الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي

# أساليب الرواية النسوية الجزائرية بين الواقعية والتجديد

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذة الدكتورة:

إيمان مليكي وداد بن عافي

| الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| إسماعيل زردومي | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | رئيسا |
| وداد بن عافية | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | مشرفا ومقررا |
| يوسف الأطرش | أستاذ التعليم العالي | جامعة خنشلة | عضوا مناقشا |
| هنية جوادي | أستاذ محاضر | جامعة بسكرة | عضوا مناقشا |
| رقية لحباري | أستاذ محاضر | جامعة باتنة 1 | عضوا مناقشا |
| محمد عروس | أستاذ محاضر | جامعة تبسة | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية: 2018/2017م

1440/1439هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي

# أساليب الرواية النسوية الجزائرية بين الواقعية والتجديد

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذة الدكتورة :

إيمان مليكي وداد بن عافية

لجنة المناقشة:

| الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| إسماعيل زردومي | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | رئيسا |
| وداد بن عافية | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | مشرفا ومقررا |
| يوسف الأطرش | أستاذ التعليم العالي | جامعة خنشلة | عضوا مناقشا |
| هنية جوادي | أستاذ محاضر | جامعة بسكرة | عضوا مناقشا |
| رقية لحباري | أستاذ محاضر | جامعة باتنة 1 | عضوا مناقشا |
| محمد عروس | أستاذ محاضر | جامعة تبسة | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية: 2018/2017م

1440/1439هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

# مقدمة

تأسست الرواية التجريبية على مبدأ الرفض الواعي لشروط الرواية التقليدية في منتصف القرن العشرين، كمدرسة روائية في فرنسا أطلق عليها "الرواية الجديدة "، بلورتها جهود: ألان روب غرييه (Grillet Robbe)، نتالي ساروت (N. Sarraute)، صمويل بيكيت (Samuel Becket)، كلود سيمون (C. Simon)، ميشال بوتور (M. Butor) ... إلخ.

نشأت مدرسة "الرواية الجديدة" متمردة على الواقع المهزوم أثناء الحرب العالمية الثانية بالخصوص، وعبرت عن تمردها هذا بقوة عندما شيأت الشخصية وحطت من اعتبارها داخل النص تطابقا مع ما يحدث في الواقع بأن الانسان لم يعد له قيمة في هذا الواقع المنحط.

وتعتبر سنة الهزيمة (1967) في الوطن العربي فاصلا بين مرحلتين روائيتين هما الواقعية والتجديد. ترتبط الرواية الواقعية العربية بما كتبه "نجيب محفوظ" ونمط الكتابة السائد لدى جيله، إذ نضج النموذج التقليدي الروائي في أواخر الستينيات وتشبع بقواعد ثابتة ضبطته، إلى أن أصبح عاجزا عن مواكبة الواقع ومتغيراته، فظهرت الكتابة الجديدة لتعبر عن هذا الواقع المتغير المأزوم وفق آليات تتماشى وإياه ، كأسلوب جديد متمرد على قوانين الرواية التقليدية، حين اضمحلت القيم الاجتماعية وتغيرت سلوكات الأفراد،وتفككت الأبنية السياسية والاقتصادية واهتزت المعايير الفنية والثقافية، وتهششت المرتكزات الحضارية، فصار لابد من نهوض شكل جديد يعبر عن هذه الظواهر الجديدة، فجاءت الرواية بصيغ تجديدية تجاوزت بها عدة ثوابت على مستوى الشكل والمضمون، وتعالت بها عن تصورات الرواية التقليدية.

أعادت الكتابة الجديدة النظر في مسلمات الرواية الواقعية انطلاقا من رؤية فلسفية تجاوزية، وبراديغم مختلف في فهم الذات في علاقتها بالواقع المتشظي والمأزوم.

تزامن ظهور الرواية النسوية الجزائرية تقريبا مع الثورة التحريرية المجيدة، فتناولت تيمات عالجت من خلالها أحداث الثورة بشكل مهيمن، وفي قالب فني كلاسيكي.

وجّه التيار الواقعي هذه التجربة –على قلتها– منذ بدايتها، فنقلت الواقع إلى الرواية، وصورته كما هو، دون اللجوء إلى روافد التخييل، ولذا، فإن أولى الروايات النسوية الجزائرية كتبت بأسلوب تقليدي، وارتبط هذا بما أنتجته "زهور ونيسي"، وبعدها توالت الأعمال الأدبية النسوية، وكثر الحديث في الوسط النقدي عن بروز أقلام نسوية تؤشر على كتابة مغايرة، وذات أفق متحول للسائد، تتأسس على التخييل، وتنقل الواقع بجمالية وفنية، وتجتهد في تجريب أساليب جديدة ... إلخ، لذلك سنحاول مقاربة نماذج من الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، سواء تلك المغيبة في المشهد الثقافي الجزائري، أو الحاضرة فيه بقوة، وهذا بغية الكشف عن أساليبها السردية ومحاولة تصنيفها ضمن التيار الواقعي أو التيار الجديد، فجاء عنوان البحث موسوما بـ"أساليب الرواية النسوية الجزائرية بين الواقعية والتجديد".

ارتبطت الواقعية بالرواية التقليدية وهذا الارتباط هو ما ميزها في الأدب العربي، فالرواية العربية التي تسمى اليوم "تقليدية" استطاعت إبراز أساليبها في الماضي من خلال تصورات النزعة "الواقعية"، أي أنها تشكلت من خلال الواقعية، وفي المقابل تجذرت قواعد الواقعية وانحلت في الرواية التقليدية إلى أن أصبحت معبرة عنها بامتياز، وهو ما مكن الرواية التقليدية من نضجها وامتلاكها لقواعد ثابتة ومحددة. حتى أنه يصعب الفصل بينهما لأن الواحدة منهما تحيل على الأخرى وتدل عليها، ومن ثمّ فقد تمّ تبني مصطلح الواقعية في هذا البحث ليعبر عن النمط الكتابي الكلاسيكي من حيث الرؤية والتقنية الفنية، في مقابل الكتابة التجريبية الجديدة.

انطلاقا من هذا الفهم، تسعى هذه الدراسة إلى استقصاء سيرورة الرواية النسوية الجزائرية ومدى تجاوزها لنمطية الكتابة وانفتاحها على التجديد تيميا وفنيا، وهو إشكال يمكن صياغته في مجموعة من الأسئلة:

- هل استجابت الروائية الجزائرية لتغيرات الواقع الموضوعي، وتجاوزت الأساليب الكتابية الدالة على النمط التقليدي في ما أنجزته من نصوص روائية؟ أي، هل يمكن القول أنها تخطت فعلا

المألوف والسائد، وكسرت قواعد الجنس الروائي الواقعي، وتمردت عليه بأساليب مختلفة بحكم متطلبات الواقع الراهن ومرجعياته الثقافية الدالة على وعي جديد ؟

- إذا كان هذا ما حققته الرواية النسوية الجزائرية في الخروج من السرد الواقعي، فكيف عبّرت عن انتسابها للتيار التجديدي، وما هي الأساليب الكتابية التي توسلتها لشق طريقها نحو التجريب الروائي؟
- ما هي المعايير والأسس التي ارتكزت عليها الرواية لكسر نمطية وقواعد الأسلوب القديم؟ و كيف واكبت أساليب الكتابة ما بعد حداثية و خلخلت الثوابت التقليدية مع حداثة التجربة النسوية الجزائرية من حيث النشأة و التطور؟
- هل مكّن تدفق أسماء كتابية غزيرة في الفترة الزمنية الأخيرة، التجربة الروائية النسوية من أن تحقق تراكما نصوصيا نوعيا له خصوصيته الفنية والموضوعية؟

تعتبر هذه الأسئلة وأخرى سوف نطرحها في متن البحث،من بين العوامل التي حثتنا للاشتغال على هذا الموضوع، إضافة إلى السبب الرئيس المتمثل في ندرة الدراسات حول هذه الظاهرة الأدبية، ومن هذا المنطلق اتخذ العمل وجهتين: وجهة أسست للتصور النظري للبحث المتمثلة في المدخل النظري، ووجهة ثانية تحليلية ارتبطت بالفصول التطبيقية التي عمقت أسئلة البحث الإشكالية، بغية بناء نموذج تطبيقي انطلاقا منها، وعليه تولدت خطة توزعت على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة.

أضاء المدخل "قضايا الرواية النسوية الجزائرية"، وفيه عرض لإشكالية مصطلح الأدب النسوي، وخلفيات التشكل وسياق التكوين في الرواية النسوية الجزائرية، ومدارات الكتابة في المتن الحكائي وعلامات النسوية فيها.

أما الفصل الأول من البحث فجاء لدراسة "التقنيات السردية" من خلال بناء الشخصية والزمكان الروائي والمنظور السردي، حيث تناول بناء الشخصية : تذويت الكتابة، التشيؤ، الحوار الداخلي وانحلال الشخصية، وتمت معاينة الزمن الروائي من حيث مدى تكسير الزمن وترهين السرد عبر

الترتيب والاستغراق الزمنيين، وأيضا، من حيث تفتت الحبكة وتشظي الحكاية. أما المكان الروائي فتمت دراسته من خلال تخطيبه ورسمه وفق أبعاد نفسية، ومنه ظهر بعدة تجليات: المكان النفسي والمكان الصوفي والمكان الأسطورة، وفيه وظفت الكاتبة تقنيتي الاستقصاء والانتقاء لوصف المكان، وشكلت تقاطبات مكانية. وقد تم دراسة المنظور السردي من خلال تعدد مواقع الراوي في الرواية وتعدد الصيغ السردية وزاوية الرؤية.

ثاني الفصول تمحور حول "الأجناس المتخللة ورفض النوع"، وفيه لم يقتصر البحث على إبراز إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية فقط، بل اهتم أكثر بما قدمه هذا التداخل من بلاغة جديدة، قائمة بالأساس على إنتاج خطاب هجين يتناسب مع طبيعة الواقع ومعبر عنه بفنية داخل الرواية، وعليه وقفنا عند سبع تداخلات وظفتها الروائية الجزائرية في الرواية: السردي/المسرحي، السردي/الشعري، السردي/السينمائي، السردي/السير ذاتي، السردي/التاريخي، الميتاقص، التعدد اللغوي الحواري.

اندرجت تحت كل تداخل جنسي عدة عناصر تمثل تمفصلاته داخل الخطاب الروائي، فتمت دراسة التداخل السردي/المسرحي من خلال: الفكرة، اللغة، الحوار، الحبكة، الزمكانية. أما التداخل السردي/الشعري فيظهر من خلال: شحنة العنوان، والغموض والتكثيف الدلالي، والبنية الإيقاعية والانزياحات الأسلوبية. وبرز التداخل السردي/السينمائي عبر: سيناريو القص، حركة الكاميرا، الرؤية والرصد الخارجي، والمونتاج والفلاش باك. وتجلى تداخل السردي مع السير ذاتي عبر: الميثاق السير ذاتي والاسم المستعار، والميثاق المرجعي، والروائي، والاستيهامي. وتم التداخل السردي/التاريخي من خلال: كتابة التاريخ الاجتماعي وتوظيف الكاتبة للأحداث التاريخية في الرواية، واللوازم التاريخية. وظهر الميتاقص من خلال: الكتابة الصنعة وتداخل الخيال مع الواقع، والأسلوب الساخر، والخيال الناقد. أما التداخل اللغوي الحواري الذي صنع تعددا صوتيا داخل الخطاب الروائي فقد تمت دراسته عبر: التهجين، والأسلبة / العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري مع اللغات.

جاء الفصل الثالث متعلقا بـ"العوالم الروائية بين الواقعية والتجديد" وتناولت الدراسة القضايا والمواضيع التي اهتمت بها الروائية الجزائرية من باب الاستقصاء عن طبيعة تصنيفها إلى تقليدية أم تجديدية وفق الأسلوب الذي عرضت به، وقد تمثلت في ثلاثة عناصر كما يلي:

- **أولا**: عوالم الثورة ونقصد بها الثورة الجزائرية التحريرية والثورة الأهلية المتمثلة في العشرية السوداء في الجزائر ونبوءة الربيع العربي المرتقبة في الجزائر، حيث نقلت هذه التيمات وفق أبعاد فنية هي: البعد الأيديولوجي والبعد الفلسفي والبعد العجائبي.
- **ثانيا**: العوالم التحررية ونقصد بها الطابوهات الموظفة في الرواية: طابو الجنس، طابو الدين، طابو السياسة، حيث نقلت هذه التيمات وفق تقنيات حوارية هي: تقنية العالم بالمقلوب، تقنية تجلي التوفيقية، تقنية امتلاء الوعي الذاتي.
- **ثالثا**: عوالم الأسرة، وفيه وقفنا على تمثيلات: الأبوة، الزوج، الأسرة خارج الوطن.

جاءت الخاتمة كحوصلة لما خلص إليه التحليل، سجلنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها، بخصوص إشكال البحث.

تماشيا مع الخطة المعروضة، تطلبت غزارة المادة المقدّمة في البحث الاستعانة بمجموعة من المناهج النقدية، فقد ساعد المنهج التاريخي في تقصي سيرورة الرواية النسوية في الجزائر، والمنهج البنيوي كان الأنسب في دراسة التقنيات الفنية والتداخل الأجناسي، كما ساعدت النظرية الحوارية لباختين ضمن المنهج السوسيونصي في تحليل الشخصيات الروائية، وفي تحليل العوالم الروائية أيضا مع الاستعانة بالمنهج الموضوعاتي .

استقام لنا البحث بالاعتماد على مجموعة من المصادر المتمثلة في الروايات النسوية الجزائرية، والتي تعد المادة الأولى المغذية للبحث، إضافة إلى الاستعانة بمجموعة من المراجع المهمة، نذكر منها: (الرواية العربية والحداثة) لمحمد الباردي، (في نظرية الرواية) لعبد الملك مرتاض، (الرواية العربية ورهان التجديد) لمحمد برادة، (قضايا الرواية العربية الجديدة) لسعيد يقطين، (التجريب في الرواية المغاربية) لعمري بنو

هاشم، (ميخائيل باختين المبدأ الحواري) لتيزفيطان تودوروف، (لذة التجريب الروائي) لصلاح فضل، (سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء) للأخضر بن السائح، (أساليب السرد في الرواية العربية) لصلاح فضل، (القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) لسعيد يقطين، (فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب) ليمنى العيد، (سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية) لبوشوشة بن جمعة.

إن سعة الموضوع وتشعبه، وقلة الدراسات المنطلقة من نفس طرح هذا البحث، تطلب بذل جهد مضاعف لإنجازه.

ويأتي واجب الحمد والشكر لله سبحانه وتعالى أن أعانني على استكمال هذا البحث، كما أقدم لمشرفتي "وداد بن عافية" عميق المودة والمحبة، وخالص التقدير والامتنان لما بذلته معي من توجيه ودعم لإنجاز هذا العمل.

# مدخل
# قضايا الرواية النسوية الجزائرية

أولا. الأدب النسوي / المصطلح وإشكالياته

ثانيا. الرواية النسوية الجزائرية / خلفيات التشكل وسياق التكوين

ثالثا. الرواية النسوية الجزائرية وسؤال الاختلاف/الخصوصية

## أولا. الأدب النسوي / المصطلح وإشكالياته:

"الأدب النسوي" من المصطلحات التي لازالت تلاقي إشكالا شأنه شأن الكثير من المفاهيم في العلوم الإنسانية والاجتماعية، وقد واجه هذا المصطلح خلافا حول تحديد ماهيته بخصوص دلالة الكلمة الأكثر تعبيرا عن هذا النوع من الكتابات في الثقافة العربية، فطرحت العديد من الاشتقاقات مثل: الأنثوي، النسائي، النسوي.

لاقت هذه المفاهيم العديد من المؤيدين والمعارضين لها، وقبل الحديث عن إشكالية مصطلح الأدب النسوي المطروحة بين الرفض والقبول، نقف أولا عند جملة من الآراء النقدية التي اختلفت في تحديد ماهية المصطلح.

ترى "رشيدة بن مسعود": "أن الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح "الأدب النسائي" آت من عدم تحديد وتعريف كلمة "نسائي" التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن، فيسقطن بسبب ذلك في استلاب الفهم الذكوري"[1].

إن اللّبس الحاصل في تحديد مفهوم "نسائي" وما يمكن أن يشتمل عليه من حمولة دلالية سلبية، جعل ناقدات كـ"زهرة الجلاصي" يتجاوزنه، لأنه ينغلق على جنس النساء ويضع حدودا خانقة لهذه الكتابة، وتدعو هذه الكاتبة إلى مصطلح الأنثوي، لأنه مصطلح شامل الدلالة ويعبر عن هذه الكتابة في مفهومها الواسع[2].

في حين يرى "حامد أبو زيد" أن لفظ الأنثوي يستدعي ثنائية: المذكر/المؤنث" ولا تحضر هذه الثنائية إلا وهي محملة بكلمات تؤشر على طبيعة العلاقة غير المتكافئة بين الرجل والمرأة، ومنها على وجه

[1] رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002، ص 82.

[2] ينظر: زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سارس، تونس، ط1، 2002، ص 11.

الخصوص: الخضوع، الاستسلام، الطاعة، الهامشية، الأقلية، الحماية، النفوذ، الإلغاء؛ وهي كلمات تؤشر على دونية الأنثى"[1].

ولهذا ترفض "نازك الأعرجي" مصطلح الأنثوي أيضا، لأنه حامل لدلالات الوهن والسلبية والخضوع، وترى أن تسمية الأدب النسوي هو المصطلح المناسب الذي يعبر عن فعالية الكتابة ويقدمها في مجال حيوي وإيجابي[2].

نسجل اختلافا في تسمية كتابة المرأة لدى النقاد والباحثين، وانقسامهم إلى فريق مؤيد لمصطلح الأنثوي، وفريق رافض له على أساس أنه يدل على الجنس البيولوجي، ويقترح استعمال تسمية "نسوي" لأنه يعبر عن الحضور الفعال للذات المبدعة وامتلاء الوعي الفكري لديها.

أما "زليخة أبو ريشة" فترفض كل هذه التصنيفات، لأن "كلمات النسائية، النسوية، المرأة، النساء، التي تستخدم استخدامات مضطربة تشوش الفكر النسوي ورسالته، فعبارات مثل "الأدب النسوي" و"الأدب النسائي" و"أدب المرأة" تختلط في الاستعمال اختلاطا لا يورث غير الإبهام"[3].

تفاديا لهذا الاضطراب المفترض خرج "عصام واصل" بحوصلة حاول من خلالها التفرقة بين هذه المصطلحات ومفاهيمها ودلالاتها قائلا: "ينبغي أن نفرق بين نسائي ونسوي وأنثوي، فمصطلح نسائي مصطلح بيولوجي بحت، بينما مصطلح نسوي دال على نظرية وعلى مبادئ وعلى حركة سياسية أيديولوجية تسعى إلى تفكيك مشروع النظام الأبوي بشتى أفكاره وأبعاده وبناه، أما مصطلح أنثوي فهو دال على مجموعة خصائص ومزايا بيولوجية توجد في المرأة من مثل الحياء والنعومة، ... إلخ"[4].

من خلال اطلاعنا على وجهات نظر الباحثين حول دلالات هذه المصطلحات، أدركنا أن الإلتباس هو السائد في الدراسات التي تناولت هذا المفهوم، لكن معظمها تستقر تجاه مصطلح "الأدب

[1] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 20.

[2] ينظر: نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق، دط، 1997، ص 31 - 35.

[3] زليخة أبو ريشة، أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، دار نينوي، سورية، د ط، 2009، ص 30.

[4] عصام واصل، الحركة النسوية الرؤى والملامح، مجلة انزياحات، اليمن، ع. 4، سبتمبر 2010، ص 81.

النسوي"، لأنه يهدف إلى تحقيق خصوصية المرأة ويعبر إلى حد كبير على ما تكتبه، وهو المصطلح الذي آثرنا استعماله للبحث في أساليب الرواية النسوية الجزائرية من حيث ممارستها الكتابية ومدى توظيفها لتقنيات الكتابة الروائية الجديدة.

امتد الخلاف –أيضا– حول مفهوم الكتابة النسوية، وطرحت أسئلة كثيرة:

هل هناك كتابة نسوية وأخرى ذكورية؟ وهل إبداع الرجل يختلف عن إبداع المرأة؟ ويرجع هذا الإمتداد الخلافي إلى أن "مصطلح الأدب النسائي أو النسوي أو الأنثوي رغم الحمولة التاريخية أو المعرفية أو التجنيسية التي تحملها هذه المسميات يبقى مصطلحا إشكاليا لأنه ينهض في مجتمعات إشكالية"[1]، لذا فهو عند البعض غير مشروط أن تكون كاتبته امرأة "فلا يتعلق الأمر فقط بالكاتبة كامرأة ومنتجة إبداعيا لهذه الأشياء وإنما تصبح المسألة مرتبطة بكل كاتب ومبدع استطاع أن يعالج القضايا الخاصة بالمرأة في إنتاجه الإبداعي (رجل أو امرأة)"[2].

نفهم من هذا أن "زهور كرام" لا تشترط أن يكون كاتب النص الإبداعي "امرأة"، فالكتابة النسوية عندها مرتبطة بكل نص يطرح قضية المرأة ويعبر عنها ويدافع عن حقوقها حتى ولو كان كاتبه رجلا.

ويساند هذا الرأي "رضا الظاهر" الذي يرى أن الأدب النسائي "يرتبط بقيمة الإبداع الفنية، سواء أكان من يمارس هذا الفعل رجلا أم امرأة، وهي قيمة لها سيماتها وقواعدها العامة المحددة"[3]، ويذهب "عصام واصل" أن "الكتابة النسوية هي الكتابة التي تتبنى الدفاع عن قضايا المرأة وتفكيك المشروع الأبوي بغض النظر عن كاتبها ذكرا كان أو امرأة"[4]،و ترى "رشيدة بن مسعود" أن "علاقة المرأة بالممارسة الأدبية والمكانية التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية، يجب أن ينظر إليها من زاويتين طبعتا

[1] بهيجة مصري أدلبي، الأدب النسوي إشكالية المصطلح، مجلة انزياحات، اليمن، ع. 4، سبتمبر 2010، ص 84.

[2] زهوركرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 93.

[3] رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى، دمشق، د ط ، 2001 ، ص 13.

[4] عصام واصل، الحركة النسوية الرؤى والملامح، مجلة انزياحات،ع.4، ص 81.

سيرورة الإبداع النسوي وتطوره، زاوية الخلق والإبداع التي تبدو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك يستمد منها الرجل المبدع إنتاجه الفني"[1]، وتتفق معها الباحثة "هويدا صالح" في أنه: "حقل واسع له دلالته يشمل الأدب الذي تكتبه المرأة، والأدب الذي تكتبه النساء والرجال عن المرأة ويهتم بتصوير تجارب النساء اليومية والجسدية ومطالبهن ووعيهن الفكري والذاتي والاجتماعي في إطار شرطهن الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كما يصف معاناة المرأة في المجتمع ومشاكلها النفسية وآلامها الناتجة عن صراعها الداخلي بين تحقيق ذاتها وبين الإذعان لمقاييس اجتماعية محددة تهضم حقوقها الإنسانية، إنه الأدب الذي يعكس نظرة المرأة لذاتها وللرجل وعلاقتهما معا، يكشف عن الآلية التي يعمل بها المجتمع على ترسيخ الاضطهاد الجنسي، والتي رغم اضطهاداتها للرجل أيضا، إلا أنها تكفل هيمنة الرجل على المرأة اجتماعيا ونفسيا، بيولوجيا واقتصاديا ولغويا"[2].

ويشير البعض الآخر أن مصطلح الأدب النسوي هو الأدب الذي تكتبه المرأة وليس الأدب الذي يكون موضوعه المرأة حيث أن "استخدام مصطلح الأدب النسوي في المجتمع العربي الذي اعتاد الكتابة الذكورية، جاء لينبه حق المرأة في ارتياد مجال الإبداع الأدبي وتفوقها فيه"[3]. ومن مساندي هذا الرأي الذي يحدد أدب المرأة من خلال التصنيف الجنسي نجد "حسام الخطيب"، فـ"الأدب النسوي" عنده هو كل أدب تكتبه المرأة ويتضمن تعبيرا عن مشكلاتها الخاصة، ويؤكد أن "مصطلح الأدب النسائي يتحدد من خلال التصنيف الجنسي، وليس من خلال المضمون وطريقة المعالجة"[4].

وترى فئة أخرى أن إشكالية مصطلح "الأدب النسوي" أتى من الهيمنة الذكورية، وتولد بذلك ما يقابله من مصطلح "الأدب الذكوري" الذي عمل على تهميشه وتغييبه، فيرى "محمد نور الدين أفايا" في بحثه (الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة والهامش) أن "مسألة المرأة سواء منذ التصور الإسلامي عبر

[1] رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، ص 7.

[2] هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص 15، 16.

[3] لحسن تليلاني، الأدب النسوي، سجال في مصطلح، جريدة النصر، قسنطينة، ع. 12707، الثلاثاء 11 نوفمبر 2008، ص 15.

[4] حسام الخطيب، حول الرواية النسائية السورية، مجلة المعرفة، السعودية، ع. 166، ديسمبر 1975، ص 80.

أزمنته المختلفة، أو مع مفكري النهضة بسلفيتهم وليبيراليتهم، أو مع الحركة التقدمية بمختلف فصائلها، لم تكن إلا هامشا من هوامش البرنامج التي كانت تحمله كل من هذه المشاريع الإصلاحية أو الثورية، على اعتبار أن الرجل كان دوما هو الذي يحدد مكانة المرأة وموقعها في المشروع المستقبلي، وأحيانا يقحم قضيتها، بالرغم منه، ولو أنه مسكون حتى النخاع بضرورة إخضاعها واستغلالها"[1].

لقد عاشت المرأة معلقة على هامش الثقافة بفعل المجتمع الذكوري الذي حاصرها من جميع الجوانب وألغى وجودها، وكبّل حريتها ليستحوذ على جانب كبير من حريتها، باعتبارها "كائنا يأتي في المكانة الثانية من حيث الوجود الإنساني، بوصفها عنصرا اختارته الطبيعة للقيام بوظيفة إعادة الإنتاج وحسب"[2]، المتمثلة في عملية الولادة البيولوجية، التي تحدد دورها الأمومي، والذي لا يجب تجاوزه إلى إنتاج ورقي/كتابي لأنه حكرٌ على المجتمع الذكوري، من هنا فإن دور المرأة يبقى روتيني مسكتين وضعيف مقابل عقل الرجل المفكر والمبدع الإيجابي الذي يطمح إلى الخلود عبر الكتابة، فهي "إذن لا تقدر على الكتابة والإبداع، هي تضع وتلد فقط، أما فعل الإبداع والكتابة فهو المجال الخصوصي للرجل، لأن التاريخ يعلمه أن المرأة برهنت على عدم إمكانية الإبداع والتجديد والاكتشاف، وهذا واقع حضاري قائم في عرفه"[3].

وفي ذات السياق نجد" عبد الله محمد الغذامي" الذي انطلق في مشروعه النقدي (المرأة واللغة) من الواقع الثقافي للمرأة من حيث أنها سليلة "شهرزاد" وهي أول تجلّي حكائي يترجم الذات النسوية، وعليه فقد ألفت الحكي بالوراثة ولا يمكنها أن تتطبّع على التدوين، فالحكي الشهرزادي رسخ لديها التسليم والغفلة وجعل منها جارية على مدى قرون، وفي نظره أنها تبقى كائنا حكائيا شفاهيا بسيطا، وعنصرا هامشيا لم يسهم في إنتاج الكتابة، وإنما الحضور المذكر هو الفاعل والمنتج والقارئ ومركز الثقافة وسيد الكتابة، لذا تعمق في اللغة عبر الكتابة، ومنه صارت اللغة مؤسسة ذكورية، وهي من سلطة

[1] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، في المرأة الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،د ط، د ت، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 39.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

الفحولة حيث "ترسخت العلاقة ما بين اللغة المكتوبة والرجل على مدى ثقافي وحضاري سحيق حتى أصبحت الكتابة صفة من صفات الرجل ووظيفة من وظائفه المخصوصة والمميزة، وتبدت هذه العلاقة الثقافية وكأنما هي علاقة عضوية وحق طبيعي، ولذا حرصت الثقافة الذكورية على حماية هذا الحق الطبيعي واحتكاره لها دون الأنثى، وجرى تزهيد المرأة بالعلم والكتابة وتخويفها منها"[1]، وهذه هي وصية "ابن أبي الثناء" ومن قبله "الجاحظ"، اللذان يريان أن الكتابة للمرأة "مثل السيف بيد المحبوت والخمرة بيد السكير، إن المرأة والكتابي ثنائي خطر ولا بد للرجل أن يحترس من هذا الشر المحتمل وذلك بمنع المرأة من تعلم الكتابة"[2]، لأنها لو قرأت وتعلمت وكتبت فلن تكتب إبداعا بل ستُسَخّر الحروف لكتابة الرسائل الغرامية،و بالتالي لخيانة الرجل، فهذه الصفة متأصلة فيها، مثل سليلاتها في (ألف ليلة وليلة)، ومن جهة أخرى فـ"أن تتأنث اللغة فهذا معناه خراب يصيب ذاكرة الرجل، وهي زلة يقع فيها التاريخ الأدبي"[3].

ونتيجة لثقل هذه التقاليد البالية والإرث الثقافي المتعصب بشأن المرأة، وجدت الكاتبة نفسها في الحياة الثقافية الحديثة والمعاصرة عنصرا مهمشا ومقيدا، بحكم اختلافها عن الآخر/الرجل، وجدت نفسها مسلوبة الحق في وسط مجتمع ذكوري يخطط لأهدافه وفق منظوره الخاص، ويجعل منها وسيلة لتحقيق مآربه دون التلفت إليها.

وما دامت هي التي عانت تجارب الحياة الأنثوية النوعية، أدركت أنها الأجدر بالدفاع عن قضيتها بنفسها، وفعلت كما فعلت جدتها شهرزاد عندما توجهت إلى "مرافعة نسائية من أجل النساء، وهي دفاع عن جنس بشري، ومحافظة على بقائه جسديا وسلامته معنويا وثقافيا"[4]، وانطلقت المرأة الكاتبة في هذه الحالة من مبدأ "أن كل الكائنات البشرية تولد حرة متساوية في الكرامة والحقوق، وهي ممنوحة عقلا

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2006،ص 157.
[2] المرجع نفسه، ص 112.
[3] المرجع نفسه، ص 200.
[4] المرجع نفسه، ص 62.

وضميرا"[1]. وبالتالي إلتفتت إلى نفسها بنفسها لما رأت مصادرة الآخر لمهاراتها الإبداعية واحتقارها لقدراتها، حينها انتفضت لـ"تتسلح بشتى الأسلحة لتحطم جدار الصمت، وتقاوم التهميش وتعلن بأعلى صوتها: إن الإبداع والثقافة حقل للجميع تتلاقى فيه الأصوات وتتفاعل .. لا فرق بين رجل وامرأة في إطار الفعل الحضاري البنّاء"[2].

رافعت "زليخة أبو ريشة" عن قضية "أزمة المصطلح النسوي" في بحثها (أنثى اللغة)، ورأت وجوب تأنيث اللغة وإعادة الحق المسلوب للأنثى، قائلة: "ليست اللغة في استخدامها مذكرة إلا لأن العالم الذي يستخدمها مذكر .. قيمه مذكرة، وسلطانه مذكر، وتراتبيته مذكرة، وآلياته مذكرة، وصراعه مذكر، واقتصاده مذكر، وسياساته مذكرة، وقوانينه مذكرة.. وعقله ووجدانه مذكران وهما موجّها اللغة. ولعلنا نحتاج أن نقلب المعادلة: أن نعيد إلى التأنيث اعتباره في اللغة، فيعود الاعتبار في الحياة إلى الأنثى. فكلما تعزز اللغة محمولها الثقافي الذكريّ، تعيد إنتاج هذا المحمول على نحو منهجي، وكلما تطرد اللغة من بنياتها واستخدامها تحيزات الذكورة والمجتمع الأبوي وقيمها القاهرة تتراجع عبودية الأنثى وتمحي دونيتها."[3]

انطلقت "زليخة أبو ريشة" من أن "حدوث فعل الاستلاب وبخس الحقوق يعني بالضرورة أن هناك حقوقا وأنها معطى طبيعي وليست مكتسبة، ولذا صارت قابلة للبخس والاستلاب، وإن التأنيث في اللغة لهو حق طبيعي وصفة جوهرية، ويجري استلاب أنوثة اللغة بتذكيرها وردها إلى أصل مفترض"[4]، إذا نلاحظ أن الكاتبة تقبل التصنيف (الأنثوي/ الذكوري) وتدعو إليه، وتناشد بتحرر المرأة من المفهوم التاريخي الذي ينظر لها بالدونية والسلبية ويرى أن وجودها لا يرتسم إلا في حدود جسدها، وأنها عورة

[1] فاطمة المرنيسي، السلطانات المنسيات، نساء رئيسات دولةفي الإسلام، تر: جميل معلى وعبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، د ط، 1993، ص 306.

[2] آمال منصور، الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، ربيعة جلطي وأحلام مستغانمي أنموذجا، مجلة المخبر، بسكرة، ع.3، 2006، ص 199.

[3] زليخة أبو ريشة، أنثى اللغة، ص 74.

[4] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص 16.

وكائن ضعيف لا ينتج بل هي تابعة للذكورة وموضوع للكتابة الذكورية، لذا كان السبيل لإزالة هذه التصورات الموروثة إلى دعوة المرأة إلى الكتابة لكي تسترجع مكانتها في الحياة كأنثى إيجابية.

ومن الكاتبات من يرفضن التصنيف ومن بينهن " لطيفة الزيات" التي انطلقت من الفكرية الذكورية الموروثة حول المرأة التي تقول أنها كائن سلبي ومهمش وكل ما يصدر عنها لا قيمة له لأنه نابع من جسد أنثى ضعيف وغير فكري، لذا فالكاتبة ترفض تصنيف أدبها إلى أدب نسائي لأنه "يتضمن تحقيرا لهذا الأدب وتهوينا من أهميته، لأنه يرسي بمحدودية الموضوعات التي يعرض لها"[1].

وتوافقها الرأي "غادة السمان" في أن ما تكتبه المرأة يحمل سمات النقص والابتذال، لأن التاريخ الذكوري رسخ هذه الفكرة، وجعل منها قاعدة قياسية على مر العصور، حتى فيما يتعلق ببعض الأحكام الدينية، تقول: "قياما على المبدأ القائل الرجال قوامون على النساء، خرج نقادنا بقاعدة على طريق المنطق الصوري الذي يقول الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي"[2]، ومن هنا يتضح رفض المجتمع الذكوري لإبداع المرأة، "وفي رفضه ينكر عليها ذاتيتها وتفردها واختلافها، الأمر الذي يؤثر على مكانة المرأة لصالح تثبيت مكانة الرجل"[3].

ترى "يمنى العيد" أن المرأة لم تكتب "ضد الرجل الإنسان حين تناولت في كتابتها الإبداعية العلاقة بين الأنوثة والذكورة، بل كتبت ضد أيديولوجيا السلطة الذكورية، فـ"النسائي" في الخطاب الأدبي العربي، يضمر معنى الدفاع عن الـ"أنا" الأنثوية بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية، ومن موقع الندية، يواجه "النسائي" لا الرجل بصفته الإنسانية، بل آخر هو تاريخيا، قامع ومتسلط"[4]، فـ"المرأة لا تكتب من أجل السيطرة على الرجل كما يفعل هو بواسطة القانون والأدب، لأنها حين تريد أن تسيطر عليه تستعمل كتابة من نوع آخر لا يفقه الرجال تفكيك رموزها بسهولة، فهي ترمي من الكتابة والكلام

[1] لطيفة زيات، شهادة مبدعة، مجلة أدب ونقد، مصر، ع.130، نوفمبر 1996، ص 18.

[2] حسام الخطيب، حول الرواية النسائية السورية، مجلة المعرفة، ع. 166، ص 81.

[3] زغينة علي، مفقودة صالح، عالية علي، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، بسكرة، ع.1، 2004، ص 10.

[4] يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص 146.

إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته، ومع ذلك تبقى كتابتها بعيدة كل البعد عن رغبتها العارمة في الإحاطة باللغة الضرورية لصياغة رغبتها في الكتابة، لمحاولة الرد على القهر الوجودي العام الذي تمارسه عليها العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية الذكورية"[1].

من ثمّ فالمرأة تكتب كي تثبت ذاتها التي غيبتها السلطة الذكورية بالقمع والإقصاء، وهذا لا يعني أنها مضادة لها، أو أن خطاب المرأة هو محاولة لإلغاء الآخر/الرجل وخطابه، بل الهدف الذي تسعى إليه المرأة الكاتبة هو مشاركة خطابها الخطاب الذكوري لصناعة المشهد الثقافي المتكامل، فـ"الضدية قائمة على حد القمع والحرمان، والتسلط، وليس على حد الذكورة والأنوثة كتمايز في البنية الفيزيولوجية، وكاختلاف يرفض خطاب المرأة المضاد أن يترتب عليه تمايز قمعي يضعها موضع الدونية في علاقتها مع الرجل والعالم الذي تعيش فيه"[2].

نفهم أن خطاب المرأة ضد التسلط وليس ضد الرجل، و"خطابها من هذا المنطلق له صفة الدفاع عن الـ"أنا" الأنثوية، بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية، وبالتالي له صفة المواجهة لخطاب آخر شرّع، ويشرّع، قمعها، وحرمانها، وتأييد امتلاك الآخر السلطوي لها، وسيطرته عليها"[3].

ومن منظور الكاتبة أن كتابة المرأة هي وسيلة لاسترجاع حقها المسلوب ووسيلة لاستعادة ثقتها بنفسها واثبات جدارتها، وبالتالي فالمنافسة قائمة بين المرأة وذاتها الكاتبة لإثبات حضورها المحجوب منذ قرون، وبالتالي يجب استبعاد ثنائية الصراع الأنثوي–الذكوري، لأن ما تكتبه المرأة هو خطاب بنّاء في محاولة تشييد وجودها من جديد، وليس جدالا عقيما بين ما هو أنثوي وما هو ذكوري، وهذا المشروع هو ما دعت إليه "يمنى العيد" في بحثها (الرواية العربية المتخيّل وبنيته الفنية) حول إشكالية الأدب النسائي في العالم العربي، تقول: "أميل إلى الاعتقاد بأن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام

[1] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص 35.

[2] يمنى العيد، الرواية العربية، ص 142.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي، وليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي-ذكوري، يضع هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي -تناقضي- مع نتاج الرجل الأدبي"[1].

ومنه فالكاتبة ترفض مبدأ التصنيف والتمييز بين الأدب النسوي والأدب الذكوري، وترى أن الأدب ملك للجميع، والدليل أنه "يصعب على القارئ أن يعرف أن المؤلف أنثى، دون العودة إلى الاسم"[2]، بالتالي هناك نتاج أدبي ونتاج غير أدبي، كما أن هناك أدب جيد وأدب رديء، وبالتالي لا وجود لأدب نسوي كمصطلح خاص لأنه يقصي دور المرأة وحركتها الإبداعية، فالمرأة تكتب لتثبت وجودها، ومتى تحقق لها ذلك، ستنزاح هذه الخوصصة التي صنفتها فيها الثقافة الذكورية، وبالتالي "فالحديث عن أدب نسوي هو حديث خاطئ ومفتعل لقضية الأدب"[3].

توافق "فضيلة الفاروق" "يمنى العيد" في أن الأدب هو واحد لدى الإنسان سواء مذكرا كان أم مؤنثا، ولكن قضية الاختلاف موجودة، تقول "الفاروق": "فإذا عدنا إلى ما تكتبه المرأة فإننا نجد الخصوصية تكمن في التكوين الفكري لا في الشكل الفني. وهذا يتطلب منا أن نقرأ نتاج المرأة بشكل جيد حتى نقف على معاناتها وليس على شكل الكتابة. فالمبدع فنياً لا علاقة له بالذكورة أو الأنوثة وهذا يجعلني أقف عند جزء من السؤال الذي يتعلق بالشك في مقدرة المرأة، أي أن المرأة ليست ناقصة إبداع بدليل أن عدداً كبيراً من اللواتي أبدعن في السياسة والأدب والثقافة ليس على مستوى الوطن العربي فحسب إنما على المستوى العالمي لذلك لا ضير في مقولة «الأدب النسوي» لأن الأدب وقع إنساني أما الاختلاف كما قلت سابقاً فيتعلق بالمضمون الفكري لكل جنس"[4].

تنظر "ياسمينة صالح" إلى الموضوع من زاوية أخرى، فترى وجوب الاهتمام بالأدب والمحافظة على هويته، لأنه هو الحقيقة التي بدأت تضمحل بسبب تشظي الواقع وتأزمه، في حين أن المصطلحات التي

[1] المرجع السابق، ص 137.

[2] المرجع نفسه، ص 143.

[3] يمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، لبنان، ع. 4، نسيان 1975، ص 143.

[4] مقال منشور في موقع: ديوان العرب، المنبر الحر للأدب والفكر، http://www.diwanalarab.com ، يوم 2017/08/26، الساعة 15:20.

تعرض لتقسيم الكتابة إلى نسوية وذكورية لا جدوى منها، ويبدو أن الكاتبة غير مهتمة بها، تقول: "لا يعنيني أن أناقش فكرة الأدب النسائي لأنها في الحقيقة تبدو لي أطروحة مفتعلة وغير جدية، فالإشكاليات الأهم بالنسبة لي هل ثمة أدب فعلا في هذا الواقع اللاأدبي"[1].

وتوافقها الرأي "زهور كرام" حيث ترى أن القول بوجود خصوصية كتابية نسوية لا يستلزم بالضرورة مقارنتها مع الكتابة الرجالية، وأن هذا التمييز بينهما هي من الخطيئة الكبرى للتاريخ التي لم ينتج عنها سوى إثارة الفوضى حول التفوق الذكوري والدونية الأنثوية[2]، تقول في مشروعها حول مساءلتها السرد النسائي العربي إن: "المسألة غير مطروحة ضمن نطاق جدالي توضع فيه كتابة المرأة في مواجهة أو مقارنة مع كتابة الرجل، لأننا في مثل هذا الافتراض سنكون قد كرسنا قيم التمييز، وأكدنا مفهوم التراتبية السائد"[3]، وأن القبول بـ"الإبداع النسائي" سـ"يكرس التمييز الذي ما فتئت المرأة تناضل من أجل إلغائه"[4].

ونلمس رأي "أحلام مستغانمي" من قولها: "أنا لا أومن بالأدب النسائي، وعندما أقرأ كتابا لا أسأل نفسي بالدرجة الأولى هل الذي كتبه رجل أو امرأة"[5].

وهذا ما تذهب إليه "بهيجة مصري أدلبي" في رفضها لمبدأ التصنيف المصطلحي نسوي/ ذكوري، وترى الإبداع الإنساني لا يخص ذكرا أو أنثى، وأن الإبداع هو واحد أيا كان جنس كاتبه ولا خصوصية إلا للنص، تقول: "أعتقد أن مصطلح الأدب النسوي هو مؤامرة على الإبداع الإنساني أولا وعلى أدب المرأة ثانيا لأنه محاولة لفصل الجزء عن الكل، لتضييق الخناق على الجزء وإقصائه وليس لمنحه خصوصية التميز والوجود الأرقى. فالحضارة لا تعرف خصوصية ذكورية أو أنثوية وإنما هناك خصوصية لقيمة الأثر

[1] الموقع السابق، يوم 2017/08/06، الساعة 16:46.

[2] ينظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 20.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص 94.

[5] المرجع نفسه، ص ن، نقلا عن :القدس العربي، السنة الرابعة، ع. 1076، الثلاثاء 27 تشرين الأول أكتوبر، الموافق 2 جمادى الأول 1413 هـ، ص 6.

الإبداعي ومدى مساهمته في بناء الوجود الإنساني (...) وعلى المرأة ذاتها أن تدرك خطورة هذا الطرح لأنه إقصاء لها أكثر من كونه تأكيدا لوجودها"[1].

يستغرب الكاتب "ميخائيل عيد" من رفض التصنيف، فهو السبيل الذي يترك لمسة أنثوية جمالية تتباهى بها الكتابة النسوية: "من يستطيع أن ينكر أن هناك فروقا في هذا الأدب .. وما الضير في أن يلتقي الأدب النسائي في العموميات مع أدب الرجال، ويختلف عنه من حيث بعض الخصوصيات التي تخص بها النساء دون الرجال؟ القضايا الاجتماعية وهموم الناس في كل عصر مشتركة لكنها لا تلغي الخصوصيات الفردية، وسيخسر الأدب النسائي من جماله إذا لم يتمايز بكونه أدبا أنثويا"[2].

وهذا ما ذهب إليه "حسين المناصرة" في القول أن هناك جماليات تظهر ظهورا مميزا في الكتابة النسوية، لأنها أنثوية بالدرجة الأولى، وأنه لا يجب تهميشها، فهي تستمد جمالياتها من هذه الخصوصية التي تتميز بها، وعليه "لا يمكن الحديث عن غياب الكتابة النسوية، لادعاء المرأة الكاتبة أنها لا تنتمي إلى كتابة نسوية ما، باعتبار نظرتها إلى الكتابة على أنها واحدة لا جنس لها، كما يشيع على ألسنة كاتبات عديدات، يعتقدن بأن وصفهن بكاتبات نسويات يسئ إليهن بطريقة أو بأخرى، ويحط من قدرهن، ويهمش كتابتهن .. هذا اعتقاد باطل أو غير صحيح، لأن الكتابة النسوية كتابة أصيلة، ولها أبعادها الجمالية التي أسس لها النقد النسوي، الذي غدا أحد المناهج النقدية المعاصرة المعتبرة على وجه العموم"[3].

**تركيب:**

من خلال هذه التعريفات، نفهم أن الإشكال القائم في المصطلح نابع من الاحتكام إلى وعي اجتماعي بخصوص طبيعة التصنيف العرفي تاريخيا واجتماعيا بين الرجل والمرأة، وبالتالي فإشكالية هذا المصطلح آتية من اللبس المجتمعي والمفهوم الحريمي الاحتقاري للمرأة كأنثى، فلا زال الرجل ينظر للمرأة

[1] بهيجة مصري أدلبي، الأدب النسوي إشكالية المصطلح، مجلة انزياحات، ع.4، ص 84.

[2] ميخائيل عيد، ثلاث روائيات وثلاث روايات، الموقف الأدبي، سوريا، ع. 338، 1999، ص 124.

[3] حسين المناصرة، هل هناك كتابة نسوية، مجلة انزياحات، اليمن، ع. 4، سبتمبر 2010، ص 78.

نظرة تهميش على أنها أنثى لا يمكن أن تتجاوز حدود جسدها، بل وقد جُعل من هذه المعطيات الساذجة الجاهزة محطة انطلاق في معاينة هذا المفهوم، وتم إقصاء "الإبداع النسائي/النص"، وبالتالي فعملية الرفض والقبول لم تصدر من قاعدة أدبية محكمة بل من خارج العملية الإبداعية/الإرث الثقافي والتاريخي، وهذه إشكاليات "لم تتوقف، ولا أظنها تتوقف عن قريب حتى يستتب الأمر لهذا النوع من الكتابة، فيفرض نفسه على أرضية الواقع، أو يتبين كونه كتابة إبداعية لا تختلف عن أي كتابة بغض النظر عن جنس كاتبها"[1].

وأعتقد أن هذا من مهمة النقد الأدبي المغيب، الذي سوف يرفع هذا الغموض واللبس عن المصطلح، ويزيل الإشكال عنه، عن طريق غربلة الآثار الأدبية لا أصحابها، بالحكم على الكاتبات من خلال ما جئن به من نص إبداعي وليس عن طريق النوايا السيئة التي جاء بها التاريخ، وبهذا يتخلص من الأحكام الجاهزة التي ورّثها التاريخ، ويقدم الإبداع النسوي بشكل موضوعي.

أتصوّرُ أن تحرر المرأة مرهون بتحررها من الوعي الذكوري وإرثه الثقافي الذي رسّخ دونيتها، فمتى زالت التصورات التي يتوهمها المجتمع الذكوري بخصوص تهميش المرأة، سوف تنزاح هذه الفوضى ويرجع النظام إلى طبيعته كما خلق، فالفوارق الفطرية القائمة بين الرجل والمرأة هي فوارق طبيعية تنعكس على الإبداع تلقائيا، وينتج هذا الاختلاف أدب المرأة المختلف عن أدب الرجل بالضرورة وبقوة الطبيعة التي منحت لكلا الجنسين بالفطرة خصوصياته العامة والخاصة، ويمتد هذا الاختلاف حتى في الجنس الواحد عند المرأة، فالفوارق الفردية هي من تصنع الخصوصية الكتابية، وقد نجد تشابهات وتقاطعات وتماثلات واتفاقات بين الكتابات النسوية لكن لا يمكن إيجاد تطابق، بل بالعكس يمكن أن نجد مفارقات بينها، وهذا راجع -أيضا- إلى الفوارق التي اكتسبتها الحمولة الثقافية لكل كاتبة. وهذه الفوارق الفردية لا تصنع فوارق إبداعية بل تنتج اختلافات فكرية، ومن هنا فإن الكتابة النسوية ليست تعصبا لمحاولة نفي الرجل، بل هي اللمسة الجمالية التي طالما نادت عليها الشعرية لتحقيق أدبية الأدب، ومن هنا تستمد

[1] زغينة علي، مفقودة صالح، عالية علي، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر،مجلة المخبر، ع.1، ص 11.

خصوصيتها الإيجابية التي تمنحها تميزا منفردا قد لا نجده في الكتابة الذكورية، ولا يعني هذا أن الكتابة النسوية كاملة لا تخلو من شوائب، بل شأنها شأن الكتابة الرجالية، تعتريها نقائص كما تعلوها مزايا، وهذا أمر لا يقبل الإحصاء ولا التقنين، لكن ما هو واضح أن الكتابة النسوية تتفق مع الكتابة الرجالية في قضايا عامة وتختلف عنها بما يميزها وهنا تكمن خصوصيتها.

لذا فإن لجوء المرأة للكتابة، كان بداية من أجل تحررها من هذه النظرة الذكورية التي تتعصب عليها وتحط من قيمتها، ويبقى "وضع المرأة الخاص، والمشروط بعقلية توارثتها الأجيال لاعتبارات تاريخية ذات مرجعيات مختلفة، يجعل مسألتها تطرح -باستمرار- ضمن مشروع التحرر. ولذا فـ"الكتابة" تصبح في هذا السياق التعبيري-مرتبطة أكثر بالمجال الذي يتحرر من خلاله الإنسان، وحين كان التخييل مكانا للحرية، فقد وجدت فيه المرأة الفضاء الأرحب لتجريب حريتها وانعتاقها، ذلك لأن في المتخيل تأخذ المرأة المكانة التي يرفضها الواقع"[1]. لذلك اختارتها كفعل خلاص للبوح والتحرر والتعبير، وهذا "يعني رغبتها في أن تكون، وأن توجد، وتحضر بالفعل وبالقوة، وتحقق ما يمكن اعتباره تجاوزا لوضعها الحالي"[2].

اختارت المرأة كتابة الرواية لمجابهة التاريخ وللدفاع عن وجودها وكينونتها المفقودة وطرح قضاياها واستعادة ذاتها وتحريرها من المنظور الذكوري الذي أعطاها مفهوم الحريم المحتقر، والذي لم يعترف بها كإنسان وحقها الآدمي في استقلالية ذاتها، لذا واجهت هذه التصورات الذكورية السائدة على أنها كائن تبعي وغير منتج في عملية الإبداع، وتجاوزت إلى حد ما الصورة النمطية حولها التي تلخصها في أنها خلقت لشغل البيت والزوج والولادة فقط ولا يحق لها الخوض في مجال الكتابة، وبهذا استطاعت صنع صورة مغايرة تمكنت من خلالها إبراز نضجها الإبداعي والكتابي، واستسيغ لها ذلك بخاصة، لما رأت في أن خصوصية الانفتاح الروائي هو الذي يحقق لها ما تطمح إليه من تحرر، فلجأت إلى كتابة الرواية لكي توسع دائرة خلاصها، إذ انفتاحها هو المجال الأرحب الذي يسع الحرية التي تطوق لها المرأة الكاتبة،

[1] زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 19.

[2] زغينة علي، مفقودة صالح، عالية علي، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر،مجلة المخبر ، ع.1، ص 18.

ولأنها الأداة الفنية المميزة الأكثر عمقا للتنفيس عن أوجاعها الداخلية وعلى استيعاب هموم المرأة التي تراكمت عبر حقب زمنية متتالية، ولأنها الأكثر قدرة على إبراز خصوصية كتابتها ونظرتها للعالم، وعليه فقد اتخذتها آلية دفاع لتأكيد حضورها الذي أقصاه الواقع الموضوعي، ولا ننكر -أيضا- أن بعض الروايات النسوية جاءت لخلخلة المنطق الذكوري وتخريبه من الداخل، عن طريق رفضه والتمرد عليه، وبهذه الثورة اكتسبت جرأة مكنتها من الخوض في مجالات كتابية كانت في السابق حكرا على الرجل فحسب.

هذا يعني أن الكتابة النسوية خاضت أشواطا تاريخية لكي تصل إلى ما هي عليه الآن، وفي الآتي سوف نستبين ذلك، عن طريق تتبع مسارها الزمني، وسوف نخص الحديث عن الرواية النسوية الجزائرية.

**ثانيا . الرواية النسوية الجزائرية / خلفيات التشكل وسياق التكوين** :

في ظل الأوضاع التاريخية التي عاشتها الجزائر تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي في حركيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية الصعبة، "كان الأمر جد طبيعي أن تغيب الرواية من الاستقلال حتى سنة 1967 حيث ظهرت رواية (صوت الغرام) لمحمد المنيع "[1]، وهذا ما يجعلنا نقول إن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تصدّرت بالأدباء الذكور، أما الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللسان العربي فقد " ظلت غائبة حتى عام 1979 لتطل علينا رواية (من يوميات مدرسة حرة) [لزهور ونيسي] وكان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة "زليخة السعودي" إلا أن رحيلها حالها دون ذلك".[2]

في هذه الأثناء كانت الرواية المكتوبة بالفرنسية قد قطعت أشواطا معتبرة، حيث برزت في خمسينات القرن الماضي، وكانت أوفر حظا من سابقتها، فلاقت ترحيبا ورواجا كونها تكتب بلغة الاستعمار، ومن رائدات الإبداع النسوي قبل الاستقلال نذكر "آسيا جبار" في رواياتها: (عطش-

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت، ص 88.

[2] أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة آمال الثقافية، الجزائر، ع. 4، 1982،ص8.

1957)، (ناقد الصبر-1958)، (أطفال العالم الجديد-1962)[1]، تميزت كتاباتها عن المرأة والثورة والتحرر والوعي، وهو ما تشترك فيه مع ما كتبته "زهور ونيسي" في رواياتها ذات التعبير العربي، إضافة إلى أن هذه الأخيرة تقترب في كتاباتها من الكتابة الرجالية، فنجدها تبتعد عن الذاتية وتطرح قضايا المجتمع الجزائري بخاصة في موضوع الثورة والتحرر وفق منظور موضوعي، ويرجع السبب إلى أن المرأة كانت تابعة للرجل ومهمشة تعيش في ظله وتعترضها عادات وتقاليد المجتمع الجزائري المحافظ، الذي يسعى إلى حجب صوت المرأة، لهذا لم تتمكن من البوح بمكنوناتها الأنثوية، وظلت مقصية بعيدة عن كل ما يميز كتاباتها ويبرز خصوصياتها كأنثى.

كانت فترة الثمانينات شحيحة، لم تعط أية رواية نسوية، لتعود "زهور ونيسي" في مطلع التسعينات برواية (لونجة والغول-1993)، وأحلام مستغانمي بـ(ذاكرة الجسد-1993)، (فوضى الحواس-1996)، وفي آخر سنة من القرن العشرين تكتب فاطمة عقون (عزيزة-1999)، وفضيلة الفاروق (مزاج مراهقة-1999).

إن فترة التسعينات كانت الانطلاقة القوية لبعض ما كتبته الأديبة الروائية الجزائرية، وأخص بالذكر "أحلام مستغانمي" و"فضيلة الفاروق"، فالسرد عند هاتين الكاتبتين ولد ناضجا وجديدا، ولعل السبب يعود إلى تأثرهما بمكان إقامتهما، ففي هذه الفترة كانتا بعيدتان عن المجتمع الذكوري المحلي، وما أنتجتاه من إبداع جاءنا من مدينة بيروت، وكأن انفتاح هذه المدينة انعكست صورته في إبداع المرأة الجزائرية.

عكس ما نلحظه على رواية (لونجة والغول) مثلا، فزهور ونيسي لم تغير من أسلوب كتابتها الذكوري، وبقيت تكتب بموضوعية الرجل، رغم أن الأحداث السياسية في هذا الوقت كانت في بداية توترها وشاعت الرؤى الذاتية والانطباعات الشخصية لدى العام والخاص، مما يجعلنا نقول إن الكتابة عندها ولدت بالفطرة تقليدية وغير قابلة للتجديد، وهذا ما لاحظناه في آخر إصداراتها (تغريدة المساء-

[1] هناك أصوات نسائية أخرى كتبت باللغة الفرنسية، نذكر منها: الطاووس عميروش، جميلة دباش،، يمينة مشاكرة...إلخ، تميزت كتاباتهن في هذه الفترة بالجرأة وفرض الذات أمام كتابات أبناء المعمرين ذووا التوجهات الليبيرالية.

2015)، ويعود هذا إلى أن الكاتبة المجاهدة تكتب من هاجس روحها الثورية الصارمة التي لا مجال فيها للعاطفة والذاتية، فهذه القوة التي مكنتها من الصمود ومواجهة المستعمر هي نفسها القوة التي جعلتها تتصدر الكتابة النسوية في الجزائر وتواصل الإبداع حتى شيخوختها.

تدفق الإنتاج الروائي مع مطلع القرن الواحد والعشرين، ففي سنة 2000 صدرت: (أوشام بربرية) لجميلة زنير، (بين فكي وطن) لزهرة ديك، (بيت من جماجم) لشهرزاد زاغر. وفي سنة 2001 صدرت: (بحر الصمت) لياسمينة صالح، (الحريات والقيد) لسعيدةبيدةبوشلال، (تداعيات امرأة قلبها غيمة) لجميلة زنير، (الشمس في علبة) لسميرة هوارة. وفي سنة 2002 صدرت: (في الجبة لا أحد) لزهرة ديك، (أحزان امرأة من برج الميزان) لياسمينة صالح، (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق. وفي سنة 2003 صدرت (النغم الشارد) لربيعة مراح، (عابر سرير) لأحلام مستغانمي، (قدم الحكمة) لرشيدة خوازم. وفي سنة 2004 صدرت: (السمك لا يبالي) لإنعام بيوض، (زنادقة) لسارة حيدر، وفي سنة 2005 صدرت: (ذاكرة الدم الأبيض) في جزئيه الأول والثاني لخديجة نمري. وفي سنة 2006 صدرت: (ذاكرة الدم الأبيض) الجزء الثالث لخديجة نمري، و(لعاب المحبرة) لسارة حيدر، (وطن من زجاج) لياسمينة صالح، (اكتشاف الشهوة) لفضيلة الفاروق. وفي سنة 2007 صدرت: (جسر للبوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي، (شهقة الفرس) لسارة حيدر، (اعترافات امرأة) لعائشة بنور، (فراش من قتاد) لعتيقة سماتي، (إلى أن نلتقي) لإيميليا فريحة، (أجراس الشتاء) الجزء الأول والثاني لعائشة نمري. وفي سنة 2008 صدرت: (مفترق الطرق) لعبير شهرزاد، (نقش على جدائل امرأة) لكريمة معمري، (بعد أن صمت الرصاص) لسميرة قبلي. وفي سنة 2009 صدرت: (الهجالة) لفتيحة أحمد بوروينة، (قليل من العيب يكفي) لزهرة ديك. وفي سنة 2010 صدرت: (أعشاب القلب ليست سوداء) لنعيمة معمري، (لخضر) لياسمينة صالح، (لن نبيع العمر) لزهرة ديك، (أقاليم الخوف) لفضيلة الفاروق، (أمال..حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين) لهدى درويش.

إن تلاشي عواقب الاستعمار الفرنسي وبخاصة منه تفشي الأمية عند النساء، أدى إلى تطور كمي في الرواية النسوية الجزائرية، كما هو ملاحظ من خلال هذا الإحصاء -الذي أدرجناه كتمثيل لا كحصر- حيث أصبحت المرأة متعلمة تزاحم الرجل في الثقافة والكتابة كذلك، وأصبحت تعبر عن أفكارها بنفسها بكثير من الجرأة، ففرضت موضوعاتها على الساحة الأدبية بكفاءة مكنتها من جعل الطرف الآخر/الرجل يتقبل خصوصيتها التي تميزها عن الإبداع الذكوري، وهو ما جعل أيضا دور النشر ترحب برواياتها، ولعل هذا الترحيب الذي لاقته الكاتبة هو ما حفز القلم النسوي على الإقبال أكثر على كتابة الرواية بصفة خاصة.

استطاعت معظم الروائيات الجزائريات في هذه المرحلة التاريخية التحرر من القيود الكلاسيكية التي كانت تكتب بها في مرحلة سابقة، فخلخلت الكتابة وخاضت التجريب، فتداخلت الأجناس في النص الروائي، ونهضت الكاتبة على تعرية الصراع ومساءلة المسكوت عنه، فتشظت الحبكة، وهدمت الحكاية وتلاشت الحركة ودور الشخصية وتعددت الأمكنة والأزمنة، وبات من الصعب فهم النص من قراءته الأولى، وأصبحت الكتابة الجديدة في الرواية النسوية تنادي بقارئ منتج وفعّال، يثير الأسئلة ولا يتوهم حقيقة الخطاب، بل يسعى إلى فك شفرات النص، وإتمام فعل الكتابة وإكمال معناها.

ومن ناحية المضمون فإن معظم الكاتبات بقين مرتبطات بالقضايا التي عرفتها الجزائر فكتبن عن الثورة والاستعمار وعن إرهاب العشرية السوداء وكتبن عن السلطة والسياسة وعن المصالحة الوطنية ... إلخ، وهذا هو المشترك بين الإبداع الذكوري والنسوي في هذه المرحلة التاريخية، ولكن هذا لا ينفي أن المرأة كانت أكثر إلحاحا على الكلام باسم قضيتها، ومنه استطاعت خلق كتابة تميزها وتطرح خصوصيتها الفكرية ومشاغلها الخاصة المتعلقة بها كجسد أنثوي وجعله بؤرة كلامها، ولهذا فمعظم كتابات هذه الفترة سعت إلى الكتابة عن الجنس وعن الجسد والروح النسوية وفكرها ومستلزماتها كامرأة.

ومن سنة 2012 إلى غاية 2017 تكاثرت الأعمال الروائية النسوية، ونذكر منها-على سبيل التمثيل لا الحصر- رواية (قصة حياة في طي النسيان-2012) لعبلة قوادر، (جسد يسكنني-2012)

لديهية لويز، (تواشيح الورد-2012) لمنى بشلم، (نادي الصنوبر-2012) لربيعة جلطي، (رحمة-2012) لنجاة مزهود، (جيناتهم جنوب-2012) لصفاء عسيلة، (الأسود يليق بك-2012) لأحلام مستغانمي،(زلة قلب-2012) لزهرة مبارك، (بروج الغدر-2013) لآسيا مشري، (عرش معشق-2013) لربيعة جلطي، (سأقذف نفسي أمامك-2013) لديهية لويز، (نورس باشا-2013) لهاجر قويدري، (حلم على ضفاف-2013) لحسيبة موساوي، (أحلام مدينة-2013) لفريدة إبراهيم، (أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية-2013) لمنى بشلم، (الذروة-2014) لربيعة جلطي، (عودة برج إيفل إلى آيت عجيبة-2014) لضاوية كربوس، (تغريدة المساء-2015) لزهور ونيسي، (عبادة الجسد-2015) لنورة طاع الله، (سكرات نجمة-2015) لأمل بوشارب، (عائد إلى قبري-2015) لزكية علال، (فارس-2015) لفريدة سلال، (الرايس-2015) لهاجر قويدري، (اعتراف موجة-2015) لعبلة قوادر، (حنين بالنعناع-2015) لربيعة جلطي، (عايشة-2016) لحكنة حواء، (زوايا الصفر-2016) لآسيا بودخانة، (نساء في الجحيم-2016) لعائشة بنور، (أوزليم ورحى الذاكرة-2016) لفتيحة رحمون،(شجرة مريم-2016) لسامية بن دريس، (عازب حي المرجان-2016) لربيعة جلطي، (دوار الحتمة-2016) وافية بن مسعود، (امرأة من دخان-2016) لنادية بوخلاط، (سرداب العار.2016) لكريمة عساس، (تفاح الجن-2016) لجميلة مراني،(لسان قلبي برئ-2016) لنورة طاع الله-(تشرفت برحيلك-2016) لفيروز رشام، (يخبئ في جيبه قصيدة-2016) لمنجية إبراهيم، (لن يمس قلبي بشر-2016) لسهيلة قواسمية، (ذات القلبين-2017) لفاطمة بن شعلال، (شيروفوبيا-2017) لدليلة بوسامة، (جرعة زائدة-2017) لصباح روايسية، (الأكروفوبيا-2017) للينا بديار، (وأنا أحتضر-2017) لسلمى بوقرعة، (عبادة الجسد-2017) لنورة طاع الله.

عرفت هذه المرحلة التاريخية تطور كبير في نشوء أقلام نسوية كثيرة وبالأخص في سنة 2016، وهي تجارب كتابية متنوعة من حيث النضج والإبداع، والملاحظ هو تدفق أسماء روائية جديدة لم

تستحوذ بعد على تقنيات الكتابة الروائية، بينما تراهن أسماء نسوية أخرى على التجديد والعالمية (أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق)، فثمة بون شاسع بين الفئتين في تجربتهما.

الملاحظ أن الروائية الجزائرية في المرحلة الراهنة لم يعد يغويها الهاجس النسوي والنضال من أجل قضية المرأة في إثبات تميزها، فهذا الجيل الجديد خلق نوعا من التحول الأدبي حيث أصبح التلقي هو المبتغى الأساسي، وكأن الكاتبة اليوم تسعى لنيل الشهرة الأدبية. ومن ذلك نجد أن "زهرة مبارك" قدمت عملا روائيا بشكل مميز ومختلف ليس من حيث أساليب الكتابة، بل من حيث أساليب التلقي، فسجلت روايتها (زلة قلب) في نسخة إلكترونية مضمنة في قرصين بصوت الكاتبة، يستغرق سماعها 1ساعة و41 دقيقة، تقول الكاتبة في حوار صحفي: "استعنت ببعض الأغاني الجزائرية والعربية المعروفة والجميلة في مرافقتي وأنا أروي حتى لا يمل القارئ خصيصا المسافر بما أنني اخترت هذه المرة نشر جديد على القارئ العربي صحيح الروايات السمعية موجودة لكن المميز في عملي هو الموسيقى والإخراج وقوة الصوت.-لماذا اخترت هذا النوع من النشر: لأنني أردت أن أحبب القارئ في ما نعمل بطريقة سلسة وجديدة وتتناسب مع جيل "الديجيتال" يعني عكس القارئ الكلاسيكي ولأن هاجس المقروئية يستقرؤه كل العالم أردت أن أعيد القارئ إليها"[1]. ومنه نفهم أن الكاتبة استغلت وسائل الاتصال الحديثة، لخلق فضاء أرحب تتجدد فيه العلاقة بين الكاتبة وجمهورها، بصوت الكاتبة نفسها.

والملاحظ في التجربة الكتابية النسوية الجزائرية، هو انتقال الكاتبات من مرحلة كتابية إلى أخرى، ف"زهور ونيسي" انطلقت من القصة قبل كتابة روايتها الأولى (من يوميات مدرسة حرة)، فأصدرت أول عمل قصصي لها بعنوان (الرصيف النائم-1967)، وكذلك فعلت ياسمينة صالح فكان منطلقها من القصة فكتبت (حين نلتقي غرباء)،و أيضا "جميلة زنير" في مجموعتها القصصية (دائرة الحلم والعواصف-1982).

[1] دراجي قدوج، زلة قلب رواية جزائرية بحلة جديدة ومميزة بقلم الروائية الجزائرية زهرة مبارك، جريدة أصوات الشمال، الجزائر، السبت 2012/11/03، http://www.aswat-elchamal.com ، يوم 25 / 08/ 2017، الساعة 19:23.

أما "أحلام مستغانمي" فبعد إصدارها لثلاث دواوين شعرية هي على التوالي: (على مرفأ الأيام-1972)، (الكتابة في لحظة عُري-1976)، (أكاذيب سمكة-1993)، انتقلت إلى الإبداع الروائي برائعتها (ذاكرة الجسد-1993)، ومثل هذا المنطلق أيضا نجده عند العديد من الروائيات، ومنهن "ربيعة جلطي" التي أصدرت أول مجموعة شعرية في السبعينات بعنوان (تضاريس لوجه غير باريسي)، تلتها مجموعة من الدواوين.

إن تأخر ظهور الرواية النسوية في الجزائر، لم يؤثر على مردودها الإبداعي، حيث نالت الكاتبة الجزائرية العديد من الجوائز، فياسمينة صالح نالت جائزة "مالك حداد" عن روايتها (بحر الصمت) عام 2001 مناصفة مع الروائي "إبراهيم سعدي"، وكذلك نالت إنعام بيوض جائزة "مالك حداد" سنة 2003 في دورتها الثانية مناصفة مع الروائي "عيسى شريط" عن روايتها (السمك لا يبالي)، ونالت هاجر قويدري جائزة "الطيب صالح للرواية العربية" سنة 2011 عن روايتها (نورس باشا)، ونالت سارة حيدر روايتها (زنادقة) جائزة "أبوليوس" عام 2004، وفازت رواية (اعترافات امرأة) لعائشة بنور بجائزة "الاستحقاق الأدبي" ناجي نعمان الأدبية 2007 بلبنان، ونالت رواية (ذاكرة الجسد) جائزة "نجيب محفوظ" عام 1998.

**ثالثا- الرواية النسوية الجزائرية وسؤال الاختلاف/الخصوصية:**

تحضر خصوصية الكتابة في الرواية النسوية الجزائرية لتعني "خصوصية واقع ما، وتفكير ما، وخصوصية الهم الذي يمارس حضوره على بعض الذوات الحاملة لجرح تاريخي وسؤال وجودي، والخصوصية تعني أخيرا شروط الحياة، إذ تصير الكتابة وشكلها جسرا نعبر منه لإدراك طبيعة التفكير في هذه الكتابة"[1] النسوية وقراءة الجرح التاريخي الذي شكلته على مر أحقاب زمنية القيم الذكورية المستبدة للمرأة الجزائرية. فالإقصاء الذي مورس عليها لسنوات عديدة، هو ما جعلها تبحث عن هويتها المغيبة، حيث أصبح راهن وجودها وأفق مصيرها هاجسا تسعى لتحريره من أشكال الاستلاب الذكوري والقهر

[1] زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 34.

والتهميش، ومن هنا اتجهت المرأة للكتابة بغية التنفيس عن صراعاتها وهمومها وما تتوق إليه من تحقيق إنسانيتها ومن بلوغها لآفاق تحررها تنقلها من الهامش إلى المركز، فاتخذت الكاتبة الجزائرية من جنس الرواية سبيلها "إلى إثبات الكيان المختلف وتأكيد الهوية المتميزة وتبرير الوجود الراهن"[1]، ومن هذا الإبداع تشكلت خصوصيتها التي تؤكد حقها في الاختلاف والتمايز، مما مكنها من خلخلة المنظور الذكوري الذي "يسعى دوما إلى تكريس مركزية إبداع الرجل مقابل الإبقاء على هامشية إبداع المرأة، تحقيقا لمقاصد ضيقة الأفق، لا علاقة لها بما يتوفر عليه ذلك الإبداع النسائي الجزائري في جنس الرواية من أدبية"[2].

ومنه، لكي نتوصل إلى أحكام نقدية موضوعية بشأن مسألة الخصوصية والاختلاف في الرواية النسوية الجزائرية، لا بد من أن ننطلق من النص في حد ذاته، ونعاين" أسئلة المتون الحكائية لنصوصهن الروائية، فضلا عما تنفرد به لغة خطابها الروائي من سمات مفيدة"[3]، بغية إبراز العلامات الدالة على إبداعهن النسوي المنزاح عن الخطاب الذكوري؟ ومعرفة هل فعلا استطاعت الرواية النسوية الجزائرية أن تمتلك سلطة النص؟ وكيف عبّرت الروائية الجزائرية عن خصوصيتها؟ وهل أخذت بناصية التقنيات الحداثية وشقت طريق الإبداع والتجديد، أم أن كتابتها ظلت خاضعة لمنطق الرواية الكلاسيكية؟

## 1. مدارات الكتابة في المتن الحكائي وعلامات النسوية:

لجأت الكاتبة للرواية عن وعي بذاتها وبالعالم من حولها، وسخرتها كأداة فنية لتحرير وجودها المستلب، من خلال التعبير عن مشاغلها النسوية والأنثوية بخاصة، التي استمدت منها خصوصيتها في الكتابة، والتي أهلتها لتتميز عن الإبداع الذكوري، و"اختلاف هذا النوع من الإبداع النسائي يشمل التمايز الجنسي للمرأة وما تنفرد به أنثى من وظائف تميزها عن الرجل، كالحمل والولادة، وتؤثر في

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط1، 2003، ص 164، 165.
[2] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط1، 2005، ص 104.
[3] المرجع نفسه، ص 91.

نسيجها النفسي، ونمط تفكيرها ومذهب سلوكها، وكذلك وضعيتها المتأزمة في المجتمع الذكوري، وفي سيرورتها التاريخية"[1].

وإضافة إلى هذا التمايز والاختلاف فإن الكاتبة الجزائرية تجاوزت مشاغل الكتابة الذاتية، لتتعالق مع الفكر الذكوري في مساءلة الواقع، فراحت تخوض الحكي في السياسة والساسة، ومصير الأمة والشعب والبلاد. ومن هنا تنوعت مدارات الحكي في المتن الروائي عند الكاتبة الجزائرية، وتراوحت بين المختلف والمؤتلف مع الإبداع الذكوري.

تترجم الكتابة عن "الذات" في الرواية النسوية الجزائرية نوعية الفضاء الذي يجول فيه فكر المبدعات، ولذا نجد نوعين من الرؤى في هذه الكتابة، الأولى محدودة فنيا وضيقة لا تزال تشتغل وفق أساليب الكتابة التقليدية، والأخرى استطاعت أن تتحرر من القيود الكلاسيكية نحو كتابة راهنت فيها على التجريب وتجاوز القديم، لتحاكي عوالم جديدة تترجم أكثر وعيها بالذات وبالعالم.

عموما تعد الكتابة عن الذات هي الحكي المهيمن في المتن الروائي عند الكاتبة الجزائرية، وهو ما تجلى في مستويات عديدة، منها تداخل النصوص السردية مع السيرة الذاتية للكاتبة إلى حد الامتزاج في أحيان كثيرة، فهناك نصوص لا تصرح الكاتبة الجزائرية عن علاقتها المرجعية بسيرتها الذاتية ولكنها لا تنفي ذلك، كما في رواية (أهداب الخشية) لمنى بشلم التي صممتها لتبدو واحدة من اللعب السردية مع القارئ مع أنها تترجم في جزئها الأكبر سيرتها الذاتية، وكذلك رواية (جيناتهم جنوب) لصفاء عسيلة.

وفي المقابل نجد نصوصا أخرى تصرح فيها الكاتبة في كثير من اللقاءات الأدبية أن الجزء فيها يمثل سيرتها الذاتية كما في ثلاثية "أحلام مستغانمي"، أو أن العمل الروائي ككل هو ترجمة للسيرة الذاتية ويبرز هذا بشكل جلي أكثر في أعمال "فضيلة الفاروق" بخاصة في روايتيها (مزاج مراهقة) و(تاء الخجل)، ف"الفاروق" ومنذ مدة ندمت على استعمالها للاسم المستعار، والآن وبعد تجربة فنية ناضجة أصبحت لا تخجل ولا تخاف من التصريح أن ما كتبته هو سيرتها الذاتية تقول في حوار صحفي لها مع "نوارة لحرش"

[1] المرجع السابق، ص 90.

:"هذا الاسم المستعار له منافعه في الدنيا وله مضاره أيضا ولهذا كلما صادفت كاتبة شابة تختفي وراء اسم مستعار أنصحها ألا تفعل ذلك، لا يجب أن نخاف من شيء"[1].

ولعل هذا ما ضخم في كتابتها "الأنا" التي تدل على الكتابة الذاتية، ففي روايتها (تاء الخجل) توظف الكاتبة الضمير المنفصل "أنا" في فصلين من الرواية هما: (الشيطان وأنا/أنا ورجال العائلة) وهذا يدل على مدى قدرة الكاتبة الآن في البروز والمكاشفة، فـ"امتلاك ضمير "أنا"، كان بالنسبة للمرأة فتحا مهما، سيقود إلى الإعلان في المرحلة الثانية، عن تأسيس مبدأ "الهوية الأنثوية""[2].

ويأتي الحكي بالذات في بعض الروايات على لسان المرأة، فتحكي حياة في (فوضى الحواس)، وثريا بادي في (جيناتهم جنوب)، ومنى بشلم/الشخصية في (أهداب الخشية)، ولويزة في (مزاج مراهقة)، وخالدة في (تاء الخجل).و لكن هذا التقنع لا ينفي تلك القرائن والدلائل الموجودة في النص على أن الرواية هي سيرة ذاتية.

إن الكاتبة الجزائرية لم تعد كما في المرحلة التقليدية تتقنع وتختفي وراء أسماء مستعارة وأصوات الشخصيات، بل صارت في مرحلتها الجديدة تبرز رؤيتها وتكشف سيرتها، وتفصح عنها، وبهذا تمكنت من الارتقاء فنيا بصورة المرأة إلى فاعلة ومنتجة.

انجرّ عن هذه النزعة الذاتية والالتفاف حول الذات نحو الخوصصة في الرواية النسوية الجزائرية، إلى تطرق الكاتبة في متنها الحكائي للعديد من الموضوعات ذات الصلة الوثيقة بشؤون المرأة ومحور اهتماماتها ومدارات تفكيرها وتوجهاتها، ومن ذلك حديثها عن: خوفها من الشيخوخة وحديثها عن الرحم والرضاعة وعملية المخاض والحمام وعن السحر والشعوذة والرقص والغناء والجسد والموسيقى والغنج والإغراء والمجوهرات وأدوات الزينة والغيرة والعنوسة والتجسس والحب واللذة والجنس والاغتصاب والعذرية والاستقلال الاقتصادي للمرأة والتعليم والمطبخ والحجاب... إلخ. وتستمد هذه التيمات وجودها في المتن

[1] مجلة النور، حوار الصحفية نوارة لحرش مع الروائية فضيلة الفاروق، 14 /2007/08، http://www.alnoor.se/article.asp?id=9094 ،يوم 19 /08/ 2017، الساعة 03:47.

[2] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص 131.

الروائي من الذات الأنثوية، غير أننا سنعاين-في ما سيأتي-التيمات الأكثر بروزا وهيمنة في الرواية النسوية والتي شكلت ظاهرة ملفتة للقارئ، وسمات خصوصية في كتابتها.

شكلت قضية "تعدد الزوجات" موضوعا متكررا في كثير من المتون الحكائية النسوية الجزائرية، ففي رواية (نورس باشا) لـ"هاجر قويدري" يتزوج الباشا حمدان على زوجته "زينب" المتحضرة ذات المال والنسب الآتية من "دزاير"، من "ضاوية " الطفلة البدوية التي تقول أنه:" حال وصولنا سيأمر في تحضير غرفة خاصة بي، ستكون الغرفة عالمنا المطل على روابي الفرح.. ماذا يهم أمر الزوجة الأولى؟ تقول أمي إن الزوجة الثانية تأخذ كل الغنج، بينما سيكون على عاتق الأولى كل المسؤوليات."[1] وعندما دخل الزوج حمدان برفقة زوجته الثانية إلى البيت على بغتة أمام مرأى زوجته الأولى أصابها نوع من الجنون وبدأت في الصراخ والهيجان، "قامت الدنيا وقعدت عندما دخلت ذلك البيت، كما لم أتخيل أبدا، صارت كالمجنونة، ترمي بكل ما تصادف على الأرض، ظلت تصرخ في استياء.. حاول الباشاغا حمدان لجم غضبها من دون فائدة.. توزع صراخها على أرجاء البيت كاملا، ووقفت على رأسي أنا. [قائلة]-أنا يتزوج علي من حقيرة بدوية."[2] وتشتد الصراعات بين الزوجة وضرتها وبخاصة عند سفر الزوج للتجارة وإطالته، حيث تنتقم "زينب" / الزوجة الأولى من ضرتها وتذهب بها كرها حيث الخدم، وبوفاة الزوج الباشاغا حمدان تصبح "زينب" و" الضاوية" صديقتان حميمتان وكأن شيئا لم يكن، ويعتبر هذا من الخطة الفنية للكاتبة في هذه الرواية التي تنتصر للمرأة، فتقتل الزوج، وتصالح بين الضرتين، وتجعل كل ثروة الرجل وشقاءه لهما.

و في رواية (السمك لا يبالي) لإنعام بيوض تذهب "ريما" إلى خالتها الماكثة منذ شهور بالمشفى، والتي سوف تموت في ما بعد قهرا من زوجها، هناك " حكت لها خالتها بعبارات متقطعة بين فواصل من نوبات نشيج، وهي لا تزال تتوجه إليها على أنها ماري، مأساتها مع زوجها، وكيف أن حياتها معه في

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، منشورات ANEP، الجزائر، د ط، د ت، ص 110.

[2] الرواية، ص ن.

البداية كانت صورة للسعادة لا نظير لها إلا في نهايات القصص الخرافية التي يتخيلها كل امرئ على هواه. بقيت كذلك إلى أن اكتشفت تورطه في تجارة الأسلحة والمخدرات. كان يتعامل مع أنصار سوموزا وابنه ومع الساندينيين على حد سواء. حكت لها أيضا كيف أدخلها لمستشفى الأمراض العصبية عدة مرات كي يشهر عليها الجنون فلا يعتد بشهادتها. لم تكن تنوي أن توشي به. لكنه كان يريد التخلص منها بأي شكل كان. كانت هناك امرأة أخرى في حياته. أدركت ربما كم كانت محقة في حدسها بشأن ذلك الرجل"[1].

في هذه الرواية ينتصر الرجل وتموت المرأة على خلاف ما جاء في سابقتها، وهنا نسجل أن الخطة الفنية للكاتبة الجزائرية في متنها الروائي تتراوح بين التبعية للرجل أو تجاوزه وصنع هوية أنثوية، وهذا يعني أن المتون التي دلت على خاصية المرأة بعضها قدم أفكارا جاهزة، وبعضها الآخر جدد وحقق نضجا فنيا، كما سيتبين أكثر في ما سيأتي.

تحضر تيمة تعدد الزوجات أيضا في رواية (الذروة) لربيعة جلطي [2]، وفي رواية (تغريدة المساء) لزهور ونيسي[3]، وفي رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي[4]... إلخ، فتعدد الزوجات وتتعدد أسباب إعادة الرجل الزواج مرة أخرى، ومن ذلك، عدم إنجاب زوجته الأولى "ذكورا"، وهذا هو الدافع الذي حفز والد "خالدة" على الزواج مرة ثانية في (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق، تقول: "منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، ما دامت أمي غير قادرة على فعل ذلك."[5]، وتطرح قضية تفضيل الرجل للمولود الذكر على الأنثى كذلك في رواية (نورس باشا)، تقول الضاوية / الزوجة الثانية: "امتعضت زينب لمولودي الذكر، تحققت أنها ضيعت منزلتها الرفيعة، ليس ينفع نسب وجاه المرأة عندما تكون كل بطونها إناثا، الرجل

[1] إنعام بيوض، السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004، ص 115.

[2] ينظر: ربيعة جلطي، الذروة، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2014، ص 43.

[3] ينظر: زهور ونيسي، تغريدة المساء، منشورات ANEP، د ط، 2015، ص107 - 108.

[4] ينظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، نوفل، بيروت، د ط، 2013، ص 358.

[5] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط3، 2015، ص 19.

يحبذ المرأة التي تلد ذكورا، ولن يشعر بوجوده إلا عندما يرزق بطفل، فرحة الباشاغا حمدان لا توصف وهو يمسك بأول أولاده الذكور بعد بنتين"[1].

وترى "زهور ونيسي" أن تفضيل الرجال للمولود الذكر" يبدو وكأنه حالة من التعويض النفسي لشبابهم وحياتهم (...) بل حتى النساء يفضلن الذكر على البنت لأسباب كثيرة، منها إسعاد الرجل والعائلة، وفي تصور المرأة أن الذكر ستجده سندا لها وعونا خصوصا في خاتمة أيامها، في هذا العالم الذكوري، وهذا التصور غير صحيح دائما، فما أكثر الآباء والأمهات الذين غادرهم أبناؤهم الذكور، وهم في أشد الحاجة إليهم، ولم يجدوا إلا بناتهم (...) في الماضي كان الناس يحبون الذكر من أجل خدمة الأرض والحفاظ عليها، حتى لا تخرج ملكيتها إلى الأجانب من الأصهار، وغير الأصهار، وهو سبب اقتصادي أكثر منه شيئا آخر، واليوم لماذا هذه الذهنية باقية، وقد أصبحت البنت تدرس وتعمل بكل المجالات مثل الرجل تماما؟"[2].

وفي مقابل هذا تصادفنا نصوص جديدة تلغي كل ما كتبت حوله ضمن "تعدد الزوجات" وصراعات الضرائر، وفقدان الزوجة حياتها بمجرد تخلي الزوج عنها، فلا يخفى علينا أنه في رواية (فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي، لم تذهب حياة إلى الصراع مع ضرتها للفوز بالزوج لوحدها بمجرد إحساسها أنها تتقاسمه معها، بل تجاوزتهما نهائيا، وهذا الشرخ الحسي الذي شعرت به مع زوجها جعلها تقيم علاقة عشق مع المصور الصحفي في (عابر سرير)، وهنا تتجلى أقوى صور التحرر والإمبريالية في نص السيدة مستغانمي، ومن ذلك ما نجده في رواية (أقاليم الخوف) لفضيلة الفاروق، تقول ماغي: " لقد آمنت خلال سنوات عنفواني أن القلب لا يستقر على حب حتى يجد توأمه الحقيقي، ولكني في كل مرة كنت أتوه، كما كل البشر، أحب وأكره، أحب وأترك، أحب وأنطفئ، أحب وأمل، وشيئا فشيئا بلغت مرحلة "نوا"، فإذا بي أكتشف أنني مجهزة بقدرة قادر لأن أكون هكذا ! "[3]

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 143.

[2] زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 103.

[3] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص 62.

امتد هذا التحرر والتجديد في المتن الروائي النسوي إلى رواية (نادي الصنوبر) لربيعة جلطي، حيث المرأة هي من تطلب الطلاق لتعيد الزواج مرة أخرى، فـ"عذرا" الصحراوية تقيم حفلا راقصا بمناسبة طلاقها، ثم تتزوج من "عبده" الخليجي، وتعيد طلب الطلاق مرة ثانية، لسبب ضعيف،و هو أنها تشعر بالغربة في بلاده، "طلبت منه مرارا أن تستعيد حريتها، وأن يرجعها إلى بلادها.. الشعور بالغربة يفوق كل شيء، لم يستطع أي شعور آخر أن يتجاوزه."[1] ومن الخطة الفنية التي رسمتها الكاتبة أنها أبرزت المكانة المقدسة التي تحظى بها المرأة الطارقية، فـ"تولد وحولها غلالة تقيها من شر الرجال "[2]، عكس ما نجده في النصوص التقليدية أنها مغبونة من طرف الرجل وتابعة له، وهو ما نجده أيضا داخل هذه الرواية وقد جاءت الكاتبة به لتبيان التيمة الضد، فـ"نفيسة" المحامية أصابها اكتئاب جرّاء الحالة القاسية لموكلاتها النساء وهن يحاربن من أجل حقوقهن،لهذا تطلب من "عذرا" أن تدلها على رجل طارقي بإمكانه أن يتزوج بها، ذلك أن الرجل الطارقي "كلما ازداد احتراما وتقديرا للمرأة، كلما علا شأنه أكثر بين قومه، ومن يبدي منهم فظاظة تجاهها، أو من يمد يده عليها مهددا أو ضاربا، فكأنه حكم على نفسه بأقصى العقاب ولا يلومن إلا نفسه لأنه سيصبح مضحكة القوم، يتبرأ الجميع منه، ويتجنبون حتى السلام عليه، ويديرون وجوههم عنه، حيثما مرّوا كأن به الجذام، فينبذ ويطرد، وحتى أصدقاؤه ومعارفه وأهله يتهربون من الإلتقاء به. تظل نفيسة فاغرة فاها، ليس هناك قانون ومحاكم وجلسات وقضايا كما تقصين علي كل يوم ما يجري في يومياتك.. بل هي أعرافنا منذ آلاف السنين"[3].

وفي (تواشيح الورد) لمنى بشلم، نجد أن الزوجة "شهد" ترفض الزواج من آخر ليمنحها ذرية، رغم أن زوجها "يحي" هو من طلب منها أن يخلي سبيلها لكي تجد زوجا آخر لن يحرمها من الأمومة، تقول :"يخبرني أني حرة لأرحل مع من شئت "[4]، ومنه فالكاتبة جعلت الرجل/يحي ينهزم لما جعلته عقيم،

[1] ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2012، ص 96.
[2] الرواية، ص 110.
[3] الرواية، ص 111.
[4] منى بشلم، تواشيح الورد، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013، ص 55.

ولكن المرأة / شهد تعود إليه حاملة بطفله في بطنها، وتفسر أن هناك من تلاعب بالتحاليل الطبية، وبالتالي تعود الكاتبة إلى إحياء الرجل. كما تصور هذه الرواية أيضا منظورا مختلفا حول ما كتبته العديدات من الروائيات حول إشكالية العلاقة بين الحماة والكنة، فعند عودة شهد / الكنة إلى بيت زوجها تفرح حماتها كثيرا، " تطلعني على شوقها ولهفتها لرؤيتي، ولا يفاجئها حملي مطلقا، تسألني عنه، عن صحتي، تخبرني أنها ندمت كثيرا لأنها سمحت لي بمغادرة البيت ذلك اليوم، اعتقدت أني سأقصد بيت أخي وأنه لن يكون صعبا إيجادي"[1].

إذا فرواية (تواشيح الورد) تقوم على مبدأ "الفرار من الرجل والعودة إليه"، يعتبر بعض النقاد ومنهم "الغذامي" أن العودة إلى الرجل هو تراجع المرأة الكاتبة عن تحررها وعجزها عن الكتابة، لأنها لم تعد تحظى بالاستقلالية بل بالتبعية الذكورية، وترد في هذا الشأن "زهور كرام" أن "الاستقلالية ليس معناها التخلص من الرجل ونشدان حياة العزلة، ولكن معناها تحقيق فعالية الذات من خلال اعتراف الرجل بها حتى يتم تجاوز النظرة السائدة"[2]، وهذا الدفاع من طرف الناقدة لا يعني أن الكاتبة الجزائرية لم تستطع أن تطرح موضوع عقم الرجل كتيمة جديدة وتجعل الرجل هو من يتألم بمجرد تفكيره أن زوجته ربما تتخلى عنه، ومن ذلك ما نجده في رواية (اعترافات امرأة) لعائشة بنور، يقول الرجل :" أنسى أنني بلا امتداد لحياتي القادمة..أريد أن أنسى تلك الكشوفات الطبية والتحاليل المخبرية..أنسى وجوه الأطباء والمآزر البيضاء..أنسى أنني رجل بلا رجل **!** "[3]، " هل ترضى أن تبقى مع رجل عاجز عن الإنجاب، وترحم أبوتي وتحرم نفسها الأمومة؟"[4].

تحضر عاطفة الأمومة في الرواية النسوية الجزائرية كأهم خاصية للمرأة تعبر عن كينونتها وتمنحها استمرارية في الوجود، فـ"هي الصفة المتمكنة من المرأة باعتبارها الصلة التي تشدها أكثر إلى الحياة، وتمنح

[1] الرواية، ص 153.

[2] زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 76.

[3] عائشة بنور، اعترافات امرأة، منشورات الحضارة، الجزائر، ط2، د ت، ص 79.

[4] الرواية، ص 25.

كينونتها المعنى وتسهم في بلورة رؤيتها للذات والعالم "[1]، فكل أم ترى أن "كل خنفوس في عينين أمو غزال، وأنا وليدي حبيبي سيد الرجال !!"[2]،ففي رواية (حنين بالنعناع) لربيعة جلطي، تكسر الكاتبة فكرة أن الأم لا تتفق مع ابنتها، ويظهر هذا في شخصية "أم ابتسام": " أفهم قلق أم ابتسام وغيابها أتصور أن الظن في القادم يعذبها ويبعث لها بصورة متعبة. لو أنهم اقتحموا بيتها مثلا فإن أول ما يسترعى انتباههم لسلبه والاعتداء عليه هي ابنتها. حبيبتها. جميلتها التي وضعت كل ما تملكه في خدمتها. كل ما أوتيت من معرفة ووقت ودهاء وقوة ومال من أجل أن تجعل منها التميز ذاته بين قريناتها. أين ستخبؤها إلى أين ستهربها. هل هذا المصير الذي تستحقه وتستحقه تضحياتها."[3]

و في المقابل تؤكد "فريدة إبراهيم" في رواية (أحلام مدينة) أن البنت لا تتفق مع أبيها، فكل معاناة البنت "مدينة" تكمن في أنها حرمت من حنان أمها، لأن والدها شارك في قتلها، تقول: " تمنيت أن أسأله عن أمي، لماذا رحلت وتركتني في هذه القرية، لكن الخوف كان يتضاعف كلما استرقت نظرة إلى عينيه اللتين كانتا غامضتين، يلفهما الصمت الباهت. تمنيت أن أقول له: لماذا لا يجيبونني عندما أسألهم عن اسم أمي، وعن شكلها وعن لون عينيها ! "[4]و لهذا فالبنت كانت تخاف من والدها ولا تشعر معه بعاطفة الأبوة رغم أنه كان يحضر مرة أو مرتين في السنة إلى القرية التي تركها فيها لترعاها عجوز، كانت تتساءل دوما "متى يمكن لهذا الرجل أن يأخذني في حضنه مثل الآباء الآخرين، كي أتأكد أنه بالفعل كما يقولون "أبي" "[5]، فكل هذه القسوة الأبوية التي عاشتها "مدينة" لأنه حرمها من أمها ولم يترك لها أي صورة عنها، ثم تركها لتربيها امرأة عجوز في قرية نائية، وعندما كبرت هجّرها لتعيش بمفردها بإيطاليا ومنعها من دخول الوطن نهائيا، فهمت "أن الرجل لا يحتاج للمرأة، لأنه ببساطة يحتقرها ككائن بشري ولا يمكن إقناعه بأنها نصفه الآخر، فهو يترفع عنها، وحاجته لها تقتصر على إنجاب الأطفال وتلبية رغباته وغرائزه

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 179.

[2] ربيعة جلطي، الذروة، ص 57.

[3] ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2015،ص 44.

[4] فريدة إبراهيم، أحلام مدينة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2013، ص 96.

[5] الرواية، ص 69.

الآنية."[1]، ومنه فالكاتبة تكسر النظرة السائدة بخصوص عدم اتفاق الأم مع ابنتها وتؤكد النظرة العكسية، عن طريق الحكي الذي ينهض على صوت نسوي أيضا/ الشخصية مدينة.

من المتون الروائية التي ما تزال مشحونة بمضامين ورؤى تقليدية تكرّس الإذعان والحاجة للرجل، تظهر رواية (عائد إلى قبري) لزكية علال، حيث تتجلى الهيمنة الذكورية مع بداية القص، حين جعلت الكاتبة الحكي ينهض بصوت ذكوري، فموت الأب غيّر حياة الابن تماما، حيث هجر قريته نحو العاصمة، ولم يشأ أن يرجع إلى بيته رغم بكاء أمه وإلحاحها المتواصل عليه للعودة إليها، حتى أنه لم يحضر عرس أخته الوحيدة. ومنه فموضوع الرواية ككل جاء ليبين كيف أن الابن ينجذب لأبيه ويلغي وجود أمه، لكن الكاتبة تتدارك هذه التبعية الذكورية، وتغير مسار الخطة في نهاية الحكي، وتجعل من الابن يعود مقهورا إلى أمه مبتور الساق والرجولة، لعله يجد تعويضا عمّا فقده، ومنه فالرجوع هنا لم يعد رجوعا إلى الرجل كما في المشروع النقدي في (المرأة واللغة) لـ"عبد الله محمد الغذامي"، وإنما انقلب المبدأ وصار الفرار من المرأة والرجوع إليها، وهذا بشهادة شاهد من أهله، يقول "خالد بن طوبال" في رواية (ذاكرة الجسد): "كنت تعرضين عليّ أمومتك. أنتِ الفتاة التي كان يمكن أن تكون ابنتي، والتي أصبحَت دون أن تدري..أمّي **!**"[2]،فالكاتبة "أحلام مستغانمي" تقدم نموذجا آخر للأمومة، حيث تُخضِع الرجل المحُب من خلال جعله يحس أن حبيبته هي أمه، وهذا أول انتصار للكاتبة الجزائرية في روايتها.

إذا كانت " الشخصية / مدينة" في رواية (أحلام مدينة) فهمت أن الرجل يحتقر المرأة وحاجته إليها تقتصر على إنجاب الأطفال بالدرجة الأولى، و"لا مساحة للنساء خارج الجسد"[3]، فإن " الشخصية /بتول" في رواية (نورس باشا) فهمت هذا أيضا، وبالتالي سيكون عقمها سببا في طلاقها، وسينتهي بها خادمة لدى زوجات إخوتها، ففي حديث دار بينها وبين "الضاوية" عندما التقيا في المزار طلبا للبركة من أجل الإنجاب، قالت الضاوية:

[1] الرواية، ص 77.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 109.

[3] الرواية، ص 365.

"–أريد أن أحبل.

– حالك من حالي.. أنا أيضا لست أحبل وقد مضى على زواجي ثمان [ ثماني] سنوات.

– وزوجك ألم يتزوج عليك ؟

– هو يحبني لكن سيأتي يوم ويقرر فيه ذلك، أنا أعلم.

رأفت لحالها..فكرت بدوري في اليوم الذي سيتركني فيه الباشكاتب"[1].

فالعقم هو أحد المواضيع التي خصت لها الكاتبة الجزائرية حديثا في الرواية، باعتباره أشد ما يهدد حياة المرأة بسبب ما يعكسه من حالة نفسية كئيبة وضعف حضورها داخل المجتمع، فقد تكون عواقبه إما "الطلاق"،أو أن ترضى الزوجة بضرة تقاسمها زوجها، وقد تختارها له بنفسها، كما حدث مع "مبروكة " في رواية (حلم على الضفاف)، حيث تزوج زوجها "حمدان" من صديقتها لأن الطبيب الفرنسي أكد لها " استحالة الإنجاب لانسداد المبيضين.. فلم تترك شيخا من الكهنة إلا ولجّت بابه تطلب الشفاء وكثيرا ما أكد لها عمي دحمان أنه بحاجة إلى أطفال يحملون اسمه وماله.. وإلحاحه على ذلك جعلها تتنازل عن أنوثتها وتزوجه صديقتها خضرة"[2].

وإضافة على أن العقم قد يكون أحد أسباب الطلاق، فقد يكون هناك سبب آخر يتمثل في الغيرة المرضية للزوج على زوجته كما في رواية (تواشيح الورد)[3]، وقد يكون سبب الطلاق أيضا، مكيدة امرأة أخرى وغيرة من زوجة يفتتن بها زوجها، كما حدث مع والدة "أندلس"، تقول " يشاع في العائلة أن أبي فتن بها أيما فتنة، لولا أن امرأة أخرى، ابنة عمة له تدعى نوارة غارت منها، فسقته شايا مسحورا ساعة العصر"[4]. ومكيدة السحر هي ما وقعت فيها أيضا "خضرة" التي سحرتها ضرتها "مبروكة" في رواية (حلم على ضفاف) لحسيبة موساوي، بسبب غيرتها منها، لأنها أنجبت ابنا للزوج "دحمان" أما هي

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 160.

[2] حسيبة موساوي، حلم على الضفاف، دار الروائع للنشر، الجزائر، ط2، 2013، ص 85.

[3] ينظر: منى بشلم، تواشيح الورد، ص 176.

[4] ربيعة جلطي، الذروة، ص 43.

فبقيت عاقرا رغم ترددها على الأطباء طلبا للشفاء، وهذا ما جعلها هذه المرة "تتردد على الشيخ علي مرات عديدة حتى يفك القيد الذي بين دحمان وخضرة ويحل ذلك الوثاق الذي ربطهما.. كلما خرج دحمان إلى العمل أوقدت الكانون وأوقدت تلك الرائحة الكريهة التي كثيرا ما اختنقت منها خضرة وفرت هاربة منها ولم تتوقف على هذا الحد بل راحت كل مرة تفاجئها بكائنات غريبة..ميتة داخل ثيابها..كانت تتوعدها بالجنون وبالقتل إن لم ترحل عن البيت ولكن خضرة لم تكن تلك المرأة الصامدة بل كانت امرأة ضعيفة.. ساذجة.. كثيرا ما لقبها أهل القرية بالمخبولة.. ذلك الصمود لم يدم طويلا بل انفجرت في دحمان.. فارقته المضجع وهي تصرخ.. تلطم:-طلقني..طلقني..ارحل عني.. لا تلمسني.. لا أريد البقاء في هذا البيت.. أريد الرحيل إلى بيتنا"[1].

تحضر قضية الطلاق في رواية (عابر سرير) لـ"أحلام مستغانمي" في شخصية "فريدة " وفي رواية (لونجة والغول) في شخصية "البهجة"، فالمرأة المطلقة تصبح منبوذة اجتماعيا وتبقى من منظور الجميع امرأة فاشلة وفشلها هذا هو خطر على الجميع، وهذا ما حاولت الرواية النسوية الجزائرية عرضه، ففي رواية (نورس باشا) ينظر المجتمع لـ"الضاوية" نظرة ارتياب وخوف وشك لأنها مطلقة وبلا رجل، فهي "على الدوام في عيون النساء سمراء لعوب يمكنها أن تغوي أيّا كان"[2]، تقول: " عندما تركني زوجي الثاني تحالفت نسوة البيت كلهن وتركن أزواجهن أسبوعا كاملا احتجاجا على وجودي في البيت من دون رجل. قالت الأولى: لا يمكن العيش مع الغاوية. ردت الثانية: عليها أن تترك البيت كي نعود إلى أزواجنا. بالغت الثالثة: لقد رأيتها تغمز لزوجي كي تجره إلى غرفتها، إنها لا تخاف الله."[3] وهذا ما جعل الضاوية تقول "أن فقدان الزوج مثل اليتم تماما"[4]، حتى أن زوج أمها كان ينظر إليها نظرة ازدراء ومعصية، فكان يعارضها في كل أمر، تقول: " أردت بناء بيت صغير من الطوب أمام بيت أمي، وفعلا

[1] حسيبة موساوي، حلم على الضفاف، ص 87، 88.
[2] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 17.
[3] الرواية، ص 19.
[4] الرواية، ص 146.

بدأنا بالأمر برفقة العبزوزي، لكن زوج أمي قاطع طريق البنائين وبدأ بالصراخ:-تريد أن تبني وكرا للرذيلة بالقرب من بيتي؟ والله سيكون ذلك على جثتي. زوجة لحسن هي أول من أشعلت هذه الفكرة في رؤوس أهل المدينة، وهكذا صارت صورتي سيئة في كامل المدينة."[1]

أما في رواية (حنين بالنعناع) فترجع الكاتبة "ربيعة جلطي" سبب طلاق "نورمال" إلى عنف زوجها، وهذا ما جعلها تجهر بتفاصيل علاقتهما الحميمية أمام الجميع دون حرج، فـ"نورمال تزوجت مبكرا ومنذ أن عادت من بيت الزوجية الذي لم تبق فيه سوى أشهر قليلة،تركته بسبب اعتداءات زوجها النهم جنسيا عليها بالضرب المبرح. لم تعد تطيق معاشرته ولم تتردد في وصف معاناتها من علاقتهما الحميمة أمام القاضي. وتصر نورمال أن يعلم الجميع ما حدث فعلا، دون أدنى حرج، حتى يعرف الناس أنها مظلومة. لا تجد أي مانع في تكرار ما حدث بصوت مرتفع وفي كل مكان وفي كل مناسبة، ساردة التفاصيل الدقيقة"[2].

هناك موضوعات حميمية تعكس تفاصيل عالم الأنوثة تعبر عن خصوصيتها استمدت منها الرواية النسوية الجزائرية سمات اختلافها وتميزها لأنها تعبر عن كينونة جنسها الأنثوي، وتتمثل بالأخص في المجالس النسوية، وما يدور فيها "من أحاديث تتناول شواغل المرأة وهمومها، انكساراتها وتطلعاتها، الخفي من سيرتها والمعلن، الكائن والممكن، الواقعي والحلمي "[3] فالمرأة تحكي للمرأة في مهد تعارفهما مالا يحكيه الرجل لصديقه الرجل الذي شاخ معه، فهذه الضاوية في أول جلسة لها مع "البتول " في رواية (نورس باشا) تقول: " ضحكنا طويلا، دخلنا في حكايات حميمية، قالت لي أن زوجها ثور جنس.. يشبع لذتها بالكامل. أخبرتها عن الباشكاتب، عن لمسات يده التي تخط انحناءات جسدي كما يخط الحروف، وفي غمرة حديثنا انتبهنا أننا قبالة ضريح سيدي عبد الرحمن فوضعت يدها على فمها."[4]

---

[1] الرواية، ص 149.

[2] ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 102، 103.

[3] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 98.

[4] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 164.

وبالتالي فالزوايا هي أحد الأمكنة التي صورتها الكاتبة الجزائرية على أنها من بين المجالس النسوية التي تتبادل فيها النسوة الحديث الحميمي، وإضافة إلى الزوايا نجد الأسطح حيث تهرب المرأة من سجن الجدران إلى هذا المكان، فـ" تصعد النساء إليه كي تنشر الغسيل، وتلتقي جاراتها من أجل ثرثرة ضرورية، فالمدن الكبيرة لا تحفظ الأسرار "[1]، فالمرأة تعيش " على الخوف من البقاء إلى مالا نهاية داخل هذه الحدود، لذا كان اللجوء إلى فضاءات السطوح بمثابة هروب من هذا الحصار، من أجل الارتماء في أحضان الحكي والتخييل"[2]، وبالتالي فإن رؤية المرأة الكاتبة لهذا الفضاء تختلف عن رؤية الرجل الكاتب " فمكان من قبيل "السطوح" لا يرمز في فكر الرجل إلا إلى الهامش باعتباره مكانا غير مركزي في الفضاء الذي يعيش فيه ويحيا، لكنه عند المرأة يأتي في إبداعها "مركزا" يدور حوله الكون"[3]،لأنه نقطة تمركز أسرار النساء وتفاصيلهن، ومكان للبوح والتفريغ اللاشعوري، وبالتالي فـ"الأسطح" تدخل في مشاغل المرأة وخصائصها، والكاتبة هي أبرع مصور لمثل هذه التفاصيل الدقيقة، والتي يتجاهلها الكاتب، ويهمشها لأنها من منظوره لا تستحق أخذ حيز كتابي داخل الرواية، وهذا أمر طبيعي، لأن مكانا مثل الأسطح لا وجود له في جغرافيا حياته.

كما يحضر فضاء "الحمام" بصفة مكثفة في المتن الروائي كأحد الأماكن التي تمارس فيها المرأة طقوسها النسوية وبوحها الحميمي، فـ"الحمام هو المكان الذي يمكن أن تلتقي فيه بكل نساء المدينة. ومثلهن يمكنها أن تثرثر وتحكي ما جدّ في حياتها، وتباهي بمشترياتها الجديدة، وصيغتها، وثيابها التي لم يرها رجل."[4]، فهذا الفضاء نجده مثلا في رواية (الرايس) لهاجر قويدري [5]، وفي رواية (نادي الصنوبر) لربيعة جلطي[6]، وفي رواية (مزاج مراهقة) لفضيلة الفاروق[7]. فحيث تكون تجمعات نسوية، يكون هناك

[1] الرواية، ص 58، 59.

[2] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص 63.

[3] المرجع نفسه، ص 113.

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، نوفل، بيروت، د ط، 2013، ص 191.

[5] ينظر: هاجر قويدري، الرايس، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2015، ص 95.

[6] ينظر: ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، ص 60 . 147.

[7] ينظر: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2013، ص 176.

هناك طرح حول المواضيع الحميمية للمرأة وانبثاق للتفاصيل الأنثوية المكتومة، ويظهر هذا بخاصة في "العرس" ففيه "تعودت النساء منذ قرون، على حمل رغبتهن كقنبلة موقوتة، مدفونة في اللاوعي. لا تنطلق من كبتها إلا في الأعراس، عندما تستسلم النساء لوقع البندير، فيبدأن الرقص وكأنهن يستسلمن للحب، بخجل ودلال في البداية، يحركن المحارم يمنة ويسرة على وقع "الزندالي".. فتستيقظ أنوثتهن المخنوقة تحت ثقل ثيابهن وصيغهن".[1]

إن الموضوعات الذاتية التي ناقشتها المتون الروائية للكاتبات الجزائريات لم تقص الرجل، وإنما اعتبرته عنصرا مكملا، حيث استمد الكيان الأنثوي في الرواية النسوية الجزائرية حيويته وتواجده الفعلي من الطرف الآخر/الرجل، كما وضحنا في النماذج السابقة.

إضافة إلى هذا فإن أوجاع الذات النسوية أسهمت بشكل كبير في وسم الكتابة النسوية بالذاتية، لهذا استخدمت الكاتبة"العاطفة"كجانب فني للتعبير عن خصوصية الكتابة النسوية لإثبات كيانها، وهذا ما جعلها تؤسس " على أنواع من المكاشفة والاعتراف يتداخل فيها الواقعي والمتخيل والحلمي، وتنجزها الكاتبات تصريحا حينا وتلميحا في غالب الأحيان."[2]، وبين التصريح والتلميح يتكشف في الغالب النص التقليدي والنص التجريبي.

وهذا ما يجعلنا نقول أن الكتابة بالذات في المتن الروائي النسوي الجزائري لن تستطيع ذاتٌ أخرى التعبير عنها، غير ذات الكاتبة الجزائرية، لأنها نابعة من ذاتها الأنثوية التي تخصها دون غيرها، ومن أشكال معاناتها ومن قضيتها التاريخية وتواجدها الاجتماعي والعرفي، وجميع هذه العناصر وأخرى تتضافر لتشكل مرجعا رئيسيا ينبني عليه عالمها الروائي.

وعندما نأتي إلى الكتابة بالموضوعية حيث تتقاطع شواغل المرأة مع شواغل الرجل في المتن الحكائي، نجد أن المرأة اهتمت أيضا بالمواضيع التي يكتب عنها الرجل، فكتبت عن: التاريخ والحروب

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 299.

[2] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 171.

والمقهى والثروة والميراث والاقتصاد وقضية لزوم المرأة بيتها والحانات والمخابرات والمخذرات والخمر والرجولة والرشوة...إلخ.

وفي الآتي سنستبين أكثر المواضيع هينمة في المتن الروائي للروائية الجزائرية، والتي اشتركت فيها مع الإبداع الذكوري، وكتبت عن بنى فنية مشابهة لتلك التي يكتبها الرجل، وأول ما نلحظه أنه لم يعد بإمكاننا تعميم القول والتسليم به في أن "جميع نصوص المدونة الروائية النسائية للمرأة الجزائرية لا تحمل سمات الأدب الفضائحي، رديف الخلاعة، والجنس المفضوح "[1]، حيث تواجهنا نصوص روائية جديدة نجد فيها أن الكاتبة تصرح بالرغبة وتكتب بحرية عن الجنس كما يكتب الرجل ويعبر عن أفكاره دون خوف من المساءلة، ومنها بخاصة رواية (أحزان امرأة من برج الميزان) لياسمينة صالح والتي تطرقت إلى تيمة الجنس من خلال حياة الدعارة لدى بعض الشخصيات من النساء المومسات اللواتي يجاهرن بالفحشاء ويعتبرن جسدهن ثروة يجب استغلالها من أجل البقاء، و(شهقة الفرس) لسارة حيدر حيث نطل على عدة مشاهد تعرية ومكاشفة وبوح [2]، ورواية (أقاليم الخوف) لفضيلة الفاروق حيث نصطدم بجنس عار خادش للحياء، وكذلك حديثها عن الشذوذ الجنسي[3]. وتناولت "زهرة ديك" في روايتها (لن نبيع العمر) موضوع الشذوذ الجنسي عند الرجل كتيمة أساسية في الرواية، وهذا يعكس مدى اختراق الكاتبة الجزائرية المحظورات وعدم تهيبها من نظرة المجتمع الذكوري لها.

تجاوزت الكاتبة الجزائرية حرارة الجسد لتلامس حرائق الواقع، و"خاصة السياسية منها بصيغ راوحت بين التلميح والتصريح، الإضمار والمكاشفة "[4]، كما راوحت في أسلوب توظيفه، فمنها من أدرجت الحديث عن السياسة ضمن مجموع تيمات العالم الروائي، ومنها من جعلتها موضوع المتن ككل، وهذه الهيمنة هي ما نجدها في رواية (حنين بالنعناع) لربيعة جلطي، التي اختارت أسلوب التلميح في

[1] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 104.

[2] ينظر: سارة حيدر، شهقة الفرس، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2007، ص 9 – 12- 17 - 23-40 - 49.

[3] ينظر: فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 110 - 114.

[4] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 175.

عرضها لعواقب سياسة الدولة واقتراب طوفان الدم، حيث تقنعت بالعجائبي لتمرر النبوءة بخصوص اقتراب الربيع العربي الجزائري[1]، أما الروايات التي اختارت أسلوب المكاشفة وتجاوز المحظورات، فمنها رواية (لخضر) لياسمينة صالح، ورواية (بعد أن صمت الرصاص) لسميرة قبلي، فالأولى تكشف عن مساهمة الحكومة في تصفية الشعب الجزائري وإلباس الإرهاب التهمة في كثير من الأحيان، والثانية تعرضت في مضمونها إلى خدش المحرمات السياسية وجعلت منه موضوع المتن ككل، بخصوص المصالحة الوطنية التي تركت نكسة روحية في أعماق كل مثقف جزائري.

تجدر الإشارة إلى أن المتن الروائي النسوي الجزائري تحدث بإسهاب عن فترة العشرية السوداء والمآسي التي تعرض لها الشعب الجزائري،من ذلك ما نجده في رواية (في الجبة لا أحد) لزهرة ديك، (تاء الخجل) و(اكتشاف الشهوة) لفضيلة الفاروق، (وطن من زجاج) لياسمينة صالح، (عائد إلى قبري) لزكية علال، مقابل ما نسجله من قلة المتون الروائية التي تتحدث عن الثورة الجزائرية، ومنها ما كتبته "أحلام مستغانمي" في ثلاثيتها، وما جاءت به روايتي (لونجة والغول) و(تغريدة المساء) لزهور ونيسي.

استطاعت الرواية النسوية الجزائرية أن تتحدث عن قضية عالمية وهي القضية الفلسطينية ومن ذلك ما نجده في رواية (أمال.. حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين) لهدى درويش، التي تحكي عن فتاة فلسطينية قتل الصهاينة جميع أفراد أسرتها، وظلت تعاني مأساة الحرب والسياسة، وكذلك رواية (أوزليم ورحى الذاكرة) لفتيحة رحمون التي تحكي عن قصة لاجئ فلسطيني ظلت ذاكرته تعذبه، والذاكرة هنا مقصود منها وطنه فلسطين المحتلة.

و أكثر ما شد انتباهنا هي رواية (سكرات نجمة) للكاتبة "أمل بوشارب" وهي رواية بوليسية تحقق في مقتل الفنان الجزائري "إلياس ماضي"، وهذه الرواية تترجم قدرة الكاتبة الجزائرية على الخوض في العوالم الغرائبية البوليسية بفكر فذ وحبكة محكومة الصنع بما يتناسب مع ميكانيزمات التحقيق والأدلة والجريمة وخلق جو غامض للمتلقي يجعله يشارك النص في البحث عن التفسير.

[1] أشارت الكاتبة زهور ونيسي أيضا لقضية الربيع العربي في عجالة في روايتها ( تغريدة المساء)، ينظر: زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 57.

**2. اللغة الروائية وأصداء الأنوثة :**

ما نسعى للحديث عنه في هذا المقام لا يقف عند الصياغة اللغوية فحسب، بل ما يهمنا أكثر الكشف عن مميزات أسلوب الروائية الجزائرية في التفكير، وطريقة بروز ذاتها من خلال لغة النص، حيث تبرز " أهمية اللغة التي تتخذها الكتابة النسائية وسيلة لإعلان فلسفة الاختلاف والتعددية، والمشاركة المتفاعلة، التي لا تترك مجالا لهيمنة النوع الواحد وتفرده بوضع آليات وأسس اللغة، وكذا القيم الإنسانية"[1].

عند الحديث عن لغة الرواية النسوية الجزائرية يستوجب منا فصله إلى حديثين، الأول يعكس تهيب اشتغال المرأة على اللغة والثاني يعكس تحرر المرأة وجرأتها اللغوية في محاولة نزع القناع أو ربما تركه. وهذا يعني التسليم مبدئيا بوجود خصوصية لغوية في الرواية النسوية تميزها عن ما هو إبداع ذكوري، ولكن هذه الخصوصية النسوية تجلت وفق مستويين الأول تقليدي والثاني يشتغل على رهان التجريب، وفي الآتي سوف نحاول ملامسة العلامات الدالة على هذا القول.

عندما نقرأ لزكية علال (عائد إلى قبري)، حسيبة موساوي (حلم على الضفاف)، صفاء عسيلة (جيناتهم جنوب)، فإننا نشعر أننا نقرأ للنموذج الأصلي، المتمثل في أسلوب الكاتبة "زهور ونيسي" من حيث التقليد والكتابة التسجيلية، فهي تكتب بالأسلوب الواقعي البسيط في تركيبه ودلالته، مثلا تقول "مليكة": " لماذا يأتي هذا الطفل، وأبوه غير موجود، ليس فقط غير موجود، إنه مفقود، وإلا أين هو ؟ وهل سيعود ؟ "[2]. إذا نلاحظ أن الزوجة "مليكة " تعبر عن اشتياقها لزوجها وتساؤلاتها عن إمكانية عودته بصفة غير مباشرة خجلا، فتتذرع بالابن الذي تحمله في بطنها لتتحدث عن شوقها لزوجها وضرورة عودته له / لها، عكس ما نجده في رواية (تواشيح الورد) نلمس أن "شهد" تبوح بأشواقها لـ"يحي" باستعمال ضمير المتكلم الذي يعود عليها، كما أنها تستقي عباراتها من البلاغة لتعطي قوة تعبير أكثر

[1] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص 171.

[2] زهور ونيسي، لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، د ط، د ت، ص 83.

تقول: " ذكرتك يحي تراك تفعل بي فعله بها.. ملاكي أنتَ، وتغريد من جنة الخلد وقطع متناثرات من رحمة الرحمن.. يا الله متى تأتي يحي.. متى تروي عطش سنوات من الشوق، القلب جمر ولهيب.. لا يهدأ، القلب آهة لا تنقطع، القلب وردة.. وردة.. نعم وردة "[1].

لا يمكن الجزم أن لغة الكاتبة الجزائرية بقيت على تقليدها تتميز بـ" إيثار البساطة في نظم الكلام، بعدم التأنق في العبارة، ولا التلاعب كثيرا في الأبنية، مما يجعل بلاغة لغة الكاتبة في هذا النوع من الإبداع النسائي الجزائري في أنها ترفض-في الأغلب-البلاغة."[2]، بل بالعكس فهناك نصوص كثيرة تشتغل على البلاغة، وفضلا عما قيل عن الإبداع الروائي لـ"أحلام مستغانمي" في لغته الشاعرية، فإننا نجد رواية (أحلام مدينة) لفريدة إبراهيم، وكذا رواية (اعترافات امرأة) لعائشة بنور، تمزج بين ما هو سردي وما هو شعري، وهو ما نجد كذلك في رواية (أمال.. حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين) لهدى درويش، ويمكن التمثيل بهذا المقطع السردي الممزوج باللغة الشاعرية وبالأساليب البلاغية، تقول :"سوف نرقد سويا مع الشمس، حين يغتالها احمرار الأصيل وحين أصاحب هذه المياه على طول الوادي التي نشفت من جراح الزمن.. فأنا الآن وحيدة عنواني غريب ومجهول، ولكنه عريق وأصيل حتى تلك المياه تركتني، هجرتني كما شدّ الرحال الأهالي التعساء إلى نهر الأردن ؟ فآه من غدر الأيام وآه من ليل التاريخ..؟".[3]

إن التداخل بين ما هو سردي وما هو شعري في الرواية يعبر عن نضج الكتابة عند الكاتبة الجزائرية، ومن جهة أخرى " يعلل هذا الحضور الشعري في السرد الروائي للكاتبة الجزائرية، بإيثارها فن الشعر على فنون الإبداع الأخرى، لانسجامه مع نسيجها النفسي، مما يعلل ممارسة العديد من الكاتبات الجزائريات الشعر قبل أن يتحولن إلى مسالك الرواية".[4]

---

[1] منى بشلم، تواشيح الورد، ص 15.

[2] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 99.

[3] هدى درويش، أمال، حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين، دار تلانتيقيت للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010، ص 21.

[4] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 101.

وإن الحضور الشعري في الرواية النسوية أعطى تدفقا كبيرا لحضور الذات بشكل مكثف، "فالكتابة النسائية باعتبارها لغة ينطق بها جسد المرأة، تعكس أزمة "الجسد الأنثوي" أثناء فعل الكتابة"،[1] حيث تشتغل الكاتبة على لغة البوح التي تكشف فيها عن أوجاعها الأنثوية، وقد اعتمدت في نقل هذه اللغة على السوريالية وما تحمله من تقنيات وظفتها الكاتبة للكشف أكثر عن ذاتها عن طريق توظيفها للحلم والتداعي الحر واستحضار الذاكرة والهذيان والجنون..إلخ، وهو ما نجده في رواية (لعاب المحبرة) لسارة حيدر :"مذكرات مؤجلة إلى أقصى الوهم .. نيويورك، مدينة الانبعاث، التي لم تمت فيها امرأة إلا ووهبت الحياة لكائن جديد، حتى لو كان موتا افتراضيا **!**قصة المرأة متعددة الوجوه.. وطيرانها المباغت حول الشمس لتضيء عالمي المقفر المتأرجح بين هوات الجنون وحُفَر الهذيان.. رغبة مفاجئة، لا تليق إلا بكاتب، في عبادة الفكر، مشروع لم يتم، قصة لم تبدأ، رواية لم تُكتب وإنما يهذي بها الجسد والقلب في لحظات حمى الأبدية.. خيط لا نهائي من الكلمات حيث تختلط الحقيقة بالوهم.. رقصات في عرس الألم.. أداجيو أزلية ثم رحلة غرائبية إلى مكان ما في الجنة.. تعذيب الحواس بلذة الصوم.. محاولة قتل.. عبارات هاربة"[2].

نلاحظ أن هذا المقطع السردي يتميز بتدفق الجمل القصيرة التي نتجت عنها سرعة في وتيرة السرد عن طريق التزام الكاتبة بكتابة البياض باستعمالها للنقاط المتتابعة التي تقطع العبارة لتترك المجال للتأويل، والتي تعبر عن توتر الكاتبة، فهذا هو أقرب تفسير لهذا النوع من الكتابة، حيث " يسم لغة الكتابة بالانفعال بحالات وجدان المرأة الكاتبة وهي تمارس فعل الكتابة "[3]. ونجد مثيلا للكتابة بتوتر أيضا في ثلاثية "أحلام مستغانمي" ومنى بشلم في (أهداب الخشية)،وكذلك في رواية (اعترافات امرأة) لعائشة بنور، التي تقول فيها: "عدم التكيف مع الواقع والضغط النفسي الرهيب يجعلني أرفض الحياة.. أرفضها باستهزائي.. أرفضها بحماقاتي..و أنقاد إليها بزجاجاتي وكؤوسي وتهوري.. أسقط في فراغاتها التي

[1] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص 128.

[2] سارة حيدر، لعاب المحبرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2006، ص 146.

[3] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 100.

توقعني كل مرة في انزلاقات خطيرة أنا في غنى عنها.. تجرني نحو اللارجوع فتحملني ما لا طاقة لي به.. بل أحمل نفسي ما لا أطيق**!**"[1].

إن فعالية الكاتبة الجزائرية في عملية الإبداع، واشتراكها مع الرجل في مواضيع عامة، وكذا تفردها بكتابة خاصة بها ميزتها عن الكتابة الذكورية، يعني أنها تحررت من القيم الموروثة التي جعلتها منذ زمن طويل كائنا تبعيا وغير منتجٍ، بل إن ما أضافته المرأة الجزائرية من إبداع خاص، ساهم في إثراء الكتابة العربية ككل، وعززها بلمسة أنثوية جمالية وبمواضيع أدبية ولغة خاصة وبتيمات جديدة مستمدة من عالمها الذاتي و من تجربتها النفسية والحياتية.

يندرج ما جاءت به الكاتبة من لغة وما طرحته من مواضيع، ضمن الجديد الذي يختلف عن الكتابة الذكورية، وفي حدود هذا الجديد الذي أتت به الكاتبة الجزائرية توجد: من المبدعات من تؤسس لصياغة أبعاد جديدة لمفاهيم متداولة، ومنهن من ناقشتها بأسلوب جاهز ومتداول، وهذا يعني أن الكتابة النسوية الجزائرية لا تزال تترنح بين الواقعية والتجديد.

[1] عائشة بنور، اعترافات امرأة، ص 22.

# الفصل الأول
# التقنيات السردية ورهان التجديد

**أولا – بناء الشخصية**

**ثانيا – الزمن الروائي**

**ثالثا – تخطيب المكان**

**رابعا – المنظور السردي**

**ملاحظات أولية (أ)**

**أولا– بناء الشخصية:**

تعتبر الشخصية عنصرا بنائيا أساسيا "يتصل بقاؤها ببقاء الجنس الأدبي (الروائي) في حد ذاته، وهي في الرواية التقليدية ذات اتصال وثيق بتتابع الأفعال الذي يعرف بأنه لعبة القوى المتقابلة أو المتقاربة الموجودة في أثر ما"[1].

اعتنت رواية ما قبل الستينيات بالشخصية من كل جوانبها بغية إيهام المتلقي بواقعيتها، وكان الروائي ينافس المؤرخ في تعامله معها، على اعتبار أنها كائن حقيقي له وجوده الفعلي، فنجده يستوحي شخصياته من الواقع ، ويركز على وصفها الدقيق لمظهرها الخارجي ومكنوناتها الداخلية، وعرضه لتاريخها الذاتي وتتبع مسار حياتها الخطي من ولادتها إلى مماتها.

اقتنع الروائي في المرحلة التقليدية، وهو يوّجه مسار الشخصية "بأن ما يشكل جوهر الرواية هو هذا التطور من البداية إلى النهاية، أو من الأزمة إلى انفراجها"[2]، فذكر أدق التفاصيل عنها على أساس أنها الركيزة الأساسية للخطاب الروائي، وعلى اعتبار أنه عالم بكل شيء عن الشخصية سلفا، فهو خالقها، وهو الذي يدير وجودها، ويحدد خصائصها ويمنحها هويتها، ويتحكم في مصائرها، ويجعلها سيدة المقام الروائي، من حيث تمحور كل عنصر فني حولها، وهذا كله بغية حملها على تصوير الحياة كما هي في الواقع.

وعليه ينهض المؤلف كلي المعرفة على خلق بطل قائد وإيجابي –يديره هو من الخلف ويمثل آراءه في الأخير– وله كفاءة في التأثير على الشخصيات الأخرى وبناء علاقاته معها داخل الخطاب الروائي، وكذلك هو قادر على التأثير في الشخصيات القارئة للنص فيجعل المتلقي يتماهى مع القصة، وينحاز بصفة خاصة للبطل ويتأثر به كونه القدوة التي عليه اتباعها. لهذا "فالواقعية في الإبداع تستند كثيرا إلى

[1] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 2002، ص 209.

[2] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، وجدة، ط1، 2001، ص 232.

الشخصية الأدبية، لأنها تستجيب للوصف الخارجي والداخلي، ولتحديد الأوضاع الاجتماعية وأنماط الأوعاء [ الوعي ]، وتتصارع وتتجادل داخل العمل، وبذلك تكون أكثر إيهاما بالواقعية والحياة"[1].

يزعم المنظرون للرواية الجديدة أن الشخصية "لم تكن إلا كائنا ورقيا، وأنها يجب أن تكون نسيا منسيا، وأنها لم تعد، قط، كونها مجرد عنصر لسانياتي لا يساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى مثل اللغة، الحيز، الزمان، الحدث، إنها لديهم، لا تغدو أن تكون كائنا لغويا، مصنوعا من الخيال المحض"[2].

تسهم عناصر السرد الجديد في بناء الحكاية، لأن الروائي تخلى عن سلطويته وألغى الدور الاستثنائي لشخصيته الروائية، وتجاوز مفهوم البطل وصفاته، وجعل جميع الشخصيات تتكلم وتفعل، وفتح مجالا للقارئ لكي يشارك الفهم، من خلال تجميع شظايا بنية الشخصية المبثوثة في ثنايا السرد لتتمثل له صورتها الفنية وأبعادها الروحية والفكرية .

فالشخصية في النص الروائي الجديد "ليست مكتملة الصفات ولا يمكنها أبدا أن تحدد تحديدا كاملا لأنها دائمة الانفتاح"[3]، ولا يمكن منحها أهمية استثنائية كونها مجرد عنصر شكلي وواحدة من مكونات الخطاب الروائي لا غير، وهذا الانفتاح والتفتت للشخصية هو من تقنيات الرواية الجديدة، وهو كسر لنمطية الشخصية التي طالما حظيت بها في الرواية الواقعية، فأصبحت منذ بداية القرن العشرين فاقدة لسماتها القديمة وذات دور ثانوي، لإيمان الروائيين الجدد أنه لا بد من تميزها عن الشخصية الروائية القديمة من خلال سلبها تفاعلاتها النفسية ومكانتها الاجتماعية، لأنها بهذا تعبر أكثر عن واقعها المتدهور والمنحط. وكان لابد من جعلها "شخصية محبطة تعيش تاريخها القديم الملئ بمواقف مشرقة ولكنها تعجز عن القيام بأي فعل لتغيير الواقع"[4].

---

[1] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الجزائر، بيروت، ط 1، 2013، ص54.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، دت، ص 90.

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط 3، 1986، ص 92.

[4] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص245.

لهذا ظهرت عدة أنماط من الشخصية، وارتبطت سماتها بانهيار واقعها فتميزت بالسلبية، لأنها صورة عن مجتمعها، "فهي وسيلة لتجسيد الحالة السائدة أو الوضع المتماثل المتكرر، أو مجرد أدوات للإيحاء بالمناخ الروائي المنشود، لهذا يمكن حذف بعضها أو تغيير أسمائها، كما يمكن تقديم وتأخير – وحتى حذف – بعض الصور السردية من دون تأثير يذكر"[1]، لذا رفض الكاتب إعطاءها ملامح واضحة، وصورها تصويرا باهتا، وجعلها حاملة لأسماء لا تدل عليها بل وقد تفارقها، وجعلها في مواضع عبارة عن رموز أو أشياء لا يملك حضورها أي قيمة.

**1. تذويت الكتابة :**

تعتمد الرواية الجديدة على " السيرة والتخييل الذاتي لاستحضار العالم وتمثيله فنيا، وعندما تتناول موضوعات تستوحي واقع المجتمع وأسئلته، فإن الروائي الجديد يعمد إلى تذويت السرد وتعديد الأصوات واللغات، ما يجعل الكتابة ملتصقة بذوات الشخوص والمتكلمين داخل الرواية"[2].

رواية (الرايس) للكاتبة "هاجر قويدري"، هي نص سردي يوظف التاريخ –العهد العثماني بالجزائر–، ويعيد إنتاجه بصيغة تخييلية تسائل الحاضر.

قسمت الروائية نصها إلى أربع وثلاثين جزءًا، وكل جزء هو عبارة عن حديث ترويه الشخصية بلسانها بلغة استبطانية وتستحضر أقوال الشخصيات الأخرى، كما لجأت الكاتبة إلى عنونة كل حديث بما يدل على موضوعه وتأريخه أيضا، وجعلت النص السردي يرويه سبعة رواة بالتناوب، وهم: (بفارتو– علي طاطار / مريم /وكيل الحرج سيد علي/ وكيل الحرج مصدق /تالار/ يحي مديلي/ جون جاكسون).

اختارت الكاتبة شخصياتها من مختلف الطبقات الاجتماعية، وعملت على أن إخفاء صوتها وترك الشخصيات تنوب عنها في سرد القصة، هو دليل على عدم انحيازها لأي صوت، وأن ترك عدة رواة يتناوبون الحكي، هو حرية تناسب جميع أذواق القراء. لذلك فإن تذويت الكتابة في رواية (الرايس)

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2008، ص 40.

[2] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، منشورات مجلة دبي الثقافية، دبي، ط1، 2011، ص67.

يتمثل في جعل جميع الشخصيات تتكلم، وتعبر عن ذاتها بلسانها، فتتمايز، وتختلف في طباعها، وأساليب حكيها. وما جعل هذا الاختلاف يبرز بصفة واضحة هو حديثها مع نفسها، ووفق وعيها، وفي حدود مستواها، مثلا في حديث "مريم" المونولوجي تقول: "يدق حميدو باب شوقي ثم يهرب، أهرع لأفتح له فلا أجد غير أمنياتي وقد كبرت أكثر، في كل مرة تنكسر سنوات على رأسها وتظل جاثمة أمام الباب، يحلو لها ذلك، فلا تشكو ولا تتذمر. أما أنا فقد تعبت، تعبت جدا، وصرت لا أطيق نفسي، ولا هذا الانتظار الذي يخيط عامه العاشر من دون لون للفرح .سنوات من الدموع والشوق والحلم والرغبة الحارقة ولا يأتي حميدو"[1].

نستشف من خلال المقطع السردي أن "مريم" التي تسعد لقدوم "حميدو"، وتحزن لغيابه، تنبئ أحاديثها الاستبطانية عن نفسيتها المتعبة، وحالاتها النفسية المتقلبة، نقلت هذه الحالة النفسية من خلال لغة سردية متداخلة مع لغة شعرية، فحالتها المحبطة هي إسقاط لواقعها الممزق. وقد نقلت الكاتبة خطاباتها من خلال حوار داخلي، ساهم في "جعل الخطاب الروائي مذوتا، أي قابلا لأن يفتح كوى عديدة في المسار السردي، إذ، هو أي التذويت، مجال يتيح النقد ويسمح بفضح القيم، وتعرية الأقنعة التي تحصن اليومي المبتذل عبر إطلاق الكينونة وترهين دورها"[2].

وفي توافق أقوال الشخصية ووعيها مع مستواها، نسمع الحديث الاستبطاني لوكيل الحرج "سيد علي"، يقول: "ظل يسكب الماء من بين فتحات قضبان باب الزنزانة، ينتظرني أن ألهث إليه وأشرب من ذله .اللعين لا يعرف أنني أنا سيد علي وسأظل شامخا مهما كبلوني بالأغلال، لا يعرف أيضا أنه صغير على لعب كبير كهذا، فكرت طويلا أن أسدي إليه نصيحة: يا خير الدين، إن وصول والدك إلى الحكم، يعني أنك سوف تشقى أكثر، يجدر بك أن تهرب، لأن جحيمك قادم"[3].

[1] هاجر قويدري، الرايس، ص 116.

[2] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، الرباط، دط، دت، ص167.

[3] الرواية، ص 44.

إن هذا المونولوج يسرد صراع النفوذ على السلطة والأساليب القمعية الافتزازية المعمول بها، من خلال شخصية "سيد علي "المعتقلة، الذي يدخل في حوار داخلي معمق، مبرزا محاولة إذلاله وإخضاعه من طرف سجّانه، ومقاومته ومواجهته له ساخر من تصرفه. وهذا البوح الذاتي الساخر من الآخر هو ما شكّل رؤية للعالم تنبئ على قسوته وسوداويته، وتثير في القارئ الحيرة والريب منه.

اشتغل "تذويت الكتابة " في رواية (الرايس) عبر عدة تقنيات حديثة، نذكر منها:

- تناوب الرواة وتعددهم، جعل كل حديث معنون وفق موضوعه، وكل جزء يمثل مشهدا مستقلا، وهذا شبيه بالتقطيع السينمائي.
- تقديم حكايات متعددة تتمايز بتمايز الراوي ومنظوره، وهذا ما يعمل على تكسير السرد، من خلال الانحرافات السردية، واللجوء إلى بتر الحكاية في كل مرة لتقديم حكاية أخرى لشخصيات أخرى تكون مبتورة أيضا.
- تضمين قصة داخل قصة شكّل انفتاح حكائي، من خلال تعدد الحكايات المبتورة، التي لا تكتمل قصتها إلا في أواخر صفحات الرواية، وهذا شبيه بالمونتاج السينمائي، وهو من تقنيات الرواية الجديدة .
- انفتاح الرواية على الذاكرة، وهي تقنية حديثة اشتغلت وفقها تذويت الكتابة في الرواية، وذلك من خلال توظيف التاريخ في النص، ورجوع الذاكرة إلى فترة حكم العثمانيين للجزائر.

تنطلق "هاجر قويدري" مع بداية القص مباشرة من حادثة حقيقية دونها التاريخ، تقول: "طلب الأهالي من الحاكم إبعاد 50 شقيا في قرية درمنجيلر الكائنة بجزيرة قبرص إلى إيالة الجزائر من أجل الجهاد في سبيل الدين الإسلامي والدولة العثمانية ومن أجل إصلاح نفوسهم. من مجموعة الأرشيفات التركية"[1].

[1] الرواية، ص 5.

هذا الافتتاح من حادثة دونها التاريخ، لا يعني أنها نقلت التاريخ عبر روايتها، بل وظفته وأعادت حبكه بلغة تخييلية وفق تيار الوعي، الذي ترك لمسة مبهمة على أحداث الرواية، وبالتالي لم يكن مطابقا، بل أعادت الكاتبة صياغته من منظور تخييلي متعدد منقول على لسان عدة رواة، يشككون في كثير من الأحيان في أحداثه، وهذا بغية تصوير الواقع المنحط، ومساءلته، والتشكيك في مصداقيته، وقدرته على استوعاب تعدد الذوات، وعليه لم تلتزم "هاجر قويدري" بصرامة نسقه الخطي، وإنما أعادت نسجه فوظفته في عملية تخييلية جديدة.

تنحو النصوص الجديدة "صوب تذويت الكتابة الروائية، أي إفساح المجال لحضور الذات المتكلمة وإسماع صوتها، وهو توجه ينطوي على دلالات كثيرة، في مقدمها تخليص الخطاب من اليقين والمرجعية الأيديولوجية المشتركة، وجعله يستوحي الوضع السديمي، المهتز، الذي يحيط بالذات وبسط الضياع وانبهام الأفق والتهميش المطبق"[1]، وهذا عكس الرواية التقليدية التي تتوخى الموضوعية في تقديمها لصورة المجتمع وصراعاته.

**2. التشيؤ :**

بينما كانت الشخصية في الرواية الواقعية تمتاز بالنمطية، وتكون بالضرورة كائنا إنسانيا، أصبحت في الرواية الجديدة تتميز بالتنوع والتعدد، ولا تسمى فوق كونها كائن من ورق، بل وفقدت جميع صفاتها وملامحها، فيمكن أن تكون ظل أو روح لا مرئية، كما يمكنها أن تكون أي شيء إلا أن تكون إنسانا، وفي هذا التشيؤ تفتيت وتهميش للذات الإنسانية، وتعبير عن انسلاخها عن واقعها المضطرب. وفي هذا يقول "إدوار الخراط": "فهذا التغريب، أو التشيؤ، إنما هو رفض مشبوب، ومكتوم، لعالم القهر والإحباط، عالم التغريب والتشيؤ نفسه، هو تورط عميق، ولكنه مخرس، مزموم الشفتين، فيما يرفضه،

[1] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 94.

وهذا القاموس الذي يضيق، ويتحدد ويتجرد، إنما هو مثقل بالإيحاءات، وله شاعريته القاسية، والرؤية، في صميمها، إدانة للواقع تقابل صرامته بالصرامة، وقسوته بالقسوة"[1].

وظفت "منى بشلم" في روايتها (أهداب الخشية) تقنية التشيؤ في قولها: "إذ أنا لا أعدو **كوني رقما** على لائحة ما فتئت تطول"[2]، وفي موضع آخر تقول: "السيد **"س"** دعاني لفنجان قهوة. جالسته إكراما للمسافة التي قطع دون مقدمات"[3]، ولكن هذا لا يعد إلا مرورا خفيفا على ظاهرة التشيؤ في هذه الراوية، وقد نلمحها في عدة كتابات أخرى.

بينما تشكل هذه الظاهرة ملمحا بارزا في رواية (عودة برج إيفل إلى آيت عجيبة) للكاتبة الجزائرية "ضاوية كربوس".

قدمت الكاتبة لغة روايتها بكثير من التغريب، وسلبت الحركية من شخصياتها وجعلتها أصواتا لصدى لا غير، بحيث حولت الشخصية إلى جماد وجعلته مجرد سلعة نهبت. فبرج "إيفل" الذي تقول عنه الكاتبة أنه جزائري الأصل، هو حبيب "زهرة " الذي يشتاق إليها شوقا حديديا "وبعدما ناضل برج إيفل، وبعدما عانى كثيرا، وجد امرأة جزائرية من بلده، ومن نفس تكوينه، فهمت لغته الحديدية لأنها تحمل نسبة حديد زائدة في دمها"[4]، كذلك أحبته "زهرة" وغيرت مسار حياتها فقط من أجل الضفر بمأوى بجانبه، "فعشقها للحديد الجزائري الشامخ في سماء باريس أقرب ما يكون إلى الجنون أكثر منه إلى العقل "[5]، فهو غريم زوجها، الذي "يغار عليها من البرج الحديدي أكثر مما يغار عليها من الرجال"[6]، فكل من يحب هذا البرج أحبته "زهرة"، ولكن زوجها الذي وعدها بالهجرة والسكن بجوار البرج أخلف وعده، فلا "يريد الذهاب ومجاورة غريمه الحديدي بعدما ظن أنه قد تخلص منه نهائيا. فهو لا يعلم أنها

[1] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 16.

[2] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الجزائر، بيروت، ط1، 2013، ص 76.

[3] الرواية، ص 148.

[4] ضاوية كربوس، عودة برج إيفل إلى آيت عجيبة، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2014، ص 123.

[5] الرواية، ص 51.

[6] الرواية، ص64.

تراسله ويراسلها حتى في أوقاته الحميمية معها، تخبره عن أحوالها، ويخبرها عن أحواله وأحوال زواره الذين يرتادونه بدون انقطاع"[1]، لهذا فزهرة تعيش في صراع زوجي حاد، وهو ما دفعها إلى التعلق بـ"محمد" الذي وقّع على مؤامرة إرجاع البرج إلى موطنه بالقرب من "زهرة"، وشهد لهذا المؤتمر كل الجمادات التي تواجدت في قرية "آيت عجيبة".

حب "زهرة " لشيء /جماد – لبرج إيفل –، يأتي بديلا عن حبها للإنسان، فقد هيمنت هذه العلاقة واتخذت مساحة أوفر في الخطاب الروائي من خلال ما احتله برج إيفل من أهمية كاملة في حياة "زهرة"، فبرز حبها له بشكل حاد ومؤثر، ما جعله بؤرة الحدث في الرواية.

إن جعل الشيء مؤنسن هو تيار عرفته الرواية الجديدة، وكان ذلك نتيجة تعلق الإنسان بالأشياء أكثر من تعلقه ببني جنسه، فنتج عن هذا أن ارتبطت حياة الإنسان بحياة الشيء، فما يصيبه من تحول يساير تحول الذات الإنسانية أيضا، وهي بهذا تفقد ميزاتها الحيوية وملامحها الإنسانية. وقد تعمدت الروائية نفيها لتكون ظلا للواقع الذي تغيرت جميع قيمه وانهارت معقوليته، فأن تعشق "زهرة" برج إيفل ويبادلها الشعور نفسه، يلقي على الرواية بعدا عجائبيا، فيجعل أجواءها مغمورة بالعبث واللامعقول، وقد لجأت الكاتبة لتوظيف البعد العجائبي لتوحي بمعاني أعمق مرتبطة بوجود الإنسان الذي أصبح بلا قيمة ويعيش في ظل واقع سلبه أهميته، وبالمقابل أصبحت حياة الأشياء أثمن وأغلى.

هذا الواقع الجديد جعل الرواية الجديدة تتخلى عن مفهوم البطل، ومفهوم الشخصية كما استقر في أدب القرن التاسع عشر، واتجهت الرواية الجديدة في مقابل ذلك إلى الاهتمام بعالم الأشياء، وتصوير الإنسان المغترب في عالم بدا بلا معنى، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، مرحلة ظهور الرواية الجديدة الفرنسية، كما أن الأشياء لم تعد أليفة كما كانت عند "بلزاك"، بل أصبحت مصرة على الحضور بدل الشخصية، ومصرة في الوقت نفسه على أن لا يعني حضورها أي شيء وإنما يأتي كبديل عديم

[1] الرواية، ص 93، 94 .

فحسب[1]، وهذا كله من أجل شطب حياة الشخصية وإذابتها في ضبابية عجيبة، وقتل الحركة في الرواية الجديدة كما هي مقتولة فعلا على أرض الواقع، و"الغرض الأساسي المضمر هو أن الحياة الجياشة، المتدفقة، بحشدها ولحمها الوثير، بدمها السخن السيال، لا يمكن الوصول إليها، ولا يمكن تحقيقها، وكأنما الهدف المضمر هو الانسحاب من الواقع المعقد، المضطرب، الثقيل الوطأة، الغني بالتفاصيل والهواجس والآمال والشطحات والإحباطات معا، نحو إقامة قناع للواقع، قناع جرد من كل لحمه، مرئي بعين صاحية، في ضوء خارجي، بارد، متساوي التوزيع، بنظرة زاهدة، محايدة، صارمة، كأنها رفض أساسي للحياة، كأنها وليست بذلك كله تشيؤ"[2].

لم تفقد الشخصية في رواية (عودة برج إيفل إلى آيت عجيبة) مركزها فحسب، بل وبفعل بروز التشيؤ أصبحت مغتربة ومهمشة، فقدت توازنها أيضا، فهل يعقل أن تراسل "زهرة" برج إيفل؟ وهل يعقل أكثر أن يراسلها ؟ يقول السارد: "فرسائلها لبرج إيفل سهلة البعث، والاستقبال، والرد. إنها مراسلات حديدية لم يتوصل إليها العالم البشري بعد، لكنها ممكنة وفعالة وسيكتشفها الإنسان مستقبلا، وسيستعملونها يوميا في ما بينهم"[3].

يريد السارد من هذا الكلام نقل الشك الذي تعيشه "زهرة" وجميع هواجسها إلى المتلقي، فطعّم النص بكثير من هذه المراسلات التي شيأت الخطاب ككل، من مثل قولها: "لقد وصلتني رسالة حديدية من برج إيفل يخبرني فيها عن أحوالك التي لا تسر حبيبا ولا عدوا"[4].

النص الروائي جعل من برج إيفل إنسانا تراسلة حبيبته "زهرة" عندما تكون بعيدة عنه ويراسلها هو أيضا، "ويحدثها وتحدثه، ويستمر التواصل بينهما حتى عندما يحجبان عن بعضهما البعض قضت السهرات في الشرفة تنظر إليه، وقضت الليلة الأخيرة لها في فرنسا كلها فيها، تنظر إليه وينظر إليها

[1] ينظر: خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص165، 166.
[2] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص 16.
[3] الرواية، ص 59.
[4] الرواية، ص 96.

بنظرات أعمق بكثير من نظرات الوداع بين عمر وزينة، تهمس له، وتودعه من بعيد بعدما ودعته من قريب"[1].

قدم الخطاب الروائي علاقة عكسية بين عنصري التشيؤ والتشخيص، فسلبت الكاتبة من "زهرة" صفة "الشخصية" وأعطتها لـ"برج إيفل"، في مقابل تلبيسها بصفة التشيؤ الدالة على الجماد، وبالتالي فقد حدث تشخيص لبرج إيفل حيث حُوّل من شيء إلى شخص، وطُبقت العملية العكسية مع الإنسان "زهرة" الذي حُوّل شخصها إلى شيء.

تتماهى ذات "زهرة" مع برج إيفل / الشيء، تماهيا جليا، حتى أنها تمزقت ببعدها عنه وتفتت، فأصبحت تعيش صحوها كالحلم الذي ينقضي بسرعة تاركا وراءه حكايات طويلة، و"أصبح للاوعي سيادة تعقل، وأمكن أن يوجد الداخل جنبا إلى جنب مع الظاهر وأن يكون الصحو موازيا للحلم"[2].

الملاحظ أن الكاتبة استعارت من تيار الوعي تقنية الحلم والهذيان وانصهار الحقيقة مع الخيال، وهذا لتغريب شخصياتها، ورسمها وفق تشيؤ بارز، وجعلها تعيش تفكك داخلي وفقدها لثقتها بنفسها. وهو ما لجأت إليه معظم الروائيات الجزائريات، بغية رسم شخصية متشظية تماثل واقعها المشوه.

وفي ما يلي سنعاين مدى تفتت الذات في رواية (لعاب المحبرة) للكاتبة " سارة حيدر"، ليتسنى لنا الحكم عليها من حيث قدمها أو جدتها.

### 3. الحوار الداخلي وانحلال الشخصية:

يعتبر الحوار الأداة اللغوية التي يستند إليها العمل الروائي للإفصاح عن فكر الشخصية، ولا يقل الحوار الداخلي أهمية عن الخارجي، باعتباره أهم الأساليب الفنية التي تضيء الجانب الجواني للشخوص بلسانها، وهو التقنية التي يستعملها الكاتب ليمرر من خلاله أقواله التي تعذر عليه البوح بها بصوته، وهذا ما يسميه "ميخائيل باختين" (M. BAKHTIN) الكلمة الحوارية كونها حاملة لصوتين، الأول هو

[1] الرواية، ص 34.

[2] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص 341.

الصوت المتخفي الذي يمثل مقاصد الكاتب، أما الصوت الثاني فهو الصوت البارز الذي يمثل وعي الشخصية المتكلمة بلسانها. وهكذا تتجلى التعددية اللغوية في الحوار الداخلي، كما يمكنها –في منظور باختين– أن تتكشف بطريقة أخرى وهي ما يسميها "بالوعي المتفكك" حينها تكون الشخصية كائنا حواريا حاملا لذاتين، تستحضر الآخر في كلامها وتفكيرها، وتنتقل بالحوار الداخلي إلى مستوى أعلى بحيث تكون قادرة على التواصل مع ذاتها الثانية في شكل حواري باعتبار الشطر الثاني فيها، وهو نقطة الإيضاح لتداعياتها عن ذاتها ووعيها الاجتماعي بكل تناقضاته واختلافاته.

وعليه يشتغل الحوار الداخلي في الرواية الجديدة كآلية سردية لمشاهد درامية، ترصد ملامح الذات المتشظية، وتستبين إدراكها لنفسها وللعالم، بوعيها المتفكك وانحلال شخصيتها، وتفتتها إلى ذوات متعددة، وهذا "يدخل ضمن سيرورة التحولات والتشيؤ التي شهدها العالم المعاصر من بداية القرن، ومن خلال الخطاب الروائي الحديث، تحت تأثير العلاقات الاجتماعية الجديدة، وظروف الحياة المستجدة، وسيطرة المكان الروائي أو الزمان بدرجة أصبحا يمثلان فيها نمطين خاصين من أنماط الشخصية الروائية ليست إلا انعكاسا لوضع أصبح فيه الإنسان يشكل المحيط بدل المركز"[1].

يتسنى للشخصية في الرواية الجديدة بالإفصاح عن مكنوناتها النفسية والسلوكية، عند اعتمادها على التقنيات الحديثة كالتداعي الحر، وتدفق الذاكرة والحلم والهذيان والجنون والغربة والضياع والمزدوج.

وفي الآتي سنحاول تشخيص الحوار الداخلي في رواية (لعاب المحبرة) للكاتبة "سارة حيدر"، ومعاينة تموقعه النصي لمعرفة، هل ينطوي في ظلال الواقعية أم يساير الأفق التجديدي؟

## 1.3. المشهد الدرامي الممهد للحوار الداخلي المسرود / المقابلة الإكلينيكية:

تمثل هذه اللحظة، أول مقابلة بين شخصية المريض، الذي صورته الكاتبة على أنه واعي بحالته، والطبيب النفسي، ففي حوار دار بينهما يسأله الطبيب عن شكواه، فيجيب البطل/ المريض بأنه يشكو

[1] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 70.

من فرط في التذكر، انتهت هذه المقابلة الأولى بحوار داخلي للبطل، يقول فيه: "لا يصدقني الطبيب رغم كونه صديقي ويعرف عذاباتي الباطنية التي كانت يوما ما وربما لا تزال عذاباته، لا يصدقني كما يجدر بكل طبيب عاقل ومتمسك بتقاليد أسلافه أن يفعل"[1].

البطل في (لعاب المحبرة) يعيش متناقضات نفسية، بحيث لجأ إلى الطبيب بغية المعالجة، لكن رفض الطبيب معالجته لم تؤثر فيه سلبا كما يجدر أن يكون، بالعكس، فهذا الرفض زاده تقبلا، وهذا ما يجعلنا نتساءل: هل أراد العلاج فعلا ؟ أم أن البطل يريد أن يعالج ولا يريد في الآن نفسه؟، كما يقول: "ذاكرتي هي كل ما تبقى لي .. وصديقي "الدكتور سليم" أسدى لي خدمة لن أنساها له أبدا عندما رفض معالجتي"[2].

بعدها تجعل "سارة حيدر" حالة الشخصية المريضة تتفاقم، فيخلط بين الأحداث التي وقعت والأخرى التي لم تقع، بأسلوب حكي يمتزج فيه البعد السوريالي من بداية القصة إلى نهايتها، يقول: "تذكرت ما لم يحدث فاختلط بما حدث فعلا .."[3]، ويقول: "اختلطت جميع الخيوط صرت أنتشل بصعوبة تفاصيل حكايتنا من تفاصيل حكايات أخرى، لا تشبهها لكنها تحتويها بطريقة ما، صرت أبحث عنك وسط فوضى من الأسماء والوجوه التي مرت في حياتي ..لا لأنك لم تتميزي عنهن، بل لأنك كلهن دون أن تكوني أية واحدة منهن"[4].

في هذين المقطعين السرديين يبرز الاتجاه السوريالي بكثافة، وهي الكتابة التي اعتمدها الروائيون الجدد لإيقاظ اللاوعي الذي يتعدى حدود الواقع الاجتماعي، فالسوريالية "ترفض الفصل بين الواقعي واللاواقعي (الحلم)، بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية، ومن هنا كان تركيزها على الوحدة العضوية

[1] سارة حيدر، لعاب المحبرة، ص 96.
[2] الرواية، ص 97.
[3] الرواية، ص 149.
[4] الرواية، ص 66، 67 .

بهدف إيقاظ الكائن البشري على رؤية جديدة للعالم والأشياء بعيدا عن أية رقابة فكرية كانت أو مادية"[1].

هذا الخلط بين الوقائع والأحداث وجميع التوهمات عبّر عنه الحوار الداخلي، الذي امتد في الخطاب الروائي من بداية القصة حتى نهايتها، كبنية تبئر المحكي وتؤطره، وتسهم في بنائه السردي، أفصحت من خلالها الشخصية عن كلمتها الواعية، وقدرتها على التواصل مع ذاتها على أوتار درامية ترصد كل تأوهات الذات وآلامها، وتكشف عن ملامح الشخصية في صورة لذاتها المتشظية وعن مكبوتاتها، وإدراكها لنفسها، مما حفزها على التمرد والثورة ضد كل المؤسسات الأخلاقية والسياسية، وهذا ما حملته بذور السوريالية للنص الجديد حين لقحته بالثورة على كل التقاليد الموروثة ونادت بكسرها. وما نلحظه أن (لعاب المحبرة) استجابت لهذا اللقاح، ففي خطابها ثورة على الضمير الاجتماعي وكسر لقواعد سابقة، وأهم ما نلحظه هو تحريرها للغة، ففي حديث الذات المتشظية نسمع: "ماذا علي أن أقول ؟ أتعجب فقط لهذه اللغة التي لا تغادرنا إلا بعد الانطفاء الكبير .. مُحتَضرٌ يكتب بصفاء ودقة أسلوب جيد، هذا منظر يليق بفيلم سوريالي"[2].

لغة النص مكثفة بالصور السوريالية المتحررة، في بنية تمتزج فيها مشاهد الغريزة والرغبة والثورة المتعمدة والصدمات والحلم والهذيان واللاعقلي والواقع المجهول، وتناقضات تعيشها الشخصية التي توصلت بعد حوار داخلي طويل إلى الوعي بحاجتها إلى حجرة داخل مصحة عقلية، وهذه المرة ذهب لمقابلة إكلينيكية ثانية ليس من أجل العلاج، لكن لجلب ترخيص يسهل عليه دخوله المصحة، يقول أثناء المقابلة مع الطبيب :" مفهوم .. مفهوم .. حسنا فلنتكلم بصراحة .. أنت لم تأت إلي كي تعالج، أليس كذلك ؟ وإنما لتحصل على شيء محدد ؟ ورقة أو تقرير أو ما شابه .. أم أنا مخطئ ؟

– سأدفع لك بسخاء .. كل ما أريده هو غرفة بسيطة في مصحة "الإنسان" المجاورة .."[3].

[1] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 381.

[2] الرواية، ص 134.

[3] الرواية، ص 150.

ابتداءا من هذا الحوار الإكلينيكي التشخيصي الذي ختمت به الرواية، والذي جاء كمشهد درامي متأخر لحكاية مسرودة في صفحات سابقة على مستوى الخطاب الروائي، متلقيها هو القارئ خارج النص، وبصفته حوارا ممهدا لمونولوج مسرود على مستوى خطاب البطل، متلقيها هو الطبيب داخل القص، على اعتبار كل هذا تبني "سارة حيدر" عالمها الروائي، فتجعل الشخصية تقرر مع نفسها أن تخبر الطبيب بالحكاية التي كنا قرأناها في صفحات سابقة، تقول: "طبيب نموذجي .. وجهه يشي بطغيان الموضوعية والحياد .. سوف يسمعني بهدوء .. سوف أحكي له الحكاية من البدء .. حكاية الحكاية .. سوف أفصل ما حدث عما لم يحدث .. وسوف يقرر بنفسه .. إن كانت الأمنيزيا أو الإبرنيزيا أو الميتومانيا .. أم لعاب المحبرة"[1].

أثناء المعالجة ستحكي الشخصية بلغة سوريالية حكايتها، وستكشف عنها أكثر من خلال استراتيجية البوح التي ستفضيه: الشخصية /المريض للطبيب، عبر الآتي:

### 2.3. الحوار الداخلي والتداعي الحر:

على امتداد السرد المسبق لاستراتيجية البوح الذي استرسلت فيه الشخصية/ المريض، وفي عرض حالتها، لم نسمع صوت "الطبيب"، وهذا يعني أنه لم يقاطعها بأسئلة، حيث تركها تتداعى بحرية في استرجاع ذكرياتها الدفينة، وسرد أحداث عقلها الباطني لتعبر عن انفعالاتها، ومشاعرها اتجاه وقوع تلك الحوادث.

طريقة التداعي الحر ظهرت مع مدرسة التحليل النفسي على يد الطبيب النمساوي "سيغموند فرويد" (Sigmund Freud)، حيث لجأ إلى التداعي الحر كطريقة لعلاج بعض الأمراض النفسية، بعدما تخلى عن طريقة التنويم المغناطيسي، لأنه رأى فيها أنها لا تعالج المرض من جذوره، في حين أن التداعي الحر هو فرصة شفاء يسترسل فيها المريض أثناء جلسات العلاج بإفراغ جميع مكبوتاته، ولفظ كافة صراعاته المكبوتة والمضمرة في منطقة اللاوعي إلى حين شعوره بالرضا النفسي .

[1] الرواية، ص ن.

أصبح الاستشفاء بالتداعي الحر بعد تحقيقه نتائج إيجابية على المريض، نظرية سيكولوجية قائمة بذاتها، وليست مقتصرة على علم النفس فحسب، بل تخدم جميع العلوم، وبرزت بشكل جلي في العلوم الإنسانية والاجتماعية واستفاد منها دارسو الأدب ووظفوها في نصوصهم السردية وبخاصة في الرواية.

تتسم رواية (لعاب المحبرة) لـ"سارة حيدر"، باستفادتها من علم النفس في بناء خطابها السردي واستعمالها تقنية الحوار الداخلي المباشر[1] الخاضع لمنطق "التداعي الحر" ، الذي أطر الفعل والرواية عامة من خلال تدفق الذاكرة وحركة الوعي، وذلك للإفصاح عن مكبوتات الشخصية في علاقاتها مع نفسها ومن حولها وعالمها الذي تعيش فيه، تحدث من خلاله البطل/المريض عن نفسه بضمير المتكلم تأكيدا لحضوره بلغة الاستبطان الذاتي، بحيث " تنهض اللغة في هذا المستوى بإضاءة الحياة الداخلية للشخصيات، والتقاط الأحاسيس والتصورات كما تتخلق على مستوى الداخل"[2].

الحوار الداخلي في (لعاب المحبرة) كبنية سردية مسها التجديد، واشتغل في ظلال التقنيات الحديثة، وسنستبين ذلك من خلال:

**أ. التداعي الحر / الشخصية المحبطة:**

ترسم الشخصية في النص الجديد على أنها"شخصية تائهة، منكفئة على عالمها الجواني، عاجزة، تشعر بالعبثية والانفصال، مما يفسح المجال لمنطق التداعي وعنفوان الوعي وتوهجه، وانسيابية الحكي من خلال تفجير المكبوتات النفسية والمخزونات الفكرية والشعورية، والحكاية فيها لا تتم العناية بها، فهي تتراجع إلى أدنى مستوياتها لصالح لغة الشعر العليا"[3].

[1] الحوار الداخلي المباشر، ويستعمل فيه ضمير المتكلم بحيث تتكلم الشخصية جاعلة من ذاتها شطرها الثاني، الذي تحاوره ويشاركها التنقيب عن أفكارها وأحوالها الداخلية. وهو ما وظفته الروائية "سارة حيدر " في (لعاب المحبرة )، أما الحوار الداخلي غير المباشر فيستعمل فيه ضمير الغائب، و"يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بارشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف ". روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي، دار المعارف، مصر، القاهرة، دط، 1974، ص 51.

[2] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 54.

[3] المرجع نفسه، ص 166.

وبالرجوع إلى الرواية نجد "سارة حيدر" رسمت الشخصية على أنها **فاقدة للثقة** في كل شيء: "لن أصدق أي شيء"[1]، إنها **مأزومة** لا تصدق نفسها: "أنا هو الغريب في زحمة اللامعنى التي تبتلعني كل لحظة .. أنا حائر إلى أقصى درجات الألم، لا أعرف من علي أن أصدق: نفسي التي تقودني دائما إلى التأمل والصمت اللامجديين ؟"[2]، وتفقد السيطرة على حواسها فترى نفسها **فاشلة**: "كل منا فاشل على طريقته"[3]، فيجرها هذا إلى وعيها **بالانعدام**: "كان علي أن أنتمي إلى أي شيء .. أصبح هذا الانعدام يؤلمني"[4]، ويجرها شعورها بالانعدام إلى إحساسها **بالضياع** "أشعر بسياط اللامعنى تلفح جسدي"[5] فتنعكس كل هذه الأحاسيس الباطنية على ظاهرها لذا تلجأ الشخصية إلى **البكاء**: "لا تدري أنني في هذه اللحظة بالذات لا أرغب سوى في البكاء "[6]، وتفكر في **الانتحار**: "فاليوم هو للهزائم فقط، للخيبات والسخرية .. اليوم يحمل كل الشروط اللازمة للانتحار .. وأعرف أنه في هذه اللحظة، ينتحر أشخاص كثيرون"[7]، بعدها تعدل عن فكرة الانتحار وتعي ذاتها فتقرر: "فأنا رجل يعيش فقط لأنه لا يرى في الموت حلا أفضل ..دون انتماء ودون طموح تماما مثل الحيوانات"[8]، نفهم من هنا أن الشخصية الشخصية **مضطربة جدا وخائفة**: " اليوم، ألعن قراري الساذج ذاك .. عندما نقرر أن نبتسم أمام القدر ونترك لأنفسنا فرصة للثقة به من جديد، نسمع ضحكاته الساخرة ثم نرى صخرة عظيمة تلقى علينا بوحشية من فوق"[9]، فيدخلها هذا القرار في عدة تساؤلات: "فما معنى أن نكون أقوياء عندما نضحي بذواتنا من أجل هذه القوة ؟ وماذا نملك أغلى من الكبرياء حتى ونحن ننسحق تحت وطأة عجزنا ؟"[10].

[1] الرواية، ص 90.
[2] الرواية، ص83.
[3] الرواية، ص 62.
[4] الرواية، ص 84.
[5] الرواية، ص 47.
[6] الرواية، ص 58.
[7] الرواية، ص 28.
[8] الرواية، ص 43.
[9] الرواية، ص 50، 51 .
[10] الرواية، ص 38.

تدخلها هذه **التساؤلات في فلسفة الحياة:** "نريد أن نعيش فقط ما أغرب هذا الجواب الذي سيسحقك ببساطته وصدقه، لما صدقتك أنت عندما قلت لي: "كل ذنبنا أننا أردنا أن نعيش"؟ وأرفض تصديقهم ؟ ربما لأنهم "يريدون" العيش، أما نحن "أردنا "أن تعيش، ما أبشع هذا الفرق، وما أتعبني"[1]، وفلسفات أخرى حول سلوكات الكون وسننه والأحقية في اختار المصير وغيرهما، كل هذا جعل البطل يشعر **بعذاب** "سيزيف": "لم تكن الأمور يوما واضحة في هذه الحكاية .. لم نعرف أي ذنب عظيم ارتكبنا حتى نستحق كل هذا الجلد اللانهائي"[2]، وهو ما دفع به طوال المسار السردي إلى **الهذيان** فيخلص إلى أنه "الضال الذي يعرف طريقه جيدا "[3]، و"لا يبقى سوى الهذيان، اللغة الوحيدة التي أتقنها أتقنها بامتياز"[4].

تخلص الشخصية المحبطة إلى أنه لا يوجد جواب لتساؤلاتها، وتعزم على الاستمرار في فلسفتها، وتجد في الهذيان السبيل الوحيد لاستمرارية وجودها وللتغلب على ألمها، وبالتالي "ينتهي الإحباط إلى النهاية المفزعة التي هي قبول الواقع في تجلياته المرة"[5]، يقول: "لن تجدي هنا سوى خيالات الماضي وهي تملئ فراغ حاضرنا ..لن تجدي سوى مشروع رحيل جاهز دائما للاستهلاك ..لن تجدي سوى مواضيع كثيرة صالحة للكتابة لكنها تختبئ في ركن معتم من حجرات الألم، تنتظر شروق فجر جديد، نعرف أنه لن يأتي أبدا ..لن تجدي سواي ..رجل لم يعرف نفسه وهو يقف أمام المرآة، رجل كف عن حبك فجأة كي يؤمن بك، ثم يطعن في إيمانه بخناجر كثيرة، ولكنه يرفض الاستسلام ويستمر في الهذيان"[6].

الكاتبة "سارة حيدر" وهي تنقل أحاديث الشخصية في هذا التداعي الحر، جعلتها تعبر بلسانها عن وعيها بحياتها الروحية المحبطة التي تعيش أنواع القمع الذاتي، والذي سبب لها عراقيل معنوية وجعلها

[1] الرواية، ص 59.
[2] الرواية، ص 37.
[3] الرواية، ص 35.
[4] الرواية، ص 61.
[5] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 248.
[6] الرواية، ص 64.

– القمع – شخصية غير نامية، تعيش لتتخبط في هذيانها، فمثلتها على أنها: فاقدة للثقة، فاشلة، تشعر بالانعدام، تفكر بالانتحار، مضطربة جدا وخائفة، تتساءل، تتفلسف، مُعذبة ..إلخ.

يعرف الإحباط عند الشخصية الروائية بـ"الاغتراب القسري"، و"هو شكل من أشكال الوجود البشري يتوافق وواقع القمع والعسف الذي يكون موضوعه الإنسان"[1].

وقد تسنى لها ذلك من خلال اعتمادها على أسلوب تيار الوعي الذي "يجسد التوتر الناتج عن التضاد بين الواقع الخارجي، وما يجول داخل النفس، ويأتي تيار الوعي ممتزجا مع الحوار الرامز"[2].

ففي التفاتتها لأسلوب تيار الوعي تثبت مقدرتها على استيعاب نصها للتقنيات الجديدة، "فليس تيار الوعي كما تجلى في الرواية العربية الجديدة سوى شكل جديد من أشكال الأدب الرافض للقوانين الكلاسيكية الجامدة"[3].

من جماليات أسلوب تيار الوعي أنه يرسم معالم الواقع بطريقة متداخلة ويقدم المشهد في صورة مبهمة، وذلك بتوظيفه لغة الهذيان والحلم، وهذا ما حاولت "سارة حيدر" نقله في بنية (لعاب المحبرة) أثناء خلقها لشخصية واعية بحالها وتحلم كثيرا، فـ"هيمنة الأحلام هي القيمة التي تهدف الرواية إلى تجسيدها، وهي القيمة التي تشي برؤية الرواية للعالم"[4]، مثلا يقول السارد: "صرت أحلم كثيرا، أحلاما لا لا معنى لها ..أحلاما واضحة بصورة مقرفة، أحلامنا تحاول أن تجعلني أندم أو أبكي"[5].

الحضور المكثف للأحلام "يعبر عن شدة الحرمان والعجز عن التغيير، فكلما اشتد الحرمان قويت الأحلام"[6]، ويدل في هذه الرواية على المشروع السريالي الذي تبنته الكاتبة في خطابها على مسار السرد

[1] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 243.
[2] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 33.
[3] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 384، 385 .
[4] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 193.
[5] الرواية، ص 90.
[6] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 194.

ككل، "باعتباره محاولة التخلص من الآليات المنطقية للجملة، من أجل اكتساب الفجوة بين ما نفكر أننا نعرفه وما تكشف عنه كلماتنا لنا لنعرفه في مستوى اللاوعي"[1].

وفي مقطع سردي آخر لحوار داخلي تقول الشخصية عن حلم تراه: "تذكرت المرأة الهلامية التي كانت تزورني في أحلامي وأنا مراهق .. تلك التي تفلت من الأيدي العطشى كالزئبق وتستقر في سجن الخيال كما لقياس حرارة القلب والوجع وأشياء أخرى مجهولة"[2].

المرأة الهلامية هي المرأة اللغز، وفي الوقت نفسه هي الذات المتشظية للشخصية/ المريض إذ تمثل شطره الثاني، وكابوسه الذي جعله يخلط بين ما هو حقيقي وما هو حلم وغير واقعي، وهو ما يعبر عن فوضاه وعدم الترابط ولا منطقيته وعبثيته، "إن المعنى بكلمات أخرى، يوجد ليس في الترابط بل في الفجوة بين صورتين، في المفقود أو الخفي في استبدال الواحدة بالأخرى، فـ"الشرارة الإبداعية"، في تأثير المباشر، تأتي مما انزلق بعيدا بين صورتين، مسببة "الصدمة الانفعالية " التي يأمل السيرياليون أن تثوّر طرائق شعورنا"[3].

يقول المريض محدثا ذاته الثانية: "أجدك في عتمة الحلم، تنظرين إلي وأنت تعزفين سيمفونية "الفراغ الكبير" .. ثم يزدحم المشهد بابتسامة ليلى التي تتكاثف في الظلام، لتقنعني أن الله استغرق كل ذلك الوقت حتى يترك مجالا للسؤال، وأن الأمريكان يطيلون مقاطع المهزلة كي يتركوا مجالا للذة الانتصار"[4]، ولأن المرأة اللغز هي قرينه فهي مستنسخة عنه في مواصفاته واضطرابها النفسي وأحلامها الوهمية تخبره عن حلمها محدثة شطرها الثاني "ألبينوني": "رأيته في الحلم واعتذرت له مؤكدة أن الضحك ليس اغتيالا للألم، فأجابني بقليل من الجفاء :الضحك هو محاولة فاشلة لاغتيال الألم، لا تضحكي أبدا واكتفي بالابتسام، مثل صديقتك ليلى ...شعرت بالغيرة ...لكني صمت .. ورحت أرسم لنفسي

[1] رث باركن غونيلاس، الأدب والتحليل النفسي، تر: حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2006، ص 55.
[2] الرواية، ص 100.
[3] رث باركن غونيلاس، الأدب والتحليل النفسي، ص 56.
[4] الرواية، ص 80.

مشهدا لا بد وأن يكون مستحيلا .. مشهد زياراته الليلية لليلى ولأخريات يبكين أو يبتسمن بألم مثلها"[1].

يعتمد موضوع التناسخ على دعائم العجائبي، "فالقرين من منظور" لويس فاكس"( Louis Fax) ليس إلا صورتنا التي تتبدى لنا تارة وتظهر للآخرين تارة أخرى، عندما كان لا بد لها أن تظهر، إنه الهارب والانعكاس المنفلت، إنه الشعور بحضور لا مرئي، إنه الجانب المقرف فينا الذي يجب أن نحذر عند الاقتراب منه، إنه الجانب المتوازن الذي يجب الابتعاد عنه، إنه الهوية التي تستطيع استغراق آلامنا أو تعطينا فتنة اللذة، إنه الناعي، هو ذلك الشيء الذي يستطيع أن يجرنا إلى الجحيم والموت أو الجنون"[2].

إذا كان الحلم هو تقنية سردية الغاية منها هو ترك انطباع الحيرة لدى القارئ، فهل وجود المرأة اللغز وهذا الحلم حقيقة؟ وهل "ألبينوني" وكل ما أفضاه إليها من كلام تحقق في ما بعد، هو حقيقة فعلا ؟ وإذا كانت توهمات، فكيف يمكننا فرز الأحداث التي وقعت فعلا بتلك التي لم تقع أبدا؟

إن مثل هذه التساؤلات التي تجعل المتلقي حائرا بين ما هو واقع وما هو وهمي، هي الغاية القصوى التي تصبو إليها توظيف تقنية الحلم –المستوحاة من تيار الوعي– في السرد الجديد، بغية زرع الشك السردي وتجسيد عالم يلفه الحس الكابوسي والضبابية القاتمة، "و قد كانت النتيجة الطبيعية لتكريس هذا المنحى الحلمي اختلاف التصورات وتعددها بين بعيد الاحتمال وقريبه، ممكن التحقق ومستحيله، كل ذلك يفضي إلى انعدام اليقين السردي"[3].

ومن جهة أخرى فتقنية الحلم المستوحاة من تيار الوعي الحاملة لتداخل الرؤى والتركيب المبهم للصور، وضبابيتها والمشاهد، والتداعي ولغة اللاوعي هو "عكوفا على سبر أغوار النفس الداخلية وتقصي مناحيها الخفية لم يكن موجودا عند أصحاب الحساسية التقليدية بحيث أصبح للحلم وللكابوس

[1] الرواية، ص 110.

[2] حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 144.

[3] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 22.

وللهذيان مضمون وشكل وفعالية أساسية"[1]، ساهمت في توليد نص جديد استطاع أن يعبر في سديميته عن عالم اختلط فيه الواقعي بالوهمي.

**ب. ظاهرة الجنون وتجاوز الواقع:**

العلاقة المتينة التي تربط بين العمل الروائي وظاهرة الجنون "من حيث تركيزها الكبير على عنصر الرغبة في تغيير ما هو قائم ومهيمن وشائع في المجتمع، وتحقيق الوعي الممكن، الحقيقي والفعال، بواقع قيم الناس وسلوكاتهم الثقافية والعملية، من أجل التأثير فيها وتحسينها، وذلك اعتمادا على مجموعة من الطرائق والأساليب والإمكانيات الفنية والمعرفية المتوفرة، والمرتبطة بنوعية وخصوصية وطبيعة كل جانب، والتي غالبا ما تنبني جميعا على عنصري: اللغة والخيال، المصاغين في شكل معين، من هنا يكون الجنون مرادف الحكمة والوعي الممكن والفلسفة"[2].

اشتغلت الرواية على موضوع "الجنون" بشكل مكثف، بحيث نلمسه عند جميع الشخصيات الروائية تقريبا، ونظرا لاستحضاره القوي في النص، فقد جعلته الكاتبة موضوعا عملي تبحث فيه الشخصية لانجاز رسالة الدكتوراه، يقول السارد:

**مقدمة أولية لرسالة دكتوراه**

**في أدب الجنون**

**"اللانهائية في الموسيقى تصبح حجما معلوم الأبعاد والمقاييس"**

" قبل كل شيء، أود أن أؤكد لمن سيقرئني [سيقرأني] أنني لن أكون موضوعيا في رسالتي هذه، ولن تجد الحجج الواهية التي سأبرهن بها على نظريتي سوى أقلية قليلة تسلم بها دون امتعاض..

و لذلك، يا من سيقرئني [سيقرأني]، أرجو منك أن تتأكد من نسبة الجنون واللاعقلانية التي تتوفر لديك قبل أن تبدأ بالغوص في هذا الجحيم.

[1] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص27.

[2] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 62.

إن كنت رجل أعمال يحلم بشراء أسهم جديدة في سوق الحياة، فلا تقرئني [تقرأني].

إن كنت عاشقا يفكر بطريقة ما للانتحار لأن معشوقته تعشق رجلا آخر، فلا تقرأني.

إن كنت كاتبا يذرف حبرا على انهيار "وحدته" المضحكة، فلا تقرأني.

إن كنت مدمنا على الموسيقى، فقط لأنها تساعدك على النوم وتجعل أحلامك أكثر جمالا وسخافة من واقعك، فلا تقرئني [ تقرأني].

إن كنت سائقا متهورا، أوشك عدة مرات على أن يقتل المتجولين في عتمة الليل، فلا تقرئني [تقرأني].

إن كنت طالب فلسفة، يبحث عن طريقة ما ليصبح واحدا من هؤلاء الذئاب الذين يدرسهم، فلا تقرئني [تقرأني].

إن كنت مولعا ببلوغ اللانهاية بين أحضان النساء وفي لفائف الغياب السحرية، فلا تقرأني والأهم من كل هذا، إن كنت رجلا لم يمض بضعة أيام في مصحة، فحذار أن تقرئني [ تقرأني] أما النساء فممنوع عليهن هذا الكتاب.

الإهداء: إلى سيلفيا"[1]

كاتب هذه المقدمة يدعى "خالد" يقطن بمصحة المجانين، لكنه ليس بمجنون، كونه أحيل على هذه المصحة العقلية، بشهادة كاذبة استطاع محاميه أن يقنع المحلفين أنه مختل عقليا، كونه لوى عنق طفل في الرابعة من عمره لأنه عبث في غرفته ومزق صورة لـ"بيتهوفن".

هذه المقدمة أدخلت البطل في حوار داخلي معمق، يتساءل من هو المجنون هل هو "خالد" الذي عبّر عن غضبه بعنف وصدق، وهو ليس بنادم عن فعلته !، فهرب من الواقع السديم الذي عجز عن فهم نظريته، واستوطن مصحة عقلية كانت أهون عليه من أن يستمع إلى أخبار العالم المقرفة، أم المجنون الذي يعيش خارج المصحة العقلية ويكذب على نفسه ويستوطن ذاته المتشظية ؟ وهو عاجز عن اتخاذ القرار ولا يستطيع فك خيوطه الفكرية المتشابكة ؟، يقول: "لا خالد يعرف جيدا ما يريد، أنا هو

[1] الرواية، ص 82، 83 .

الغريب في زحمة اللامعنى التي تبتلعني كل لحظة ..أنا حائر إلى أقصى درجات الألم، لا أعرف من علي أن أصدق"[1].

وفي هذا يقول "ميخائيل باختين": "في الشروط الاجتماعية السلبية يمكن أن يقود مثل هذا الانشقاق، بين الشخص والمحيط الأيديولوجي الذي يوفر له الغذاء، في النهاية إلى انحلال وتفسخ كاملين للوعي، إلى التشويش أو الجنون"[2].

الحقيقة هو أن الكاتبة "سارة حيدر" خلقت جميع شخوصها في محيط خانق، وفي جو متوتر، وقطعت وصال ثقة البطل بمجتمعه، وهذا ما يجعلنا نحن أيضا نتساءل، هل فعلا يمكننا أن نصدق البطل أنه هو المجنون و"خالد" الهو العاقل ؟

مبدئيا، نقول كل إنسان في مصحة عقلية هو مجنون، والعاقل يعيش خارج المصحة، لكننا نرى أن البطل أراد أن يثبت العكس على نفسه، وهذا الإثبات هو ما شوش ذهن القارئ أيضا، وجعله يتأمل الحياة بحكمة البطل في عمقها وفلسفتها، وهو ما جعلنا نتساءل معه في قوله :" في هذه الحكاية الممزقة لم تكن الأشياء يوما واضحة .. وإلا بما أفسر هروبي المفاجئ في ذلك اليوم، عندما لم يكن يفصلني عنك سوى بضعة دقائق من الانتظار ؟ بما أفسر رقصك المجنون في مأتم ليلى ؟ كيف صارت الحكاية مجموعة من التفاصيل المتناحرة للوصول إلى لاشيء ؟ لماذا لم أعرف يوما متى بدأنا ولم انتهينا؟ لم الهذيان ؟ ولم كل هذا الألم ؟"[3].

النص السردي في (لعاب المحبرة) هو نص يكثف التساؤلات ولا يجيب عليها، يترك كامل قواه الغامضة في نفس المتلقي، ويستدرجه لعلامات الاستفهام أيضا، وهذا ما يعني أن النص متوسم بملامح التجديد في بنيته، وقد ساعده في ذلك لجوؤه إلى تيمة الجنون لطرح تساؤلاته.

[1] الرواية، ص 83.

[2] تيزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص137.

[3] الرواية، ص 65.

في حين كان المجتمع الروائي التقليدي يعزل المجنون، ويتغاضى عن التصرفات المبهمة لشخوصه، لأنها تعبث ببنية الخطاب وتثير الفوضى وتشوش المتلقي، جاءت الروايات الجديدة لتجعل من هذه الصفات لمسات فنية يتجمّل بها النص الجديد، ويوظفها كأداة تعبيرية عن العالم، وبمعنى جديد "يسمو عن المعنى القديم المتداول، ويقترب من التحليل الذي لامسته الدراسات الحديثة، وجعلته ظاهرة فلسفية أكثر منها ظاهرة نفسية"[1]، ومن هنا نجد "سارة حيدر" تهتم بإبراز هذه الظاهرة في خطابها الروائي على مستوى كافة المشكلات السردية فيه، وبخاصة في تركيزها على الشخوص المصابة بالجنون أو تلك التي تتوهمه.

بؤرة الحدث الرئيسي في هذه الرواية هي "ظاهرة الجنون"، ومن هنا تكتسي هذه التيمة الفنية أهميتها في مساهمتها على تقوية الفعل، فكل حركة في الرواية تفضي إلى الجنون، الكل يحب بجنون ويخون بجنون ويغادر بلا سبب بجنون ويقتل بجنون ويهرب بجنون والبطل في نهاية القصة يلجأ إلى المصحة العقلية كمجنون ...، وكل حدث هو مزيج من حكاية واقعية وأخرى وهمية ممزوجة بجنون يتقبلها العقل ويرفضها في الآن ذاته، كونها تحمل أسباب عقلية مقبولة، ولكن باللجوء إلى تفسيرها نجدها منسوجة بحركة فوق طبيعية، وبردود فعلية مختلة وغريبة، تصور الحقيقة بأبعادها الخفية وتطرحها بطريقة عبثية.

يمكن فهم عبثية العالم وتفسير فوضاه فقط بظاهرة تماثله هي ظاهرة الجنون، والتي استعملتها "سارة حيدر" كأداة فنية ليس لتوضيح رؤى العالم فحسب، بل لتعميق فكرة العبث وفهم حقيقتها أكثر، وبالتالي فقد اتخذتها كوسيلة معرفية فعالة في بناء محتوى الخطاب وتثمين أفكاره وتجميلها بلمسات فلسفية للحياة، ولعل هذا ما لجأت إليه الرواية الجديدة في موقفها تجاه الكون، وهو ما تفتقر إليه الروايات التقليدية التي تسعى للإجابة عن الأسئلة المطروحة، وترى أنه يمكن فهم الكون وتنظيم فوضاه بمعقولية جادة.

### ج. الحوار الداخلي/ من عبث الواقع إلى عبث الذات :

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 115.

حالات الغربة، والتدهور، والضياع التي تعيشها الشخصية الجديدة في واقعها، جعلتها تفقد التواصل معه وترفضه، فانعكست هذه الصفات في ذاتها، وأصبحت الشخصية تشعر أن ذاتها صورة لواقعها، فهي فاقدة لجميع القيم، ورغم وعيها بذاتها، وسعيها للانسجام، والتخلص من عبث الواقع، إلا أنها عاجزة عن التغيير، إذ أن عبثية الوجود جعلها تشعر بالعبثية في ذاتها، فرُسمت على أنها شخصية دائرية تتخبط في هواجسها ولا تنمو.

ولعل هذا ما يمثله "تيار الوجودية "، وهو من التيارات الفلسفية الحاملة لأكثر من اسم مثل أدب التفتت أو الضياع، ممثلوها في الغرب هم :"جابرييل مارسيل"(Gabrial Marsel) و"ألبير كامو"(Albir Kamo) و"جان بول سارتر" (Jen Pol Serter). وانغرست الوجودية في أرض الأدباء العرب الخصبة لأنها وجدت المناخ المناسب لها في نفوس الروائيين الجدد، بخاصة الذين فقدوا العلاقة الأساسية بالحياة، بسبب ما كان يعج به الواقع من انكسار وإحباط، ورأوا فيها تعبيرا عن واقع حي مفتقر للحرية ومختنق بالتخلف والتجمد، لهذا اعتنقوها كبديل وجداني وفكري وجدوا فيه تعويضا عن العجز والرفض والنكوص، فحالات النفي، ومواقف الغربة، والشعور بالضياع والهروب، هي من عناصر التيار الوجودي الذي أصبح ملمحا هاما في الكتابة الروائية الجديدة لأنها فتحت أمامهم الذاتية الفردية المطلقة، والاختيار الحر المطلق من كل تقييد تاريخي واجتماعي وأخلاقي فأمدت الكتاب الحق في التمرد الفكري والفني[1].

حرصت "سارة حيدر" على لف نصها بتيار الوجودية، فالبطل في (لعاب المحبرة) مأزوم بواقعه، رسمته الكاتبة بتقاسيم الضياع، وهذا ما جعله يعيش غربة نفسية خانقة، يهرب البطل من واقعه إلى ذاته، فيلمح العبث في كليهما، وهذا ما دفع به، إلى محاولة البحث عن نفسه في من يحيطون به، لذلك نجده حريص على علاقته بأصدقائه (ليلى / عماد / سلوى / كاترين/ خالد ...إلخ.) ويجد فيهم تعويضا عن حالات النكوص التي يعيشها، يرى فيهم جزأه الضائع وظله المنكسر، يرى فيهم مأساته بحيث أن كل

[1] ينظر: عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 385. 388 .

واحد منهم يعكس جزءا منكسرا في ذاته ويمثله، يقول: "أبحث فيهم عن ظل باهت للمعنى، عن دمعة عظيمة يمكنها أن تغمر الأرض، ماء غاضبا يغرق جميع الهزائم والخيبات القديمة"[1].

نلاحظ أن البطل على وثاق متين مع أصدقائه، لأنه وجد فيهم العزاء، "عماد" يشعر بغربة في وطنه يعجز عن البقاء في أرضه، ويعجز عن الحب فيهرب إلى منفاه التي هي نفسه المفككة، يقول: "أنا لست سواي، أرضي هي جسدي"[2].

هكذا هو البطل يعجز ويكف عن حب المرأة اللغز ويؤمن بها فقط، ويكف عن الإيمان بوطنه، ويرى أن وطنه هي ذاته، ولا يلبث أن يفقد ذاته، هو مثل "ليلى" التي فقدت "عماد"، وراحت تبحث في العقم عن الحياة، وعن المعجزة، هو مثل سلوى، يقول: "سلوى، امرأة تشبهني .. تخوض مثلي معركة الحبر اللامجدية .. يحدث أن تنجح، لكنها في غالب الأحيان تخرج منها منهكة وحاقدة"[3]، هي تشبهه "كاترين" وتشبهه "سيلفيا" صديقة "عماد"، ويشبهه مصير "عماد" في رحيل حبيبته "سيلفيا"، وحين اختار المصحة ليهرب من أخبار الواقع، اختار البطل في نهاية القصة المصحة العقلية أيضا، لكن الأول ذهب إليها مجرما قاتلا، أما البطل فاختارها قانعا مقتولا، ومحطما جراء تبخر المرأة اللغز – ذاته الثانية المنشطرة عنه –، يقول :"الآن تزداد قناعتي رسوخا بأن مأوانا الوحيد، بعد أن تهجرنا سيلفيا ما، هو مصحة عقلية .. لا لكي نحاول فيها أن نرمم ما تبقى منا .. بل فقط كي نجد انتماء أخير يحررنا من الغربة والخوف وسيمفونيات الألم"[4].

أصدقاء البطل بتجاربهم يمثلونه في انكساره، فهم مرآته التي يرى فيها آماله الخائبة وواقعه الهش، وفي الآن ذاته هم عزاؤه فمن خلالهم استطاع أن يتمرد عن كل المؤسسات المقننة للحرية، تمرد عن

[1] الرواية، ص 80.
[2] الرواية، ص 45.
[3] الرواية، ص 30، 31 .
[4] الرواية، ص 57، 58 .

الوطن، فنجده لا يبالي بما سقط منه ولا يهتم لمأساته، نجده يشتم الساسة، ويطعن التاريخ، ويناقش طابو الدين، ويعيش تجارب جنسية مفعمة.

لغاية الآن نسجل أن الكاتبة "سارة حيدر" تتبع منحى الوجودية في انفتاحها على الحرية المطلقة، فتخلق البطل في واقع مقيد وترسمه على أنه منهزم، وفاقد للأمان أمام وطن رفضه، وتجعله يقول: "الحقيقة كثيرا ما تكون مخيبة للآمال .. الحقيقة أنني طُردت من كل ساحة حاولت لا واعيا أن أغرس فيها جذوري، جذوري كانت قصيرة جدا .. ولهذا رفضتني الأرض، ورفضتني الكتابة، ورفضني العالم بأسره"[1]، ثم تبث التمرد فيه وتجعله ينتقم لواقعه المادي بانتقام حسي، فالبطل بفقدانه المعنوي، وتجرده من الأمان المادي، يرى في هذا الانتقام الوسيلة التي ترجع له اعتباره النفسي الذي يحي به، ليستمر في الحياة.

لذا نجد الانتقام الحسي للبطل تجاه الوطن والعالم يتمثل في لا مبالاته لما يحدث ونفوره من تربته، يقول: "إنني بلا مبالاتي هذه، لا أفعل شيئا سوى الانتقام اللاشعوري من أرض عاهرة رفضتني فنبذتها"[2]، ويقول: "لماذا قد يهمني ما يحدث في العالم ؟ هل سألني أحد رأيي عندما سقطت خمسة عواصم عربية تحت سنابك الدبابات في بحر شهور قلائل ؟ هل أتى الأمريكان لمناقشتي في كيفية إبادة القلة الفلسطينية الباقية في فلسطين ؟ هل استدعاني رئيس الوزراء العرب إلى مكتبه كي يعترف أمامي بعجزه ويطلب مني أن أساعده في حل المشاكل المتقافزة على ظهره ؟"[3].

الشخصية الروائية الرافضة لواقعها، والمتقبلة لمبدأ الصدام معه "لا تخرج عن كونها شخصية إشكالية بكل ما في الكلمة من معنى، فأعمالها تظل دون جدوى، كما أنها هي الأخرى تخفق في أن تصل إلى إنهاء حالة الدوران حول الذات، وجملة القول أن الرفض عند هذه الشخصيات لا يصل إلى

[1] الرواية، ص 84، 85.
[2] الرواية، ص 84.
[3] الرواية، ص 44.

حد الصراع مع العوامل المبيدة للإنسان والمعرقلة لإرادته، والانتصار عليها، وإنما يبقى رفضا قاصرا، ينبذ أكثر مما يغير"[1].

نصل إلى أن "سارة حيدر" استوعبت التجارب الجديدة، واستخدمت أسلوب "تيار الوجودية" لتمنح الكتابة مذاقا وجوديا جديدا، لذا يمكننا القول أنها تمردت على أساليب السرد التقليدي، الذي قنن مضامين الخطاب، واعتقل أفكار عدة، وأمات الحس الجمالي للنص.

### 3.3. المزدوج / تعدد الذوات وتفكك الوعي:

يرى "ميخائيل باختين" أن المزدوج هو أول اعتراف مشبع بالروح الدرامية في أعمال دوستويفسكي الإبداعية [2]، ونرى أن المزدوج هو بؤرة الحدث الدرامي في رواية (لعاب المحبرة)، بحيث أن القص فيها انبنى على انشطار ذات الشخصية إلى ذوات متعددة، بوعي متفكك، "ومن المعروف أن مثل هذا الوعي يأتي على شكل انثيالات تبدو غير مترابطة، وربما تأخذ شكل الهذيان المتدفق من الذهن المضطرب، وغير المتوازن، حتى يبدو الأمر وكأن الوعي يأتينا عن طريق اللاوعي، حيث تغرف الشخصية في هذه الحالة الأفكار من داخلها وتخرجها إلى السطح بشكل غير مرتب"[3].

رسمت الكاتبة "سارة حيدر" بطلها على أنه شخصية مأزومة، ومضطربة، فمع بداية القصة مباشرة يدخل البطل في حوار يبدو في الوهلة الأولى أنه يخاطب امرأة، ومع سيرورة السرد، يتكشف للمتلقي أن البطل في حوار داخلي معمق بروح الدراما، وأن تلك المرأة هي ذاته الأنثوية المنشطرة عنه، التي انبنت عليها الحكاية ككل، والتي تغذي حركية الحدث الروائي وديناميته، وحواره مع ذاته وهو ما يسميه "باختين": "المزدوج"، أي هو الحوار الداخلي الذي يجريه البطل مع نفسه، والمزدوج هو الصوت الثاني المتخفي داخل المنظور الشخصي، الذي يعمل على إبراز شفافية كلمته الداخلية، "ذلك أن كل

[1] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 239.

[2] ينظر :ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مر: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 314.

[3] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، الأردن، ط1، 2004، ص29.

كلمة موجودة فيها تفوح بكل خيط من نسيجها بالمتحاور الآخر غير المرئي وتستهدي به، وتشير إلى الكلمة الغيرية التي لم تنطق، والموجودة وراء حدودها، وخارج نفسها"[1].

يمثل المزدوج للبطل الفاقد لحياته الاجتماعية، وجوده الفعلي المعول عليه في فهم حياته الدرامية، وفك طلاسم نفسه الضائعة، ومرشده الروحي الذي يظل في حوار داخلي معه، بحيث يرى فيه مخرجه من أزماته، ومقويه من نكساته، ففي الكلمة الواحدة في الحوار الداخلي يطالعنا صوتين متحاورين، وهذا "ما جعل باختين يوسع مفهوم الحوارية إلى درجة يصير فيها المونولوج (الحديث الذاتي) نفسه حواريا، أي بمعنى أن للأخير بعدا تناصيا، يقول باختين حتى بين أشكال من الإنتاج الشفوي المونولوجي، فإننا نلاحظ دائما وجود علاقة حوارية"[2].

سنحاول من خلال الآتي فهم ما أرادت "سارة حيدر" إيصاله عن طريق الأسلوب الحواري، أي محاولة معرفة: هل المزدوج كصوت حواري في الرواية الجديدة معول عليه في إضفاء التعددية التي تكسب العالم الغموض، وفاعل حاسم في تشظي الذات وتفتتها ؟ أم هو حمل ثقيل لابد من التخلص منه والرضا بالنتائج حتى وإن كانت تفضي إلى الجنون، الذي يعتبر بؤرة الحدث الدرامي في رواية (لعاب المحبرة)؟

الملاحظ أن ذات البطل تعيش في عالم مبهم و متشظي، وفي مناخ كله حيرة و شك و لغز، ولهذا "فمن الطبيعي أن تفقد هذه الذات توازنها ووحدتها وتماسكها، فالذات الواحدة لم تعد ذاتا، بل تحولت إلى ذوات، وهذا يعني أنها أصبحت هامشية أو بتعبير آخر لم يبق منها إلا الظل".[3]

وقد حاولت الكاتبة تجسيد هذه الصورة في روايتها، عبر حوار داخلي جرى بين البطل وذاته الأنثوية المنشطرة عنه، فمثلا تقول الشخصية :

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 287.

[2] نهلة فيصل أحمد، التفاعل النصي، التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص 105.

[3] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 124.

"آسف، لن أقترح عليك مرافقتي، **لكن لماذا؟** لا أدري .. حتى أنت سترفضين ؟أنت أيضا تشعرين، دون أن تدري السبب، بأنه لا يجب أن نهرب معا، والآن تسألينني إن كنت أريد أن أراك .. أود ألا أجيب ..حتى تقتنعي بسخافة سؤالك ..لكني أخافك ..أخافك أن تتبخري كعادتك ولا تتركي لي سوى دخان الماضي المبعثر هنا وهناك في مساحات الذاكرة والجنون .. ولا أدري بما أجيب .."نعم" ستكون أقل الأجوبة صدقا .."طبعا"، أكثرها ابتذالا .. أتذكر سيلفيا ..و خالد الذي انتقم لها في ذلك الطفل .. **ما دخلك أنت بكل هذا؟** لماذا لا أستطيع الانتقام لخالد فيك ؟ الانتقام لليلى وعماد؟ والمحبرة، هل ستحفظ لعابها إلى الأبد ؟ ما علاقتك أنت بها؟"[1].

في هذا المقطع السردي نسمع صوتان، الأول هو صوت البطل والصوت الثاني هو للمزدوج، وقد اندمجا بدرجة من القوة يصعب وضع علامات التنصيص والفصل بينهما حتى على مستوى الطباعة، "في الحقيقة إن بإمكان المؤلف أن يضع أي جزء من الكلام بين أقواس دون أن يغير شيئا لا من النغمة ولا من الصوت ولا من بنية العبارة"[2]، لكن المانع من ذلك هو تداخل صوت البطل بصوت المزدوج واندماجهما في وعي واحد، وهو ما يخلق التعددية الصوتية في القول الواحد .

إن ميزة التعددية اتخذها كتاب الرواية الجديدة ليعبروا عن عالم يلفه اللايقين، فالتعامل مع شخوص تتعدد ذواتها يفضي إلى غموض مفعم بالتناقض والتحول، "وتفضي هذه التحولات وهذا الغموض الذي يلف الشخصيات ومصائرها جوا غرائبيا على العالم الروائي، ويبدو أن الكاتب ينطلق في رسم الشخصيات وتقديمها من اعتقاده أن الشخصية الواحدة لا تنطوي على ذات واحدة، بل على عدد من الذوات المتعارضة المتباينة، حسب الظروف والأحوال، ولهذا تتعدد مواقف الشخصية وتتنوع إلى حد التعارض والتناقض"[3].

[1] الرواية، ص 60، 61 .

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 318.

[3] عبد الرحمن بوعلي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 92.

وعليه سنحاول في الآتي رصد الحوارات الداخلية للبطل مع ذاته الأنثوية وفهم كيفية تفتتها إلى أكثر من ذات، بحيث أصبح يرى فيها صورته المتشظية، وسنكشف عن كيفية تجليها لعدة ذوات، ونتعرف على محتوى الحديث، على اعتبار أن كل ذات هي ترجمة عن ثغرة نفسية يعانيها البطل ونكسة نفسية يعيشها.

**أ. المزدوج /"الذاكرة":**

تتجلى للبطل ذاته الثانية في صورة ذاكرة، يقول "أفضل الاختفاء بين غابات الذاكرة المليئة بك"[1]، فتجعله يعيش فوضى داخلية يقول: "ترقصين ... وأضيع أنا في فوضى الذاكرة .. معك وحدك، لم أستطع أن أصنف الماضي حسب التسلسل الزمني .. تختلط الأشياء كلما لامستها أصابعك ..يشيع الخراب في كل مكان أحاول أن أستعيد به إحدى ذكرياتنا ..فيصبح ماضينا مجموعة من التفاصيل المتمردة على الزمن، على المكان وعلى الذاكرة"[2].

إن حضور الذاكرة /المزدوج أسهمت في تغذية حركية الحدث كونها المحفز الذي دفع بالبطل إلى البوح بآلامه، يقول: "حزين أنا من أجل امرأة تحاولين دائما إغراقها في بحيرة العفن ..و حزين من أجل رجل لا يعرف كيف يصدق أكاذيبك، تمثيليات تعبك"[3]، وبالتالي فقد انحصرت وظيفة الذاكرة/المزدوج في تفجير جميع مكبوتات البطل وعذاباته.

**ب. المزدوج / المحبرة:**

تتصور "الذات" للشخصية البطلة في أحايين أخرى على أنها محبرة تتلاعب بأفكاره كما تتلاعب المرأة بأحاسيس الرجل العاشق لها.

يقول السارد: " أعيش رواية في داخلي ..إلى أن اختلطت علي الأمور ..هذا كل شيء؟

– من هذه؟

[1] الرواية، ص 12.

[2] الرواية، ص 10، 11 .

[3] الرواية، ص 12.

– أووه، ألا تعرفها ؟ المحبرة .."[1].

وعند نشوة الكتابة تتكشف له المحبرة كذات شاخصة أمامه، فيصفها قائلا: "فسال لعابها .. لم أتمكن من إيقاف النزيف ..كان شيء ما فيها يتغلب علي"[2].

فيخاطبها "ذاته /المزدوج "المحبرة" بكل أسى: "نعم .. مازلت هنا.. لكني لن أجدك ما دمت لا تريدين ذلك .. كل ما يحدث بيننا مرتبط بك .. دائما، كنت أحاول أن أكون ما أريد ..لكني، رغما عني أرسم نفسي بقلمك، وأتكلم لغتك، وألبس حزنك"[3].

يدخل البطل في حوار داخلي معمق عندما تتجلى له ذاته المنشطرة عنه"المحبرة"، فتتماهى ذواتيهما معا، وتصبح "المحبرة" هي الموجهة له، وبهذه السلطة نجدها متحكمة في فكره وفي مشاعره، حيث لغته وكتابته وحروفه وأحاسيسه المتضاربة، لم يعد سلطان عليها، فكلها خاضعة لإرادة المحبرة.

**ج. المزدوج /الحبيبة :**

تتجلى له صورة الذات الثانية على أنها حبيبته – فيجري معها حوار داخلي ويخاطبها وكأنها ماثلة أمامه، يقول: "أحببتك في تلك اللحظة كما لم يقدر لرجل أن يحب امرأة يراها لأول مرة "[4]، ويعيش توهمات معها: "نادرا ما تداهمني الشهوة أمام مشهد امرأة نائمة ..لكن نومك لا يشبه كل نوم .. وشهوتي في ذلك اليوم لم تكن تطلب شيئا سوى الإبقاء على ظمئها، وتعذيبها أكثر .. لطالما أحببت التلاعب بحواسي ..لطالما استمتعت بإحراقها على مجمرة الانتظار .. وكنت تعرفين ذلك جيدا"[5].

جاءت "سارة حيدر" بأسلوب جديد في تمثيل شخصية "المعشوقة"، حيث خلقت "حبيبة " البطل من توهماته ومن ذاته المنشطرة عنه، التي تتبدى له على أنها حبيبته، ومعذبته، وملهمته التي يتفنن في عشقها، وجعلته يعيش قصة حب معها يتقاطع فيها الواقع مع الخيال، حيث يتبادر للمتلقي في بداية

[1] الرواية، ص 151.
[2] الرواية، ص ن.
[3] الرواية، ص 16.
[4] الرواية، ص 11.
[5] الرواية، ص 17.

القص أن هذه الحبيبة هي شخصية حقيقية داخل القصة، لكن في ما بعد يكتشف أنها "شخصية خيالية" منشطرة من ذات البطل المتوهمة، ومن نفسه المضطربة، فهذه الشخصية "الحبيبة " حاضرة طوال المسار السردي، وهي العنصر المطعم للشخصيات الأخرى، فحضورها في خيال البطل يستدعي حضور شخصيات حقيقية أخرى داخل الرواية، وبهذا الأسلوب تشكل الميتاقص المعبر عنه بتداخل الواقع مع الخيال عن طريق الحوار الداخلي المعمق الذي يجريه البطل مع مزدوجه/الحبيبة.

**د. المزدوج/ الضمير:**

يرى البطل صورة الذات على أنها النفس اللوامة التي تؤنبه وتخيفه، فيخاطبها في حوار داخلي على أنها الضمير الحامل لجميع تأسفاته، يقول: "أما أنا فظلماتي التي كنت أفعل المستحيل لإخفائها عنك، كنت أراها تتجلى فيك، تأخذ في عينيك ألقا غريبا وتتدلى من بين شفتيك كتنين مخيف .. لماذا كان علينا أن نملك نفس الجروح، نفس السأم ونفس التعب"[1].

يتشخص للبطل "ضميره" في هيئة ذات منشطرة عنه يتبادلان الحديث في حوار داخلي، وهو بمثابة حارس تقي، يوجهه ويؤنبه ويصور له تصرفاته البشعة كي يكف عنها، وطوال المسار السردي نسمع صوت الضمير الحارس معلقا أو مؤنبا أو آمرا، لذات البطل، وكأنه توأمه الملازم له الذي يعرف حتى ما يريد إخفاءه عنه.

**هـ. المزدوج /الوطن:**

يرى البطل ذاته المنشطرة عنه في أحايين أخرى أنها "الوطن"، فيخاطبها في حوار داخلي: "أنت فلسطين لأنك بقيت حرة رغم الحملات الطامعة التي شنها عليك الكثيرون"[2]، "يحق لي أيضا إعلان

[1] الرواية، ص 25.
[2] الرواية، ص 35 .

الحداد على اختفاء مدينتي المقدسة .."[1]، ويقول: "كل شعرة من رأسك وطن .. تسقط جميع الأوطان تحت نير الاستعباد وشعرك يبقى حرا، يراكض الريح"[2].

تجلي ذات البطل المنشطرة عنه أمامه في هيئة امرأة تمثل وطنه، تجعله مرة يعليها كما نعلي علم الأوطان عند حضورها، ومرات أخرى يرثيها كما نبكي على سقوط أوطاننا عند غيابها. نفهم من هذه الحالة أن هذا المزدوج في تجلي متذبذب بين الغياب والحضور داخل البطل، لكن الحوار الداخلي يبقى سائر ومستمر مع المزدوج.

**و. المزدوج / الأصدقاء والنساء :**

تتشكل للبطل ذاته المنشطرة عنه/ المزدوج في صورة جميع من هم من حوله، المتمثلة في أصدقائه، يقول: " أفكر بمجدي ومأساته ..بسلوى وحياتها الضائعة بين الحبر وسراب الكمال .. وبآخرين ..لكنني في الحقيقة لا أفكر إلا بك .. تصلبين وجهك على قصصهم، تصبحينهم جميعا .. وتجعلينني أومن بالكمال الذي تبحث عنه سلوى وبالوطن الذي يتخيله مجدي وبأشياء كثيرة لم أجدها إلا فيك"[3].

ويرى البطل ذاته الثانية على أنها جميع نساء الكون، فهي تمثلهن كلهن وتتمثل في كل واحدة منهن، يقول في حوار داخلي معها: "كل خلية منك امرأة ما في هذا العالم ..تفنى نساء الأرض ولا تفنى خلاياك ..تصير امرأة جديدة لا أحد استطاع تخيلها أو رسمها أو نحتها في كتاب أو تمثال"[4].

ومن هنا يمكننا القول أن الكاتبة "سارة حيدر" لجأت إلى استعمال المزدوج، كرمز لحالة فقدان، تتغير وتتلون بحسب حالة البطل القلقة والمضطربة، فنجده يبحث في المزدوج/الذاكرة عن ماضيه الضائع، ويبحث في المزدوج /المحبرة عن حكايته، ويبحث في المزدوج /الحبيبة عن وجوده، ويبحث في المزدوج

[1] الرواية، ص 46، 47 .
[2] الرواية، ص 36.
[3] الرواية، ص 35، 36 .
[4] الرواية، ص 36.

/الضمير عن هدوئه، ويبحث في المزدوج / الوطن عن هويته، ويبحث عن المزدوج /الأصدقاء وكل النساء عن آماله.

لا يمكننا الإمساك بتفاصيل الذات الثانية في الرواية، لأنها لا تتصف بسمات واضحة، فـ"سارة حيدر" رسمتها كطيف يسلي البطل، ويخيفه في الوقت نفسه، "فهي تخرج من ذاتها مثل الثعابين وتعكس أكثر من ظل وتتمتع بحيوات عديدة وتعيش في أمكنة مختلفة وعصور متنوعة"[1].

وهذا ما يجعلنا نتساءل: هل الشخصية البطلة في رواية (لعاب المحبرة) استطاعت أن تجد ضالتها في هذا الرمز؟، لعلنا يمكن معرفة ذلك من خلال اعتراف الشخصية لنفسها: "كل الرجال (وربما كنت على حق) لا يبحثون في امرأة يحبونها سوى عن طريقة للاختباء من الموت، والخوف، والفشل، ربما كنت أحاول الاختباء فيك من هذه الأشياء، ومن أشياء أخرى كثيرة .. لكنني لم أجد بين ثنايا صحرائك سوى أسباب جديدة تحبب إلي الفشل، تضرم خوفي من المجهول وتقربني أكثر من موتي"[2].

نفهم أن المزدوج الذي راح يبحث فيه البطل عن كينونته لم يستطع أن يحدد له مسلكه، فالبطل الهارب من غربة العالم الخارجي فر إلى عالمه الداخلي عله يجد فيه منفذا للطمأنينة، لكنه وجد غربة أخرى في عالمه الداخلي، فلم يستطع المزدوج توفير الأمان له، بل يراه –البطل – يحمل له كل الشروط اللازمة للفناء، وهذا ما ينطبق على معظم شخوص الرواية الجديدة، من حيث هي شخوص مغتربة ومأزومة، لا تستطيع جمع شتاتها، هاربة في كل مكان من كل شيء، لا تجد راحتها في نفسها، ولا مستقر في وطنها لكنها دائمة البحث عن المخرج وفي الوقت نفسه تفكر في الموت أو الانتحار، هكذا هو البطل في (لعاب المحبرة) في حوار داخلي يخاطب المزدوج /ذاته الأنثوية، يقول السارد: "عندما أخبرتك أن على أحدنا أن يقتل الآخر في آخر الحكاية، كنت أعني ما أقول"[3]، وهو نفس القرار الذي

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 90.

[2] الرواية، ص 67.

[3] الرواية، ص ن.

يتخذه مزدوجه الأنثوي حين تقول :" الآن، أنا متأكدة من أن أحدنا سوف يقتل الآخر في آخر الحكاية"[1].

موت أحدهما في آخر الحكاية هي المشهد الدرامي الذي انبنى عليه الحوار الداخلي، وهذه الجملة هي اللازمة السردية، التي تتكرر عدة مرات على طوال المسار السردي في الخطاب منذ بدايته إلى حين موت المزدوج، يقول البطل حين شعر بموت ذاته الثانية: "أحس بلغتي تنحدر أمام كل هذا الصمت .. أشعر بك بعيدة رغم وجود كل أشياءك حولي .. تتعبني آلامك الماضية، تَخزُني انشقاقات خلاياك وهي تموت واحدة تلوى الأخرى مسلمة جسدك للعدو، ويرعبني هدوءك وأنت تعيشين كل هذا .. يرعبني موتك ..ذلك الموت باذخ المازوخية الذي جاء وكأنه مجرد فاصلة صغيرة في سلسلة مغامراتك"[2].

يموت المزدوج وتغادر معه كل ما كان يربطه بالبطل: "أما الذاكرة فقد صارت كالذبابة العمياء، تدور في غرفة مظلمة وتتقاذفها الجدران دون أن تجد طريقها إلى النافذة ..لم أعد أعاني من فرط في التذكر بل إن ذاكرتي صارت تعاني من "ارتعاش باركنسون" لا أكاد أقبض على بعض التفاصيل التي قد تساعدني على فهم ما حدث بالضبط، حتى تبدأ في الارتعاد وكأنها تحت التعذيب الكهربائي وتطلق ما نجحت في القبض عليه للريح"[3].

موت المزدوج استلزم موت ذاكرة البطل، وهذا هو سبب لجوءه إلى مصحة عقلية في آخر الحكاية، فكلاهما مات بطريقته، والبطل في آخر الحكاية يموت بشكل مجازي، إذ يغرق في عالم كله غموض وشك وحيرة.

وعليه فالشخصية في رواية (لعاب المحبرة) لـ"سارة حيدر" مرسومة وفق أسلوب الرواية الجديدة، ولذا نجدها مأزومة ومحبطة ورافضة لواقعها وعاجزة عن تغييره، وتعيش لحظات جنون وهذيان، ومتقوقعة على نفسها في حوار داخلي مطول مع ذاتها المنشطرة عنها.

[1] الرواية، ص 71.
[2] الرواية، ص 140، 141 .
[3] الرواية، ص 141.

**ثاني– الزمن الروائي:**

يعد الزمن من أهم المكونات السردية البنائية، لذا فأهميته في الرواية تبرز أكثر في أنه يحدد طريقة حكيها، فنجده في الكتابة التقليدية يختلف عن الكتابة الجديدة، ويعد من أبرز الأساليب التي تقوم على الفصل والتمييز بينهما.

"لعل الكتابة الروائية التقليدية كانت تجنح لهذا الضرب من البناء الزمني، الذي يقوم على التصور العادي للعلاقة الزمنية، بحيث إن "أ" يفضي إلى "ب"، وبحيث إن "ج" يتلقى التأثير الزمني عن "ب"، وكان ما يخالف ذلك البناء ربما عُد تشويشا وفوضى"[1].

تمردت الرواية الجديدة على خطية السرد الذي طالما ميز الكتابة التقليدية بحيث كسرت تسلسله وخطيته، ويعود هذا لسببين :

- **أولهما**: " إستحالة التوازي بين زمن الأحداث وزمن السرد كما يقول "تيزفيتان تودوروف" (Todorov Tezfitan)، لأن الروائي –كيفما كانت قدرته الفنية– فإنه يجمع بين الماضي والحاضر، وقد يحاول أن يخبرنا عن أحداث وقعت في نفس المدة الزمنية، وإذا كان الخطاب الروائي بطبيعته الخطية، أي بطبيعته ذات البعد الواحد، أن يقوم بوضع هذه الأحداث على "خط مستقيم" فإنه من الحتمي أن يظهر في الخطاب الروائي"[2] ما يعرف بالمفارقة الزمنية عند "جيرار جنيت" (Gerer Genet) بالمفارقات الزمنية .
- **ثانيهما**: يرجع اختيار الروائيون أسلوب المفارقة الزمنية، "إلى الأهداف الجمالية التي يؤديها تداخل الأزمنة في الخطاب الروائي"[3]، ومن أهمها: إثارة غموض الأحداث، فإذا كانت الكتابة التقليدية ترى في عدم إتباع التسلسل الزمني، فوضى، وتذبذب، فإن الكتاب الجدد يعتبرون هذه السيرورة الزمنية قيودا فنية لذلك انقلبوا عن النظام القديم، وشوشوه، وأحدثوا

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 190.
[2] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 110.
[3] المرجع نفسه، ص ن.

فوضى، واتخذوا منها جمالا فنيا، واعتبروها سمة جمالية تتحقق من خلال تلاعبها بالزمن، وإنشاء فسيفساء زمنية مركبة، تشتغل فيها الأزمنة الثلاث (الماضي /الحاضر/المستقبل) بإخضاعها إلى التقديم والتأخير، وهو ما يسمى بالانحرافات الزمنية، التي تولد من خلال تعدد وتداخل الأحداث والأمكنة والشخصيات.

إن هذا التمرد والانحراف والكسر، هو انعكاس للواقع الجديد، بحيث لم تعد خطية الزمن تقدر على التعبير عن مجتمع مفكك فقد تماسكه وتوازنه وقيمه، وهي المواضيع التي عبرت عنها رواية (أحلام مدينة) لـ"فريدة إبراهيم" عندما انتقت فقط مقتطفات زمنية متشظية من حياة الشخصية "مدينة".

ولتبيان الانحراف الزمني في هذه الرواية وخروجه عن الخطية نحو مسار دائري، سنقارب الزمن من خلال ترتيبه وديمومته.

## 1. تكسير الزمن وترهين السرد:

### 1.1. الترتيب الزمني (l'ordre temporel):

في رواية (أحلام مدينة) نقف على ما قاله "عبد الرحمن بوعلي" في ما يتميز به الزمن في الرواية العربية الجديدة: أن الزمن المستقبلي فيها نادر الوجود، وبناء على هذا فإن البناء السردي يرتكز على الزمنين الآخرين، وذلك نظرا لأن الرواية تسرد ما مضى، أو ما يحدث في لحظة السرد نفسها .[1]

يأتي البناء الزمني للرواية مزيجا بين الأحداث الماضية والأحداث الحاضرة الآنية، ويرتكز الزمن الماضي في تقنية الاسترجاع (Analèpse) بإعمال "الذاكرة" فتوظف هذه التقنية دون سابق إنذار، وهو عكس ما كانت تفعله الرواية التقليدية فإذا استخدم "الكاتب ما يسمى باللقطة الإرجاعية أو اللقطة الخلفية، فهو يحرص على أن يمسك بيدك ويقول انتبه، سوف أعود الآن إلى الماضي ثم ينتهي من ذلك فيستأنف سرده التقليدي"[2]، كما أن الرجوع إلى الماضي لا يشوش القارئ فهو لا يعدو أن يكون

[1] ينظر : عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 107.

[2] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص 340.

استطرادا أو جملة اعتراضية لا يلبث السرد أن يعود إلى بعدها إلى تقدمه من النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع[1].

ينتفي مثل هذا القول في رواية (أحلام مدينة)، حيث تقطع الزمن الحاضر بشكل فجائي لتعود إلى الماضي لتنتقي منه ما يتفاعل مع اللحظة الحاضرة ويخدمها، وكثيرا ما يربك الاسترجاع القارئ، فيلزمه التأني وإعادة القراءة مرارا بغية فهم النقطة التي يتناولها السرد أثناء قراءته. وبهذه الاسترجاعات الكثيرة والطويلة تكون قد كسرت الزمن التسلسلي الكرونولوجي السردي.

ومن جهة أخرى نرى أن الرواية تستهل الحكي، دون أن يكون هذا المستهل هو البداية الفعلية للحكاية، بل إنها تبدأ من نهاية الحدث، وهو تواجد "مدينة" في غربتها، وتقوم بسرد ماضيها وحاضرها من خلال مقتطفات سردية شبيهة باللقطات السنيمائية، "فقد اتبع روائيو ما بعد الستينات الذين جددوا في كتاباتهم للرواية، طريقة جديدة تميزهم عمن سبقهم من الروائيين، وإذا كان هؤلاء- ونعني بهم الروائيين التقليديين – يسردون الحكاية من بدايتها في الغالب، ويتابعون أبطالهم من النشأة إلى الشباب إلى الموت، عبر التطور المتدرج، فإن أولئك لا يخضعون في كتاباتهم الروائية لهذا التسلسل، ولا يفرضون بداية محددة لرواياتهم.قد يبدأون من الوسط، وقد يبدأون من النهاية، وقد يخلطون بين الأزمنة وفق طريقة خاصة بهم، وفي الأغلب ينحتون نموذجهم الخاص، تاركين لرواتهم وشخصياتهم حرية الاتجاه، سواء إلى الماضي والذكريات أو إلى الحاضر والوقائع، انطلاقا من حدث مركزي أو مكان معين"[2].

ومن خلاله نفهم أن الرواية اندرجت ضمن الكتابة الجديدة التي تبدأ السرد من نهاية الحدث، وبالتالي فالقارئ لا يمكنه استوعاب الحكاية، وفهمها ككل إلا عند نهاية السرد الروائي، ويعود هذا إلى براعة الكاتبة "فريدة إبراهيم" في خلخلة النظام الزمني، بحيث رسمت خطة موجهة وذكية لحبك الزمن وتشويشه، من خلال التقديم والتأخير، وتداخل الحكايات والأزمنة.

[1] ينظر : خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، ص 90، 91.

[2] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 203.

سنلاحظ في المقطع السردي الآتي كيف أن "مدينة" انتقلت من اللحظة الحاضرة إلى الزمن الماضي بطريقة فجائية دون سابق إنذار، تقول: "هل يمكننا أن نفرغ من عبوسنا من طفولتنا، من اختلافنا البائس بهذه السهولة ؟ كل ما حفظته من الكتب يقول: أنه من المستحيل أن نتجرد من طفولتنا ومن أحلامنا الأولى. أذكر تلك الأحلام الأولى رغم بساطتها كانت تبدو عصية عن التحقيق، أذكر عندما كنت أنزوي في تلك الغرفة الصغيرة الخالية من الصور والضوضاء، ومن كل ما يمكنه رسم خيال قد يجالسني أو يثير أفكاري، كنت أنزوي في ركن ما منها كلما أحسست بتشتت أفكاري وتزاحم الأحلام"[1].

الحديث المونولوجي لـ"مدينة" عن الطفولة يمثل في هذا المقطع السردي زمن الحاضر، وباستعمال الشخصية فعل "أذكر" معناه أنها قطعت هذا الزمن لتعود بها ذاكرتها إلى الماضي، بحيث قامت بانتقاء لحظات ماضية تخدم الحاضر.

واعتمدت الشخصية في تقنية الاسترجاع على الذاكرة، تقول "مدينة": "وحدها الذاكرة تستطيع أن تكشف حيل الغياب، والأشياء الأخرى التي تكتبنا بين سطور الصباحات المشرقة"[2]. وترجع سبب التذكر إلى آلامها التي سكنتها، تقول: "كانت الذاكرة تولد من رحم الحزن العالق في دمي، الحزن الذي ما زال يأبى مفارقتي"[3]، لهذا نحكم أن جل الاسترجاعات الداخلية (L'analepse interne) في الرواية كانت فيها الذاكرة هي المحفز على عملية التذكر والرجوع إلى الماضي، انتقت فيها الشخصية الحوار الداخلي كآلية للعودة إلى الماضي بتداع واع لما وقع على محور القصة.

رغم تسجيل حضور استرجاعي مكثف في الرواية إلا أن الحاضر هو الزمن المؤطر لها، فتقدم أحداث الماضي من خلال الحاضر/الآن، والتي تمثل تواجد "مدينة" في المنفى، فانطلاقا من هذه اللحظة

[1] فريدة إبراهيم، أحلام مدينة، ص 181.
[2] الرواية، ص 9.
[3] الرواية، ص 102.

الراهنة، تكون العودة إلى الماضي عبر الاسترجاع لانتقاء لحظات مقتطفة، وبعدها يعود السرد إلى الزمن المؤطر/الحاضر، وهذا ما يسمى **بترهين السرد** (Instances Narratives).

إن الزمن المؤطر افتتح به السرد واختتم به أيضا، وجميع اللحظات الراهنة تتمثل في زمن تواجد "مدينة" في المنفى، وتم نقله عن طريق الحديث الداخلي للشخصية "مونولوج"، وبتأمل نفسي وهو ما عمل على إبطاء الإيقاع الروائي، وجاء بلغة سريالية يحضر فيها المزدوج والحلم وتشتت الأفكار وتشظي الذات، تقول مدينة: "ما أروعه وطننا الكبير وهو يعلمنا أشياء كثيرة ... **!**، ما أروعه وهو يحولنا من "نحن"إلى أناس آخرين لا يشبهوننا..**!** الأكيد أننا لم نكن نظن في يوم، أننا سنصبح هذا الإنسان المرعب الذي يركب جسدنا خلسة، ينطق باسمنا، يرسم أحلامنا ومشاريعنا وتفاهاتنا وعلاقاتنا البريئة، إنه بالمختصر المفيد نحن... وفي الحقيقة هو ليس نحن **!**يعلمنا هذا الوطن أن نظل نحلم بالسريالية، كأننا مجانين أو شبه نائمين، لكننا في الأخير لن نكون أكثر صدقا منه، لأنه سيستخرج لكل واحد منا شهادة جنونه أو خلله البشري"[1].

وعليه فالزمن الحاضر عمل على ترهين السرد فبدى زمن الحدث متزامنا وزمن سرده، من خلال استعمال لصيغة المضارع (يعلمنا /يحولنا /يركب/ينطق/يرسم) وكما أنه عبر عن الواقع المشتت للشخصية من خلال استعمال ألفاظ مثل: (نحن وفي الحقيقة ليس نحن / مجانين / خلل).

تعيش الشخصية الحاضر وكثيرا ما تعود إلى الماضي(الاسترجاع) بغية المقارنة بين الزمنين، ولأن المتلقي لا يستوعب الحاضر إلا بالعودة إلى الماضي، تقول مدينة: "وفجأة تجدين نفسك ومن دون مقدمات في حضن وطن آخر ليس وطنك، ومدينة أخرى لا تتعاطف مع أحلامك لا تشبه مشاريعك الصغيرة التي كنت تنتظرين نهاية الدراسة الجامعية، لتنفيذها بحرية مواطنة صالحة"[2].

[1] الرواية، ص 185.

[2] الرواية، ص 15.

إن هذا الاسترجاع مبعثه اللحظة الراهنة الذي جاء في شكل تداعي مونولوجي، وبعده تعود الشخصية إلى زمن الحاضر، أي ترهين السرد لتبدو الأحداث وكأنها تجري الآن، لحظة سردها.

لم يحدد النص السردي مدى الاستذكار في هذا المقطع، كمدة معلومة، وهذا النمط "من الاستذكارات غير المحددة بمدة معلومة يصبح التأويل ضرورة لا غنى عنها بل تكون فائدة مؤكدة عندما يجعل مهمته هي ترجمة القرائن والمؤشرات الماثلة في النص إلى تحديدات زمنية دقيقة"[1]، وعليه فما يمدنا به النص على محور القصة من معلومات، أن "مدينة" فتاة في العشرينات من عمرها، تستذكر حياتها السابقة بالعودة إلى طفولتها لتقتطف منها أحداث منتقية مع مربيتها شبيهة باللقطات السينمائية، مع زميلاتها، مع أبيها، كما تستذكر مشاهد مع أستاذها الجامعي وزميلاتها في الجامعة، وبالتالي فقد أدى تنوع الاستذكارات من بعيدة وقريبة، وكل هذه الاستذكارات هي استرجاعات داخلية تقدر سعتها بأسطر معدودات أو فقرات ليست مطولة، مثلا تقول "مدينة" في استرجاع داخلي: "كنت قبل قراءة تلك الكتب ...أشمها أولا ثم أضمها إلي ...أحضنها ! بعد ذلك أواصل القراءة وفي القلب أمنية تتوالد مع مرور الوقت وتعثرِ المواعيد، وكالمجنونة التي تبحث عن صورة الظل الذي يلاحق وجهها كلما تطلعت بماء النهر، كنت أواصل البحث عن صورة لتلك التي سقطت عمدا من سنين العمر، فقد تكون مختبئة بين سطور أحد الكتب الذي قرأته ذات يوم، ودون اهتمام خلفت وراءها عطرا أو هامشا أسفل السطور، قد يقودني إلى الحقيقة، أو صورة مهملة تكون مفتاح كل الأسرار. كنت كعادتي المقيتة في كل مرة أفشل وتصيبني الخيبة، فأنزوي في ركن غرفتي المظلم أحادث ظلا لطالما تمنيت أن يتحول إلى هيئة امرأة جميلة تشبه أمنيتي"[2]، سعة هذا الاسترجاع الداخلي كما ورد على محور الخطاب يصل إلى عشرة أسطر، وهي سعة استذكارية صغيرة، كما قد تشغل في مكان آخر بسعة ثلاثة أسطر، كما في الآتي، يقول السارد:

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 125.
[2] الرواية، ص 20.

"عندما سألته.

- كم سأبقى هناك؟

رد بهدوء مضجر:

- ما قدر الله لك العيش."[1]

تأتي الاسترجاعات الداخلية في الرواية شبيهة بالمقتطفات السينمائية، قصيرة ومكثفة، "و يمكن تفسير ذلك بتأثير السينما على الرواية الحديثة"[2]، حيث ينقطع فيها الزمن الحاضر وتنامي السرد ليعود إلى الماضي في حدود المحكي الأول -لذا سمي بالاسترجاع الداخلي- وهذا كله بغرض إعادة ترتيب المشاهد بأسلوب فني، وسد ثغرات في النص بالاعتماد على الذاكرة، فـ"مدينة" تستحضر ذكراها في وطنها، وتستحضر آلامها بشكل خاص وهي تبحث عن حقيقة وفاة أمها التي لم تعرفها قط، لذلك فبالإضافة إلى الوظيفة الدلالية التي أتت بها الاسترجاعات الداخلية المتمثلة في تنوير اللحظة الحاضرة، وإضاءة جوانب عديدة من حياة الشخصية /مدينة، والكشف عن معلومات تكميلية عنها تساعد المتلقي على فهم الأحداث، فإن لهذه الاستذكارات وظيفة بنيوية تتمثل . كما أخبر عنها في كون الشخصية التي تحيا أمامنا يشكل ماضيها حاضرها.[3]

خلافا للاسترجاعات الداخلية فإن الكاتبة استخدمت استرجاعات لا تدخل في الإطار الزمني للمحكي الأول، وهي ما تسمى بالاسترجاعات الخارجية (L'analepse externe)، التي اعتنت بتوظيف أحداث تبعده وجرت قبله، وتتمثل وظيفتها في "إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"[4]، ويؤدي توظيفها في الحاضر "لإعطائها تفسيرا جديدا على ضوء

[1] الرواية، ص 29.

[2] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 123.

[3] ينظر : سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 56.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص61.

المواقف المتغيرة، لأنه كلما ابتعدت الأحداث اختلف معناها، ومن هنا تصبح المطابقة والمقارنة بين الاسترجاع الخارجي والحاضر الروائي إشارة وعلامة على مسار الزمن وفاعليته"[1].

تشغل الاسترجاعات الخارجية في الرواية حيزا صغيرا، وهذا ما يفسر اتساع الزمن الروائي، ولكن حضورها يشغل سعة كبيرة في معظمه، من ذلك حديث والد "مدينة " عن تعرفه بأمها "روزة" قبل الزواج منها، وحكاية "روزة" أثناء إنقاذها المرأة من الموت والهرب بها إلى أرض الوطن ، وجاء هذا الاسترجاع الخارجي في إطار رسالة بعث بها والد "مدينة" حكي فيها عنه وعن "روزة"، جاءت بسعة 49 صفحة على محور الخطاب، أما المدى على محور القصة فلم يعلن عنه، وباستعمال الذهن والتأويل والاعتماد على الأحداث الجارية في الرواية كقرينة نصية نفهم أنه ما يقارب سنتين أو أكثر بقليل.

ولكن نسجل أن حضور الاسترجاع الداخلي كان أقوى من حضور الاسترجاع الخارجي، رغم سعة هذا الأخير وأنه تم استحضار الماضي باستعمال الذاكرة والذكريات، وأما حاضر السرد أو درجة الصفر السردي فقد نقل بواسطة المونولوج الداخلي وبلغة سريالية، كما يمكن تسجيل ملاحظة حول الاستباق مفادها أنه يقل بشكل ملحوظ وما أتى منه يندرج ضمن الاستباقات الداخلية، التي نقلت عبر الحلم والتوقع، مثل، قول السارد:

"احتضنني وابتسم ثم دعاني لنزهة في ربوع المدينة.

سألته :

- والأولاد ...؟!

أجابني بضحكة مدوية :

- نتركهم يلعبون في الحديقة.

فجأة انتصبت باقي الحقائق... رأيتهم قادمون من منابت الفرح، ينسلون من رحم الأحلام، يتدافعون ذات صباح في عيد النحر يقتربون مني يهمسون ببعض الضحكات والوشوشات الطفولية

[1] عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، منشورات الأمسية، دمشق، ط1، 1990، ص 156.

يبتعدون قليلا ثم يقتربون مرة أخرى .يلهو أصغرهم بكرته الجديدة، بينما يأتيني سؤال أكبرهم كطعنة لا شفاء منها.

يسألني عن الوطن الأم ثم يطلب مني أن تكون هدية عيد ميلاده القادم، نزهة قصيرة في ربوع الوطن .يصمت هنيهة، فتجادله أخته الوسطى:

– وهل يمكن أن نرى جدي هناك..؟!."[1]

يعبر هذا المقطع السردي عن زمن استشرافي، توقعت فيه البطلة أن يسألها أبناؤها عن وطنهم في يوم ما.

خرجت رواية (أحلام مدينة) عن خطية الزمن وجعلت "من تهشيم الزمن ظاهرة دالة على هذا التوق إلى التجديد، وقد يصل التهشيم في بعض الأحيان إلى حد تجميد الأفعال في الزمن بل وإدخالها في طور اللازمنية"[2]، وفي هذا اعتمدت "فريدة إبراهيم" على تقنية الحلم في السرد الاستباقي (Prolepse)، وجعلت الشخصية تصرح بذلك، فتقول: "كان الحلم .. كحقيقة ! بما يكفي للاستمرار في تعاطيه مدى الحياة"[3]، وتقول: "تمنيت أن أحكي له الأحاجي التي كنت أتخيلها في أحلام يقظتي. أهم هذه الأحلام، أن أراه قادما نحوي يمسك أمي من يدها ثم يأخذني بين يديه ويرميني رميتين إلى السماء، فأضحك كثيرا ويتوج سعادتي، بأن يضمني إلى صدره، ويخبرني أننا أخيرا سننتقل إلى بيتنا، لا أحد غيرنا، أنا وهو وأمي"[4].

باعتبار الاستباق هو حالة توقع وانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة النص، بما يتوفر له من أحداث وإشارات أولية توحي بالآتي، ولا تكتمل الرؤيا إلا بعد الانتهاء من القراءة، إذ يستطيع القارئ تحديد الاستباقات النصية، والحكم بتحقيقها أو عدمه[5]، فإن المتلقي لرواية (أحلام مدينة) يجد أن

[1] الرواية، ص 176، 177 .

[2] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 260.

[3] الرواية، ص 176.

[4] الرواية، ص 96.

[5] ينظر :مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2004، ص211 .

الشخصية "مدينة" تعلن في هذا الاستباق الداخلي الذي اتسعت مسافة الزمن فيه على مدى بعيد، أنه سيتم الزواج بينها وبين "عادل"، لكن السارد لم يوفِ به في الصفحات الموالية وبالتالي فإن زمن الإعلان كان مغلوط لأن القارئ لم يجد زمن حدوثه الفعلي على محور الخطاب، وهو من التمهيدات الخادعة كما يسميها "جيرار جنيت" لجعل القارئ يتشوق لبقية الأحداث، والتي تعمل على تضليله وتمويه الخطة السردية.

ما يمكن تسجيله لحد الآن هو أن زمن الأحداث في رواية (أحلام مدينة) لا يتوازى مع زمن السرد بل يأتي هذا الأخير تاليا له، وهو ما جعل الحركة الداخلية للسرد تتذبذب على المستوى الزمني، وتخضع في تشكلها بحضور هذه الأزمنة: الحاضر الاسترجاع الداخلي والخارجي والاستباق الداخلي، وهذا ما جعل الزمن ينحرف عن مساره الخطي مشكلا مفارقات زمنية، أدت إلى خلخلة النظام السردي للأحداث، فـ"من شأن هذه التقنية أن تمنح الكاتب الحرية في التنقل، فيصعد ويهبط، أو يتجه إلى الخلف، أو إلى الأمام، حسب ما تقتضيه رؤيته الفكرية والعاطفية"[1].

الملاحظ على الرواية أنه يغلب فيها حضور الاسترجاع الداخلي على كل من الاسترجاع الخارجي والاستباق الداخلي، والسرد الاستذكاري بصفة عامة هو سمة حكائية جمالية ميزت الكتابة النسوية كون المرأة دقيقة في استرجاع الماضي وتذكر التفاصيل، أما الاستباقات فكادت تنعدم، وهذه سمة الرواية الجديدة التي تعمل على تحجير الزمن بين الماضي والحاضر فقط، وأن الاستباقات تعني تتابع الزمن والانتقال إلى زمن جديد، لذا فهي ترفض هذا التتابع والانتقال "لأن تتابع الزمن يؤدي إلى المستقبل-الموت "[2].

وعلى صعيد آخر نقول إن الرواية تنغلق، وتتخذ شكلا دائريا فتكون نهايتها كمثل بدايتها، ويمكن توضيح هذا المسار الدائري من خلال :

[1] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 119، 120 .

[2] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 179.

- **أولا**: الحكاية تبدأ بحديث عن أحلام "مدينة" وعن آلامها وأفراحها في مدينتها وفي غربتها وتنتهي أيضا من جديد بالحديث عن أحلامها وآلامها التي تحزنها استحضار مدينتها الأم وأفراحها التي تصبو إليها في غربتها.
- **ثانيا**: الشخصية /"مدينة" هي التي تفتتح السرد وهي التي تنهيه.
- **ثالثا**: زمن دائري، تفتتح الرواية بعد هجرة الشخصية/"مدينة"، وتختتم بتواجدها في ديار الغربة.

ما يهمنا من هذه المستويات هو الزمن، والذي قلنا عنه أنه ورد دائريا، ولأن الزمن فضلا عن كونه عنصرا بنائيا للخطاب، فإن له جوهرا يتمثل في دلالته، وهذا ما جعله يعطي دلالة جديدة للبنية السردية في هذه الرواية، فسمته الدائرية وانكساره عبر عن أحاسيس واقع الفرد في السأم والعبث واللاجدوى، فـ"الزمن لم يعد هو الزمن التقليدي، أصبح الزمن مهشما ومحطما، ليس هناك ربط ضروري بين التهشيم الفردي وتهشم العمل الفني"[1]، مثلا فلنتأمل هذا المقطع السردي الذي جاء على لسان "مدينة"، تقول: "وحدها ذاكرتنا من لا تعترف بالزمن، تتخطى الزمن الكرونولوجي في حركة سريعة لتمارس هواياتها المفضلة في اقتناص لحظات ضعفنا، تلم جميع الأشكال الهندسية لتعيد تشكيلنا حسب مزاجها المتقلب، فأحيانا ترسمنا على شكل منحني قد يزعجنا، وطورا تشكلنا عموديا فتضحكنا، لكنها تعيد الكرة مرارا فتزحزحنا من أمكنتنا لتدور بنا دورة كاملة دون علم منا فتعيدنا إلى النقطة التي انطلقنا منها"[2].

هذا الشاهد السردي هو تصريح من الكاتبة بكسرها للزمن، وجعله زمنا دائريا منغلقا، بل وتجعل الشخصية/مدينة تصرح بهذا أيضا، وفي موضع آخر تكشف منذ البداية للقارئ أن الأحداث ستأتي وفق زمن دائري، تقول: "أية قصة يمكنها أن تنتهي مثلما بدأت فلا شيء يمكنه الخلود"[3].

[1] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص 344.
[2] الرواية، ص 65.
[3] الرواية، ص 10.

من خلال هذين المثالين يفهم القارئ أن الزمن الروائي تخطى الزمن الكرونولوجي الخطي، فيدور دورة كاملة ليعود إلى النقطة التي انطلق منها، أي أنه زمن دائري متعدد، إذ يقوم باقتناص لحظات حضور الذاكرة للرجوع إلى الماضي، وهو دليل على أن الزمن في الرواية ورد بطريقة التقطيع السنيمائي وفق لحظات مكثفة ومركزة.

بهذا التقطيع يوهم المتلقي بأن مجموع الأحداث التي يراها، تحدث في زمن واحد، هو الآن، وعندما يوقف الكاتب عجلة السرد المتنامي إلى الأمام للعودة إلى الوراء عبر حركة ارتدادية لسير الأحداث، إنما للاستفادة من تقنيات السينما في قدرتها على التحرك في الزمن، وعلى خلق عالم يسوده القلق والغموض والشك والتشويق لدى المتلقي، مما تقدر السينما إشاعته لديه بسهولة ويسر عبر تقنياتها التي تضفي على الواقع قوة تعبيرية لم تكن موجودة في الموجودات في عالم الواقع[1]، وهو ما أدى إلى خلق زمن ليس فيه تطور، بل جاء متقطعا ومبتورا، ونلمس هذا بخاصة في المقاطع السردية التي تحكي عن تاريخ الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث يرمز الزمن المتقطع هنا إلى دلالة جديدة تتمثل في تصوير الأوضاع الجزائرية التي لم تعرف الاستقرار والاستمرار، وما مر بها من احتلال، وما عرفه واقعها من تمزق وانتشار للظلم والفساد والقمع..إلخ.

### 2.1. الديمومة (La durée):

عرفنا كيف مارست رواية (أحلام مدينة) التجريب الزمني وعملت على تكسيره على مستوى الترتيب، من خلال الاسترجاع والاستباق، وهناك تقنيتان أخرتان تعملان على كسر الزمن، وهما الخلاصة والحذف وفي الآتي سنحاول معاينة مدى تجريبهما في هذه الرواية.

يمتد الزمن في الرواية على مدة ما يقارب ثلاثين سنة، ولم يأتِ الزمن فيه خطيا، بل جاء مكسورا من خلال الاسترجاعات والاستباقات، كذلك الأحداث التي جاءت مكثفة، لم تأت واضحة وكاملة بل

[1] ينظر : عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص178، 179.

مسها حذف وتلخيص، وهذا المساس هو تقنية زمنية فنية تتحكم في سرعة السرد وبطئه، وتعمل على كسر خطية الزمن أيضا .

**أ. الخلاصة (Le sommaire):**

قد يأتي "السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[1] وهذا ما يسمى بالمجمل أو الخلاصة و"هي شكل من أشكال السرد يكمن في تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال"[2].

تتميز الخلاصة بأنها تعرض الأحداث وفق طابع اختزالي ومكثف فتمر عليها مرورا سريعا ومركزا، ما يسمح لها بذكر أهم أحداث الفترات الطويلة في مدة قصيرة، والربط بين مشاهد متعددة مع كسب رهان الزمن.

تبرز المقاطع السردية التي تشتغل فيها تقنية الخلاصة مثلا في قول السارد: "حدثتني كثيرا عن الحضارات الشرقية وتكاملها من خلال استفادة بعضها من البعض الآخر، فالحضارة الفرعونية مثلا استفادت من الحضارة البابلية في بلاد الرافدين كما استفادت من الحضارة الفينيقية في بلاد الشام، ومن حضارة سبأ في شبه الجزيرة العربية والاستفادة كانت في العديد من العناصر ... ذكرت لي الكثير مما لم يمر بي من قبل ثم راحت تشرح لي كيفية تداول الحضارات على الظهور عبر العصور من خلال بروز حضارة ما، على أنقاض حضارة أخرى بعد زوال مقومات الحضارة المنقرضة. فالحضارات كما تقول جل الكتب، كالحياة صراع دائم مع الموت، قانونها يعتمد على التجدد لضمان البقاء، وإذا لم تتجدد وتتطور سيكون مصيرها الاندثار لتبرز حضارة أخرى وهكذا ..."[3].

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 109.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص 73.

[3] الرواية، ص 42.

هذا المقطع السردي يعرض تعاقب الحضارات الشرقية، التي دامت قرونا، استطاعت الشخصية تلخيصها في أسطر معدودات، وما أسعفها إلى ذلك هي تقنية الخلاصة من خلال ذكر مكثف لأحداثها المهمة، كما أسهم المقطع السردي في عرض لكلام شخصية ثانوية/"نتالي" وذكر مدى ثقافتها الواسعة، وبهذا فقد أدت الخلاصة وظيفة بنيوية تمثلت في عرض شخصية جديدة بصفة مجملة، فلأن النص لا يتسع لمعالجتها بشكل مفصل، استطاعت تقنية الخلاصة معالجة ذلك، من خلال التطرق إلى مجمل الأحداث التي تستوعبها ثقافتها الواسعة، فـ"مدينة" تصوغ كلام "نتالي" وفق خطابها الخاص، بإشارة خاطفة إلى أحداث سريعة مرت على الحضارات الشرقية.

وهذا النوع من الخلاصة هو ما يسمى بخلاصة خطاب الشخصيات، وتتميز باستعمال نفس كلمات الشخصيات، أي كما صدرت عنها وعبرت بها لفظيا، لكن بإيجاز واقتضاب، وتم الإبقاء على الضمير المستعمل في الخطاب الشخصي فأتت الخلاصة بالأسلوب المباشر[1].

ومن ذلك أيضا قول "روزة " ملخصة طريقة خطف المريضة من المستشفى: "قررت إذن .. تنفيذ ما عزمت عليه وحدي دون علم أحد خاصة وأنني المكلفة بالغرفة 870 ولا أحد سيكون في هذا الجناح بعد الساعة العاشرة ليلا .قررت أخذ الحالة من الباب السفلي للمستشفى الذي يقود لمرآب السيارات مباشرة. ألبستها ما يلزم وغطيت رأسها بقبعة إيطالية كانت في خزانتي. غادرنا المستشفى بسرعة البرق، كانت تبدو لي أكثر شحوبا وإرهاقا، لكنني واصلت تنفيذ ما عزمت عليه وكلمات ذلك الشخص الذي أعطى أوامره للدكتور كلود بقتلها، ما تزال ترن في أذني كجرس إنذار مزعج في صباح هادئ .تخترق كلماته طبلة أذني، فأزداد عزما لأخلص إنسانة يراد قتلها على مرأى من مسمعي"[2].

أدت تقنية التلخيص في هذا المقطع "دورا بنيويا وظيفيا في الخطاب السردي، فالجمل تتواتر قصيرة متدفقة والإيقاع متوتر مغرق في الذاتي، وهي تنقل الواقع متجاوزة الذات/الفرد إلى

[1] ينظر :حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 154.
[2] الرواية، ص 138.

الذات/المجتمع"[1]، حيث اندرجت الأحداث ضمن التقديم الملخص، وفيه عملت الخلاصة على عرض حصيلة المشاهد التي انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية، كما أنها ربطتها ببعضها وانتقلت من مشهد إلى آخر بشكل موجز وسريع ومكثف. فجاءت الخلاصة في هذا المشهد السردي ممزوجة بتقنية الاسترجاع، على مدى قصير، دون أن تشير "روزة" إلى ذكر تفاصيل الأحداث التي احتوتها المدة الزمنية، تلبية لتسريع السرد.

**ب. الإضمار (l'éllipse):**

يلجأ الراوي إلى تقنية الحذف "لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لا بد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى، كما تساعدنا تقنية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية"[2].

وبالرجوع إلى الرواية نلمس تقنية الحذف في قول "مدينة": "قبل السفر، اعتقدت أن أسوأ شيء ينتظرني هو أنني سأعيش وحيدة، لكنني اكتشفت بعد مضي الشهور أن الأسوأ من ذلك، شعوري بالمسافة الرهيبة التي تفصل بيني وبين الآخرين"[3].

في هذا المقطع السردي هناك إسقاط زمني صريح، مصحوب بإشارة، تتمثل في: **بعد مضي الشهور**، وهذه الإشارة جاءت كتلميح عن الفترة الزمنية الطويلة التي تم إسقاطها من السرد – وهي أحداث ثانوية– والانتقال إلى فترة أخرى، إن هذا الحذف المعلن الذي لم يدخل في تفاصيل الأحداث يعتبر" وسيلة هامة في تجاوز التسلسل الزمني المنطقي الذي هيمن في فترة ما على زمن السرد الروائي "[4]، و تكمن وظيفته في تسريع السرد وكسره، وتقديم الحدث بشكل مختزل وملمح إليه.

[1] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 180 .

[2] مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 232.

[3] الرواية، ص 17.

[4] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 129.

ومن جهة أخرى نرى أن النص يشتمل على حذف معلن آخر، لكن ليس ملمّح بل محدد بفترتين زمنيتين (بداية الحدث/مرحلة الطفولة، نهاية الحدث/الشباب)، ولمعرفة ذلك نأتي بهذا الشاهد السردي: "كان سؤال الطفلة أكبر من سنوات الكذب التي أرادوا فيها إخفاء الأمر .تكور السؤال بداخلي كرة ثلجية تكبر بسنوات العمر المتسارع، وعند عتبة العشرين انفجر بركان الدموع.كنت مصرة على معرفة الحقيقة"[1].

نسجل أن الكاتبة نوعت في تقنية الحذف، فوظفت كذلك الحذف غير المحدد، ونلمس هذا من خلال قول "مدينة": "وقال لي بصوته الآمر: -كما وعدتك سأخبرك بالحقيقة يوما ما. ولم يأت ذاك اليوم، لأجد نفسي الآن خارج نطاق حضنه"[2].

هنا لم يحدد السارد المدة الزمنية المقدرة للحذف – الذي جاء في هذا الشاهد ممزوج بتقنية التلخيص-، ونلمس ذلك في عدم وجود بنية تحمل فترتين زمنيتين، الأولى بداية الحدث والثانية نهايته، وهذا كله بغية صنع أحداث فجائية تطبع الدهشة على المتلقي، وتتجاوز الأحداث الهامشية والوقت الفائض في السرد، وهو سبب لفقدان الزمن لخاصية التتابع.

من خلال دراسة الحركة الداخلية للزمن السردي في الخطاب، نخلص إلى أن الأحداث الروائية وردت وفق نسق سريع، وأنها من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف، اشتغلت على تفتيت الزمن وعرض الحدث بشكل متداخل وفي لقطات منتقاة شبيهة بالمشاهد السينمائية، كما أن الرواية كتبت بصيغة الماضي، ولم تأبه بالتسلسل المنطقي، ولا لمبدأ سببية الأحداث، بحيث عملت على تجميد الزمن الكرونولوجي التسلسلي، من خلال اشتغال الذاكرة فيها، بشكل فعّال.

فجل الاسترجاعات عملت على كسر الزمن الأفقي، وبعودتها إلى الحاضر فإنها قامت بترهينه، أما تقنيتي الخلاصة والحذف فقد أسهما في تسريع الزمن، وعدم ذكر الأحداث في مجراها العادي

[1] الرواية، ص 63.
[2] الرواية، ص 29.

التسلسلي، بحيث قامت الخلاصة بذكر ما هو مهم فقط، أما الحذف فقد أسقط جميع الأحداث الثانوية، وأبقى على ما يخدم اللحظة الراهنة فقط، ومن جهة أخرى عملا على خرق قواعد الخطاب الروائي من خلال منع خطية الزمن، وجعل الزمن الأفقي تخترقه ثغرات سردية.

نصل إلى أن أسلوب التذكر في هذه الرواية شكّل ظاهرة بارزة، من خلال إنبناء الحكاية فيها على عودة المتكلم/"مدينة" إلى الماضي، بغية السعي إلى إبراز جموده، والتعبير عن الحالة النفسية للشخصية المحبطة من واقعها، وهو ثورة على الحركة وسيرورة الزمن وتتابعه، وبهذا فهو تجسيد لرؤية خاصة لزمن معين تمثل في تصوير لواقع الجزائر، ومعاناة أبنائها جراء تعاملات قمعية تفرضها السلطة، مما جعل الرواية تنفتح على التاريخ والواقع، ومن ذلك تقول "روزة": "إن جدي كان يهمه جدا تقريب الصورة لي، فكان يحكي لي عن ثورة شعب مل الاستعباد والمهانة والفقر وسرقة خيرات بلاده من طرف مجموعة صغيرة استلوت على أراضيه الخصبة، وطردت أصحاب الأرض الأصليين إلى الجبال والصحراء القاحلة، هذا الشعب البسيط استطاع أن يسترد أرضه ولغته وهويته، فهو المالك الشرعي لتلك الأرض **!**"[1].

تتميز لغة الرواية على طول مسارها السردي بالتداعي الحر للشخصية/"مدينة"، ولعله الخيط الذي يمسك به المتلقي لكي لا يصيبه الملل جراء غلبة الاسترجاعات.

يدل تكسير الزمن في هذه الرواية على انقسام ذات الإنسان/"مدينة" وتشظيها، و هو يبحث عن هويته في واقعه المأزوم، وهذا يوحي أن الرواية الجديدة تهتم بالمظاهر المصورة لصراعات الواقع و تشتت الإنسان فيه.

### 2. تفتت الحبكة وتشظي الحكاية:

شُيّدت الرواية التقليدية على الزمن الكرونولوجي الخطي، "و قدمت الحكاية وفق خطة محكمة راعت فيها التمهيد – الذروة/العقدة – النهاية /الحل، [في حين] عملت الرواية الجديدة على تكسير

[1] الرواية، ص 131.

خطية الزمن، وقدمت الحكاية بشكل مختلف تماما وفق سرد متقطع وبهذا فإنها استهدفت الحبكة"[1] بشكل مباشر، من خلال تفتيتها، وكان السعي من وراء هذا كله هو تشويش القارئ وإرباكه.

تنطلق الحكاية في الرواية التقليدية "بتقديم المكان أو الزمان أو الإطار الزمكاني معا أو تقديم الشخصية الرئيسية، وأحيانا كثيرة تبدأ الرواية بدخول الشخوص مباشرة في مجرى الأحداث، في حين تكون النهاية حلا للعقدة أو إنهاء لمصائر الشخوص، وبذلك يقدم المؤلف لقارئه مفتاح العالم الذي بناه"[2].

نفسر أكثر فنقول، إن الروائي في هذه المرحلة يكتب عالمه التخييلي موازيا للعالم الخارجي وفق منطق السببية والعلية، ويتجلى ذلك في النص الروائي من خلال تطور الحدث من بدايته وصولا إلى منتهاه، وبالتالي فالرواية التقليدية يأتي نمطها السردي خطي، فجميع مكوناتها تربطها علاقة منطقية ببعضها، وتسهم جميعا في خدمة الحكاية، وتوليها المرتبة الأولى من اهتمامها، وهي بهذا تعكس الواقع في نظام أشيائه، وتميزه بأن لكل سبب مسبب.

وهذا ما جعل القارئ يدرك أنه بوجود كلمة رواية على كتاب، تكون مغامرة قراءة هذه الرواية لا تثير إرباكه بالقدر الذي تأنسه وترخي تفكيره، لثقته بأنه يستطيع فهم هندستها منذ بدايتها، لكن في الرواية الجديدة يتعذر عليه هذا، لأنه يحتاج أكثر إلى الذكاء لفهم استراتيجياتها، وذاكرة لمواجهة تتداخل الأحداث الناتجة عن المفارقات الزمنية، ويحتاج إلى استيعاب مناهج نفسية لأنه سيغوص في نص ينقل بحوار داخلي ومضبب بأساليب تيار الوعي.

لذلك نجد أن رواية (أهداب الخشية) تنفي كل هذه المفاهيم التقليدية، إذ يواجه القارئ تشوشا وإرباكا من بدايتها.

[1] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 95.

[2] المرجع نفسه ،ص 144.

ومن هذا المنطلق، فإن الذي يهمنا هو الكشف عن مدى قدرة الروائية الجزائرية على إذابة الحبكة من أجل إنتاج نص جديد ودلالة مختلفة، من خلال مقاربة رواية (أهداب الخشية) لـ"منى بشلم".

### 1.2. التمهيد المخادع :

الرواية منذ البدئ كان اهتمامها هو القارئ، لهذا اشتغلت على إرباكه وتشويش ذهنه، عن طريق تقنية الاستباق، التي وردت **كتمهيد** للحكاية في شكل رسالة إلكترونية فايسبوكية، تصورها الكاتبة كما في واقع تموضعها على شبكة التواصل الاجتماعي، أي من حيث الصورة (profil) وما يقابلها من اسم صاحبها، كما ورد في المقطع السردي الآتي :

"Mouna Bachlem

مساؤك سعيد يا أنتَ

غدا بحول الله أسافر للعاصمة، سألقاها ..لم تكشف هويتها بعد لكني أحس أنها هي .. وبعد لقائها سأكتب قصتك وقصتها، سأحاول سماع الحكاية منها وسأكتبكما إلى جوار بعض، ملتحمان دون تماس كأهداب العين .. متجاورة بامتداد طولي، كل رمش مستقل عن الآخر، مع ذلك قد لا تتلامس دون أن تختلط، وفي التشابك جمالها، وأعلق كل هدب بحرف من الأبجدية، إذ تجمع الحروف تتكشف لك العين وصاحبها، وحين ترفع بالقراءة الأهداب واحدا بعد الآخر تكتشف الرؤيا، لتعرف ماذا كانت ترى كل عين وما كان يرى كل راء..

لتنبني مدينتي الروائية مشابهة لمدينتنا الحلم "قسمطينة" بأقواسها المتتالية تقف فتتراءى لك من وراء القوس الأول أقواس ملتحمة دون تماس .

فكر بهندستي أجبني بعد عودتي بإذن الله

سلامي ومحبتي

منى".[1]

بدءا نشير إلى أن الكتابة أتت بحوار مفترض، المتمثل في طرائق التواصل الفايسبوكي، وهذه تقنية حوارية جديدة ضمتها إلى روايتها، فالصورة الفوتوغرافية لمنى بشلم/ الشخصية في الرواية، هي نفسها الصورة الفوتوغرافية لمنى بشلم /الكاتبة على الواقع الموضوعي، وقد أسهم هذا الوضع في النص إلى تحديد الإطار الزماني، وكذلك وخز ذاكرة القارئ ونقله من العالم المتخيل إلى العالم المعيش الحقيقي.

هذا التمهيد يحمل إشارات إلى زمن الفعل (غدا) ومكانه (العاصمة)، وكذلك من خلال وصف المكان (قسنطينة بأقواسها المتتالية)، ووصف حركات الفعل (سأكتبكما، تتلامس، أعلق، تتكشف..)، وكذلك تقديم الشخصية "منى بشلم"، كل هذه الإشارات تبدو محكمة وفق مفهوم التمهيد التقليدي، الذي يعتبر أحد عناصر الحبكة، الذي يمد القارئ بمعلومات تساعده على الدخول إلى عالم الرواية، لكن بمجرد مرور القارئ إلى الآتي يعرف أن هذا التمهيد كان مجرد إيهام ببداية تقليدية، وبانتقاله إلى اللاحق يشعر بالتشتت وعدم القدرة على فك شفرات الحكاية ، وينتابه شعور بعدم الرغبة في مواصلة القراءة كذلك. والسبب يعود إلى عدم تناسق زمن قول "منى بشلم" مع زمن الآتي من الحكي، لأنه لا يعد استمرارا زمنيا له، فالقارئ ليس في موقف يسمح له بتبين ذلك منذ البدء على نحو واضح إلا بعد انتهائه من القراءة، فيفهم أن هذا المقطع السردي هو استباق افتتاحي، هدفه هو تشويش القارئ لا غير، وهو أول هدم للحبكة.

فضلا عن دور هذا المقطع السردي الذي يوهم بالبداية، والذي له مزية هدم الحكاية وتشويش القارئ، فإن له من جهة أخرى أهمية كبيرة في الرواية، إذ تفتتح به الكاتبة الحكاية وتختتم به أيضا، وذلك حين تعاود إدراجه في الصفحة (146، 147)، وهذا التكرار هو ما يسمى بالشكل الدائري السردي الذي "يتمثل في تكرار المشهد الأول من الرواية وإعادته بصورة حرفية في المشهد الأخير، وهذا التكرار يرسم دائرة أو حلقة، ويوحي بالمراوحة في الزمان والمكان، فالحركة السردية -إن كان ثمة حركة- بين

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية، ص 5.

المشهدين الأول والأخير، لا تنمو ولا تتفرع ولا تنتج لحظة جديدة فهي أشبه بالدوران في حلقة مفرغة، ويبدو أن هذا الدوران تعبير عن التيه"[1]، وفي إدراجه الأخير ما يناسب زمن السرد لأنه يعبر عن اللحظة الراهنة، وكل هذا يسهم في جعل زمن الرواية زمنا دائريا، يدور في حلقة مفرغة وهذا النمط البنائي الدائري من سمات الرواية الجديدة، وهو"ينطوي في بعد من أبعاده على درجة من ثبات العالم واستمراريته على منوال متكرر شبه ساكن، لا ينتاب التغير فيه الجوهر بقدر ما يعني المظهر، كما تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما، بحكم هذا العالم برغم كل ما يبدو من عشوائية وعفوية وانفلات"[2].

في الآتي سنقوم بتحليل هذا التمهيد الوارد على شكل رسالة فايسبوكية، لأن مدلوله يفيدنا في الولوج إلى النص وفهم سير الأحداث، وإدراك هندسة حبكة الرواية.

بدءا نقول أن المقطع السردي يشير إلى طريقة نسج رواية (أهداب الخشية) أكثر من إشارته إلى الرواية التي يفترض أن تكتبها "منى بشلم"/الشخصية في الحكاية، وبالتالي فإن الكاتبة الحقيقية لرواية أهداب الخشية تعلن منذ البدء في أن مدلول هذا المقطع السردي هو هندسة لحبكة الرواية على النحو التالي:

- **سأكتبكما إلى جوار بعض:** تدل كما خططت له الكاتبة، تجاور كلمة السارد "ياسر" مع كلمة الساردة "ذرية"، عبر فصول متجاورة.

- **ملتحمان دون تماس:** تدل كما جاء في الرواية "سأهديها الصفحات لتقرأ القصة .. قصتنا مرتين اثنتين قبل أن تعيد كتابة تجاورنا دون تماس، وسأشترط عليها أن تكتبنا دون تماس .. أن تجد لنا رواية منشطرة كما الأمس كان منشطرا ..أن تجعلنا جارين على الصفحات بلا تماس، بحرية تامة، ومساحة أمان كافية للاستمرار دون الآخر"[3].

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 228.

[2] صبري حافظ، قصص يحي الطاهر الطويلة، مجلة فصول، القاهرة، ع.2، 1962، ص 203.

[3] الرواية، ص 136.

- **كأهداب العين .. متجاورة بامتداد طولي، كل رمش مستقل عن الآخر، مع ذلك قد تتلامس دون أن تختلط، وفي التشابك جمالها:** وهنا تقصد هندسة الحبكة، فالرمش هو الفصل بحيث كل فصل مستقل عن الآخر لكنهم يترابطون عن طريق التجاور بامتداد طولي، وهنا إشارة إلى التصميم الهندسي للرواية، وهي مبادئ جديدة اتخذتها الرواية الجديدة كخيط خفي رابط بين الفصول المتقطعة بسبب سقوط مبدأ السببية، وهذا الرابط يعمل على توليد معنى من خلال التزامن.

- و**أعلق كل هدب بحرف من الأبجدية:** تقصد أنها تعنون كل فصل سردي بحرف من الأبجدية، وحين تقول "إذ تجمع تتكشف لك العين وصاحبها تقصد أننا حين نجمع الحروف الأبجدية التي عنونت بها الكاتبة المشاهد السردية نحصل على عنوان هذا السؤال: لم لم نبدأ بعد ؟و هو العنوان المطروح في متن الرواية، يقول "ياسر": "متى تكتب هذه الرواية، قد تؤجلين هوسي لما بعد الدكتوراه ..لن أسمح لك اكتبيها .. اكتبيها سريعا، حتى تتحرر أسئلتي الشرعية الفضول قد يزهر السؤال .. قد يرسم الغد زميلتي"[1]، وهو مدرج في النص، والعنوان الثاني لصوت البطل هو: كتاب لامرأة لا تقرأ.يقول الراوي: " أسأله عن الكتاب، ذلك الذي خطه صاحبه لامرأة لا تقرأ"[2].

**– وحين ترفع بالقراءة الأهداب واحدا بعد الآخر تكتشف الرؤيا:**أي أن الحكاية لا تتضح إلا عندما نقرأ جميع الفصول، وهو كذلك .

**–لتنبني مدينتي الروائية:** وهذا يعني أن هندسة الرواية ستكون على هذا النحو، لتتحقق.

و في الأخير تخاطب "ياسر" فتقول: فكر بهندستي، وهي في الحقيقة، تخاطب قارئ الرواية.

نلاحظ أن هذا المقطع السردي الافتتاحي استطاع أن يعطى فكرة شاملة عن هندسة الرواية، ويذكرنا هذا بالتصوير السينمائي في ما يسمى بلغة السينما باللقطة الشاملة، بحيث "يعطي فكرة عامة عن المنظر بكامله، وغالبا ما تُستخدم هذه اللقطة في المشاهد الافتتاحية في البرنامج والأعمال التلفزيونية"[3].

[1] الرواية، ص 145.

[2] الرواية، ص 42.

[3] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 183.

إن هذا المقطع السردي المختزل لحبكة الرواية قُدم بالطريقة نفسها التي تعتمدها عين الكاميرا في ما يسمى بتقنية التصوير"اللقطة الشاملة" (Panorama)، وقد استعانت بها لنجاح خدعة التمهيد التقليدي، واستهدفت من وراء استعمالها لهذه التقنية القارئ طبعا، لجعله أكثر تقبلا للنص في بدايته، ذلك أنها في البداية عملت على استعمالها تمهيد مخادع، لكي يعتقد القارئ أنه تمهيد لرواية تقليدية، وهذه اللقطة الشاملة ساهمت في عدم إرباك القارئ ومساعدته على إعطاء فكرة شاملة للنص بالتعريف له عن الإطار الزمكاني والشخصية، والحدث، تماشيا مع خصوصيات الرواية التقليدية.

## 2.2. الذروة وتقطع الأحداث:

تسمح معاينة النص إلى التعرف أكثر على هندسة حبكته، وسننطلق من مدلول هذا التمهيد، لنتأكد من مصداقيته البنائية داخل النص.

بالولوج إلى الخطاب الروائي نلاحظ بأن الكاتبة "منى بشلم" لم تهتم بالمضمون بالقدر الكبير، بحيث انطلقت من مجرد حدث واحد تمثل في وقوع حادث مرور نتج عنه قتل غير عمدي إثر وفاة رجل كان يطارد "ذرية" وهي هاربة منه، ومن شدة هلعها تلجأ إلى بيت الأستاذ الجامعي "ياسر".

القارئ لا يصل إلى هذا الحدث الوحيد، ولا يمكنه مسك خيوط حبكته إلا بعد جهد جهيد، ويعود ذلك إلى تفتت الحكاية، بفعل التقطيعات الذكية التي استهدفت نسيجها، بحيث سردت الكاتبة هذا الحدث بعدما قامت بتقطيع أنساقه، وبعثرتها، مما أحدث فوضى داخل النص، نتج عنها تعقد بنيته، وتشويش للقارئ.

فهذه الكتابة "ليست عملا هينا وليست أحداثا مبعثرة وقفزات عشوائية وانحرافات سردية غير دالة، بل يحتاج "تصميمها المبعثر" إلى فن وجهد وصبر ومثابرة، ورؤية ثاقبة لكل حدث مختار أو جملة مصوغة"[1]، ولا تعد هذه الهندسة الفوضوية نقطة ضعف في الرواية، بل هي ميزة جعلتنا نحكم على قدرة

[1] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 105.

الكاتبة في إنتاج نص جديد يساير متطلبات العصر الأدبي، ولا يعني بهذا أنه ليس هناك معنى للحبكة المفتتة، بل "هي الوسيلة التي يستعملها المؤلف في التعبير عن موقفه من طبيعة المصير الإنساني"[1].

وبالتالي فإن حكمة الكاتبة في تفتيت الحبكة يطالعنا على تفتت الحياة الإنسانية في واقعها وخروجها عن خطها الاعتيادي، وهذا التفتت والتشظي هو صورة صادقة للحياة المعيشة، حين صورت الكاتبة غربة الإنسان في نفسه بحيث أصبح الفرد مجرد شيء لا قيمة له تسيره الأوهام والهواجس لا غير، وأن الحياة بصفة عامة بلا معنى، وأن الإنسان فقد قدرته على التواصل مع غيره أيضا، فالكل مشغول بمطاردة السراب، وأصبحت الحياة خاوية تسيرها قيم بالية، هي في النص كالآتي :(المتاجرة بالمخذرات / تخطيط الاغتيال / زواج المصلحة / الخيانة ..).

انبنت الرواية على حدث واحد، وتمكنت الكاتبة من نسج حبكتها وذلك من خلال تقسيم الزمن إلى لحظات، وجعل الشخصية تعيش هذه اللحظات بسكون ووفق تداعياتها الحرة، وعولت في تنقلها عبر اللحظات الزمنية بالاستعمال تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وهو ما يبين أن الكاتبة استعارت الومضات السينمائية في تعاملها مع الزمن، فقامت بتجزئة العالم الروائي وهذا ما يقوي الإيحاء بالتفتت والتشظي ويشير إلى الواقع المفتت، من خلال وضع هذا الحدث الوحيد في بؤرة الاهتمام، ومن ثمة تقطيع بنيته وتقسيمها إلى فصول معنونة بأحرف أبجدية وعلامة استفهام جاءت على هذا النحو: (ل، ك، م، تا، ل، ب، م، لا، ن، م، ب، ر، د، أ، أ، ة، لا، ب، ت، ع، ق، د، ر، ؟، أ).

نعلم أن البنية الروائية تكتسب خصوصيتها من خلال ترتيب أحداثها، ومن خلال هذا الترتيب يمكن التعرف على خصوصية الكاتب وتوجهاته ورؤيته للعالم، وما يمكن القول في بنية رواية (أهداب الخشية) أن كل فصل من فصولها هو وحدة مستقلة مكتفية بذاتها، إذ لا تمثل استمرارا وليس لها علاقة ببعضها البعض، وهذا ما جعل منطق السببية العلية يسقط، وهو ما يجسد التناثر والتبعثر، وبالتالي تتفتت الحبكة وتتشظى الحكاية، هذا ما يحيلنا إلى خصوصية الكاتبة "منى بشلم" في سردها الذي يؤدي

[1] لورانس بلوك، كتابة الرواية، من الحبكة إلى الطباعة، تر : محمد حسن، دار الجمهورية، مصر، دط، 2009، ص 33.

بنا إلى المتاهة بحيث يصعب على القارئ أن يمسك بدلالات النص بسهولة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مزية تشظي الوحدة هو ما يعطي حرية وانفتاح في القراءة للقارئ إذ يمكن له أن يقرأ الفصول كما رتبتها الكاتبة، أو يقرأها كما يشاء هو ترتيبها، أو يقرأ كل فصل على حدى.

ونظرا لفوضى الفصول هذه فإن القارئ إذا قدم مشهدا فيها، أو أخّره، أوحتى حذفه فإن بناء النص لا يتأثر بذلك، لأنه يتخذ من هذا التشظي جمالية تميزه، ولهذا فإن القارئ يعجز عن تقديم ملخص للرواية، فالذي يستطيع تقديمه هو خطوط عريضة عنها فقط، وذلك راجع إلى تمردها عن الترابط، والتتابع الحدثي للحكاية.

إذا نفهم أن "منى بشلم" لم تهتم بعنصر الحكي وإنما اهتمت بالجانب الفني، وهو ما يطالعنا في الكتابة الجديدة، بعكس الرواية التقليدية التي " ترتكز إلا على الأحداث، ولذلك أتت جافة، شحيحة الجانب الفني، حيث ظلت الأحداث هي الأكثر بروزا وظل بناؤها محدودا إلى معمارية تتتابع فيها الأحداث من البداية إلى النهاية"[1]، وهو ما لا نجده في رواية (أهداب الخشية) فما نلحظه أن الفصول ليست فصول بالمعنى المألوف لأنها وردت مستقلة، ولا تربطها علاقة سببية، فلا نلمس تطورا في الفعل، ولا استمرارا للزمن، ولا حتى تسلسله، فلولا وجود بعض العناصر المكررة مثل: المكان (بيت ياسر، العاصمة، قسنطينة)، وتكرار بعض الأسماء مثل: (منى بشلم، دوريا، ياسر)، لتُهنا في ضبابيات التداعي الحر.

نلاحظ أن كل فصل يمثل وجها جديدا لحدث واحد وحكاية واحدة، ف " ليس من الضروري أن يعرف القارئ "ماذا يدور"، فالنص هو "كيف يدور" "[2]، وبناء على ذلك فإن ما يخدم طبيعة هذه الحبكة المفتتة ليس زمان الفعل، بل كيفية إضاءته، لذا جاء تقدمه محكوما وفق مبدأ التبلور، وعليه فإن ما يهم فعل الحبكة المفتتة هو كيفية معالجة الحكاية المتشظية في الرواية، حين قامت "ذرية "بقتل الشاب

[1] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 134.

[2] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص 160.

الذي طاردها في الطريق، وهذه الحكاية التي نجدها مبعثرة عبر كافة النص السردي، تمثل بؤرة الاستفهام التي انطلقت منها الكاتبة، وأرادها البطل أن تدون في كتاب، وتكون كاتبته هي "منى بشلم"/الشخصية، وبطلة الحكاية في الكتاب هي "ذرية" المرأة التي لا تقرأ.

وفي الحديث عن اهتمام الكاتبة بتشويش القارئ وإهمالها للحكي، لجأت إلى صيغة إخراج طباعية يسميها محمد الباردي: "طبقات السرد"، أي أن الكاتب يلتجئ في مستوى الكتابة السردية إلى التمييز بين حروفها عن طريق رسم حروف **غليظة** وحروف رقيقة، وهذه التقنية الخطية الكتابية: **غليظ**/رقيق ترد في الرواية متناوبة بين الفصول، فنجدها تبتدأ في الفصل **"ل"** بخط كتابة غليظ، يتبعه في الفصل الموالي له، الفصل "ك" خط كتابة مرقق، هذا التناوب يستمر إلى نهاية الفصول، مرة **مضخم** ومرة مرقق، ولا يخضع في هذا لأي سبب فقط لأن الرواية الجديدة لم تعد تعتمد على عنصر التشويق لإثارة القارئ، بل استعملت عدة وسائل ومن بينها هنا تقنية "طبقات السرد" بغية شد انتباه القارئ وتشويشه عن طريق خلق توتر داخلي في السرد، و"تهدف أساسا إلى تعقيد السرد بصفة عامة، فإذا كانت الرواية التقليدية عامة تحترم السرد الخطي الذي عادة ما يكون في طبقة واحدة فإن الرواية الحديثة ترمي من وراء تعدد الطبقات إضافة إلى وسائل أخرى إلى تهشيم السرد وبالتالي إلى تعقيده بهذا المعنى"[1]، وهو ما يسمح لنا بالتأكد بشكل جزئي –إلى حين انتهاء الدراسة– أن رواية (أهداب الخشية) تندرج ضمن النص الجديد.

عرفنا كيف تقوم هندسة الحكاية على نسق مقسم إلى عدة فصول لا تتكئ فيها على مبدأ السببية الذي يناسب حدث الحبكة، لذلك ورد كل فصل عبارة على حدث قائم بذاته، وهي عبارة على استذكارات مقتضبة ومفتتة لحدث واحد "حادثة المرور التي خلفت قتيل" وهو ما سمح للحكاية بأن تهدم وتتفتت بحيث لا نلمس إلا أحداث سريعة مقتضبة وخاضعة في اختيارها إلى انفعالات الشخصية ورغباتها وخياراتها، ولا نمسك بخيوطها الدقيقة جدا إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية ككل.

[1] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 281.

نفهم أن غياب الحبكة وهدم الحكاية هنا نبعا من لاشعور الكاتبة وعقلها الباطني، وجسدت خبرتها بالزمن في انفعالات شخصيات الرواية وحديثها المونولوجي وعمليات التداعي التي اشتغلت ككل في تدعيم تفتت الحبكة وغياب السببية فيها من بدايتها إلى منتهاها.

وعليه، فـ"كلما ازدادت خبرة الكاتب في الحياة كلما ازداد وعيه بالزمن، وينعكس ذلك بدوره على حياته الأدبية والفكرية، فالزمن كامن في وعي كل إنسان غير أن كمونه في وعي الكاتب أشد، ولاسيما كاتب "تيار الوعي" لاعتماده على زمنين: الأدبي والنفسي، وعلى تجسيد الحالات الشعورية للشخصية الروائية، فالزمن في هذه الحالة يكون أقرب إلى الزمن النفسي"[1].

ونلاحظ أن الرواية ارتكزت على الزمن النفسي، في جعله معطى من معطيات الوجدان، وطريقا إلى كيان الشخصية ووسيلة للكشف عن حالاتها الشعورية والنفسية، فمن خلال هذه المقاطع السردية التي تتناثر بكثرة في النص بحيث يتداخل فيها الواقع والوهم، سنوضح كيف طغى الزمن النفسي على البنية، يقول الراوي: "كيف سأسميها ... الافتراضية، لم تكن افتراضية فكل شيء كان حقيقيا مع أن كل شيء كان وهميا جسدها .. أنوثتها، كلماتها ..ثرثرتها"[2].

و لتجسيد الزمن النفسي ودلالة "لا منطق العالم "، استعانت الكاتبة بـ"الحلم" في تفتيت الحبكة، كون تقنية الحلم "تعصف بمنطق الزمان"[3].

يقول الراوي: "ما عدت أعرف إن كنت فعلا كما عشتك، ولا إن كنت حقا عشت تلك الأيام فيك. أم أني غفوت وحلمت لا أكثر"[4].

إذا أخذنا بهذا الطابع الذي ميز بنية هذا الخطاب الأدبي، فسيصبح مفهوما لماذا تستعين روايات هذا النمط بـ"الحلم" الذي يتجسد على المستوى الشكلي في الكتابات الشعرية والانفعالية. فالروائي في

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، تيار الوعي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 5.
[2] الرواية، ص28.
[3] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 192.
[4] الرواية، ص 108.

هذا النمط من البناء باعتماده على الكتابة الشعرية بشكل أساسي يحرص على أن يكسر ذلك الإطار الواقعي الذي يظل يطبع الرواية العربية منذ نشأتها إلى اليوم، وذلك عن طريق النزوع إلى الصياغة التجريدية[1].

تتداخل في الرواية اللغة الشعرية، مع عالم الحلم والسراب والحقيقة والوهم والواقع والخيال، عالم أصبح عاجزا يعرف ولا يعرف في الوقت ذاته، عالم كل شيء فيه حقيقي ووهمي في الوقت ذاته، عالم يلفه الخيال والأحلام رغم أنه يعي واقعه بجد، إن هذا العالم هو الحالة الشعورية التي تحياها كل شخصيات الرواية وهو ما يوحي بتشتتها، فنجدها تعبر عن نفسها بتداعياتها بشكل غير واثق كما تؤكد عبارة "ما عدت أعرف إن كنت فعلا "، التي تدل على الشك وعدم اليقين، ونجد في الرواية كثيرا من العبارات التي تدل على هذا التداعي والهذيان وكوابيس اليقظة، ومن مثل ذلك، هذا المقطع السردي الذي أتى في شكل مونولوج: "ساقت انكساري وحزني إلى رجل وصف ماءا وأعشابا، لم أناقش مطلقا أسبابه أو فوائدها، قال الكبار أنها تشفي كوابيسي فامتثلت، فإذ هي تجسد كوابيسي، الحرائق التي كانت أوهاما اشتعلت بالجسد، حمى أصابت الجسد احترقت نقاطه الحساسة، ثم توسعت دائرة الحرائق"[2].

يوحي المقطع السردي بهلامية الزمن وعجز الشخصية وانكسارها أمامه، وفي مقطع آخر يقول السارد: "ووحدي أيضا لم أعرف مطلقا إن كانت أدت هذه الأغنية أم أذني استعادت ذكرى أول أغنية سمعت بصوتها يوم حضرت، وكانت تغني لبعض المراهقين، كانت الأغنية الأولى .. وكانت الأخيرة"[3].

إن جل هذه العبارات تدل على العجز عن الفهم والإدراك والخلط بين الواقع والوهم، وكله دلالة على تمزق كيان الشخصية، فـ"عندما تشعر الذات بالضآلة تجاه الزمن حينئذ تشعر بالانسحاق والعدمية"[4].

[1] ينظر: عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 151 .

[2] الرواية، ص 92.

[3] الرواية، ص 90.

[4] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 157، 158.

ويمتد هذا التداعي عبر كافة المسار السردي، من خلال استرجاعات وهلوسات تختلط في وعي الشخصية، وتنقل إلينا عبر شتات من الحوارات الداخلية لا نعلم زمنها الحقيقي، لأن الأفعال فيها جاءت أفعال وصفية في معظمها، من مثل قول السارد: "عطرك آنستي فاض أغرق الذاكرة .. أنعشها مع أنها لم تذبل بعد .. أفسحني مساحات شاسعات من ذكرى .. ذكرى لعطور امرأة أخرى، امتلكت الكلمات لتقول شبابي بحرف واحد اقتلع الفؤاد، وأرادني عاشقا هائما بين ثرثرتها الافتراضية، والكلمات المستعارة من شويعرات رقميات، وصور بألوان دافئات تدرجها إذ تحس بعض فتوري فتعيد كيّ قلبي بلهفة الجسد، وما كنت أقوى على الفرار من إدمانها .. كلماتها تثور وتتمرد، وصورها تختلف وتتلاون، وكنتُ .. أنا كنتُ أركض بكل قوتي لأضبطها"[1].

المعروف على الأفعال أنها "تنسج الحبكة الحكائية وتطور العلاقات وتنميها"[2]، لكن عندما تتأمل أفعال الرواية ككل تجد أن معظمها يماثل الأفعال التي في المقطع السردي أعلاه، أفعال تغرق في العادي والمتشابه، ولا تعمل على تطوير الحدث بل تسهم في هيمنة السكون مقابل الحركة.

إن توظيف هذا النمط من الأفعال، هي الطريقة التي يتم من خلالها استبعاد الحبكة التقليدية، والتي تتمثل أولا في الإلتجاء بدرجة أساسية، وفي كامل النص الروائي إلى الأفعال الصغرى، وهي عادة ما تكون أفعالا عادية غير نموذجية، وهي تكون في أغلب الأحيان أفعالا سردية خالصة تكاد تخلو تماما من الوصف وتغرق في التفاصيل والجزئيات، كما تكون أحيانا غير متجانسة[3].

وهذا ما انتهجته "منى بشلم " على طول المسار السردي، من أجل خلق التوتر الداخلي فيه، من خلال زرع أفعال لا تنمو تصاعديا بل تتوزع أفقيا، وهو نتيجة حتمية لغياب إرادة الفعل على مستوى الواقع، وقد تسنى للكاتبة تصوير هذا عبر طغيان أسلوب التداعي الحر، وهو سبب آخر في تصدع الحبكة وتقطعها وتشظي الحكاية التي تتنقل بين الماضي القريب والحاضر والمستقبل، وهذا التنقل لا

[1] الرواية، ص15، 16.

[2] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 173.

[3] ينظر :المرجع نفسه، ص 132.

يخضع للتتابع الزمني ولا إلى الترابط المنطقي العلي، وإنما هو عبارة عن إشارات زمنية بفعل عمليتي التقديم والتأخير لا أهمية لها في تطور الفعل، بل هي خاضعة لمنطق التداعي واستذكارات الذاكرة، وبالتالي فالرواية محكومة بانتشار أسلوب التداعي الحر الذي أصبغ عليها لغة شاعرية، وأطر الفعل فيها على طول المسار السردي، وهو ما جعلنا نحس أننا نتقدم من خلال القراءة فحسب، بحيث أن الأحداث تتجاور دون رابط بينها، وهي عبارة عن حالات سيكولوجية خلقتها الحوارات الداخلية للشخصية المتخفية وراء استبطاناتها الذاتية، مما أسهم في وسم معمار الرواية بالنمط الشعري، ومنه نعتبر أن رواية (أهداب الخشية) تندرج ضمن روايات تيار الوعي، فقد شكل الزمن "في رواية "تيار الوعي" بعدا إيحائيا ورمزيا، ولم يعد يقف عند الوظيفة البنائية للرواية، بل تجاوز ذلك إلى وظيفة دلالية تتوافق مع الواقع الحياتي من ناحية، ومع الحالات الشعورية للذات من ناحية ثانية"[1].

لحد الآن عرفنا كيف جاءت بداية النص إيهاما بالتمهيد التقليدي، وذلك من أجل إرباك وتشويش القارئ، وتطرقنا إلى مجرى الأحداث، وفهمنا كيف استثمرت الكاتبة تقنية التقطيع الذي أدى إلى تشظي الحكاية، وهو ما يجعل المتلقي يجد صعوبة في متابعة الحكي، لعسر إعادة ترتيب الأحداث المشوشة وفق تعاقب زمني وكذا إعادة بناء شتات المحكي، وهذه الفوضى السردية توحي بتجريبية الرواية .

ولكي نبقى محتفظين بهذا الحكم سنقوم الآن بمعاينة نهاية الحكاية، والنظر في خصوصيتها، لمعرفة هل أتت هي الأخرى موافقة لميزات الرواية الجديدة ؟

### 3.2. النهاية وإلتباس القارئ:

تجاوز كتاب الرواية الجديدة النمط التقليدي للنهاية من حيث التنميط والنمذجة، فلكل رواية طريقتها الخاصة في صياغة نهايتها.

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص157.

نهاية الحكاية تأتي بموت: "منى بشلم" /الشخصية، و"دوريا" في حادث مرور، يقول "ياسر": "على الصفحة الأولى لجرائد الصباح التي لم أقرأ يوما، تضعها بين يدي نائبة رئيس القسم ولا تحرك شفة، ألقاك على هامش خبر وفاة المغنية الأصيلة دوريا في حادث سير، وكانت ترافقها أستاذة جامعية"[1].

و في الصفحة الأخيرة يكتب "ياسر" على المفكرة:

"الإهداء

إليكما

شهيدتا الجهل المطبق

كل من يشرع يكشف الحجب

يرحل جبرا للسماء أو للخفاء"[2].

إن اختيار الكاتبة "منى بشلم" نهاية لحبكتها تقتل من خلالها الشخصية المحورية/ "منى بشلم" التي عُول عليها لكتابة كتاب عنوانه: (كتاب لامرأة لا تقرأ) وقتل "دوريا" أيضا، يجعلنا نقول أن نهاية الحكاية تماثل النهاية في الرواية التقليدية، لكن نرجع ونتساءل، هل ذروة رواية (أهداب الخشية) فيها "عقدة" تتطلب حل في النهاية ؟؟ وما معنى أن تساير الكاتبة خصوصيات التجديد في كل من التمهيد والذروة وتعزف عنه في النهاية – إذا صح الحكم ؟؟

للوصول إلى تحليل سليم لا بد من محاولة فهم الخطوط العريضة التي أفادتنا بها الحكاية، لأنه يصعب تلخيص الرواية ومعرفة ثنايا السرد فيها، كون أحداثها متقطعة وعبارة عن ومضات زمنية منتقاة، تعبر عن تداعيات الشخصية، وعليه، فإن الأحداث المتقطعة لا تبرز عقدة يتطلب حلها، وبالتالي نصل إلى نفي الاحتمال الأول، ونقول –بعد تبصر–:

[1] الرواية، ص 147.

[2] الرواية، ص 150 .

إنها ليست نهاية تقليدية، بل هو أسلوب وضعت فيه القارئ في حالة إلتباس، فالراوية "منى بشلم" ميتة أساسا من الأول، يقول السارد مع بداية الحكي: "هنا .. كما يليق بتواترات غيابك"[1]، ثم إن موتها مثل موت الشاب في افتتاح الرواية، فهذا كله مجرد خدعة الغرض منه التستر .

و بالتالي فالنهاية لم ترتبط بالنسيج الحدثي وتناميه، بل تدخلنا في جو عجائبي إذ تجعل الميتة "منى بشلم" تقص وتشارك الأحداث، وتعاود الموت من جديد.

وهذا ما يجعل النهاية مرتبطة بالنسيج اللغوي للنص، وهو السبب نفسه الذي جعل الحبكة تضعف من خلال إهمال تنمية الحدث، ومواصلة مسيرتها في ممارسة سلطة الشك والإرباك على القارئ، الذي قد يتولد لديه في نهاية القص شعور بعدم الرضا عن الغموض الذي وسمه توظيف العجائبي بخاصة، لكن رغم هذا قد تغمره نشوة التجديد . من جهة أخرى .، وانطلاقا من كل هذا يمكن القول أن الكاتبة لها درجة من النضج في هذه التجربة التي اقتضت منا الاهتمام بكتابتها.

أما ما خطته الكاتبة "منى بشلم" في آخر الرواية، بأن هذا النص، وهذه النهاية هي "جزء أول" ربما لأجزاء أخرى تتبع، حينها فقط يمكن أن نعطي تفسيرا آخر لنهاية الحكاية أنها نهاية منفتحة قابلة لكل تطوير مرتقب. فالنهايات المنفتحة تشير "إلى تحول في التعامل مع الأدب وفهمه فالنهاية المنفتحة التي تعني غياب "الحل"، تشير إلى تخلي الروائي التجريبي عن تلك النزعة التبشيرية التربوية التي كانت تحكم الرواية التقليدية، ذلك أن عنصر "الحل" الذي يمثل السرد، عادة ما يكون معبرا عن رؤية الرواي/الكاتب الذي يحاول طرحها على القارئ وإقناعه بها، أما الروائي التجريبي فلا يطلب استجابة مباشرة من القارئ أو قبولا بالموقف والنظرة التي يحددها الكاتب ويدفع السرد باتجاهها بعناية، بل يترك للقارئ إكمال الصورة وإبداع الفهم الذي يراه مناسبا في إطار نظرة مختلفة للأدب تقوم على الإيمان بالقراءة المنتجة والتعامل الخلاق الواعي مع المقروء"[2].

[1] الرواية، ص 5.

[2] خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، ص 299.

ومع نهاية القراءة فقط يمكن للقارئ مسك الخيط الرفيع الذي يحكم هذه المشاهد المبعثرة وتفتت الأحداث المتناثرة، وهي حكمة الكاتبة في جعل الحبكة متخفية، ولا تتضح إلا فور انتهاء القارئ من قراءة الرواية، وبهذا نفهم أن الكاتبة تعول على قدرة خيال القارئ في ملئ الثغرات والفراغات الشاغرة، إذ إن "إخفاء الحبكة وتمويهها تمويها خفيفا فضلا على فجواتها التي يكون لها مغزاها هو الذي يبث الحياة في الحبكة ويجعلها تتقد في قلب القارئ"[1].

نصل إلى أن الحبكة مذابة، والبحث عنها منذ البدئ هو إهدار للجهد لا غير، كونها مهدمة ومبعثرة، إلا أننا لا ننفي مهارة الكاتبة في إتقان نسجها لهذا العبث، وهذه العملية تدل على موضع الجدة، بحيث يصعب على القارئ المتخصص تلخيصها، بل حتى استوعابها من القراءة الأولى إلا بعد تأني ومتابعة دقيقة .

**ثالثا– تخطيب المكان:**

يزعم المنظرون للرواية الجديدة أن مبالغة الكاتب "في تحديد معالم الحيز قد يجعله غير صادق مع نفسه، ولا مع المتلقين أيضا. وإذن، فالحيز في الرواية التقليدية غير صحيح ولا واقعي، ولا شرعي، لأنه يدعي الواقعية أو الأمانة الجغرافية دون أن يستطيع كينونتها، فإذا لا هو واقعي جغرافي، ولا هو خيالي، ولكنه مزيج منهما جميعا. فكأن خيال الروائي التقليدي يغتدي غير قادر على ابتداع عالمه الحيزي، فيتكئ على العالم الجغرافي يتربب عليه، ويقتات منه فتات المكانية .و لعل من أجل هذا الاستخذاء الذي وقع فيه الروائيون التقليديون في تعاملهم مع الحيز آثر الروائيون الجدد التعامل مع الحيز بحذر، وقلق، وجهل متعمد، فكأن الكاتب نفسه لا يعرف معالم حيزه، كما لا يعرف نوايا شخصياته وأهوائها بدقة، فهو وقارئه بذلك سواء"[2].

[1] لورانس بلوك، كتابة الرواية، ص 26.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 131، 132.

و ما يمكن قوله عن رواية (نادي الصنوبر) لـ"ربيعة جلطي" أنها لم تهتم بالمكان كعنصر بنائي تزييني، أكثر من اهتمامها به في علاقته بمصير الشخصية المرتبط به، وتناقضات المجتمع وتحولاته، وهذه العلاقة التفاعلية بين المكان وعالم الشخصية الوجداني هي ما يسمى بتخطيب المكان، فأي "عمل قصصي بما هو ناقل للحدث ومصور للحالات والوضعيات التي تتعلق بمختلف الشخصيات فإنه يحوي الجانب المعنوي للمكان فيتم تخطيبه من خلال الأساليب المتاحة للرواية والقصة مثلا، فعبر المتخيل السردي والمجازات والتلميح والشعرية المفصحة عن الخصائص الأدبية لهذا العمل يصبح المكان بعيدا عن حد الأرض أو السماء، ولكنه تشبيك معقد من الهوية والانتماء، والوعي الفردي وحتى الجماعي، وهو أيضا الرمز السردي الذي لا تنضب دلالاته إلا بانتهاء العمل، فيتخطى سلبيته، والتي قصرت على الديكور والبروتوكول الخارجي إلى مستوى أكثر عمقا"[1].

يهيمن وجدان الشخصية المتفاعلة مع المكان على باقي مكونات النص الأخرى في رواية (نادي الصنوبر)، أي أن ارتباط مصير الشخصية بالمكان يعد أكثر تلازما من الزمان، لأن الكاتبة جعلت للشخصية حسا مكانيا تعيش على ذكراه وينبني وفقه النص الروائي. وهو الهدف من تجاوزها للمكان الجغرافي نحو المكان المخَطب.

### 1. المكان النفسي:

قد يأتي المكان في الرواية طاردا للشخوص، فتشعر الذات أنه يضيق بها، "وقد يكون المكان جاذبا لا طاردا، بمعنى أن الشخصية تتوق لكي تكون فيه أو تذهب إليه وتعود نحوه"[2]، بمعنى أن المكان يتخذ بعدا آخر ينافي تشكيله الجغرافي، "هو ذلك البعد العاكس لما يثيره المكان من انفعال سلبي أو

[1] سماح بن خروف، تخطيب المكان ودلالاته في " لك أهدي عودتي " لغزلان هاشمي، المنطلقات والآفاق، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، لبنان، ع.5، 2015، ص 125.

[2] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2010، ص 145.

إيجابي في نفس الحالّ فيه"[1]، إنه البعد النفسي الذي ارتأينا أنه البناء الهيكلي الذي شُيدت عليه رواية (نادي الصنوبر).

استحضرت الكاتبة المكان في الرواية من خلال الشخصية، وهذا ما يفسر اتباع صورة المكان لصورة الشخصية. وذلك من أجل أنسنته من خلال ربطه بالإنسان، والنظر إليه ليس كتقنية تعمل على تشييد مبنى النص، بل النظر إليه من الوجهة الفنية الجمالية، وعليه يتجاوز المكان مفهومه الفيزيقي ومساحته الواقعية في الرواية، فقد يحظى بمساحة جغرافية صغيرة، لكنه يتغلغل في الذات ويحتل فيها مساحات القصور والمباني العالية، وهنا يصبح للمكان وقعا نفسيا في الذات فيكسبها طاقة قد تكون إيجابية أو سلبية تنشرها هذه الذات أينما وجدت.

انبنت رواية (نادي الصنوبر) على فضاء خاص ميز خطابها بحيث يعتبر الخطة التي بنت عليها الكاتبة خطابها الروائي، هذه الخطة التي تتمثل في ثنائية الصحراء / المدينة.

**أ. تفاعل الذات والمكان:**

ارتباط الشخصية بالمكان في الرواية يوحي "أن الشخصية تتصف بالدينامية، والقدرة على التدخل والانتقال من مكان إلى آخر، واختراق الأمكنة، بينما يتصف المكان بالثبات والجمود، وليس له من أهمية إلا إذا حدث فيه شيء، ولا يظهر إلا من خلال وجهة نظر الشخصية التي تفعل فيه"[2].

تنبني رواية (نادي الصنوبر) على العلاقة الجدلية والتفاعلية بين الشخصية والمكان، إذ تنحفر الصحراء بوعي الحاجّة "عذرا" وهي الشخصية البطلة في الرواية، ويكسب المكان قيمته من حضورها، "فهذا الوعي وهذا الحضور يطغيان على المكان ويجعلانه يتغير بتغير الشخصية "[3]. ويعتبر المكان الشيفرة العميقة في ذات "عذرا"، ومن هنا يأخذ المكان أهمية نفسية، فـ " كلما تحركت الشخصية في السياق

[1] مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 1998، ص 109.
[2] ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 2012، ص 199، 200.
[3] المرجع نفسه، ص 221.

حركت معها فضاءا خصوصيا تمتلكه مثلما يمتلكها"[1]، وهذه العلاقة التفاعلية بين المكان والشخصية هي الركيزة التي اعتمدت عليها الكاتبة في صيرورة الحدث الروائي.

ساهم المكان في رواية (نادي الصنوبر) في تشكيل العمل الروائي، وحظي ببروز جلي وانبنى على ثنائية (الصحراء /المدينة)، وارتبط حضوره بالحاجة "عذرا" ارتباطا عضويا وثيقا، وطُبع بصفاتها، واكتسب دلالته من خلال علاقته بها، فبقدر ارتباط الشخصية الصحراوية به وتواجدها فيه، بقدر ما تبرز صفات الهدوء والألفة في المكان.

وفي الآتي سنوضح كيفية تفاعل الذات مع المكان، ونفهم كيف أن الكاتبة "ربيعة جلطي" صورت/ ورسمت المكان بملامح الشخصية "عذرا" وصفاتها.

فإذا كانت "الذات لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وهنا تسقط على المكان قيمتها الحضارية، ومن ثم يمكن القول بوجود أماكن مرفوضة وأخرى مرغوب فيها"[2]، فإن رواية (نادي الصنوبر) تتأسس على علاقة الإنسان بالمكان، وتأثير الذات الحاملة لمعايير أمكنة مغيبة على المكان الحاضر، أي بصم "الحاجة عذرا" صفاتها الصحراوية في كل مكان تتواجد فيه في المدينة، وهذا ما يفسر تعالق الأمكنة المغيبة بالحاضرة وارتباط الذات بالمكان وتفاعلهما وتأثيرها فيه، يقول السارد: "أنها جزء من مكانها ومكانها جزء لا يتفرق عنها"[3].

المكان في الرواية يكتسب أهميته من الطاقة الإيجابية لذات "عذرا" بالخصوص، وارتباطها النفسي به، وهذا ما اشتغلت الرواية على تبيانه على طول المسار السردي، وبخاصة في جميع الأمكنة التي تحل فيها هذه الشخصية الآتية من الصحراء إلى المدينة /العاصمة، تقول "زوخا": "في بداية الأمر، لم نكن نستسيغ الدخول المفاجئ للحاجة عذرا إلى الشقة، كنا نشعر أنه يكفي أننا ثلاثتنا في البيت، فبالكاد

[1] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 139.

[2] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص 136.

[3] ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، ص 35.

نتحمل بعضنا البعض، فلا يجب أن تضيف حضورها اليومي الثقيل، لكن والحق يقال، وبعد فترة صرنا نحبذ مجيئها، وعلى شوق ننتظره"[1].

إن الذات/"الحاجة عذرا" بمميزاتها الصحراوية، يكسب حضورها الأمكنة صفة مغايرة، فتعطي للمكان قوة إيجابية، كالذي فعلته في شقة البنات الثلاث، فرغم ضيق المكان، وعدم تحمل البنات بعضهن، فإن تواجد الحاجة عذرا فيه يصرف انتباه الفتيات لعدم اتساعه، لأنهن لم يعدن ينظرن إليه كمكان فيزيقي ضيق، بل كمكان نفسي متسع، وذلك لأن الحاجة عذرا تأتي بذاتها الحاملة للطاقة الإيجابية على المكان، وحاملة من جهة أخرى براد الشاي وحكاياتها العجيبة عن "الذكورا" كما تسميهم.

ونجد أن الذات/الحاجة عذرا عندما تشتري العمارة –من ورثة القاضي قدور– الكل يستبشر خيرا بها، بعكس مالكها القديم " القاضي قدور" الذي اشبع مستأجريها ظلما، فمن لا يدفع مستحقات الإيجار في وقته يرحل ويرمى أثاثه في الشارع، كما فعل مع العجوز "زهور" زوجة وأم الشهداء، إلى أن ماتت قهرا جراء فقدانها لمنزلها. يقول السارد "مسعود " وهو من ساكني العمارة: "لم أخرج من قاع البطالة والخيبة يا يمة زهور، إلا بعد أن اشترت امرأة رائعة تدعى الحاجة عذرا العمارة من ورثة القاضي قدور ..لقد قضى نحبه بعد مرض عضال"[2].

حتى أن "مسعود" حارس "الفيللا" يشعر بغربة المكان رغم تواجده بمكان فاخر بنادي الصنوبر، يقول: "الغربة ثقيلة هنا الوحدة أشد ثقلا في هذه البقعة الفردوسية المغلقة المفصولة عنها في باقي البلاد، ربما لأنني لم أتعود على الفردوس بعد، ثم لأن الحاجة عذرا لا تزور فيللتها كل يوم"[3].

فرغم فخامة المكان (فيلا نادي الصنوبر) غير أنه يعتبره مكانا طاردا، وبحضور الحاجة عذرا إلى هذا المكان يصبح مألوفا وجاذبا. ويعود ذلك إلى السمات التي تحظى بها الشخصية/عذرا والتي تضفيها

[1] الرواية، ص 13، 14.
[2] الرواية، ص 42.
[3] الرواية، ص 69.

إلى كل مكان تحل فيه، تقول زوخا: "وجدت عند الحاجة عذرا الصورة المبهجة للمرأة، العكسية المقابلة المناقضة لصورة أمي، الحاجة عذرا على الرغم من سنها فهي تبدو أصغر بكثير من أمي. إلا أنني لمست لديها حكمة مجربة. عذرا امرأة ذكية ومقاومة لكل صنوف الضعف هكذا تبدو. لا أدري من أين تأتي بكل قوتها تلك، والطاقة التي تفيض منها حتى توصل لنا عدواها، فأراني ونسيمة وباية، كلما حضرت مع بداية المساء، إلا وتفجر في دواخلنا ينبوع فرح صاف رقراق، يروي صدورنا ونشعر أن العالم ليس سيئا كله، وأن هامشا من الأمل يختبئ في مكان ما ينتظر أن نكتشفه ثم نلتقطه"[1].

نفهم أن المكان في الرواية ليس أصما، بل اخترقه دفئ الحاجة عذرا الإنساني الصحراوي نسبة إلى مكانها الأصلي "الصحراء"، بحيث أكسبت جميع الأمكنة طاقة إيجابية، لأن المكان حسب هذه المقاطع السردية، وأخرى، يتجاوز وظيفته كحيز جامع للشخصيات إلى مكان روحي جاذب للشخصيات، ويتلون بذات عذرا ومشاعرها، ويتجاوز تأثيره إلى المتلقي فيشعرنا بالألفة كونه مرتهن بوجود الفاعل الإيجابي "الحاجة عذرا".

**ب. المكان الغربة / المضاد:**

المكان الغربة هو المكان المضاد للمكان الأليف، و"لعل توق الذات إلى المكان الأليف كان نتيجة لوجود المكان المضاد الذي يهدد بزوال المكان الأليف"[2].

جميع الشخصيات وبخاصة "الحاجة عذرا" ميزهم انتقالاتهم من مكان إلى آخر، للبحث عن عالمهم الداخلي في الأمكنة المرتادة، وتشير الكاتبة "ربيعة جلطي" إلى الترحال كصفة تميز فئة الطوارق، تقول: "الرحيل الفرض الأساسي في حياتهم، التنقل من مكان لآخر في مجاهل الصحراء التي ليست

[1] الرواية، ص171، 172.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، الرواية النوبية نموذجا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2000، ص229، 230.

مجهولة لديهم، يذهبون فيها كل مذهب للتطهر وللتعبد بعيدا في إنسانيتهم .. الوقت شريك الطوارق في الصحراء وفي الرحيل منذ آلاف السنين"[1].

يبحث السارد في الرحلة عن ذاته في العالم الأرضي، فيظل في رواية (نادي الصنوبر) ينتقل من مكان إلى آخر، مستعينا براحته النفسية/الألفة كبوصلة ترشده إلى حيث تشاء، ويدل الترحال كذلك على "الرحلة إلى العالم الآخر عبر الرمز بحثا عن حقائق مطلقة تسيّر العالم وتظل خارج منطق الزمان المحتسب، فتقترن هذه الرحلة من ثم بالاشراقية وهي تعيش لحظة تكون أبدي لا توقف ولا استقرار"[2].

إن التنقل علاوة على دلالته في البحث عن الذات، فهو من جهة أخرى يسهم في التنظيم الدرامي للحدث، فيغدو كل مكان وجهة نظر للشخصية، ومغامرة محكية لها، إن"تفاعل الشخصيات مع هذا المكان الذي تعيش فيه، هو الذي ينتج لديها رؤية خاصة تتبعها مواقف فعلية تجاه هذا المكان، تتمثل في الاندماج أو الانفصال"[3].

إن المكان الطارد والمضاد للحاجة "عذرا: هو: "المدينة "، التي انتقلت إليها منذ أن ارتبطت بزوجها الخليجي، ولكنها بقيت تحن إلى صحرائها، ورغم أن زوجها "عبده" مُستقره صحراء أيضا، إلا أنها لا تشعر فيها بالاستقرار لأن صحراءها غير صحراءه، فهي المكان الحميمي لديها الذي ولدت وتربت فيه وهي المكان – الهوية، يقول السارد: "لم تجد الطارقية القادمة من صحرائها في صحراء عبده التي حدثها كثيرا عنها، شيئا يفتنها .. لم تجد عذرا شايا أخضر ونعناعا، ولم تجد جلسات الأنس المسائية المليئة بالصفاء والضحكات، لم تجد أنين الإمزاد بوتره المنفرد الفريد، وبوحه بالأسرار الأكثر إثارة .بل وجدت بنايات شاهقة وقصورا تنام وتصحو عائمة في هواء اصطناعي بارد مكيف وجسورا وطرقا ملتوية ومستوية ومتقاطعة، وثراء وافرا"[4].

[1] الرواية، ص 118.

[2] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 236.

[3] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 137.

[4] الرواية، ص85، 86 .

لم تستطع عذرا البقاء معه في صحرائه، ونلاحظ أنها تعيش حالة افتقار، يقول السارد: "شعرت أنها تفقد كل شيء يربطها بأصلها، فبدأت رفضها للقصر المغلق المبرد"[1]، ولم تستطع أن تتآلف مع حياة أخرى، فجميع أمكنتها مغلقة كالأقفاص، تحجب عنها متعة رؤية السماء المنبسطة، يقول السارد: "من أين يأتي لها بقطعة من السماء الحية، كيف له أن يروي عطشها بزرقتها وأن يسكن من وحشتها، فتطل عليها ليل نهار وهو العارف من أي سماء منبسطة مفتوحة على الكون جاءت عذراه"[2]، التي بدأت تفقد وزنها وتنهار شيئا فشيئا، فخشي عليها من انهيار عصبي، يقول السارد: "لم يضغط عبده على معشوقته بنت الطوارق، التي لم تمهلها الغربة يوما واحدا دون حنين، حنين حارق تحاول الدموع إطفاء نيرانه. طلبت منه مرارا أن تستعيد حريتها، وأن يرجعها إلى بلادها .. الشعور بالغربة يفوق كل شيء، لم يستطع أي شعور آخر أن يتجاوزه"[3].

تنبني الرواية على تيمة الغربة وتشتغل وفق جدلية المكان الجاذب/الطارد، فالأول هو استقرار والثاني هو تشرد، ومُثلت هذه التقابلية في الثنائية المكانية، الصحراء/المدينة، وتحكي عندما تعود "الحاجة عذرا" إلى عاصمة موطنها، ولا تزال تشعر بالغربة في المدينة وتحن إلى صحرائها، وفكرت أن ترجع عند أهلها، تقول :" ولكن لعنة العواصم أصابتها، كما أصابت الكثيرين .. وكما يشاع، فإن من يسكن عاصمة ما فترة، غالبا ما لا يعود إلى حيه إلا بمعجزة"[4].

تقول "عذرا": "خلال السنوات التي عشتها وإلى الآن، ما زالت رغبتي في المزيد من الاكتشاف، قد أكون غاوية استكشاف دواخل الآخرين، ولكن في الحقيقة أنا أبحث عن نفسي بين أناس هذه المدينة، ما زلت أشعر فيها بالغربة، عزائي أن الغربة هنا هي قدر الجميع، ببساطة نحن جميعا غرباء هنا"[5]، والاحساس نفسه هو ما تشعر به جميع الشخصيات في الرواية، تقول "زوخا": "نجلس في البدء حولها

[1] الرواية، ص 94.
[2] الرواية، ص 95.
[3] الرواية، ص 96.
[4] الرواية، ص ن.
[5] الرواية، ص 105.

صامتات، بأثوابنا المسائية تتهدل حول أجسامنا النحيلة المتعبة، والنمل يتكاثر في أسفل الأقدام من كثرة السعي في هذه المدينة الغولة التي نتشارك جميعنا في غربتنا فيها، كل واحدة في داخل رأسها دخان اليوم الطويل في البحث عن المبتغى، يتصاعد في التواءات قليلا قليلا مثل أفعى راقصة"[1]، و"مسعود" أيضا يشعر بالغربة، يقول السارد: "ما هذا .. أكل هذا الصنوبر الذي يحيط بك وتشعر بثقل الغربة؟"[2]، و"نفيسة" محامية "عذرا" تشعر بالغربة :" أنا أكثر منك غربة يا عذرا"[3]، وتقول "الحاجة عذرا": "اللعنة على العواصم، مليئة بالغرباء مثلي ..لا أحد يسأل عن الآخر أو يزوره أو يقلق عليه.."[4].

نتيجة كل هذا تولد لدى "عذرا" رؤية مرضية تجاه المدينة، وكل من ينتمي إليها كذلك، "لذلك نجد أن كل المشاهد والأحداث الروائية المرتبطة بهذه الأمكنة لا يكون فيها المكان مألوفا ولكنه يمثل الضياع والخوف والموت والدمار بالنسبة للشخصية الروائية، لأن هذا المكان المضاد يعبر عن ضياع المكان الأليف"[5]، تقول عذرا: "كلما استغرقت في معرفة تفاصيل هذه المدينة، واكتشفت أمعاءها، كلما زادت خشيتي منها على نفسي .. أن تتغير نفسي"[6]، وتقول: "كلما زدت اكتشافا لهذه المدن البائسة وسكانها وسكانها الذين كأنهم مفرغون من جواهرهم، كلما اقتربت أكثر من جوهري وخفت عليه من الضياع أوالتفريغ .."[7].

نلاحظ أن الكاتبة "ربيعة جلطي" لم تعتمد على النموذج التقليدي، الذي يجعل من المدينة وفخامة المكان، وتأثثه بالعصرنة، رمزا للحرية النفسية، بل جعلته فضاء تصطدم فيه الشخوص بالواقع وتغترب، وتحس بالضياع والتيه، وقد تأسس المكان على تيمة البساطة التي تتجلى في كل ما ينتمي إلى الصحراء، وما يحيط بها، وجعلت وعي الشخصية/"عذرا" مدركا لهذا البعد النفسي، ولم تتصالح مع

[1] الرواية، ص 11.
[2] الرواية، ص69.
[3] الرواية، ص 105.
[4] الرواية، ص 102.
[5] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 230.
[6] الرواية، ص 100.
[7] الرواية، ص 119.

المكان/المدينة لأن حسها بقي مرتبطا بمكانها الأصلي "الصحراء"، لذا فهي تحن إليه، وتذكره، كموطن انتماء وبوجدان أليف وحميم، وبقيت على ارتباط شديد به، ولم تستطع أبدا نسيانه، ولا الاندماج مع بيئتها الجديدة/ المدينة، لأن "علاقتنا بالمكان تنطوي على جوانب شتى ومعقدة، تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية للتوغل في لا شعورنا، فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأخرى طاردة ترفضنا، والإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة جغرافية يعيش فيها، ولكنه يطمح إلى أخرى يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته"[1]، ومن هنا فالمكان في رواية (نادي الصنوبر) هو المرآة العاكسة لروح الإنسان، وهو الهوية المفقودة التي تعيش الشخصية باحثة عنها، ليكتمل كيانها ووجودها.

**ج. المكان الذكرى:**

المكان الذي يستوطن الذاكرة يظل مرتبطا بالتداعي النفسي، وحاملا لصفة الألفة، ومن ذلك "المكان الأليف الذي عشنا فيه بيت الطفولة نبقى دائما نستعيد ذكراه حتى وان ابتعدنا عنه، وتبقى هذه الأماكن تعيش معنا في عزلتنا ومع خيالنا وأحلامنا وشعورنا، وتبقى الذاكرة سيدة الموقف"[2].

وذلك ما ارتكزت عليه رواية (نادي الصنوبر) في سرد خطابها، بحيث ساعدت تقنية الاسترجاع في تصوير المكان الذكرى " الصحراء" للحاجة "عذرا"، ويعد ذلك بمثابة حجر الزاوية في الخطاب، بحيث استقت الكاتبة مكانها عن طريق التداعي، والتذكر، أكثر مما جاء عن طريق المرئي/ المدينة. وعليه فالمكان الذكرى في رواية (نادي الصنوبر) هو "معادلا للمرارة والأحزان، وفي نفس الوقت للبهجة والأفراح، فكأنه يحمل في ذاته إرادتين متناقضتين تجاه الكائن"[3].

خبرة الحاجة "عذرا" في الصحراء – مسقط رأسها– جعلتها تبدو أكثر قربا منها من الأماكن الأخرى، فهذا المكان هو كالمرآة الذي تستطيع "عذرا" أن ترى نفسها فيه، فهي تدرك هذا المكان إدراكا

[1] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص 135.

[2] الأخضر بن السائح، شعرية المكان في الرواية العربية، ذاكرة الجسد نموذجا، دار التنوير، الجزائر، دط، 2013، ص 17.

[3] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص 126.

حسيا وروحيا، وتشعر "الحاجة عذرا" حين تتذكر الصحراء بالرغبة في الانتشار والحرية، وهو ما جعل وجودها مرتهن بصحرائها دون الأماكن الأخرى.

رغم أن عنوان الرواية يحمل اسم مكان متواجد في المدينة "نادي الصنوبر"، إلا أن متنها يستحضر "الصحراء" بكثافة، إذ تكاد تكون رحم القص فيها، ومفاد هذه المفارقة هو إبراز معيار المكان / الصحراء كقيمة معتبرة ومهمة لدى الشخصية الرئيسية في الرواية، فالحاجة "عذرا" تستحضر الصحراء بجميع تداعياتها النفسية، وتجعلها متعلقة بمصيرها وتواجدها المادي والمعنوي والاحتماء بذكرياتها معه في المكان الغربة/المدينة، فضلا على أن المكان/الصحراء لها دورها في تحولات الأحداث في الرواية، ومن جهة أخرى فقد أخذت حيزا كبير في تواجدها على محور الخطاب، واستحواذها على كثير من عدد صفحات الرواية، وحضورها هذا يتعالى على "المدينة" من خلال كل هذه الاعتبارات، وقد تم استحضارها عبر ذاكرة الحاجة "عذرا"، تقول: "لا غرابة ألسنا نحن حاملات الإرث، ألسنا نحن الذاكرة"[1].

إن هيمنة توظيف المكان الذكرى و"استدعاء الذكريات، والاحتماء بأحداث الماضي، إيقاع متميز في الرواية النسائية، يتدخل فيه الماضي من أجل إضاءة المستقبل"[2]، بالاعتماد على راوية تسرد بذاكرة نشطة وذهن يقظ، وهي "الحاجة عذرا"، فتستدعي جميع الأحداث الماضية التي تستفز ذاكرتها الحميمة والمتمثلة في جميع الأشياء المحيطة بالصحراء، مستعينة بتقنية الاسترجاع، التي من شأنها أن تسهم في تكسير منطقية الحكي وتتابعه وتحدث تفكك على مستوى بنية الرواية وذهنية القارئ، ففي الأولى تلعب الاسترجاعات التي تحضر في الحكي على كسر خطية السرد، وهذا الكسر يسهم في تشويش مقروئية المتلقي، فضلا على ما تقوم به هذه الاسترجاعات من تشتيت المكان، بحيث تقدمه على مسار متقطع عن طريق استرجاعات وصفية متناثرة على المتن الروائي، وهذه هي ميزة الكتابة الجديدة للمكان.

[1] الرواية، ص 141.

[2] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، دط، 2012، ص 246.

التقطيع لم يقف عند المكون الزماني فحسب بل مس المكاني أيضا، حين انطلقت الكاتبة من مشاهدها المتداعية ورسمت المكان النفسي/الصحراء، الذي تغلغل في حياة "الحاجة عذرا" التي تستمد رؤيتها منه، وانبنت شخصيتها عليه، فغدى يمثل هويتها وصورتها، وأصبح عامل مستفز للذاكرة، والمغير لمسار الرواية، والكاسر لخطيتها عبر تقنية التداعي النفسي.

## 2. المكان الصوفي:

أصبح المكان عند الروائيين الجدد "يجنحون به تلقاء البدائية الأولى للإنسان"[1]، وبناء على هذا يتم تخطيبه وفق أساليب موحية بالعلاقة الرابطة بينه وبين الإنسان بغية الانفتاح على جوهر الكون والوجود.

وانطلاقا من هذا قدمت الكاتبة "ربيعة جلطي" قيمة دلالية لفضاء الصحراء وموجوداته، من خلال ربطه بالإنسان وتراثه، وهذا من أجل إبراز معايير الوجود الروحي للمكان، وقد لجأت الكاتبة في ذلك إلى بصمه بالبعد الصوفي، وهو ما جعلنا نلمس نزعة صوفية، في البنية المكانية الصحراوية المتواجدة في الرواية، ولتبيان هذه المعايير الصوفية الوجودية المرتبطة بالمكان الصحراوي، سنناقش الآتي:

يستمد المكان غموضه من فضاء الصحراء، وتعتبر هذه الرواية منعرجا لكتابة جديدة تتمثل في توظيف المكان توظيفا صوفيا، ففي ذكر الصحراء نلاحظ أن الكاتبة تنحاز إلى الأحاسيس المتعالية المختلفة، بغية إعطاء المكان بعده الضبابي الذي يتميز به، وتجعل كل منتمي إلى هذا المكان يتميز بالغموض أيضا، يقول السارد/عذرا عن الرجل الطارقي :" غامضا كالصحراء"[2]، يكتسب مفهوم الغموض أهمية كبيرة عند المتصوفين، وقد تبنوه في كتاباتهم بغية "ستر المعرفة عمن ليس أهلا بها، ودفع خصومهم إلى نعت خطاباتهم بالألغاز والطلاسم والهذيان"[3].

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 131.

[2] الرواية، ص 141.

[3] عبد المنعم شيحة، مدخل إلى دراسة خطط المتكلم في السرد الصوفي القديم، محي الدين بن العربي نموذجا، مجلة الخطاب، تيزي وزو، ع. 7، 2010، ص 12.

فالشخصية "عذرا" في الرواية تستحضر المكان المفتوح /الصحراء وكأنها الفردوس المفقود، فتنبعث أشواقها إلى ماضيها، وقد استعملت "ربيعة جلطي" هذه السيكولوجية الصوفية لتطرح رؤية الصحراء من منظور الطابع الجمالي الوجودي، فنسبت الصفاء والحسن والجمال إلى هذا الفردوس المفقود لدى "عذرا" الصحراوية، لذلك نجد الصحراء عندما تحضر في ذات "عذرا" تجعلها كالمتصوف الذي يشعر بالجمال ويحس بنور داخليا يضيئه، تقول: "فلا أبرح أتذكر من حيث أتيت، وأوقظ مكامن الجمال الساكن في روحي وذاكرتي. أنا ابنة أمها الطارقية، حافظة أسرار الزمن وتواريخه وأحداثه وتفاصيله في أشعارها وأشعار جداتها وفي غنة صوتها، أمي التي يبوح لها الوتر الوحيد بآلة الإمزاد، التي لا توأم له على الأرض ما لا يبوح به لأحد .. كيف لا يلامسني الغرور وأنا ابنة أبيها المهاب ولد آمنوكال التي تعني بلغة التيفيناغ "سيد الوطن"، راكب المهاري البيضاء العالية، أبي الطارقي، الرجل الأزرق، الملثم، الممتدة قامته في عليائها، تحن لجزء منها يدعى الشمس، وأنا بالوراثة وحقيقة الدم سيدة الصحراء"[1].

ف"عذرا " الصحراوية، "لا تمارس فعل التصوف بمعناه الديني المدروس، والمؤسس على مرجعيات فكرية وفلسفية، بل تمارسه انطلاقا من الفطرة التي أسهمت في تكوينها فضاءات هذه الصحراء الشاسعة، فالصحراء تغدو مصدرا لفلسفة التصوف"[2] .

وفي نظرة عميقة لحياة الطارقي وعلاقته مع المكان/الصحراء، تدخلنا من خلالها الحاجة "عذرا" إلى أفق جديد حول هذا الوجود الذي يجهله الكثير، محاولة إبراز حقيقة العلاقة القدسية، التي سخرت طاقة الأشواق بين الرجل الطارقي وصحرائه، من منظور صوفي، صورت هذه الرابطة باعتبارها "لحظة تنوير أو كشف تضيء الحقيقة الأبعد غورا وتمنحها ما يليق بها من قداسة"[3] .

[1] الرواية، ص 119.

[2] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص 170.

[3] وليد منير، الذات والعالم والمطلق، تنويعات الرؤية الصوفية في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، القاهرة، ع. 60، 2002، ص 105، نقلا عن :صلاح الدين التيجاني، الكنز في المسائل الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 13.

يقول السارد: "الصحراء الكبيرة لنا منذ أن خلقت، خلقت لنا نحن الطوارق، لأننا نحب كل حبة رمل فيها، لم نأت لنسرقها، لنغتصبها ثم نختفي .. لا .. الصحراء أنانا وشرفنا. نحترم سكونها وصمتها وغضبها ورضاها، ونحفظ أسرارا آثارها الممتدة في عمق التاريخ.. إنها نحن، وإننا هي، نمتزج مثل عاشقين ونفنى في حرارتينا، هكذا تردد جداتي في أغنياتهن العتيقة، وأمثالهن التي تعود إلى الأزمنة البعيدة ..أمثالهن الجميلة تصور تعلق الطارقي بالصحراء، شبيه عناق محموم بين عاشقين، نعم الطارقي في حالة شبق دائمة مع الصحراء"[1].

نستشف من خلال المقطع السردي تضخم الأنا / أنا الطارقي تجاه محبوبته / الصحراء، يصف السارد خبرة الطارقي بفضاء الصحراء المفتوح ومعرفته الواسعة بها بالفطرة، "فالجوهر واللب في هذه الخبرة هو الوجد والسعي في التوحد بالآخر، هو الذات في آن"[2]، ولعل ما هو مذكور في المقطع السردي من خلال هذه العبارة: نمتزج مثل عاشقين ونفنى في حرارتينا – وما تبعها أيضا، يدل على أن الذات – ذات الطارقي – هنا ليست مفصولة ولا هي منفصلة عن الآخر – الصحراء / المحبوبة –، بل يدل على توحد الذات "أنا أنت "كما هو في عرف الصوفية.

إن هذا المقطع السردي يعبر عن فلسفة حياة الطارقي حيث يمثل هاجسا فطريا في حب الصحراء، حتى أن السارد يتحدث عن أمور غيبية عندما يشير إلى أن الصحراء خلقت لهم ومن أجلهم، وهذا القول هو نتيجة الحرقة الوجدانية لعشق الطارقي مكانه، لأنه المنبع الأول الذي ارتوى منه، واكتسى وجوده المتحرر منه أيضا.

وظفت الكاتبة المكان /الصحراء ببعد صوفي لـ" ترمز إلى المطلق، وإلى الرغبة والرهبة في آن واحد"[3]. وجعلت "عذرا" التي ألفت حياتها في الصحراء تطوق إلى فضائها الصحراوي أثناء تواجدها في المدينة، وتستذكره بتداعيات نفسية عبرت من خلالها عن انتمائها الأصيل لهذا المكان الذي يشع حرية.

[1] الرواية، ص 120.

[2] إدوار الخراط، عن القلق الصوفي المعاصر في أحاديث أحمد الشهاوي، مجلة فصول، القاهرة، ع. 2، 1992، ص 307.

[3] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص 166.

يقول السارد: "مع أمكنة تغيب عنها السماء ..لم تتعود على حياة الأقفاص، هي الطارقية حرة الجسد والروح ومرمى النظر"[1].

يتجذر شعور "عذرا" بالحرية انطلاقا من انتماءاتها الصحراوية التي ورثتها هذا الاحساس، ورغم سجون المدينة إلا أن قواها الروحية الفطرية، تجعلها تردد: "أنا عذرا بنت الطوارق أشعر وسط هذا الركام من البشر المتعبين بهواجسهم، أنني حرة الروح طليقتها، خفيفة الحمل وسط نساء هذه المدينة، مثقلات القلوب بأشياء لا تدرك، وبعيون حزينة بائسة، على الرغم مما يتظاهرون به"[2].

في هذا المقطع السردي نلاحظ تجلي الصوفية، من خلال إحساس الحاجة عذرا بالروح الطليقة، وفي إحساس الشخصية بالتفرد بانتمائها إلى فئة الطوارق، تقول: " لست أدري لماذا أشعر بالتفوق وأؤمن أنني من تربة أخرى مختلفة، معجونة بماء الحرية والحياة المنطلقة المفتوحة على السحر والأسرار والفرح .."[3].

وفي تداعيات الشخصية لمكانها الرحمي عبر ذاكرة ترجع بها إلى فردوسها المفقود نجدها تتأمل وجودها في عالم جديد مشوه/المدينة بتحسر، تقول: "وسقطت دمعتان ملتهبتان حارقتان مزقتا ممريهما في عمق محجريها، كانت تشعر بهما تملآن عينيها ثم تتعثران برموشها .. إيه يا عذرا ..أضحت بعيدة أرضك ..أضحوا بعيدين أهلك، لست في صحرائك، أتراك تقدرين على الفطام منها أم لا ؟ كيف يمكن لك ذلك ؟ وهذا الوجع يطوح بك كغزالة أضاعت قطيعها، فانبرت تجري في كل اتجاه، رافعة رأسها علها تلمح غزالا واحدا من فصيلتها.

آه يا عذرا يا ابنة الطوارق !

هل خنت نفسك وأهلك ؟"[4]

[1] الرواية، ص 95.
[2] الرواية، ص 105.
[3] الرواية، ص 102.
[4] الرواية، ص 131.

هنا تتأصل الرؤيا الصوفية "على نحو يمزج عنصر التأمل بآلية التأويل، ونتيجة بتضفير التأمل بالتأويل يتبلور نوع من الشعور المتسامي للفكر"[1]، والمعبر عنه هنا بلغة شعرية حاملة لانفعالات الشخصية، وممتلكة لوجدانها الطليق. لذا نجد الحاجة عذرا تصور المكان بوجدان روحي، وبلغة شاعرية حاولت من خلالها استرجاع استذكاراتها عن الصحراء وترسيخ هويتها وتبيان حقيقة عراقتها المنسية، تقول عذرا :" نعم أنا عذرا الفارسية الأصيلة، سأظل عذرا ابنة الطوارق أبناء السماء المفتوحة، حاملة صهيل دمهم، أهلها الذين لن يغيبوا ولن ينتهوا .. من قال إننا انقرضنا وانقرضت ثقافتنا فقد كذب .. لن ننقرض إلا إذا انقرض الرمل أو انقرضت الشموس المتتالية بسخاء كل يوم"[2].

نصل إلى أن الكاتبة قامت بتطعيم المكان الصحراوي بالنزعة الصوفية ، وربطته بالشخصية "عذرا" المنتمية إليه ليتسنى لها إبراز خصوصياته الصوفية، وفق ما تشعر به تجاه مكانها الرحمي، وهذا ما حاولنا استنطاقه من خلال التحليل أعلاه، فتوصلنا إلى أن المكان/الصحراء حامل للتجديد، ومثقل بالدلالات الصوفية بمعانيها القاموسية، والمتمثلة في:

- الغموض.
- التحسر على الفردوس المفقود.
- تشبعه بالقيم الروحية الحاملة للطابع الجمالي الوجودي: مضيء بالصفاء والحسن والجمال.
- تحكمه علاقة قدسية بشخوصه المنتمين إليه.
- تضخم أنا الطارقي تجاهه، وتوحده الروحي به.
- فضاء مفتوح على الأفقي والغيبي والمجهول ومرتبط بالحالة الوجدانية للشخصية التي تستلهم منه تحررها الروحي المطلق.
- الإفاضة بذكره وفق تداعيات نفسية وروح طليقة متحررة بلغة شعرية .

[1] وليد منير، الذات والعالم والمطلق، تنويعات الرؤية الصوفية في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، ع. 60، ص 109.
[2] الرواية، ص 132.

### 3. المكان الأسطورة:

يتمتع النص الروائي (نادي الصنوبر) بجماليات تراثية تجذرت فيها ذاكرة الكاتبة "ربيعة جلطي" نحو التراث الشعبي، واستلهمت منه الأسطورة وأعادت تشكيلها وفق تفاصيل المكان الفني، فغدى هذا التصنيع تحفة فنية يرتبط فيه الفيزيقي بالغيبي، أي أن الحكاية استمدت سحرها من خلال إطعام الكاتبة المكان بالمتخيل وأسطرته بالخرافي والعجيب.

لسنا بصدد طرح مفهوم الأسطورة، وما يقاربها مثل الخرافة والعجيب لأن هذه الدراسات تناولتها بالتحليل والتدقيق، الميثولوجيا والمعاجم الاصطلاحية والدراسات العربية والغربية. بل حديثنا عن توظيف الأسطورة جاء من خلال ما لاحظناه من أن الكاتبة "ربيعة جلطي" في روايتها (نادي الصنوبر) خطّبت المكان وشخصته عن طريق ربطه بالأسطورة، ليس في جانبها الفلسفي، بل في جانبها النفسي، من أجل السخرية من الواقع الهش وكسر نظامه برسم مكان مركب ممزوج بين الواقع والخيال والحلم، وهذا ما سمح لها بالتنقل من الموضوعي نحو الذاتي بحثا عن واقعية جديدة للأماكن في الرواية، التي ربطتها بالشخصية "عذرا" وجعلتها رمزا لمكانها الرحم/الصحراء، وبنت الكاتبة روايتها وفق هذه المعادلة حين جعلت "عذرا" تتنقل من مكان إلى آخر بحثا عن تفسير للواقع الجديد في المدينة متأصلة بروحها الصحراوية، ومعطياتها الأسطورية حول الكون والوجود والحياة.

تقول الحاجة "عذرا": "الحصان المحصور بين باب وستة جدران، نبتت فجأة في خاصرتيه ستة أجنحة ..أجنحة بيضاء سخية الريش وافرته .انتصب الحصان واقفا في هواء الغرفة، طاويا قائمتيه الأماميتين، وكأنه يقلد طيرا أسطوريا عجيبا، ثم راح من جديد في صهيل مبحوح، قوي، مجروح، ممتد، حتى انكسر زجاج النوافذ وتناثر مثل ندف القطن .. نظر الحصان إلى السماء بشوق هائج، دقت حوافره على الأرض كيما تأخذ توازنها في الدفع، ثم طار"[1].

[1] الرواية، ص 98، 99 .

الحصان الطائر هو أسطورة متوارثة، وهي تحمل جدلا بين تواجدها الحقيقي والخيالي، ويرمز الحصان المجنح إلى التحدي والقوة والتأمل وقوة الروح والحرية، وكل هذه المعايير افتقدها "عذرا" عندما ابتعدت عن صحرائها واستوطنت المدينة، وقد عبّر هذا الحلم عن الصراعات الداخلية المكبوتة في لاشعورها، لأن هذه المعايير مستحيلة التحقق في واقعها الجديد/المدينة، وهذه الاستحالة هي ما تبادر لها في حلمها أن الحصان المجنح يقلّد طيرا أسطوريا عجيبا، وهنا إشارة إلى أسطورة طائر العنقاء الذي يرمز إلى الاستحالة، فتصورت لها روحها الصحراوية المسجونة في المدينة شبيهة بهذا الطائر الأسطوري، وبإعمال الذهن يتكشف لنا أن طائر العنقاء شبيه بصحراء "عذرا"، فطيور العنقاء أنثى المستحيل، تستمد تجددها من النار والشمس والاحتراق، وهذه العناصر الطبيعية كلها تتواجد بالفضاء الصحراوي لـ "عذرا"، التي تستمد منها قوتها وطلاقة روحها.

من خلال هذا نفهم كيف ربطت الكاتبة هذه الأسطورة بالحياة النفسية للشخصية، وكيف عبر الحلم عن مكبوتاتها التي تسببت فيها الأمكنة التي تعيشها في حاضرها "المدينة"، وقد لجأت "ربيعة جلطي" إلى هذا الربط بين الحلم والأسطورة لكي تكشف للمتلقي عن الدلالات الضمنية المكبوتة في الحياة النفسية للشخصية/عذرا وتعريها بشكل رمزي، ومن جهة أخرى تجعل الشخصية الحالمة، تستعيد توازنها النفسي بانتظام عن طريق عملية دقيقة تمثلت في تفريغ المكبوت / الرغبة في الحلم الذي استعان في ذلك بالأسطورة، فـ"نشاط العقل الباطن، سواء في الحلم أو الأسطورة ليس مجرد مظهر من مظاهر الاضطراب النفسي وإنما هو – أحيانا على الأقل – دلالة على تنظيم إرادي وذكي، فإن الأحلام والأساطير تكتسب دلالات معينة "واعية" ودرجة الوعي الدلالة تختلف باختلاف الحلم والأسطورة"[1].

استحضر هذا الحلم الأسطورة بمتناقضات ظاهرية يمثلها فضاء المدينة، وذلك أثناء تواجد حصان مجنح في غرفة في أعلى العمارة، يقول السارد: "خشيت عذرا أن يزعج رقصه المجنون الجيران في الطابق

[1] سمير سرحان، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، القاهرة، ع .3، 1981، ص 99.

الأسفل، سيتفطنون لوجود حصان في الطابق الأعلى وسط عاصمة، ثم ليس من المسلي لحصان أن يقفز ويرقص في شقة بطابق علوي"[1].

يبدو أن الكاتبة تعمدت توظيف هذه الأسطورة في هذا المكان، لتتجاوز العلاقات المنطقية للأحداث وتكسر ما هو مألوف، ولتجعل الصور تتداخل وتكثفها برموز أكثر عمقا، "ففي واقع تتداخل فيه الأحداث والمواقف والحقائق تداخلا لا منطقيا يتحول منطق الحياة الاجتماعية إلى منطق الأسطورة، ويصبح هذا المنطق هو السائد في بيئة المجتمع على الرغم من مرور آلاف السنين على المنطق الحقيقي للأسطورة"[2].

إن هذه المتناقضات الظاهرية التي عبّر عنها الحلم من خلال تواجد الحصان المجنح في أعلى العمارة هي مكبوتات أفرغها العقل الباطني للشخصية على هذه الهيئة، ليعبر عن زمن آخر، أثناء تواجدها بالمدينة وفيها اختلطت عليها الوقائع الحقيقية بالوقائع المتخيلة، وبالتالي يمكن القول أنه ليست الأحلام الحقيقية فقط هي من تطارد "عذرا"، بل تطاردها أحلام يقظتها أيضا التي اصطدمت بالواقع المشوه بين جدران المدينة، يقول السارد حين استفاقت "عذرا" من نومها واصطدمت بتواجدها داخل المدينة: "تفلت لعنة من بين شفتيها. ألا يمكن لتلك البنايات الشاهقات، التي ترتفع بلؤم في وجهها، أن تتململ .. أن تذهب إلى الجحيم .. كأنها حواجز حديدية في كوة سجن. أما آن أن تنزاح"[3].

يعتبر تكنيك الحلم "أحد المفاتيح الأساسية لفهم الزمن الآخر"[4]، وعليه يمكن القول أن "عذرا" لجأت إلى هذا الحلم الحقيقي، هروبا من الزمن الآخر الذي يمثله واقعها الفعلي المأزوم، المشوه، المحبط داخل المدينة، "فالأزمات والأحلام والطموحات والإحباطات تعمل بوصفها مثيرات ومنبهات لمخزون ضخم من الأساطير"[5]، وفي هذا المشهد تبرز الحالة المضادة التي تعبر عن جل المتناقضات التي تعيشها

[1] الرواية، ص 98.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة، مجلة علامات في النقد، السعودية، مج. 15، 2006، ص732.

[3] الرواية، ص 99.

[4] شاكر عبد الحميد، الزمن الآخر الحلم وانصهار الأساطير، مجلة فصول، القاهرة، ع.4، 1985، ص 242.

[5] المرجع نفسه، ص 232.

الشخصية في الفضاء المديني، ويمكن تفسير هذا الصراع المضاد في الرواية بالقول أن: الحلم الحقيقي هو واقع مأمول فيه تحرر وتحقق للذات، وبهذا فهو يتضاد مع الواقع بمظاهر التشتت والتشوه وضياع الذات في المدينة، وهذا يعبر عن ثنائية الحرية والقيود، التي انبنت عليها الرواية ككل، وعبرت عنها الكاتبة في هذا المشهد بلجوئها إلى توظيف الأسطورة، ومزجها بالحلم لتكثيف الرمز فيه، كونه البنية "اللامنطقية التي تخفي المنطق الصارم والدلالة العميقة وراء تمويهات ظاهرة"[1].

ومن جهة أخرى قد امتزج المكان بالأسطورة، عندما استلهمت الكاتبة الوحي الأسطوري من الفضاء الصحراوي، باعتبار "الصحراء من حيث هي فضاء مطلق مفتوح على العالم الخارجي، تيسر على الكاتب الربط بينها وبين الأسطورة" [2]، ومن خلاله استحضرت "ربيعة جلطي" أسطورة "الملكة تينهنان" وجعلت كل ما ينتمي إلى فضاء الصحراء ظلا لها، يقول السارد: "الصحراء ظل تنهينان ملكتهم "[3]، ويقول: "أنوثة تينهينان، تلك الأنوثة الأسطورية الرمزية التي ورثتها نساؤنا عن ملكتنا تينهينان.. المرأة في عرفنا لا تتعلم فنون الأنوثة فهي تولد بها ومعها، تدرك أسرارها بالسليقة، تولد وهي تجمع بين الجمال والشجاعة والحكمة والقيادة، مثل ملكتنا تماما .. أليست هي تينهينان التي، منذ ألف عام قبل الميلاد، جمعت بين الجمال وحكمة القيادة، من وضع على رأسها تاج أول ملكة على قبائل الطوارق، بعد أن توحدوا تحت ظلها الوارف، فقادتهم بحكمة على الرغم من الظروف القاسية، ولم تتردد في حمل السيف كأية فارسة تتقدم جيشها وتقوده دفاعا عن وجود قومها وفلسفتهم في الحياة وشرفهم ... إنها الأنثى تينهينان"[4].

و الأنثى "تينهينان" في الرواية هي "الحاجة عذرا" القادمة من الصحراء، حاملة في روحها قوى غيبية خارقة ورثتها من الأسطورة تينهنان، كما ترثها كل أنثى تسكن الصحراء بالفطرة، فتولد وهي

[1] المرجع السابق، ص 242.
[2] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 143.
[3] الرواية، ص 118.
[4] الرواية، ص 108، 109 .

مشبعة بروح الملكة تينهنان، وهذه العلاقة الفنية هي ما اتكأت عليه "ربيعة جلطي"، وجعلتها كخلفية لسير أحداث الرواية ككل، للتعبير عن الأطروحة المركزية فيها، والمتمثلة في إبراز جماليات الصحراء وقوتها وحكمة أهلها وسخائهم وصدق علاقاتهم الإنسانية. واستلهمت البعد الأسطوري لنقل هذا المعنى بأسلوب رمزي دال وأكثر عمقا، وحين لجأت "ربيعة جلطي" إلى توظيف الأسطورة وربطها بالمكان في رواية (نادي الصنوبر)، ذلك أنها تدرك، أن توظيفها يعلو بالمكان من مستواه الفيزيقي إلى الشاعري، فمن "خصائص الأسطورة أنها مخزون أساسي للرموز والصور الشعرية، هذه الرموز التي يشكلها اللاشعور الإنساني الجمعي"[1].

في الرواية يوجد ارتباط وثيق بين مسلمات "عذرا" وأسطورة تينهينان، يتبين ذلك من خلال سلوكات الشخصية "عذرا"، التي رسمتها الكاتبة كرمز للملكة تينهنان في قوتها وقيادتها، وهذا الرمز يشير إلى عقيدتها الخاصة التي تستمد منها "عذرا" حضورها، وتم توظيفه في الرواية، من خلال جعل الأسطورة تينهينان كامنة في أعماق "عذرا"، وتتجلى فقط من خلال سلوكاتها التي تواجه بها واقع المدينة المشوه كما واجهت تينهينان الأعداء، وبالتالي فالنسق الأسطوري تمثل في ردود فعل الشخصية تجاه مكان تشعر معه بالانفصال/المدينة، وتعيش فيه صراعات وانفعالات وطموحات.و منه فإن كل مكان تحل فيه "عذرا" يتلون بالبعد الأسطوري لتينهينان ملكة الصحراء، وفي هذا هو تجاوز للمكان الواقعي إلى المكان اللاواقعي.

ومن جهة أخرى فالكاتبة تجعل من الشخصية "عذرا" تحكي حكايتها بلسانها وهي بهذا تحاول إعطاء مصداقية في القول وواقعية في الحكاية، ولكن بتوظيفها للبعد الأسطوري/الملكة تينهينان، جعلت المحكي يتضافر بتداخل الواقعي مع المتخيل، لـ"إخفاء دلالات الخطاب التي لا تسلم نفسها للقارئ إلا بعد تفكيك الرموز التي يزخر بها النص"[2]، كما أن اعتمادها على المنطق الأسطوري الذي يتجاوز

[1] محمد عبد الله يونس، الأسطورة، مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2014، ص 58.

[2] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، الجزائر ، ط 1، 2010، ص 158.

العلاقات المنطقية من خلال توازي الصور، جعل النص الروائي تغيب فيه الواقعية وتمتد الرموز متناثرة في السرد، مضطربة ومشتتة على مستوى الحكاية، بفعل هذا المنطق الذي لا نظام له، وفي هذا فهي تستهدف القارئ لإعمال ذهنه واستنطاق الدلالات الخفية للنص.

### 4. الوصف المكاني /الاستقصاء والانتقاء:

يعرض المكان من خلال الوصف الذي يعد كمظهر أسلوبي يلازمه أكثر مما يلازم العناصر السردية الأخرى، و"يسعفنا كثيرا في الكشف عن عنصر المكان في الرواية العربية الجديدة"[1]، فيحول صورتة من "المادية القابعة في العالم الخارجي، إلى صورة أدبية قوامها نسج اللغة، وجمالها تشكيل الأسلوب"[2].

النظرة التقليدية "تقصُر الوصف على غايتي التزيين والتمثيل في الرواية، معتبرة إياه جردا بيانيا لخاصيات المرئيات تُحشى به الرواية، ويتأنق الكاتب في سبكه وصياغته بغاية تجميل الواقع من ناحية واستعراضا لقدراته اللغوية من ناحية أخرى. فلا يعنى الواصف بتركيب المعاني وتجديدها بل يكررها أحيانا، وأحيانا أخرى يكرر ما عبّر السرد عنه. أو يعمد إلى محاكاة الواقع محاكاة حرفية موهما مخاطبه أن الموصوف هو المرئي ذاته شكلا وحجما ولونا وجوهرا ممعنا في التدقيق والتفصيل حتى يستحيل وصفه إلى تراكمات نعتية ساذجة جاهزة تُكرر غالبا من رواية إلى أخرى وربما في الرواية ذاتها فلا يُحرصُ معها على طرق الصياغة ومنطقية البناء الفني قدر الحرص على محاكاة الواقع وتمثيله"[3].

لجأ الروائي الواقعي إلى ذكر جميع تفاصيل الوصف، سواء أكانت تخدم بنية النص السردي أم كانت حشوا فيه، وهذا من أجل إيصال صورة واضحة يُوهم بها المتلقي بحقيقة الحكي، وعليه فقد بالغ في استعمال الوصف المركب، ونوّع فيه، فوظف وصف المشاهد والأشياء الساكنة، ووصف الأفعال والحركة.

---

[1] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص 113.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 245.

[3] نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2008، ص 177.

الوصف هو العالم الحسي في الرواية، ويرتبط بعنصر المكان، وقد لازم الروائيون الواقعيون فرؤوا فيه التقنية الأكثر تعبيرا عن الواقعية، واهتموا به، وبالغوا في تحري جميع التفاصيل بإسهاب، ونقلها إلى النص السردي بوفرة، حتى عُدّ الوصف الشاهد الأمين على تلك المرحلة.

لكن ومع مرحلة التجديد، أصبح الروائي يستعمل الوصف بطريقة دقيقة، فلا يذكر في الموصوف إلا الصفات التي تخدم النص السردي، وبالتالي فقد أقصى الوصف الاستقصائي الحشوي، واهتم فقط بالأمور الهامة والدقيقة، ولعلنا نرجع ذلك إلى طبيعة العصر الحالي التي تستوجب المرور السريع وذكر الأهم فقط.

### 1.4. الوصف التغريبي:

أصبح الروائي الجديد يهتم بالوصف الرمزي والموحي، والتركيز على تفاصيل لم يصفها جيل الواقعية، واهتم بما يخدم فكرته بالتدقيق، فاعتمد على الوصف الذاتي للشخصية، وربطه بحالتها النفسية ارتباطا وثيقا، وهذا ما يسمى بالوصف التغريبي.

فمثلا في المحكي، يذهب "مسعود" إلى المقهى ويجلس "في المكان المناسب على علو متوسط مثالي من أجل وضوح الرؤية، من منظر بانورامي مدهش"[1]، وهنا لا تقوم الكاتبة "ربيعة جلطي" بجعل "مسعود" يصف كل ما يراه من أماكن في الشارع، بل يختار مكانا واحدا هو"الحمام" من بين جموع أماكن المتواجدة في الشارع، وهذا ما يخالف الوصف الاستقصائي في المرحلة الواقعية، وقد اختار وصف الحمام دون غيره من الأماكن، لأنه يناسب الحالة النفسية له، فـ"مسعود" يحب أن يرى النسوة يخرجن من الحمام بوجوه متوردة وفي كامل زينتهن.

وبالتالي فالصورة الوصفية للحمام، لم ترد بوصف هندسي وإنما ركز على الأبعاد الدلالية التي تتناسب مع الحالة النفسية للشخصية، أي أن الوصف هنا جاء ليرمز إلى الحالة النفسية والشعورية لمسعود، "النسوة مقبلات ومدبرات عليه"، ووصف المكان /الحمام يتماشى مع سياق الكلام الذي أثاره

[1] الرواية، ص 57.

السارد "مسعود " في حديثه عن أستاذ اللغة العربية، وهو يشرح القصائد المطولة من الشعر القديم، التي تتوغل في تفسير أوصاف المتغزل بهن من معشوقات الشعراء القدامى، يقول "مسعود": "كنا ننتظر بفارغ الصبر من بين عناصر الدرس الأخرى عنصر الوصف، فإذا بنا وكأننا أمام شاشة عظمى، نتحول إلى عيون ساهمة، وآذان صاغية، مسامات فاغرة فتحاتها على أشدها، نتعرق بغزارة حين تبدأ جدية وصف معشوقة الشاعر .يسود الصمت، ينهمك خيال كل واحد منا في رسم ملامحها وتلوينها كما تمليه عليه طاقته التخييلية وثراء مخزونه الجمالي والحسي"[1].

في المقطع السردي الآتي نسوق كيفية وصف مسعود للمكان/الحمام:

"أجلس أمام الحمام العام للنساء، حمام "سوق لابيستي" الذي يرجع إلى القرن التاسع عشر، سماه المستعمرون تبركا بانتفاضة سجن لابيستي الشهيرة، له مدخل مفضض ومزين بالرخام الأصلي.. وله ساريتان عظيمتان تحيطان بالباب الكبير الخشبي المنتصب بأبهة .تليه الردهة الجميلة، المظلمة إلا من مصباح وحيد خافت يكاد يضيء ليدل على الباب الداخلي .الأرضية منه ملساء من الرخام الأصلي الفاخر أيضا، تزينها رسومات بالأخضر الغامق والفاتح لحيوانات أسطورية .. حمام لاباستي يستقبل النساء في النهار والرجال في الليل، سمعت أن أحد المسؤولين نصب حديثا بترميمه .إنه لا يحتاج في الحقيقة إلى أي ترميم على الإطلاق، يحتاج فقط إلى صيانة"[2].

نستشف من خلال هذا المقطع السردي، أن الوصف نُقل بعين الشخصية "مسعود"، وبنظرة مختلفة، فلو أن هذا الموضوع تناولته الكتابة التقليدية، لكانت أسهبت في ذكر يوم الجمعة عند المسلمين، بوصف المساجد والمصلين، واستطردت كذلك إلى وصف الفن المعماري الإسلامي للمساجد وتاريخها إلى غير ذلك، غير أن الكاتبة قدمت نظرة جديدة، فحين أقدمت على وصف يوم الجمعة اختارت وصف الحمام والنسوة مقبلات مدبرات عليه، ونقلته بلسان "مسعود" وجعلته مرتبطا بحالته النفسية،

[1] الرواية، ص 49، 50.
[2] الرواية، ص55، 56 .

حين يقول: "نعم يوم الجمعة، فإنه يدخل إلى قلبي إحساسا مختلفا، وإلى يومياتي معنى جديدا ..جمعتي أنا .. جمعتي لوحدي .. لا تشبه جمعة أحد .. ولا أحد يفرض علي جمعته .. هكذا أنا لا أستحسن هؤلاء الذين هم دوما مستعدون للإفتاء لحياتك، ولإعطائك الدروس في الإيمان والتوبة والأخلاق وما إلى ذلك"[1].

وبالتالي، "مسعود" يؤثر الذهاب إلى المقهى لمشاهدة النسوة يدلفن إلى الحمام المقابل، ويختار مكانا منزويا، ليتمتع برؤيتهن مدبرات عنه بكامل زينتهن. وقد تم لنا جمع هذه الصورة للحمام، وعلاقته بالحالة السيكولوجية للشخصية عن طريق فك المقاطع الوصفية عن العناصر السردية الأخرى، وإعادة تركيبها في بنية واحدة كونها وردت متناثرة في الرواية، "هذا ما يبتعد بالوصف عن بساطة التكوين وسذاجة التمثيل وسطحية العلامة والتدليل. فلا بد للواصف أن يجتهد في صياغة الوصف. مما يعني إمكان تحدد الوصف في بنية قد ينغلق أمرها على المتلقي الموصوف له فيُعمل فكرَه في فك تلك البنية إلى عناصرها: كبرى وصغرى ثم يعيد تركيبها ليفهم آليتها ويدرك معانيها"[2].

هذه هي طريقة تعامل كتاب الرواية الجديدة مع المكان، بحيث يركز عدسته على الموصوف الذي انتقاه فقط، ويُعنى بالتصوير الدقيق له، ووصف هيئته التي تخدم السرد، أي وصف الجزء الذي يخدم السياق فقط، ويأتي هذا الوصف الجزئي الانتقائي وصفا مفصلا أما باقي جزئياته فتقع عليها التعمية، وتترك كنصف آخر، يُصنف من شأن المتلقي، ليكمل العمل ويتم التكامل الفني بين الكاتب والمتلقي.

ضف أن المكان الموصوف لا يقدم في صورة شاملة بل عبر تقطعات، وذلك يستهدف بالطبع تشويش المتلقي بحيث يصعب عليه لملمة فتاتها، ويوحي ذلك إلى تفكك العالم وانقسامه وعدم رؤيته بوضوح.

### 2.4. الوصف الهيكلي:

[1] الرواية، ص 54.

[2] نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 188.

في الوصف الهيكلي يلتزم الكاتب و"يكتفي بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها، وتذكر الأشياء في أغلب الأحيان دون أن توصف أو يكون الوصف عاما في غير تفصيل"[1].

إذا كانت الصفة الشمولية للمكان هي الانتقاء ومحاولة تخطيبه عن طريق توظيفه توظيفا نفسيا بحسب الحالة النفسية للشخصية، فإننا نلمح أن الكاتبة لم تلتزم بالوصف الانتقائي دائما، ففي بعض المقاطع السردية – على قلتها – نلاحظ أنها تستقصي وصف المكان، مثلا :

تقول "عذرا": "كان الترف الواسع يطل من كل شيء ..من الثريات الفخمات غرائبيات الأشكال، النازلات كرذاذ زجاج مصهور منثور حتى أرضية الرخام الأخضر .الثراء يفوح من طبقات قماش الستائر النادر، أقمشة شفافة وسميكة تغطي بعضها البعض في تدرج متناسق من الألوان والأحجام ربطت بأناقة بأحزمة مذهبة ومفضفضة، كأنها عرائس معلقة. الثراء يطل من الأرائك المتجمعة هنا وهناك مثل نساء جالسات يوشوشن الأسرار، ويفوح من الأسرة الفخمة، والخزانات ذات أبواب وفتحات على شكل كوى صغيرة منقوشة بأشكال منسجمة، وأخرى شاهقة تكاد تصل السقف.عنوة تفتح سعدة الأبواب لتطل الألبسة الفاخرة المعلقة وصفوف الأحذية الكثيرة المرصوفة .تلمح عذرا كل ذاك دون انبهار ..تمتد الزرابي منبسطة على مساحات واسعة، وأخرى متدلية تزين فضاء المكان، حتى لا يكاد يُرى جدار واقف.. بينما الرخام الأبيض الأصلي يكاد يفرد أجنحته ويطير مثل الحمام على السلالم"[2].

هنا نتساءل :هل هذا الاستقصاء يجعلنا نحكم على أن الكاتبة "ربيعة جلطي" في هذه الرواية تساير منحى الرواية التقليدية ؟ أم نقول أنها فلوبيرية –نسبة إلى فلوبير– الاتجاه ؟

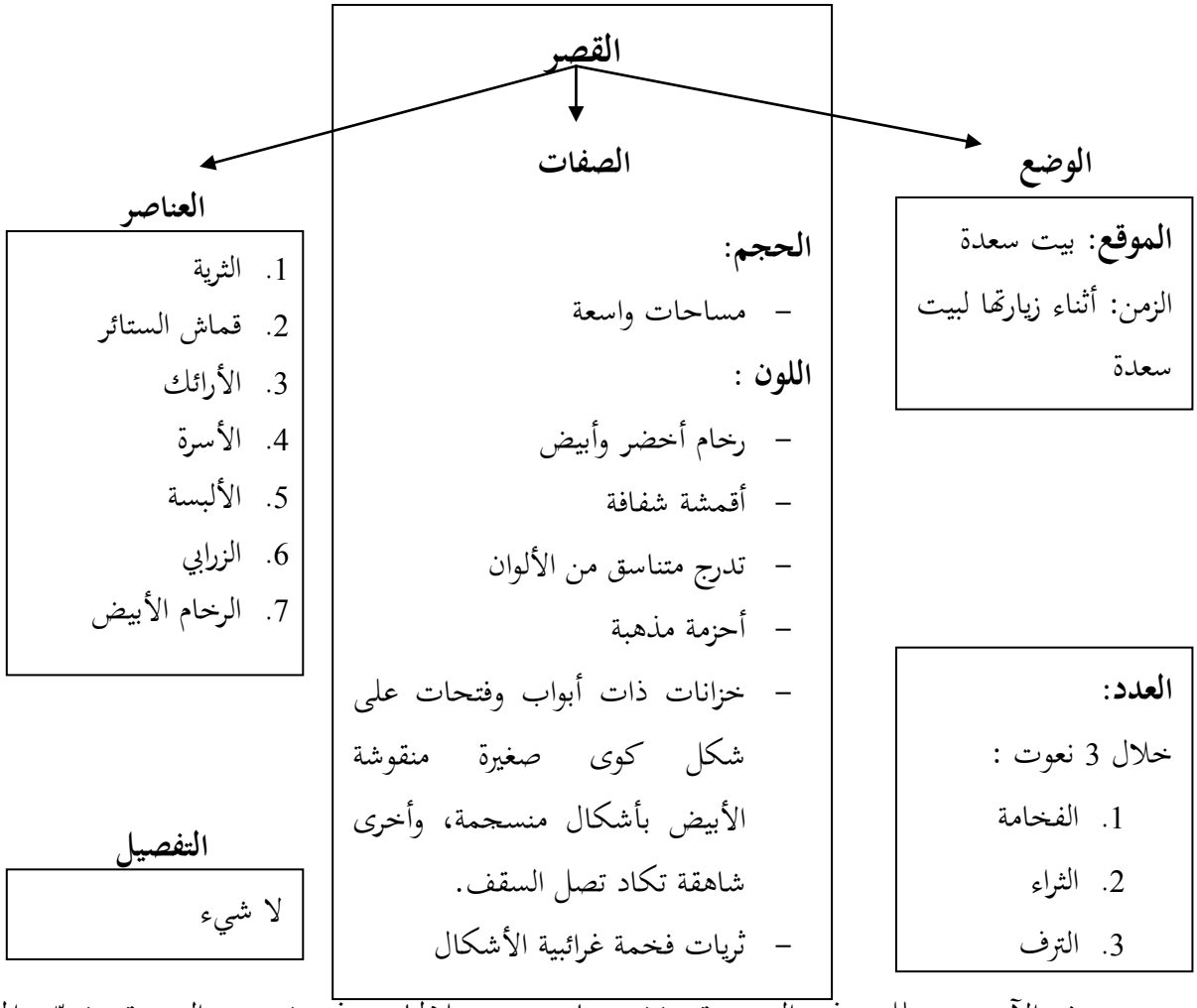
تفصل "سيزا قاسم" في ذلك بقولها: "ظلت القضية مطروحة حتى اليوم فكتاب الرواية الجديدة ينقسمون إلى فريقين، يتبع ميشال بوتور أسلوب بلزاك [من أنصار الاستقصاء] أما نتالي ساروت فتقتفي آثار تلستوي وستندال [من مناصري الانتقاء]. ويقف فلوبير بين الاتجاهين إذ نجد عنده بعض المقاطع

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 124، 125 .

[2] الرواية، ص 87.

التي تقوم على الاستقصاء والوقوف عند كل التفاصيل الدقيقة وفي البعض الآخر يقف عند عنصر أو عنصرين موحيين"[1].

ولكي لا يكون الحكم عشوائيا حول انتماء الوصف المكاني في رواية (نادي الصنوبر)، سنناقش تمفصلاته بتحليل هذا المقطع السردي وفق شجرة الوصف عند "ريكاردو"[2] من خلال :




وفي الآتي سنحلل هذه الترسيمة ونشرحها، ومن خلالها سوف نتوخى النتيجة ونتبيّن المسار الوصفي في رواية (نادي الصنوبر):

**أ. إلغاء الوصف التحليلي المركب للأشياء:**

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 119.

[2] ينظر : شجرة الوصف عند ريكاردو، المرجع السابق، ص 121.

عند الحديث عن الأشياء في الرواية "فلا بد أن نشير إلى الأثاث والمأكولات والمشروبات والملابس والأشياء الطبيعية والاصطناعية. وتخضع هذه الموصوفات لمقياس الماهية، والسبب، والمادة، والغائية، والشكل، واللون، والحجم، والوضع، والحالة، وتحديد المكان والزمان"[1].

من خلال ما ورد أعلاه نلاحظ أن الكاتبة ألغت مقاييس الماهية في ما يخصص أثاث القصر، فالعناصر مثلا لم تُشعب إلى (وضع وصفات وعناصر)، وبالتالي تم تغييب التفاصيل، فالوصف هنا يميل إلى الشمول دون ذكر للموصوفات الثانوية الدقيقة للقصر والتفصيل فيها.

لم تفجر "ربيعة جلطي" التفاصيل الوصفية، بل ركزت على التفاصيل الظاهرة السطحية لأثاث القصر واهتمت بها، لذلك فقد حمل هذا المقطع السردي شجرة واحدة، وهي تلك المبينة أعلاه في الترسيمة، ولم تتفرع منها شجيرات أخرى لغياب ذكر التفاصيل الوصفية.

و من هنا نفهم أن الكاتبة ألغت الوصف التحليلي المركب للأشياء، بحيث لجأت إلى إشارات مقتضبة للأشياء، فجاء الوصف دون تفصيل مسهب فيه، وقد شغل وصف قصر ككل مساحة 14 سطرا على محور الخطاب، لأنها اهتمت بالخطوط العريضة للمكان دون الوقوف عند التفاصيل، واهتمت منذ البداية بالوصف الانتقائي المكثف أي الوصف الشمولي الذي يلغي الأوصاف الثانوية، كما هو وارد في قولها: "أقمشة شفافة وسميكة تغطي بعضها البعض في تدرج متناسق من الألوان والأحجام".

**ب. فقر المصطلحات الفنية المتخصصة :**

الحرية الممنوحة للروائي في تقنية الوصف هو أنه "مخيّر بين أن يظل وصفه في متناول القارئ العادي، أو أن يلجأ إلى مصطلحات فنية متخصصة"[2].

[1] جميل حمداوي، مكون الوصف في الرواية العربية، الوصف الروائي في ضوء المقاربة البنيوية السردية، دار نشر المعرفة، المغرب، دط، 2014، ص 22، 23.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 126.

نلاحظ من خلال المقطع السردي، أن الكاتبة لم تستخدم المصطلحات الفنية في الوصف، فخيّرت أن تخالف ما عرف من قبل عن "فلوبير" أنه "لجأ إلى مراجع في علم النبات والتاريخ لوصف حديقة "قرطاجة " في روايته سالمبو"[1].

في المقطع الوصفي المكاني، جميع المصطلحات فيه متداولة ومعروفة لدى القارئ العادي، فلم تستخدم "ربيعة جلطي" ألفاظا متخصصة، رغم أن اللغة العربية غنية بالمفردات المتخصصة فنجدها تعمد إلى التكرار مثلا: الثراء يفوح/ الثراء يطل/ويفوح من ..، وهذا ما يبرز القصور الوصفي كنتيجة لفقر المصطلحات الفنية المتخصصة، ومن جهة تحاول تبسيط وصفها بلجوئها إلى تسهيلات أكثر للقارئ بغية فهم الوصف، من ذلك استعمالها للصور البيانية "التشبيه" في قولها: (كرذاذ زجاج مصهور منثور، كأنها عرائس معلقة، مثل الحمام على السلالم)، لكن الملاحظ أن التشبيه لم تكن غايته القصوى هي شرح الموصوف، بقدر ما كانت إضاءته وتقريب الصورة الفنية بجماليات بيانية.

نفهم من خلال التحليل أن الكاتبة "ربيعة جلطي" لجأت إلى استعمال الوصف الهيكلي المقتضب، الذي يعتمد على "الاختصار والحذف والإيجاز والتكثيف والتلخيص والإيجاز [هنا تكرار لكلمة "إيجاز"]، بدلا من التفصيل والتدقيق والاستقصاء المسهب والمطول"[2]، أي أنها لم توظف الوصف الاستقصائي التفصيلي، وهذا يدل على سمة التجديد في الرواية.

## 5. تعدد الأمكنة و تشكل التقاطبات المكانية:

### 1.5. تعدد الأمكنة :

[1] المرجع السابق، ص ن.

[2] جميل حمداوي، مكون الوصف في الرواية العربية، ص 80.

التموقع في مكان ثابت، لا يعني أبدا أننا نعيش في مكان واحد وثابت، لأن الأمكنة تحكمها علاقة حوارية، تستدعي بعضها بعضا في الذاكرة، "هذا يعني أننا عندما نكون في مكان ما نفكر دائما، بما يجري في مكان آخر"[1].

لعل هذه العلاقة الحوارية المكانية هي ما جسدتها "ربيعة جلطي" في رواية (نادي الصنوبر)، فـ"عذرا" وهي في وطن زوجها الخليجي تستحضر وطنها، وفي العاصمة تستحضر صحراءها، وفي خيمتها تستحضر خيمات قريباتها، وهذا التعدد المكاني ينطبق على باقي الشخصيات الأخرى، مثلا الشخصية "مسعود" في فيللا "عذرا" بنادي الصنوبر يستحضر قصص عن العمارة التي كان يسكنها، وحين يذهب إلى المقهى يستحضر الحمام، وهكذا ..إلخ.

يتوفر نص (نادي الصنوبر) على عديد من الأماكن معروضة وفق خطة مرسومة، بحيث نجد أمكنة مقدمة وفق هندسة تفصيلية ووصف دقيق، وأمكنة نفسية مرتبطة بوجود الذات فيها، وأمكنة متخيلة، وأمكنة مسماة يشار إليها فقط باعتبارها علامة لغوية فحسب، والملاحظ أن المكان النفسي استفحل في الرواية، ويحظى بأهمية كبيرة فيها، ويقدم فيه المكان الواحد وفق الرؤى المتعددة للشخصيات وانتماءاتها الأيديولوجية المتعددة، وهذا ما يخلق تكرار المكان، فيتبادر للقارئ أنه بصدد مكان متنقل بحلة جديدة.

يتخذ المكان سماته ومواصفاته في رواية (نادي الصنوبر) من خلال قبول/رفض الشخصية الحاجة "عذرا"، ومجاله هو الذاكرة في استحضار الصحراء، التي تعتبر العلامة المرجعية مع المدينة العاصمة في الرواية. وتعمل هذه الاسترجاعات على جعل القارئ يعيش في متاهات تُصَعِّبُ عليه مزاولة الحكي الخطي، وهنا تكمن الجدة في النص .

من خلال هذا الجدول، نحاول رصد تعدد الأمكنة في الرواية من حيث أنها أمكنة نفسية مرتبطة بوجود الذات فيها:

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 61.

| المكان | الصفة | نوعيته | طريقة تحققه |
|---|---|---|---|
| صحراء عذرا | واسعة | مفتوح | التذكر |
| صحراء عبده | خانقة | مغلق | الرؤية |
| مدينة العاصمة | خانقة/بائسة | مغلق | الرؤية |
| الفيلا (نادي الصنوبر) | وحشة | مغلق | الرؤية |
| البحر | هادئ/هائج | مفتوح | التذكر |
| حمام لابيستي | عتيق | مفتوح | الرؤية – التخيل |
| المقهى | ملجئ الانزواء | مغلق /مفتوح | الرؤية |
| سوق لاباستيل | مكتظ | مفتوح | الرؤية |
| قصر سعدة | فخم / خانق | مغلق | الرؤية |
| الخيمة | ألفة | مفتوح | التخيل |
| شارع المدينة يوم الجمعة | هادئ | مفتوح | الرؤية |
| مطبخ فطوم | ضياع للوقت | مغلق | التذكر |
| غرفة البنات | ضيقة | مغلق / وتتحول إلى مكان مفتوح بوجود"عذرا" فيها | الرؤية |

ليست الغاية من وصف الأمكنة المتعددة اعتبارها مواقع تزيينية، وإنما أرادت "ربيعة جلطي" من خلالها توجيه الحدث والتأثير في علاقة الشخوص ببعضهم البعض وعلاقتهم بذواتهم، ومن حيث هي كذلك، اتخذتها كوسيلة لتقديم رؤيتها الخاصة، بتناقضات المدينة، وتزعزعها مقابل ثبات الصحراء، التي ترى أحقيتها بجعلها عاصمة للبلاد، "الصحراء هي قلب البلد وهي عاصمته الحقيقية وهي بخيراتها السخية يمكنها أن تعيل عائلة البلد الكبيرة الواسعة"[1].

[1] الرواية، ص 119.

## 2.5. التقاطبات المكانية:

التقاطبات المكانية الممثلة وفق الثنائيات المتضادة "هي في حقيقتها مكمل لصوفية المكان، لأن منطلقهما واحد.هو الثنائية: ثنائية المادة والهيولي بحسب تعبير الفلاسفة، أو الصورة والجوهر، أو الروح والجسد، ولأن سمتهما واحدة هي المطلق[1].

يؤطر المكان في الرواية على جدلية الصحراء والمدينة وكل ما يتعلق بهذه الثنائية من مغلق/مفتوح، مضيء /مظلم، متحرك/ثابت، خارج/داخل.

تمنح رواية (نادي الصنوبر) للصحراء بعدا متميزا بوصفه مكانا له جغرافيته الخاصة وشخوصه وخياله الخاصين، وكذا زمانه الخاص تجعل منه فضاء مضادا لفضاءات أخرى كالمدينة ..إلخ، والتي تؤطرهم جميعا ثنائية الصحراء التي تمثل مكانا روحيا لـ"عذرا" أي ارتباطها الحميمي به /المدينة التي تمثل المكان الجسدي لـ"عذرا" أي مستقرها في الرواية، ولكي نستطيع القبض على الدلالات المتاحة، وجب علينا معاينة هذه الثنائية المضادة من خلال:

### أ. الانغلاق/الانفتاح:

تتمثل خصوصية الثنائية المضادة (المدينة/الصحراء) في أن كليهما ظاهريا يعتبر مكانا مفتوحا، غير أن هذا الكلام هو ما ينافي تموضعهما داخل الرواية، على اعتبار أن انفتاح المدينة هو مجاز كاذب، فهي لا تنفتح إلا على دلالات الانخفاض وكل ما يفضي إليه من انحطاط للقيم والدنس والرذيلة، فصورت الكاتبة المدينة بأنها المكان البشع والمخيف وهي مكان اغتيال سعادة الإنسان، وبهذا تعد مكانا إشكاليا في الرواية تناولته الكاتبة بوعي حاد به، حاولت من خلاله إبراز الصراع بين القيم المتضاربة والمنحطة فيه، ومن جهة أخرى إبراز الفروقات المعنوية بين برودة المدينة ودفئ الصحراء، يقول السارد:

[1] أحمد الناوي بدري، خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني، الروائية الرباعية نموذجا، مجلة فصول، القاهرة، ع. 62، 2003، ص 286.

"عوالم هذه المدينة المكتظة بكل شيء، الفارغة من كل شيء، مدينة واسعة وضيقة في الوقت نفسه، ينخر أهلها النفاق والتمظهر، والكذب، والحيلة، والظلم، وأشياء أخرى"[1].

لم تصور الكاتبة "المدينة" من حيث هي مكان جغرافي، ولم تبرز شخوصها من حيث عددهم الديمغرافي، ولم تتخدها كذلك كمكان تزييني ببناءاتها الشاهقة، بل عرجت في الحديث عنها باعتبارها فضاءً نفسيا منغلقا مؤثرا على الشخوص في ما بينهم، وما بين ذواتهم. أي أن المدينة لها أبعاد نفسية وخصوصيات دلالية عميقة، تتضح أكثر إذا بيّنا نقيضها: الصحراء، ففي حين تكتسب الأولى انفتاحا كاذبا، تتميز الصحراء بالانفتاح الروحي المطلق، بخاصة وأن الكاتبة تناولته من خلال أنه مكان صوفي، فـ"الانفتاح سمة المكان في الصحراء وأحد خصائصه المهمة وطبيعي أن يدل هذا الانفتاح على كل ما له صلة بالحرية والانطلاق"[2].

تقول عذرا: "لا يعرف طبيب نفيسة أن للنجوم فصولا، لا بد من استقبالها استقبالا جديرا بالنجوم حين تجيء، أو الذهاب إليها، إلى حيث تبدو أكثر وضوحا وجلاء، والنوم تحتها في العراء، حتى لتظن أنه بإمكانك أن تمد أطراف أصابعك وتلتقطها لو أردت .تتمدد تحت ضوئها الراقص، فتشعر كأنك في مهد معلق بحبال شفافة في أطراف السماء، يميل بك، يهدهدك بحنو لا مثيل له حتى الصباح .. وحين تنهض مع بزوغ الضوء وقد تمرغ جسدك بمراتع النجوم ليلة كاملة دون نقصان، تشعر أن أجنحة نبتت لك، تستيقظ وقد ملأت طاقة غامضة متلألئة كل ذرة منك وفيك، قبل أن تقوم مع اشتعال الشمس"[3].

تشعر الشخصية "عذرا" المنتسبة إلى الصحراء المفتوحة بانغلاق المدينة وسجنها، تقول: "تنهض عذرا بتثاقل، وكأن ألفا من خيوط شفافة، تضمها مثل شبكة صيد، وتجرها بهدوء ولين نحو النافذة. لا مجال لرؤية السماء منبسطة شاسعة وحرة مثل هناك. تفلت لعنة من بين شفتيها. ألا يمكن لتلك

[1] الرواية، ص 138.

[2] أحمد الناوي بدري، خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني، الروائية الرباعية نموذجا، مجلة فصول، ع. 62، ص 295.

[3] الرواية، ص 109.

البنايات الشاهقات، التي ترتفع بلؤم في وجهها، أن تتململ .. أن تذهب إلى الجحيم كأنها حواجز حديدية في كوة سجن. أما آن أن تنزاح؟"[1].

**ب. القيد/الحرية:**

تصور الكاتبة "ربيعة جلطي" المدينة، كمكان حامل لجميع مواصفات القيد، تسيطر على شخوصه منظمات سلوكية توحي بالسجن النفسي، فالمدينة في الرواية هي رمز للقيود النفسية بخاصة، حيث جميع أفرادها مكبوتون، كل شخص يحاول التخلص من قيوده ورغباته، ويحاول الانفتاح، غير أنه لا ينفتح إلا على الضياع، لذلك فهذا المكان هو مكان عدائي، تعاني فيه الشخوص قيود النوازع الجنسية، من ذلك ما حمله البعد الدلالي لـ"الحمام" الذي تحول من مكان نقاء وطهارة له قدسيته الخاصة، إلى مكان تفريغ المكبوتات المدنسة، من رغبة وجنس، يقول "مسعود": "ألتفت فجأة لطيف تراءى لي بسرعة، كأن واحدة منهن تمر بي، تعبر المكان عارية إلا من قماش شفاف مبلل يلف خصرها ويلتصق بجسدها، كأنني أسمع خطوها .. وصداه. أتنحى لها قليلا عن مدخل الغرفة الساخنة الذي كنت أكاد أغلقه عرضا وطولا ..كأنها تمر، كأنها ترفع وجهها نحوي، تبتسم وأرد عليها ابتسامتها بأفضل منها .. كأنها تختفي كما جاءت .تاركة مرحا في خيالي. يا لها من سعادة قصوى ..ألمس الزغب الكثيف على صدري .. تستيقظ رجولتي جامحة، أباغت الابتسامة وهي لا تزال تنتشر بسخاء فوق وجهي.عيناي تسبقاني إلى تفرس الأمكنة المنزوية والضاربة في العتمة، تحت مصابيح مدورة، خافتة مركزة على السقف وأعلى الجدران، تكاد تكون مطفأة"[2].

نستشف من خلال هذا المقطع السردي، أن الشخصية تحاول إفراغ مكبوتاتها الجنسية اللاشعورية عن طريق التوهم، فكان الحمام هو الموقع الملائم للتحرر من سلطة الشهوة، وبالتالي فإن دلالة القيد

[1] الرواية، ص99.

[2] الرواية، ص 58، 59 .

عبرت عنها الكاتبة من خلال توظيفها لمكان الحمام، كدلالة غير مصرح بها علانيا، مشابهة لخصوصياته، تحققت فقط عن طريق المسكوت عنه.

كما أن هذه المدينة تسهم في تقييد العلاقات الإنسانية، بحيث جعلت الشخصية تعيش حالة انفصال، وقد وظفت الكاتبة "الحانة" كمكان تفريغ للدلالة على هذه القيود والصراعات النفسية والمعاناة الذاتية، باعتبار الحانة"محطة للعطالة والعنف والممارسة المشبوهة، التي تنغمس فيها الشخصيات، وهذا المكان شكل من أشكال التعبير عن مأساة الذات الفردية، وبما يحمله من دلالات سلبية يرمز إلى ما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش، وهو فضاء تنفيس تقصده الشخصيات لتبديد العطالات الفكرية، والصراعات النفسية والوهن الذي يعشعش بداخلها، والتوتر بينها وبين ذاتها وبين الآخرين، كما يحقق هذا المكان انكفاء الشخصيات على نفسها بعد شعورنا بالفشل"[1].

يقول "مسعود": "كانوا يزفون لطيفة إلى الثري المحظوظ، لم أتحمل المهزلة آنئذ، ذهبت لأزف نفسي وحزني تلك الليلة إلى "حانة الوفاء"، وسكرت لأول مرة، وصرخت في الحانة كثيرا حتى ابتلت أثوابي. ولعنت النساء جميعا، وجميع من يثق فيهن، وانهمرت السباب من فمي عليهن جميعا. نعتهن بالخيانة وقلة العقل والغدر وأقذر الصفات"[2].

في المقابل توظف الكاتبة الصحراء على أنها مصدر الحرية، والطوارق يستمدون طلاقتهم من الترحال، تقول "عذرا": "وحريتنا في الرحيل والتنقل وبدونهما لا يدخل في رئاتنا الهواء"[3]، وتقول: "أجدادي كأن الوقت خلق من أجلهم .. ينساب تحت خطوهم .. لا يسجنهم ولا يسجنوه .. نعم إنهم يفهمون التعامل معه كما يقتضي بقوم أحرار، يلقون سراح الوقت بالرحيل، يرحلون معه ويرحل معهم، ينطلق تحت خطو جمالهم، وحين يتعب الوقت ويتثائب [يتثاءب] ويريد أن ينام قليلا، يحزمونه في

[1] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص 135.
[2] الرواية، ص 22.
[3] الرواية، ص 133.

أمتعتهم الخفيفة الضرورية فوق الجمال والمهاري ويسيرون .. يهدهدونه بأغانيهم حتى ينام ويسيرون في الرحيل الدائم المقدس"[1].

تصف الكاتبة الصحراء على أنه مكان استقرار نفسي، فالطارقي يشعر بالحرية من خلال الترحال من مكان إلى آخر، و"رفض الاستقرار وإدمان الرحلة والترحال والتنقل واللاستقرار، بدلا من إدمان الاستقرار، لأن الاستقرار يورث عبودية المكان"[2]، وقد أعطت للمكان بعدا دلاليا تحرريا أوسع، يتماشى مع الدلالة العامة للنص عندما وصفت الصحراء على أنها مصدر للعلم والثقافة، تقول"عذرا": "كل الأمهات الطارقيات يدرسن أبناءهن، هن المدرسة، والمعلم والمدير، والحارس العام، والمفتش، ووزارة التعليم. الأمهات الطارقيات يكتبن على سبورة الأرض، من رمل صاف رائق مثل ذهب ذائب. لا يليق بتعلم التيفيناغ غير سبورة من ذهب المذوب.. – من قال إن ما يكتب على الرمل يمحى ..؟ رغم العواصف الرملية، وتحرك الكثبان، وتغير التضاريس، تظل كتابة التيفيناغ التي تعلمه الطارقيات لأبنائهن واقفة ضد النسيان، منتصبة حية ناطقة .. الصحراء مدرسة كبرى يا ناس، والرمل لوحة من ذهب، والطوارق تلاميذها النجباء الأبديون"[3].

أُتيح لـ"ربيعة جلطي" نقل دلالات القيد وعدم الشعور بالاستقرار ، فقط عن طريق توظيفها للوصف الداخلي للأماكن المغلقة، وجعل جميع الأحداث تدور فيها، وكل آلام شخوصها نابعة منها، وفي حين ترفض الصحراء الانغلاق كونها تحمل دلالات انفتاحية أوسع تشعر من خلالها الشخوص بالحرية والإقبال على الحياة والمطلق اللامتناهي، لهذا فالوصف فيها هو وصف خارجي، وهو يدل على رفض للانغلاق والقيود.

[1] الرواية، ص 117، 118.

[2] أحمد الناوي بدري، خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني، الروائية الرباعية نموذجا، مجلة فصول، ع. 62، ص 292.

[3] الرواية، ص 135.

**ج. ارتفاع القيم– الأليف/ انخفاض القيم– العدائي :**

تنحصر أبرز دلالات "المدينة" في الرواية في انهيار القيم الأخلاقية والدنس والوضاعة، والانحطاط الفكري، مثلا تقول "سمية" عندما ذهبت إلى المدير طالبة منه وظيفة محترمة: "كل شيء ممكن .. بصح كل شيء يمر من هنا يا ..سمية **!!** كان يشير بسبابته إلى عضوه الجنسي. لست أدري كيف نهضت مرة واحدة، مثل من اكتشف تحته أفعى ..كأنه قال لي السباب، أو ضربني أوطردني.. خرجت من مكتبه مجهشة ببكاء مخنوق، تتبعني ابتسامة ماكرة للسكريتيرة ..كانت تفرقع علكتها.."[1].

نستشف من خلال هذا المقطع السردي، أن مكتب المدير يتحول فجأة إلى مكان عدائي، لأن "سمية" تكتشف انخفاض القيم الأخلاقية التي طبعها "المدير" على المكان، تقول سمية أنها تغادر المكان مفزوعة، طبعا لأنها لم تألفه، وفي مقابل هذا تصور الكاتبة الصحراء بأنها مكان أليف ومكان راحة واستقرار وطمأنينة، لا وجود فيها للأنانية التي تطبع أهالي المدينة، تعامل المرأة فيها بكل احترام، تقول: "لا تصدق نفيسة أن الرجل الطارقي كلما ازداد احتراما وتقديرا للمرأة، كلما علا شأنه أكثر بين قومه، ومن يبدي منهم فضاضة تجاهها، أو من يمد يده عليها مهددا أو ضاربا، فكأنه حكم على نفسه بأقصى العقاب ولا يلومن إلا نفسه لأنه سيصبح مضحكة القوم، يتبرأ الجميع منه، ويتجنبون حتى السلام عليه، ويديرون وجوههم عنه، حيثما مر وكأن به الجذام، فينبذ ويطرد، وحتى أصدقائه [أصدقاؤه] ومعارفه وأهله يتهربون من الالتقاء به"[2].

وفي مقابل هذا، تصور الكاتبة بأن جميع تلك القيم تنقلب في المدينة فالزوجة تداس كرامتها، ولا تلقى أي احترام حتى في بيت الزوجية، يقول السارد: " "الشريفة القليلة" مسكينة...سعدها قليل .. قليلة الحظ فعلا، فاجأها زوجها ذات يوم باقترانه بامرأة أخرى، وهو يمد لها ورقة الطلاق باردة .. ثم طلقها بطريقة غامضة وبحجة أنها لا تصلح لفراشه، ولأنه رجل لايقتدر عليه مقتدر، له معارف كثر

[1] الرواية، ص 184.

[2] الرواية، ص 111.

..بقوة القانون الذي فوق الجميع، بقوة قانون الأسرة فقد احتفظ لنفسه بالبيت وممتلكاته ثم طردها ذات ليلة مشؤومة، بينما سكن في طمأنينة إلى عروسه الشابة .. بعد أن هددها بعدم الاقتراب من البيت ومنه ومن عروسه"[1].

وعليه .. نفهم أن رواية (نادي الصنوبر) توجه مشروعها السردي من خلال صراع أيديولوجيتين هما: فضاء المدينة الذي يقوم على أنقاض فضاء الصحراء، بغية تعرية الحمولات الدلالية المتناقضة لكل منهما، والجدة في هذا تتمثل في النسق الجمالي للخطاب حين أخرجت الكاتبة "ربيعة جلطي" الحيز من جغرافيته وتجاوز المكان الفيزيقي نحو المكان النفسي، بغية تخطيبه، وربطه بالحالة النفسية للشخصية، التي تستشف منه الروح الانتقادية العالية في مواجهة واقعها.

**رابعا– المنظور السردي:**

يمارس المنظور التقليدي فعل السرد من موقع الراوي العليم المالك للمعرفة الكاملة للعالم الذي يحكيه، وينجر عن هذا تهميش لخطاب الشخصية، ومصادرة لوعي المتلقي أيضا، فجميع الشخصيات الروائية تكون خاضعة للرؤية الأحادية للكاتب، أما القارئ فيبقى مسلوب الدور في إعمال ذهنه في الفهم والتأويل، حيث تقدم له الحقيقة جاهزة، وهذا كله بغية التأثير فيه ورغبةً في إقناعه بواقعية الحكي، لذا يبقى متماهي مع ذلك الموقع وقابلا بالرؤية التي يقدمها له الراوي العارف العليم.

بينما تنبني الخطة الفنية في الرواية الجديدة"على القول (Descours) من حيث أنه الصياغة للحكاية أو إقامة بنيتها الروائية، وبالتالي من حيث هو مجال التقنية، وكيفية السرد أو شكله، ويتراجع الاهتمام بالحكاية من حيث هي فعل لأشخاص تربط بينهم علاقات وتحركهم حوافز، تتحكم بنمو هذا الفعل وتقوده إلى عقدة فيه ومن ثم إلى حل لها. لذا، وفي غياب ما عهدناه من ترابط بين حلقات السرد، ومن علاقات بين الشخصيات تتصارع وتتناقض من جهة، وتتوافق وتلتقي من جهة أخرى، متحورة حول عقدة، نامية باتجاه حل أو نهاية. في غياب هذا، أو في خفوت حضوره، تبدو الرواية

[1] الرواية، ص159، 160.

الحديثة مهملة لكونها حكاية مهتمة، بالمقابل، بنمط القول فيها المحدد لنمط بنيتها، واقعة أحيانا، من أجل ذلك، تحت وطأة الشغل على تقنيات السرد وأدواته"[1].

لمعرفة كيف جربت الرواية النسوية الجزائرية تقنية الراوي، وكيف وظفته، سنعاين أولا أشكال حضوره من خلال ما يلي:

## 1. تعدد مواقع الراوي:

تتعدد أساليب السرد في الرواية وفق تعدد زوايا النظر، "و هكذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى، وهذا يفرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية".[2]

### 1.1. الراوي الحاضر بذاكرته:

إن فعل التذكر في رواية (ذاكرة الجسد) فعل فردي لم يشارك أحد الراوي فيه، و"تصبح الذاكرة ملجأ الراوي للهروب من تشظي الذات (شظايا الذاكرة) فتتكاثف المشاهد، والأقوال المباشرة والمسردة في فوضى، وتأتي الرواية في شكل مناجاة فردية، واستبطان ذاتي مطول حتى إنه يجوز القول إن الذاكرة تأتي في أحايين كثيرة مرادفة للباطن"[3]، وكاشفة عن معالمه النفسية، لهذا فهو يلجأ إليها لأنها تسعفه في حكي قصته بلسانه وبضمير المتكلم أنا، "فيحلل ويسقط المسافة بينه وبين ما يروي"[4].

وهذا هو الأسلوب الذي انتهجته الكاتبة " أحلام مستغانمي" في روايتها (ذاكرة الجسد)، فنجد الراوي "خالد" يروي قصته بضمير الـ"أنا"، أي أنه "متماثل حكائيا"، وبهذا المعنى فهو راو حاضر، مثلا يقول "خالد": "سأعتبر إذن ما كتبته حتى الآن، مجرد استعداد للكتابة فقط، وفائض شهوة ... لهذه الأوراق التي حلمت منذ سنين بملئها. ربما غدا أبدأ الكتابة حقا. أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في

[1] يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1976، ص 125.

[2] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 116، 117 .

[3] سلوى السعداوي، الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، دار تونس للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 157، 158.

[4] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط2، 1999، ص 91.

حياتي بتاريخ ما .. يكون غمزة لذاكرة أخرى. أغرتني هذه الفكرة من جديد، وأنا أستمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقتي بالزمن، أن غدا سيكون أول نوفمبر..فهل يمكنني ألا أختار تاريخا كهذا، لأبدأ به هذا الكتاب؟"[1].

إن وجود مثل هذه الملفوظات الدالة على ضمير المتكلم من مثل :سأعتبر/ أبدأ /أغرتني/أنا أستمع /أنا الذي فقدت، ساعدت على إبراز صوت الراوي /خالد الذي اتخذ من نفسه، ومن الشخصيات الأخرى مثل (زياد / حياة / كاترين /عتيقة / حسان/ سي الطاهر ...إلخ.) موضوعا للسرد، يسرد فيه قصة كان بطلها وتحول الآن إلى راو يرويها، وهي المسافة التحول الزمنية بين البطل الشخصية "خالد" في الزمن الماضي، والراوي الحاضر "خالد نفسه" في الزمن الحاضر، وهذا التحول هو ما خلق نقطة اختلاف بين "خالد" في الماضي/البطل، و"خالد" في الحاضر/الرواي، فنلاحظ على طول المسار السردي أن الراوي يعيد النظر في ما كان عليه من قبل، لذا نجده يقيم ويحلل ويفسر الأحداث والأقوال التي جرت له من قبل، يقول: " عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقا. الشيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبأ به، أو أتوقع عواقبه علي، لأنني كنت أجهل وقتها أن الأشياء غير العادية، قد تجر معها أيضا كثيرا من الأشياء العادية"[2].

في الرواية نلحظ أن ما ساعد الراوي / "خالد" على كتابة موضوعه هي: الذاكرة، يقول: "وكان يمكن للصمت أن يصبح نغمة في هذه الليلة بالذات، تماما كالنسيان، فالذاكرة في مناسبات كهذه لا تأتي بالتقسيط، بل تهجم عليك شلالا يجرفك إلى حيث لا تدري من المنحدرات"[3].

فما نلحظه في النص الروائي، أنه يعول كثيرا على الذاكرة في عملية استرجاع حكايته، وسردها بضمير الـ"أنا"، و"الرواية، بهذا المعنى، ليست، كما قد يتوهم البعض، سيرة ذاتية، بل هي سرد يستخدم

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص22.
[2] الرواية، ص13.
[3] الرواية، ص 27.

تقنية الراوي بضمير الـ أنا، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تُخوله الحضورَ وتسمح له، بالتالي، التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الاقناع"[1].

كما نلاحظ على الرواية أن عملية الاسترجاع تجعل الراوي يعيش في كثير من فوضى التذكر، ويسترجع آلامه وأحلامه، مثلا يقول: "يأتي صوت عتيقة غائبا وكأنه يطرح السؤال على شخص غيري، معتذرا دون اعتذار، على وجه للحزن لم أخلعه منذ أيام"[2].

وبهذا تكون الكاتبة "أحلام مستغانمي" قد استفادت من كتابة تيار الوعي في بناء الرواية، فنجد مثلا أن الراوي يتكلم بضمير الـ"أنا"، ويتوهم حضور شخصية الـ"أنتِ" ويعيش في هذا الهذيان طوال المسار السردي، فيخاطبها على أنها ماثلة أمامه، مثلا يقول: "وها أنتِ تدخلين إليّ، من النافذة نفسها التي سبق أن دخلتِ منها منذ سنوات"[3]، يعيش الراوي /"خالد" كثيرا من لحظات الجنون، يقول: "يسعدني في هذه اللحظة منظر الأوراق المكدسة أمامي، والتي ملأتها البارحة، في ليلة نذرتها للجنون"[4]، ومن خلال توظيفه للهذيان ولحظات الجنون، المنقول بضمير الـ"أنا"، فإن الراوي الحاضر "خالد" يجعل المتلقي يعيش معه فوضاه وكأنها تحدث الآن في اللحظة الراهنة.

لكن هناك أمر آخر، يلغي ترهين السرد هذا، وكأن الراوي يستفيق من أحلام يقظته، وهو عندما يسترجع الراوي الحاضر / "خالد" تاريخ ثورة البلاد، وحديثه عن المناضلين والشهداء، فلنقرأ هذا المقطع السردي الذي يختفي فيه الهذيان واللغة الشاعرة، وكأن ذاكرة الراوي الحاضر "خالد" توصيه بالنباهة، فتستفيق منتبهة في نقل مثل هذه المقاطع التي تسرد التاريخ، يقول: "مازلت أذكر المرات القليلة التي كان يحضر فيها [سي الطاهر] إلى تونس لزيارتكم خلسة ليوم واحد أو ليومين. وكنت وقتها أسرع إليه متلهفا

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 94.
[2] الرواية، ص 8.
[3] الرواية، ص 11.
[4] الرواية، ص 37.

لسماع آخر الأخبار، وتطورات الأحداث على الجبهة، وأنا أجهد نفسي في الوقت نفسه حتى لا أسرق منه تلك الساعات القليلة النادرة، التي كان يغامر بحياته ليقضيها برفقة عائلته الصغيرة"[1].

**2.1. الراوي: من حاضر– فاعل إلى حاضر – شاهد :**

برعت "أحلام مستغانمي" في توظيف راو حاضر يتكلم بضمير الـ"أنا"، ولكن لا يعني حضوره اللغوي والنحوي الذي دلت عليه الأنا في الخطاب، أنه يعلم كل شيء، فكثيرا ما يكون الراوي هنا "مجرد شاهد، بل شاهد ممزق أحيانا، مأساوي حتى السقوط في العدمية، وحتى الغياب في بلبلة الرؤية لما يجري، ولما يحدث بين الشخصيات وفي العالم الذي فيه يعيشون"[2]، ومتسائلا كذلك عن سبب الأحداث ومحتار في كيفيتها وزمن وقوعها، وغير عليم في كثير من الأحيان عن نفسه، ومشككا في أحاسيسه أيضا، يقول الراوي/خالد: "أكان ذلك الجسر أحب شيء إليّ حقا، لأقف بتلقائية لأرسمه وكأنني وقفت لأجتازه كالعادة ؟أم تراه كان أسهل شيء للرسم فقط ؟ لا أدري.."[3].

الملاحظ أن "أحلام مستغانمي" تجعل الراوي يفصح عن تواجده وموقعه داخل الحكي، مثلها مثل الكاتبات الأخريات، فنجدهن يلجأن إلى طريقة البوح الاستراتيجي في بناء الرواية فـ"منى بشلم" مثلا في (أهداب الخشية) – كما رأينا– تفضح ركيزة روايتها بأنها اشتغلت كثيرا على الزمن وجعلته دائري، أما(ذاكرة الجسد) تتلاعب كثيرا بالكلام، وتجعل من القول ركيزة في بناء عالمها الروائي، وتسمح للراوي بأن يكشف موقعه في الحكي عمدا، مثلا يقول: "ولم أعد أنا سوى شاهد قبر لسي الطاهر .. لزياد وحسان.شاهد قبر للذاكرة"[4]، ويقول في موضع آخر: "قصتك التي انتهت في غفلة مني، دون أن أعرف فصولها الأخيرة. تلك التي كنت شاهدها الغائب، بعدما كنت شاهدها الأول. أنا الذي كنت، حسب قانون الحماقات نفسه، الشاهد والشهيد دائما في قصة لم يكن فيها من مكان سوى لبطل واحد"[5].

[1] الرواية، ص 41.
[2] يمنى العيد، الراوي، ص 86.
[3] الرواية، ص 56.
[4] الرواية، ص 367.
[5] الرواية، ص 19.

يفهم دارس الرواية، بعد التحليل والتنقيب في موقع الراوي، أنه يحكي من موقع الشاهد، ويعول عليه في تنظيم بنية العالم الفني، ونقل أقوال الشخصيات من خلال مظهره اللفظي باعتماده على الذاكرة، وفي الآتي سنحاول معاينة ذلك، ونفهم كيف يتسنى للراوي الانتقال من الحاضر/الفاعل إلى الحاضر /الشاهد.

تتواجد في الرواية بنيات سردية من مشاهدات "خالد" تتخلل الخطاب الروائي، وهي ذات أهمية من حيث الكم والوظيفة، ففيها يتولى الراوي/"خالد" السرد بضمير الأنا حكاية هو حاضر ومشارك فيها، باعتباره طرفا من أطرافها، وبالتالي فهو راوي فاعل (الراوي/الشخصية) مع مستهل الحدث وبعدها يتحول إلى راو /شاهد.

و"الراوي الشاهد هو راوي حاضر لكنه لا يتدخل، لا يحلل، إنه يروي من خارج، عن مسافة بينه وبين ما، أو من، يروي عنه. مثل هذا الراوي هو بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضا بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع. وظيفة هذا الراوي هي التسجيل، أي أنه يميل إلى أن تكون وظيفته أقرب إلى وظيفة الآلة. إنه تقنية آلية"[1].

لنقرأ هذا المقطع السردي: "ولكن كان أمره هو بالذات يعنيني ويحزنني. فقد كان رفيق سلاحي لسنتين كاملتين .. وكان بيننا تفاصيل صغيرة جمعتنا في الماضي ولا يمكن للذاكرة رغم كل شيء أن تتجاهلها.

لعل أكثر تلك التفاصيل تأثيرا، تلك المصادفة التي جعلت الممرضة في تونس تعطيني وأنا أغادر المستشفى ثيابه التي وصل بها، والتي جف عليها دمه منذ عدة أيام. كان في جيب سترته يومها بطاقة تعريفه التي لا تكاد تقرأ، من آثار بقع الدم عليها. والتي احتفظتُ بها لأعيدها إليه في ما بعد .. ولكنه عاد بعد ذلك إلى الجبهة دون أن يدري حتى أنها كانت في حوزتي، وربما دون أن يسأل عنها .فقد كان ذاهبا إلى مكان لا يحتاج فيه إلى بطاقة تعريف..... يومها دُهشَ سي مصطفى وأنا أخرج من جيب

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 98.

سترتي تلك البطاقة وأضعها أمامه، بعد ستّ عشرة سنة ... ها هو سي مصطفى بعد سنوات، يتأمل لوحة لي، وأتأمله. لقد مات فيه الرجل "الآخر" فكيف راهنت يوما عليه ؟ في هذه اللحظة، لا شيء يعنيه سوى امتلاك لوحة لي، وربما كان مستعدا لأن يدفع أي ثمن مقابلها. فمن المعروف عنه أنه لا يحسب كثيرا في هذه الحالات ... لقد قرر أن يستبدل بتلك البطاقة المهترئة، لوحة "أكواريل" يفاخر بها .. فهل يتساوى الدم بالألوان المائية .. ولو بعد ربع قرن ؟"[1].

من خلال هذا المقطع السردي يمكننا أن نحدد موقع الراوي/"خالد" وعلاقته بالحدث الذي يرويه، كما هو ماثل أمامنا، فإن الراوي/خالد يروي بضمير المتكلم حدث حاضر فيه وفاعل فيه أيضا، وهذا ما بينه السرد عند مستهله، بعدها يتحول هذا الراوي الحاضر إلى شاهدا متسائل، بدءا من عبارة "ها هو سي مصطفى بعد سنوات"، أصبح شاهدا على ما حل بـ"سي مصطفى" من تغير ففي الماضي كان يفدي وطنه بدمائه، واليوم وقد استفاد من شهادة جهاده، وأصبح من بعض السياسين والأثرياء الجزائريين الذين لا تهمهم الدماء بقدر ما تهمهم المفاخرة، ولهذا نجد الراوي الحاضر والشاهد يحلل تصرفات الشخصية بضمير الغائب من خلال قرائن ظاهرة من مثل: "أتأمله/فمن المعروف عنه .." وهذا ما جعله يبئر ما يرويه من الخارج، فقد أصبح الراوي/خالد لا يعرف عن "سي مصطفى" كل شيء، ولا يستطيع النفاذ إلى دواخله، فقط ينقل ما هو معروف عنه عند العامة، لهذا نجده يتساءل ومشكك في تخميناته، ويؤطر استنتاجاته كلها باحتمالات غير قطعية مثل قوله "ربما".

ومن ثمة تتحول علاقة الراوي / خالد بالحدث، من علاقة راو حاضر/فاعل ومؤطر للسرد برصد ما يراه وما يسمعه، إلى راو حاضر / ناقل وشاهد فيتحول ما يرويه إلى ما يراه فقط، وكما يظهر في المقطع السردي، أنه لم يعد يعلم عنه التفاصيل كما في السابق، ولا يريد التدخل لهذا، فجل تلك الأسئلة هي مطروحة على نفسه، وليست موجهة إليه بصفة مباشرة، وهي بهذا تدل على الحيرة والبهتان أمام أمر أصبح يشهده ولا يعلم عنه سوى ما يتجلى أمامه، ويحاول تذكره بذاكرة متعبة، لذا اقتصر سرده على ما

[1] الرواية، ص 74.

بإمكانه أن ينقله كمجرد شاهد، ونشير إلى أن مثل هذه الوضعيات وهذه التحولات كثيرة في الرواية، والتي تقدم لنا الأمر الواحد من ثنائيتين متناقضتين، فمعظم الأحداث مثلا تقدم بألفة عند الشخصية لهذا نجدها حاضرة وفاعلة ومتفاعلة فيها بعدها تتحول الشخصية إلى شاهد غريب عن الحدث نفسه، ويشعر نحوه بالاغتراب، وهذا التوظيف هو من مظاهر الرواية الجديدة، وقد نجحت "أحلام مستغانمي " في تفعيل هذه التقنية كونها استفادت أكثر بكثير من تيار الوعي.

### 3.1. الراوي الخارجي/ الكاتب كلّي المعرفة:

لا يستخدم الروائي الكاتب كلي المعرفة في سرده "تقنيات تمكنه الخفاء خلف راو يتوسطه، أو، إنه لا يحسن البقاء خفيا خلف الشخصيات"[1].

نلاحظ أنه، يظهر صوت في الرواية مجهول لا علاقة له بالشخصيات والحدث والزمان والمكان، يُخاطب الراوي /"خالد" من حين إلى آخر عبر إشارات متكررة بخاصة في مستهل القص، كما في قوله: "هناك جرائد تبيعكَ نفس صور الصفحة الأولى ... ببدلة جديدة كل مرة. هنالك جرائد ... تبيعكَ نفس الأكاذيب بطريقة أقل ذكاء كل مرة. وهنالك أخرى، تبيعكَ تذكرة للهروب من الوطن .. لا غير"[2].

و يقول: "تقرأ على بعض الكراسي تلك العبارة :

"أماكن محجوزة لمعطوبي الحرب والحوامل...لا ليست هذه الأماكن لك .شيء من العزة، من بقايا شهامة، تجعلك تفضل البقاء واقفا معلقا بيد واحدة. إنها أماكن محجوزة لمحاربين غيرك، حربهم لم تكن حربك، وجراحهم ربما كانت على يدك.أما جراحك أنت ..فغير مُعترف بها هنا. ها أنت أمام جدلية عجيبة.. تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جُروحك. وتنتمي لوطن، يحترم جراحك ويرفضك

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 95.
[2] الرواية، ص 14.

أنت. فأيهما تختار .. وأنت الرجل والجرح في آن واحد .. وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها ؟"[1].

في هذين المقطعين السردين، نلاحظ أن هذا الصوت الخارجي يروي عن الشخصية "الراوي/خالد" أمورا لا يعرفها هو عن نفسه، والدليل على ذلك أنه يرد عليه، في المقطع السردي الثاني، يقول الراوي/"خالد": "أسئلة لم أكن أطرحها على نفسي في السابق"[2].

هذا الصوت المجهول هو "الراوي العليم" الذي نسمع صوته يتخلل الخطاب، ويتكرر بصفة مباشرة عبر إشارات وصف دقيق يتوجه بها إلى الراوي /خالد معلقا ومفسرا ومحللا، وممهدا لأفكاره وكاشفا عن وعيه، وكاشفا أيضا للقارئ خبايا لا يستطيع الراوي /خالد سردها عن نفسه لأنه راو غير عليم، لا يمتلك الوعي الذي يوصله إلى فهم ذاته وإدراك الأمور من حوله، ولا أحد يعلم من أين يأتي الصوت الخارجي بهذه المعلومات عن الشخصية.

يتبين لقارئ الرواية أن هذا الراوي الخارجي يبقى مجهول الهوية على مسار الخطاب السردي، وغير مشارك في الفعل، ويظهر عبر فترات متقطعة في الخطاب، وبقوة مع بداية القص، وهو ما جعل هويته تظل مجهولة بالنسبة للقارئ فلا يعرف موقعه، ولا علاقته بعالم الرواية، بعكس الراوي/ خالد الذي نعرف عنه الكثير في النص السردي، لكن هذا الراوي الخارجي المجهول يعرف أكثر من القارئ عن "خالد"، ويروي خباياه بضمير المخاطب "أنتَ"، متوجها بها إلى الراوي "خالد" الذي يؤطر السرد، إن الزاوية التي يرى منها هذا الراوي الخارجي هي الرؤية من خلف، التي تمكنه من معرفة الشخصية "خالد" معرفة تامة، بل ويخترق نواياه، وأفكاره، ويعلمه بالسلوك الذي يجهله.

نفهم من هذا أنه راوي عليم كلي المعرفة، وإن ظل مجهول الهوية وغير مشارك في الحدث. وهو صوت قابع خلف الراوي /خالد، ويبدو واضحا اختلاف منظور كل منهما، بحيث يغدو الراوي الخارجي

[1] الرواية، ص 66.

[2] الرواية، ص ن.

مجهول الهوية يرى أكثر مما يراه الراوي / "خالد" المؤطر للسرد، فيتدخل الأول ليعلق على كلام "خالد" ، ويقيم مواقفه وآراءه بضمير المخاطب "أنت". لكن الرواية لا تقدم من موقع هذا الراوي الخارجي، فبروزه يظهر من الحين إلى آخر في الخطاب، وبالتالي فمؤشرات حضوره ضئيلة في المتخيل السردي، وهو مجرد تقنية توارت خلفها الكاتبة عمدا، لتشوش على الراوي /خالد، وهدفها بالدرجة الأولى هو تشويش القارئ، وبعثرة أفكاره، وجعله يشكك في أحكام الراوي /خالد.

إن صوت الراوي الخارجي هو صوت الراوي / الكاتبة الذي يبقى – مهما علم بكل شيء – غريبا عن عالم النص وخارجا عنه، وهذا ما جعلنا نميز بين ماهو داخل النص وما هو خارج عنه، أي التمييز بين الراوي والكاتبة.

إن القارئ اليوم أصبح فطنا نبيها، ليس من السهل مراوغته، ولا الاستخفاف به، للتأثير فيه بإيهامه بواقعية المرجع، وهو ما فهمته الكاتبة "أحلام مستغانمي" عندما لم تستعمل: الراوي الخارجي بالطريقة نفسها التي استعملتها الرواية التقليدية، صحيح أن الراوي الخارجي الذي يقوم بمصادرة خصوصية الشخصية هو من مظاهر الرواية التقليدية، لكن "أحلام مستغانمي" وظفته عنوة كتقنية مخالفة للمقولة التقليدية،فعمدت إلى الجمع بين "راو عليم و راو غير عليم" و هذا من استعمالات الرواية الجديدة، فلم تجعله . الراوي العليم . مثلا راو مؤطر للسرد ككل، ولم تجعله يتكلم بضمير الغائب "هو"، كما في الرواية الواقعية، وهذا ما يسمح بالقول أن الراوي / خالد بحضوره المضخم والمغطي للخطاب هو المتحكم بالسرد رؤية ومنظورا، والرواية بنت خطابها السردي من موقعه.

لذلك ففي الآتي سنبحث في مقولة الصيغة والرؤية السرديتين من خلال الموقع الذي يقف فيه الراوي الواحد "خالد"، لكي نفهم كيف استفادت رواية (ذاكرة الجسد) من هذه التقنية.

### 2. الصيغة السردية (mode narratif):

في الحديث عن الصيغة السردية يوضح "جيرار جنيت" في كتابه (خطاب الحكي)، أنها تنطبق على الخطاب شأنها في ذلك شأن الزمن وأنه "مادامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو تعبير عن

تمنٍّ أو ذكر شرط ..إلخ، وإنما فقط قص قصة، وبالتالي نقل وقائع واقعية أو خيالية، فإن صيغتها الوحيدة، أو المميزة على الأقل، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية"[1]، وهذا يعني أن "الأساسي على مستوى الخطاب الحكائي ليست فقط تلك الاختلافات بين الأمر أو النهي أوالتمني، ولكن في درجة التأكيد على اختلاف هذه الصيغ المعبر عنها بالمتغيرات السردية"[2]، ولذلك فهو يفرق بين "خطاب الأقوال "وخطاب الأحداث". ويجعل للأول تفرعات أخرى سنتعرف عليها من خلال الدراسة التطبيقية، في ما يلي:

### 1.2. خطاب الأقوال:

على مستوى "حكي الأقوال " يؤكد "جينيت" أن هناك تمييزا بين خطاب هوميروس وخطاب أفلاطون "فهو عند هوميروس خطاب "مقلد" أي منقول وهميا، كما يُفترض أن تكون الشخصية قد تفوهت به، وهو عند أفلاطون خطاب "مسرّد"، أي يعتبره السارد حدثا من بين أحداث أخرى ويضطلع به هو نفسه بصفته كذلك"[3]، أي أن "خطاب هوميروس منقول (يحاكي أقوال الشخصيات) بينما خطاب أفلاطون مسرود (منظور إليه كبقية الأحداث)، وباستعمال الأسلوب غير المباشر وإدخال عناصر وسيطية مع حذف الجمل يصبح هناك خطاب ثالث هو غير مباشر، وعلى أساس هذا يميز بين ثلاثة أنواع من الخطاب"[4]، هي التي سنتناولها بالتحليل في رواية (ذاكرة الجسد).

بدءا نقول أن الراوي المؤطر للخطاب في الرواية والذي يتولى السرد هو إحدى الشخصيات المشاركة في الحكاية أي الراوي / الشخصية، وهو "خالد" الذي ينهض بفعل السرد والرواية معا. ومن هذا الموقع للراوي "الشخصية "/خالد، سنعاين مختلف الأنماط الخطابية التي ينهض عليها الخطاب السردي.

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 177.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص 176.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 185.

[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 178.

**أ. الخطاب المنقول المباشر (rapporté):**

الخطاب المنقول المباشر هو "ذلك الشكل الذي يرفضه أفلاطون، والذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته: «قلت لأمي (أو:أعتقد): لا بد لي من الزواج من ألبيرتين ». هذا الخطاب المنقول، الذي هو من النمط المسرحي، متبنّى –منذ هوميروس– بصفته شكلا أساسيا للحوار (و للمونولوج) في النوع السردي المختلط الذي هو الملحمة والذي ستكونه الرواية بعدها"[1].

وبالرجوع إلى رواية (ذاكرة الجسد) نجدها تبتدئ بعرض للزمن الحاضر، وهو أثناء تواجد الراوي "خالد" في قسنطينة، ثم ترجع بنا إلى الوراء من خلال قيام "خالد" باسترجاع الأحداث، ففي مستهل القص، يتذكر أقوال" كاترين" وقد قام بنقل كلامها عن طريق الخطاب المنقول المباشر، يقول: "مازلت أذكر قولك ذات يوم: «الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث»"[2].

إن هذا الخطاب المنقول المباشر لزمن قول مضى، ساعد الراوي على الرجوع إلى الحاضر، ومواصلة السرد في حوار مونولوجي بغية استوعاب الحاضر، وما عزز ترهين السرد أكثر، هو نقل الراوي/خالد كلام الشخصية عن طريق الخطاب المنقول المباشر في أكثر من مكان داخل الخطاب الروائي، وهنا يعتبر الحاضر –من جهة أخرى– مجرد منحى للوصول للماضي، عمل الراوي بنقله عن طريق الخطاب المنقول المباشر، الذي أدى وظيفة بنيوية ساعدته في نقل كلام الشخصيات بحرفيته، وتنظيم بنية الخطاب من خلال مظهره اللفظي.

مثلا يقول السارد: "وأضفتِ بعد شيء من الصمت: «في الحقيقة، كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة موجهة إليه. والروايات الفاشلة، ليست سوى جرائم فاشلة، لا بد أن تُسحب من أصحابها

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 187.

[2] الرواية، ص 7.

رخصة حمل القلم، بحجة أنهم لا يحسنون استعمال الكلمات، وقد يقتلون بها أي أحد عن خطأ .. بمن في ذلك أنفسهم بعدما يكونون قد قتلوا القراء .. ضجرا»"[1].

عمل الراوي على نقل الكثير من أقوال الشخصيات، من ذلك قول "سي الطاهر" في: "ثم تمتم: «لو قدر لك أن تصل إلى هناك .. أتمنى أن تذهب لزيارتهم حين تشفى وتسلّم هذا المبلغ إلى"أما" لتشتري به هدية للصغيرة، وأود أيضا أن تسجلها في دار البلدية إذا استطعت ذلك .. فقد يمر وقت طويل قبل أن أتمكن من زيارتهم ..»"[2].

هنا، وفي هذين الخطابين المنقولين المباشرين، ترك الراوي /خالد المجال للشخصية للتكلم، فأعطى الكلمة في المقطع الأول للبطلة، وفي المقطع السردي الثاني أعطى الكلمة لـ"سي الطاهر"، وجاء ملفوظي "وأضفتِ بعد شيء من الصمت"، و"ثم تمتم" في المقطعين الأول والثاني، ليهيئا القارئ لأن يتلقى خطاب الشخصية كما هي، بصيغة مباشرة، ولتعبر عن أفكارها بصوتها السردي.

وبالتالي فقد عرض الراوي لأقوالهما دون تدخل في تغييره أو إضفاء ذاتيته عليه، بل عمد على نقل قول الشخصية بكل أمانة، عن طريق نقل كلامها نقلا تاما دون إضافة أو تأويل، فلم يبصم بذاتيته كما في أنماط الصيغ الأخرى، بل ترك الشخصيات تتكلم، حتى لا يترك الشك في نفس القارئ، ومن جهة يوهمه بمصداقية مرجعية الأقوال، وشفافية الأحداث، لكي يخيل إليه وكأنه أمام عرض مسرحي مباشر وحقيقي.

نلاحظ أن الكاتبة "أحلام مستغانمي" جعلت حدا فاصلا بين قول الراوي/خالد وقول الشخصية "البطلة وسي الطاهر"، وهذا الحد هو، علامة التنقيط (:)، فقبل هذه العلامة وردت مساحة سياق الراوي /خالد، وبعدها خطاب الشخصيتين المباشر.

[1] الرواية، ص 17، 18 .
[2] الرواية، ص34.

تعتبر صيغة الخطاب المنقول المباشر هي الصيغة المهمينة على النص، وارتبط هذا بطبيعة النص الذي يعد استرجاعا لأحداث ماضية، حافظت فيه الذاكرة على نقل أقوال الشخصيات الحاضرة فيه بكل أمانة ومصداقية .

**ب. خطاب الأسلوب غير المباشر ( transposé ):**

وفيه يتم عرض أقوال الشخصيات بأسلوب غير مباشر من قبل السارد، ولهذا فهو "لا يقدم أبدا للقارئ أي ضمانة وخصوصا أي إحساس بالأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها في الواقع، فحضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد"[1].

وبالرجوع إلى رواية (ذاكرة الجسد) نجد أن النص تتخلله صيغ كلامية أخرى، نقلها الراوي بصيغة الغائب لا المتكلم، مثل صيغة خطاب الأسلوب غير المباشر الذي ارتبط بالرواي الشاهد في معظمه، مثلا يقول السارد: "لقد اعترف لي بأنه رجل ضعيف، يحن ويشتاق وقد يبكي ولكن، في حدود الحياء، وسرا دائما. فليس من حق الرموز أن تبكي شوقا"[2].

نلاحظ في المقطع السردي اختفاء لعلامات التلفظ "أنا/أنت"، وأن الراوي/خالد نقل قول الشخصية "سي الطاهر" بأسلوب غير مباشر، ومما يحيل إلى ذلك استعمال ملفوظ "لقد اعترف لي بأنه" في المقطع السردي، وقد طبع الصيغة بذاتيته، حين أدلف ملفوظات سردية واصفة داخل هذا الخطاب، مثل: "فليس من حق الرموز أن تبكي شوقا". إن هذه الملفوظات السردية الواصفة، وكذلك نقل أقوال الشخصية بطريقة غير مباشرة، واستعمال ضمير الغائب كله عمل على زرع الشك وعدم اليقين لدى المتلقي، فرغم محافظة النقلة السردية على خطاب الشخصية، إلا أن التردد يبقى مصاحبا للقارئ لعدم قبول صحة القول الذي جاء به السياق السردي مصبوغ بذاتية الراوي / خالد.

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 186.
[2] الرواية، ص 35.

**ج. الخطاب المسرود ( narrativisé):**

الخطاب المسرود أو المسّرد أو المروي كما يسميه "جيرار جنيت" هو "أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا [...] والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار، أو خطابا داخليا مسرّدا"[1]، هذا يعني أنه "الصيغة التي تعكس أكبر تباعد ممكن بين الخطاب وصاحبه، وبالتالي بين الخطاب وصورته الأصلية، كما تبين ذلك بوضوح الكيفية التي حاول بها أفلاطون نقل خطاب الشخصية الملحمية "أجاممنون"(Agamem non)، حيث تعامل معه كما لو كان حدثا، دون تمييز بين ما هو كلام، وبين ما هو فعل، أو حالة نفسية، مما مكنه من تقليصه لأصغر حجم ممكن. بحيث أصبح عبارة عن خلاصة سردية لا عرضا مشهديا، وهو ما جعله أكثر الصيغ التعبيرية المتعاملة مع الأقوال، بعدا عن المحاكاة، وبالتالي، أقربها للسرد، إضافة لما يلحق هذا الصنف من الخطابات من تدخلات وتعاليق إضافية للسارد"[2].

وبالرجوع إلى رواية (ذاكرة الجسد) نجد أن الراوي نقل في مواضع أخرى كلام الشخصيات وغيّر فيه، بحيث حافظ على مضمونه وصاغه بلغته، عن طريق صيغة الخطاب المسرود أو المحكي، من ذلك قوله: "فقد كانت عتيقة تشارك أحيانا في سهرتنا، وتحاول أن تستنجد بي، بصفتي رجلا متحضرا قادما من باريس، لأقنع أخي بالتخلي عن هذا البيت العربي القديم، وهذه الطريقة المتخلفة في العيش، وتكاد تعتذر لي عن كل الأشياء التي تبدو في نظري جميلة .. ونادرة"[3].

إن الراوي/خالد في هذا الخطاب المسرود يتكلم بأفكار الشخصية / عتيقة، فصاغها وفق لغته واستعمل تقنية التلخيص، مما أدى إلى تغييب تام للغة "عتيقة"، وبالتالي غدت المسافة بعيدة بين السارد والأحداث.

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 185، 186.

[2] عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص السردي، ص 208.

[3] الرواية، ص 283.

ومن ذلك أيضا، يقول الراوي: "بعدما اتصل بي "سي الشريف" من قسنطينة، ليطلب مني بيع ذلك البيت الذي لم يعد هناك ضرورة لوجوده"[1].

في هذه الصيغة نلاحظ بأن الراوي /خالد اهتم بأفكار الشخصية، وبإضاءة أقوالها دون أفعالها، مما أدى إلى إبراز آثار الأحداث في سرد القصة من خلال هذا السرد الموضوعي.

**2.2. خطاب الأحداث:**

يتصل خطاب الأحداث بـ"حكي الأحداث" ضمن "المسافة" وهي التي تهمنا هنا والتي يخبر عنها "جيرار جنيت" أنه "مهما كانت صيغتها، هي حكاية دوما، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي. ومن ثم لن تكون محاكاته أبدا أكثر من إيهام بمحاكاة، يتوقف كأي إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباث والمتلقي. فمن المسلم به، مثلا، أن النص الواحد يمكن أن يتلقاه قارئ ما نصا محاكاتيا كثيرا، وأن يتلقاه قارئ آخر وصفا معبرا قليلا"[2]، وأن "المعيار الذي يقوم عليه التصنيف الذي يجريه بين حكي الأقوال والأحداث هو كمية الإخبار وقلة كمية المخبر informateur وآثاره. وليصبح هذا المعيار إجرائيا لا بد في البحث في المقصود بالإخبار والمخبر، وإذا كان الإخبار عند جنيت يتصل بالموضوع المسرود، فإن أقصى الإخبار هو الموضوع المسرود بأكثر التفاصيل الممكنة. لذلك ستغدو كل التفاصيل " الزائدة" ذات وظيفة محددة هي "إبراز" الواقع، وبذلك ترتبط التفاصيل بـ"إيحاءات المحاكاة"، لكن الحكي كلما تم عن طريق الحكي التام كلما قلت التفاصيل هكذا: المحاكاة :الوصف (كثرة التفاصيل) / الحكي التام: الأحداث (قلة التفاصيل)"[3].

لنقرأ هذا المقطع السردي: "**كان يستوقفني** وأنا **أمر** بمحله متجها إلى ثانوية قسنطينة، **فيعرض** عليّ قراءة جريدة "الأمة" أو منشورا سريا. و**كان** خلال سنتين **يهيئني** سياسيا للانخراط في "حزب الشعب" و**يضعني** أمام أكثر من امتحان ميداني، **كان** لا بد لكل عضو من أن **يمرّ** به قبل أن **يؤدي**

[1] الرواية، ص 50.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 181.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 182، 183 .

قسم الانخراط في الحزب، و**يبدأ** نشاطه في إحدى الخلايا التي **كان يحددها** بلال.في ذلك المحل الذي لا أثر له اليوم، **كان يلتقي** القادة السياسيون، و**يعطي** مصالي الحاج تعليماته الأخيرة، وفيه **نوقشت** الشعارات التي **رفعها** المتظاهرون، و**كُتبت** ليلا على اللافتات **لتكون** مفاجأة فرنسا. وعندما **انطلقت** تلك التظاهرة من فوق جسر سيدي راشد كما **خطط** لها بلال لأسباب تكتيكية، **يسهل** معها تجمّع المتظاهرين ثم تبعثرهم من كل الطرقات المؤدية للجسر، **أدهشَت** القوات الفرنسية بدقتها ونظامها غير المتوقع. وكان بلال أول من **أُلقِيَ** القبض عليه يومها .. ومن **عُذب** للعبرة. لم **يمت** بلال حسين كغيره .**قضى** سنتين في السجن والتعذيب، **ترك** فيهما جلده على آلات التعذيب"[1].

إن التشديد الذي في المقطع السردي هو من عندي، وهو يدل على مجمل الأفعال التي ساهمت في بناء الحدث، والشخصية التي أثارت الأحداث في هذا المقطع السردي هي: "بلال حسين"، والراوي الذي نقل الأحداث هو: "خالد" المؤطر للسرد ككل، وكونه يقع موقع الشاهد، نجده لا يعلم الكثير عنه، لذلك فجل الأحداث نقلت بتقنية الاقتصاد السردي، وعرضت أمامنا سوى الحصيلة النهائية التي آل إليها الحدث، وذكر الأهم منها فقط، وكُثّف السرد على الأحداث المهمة والأساسية، وتجنب الأحداث الفُضلة أو الثانوية التي تعتمد على الوصف والاسهاب، كون هذه الأخيرة تدخل في ما أسماه "جنيت" بالمحاكاة.

إن الراوي يعمد إلى خطاب الأحداث وفق هذا الطابع الاختزالي عندما يستحضر التاريخ في الخطاب الروائي، فيأتي بالحكي التام، وفيه يكون الحدث مركز ومكثف، وكأنه في عجالة غضب، يريد إخبار المتلقي الكثير من الأحداث في وقت قليل بإيجاز وتكثيف، أي مروره السريع على فترات زمنية طويلة بإشارات خاطفة، لذلك تنعدم تفاصيل الأحداث، ومن أجل هذا فهو يستعمل تقنية الخلاصة للمرور السريع على الأحداث، وعرض عام للمشاهد والربط بينها.

[1] الرواية، ص 304.

يبدو أن الراوي في هذا المقطع السردي في عجالة، وذلك لما انتقل من تقنية الخلاصة إلى تقنية الحذف، بغية نقل أكبر كم من الأحداث الملخصة، وهو ما تشير إليه عبارة "بعد سنتين"، وقبله تدخل السارد لصبغ الحدث بذاتيته كونه راو حاضر وشاهد معا، وله علاقة بالشخصية "بلال حسين" في المسيرة النضالية، وهو ما تشير إليه عبارة: "**لم يمت** بلال حسين كغيره ...**ترك** فيهما جلده على آلات التعذيب"، وهذا يدل على سعة تأمل الراوي للحدث، ومراقبة اشتغال الأفعال في الحكاية.

**3. زاوية الرؤية :**

تتعلق زاوية الرؤية عند الراوي بالتقنية الموظفة لسرد القصة داخل الخطاب الروائي، و"أن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام، ولا يهمنا هنا أن نتحدث عن مضمون هذا الطموح، ولكن الطرق المختلفة لزوايا النظر التي يعبر بواسطتها عنه"[1].

وفي الآتي سنتعرض لزاوية الرؤية السردية للراوي، كما فصلها الناقد "جون بويون" ( Jean Pouillon) في كتابه (الزمن والرواية)، وسنصنف الرؤيا وفق ما جاءت في رواية (ذاكرة الجسد) معتمدين على عدة اعتبارات منها أن الرؤية المعتمدة في أسلوب سرد (ذاكرة الجسد) هي الرؤية الذاتية، ولدراسة الرؤية السردية في الرواية، سنعول على ما توصلنا إليه من نتائج من خلال موقع الراوي، وكيف روى خطابه، أي الصيغة السردية.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 46.

### 1.3. الرؤية مع (la vision avec):

معرفة الراوي في "الرؤية مع" تساوي معرفة الشخصية، ولذا فهو "لا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع"[1].

بدءا توصلنا إلى أن الراوي الحاضر الفاعل هو المؤطر للسرد، وأنه يروي بصيغة مهيمنة، وهي صيغة الخطاب المنقول المباشر، وهذا ما جعل "الرؤية مع" هي الزاوية التي يرى منها "خالد" في مواضع معينة. ومن ذلك قوله: " وفجأة اقترب اللون الأبيض مني، وراح يتحدث بالفرنسية مع فتاة أخرى لم ألاحظها من قبل..

ربما لأن الأبيض عندما يلبس شعرا طويلا حالكا، يكون قد غطى على كل الألوان..

قال الأبيض وهو يتأمل لوحة :

- Je préfère L'abstrait .. !

وأجاب اللون الذي لا لون له :

- "Moi je préfère comprendre ce que je vois."[2]

هذه هي الطريقة التي روى بها "خالد" ما رآه، فـ"خالد" هو الراوي الذي ينهض بعملية السرد ككل، أي من خلال منظوره تقدم الحكاية، وهو في هذا المقطع السردي حاضر ويتكلم بضمير الـ أنا، من خلال ما تشير إليه عبارة :"اقترب اللون الأبيض مني" ثم ينتقل إلى ضمير الغائب بدءا من عبارة: "وراح يتحدث بالفرنسية مع فتاة أخرى"، وعليه فـ "إذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية"[3]، فهما متصاحبين لهما نفس المعرفة

[1] المرجع نفسه، ص 47، 48 .

[2] الرواية، ص 46.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 48.

للأحداث، والراوي هنا هو الذي يقوم بنقل الوقائع بصفته "شاهدا"، وهذه الصفة جعلت المسافة بينه وبين الفتاتين بعيدة، وعدم علمه بهويتهما، وقصور نقله على ما يراه فحسب، ويتبين ذلك من خلال نعت الشخصية وتسميتها بلون لباسها، لعدم معرفته اسمها: "اللون الأبيض / اللون الذي لا لون له".

رغم أن رواية (ذاكرة الجسد) لها أبعاد سياسية وأيديولوجية إلا أن استفحال المقاطع السردية المشبعة بالنزعة الذاتية ساهم في خلق تقنية"الرؤية مع"، يقول الراوي/"خالد": "بكثير من اللباقة سحبتِ يدك التي كنت أشدّ عليها ربما دون أن أدري، وكأنني أمسك بشيء ما، استعدته فجأة.

وابتسمتِ لي..

رفعتُ عيني نحوَك لأول مرة .

تقاطعَت نظراتنا في نصف نظرة .

كنتِ تتأملين ذراعيَ الناقصة، وأتأملُ سوارا بيدك"[1].

إن معاينة استراتيجية الراوي "خالد" كونه راو حاضر/ شاهد يوحي بأن معرفته للأحداث تتساوى مع معرفة الشخصية، أي إنه يرى ما تراه، فمدار الرؤية في المقطع السردي الأول موجهة نحو الفتاتين، والراوي الشاهد المتكلم بضمير الأنا نقل أقوالهما بضمير الغائب، ولكن هذا الضمير لم يؤثر في ترهين السرد، ذلك لأن زاوية الرؤية التي نقل منها الراوي الأحداث هي "الرؤية مع"، بحيث تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيتين. فابتداء الراوي السرد بضمير المتكلم، ومن ثم يعرج للحديث عن الشخصية بضمير الغائب، هو ما جعلها تابعة له ترى معه ما يراه، وهذا البعد البصري المتساوي مكّن الراوي حرية أكبر في التعامل مع الشخصية والنقل عنها، وبالتالي تم نقل الخطاب من خلال تطابق منظور الراوي والشخصية.

[1] الرواية، ص 47.

### 2.3. الرؤية من الخارج (la vision du dehors):

في "الرؤية من الخارج" يشبه دور الراوي عدسة الكاميرا، حيث يقتصر عمله على وصف الحركة الخارجية للشخصيات "وناقل للأصوات، إنه يقف في حياد تام عن الوقائع، ويبدو جاهلا بدلالتها"[1]. وجاهلا كذلك بدواخل الشخصيات، ولا يعرف عنها إلا القليل مما تعرفه، لذلك فهو يترصد سلوكها، ومظهرها الفيزيقي، وكل ما يحيط بها من الخارج .

هو المنظور الذي من خلاله تبنى الحكاية والموقع الذي منه ينهض القول في رواية (ذاكرة الجسد) عندما ينقل الحكي الراوي "خالد"، "هذه الرؤية السردية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد، ووصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث، هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح. والقارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائما أمام كثير من المبهمات عليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة"[2].

وعليه نقول إن "خالد" هو شخصية مشاركة في الحدث، ومؤطر للسرد ككل، ويقدم الحكاية التي يرويها من منظوره الخاص ورؤيته الشخصية، وبالتالي فهو سارد ومبئر في الوقت نفسه، وكثيرا ما يقف من موقع الراوي الشاهد وينقل ما يرويه من خلال الرؤية الخارجية، التي لا تسمح له بالتعرف على دواخل الشخصيات الأخرى، فمعرفته لها لا تسمح له بالتعرف على خباياها، وتفكيرها لذلك يضل قابعا ويراها من مظهرها الخارجي، مكتفيا برصد سلوكاتها التي كثيرا ما يستغربها ويتساءل عنها، ويعجز عن تقييم تصرفاتها التي يجهلها، ما يجعله بعيدا أن يكون راو كلي المعرفة، من ذلك قوله: "كانت تتحدث هذه المرة وكأنها تريد أن يعرف الآخرون أنها صديقتي أو حبيبتي.. أو أي شيء من هذا القبيل. ما الذي غيّر سلوكها فجأة، هل منظر ذلك الحشد من الشخصيات الفنية والصحافيين الذين حضروا الافتتاح ..أم

[1] حميد لحميداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، مؤسسة بشرى للطباعة والنشر، الدار البيضاء، دط، 1984، ص 32.
[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 48.

هي اكتشفت في هذا المكان، أنها منذ سنتين تضاجع عبقريا دون أن تدري، وأن ذراعي الناقصة التي كانت تضايقها في ظروف أخرى، تأخذ هنا بعدا فنيا فريدا لا علاقة له بالمقاييس الجمالية ؟"[1].

يقف الراوي /خالد من مسافة بعيدة عن الشخصية، تجعله لا يستطيع رؤيتها بوضوح، لذلك نراه يصفها من الناحية الخارجية فقط، ومشكك ومحتار في ما رآه أيضا، مثل قوله: "لم تكوني جميلة ذلك الجمال الذي يبهر، ذلك الجمال الذي يخيف ويربك. كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، بسر ما يكمُن في مكان ما من وجهك .. ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية. وربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سرية لقبلة.أو ربما في عينيك الواسعتين ولونهما العسليّ المتقلب"[2].

في هذا المقطع السردي يظهر أن الراوي "خالد" محتار في معرفة سرّ جمال حبيبته، لذلك لجأ إلى الوصف الخارجي محاولا الكشف عنه من خلال تقاسيم وجهها، وهذا ما أدى إلى تولّد وصف جاف خال من المشاعر السيكولوجية، لأنه في موقع لا يسمح له بالولوج إلى داخل الشخصية الموصوفة ومعرفة مكنوناتها، لذا لم يتعد دوره تصوير ملامح وجهها فقط، مثل عدسة الكاميرا التي ترصد كل ما هو خارجي فحسب.

### 3.3. الرؤية من الخلف (la vision par derrière ) من منظور الراوي الخارجي:

كملاحظة أولية نسجل أن الرؤية من الخلف تقل في رواية (ذاكرة الجسد) من الموقع الذي يقبع فيه الراوي/خالد، وأنها تكثر بشدة عند اقترانها بالراوي الخارجي المجهول الهوية والعليم بكل شيء، من حيث معرفته بالراوي المؤطر للسرد "الراوي/خالد"، "ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال. وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا

[1] الرواية، ص65 .

[2] الرواية، ص 48.

أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم. ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية، هي ما أشار إليه "توماتشفسكي" بالسرد الموضوعي"[1].

يصف الراوي الخارجي العليم في الرواية الشخصية "خالد" لا فقط من الناحية الخارجية، بل ويقيمه من حيث ما عجز عن معرفته عن نفسه. ويعلم ما يسرّ وما يعلن، حيث نجده ينفذ إلى دواخله ويترجم مشاعره وهواجسه، فرغم موقعه الخارجي وعدم مشاركته في الأحداث، إلا أنه يستطيع أن يرى ما لا يراه "خالد" في نفسه ومحيطه، وكأنه بهذا إله عليم.من ذلك قوله :" كنتَ تحمل ذاكرتك على جسدك، ولم يكن ذلك يتطلب أي تفسير. اليوم، بعد ربع قرن .. أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم. يدك الناقصة تزعجهم .تفسد على البعض راحتهم .تفقدهم شهيتهم. ليس هذا الزمن لك. إنه زمن ما بعد الحرب. زمن البدلات الأنيقة والسيارات الفخمة .. والبطون المنتفخة. ولذا كثيرا ما تخجل من ذراعك وهي ترافقك في الميترو وفي المطعم وفي المقهى وفي الطائرة وفي حفل تدعى إليه. تشعر بأن الناس ينتظرون منك في كل مرة أن تسرد عليهم قصتك. كل العيون المستديرة دهشة، تسألك سؤالا واحد تخجل الشفاه من طرحه: "كيف حدث هذا ؟" ويحدث أن تحزن، وأنتَ تأخذ الميترو وتمسك بيدك الفريدة الذراع المعلقة للركاب"[2].

يتولى الراوي الخارجي إصدار حكم تقييمي أثناء فعل التعليق على أفعال وسلوكات الراوي "خالد" وهو دليل قوي على معرفته الكلية وعلمه بما بطن فيه وما ظهرمنه، وربما هذه هي وظيفته التي يظهر بها، غير أن الوظيفة الأساسية التي تتوخاها الكاتبة من توظيف الراوي الخارجي في هذه الرواية هو أنه شكل من أشكال الميتاقص الذي يخاطب القارئ بالدرجة الأولى، إذ يحاول نقل حقيقة "خالد" برؤية

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 47.
[2] الرواية، ص 65، 66 .

عميقة يتوجه بها إلى القارئ ليربكه، ويشوش على "خالد"، ويحاول جذب انتباه القارئ إلى منظوره الذي ينهض كثيرا في تعرية الحقيقة والحكم والتقييم.

لا يعني توظيف الكاتبة تقنية "الرؤية من الخلف" أن رواية (ذاكرة الجسد) رواية تقليدية، بل إن الرواية بهذا الشكل هي رواية جديدة، لأنها استطاعت توظيف هذه الرؤية توظيفا خرج بها عن دلالتها التلقليدية، وذلك لما قرنتها بالرؤية الخارجية. فحين مزجت "أحلام مستغانمي" بين (راوي خارجي عليم) و(راوي يحكي وفق رؤية خارجية) في الخطاب الروائي، استعملت الأول بغية فضح الساسة وأصحاب السلطة عن طريق الشخصية "خالد"، وساهم تموقعه في الكشف عن الأيديولوجيات المتعددة وجعلها كعنصر بنائي في الخطاب الروائي. أما الرؤية الخارجية فقد ترجمت غرابة الحياة، والتشيؤ الذي أصاب الحس البشري، فالتموقع من الخارج يدل في هذه الرواية على عجز فهم الإنسان لجوهر الحياة الراهنة.

**ملاحظات أولية (أ):**

تم اختيار النماذج الروائية، كل وفق الظاهرة البارزة فيها، والتي ارتأينا أنها تمثل موضع الجدة فيها، وتعبر عن كتابة تجريبية لأنامل نسوية جزائرية، لكن يبقى الحكم على جدتها أمر نسبي، لأننا لم نسجل رواية مس فيها التجديد بنية خطابها السردي ككل، ومن خلال معاينة الروايات المنتخبة، نصل في نهاية هذا الفصل إلى مجموعة من الأحكام حول الروايات التي أخضعناها للدراسة والتحليل، وهي كالآتي :

**1. في رواية (الرايس) لـ"هاجر قويدري " :**

يتوارى صوت الكاتبة في الرواية، وتنهض بالسرد سبع شخوص بتناوب، وهذا ما يسمى بـ"تذويت الكتابة"، أي أن صوت السارد يبقى مخفيا وتنوبه في القص الشخوص الروائية.

لذا فإن التعددية الصوتية التي نادى بها "ميخائيل باختين" هي تنظير مسبق للرواية الجديدة، وهذا ما شكل ظاهرة بارزة في رواية (الرايس) من حيث أن جميع الشخصيات تتكلم، وهو ما يعني تجلي التعدد الصوتي، الذي يفضي بالضرورة إلى تعدد الحكاية، وفي الرواية فإن كل حكاية قائمة بذاتها، وتنافي مبدأ السببية، مما يتيح للمتلقي إمكانية تقديمها وتأخيرها دون المساس بمدلولاتها، وهذا التشطي الحكائي

وتنوعه شبيه بالتقطيع السنمائي، ونتج عنه تعدد المنظورات، من خلال تولي الشخصيات التعبير بلسانها عن اختلافاتها الأيديولوجية المتعددة وفق رؤيويتها، بلغة استبطانية تفضح الواقع وتكشف عن تمزقه وتشتته.

**2. في رواية (عودة برج إيفل إلى آيت عجيبة) لـ"ضاوية كربوس ":**

تأتي الشخصية فاقدة لسماتها التقليدية، فلم تعد ذات أهمية كبيرة، بل أصبحت مهمشة وسلبية، وتعاني مكبوتات نفسية، ومحبطة، ومسلوبة المكانة الاجتماعية، حتى غدت الأشياء تفوقها دورا وتحظى بوجود فعلي عليها وبأهمية وافرة منها، وهو ما أبرزته الكاتبة في خطابها الروائي من خلال أنسنة الشيء/برج إيفل وجعله كبديل للإنسان، للتدلال على تشوه وعبث العالم، وللإيحاء على هذه الصورة، شخصت الكاتبة الشيء/برج إيفل، وجعلته يحظى بقيمة تفوق قيمة الشخوص الروائية، فصورته على أنه حبيب وفي يبادل الشخصية "زهرة" مشاعر غرامية، ولعل هذا التشيؤ هو ترجمة لفقدان الشخصية ملامحها وصفاتها الإنسانية التي تدل من جانب آخر على تهميش الذات الإنسانية وتغريبها وقسوة واقعها.

**3 . في رواية (لعاب المحبرة)لـ"سارة حيدر":**

نسجل على أن الرواية تشتغل على البوح الذاتي للتعبير عن غموض العالم وتشظيه، وعبث الواقع بتفكك وعي الشخصية، وتعارضها مع الواقع الذي يفرض عليها قيودا وآلاما، وعليه تصارع الشخصية المحبطة واقعها وترفضه، ومن هنا تكتسب طابعها الإشكالي، وتبقى تبحث عن القيم المطلقة في حوار داخلي عميق يصل بها كل هذا حد التوهم والحلم والجنون، وقد استغلت "سارة حيدر" التقنيات الحديثة مثل تيار الوعي والوجودية، في بناء عالمها الروائي، وتسنى لها ذلك عبر مونولوج مشبع بالهذيان والمكبوتات النفسية والازدواجية الشخصية، التي خلقت تعددية صوتية نسمعها من خلال حديث الشخصية مع ذاتها المنشطرة عنها، ونلمسها من خلال ازدواج اللغة، فالذات الأولى لها أسلوبها والثانية لها أسلوبها المضاد الذي يعارض في كثير من الأحيان الصوت الأول.

**4. في رواية (أحلام مدينة) لـ"فريدة إبراهيم":**

نسجل أنه علاوة على كون الزمن عنصرا بنائيا في الرواية فإن له دلالاته التي عبر عنها في الخطاب السردي، فالزمن هنا يجري وفق مسار تذبذبي مشكلا مفارقات زمنية، وهو ترجمة لرؤية الكاتبة الباحثة عن التحرر من خلال انسيابية التنقل الزمني، الذي نتج عنه بالضرورة تخلخل زمني، كدليل على عدم توازنها النفسي، الذي عبرت عنه غلبة الاستذكارات، وإن قصر المدة الزمنية عند عودتها إلى الحاضر، الذي يتبعه الغوص في استحضار الماضي، إنما يدل على تمزقها في واقعها الراهن المشوه، وهو محاولة للفرار إلى كيانها المفقود والبحث عن هويتها، وهذا ما يفسر ضعف حضور الترهين السردي، وتغليب المقاطع السردية الاستذكارية التي تحضر وفق ما تنتقيه الذاكرة، فتأتي الأحداث متقطعة بفضل استخدام تقنيتي "الحذف" و"الخلاصة"، وهذا شبيه بالمونتاج السينيمائي، وإن الشعور المحبط للشخوص في الرواية يساير ما يقتضيه تيار الوعي، وهو ما تمكنت الكاتبة من ترجمته عن طريق كسر خطية الزمن الكرونولوجي برسم زمن دائري كدلالة على العبث واللاجدوى، من خلال تداعيات الشخصية "مدينة" على طول المسار السردي.

**5. في رواية (أهداب الخشية) لـ"منى بشلم":**

يظهر من خلال بناء الرواية أنها مكتوبة وفق معايير هندسية ظاهرة ومخفية، حققت من خلالها متعة فنية، واستطاعت خلق عالم يتصف بالغموض والإرباك والفوضى وغياب الحقيقة الواحدة وأن الإنسان عاجز عن حماية حقه، كما خلفت إحساسا للمتلقي بعالم يسوده القلق والإحباط. وتسنى لها التعبير عن هذه القيم من خلال تفتيت الحبكة وتشظية الحكاية، عن طريق إلغاء مبدأ السببية، واعتمادها على الزمن النفسي في نمو أحداثها، بغية إرباك القارئ والتشويش عليه، فالرواية تنفي كل المفاهيم التقليدية حول بناء الحبكة وفق، التمهيد، العقدة والحل، ولم تهتم كذلك بالحكاية كما في الرواية التقليدية، لهذا فإن القصة فيها انبنت على حدث واحد، متشظي، بحيث يمثل كل فصل فيها مشهدا قائما بذاته، وعليه يمكن تصنيف الرواية ضمن السرد المؤسس وفق جماليات التشظي، ولعل هذا هو

موضع الجدة البارز فيها، وهو قيمة محورية هدفت الرواية إلى تجسيدها منذ البداية، والتي سمحت لها بتفجير البنية التقليدية للشكل الروائي.

**6. في رواية (نادي الصنوبر) لـ"ربيعة جلطي" :**

نسجت الكاتبة خطابها السردي من خلال العلاقة الناتجة عن الربط بين المكون المكاني والحالة الوجدانية للشخصية، في محاولة منها لتخطيب المكان، عن طريق اتباعه بالأبعاد النفسية من خلال تفاعله مع ذوات الشخوص، وترك وقع قوي في نفوسهم، وتسنى لها ذلك عندما شيدت عالمها الروائي عبر الثنائية المتضادة: المدينة/الصحراء، وما أفرزته من قيم: القيد والحرية، الانغلاق والانفتاح، العدائي والأليف، انخفاض القيم، ارتفاع القيم. فربطت فضاء المدينة بواقع الشخصية "عذرا" وجعلتها تمثل مكان غربتها وتوترها، ومن جهة أخرى اتبعت الصحراء بذاكرتها وجعلتها تمثل المكان المفقود الذي ظلت تبحث فيه "عذرا" عن هويتها.

تجاوزت الكاتبة "ربيعة جلطي" النظرة التقليدية في رسم المكان، إذ لم تهتم بأبعاده الجغرافية ووظائفه التزيينية، فرسمت الصحراء بهدف أكثر عمق من خلال جعلها مكان محمل بالدلالات الرمزية الأسطورية والصوفية، وفي "المدينة" أهملت الوصف الاستصقائي لها، ورسمتها من خلال بعدها التغريبي الذي تتركه في نفوس الشخوص، وعددت في أماكنها عبر تقنية الانتقاء بما يخدم القص فحسب، وجعلت فضاء المدينة حامل لدلالات التشوه والانشطار، وتدنس الواقع فيه وانحلاله.

**7. في رواية (ذاكرة الجسد) لـ"أحلام مستغانمي":**

نلاحظ أن الرواية انبنت وفق هندسة القول، من خلال تعدد الرواة المتمثل في شخصية واحدة هي: الراوي "خالد"، المؤطر للسرد، حين يروي من زوايا متعددة، وبانتقاله من حاضر إلى شاهد في كثير من الأحيان، وقد ساهم الراوي الخارجي في مستهل القص في تعدد الرؤية برؤيته الخارجية، لكن يبقى حضوره ضئيل جدا، فلم يُوَظف كمبئر ومؤطر للسرد، بل استهدفت الكاتبة "أحلام مستغانمي "توظيفه بغية تضليل المتلقى وارباكه، فـ "ليس من الضروري أن تكون الرواية داخل الرواية مشروطة بتعدد الرواة،

فبإمكان راو واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يوّلد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية"[1].

ما نسجله أيضا أن الصيغ السردية في رواية (ذاكرة الجسد) تتنوع وتنقل في الأغلب باللغة الفصحى للراوي، وما يغلب على الخطاب ويؤطر سرده هو صيغة الخطاب المنقول المباشر، الذي لم يرد في مجمله في شكل حوارات بالضرورة، بل ورد عبارة عن أقوال متناثرة تتخلل الخطاب على مساره، ولا يستوجب بذلك ردا عليه، لأنه جاء عبر عمليات تذكر الرواي وتداعياته، وبهذا ارتبطت الصيغة المؤطرة "صيغة الخطاب المنقول المباشر" في رواية (ذاكرة الجسد) بالزمن الماضي، حافظ من خلالها الراوي / خالد على حضوره. ولأن الرواية استفادت من تقنيات تيار الوعي من "هذيان" و"شرود" والاعتماد على الذاكرة في استحضار شتى صيغ الكلام للشخصيات، ومن طبيعة التذكر ألا يأتي وفق تسلسل متدرج، هو ما أثر على صيغ الخطاب في السرد، بحيث نجد الراوي / خالد سواء في موقعه الحاضر الفاعل أم الشاهد ينقل ما يتذكره من خطابات بلا ترتيب متتالي، ولا تسلسل، وكأنه فيلم سنيمائي يعرض أمام القارئ، وهذا ما يفسر تناثر أقوال الشخصيات مبعثرة في الخطاب، ولأنه كذلك خاضع لذبذبات الذاكرة في قوة تذكرها للأحداث، وضعفها أيضا، فقد استفادت الكاتبة من المونتاج السنمائي، كتقنية حديثة في عرض أقوال الشخصيات عبر الراوي، أي أن الراوي تقوم علاقته مع ما يروي على القص التذكري باعتباره منحى لإعادة النظر، ويأتي كما وكأنه في الحلم، بأحداث سريعة مكثفة ومضببة، ويستهدف هذا الخلط والالتباس التذكري في النقل الكلامي من طرف الراوي/خالد إلى تشويش القارئ وإرباكه، و"يبرر التذكر اختلاط الأمور، كما يبرره المونتاج السنيمائي، تتسق تقنية الإخراج الموحية بتلقائيتها مع تلقائية التذكرة المضمرة لتلقائيتها"[2]. فالراوي يستعمل في الحدث الواحد عدة صيغ وينوعها ولا ترد وفق تسلسل متدرج، وبالتالي ففي أسلوب هذا السرد التذكري لم تأتي الأحداث مرتبة

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 49.

[2] يمنى العيد، الراوي، ص 101.

ومتسلسلة، كون عملية التذكر ترد بلا ترتيبات مسبقة لأن الراوي ليس كلي المعرفة وليست لديه القدرة على التحكم في أداء أقوال الشخصيات، وهذا يأتي من ضمن مظاهر التجديد في الرواية كونها تعتمد على بناء متقطع ومتعدد.

ومن جهة أخرى، نجد أن الراوي المؤطر للسرد حافظ على حضوره على طول المسار السردي، باعتباره راويا يروي حكايته واعتمد في ذلك على الرؤية مع، وعول على الذاكرة في نقل أقوال الشخصية بصيغة الخطاب المنقول المباشر، كصيغة مهيمنة في النص، وبقلة في نقل خطابها عبر صيغتي المسرود وخطاب الأسلوب غير المباشر، ويتحول الراوي من حاضر/فاعل إلى حاضر/شاهد أي راوي شاهد، يسرد من موقع الحضور السلبي في حدث لم يكن فاعلا فيه، فيروي بضمير الغائب ناقلا ما حدث أمامه من غير تدخل، وكأنه غائب عن العالم الذي يتحدث عنه، وبمعرفة أقل عن الشخصية، في المقاطع السردية التي تعود بالسرد من الماضي إلى الحاضر، ومن خلال ترهين السرد هذا كثيرا ما تنقل أقوال الشخصيات بصيغة الخطاب المسرود، وينقل الراوي عن الشخصية من زاوية الرؤية من الخارج، وهذا ما تمثله أكثر المقاطع السردية التي يروي فيها عن علاقته بالبطلة.

يتخلل السرد صوت هو لراو خارجي، مجهول الهوية ينهض بصفة الراوي العليم والخبير بكل شيء عن الراوي "خالد" المؤطر للسرد ومحيطه، يتكلم بضمير المخاطب، موجه كلامه إليه بصفة مباشرة معلقا، ومفسرا، ومحللا، ونافذا لبواطنه.و ساعده في ذلك زاوية الرؤية الداخلية التي مكنته من تعرية حقيقته التي غابت عنه في كثير من الأحيان. والراوي الخارجي هو وسيلة استعملته الكاتبة لتربك المتلقي، وتوسلته ليشكك في أحكام الراوي "خالد"، وبخاصة عندما يقوم بنفي ما جاء به، ويعطي له الحقيقة الكاملة عن الحدث.وبالتالي هو أداة للتضليل، وهو ما يجعل القارئ حائرا غير منحاز لأي طرف وجعله يرى الحقيقة الواحدة من عدة جوانب مختلفة، وبالتالي فقد وظفت تقنية الراوي العليم توظيفا حداثيا، جاءت مخالفة للرواية التقليدية التي جعلت منه كراوي العليم مؤطرا للسرد ومتحكما فيه. وإجهاد الراوي الحاضر/الشاهد في تأطيره للسرد يدل على حياد –حياد ظاهري فقط– الكاتبة في تصوير الواقع، فعلاوة

على جعل الراوي الخارجي العليم يسهم في تعدد حقيقي للرواة جنبا إلى جنب مع الراوي الحاضر والشاهد، فإنها تستهدف من هذا إشراك القارئ في التفسير والتحليل وفك اللغز، بعكس الرواية التقليدية التي تقدم له كل شيء بشكل جاهز من قبل عن طريق توظيفها لراو عليم بكل شيء ومؤطر للسرد، ومن هنا يتسنى لنا الحكم على التجديد من جانب هيئة القص في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي.

نصل في نهاية هذا الفصل أن الروائية الجزائرية تمكنت من تجاوز أنماط الكتابة الكلاسيكية، وقد حفزها على ذلك غرابة الواقع الراهن وتشظيه، لذا يعتبر هذا التمرد على القيم والتقنيات الفنية للرواية التقليدية نتيجة حتمية، وثورة راهنت عليها وكسبتها.

لم نعثر في النماذج المدروسة على شخصيات واضحة المعالم كما لو أنها كائن حقيقي له وجود فعلي، بل صورت الروائية الجزائرية الشخصية تصويرا باهتا، وبهذا فقد تجاوزت الرؤية التقليدية، وألغت الأهمية القصوى لها، ومنه أصبحت الشخصية مجرد عنصر لسانياتي له دور ثانوي داخل الخطاب الروائي، ذلك أن الكاتبة الجزائرية رأت أن الشخصية بهذا الشكل تعبر أكثر عن واقعها المنحط، الذي لم يعد فيه للإنسان أدنى قيمة، وعليه عثرنا في النماذج المدروسة على شخصيات سلبية ومريضة نفسيا ومهمشة اجتماعيا ورافضة لمجتمعها وغير قادرة على تغييره.

كسرت الروائية الجزائرية خطية الزمن الروائي، واعتبرته قيدا فنيا يحد من إبداعها وخيالها، ولم تلتزم بالعلاقة الزمنية الكرونولوجية، كما في الرواية التقليدية، لأنها غير قادرة على إثارة غموض الأحداث التي تعبر عن حقيقة الواقع الموضوعي، لذا اتخذت من المفارقات الزمنية وتفتت الحبكة بعدا فنيا يمثل انعكاس للواقع الجديد.

ولم تهتم الروائية الجزائرية بتحديد المعالم الجغرافية للمكان ولم تدّعِ واقعيته، كما في الرواية التقليدية، بل تعاملت معه كمكان نفسي مرتبط بمصير الشخصية، وبهذا فقد حاولت تخطيبه، من خلال خلق

علاقة تفاعلية بينه وبين العالم الوجداني للشخصية، وعليه تولدت عدّة أبعاد رمزية وصوفية ..إلخ، لا يمكن للقارئ مسكها إلا مع انتهاء قراءته للعمل الروائي.

مارست الروائية الجزائرية فعل السرد من موقع الراوي غير العليم، فالراوي هو واحد من بين تلك الشخصيات التي تنهض بالقول، لذا اهتمت بنمط القول متجاوزة النظرة الأحادية للرواية التقليدية، التي تهتم بالحكاية من منظور الراوي الممتلك للمعرفة الكلية، والمصادر لخطاب الشخصيات الأخرى.

# الفصل الثاني
# الأجناس المتخللة ورفض النوع

أولا. تداخل السردي/المسرحي

ثانيا. تداخل السردي/الشعري

ثالثا. تداخل السردي/السينمائي

رابعا. تداخل السردي/السير ذاتي

خامسا. الميتاقص

سادسا. تداخل السردي/التاريخي

سابعا. التعدد اللغوي الحواري

تخطت النظرية الأدبية الحديثة قوانين النوع الأدبي، "و تعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وتميزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد وقيود التجنيس القديمة، وكان مرد ذلك إلى تطور الأنواع الأدبية القديمة وظهور أخرى جديدة ترفض الشعريات "البويطيقات" السائدة، وتعمد إلى استلهام الأنواع الأدبية الفرعية، وتمزج بين مختلف أشكال الكتابة"[1]، وذلك تماشيا مع رؤية الحياة الحديثة القلقة والمعقدة والتي تتطلب أشكال جديدة قادرة على التعبير عنها، لما عجزت الأنواع الأدبية التقليدية على ترجمتها والتكيف مع أوضاعها الجديدة المأزومة. وكان من بين نتاج قطيعة القديم، أن ظهرت الرواية الجديدة كنوع أدبي هجين غير مكتمل قابل لاحتواء الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وصهرها في بنائه، فما يميز الخطاب الروائي الجديد هو "قدرته على إدخال أجناس فنية أخرى إلى جسده، وتلعب هذه الأجناس المتخللة أدوارا بنائية وجمالية تساهم في تخصيب النص وتفعيل مساراته السردية وتعديد أصواته ولغاته. فهذه الأجناس حين تدخل إلى جسم النص الروائي فهي تكسر وحدته وتسهم في تجديد شكله وبنائه العام"[2]، لذا تعتبر "الفواصل بين الفنون الأدبية فواصل وهمية وبإمكان المبدع خرقها في أي وقت دون عناء"[3]، وبإمكانه أيضا مزج الأشكال السردية ببعضها، وقدرته على صهر الأنواع السردية المتباينة داخل الرواية الواحدة، واستلهام الأجناس المتعددة ومزجها، من دون أن يحصر الرواية في جنس أدبي معين.

وهذا ما جعل نظريات الأدب تعجز في الفصل بين الأجناس المتداخلة المنصهرة في ما بينها، وتفشل في تبويبها، كون عملية التجنيس من أعقد المواضيع التي تتسم بها الرواية الجديدة، وهو ما أدى إلى انقسام النقاد إلى معارضين ومؤيدين لقضية تداخل الأجناس. وليس المقام مناسبا لطرح الإشكال والخوض في آرائهم النقدية، بل ما يعنينا في طرحنا هنا هو كيفية تداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية في

[1] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، ط1، 2006، ص 185.

[2] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص 141.

[3] المرجع نفسه، ص 88.

الرواية النسوية الجزائرية ؟ وكيف عبّر سردها ولغتها عن هموم الحاضر؟ ومدى قدرة الرواية النسوية الجزائرية على استوعاب قضايا الراهن والتعبير عنها؟

للإجابة على هذه الأسئلة قمنا بانتخاب مجموعة من الروايات، ولم يكن الاختيار عشوائيا، بل تم ذلك وفق العنصر المهيمن في كل خطاب روائي، والذي يمثل ظاهرة بارزة فيه، تطغى بحضورها على المشكلات السردية الأخرى.

**أولا– تداخل السردي / المسرحي:**

ركز أرسطو في كتابه (فن الشعر) على القيمة الأدبية التي نتوخاها من فن المسرح، واعتبر أهميته كامنة في العملية الإخراجية، كونه مرحلة تطبيقية تلي مرحلة تنظيرية أولى متمثلة في النص الدرامي، أي أن التمثيل المسرحي يرتكز على النص الدرامي السابق له ليصبح جاهزا للإخراج والعرض على خشبة المسرح.

يعرف الدرامي في (معجم المسرح) بأنه "أحد مبادئ بناء النص، والعرض المسرحي، الذي يأخذ في الحسبان توتر المشاهد، وتتابع مراحل الحكاية، من أجل حل العقدة (كارثة أو حل هزلي)، والذي يوحي بأن يكون المشاهد مأخوذا بالحدث"[1].

وباعتبار المسرح شكل أدبي فـ"يمكن قراءة النص الدرامي مثل كافة الأشكال الأدبية الأخرى، إلا أن المفاهيم العلمية والنقدية استقرت على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل أي أن يتقمص ممثلون أشخاص النص –كل واحد جزء معين هو حوار شخصية– ثم يتناوبون على قراءة هذه الأجزاء ليصنعوا منها واقعا افتراضيا مبنيا على النص وهذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية"[2].

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015، ص 190.

[2] أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2006، ص 45.

وهذا يعني أن النص الدرامي هو النص الأدبي المكتوب والمقروء، القابل للتمثيل على خشبة المسرح، أي هو الجانب النظري في العملية المسرحية التي قد تغير فيه من خلال مؤثرات فنية خارجية، وهو ما يوحي أن النص المسرحي هو عملية تجسيدية مرئية، وهو نتاج تحول الدراما إلى عرض تمثيلي.

وبخصوص التمييز بين الأداء والإخراج، يقول "ديفيد برتش"(Devied Beritche) أن هذا الأمر هو "نقطة حاسمة، فحيث يستخدم لفظ الإخراج فإن ذلك يدل على أن كل العمليات السابقة التي تشمل القراءة والكتابة والتحليل والبروفة والاستقبال، وعندما استخدم لفظ الإخراج فإنني أعني بذلك الأداء التمثيلي بصفة عامة في المسرح أمام جمهور يقوم بعملية الاستقبال"[1].

قد تأتي الرواية في شكل درامي في هيئة قصصية، فتجري أحداثها "على مسرح متغير، والمقاطع القصصية هي وسائط تغير المسرح، فيما تكون المقاطع القصصية هي وسائط إعداد المسرح"[2].

والرواية الدرامية هي تجلي للمنحى الكتابي الجديد بحيث يتلاقح المسرحي والروائي فيولد جنس يسمى المسروائي. وهذا الامتزاج السردي – المسرحي (الدراما) هو ما لاحظناه في ما كتبته " ياسمينة صالح" كعنصر مهيمن في خطابها السردي (لخضر)، بحيث بنت نصها الروائي ككل وفق معايير الأدب المسرحي، من حيث: الفكرة، اللغة، الحوار، الحبكة، الزمكانية.

وكمثلها من الروائيات –كما مر علينا في الفصل السابق– نجدها تصرح بذلك للقارئ داخل خطابها الروائي، بلسان السارد الذي أدى وظيفة كاتب النص الدرامي في الرواية.

يقول السارد :"كان غاضبا في قرارة نفسه وهو يكتشف أنه لاشيء في النهاية والدور الذي ظنه كبيرا ليس أكثر من **دور مهرج في مسرحية درامية**"[3].

[1] ديفيد بريتش، لغة الدراما، النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 40.

[2] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص 32.

[3] ياسمينة صالح، لخضر، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص 174، 175.

ويقول: "يتذكر جيدا ذلك اليوم العصيب، بعد الاتصال بالوزارة والأمن، انتظر **نهاية المسرحية** كما انتظرها جمال والأساتذة والمدير، الذي لم يفقد أمله قط في انتصار العقل"[1]، ويقول: "كان يشعر أنه لن يتغير طالما سيظل **يؤدي دور الكومبارس في مسرحية هزلية ومملة، وكان يجب أن ينتقل من الدور الثانوي إلى دور البطولة !**"[2].

نفهم من هذه المقاطع السردية أن الكاتبة تلمّح بلسان الراوي أن الخطاب الروائي يمتزج مع المسرحي، وأن الأحداث الجارية هي عبارة عن مسرحيات تؤديها الشخصيات الروائية، وكأنها فوق خشبة المسرح.

**1. الفكرة:**

تنفتح المسرواية على سارد بضمير الغائب، كلي المعرفة، يبطن إلى دواخل شخصياته ويعرّف بالشخصية الجديدة، ويكثر من عرض الحوار الممسرح على لسان الشخصيات، بينما يكتفي هو بدور المراقب المحايد في رصد الأحداث أثناء تحاور الأصوات، وبهذا الشكل تتخلق الدراما في الخطاب الروائي، وهكذا إلى أن يُتم فصول مسروايته "الثمانية والعشرين" التي تتشكل منها الرواية بعضها إلى بعض.

فالرواية مقسمة إلى فصول مثلما تقسم المسرحية إلى مناظر، وهي مثل المسرحية في تحديدها للزمان والمكان، وفيها وصف للإطار الذي يجري فيه كل مشهد من مشاهدها.

إن هذه المشاهد/الفصول المتعددة، تبدو في ظاهرها منفصلة، وقد عمدت الكاتبة إلى عنونتها بأرقام تسلسلية، غير أن الرابط بينها هو روح الدراما التي تميزها، وبالتالي تأتي الرواية مازجة بين السرد والحوار، ومستفيدة من تقنية الأسلوب المسرحي في عرض مشاهدها، ففي هذا التمازج نلاحظ انسجام التقنيات المسرحية مع التقنيات الروائية، بحيث لم نشعر بفرق أسلوبي ونحن نقرأ فصول هذه الرواية .

[1] الرواية، ص 153.
[2] الرواية، ص 136.

رواية (لخضر) هي نص درامي يعالج المآسي الاجتماعية الناتجة عن أزمات سياسية بالدرجة الأولى، ولقد تدخل الشرط الفني لإنقاذ الرواية من أن تكون وثيقة سياسية، وذلك عندما تركت الشخصيات تعبر عن مآسيها بلسانها في المشاهد الحوارية المكثفة، فاعتمد القص فيها على عرض المأساة بغية تدعيم البناء الفني الممسرح، لأن المأساة تخلق التوتر والانفعال لدى القارئ، فينجح الحوار في إثارة القارئ في مواضع عديدة في الرواية، مثلما تفعل مشاهد المسرحية عندما تمنحه "قدرة على التخيل والتمثل للحدث المعروض، مما يخلق توترا داخل القارئ"[1].

تصور الفكرة في رواية (لخضر) لهث الشخوص حول السلطة، وتفاقم الصراع الاجتماعي بغية محاولة تغيير الواقع المتأزم، وعليه فالرواية تقتدي بالمسرحية، على اعتبار أن "النصوص المسرحية هي ممارسات تحتوي على التفاعل الاجتماعي، كما أن التفاعل الاجتماعي يتصل بقضايا السلطة والتغيير"[2].

ومن أجل تجسيد ذلك اتخذت الكاتبة من البطل "لخضر"، النموذج الفني الرامز والدال على ما في الحياة من صراع وتأزم، وقد مثل الحدث الرئيس في الرواية، ومن هنا فهو يخوض عدة صدمات جعلت من هذا الحدث الرئيس تتفرع عنه أحداث ثانوية، أولها أحداث صراعه مع الطبقة الغنية، كونه ينتمي إلى الطبقة الفقيرة، التي ورثته عدة أزمات فقد من خلالها أمه وأخته نتيجة عجز والده عن توفير الدواء لهما، وفقد فتاته "نجاة" التي أُختير لها عريس موظف ومحترم بدل "لخضر" الحمّال.

وثانيها أحداث تتصل بصراع الاتجاهات الفكرية، والخصومة بين الإسلاميين والشيوعيين، وتأزم الأحداث داخل الجامعة، وهي نتيجة الفتن التي تبثها عناصر من الدولة، مستهدفة في ذلك الشعب لتلهيه عن المطالبة بحقوقه، وجعله يهتم بما تحدثه هذه الفتن من مجازر.

ويخوض القص في الرواية مغامرة الطابو السياسي، حين يصرّح السارد أن عناصر الدولة كانت تغتال الشعب جنبا إلى جنب مع الإرهاب أيام العشرية السوداء بحجة الأمن القومي، وهنا تعرج إلى

[1] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص 183.

[2] ديفيد بريتش، لغة الدراما، ص 31.

عرض مشاهد القرف من الواقع حين يستغل القوي الضعيف، ويؤثر المصلحة الخاصة على العامة بغية تحقيق هدفه في الوصول إلى السلطة، وحتى وإن كلّفه ذلك تصفية الآخر بأبشع الطرائق، وكل هذا يُعرض بأسلوب مشوّق يدفع القارئ إلى مواصلة القراءة.

عندما تتداخل الأحداث الروائية بالأحداث المسرحية، تكون "المسرحية فيها حدث رئيس تتفرع منه أحداث فرعية تكمله، وهذا الحدث يدور حول مشكلات اجتماعية واقتصادية أو فكرية وغير ذلك، والحوادث تتبدى بطريقة لا توحي بالنتيجة، بل فيها شيء من الغموض، حيث تشوق الجمهور إلى متابعة الحوادث لمعرفة النهاية"[1]، وبهذه الطريقة تم نهل الحدث السردي في رواية (لخضر) من الحدث المسرحي، كما هو موضح أعلاه.

**2. اللغة:**

اللغة هي وسيلة إبلاغ في المسرحية، يتوجب على المؤلف أن يعرف "كيف يستخدمها، وكيف يسخّر إمكاناتها البلاغية وإمكاناتها المحكية، بغية تحقيقها الغاية الحقيقية في المسرحية: التغلغل في مطاوي الصراع بين الأشخاص والأقدار والأحداث، وهو الصراع الذي يصور بعض خفايا النفس ويطهرها من بعض أدوائها.[2]

وبالرجوع إلى الرواية نلاحظ أن لغتها وردت ممسرحة، أي أنها متغيرة وفق مقتضيات الموقف، تستجيب لطبيعة الفكرة، والمستوى الاجتماعي للبطل –بخاصة– كونه المعبر الأول عن الموضوع، مثل قول السارد:

"– كيف تجرؤ وتتحدى شخصا مثل ابن الوزير بذلك الشكل؟ هل جننت ؟

– لم أتحداه .. !

– بل تحديته. كنت أنظر إليك وأنت تحدق فيه بعينيك ! كيف تجرؤ على النظر إليه بتلك الطريقة !

[1] عاطف فضل، جميل بن عطا، إسماعيل أبو عدوس، فن الكتابة والتعبير، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2013، ص 185.

[2] ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص 95.

– وهل النظر ممنوع ؟

– نعم ! علينا أن نغض النظر في وجود الأسياد، لأننا لسنا ندا لهم. أنت مجرد حمال بينما هو صاحب البضاعة التي تحملها على ظهرك .. !"[1].

في هذا الحوار الذي دار بين "لخضر" ووالده "سي عثمان"، نستشف كيف لاءمت أقوال "لخضر" مستواه الاجتماعي، كونه حمّال لا يجب أن يرمق أبناء الوزراء، فقد بدا من خلال أقواله ذليلا، محملا بذنب لم يقترفه. غير أن لغته ستتغير، عندما يترقّى تدريجيا إلى أن يصبح إطارا مهما لدى الدولة، ومن خلال المقتطف الآتي سنلاحظ كيف تتغير لغة أقواله عندما أصبح جنرالا، فيصبح هو الآمر والناهي:

يقول السارد:

" قال يوجه كلامه إلى كبير الأطباء:

– لن تهمني هذه الفلسفات السخيفة، ما يهمني أن يعيش .. !

قالها بحدة أرعبت الطبيب الذي غادره مهرولا.كان غير قادر على البقاء مكتوف اليدين. فكر أن يذهب إلى غرفة الفتاة ليطمئن عليها، استقبلته الطبيبة بابتسامة أشعرته بالضجر، قالت بصوت هادئ:

– أعطيناها مهدئا لتنام، لن تصحو قبل الصبح !

نظر إلى نجاة نظرة سريعة، كانت عيناها محمرتين .قال لها كأنه يكمل حوارا قديما :

– لن تستطيعي فعل أي شيء الآن، يجب أن ترتاحي أنت أيضا !

– هل يمكنني أن أرتاح حقا !

– يجب أن تحاولي لتكوني قادرة على مواجهة الغد !

قالها بصوت تعب وهو يضيف:

– سأطلب من السائق أن يوصلك إلى البيت !"[1].

[1] الرواية، ص 41 .

تتطابق لغة "لخضر" –في هذا المقتطف– مع مستواه الاجتماعي الجديد، لأنه جنرال، وبالتالي فقد تغيّرت لغته تبعا لتغير سير الأحداث، وهو ما يناقض لغته –في المقتطف الأول– التي توحي بالإذلال والخوف عندما كان حمالا.

كما أن السارد يُنطق شخصياته بما يلائمها من حيث دورها، فمن ذلك، قوله :

"قالت زوجة أبيه بصوت ضجر:

– يجب أن تجد حلا لابنك، لا يمكن أن يكون عالة على البيت بهذا الشكل !

– لكن الشغل غير متاح، أنا أعرف ظروف البلاد أكثر منك .الشغل غير متاح، لو شفت عدد الشباب في سنه وهم يتسكعون في الشوارع بلا عمل !

– لا يهمني .. إما أن يشتغل أو يرحل .. !

– أفكر في تشغيله في الميناء معي .. لقد غيروا رئيس العمال وأحضروا شخصا جديدا، قد أفلح في إقناعه ليجد له مكانا معي. سأكلمه صباحا ونرى .. ! "[2].

نلاحظ أن السارد نجح في جعل الشخصية تنطق بما يلائم دورها، تماما كما تفعل المسرحية، لأن نجاح لغة الحوار مرتبط بنجاح التكامل بين الدور ومنطوق الشخصية، "وهو ما يفرض اللغة السهلة الواضحة التي يتم بها الحوار، كذلك يجب أن يكون مناسبا لمستوى الشخصيات المتحاورة، فليس صحيحا من الناحية الفنية والواقعية أن يجعل إنسانا بسيطا يناقش مسائل فلسفية معقدة، أو يستخدم لغة كبار الأدباء"[3]، أي لا يمكن أن تكون الشخصية إماما ويتلفظ بكلام السكير، وليست لغة الطبيب هي نفسها لغة البقال، وهكذا .. إلخ، إذ أن نجاح الدور يقتضي إنطاق كل شخصية بما يلائمها من كلام يعكس مستواها الثقافي والاجتماعي والديني وغيره ...إلخ، وفي هذا المقطع السردي نلحظ أن

[1] الرواية، ص 321، 322.

[2] الرواية، ص 24.

[3] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح، إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام، كلمات للنشر والطباعة والتوزيع، صنعاء، دط، دت، ص 79، 80.

السارد، يلائم منطوق "زوجة الأب" بدورها تماما كما تفعل المسرحية، ويلائم رد الأب تماما وفق موقفه من الكلام حيث نجده يتلطف ويحاول تهدئتها، بإيجاد حلول ترضيها.

وبالتالي فقد وظفت الرواية اللغة كما توظفها المسرحية منسجمة مع الموضوع، وكل شخصية تنطق بما يلائم دورها من منطوق وفعل، ومن جهة أخرى، تمثلت في إلتزامها باللغة الفصحى المستعملة والميسرة، ولا وجود للهجات محلية، ذلك أن "اللغة الفصحى عادة أقدر على حمل التأزم والتوتر، لا سيما في حالات الوصف، والسرد، والتحليل المنطقي "[1]، كما ابتعدت اللغة عن التعبيرات الركيكة، وفي المقتطفين السابقين نلاحظ أنها وردت مباشرة ودالة ودقيقة خالية من الزوائد والثرثرة، وهي تماثل في هذا لغة المسرحية .

**3. الحوار:**

يأتي التعريف البسيط للحوار على أنه تبادل كلامي بين شخصيتين فأكثر، وله أهمية كبيرة من ناحية الإبداع حيث يعد الدعامة في بناء الخطاب الروائي والقصة والشعر كذلك، ويرتبط الحوار أكثر "بالمسرحية التي تقوم أساسا على ما يشكل بيئة نموذجية له، نعني الصراع الذي يتجسد أمام النظارة، الصريح ما بين الشخصيات، والداخلي ما بين الشخصية وذاتها "[2]، و يعد الحوار "من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي وبين الفن المسرحي"[3]، وهو "قوام المسرحية، الذي يعرض الحوادث، ويخلق الشخوص ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها"[4].

والملاحظ أن رواية (لخضر) اعتمدت على الحوار في عرض الأفكار والمواقف، لذا جاء الحوار كصيغة مهيمنة في خطابها السردي الذي احتفل به من بداية القص إلى منتهاه، وهذا الاهتمام بالقص الحواري من الطبيعي أن يقود إلى المسرحية، بغية تحطيم الإيهام بالحقيقة عند المشاهد، وهذا ما يجعلنا

[1] جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص 89.

[2] نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص 9 .

[3] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998، ص 134.

[4] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص 77.

نحكم عليها أنها رواية حوارية كتبت بأسلوب مسرحي، أي أن الحوارات مزجت بين جوهر القصة وشكل المسرح في وحدة عضوية وفنية واحدة. أتى فيها الحوار بديلا مهيمنا على السرد، وفيه كم كبير من الأفكار والرؤى السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي ضمنتها في ثنايا النص، وهذا ما جعلها تنحو منحى التشكيل الدرامي، في نوع يمزج بين الرواية والمسرح.

تستخدم الكاتبة "ياسمينة صالح" الحوار كعنصر جوهري في روايتها بالطريقة نفسها التي تستخدمه المسرحية في نصها، فهو حوار درامي يصنع حدثا ويطور صراعا فتأتي عباراته قصيرة عكس عبارات السرد التي ترد طويلة، وهذا ما يمنح المشاهد الحوارية إيقاعا سريعا يعمل على شحن التوتر لدى المتلقي، في مثل المقطع الموالي:

" – كيف هي الأمور في الجامعة يا بني !

نظر لخضر إلى المدير الذي بدا شاحبا جدا، وهزيل الجسم .

– تبدو الأمور مستقرة يا سيدي !

– هل أطلقوا سراح الطلبة الذين اعتقلوا؟

– نعم أطلقوا سراح أغلبهم !

كانت في عبارة "أغلبهم" إشارة أزعجت المدير الذي تحرك في سريره بصعوبة وهو يسأله :

– ماذا يعني أطلقوا سراح أغلبهم؟

– أعني أنهم أطلقوا سراح سبعة وما زالوا يحققون مع ثلاثة من الطلبة !

– ما حدث لا يستوعبه العقل !"[1].

نلاحظ في هذا المقتطف أن كل شخصية تتكلم عن نفسها بلسانها، ولم تترك الشخصيات تطنب في كلامها، وهذه الطريقة شبيهة بالحوار المسرحي حين يلجأ مؤلفه على نسبة كل مقول إلى صاحبه، واجتناب الحديث المطول للشخصية، وبالتالي قد امتاز الحوار هنا بالتركيز والإيجاز، فجاء مدونا

[1] الرواية، ص 190.

بدقة ودالا، تماما كأسلوب الحوار المسرحي الذي يتسم بالدقة والتركيز، وهذا كله بغية تنمية الأحداث وإثراء الفكرة التي تريد الكاتبة التعبير عنها والإفصاح عنها وإبانتها بخصوص الصراع نحو السلطة، فالحوار الناجح في المسرحية "هو الذي يعتمد على التركيز والبعد عن الثرثرة، ولا بد أن يكون فيه إيجاز وإشارة تفصح عن الطبائع، وإيحاء يومئ إلى ما سيكون خاليا من التكلف، وملائما للشخصيات والأحداث"[1]، ولعل هذا ما ميّز الحوار أيضا في رواية (لخضر) مما يجعلنا نقول بتداخل الجنسين.

كما أن الرواية تستقي من المسرحية بساطة لغة الحوار القصدية، التي كشفت عن وقائع الحادثة حول صراع نشب بين طلاب الجامعة الإسلاميين والشيوعيين، وقد اختارت الكاتبة بساطة لغة الحوار للكشف عن هذه الفكرة دون اللجوء إلى السرد، بغية الاقتراب أكثر من واقعية الأحداث، عن طريق مسرحتها كما لو كان القارئ يشاهدها أمامه.

لجأت الكاتبة في النص الروائي إلى إعطاء كلّ شخصية دور تؤديه كما يفعل المؤلف المسرحي في نصه الدرامي، فنجد السارد يعلن عن هذا، يقول: " فقد كان محط الأنظار وكان عليه أن يتجاوز ارتباكه وخجله **ليلعب الدور** للنهاية"[2]، ويقول: " واجب النخوة التي أراد أن **يؤديها كدور** تعلمه في عمله "[3]، ويقول: " حتى الجامعة تتحول إلى صراع الكبار بجثث الصغار، كان يعرف أن **الدور الذي أداه** فريد وإبراهيم جزء لا يتجزأ من **الدور الذي أداه** هو"[4].

والسارد في الرواية يؤدي وظيفة السيناريست في النص الدرامي، يكتب كيف يجب أن تؤدي الشخصيات أدوارها، ويتضح هذا من خلال هذه المقتطفات:

**أ.** "كان يصدق من البداية أن السلطة أهم من المال لأنها تصنعه، وعندما أعطاه السي فاروق تفاصيل مهمته الجديدة، عرف أنه دخل عالما آخر سيحمله بعيدا، قال له السي فاروق بصوت يشبه التهنئة:

[1] عاطف فضل محمد، جميل محمد بني عطا، إسماعيل أبو العدوس، فن الكتابة والتعبير، ص 187.
[2] الرواية، ص 227.
[3] الرواية، ص 231.
[4] الرواية، ص 234.

– من الآن فصاعدا سوف تكون تحت إشراف أحد الضباط، سيدربك على بعض الأمور التي ستحتاجها في العمل مستقبلا. وسيكون لك وقت للدراسة أيضا، لأجل أن تكون تقاريرك على درجة من الدقة والكفاءة، عليك ألا تفشل"[1].

**ب.** " أضاف يقول وهو ينظر إلى الشخصين اللذين أخذا مكانهما على المقعدين بجوار المكتب، بينما بقي لخضر واقفا مكانه :

– هذا السي منير ضابط مكلف بالاستعلامات. سوف يعطيك فكرة سريعة عما عليك القيام به، وهذا السي رضوان الذي سيدربك على بعض الأمور"[2].

**ج.** "قالها منير بابتسامة لا تخلو من سخرية واضحة، مع أنه كان ودودا وهو يشرح له أشياء بدت له خطيرة ليفهم ماذا عليه القيام به. أضاف وهو ينظر إليه نظرة حادة.

– ستحتاج إلى تدريب سريع على عمل السكرتارية، إذ من المفروض أنك اشتغلت مساعد سكرتير من قبل"[3].

إن هذه المقتطفات تدل على التمثيلية التي سيؤديها "لخضر" في دوره كسكرتير في الجامعة، حيث تعين على "سي منير" و"سي رضوان" أن يُعلما "لخضر" الدور الجديد، ليس من أجل أن يمثله على المسرح، بل من أجل أن يؤديه في الجامعة، وبالتالي فالسارد قام بتجسيد صورة المسرحية في أحداث الرواية، من خلال استعارة دور المخرج والممثل، وإسقاط هذا على شخصيات الرواية.

ومن جهة أخرى فالسارد يقوم بنقل الحوار بين أشخاص كل مشهد في المسرواية، ويكون السارد هنا مجهول الهوية لا نسمع إلا صوته، حين يلجأ إلى تدعيم أجواء المشاهد الحوارية، بحيث يحدد أدوار الشخصيات ويظهر تعليقاته عليها كما يفعل المؤلف المسرحي، مثال:

[1] الرواية، ص 133، 134.
[2] الرواية، ص 138.
[3] الرواية، ص 140.

"– ترددك المستمر على بيت المدير أثار فضولي أنا شخصيا، لكني لم أستغرب أن يقع شخص مثلك في حب امرأة عرجاء !تبدو الصورة مكتملة ومقنعة !

**قالها ضاحكا وهو يتناول سيجارة ويشعلها بعود ظل محتفظا به حتى اقتربت النار من إصبعه، أطفأه ورماه بحركة مسرحية قبل أن يضيف :**

– إياك أن تظن أن مراقبتك للآخرين معناه إفلاتك من المراقبة !

**واصفر وجه لخضر، واغتنم جعفر ذلك الشحوب لتتسع ابتسامته أكثر سخرية مضيفا:**

– في البداية فكرت أن فعلتك تلك تستحق العقاب !لكني بعد تفكير وجدت أن فعلتك تلك يجب أن تتحول إلى تقرير بخط يدك كما العادة !

**نظر لخضر إليه بشحوب أكبر، تبعه بعينيه وهو يقف ويغادر مكتبه الصغير ليقترب منه. ويضع يده الثقيلة على كتفه وقال :**

– الأوامر هي هذه .. بدخولك إلى بيت المدير سهلت علينا تعب التفكير في خطة موازية ! الأوامر يا عزيزي جاءت من فوق كالعادة. تقاريرك عما يجري في بيت المدير تسلم بانتظام إليّ شخصيا لأسلمها إلى المسؤولين !

**قالها وهو ينظر إليه بعينيه الباردتين"**[1].

في هذا المقتطف نلمح أن السارد أراد إعطاء المشهد بعدا تصويريا بالاستعانة بعبارات تشبه تعليمات الإخراج المسرحي، وهناك الكثير من العبارات الأخرى المشابهة التي تزخر بها المقاطع الحوارية في الرواية، علاوة على تقديمه للتداعيات الوصفية الدالة على سلوك وملامح الشخصية أثناء حوارها، تماما كما يفعل المؤلف المسرحي.

يمكننا القول أن رواية (لخضر) هي خطاب مسروائي، بحيث يكون السارد شبيه بالمؤلف المسرحي، في كل مشهد لا يبقي على الشخوص أنفسهم بل يغيرهم بحسب المشهد ونوعية الحوار بما

[1] الرواية، ص 201.

يلائمه، لكنه يبقي على دور الشخوص الأبطال، وهكذا إلى أن يتم العمل الروائي الممسرح متجاوزا الثلاثمائة صفحة.

وعليه أسهم الاعتماد على الحوار في تطوير الفعل الروائي وتنمية الحدث الدرامي، كما أنه سهّل للكاتبة التعبير عن أفكارها، وعرض عالمٍ قلقٍ ومحبطٍ وفي الوقت نفسه يطمح إلى السلام والأمن. بحيث كان يمكن للكاتبة أن تعبر عن هذا عن طريق السرد فقط أو الحوار فقط، لكنها آثرت المزج بينهما بغية تدعيم الفكرة أكثر وجعلها أكثر عمقا وواقعية، كما ساعدها في إبراز وجهة نظرها حول الموضوع المطروح والذي لا يخالف من جهة منظور القارئ، ولعله السبب وراء جعل هذه الرواية محط أنظارنا .

**4. الحبكة :**

يقول "أرسطو" في (فن الشعر): "أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث "الحبكة"، لأن التراجيديا –بالضرورة– لا تحاكي الأشخاص، ولكنها تحاكي الأفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء. وسعادة الإنسان وشقاؤه، يتخذان صورة الفعل. وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معين من الفعل. لا خاصية من خصائصه. فالشخصية تكسبنا خصائص، ولكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا، وعلى هذا، فالحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به الشخصية، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل. ومن ثم، فإن مجرى الأحداث –أي الحبكة– يشكل غاية التراجيديا، والغاية في كل شيء، أهم ما فيه"[1].

تم ترتيب الأحداث في الرواية وفق التسلسل المنطقي اعتمادا على مبدأ السببية، وهو ما تنتهجه المسرحية كذلك في عرض مشاهدها، وبهذا فالرواية قد مزجت أسلوب المسرحية في خطابها بغية مسرحة أحداثها، التي نجدها تراعي في ذلك أيضا حوار الشخصيات وفق كل مرحلة تصلها وترتبط ارتباطا وثيقا بالصراع.

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت، ص 97.

تستهل الرواية الحكي بصوت الراوي العليم الذي يعرض مشهد الجنرال "لخضر" وهو يصادف صورة ابنه، وهذا استباق ورد كتمهيد مسبق للأحداث المقبلة لبث التشويق في نفسية القارئ، وفي القسم المعنون برقم "3" يتم الحكي بصورة استرجاعية عن حياة الجنرال منذ أن كان صغيرا، وهكذا يتابع السارد الحكي عن حياة الشخصية "لخضر" منذ طفولته إلى شيخوخته، بطريقة تسلسلية تصاعدية.

وقد استندت الكاتبة على الحوار في بناء حبكتها تماما كما تفعل المسرحية، "فالحوار هو الذي ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل، وهو الذي يكشف جوانب الصراع ويعمقه ويدفعه إلى التأزم، وهو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته، إذ يرافقه شارحا، أو يسبقه ممهدا، أو يتبعه مفسرا"[1]، وتأتي الحبكة المبنية في الخطاب الروائي ممزوجة بالأسلوب المسرحي وفق مبدأ العليّة على الشكل التالي:

**1.4. تصادم الأحداث:**

تبدأ اللحظة التي تتصادم فيها الأحداث عندما سرق الأب نقود ابنه لخضر، كما يوضحه هذا المقتطف .

يقول السارد: "– لقد سرق والدي نقودي ... !

نظرت إليه بذهول .. شعر لخضر بصدمة وهو يقول ذلك .. هل يمكن لأب أن يسرق نقود ابنه؟ فكرت في ذلك وهي تنظر إليه بوجه شاحب، وأمام شحوبها حكى لها كل شيء .. ! قالت تحاول أن تخفف عنه:

– وما أدراك أن والدك من سرق نقودك ...؟

– لا أحد يسرق نقودي غيره.. !

– هل هو متعود على سرقة نقودك ؟

– لا ... !

– إذا كيف تبدو متأكدا من أنه هو السارق؟

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1973، ص 659.

– لأني أعرفه، ولأني متأكد أنه هو السارق .. !"[1].

بعدها ترد الأحداث متصاعدة تقود إلى جملة من الأزمات تفضي إلى ذروة التأزم حين يذهب والد "لخضر" إلى والد "نجاة" ليخبره أن ابنه على علاقة بابنته، فتعاقب "نجاة" بتزويجها من أول عريس تقدم لها، وتتخلى عن "لخضر" الحمّال وتتزوج من شرطي محترم، حينها يغير "لخضر" مكان عمله، ويصبح حارسا ليليا في مستودع كبير لأحد الأثرياء، ويغادر البيت نهائيا.

### 2.4. الصراع :

يكتشف "لخضر" أشياء لم تكن معروفة من قبل لديه، تساعد في تطوير الأحداث من بينها أن "عبارة يا سيدي تعني للآخرين ذلك الوقار الذي يريدون تصديقه.. سلطة وهمية يشعرون أنها ضرورية في حضور البائسين ! فكل واحد يقولها لمن هو أرفع منه، ولهذا كان الجميع يقولها بالطريقة نفسها ليسمعها الآخر بالطريقة نفسها !"[2]، وبناء على هذا فقد بقي "لخضر" كما توضحه الأحداث الصاعدة يسعى لكسب السلطة، يقول السارد: "لأول مرة يشعر فيها أن ما ينقصه أهم من المال ومن الحب ومن الخبز واللباس .. تنقصه السلطة التي تجعل المال والحب والخبز واللبس في متناوله .. السلطة التي تجعل الجميع يبتسم له، حتى أكثر الناس كرها له واشمئزازا منه يبتسمون له عن خوف، وعن حاجة إلى نيل رضاه .. ! السلطة .. ! قالها في نفسه وهو ينظر إلى المكان الشاسع قبالته"[3]، أدى الصراع الداخلي الذي يعيشه "لخضر" مع نفسه في البحث عن السلطة لأن يتعرف على أصوات عدة، تساهم في تأزم الأحداث كما تبينها حواراتهم المبثوثة: سي فاروق شقيق الكولونيل فيصل، سي عنتر، جعفر، مراد، كريم، سي الباهي.

يعد الصراع من أهم العناصر البنائية في المسرحية، "بل هو روح المسرحية، الذي يولد الحركة، وينمي الأحداث، ويمنحها التوتر، والدلالة، والتمايز عن الأحداث العادية، ويتكون الصراع في الظاهر من قوتين متعارضتين نجمتا عن ظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع، ينشأ الصراع من

[1] الرواية، ص 73، 74.
[2] الرواية، ص 101.
[3] الرواية، ص 108.

اصطدام أفعال الشخصية مع الشخصيات الأخرى، حول فكرة أو مبدأ خلقي أو قضية اجتماعية أو اقتصادية أو غير ذلك من وجوه نشاط أبناء المجتمع"[1].

ارتبط فعل الدراما في الرواية بالصراع، ويعد الحوار هو الوسيلة الفعالة في التعبير على ذلك التوتر، "ويساعد تعدد الأصوات الخطابية في النص الدرامي على تعدد الأفكار وتباينها، بل وتصارعها، فغالبا ما ينطق الصوت الواحد عن خلفيات أيديولوجية ومعتقدات ذاتية يصعب أن تلتقي وتتطابق مع بقية الأصوات الخطابية الأخرى، ومن هنا تنشأ فكرة الصراع التي يراد بها الاختلاف والتباين والتعدد"[2].

وهو ما أدى إلى نشوب صراعات عديدة في حوارات الشخصيات المتعددة الماثلة في الرواية، ولا ينعكس الصراع في الرؤية فحسب، بل في جميع المواقف الدرامية المتمثلة في نشأة الصراع بين عدة اتجاهات مختلفة، "فبداخل أي حديث يجري بين الناس يوجد نزاع بين أصوات متعددة، كفاح لنيل السيطرة وكفاح لبث التغيير"[3]، وعليه فقد انبنت الحكاية في رواية (لخضر) على إرادة البقاء، وصراع كل شخص من أجل البقاء في الأخير، فالإرادة هي الفكرة الرئيسة التي تعكس ذروة الصراع الدرامي في هذه الرواية، ومهما "اختلفت مدارس الدراما الحديثة، فهي تتفق في شيء جوهري وهو مفهوم الإرادة الذي بدونه لا يمكن أن يكون هناك صراع درامي"[4].

والرواية حاملة لنوعين من الصراع، صراع داخلي، وهو ما يعانيه "لخضر" من أزمات جراء انتمائه إلى الطبقة الفقيرة، وصراع خارجي، المتمثل في ما يحيط بـ "لخضر" من أزمات خارجية ناتجة عن الاصطدامات الفكرية، وهذان الصراعان هما اللذان أحيطت بهما الرؤية الدرامية في الرواية.

يتمثل الصراع الداخلي الطبقي في نشأة "لخضر" في أسرة تعاني ويلات الفقر والموت، تسبب هذا في موت أمه وأخته جراء مرضهما وعجز والده عن توفير الدواء لهما، يقول السارد: "كانت تحتاج إلى

[1] عاطف فضل محمد، جميل بني عطا، إسماعيل أبو عدوس، فن الكتابة والتعبير، ص 187.

[2] وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر، دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف، منشورات نوميديا، الجزائر، دط، 2014، ص 142، 143.

[3] ديفيد بريتش، لغة الدراما، ص 33.

[4] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، ص 196.

طبيب لم يستطع والده أن يأخذها إليه.. كان يسمع أنينها ليلا، يرى في الصباح شحوبها وجفاف صدرها من الحليب .يومها، طلب من أبيه أن يفعل شيئا، لكنه تفاجأ به ينهال عليه بالضرب صارخا فيه:

– لا ينقصني إلا أن تملي على واجباتي يا ابن الكلب. أمك تحتاج إلى الدواء والغذاء لتشفى، أين لي بالمال لأشتري لها كل ذلك؟ أين لي بالمال ..؟؟"[1]، فتتوفى أمه، وبنفس الطريقة ولنفس السبب، تتوفى أخته أيضا، يقول السارد: "ظلت أخته الصغيرة تصارع الحمى طوال أسبوع إلى أن استسلمت لها.."[2].

وفق هذه المشاهد الدرامية الدالة على صراع الطبقة الفقيرة، بنت الكاتبة العديد من الحوارات التي تتناوب فيها الأصوات وتتأزم، ويعلو فيها الصراع بين الشخصيات من أجل البقاء، ويتدخل السارد فقط لنقل سلوك الشخصية وحركاتها كما يفعل السيناريست في نصه الدرامي، وهذه سمة للحوار الدرامي الفعال، الذي يتجلى بوضوح عندما يقترن بنقيضة من الطبقة الغنية، حينها تتزاحم المعاني المتضادة في النص بين الطبقات والمراتب الاجتماعية، فتتشابك الشخصيات في ما بينها كل حسب انتمائها، " مما يساعد على خلق التوتر اللازم لنشوب التيار الدرامي، ويصب من جهة أخرى في نفس الاتجاه تقنية المفارقة الموظفة لتوليد الصراع بانتظام في بنية الرواية"[3]، وهو ما يوضحه هذا المقتطف، يقول السارد: "كان الشاب الأنيق الغاضب واقفا وواضعا حذاءه على رأسه. قال له بصوت عصبي حد الهيجان:

– كأنك تتحداني أيها البائس .. !

بذلك الحذاء على رأسه لم يجد القوة ليرد .. شعر أنه يتألم .. قال أخيرا:

– العم إبراهيم مريض .. مريض.. !

يعرف أن إبراهيم مريض منذ رآه ذات يوم يسعل بحدة، قبل أن يرى الدم ينزل من فمه.كأن الأمر أشبه ما يكون بسر بينهما منذ قال له بصوت مليء بالرجاء :

[1] الرواية، ص 20.

[2] الرواية، ص 23.

[3] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط، 2009، ص 26.

– لو علموا أنني مريض فلن يتركوني أعمل .. وسأموت لو لم أعمل.. !"[1]

يعقب هذا، حوار:

"وبينما هو عائد من العيادة استوقفه رئيس العمال. نظر إليه مليا قبل أن يقول له بصوت هادئ :

– أنا لست هنا لأعاتبك أو لألومك، لأني أعرف جيدا ما جرى .. إنما دعني أقول لك: أحيانا تتجاوز الأشياء قدرة الشخص على فهمها .. !

وقبل أن يفهم "لخضر" ما يعنيه، أضاف قائلا :

– كان السيد "خالد" غاضبا جدا وهو يغادر الميناء. أنا أعرف أنك لم تفعل شيئا سيئا، ولكن أريد أن تنتبه إلى أنك تشتغل هنا عند كل هؤلاء المهمين. لا تعتقد أنك موظف عند الدولة، بل أنت موظف عندهم، لأنهم هم الدولة .. !، وإن أردت ألا تجد نفسك في السجن أو في الشارع، عليك أن تستوعب أن في حضور هؤلاء يتحول البسطاء مثلنا إلى "لا شيء " لا أكثر ولا أقل .. !

رد لخضر بصوت حاول ألا يمتزج بحشرجة إحساسه بالخزي :

– لم أفعل شيئا يا سيدي .لقد وضع حذاءه على رأسي لمجرد أني أردت مساعدة الشيخ إبراهيم عندما سقط أمام أعيننا !

– أعرف .. ! لكن عليك أن تفهم أن الأشخاص من عينة "السيد خالد" كثيرون، أنت هنا لتعمل ولأجل أن تعمل عليك أن تتحمل مزاج الأشخاص وغضبهم وساديتهم، وغرورهم الذي يبرره موقعهم كأشخاص مهمين لو لم يكن السيد "خالد" ابن الوزير لما فعل ما فعله !"[2].

انبنت هذه المقاطع السردية على التوتر المتولد عن صراع الطبقة الفقيرة مع الطبقة الغنية من أجل البقاء، والملاحظ أن السارد أدى دور السيناريست، إذ لم يتدخل إلا من أجل التعليق على الشخصية،

[1] الرواية، ص 39.

[2] الرواية، ص 41، 42.

وبهذه الكيفية تخلّق الصراع، الذي يعتمد "على قراءة النص وليس على ما يوجد بداخله من إشارات ضمنية ولكن ما تشير إليه القراءة من آراء مختلفة تبرز من النص عن طريق الشخصيات"[1].

أما الصراع الخارجي الفكري فيبرز عن طريق تعدد الشخصيات واختلافها في المنظور وتصادم آرائها، وصراعاتها، ومن هذا المنطلق، يقول السارد: "كان يدرك أن دوره الذي يكاد ينتهي يعني بداية دور فريد وإبراهيم اللذين سوف توكل إليهما مهمة تأجيج الصراع داخل الجامعة، ليتسنى القضاء على فكرة الثورة في عقول هؤلاء الطلبة، كان يدرك أن الهدف الأول ليس قتل الطلبة أو اعتقالهم، بل قتل رغبتهم في التغيير وملء قلوبهم بالخوف من التغيير نفسه"[2].

تبدأ اختلافات وجهات النظر رغبة في الوصول إلى السلطة، والتوق إلى التغيير الاجتماعي، فتتعارض الأفكار، وتتناقض الاتجاهات، وتتصارع الانتماءات حد التأزم، وهذا ما يستلزم تعددا في الأصوات والرؤى والأفكار التي تكشف عنها بوضوح جميع الحوارات الدرامية في النص الروائي.

تصور الرواية الصراع القائم بين الإرهاب والدولة أيام العشرية السوداء، وتكشف على أن فعل القتل لا ينسب إلى الإرهاب فحسب، بل حتى الدولة تقوم بقتل الشعب وتعمل على تسريب الفتن في المجتمع، وهنا يأتي النص مصورا الصراع الناتج عن الفتنة التي تثيرها العناصر المنتمية إلى الدولة، حين يغتالون الشعب في حواجز أمنية مزيفة بحجة الأمن القومي، ويقوم الإعلام بتحميل الإرهاب مسؤولية جميع الاغتيالات والجرائم.

يقول السارد: "قرأ الخبر بعينين مرتعشتين: اغتيال صحفية تعمل في التلفزيون واثنين من أشقائها على أيدي إرهابيين. كان يرتعش وهو يطالع تفاصيل العملية، كأنه يتابع جريمة لا يعرفها ولم يشارك فيها ولم يكن شاهدا عليها **!** كانت تلك المرحلة من المراحل التي شعر فيها أنه فقد إنسانيته إلى الأبد، فهل كان من الممكن بعدها العودة إلى الخلف، للتفكير في حياة قابلة للحياة ؟ بعيدة عن أخبار العنف

[1] ديفيد بريتش، لغة الدراما، ص 32.

[2] الرواية، ص 185، 186.

ورائحة الدم وأصوات البكاء المنبعثة من كل منزل. فكر كثيرا كم عدد الجرائم التي شارك فيها، أو تلك التي شارك فيها أشخاص يعرفهم عن بعد، وتلك التي ارتكبها إرهابيون حقيقيون. كان يعرف أن ثمة إرهابا حقيقيا، وأن هنالك جماعات مسلحة تريد التغيير بالقوة دون التفريق بين البريء والجاني. جماعات ترى أن نسبة نجاحها مرتبطة بعدد الجثث التي ستخلفها في طريقها، ولا يهم وقتها أن أغلب الجثث للفقراء والبؤساء الذين دفعوا الثمن مرتين، مرة داخل السلم ومرة داخل الحرب"[1].

غير أن الصراع الذي أخذ حيزا وافرا في النص الدرامي، هو الفتنة التي أثارتها عناصر الدولة في الخفاء، لجعل الشعب ينشغل عن مشاكله، عندما يتوقف عن المطالبة بحقوقه، وقد نجحت عناصر الدولة في تفعيل الصراع بين الطلبة الشيوعيين والإسلاميين داخل الجامعة، وقتل إرادة كل منهما، فتصور الكاتبة المشادات الكلامية بينهما وانتقال الصراع إلى الشارع، وتحول الشجار إلى قتال.

يقول السارد: " مشى بخطوات سريعة كمن يهرب من شيء، وإذ به يلمح رجال أمن بلباس مدني منتشرين في ساحة الجامعة. وقف مكانه مذهولا قبل أن يلمح جمال الذي كان واقفا مشدوها وشاحبا .

– ما الذي يجري ؟

– قتل أحد الطلبة أمس ليلا

قالها وهو ينظر إلى عيني لخضر نظرة مرعوبة وأضاف:

– لقد قتل إبراهيم الطالب اليساري الذي تشاجر معه أول أمس. قتله وهرب

– متى جرى هذا ؟

– أمس ليلا في الإقامة الجامعية، حدث صدام كبير بين الطلبة انتهى بالقتل، الشرطة تحقق مع الجميع

– لكن الجريمة لم تقع في الجامعة

– إنهم يحققون مع الجميع وفي كل مكان، ويفتشون القاعات معتقدين أن إبراهيم مختبئ فيها

[1] الرواية، ص 258.

– وهل يمكنه أن يختبئ في القاعات؟

– كل شيء ممكن. لقد انفلتت الأمور"[1].

وعليه نفهم أن الصراع في الرواية حامل لروح الدراما، وفق أحداث متنامية تصاعديا ومترابطة في ما بينها وفق مبدأ علاقة السبب بالمسبب، وقد صُور التأزم حاملا لصراع الشخصيات فيما بينها، وما تميزت به حواراتهم من تتابع للفعل الصاعد واستمراريته وصولا إلى الحل.

وهو ما يفسر لجوء المسرواية للحوار الشبيه بالحوار المسرحي، حين اعتمد عليه السارد في تنمية الصراع، وتطوير الحبكة .كما أن هذا الحوار ساق الأحداث إلى العقدة وصولا بها إلى النهاية ليس بالقول فحسب بل بما انجرّ عنه من أفعال أيضا.

### 3.4. التشويق:

وهو ما تعبر عنه الحوارات الدالة على الأحداث المتوالية التي تفضي إلى مغامرات يخوضها "لخضر"، فتعرض بكثير من الغموض والتشويق بخاصة حين ينتقل "لخضر" إلى مستودع جديد، ويعمل لمصلحة الكولونيل "فاروق " كمخبر في جلب تقارير مفصلة تحمل كل ما تجسس عليه في المكان. وبعدها كمخبر عن ما يجري داخل الجامعة، وزواجه بالعرجاء بنت المدير، ووفاتها عند المخاض، ثم مشاركته في مغامرات التصفية تحت شعار الأمن القومي، وفي كل دور ينجح فيه يرقى إلى رتبة أفضل إلى أن أصبح رجلا مهما في الدولة "جنرال"، وكل هذه الأحداث تثير اهتمام القارئ عن طريق احساس داخلي من القلق الممزوج بالمتعة، مولدة في كل مرة **أزمة** تخلق لحظة توتر أيضا، نتيجة **الصراعات** المتتالية، التي تجعل القارئ متشوقا للنتيجة وهو يترقب تحول الحدث الدرامي.

[1] الرواية، ص 204.

### 4.4. الذروة:

وهو ما تعبر عنه الحوارات التي تصور تعرّض المستودع الذي يعمل فيه "لخضر" إلى هجوم مسلح، وتم سرقة السلاح منه، وقتل حارسين، ونقل "لخضر" بعد إصابة بليغة إلى المستشفى، وهذا ما عرقل سير الحدث الطبيعي، وما أدى إلى تغير في سير الأحداث في ما بعد.

تصل الأحداث إلى نقطة حاسمة ومشحونة، يترتب عنها تفجير، وذلك عندما، شاهد الجنرال "لخضر" صورة ابنه الذي تخلى عنه منذ ولادته، ولم يتذكره أبدا، حينها تنفجر جملة من المشاعر ستغير من مجرى حياته ككل، يقول السارد: "من عاداته ألا يقع في هذا النوع من العاطفة، وقد عاش طوال سنوات دون رغبة في التعاطف مع شيء أو مع أحد، لكن ما شعر به لم يكن تعاطفا، كان شيئا آخر، أقوى من التعاطف وأقرب إلى الحب .. ! الحب ؟ أليس الحب من طرده من البيت مشردا، وحيدا وبائسا ! الذين أحبوا كان لهم قلب يعرفون كيف يقودهم نحو مصائر يختارونها، لكنه لم يكن مثلهم لأنه لم يكن له قلب يقوده نحو شيء سوى ما كان يراه هدفا ساميا في حياته، وقد وصل إليه على حساب قلبه ونفسه وحياته. أمام صورة واحدة، اكتشف كم أصبح وحيدا كما لم يكن من قبل، وقبالة وجه بسيط وجد نفسه يتلمس حزنه العميق حتى كاد يجهش بالبكاء !"[1].

### 5.4. الحدث الهابط:

ويتمثل في الحوارات التي تصل بنا إلى الحل، والحدث الهابط هو نهاية هبوط الفعل بعد الوصول إلى ذروة التأزم، ويخلص بنهاية سعيدة عندما يلتقي بـ"نجاة"، التي توفي زوجها، وهاجر ابنها، ويعلم أن ابنه الوحيد سيتزوج ابنة "نجاة"، ويستعد الجميع لهذا الحدث المفرح، وتختتم الرواية بنهاية سعيدة شبيهة بمسرحية ملهوية صورت حب الحياة والتشبث بها، وهي الفكرة التي يتبناها المسرح على اعتبار أن "معنى الحياة ينتجها البشر بشكل عام وبأساليب مختلفة لغايات متعددة، لهذا يجب أن يكون معنى المسرح

[1] الرواية، ص 278.

موازيا لمعنى الحياة، الذي يتمثل في حب البقاء والتطور"[1]، كما أن الرواية في تداخلها مع المسرحية كان هدفها منذ البداية نقد مفاسد الحياة.

### 5. الزمكانية:

تتحدد الدراما من خلال الزمكانية، فهي تعبر "عن الحاضر أكثر من المستقبل، وعن تحديد هوية الشخص والزمان والمكان، لأنها تتم في أداء تمثيلي في الـ هنا والآن"[2].

و بالرجوع إلى رواية (لخضر) ينتقل بنا الفعل الدرامي عن طريق الحوار من موقف إلى آخر، في كل مرة يصارع "لخضر" من أجل إرادة الأفضل، ليغر حياته باحثا عن المال والسلطة، ولعل المكان الذي انتقل إليه "لخضر" المتمثل في "المستودع"، والعمل مع الكولونيل "فاروق" هو المنعرج الذي حقق له هدفه، أثناء تحوله من حمّال في الميناء إلى جنرال لدى الدولة، مارا بعدة أماكن أدى فيها عدة أدوار، جاءت واردة في خطاب الحوارات على اختلافها، متمثلة في: البيت، الميناء، المستودع، بيت المدير، المستودع الجديد، الشوارع، الجامعة، المستشفى، المكتب، وهذه الأماكن المتعددة تعتبر أماكن مرور تشهد حركة الشخصيات، هي بمثابة خشبة المسرح التي اشتد فوقها الصراع مما شكل مسرحا لغدوها ورواحها.

ساهمت هذه الفضاءات في تكثيف الصور، واعتمدت عليها المسرواية في تشييد خطابها من خلال تحاور الشخصيات في ما بينها وحركتها داخل هذا الفضاء، وهذا ما خلق تفاعلا حيا بين الشخصية والمكان، وخلق تناسقا بين ما تقوله وما تفعله فوق طبيعة هذا المكان، تماما كما يحدث على خشبة المسرح، حيث تتغير أزياء الشخصية وأقوالها وحركاتها وفق طبيعة المكان، فلا يحدث أن يكون الملك صاحب القصر كالعامة، في هيئته وأقواله وأفعاله، وبالتالي لزم وجوب تكامل بين الشخصية والمكان الحامل لرؤيتها كما في المسرحية. كما أن الرواية على تعدد أماكنها نجدها تفعل كما في المسرحية

[1] عوني كرومي، المسرح والتغيير الاجتماعي، دراسة مفهوم العرض المسرحي وعلاقته بالواقع الاجتماعي، مجلة فصول، القاهرة، ع.1، 1995، ص 133.
[2] ديفيد بريتش، لغة الدراما، ص 139.

تتجاهل الميادين الفسيحة كالنهر والبحر والأماكن الأخرى الشبيهة بهذه لأنه يستحيل تحريك الكاتب لها كما يريد.

قدمت "ياسمينة صالح" شكلا كتابيا جديدا، أنتجت من خلاله مسرواية تمزج بين المسرحية والرواية، وهو ما يستدعي التعامل مع متلقي إيجابي، يشارك بخياله في هذا العمل بالتحليل والاستنتاج، أي أن الكاتبة أرادت قارئا متسائلا وناقدا، فعملت على تنويع الأماكن التي تؤدي فوقها الشخوص أدوارها، وهذه سمة الرواية الجديدة، وفي الوقت نفسه جعلت جميع تلك الأماكن المتعددة ثانوية، يرتبط وجودها بمكان واحد ضيق ثابت ورئيس –مكتب الكولونيل– بحيث تدور عبره كل العناصر الممسرحة، فتنبع منه جميع الأوامر للأدوار التي يجب أن تنفذها الشخصيات في أماكن فرعية، فيغدو "المكتب " كخشبة المسرح التي تسهم في صنع الأحداث الممسرحة، كون "محدودية المكان ظاهرة تفرضها احتياجات المسرح، في حين تقتضي الرواية اتساع الأمكنة وتنوعها"[1].

إن تعداد الكاتبة للأماكن في خطابها الدرامي، ليس بالأمر الاعتباطي، بل محاولة منها لرسم صورة مكبرة لجميع شرائح المجتمع، وإعطاء صورة شاملة لعلاقة الطبقة الكادحة "العمال" بالطبقة ذات السلطة في البلاد.

اختارت الكاتبة مكتب الكولونيل، كحقل خاص، لما له أهمية بالغة في التأثير على الشخصيات وجعلها تتحرك إلى أماكن مجاورة لأداء الدور، وهو ما جعل من المكان المحفز الذي ساهم في تطوير الأحداث وتحريكها، ومد الحوار وتنميته، وتأزم الصراعات ورسم شخصيات بأنماط مختلفة تتغير بتغير الإطار الحامل لها، كونه المكان المستحوذ على السلطة والمؤثر في الأماكن الأخرى.

ورغم أن النص الروائي تخلق أمكنته للقراءة بخلاف النص المسرحي الذي يجسد أمكنته للعرض، فإن الرابط بينهما، هو أن مكتب الجنرال، يعد مكانا حاملا لرؤية بصرية ساهم في نقل الصورة والحدث

[1] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص 68.

وكأنه خشبة مسرح، كما أنه له القيمة ذاتها التي يمتلكها الركح فبانعدام الفضاء المكاني تنعدم الأحداث ولا يصير معنى للقول والفعل.

لقد عبّر المكان في الحوارات التي أجرتها فيها الشخصيات عن منظور الكاتبة، واحتل مكانا واسعا بتعدده في بناء الحوار المسرحي، كونه ارتبط بالزمن الدال على أيام العشرية السوداء التي عبر عنه الخطاب الروائي، فلا يمكن للقارئ فهم أبعاد المكان وفك رموزه إلا إذا ربطه بتلك المرحلة وأعاد إنتاجه، وإلا سوف يبقى المكان يكتسيه الغموض والإبهام، وعليه لا بدّ على القارئ أن تكون لديه مرجعية ثقافية عن هذا الزمكان ذو البعد الفجائعي، الذي ساهم في جعل المتلقي متتبعا للدراما المأساوية القلقة في الخطاب الروائي، كما ينجح المسرحي في جعل أنظار المشاهدين موجهة إلى الخشبة طوال العرض.

اقتصر الزمن في الخطاب الروائي على تتبع التسلسل الزمني لحياة "لخضر" نقلت بتركيز مكثف، استعملت فيه الكاتبة الكثير من تقنيتي الخلاصة والحذف، وكشف الحوار عن منظور الشخصيات ورؤاها، وتجسيد صراعاتها وأزماتها، كل هذا شبيه بالعمل المسرحي، فلم تأبه الكاتبة بسمات السرد كتقنية أساسية في بناء الرواية، أكثر من اهتمامها بتطعيم نصها السردي بتقنيات المسرح، وهو ما جعل الحوار الدرامي هو العنصر المهيمن على باقي العناصر السردية الأخرى.

حتى أن المساحة المخصصة للسرد والتي نقلها راو مجهول الهوية معبرا عن تلك الأحداث ومعلقا عليها، جاءت في معظمها عبارة عن نقل للحوارات الداخلية للشخصية "لخضر " معبرا عنه بضمير " الهو " ترصد كل ما يدور في فكره حول النزاع بين السادة والأشقياء في زمن العشرية السوداء، وطموح كل منهما للوصول إلى السلطة والمال، وهذا هو الموضوع الذي أثقل البناء الحواري في رواية (لخضر).

**ثانيا– تداخل السردي / الشعري:**

يروي الخطاب الروائي"قصة متخيلة أو حقيقية، وطرائق اشتغال الخطاب الروائي بمختلف مكوناته هي ما تعمل السرديات أو السيميوطيقا السردية بأدوات مختلفة على ضبطها ورصدها في إطار نظري عام. أما الخطاب الشعري –غير الحكائي– فإنه لا يروي قصة، ولكنه يقول شيئا، وبين قول الشيء وحكي القصة مسافة بين الشعري والروائي"[1]، ولكن هذا لا ينفي أن لغة السرد الروائي قد تدخل المشهد الشعري، الذي تكون اللغة الشعرية فيه "لغة مجازية بطبيعتها، ويكون المجاز فيها هو الناتج عن تجاور الدلالات وتعالقها لإنتاج تدلال جديد"[2].

حاولت الرواية الجديدة تجريب هذا الشكل الذي يمزج بين السردي والشعري، حين استعارت بعض الصور والمجازات، لما لها دور أساسي في خلق كتابة جديدة تتميز بالإيحاء وتعتمد على التخييل الذي يسهم في تعميق الدلالة أكثر، لاستنادها على اللغة المكثفة، والتي تسمح للنص بالانفتاح وتظل المدخل الرئيسي لقراءته، وعملت ألا يكون حضور هذا المشهد الشعري في السرد بتلك القوة المتواجدة في القصيدة، وتوصلت إلى أن التجديد في الرواية –من هذا الجانب– تكمن في كفاءتها على المزج بين ما هو شعري وما هو روائي بشكل متوازي ومتماهي لصناعة نص جديد، الذي ينبني بهذا المعنى على شعرية اللغة وسحر الشعر من جهة، ومن أخرى ينبني على سردية الرواية ومتعة الحكاية، بحيث تغدو شعرية الخطاب هي الوجه الآخر لسرديته، ويتحقق هذا المنجز الكتابي الجديد دون الإغراق في جمالية الشعر ولا الانصياع لرتابة السرد الروائي .

لا يعني تداخل الأجناس أو الانزياح عن مقوماتها "ضياع الحدود بينها نهائيا. لا شك أن هناك تبادلا للمزايا الداخلية، لكن تبادلا كهذا لا يلغي هوية هذه الأجناس أو يربك انتماء أي منها إلى فضاء متميز. بل هو، على العكس من ذلك، ينمي حيوية كل منها ويوسع من مداه دون أن يخرجه من دائرته

[1] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص 89.

[2] محمود الضبع، غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2014، ص 98.

الخاصة، أو يلحق الأذى بخصائصه التي تشكل جوهره أو طبيعته الشاملة "[1]، وهذا ما جعل "عبد الملك مرتاض" يطالب "بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا، غير أن عدم علوها لا يعني اسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها، وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء"[2].

ولعل الكاتبة "هدى درويش" قد استجابت لعرض "عبد المالك مرتاض" في روايتها (أمال...حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين)، وقد مثلت تقنية تداخل السردي/الشعري ظاهرة بارزة في هذا المتخيل السردي، طغت بحضورها على الأساليب السردية الأخرى، وهذا ما جعلنا ننتخبها كنموذج تطبيقي في هذا الموضع، بغية معاينة هوية لغة النص، ومعرفة كيف استحضرت "هدى درويش " روحها الشاعرة في كتابتها السردية، والكشف عن أساليب فكرة تجاوز ما تتطلبه الحكاية وآليات لغة السرد الروائي، نحو فكرة جديدة تجعل من هذا التجاوز انطلاقا لها دون أن تلغيه، في السعي إلى كتابة جديدة تتخذ من انفتاحات اللغة الشعرية ميزة لها.

### 1. شحنة العنوان:

يعتبر العنوان من أهم عناصر المناص، فـ"العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول ويدل عليه، يحمل وسم كتابه، فهو واقعة تواصلية تداولية يتم رصدها على رقعة الغلاف بخط بارز وبحجم كبير ليثير القراءة"[3]، من هنا فإن نص الرواية المنتخبة الذي اشتغل على الانزياحات اللغوية، والتي سمحت للكاتبة باستعمال "اللغة استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف"[4]، اختارت له عنوانا في مستوى تطلعاته، تمثّل في (أمال ... حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين)فهذا العنوان أدى وظيفة وصف النص، "ويسميها جنيت الوظيفة الإيحائية connotation"[5] حين كشف عن طبيعة النص

[1] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص 155، 156.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 109.

[3] لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 126.

[4] أحمد محمد ويس، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة علامات في النقد، السعودية، ج .21، 1996، ص294.

[5] عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008، ص 82.

الذي يتداخل فيه الشعري/السردي، وقد أعلن هذا من خلال تركيبه، الذي حمل مميزاته اللغوية نفسها، في استعارته للمشهد الشعري، الذي دل عن النص عبر شحنته التي تكونت من خلال التوالدات المجازية، وما تشتمل عليه من دلالات تحيل عليه:

فقد شبهت "أمال"/ المشبه بـ"الحب"/ المشبه به، فحذفت الأداة ووجه الشبه، على سبيل التشبيه البليغ. وبعدها تتراكب الصور فيُقرن بين الحب والوطن اقترانا مجازيا، حين شبهت الكاتبة الحب/المشبه بـ"إنسان"/المشبه به، فذكرت المشبه وحذفت المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية، وعن هذه الصورة تنبثق صورة أخرى، حين قرنت "الحب" بـ "خلود الياسمين"، فالخلود هو صفة إلهية، والمجاز أريد به في هذا الموضع الكناية عن صفة الاستمرارية والأبدية.

هذا التوالد المجازي يبث العديد من التساؤلات لدى المتلقي: فهل الحب كصفة يمكن أن يعوض الكيان الإنساني؟ وهل الحب كفاعل يستطيع البحث عن وطن؟ وهل تكتسب الكائنات الخلود حقا؟ وماهي العلاقة الجامعة بين أمال والوطن وخلود الياسمين؟

إن هذه التساؤلات التي يكتظ بها العنوان تفضي إلى نص يدهش القارئ بتساؤلات أخرى، وبانبثاق مجازي مفعم بالصور يجعل القارئ يترقب اللغة الشاعرية للنص أكثر من اهتمامه لأحداثه، والبحث عن الرابط الخفي لهذا التراكب الصوري، وطرح العديد من الأسئلة التي لن يجيب عنها النص كليا، وهذه هي ميزة الرواية الجديدة حين تطرح الكثير من الأسئلة وتجيب عن بعضها فقط، وقد لا تجيب إطلاقا.

أدى الانزياح في عنوان الرواية –كخاصة من خصائص اللغة الشعرية– دورا جماليا ساهم إلى حد كبير في لفت انتباه القارئ، ومن ثمة التأثير فيه، وترك انطباع استيتيقي في جودة تفاعله بين العناصر المنزاحة والعادية.

## 2. النص/ الغموض والتكثيف الدلالي:

عندما تعرض البنية السردية نفسها كالآتي، يقول السارد :

"رجعت أمال في وقت متأخر تناقش جبران فيما شاهدت قائلة له :

إنها مدينة الكبرياء ...

كان اسمها عكا

حسناء فلسطينية

تبكي حول عينيها ...

سماء أرشليم الرمادية

تحكي عنها قصصا خرافية

وتشهد لها الأيام أنها

مدينة الأساطير القوية...

ينال الحب فيها إقامة جبرية

مكبلا بسلاسل الجذور العربية "[1].

إن أول ما يتبادر للقارئ أن هذا المقطع السردي هو شعر، فيبدو للمتلقي أنها قصيدة مضمنة في النص السردي، لكن في الحقيقة هو خطاب للشخصية "أمال"، ورد كرد لها لحوار دار بينها وبين السيد "جبران"، تداخلت فيه اللغة السردية مع اللغة الشعرية بقوة وبطريقة أكثر فنية، فعلا النص عن لغة الإخبار إلى لغة التخييل.

استدلينا بهذا المقطع السردي لكي نبين حسن فن الكتابة عند "هدى درويش"، لأن "الذي يحسن فن الكتابة هو، في الحقيقة، من يحسن استعمال لغته، فيعطي للكلمات قيمتها الحقة، وهو الذي يمتلك خاصية اللغة فيحيي بأفكاره كل كلمة من كلماته وكل مجموعة من عباراته"[2].

[1] هدى درويش، أمال، حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين، ص 76.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 152.

فالسرد في هذا المقطع جاء مكتوبا بلغة القصيدة الحديثة في شكله وفي انزياحاته، وقد استعان النص الروائي بالكتابة الشعرية عبر كافة بنياته، واستعار من الشعر الحديث ظاهر الغموض كـ"ظاهرة أسلوبية طارئة نتجت عن مجمل التغيرات البنيوية في المجتمع العربي الحديث ومفرداته الثقافية، وذلك نتيجة لتعامله مع الحداثة"[1].

إن توظيف الغموض "يعني أن النص أصبح يوجد بصفته رسالة "[2]، والتي تدل في هذه الرواية المنتخبة على غموض العالم وتشظيه، وتعبر عن إحساس الإنسان فيه بالحيرة والخوف والظلم، ومحاولة نقل كل هذه القيم للمتلقي عبر اللغة.

يقول السارد:

"كانت أمال ضحية رقيقة حساسة من ضحايا القدر كانت كشعلة النور البيضاء حينما توقعها الأيام بين شبحين هائلين "الحب والحرب، البهجة والكرب، البقاء والفناء، كلاهما نقيض للآخر فالحب يصرخ باكيا متفجعا، والحرب تضحك ساخرة منه، كلما حاول زرع حياة جديدة في نفس الأمل، شددت عليه وغلغلت أظافرها في عنقه"[3].

المشبه ـ في هذا المقطع السردي ـ هي أمال شبهها السارد بـ"شعلة النور البيضاء" وهو المشبه به عن طريق أداة التشبيه هي "ك"، ووجه الشبه متعدد ومركب: الحب والحرب، البهجة والكرب، البقاء والفناء. والملاحظ أن وجه الشبه يرد متعدد للإبانة لكن هنا ورد غامضا إذ لا يوجد وجه شبه واضح يجمع بين المشبه/"أمال"، والمشبه به /"شعلة النور البيضاء"، فالغموض ناتج عن تعدد الدلالات وتقاطعها، وهذا ما يجعله يشيع وتتعطل الوظيفة الإخبارية، وهنا يبرز دور القارئ، في حيرة شديدة يطرح أكثر من سؤال عن وجه الشبه بين "أمال" و"شعلة النور البيضاء"، ويقدم عدة تأويلات لهذه الصورة، يدمر بها أحادية الدلالة، فينفتح النص على احتمالات دلالية عديدة "بحسب طبيعة القارئ، وتطلعاته،

[1] عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2011، ص 04.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2012، ص 259.

[3] الرواية، ص 27، 28.

وزمنه ...إلخ، بمعنى أن النص نفسه يؤكد، في مستوى بنيته الداخلية، على انفتاح المعنى على أكثر من احتمال في القراءة والفهم، فلا وجود "للراوي الإله " الذي يأخذ بيد القارئ ويفسر له كل شيء، فيعفيه من عناء التحليل والاستنتاج والتفكير، ولا وجود للشخصية التي يمكن أن نتماهى فيها فنرى الأشياء والعالم من منظورها الخاص الذي يغنينا عما سواه، ولا وجود للدلالة الجاهزة أو المعنى المكتمل الذي لا يحتاج منا إلى التسليم به وقبوله"[1].

يتميز المعنى في النص الأدبي عن المعنى في الكلام الإخباري الذي يقف عند حدود المعجم، "أما المعنى في النص الأدبي فيتجاوز حدود ذلك بكثير، حيث الأصل في النص الأدبي أن تفتح اللغة أفق التأويل، وتعديد المعاني، وعدم الوقوف بها عند معنى واحد، ويشترك في هذا الشعر مع فنون السرد، وإن كانت درجة ذلك تزداد في الشعري عنها في السردي، حيث تتزايد درجة التكثيف الدلالي والانحراف عن المعنى (الانحراف الدلالي بأنواعه) في الشعري على نحو أكبر، وكلما تزايد حجم هذا الانحراف كلما أوغل النص في الشعرية"[2].

تشكل التكثيف الدلالي في النص عن طريق تداخل ما هو سردي بما هو شعري، فولد نموا استعاريا ملحوظا، وأكسبه توالي هذه الانزياحات صفة التكثيف والانفتاح الدلالي للنص، فيقول السارد، أن الحب يصرخ باكيا متفجعا، شبه الحب "بالإنسان"، فذكر المشبه "الحب" وحذف المشبه به "الإنسان" على سبيل الإستعارة المكنية، وانبثقت الصورة ذاتها (الاستعارة المكنية) في قوله :"الحرب تضحك ساخرة منه"، وقد استعملت "هدى درويش" الاستعارة المكنية لأنها أكثر بلاغة، وأبلغ رسالة في نقل الواقع بفنية، وأمهرها توسعا في الانفتاح الدلالي لدى المتلقي.

تتوالى الصور في قول السارد: "كلما حاول زرع حياة جديدة في نفس الأمل، شددت عليه وغلغلت أظافرها في عنقه"، حيث نلمح تشبيها ضمنيا عندما ذكر أن كلا من الحب والحرب نقيض

[1] خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، ص 304.

[2] محمود الضبع، غواية التجريب، ص 25، 26.

للآخر، ولكي يبرهن على صحة مقولته ضرب مثلا أن الحب يحاول زرع حياة جديدة في نفس الأمل، بينما الحرب تشدد عليه وتغلغل أظافرها في عنقه، وهنا "كناية" على أساس المتعارف عليه، أن كل تشبيه به كناية وليس العكس، ففي المثل الأول كناية صفة على الحياة، أما في الجملة الثانية كناية على صفة الموت، وبالتالي نلمح انبثاقا صوريا تركيبيا: (استعاراتان مكنيتان + تشبيه ضمني + كناية عن صفة).

إن تلاعب "هدى درويش" بإمكانات اللغة أسهم في تميز هذا النص عن سواه في ما اتصف به النص الروائي من أسلوبية الانزياح، تمثلت بخاصة في صور الانبثاق المجازي، حيث تتعالق الصور مع بعضها البعض وتمتزج، كما في قول السارد: "المدينة وضواحيها تحتلها السكينة، ويخيم عليها صمت رهيب، حينما يهاجم الليل بأشباحه المرعبة ملائكة المدينة ويتغلب عليها بظلامه الهائل"[1].

تتراكب الصور في هذا المقطع الواحد فنلمح كناية عن صفة، حين يقول تحتلها سكينة، ثم القرن بين المدينة والصمت حين استعارت صفة من الإنسان(الصمت) وأعطاها لـ (جماد) / المدينة، فذكر المشبه (المدينة) وحذف المشبه به (الإنسان) على سبيل الاستعارة المكنية، بغية تشخيص حال المدينة، ثم تنسب فعل الصمت إلى هجوم الليل، وعن هذه الصورة تنبثق صورة أخرى، إذ يهاجم الليل بأشباحه المرعبة ملائكة المدينة، ويتغلب عليها بظلامه الهائل فاستعارت فعل الهجوم من الحيوان المفترس فذكرت المشبه هو الليل وحذفت المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية، وشبهت سكان فلسطين بالملائكة فذكرت المشبه به وحذفت المشبه (سكان فلسطين)على سبيل الاستعارة التصريحية، بغية تجسيم المعنى في صورة حسية توضيحية.

إن النمو الاستعاري المكثف يأتي بديلا عن نمو الحركة الروائية، ويعتمد في بنائه على اللغة المكثفة المنحوتة، فيشعر القارئ –كما في المثال أعلاه– أنه يتقدم من خلال القراءة فقط، وأن الأحداث غيبت، وكثيرا ما يتوقف ليعيد التمعن في اللغة الفنية المكثفة.

[1] الرواية، ص 33.

فالاستعارات احتلت مساحة مهيمنة في النص، تستمد كثافتها من الواقع، ومن انتشارها الذي يمنح للخطاب معنى مجازيا شعريا على مستوى لغته، وتشتغل على الانبثاق بشدة عبر توالدها وتتابعها وتعالقها، "مما ينتج عن الأسلوب الاستعاري جماليات الاختلاف والتغاير، حيث القاص (الروائي) لا ينفك عن ممارسة لعبة المماثلة والاختلاف، عبر امتصاص العالم /الواقع وصوغه في مساحات نصية لها استقلاليتها عن السياق المرجعي بنفس الوظيفة المرجعية نسبيا، لانجاز واقع جمالي على تخوم الواقع الحياتي، وبهذا المعنى ينفتح النص الروائي الجديد في فضاء احتمالي لا قطعي، اختلافي لا تماثلي، تخيلي لا واقعي .و بهذا المعنى أيضا، يدشن النص الجديد فلسفة الاستعارة من حيث تقديمها احتمالات دلالية أكثر لعالمنا"[1].

ويمكن للانبثاق المجازي أن يرد خاصا بالتشبيه، كما في قول السارد: "تظهر المدينة كامرأة حزينة محرومة أو كأرملة شاخ عليها الزمن، وأرهقت رهانات الحرب جسدها الجميل أو كشجرة بائسة لوى الزمن عنقها، وحاول زمهرير الريح أن يجتث عروقها"[2].

يحتوي هذا المقطع على جملة من التشبيه المفصل، الذي تقتصر أركانه الأساسية على المشبه والمشبه به وأداة التشبيه "ك" ووجه الشبه، وهو قائم على التتابع السريع والتداخل الصوري والتعدد، وهو ما يؤسس لظاهرة الانبثاق المجازي، الذي يحمل الكثير من الإيحاء، فتصوير المدينة على أنها امرأة حزينة ومرهفة ومتعبة هي إيحاء بالحالة النفسية لذات "أمال"، فتنعكس هذه الحالة على العالم الخارجي، فحزن هذه المدينة جاء ليشارك أمال أحزانها، وبالتالي فاللغة لم تكن غايتها الإخبار بل غايتها الإيحاء بحالة "أمال" فالوصف لم يأتي موضوعيا حياديا بل جاء مرتبطا بذات "أمال" الحزينة، وقد تم التعبير عن هذا استنادا على الوظيفة الشعرية.

[1] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص 19، 20.

[2] الرواية، ص 30.

انتقلت وظيفة اللغة في هذه الرواية من الإخبار إلى الوظيفة الشعرية الجمالية، "تلك الوظيفة التي تتحقق في الشعر باعتمادها على الاستعارة أساسا، في مقابل النثر الذي يعتمد على الكناية أو المجاز المرسل، حيث لا يتم الانتقال من شيء إلى شيء شبيه به كما هو الحال في النثر، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء مجاور"[1]، وبهذه الطريقة تم التداخل بين الأسلوب السردي والأسلوب الشعري في هذا المتخيل السردي.

### 3. البنية الإيقاعية والانزياحات الأسلوبية:

امتد الحضور الشعري في الرواية ليشمل الإيقاع، وما يؤسس لظاهرة الإيقاع في هذه الرواية هو التكرار، كما في قول السارد :"مدينة تكتب لأجلها الشجون وتبكي لأجلها الأحزان ... مدينة هجرها كل الخلان، ولم يبق لها من ذكريات التاريخ شيء سوى أنها أقدم من وجود الإنسان...مدينة باركها الأنبياء، وصعدوا منها إلى قلب السماء ... مدينة ذبحها سكين العروبة واحتفظت بالوفاء ... من مدن الشرق الأوسط حيث صنعت حولها أرواح الآلهة أسوار من المجد ... حصنوها من الصمود ... منحوها طهر الياسمين رغما عن غدر الوجود، مدينة بكت حتى كره البكاء بكاءها ...تألمت، تعذبت، صرخت من واد عميق ...عرفت كل معاني الآه ... ولكنها بقيت في صدور شهدائها كما يجب أن تكون ... في قصائد شعرائها كما يجب أن تكون... أصبحت كما كانت منذ ألوف السنين اسمها فلسطين"[2].

المعلوم أن الإيقاع هو "تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة"[3]، التي تولد جرسا موسيقيا عند انبثاقها التكراري، وهو ما يولد متعة فنية للقارئ والسامع معا، ويظهر الإيقاع في هذا المقطع السردي من خلال:

- تكرار لكلمة: (مدينة / أن تكون)، ساهم معاودة النطق بهما في مقطع سردي قصير إلى خلق إيقاع شعري .

[1] محمود الضبع، غواية التجريب، ص 98، 99 .

[2] الرواية، ص 11، 12.

[3] محمود الضبع، غواية التجريب، ص 30.

– تكرار الصوت المتوسط المجهور(النون) في: الأحزان / الخلان/ الإنسان، وقد أسهمت هذه الكلمات في توليد نبر خاص في المقطع السردي عند الضغط على صوت النون أثناء النطق به، مما أسهم في إبراز الكلمة وتوليد إيقاع موسيقي في المقطع السردي.

– ومثله نجده في تكرار الصوت الانفجاري المهموس (الهمزة) في: السماء / الأنبياء / الوفاء، وكذلك في تكرار الصوت الاستمراري المهموس(الهاء) في: بكائها/ شهدائها /شعرائها، هذه الكلمات الحاملة للصوت الواحد المتكررة لها وزن واحد متماثل ومتكرر أيضا.

– تكرار للفعل الثلاثي المزيد بحرفين الذي جاء على صيغة (تَفَعَّلَ :بزيادة التاء في أوله وتضعيف عينه)، وجاء هنا ليدل على المطاوعة في: تألّمت / تعذّبت.

إن تتابع التكرارات –للكلمة أو للصوت أو لصيغة صرفية– شكل تنغيما، فالقارئ للمقطع السردي يرفع صوته أو يخفضه للدلالة على المعاني المتنوعة التي جاد بها النص، أو أنه يمطط بعض الأصوات ويطيلها وهو ما يفضي إلى إيقاع موسيقي يذكرنا بموسيقى الشعر، وهذا "ما يؤكد أن التكرار مقصود وغايته توليد الإيقاع الذي تبحث عنه الرواية بشتى الطرق [الطرائق] حتى يعاضد التصوير والتخييل ويتحقق لكتابتها أكبر قدر من الشعرية "[1].

يتكرر في النص السردي كلمات تنتمي إلى حقل الوجدان والمشاعر، مثل قول السارد: "أصبحت حكاية هذه الحسناء شبيهة بخرافات ألف ليلة وليلة ... أصبحت تسمو إلى عالم المثالية والحب المقدس. ليلة أخرى رماها القدر من أحضان الكون على فضاء المدينة وشجونها، ولا زالت النفوس المتعبة تعاني من هذا الظلام، ولا زال الشوق في نفس آمال كبيرا، والحزن الرهيب يعزف على أوتار الليالي سيمفونية من العذاب والأنين، ويزرع في الصدور بساتينا من الورود والأشواك".[2]

[1] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 150.
[2] الرواية، ص 39.

إن تكرار المعجم الوجداني منتشرٌ كثيرا في النص الروائي، مثل: الحب / الشجون / الشوق / الحزن /العذاب والأنين، أضفى على اللغة لمسة فلسفية، وصبغة صوفية بخاصة عندما تميل "هدى درويش"إلى استخدام النعوت بكثرة، وهو ما يجعل الجملة تطول والإيقاع يتباطأ.

استوعبت "هدى درويش" اللغة من خلال مراهنتها على الكتابة الشعرية لتحقيق التكامل الفني في سرد الحدث الروائي الجديد، وتراهما نصفان متكاملان دون غلبة الأول على الثاني، وهذا ما يمكن ملاحظته في المقطع السردي الآتي:

"أنسيت كيف صنع التاريخ شموخك من نصر حطين ..؟ أنسيت كيف ناضل لأجلك في فلسطين صلاح الدين..؟ أنسيت كيف صنعت فلسطين لك ديوان وديوان، وأرسلت إليك شكواها في قصائد درويش وطوقان..؟ أنسيت كيف واصل الجهاد من بعد فرسان السيف فرسان الحجارة..؟ ألا تسمعين صراخهم...اليوم قتلوا واغتصبوا ويتمتهم مدافع اليهود..اليوم سقطوا أشلاء في شوارع المدينة وجعلوا الألوف منهم فدية للعام الجديد فهل قلب العروبة من حديد ؟.. أيها العام الجديد من بعد ستين عام، عدت على فلسطين بنفس الشجون ونفس الوعيد..آه فكم أصبح وجعهم شديد..أيتها العروبة دعي عنك التنديد وابحثي عن تلك الأيادي التي جمدها الصقيع، وأرهقتها معاني الحرية، واستيقظي لأنهم يحفرون رموس الأمل وأعداء الحياة لم يتركوا لك من الإعراب محل..؟"[1].

إن الاستفهامات المكثفة في النص لا يراد منها الجواب، لأنها انزاحت عن غرضها البلاغي إلى معاني أسمى يتقصدها السارد في محاورتة للعروبة، وما كثف شعرية النص هو الانزياح الأسلوبي للنداء نحو قولها(أيها العام الجديد / غرضه التذكر والتعجب والتحير والتوجع)، (أيتها العروبة /غرضه الاستغاثة)، وقد قرن به صيغة الأمر الذي خرج عن معناه الأصلي في قولها (دعي/ ابحثي/استيقظي) إلى معاني أخرى غرضها: الإلتماس والإرشاد.

[1] الرواية، ص 13.

إن توالد الانزياحات الأسلوبية وتكثفها في النص وإدماجها في لغة شعرية مفعمة بالانزياحات المجازية لسرد أحداث الرواية، يدل على كفاءة "هدى درويش " في إمكان خلقها لنص ذو طاقة شعرية كبيرة يثير الانفعال، وتمكنها . أيضا . من أدواته الأسلوبية.

**ثالثا– تداخل السردي / السينمائي:**

السينما هي قصة فنية مصورة نتجت عن التطور التكنولوجي، وتعتمد على اللغة السمعية البصرية لتحقيق التواصل، وقد اتخذت من الرواية –التي تعتمد على اللغة المكتوبة– ركيزتها الأولى التي استلهمت منها قصتها، "وإذا كان الفيلم يتقدم، دائما، بوصفه تواليا لشذرات من الواقع في الصور، وأنه يخلق واقعه الخاص في صور، فإن نظام ومدة الرؤية يمنحان المعاني المناسبة للقطاته، إذا كان ذلك بالنسبة للفيلم، فإن الرواية تستمد معانيها من معاني ألفاظها، وتصوغ صورها بواسطة علامات اللغة وتقنيات البلاغة ...إلخ "[1].

رغم اختلاف كلا من الرواية والسينما في لغتهما الإشارية، وعوامل أخرى، إلا أن هذا لا يلغي تواصل الرواية مع السينما واستفادتها أيضا من تقنياتها في تشكيل بنائها، وقد أجيز لها ذلك باعتبارهما فنين قريبين من بعضهما البعض لاعتمادهما معا على الحكي، "فالظاهرة الفيلمية حكاية كلية تتحقق وفق بنية حكائية ضمنية ونتيجة تعالق كل مكوناتها الداخلية"[2]، بمعنى "أن لا حكاية خارج الفيلم"[3]، وهذا القاسم المشترك بين الفنيين هو ما أعان الرواية الجديدة في استقطاب التقانيات السينمائية في سردها التخييلي، لتصوير الواقع وتعميق رؤيته والتعبير عنه بطريقة فنية.

أصبحت التقنيات السينمائية بأسلوبها ذات حضور بليغ في السرد الجديد، "مما ساعد الرواية على تجديد أساليبها، وبالتالي جعلها تساير عصر الحكي بالصورة الذي يعتمد عناصر الفرجة المشهدية والإبهار في وضعيات درامية داخل تقنيات بلاغية واستعارية سمعية–بصرية في لعبة ماهرة بين حدي

[1] محمد نور الدين أفاية، الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي، مجلة السينما العربية، بيروت، ع. 3، 4، 2015، ص 126.
[2] عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، دار توبقال، المغرب، ط1، 1994، ص 60.
[3] المرجع نفسه، ص 111.

الأمانة والخيانة، يراد بها عملا إبداعيا يعادل أو يفوق العمل الأصلي"[1]، لذا فإن التداخل بين التقنيات السينمائية وما هو سردي في الرواية يتم بالخصوص على مستوى لغتها، ومردّ ذلك أن "الرواية أكثر الأنواع الأدبية نهما وانفتاحا على الأجناس الأخرى، اقتحمت الرواية عالم السينما بتقنياته العديدة فحطمت بنية السرد التقليدي وعملت على تشابك عنصري الزمان والمكان وتداخل الأزمنة وغيرها.."[2].

تبنت رواية (السمك لا يبالي) للكاتبة "إنعام بيوض" التقنيات السينمائية، وشكلت ظاهرة بارزة فيها، وهو السبب الذي جعلنا ننتخبها كنموذج تحليلي، لمعاينتها من جانب تداخل السردي /السينمائي، لغلبة هذه التقنية بحضورها القوي والمكثف الأساليب السردية الأخرى الموظفة فيها، مثل استحضارها للمعتقدات الشعبية المختلفة، وتوظيف الأسطورة، وعرض العديد من شرائح المجتمع ولهجاتها اللغوية، والتوغل في الوقائع الاجتماعية وتوظيفها للطابوهات /الجنس بخاصة، وتوظيفها لفن الترسل، والكتابة كصنعة ...إلخ.

تتوخى الدراسة مستويين لتبيان تداخل ما هو سينمائي بما هو روائي في رواية (السمك لا يبالي)، يتمثل المستوى الأول في معاينة سيناريو القص وحركة الكاميرا وزاويا الرؤية الخارجية التي تصور المشهد وفق وصف موضوعي، ويستبان المستوى الثاني من خلال التقطيع المونتاجي بأحداث استرجاعية "الفلاشباك " مركزة، أي أسلوب بناء الرواية لأحداثها الاسترجاعية المتقطعة، والمنتقاة بطريقة عفوية والربط في ما بينها بلغة مكثفة لصناعة المشهد .

## 1. سيناريو القص / حركة الكاميرا / الرؤية والرصد الخارجي:

تخلق "إنعام بيوض" صورا للأحداث بما تحمله من شخصيات بزمانها وفضائها عن طريق الوصف اللغوي الذي يأتي لخدمة الحدث، وهي بهذا شبيهة بالمخرج السينمائي في وصفه للأحداث عن طريق

[1] عالية صالح، اللص والكلاب والتقنيات السنيمائية، مؤتمر النقد الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص 739، 740.

[2] المرجع السابق، ص 739.

الصور الفوتوغرافية المتحركة، لذلك فالقارئ في مخيلته يرى أن السرد يتجاوز كونه علامات لغوية فيرقى إلى مستوى التصوير السينمائي.

تعرض رواية (السمك لا يبالي) في مستهل قصتها الأولى المعنونة بـ" نور"، حدث إلتقاء "نور" و"نجم" في شكل سيناريو قص سينمائي، فتبدأ الكاتبة أولا في تصوير لمشهد جلوس "نور" على صخرة ملساء، وبوصف خارجي تنقل صورة الغروب على البحر، وتنتقل من خلال هذا المشهد المصور إلى استذكار مشهد الغروب الذي كانت فيه برفقة "نجم"، ثم يبدأ الكلام بينهما من خلال الحوار الذي يأتي لاستكمال هذا المشهد، يقول الراوي:" في تلك الساعة من نزوات نور، يتلون البحر بلون السمك الفضي. وينشطر خيط الأفق. فتلتحم السماء بالماء وتتورد نشوة. مع كل غروب، يتراءى لها ذاك المغيب، المهيب، العجيب، من على تلة في الطريق المؤدي إلى جبل "الشنوة". بين شجرتي صنوبر تؤطران لهاوية هوى فيها البحر. شحب لونه.زايله اللون. والقرص البرتقالي الوهاج يمتقع شيئا فشيئا. يزداد احمرارا.صحوة موت متيقن من البعث. أوقفت هدير محرك السيارة لتنصت إلى هدير البحر.

قال لها بصوت هادئ يخفي تحت همزته لكنة خوف مستكين:

– اتركي المحرك شغالا.

– هكذا، في حال ما إذا داهمتنا جماعة إرهابية نستطيع الانطلاق بسرعة، أليس كذلك؟

– بالضبط"[1].

نلاحظ في هذا السيناريو القصي أن الكاتبة تستعير القلم السينمائي، فتضبط الضوء(لون البحر / خيط الأفق / تتورد السماء/ الغروب المهيب / القرص البرتقالي الوهاج / يزداد احمرارا ...إلخ.)، والصوت (بصوت هادئ يخفي تحت همزته لكنة خوف مستكين)، والزمن (أثناء إلتقاء "نجم" مع "نور" في زمن العشرية السوداء: إذا ما داهمتنا جماعة إرهابية)، المكان (التلة في الطريق المؤدي إلى جبل الشنوة)، تحدد الزمان المتشابك مع المكان(في تلك الساعة من نزوات نور، يتلون البحر بلون السمك الفضي

[1] إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص 9، 10.

...إلخ.)، وهذا ما أسهم في تحقيق تقنيتي السيناريو والحوار السينمائيتين داخل الخطاب الروائي. وقد لجأت إليهما الكاتبة لنقل الحدث في صورة حيادية بالاعتماد على الحكي الخارجي، الذي يعرفه "فاضل الأسود" في كتابه (السرد السينمائي) بأنه تلك المقاطع السردية " حيث تكون الكيفية التي يتم من خلالها، الحكي أو الأخبار للمشاهد بما يدور أو يحدث على الشاشة منصبا على منظور رؤية، أو داخل مجال تركيز بؤرة خارجية عن بؤرة السرد. وهي تحمل وصفا للوقائع وسردا للأحداث كما هي، ودون تدخل أو تعليق. كما وأنها لا تحمل أي قدرٍ من التفسير أو التأويل، ولا غوصا في مشاعر وأفكار الشخصيات ولا تحاول إخراج مكبوت الشعور أو اللاوعي لديهم. ولا تقدم تبريرا لمسلكهم، وإنما تكتفي بعرض الأحداث والشخصيات من الخارج فقط. وهي تحمل الطابع التسجيلي ويمتزج بداخلها دور المراقب وشاهد رؤية"[1].

نُقل الرصد الخارجي في هذا المقطع السردي من زاوية الراوي الذي يؤدي هنا دور الكاميرا، فبدأ المشهد بوصف خارجي لغروب البحر والتلة، ويلي هذا السيناريو، حوار دار بين "نور" و"نجم"، بعدها تغيّر الكاميرا زاوية رصدها نحو ما يتأمله "نجم" في "نور"، يقول: "ليست ما يمكن أن نسميه إمرأة جميلة. لكنها ساحرة. فيها شيء أخاذ يجعل كل ما حولها خفيفا. يقلل من كثافة الهواء وثقل الأجواء. شخصية لا تستطيع أن تأخذ منها موقفا لا مباليا. لأنك حتى لو فعلت عن وعي أو غير وعي، فإنها تطبع في ذاكرتك أثرا ثابتا. يكتمل مفعول السحر عندما تتكلم. إذ يوقظ صوتها ورنة ضحكتها حسا خامدا لا بدا طفيفا وتشعرك لكنتها بأنها لا تنتمي إلى هذا العالم"[2].

تُخلق الرواية بوجود راو يحكيها، وموقعه هو الذي يحدد زاوية الرؤية التي نطل منها على العمل الفني، وفي هذا المقطع السردي فإننا نطل على الخطاب الروائي عبر "الوصف التصويري"، الذي يعتمد على عين الراوي بما استطاعت أن تنقله من صفات خارجية عن طريق اللغة، أي أن الراوي استطاع

[1] فاضل الأسود، السرد السينمائي، خطابات الحكي، تشكيلات المكان مراوغات الزمن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2007، ص 196.
[2] الرواية، ص 10، 11.

تحويل الوصف البصري إلى وصف خارجي لغوي، وكأنها كاميرا تسجل ملامح " نور" بعين "نجم"، و"الرؤية من الخارج ترتكز على توظيف الباصرة، فهي محدودة بعين الكاميرا لا تتجاوزها بقدر الإمكان، أو بقدر ما يمكن التنازل الطوعي عن إمكانات اللغة والتذكر، والاعتماد على تقنيات المشاهد والمونتاج والتنقل السريع، بحيث يغلب الطابع التركيبي السياقي لا التحليلي أو الاستبدالي، على العمل الفني"[1].

وقدرة الراوي على الخلق وتصوير الشخصية عن طريق الوصف الخارجي، يتم من منظور ذاتي، وهذا ما تعتمد عليه الكاميرا السينمائية أيضا في إلتقاط الصورة من زاوية محددة، وتختلف من ناظر لآخر وفق منظوره الذاتي المطبوع برؤيته الخاصة، وهو يقوم بتصوير المشهد، لذا يكتسب الوصف الخارجي أهمية قصوى للتدلال على التداخل التقني السينمائي في السرد الروائي، وتبرز أهميته بشكل خاص من زاوية النظر التصويرية "الخارجية" التي تقابل الكاميرا في الثقافة السينمائية، فـ"تُكسب الوظيفة التصويرية الوصفَ قيمةَ الوجود الضروري في صلب العمل الفني. إذ يتعذر على القارئ تجاوزها أثناء القراءة من غير الإخلال بالنص في كليته. ذلك أن الوصف التصويري لا يمكن له أن يكون فضلة يمكن الاستغناء عنها في النص. بل يكون الوصف –وهو يكتسب صفة التصوير– بمثابة العين التي يطل منها المتلقي على عالم النص، وهو يتحرك في الزمان والمكان "[2].

نفهم من خلال هذا كيفية تداخل التقنيات السينمائية مع السرد الروائي، "من خلال السيناريو والحوار والكاميرا التي نقلت المشهد بصورة حيادية، دون تدخل من الكاتب، أو الحديث عما يحتمل في أعماق النفس"[3].

وعليه فالكاتبة استطاعت أن تبني مشهدا وتصنع صورا عن طريق عدسة الكلمات لتقربها أكثر إلى ذهنية المتلقي، ومثال هذا في قول الراوي: "صعدت درج المستشفى العريض إلى الطابق الأول تسبقها ممرضة قصيرة القامة بملامح هندية، كانت تلتفت إليها من حين إلى آخر وتكلمها بسرعة لم تكن ربما

[1] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص 209، 210.

[2] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2009، ص 178.

[3] عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص 250.

تستوعب معها ما تقوله، وتكتفي بهز رأسها. أشارت لها بالدخول إلى غرفة واسعة بها عدّة أسرة فارغة، ويتوسطها سرير استقلت فوقه هيئة بشرية بشعر أشعث طويل وعينين مبحلقتين إلتهما جلّ الوجه الشاحب. اقتربت ريما وهي تكاد أن تتعثر بقلبها. أذهلها نحول تلك المرأة والهلال الأزرق الداكن الذي ارتسم تحت كل عين من عينيها. أيعقل أن يكون هذا الشلو هو خالتها آرليت؟ خالتها التي كان جمالها وعنفوانها يطفران من الصور التي كانت جدّتها تريها إيّاها؟

مدّت يدها لتحضن الراحة المسترخية على طرف السرير. انتفضت حين رأت الصليب الفضيّ نفسه يتدلى منها. إلتفتت آرليت ونظرت إليها مشدوهة، ثم صاحت بصرخة مكتومة:

– ماري. ماري، كنت عرفانة إنّك رح تجي.

– أنا منّي ماري. أنا بنتها ريما.

أضافت الخالة وكأنها لم تنتبه لملاحظاتها:

– ماري.حبيبة قلبي. قدّيش اشتقتلك واستنّيتك كتير، كتير. ليش خلّيتيني ورحتي؟ ليش تركتيني؟ ثم أجهشت بالبكاء."[1]

يشتغل هذا المقطع السردي على الوصف التصويري الذي يمثل" روح السرد الذي ينسج للقصة أرضيتها المعنوية والمادية التي تقوم عليها. إنه الروح الذي يُكسب الأشياء قيمتها الدلالية في النسيج العام"[2].

فالتوصيف البصري لهذا المقطع السردي، ومقاطع أخرى تتخلل بنية الخطاب، تقدم بعين الكاميرا/ عين الراوي، وقد ورد التصوير الخارجي جنبا إلى جنب مع التصوير الداخلي لانفعالات الشخصية/ الملامح النفسية للشخصية.

[1] الرواية، ص 114.

[2] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص 178، 179.

نفهم من هذا أن الكاتبة أرادت أن تدخل تقنية حركية الصورة الخارجية المستعارة من السينما إلى خطابها الروائي دون أن تجعله يفقد لغته الخاصة، فقدمت "آرليت" في آن من الداخل وفق تصوير نفسي ثري ومن الخارج وفق تصوير بصري تفصيلي، وهذا يسهم إلى حد كبير في جعل المتلقي يواصل القراءة بشغف مشاهد لا قارئ، وكأنه يرى كادر/مشهد صورة متحركة، إذ أن "قرب أو بعد الراوي واختلافه أو اتفاقه مع بقية أضلاع المربع (المؤلف / المخرج والشخصيات، المشاهد، الراوي) يؤكد قدرتنا على الفهم أو التعاطف أو المشاركة أو حتى مجرد جرعة الشغف الضرورية لمواصلة المتابعة، أو الانفصال عن وقائع الحدث"[1].

كما نلاحظ أن هيئة الموصوف قدمت من زوايا متغيرة خاضعة لحركة الكاميرا المتنقلة/ عين الراوي، وهذا مماثل للغة البصرية في السينما بحيث " تتحرك الكاميرا أو تثبت لترسم علاقة خاصة مع مجال الرؤية، لتركز على المنظور في كليته أو في جزء منه، قد يصغر أو يكبر حسب الغايات السردية أو الجمالية المرتبطة ببنية النص ككل"[2].

فالمنظور الأول في هذا المقطع السردي يتمثل في صورة صعود "ريما" والممرضة إلى درج المستشفى العريض، وهنا تقبع الكاميرا أسفل الدرج لتصور الشخصيتان وهما يصعدان الدرج، وتسمى رؤية الكاميرا هنا، بـ "الرؤية الصاعدة contre plonge"، و"تنتج عن كون الناظر يوجد في أسفل المنظور. قد توحي الشخصية المعروضة بالقوة والإرادة، أو توحي بالتسلط وخضوع الناظر"[3]، والغرض من هذه الرؤية الصاعدة في هذا المقطع السردي هو عرض شخصية "ريما " القوية المكتنزة بالإرادة حين أتت من مكان بعيد لتنقض خالتها المريضة.

تقترب الكاميرا للالتقاط المنظور الثاني "غرفة واسعة بها عدة أسرة فارغة ويتوسطها سرير"، بعدها تركز الكاميرا عدستها لاتقاط صورة "آرليت" المريضة من منظور أقرب " استلقت فوقه هيئة بشرية بشعر

[1] فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص 349.
[2] عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي، ص 65.
[3] المرجع نفسه، ص 124.

أشعث طويل وعينين مبحلقتين إلتهما جل الوجه الشاحب"، ثم تقترب الكاميرا بعين "ريما" أكثر لتلتقط جزءً من المنظور في مجال التصوير "اقتربت ريما وهي تكاد أن تتعثر .بقلبها أذهلها نحول تلك المرأة والهلال الأزرق الداكن الذي ارتسم تحت كل عين من عينيها "، ثم تغير الكاميرا زاوية التصوير إلى جزء من منظور آخر أقرب "انتفضت حين رأت الصليب الفضي نفسه يتدلى منها".

تقترب الكاميرا وتغير زاوية إلتقاطها للصورة، إذا اقتضى المشهد البصري ذلك، وهي بهذا تستعين باللغة السينمائية التي تتميز في استخدامها لقرب المنظور وبعده، ويتبين ذلك بوضوح أكثر على مستوى البنية الكلية لـ(السمك لا يبالي) فيلاحظ القارئ أن النص فيه حركية تضفيها عليه اللقطات السريعة المنتظمة للصور/المشاهد، وتغيّر مكان الرصد وقربه وبعده، وعرض الأحداث بكثير من التكثيف، إذ أن " الرواية هي الفن الذي يكاد يضارع السينما في ذلك، عندما تستغرق في تصوير حدث بسيط ثم في لحظة سريعة من جانب، وتوجز أحداثا أخرى طويلة في كلمات مكثفة من جانب آخر، لكن تظل خاصية السينما الأساسية هي التوظيف المنتظم لعمليات التبادل السريع بين اللقطات وخلق حركية القرب والبعد، فإذا عمدت الرواية إلى الاستخدام المنظم لهذه الخاصية كانت أقرب إلى الإيقاع السينمائي"[1].

تعتني الكاتبة بالمؤثرات الصوتية والإيحاء في مقطع يكاد يكون تسجيلا صوتيا: "صاحت بصرخة مكتومة"، كأنها مخرج سينمائي، وهذا بغية تقديم الصورة الروائية بصورة سينمائية يلمسها القارئ بتصوراته الذهنية، إذ ينهض الراوي في الرواية بدور عدسة الكاميرا التي تنقل السرد من مستواه اللغوي إلى المستوى البصري، عن طريق شحن كلمات متعددة ودالة لجعلها أكثر قوة في نقل المشهد بإيجاز وأكثر تأثير في القارئ، وإذا شئنا قلنا أن النص ككل حامل للتعددية، انطلاقا من عناوين المقاطع: ريما ... ونور / نجم ونور / الثالوث، وحتى ذلك العنوان الحامل لقطب واحد "نور" فإن المشاهد فيه تعرض لأصوات متعددة وعلاقاتها بـ "نور"، وهي بهذه التعددية تخضع للمفهوم السينمائي، فالسينما تعرض "دائما البطل المركزي

[1] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص 198.

الذي يطغى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين، إلا أنها لا تستطيع إخراج هؤلاء الآخرين من حيز دائرة الضوء المرئي، ومن ثمة يصبح وجودهم موازيا لوجود البطل المركزي، فالسينما لا تعرف الاستقطاب الكامل"[1].

تستعير "إنعام بيوض"في روايتها (السمك لا يبالي) تقنية الاستقطاب فتعرّف من خلال العنوان على بطل "المقطع" وعلاقته بالآخر والآخرين، ولا يستطيع الراوي في القصة رصد البطل بمعزل عن الآخرين، فيصور حياته جنبا إلى جنب مع الشخوص الأخرى المحيطة به، ولهذا فالرواية تنبني بتعدد المنظور وفق تعدد الشخوص الذي ينبني عليه تعددٌ في الأزمنة والأمكنة والأحداث في تشكيل النسق الكلي للنص. ومن جهة أخرى فرواية (السمك لا يبالي) تستند إلى الذاكرة أكثر من استنادها على الباصرة، وهذا ما يجعلنا نصنفها أنها تستعير من السينما جانبها التسجيلي أكثر من جانبها التصويري، والمتمثل بخاصة في تقنيتي "المونتاج" و"الفلاشباك".

**2. المونتاج والفلاشباك:**

تقسم الكاتبة الفصل الأول (نور) إلى ستة مقاطع، ففي المقطع الأول (1)، تساعد الكاميرا في عرض عدة مشاهد لعدة شخصيات باعتمادها الطريقة نفسها في السيناريو والحوار والرصد الخارجي للأماكن (البيت الدمشقي/حي بن عكنون بالجزائر)، وهيئات الشخصيات (الجد "أبوخالد"/زوجة الجد الشركسية/أم نور/والد نور/ماري/أبو سطيف/مصطفى/أم علي/سميحة/ الجدة من الوالد" خديجة الغريسية "/ الجارة الدّاية "أم إلياس" اليهودية).

عملت الكاميرا في هذه المشاهد على إلتقاط صورة الشخصيات المحيطة بـ"نور" والتعريف بها في مشاهد مكثفة معروضة بحركة سريعة ومتجاورة دون رابط منطقي بينها، ولولا الزمكانية لما تمكن القارئ بمسك الخيط الرفيع الذي يصل بين هذه المقاطع، فيرتبها ويجعلها تتوالى وتتابع وفق تسلسل زمني، وقد تمكنت الكاتبة "إنعام بيوض" بنسج حبكتها العنقودية استنادا على طريقة السينما في الربط بين المشاهد

[1] المرجع نفسه، ص 199.

المصورة عبر تقنية المونتاج الذي يعرف بأنه " فن وصل اللقطات السينمائية ببعضها في جميع مداخلها، حتى يكتمل الفيلم صورة وصوتا في تزامن دقيق وفي شكل فني خلاق يعتمد عليه الفيلم في وقعه واستحواذه على المتفرج "[1]، وهو ما يقابل في الرواية كل أدوات الربط والتقنيات السردية التي تلجأ إليها الكاتبة في صناعة حبكتها الروائية لشد انتباه القارئ.

ومن ثمّ **قطعت**الكاتبة المقطع الأول بحركة الاقتحام المباغت للكامير"عين الراوي" للمقطع (2)، وفيه عرض لقصتين مجزأتين لشخص واحد، هي "نور"، القصة الأولى كانت بالرجوع إلى أبعد نقطة في وعي الماضي المستعاد تمثل طفولتها، وتصور أحداث جرت لنور مع أبيها، ثم **يقطع** توالي الزمن بالانتقال السريع والفجائي إلى زمن يقترب أكثر نسبيا من الحاضر في "القصة الثانية"، التي تمثل مرحلة ما بعد طلاقها من زوجها، وتصور أحداث جرت بين "نور" و"نجم"، وهي هنا تستعير من السينما " التي تجد إكتمالها الحكائي في المونتاج وبواسطته، تتأتى دلالة الصور واللقطات في الشريط من النظرة العلائقية للمونتاج، والتي لا تقتصر على اعتبار أن الدلالة تبرز نتيجة توالي لقطات أو متواليات وإضافة شذرات من الواقع بقدر ما تأتي من تكسير التوالي والتتابع"[2].

تنتقل الكاميرا من قصة/مشهد لآخر عن طريق **قطع** المشهد الأول على بغتة باستعمال تقنية الاسترجاع والتذكر "الفلاشباك" لتدخل في سرد القصة الثانية، وهكذا تعرض القصتين المجزأتين معا بتوازي في مشهد واحد بتركيز مكثف، تمثله الوحدة الأساسية للحكي، وهي بهذا تستند على التقنية السينمائية التي تقوم على التجميع البصري لمجموعة من المعطيات المرئية، والتنقل من قصة إلى أخرى عن طريق تقنية الفلاشباك.

بعدها **يقطع** المقطع الثاني، ويأتي المقطع (3) وكأنه قطعة مستقلة، مصورا زمن العشرية السوداء كما عبرت عنه "نور" في لوحات رسمها، ويقدم الراوي المشهد عن طريق وصف حيادي لما هو مرسوم في

[1] جافين ميلار، فن المونتاج، تر: أحمد الحضري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1987، ص 13.

[2] محمد نور الدين أفاية، الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي، مجلة السينما العربية، ع. 3، 4، ص 127.

تلك اللوحات، ولولا تركيز الكاميرا على الحياة الماضية للشخصيتين "نور" و"نجم" لما تمكن القارئ من مواصلة القراءة لنص يبدو أنه مبتور من وهلته، ويسير هذا المقطع كسابقه، عبر توازي هذا الزمن الماضي القريب مع الزمن البعيد لـ "نور" الطفلة، ويتم الانتقال بينهما عبر "**القطع**" المفاجئ للسرد والانتقال إلى المشهد الآخر دائما باستعمال تقنية الاستذكار"الفلاشباك"، وفيه يتم عرض درامي يكشف للقارئ/المشاهد في ما بعد أحداث عميقة لم يكن يعلمها عنهما في المقاطع السابقة .

وتركز الكاميرا عدستها في المقطعين (4) و(5) على حياة "نور" بأحداث جديدة، وتنقل الصورة وفق ما تلتقطه العدسة من مظهر خارجي، ورغم أن الحكي هنا استقطب شخصية واحدة "نور" في علاقاتها مع من هم حولها، إلا أن الانتقال من مشهد إلى آخر تم عن طريق "**قطع**" الأول للمرور إلى الثاني، وبعدها تم "**قطع**" هذا الأخير للمرور إلى المقطع (6) وفيه صورت أحداثا بسيطة وجديدة جرت في بيت "نور" الطفلة بصورة حيادية من السارد.

نصل إلى أن أحداث الرواية لم تقدم دفعة واحدة، ولا وفق تسلسل زمني متتابع، بل وفق تداخل زمني (ماضي / حاضر)، وأنها تعتمد بالأكثر تقنية الاسترجاع "الفلاشباك" في عرض قصتين معا بالتوازي، تعود الأولى إلى طفولة "نور"، والأخرى إلى ما بعد طلاقها من زوجها وإلتقائها بـ"نجم".

حاولت الكاتبة توظيف التقنيات السينمائية منها تقنية "القطع" في انتقالها من مشهد إلى آخر، وهذا بغية قراءة مشهدين معا كما تفعل السينما، واعتمدت على فن "المونتاج" السينمائي في الربط بين المقاطع المبتورة، وسرد خطابها بطريقة فنية. ونلمس ذلك في القوة المتوارية التي تعمل بخفاء في الربط بين المشهد مع ما قبله وما بعده من مشهد آخر، والتي جعلت من المشكلات السردية (زمكان/ شخصية/أحداث)، نسقا دلاليا موحدا، وأدت هذه القوة المتوارية /المونتاج وظيفة دلالية، "عندما اعتمد التركيب إلى إبراز معنى لا يستخلص من الوحدات في حد ذاتها، وذلك عن طريق التوازي أو التناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف، لخلق فكرة نابعة من هذا الاقتران. وذلك في حالات التورية والمجاز

والرمز وغير ذلك من العلاقات التركيبية"[1]، التي تعتمد على كفاءة القارئ في الكشف عنها وتحليلها وتفسيرها.

تنتهج الكاتبة "إنعام بيوض" الخطة نفسها في القصتين: (ريما ... نور) و(نجم ونور)، فتقدم الرواية ككل وفق تقطيع "المونتاج" في زمكان محدد، إذ تقسم كل فصل إلى عدة مقاطع مرقمة تصاعديا ابتداءً من رقم 1 إلى رقم 5، "والتقطيع المونتاجي يحقق الإثارة، في حين أنه أسلوب مألوف في السينما، فليس هناك سينما دون مونتاج، والسينما بتنقلها السريع من مشهد إلى آخر تختصر كثيرا من النواحي التي يحتاج تصويرها إلى عشرات الساعات السينمائية فيما لو سار السينمائي حسب الطريق الذي يرسمه الروائي"[2].

يجد المتلقي نفسه عند قراءة رواية (السمك لا يبالي) أنه أمام أحداث مكثفة تتخللها ومضات استرجاعية، ومن خلالها تعرج إلى وصف شخصيات ثانوية وأماكن غير رئيسية، ونقل أصوات متعددة في مشهد حدث واحد، وتقدم صورة هذه الحدث باعتماده على الأفعال الواصفة، وهي بهذا البناء تعتمد على الكفاءة السينمائية التي تعرض العديد من الوحدات البصرية في آن واحد مع المؤثرات الصوتية والضوئية، وفي تبني الرواية هذا الأسلوب السينمائي، ما جعل الصورة مقربة إلى ذهن القارئ وكأنها شريط فيلمي يشاهده، مثل قول السارد:" كان موريس قسيسا متطوعا في الجيش عندما تمت تعبئته مع إمدادات القوات الفرنسية التي أرسلت إلى الجزائر إبّان تأجيج لظى الحرب التحريرية. وزوجته "يمينة" التي كان يناديها باسم "مارلين"لاعتقادها الراسخ بالشبه بينها وبين الفاتنة الراحلة. كانت تعمل خادمة عند الكولونيل"لورو"، الذي أحضرها معه إلى "بلعباس" من مدينة "بني صاف"، حيث تقلد منصب قائد للقوات العسكرية المتواجدة هناك لمدة سنتين. كان قد اغتصبها فأنجبت منه طفلا رعاه عن بعد إلى أن قتل في كمين نصبه الثوار في قرية قرب مدينة "بلعباس". كان الكولونيل رغم قسوته المشهورة، رسّاما في

[1] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص 212.

[2] عاليه صالح، اللص والكلاب والتقنيات السينمائية، مؤتمر النقد الثاني عشر،2009، ص 747.

وقت فراغه، رسم لوحة ليمينة عارية، تُرى فيها جالسة بصفة جانبية وذراعاها تعانقان ساقيها المتلاصقين، وقد أدارت نحو النّاظر وجها يطفر بأنوثة بريئة. لا تزال هذه اللوحة معلقة في غرفة نوم الزوجين. تعّرف عليها "موريس" في الكنيسة في نفس تلك المدينة. كانت جاثية مطرقة الرأس ملفوفة بـ"الحايك" كقالب السكر، تتمتم بالعربية كلاما لم يفهمه. وعندما رفعت وجهها إليه تغيّرت سكّة حياته".[1]

نلاحظ في هذا المقطع السردي أنه حاول تقديم صورة شاملة عن "الكولونيل" و"يمينة" وزوجها في ما بعد السيد "موريس"، عن طريق تكثيف الأحداث، وقد استعارت هذه التقنية من لغة السينما التي تعرف بأنها "لغة تعبيرية بالغة الكثافة"[2]، وتم نقل هذا التكثيف في الرواية باستعمال تقنيتي الحذف والخلاصة، لنقل أكبر عدد ممكن من الأحداث، وفي الربط بينها باستعمال تقنية الاسترجاع/الفلاشباك، وتعد هذه التقنية هي الرابط بين الأحداث طوال المسار السردي إضافة إلى الانتقال الخفي من الحديث عن شخصية إلى أخرى عن طريقة عامل الشبه بينهما في صفة ما.

كثيرا ما يكون الانتقال بين الأحداث فجائي ويقفز السرد على هوة زمنية وينتقل من زمن إلى آخر دون سابق إنذار معلن من الكاتب بلا رابط، وكأن الزمن يمر بطريقة بصرية، فيعتقد القارئ أنه يقرأ سردا في الزمن الحاضر، لكن بانتقال السارد إلى حدث آخر مغاير يكتشف المتلقي أن الصفحات العديدة التي قرأها تمثل قصة مضت/العودة إلى الماضي، أي أنها أحداث قدمت الماضي في صيغة حضور.

إن التنقل من زمن إلى آخر هو نتيجة تعدد الأمكنة وتنقل السارد في سرده عبر الأمكنة، وتعد هذه التقنية "التشابك الزمكاني" مستعارة من الفن السينمائي "فتتابع أشكال المكان هو وسيلة السينما للتعبير عن الزمان"[3].

---

[1] الرواية، ص 159، 160.

[2] عالية صالح، اللص والكلاب والتقنيات السينمائية،، مؤتمر النقد الثاني عشر، 2009،ص 740.

[3] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص 193.

ولكي نفهم أكثر، سنتوقف عند المقطع الثالث لنستطلع كل هذه الملاحظات:

يستهل المقطع (3) برحيل "نجم" وهو صبي إلى بيت جده بتلمسان، وفيه عرض مغامراته الحميمية مع ابنة عمه "الغوتية"، و"لتبديد الشعور بالذنب الذي تملكهما في اليوم التالي، تعاهدا على الزواج. لكن الذي تزوج هو أمه"[1]، ثم يسترسل في الكلام عن انتقاله إلى الغزوات، والحديث عن زوج أمه الذي كلفه بأداء مهام شاقة لا تليق بسنه، تمثلت في الاعتناء بتجهيزات الحمام التركي كل فجر، ثم ينتقل إلى الجزائر ويتحدث عن "نور" التي امتلكت أحاسيسه، ثم سفره إلى مارسيليا عند أهله "في اليوم التالي، اشترى تذكرة طائرة، وحلّق به الطائر المعدني فوق زرقة المتوسط نحو مرسيليا. كان واثقا من أنه بمجرد أن يرى أمه وزوجته وأولاده فسوف ترجع الأمور إلى مألوفها"[2].

وجرّه الحديث عن ضباب مدينة مرسيليا إلى العودة إلى الحديث عن الحمام التركي لتشابه المكانين في صفة الضبابية، وبعدها يعرج فجأة إلى الحديث عن أبنائه (رفيق، عايدة، نهلة)، واسترجاع أحاديث زوجته التي تذكره كل مرة فيها بوفائها له، وأنه رفض الهجرة معها، بعدها يقطع القص، وينتقل الراوي إلى الحديث عن تلك السهرة الليلية التي ذكر فيها الرجال حادث سير سيارة زوجة طبيب مع عشيقها في مكان جبلي، وتفاجئ "نجم" بتطابق كل التفاصيل مع صفاته وصفات زوجته، فآلمه سماع هذا الكلام من الساهرين ، ف"حاول عدة مرات أن يفك ذاك الوثاق، إلا أنها كانت تقابل نزعات التمرد تلك بنوبات هستيرية وتهدده بالانتحار إن فعل"[3].

نستشف من هذا المقطع الحكائي التنوع المكاني، الذي يتم ذكره كلفظ فحسب دون الذهاب في وصفه وتحديداته الفيزيقية، والكاتبة في لجوئها إلى توظيف المكان بهذا الأسلوب فإنها تساير طريقة السينما في توظيفها له، بحيث يتوفر للنص السينمائي تشكيلة فائقة التنوع من مفردات المكان، غير أن كل هذه المفردات على قدر ثرائها في التنوع والاختلاف لا تحظى كثيرا بالتأني الواجب في إبراز ملامحها

[1] الرواية، ص 149.
[2] الرواية، ص 151.
[3] الرواية، ص 157.

وتأمل أبرز خصائصها، فالوصف على طريقة السينما يأتي مختزل وغير مهتم بإبراز العناصر المكانية لأن غرضه بالدرجة الأولى هو الإخبار.

يواصل الراوي حكيه فيقطع السرد فجأة، ويكمل كلامه على نفس السطر على محور الخطاب، فيقول: "اعترف [ نجم ] ذات مرة لنور، أثناء حديث تجرأ خلاله على طرح الموضوع بضبابية تُضمر أكثر مما تُجهر:

– إن طلقتها فسوف تنتحر !

سألته بشيء من السخرية :

– من الأحمق الذي أخبرك بذلك؟

– هي التي أخبرتني.

– من يريد أن ينتحر فعلا لا يخبر أحدا.

– لكني واثق من أنها ستنتحر .

– هذا غرور كبير منك !

– أنا متأكد من أنها ستفعل. لقد بنت كل حياتها حولي، وليس لها مَعْلَم ترتكز عليه"[1].

إن هذا المقطع السردي ينفي حاضر كل الأحداث المذكورة التي ابتدئ بها المقطع (3)، فيصنفها ضمن الماضي، وحين يُواصَل السرد يعلم القارئ من خلاله أنه زمن ماضي يعود إلى عشر سنوات سبقت، ونعلم هذا من خلال رد "نور" عليه :

" وطوال العشر سنوات من انفصالكما كنت أيضا تشكل المعلم الوحيد بالنسبة لها !المعلم الغائب ربما ! أم أنك تتعمد السذاجة ؟".[2]

[1] الرواية، ص ن.

[2] الرواية، ص ن.

انبنى الخطاب الروائي لـ(السمك لا يبالي) على أساس الاسترجاعات "الفلاشباك"، وقد تبنّى هذه التقنية من السينما التي تعتمد على "الفلاشباك" في عرض مشاهدها، وقد بنى سرده وفق التشابك الزمكاني الذي ينقل بطريقة بصرية في وصفه الخارجي المختزل للأماكن التي تنقلت عبرها الشخوص، "فهي ليست مناظر صامتة، بل تتكلم بلغتها وتمنح أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائي المعتمد على السطح في التجسيد وعلى المكان في تقديم الزمان"[1].

أما القصة الأخيرة المعنونة بـ(الثالوث) فهي ترسم نهاية مفتوحة للأشخاص الثلاثة (نور/ ريما/نجم) التي انبنى عليهم الحكي في القصص السابقة، وتشكل وفق قصصهم السرد الروائي ككل.

من خلال هذه الدراسة، نصل إلى أن رواية (السمك لا يبالي) صورت فصولها بحركات سريعة ومركزة، كثفت من خلالها كثير من المواقف الدرامية، وإذا نظرنا إلى علاقة الفصول ببعضها البعض فلا وجود لرابط عضوي يربطها ببعضها، فالرابط بينها هي الشخصيات، ولا وجود لوحدة حدث كلي، ولا أحداث متكاملة، فالفصول تعد مقتطفات من مشاهد متناثرة من حياة شخصيات ثلاث وهم (نور/ ريما/نجم)، وتعد أيضا استطرادات لوصف شخصيات ثانوية وأمكنة فرعية، تم اقتطاع هذه الوقائع من حياتهم وفضاءاتهم، وأعيد تهيئتها وفق أسلوب جديد عن طريق توظيف التقنيات السينمائية، وهي تضاهي بهذا "الكولاج السينمائي" الذي يعتمد على إعادة تصميم ولصق المزق الخشنة المأخوذة من مادة الحياة الأولية لتدخل في تكوين جمالي جديد، بحيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها في السياق الكلي الجديد"[2].

اعتمدت الرواية أسلوب السرد المتقطع الذي يوهم القارئ بعدم وجود رابط بين مقاطعها الحكائية، و"هذا أخطر مظاهر التشتت، لأنه يطعن في بنية النص الدرامية، ويجعله مثل قصيدة الشعر العمودية التي يقوم فيها كل بيت بدوره مستقلا عما يسبقه ويليه من أبيات"[3]، ويظهر هذا التشتت من

[1] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص 196.
[2] المرجع نفسه، ص 205.
[3] المرجع نفسه، ص 217.

خلال غياب التسلسل الزمني والرابط المنطقي بين المقاطع الحكائية، بحيث أنه يمكن للقارئ التلاعب في تحريكها عن طريق التقديم والتأخير للقصص بكامل حريته، بل ويمكن حذف بعضها دون أن يؤثر ذلك على دلالة الخطاب الروائي وسياق النص ككل.

**رابعا– تداخل السردي/السير ذاتي:**

يعتبر توظيف السيرة الذاتية في الرواية إشكالية أدبية تهدد مصير النوع الروائي، "إذ إن تدخل السير ذاتي في الروائي ما ينفك يتسع ويتمظهر ويتعدد ويتنوع بسبل وأساليب كثيرة، وقد لا يستطيع أي روائي تفادي إغراء التورط في عكس شذرة أو إلماحه أو طيف أو تموّج أو حكاية أو رؤية أو تفصيل أو مظهر أو فكرة من سيرته الذاتية لتتربع على عرش روايته، سواء بوعي منه أو بلا وعي، فكيف إذا توجه الروائي توجها كاملا لتنفيذ فصول من سيرته في الواقع السردي للرواية"[1]، وهو السؤال الذي استوقفنا عند رواية (مزاج مراهقة) للكاتبة "فضيلة الفاروق"، فجميع القرائن في خطابها السردي دالة على أنها مررت حياتها الشخصية في النص بشكل ملفت للانتباه، وبطريقة مكثفة أيضا، لذا مثل هذا التداخل عنصرا مهيمنا في خطابها السردي، وهو الدافع الذي جعلنا نختارها كنموذج تطبيقي في هذا الموضع، بغية الإجابة عن الأسئلة التالية :

هل ينقص لجوء "فضيلة الفاروق" إلى توظيف سيرتها الذاتية في الرواية من شأن هذا العمل الأدبي ؟ وهل تعتبر هيمنة السيرة الذاتية في الرواية على باقي العناصر السردية الأخرى إشكالية مهددة للعمل التخييلي؟ وما هي المآرب المرجوة من هذا التداخل السردي/السير ذاتي ؟ وما هي الإشارات الدالة على تطابق ما في داخل النص على خارجه (الواقع) ؟ وهل استوفت الرواية شروط السيرة الذاتية ؟ أم أن التداخل الروائي مع السيرذاتي له مواثيق مختلفة، تجعل من صنف رواية السيرة الذاتية يتخذ معايير خاصة به ؟ ولماذا تلجأ "فضيلة الفاروق" إلى التخفي وراء اسم مستعار وإلى التستر خلف الجنس الروائي في نقل تجربتها رغم أنها تصرح علانية بنسبة ما في النص إلى اسمها الحقيقي وأن ما تكتبه يحيل على حياتها

[1] محمد صابر عبيد، الرواية الرائية، لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2013، ص 51.

الخاصة ؟ أم لجوئها إلى التخييل كان من أجل مزاولة الكتابة الجديدة، ونقل صراعاتها بأفكار أكثر عمق عند استنادها على العناصر التخييلية؟

للإجابة على أسئلة السيرة الذاتية في علاقتها بالعمل الروائي التخييلي أقام "فيليب لوجون" تنظير خصب في كتابه (السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي)، و"فيه حول دراسة الأدب إلى ما يشبه المعادلات العلمية الصارمة تنفي الاختلاف والتنوع والفرضيات الممكنة وتعوزها المرونة اللازمة التي يجب أن تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه متطور وغير قار"[1]، وفيه أيضا وضع حدا للسيرة الذاتية، بأنها: " حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة"[2].

وبالاعتماد على هذا سنسير في معاينة بنية الرواية، وفق مواثيق الكتابة التي حددها "لوجون"، بغية توخي نتائج محكمة.

**1. الميثاق السير ذاتي والاسم المستعار:**

هو اتفاق يعقده المؤلف مع القارئ بغية تحديد طبيعة النص، فإما أن يسند القارئ النص إلى مرجعه الواقعي وربطه بحياة الكاتب ويكون هذا عند تحقق الميثاق، وإما ألا يتحقق وحينها يسند النص إلى الفعل التخييلي.

وينطلق الميثاق السير ذاتي من النص في تحديد طبيعته، بحيث يعزل كل العوامل الخارجية ويهتم بما يحمله النص من علامات كسند دال، ففي السيرة الذاتية يشير "لوجون" أن الميثاق السير ذاتي يتحقق من خلال تفعيل التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية، مطابقة صريحة، ومجرد محاولة التخفي يجعل النص خارجا عن السيرة الذاتية نحو أنواع أخرى، يقول: "نتوفر على معيار نصي عام هو تطابق

[1] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2004، ص 267.

[2] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 22.

الاسم (المؤلف السارد–الشخصية)، وميثاق السيرة الذاتية هو تأكيد هذا التطابق في النص، الذي يحيل في نهاية المطاف إلى اسم المؤلف على الغلاف"[1].

وهذه التصريحات هي المرشدة للقارئ على اعتبارها اتفاقا يعقده الكاتب معه ليثبت مصداقية عمله، ولذلك وجب على كاتب السيرة الذاتية أن يكشف نيته للقارئ منذ البدئ عن طريق توضيحات تشير إلى ذلك.

ويستمر "لوجون" في توضيح نظريته من خلال تبيان ما يعرضه التعريف من عناصر تنتمي إلى أربعة أصناف مختلفة، تكون بمجموعها كشرط لتحقق السيرة الذاتية :

"1. شكل اللغة :

أ. حكي

ب. نثري

2. الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.

3. وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.

4. وضعية السارد:

أ. تطابق السارد والشخصية الرئيسية

ب. منظور استعادي للحكي"[2].

إذا جئنا إلى رواية (مزاج مراهقة) للكاتبة "فضيلة الفاروق"، وحاولنا مقاربتها وفق هذه الشروط، وجدنا أن جميع تلك الشروط متوفرة من حيث شكل اللغة فهي حكي نثري، ومن حيث المنظور المطروق فهي تعالج تاريخ شخصية معينة "لويزا"، ومن حيث وضعية السارد فنجد تطابقا بين السارد الذي يقوم بعملية السرد في الرواية والشخصية الرئيسية، وهي "لويزا"التي تقدم الحكي من منظور استعادي. غير أن

[1] المرجع نفسه، ص 38.

[2] المرجع السابق، ص 22، 23.

شرط وحيدا يسقط وهو ما يخص وضعية المؤلف، بحيث لم يتطابق اسم المؤلف على غلاف الرواية "فضيلة"، مع اسم السارد داخل الرواية "لويزا"، ويعتبر معيار التطابق شرط أساسي لتحقق السيرة الذاتية، يقول "لوجون": "وتفترض السيرة الذاتية (القصة التي تحكي حياة المؤلف) أن يكون هناك تطابق الاسم بين المؤلف (كما يدرج عن طريق اسمه في الغلاف) وسارد الحكي، والشخصية التي يتم الحديث عنها. وهذا معيار جد بسيط يحدد، في نفس الوقت، السيرة الذاتية"[1].

ونظرا لسقوط الشرط "اسم العلم الدال على المؤلف "فإن الرواية لا تصنف ضمن السيرة الذاتية لعدم اشتمال العمل الأدبي على الشروط الأربعة بمجملها، وبالتالي فهي تفسخ ميثاق السيرة الذاتية، بل تصنف حسب نظرية "لوجون" ضمن "الرواية الشخصية "، لأن إسم العلم عنصر بنائي مهم في ميثاق السير ذاتي، فهو العنصر الوحيد الذي يحيل إلى المؤلف بشكل صريح ومباشر ومن خلاله يُنسب نص السيرة الذاتية إليه .يقول "لوجون": "المؤلف: العلامة الوحيدة في النص لخارج . نص لا ريب فيه. التي تحيل إلى شخص واقعي، يطلب بهذه الطريقة أن ننسب إليه، في آخر المطاف، مسؤولية تلفظ النص المكتوب برمته. وفي كثير من الحالات يختزل وجود المؤلف داخل النص، في هذا الاسم فقط. ولكن المكانة المخصصة لهذا الاسم أساسية: لأنها مرتبطة، عن طريق عرف اجتماعي بالتزام المسؤولية لـ شخص موجود. وأقصد بهذه الكلمات، الواردة أعلاه في تحديدي للسيرة الذاتية، شخصا وجوده مؤكد من طرف الحالة المدنية وحقيقي"[2].

في الميثاق السير ذاتي "يتم التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية بطريقتين إما جلي أو ضمني"[3]، فالأول يُنتفى في رواية (مزاج مراهقة)، كما رأينا أعلاه، فلا وجود للتطابق الجلي بين المؤلف والشخصية، أما السبيل الثاني هو التطابق الضمني ويرد بشكلين:

[1] المرجع نفسه، ص 35.
[2] المرجع السابق، ص 34.
[3] المرجع نفسه، ص 39 ، 40.

" أ. استعمال عناوين لا تترك أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف (قصة حياتي، سيرة ذاتية، ...إلخ) .

ب. مقطع أولي للنص يتحمل فيه السارد إلتزامات أمام القارئ، وذلك بالتصرف مثل المؤلف، بطريقة تجعل القارئ لا يحمل أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن كان هذا الاسم غير وارد في النص"[1].

وبالرجوع إلى رواية (مزاج مراهقة) نجد أن المعيار "أ" مغيب، فلا وجود لعبارة صريحة على الغلاف تدل على السيرة الذاتية أو كل ما يحيل إليها مثل: قصتي، حياتي ...إلخ.

وبالولوج إلى النص نقرأ اعترافا من الكاتبة في مستهله، يحيل إلى أن ضمير المتكلم "أنا " يدل عليها حتى وإن كان اسمها غير وارد في النص بشكل صريح، تقول:

" ها أنا اليوم أكتب ....

توفيق عبد الجليل مرّ من هنا ....

عبر كل سطوري، وعبر مواطن الصدق التي خبأتها، ها أنا أصف ....

أقول ما حدث، وأجد عيونا تسمعني، حين لم أجد آذانا تفعل ذلك.

و ها أنا اعترف:

توفيق عبد الجليل يسكن هنا، في العنوان الوحيد الذي لا يمكنني أن أتوه عنه، يعيش هنا، يمارس حضوره العذب في دمي وفي ألمي "[2].

و عند توغلنا في النص نجدها تصرح ضمنيا على لسان الشخصية الرئيسية بنسبها، بذكر إسم جدها في أكثر من مرة، تقول: " سألني :

– ما إسم جدّك؟

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 4، 5.

أجبته:

- أحمد ملكمي. "[1]

و في قول السارد: " الطبيب أحمد ملكمي لن يموت، وإن لم تكرمه الجزائر، سأكتب اسمه بنفسي على كل الشوارع، والمستشفيات والمدارس، وحتى على القبور"[2].

إن الحكي بضمير المتكلم "أنا "، ومن ثمة الإشارة إلى اللقب العائلي "ملكمي"، هي قرائن تدل على أن ما كتبته الكاتبة هو تجربتها الحياتية، بحيث " ينهض التشكيل النصي السير ذاتي أولا على بنية الخطاب الذاتي "الأنوي"، بوصفه أهم شرط من الشروط الميثاقية، التي تعاينه في منطقة المتلقي على أنه نص مجنّس في فن السيرة الذاتية، إذ يتنكّب الراوي السيرذاتي بضميره السردي الأول بمهمة رواية الأحداث التي مرّ بها في حياته على نحو أسلوبي معين، ويختار الطريقة التي يراها مناسبة له ولتجربته لصوغ النص السير ذاتي على وفق رؤية معينة ومنهج معين وتشكيل معين"[3].

لكن، هل لقب الجّد "ملكمي" يطابق اسم الكاتبة على الغلاف ؟ هنا نتنبه إلى أن الاسم الموضوع على غلاف رواية (مزاج المراهقة) ليس "فضيلة ملكمي" الاسم الحقيقي للكاتبة وإنما، هو اسم مستعار (الفاروق).

خلافا للأفكار المروجة حول توظيف الكاتبة للاسم المستعار على أنه يجعلها تعيش داخل قوقعتها، وعلى أنه سجن يحرمها من أن ترى اسمها الحقيقي خرج إلى النور وتتمتع بغمرة الحرية، وعلى أن الاسم المستعار يغيّب الهوية في اللاإسمية مما يجعل صوتها يضمحل ويذوب مع آلاف من الأسماء المستعارة الأخرى حتى يصبح غير معروف نهائيا...إلخ.

خلافا لكل هذه الأفكار، نجد عكسها، في توظيف الكاتبة "فضيلة الفاروق" للاسم المستعار، حيث، أكسبها حلّة جديدة، وعدّ صانعا لها، ولعل انصهارها في اسمها المستعار وجرأتها في تعرية الحقيقة

[1] الرواية، ص 84.

[2] الرواية، ص 49.

[3] محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوي، سورية، دط، 2012، ص 153.

في خطابها الروائي، جعل قارئها يبحث عن حقيقتها بمثل ما نفعل نحن الآن، وإن دلّ على هذا فإنما يدلّ على رفعة مكانتها في الساحة الأدبية، لأن قارئ "فضيلة الفاروق" منذ مدة طويلة يعلم أنه يقرأ لـ"فضيلة ملكمي" ولكنه ينحاز إلى اسمها المستعار الذي ذاب في اسمها الحقيقي، مثلما حدث للشخصية الساردة في الرواية، حيث قالت "لويزا" :"و كنت قد انصهرت في اسمي المستعار مثله تماما"[1].

استطاعت الكاتبة كسب الرهان مع قارئها حين امتلكت ثقته، حين عرفت ضالته في بحثه عن الحقيقة، فراحت تشتغل في نصوصها على ميكانيزمات البوح، وهو السبب الكفيل بتحويل اسمها المستعار من قناع للهوية إلى صانع لها، وترسخها في علو داخل الساحة الأدبية. كونها اختارت الظهور بحقيقة صراعها الفكري من بدايتها ولم تتصنع، لأنها تؤمن بنفسها وبحقها الكلي في الحرية وبأنها سلطة يُحق الإعتراف بها، وهذه الثقة هي ما حقق لها إثبات لهويتها بجدارة في الساحة الأدبية.

ولم يبتعد "لوجون " حول ما قلناه بخصوص الاسم المستعار، يقول :"الاسم المستعار اسم يختلف عن الحالة المدنية، يستعمله شخص واقعي من أجل نشر كل كتاباته أو بعضها، فالاسم المستعار اسم مؤلف .فهو ليس اسما زائفا بكل تأكيد، بل اسم علم، اسم ثان (...) ومن الأكيد أن الاسم المستعار يمكن في بعض الأحيان أن يخفي خداعات أو أن يُفرض نظرا لوجود بواعث الكتمان (...) إن الأسماء الأدبية المستعارة، على العموم ليست لا سرا خفيا، ولا خداعا، فالاسم الثاني حقيقي كالأول، ويشير فقط إلى تلك الولادة الثانية التي هي الكتابة المنشورة، وبكتابة سيرته الذاتية، فإن المؤلف الذي يستخدم الاسم المستعار، يمنح هو نفسه أصل هذا الاسم (...) إن الاسم المستعار مجرد مفاضلة ازدواجية في الاسم لا تغير شيئا في الهوية"[2].

[1] الرواية، ص 124.

[2] ينظر: فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص 35، 36.

وعليه فـ"لوجون" يرفع الحرج عن الأعمال الأدبية بخصوص توظيف الاسم المستعار، فلا يرى فيه هروبا أو حقيقة زائفة، بل يعتبره خلقا ثان للهوية، ويحتفظ بالوظيفة نفسها في تعبيره عن الهوية تماما كالاسم الحقيقي.

يستخدم الكاتب الشكل الروائي "قناعا لكتابة سيرته الذاتية، لأسباب كثيرة يتعلق كثير منها بالرغبة في الهروب من الرقابة بكل أنواعها الذاتية والأسرية والاجتماعية والسياسية ... إلخ "[1]، ونلمس هذا من خلال الحوار الذي دار بين الصحفية "نوارة لحرش" و"فضيلة الفاروق"، وفيه تفسر الروائية أسباب لجوئها إلى الاسم المستعار، قائلة: "يظل الإسم المستعار حماية لعائلتي قبل أن يكون حماية لي"[2]، وقد أسقطت الكاتبة قولها هذا في الرواية، ومثلته من خلال أقوال البطلة "لويزة"، وجعلت أسباب اللجوء إلى الاسم المستعار يتخذ أبعادا عدة، نذكر منها :

أ. **التخفي**: منها أن إفصاح الكاتبة عن ذاتها في الكتابة قد يحملها متاعب كثيرة من طرف الأسرة والمجتمع ككل، والكاتبة تتبنى فكرة التخفي حقيقة وتخييلا، الأول من خلال إلتزامها بالاسم المستعار والثاني من خلال نقل فكرتها إلى النص وجعل شخوصها تتبناها أيضا، ولهذا فالكاتبة تجعل من شخصيتها الروائية " لويزا " تحقق مآربها من خلال إسقاط سلوكها عليها، تقول "لويزا": "قد يناسب الأدب، لكنه لا يناسب عائلتي إذا دخلت عالم الأدب سأبحث عن اسم مستعار"[3].

الشخصية "لويزة" على وعي أنه لا يجب أن تواجه المرأة مجتمعا يؤمن بالعرف الاجتماعي ويقدسه وتكشف عن أسرار سيرتها الذاتية وتفاصيل حياتها وتقوم بتعرية عواطفها، لذلك تفضل الاسم المستعار عند دخولها عالم الكتابة لكي تتظاهر بانفصالها عن النص، لأنها تعلم أن البوح بمشاعرها في مجتمعها المحافظ على عدم البوح ووجوب الكتمان يعد طابو قد يكلفها اختراقه الكثير، وبخاصة في المجتمع البربري

[1] صالح معيض الغامدي، كتابة الذات، دراسات في السيرة الذاتية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2013، ص 146.

[2] حوار الصحفية نوارة لحرش مع الروائية فضيلة الفاروق، مجلة النور، http://www.alnoor.se/article.asp?id=9094، يوم 2017/01/16، الساعة 16:19.

[3] الرواية، ص 79.

الذي يهمش دور المرأة ويشعرها بالدونية في وسطها ويفضل عليها الرجل، ويعيّر الرجل إذا ما تفوقت عليه المرأة: " إنها بنت ونجحت، وأنت رجل ورسبت **!**"[1].

ولذلك تفرق الكاتبة بين خوف الرجل وخوف المرأة، وتبين أن لجوء الرجل إلى الاسم المستعار يكون بدافع سياسي بالدرجة الأولى، يقول "توفيق عبد الجليل": "عبد الجليل ليس بلقبنا الأصلي، إنه لقب مستعار، كان لقبا ثوريا اختاره والدي لنفسه، ثم أدبيا، ثم أرسى قواعده ومدّ الجذور"[2].

وفي مرحلة العشرية السوداء يقول "توفيق عبد الجليل" للصحافيين: "عظيم ... ولهذا يجب ألا تخافوا، أو تستهينوا بالأمر .. لأننا مقبلون على مرحلة خطيرة، وأظن أنه لا أحد يعرفنا مثل أعدائنا، ولهذا أجد أن للفرنسيين الحق حين قالوا إن الجزائر ستمر بفترة عصيبة وخطيرة. وبحكم تجربتي أيضا أشعر أن الجريمة ستزداد بشكل مخيف فعلا .. على كل، منذ اليوم أريدكم أن تأتوا إلى الجريدة في أوقات غير محددة، ومن لا يريد أن ينزل إلى دار الصحافة فليسلمني المادة في الجامعة، أو في مقهى بيروت أو يتركها لي تحت باب البيت أو مع توفيق، لا أريد أن أعرّض أحدا للموت، ومن يريد أن يوقع باسم مستعار فليفعل"[3].

ولكن لجوء الكاتبة إلى إخفاء هويتها باسم مستعار معناه تحقيق عدم التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، وبالتالي يؤدي إلى فسخ عقد السيرة الذاتية.

**ب. الإنتقام:** يمثل المبرر الثاني للاسم المستعار، تقول لويزا: " هل تذكر أول حديث دار بيننا ؟

– أذكر .. عن الاسم المستعار.

– نعم ... يومها لم أقل لك عن احتمال آخر للكتابة باسم مستعار .

– الهروب؟

[1] الرواية، ص 07.

[2] الرواية، ص 79.

[3] الرواية، ص 119.

– لا ... الانتقام."[1]

إن وجهة نظر الشخصية التخيلية "لويزة" في النص الروائي مشابهة تماما لتلك التي صرحت بها الكاتبة في النص الصحفي بخصوص الاسم المستعار، وهذه المقارنة هي ما يدفعنا بالقول أيضا، أن حياة "لويزة" في المتخيل السردي تحيل إلى حياة المؤلفة –وفق ما نعلمه من معلومات خارجية عن الكاتبة– من خلال عدة مشابهات واقعة بينهما في مسار حياتهما، ونجد أن "لوجون" لم يغفل قضية المشابهة في حال غياب التطابق فقال أنه في: "حالة الاسم التخييلي (أي المختلف عن اسم المؤلف) الممنوح لشخصية تحكي حياتها، أن تكون للقارئ دوافع تجعله يظن أن الحكاية المعيشة من طرف الشخصية هي حياة المؤلف بالذات: إما عن طريق المقارنة مع نصوص أخرى، وإما بالاستناد إلى معلومات خارجية، وإما أثناء قراءة الرواية نفسها (...) ستدخل هذه النصوص إذن في صنف "رواية السيرة الذاتية"، وسأطلق هذا الاسم على كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقا من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل، اختار ألا يؤكده"[2].

نستشف مما سبق أن الكاتبة عازفة عن معيار التطابق، وبالمقابل فهي تشتغل على معيار المشابهة، ولعل هذا ليس رغبة منها في التخفي أكثر من أن يكون قوة في المواجهة، لأنه "من المستحيل أن تتعايش موهبة السيرة الذاتية والشغف بالتستر في نفس الشخص"[3]، والدليل هو استمرارها في التوقيع باسمها المستعار وهي تعلم أن القارئ اليوم عارف بهويتها الحقيقية، واعترافها بأن ما تكتبه في معظمه يعبر عن حياتها الشخصية. ففي شهادة الكاتبة "فضيلة الفاروق" على تجربتها الروائية تقول:"صحيح أن البعض يعيب علي أني أسرد أشياء كثيرة متعلقة بحياتي، لكن في نظري بدل أن أتلصص على الآخرين، وأكتب عنهم، متخفية في عباءة القديسة التي تعظ الناس وتدعي أنها فوق البشر، الأجدر بي أن أسرد

[1] الرواية، ص 246.

[2] ينظر: فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص 36، 37 .

[3] المرجع نفسه، ص 49.

تجاربي وأكشف أعماقي للقارئ، أنا أرفض التزييف، والتصنع، وحين أكتب لقارئ أريده أن يستوعب ويتعظ من تجربتي أنا دون أن أتفلسف عليه، فلطالما آمنت أن الأدب رسالة مقدسة، على الموهوب أن يحملها على عاتقه مثل رسالة ربانية من أجل خلاص البشرية من دمارات كثيرة"[1].

تتخذ الكاتبة من الرواية إذن قناعا لكتابة سيرتها الذاتية، وتوجهها نحو معيار المشابهة، ليس بهدف التستر بل هي رغبة في صنع قارئ إيجابي يتعظ من تجربة الآخر، ولا يتسنى له ذلك بسهولة بل بإعمال ذهنه للكشف عن أوجه الشبه بين ما هو داخل النص وخارجه، وبهذا فهدف الكاتبة هو إشراك قارئها في النص التخييلي الذي لا يأبه للشغف باسم العلم كما في السيرة الذاتية، وباعتبار المؤلفة تنادي بالتحرر وتحارب معاناة المرأة في الوسط الذكوري، هو ما يبرر لجوءها إلى الاسم المستعار، بغية منها، في صنع كينونة شخصية مستقلة والتحرر من الاسم الأبوي، والتميز عنه بالاسم المستعار، يقول "لوجون": "الاسم الأول المحصل عليه والمسلم هو اسم الأب، ثم الاسم الشخصي الذي يميزك عنه، هما دون شك معطيان مركزيان لتاريخ الأنا"[2]، و"لذلك فقد تعامل الكتاب مع حياتهم الخاصة على أنها ضرب من الإبداع قبل كل شيء يرفض القيود ويتيح لنفسه من الحرية وخوض مغامرة الكتابة ما تتيحه كل كتابة إبداعية لنفسها"[3]. ومن جهة أخرى فإن معيار المشابهة يجعل النص منفتحا على خارجه، لذلك تتكثف التشابهات بكثرة إذا ما اتجهنا خارج النص الروائي نحو المرجع الاجتماعي للكاتبة، مما يؤكد بشكل آخر التداخل السردي والسير ذاتي، وهذا ما سنبينه من خلال الميثاق المرجعي.

## 2. الميثاق المرجعي:

يستمد الخطاب الروائي "مشروعيته من كتابة الذات، فالأنا الكاتبة لصيقة بالواقع المعيش الذي يجعل منها تستعير تقنيات السرد الروائي لإثبات وجودها"[4] و"يكون الميثاق المرجعي، في حالة السيرة

[1] جريدة الجزائر الجديدة، تاريخ النشر الثلاثاء 11أكتوبر2011، http://www.djazairess.com/eldjadida/15427، يوم 2016/11/30 ،الساعة 17:14.

[2] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص 50.

[3] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص281، 282 .

[4] ساميا بابا، مكون السيرة الذاتية في الرواية، حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص 36.

الذاتية متماديا، على العموم، على ميثاق السيرة الذاتية، وصعب الفصل تماما"[1]، ما يعني أن الميثاق المرجعي الذي يحيل إلى كل ماهو خارج النص، يرتبط بالميثاق السير ذاتي ارتباطا وثيقا، ويعتبر المكمل له.

عرفنا في ميثاق السيرة الذاتية أعلاه أنه لا يوجد تطابق بين المؤلفة والسارد والشخصية، وتوصلنا إلى أننا نظن أن ما كتب في النص يحيل إلى حياة المؤلفة فقط عن طريق علاقة المشابهة بينهما، ويجوز لنا الظن بذلك عند سقوط معيار التطابق، يقول"لوجون"بخصوص كيفية تفعيل معيار المشابهة: " فما أن يتعلق الأمر بالمشابهة حتى يغدو ضروريا إقحام مصطلح تماثلي من جهة الملفوظ، مرجع خارج –نصي يمكن أن نسميه بالمثال المحتذى، أو بطريقة أفضل النموذج (...) أقصد بالنموذج الواقع الذي يدعي الملفوظ أنه يشبهه"[2].

وفي الآتي سنحاول استخراج النموذج الواقع الدال على علاقة المشابهة بين ما يوجد في النص الروائي وما هو موجود في المرجع الواقعي.

نلاحظ صعوبة الفصل بين حياة المؤلفة "فضيلة الفاروق" وحياة الساردة "لويزة"، على اعتبار أن السيرة الذاتية للكاتبة كما هي في الواقع ليست سوى إسقاطا ضمنيا لما تعيشه الشخصية الرئيسية "لويزة "داخل النص، وهذه الأخيرة هي انعكاس واضح لها، وما يؤكد مصداقية الرابطة بين السيرة الذاتية في النص والمرجع الواقعي خارج النص بالخصوص هو شفافية المرجعية الزمكانية للأحداث.

تشتغل الكاتبة في الرواية على المرجع الواقعي بحيث نقلت قضية العشرية السوداء وناقشتها في نصها من منظور تأثيرها على المجتمع الروائي وبالخصوص البطلة "لويزا"، كان ذلك ضمن سردها لحياة الشخصية للبطلة "لويزة"بلسانها، واستنادا على هذا الزمن وعلى الإشارة إلى مواقع مكانية تنقلت فيها البطلة، وهي موجودة بالفعل في الواقع، وإحالات أخرى تعيشها البطلة في تجربتها الشخصية، يجعل

[1] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 52، 53 .

القارئ العارف بحياة الكاتبة الحقيقية "فضيلة الفاروق" يتساءل حول مدى المشابهة الفعلية بين حياة البطلة "لويزة" والسيرة الذاتية لكاتبة الرواية؟

بالعودة إلى رواية (مزاج مراهقة) نجد أن مؤلفتها "فضيلة الفاروق" تغيب استحضار اسمها بشكل جلي وصريح، لكنها تستحضر اسم العائلة كشكل غير مباشر في الكشف عن نفسها عن طريق ذكر اسم الجد كما مرّ علينا سابقا، وكذلك طريقة موته بالكيفية نفسها كما تمت في الواقع، والتصريح بعرقها: "بصح أنا مانيش عربية: أنا شاوية"[1]، وتلجأ إلى عدة ملفوظات تدل على نسبها الشاوي، مثل: "يا نانّا أكَّرْ سُو كِّرْوارْ أَجْ يُوذانْ أَذْ عَدّانْ"[2]، "آش هَوْلاطي إينيّاسْ أَييقيلْ"[3]، "يا ربي أضِمَّضْران الكارأَيا.. يا ربي ضَرْ نيثْ"[4]و هو ما يحيل على مصداقية البعد المرجعي، كما أنها تذكر أحداثا وأزمنة وأمكنة عايشتها فعلا تحيل إلى علامات خارج نصية تؤكد شفافيته وابتعاد الرواية عن التخييل.

من مثل: حين نالت "لويزة" شهادة البكالوريا، واختارت شعبة الطب مجبرة، وهو ما يحيل عليه قولها: "مجبورة على تقبلي كلية الطب قدرا بدل كل الاقتراحات التي عرضتها على الجميع فقد أردت الصحافة كاقتراح أخير عارضه خالي لأن معهد الإعلام في العاصمة"[5].

وتقول: "بعد ستة أشهر من الدراسة، عرفت أن كلية الطب ليست بالمكان الصحيح لي"[6]، وتقول: "ولهذا كل ما بذلته من جهد فشلت وكانت النتيجة المنطقية لعامي المضني ذاك Ajournée أي راسبة"[7]، وتقول: "ونقلت وثائقي إلى معهد اللغة العربية وآدابها، دون أن أبكي على فشلي في الطب"[8].و تقول: "و قد أصرّت أن أنزل معها إلى مدرسة الفنون الجميلة"[9]، كما أن الكاتبة تصور

[1] الرواية، ص 65.
[2] الرواية، ص 21.
[3] الرواية، ص 22.
[4] الرواية، ص ن.
[5] الرواية، ص 15، 16.
[6] الرواية، ص 59.
[7] الرواية، ص 61.
[8] الرواية، ص ن.
[9] الرواية، ص 102.

"لويزة" على أنها كاتبة صحافية، وهي نفس المهنة التي كانت "فضيلة الفاروق" قد امتهنتها سابقا، يقول"يوسف" مخاطبا "لويزة": "يجب ألا تخافي من الموت ما دمت تملكين قلما حلوا، أو بالأحرى ما دمت تكتبين، فالكتابة أقوى الأسلحة ضد الموت"[1]، بعدها تنضم "لويزة" إلى "الجريدة" وتصبح عنصرا صحفيا فعالا فيها، تقول :"ركضت فيها الأحداث بسرعة الضوء "رمشة عين" صرت فيها واحدة من أسرة جريدة جسور"[2].

أما بخصوص الأمكنة التي تنقلت فيها الشخصية "لويزة" داخل النص نذكر :

- مدينة باتنة (آريس/العرقوب)

- مدينة قسنطينة (النحاس/ملعب عبد المالك/سان جان/لابريش/شارع فرنسا/سوق العصر/بوصوف/ الزيادية/ الفوبور).

كما أن النص يستحضر أسماء شخصيات ثورية سياسية معروفة في الواقع، مثل: "الشاذلي"، "عباس مدني".

نلاحظ أن جميع مسارات الشخصية "لويزة" داخل النص هي مشابهة تماما لمسارات المؤلفة "فضيلة الفاروق"، خارج النص[3]، فـ"لا يمنع السيرة من إدراكها باعتبارها على نفس مستوى الدقة، في

[1] الرواية، ص 120.

[2] الرواية، ص 124.

[3] فضيلة الفاروق " بكر والديها، ولكن والدها أهداها لأخيه الأكبر لأنه لم يرزق أطفالا... كانت الابنة المدللة لوالديها بالتبني لمدة ستة عشرة سنة، قضتها في آريس، حيث تعلمت في مدرسة البنات آنذاك المرحلة الابتدائية، ثم المرحلة المتوسطة في متوسطة البشير الإبراهيمي، ثم سنتين في ثانوية آريس، غادرت بعدها إلى قسنطينة لتعود إلى عائلتها البيولوجية، فالتحقت بثانوية مالك حداد هناك. نالت شهادة البكالوريا سنة 1987 قسم رياضيات والتحقت بجامعة باتنة كلية الطب لمدة سنتين، حيث أخفقت في مواصلة دراسة الطب الذي يتعارض مع ميولاتها الأدبية، إذ كانت كلية الطب خيار والدها المصور الصحفي آنذاك في جريدة النصر الصادرة في قسنطينة .عادت إلى جامعة قسنطينة والتحقت بمعهد الأدب وهناك ومنذ أول سنة وجدت طريقها. فقد فجرت مدينة قسنطينة مواهبها، انضمت مع مجموعة من أصدقاء الجامعة الذين أسسوا نادي الاثنين والذين من بينهم الشاعر والناقد يوسف وغليسي وهو أستاذ محاضر في جامعة قسنطينة حاليا، والشاعر ناصر (نصير) معماش أستاذ في جامعة جيجل، والناقد محمد الصالح خرفي مدير معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة جيجل، والكاتب عبد السلام فيلالي مدير معهد العلوم السياسية في جامعة عنابة والكاتب والناقد فيصل الأحمر أستاذ بجامعة جيجل، كان نادي الاثنين ناد نشيط جدا حرك أروقة معهد اللغة العربية وآدابها في جامعة قسنطينة طيلة تواجد هؤلاء الطلبة مع طلبة آخرين في الجامعة، وانطفأت الحركة الثقافية في المعهد بمغادرة هؤلاء للمعهد. تميزت فضيلة الفاروق بثورتها وتمردها على كل ما هو مألوف، وبقلمها ولغتها الجريئة، وبصوتها الجميل، وبريشتها الجميلة. حيث أقامت معرضين تشكيليين في الجامعة مع أصدقاء آخرين من هواة الفن التشكيلي منهم مريم خالد التي اختفت تماما من الوسط بعد تخرجها. غير الغناء في الجلسات المغلقة للأصدقاء التي تغني فيها فضيلة الفاروق أغاني فيروز على الخصوص وفضيلة الجزائرية وجدت فرصة لدخول محطة قسنطينة

علاقة تشابه مع الواقع الخارج – نصي الذي يحيل إليه كل نص"[1]، وبهذا الشكل يتحقق الميثاق المرجعي بشكل ضمني، عن طريق مصداقية الميثاق السير ذاتي الذي يسنده النص.

### 3. الميثاق الروائي:

في الميثاق الروائي يلجأ الكاتب إلى التخفي أثناء كتابة سيرته الذاتية، لأسباب عدة منها: الخوف العُرفي أثناء تعرية الذات، والخوف الاجتماعي أثناء الكشف عن الحقيقة، بخاصة عندما يتعلق الأمر بالسلطة الذكورية وبأسرار الدولة ومواقف الساسة، ولذا نجد "يمنى العيد" تقول أن معظم الروايات العربية هي " سيرة ذاتية مقنعة تروي حكاية الذات في بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة هي حق لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب، ذات مقموعة في واقعها المعيش المحكوم بأكثر من سلطة"[2].

وعليه فالمؤلفة لجأت إلى تقنية القناع الروائي في عرض سيرتها الذاتية، للبوح بالمحظور بطريقة غير مباشرة، ومثل هذا اللجوء هو ما يسقط على العمل المنجز اسم "السيرة الذاتية" حسب الشروط التي وضعها "لوجون" في الميثاق الأوتوبوغرافي، وقد بينا هذا في الميثاق السير ذاتي أعلاه، حين أثبتنا عدم تطابق اسم المؤلف والشخصية والسارد وبالتالي يخرج العمل إلى أنواع أخرى يصنف فيها ضمن العمل الفني ومقتضياته، بخاصة عندما نقرأ أن الكاتبة صرّحت بالتخييل على غلاف العمل الفني عبر ملفوظ "رواية".

إن الحكم الذي توصلنا إليه نستند في تأكيده إلى ما صرح به "لوجون" في قوله: "في مقابل ميثاق السيرة الذاتية، يمكننا أن نطرح الميثاق الروائي الذي سيكون له، هو أيضا، مظهران: أولهما تطبيق

---

=للإذاعة الوطنية، فقدمت مع الشاعر عبد الوهاب زيد برنامجه آنذاك " شواطئ الانعتاق" ثم بعد سنة استقلت ببرنامجها الخاص " مرافئ الإبداع" وقد استفادت من تجربة أصدقاء لها في الإذاعة خاصة صديقها الكاتب والإذاعي مراد بوكرزازة. ولأنها شخصية تتصف بسهولة التعامل معها، ومرحة جدا، فقد كونت شبكة أصدقاء في الإذاعة آنذاك استفادت من خبرتهم جميعا، وكانوا خير سند لها لتطوير نفسها، في الصحافة المكتوبة بدأت كمتعاونة في جريدة النصر، تحت رعاية الأديب جروة علاوة وهبي الذي كان صديقا لوالدها، وأصدقاء آخرين له، انتبهوا إلى ثورة قلمها وجرأته وشجاعته المتميزة، وقد أصبحت في ثاني سنة جامعية لها صحفية في جريدة الحياة الصادرة من قسنطينة مع مجموعة من أصدقاء لها في الجامعة. كانت شعلة من النشاط إذ أخلصت لعملها في الجريدة والإذاعة ودراستها التي أنهتها سنة1993 "، https://ar.wikipedia.org/wiki، يوم: 2017/01/06، الساعة :16:45.

[1] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص 54.

[2] يمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص 90.

جلي لعدم التطابق (إذ لا يحمل المؤلف والشخصية نفس الاسم)، والثاني تصريح بالتخييل(العنوان الفرعي رواية على العموم هو الذي يؤدي اليوم هذه الوظيفة على الغلاف، مع ملاحظة أن رواية تعني، في المصطلحات المعاصرة، ميثاقا روائيا)"[1].

ومن أجل تدقيق أكثر في نوعية العمل في (مزاج مراهقة) نلاحظ أن هذا العمل الفني يتطابق مع جميع شروط الميثاق الروائي بشكل مباشر وصريح إذا ما اعتمدنا على الجدول الذي أنشأه "لوجون"[2]، بحيث يختلف اسم "فضيلة الفاروق" عن اسم الشخصية الساردة "لويزا"، كما أنه توجد إشارة تدل على الجنس الذي ينتمي إليه العمل الفني في ذكره الملفوظ (رواية) على الغلاف.

وعليه فالعمل الفني ينتمي إلى "الميثاق الروائي" الذي لا ينفي وجود "الميثاق المرجعي" المصاحب للميثاق "السير ذاتي" والمكمل له، بحيث تتقاطع كثير من مسارات حياة "لويزة" داخل المتن الروائي بالكيفية نفسها مع مسارات حياة المؤلفة "فضيلة الفاروق" خارج النص.

ومن خلال التحليل السابق، نصل إلى أن رواية (مزاج مراهقة) تحمل من خصائص التخييل بحيث يمكن تصنيفها ضمن: رواية، وكذا يحمل الخطاب الروائي صيغ السيرة الذاتية، مما يُمكننا من تصنيف هذه الرواية ضمن إطار "الرواية السير ذاتية"، وليس (السيرة الذاتية الروائية)، يقول "صالح معيض الغامدي" مفرقا بين النوعين: "من النقاد لا يفرقون (أو لا يرغبون في التفريق) بين السيرة الذاتية المصوغة صياغة روائية (السيرة الذاتية الروائية) والرواية المصوغة بتقنيات السيرة الذاتية (الرواية السيرة الذاتية)، فالأولى سيرة ذاتية من حيث الجنس الأدبي ورواية من حيث الصيغة، أما الأخرى فرواية من حيث الجنس الأدبي وسيرة ذاتية من حيث الصيغة. فالأولى في حالة تأكد عقدها القرائي السيرذاتي هي بلا شك سيرة ذاتية، أما الأخرى فهي رواية. الأولى تحيل إلى عالم حقيقي أو على الأقل توهم بالإحالة إليه، على الرغم من أنها تتوسل إلى ذلك بتوظيف كثير من أساليب الرواية بما في ذلك الخيال، أما

[1] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص 40.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

الأخرى فتحيل إلى عالم متخيل حتى وإن استثمرت بعض جوانب حياة كاتبها وبدت في بعض الأحيان أشد واقعية من الواقع ذاته"[1].

تعتبر رواية (مزاج مراهقة) من النوع الثاني الذي وضحه "صالح معيض الغامدي" أعلاه، ومن الكتابات الأولى التي كتبتها "فضيلة الفاروق" والذي يتماشى محتواها مع الفكرة القائلة أن معظم الكتابات الأولى لدى الروائي هي نقل لسيرته الذاتية المقنعة، وهو ما أدى إلى بروز هذا الصنف من الرواية السيرة الذاتية، "وعادة ما يكون هذا النوع الجديد أول ما يستفتح به الكاتب مشواره الروائي، ليكون له عونا على انفتاح قريحته في الكتابة"[2].

يمكن أن نتعرف على مفهوم الرواية السيرة الذاتية أكثر من حيث أنها: " مسعى إبداعي يضمر إحلال العامل الذاتي مكانة أولى، بحيث تشكل الحكاية بما تعنيه من هوية محلية وانتماء خاص، مرجعا به تميّز الرواية العربية خطابها باعتباره خطابا ينهض بقوانين الجنس الروائي عامة "[3].

جاء حكمنا على أن (مزاج مراهقة) تنتمي إلى نوع (الرواية السيرة الذاتية) في استنادنا أكثر على نظرية "لوجون"، الذي يقول بخصوص تأكيد هذا التصنيف: "ستدخل هذه النصوص إذن في صنف"رواية السيرة الذاتية "، وسأطلق هذا الاسم على كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقا من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل، اختار ألا يؤكده"[4]، أي أنه عند تطابق مسار حياة المؤلف مع السيرة الذاتية للشخصية الرئيسية في النص، فإن العمل المنجز يصنف ضمن الرواية السير ذاتية، حتى ولو لم يصرح المؤلف بهذا التطابق، فإن القارئ يتوصل إلى الكشف عن هذه العلاقة عن طريق عقد المشابهة بينهما، وهو ما تم تبيانه في الميثاق المرجعي أعلاه .

[1] صالح معيض الغامدي، كتابة الذات، ص 148.

[2] حليمة بولحية، تمظهرات السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية، "طيور في الظهيرة" "البزة" لمرزاق بقطاش نموذجا، مجلة مقاليد، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، ع.7، 2014، ص107.

[3] يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص 91.

[4] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص 37.

### 4. الميثاق الاستيهامي:

يقول "لوجون": "القارئ مدعو إلى قراءة الروايات ليس باعتبارها تخييلات فقط، تحيل إلى إحدى حقائق "الطبيعة الإنسانية"، بل أيضا باعتبارها استيهامات موحية لفرد ما، وسأسمي هذا الشكل غير المباشر من ميثاق السيرة الذاتية الميثاق الاستيهامي"[1].

يحاول الكاتب في الميثاق الاستيهامي إيهام القارئ ظاهرا بكتابته رواية وباطنا تمرير سيرته الذاتية، أي أنه يحاول التستر وراء العمل التخييلي لتمرير حياته الذاتية، وإذا كان "لوجون" يرى في لجوء المؤلف إلى الرواية بعدا استهاميا تستريا، فإن "يحي إبراهيم عبد الدايم" يرى أن الدافع وراء ميل الكاتب في نقل سيرته عبر استخدام الصياغات الفنية التخييلية، يرجع إلى أن الرواية "أحفل بالعناصر الفنية، وأكثر إظهارا لقدرة المترجم لنفسه على تمثل الأحداث والمواقف والشخصيات والمحاورات والانطباعات وإعادة صياغتها على نحو فني، هو أكثر تعقيدا أو عمقا من الأسلوب المباشر للترجمة الذاتية التي يخرجها صاحبها تحت اسم ذكريات أو اعترافات"[2].

وهذا ما أدركته الكاتبة "فضيلة الفاروق" حين دونت على غلاف العمل الفني بأن (مزاج مراهقة) هي "رواية"، بل وقد خطّت هذا تحت عنوان الرواية بخط يصغره وكأنه عنوان فرعي، في حين مررت سيرتها الذاتية داخل النص الروائي ضمنيا بالاستناد إلى الشخصية التخييلية "لويزة" -كما بينا ذلك من خلال الميثاق المرجعي والميثاق الروائي-، ويرجع الفضل في وصولنا إلى هذه الأحكام إلى تلك الإشارات الدالة على السيرة الذاتية المتواجدة داخل النص.

ومن جهة أخرى فإن لجوء الكاتبة إلى الميثاق الاستيهامي، يعود إلى أنها رأت فيه فضاءً حرا للبوح دون قيود، كما أنها محمية بقناع التخييل الروائي الذي لا يواري ماهو خارج النص.

[1] المرجع السابق، ص 60.

[2] يحي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، دت، ص 22.

ومن هنا فالقارئ مدعو لقراءة الرواية ليس من جانبها التخييلي فحسب، بل من جانب أن الكاتب يلجأ إلى الميثاق الاستيهامي في تمرير سيرته الذاتية.

نفهم أن "فضيلة الفاروق" تدعو قارئها لأن يقرأ النص من جانبيه التخييلي والاستهامي معا، فهي لا تصرح باسمها بصفة مباشرة داخل المتن الروائي بل تصرح به بطريقة غير مباشرة، عن طريق التصريح بلقب العائلة في ذكرها لجدها. وتدعو القارئ من خلال النص إلى إعمال ذهنه في الربط بين الجانب التخييلي والاستيهامي، حين تقول على لسان شخصيتها الروائية: "في الأدب، لا يمكن أن نحصر الكاتب وراء شخصية واحدة إنه كل أشخاصه"[1]. ولعل هذا يحمل من محاولة تمويه القارئ أكثر مما يشكل دعوة ربط بين الجانبين للتعرف على هوية الكاتب.

وتعترف الكاتبة بتمرير الكاتب لسيرته الذاتية في العمل التخييلي حين تقول على لسان السارد: "الكّتاب لا يعرفون أن يكتبوا عن غير حبيباتهم، ونسائهم العابرات ويحضر خيالهم لحبك القصة لا غير، لأنهم أكثر قدرة على تفكيك أمور الحياة وإعادة تركيبها بطريقة تختلف. الأدب في النهاية ليس خلقا، إنه عملية تفكيك وإعادة تركيب لا غير"[2]، وهذا المزج بين الواقعي والتخييلي هو ما أكسب الرواية بُعدها الانفتاحي وفق مفهوم"ميخائيل باختين".

تعالقت السيرة الذاتية للكاتبة "فضيلة الفاروق" بالسيرة الحياتية لشخصية "لويزا"، أي ثمة تشابه بين الحكاية الواقعية والحكاية المروية، وهو ما نتج عن التداخل السردي والسير ذاتي في (مزاج مراهقة) الذي يعد تنويعا أسلوبيا في الخطاب الروائي توخته الكاتبة كتقنية حكي جديدة، قدمت من خلاله سيرتها الذاتية، وتجربتها الروائية معا، على نحو من البلاغة والابتكار.

[1] الرواية، ص 134.

[2] الرواية، ص 75.

**خامسا– الميتاقص:**

الميتاقص هو ظاهرة نقدية يصنعها الروائي عن وعي وقصد في عمله الأدبي، و"لعل فكرة الكتابة وسيرورتها، واللغة وإمكانيات التعبير فيها، من أهم أشكال الظاهرة، وهي تعكس بلا شك أزمة الكتابة، واختلاط الأدوار بين الكاتب والناقد والقارئ، كما تعكس اختلاط أشكال التعبير والألوان الأدبية المختلفة في النص الواحد، وهي ظاهرة تلتفت إلى النظريات النقدية التي تؤول انكتاب العمل الأدبي، وتناقش أشكال تعالقه مع الواقع، من خلال رؤية متاأدبية شاملة"[1].

شكلت هذه الظاهرة عنصرا مهيمنا في رواية (فوضى الحواس) على باقي الظواهر الأخرى التي وظفتها الرواية: كاستحضار التاريخ وتناصها مع الشعر الفصيح، وتوظيفها للأغاني والأمثال الشعبية، والأسطورة، وأقوال الأدباء ومؤلفاتهم الأدبية، وتضمينها للمقال الصحفي، وتداخل لغتها السردية مع اللغة الشعرية وتراسل الفنون غير الكلامية كالموسيقى والرسم ...إلخ.

لذا فغلبة حضور الميتاقص في النص الروائي، هو المحفز الذي جعلنا ننتخبها كنموذج تحليلي لدراسة هذه الظاهرة فيها.

**1. الكتابة الصنعة وتداخل الخيال مع الواقع:**

يتحقق الميتاقص في الرواية من خلال اشتغال الساردة على الكتابة، وجعل فكرة الكتابة كحدث أساسي، و"تحيل الروايات الميتاقصية باستمرار على الكتابة كصنعة، ومن خلال إلتفات النص إلى هذا الموضوع يتحقق الوعي الذاتي به"[2]، وهو ما جعل رواية (فوضى الحواس) للكاتبة "أحلام مستغانمي" تتخذ من الكتابة موضوعا لها، فتضم رواية أخرى هي للساردة/ الكاتبة الضمنية، ونتعرف على الرواية المضمنة من المستهل، كتبتها الكاتبة الضمنية بدافع كسر سنتين من الصمت، وقد بدأ هذا عندما اشترت دفترا تعتقد أنه الحافز الذي سيعيدها للكتابة، تقول: "ركضت به إلى البيت، أخفيته. وكأنني

[1] محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011، ص 10.
[2] المرجع نفسه، ص 98.

أخفي تهمة ما، ولم أخرجه سوى البارحة، لأكتب فيه تلك القصة القصيرة، التي قد يكون عنوانها "صاحب المعطف" "[1].

في القصة المكتوبة داخل الرواية، تختار كاتبها راوي خارجي عليم، يتكلم بضمير الغائب عن "هو" أي صاحب المعطف، و"هي" عشيقته، ويربط حضورهما بالتلاعب اللغوي، الذي يدور بينهما، يقول:

"اليوم عاد ..

هو الرجل الذي تنطبق عليه، دوما، مقولة أوسكار وايلد "خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره". مازال كلما تحدث تكسوه اللغة، ويعريه الصمت بين الجمل.

وهي مازالت أنثى التداعيات .تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي .. على عجل."[2]

تناقش الرواية المضمنة اللغة من خلال منطوق "هو" و"هي" على أنها أداة ارتياب، تضم أكثر من معنى، وتعرض الشخصيتين من خلال لغتهما التلاعبية، فصاحب المعطف يتسلى باختياره لهذه الكلمات حسب الموقف :طبعا، حتما، دوما، قطعا، وتصفها العشيقة بأنها كلمات قاطعة للشك، يقول راوي الرواية عن شخصيات القصة المضمنة: "أحيانا، كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللغة. كان رجلا مأخوذا بالكلمات القاطعة، والمواقف الحاسمة. وكانت هي امرأة تجلس على أرجوحة "ربما " فكيف للغة أن تسعفهما معا؟"[3].

يعد التلاعب اللغوي إلتفاتة من الكاتبة للظاهرة الميتالغوية، وهناك تكثيف ميتالغوي في الرواية نستشفه من مجموع العبارات التي تدل على اللغة، مثل: "السؤال خدعة، ومباغتة للآخر في سرّه. وكالحرب إذن، تصبح فيها المفاجأة هي العنصر الحاسم، لذا، ربما قرّر الرجل صاحب المعطف أن يسرق منها سؤالها، ويتخلى عن طريقته الغريبة في التحاور. تلك الطريقة التي أربكتها طويلا، وجعلتها تختار

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 22.
[2] الرواية، ص 11.
[3] الرواية، ص 18.

كلماتها بحذر كل مرّة، سالكة كل المنعطفات اللغوية، للهروب من صيغة السؤال، كما هي تلك اللعبة الإذاعية التي ينبغي أن تجيب فيها عن الأسئلة، دون أن تستعمل كلمة "لا" أو كلمة "نعم". تلك اللعبة تناسبها تماما، هي المرأة التي تقف على حافة الشكّ، ويحلو لها أن تجيب "ربما"، حتى عندما تعني "نعم"، و"قد" عندما تقصد "لن". كانت تحب الصيغ الضبابية، والجمل الواعدة ولو كذبا، تلك التي لا تنتهي بنقطة، بل بعدة نقاط انقطاع. وكان هو رجل اللغة القاطعة. كانت جمله تقتصر على كلمات قاطعة للشك، تراوح بين "طبعا" و"حتما" و"دوما" و"قطعا""[1]، وقولها: "كيف أنت ؟ صيغة كاذبة لسؤال آخر. وعلينا في هذه الحالات، أن لا نخطئ في إعرابها. فالمبتدأ هنا، ليس الذي نتوقعه. إنه ضمير مستتر للتحدي، تقديره"كيف أنت من دوني أنا؟" أما الخبر .. فكل مذاهب الحب تتفق عليه"[2].

هناك العديد من العبارات الميتالغوية التي تتكثف بخاصة في الصفحات الأولى في الرواية، منها: ملامسة الكلمات بالانشغال المستتر نفسه/الصمت معه حالة لغوية/مقصلة اللغة/الكلمات القاطعة/اللغة أداة ارتياب/ أسلحة لغوية/يلعب قدره في كلمة.

تنقد الكاتبة الضمنية ما كتبته من رواية، إذ تعتبر أن الهدف من وجود الشخصيات الروائية هو تحقيق مآرب المؤلف، وبهذا فهو يهزمهم عندما يرغمهم على قول كلام أراده هو، تقول: " قبل هذه التجربة، لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصابا لغويا يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة، لا يعرفها هو نفسه، ثم يلقي بهم على ورق، أبطالا متعبين مشوهين، دون أن يتساءل، تراهم حقا كانوا سيقولون ذلك الكلام، لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج الكتابة ؟"[3].

المعلوم أنه حين يوظف الكاتب الميتاأدبي في الرواية، فإنه يصبح "مبدعا لعوالم غرائبية في مسروده الروائي، عوالم تتداخل فيها الشخصيات من روايات مختلفة، وكأن النصوص أمكنة وفضاءات خارج

[1] الرواية، ص 16.
[2] الرواية، ص 18.
[3] الرواية، ص 24، 25.

الورق، أو يلتقي الكاتب مع أبطال روايته التي اختطها، ثم يكتشف فيما بعد أن هذه الشخصية متناسخة عن شخصية دفنها في رواية سابقة، وكأنها بحكم الظروف والمصادفات حضرت موعدا مع الكاتب وأخذت تملي على الأحداث الجديدة صيغة الأحداث التي مرت في الرواية السابقة"[1].

وتنجلي الأفكار الميتاأدبية حين يتداخل ما هو داخل النص الروائي المضمن بما هو خارجه، أي عندما تتفاجئ الكاتبة الضمنية أن اسم السينما الذي اختارته اعتباطا في قصة "صاحب المعطف "كمكان لإلتقاء العاشقين على الساعة الرابعة، موجود فعلا في الواقع عندما أخذت تبحث في الجرائد، وهنا يتقاطع خيالها مع الواقع، تقول: "آخر جريدة أوصلتني إلى ما قبل شهر ونصف، وهو ما جعلني استنتج أن عرضه قد يعود إلى بداية الشهرين الماضيين، كما جاء على لسان ذلك الرجل، وهو أمر فاجئني [فاجأني]، إلى حد إذهالي، فأنا لا أعرف هذه القاعة، ولم أسمع بهذا الفيلم، وكيف لي بالتالي أن أعرف أنه يُعرض منذ شهرين هناك، وأن إحدى فترات عرضه تكون في الساعة الرابعة، كما تؤكد الجريدة أيضا ؟

مفاجأة الاكتشاف جردتني من منطق الأجوبة، فأنا لم أعد أدري إن كان قد نزل علي وحي ما، لكتابة أشياء لا علم لي بها .و هل يجب أن أحذر هذه القصة التي جاءت مخيفة في تفاصيلها، أم هل أجد فيها إشارة من القدر ووعدا بلقاء ما ؟"[2].

بعدها تعزم على الذهاب إلى قاعة السينما في نفس الوقت الذي حددته لبطليها في القصة، علها تجدهما لتختلق لهما أحاديث ومواعيد وخلافات ولقاءات جميلة وخيبات، ومتعة ودهشة ونهايات داخل نصها في ما بعد، وهنا يكمن مزج الواقع بالخيال عندما أرادت الكاتبة الضمنية المسك ببطلها الحبري على أرض الواقع لكي يلهمها في كتابة القصة، تعلق الكاتبة الضمنية على هذا، فتقول:" إنه امتياز ينفرد به الروائي، متوهما أنه يمتلك العالم بالوكالة، فيبعث بأقدار كائنات حبرية، قبل أن يغلق

[1] محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، ص119.

[2] الرواية، ص 29.

دفاتره، ويصبح بدوره دمية مشدودة إلى الأعلى بخيوط لا مرئية، أو تحركه كغيره في المسرح الشاسع للحياة .. يدُ القدر"[1].

وتندهش الكاتبة الضمنية لتفاصيل دقيقة تتعالق مع قصتها التي كتبتها سلفا دون أن تكون على علم بها من قبل، من بينها التساؤل حول إمكانية الوجود الفعلي في الواقع لبطلها الذي خلقته في المتخيل السردي، وهذا ما يفسر تداخل الواقع بالخيال، تقول: "تماما كخلطي الآن، بين وهم الكتابة ... والحياة، وإصراري على الذهاب إلى ذلك الموعد الذي أقنعت نفسي عبثا بأنني لست معنية به، وأنه سيتم بين كائنات حبرية، لا يحدث أن تغادر عالم الورق ؟

ورغم ذلك أمضي ...

دون أن أدري أن الكتابة، التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحى انحرافيا نحوها، وتزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى، قصتي"[2].

وبالتالي فمشروع الكتابة الذي يمثل المحور الرئيسي في (فوضى الحواس) حامل لدلالات أخرى تتمحور حول إعادة بعث الحياة، وخلق قصة حياة أخرى خارجة للتو من عالمها الورقي.

لذا تذهب الكاتبة الضمنية إلى السينما حقيقة من أجل أن تحضر موعد حدده بطل القصة لامرأة أخرى في قصة "صاحب المعطف"، وهذا بغية كتابة شيء جميل، وفي داخل السينما تجلس الكاتبة الضمنية خلف رجل وامرأة اعتقدت أنهما البطلان اللذان خلقتهما لتلتقي بهما هنا، لكنها تكتشف في ما بعد أنها أخطأت الاعتقاد، وتندهش بوجود رجل يجلس بجوارها يضيء لها العتمة بولاعته أثناء بحثها عن قرطها الذي سقط منها، تقول: "فجأة قررت أن أكف عن البحث. لم يعد أمر القرط يعنيني. ولا ضياعه يزعجني. كل الذي يشغلني نظرات هذا الرجل، أو على الأصح حضوره المربك. أصلحت من جلستي، بعد أن قلت له بصوت خافت بضع كلمات من باب اللياقة :

[1] الرواية، ص 30.

[2] الرواية، ص 34.

– أعتذر .. لقد أزعجتك.

ولكنه أطفأ ولاعته وقال وهو يعيدها إلى جيبه :

– قطعا..

وعاد إلى مشاهدة الفيلم .

كلمته الفريدة شدتني، وسمرتني في مكاني. فقد لفظها وكأنه يلفظ كلمة السر التي لا يعرفها سوانا. ألقى بها في وجهي وكأنه يرمي إليّ ببطاقة تعريفه، بنبرة موجزة فيها شيء من الاستفزاز المهذب .. أو السخرية المستترة. ولم يضف شيئا إليها. هل صمت كي يقنعني بحجة قاطعة، بأنه رجل اللغة القاطعة؟"[1].

وعليه فكلمة "قطعا" التي نطق بها ذاك الرجل الجالس بجوارها هي لغة بطلها داخل قصتها أيضا، وقد اندهشت للرجل وهو يتلفظها ظنا منها أنه هو البطل المعتقد، وهذا ما جعل الكاتبة الضمنية تطارده، حين أخذت تتوهم أنه فعلا بطلها الحبري الذي انسل من دفترها والتقى بها في قاعة السينما على أرض الواقع، تماما في نفس الموعد الذي حددته له على الدفتر، وتعاود لقاءه بالمقهى، وتستدل عليه هذه المرة عبر حاسة الشم من خلال عطره الذي أعادها للرجل الذي إلتقته بقاعة السينما، وقال "قطعا"، تقول: "فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس .. للاستدلال عليه"[2]، وهو ما جعلها تلحق به وتذهب معه في سيارة أجرة عند "سيدة السلام"، تقول: "قدراتي العقلية قد تعطلت لتنوب عنها حواسي، فألحق رجلا اختزن جسدي رائحته"[3]، وتلاحظ عليه عدة قرائن أخرى تشبه بطل قصتها، تقول "خاصة أنني وجدت في عدم حبه لهذا المكان، دليلا آخر على كونه "هو" "[4]، وعند الرجوع يدل هذا الرجل الوهم السائق على عنوانها ويوصيه أن يوصلها إلى بيتها، فتندهش الكاتبة

[1] الرواية، ص 46.
[2] الرواية، ص 60.
[3] الرواية، ص 63.
[4] الرواية، ص 61.

الضمنية إلى أنه يعرف عنها كل شيء مسبقا وهي رغم أسئلتها الكثيرة التي تطارده بها لم تتمكن من معرفته، رغم اعتقادها أنه بطل قصتها ومن المفروض معرفة كل شيء عنه: تقول: "من يكون هذا الرجل ؟ ومن أين له كل تلك المعلومات ؟ وكيف يعرف حتى عنوان بيتي؟"[1]، وهنا ينخدع القارئ تماما كما انخدعت الكاتبة الضمنية، ويظل يبحث وفق معطيات تقدمها له القصة عن هوية هذا الرجل الوهم الذي منذ آخر كلمة همسها بها وهو يودعها "سأشتاقك"، لم تره بعدها ولم يكلمها، حتى أصابها اليأس وشحب وجهها، فتقرر مطاردة هذا الرجل الوهم الذي خرج من حدود ورقها إلى الواقع، فتطلب من سائقها التجوال بها في مدينة قسنطينة علها تجده، وهنا يتم اغتيال السائق عند الجسر، فتندم وتعتبر نفسها هي المسؤولة عن اغتياله لأنها طلبت منه التجوال بها بسيارة رسمية عسكرية، فتنغلق على نفسها، وهو ما يجعل زوجها يبعث بها إلى العاصمة لترتاح بعض الوقت على شاطئ البحر، مع أخته "فريدة"، وهناك تلتقي بالرجل الوهم على بغتة، عندما كانت تشتري جريدة، ويتواعدا على الإلتقاء في البيت، وهنا أيضا تفشل في الكشف عن هويته، فتستعير منه كتاب (أعمدة الزاوية) لـ"هنري ميشو" عندما لاحظت أنه وضع تعليقاته على هوامشه، لتجعل منه المفتاح الذي ربما يقودها إلى الكشف عن هوية الرجل الوهم ومعرفته من خلال ملاحظاته التي دونها عليه، بعدها تعود مع "فريدة" إلى قسنطينة نظرا لتدهور الوضع الأمني في العاصمة ويسافر هو إلى فرنسا، ويصاحب عودتها عيد الأضحى، فتشعر بالوحدة في غيابه، وبأنه منعها من التركيز على أي شيء سواه، فتقضي أياما في استنطاق ذلك الكتاب الذي استعارته منه، تقول: "اكتشافي الآخر كان، أن هذا الرجل يعمل في جريدة، وأن في حياته خيبة عاطفية كبرى، وأنه يملك أسلوبا على قدر كبير من السخرية، التي تخفي مرارة وذكاءً حادّين. وهو تماما .. النوع الذي أعشقه من الرجال"[2].

[1] الرواية، ص 77.

[2] الرواية، ص 187.

كانت كلما فتحت دفترها لمواصلة كتابة القصة يحضر فيلغي كل الحاضر الذي تريد أن تدخله في قصتها كاندهاشها الجميل أمام بوضياف، يحضر الرجل الوهم فيعيدها إلى الماضي عند آخر قبلة لامسها الحب ودونها الحبر، فيصيبها هاجس اللقاء به، وبالصدفة ترى صورته –على جريدة ملقاة عند أقدام مكتب زوجها–، مع بوضياف وأعضاء من "التجمع الوطني"، فتتصل صباحا برقم هاتف البيت الذي كان يلتقيان فيه، فيرد، فترتبك لضنها أنه متواجد حاليا في فرنسا، تقنع زوجها في الذهاب إلى العاصمة للاستجمام وهذه المرة مع أمها، وهناك تلتقي به مرة أخرى، فيقول لها: "أنا لم أقل إنني عدت من أجلك .. لنقل إنني عدت كي نواصل كتابة الرواية معا .. أليس هذا الذي يعنيك؟" [1]، وحينها يخبرها أن اسمه "خالد بن طوبال" ويريها توقيعاته في الجريدة بهذا الاسم، في حين تنتبه هي إلى "ذراعه اليسرى، التي تبدو مصابة بشلل يمنعها من الحركة، بينما تظهر أعلاها بعض التشويهات، وكأن عملية جراحية أجريت لها في موضعين أو ثلاثة، دون مراعاة جمالية "[2]، يقاطعها الرجل الوهم فيقول: "أدري ... إنه اسم بطل في روايتك .. أعرف هذا ولكنه أيضا اسمي.."[3].

تندهش الكاتبة لهذا الرجل الذي يحمل كل صفات بطلها في (ذاكرة الجسد) حتى في تشوه ذراعه، ويواصل معها كتابة قصة بدأتها في رواية سابقة، ولكن هذه المرة في نسخة واقعية، يخرج هذا البطل الحبري إلى الواقع ويعيدها عندما قبلها لأول مرة أمام مكتبته إلى الصفحة 172 من الرواية ، قائلا إنها استمرار لقبلة سابقة في القصة السالفة ويقصد بهذا ما جاء في الرواية الأولى (ذاكرة الجسد)، حينها تدخل الكاتبة الضمنية في مونولوج داخلي معمق، قائلة: "وعثرت على تلك القبلة، مطولة، مفصلة، مرتجلة، كما حدثت ذات يوم بين ذلك الرسام، وتلك الكاتبة. ثم عندما استعرت منه كتاب هنري ميشو، قال إنه يخشى أن يكون يكرر معي حماقة حدثت في كتاب سابق، ملمحا إلى حب البطلة في تلك القصة لصديق البطل .. بسبب كتاب. أما أنا، فانتبهت أنني كنت أكرر في الحياة تصرفات تلك

[1] الرواية، ص 217.
[2] الرواية، ص 226.
[3] الرواية، ص 223.

البطلة بعد قبلة، وأستعير كتابا. كل شيء كان يعيدنا منذ البدئ، إلى تلك القصة، بما في ذلك المدينة التي جمعتنا. بل حتى في حديثه عن الجسور .. وعن قسنطينة، ثمة رجوع ما، أو تراجع متعمد، عن كل ما قاله ذلك الرسام في تلك الرواية. وكأن المسافة الزمنية قد جعلته يراجع آراءه، ويصححها، عن خيبة وتطرف عشقيّ"[1].

وعليه تتعالق هذه الرواية مع رواية (ذاكرة الجسد) بل وتعد امتدادا لها أيضا، عندما تكمل أحداثا جرت في الرواية السابقة للشخوص أنفسهم، تعرفنا من خلالها الكاتبة الضمنية أكثر عن تعلقها بذكرى والدها الشهيد، وطباع زوجها في كونه كثير الانشغال عنها بمصلحة الوطن وسرير عشيقاته، وعن ضرتها بأنها تكبرها خمس عشرة سنة، وشاركت زوجها عشرين سنة من حياته، وبينهما ثلاثة أولاد، وأنها لم تكن شريرة، وليست لها يد أبدا في عقمها كما تدعي أمها، بدليل أنها لم تحاول قط الكيد لها، أما أمها فهي كثيرة الحج، وذات أنوثة معطوبة منذ ترملها في سن مبكرة /"العشرون"، وهي ذات جمال مسالم ومرح بسيط يجاور الحزن، وطباع هادئة حتى حين تتخوف على ابنها "ناصر" الذي سافر إلى ألمانيا خوفا من موته مغتالا في بلاده، بخاصة حين انظم إلى الأصولية، واعتقل مرة وقد ساعده زوجها في الإفراج عنه، وتلك عبارة عن لعبة سياسية أجراها معه كما اعتقد "ناصر"، وقد كان بينه وبين زوجها "الضابط الكبير" كره متبادل، أما هي فكثيرا ما تشعر اتجاه أخاه بالأبوة، وكان "ناصر" الذي عارض زواجها في (ذاكرة الجسد) ينصحها هنا في رواية (فوضى الحواس) بالانفصال عن زوجها الضابط، والاستغناء عن الكتابة، لكنها تذكره بأنها كاتبة، فيرد عليها: "ولأنك كاتبة عليك أن تصمتي .. أو تنتحري. لقد تحوّلنا في بضعة أسابيع من أمة كانت تملك ترسانة نووية .. إلى أمّة لم يتركوا لها سوى السكاكين .. وأنت تكتبين. وتحوّلنا من أمة تملك أكبر احتياطي ماليّ في العالم، إلى قبائل متسولة في المحافل الدولية .. وأنت

[1] الرواية، ص 228، 229 .

تكتبين. هؤلاء الذين تكتبين من أجلهم .. إنهم ينتظرون أن يتصدّق عليهم الناس بالرّغيف والأدوية.. ولا يملكون ثمن كتاب. أمّا الآخرون فماتوا. حتى الأحياء منهم ماتوا .. فاصمتي حزنا عليهم !"[1].

يوعز هذا المقطع السردي إلى الأحداث الدامية التي عانت منها البلاد إثر العشرية السوداء، ومن خلالها تتعرض الكاتبة الضمنية إلى كثير من الأحداث السياسية، وتتعرض للكثير من الأحداث التاريخية التي سايرت فترة العشرية السوداء، والاعتصام الذي أقيم في ساحة الأمير عبد القادر بالعاصمة، حيث "تحولت ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة. افترش فيها الإسلاميون الأرض. لا ينهضون منها إلا في الصباح، لإطلاق الشعارات والتهديدات .. والأدعية إلى الله"[2].

واغتيال الرئيس "محمد بوضياف" وقبل ذلك اختطاف فرنسا الطائرة التي كان على متنها مع رفاقه سنة 1956، بل وتعود بنا إلى حادثة المروحة ودخول فرنسا إلى الجزائر عبر مرفأ "سيدي فرج".

كما قامت الكاتبة باستحضار أسماء شخصيات تاريخية وسياسية، والتطرق لأحداث دولية أخرى، كاجتياح إسرائيل للبنان، وخروج اليابان مذلولة من الحرب العالمية أمام أمريكا، وحرب العراق، وكثير من العناوين السياسية التي تتصدر الجرائد كل يوم.

لم تأبه الكاتبة الضمنية بكلام أخيها في التخلي عن الكتابة بل واصلت البحث عن الحقيقة، عن ذلك الرجل الوهم الذي خرج من حدود الورق إلى قاعة السينما وقال "قطعا"، والذي يتعالق مع بطل (ذاكرة الجسد) حتى في تشوهه، والذي يتطابق مع بطل (ذاكرة الجسد) في اسمه: "خالد بن طوبال"، والذي يجعلها تقلد بطلة (ذاكرة الجسد) في تصرفاتها واستعارتها لكتاب "هنري ميشو" منه، وتمارس قبلة معه تعد امتداد لقبلة سابقة كانت في الصفحة 172 من رواية (ذاكرة الجسد).

[1] الرواية، ص 108.

[2] الرواية، ص 139.

تعيدنا رواية (فوضى الحواس) إلى (ذاكرة الجسد) وتتعالق معها نصيا باعتبارها الخطاب الواصف لها، بخاصة عندما أضافت تلك الأحداث المكملة لها، وهي بهذا تستوجب قارئا نموذجيا، قادرا على فك طلاسم النص، وربط الأحداث بعضها ببعض، ليتمكن من فهم الخطاب.

وهذا ما يجعل الساردة الضمنية في (فوضى الحواس) تصرّ أكثر على معرفة هوية الرجل اللغز، لكنه لم يقم بالكشف عن ذاته إلا عندما أراد هو ذلك، فأخبرها في موعد آخر أن "خالد بن طوبال" بطلها في (ذاكرة الجسد) هو الاسم المستعار الذي اتخذه لنفسه منذ أن هُدِدَ بالقتل، وقد اختاره ليوقع به مقالاته لأنه يشبهه كثيرا، وأن كتابها قد صدر تماشيا مع تلك الحادثة التي شلت فيها ذراعه، وأنه منذ زمن أراد أن يجري معها حوارا للجريدة عن ذلك الكتاب، وتابع قائلا: "يوم إلتقيت بك، أصبح عندي يقين بأن حياتي ستطابق بطريقة أو بأخرى، قصتك معه، حتى إنني خفت. وكثيرا ما راودتني رغبة في عدم الاتصال بك. لو تدرين كم أحببتك .. وكم حقدت عليك بسبب كتاب !"[1]، وهذا الرجل الوهم هو الذي جعلها بدل أن تكتب قصة خيالية كتبت قصتها، وهو ما صرحت به في مستهل الحكي فوضعها في فوضى من الحواس، وتحايل على كل حواسها، تقول إلى حد: "انتابتني أحاسيس متناقضة تراوح بين المتعة، والخيبة، والاندهاش الجميل والمؤلم في الوقت نفسه"[2].

وعندما أرادت معرفته أكثر، أجابها أنه قارئ جيّد، فتحدث نفسها قائلة: "ها هو ذا اليوم، في دوره الأخير، يصبح قارئي. فكيف يمكن لقارئ أن يفعل بكاتب كل هذا !؟"[3]

لكنها تتفاجأ عندما تعلم أنه لم يكن هو الرجل الذي إلتقت به في قاعة السينما، ولم يكن هو الذي قال كلمة "قطعا" وصمت، ولم يكن هو صاحب العطر، بل هو قارئ جيد لـ(ذاكرة الجسد) ومستخدم العطر نفسه للرجل الآخر الذي كانت تبحث عنه منذ موعد السينما، وهنا تنتابها فوضى

[1] الرواية، ص 246.
[2] الرواية، ص 228.
[3] الرواية، ص 256.

الحواس، تقول: "إن لم نكن إلتقينا في ذلك العرض، فمن ذا الرجل الذي يا ترى جلس إلى جواري في ذلك اليوم .. بالعطر نفسه .. والصمت نفسه؟ "[1].

فتعاودها الأسئلة من جديد في البحث عن هوية الرجل الذي كان معها في قاعة السينما، ومن خلال حديثها مع الرجل الوهم، تكتشف أنه كان صديقه "عبد الحق"، فتقول: "فقد بدا واضحا الآن أنه الرجل الذي جلس إلى جواري عند مشاهدتي لذلك الفيلم، وأنني ما فتئت أعيش بمحاذاته منذ ذلك اليوم. أشم عطره .. أطالع كتبه .. أستمع إلى موسيقاه، أجلس على أريكته .. أتحدث على هاتفه .. وأقع في حب بيته! لم أفهم، كيف بغباء مثالي وقعت في فخ كل الإشارات المزورة التي وضعها الحب في طريقي"[2].

وهنا تعالق واضح في حب البطلة لـ"زياد" في (ذاكرة الجسد) الذي اغتيل، وعندما خرجت الكاتبة الضمنية مقررة ذات صباح مطاردة "عبد الحق" من جديد لاستكمال قصتها المعنونة بـ (صاحب المعطف) تتفاجأ بموته، تقول: "أفتح الجريدة على صورته، فتؤلمني الكلمتان على بساطتهما Adieu Abdelhak"[3].

وفي الأخير تصل الكاتبة الضمنية إلى أن حواسها خدعتها منذ البداية، عندما وثقت بها وطاردت شخصا بالخطأ مستدلة بكلمة وعطر، وأن ذلك العطر غيّر منذ البدئ اتجاهها، فبدل أن يدلها على صاحبه الحقيقي، دلّها على صديقه الذي استخدمه، وبالتالي بدل أن تحب "عبد الحق" أحبت الرجل الوهم "صديقه".

تقول: "إنه عبد الحق إذن ..

الرجل الذي كان يجلس بقميص وبنطلون أبيض على هذه الطاولة نفسها .. في ذلك اليوم الذي..

[1] الرواية، ص 255.
[2] الرواية، ص 273.
[3] الرواية، ص 288.

أذكر .. كان لا يتوقف عن الكتابة والتدخين. وطول جلوسه وحيدا لنصف ساعة تقريبا، لم يبادلني سوى الصمت، ولحظات من الشرود.

ثم جاء صديقه، في زيّ أسود. سلّم عليّ من بعيد، وكأنه يعرفني. تحدّثا طويلا. كنت أتساءل طوال الوقت، أيهما ذلك الرجل الذي .. ثم فجأة، نهض اللون الأسود. ناولني صحنا من السكر، كنت سأطلبه من النّادل.

أذكر، فاجأني عطره. أعاد إلى ذلك العطر الذي ..

فرحت أختبره بكلمات اعتذار، وإذا به يجيبني بتلك الكلمات الصغيرة التي ..

و لحظتها .. أفلتت حواسي منّي، وأخذته مأخذ وهمي به.

لم أكن أدري أن الحب كان يسخر مني، مسرّبا كلمة السرّ نفسها، لأكثر من رجل.

الآن أعي أنني يومها أخلفت، بفرق كلمة ولون، قطار الحب الذي كنت سآخذه.

فلحقت لي لحظة من فوضى الحواس، بذلك اللون الأسود، وأخطأت وجهتي."[1]

تهدف رواية (فوضى الحواس) من خلال تضمينها لقصة "صاحب المعطف"إلى حكي ساخر يتمثل في إثارة السخرية من الكاتبة الضمنية، وذلك عندما اكتشفت أن كل مجازفاتها ومخاطراتها هي عبارة عن مغامرات تافهة، لم تحقق لها غير الخيبات والحزن والأسى، ولم تستطع أن تحقق حلمها ولا أن تصبو إلى تحقيق هدفها لأنها وثقت بحواسها التي خدعتها بمنحى خاطئ، تقول: "ويبدو واضحا الآن، أنه لم يحدث للحب أن سخر إلى هذا الحد من امرأة كانت واثقة من نفسها إلى ذلك الحد"[2]، وبالتالي فقد لخّصت القصة كيفية سخرية الحب من الكاتبة الضمنية، وظهر الميتاقص عندما صورت تفاهة مغامراتها بطريقة ساخرة.

[1] الرواية، ص 288، 289.

[2] الرواية، ص 290.

**2. الميتاقص والأسلوب الساخر:**

تخلل السرد أسلوب الميتاقص في شكله البارودي، وذلك عندما وقفت الكاتبة الضمنية موقف الناقدة ونقلت رؤاها إلى الواقع برؤيا بارورديا. وبهذا فإنها تسهم بطريقة خفية في خلق التعددية الصوتية في الخطاب، ومن ذلك، عندما أحست الكاتبة الضمنية بالذنب لموت السائق "عمي أحمد" لأنها هي من ساقته إلى جسور قسنطينة بسيارة عسكرية رسمية، والبلاد تعيش حالة حصار، والناس تذبح كالنعاج، راحت تفسر موتته الساخرة التي أهداها له القدر، كونه بلغ حلمه فقط عندما مات، فقط عاش وتقاعد برتبة جندي فقط، لكنه عندما اغتيل مات برتبة ضابط، لأنها كانت تجلس بجواره، والذي اغتاله كان يعتقد أنه زوجها، تقول: "وها أنا إذن، أمام شرح آخر لموته، شرح لا يبرئني أيضا من دمه، ما دمت بجلوسي في جواره، حوّلته في نظر الآخرين من سائق إلى ضابط، وجعلته بالتالي هدفا مفضلا لرصاصهم.أفكّر فجأة في غرابة القدر الذي أبدع هذه المرة في كتابة نهاية لحياة هذا الرجل، الذي عاش جنديا بسيطا .. خمسين سنة .ثم مات برتبة ضابط كبير .لقد بلغ أحلامه في اللحظة الأخيرة من عمره. ومات بتهمة أحلامه. وربما سعيدا بها. ألم يمت ضابطا في المكان الذي يحبه الأكثر في قسنطينة؟ الجسور !"[1].

تماشيا مع عيد الأضحى حيث قامت البلاد بتصدير أغنام استرالية مبتورة الأذيال،، تصاعدت ضجة الإفتاء في إجازة التضحية بها، "لينتهي بهم الأمر إلى فتوى تقول: إن بتر الذنب، كله أو جزء منه، بمقدار الثلثين، يُعدّ عيبا في الأضحية، سواء بتر الذنب كلّه أو بعضه، خلقة أو بعد خلقة. وليصبح السؤال بعد ذلك: ماذا نفعل إذن بالأغنام؟ وبماذا نضحي صباح العيد؟"[2] تعلق الكاتبة الضمنية ساخرة ومتهكمة على هذا الخطاب الإفتائي، قائلة: "في الواقع الإشكال الحقيقي لم يكن في أذناب الأغنام الأسترالية، التي شغلت عامتنا وفقهاءنا لأيام، بل في تلك الأكباش البشرية المكدسة أمام سفارة أستراليا،

[1] الرواية، ص 101.
[2] الرواية، ص 131.

وفي سؤال كبير ومخيف: كيف .. وقد كنّا شعبا يصدّر إلى العالم الثورة والأحلام، أصبحنا نصدّر البشر، ونستورد الأغنامّ؟"[1].

إن الميتاقص "بشكل عام، الكتابة القصصية التي تعلق بوعي على ذاتها، وتحاول بانتظام إثارة الانتباه إلى ذاتها على أنها صنعة، لتتمكن من طرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع"[2]، وينطبق هذا الكلام على الكاتبة الضمنية، عندما تنتقد فعلتها وتسخر من ذاتها، عبر مفارقة، في ربط حال "جميلة بوحيرد" وهي متنكرة بثياب أوروبية من أجل عملية فدائية، تربطها بحالها عندما تتنكر بعباءة محتشمة لتذهب إلى لقاء حميمي، تقول: "أمام مقهى "الميلك بار" الذي أجتازه بخوف بالغ، أتذكر فجأة "جميلة بوحيرد" التي، أثناء الثورة، جاءت يوما إلى هذا المقهى نفسه. متنكرة في ثياب أوروبية. وقد طلبت شيئا من النادل، قبل أن تغادر المقهى تاركة تحت الطاولة، حقيبة يدها الملأى بالمتفجرات، تلك التي اهتزت لدويّها فرنسا، مكتشفة –هي التي كانت تطالب برفع الحجاب عن المرأة الجزائرية– أنّ هذا السلاح أصبح يستعمل ضدها، وأن المرأة في زيّ عصري، قد تخفي ... فدائية !بعد أربعين سنة، ها أنا الوريثة الشرعية لجميلة بوحيرد. أمرّ بهذا المقهى نفسه. متنكرة في ثياب التقوى، بعد أن اكتشفت النساء –هذه المرة أيضا– أن ثياب التقوى قد تخفي عاشقة. تخبئ تحت عباءتها جسدا مفخخا بالشهوة .بخوفها نفسه، بتحديها وإصرارها نفسه، أمشي هذا الشارع. بعد أن أصبح الحب هو أكبر عملية فدائية تقوم بها امرأة جزائرية"[3].

إن الكاتبة الضمنية تستقي الأسلوب الساخر للميتاقص من الواقع، وهذا بغية تنبيه المتلقي والرجوع به إلى الواقع، وتوجهه إلى حيث يجب عليه أن يقف عنده كمتأمل إيجابي وفاعل في البحث هنا عن علاقة الواقع بالخيال.

---

[1] الرواية، ص ن.

[2] محمد محمود الخزعلي، الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة، دراسة تطبيقية في رواية " الحياة هي في مكان آخر" لميلان كونديرا، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، جامعة باجي مختار عنابة،، ع.29، ديسمبر 2011،ص 96.

[3] الرواية، ص 143.

### 3. الميتاقص والحكي الناقد:

يرتبط الميتاقص بالحكي الناقد ويقصد به الانعكاس الذاتي "للكاتب المتقمص دور الناقد، في نصوص قصصية تحيل إلى وضعيتها القصية وإجراءاتها التعبيرية [أي] هو نص نقدي داخل سياق قصصي"[1].

إن حديث رواية (فوضى الحواس) عن مشروع كتابة الكاتبة الضمنية للرواية، سمح للكاتبة "أحلام مستغانمي" أن تقود القص بمقود ناقد للكشف عن نظرية كتابة القصة من خلال جعل الكاتبة الضمنية تمارس النقد على كتابتها، وتناقش قضية الكتابة من جانب(الكاتب / الرواية / القارئ)، وعليه فإن (فوضى الحواس) هي سرد حامل لرواية تقلد رواية ونقد للكتابة الروائية، ففيها تذكر أن الكاتب يعيش في عالم تحركه يد القدر كغيره مثل سائر المخلوقات، لكنه يتميز عنهم في أنه يرسم مصائر شخوصه في نص روايته كما يشاء هو، و"مشكلة الكاتب أنه لا يقاوم أحيانا شهوة الخروج عن النص، والتورط الأدبي مع الحياة"[2]، واستحضاره الواقع داخل نصه لا يعني أنه ينقل الحقيقة كاملة، لأنه "لا يستطيع أن يروي فقط. إنه يزوّر أيضا. بل إنه يزوّر فقط، ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام. ولذا فإن كل روائي يشبه أكاذيبه، تماما كما يشبه كل امرئ بيته"[3].

إن هذا النقد الذي نقلته الكاتبة الضمنية يدل على وعيها بالمقاييس التي تنبني وفقها البنية الروائية، لذا نجدها تشير من جانب آخر إلى أن الكاتب في كتابته للرواية يتجمّل باللغة حين يختار الكلمات كما يختار ثيابه بحسب نيته ومزاجه، فـ"كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة، وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز، في كتاب، مساحة أريكة وطاولة. نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنيّات تضليلية، حد اختيار لون السجاد .. ورسوم

[1] محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، ص 9.
[2] الرواية، ص 257.
[3] الرواية، ص 79.

الستائر .. وشكل المزهرية"[1]، وبالتالي فالكاتبة الضمنية تكشف من منظور الناقد عن كيفية الخلق الروائي والإنتاج الفني، وهذا ما جعلها تقرّ أن الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل يجب أن نحذرهم لأنهم يخفون دائما أمرا ما، وتذكر أن "الأشياء الحميمة، نكتبها ولا نقولها، فالكتابة اعتراف صامت"[2]، لهذا كثيرا ما تعترض طريق الكاتب كل المساوئ جراء تلك الاعترافات التي تبوح بها الكتابة، فهي "الوصفة المثلى لإنفاق حياتك خارج الحياة، ولكنها في هذا البلد بالذات، هي التهمة الأولى التي تفقد بسببها حياتك"[3]، تقول: "جميل كل ما يمكن أن يحدث لنا بسبب كتاب. يمكن أن نُكرّم، يمكن أن نُسجن، يمكن أن نُغتال، يمكن أن نُحب، يمكن أن نُكره .. يمكن أن نُقدس، يمكن أن نُنفى. فلا يمكن أن نخرج بحكم البراءة من كتاب. البراءة في هذه الحالات، ليست سوى شبهة أن لا نكون في الواقع كتابا"[4].

هذا في ما يخص الكاتب والرواية، أما بالنسبة للمتلقي فالكاتبة الضمنية تستحضر قارئا مفترضا وتذكر أنها تتسلى بخداعه، ويعجبها منه حين تمنعه الرواية من النوم، وتجعله يعيد النظر في حياته، لذا فإن الكاتبة الضمنية عندما عرفت حقيقة الرجل الوهم على أنه استعار اسم "خالد بن طوبال" لأنه يشبهه حد التطابق حتى في تشوه ذراعه، قالت معلقة على عملها الكتابي: "ها أنا وُفقت على الأقل، مع قارئ واحد. من اندهاشه بكتاب، تطابق مع بطلي حدّ ادهاشي، وقلب حياته وحياتي .. رأسا على عقب! وهكذا أصبحت خلاصتي في النهاية، أن على الكاتب أن يفكر كثيرا قبل أن يكتب قصة. ففي أيّ لحظة، قد تأخذ الحياة قصّته مأخذ الجد، وتعاقبه بها، أو تعاقب ذلك المسكين الذي وقع تحت سطوة الكلمات، ولم يعد يدري وهو يقرأها، أين يقع الخط الفاصل بين الوهم والحياة"[5].

[1] الرواية، ص 80.
[2] الرواية، ص 185.
[3] الرواية، ص 309.
[4] الرواية، ص 270، 271.
[5] الرواية، ص 258.

نصل من خلال تجميع شذرات هذه الأفكار، إلى هذه الآراء النقدية حول نظرية الحكي على لسان الكاتبة الضمنية أثناء ممارستها لفعل الحكي، ومن خلال هذا فإن نص (فوضى الحواس) تجاوز المفهوم التقليدي للقص من خلال وضع الحكي موضع مساءلة ونقد.

أُريدَ بالميتاقص في رواية (فوضى الحواس) شد انتباه القارئ "ليثير الأسئلة حول العلاقة بين الخيال والواقع. إنه، إذا، قص يتحدث عن ذاته واضعا نفسه على الحدود بين القصة والنقد"[1]، وقد بنى هذا المتخيل السردي قصه انطلاقا من تعالقه مع نص (ذاكرة الجسد)، وهنا تداخل ما هو خيالي بما هو واقعي في محاولة لاستنطاق العلاقة بين القص والواقع، واستلهامه للأسلوب الساخر في محاولة أخرى للبحث عن مفارقة الذات للواقع، وقد تجلى الميتاقص بصفته "الممارسة الروائية للنقد" عبر الرّد الناقد للكاتبة الضمنية في محاولة حصر النص المضمن "صاحب المعطف" في موضع مساءلة حول مفهوم الحكي والحكاية لربط سؤال الذات بسؤال الكتابة، وعوالم أخرى لم نتطرق إليها هنا كالسرد السير ذاتي، وتوظيف التاريخ، والتراث وما إلى ذلك...إلخ، ومن هنا فالرواية لم تتقيد بشروط التخييل التقليدي للحكاية، وهو ما سمح للميتاقص بنفي مرتكزات السرد التقليدي وفتح قصه على عوالم أخرى ساهمت في قولبته وفق معطيات السرد الجديد.

**سابعا– تداخل السردي / التاريخي:**

التاريخ هو ذاكرة الرواية، ومن هنا يستوحي أهمية حضوره في خطابها، و"الرواية تكتب التاريخ دون أن تنسب إليه أجناسيا، وتوظف أدواته ومادته دون أن تكون النصوص الناتجة عن ذلك التوظيف نصوصا تاريخية"[2]، لأن المؤرخ يجب عليه إلتزام الصدق في سرد الأحداث، لتأتي حقيقة وشفافة، ويعد شرط المصداقية عنصرا أساسيا في كتابة التاريخ. غير أن الروائي بعيد عن هذه المساءلة، لذا فهو لا يعتني بالتوثيق بالقدر الذي يهتم فيه بالتخييل في سرده للأحداث، التي تأتي مزيجا بين الواقع والخيال، والرواية

[1] محمد محمود الخزعلي، الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة، مجلة التواصل، ع.29، ص 90.

[2] مجموعة من المؤلفين، المحكي، الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع، تقديم: سعيد يقطين، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014، ص 217.

"ليس همها أن تستدعي ماضيا لإحيائه، وإنما هي تريد من ذلك أن تحاكي لغة وأدبا بالدرجة الأولى"[1]، ومنه نفهم أن التخييل هو الفيصل بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي، فـ"التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب، والرواية على وجه الخصوص، خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الانشائية على الوظيفة المرجعية"[2].

يحدثنا "سعيد يقطين" عن المقصود بالمادة التاريخية في علاقتها بالواقع والزمان، وينطلق من المسافة الزمانية، كون المكون الزماني هو عنصر أساسي في تحديد نوعية السرد، وعليه يفرّق بين الروايات العربية التي تستمد مادتها التاريخية من حقبة زمنية بعيدة وبين تلك التي تستمد أحداثها من الحقبة الزمنية العربية الحديثة والمعاصرة، والتي حددها منذ دخول الاستعمار إلى العالم العربي إلى يومنا هذا، فالأولى – من منظوره – يمكن القول عنها أنها تتعامل مع التاريخ، أما الثانية فيتم تبويبها وفق مميزاتها السردية الخاصة، يقول: "الرواية العربية التي تتعامل مع حقب لا تتصل بهذه الحقبة الحديثة تدخل، في تصوري، في نطاق التاريخ، أما الروايات التي تستقي مادتها من الحقبة الحديثة والمعاصرة، فلا يمكن إدراجها في النطاق نفسه، ويمكننا تصنيفها وفق ملامحها الخاصة"[3].

يختلف المعيار الفني في توظيفه للتاريخ، فـ"الشكل التاريخي غير الرواية التاريخية، التي تعنى بسرد الأحداث التاريخية في صورة فنية، تمزج بين حقائق التاريخ وخيال الكاتب، بهدف التعليم والتسلية وأخذ العبرة عن السابقين، بتقديم التاريخ في سياق حكايات تكون أكثر تشويقا للقارئ لمطالعتها ومعرفة العصر الذي دارت فيه جوانبه المتعددة (سياسيا واجتماعيا وفكريا ..إلخ)"[4] فهذه الوظيفة تعنى بها الرواية التقليدية، التي تستند في بنائها على مراجع وكتب تاريخية، ويمثل هذا الصنف عربيا "جرجي زيدان"، في

[1] محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص 67.
[2] محمد القاضي، الرواية والتاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، مجلة فصول، مصر، ع. 4، أكتوبر 1997، ص 42.
[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص 233.
[4] عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص 129.

حين توظف الرواية الجديدة الشكل التاريخي "الذي يستفيد من لوازم المؤرخ في سرد الأحداث وعرضها، لا من أجل ذاتها، ولكن لدلالة يقصدها الكاتب"[1].

نصل أن "الرواية التاريخية والرواية المعاصرة كلتاهما توظف التاريخ، ولكن الفرق بينهما يكمن في طريقة توظيف التاريخ، فإذا كان الخطاب التاريخي يسيطر على الرواية التاريخية، ويطبعها بطابعه، فتبدو الشخصية سطحية، وذات بعد واحد، بالإضافة إلى الفردية التي تطبع الصيغة السردية، والرؤية السردية في الرواية التاريخية، فإن الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها، فتقدمه بطريقة جديدة، تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي"[2].

إن التعامل مع التراث في شكله التاريخي هو الجديد الذي استحضرته الكاتبة "هاجر قويدري"، وتعد هذه الإلتفاتة هي الجديد الذي افتقرت إليه الرواية العربية –بصفة عامة– من قبل، وهي المزية التي أتينا بها أيضا من خلال هذه الدراسة، وفق شهادة "سعيد يقطين" التي قال فيها: "بالإمكان قراءة الحضور السردي التراثي في الرواية العربية قراءة تاريخية –وهذا غير متحقق إلى الآن– نعاين من خلالها ما هو "التراث السردي" الذي تعامل معه الروائيون العرب في حقبة معينة، ولماذا ؟ فمثلا أرى أن العديد من الروائيين العرب صاروا الآن يلتفتون إلى التاريخ التركي أو إلى التراث الأندلسي، ولا يسعنا إلا أن نتساءل لماذا هذا التوجه الجديد في الرواية العربية ؟ ويمكن أن تتعدد الجوانب التي يمكن من خلالها رصد علاقة الروائي العربي بتراثه"[3].

توجهت "هاجر قويدري" في روايتها (نورس باشا) للتاريخ من حيث الشكل الشعبي الذي أضاءت عبره فترة تواجد العثمانيين بالجزائر، واتخذت منه إطارا عاما للرواية مع إضفاء دلالات إيحائية حاملة لإسقاطات عصرية ترمز إلى القضايا المتفشية في الراهن.

[1] المرجع السابق، ص 130.

[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002، ص 106.

[3] صالح السهيمي، حوار الدكتور سعيد يقطين حول التراث السردي، مجلة الراوي، المملكة العربية السعودية، ع . 25، سبتمبر 2012، ص 16.

عرضت الكاتبة الموروث الشعبي الذي خلفته المجتمعات السالفة، ويعد هذا انجازا لافتا، لأن هذه الإلتفاتة إلى العهد العثماني تقل إن لم نقل تنعدم في الكتابة النسوية الجزائرية، فالكاتبة تنبهت إلى التاريخ العثماني المغيب في الرواية، فكتبت لهذه الفترة أيضا في روايتها (الرايس) التي تناولناها بالدراسة والتحليل في الفصل السابق، حتى كاد يرتبط اسم "هاجر قويدري" بالتأريخ للدولة العثمانية بالجزائر، وهي المزية التي أتت بها، بخاصة من جانب توثيق ثقافتنا الشعبية والمحافظة عليها.

إن النزوع إلى توظيف التراث/الموروث الشعبي تعد أحد مسالك التجريب الروائي، الذي سعت من خلاله "هاجر قويدري" إلى رسم حدود الخصوصية الثقافية للحقبة الزمنية المقصودة في الرواية، " وهو ما يضفي سمة الحداثة، من خلال تحديث النظرة إلى التراث وسبل توظيفه بتمثله واستيعابه ثم تجاوزه والإضافة إليه. غير أن درجة التوفيق في استثمار عناصر التراث قد تتفاوت من كاتب إلى آخر لأن توظيف التراث كان في عدد من النصوص على حساب جمالية الفن الروائي"[1].

وهذا ما نحاول الوصول إليه في ما سيأتي، لمعرفة كيفية توظيف التاريخ في رواية (نورس باشا)، وتبيان كيف تجاوزت الكاتبة السرد التقليدي نحو خصوصية كتابية تجربية للتاريخ في شكله التراثي/ الموروث الشعبي، ليس بمقارنة الوقائع التاريخية في النص كما في وجودها المادي، بل سوف نهتم بطرائق حضور التاريخ في النص الروائي وكيفية تمازج التوثيق بالفن والمرجعية بالجمالية والتاريخي بالروائي، وأي العنصرين هو الغالب في النص الروائي، العنصر التاريخي أم العنصر التخييلي؟ وما الأهداف الفنية المتوخاة من ذلك ؟ وما مقصدية الكاتبة من هذا التوجه الجديد؟

## 1. كتابة التاريخ الاجتماعي:

تعيدنا "هاجر قويدري" في روايتها (نورس باشا) إلى زمن تواجد الدولة العثمانية بالجزائر، وتحكي عن البدوية "الضاوية" الآتية من قرية "عْزيز"، التي تزوجت من الباشاغا "حمدان" وهو من كبار الباشات في بلدة "الداميات" وعن أزواجها الآخرين بعد وفاة زوجها الأول، وتعطي الكاتبة الكلمة للشخصية

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 97.

"الضاوية" من مستهل الحكاية لتسرد سيرتها بلسانها، ومن خلالها نتعرف على أماكن وشخوص متعددة وعلى الحياة الاجتماعية للبشر وفئاتهم، والقيم الشعبية لمدينة "الدزاير" في تلك الحقبة الزمنية، والمقصود بالحقبة الزمنية "المدة التي تشترك بمجموعة من المواصفات المتصلة بالعصر المحدد، وتلتقي في مجموعة من المقومات وعلى المستويات كافة، بحيث تجعلها مباينة للحقبة التي تسبقها أو تليها على المستويات كافة: طبيعة التفكير، اللغة، الملابس، العمارة ..."[1].

إن كتابة السيرة الذاتية للشخصية المتخيلة "ضاوية" لم تكن معنية بالقدر الذي كانت فيه وسيلة من أجل الكتابة عن التاريخ الاجتماعي في الرواية، فـ"المادة التاريخية، من وصف للمكان ولطبيعة الفترة الزمانية وكيفية عيش الشخصيات وما ترتديه من ملابس وتتناوله من طعام ... إلخ، هي الأساس الذي تتشكل منه المادة التخييلية. وبغض النظر عن درجة الإلتزام الروائي بتقديم وصف دقيق للمرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعا له، والمكان الذي تسعى فيه شخصياته الروائية، فإن توفير المادة التاريخية الأولية هي الخطوة الأولى في هذا النوع من الكتابة الروائية"[2].

تشتبك خصوصيات سيرة البطلة مع التاريخ الاجتماعي لفترة تواجد الدولة العثمانية بالجزائر، فتحدث الكاتبة عن الشخصية التخييلية "الضاوية" بثقل سردي ممزوج بالوقائع التاريخية، تجعل القارئ يحس وكأن هذه البطلة التخييلية لها حقيقة في الواقع وكأنها شخصية مهمة من شخصيات التاريخ، وقد تمكنت الكاتبة من ذلك من خلال تأريخها للحياة اليومية للتقاليد الجماعية، عن طريق إبراز القيم الشعبية وعادات وتقاليد المنطقة وشحنها بأحداث واقعية، لكن لو أتينا إلى التدقيق أكثر سنجد أن أهمية هذه الشخصية التخييلية تكمن في إنقاذ النص الروائي من أن يكون وثيقة تاريخية، فـ "ضاوية" هي من غيّرت خصائص النص السردي وجعلت البعد التخييلي يهمن على العنصر التاريخي المستحضر في الرواية.

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 231، 232.

[2] فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2010، ص 71.

وقد تم إدخال المادة التاريخية في الرواية عن طريق تماهيها مع النص السردي، إلا ما تم توثيقه في الهامش لتوضيح معاني بعض المصطلحات الاجتماعية الخاصة بالقاموس اللغوي المتدوال آنذاك في فترة تواجد العثمانيين بالجزائر، لتقديم مصداقية أكثر عن كلامها، وكسب يقين المتلقي، ومن ذلك:

| المصطلحات الاجتماعية كما جاءت في المتن الروائي | معانيها كما جاءت في هامش الرواية |
|---|---|
| دارصنا: | محرفة وهي دار الصناعة وهو المكان الذي كانت تصنع فيه السفن. |
| الأمروج : | هي بقايا زيت الزيتون المعصور، لونها بنفسجي كان يصنع منها صابون تقليدي. |
| الهيدورات : | جلد الكبش بصوفه، حيث يغسل ويمشط الصوف، تستعمل كأفرشة للجلوس. |
| العْمارة: | و هي كيس تقليدي مصنوع من الصوف يوضع على الكتف بالطريقة التي تضع بها النساء حقائب اليد. |
| الجابية: | هي الحوض الرخامي في الحمام حسب اللهجة العاصمية. |
| تزدام: | محفظة النقود الصغيرة . |
| النافخ: | وعاء فخاري يوضع فيه الفحم ويستعمل للطهو والتسخين . |
| بوعوينة : | طريقة في وضع الحايك حيث لا يظهر من جسم المرأة غير عين واحدة. |
| محرمة الفتول: | وشاح للرأس تتدلى من حوافه خيوط الحرير. |
| شنتوف: | عقد تقليدي يحوي على شريط قماش أسود تثبت فيه دوائر من الذهب. |

تتجه الكاتبة إلى "استخدام العتيق من الألفاظ والمتقادم من الصيغ والتراكيب بغية تفجير الكامن من طاقتها التعبيرية والدلالية"[1]، وبهذا تكون قد ربطت الواقع بالنص، الذي انفتح عليه من زاويتن "رواية الواقع كما هو وقد جاء في الهامش لتبيّن هامشية النص الذي ينقل الواقع كما هو، ورواية الشخصية

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 97.

الكاتبة، الذات الكاتبة، متأثرة بهذا الواقع"[1]، وقد كان بإمكانها أن تدون ما جاء في الهامش على المتن الروائي دون أن يختل البناء ودون أن يكون عبئا على العمل السردي، لكنها أرادت استغلال فضاء الهامش بغية نقل النص من شكله التقليدي إلى شكله الجديد.

وهذا لا يعني أنه لا توجد مصطلحات اجتماعية متداخلة مع النص، بل لقد استعانت الكاتبة بالشخصية البطلة "الضاوية" لشرح بعض التسميات المتداولة آنذاك في مدينة "دزاير" –الجزائر حاليا، تقول "الضاوية": "عرفت **الدريبة** التي تعني بهو المنزل مباشرة بعد الباب الخارجي، عرجت على **الخيامة** التي وجدتها مطبخا واسعا به ثقوب نرمي فيها المياه المستعملة من دون عناء نقلها والتخلص منها خارج البيت، قال عثمان إنها مجاري تحت الأرض**!** عرفت أيضا **الفرن المخصص للطهو بشكله المخروطي** بحيث يسمح بإخراج دخان النار، نحن في عزيز نطهو خارج المنزل بالمرة، اللهم بعض الأكل الذي يتجمر على النافخ، قلت لعثمان: – أنا لا أطهو إلا على **النافخ** المملوء بالجمر.. أنا صبورة في فعل ذلك .أما **البرطوز** فكان غرفة باردة لا باب لها غير نوافذ طويلة توضع فيها المؤونة وتسمى أيضا **بيت العولة،** يؤكد عثمان أن اللحم لا يفسد هنا لثلاثة أيام، أما الغرف فكانت إحداها رحبة مزينة بالجبس والرسومات أخبرني عثمان أنها **دار الضياف،** الثانية كانت أقل حجما ومخصصة على ما يبدو للنوم، قام الرجال بحمل الصناديق إلى **السقيفة** التي تعني المكان الذي يتوسط المنزل، في وسطها تتدلى شجرة ياسمين عطشى"[2]، "كل بيوت الدزاير تتوسطها شجرة، بيوت عْزيزْ أيضا لا تغيب عنها كرمة العنب"[3].

يحيلنا هذا المقطع السردي على العمارة الشعبية، وقد انصب اهتمام الكاتبة على توثيق شكل البنايات ومواصفاتها في مدينة دزاير، ومن ذلك: "شاهدت البيوت المتلاصقة بعضها ببعض، كادت رقبتي

[1] حكمت النوايسة، وعي الكتابة، دراسة في تجربة إلياس فركوح السردية، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 146.

[2] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 55.

[3] الرواية، ص 57.

أن تلتوي وأنا مشدودة نحو الشرفات التي تطل منها النساء الجميلات في استحياء مكشوف.. البيوت الكبيرة.. المآذن الهائلة، الأبواب المقوسة، منابع الماء الطالعة من الأرض والمسندة إلى الحائط"[1].

لقد بدت هذه المدينة حضارية جدا للضاوية الآتية من قرية "عْزيز"، فكانت معجبة ببناياتها الفخمة والفاخرة في آن واحد، وما أثار دهشتها أكثر هو قصر الحاكم عندما ذهبت تشكي تظلمها، تقول: "فتح الخدم الباب الكبير للقصر، فظهر المكان خرافيا، رواق كبير تصطف على طوله الأعمدة الرخامية المنحوتة، يفضي إلى مجلس القاضي الوقور الذي جلس أرضا وحوله زرابي باذخة وصينيات نحاسية يؤمّن بها عطشه المباغت بين تظلم وآخر، على جانبي الرواق جُعل لنا مجلس طويل مرصع بالزليج"[2].

وأفردت الكاتبة حديثا مطولا عن "حمام سيدنا" على لسان "الضاوية" تقول: "ذهبت برفقة عائشة وصغيرتي زهور، كان الحمام بالقرب من سوق كبير، وقصور عظيمة يقولون إن سلطان البلاد الداي مصطفى باشا وعمه حسان باشا شيداها، عند مدخل الحمام عُلقت قطعة قماش تعني أن الحمام يخص النساء"[3]. وتحدثنا عن سبب تسميته بحمام "سيدنا" وفق ما جاء في معتقدات شعبه، "لعل السبب في تسميته بـ"سيدنا" كما يقول صاحبه الأول يعود إلى أيام بنائه الأولى، حيث تأخرت امرأة في البيت السخون وبقيت لوحدها، وعندما كانت تغرف الماء من الجابية الرخامية خرج لها أسد كبير فصارت تصرخ وتقول: يا سيدنا... يا سيدنا، على أساس أنها تقدم طاعتها وولاءها للجن الذي ظهر في هيئة أسد.. بعد هذه الحادثة أصبح الجميع ينادونه بحمام سيدنا."[4]، وفي أول ذهاب لها للحمام كانت تجهل "الضاوية" أن له عالمه الخاص، ولوازمه الخاصة التي تحيل على المكانة الاجتماعية للمرأة: "جلست أرضا تماما كما فعلت المرأة التي صادفتها عند المدخل، وبدأت في نزع ثيابي مثلها، طلبت من

[1] الرواية، ص 52.
[2] الرواية، ص 87.
[3] الرواية، ص 59.
[4] الرواية، ص 85، 86.

عائشة أن تقوم بذات الأمر، غير أنها تمنعت، فنظرت إليها نظرة حزم تماثلت بها لأوامري في الحال، تعرت تلك المرأة بالكامل، ولفت على جسدها قطعة قماش وردية اللون مطرزة عند حوافها، لم يكن عندي مثلها لا أنا ولا عائشة، لكنني وضعت وشاح رأسي بدل عن ذلك، وجمعت رزمة الملابس مثلها وجعلتها مقلوبة في مكان جلوسي، وضعت خفي مثلها في مرفع خشبي مثبت في أعلى الجدار، همت المرأة بالدخول بعد أن وضعت الصابون والغاسول والليفة في وعاء نحاسي لست أملك مثله أيضا، فحملت كل ذلك في يدي بسرعة وتبعتها كي أعرف مكان الدخول. شددت الباب الخشبي الذي يهبط من أعلاه حبل ينتهي بقطعة حديد كبيرة كي تبقيه دائم الغلق، وفجأة غابت عني تلك السيدة التي رافقت خطواتها بسبب البخار الهائل"[1].

عادت "الضاوية" إلى البيت ناقمة على الخادم "عثمان" الذي دلها على الحمام ولم يخبرها أنه يحتاج للوازمه الخاصة، وقالت أنها بدت بدوية وسط عناية الأميرات الدزيريات، وهذه إشارة إلى صفات المرأة الجزائرية آنذاك.

اعتنت الكاتبة بإبراز شؤون المرأة الجزائرية في تاريخ 1800 كما جاء في الرواية، وعرضت الحلي وأدوات الزينة الشعبية التي كانت تستعمله آنذاك، ومن بينه "الشنتوف المرصع باثني عشرة قطعة ذهبية" و"الخلخال" و"خيط الروح" وهو الحلي الذي تعرف به المرأة الجزائرية، وقد أهداه الباشكاتب لزوجته "الضاوية" الآتية من قرية عْزيز، فقامت بارتدائه كالعقد، كانت تجهل التجمل على طريقة "الدزيريات" لأنها غريبة عن المنطقة، فقال لها زوجها: "لا يوضع في الرقبة، عليك بوضعه هكذا على الجبين بمساعدة المحرمة ..لماذا نزعت محرمتك؟

كان عبارة عن سلسلة ذهبية تتوسطها ثلاث دوائر منقوشة ومرصعة بالأحجار، الدائرة الوسطى أكبر حجما تتدلى منها كذلك ثلاث دوائر صغرى، وضعه على جبيني وثبته بماسك شعر خاص .. اعتراني شعور مغاير وأنا أتحسس الدوائر الصغرى وهي تتحرك كلما تحركت ..

[1] الرواية، ص 60.

– من الذي سماها خيط الروح ؟

– لا أدري .. ربما يعرف ذلك الصايغ إسحاق.. هذا الحلي معروف هنا في الدزاير فقط .. لم أر مثله في بلاد العثمانيين"[1].

وبعدها أصبحت "الضاوية" القادمة من قرية عْزيز تتجمل مثل "الدزيريات" تقول: "لقد اشتريت أشياء كثيرة، ذلك الوشاح الذي يلف كامل الجسم يسمى هنا الحايك، أصبحت أرتديه بطلاقة، صرت أفضله بوعوينة، اشتريت أيضا وعاء الحمام المنقوش بالطواويس وسروال الشقة ومحرمة الفتول"[2]، وهنا إشارة إلى الأزياء الشعبية للمرأة إضافة إلى القفطان الذي ترتديه في الأعراس زوجات حكام البلاد كدليل على رفعة شأنهن، أما "الحايك" فهو اللباس الذي ترتديه دائما المرأة عند خروجها من المنزل، وكثافة التطريز فيه وقلته هو ما يحدد المكانة الاجتماعية للمرأة وهذا ما علمته "الضاوية" من مراودتها للحمام، تقول: " فقامت امرأة ترتدي حائكا حريريا مطرزا على جوانبه بطريقة مكثفة، فهمت من كثرة ذهابي إلى الحمام أن الحائك المطرز بطريقة مكثفة عند الحواف يدل على الجاه والمال، وكلما قل التطريز كلما قلت مكانة المرأة الاجتماعية"[3].

وبالتالي لم تعد "الضاوية" تلك البدوية، التي كانت تستحم في بيتها ولا تملك لوازم الاستحمام تقول: "أرغب طويلا في الاستحمام، في إبعاد هذا الطين والقصب عن جسدي .. أملك بقايا صابون بائس مصنوع من الأمروج، لا شيء عندي لا ماء ورد ولا عطر ولا غسول يجيد صنعه عثمان بخلط صفار البيض والعسل وبعض قطرات زيت الزيتون"[4]، فقد كانت تعتمد على المشغولات الشعبية كي تستحم ومن ذلك غرس "الليفة الطبيعية" كل سنة، وهنا تشير الكاتبة إلى المشغولات والصناعات الشعبية آنذاك، وتذكر أن "الضاوية " تأثرت بالمكان، فعند انتقالها إلى "دزاير" أصبحت تذهب إلى

[1] الرواية، ص 141، 142.
[2] الرواية، ص 64.
[3] الرواية، ص 88.
[4] الرواية، ص 15.

الدكاكين وتشتري ما يلزمها من زينة، حتى أن صاحبة الحمام تقربت منها وسألتها عن سر لمعان شعرها فقالت لها: "إنني أضيف للحناء مقدار من البابونج وآخر من القرنفل"[1]، وقالت: "تقدمت مني الأسبوع الماضي صاحبة الحمام وسألتني عن نوع العطر الذي أضع، أخبرتها أنه مزيج عطر الياسمين والمسك، وأرشدتها إلى دكان العطارة الذي اشتريته منه"[2]. ومن الصناعات الشعبية أيضا المذكورة في الرواية :" الوشاح الصوفي"، "الصينية النحاسية الكبيرة المثبتة على أربعة قواعد"، "الطشت والإبريق النحاسي المنقوش"، "الكؤوس الزجاجية المرصعة بالأحجار الكريمة"، "السجاد الفارسي الأصيل"...إلخ.

أما عن الأطعمة والمأكولات الشعبية، فالمذكور في الرواية أنهم يعتمدون في التغذية –في ذلك الوقت– على استهلاكهم للقمح والشعير وكل أنواع الحبوب الجافة والتمور[3]، وفي الفطور يتناولون اللبن وقطع الكسرة [4]، وفي المساء يتم تحضير القهوة والمقروط[5].

خاضت الكاتبة تفاصيل ذهنية المجتمع، فرصدت ذهنيات المجتمع الذكوري الذي "يسمح للصبية بالمشاركة في الرعي والزراعة حتى بلوغها، وعندما تداهمها الدورة الشهرية الأولى سوف تقبع في البيت وتتعلم أشغال المنزل، ولن تخرج إلا لبيت زوجها"[6]. وعلى لسان الضاوية تذكر أن الزوج يحب المرأة التي تلد ذكورا، ولعل هذا ما أثار غيرة ضرتها حين أنجبت "إبراهيم"، تقول: "امتعضت زينب لمولودي الذكر، تحققت أنها ضيعت منزلتها الرفيعة، ليس ينفع نسب وجاه المرأة عندما تكون كل بطونها إناثا، الرجل يحبذ المرأة التي تلد ذكورا، ولن يشعر بوجوده إلا عندما يرزق بطفل، فرحة الباشاغا حمدان لا توصف وهو يمسك بأول أولاده الذكور بعد بنتين"[7].

[1] الرواية، ص 66.
[2] الرواية، ص 85.
[3] ينظر : الرواية، ص 17، 18.
[4] ينظر : الرواية، ص 46.
[5] ينظر : الرواية، ص 174.
[6] الرواية، ص 93.
[7] الرواية، ص 143.

ومن ذلك أيضا أنه لا يسمح للمرأة التي توفي زوجها بالسكن بمفردها وهذا ما ظهر على سلوك زوج والدة "الضاوية" الذي منعها من بناء منزل بجانبهم، بل لا بد من تزويجها ولو عدة مرات كما حدث مع "الضاوية"، التي فهمت في ما بعد سبب نفور النساء منها خوفا على رجالهن، لأنها لعوب وبلا زوج، وهذا ما سبب لها عدة متاعب أرجعتها والدتها إلى قلة "الميمون"، وهنا تنقل لنا الكاتبة المعتقدات الشعبية آنذاك، على لسان الشخصية "الضاوية"، تقول: "أردت الوصول إلى الدزاير بأقصى سرعة، تحسست المفتاح الكبير للمرة الألف، أنا التي سأفتح الباب، لا أحد سيقوم بذلك سواي، سأدخل برجلي اليمنى، كما أنني سأطلي عتبات الغرف بالحنة كي لا يلحقني الميمون، تقول أمي أن حظي العاثر سببه الميمون الذي قلبّ جفنة الطعام وجلس فوقها. كيف هو هذا الميمون ؟ حتى تردده النسوة في قريتي.- لا زهر ولا ميمون"[1]. لذا تطلب الأم من ابنتها "الضاوية" التمني عند أكل خبز المحصول الجديد لأنها تعتقد أن أمنياتها ستتحقق، "انتهى موسم الحصاد منذ أيام، أحضرت لي أمي بعض القمح والشعير، تخبرني من جديد وكما في كل موسم: - خبز المحصول الجديد يؤكل برفقة الأماني التي سوف تحقق"[2].

من العادات والتقاليد الشعبية أيضا زيارة الزوايا اعتقادا أن المزار هو وسيط الإله الذي يُتبرك به لتحقيق الأماني، حيث ارتادت "زينب" على مزار سيدي عبد الرحمن بالدزاير، وزارته أيضا "البتول" صديقة "الضاوية" تبركا به كي يفك رباطها من السحر للإنجاب، وكذلك فعلت "الضاوية" التي نصحها العطار بالذهاب إليه لفك سحرها الذي فعلته لها أمها كي لا تنجب من كل زوج تتزوجه ثم يرحل عنها أو يطلقها أو يموت، تقول الضاوية: "كنت أعرف مكان هذا المزار .. لقد قامت زينب بزيارته عندما جاءت إلى هنا .. اشتريت شموعا وحناء من عنده وعزمت على زيارته في الحال. نزعت نعلي ودخلت المكان وأنا أردد فاتحة الكتاب ثم أشعلت الشموع ودعوت الله"[3].

[1] الرواية، ص 46.
[2] الرواية، ص 17.
[3] الرواية، ص 160.

القارئ للرواية سيجد أن الكاتبة تستهل سردها بالحديث عن تيمة "السحر" وتختم به أحداث القصة أيضا، حيث تسعى "الضاوية" لفك هذا السحر كي تلبي رغبة زوجها الباشكاتب في إنجابها له ولدا.

يبدأ الحديث عن الأم التي اختارت حدا يفصل بين مساحة زراعية وأخرى لتضع حدا لرحم ابنتها كي لا تنجب من كل زوج تتزوجه، لأن تربية الأبناء صعبة في قرية "عزيز" في ظل العوز الذي تعيشه ابنتها وبخاصة عندما يفارقها الزوج.

تحفر الأم سبع حفر وتطلب من ابنتها "الضاوية" أن تضع قطرة أو قطرتين من دم حيضها في تلك الحفر، بعدها تقوم الأم بتغطية الحفر السبع بالتراب، وتخبرها في ما بعد أنها ستفك رباطها من هذا السحر الذي لقنته لها المرأة اليهودية، عندما تجد زوج مناسب، وعندما تتزوج "الضاوية" من الباشكاتب تعزم على الذهاب لأمها بغية فك سحرها، لكن الأم تنسى مكان الحفر، فتقرر الضاوية الذهاب إلى الساحرة اليهودية معتقدة أنه لا يفك السحر اليهودي غير اليهودية، وترافقها صديقتها "البتول" التي سرقت حنتها ليلة عرسها إحدى الغيورات، وقامت ببسطها على كامل راحة يدها كي لا تتمكن من الإنجاب كما أخبرتها "الشوافة"، تقول "الضاوية": "كان فتيل الشموع يراقص أثاث الغرفة، رائحة البخور تسد الأنوف، أما اليهودية فكانت امرأة شابة لا تتعدى الخامسة والثلاثين، ترتدي قفطانا أبيض، وتتزين كما نساء الجزائر تماما تغطي رأسها بمحرمة الفتول أين يتدلى على جبينها خيط الروح، سارعت البتول وقبلت رأسها ثم جلست بقربها .. جلست بدوري بمحاذاة البتول، لم أشأ أن أقبل رأسها، وضعت في يدها موزونتين ذهبيتين وقلت لها: واحدة لي والأخرى لمرافقتي (...) قامت بشد وعاء له يد طويلة كان موضوعا على الجمر قبل دخولنا، سكبت ما كان بداخله على أناء آخر جعلته أمامها مملوء بالماء فسمعنا انصهار تلك الفضة وصوتها الباكي فور وقوعها على الماء، انتظرت قليلا وأخرجت ما تشكل من الفضة المذابة داخل الماء بيدها (...) لا تقلقي سوف تنجبين هذا العام، عندما تذهبين لبيتك اشتري أوراق الحناء ثم اتركيها لضوء القمر عشرة أيام ثم اطحنيها واقسميها إلى نصفين، النصف الأول

ابسطيه على يدك، وانتبهي لا بد أن تبسطيه على كامل سليمات يدك لا تتركي ولا سلامية، والنصف الثاني ضعيه على شعرك، في الليلة الثانية أحضري بيضة واغليها في الماء الذي غسلتي فيه شعرك من الحناء .. ثم انزعي شعرة من رأسك حاولي أن تقسميها بواسطة تلك الشعرة نصفين، تأكلين النصف وتقدمي النصف الثاني لزوجك"[1].

لم تغفل الكاتبة استحضار الأغاني الشعبية التي تحيل على ثقافة الشعب في فترة الحكم العثماني في الجزائر، فالأغنية الشعبية تعد "ركنا من أركان ثقافتنا وصفحة تعكس جانبا من عاداتنا وتقاليدنا المتوارثة وهي تختلف عن غيرها من سائر أشكال التعبير الفني في كونها تؤدي المعنى المراد تبليغه للمتلقي عن طريق الكلمة واللحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها"[2]، وقد تنبهت "هاجر قويدري" لهذه الخاصية فوظفت الأغنية الشعبية مقرونة بالآلة الموسيقية / القيتار لتعبر عن حالة الفرح والبهجة التي تعيشها "الضاوية "مع زوجها "الباشكاتب"، وفي الوقت نفسه تبرز التراث الحضاري الذي يعبر عن معتقدات الإنسان وتطلعاته وآماله في أوقات سمره ولهوه، على اعتبار أن "الأغنية هي امتداد للمكان تعبر عن نمط حياة معينة وتعكس سلوك الأفراد وعاداتهم وتقاليدهم في نموذج فني وإطار جمالي"[3]، تقول "الضاوية": "في ذلك اليوم دخل الباشكاتب باكرا على غير عادته .. لم نشعر بدخوله ونحن منغمسين في وصلة غنائية تضبط إيقاعها نرجس والصغيرة زهور ترد الكلمات عليها .. حتى أقبل نحو زهور التي نزع منها القويترة وقابل إلى نرجس، يعزف ويغني ذات الأغنية.

وَعَلَى شُحُوبِ العَشِيَّة نَعْمَل مَعَ الخِلِ رَوْنَقْ

صَفْرَاءْ صَفْرَاءْ مَذْهَبِيَة نَشْرَبْ وَنْغَنِي وَنَعْشَقْ

وَيَكُونْ حُبِي بَيَنْ يَدَيَا نَسَقِيهْ مِنْ الكَاسْ الأَزْرَقْ

نَهَنَا وَيَفْرَحْ قُلَيْبِي وَنْقُول تَاللهْ مَا عَلِيَا

[1] الرواية، ص 168.

[2] عبد القادر نطور، ماهية الأغنية الشعبية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، سكيكدة، ع.9، ديسمبر 2014، ص 336.

[3] الأخضر بن السائح، شعرية المكان في الرواية العربية، ص 185.

اليَوْمْ عَلَى غَيْظ رُقَيْبِي نَعْمَلْ حَضْرَة فِي ذِي العَشِيَة."[1]

إذا نلاحظ أن الكاتبة لم تذكر مؤلف هذه الأغنية، وهذا ما جعلنا نصنفها أنها أغنية شعبية، ذلك أن من سمات الأغاني الشعبية، أن تكون مجهولة الأصل، أي غير منسوبة لمؤلف معين، ذات لهجة عامية، و"تتكون نتيجة لتزاوج النص الشعري مع النص الموسيقي اللذين ينبعان من المجتمع الشعبي"[2].

التحمت هذه الأغنية الشعبية المستوحاة من البيئة الجزائرية في حقبة الحكم العثماني بالبناء الفني للرواية وتم استحضارها مقرونة بآلة الموسيقية / القيتار، ذلك أن الأغنية الشعبية "أكثر محافظة على الأسلوب الموسيقي الذي تستخدمه بالقياس إلى غيرها من الأغاني"[3]، وبالتالي فقد استعملتها الكاتبة كأداة فنية للتعبير عن روح ذلك العصر، وعن الكم الهائل من الموروث الثقافي المعبر عن التراث الممتد عبر القرون الطويلة.

ومن هناك يظهر كيف نهضت الرواية على تصوير الواقعي والمعيش تصويرا فنيا وتخييليا، وذلك عن طريق جعل المادة التاريخية –الموروث الشعبي– تتداخل بالتماهي مع السرد الروائي المعبرة عنها بلسان الشخصية التخييلية "الضاوية".

إن ما فعلته الكاتبة "هاجر قويدري" هو تقديم الموروث الشعبي في قالب قصصي، دون جعل هذا التاريخ يهيمن على الخصائص الفنية للرواية، ومن هنا نشأت العلاقة الوطيدة بين التاريخ والرواية.

## 2. توظيف الأحداث التاريخية في الرواية :

الخلفية التي مزجت من خلالها الكاتبة المادة التاريخية بالنص الروائي قائمة على تعددية الأمكنة والشخصيات (المتخيلة والتاريخية)، ومن خلالهما صنعت الحدث التاريخي في الرواية الذي يحكي عن تواجد الدولة العثمانية بالجزائر، فأضاءت هذا الجانب ببعض ما حدث فيه من حراك سياسي واجتماعي، والكاتبة هنا عملت على تذويب تاريخ المكان الذي شيدته وحشدته بالشخصيات لصناعة

[1] الرواية، ص 173، 174.

[2] أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د ط، 1970، ص 8.

[3] المرجع نفسه، ص 14.

الحدث الروائي الممزوج بالتاريخ القديم وهذا التداخل هو ما أعطى لمسة مصداقية لعملها السردي، بغية إيهام القارئ بواقعيته.

استحضرت "هاجر قويدري" أسماء لأماكن تاريخية عديدة، ولكن لم تفصّل فيها، بل جعلتها وسيلة استدعت بها الذاكرة والتاريخ في الرواية، ومن ذلك نذكر: (مدخل الطيطري، قرية عزيز، الداميات، سهل السحاولة، منبع الماء المسمى بالعين المزوقة بالدزاير، سطاوالي، التلاوملي، فاستن، زنقة الجنايز).

المكان الوحيد الذي اعتنت به الكاتبة في وصفه وجعله بؤرة العمل السردي وركيزة في الرواية بإبراز عاداته وتقاليده وموروثاته الشعبية هو مدينة "الدزاير"، فذكرت أن هذه المدينة مليئة باليهود[1]، ومناخها معتدل على الدوام [2]، وأزقتها ضيقة تسمع فيها لمطارق الحدادين وتشتم رائحة الخبز الساخن[3].

اعتمدت الكاتبة على لسان الشخصية "الضاوية" في التأريخ لهذه المدينة لكي لا تكون روايتها وثيقة تاريخية، وبهذه الطريقة أعادت تشكيل المادة التاريخية بطريقة فنية وتخييلية، فأدخلت المكان التاريخي "دزاير" في فضاء المتخيل، مستعينة بتاريخ تواجد الدولة العثمانية بالجزائر، مثلا تقول: "حدثني عثمان عن أشياء كثيرة هناك، عن الدايات وعن نساء الأسطح البيضاء، عن الأسواق التي يباع فيها كل شيء، عن الحوانيت التي تتمكن فيها النساء من الدخول إليها، وعن الحمامات الرخامية، عن البخار الذي أشتهي، قال أنه سيموت إذا لم يرافقني، أخبرني أيضا عن البيت الذي اشتراه المرحوم زوجي هناك، إنه في زنقة الجنايز، هو يضم غرفتين وخيامة ومنزه وبرطوز وزريبة ودريبة، لم أكن أعرف ماذا تعني هذه الأسماء غير أنني شعرت بألفة قديمة تجمعني بها"[4].

[1] ينظر: الرواية، ص 36.
[2] ينظر: الرواية، ص 46.
[3] ينظر: الرواية، ص 53.
[4] الرواية، ص 38.

مزجت "هاجر قويدري" بين الشخصيات التاريخية والشخصيات التخييلية، وهذه هي طبيعة التركيب في توظيف التاريخ في الرواية، فـ"الشخصيات المتخيلة تساعد في تأثيث المكان واستعادة حرارة اللحظات الإنسانية والأزمنة الراحلة لشخصياته الحقيقية والمتخيلة"[1]، ومن جهة أخرى فهي تساعد في نسج الواقع الروائي المعيش.

لذلك نجد الكاتبة تكلف الشخصية التخييلية "الضاوية" بتقديم الأحداث ونقل الموروث الشعبي في ذلك الزمن، كما أن هذه الشخصية التخييلية تنهض على التعريف بالشخصيات التاريخية مثل "الداي مصطفى باشا، بوشناق، يحي نفطالي".

الميزة التي تخص الشخصيات التاريخية، هي أنها لا تتطور بتطور الأحداث، بل هي شخصيات مكتملة النمو، مثلا عن الحاكم الكبير "مصطفى باشا" يقول السارد: "إنه رجل عظيم .. كان خزناجيا في عهد عمه الداي حسن باشا، ورث عنه كثير المال والجنان والقصور، هذا الداي يحب المباني الضخمة، وقد قام ببناء العديد من المساجد والقصور"[2].

إن هذا التقديم المختزل للشخصية التاريخية "مصطفى باشا " قد يبدو مجحفا في حقه، لكن بالمقارنة إلى باقي الشخصيات التاريخية المذكورة يبدو أنه أكثر حظا منها، حيث ذكرت الأخرى بالإشارة إليها تسمية فقط في سياق الاستحضار للأحداث التاريخية السياسية آنذاك، ومنه نفهم أن الكاتبة نسخت هذه الشخصيات التاريخية في نصها الروائي تماما كما تفعل الرواية التاريخية أي الواقعية، حيث ظلت هذه الشخصيات أسيرة مرجعيتها التاريخية، تحيل على ذاتها فحسب، فلم تقم الكاتبة بتحويلها إلى شخصيات روائية تتصرف مثلا بالطريقة التي يمليها عليها السرد، ولذا فإن الشخصيات التاريخية المذكورة في الرواية هي شخصيات مسطحة وبلا عمق.

[1] فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، ص 70.
[2] الرواية، ص 103.

على الرغم من توظيف الشخصية التاريخية في الرواية كما تفعل الرواية التقليدية إلا أن الأحداث لم يراع فيها التسلسل الزمني، بل تعتمد على كسر خطية الزمنية وفق مفارقات تعود كثيرا إلى استحضار الماضي/الفلاشباك تتذكر فيها "الضاوية" طفولتها وحياتها الزوجية مع الباشاغا حمدان وأزواجها الآخرين، والمضايقات التي تعرضت لها من طرف زينب وزوج أمها ...إلخ. وبالتالي فالكاتبة لم تستعمل ضمير الغائب على طوال المسار السردي كما يفعل المؤرخ، بل عملت على تنويع الضمائر وتنويع زوايا الرؤية أيضا، وكل الشخصيات تتكلم وتشارك في الأحداث.

ومن الأحداث التي شارك فيها "الباشكاتب"/الشخصية التخييلية زوج "الضاوية" مع "الداي مصطفى باشا"/الشخصية التاريخية، حضوره، لما حاولت جماعة من المتمردين قلب نظامه، يقول: "تعبت يا الضاوية تعبت .. كان من الممكن أن تسمعي بخبر موتي اليوم، عند عصر اليوم كنت مع الداي مصطفى باشا في المسجد، بينما حاول جماعة من العصاة في قصر الجنينة مبايعة داي جديد للبلاد، لقد سمع الحاكم بالمؤامرة وحاصرهم جميعا .. وأمر بإعدامهم جميعا ..كانوا سبعة عشر شخصا .. الكثير منهم كان في الصباح إلى جانبه .. يعمل تحت جناحه ويمتثل لأوامره.

– يبدو رجلا طيبا وورعا .. لقد بنى المساجد وأجزل لي العطاء حين ضيقي .. لماذا يريدون أن ينقلبوا عليه؟

– اليهود .. كل البلاد تعرف أن الحاكم الحقيقي للبلاد هو اليهودي بوشناق"[1].

إن الأحداث التاريخية المستحضرة في الرواية لم تقدم وفق رؤية واضحة يمكننا الإشارة إليها، ولعل هذه هي سمة العمل الروائي الجديد التي يظل فيه الواقع مشوشا كما في عالمه الموضوعي، غامضا ولا يمكن ترتيبه، فـ"الرواية الجديدة تعيد رسم حدود هذا التشوش، ولكنها لا تعمل على تنظيمه"[2]، ويظهر

[1] الرواية، ص 162، 163.

[2] فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، ص 66.

ذلك جليا مع الشخصية "الضاوية"، حين لم تستطع ترتيب مجريات الحكاية بخصوص الواقعة الذي جرت حول مقتل ملك الجزائر، تقول ناقلة أحداث مشوشة من أطراف مجهولة شهدت الحدث:

"وصلنا إلى باب عزون، عدد كبير من التجار والوافدين واقفون عند مدخل الباب، ولا أحد يتمكن من الدخول .

– تلك أوامر الجنود ..

**بقيت هناك ألتقط عددا كبيرا من الأحاديث ...أحاول ترتيبها لكنها تأتيني دفعة واحدة.**

يحي نفطالي بطل .. يحي نفطالي قتل ملك الجزائر ..ذلك اليولداش الشجاع.

– القصبة الآن بركة من الدماء.

– لقد نهبوا كل مخازن اليهود.

– ماذا سيفعل الحاكم مصطفى باشا ؟؟ هل سيقتل ؟؟

– أريد الدخول ..أريد أن أرفع يحي النفطالي فوق رأسي، لقد خلصنا من المجاعة .. اليهود سلبوا قمحنا وخشبنا، وباعوه لفرنسا"[1].

لم تلجأ الكاتبة إلى السرد التاريخي في نقلها للوقائع التاريخية بل اعتمدت على حوار الشخصيات لإعطاء بعد فني للحدث التاريخي، ومن ذلك ما حدّث به الباشكاتب زوجته الضاوية عن قصر الجنينة وعن مساعدات الحاكم لليهود، قائلا:

"لست أفهم لماذا يظل بوشناق قريبا من حاكم البلاد، لقد قدم له تنازلا بقطع شجر غابات القل، لو أنهم يقبضون على تجارة الخشب، ستموت هذه المدينة فكل شيء هنا يقوم على الخشب الذي تبنى منه السفن، لا يزال في سياسته ذاتها .. لم يتعلم من المؤامرة الأخيرة.. سيحفر قبره بيده .. رياس البحر هذه المرة سيدخلون الصراع لا شك"[2].

[1] الرواية، ص 179، 180.

[2] الرواية، ص 165.

بهذه الطريقة تكون الكاتبة قد ابتعدت عن التسجيل التاريخي وأزالت الحد الفاصل بينه وبين العمل الروائي، فتداخل هذا التاريخ مع الحكي العام من خلال إعطائها للحدث التاريخي بعده المجازي بإدخاله ضمن المنظومة التخييلية، وذلك عندما رسمت الكاتبة مسار الخطة السردية وجعلت "الباشكاتب" مفقود، وزوجته محتارة تبحث عنه وقلقة عليه لأن البلاد تشهد انقلابات سياسية وحروب ودماء، تقول: "عاد الخادم بعد أن وصلنا إلى البيت أين ساندتني عائشة وسارعت إلى غسل وجهي بالماء البارد، طلبت من الخادم محاولة الدخول من باب الدزيرة أو باب جديد، قد لا تكون الحراسة هناك كما في باب عزون .. لكنه عاد آخر النهار من دون أخبار.. لا أعرف كيف مرت على رأسي ليلتان وأنا أرسل الخادم كل صباح إلى القصبة ولا يعود بخبر واحد عن الباشكاتب، أين هو الآن ؟؟ يا رب ..الأخبار تقول إن القتلى يملؤون رحبة السوق، والجنود الانكشاريين قرروا انتخاب حجة الخيل أحمد بك دايا على الجزائر، الحاكم مصطفى باشا يستجدي عطفهم ويمنح كل ماله مقابل السماح له بالرحيل إلى إسطنبول .. لكنهم يرفضون ويتوعدونه بالإعدام"[1].

ليس من مهمتنا أن نقارن الوقائع التاريخية المستحضرة في النص كما في وجودها المادي للتحقق من مصداقيتها وليس هذا بمجال المقارنة أيضا، لأن ذلك من اهتمام المؤرخ في كتاب التاريخ، الذي لا بد عليه أن يلتزم الصدق في سرد الأحداث لتأتي حقيقة وشفافة، وتنتهي بمجرد أن يوثقها التاريخ لتصبح محدودة في عالم التاريخ.

أما الرواية فتأتي "لتعيد بعث هذه العوالم الميتة من خلال إيجاد مقابلات حيّة لها على مستوى المتخيل قد لا تكون نفسها ولكنها توازيها أو تتقاطع معها"[2]، أي أن الروائي حر في كيفية توظيفه للتاريخ ولا يعتني بالوثائق، وليس ملزما بتقديم تقريره عن مصداقية الأحداث التاريخية التي أدخلها في النص الروائي، لأن فكره تخييلي في المقام الأول ويسعى لكي يقدم نص سردي مُعالج فنيا "إذ الأساس

[1] الرواية، ص 181.

[2] سليمة عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية، الرواية والتاريخ، تقديم: واسيني الأعرج، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص 231.

هو التناسق الداخلي للنص لأنه بعيد عن المساءلة"[1]، وهذا الإدخال هو ما يخلق التناسق داخل النص السردي حين يُمزج بين الواقع والخيال، إذ "يعيد النص التخييلي تركيب المنظومة التاريخية، يحولها، يفتتها، يفكك استراتيجيتها، وينتجها من جديد في ظل استراتيجية الكتابة. في هذا الزمن التخييلي، كل شيء ممكن حسب مستجدات النظام السردي. ومن ثمة، كل التبدلات ممكنة، والتغيرات محتملة، فالسرد التخييلي يرفع من شأن الذات حين يعزلها –ضمنيا– عن الجماعة لكي ترى ذاتها وزمنها"[2].

في هذا المقام فإن تصنيف الرواية إلى واقعية تقليدية أو جديدة تجريبية، يتم بحسب غلبة أحد العنصرين، التاريخي أو التخييلي، كما وضحه النقاد أعلاه. وفي رواية (نورس باشا)، نجد أن التخييل هو الغالب على حضور التاريخ، فالكاتبة لم تلتزم برواية الأحداث التاريخية بحذافيرها بل أعطتها بعدها الفني ومزجتها بكثير من التخييل، لذا نصنف الرواية ضمن الروايات الجديدة من حيث تجريب تداخل السردي والتاريخي فيها.

يبدو أن الكاتبة حين وظفت التاريخ كانت واعية بالحرية الممنوحة لها في تشكيلات توظيفه، وأن عنصر الخيال يستطيع توجيه عنصر التاريخ كيفما شاء، دون أن يحاسب الفاعل/ الكاتب. وقد لمحنا هذا الوعي بالحرية لدى الكاتبة من خلال النص الموازي –الميتاقص– الذي خاطبت من خلاله المتلقي في نهاية النص، قائلة أنها تريد تغيير مسار الحبكة إلى نهاية أخرى وستكون نهاية مفجوعة " تقول الحكاية أن الخادم سيعود إلى الضاوية حاملا معه خبر مقتل حاكم البلاد مصطفى باشا .. فتحزن الضاوية لأجله كثيرا.. لقد عرفته حاكما كريما وبسببه وجدت حب حياتها، وفي نفس الليلة يعود الباشكاتب ملثما يخبرها بمقتل الخزناجي مصطفى القزدرلي أيضا ... كان الباشكاتب يرتعد من الخوف.. وعند الفجر خرج الجميع من دون أية حمولة سفر متوجهين إلى ميناء الدزاير. وعلى مقربة من الميناء ترصد لهم بعض الجنود وقاموا بذبح الباشكاتب من الوريد إلى الوريد أمام عيني الضاوية"[3].

[1] قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب المختص،تونس،دط،2009، ص 132.

[2] زهور كرام، خطاب ربات الخدود، مقاربة في القول النسائي العربي والمغربي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009،ص 120.

[3] الرواية، ص 184.

وتخبرنا الكاتبة كقراء أنه: "أمام هذه المأساة ستفضل بالتأكيد البطلة البقاء في حالة غثيان أمام مدخل الباب الخارجي لجنان تلاوملي ولا ترى عيناها هذه البشاعة"[1].

وبالتالي فالكاتبة منحت حرية أكبر للشخصيات في تحديد مصيرها وهذه سمة الرواية متعددة الأصوات، حيث لا سلطان للكاتب على شخصياته، وقد صرحت بذلك الكاتبة قائلة أن "الضاوية" الشخصية التاريخية هي المتحكمة في مسار الحكي: "لقد حاولت معها طويلا.. ولم أتمكن من النيل منها وحملها إلى بقية الأحداث"[2].

ومن جهة، فقد استعادت الرواية التاريخ وأعادت تشكيله وحاولت قراءته مرة أخرى من خلال سرد القصص التي تتراكم في العمل الروائي، متوخية بذلك مفارقات عصرية تعكس الصورة بين زمن بعيد كان الإسلام فيها يهتك النصرانية، وانقلب التاريخ إلى الضد في الزمن الحالي لما أصبح البطش اليهودي يفتك بالإسلاميين، ويظهر ذلك من خلال هذه الحادثة التاريخية:

يقول السارد: "– يعيش داي الجزائر

ثم أطلق النار فجعله جثة هامدة، أسرع حراس القصر حاملين سيوفهم فقال لهم اليولداش يحي نفطالي:

– ما بكم أنا قتلت يهوديا، فهل أنتم كلاب اليهودي؟؟

عندئذ فتح له الحراس الطريق، وحملوه على الأكتاف وفي طريقهم إلى الثكنة راح الناس يقبلون اليد التي أنقذتهم من ظلم اليهودي.. وفي غمرة هذه الأحداث أرسل الحاكم مصطفى باشا سبحته إلى الجنود دلالة على إصدار العفو على اليولداش يحي نفطالي، لكن الخبر انتشر في المدينة فحدث ما حدث وصار الأهالي يهاجمون مخازن بوشناق وبكري"[3].

إن المرجعية التاريخية هي مرجعية قصدية، وبالتالي فإن توظيف التاريخ لا يرجى منه الاستمتاع بالحكاية بل إن له مآربه الخاصة التي يُوظف من أجلها في الرواية الجديدة، وفي هذا المقطع السردي فإن

[1] الرواية، ص ن.

[2] الرواية، ص 183.

[3] الرواية، ص 180.

المادة التاريخية انصهرت مع الحكاية الرئيسية لخدمة مقصدية الكاتبة في البوح بهذا الطابو الديني الذي يعجز الخطاب التاريخي على الخوض فيه.

### 3. توظيف اللوازم التاريخية:

اهتمت الكاتبة في توظيفها للتاريخ العثماني بالشكل الشعبي واتخذت منه مادة لإنتاج نصها الروائي بإبرازها لعلاقة الحاكم بالمحكوم وتصوير الحاكم بالمنصف والعادل في شؤون رعيته، وهذه الصورة لها أبعاد فنية، قصدت من خلالها الكاتبة تبيان المفارقة في "قضايا الحكم" بين الدزاير في العهد العثماني والجزائر في العصر الحديث، أي أن توظيف الشكل التاريخي في هذا المقام اتخذ بعدا رمزيا "للتعبير عن رؤاه للراهن ومواقفه من إشكالياته"[1].

ويظهر ذلك عندما سرق الخادم "كتونيوس" ميراث سيدته "الضاوية" المقدر بـ"300 موزونة ذهبية وبعض الذهب" وفرّ هاربا إلى مالطا، فكرت حينها "الضاوية" بالذهاب إلى قصر السلطان الداي مصطفى باشا لرفع التظلم إلى قاضي المدينة. وبعدها استمع القاضي لشكواها باهتمام، وبعد أيام تتفاجئ "الضاوية" بأن حاكم البلاد الداي "مصطفى باشا" بجلالة شأنه يأمرها في المثول أمامه، تقول: " أجزل الحاكم لي تعويضا، صرفه لي الباشكاتب في الحال"[2].

هذه القصة لها دلالات سياسية، تروم من خلالها الكاتبة إلى إعطاء قراءة نقدية معاصرة لإبراز الظلم وعدم الانصاف في الوقت الراهن، وهذه هي علة ارتداد الرواية إلى التاريخ هنا، لـ"البحث فيه عمّا يمكن أن يستوعب إشكاليات الراهن، ويعبر عنها كأشكال جمالية جديدة"[3]، فالرواية هي نقد للواقع الراهن من خلال تعرية الطبقة الحاكمة وهذا ما يعجز قوله الخطاب التاريخي، فأتت هذه الرواية "لسد الفراغ واستكمال الحلقة المفقودة في كتابة تاريخ تمظهرات الوعي وترسبات اللاوعي"[4]، من حيث تعرية

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 97.
[2] الرواية، ص 104.
[3] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 82.
[4] قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، ص 135.

ظلم الحكام، ففي الراهن لا يستقبل حاكم البلاد أفراد شعبه للاستماع إلى مشاغلهم وقضاياهم ولا يهتم بأمورهم، والمسروق فيهم يبقى مظلوما، لا تعوض له أمواله، ولا يهتم بشأنه، على عكس صفات الداي "مصطفى باشا" في العهد العثماني في الدزاير كما تبين الرواية "يستمع الحاكم الكبير إلى شكاوى العباد من خلال نافذة تطل على الرواق الكبير، هو يهتم بأدق أمور الرعية، وليس يترك المظلومين أبدا"[1]، لهذا عرفت الدزاير آنذاك بعدل الحكم فيها والسلام والأمن الذي تحرص على إقامته بين العباد، عكس الجزائر الآن حيث الظلم والبطش الذي نُحِنّ فيه إلى العدل والمساواة كما كان سابقا، ويظهر هذا الانصاف في قول القاضي: " بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين نبينا طه الأمين، سنبدأ مظالم العباد في ولاية الداي مصطفى باشا حفظه الله وعاونه في إثبات العدل والأمان، ها هو يوم السادس من شهر شوال لعام ألف وثلاث مئة وثلاثة عشر .. الموافق لـ12 جويلية 1800 أيها الحاجب أحضر أول الحضور"[2].

إن هذا المقطع السردي يعبر عن نداء الحاكم على المظلومين، وهو قرار لا رجعة فيه، يفصل فيه بين الظالم والمظلوم ويرد الحق لأهله، يقول السارد: "فقام القاضي من مكانه وقد انتفض غضبا: – حرام عليك هذا الإدعاء الباطل، الأرض تغرس ثلاث مرات في السنة بالخضروات، وإذا كان ما تقوله صحيحا فهذا يعني أن محصولا واحدا من الخضروات قد تلف بسبب الوابل، فأين هو محصول الخضروات مرتين كاملتين، هيا اذهب وأجزل لها حقها، سوف تحضره إلى هنا عدا ونقدا بعد ثلاثة أيام وهي المهلة التي أمنحها لك .. انتهى التظلم .. أيها الخادم أحضر التالي"[3].

نلاحظ أن الكاتبة لها لغة متمكنة، تجعل القارئ تحتويه اللحظة التاريخية، وقد تمكنت من ذلك عن طريق تفعيل القاموس اللغوي للحدث التاريخي وإعطائه امتدادا حكائيا مناسبا في النص السردي، أي أنها اختصرت زمن طويل في أسطر أجادت فيهم التعبير، وبهذه الطريقة استطاعت تحويل الحدث

[1] الرواية، ص 103.
[2] الرواية، ص 87، 88.
[3] الرواية، ص 89.

التاريخي إلى نص إبداعي، جاعلة من التاريخ ينزاح عن مدلولاته السابقة ليتخذ أبعادا دلالية جديدة تمثلت في هذا المقطع السردي في تلك المفارقة التي قصدت من ورائها البوح بالمسكوت عنه بخصوص الطبقة الحاكمة والمحكومة.

تعد "استخدام النداءات من اللوازم التاريخية في الرواية، وتعني مجموعة الأوامر التي تلقى من الحاكم إلى المحكومين"[1] كما بيّنا أعلاه، وللإشارة نذكر أنه تعددت النداءات في الرواية، حيث فصل القاضي في عدة قضايا، وكلها تتميز بالحكم العادل ورد الحق إلى صاحبه وإرضاء كل مظلوم وتبجيل دور النسوة على الرجال والفصل بينهم في المجلس، حيث "كانت الأحكام في هذه البلاد تقضي بالبدء في مظالم النساء قبل الرجال"[2].

وأيضا "من اللوازم التاريخية في الرواية استخدام الرسائل"[3]، ومن ذلك ما جاء في النص:

"بسم الله الرحمن الرحيم

وصلى الله على سيدنا محمد ومولانا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما

2 فيفري 1801

من القبطان باشا القسطنطيني إلى حاكم الجزائر الداي مصطفى

أعلم أنني أصدرت أوامر إلى موانئ الخلافة كافة، من أجل طرد كل أعوانكم كما أصدرت الأمر بعدم تزويد الإيالات بأي جندي وعدم السماح لها بالقيام بأي تجنيد وبأسر كل سفينة تابعة لها قد تظهر في أحد موانئ البحر الأبيض المتوسط وسجن قائدها وطاقمها ..."[4].

الرسالة تبدأ بالبسملة والصلاة على النبي وهذا يدل على التمسك بالتربية الإسلامية للتعاملات بين المرسل والمرسل إليه حتى في خضم اضطراب الوضع السياسي كهذه، ونلاحظ أن المرسل يدخل في

[1] ينظر: عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص 137.

[2] الرواية، ص 89.

[3] عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص 136.

[4] الرواية، ص 132.

الموضوع مباشرة وهذا الإيجاز يتناسب مع السرد في هذه الرواية ذات الحجم المتوسط، ويبدو أن الرسالة مبتورة لذلك لا يمكننا تحديد خصائصها الفنية وطريقة الختم فيها أيضا، ولكن هذا البتر لم يؤثر في عملية السرد، لأن الغاية منها لم تكن من أجل التوثيق الذي يرجى منه الحقيقة التاريخية بل من أجل جعل هذا النص التاريخي يتخذ قناعا فنيا ينزاح عن التقريرية المخلة بالبعد الفني للنص الروائي، وإيهام القارئ أيضا.

يعد توظيف الرسالة محاولة من الكاتبة لتأصيل هذا الموروث النثري التقليدي في الرواية النسوية المعاصرة، فـ "عملية توظيف التراث هي عملية واعية توظف من التراث ما يحقق للرواية أصالتها من جهة، ويتناسب وطبيعة فن الرواية من جهة أخرى"[1].

وقد تم إدخال مناسبة الرسالة في شكلها التاريخي بالإعتماد على لسان الشخصية التاريخية في النص الروائي، وقد اختارت الكاتبة شخصية "الباشكاتب" كونه شخصية سياسية تعمل في قصر الحاكم، ومهتمة بما يخص شؤون الدولة، ومطلعة على كل جديد فيها، لكي تتمكن من إيهام القارئ بواقعية المرجع، وبهذه الطريقة تكون الكاتبة قد ربطت الواقع بالنص عبر هذا التداخل التاريخي السردي الذي توسلت فيه أسلوب التماهي مع النص، يقول "الباشكاتب": "إن الأمور تزداد سوءا بين الجزائر والباب العالي من جانب وبين فرنسا من جانب آخر. لقد قامت البحرية الجزائرية بالاستيلاء على عدد كبير من السفن الفرنسية وتعرض الضباط الفرنسيون ممن فيها إلى النهب والتنكيل في مرسى تونس مما جعل بونابرت يعلن الحرب على الجزائر .. لكن هذا النهب جاء بعد أوامر رسمية صادرة عن الباب العالي الذي اغتاظ كثيرا من الحملة الفرنسية الموجهة لمصر، ولم يأمر بها حاكم البلاد مصطفى باشا.. لكن مصطفى باشا كف عن ذلك لما بين فرنسا والجزائر من تعاملات تجارية .. لا سيما الديون المستحقة على فرنسا فغضب الباب العالي وأرسل الخطاب الذي تمكنت من فك حروفه قبل قليل"[2].

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص198.

[2] الرواية، ص 133.

نصل إلى أن رواية (نورس باشا) وظفت التاريخ لخدمة مآربها، ومنها، إبرازها للموروث الشعبي الذي تميزت به الحقبة الزمنية المقصودة، وكشف للمسكوت عنه في ما يخص طابو الدين والسياسة وهذا ما يعجز التاريخ القول فيه.

وفي الوقت نفسه بقيت وفية لمادتها، فلم تجعل من التاريخ هاجسا، بل جعلته كتقنية لتوخي الوعي النقدي، والبعد الجمالي، وبذلك فقد جمعت بين الهم في مرجعيته الواقعية والهم الإبداعي.

فهذه الرواية لم تفقد خصائصها الفنية حين استقت موضوعها من عهد تواجد الدولة العثمانية بالجزائر، فعلى الرغم من طغيان الجانب التاريخي فيها على مستوى توظيفها للموروث الشعبي، إلا أنها لم تتقيد بالتسلسل الزمني في توظيفها للمادة التاريخية، لذا فهي رواية تخضع الخطاب التاريخي لسلطانها وفق ما تقتضيه متطلبات الخطاب الروائي.

**سابعا– التعدد اللغوي الحواري:**

تحمل الرواية التقليدية زاوية أحادية في بسط حكايتها الخاضعة لسلطة كاتبها ذو الأسلوب الواحد، والوعي المفرد، الذي يعمل إلى إخضاع شخوصه الروائية للإدلاء بكلمته التي تعلو كل صوت في الخطاب الروائي، لذا جاء الأسلوب الحواري ردا على النظرة التقليدية للرواية حين قال "باختين": "الأسلوب هو الرجل، ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان على الأقل أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول"[1].

هذا يعني أن الأسلوب الحواري هو نتيجة حتمية لوجود فاعلين في الخطاب الروائي، وهو ما يسمح له بإعلاء التعددية على كافة مشكلاته السردية، وهي الميزة التي وسمت الرواية الجديدة، ويأتي الأسلوب اللغوي الحواري المتعدد والمنفتح على الآخر، كنقيض لسلطوية الأسلوب الأحادي والصوت الواحد في الروايات التقليدية، أي أن الأسلوب الحواري يظهر في الرواية التي "تقوم على تعددية

[1] تيزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 124.

الأصوات، وتعددية اللغات بسبب التنوع الكبير في الشخصيات، إن الرواية تجمع الخطابات المختلفة، وتضعها في علاقة مواجهة، وتجعلها تتعايش وتتحاور، وتتعامل مع بعضها البعض .و بالتالي فإن الرواية لا تقوم على تأكيد الخطاب المتسلط، بل على العكس من ذلك تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة"[1].

يأتي التعدد اللغوي ك"نتيجة حتمية تطبع رواية تعدد الأصوات، ما دامت ترتكز على فكرة طرح تعدد وجهات النظر، حين تتيح لكل صوت أن يعبر عن وجهة نظره، وفكره، وموقفه من قضايا الحياة بلغته الخاصة"[2].

وبناء على هذا نؤكد أن التعددية اللغوية هي جزء من المكونات الجوهرية في الكتابة الجديدة، التي" تبحث عن تنوع لساني يترجم الحق في الاختلاف والوعي بضرورة تعدد اللغات القومية بكشف تعقد الواقع وتشابك عناصره وتنوعها"[3]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تخلق تفاعلا بين أنماط الوعي والأيديولوجيات داخل الخطاب الروائي، وتسمح للنظرة الشمولية للعالم بالبروز وتكشّف مجموع الرؤى المعبرة عنها بالكلمة الحوارية التي تجسد الموقف الاجتماعي، وبهذا ينتج صوتان متحاوران في الكلمة الواحدة، وهو ما يحقق مفهوم الحوارية في الرواية، والتي ينظر إليها "باختين" أنها تعبر عن الواقع بالدرجة الأولى، وما يحقق شموليتها هو احتواؤها على التهجين والعلاقات المتداخلة بين اللغات والحوارات الخالصة.

تحمل رواية (الذروة) معاني المفاضلة بين الأصالة والمعاصرة مع غلبة الأولى، وهو ما سهل للنص أن يستحضر التراث من خلال العديد من الأمثال والأغاني والحكاية والمعتقدات الشعبية وتوظيف أفكار التصوف واقتباس الآيات القرآنية واستحضار التاريخ والأسطورة والعجائبي وأساليب التهكم والسخرية ويضمّن نصها أيضا تعرية الألاعيب السياسية، واقترانه بعرض الصور الجنسية، وتناقش من جانب آخر

[1] شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جنيت، دورية دراسات أدبية،الجزائر، ع. 2، جانفي 2008، ص 70.
[2] مريم جبر فريحات، البوليفونية في الرواية العربية ودراسات أخرى، وزارة الثقافة، الأردن، دط، 2013، ص 26.
[3] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص 58، 59.

الفتن الدينية المروجة داخل المجتمع ومشاهد السحر والشعوذة فيه، فهي تستحضر الطابوهات بكل عفوية وتناقش أبعادها، من خلال توغلها داخل المجتمع الروائي.

حين تستحضر الكاتبة التراث بقوة وتناقش الطابوهات بحرية فهي تجعلها كوسيلة لإبراز التعدد اللغوي الذي سمح لها بعرض الفئات والشرائح الاجتماعية المتنوعة بمختلف مستوياتها، ويتجلى هذا في مجموع أصوات الشخصيات المتكلمة، وما ينبئ به تلفظها من ترجمة مستواها الثقافي والاجتماعي المتعدد والمتفاوت.

وهو ما جعلنا نقول أن ظاهرة التعدد اللغوي هي العنصر المميز، والظاهرة البارزة في رواية (الذروة)، وهو السبب الذي دفعنا لدراستها من هذا الجانب.

سنعاين في ما يلي تجليات التعدد اللغوي في رواية (الذروة)، ونكشف عن مدى تحقق مكون التعدد اللغوي فيها كأفق حداثي للرواية الجديدة عبر عنصري "التهجين" و"الأسلبة"، ونتغاضى عن الحوارات الخالصة في هذا الموضع، كوننا قد ناقشناها في مواضع سابقة (و نقصد في الفصل الأول)، وبيّنا تجلي الحوارية فيها.

## 1. التهجين:

باعتبار اللغة سمة إنسانية، والإنسان موصول بالمجتمع، يتواصل بها بوصفها ظاهرة اجتماعية فكرية نطقية، تضمن له سيرورة تفاعله مع الآخر، كثيرا ما تصطدم لغته بلغة أخرى لها وعيها المخالف، بل وقد تتفاعلان وتتمازجان فتخلقان لغة ثالثة تكون حاملة لعدة أيديولوجيات وثقافات، وهي ما تسمى باللغة الهجينة، التي تولدت بحكم الانفتاح على الآخر، فتصبح ممارسة لغوية مشروعة داخل النص الروائي، الذي يغدو "الساحة المفضلة للإلتقاء بين أصوات ولغات ومنظورات متباينة من شأنها أن تخلع على النص (الملفوظ) الروائي صفة التهجين كإحدى أبرز معالم الخطاب الروائي الجديد"[1] .

[1] سعيد بن الهاني، شعرية التعدد اللغوي في رواية سرايا بنت الغول، مجلة علامات في النقد، السعودية، م. 14، ديسمبر 2004، ص 589.

تنفتح الرواية على خطابات وأساليب متعددة، فتختار لكل ملفوظ فيها هويته، فتأتي لغتها صافية فصحى أم مهجنة قصدية، فضلا على أنها جنس مضيف لكل الأجناس الأخرى، فهي في الوقت ذاته كل مركب يستوعب الواقع الشاسع بكل تفاصيله وتناقضاته ولغاته ولهجاته.

لطالما ارتبطت الرواية بالواقع وشخصته وفق رهانه الزمني، فإذا كانت الرواية التقليدية تنادي الإلتزام بالأحادية في بنيتها النصية ذات اللغة الواحدة، فإن ما يميز بنية الخطاب الروائي الجديد هو صفة التعدد، واللغة الهجينة كونها تضمن له سيرورة التعددية الصوتية بخاصة، فهي من أهم ميزات هذا التعدد والتجديد في بنيته.

أصبحت الرواية اليوم بنية هجينة بامتياز، لها كفاءة عالية في المزج والتركيب والتحرر، ويبدو هذا جليا بخاصة في ما تحمله من خطابات ولهجات اجتماعية. فالملفوظ المهجن يتعايش مع بنية النص الروائي بألفة، بل ويمكّن النص قوة في إبراز تعدديته وانفتاحه، ولأن المجتمع الروائي خليط من الأجناس والأنواع، فإن اللغة المهجنة هي الوحيدة القادرة على رسم صورة التفاعل اللغوي الثقافي في النص، وإعانة المتلقي على الاختلاط مع المجتمع الروائي.

يحدثنا "ميخائيل باختين" عن ماهية التهجين فيقول: "هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا"[1].

هذا يعني أن الكاتب وهو يعبر عن إدراك العالم بإدراجه التهجين يكون واعيا وقاصدا ذلك، بغية التعبير عما حل بالواقع من امتزاج واختلاط الوعي والتغير، وهذا ما حاولت "ربيعة جلطي" إدراكه في روايتها (الذروة)، فرسمت الشخصية بملامح التهجين وجعلتها مركبة عرقا وثقافة وسلوكا، وأسكنتها بمكان هجين، مكان ألفتها وغربتها في آن واحد، وحرضت عليها زمنا هجينا تمازجت تناقضاته، فلم يعد كالأمس فلا أنت تستطيع فهمه ولا رفضه ولا معايشته، وهذا ما نسمعه عبر المكون النصي: "كبرت أندلس حفيدتها، وكبر الآخرون الذين تبنتهم ورحمتهم من اليتم والضياع واعتبرتهم أبناء لها وسهرت على

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت، ص 18.

تربيتهم وتزويجهم فكونوا أسرا وأنجبوا أطفالا جميلين وراحت الحياة تشغلهم وتبعدهم قليلا قليلا .. طاروا مثل العصافير حين تشد أجنحتها ويمتد ريشها بما يطاوعها الهواء، جميعهم كبروا، وهم يتراكضون الآن في مدن الأرض التي أصبحت ضيقة ..أما الأهل والأصدقاء فكل غارق في مشاكل الدنيا .. العصر ليس كالعصر ..كانت الحياة مختلفة ..كل شيء تغير .."[1].

نستشف من خلال هذا المقطع السردي أن الكاتبة أرادت التعبير عن تغير أحوال الناس وتغير طبيعة الحياة من ألفة إلى غربة، فالأم هجرها أبناءها، والمقربين لم يعد فيهم أحد يسأل عن الآخر، والحياة أصبحت أكثر تعقد في ظل هذا التشتت الروحي بخاصة، ويعتبر هذا التشظي من أهم المواضيع التي اشتغلت عليه الرواية الجديدة، محاولة إبراز قسوة الراهن وغربة الإنسان فيه.

### 1.1. تداخل اللغات:

مس التهجين حتى ظاهر اللفظ النصي، وهذا ما يهمنا هنا، واستعملته الكاتبة كأداة واعية تجسيدا للنزاع الداخلي الذي يسيطر على الكلمة وقائلها، والذي يمثله هذا المزج بين لغتين، والجدول الموالي يقدم أمثلة عن التهجين اللغوي المنقول على لسان شخصيات متعددة في الرواية المنتخبة:

| لغة أجنبية | لغة فرنسية بحروف عربية | عامية جزائرية ولهجات عربية | لغة بذيئة |
|---|---|---|---|
| -GAULOIS<br>YO SOY -<br>ARABE | –السيلفان<br>– شيف دو بيرو<br>– بونسوار ما شار<br>– تغي بيان تغي بيان<br>– صافا<br>– سي بيان<br>– الأوتوستوب | – واش هاذا التبهديل<br>– تعال يا حسنين ارقص معي يا حسنين ؟الله؟<br>– والله ماني عارفة يا ختي. الله يعلم ما يكونو غي دوفيز !! | – بغيت نبوسو بن الكلب دفل زعمة عاف مني لوكانت أندلس لو كان بال تحتو .<br>– أسكت يا كلب<br>– ألم تعلمك أمك |

[1] ربيعة جلطي، الذروة، ص 213.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | – وي<br>– الروتين<br>– سيناريوهات<br>– فيف لاليبارتي | – الحرقة ولا الحقرة .كرطونا في روما ولا فيلا في الحومة. | الفطنة أيها الدب؟ أكان علي أن أنبهك إلى غلق فتحة سروالك ؟ ليست هذه مهمتي.. مهمتي غلق فتحات مخك أيها الأجرب. |

نلاحظ أن الكاتبة "ربيعة جلطي" تشخص لغات ولهجات اجتماعية مختلفة السمات الثقافية والاجتماعية عن طريق التنويع في استعمال التهجين، فتستضيف روايتها المكتوبة باللغة العربية كلمات من اللغة الفرنسية لكن بشكل قليل، وبهذا تحدث تهجينا على مستوى الجملة، وعلى مستوى الكلمة، فهي تختار اللغة الفرنسية كلغة ثانية تضيء بها اللغة العربية، فالحروف عربية والدلالة فرنسية، وهكذا نكون أمام ملفوظ مهجن يحمل وعيا لسانيا فرنسيا مندمجا مع وعيٍ لسانٍ عربيٍ.

لم يخف على "ربيعة جلطي" أن تتلفت إلى اللهجات العربية غير الجزائرية، فكان أن وظفت، كما يبين الجدول، لهجات عربية "مصرية/خليجية" أرادت بهذا الفعل، خلق عمل أدبي هجين حامل لوعيين ثقافيين. "فليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية أو حتى معجمها المجرد بل، وبدقة، ذلك الذي يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة كاملة"[1].

لا يشترط في التهجين أن تكون اللغة المضاءة لغة مختلفة لها مجتمعها الخاص، بل نجد أن "ربيعة جلطي" تنقل وبكثرة في روايتها خطابات اجتماعية/جزائرية بلهجة عامية بشكل كبير وملحوظ، فاهتمت بهذا الجانب كثيرا فسمحت لبعض العناوين داخل الرواية أن تأتي بلهجة عامية، مثل (سعدية يا سعدية غير أنت وبزاف عليا/أنا الياقوت واللي ما يبغينيش يموت)، وعليه فاللهجة العامية الجزائرية

[1] تيزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 123.

تناثرت داخل المتن الروائي بأشكال مختلفة عنوة لتضيء الوعي اللساني للغة الفصحى على الوعي اللساني للهجة العامية الجزائرية.

إن استعمال العامية الجزائرية ولهجات المجتمعات العربية الأخرى والفرانكفونية، وحتى اللغة البذيئة السوقية التي تعبر عن لغة المهمشين، والتي أسهبت الكاتبة في إبرازها من خلال شخصية "الياقوت" بخاصة، واستعملتها لتمرر مشاهد جنسية متعددة، وملفوظات بذيئة، لم نمثل بأغلبها بل تركناها قابعة في نصها، ونعتبر هذا تحررا على مستوى الكتابة النسوية، والذي أدى وظيفة كسر الطابوهات ونقل الواقع بتفاصيله، وفي رأيي أنه لا بد على الروائي أن يرتقي برسالته، لأن كتابته لكلمات سوقية تشوه الفن الروائي وصورة المجتمع الجزائري والمرأة كفرد متميز بخاصة، وقبل هذا ككل فهذا السلوك يتعارض مع ديانتنا الإسلامية للأغلبية الجزائرية، وينافي أيضا عادات وتقاليد المجتمع الجزائري.

ورغم ذلك، فإن اختراق الطابوهات وتوظيف اللغة السوقية والإباحية له مبرراته الفنية، إذ يعتبر تجديدا على مستوى البنية النصية، من خلال تجاوزها للغة التقريرية الإخبارية المحتشمة، وكسرا لقواعد الكتابة التقليدية في نقل الواقع بتفاصيله الدقيقة.

إلا أنه اعتبر من جهة أخرى تجديدا على مستوى البنية النصية، وهو كسر لقواعد الكتابة التقليدية، وخروج عن أسلوب لغتها في التعبير والاستبيان عن حقيقة الواقع، "إنها ثقافة المواجهة والسفور، في مقابل ثقافة الحشمة والحياء"[1].

لم تكن لتحظى الرواية الجديدة بهذا التثاقف اللغوي لولا توظيف التهجين اللغوي، فالمتكلم تبرز فرديته في هذه الهجن القصدية الواعية التي أدرجتها الكاتبة داخل المتن الروائي، فساهمت في تحيين اللغة الثانية وربطها بكيان الرواية، وساهمت من جانب آخر على إبراز العنصر السوسيولساني الذي اختارته "ربيعة جلطي" كأسلوب معبر عن الواقع الهجين داخل المجتمع الروائي في (الذروة).

[1] وداد بن عافية، الشعر النسوي الجزائري، سياق التكون البنية وإبدالاتها، دار نوميديا، الجزائر، دط، دت، ص 63.

يؤكد "ميخائيل باختين" أن "الهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبرة (كما في البلاغة)، فحسب، بل هي مزدوجة اللسان، وهي لا تشتمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين –لسانيين– وعلى حقبتين ليستا، في الحقيقة مختلطتين هنا بكيفية لا واعية، بل هما قد إلتقيا بوعي، وتتصارعان فوق أرض ملفوظ"[1].

إن هذا الكلام يفسر أكثر ما ورد في الجدول من تهجين، فكل لغة فيه تحاور لغة أخرى وتستدعيها إلى نصها، حتى داخل اللغة الواحدة هناك لهجات تستدعى للولوج إلى بنية اللغة الروائية، فتتحاور اللغات واللهجات ككل مع بعضها البعض، ففي الملفوظ الواحد نسمع صوتين، قد يطغى صوت على صوت آخر فيضيئه، وقد يتشابك معه لإبراز الوعي المقصود، وهذا ما يعطي هجنة فردية قصدية وواعية.

يعتبر التهجين إحدى الأساليب الأساسية لبناء صورة اللغة، حيث "اللغة التي تضيء (عادة تكون نسقا من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعا موضوعيا إلى حد ما، لتصبح صورة. وكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة عميقة (من خلال عدة لغات وليس لغة واحدة) كلما اتخذت اللغة المشخصة والمضيئة طابعا موضوعيا، لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية"[2]، ومن خلاله أيضا تتحدد قدرة الرواية على خلق التعدد اللغوي، الذي يُعد سمة الرواية الجديدة، إذ يعتبر التهجين الأسلوب الناطق بلغة مكثفة، والحامل لوعي الفرد الذي يعيش داخل واقع مكتظ بالتنوع والتناقضات، والذي لا يتسع له أسلوب آخر كالتهجين اللغوي.

### 2.1. البناء الهجين والتعليل الموضوعي المزعوم:

يعتبر الكلام المجهول النسب من الخطابات الأجنبية المستترة، وهي من أحد **مغايرات البناء الهجين**، الذي يحمل صفة اللاهوية، إذ يشار إليه بصفته خطاب ينتمي إلى الآخر المجهول أو إلى أقوال

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 121.
[2] المرجع نفسه، ص 123.

فئات معينة وردت صدفة داخل الرواية ولا نعرف عنها سوى كلامها المنطوق به، وفي هذه الحالة يسمى هذا البناء الهجين بـ"**التعليل الموضوعي المزعوم**"، لأنه مرتبط دائما بهوية القائل المجهول أو معمم المقول.

نستشف من خلال المقطع السردي الموالي البناء الهجين المعبر عنه بالتعليل الموضوعي المزعوم:

يقول السارد: "نطقت زبونة أخرى تؤكد أن :

– جن خداوج جن أزرق جن شارف، فاهم وعارف

فتضيف الأخرى من بعيد:

– مش جن نتاع البارح .. مشي جن يرضع صبعو .. جن فحل وازدك أحنا مسلمين ومكتفين يا خييتي.

لكن زبونة أخرى تذهب إلى أن جن خداوج:

– صحيح ذكر وفحل، بصح معاه عفريتة تعاونو .. وتنظم لو وقتو وصوالحو

اختلفت زبونة أخرى في الرؤية بحدة :

– لالا .. لالا ما معاه حتى حد ... جن خداوج وحودو وحدو .."[1]

في هذا المقطع السردي لجأت الكاتبة إلى الخطابات المستترة الصادرة عن متكلم يشار إليه على أنه آخر فحسب دون تحديد لهويته، وبنقلها للصوت المستتر تبدو وكأنها متضامنة مع كل قول لأنها عمدت نقل كل خطاب مزعوم وكل بتعبيره الخاص، لكن هذا شكليا فقط لأنها بنقلها هذه الأصوات أرادت إضفاء صوت آخر لصوتها لكي يلقي على الحديث سمة الموضوعية لأسلوب الكاتبة، وبالتالي يصلنا صوتان في ملفوظ واحد، الأول صوت أجنبي هو الصوت العام المزعوم والصوت الثاني هو للكاتبة الناقلة للكلام بأسلوبها الذي أضاءه الأول بالموضوعية وهذا ما يسمى إزدواجية صوتية، وهي من سمات التجديد في هذه الرواية.

[1] الرواية، ص 136، 137.

يحضر التهجين في النص بشكل آخر "عندما تشتبك عدة ملفوظات وأساليب، أو على الأقل ملفوظين اثنين، في لحمة الخطاب السردي وتجعله يراوح بين رؤيتين ووعيين يصعب أحيانا تحديد وجهتهما الدلالية، فتنعدم الحدود الشكلية الفاصلة بين الملفوظات المتشابكة. كما يتخذ الملفوظ المتولد عنها شكل بنية هجينة تضمن ثنائية اللغة والمنظور والصوت"[1].

أي قد يأتي الخطاب المزعوم في شكل حوار بشكل افتراضي فقد طبيعته الشكلية، وهو تجلي لأسلوب آخر للتهجين، لكن الكاتبة لم توظف هذا النوع في نص (الذروة)، بل وظفته في رواية (نادي الصنوبر)، ولتوضيح هذا التجلي للتهجين في شكله الآخر، سوف نستبين بهذا المقطع السردي من رواية (نادي الصنوبر):

"لم تستطع أمي أن تقنعني أنك لن تعودي أبدا، ولن نسمع صوت مفتاحك وأنت عائدة في المساء تفتحين بابك مقابلنا، تجرين تعبك بينما يلمع الحنان والابتسام الدائم في عينيك العميقتين الغائرتين، لم تستطع أن تقنعني أنني سوف أقوم من فراشي صباحا ولن يقع بصري عليك أبدا "[2].

القارئ لهذا المقطع السردي من رواية (نادي الصنوبر) يفهم أن "ربيعة جلطي" جعلت الشخصية تنقل كلاما حاملا ليس لصوتين فحسب بل لوعيين أيضا، الوعي الأول وهو وعي الأم بآلام ابنها وهو يفارق الجارة العجوز محاولة التخفيف عنه وجاهدة لأن تساعده في إدراك الواقع/موت الجارة العجوز، وأما الوعي الثاني فهو وعي المتكلم "الابن" الذي يحاور العجوز الراحلة وكأنها ممتثلة أمامه بتفاعل وامتلاء، رافضا فكرة موتها .و بالتالي هناك لغة مشَخصة هي لغة الوعي الغائب "الأم " ولغة مُشَخِصة هي لغة الوعي الحاضر "الابن" المتكلم.

[1] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص 242.

[2] ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، ص 40.

### 3.1. حدود الخطاب الهجين:

تأتي حدود الخطاب الهجين "عن قصد متحركة ومزدوجة وكثيرا ما تمر داخل مجموعة تركيبية أو داخل جملة بسيطة، وأحيانا تقسم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة"[1].

ينهض "الخطاب الموضوعي المزعوم" على تقسيم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة، إذ يعتبر الحد الفاصل لها، ومنه تتولد جملتان واحدة أساسية وأخرى تابعة، الأولى تمثل صوت الكاتبة، والثانية للأقوال غير المباشرة للشخصية، وسميت تابعة لأنها جاءت بغرض إتمام خطاب الكاتب.

نستشف من خلال المقطع السردي الموالي من رواية (نادي الصنوبر) حدود الخطاب الهجين:

"يحتفلن بالأعياد الدينية جميعها معا. يسهرن، ويحضرن أعراس ومآتم بعضهن معا، ويتعلمن فنون الأنوثة، والتجميل والأناقة، والتربية، والمكر والمنكر، والأخلاق العالية. كانت أم آل كرز تقلب المواجع اللذيذة، تذكر لابنها أسماء جاراتها المسلمات واليهوديات، وأسماء آبائهن، وأمهاتهن، وأزواجهن، وأطفالهن، وجميع أفراد عائلتهن الكبيرة"[2].

في هذا المثال الجملة الأساسية هي تلك التي تمثل صوت الكاتب "**يحتفلن بالأعياد ... المواجع اللذيذة** "، وفيها ينقل إلتقاء الوعيين "المسلم/اليهودي" وكيفية التعايش بينهما والتفاعل والتحاور، بعدها وبطريقة غير مباشرة نقل الكاتب أقوال الأم غير المباشرة وكأنه يستدل على صدق العلاقة بين الوعيين بما جاء على لسان الشخصية/الأم بطريقة في خطاب غير مباشر "**تذكر لابنها أسماء جاراتها المسلمات واليهوديات، وأسماء آبائهن، وأمهاتهن، وأزواجهن، وأطفالهن، وجميع أفراد عائلتهن الكبيرة** "، وهذه هي الجملة التابعة التي جاءت لاستكمال خطاب الكاتب، وبالتالي فـ"باختين" يعتبر كل خطاب مزدوج يندمج فيه صوتين ووعيين هو خطاب هجين، وفائدة الجملة التابعة

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 78.

[2] ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، ص 24.

التي حققت سمة التهجين على مستوى الخطاب تمكن في وظيفتها البلاغية حين جاءت لسدّ فراغ أحدثه كلام غير مكتمل.

فتزاوج صوت الكاتب مع صوت الشخصية غير المباشر هو ما خلق بنية هجينة مكونة من جملة أساسية وأخرى تابعة، ساعدت الأخيرة في استكمال موضوع القول وإتمام خطاب الكاتب، وهو ما ولّد صوتا مزدوجا ذا طبيعة حوارية .

**2. الأسلبة / العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات:**

الأسلبة هي الصيغة الحوارية الداخلية المعبر عنها بالإضاءة المتبادلة بين لغتين، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها، ومنه فهي تختلف عن التهجين اللغوي، "ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد [كما في التهجين اللغوي]، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى، وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا"[1].

نفهم أن الأسلبة هي تشخيص الكاتب لأسلوب لساني لدى الآخرين، وهي بهذا تعيد خلق الأسلوب المؤسلب، بحيث نلمس وراء لغة هذه المقاطع لغات أخرى متخفية قد تكون لغة القدماء. فوظيفة الكاتب المؤَسلب هو أسلبتها أي نقلها، ولكن بشرط أن تكون في حلة جديدة أي على شكل آني يمثله الملفوظ الذي أتى به داخل المقطع السردي، وبالتالي تصبح اللغة محينة، وهي في هذا الملفوظ تحمل في أحشائها لغة متوارية لكن علامات وجودها ظاهرة في صورة اللغة، "فهي بمثابة إضاءة متبادلة بين اللغات، وهي إضاءة لا يشترط فيها ـ كما هو الشأن في التهجين ـ حضور لغتين في ملفوظ واحد، وإنما تظهر في ملفوظ لغة واحدة، غير أنها مقدمة في صورة آنية، ولا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية إلا إذا قدمت بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر"[2].

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 122.

[2] حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 87.

وظفت "ربيعة جلطي" الأسلبة في نصها الروائي، فاستقت من لغات عدة، وأعادت خلق لغة ماضية وإحيائها داخل رحم أسلوبها الكتابي، ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال الأمثلة الموالية:

**1.2. الأسلبة/القرآن:**

أ. اللغة المحينة (الآنية): حمالة النهد جيد وحبل من مسد.[1]
اللغة المؤسلبة: ﴿ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ ﴾ سورة المسد، الآية 05.

ب. اللغة المحينة (الآنية): الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون.[2]
اللغة المؤسلبة (المتوارية): ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا ۚ بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾ سورة آل عمران، الآية 169.

ج. اللغة المحينة (الآنية): منة من عند الله يؤتيها لمن يصطفى منهن من المصطفيات[3]
اللغة المؤسلبة (المتوارية): ﴿ اللَّهُ يَصْطَفِي مِنَ الْمَلَائِكَةِ رُسُلًا وَمِنَ النَّاسِ ۚ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ﴾ سورة الحج، الآية 75.

د. اللغة المحينة (الآنية): أتعرفون أن الاتحاد السوفياتي في ما مضى، تفطن إلى جهنم الصقيع، فكان يرمي فيها كل الخطائين، الخطائين المغضوب عليهم.[4]
اللغة المؤسلبة (المتوارية): ﴿ صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ﴾ سورة الفاتحة، الآية 07.

المتلقي وهو يقرأ أسلوب الكاتبة يفهم من خلال تلك القرينة أن الملفوظ حامل لصوتين الأول، وهو المتجلي أمامه في لغة تحيينية، والثاني هو صوت النص الغائب، "فالوعي اللساني الثاني للمؤسلب

[1] الرواية، ص 33.
[2] الرواية، ص 60.
[3] الرواية، ص 217، 218.
[4] الرواية، ص 117.

ولمعاصريه يباشر عمله اعتمادا على المادة الأولية للغة المؤسلبة، ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيُؤسلبها والتي هي أجنبية بالنسبة إليه، لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة على ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسلب، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللغة موضوع الأسلبة: إنها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك البعض الآخر في الظل، وتوجد نبرات خصوصية، ومقامات تناغمية بين اللغة موضوع الأسلبة وبين النوع اللساني المعاصر، وباختصار، فإنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين لا تترجم إرادة ما سيؤسلب فحسب، بل أيضا الإرادة اللسانية والأدبية المؤسلبة"[1].

من خلال هذه الأمثلة، تتبين المزاوجة اللغوية للوعي اللساني، فنلمس صوتان لغويان يعملان سويا في إثراء وتكثيف وتشخيص الفكرة الموضوع. ففي هذه الأمثلة نجد أن الكاتبة تستحضره في أسلوبها، قول "الله تعالى" في القرآن الكريم، وهو الصوت المتوارى فلم تستعر الكل بل استعارت الجزء الذي يقوي صوتها وجعلته كقرينة يدل على لغته.

### 2.2. الأسلبة/ الشعر:

نستشف من خلال الأمثلة الموالية أسلبة الشعر العربي الفصيح، من خلال مزج النص الأصلي بالنص المؤسلب داخل الرواية :

أ. اللغة المحينة (الآنية): لله درهم هؤلاء المسؤولون، كم يتعبون أنفسهم ويضحون براحتهم من أجل الشعب.[2]

اللغة المؤسلبة (المتوارية):**يقول الشاعر أمية بن الصلت الثقفي:**

لِلهِ دُرُهُمُ مِنْ فِتْيَةٍ صَبَرُوا مَا إِنْ رَأَيْتُ لَهُمْ فِي أُنَاسٍ أَمْثَالَا

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 122.

[2] الرواية، ص 181.

ب. اللغة المحينة (الآنية): كنت على عجلة من أمري كي يرى جسدي الجديد، المصقول كالسجنجل المعطر، المهفهف، وأن يشاهد شعري المتدفق خلفي[1].

اللغة المؤسلبة (المتوارية) :**يقول امرؤ القيس** :

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مَفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَجَنْجَلِ

ج اللغة المحينة (الآنية): أمي امرأة ليست كبقية النساء فلها شيء ما يسري يختبئ فيها (تفرقع لالة أندلس أصابعها) يجعلها مثل القمر والنساء كواكب[2].

اللغة المؤسلبة (المتوارية): **يقول النابغة الذبياني** :

فَإِنَكَ شَمْسٌ وَالمُلُوكُ كَوَاكِبٌ إِذَا طَلَعْتَ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَ كَوكَبُ

تجاوزت الأسلبة في هذه المقاطع السردية اللغة المؤسلبة ذات الاستعمال الخبري التقريري، واستسيغت العناية الإبداعية في التصنيف والزخرفة الأسلوبية، ففي مباشرة الإجراء إنما تمزج شعرية اللغة المتوارية (النص الأصلي: الشعر العربي الفصيح) بشعرية اللغة الحاضرة (النص المؤسلب: أسلوب الكاتبة في الرواية)، فتنتج ضربا من التركيز الحسي، لما تحمله من مهارة الإجراء، عندما تجعل من لغتين متباعدتين عن بعضهما البعض تتناغمان في صوت واحد، وتخلقان في نسق واحد، فتغادر اللغة الأولى"لغة الشعر" منزاحة إلى قوانين الانتظام في بناء اللغة المضيفة "لغة الرواية"، وتنفتح هذه الأخيرة انفتاحا حرا على بلاغة الأولى، فتحدثان معا وقعا حدسيا لدى المتلقي لا يحتاج إلى إعمال العقل لمعرفته، فما تحمله من تمازج فني تجعله يكشف عن حضورها بما تتركه اللغة المتوارية في الحاضرة من قرينة تدل عليها. فالكاتبة وهي تستعير أسلوب الآخر تأخذ بالجزء وتترك الآخر في الظل وبهذه الطريقة تتم عملية الأسلبة، بحيث يبقى الجزء المستعار دالا على نصه الأصلي رغم حضوره في حقل لغوي مخالف والذي يمثل لغة الكاتب المستضيفة.

[1] الرواية، ص 186.

[2] الرواية، ص 204.

### 3.2. الأسلبة /المثل:

نستشف من خلال الأمثلة الموالية أسلبة المثل، من خلال مزج النص الأصلي بالنص المؤسلب داخل الرواية:

أ. اللغة المحينة (الآنية): بل قولي إنهم منصهرون في البحث عن الخبز اليومي لهم ولذويهم وسيأتي اليوم الذي يبلغ فيه السيل الزبى[1].

اللغة المؤسلبة (المتوارية):بلغ السيل الزبى.

اكتسبت اللغة الآنية أهميتها من خلال تشخيصها للأسلوب اللساني للغة المتوارية من المثل، لكن هذا لم يحضر بقوة في نص (الذروة)، ورغم ما نسجله من حضور قوي للأسلبة من القرآن والشعر العربي الفصيح، إلا أنه تغيب الأسلبة من اللغات الأخرى والتي نجدها حاضرة بقوة مثلا في نصها (نادي الصنوبر) كالأسلبة من الحديث النبوي الشريف، والحديث القدسي، ولغة المتصوفة .

نصل إلى أن الكاتبة "ربيعة جلطي" استطاعت أن تمرر صوتها من خلال هذا التفاعل النصي الذي يرمي بالدرجة الأولى إلى هدم الحدود بين الخطابات والانفتاح على الآخر، والاستعارة من أسلوب الآخر هي قوة تضيفها الكاتبة إلى قوة صوتها لتسخر من الواقع وترفضة بشدة، "عبر تفاعل نصي قصدي إما "تحويلا" أو "تحقيقا"، أو خرقا لنماذج أولية بهدف تجاوز أحادية اللغة الروائية والخطية التقليدية للرواية الكلاسيكية، ومن هذا المنظور، تبرز قصدية الصنعة في استقطاب أشكال سردية تراثية تستهدف بلورة طريقة جديدة في السرد تعتمد عناية مورفولوجية عبر كتابة إسنادية مقولية"[2]، انتسبت في هذا النص إلى القرآن الكريم والشعر الفصيح والمثل العربي.

لم يعد الأسلوب هو الرجل كما في الرواية المونولوجية التقليدية يفرض هيمنة الراوي، الذي يعمل على تنضيد صوته فوق جميع الأصوات، ويعلي من هيمنة أسلوبه، ووجهة نظره، ورفع صوته فوق

[1] الرواية، ص 87.

[2] سعيد بن الهاني، شعرية التعدد اللغوي في رواية سرايا بنت الغول، مجلة علامات في النقد ، م .14 ص582.

الأصوات الأخرى في النص الروائي، كون شخصياته متساوية في المستوى الثقافي والاجتماعي والبيئي، وهذا التشابه أدى إلى توحد الرؤى والصوت والتعبير والأحلام لدى الشخصية التقليدية، وكثيرا ما يعكس الكاتب مستوى ثقافي مشحون بالجهل، وهو سبب سيطرة صوته على باقي الأصوات الأخرى لأنه هو الوحيد القادر على التعبير لدرجة وعيه العارف بكل شيء، وهذا ما يعلل تغييب بقية الأصوات في الرواية التقليدية، وكان من الطبيعي إذا أن تنعكس هذه السطوة والسيطرة من الراوي بشكل عملي، فيطمس ما بقي من ملامح تميز بين الأصوات، عندما يمنح أصواته أسلوبا تعبيريا موحدا يشد خيوطه إلى ذاته، ويقطع تواصله بالأصوات فتنعدم التعددية الصوتية.

نجد الرواية الديالوجية تضعف من تواجد الروائي من خلال التعددية الصوتية، بل وتلحقه بالتبعية كواحد ضمن الشخصيات الروائية الأخرى، حيث يأتي حضور الأصوات السردية في الأسلبة قويا "يضفي على الرواية طابعا حواريا متميزا تعطي فيه قيمة للتعدد اللغوي والهدف من ذلك كسر رتابة اللغة الروائية التي طالما ميزت الرواية العربية"[1] الواقعية، وإظهار الفروق بين الأصوات الروائية عند كشفها عن التباين الفكري وتباين ردود الأفعال إزاء الحدث الواحد لإحياء الكاتب الكلمة إحياء خاصا، مثلا في (نادي الصنوبر) نسمع صوت مسعود الذي يمثل شخصية المثقف في النص فتجئ أسلبته تعكس مستواه الثقافي، على سبيل التمثيل يقول: " تلك الحاجة عذرا المالكة الجديدة للعمارة، جاءت من العاصمة وما أدراك ما العاصمة "[2]، كلامه المؤسلب "من القرآن" يكشف عن وعيه ومدى ثقافته، وإضافة إلى هذا فكثيرا ما نسمع "مسعود / المثقف" يؤسلب من الشعر الأصيل، فإذا كان الصوت هو الإنسان المتكلم بوجهة نظره، فالأسلبة هي الوحيدة التي تعبر بمصداقية عن طبيعة الأصوات وإمكاناتها وملكاتها، على غرار هذا تأتي أسلبة الشخصية العادية من أصوات الأمثال الشعبية المتداولة لدى عامة الناس .

[1] المرجع السابق ، ص 574.

[2] ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، ص 42.

وعليه تصنّف الأسلبة ضمن اللغات الجميلة في العرف الأدبي كونها سلوك بلاغي متأنق، ففضلا عن وظيفتها اللسانية في تجسيم الأصوات المتباينة وإظهار وجهات النظر وتمييزها بين أسلوب كل صوت في الحكي والقص، وما تحمله من مسرحة للأحداث أثناء تفاعلها الحواري، تحمل وظيفتها أكثر من هذا، لأنها تعمق وجود الأنا وترسل إيقاعا ورنينا في النفوس، يؤهلها لأن تقارب الشعرية في أصفى تجلياتها، فما تمتلكه من خصوصية تعبيرية يؤهلها لأن ترفع السردي لرتبة الشعري، لأنها تنزاح بلغتها عن اللغة المقننة، وتتجاوز الأساليب التعبيرية المألوفة إلى لغة مزدوجة تحقق ضمنيا غايات شعرية حتى وإن كانت مسلوبة للوزن العروضي، وهذه هي مزيتها الفنية، كونها حافظة للمتعة اللسانية المتزنة، والسماعية الحاملة للقيم الأسلوبية المستأنسة.

**ملاحظات أولية (ب):**

نصل في نهاية هذا الفصل إلى مجموعة من الأحكام حول الروايات التي أخضعناها للدراسة والتحليل، وهي كالآتي :

**1. في رواية (لخضر) لـ"ياسمينة صالح" :**

تجلى في الرواية المنحى الكتابي الجديد من خلال تلاقح المسرحي بالروائي من حيث الفكرة واللغة والحوار والحبكة والزمكانية.

تقسم الرواية فصولها على شكل مناظر مسرحية تربطها روح الدراما، ويعتمد القص فيها على عرض المأساة التي خلقت التوتر والانفعال عند المتلقي، من خلال اقتداء النص بالنصوص المسرحية التي تهتم بقضايا التفاعل الاجتماعي التي تتصل بالسلطة والتغيير بخاصة، ويعتبر "لخضر" هو الشخصية الدالة على الصراع من خلال ما خاضه من أحداث مأزومة (صراعه مع الطبقة الغنية/ صراعه مع الاتجاهات الفكرية).

وقد طوعت الكاتبة لغة الرواية للفكرة وجعلتها معبرة عنها، فجاءت اللغة ممسرحة، متغيرة وفق مقتضيات الموقف، تستجيب لطبيعة الفكرة، والمستوى الاجتماعي للشخصيات ككل، والبطل بشكل خاص كونه المعبر الأول عن الموضوع.

وتداخل المسرحي بالسردي في الرواية، جعل الحوار يهيمن في الخطاب الروائي من بداية النص إلى منتهاه، وجاء حاملا لعدة أفكار سياسية اجتماعية اقتصادية ...إلخ، ومعبرا عنها بالأسلوب نفسه الذي تتخذه المسرحية في التعبير عن الفكرة، فجاء حوارا دراميا صانعا للحدث ومطورا للصراع، بعبارات قصيرة بسيطة ومكثفة دلاليا، خلافا لعبارات الحوار الطويلة التي تميز السرد الروائي.

لما تداخل المسرحي بالروائي جعل الأحداث مرتبة وفق مبدأ السببية -كما تفعل المسرحية- وقد اهتمت الكاتبة -تبعا لذلك- في سرد أحداثها متسلسلة، بغية عرضها وكأنها فرجة مسرحية، مستندة بشكل كبير على الحوار في تطويره للحدث الدرامي من التمهيد إلى العقدة إلى الحل. وقد وردت الحبكة الممزوجة بالأسلوب المسرحي وفق مبدأ العلية من خلال: تصادم الأحداث الذي نتج عنه ذروة تأزمها وتولد الصراع الذي ساهم بشكل كبير في تنمية الحركة عن طريق خلق التوتر وتطوير الحبكة وصولا بها إلى العقدة التي ساهمت في عرقلة سير الأحداث المعروضة وفق البعد التشويقي عن طريق إضفاء عنصر الغموض بغية إثارة اهتمام القارئ، وبعدها تصل الأحداث إلى نقطة الذروة التي ترتب عنها تفجير حدثي غيّر مجرى السرد ككل، وأدى بالحدث إلى نهايته، والتي اختارتها الكاتبة "ياسمينة صالح" أن تكون نهاية سعيدة شبيهة بالمسرحية الملهوية.

بنت الرواية أماكن متعددة ساهمت في تكثيف الصور، وصورت وكأنها خشبة مسرح، من خلال جعلها مكان تفاعل وصراع، ورسمت تناسق بين شخوصها وطبيعة المكان التي هي عليه، تماما كما يحدث على خشبة المسرح، حيث تتغير أزياء الشخصية وأقوالها وحركاتها وفق طبيعة المكان، وارتبط المكان بالزمن، وأدى الزمن وظيفة المفسر له، فلا يمكن رؤية أبعاد المكان بوضوح إلا إذا فهمنا الزمن

الفجائعي الدال عليه "زمن العشرية السوداء"، وقد نقل الزمن بطريقة مكثفة عبر توظيف تقنيتي "الحذف والخلاصة "، بغية تجسيد أزمات الشخوص وصراعاتها.

**2. في رواية (أمال ..... حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين) لـ"هدى درويش":**

تستعير "هدى درويش "المشهد الشعري في السرد الروائي، وتسرد الحدث بلغة مكثفة بالصور المجازية والاستعارية، لصناعة نص يوازي بين ما هو شعري وماهو روائي. وبالتالي فقد استعملت اللغة بأسلوب جديد يشتغل على الانزياحات اللغوية، بدءً بعنوان الرواية (أمال .... حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين)، حيث نلمس توالد مجازي ناتج عن توالي الانزياحات بخاصة، ساهم إلى حد كبير في لفت انتباه القارئ إلى البعد الإستيتيقي فيه.

وقد وظفت الكاتبة في متن النص "ظاهرة الغموض" التي تطبع لغة القصيدة الحديثة، والتي ساهمت في علو النص من لغة الإخبار إلى لغة التخييل، وجعلت النص ينفتح بمعناه على أكثر من تأويل واحتمال.

وتوصلنا من خلال معاينة النص أنه يتميز بالانبثاق المجازي للاستعارة المكنية والتصريحية، والتشبيه والكناية، حيث تتعالق الصور مع بعضها البعض وتتابع وتتوالد وتمتزج وتعلو وفق نمو استعاري مكثف، وتتوازى في حضورها بالانزياحات الأسلوبية وبخاصة النداء والأمر، مما ساهم في تباطئ نمو الحركة الروائية.

وامتد الحضور الشعري أكثر ليشمل الإيقاع عبر تقنية التكرار (حرف، كلمة، صيغة صرفية، معجم وجداني)، وقد ساهم تتابع التكرار في توليد جرس موسيقي ومتعة فنية للقارئ.

**3. في رواية (السمك لا يبالي) لـ"إنعام بيوض":**

تتداخل التقنيات السينمائية مع الخطاب الروائي وتتفاعل معه، ويتجلى ذلك بوضوح في اعتماد الرواية على العرض المشهدي عن طريق اللغة باتخاذها أسلوب الرصد الخارجي المركز، "وهذا النزوع الظاهراتي في الأسلوب السينمائي يتسق مع اتجاه عام في الفنون الطليعية المحدثة هو "تشيؤ" الإنسان وهو اتجاه مضاد لما كان سائدا في العصور السابقة من محاكاته وتمثيله في الرسم الأكاديمي والرواية الرومانسية

والواقعية"[1]. ولأن الرواية ترتكز في تقديم صورها على الوصف الخارجي الذي يوحي بنظرة أعمق إلى ظاهرة التشيؤ التي ميزت الكتابة الجديدة، فهذا عامل مهم يمكن أن يصنفها ضمن الرواية الجديدة – بحسب ما توصلنا إليه من تحليل في هذا الشأن–، وهناك عوامل أخرى ثبتت توجهها في هذا المنحى، وهي انتقائها لكثير من تقنيات الفن السينمائي، وهذه أول ملحوظة يتوصل إليها القارئ عند انتهائه من قراءتها، ومن خلال التحليل الذي قمنا به أثناء الدراسة التطبيقية، نتوصل بأن (السمك لا يبالي) كفيلة بأن تتأهل لأن تتحول إلى فيلم سينمائي، لما تمتلكه من ممكنات وقابلية كبيرة للنقل إلى السينما، بخاصة أن الرواية تناقش موضوعات كثيفة ومتنوعة تهم الرأي العام، وصورت الواقع بطريقة فنية، وقدمت من خلال صورها رؤية عميقة عن العديد من شرائح المجتمع، وكأنها تكتب سيناريو سينمائي، باستعمالها البارع للعناصر السينمائية البنائية كحركات الكاميرا والرصد الخارجي لملامح الشخصيات والمونتاج والفلاشباك (العودة إلى الماضي)، والتنقلات الزمكانية المتعددة والمختزلة.

**4. في رواية (مزاج مراهقة) لـ"فضيلة الفاروق":**

نصل إلى أن الكاتبة تتخذ من سيرتها الذاتية المحرك والمحفز الأساسي للأحداث في المتخيل السردي، أي أنها كل ما قامت به هو إضفاء التخييل على ما عاشته ذاتها من صراع حقيقي، وبهذه الطريقة يتبادر للقارئ أن المحكي لا صلة له بذات "فضيلة الفاروق" وهذه غاية مقصودة من طرف الكاتبة.

وبالتالي فإن كلمة (رواية) الموضوعة على غلاف (مزاج مراهقة)، تعد تمويها فقط بالنظر إلى المحتوى الذي يعبر بشكل واضح عن السيرة الذاتية للكاتبة في عمل تخييلي أسمته رواية، وتوصلنا من خلال التحليل – بالاعتماد على ما صرح به "جون لوجون"– إلى أنها تنتمي بشكل دقيق إلى "رواية السيرة الذاتية".

[1] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص 210.

فالكاتبة من الأول تريد إنشاء عمل فني يمزج بين ما هو واقعي وما هو تخييلي، ففي المحكي الواقعي تعمدت ذكر الأحداث التاريخية وتوثيقها على هامش الصفحة، بخاصة عندما أسهبت في ذكر أحداث بدايات العشرية السوداء، كما أنها ذكرت الشخصيات السياسية والثورية الموجودة فعلا على الواقع، وبالمقارنة مع مسارات حياتها خارج النص وحياة الشخصية "لويزة" داخل النص نجد تقاطعات مقصودة بخاصة في ذكر مدينة آريس مسقط رأس لويزا، ومزاولتها دراسة اللغة العربية بجامعة قسنطينة بعد أن فشلت في دراسة الطب بجامعة باتنة، ومعايشة استبداد المجتمع الذكوري بخاصة الأعمام، وهنا يكمن التخييل في الرواية الذي يتقاطع حد التطابق في أحداثه مع مسارات حياة الكاتبة، التي تعمدت أسلوب خاص في سرد القصة من شأنه أن يجعل القارئ لا يستطيع التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيال، عن طريق مثلا عدم التصريح باسمها رغم أن كل الإيحاءات تدل على تواجد سيرتها الذاتية داخل النص، وذكرها لأسماء أخرى لا صلة لها بالواقع (توفيق عبد الجليل، يوسف عبد الجليل، حنان، نرجس ...إلخ.)، وهذا كله عمل على إمّحاء الحدود بين حكاية معيشة وحكاية مروية من جهة، ومن أخرى بغية تمويه القارئ والتشويش عليه من أجل إيهامه بابتعاد النص عن ذاتية الكاتبة.

نتوصل إلى أن خطاب رواية (مزاج مراهقة) يشكل تهجينا بتداخل السير ذاتي معه، إلى غاية يصعب فيها فك ما هو تخييلي على ما هو سيرة ذاتية للكاتبة، لكن يبقى العنصر الروائي هو المهيمن في الخطاب، على اعتبار أن الرواية هي الحاضنة للسيرة الذاتية، ومن هنا تم التداخل الأجناسي بين الرواية والسيرة الذاتية في خطاب (مزاج مراهقة)، وهناك من النقاد من يعيب فكرة التداخل هذه، ومنهم "صالح معيض الغامدي"، إذ يقول: "إن البرزخية القرائية لا مكان لها في هذا السياق، فإما أن يكون العمل السردي كله سيرة ذاتية، وإما أن يكون كله رواية، ومقولة التعالق والتهجين بين هذين النوعية هي من وجهة نظر التلقي مقولة متهافتة. فلا يمكن الجمع في قراءة واحدة بين عقدين قرائيين متناقضين، وبالتالي عالمين متناقضين، أحدهما مبني على الواقع والآخر مبني على الخيال"[1]. لكن من وجهة نظرنا كقراء

[1] صالح معيض الغامدي، كتابة الذات، ص 149.

لروايات السيرة الذاتية وللكاتبة "فضيلة الفاروق" نستحسن هذا التعالق والتهجين، من جانب أنه لا يعيق القراءة بل يسهم في تذليلها، وبصمها بجانب جمالي، بما يقتضيه هذا التفاعل من خلق نص إبداعي متميز، بحيث يجد كل قارئ ذوقه في نوع واحد، وهذا التعدد هو بصمة التجديد وسمة حضارية تميز الرواية الجديدة عن غيرها من الروايات التقليدية .

### 5. في رواية (فوضى الحواس) لـ"أحلام مستغانمي":

تناقش "أحلام مستغانمي" الكتابة كموضوع أساسي، ومن مقتضى اهتمامها بالكتابة كصنعة تخلق شخصية البطلة على أنها تمتهن الكتابة، فتكتب قصة وتعنونها بـ(صاحب المعطف)، ومن باب امتهان البطلة للكتابة تناقش الظاهرة السردية الميتالغوية، مثل: "التلاعب اللغوي، الكلمات القاطعة، اللغة أداة ارتياب، أسلحة لغوية، تحقيق الشخصية لمآرب المؤلف).

كما تتفنن الكاتبة في إبراز الأفكار الميتاأدبية، وجعلها المرحلة التي تفجر انطلاق الأحداث المتداخلة، ومحاولة الكاتبة الضمنية فك رموزها، ويحدث هذا عندما تتفاجئ الكاتبة الضمنية أن اسم السينما الذي اختارته اعتباطا في قصة (صاحب المعطف) كمكان لإلتقاء العاشقين على الساعة الرابعة، موجود فعلا في الواقع، ومن هنا فإن الفكرة الميتاأدبية تتحدد في تمازج خيال الكاتبة الضمنية مع الواقع، فتُبنى الأحداث الروائية المتبقية كلها انطلاقا من هذا التداخل الواقع/الخيال، وتتفاجئ الكاتبة الضمنية أيضا بتعالق تفاصيل دقيقة للوقائع التي تحدث معها مع القصة التي كتبتها سلفا، وبخاصة عندما تعلم أن اسم الرجل الوهم هو "خالد بن طوبال" وأنه يحمل كل مواصفات بطلها في (ذاكرة الجسد)، ويجعلها بتصرفاته مقلدة لبطلة (ذاكرة الجسد)، وهذا ما جعلها تطارده بحواسها بحثا عن هويته ومعتقدة أنه البطل الحبري الذي انسل من دفترها، والتقى بها في قاعة السينما على أرض الواقع، وبعد كثير من أحداث متداخلة تستوجب قارئ فطن، تكتشف البطلة في الأخير أن "خالد بن طوبال" ليس إلا اسم مستعار لصحفي استعاره الرجل من روايتها ليقنع به ذاته أثناء توقيعاته في الجريدة، وبهذا فهو قارئ جيد لروايتها (ذاكرة الجسد)، وتكتشف أيضا أن حواسها التي استندت عليها في مطاردته، جعلتها تعيش فوضى

تداخل الأحداث الواقعية مع الخيالية، وأنها خدعتها في تحديد هوية الرجل الذي التقته بقاعة السينما ضنا منها أنه هو نفسه الرجل الوهم الصحافي، في ما هو صديقه "عبد الحق" الذي استعمل العطر نفسه والكلمات نفسها.

إذا فالقصة تتعالق مع رواية (ذاكرة الجسد) وتعد امتدادا لها، باعتبارها استكمالا لأحداث جرت للشخوص في رواية سابقة، وعليه فإن (فوضى الحواس) هي خطاب واصف لرواية (ذاكرة الجسد)، وتهدف ضمنيا إلى حكي ساخر، تمثل في سخرية الأحاسيس من صاحبها أي سخرية الحب من الكاتبة الضمنية، فبدل أن تحب "عبد الحق" خدعتها أحاسيسها فأحبت صديقه صاحب الاسم المستعار "خالد بن طوبال"، وهنا يظهر الميتاقص عندما صورت بسخرية تفاهة مغامرات البطلة التي لم تورثها إلا الخيبات، ويتجلى الميتاقص في شكله البارودي أيضا في نظرة الكاتبة الضمنية للواقع برؤية هزلية وناقدة، وتعليقها الساخر بوعي عن ذاتها. وفي السياق ذاته تضمنت الرواية ميتاقص الحكي الناقد، ويظهر في نقد الكاتبة الضمنية مشروعها القصصي وطرح قضايا تتعلق بنظرية كتابة القصة، وبالتالي (فوضى الحواس) هي سرد حامل لرواية تقلد رواية ونقد للكتابة الروائية، وهذا ما جعلنا نصنفها ضمن الكتابة الجديدة من هذا الجانب.

**6. في رواية (نورس باشا) لـ"هاجر قويدري":**

مرجعية الذاكرة المنتهجة في هذه الرواية تتمثل في انطلاق الكاتبة من خلفية الموروث الشعبي وإبراز البعد الحضاري في العهد العثماني، كـ(العادات والتقاليد، المعتقدات، الموسيقى، المشغولات والصناعات، الأزياء، العمار، الأطعمة والمأكولات، الحلي وأدوات الزينة، القاموس اللغوي ...إلخ).

تحرت "هاجر قويدري "في روايتها الدقة والموضوعية كما يفعل المؤرخ، واستطاعت من خلالها رصد قيم الحياة الشعبية وتصويرها دون أن ينقص ذلك من قيمة الخيال في العملية الروائية، ولعل هذا هو سبب إجحاف الكاتبة في توظيف العديد من الشخصيات التاريخية، حيث منحت للشخصية التخييلية "الضاوية" قيادة الأحداث، ولم تقم بتحويل الشخصيات التاريخية إلى شخصيات روائية وإدخالها في

مجرى الأحداث كما تفعل الرواية الجديدة، لكن عدم التجديد على مستوى الشخصية لا يعني أن الرواية تصنف ضمن الرواية التقليدية، بل بالعكس فـ"هاجر قويدري" كتبت ملحمة تاريخية مليئة بالشخصيات وبالأمكنة المتعددة وبالأحداث النامية، ونرجع عدم تجديدها على مستوى الشخصية التاريخية إلى صب اهتمامها بالمسح التاريخي الاجتماعي لمنطقة الدزاير حيث أرجعتنا إلى تاريخ 1800 وأضاءت هذه الفترة التاريخية بالانشغال بالحفر في موروثهم الشعبي، وبالتالي فتركيزها كان منصبا منذ البدئ على إعطاء بطاقة هوية للموروث الشعبي الجزائري ورصدها لمظاهر الحياة وعلاقة الحاكم بالمحكوم وفن الترسل، أي أنها توجهت إلى نسج شكل تاريخي سردي للجانب السياسي والاجتماعي للدولة العثمانية بالجزائر، أرادت من خلاله تقديم عالما فنيا مفارقا لعالمنا المعاصر.

**7. في رواية (الذروة) لـ"ربيعة جلطي" :**

**أولا– التهجين:**

نخلص إلى أن التهجين في الرواية الحاملة لسمة التجديد لا يتأتى فقط على مستوى اللفظ حين تمتزج لغتين، بل وعلاوة على هذا فإن التهجين يمس أيضا خطاب المتكلم فنجد تعدد في الأصوات، ولكل صوت لغته التي تميزه، فحين تأتي بأقوال الشخصية غير المباشرة لاستكمال وعي صدر عن صوت الكاتب فهذا من منظور "باختين" يسمى تهجين خطاب، وهو ما لا نجده في الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد والخطاب المنقول عبر وعي وصوت واحد هو صوت الكاتب، الذي يسيطر عليه منذ البداية فلا يسمح لصوت الشخصية أن يتمازج ويآزر صوته ولا يسمح لصوتها أيضا أن يكمل معه الخطاب.

كما نلاحظ أن "ربيعة جلطي" استعملت تهجينا آخر مس مشكلات السردية ويعتبر هذا تجديدا على مستوى نصها، فالشخصية يسكنها وعي الآخر ويمتزج بوعيها، ورغم هذا الإمتلاء بوعيها للعالم، إلا أنها تشعر بغربة المكان، الذي تهجن بمواصفات غريبة عنه فلم يعد يحمل ألفة ولم تعد تحن إليه ولا تشعر بانتمائها إليه، والزمن كذلك لم يعد يحمل البهجة فكل شيء أصبح مخيف، وكل الشخصيات

يملئها الشك في استكمال عيشة يومها والرعب من المستقبل والآتي. ورغم كل هذا فإننا نلمح تعايش كل شيء مع نقيضه وتحاور فيما بينهما. إن هذا التهجين الذي مس المشكلات السردية، هي المزية التي أضافتها "ربيعة جلطي " على مستوى بنية النص الروائي.

**ثانيا– الأسلبة:**

النص في (الذروة) مفتوح ومنفتح وممتلئ بوعي جدلي ينادي بالتعددية الصوتية في جميع مستوياته، وقوة أسلبته تكمن في إبراز تضارب الأصوات داخل اللغة الواحدة، وجاءت لإظهار تعددية وجهات النظر في واقع يصعب فهمه إلا من خلالها، فالكلمة فيها نفاذة موحية وهادفة لأنها تعكس الوضعية الاجتماعية، والتعددية الأيديولوجية وتفكك الوعي داخل المجتمع الروائي، الذي لا يقبل سلطة الصوت الواحد، فجميع الأصوات متكلمة في هذا النص، وجميعها تملك وجهات نظر وتتكلم بلغات عدة ولا تنتمي لأيديولوجية واحدة، بل نجد الصوت الواحد في جدال مع توجهاته وحوار دائم مع نفسه لا تستطيع اللغة الموحدة أن تعبر عن كل هذه الشطحات الفكرية واللغوية .

فضلا على أن الأسلبة هي تفاعل نصي يغذي الاتجاه الحواري في الخطاب، فإن حسنها كحسن الشعر في تجاوز الاستعمال الغائي، والترقي إلى الإلتذاذين اللساني والسماعي، فجاءت في (الذروة) بهذا الإهتمام الزائد على الحاجة إلى التواصل العادي، وارتأت أن تصل إلى نفس المتلقي في أعماقها، لأن رغبته تتوق إلى من يوقض شهية سمعه، وبالتالي فشعرية الأسلبة هي نفسية أكثر مما هي لغوية، كونها تنهض على دغدغة الشعور من مختلف التخيلات والتصورات.

أحدث تداخل الأجناس تعددا لغويا داخل النماذج الروائية المدروسة، والتعدد اللغوي هو سمة الرواية الجديدة، وهو التنظير المسبق لها، الذي خطّه "ميخائيل باختين" من قبل.

رفضت الروائية الجزائرية النوع الأدبي، وسعت إلى خلخلته عن طريق توظيف الأجناس الأدبية وغير الأدبية في نصها الروائي، وقد تمكنت من ذلك بطرائق وأشكال فنية متعددة، أسهمت في خلق

حوار فاعل وخصب مع النص الروائي، ونتج عن هذا التفاعل، تنويع في أساليب السرد داخل المتخيل السردي الواحد.

استطاعت الكاتبة خلق شكلا فنيا جديدا يعبر عن نضجها الفني من جهة، ومن جهة أخرى، يعالج هموم الإنسان المعاصر الذي أصبح يعيش حياة ممزوجة بالمتناقضات، وهذا ما جعلها تبحث عن شكل روائي هجين، عن طريق توظيفها للعديد من الأجناس الأخرى، وجعلها تنصهر مع الخطاب الروائي لتخلق أساليب جديدة في الكتابة الإبداعية.

# الفصل الثالث
# العوالم الروائية بين الواقعية والتجديد

**أولا. عوالم الثورة**

**ثانيا. العوالم التحررية**

**ثالثا. عوالم الأسرة**

**ملاحظات أولية (ج)**

اهتمت الرواية التقليدية بالواقع إلى حد التماهي معه، ذلك أن كاتبها يسعى إلى تصوير الحقيقة عن طريق عرض المعضلات الفردية والإشكاليات الاجتماعية، ويعكسها كما هي في الواقع بأدق تفاصيلها ويصورها تصويرا أمينا، ويقوم بتحليلها وشرحها والكشف عن أسباب انحطاطها محاولا إيجاد حلول مناسبة قادرة أن تغير ذلك الواقع، إلى أن أصبحت واقعية الرواية تقاس بمدى مطابقتها لأصلها المرجعي ودرجة التماهي معه.

فترى أنها باهتمامها بعوالم المجتمع وأدق قضاياه سوف تحقق مبتغاها في السمو والرقي، لهذا " كان التقليد الروائي من خلال عالمه الإبداعي يسعى لإعطاء منطق للأشياء والعالم، ويتبدى ذلك من خلال القصة المحكية وفضائها وزمانها وشخصيتها وحالاتها النفسية والاجتماعية. لذلك كان الروائي الجيد هو الذي ينجح في حكي قصة جيدة، ومعنى ذلك على المستوى الجمالي والثقافي تقديم عالم متكامل يجد منطقيته في مرجعيته للعالم الخارجي".[1]

نعلم أن الواقعية هي نتاج عصر الاكتشافات العلمية في القرن التاسع عشر، وهو المحفز المباشر الذي جعل كاتب الرواية الواقعية ذو نزعة عقلية معرفية تتوق إلى فهم وإدراك قوانين المجتمع في سيرورتها وتحولها، وتوجيهها إلى إعادة إنتاج الوعي السائد للمجتمع في النص الروائي وذلك عن طريق تجسيد وعيه للواقع الأصلي ونقله بصفة مماثلة إلى المتخيل السردي، مما يعني أن النص موجه بالدرجة الأولى وفق أيديولوجية الكاتب، الذي يسعى إلى التأثير في هذا الواقع ومحاولة تغييره وتنظيمه من خلال تفاعله معه، وهو ما يفسر أيضا بناء الرواية الواقعية جل مرتكزاتها في عرض قصتها –التي تعد صورة مطابقة للواقع الأصلي– على حساب المعمار الفني، الذي اتخذته كوسيلة للإلمام بمضمون الحكاية فحسب، بغية الوصول إلى هدفها المتمثل في التعريف بقضايا المجتمع من جانبه التحرري بخاصة، لذلك اتخذت من البعدين التربوي والتعليمي وظيفة أساسية لها، هدفها توجيه القارئ وبالتالي إحداث تغيير في الواقع، لهذا يأتي خطابها بكثير من الوضوح مراعاة للانسجام والفهم في عملية التلقي، لذا فالرواية الواقعية "أدت دورا

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 171.

إيجابيا لا يمكن إنكاره على الصعيدين الأدبي والاجتماعي، فهذه الروايات التقليدية مهمة بدلالتها وإن تكن فقيرة في بنائها ومحتواها"[1].

غير أن "عبد المالك مرتاض" يرفض الكتابة التقليدية، ويرى أن "محاولة التأريخ للمجتمع بواسطة الكتابة الروائية سعي محموم لم يبرح كتاب الرواية التقليديون يُعنتون أنفسهم به.. لكننا نحن لا يرضينا هذا السعي، ونراه أولج في سذاجة الكتابة منه في الإبداع الخلاق، مع ما في هذا الحكم من قساوة، فكأننا ببعض هؤلاء وهم يجعلون من أنفسهم مؤرخين للمجتمعات، لا كتابا يعالجون مشاكل المجتمعات، أو قل: كتابا يمتعون القراء بجمال كتاباتهم في تلك المجتمعات"[2].

هذا يعني أن الذائقة الأدبية قد تغيرت، ومرد ذلك أن الكتابة الواقعية لم تعد رؤيتها التقليدية قادرة على التعبير عن قضايا العصر الجديد وعوالمه، وهو ما دفع ببروز أعمال أدبية حاولت تجريب عوالم جديدة تتماشى مع روح العصر وقادرة على استوعابه، فنرى أن الكثير من الأدباء رحبوا بهذه المرحلة الانتقالية، فذهب "صلاح فضل" في كتابه (لذة التجريب الروائي) إلى تصنيف مفاصل التجريب الروائي في ثلاث دوائر هي: توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في النوع الأدبي، والتعالقات النصية، وابتكار عوالم متخيلة جديدة[3]، واعتبر أن دائرة تجريب العوالم الجديدة " تمثل غاية التجريب"[4]، ويعرفها على أنها: "ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة، مع تخليق منطقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم"[5].

وتبلورت هذه الرؤية في ما أتت به الرواية الجديدة حين عكست تحولات الواقع والكائن بأساليب مخالفة للرواية التقليدية، فالرواية الجديدة لم تعد رواية تسلية وإمتاع، بل هي رواية شاهدة على العصر

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 8، 9.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 194.

[3] ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، دت، ص 05.

[4] المرجع نفسه، ص 5، 6 .

[5] المرجع نفسه، ص 5.

وفق أساليب وأبعاد جديدة تسعى إلى تجسيد رؤية فنية للعالم، وفق تحولات تتمثل في "التخلي عن مفهوم الواقع بالمعنى المتعارف عليه ومفهوم الشكل التقليدي الذي لا يخرج عما ألفه القارئ والانطلاق نحو أشكال وتقنيات تحاول استنكار الواقع"[1].

صحيح أن معظم التيمات التي تناقشها الرواية الجديدة، ناقشتها من قبل الرواية التقليدية، لكن توظيفها في الكتابة الجديدة أخذ أبعادا فنية مغايرة للأولى، هي الوحيدة القادرة على احتواء هموم العصر الراهن، فبحكم تغيرات الواقع السوسيوثقافية، نشأت الكتابة الجديدة بوعي جديد، تستمد أنساقها الفنية والفكرية من عوالم سردية مثيرة للدهشة والحيرة والتأمل والصدمة، أرادت من خلالها إبراز البعد السياسي بالأساس، والذي يمثل البؤرة الفجائعية في المرحلة الراهنة التي يجتازها العالم العربي بخاصة، لذلك نجد الرواية الجديدة تثير الكثير من التساؤلات دون الإجابة عنها، وتهتم كذلك بتشخيص القضايا الثقافية والاجتماعية بإحساس قوي بحركة الحياة المتسارعة، وتستند إلى البعد الفني الفلسفي والعجائبي والأيديولوجي في الرواية لتقديم عوالمها،كما أنها تهتم بالكيان والهوية وتحقيق الذات وتحصر اهتمامها في قضايا النخبة المثقفة ... إلخ.

كل هذا وأمور أخرى سوف نناقشها في ما سيأتي، لتبيان كيف اتجهت الكاتبة الجزائرية إلى خلق إبداع يستوعب الواقع الجديد ويناسبه، إبداع متميز بأساليبه المقدمة لعوالمه المرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعي المعاصر والمتأزم بقضاياه.

لهذا فالكاتب لا يهدف إلى التغيير في الواقع وإعادة التوازن للحياة كما في الرواية التقليدية بل إن الكاتب فاقد للأمل في إمكانية تصالح الذات المغتربة مع الواقع المتشظي، لذلك فـ"التجربة التي يجسدها هذا الشكل الروائي الجديد، تتصف بالغموض والعبث واللامنطق، تعبيرا عن غموض الحياة وعبثيتها ولا

[1] وانغ جينغ، الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب (1942 . 2009)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، ط1، 2013، ص 104.

معقوليتها"[1]، والغاية القصوى للكاتب هي إثارة الأسئلة –دون الإجابة عنها–حول الذات والعالم مستهدفا في ذلك القارئ لدفعه إلى تأمل الواقع بوعي فني جديد.

سنعتمد على "التيمة" كأداة تحليلية مركزة في التعامل مع النص من جانبه الموضوعاتي، ونهتم بإبراز أكثر التيمات حضورا وهيمنة في المسارات السردية في الرواية، لنبين كيفية اشتغالها وآليات تحققها.

**أولا– عوالم الثورة:**

كُبلت الرواية الواقعية زمنا طويلا، لأن كاتبها كان فاقدا لحرية التعبير، وبالتالي لم يستطع أن يلج إلى عوالم جريئة –كما ولجتها الرواية الجديدة– ففي حديثة عن عالم الثورة، كان لا يلامس الأعماق ولا يستحضر الشخصيات بأسمائها ولا ينقد ولا يكشف الحقيقة كاملة، ومع الرواية الجديدة أصبح الكاتب المبدع أكثر وعيا باعتباره المسؤول الأول عن الأحداث التي تشهدها البلاد من "عنف مسلح، إدارة بالغة القسوة والسوء، مقاومة شديدة مارستها الجماهير العربية وحركاتها الوطنية كي تواجه المستعمر المستبد، انتفاضات واحتجاجات وثورات، كل هذا دفع الرواية كي تجسد معطيات لحظة تاريخية في محاولات للتجاوز وصنع لغة روائية جديدة تستند إلى واقع لا ينفصم عن حركته التاريخية"[2].

لذا اعتبرت الكاتبة الجزائرية أن موقفها الفكري –كمثقفة– إزاء هذه الثورات يستطيع إعادة هيكلة عدة مؤشرات اجتماعية خاصة بمصير الفرد، ومنه تولدت عدة إبداعات ذات نزعة تغييرية وانتقادية للواقع، فولجت الكاتبة الجزائرية عوالم الثورة، وعالجتها وفق تصورات فنية وأخرى فلسفية بحسب طبيعة الأثر الذي خلفته هاته الثورات في وعيها الفكري، ومن هنا فقد قدمت كتابة روائية رأينا بأنها تختلف عن سابقتها، بحيث ناقشت فيها مضامين ثقافية مرتبطة بالخلفيات السياسية والوعي الاجتماعي المتدارك لوضعه والمطالب بحقوقه، وتناولتها بشكل نقدي، فكشفت من خلالها الممارسات السياسية

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 182.

[2] رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2003، ص 33.

القمعية سواء من خلال الصراعات الداخلية المتمثلة في الإرهاب والعشرية السوداء أو من خلال الصراعات الخارجية المتمثلة في الثورة الجزائرية التحريرية مع الإستعمار الفرنسي.

سنحاول الولوج إلى عوالم الثورة التي هيمنت على العناصر السردية الأخرى في ما يلي :

## 1. البعد الأيديولوجي والثورة التحريرية:

نهلت الروائية من عالم الثورة الجزائرية باعتباره حقلا خصبا قادرا على إثراء مضامين عملها الفني، و"هذا الارتداد إلى الماضي الثوري القريب وتبنيه والانتساب إليه قصد رصده وتوظيفه إبداعيا بإحياء أحداثه وبعث أجداثه جماليا غدا معينا مغريا لا ينضب للإبداع الجزائري في جنس الرواية، ناهيك أنه وطيلة ما يناهز العقود الثلاثة من الكتابة الروائية عن الثورة الجزائرية، لا تزال هذه الأخيرة تغري الكتاب بالكتابة عنها وكأنها قضية بكر"[1].

أسس هذا الزخم التاريخي الثوري تفاوتا في أساليب كتابته، فهيمنت الكتابة الأيديولوجية لمدة طويلة في الفترات الأولى من الإستقلال الجزائري، فكانت الكتابة عن الثورة بنظرة أيديولوجية، ويمثل هذا الإتجاه "من اشترك اشتراكا فعليا ومباشرا في صفوف الثوار، وعانى ويلات الثورة فكتب عنها من عمق المعاناة وكان إبداعه تنفيسا لثراء تجربته النضالية"[2] كـ"زهور ونيسي" التي نقلت أيديولوجيتها الثورية بشكل جلي إلى روايتها (لونجة والغول)، ولكن"مع الجيل الجديد من كتاب الرواية –في التسعينيات وبداية الألفية الثالثة– تم التخلي عن هذه الرؤى أو التراجع عنها بشكل أو بآخر، أو عدم إبرازها بالشكل الذي كانت تظهر به سابقا"[3]، كـ"أحلام مستغانمي" في روايتها (عابر سرير)، التي وظفت فيها الأيديولوجية الثورية كعنصر بنائي جنبا إلى جنب مع العناصر البنائية الفنية الأخرى، كونها مما "كتب عن الثورة مما تسنى له الإطلاع عليه من وثائق تاريخية، وما روته له الذاكرة الشعبية أو شهود عيان عاشوا

[1] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 120.

[2] المرجع نفسه، ص 121.

[3] محمد الصالح خرفي، الديني والأيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات الطاهر وطار أنموذجا، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع .5، 2013، ص 143.

الثورة، وأسهموا فيها إذ وقد اندلعت الثورة في فاتح نوفمبر سنة 1954 كان رضيعا أو صغيرا لا يفقه شيئا عنها، ومن ثمة سيكون هؤلاء منفعلين بالثورة لا فاعلين فيها، متأثرين بها لا مؤثرين فيها"[1].

إن التباين في معايشة الثورة أو السماع عنها أدى إلى اختلاف في أسلوب طرحها في العمل الفني الروائي، ونقصد هنا في روايتي (لونجة والغول) و(عابر سرير).

ولم يتم الحكم عليهما حكما اعتباطيا، بل تم ذلك من خلال ما لاحظناه في "التيمة" المهيمنة في كلا النصين، إذ أن كليهما وظف البعد الأيديولوجي الثوري لكنهما اختلفا في أسلوب طرحه، وهذا ما يهمنا توضيحه.

انطلاقا من أن الرواية تتمظهر "في الخطاب "الأيديولوجي" من خلال زاويتين، الأولى باعتبار "الأيديولوجيا" في الرواية أمرا كائنا لا محالة، تقوم الشخصيات المختلفة بالتعبير عن الرؤى الأيديولوجية المختلفة. والثانية هي "الرواية كأيديولوجيا" تستخلص بعد الإنتهاء من قراءة كل الخلفيات المشكلة للشخصيات"[2]، فإننا سنقوم بتحليل عوالم الروايتين انطلاقا من البعد الأيديولوجي فيهما ونفصّل أكثر في هذا الحكم ونفسره.

**أ. الرواية كأيديولوجيا / الأيديولوجيا الوطنية:**

نصنف رواية (لونجة والغول) ضمن الروايات الواقعية، فهي رواية وصفية تعرض جانبا مهما من واقع كاتبتها "زهور ونيسي" –كمجاهدة– وإنتمائها الفكري والوطني. ولعل هذا ما يترجم فكرتها القائلة: "ظروف الكتابة لا يمكن فصلها عن وضع الثقافة في الوطن، إذ كل شيء يتأثر بغيره من المواضيع أو المجالات المختلفة"[3].

[1] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 121.

[2] سليم بتقة،البعد الأيديولوجي في رواية الحريق لمحمد ديب، دار علي بن زيد، الجزائر، ط1، 2013، ص 43.

[3] بشير يخلف، الكتابة في البوح والإمتاع، مجلة ثقافة، الجزائر، ع. 3. 4، مارس 2004، ص 37.

هذا يعني أن الكاتبة تؤمن بضرورة انعكاس الواقع في النص إلى حد التماهي معه، وأن الكاتب يجب أن يصور الحقيقة تصويرا أمينا، تجعله لا يأمَن الإنزياحات الفنية خوفا من تغيير معنى النص والذهاب بالحقيقة إلى إتجاهات قد تلغيها.

نقل مضمون رواية (لونجة والغول) عوالم تقليدية مستهلكة تمثلت في إبراز هموم الشعب الفقير ومقاومته أيام الإستعمار الفرنسي، والتفتت الكاتبة لأهمية تصوير الحياة اليومية التي تعيشها الفئة الشعبية المناضلة، لأن "هذا الجانب الشعبي لهذه المقاومة هو الذي ضمن بقاءها على قيد الحياة أكثر من سبع عشر سنة، الأمر الذي تسنى له معه أن يخل بمعادلات الوجود الإستعماري"[1].

كما ركزت على إظهار موضوع دور المرأة الجزائرية في نشر الوعي الثوري في المحيط الشعبي، وتكمن أهميته في كونه من الموضوعات الجديدة في الأدب الجزائري في تلك الفترة، " أو لنقل على الأقل، إن تناوله لها كان جديدا وخارجا عن المألوف، ومن هذه الموضوعات قضية المرأة التي غادرت البيت، ووقفت بجانب الرجل، مناضلة وثورية من أجل التحرر والديمقراطية"[2]، وهنا تبرز خصوصية الكتابة النسوية لدى "زهور ونيسي" في اهتمامها بقضايا المرأة وإثباتها لفاعلية دورها المجتمعي.

والملاحظ أن أيديولوجية الكاتبة "زهور ونيسي" ونشاطها السياسي والنضالي أيام الثورة التحريرية الوطنية أسهم في توجيه مضمون خطابها الروائي بشكل بارز، فمن خلاله نستشف موقف الكاتبة من الحياة وإنتمائها الاجتماعي، الذي نقلتهما إلى إنجازها الروائي، فنجد أن العوالم التي أثارتها رواية (لونجة والغول) تتمحور في تضحيات المرأة ونضالها، وفي المقاومة الشعبية ضد الجيش الفرنسي، وقد سخرت جميع الشخصيات الروائية للتعبير عن موقفها الخاص، فوجهت القوى الشعبية لمناصرة قضيتها الوطنية، واستطاعت أن تمرر مآربها الثورية والدعوة إلى النضال ونشر الوعي لدى هذه الفئة الشعبية المهمشة فقط

[1] واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص 64.

عن طريق توجيه عملها الأدبي نحو الرواية كأيديولوجيا، التي تعني "موقف الكاتب بالتحديد، وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة "[1].

يمكن تصنيف رواية (لونجة والغول) ضمن أدب النضال الذي "تستخدمه الأمم المستعمرة سلاحا لتحطيم قيود الإحتلال، وبالتالي تغيير واقعها المر"[2]، وعليه حملت الرواية حديث المقاومة فورد الخطاب الروائي دعائيا بالدرجة الأولى، وأدمجت الكاتبة أيديولوجيتها فيها لتعبر عن موقفها الخاص ضد المستعمَر، وذلك على حساب العناصر الفنية للمتخيل السردي الروائي .

من المعلوم أن الحديث التخييلي للمقاومة يتكئ على " ذاكرة مهمومة، تحتفظ بشحن تنبثق على المستوى الإبداعي لتحديد علاقة الأنا بالآخر، وهذه العلاقة تدخل في إطار حاد"[3]، تمثل في هذه الرواية في صراعات وتناقضات الواقع بين أيديولوجيتين (المستعمَر/المستعمِر)، فكشفت "أنا" الكاتبة "زهور ونيسي" عن فقر الأسرة الجزائرية وهمومها أثناء حرب التحرير مقابل غنى "الآخر"/المعمّر في الأراضي الجزائرية، يقول السارد عن عائلة "محمد" الحمّال وجيرانه: "المجلس كان يلتئم كل مساء حول عشاء اقتضت طبيعة الحياة أن نطلق عليه كلمة مجلس وعشاء، حتى لو كان، وفي أكثر الأحيان، مجرد تجمع حول طبق من العدس، تطفو قشوره فوق مرقه الأسود، وتتماوج، وكأنها تتحدى المجموعة الصغيرة الطافية على سطح الحياة..

– حتى أنا طبق العدس الرخيص، ربما لن تجيدوني على مائدتكم غدا، فتكتفون بالخبز الجاف، حامدين الله على كل حال..

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . بيروت، ط1، 1990، ص 35.

[2] سليم بتقة، البعد الأيديولوجي في رواية الحريق لمحمد ديب، ص 61.

[3] سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1981، ص 52.

وبقدر ما كانت نظرات مليكة خالية من كل معنى مكشوف، فإن جوارحها كانت تحمل من الألم الكثير، ومن كتمان هذا الألم أكثر، وكأنها الوحيدة التي أدركت قبل غيرها من أفراد هذه الأسرة الوضعية المزرية التي تعيشها هي وإخوتها وأبواها، وحتى جيرانهم"[1].

وفي مقابل فقر الأسرة الجزائرية تبرز الكاتبة غنى المستعمَر/ الآخر واستغلاله لثروات البلاد: "كانت المراكب الرابضة على الرصيف جديدة، وهياكل الميناء مجهزة تجهيزا جديدا، مراكب ذات صبغة تجارية واسعة، صاحب هذه الشركة فرنسي معمر، إنه لا يملك فقط شركة الصيد هذه، ولكن له أيضا مساحات شاسعة، من أجود الأراضي الزراعية في سهول (متيجة). لذلك تجد الرجال العاملين وبينهم محمد، لا يعرفون له وجها، سوى أنه (المعلم الكبير)، سمعوا عنه، عن حياته، عن أبيه وجده، وجد أبيه، المدفونين في مقبرة الأجانب، عن القصور التي يملكها عن السيارات، عن الخيل، عن الخدم والحشم، عن أنه لا يتعامل بتجارته إلا مع أبناء عمومته وراء البحر، وإن له الكلمة المسموعة، عند الحكام هنا وهناك، سمعوا أيضا، أن إحدى بناته أحبت شابا عربيا، يعمل سائقا لخيول والدها، فما كان من أبيها، إلا أن دبر له حادث سيارة، وتخلص منه، ليبعث ابنته بعدها تستجم في أوروبا، لتنسى هذه النزوة الخطيئة"[2].

من هذه المقابلة الضدية التي تبيّن فقر المستعمِر وغنى المستعمَر نشأ الصراع بين هاتين الأيديولوجيتين في الرواية، حيث استهدفت الكاتبة إبراز صورة للآخر تتسم بنوع من التشويه، كطريقة تلقائية إزاء ما يفكر به كل أنا في الآخر، ومنه أخذ الصراع شكله الحاد بين الأنا الوطني الذي يعبر عن أيديولوجية الكاتبة والآخر المستعمَر، فكتبت أن كل تلك المآسي والأوضاع المزرية التي شهدتها الأسرة الجزائرية بخاصة، تحولت لديها إلى قوة رفض للمحتل، وعليه نهضت فئة من المناضلين معبّرة عن الأيديولوجية الوطنية أيضا، تناشد بضرورة الثورة للتخلص من محنة المستعمِر، وهذا الإتجاه ممثل في الرواية في شخصيتي "رشيد" و"أحمد".

[1] زهور ونيسي، لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، دط، دت، ص 13.
[2] الرواية، ص 31.

تحكي الكاتبة عن رحيل الشخصية "أحمد" زوج "مليكة" ليلتحق بالمجاهدين في الجبل، "ويأتي اليوم المتوقع لكن في أحسن الحالات لتعلم فيه مليكة ومن رجل غريب جاءهم ساعة أصيل لم تر من وجهه إلا شاربا كثا يغطي نصف الوجه لتعلم فيها أن زوجها حبيبها قد اِلتحق بالمجاهدين وعليها أن لا تنتظره حتى تنتهي هذه الحرب وتستقل البلاد".[1]

وتحكي أيضا عن شخصية "رشيد" أخ "مليكة" الذي اختار أيضا الالتحاق بالمجاهدين في الجبل، وأصرّ على ذلك أمام تهكمات والده ورفض فكرته، يقول رشيد: "ماذا تريدني أن أعمل يا أبي حمّالا مثلك؟ كلا ... إن الثورة تحتاج الشباب ليجاهدوا ويدخلوا المعارك لا ليحصلوا على الخبز والماء ويتحسروا على الزمان، إن المعركة اليوم ليست مع الخبز ولقمة العيش إنها مع المستعمر إنه السبب في كل مآسينا وآلامنا وهو مصدرها ولا بد أن نقضي على المصدر ثم إنني لا خيار لي في الأمر ... تركتكم بالسلامة"[2].

نلاحظ أن رواية (لونجة والغول) هي رواية مونولوجية ذات موضوع واحد ـ من بدايتها إلى نهايتها – المتمثل في الإتجاه الثوري، فالكاتبة "زهور ونيسي" تنقل أيديولوجيتها الثورية إلى إنجازها الروائي، وتجعلها هي السائدة والمغلبة في النص، فتأتي الرواية حاملة للمجال الأيديولوجي الواحد المتمثل في "تصورات المناضلين والثوار"، وهذا مقابل تغييب الطرف النقيض والمضاد المتمثل في "المحتل" إلا ما أشارت له في عجالة في مواضع معدودة.

تظهر في هذه الأيديولوجية الواحدة المغلّبة في النص، عدّة أنماط لشخصيات متصارعة معبرة في مجملها عن تصورات الكاتبة بشكل مكشوف، ولكن رغم اختلاف أصوات الشخصيات وصراعها وحوارها تبقى تحت سيطرة أيديولوجية الكاتبة وتظل خاضعة لهيمنتها، وترى "يمنى العيد" أن هذا النمط

[1] الرواية، ص 64، 65.
[2] الرواية، ص 58.

الكتابي "ضعيف فنيا، غير متملك لتقنيات السرد، مثل هذا القص نجده في الفترات الأولى والسابقة لأيامنا هذه"[1].

وبالرجوع إلى النص الروائي فإن أنماط الصراع الفكري للشخصيات متمثل في مؤيدي النضال والثورة، والمعارضين لفكرة الالتحاق بالمجاهدين والراضين بالخنوع والركود والاستسلام لظروف الحياة، وكذلك يمثل هذا الإتجاه الفئة الممثلة للخونة من الجزائريين.

فنجد أن ممثلي الإتجاه الأول هم: أحمد، رشيد، سحنون، بعض رجال الميناء، البهجة، الرجل حدّاد السكاكين، أنيسة، المرأة الشابة الملتحفة بالحائك.

ويمثل الإتجاه الثاني: "محمد" والد مليكة الذي عارض موقف ابنه لما أراد الالتحاق بالمجاهدين قائلا له: "ستصعد إلى الجبل، أليس كذلك ؟ تذهب للمجاهدين، ما شاء الله، فما لم تستطيع أن تعمله معي، وتعينني به على هم الحياة أردت أن تقوم به مع المجاهدين، كنت أتصور أنك ستقول لي: أنك وجدت عملا، وأنك ستكفيني مؤونة نفسك، تساعدني في مصاريف إخوتك ... ثم مشيرا بيديه بلهجة فيها حدة مضافة للسخرية:

– وماذا سيصنع بك المجاهدون ...؟ يحملونك على ظهورهم في الأحراش والوديان ويهدهدونك ساعة النوم؟ ماذا سيصنع بك المجاهدون يا ولد؟ وهل كل واحد يستطيع أن يصبح مجاهدا؟ إن الجهاد لم يخلق لأمثالك ...بل خلق لرجال معينين وقفوا أنفسهم عليه فلا عائلات لهم ولا زوجات ولا أولاد ولا مسؤوليات"[2].

نفهم من هذا أن الحالة الاجتماعية المأساوية والمزرية لعمي "محمد" وعجزه عن سد متطلبات أسرته هي المحفز الذي جعله يعارض أيديولوجية ابنه "رشيد" في الالتحاق بالمجاهدين، يقول: "– اتركوا الجهاد لأهله، كيف يجاهد الرجل الفقير، الذي تنتظره، كل يوم عشرة أفواه، مفتوحة جائعة، كيف

[1] محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، دار الحوار، سورية، ط1، 1986، ص 28.
[2] الرواية، ص 56.

يستشهد أمثالي، من القابعين مع المشاكل اليومية لأبنائهم وعائلاتهم، إن الاستشهاد من حظ الأبطال والمحظوظين، وليس من حظ الأشقياء أمثالي"[1].

أما "كمال" فهو النمط الممثل لتطور الوعي الثوري، فقد عايش الصراع النفسي مع الإتجاهين، في الأول كان راضيا بالحياة المزرية وخائفا من الموت وجبانا لم يشأ الالتحاق بالمجاهدين في الجبل، يقول: "– أين أنا من الفدائيين والشهداء، إنه أحمد هو الذي عرف طريقه، أما أنا فقابع في البيت كالنساء ... استمع إلى اقتراح العجائز في الحياة والزواج، إنهم يموتون تحت التعذيب يا مليكة، أخي وأخوك رشيد وغيرهم، هم الذين عرفوا الطريق، طريق الحقيقة، أما أنا والآخرون، فلسنا سوى رجال أنذال، متمسكين بالحياة، الخوف يوجهنا ويشل حركتنا وتفكيرنا"[2]، ولكن بعد حادثة قبض الشرطة الفرنسية عليه خطأ تغيّرت سلوكات "كمال"، حينما أطلق سراحه وعلم أنه ليس المقصود، وإنما "كانوا يقصدون فدائيا من نفس الحي، يقال أنه أطار النوم من عيون الشرطة الفرنسية"[3]. وبالتالي فهذه الحادثة أثارت صراعات نفسية لدى "كمال" وعمقت لديه الشعور بالوطنية، وغيّرت وجهته نحو النضال والجهاد. يقول :"من يصدق أنني سأتغير إلى هذا الحد؟ أنني سأقوم بكل هذه الأعمال. بالأمس فقط، كنت أشعر أنني لن أكون مثل الآخرين أبدا هم خلقوا كذلك شجعانا، أما أنا فخلقت عاقلا، محتاطا، جبانا"[4].

ومن اهتمام الكاتبة "زهور ونيسي" في إطار الأيديولوجية الواحدة، أنها أبرزت مجهودات الفئة النسوية أثناء الثورة التحريرية، من خلال نمطين: الأول يمثل تضحيات المرأة غير المباشرة في فترة الإحتلال والشخصية الممثلة لهذا الإتجاه هي "مليكة"، التي فقدت أخاها وأباها، والصدمة التي آلمتها أكثر هي فقدانها لزوجها وهي حامل في شهورها الأولى، تقول مناجية ابنها: "بني تزوجت أباك في السابعة عشرة،

[1] الرواية، ص 99.
[2] الرواية، ص ن.
[3] الرواية، ص ن.
[4] الرواية، ص 107.

ووضعتك يتيما في الثامنة عشرة، دون العشرين، كنت زوجة وأما وأرملة، ما هذه المعادلة الصعبة وهذا السباق مع الزمن ؟"[1].

ومن هنا تبدأ التضحيات الكثيرة لـ"مليكة"، التي تصورها الكاتبة على أنها نموذج للمرأة الجزائرية المتعقلة رغم اصطدامها بالواقع المرّ وفقدان أفراد أسرتها الواحد تلو الآخر، وتتواصل تضحياتها بسبب الثورة الناشبة في البلاد إلى أن تتوفى أثناء المخاض، عندما لم تنقل إلى المستشفى للولادة، لأن الآخر/ المستعمَر الفرنسي شن عراقيل على كل جزائري ولم يستثن مريضا ولا صغيرا، فـ "حظر التجول في السابعة والخروج ممنوع إلا بإذن ورخصة من مكتب الشرطة ومكتب الشرطة بعيد والجنود المتجولون لا يريدون أن يفهموا شيئا"[2].

والنمط الآخر الموظف في الرواية هو المرأة الثورية المناضلة، والشخصية الممثلة لهذا هي المرأة المجاهدة "خالتي البهجة"، التي تُروِّجُ لما يخدم الثورة، وتقول ما تريده لها المقاومة أن تقول وحسب المناسبات، وتقدم نماذج أخرى لمجاهدات في الجبال ومكافحات في المدن، لا يتعرف عليهن أحد، من مثل تلك المرأة الملتحفة (بالحايك) التي اختارت الجهاد ثأرا لزوجها الذي حكم عليه الإعدام بالمقصلة، تقول مخاطبة "مليكة": "إذا كان الهدف من عملي هذا هو الثأر كما تقولين فإنه يبدأ من زمن بعيد جدا، فقد استشهد والدي وعمي في أحداث سنة 1945 بخراطة، واستشهد قبل ذلك بكثير جدي لأمي في ثورة (الزعاطشة) بالجنوب، لكنني لا أعتقد أنه ثأر أو حقد، بقدر ما هو كفاح من أجل الحق، حقنا في وطننا وحريتنا، سينتهي حتما، بمجرد أن يتحقق نصرنا، نسترد حريتنا فوق أرضنا، إننا شعب يحب السلم ويكره الحرب، إن الحرب فرضت علينا فرضا، هل تفهمين؟"[3].

[1] الرواية، ص 90.
[2] الرواية، ص 131.
[3] الرواية، ص 81، 82.

كلا النمطين النسويين ينتميان إلى الأيديولوجيا الواحدة السائدة في الرواية والتي تشهد صراعا مع أيديولوجية المستعمَر المغيبة في النص، والتي نستشفها بطريقة غير مباشرة من خلال معاناة الأنا المستعمَرة .

"زهور ونيسي" كمجاهدة حملت على عاتقها مسؤولية الدعاية للوعي الوطني خلال مرحلة الثورة، عن طريق الشخصيات الروائية، التي وظفتها لخدمة مآربها الخاصة، والتي تمثل بالأساس أيديولوجية الكاتبة، وهو ما جاء في قالب سردي كلاسيكي من حيث تقنيات الكتابة الروائية المستعملة، ومن حيث الموضوع والرؤية.

**ب. الأيديولوجيا في الرواية:**

تغطي رواية (عابر سرير) حقبتين زمنيتين من تاريخ الجزائر، وهو ما سمح لبروز صنفين من الأيديولوجيا في النص، الأولى هي الأيديولوجيا الوطنية/الثوار في مواجهة مع الأيديولوجية الغربية/المحتل، والثانية تمثل مرحلة ما بعد الإستقلال حيث اهتمت الكاتبة بإبراز الأيديولوجيات الوطنية المتصارعة في ما بينها وخصَّت بالذكر الإتجاه الإسلامي "الجماعات الإرهابية"، وإتجاه النظام السائد منذ الإستقلال "إتجاه الحزب الواحد".

ما يهمنا في هذا الصدد هو معاينة الصنف الأول، أي الأيديولوجيا الوطنية في مواجهة الأيديولوجية الغربية، والكشف عن الطريقة التي نقلت بها الكاتبة هاتين الأيديولوجيتين في صورتهما الثورية، مع الإشارة أنها الصورة التي اعتنت بها في الجزأين الأول والثاني من الثلاثية، وأفردت لها اهتماما خاصا في الجزء الثالث منها(عابر سرير).

نلاحظ أن الكاتبة "أحلام مستغانمي" عملت على إدخال الأيديولوجيا كعنصر بنائي وجمالي من عناصر الخطاب الروائي، "فهو يتضمنها وهي لا تحده، وكلاهما تعبير عما في الواقع"[1]، وهذا التداخل بين الواقعي والمتخيل هو ما أسهم مع العناصر الفنية الأخرى في تحقيق أدبية الرواية، فـ"الأيديولوجيا تدخل

[1] محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، ص 50.

الرواية باعتبارها مكونا جماليا لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص"[1]. وبهذه الطريقة تشكلت الأيديولوجية في رواية (عابر سرير).

جرت الأدلجة في الرواية من خلال تشكل عوالمها عبر "تلاحم المتخيل والواقعي لتؤسس واقعا جديدا هو واقع إبداعي قد يختلف عن الواقع المرجعي باعتباره مشحونا برؤية فردية أو جماعية، ولكنه ليس غريبا عنه ولا نقيضا له"[2].

تصدُر أعمال "أحلام مستغانمي" الروائية عن رؤية أيديولوجية لماضي البلاد في علاقته بالحاضر والمستقبل: " ذلك أن قصة "نجمة" في بعدها الأسطوري، كإحدى أشهر قصص الحب الجزائري، ولدت إثر تظاهرات 8 مايو 1945 التي دفعت فيها قسنطينة والمدن المحيطة بها أكثر من ثلاثين ألف قتيل في أوّل تظاهرة جزائرية تطالب بالحرية .كان كاتب ياسين يومذاك في عامه السابع عشر، يُقاد مع الآلاف إلى السجن، وكان في طريقه إلى معتقله الأول يرى شبابا مكبّلين تجرّهم شاحنات إلى عناوين مجهولة، وآخرين يعدمون في الطريق بالرصاص. وفي الزنزانة الكبيرة التي ضاقت بأسرارها، كان العسكر يأتون كلّ مرّة لاصطحاب رجال لن يراهم أحد بعد ذلك أبدا.

عندما غادر كاتب ياسين السجن بعد أشهر لم يجد بيتا يؤويه. كانت أمه قد جُنّت ظنا منها أنه قُتل، وأدخلت إلى مستشفى الأمراض العقلية، قصد الشاب بيت خاليه المدرسين فوجد أنهما قُتلا، ذهب إلى بيت جده القاضي فوجد أنه اغتالوه، غير أن الطامة كانت عندما علم أنهم في غيابه زوّجوا ابنة عمه، التي كان يحبها"[3].

نلاحظ أن السارد نقل الواقع الثوري المتمثل في مجازر 8 ماي 1945، جنبا إلى جنب مع عناصر فنية أخرى، كاستحضاره لرواية (نجمة) والإشارة إلى السيرة الذاتية لمؤلفها "كاتب ياسين" في أسلوب فني جمالي، وهو ما أنقذ العمل الروائي من أن يكون خطابا دعائيا وتاريخيا، ومن هذا نفهم كيف أسهمت

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 33.

[2] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 123.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار نوفل، بيروت، دط، 2013، ص 245.

الأيديولوجيا الثورية مع العناصر الفنية الأخرى في تشكيل بنية النص الروائي، "وقد يعبر ذلك عن انفتاح في الرؤية، تتشابك معها الأمور وتتداخل، بحيث يبدو الصراع من أجل مسألة ما، صراعا مفتوحا على تعدد الإحتمالات، وتنوعها، أو على تعددها وتناقضها، هكذا يطرح النص سؤاله على القراءة دون أن تكتمل بنيته بجواب عليه"[1]، وإنطلاقا من هذه الدعوة القرائية التي يناشدها نص (عابر سرير)، ارتأينا أن البعد الأيديولوجي –كعنصر واقعي في الرواية–تجلى من خلال مدلوله السياسي باعتباره مكونا من مكونات البنية الفنية للنص، ذلك أن "الأيديولوجية السياسة هي جزء أساسي في النص الروائي يعمل على بنائه فنيا، بل جزء من العالم المتخيل الذي يوهم القارئ بالواقعية والحقيقة الإنسانية"[2].

استلهمت الكاتبة "أحلام مستغانمي" من الواقع المادة الأولية التي استطاعت أن تبني بها نصها، فنقلت الأيديولوجيا السياسية الثورية إلى المتخيل السردي، لكن ليس بالطريقة نفسها التي تتواجد بها في المرجع الواقعي، بل نقلتها وفق أبعاد فنية ألزمتها بها طبيعة العمل الروائي الشاعري، وهو ما جعل الأيديولوجيا المتواجدة بالواقع كمادة خام تتحول عند دخولها إلى النص الروائي إلى بعد أيديولوجي فني يسهم في خلق تعددية صوتية داخل الخطاب الروائي.

لذا فإن موقف الكاتبة "أحلام مستغانمي" في روايتها (عابر سرير) هو موقف حيادي، ومرد ذلك أن الرواية ذات نمط ديالوجي، "والكاتب في الرواية الديالوجية ليس موجودا لكي يختار من بين الأيديولوجيات ما يلائمه، ولكنه موجود فقط ليمتحن جميع الأيديولوجيات ويشاكسها ليعرف حدود كل واحدة منها"[3]، ولهذا فإن جميع الأيديولوجيات المعروضة في الرواية لا تعبر عن صوت الكاتبة بصفة مباشرة، فصوتها يبقى متخفيا ومُمَرّرا بطريقة غير مباشرة، ذلك أن هدفها من عرض الأيديولوجيات المتصارعة هو تمرير خطاب سياسي ثوري، في مثل ما جاء في هذا المقطع السردي الحواري بين السيدة

[1] محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، ص 30.

[2] سليم بتقة، البعد الأيديولوجي في رواية الحريق لمحمد ديب، ص 42.

[3] حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 36.

الأجنبية المسؤولة عن لوحات الرّسم في المعرض وبين المصوّر: "وحيال ما بدا مني من عدم إعجاب بلوحة لم أفهمها، قالت موضحة :

– هذه رسمها زيّان تخليدا لضحايا تظاهرات 17 أكتوبر 1961، خرجوا في باريس في تظاهرة مسالمة مع عائلاتهم، للمطالبة برفع حظر التجّول المفروض على الجزائريين، فألقى البوليس الفرنسي بالعشرات منهم مَوثوقي الأطراف في نهر السين. مات الكثيرون منهم غرقا، وظلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفو على السين عدّة أيام، لكون معظمهم لا يعرفون السباحة .

قلت وأنا أقاطعها حتّى لا أبدو أقل معرفة منها بتاريخي:

– أدري.. ما استطاع "Papon" المسؤول آنذاك عن الأمن في باريس، أن يبعث بهم إلى المحرقة كما فعل مع اليهود قبل ذلك، فأنزل عشرين ألفا من رجاله ليرموا بهم إلى "السين". كان البوليس يستوقف الواحد منهم سائلا "محمد .. أتعرف السباحة؟" وغالبا ما يجيب المسكين "لا" كما لو كان يدفع عنه شبهة، وعندئذ يكتفي البوليس بدفعه من الجسر نحو "السين"، كان السؤال لمجرد توفير جهد شدّ أطرافه بربطة عنقه !

واصلت المرأة بنبرة فرحة هذه المرة:

– إن جمعية لمناهضة العنصرية استوحت من هذه اللوحة فكرة تخليدها لهذه الجريمة. أنزلت في آخر ذكرى لتظاهرات 17 أكتوبر شباكا في نهر السين تحتوي على أحذية يساوي عددها عدد الضحايا. ثم أخرجت الشباك التي امتلأت أحذيتها المتهرئة بالماء، وعرضتها على ضفاف السين للفرجة، تذكيرا بأولئك الغرقى. فقدت صوتي فجأة قبالة تلك اللوحة التي ما عادت مساحة لفظ نزاعات الألوان، بل مساحة لفظ نزاعات التاريخ"[1].

إن المبدأ الحواري هو الأساس الذي تقوم عليه الرواية الديالوجية، وعبره استطاعت الكاتبة نقل أنماط الوعي المتعارضة، وعن هذا التعارض نشأت الأيديولوجيات المتصارعة –(صوت المستعمَر/صوت

[1] الرواية، ص 51، 52.

المستعمِر)- في النص وأسهمت في تطوير حبكته، وهو ما ولّد في الأخير تصورا كلّيا يمثّل بطريقة غير مباشرة موقف الكاتبة "أحلام مستغانمي" المتخفي.

فصوت الكاتبة الذي يمثل أيديولوجيتها الخاصة ينتمي ضمنيا إلى إحدى هاتين الأيديولوجيتين المتعارضتين، ولا يمكن تحديده بالضبط، لأنها تبدو حيادية في عرضها لهما وهي تدير الصراع بين الأيديولوجيتين على لسان الشخصيتين -السيدة والمصور-، فتعرض جوانب القوة والضعف فيهما على قدم المساواة وبقيمة متعادلة، فلم تغلّب أيّة أيديولوجيا على الأخرى، إذ تنتهي الرواية دون أن يستطيع المتلقي تحديد الأيديولوجية الغالبة في النص، لكنه يستطيع أن يكتسب معرفة عميقة بكلا الأيديولوجيتين وبحدودهما المعرفية وبخاصة في ما ورد عن حادثة نهر السين المفجعة للشعب الجزائري الذي طالب بالحرية وفك الحصار عليه.

ارتبطت رواية (عابر سرير) في الصورة الثورية بالأيديولوجيا السياسية، فنجدها تستحضر أسماء رجال الساسة مثل (هواري بومدين، محمد بوضياف، مصطفى بن بولعيد، العقيد عميروش، سليمان عميرات، عبد الحفيظ بوالصوف، ... إلخ)، فالكاتبة في صياغتها لمرحلة الثورة التحريرية المسلحة في النص، تستمد عناصره من الحقل السياسي الأيديولوجي، فتعكس في النص جزء من الواقع الثوري الذي يعتبر جزء من البنية الكلية المكونة للنص، ومن هنا يكتسب النص قيمته الدلالية، وتتصل الأيديولوجيا فيه بصراع هذه الشخصيات في ما بينها وفي ما بين العنصر المضاد/"المحتل": "الجزائر لها تقاليد في قتل مثقفيها .. وأنا كنت في صفوف المجاهدين عندما في خدعة هدفها إلحاق ضرر نفسي بالمقاومة، أوحت فرنسا للعقيد عميروش بأن بين رجاله من يعملون مخبرين لمصلحة الجيش الفرنسي، فقتل في يوليو 1956، بعد محاكمة سريعة، ألف وثمانمائة من رجاله، في حادثة تاريخية شهيرة باسم إلى " La bleuite"، فورا وُجهت أصابع الإتهام إلى المثقفين، أي إلى المتعلمين الذين تركوا دراساتهم ليلتحقوا بالجبهة، والذين بسبب علمهم وثقافتهم الفرنسية لم تكن جبهة التحرير تثق بولائهم. أما القتلة الذين انقضوا عليهم فكانوا رفاقهم من المجاهدين القرويين والأميين في معظمهم، والذين منذ البدء لم يغفروا لهم

تميّزهم عنهم بالمعرفة، واليوم أيضا لم يتغير شيء، كل جاهل يثأر لجهله بقتل مثقف بعد المزايدة عليه في الإيمان والتشكيك في ولائه للوطن"[1].

نلاحظ في هذا المقطع السردي أن الأيديولوجية المضادة/المستعمِر نشرت أفكار مغلوطة وتصورات زائفة بخصوص النخبة الجزائرية المثقفة المنتمية إلى الأيديولوجية الوطنية "الجبهة" على أنهم عملاء فرنسا، بغية تحقيق المهمة البراغماتية التي تخدمها سياسيا، إذ "يعتبر الجانب العملي "النفعي" حاسما في الأيديولوجيا بمعناها السياسي، فهي بالنسبة للمتكلم بها هادفة إلى استمالة الناس والإكثار من الأنصار لتحقيق الغلبة في المجال الاجتماعي"[2].

بالإضافة إلى هذا فهي تتخذ أبعادا أخرى في النص، من خلال زرع الشك بين أنصار الأيديولوجية الوطنية، ومحاولة تفكيكهم والإنقاص من عددهم وضرب الفئة المثقفة لإفشال الجبهة سياسيا والقضاء على النخبة الحاملة لنمو وعي مرتفع، وكل هذا ومقاصد أخرى، تخدم مصلحة الأيديولوجيا المضادة في نشر النظرة العدائية الحادة وخلخلة استقرار المجاهدين في الحقل الأيديولوجي الواحد.

نلاحظ أن "أحلام مستغانمي" وظفت هذه الحادثة لتعرية المقاصد السياسية، وكذلك لتناقش قضية تقليد إضطهاد المثقف في الدولة الجزائرية، وأنها ليست حكرا على زمن العشرية السوداء فحسب، فالتصفيات التي شنتها الجماعات الإرهابية على النخبة المثقفة "في بدعة قتل الكتاب والقضاة والأطباء والسينمائيين والشعراء والمحامين والمسرحيين"[3] هي عادة متوارثة منذ عهد الثورة، وهذا ما قامت الكاتبة بالكشف عنه وتعريته في هذا المقطع السردي في حادثة "La bleuite" حيث قام "عميروش" بقتل ألف وثمانمائة من رجاله المثقفين في يوليو 1956 .

[1] الرواية، ص 140، 141.

[2] حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 15.

[3] الرواية، ص 140.

استخدمت الكاتبة الجزائرية الأيديولوجية أداة فنية لصياغة عالمها الروائي الخاص، إلا أن كيفية توظيفها إختلف من كاتبة إلى أخرى، فـ"زهور ونيسي" كانت أكثر وضوحا في التعبير عن الأيديولوجيتين المتصارعتين إبّان الثورة التحريرية من خلال ثنائية (المستعمَر/ المستعمِر) في قالب حكائي كلاسيكي، في ما تنحى الكتابة عند "أحلام مستغانمي" نحو الغموض وتشتيت القارئ وإشراكه في استنتاج الموقف الأيديولوجي للكاتبة التي تخلق الصراع بين شخصياتها بعودتها إلى التاريخ الوطني، في ما تقف هي موقفا حياديا، وهي في ذلك أقرب ما تكون من أساليب الكتابة الروائية الجديدة.

**2. البعد الفلسفي والعشرية السوداء:**

تتغير أساليب التعبير عن الواقع في المتن الروائي وفق طرائق متعددة ترتبط بطبيعة التفكير عند المبدع وطريقة نظرته للوقائع وتفسيرها له، وهذا ما جعل الرواية "كجنس أدبي دائمة التعبير لكونها منفتحة على احتمالات لا تُحصى تُفرزها الحياة الإنسانية وترتبط باللحظات الفلسفية الفارقة"[1] التي تولدت عن كبر الألم والتخويف اللذان خلفتهما المحن الدامية بخاصة، وهذا ما جعل الكاتبة الجزائرية تتبنى في إبداعاتها الروائية بعض الأفكار الفلسفية وتحولها إلى أسلوب تعبيري يترجم مدى انصدامها بواقع العشرية السوداء، وتقف موقف المتأمل والمتسائل والخائف على مصير الأمة الجزائرية .

نلمح في مضمون رواية (في الجبة لا أحد) حضور قوي للبعد الفلسفي، الذي يعد المحفز الأساسي لنمو الأحداث المعبرة عن المخاوف النفسية التي خلفتها المحنة التي عاشتها الجزائر أثناء الثورة الدامية، و"يدل هذا الميل إلى التفلسف على طبيعة الذات المفكرة وحضور العقل وإختراقه مجال التخيل أو الوضعيات الشعورية التي تعيشها الشخصيات"[2].

[1] فيصل أبو الطفيل، رواية الورم لإبراهيم الكوني ونبوءة الربيع العربي، المؤتمر الدولي الثاني عشر الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 2016، ص 200، نقلا عن: لطيفة الدايمي، أصوات الرواية، حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين، دار الصدى، دبي، ط1، 2015، ص 7.

[2] سلوى السعداوي، الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، ص 240.

عبّر مضمون الرواية على تيمة الخوف عن طريق فلسفة الأحاسيس، وهذا يومئ عن مدى إدراك الكاتبة لحجم الخوف الذي نتج عن المجازر الجسدية والمعنوية –بخاصة– من طرف "الإرهاب" الذي دام مدة قصيرة وخلف هلعا كبيرا في الوسط الاجتماعي. فـ"الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها. وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية"[1].

تجدر الإشارة إلى أن أغلب الروايات النسوية الحديثة تناولت محنة الإرهاب في مضامينها، لكنها شكلت في رواية (في الجبة لا أحد ) عنصرا مهيمنا على طول المسار السردي، وصورت تيمة الخوف بمختلف تمظهراتها وناقشتها وفق بعد فلسفي أوحى بعمق تفكير الكاتبة "زهرة ديك"، حين إلتفتت إلى الفترة الحرجة للعشرية السوداء التي مرت بها الجزائر، "وكأن الجزائر، هذا الاسم الكبير المنفجر من رحم العنف .. هذا التاريخ المضطرب .. كأنها ورشة أبدية للمحن فهي تحيي بعنف وتميت بعنف وتحب بعنف وتكره بعنف ولا عيش فيها دون معايشة المخاطر"[2].

إن الوطنَ بالنسبة للكاتبة هو تاريخ الثورات الأبدية وموطن الألم والفجائع والمخاوف أثناء هذه المحنة الدامية بالتحديد، فـ"بعد أن كان الوطن معطوبا بالإحتلال والإستعمار الغربي الغاشم، أصبح معطوبا عاجزا بسبب فساد أبنائه"[3].

صورت الكاتبة "زهرة ديك" عبر المتن الروائي المناخ السياسي الذي مهد لانفجار العشرية السوداء في البلاد: "كان يجب أن يهوي كل شيء لتكتشف عيوب السلطة الحاكمة .. كان يجب أن يهلك الكل ليخرج الكل مطالبا بالتعددية والديمقراطية ورحيل النظام القائم. ولكن حتى ذلك لم يفكر

[1] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص 93.

[2] زهرة ديك، في الجبة لا أحد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 114.

[3] منى الشرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات ضفاف، دار الأمان، بيروت، الرباط، ط1، 2015، ص 212.

فيه السعيد يوما، بل ولم يتمناه أصلا وكثيرا ما كان يمط شفتيه ويحرك رأسه عندما يطالع تعاليق الجرائد المحمومة الموجهة ضد السياسة التي انتهجها الحزب الوحيد، حيث اعتبرت أن قمعه لحرية التعبير وتفصيل القوانين ودستور البلاد على مقاس مصالحه ومنافعه الخاصة وفرض قانون الصمت على الشعب، هي الأسباب التي أسقطت البلاد في مآس كبيرة، ودحرجتها إلى قاع اليأس والإحباط والخديعة التي تجرعها كل من إنساق وراء الآمال السرابية، وأوصلت الناس إلى حد الكفر..الكفر بكل شيء ... الكفر بالنفس ... الكفر بالوطن ... الكفر بالحياة ... الكفر بالغد... بالمستقبل... بالآخر ... بالغائب ... بالحاضر"[1].

كما أن الكاتبة تستحضر في النص الروائي تردي الأوضاع الاقتصادية في الجزائر الناتج عن نهب الساسة لخيرات البلاد وترك الشعب يتخبط في مآسي الجوع والظلم، وهو السبب الذي أثار غضب الشعب الجزائري: " ولكن القهر يزلزل الطبع ويهز العقيدة ويفجر أعمق البراكين. ودوت صرخات الشعب ... سعيد لا يدري إن صاح معهم أم لا لم يعد يذكر، غير أنه متأكد تمام التأكيد أنه سمع صيحات المحتجين في الصحف وفي الشوارع وهم يشمتون ويصبون وابل غضبهم على الحزب الواحد. وتوضح ثالثة: بل إن جناح متعفن مندس في الحزب تسبب في خراب وضياع ثروات الوطن وتتدخل رابعة: المافيا السياسية والاقتصادية هي من استولت على خيرات البلد وجوعت الشعب.."[2].

نشب الصراع المولد للحرب الأهلية في الجزائر عام 1992 عقب إلغاء نتائج الإنتخابات البرلمانية لعام 1991 في الجزائر والتي حققت فيها الجبهة الإسلامية للإنقاذ فوزا مؤكدا مما حدا بالجيش الجزائري التدخل لإلغاء الإنتخابات البرلمانية في البلاد مخافة من فوز الإسلاميين فيها.

كما أنه تم حل حزب الجبهة الإسلامية للانقاذ إضافة إلى خلفيات أخرى، أسهمت كلها في وقوع اشتباكات بين مؤيدي هذا الحزب والقوى الأمنية في البلاد، مما أدى إلى إندلاع أعمال إرهابية

[1] الرواية، ص 109.
[2] الرواية، ص 110، 111.

عنيفة تعرضت لها الجزائر، "وذلك لزرع الفزع وزعزعة النظام في البلاد والاستيلاء على السلطة وتعويضها بحكم ديني شرعي تدعي أنه ستحقق من خلاله العدالة الاجتماعية ومحاسبة من استحوذوا على ثروات البلاد، وتسببوا في إنهيار إقتصادها وإغراقها في الديون"[1].

تستحضر الكاتبة "زهرة ديك" هذا الواقع المرجعي مصورة طبيعة الحياة المقلقة في تلك الفترة، يقول السارد: "وإذا بعينيه تقعان على النافذة المطلة على الشارع الرئيسي للحي المقفر، والذي لا يمكن لك أن ترى فيه أحدا يدبّ بعد السادسة مساء، كل شوارع المدينة يحتلها منذ تلك الساعة صوت الرصاص ودوي الإنفجارات ولمعان السكاكين التي لجأ إليها المجرمون في المدة الأخيرة بعد أن تناقصت ذخيرتهم من الرصاص وكذلك لإشباع غريزة العنف والدم التي تهيجت فيهم إلى حد الجنون"[2].

جاءت أحداث الرواية لإبراز واقع العشرية السوداء في الجزائر على طول مسارها السردي، فتحكي عن الممارسات التخويفية والأعمال الوحشية والهمجية التي مارستها الجماعات الإرهابية على المجتمع، عندما كانت "تترصد ضحاياها من العزل ولا تفرق بين طفل وامرأة أو شيخ أو رجل"[3]، و"كل الذين هاجمتهم جماعات الإجرام واقتحموا عليهم ديارهم ساقوهم كخرفان الأضحية أمامهم ليذبحوا في المنعطفات المناطق لمظلمة، وقد يسارعون لذبحهم في عقر ديارهم على مرأى ومسمع ذويهم وجيرانهم"[4].

نفهم أن الكاتبة تناقش قضية الإرهاب في الجزائر بعيدا عن تقوقعها الذاتي، فالفكر النسوي اليومي انفتح على الآخر، ولم يعد يحصر تحسراته على ذاته المضطهدة فحسب، فنجدها في هذه الرواية تبرز مآسي الواقع المجتمعي من خلال العمليات الإرهابية التي تمارس على الجميع، ولا تفرق بين المرأة والطفل والشيوخ والرجال ... إلخ، لأنها أصبحت أكثر إدراكا بأنها مرتكز الحياة لديهم، فهي الأم

[1] الرواية، ص 97، 98.
[2] الرواية، ص 14، 15.
[3] الرواية، ص 97.
[4] الرواية، ص 15.

والبنت والأخت والزوجة ..إلخ، والعلاقة المتينة التي تجمعها بالآخر تتأثر إذا ما مورس العنف على أحد جوانبها.

تنقل الكاتبة من الواقع حكاية اغتيال "يوسف السبتي" الكاتب والمثقف المعروف: "استعاد السعيد شريط ذلك اليوم المشؤوم حين سمع بخبر اغتياله الذي اهتزت له قلوب المثقفين في المدينة، لقد هجم عليه الطرق المرعب في عزّ الليل .. وأخذت باب منزله تهتز وتهتز وجسمه النحيل يهتز معها وصوته الخفيض يحاول إيقاظ الناس والسكان القاطنين لصق منزله ولكن لا فائدة .. تمزقت حبال صوته طلبا للغيث ولا مغيث تلوى جسمه طلبا للنجاة ولا من منجي (...) أمعن المجرمون في ضرب باب بيته بكل ما أوتوا من وحشية وجبن، وأمعن الجيران في الموت حتى لا يتفطن أحد أن أحياء آخرين موجودون داخل هذه البيوت، وبكل حرارة الروح تسلق سور الدار للقفز إلى الخارج لكنه صدم بالوحوش المسلحة التي تحيط به ... عندها كف عن الصراخ وتيقن أن اللحظة لحظته، هجموا عليه كالذئاب المسعورة بعد أن كسروا الباب وتروكها [ تركوها] وراءهم أخشابا متناثرة وأجهزوا عليه بسكاكينهم بمنتهى الوحشية والبرود وأحرقوا كتبه وملفاته وغادروا البيت، وما إن حط الفناء رداءه على جثة ذلك العظيم جرى الكل إليه مولولا مكويّا بالفاجعة"[1].

إن أهم ملاحظة يمكن لنا أن نشير لها هي أن الكاتبة لم تسقط في شباك التسجيلية في نقلها للواقع –كما كانت تفعل الرواية الواقعية–، فنقلت هذا المرجع الواقعي/العشرية السوداء وعلت عليه، بأبعاد فنية وفلسفية، وهو ما سمح للنص للولوج في عوالم جديدة.

تصور "زهرة ديك" في (الجبة لا أحد) لحظة طرق الإرهاب باب بيت "السعيد" لاغتياله "حين رفض سعيد التخلي عن عمله وأبى أن يأخذ مأخذ الجد تهديدات تلقاها من الجماعات الإرهابية تحذره من خطورة بقائه في عمله كتقني وحارس في مسرح المدينة مقترحين عليه الانضمام إلى صفوفهم وتبني أهدافهم الرامية إلى الاستيلاء على السلطة وتغيير الحكم .. لقد تلقى التهديدات مرتين وأوضحوا له في

[1] الرواية، ص 43، 44.

المرة الثانية التي مر عليها أكثر من أربعة أشهر (لعلها المهلة المحددة من قبلهم لتنفيذه ما أمروه به) أن عليه ترك عمله في المسرح في الحال والإبتعاد عن هذه المهنة التي لا يلتقي فيها إلا المارقين عن الدين والشريعة"[1].

نلاحظ أن الكاتبة إلتفتت إلى الحيل التي استخدمها الإرهاب لتمرير مآربه السياسية باسم الدين، فـ"الدين الإسلامي –على أية حال– بريئ من هذا العنف أو الإرهاب، وأن الذين يمارسون فعل الإجرام في مجتمعاتنا باسم الدين هم فئة منحرفة، ولا يمكن تبرير أعمالهم تحت أي ذرائع أو مبررات مقنعة أو مقبولة"[2] على أن هذا "لا ينبغي أن يعمّي على الديني في حديث الإرهاب، وهو ما اشتبكت فيه في الجزائر، عنوناتُ الإسلام والأسلمة والأصولية والتطرف والعنف، مما كان له فعل العاجل والعميق في الرواية"[3].

ومن بين تلك الأبعاد الفنية التي وظفتها الكاتبة، هو استحضارها للنفس العجائبي وذلك عندما تجلت لـ"السعيد" حبيبته أثناء لحظة الخوف من دوي طرق الإرهاب بابه، يقول السارد: "قفزت عيناه في ذعر لشدة الدوي حتى خالها أنها ستقلع من تجويفها وتقع من شدة الضرب، وما زال على هذه الحال شاخصا حتى تراءى له شيء غريب وانتابه عجب شديد، إذ كيف أنه لم ينتبه من قبل وطوال إقامته بالبيت لهذه الباب الثانية التي لاحظها لأول مرة موازية لباب بيته من الجهة اليسرى ولم يدر إلا وهي تفتح بحذر شديد ... جحظت عيناه عندما رآها تخرج له، إنها حبيبته ... كليوباترا ... نعم هي بنورها وعطرها خرجت إليه كهالة من نور انبلجت من رحم الظلمة ... حبيبته التي أسماها هو بهذا الاسم لأنها جميلة مثلها أو أكثر منها وقد لاحظ ذلك عندما كانت تمثل ذات مرة ... وذات حياة ... شخصية الملكة كليوبترا"[4] .

[1] الرواية، ص 28.

[2] حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص 32، 33.

[3] نبيل سليمان، الرواية العربية والمجتمع المدني، الإرهاب . الدكتاتورية . حقوق الإنسان، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دط، دت، ص 65.

[4] الرواية، ص 30، 31.

إن استحضار النفس العجائبي جعل النص يشتغل وفق دينامية السرعة والبطء –بشكل ملفت– مع غلبة الأخير، فتجلي "كليوباترا" في الحيز الداخلي (البيت) أثقل النص بالأفكار والتناصات الأسطورية وأبطأ من حركة السرد لكثرة الحوارات الداخلية والخارجية والمقاطع الوصفية الكبيرة، وكان من المفروض أن تغلّب السرعة نظرا لطبيعة الموضوع المطروق "العشرية السوداء"، ولكن السرعة لا يحسها القارئ إلا عند حديث الكاتبة عن الحيز الخارجي، بما هو حركة في المكان مثل سرعة الطرق، قطع الرؤوس بخفة، وكثرة الاغتيالات، وخوف السعيد وهلعه من الإرهاب الموجود وراء الباب... إلخ.

وهذا ما أسهم في غلبة حضور الأفكار على حساب الأحداث الخارجية، ومن ذلك أن الرواية تلامس الأسطورة "كليوبترا" دون الخوض في تفاصيلها، فاكتفت باستحضار الشبه بين الملكة "كليوباترا" وحبيبته التي تجلت بشكل عجائبي أمامه في تلك الليلة الظلماء، ومنه تتشكل علاقة حميمية بين "السعيد" وحبيبته "كليوبترا" في عدة مشاهد مكثفة تجعل من تيمة الجنس حاضرة بشكل ملفت أيضا.

لكن الأمر الأكثر أهمية يكمن في أن الكاتبة جعلت جميع هذه العوالم (الأسطورة، العجائبي، الجنس) في خدمة تيمة "الخوف" التي اخترقت النص في شموليته العامة، وعملت على إبرازها طول المسار السردي وفق بعد فلسفي.

ففي حوار دار بين السعيد وحبيبته كليوباترا عن خوفه، يقول السارد :

"– وجاءه صوت حبه يقول :

– ولكني أقر فيك هذا الضعف، وأحترم هذه الهشاشة .. وأبهر بهذا الخوف .. إنها الرهافة في أعلى مستوياتها .. والإنسانية في أرقى معانيها .. والعقل في أسمى حكمته .. جهد وهو يحاول أن يستوعب الغرائب التي يسمع ... وإذ بها تزيده أخرى :

– أنت خائف إذن أنت إنسان ... أوشك أن يسلّم بالعجب الذي سمعه منها .. إلا أنه نطق والبؤس يمسح كل عجبه :

– ولكن الخوف غريزة موجودة لدى الإنسان كما هي موجودة لدى الحيوان، فكيف إذن تصنفين خوف الحيوان ؟ هل هو من علامات الحيوانية الفائضة والفطرة الرشيدة مثلا؟

أجابته بطريقة كأنها غير معنية بما يقول :

– إن الخوف الغريزي تجده عند كل الكائنات الحية للدفاع عن بقائها، وهو جزء من طبيعة الحياة كي تستمر وتتواصل .. ولكن ما يفرق الخوف الإنساني عن الخوف الحيواني يا حبيبي، هو تميزه بكونه حصيلة موروث عقلاني وأخلاقي.

– هل أفهم من هذا أن العاقل والمتخلق هو أكثر عرضة للخوف؟

– طبعا لأن نفسه لا تطاوعه على ارتكاب ما يخيف .. تضعضع فكر السعيد ولم يعد يدري إن كان عليه أن يفرح أو يحزن لخوفه"[1].

جعلت "زهرة ديك" الخوف هو المعبّر عن كينونة " السعيد " في إعادة تحوير المقولة الشهيرة للفيلسوف "رينيه ديكارت" (René Descarte) "أنا أفكر إذا أنا موجود" إلى "أنت خائف إذا أنت إنسان"، ومنه أكسبت تيمة "الخوف" أبعادا فلسفية طوال المسار السردي، وألبستها أيضا صفة الشمولية، فالشعور بالخوف يعبر من منظورها على إنسانية الإنسان وعن حكمته وتعقله، ولا يصل الإنساني إلى مستوى الخوف إلا عندما يحس بوحشية الآخر/الإرهاب.

يقول السارد :" الخوف .. كلمة لا يعيها بمعناها الرهيب ... بمعناها الحاسم ... الدامي سوى من ركب موجها الأهوج ولا يمكن لأي كان أن يتمثله أو يعايشه أو يعرفه حقا إلا من وقع فعلا بين أنيابه وهو يشعر برؤوسها المدببة الحادة وهي تنغرس في جلده، وتمزق لحمه الحي وقلبه يرتجف رجفة الهلاك الأخيرة.

– ماذا أفعل بنفسي ؟... صرخ السعيد من جديد وبلا صوت دائما :

– ماذا أفعل لهذا الطرق؟

[1] الرواية، ص 91، 92.

كأن فرط خوفه شل قدرته على التفكير للخروج والنجاة بالنفس من هذه المصيدة المميتة التي تصر على اعتصار عنقه حتى قطع كل أوردته.

حام بنظرات قاتمة على الأشياء من حوله موزعا عليها مقدارا من خوفه وعجزه وحيرته".[1]

إن خوف "السعيد" من الإرهاب أثناء الطرق، وإحساسه بالوحدة، والفجيعة، وتلاشي الحس الزمكاني لديه، واستحالة مفره، جعله يعيش لحظة الفراغ الوجودي التي تجعل الإنسان إما على عتبة الجنون أو الإنتحار حين "تتبدى الفاجعة في لحظة الفراغ التي تهوي فيها الذات وتحس بوجودها الأعزل، وتشعر بأنها عارية تماما من كل حماية أو سند يقوي كيانها ويقيها من التلاشي"[2].

إن هذه المصيدة التي لا مفر منها والفجيعة التي أصابته جعلته يشعر بالاغتراب الذي حكم عليه بالموت ونفي وجوده، وهذا يدل على أن الإنسان اليوم أصبح غير قادر على تغيير وضعه وعاجز عن الخلاص بنفسه وإيجاد تخريج عقلي يستطيع أن يمنحه الشعور بالطمأنينة، مثل هذه اللحظة التي يعيشها " السعيد" والتي أدت إلى شل طاقته الذهنية، والعجز عن تقرير مصيره المحاط بكل أسباب وشروط الموت.

ارتبط شعور الخوف بـ"السعيد" من القتلة الذين طرقوا بابه ليلا بإصرار للانقضاض عليه لـ"ذبحه"، هذه الكلمة التي يخشاها "السعيد" كثيرا :"فالموت مرتطما بالأرض من هذا العلو أهون عليّ من الذبح.. الموت، لم تعد هي القضية .. وملأه خوف من نوع خاص، خوف من وعى لأول مرّة كلمة ذبح عندما تطبق على الإنسان .. على أحد من بني البشر وليس على خروف أو بقرة أو دجاجة ... أغلب الذين هاجمتهم العصابات المفترسة في بيوتهم كان مصيرهم الذبح.. يا لها من كلمة (..) إنها كلمة أقوى من القتل وأكثر من الموت .. إنها عورة الموت إنه اغتصاب الروح قبل الجسد .. إنها كلمة .. ما بعدها كلمة"[3].

[1] الرواية، ص18، 19.

[2] محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص 125.

[3] الرواية، ص 21، 22.

تناقش الرواية خوف "السعيد" من الموت، وقد إرتاع الفلاسفة من الموت أيضا فتساءل "أبو حيان التوحيدي" قائلا: "العمر قصير، والساعات طائرة، والحركات دائمة، والفرص بروق تأتلق، والأوطار في عرضها تجتمع وتفترق، والنفوس على فواتها تذوب وتحترق"[1].

ويقول "شوبنهاور" (choupen haouare): « إن الظاهرة النفسية الأولى فيما يتصل به أي إنسان هي الخوف منه –أي الموت– فكل كائن حي يخشى الموت مهما كانت مرتبته في سلم التصاعد الوجودي»[2].

بهذه الطريقة حاول الفلاسفة استكناه "الخوف من الموت" فقد ذهب الأول أن ما يخيف في الموت هو فوات كل تلك الفرص النفيسة التي تمنحها الحياة، أما "شوبنهاور" فرأى أن الخوف من الموت هو السمة المميزة للطبيعة البشرية، وهي فطرة إنسانية يولد الفرد الإنساني مزودا بها وترافقه في باقي مراحل حياته حتى الشيخوخة.

و قد يطول المقال في هذا الشأن إذا تطرقنا إلى مجموع آراء الفلاسفة في مسألة الخوف من الموت وآلامه، لكن الكلام الجدير بالذكر أن "جدلية الموت [ تبقى] هاجسا يؤرق البشرية، فلذلك اعتمده الرواة في أعمالهم ولا تكاد تخلو منه أية رواية، لأنه عنصر فعال وقوة خفية، تفرض نفسها على شخوص الرواية ومصائرهم"[3].

لذلك ناقش "السعيد" فلسفة الموت ففرق بين الموت مرتطما بالأرض وبين الموت ذبحا لدى الوجود الإنساني والحيواني على السواء، وتأمل أبعاده من خلال موضوع الجسد وعلاقته بالروح والإحساس بالذات، ففرق بين تجاوب الروح وتجاوب الجسد عندما يتعرضان لنفس المسبب/الذبح – الموت، وكأن الجسد خلق مهيء للفناء، ولهذا فهو مهيء لأن يسلم هيئته للزمن ولا تؤثر فيه الكيفية،

[1] محمد عبد الرحيم الزيني، حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، دار اليقين، مصر، ط1، 2011، ص 82، نقلا عن: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج.1، ص 35، 36.

[2] المرجع نفسه، ص 84، نقلا عن :عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، ص 236.

[3] منى الشرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة، ص 227.

فالموت عنده واحد سواء بالذبح أو الارتطام على الأرض، على عكس الروح التي تترفع عن الزمن، وتخلق وهي مشبعة بالحرية، وتأبى تكبيلها وفق طريقة معينة للموت، أي أن الروح إذا ما تم إخضاعها لقانون الطبيعة/الموت، فهذه الكيفية تعتبر إغتصابا لها.

و غير بعيد عن نطاق البعد الفلسفي، ناقشت الكاتبة مسألة الخوف في أعلى تطوراته داخل النفس البشرية، عندما يتحول إلى فوبيا من الموت تنغص حياة الفرد وتجعله في عبث، وهذا الخوف هو سبب الشعور بعبث الحياة الذي نادت به الفلسفة الوجودية، يقول السارد:" ولم يشأ مع ذلك أن يكشف لها عن وسواس الموت الذي منذ وفاة أمه، تمكن منه إلى حد نغص عليه في كثير من الأحيان عيشه وجعله يحرم نفسه من أشياء كثيرة تمناها مثل السباحة وركوب الطائرة والباخرة واستعمال مصاعد العمارات، وكثير من الأمكنة يتوهم أن الموت يتربصه فيها كما أنه بات يفزع لمجرد إصابته بصداع خفيف مثلا أو وجع طفيف في عضو من أعضائه، وركبته حالة فوبيا عامة وأحس وهو يستذكر كل منغصات عيشه برغوة ثلجية تمخض أحشاءه وشهب نارية تنقر رأسه وكتفيه"[1].

كما أنها عالجت تيمة الخوف من تصورات الثقافة الشعبية داخل المجتمع، فيذكر السعيد "حرص أمه الشديد على التخلص من قلب الدجاجة قبل طهيها حتى لا يأكله أبناؤها الذكور فيضعف قلبهم ويشبون على الخوف والجبن .. وقلة الرجولة .

– تراني كم من قلب دجاجة إلتهمت لأخاف كل هذا الخوف؟ ... الخوف حتى اللاخوف... حتى البله"[2].

ويقول: "ذات مرة تفاجأ السعيد عند خروجه صباحا قاصدا عمله في المسرح، أو هكذا يخيل إليه بطابور طويل لم ير له بداية ولا نهاية، وعندما سأل أحدهم عن الغاية منه، أخبره أن رأس الطابور

[1] الرواية، ص 89، 90.

[2] الرواية، ص 91.

موجود في بوزريعة ونهايته في الحراش، وهو من أجل شراء نبتة الصبار التي شاع خبر نفعها لمداواة داء القلق والخوف"[1].

نفهم أن الكاتبة تحاول إعطاء تأويل ثقافي لظاهرة الخوف، فراهنت على تأسيس نص الرواية من مرجعيات واقع العشرية السوداء، وما خلفته من ترك ثقافي مشحون بمشاعر العنف والخوف، ومن هنا انبنى معنى النص في خطاب (في الجبة لا أحد).

ولكن " السعيد " أراد أن ينسى الموت الذي يقبع خلف الباب، وحاول ألا يفكر فيه، وأن يطرده من تجربته الذاتية لأن هذه الحالة الخارجية الدخيلة إذا ما أحاطها بحيز تفكيره سوف يساعد هذا على تضخيم شبح الخوف فيه، ومن هنا فكر أن ينظر إلى اللحظة من جانبها المشرق في حضور حبيبته"كليوباترا"، وهو ما هيأ السعيد على مواجهة الموت بشجاعة، وقهره عن طريق حبه لـ"كليوباترا"، فـ"ظهورها في تلك اللحظة أنساه الخطر وأنساه خوفه وتعطلت كل حواسه وسكت صوت الخوف بداخله ولم يعد يسمع الطرق ولا الصمت ولا أي شيء"[2]، و"أبدع السعيد في قهر الخوف وعرف كيف يكون بطلا ويصنع من رعبه دعة ومن هلعه طمأنينة ولا مبالاة، وفي عزّ محنته هذه استشعر في عجب من نفسه، أنه مهيأ للحياة وحتى لممارسة الحب أكثر من أي وقت مضى"[3].

إستطاعت الكاتبة عن طريق البعد الفلسفي أن تضعنا أمام مواجهة الحب للموت وقدرته على مغالبته، وبهذا فقد فلسفت الخوف في الواقع كآلية دلالية توحي بثقافة الهروب من الفناء، كما فعل الفلاسفة في القدم عندما فلسفوا العواطف من خوف وغضب وحب وألم ولذة ... إلخ.

وهكذا فإن المفهوم الفلسفي للخوف يراهن على فكرة إنبعاث الحياة، ومن هذا الطرح نفهم أن تيمة الخوف في الخطاب السردي انبنت على محاولة بعث الحياة من الموت لمواجهة فاجعة الإرهاب ونفي الشعور بالرعب.

[1] الرواية، ص 93.
[2] الرواية، ص 31.
[3] الرواية، ص 72.

يقول السارد: "إنها الجنة تنبت له في رحم الجحيم الذي يترصده خارجا"[1]، إذا فالخوف بإقترانه مع الحب ينفي كل تصور بالموت ويتحول إلى منبع للحياة والاستمرار: و"إكتشف فجأة أن الخوف يقوي فيه الإحساس بذاته، والشعور بوجوده، ويفجر فيه أشياء لا اسم لها ولا وصف وكأن لا علاقة لها بكيانه البشري وحواسه الإنسانية .. وعرف وقتها أن قوة الرعب إذا ما إلتقت بقوة الحب، يستحيل الكائن البشري بينهما إلى حزمة من الضياء الرباني تجهر القلب وتسافر بالذات خارج الزمان والمكان ... حيث اللحظة مركزة ... والغموض أبدي .."[2].

من هنا نفهم أن الكاتبة تستحضر عوامل مساعدة لتحقيق تمية الخوف، فتدعم الأبعاد الفلسفية للخوف بالمنظور الصوفي كما فعلت أعلاه عندما دعمته بالمنظور النفسي والإعتقادات الشعبية، وذلك من أجل نقل تجربة أكثر عمقا، بمقدورها أن تعبر عن تأزم الواقع ومعاناة الشعب في ظل سلطة العنف الإرهابي.

يتحقق النسق الدلالي للخوف في النص السردي بإقترانه بتيمة الحياة المضادة لتيمة الموت، ومن هنا اكتسب البعد الفلسفي رواسخه في عالم الرواية من هذا الصراع والتفاعل الجدلي بين ثنائية الحياة والموت: " ما أغرب أن يكون المرء وجها لوجه مع الموت وجسدا لجسد مع الحياة، مع الحب"[3].

تكمن جرأة النص في طرح سؤال اللاّأمن الوطني كإكراه اجتماعي وسياسي، لم يبتغ منه إجابة بل رفضا لواقع العنف الإرهابي الذي مارس فعل الاستبداد والقهر والظلم والجبروت في حق الآخرين المحيطين بهم، مقابل عجز السلطة على تغيير الواقع وتوفير حق الأمن الاجتماعي للمواطنين، يقول السارد: و" اكتشف سعيد في لحظة مدى إصابته بداء اسمه الوطن، وانفلت من أعماقه صياح مكبوت وتساءل شاهقا: من قال أن لي وطنا ؟

في الوطن حكام ؟

[1] الرواية، ص 32، 33.

[2] الرواية، ص 65.

[3] الرواية، ص34.

وللحكام سلطة ؟

وللسلطة قانون ومسؤولية؟

من قال أن لي بيتا؟ ... وللبيت باب؟

وللباب أربعون قفلا

وللقفل سبعة مفاتيح

اطرقوا الباب ما شئتم .. وما عنّ لكم ... اطرقوا ... كسروا ... حطموا... فأنا ... لا وطن لي ... لا بيت لي ... لا باب لي .... لا جسد لي ....".[1]

ليس هذا هو المقطع السردي الوحيد الذي توظف فيه الكاتبة أسلوب الاستفهام، بل فقد تردد في المتن الحكائي عدة مرات، واتخذت تلك التساؤلات أبعادا فلسفية، حفزت المتلقي للتأمل بمدى تفتت الذات وضياعها وغربتها في واقعها المعاش، وخوفها من مصيرها في هذه البلاد المحاطة بكل أسباب الخوف والموت.

من هذا الواقع استمدت الرواية آلياتها الفنية الجديدة، من جرأتها الفكرية في طرح تيمة الخوف وفق أبعاد فلسفية، راهنت من خلالها على نقل واقع متشبع بحساسية اجتماعية وثقافية عايشتها الجزائر إثر العشرية السوداء، فصورت فشل قادة البلاد على إغاثة المواطن وعجزهم على توفير الأمن في العشرية السوداء، ف"السعيد" يستنجد صارخا، لكن لا أحد يقدر على إنقاذه من قبضة الإرهاب الذي يطرق بابه، يقول: "أين أنتم .. أين أنت يا حكومة .. أين أنت يا رئيس .. يا شرطة ؟"[2]

نقل النص الروائي (في الجبة لا أحد) الواقع السياسي بخطاب مفارق كفعل كتابي مختلف وفق رؤية فنية شاملة، سعت من خلالها الكاتبة إلى الولوج في عوالم الطابو السياسي وفق أبعاد فلسفية لتيمة الخوف لتعمق الفكرة أكثر بخصوص الجرائم الإرهابية إثر العشرية السوداء .

[1] الرواية، ص 34، 35 .

[2] الرواية، ص 17.

مثلت الكاتبة "زهرة ديك" هذا العنف الإرهابي مقابل إبرازها عجز النظام الحكومي في توفير الأمن للبلاد، وما خلفه هذا من خوف ورعب في نفوس المواطنين، ويعد هذا أسلوبا جديدا في نقل فظاعة الواقع عن طريق رؤية كونية من خلال ملامسة الأبعاد الفلسفية دون الخوض في تفاصيلها.

### 3. البعد العجائبي والربيع العربي:

يتميز العجائبي التقليدي بقلة مدلولاته وكثافة الفوق طبيعي فيه، ويرتبط أكثر بكائنات وهمية وأماكن خالية ومعزولة، ويُنقل عادة لعرض سعة خيال الكاتب، ويُقرأ في أغلب الأحيان للتسلية والمتعة، ولأن النص مُعدّ من الأول للقراءة المباشرة، فالمتلقي له يلامس رموزه من القراءة الأولى، وقد لا يحتاج إلى إعمال ذهنه للولوج إلى عوالم النص وكشف خباياها.

ومع انتقال الرواية إلى مرحلة التجديد لم يعد العجائبي يوظف كغاية في حد ذاته، بل استعمله كتاب الرواية الجديدة كتقنية للتعبير عن عجائبية الواقع الراهن بعبثيته وسوداويته وثوراته، واختلال معاييره المعاشية، وسطوة الظلم والعنف في المجتمعات.

يأتي العجائبي في الرواية الجديدة مشحونا ومكثفا بالعلامات الدالة على تشظي الواقع وتمزقه و"يسهم في رفدها بمشاهد لم تستطع الواقعية –وهي ليست نقيضا للفانتاستيك– تصويرها وتفكيك عمقها، وترسباتها المتعددة، وشق كل الطابوهات، وزرعها بما هو فادح ورهيب. كما استطاع الفانتاستيك إنجاز ذلك، والمضي به إلى حالات تصل نسغ الواقع بمرايا تتصيد الإنهيار بكافة وجوهه، فتعكسه بإشعاعات مدهشة، كما تعكس دواخل الإنسان الملتهبة والمشتملة على ما هو عقلاني، وكل ذلك يتم في تلاقح يضم الحقيقي بالمتخيل لاستيلاد الإشراقة الفانتاستيكية، كتجريب في إطار الرواية الحديثة"[1].

الواقع هو العنصر المحفز على إشتغال العجائبي بأسلوب مغاير للقديم في الرواية الجديدة، ويُعد الواقع السياسي الجانب المطعم له، لما يشهده من إضطراب وثورات، فيستحضر العجائبي في النص

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 26.

الروائي الجديد بكثير من الشفرات، تحتاج إلى قارئ متخصص لفك رموزها وتأويلها تأويلا هادفا كما يطمح إليه النص.

والمعروف أن الرواية هي أكثر الأجناس قدرة على احتضان الوقائع الاجتماعية، التي تعتبر منبعها الذي تنهل منه مادتها، وقد شكلت أحداث نهاية العقد الأول من الألفية الثالثة "مادة دسمة تستمد منها بعض الروايات المغاربية واقعيتها وقوتها وتوهجها، وهي أحداث مفعمة بالمشاعر والآلام فقد كان لهذا الواقع الأسود الأثر البارز في إسالة المداد وتفجير الكلمات المصورة لتلك الأحداث والمآسي التي تسبر أغوار الشخصية المغاربية وتوثيق أحداث دامية، وذلك في قالب فني إبداعي يزاوج بين الواقعي والمتخيل"[1].

ومن ذلك نجد رواية (حنين بالنعناع) للكاتبة "ربيعة جلطي" التي مزجت بين الواقع والخيال، فوظفت النفس العجائبي كوسيلة لتمرير عدة تصورات مأساوية فاض بها الواقع الراهن في ظل ثورات الربيع العربي، بأسلوب مُلمّح وهادف،للكشف عن مخططات سياسية تنجر وراءها معاناة شعبية وفوضى اجتماعية.

للوصول إلى إبراز هذه العوالم التي إكتنز بها النص الروائي، كان لزاما علينا أولا إثبات إنتماء النص إلى العالم العجائبي الذي يعجز الإنسان أمامه عن إيجاد تفسيرٍ له كما يحدث معه في الواقع الخارجي، وليس إلى العالم الغريب الذي مهما طالت غرابته فإن مآله هو وجود تفسير عقلاني لغرائبيته.

أ. **العجائبي/العجيب:**

جاءت مادة (عجب) في التنزيل القرآني حاملة لعدة معاني دون أن تخرج عن الحقل الدلالي الذي يحيط بها مثلا، يقول الله تعالى :﴿ وَعَجِبُوا أَن جَاءَهُم مُّنذِرٌ مِّنْهُمْ ۖ وَقَالَ الْكَافِرُونَ هَٰذَا سَاحِرٌ كَذَّابٌ (4) أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَٰهًا وَاحِدًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ (5) ﴾.[2]

[1] عبد الرحمن إكيدر، صورة الربيع العربي في الإبداع الروائي المغاربي، أعمال المؤتمر الدولي الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 2016، ص 69.

[2] سورة ص، الآية [ 04 / 05 ].

جاءت لفظة "عجبوا" في الآية القرآنية لتدل على الغاية في عجب الجحود، أما لفظ "عُجاب" فدل على العجب المبالغ فيه والشديد.

و يقول الله تعالى: ﴿ أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ رَجُلٍ مِّنْهُمْ ﴾[1].

ومعناه "ليس هذا بعجيب فإن الله يصطفي من الملائكة رسلا ومن الناس"[2]، فالمعنى الذي أداه لفظ "عجبا" أريد به عجب الاستغراب، فحملت هذه اللفظة في ثنايا معاني الآية دلالة الغرابة، لما قال كفّار مكة هذا حدث في منتهى الغرابة والعجب.

وفي (لسان العرب) ذكر "ابن منظور" أن "العَجَبُ النّظرُ إلى شيء غير مألوف ولا معتاد، أي عَظُمَ ذلك عنده وكَبُرَ لديه، وليس بعجبٍ في الحقيقة، والتعجب مما خُفِيَ سببه ولم يُعلمْ"[3].

وفي المعاجم الأجنبية تأتي لفظة "Merveille" في اللغة الفرنسية لتدل على:

Ce qui suscite l'admiration l'étonnement, par sa beauté, sa perfection ,ses qualités extraordinaires.[4]

أي الأعجوبة، الرائعة التي تثير الدهشة بجمالها، بكمالها، بمواصفاتها المذهلة الخارقة للعادة.

وفي القاموس الإنجليزي:

Miracoulous: adj: like a miracle ,completelyunexpected and veryluky.[5]

أي عجائبي: صفة :كالمعجزة التي لا يتوقع أن تحصل.

وفي الأدب يقول "تزفيتان تودوروف": "إن العجائبي يتحدد بصفته إدراكا خاصا لأحداث غريبة"[6].

---

[1] سورة يونس، الآية [02].

[2] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، المعرفة، بيروت، ج.4، دط، 1982، ص 222.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت،مج. 10، ط1، دت، مادة (ع.ج.ب).

[4] Lexis larousse de la langue française , Dépôt legal , Janvier,imprimé en Italie , octobre 2002, p 1144.

[5] Oxford, advancedlearner's ,dictionary of currentEnglish , sixthdysallywehmeier,phonetics editor Michael ashby, universitypress, p 847 .

[6] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مر: محمد برادة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص 95.

ويذهب"حسين علام" على أنه "التعدد السافر الذي تحدثه كائنات غريبة غير محددة المعالم وغير مدركة بشكل كاف. مما يجعل العالم المعقول يتهدده الشك. وذلك الخلل ينتهي بالمرء إلى التردد ما بين التفسير العقلاني واللاعقلاني لهذه الظهورات"[1].

واعتبر "شعيب حليفي" العجائبي صيغة وتقنية للتعبير عن خطاب معين، ولم يعتبره كغيره جنسا أدبيا قائما بذاته، لأنه "يدخل في باب تشكيل النص في الشعر والمسرحية وفي الرواية الواقعية والرومانسية، معنى هذا، أنه ليس هناك جنس الفانتاستيك، بل هناك تقنية الفانتاستيك"[2]، ويعرفه على أنه: "طريقة في التعبير، تعتمد إبراز التناقض والمفارقة، استنادا إلى مكونات اللاوعي ومخزونات "الهو" وكل الظلال الخبيئة بمكوناتها وما علق بها من غرابة مقلقة، فتكون الكتابة الفانتاستيكية وسيلة لحكي هذه الأسرار المنبثقة من الفوق طبيعي والتي تقلق وتولد إحساسا مخالفا لما يمكن أن يولده أي نص واقعي أو غيره. لهذا فقد إقترن الفانتاستيك كتقنية وتشكيل وطريقة في الحكي بأجناس أدبية وفنية كثيرة فصبغها بلونه"[3].

وبالرجوع إلى رواية (حنين بالنعناع)، نجد أن العنصر العجائبي موظف كتقنية مشاركة إلى جانب تقنيات سردية أخرى في بناء خطابها الروائي، لكنه يظهر بتفوق ككتابة سردية مهيمنة في الرواية، وهذا ما جعلنا ننتخبها كنموذج متميز استثمر تقنية جديدة عند انتهاله من الفانتاستيك والأساطير بغية إعطاء ذوق جديد للقارئ، ونفس حداثي للكتابة.

يغدو السرد العجائبي "هدفا وغاية بقدر ما هو وسيلة بناء هيكل لغوي روائي يتميز بالحداثة والخروج عن المألوف وتبني وسائل وتقنيات جديدة تأسيسا لنمط سردي جديد يرتاد عوالم خاصة به"[4]، به"[4]، تمنح الكاتب "حرية الخلق والإبداع، والنقد اللاذع دونما حسيب أو رقيب"[5].

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 66.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 53.

[3] المرجع نفسه، ص 53، 54.

[4] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، د ط، 2007، ص 158.

[5] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، د ط، 2013، ص 170.

يبدو أن "ربيعة جلطي" تفطنت إلى هذا، حيث تكون "وظيفة فوق الطبيعي هي طرح أو إنقاذ النص من فعل القانون"[1]، فولجت في روايتها عوالم محظورة تمثلت في حديثها عن الربيع العربي الآتي إلى الجزائر، واستطاعت أن تشارك بروايتها في الصالون الدولي للكتاب بالجزائر، رغم حرصه على رفض كل كتاب يتطرق إلى قضية الربيع العربي سواء من قريب أو بعيد، وقد تسنى لها تمرير روايتها عبر توظيفها لتقنية العجائبي.

ولمعرفة طريقة عرض الكاتبة لعوالم الربيع العربي بتقنية العجائبي سوف نلج من نفس البوابة العجيبة التي انطلقت منها، ونبدأ من داخل العمل الأدبي لنكشف عن عوالمه وكيفية صياغتها.

تطرح هذه الرواية وقائع تناقض القوانين الطبيعية المتعارف عليها، التي تدخلنا في العالم العجائبي، من حيث أنه "السر الخفي المستغلق عن التفسير "اللامقبول" الذي يندش في الحياة الواقعية أو في "العالم الواقعي" أو كذلك في "الشرعية اليومية التي لا تتبدل". "[2].

والسر الخفي العجيب الذي حاولت البطلة "الضاوية" إخفاءه تمثل في نتوأتين يعضان بقوة على أعلى كتفها، وقد اكتشفت هذا في نفسها عند عودتها من دمشق إلى الجزائر، تقول:" أعود أحمل سرا عظيما بأعلى ظهري خلف الكتفين بالضبط"[3].

وهذا ما نجده في هذه الرواية، حيث تحكي في مستهل قصتها، أحداث غريبة حصلت مع الجد الأول للضاوية، "أنه يسافر لزيارة مكة في الصباح عند الفجر ويعود إلى المدينة ندرومة في المساء من اليوم نفسه. كيف يقطع المسافات والجبال والبحر والغابات في ساعات معدودات ثم يراه الناس يوزع ماء زمزم والبخور والهدايا كيف حدث هذا .. لا أحد يدري ولا أحد يعرف سره ... فهل كانت له أجنحة وقدرات خارقة"[4].

[1] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 146.
[2] المرجع نفسه، ص 45.
[3] ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 44.
[4] الرواية، ص 10 .

أسهمت الأحداث العجائبية التي استهل بها السرد إلى إثارة إنتباه المتلقي وتهيئته لما سيأتي من أحداث فوق –طبيعية مكثفة في ما بعد، وهذه ميزة النص العجائبي المعاصر،"بحيث لن تكون في حاجة إلى فعل تدريجي للوصول إلى لحظة الذروة، فالعجائبي قد يمنحك نفسه في الفاتحة"[1].

يعد اهتمام الكاتبة بهذه المناصات التي تعتبر بوابة للولوج إلى النص الروائي الذي سوف يتكثف فيه العجائبي بقوة كلما تصاعد السرد، هي السمة التي تطبع العجائبي الجديد، واهتمام الكاتبة بالاستهلال به يوحي من البداية أن هذه الرواية سوف تحمل خطابا مختلفا، ينزع "إلى تأثيث أفق انتظار المتلقي بحكاية تقترب من العجائبي، إذ إنها تخلق إلتباسا يجعلنا ندخل ضمن مقوله التردد التي بنى عليها "تزفيتان تودوروف" تعريفه للعجائبي"[2].

وهذا ما جعلنا –كقراء– نصطدم منذ اللحظة الأولى بالحدث العجائبي مع البطلة "الضاوية"، حين تخبرها جدتها "حنة نوحة" أنه سيأتي من هذا الجيل الأخير واحد يحمل روح الجد الأول صاحب الأسرار والكرامات، فتتحقق هذه النبوءة فيها، تقول: " إن تغيرا متسارعا يحدث أعلى ظهري خلف الكتفين تماما، فلا يمر يوم واحد دون أن أتعرى بين مرآتين كبيرتين لأرى حجم التغيير الذي طرأ، أغضب أحيانا، أفرح أحيانا أو أبكي .

– أحتاجك يا حنة نوحة أين أنت !؟

كنت أراهما يتجليان خلفي، لم أكن أشعر بهما مثل اليوم يخرجان من لحم جسدي مثل رؤوس إبر ملونة .. لا تلبث أن تكبر ها أناذي يا حنة نوحة بجناحين حقيقين .. هل أنت راضية إذا ؟ ! من عمق ارتباكي أمام هذا السر المعذب الغريب الثقيل يبتسم وجه حنة نوحة وينفض عن ملامحه غبار العبوس وتقول آمرة: . واش بيك يا بنتي .. أنت الضاوية وما أدراك ما الضاوية سليلة سيدي الشريف.. !

[1] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

أمسح دموعي وأحاول أن أبحث عن الشعور بالتميز على الرغم من ذوق المرارة الذي يتزاحم في حلقي"[1].

يتبين من خلال هذا المقطع السردي أن الإنسية "الضاوية" تمتسخ لكائن ليس بآدمي، والامتساخ هو "تشكيل في نسيج الفانتاستيك عن طريق إمتزاج أعضاء الكائنات لخلق كائن/نموذج، وهو خليط يثير الرعب"[2]، وقد تجلى العجائبي في الرواية عبر الأسطورة، التي استفادت من أسطورة الطير المجنح ووظفها بتصرف فيها، فيأتي العجائبي في أحايين كثيرة وكأنه لصيق بالأسطوري "ويتماس معه، بل ويتداخل أحيانا إلى درجة يُحسب فيها الأسطوري عجائبيا، إذ يشاركه فعالية إنجاز عوالم فوق طبيعية، ويفترض منه سمة تعدد مستويات التأويل، ولكنك لا تلبث أن تبدو لك القطيعة بينهما، هذه القطيعة التي تتبدى –على حد قول نضال صالح– في الشرط اللازم للعجائبي، شرط التردد "[3]، ويتحقق هذا الشرط في الرواية عندما يتوحد القارئ بالشخصية الرئيسية "الضاوية"، فيتشكل العجائبي في هذه اللحظة تماما، التي تولد رعبا لدى القارئ، و"المقصود بالرعب الأدبي هو مزيج من الإدهاش والارتداد النفسي الذي يمكن أن تولده قراءة/مشاهدة شيء شاذ فوق طبيعي"[4]، فأثناء بروز الجناحين للآدمية "الضاوية"، يثير هذا المشهد الفوق طبيعي الخوف والرعب في القارئ وهنا يُفعّل شرط التردد الذي قصده "تودوروف"، حين اعتبر"تردد القارئ هو الشرط الأول للعجائبي"[5]، فهذه الأحداث فوق الطبيعية ولدت ترددا لدى القارئ أثناء اندماجه بعالم الشخصية، فجعلته محتارا بين تصديقها أم تكذيبها، ولحظة الشعور بهذا الإحساس هو ما قال عنه "تودوروف" إنه زمن ميلاد العجائبي، وإن "الإختلاط بين ما هو

[1] الرواية، ص 84، 85.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 137.

[3] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 169.

[4] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 58.

[5] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي،ص 48.

حيواني وما هو إنساني، بين ما هو غير مفهوم ومتلبس من الجسد بما هو لغز فيه، يجعل تصوره المقلوب والمشوه من أهم موضوعات العجائبي"[1].

إن هذه الأحداث العجائبية الذي تتضمن السر الخفي المتمثل في نبوت جناحين للآدمية "الضاوية"، لا تقبل تفسيرا منطقيا،بل وتعارض الواقع الذي تعيش فيه كذلك، وهذا ما أعطاها بعدا مميزا في تداخل الواقع مع الخيال على طول السرد الروائي، فكسرت الحاجز بين المعقول واللامعقول، بل ويصعب الفصل بينهما في كثير من المواضع، والجمع بين ثنائيتي العجائبي والواقعي هي من مميزات الرواية الجديدة التي تسهم في معالجة وقائع الراهن وقضاياه.

في الرواية تتردد "الضاوية" على العيادات الطبية لعلها تجد تفسيرا علميا يفسر لها هذه الظاهرة الغريبة فيها، تقول أن الطبيبة المعاينة لها " ظلت منحنية طويلا دون أن ترفع عينيها نحو وجهي الذي كنت ألمحه ينعكس على زجاج الخزانة المقابلة، لم يعد يشبه شيئا لم يعد وجها آدميا. كانت تتحاشى النظر إلي فهمتها."[2]

وفي معاينة الدكتور "مرزاق" لها، أخبرها، تقول "الضاوية": "أن الأمر مهم جدا وأن حالتي فريدة من نوعها، ويمكن أن تشكل بالنسبة للأبحاث العلمية، وعلم الأحياء على الخصوص، اكتشاف هذا القرن بإمتياز وتفيد في معرفة مستقبل البشرية، فلم يحدث في تاريخ الآدميين منذ نزول آدم وحواء اللذين لم يحتاجا الأجنحة كي يصلا إلى الأرض حينما طردا من الجنة، لم توجد هذه الظاهرة أبدا ولم نسمع أن نبت من قبل لأحد من المحسوبين على الآدميين أجنحة، لم يبد لي الدكتور مرزاق صادقا ولا إنسانيا. راح الدكتور مرزاق يتفنن في لغة رموز، وأرقام ومصطلحات طبية لم أفهم منها الكثير:

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص 208.

[2] الرواية، ص 91.

على ما يبدو فإن منبت الجناحين قد استقرت عروقهما، وتمددت ميليمترات كافية، ما يجعلها توصل خلاياها مع الشعيرات الواصلة إلى الشريان، لتضمن تغذيتها، وتجديدها وضخ الأوكسجين .. ثم إن مادة الريش التي هي مادة من الـ... إلخ إلخ إلخ .

شعرت بدوخة خفيفة وأنا أحاول التحكم في دموعي وشعوري بالقهر. لم أدر إن كنت على شفا الضحك الهستيري أم البكاء والعويل"[1].

إن ظاهرة نبوت جناحين على كتفي "الضاوية" هي حقيقة وجودها المخيفة التي تواجهها ولم تجد لها تفسيرا طبيعيا، وكذلك نحن كقراء لم نجد لها تفسيرا عقلانيا، فهذه الظاهرة تتحدى العقل بأحداثها فوق الطبيعية، ولكننا سنقبلها كقوانين جديدة مضافة للطبيعة.

ومن هنا نحكم أن العجائبي حين أدى وظيفة التردد وجب عليه أن ينتقل بعدها إلى جنس"العجائبي-العجيب" بحكم طبيعة الأحداث الواردة في الرواية، كما أشار إلى هذا "تودوروف"في قوله: "يستغرق العجائبي زمن التردد أو الريب، وحالما يختار المرء هذا الجواب أو ذاك، فإنه يغادر العجائبي كيما يدخل في جنس مجاور هو الغريب أو العجيب. فالعجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر"[2].

وقد فرق "تودوروف" بين العجيب والغريب، في قوله: " فإذا قرر [ القارئ / الشخصية] أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب. وبالعكس، إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب"[3].

أي أن الوقائع فوق الطبيعية التي يكون لها تفسير في ما بعد، تصنف ضمن العجائبي-الغريب، وتلك الوقائع ذات الإتجاه فوق الطبيعي، التي ليس لها تفسير عقلي، ويقبلها القارئ/ الشخصية كقوانين

[1] الرواية، ص 93.

[2] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 44.

[3] المرجع نفسه، ص 57.

جديدة مضافة، تصنف هذه ضمن العجائبي-العجيب، وهو الجنس الذي صنفنا فيه أحداث هذه الرواية.

ولكي نفسر أكثر، نقول، أن الأحداث تبقى على طول القصة فوق طبيعية، ولا نجد لها تفسيرا منطقيا عقلانيا في النهاية، لذا نرضى لها ـ كقراء ـ قبول فوق ـ طبيعي، وهذا ما يحسم تصنيفها في جنس العجائبي-العجيب، فـ"السرد العجائبي أكثر استخداما من السرد الغرائبي في الرواية، ولعل ذلك يعود إلى أن السرد العجائبي أوسع بابا كما أن المجال أوسع فيه لإطلاق العنان للخيال بعيدا عن أيّ قيود أو ثوابت طبيعية"[1].

تندرج ضمن هذه الرواية العديد من القصص المتناثرة في المتن والمنتمية إلى العجائبي ـ العجيب، نذكر منها:

**أ.** قصة طيران "الضاوية"في سماء باريس، تقول الضاوية: "تراوغ الأجنحة معطفي البني، لست أدري كيف تسللت من نسيجه.تتحرك قليلا بخجل عصفور صغير. ثم كثيرا. فأكثر. أسمع خفقاتها خلف كتفي. ترفرف بقوة طاووس أسطوري. ثم تعلو بي. لا خوف من سقوط في الهاوية يراودني. أطير كم لم يطر طائر من قبلي. أشفق على الناس الذين يسيرون على قدمين اثنين لا غير"[2].

**ب.** كذلك تندرج إلى جنس العجائبي- العجيب الحديث المطول للمجنحة "الضاوية" مع الكلب المرافق للعازف المتجول، اللذان إلتقتهما الضاوية في الشانزيليزي،تقول: "كلبه الرابض بجانبه ينظر إليا مليا، وأنا واقفة أستمتع بموسيقى صاحبه الشجية التي تفضي بأشياء كثيرة رائعة. وصلتني همهماته حين حرك ذيله وأذنيه :

- آه أهلا بالمجنحة ؟ !

[1] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 237.

[2] الرواية، ص 168.

شكرا .. قلت له. فقام إليّ مقتربا فمددت يدي وداعبت رأسه ورقبته ومررت كفي على ظهره. تمسّح قليلا بساقي.

– اسمي دزوس.. وأنتِ ؟

– الضاوية **..!** أجبته."[1]

**ج.** يتكاثف النفس العجائبي في نهاية الرواية ويبدئ هذا التكاثف السردي حين تلبي "الضاوية " دعوة الملتقى (جمهرة المجنحين)، وفيه تلتقي بالمجنحين أمثالها، وهم من أهل القارة السادسة، ومنهم من القادمين من القارات الخمس: قارة النار، قارة الماء، قارة الثلج، قارة الهواء، وقارة النور.

من بين المجنحين الذين تلتقي بهم في الملتقى، نذكر: زرياب أبو الحسن علي بن نافع، سيرفانتيس، ولادة بنت المستكفي، ابن زيدون، الكاتب ألفونس دودي، دميسروسوس، أم كلثوم، أبوليوس صاحب الحمار الذهبي، فيكتور هيغو، مارتن لوثر كينغ، إدوارد سعيد، هشام شرابي، ناجي العلي، جبران خليل جبران، مي زيادة، ليوناردو دافينشي...إلخ.

هذه الشخصيات ليست من محض الخيال، بل إننا نعرف عنها ما قرأناها في كتب التاريخ والعلوم والآداب والفن ... إلخ. وفي الرواية صورت الكاتبة هذه الشخصيات المستنقاة من الواقع على أنها تعيش حياة عجيبة في قارتها السادسة، فـ"أدمغة جميع أعضاء الجمهرة موصولة بمجال تفاعلي رقمي لا نهائي، المقيمون منهم في القارات الخمس أو النازلون بالقارة السادسة، يمكن للجميع الإتصال الذهني المباشر، كما هو موضح في القانون الداخلي للجمهرة. من حق كل منتسب الولوج إلى مجال تفكير الآخر أو الآخرين متى أراد.. يكفي أن يملك المجنح المفتاح/الرقم بالأساس، ثم يسهل عليه الإتصال حالما يريد بمجرد استحضار الرقم/الرمز في ذهنه، حتى دون النطق به، فينفتح مجال تفكير من يريد أمام عينه وجميع

[1] الرواية، ص 239، 240.

حواسه، فيطلع في الوقت نفسه على ما يجري داخل حواسه ودماغه ومجال تفكيره.. إنها المساواة والديمقراطية في إقتسام الحياة والجنون وفرح الإبداع ونشوة الفكر عند المجنحين"[1].

فرحت "المجنحة الضاوية" بهذا القانون الداخلي للجمهرة، فقررت عند حصولها على الرقم أن تعرف ما يجري بالتدقيق في ذهن سقراط وعبد الله العروي ويوري غاغارين وفان غوغ ورونوار والواسطي وأرسطو والفرابي وابن سينا ومحمود درويش ... إلخ، وغيرهم من المجنحين القائمين هناك.

وعندما شعرت المجنحة "الضاوية" برغبة في الترفيه عن نفسها، ولجت إلى ذبذبات الموسيقار بيتهوفن، تقول: "أستحضر الرمز للتو، وألج ذبذبات الموسيقار بتهوفن السمفونية العاشرة التي لم يستمع إليها أحد على هذه الأرض"[2].

كما يخترق "محمد ساسي" موجاتها في ما هي تستمع لمحدثتها "إبتسام"، تقول المجنحة "الضاوية": "إنه العالم محمد ساسي يخترق موجاتي. إمتلأت جمجمتي به .. إنه فقط يلقي تحيته بإبتسامة عريضة .. يخفت صوت إبتسام، بينما صوته يملأ جمجمتي، يخبرني بأنهم يعتزون بوجودي. أنا المجنحة الجميلة الذكية .قريبا، لن تحتج أجنحتها الملونة تحت معطفها البني وتشتاق إلى السماء .. يوصيني العالم محمد ساسي أن أتماسك، ويذكرني بسرية ما شاهدته البارحة فلا بد من زرع الأمل في النفوس. على الرغم من كل شيء .. إنهم لا يعلمون .. فليس من الحكمة أن نملأ قلوبهم بالذعر لحدث لا يعرفون متى سيحل بهم"[3].

وهذا الحدث الذين لا يعلمه سكان الأرض، هو الطوفان الذي سيحل بهم في المستقبل القريب، لكثرة الحروب والفساد فيها، وقد استبق المجنحين الرؤية أثناء الملتقى وشاهدوا الطوفان عن قرب من على القارة السادسة المقيمين فيها، لما لهم من خوارق تمكنهم من الإطلاع على ما سيحدث مستقبلا.

[1] الرواية، ص 179.
[2] الرواية، ص 215.
[3] الرواية، ص 219.

وللتمثيل نقتطف من المشهد المطول هذا المقطع السردي، يقول السارد:" أثر الحروب الضروس واضح على أديم كوكب الأرض: أثر الدم؛ أثر الإحتراق؛ أثر البكاء؛ أثر الألم؛ أثر الهدم؛ أثر القتال؛ أثر الدمار؛ الخراب؛ لا أثر للأثر، فقد الأثر معناه. يتصاعد الدخان من كل صوب، من كل القارات؛ دخان القنابل النووية الطاحنة المذوبة لكل ما تمسه؛ الغبار والدخان يعمي أحدهما الآخر. يصل الصراخ والعويل المخنوق إلى أبعد من قارتنا؛ تحت أعيننا تهتز الجبال في مشهد رهيب، منها ما تفتت وإنهار وصار غبارا يتصاعد عاليا؛ ترتبك الأنهار في مصائرها فتصير بركا متفرقة ممزقة؛ تفيض البحار حتى تصب في البحار؛ وتهرع المحيطات مثل خيول برية خائفة، فتهوي في محيطات أخرى. تختلط المياه بالمياه وتفيض...".[1]

وعندما ينتهي الطوفان تعود الأرض إلى هدنتها، يقول السارد في نهاية حديثه عن الطوفان: "يظل الكوكب على هذه الحال وقتا لست أقدر أن أحدده لكن الخوارزمي الذي يوجد على يميني ذكر رقما مهولا. وبعد لأي، نشاهد الكوكب وهو يهدأ شيئا فشيئا، تهدأ دوراته المسعورة، تصبح سرعتها أقل. يبدأ في وصلة ارتجافات متعاقبة. تهتز المياه فوقه مثل سرج على حصان في طوره الأخير من الترويض، تستقر الأرض أخيرا وتعود إلى دورتها الطبيعية"[2].

جرت الحكاية العجائبية في الرواية في عالم مشحون بالرعب، وهي ككل الحكايات العجائبية "تنتهي ضرورة بحادث رهيب نتيجته الموت أو الإختفاء أو اللعنة التي تصيب البطل، وبعد ذلك تعود بداهة العالم إلى مجراها الطبيعي، لذا تبدو الفضاعة خاصية للعجائبي"[3]، فالحادث الرهيب الذي رآه المجنحون هو الطوفان الذي تقصد به الكاتبة "الربيع العربي"، فصورته أنه سيخلف دمارا لكي تتطهر الأرض وتعود لطبيعتها النقية من جديد .

إن الحديث عن الطوفان كثير الحضور في المتن الروائي من مستهله إلى منتهاه، وهي الظاهرة التي تتنبأ بها الجدة "حنة نوحة"، بعد الحادثة التي جرت لها في باحة منزلها بوهران، تقول "الضاوية": "في

[1] الرواية، ص 200.
[2] الرواية، ص 201، 202.
[3] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 48.

باحته تلك انتابت حنة نوحة هزات عنيفة فجأة حتى كادت أن تسقط على الأرض. قالت بعد أن استيقظت من هجعتها إن ضوء قرمزيا غريبا تسلل إلى الباحة نازلا من مكان ما من السماء. لم يكن ضوء فقط بل كانت إشعاعاته كأنها مياه بأشكال مرايا زرقاء. مضيئة .متداخلة .تتلألأ فيها جميع أنواع الزرقة"[1].

فسرت الجدة "حنة نوحة" أن هذه الظاهرة هي ناقوس الطوفان، وأنها هي "الضاوية" أصابتها لعنة الطوفان فأصبحت علامة دالة عليه، تقول الضاوية: "منذ ذلك المساء وحنة نوحة عينها على أعلى ظهري، وهي تحصي علامات الطوفان وتجمعها واحدة واحدة تلك التي تزداد تراكما يوما بعد يوم. وتخبرني أن ساعته تقترب رويدا رويدا في غفلة عن الجميع .. وأنني الضاوية التي غرستها في الماء .. سيطفو الماء وسيغرق كل شيء بدء بالمقابر. وإنتهاء بالنجوم.مرورا بما يعمر بينهما"[2].

إن الغاية من توضيح إنتماء الرواية إلى العجائبي–العجيب وسرد بعض الأحداث العجائبية فيها، هي الوصول إلى أن فئة الإنسيين المجنحين هم من تنبؤوا بحدوث الطوفان، الذي تقصد به الكاتبة "الربيع العربي"، وقد أشارت إلى أن المجنحين هم الفئة الوحيدة القادرة على إنقاذ العالم من خراب الطوفان/الربيع العربي، على إعتبار أنها نخبة مثقفة ومُختارة لعلمها الواسع وعقلها الراشد، وهنا تشير الكاتبة ضمنيا إلى قضية المثقف بأسلوب طرح، لكن ما نراه مهما ومهيمنا على عالم الرواية أنها وظفت تقنية العجائبي للحديث عن الربيع العربي بأسلوب غير مباشر.

وبالتالي فالغاية من توظيف العجائبي في هذه الرواية هي اختراق المسكوت عنه، فالطوفان يعبر بشكل آخر عن الربيع العربي ويدل عليه، ومن هنا نفهم أن "ربيعة جلطي" لجأت بذكاء إلى العالم العجائبي كي ينقذها من قسوة الرقابة .

[1] الرواية، ص 80.

[2] الرواية، ص 82.

ففي فعاليات النسخة الـ20 من المعرض الدولي للكتاب في الجزائر 2015 أثير جدل بسبب إرتفاع في عدد عناوين الكتب التي تعالج مواضيع الربيع العربي، وبالتالي فقد تم منعها من المشاركة بمعرض الكتاب بالجزائر.

وفي الآتي سوف نلامس عوالم الربيع العربي، الذي عبرت عنه الكاتبة بالطوفان وباستعمالها لتقنية العجائبي لترسم صورة واضحة لعجائبية الواقع الراهن الذي لم يعرف لحروبه تفسيرا تماما مثل العجائبي- العجيب الذي لا يقبل لا تفسير ولا تأويل.

**ب. الطوفان /نبوءة الربيع العربي:**

وصلنا من خلال التحليل السابق أن العجائبي أدى في النص الروائي وظيفة تمويه للسلطة الرقيبة في الصالون الدولي في الجزائر سنة 2015م، والدليل أن الكثير من كتب التي تعالج موضوعاتها (الربيع العربي) حظرت من المشاركة فيه.

إلا أن هذه الرواية لم تمنع من المشاركة، رغم حملها لفكرة الربيع العربي المؤجل في الجزائر، والسبب هو ذكاء الكاتبة في فهمها أن "استثمار هذا المكون يسمح بتجاوز كل أشكال الرقابة وإقتحام الطابوهات وقول ما لا يقال"[1].

تجاوزت نمطية السرد في العمل الروائي، وتم إشتغال العجائبي وفق وظيفة تمويهية تعبر عن الأوضاع التي تشهدها الحياة الراهنة، ومصائر الأفراد في ظل تحولات الأوضاع السياسية وتأزم العلاقات الفردية في قالب سردي انزياحي، يتجاوز الواقع ويعبر عنه.

استثمرت "ربيعة جلطي" تيمة الإمتساخ عند تحول الآدمية "الضاوية" إلى مجنحة، للدلالة على تحولات الواقع، وتقلب الحياة الإنسانية، فبالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي يؤديها العجائبي فإنه عكس قضايا تمزق الإنسان واستيهاماته وهمومه، وهذا ما سماه "إدوار الخراط " في (الحساسية الجديدة) بالتيار

[1] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 20، نقلا عن: شعيب خليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، القاهرة، ع .3، 1997، ص 114.

الواقعي السحري، " أو تيار الفانتازيا والتهاويل: حيث تسقط الحدود بين "ظاهرية" الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحيانا بنسيج الواقع، برانيا أو جوانيا على السواء"[1].

ولهذا صورت الكاتبة في النص أن المجنحة"الضاوية" هي لعنة الطوفان القادم، ومن هنا فقد هيء العجائبي النص بشكل غير مباشر منذ مستهله إلى الغاية التي نشدتها الكاتبة حول نبوأتها بالطوفان أو ثورة الربيع العربي في فرنسا والجزائر.

صورت البطلة على أنها لعنة الطوفان والمستشرفة للنهاية المأساوية في أي مكان تحِل به، وهي نبوءة التحول وهول الحروب والقتل والظلم ...إلخ، ومن خلاله رسمت الكاتبة حلول الطوفان/ثورة الربيع العربي وبشاعة الواقع في عدة أمكنة تنقلت عبرها البطلة بأسلوب عجائبي.

الملاحظ في النص أنه كلما ازدادت كثافة العجائبي كلما دل ذلك على كيان الإنسانية الممزق والمتشظي، ورؤية كابوس الواقع العيني الموضوعي المرعب، وهو المبتغى الذي خططت له الكاتبة منذ البداية، فما يخيف في العجائبي اليوم ليس الأشباح والإمتساخ بل رعب الواقع، و"إن الكثير من المنظرين يتحدثون عن الأدب العجائبي، بأنه يحاول أن يتناول مواضيع، محددة وهذا صحيح في أغلب الأحيان. لأن تلك المواضيع قريبة من المخيال الشعبي الذي يتداولها لكن الأمر مختلف اليوم. لأن تلك الوظائف قد صيغت في عصر العقلانية الذي أفقدها بعضا من دهشتها. فأصبح الأقزام أو العمالقة مثلا، لا يثيرون أدنى خوف .و قد عُوِّضا بما هو أشد شراسة، بالإنسان المتخبط في الوجود المعاصر الملئ بالهموم والحروب"[2].

[1] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص 19.

[2] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 199.

تحدثنا الكاتبة عن الربيع العربي في دمشق واشمئزاز الإنسان من ذكر هذا الاسم، تقول الضاوية: "الربيع العربي يبدو أن أم الخير لا تحب هذا الاسم"[1]، "إلا أن حربا بغيضة أخرى، مختلفة ما فتئت تتسرب تحت التراب- كالأفعى السامة. تزحف في ثنايا يوميات أهل الشام البسطاء"[2].

وظفت الكاتبة العجائبي الذي اخترق حدود الطبيعي، وبه اخترقت المسكوت عنه واستثمرته لهتك الواقع وفضحه عن طريق تمريرها لخطابها الرافض له: "كل الحروب قذرة .. لا حرب دون ظالمين ومظلومين .لم تعد الحرب في زمننا محدودة المكان، فلا أحد يخرج من الحرب المعاصرة سالما حتى وإن ابتعد مسافة قارة أو قارتين، ستصلك رصاصتها القاتلة .تتسلل إليك من خبر ما، أو من صورة ما، أو من صوت ما، إلى صدرك مباشرة من شاشات تلعب لعبة الحرب .. العالم جميعه في حرب"[3].

تسافر المجنحة "الضاوية" الحاملة للعنة الطوفان/الربيع العربي إلى باريس، فتمتد الثورة إلى هذا البلد الأجنبي أيضا، وكأن الكاتبة تتنبأ بثورة الربيع الغربي في روايتها، يقول السارد: "فجأة سمع طلق رصاص في الشارع غطى على صوت صافو. لم أخف ذعري من الصوت البغيض.

- إنها الجماعات المسلحة .. ! علقت صافو دون كبير اهتمام، وهي تلوح بذراعها دليل تذمر. ثم اعتدلت في جلستها.

- تعودنا على ذلك كل مرة. نسمع الطلقات هنا وهناك. لم يعد يحدث هذا في الأحياء الصعبة المحيطة بباريس، كما تنشره القنوات الإخبارية بل تتغلغل أكثر فأكثر في قلب المدينة!

وتضيف صافو بلا اكتراث ظاهر .. إنهم يهددون الناس في مناشيرهم التي تعلوها البسملة، يتركونها على مقاعد المترو، وتحت طاولات المقاهي، وفي المراحيض العامة. يهددون بتدمير متحف اللوفر وجميع التماثيل القائمة في الساحات والحدائق العامة، وإنهم "سينظفون" المدينة من الأصنام، ويحرقون المكتبات وقاعات السينما وكباري "المولان غوج" في البدئ، ثم بقية الكباريهات، وسيستعملون المسارح

[1] الرواية، ص 64.
[2] الرواية، ص 39.
[3] الرواية، ص 83.

للمحاكمة، ولإعدام بالحرق والذبح والرجم كل من تخول له نفسه الضالة أن يقاوم شرع الله. ويلقون في نهر السين جميع الكفرة، والمثليين، وغير المتحجبات. ويمحون مظاهر الكفر استعدادا لإقامة الدولة الإسلامية"[1].

وعند الرجوع إلى الواقع الموضوعي العيني، فبعد صدور هذه الرواية بأيام شهدت باريس طلقات نارية حقيقة من طرف عناصر مجهولة، سميت بإرهاب" داعش"، فالكاتبة استشرفت بروحها المبدعة ثورة لا نقول عنها أنها ربيع عربي ولكن هي ثورة حركات متمردة ، فقبل وقوع الطلقات النارية في فرنسا تنبأت لها الكاتبة في هذه الرواية وهذا راجع إلى إرتقاء حسها الإبداعي إلى النبوءة، والسر هو أن العالم العجائبي عالم مواز لعالمنا "يتيح لنا أن نرقبه بكل سهولة، وأن نستمتع بتلقي أدبه الذي يحررنا من وثاق الحدث الجاهز، والفكرة المباشر، ويعطينا زمام التلقي المبدع والإدراك الذاتي ضمن وعي كليّ يمتح من موثوقية إنعكاس هذا العجائبي عن الواقع المعيش"[2].

وفي النص تتنبأ الجدة "حنة نوحة" أن الطوفان قادم وأنه يقترب رويدا رويدا من مكان تواجد "الضاوية "، ومن هنا فعلى القارئ إعمال ذهنه لمعرفة مكان قدومه، فالضاوية المجنحة تنتمي إلى مدينة وهران بالجزائر، وبالتالي فرغبة الكاتبة هي تمرير نبوءة أخرى بشكل مضمر على لسان الجدة بأن الطوفان أو ثورة الربيع العربي قادمة إلى الجزائر، ومن هنا نفهم أن الكاتبة وظفت العجائبي أيضا رغبة منها في تمرير هذه الرسالة التي تعذر عليها التعبير عنها مباشرة، نظرا لرقابة الصالون الدولي للكتاب، فلجأت إلى التستر بالعجائبي، لأن "السرد العجائبي مثقل بالرموز والدلالات والإحالات، كما أنه قد يسلك أطول الطرق وأبعدها للتلويح بأهدافه ومغازيه"[3]، تقول "الضاوية": "وأنا أغلق حقائبي للعودة [ العودة إلى الجزائر]، جاءني صوت جدتي نوحة من حيث يفاجئني كعادته ولا يفعل، يذكر بأن الماء يغطي ثلاثة

[1] الرواية، ص 211.

[2] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 160.

[3] المرجع نفسه، ص 238.

أرباع الأرض، ولأن الماء يطهر الأدران فالربع الآخر لا بد له من طوفان، ليس كالطوفان لغسل الأدران"[1].

استطاعت الكاتبة أن تقول إن الربيع العربي مؤجل في الجزائر عن طريق توظيفها للعجائبي الذي أنقذها من قسوة الرقابة، وبهذا استطاعت أن تمنع روايتها من الحظر في الصالون الدولي بالجزائر، لأن "معاقبة أفعال معينة من طرف المجتمع تولد معاقبة تمارس على الفرد نفسه، تمنعه من تناول موضوعات، محرمات وطابوات معينة. وأكثر من مجرد ذريعة، يكون العجائبي وسيلة صراع ضد هذه الرقابة وتلك "[2]، ومن خلاله أيضا استطاعت أن توصل كلامها للعالم، بأن الواقع أصبح مخنوقا ومأزوما جراء ثورات الربيع العربي، وهي دعوة لإعادة النظر في أحداث الواقع البشعة والنفاذ إلى عمقه برؤية جديدة، وبهذا استطاع العجائبي إختراق المسكوت عنه.

مثلت رواية (حنين بالنعناع) المنحى "العجيب السياسي"، الذي يستبان في كل "رواية تتجاوز المسكوت عنه لتصوّر واقعا حقيقيا بأسلوب يتوسل الكلمة المحررة من قيود المعقول"[3]، فتوظيف "ربيعة جلطي" للعجائبي هو وسيلة توسلت منها تعرية الواقع بصوره الإرهابية البشعة وأحداثه الدامية، من خلال وقائع سياسة الربيع العربي.

يقول السارد: "هذا الزمن الذي بلغ العنف فيه أقصاه وأمسى الإنسان فيه رخيصا يُشرّع فيه لقطع كل شيء حتى رؤوس البشر ببرودة دم وبفخر أيضا، وتمحى فيه آثار الإنسانية بتفجيرها وتحطيمها وينتظر من يفعل ذلك أن يجازى بثمار السماء"[4].

هذه العدائية غيّرت معاني الألفاظ وجعلتها أكثر تعبيرا عن الواقع الجديد بمرارته ووحشيته، ف"القاموس اللغوي أضحى مريضا بمفردات لم تكن من القاموس اليومي في ما مضى من أيام سعيدة:

[1] الرواية، ص 54.

[2] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 146.

[3] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 203.

[4] الرواية، ص 133.

القتل، الذبح، الخطف، السبي، الهدم، التفجير، الحرق...إلخ"[1]، ويقول: "الواقع الراهن المريض المهترئ الذي تخربه حروب الأحقاد الدفينة، والكراهيات من كل نوع ولون، والصراعات البلهاء"[2].

وبهذا فقد مررت الكاتبة بواسطة العجائبي نقدا للواقع و رفضا له في العالم ككل وبخاصة في البلاد العربية.

يتضح من خلال "عوالم الثورة" أن الروائية الجزائرية (أحلام مستغانمي، زهرة ديك، ربيعة جلطي) استطاعت التعبير بحرية عن أزمات الواقع السياسية والاجتماعية بخاصة، والولوج إلى عوالم جريئة برؤية انتقادية وفق تصورات فنية (البعد الأيديولوجي، البعد الفلسفي، البعد العجائبي)، والتي أسهمت في تعميق الكشف عن الحقيقة وتعرية الأحداث المحظورة بنزعة تغييرية، ويعتبر هذا من الأساليب التجديدية في الرواية. وخلافا لهذا وظفت "زهور ونيسي" البعد الأيديولوجي كأسلوب مهيمن في الرواية، والذي عبّر على أيديولوجيتها الوطنية الثورية، وبالتالي لم تستطع أن تلامس أعماق الحقيقة ولم تستطع استحضار الشخصيات بأسمائها كما هي موجودة فعلا في الواقع الموضوعي، بل نقلت عالم الثورة الجزائرية بأسلوب طرح تقليدي خال تماما من الأبعاد الفنية والروح التخييلية.

**ثانيا– العوالم التحررية:**

نقصد بالعالم التحرري ما اصطلح عليه النقاد بالثالوث المحرم (الجنس، الدين، السياسة)، والذي يحمل عدّة مسميات كالمسكوت عنه والطابوهات والمحرمات واللامحكي... إلخ.

إن الخطاب المسكوت عنه يناوش "ما هو مباح ومصرح به ومشرع في الأفهام، ويختط قطيعته مع مختلف المنظومات القيمية والأخلاقية والدينية وحتى الثقافية الراسخة في عرف المجتمع ومخياله، ليحدث إنزياحا يعيد رسم النمطية الجاهزة عن عديد المفاهيم المتداولة فتظهر في صور أكثر غرائبية وتحولا

[1] الرواية، ص 41.
[2] الرواية، ص 26.

عن مفاهيمها القائمة في الأذهان"[1]، لذا اعتبرت مدارات حساسة يحرّم خرقها، ومواضيع محظورة التداول حرمتها الطبقات والفئات المتسلطة "مكتفية على الصعيد الفكري بشتمها بالإلحاد والإباحية والشيوعية، وفي الواقع ليست الكلمات هي ما يؤرق مضجعها، بل ما يمكن أن تساعد على حدوثه هذه الكلمات"[2]، التي قد تُثيرُ جدلا وفتنة في الوسط الاجتماعي، وقد تصل أخطارها إلى إثارة عداوة داخل المجتمعات الكبرى، و بخاصة تلك التي تختلف في ما بينها في العادات والمعتقدات والأيديولوجيات.

وتجنبا لهذه الثورة التي بإمكان المسكوت عنه إشعالها، اعتنى أنصار الرواية الواقعية بتزيين عوالمها بالمضامين الحاملة للسلوك الأخلاقي الرفيع والسوي والمواعظ الدينية المصلحة للمجتمع وجعل السلطة الحاكمة محل قدوة في حكمها المنصف، وإبتعدت عن كل ما يثير النقاش، وحاولت أن تنقل بتفاصيل دقيقة كل ما هو جميل في الواقع وتغاضت عن الجانب الحقيقي الخفي المقرف في الوجود لأن غايتها هي تعليمية إرشادية، فـ"بدوا وكأنهم في حفلة تنكرية، كلٌ يلبس قناعا أو زيا ليس له، وإنما يخفي به حقيقته – إذا كان له أو عنده من حقيقة– حتى إذا خرج من حلبة التنكر، عاد إلى وجهه ذو الهوية الواحدة التي لا تقبل التعدد، ولا الانمحاء، ولا الاختلاف، ولا المغايرة"[3].

وحين أطلت الرواية الجديدة تجاوزت القيم المثالية والخيالية التي مثلتها الرواية الواقعية، وفي مناداتها للتعدد شقت طريقها "عبر تجارب متنوعة، فيها من الأشكال التعبيرية والمضامين ما ينقل حياتنا كما هي، أو يحاول اشتقاق حياة جديدة منها، أو يدخل في نطاقات مسكوت عنها تحدث أثرا بالغا أو ردة فعل عنيفة، فيها من القبول كما فيها من الرفض بحسب تقاطعها أو موازاتها أو إلغاء ما هو متعارف به من قبل أناس هذه النطاقات."[4]

[1] محمد الأمين بحري، تيمة المسكوت عنه في الرواية الجزائرية المعاصرة بين التواصل والقطيعة، الملتقى الوطني النص الروائي الجزائري ونظرية الفهم، جامعة بسكرة، 19 . 20 نوفمبر 2014، ص 7.

[2] بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1978، ص 6.

[3] أمينة غصن، نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار المدى، دمشق، ط1، 2002، ص 8، 9.

[4] سالم المعوش، الروائي أمين الزاوي وإعلانات المسكوت عنه، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2012، ص 05.

حاولت الكاتبة الجزائرية نقل (الطابوهات) وفق آليات الإنفتاح الحواري الذي نظّر له "باختين"، بغية إعطاء دلالات أكثر جرأة ومباشرة وعمقا وبعدا لتميز خصوصية إبداعها الروائي، وتجاوبا –من جهة أخرى– إلى المنعطف الذي آلت إليه الرواية نحو التجديد، فرأت أنه لا بد من كتابة تقول الحقيقة، فتكشف رغبات الجسد بجرأة وتفضح الممارسات السياسية بجبروت وعنف وتعبّر عن الاعتقاد الديني بحرية.

## 1. طابو الجنس والعالم بالمقلوب:

تأتي أهمية تيمة الجنس باعتباره من بين الموضوعات القديمة التي تطرقت لها جميع الكتب السماوية والأعمال الإبداعية والقصصية بالخصوص، كونه "أكثر القيم المؤثرة في الوعي الثقافي وأخطرها على الإنسان والمجتمع"[1]، ولأنه من مستلزمات الوجود والإستمرار في الحياة وغريزة فطرية متخلقة في الفرد الإنساني الذي نقلها إلى عمله الإبداعي إلى أن أصبحت من المستلزمات الفنية التي تطبع الحداثة فيه.

الذي يهمنا هنا هو إبراز كيفية توظيف الكاتبة "سارة حيدر" لتيمة الجنس في رواية (شهقة الفرس)، لاسيما أن المشاهد الجنسية التي وظفتها الكاتبة غاية مقصودة، ولهذا أتت في غاية التصريح والمباشرة والتكشف، وقد كانت هذه المواضيع سابقا في الرواية الواقعية "محظورة إذا ما تعرض إليها الكاتب صراحة وعبارة، لذلك نجده يتلافى هذه اللغة التعبيرية المباشرة"[2]، وإذا ما وظف تيمة الجنس فإنه يوظفها بكثير من التلميح والحيادية وفي إطار الحدود الشرعية بين الزوجين وما يرتبط بهما كتعنيف المرأة جنسيا ليلة العرس والخيانة الزوجية والفحولة .. .إلخ.

ولكن رواية (شهقة الفرس) تجاوزت هذا التقليدي فمسّ موضوع الجنس فيها عوالم محرمة في معتقداتنا وديانتنا الإسلامية تتمثل في "زنى المحارم"، ومنه دفعت الكاتبة الشخصية البطلة إلى تجاوز العلاقة الإنسانية الإسلامية نحو الحدود القصوى للممارسة الجنسية المحرمة، واعتبار هذا التجاوز هو

[1] محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، الإنتشار العربي، بيروت، ط1، 2005، ص 9.

[2] بحري محمد الأمين، سيميائية المسكوت عنه في الرواية الجزائرية من إنتاجية الدال إلى تسويق المدلول روايات الطاهر وطار وأحلام مستغانمي نماذج، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، بسكرة، 15 . 17 نوفمبر 2008، ص 4.

الطبيعي دون الشعور بالذنب أو الإحساس بالإثم، وقد تمكنت "سارة حيدر" الخوض في غمار المسألة الجنسية بهذه الطريقة من خلال توظيفها للأسلوب الحواري الذي جاء به "ميخائيل باختين"، وهو: "العالم بالمقلوب".

تسخر "سارة حيدر" في رواية (شهقة الفرس) من الحياة العادية وتستفزها بالطريقة التي أخبر عنها "ميخائيل باختين" بخصوص "العالم بالمقلوب"، في قوله: "إن المحاكاة الساخرة تعني تكوين إزدواج مفضوح، إنها ذلك "العالم بالمقلوب" "[1].

فهو يرى أن قلب الكاتب معايير الحياة العادية إلى ضدها هو سخرية من الواقع ومن سلطته، وهذه القولبة هي محاولة الخروج من خط الحياة الإعتيادي بشكل فاضح ومعرّي، لإعطاء حرية أكبر للذات لتعبر عن رغباتها بلا قيود.

والعالم بالمقلوب من منظور "باختين" هو تعبير عن كرنفالية الحياة التي تتلاشى فيها جميع الأسس ولوازم الحياة الاعتيادية، فتلغي القواعد والمراتب الاجتماعية والعلاقات الإنسانية الصارمة وكل رمز دال على الإحترام، وتنفى جميع الآداب والمحظورات، وهذا بغية إخراج الحياة الصارمة المتأزمة بجديتها والخانقة بقواعدها إلى حياة كرنفالية مرحة حيث تتحاور الذوات لتعبر عن مكنوناتها بحرية أكبر دون شروط ولا قيود.

ومن هنا نفهم أن لجوء الكاتبة إلى تنظيرات "باختين" في حديثه عن العالم بالمقلوب، هو محاولة خروجها من الحياة الراهنة الخانقة التي أصبح الإنسان يشكو فيها من ثقل جسده المقيد به.

تناقش "سارة حيدر" في روايتها (شهقة الفرس) فكرة العالم بالمقلوب، ملمحة عنها في أكثر من موضع في الرواية، مثلا تقول: "في الساعات الهاربة بين انبلاج اللون الأبيض الخافت من رحم الأفق

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 186.

وإنتشار الأنوار الفاقعة على أجواء المدينة، يحلو له الجلوس قرب النافذة وتأمل هذا **الإنقلاب العجيب في حركة الكون**"[1].

و قد أتيح لها الولوج إلى مسار العالم بالمقلوب عن طريق توظيفها لتيمة الأناكريزا والتي يقصد بها "التجريب السايكولوجي الأخلاقي، وهو تصوير حالات الإنسان النفسية الأخلاقية الشاذة وغير الاعتيادية"[2].

تظهر هذه السمات في التفسخ الأخلاقي الجنسي للشخصية البطلة التي رسمتها "سارة حيدر" على أنها تعيش على حافة الجنون العقلي والإنتحار الأخلاقي وتعاني من إزدواجية الشخصية وتهرب من الواقع عن طريق لجوئها إلى النوم العميق غير الإعتيادي، وممارسة طقوسها بتناولها المهلوسات والمخذرات وممارسة زنى المحارم، وتظهر الشخصية البطلة في الرواية على أنها متمردة وداعية إلى الخروج عن المألوف، وثائرة بوجه كل سلطة تعرقل حواسها، لذا نجدها عابثة بالتقاليد والأعراف.

ولأن الكاتبة شغّلت نصها وفق " العالم بالمقلوب" فقد جعلت من أناكريزا البطلة سلوكا اعتياديا ومقبولا، وهو ما تعيشه معظم شخصيات الرواية، وهذا هو الجديد الذي أتت به "سارة حيدر" فصورت الحياة بكل تناقضاتها وجعلت عوالم الرواية تساير هذا المقلوب وكأنه هو الطبيعي في الكون، وأن الخروج عنه هو ما يشكل الجانب غير العادي في الكون، فقلبت جميع الثوابت والمعايير المتعارف عليها في الوسط الاجتماعي، وجعلت كل محرم مشروع وكل مشروع محرّم، فصورت هذا الانقلاب في عدة مشاهد، مثلا، من خلال جعل المشروع الروائي للشخصية حامل لعنوان "العالم بالمقلوب"، يقول السارد: "في رواية العالم بالمقلوب، "ليليان" تقتحم مكتب محام معروف في المدينة لتطلب منه رفع دعوى طلاق على زوجها. وحين يسأله عن السبب، تجيبه كأغلبية النساء :

– زوجي يخونني ..

[1] سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 95.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 169.

– هل لديك أدلة ؟

– نعم .. أظن أن طفلي ليس منه."[1]

ونشير إلى أن الكاتبة لم تكتفِ باستحضار فكرة "العالم بالمقلوب" كتسمية أو مشروع روائي للشخصية في الرواية، بل علاوة على هذا قامت بتشييد عالمها السردي كله وفق هذه الفكرة، عن طريق محو الحدود بين الشخصيات وتجاوز علاقاتها الشرعية الإسلامية الرابطة بينها، فنجدها أكثر جرأة في تطرقها للمسألة الجنسية حيث البطلة تمارس الجنس مع أخ زوجها علنا وتشتهي حماها وتتحدث عن الشذوذ الجنسي وعن الرغبة الشديدة في إشباع غريزتها الجنسية أثناء تناولها للمخذرات ... إلخ، ومنه "تكاثرت الغزوات واختلطت الأنساب واضمحلت جميع الشرائع لتحل مكانها ديانة الشهوة، ملكة متربعة على الأجساد"[2].

وفي الآتي سنحاول المسك بمكامن العالم بالمقلوب في الجانب الجنسي، ونحاول فهم من أي جانب وظفت الكاتبة عوالم طابو الجنس في الرواية.

أتى تصوير "الممارسة الجنسية في الكتابة السردية النسائية في اتجاهين، الأول: الجنس داخل مؤسسة الزواج الشرعي، والثاني: خارج حدود الزواج"[3]، لكن "سارة حيدر" قدّمت في روايتها صنفا مخالفا عن هذين النمطين عن طريق المزج بينهما في سلوك البطلة، فهذه الشخصية تنتمي للصنف الأول كونها متزوجة شرعا وهي داخل مؤسسة الزواج الشرعي تمارس الحب مع أخ زوجها[4] ورجال آخرين، وهنا تخرج العلاقة عن حدود الزوجية المشروعة، وبهذه الكيفية تم المزج بين النمطين.

أما ما جعل العالم مقلوبا من الجانب الجنسي،هو معرفة زوجها بسلوكها وعلمه بكل علاقاتها التي تمارسها مع أخيه والرجال الآخرين، تقول الزوجة في حوار داخلي: "لا أدري من أين يأتي بهذه

[1] الرواية، ص 89، 90.

[2] الرواية، ص 15.

[3] منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد، دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي، الإنتشار العربي، بيروت، ط 1، 2015، ص 241.

[4] ينظر: الرواية، ص 23 .

القدرة على تخمين كل الجرائم التي أرتكبها في حقه وحق نفسي .. لا أدري من أين يغزوه هذا الهدوء وهذه اللذة الآثمة عندما يعلم أنني مارست الجنس مع رجل آخر ... يا إلهي ما أعظم هذا الرجل .."[1].

وبالتالي فالمجتمع الذكوري الذي عبرت عنه "سارة حيدر" في عالمها الروائي ليس كما هو في الحياة الاعتيادية، رجل غيورٌ ومحافظٌ على زوجته ولا يقبل مثل هذه السلوكات، بل قامت بقلب معايير العالم الذكوري وجعلته يتصرف بالمقلوب، ويقبل من زوجته الممارسة الجنسية مع رجل آخر.

تكثر في الرواية تلك المشاهد الجنسية التي تشتهيها البطلة، فتقدمها الكاتبة وفق أسلوب الحوار الداخلي، لأن المرأة أكثر انفتاحا على ذاتها، وهو ما يبرر تعري الكتابة في الرواية، وانتشار فطريات المشاهد الجنسية المكشوفة والمفضوحة بطاقة كبيرة من البوح الذاتي المشحون، ومرد هذا إلى أن "المرأة تكتب بأدوات عالمها الداخلي، لتمرّ إلى العالم الخارجي الذي تدخله مرة ثانية من عالمها الداخلي، عن طريق التماثل والتوازي في إقامة العلاقات بين الداخل والخارج"[2].

وأما ما حاولت الكاتبة إبرازه من الجانب الخارجي فهو تفريغ لما يفتعل في العالم الداخلي للبطلة، والذي يظهر على شكل شهوات طافحة نحو الآخر، ونود أن نقول هنا أن الكاتبة لم تهتم بتسريد جماليات الجسد الأنثوي كما "صاغ الخطاب الثقافي العربي متخيله حول الجسد الأنثوي بداية، من خلال الصورة الشعرية التي اتسمت بفاعليتها في رسم صورة المرأة الجميلة"[3]، بل قلبت الكاتبة صورة المرأة إلى ضدها وجعلتها صورة آثمة، ومحت جميع أوصاف الرقة والإتزان والتعقل والجمال التي إتسمت بها المرأة عبر قرون.

يعتبر تجريد "سارة حيدر" لصورة المرأة وقلبها إلى ضدها، خدمة لمشروعها الروائي "العالم بالمقلوب"، "ويسوقنا التاريخ بعد هذا العهد المجيد للمرأة، إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية والفلسفية

[1] الرواية، ص 24.

[2] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 65.

[3] عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، منشورات دفاتر الإختلاف، المغرب، ط1، 2015، ص 25.

التي قلبت علاقة الرجل والمرأة رأسا على عقب، وبعد أن كانت المرأة إلهة الإخصاب والخير –والوفرة والخضرة والحياة– أصبحت حليفة الشيطان ورمزه الوحيد المجسد على الأرض"[1].

أعطت الكاتبة تحليلا للسلوك الآثم للبطلة وفق المنظور الفرويدي (Freuid)، واعتبرت أن هذا السلوك هو نتيجة طبيعية للنشاط النفسي الإنساني، وفسرت جل تصرفاتها من وجهة السياق التحليلي النفسي وصراعات "الأنا الأعلى" و"الهو" في ذاتها، فأرجعت جنونها الجنسي إلى اللاوعي، واعتبرته مخزونا لا شعوريا مكبوتا ينفجر كل مرة فيظهر على شكل ممارسات جنسية عابرة.

فالزوجة في إحدى الليالي عندما إنتابتها الشهوة وكان زوجها نائما لم تشأ إيقاظه من أجل نزوة عابرة، من منظورها، ففكرت الذهاب لأخيه في الغرفة المنيرة لأنه يبدو غير نائم، وحينها بدأت صراعاتها النفسية حول تأكيد ذهابها ونفي ذهابها إليه، تقول: "ليست الأشياء كما تبدو عليه من السهولة والبساطة .. الأصوات المتصارعة في الداخل ومحاولات الذات الأخرى أن تفرض بعض النظام على الفوضى العائمة وصمت الجهة المحايدة، المتعبة، القرفة من كل شيء ..كل هذا يكبل قدرة الذات الخالصة، التي تعرف جيدا من هي وماذا تريد، ويمنعها من أن تقول كلمتها في الموضوع.. تراها ما زالت موجودة حقا؟ أم أنها انصهرت مع الأخريات ولم يبق من صوتها سوى بعض الأنات الخافتة ولم ينج من روحها سوى صور باهتة لذكرى منفية إلى ما لا رجعة ... لا يبقى لي إذن سوى انتظار أن يحسم أحد المتخاصمين الأمر لصالحه وأنقاد أنا كجندي مستعد دائما للحرب التي يقررها القادة"[2].

نفهم من خلال هذا المقطع السردي أن "سارة حيدر" وظفت الجنس باعتباره ترجمة للشهوات والنزوات العابرة، ويخضع في هذا للمكبوتات النفسية المختزنة منذ مرحلة الطفولة، التي وجهت مسارها السلوكي ليستقيم إلى انحرافات أخلاقية في مرحلة الثلاثينات.

[1] نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، عربية للنشر والطباعة، القاهرة، ط2، 2006، ص 27 .
[2] الرواية، ص 47.

فالسلوك الانحرافي الذي رسمته الكاتبة للبطلة تشكل لديها في مرحلة مبكرة، ولأنها لم تجد مقوّما لها، تراكم في لاشعورها لسنوات طويلة إلى أن أصبح الجنس لديها هاجسا ووسيلة لقذف الكبت والخلاص منه، تقول البطلة في حديثها عن أبيها، راسمة له سلوكا مضادا وصورة مقلوبة للعالم الذكوري كما هو معروف في التقاليد الجزائرية: "لم يزجرني يوما وهو يراني أدخن في سن مبكرة، لم يعترض على مجيء رفيقي الأول إلى البيت وإمضائه الليلة في غرفتي، لم يمتعض مثل أمي عندما أخبرته برغبتي في مغادرة البيت والعيش مع أصدقائي في شقة حقيرة"[1].

إن تركيز الكاتبة على إبراز الإنحراف الأخلاقي للبطلة في وقت مبكر لا يعني أنها تستهدف تبيان نشاز سلوك المرأة، بل تستهدف المجتمع الذكوري الذي تخلى عن مسؤولياته تجاه أسرته كونه القائم والمسؤول الأول عنها، وفي هذا المقطع السردي نجد أن الكاتبة تعطي صورة مقلوبة للسلوك الرجالي، فتجعل الأب راضي عن انحراف ابنته القاصر وممارستها للبغاء في البيت، وهذه القولبة تحمل أكثر من دلالة من بينها أن "انحراف النساء في هذه الحال يعني أن مصيبة هذا المجتمع في رجاله الذي أخلوا بالقوامة التي تسيّر مجتمعا بأسره"[2].

ونشير إلى أن الجنس في الرواية لم يستهدف جسد الآخر، بقدر ما استهدف "الشهوة" الطافحة عند البطلة بغض النظر عن الطرف الآخر. فالبطلة لا ترغب في الآخر عن طريق ترصد جسده وحدوده الظاهرية والحسية لأعضائه، بل عن طريق ما يثار في نفسها من رغبات جنسية وانفعالات نفسية تأتيها على بغتة كهاجس يطاردها فتستمد منه تواجدها، وتحاول إشباع نزواتها مع أي رجل إذا ما غاب زوجها.

وقد شكل هذا السلوك للبطلة مرضا نفسيا لأنها أصبحت لا تستطيع السيطرة على شهواتها وغرائزها خاصة وأنها تتناول المهلوسات، فالجنس في الرواية اقترن بالمخذرات والحشيش، والبطلة تشعر

[1] الرواية، ص 87، 88 .

[2] بحري محمد الأمين، سيميائية المسكوت عنه في الرواية الجزائرية، من إنتاجية الدال إلى تسويق المدلول، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، ص 11.

بالتفسخ وانحلال شخصيتها، وكثيرا ما كانت تكلم نفسها في هيئة شخصيات متعددة، توافقها أحيانا وتتصارع معها غالبا، تقول عندما خرجت ليلا تبحث عن شبح زوجها: "وهناك، في أقصى الشارع المنفلت من الساحة الكبرى وسط سكينة الليل، ظهر لي أخيرا، محلقا في العتمة، مبتسما كعادته في لحظات الطمأنينة والراحة .. استيقظن كلهن وخرجن من أحشائي: امرأة المرآة، جنية الليل، الكاتبة، الزوجة والأم المؤجلة .. طاردنه إلى ما خلف جدران الصمت والموت (...) رحت أركض معهن وأنا واثقة من أننا لن نلحق به أبدا"[1].

هذا المقطع السردي يتحدث عن انقسام ذات البطلة كما هو مدروس في علم النفس، وهو نفسه المزدوج الذي تحدث عنه "باختين" في الأدب، وكنا قد ناقشناه في الفصل الأول عندما عرجنا لدراسة الشخصية في رواية (لعاب المحبرة ) للكاتبة نفسها[2].

وفي إطار مشروع "العالم بالمقلوب" من الجانب الجنسي، خصت الكاتبة حديثها في الرواية عن قولبة المعايير المتعارف عليها في العالم الذكوري، فوجهت الزوج على مطاوعة زوجته وتشجيعها على تناول المخذرات في حديقة المنزل لا داخل البيت، لكي تستطيع الشعور بلذة أكبر، يقول: "تعلمي أن تمارسي جنونك في الحديقة وليس بين جدران البيت .. هنا، لا خوف عليك من شيء .. كل الكائنات التي ترقص في عتمة الليل تساندك حتى وإن لم تقل لك ذلك .. أما البيت فهو عدو يحاول خداعك بصداقاته الكاذبة .. كل ما فيه يحاربك بصمت، يستفيد من اطمئنانك له كي يحطمك ببطء دون أن تشعري بشيء .. لا تثملي في البيت، لا تحششي رأسك في البيت، لا تطاردي الغيوم في البيت، لا تحاولي الإنتحار في البيت .. مفهوم؟"[3].

تبرز الكاتبة من خلال هذا المقطع السردي سلوك المسكوت عنه عن طريق الحضور الانحرافي للمرأة والحضور الغائب للرجل والقيم المنحطة للمجتمع.

[1] الرواية، ص 125.

[2] ينظر: الفصل الأول من البحث، المزدوج: تعدد الذوات وتفكك الوعي .

[3] الرواية، ص 81.

ربما نجد في النماذج الروائية الأخرى أن المرأة محرومة من الحرية في محاولة التعبير عن رغباتها وممارساتها الجنسية، لكن في رواية (شهقة الفرس) يعتبر موضوع حرية المرأة أمرا بديهيا ومفروغا منه، فالكاتبة قلبت المعايير القيمية لما هو متعارف عليه في إطار مشروعها "العالم بالمقلوب"، وجعلت المرأة تجاهر بالرذيلة وتمارس شهواتها كما يفعل بعض الرجال، وهذا السلوك النسائي ناهض السلوك الرجالي عن طريق جعل المرأة مكافئة سلوكيا للرجل، ليس من أجل قضية المساواة أو لأن تترصد تجربة الجنس، بقدر ما هو استفزاز للمجتمع الذكوري الذي تعني "المرأة" لديه اختصارا للهدف الجنسي، وأتيح لها هذا عن طريق تطبيق أسلوب الأناكريزا الذي "يعني القدرة على أن تثار كلمة المناقش الآخر وأن تستفز"[1]، فالبطلة تتصرف بخبث بعض المجتمع الذكوري عندما ترى "الرجل" الذي يمثل لها اختصارا لإشباع نزواتها وشهواتها ولا تهمها علاقته الشرعية التي تربطها معه، والكاتبة هنا تلبس المرأة قناعا شيطانيا بسلوك مسكوت عنه لتبين حيوانية الجنس بهذه الطريقة التي استفحلت في الأوساط الاجتماعية الراهنة.

إن هذه الرواية هي رسالة ناقدة حاملة لحس أخلاقي موجهة للمجتمع الذكوري من أجل استفزازه ليحكم على فعله بنفسه، وتصوير بشاعة الفعل الحيواني الذي يمارسه البعض منهم عن طريق تمثيله في الجانب النسوي لاستفزازه ولتتضح له الرؤية أكثر ولتستبان الصورة البشعة بشكل مكشوف ومفهوم، تقول البطلة في حوار ذاتي مخاطبة حماها: " ابتسمت ولم يسألني لماذا، لحسن الحظ .. في لحظة جنون عادية، فكرت أن هذا الرجل صورة طبق الأصل عن ابنه ولولا كبر سنه لما منعت نفسي من إمتلاكه هذه الليلة"[2].

وعليه نصل أن كتابة "العالم بالمقلوب" من الجانب الجنسي تحقق عن طريق قلب ما هو متعارف عليه في العالم الذكوري، من خلال محو الحدود الدينية التي تربط علاقة الرجل بالمرأة، وتشويه صورة المرأة وجعلها تمارس شهواتها بحرية تامة كما يفعل بعض الرجال، وتحويل كينونتها العفيفة إلى شيطان أرضي

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 160.

[2] الرواية، ص 9.

يعمل على إخلاط النسب وزرع بذور الخداع والأمراض النفسية داخل المجتمع، وهذه رسالة أخلاقية توجهها الكاتبة للرجل لكي يرى نفسه في مرآة المرأة، ويرى بشاعة أفعاله الحيوانية وما لها أثر في النفوس وفي الأوساط الاجتماعية .

نشير إلى أن التيمة المهيمنة في الرواية هي حديث الكاتبة عن طابو الجنس، ويعد استحضارها للمسكوت عنه ومناقشتها له بكثير من التفاصيل الإباحية من منظور منظري الرواية الجديدة تجديدا على مستوى المضمون الروائي، ويعد توظيفها لطابو الجنس وفق تصورات "باختين" حول "العالم بالمقلوب" هو التجديد الذي أتت بها "سارة حيدر" في عالمها الروائي –من منظورنا–.

نصل إلى أن الكاتبة "سارة حيدر" في روايتها (شهقة الفرس) تجاوزت العوالم الضيقة التي عرضتها الرواية الواقعية من قبل، نحو عوالم رحبة في مساءلتها لتيمة الجنس وملامستها بعمق تلابيب الثالوث المحرم، وعليه لم يقتصر الولوج إلى هذه العوالم على القلم الذكوري فحسب، واتسع التحرر ليصل حتى إلى شخصيات الرواية، فلم يعد البطل هو الرجل الفاعل الذي تخول له جميع الكفاءات للممارسة الجنسية كما في النظرة التقليدية، بل أصبحت المرأة هي الشخصية الفاعلة التي تسند لها صلاحيات الممارسة الجنسية والتعبير عن رغباتها ورأيها الجنسي مع إقصاء الآخر، وهذه حيلة من الكاتبة لجعل الكتابة الذكورية تفهم أنه لا فرق بين الكفاءة النسوية وكفاءتهم.

إن الثالوث المحرم في رواية (شهقة الفرس) لم يعد مسكوتا عنه بل منطوقا به، فالنص لم يحتفظ بمضمراته وتلميحاته بل بالعكس طرح عوالم جريئة عن الجنس وكشف بفضاحة عوالم أخرى – زنى المحارم – في مشاهد إباحية فضّة، مما منح النص "وقعا استغرابيا متميزا يساهم في إدخاله إلى محفل الغريب والمدهش والجريء والغير متوقع، والصادم والجارح ربما"[1].

[1] بحري محمد الأمين، سيميائية المسكوت عنه في الرواية الجزائرية، من إنتاجية الدال إلى تسويق المدلول، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، ص 06.

سايرت الكاتبة دمقرطين عند توظيفها لطابو الجنس، الأولى حين سمح لها هذا التوظيف بدمقرطة السرد، عن طريق جعل كل شخصية تعبر عن رغباتها الجنسية ومكبوتاتها، وفق إحساسها الخاص وطريقتها، دون تدخل من الكاتبة وفرض سلطتها عليها. والثانية تتمثل في أن توظيف طابو الجنس يعبر عن دمقرطة تعيشها الكاتبة مع ذاتها والمتمثلة في الولوج إلى عوالم محرمة دون خوف، وأكثر من هذا أنها قلبت عدة معايير جنسية بجرأة وفنية.

لم تعد الكاتبة الجزائرية مثل سابق عهدها تتحفظ خوفا من الرقابة ومن إنتماءاتها العرقية والدينية، بل أصبحت أكثر حرية في إطلاق العنان لخيالها وتوظيفها لطابو الجنس بحرية وبلا تردد في نسج بنائها السردي.

إن انفتاح النص السردي النسوي الجزائري لدى بعض الكاتبات على المحظور عُرفا ودينيا وتناوله بجرأة مسفّة، يجعلنا –أيا كانت مبرراته الفنية– نرفضه، ولا نوافق "سارة حيدر" بخصوص الإباحية التي ولجتها بجرأة في عالم "زنى المحارم"، رغم إعجابنا الشديد بأسلوب الكاتبة وطريقة كتابتها وطرحها للقضايا من جانب علم النفس وعلم الاجتماع، إلا أن بعض المشاهد السردية في الرواية جعلتنا نرفض بشدة تقديم مثل هذه الكتابات للأجيال القادمة، خوفا على مصيرها من الانحرافات السلوكية بخاصة، فحرية "سارة حيدر" في هذه الرواية تجاوزت حدود الآخر، وأقصد بالآخر كل قيمنا الدينية وأعرافنا الاجتماعية باعتبارنا كجزائريين من أكثر الشعوب حفاظا وغيرة على دينها وشرفها وكرامتها وأخلاقها.

### 2. طابو الدين وتجلّي التوفيقية:

التوفيقية هي مفهوم خاص بالموقف الكرنفالي، وهي من منظور "باختين" رؤية فنية للعالم تكشف عن الواقع وتناقضاته بشكل جلي، الذي تتولد عنه الرؤيا التوفيقية والتي "تسمح للجوانب الخفية من الطبيعة البشرية بالتكشف والظهور"[1].

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 180.

انتبهت الكاتبة الجزائرية لهذا الطرح الباختيني، فوظفته في مضمونها الروائي لتحيطه بنظرة فنية عميقة وفق أسلوب فني كفيل بأن ينقل النص من بساطة دلالته إلى دلالات أكثر تكثيفا وفنية.

المعتبر أن "الدين في الثالوث المحرم مستوى علويا مقدسا يحايثه التدنيس والاختراق في الكون السردي"[1].

وهذا التدنيس هو ما لمحناه بشكل مهيمن في مضمون رواية (أقاليم الخوف) للكاتبة "فضيلة الفاروق"، التي ولجت عالم الطابوهات من خلال تجاوزها لقدسية الدين وتدنيسها لقضاياه، وتعريتها والكشف عنها بجرأة، وقد استساغ لها ذلك عن طريق أسلوب التوفيقية، فتحدثت عن الديانات الإسلامية والمسيحية واليهودية وذكرت بعض الحكايات الطريفة عن البوذية، ومن خلال طرحها اِلتمسنا تمردها على الدين الإسلامي بشكل مباشر وملحوظ، وهذا يدل على أنها اِلتفتت لهذا المحظور عن وعي وإدراك ومقصدية.

هذه الرواية هي خطاب بوح بالمسكوت عنه بإمتياز، فمن خلال عنوانها نفهم أن الكاتبة تمنح للقارئ عتبة نصية تحيل على الثالوث المحرم الذي يُخاف الخوض فيه وهو الدين والجنس والسياسة، وعبر هذه التيمات تتطرق إلى تعرية عوالم جد حساسة وتصورها بشكل مكشوف إلى أبعد الحدود، وهي في طرحها لطابو الدين تجعل من الجنس والسياسة محفزان للخوض في التوفيقية التي ساهمت في إبراز وجهات النظر المتعددة حول الدين الإسلامي بكثير من التدنيس.

ناقش "باختين" قضية التدنيس الديني بوصفه "منظومة كاملة من أشكال التحقير والشيمة الكرنفالية، وأشكال الابتذال الكرنفاية المرتبطة بالقوة الإنتاجية للأرض والجسم، وأشكال المحاكاة الساخرة الكرنفالية للنصوص المقدسة"[2].

[1] محمد الأمين بحري، ثيمة المسكوت عنه في الرواية الجزائرية المعاصرة بين التواصل والقطيعة، الملتقى الوطني النص الروائي الجزائري ونظرية الفهم، ص8.
[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 268.

ليس المقام هو إبراز كيفية اشتغال الأنساق الكرنفالية في الرواية، بل ما يهمنا هو الكشف عن توظيف الكاتبة لأسلوب التوفيقية المعبرة عنه، الخاصة بتدنيس الدين، كشكل من أشكال الكتابة الجديدة.

تتمرد "فضيلة الفاروق "على القوانين وتنزع إلى كسر المحرمات الدينية وتتحدث على لسان "مارغريت " المسيحية عن الإسلام –دين الأغلبية الجزائرية– بكثير من الإساءة، وكأنها أجنبية عن هذا الدين.

كل شيء في الرواية حامل للإزدواجية والتعددية التي أخبر بها "باختين"، فالبطلة "مارغريت" لم تكن أنثى مظلومة تبحث عن الحب كما نقرأها في بداية القص وكما تخبر عنها الكثير من الروايات الأخرى، إذ يكتشف القارئ عند نهاية الرواية أنها ناشطة أمريكية تنتمي"لمنظمة مشبوهة تسمى "منظمة إنعاش مشاريع نساء العالم الثالث " تُجَنِّدُ نساءً من العالم الثالث لمحاربة الإسلام "[1]و تتاجر بالمني، وتقيم علاقات غير شرعية مع رجال الشرق: أياد، نوا، ميتش... إلخ؛ لخدمة مصالح سياسية أمريكية بغية تدمير القواعد الدينية في بلدان الشرق،تقول: "جُنِّدْتُ في منظمة النسور السوداء بعد انفجار شرم الشيخ، وأُرسلتُ إلى الشرق الأوسط تحت غطاء منظمة نسائية تدعم مشاريع إنمائية، كانت مهمتنا أن نقمع أي بوادر للنهضة في المنطقة وكنت عنصرا فعّالا في مشروع "حقول البذور الذكية" الذي نجح معنا بشكل مدهش في بيروت، وأردت أن أعرف لماذا فشل في بغداد. بالطبع وظفتُ "نوا" دون أن يعرف بذلك ووظفتُ "ميتش" دون أن يعرف أيضا. كنت الرئيسة المباشرة لهما، ولم أكن مرؤوسة من أحد.

أياد منصور الذي عُرض عليه عرضٌ مغري للبقاء في أمريكا وتطوير أبحاث جادة حول الطاقة النووية، فضّل أن يعود إلى بيروت، لم يعرف أبدا أن نطافه كان يزرع في أرحام نساء ذوات قدرات خاصة، في مراكز سرّية ببيروت، وأن له أكثر من عشرين ولدا سيكونون في المستقبل عقولا أمريكية ذكية بلا جذور تعثر مسيرتهم المرغوبة، أو تربطهم ببلدهم الأصل.

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 107.

لم يكتشف أياد أبدا عقّار مسح الذاكرة الذي كُنتُ أدسه له في المشروب أو في القهوة، وقد تركته وأغلقت ملفه، حين أصبح شخصا غير قادر على الانتاج"[1].

أما "محمد" فيمثل العميل الذي كان من بينهم في مشروع "حقول البذور الذكية" فلم يكن مجرد عامل بسيط بل جاسوسا يعمل على فبركة خطط أمريكا في محاولة استفادتها في الأدمغة الذكية لعلماء الشرق عن طريق زرع منيهم في رحم نسائهم ثم التخلص منهم، وهكذا تستفيد أمريكا بإنجاب الكثير من العقول الذكية، و"محمد" بحكم دينه الإسلامي كان رافضا لهذا المشروع، يقول: "كُنّا نغير النطاف، ونزرع حيوانات منوية ضعيفة في أرحام النساء الأجنبيات، وقد أردنا أن نحمي سلالتنا الذكية بالطريقة نفسها، ولكن ديننا كان بالمرصاد، لم يكن ممكن أن نزوج امرأة من رجل ميت، ولم يكن ممكنا أن نتصرف دون أن نعرف أبعاد ما سنقوم به في المستقبل"[2].

تتجلى في الرواية معالم الثالوث المحرم على طول المسار السردي، غير أن تيمة طابو الدين هو مرتكزها الذي هيمن على تيمتي الجنس والسياسة، و"لم يكن اعتماد الرواية على العصب الديني لسيرورة حيثياتها سوى لكون الدين أهم بوصلة للحياة وبه ومنه وفيه تلتقي الذوات والأفراد والمجتمعات، كما أن سلطتي الدين العقلية والوجدانية تسمحان له بأن يتقمّر كل السلطات"[3].

تنطلق الكاتبة "فضيلة الفاروق" من بيروت كونها مركز الديانات المتعددة وفضاء تتصارع فيه الأديان والطوائف، وعلى لسان المسيحية "مارغريت" تقوم بتوجيه التهم للدين الإسلامي على أنه دين سيئ وخانق، ففي نظرها أن الدين الإسلامي هو ما يمثله المتطرفين، ولهذا فهي تعاني من عقدة الإسلام، لأن عائلتها قتلت باسم هذا الدين، وهذا ما جعلها تعمم أن كل مسلم هو إرهابي، محاولة بذلك تضليل المتلقي وتشويه العقيدة الإسلامية، عن طريق تعميم الشاذ الذي لا يقاس عليه، والشاذ الذي نقصده هم

[1] الرواية، ص 116، 117.

[2] الرواية، ص 117، 118.

[3] عبد الله أوغرب، تجليات السلطة الدينية في الرواية الجزائرية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا، أعمال المؤتمر الدولي الثاني عشر الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 2016، ص 125.

المتطرفين الإسلاميين الذين ابتعدوا عن الدين الإسلامي وزايدوا فيه وشوهوه، فحكمت الشخصية على أن كل مسلم متطرف وصاحب إساءة، تعتبر أن "المسلمون غريبون بآياتهم الجهادية"[1]، فـ"الشيخ عبد الله ومجاهدو أفغنستان الذين يدخنون الحشيش، وعطور الإسلاميين المتطرفين المخلوطة بأنواع من المخذرات، والخطاب الديني الذي يحوّل فعل القتل إلى رسالة غفران يحملها القاتل إلى ربه ليدخل بها جنة الخالدين"[2]، وأن الدين الإسلامي هو سبب كل الحروب في العالم لأن منه انسل المتطرفون وعمل على توجيه الأنظمة السياسية في البلاد، "كلهم مافيا، بما في ذلك الأنظمة. ستتخلص مصر وليبيا بالدرجة الأولى من الإسلاميين المتطرفين، سيتجندون بشكل عفوي في صفوف هذه "الحكومة الانقاذية الإسلامية الجديدة". أصبحت الحرب أيديولوجية عرقية، ستحمي هذه الدول ودول أخرى في الجوار مثل تونس والمغرب والجزائر إسلامها المعتدل بالتخلص من عدد من المتطرفين والمزعجين الذين سيموتون هنا في دارفور خلال عملية تصفيتهم للمسحيين السود، ولا يظنون أنهم يُقاتلون الصلبيين يصنعون حربا بعيدة يا ماغي، لا يسمعون ضجيجها ولا يرون فيها دماء بشر تسيل، يظنون أن ذلك حلّ **!**"[3].

اِلتفتت الكاتبة أيضا إلى علاقة الرجل بالمرأة في ظل الدين الإسلامي، ورأت أنه الطريق لتعاسة المرأة وفقدان صحتها وكرامتها وحريتها، فتحكي أنه في باكستان "شك الرجل في زوجته، ظنها تخونه مع رجل آخر، فقطع أذنيها لأنه افترض أنها كانت تسمعه بأذنيها، وفقأ عينيها لأنه افترض أنها كانت تنظر إليه، وافترض ما افترضه، وبتر منها ما بتر، ثم برّر جريمته قائلا أنه مسلم ومن واجبه أن يغيّر المنكر بيده، ليظفر برضى الله، وينقذ شرفه"[4].

[1] الرواية، ص 46.
[2] الرواية، ص 60.
[3] الرواية، ص 57.
[4] الرواية، ص 63.

إن مجرد شك الزوج المسلم في زوجته أدى تشويهها جسديا وما يتبعه هذا من آثار نفسية للزوجة، وهنا أرادت الكاتبة على لسان الشخصية "مارغريت" المسيحية انتقاد الدين الإسلامي في أنه دين ظالم ويمتلك أبشع الوسائل القمعية التي تهين كرامة المرأة/الزوجة وتنهكها وتحطم مسيرتها الحياتية.

إن مقاصد الكاتبة في اختيارها لشخصية ذات ديانة مسيحية لكي تنهض بتدنيس الدين الإسلامي، تهدف إلى المفاضلة بين الديانتين (الإسلامية/المسيحية )، تقول "مارغريت": "آلاف الشباب العربي المسلم أصبح يرتد عن الإسلام، معتنقا المسيحية، أو ذاهبا إلى الإلحاد مباشرة، تعبا من التطرف، والتدين الذي أصبح وسيلة لتدمير الآخر، وليس للتقرب إلى الله"[1]. ف"الشرق يعطينا شعورا بالخوف على أننا غير محصنين، غير محميين، مخترقون، عُزّل، وكأننا نعيش في خلاء تجتمع فيه كائنات مسعورة مستعدة فقط لجزّ رؤوسنا لأسباب تافهة، كأن يبدو شعر المرأة مثلا، أو حين يختلي رجل بامرأة، أو حين يسمع الموسيقى أو .. أو.. في مدن أخرى نحب الله، ونستمتع بطبيعته، ونعشق كونه، وفي مدن الشرق هذه نخاف من الله، ونرتعب منه، فنتصرف وكأننا لصوص نسرق مُتع الحياة متى سنحت لنا الفرصة، ونبتلعها وكأننا نبتلع الممنوعات."[2]ف "المسلمون في هذا الشرق الشاسع يقطعون أذن السارق، أو يده، ويقطعون أنف الزانية، ويفقؤون عينها، أو يقتلونها مرة واحدة، ومع هذا أغلب السكان يعتاشون في الخفاء من السرقة والزنا والمال الحرام"[3].

إذا فالشخصية تدعو إلى الكفر بالإسلام بحجة أنه ليس دين التعبد، بل هو مسار لهلاك الفرد وضياعه، نظرا للأحكام الصادرة باسم هذا الدين، التي إما أن تكبل الإنسان أو تطلق سراحه مشوها أو توصله إلى قبره تحت شعار التطهير والقصاص.

[1] الرواية، ص 35.
[2] الرواية، ص 47.
[3] الرواية، ص 65.

ونلاحظ أن الكاتبة ربطت طابو الدين بالأوضاع السياسية والاجتماعية لمدن الشرق التي يعيش فيها أغلبية المسلمين، ودعت إلى الإبتعاد عن هذه الأماكن التي كثر فيها الظلم والفساد والنفاق، والتي لم يعد يأمن فيها الإنسان على حياته، فقد يُقتل لأسباب تافهة بحجة تطبيق مبادئ الدين الإسلامي.

نلاحظ أن الكاتبة لم تطرح فكرة التكفير وهجرة المسلم لموطنه وإخلائه والإبتعاد عنه بسطحية – وقضايا أخرى أيضا–، وإنما وفق عمق فكري واجتماعي وسياسي، وقد استطاعت أن تصل إلى هذا الحد من المباشرة والتصريح عن طريق توظيفها لأسلوب التوفيقية الحواري.

ففي النص نجد الشخصية "مارغريت" تنقص من قيمة الديانة الإسلامية كونها لا تحمل أبعادا إنسانية، وتتحدث لتخبر أنه دين نفاق ودين ظالم وغير واضح المعالم، ويشتمل على تناقضات كثيرة: "حتى شهد لا أفهم لماذا تتوتر بشأن هذا الموضوع، فهي من جهة تستشهد بكمال أخلاق النبي محمد (ص) بحادثة اليهودي الذي كان يؤذيه، وحين اختفى لأيام سأل عنه النبي (ص) وزاره حين عرف أنه مريض، وأحيانا أخرى تستشهد بأحاديث غريبة على أن المسلم إذا قتل يهوديا دخل الجنة! و"عبقرية" شهد لا تتوقف عند هذا الحد، فهي أحيانا تعتبر هتلر بطلا لأنه أحرق اليهود، وحين أسألها :هل سيذهب إلى الجنة؟ تجيب بـ"لا" وبثقة نفس عالية، رافعة حاجبيها إلى فوق ليأخذ الغرور والتعالي مساحة أكبر على ملامحها، فهتلر ليس بمسلم، وكل من ليس بمسلم في النار ! أتبعها بأسئلتي، فأسالها مرة أخرى: ولكن هتلر لم يختر والديه، ولا الأرض التي ولد فيها وكبر فيها، ولا المجتمع الذي تواجد فيه".[1]

إذا فالشخصية تخوض الحديث عن الغيب الذي لا يعلمه إلا الله، ومن خلال هذا تحمّل هذه القضية أبعادا فلسفية قد تؤدي بمن يسايرها إلى الكفر، وتأتي على النبي"محمد" صلى الله عليه وسلم وتحاول أن تضرب عصب الدين، وتصل "مارغريت" إلى أن كل مسلم هو منافق ومحتال ومزيف، من ذلك ما حكته عن الشيخ "عبد الله" زوج "شهد" أنها ضنت بأنه صاحب السلطة الدينية، الذي يرتدي العباءة والتقوى ويؤم بنساء آل منصور صلاة الجماعة ويوصي بالحلال وحسن الخلق، لكنها اكتشفت

[1] الرواية، ص 35.

حقيقته التي يخفيها عن الجميع، ذلك أن ثروته الكبيرة كلها هي من نتاج متاجرته بالمخذرات والمحرمات والسلاح بطريقة غير شرعية و غير قانونية، وقد عرفت ذلك عندما عرّفها عشيقها "نوا" إلى "إسماعيل جاد الحق، تاجر سلاح، ومغامر لبناني (...) يعتمر قبعة رياضية ويرتدي الجينز، وجاكيت من نوع "يوفو" كان هو الشيخ عبد الله زوج شهد. الملامح نفسها، اللحية نفسها، الصوت نفسه، الخاتم نفسه في خنصر يده اليمنى، التي مدّها لي هذه المرة ليصافحني مع أنه لا يصافح النساء(...) رجل آخر، يتقاسم قنينة ويسكي صغيرة مع مغامر مثله"[1].

كما ربطت الكاتبة طابو الدين بطابو الجنس وذلك في إطار عرضها لعوالم الفئة المتدينة التي تظهر للعيان اهتمامها بالدين وتخفي هوسها الجنسي وانحرافاتها، وتعطشها للمرأة بطرائق غير شرعية لا تليق بمقام المتعففين، ومنه نجد نموذج الأستاذ المتدين "متوكل" الذي اعتدى على تلميذته "شمائل" ببشاعة في نفق تحت الأرض، لما لجأت إليه واحتمت به بكامل ثقة -أثناء الحرب عند القصف- ظنا منها أنه إنسان مسلم وتقي وسوف يحميها وينفذها من القنابل التي شُنت عليهم بالمدرسة، وعلى لسان "شمائل" تتهجم الكاتبة مبرزة تفاهة الحجاب ولا جدوى الصلاة والتقرب من الله لأنه لم يسعفها عندما اعتدى عليها أستاذها المتدين، رغم أنها كانت متحجبة وتقية وتعبد الله كثيرا، تقول: " كنتُ أظنُّ أن حجابي سيميزني عن الأخريات، كنتُ أظنُّ أنّ منديلي دليل على عفتي وطهارتي ونجاحي، وبشكل ما ظننتُ أنني الأقربُ إلى الله من بين صديقاتي، كنت أصلّي أكثر منهن، وأمي تثني عليّ وتُؤكد أن الله راض عليّ (...) إلى اليوم أتساءل لماذا لم يحمني الله من متوكل؟ كنتُ نقية، ومؤمنة، وطاهرة ؟ كنتُ صغيرة في مقتبل العمر، فلماذا ذلك الإختبار الباكر في حياتي (...) أبي كان حنونا الله يرحمه بقدر ما كان شديدا، وكان دوما يردد "الدين مش هون (مشيرا إلى منديلي) الدين هون (مشيرا إلى ما تحت المنديل)"[2].

[1] الرواية، ص 58.

[2] الرواية،ص 72 . 74.

تناولت الكاتبة قضية "الحجاب" التي تعرضت لها معظم الكتابات النسوية، لكن "فضيلة الفاروق" لم تكن في طرحها ثائرة على الحجاب لأنه وسيلة قيد وتكبيل للمرأة، بل تجاوزت هذا المنظور الذي ينادي بالحرية والتحرر، وطرحت قضية الحجاب من منظور فكري أعمق كونه الجزء الذي يعبر عن الكل، أي أنه الأيقونة/اللباس التي ترمز إلى الإنتماء الإسلامي، وانطلاقا من هذا فهي تطرح عدة احتمالات فرعية منها: إذا كان الحجاب هو سترة للعورة فلماذا هتكت عورة شمائل/الطفلة بهذا الإعتداء البشع من طرف رجل مسلم يعي قيمة الحجاب؟ ولماذا لم يحمها حجابها من الآخر المعتدي ؟ وبالتالي فالحجاب لم يعد رمزا للحصانة بل هو وسيلة لجذب الآخر لكي ينتزعه بشراسة من جسد ضعيف.

ونجد أن الكاتبة هنا تدفع مرة أخرى بشخصية أخرى: "شمائل" إلى الكفر، فتجعلها تتخطى حدود الغيب وكافرة بالقضاء والقدر، متسائلة : لماذا لم يحمني الله من متوكل؟ كنتُ نقية، ومؤمنة، وطاهرة ؟ كنتُ صغيرة في مقتبل العمر، فلماذا ذلك الإختبار الباكر في حياتي.

وهناك جانب آخر طرحته الكاتبة عبر هذه القصة المضمنة في النص، ويتمثل في نموذج الأستاذ "متوكل" الذي رسمت له صورة في الجانب الأول من القص أنه: المسلم التقي النزيه المؤدي لرسالته النبيلة بأمانة وإخلاص، لكن هذه الصورة تتحول إلى النقيض بمجرد أن وجد فرصة لكي يتحجب بها عن عيون البشر ويعتدي على قاصر / تلميذته، وقد أرادت بذلك الممارسات المستترة وتأكيد قولها أن الإسلام لم يعد سبيلا للتعبد بل للتستر وراء الأفعال الشنيئة وإبادة الآخر وبخاصة المرأة وانتهاك هويتها، ولعل هذا ما صرّح به الأب في القصة بأن الدين سلوك وفعل وأن الظاهر لا يوحي بالباطن.

نلاحظ أن الكاتبة تتحرر من علاقة السلطة الدينية بالجسد الأنثوي الذي تلزمه الإحترام والطاعة من خلال لبس الحجاب، وتضرب هذه العلاقة بعنف وتهجُّم، ولا تعتبر أن الحجاب هو ما يخلق الإحترام والحصانة، وتعمم بأن المسلم ليس بإنسان محترم ونبيل كما هو مجسد في شخصية الأستاذ "متوكل"، وهي بهذا تحاول أن تمحي هذه الهوية وتغرّبها.

وتعطينا الكاتبة نماذج عديدة لمتحجبات ينحدرن من أسرة واحدة هي أسرة (آل منصور) محاولة الحكم على المتحجبات بنقص إيمانهن وتزعزعه، لأن الحجاب لم يعد دليلا على حسن الخلق والعفة ولم يعد رمزا لهوية المرأة المسلمة، تقول "أن جيلار تتحجب في الكويت وتخلع الحجاب في بيروت، أما نورا فلم تتحجب قط، وهي بحكم عملها في شركة مواد تجميل عالمية، تحرص أن يكون مظهرها أنيقا ولائقا، وهي حسب سلوى النسخة السافرة لشهد فلا فرق بينهما غير الثياب، فكلتاهما متسلطة، ومغرورة، وتظن أنها وحدها تفهم أحسن من الجميع"[1].

ولجت "فضيلة الفاروق" عوالم جريئة، وطرحت تيمة "طابو الدين" من خلال أسلوب التوفيقية كما جاء به "ميخائيل باختين"، الذي سمح لها بنقل فكرة "التدنيس الديني" بشكل أكثر عمقا وفنية، وبجرأة أكثر في النطق بالمحظورات وتعرية الحقيقة وكشفها، ويعد هذا تجسيدا لرؤية فنية للواقع وتعبيرا عن عبثيته وانحلاله، وبالتالي استطاعت تجاوز الرؤية التقليدية التي تقدس القيم الدينية من خلال اشتغالها وفق الإنفتاح الحواري بأسلوب التوفيقية، وبهذه الطريقة شقت رواية (أقاليم الخوف ) طريقها نحو التجديد.

### 3. طابو السياسة/المثقف وإمتلاء الوعي الذاتي:

تجاوزت الرواية الجزائرية المعاصرة المواضيع الجاهزة، وصارت تنظر إلى الواقع برؤية تجديدية كاشفة عن المسكوت عنه، وفاضحة للسلطة التي رأت أنها الفاعل وراء المشاكل الاجتماعية ومآسي المثقف – بخاصة– الذي عرّضته إما للتبعية والخضوع أو للقمع والسيطرة، بغية ضمان استمراريتها وحماية تموقعها وجبروتها .

استهدفت السلطة المثقف نظرا لخصوصياته الذاتية والموضوعية، وما يتحلى به من قيم عليا وأهداف وطنية سامية، أهلته لأن يمثل نخبة المجتمع والفئة الأكثر نباهة،التي تمتلك ميكانيزمات الفهم والتغيير، "فالمثقف في كل الأزمان والمجتمعات له وجود خصوصي داخل التقسيم الاجتماعي، فإما أن يكون منخرطا في إرادة للقوة يقبل فيها، هو، إلغاء إرادته للقوة، فيغدو عضوا ينطق برموز هذه الإرادة،

[1] الرواية، ص 18.

وإما أن يدخل في علائق صراعية ضد الهيمنة من أجل نشدان الحرية والعدل والتغيير .. إنه الكائن المعطوف عليه في حضرة السلطان، والمغضوب عليه حين يضع السلطة موضع سؤال"[1].

وبالرجوع إلى رواية (بعد أن صمت الرصاص) نجد أن الكاتبة "سميرة قبلي" تتعرض في مضمونها إلى خدش المحرمات السياسية ومساءلتها عبر لسان ومنظور الشخصية "غزلان"، فالقضايا السياسية فيها تقترن مع موضوعات أخرى حاضرة بنفس سردي قوي والمتمثلة في هذا الشخص المثقف "من حيث هو إنسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام تجاه عصره ومجتمعه، إنسان شديد التأثر بالبيئة الاجتماعية المحيطة به كما أنه في الوقت نفسه إنسان شديد التأثير في وسطه الاجتماعي وفي محيط عالمه وعصره، وذلك لما له من قوى فكرية خاصة ومواهب روحية ونفسية متميزة"[2].

الملاحظ أن أغلبية الروايات النسوية الجزائرية التي عالجت قضية العشرية السوداء طرحت في مضمونها إقصاء كل مثقف يصل إلى السلطة، سواء أكان هذا الإقصاء من طرف الدولة كما جاء في رواية (لخضر) لـ"ياسمينة صالح"، أو من طرف الإرهاب كما في رواية (وطن من زجاج) للكاتبة نفسها، ورواية (تاء الخجل) لـ"فضيلة الفاروق"، وغيرهن ...إلخ.

فأغلب التيمات –كما لاحظنا– تعالج موضوع تصفية المثقف من طرف الجماعات الإرهابية، حيث الإغتيالات التي شنتها على المثقفين، لما فهمت أن المثقف له قدرة على القيادة والسيطرة التي لا يحظى بها عامة الناس، لذا حاول الإرهاب اضطهاد النخبة لما لهم من دور فكري مهم داخل المجتمع وقدرة على تحريك الرأي العام، " بالقوة والجاه والنسب والوراثة والنفوذ والعلم والدين والسلطة والمجد والشهرة والتميز الاجتماعي الخارق...، ومن ثمة يحيلنا مفهوم النخبة على الأفضلية والانتقاء والتميز والأرستقراطية، كما تعني النخبة، الاصطفاء، الاختيار والتفوق على الآخرين"[3].

[1] محمد نور الدين أفايا، الهوية والاختلاف ، ص 61.

[2] عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882.1952، دار الحداثة، القاهرة، ط1، 1985،ص 08.

[3] جميل حمداوي، سوسيولوجية النخب، النخبة المغربية أنموذجا، شبكة الألوكة، ط1، 2015، ص 04.

لكن المزية التي جاء بها مضمون النص في رواية (بعد أن صمت الرصاص) هو أنها عالجت قضية تعد امتدادا للعشرية السوداء لم تنتبه لها معظم الكاتبات، فإذا كانت المرحلة الدموية التي كتبت عنها أغلبهن أثارت الرعب من خلال آثارها المادية من ذبح وإغتصاب وتفجيرات و ... إلخ، فإن القضية السياسية –الممتدة لها– التي تنبهت لها بتميز "سميرة قبلي" متمثلة في "المصالحة الوطنية".

خلفت قضية "المصالحة الوطنية" نكسة روحية أعمق أثرا من سيلان الدماء في نفسية المثقف "غزلان"، ولو أتينا إلى ترصد الملامح الأساسية لشخصيته التي شكّلها طغيان السلطوي المستبد كما هو مكشوف في الخطاب السردي، لوجدنا أن الكاتبة تساير أنصار الرواية الجديدة في سلب الشخصية فاعليتها ودورها الاجتماعي، ورسمها على أنها رغم كفاءتها إلا أنها عاجزة في الأخير على الفعل وغير قادرة على تغيير واقعها رغم ما تحمله من قوة إقتراح للأفكار، وهي متألمة وتائهة وحزينة، يقول "غزلان": "كم بائس أنا .. كثيرا ما خفت من هذه اللحظات ... لحظات يصبح فيها حزني أكبر من كل الدنيا .. لحظات الضياع التي لا أجد فيها من يحتويني... لحظات أصعب من دمع أمي"[1].

الفكرة الفنية التي أتت بها الكاتبة، هي أنها جسدت هذه القضية بشكل أعمق "في رصد الحاكم وتجليات السلطة وهي تحيا، وتنعكس آثارها على الحياة اليومية أو على الوعي والمخيلة، بطريقة فنية بعيدة عن المباشرة والمجانية"[2]، وقد تيسر لها ذلك عبر اتباعها للترسيمة التي خطها "ميخائيل باختين" للكشف عن الأفكار عن طريق اِمتلاء الوعي الذاتي الذي يتطلب "بوصفه فكرة فنية سائدة في بناء صورة البطل، تكوين جو فني من النوع القادر على أن يتيح المجال لكلمته أن تكشف عن نفسها، وأن تفصح عن ذاتها"[3].

يقصد بالجو الفني خطة المؤلف التي ينتهجها لاستنطاق الكلمة الواعية للبطل، وقد تجسد هذا في الرواية من خلال البطل "غزلان"، الذي منحته الكاتبة بصفته "مثقفا" واعيا بذاته وبالعالم من حوله،

[1] سميرة قبلي، بعد أن صمت الرصاص، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2008، ص139، 140.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 274.

[3] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 90.

وعرضته للكثير من المعاناة والآلام عنوة، بدءا بمحاولة اغتياله من طرف الإرهاب أيام العشرية السوداء، وهذا بغية استنطاقه ومعرفة كلمته الأيديولوجية، ذلك أن الحكم على " الوعي بالذات يقترن بردود فعل الأنا وطبيعة فهمها لوجودها وحريتها"[1] أثناء تعرضها لصدمة خارجية، وبالرجوع إلى الرواية نجد أن أول ألم عُرّض له البطل هو محاولة اغتياله من طرف الجماعات الإرهابية، يقول "غزلان": "وليلة مظلمة .. قطرات من المطر وبعض الجرائد تحت إبطي خطى متثاقلة تتحرك نحو الأعلى، أزقة القصبة مظلمة .. خربها الطغاة وأسكتوها .. أصعد .. أصعد .. لا أصل..

وزنقة سيدي عبد الله مازالت بعيدة !

الرصاصة الأولى .. وشفتاه ترددان الله أكبر

الرصاصة الثانية ... الله أكبر

الرصاصة الثالثة ... الله أكبر

الرصاصة الرابعة ... الله أكبر

الرصاصة الخامسة ... الله أكبر

الرصاصة السادسة... الله أكبر

الرصاصة السابعة... الله أكبر

وأنتم أنذل وأجبن وأحقر

وأسقط ...

قلمي فيه خراطيش الحبر

يبتلعني درج القصبة

يؤدي إلى الهاوية

مثل الشاة مضرج في دمائي

[1] سلوى السعداوي، الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، ص 275.

هل أصالح؟

هل أسامح؟

دع الزغاريد تتعالى

دع سركاجي يتقيأ

دع قلمي يبكي ... ودعني أحزن !! "[1]

نلاحظ أن البطل المثقف "غزلان" الذي عُرّض للألم أصبح كئيبا وحزينا، وتتبعه طول المسار السردي مثل هذه الصفات النفسية المحبطة والوجدان المعذب والهوس الفكري الوطني.

لا نستغرب مثل هذا الأسلوب عند الكاتبة "سميرة قبلي" لأن "فيض المشاعر، والهواجس المتأثرة بنبض القلب، وتداعي الأفكار والمعاني، هي سمة بارزة في الكتابة النسائية، تقوم حركيتها على استنطاق الحواس، والقبض على البؤر المضيئة في الذات، حيث التوتر والانفعال، والانصات لما هو كائن، وما ينبغي أن يكون .فالمرأة بطبيعتها، تحسن الاستثمار المعرفي والشعري للحواس التي تتسلل من الجسد إلى الذات، ينعكس بدوره على الجسد النصي، كما أن المرأة المبدعة تحسن النظر والتأمل والانصات لعالمها الداخلي الذي يفتح لها آفاقا مغايرة ومنفتحة لممارسة سرد يغوص في الأبعاد الباطنية، متجاوزا الرؤية الما-وراء حسية، فالمرأة تكاد تكتب بحواسها، بل إن كتابة المرأة هي كتابة الحواس المسهمة في تشكيل الوعي"[2].

من الخطة الفنية للكاتبة –أيضا- أنها لم تقتل "غزلان"، لأن هذا ينافي ما تصبو إليه الرواية الحوارية التي تنادي باللانهائية، بل عرّضته للآلام الحادة المتوالية للكشف عن دوره وكلمته الأيديولوجية، وليتم معرفة مدى إمكانية وعيه لذاته كمثقف ومواصلة جهاده الحبري، وبالفعل فإنه يصمد ويتحدى آلامه بقلمه، يقول: "إني رجل، هل تعرفون معنى الرجولة !! كان لي قلم .. وكان لكم رشاش، وكم من

[1] الرواية، ص 49، 50.

[2] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة،ص 117، 118 .

قلم انحنى له الرصاص !"[1] "لم أكن جبانا أمام نفسي، بل كنت دائما صامدا حتى في مشروع قتلي ! استطعت وحدي أن أقتل سبع رصاصات، وقفت أعزل وهزمتها نعم اخترقتني، أرادت قتلي ... فقتلتها ! وبقيت واحدة ... مثل القدر، استقرت بالرأس... لم يكن الرصاص يعرف أن جسدي مالحا ملح البحر، لم يكن يعرف أن الملح يبتلع الألم، لم يصب هدفه، وحدي أصبت هدفي، كثيرا ما فكرت واستعطفني الرصاص، نعم يستعطفني رغم جبروته الذي قهرته أنا"[2]، " ليلة الشتاء !! أين كنت فريسة لهم .. سال دمي .. سال حبري .. سقطت الجرائد فوق جثتي، لسعات النار، أحلامي، أمي، هي، تتراءى الأوهام أمامي، أسقط، أقاوم...، أقاوم...، أقاوم..."[3]

تشدد الكاتبة آلام البطل أكثر فأكثر لمعرفة كلمته الواعية، وذلك لما عرضت عليه قانون "المصالحة الوطنية" مع الذين حاولوا اغتياله، فيرد: "كيف لها أن تفهم أني لم أستطع بعد أن أتصالح مع جراحي، مع جسدي، ومرات مع قلمي !... نعم ... قلمي هو الذي كاد أن يقتلني، صوبته نحوي، وكنت أظن أن الحبر لا يقتل، ولكن في بلدي وحده الحبر يقتل !"[4].

استفزت قضية المصالحة الوطنية أفكار البطل كثيرا، وعمقت آلامه، وزادت وعيه بما يحدث من حوله، يقول: " لماذا أبكي الآن على عودة هؤلاء الجبناء إلى أرض الوطن .. وأنا إلى حد الآن لم أملك الجرأة على العودة أيضا ! يسخر من نفسه ...، هم أكثر وطنية مني ! هم أكثر أهمية أيضا !، من سيأبه بعودتي أنا .. هل سيفرش السجاد الأحمر لجراحي .. لا أظن .. هل ستتكلم وكالات الأنباء عني، مثلما تكلمت عنهم .. طبعا لا ... فقط ما يؤلمني هو الظلم .. كيف تتقاذف السياسة وطنيتنا مثلما تتقاذف .. الكرة بين أقدام اللاعبين ! .. إني حقا أتألم .. وألمي أكبر منهم جميعا ... أكبر من عودتهم أكبر من التهليلات التي استقبلوا بها .. أكبر أيضا من مصالحتهم الغامضة جدا جدا"[5].

[1] الرواية، ص 27.
[2] الرواية، ص 29، 30.
[3] الرواية، ص 32، 33.
[4] الرواية، ص 19.
[5] الرواية، ص 138.

نلاحظ في هذا المقطع السردي أن المثقف "غزلان" لا يتوافق مع نفسه، لذا يحاور ذاته كشخص ثاني بسخرية، وقد لجأت الكاتبة إلى توظيف تقنية الحوار الداخلي، لتمنع تطابق "غزلان" مع ذاته، فرغم اِمتلاء وعيه الذاتي، فإنه يعجز عن تحقيق رغباته، وهو يعي حتى عدم قدرته على تحقيق مكنوناته بخصوص العودة إلى وطنه وممارسة مهنته بصفة عادية، وهذا ما جعله في حوار دائم مع نفسه حول الظلم السلطوي الذي تعرض له بصفة لا مباشرة، وهذا الاستبداد أوصله إلى مرحلة الإحباط حيث يفقد جميع قدراته، فيصبح عاجزا عن إيجاد الحلول، وغير قادر على التأثير الفعلي في الواقع، فلا يستطيع تغيير الوقائع الجديدة التي طرأت على البلاد لذا يفر قهرا، وهروبه إلى الخارج هي نقطة ضعف تومئ بافتقاده للقدرة على النزول للواقع وفك الصراع، وهذا ما أبقاه في ما بعد حيا بوجدان معذب تجاه وطنه الذي لم يقدر على إخراجه من أزمته، وفي الأخير تضيع آماله بصفته مثقفا وصاحب رسالة، يقول: "كنت أظن أن الكلمة أسرع من الرصاص، ولكن ثبت العكس ... الرصاص أسرع من الكلمة **!!**"[1].

الإقصاء للشخصية المثقفة هي نتيجة حتمية طُبِعَت بها شخصيات الرواية الجديدة استجابةً للواقع الموضوعي الذي يُهمش –فعلا– المثقف بخاصة ويلغيه ويستصغره، وقد لا نجد هذا في الرواية الواقعية، فالإنسان المثقف " بالإضافة إلى طموحه وشوقه للإنتقال من عالم الحلم أو الخيال إلى عالم الواقع يتراءى لنا في هذا الإتجاه الفني، وكأنه العالم المشرح لأمراض مجتمعه والمشرع لطرق علاج هذه الأمراض الاجتماعية"[2].

إن إتباع الكاتبة لهذه الخطة الفنية جعلتنا –كمتلقين– نفهم أن المثقف "غزلان" متفاعل مع ما يحدث داخل مجتمعه بكامل اِمتلاء لوعيه الذاتي، ولكنه فاقد للفاعلية الواقعية، وأفكاره الواعية هي حبيسة ثقافته النظرية ، وعاجز عن الخروج من إطار الورقة لأن مؤهلاتها مقموعة من طرف السلطة، التي تنهض على استبداد كل مثقف يصل إليها، وهذا ما حوّله إلى مثقف سلبي غير قادر على التأثير

[1] الرواية، ص 284.

[2] عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، ص 17.

والتواصل، يعيش في حدود ذاته المحبطة فحسب، غير قادر أيضا على تسوية صراعاته النفسية المضطربة،لذا يبقى "غزلان" طول المسار السردي يردد و"يتساءل هل يصالح ؟ مصالحة وطنية !! تسيل من الحبر ما أسال الإرهاب من الدم !مصالحة تقضي بالعفو عن كل المجانين الذين حملوا السلاح والخناجر ضد العزل والأبرياء والضعفاء والمبدعين ! ما معنى هذا؟ هل يسامح !!! هل يترك جراحه كلها في درج الذكريات ويعلقها على مشاجب الماضي اللعين ويصنع من آلامه لعبة غير قابلة للتحنيط ويقلب جسده الجثة في علبة للتصبير ويضعها في رف مع علب السردين وغيرها من المصبرات الجاهزة دائما.. والتي تموت مع الوقت !!!"[1].

المثقف "غزلان" في هذه الرواية هو: كاتب صحفي ذو علم ومعرفة، تغلب عليه صفة "الاضطراب النفسي" وهذا يعود إلى تأثره الواعي بإضطراب واقعه الاجتماعي، وما يحدد هويته في النص هو "الوجدان المعذب "كما أسماه "هيجل" (Hegel)، كونه مثقف تعرض إلى محاولة اغتيال في حي القصبة من طرف الجماعات الإرهابية، أطلقوا عليه سبع رصاصات ونجا بأعجوبة، لكن واحدة استقرت في رأسه، فسافر إلى فرنسا قهرا، "الخاوة ... ربما، ربما كانوا سبب مغادرته الوطن، وترك هناك قلبه طفلا يتيما وارتمى في أحضان الغربة الشرسة ! لم يغادر خوفا ... بل قهرا، غادر وأخذ معه جراحه وآلامه، أخذ جسده المطرز بالوجع، أخذ "رصاصتهم" التي تسكن رأسه، قال له طبيبه المعالج ..."يجب أن تتعايش معها" هي قدرك !"[2].

أدرك المثقف "غزلان" صفته حول مشغولية الفكر والتأمل، لذا هو في انشغال دائم بقضايا وطنه "نعم أنا مشغول، ومشغول بوهم، مشغول بوهم اسمه الوطن !! أفكر إلى أين سنصير، إلى أين ستصير

[1] الرواية، ص 10، 11.
[2] الرواية، ص 12.

أحلامنا"[1]، "مشغول بهم اسمه الوطن .. يعيش بداخلي يا عزيزتي، يعيش بطفولتي، برجولتي، بتجاعيد جبهتي، بأناملي، بأفكاري .. يعيش أيضا بجراحي.."[2].

إن اعتكافه على الانشغال بهموم وطنه شكل له معاناة أبدية، يقول: "جراح الوطن هي كل جراحي"[3]، فحتى وهو في ديار الغربة يتابع ما يحدث في وطنه، بنظرة نقدية واعية وقوة إدراك أهلته لأن يخوض الحديث عن السياسة ويكشف ألاعيبها ويعريها في جوانب عديدة، يقول: "أتعرفين المقاومة لا تكون بالسلاح فقط، بل بالفكر أيضا، بالقلم ... دعيني أخبرك تعرفين أني غائب منذ مدة عن بلدي الجزائر وتعرفين أيضا أني أتابع باهتمام واستمرار ما يحدث فيها سواء عن طريق الجرائد ونشرات الأخبار أو بعض الأصدقاء الذين يزورونني. إني أقرف كثيرا مما أعرف، لا شيء يملأ الساحة الآن سوى الفضائح، الإختلاسات المالية في البنوك، الأخبار الأمنية المزعجة وإلى غيرها من بعض التحركات المصلحية للتشكيلات الحزبية التي أبقتها السلطة على ذمتها بعد أن قلّمت أظافرها العشرين! كلها ترقص في مسرح آيل للسقوط، أحزاب تتسارع كلها إلى تقبيل حذاء الحاكم تمشي بأمره، تأكل بأمره، توافق وتعارض بأمره أيضا .."[4]، "نظام متعفن، النظام الجزائري كالسمكة يبدأ تعفنها من الرأس"[5].

يدقق "غزلان" النظر ويمعن فكره حول قضية " المصالحة الوطنية"، ويقرر ألا يشارك في عملية الاستفتاء،" نجحت عملية الاستفتاء على ما سمي بمشروع المصالحة الوطنية بأغلبية الشعب المقهور من سنوات الدم والعذاب والفقر أيضا ! لم يتفاجأ لنتائج الاستفتاء... ولم يشارك فيها أيضا !! مثل هذه العملية السياسية محسوبة الأبعاد في بلدنا العربي وهي معادلات مدروسة النهاية منذ البداية ! ليتها الأمور الأخرى تدرس بهذه الطريقة الدقيقة، مثل الأجر الشهري للمواطن الكادح، ومثل الكتاب المدرسي المليء بالأخطاء المعنوية! ومثل إحساس أمثالي الذين يحملون جرحهم قنديلا من الظلام في

[1] الرواية، ص 17.
[2] الرواية، ص 20.
[3] الرواية، ص 160.
[4] الرواية، ص 78.
[5] الرواية، ص 64.

الظلام ! خرج الناس إلى الشوارع .. تلك الشوارع التي لم تكن يوما آمنة تتعالى الزغاريد على ماذا؟ فرحا لأن سجن سركاجي سيفتح ويتقيأ ما بداخله من عهر ! نعم سيتقيأ ! وقيؤه هذا يشبه إلى حد كبير قيء الحمل الحرام... فيه بقايا وجع.."[1].

إن الظلم الاجتماعي والحكم السياسي الجائر أجبرا "غزلان" -كمثقف وصاحب علم ومعرفة- أن يتخذ موقفا سياسيا بعدم مشاركته في عملية الاستفتاء، وقد نبع هذا القرار من وعيه الذاتي الممتلئ، ومن هنا يتجلى موقفه الحضاري بخصوص غياب الديمقراطية المدعاة "إلى متى سيستمر العبث بالبلد تحت غطاء الديمقراطية أو غيرها من المصطلحات المبتورة، دائما يربطون عنق الوطن بصندوق مظلم يملأ ويفرغ ... ولا شيء يتغير سوى بعض الأهداف المفصلة على المقاس... والعنق يضيق ... يضيق ... يضيق ... حتى اختنقت البلد بما فيه !"[2].

ويغضب من إساءة الحكام إلى الوطن والقهر الشعبي المخطط له سابقا من طرف السلطة، يقول "وحدهم الحكام العرب يعطوننا دروسا في الخنوع والخضوع وكل المصطلحات المشبوهة التي تجعلنا نتقيأ دما !"[3]، "ذلك الوطن الذي اخترقه هؤلاء المجانين وذبحوا العصافير فيه وعبثوا بالأحلام والأوهام !هل كان من الضروري أن تسيل كل هذه الدماء حتى نفكر في المصالحة مع الذات!"[4]، "ربما السلطة يخدمها هذا الآن، وهي التي كانت تحاربهم فيما سبق !! النظام يهمه أن تتناقل وكالات الأنباء العالمية خبر عودتهم حتى يقر الجميع بنجاح الموضة السياسية الجديدة .. موضة المصالحة الوطنية"[5].

إن الغضب الخانق والإحتجاج يمثله في المضمون الروائي المثقف: "غزلان"، ويعبر بصفة فعلية خارج النص عن موقف الكاتبة: "سميرة قبلي"، فيرتسم موقف المثقف "غزلان" عن ذاته كونه ضحية التزويرات الإنتخابية بالجزائر، التي ولدت الإرهاب وضحية القرار التعسفي الذي قررته القوات الحكومية

[1] الرواية، ص 44.
[2] الرواية، ص 116.
[3] الرواية، ص 77.
[4] الرواية، ص 17.
[5] الرواية، ص 136، 137.

بخصوص المصالحة الوطنية مع الفئة المجرمة في حقه، يقول: "وماذا عني أنا ؟ ! ماذا عن أمثالي من الذين أكلتهم القبور ؟ وأكلت أقلامهم وحبرهم ودموعهم.. أكلت فقرهم وعوزهم وطيبتهم.. هل نسامح؟ كيف نستطيع أن ننسى الخوف؟ الذي سكن هذه الشوارع التي تتعالى فيها الهتافات والزغاريد اليوم... سكنها الموت، جعلها مقبرة الصباح والمساء !هل يقرر مصير شعب بأكمله عن طريق صندوق خشبي لا ندري هل كان مقفلا أم لا ! مسكين أنت يا وطني، دائما يطبخ مصيرك داخل صندوق إنتخاب ! النار مازالت مشتعلة بداخلي"[1].

نصل إلى أن الكاتبة وظفت "المثقف" للبوح بالمسكوت عنه وتعرية صراعات البلاد والكشف عن الفضائح التي تسبب بها حكام البلاد، لأنه "شخص قادر على قول الحق في مواجهة السلطة، كفرد قاس وبليغ، وشجاع إلى درجة لا تصدق، وغاضب لا يعرف أي قوة دنيوية تكون كبيرة ومهيبة جدا بحيث لا يمكن انتقادها وتوبيخها على سلوكها"[2].

إن علو درجة وعي المثقف بالعالم جعلته يتأثر بالقرارات السياسية ويفهم مدى تشتيتها للروح الوطنية الجزائرية، وتعمق وعيه الذاتي –كمثقف– أسهم في تشكيل هويته السياسية المتغربة كنتيجة حتمية لفشله في تغيير الواقع السلطوي الذي مارس عليه الاستقواء، وإن "تشظي الهوية السياسية وتمزق الوحدة الوطنية يؤديان بالذات إلى التهاوي والاختلال، ويقويان لديها الشعور بالعراء والغربة والضآلة والضياع"[3]، وهذا ما يفسر سلوك المثقف "غزلان" في الرواية في ظهوره مسلوب القيمة ومنفي الدور ومغترب نفسيا، جراء الصدمة التي أصابته أثناء محاولة إغتياله أيام العشرية السوداء.

نصل أن الروائية الجزائرية (سارة حيدر، فضيلة الفاروق، سميرة قبلي) استخدمت الطرح الباختيني الحواري كتقنية فنية لصياغة العالم الروائي التحرري، بغية تقديم أسلوب سردي أكثر عمقا وفنية لخرق الطابوهات بجرأة، في قالب حكائي جديد.

---

[1] الرواية، ص 46.

[2] إدوارد سعيد، صورة المثقف محاضرات ريث سنة 1993، تر: غسان غصن، مر: منى أنيس، دار النهار، بيروت، دط، دت، ص 25.

[3] محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص 176.

**ثالثا– عوالم الأسرة:**

من ميزات المرأة أنها الأكثر إهتماما بالعلاقة الأسرية، ولهذا نجد الكاتبة الجزائرية أولت إضاءات ساطعة لموضوع الأسرة ومقوماته البنائية ونسيج علاقتها وطبيعة سيرها .

نفهم من خلال تواتر هذا الموضوع في غالب الروايات النسوية –والمدروسة في هذا البحث بخاصة– أن هذه التيمة هي الممكن في كل رواية نسوية جزائرية، بل هي مطلب ضروري تؤمن به الكتابة النسوية، نظرا لما تثيره من قضايا متعلقة بإهتماماتها الأولية في الحياة، بشأن علاقتها بالآخر (الأب/ الزوج) .

انعكس كل هذا الإهتمام على الكتابة النسوية، لأن المرأة هي الفرد الأكثر حرصا على عالم أسرتها، وأكثر حفاظا على قيمه العليا من أن تشوبها شائبة من عبث العوامل الخارجية في واقع قد يكون منحط، فبات "السرد عند المرأة العربية المعاصرة مشحونا بالقيم وشديد الحساسية تجاه ما يقع في العالم من حولنا، سواء العالم الآخر الجديد والمتقدم أو العالم الذي نعيش فيه"[1]، ولعل هذا ما جعل الكاتبة الجزائرية لا تأمن هذا الواقع الذي قد يفتك بتماسك الأسرة وبعلاقاتها الفردية في أية لحظة، لذا فإن معظم ما تطرحه الكتابة النسوية في هذا السياق هو بحثها عن عالم جديد، وبحثها عن تلك القيم الجديدة التي من شأنها أن تنظم حياة أسرتها وفق سلوكات خصبة وسوية، وهذا البحث عن السبيل الآمن للاستقرار الأسري هو ما صنع لكل منها فرادتها التي تميزها عن غيرها فكريا وإبداعيا وفنيا.

**1. تمثيلات الأب/زمن الأبوة :**

كثيرا ما رسم المتن الروائي الصورة المستبدة للأب وتسلطه وظلمه، وفرض سلطته وقوامته الذكورية على أفراد أسرته كما هو سائد في المجتمع، فكتبت المرأة عن معاناتها تجاه الممارسات الذكورية الأبوية القامعة لها، والمعيقة لتحررها، والمنكسة لطموحها، والمحطمة لعالمها الداخلي، لأنها "أنثى" لا بد من برمجتها في سن مبكرة وفق مقاس الوعي الثقافي الجمعي للرجل الذي ينظر لها بالدونية ويعتقد بأفضليته

[1] محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 246.

عليها، ومن هنا "تولد لديه على الفور الاقتناع بأنه وحده يحتكر الصواب، وبالتالي من يمتلك حق إتخاذ القرارات، سواء على صعيد الأسرة أو المجتمع، وهنا بالضبط يتشكل الأساس الأيديولوجي لعملية القمع التي يمارسها الرجل ضد المرأة"[1].

تجاوزت بعض الكاتبات الجزائريات هذه الخلفية الثقافية التي عمّرت تاريخا طويلا والتي أعطت وسام العنف للسلطة الذكورية الأبوية في الرواية النسوية، عندما رأت أن "الذكورة ليست سلطة وإن كانت للأب، بل هي السلطة وقد لبستها الذكورة طويلا، مثل قناع تتماهى فيه السلطة والذكورة في وعي سائد"[2]، فـ"العنف وإن مارسه رجل فهو، تعريفا، استبدادية النظم، وتسلط الحاكم الذي كان، ذات يوم، أيضا أنثى"[3].

انطلاقا من هذه الرؤية التي تجزم على فصل الذكورة المتسلطة بالأبوة، نهضت بعض الأعمال الروائية على فك الرباط بينهما –أيضا– محاولة تجريب إعطاء صورة الأب قيما دلالية عميقة في أبهى سماتها، فأسقطت عليه أبعاد الصورة التي نعرفها عن الأم من إنتماء وألفة وأمان وحماية، كما يطالعنا ذلك في رواية (عائد إلى قبري) للكاتبة "زكية علال".

جعلت الكاتبة في هذا العمل الإبداعي صورة الأب الحنون والمعطاء هي المنطلق والغاية والهدف لوجود "الابن" وبموت الأب فإن "يوسف" الابن يفقد إنتماءه ووجوده وأمله وشغفه في الحياة.

يطالعنا في الرواية "يوسف" الذي يجتهد في دراسته كي ينال شهادة البكالوريا فقط لأن هذا هو حلم أبيه، يقول: "وكان أبي –على رغم جهله بالقراءة والكتابة– لا يردني خائبا إذا طلبتُ منه ثمن شراء كتاب ما ... لم يخذلني حتى وأنا أطلب منه أن يشتري لي كتاب الحيوان للجاحظ، حينها ابتسم وهو يمدّ يده إلى جيب سترته الرمادية، وقال ساخرا: – الحيوان أيضا له كتاب"[4].

---

[1] نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885 . 2004 )، دار فارس، الأردن، ط1، 2004، ص 14.

[2] يمنى العيد، الرواية العربية ، ص 222.

[3] المرجع نفسه، ص 223.

[4] زكية علال، عائد إلى قبري، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2015، ص 37.

كانت علاقة روحية ومحبة عميقة تربط "يوسف" بأبيه، كل منهما يحترم الآخر ويلبي له أمانيه ويعزز في نفسه الثقة والمودة الكبيرة، كان الحاج "إسماعيل" والده يهيئ لإقامة وليمة كبرى لأنه متأكد أن يوسف لن يخيب ضنه في النجاح، ولهذا عزم على أن يسافر إلى البلدة المجاورة لقريتهم لكي يشتري مستلزمات الوليمة قائلا: "لا تنس أن نتائج البكالوريا ستظهر بعد أيام قليلة، وأنا متأكد من نجاحك، وأريد أن أقيم لك وليمة يشبع فيها كل فقراء القرية، والوليمة تحتاج إلى أن أحضّر لها لتكون في مقام ابن الحاج إسماعيل"[1]، وقبل إعلان النتيجة بأربعة أيام يتفاجئ "يوسف" برأس أبيه مقطوع في كيس أمام دكانه الذي كان رزقهم الوحيد، يقول: "لم أستطع أن أصرخ .. لم أستطع أن أبكي، ولا أن أتحرك قدما واحدة، فجلست إلى جانب رأس أبي واضعا رأسي بين ركبتي ودخلت في غياهب عالم لا أدري ما لونه"[2].

يحزن "يوسف" حزنا شديدا، يقول محاورا صديقا له بانكسار: "أبي كان هو الحياة، فهل يمكن أن نحيا خارج الحياة"[3]، "عندما تقف على قبر من تحب، تتعثر الحكمة وتسيطر عليك رغبة قوية في أن تحضنه وتبكي على كتفه ولو كان ميتا، لأن صدمة الفراق الأول حبست دموعك، وتريد أن تمنحه حقه في دمعك ولو بعد عمر.. لكن، هل ستجد حبيبك على هيئته الأولى، بحضنه الذي كان دافئا، وابتسامته التي أهداك إياها قبل رحيله؟ أم ستجد ملامح أخرى وهيكلا فارغا يستعد لأن ينقضّ عليك فتهرب مفزوعا، وتترك القبر مفتوحا، هل سيحس بحبك وبلهفتك عليه؟ أم ستجد رفاتا بلا ملامح، وكتفا باردا ويابسا، فتشعر بحسرة وندم يفقدانك توازنك.. هل يمكن لحيّ أن يبكي على كتف ميت؟ هل يبقى للميت كتف دافئ ومريح نلقي فوقه بكل أوجاعنا؟"[4]، "الوطن كله أصبح يتيما، جملة قلتها في

[1] الرواية، ص 43.
[2] الرواية، ص 57.
[3] الرواية، ص 59.
[4] الرواية، ص 9، 10.

نفسي وأنا أعجز أن أللم فجيعة أمي وحرقة أختي التي أحسست أنها أصبحت يتيمة كأشد ما يكون اليتم، وأنني أصبحت مسؤولا عنها كأقسى ما تكون المسؤولية"[1].

بعد شهور يغادر "يوسف" قريته إلى الجامعة ليواصل تحقيق حلم أبيه في نجاحه، وليكمل حلما بدأه معه، وانتهى به القدر لأن يكمله لوحده، ضائعا في العاصمة المدينة الكبيرة، وهنا تطرح الكاتبة الموضوع الجوهري بخصوص هجر "يوسف" لقريته ونفوره منها لأن والده لم يعد موجودا بها، فلم يحضر زفاف أخته "مريم" لأن قلبه لا يزال حزينا على والده وكأنه توفي بالأمس فقط، ولم يذهب لبر والدته رغم اشتياقه لها، لم يرغب في الرجوع إلى قريته لأنها تذكره بأبيه الذي اغتاله الإرهاب عند سفره لإقتناء مستلزمات وليمة نجاح ابنه "يوسف" أفجعته موتته وصدمه الواقع.

أصبحت صورة والده تطلع من أنفاسه المحترقة، وأصبح "يوسف" تائها يبحث عن أبيه في وجوه الغرباء، في رئيس التحرير وفي وجه والد "سعاد" يقول: "إحترامي لهذا الرجل جعلني أرى فيه صورة أبي.. نظراته المسافرة في عمق الحكمة ..تجاعيد وجهه التي تخفي وراءها ذكاء عاطفيا حادا إلى جانب ذكائه العقلي .. مقدمة رأسه التي انحسر عنها الشعر ليترك مساحة واسعة للهيبة والوقار والرزانة .. أبي لم يكن الأقوى ولا الأكثر ثراء في القرية، ولكن كان أشد الناس اِلتصاقا بالعقل والحكمة، فلا يتقدم أحد لخطبة فتاة إلا وهو يسبقه إلى بيت أهلها، ولا تُقرأ فاتحة إلا بحضوره، ولا يزوّج ولي ابنته إلا بعد استشارته، ولا يخطو أحد نحو عمل أو مشروع إلا بعد الرجوع إليه.. كان بيتا للحكمة يقصده كل من كانت له حاجة"[2].

أصبح "يوسف" يتحسس كل حركة استعطاف من رئيس مجلة التحرير –الذي رأى فيه صورة أبيه– ليسرق منها حنان أبوة رحلت عنه مبكرا، يقول: " ودّعني عند باب مكتبه واضعا يده على كتفي ... أحسست بها تمسح على ضياعي ..بل امتدت لتنزع عني رداء اليتم وتدثرني بحنو ودفء"[3].

[1] الرواية، ص 49.
[2] الرواية، ص 96، 97.
[3] الرواية، ص 167.

أصبح "يوسف" أعمق ألما عند سماعه كلمة "يا ولدي" لأنها تذكره بأبيه الذي لم يعد موجودا لم يعد لينياديه بها، ويحسسه بها، ويغمره بدفئها، وفي يوم عندما قال له والد "سعاد": اجلس يا ولدي ارتبك قائلا لنفسه "ولدي ... أحسست هذه الكلمة تمسح على يتمي وتنشر بعض الدفئ فتبدد الخوف الذي تملكني"[1].

أصبح "يوسف" أكثر قربا من والد "سعاد" الذي وجد في أبوته ما يخفف من انكساره، ووجد "سعد" والد "سعاد" في يوسف صورة لابنه "أسامة" المفقود قائلا له: "لست أدري ما الذي جعلني أحس بأنك بمنزلة أبنائي"[2]، "البيت بيتك، وقلبي يتسع لك في كل الأوقات .. اعتبرها إعلانا صريحا عن أبوة لم أكن أحلم بها، في زمن أصبحت فيه العلاقات بين الآباء والأبناء يحكمها الإيواء والإطعام، ويغيب عنها الإحتواء"[3]، "اعتن بنفسك يا ولدي، وتذكر أنك أصبحت بعض دمي"[4].

ولكن رغم كل هذه المحبة التي أحاطتها "سعاد" خطيبته وأبيها بـ"يوسف"، إلا أنه لا يزال يشعر بأن العالم غير متزن في غياب والده "الحاج إسماعيل"، وأصبح غير مبالي لموتة قد تلحق به أيضا، لم يعد شيئا في الحياة حي في نظره بعد موت أبيه، ولم يستطع أيا كانت أن يعوض مكانة والده الذي رحل على بغتة وفاجعة، يقول "يوسف" في لحظة دامعة:

"أبي..

أيها الطالع من ذاكرة الغضب ..

أيها المطلّ من سنابل لم تعد سخية ..

أبي..

[1] الرواية، ص 131.
[2] الرواية، ص 140.
[3] الرواية، ص ن.
[4] الرواية، ص 142.

أيها المنحني أمام لون الأرض التي ظلت تسكننا ولم نعد نسكنها .. أرض تخوننا باستمرار ولا نملك إلا أن نسكب من حرارة دمنا وفاء لعيون لا ترانا، بل تتطلّع إلى سوانا..

أبي..

ظلت صورته المتعالية، الغاضبة ترافقني في تسكعي، وظللت أتحسس موضع الصفعة على خدي من حين لآخر وأنا أعبر من شارع إلى شارع، ومن مقهى إلى مقهى .."[1]

إن الأسى الذي يحس به "يوسف" جعله يقبل بالسفر في تغطية إعلامية إلى خط النار في العراق، لم يعد "يوسف" يخاف الموت بعد أن رأى جسد والده ممزقا ورأسه مقطوعا، لم يعد يهمه أن يموت، ولا أن يرجع إلى والدته التي تركها تبكي وحيدة، وهناك حيث بترت رجله وأصيبت رجولته في حادث قصف للفندق الذي كان يسكنه، وجد جميع الصحافيين من شتى البلدان العربية إما مفجوعين بآبائهم أو أنهم آباء مفجوعون بأبنائهم:

– "عمار": من فلسطين، يعاني خيبة تقبض على أنفاسه كلما رأى صورة ولده الذي ولد في المعتقل، يقول: "تصوّر يا صاحبي، سلمى وضعت ولدي في المعتقل في شهره السابع، لست أدري أهو الذي استعجل الخروج هروبا من أنين أمه التي كانت تتعرض لتعذيب نفسي وجسدي بشع أم هم الذين أرادوا أن يكملوا المجزرة ويُسقطوا الجنين، فتشبث برحم أمه حتى الشهر السابع .. لا أدري كيف كانت وضعيتها وهي تضعه، وما لون الجدران التي احتوت صرخته الأولى، وما هوية تلك اليد التي استقبلته وهو يلج الحياة ؟ (...) أليس ظلما أن يولد ابنك داخل زنزانة باردة مقرفة ويسقط عاريا إلا من فجيعته في أمّ لا تملك ما تدثره به غير أنينها؟ !! (...) الولد حضنه أخي وزوجته لأنهما لم ينجبا .. انتزعته الوحوش من حضن أمه بعد يوم من ولادته، بل هي لم تحضنه ولم تره، كانت في غيبوبة عندما أخذوه منها"[2].

[1] الرواية، ص 150، 151.

[2] الرواية، ص 216.

– "إنعام": من مصر، تمكن الحزن منها وأصبحت طاعنة في الوجع لأن أباها الذي كان ضابط في الجيش شوهته نكسة حزيران ولم يعد ذلك القوي الذي ألفته لأنه انكسر موجوعا بالخيانة وظل على حاله حتى مماته، تقول: " وعدت يوما من المدرسة متلهفة على مشاعر دافئة بدأت تنمو، لأجد أبي منزويا في ركن من الصالون وأمي إلى جانبه .. كان يبكي !! أبي يبكي.. !! أحسست أن أبا الهول وكل جثث الفراعنة المحنطة تبكي .. أحسست أن النيل فاض لأمر جلل، وأن الدموع التي يسكبها أبي بعض من غضبه .. وأنا أرى أبي يذرف دمعا عزيزا، أحسست أن كل الأهرامات اقتربت من بعضها البعض واجتمعت لتصبح هرما واحدا تهدّم فوق رؤوسنا .. (...) نكسة حزيران جعلت أبي يبكي ويعزل نفسه عن عمله وعن الناس وحتى عن نفسه، وتحوّلنا نحن إلى أشباح تتحرك داخل البيت، لا نتحدث إلا همسا، ولا نمشي إلا سكوتا، ولا تعرف الإبتسامة طريقها إلا وجوهنا، فالنكسة في بيتنا"[1].

يتعاطف "يوسف" مع "إنعام" التي تكبره سنا وخيبة، ليحس نفسه أنه مسؤول عنها ويخاطر بنفسه في وسط الدبابات الأمريكية في العراق لكي يجد "إنعام"، "كأب يرى أن ابنته أصبحت وحيدة ويتيمة حتى في حضوره؟ !!"[2]، وأنه الأولى به حمايتها وهي تحس تجاهه بمشاعر الأبوة التي فقدتها ذات خيبة، وفي يوم وهي تشرع باب غرفتها ليوسف الذي أتى لكي يطمئن عليها، قائلة: "– في كل مرة أقف وإياك بين أبي وزوجي وأقيس المسافة التي تفصلنا عنهما فأجدك أقرب إلى وجه أبي منك إلى صدر زوجي، رغم أنك أصغر مني وأنا أكبرك بكثير من الخيبات.

– وأنت طفلتي التي لن أنجب لها أختا.

– معك استعدت الإحساس بالأمان الذي فقدته منذ أن قتلت النكسة أبي ودهست الحماقة زوجي..

[1] الرواية، ص 225.

[2] الرواية، ص 243.

– ومعك أحسست أني أكمل مشروع شاعر توقف منذ سنين"[1]، " ألم أقل لك أنك ابنتي التي لن أنجب لها أختا؟"[2].

يشعر "يوسف " مع "إنعام" بالإنتماء لأنها كذلك فقدت أباها أثناء الحرب، يقول: " هل تعرف ما أكبر من الحب يا صاحبي؟ إنه الإنتماء ... عندما تفقد شخصا تحبه يكون مجرد فقْد قد يجد من يملأ فراغه ذات يوم، لكن عندما يضيع منك شخص تنتمي إليه، تحس أنك أصبحت مفرغا من الحب ذاته، وأنك غير قادر على التواصل مع العالم بشكل منطقي.."[3].

وعليه نصل أن تجريب فك الرباط بين الذكورة المتسلطة والأبوة، والمراهنة على خلق صورة تماثل صورة الأمومة، أدى إلى فجيعةّ اغتيال الأب.

ونفهم من خلال لجوء الكاتبة إلى فكرة قتل الأب أنها لم تتصالح بعد مع الوعي الثقافي الذي خلفته الذكورة، ولذا نجدها في المضمون الروائي تلجأ إلى تشطير العلاقة بين الأب والابن عبر خلفية الفجيعة (اغتيال الإرهاب للأب)، لترمز إلى استحالة إحياء هذه العلاقة وخلق وحدة منسجمة ومتواصلة مع الذات الأبوية والذات البنوية رغم محاولات تجريب ذلك، لأن ثقل الماضي المعنف الذي ورّثته الذكورة المتسلطة عبر تاريخ طويل لا يزال يصارع ذات المرأة، ولا يزال الحقد يحتدم في نفسها وتعاني منه، وقد عبّرت عن هذا الإحساس من خلال جعل الابن يعيش حالات نفسية رهيبة مع ذاته عند اصطدامه بواقعه، فصورته أنه متشائم وهارب منه، باحث عن الأبوة الطبيعية في كل مكان بذات متشظية، وهذا التشظي يدل في الحقيقة على إنشطار روح الكاتبة وتفتتها وعدم تصالحها مع ذاتها.

كل هذا ترتب عنه فشل مراهنتها على خلق صورة أبوية في أبهى حلتها، وبالتالي فإن تجاوز المضمون القديم لصورة الأب هو تجاوز مغلوط، ففي الوقت الذي عزمت فيه الكاتبة على تجريب هذا

[1] الرواية، ص 273.
[2] الرواية، ص 288.
[3] الرواية، ص 265.

المضمون، جرّها ثقل الإنفصال مع الآخر الذي حُمّلت به بالفطرة، فرأت وجوب اغتياله نصيا، وبه يرجع النص إلى الصورة القديمة للأب التي أتت بها المضامين التقليدية.

إن إمكانية التواصل مع السلطة الذكورية لا تنطلق من محاولة هدم جدار الماضي وتدميره وإلغاءه، بل من خلاله تقبله وإعادة خلق توازن نفسي معه، وبعدها محاولة تقويمه عن طريق الحوار الذي يعد السبيل الواصل بين الأنا والآخر، وهو أيضا الطريقة المثلى في خلق نص حيوي عبر تحاور الذوات وتفاعلها مع بعضها البعض، ولعل أسلوب الحوارية هو الغائب في النص وهو ما جعل الخطاب ينهض على أحادية الرؤية والفكرة والموضوع، وقد ترتب عنه تولد نص روائي ينتمي إلى الكتابة التقليدية الواقعية.

### 2. تمثيلات الزوج/سلطة وسند:

نقف في بعض الروايات النسوية الجزائرية على نمط من الكتابات الاجتماعية المعبرة على مواقف وتصورات العلاقة الزوجية الشرعية بين الرجل والمرأة، فنسجل موقفين سرديين بارزين في هذا الإتجاه، فإما أن تصور الزوجة على أنها ذات ناقمة ومتمردة على سلطة وهيمنة الزوج الانتهازي، وإما أنها لا تدخل في صراع ثنائية العلاقة الزوجية باعتبارها علاقة مقدسة يجب المحافظة عليها، ومنه فالمرأة تسعى من خلال هذا النموذج إلى تأكيد ذاتها والانتصار لها من خلال حب الآخر/الزوج، وطاعته والمحافظة على الرابطة الزوجية وعدم السماح للعوامل الخارجية بالتأثير عليها سلبا.

وفي ما يأتي سوف نعرج لعرض الموقفين معا:

### أ. الصوت الأنثوي المتمرد وسطوة الزوج:

تمثل رواية (جيناتهم جنوب) للكاتبة "صفاء عسيلة" الصنف الأول، حيث الزوجة وصلت لمستوى دراسي متقدم، ورغم هذا فنظرة الزوج لها بقيت دونية، لأن "هذا التحصيل الدراسي غير مؤهل بعد لتشكيل شخصية مكتملة للمرأة، بحكم الضعف العام لتجربتها الكلية وقصور وعيها النسبي، بالمعنى

التاريخي، وليس البيولوجي، قياسا بالرجل"[1]، لذا نجد الزوجة تتمرد على هذا الاستلاب الأيديولوجي النابع من الإرث الفكري الذكوري المتسلط الذي يحاول إلغاء دور المرأة والإطاحة من قيمتها وإقناعها بدونيتها المدعاة، وذلك عن طريق سلبها حقها في العمل وممارسة إبداعها والبوح بمكنونات ذاتها.

لقد عُدّ "مظهر الاستلاب الذاتي أو الحقوقي الذي تظهر من خلاله المرأة في النصوص السردية، هو الذي حَرَم المرأة مشاركتها الفاعلة في المجتمع، فظهرت لنا في صورة سلبية غير منتجة، كما حرمها من التمتع بحقوقها المشروعة، فصُبِغت حياتها بصبغة الحزن والعزلة، وبذلك يكون هذا العامل من الأسباب الرئيسية في معاناة المرأة، ويمثل البُعد الأبرز في أزمة هُويتها الأنثوية"[2]، وهذا هو السبب الذي جعل الكاتبة تحتج على ذلك عند مطلع النص مباشرة.

تقول الكاتبة في عتبة الإهداء: "إلى كل من دُفِنَ طموحهن داخل بيوتهن، أحترمكن"، نلاحظ أن الفعل "دُفِنَ" فعل مبني للمجهول يعود على الفاعل الذي مارس فعله على المفعول به: "عليهن"، والفاعل في النص هو: الزوج "أبو هلال" –من مدينة مستغانم–، الذي منع زوجته "ثرية بادي" –من مدينة واد سوف– من تجسيد طموحها في بناء فندق إسلامي وفق مخطط ثلاثي الأبعاد الذي رسمته، ورغم إصرارها ومحاولاتها، انطفأت فكرة إنشاء فندق وتلاشى حلمها، وهو ما جعل "ثرية" تعزم على نقل حلمها إلى وجهة أخرى، فأرادت أن ينمو أبناؤها حاملين لجينات أمهم القادمة من الجنوب: حالمين وطموحين ومبدعين، وليس كأبيهم القامع المتسلط، تقول: "كنت أتحدى في تربية أبنائي جينات والدهم، كنت أكرهها وأحاول محوها عنهم، أردت جعلهم مبدعين يحسون ويبدون إعجابهم بما هو جميل، فكنت الأقرب لهم من أبي هلال، أضحك وأداعب وأخرجهم للتنزه وللبحر وكان هو ينام أو يشاهد التلفاز"[3].

[1] نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص 16.

[2] منيرة ناصل المبدل، أنثى السرد، ص 220.

[3] صفاء عسيلة، جيناتهم جنوب، فيسير للنشر، الجزائر، د ط، 2012، ص 45.

من هنا نفهم دلالة عنوان الرواية (جيناتهم جنوب) الذي نلمس فيه تحديا للزوج، فالمرأة المثقفة ثرية ابنة واد سوف ورّثت جينات أحلامها التي قمعها زوجها إلى أبنائها، وأصرت أن تحقق حلمها بطريقة غير مباشرة بإحتواء أبنائها حب التغيير والإبداع.

كما نفهم أن مضمون النص تتخلله إسقاطات ذاتية للكاتبة، ذلك أن الحكم على الرجل بالسلبية يعلن عن موقف مسبق نتلمسه من العتبة النصية/الإهداء وهو ذاته الحكم الذي أطلقته الكاتبة في متن النص الروائي، وبالتالي فالأهمية التي أداها الإهداء كعتبة نصية هي إضاءة الإشكال الرئيس المطروح في المضمون النصي.

تسرد القصة محاولة الزوجة وإصرارها على طرح مشروع حلمها على زوجها ونضالها معه لكي يسمح لها بتحقيقه، تقول: "ولقد حاولت بعمق فاقد للأمل بإطلاعه على تصميمي، وأن أشرح له ببساطة عما قمت به، ومما ألهمت من صحراء الجزائر ومن أفكار جديدة لسياحة إسلامية محترمة، إلا أنه كان دائما بالنسبة لي عديم الذوق والإحساس للأسف وكنت أبكي كثيرا وأتعب في العمل ومع خير الورى، وامتنعت مرات عن حميمية السرير، فقابلني بالقوة ثم الإعتذار ثم الأعذار"[1].

تحدثنا الكاتبة أن المقصد من وراء منع الزوجة من تحقيق مشروعها هو منعها من العمل كي تصبح تابعة للزوج، وقد سلبت منها هذه الكرامة "منذ نشوء الفلسفة الأبوية التي جعلت للرجل السيادة على المرأة أو القوامة نظير الإنفاق عليها وإعالتها، لقد حرمت المرأة من العمل المنتج بأجر حتى تظل عالة على زوجها ويظل هو سيدها والوصي عليها"[2]، وهذا هو السبب الذي جعل الزوج لا يرغب في سماع فكرتها واعتبارها مجرد أحلام غير قابلة للتحقق، تقول: "وكنت أنتهز فرصة مزاجه الجيد لأحكي له عن ديكورات المنازل وتصاميمي، فتراني أتدرج في الحديث لأصل إلى الفندق فيقول: ثرية كفاك أحلام **!** من أين لك بالمسؤولية ؟ كيف تذهبين إلى واد سوف؟ مرضنا من كثرة السماع عن فندقك هذا **!**"[3].

---

[1] الرواية، ص 39.

[2] نوال السعداوي، هبة رؤوف عزت، المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000، ص 58.

[3] الرواية، ص 44.

يلجأ هذا الزوج إلى المكر الجنسي كلما رأى "ثرية" أمام الحاسوب تتحاور مع منجزها الإبداعي، بل وتعدى هذا إلى تحججه على مهنتها لإحباط شغف زوجته وإماتة الرغبة في تحقيق حلمها، تقول "شحن أبو هلال عملي في البنك بكرة هم وغم لأني أعمل مع ستة رجال وزميلة واحدة فقط. وتعدى إلى أوقات فراغي، عندما أستمتع برؤية فندقي بتصوير ثلاثي الأبعاد، ليذكرني في كل مرة بأنه مضيعة للوقت، بل ويرغمني في كثير من الأحيان بغلق الكمبيوتر بحضن كبير وقبلات تحمل في جوفها حب السيطرة والتحكم المخفيين !"[1].

إن ممارسة الزوج سطوته على زوجته "ثرية" ومنعها من تجسيد مخطوطها على أرض الواقع، ولجوئه إلى المكر الجنسي الأقسى والأدهى لعزلها ثقافيا، ومنعها من الاستمتاع برؤية فندقها على الحاسوب، ومحاربة هذا المشروع حتى وهو لا يزال في عالم الإفتراض، كان سببا في نشوب صراع بينهما عندما فشلت كل محاولات الإقناع، "فالمرأة والرجل لم يخلقا إلا ليتصارعا، والعلاقة بين الجنسين تنطوي على تعارض جذري، هو التعارض بين الرجل والمرأة، بين الأنا المتحكمة والآخر المغاير والمقموع"[2]، تقول "ثرية": "نعم صحيح عيانة، تعبت من برودتك يا رجل هل أنت حجرة؟ ثلج ؟ ماذا؟ لا تحب التجديد ولا التغيير ولا الدخول في أي مشروع، لا طموح ولا أي شيء"[3]، "أنت وبابا وأمثالكم من أخرتم تقدم البلاد بعقليتكم هذه، هذه هي العقلية التي جعلت النساء يرمين طموحهن مع قشور البطاطا التي يطبخنها لأمثالكم رغم أنكم تعلمون يقينا أننا محترمات وما يمكن أن نقدمه سيكون محترما ولكنكم ترسمون صورة مغايرة لنا، صورة تدجج من حججكم"[4].

نفهم أن الكاتبة تضع الرجل معرقلا أساسيا في طريق تحررها من مجتمع مثقل بالأعراف والتقاليد المكبلة لحريتها، وهذا ما جعل الزوجة لا تتعايش مع أفكار زوجها وتعتبر المجتمع الذكوري هو السبب

[1] الرواية، ص 38.
[2] رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص 173.
[3] الرواية، ص 40.
[4] الرواية، ص 44.

المباشر في قتل طموحها ومعرفتها، والعامل الرئيس لمعاناتها ومحنتها، "فتصبح الذكورة رمزا للسلطة السياسية، والسلطة العقائدية والأخلاقية والاجتماعية، ويصبح "النوع" الآخر المختلف جحيم وحجر عثرة أمام تطور وتحرر الذات النسوية"[1].

ومن خطة الزوج أنه يشغل زوجته بمهام البيت والمطبخ لكي يعزلها عن فكرتها، ويبقى غير راض عن مجهوداتها، غير متفهم وغير عابئ لأتعابها، وهذا ما يجعلها تثور كل مرة مشتكية إلى ابنها: "باباك حابني روبو منغلطش ومنسهاش ومنتعبش، ضحكت وأنا ألحظ برودة أبي التي تحوطه كعادتها من كل جهة"[2].

تنتصر في الأخير قوة الرجل في منعها من إنشاء فندقها، وكذا فقد نجح في عزلها عن محيطها العملي فمنعها من مزاولة عملها، لأنه يرى أن العمل والإهتمامات الثقافية هي احتكار على الرجل فحسب، تقول: "كان يستمتع بمشاهدتي هنا وهناك "في البيت" فرحا بما لديه من كنز في مكانه المناسب، كان لا يحبني أن أخالط المجتمع بعمق، لا يتخيلني فيه، ذلك العمق المستفز، يحسه منافسا لرجولته، كان يريدني حصانة إسفنجية تمص كآبته وتوتره من العمل، كان يكره أن يرى مضاعفات العمل أشلاء ملتصقة بكلينا، أرادني عذراء اجتماعيا، كان يراني أصفى وأنقى في البيت"[3].

وهكذا أُحبطت الزوجة المثقفة، وتخلت عن حلمها في إنشاء الفندق الذي رفضه والدها من قبل وأطفأه زوجها من بعده، و"انهزام الذات والشعور بالإحباط صورتان تميزان حالة المرأة وهي تخوض صراعا هامشيا ضد شقها"[4]، تقول: "لقد أصبح وشما على ذاكرتي العنيدة، منسيا مذكورا، أصبح عقدة أزاحم بها الخلايا التي أماتها الواقع الماكر، المتعجرف خلسة، القوي بأفكاره المطبوعة التي ورثها عن أصالته

[1] محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص 177.
[2] الرواية، ص 113.
[3] الرواية، ص 43.
[4] محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص 177.

العربية، الواقع الرجل الطيب، القيدُ المؤنس، إنه قوة الحزن اللازم، قوة الوجود المرضي وذروة تصادم العاطفة مع الأنا"[1].

هذا ما جعل الزوجة المقموعة تحاول تناسي حزنها في بسمة أبنائها، تقول: "وصرت أتجاهل حزني بضحكات ودفئ أطفالي، فكنت أعيش بهم ولهم، وكان هو صدمة بعد صدمة"[2].

تنبهت الكاتبة إلى خصوصية أن المرأة التي تظل" عبر تاريخها الطويل تقاوم من أجل تأكيد وجودها في إطار أسرة سلطوية استبدادية تتعامل معها على أساس تراتب هرمي، ولا تعتبرها الشريكة المسؤولة، وفي مجتمع يقاوم هذا الوجود طبقا للجو الفكري والسياسي المشحون بالتآمر والشك والخوف "[3]، لذا سارت بالحدث الروائي إلى مجرى آخر، فجعلت الشخصية "ثرية " تخمن نقل هاجسها الإبداعي إلى ابنها وتواصل نضالها لتحقيق مشروعها الإبداعي حتى ولو كان ذلك بطريقة غير مباشرة –عبر ابنها– ، تقول: "وعندما كبر خير الورى وأصبح مراهقا، كنت أجلسه جنبي أمام الكمبيوتر، وأخرج أرشيفي لأطلعه على عملي وأريه فيلما بثلاثة أبعاد لفندقي، فكان يتعجب ويعجب.

– واو ماما شكل عربي وعثماني، لماذا لا تضيفي نافورة هنا؟

– سأضيفها من أجلك يا كبدة، كيف تحب شكلها؟

– دائري ... لالا سداسي.

– حاااضر.."[4].

بقي هذا المشروع حبيس فكرها وحاسوبها إلى أن توفيت "ثرية"، ولكن ما ورثته الأم لابنها "خير الورى" من جيناتها الحالمة والمبدعة، جعلت من آمالها تطفو على سطح ابنها الذي حقق حلم أمه في

[1] الرواية، ص 45.

[2] الرواية، ص ن.

[3] خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999، ص 34.

[4] الرواية، ص 45.

بنائه الفندق بعد خمس عشرة سنة من موتها، "مرحبا بكم في فندق ثرية welcome to thoraya's hotel"[1].

ومنه نصل إلى أن الوعي الذاتي للزوجة المثقفة هو الباعث على تمردها بغية تجاوز الواقع القاسي على حياتها جرّاء سلطة الزوج المستبدة لها، هذا الوضع جعل من الزوجة حالة رخوة من التمرد، لخضوعها في الأخير لسيطرة الزوج، الذي نجح في تفعيل قوامته وطمس حلمها في تحقيق مشروعها الإبداعي، ومنعها من العمل أيضا.

والملاحظ أن الكاتبة لم تعط استمرارية للتمرد الذي يفضي إلى طلاق الزوجة ومن ثمة تصاعد السرد للحديث عن فئة المطلقات كما هو معروف في غالب الروايات النسوية، بل أعطت أهمية أكثر لاستمرارية العلاقة الزوجية والمحافظة على الأسرة، فعرجت بالقص نحو منحى آخر أبرزت من خلاله دور الزوجة المثقفة المتعقلة في إنقاذ الأسرة من التفكك والانفصال، من خلال تضحيتها بحلمها وعملها وإبادتهما، لتعيش الأسرة وتنمو وتستقر وتستمر، وتعتبر هذه هي المزية التي جاء بها المحتوى الروائي، والتي تبرز من جهة هوية المرأة وخصوصيتها، و هي ميزة الرواية التقليدية التي تهتم بطرح الفكرة، وتقدم نصا ثريا من ناحية المضمون.

أما من الناحية الشكلية والأسلوبية الفنية فإن الكاتبة "صفاء عسيلة" لم تأت بأسلوب جديد في عالمها الروائي، بل لقد وظفت النظرة التقليدية بخصوص خضوع الزوجة المثقفة لقوامة الزوج التي يستعملها لقمعها وظلمها وإبادة طموحها، وهذا ما يفسر غياب التقنية الفنية التي تشتغل وفقها الرواية الجديدة، وإنجر عن هذا الغياب، إنبناء العالم الروائي في (جيناتهم جنوب) بأسلوب طرح تقليدي بعيد عن أساليب الكتابة الجديدة.

[1] الرواية، ص 114.

**ب. الصوت الأنثوي المتدين والذكر هو السند:**

تمثل رواية (تواشيح الورد) لـ"منى بشلم" نموذج النمط الثاني في تمثيلات الزوج التي تتجاوز موضوع الصراع بين الزوجين، لذا فهي النموذج المضاد لرواية (جيناتهم جنوب) في طرحها، حيث تنطلق الكاتبة من أن العلاقة الزوجية هي علاقة مقدسة والزوج هو سند مهم في حياة المرأة، ولأهمية الموضوع ناشدت بوجوب إحاطته بالمحبة والطاعة والرعاية، لكي تحظى الزوجة برضى الله ورضاه، وتفوز بالجنة.

يظهر من خلال مضمون الرواية أن الكاتبة تعرض نجاح العلاقة بين الزوجين واستمراريتها لأن لها منطلقات دينية إسلامية، على عكس الفئة المبتعدة عن الدين التي انتهى مصيرها إما بالفشل أو بالموت البشع.

لقد وجهت الكاتبة عملها الأدبي من منظور التيار الإسلامي، فأبرزت دوره الفاعل في تسطير حياة كريمة للأسرة، ويعد هذا الطرح ضعيف الحضور في الرواية النسوية الجزائرية، مقابل طغيان الطابو الديني الذي سعى إلى تشويه صورة الدين الإسلامي، كما مرّ علينا من خلال رواية (أقاليم الخوف) لـ"فضيلة الفاروق".

في الرواية يظهر رضوخ الزوجة لحب زوجها سلفا فلم يكن زواج "يحي" بـ"شهد" مجرد صدفة كما حدث مع "أبي هلال" و"ثريا" في رواية (جيناتهم جنوب)، بل تواطأت . عن بعد . العلاقة العاطفية العفيفة بينهما في صغرهما عندما كانا يدرسان معا في المدرسة القرآنية. رأينا كيف صورت الكاتبة "صفاء عسيلة" الذات المتمردة للزوجة وكثرة حديثها عن الإحباط ورفضها للمجتمع الذكوري الظالم وقوة مواجهتها لهم، في حين أن الزوجة "شهد" في رواية (تواشيح الورد) لا تتميز بقوة المواجهة، بل نلمح أنها تغرق في التأمل والصمت والخوف من مواجهة زوجها وأخيها بمفردها.

تتبدى سمة "الخوف من المواجهة" في مستهل القص، حين اختارت "شهد" إبقاء "يحي" الرجل الحلم والسر، وعزوفها عن المبادرة بالبوح له عن حبها له، تقول: "في انصرافنا سألتني إيناس عن هذا الزوج، فخبّرتها عن الرجل الحلم، الذي أراقبه من بعيد، لا أجرؤ حتى على مواجهة عيونه، أخاف أن يقرأ

حروفي المستترة اليسير افتضاحها، فأفر من اللقاء والنظرة. محض صدفة اِلتقيت به، قبل أيام وجها لوجه، ولم أجد مفرا من طرق الحديث، كان عذبا، كان بطعم الولاء، وكاد .. كاد يقرؤني يحي لولا رفيقات سحب وصولهن لحظة الغوص فيه، جانبته وأمتعت النظر بالتطلع نحوه دون أن يلحظ .. فيعرف.

– لم تحديثه أبدا، ولم تصارحيه مطلقا.

– لا أبدا ... أريده أن يأتي من تلقاء حبه.

ما أزال أنتظر، انتظرت سنوات، ويمكن أن أنتظر أخر، الأهم أن يرفرف عاشقا نحوي"[1].

لم يكن "يحي" يواعد "شهد" قبل الزواج كما كان يفعل صديق إيناس معها "ذكرتك يحي تراك تفعل بي فعله بها ... ملاكي أنتَ، وتغريد من جنة الخلد وقطع متناثرات من رحمة الرحمن"[2]، وعند معرفته من "إيناس" أن "شهد" تتمناه زوجا لأنها تحبه، تقدم ليطلبها للزواج "الأهم أنه يطلب الزواج، لنرسم الغد وردة كما الفؤاد وردة بالأصبع خاتم، وفي القلب وعد وعهد"[3].

السؤال الجوهري الذي يناقشه مضمون الرواية هو: هل يمكن ليحي الزوج المسلم، رجل العلم أن يخون زوجته "شهد"، "ماذا لو أتته ريح عاصفة أيصمد يحي، أيملك الرد على امرأة لا يردعها حياء ولا ورع"[4].

كانت هذه المرأة التي لا يردعها حياء ولا ورع هي "إيناس" صديقة "شهد"، رسمت هذه الشخصية على أنها صورة مناقضة لـ"شهد" المسلمة العفيفة، فـ"إيناس" هي امرأة تتاجر بجسدها، وقد صادقتها "شهد" لترجعها إلى دينها فكانت تعلمها الصلاة والصيام وتذكرها بالصراط المستقيم، غير أنها قابلت هذا الإحسان بالإساءة، تقول "شهد": "اتصلت إيناس تخبرني أن زوجي يحي يواعدها، تقول ما

[1] منى بشلم، تواشيح الورد، ص 13.

[2] الرواية، ص 15.

[3] الرواية، ص 18.

[4] الرواية، ص 22.

هي إلا أيام ويهدم ذكرى جمعتني به، ليقيم حياة جديدة، حياة من حرية وانطلاق، تبعد به عن كل تلك القيود التي لا أعرف كيف أرفعها"[1].

ولم تكف "إيناس" عن هذا التصرف، ففي كل مرة تعاود الإتصال بها لتخبرها أنها تلتقي معه وسيبيت عندها قريبا، وكل أقوالها كان تتطابق مع أقوال "يحي" تقول "شهد": "جاءني يحي يقول أنه سيبدأ العمل ليلا، سيستلم المداومة الليلية"[2].

ومن هنا نشأ الحقد والخوف والشك والغيرة والخذلان وتزعزعت الثقة بين "يحي" و"شهد"، لكن "يحي" يفسر تصرفاتها العنيفة بأنها لم ترزق بولد بعد، وتحاول "شهد" الإبتعاد عن التفكير بإمكانية خيانة زوجها لها، لأنه عارف بتعاليم دينه الإسلامي، لكنها في كل مرة تتلقى الإتصال من "إيناس" تستاء علاقتها مع زوجها وتهجر فراشه، تقول: "أحاول إرساء زوابع عصفت بالنفس، أحاول أن لا أثق بها، أبرر للنفس إنه طبيب لا بد مشغول، لكن موجا عاتيا يقلب أتربة الوردة"[3].

وتبيت "شهد" تبكي "وكل صباح يجمع يحي البطاقات ويسأل من كلمت بكل هذا المبلغ، من تكلمين كل ليلة وتبكين حتى تجرح عيونك وتسيل قروحا على وجهك"[4].

يستاء "يحي" من تصرفات زوجته "شهد" لكنه أبدا لا يشك بخيانتها له، لكن عندما ظهرت نتائج التحليل لتكشف عن عقمه أخبرها أنها حرّة، ويمكنها الرحيل متى شاءت لكي لا يظلمها ويحرمها من أمومتها، تقول "شهد": "يخال أني لم أنفصل عنه وأبحث عمن أرزق منه أطفالا"[5].

تسير الأحداث في ما بعد في خطين اثنين، حيث تظن "شهد" أن زوجها يخونها مع صديقتها "إيناس"، و"يحي" يعتقد أن زوجته سوف ترحل عنه في أي لحظة لأنه عقيم، وهذا "العقم" جعله أكثر حساسية تجاهها في ما بعد.

---

[1] الرواية، ص 23.
[2] الرواية، ص 25.
[3] الرواية، ص 28.
[4] الرواية، ص 38.
[5] الرواية، ص 73.

تواعد الزوجان ذات يوم على أمسية عشاء، فانقلبت الأحداث ليتواعدا على انفصال وطلاق، تقول"شهد": ألقى أمام البوابة الاثنين معا واقف كل منهما بجهة لا يتواصل أحدهما والآخر، على الجهة المقابلة كان زوجي موقفا سيارة أجرة ويتطلع نحوي، كيف أقطع الشارع إليه، كيف أتخطى الحواجز البشرية المنتظرة، يا الله... أمد الخطو يتخطفني الشاب يرمقه الطبيب جلال، يقترب ينهره، يشتعل نزالهما، وأحتجز بينهما لا أملك فرارا تتدافع شتائم أحدهما للآخر، أرفع بصري إذ يحي واقف يصغي لاقتسامهما إياي، وإتهام أحدهما للآخر بمحاولة احتكاري لنفسه، يُفك الطوق أمامه أسير إليه تعظ قبضته على ذراعي: – أنت طالق ... طالق ... طالق يقودني إلى السيارة، يوقفها أمام بيت أخي، ويغادر"[1].

نار الغيرة هي ما جعلت "يحي" يطلق زوجته، لكن "شهد" كانت تظن أنها مجرد تمثيلية خططها لها زوجها ليتخلص منها تماما كما أخبرتها "إيناس"، بأن ذلك الشاب الذي كان ينتظرها أمام مقر عملها قد أرسله "يحي" ليهتك عرضها ويبعدها عنه لكي يتفرغ لها لوحدها، تقول شهد: "تهديد صريح جدا بلغة صارمة، لم أسمع في حياتي مثيلا لها، هذا الرجل يريدني لنفسه، ليس لأني أعجبه، بل لأن زوجي يطلب ويلح، إنها خدمة لصديقه يحي الذي طالما أعانه"[2].

تخوض "شهد" صراعات وتشردا بعد طلاقها، حيث ضربها أخوها لأنه كان يعتقد أنها هتكت عرضها وعرضه، فتفر من بيته وتبيع ما لديها من ذهب قليل كان ذكراها من والديها وتكتري منزلا حقيرا، ويعرض عليها مديرها "كمال" منصبا دائما مقابل جسدها، وتكتشف في ما بعد أنها حامل، حامل من زوجها بالطبع، وليس لها مدخول تعيل به جنينها، وتسجن بتهمة السرقة وتزوير وثائق بالمكتب في مقر عملها مباشرة بعد رفض إبتزاز مديرها، فتطلب من "إيناس" إخبار "يحي" بأنها مسجونة وأنها حامل منه، فيأتي الجواب أن يحي عقيم يطلب منها أن تسأل والد الطفل اخراجها من السجن

[1] الرواية، ص 74.
[2] الرواية، ص 65.

ورعاية طفله، فيتكفل المدير "كمال" بإخراجها من السجن بإعتباره صاحب جمعية خيرية ومعتاد على العطاء، يقول: "أنا لست مثله [يقصد طليقها يحي] أقضي الليل في الرقص والسكر مع نصف الزبائن، وقبل الإفاقة من الثمالة أدخل المسجد لصلاة الجمعة مع النصف الثاني من زبائني، أنا حر لا يسوقني أحد، ولا يمن علي أحد، وأشكر الرب نعمته هذه بالأعمال الخيرية"[1].

تتحرر السجينة "شهد" من السجن، وتقصد بيت صديقتها "آبي" وتعمل معها، وتقرر أن تذهب إلى بيت "يحي" لتخبره بنفسها أنها حامل منه بعد تردد ومخاوف من رد فعله، فتفاجأت أنه كان يبحث عنها منذ مدة، يقول: "– سعيد بعودتك، مع أني لا أرى حقائبك.

حقائبي، استغربت جدا قوله .. ربما لم يكن أحسن حالا مني، أخيرا تمكنت من نفسي وخبرته، طلبي بعبارة مقتضبة: – يحي أنا حامل جئت أخبرك تنفيذا لأمره تعالى."[2] ولم تتوقع أن يقول لها "يحي":" أترضين بالرجوع إلى عصمتي، لقد كلمت شقيقك، إن رغبت آتي به غدا"[3].

تعود "شهد" إلى عصمة "يحي" وتكتشف أن كل ما حدث معها هو خدعة من تدبير مديرها "كمال" وصديقتها "إيناس" تعاونا وتنفيذا معا، لما تم المراهنة عليه في بداية القص أنه إذا صمد "يحي" أمام إغراءات النساء سوف يدخل "كمال" الإسلام، ففي اعتقاده أنه "كل المتدينين يتملقون، يتظاهرون، ينافقون، سيرحل مع أول عاهر تبتسم له"[4] وتتحداه "شهد"، لأن الزوج الذي اختارته لنفسها هو مسلم، حرم الإسلام عليه خيانتها ومثقف ورجل علم لا تخاف زيغه أبدا، ترد "شهد" آنذاك على "كمال": "لا أراهن، إنما أتحداك ... ستموت كمدا ولن تجني شيئا، ولا حتى حلاوة الإسلام.."[5].

وفعلا يخسر "كمال" الرهان ويلحق بموتة "إيناس" عشيقته التي نقلت له عدوى "الإيدز"، وتنكشف جميع ألاعيبهم في أن ذلك الشاب الذي كان يضايق "شهد" كلفته "إيناس" بذلك الدور،

[1] الرواية، ص 97.
[2] الرواية، ص 154.
[3] الرواية، ص 156.
[4] الرواية، ص 19.
[5] الرواية، ص 20.

وهي من اتصل بأخيها وأخبرته أن "شهد" ضبطها زوجها مع عشيقها وهذا هو سبب ضربه لها، وحاولت هي إغراء "يحي" لكنها فشلت، فقامت بتزوير نتائج التحاليل وإيهامه أنه عقيم، وتمكنت من إيهام "شهد" أنها عشيقة زوجها وأنه يريد التخلص منها، فأرادت أن تهتك عرضها تعاونا مع المدير"كمال" الذي طلب جسدها مقابل منصب عمل، وعند رفضها زج بها إلى السجن بتهمة لفقها لها.

تقر الكاتبة أن كل هذه الابتلاءات جرت لـ"شهد" لأنها احتكت بأناس بعيدين عن الصراط المستقيم وعن الدين الإسلامي، وفي لحظة بوح بين الزوجين أخبرته "شهد" أن كل بطاقات التعبئة التي كان يتساءل، كانت تكلم بها ليلا صديقتها "إيناس" التي أوهمتها بعلاقة سرية بينهما، وأخبرها أنه لم يشك فيها يوما وسبب تطليقها هو غيرته عليها، قائلا: "شهد انكسرت الموازين جميعا، تشرد الصبر والثقة وصرت أغار حتى الجنون من كل نظرة تجاورك أو تدنو منك، وكانا اثنين كل منهما يمكن أن يمنحك عشرا من الصبية الـ ...

دنوت منه :

– يحي أنا أقسم أني لم .. لا أدري كيف حصل ذلك .. صدقني لم ..

– شهد لم أفكر يوما في أن امرأة بخلقك قد تقصد ما حصل .. كان نصيبا من العذاب مقدرا علينا وأخذناه وانتهى"[1].

الاعتبار الذي أتت به الكاتبة هو تقديمها لصورة إيجابية عن الزوج والعلاقة الزوجية، وهو أمر لا يمكن تعميمه على الرواية النسوية الجزائرية ككل، فالغالب في معظم الخطابات الروائية تداول صورة سلبية عن الزوج من خيانة وخبث وظلم وقهر واستبداد للزوجة، ومرد هذا الطرح الذي جاء به المضمون الروائي في (تواشيح الورد) يعود إلى تأكيد الكاتبة على أن نجاح العلاقة الزوجية هو ارتكازها على المقومات الدينية الإسلامية، التي فصلت في علاقة الزوجين ونظمت لهما سير حياتهما بكرامة.

[1] الرواية، ص 176.

الملاحظ أن الكاتبة لم توظف أي تقنية فنية في بناء عالمها الروائي، بل لجأت إلى أسلوب الطرح التقليدي في صياغة الحكاية، وهذا ما جعلها تبتعد عن فنيات الرواية الجديدة، وتُصنف ضمن الروايات الواقعية.

### 3. تمثيلات الأسرة/ من الهُوِيَّة إلى الاغتراب:

نقلت الكاتبة الجزائرية –كامرأة– خصوصيتها المميزة لها بشأن هوسها وخوفها على أسرتها من كل دخيل/ آخر قد يؤثر سلبا على هوية العلاقة بين ذوات أفرادها، فيغر بهم ويسلبهم قيمهم الدينية والاجتماعية بخاصة، فـ"قد تتحول الهُوِيَّة إلى اغتراب، تنقسم الذات على نفسها، وتتحول مما ينبغي أن يكون إلى ما هو كائن، من إمكانية الحُرية الداخلية إلى ضرورة الخضوع للظروف الخارجية بعد أن يُصاب الإنسان بالإحباط، والإحباط عكس التحقق، وضعف الإرادة، وخيبة الأمل، وتخلٍّ عن الحرية"[1].

انتبهت الكاتبة "حسيبة موساوي" إلى أهمية هذا الموضوع الذي استفحل داخل الأسرة الجزائرية وبخاصة المتغربة/الجالية، التي انفصلت عن جوهرها بمجرد إبتعادها عن تربتها الأصل، فجاء مضمون رواية (حلم على ضفاف) يحكي عن بنات (العم حسان) المصطدمات بالواقع المغاير الذي استلبهن هويتهن وجعلهن مغتربات تتخبطن بين أنائهن المسْتَلَبة والآخر المستَلِب لها.

انطلقت الكاتبة من البيئة الاجتماعية الأولى للإنسان، وعالجت ظاهرة التفكك الأسري كنتيجة حتمية لتعمق الهوة بين أفرادها واغترابهم والتوتر والقلق الذي ألغى هوية الأسرة وتماسكها وتلاحمها بسبب فقدانهم تشربهم بقيم التربية الإسلامية الحاثة على الأخلاق السامية والجامعة للحزم واليقظة والرفق والرحمة، وموت لغتهم وثقافتهم الأصلية وعاداتهم وتقاليدهم.

كما عرضت الاختلالات التي هششت كيان الأسرة الجزائرية الخانعة للقانون الفرنسي الليبيرالي الداعي في مظهره إلى التحرر والاعتماد على النفس واستقرارها، والذي تسبب بطريقة غير مباشرة في توهين الوشائج بين أفرادها وتصدع العلاقة بينهم.

[1] حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص 24.

حمّلت الكاتبة "العم حسان" بصفته "الأب الأعلى والمسؤول الأول عن أسرته "مسؤولية فقدان الأسرة لهويتها ووجدانها وتغربها وتفككها جرّاء فقدانه للقوامة وتقصيره الأبوي في القيام بالتنشئة السوية لبناته، والتفريط في توجيههن تربويا، التي بمقتضاها يتدربن مع ضروريات الحياة المختلفة، فبسبب ضياعه الروحي فإن كل فرد في أسرته يشعر بفقدان ماضيه وبعدم قدرته على الاستمرار في حاضره، فكأن اغتراب الأب وفقدانه لهويته هي عدوى أصابت جميع أفراد الأسرة وبالأخص البنات.

تتواتر هذه التيمة في الرواية كثيرا، ومن خلال مداومة تكرارها نفهم أنها تمثل مقصدية الكاتبة، حيث وظفتها كتقنية مضمونية –من المضمون– في بناء عالم الرواية من حيث مساهمتها بشكل فاعل في توالي الأحداث ونموها.

تُحكى القصة على لسان "أحلام" ابنة أخيه، التي سافرت إلى بيت عمها "حسان" في فرنسا، ومن عتبة الباب تكتشف الفتاة فقدان عمها لفاعليته الخاصة في أسرته، من خلال غياب إهتمام الزوجة التي كسرت حرمة العلاقة الزوجية، حين غادرت البيت دون علم زوجها تاركة له ورقة تخبره فيها أنها ذاهبة للتسوق وعليه أن يخدم نفسه بنفسه، تقول "أحلام": "راح السؤال يدفع نفسه داخل أعماقي كيف لها أن تترك البيت وهي تعلم أنني قدمت من بعيد لأرى عمي المغترب"[1].

وتلاحظ "أحلام" أثرا ساحقا للفكر الانحرافي والانحدار الأخلاقي ببنات عمها الثلاث اللواتي لم يعدن إلى البيت ليلا، فضنت أن عمها في الصباح سيكون على مزاج غير لائق لأنه سيؤنب بناته لأنهن لم يبتن في بيت والدهم، وتتفاجأ صباحا حين تجد الجميع ضاحكا حول مائدة الفطور، وعمها يحكي لهم في هدوء عن بلده، ثم تنفض ابنة عمها ليلى من كرسيها وهي تودع والديها "إلى الغد، ماذا كانت تراها تقصد بإلى الغد .. أين تراها ذاهبة ؟ أين ستقضي ليلتها؟ مع من تراها تقاسم جدائل أم السعد .. أين تعمل؟ كيف لا يسألها عمي؟؟"[2].

[1] حسيبة موساوي، حلم على الضفاف، ص 22.

[2] الرواية، ص 32.

اعتبرت الكاتبة أن الاستلاب الأخلاقي هو عامل من عوامل تفكك الأسرة واغترابها لدى الجالية الجزائرية في فرنسا بخاصة، والمسؤول الأول في فشل هذه الأسرة هو الأب، لأنه المحور الجامع لها والمسير الأمين للسلطة المادية والمعنوية، فشخصية الأب "حسان" لم تحفظ توازن الأسرة ولم تدرك عظمة المسؤولية تجاه بناته، لأنه فشل في ضبط حريتهن بمنظومة قيمية تابعة للدين الإسلامي وللعادات والتقاليد التي نشأ عليها، وكذلك فقد ساير ديانة زوجته "ماري" وفكرها في أن الإنسان ولد حرا ليبقى حرا، تقول "ماري": "إنسانيتنا تدعونا لنبحث عن حرية الآخرين داخل أجسادنا ..داخل أحلامنا...داخل أرواحنا هكذا علمتنا ديانتنا... تحمّل المسيح عنا الكثير من الأذى حتى الموت ليمحو عنا استعبادنا فنبقى أحرارا في أفكارنا وأحلامنا وأجسادنا"[1].

إن حرية بناته المجردة من القيم الدينية والسلطة الأبوية أفرزت نمطا معيشيا أدى إلى تفكك كيان الأسرة وتمزق هويتها، يقول الأب "حسان": "كبرت فتياتي بعيدا عن الأصل .. انغمسن داخل حياة النورموندیین فأضحين يحيين على هامشها .. يتجاهلن الواقع .. ينسلخن عني وينسلخن عن ماري ولكل واحدة منهن حياتها الخاصة ..بيتها نظامها ..حريتها ..عملها ..تفكيرها ..حتى الحلم .. لا يدخلن بؤرة هذا البيت إلا لتناول الفطور كل صباح ثم يعدن إلى حياتهن التي أتجاهلها تماما وقد نلتقي في المناسبات.."[2].

إن الاستلاب الديني انجرت وراءه استلابات أخرى اجتماعية وثقافية داخل هذه الأسرة، ومرد كل هذا التيه والتناقض هي الحرية الزائفة في الغرب/الآخر الممولة من طرف الدولة الليبيرالية المنفصلة عن أي مرجعية دينية، حيث تعطي للأبناء طابع الشرعية في ترك بيوت آبائهم في سن معينة بمنحهم مساعدات مالية لتسديد أجرة البيت الذين يختارونه بحرية تامة للإستقلال بمعيشتهم، وتقنن علاقة الآباء بأبنائهم بأنه لا ولاية عليهم بعد تلك السن.

[1] الرواية، ص 59.

[2] الرواية، ص 78.

استُمدت هذه الفكرة من الفلسفة الليبيرالية، "وفيها ينطلق التحليل الفلسفي الغربي من الإنسان بإعتباره الفاعل صاحب الإختيار والمبادرة"[1]، لذا ألحت الليبيرالية وجوب عدم تقييد الفرد الإنساني في الأسرة بالمفهوم العقيم والمقيد للحرية الشخصية الذي شرعه الدين، بل لا بد من أن يمنح الفرد الأسري كافة حريته، وأن يتجاوز حواجز الضوابط الدينية، وكسر كل القيم التي تعيق رغباته، لأنه بهذه الطريقة فقط سوف يصل إلى سعادته ويعطي نتائج إيجابية في عمله وبهذا تحقق الدولة إزدهارها.

تأتي الرواية لتبين فشل هذا النظام –بطريقة غير مباشرة– الذي لا يفرق بين الفضيلة والرذيلة، والذي ضربت نتائجه السلبية تماسك الأسرة ووحدتها، فتسبب في إنحلال أسرة "حسان" حيث أدى إطلاق العنان لأهواء البنات ونزواتهن وحرية تصرفهن إلى نسف القيم الأسرية وفقدان الذوات فيها لكينونتها.

فأثناء تجول "أحلام" الآتية من الجزائر مع ابنة عمها "نورة" النورموندية ربت أحد من المارة على كتفها ف"استدارت نحوه ..ترتسم على شفتيها أغنية الحب ..تشع من عينيها قداسته .. تحملها كلها داخل ذلك الصمت الرهيب الذي كانت تمنحني إياه .. تقدمت نحوه .. منحته قبلتين على خديه المتورمين حمرة (...) لم أكن أصدق ما سمعته منها .. كل ذلك التمزق الرهيب بين وادي غير ونورموندي، كل ذلك الانسلاخ بيني وبينها كان سببه هذا الشاب (...) توطدت بينهما العلاقة من علاقة زمالة إلى علاقة حب"[2]، وأختها "فريدة التي كانت تبدو أنانية .. مستهترة بالحياة .. لا يهمها أحدا .. تدخن كثيرا .. كانت تلبس ألبسة ضيقة تكاد تلتصق بجسدها.. شفافة ..شبه عارية .. أتعبت والديها كثيرا منذ أن كانت صغيرة .. لا تعود إلى البيت إلا وهي تتأبط ذراع شاب لاقته في الطريق أو في إحدى المنتزهات أو في الكلية.. لم تبالي تماما بأخلاقيات أسرتها وشخصيتها، كثيرا ما راح عمي حسان يستلمها من الشرطة"[3].

[1] رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص 117.

[2] الرواية، ص 100، 101.

[3] الرواية، ص 103.

أما "ليلي" "اختارت طريقا آخر أو بالأحرى حياة أخرى ..فضلت أن تعيش لوحدها ..مع إنسان أحبها وأحبته .. تعاشره معاشرة أجنبية .. اختارت أن تفر هاربة من ضياع إلى ضياع آخر أكبر .. من تمزق إلى تمزق آخر .. أرادت أن تجعل من امرأة صغيرة تبلغ الثامنة عشر امرأة كبيرة لها شخصيتها المنفردة التي حققها لها القانون الفرنسي"[1].

إذن فبنات "حسان" هن ضحية الألغام الليبيرالية التي نسفت كيانهن وجعلت منهن جزرا متناثرة، كل واحدة شقت طريقها نحو الرذيلة، معبرة عن حرية اختيارها الفكري، الذي يعتبر في الحقيقة فكرا إنحرافيا نتيجة الإنزياح عن القيم الدينية الإسلامية والقيم الأخلاقية العرفية الموروثة واستبدالها بهوية الآخر المكتسبة والمضادة لها والتي أفضت في النهاية إلى اغترابهن وتفكك شملهن.

فهذا الإرتماء في كنف الممارسات الإباحية للبنات –مع علم الأباء– وانحلال أخلاقهن وإنحدار الأسرة وتراجع أدائها، هو المأزق الذي نتج عن القانون الليبيرالي الفرنسي الذي يرمي إلى تشجيع الفاحشة، وهذا هو المقصد الذي أرادت الكاتبة الإشارة إليه في مضمون الرواية، حيث أصبحن البنات يتمادين في رغباتهن الشخصية على حساب الأسرة، والأب باعتباره الراعي الرسمي للأسرة لا يبدي أي إمتعاض من الانحراف السلوكي لبناته، لأن تشبعه بهوية الآخر جعلته يتأقلم مع انحرافية بناته، تقول أحلام: "أكل الجميع واستمتعوا بكل ما كان فوق الطاولة وختامها كانت كؤوسا من النبيذ يحتسونها .. حمل عمي حسان كأسه بين أصابعه وهو يضغط عليه ويدعو الجميع لشرب نخب أحلام في حين اعتذرت أنا واكتفيت بقليل من عصير البرتقال البارد"[2].

أما الأم "ماري" هي "دائما الأم الحنون، العطوف التي لا تحب أن تكون عظمة خانقة في طريق سعادة بناتها.. فلهن حريتهن ولهن حياتهن"[3].

[1] الرواية، ص 103، 104.
[2] الرواية، ص 80.
[3] الرواية، ص 104.

إذن فالكاتبة استطاعت استجلاء تقصير الأبوان في تعميق المرجعية الواحدة في تربية البنات، فالأب تخلى عن وظيفة القوامة وبعث الأمن وحماية بناته..إلخ، والأم "ماري" استقالت عن أداء وظيفة الأمومة من تنشئة وتهذيب وإشباع للحاجات النفسية والروحية والفكرية لبناتها ..إلخ، وأرجعت الكاتبة هذا إلى الهوة الفكرية العميقة بين الزوجين، فاختلاف تصوراتهما وتصرفهما وديانتهما هي العوامل التي أسهمت في تلاشي الروح الرابطة بين أفراد الأسرة، وقد انعكس فشلهما في إدارة هذا الاختلاف بينهما إلى تعميق النزعة الفردية لدى البنات، التي أدت إلى محو ذواتهن وطمسها.

ومن جهة أخرى أدى غياب الميثاق عن كيفية تربية الأبناء وغياب التدبير التنظيمي لدى الأبوين اللذان لم يؤديان رسالتهما كاملة لتثبيت دعائم الأسرة، إلى تفكك أسري أشد حدة، حيث أن فشل الأبوين في ممارسة أدوارهم ووظائفهم المعنوية إتجاه بناتهما أدى إلى شعور البنات باللأمن واللإستقرار، واستتبع ذلك بجفاء بين أفراد الأسرة، وهذا الإستلاب والإغتراب هو السبب الرئيس في إنحرافهن ولجوئهن إلى البحث عن الأمن الروحي خارج البيت، فما جذب "نورة" إلى ذلك الشاب اليهودي هو كثرة مدحه لأسرته وإحساسه بالإنتماء لها "على عكس نورة التي كانت تفتقد إلى كل تلك المسحة الأخلاقية هنا على الضفاف ولم تجدها إلا عند صاموئيل وأسرته مما جعلها تتغلغل داخل حياة عائلته التي كانت تحلم بها عكس حياة"[1] أسرتها التي فشلت في إشباع حاجتها إلى الإنتماء وفشلها في تشكيل شخصية بناتها وتنشئتهن وفق ضوابط روحية قادرة على حفظ كيانها، لهذا لجئت إلى "صاموئيل" لسد هذه الثغرات وأخرى كانت تشعر بها "نورة".

وضمور الشعور بالإنتماء والاغتراب الروحي في البيت الأبوي هو ما جعل "ليلى" أيضا تبحث عن أسرة خارج أسرتها، فلجأت إلى تكوين أسرة مع رجل غريب عنها، وذهبت إلى السكن معه في ظل علاقة لا تخضع لرابطة زوجية أو أسرية شرعية، وهنا تشير الكاتبة إلى أن ظاهرة "التعايش" هي إحدى المآزق التي شجعها القانون الفرنسي.

[1] الرواية، ص 102.

إن كل هذا "الضياع .. التمزق .. الانسلاخ .. البحث عن الإنتماء داخل نبض الغرباء .. التعساء"[1] كما يقول السارد، هو ما جعل هوية الأسرة تتغرب فتتمزق أوصالها، وتنقسم شتاتا وتتحول إلى كيان غريب، حيث تراجعت الثقة بين أفرادها، فتبعثروا، كل واحد منهم شق طريقه إلى سوء عاقبته، إلى دماره الرهيب ونهايته المأساوية:

. "فريدة منذ أن صارحها الأطباء بدائها الذي تمكن منها واعترى رئتيها ليستفحل كل جسدها .. أرادت أن تتمرد على هاته الحياة .. أن تهب كل لحظة تعيشها للنبيذ بكل ما يحمله من تخذير روحي وجسدي"[2].

. أما "نورة" فقد تزوجت مع "صاموئيل" اليهودي، وبعد الزواج تحطمت كل تلك الآمال التي شيدتها معه، فاستطاع أن يهرب بـ"لوشيا" ابنتيهما إلى "تل أبيب" بعد أن طلقها وتركها تتخبط في ندمها وذكرى فقدانها لابنتها إلى الأبد، تقول: "راح يقذفني بالتشتت .. بالخيانة الروحية .. بالوضيعة التي تنسلخ عن هويتها لتخلق فرعا آخر لم تعترف به يوما الإنسانية فوق الأرض منذ أن خلق آدم وحواء والبشرية مقسمة إلى طوائف تعد على الأصابع وما أنتم البربر إلا حثالة العرب"[3].

إن غياب سر قوة الأسرة المتمثل في الهوية والروح الأسرية المتلاحمة المفعمة بالمحبة والرحمة والشعور بالإنتماء والأمان، هو ما أقرت به "نورة" البنت البكر حين أحست بالفجوة التي بين أفراد أسرتها: "لم يبق من مضخة الدم غيرنا نبحث عن وجودنا ..عن إنتمائنا داخل عتمة جردت كياننا فأضحينا غرباء فوق أرض الغرباء"[4].

[1] الرواية، ص 106، 107.
[2] الرواية، ص 114.
[3] الرواية، ص 125.
[4] الرواية، ص 127.

وبالتالي فغياب المناخ الأسري والوعظ العاطفي الذي يحتمي به الإنسان عند الشدائد ويسهم في استبطان روح القيم وتقوية أفرادها، هو ما جعل هذه الأسرة هشة وغير قادرة على العيش بإتزان واعتدال.

تظهر مشاعر الاغتراب بقوة عند الأب "حسان" الذي كان يعيش معيشة ملؤها الشقاء والضنك وعدم الاستقرار، جراء تمزق أسرته وانحراف بناته وعدم قدرته في التأثير على أفراد أسرته، أمام التدخل القوي للدولة الفرنسية ومنح المراهقين حرية كبيرة لا تليق بسنهم، والتي تحولت في ما بعد إلى مهدم للعقول والأعراض،" كانت الطعنة غائرة إلى حد أعماق الأعماق لم يدر بنفسه وهو يذرف دموع الحسرة .. الضياع ..الانسلاخ.. لم يدر بنفسه وهو يضرب برأسه مقود السيارة يندب حظه الذي مزقته سنون العراء"[1].

الماضي من منظور "العم حسان" يعني له وجوده وهويته الموروثة وكيانه المتشبع بالإنتماء ووطنه ورجولته وحينها كان يلقب بـ"سي حسان"، يقول: "كبرت نخوة الشباب فينا .. وبدأت الرجولة ترتسم على وجهي ..استوى عودي .. أصبحت لا أفارق الرجال الكبار من العائلة .. أتعلم منهم صياغة الحديث وخشونة الطباع كي أصبح رجلا .. تعلمت كيف أنفخ عقيرتي في جميع النسوة اللاتي كن بالبيت ..حتى نلت مرتبة سي حسان"[2].

والحاضر هو استلاب لهذه الهوية في بلاد الغربة وتعويضها بهوية مكتسبة أفقدته ذاته وغربتها، فهذه النقلة التي عاشها "العم حسان" أحدثت هوة بين عالمه الداخلي والخارجي وأفقدته قوامته فأصبح يلقب بـ"هسان" وهو اسمه كما تنطقه زوجته "ماري"، تقول "أحلام" وقد لاحظت هذا الشرخ والإغتصاب لاسمه الذي يدل على هويته: "أضحيت أفكر في عمي حسان الذي لم يشتق يوما إلى دندنات الحاء وهي تغرد داخل اسمه .. كيف استطاع أن يتعايش مع أناس اغتالوا حرفا دافئا من اسمه ..

[1] الرواية، ص 112.
[2] الرواية، ص 43.

ولكن أعود من جديد أحييه أنا .. وأجزم على إكمال عمي بحسان.. أعلم أنه في حاجة ماسة إليه. أم تُراه تأقلم مع هذه الإغتيالات المتتالية ؟"[1].

إن تلاشي الهوية التي أفقدته القوامة والكفاءة الأبوية في أداء مهامه الأسرية من قدوة صالحة وقوة الإقناع والتوجيه والحكمة ... إلخ، أدى إلى إخفاقه في تحقيق الاستقرار لبيته وفشله في تهذيب سلوك بناته وضبط رغباتهن، وهنا نلاحظ أن الكاتبة حين أرادت تغريب هوية الأسرة ككل اِلتفتت إلى الرجل وجرّبت سلبه الصفة الأساسية التي تحدد هويته/"القوامة"، وتعد هذه الالتفاتة مهمة "خاصة إذا عرفنا أن فقدان القوامة شكل وما يزال خوفا تاريخيا عند الرجل"[2]، فتوصلت إلى أن تجريد الرجل من القوامة التي تمثل هويته يؤدي إلى تشتت الأسرة وتفككها، وقد عبرت عن هذا من خلال قول "أحلام": "لم أكن أعلم أن كل ذلك الحلم الذي رسمه عمي حسان ينتهي هكذا خلال لحظات متقاربة ويكتب على كل تلك الأسرة كل ذلك الضياع وكل تلك الدموع .."[3].

أرجعت الكاتبة أن فقدان "العم حسان" للقوامة إلى تلك الأزمة النفسية التي سببها الآخر/المستعمر، والتي على إثرها أصابته صدمة سيكولوجية جعلته كثير العزلة والانطواء داخل حديقته، أمام شجرة الزيتون التي جلب غصنها من بجاية وغرسها في تربة الآخر، لأنها تذكره بـ"أم السعد" ابنة عمه التي أحبها وأحبته، وفي ليلة عرسهما إغتالها المستعمر "بانجمان" برصاصته، حين حاول إغتصابها فطبعت خدوشا على وجهه دفاعا عن شرفها وشرف عائلتها،" أراد أن يخلعها من نفسها ولكن أم السعد بنت واد غير .. بنت تاكفاريناس خلقت حرة لتموت حرة وتدفن حرة لم تكن تملك خشبة ولا سلاحا تدافع به عن روحها اِكتفت بأظافرها لتغرزها تحت أدمة وجهه المتعفن لتدميه فتلحق بنفسها وروحها واِنطلقت كالمهر البري تجري وتجري ولا تنظر خلفها.. "[4].

[1] الرواية، ص 25.
[2] زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 139.
[3] الرواية، ص 119.
[4] الرواية، ص 49.

وبالتالي فإن فقدان "حسان" لزوجته ليلة عرسهما بطريقة ظالمة وبشعة من طرف الآخر المستعمِر، هو سبب مأساته النفسية التي أصابها القلق وأفقدها القدرة على ممارسة مهامه تجاه أسرته في ما بعد، كزوج وكأب.

لذا فقد مُثّلت شخصية "حسان" فاقدة لحاضرها، وتلجأ دائما إلى تلك الشجرة التي تمثل الماضي لتحتمي بها، لأنها الشيء الوحيد الذي يذكره بهويته المستلبة، ويذكره بالقيم الدينية والفضيلة وحسن الخلق والعفاف، والتي يربطها بـ"أم السعد" التي تمثل نموذج المرأة المحافظة التي اختارت الموت ليلة عرسها على ألا يلمسها الآخر/"بانجمان"، وبالتالي فإن هذا المكان هو متنفس "حسان" الذي يلجأ إليه حين يخنقه الطلاق التام بين الأخلاق والقيم الدينية في أسرته.

وكذلك فإن "أحلام" ترى أيضا أن هذه البلاد تشجع على الفجور وأن الجميع يحظى بالحرية الزائفة المهدمة للدين والشرف والعقل، فنجدها بحكم صغر سنها لم تفهم مقاصد عمها حسان عندما نعتها "بالحرة" أمام بناته اللواتي يبتن خارج المنزل فكان يقصد من وراء هذه الكلمة أنها عفيفة وطاهرة ومحافظة، وهي الصورة المضادة لبناته والمشابهة لـ"أم السعد"زوجته الأولى التي إغتالها المستعمِر الفرنسي ليلة عرسها لأنها دافعت عن شرفها، يقول العم حسان: "- تفضلي يا أحلام بجانبي.. كان يقولها وهو في شوق للمناداة بها بعدما قدمني إلى بناته وهو ينعتني بالحرّة ترى ماذا كان يقصد ورائها؟ كنت أعتقد أن نورموندي هي بلد الحريات كنت أظن أن بناته هنّ اللواتي يمارسن طقوس الحريات بينما أنا فقد جئت من بلد كلاسيكي يؤمن بالعادات والتقاليد والأحكام والقيم وكل تلك الضوابط التي تحكم شخصيتنا الجزائرية، فحريتي جد محدودة ومضبوطة لولا تسريح من الوالد كيف كنت سأتخطى الحدود. ضايقتني هذه الكلمة وداخلني الشعور على أنها كلمة قبيحة تقال للواتي يتخطين حدودهن. ولكن سرعان ما نثرها عمي لبناته التائهات داخل مضمونها وما تحويه واختصرها في كلمتين أنني كالمهر البري"[1].

[1] الرواية، ص 29، 30.

إن حكاية هذه الأسرة الجزائرية التي تغربت في فرنسا فتفككت هويتها وتاهت في وسط عادات غير عاداتها، وحياة غير حياتها، سلبتها جميع قيمها الأصيلة، هي بمثابة تنويه وجرس إنذار للأسر العربية التي صارت تنسلخ عن ذاتها، وهي إعتبار لما حصل مع الآخرين من نكسات وهذا هو المقصد الذي أرادت الكاتبة الإشارة إليه في مضمون الرواية وتدعو إليه عند عتبة النص، تقول الكاتبة "حسيبة موساوي":

"تغرب..ستموت في صحراء قاحلة .. بعد أن يضمحل حلمك .. بعد أن يحاصرك السراب من كل مكان .. بعد أن تجف أودية عروقك .. تتقلص عضلاتك .. تنكمش منحسرة داخل جوف من الأنا .. تخرخر روحك داخل حلقك فلا تجد من يسقيك سلسبيلا .. عساه يروي ظمأك (...) لحظتها فقط يبكي الهيكل منشدا ما تلاه عمر الدقائق :

أعدني إلى الأرز يا خالقي

فليست بلادي هذي البلاد

أعدني فإني في مهجري

غريب اللسان غريب الفؤاد

أغرّد كالطير في بلقع

فيضحك مني الثرى والجماد"[1].

الدلالات الضمنية التي أتى بها النص في حديثه عن الهوية واغترابها في هذه الأسرة هي: "التشيؤ"، حيث أصبح الإنسان لا قيمة له في مجتمعه: فاقد، عاجز، مفرغ، بلا ذات، بلا هوية، بلا كيان ...إلخ. لا يهم: ضياعه، اغترابه، انحرافه، موته ..إلخ. وكل هذه الدلالات تفضي إلى حقل الأشياء، ولأن النص ينهض على الدلالات المتضادة، فقد ذهبت الكاتبة مقابل هذا التشيؤ إلى أنسنة الجماد –من إنسان–، فجعلت من شجرة الزيتون أنيس لـ"العم حسان" في غربته ووحدته وتذكره بـ"أم

[1] الرواية، ص 7 - 8.

السعد"، وهي الكائن الوحيد الذي يفضفض له "العم حسان" بأسراره وآلامه وأحزانه فتستمع إليه بصمت وحكمة.

لكن هذا لا يعني أن الرواية شُيدت وفق أساليب جديدة، بل صيغت قصتها في قالب سردي تقليدي، ومرد هذا أن الكاتبة "حسيبة موساوي" اهتمت بالحكاية من حيث نقل فكرة: "لزوم الحفاظ على المقومات الدينية داخل الأسرة المسلمة، كي لا تتفكك ويتناثر شملها"، وفي مقابل اهتمامها بالحكاية كما تفعل الرواية الواقعية، أهملت الكيفية، وهذا ما يفسر ورود الرواية وفق أسلوب الطرح التقليدي.

**ملاحظات أولية – ج –**

نصل في نهاية هذا الفصل إلى مجموعة من الأحكام حول الروايات التي أخضعناها للدراسة والتحليل، وهي كالآتي:

**1. في رواية (لونجة والغول) لـ"زهور ونيسي":**

الملاحظة التي ندونها عن رواية (لونجة والغول) هي ذلك الميل إلى التسجيلية الذي وثقته "أنا" الكاتبة وفق أيديولوجيتها الخاصة التي تبرز تحت المقاومة والجهاد بأسلوب مباشر في النص، راسمة بذلك –من جهة أخرى بطريقة خفية– صورة للآخر المستعمَر الفرنسي على أنه قاتل وظالم ومجوع ووحشي ..إلخ، ومن هنا جاء المضمون الروائي ليبرز الصراعات الناشبة بين هاتين الأيديولوجيتين.

لم تميز الكاتبة في هذه الرواية بين عملها السياسي كمناضلة وبين وظيفة جمالية الفن الروائي، فغلّبت الأول على الثاني، والملاحظ من خلال بناء الرواية أنها سقطت في فن التقليد لذا أدت الرواية وظيفة دعائية وفق أسلوب تقريري، إذ لا نجد أنفسنا اطلاقا أمام كاتبة مختصة في هذا الفن الأدبي، فما كتبته "زهور ونيسي" هو خطابا أيديولوجيا في شكل رواية، وهو العامل الرئيس الذي أدى إلى تقديم المشكلات السردية وفق طريقة العرض التقريرية، فلم تمرر مآربها خفية بل وفق أسلوب مباشر ومكشوف، ولم تترك مهمة تقديم عالم الشخصيات لحركة الأحداث بل قامت بتقديمها في فقرات متراصة وكأنها دمى

يحركها القلم السلطوي للكاتبة، وهذا ما جعل كل الشخصيات لها نفس الأسلوب الذي هو الأسلوب الواحد للكاتبة، وهذه الهيمنة التي مارستها "زهور ونيسي" على شخصياتها هي الأسلوب الذي من خلاله جعلتها تدافع عن مشروعها الثوري، وهذا ما ولدّ صعوبة التمييز بين الأفكار المطروحة في النص، فاختلاف أنماط الشخصيات لا يعني تعددها لأنها تبقى مسلوبة الحرية وتعبر بشكل أو بآخر عن رؤية واحدة هي رؤية الكاتبة، وتشتغل طول المسار السردي لتعبر كذلك عن وعي الكاتبة وأيديولوجيتها، وعليه نصل أن الكاتبة "زهور ونيسي" كتبت رواية مونولوجية ذات موضوع واحد متمثل في الإتجاه الثوري المعبّر عن أيديولوجيتها بالأساس.

**2. في رواية (عابر سرير) لـ " أحلام مستغانمي":**

النص في رواية (عابر سرير) يجمع بين الصراع القائم بين أيديولوجية المستعمَر وأيديولوجية المستعِمر، دون الميل إلى أحد الجانبين، ومن هذا التكافؤ تتولد رؤية الكاتبة " أحلام مستغانمي"، ومن ذلك التناقض يتولد المعنى في النص، فتتشكل الأيديولوجية في الرواية كمكون للنص الروائي المعبرة عن المدلول السياسي، وأكسبها توظيفها في الرواية وصفا مغايرا عن طبيعتها وهي خارج النص، فقد عبرت عن معنى جزئي من الحقيقة السياسية الفعلية الكلية المتواجدة في المرجع الواقعي، ولم تُنقل كلية، لئلا يتحول النص إلى وثيقة سياسية ومرآة عاكسة للواقع، ومن هنا اكتسب النص الروائي قيمته الدلالية، حيث أن توظيف البعد الأيديولوجي أضاف تعددا صوتيا في الرواية، وبرزت أهميته من خلال الصياغة الفنية له، من حيث جعله عنصر فني بنائي وجانب جمالي في النص الروائي.

**3. في رواية (في الجبة لا أحد) لـ"زهرة ديك" :**

يعد البعد الفلسفي في الرواية هو المحفز الإبداعي، الذي عمل كقوة متوارية في استكمال فعل الكتابة، فبواسطته نقلت الكاتبة "زهرة ديك" واقع العشرية السوداء بصورة شمولية دون الخوض في ذكر تفاصيله الدقيقة، لأن ما أهمّها هو كيفية نقله وفق الأبعاد الفلسفية لتيمة "الخوف"التي رأت أنها الموضوع

القادر على صنع المشهد الواقعي المتأزم بثوراته في تلك المرحلة، وأنها الأنسب لتوصيل فكرة أعمق عن واقع المرحلة الدامية بتقنيات جديدة، وهي الكفيلة للتعبير عنها بجد.

**4. في رواية (حنين بالنعناع) لـ"ربيعة جلطي" :**

يظهر في الرواية أن المنحى العجائبي هو واحد من أساليب الكتابة الجديدة التي تتعامل مع الواقع، والتي تسهم بشكل معمق وفعال في تشكيل خصوصية الخطاب من هذا الجانب.

إضافة إلى الوظيفة الأدبية التي أدّاها العجائبي في إضفاء الرعب عن طريق الغلو والتشديد في تصوير الوقائع فوق طبيعية، فقد توسلت الكاتبة "ربيعة جلطي" من السرد العجائبي إبراز غنى خيالها من جهة ومن جهة أخرى الخروج عن المفاهيم المعروفة، واتخذت منه أسلوب للتعبير عن الخوف الذي تعيشه الإنسانية جرّاء ثورات الربيع العربي.

**5. في رواية (شهقة الفرس) لـ"سارة حيدر" :**

تيمة الجنس في هذه الرواية هي غاية مقصودة من طرف الكاتبة، هيمنت بشكل ملفت على المضمون الروائي، حيث وظفتها بكثير من الجرأة والمباشرة، فتجاوزت حدود التقليد حين أخرجت الممارسات الجنسية في المشاهد الروائية من حدودها الشرعية بين الطرفين/الزوجين، فمس موضوع الجنس فيها عوالم محرمة في ديانتنا الإسلامية ومعتقداتنا العرفية تتمثل في " زنى المحارم".

ومن خطة الكاتبة الفنية أن جعلت هذا الموضوع يمثل الخط الاعتيادي الطبيعي في الحياة داخل الرواية، فالانحرافات السلوكية للبطلة والتفسخات الأخلاقية الجنسية عندها والتي كانت تمارسها بعلم ذويها وزوجها لم تكن تشكل لهم إنحرافا، بل اعتبروها سلوكا سويا وطبيعيا، وعليه فإن الكاتبة استقام لها طرح هذه الفكرة عبر توظيفها للأسلوب الحواري الذي نظر له " ميخائيل باختين" بخصوص " العالم بالمقلوب"، والذي يُرجى من ورائه السخرية من الحياة العادية بما تحمله من قوانين سلطوية وعادات ومعتقدات عرفية، وهذا الإختراق للمسكوت عنه هو السبيل الوحيد لتحاور الذوات بلا قيود واندماجها بلا شروط خانقة .

**6. في رواية (أقاليم الخوف ) لـ"فضيلة الفاروق" :**

يهيمن في هذا المضمون الروائي اختراق طابو الدين الإسلامي، الذي يعتبر دين الأغلبية الجزائرية، ويعتبر الخوض في نقده وإبداء الآراء الحرة في قضاياه من المواضيع المسكوتة عنها، التي لا ينبغي الوقوف عندها.

وقد تجاوزت الكاتبة قدسية الدين الإسلامي، وقامت بتدنيسه من منظور الشخصية الروائية المسيحية المتحررة بسلوكها الإنحرافي، واستساغ لها نقل المضمون الروائي بهذه الطريقة عبر أسلوب التوفيقية الذي طرحه "ميخائيل باختين" في نظريته الحوارية، وهو ما سمح لها بعرض الطابو الديني وفق فكرة فنية ساعدت على تكثيف الدلالات النصية بخصوص تعرية الواقع الديني كما تمارسه فئة معينة وفق مقاسها، وكشفه بغية التحرر منه وتجاوزه.

**7. في رواية (بعد أن صمت الرصاص) لـ"سميرة قبلي" :**

تطرقت الكاتبة لموضوع لم تخصه معظم مضامين الرواية النسوية الجزائرية، وقد مثّل هذا الموضوع التيمة المهيمنة في الرواية، ويكمن في الحديث عن "المصالحة الوطنية" والصراع الذي ولدته بين السلطة السياسية والمثقف، ومن خلاله تعرضت الكاتبة لتعرية وفضح قضايا سياسية يعتبر خوض القول فيها من المواضيع التي يجب السكوت عنها، وتسنى لها ذلك من خلال اتباعها للخطة الفنية التي أتى بها "ميخائيل باختين" بخصوص "اِمتلاء الوعي الذاتي"، وإنطلاقا من هذا شُحنت الشخصية الورقية المثقفة بوعي ذاتي حوله وحول العالم، وعرضته لآلام البطش الإرهابي بغية استنطاق كلمته الأيديولوجية، وعرضته مرّة ثانية للآلام النفسية نتيجة القرارات السياسية الظالمة بخصوص المصالحة الوطنية، وهذا ما شكل للمثقف هوية سياسية متشظية جعلته يعيش بوجدان معذب وإنزواء ذاتي وموت الفاعلية الاجتماعية لديه، وعدم قدرته على تغيير الواقع، وتعد هذه الصفات السلبية هي الصفات المميزة للشخصية في الرواية الجديدة بصفة عامة.

**8. في رواية (عائد إلى قبري) لـ "زكية علال":**

يخالف مضمون هذه الرواية ما عهدناه في الروايات الأخرى من حيث نقلها لصورة وحشية عن السلطة الأبوية، فتتجاوز الكاتبة "زكية علال" هذه الخلفية الثقافية، وتقدم في خطابها التخييلي صورة مضادة لها، تجعل من وجود الأب استمرارية لكيان الابن وتفاعله الإيجابي مع حاضره، واعتبار الماضي/ الأب هو العلاقة الروحية المحفزة على التواصل مع الغد/المستقبل الدراسي للابن، وبموت الأب في الرواية فإن الابن يوسف يفقد إنتمائه للمكان/البيت فيهجره رغم بكاء أمه وإلحاحها على العودة. وكذلك يفقد الابن شغفه بالحياة فلم يعد يهمه مصيره ولا حتى مغامراته للذهاب إلى خط النار في حرب العراق، لم يعد يهمه إن مات أو إن عاد مبتور الساق والرجولة، ولم يعد يهمه إن فارق مشروع زواجه...إلخ، فبموت أبيه فإن الوطن كله أصبح يتيما من منظور "يوسف"، لذا نراه تائه يبحث عن الإنتماء، يبحث عن صورة أبيه في وجوه الغرباء، ويتحسس كل حركة استعطاف من الآخر، لينتشل منها حنان أبوة رحلت عنه مبكرا، وجعلته معطوب الكيان ومنكسر الوجود.

لا يدل تجاوز الكاتبة لصورة الأب الوحشية التي أتت بها الرواية التقليدية تجديدا على مستوى المضمون، لأن هذا التجاوز إذا ما أمعنا فيه التفكير نجده مغلوطا، ذلك أن لجوء الكاتبة إلى قتل الأب هو محاولة منها لسحق الماضي المثقل بموروثه العنيف، وهذا يدل على أن المرأة الكاتبة لم تتصالح بعد بصفة كلية مع الآخر/صورة الأب، وتفضل تطبيق معادلة: (موت الأب مع استمرارية الابن ولو بكيان معطوب) على معادلة (الوجود المتسلط للأب مقابل الذات البنوية المريضة والمسحوقة الوجود).

**9. في رواية (جيناتهم جنوب) لـ"صفاء عسيلة":**

تعطي الكاتبة للزوج في هذه الرواية أوصافا سلبية كالأنانية وشدة شكوكه وعُصابه وغيرته المرضية على زوجته وحب التملك لها، وعلى أنه يستعمل ذريعة القوامة كأداة لقمعها ومنعها من تحقيق حلمها في إنشاء فندق، ومنعها من العمل بحجة أنه مدخلا إلى اللاتنمية، وبذريعة غيرته عليها. وهذا ما جعلها ضحية قمع زوجها وطغيانه على أحلامها بقوة القوامة التي سلبتها من خصائصها المميزة وقدرتها على

الإبداع، لكن الزوجة لم تخنع لهذا القرار التعسفي من طرف زوجها، وبطريقة غير مباشرة ورثت حلمها لابنها الذي حققه لها في ما بعد. ومن هنا نستشف صورة الرجل من منظور الكاتبة وموقفها من قضية المرأة المضطهدة في بيت الزوجية، وتتبين كذلك من خلال النص موقف المرأة المثقفة ووعيها وتحديها للقمع الزوجي الذي حاول طمس أحلامها وثقافتها.

**10. في رواية (تواشيح الورد) لـ"منى بشلم":**

تصور الزوجة في هذه الرواية على أنها متدينة ومحافظة على استقرار بيتها الزوجي بعيدا عن كل المؤثرات الخارجية التي تستطيع أن تؤثر على الزوج فتهدم علاقته مع زوجته، وبناء على هذا تأتي الحكاية لتبرز صورة الزوج –ونجاح علاقته مع زوجته– من خلال إيجابيات الزوجة ودورها في حماية مستقرها، فتصورها الكاتبة على أنها واعية وضابطة لنفسها ومحافظة على شرفها رغم ما قد تتعرض له من إغراءات، وتصفها على أنها الفرد المتحمل للمشاق والاصطدام المجتمعي والمعطي للحب والحضور الأسري والمتعرض للخيبة والغياب الزوجي والمحافظ على المؤسسة الأسرية وعلى القيم الدينية الإسلامية بامتياز، وفي الأخير تأتي الحكاية لتبين النتائج الحتمية لتصرف الزوجة الحكيم وبلوغها منالها في كسب الرهان مع "كمال وإيناس " على أن زوجها مسلم والمسلم لا يخون، وتصل الكاتبة إلى أن إتباع الزوجين للمسار الديني الإسلامي هو ما يحقق نجاح علاقتهما مهما حاولت العلاقات العابرة عرقلة صفو الأسرة.

**11. في رواية (حلم على ضفاف) لـ "حسيبة موساوي" :**

تضعنا الرواية أمام شخصيات فاقدة للهوية تبحث عن وجودها المغترب، فتصور استلاب البعد الديني والأخلاقي واختلالهما لدى أفراد أسرة "حسان" بسبب فقدانه لكفاءة القيادة الأسرية وفق قواعد المنهج الإسلامي، واعتبرت الكاتبة أن هذا التفكك الأسري يعم جل الأسر الجزائرية المغتربة بفرنسا تقريبا، وأرجعت أسبابه إلى عاملين، حيث تعود الأسباب الذاتية الداخلية إلى سلوك الأبوين وعدم امتلاكهما لأسس دينية إسلامية لتقويم الأبناء، فالأم في هذه الرواية مسيحية تؤمن بالتحرر كشرط ضروري للوصول إلى السعادة الروحية، والأب مسلوب الهوية يعيش حالة اغتراب مع ذاته المتشظية

بسبب صدمة نفسية سببها له المستعمر، وهذا ما جعله فاقد للقوامة وبعيد عن هويته الدينية والاجتماعية، وهذا الاغتراب الذي يعيشه إنعكس سلبا على باقي أفراد الأسرة.

وربما عمدت الكاتبة لسلبه سمة القوامة لتبين أنها كارثة تتحمل المرأة (الزوجة–البنت) نتائجها بالدرجة الأولى، فقد أدى استلاب القوامة من الأب "حسان" إلى رضوخه للسلوك الانحرافي لبناته في فكرة عزوفهن عن المبيت في المنزل الأبوي، وبالتالي فإن أنماط السلوك الصادرة عن الأبوين هي السبب الأول في انحراف البنات.

أما العامل الموضوعي الخارجي أرجعته الكاتبة إلى المنظومة الفكرية الليبيرالية، التي أعطت الحرية للفرد وألزمت الحكومة بإزالة جميع العقبات التي تعرقل مسيرته، ومن بينها وجوب تدعيمها للأبناء على هجرة بيت الأبوة في سن معينة إذا ما اختاروا ذلك لكي يتمتعوا بتلك الحرية –الزائفة من منظورنا–، وقد أدى اتخاذ بنات "العم حسان" قرار عيشهن خارج بيت الأبوة إلى تغير في مسار هذه الأسرة وأدائها وعلاقتها في ما بين أفرادها، وأوصلها إلى سوء العاقبة حيث تشتت شملها وظهرت نزاعات وصراعات روحية وأصبحن يشعرن باللانتماء، نتيجة تشظي هوية الأسرة وغياب وعي كل فرد فيها بموقعه ووظيفته وأهميته داخلها.

إن البحث عن الهوية التي غيبها الآخر هي المحور المركزي في هذا الفصل، ومن خلال النماذج المدروسة نلاحظ أن الكاتبة الجزائرية تبدأ بالكتابة عن الهوية انطلاقا من كينونتها التي تراها تختلف عن كينونة الآخر، ويعتبر هذا المبدأ هو المسار الذي تتفق عليه الرواية النسوية، والذي يعبر عن الهوية الواحدة لها، الحاملة لمضامين متعددة ذات أبعاد مختلفة ومتناقضة داخل النص.

تتفق الكاتبة في حديثها عن الثورة على أن الآخر يمثل لها المستبد الذي ينبغي مقاطعته ومحاربته، لأنه سبيل يحاول رميها في إنتمائه السلبي وإبعادها عن هويتها الحقة، ويسعى لإلغاء ثباتها ووجودها وإنتمائها الوطني، وقد تعددت طرائق مواجهة الآخر واختلفت من كاتبة إلى أخرى، فوظفت البعد الأيديولوجي السياسي في المواضيع التي تتحدث عن الثورة الجزائرية، ووظفت البعد الفلسفي في المواضيع

التي تتحدث عن العشرية السوداء في الجزائر، ووظفت البعد العجائبي في المواضيع التي تتحدث عن الربيع العربي.

وفي العالم التحرري وضعت الكاتبة ذاتها في أقصى درجات الانفتاح على الآخر، بالتمرد على قوانينه، محاولة صنع هوية على مقاس كينونتها الأنثوية، فنراها تؤمن أن جسدها هو الذي يجعلها تشعر بهويتها ويمنحها التفرد والخصوصية، لذا فهي رافضة للتبعية الذكورية وغير معترفة بها كحقيقة، ومستفزة لقوانين الواقع ومتجاوزة لكل سلطة تحاول تقييدها، لذا تميزت كتابتها بالمواجهة المتصاعدة وجرأة الطرح كونها هوية أنثوية لها قدرة على التغيير، فالكاتبة هنا تبحث عن تحررها وانبعاثها الروحي والجسدي والفكري الذي يحقق لها ذاتها وكينونتها، لذا نجدها تربط العالم الخارجي بعالمها الداخلي في مشروع صنعها لهويتها الخاصة بها، وكأنها تريد استكشاف ذاتها عبر الخارج، وقد استندت للتعبير عن هذا على معطيات"ميخائيل باختين" في النظرية الحوارية (العالم بالمقلوب/ التوفيقية/ اِمتلاء الوعي الذاتي)كونه الأسلوب القادر على تحريريها من المخاوف والقيود، فتستحضر الآخر في النص من باب التمرد عليه كونه سبب مأساتها لذا نجد حديثها يشير إلى حياتها الداخلية وما تحمله من إنفعالات وأحاسيس ومواقف تجاه الآخر/السلطة، وهذا ما يحقق مزية التعددية الصوتية داخل الخطاب الروائي.

وفي عوالم الأسرة نلاحظ أن الكاتبة تريد تنميط أناها المخالفة للآخر بحكم هويتها الأنثوية، فترى استحالة امتلاك الرجل لإحساس الأمومة، ومنه فهي ترفض تلك الهجنة التي تربطها بالطرف الآخر، وترى أن التفاعل الحق يتم داخل ذاتها، ولهذا تطالب بالاستمرارية مع أناها التي تحدد هويتها، ومن هنا تولدت لديها رغبة في الإنفصال والتحرر من صورة الزوج المستبد، وإماتة صورة الأب المعنف، ونفهم من هذا أنها تراهن على الإنغلاق على هويتها خوفا من الآخر، والانفتاح مع ذاتها، أي أن الهوية لديها اقترنت بمقاطعة الآخر، والاستمرار مع الأنا. وهذا هو الدافع أيضا وراء انغلاقها على أصولها وخوفها على موروثها الثقافي والاجتماعي بغية الحفاظ على ثبات هويتها العربية والإسلامية التي ترى فيهما الإنتماء الحق الذي يضمن لها سيرورتها الطبيعية، لذا نراها رافضة للفكر الغربي، ورافضة لكل تغيير

بإمكانه أن يهدد الأسرة ويفكك كيانها ووجودها، لذا فهي تشعر بهويتها في سياق تفاعل ذاتها مع محيطها العائلي في ظل قواعد الدين الإسلامي.

# خاتمة

شهدت التجربة الروائية النسوية الجزائرية تحولات فنية وموضوعية في مسارها التكويني، وراهنت أغلب الكاتبات على التجريب الروائي حين وجدت فيه كينونتها المتجددة، والتيار الأمثل القادر على احتواء فكرها المتحرر، والمجال الأرحب الذي يسمح بسعة انتشار أفكارها المطلقة بأريحية، وهذه هي الفرادة التي ظلت تبحث عنها، والتي ميّزت أغلب الروايات النسوية الجزائرية، بينما ظلت فئة قليلة منهن ضمن إطار الكتابة الكلاسيكية لاعتبارات عديدة.

وتأسيسا على المقاربات النصية للروايات النسوية الجزائرية المنتخبة في هذا البحث، يمكننا رصد بعض أساليب الكتابة في الرواية النسوية الجزائرية من خلال النتائج التالية:

**أولا**: رصدنا مجموعة من النصوص الروائية التي نهضت على التجديد على مستوى الجانب الذي قمنا بدراسته في هذا البحث والذي مثل العنصر المهيمن فيه، وهذا يعني أن النماذج المنتخبة الموسومة بالتجديد وفق ما قدمته من معطيات سردية دالة على ذلك، لم يمس فيها التجديد جميع مشكلاتها السردية سواء من ناحية الشكل أو المضمون، أي أنها قامت بتجريب جزئي، ولم تصل بعد إلى مرحلة النضج الكلي، فحتى لو أنها جددت في بعض أساليب الرواية، فتبقى ثمة أساليب لازالت تقليدية داخل الرواية الواحدة، ونستثني من هذا القول ما كتبته "أحلام مستغانمي" في ثلاثيتها، لنقول أن أساليب الرواية عندها ولدت ناضجة ومجددة.

أبرز الأسماء النسوية التي قدمت تجديدا في الرواية الجزائرية هي:

- أحلام مستغانمي في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير).
- هاجر قويدري في روايتيها (الرايس)، (نورس باشا).
- منى بشلم في روايتها (أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية).
- فريدة إبراهيم في روايتها (أحلام مدينة).
- ربيعة جلطي في رواياتها (نادي الصنوبر)، (الذروة)، (حنين بالنعناع).
- ضاوية كربوس في روايتها (عودة برج إيفل إلى آيت عجيبة).

- سارة حيدر في روايتها (لعاب المحبرة )، (شهقة الفرس).
- ياسمينة صالح في روايتها (لخضر).
- هدى درويش في روايتها (أمال .. حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين).
- إنعام بيوض في روايتها (السمك لا يبالي).
- فضيلة الفاروق في روايتيها (مزاج مراهقة)، (أقاليم الخوف).
- زهرة ديك في روايتها (في الجبة لا أحد).
- سميرة قبلي (بعد أن صمت الرصاص).

ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها بخصوص ملامح التجديد في هذه النماذج هي:

- تكتب الروائية انطلاقا من مرتكز تورط الذات في الكتابة، لذا يبرز ضمير المتكلم، ويتجلى الحكي بأسلوب حميمي عن طريق توظيفها لتقنية البوح، كما يبرز كذلك أسلوب تذويت الكتابة، وهي تقنية سردية اتجهت لها لخلق تعددية صوتية داخل الرواية، وهنا يختفي صوت السارد لتتكلم الشخوص بصوتها معبرة عن نفسها بلسانها، وكثيرا ما ينتج عن المبالغة في تذويت الكتابة تشظي الحكاية الرئيسية، حين تتعدد الحكايات على لسان الشخصيات، وهذا التشظي الحكائي هو انعكاس لتمزق الواقع وتشتته، وهو سمة من سمات التجديد في الرواية.
- لم تهتم الكاتبة الروائية الجزائرية بالشخصية كعنصر فني بنائي، فصورتها على أنها محبطة ومكبوتة ومسلوبة القيمة ومنحطة اجتماعيا، وهذا ما جعل الكاتبة تكتب بحزن وخذلان وقلق وخيبة في التوقع، ففي غياب تجلي الشخصية على واقع الحكاية، لجأت الكاتبة إلى الانتهال من الحلم، وتعويضها في أحيان أخرى بالأشياء لتشييد العالم الروائي، وهذا التشيؤ هو ترجمة لقسوة واقعها ولسلبية الذات الإنسانية وفقدانها لصفاتها وملامحها وتغريبها.

- تكتب الروائية الجزائرية على وتر التقنيات الحديثة وفق تيار الوعي والوجودية، وهنا تشتغل الرواية على البوح الذاتي والاعتراف بمونولوج مطول يظل يبحث في أعماق النفس عن القيم المطلقة حتى يصل بها إلى الحلم والتوهم والجنون، وهذا النوع من الكتابة يجعل القارئ فاقد للزمكان الروائي، ويعيش غموض عالمه ومبهماته، وغير قادر على مسك تفاصيل الحكاية وفي كثير من الأحيان يخرج من القراءة دون فهم بأحداث القصة، وهذا ما يتطلب منه قراءة أخرى، ما يكاد يتذكره أن الشخصية التي تتحدث عنها الرواية هي شخصية ذات تفاعلات باطنية متوترة تصارع واقعها الذي فرض عليها قيودا وآلاما وترفضه، فالكاتبة تلجأ إلى رسم الشخصية وفق هذه السلوكات المتناقضة لكي تعبر عن تناقضات الواقع الموضوعي وتمزقه، وتعتمد في ذلك على تقنية "المزدوج"، فترسم شخصية البطل ممزقة ومشتتة فكريا، ومزدوجة يصدر عنها أسلوبين متعارضين، وهذا ما يولد بطبيعة الحال تعددية صوتية في الرواية نسمعها من خلال حديث الشخصية مع ذاتها المنشطرة عنها.
- تكتب الروائية بفكر يتجاذب بين الماضي والحاضر، مشكلة بذلك على مستوى بنية النص الروائي مفارقات زمنية، تعمل على خلخلة الزمن السردي، وهذه الانسيابية للتنقل الزمني تدل على تذبذب الحالة النفسية للكاتبة، فكثير ما نجدها تهرب من الحاضر، وتحتمي بالذاكرة، فتستدعي حكايات الماضي بحنين، ذلك أن الحاضر يعبر عن واقعها الراهن المشوه، الذي تفر منه نحو كيانها، محاولة البحث عن هويتها من خلال الاستذكارات النصية الحاضرة بقوة في الرواية، والتي تعمل على إضعاف حضور الترهين السردي، ويعتبر هذا من سمات التجديد في الرواية، حيث تعمل المفارقات الزمنية على كسر خطية الزمن الكرونولوجي للتدلال على ما آل إليه الواقع من عبث وتشظي.
- تسنى للكاتبة التعبير عن إنحطاط القيم الراهنة من خلال توظيفها للسرد المؤسس وفق جماليات التشظي، حيث لجأت إلى إستعمال تقنية تفتيت الحبكة وتشظي الحكاية، ورأت

أنه لا يمكن التعبير عن واقع لامعقول ببناء متماسك، لذا قامت بتفجير البنية التقليدية للرواية وتخلت عن بنائها: التمهيد، العقدة، الحل، كما قامت بإلغاء أهمية الحكاية، من خلال جعل كل فصل فيها يمثل مشهدا قائما بذاته، يمكن تقديمه أو تأخيره دون أن يؤثر على البناء الفني للرواية ككل، ويعتبر هذا من أساليب التجديد في الرواية، حيث يتم إلغاء مبدأ السببية، ويُعتمد على مبدأ الزمن النفسي في نمو أحداثها.

- بنت الكاتبة المكان الروائي وفق هندسة جديدة، فلم تهتم بأبعاده الجغرافية ووظائفه التزيينية كما في النظرة التقليدية، بل ربطت المكون المكاني بالحالة الوجدانية للشخصية، بغية أنسنته واستنطاقه عبر ما يفرزه من قيم تظهر على نفسية الشخصية: قيد ،حرية، غربة، ألفة .. إلخ، ولذا نجد أن أغلب الروائيات يحملن مكان "المدينة" بدلالات التشوه والغربة والانشطار والتدنيس، في مقابل ما يمثله فضاء الصحراء للشخصية من حرية وألفة وانفتاح .. إلخ، ومن جانب آخر فإن الكاتبة الروائية تذكر الكثير من الأماكن في متنها الروائي، لكن هذه التعددية تأتي دون وصف استقصائي للأمكنة، لأن ما يهمها هو أن ترسم المكان بأبعاد أكثر عمقا من خلال جعله محمل بالدلالات الرمزية الأسطورية والصوفية .. .إلخ، فهي تتغنى كثيرا بمدينة قسنطينة وحي القصبة بالجزائر العاصمة، وعندما تذكرهما فهي تكتب بشاعرية متدفقة.
- وظفت الكاتبة الروائية "التعددية" كسمة دالة على التجديد في خطاب الأقوال، ونوعت في كيفية توظيفها، فنجدها مرّة تبني هندسة قول الرواية وفق تعدد الرواة وما ينجر عنها تعدد في الرؤى والصيغ السردية، ومرّة أخرى ينهض راو واحد بتأطير السرد ويروي من زوايا متعددة، فقد يكون حاضر داخل الحكاية ومشارك فيها أو خارجها أو شاهد عليها وهكذا ...إلخ، وتستهدف الكاتبة هذه التقنية لكي تضلل المتلقي وتركبه .

- تبرز مظاهر التجديد في هيئة القص من خلال الاعتماد على راو ليس كلي المعرفة، ينقل للقارئ صيغ أقوال الشخصيات في بناء متقطع ومشوش، ويعتمد في النقل على أسلوب السرد التذكري، إذ كلما تذكر قول يحشره داخل الخطاب الروائي، وهذا ما يفسر تناثر أقوال الشخصيات مبعثرة في الخطاب، لأنها خاضعة لذبذبات الذاكرة، وهو ما يجعل الأحداث واردة بلا تسلسل ولا ترتيب أيضا، وكأنه فيلم سينمائي، بغية التشويش على القارئ وإرباكه وزرع الشك في الأقوال الواردة في النص وهذا بغية إشراكه في التفسير والتحليل وفك اللغز، عكس الرواية التقليدية التي تقدم له كل شيء بشكل جاهز من قبل عن طريق توظيفها لراو عليم بكل شيء، ونسجل أيضا ظهور روايات أخرى تمزج بين الراو العليم والراو غير العليم، وهذا ما رأيناه في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي.
- اتجهت الكاتبة نحو منحى كتابي جديد بغية إيجاد جنس أدبي قادر على ترجمة هموم العصر، فلجأت إلى تهجين الشكل الروائي عن طريق انصهاره مع الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ومنه تلاقح السردي مع: المسرحي، الشعري، السينمائي، التاريخي ... إلخ، وهذا الانفتاح الروائي على الأجناس الأخرى ولّد شكلا فنيا هجينا وجديدا، عبّر عن النضج الفني والحداثة التي استطاعت الكاتبة الروائية الجزائرية في فترة وجيزة بلوغها، وتجاوز الصعوبات التي واجهتها في المرحلة الأولى التقليدية.

ظهرت عملية التداخل والتهجين أيضا من خلال "الميتاقص" عبر تداخل الواقع مع الخيال في الرواية، ونقد الكاتبة مشروعها القصصي وطرح قضايا تتعلق بنظرية كتابة القصة...إلخ، كما أن الكاتبة استطاعت أن تشخص اللغات بأشكال فنية قائمة على المزج والانفتاح، ويظهر هذا في التهجين والأسلبة، الذي نتج عنهما تعدد في الأصوات واللغات، وساهما في إثراء النص الروائي وتغذية اتجاهه الحواري.

- يظهر في المتن الروائي أسلوب جديد في توظيف الأيديولوجية، تعرض فيه الكاتبة للعديد من الصراعات القائمة بين الأيديولوجيات المتعارضة، دون ميل إلى واحدة منها، وبهذه الطريقة تتشكل العديد من الدلالات النصية المعبرة عن الأيديولوجية، التي استقتها الكاتبة من الواقع الموضوعي بشكل جزئي، فلم تنقل الحقيقة كاملة لئلا يتحول الخطاب الروائي إلى وثيقة سياسية ومرآة عاكسة للواقع، بل وظفت هذا الجزء كعنصر فني بنائي وكمكون للنص الروائي، وجعلته يساهم إلى جانب الأبعاد البنائية الأخرى في تعدد الأصوات والرؤى داخل الرواية.
- يظهر التجديد في المتن الروائي للكاتبة الجزائرية –أيضا– من خلال فنيتها في التعبير عن أزمات الوطن وفق أبعاد جمالية، حيث نقلت واقع العشرية السوداء وفق بعد فلسفي لتيمة الخوف، بغية تقديم مشهد عميق دال عن دموية تلك المرحلة المتأزمة، وقد اهتمت بتاريخ العشرية السوداء أكثر من فترة الإحتلال الفرنسي للجزائر والتاريخ الغابر، وبالإضافة إلى هذا فقد وظفت البعد العجائبي بأسلوب جديد، إذ لم تجعله غاية لتخويف المتلقي وبث الرعب فيه أثناء القراءة كما جرى توظيفه في الرواية التقليدية، بل جددت في أسلوب توظيفه، واتخذته وسيلة للغلو في تصوير الوقائع فوق الطبيعية في الواقع العربي، وعرض عظمة هول أزمة الربيع العربي، وبهذا الشكل ساهم البعد العجائبي في تشكيل خصوصية الخطاب الروائي.
- نلمس التجديد في المتن الروائي من خلال حديث الكاتبة الجزائرية لعوالم مسكوت عنها، ولم يكن وقع هذا الحديث عبر توظيف الطابوهات بأسلوب طرح فحسب، بل إن الكاتبة الروائية الجزائرية وظفته توظيفا فنيا وجماليا أيضا، عن طريق استعمالها للأساليب الحوارية التي جاء بها "ميخائيل باختين"، فوظفت تيمة الجنس عبر أسلوب "العالم بالمقلوب" بغية السخرية من قواعد وأعراف الحياة العادية والقوانين الطبيعية ومن الواقع وسلطويته، فطرحت

الممارسات الجنسية كغاية، وصرّحت بالغريزة الأنثوية ورغباتها الجنسية بشكل مكشوف ومباشر، وبهذا فقد تجاوزت التصوير التقليدي الذي يلمّح إذا ما تحدث عن الجنس ويحصره في العلاقات الزوجية فحسب، ويظهر أسلوب "العالم بالمقلوب" عندما جعلت من التفسخ الأخلاقي للشخصية البطلة وممارستها لزنى المحارم أمر اعتيادي وطبيعي في نظر زوجها ومن هم من حولها.

ويتجلّى الأسلوب الحواري للتوفيقية في المتن الروائي أثناء لجوء الكاتبة الجزائرية إلى حديثها عن طابو الدين، بغية إظهار السلوكات الخفية والكشف عن التعاملات المقنعة وفضح الحقيقة المدنسة التي تخفيها بعض الفئات المسلمة تحت شعار الدين الإسلامي، لذا وظفت الكاتبة أسلوب التوفيقية لأنه الأقدر على تصوير المشاهد وفق رؤية واضحة، ونقل الدلالات البسيطة بأكثر تكثيف وفنية.

وفي حديث الكاتبة الروائية عن السياسة نجد أنها تجاوزت المواضيع الجاهزة، وفضحت ما كان مسكوتا عنه في الروايات التقليدية أثناء حديثها عن السلطة، فكشفت أنها تعمل كل ما بوسعها لاستبداد المثقف كونه يمثل الفئة القادرة على الفهم والتغيير وهذا ما يتعارض مع مصالحها واستمرارية وجودها، فالكاتبة ترى أن السلطة وراء كل المآسي التي يعيشها المثقف الثائر، ومن هنا لجأت الكاتبة في متنها الروائي إلى خدش المحرمات السياسية ومسائلتها لقضية المصالحة الوطنية عبر لسان المثقف، وقد تيسّر لها ذلك عبر اتباعها للأسلوب الفني الذي خطه "ميخائيل باختين" للكشف عن أفكار البطل وكلمته الأيديولوجية عن طريق اِمتلاء وعيه الذاتي.

**ثانيا:** رصدنا بعض الأقلام النسوية التي قدمت نماذج روائية لم تكسر قواعد النموذج التقليدي، فنقلت صورة حية عن الواقع الاجتماعي ببناء متماسك، وبقيت خاضعة للعوامل التي تمثل جوهر الكتابة في الرواية الواقعية من إنسجام وتناسق وتطابق ... إلخ، وهي:

- زهور ونيسي في روايتها (لونجة والغول).
- منى بشلم في روايتها (تواشيح الورد).
- زكية علال في روايتها (عائد إلى قبري).
- صفاء عسيلة في روايتها (جيناتهم جنوب).
- حسيبة موساوي في روايتها (حلم على ضفاف).

ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها بخصوص ملامح التقليد في هذه النماذج الروائية:

- بروز أسلوب تقليدي في طريقة توظيف بُعد الأيديولوجية الثورية، وفيه لم تفرق الكاتبة بين عملها السياسي كمناضلة وبين جمالية الفن الروائي، فنقلت أيديولوجيتها إلى النص السردي وفق أسلوب تقريري مباشر، وهذا ما جعل الرواية وكأنها وثيقة خطاب أيديولوجي قائمة على التسجيلية، مارست من خلالها الكاتبة سلطتها على باقي الشخصيات، وأرغمتها على الدفاع عن مشروعها الثوري وعن أيديولوجيتها، إذ لم نجد في الرواية إختلافا وتعددا في أنماط الوعي لدى الشخصيات، بل كل المشكلات السردية خاضعة لهيمنة الرؤية الواحدة للكاتبة، وهذا ما ألغى البعد الجمالي للرواية.
- انعكست خصوصية هاجس اهتمام المرأة الجزائرية بأسرتها على الروايات التي كتبتها، إلى أن غدت هذه التيمة هي الممكن في كل رواية نسوية جزائرية، إذ عبرت الكاتبة عن القضايا المتعلقة بعلاقتها مع الآخر، كأب وكزوج.
- النتيجة التي يمكن تسجيلها في هذا السياق (عالم الأسرة) هو أن الكاتبة طرحت هذه المواضيع بأسلوب تقليدي، حيث لم نعثر على أي تجديد على مستوى المضمون، وهذا ما

يجعلنا نقول أن هذه النماذج المنتخبة لم تصل بعد لمرحلة النضج الفني و لو بجزء بسيط، فكل ما قامت به الكاتبة هنا هو عرضها للأفكار بطريقة تقليدية دون اللجوء إلى كتابتها وفق أبعاد فنية تخييلية، فحاولت إلغاء الآخر من خلال قتل الأب أو إعاقة الرجل وسلبه فحولته وجعله يعيش بكيان معطوب وتوصيفه بالمرض العُصابي والشكوك المرضية تجاه الزوجة، وعليه فهي لم تتجاوز النظرة التقليدية بخصوص المرأة التي رسمتها على أنها لا تزال خاضعة للظلم الذكوري وتعيش تحت ذريعة قوامته ومضطهدة في بيت الزوجية، ولازالت تعاني من تعنيفه كأب وزوج وأخ .

- نستشف من خلال المتن الروائي أن الكاتبة الجزائرية ترى في الدين الإسلامي قاعدة أساسية لبناء هوية سليمة للأسرة ككل، وأن الخروج عن تعاليمه وركائزه هو السبيل للاغتراب وفقدان الإنتماء داخلها وهو العامل المباشر لتفككها وتشظي هويتها ونمو السلوك الانحرافي للأبناء ولنشوب الصراعات الروحية في ما بينهم، لذا فالكاتبة تمجد الهوية العربية الإسلامية، ووجوب الاحتماء بها من المنظومة الفكرية اللبيرالية التي تسعى إلى تدنيس المعتقدات الإسلامية بخاصة، وعرقلة المسيرة الحسنة للأسرة المسلمة، وهذا ما جعلها تكتب نصها الروائي بعيدا عن توظيف الطابوهات وما هو مسكوت عنه.

عموما، نصل إلى القول أن بعض الأقلام الروائية الجزائرية لا تزال تكتب بأسلوب تقليدي وفق مرتكزات الرواية الواقعية، ونرجع السبب الرئيس في هذا، إلى تجربتها المبكرة في ممارسة العمل الروائي، أوإلى بعدها عن الإختصاص الأدبي وفنيته (زهور ونيسي، حسيبة موساوي، زكية علال، صفاء عسيلة .. .إلخ)، ونفصل الحديث لنقول أن الأقلية أيضا من استطعن بلوغ التجديد (أحلام مستغانمي، سارة حيدر، فضيلة الفاروق، ربيعة جلطي، زهرة ديك ...إلخ)، وأن هناك روايات نسوية جزائرية جددت في عناصر سردية معينة دون سواها، وهذا يعني أنها لازالت تسعى في طريقها نحو التجريب الكلي في أساليب الرواية (منى بشلم، هدى درويش، هاجر قويدري، ضاوية كربوس...إلخ).

يعدّ هذا الجهد خطوة أولى في طريق لا تزال طويلة للبحث والاستقصاء ما دام هناك تراكم نصوصي في نمو متزايد، ولا يزال موضوع السردية النسوية الجزائرية الروائي بحاجة إلى البحث والتقصي لما يشتمل عليه من حمولة ثقافية ومعرفية.

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

**القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع)**

**أولا – المصادر:**

**– أ –**


- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار نوفل، بيروت، دط، 2013.
- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار نوفل، بيروت، دط، 2013.
- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، الناشر هاشيت أنطوان، بيروت، دط، 2013.
- إنعام بيوض، السمك لا يبالي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2004 .


**– ح –**


- حسيبة موساوي، حلم على الضفاف، دار الروائع للنشر، الجزائر، ط2، 2013.


**– ر –**


- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2015.
- ربيعة جلطي، الذروة، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2014.
- ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2012.


**– ز –**


- زكية علال، عائد إلى قبري، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2015.
- زهرة ديك، في الجبة لا أحد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
- زهور ونيسي، تغريدة المساء، منشورات ANEP، د ط، 2015.
- زهور ونيسي، لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، د ط، د ت.

**– س –**

- سارة حيدر، شهقة الفرس، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2007.
- سارة حيدر، لعاب المحبرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2006.
- سميرة قبلي، بعد أن صمت الرصاص، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2008.

**– ص –**

- صفاء عسيلة، جيناتهم جنوب، فيسير للنشر، الجزائر، د ط، 2012.

**– ض–**

- ضاوية كربوس، عودة برج إيفل إلى آيت عجيبة، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2014.

**– ع–**

- عائشة بنور، إعترافات إمرأة، منشورات الحضارة، الجزائر، د ت، ط2.

**– ف –**

- فريدة إبراهيم، أحلام مدينة، منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2013.
- فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2010.
- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف، بيروت، الجزائر، ط3، 2015.
- فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2013.

**– م –**

- منى بشلم، أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية، منشورات الإختلاف، منشورات ضفاف، الجزائر، بيروت، ط1، 2013م.
- منى بشلم، تواشيح الورد، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013.

**– ن –**

- نورة طاع الله، عبادة الجسد، دار كليوباترا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017.

**– هـ –**

- هاجر قويدري، الرايس، منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2015.
- هاجر قويدري، نورس باشا، منشورات ANEP، الجزائر، د ط، د ت.
- هدى درويش، أمال .. حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين، دار تلانتيقيت للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010.

**– ي –**

- ياسمينة صالح، لخضر، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010.

**ثانيا – المراجع:**

**1. المراجع بالعربية:**

**– أ –**

- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دراسة، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2010.
- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.
- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، الأردن، ط1، 2004 .

- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د ط، 1970.
- الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، دط، 2012.
- الأخضر بن السائح، شعرية المكان في الرواية العربية، ذاكرة الجسد نموذجا، دار التنوير، الجزائر، دط، 2013.
- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993 .
- أمينة غصن، نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار المدى، دمشق، ط1، 2002.

**- ب-**

- بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.
- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005.
- بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1978 .

**- ج -**

- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979.
- جميل حمداوي، سوسيولوجية النخب، النخبة المغربية أنموذجا، شبكة الألوكة، ط1، 2015 .

- جميل حمداوي، مكون الوصف في الرواية العربية، الوصف الروائي في ضوء المقاربة البنيوية السردية، دار نشر المعرفة، المغرب، دط، 2014 .

## - ح -

- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2009.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012.
- حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.
- حكمت النوايسة، وعي الكتابة، دراسة في تجربة إلياس فركوح السردية، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2008.
- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
- حميد لحميداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، مؤسسة بشرى للطباعة والنشر، الدار البيضاء، دط، 1984.

- حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . بيروت، ط1، 1990.

- خ -

- الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، د ط، 2013 .
- خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1999.
- خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012.

- ر -

- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2003.
- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2، 1975.
- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية بلاغة الإختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002.
- رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى، دمشق، د ط، 2001.

- ز -

- زليخة أبو ريشة، أنثى اللغة أوراق في الخطاب والجنس، دار نينوي، سورية، د ط، 2009.
- زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سارس، تونس، ط1، 2002 .
- زهور كرام، خطاب ربات الخدود، مقاربة في القول النسائي العربي والمغربي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2009.
- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.

**– س –**


- سالم المعوش، الروائي أمين الزاوي وإعلانات المسكوت عنه، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2012.
- ساميا بابا، مكون السيرة الذاتية في الرواية، حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.
- سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1981.
- سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.
- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985.
- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.
- سلوى السعداوي، الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، دار تونس للنشر، تونس، ط1، ماي 2010.
- سليم بتقة، البعد الأيديولوجي في رواية الحريق لمحمد ديب، دار علي بن زيد، الجزائر، ط1، 2013 .
- سليمة عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية، الرواية والتاريخ، تقديم : واسيني الأعرج، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.
- سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، د ط، 2007 .

- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985.

**– ش –**

- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية،منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، دط، سبتمبر 2008.

**– ص –**

- صالح معيض الغامدي، كتابة الذات، دراسات في السيرة الذاتية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2013.
- صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، ط1، 2006.
- صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2012.
- صلاح الدين التيجاني، الكنز في المسائل الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1999.
- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط، 2009 .
- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، دت.

**– ع –**

- عاطف فضل، جميل بن عطا، إسماعيل أبو عدوس، فن الكتابة والتعبير، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2013.
- عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية ناشرون، منشورات الإختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008.

- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط1، 2001.
- عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، دار توبقال، المغرب، ط1، 1994.
- عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882.1952، دار الحداثة، القاهرة، ط1، 1985 .
- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، منشورات الأمسية، دمشق، ط1، 1990.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998 .
- عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2011 .
- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الإختلاف، منشورات ضفاف، الجزائر، بيروت، ط 1، 2013.
- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،حزيران 1990.
- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2006.
- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، دت.
- عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، منشورات دفاتر الإختلاف، المغرب، ط1، 2015.
- عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.

- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.
- عمر الرويضي، سيميائيات المسرح، إمكانات المقاربة وحدود الإقتحام، كلمات للنشر والطباعة والتوزيع، صنعاء، دط، دت .
- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، الرباط، دط، دت.

**– ف –**

- فاضل الأسود، السرد السينمائي، خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2007 .
- فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الإختلاف مقاربة للأنساق الثقافية، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربية، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2010.

**– ق –**

- قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي،مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، د.ط،2009.

**– ك –**

- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، المعرفة، بيروت، ج.4، د ط، 1982 .

**– ل–**

- لطيفة الدايمي، أصوات الرواية، حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين، دار الصدى، دبي، ط1، 2015.
- لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

**–م –**

- مجموعة من المؤلفين، المحكي، الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع، تقديم : سعيد يقطين، إشراف: منى بشلم، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014 .
- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2004.
- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 2002.
- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، منشورات مجلة دبي الثقافية، دبي، ط1، ماي 2011.
- محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، الإنتشار العربي، بيروت، ط1، 2005.
- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها،الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011.
- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002.
- محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوي، سورية، دط، 2012.
- محمد صابر عبيد، الرواية الرائية، لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2013.
- محمد عبد الرحيم الزيني، حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، دار اليقين، مصر، ط1، 2011.

- محمد عبد الله يونس، الأسطورة، مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2014.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1973.
- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008 .
- محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2013.
- محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- محمد نور الدين أفايا، الهوية والإختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، دت.
- محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، دار الحوار، سورية، ط1، 1986.
- محمود الضبع، غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2014 .
- مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000 .
- مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة . الرواية النوبية نموذجا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، مارس 2000.
- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، تيار الوعي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998.

- مريم جبر فريحات، البوليفونية في الرواية العربية ودراسات أخرى، وزارة الثقافة، الأردن، دط، 2013 .
- مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، أكتوبر 1998.
- منى الشرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات ضفاف . دار الأمان، بيروت . الرباط، ط1، 2015.
- منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد، دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي، الإنتشار العربي، بيروت، ط 1، 2015.
- مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2004.

**– ن –**

- نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق، د ط، 1997.
- ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 2012.
- نبيل سليمان، الرواية العربية والمجتمع المدني، الإرهاب . الدكتاتورية . حقوق الإنسان، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دط، دت.
- نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.
- نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2008.
- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية ( 1885 . 2004 )، دار فارس، الأردن، ط1، 2004 .
- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، الجزائر، ط 1، 2010.

- نهلة فيصل أحمد، التفاعل النصي، التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.
- نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، عربية للنشر والطباعة، القاهرة، ط2، 2006.
- نوال السعداوي، هبة رؤوف عزت، المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000.

**-هـ -**

- هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.

**- و-**

- واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت .
- وانغ جينغ، الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب (1942 . 2009)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، ط1، 2013 .
- وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر، دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف، منشورات نوميديا، الجزائر، دط، 2014.
- وداد بن عافية، الشعر النسوي الجزائري، سياق التكوين، البنية وإبدالاتها، منشورات نوميديا، دط، دت، 2015.

**- ي -**

- يحي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، دت .
- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط2، 1999.
- يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1976.

- يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.
- يمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997.

## 2 . المراجع المترجمة

**– أ –**

- إدوارد سعيد، صورة المثقف محاضرات ريث سنة 1993، تر: غسان غصن، مر: منى أنيس، دار النهار، بيروت، د ط، د ت.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت .

**– ب –**

- باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015.

**– ت –**

- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر : الصديق بوعلام، مر: محمد برادة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994 .
- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

**– ج –**

- جافين ميلار، فن المونتاج، تر: أحمد الحضري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1987.
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي – عمر الحلي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

**– د –**

- ديفيد بريتش، لغة الدراما، النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

**– ر –**

- رث باركن غونيلاس، الأدب والتحليل النفسي، تر:حنا عبود، وزارة الثقافة،دمشق، ط1، 2006.
- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي، دار المعارف، مصر، القاهرة، دط، 1974.

**– ف –**

- فاطمة المرنيسي، السلطانات المنسيات، نساء رئيسات دولة في الإسلام، تر: جميل معلى . عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، د ط، 1993 .
- فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر:عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994 .

**– ل –**

- لورانس بلوك، كتابة الرواية، من الحبكة إلى الطباعة، تر: محمد حسن، دار الجمهورية، مصر، دط، أبريل 2009.

**– م –**

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت .
- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مر: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط 3، 1986 .

**ثالثا – المعاجم :**

**1. المعاجم العربية :**

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج . 10، ط1، دت.

**2. المعاجم الأجنبية :**

- Lexis larousse de la langue française , Dépôt legal , Janvier,imprimé en Italie , octobre 2002.
- Oxford, advancedlearner's ,dictionary of currentEnglish , sixthdysallywehmeier,phonetics editor Michael ashby, universitypress.

**رابعا– المجلات والجرائد والمؤتمرات العلمية:**

**– أ –**

- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة آمال الثقافية،الجزائر، ع .4، 1982.
- أحمد محمد ويس، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة علامات في النقد، السعودية، ج. 21، سبتمبر 1996 .
- أحمد الناوي بدري، خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني الروائية الرباعية نموذجا، مجلة فصول، القاهرة، ع.62، 2003.
- إدوار الخراط، عن القلق الصوفي المعاصر في أحاديث أحمد الشهاوي، مجلة فصول، القاهرة، ع. 2 ، 1992.
- آمال منصور، الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، ربيعة جلطي وأحلام مستغانمي أنموذجا، مجلة المخبر، بسكرة، ع .3، 2006 .

**– ب –**

- بحري محمد الأمين، سيميائية المسكوت عنه في الرواية الجزائرية من إنتاجية الدال إلى تسويق المدلول روايات الطاهر وطار وأحلام مستغانمي نماذج، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، بسكرة، 15 – 17 نوفمبر 2008.
- بشير يخلف، الكتابة في البوح والإمتاع، مجلة ثقافة، الجزائر، ع. 3 . 4، مارس 2004 .
- بهيجة مصري أدلبي، الأدب النسوي إشكالية المصطلح، مجلة انزياحات ،اليمن، ع. 4، سبتمبر 2010.

**– ح –**

- حسام الخطيب، حول الرواية النسائية السورية، مجلة المعرفة، السعودية، ع. 166، ديسمبر 1975 .
- حسين المناصرة، هل هناك كتابة نسوية، مجلة انزياحات، اليمن، ع. 4، سبتمبر 2010 .
- حليمة بولحية، تمظهرات السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية، "طيور في الظهيرة" "البزة" لمرزاق بقطاش نموذجا، مجلة مقاليد، سكيكدة، ع .7، ديسمبر 2014.

**– ز –**

- زغينة علي، مفقودة صالح، عالية علي، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، بسكرة، ع.1، 2004 .

**– س –**

- سعيد بن الهاني، شعرية التعدد اللغوي في رواية سرايا بنت الغول، مجلة علامات في النقد،السعودية ، م.14 ، ديسمبر 2004.

- سماح بن خروف، تخطيب المكان ودلالاته في " لك أهدي عودتي " لغزلان هاشمي، المنطلقات والآفاق، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، لبنان ،ع.5 ، فبراير 2015.
- سمير سرحان، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول،القاهرة، ع. 3 ، أبريل 1981.

**– ش –**

- شاكر عبد الحميد، الزمن الآخر الحلم وإنصهار الأساطير، مجلة فصول،القاهرة، ع.4، سبتمبر 1985.
- شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جنيت، دورية دراسات أدبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر،ع.2، جانفي 2008.
- شعيب خليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول،القاهرة، ع .3 ، 1997.

**– ص –**

- صالح السهيمي، حوار الدكتور سعيد يقطين حول التراث السردي، مجلة الراوي، المملكة العربية السعودية، ع . 25، سبتمبر 2012.
- صبري حافظ، قصص يحي الطاهر الطويلة، مجلة فصول، القاهرة، ع.2، 1962.

**– ع –**

- عالية صالح، اللص والكلاب والتقنيات السينمائية، مؤتمر النقد الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.
- عبد الرحمن إكيدر، صورة الربيع العربي في الإبداع الروائي المغاربي، أعمال المؤتمر الدولي الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 2016.
- عبد القادر نطور، ماهية الأغنية الشعبية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، سكيكدة، ع.9، ديسمبر 2014.

- عبد الله أوغرب، تجليات السلطة الدينية في الرواية الجزائرية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا، أعمال المؤتمر الدولي الثاني عشر الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 2016.
- عبد المنعم شيحة، مدخل إلى دراسة خطط المتكلم في السرد الصوفي القديم، محي الدين بن العربي نموذجا، مجلة الخطاب ، تيزي وزو، ع. 7، 2010.
- عصام واصل، الحركة النسوية الرؤى والملامح، مجلة انزياحات، اليمن ،ع.4، سبتمبر 2010 .
- عوني كرومي، المسرح والتغيير الاجتماعي، دراسة مفهوم العرض المسرحي وعلاقته بالواقع الاجتماعي، مجلة فصول ( المسرح والتجريب، الجزء الثاني) ، القاهرة، ع .1، ربيع 1995.

**– ف –**

- فيصل أبو الطفيل، رواية الورم لإبراهيم الكوني ونبوءة الربيع العربي، المؤتمر الدولي الثاني عشر الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 2016.

**–ق –**

- القدس العربي، السنة الرابعة، ع 1076، الثلاثاء 27 تشرين الأول أكتوبر، الموافق 2 جمادى الأول 1413 هـ .

**– ل –**

- لحسن تليلاني، الأدب النسوي، سجال في مصطلح، جريدة النصر، قسنطينة، ع. 12707، الثلاثاء 11 نوفمبر 2008 .
- لطيفة زيات، شهادة مبدعة، مجلة أدب ونقد، مصر،ع. 130، نوفمبر، 1996.

**– م –**

- محمد الأمين بحري، تيمة المسكوت عنه في الرواية الجزائرية المعاصرة بين التواصل والقطيعة، الملتقى الوطني النص الروائي الجزائري ونظرية الفهم، جامعة بسكرة، 19- 20 نوفمبر 2014.
- محمد الصالح خرفي، الديني والأيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات الطاهر وطار أنموذجا، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع .5، 2013.
- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، مجلة فصول، مصر، ع. 4، أكتوبر 1997.
- محمد محمود الخزعلي، الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة، دراسة تطبيقية في رواية " الحياة هي في مكان آخر" لميلان كونديرا، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، جامعة باجي مختار عنابة، ع.29، ديسمبر 2011.
- محمد نور الدين أفاية، الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي، مجلة السينما العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ع .4.3، صيف خريف 2015.
- مراد عبد الرحمن مبروك، النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة، مجلة علامات في النقد،السعودية، مج. 15 ، 2006.
- ميخائيل عيد، ثلاث روائيات وثلاث روايات، الموقف الأدبي،سوريا، ع. 338، 1999 .

**- و-**

- وليد منير، الذات والعالم والمطلق، تنويعات الرؤية الصوفية في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول،القاهرة، ع.60 ، 2002 .

**- ي -**

- يمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق،لبنان ، ع.4، نسيان 1975.

**خامسا- المواقع الإلكترونية:**

- http://www.alnoor.se/article.asp?id=9094
- https://ar.wikipedia.org/wiki

- http://www.aswat-elchamal.com
- www.diwanalarab.com//:http
- http://www.djazairess.com/eldjadida/15427

# فهرس المحتويات

# فهرس المحتويات


| | |
|---|---|
| مقدمة | أ |
| **مدخل**<br>**قضايا الرواية النسوية الجزائرية** | |
| **أولا – الأدب النسوي / المصطلح وإشكالياته** | 08 |
| **ثانيا – الرواية النسوية الجزائرية / خلفيات التشكل وسياق التكوين** | 23 |
| **ثالثا – الرواية النسوية الجزائرية وسؤال الاختلاف / الخصوصية** | 29 |
| 1. مدارات الكتابة في المتن الحكائي وعلامات النسوية | 30 |
| 2. اللغة الروائية وأصداء الأنوثة | 47 |
| **الفصل الأول:**<br>**التقنيات السردية ورهان التجديد** | |
| **أولا– بناء الشخصية** | 53 |
| 1. تذويت الكتابة | 55 |
| 2. التشيؤ | 58 |
| 3. الحوار الداخلي وانحلال الشخصية | 62 |
| 1.3. المشهد الدرامي الممهد للحوار الداخلي المسرود / المقابلة الإكلينيكية. | 64 |
| 2.3. الحوار الداخلي والتداعي الحر | 66 |
| أ. التداعي الحر / الشخصية المحبطة | 68 |
| ب. ظاهرة الجنون وتجاوز الواقع | 73 |
| ج. الحوار الداخلي / من عبث الواقع إلى عبث الذات | 77 |
| 3.3. المزدوج / تعدد الذوات وتفكك الوعي | 81 |

| | |
|---|---|
| أ. المزدوج / الذاكرة | 84 |
| ب. المزدوج / المحبرة | 84 |
| ج. المزدوج / الحبيبة | 85 |
| د. المزدوج / الضمير | 86 |
| هـ.المزدوج / الوطن | 86 |
| و. المزدوج / الأصدقاء والنساء | 87 |
| **ثانيا– الزمن الروائي** | 89 |
| 1. تكسير الزمن وترهين السرد | 91 |
| 1.1. الترتيب الزمني l'ordre temporel | 91 |
| 2.1. الديمومة la durée | 102 |
| أ. تقنية الخلاصة le sommaire | 102 |
| ب. تقنية الإضمار l'éllipse | 104 |
| 2. تفتت الحبكة وتشظي الحكاية | 107 |
| 1.2. التمهيد المخادع | 108 |
| 2.2. الذروة وتقطع الأحداث | 112 |
| 3.2. النهاية والتباس القارئ | 120 |
| **ثالثا– تخطيب المكان** | 123 |
| 1. المكان النفسي | 124 |
| أ. تفاعل الذات والمكان | 125 |
| ب. المكان الغربة / المضاد | 128 |
| ج. المكان الذكرى | 132 |

| | |
|---|---|
| 2. المكان الصوفي | 134 |
| 3. المكان الأسطورة | 139 |
| 4. الوصف المكاني / بين الاستقصاء والانتقاء | 144 |
| 1.4. الوصف التغريبي | 145 |
| 2.4. الوصف الهيكلي | 148 |
| أ. إلغاء الوصف التحليلي المركب للأشياء | 150 |
| ب. فقر المصطلحات الفنية المتخصصة | 151 |
| 5. تعدد الأمكنة وتشكل التقاطبات المكانية | 152 |
| 1.5. تعدد الأمكنة | 152 |
| 2.5. التقاطبات المكانية | 154 |
| أ. الانغلاق / الانفتاح | 155 |
| ب. القيد / الحرية | 156 |
| ج. انخفاض القيم –مكان أليف / ارتفاع القيم– مكان عدائي | 159 |
| **رابعا– المنظور السردي** | 161 |
| 1. تعدد مواقع الراوي | 162 |
| 1.1. الراوي الحاضر بذاكرته | 162 |
| 2.1. الراوي : من حاضر– فاعل إلى حاضر — شاهد | 165 |
| 3.1. الراوي الخارجي —كلي المعرفة | 168 |
| 2. الصيغة السردية mode narratif | 171 |
| 1.2. خطاب الأقوال | 171 |
| أ. الخطاب المنقول المباشر rapporté | 172 |

| | |
|---|---|
| ب. خطاب الأسلوب غير المباشر transposé | 174 |
| ج. الخطاب المسرود narrativisé | 175 |
| 2.2. خطاب الأحداث | 176 |
| 3. زاوية الرؤية | 178 |
| 1.3. الرؤية مع la vision avec | 179 |
| 2.3. الرؤية من الخارج la vision du dehors | 181 |
| 3.3. الرؤية من الخلف la vision par derriére /من منظور الراوي الخارجي | 182 |
| ملاحظات أولية ( أ ) | 184 |
| **الفصل الثاني**<br>**الأجناس المتخللة ورفض النوع** | |
| **أولا– تداخل السردي / المسرحي** | 194 |
| 1. الفكرة | 196 |
| 2. اللغة | 198 |
| 3. الحوار | 201 |
| 4. الحبكة | 206 |
| 1.4. تصادم الأحداث | 207 |
| 2.4. الصراع | 208 |
| 3.4. التشويق | 215 |
| 4.4. الذروة | 215 |
| 5.4. الحدث الهابط | 216 |
| 5. الزمكانية | 216 |

| | |
|---|---|
| **ثانيا– تداخل السردي / الشعري** | 219 |
| 1. شحنة العنوان | 221 |
| 2. النص: الغموض والتكثيف الدلالي | 222 |
| 3. البنية الإيقاعية والانزياحات الأسلوبية | 228 |
| **ثالثا– تداخل السردي / السينمائي** | 231 |
| 1. سيناريو القص / حركة الكاميرا / الرؤية والرصد الخارجي | 232 |
| 2. المونتاج والفلاشباك | 239 |
| **رابعا– تداخل السردي / السير ذاتي** | 247 |
| 1. الميثاق السير ذاتي والاسم المستعار | 248 |
| 2. الميثاق المرجعي | 258 |
| 3. الميثاق الروائي | 261 |
| 4. الميثاق الاستيهامي | 264 |
| **خامسا– الميتاقص** | 266 |
| 1. الكتابة الصنعة وتداخل الخيال مع الواقع | 267 |
| 2. الميتاقص والأسلوب الساخر | 279 |
| 3. الميتاقص والحكي الناقد | 281 |
| **سادسا– تداخل السردي / التاريخي** | 284 |
| 1. كتابة التاريخ الاجتماعي | 287 |
| 2. توظيف الأحداث التاريخية في الرواية | 298 |
| 3. توظيف اللوازم التاريخية | 306 |
| **سابعا– التعدد اللغوي الحواري** | 311 |

| | |
|---|---|
| 1. التهجين | 313 |
| 1.1. تداخل اللغات | 315 |
| 2.1. البناء الهجين والتداخل الموضوعي المزعوم | 318 |
| 3.1. حدود الخطاب الهجين | 320 |
| 2. الأسلبة/ العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري مع اللغات | 322 |
| 1.2. الأسلبة / القرآن | 322 |
| 2.2. الأسلبة/ الشعر | 324 |
| 3.2. الأسلبة/المثل | 325 |
| ملاحظات أولية (ب) | 328 |
| **الفصل الثالث**<br>**العوالم الروائية بين الواقعية والتجديد** | |
| **أولا– عوالم الثورة** | 341 |
| 1. البعد الأيديولوجي والثورة التحريرية | 342 |
| أ. الرواية كأيديولوجية / الأيديولوجية الوطنية | 343 |
| ب. الأيديولوجية في الرواية | 351 |
| 2. البعد الفلسفي والعشرية السوداء | 357 |
| 3. البعد العجائبي والربيع العربي | 371 |
| أ. العجائبي / العجيب | 373 |
| ب. الطوفان / نبوءة الربيع العربي الجزائري | 386 |
| **ثانيا– العوالم التحررية** | 391 |
| 1. طابو الجنس / العالم بالمقلوب | 393 |

| | |
|---|---|
| 2. طابو الدين / تجلي التوفيقية | 403 |
| 3. طابو السياسة / المثقف وإمتلاء الوعي الذاتي | 413 |
| **ثالثا– عوالم الأسرة** | 424 |
| 1. تمثيلات الأب / زمن الأبوة | 424 |
| 2. تمثيلات الزوج / سلطة أو سند | 432 |
| أ. الصوت الأنثوي المتمرد وسطوة الزوج | 432 |
| ب. الصوت الأنثوي المتدين والذكر هو السند | 439 |
| 3. تمثيلات الأسرة خارج الوطن / من الهوية إلى الاغتراب | 445 |
| ملاحظات أولية ( ج ) | 457 |
| **خاتمة** | 466 |
| **قائمة المصادر والمراجع** | 277 |