وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعـــة الجيـــلالي ليـابس
كلية الآداب و اللّغات و الفنون
قسم اللّغـة العربيـّة و آدابـــها

بنية الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ و رؤية الواقع الاجتماعيّ

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائريّ

إعداد الطالبة
هـدى عماري

إشراف
أ. د/ محمد بلوحي
أ. د/ لحسن كرومي

السنة الجامعية 2015/2014

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعـــة الجيـلالي ليابس
كلية الآداب و اللّغات و الفنون
قسم اللّغـة العربيّـة و آدابـــها

بنية الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ ورؤية الواقع الاجتماعيّ

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة
هـدى عمّاري

إشراف:
أ. د/ محمد بلوحي
أ. د/ لحسن كرومي

لجنة المناقشة

أ/د ..... رئـيســـا
أ/د ..... مشـرفـا مقررا
أ/د ..... مشرفا مساعدا
أ/د ..... عضوا مناقشا
أ/د ..... عضوا مناقشا
أ/د ..... عضوا مناقشا
أ/د ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2015/2014

إهداء

إلى والدي الكريمين ... بدءاً

إلى أفراد أسرتي ... دوماً

أهديكم عملي هذا ، فاقبلوه منّي عربون محبة و عرفان.

هـــدى

µ

يتناول هذا البحث بنية الخطاب الرّوائي النّسائيّ الجزائريّ و رؤية الواقع الاجتماعيّ مع تحليل نماذج مختارة، و يأتي هذا الاهتمام بمثل هذه الظاهرة الأدبيّة نتيجة للتطور الملحوظ الّذي تشهده الساحة الأدبيّة و الرّوائيّة الجزائريّة مع تزايد الأعمال الرّوائيّة النّسائيّة الّتي صنعت لنفسها حضورا متميزا على المستوى المحليّ و العربيّ، و رسمت لذاتها مكانا على خارطة الإبداع الروائيّ النّسائيّ العربيّ، وبخاصة أننا نعلم أنّ الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة تأخر ظهورها مقارنة بشقيقتها في المشرق - فما بالك - بالرواية النّسائيّة الّتي عرفت تعثراً لسنوات طويلة نتيجة للتهميش و انتشار الأميَّة بين الجنسين، و بخاصة بين النّساء أمّا الأقلية المتعلمة ؛ فكانت مفرنسة ولهذا السبب جاء النّص الأدبيّ الجزائريّ باللّغة الفرنسيّة سبّاقاً.

إنّ الحديث عن التجربة الرّوائيّة النّسائيّة الجزائريّة يضعنا أمام حقائق ترتبط أساساً بفهم المجتمع الجزائريّ لإبداع المرأة و اعترافه بقدراتها الفنيّة، فقد حاربت المرأة الكاتبة طويلا للظفر بالمكانة اللائقة بها؛ لأنّ الإبداع فنٌ قوامه بعد الموهبة، الحرية و الجرأة، و هذه شروط تبدو غير واضحة الملامح في أجواء جزائريّة محملّة بالتقاليد البالية مثقلة بالقمع الاجتماعيّ لدور المرأة في الإنتاج الابداعيّ .

و لا يخفى على بال الدارس للخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ، أنّه مرّ بمراحل عدّة فمن الغياب أو الصمت الّذي خيم على عشرية الستينيات إلى الحضور الخجول و المتواضع في السبعينيات إلى الحضور الفاعل في التسعينيات و بداية الألفية لا يمكن للباحث تجاوزه، و من الواضح أنّ ميلاد الرّواية النّسائيّة العربيّة الجزائريّة تزامن مع تحسن الوضع الثقافي عقب الاستقلال، وارتبط ارتباطاً وثيقاً بالانفتاح الّذي سمح للمرأة المشاركة في الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة؛ غير أنّ أوّل إنتاج لم يأت عقب الاستقلال مباشرة؛ و إنّما خرج أوّل متن روائيّ نسائيّ للوجود بعد هذا بأكثر من عشر سنوات مع الأديبة زهور ونيسي، وقد كان للراحلة زوليخة السعودي حضور في نظم الشّعر و كتابة نصوص مطولة في منتصف الستينيات لكن الموت باغتها و أطفئ شمعتها الإبداعيّة باكراً، لتُضاء شموع روائيّة نسائيّة أخرى كان لها باع و حظوة في المشهد الأدبيّ الجزائريّ و العربيّ على حد السواء.

يسعى هذا البحث إلى رصد ملامح التطور الفنيّ للروايّة النّسائيّة العربيّة في الأدب الجزائريّ المعاصر و إبراز خصائصها و جمالياتها والكشف عن الآليات الفنيّة الّتي ترتكز عليها

الروائيّة في منجزها الروائيّ،و يحاول الوقوف على البنيات المشكلة للبنية السّرديّة في كلّ متن لهذا فإنّ مسعانا قادنا إلى استجلاء العناصر الأكثر تأثيراً، و فك طلاسم الخطاب من خلال استنطاق الجوانب الخفيّة الّتي ساهمت بشكل أو بآخر في رسم التّجربة الروائيّة لكلّ كاتبة.

تبتغي هذه الدراسة استيعاب القضايا الّتي خاضت فيها الكاتبة الجزائريّة من خلال مساءلة الواقع في سعيها للبحث عن الهوية و إثبات الذات، نلتمس من كلّ هذا الإصغاء لصوت المرأة، إيماناً منّا أنّ الكتابة قبل أن تُترجم في تراكيب لغويّة بليغة، فإنّ المبدعة تجعلها مطية للبوح عن خوالجها النفسيّة، و معبرا تتوق من خلاله للخلاص من الوضع الاجتماعيّ المرير الّذي أسرها لفترات طويلة، يحذوها الأمل في التعبير عن خصوصية عالمها الداخليّ بكلّ مظاهره وتجلياته من موقع أنّ الكاتبة ذات فاعلة منتجة للخطاب، و غايتنا من كلّ هذا توضيح انجازات كلّ خطاب وإخفاقاته و التعامل مع هذه المتون بجديّة و موضوعيّة أكثر بُعداً عن الاحتفالية.

إنّ اختيارنا لهذا الموضوع لم يأتِ عن سابق إصرار و انتقاء، و في الوقت نفسه لم يكن رهين المصادفة و الاعتباط، وإنّما جاء تلبية لعدّة مبررات موضوعية و أخرى ذاتية.

أولاً: كثيرا ما جاء الاهتمام بالأدب النّسائيّ من باب الدفاع عن حقوق المرأة المهدورة اعتراضاً على النظرة الدونيّة الّتي لحقتها، فقُدمت دراسات تحمل توجهات أيديولوجية و سياسيّة تدعو إلى تحرر المرأة و الرفع من شأنها متناسية القيمة الأدبيّة لأعمالها، لهذا نرغب في توجيه البحث إلى الشّكل الفنيّ ممثلاً في اللّغة و العناصر المشكلة للبنية السّرديّة في المتن الروائيّ النّسائيّ من جهة و دراسة المضامين الرّوائيّة الّتي تعرضها والعوالم الذاتيّة الّتي تصورهاوالمعتقدات الفكرية الّتي تتبناها من جهة ثانية، تتويجاً لقناعة ذاتية بأهمية الحضور الفكري والإيديولوجي في تكوين الأنساق السّرديّة للخطاب الروائيّ، و تأكيداً لفاعلية الأدب في تقديم رؤية للواقع الاجتماعيّ.

ثانيا: متابعة الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ عبر مقاربة تدرس العلاقة القائمة بين الأبنية الفكريّة الّتي يُقدمها الخطاب، وتبحث في طرائق تشكلها في البنيات السّرديّة بعيدا عن النظرة الضيقة الّتي تسعى إلى التمركز حول مُعطى الكتابة الأنثويّة أو المُدارسة القائمة على مبدأ المفاضلة بين أدب المرأة و أدب الرجل، وإنّما طبيعة دراستنا تدفعنا إلى تقويم الأعمال الروائيّة من حيث التقنيات المستخدمة و العناصر الموظفة المكوّنة لنسق داخليً، ممّا يسمح لنا فهم رؤى الكاتبات و تصورهن للواقع الاجتماعيّ.

ثالثاً: تولدت فكرة البحث في هذا الموضوع بغية سدّ النقص في المكتبة الأدبيّة الجزائريّة من ناحية التوثيق، فعلى الرغم من وجود بحوث ودراسات عالجت بعض الكتابات الروائيّة

النّسائيّة من جوانب جزئية متفرقة للبنية السّرديّة،أو نالت حظا وافر من البحث على غرار أعمال مستغانمي الروائيّة لم تنله أعمال روائيّة أخرى لروائيات أخريات إلاّ أنّنا نرى أنَّ الخطاب الرّوائيّ النّسائيّ الجزائريّ لا يزال ميداناً خصباً لم ينل الحظ الكافي من البحث لإماطة اللثام عن السمات المميزة لأنتاج روائي غابت عنه دراسات نقدية متخصصة، و هو بحاجة إلى قراءة تمكننا من فهم مرجعياته الفكريّة وخلفياته المعرفية، وخصوصياته اللّغويّة، ومن ثمّ نقترب من روح النّص الرّوائيّ النّسائيّ ونكتشف آليات اشتغاله.

حدود الموضوع

تحدد هذه الدراسة مجال البحث من خلال مسح تاريخيّ يرصد ظهور الفن الرّوائي النسائيّ الجزائريّ على اعتبار أنّ رواية من يوميات مدرسة حرّة لزهور ونيسي تعد أوّل عمل روائيّ يشكل منعرجا و نقطة تحول في مسار الإبداع النّسائيّ المكتوب باللسان العربيّ، و لهذا فإنّ سنة1979 ستكون نقطة الانطلاق و تنتهي عام 2006 مع صدور رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح، وإن تزامنت فترة البحث مع صدور أعمال روائية عديدة للكاتبات أنفسهن و نشر انتاج روائي كثير لكاتبات أخريات إلا أنّ تحديد مجال الدراسة حال دون ذلك.

لنخلص إلى اعتماد النصوص الروائيّة هي:

من يوميات مدرسة حرّة لزهور ونيسي ، ط1، 1979.

لونجة والغول لزهور ونيسي، ط1، 1993.

ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ط1، 1993 .

فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، ط1، 1996 .

بحر الصمت لياسمينة صالح، ط1، 2001 .

تاء الخجل لفضيلة فاروق ، ط1، 2002 .

عابر سرير لأحلام مستغانمي، ط1، 2003 .

اكتشاف الشهوة لفضيلة فاروق ، ط1، 2005 .

وطن من زجاج لياسمينة صالح، ط1، 2006.

ومن الضروري توضيح أنّ هذه الدراسة تختص بالخطاب الروائيّ النسائيّ العربيّ، أمَّا الرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسية، فنرى أن لها خصوصية الأدبيّة و سمات لغوية تجعلها ميدانا لدراسات نقدية مستقلة تراعي طبيعتها، و بناءا عليه فإنّ انتقاءنا للمّادة الرّوائية قام على أساس أنّ هناك إنتاجات روائية تلقى رواجا و إقبالا كونها تقدم أدباً رفيعاً، وفي المقابل تعرض كتابات أخرى وتبقى حبيسة الأدراج و رفوف المكتبات؛ لأنّها لا تحمل أبعادا أدبيّة أو قيما

جماليّة، من هنا خلص مسحنا الانتقائي إلى انتقاء الأعمال الّتي توافرت فيها مقاييس الجودة الفنيّة و الإقبال على قراءتها، والمتابعة النقدية لها، و احتواءها على أبعاد اجتماعيّة تخدم طبيعة الموضوع .

منهج البحث

بالنظر إلى المعطيات السالفة فإنّنا ارتأينا فتح موضوع الدراسة ـ نظرا لطبيعتها ـ على بعض المناهج السياقية و الأخرى النسقية على اعتبار أنّها جميعها تسعى إلى مقاربة النّص و تحليله، وكان البدء بالمنهج التّاريخيّ في مدخل البحث عند تتبع نشأة الفنّ الروائيّ النسائيّ في الأدب الجزائريّ ورصد أسباب تأخر ظهوره بالتّطرق للظروف التاريخيّة الّتي تزامنت وإرهاصاته وقد تمت الاستفادة من سمات القراءة السيميائيّة، لما لها من قدرة على فك الشفرات الغامضة و كفاءة في استنطاق العلامات اللّغوية، و تقديم تأويل لها، و بخاصة في الفصل الأوّل عند تأويل عناوين الروايات محل الدراسة. ليكون الاعتماد بعدها على المنهج البنيويّ التكوينيّ الّذي يقوم على تحليل المادة الروائيّة باستقراء البنيات المشكلة للخطاب و إبراز مظاهر البناء الرّوائي انطلاقا من الأهمية البالغة لعناصر البنية في تقديم إنتاج أدبيّ له وظيفة فنيّة وغاية جماليّة وحينئذٍ نفتح الخطاب على القراءة سوسيولوجيا تكشف عن واقع المجتمع، ليس من مبدأ آنَّ الأدب انعكاس مباشر لصورة المجتمع فيكون الجمع بينهما جمعا ميكانيكيا، وإنَّما هو بحث في الرؤية الخاصة لكلّ روائيّة اتجاه ما يحدث بغية الوصول إلى تحديد موقفها من القضايا المطروحة بحدة على المستوى الاجتماعي.

طريقة تناول الموضوع

إنَّ طبيعة الموضوع فرضت أن تأخذ الدراسة سبيلين لتحقيق أهدافها في الشّق الأوّل ندرس البنيات الأساسية للخطاب، فهي تعدّ بحق دعائم ضرورية لتأليف عمل روائيّ متناسق المقاطع منسجم التراكيب. لذا نقيم دراسة (لبنية الشخصية، المكان،الزمان) و هذا لا يعني إقصاء باقي البنيات الأخرى و إلغاء أهميتها، و إنّما نشير إلى صيغ الحكي و وجهة نظر السّارد كلّما اقتضى التحليل البنائيّ ذلك، وما يؤكد رغبتنا فتح الدراسة على البنيات الأخرى مقاربتنا للنّص الموازي في الفصل الأوّل.

أمَّا الشّق الثاني وهو الجزء العبارة الأخيرة من عنوان البحث، فنقوم فيه بتحليل المضامين استنادا على خلفية سوسيولوجية نحدد رؤى الكاتبات الجزائريات للواقع الاجتماعي إيجابا وسلبا.

و لهذا قسمنا الدراسة إلى خمسة فصول يتقدمها مدخل و تُذيلها خاتمة خصصنا المدخل لثلاثة قضايا جوهرية نراها تتعلق بشكل مباشر بعنوان البحث

1- الأدب النّسائيّ إشكالية المصطلح نسوي أم نسائي و البحث في الأسباب التّي جعلت منه مثار نقاش واسع في أوساط الدارسين في النقد العربيّ و الغربيّ على حد السواء، و قادنا هذا إلى عرض موقفين مختلفين اتجاه معرض لهذه التسمية و آخر يؤيده و يدافع عنه.

2- نشأة الأدب النّسائيّ العربيّ في الأدب الجزائريّ، تناولنا فيه أسباب ظهور الفن الروائيّ عامة والنسائيّ بوجه خاص، وتتبعنا مراحل تطوره بداية بالإرهاصات الأوليّة تلتها مرحلة الانفتاح مع تجريب الكتابة عبر أشكال سرديّة عديدة مثّل القصّة القصيرة، ليتحول بعدها اهتمام الأديبات بتأليف نصوص مطولة،وصلت إلى مرحلة النضج، وهذا ما يبشر بمستقبل مشرق للفنّ الروائيّ النّسائيّ طالما هناك استعداد لخوض غمار التجربة الروائية رغبة في البوح عن عوالم المرأة الحميمية بلغة شاعرية تسمو عن السماجة و تحريك الغرائز كما اتهم الأدب النّسائيّ في أحايين عديدة.

3- أمَّا المبحث الثالث فسلطنا فيه الضوء على مفهوم الخطاب ورصدنا أنواعه من خلال الخطاب الأدبيّ الّذي يشمل بدوره الخطاب الروائيّ، و كشفنا عن مفهومه عند الدارسين في النقد الغربيّ و العربيّ.

في الفصل الأوّل وقفنا على أوّل عتبة لدراسة بنية الخطاب في المتون الروائية عبر عناوينها لما لها من أهمية في تقديم صورة عن طبيعة المضامين، و قدرتها على جذب اهتمام القارئ ومفاجأة أفق انتظاره، لهذا بحثنا عن المصاحبات النّصيّة من خلال تحليل مكونات النّص المحيط (الإهداء،الاستهلال، لوحة الغلاف كلمة الناشر) وتلمسنا مواطن التعالق اللّغوي و الدلالي للعنوان داخل المتن الروائي للكشف عن دلالاتها وإبراز مقصدية كلّ روائيّة من إلحاق ذاك العنوان على عملها الروائيّ.

مهّدنا للفصل الثاني بتقديم نظري عن ماهية الشّخصية في الرواية و علاقتها بالبنيات الأخرى، فلا نتصور وجود عمل روائي بدون شخصية تتطور الأحداث و يتسارع الحكي من خلال أفعالها و ردود أفعالها لذا كان لازما الوقوف على بعض الأساسيات بداية بأهمية الاسم الشخصيّ ووظيفته داخل الخطاب، وثمة الكشف عن طرائق تقديمها مع التقديم الذاتي و التقديم الغيري وسبل وصفها الداخلي و الخارجي وعرض نماذج مختلفة تؤديها الشّخصية الروائيّة داخل المنجز الروائي النّسائيّ الجزائريّ المدروس.

أمّا الفصل الثالث، فخصصناه لمقاربة بنية المكان في الخطاب الروائيّ النسائيّ الجزائريّ تتبعنا حضوره بوصفه بنية فاعلة لا تقل أهميتها عن الشخصية والحدث ووضحنا علائقه بالمكونات السرديّة و توصلنا إلى تقسيمه إلى أماكن مفتوحة عامة و مفتوحة خاصة، و أماكن مغلقة عامة و خاصة. وخلصنا إلى أن وجودها شكل ثنائيات ضديّة اجتمعت لتكون رؤية تحمل دلالات متعددة.

و قد حددنا الفصل الرّابع بعنوان بنية الزَّمان في الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ فرشنا في مستهله تمهيدا نظرياً لماهية الزّمن و علاقاته بالفنّ الروائيّ و عناصره و أنواعه و رصد أهم التّصورات الفلسفيّة و الدراسات النقديّة الّتي قدمت لتيمة الزّمن داخل الخطاب الروائيّ في النّقد العربيّ و الغربيّ. و أتبعناه بمبحث لدراسة بنية المفارقات الزّمنيّة و الّتي نحسبها مسألة بالغة الأهميّة في الكشف عن تعامل الروائيّة مع الزّمن .

في الفصل الخامس عالجنا رؤية الواقع الاجتماعيّ في الخطاب الروائيّ النسائيّ توطئة لذلك بعلاقة الفنّ الروائيّ بالواقع، إذ وقفنا على تصورات بعض النقاد لماهية الرواية انطلاقا من رابطة المبدع بالواقع و خصصنا الدراسة للأعمال من زاوية رؤيتها للواقع الاجتماعي، فوجدناها تتفرع إلى رؤيتين رؤية مصالحة للواقع تشيد بالبطولات و تتغنى بالأمجاد تنظر للواقع بايجابية بكثير من التفاؤل، وتتراوح هذه الرؤية بين التسجيل كما يتجلى في رواية من يوميات مدرسة حرّة و تبرير دور المثقف في نشر الوعي و الدعوة إلى التغيير مثلما يتضح في رواية ذاكرة الجسد.

أمَّا المبحث الثاني فحددناه بعنوان يقابل عنوان المبحث الأوَّل الرؤية المعارضة للواقع تناولنا فيه أهم القضايا السلبيّة الّتي تنخر جسد المجتمع على رأسها صراع الأجيال،انتقاد التسلط والتعنيف الممارس ضدّ المرأة، و إدانة الإرهاب دون أن نغفل الخصوصيات الّتي تتسم بها كلّ رواية على حدة.

و خاتمة أردناها تتضمن خلاصة مركّزة لمجمل النتائج المتوصل إليها.

المراجع و الدراسات السابقة للموضوع

لقد كان زادُنا لإنجاز هذه الأطروحة مصادر أساسية ممثلة في الروايات المختارة للدراسة و مراجع العربيّة يمكن أن نذكر منها كتابيّ " الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعيّ " "بنية النّص السّردي في النقد الأدبيّ " لحميد لحمداني،" في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد" لعبد الملك مرتاض، وكتاب "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي و مؤلف " تحليل الخطاب الروائيّ ـ الزّمن، السرد التبئيرـ" لسعيد يقطين دون أن نهمل عديد المؤلفات الّتي تهتم بدراسة البنيات الداخليّة للنّصوص، وتبحث في علائقها بالواقع الاجتماعي، ومجموعة من المراجع الأجنبية

المترجمة "النّقد البنيوي لرولان بارت، مقولات السّرد الأدبيّ لتزفيتان تودروف، "أشكال الزّمان والمكان في الرواية" لميخائيل باختين، عتبات جيرار جنيت ومجموعة مراجع أخرى تتعلق بالرواية النسائية نذكر منها كتاب "مئة عام من الرواية النّسائيّة العربيّة " لبثينة شعبان، و كتاب " الخطاب القصّصيّ النّسويّ " لماجدة حمود .

أمّا عن الدراسات السابقة للموضوع، فإنّنا لا نستعرض الانجازات النقدية الّتي تناولت الكتابة النسائيّة بكلّ أشكالها و فنونها الأدبية، و إنّما نشير بشكل سريع إلى بعض البحوث الّتي عالجت الرواية النّسائيّة العربيّة الجزائريّة و تميزت بالانفتاح على المناهج النقدية المختلفة، وتباينت منطلقاتها الفكرية، نذكر من بين هذه المؤلفات النقديّة كتاب " زهور ونيسي دراسات نقدية في أدبها لعزّ الدين جلاوجي الّذي جمع فيه عديد المقالات و الدراسات النقديّة والقراءات الّتي قدمها عديد الباحثين و الدارسين أعمال زهور ونيسي القصصيّة و الروائيّة ومؤلف التجربة القصصيّة النّسائيّة في الجزائر لباديس فوغالي حيث تتبع الباحث التطور التاريخيّ للكتابة القصصيّة الجزائريّة مشيراً إلى عوامل تأخر ظهورها مع مقاربة لبعض النماذج منها و دراسة سطوة المكان وشعرية النّصّ في رواية ذاكرة الجسد للأخضر بن السايح الّتي ركزت على البحث في تقنيات السّرد و حضور المكان و قرائن من الفضاء القسنطيني الّذي تدور فيه أحداث الرواية دون أن نغفل ثُلة من الدراسات الأكاديمية الّتي اتجهت إلى بعض الأعمال الروائيّة الّتي أخذت شهرة محليا و عربياً، كما هو الحال لإنتاج مستغانمي الروائيّ، في حين لم تلق أعمال روائية اخرى الاهتمام ذاته، و تعرضت لإجحاف، ولم تنل حظها من الدراسة في الحقل النّقديّ، فاثرنا تخصيص البحث لمدارسته* □.

❖ تتقاطع العديد من البحوث و المقالات في البحث عن مصطلح الأدب النسائي و نشأة الرواية النّسائيّة العربيّة و إشكالية قبولها و رفضها و القضايا الّتي تناولتها الكتابات النّسائيّة، يمكن استخراجها من شبكة الأنترنت نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر.

- عبد النور إدريس: الرواية النّسائيّة ونظرية التلقي، حوار المتمدن، العدد 1374
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=50114
- **عبد** الله إبراهيم: الرواية النسائية العربية تجليات الجسد و الأنوثة
http://www.afaqdubai.com/vb/showthread.php?t=3920
- شاكر النابلسي :الرواية النسوية وتابوهات الثالوث المُحرَّم http://www.amanjordan.org
- زهور كرام تمثّلات الأنا والآخر في الكتابة النسائية العربية الرواية نموذجا -http://www.mobdiaat-arabiet.com/index.php?option=com_content&view=article&id=53

❖و قد ناقشت أبحاث أكاديمية الأدب النّسوي و بخاصة الخطاب الروائي ، يمكن الاحالة على بعضها

- صالح مفقودة: البنية الزمنية في ذاكرة الجسد ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة سطيف، الجزائر،1998.

لا يسعنا بعد هذا، إلاّ الأمل في أن تكون هذه الدراسة قد أماطت اللّثام عن بعض خصوصيات الخطاب الروائيّ النسائيّ الجزائريّ، وساهمت في تحليل بنياته السّرديّة، و اقتربت من رؤيته للواقع الاجتماعيّ وكشفت عن نقاط التقاء واختلاف رؤى الروائيات على مستوى الشّكل الفنيّ والمضامين المطروحة.

أتقدّم في هذا المقام بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور محمد بلوحي الّذي أشرف على هذه الأطروحة وخصّني بتوجيهات كانت خير هادٍ لي في رحلة البحث كما أتقدم بالشكر الموصول للأستاذ الدكتور لحسن كرومي المشرف المساعد، فهو الأب الروحي لها، قد تولاها منذ كانت فكرة وليدة، و تابعها إلى أن خرجت في حُلتها الحالية، ولم يدخر جهداً في إرشادي و إفادتي، ولولا دعمه النّفسيّ و حثّه الدائم على المُضي قدماً لما بلغ البحث غايته.

كما أتوجه بالشّكر إلى العيد عمّاري الّذي سهر على كتابة الرسالة و إخراجها بهذا الشّكل، فلك مني أخي أسمى عبارات الامتنان، و أشكر مسبقا الأساتذة أعضاء اللّجنة العلميّة للمناقشة على قبولهم قراءة عملي و تقويمه إلى ما هو أفضل، يقيناً مني بأنّهم سيمدونني بملاحظاتهم السديدة و آرائهم القيمة لإتمام ما اعتراه من نقص.

- نبيلة منادي: الخطاب الأنثوي في الجزائر، دراسة سوسيو بنائية ، معهد اللّغة العربيّة و آدابها ، جامعة عنابة، الجزائر 1998- 1999.
- **رنا عبد الحميد سلمان: الرقيب و آليات التعبير في الرواية النّسائيّة العربيّة، جامعة مؤتة، الأردن، 2009.**
- فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية دراسة نقدية ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، الأردن، 2012.

المدخل

بنية الخطاب
الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ

- جذور المصطلح الكتابة النّسائيّة في اللّغة والأدب.
- نسائي أم نسوي .
- الأدب النّسائيّ بين مؤيد ومعارض .
- نشأة وتطور الفن الروائيّ النّسائيّ في الجزائر.
- في مفهوم الخطاب.

يثير مصطلح الأدب النّسائيّ جدلاً واسعاً في الأوساط الأدبيّة والنّقديّة والثقافيّة، لم يُثرها غيره من المصطلحات، حيث وإن اختلفت وجهات النظر حول تعريف محدّد لمصطلح ما؛ فإنّها تعترف على الأقلّ - بوجوده غير أنَّ أدب المرأة يعرف لبساً في الاعتراف به كونه نوعا أدبيّا يحتاج إلى تنظير وغموضاً ضبط صيغة موحّدة تُطلق عليه، فقد دارت تسميات عدَّة في فلك الأدب النّسائيّ مثل (أدب المرأة)،(الأدب النّسوي)،(الأدب الأنثوي)؛ ظلَّت متمنِّعة عن الضبط نظرا لطابعها المطلق ومقاييسها غير الثابتة، ومعالمها غير الواضحة .

وفي مقاربة لمساءلة المصطلح والبحث في تخبّط التّسمية، نلفي أنفسنا حيال مشروعيّة الإشكاليات التالية:

هل يوجد خطاب أنثوي ؟ وإن صحَّ فلماذا لا نعثر في النقد على مصطلح أدب ذكوري ؟ هل هناك فرق بين الخطاب الأنثوي والخطاب النسائيّ ؟ أم هما مصطلحان مترادفان ؟ وعلى فرضِ الإقرارِ بحقيقةِ الكتابة النِّسائية، هل المرأة تؤلِّف بطريقة مختلفة ؟ وبالتالي هل لديها وعيٌ بأنّها تستعمل لغة مختلفة تتجلى فيها خصائص الأنوثة على مستوى المضمون والشّكل؟ وتمتلك آليات فنيّة خاصة في عملية الإبداع الأدبيّ ؟.

قبل الخوض في ذلك تجدر بنا الإشارة إلى الضبابيّة المحيطة بحدود مصطلح الأدب النسائيّ فعلى الرّغم من الجهود المبذولة لتحديد مفهومه ونسيجه، يبقى هلامياً سماته الزئبقية،يأبى المحاصرة والضبط، تتجلى بداية الإشكال في أنَّنا لا نعثُر على مفردٍ لكلمة نساء إلاَّ من جذرٍ لغويٍّ آخر هو امرأة، والّتي لا تُجمع إلاّ في صور مختلفة عن مادتها اللّغوية : نساء نسوة ،نسوء .

كلمة امرأة مشتقة من الجذر اللّغوي مرأ ومعناه في اللّغة ساغ ، فهو مريئ ومرئ فلان صار كالمرأة هيئة أو حديثا، أمَّا كلمة نساء مستخرجة من نسأ الّتي تعني تأخر حيضها عن وقته و ظُن حملهان فهي نُسّء و نسوء[1]. ولفظة نساء اسم جمع ليس له مفرد من لفظه مثل قوم إبل، و في المقابل إنّ لفظة رجل تجمع إلى رجال، رجالات وصيغة التصغير منها رُجيل؛ شاع في الموروث اللّغوي والنّقدي اقتران كلمة الرّجل بالفحل الّتي تدل على القوّة من كلّ حيوان وتستعمل للدلالة على الجرأة والإقدام والتفوق، أمَّا المرأة الفحلة فإنّها السّليطة[2]، هكذا نلاحظه

1 - المعجم الوسيط : مجمع اللّغة العربيّة، الإدارة العامة للمعجمات و إحياء التراث ، مكتبة الشروق الدوليّة، القاهرة، ط4، 2004، ص: 860.

2 - المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص: 676.

أنَّ إلحاق صفة الفحولة بالمرأة لم تحمل أيّ دلالة إيجابية بل بالعكس عبّرت عن الوضاعة والدناءة .

إذن جموع المرأة من غير لفظها النِّسوة بالكسر والضم و النَساء والنسوان والنِّسون بكسرهن والنسبة سنوي، نسائي .

1- النّسويّ / النّسائيّ

لا تزال الدراسات النّقديّة تتخبط في شرك الخلط بين المصطلحات الملائمة للتعبير عن أدب المرأة، ففي الوقت الّذي تُصرِّ فيه بعض الكاتبات على إطلاق اسم (النّسوي) على كلّ إبداع تُقدِّمه المرأة، تُفضِّل أخريات استعمال لفظ (النسائي)، وتذهب أديبات أخريات إلى استبدال التسميتين بكلمة (الأنثوي).

فبين (النّسوي) و(النّسائي) نجد أنفسنا نراوح في استعمالهما مُدَّعين أنّهما يُحيلان إلى جذرٍ لغوي واحد متناسين أنّ للّغة قواعدها، فهي تحقق لكلّ لفظ من ألفاظها وجودا مستقلا بذاته وتحفظ له خصوصيته في سياقاتها المختلفة، ولا تسمح له بأن يستبيح عنها، إلاّ أنّ بعض المصطلحات الّتي راجت في المدونة النقديّة خرجت عن هذه القاعدة الصارمة، وبات من الواضح أنّ تسمية **النسائيّ** لم تعد تملك لوحدها فرادة الانتماء إلى دلالة بذاتها أو معنًى بعينه حيث استسهلنا إزالة الفوارق اللّفظيّة الطفيفة وإقامة (النّسوي) محل (النّسائي) والعكس كذلك بالتناوب أو الاستبدال غير مراعين خطورة هذا الترادف الاعتباطي .

إذن ثمّةَ اشتراكٌ ـ أو شبه اتفاق ـ على جذر المادة اللّغويّة، ولكن هذا لا يمنع وجود اختلافات في الدلالة؛ فلفظ نسائيّ يقدم توصيفا للمرأة من جانبها البيولوجي متسلحا في ذلك بمنطق الهوية الجنسيّة، وفي المقابل يقفز مصطلح (النّسوي) إلى مجالات اجتماعيّة، وينظر إلى المرأة من زاوية علم الاجتماع .

ترى الناقدة نازك الأعرجي " أنّ الكتابة النّسوية مصطلح يقدّم المرأة والإطار المحيط لها المادي البشري والعرفي والاعتباري في حالة حركة وجدل. "[1] هكذا لم تولِ الناقدة أهميةً للإطار البيولوجي و التصنيف الجنسي لما تكتبه المرأة، بل استندت إلى الأطر الاجتماعية والإيديولوجيا الداعية إلى تحرير المرأة من القمع والتهميش المسلط عليها .

تفنِّد نازك الأعرجي استعمال مصطلح الكتابة الأنثويّة؛ لأنَّ الأنوثةَ كمفهومٍ تعبِّر"عما تقوم به الأنثى وتتصف به، وتنضبط إليه، فالناقدة تترافع على الأدب النّسائيّ مرافعة نقديّة

1- نازك الأعرجي : صوت الأنثى، دار الأهالي ، دمشق، سوريا، 1997، ص : 35.

جادّة و جريئة، تذهب إلى معارضة ما ترسَّخ في الثقافة الاجتماعيّة عن صورة المرأة المستكينة المغلوبة على أمرها؛ يحصر المجتمع دورها في الولادة وتربية الأولاد والعناية بشؤون منزلها فلفظ الأنثى يستحضر حسب رأي الناقدة " وظيفتها الجنسيّة، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرّقة والاستسلام والسلبيّة. "[1]

تقف زهرة الجلاصي موقفاً معارضاً حيث تستخدم مصطلحا بديلا للنّص النّسوي هو مصطلح النَّص الأنثويّ الّذي يختلف من حيث الدلالة عن التقابل التقليدي مذكر ومؤنث "فالنّص المؤنث حسبها ليس النّص النسائيّ، ولا يمكنه أن يقوم مقامه، ففي المصطلح معنى التخصيص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس المرأة، بينما ينزع المؤنث - الّذي تفضله الكاتبة – إلى الاشتغال في مجال أرحب مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي وفي تضييق الإبداع احتكاما لعواملَ خارجيّة على غرار جنس المبدع." [2] من هذه الزاوية يمكن أن نحكم على تسمية زهرة جلاصي بمجانبتها للمنطق، ممّا أدى إلى تعويم ضوابط هذه التّسمية.

ليبقى الاختلاف قائما بين الدارسين الّذين وقفوا عند هذا الأدب بمقاربات مختلفة فزهرة الجلاصي لا تردد في اعتبار أنَّ لفظة (نسائي) تحدد الأدب على أساس بيولوجي صرف، ولكن لفظة أنثوي لها من القدرة على استيعاب دلالات اجتماعيّة ومعرفيّة وثقافيّة لإبداعات المرأة و تحيل إلى عوالم الأنثى المرتكزة على دلالة الضعف و الانتكاس، إذاً لا يمكن لهذا المصطلح أن يستوعب إبداعات المرأة، و لا يصلح أن يكون أساسا لتحديد ماهية الخطاب الرّوائي النّسائيّ.

أمّا الباحثة شيرين أبو النجا، فخصَّت الإشكالية بكتاب عنونته بـ: نسائي أم نسوي وأقامت الفرق بينهما على أساس أنَّ" النّسائي يختص بالنسل البيولوجي في حين أنَّ النّسوي هو توجه فكري ومعرفي لا علاقة له بالبيولوجيا" [3] بمعنى أنَّ الكتابة النّسائيّة من هذا المنطلق هي الكتابة الصادرة عن المرأة، و بالتالي تحيلنا إلى الموقع البيولوجي، أمّا الكتابة النّسوية فهي التعبير في إطار المحددات الثقافيّة والاجتماعيّة والأعراف الّتي وضعها المجتمع سواء كانت من إبداع المرأة أو الرجل فبإمكان الرجل أن يقدم نصا نسوياً يُعنى بشأن من شؤون المرأة وقضاياها من أمثلة ذلك أعمال إحسان عبد القدوس وصنع اللّه إبراهيم

1- نازك الأعرجي : صوت الأنثى ، ص : 31.

2- زهرة الجلاصي : النّص المؤنث ، دار مارس ، تونس، 2002 ، ص:11.

3 - شيرين أبو النجا : نسائي أم نسوي، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، القاهرة، 2002، ص: 8.

الّتي تمكنت من تأنيث اللّغة الشّعريّة أو السّردية، وهكذا يستطيع الرجل أن يكتب أدبا نسويا، و من نماذجه أعمال بدر شاكر السياب و نزار قباني و أمل دنقل.

بناءًا على هذه التفرقة، فمفهوم النّص النّسويّ يؤكد حضور المرأة باعتبارها ذاتاً فاعلة"إنّه النّص القادر على تحويل الرؤية المعرفيّة والانطولوجية للمرأة إلى علاقات نصيّة، وهو النّص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه الأنثوي الّذي يُشكّل خلجة للثقافة الكامن في فجوات الثّقافة وأخيرا هو الأنثوي الّذي يشغل الهامش"[1].

سعت الدكتورة شيرين أبو النجا إلى تعريف (النّسوي) والتفريق بينه وبين لفظ (النّسائي) ويظهر هذا من خلال عنوان كتابها،غير أنّها ما فتئت تستخدم مصطلح الأنثوي، وكأنّها بذلك تجعل النّص الإبداعيّ النسوي هو ذاته النصّ الأنثوي، والأمر ذاته وقعت في شراكه الناقدة نازك الأعرجي حين تجاوزت المعنى الدلالي للكلمة باحثة عن معانيه في الحقل الاجتماعي، غير أنَّ ضبابية الرؤية وهلامية التّصور بقيت حاضرة، فقد عنونت كتابها بـ (صوت الأنثى) لتضع عنوانا فرعيا (دراسات في الكاتبة النّسوية العربيّة) ما نلمسه وجود تداخل ولبس في استخدام اللفظ الملائم، فإذا كانت ترفض مصطلح (الأنثوي)،فلمَّا وسمَّت إبداعات المرأة بقولها صوت الأنثى؟ و لتُناقض ذلك بالعنوان الفرعي توظف فيه مفهوم النسويّة.

تتدعم نظرة الأعرجي برأي سارة جامبل الّتي تُفضّل استعمال مصطلح (النسويّة)، وتراه الأنسب للتعريف بهوية الكتابات الإبداعية للمرأة واحتوائها، وهي بهذا تعارض استخدام لفظة (الأنوثة)، ولعلَّ اختيار عنوان كتابها "النّسويّة وما بعد النّسويّة" لدليلٌ على ذلك فمفهوم الأنوثة عندها؛ يعني" مجموعة من القواعد الّتي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد منها جعل المرأة تمتثل لتصور الرّجل عن الجاذبية الجنسيّة المثاليّة، والأنوثة بهذا التعريف نوع من التّنكّر الّذي يخفي الطبيعة الحقيقيّة للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة على الرغم من أنّ الضغوط الّتي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافياً أصبح مستقرا في نفوس النساء أنفسهن إلى الحدّ الّذي يجعل المرأة تتصاع له من تلقاء نفسها "[2].

---

1 - شيرين أبو النجا : نسائيّ أم نسوي ، ص: 9 .

2 - سارة جامبل: النّسويّة وما بعد النّسويّة ـ دراسات و معجم نقدي ـ تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1، 2002، ص:337.

وبعبارة أخرى فإنَّ (الأنثوية) مسألة بيولوجية محضة ترسم صورة الأنثى الخاضعة لسيطرة المجتمع الذكوري، هيمنت عليه النظرة الدونيّة الّتي لا ترفعها عن موقع الهامش، في حين أنّ النّسويّة تستند على حركات تحرير المرأة ومناصرة نضالها للتخلص من طغيان الرّجل

إنَّ مسألة الإقرار بأحقية تسمية ما تكتبه المرأة باسم الأدب النّسوي، يتوجب تمركز المرأة حول ذاتها ومواجهة المجتمع الأبوي بالكفاح، وإعادة صياغة الواقع بما يتلاءم مع خصوصياتها ولْتكُن اللّغة جزءا من هذا التغيير، فقد كانت - ولأمدٍ طويلٍ- رمزًا لفحولة الرجل، فإنّ كانت أداة التّعبير وسيلةَ الكتابة في يد المرأة تمكّنت من التخلُّص من معاناتها وتمكُّن الذات من الكشف عن هويتها و سبر أغوار عوالمها. ولن يتأتَّى ذلك إلاّ بوعي المرأة الكتابة بذاتها " من هناك تصبح كتابة المرأة ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع، إنّما بالضرورة صوت جماعي، فالمؤلّفة هنا وكذا اللّغة هما وجودان ثقافيان فيما تظهر المرأة بوصفها جنسا بشريا، ويظهر النّص بوصفه جنسًا لُغويًّا." [1]

باستقراءٍ بسيطٍ لتاريخ الأدب العربي، يتأكد لنا أنّ للمرأة القُدرة على الخلق والإبداع حتّى و إن تواصلت المحاولات لتحجيم دورها وتعطيل إرادتها وتهميش كفاءاتها، حيث تَعرَّض إنتاجها الأدبي للتعتيم بداية مع اللّغة الّتي أعلنت ذكورتها " الأصل في اللّغة التذكير ." [2]

وهكذا ظلّت السيادة الأدبيّة حكرا على الرجال ولزمن طويل، لذا وجب على المرأة الكاتبة أن تعي دورها في الساحة الإبداعيّة، و أن تُسخِّر قلمها للكشف عن خيالها الخصب وامتلاكها ناصية اللّغة وبراعتها في التعبير عن ذاتها، وهكذا تتمكن من اقتحام عوالم الكتابة الأدبية شعريّة كانت أم سرديّة، ومهما يكن من أصل التّسمية و فروعها إلاّ أنّ الأدب النسائيّ والرواية النّسائيّة بخاصة جاءت لتدعم وضع المرأة و تحسن صورتها داخل المجتمع .

2 - الأدب النسائي بين مؤيد ومعارض

إنّ المتتبع للنقد الأدبي ـ وبخاصة ـ ذاك المتناول للكتابة النّسائيّة، يجده يشير إلى ما تطرحه المرأة المبدعة من أفكار عن طريق التأليف، ويربط هذا النوع من الإبداع بالهوية الجنسانية للمرأة .

1 - عبد الله الغدامي : المرأة واللّغة، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2006،ص:182.

2 - ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار ، دار الكتب العربي ، بيروت، 1952 ، ج 2 ، ص:245.

و لعلَّ تقسيم الأدب حسب جنس كاتبه وتضارب الآراء في تحديد المقوِّمات الجماليّة والتقنيات الفنيّة الّتي تُميِّز كتابة الرجل عن كتابة المرأة، ساهم في ظهور مواقفَ متباينةٍ توزَّعت على فِرق ثلاثة تأرجح بين مؤيدٍ ومعارضٍ ومتخذٍ موقف الوسطيّة .

1- المواقف الرافضة

يرفض أنصار هذا الموقف مقولات الكتابة النّسائيّة جملة وتفصيلا، بداية بمعارضة المصطلح الّذي يُبقي الأعمال الأدبية النسائيّة في الدرجة الثانية في الأدب، وانتهاءا باعتراض الدراسات النقديّة الموجهة لهذه الإبداعات بحجة أنّها كتابات سيئة لا ترقى إلى مستوى الأدب الرفيع الّذي يخضع لمقاييس فنية و جمالية متعارف عليها.

تذهب الناقدة نازك الأعرجي إلى تقسيم الرافضين للأدب النّسائيّ بماهيته وتسمياته المختلفة إلى مجاميع أربعة :[1]

- منهم من يعارض من موقف تقدُّمي خشيةَ إحرازِ قدر من الزحزحة في المفاهيم والأعراف السائدة اجتماعيا وسياسيا ومن ثَمَّة ثقافيا.

- منهم من يعارضه من موقع الانضباط إلى عقائد شموليّة، سواء كانت يمينيّة أم يساريّة؛ لأنّ ذلك يتنافى مع المرتبة الدونية المطلوب الحفاظ على المرأة في إطارها حسب وجهة النظر اليمينيّة،أمّا اليسارية فلا تريد تميُّز إنتاج المرأة في أي مجال، لأنّ ذلك سيضعها على قدم المساواة مع نتاج الرجل .

- وهناك معارضة من نوع آخر تحول دون التأصيل لهذا النوع من الخطاب في عالمنا العربي بشكل جادّ إلى فترة متقدمة من تاريخ الثّقافة العربيّة على أساس أنّه مستورد، تأصَّل في وسط منتج ذي معطيات حيَّة مستندة إلى حركة إنتاج متواصلة وحركة نقدية فاعلة لا علاقة لها بموازٍ لدينا يصطدم حين نستخدمه بمسننات و انعطافات وجوامد عديدة، فنضطر إلى تمريره عبر منعطفات مصطنعة كي يكون بالإمكان تطبيق بعض ملامحه على بعض ما يصلح من وسطنا المنتج .

- وهناك أخيرا فئة الأديبات أنفسهن اللواتي يقفن وقفا معارضا من هذا الخطاب، فما إن تسأل إحداهن عن هذا الخطاب حتّى تجيب على الفور أن ليس هناك خطاب أنثوي أو نسوي، أنا أكتب أدبا إنسانيا.

---

1 - نازك الأعرجي : صوت الأنثى ، ص 05- 10.

إنَّ مقاومة المرأة الكاتبة لمصطلح الأدب النسائيّ تسمية وتوصيفا، نابع من إحساسها أنَّه يحصر إبداعها في فئة موصوفة بجنسها، لهذا ترفض د/ لطيفة الزيات المصطلح" لأنّه يدّل في العربيّة والآداب الأخرى على نقصٍ في الإبداع وانتقاصٍ في الاهتمامات النّسائيّة المحدودة ؛ ولأنّه لا يستند بأيّ شكل من الأشكال على تمحيص وتفحُّص للكتابات النّسائيّة، بل هو حكم مسبق على جنس الكاتبة للنّص المكتوب " [1].

بعد رفضها للمصطلح، تعترف بتحفّظ عن وجود خصوصيات بين كتابات الرجال والنّساء " لقد رفضت دائما التمييز بين الكتابات النسائيّة وكتابات الرجل، رغم شعوري بأنّ النّساء والرجال يكتبون بشكلٍ مختلف، والّذي أملى عليَّ هذا هو خوفي من أنَّ مثل هذا المصطلح سيلعب دورا في إبقاء الأعمال النّسائيّة في الدرجة الثانية في الأدب، تماما كما تمَّ الإبقاءُ على المرأة في الدرجة الثانية في المجتمع، ولكن الآن وبعد أن أصبح من الممكن والمحتمل تحقيق المساواة بين النّساء والرجال، يمكن لنا أن نعترف بالطرق المختلفة الّتي كتب بها الرجال والنّساء دائما دون أن يعني هذا بأيّ شكل من الأشكال بأنَّ أحدهما متفوِّق على الآخر ." [2]

تزامن هذا الرفض مع الرعيل الأوّل من الرّائدات أمثال الروائية غادة السّمان الّتي أثبتت بجدارة حضورها الأدبيّ في الساحة الإبداعيّة العربيّة، وجعلت من المرأة بطلة في قصصها ورواياتها حملّتها بخطابات تغوص في أعماق ذات المرأة وتسبر أغوارها وتُعبِّر عن قضاياها وهمومها وأمالها وكشفت عن القهر والتهميش الّذي تعيشه، إلاّ أنّها وقفت موقفا عدائيا من مصطلح الأدب النّسائيّ حيث ترى " أنّ الحديث عن أدب نسائي هو حديثٌ خاطئ ومفتعل لقضية الأدب،كما أن المرأة تتخذ سلاح أنوثتها من أجل ترويج كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخيا ." [3]

وهكذا يظلّ استخدام هذا المصطلح يعيق عملية تلقي إنتاج المرأة الأدبيّ، فهو في نظر الكثيرين لا يزال لم يخرج من معطف الكتابة الذكورية، لهذا تُرجع **غادة السمان** أصل تسمية هذا الأدب " إمَّا أنها نابعة من أسلوبها الشرقي في التفكير، أو هذه التسمية انعكاس لواقع

1 - محمد نور الدين آفاية: الهوية والاختلاف، المرأة و الكتابة و الهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988،ص : 8.

2 - بثينة شعبان: مئة عام من الرواية النسائية، بيروت ، ط1، 1999، ص: 24 نقلا عن شهرزاد الجديدة ، قبرص حزيران، 1995 ، العدد : 22 ، ص: 54 .

3 - غادة السّمان: القبيلة تستوجب القتيلة ، منشورات غادة السمان، 1981، ص:123.

تجسَّد في كون أن أكثر نتاج الأديبات قبل أعوام كان يدور حول موضوع المرأة وحريتها وتمرّدها وقلقها. "[1]

يبدو أنَّ السبب الّذي حمل **السمّان** إلى رفض هذه التسمية يعود إلى التقاليد الّتي تحكم المجتمع الشّرقي والتي تُكبِّل حريّة المرأة وتجعلها ظلاً تابعا للرَّجل .

على هذا الأساس تُفنّد غادة السمان تصنيف الكتابة إلى نسائية وأخرى رجالية؛ لأنّ مثل هذا التقسيم يعني في نظرها أنّ "الأدب الرجالي قوّام على الأدب النّسائيّ" وأنّ " زجَّ ذوات تاء التأنيث في حظيرة الأدب النّسوي لا يعني أيّة قيمة نوعيّة لهذا الأدب ." [2]

ويندرج موقف غادة السمان في نفس الاتجاه؛ لأنّها تعتبر التمييز بين «أدب نسائي وأدب رجالي.. قضية طال الأخذ والرد فيها بلا مبرر في عالم أدبنا العربي المغرم بأي حوار عقيم». [3] لذلك تؤكد في نهاية المطاف بأنه «من حيث المبدأ ليس هناك تصنيف لأدبين، نسائي ورجالي ولا قيمة لهذه التسمية في إلقاء أي ضوء (تقييمي) على نوعية هذا الأدب أو مستواه... ربما على (موضوعه) فقط» [4]. لكنها رغم ذلك تعترف بنوع من الخصوصية الّتي تميز أدب المرأة، وهي خصوصية تعبر عنها قائلة: «لدينا في نتاجِهِنَّ دوماً بطلة، دوماً متوترة، دوماً تطالب بحقوقها وما تكتب عن تجاربها» [5]

والرأي ذاته تتخذه الكاتبة دلال حاتم حيث تقول : " ليس هناك أدب نسائي وآخر رجالي بل هناك أدب وموهبة، مع أنَّ هناك مواقف وقصصًا تكون فيها الكاتبة أقدر على سبر أغوار المرأة لكونها امرأة، كما أنّ الرجل يكون قادرا على توصيف حالات وضع الرجل أكثر من المرأة على الرغم من وجود نماذج من الأدباء استطاعوا الدخول إلى العوالم الأخرى ." [6] وعبّروا عن خوالج ذات المرأة ومشاعرها كما هو الحال في كتابات نجيب محفوظ ويوسف إدريس .

تصادفنا القاصّة اللبنانية إميلي نصر الله بموقفها الرامي إلى كشف الغطاء عن خصوصية إبداعات المرأة، لكنّها تبقى متحفِّظة حذرة من استخدام مصطلح الأدب النّسائيّ إذ ترى أنَّ للأدب الّذي تكتبه المرأة نكهة أخرى، وهو في بعض الحالات يعكس تجاربَ شخصية

---

1 - المرجع نفسه، ص:122.

2 - حسام الخطيب: حول الرواية النّسائيّة في سوريا، المعرفة ، العدد166، دت، ص: 81.

3 - رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف) إفريقيا الشرق ، 1994 ، ص:77.

4 - ينظر رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف) ، ص:08.

5 - المرجع نفسه، ص:09.

6 - أوس أحمد أسعد: الأدب النسائي وسؤال الخصوصية ،جريدة الثورة، ملحق ثقافي، الثلاثاء 2005/3/22 . www thawra.alwehda.gov.sy

وأحاسيسَ عاشتها دون الرجل خصوصا حين كان جدار العزلة يرتفع بين الجنسين ، إنّما هناك أمور قد تلفت انتباه المرأة وحسّها بينما لا تُحرِّك حسًّا لدى الرّجل،إنّ هذه كلّها خارجة عن القيمة، ويمكن أن نردها إلى موقع الكتابة في المجتمع.[1]

ما نستشفه من شهادة إميلي نصر الله ؛ أنَّ المبدِع ـ كتابا كان أم كاتبة ـ لا يخلع شخصيته جانبا أثناء ممارسة فعل الكتابة مهما حاول أن يكون حياديا، فكثيرا ما تتسلل سمات ذاتية خفيّة بين السطور، ليظهر التمايز في أنّ الأعمال النسائية تكون أقدر على البوح عن تجارب عاطفية والمصارحة بمشاعرها المختلفة من كتابات الرجال، وهذا يُمكِّنها من الخروج عن الصورة المرسومة لها سلفا فتثبت هويتها وتخلق كياناً خاصاً بها، لهذا نجد القاصة نصر الله تعزُف عن الاعتراف بمصطلح الأدب النسائي فترديده في لاعتقادها لا يزيد من قدر المرأة ويرفع من شأنها، بل على العكس يصغِّرها ويعيدها إلى الحريم " فعبارة أدب نسائيّ مازالت تستخدم كعبارة مهينة أو على الأقل تُنْبِئ بنقص ما، ويُفسِّر هذا سبب مقاومة معظم الكاتبات العربيات لتصنيف أدبهن على أنّه أدب نسائي ."[2]

في سؤال عن إمكانية وجود الأدب النّسائيّ في المغرب تردّ الكاتبة المغربيّة خناثة بنونة قائلة: " أعتبر هذا التصنيف رجالياً هدفه الإبقاء على تلك الحواجز الحريميّة، وترسيخها في عالمنا العربيّ وتدعيمها حتّى في مجال الإبداع، وإني أرفض بشكل مستبعد هذا التصنيف على أساس أنَّ الإنتاج يعطي نفسه، ويملك لحكم عليه فيما يقدِّمه دون اعتبارٍ للقلم سواءً كان رجالياً أو نسائياً."[3] وبالتالي تنفي مصطلح الأدب النسائيّ، فالكتابة الإبداعيّة فعل إنسانيّ، أمَّا هذا التصنيف فهو في تصوُّرها رجالي، غايته تقزيم كفاءة المرأة في إنتاج النّصوص الأدبيّة وحرمانها من مجاراة الرجل الكاتب في مجالٍ ظلَّ لعصور عديدة زعيمه دون منازع، فقد ساد الاعتقاد أنّ الرجل أقدر على التعبير من المرأة .

ولا تبتعد الأديبة الجزائريّة زهور ونيسي عن هذا التصور حيث ترى" أنّ الأدب يقوم على جوهرٍ إنسانيّ دون أن تدخل فيه الأنوثة أو الذكورة فهو يبحث في التزاماته ليضيف التزاما آخر ينتصر به على أعداء المجتمع أيًّا كانوا ."[4]

---

1 - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

2 - بثينة شعبان : مئة عام من الروائية العربيّة، ص:23 .

3 - خناثة بنونة /بول شاؤول : علامات في الثقافة المغربية الحديثة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1979 ص : 53 .

4 - زهور ونيسي : على الشاطئ الآخر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ط 2 ، 1988، ص: 15.

كما نلفي الناقدة المغربيّة رشيدة بنمسعود تتخذ الموقف ذاته،إذ تصف مصطلح الأدب النسائيّ بالتحيز والتقوقع؛ لأنّه يقوم على تقسيم بيولوجي جنسي " فالغموض الّذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم الأدب النّسائيّ آتٍ من عدم تحديد وتعريف كلمة نسائيّ الّتي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريميّ الاحتقاريّ، هذا يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن، فيسقطهن بسبب ذلك في استلاب الفهم الذكوريّ ."[1] وتتساءل عن جدوى رفض مصطلح الأدب النسائيّ " فلماذا لا نتعامل مع الأدب النسائي بنفس الطريقة الّتي نتعامل بها عند الحديث عن كلّ أدب مهمَّش له خصوصيته؟ لأنّنا نُسلِّم بوجود أقليات ثقافيّة تقول برواية السوداء في أمريكا وأدب الشطار، فلماذا لا نقول بالأدب النّسائيّ؟ إنّ تبرير هذا التبرم والرفض لمصطلح " أدب المرأة لخصوص من طرف كاتباتنا رغم تأكيدهن على حضور نكهة أو خصوصية معينة، لا يمكن إرجاعه إلاَّ إلى الخوف من إلصاق تهمة الدونية والرغبة في انتحال موقع الرجل" [2].

تسعى الكاتبة إلى تشبيه الأدب النّسائيّ بأدب السود أو الأدب الخليجيّ أو الأدب المهجريّ تمهيدا للاعتراف به، وإن كانت قد وقعت في فخِّ التّناقض إذ رفضته في البداية؛ لأنّه يُبقي المرأة المبدعة مجرّدُ صدى واسترجاع لما يكتبه الرجل، وعلى أيِّ حال، فإنَّ تبنِّيه من جديد لا يُعبِّر عن نظرة تجزيئية للأدب، بل يطمع من خلال ذلك الكشف عن الجرح الأنثوي الّذي يسكن الكتابة النسائيّة، و يبحث عن خصوصياتها و يظهر اختلاف رؤيتها، فلّما لا يصح مسمى لما تنتجه إبداعياً و يلقى القبول المطلوب .

من هنا يمكن أن نستخلص نقاط المعارضة لمصطلح النّسائيّ في محاولة لتأكيد إنسانيّة الأدب الّتي تمحو الفروق الجنسيّة، بحيث يؤكد أصحاب هذا الاتجاه أنَّ عبارة الأدب النسائيّ لا أساس لها من الصحة، هي عبارةٌ هلاميّة بعيدة كلّ البعد عن الموضوعيّة والعلميّة. يمتنع الأدب عن هذا التقسيم الميكانيكي القائم على تصنف بيولوجي،إنّما أساس قيام العمل الأدبيّ توافُر الإحساس الصادق وحضور المضمون وطريقة مميّزة في المعالجة، ولا يتأتى ذلك إلاّ بالزاد المعرفي الثقافي وامتلاك الأدوات الفنيّة ولا يكتمل هذا إلاّ بوجود الموهبة والرؤية الفكريّة .

إنّ التصنيف الجنسي ـ البيولوجي ـ للأدب يبطن حسب أنصار هذا الاتجاه إيديولوجية ذكورية تمييزية لا يصحُّ العمل بها عندما يتعلّق الأمر بشيء اسمه الأدب، ولهذا السبب كثيرا ما أُطلقت أحكام على الكتابة النسائيّة أن تحتقر هذا الإبداع وتُبقيه متدنيا شكلا ومضمونا،

1 - رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف) ، ص:28.

2 - المرجع نفسه، ص:29.

فبعد الاعتراف الأولي بأنّ المرأة تكتب يأتي الاستدراك بأنّها تناولت قضايا تافهة، وما كتَبَتْه لا ينتمي إلى جنس الأدب ولن يُعمِّر طويلا، ولن يُكتَب له الخلود كالأعمال الّتي فارقنا أصحابها، وبقيت شاهدة على عظمة عطائهم، أمّا وإن ارتقت الكاتبة بعملها إلى مصاف الإبداعات الشهيرة قيل إنّه نسخة مكرورة من ذلك العمل المشهور أو أنّها ليست من كتبت أو وجدت من ساعدها على الصياغة، ومثال ذلك ما قيل عن رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنّها ليست من كتبتها بل الشّاعر العراقي يوسف سعدي، ولم ينتفِ هذا الزعم إلاّ بعد أن صرَّح سعدي نفسه بأنه يتبرّأ من ذلك [1]. ولم يتوقف الاتهام عند هذا الحد بل تجاوزه حين زعمت رجاء النّقاش بأنّ رواية ذاكرة لجسد تشبه رواية وليمة أعشاب البحر إلى أبعد الحدود،"و يكاد هذا التشابه يكون مطابقا مع اختلاف في الطلاق الخارجيّ أيّ في الأسلوب و التعبير،فقط لا غير،مع بعض اختلافات فكرية " [2]

2- المواقف المؤيدة

في مقابل الموقف الرافض المعارض للكتابة النسائيّة، ظهر موقف ثانٍ تلقّف المصطلح وراح يدافع عنه، ويؤكد حضوره في الدراسات الأدبيّة وتداوله في المدونة النقديّة على الرغم من غياب تأسيسٍ نظريٍّ له على الأقل على مستوى النقد العربيّ، لهذا اجتهد الباحثون والدارسون و بعض الكاتبات والناقدات العربيات في تبنّيه و تحديد تجلياته وسماته الفنيّة .

تعترف الروائيّة هيفاء بيطار أنا كامرأة عبّرت في روايتي (امرأة من طابقين) عن مشاعر شديدة الخصوصية لا تستطيع أن تشعر بها إلاّ الأم، ولا يمكن للرّجل مهما كان قادرا على التعبير عنها بصدق، إضافة إلى أنّ المرأة تفهم العالم بصورة مغايرة لما يراه الرجل، فالمرأة لديها القدرة على الاحتضان والاستيعاب والتعمق في تفاصيل الأمور وهذا لا ينقص من قيمتها. " [3]

أمّا عن شرعيّة هذا المصطلح فإنّ بيطار تؤيد وجود أدب نسائيّ إلاّ أنّها تبقى متحفظة من طرح العبارة على أنها أدنى من أدب الرجال، تضيف:" أنا عندما اكتب لا أفصل بين كوني كاتبة وامرأة، فعندما بدأت الكتابة كان همّي أن أُعَبِّر عن هموم ومعاناة شخصيّة بعدها لم يعد الهمّ الشخصي هو مُحرِّضي، بل أصبح هناك همّ عامّ ." [4]

1- ينظر رجاء النقاش: قصة روايتين، دراسة نقدية و فكرية لرواية ذاكرة الجسد و وليمة لأعشاب البحر، دار الهلال ،القاهرة، 2001،ص:08.

2 - المرجع نفسه، ص:14.

3 - أمينة عباس: بعضهن يرفضن الأدب النسائيّ،ديوان العرب، مجلة أدبية فكرية الكترونية، 24 مارس 2006. http://www.diwanalarab.com

4 - أمينة عباس ، المرجع السابق.

يبدكطو أن الكاتبة تتحمّس في اعتدال لمصطلح الأدب النسائيّ، كونها تعتقد أنّ المرأة أقدر و أصدق في التعبير عن ذاتها خاصة إذا ما تعلّق الأمر بالجوانب العاطفيّة الوجدانيّة، أمّا وإن توافرت اللّغة التّعبيريّة المؤثّرة، فإنّ الكاتبة قادرة على نقل أدقّ الأحاسيس والهموم، وطرح القضايا الّتي كانت ولزمن ليس بالبعيد محظورة .

وعليه ؛ فإنّ تأييد الاصطلاح (أدب نسائيّ)، يتصدى للموقف الجنسويّ البيولوجي الّذي نراه يهدر من قيمة المرأة حينما يُصِّر على أن الرجل خُلِق مُتفوِّقًا عليها" إنّه تأييد مشروط بتخليص مصطلح النسويّة من أيّ سلبيات تلحق به دونية أوشعارية تفوقية ."[1]

من خلال هذا التّصور يصبح هدف الكتابة النسائيّة " أن تحقق كشف وإزاحة عناصر المنظور الذكوري الشّمولي لصالح صورة المرأة ووضعها المرتجي، ليس من أجل الانفصالية من الأدب مقابل الأدب الرجالي، بل من أجل استكشاف وتشخيص الواقع النّسويّ وتصحيح النظرة الثابتة السائدة غير المنصفة والأحكام الراكدة الجامدة المتضادة مع حركة التاريخ وحيوية العصر الفائقة، لكي يُتاح للأدب النّسوي أن يعمل كديناميكية أساسيّة في تثوير البنيّة الكليّة لثقافة المجتمع، ومن ثَمَّ لينتمي إلى الثقافة." [2] وبالتالي فإنّ النتاج الأدبيّ الجيّد هو ذاك الّذي يتجلى بعبق المجتمع يحمل ملامح ثوريّة على الخصوصيات الثقافيّة والاجتماعيّة السائدة، يقدّم نفسه دون اعتبارٍ للقلم الّذي كتب به سواء كان رجالياً أم نسائياً.

إنّ إسقاطَ مقاييس الكبت والقهر على الكتابة النسائيّة، والحكم عليها بهاجس القضية النسائيّة الّتي تعاني سطوة الرجل والمجتمع، والإفراط في تقديم صورة المرأة المستلبة ضمن وضع الضحية المغلوبة على أمرها، يُحوِّلها في أحايين كثيرة إلى شبه مرافعة مفرغة من أيِّ محتوى إبداعي، وبالتالي يُحصَر الأدب في خانة التنفيس ضدّ قيَم التّهميش، ليصبح في نهاية المطاف مجرّد مؤشر للمعاناة السيكولوجية. وللخروج من هذه البوتقة الضيقة الّتي وُضع فيها الإبداع، لا بدّ من الاشتغال على استجلاء الأبعاد الفنيّة والجماليّة، وتخطي ملمح الاختلاف الجنسي إلى أُفقٍ رحب .

وبناءًا على هذا؛ تتجه بعض الناقدات إلى إخضاع المنجَز النسائيّ الأدبيّ لدراسات تتعالى عن تمثلات النقدية المستهلكة، وتستند إلى تصورات نقدية واعية، تؤكد " أنَّ الأدب النّسائيّ يشير وفي شكل أساسي إلى حيِّزٍ دالٍّ على حضور المرأة ونشاطها في الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة

1 - حسين مناصرة : في نظرية الكتابة النسوية، شبكة النبأ المعلوماتية الالكترونية http://www.annabaa.org

2 - نازك الأعرجي : صوت الأنثى ، ص: 36

والأدبيّة ."[1] واستنادا إلى الثنائية الضّدية بين الخطاب النّسوي والخطاب الذكوري " فإن المرأة تعلن عن وجودها ككائن مبدع، شأن الرجل إذ يعلن في خطابه عن وجوده ككائن مبدع ." [2]

ويمكن تلخيص تصوّر يمنى العيد في معالجتها لإشكاليّة (أدب المرأة)في تأكيدها على دور الواقع الاجتماعيّ في تغيير الممارسة الأدبيّة عند المرأة، وهي رؤية تقوم على مبدأ توحيد الطاقات ـ المرأة والرجل ـ من أجل تحقيق التحرر الاجتماعي الوطني للشعوب المناضلة [3].

في الواقع إنّ سبب رفض مصطلح الأدب النّسائيّ يرجع في اعتقاد بعض الكاتبات إلى أنّه لا_يخفي إمكانية انطوائه على براءة وحسن نية بل جاء بقصد رسم الحدود بين الأدب الّذي تكتبه المرأة والأدب الّذي يكتبه الرجل.

ولكن في اعتقادنا أنّ اقتحام المرأة لعالم الإبداع الأدبيّ، جعلها تكتشف ذاتها وتحقق وجودها، صحيح أن تكوينها البيولوجيّ والنّفسيذ والاجتماعيّ يختلف عن الرجل، لكن توافر إبداعها على سمات تخيلية وميزات نصيّة ترقي به إلى مصاف إبداعات الرجال،" و يُبرِّر التسليم الكاتبة في اللّغة التعبيريّة واللّغة الإيديولوجية،لكن هناك اللّغة المرتبطة بالذات ببعدها الميثولوجي من هذه الناحية يحِقُّ لي أن أفتقد لغة نسائيّة، فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها، التمايز موجود على مستوى التميُّز الوجودي، أنا لا أستطيع أن أكتب بدل الرجل الأسود المضطهد ." [4]

لهذا بات من الضروري تحويل الغلبة الذكوريّة والهيمنة الرجاليّة اجتماعياً وثقافياً إلى توازنٍ وتعادلٍ يمكن من خلاله أن نتحدث عن كتابة نسائيّة إذ " لا بدّ من توفير أرضية ملائمة لأنْ تتراجع النظرة والإقصائية للمرأة؛ ولأنْ تنتشر لغة تتجاوز فيها مفاهيم الشراكة بدل التأليب "[5].

إنّ احتدام الصراع بين معترفٍ ورافضٍ، مؤيدٍ و معارضٍ، لم يمنع من ظهور فريق ثالث اختار الوسطية موقفًا يحاول من خلاله التأليفَ بين الموقفين السابقين يُقِرّ بخصوصية التجربة التاريخيّة والاجتماعيّة الّتي عاشتها المرأة، ويصبغها بطابع خاص، ويذهب إلى تكريس مفهوم الاندماجية بين الجنسين في فعل الكتابة على وعي بإمكانات المرأة أن تكتب كالرجل، ولا

1 - يمنى العيد : الأدب النّسائيّ في العالم العربيّ ، مجلة الحياة ، العدد: 5195.
http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat_2004/11-November-2004/11-.html

2 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

3 - يمنى العيد : المرأة في الإنتاج الأدبي ، مجلة الطريق ،العدد 04،1975، ص: 144.

4 - محمد برادة : القصّة العربيّة ، مجلة الأفاق، العدد 1983/10/12، ص: 135.

5 - عبد الله إبراهيم : الرواية النسائيّة العربيّة ، مجلة علامات ، العدد 17 ، 2002 ،ص: 17 .

وجود لآليات فنيّة تُمايز أدبها عن ما يقدمه الكُتَّاب، لهذا لا يجد نبيل سليمان اختلافا بين ما يبدعه الروائيّ و تنتجه الروائيّة إلاّ بعض الفروق النفسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة الّتي أضفت خصوصية فنية على إبداعاتها "فللمرأة العربية إمكانية كالرجال ليس كقاصة أو روائيّة فحسب، بل في أيّ مجال وعلى أيّ مستوى ".... إنّ أعمال غادة السمَّان، عروسية النالوتي، سحر خليفة، لبانة بدر، آسيا جبار، زهور ونيسي وغيرهن تقفن على قدم المساواة مع أعمال الكاتب العربي الذكر والفروق الروائيّة الّتي يمكن أن تُلاحَظ مثلا بين عبد الرحمن منيف وسحر خليفة، كالفروق الّتي تلاحظ بين عبد الرحمن منيف ومحفوظ أو بين سحر خليفة وكوليت خوري ."[1]

وعليه، فإنّ الأدب النسائيّ يعني جملة ما تكتب المرأة من أدب، وهو لا يحمل أيّ دلالة تفضيلية، غير التسمية وما عبرت عنه من مقاصدَ لعزل أدب المرأة عن أدب الرجال، فقد اقتضته الضرورة المنهجية البحتة، وهذا لا يعني التقوقع في الزاوية الضيّقة الّتي تهدف إلى التمركز حول الذّات، وإن كان الأدب النسائيّ في جزءٍ كبيرٍ منه يتمحور حول العلائق الّتي تربط المرأة بالرجل في أغلب الأحيان، فقد بدا واضحا الانطلاق في التعبير عن هاجس الذات الجماعيّة لتصبح هموم الأمّة وقضايا المجتمع جزء من هم المرأة و اهتماماتها. وهذا ما تؤكده ماجدة محمودحين تقول:" لا يُقصد من استخدام هذا المصطلح ـ تقصد الأدب النسوي ـ الإشادة بتفوُّق جنس على جنس أو عزل الإبداع النّسوي عن الإبداع الذكوري، وإنما الانطلاق من حقيقة الإبداع لابدّ أن يكون من نبض المعاناة الخاصة أولاً، ثم يكسوه الفنان حلّة عامة ن ولا شكَّ أنَّ هذه المعاناة تتجلى عبر جماليات اللّغة الّتي يمتزج فيها الفكر والشعور والتخيُّل ."[2]

ليس من الضروري الوقوف عند إشكالية تصنيف الأدب حسب جنس كاتبه، فلا مانع إن وُجدت فروق بيِّنة بين مؤلفيه، إلاّ أنَّها اختلافات لا يمكنها بأيِّ حالٍ أن تصل إلى درجة إيجاد فوارقَ تعسُّفية في الكتابة الإبداعية، فاللّغة إنسانيّة وآلياتها الفنيّة موحَّدة، ولا بأس إن وُجِدت سمات نصيّة تصنع الخصوصية، لهذا فإنّ إغفال دور المبدع أو الدعوة إلى مقاربة النّص بعيدا عن كلِّ احتفالية بصاحبه، كما جاء في المنهجيات البنيويّة المعاصرة القائلة بموت المؤلف فيه تأكيد على أنَّ الأدب الحق هو الّذي يعرض ببراعة قضايا المجتمع بكل امتداداتها السياسيّة

1 - نبيل سليمان : حوارات وشهادات ، دار الحوار ، سوريا، 1995 ،ص: 188- 189 .

2 - إبراهيم حاج عبدي: الكتابة النسوية: إشكالية المصطلح، المجلة العربية الالكترونية، الأحد : 2012/01/22 http://www.arabicmagazine.com/arabic/ArticleDetails.aspx?Id=1631

والاجتماعيّة والحضارية، و بالتالي يكون التعامل معه بوصفه أدب دون التواري وراء اصطلاح نسائيّ أو رجاليّ .

هكذا تتجلّى مرونة هذا الموقف، فمن هذا الطرح أنّ الأدب النّسوي اصطلاح مشروع حينما يشكل ظاهرة فنيّة ذات أبعاد جماليّة تصف المشاعر وتفصح عن المواقف " يعبِّر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية وجذورها، وللمغزى السياسيّ البعيد ونتائجه الممكنة وفهم ما ساهمت به الحساسية النسائيّة من إغناء للبعد الاجتماعي والسياسيّ والموضوعيّ للعمل الأدبيّ يجعل ولا شكَّ من الصفة (نسائيّ) صفة قيّمة يحِّقُّ للكاتبات أن يفخرن بها بدلا من أن يخْشَيْنها ويتجنَّبْنَها. "[1]

من هذا المنطلق تطالب بثينة شعبان بإقامة دراسات تحيط بأعمال الكاتبات من كلّ الجوانب تفيها حقَّها " لهذا علينا أن نبدأ بتحديد سمات الأدب النّسائي العربيّ من خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادّة ومعمّقة وهادفة، وليس من خلال ترديد مقولات مستهلكة وعقيمة حينئذ قد تشعر جلّ كاتباتنا بالفخر لإلحاق صفة نسائيّ بكتاباتهن، وقد تضيف الجديد والغنيّ إلى الأدب العربي من خلال رفده بأدب نسائيّ طال إهماله وتجاهله وتشويه منهجه ومغزاه ." [2]

والخلاصة أنّ الكتابة النسائيّة عرفت ترويجة نقديّة بين مؤيّد متبنٍّ ومعارض مستهجن وبالتالي تفاوتت درجات النظر إليها، فمن الكُتاب والنّقاد الّذين رفضوا هذا النوع من الأدب بحجة أنّ تسميته ذات الصّلة بجنس المرأة يبطن إيديولوجية ذكورية تمييزية تفقدها مكانتها في مجتمع كان الرجل دائما ما يوفر لها الحماية، ولا تكاد تفارق هذا الاتجاه عبارات التسفيه والاستخفاف الّذي تنعته بأوصاف سلبية كالقول بأدب الهامش محاولات بدائيّة يظلّ فيها قلم المرأة متهما ومغيَّبا ومستلبا، وإن حصل وأقرَّ بكتاباتها فإنّ سردها يوصف بالفحولة المسترجلة إن الكتابة بالتعميم كتابة رجالية، أما الكتابة النسائية فهي للمرأة بالتخصيص، والتخصيص دال على لاحق في الزمان: الأولى نظام يشتمل على كل القوانين المؤسسة للنوع، أمّا الثانية ففرع لا يحقق سوى جزء يسير منه إن نموذج قياس كل شيء ليس غريبا عن هذه الصفات: إنّ الكتابة النسائية ليست سوى محاكاة للكتابة، فالكاتبة بارعة قدر اقترابها من النموذج الرجالي. [3]

وهكذا، فإنّ هذا النوع من النّقد يتعرض للأدب النّسائيّ، وبخاصة السّرديات منه، إمّا متحاملا يشكك في قدرات المرأة إبداعية ويحيل ما تنتجه إلى الرجل الكاتب، أو احتفائيا

1 - بثينة شعبان : الرواية النسائية العربية –مجلة مواقف ، ص :232- 233.

2 - المرجع نفسه، ص:233.

3 - سعيد بنگراد: السرد النّسائيّ والفحولة المسترجلة، http://saidbengrad.com/ar/index.htm

بشكل مبالغ فيه لم يؤسس لأجل الإحاطة ببُنى الخطاب الروائي، وإبراز القيم الفنيّة والجماليّة الّتي يحفل بها النّص، بقدر ما هو محاباة لكاتبته وإضفاء صفة النجوميّة على إبداعها " هذا الموقف يهدف إلى رفع مكانة عدد قليل من الكاتبات من أجل تجاهل الأخريات تجاهلا مطلقاً."[1]

إنّ استهجان الكتابة النّسائيّة ومعارضتها لم يمنع من وجود ـ في الضفة المقابلة ـ آراء نقاد وباحثين رحبوا به واعترفوا به، كما أنّ الموقف السلبيّ من هذا الخطاب لا يلغي حقيقة الأدب النسوي المكتوب والّذي يحتل مساحة غير قليلة من خارطة الثقافة العربيّة، وبات من المؤكد أنّ تزايد أقلام نسائيّة في المشهد الأدبيّ العربيّ يحقق لهذا الأدب مشروعيته.

بناءًا على ما تقدم نعتقد ضرورة البحث في الخطاب الأدبيّ النّسائيّ كمسعى لتحقيق التكامل مع خطاب الآخر لا تقويضُه ودحضُه؛ إذ ليس من الصائب إخضاع النّص الفنيّ لتقسيمات أو توصيفات حسب جنس المؤلف تدفع بالإبداع إلى زاوية التصنيف الضيّقة الّتي ستفقده قيمه الفنيّة والجماليّة .

من ناحية ثانية؛ فإنّ دراسة الكتابة النّسائيّة مع استخدام تسمية الأدب النّسائيّ عند الحديث عن الكتابة الإبداعيّة للمرأة وخصوصياته ورموزه تُحوِّل المقاربة من الأحاديّة والإقصائيّة إلى التعادلية، بحيث أن الرؤية النّقديّة لهذه الكتابة لا تعني أنّها كتابة ضدّية للإبداعات الذكوريّة بل إنّه من خلالها نميل إلى فلسفة الاختلاف الّتي ترفض التهميش وتلغي الإقصاء وإنّما ترتكز على مبدأ أن اللّغة إنسانيّة تقفز على حدود الذكورة والأنوثة ومادام إبداع المرأة موجود، فإنّ إمكانية الفصل كإجراء منهجي يأتي لفهم طبيعة كتابة المرأة ومقاربة بنيات خطابها بمدارسة اللّغة والشّخصية والزمكانية، وبالتالي نتمكّن من الاقتراب من تجربتها الإبداعيّة الّتي نحكي شعورها وتسمع صوتها المقموع والمستلب، ونلتمس رؤيتها للعالم والواقع الاجتماعيّ.

الكتابة النّسائيّة في الأدب الجزائريّ

صارت الكتابة الإبداعية النّسائيّة واقعاً ملموساً من خلال الإصدارات الشّعريّة والروائيّة لمبدعات جزائريات، لذا يجب الانتقال من مرحلة التأييد والمعارضة إلى مرحلة ثانية أكثر حيوية وفاعلية، تتم فيها مدارسة هذه الأعمال بالوقوف على مضامينها وخصائص أساليبها وآلياتها الفنيّة بعدما دخل مصطلح الكتابة النّسائيّة حقل التداول الثقافي والنقديّ والعربيّ في النصف

1 - بثينة شعبان: مئة عام من الرواية العربيّة، ص: 11.

الثاني من سبعينات القرن العشرين[1]، والراجح أنَّ بداية الاهتمام بنظرية الإبداع النّسائيّ كانشغال نقديّ كان قبل هذا، ففي فترة الخمسينيات أصدرت الروائية اللبنانية ليلى بعلبكي روايتها (أنا أحيا) والّتي تعد بداية الإصغاء إلى كتابة المرأة ؛ ليأخذ بعد ذلك شيئا فشيأً منحنى التطور التطور والامتداد إلى غاية الثمانينيات حيث أُعيد طرح المصطلح من جديد وبشكل مكثف، وعبر صيغ متعددة بحثاً ودراسة وانشغالاً.

ويبدو أنّ التأريخ للكتابة الروائية النسائيّة جاء لدحض تلك المزاعم الّتي ترى أنّ المرأة العربيّة لم تمتلك القدرة على تقديم أعمال أدبيّةٍ راقيةٍ سوى تلك المتعلقة بالذاتيّة والمقتصرة على بعض المجالات العائلية والاجتماعية، وحتّى في نظمها للشعر ارتبط بغرض الرثاء الّذي نبغت فيه الشاعرة العربية " فمعظم الدارسين يرون نبوغ الشاعرة في غرضين شعريين هما الرثاء والغزل" [2]

ويعود سبب ذلك في نظرهم إلى كونها كائن أنثوي سريع التأثر مع المواقف المحزنة من جانب ومحدودية خوضها في مجالات الشّعر الأخرى يرجع إلى طبيعة التركيبة الاجتماعيّة الّتي نشأت فيها المرأة .

أمّا إذا عدنا إلى الكتابة الروائيّة، فإننا نصادف التأريخ المعهود لبداية الرواية العربيّة مع محمد حسين هيكل في روايته (زينب) سنة 1914، ولكن نلفي للمرأة السبق في ذلك، فأوَّل رواية عربية هي (حسن العواقب) للكاتبة زينب فواز عن منشورات الدار الهندية بالقاهرة سنة 1899 وكانت زينب فواز تسمى (درّة عصرها) موهبة فريدة اكتسبت أعمالها شهرة واسعة في مختلف أنحاء العالم العربيّ" [3] غير أنّ النقد أغفل هذه الأسبقية حوالي خمسة عشر سنة قبل صدور رواية زينب، وحال دون إنصاف المرأة ريادة كتابة فنّ الرواية .

بعد هذا توالت الأعمال الرّوائية النّسائيّة، فبرزت أقلام في النصف الأوَّل من القرن العشرين أمثال عائشة التيمورية،مي زيادة، هدى الشعراوي، لبيبة هاشم، وردة اليازجي ... والّتي دفعت عجلة الإبداع إلى المضي قُدُما لتفتح الآفاق لمشاركة المرأة المبدعة في مناحي الحياة الفكريّة والأدبيّة،فإنّ كانت الرّيادة لزينب فواز، فإنّ كلّ ما أنتجته المبدعات العربيات بعدها هو امتداد لتجربة انبثقت في أواخر القرن التاسع عشر ". [4]

---

1 - مفيد نجم : الكتابة النّسويّة إشكالية المصطلح ،مجلة علامات في النقد، مج 15 . عدد 17، ص: 162.

2 - ناصر معماش : النّص الشّعري النسويّ في الجزائر، دار دحلب ، الجزائر، ط1، 2007 ، ص : 15 .

3 - بثينة شعبان : مئة عام من الرواية النّسائيّة العربيّة ، ص :47.

4 - رشيدة بنمسعود : جماليات السّرد النسائي ، المدارس ، الدار البيضاء، ط1، 2006 ، ص: 16.

إنّ استمرار النّشاط الإبداعيّ للمرأة العربيّة، وبخاصة الكتابة القصصيّة والرّوائيّة بعد القرن التاسع يؤكد نمو الوعي عندها ونضج تجربتها الأدبيّة، بل إنّها وجدت في ذلك إعلانا عن مواهبها عن طريق اقتحام عوالم الذكورة، فأسست الصالونات الأدبيّة تلك المحافل الثقافيّة الّتي يتوافد عليها والشّعراء لتبادل الآراء ومناقشة القضايا الفكريّة والكشف عن وجهات النظر الأدبيّة ومجابهة المرأة العربيّة لهذا الوضع؛ " أصبح أمرا اعتياديا تؤكد من خلاله قدرتها على التحاور مع النّفس والحياة وقضايا الوجود من خلال اللّغة الأدبيّة والتقاليد الأدبيّة وتوظيف التراث القوميّ."[1]

إنّ المتتبع للنشاط الأدبيّ وحركة التأليف القصصيّ والروائيّ النسائيّ في الجزائر، يجده لا يختلف عن وضع الكاتبة العربيّة،كون العملية الإبداعيّة مشروطة بتوافر الموهبة أولاً والحرية ثانيا، وإن وجدنا مواهب كثيرة أنجبتها الجزائر إلاّ أنّ حرية الإبداع لم تحصل عليها الأديبة المبدعة نتيجة للوضع الاجتماعي المعقّد الّذي كرَّس سيطرة القيم الذكوريّة، في الوقت قطعت فيه الروائيّة العربيّة في المشرق أشواطا في التأليف الروائيّ مع بواكير النتاج الرّوائيّ المتمثل في كتابات لبيبة هاشم (1882- 1952) الّتي أصدرت رواية عام 1904 بعنوان (قلب الرجل) وعفيفة كرم (1883- 1924) الّتي كتبت رواية حملت عنان بديعة وفؤاد عام 1906. [2]ويمكن أن تُدرَج روايتي(زينب فواز) و(لبيبة هاشم) السابقتين في قائمة الكتابة النسائيّة التاريخيّة فالأولى استمدت مادتها الخام من التاريخ وقدمتها في قالب اجتماعي، يعالج قصّة حبّ، أمّا الثانية فقد تميّزت ببنائها الفنيّ المتطور نسبيا.

أمّا الرّواية النّسائيّة الجزائريّة فيعود ظهورها إلى الخمسينيات من القرن الماضي، وكانت البدايات باللّغة الفرنسية إذ لقيت رواجا كبيرا كونها اللّغة الرسميّة إبّان الحقبة الاستعمارية وكان لزاما التدريس بها في المدارس الحكومية آنذاك، في حين أنّ اللّغة العربيّة لم تتجاوز كتابات الإصلاحيين في النوادي والجمعيات الإصلاحيّة وعلى صفحات الجرائد الّتي أصدرتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وهذا يرجع في الدرجة الأولى إلى الظلم الاستعماري المسلّط على العربيّة الّذي حاول محاصرتها ومنع انتشارها، أمَّا الرّواية الجزائريّة ذات التعبير العربيّ

1 - ريتا عوض : المرأة والإبداع الأدبيّ ، نظرية الأجناس الأدبية والنظرة الجنسية إلى الأدب، المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة 12، العدد 23، 1992 ، ص: 205.

2 - رفيق صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005، ص: 22.

فانتظرت حتى فترة ما بعد الاستقلال للظهور على أيدي كاتبات وأديبات كان لهنَّ حظ تلقّي التعليم باللّغة العربيّة .

تشكلت الرواية النسائيّة الجزائرية المكتوبة باللّسان الفرنسي على يد كوكبة من الروائيات الجزائريات اللواتي حصلن على نصيب وافر من التعليم في المدارس الفرنسية وامتلكن رصيدا ثقافيا ووعيا فكريا بالقضية الوطنيّة وإحساسا مرهفا بحياة مجتمعٍ يعاني من الحيف والاضطهاد على كافة الأصعدة السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، فبرزت أصوات أدبية أمثال الطاووس عميروش الّتي نشرت روايتها (الياقوتة السوداء)، ثم نشرت جميلة دباش رواية (عزيزة) عام 1947 ثم (ليلى صبار) رواية (آنسة الجزائر) عام 1959 وكذا يمينة مشاكرا بروايتها (الغار المتفجر) وكان الصوت النّسائيّ الأكثر تألُّقا في سماء الإبداع النّسوي قبل الاستقلال الروائيّة آسيا جبار❖ الّتي نشرت روايتها الأولى (العطش) سنة 1947،(ناقد الصبر)1958،(أطفال العالم الجديد)سنة 1962، وتوالت أعمالها الروائية بعد الاستقلال(القبرات الساذجة) سنة 1967و(نساء الجزائر) سنة 1980.

إنَّ كاتبات الرواية بالفرنسيّة في تلك الفترة المبكرة لميلاد الرواية الجزائرية، قد تحدثن بكثير من الصدق عن معاناة الإنسان الجزائري وطموحاته، ونَقلْن مشاكله اليومية من فقر وتشريد وهجرة ... فعلى الرغم من ثقافتهن الفرنسية إلاّ أن أعمالهن تفيض بالوطنيّة، تنطق بصوت الهمّ العربيّ، وتؤرخ للمشهد السياسيّ الجزائريّ ماضيه وحاضره بآلامه وآماله، وبالتالي فإنّ المتن الروائي تميَّز بمعايشة الواقع الاجتماعيذ الجزائريّ وإشكالاته "حيث أنّهم لم يمارسوا الأدب إلاّ بعد التجارب الّتي اقتنوها، ومن المهم أن نلاحظ أنّهم جميعاً قد مارسوا حرفة التعليم "[1]، فنجد آسيا جبار مثلا قد اشتغلت بالتدريس قبل أن تدخل عالم الإبداع الروائيّ ، ممّا سمح لها بالاندماج أكثر مع الثورة والنفاذ بعمق في نفوس الأهالي المستضعفين وتجسيد معاناتهم وبخاصة فئة النساء، ولهذا تُعد رواياتها وثيقة قيّمة للمجتمع النسوي الجزائري، فقد كانت **جبار** في مركز أفضل من غيرها من الكُتّاب الجزائريين لتكشف عن أسرار ذلك العالم المغلق.[2]

❖ فاطمة الزهراء إيمالايان لجأت إلى نشر روايتها الأولى (العطش) تحت اسم مستعار"آسيا جبار" الّذي أصبح اسم شهرتها فيما بعد .

1 - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5 ، 2007، ص: 96.

2 - حفناوي بعلي : الرواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة ، الذات المعلومة وأسئلة الحداثة ، مقاربة في خصوصية الأدب الجزائريّ الحديث، النسخة الالكترونية http://www.arabna.info/vb/showthread.php?t=5200

تمكّنت آسيا جبار أن تسرق أضواء الاهتمام من خلال حضورها المتميّز؛ إذ انطلقت من الإرث الثقافي والهم الاجتماعي المتراكم، تنسج خيوط تجربتها الإبداعية بكل إصرار على معالجة قضايا حساسة لها علاقة بوضع المرأة داخل رحم المجتمع الجزائري؛ من هنا فإنّ كوكبة من حاملي الثقافة باللّغة الفرنسيّة اكتسبوا وعيهم عبر التجارب القاسية الّتي أذاقها لهم المستعمر من اضطهاد وتنكيل وهكذا بدأ الإحساس بدُنوِّ ساعة الانفراج وبزوغ شمس الحرية مع تنامي وعي ثقافي وإبداعي عند الأديبات الجزائريات الكاتبات باللّسان الفرنسيّ .

أمّا الرواية النسائيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، فإنَّ نمُوِّها كان أبطأ وأقلّ نصيبا من التطور، فبينما كانت نظيرتها المكتوبة باللّغة الفرنسية في هذه المرحلة تقطع أشواطا ملموسة على يدي أديبات جزائريات نلفي الأولى لا تزال تبحث عن أرضية تؤسس لوجودها باعتبار أنَّ الإنتاج الروائي يرتبط في الأساس بحجم التراكم والتطور المعرفي، لذا لم تظهر بوادرها الحقيقية إلا مع تلك الصور القصّصية الّتي نشرت على صفحات البصائر قبل الاستقلال، وفي نهاية السبعينيات بدأت المرحلة الفعلية الّتي شهدت يقفزة حقيقية للنهوض بالرواية النّسائيّة في الجزائر، فزهـــور ونيسي كانت لها الريادة الأدبيّة في مجال المقال الاجتماعية |والقصّة القصيرة والرواية النّسويّة لكن الرّيادة ـ كيف كان الأمر ـ تبقى لها بين بنات جنسها في الجزائر ."[1]

فما هي العوامل التي سببت تأخر ظهور الرواية النسائية العربية في الجزائر ؟

يمكن أن نجمل العوامل الّتي أعاقت نشأة الرواية النسائية العربية في الجزائر إلى فترة متأخرة في النقاط الآتية :

- انتشار الأمية في الأوساط الجزائرية وبخاصة النساء، حيث حرمن من متابعة التعليم في الفترة الاستعمارية إلاّ بعض الأقليات الّتي سمحت لها إمكانياتها من مواصلته في المدارس الفرنسية، وفئة أخرى قليلة مقارنة بأولى التحقت بالمدارس الحرّة الّتي أنشأتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ولعلّ هذا دليل أكيد على ظهور الرّواية بالفرنسيّة مع أولئك الأفراد الاستثنائيين الّذين أتقنوا الفرنسية واحتكوا بالثّقافة والفكر الغربيَيْن، وقدموا أفكارهم وطرحوا آراءهم في أعمال بلسان المستعمر، فقد كانت سياسة المستعمر تحرص على التعليم الفرنسي لتكوين نشءٍ مُوالٍ سياسيا وفكريا لفرنسا، بهدف إدماجهم في المجتمع الفرنسيّ

1 - عزّ الدّين جلاوجي : زهور ونيسي دراسات نقدية في أدبها / مقالات، الجزائر،منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2007، ص : 90 .

غير أن الوعي السياسيّ والثقافي للكاتبات والأديبات جعلهن يُعبِّرن عن معاناة الشعب وتَوقِه للحرية .

- كما أنّ الظروف الّتي أحاطت باللّغة العربيّة قبل الاستقلال حالت دون حركة أدبيّة قويّة ذات حضور بارز حيث مارس الاستعمار أساليب قمعية لتضييق النطاق على استعمال العربيّة وتدريسها واعتبرها لغة أجنبية، ومن هنا طغت الفرنسيّة على مناحي الحياة بما في ذلك الإبداع الأدبيّ .

- المفهوم التقليدي للأدب فقد أولت السّاحة الأدبيّة في تلك الحقبة عناية بالشّعر واعتبرته ممثلا للأدب؛ وما كان يُنشر على صفحات جرائد جمعية العلماء انحصر في الشّعر ودراسته اعتقادا أن الشّعر هو الأدب الجزائريّ[1]،فسيطرت النظرة التّقليديّة على الأذهان ؛ تلك الّتي تعتبر الأديب الحقّ الّذي يحسن نقل المشاعر شعرا، يتفنَّن نظمه ويُتقن صنعته .

- النظرة الدونيّة والرؤية الاحتقاريّة المكرّسة داخل المجتمع والتّقاليد الاجتماعيّة الّتي تُعظِّم إبداع الرجل وتُقزِّم انتاجات المرأة، فالذهنية المحافظة " لا تسمح بوجود شعر في الغزل فكيف بالقصة التي كان الفهم الشائع لها آنذاك، الارتباط بموضوعات الحبّ والمرأة وعلاقة المرأة بالرجل بوجه عام ." [2] والأدباء أنفسهم لم يمتلكوا الجرأة الكافية على معالجة القضايا ذات صلّة بعلاقة الرجل بالمرأة " وحتّى الّذين كتبوا الصورة القصصيّة وعالجوا مثل هذه الموضوعات لم يجرؤوا على ذكر اسمهم الحقيقيّ، وإنَّما كانوا يوقعون بأسماء مستعارة مثلما كان يفعل محمد العابد الجلالي الّذي كان يوقع صوره القصصيّة باسم مستعار وهو رشيد ." [3]

- للصحافة دور مهمّ في بعث الحركة الإبداعيّة، وتيسير سبل نشر الإنتاجات الأدبيّة والمساهمة في إقامة مشروع نهضوي ثقافي أدبيّ، غير أن الصحافة الوطنية في الحقبة الاستعماريّة ركّزت على الجانب السياسيّ والإصلاحيّ، وحتّى وإن كان هناك اهتمام بالجانب الأدبيّ؛ فإنه انصبّ على الشعر دون غيره من الأشكال الأخرى؛ " إذن فمن المؤكد أن الصحف الّتي ظهرت في هذه الفترات كان لها الأثر الكبير بشكل ما على قيام النهضة الفكريّة وترعرعها، هذا بالإضافة إلى الصحف الّتي ظهرت فيما بعد، وكان بعضها مقتصرا على جوانب دينية إصلاحيّة

---

1 - باديس فوغالي : التجربة القصصية النسائية في الجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،الجزائر، ط 1 2002 ، ص : 10 .

2 - عبد الله ركيبي : القصّة الجزائريّة القصيرة ، الدار العربية للكتاب ، 1983 ، ص : 31 .

3 - عايدة أديب باهية : تطور الأدب القصصيّ الجزائريّ (1925- 1967) تر، محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1982 ص : 306 .

بحتة، أعاقت تطور المجال الإبداعي أو على الأقل حصرته وحددته في الشّعر مثل الشهاب والبصائر الأولى والثانية ."[1]

كما أنّ الرقابة الصّارمة الّتي فرضتها السّلطات الاستعماريّة على الصحافة ودور النّشر أضعفت حركة التأليف القصصيّ والروائيّ، واقتصرت على كتيبات دينية ومنشورات إصلاحيّة تربوية، ثم إنّ حركة النقد للأعمال الأدبية والترجمة الّتي من شأنها أن تُطوِّر عجلة الإبداع وتُنمِّي الحس الأدبي والذوق الفنيّ، وتُطلع الأدباء على الآداب الوافدة من بلاد المشرق، لم تعرف عناية بارزة خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين .

نشأة وتطور الفنّ الروائيّ النسائيّ في الجزائر

1 . إرهاصات الكتابة و مرحلة التأسيس

عقب استقلال الجزائر عرف المشهد الثقافي الأدبي صحوة عارمة كان لها أثر بالغ في تطوير مسيرة الأدب وبخاصة فنَيّ القصة والرواية، وبذلك خطت خطوات واضحة نقلتها من تلك التجربة الهشة إلى مكانةٍ انتزعت بها الإعجاب والصدارة في ميدان البحوث النقديّة، وبالتالي تخلّص الفنّ القصصيّ والروائيّ النسائيّ من السطحية والمباشَرة، وأصبح أكثر قدرة على استنطاق الذات وسبر أغوارها، وما كان للصحوة الروائيّة النسائيّة العربيّة في الجزائر أن تكون، لولا تضافر عدّة عوامل نُلخِّصها فيما يلي :

- سياسة التعريب الّتي تبنتها الدولة الجزائريّة عقب الاستقلال في محاولة لإيقاف التأثير اللّغوي الفرنسيّ على أبناء الجزائر، ولترسيخ قيم العروبة في جيل الاستقلال، ونكاد نجزم أن هذه السياسة كلّلت بنجاح نسبي، ودليل ذلك الرعيل الأوّل من القاصات والشّاعرات الروائيات اللواتي اخترن العربية لغة لأعمالهن الأدبيّة..
- إتاحة الفرصة للمرأة الجزائريّة مزاولة التعليم ودخول عالم الجامعات والمشاركة الفعليّة في الحياة العامة، وبهذا تمكنت من كسر تبعيتها لسلطة الرّجل، كما أنَّ اللقاءات الأدبيّة والملتقيات الثقافيّة والندوات الفكرية أغنت تجربتها الإبداعية،" وجعلتها قادرة على الإفادة من القدرات التخيلية وربط الحدث أو الحالة الّتي تشكل منطق تجربة لها، بما عرفت من قبل أو ببعض الخصائص والسمات فيها ."[2] وهذا ما تحقق لدى أكثر من أديبة وقاصّة جزائريّة حينما تأسست المجلات الأدبية المهتمة بعالم المرأة وانشغالاتها الثقافيّة وتطلعاتها في مجال الإبداع، ففي مطلع سنة 1970 تأسست مجلة (الجزائرية) الصّادرة عن الاتحاد الوطنيّ للنّساء الجزائريات

1 - واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربيّة في الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1986، ص : 55 .

2 - فايز الداية : جماليات الأسلوب (الصّورة الفنيّة في الأدب العربي) دار الفكر ، بيروت ، ط 2 ، 1996 ص : 35 .

ترأستها زهور ونيسي، كانت بادرة أولى فتحت المجال لبروز أقلام نسائيّة تخطت الحدود الّتي رُسمتها في زمن سابق، فعبرت بصدق عن آرائها وخواطرها متجاوزة بذلك الأعراف الاجتماعيّة "لمجتمع مُثقل بالتقاليد الباليّة، وبإرث طويل من الظلم والفكر الإقطاعي، إنّه مجتمع يمشي على كثير من جثث النّساء البريئات ."[1]

إنّ تيسير سُبل نشر الإبداع الأدبيّ، وتوسيع فضاءات للكتابة و النّشر على صفحات الجرائد الوطنيّة والمجلات العربيّة سمح للكاتبة تقديم إنتاجها للقارئ ليطلع على خصوصية أدبها ونمط تفكيرها، والتعريف بالأدب النسائي،" ولم تقتصر على الأديبات الجزائريات، وإنّما كان منبرا تلتقي فيه الأصوات النذسويّة العربيّة كـ نور سليمان اللبنانية والأديبة الكويتية ليلى عثمان الّتي تمتاز بنظرة ثاقبة للأدب ونقده ." [2]

وقد أدّت مجلة (آمال) الدور ذاته في نشر القصص القصيرة والمحاولات الشّعرية للعديد من الكاتبات الشابات أمثال جميلة زنير، ربيعة جلطي و زينب الأعوج، ممّا ساهم في تكوين مواهب نسائيّة صقلت تجربتها وحفّزتها على المضي قُدما في رحاب الإبداع الأدبيّ، كما أنَّ فترة الثمانينيات وبداية التسعينيات كانت حافلة بتواجد مساحات الحوار الثقافي البنَّاء، وفضاءات لتلاقي وتبادل الخبرات والتجارب، وبالتالي زاد تنامي الحسّ الإبداعيّ القصصي والروائي مع جمعيات ثقافية تبنَّت المواهب ورَعتْها وسهّلت لها سبل النّشر كما هو الشأن مع رابطة الاختلاف وجمعية الجاحظية .

2. مرحلة النشأة والتطور

إنّ أوَّل ظهور للإبداع النّثري النّسائيّ الجزائريّ المكتوب باللّغة العربيّة، جاء على شكل مقالات وصور قصّصية قصيرة، كتبتها ثلّة من الكاتبات الرائدات أمثال زهور ونيسي الّتي قدمت عدَّة مقالات اجتماعيّة أصدرتها البصائر التابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، غير أنّ خصوصية مقالاتها القصصيّة لم تخرج عن الإطار العام الّذي رسمت معالمه الجمعية فتمحورت حول قضية المرأة في المجتمع الجزائري، وموضوعات لها علاقة بالتربية السليمة للفرد الجزائريّ " فالشكل الّذي جاء عليه المقال القصصيّ لا يعدو أن يكون صورة بدائية للقصّة ذلك أنّ العناصر الفنيّة فيه غير منضبطة بقواعد هذا الفن تماما، كطول الزّمن فيه والّذي يمتد

1 - زينب الأعوج: السّمات الواقعية للتجربة الشّعريّة في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1 1985 ص : 51 .

2 - ناصر معماش : النّص الشّعريّ النسويّ العربيّ في الجزائر ، ص: 20 .

شهوراً عديدة تنوع عنصر البيئة وحشد الأفكار الكثيرة والاستشهادات العديدة وبث الحكم في النّص ."[1]

ويمكن القول إنّ زهور ونيسي[❖] هي أوّل أديبة قاصّة كتبت باللّغة العربيّة في الجزائر استنادا إلى الصور القصصية الّتي نشرتها قبل الاستقلال ومجموعتها القصصية الأولى "الرصيف النائم" سنة 1967، وإنَّ كانت ونيسي قد برزت في فترة ما قبل الاستقلال متخذة من العربيّة والواقع الثّوري والبعد الإصلاحي أدوات لتقديم بنية قصصية فنية، فإن هناك أديبة أخرى يمكن عدّها من اللواتي خضن الكتابة القصصية، إنها زليخة السعودي[❖❖] صوت نسائي سخّر قلمه للإبداع الرفيع الّذي تتجلى فيه القيم الوطنيّة السّاميّة والمبادئ الخلقية الخالدة، يذكر عبد اللّه ركيبي أنّها نشرت قصة طويلة بعنوان (عرجون) بالعدد الصادر في مارس 1970 عن مجلة آمال .

ولعلّ ما يشير إلى الاهتمام بالحركة الثقافيّة النّسائيّة ومتابعة نشاطاتها في الكتابة في هذه الفترة ما نشر في الصحف إمّا من باب المشاركة في إثراء الموضوع المطروح أو تنويه وإشادة بالإبداع النّسوي، فقد كتب الأستاذ الطاهر وطار مقالا بعنوان (مرحبا بالأدب النسوي) يشيد فيه بالأصوات النّسائيّة الّتي بدأت تظهر فجر الاستقلال وبخاصة أن الاعتقاد السائد حينئذ يذهب إلى أن هذا الأدب لا يزال فتيًّا، محاولاته ناقصة تتراوح بين القبول والرفض، تتأرجح بين النجاح والإخفاق يقول : " من طالع جريدة الأحرار الغراء في أعدادها الأخيرة يجد هناك اسما مجهولا كان مطموسا مغمورا لا يلفت انتباه أحد إلاَّ إذا تعمّق في المدلول الّذي يعطيه ما هو مقترن بهنّ في مقالات لم أقرأها لكثير من الكتّاب، هذا الاسم هو (زليخة السعودي)؛ هذه المفاجأة جعلتني أقف موقف الاحتراز من جميع نظرياتي حول الأدب النسوي في الجزائر، كيف لا يُفاجأُ من طالع "نحن والإبداع" أو "أغصان الزيتون" أو "سنلتقي" أو "المرأة في الأدب الجزائريّ،" كيف لا يُفاجأُ بذلك العمق وبتلك السيطرة على الكلمة،وتلك الدّقة في تصوير المشاعر

---

1 - ينظر شريبط أحمد شريبط : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947- 1985) منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998 ،ص:49.

❖ - كتبت زهور ونيسي أول مقال "إلى الشباب" سنة 1954 بجريدة البصائر العدد297 ، وكانت بداية الفن القصصي النسائي الجزائري بالصورة القصصية المعنونة "جناية أب" نشرتها ونيسي في البصائر العدد 305 سنة 1955 .

❖- زليخة السعودي أديبة و قاصة جزائرية ولدت في 1943/12/20 بقرية بابار بولاية خنشلة، اشتغلت بالتعليم، بدأت الكتابة سنة 1958 ، ونشرت أعمالها في جرائد وطنية غداة الاستقلال، توفيت بعد عملية ولادة قيصرية في 22 /11/ 1972 بالجزائر العاصمة .

والإحساسات،وبتلك السلاسة والرّقة والأحكام الرصينة حول إنتاج كبار الكُتّاب والإطلاع الواسع الّذي تُبادرنا به تلك المقالات ."[1]

من المؤسف فعلاً أنّ مثل هذه الشّهادة في حقّ الراحلة (زليخة السعودي) ما كانت لتكون مقدمة لوضع إنتاجها الأدبيّ تحت مجهر البحث، بل بقيت أعمالها أسيرة الأرشيف لمدّة طويلة حبيسة في ذاكرة المقربين منها حتّى تمكّن الدكتور شريبط أحمد شريبط من جمعها في مؤلّفه الآثار الكاملة للأديبة الجزائريّة زليخة السعودي، وما يقال عنها ينسحب على عديد الأقلام النّسائيّة في الجزائر الّتي كتبت في مختلف الأنواع الأدبيّة بداية بالشّعر والقصّة وصولاً إلى الرواية وأكدت قدراتها الفنيّة وكفاءتها الأدبيّة، واستطاعت الخوض في تجربة الكتابة نذكر على سبيل المثال لا الحصر جميلة زنير، ربيعة جلطي، مريم يونس، زكية علال، نورة مناصرة كريمة الابراهيمي، زهرة ديك ... وغيرهنّ .

والغريب أنّ السّاحة الأدبيّة لم تحافظ على تواجد هذه الأسماء واستمراريتها، فالعديد من الكاتبات انسحبن فجأة نحو الداخل دون سابق إنذار، ويبدو أنَّ سبب ذلك يرجع إلى تجاهل إبداعاتهنّ وتهميش إنتاجهنّ وعدم العناية بطبعه ونشره، فاختفت هذه الأصوات في صمت على الرّغم من إمكانياتها فنيّة في تقديم نصوص أدبيّة جيّدة لو توافرت لها ظروف الدعم والتشجيع .

هذا ما نلمسه من خلال تصريح جميلة زنير ❖ عن ممارستها فعل الكتابة القصصية " كنت أكتب من غير أن يطلع أحد على كتاباتي أو يشجعني حتى على مواصلة الكتابة، فأنت تلاحظ أن القمع ينطلق من الأسرة إلى المجتمع (القبيلة) ؛ هذا المجتمع القبلي يمارس عليك قمعاً آخر أشدّ وأقسى ؛ عدمُ الاهتمام بما تكتب، فهو لا يشجعك ؛ لأنّه يرى هذه الأشياء ضربا من العبث تدخل في خانة لا يجوز، فكنت أول فتاة من جيجل تتجرأ على كسر أعراف القبيلة وتنشر اسمها عبر الإذاعة في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات ." [2]

والأمر نفسه عانتْه الكاتبة مريم يونس الّتي تقول:" كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة جيجل كلّها أشواك وعقبات، كانت عذابا واضطهادا عندما بدأت الكتابة فقد غُصتُ في

---

1 - الطاهر وطّار : مرحبا بالأدب النسوي ، جريدة الأحرار، العدد 16، السنة الأولى، 1962، نقلا عن شريبط أحمد شريبط : تطور البنية الفنيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة (1947- 1985)، ص:47.

❖ - جميلة زنير صدرت لها أوّل مجموعة قصصية (دائرة الحلم والعواصف) سنة 1983 ، وقصّة طويلة (ثقوب في ذاكرة الزمن) أعادت كتابتها وأصدرتها في رواية بعنوان (أوشام بربرية)

2 - زينب الأعرج: السّمات الواقعية للتجربة الشّعريّة في الجزائر ، ص: 54 .

دوامة من القيل والقال ولكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء ومازلت إلى أن انتصرت لوجودي بين الأديبات الجزائريات "[1].

هذا عن بدايات الكتابة الرّوائيّة النّسائيّة، وهي جدّ متأخرة بالقياس إلى بداية نشاط الحركة الأدبية الروائية الرجالية في الجزائر، الّتي يعود ظهور إرهاصاتها إلى ما قبل الحرب العالميّة الثانية في شكلها الفنيّ البدائي مع (أحمد رضا حوحو)، في حين تأخرت الرواية النّسائيّة إلى سنة 1979 مع أول رواية " يوميا ت مدرّسة حرة لزهور ونيسي، أين نلحظ نضجًا في التعبير والتصوير والرؤية المتميزة للواقع الاجتماعيّ والسياسيّ مع ارتباط ذلك بكل ما هو ذاتي له صلة وثيقة بذات المرأة الكاتبة وطريقتها في إدراك القضايا المحيطة بها والتعبير بصدق عنها .

3. مرحلة انفتاح الكتابة الأدبيّة النّسائيّة

تميزت المرحلة السابقة من كتابة المرأة الرّوائيّة بخروجها من الصّمت والاستكانة الّتي عاشت فيها فترة من الزّمن، وإذا كانت الفترة من ستينيات إلى نهاية سبعينيات القرن العشرين تتسم بالتّمرد عن القيود الموروثة والخروج عن الحقائق والأعراف المعهودة، فإنّ فترة الثمانينيات اتّصفت بانفتاح المجتمع الجزائري على غيره من المجتمعات، وقد استطاعت المرأة تحقيق مكاسب كثيرة،واعتلت مناصب سياسيّة مرموقة، فبرزت أسماء عديدة نشرت أعمالها وأخرى طبعت إنتاجها خارج الجزائر كـ " أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح ."

فقد بدأت أحلام مستغانمي مسيرتَها الأدبية شاعرةً، فأصدرت ثلاث مجموعات شعرية (على مرفأ الأيّام، الكتابة في لحظة عريّ، أكاذيب سمكة)، ثمّ تحولت إلى عالم الرواية،فقدمت ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس و عابر سرير) وفضيلة الفاروق الّتي خاضت تجربة كتابة الرواية فكان لها (تاء الخجل، اكتشاف الشهوة، مزاج مراهقة، أقليم الخوف) أمَّا ياسمينة صالح فكتبت رواية (بحر الصمت، وطن من زجاج،لخضر).

من خلال رصدنا لمسار حركة، نشأة وتطوّر النّص الرّوائيّ النّسائيّ العربيّ في الجزائر تبين لنا كيف بدأ ظهوره محتشما في محاولات قصصيّة للعديد من القاصّات، ثم يرتقي في أوّل نصّ روائي لزهور ونيسي، ليتطور فيما بعد ويتوسع ليشمل نصوصا روائية لكاتبات أديبات

---

1 - صالح مفقودة: السّرد النّسويّ في الأدب الجزائريّ المعاصر، الموقف الأدبي، عدد407، آذار2005، ص:111.
و ينظر أيضا فضيلة الفاروق: التجربة الإبداعيّة النسائيّة في الجزائر، مجلة نزوى، مؤسسة عمّان للصّحافة والنّشر والإعلان2009/07/27، العدد:36 http://nizwa.com/print.php?id=2923

أخريات سِرْن على الدّرب الّذي رسمت معامله زهور ونيسي، فأثرين بها المشهد الأدبيّ والثّقافي الجزائريّ .

في مرحلة الانفتاح والارتقاء هذه، تنامت ثقة الروائيات الجزائريات بقدرتهنّ على التعبير فقد بدأن بالتنقيب في التاريخ وربطه بالواقع المعاش الّذي تجسد في حياة الإنسان في بيئة معينة وفي وضعه الاجتماعيّ بما يطبعه من بؤس أو رخاء وعلائقه بالإنسان والأرض، وموقفه من الأنظمة والقوانين الدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة وأخيرا في مشاعره وأحاسيسه وعواطفه، إنّه واقع واسع يشمل مظاهر الوجود الإنساني في مجتمع معيّن .[1]

كما أخذت المرأة مركز الكون في نص الرّوائيّ النّسائيّ حيث علا صوتها ليشخص معاناتها بكلّ حرارتها و صدق تفاصيلها، هنا تتوارى الأزمات العامة،ليفسح المجال للهمّ الذاتي فتفرق الرّوائيّة في التعبير عن التفاصيل الّتي تنصب في أوجاع المرأة،و بخاصة حالة الإحباط الّتي تعيشها نتيجة نظرة الرّجل القاصرة إليها.

محورٌ آخر وجدت فيه الكاتبة الجزائرية فسحة للتعبير عن رأيها اتجاه إنّه يدخل في صلب معاناة المرأة،يتمثل في علاقتها بجسدها،و فعل الزّمن فيه سلبا إذ تتجلى عقدة انحصار الجمال الأنثوي و ذبول جسدها مادياً و نفسياً، و الّذي تسبب في أحايين كثيرة في شرح علاقتها مع الرجل ولا يأتي الحديث عن هذه الأزمة إلاّ عبر لغة سرديّة محمّلة بخصوصية إبداعيّة ترقى إلى مصاف الشّعريّة، تخطّها الروائية حين تمزج بين بناء الرواية و التجربة الحياتيّة في اتساق فنيّ وانسجام فكري تامّين.

على ضوء ما سبق، نخلص إلى أنّ الرّواية النّسائيّة الجزائريّة بدأت تشق طريقها بخطوات ثابتة وتؤسس لنفسها حضورا أدبيا متميزا إذ بدت اللّغة أكثر حيوية و جمالا، ابتعدت عن الخطابية و التقريريّة الجوفاء و الرتابة المملة راحت تكشف عن حيويتها و قدرتها على سبر أغوار الذّات بلغةٍ شعريّةٍ تسلُب الألباب، ولعلّ ما ساعد في ذلك استفادتها من تقنيات الرّواية الحديثة الّذي تتفاعل فيه البنى المكونة للخطاب الرّوائيّ،حتّى تصنع بنية فنيّة منسجمة.

الخطاب الروائي

1 - في مفهوم الخطاب

يجد الدارس للسرديات نفسه مضطرا للوقوف عند الخطاب الروائيّ القصصيّ أو الروائيّ كمفهوم أساسي قبل الولوج لمقاربة أي نصّ سردي ، غير أنّه يُفاجأ بصعوبة تحديد

1 - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 56.

ماهيته بمفهوم جامع مانع له، فضبطُه يبقى مسألة نسبيّة، فكلّ مفكّر أو ناقد يعرّفه وفق وجهة نظره الخاصة والتي ترتبط بالأطر المعرفية والخصوصية المنهجية، وتكاد تجمع عديد الدراسات أنّ مفهومه غير متفق عليه، وهذا يرجع لتعدد موضوعاته وتشعُّب قضاياه وتفرُّع مجالاته .إننا في هذا المقام نسعى إلى محاولة مكاشفة الخطاب بالبحث عن جذوره ومعانيه عند الدارسين الغربيين والعرب على حدٍّ السواء

لقد استقطب مصطلح الخطاب اهتمام الدارسين في الغرب، وبخاصة من خلال الأبحاث والدراسات الّتي اهتمت بالموضوعات اللّسانية نظرا لتعدد مدارس واتجاهات النظريات اللّسانيّة الحديثة، فتعددت مفاهيم مصطلح الخطاب . □

فنجد أنّ الخطاب حسب إميل بنفست"الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل وبمعنى آخر هو كل تلفُّظ يفرض متكلما ومستمعا، وعند الأوّل هدف التأثير على الثاني بطريقة ما ." [1]

أمّا هاريس ؛ فإنّه ذهب إلى تحليل الخطاب باعتماد نفس الآليات والتصورات الّتي تُحلَّل بها الجملة، فقدَّم تعريف الخطاب بأنّه:" ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل متعلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني ." [2] إنَّ منظور هاريس للخطاب لا يخرج عن الميدان اللساني والتعامل معه يكون على أساس أنّه فعل النطق يقال ويصاغ في نظام من المتتاليات التي تُشكَّل في عناصر متناسقة تُكوِّن بنية النّص.

أمّا تحديد موشلر للخطاب على أساس أنّه المخاطب على شكل حوار، فقام بإجراء تحليلاته للخطاب (الحوار) يظهر جليًّ أن تعامله مع الخطاب وتحليله بانطلاقه من مدرسة بيرمنكام الّتي تحصر الخطاب في الحوار، وهو بهذا متأثر بآراء اللسانيين أمثال مايكل هوو في كتابه " حول ظاهر الخطاب" الّذي يؤكد أنّه يتعامل مع الخطاب باعتباره المونولوج شفويا أم كتابيا ." [3]

وانطلاقا من هذا، فإنّ الخطاب يفترض وجود فاعلٍ منتج وعلاقة حوارية مع المخاطب المنجز من خلال نظام التواصل القائم على المخاطب المنجز للرسالة الكلامية، والمخاطب المتلقي

---

1 - إبراهيم صحراوي : تحليل خصائص الخطاب ، دراسة تطبيقية، دار الآفاق ، الجزائر، ط 1 . 1991 ص: 99 .

2 - المرجع نفسه، ص : 10.

3 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الرّوائيّ ، المركز الثقافي العربي –بيروت ، الدار البيضاء ط 1 . 2005 ص : 17

4 - المرجع نفسه، ص: 25 .

للرسالة والرسالة في حد ذاتها تحتاج على سياق وصلة وسنن؛ لأنّ " اللّغة يجب أن تدرس في كلّ تنوع وظائفها، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للّغة، ولكي نقدم فكرة عن هذه الوظائف، من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانيّة، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنّها تقتضي سياقا تحيل عليه، وبعد ذلك سننا مشتركة كليًّا وجزئيا بين المرسل إليه ويسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه ."[1]

توصَّل جاكبسون إلى وضع خطاطة للخطاب قوامها ركائز خمسة: الرسالة المخاطَب المخاطِب قناة الاتصال، شفرة مشتركة بين المبدع والمتلقي، ينجم عن عملية التخاطب هذه ست وظائف: تعبيريّة، انفعاليّة،تأثيريّة، جماليّة ،وصفيّة، مرجعيّة، شعريّة.

نخلص إن الدراسات النقدية الغربية أولت أهمية بالغة للخطاب، فتعددت الدراسات حوله وتشعَّبت آراء الدارسين واختلفت مفاهيمهم له باختلاف تخصصاتهم وتباين منطلقاتهم المعرفية.

أمّا إذا انتقلنا إلى الدرس النّقدي العربيّ، فنجد أنّ مصطلح الخطاب تداولتْه أقلام الباحثين والدارسين المهتمين بهذا الحقل المعرفي غير أننا نلحظ وجود مفارقات واضحة في الفهم والتعريف من دارس إلى آخر، ويبدو أنّ مردّ هذا الاضطراب والغموض الّذي يعتري مثل هذه المصطلحات يرجع إلى الترجمة، فمعروفٌ أن المصطلح يولد في ظروف تاريخيّة وفكريّة معينة شهدتها بيئة ثقافية في فترة زمنية محددة، وتبنيه بشكل سطحي دون مراعاة صياغته ودلالته يجعل أمر تحديد ماهيته صعبة المنال، ذلك أنَّ صياغة أيّ مفهوم تخضع لثوابت مضبوطة " فأمَّا الثوابت المعرفية فتتصل بطبيعة العلاقة المعقودة بين كلّ علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحيّة وأمَّا النواميس اللُّغويَّة فتقتضي تحديد نوعية اللُّغة الّتي تتحدث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها، وما تختص به من فرق تنعكس على آليات الألفاظ ضمنها ."[2]

في الدراسات السّردية العربيّة، يتفق مفهوم الخطاب مع الممارسة اللّغوية على أنّه القول أو الكلام، ذلك أن الكلام " يعني الخطاب وهو ما تركَّب من مجموعة متناسقة من المفردات لها معنى مفيد والجملة هي ذهنية الصورة اللفظية الصغرى أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو الكلام الموضوع للفهم والإفهام، وهي تبين صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهن المتكلم الّذي سعى في نقلها حسب قواعد معينة وأساليب شائعة إلى الذهن

1 - رومان جاكبسون : قضايا الشّعرية ، تر: محمد الوالي ، الدار البيضاء، ص:24 .

2 - عبد السلام المسدي : المصطلح النّقدي ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر ، تونس، 1994 ، ص:10.

السامع ولا يكون الكلام تاما والجملة مفيدة إلاّ إذا روعيت فيها شروط خاصة منها ما تعود إلى المنطق ومنها ما تعود إلى اللُّغة وقيودها ."[1]

وبالتالي فإنّ الخطاب في تركيب اللّغويّ منسق منسجم، ينطوي على دلالات محددة يُشكِّلها المتكلّم ويراعي فيها قدرة المتلقّي على استيعابها وفهمها،" إنّه كيان أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه، وقد تولّد عن ذلك تيار يُعرّف الملفوظ الأدبيّ بكونه جهازاً خاصاً من القيم طالما أنّه محيط ألسني مستقل بذاته، وهو ما أفضى إلى القول بأنّ الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا ." [2]

من خلال هذا؛ يتبين أنّ الخطاب هو كلّ مجموع دال من أشكال الأداء اللّفظي تنتجه علاقات تستخدم لتحقيق أغراض أو وظائف معينة والّتي تفترض وجود طرفين أساسيين حتّى تقوم العملية الإبداعية هما المخاطِب (المرسل أو المبدع) والمخاطَب(المرسَل إليه أو المتلقّي) ومن هذا التصور ظهر نوع من الخطاب هو الخطاب الأدبيّ .

2 –في مفهوم الخطاب الأدبي

إنّ وصف الخطاب بأنّه أدبيّ، يفترض وجود خطاب غير أدبيّ، وعليه فإنّ كلّ منهما له مميزاته وسماته ومقاييس تجعل من هذا أدبي وذلك غير أدبيّ، وبالتالي فالخطاب الأدبيّ "صياغة مقصورة لذاتها وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمُعطى جوهري، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والمَلَكة نرى الخطاب الأدبي صوَّغ لغة عن وعي وإدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، وإنّما هي غاية تستوقفها لذاتها، وبينما يكون الخطاب العادي شفافا نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته، نجد الخطاب الأدبيّ على عكسه ثخِنًا غير شفافٍ يستوقفنا هون نفسه قبل أن يمكننا اختراقه، فالخطاب العادي منفذ بلوري لا يقوم حاجزًا أشعّةَ البصر، بينما الخطاب الأدبيّ حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا تصد أشعة البصر عن اختراقاته ." [3]

لاشك أنّ مقارنة الخطاب الأدبيّ بذاك غير الأدبيّ تُفضي على أنّ الخطاب نسيج كلامي وحِواري تكون فيه اللّغة أداة للتبليغ تتوخى المباشَرة ،هدفها توصيل الرسالة بأيسر السُّبل أمَّا الخطاب الأدبيّ، فيقوم على إدراك أساسيات بناء الخطاب بطرق أكثر تقنية تجنح إلى

1 - ريمون الطحان : الألسنية العربيّة ، دار الكتاب اللبنانيّ، 1981 ، ص : 44.

2 - عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبيّة ، الدار العربيّة للكتاب ، ليبيا، ط1، 1998 ، ص: 110.

3 - المرجع نفسه، ص: 112 .

توظيف الصورة والرّمز واللّون،تنزاح فيه اللغة عن دلالاتها المعجمية وتنحرف عن أسلوب المخاطبة والمباشَرة إلى آفاق رحبة يصبح للعبارة الواحدة معاني عديدة وهكذا تتحقق أدبيّة الخطاب الأدبيّ حينما تتوافر القيم الجماليّة والوسائل الفنيّة الّتي يدركها الكاتب ويفهمها المتلقي في الوقت ذاته حتى وإن حدث تغيير زماني ومكاني، وتباينت مستويات التلقي باختلاف العوامل الخارجيّة والداخليّة، فيكون الخطاب باعتبار مقاربة القارئ له " ذلك البناء نفسه، وقد أصبح موضوعاً لعملية إعادة البناء أيّ نصًّا للقراءة، وكيفما كانت درجة وعي القارئ بما يفعل فإنّه يمارس في ذلك النّصّ ما يمارسه صاحب الخطاب عند بناء خطابه ؛ إبرازُ أشياء والسكوتُ عن أشياء، تقديمُ أشياء وتأخيرُ أشياء، فيُسهم القارئ هكذا في إنتاج وجهة نظر بل إحدى وجهات النظر الّتي يحملها الخطاب صراحة أو ضمنا والقارئ عندما يسهم في إنتاج وجهة معينة من الخطاب، يستعمل هو الآخر أدوات من عنده في جملتها وجهة نظر أو جزء منها عناصر صالحة لتكوينها، ومن هنا يأتي اختلاف القراءات وتعدد مستوياتها . " [1]

والخطاب من هذه الزاوية يُعبِّر عن تجاوز لتلك القواعد من أجل الوصول إلى الإخبار والإقناع ومن ثَمَّ الاعتماد على الوظيفة التأثيريّة والجماليّة، انطلاقا من الخصائص اللّغوية المُشكِّلة للخطاب والدلالات المتشابكة والمستويات المتعددة المكوّنة له، تحددت وظائف أخرى للخطاب الأدبي حسب تحديد جاكبسون، كالوظيفة الانفعاليّة والتعبيريّة والّتي تكشف عن خبايا نفس المبدع والتعبير عن عواطفه وخلجات نفسه ورغبته في التأثير في المتلقي،أمّا الوظيفة الإبلاغية أو الإيصالية، فتهدف إلى إفهام المتلقي محتوى الرسالة ومضمونها،أمّا الوظيفة الشّعرية (الإنشائية) فتُمثّل جوهر الرسالة إلى شخص لتفكيك عناصرها، وتُوضّح الوظيفة المعجميّة الشفرة المشتركة بين المبدع والمتلقي، وتسعى لضمان وجودها بحيث يبقى مفهومه بين طرفي الخطاب،أمّا الوظيفة الانتباهية، فتحافظ على الصلّة كما تظل قائمة بين طرفي الخطاب أثناء عملية التخاطب . [2]

1 - محمد عابد الجابري : الخطاب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء ، 1982، ص: 17.

2 - ينظر عبد الرزاق الورتاني: مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون، مجلة القلم، العدد10 ،تونس، 1977، ص: 13 - 14.

إنَّ الخطاب الأدبيّ هو الممارسة الأدبيّة؛ الشفويّة أو الكتابيّة للغة ممارسة تتقيد بشروط وقواعد مختلفة باختلاف الأنواع والفنون الأدبيّة من جهة،ومن جهة أخرى تنزاح إلى قيم جماليّة ويكون تحليل الخطاب تبعا لذلك " باستخلاص مكونات الأدبيّة في خطاب ما عبر مستويات متعددة تتدرج كلّها ضمن وجهي الأثر الأدبي هما الشّكل والمضمون ."[1]

وانطلاقا من طبيعة الخطاب الأدبي، يذهب سعيد يقطين إلى تأكيد أنّ الخطاب الروائي "الطريقة الّتي يُقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتّاب الروائيين مادة قابلة أن تُحكى وحددنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضائها، لوجدناهم يقدّمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة." [2] فالمادة الحكائية حسب يقطين تتمثّل في الحدث(الفعل)،الشخصية (الفاعل)، الزّمن والمكان (الفضاء)،و تُعّد المادة الأصلية الّتي يتحقق بها العمل الحكائي الروائي والقاعدة الأساسية لها من خلال ترابط تلك الدوافع الداخلية والإيديولوجية وتناسق المكوّنات كلبناتٍ أساسيّة لبناء الخطاب الرّوائي .

لقد عرف الخطاب منذ ظهوره العديد من التحولات والتغييرات الّتي صاغتها إنجازات فردية والتي كانت نتيجة لطبيعة الظروف الثقافية والفكرية المتباينة، وكذلك خصوصية التعاطي من منجز إلى آخر، وهذا راجع لمقتضيات واستجابات لدوافع جديدة تستدعيه وتتطلبه ليكون مفهوما يحل محلّ استعمالات متعددة ويستوعب غيره من المفاهيم ليكسبها دلالات جديدة تتهيأ لها في ضوء السياق الذي ينشا فيه المفهوم الجديد .

فكان الخطاب الروائي واحدا من الظواهر الأدبية التي استأثرت اهتمام الباحثين ولفتت انتباه الدارسين، فوجدوا أنّه يقوم على مجموعة من البنيات الأساسية، الشخصيات، الزمان المكان والسرد، وقد امتلكوا أدوات إجرائية سهّلت لهم فهم هذه البنيات وتفسيرها بوضعها في نسق ينظم علاقاتها ببعضها البعض ويحدد موقعها داخل النظم العام؛ فكان النصّ " بنية متلاحمة العناصر، بنية كبيرة تحتوي على بنى متقاربة من حيث الطول، فهناك وحدات صغرى كالبنية الصوتيّة والصرفيّة ، وهناك وحدات أكبر كالبنية التركيبية ، ووحدات

1 - إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي ص:219 .

2 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص : 7 .

كبرى مثل البنية السرديّة أو الوصفيّة أو الحواريّة ."[1] وبالتالي لا تتعالى الدراسة عن الخطاب بالبحث عن ما يحيط به وتنظر إليه برؤى خارجية، وإنّما هو بحث محايد للنّص يكشف عن بنياته المكونة دون تناسي أنّ عملية إبداعه تتقاطع مع عدد لا يحصى من النّصوص السابقة له والّتي يستوعبها إراديا أو لاإراديا .

وإذا ما عدنا إلى الخطاب الروائيّ العربيّ ألفيناه يتكوّن من بنيات تحدد معالمها أساسا عبر لغة الراوي وحواراته، ويتعدد في مستويات الحكي الّتي تعكس صورة الأنا والآخر من خلال المعطى الاجتماعي، وما يوجد فيه من وقائع وأحداث تصنع شكل الحياة ومضمونها المعاش في الإطار الواقعي العام .

فالرّواي يقول ما يخصه أو ما يخص شخصيات العمل ووفق مقتضيات الحدث في إطار زماني مكاني، ويبني خطاب عمله الرّوائيّ داخل الحوار المسكوت بذوات الآخرين تماما مثلما تثبت الإجابات الحيوية لهذا الخطاب وتتكوّن داخل فعل حواري في الموضوع، ولا يمكن فهم جوهر الخطاب الروائيّ وإدراك كنهه، ما لم يتم التطلع إلى رؤاه الخارجية وتبصر مراميه للواقع الاجتماعيّ والسياسيّ والثقافي المعاش .

والواقع أنّ عملية رصد تجليات وتمظهرات الخطاب الروائي العربي، تبدو معقّدة السُّبل ومتشعبة المسالك، تتطلب جهودا كبيرة كون الخطاب في حدّ ذاته ينطوي على معطى نفسي واجتماعي وسياسي في الوقت ذاته، وأيًّا يكن الأمر، فإنّه يمكن مدارسة الخطاب الروائي انطلاقا من خصوصيته اللّغوية وبنياته المشكّلة له .

فمنذ البدايات الأولى للرواية العربيّة كان الحوار يستنهض الخطاب المباشر الوجّه لموضوعه، يتّسم بأنه حوار مسطح مستلب، غير قادر على تلمُّس رؤاه في بنيات السّرد التخيلي مكررا مقولات وحِكمًا وأمثالا سياسيّة واجتماعيّة ونفسيّة، استعارها من الواقع بكلّ تمظهراته ولذلك جاء الخطاب مباشرا تحكمه أطر وقوالب جاهزة، وهي تلم القوالب الّتي كانت سائدة آنذاك في المجتمع، وهذا الأمر لم يقف عند هذا الحد بل انسحب داخل الخطاب ليعكس نفسه في روايات الجيل الأول ولفترة غير بعيدة.

لقد تمكّنت الرواية العربيّة أن تخطو خطوات هامة حين قدمت نماذج روائية جسّدت الواقع بكل تناقضاته، وحفرت في مساربه، وتتبعت معالمه، وثقلت عبر الحوار في خطابها ما يشعر به أبناء المجتمع من مشاكل وصراعات، ولأنّ الرواية تُعد أكثر الأجناس الأدبية قدرة

1 - ك. م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة، 1988 ص : 143 .

على تقديم ملامح الحياة المعاصرة وتشريح قضاياها وسبر أغوار نفسيات لنماذج منها، فإنها قُدمت عبر لغة الخطاب الروائي صياغة معادلة للوعي بالعلاقات الإنسانيّة والاجتماعيّة....تحكم الواقع .

ومع تعدد التجارب الرّوائيّة تباينت مستويات بناء الخطاب الروائيّ، و صار من الجائز القول إنَّ الخطاب الرّوائيّ شهد تطورا، وقد أصبح يتسع لكل معطيات النثر ومقدراته واختلافات أشكاله وأنواعه، ووجدت الشّعرية مستقرًّا لها في فضاء الرّواية حيث التداعي وحوار الذات واحتدام الأصوات ومناجاة شخوصها، وهكذا وصل الخطاب الرّوائيّ إلى فضاء إبداعي رحب تتناسق فيه بنيات مختلفة الشّخصيات، الزّمان، المكان، الحدث وطرائق السّرد فتشكّل وحدة موضوعيّة بنائيّة منسجمة؛ إذ أنّ بنية الشّخصية تدرس ضمن بنية الحدث الروائي، ذلك أنها تنجز الحدث (الفعل) أو أنّ الحدث يقع عليها، ولا يتأتّى هذا إلاّ بحضور بنية المكان فمن خلاله تتمكن الشّخصية من التحرك، وبالتالي تحقق وجودها،وتجعل الحدث الروائي أمرا ممكن الوقوع، ثم تحضر بنية الزمان لتتجلي خصائص المرحلة الاجتماعيّة التاريخية الّتي عاشتها الشّخصية الروائيّة في الحيِّز المكاني فهذه البنيات تتسم بالترابط والتكامل والاتساق والانسجام في إطار عام موحّد هو مجرى عملية الحكي مشكّلة بذلك نسقا بنائيا كليّا له ميزاته الدلاليّة ، تتقاطع إلى حد كبير مع الواقع متخذة رؤية خاصة.

الفصل الأول

بنية العنوان

في الخطاب الرّوائيّ النّسائيّ الجزائريّ

يقوم أيّ عملٍ روائي على جملة من البنيات الأساسية الّتي تنسج بينها وشائج صلةٍ تجعل منها نظاماً متكاملاً ونسقاً منسجماً، يقدّم من خلاله الروائي رؤيته للحياة ونظرته للواقع بلغة فنية تسمو بالقارئ إلى آفاق رحبة تحقق له لّذة أدبيّة، ويظهر العنوان كبنية صغرى محورية في الرواية وعتبة نصيّة أولى لسياقاتها السّردية، وممّا لاشك فيه أنّ اختيار عنوان معيّن بات قصدا مقصودا وأصبح ضرورة ملحة لاستقطاب القراء وجذبهم لمطالعة النّص بعناية و اهتمام كبيرين.

عبر هذا الفحوى يتأكد سبب جنوح المبدعين إلى توظيف عناوين مركّزة المعاني موحية الدلالات، وتبدو الرواية أوفر حظاً و نصيباً من الأجناس الأدبية أخرى عناية بعتبة العنوان، فيجد كاتبها نفسه معنيا باختيار عنوان ملائم دلالياً و جمالياً يساعد على فهم خصوصية النّص الأدبيّ ويحدد مقاصده، لذا فلعتبات "الدور التواصلي الهام الّذي تلعبه في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزاليّة من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنَّص، و تشويه أبعاده و مراميه . "[1]

إنّ المناصّ عتبة النّص الّتي تجسد الأبعاد البنائيّة و الدلاليّة، و تحقق القيم الفنيّة و الجماليّة للأثر الأدبيّ و على هذا الأساس، فإن العنوان علامة تفضي إلى غياهب النّص وتقود إلى فك الكثير من طلاسمه، وتعمل على شدّ الملتقى للعمل الروائيّ نفسياً و معرفياً، بما قد يحيل إليه داخل النّص أو خارجه، فهو" وإن كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة للنّص، فإنّه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النّص إلاّ بعد اجتياز هذه العتبة، إنّها تَمفصُل حاسم في التفاعل مع النّص عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النّص و قراءته، يكون تريقا محفزا لقراءة النّص، وحينما ينفرُ من تلقّي النّص يصير سُمًّا يفضي إلى موت النص و عدم قراءته . "[2]

إنّ المتتبع لمعظم الدراسات المقاربة للعنوان، يتبين له بشكل لا يدع مجالا للشّك الأهمية القصوى الّتي يحظى بها العنوان، إذ له علاقة وثيقة بالنّص الّذي وسم به، فهو " مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنّص لحظة الكتابة و القراءة معا، فتكون للنّص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية و جمالية كبساطة العبارة و كثافة الدلالة و أخرى إستراتيجية يحتل الصدارة في الفضاء النَّصي للعمل الأدبيّ." [3]

---

1 - عبد العالي بوطيب (برج السعود و إشكالية العلاقة بين الروائي و التاريخي) ، المناهل ، المغرب ، العدد 55 1997، ص : 64.

2 - محمد بوعزة: من النّص إلى العنوان ، علامات في النقد ، النادي الأدبي جدة، مج 14، ع 53، 2004 ص : 408.

3 - محمد مفتاح : دينامية النّص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1990 ، ص : 72 .

بناءًا على هذه الأسس عُدَّ العنوان من أهم الركائز الّتي يقوم عليها العمل الأدبيّ، لهذا أولى النُّقاد عناية به فأقاموا دراسات معمقة على مستوى التنظير؛ كان جيرار جينيت قد أسهم في الحديث عنه في كتابيه (الأطراس و العتبات)، و قد حرص بعض النّقاد الغربيين على الإعلان عبر دراساتهم المتواصلة بعلم جديد ذي استقلالية تامة، علم العنوان (TITROLOGIE) من ذلك العمل النقدي الّذي خصه ليوهوك لعلم العنوان في كتابه (سمَّة العنوان) 1973 قدّم فيه نظرة شاملة و عميقة للعنوان مستفيدا من نتائج السيموطيقا،و تاريخ الكتاب و الكتابة و ما قدمته اللسانيات لمدارسة العنونة مركزة في ذلك على بنائها، دلالاتها، وظائفها .

تعددت تسميات النّقاد للمناص؛ فهي العتبات عند جيرار جينيت، أو هوامش النّص عند هنري ميتران أو العنوان عند شارل كريفال. و في الدراسات السّرديّة العربيّة شهد المصطلح (نقصد المناص) اضطرابات في الترجمة؛ فسعيد يقطين يستعمل مصطلح المناصصات وصفها بقوله " تأتي على شكل هوامش نصية للنّص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو الإثارة الالتباس الوارد و تبدو هذه المناصصات خارجية غالبا "[1] ليوظّف مصطلح المناص في كتابه الرواية والتّراث السّردي.[2]

وإذا ما انتقلنا إلى محمد بنيس فإنّه يصادفنا مصطلح آخر للدلالة على ماهية المناص هو النّص الموازي و يقصد به النّص الّذي " يصنع من نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه و عموما على الجمهور هو تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله و خارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته و تنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية و بناء، أن يشتغل وينتج دلالته "[3]

ويتفق جميل حمداوي مع محمد بنيس في استخدام مصطلح النّص الموازي PARATEXTE الشّق الأوّل PARA الّتي تدل في أحد معانيها على معنى الموازاة، و الشّق الثانيّ TEXTE النّص الّذي يرجع إلى معنى النسيج TEXTUS بمعنى ترابط المعاني و توالي الأفكار وتراص الكلمات كالنسيج الّذي تكتمل خيوطه حتّى بلوغ مفهوم نسيج قطعة،و عليه فإنّ " النّص الموازي عبارة

1 - سعيد يقطين : القراءة و التجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء . ط1، 1985 ، ص: 208 .

2 - سعيد يقطين : الرواية و التراث السّردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1992 ص : 50.

3 - محمد بنيس : الشّعر العربيّ الحديث، بنياته التقليدية وإبدالاتها ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 ص: 76- 77.

عن نصوص مجاورة ترافق النّص في شكل عتبات و ملحقات قد تكون داخليّة أو خارجيّة و لها عدة وظائف دلالية، وجمالية و تداوليّة "[1]

و إنّ كان الاتفاق حاصل بين بنيس و حمداوي على مصطلح النّص الموازي؛ فإنَّ مقابلات الأجنبيّة في الترجمة عديدة قدمت لـ PARATEXTE تؤكد الاضطراب و البلبلة الّتي تقع فيها المؤسسة النّقديّة العربيّة للترجمة، لذا يورد عبد الحق بلعابد العديد منها، فعلى سبيل التمثيل نذكر: مختار حسني قابلها بالتوازي النّصي، محمد الهادي المطوي ترجمها بموازي النّص، أمّا عبد العزيز شبيل بالنّص المحاد وجليلة طريطر النّص المؤطر. [2]

أمّا في النّقد الغربيّ فإنّ جيرار جنيت يقدم تعريفاً مفصلا للمناص، إذ هو نمط من الأنماط المتعاليات النصيّة و الشّعرية، يتشكل من رابطة هي عموما أقل ظهوراً و أكثر بعداً من المجموع الّذي يشكله عمل أدبيّ مع ما يمكن أن نسميه النّص الموازي، أو الملحقات النّصيّة كالعنوان و العنوان الفردي والعناوين الداخليّة و المقدمات و الملحقات و التنبيهات و التمهيد والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية و المقتبسات و التزيينات و الرسوم و عبارات الإهداء والتنويه والشكر و أنواع أخرى من العلامات الثانوية و الإشارات الكتابية أو غيرها ممّا توفر للنّص وسطا متنوعا وقد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي ".[3]

من أهم الدراسات الغربية المنظرة لبنية العنوان، بحث جيرار جنيت الّذي يدرس "النّص الموازي Paratescte كنمط من الأنماط الخمسة التي حددها للتعاليات النصيّة وهي." [4]

معماريّة النّص: L'architesctualite: وتُعنى بالعلاقة الّتي يربطها النّص بفئة الأجناس الّتي ينتمي إليها.

التوازي النّصي: Trantesctualite: تهتم بالعلاقة الّتي تجمع النّص بهوامشه ومصاحباته (المقدمات, الإهداءات، كلمة الغلاف).

---

1 - جميل حمداوي : لمادا النّص الموازي، الموقع الالكتروني:
http://www.arabiancreativity.com/j_hamdaoui2.htm

2 - عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر، ط 1 ، 2008 ، ص:43

3 - Gérard Genette, palimpsestes , ed; du seuil , PARIS p: 8 - 9
نقلا عن عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص:44.

4 - Gérard Genette introduction a l aechitexte in théorie des geners seuil , PARIS 1986 , p: 157 نقلا عن عبد الحق بلعابد : المرجع السابق ، ص:45. و قد اعتمد عديد الباحثين على تصنيفات جيرار جينت للتعاليات النصيّة في دراساتهم لبنية العنوان في المتونة الروائيّة محل بحثوهم لا يسع المجال هنا لذكرها.

المتانصية:Metatesctualite : وتبرز فيه العلاقة التناصية في صورة تعليق أو نقد نص لآخر.

التناص: L'intertesctualite:ويقصد به حضور نص في نص لآخر, بشكل عام.

التعليق النّصي: L'heperertesctualite:وتعني كلّ علاقة تلحق نصاً آخر.

أمّا رولان بارت فإنّه يلخص وظائف العنوان فيما يلي:[1]

- وظيفة بيولوجية: الإعلان عن النّص بوصفه منتجا وسلعة.
- وظيفة إشاريّة: العنوان علامة من علامات وسم وتمييز النّص.
- وظيفة تلفظيّة: العنوان يخبر عما سيليه في النّص.
- وظيفة نفسية: العنوان يثير شهية القراءة لدى القارئ.

ثمّ عرض نقاد آخرون آرائهم في بحوث حول العنوان وأهميته من ذلك فيليب هامون، هنري شيران،شارل كريفان، ولوسيان غولدمان . هكذا يتضح أنّ النقد الغربي كان له السبق في وضع الأطر العلمية لعلم العنوان و تنظير له.

أمّا الدراسات العربيّة الّتي انصبت على دراسة العنوان تعريفاً وتأريخاً وتحليلا لطرق الاشتغال عليه، نجد أنّ النقاد والباحثين المغاربة كان لهم قصب السبق، وإن كانت بداياتها محتشمة؛ إذ نلفي حميد لحمداني يشير في بحث له بعد استقراء وافٍ لما عرضه الغربيون "على المصطلحات الّتي يوجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصية قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النّص، وبالتالي بمثابة عتبة له،ومن هذه المصطلحات: المطلع, الافتتاحية،المقدمة التنبيه،التوطئة التمهيد، المدخل و الإهداء، الشكر، بل يمكن أن نذهب بعيدا في فهم دور العتبة ليشمل ذلك أيضاً العنوان ومحتويات الغلاف، وكلّ العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة التّي يفضل كثير من الكتّاب تصدير أعمالهم بها، وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النّص وأبعاده. "[2]

يركّز لحمداني في دراسة للعنوان على تقديم العتبة والمتعاليات النّصيّة والإحاطة بها جميعها، فتوسع في طرحه للعتبات بعدما قدم آراء غيره من النقاد حول الموضوع, ووجد أنّ "هناك من ركز على عنوان النّص، وهناك من اهتم بمطالع النّص؛ أيّ الجمل والفقرات الأولى, وهو ما يسميه البعض الآخر بالافتتاحيات، بينما نجد آخرين التفتوا إلى المقدمات و المداخل."[3] فعلى الرّغم من تباين وجهات نظر الدارسين في تحديد العتبات, واختلافهم في درجة التركيز على عتبة

---

1 - محمد بوعزة : من النّص إلى العنوان، ص: 413 .

2 - حميد لحمداني: عتبات النّص الأدبيّ، مجلة علامات في النّقد، النّادي الأدبيّ، جدّة، السعودية،مج 12 ع:46،ع76 1423 - 2002 ص: 8 .

3 - المرجع نفسه، ص: 24.

دون غيرها فإنّ لحمداني يرى أنّ " المقدمة والنهاية هما عتبتان بامتياز؛ لأنّ الأولى عتبة دخول إلى النّص، والثانية عتبة خروج منه."[1]

توقف لحمداني عند آراء فيليب هامون حول استراتيجيه العتبات،والّتي تمثل تمفصلات مترابطة فيما بينها تهدف إضاءة جوانبه الخفية، وتثري مراميه وتفتح مغالقه وتسْتكْنِه أعماقه كي تسبر أغواره الداخليّة، وهذا ما يعطي انطباعا بأنّه يتعامل معها باعتبارها جزءا لا ينفصل عن النّص

كما يشيد الباحث لحمداني بمجهود جيرار جنيت في أكثر من موضع في بحثه النظري عن العتبات إلا أنّه وجد في استعمال جنيت لمصطلح النّص الموازي اضطرابا في الفهم وإرباكا في الاستيعاب، ممّا يحدث قطيعة بينه وبين النّص؛ " فمصطلح النّصوص الموازية الّذي وضعه جيرار يتضمن إشارة تبعد إلى حدٍ ما فكرة تفاعل بين العتبات المرتبطة بها تحمل معنى الانفصال؛ أيّ أنّها تقصي فكرة الاتصال، ولذلك فاستعمالنا للمصطلح لا ينبغي أن يأخذ بحرفيته. إذاً فالعلاقة القائمة بين العتبات والنّصوص الّتي تنتمي إليها، هي على الأصح علاقات تفاعلية دون أن ينفي وجود استقلالية نسبية لكل جانب" [2]

يصح اعتبار العتبات لحظة تلقي خطابها مستقلة في بادئ الأمر، كونها تحيل إلى تفاصيل خارجة عن النّص، لكنّها ستظل معزولة عن دلالاتها إذا لم تتفاعل مع نصوصها منتجة بذلك رؤية للعوالم المسكوت عنها داخل النّص"فنشغل وظائف نصية وتركيبية، تفسر أبعادا مركزية من إستراتيجية الكتابة والتخييل" [3]

من هنا تتجلى العلاقة بين العتبات والعمل الأدبيّ؛ إنّها علاقة جدلية ومرجعية في الآن ذاته فالعنوان مثلا بوصفه عتبة بداية "وباعتباره مظهرا من مظاهر العتبات، ذو طبيعة مرجعية؛ لأنّه يحيل إلى النّص كما أنّ النّص يحيل إليه." [4] طبقا لهذه العلاقة يكون العنوان نص أصغر يمرّ عبره القارئ إلى نص أكبر ومعلوم أنّ أيّ عمل أدبيّ محلّ للمقاربة التحليلية أو للقراءة التأويلية،بوصفه نظام لغوي قائم على وحدات صغرى، يتشكّل من بنيات منسجمة قابلة للتفكك ثمّ إعادة بنائها والعتبات ـ ومنها العنوان ـ لم يعد ذلك الهامش الثانوي المسكوت عنه وإنّما كشفت الدراسات على أنّه بنية أساسية لا يقل أهمية على البنيات الداخليّة، ومن خلال

1 - حميد لحمداني: عتبات النّص الأدبيّ، ص: 20 .
2 - المرجع نفسه، ص: 23.
3 - محمد بوعزة: من النّص إلى العنوان، , ص:410.
4 - حميد لحمداني: المرجع السابق ص: 28.

هذا البهو يبدأ التفاعل مع الحدث القرائي الّذي تتجسد فيه أبعاد النّص البنائيّة والدلاليّة والجماليّة.

ولعلّ هذا كان من الأسباب الّتي دفعت المبدعين والروائيين إلى العناية والاهتمام بالعنوان وبخاصة في الأعمال السّرديّة، فهو يقوم بوظيفة الإعلان عن ميلاد عمل روائيّ يحتاج إلى ترويج وبيع السلعة الكتابيّة قبل أيَّ اعتبار آخر "فالمجتمع يحتاج بسبب الدوافع التجارية, وحاجته إلى إدماج النّص في الإنتاج والسلعة إلى علامات للوسم Des Opérateurs De Marque للعنوان ووظيفة وسم بداية النّص أيّ أنّه يحوله إلى سلعة□

إنّ وظيفة الإعلان هذه تأتي بغية تسويق العمل الروائيّ ؛ لذا يتوجب على العنوان أن يكون مشوقاً حتّى يُضمن جذب القارئ إليه، معبرا يثير المتلقي إلى فك شفراته، ومغريا لخوض مغامرة الكشف عن أبعاده؛ فتوحده مع المتن الروائي ضمان لنجاح العمل الروائي وعلى المبدع أن يكون على وعي بهذه المعادلة الفنيّة أثناء إنتاجه الأدبيّ واختياره لعنوان عمله.

وقد تفطّن المبدع العربيّ إلى خطورة العنوان، وأدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجه، مع مراعاته حال المتلقين له؛ فيعكس قراءتهم، كونه يعد " شبكة دلاليّة يفتتح بها النّص، ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعيّة فيه والعنوان بوعي من الكاتب يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي على اعتبار أنّه تسمية مصاحبة للعمل الأدبيّ ،مؤشرة عليه." [1] فالعنوان يؤدي دور المنبه لما سيأتي بعده، دور المحرض على فعل القراءة، سلطته الطاغية تضفي بظلالها الممتدة على طول المتن، فيستحيل النّص جسدا مستباحا لسلطته؛ ثم إنّه نقطة الوصل بين طرفي العملية الإبداعية، المبدع (المرسل) المتلقي (المرسل إليه)،لينطلق التفاعل مع اللقاء البصري الأوّل بين الرواية والقارئ الّذي يستشعر بداية اللّذة الأدبية، قبل أن يتدرج في قراءة الأثر.

وهكذا يتأكد أنّ العنوان " أوّل عبارة مطبوعة وبارزة من الكتاب،أو نص يعاند نصا آخر ليقوم مقامه أو ليعينه، ويؤكد تفرده على مرّ الزمان، وهو قبل كلّ شيء علامة أخلاقية عدولية يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النّص ووظيفته المرجعيّة

1- Roland Barthes: L' aventure Sémiologique ,seuil, 1985,p :334 ، وينظر إلى محمد بوعزة من النّص إلى العنوان ، ص: 12.

2 - شعيب خليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء, ط1، يناير 2005،ص:11.

ومعانيه المصاحبة وصفاته الرّمزيّة،وهو في كلّ هذه الخصائص يقوم بوظيفتي التحريض والإشهار."[1]

يصعب تقديم تعريف شامل كاف للعنوان كونه يستعمل في مصاف متعددة وبأشكال مختلفة لهذا تباينت وجهات نظر الباحثين والدارسين في مجال الشّعريّة, وعلم السّرد والخطاب الشّعري والروائيّ في تعريفه والانشغال عليه نذكر من ذلك: دراسة محمد عويس: (العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور) الصادر من مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة ط1: 1988،وفيه تتبع العنوان في الأدب القديم قبل التدوين وفي عصره ومنظورات النّقاد القدامى وبعض التمثيلات وتحليلها،ليحدد بعد ذلك أهم ميزات العنوان في الأدب الحديث مبرزا وظائفه وسماته.

كما خصَّ جميل حمداوي بنية العنوان بدراستين متميزتين هما (مقاربة العنوان في الشّعر العربي الحديث والمعاصر) عام 1996،وبحث آخر بموسوم ب(مقاربة النّص الموازي في روايات بنسالم حميش) سنة 2001 ومن الدراسات الّتي حاولت قراءة البحوث الغربية نجد كتاب عبد الحق بلعابد (عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص) سنة 2008 فيه قدّم عتبات جنيت تعريفا وتلخيصاً وتحليلاً وتركيباً، فوقف عند مختلف زوايا العتبات للمساءلة البحثية متتبعا الطرائق الّتي تمكَّن عبرها جيرار جنيت من الخروج من شعرية النّص إلى شعرية المناص محددا بذلك عناصر المناص وميزاته ووظائفه.

كما قدّم شعيب خليفي دراسة عن العنوان ودوره في اكتمال بنية النّص ومساهمته في عملية التأويل في مؤلفه (هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل) سنة 2005، إنّه بحث في الأداة النقديّة لإعادة اكتشاف البناء النّصي من خلال خطاب العتبات ومقاربة البناء الدلالي، ولأجل هذا فتح الباحث التحليل على بعض العتبات (العنوان، الخطاب المقدماتي، البداية) إذ تُعد في نظره البهو الّذي ندلف منه إلى بنيات مغلقة في النّص، ولكنها ثريّة في دعم المقاربة النّقديّة وفهم التشكّلات النّصيّة." [2] لهذا تتبع (خليفي) خلفية بناء العتبة نظريا و مكوّناتها في بعض النّصوص السرديّة من التراث العربي، ورصد التحولات الممكنة مواجهتها بدراسات النقديّة والنظريّة المتعلقة بالنّص الموازي وتطبيقاته.

لذا درستُ عتبة العنوان في سياق نظري وتحليلي يُعنى بتوضيح قدرتها على فهم خصوصية النّص وأبعاده الدلالية والجمالية، لهذا توالت البحوث والدراسات تطرح أسئلة دقيقة على مدخل

1 - الطاهر روابنية : النّص الأدبيّ وشعرية المناصصة، مجلة اللّغة والأدب ، الجزائر ، العدد 12. 1997 ص: 365 .

2 - شعيب خليفي : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، ص: 06 .

النّصوص و عتباتها، بما فيها العنوان والتقديم والتصنيف والإهداء وهندسة النّصوص، خاتمتها وقوفا عندما يميزها ويساعد على فهم طرائق اشتغالها.

لكلّ ما تقدم، نستطيع القول إنّ العنوان يبقى دالّ بسيميولوجي فاعل في النّص، لم يعد " يتقدم العمل الروائي ويفتتح مسيرة نموّه، أو باعتباره ملفوظ لغوي لا يقدم شيئا إلى تحليل العمل أو مجرّد اسم يحدد هوية النص الأدبيّ ويكرس انتماؤه فحسب، إنّه علامة دالة على النّص". [1] تعرف هوية النّص وتحدد مضمونه وتجذب القارئ إليه وتغريه بقراءته, إنّه يشكل حمولة دلالية مكثفة بعدما كان بعد علامة أو إشارة تواصلية أصبح "مرجعا يتضمن بداخله العلامة والرّمز وتكثيف المعنى, بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كليّا أو جزئيّا، إنّه النواة المتحركة الّتي أحاطت المؤلف عليها نسيج النّص" [2] يربط به عفويا يكمله ويعكس أبعاده بصدق وأمانة ويبقى دور القارئ حاسما في الوقوف على معالم هذه العلامة اللّغويّة المشفرة, وفك رموزها.

بنية العنوان في الرواية النّسائيّة العربيّة الجزائريّة

1- من يوميات مدرسة حرّة

تقدم رواية من يوميات مدرسة حرّة للقارئ عبر عنوانها إشكالا؛ هل هي رواية فنيّة أم مذكّرات خاصة أم هي سيرة ذاتية ؟ يُحيل هذا العنوان إلى الخطاب الرّوائيّ لنجد إجابة عن هذا السؤال الإشكالي.

من يوميات مدرسة حرّة، عنوان جاء على نمط شبه حملة يتضمن حذفا تقدير القول فيه من يوميات مُدرسة أو معلمة في مدرسة حرَّة، حيث أنّنا نتعرف على الفتاة الصغيرة ذات السبعة عشر ربيعا، أُريدَ لها أن تكتفي في تحصيلها العلميّ بالشهادة الابتدائية، لتُزاول التدريس لبنات جنسها فتقضي ما يقارب السنة وأكثر في التدريس دون مقابل مادي، لم تستسغ هذه المهنة في البداية لأنها تصرفها عن مزاولة دراستها، وتجعلها تتحمل المسؤولية في سن مبكرة، لكنّها تأقلمت مع طبيعة العمل الّذي حقق لها تكوين شخصيتها وإتمام ملامح تفكيرها، فلم يعد وسيلة للعيش فحسب، بل إنّه عمل نضاليّ يحمل رسالة إنسانيّة تسمو بالنفس إلى أعلى المراتب .مدرسة حرّة، في حيٍّ شعبي من أحياء الجزائر العاصمة، إنّه حي صلامبي ـ المدنية حاليا ـ ؛ ولأن الخطاب الروائيّ يمتد زمن الثّورة التحريريّة وينتهي بإضراب ديسمبر 1960؛ فإنّها المدرسة نموذج مصغّر للمدارس الحرّة الّتي أسستها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وصفتْها الكاتبة

1 - شعيب خليفي : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ،ص: 07,

2 - المرجع نفسه، ص:12.

بالحرّة إيحاءًا لرفضها لسياسة المستعمر في التعليم الّتي تسعى إلى طمس المعالم العربيّة الإسلاميّة وإرساء قيم فرنسية لا علاقة لها بحياة الجزائريين ومعتقداتهم، فهي مدرسة تلقّن العلوم للطالبات، وفي الوقت نفسه تقوم بدور إصلاحيّ إرشاديّ، تسعى إلى نشر الوعي الوطنيّ وزرع القيم القومية في النّفوس، وتُسهم في نجاح الثّورة بشكل ضمني غير مباشر.

عندما يلتقط القارئ العنوان لأوّل مرَّة ينزاح تفكيره إلى أنّه أمام سيرة ذاتية أو مذكرة شخصية، كما سبق و ذكرنا، ولكن سرعان ما يزول هذا التوهم بعدما يتجه بصره إلى ملفوظ رواية الّذي كُتب أسفل العنوان، فيدرك أنّه أمام عمل أدبيّ، هذه أوّل إثارة يتلقاها القارئ قبل الولوج إلى عالم النّص، ويبدو أنّ الكاتبة نفسها تفطّنت للأمر، لهذا تصرّح في مقدمة الرواية " هذه المذكرات حوار متصل مع النّفس طال مسافةً قصيرة ليست قصيرة عصفت بي وبالمحيط الّذي أتفاعل داخله ؛ أحداث على جميع المستويات والمواقع ... في لحظة أليمة، وبعد حوار قاسٍ خرجت هذه المذكرات، وبهذا الشّكل وبهذه الصيغة وبهذا القدر والمقدر."[1]

من الواضح صعوبة الاتفاق على أنَّ من يوميات مدرسة حرّة، هي من فنّ السيرة الذاتية حيث لاحظنا تداخلا بين الفنين في هذا العمل، فتارة تبدو سرد لسيرتها ليتحوّل إلى سرد قصصيّ تستبدل فيه وثائق الذاكرة وأرشيفها بإبداعات فنية متخيلة .

وبالرجوع إلى عنوان الرواية لا يلمس المتلقي وجود ضمير يعود على صاحب هذه اليوميات إلاّ أنّه وبمجرد قراءة المقاطع الأولى من الفصل الأوّل يكتشف حضور ضمير المتكلم الّذي يحيل إلى ذات المعلّمة تقف أمام القارئ تروى جوانب خفيّة من حياتها، و تتحدث عن أسرارها بصدق وتعبّر عن آرائها بصراحة " إنّ اصطناع ضمير المتكلم يبتدع خصوصا في الكتابات السّردية المتصلة بالسيرة الذاتية لما فيه من حميمية وبساطة وقدرة على تعرية النفس من داخلها عبر خارجها."[2]

تتقاطع شخصية المعلمة مع شخصية زهور ونيسي بشكل كبير، فالروائية ذكرت الممارسة الاجتماعيّة للمعلمة، وظيفتها، انتماؤها السياسي ونشاطها النضالي، وهذا متحقق في شخصية ونيسي واقعيا، فقد اندلعت الثّورة الجزائريّة وهي في السابعة عشر من عمرها، تدرجت بأولى مراحل الدراسة بالجامعة، مناضلة صدرها يلتهب بالثّورة على الأوضاع الاستعماريّة الّتي

1 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات ،مجموعة الأعمال الكاملة، دار هومة، للطباعة والنشر ، 2007 ص: 176 .

2 - عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد –دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2005 ص : 121.

أنهكت الشّعب الجزائريّ، أديبة تحسن التعبير عمَّا يجيش في خوالجها من مشاعر وانفعالات هتهجر الجامعة والكتابة، وتنخرط في جيش التحرير، تختار مهنة التعليم كدور فاعل، تدرّس بالنّهار أبناء الجزائر لغة الآباء والأجداد وتُرسي فيهم مبادئ الدّين الحنيف، وتبعث فيهم الروح الوطنيّة عبر هذه المهنة النبيلة تتستر على أعمالها جليلة لخدمة الثّورة .

وبناءًا عليه، فإنَّ شفرة العنوان(من يوميات مدرسة حرّة)تحيل إلى التزام طبيعي لتسلسل الأحداث في فترة قاربت خمس سنوات من اندلاع الثّورة حتّى مظاهرات 1960، وهذا الترتيب السردي يعد مقوما للسيرة الذاتيّة، لهذا تذهب زهور ونيسي إلى القول: "قدمت هذا النّص بصيغة الرواية، وقد أكون لم أستند على الحبكة والبطل والعقدة والموضوع، إلاّ أنني أشدّد أنني قد تمسكت بمقومات الفنّ الروائيّ، ولم أمسه بسوء، وأن أكون قد غيرت كلّ شيء وجعلت الشّعب والنّاس هما البطل، وأبرزت الثّورة وهي الموضوع وتمسكت بمبادئ الرواية وبالشكل الروائيّ بمقدار ما كنت صادقة في تقديم الإنسان في بعده الحقيقي، حيث هو في النهاية الثّورة وحيث هو الموضوع الخلاق."[1]

تعلن الكاتبة أنّها التزمت مبادئ الفنّ الرّوائيّ إلاّ أننا نرى أنّها بتوظيفها لضمير المتكلم كانت السّاردة هي المؤلفة ذاتها، والشّخصية البطلة الّتي لم تقدم اسمها ظلّت مجهولة الهوية إلاّ حين الإشارة إلى وظيفتها معلّمة، وهذا يتقاطع مع وظيفة زهور ونيسي، لتتخذ شكل الرسم الذاتيّ فيتوهم القارئ أنّها مذكرة خاصة، وفي الوقت نفسه تؤثر أن تقدم شخصيات أخرى لها دورها البطولي تقبل على القيام بأحداث في إطار زمانيّ ومكانيّ تكون بذلك قد استعارت بعض تقنيات الرّواية، وبالتالي يمكن القول إنّ العنوان من يوميات مدرسة حرّة يطرح شكلا جديدا تمتزج فيه المذكرات بالسيرة الذاتيّة بالرواية، يتيح للقارئ معرفة أوليّة تثير ذهنه لمكاشفة النّص ومقاربته بغية إدراك كنهه .

1- 1 مناص بنية الإهداء

تقترب زهور ونيسي من المتلقي بعدما أثارت فضوله عند قراءة العنوان بحميمية أكثر تغرق في ذاتيتها تكشف عن جانب مهم من شخصيتها الوطنيّة المتشبعة بروح الثّورة التحريريّة كيف لا وهي قد شهدت مرحلة مهمة من تاريخ الجزائر، وكانت من المشاركين في الكفاح ضدَّ المستعمر إنّها كلمات توحي على تمجيدها للثّورة المباركة وإشادتها بجبهة التحرير"إلى جبهة التحرير الوطني القائدة الأسطورة للشّعب الجزائريّ البطل تحية برّ و وفاء. "[2]

1 - زهور ونيسي : المصدر السابق، تقديم الرواية من يوميات مدرسة حرّة .

2 - المصدر نفسه، ص:177.

أمّا تقديم الرواية فكان بقلم أحمد الطالب إبراهيمي، جاء فيها تنويه بجهود ونيسي في ميدان الأدب و الثقافة، تمكنت حسب الإبراهيمي أن تتغلب على الاعتبارات و الموانع المختلفة فأبت إلاّ أن تأخذ قسطها للتعبير عن حقيقة الثّورة من خلال شهادتها، لهذا يذهب إلى تأكيد أن من يوميات مدرسة حرّة هي يوميات امرأة جزائرية شاركت في حرب التحرير .

هي رواية أصيلة في نظر الإبراهيمي؛ لأنّها توضح التزام المرأة بقضايا أمتها، و تنقل الحياة من حيّ شعبي بالعاصمة فترة الثّورة التحريرية، في حين أن معظم الأعمال الروائية التّي كتبت إلى حد صدور رواية ونيسي كانت حوادثها تجري في الأرياف و الجبال، وقليلا ما دارت الوقائع الروائيّة في المدن، و الحال أن ميزة الحرب الثّورية هي أن تكون حرب الشّعب بأكمله.

و عبر هذا التقديم نستشف أن الرواية أقرب إلى تسجيل دور المدارس الحرّة التّي قاومت الإدارة الاستعمارية في تطبيق مناهج دراسية فرنسية، وتلقي الضوء على جانب من النضال النسوي في الأوساط الشعبية بالعاصمة وما تكبدته من حملات اضطهاد من إضراب 1957 إلى مظاهرات 1960

2- لونجة والغول

بعد رواية من يوميات مدرسة حرّة الّتي تداخلت فيها ملامح السيرة الذاتيّة بعوامل و تقنيات الرواية تطالعنا زهور ونيسي بروايتها الثانية لونجة والغول؛ وإنّ أوّل ما يشد المتلقي في هذه الرواية عنوانها الّذي ينبعث من الثّقافة الشّعبيّة المحليّة، يتنفس في مناخ أسطوري تسيطر عليه أجواء العجائبية المحمّلة بمعانٍ كثيرة .

ويبدو أنّ الروائية قصدت من وراء انتقاء هذا العنوان، نقل الحدث التاريخي من واقعه الحقيقي إلى عالم الأسطورة وإقحام القارئ في عوالم يتوهم أنّها خرافية، حتّى تزداد قوة الإيحاء ويؤدي العنوان وظيفة التأثير والإغواء، فيصبح هذا العمل بعنوانه أداة فاعلة للاحتجاج على الوضع المأساوي الّذي عاشته الجزائر في الفترة الاستعماريّة، إنّه وسيلة ناجعة لنقد الظروف القاسيّة الّتي شهدها الشعب الجزائري أثناء الثّورة التحريريّة .

إنَّ استعارة الرمز الأسطوري (لونجة) بمعية (الغول) نابع من قناعة الكاتبة أنّ توظيف هذه الأسطورة يشير إلى تركيبة ثقافية وفكرية مترسخة تجعل من (لونجة) رمزا للعطاء والرفق والعطف ويبقى الغول رمزا للبطش والقتل والتعذيب .

يتساءل القارئ باحثا عن تعالق بين العنوان والخطاب الروائيّ؛ هل كان للعنوان حضور لغوي داخل النّص، يتفاجأ أن رمز (لونجة والغول) ضاع ولم تأت الكاتبة على ذكره إلاَّ في ومضات سردية سريعة في نهاية الرواية " أنت لست مليكة يا مليكة، أنت لونجة بنت

الغول،أتدرين من هي لونجة بنت الغول ... فتاة جميلة الّتي لا يمكن أن يصل إليها لأنّها تسكن قصرا عظيما، عالية أبراجه تناطح السحاب، هو قصر الغول ... يقولون إنّ الغول سرق أمها الجميلة في يوم من الأيّام على جواد أبيض له جناحان، يطير ولا يسير كسائر الجياد، وتزوجها غصبا عنها، ولأنّه تزوجها دون رضاها فقد وضعت له ابنة جميلة مثلها، ولا تشبهه في شيء ."[1]

تتوحد لونجة مع بطلة الرواية(مليكة) في الدلالة على معنى الصمود في وجه القهر والظلم فكلاهما يتكرر وإن اختلف الزّمان والمكان ، يولدان في كلّ مرَّة من رحم العذاب والجمال .

لونجة والغول خطابٌ روائيٌّ يكتب عن الوطن والثّورة بنزعة يغلب عليها الدفاع الحماسي عن البطولة الشّعبيّة لمقاومة الاستعمار، فيصبح الغول في هذه الرّواية هو الاحتلال الفرنسيّ وحش مجرّد من أيَّة ميزة أخلاقية أو قيمة إنسانيّة، فقد راح يحاول محو معالم الشّخصيّة العربيّة الإسلاميَّة، يسحق آمال الشّعب ويقضي على طموحاته . في مقابل هذا الغول، نجد لونجة الفتاة الّتي رفضت أن تكون صورة لهذا الغول، إنّها الجزائر الصامدة المتحدية للطغيان والاستبداد ظلّت على الرغم طول السنوات في محاولات الفرنسة وطمس الهوية وتشويه العقيدة محافظة على روحها الوطنية وضميرها البطوليّ وشخصيتها العربيّة الإسلاميّة .

وبعد يمكن القول إنّ الرّوائيّة نجحت في تحقيق نوع من المراوغة الفنيّة، فعبر عنوان يتكون من كلمتين تحددان اسمين لشخصيتين أسطورتين وترتسم ملامحهما في مخيلة القارئ الّذي يتوقع أن المتن الروائيّ سيقارب هاتين الشخصيتين، ليتعرف عن قرب عنهما، غير أنَّه يتفاجأ بأنّ النّص ينفتح على سياق للحكي عن أسرة تعيش بحي القصبة العتيق في الحقبة الاستعمارية، بما يخلق لديه ثغرة تشعّ منها دلالات متوارية تدفع المتلقي إلى البحث بين ثنايا النّص عن نسيج يتقاطع فيه العنوان التأطيري العام بمحتوى الرّواية، فتنشأ لديه وظيفة الحث عن القراءة للوصول إلى نقاط التلاقي بين لونجة وبطلة الرّواية ، وأوجه التقاطع بين الغول جرائم المستعمر .

3- البنية النّصيّة للعنوان في ثلاثية أحلام مستغانمي

تتميز عناوين ثلاثية أحلام مستغانمي بالقِصر، فهي تراكيب متكونة من ملفوظين مضاف ومضاف إليه، وهي جملة اسمية تحمل دلالات متوارية خلف معانيها المعجمية، ولتحديد

1 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات ، مجموعة الأعمال الكاملة،رواية لونجة و الغول، دار هومة للطباعة ص: 533 .

البنية النّصيّة لكل عنوان على حدا نستهل الدراسة والتحليل بأول رواية في الثلاثية ذاكرة الجسد

1.3- بنية العنوان : ذاكرة الجسد

ينفتح عنوان الرواية على معاني مختفية تحت هذا التركيب اللّغويّ، في الوقت ذاته يشكل انزياحا على الدلالة الأولية، من خلاله تُقدم صورة شعرية حينما شُبه الجسد بالعقل الّذي يحمل ذاكرة تطوي بين تلافيفها ذكريات ووقائع وأخبار...، وقد حُذف المشبّه به العقل وترك قرينة لفظية تدل عليه وتتحقق به "ذاكرة" على سبيل الاستعارة المكنية .

إنَّ السؤال الّذي يثيره القارئ من يكون صاحب هذا الجسد؟ هل يكون أحد أبطال الرواية أم أن الروائية وظفته ولا نجد له صاحباً، هكذا فإنّ العنوان استحوذ على تفكير المتلقي الّذي يدرك أن الذاكرة تكشف دوما عن مقاصد صاحبها وغاياته من سرد أحداث شغلت مكاناً في ذاكرته، وبالتالي يكون هذا العنوان تخفي وراءها مغامرات كثيرة حفرت آثارًا لها على جسد صاحبها وبقيت راسخة بتفاصيلها في ذاكرته .

إنَّ الحذف المضموني والنّحوي الّذي اعترى عنوان الرّواية من شأنه أن يثير القارئ ويشوقه للبحث عن الجزء المحذوف المجتزأ ليفهم النص ويصل إلى مقصد المؤلفة، ويظل تفكيره يتراوح بين ما يبوح العنوان وما يكتمه " لأنّه لا يمكن لجملة واحدة مهما كثفت من معناها أن تعبر عن أحداث وأفعال عديدة ."[1]

أمّا نحوياً فإنّ لفظة ذاكرة مسند مفرد والجسد مسند إليه مفرد معرف حسب أبجديات النّحو العربي نلحظ حذفا لحق هذا التركيب حيث يُفتقد ركن أساسي في هذه الجملة الاسمية فهي إمَّا مبتدأ خبره محذوف تقديره ذاكرة الجسد الّتي سأرويها لكم، و إمَّا خبر مبتدأ محذوف تقدير هذه هي ذاكرة الجسد؛ من الدلالات المعروفة لكلمة ذاكرة أنّها حافظة تخزن فيها الأحداث والوقائع وتُحفظ فيها الأخبار والأسرار، لكن ما المقصود الّذي تتوخاه الروائية من توظيفها لهذه اللفظة ؟ وأي جسد تريده، يتساءل المتلقي أيّ نوع من التجارب خاضها هذا الجسد وبقيت مرتسمة في ذاكرته، أهي تجارب وطنية أم هي مغامرات عاطفية ؟ هل هي تجارب طموحة تصبو إلى التوق من المعاناة والخلاص من الواقع المرير ؟ أم أنّها تروي هزائم وانكسارات عاشها صاحبها وبقيت ملازمة له .

---

1 - شعيب خليفي : النّص الموازي للرواية ، إستراتيجية العنوان ، مجلة الكرمل، العدد 46، اتحاد الكتاب الفلسطينيين نيقوسيا، 1992، ص :92.

إنَّ الإجابة عن هذه التساؤلات يملكها النّص الذي تربطه علاقة جدلية بالعنوان فكلّ إيحاءاته تضفي بظلالها في المتن الروائيّ، إنّه يستدعي الماضي والحاضر، ولديه القدرة على التعبير عن الظاهر والخفيّ؛ فالذاكرة تستدعي الماضي المنسيّ والجسد يحيل إلى الروح الغائبة، وعليه فإن ذاكرة الجسد تجعل يتوقع عناوين غائبة كأن يقول " نسيان الجسد" أو "ذاكرة الروح" ومن هنا يلج إلى مطالعة الخطاب الروائيّ باحثا عن مثل هذه التوقعات لعناوين غائبة وبالتالي تكون الروائيّة قد حققت مقصديتها حينما تمكن من تنشيط وظيفة إغراء القارئ وإغوائه .

ومادام عنوان الرواية يرتبط بمتنها ارتباطا وثيقا، حتّى وإن كانت قراءة العنوان تبرزه نصا مستقلا له بنية خاصة وتركيب نحويّ معين إلاّ أن دلالتها الأوليّة لا تكفي استكناه كنهها وإنَّما لا بد من مقاربة النّص لتعزز التصور الذي كوّناه أو نهدمه .

وعليه،لا مناص من مقاربة النّص بعنوانه وإيجاد أوجه التعالق بينهما، فالقارئ للرواية يجد أنّ ذاكرة الجسد كلمتان بارزتان بشكل واضح داخل الخطاب الروائيّ، وهما تسهمان إلى حدٍ كبير في بلورة المعاني ؛ من الملاحظ أن الكلمتين وردتا بصيغ متعددة ولم تحافظ خلالها على معنى واحد .

❖ صيغ الذاكرة

تعددت صيغ كلمة الذاكرة، فقد وردت نكرة و معرّفة بالإضافة، كما جاءت في العنوان حين نبحث عنها مضافة إلى الضمير نجدها أضيفت إلى ضمير المتكلم وبخاصة العائد على (خالد بن طوبال) بطل الرواية، إذ هو صاحب الجسد المعطوب، والذاكرة السليمة حين يستحضرها يجدها وفيّة لكلّ الأحداث بجزئياتها؛ ولأنّها ذاكرة شخصية تحمل خصوصيات ذاتية وردت مضافة إلى ضمير المتكلّم .

لم يتوقف توظيف كلمة الذاكرة مضافة إلى ضمير المتكلم، بل نلفي الروائيّة تجعلها ذاكرة جماعية في أحايين كثيرة، وهذا ما تشير إليه لفظة (ذاكرتنا) الّتي توضح اشتراك اثنين أو أكثر في ذاكرة واحدة من ذلك توحد خالد وحياة؛ كانت هي تلك الصبية الّتي تولى تسجيل اسمها في دار البلدية " في ذاكرة كانت هي النسخة الأخرى منها، وإذا بنا نحمل ذاكرة مشتركة ."[1] ونجد اشتراكا آخر في ضمير الفاعلين يعود على خالد وحياة وزياد عند الحديث عن المآسي العربية وتوالي الهزائم [2] كما يجتمع (خالد بن طوبال) و (السي الطاهر) قائده في

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، ط 1، 1993 ، ص: 119 .

2 - ينظر المصدر نفسه ، ص:218 .

جبهة التحرير في ذاكرة نضاليّة واحدة أثناء معار ك الثّورة التحريرية ... " تماما كالنسيان فالذاكرة في مناسبات كهذه لا تأتي بالتقسيط، وإنّما تهجم عليك شلالا يجرفك إلى حيث لا تدري من المنحدرات ... كما كان (السي الطاهر) الّذي استدرجني إلى الثّورة يوما بعد آخر، يدري أنّه مسؤول عن وجودي يومها هناك ."[1]

ويرتبط (خالد) مع (السي شريف) عم (حياة) في ذاكرة نضاليّة واحدة قبل أن تفرقهما توجهاتهما السياسيّة ومنطلقاتهما الإيديولوجية بعد الاستقلال، فقد توقع البطل في إحدى الدعوات العائلية أن " يستعيد مع سي شريف ذكرياتنا البعيدة ."[2]

وعادت الذاكرة لتجمع (خالد) بصديقه في سجن الكديا الّذي شاركه آلام المعاناة والإحساس الحاد باليتم، إنّه "كاتب ياسين، ذاكرة واحدة تسلمهما لقدر واحد هو الوحدة والعزلة بعدما تنكر الواقع لمبادئه وقيمه"[3] كما نجد أنّ السّارد تلاعب في توظيفه لضمير المخاطب الّذي ألحقه بلفظة الذاكرة، فتارة يجعل من نفسه مخاطبا وتارة أخرى يجعل ضمير المخاطب للدلالة على ذاكرة (حياة) .

أمّا كلمة الذاكرة، وقد ألحق بها ضمير الغائب، فجاء ليدل على الذاكرة الجمعية حينما يعود السّرد للحديث عن الرجال الّذين عبروا قسنطينة وتركوا فيها شيئا من ذاكرتهم ونساء قسنطينة الأخريات لهن ذاكرة حاضرة داخل المتن الروائي .[4] "مازلت أذكرهم، أولئك الّذين تعودنا أن نتحدث عنهم بالجملة، وكأنّ الجمع في هذه الحالة بالذات ليس اختصارا للذاكرة وإنّما لحقّهم علينا "[5]

❖ صيغ الجسد

تعددت صيغ كلمة الجسد مثلما تنوعت صياغات كلمة الذاكرة، فقد ورد نكرة ومعرفة بـ: "ال" التعريف أو بالإضافة إلى اسم أو إلى ضمير، وقد شكّلت إضافته إلى ضمير المتكلم ظاهرة بارزة داخل النّص كما وظّفت الروائيّة صيغة الجسد مضافة إلى ضمير المخاطبة (جسدكِ) في إشارة إلى جسد (حياة)[6] وفي إضافته إلى ضمير الغائب المفرد المذكر (جسده) جاء

---

1 - ينظر أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص : 34- 35 .

2 - المصدر نفسه، ص: 272.

3 - المصدر نفسه، ص: 385.

4 - ينظر المصدر نفسه،.ص : 115.

5 - ينظر المصدر نفسه،ص: 31.

6 - ينظر المصدر نفسه، ص: 41- 117.

ليشير إلى جسد (زياد) [1] وللدلالة على جسد (سي طاهر) [2] كما أضيف ضمير الغائبة المفردة المؤنثة (جسدها) في إحالة إلى جسد (كاترين). [3] وقد أشار السَّارد إلى الذاكرة الجماعيَّة بتوظيف كلمة ذاكرتنا في الوقت نفسه ربط ذلك بالجسد، فوظف اللفظ مضافا إلى ضمير الجماعة "جسدنا"عند حديثه عن الشّعب الجزائريّ . [4]

❖ معاني الذاكرة

ما يلاحظ أنّ كلمة ذاكرة لم تأت على صيغة واحدة بدلت على الذاكرة المفردة المتكلمة والمخاطبة والغائبة والجماعية، وهذا انعكس بشكل واضح على الدلالات والمعاني الّتي حملتها فقد جاءت معبرة عن قدرة حفظ المعلومات والمعارف واستعادتها متى ما أثيرت الذاكرة، لهذا في الكثير من الأحيان جاء بمعنى الماضي "كنتُ أنا الماضي الّذي تجهلينه ، وكنت أنتِ الحاضر الّذي لا ذاكرة له ."[5]

أتت الذاكرة مرادفة لتاريخ الوطن، كاشفة عن أخباره من خلال البطل الّذي يطالعنا على تفاصيله الدقيقة بين الفينة والأخرى عند حديثه مع شخصيات الرواية، أو من خلال البوح الداخلي وتداعي أفكاره وهو لا يعتب على هؤلاء المهملين لدور الذاكرة في الحفاظ على التاريخ وصونه فـ "نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلاَّ في المناسبات، وبين نشرة أخبار وأخرى .... وسرعان ما تخلعها عندما تطفأ الأضواء."[6]

تجاوزت الذاكرة البعد الدلالي الواحد، فالقارئ يجدها ذاكرات متعددة كلَّما طالع صفحة من صفحات الرواية ـ حيث تتكشف في البداية عن تجربة البطل الكفاحية المسلحة [7] رفقة (سي الطاهر) الّذي مكّنه من المشاركة في معارك التحرير حتى يتخلص من ذاكرته المرهقة بشعور الوحدة المتعبة من إحساس اليتم بعدما توفيت وأدلته تاركة طفلا صغيرا بحاجة إلى الرعاية (حسَّان) ، ووالد منشغل بعروسه الجديدة .

انتقلت الذاكرة بعد هذا إلى محاصرة المكان والتعبير عنه، فكانت (قسنطينة) المدينة الّتي تسكن ذاكرة (خالد)؛ يعيش تاريخها وثقافتها وكفاحها ويتقمص عاداتها ويتفاعل مع

---

1 - ينظر أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 224- 260.
2 - ينظر المصدر نفسه، ص: 353.
3 - المصدر نفسه، ص: 91.
4 - المصدر نفسه، ص: 239- 319.
5 - المصدر نفسه، ص:119.
6 - ينظر المصدر نفسه، ص: 136.
7 - المصدر نفسه، ص: 38.

تقاليدها فالسوار (المقياس) من حليّ قسنطينة كان بمثابة المنبّه الّذي أثار ذاكرة البطل، فأمه كان " السوار يزين معصمها؛ ولأنَّ الذاكرة ثقيلة دائما، لقد لبسته (أمًّا) عدّة سنوات متتالية ولم تشكُ من ثِقله ."[1]

وتتخذ الذاكرة وجها آخرا حين يسترجع (خالد) نضاله المشترك رفقة (السي الشريف) وكون أنَّ طريق كل منهما اختلف عن الآخر بعدما دخل هذا الأخير دهاليز اللعبة السياسية وأصبح هدفه الوصول إلى الصفوف الأمامية، لم يكن له حضور قوي في ذاكرة (خالد) مقارنة بشخصية السي الطاهر وعلى الرغم من كل هذا " فقد كان جزءا من شبابي وطفولتي ... وكان بعض ذاكرتي ."[2]

أمّا شخصية(حياة) فقد شغلت حيّزا كبيرا في حياة خالد بعد لقائه بها في قاعة العرض فكان المنعطف الحاسم في ذاكرته، لهذا يجعلها صورة لذاكرته فلم تبق (حياة) جزء من ذاكرته بل هي ذاكرته نفسها.

وتتسع الذاكرة ليصير الوطن والذاكرة أمرا واحدا، وتغدو قاعة العرض ومرسم (خالد) جزءًا لا يتجزأ من ماضي البطل وحاضره ، ولم تتوقف عند هذا الحد، بل انزاحت لتُجسّد ذاكرة الرعب كلّه من خلال ذاكرة المدن العربية، فقسنطينة مدينة العلم والتاريخ تحمل ذاكرتها في جسورها جدران بيوتها، أسطح منازلها المشتركة، أزقتها الضيقة المتلاحمة، تحتفل بالأصالة والعراقة وتعاني من الانكسار والانهزام مثل باقي المدن العربية لتظهر غرناطة؛ معلم الحضارة العربيّة الإسلاميّة المجد الضائع " في ذاكرة القصور العربية المهجورة "[3] بعد فقدان آخر حاكم عربي لمُلكه، يكون إعلان السقوط والانهيار، من هنا يتجه البطل إلى ذاكرته العربيّة الإسلاميّة المتشبعة بروح القومية عساه يجد عزاءًا في ماضيها المجيد، ولكن النكبات المتلاحقة والنكسات المتوالية جعلته مثل أيّ إنسان عربي، يشعر بالقهر والخزي والانكسار .

ولم يترك البطل شيئاً في قسنطينة إلاّ وجعل له ذاكرة تُطفئ حنينه تارة وتثير حزنه تارة أخرى، فقبور الأولياء الصالحين(سيدي راشد، سيدي مبروك، سيدي محمد الغراب) بقسنطينة[4] تعد جزءا من تاريخ المدينة وتراث سكانها الّذين تعوَّدوا على التبرّك لهذه الأضرحة كوجه من أوجه التقاليد الاجتماعية المتعارف عليها في الأوساط الشّعبيّة الجزائريّة .

---

1 - ينظر أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص: 61 و ص:135 .

2 - المصدر نفسه ، ص:85 .

3 - المصدر نفسه، ص: 248 .

4 - المصدر نفسه، ص: 430- 431 .

كما رسمت ذاكرة البطل أيضاً، صورة لدار صالح باي آخر البايات[1] الّذين حكموا قسنطينة دارٌ سُرقت أحجارها وشبابيكها وصارت هيكلا مهجورا مرتعا للمتشردين، في إشارة صريحة لعدم الاكتراث بتاريخ البلاد وإهماله تراثه وآثاره .

من هنا، فإنّ الذاكرة في جزئها المهم، عادت إلى الماضي مسترجعة أحداثه ووقائعه،وإن كثرت دلالاتها فإنّها تصب في قالب واحد يصنع فيه عنفوان الشّباب وتحدّيه للصعاب ومواجهة المعوقات للوقوف في وجه الاستبداد والطغيان، صورة تجسد ملامح شخصية البطل، وهكذا كانت الذاكرة واجهة تفتح أمام القارئ أفق التعرف على ذاك الجسد الّذي يصر البطل على وصفه بالمعطوب .

وفي المقابل لهذه الذاكرة الإيجابيّة تظهر ذاكرة تتعارض وشخصية (خالد) لم يتمكن من الانسجام مع نمط تفكيرها وأسلوب حياتها، حتّى وإن أظهر محاولات لمد جسر التواصل معها، إنَّها ذاكرة مضادة، هي ذاكرة (كاترين) الّتي تمثل الضفة الثانية المعارضة لذاكرة الوطن، فطالما نظرت إلى العربي باستخفاف واحتقار لم يحتفل البطل كثيرا وهو يتذكر الوقائع الّتي جمعته بـ (كاترين).

واستنادا على ما سبق، نخلص إلى أنّ عنوان الرواية يحيل المتلقي إلى نوعين من الذاكرة أولهما ذاكرة ألفة وحميمية لِمَا في النّورة بتفاصيلها البطوليّة، وثانيهما ذاكرة معارضة لم تنشأ بينها وبين البطل أواصر التآلف هي ذاكرة (كاترين) الممثلة لفرنسا المستعمرة،لهذا تشغل قسنطينة مكانا كبيرا في ذاكرة (خالد) وتبقى مرسومة بأزقتها وأضرحة أوليائها وجسورها في مخيلته "فسمات المأوى تبلغ حدا من البساطة ومن التجذر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها أكثر ممَّا تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها"[2] فحضور قسنطينة في الرواية لم يكن حضوراً جغرافيا حقيقيا، وإنَّما رسم السّارد معالمها وتفاصيلها بخياله عبر ذاكرته .

❖ معاني الجسد

تشكل كلمة (جسد) مفتاحا لفك بعض مغاليق النص وأساسا ترتكز عليه معانٍ عدة، فقد ارتبط في البداية بالعطب والعجز الدائم، وجسد (خالد) يحمل شهادته معه، ذراعه المبتورة تشهد على تضحيته في سبيل القضية الوطنيّة، إن وجود هذا الجسد في بلاد المنفى الاختياري جعله يقيم علاقات استفزازية عابرة مع نساء عابرات، ركّز الخطاب الروائيّ على إحداهنّ

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص: 346 .

2 - ينظر ـ غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات و النشر و التوزيع بيروت،لبنان،ط2، 1984، ص: 50.

(كاترين) إلاّ أنّه لم يتمكن من الاستمرار معها ولم يتآلف معها وبالتالي لم تجمعهما علاقة عاطفيّة قويّة، وهذا ما يبرر رغبته الجامحة في الحصول على جسد (حياة) لكن لم يتسنّ له ذلك و يحمل جسد (حياة) هو الآخر جروحا خفيّة، إنّه جسد عرف اليتم منذ الصغر، يمثل وجه قسنطينة الباهر الّذي يُخفي آلاما وأحزانا، إنّه الجسد الّذي " لا يكترث إلاّ به ولا يلامسه هو إلاّ في أحلامه وعتمة ليله ."[1]

أمَّا الجسد الثالث، فيتجلى بصورة واضحة في الموديل العاري المعروض في قاعة رسم، كان البطل عاجزا عن رسم شيء آخر غير وجهها" بينما كان الآخرون يتسابقون في رسم جسدها العاري المعروض للوحي في قاعة الفنون الجميلة ."[2] جسد (كاترين) جمعته بـ(خالد) رغبات جنسيّة متكررة، غير أنّها زالت حينما التقى بـ(حياة)، وبالتالي فإنّ علاقته بجسدها لم تكن سوى نشوة عابرة غذّتها الوحدة والشوق إلى أنيس يطفئ لهيب الغربة، وبمجرد ظهور (حياة) تخلَّص (خالد) من شعوره بالحاجة إلى (كاترين).

وفي إشارات عابرة، تحدّث الراوي عن جسد والده المسكون بإقامة علاقات جنسية مع نساء عابرات " فقد كان وليّا يغرس في جسده السّفود الأحمر الملتهب بالنار."[3] وعبّر الراوي عن ارتباط الإغراء بالجسد عند حديثه عن نساء قسنطينة " يستعرض مثل العادة حتّى ثيابهن الداخليّة ... ليتظاهرن بغِناهنَّ الكاذب في معظم الأحيان ...أو ليُقنِعن أنفسهن فقط، أنّهن ما زلن برغم كلّ شيء قادرات على إغراء الرجل ."[4] ولم يفته أن يذكر ما جرى لجسد أمه وما رُسم عليه من وشم وجروح لما عانته من مزاج زوجها المتقلب وانهماك (خالد) في الأعمال البطولية والخروج للمظاهرات فترة شبابه مما جعلها تتحسر على سجنه وهو في مقتبل العمر" وكان أبي يطرز مغامراته جرحا ووشما على جسد (أمَّا) دون أن يدري ."[5] يعرف (خالد) أن والدته لم تعش سعيدة بل عانت من القهر والظلم، وجسدها كان شاهدا على ذلك، وبقيت الذاكرة حافظة لتلك الجروح .

---

1 - ينظر أحلام مستغانمي : : ذاكرة الجسد ، ص : 41- 127- 176 .

2 - المصدر نفسه، ص: 178.

3 - المصدر نفسه، ص: 491

4 - المصدر نفسه، ص: 365.

5 - المصدر نفسه، ص: 371

سعى السّارد إلى ربط الذاكرة بالجسد كما جاء في عنوان الرواية، وكلّ من أتى على ذكر أجسادهم نجده يرجع إلى ذاكرتهم، يسرد تاريخ الأجساد وتاريخ الوطن عبر ذاكرة جمعت بين الفرح والحزن، بين الانتصار والانهزام، بين الحبّ والموت، بين المرأة والوطن .

وإذا كانت الروائية قد ربطت أجساد الشخصيات بذاكرتهم فإنّ ذاكرة (خالد بن طوبال) تعكس مقدار وطنيته وتعلّقه بمبادئ ثورة التحرير، وتؤكد استعداده للتضحية من أجل وطنه " ويطهر جسد حياة محمّلا لتخوم وحفريات المكان الجزائريّ، ويبرز جسد (كاترين) معبّرا عن المستعمر الفرنسي الّذي كان طرفا في تاريخ الجزائريّ وثورته.[1]

❖ علاقة العنوان بالنّص

يتبادر إلى الذهن تساؤل عن حضور العنوان في الخطاب الروائي، يلفي القارئ أنه ورد في قول السّارد " بذاكرة تسكنها لأنّها جسدك، جسدك المشوّه لا غير ." البطل يرجع إلى الماضي يتّكِئ على ظلاله يستلهم منه الأحداث والوقائع لأخذ العبرة ممّا حدث، وبهذا إلى تأكيد أنّه رهين الماضي ولا يفكر في مغادرته لواقع مرير لا يطيق العيش فيه " لتلحق بماضٍ لم تغادره في الواقع ." [2]

تتجلى ملامح الشخصية وطبيعة ذاكرتها في ذلك الجسد الّذي تشوَّه حين بترت ذراعه وصارت عاهته مستديمة " كانت تحمل ذاكرتك على جسدكَ ولم يكن ذلك يتطلَّب أي تفسير." [3] ففي السنوات الأولى لاستقلال الجزائر كان مثل هذا المشهد محل احترام النّاس وإشادتهم بالتضحية وتقديسهم للبطولة ومع مرور السنوات وابتعاد شرائح اجتماعية كثيرة عن مبادئ الثّورة وقيمها، صار هذا المنظر مدعاة للخجل، يثير الشفقة والعطف في عيون الآخرين من حولك " كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم ." [4] ليصل السّارد إلى حقيقة يقرّها بكل مرارة " أنتِ الذاكرة المعطوبة الّتي ليس هذا الجسد سوى واجهة لها ."[5]

1- الأخضر بن السايح: سطوة المكان و شعرية القصّ في رواية ذاكرة الجسد دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص: 7.

2 - المرجع نفسه، ص: 34.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص:85.

4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5 - المصدر نفسه، ص: 86.

إنَّ لفظة المعطوب وردت بشكل ملفت للانتباه تكشف عن حمولة دلالية عميقة فالذاكرة الّتي تعود بنا إلى ذكريات الماضي تعرضت للتشويه، والجسد الّذي ضحّى لأجل الوطن أُصيب بخيبة أمل بعدما كان مصدرا للإشادة بنضاله، أصبح مهان يُستخفُّ بمواهبه ولا تقدر إمكاناته الفنية، لم يجد سوى المنفى (فرنسا) ملاذا أخيرا، يحترم موهبته لكنّه يرفض الجسد المعطوب كونه يمثّل ذاكرة المواجهة المسلّحة ضدّه، وبالتالي فإنّ العنوان يعبر عن ذاكرة مشوّهة لجسد معطوب ذاكرةٌ لوطن بتناقض في التعامل مع مواطنيه الشرفاء وأولئك المنافقين الخونة، لم يحسن إلى الأبطال الّذين صنعوا استقلاله وحققوا النّص، في حين يمجّد أولئك المتطفّلين المتملّقين .

ذاكرة الجسد تروي قصّة جسد شوّهته الحرب، لم يُعالَج إلاّ بالبتر، لتبقى الجروح النفسية محفوظة في ذاكرة تعاني الانشطار بين ماضٍ حافلٍ بالأمجاد وحاضرٍ لا تحمل أيّامه إلاّ الخيبات لهذا لا يقف القارئ عند العنوان ليجد البطل يتحدّث عن جسده المعطوب فحسب، بل يجد نفسه أمام تحديات وطن يعاني بعدما بترت مبادئه وشوّهت حقائقه التاريخيّة وتزيّفت فيه التشريفات حينما صار المناضل الوطني متهما والمتهم الخائن مناضلا، وبهذا تجاوزت الذاكرة حدود ذاتية البطل لتصبح ذاكرة الجزائر ماضيها وحاضرها .

❖ مناص رواية ذاكرة الجسد

يتعمّق فهم العنوان، وتتوسع دلالاته وتكتمل صورته بعدما يطالع القارئ النّص الموازي والعتبات الموالية لعتبة العنوان"لأنَّها تتكامل وتتلاقح من أجل توفير دلالة من أجل توفير دلالة حقيقية للنّص."[1] فالعنوان لوحده لا يكفي لإدراك طبيعة الخطاب الرّوائيّ ومعرفة نوعية المادة المقترحة للقراءة، لذا يأتي دور النّص المحيط بالمتن الروائي والّذي نتصور أنّه لم يأتِ عبثا، وإنّما هو " خطاب مفَكّر فيه لأنّه الشيء الّذي يواجه المتلقي ويرسم انطباعاً أولياً عن ذلك النّص سرعان ما يتوسع أو يتقلّص مع القراءة ."[2]

تقدم أحلام مستغانمي روايتها في غلاف خارجي كُتب في أعلاه اسمها لتوضيح الهوية الجنسية لصاحب المؤلف، ثم ألحقته بخط أكثر وضوحا وسمكا عنوان الرّواية، وفي أسفله دار النشر، وفي الصفحة الأولى كتب عنوان الرّواية في وسطها، وفي الصفحة الثالثة كتب مرة ثانية اسم المؤلفة في أولها ثم عنوان الرواية في ذيل الصفحة .

---

1 - ينظر جميل حمداوي : السيموطيقا والعنونة ـ مجلة عالم الفكر، عدد3، مج 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ 1997، ص: 109.

2 - شعيب خليفي : النّص الموازي للرّواية ، إستراتيجية العنوان، ص: 83.

في الصفحة الموالية تقدم الكاتبة إهداءًا يشي بقصدية؛ كونه " الناسج الوحيد للعلاقات الحميمية والثقافية والحضارية بين الكاتب وكلّ من يصل إليه إهداء الكاتب ."[1]، فهو يحمل رسالة ذاتية يأتي " موطداً لمواثيق المودّة والاحترام والعرفان وحتَّى الولاء لما قدمه هؤلاء المهدى إليهم من عون معنوي أو مادي ."[2]

يبدو أنّ هذا ما دفع مستغانمي إلى إهداء أوَّل أعمالها الروائيّة "إلى مالك حداد ... ابن قسنطينة الّذي مات متأثّرا بصمته، ليصبح شهيد اللُّغة العربيَّة، وأوَّل كاتب يموت قهرًا... وعشقا لها." [3] مالك حداد الشّاعر والرّوائيّ الجزائريّ المبدع بالفرنسيّة،عاش مأساة وطنه، لعن الاستعمار الّذي جعله سجينا في لغته الفرنسيّة، وجد نفسه محروما من القدرة على التعبير بلغته الوطنية ... ليقرر ـ في الأخير ـ الصمت؛ ابنة قسنطينة تهدي باكورة إنتاجها الروائيّ إلى رجل من رجالات الجزائر عربون وفاء لروحه الوطنيّة وإن كان الوفاء متأخرا إلاّ أنّه يُعرِب عن مودّتها وتقديرها لشخصيته الفذّة .

أمّا الإهداء الثّاني فأرادته لوالدها " إلى أبي ... مرّة أخرى " كونه صاحب قضية، مناضل سابق في حرب التحرير، قدّم للروائية عونا مادياً ومعنوياً، وعبارة مرة أخرى تؤكد أنّها تهدي كلّ أعمالها له ومن خلاله تتجلى رغبتها في إيصال الإهداء إلى أولئك الوطنيين الّذين ظلّوا مخلصين لمبادئ الثّورة وابتعدوا عن معترك السّياسة في صمت، وتتضح في النهاية قصديتها الموجهة لتوعية القراء بهذه الشريحة المهمّشة في المجتمع الجزائريّ.

على الصفحة الأخيرة لغلاف الرواية، يطالعنا النّاشر بقوله:" إنّ ذاكرة الجسد أوّل عمل روائيّ لمستغانمي بيد أنه يقدم مغالطة كبيرة حينما حصر بداية الإبداع الروائيّ النسائيّ المكتوب بالعربيّة في الجزائر في شخص أحلام مستغانمي دون غيرها، نعتقد أنه اتجه إلى إصدار هذا الحكم لتعزيز مكانة الرواية إعلاميا، لكنه يبقى إجحاف في حق عشرات المبدعات الجزائريات اللواتي مارسن كتابة القصّة والرواية، فقد كتبت زهور ونيسي من يوميات مدرسة حرّة عام 1978 ورواية لونجة والغول العام 1983؛ بمعنى أن كلمة الناشر لم تحترم ترتيب السلّم الزّمني للتجربة الإبداعية في الجزائر فبين من يوميات مدرسة حرّة 1978 وذاكرة الجسد 1988 سجلت جميلة زنير محاولة كتابة نصٍّ قصصي طويل .

---

1 - عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جنيت- من النّص إلى المناص،منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون ط 1 ، 2008، ص:99.

2 - المرجع نفسه، ص: 94.

3 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ـ صفحة الإهداء

ولكن ما يحسب جدّة للرواية حقا أنه أوّل عمل روائي نسائي جزائري عربي جاء على لسان رجل جزائري، رحل عبر ذاكرته إلى الماضي، وقدَّم صورا عن تاريخ الجزائر، امتزجت فيها مشاعر الفرح والحبور بمشاعر الحزن والألم، مكّن القارئ من الإقامة في عالم حميميّ لم يختصر فيه ذاكرة جسده فحسب، بل كشف عن حجم الانتصارات والخيبات الوطنيّة والتناقضات الذاتيّة وعبر عن هاجس مصير وطن يتمزّق ومآل بلاد تحترق .

❖ **بنية العنوان فوضى الحواس**

فوضى الحواس المولود الروائيّ الثّاني لأحلام مستغانمي، يتميز عنوانه مثل ذاكرة الجسد بالقصر والإيجاز والكثافة الدلالية، إنّه تركيب مكوّن من لفظتين؛ مضاف ومصاف إليه فكلمة فوضى معرفة بالإضافة، وبالتالي تكون (الحواس) مسند إليه و(فوضى) مسند، وفي العنوان حذف للمبتدأ تقدير (هي فوضى الحواس).

والأكيد أنّ انتقاء الروائيّة لهذا التركيب عنوانا لتسِم به روايتها لم يأتِ مصادفة أو اعتباطا، وإنّما نشأ عن قصدية " يتم تسريب حالة الفوضى الّتي تحاول مبدعة النَّص تشخيصها وبهذا نلج النّص نبحث عن معناه وحالته ."[1]

اختارت الروائية العنوان جملة اسميّة، ومعلوم أنّ الجمل الاسميّة أقوى دلالةً كون الاسم يدل على الثبات والاستقرار، غير أن كلمة **فوضى** توحي بالاضطراب والعبث وخلخلة النظام وتكسير النمطية، ثم تردف إلى كلمة **الحواس** الّتي توهم المتلقي أنَّه سيتعرف على نصٍّ ذي خيال علمي أو على الأقل ينحني منحى بعيد عن الواقعية، ولكن سرعان ما تزول هذه الفرضية فالفوضى المقصودة هنا تعبير عن حالات الاضطراب الّتي عرفتها الجزائر على المستوى السّياسيّ والاجتماعيّ والثقافي، أمّا الحواس فهي القادرة على التفاعل مع العامل الخارجي إن تأثُّرًا أو تأثيرًا، وفي حالة ما إذا كانت حركة الحواس غير منتظمة ومنسجمة فإنّها ستُفقد صاحبها تقدير التعامل الإيجابيّ مع العالم الخارجي،و تجعله يعيش حالة من القلق و الاضطراب.

من هنا ظهر اختلال القيم المتعارف عليها، فتم تدمير المُثُل السائدة بعدما كان المنطق يؤكد أنّ نضال الأمس ينتج عنه استقرار وأمن اليوم، ولكن العكس تماما حدث في جزائر اليوم فقد انتشر العنف وعدم الاستقرار،وسوء تقدير الأمور الناجم عن التعصب والابتعاد عن التعاليم والأعراف،ولعلّ القارئ يشعر أنّ العنوان ينبئ بإدانة لهذا الواقع المرير، وتتضح له هذه الرؤية عند مطالعة مناص الرواية .

---

1 - مبروك كواري : المناصية والتأويل ـ دراسة سيميائية لمناص فوضى الحواس ـ دراسات جزائرية ـ مخبر الخطاب الأدبيّ في الجزائر، جامعة وهران، 2007، ص: 74.

❖ مناص رواية فوضى الحواس

يشكّل النّص الموازي أو ما يصطلح عليه (النّص المحيط) إغراءًا للقارئ يدفعه إلى تلقّي الرواية بشغف ورغبة في الإطلاع على مضمونها، كما أنَّ هذه العتبات ـ ومنها الإهداء ـ تُعبِّر عن قصدية المؤلف وتوجّه القارئ وترشده إلى قراءة معينة للنص تُمكّنه من الانفتاح على تراكيب العمل الروائي وأبعاده الدلالية وقيمه الفنيّة .

تصدِّر مستغانمي روايتها بإهداء مقدمةً غائية لما سيأتي تفصيله فيما بعد، فهي تبوح ببعض الغايات الّتي تتوخاها من روايتها، لهذا توجّه إهداءها لشخصيات ثلاث: الرئيس الراحل محمد بوضياف السياسيّ الجزائريّ سليمان اعميرات و والدها .

" إلى محمد بوضياف ... رئيسا وشهيدا .

والى سليمان اعميرات ، الّذي مات بسكتة قلبية وهو يقرأ فاتحة على روحه

فأهدوا إليه قبرا جواره.

وإلى ذلك الّذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليهما، فذهب ذات أوّل نوفمبر، بتلك

الدّقة المذهلة في اختبار موته، لينام على مقربة من خيبتهما.

من وقتها ... ورجال أوّل نوفمبر قهرًا يرحلون.

من وقتها... وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة

إلى أبي ... مرَّة أخرى ."[1]

الإهداءُ ولاءٌ لمن أحسنوا صنعا مادياً أو معنوياً، لهذا تمجّد الكاتبة الرئيس الراحل محمد بوضياف " بطل من أبطال حرب التحرير الجزائريّة، والّذي نُكّل به وسُجن ونُفي، استدعي ليتسلَّم السلطة ." [2] فدفع حياته ثمنا للفساد السلطويّ والتعفن السياسيّ، وكان شهيدا على مرأى من العالم كلّه وسليمان اعميرات لا يقلّ وطنيّة عنه، إنّها تهدي مولودها الروائيّ الثّاني إلى أرواح شهداء الوطن الجريح الّذين حملوا راية الإصلاح، فوجدوا أنفسهم مجرد واجهة تغطي النّهب والسّلب والتخريب، فكان مصيرهم الاغتيال، لهذا لا جرم أن تقدم الكاتبة فوضى الحواس لهؤلاء ومن خلالهم تندد بالأعمال الإرهابية الّتي عرفتها الجزائر، وتستنكر التناقضات والنزاعات الّتي تسببت في تصدّع أركان المجتمع الجزائريّ، عقب ما حدث ما اهتزاز في القيم الوطنيّة والمُثل الإنسانيّة.

---

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي ، بيروت، ط 11 ـ 2001، ص : الإهداء .

2 - عادل فريحات : مرايا الرواية ـ دراسات تطبيقية في الفنّ الروائي ـ منشورات اتحاد الكتّاب العرب ـ ط1 ، 2000، ص: 114 .

تقدّم الكاتبة روايتها فوضى الحواس في غلاف خارجي كتب عنوان الرواية بشكل واضح وفي أسفل الصفحة كتب اسم المؤلفة، وقد طغى اللّون الأخضر على الغلاف ورسم بشكل غير واضح وجه امرأة لا تتحد ملامحه من أوّل نظرة .

وبما أنّ عتبات النّص هي المؤطّر لبنائه تتدخل في تنظيمه وتحمل في طيّاتها وظيفة تأليفيّة تحاول كشف استراتيجيّة الكتابة، لهذا تأتي كلمة النّاشر كعتبة من عتبات النّص المحيط لما " لها من علاقة مباشرة بمناص المؤلف كصفحة تعريفية به وبكتابه ."[1] غير أنَّ النّاشر لم يأتِ على تقديم بطاقة تعريفية للكاتبة، بل اكتفى بانتقاء فقرات من متن الرواية، ونعتقد أنّه اختارها بعناية شديدة وقصدية واضحة، ليشد إليها انتباه القراء بطريقة إقناعية لا تخلو من إغراء، فيتوقع القارئ أن الرواية تعالج موضوعاً عاطفياً رومانسياً، يهيم به إلى عوالم خيالية تثير المشاعر والأهواء .فالناشر في المقام الأوّل يسعى إلى ترويج الرواية بغية اقتناء أكبر قدر من نُسَخها " هو قال أجمل حبّ هو الّذي نعثر عليه أثناء بحثا عن شيء آخر. هو رجل الوقت ليلا يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر يضرم الرغبة في ليلها ويرحل تمتطي إليه جنونها، وتدري للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق فشهق وخيول الشوق الوحشية تأخذها.

هو رجل الوقت سهوا، حبه حالة ضوئيّة في عتمة الحواس يأتي، يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها يوقظ رغباتها المستترة، يشعل كل شيء في داخلها ويمضي لتجلس في المقعد المواجه لغيابه، هناك... حيث جلس يوما مقابلا لدهشتها، تستعيد به انبهارها الأوّل " في مشهد عاطفي يجمع البطلة بمن تحب، تتبعث مشاعر الشوق للقاء هذا الحبيب الغائب يجعل القارئ يتوق لمعرفة المزيد عن هذه العلاقة، إلاَّ أنَّ الكاتبة " تقرن الحبّ بالحرمان وتراه إخلاصا لمعنى الوطنية والتاريخ والذاكرة ."[2] وبالتالي فإنّ المتلقي سيجد في الرواية خطين متوازيين الأوّل قصّة عاطفيّة والثاني قصّة سياسيّة تروي جانبا من تاريخ الجزائر المعاصرة، تبرز الفوضى بدايةً في علاقة الحبّ لدى الكاتبة والّتي تجعلها ثلاثيّة الأطراف وليست ثنائيّة، وتتجلى مرّة أخرى في العبث بتاريخ الجزائر على أيدي المرتزقة والمتطرفين الّذين أشاعوا الرعب والتقتيل والتدمير، ممّا سرّع في بروز ظاهرة الهروب من الوطن .

1 - عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت. من النّص إلى المناص ، ص: 90 .

2 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس . ظهر غلاف الرواية .

❖ بنية العنوان عابر سرير

عابر سرير آخر جزء تكتمل به ثلاثية أحلام مستغانمي، وكما تعوّدت الروائيّة اختارت عنوانا يتكون من مفردتين؛ الأولى نكرة معرفة بالإضافة فكانت مسنداً (عابر) والثانية واقعة مضافًا إليه وكانت مسندا إليه (سرير) .

إنَّ المتلقي لغلاف الرواية لا يشدّه العنوان البارز بلون ذهبي فحسب، بل يزداد فضوله حينما يتأمل صورة الّتي رسمتها الفنانة التشكيلية صوفيا مستغانمي، تلك النافذة المفتوحة على غرفة نوم أسدلت ستارتها الغازلة بألوانها الهادئة الحالمة، تشرف على سرير زُخرفت أطرافه بأقواس خشبية مغطى بغطاء سرير أخذ لون الأزرق الفاتح وفي طرف من الغرفة سرير آخر خالٍ من غطاء ووسادٍ إيحاءًا بأنَّه سرير عابر غير مستعمل .

فيحاول الربط بين عنوان الرواية والصورة المرسومة على غلافه، فتتكون لديه فكرة أولية توهمه بأنَّ النّص ينفتح على عوالم نسائيّة صرفة، تكشف عن أسرار الأنوثة كما يجعله يعتقد أنّ الرواية في موضوعاتها تقارب حكايات شهرزاد في عالم ألف ليلة وليلة، حينما تتراءى له تلك المرأة المغريّة المؤثرة القادرة على استحواذ القلوب وسحر الألباب، فتستهويه قراءة الرواية بحثا عن إجابةٍ لأسئلة الفضول المتزايد، ليدرك بعد ذلك أنه وقع في شراك حيلة الإغراء فالصورة والعنوان ما هما إلاّ طعم إشهاري تم من خلاله لفتُ انتباه القارئ وشدُّه للرواية ليجد بعدها مواضيعها تنحو منحى تاريخيا، ذي طابع سياسي يعالج قضايا الأمة بأسلوب فنيّ يغرق في الشّاعرية يعري واقع البلاد ويكشف أحوال العباد.

يرتبط عنوان الرواية بالمتن الرّوائي، حيث يرمي بظلاله عند الحديث عن حالة الضياع والشتات الّتي تعيشها الشّخصية الرئيسة، فقد عانت من اللااستقرار منذ الصغر، إنّه اليتم الّذي رافقها عبر حياتها "على فراشها الأرضي، بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير ستتلقفه الأسرّة واحدا بعد الآخر حتّى السرير الأخير "[1]، وكأنّه ينبّه إلى الخط البياني لحياة الإنسان من المهد إلى اللحد كون السرير أداة لفعل الحياة والمرض والموت معًا .

لم يتمكن البطل في الرواية من التأقلم والتواصل مع الحياة الجديدة في فرنسا، حتّى وهو طريح فراش المرض، ظلّ الحزن يلزمه والإحساس الحاد بآلام الغربة والوحدة لا تفرقه، فهو لا ينعم بالاستقرار " قد لا تجدني في هذه الغرفة، قد أنقل إلى جناح آخر ... أنا هنا عابر سرير

1 - أحلام مستغانمي : عابر سرير ، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت ـ لبنان ، ط2، 2003،ص: 47 .

."[1] رجوع البطل لسكن سريره الأبدي في حضن الجزائر، بعد إقامة على سرير المرض في فرنسا إلى سرير الموت في وطنه .

بنية الإهداء

ظلّت الروائية وفيّة لروح والدها، لهذا تهدي الجزء الأخير من ثلاثيتها إليه " إلى أبي ... دوما " عربون ولاء لهذه الشخصية التي نراها دوما حاضرة في إهداءات الكاتبة لأعمالها السابقة، ثمّ ترى أنّ المعاناة طالت رجال الجزائر الشرفاء بعد الاستقلال، فقد حبكت حولهم المؤامرات لكنَّهم ظلّوا متمسكين بالمبادئ الوطنية ولم يستسلموا لمصائرَ مجهولة.

تعتز الكاتبة ببطولات الثوريين الّذين حاربوا لأجل تحرير البلاد ولكنّهم تراجعوا إلى الصفوف الخلفية بعد الاستقلال، عندما قضي على أحلامهم وآمالهم ولفظتهم البلاد إلى المنفى "وإلى شرفاء هذا الأمة ورجالها الرائعين، الّذين يعبرون بأقدارهم دون انحناء، متشبثين بأحلام الخاسرين." [2] وفي نهاية الإهداء تقدّم الكاتبة امتنانا شخصيا واعترافا بجميل صنعه شخص لم تذكر اسمه صراحة " وإليك في فتنة عبورك الشامخ، عبورك الجامح يوم تعثّر بك قدري... كي تقيم." [3]

على ظهر غلاف الكتاب قدّم النّاشر تعريفا موجزا للروائيّة مع تركيز شديد على الشهادات الّتي تحصّلت عليها والجوائز الأدبية الّتي حازت عليها، مع ذكر أعمالها الروائيّة المترجمة إلى لغات عدّة، مع تنبيه موجز إلى كون عابر سرير هو الجزء الثالث من ثلاثيتها ذاكرة الجسد و فوضى الحواس .

وقد رافق هذه الترجمة الموجزة توقيع الرئيس الجزائريّ الأسبق الراحل أحمد بن بلّة الّذي أشاد بإبداعات أحلام مستغانمي وعدّها من الأقلام النّسائيّة الواعدة، واعتبر إنجازاتها الروائيّة نضالا أدبيًّا يضاهي نضال الجزائر التاريخيّ، ومن شأنه أن يسهم في إثراء الساحة الثقافيّة والمكتبة الروائيّة الجزائريّة .

مستغانمي يقول (أحمد بن بلّة) شمس جزائريّة أضاءت الأدب العربيّ، لقد رفعت بإنتاجها الأدب الجزائري إلى قامةٍ تليق بتاريخ نضالنا، نفاخر بقلمها العربيّ والتزامها القوميّ وافتخارنا كجزائريين بعروبتنا." [4]

---

1 - أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص: 331.

2 - المصدر نفسه ، صفحة الإهداء .

3 - المصدر نفسه، صفحة نفسها.

4 - المصدر نفسه، غلاف الرواية.

إنّ شهادة رجل سياسيّ في مستوى أحمد بن بلّة لهي مدعاة للفخر بالنسبة لمستغانمي والّتي طالما عبّرت عن تقديرها لقادة الثّورة الجزائريّة ورجالها الصامدين في وجه القوة الاستعماريّة، تأتي هذه الإشادة لتثير اهتمام القارئ الّذي يعني أنّ الرواية إذًا جمعت بين علاقات الحبّ الحميميّة الّتي عاشتها شخصياتها الروائيّة والخطاب السّياسيّ الاحتجاجيّ على الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ والأمني الّذي عاشته الجزائر.

❖ عتبة العنوان والغلاف رواية بحر الصمت

اختارت الروائية ياسمينة صالح لأوّل أعمالها الروائيّة تسمية لم تخرج عن النمط الّذي عرفناه مع روايات مستغانمي، فهي اختارت تركيبا لغوياً يتكون من لفظتين (بحر) و(الصمت) جاءت الأولى معرّفة بالإضافة والثانية معرّفة بـ (ال) التعريفية .

وقد عمدت الكاتبة على تقديم العنوان في صورة مجازية، فقد شبهت البحر بالإنسان الصامت؛ فحذفت المشبّه به وأبقت على قرينة لفظية تدل عليه هي كلمة الصمت على سبيل الاستعارة المكنية.

لا نجد لهذا العنوان حضورا داخل الخطاب الروائيّ إلاّ في الفقرة الأخيرة من الرواية في السطر الأخير" أنا بحاجة إلى وضوحك قبل أن أذهب فارغا من ذاكرتي ومن صمتي الّذي صار بحرا."[1]

❖ إهداء الرواية

استهلت الكاتبة الرواية بإهداء تقول فيه: " أمي الّتي علمتني أنّ الوطن أكبر من الجرح"[2] في إيحاء إلى المعاناة الّتي يتكبدها الإنسان والجراح العالقة في ذاكرته لكن يبقى الوطن أكبر من كلّ هذا. ووجدت الكاتبة أنّ للشهداء فضل كبير في صنع التاريخ "إلى الشهداء الّذين رحلوا ورحلوا ولم يكفّوا عن الرحيل عنّا جماعات وفرادى." [3]

ولمَّا كان الإهداء يأتي ليعبّر عن الشكر والعرفان بالجميل لمن كان لهم أثر في حياة المؤلف سواء كان تشجيعا معنوياً أم دعماً مادياً، فإنَّ ياسمينة صالح وجدت الفرصة مناسبة في تقديم أوّل رواية لها إلى (نفيسة) الّتي طالما دفعتها بتشجيعها إلى المُضيِّ قدُما نحو الإبداع، وأحلام مستغانمي الّتي تراها الكاتبة مساهمة في تطوير المشهد الأدبيّ بتأسيسها جائزة مالك حداد تكريما لذكراه كان لها دور كبير في تشجيع كتّاب اللّغة العربيّة .

---

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، دار الآداب، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 2002 ، ص : 159 .

2 - المصدر نفسه، ص: 5.

3 - المصدر نفسه، الصفحة عينها.

على غلاف الرواية كتب اسم الروائية في الزاوية اليسرى أعلى الصفحة، وكُتب عنوان الرواية بشكل واضح وبارز إلى جانبه صورة لطابع بريد جزائريّ رُسم بداخله العلم الجزائريّ أسفله مباشرة كتبت لفظة (رواية) للدلالة على الجنس الأدبيّ الّذي ينتمي إليه هذا الخطاب و على خلفية الغلاف كُتبت عبارات بخط اليّد يُخيَّل إلى القارئ أنّها بخط الكاتبة ياسمينة صالح لأنّها تراكيب من المتن، فيتهيأ له أنّها مسودة الرواية.

وكون الرواية تنقل واقع الجزائر بعد الاستقلال لصراعٍ بين الأب وابنته، وُضعت صورة لرجل وشابة يافعة في إيحاء بأنّ الرواية تحكي قصتهما، قصّة جيل عاش الثورة وجيل الاستقلال وبين حلمٍ بالمستقبل وسلطة قمعية لا تعترف سوى بالقوة والإرهاب السياسي.

على ظهر الغلاف أقرَّ الناشر بأنّ رواية بحر الصمت حازت على جائزة مالك حداد عام صدورها مناصفة مع رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي ؛ يأتي هذا الإقرار للتأكيد أن الرواية جديرة بالقراءة،وبخاصة بعدما أورد الناشر بعض ما جاء في تقرير اللّجنة المانحة للجائزة بأنّها " تتميّز بالتداخل الجميل بين الحبّ والوطن والثّورة وينطوي هذا التداخل على أبعاد دلاليّة هامة ومعانٍ عميقة تمزج الحبّ بالتّاريخ، وقد تجلّت براعة المؤلفة في خلق شخصيات ذات رموز قادرة على الحفاظ على مرجعيتها الواقعيّة، كما يتفرّد السّرد بشاعرية مرهفة ترتقي بالرواية إلى مستوى فنّي لافت."[1]

بحر الصمت عنوان رواية يرادف التناقضات الّتي يعرفها الواقع الاجتماعي والسّياسيّ لهذا تذهب الكاتبة إلى إدانة أولئك الّذين زيّفوا التاريخ، وصنعوا أمجاد لهم على حساب الوطنيين الأبرياء ، وقد اختارت لغة تغرق في الشّاعريّة حتى تكسب الخطاب خصوصية تشوق المتلقي لقراءته بمتعة و وعي بأهم القضايا الراهنة.

❖ بنية العنوان في رواية وطن من زجاج

جاء عنوان العمل الروائي لياسمينة صالح جملة اسميّة كان الـ(وطن) مبتدأ وخبره شبه جملة (من زجاج) ؛ هذا الخبر قدم وصفا للوطن، يندهش القارئ عند قراءاته للوهلة الأولى، لأنّه سيدخل وطنا ليس كباقي الأوطان ... إنّه من زجاج .

لهذا العنوان دلالات عديدة تكشف عن أجواء وطنيّة ذات مرامي تاريخيّة وأبعاد سياسيّة فمفردة وطن تدل على المكان الّذي يولد فيه المرء وينشأ بين أحضانه، وليست لديه حرية اختياره

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ظهر غلاف الرواية.

ينتمي إليه رغبة أو قدراً، الوطن بيت كبير تظل تضاريسه وجغرافيته ملتصقة بعقول النّاس، وتبقى رموزه ومعالمه وأجواؤه مرتسمة في الذاكرة الجماعية لا تبرحها مهما طال البعد والاغتراب

أمَّا شبه الجملة (في زجاج) تُوجّه القارئ إلى أمرين أمّا الأوّل، فالزجاج شفاف يكشف ما وراءه،يبرز آثاره ويفضح عيوبه، والثّاني أنّ الزجاج هشّ رقيق قابل للكسر وحتّى يستطيع المرء حمايته لا بدَّ من تسييجه وتحصينه، والابتعاد عن مواجهة الغير، فإذا ما هوجم، فإنّه سيتحطم ساعتها لا يمكن تجميعه أو ترقيعه وإعادته إلى صورته الأولى، بعدما صار هشيما محطّما .

بناءًا على هذا، فإنَّ القارئ يرى الوطن يعاني الهشاشة والضعف، وسكانه يعيشون الهزائم والانكسارات المتتالية،الزجاج قد يسمح له بالاطلاع على مجريات الأحداث والوقائع بكل شفافية وفي الوقت ذاته يجعله يعيش حالة ترقّب للأخطار المحدقة به .

لم تكتف ياسمينة صالح بهذا العنوان المثير، بل تصدم القارئ بالإهداء الّذي جاء في مقدمة الرواية، تقول: " حين نستيقظ صباحا و لا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حد اليتم والفراغ المهول الّذي نجرّه يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار واليتم واللاأمل " هنا تتوالد المعاني و تتكاثر الدلالات في ذهن المتلقي " لا نجد وطنا" أيعقل أن يعيش الإنسان دون وطن ينتمي إليه و يتساءل عن مدى "حدّ اليتم الّذي يرتكز في أعماق ذوات شخوص الرواية يشعر القارئ بالقلق و الرهبة، و هو يطالع هذا الإهداء و كأنّ ياسمينة صالح تتلمس مواطن الأوجاع و تتتبع معابر الأدمع و اللحظات الحرجة للفزع المهول حد اليتم.

تبلغ سوداوية النظرة عند ياسمينة صالح حدها عندما تجزم بأنّه لا جدوى من السعي إلى التغيير أو البحث عن أوضاع جديدة تتجاوز الراهن" الجزائري الّذي حين يعجز عن الكلام يبدأ بالحلم، يحلم بالهرب، وليس بالتغيير، لأنَّه يدري أنّ التغيير كذبة لا تتجزأ عن كذبة الوطن"[1] لهذا السبب لا ترى ياسمينة صالح ضرورة من الثّورة مادامت البلاد تتخبط في أوحال الفساد " كنت أفكر دائماً أنّ الثّورات لن تنجح في التغيير، فالثّوار نتاج هذا الراهن أيضاً ومهما بلغت درجة إخلاصهم للقضية خارج الضوء، سرعان ما يتحولون إلى " الحرس الجديد حين يضعون رجلهم على درجات السلم، وحين يصلون إلى الحكم يصيرون جاهزين لإدارة كلّ الفساد القائم فيتحولون من ثوار قدامى إلى غيلان جدد" [2]

❖ صورة الغلاف

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 85.

2 - المصدر نفسه، ص:81.

إنّ غلاف الكتاب يعد الواجهة الّتي تحتوي الرواية و تعرضها، لهذا اعتنت كاتبتنا ياسمينة صالح به؛ و لأنّها تعي أهميته، و حتّى يؤدي الدور المنوط به و يغري القارئ و يحظى بإعجابه، و من ثمّة اقتناؤه، فإنّ الناشر يحرص على تنفيذ شروط تصميم الغلاف الفعال الّذي يكون قادراً على جذب الانتباه وإثارة الاهتمام، ولتحقيق هذه الغاية، فإنّه يتطلب خاصيتي التناسب والمرونة البصريّة لتحقيق أفضل تمركز بصري ممكن من شأنه أن يساعد على التحكم في حركة العين الّتي تنجذب نحو الأشياء ذات الأبعاد الفنيّة، والصور المحفزة والألوان المثيرة.

من هذا المنظور، فإنّ واجهة الغلاف رواية وطن من زجاج التزمت تلك الشروط بعناية فقد كُتب في أعلى الصفحة اسم دار النشر، أسفله بقليل كُتب اسم المؤلفة لدلالة على جنس الكاتب وفي وسط الصفحة كتب العنوان بشكل بارز و بحجم أكبر **وطن من زجاج** و أسفله بقليل كُتب جنس العمل بأنّه رواية أمّا اللوحة الفنيّة للغلاف فقد رسمها الفنان التشكيلي بشار العيسى الّذي ركز فيها على لونين أساسيين الأحمر لدلالة على الدّماء الّتي أريقت في وطن لا زالت جراحه تنزف، و الأخضر المُبشر لمستقبل تأمل الكاتبة فيه السّلام و الاستقرار.

إنّ اللّون يشكل علامة بصرية لها مكانتها في تكثيف الدلالة و بخاصة لما يربطها القارئ بالوطن فيستحضر رموزه، بعدما يلاحظ تركيز الفنان على أبعاد اللون الأحمر و الأخضر ودرجات استخدامهما، وتقنية تدرجهما، وتناسب تجاورهما، ممّا أضفي على نفسيته إثارة وجدانيّة؛ لأنّ الذاكرة قد اختزنت أبعادهما الرمزيّة والدلاليّة حتى تزداد درجة إقباله على الرواية.

❖ كلمة غلاف الرواية

تعد كلمة الناشر من أهم العناصر المكونة للمناص، يأتي بمثابة الورقة التعريفيّة بالكتاب و صاحبه، في رواية وطن من زجاج يعيد الناشر كتابة عنوان الرواية في الطرف الأيمن من الظهر الغلاف و أسفله أشار إلى جنسية الروائيّة (ياسمينة صالح كاتبة من الجزائر)

وقد وقع اختيار الناشر على مقتطف من متن الرواية، يجمع بين الرّاوي بطل الرواية و(عمي العربي) في موقف فيه الكثير من الشّجن، يرصد واقع مرير في مرحلة من تاريخ الجزائر حيث انتشرت الأعمال الإرهابية خسرت خلالها البلاد شبابها، وقد قدمت الكاتبة أنموذج الشرطي الرشيد الّذي اغتيل برصاصة غدر في إشارة لانزلاق الوطن في متاهة الانفلات الأمنيّ .

ويصور الموقف صبر (عمي العربي)، فقد تعود على تحمل المصاعب و ومواجهة الشدائد باعتبار مناضل شارك في حرب التحرير، و لكنّه يتحسر على الوطن الّذي ضحى لأجله و كانت النتيجة أنّ سقط في يد الخونة ." لن يفيدنا الحزن يا بني.. لا شيء يعوض خسارتنا، لا شيء يعوضكم خساراتكم أيُّها اليتامى في وطن سرق اللصوص و القتلة قلبه!

هكذا يتأكد القارئ و هو يطالع هذا المقتطف أنه سيقرأ رواية تعالج قضية سياسية تتلمس حدود الجريمة اليوميّة في الجزائر فترة التسعينيات، جريمة ضدّ الثوابت و ضدّ التّاريخ بحيث أنّ المجزرة صارت المشهد الوحيد الّذي يعبر عن صوت الجزائر الجريحة.

من الملاحظ أنّ الناشر وقع اختياره على هذا المقطع من الرواية بقصدية مسبقة للترويج للعمل و إثارة القارئ، و بخاصة عند تمعنه في عبارة لغارسيا ماركيز " لنتعلم الكلام بلا إهانات و لنبذل جهدا كي يحترم الآخر لأننا سنفترق في الأخير"[1] استشهد بها الرّاوي الّذي لا يعترف بالانكسارات اليومية و لا بالتناقضات المشهدية داخل الوطن فالأمل يظل حياً و نابضاً يجر عربة أحلام جزائريّة مستحيلة، بتوحيد جهود أبناءه، سيصنع انتصار الوطن برغم القتلة و المجرمين الّذين ساهموا في قتل أحلام الأبرياء في العيش بسلام.

❖ بنية الإهداء

يعد الإهداء عتبة نصية توطئة يعبر من خلالها القارئ إلى نص الرواية و عبرها ينكشف له جانب من شخصية الكاتب، وهو" لا يخلو من قصدية في اختيار المُهدى إليه/ إليهم أو في اختيار عبارات الإهداء" [2] و يكتسي الإهداء أهمية كونه يعطي للعمل الفنيّ صبغته الواقعيّة و بعده المرجعي، لذا نجد الروائيّة ياسمينة صالح تخصص له جانبا هاما في روايتها، فبعدما أغوت القارئ و لفتت نظره للرواية من خلال عنوانها المثير، صاغت الإهداء بطريقة فنيّة غايتها تعظيم الوطنيين وتجريم الخونة " حين نستيقظ صباحا و لا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حدّ اليتم والفراغ المهول الّذي نجرّه يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار واليتم واللاأمل " [3] هنا تتوالد المعاني و تتكاثر الدلالات في ذهن المتلقي " لا نجد وطنا" أيعقل أن يعيش الإنسان دون وطن ينتمي إليه و يتساءل عن مدى "حدّ اليتم" الّذي يرتكز في أعماق ذوات شخوص الرواية.

---

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 24.

2 - عبد الفتاح الحجمري: عتبات النّص البنية و الدلالة ، منشورات الرابطة، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 1991، ص: 26.

3 - ياسمينة صالح: المصدر السابق، ص:05.

يشعر القارئ بالقلق و الرهبة و هو يطالع هذا الإهداء، و كأنّ ياسمينة صالح تتلمس مواطن الأوجاع و تتتبع معابر الأدمع و اللحظات الحرجة للفزع المهول حدّ اليتم، تواصل الكاتبة إهداء عملها إلى " الذين يعتقدون أن حزنهم أرفع من خيباتهم الكثيرة، أرفع من سوء الطالع الّذي يتربص بهم في مسيرة البحث عن وطن لا يسكنه القتلة... و لا الطواغيت " إنّه أمل يحذو بالمؤلفة أن تجد الوطن يوماً خالياً من القتلة المجرمين.

إنّ القارئ و هو يدخل الوطن الزجاجيّ يكتشف ملامح جيل آخر، جيل تقول عنه ياسمينة صالح:"جيل المجازر، جيل القتل اليوميّ و الاهانة، و الجيل الّذي سيولد عمّا قليل أكثر يتما و فجيعة، وهكذا تكون الروائيّة قد أبعدت القارئ عن عوالم الرومانسية السّاحرة و العواطف الجياشة و راحت تصور له مرارة الواقع، و تؤكد حدة المأساة من خلال إهداء يضعه في جو الأزمة الّتي عاشتها الجزائر و لتكشف في الأخير حبّ خالد للوطن؛ إذ "هو جدير بالعيش فيه على الرغم من كلّ شيء"[1].

و تبعاً لما سبق، نقول إنّ الكاتبة ياسمينة صالح قد اختارت عنوان روايتها بعناية فائقة على غرار عنوان الرواية الأولى بحر الصمت موحياً مشوقاً يشدّ الانتباه، جعلت منه مدخلا أوليا للولوج إلى النّص وسبر أغواره لا من خلال أفق التوقع الّذي يفتحه فحسب، و إنّما جعله يرافق المتلقي والقارئ كنص موازي يتقاطع مع الرواية ليفكك بعض شفراتها الّتي قد تستعصي عليه أثناء تدرجه مع عتباتها عمقا، وهو ما منحه قوة من خلال اللّغة المشكلة له،و الّتي تعبر بصدق وبعمق وبوضوح عن عمق رؤية الكاتبة .

لهذا أتى عنوان وطن من زجاج بهذا التركيز والتكثيف؛ لأنّ طبيعته تتطلب ذلك، وهو يمثل أقصى اللّغة اقتصاداً، كما جاء ملائما للموضوع الّذي تعالجه حيث الحديث عن الجزائر الوطن زمن الانكسارات . وبهذا كان العنوان بمثابة المفتاح الّذي قُدم لنا لنلج عبره النّص، ونفتح أبوابه ونجول في أركانه و زواياه الكثيفة كثافة التيمة المعالجة.

فالروائية تبحث عن صورة مثالية للوطن وترفض كلّ ما يشوبه أو يحاول تشويه صورته ليبقى في نظرها شفافاً نقيّاً ، فعلى الرغم مما تحمله رؤيتها لحاضره من مآس وجراح وآلام تدين عبرها الواقع بكل تناقضاته إلاّ أنّها تظلّ حتّى النهاية متمسكة بنظرتها التفاؤليّة يخذوها الأمل في غد مشرق " لأجل أن أنتصر بالحبّ على القتلة على الّذين يتربصون بي أيضاً دون أن يعرفوا أنني أبقى لأجلك ولأجل أن أعيش في وطن وجدته فيك "

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص:175.

أمّا اللوحة الفنيّة للغلاف فقد قام برسمها الفنان التشكيلي بشار العيسى الّذي ركز فيها على لونين أساسيين الحمر لدلالة على الدماء الّتي أريقت في وطن لا زالت جراحه تنزف و اللّون الأخضر الّذي يبشر مستقبل تأمل فيه السلام و الاستقرار.

❖ **عتبة العنوان في رواية تاء الخجل**

أوّل ما يصادفه القارئ في رواية تاء الخجل أنّ الروائية حافظت على التركيب اللّغويّ للعنوان المتكون من كلمتين، كما هو الحال في رواتها الأولى مزاج مراهقة، فجاء الخجل وصف للتاء وهنا تمكنت من إثارة المتلقي للبحث عن مظاهر هذا الخجل و يتساءل عن سرّ في توظيف التاء دون غيرها من حروف الأبجدية، فهي " تمثل صندوقا مغلقا على الذات الأنثوية الّتي تشكل دال الحبس و الانفراد و الّتي تطمح للتحرر، وفي سبيل ذلك تتجاوز الصراع الذاتي لتلج إلى صراع الدين و الثقافة و المجتمع" [1]

من هنا تاء الخجل عنوان يحمل إيحاءات عديدة، تتحدث الكاتبة عن هذا الحرف تنعته بالخجل، تعبر هذه التاء عن المؤنثة الّتي تعاني من الخجل كصفة سلبية تؤدي إلى القهر و الاستبداد " تاء الخجل المؤنث في اللّغة العربيّة تحتل الدرجة السفلى أو الدرجة الثانية بعد المذكر المتعالي" [2] ممّا يعني أنّ ضمير المتكلم يتصدر الخطاب، تبقى له الزعامة و الوجاهة، أنا يرفع المتكلم إلى المعالي له سلطة الأوامر و بخاصة إن كانت الأنا للمذكر فإنّها تبسط هيمنتها ليتوارى ضمير المؤنث أنتِ خلفه مكتوم النّفس مهضوم الحقوق يعبر عن ذات تعاني التّسلط و الجبروت.

والعنوان على الرغم من قصره إلاّ أنّه يختزل دلالات متوارية خلف العبارات و التركيب في المتن الروائي " فيشكل مرتكزا دلاليا يجب أن ينتبه عليه فعل التلقي بوصفه أعلى سلطة تلقي ممكنة و لتمييزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن و لاكتنازه بعلاقات إحالة مقصدية حرّة إلى العالم و إلى النّص و إلى المرسل" [3] ويتكرر حضوره داخل الخطاب ليشكل دلالة مشحونة بمعاني القهر والهوان والاستكانة الّتي تكرس الهيمنة الذكوريّة المرتكزة على النظرة الدونية

---

1 - نوال أقطي : الخطاب الأنثوي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق من تجاوز النّمطيّة إلى إثبات الوجود ، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها ، معهد اللّغة العربيّة ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ضمن كتاب الرد و هاجس التّـمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم النّاشرون ، بيروت،ط1 2012،ص:60.

2 - الأخضر بن السايح :نص المرأة و عنفوان الكتابة ، الراوي ، ع 18، مارس، 2008، ص: 42.

3 - بسام قطوس: سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنيّة، عمّان ، الأردن، ط1، 2001، ص: 27.

للمرأة مبدأ و تبعيتها للرجل، وهو فكرة في أساسها " مرتبطة في الموروث الإنساني بالتضحية القربانية الأنثويّة الّتي عرفتها الديانات القديمة "[1]

❖ صورة الغلاف

ممّا لا يدع مجالا للشّك أنّ تصميم الغلاف بطريقة مدروسة يكون بمثابة الإعلان الإشهاري يشدّ انتباه القارئ يحفزه على القراءة، ولا يتأتى ذلك إلاّ بالاهتمام بطبيعة الألوان المستعملة و نمط كتابة العنوان و اسم المؤلفة و دار النشر... فالأثر البصري الّذي يتركه الغلاف باعتباره أيقونة مرئية نراه أقوى في البداية من المنجز اللّغوي للعنوان كون المتلقي لم يطالع المتن بعد" لذا فإنَّ تحسس القارئ للعنوان للوهلة الأولى يكون تحسسا بصرياً،حيث ينمي هذا الإدراك البصري تلك الوظيفة الإغرائيَّة ذات الطبيعة التّجاريّة، واستدراج القارئ لاقتناء هذه المدونة" [2]

لهذا اختارت الكاتبة الألوان بعناية فاستخدمت اللّون الأحمر في النّصف العلوي من صفحة الغلاف، وانتقت اللّون الوردي الفاتح في الجزء السفلي، وحتى تجعل العنوان أكثر إثارةً كُتب اسم المؤلفة بشكل بارز يتوسط أعلى الصفحة و أسفله مباشرة عنوان الرواية حجم كبير بلون أبيض يخترق المساحة الحمراء، فشّكل بذلك أيقونة مرئية واضحة على سطح الغلاف وتلاه المؤشر للجنس الأدبيّ المدونة على أنّها رواية حتّى يأخذ القارئ صورة مسبقة عن نوع النّص الّذي هو بصدد مطالعته،يزداد الغلاف إضاءة بوضع صورة لفتاة تطأطئ رأسها، و قد انسدل شعرها و غطى جزءا من وجهها إيحاءا بخجلها، وهذا ما يقدم للقارئ صورة أوليّة عن مضمون الرواية قبل أن يباشر قراءتها، ولم تغفل الكاتبة أن تذيل صفحة الغلاف بالعلامة الرامزة لدار النّشر، ويبدو أن هذا الأمر يتعلق بأنّ المؤسسة الّتي ترعى طبع الرواية و توزيعها ترغب في أن تترك بصمتها على الغلاف من باب الإعلان الإشهاري لإصداراتها.

وفي الصفحة البيضاء التي تلي الغلاف مباشرة، و الّتي يصفها جيرار جنيت بالصفحة المزيفة للعنوان يظهر عنوان الرواية بخط سميك يعلوه و اسم المؤلفة بحجم أكبر بقليل، وهذا يمكن القارئ من تحديد هوية المتن أنه نموذج للكتابة النّسائيّة و يتعرف على صاحبته الروائيّة فضيلة الفاروق، مما يحفظ لها حق الملكية الفكرية و الأدبية لإنتاجها الروائيّ.

---

1 - رفيقة محمد دودين : خطاب الرواية النسوية العربيّة المعاصرة (تيمات و تقنيات) ، منشورات أمانة عمان، 2008 ص: 445.

2 - فريزة رافيل: الحركة الدلاليّة للمصاحبات النّصيّة في رواية بحر الصمت
http://thakafamag.com/index.php?option=com

تخصص الكاتبة الصفحة الموالية لعرض محتويات الرواية بحيث جعلت لكلّ فصل عنوان فرعي مقسمة بذلك المتن إلى ثمانية فصول(أنا و أنت... ، أنا ورجال العائلة، تاء مربوطة لا غير يمينة، دعاء الكارثة، الموت و الأرق يتسامران، جولات الموت، الطيور تختبئ لتموت)

إنّ الحقل الدلالي الّذي تشترك فيه العناوين الفرعية جميعها حديث عن الذات المتكلمة و ما تعانيه في مجتمع تمثله العائلة متمسك بالأعراف، ويكشف عن صراع ضحاياه في الدرجة الأولى نساء لا تخفي الروائية الخوف الّذي أرقها وجعلها ترفض مثل هذه التقاليد الّتي لم يسلم منها المرأة تعرض من خلالها الكاتبة صور كثيفة عن نساء يترقبن الموت بقلوب واجفة مرتجفة مترقبة،بعدما تحولت الأنوثة إلى جدار أنهك قواها العقليّة والجسديّة؛ لأنّ ثقافة السائدة تقيد حرية الأنثى بحجة حمايتها ولا سبب لذلك إلاّ أنّها تجلب العار و الفضيحة.

❖ الاستهلال

وما يلاحظ أنّ الكاتبة استغنت عن الإهداء،والّذي يعده كثير من الباحثين " تقليدا ثقافيا عريقا،له مقصد يحيل دوما، وعلى الأقل، على كلّ من المُهدى إليه أو القارئ، ما دام الأمر يتعلق بفعل عمومي يؤكد حضور القارئ، ودوره في فهم خصوصية العمل و عوالمه الممكنة "[1] واختارت بدلا عنه استهلال روايتها بنص خارجي كُتب باللّغتين العربيّة و الفرنسيّة للشّاعر و المسرحيّ و الناقد الأدبيّ الانجليزي توماس ستيرنز إليوت يقول فيه:

" كل هول بالإمكان تحديده

كل حزن يعرف بشكل ما نهاية

في الحياة لا وقت لتكريس الأحزان الطويلة "

ت. س. إليوت

فإذا لم يكن للكاتبة اهتمام بإهداء روايتها، فإنَّ تصديرها يحمل تقاطعا مع العنوان و مضمون المتن الروائيّ، الخجل الّذي يأسر الأنثى و القهر الّذي يكبل حريتها لابدّ أن ينتهي مادام هناك وعي بضرورة التغيير و إصرار على مجابهة الصعاب، وتفاؤل بمستقبل مشرق. وهكذا فإنّ الاستهلال وإن بدا أنّه خارج عن السياق النّصي ظاهريا، إلاَّ أنّه يؤدي وظيفته النَّصية في تصدر المحكي وتناول جانب دلالي منه، وتحقيق الألفة بين الروائيّ والمتلقي فهو بمثابة " الحافز الخارجي لإثارة القارئ المتوهم، يدفعه إلى استدعاء رصيده الفنيّ و الثقافي و الموروث في قراءة المقروء سلفاً و إعادة القراءة، لهذا المقروء في إطار النوع الحكائيّ، و بمعزل عن النّص

1 - عبد الفتاح الحجمري: عتبات النّص البنية و الدلالة، ص: 27.

الأصلي" [1] كما أنّ الاستهلال يكشف عن الخلفيّة الثقافيّة الّتي تنطلق منها الكاتبة، و يختزل تصورها الفكري للمضامين الّذي نراه يشكل مدخلاً موضوعياً للرواية يحدد القارئ مسار القراءة.

وفي الصفحة الأخيرة قدم النّاشر ترجمة للكاتبة في سطور أوجز فيها المسار التعليميّ و المهنيّ وأهم انجازاتها الأدبية إلى غاية إصدارها لرواية تاء الخجل، و على ظهر الغلاف وظف مقتطف من المتن الروائي نراه يرتبط عضوياً بعنوان الرواية؛ يقول:"منذ العبوس الّذي يستقبلنا عند الولادة،منذ أقدم من هذا، منذ والدتي الّتي ظلّت معلّقة بزواج ليس زواجا تماماً،منذ كلّ ما كنت أراه فيها يموت بصمت،منذ جدّتي الّتي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزّمن إثر الضرب المبرح الّذي تعرضت له من أخي زوجها و صفقت له القبيلة و أغمض القانون عنه عينيه، منذ القدم، منذ الجواري و الحريم منذ الحروب الّتي تقوم من اجل مزيد من الغنائم، منهنَّ... إليَّ أنا لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النّساء . لهذا كثيراً ما هربت من أنوثتي، و كثيرا ما هربت منك لأنّك مرادف لتلك الأنوثة." [2]

إنّ فضيلة الفاروق كونها أديبة مبدعة تبتغي من روايتها تاء الخجل تبليغ رسالة إنسانيّة حضاريّة تدعو فيها فضح التجاوزات الإجراميّة في حق نساء بائسات انتهكت أعراضهن، فتورد صورا شتى لجسد الأنوثة من أجل لفت انتباه أفراد المجتمع إلى ما يحيط بهذا الجسد المنهوك و هكذا فالرواية تاء الخجل تعد وثيقة واقعية تسجل معاناة المرأة في الزّمن الرديء، و صرخة في وجه الضيم و القهر، و ليست مجرد ترف أدبيّ يحقق المتعة الفنيّة.

بنية العنوان في رواية اكتشاف الشهوة

تعد رواية اكتشاف الشهوة ثالث عمل روائيّ للكاتبة فضيلة الفاروق بعد مزاج مراهقة و تاء الخجل، يثير عنوانها جملة من التساؤلات الأولية، تفتح أمام القارئ أبواب التأويل من خلال الوقوف على الدلالات الممكنة للتركيب اللّغوي، فالمكون الأوّل (اكتشاف) يحمل معنى التوصل إلى معرفة أمر بعد إجراء تجارب، يمثل عملية تتطلب من المتلقي إعادة تنظيم المعلومات المخزونة لديه بشكل يمكنه من رؤية علاقات جديدة لم تكن معروفة من قبل، أمّا المكون الثاني فيعني اصطلاحا الرغبة الشديدة،" كما تدل على القوة النفسانيّة فيما يُشتهى و الشهوة ما يُشتهى من الملذات المادية و الجمع شهوات و أشهية، شُهى، وفي التنزيل العزيز سورة آل عمران

1 - ينظر سعيد علوش: عنف المتخيل عند إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي،بيروت،دت، ص: 32.

2 - فضيلة الفاروق :تاء الخجل ، غلاف الرواية

الآية 14 (زين للناس حبّ الشهوات من النساء و البنين و القناطير المقنطرة من الذهب و الفضة و الخيل المسومة و الأنعام) "[1]

وردت كلمة اكتشاف مجردة (ال التعريف) و هي معرفة بالإضافة و فعل الاكتشاف يتقاطع مع معاني البحث و التنقيب لأجل الحصول على معرفة أو حقيقة غير لفظة الشهوة تربك تفكير المتلقي و تجعله في حيرة من أمره ، إذ سرعان ما ينصرف تفكيره إلى أن الكاتبة ستطرق موضوعا يعد إلى زمن ليس بالبعيد من المحظورات " لأنّها تسعى إلى استخدام لغة خطاب مغايرة للخطاب المهيمن من خلال تفكيك الخطابات السائدة أو تفجيرها بالنّقد لها أو بالتمرد المعلن عليها الأمر يؤدي إلى تعرية علاقات القوى أو السلطة القائمة في المجتمع ووضعها محلاً للمساواة وذلك لتحقيق فعل المواجهة " [2]

نرى أنّ الروائيّة وفقت إلى حدٍ كبيرٍ في وضع المتلقي أمام مواجهة مباشرة للكتابة النّسويّة الّتي تبوح عن أسرارها الأنثويّة، و تفجر مكبوتات الجسد، و بهذا تتمكن من ممارسة الوظيفة الإغرائيّة؛ إذ أنّ المرأة باعتبارها كائناً مختلفاً في تكوينه وجسده عن الرجل، و باعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير ... إنّها تعطي للعالم قناعاً لكي ترتب للجسد مسافة ما، فهي تفضل إبراز التمثل الّذي تحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس، فتولد لدى الرجل حساسية خاصة تجاه هذه الرموز؛ لأنّ الهاجس الثابت لدى المرأة يتمثل في الإغراء، إنّ المرأة عندما لا تُغري تعيش انمحاءً وجودياً، فتلجأ إلى القناع لإظهار وجه آخر بإلباسه رسوما لتجمله، وهكذا تلغي الموت من جسد ميّت، وتبرز للرجل وجها يمكنه في الأخير أن يعترف به ". [3]

وبإصرار تلجأ الكاتبة إلى الترميز للتعبير عن عوالم المرأة بغية كسر حواجز طرح بعض المواضيع المحظورة مثل موضوع الجسد و الجنس، سعيا منها لتحقيق طموحها الأدبيّ عن طرق الإفصاح عن مكابدات الذات الأنثوية، و نعتقد أن هذا الأمر يجعل القارئ على مقربة من تفاصيل الحياة الخاصة للمرأة و على مماس من خصوصياتها و طقوسها.

تتوافر للمتلقي مؤشرات تؤكد أنّ الموضوع المهيمن يتمثل في علاقة المرأة بالآخر في أدق حيثياتها فعند قراءة العنوان على اعتبار انه خطاب موجه على غلاف الرواية يدرك أنّه سيبدأ رحلة

---

1 - المعجم الوسيط، ص:498.

2 - سوسن ناجي رضوان:الوعي بالكتابة في الخطاب النّسائيّ العربيّ المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 2004، ص : 70.

3 - محمد نور الدين آفاية: الهوية و الاختلاف، المرأة و الكتابة و الهامش، ص:42.

اكتشاف و بخاصة بعد مطالعته للفقرة المقتطفة من المتن الروائيّ و الّتي اُختيرت لتنقل الروائيّة على لسان السّاردة صرخة أنثى متحررة في مجتمع محافظ، لا يزال ليستقبل الكتابة النّسويّة بكثير من الريبة و التحفظ و بخاصة إن كانت عناوينها ملغومة بإيحاءات عميقة الدلالات تسعى إلى تأنيث الخطاب " مادام الرجل يملك المرأة والمجتمع يثمن ملكيته تلك فعلى المرأة أن تعكس هذا النظام بتأنيث الثقافة و الفن و الحضارة و المصير الإنساني"[1]

تركز الكاتبة على أن يكون لون الغلاف أزرق فاتح لدلالة على الصفاء و السّكينة و اختارت أن يكتب اسمها بخط واضح في أعلى الصفحة وأسفله عنوان الرواية بخط أكثر بروزا ووضوحا، تتوسط الصفحة خلفية للوحة فنيّة فيها رسومات تعبيريّة عن المرأة و لكنّها غير واضحة الملامح حتّى تترك للقارئ فرصة تأملها ومعرفة مكنون أسرارها و سبر غورها، وهنا نجد أنفسنا لا نتفق على تأويل واحد لها، وهكذا تكون فضيلة الفاروق قد جسدت فن الإمتاع عبر فنون الإغراء لذائقة القارئ الّتي غالبا ما تقرن أدب المرأة بالمتعة، إذ تشير ملفوظاتها عبر فنون المجاز و الاستعارة والرّمز إلى الأنوثة و الجسد باعتبارها العتبات أو العلامات الدّالة على كتابة الروائيات بالجسد، ممّا يضفي عليها سمة الحداثة لانفتاحها على أكثر من أفق قراءة ".[2]

وعليه، فإنّ عتبة العنوان في رواية اكتشاف الشهوة حملت رؤية الكاتبة الّتي تبنتها و دافعت عنها، وهي تعول عليها وتجعلها مرتكزا دلاليا يلج عبره المتلقي إلى العالم الرواية ليتعرف على مواضيع أنثويّة عن كثب،يشارك السّاردة حالاتها النّفسيّة، و توترها الوجداني في ظلّ إهمال الآخر لها ويقف على نوبات انفجار رغباتها الكامنة، و يلتمس مواطن التغييب لمشاعرها، ويستشف لحظات الاغتصاب الجسدي و العاطفي وبهذا يكون العنوان مدخل أساسي لاكتشاف الذات الأنثوية من خلال التعرف على طرق تعامل الأخر معها.

نستطيع القول إنّ بنية عناوين الروايات النسائيّة العربيّة الجزائريّة المدروسة كشفت عن قدرتها على استيعاب أفكار أولية تعلق بذهن القارئ أوّل ما يصادف هذه الخطابات الروائيّة فقد يتصورها مجرد مذكرات شخصية كما هو الحال في العنوان(من يوميات مدرسّة حرّة) أو يعتقد أنّها تطرح قصصا عاطفية بعيدة عن الأبعاد الاجتماعيّة والسّياسيّة كما هو الأمر مع عناوين روايات مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس و عابر سرير) وعناوين أعمال فضيلة

1 - محمد معتصم : المرأة و السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء،ط1 ، 2004 ، ص: 26.

2 - بوشوشة بن جمعة: الرواية النّسائيّة المغاربيّة، المغاربيّة للنشر و التوزيع، تونس، ط1، 2003،ص: 51.

الفاروق (مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة) أو توهم القارئ أنَّها يجوب عوالم الحكايات الشّعبيّة ذات الأبعاد الأسطورية الخرافية كما هو الشأن مع (لونجة والغول)

لقد تبين لنا أنّ عناوين الروايات المدروسة تشكل علامة مركزية تتحدد قيمتها عند تجدد الفعل القرائيّ، كونها عرضت في صوغ جماليّ موزع الأدوار بين عناصر العملية الإبداعيّة و اهتمامه بهذه العناصر الفاعلة بتمثيلها في العناوين الروائية ذاتها،تتجه عناوين الرواية النّسائيّة الجزائرية من المباشرة و التصريح إلى التلميح والإيحاء و من الحقيقة إلى المجاز، تحمل صور جماليّة تعبر عن مواقف أدبيّة لها غايات فنيّة، فنجد فيها الاستعارة و المجاز والرّمز، و أوضح مثال على ذلك لفظة ذاكرة الّتي ألحق بها لفظ الجسد مما يكون سببا في إثارة فضول القارئ و دفعه للمشاركة في فعل القراءة التأويل، كما أنّ جلّ العناوين المدروسة تجسد اقتصاداً لغوياً حيث يأتي الإيجاز ليكسب النّص بريقا فنيا يكسبه بريقا فنياً، و كانت السيادة في العناوين للجمل الاسمية الّتي تؤدي وظيفة تصوير الأحوال، و هي أكثر دلالة على الاستقرار و الثبات من الفعل الّذي يدل على الحركة، و لاحظنا أن جلّ الأعمال المدروسة معرفة بالإضافة مثل (فوضى الحواس، بحر الصمت تاء الخجل).

من كلّ هذا يتجلى لنا جهد الروائيات في وضع عناوين تسمى بها أعمالهن الروائيّة مهارتهن في توظيف الألوان البلاغية الّتي تترك أثرا بالغا في ذهن السامع، و قدرتهن على استخدام عناوين تؤدي وظيفة الإشهار و الإغراء للمتلقيّ و إثارة فضوله لمتابعة النّص الرّوائيّ.

الفصل الثاني

بنية الشّخصية

في الخطاب الرّوائيّ النّسائيّ الجزائريّ

- بنية الشّخصية في الخطاب الروائيّ النّسائيّ
  1- بنية أسماء الشخصيات .
  2- بنية تقديم الشخصيات.
  3- نماذج عن الشخصيات

بنية الشّخصية في الخطاب الروائي

إنّ البحث عن الشّخصيّة الروائيّة داخل السياق النّصي للرواية لا يتأتّى من كونها مجرّد عنصر مكوِّن للبناء فحسب، بل يحضر من خلال قيمتها الفنيّة في التعبير الجمالي وعلائقها بالعناصر الأخرى عبر الفضاء الداخلي المرتبط بالذات والفضاء الخارجي المرتبط برؤية الواقع.

لقد شغلت بنية الشخصية حيّزاً هاماً في الدراسات النقديّة السّرديّة، بربطها بالعناصر الحكائيّة الأخرى " فلا تكون العناصر الأخرى إلاّ مظاهره لها ... أو راكضة في سبيلها أو دائرة في فلكها فلا الزمن زمن إلا بها ومعها ولا الحيّز حيّزا إلاّ بها، حيث هي الّتي تحتويه، فليس في حقيقة الأمر يكون إلاّ بتأثير منها، ودافع من سلطانها."[1]

كلّ خطاب روائيّ يحرص على أن يبعِد الشّخصيّة عن التقديم المباشر الّذي لا يؤثر في المتلقّي، بل على العكس نجده يسعى إلى بنائها بطريقة مميّزة تسلب العقول وتؤثر في النّفوس فتكون صوره تنبض بالحياة، تكشف عن نظرة عميقة للواقع الاجتماعيّ، وقد ظلّت الشّخصية الروائيّة العنصر الأكثر غموضا من خلال ارتباطها بالمعرفة الإنسانيّة والتطوّر المتواصل للأطر الفكريّة والفلسفيّة وللتّعبير الطارئ على القيَّم الاجتماعيّة والنّفسيّة؛ إذ أنَّ "التحوّل الاجتماعيّ إبَّان الثّورة في القرن التاسع عشر، هو الّذي أبرز الشّخصية الروائيّة ومنحها وجودها المستقل عن الحدث الّذي صار بدوره تابعا لها، ووظيفته إمداد القارئ بمزيد من المعرفة عنها ويعود ذلك لصعود قيمة الفرد في المجتمع ." [2]

اختلفت وجهات نظر الدّارسين للخطاب الروائيّ إلى مفهوم الشّخصيّة الروائيّة وطريقة تقديمها، فقد اتجه تزفيتان تودروف إلى إفراغ الشّخصيّة من كلّ محتوى دلاليّ وقصر وظيفتها على" أنّها نحويّة في معرض حديثه عن العبارة السّرديّة، فطابق بينها وبين الفاعل بوصفه رتبة نحوية." [3]

---

1 - ينظر عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية (زقاق المدق) ص: 127 .

2 - حسين بحراوي : بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزّمن ، الشّخصية) المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء، ط2 ، 2009، ص : 208 .

3 - تزفيتان تودروف : الشّعرية ، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ، سلسلة المعارف الأدبيّة الدار البيضاء، ط1 ، 1993، ص : 7.

أمَّا أصحاب النقد البنيوي الّذي قام على إبعاد المؤلف عن نصه أو ما أطلق عليه " موت المؤلف بعد الانتهاء من تقديم عمله"[1]، فإنّ الشّخصية الروائيّة عندهم لا تخبت وجودها إلاّ داخل النّسق النصيّ فـ" رولان بارت" يعتقد أنّ " الشّخصيات في الأساس هي مجرد كائنات ورقية ."[2]

هكذا تعدّدت المحاولات الّتي حاولت الإحاطة بماهية الشّخصية والاعتماد على تقنيات تفجِّر طاقتها الجماليّة ودلالتها المتباينة من نص لآخر، وتبقى وإن أمسكت ببعض وجوه هذه البنية تظلّ مجرد مشروع يغري بالمكاشفة والمُدارسة، ويستعصي عن الضبط والحسم، ممّا جعل عبد الملك مرتاض يتساءل في معرض مناقشته لإشكالية الشّخصيّة "ما بال آلاف الروايات الّتي كتبت في القرون الأخيرة،بينما لا يتحدث النّقاد إلاّ عن زهاء عشر روايات من جميع القارات ؟ هذه هي المشكلة الأدبيّة، فهي تتجسد في هذا أساساً وليس في بناء الشّخصية أو في رسم ملامحها، أو في اعتبارها شخصا مصغّرا، أو في مجرد كائن ورقيٍّ مشيّأ، أو في إعطائها رقما أو حرفا، أو في تشيئتها،أو حيويتها، أو في عدم الاعتراف بوجودها على وجه الإطلاق.... فأين الرواية العظيمة إذن ؟ ذلك السؤال الّذي نريد عنه جواباً و إمَّا ما عدا ذلك فتفصيل يهذي به النقاد و فضول يدو به العادون في كل وادٍ"[3]

تباينت آراء الدارسين في تحديد بنية الشّخصيّة من خلال كينونتها و بعدها الثقافي بغض النظر عن كونها إنسانا أو حيوانا مشخصا أو مشيأً تم تصويره وتجسيد ملامحه أو غير ذلك وبالتالي يتم الجمع بين المعطيات المعرفية المختلفة؛ لأنّ " النّص يحتاج إلى ظلّه هو القليل من الذات"[4]

لهذا نلفي فيليب هامون يقدم تصنيفات ثلاثة للشخصيّة من خلال دراسته السيميائيّة لها.[5]

---

1 - رولان بارت : نقد و حقيقة ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر ، سورية ط1 ، 1994 ، ص: 15 .

2 - رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سورية،ط1 ، 1993 ، ص:72 .

3 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2005 ص : 115.

4 - رولان بارت : لّذة النّص، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنّشر، دمشق، سورية ط1 ، 1992، ص: 64.

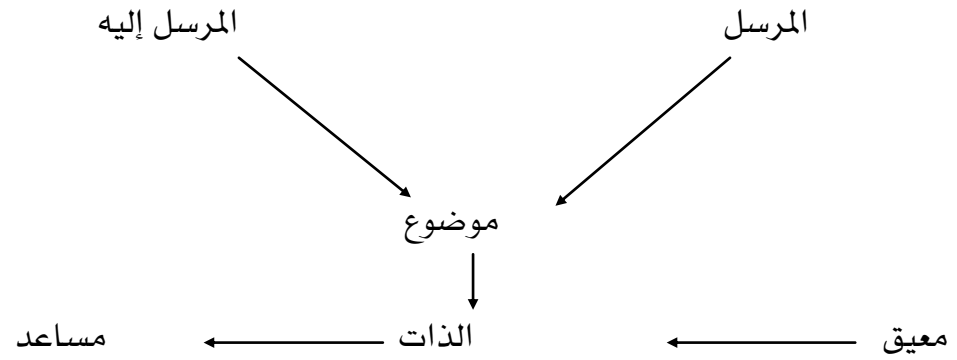
5 - فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيّة الروائيّة، تر: سعيد بن كراد ، دار الكلام ، الرباط ، المغرب ، ط1 1990، ص:24.

1- فئة الشّخصية المرجعيّة Personnages Référentiel و هي تضم الشّخصيات التّاريخيّة والشّخصيات الأسطوريّة، و الشخصيات المجازية، وهذه الشّخصيات تحيل القارئ إلى عوالم معروفة تمكنه من تصور ملامحها من خلال المرجعية الثقافيّة.

2- فئة الشّخصيّة الواصلة: Personnages Embrayeurs تمثل هذه الفئة علامات وجود المؤلف و القارئ و ما ينوب عنهما، وأكثر ما تعبر عن الرواة و الأدباء.

3- فئة الشّخصيّة الاستذكارية : Personnages Anaphores تقوم مرجعيّة النسق على الشخصيات الّتي تحدد هويتها بمفردها، فبإمكانها القيام بنسج شبكة من الاستدعاءات و الاسترجاعات.

أمّا غريماس فجعل للشّخصية الروائيّة عوامل تسند لها مجموعة من الأفعال ضمن أدوار مرسل مرسل إليه، يجمع بينهما موضوع يربط بالذّات يعترضها معيق و في المقابل يسانده مساعد [1].



1- بنية أسماء الشخصيات

لقد شغل اسم الشّخصية في الرواية بال الباحثين و الدارسين، حتّى وصل الأمر إلى حدّ احتدام الخلاف بينهم، وهذا بطبيعة الحال حسب توجهاتهم الفكريّة و منطلقاتهم المعرفيّة فكان أن ظهرت اتجاهات كثيرة دعت إلى ضرورة اهتمام بمقاربة الشّخصيّة و البحث في أبعادها والكشف عن ملامحها من خلال اسمها، فنلفي البعض يجعل من الاسم الشّخصي علامة لغويّة ومنهم من يراه يحدد المكانة الاجتماعيّة الّتي تبوئها حامله.

و يبدو أنّ هذا ما دفع فيليب هامون إلى اعتبار "حضور الشّخصيات في الجنس الروائيّ غالبا ما يتحول إلى إشارات مبرمجة وفق توجهات اللّعبة السرديّة، والاختبارات الجماليّة

1 - بسام بركة: سيميولوجية الشّخصيات السّرديّة، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا . دار مجدلاوي ، عمّان ط1 ، 2003 ، ص: 91 .

والأيديولوجية للكاتب "[1] لمّا كانت الشخصيّة الروائيّة لبنة أساسيّة لقيام أيّ عمل روائيّ وخروجه إلى عالم القراءة ليتلقفه القارئ ويطلع على الرسائل العديدة الّتي حملتها شخصياته فإنّ انتقاء أسمائها لا يأتي اعتباطاً، بل يرد مشحوناً بدلالات و إيحاءات، و بالتالي" فمن المهم أن نبحث في الحوافز الّتي تتحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته "[2]

وفعلا إنّ اختيار اسم الشخصيّة الروائيّة، ينقلها من كونها شخصية ورقية لا وجود لها إلى عالم تتحرك و تتحدث فيه بعدما بث فيها الحياة، الأمر الّذي يوحي للقارئ بأنّها تماثل الحياة العادية بتمظهراتها و تناقضاتها و كلّ تجلياتها، كما أنّ السّارد بتسميته للشّخصيّة يضيء جوانب كانت تبدو خفية و يمنحها دلالات و أبعاد جماليّة، يقدم عبرها أفكاراً ومواقفاً وعلاقات لها بالأحداث السّرديّة و روابط لها بالزّمان و المكان، " فيعلن عن الخصوصيات الّتي ستمنح له ؛ لأنّ الاسم الخاص ليس مثالياً و غير وصفي، ومن هنا ينبغي أن نميز الأسماء الاستعارية و الاستحضار بالمحيط و يمكن لهذه الأسماء من ناحية أخرى إمّا أن تقيم مع الشّخصية علاقات تداولية محضة وإمّا أن توجد مقحمة في السببية والتركيبية"[3]

إنّ بنية الاسم تتجاوز المفهوم السطحي الأوليّ لها و تكتسي دلالات عميقة تثبتها الشّخصية ذاتها على طول أحداث الرواية، فبمقدور الروائيّ أن يمنح شخصيته أيّة تسمية أو كنية لكنّه يتأنى في اختيار اسمها بما يلائم وظيفتها الدلالية داخل النّص، و يتناسب مع الوقائع والأحداث تمييزا و تفضيلا عن غيرها، " فإن تُسمي معناه أن تُميز هذا عن ذاك وأن تمنح شخصية اسما و تُحرَم أخرى من هذا الاسم معناه تفضيل الأولى على الثانية، إنّ السّارد وهو يمنح هذه الشخصية اسماً؛ فإنّه يقوم بتحديد قدرها المستقبلي من خلال فصلها غير المتميز"4 .

تنوعت أسماء الشخصيات في الرواية النّسائيّة الجزائريّة العربيّة، ولم تتوحد رؤى الروايات المدروسة على منظومة اسمية واحدة، وإنّما جاءت غزيرة متباينة من عمل إلى آخر وقد حافظت في أغلبها على الطابع التقليدي و الديني، واتجهت في منحى آخر إلى توظيف أسماء عصريّة أو غربيّة

و لما كانت عملية الرصد و الإحصاء للأسماء الموظفة في المتون الروائية جميعها تحتاج إلى دراسة مستقلة لا يسمح بها المجال الآن،فإننا ركزنا على أكثرها شيوعا، فوصلنا إلى أنَّ

1 - فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيات الروائيّة ، ص :55.

2 - حسين بحراوي : بنية الخطاب الروائيّ ، ص:247.

3 - تزفيتان تودروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن سريان، منشورات الاختلاف ،الجزائر ط1،2005 ،ص:78.

4 - بسام بركة: سيميولوجية الشّخصيات السّرديّة، ص:139.

الأسماء المتواترة بكثرة والتّي شكل حضورها ظاهرة الأسماء الدينيّة (الأنبياء و الصحابة) ويأتي بعدها بدرجة أقل الأسماء التراثيّة و الشّعبيّة، وإذا ما عدنا إلى روايات زهور ونيسي من يوميات مدرسة حرّة و لونجة والغول نجد أن أسماء الشخصيات أدّت دورا فاعلا في تحديد ملامح الشّخصيات فإلى جانب علاقتها بعناصر أخرى تقدّم صورة عن شخوص الرواية وتطرح المغزى على النحو الّذي خصص له أن يكون.

1- الأسماء العربيّة

لقد استعانت الكاتبة ونيسي بالموروث الشّعبي في توظيف أسماء شخصياتها؛ ففي رواية "من يوميات مدرسة حرة" يحيلنا اسم (عائشة) إلى الموروث الديني، فهو يرتبط كثيرا باسم عائشة أم المؤمنين ـ رضي اللّه عنها ـ معلمة الأجيال، عائشة هي التي تعيش حياتها والعائشة ذات الحالة الحسنة، إنّه اسم يحمل مشاعر طيبة متفائلة بعيش هنيء. إنّه اسم مأخوذ من فعل عاش والعيش هو الحياة، وهذا ما يظهر في قولنا أعاشه اللّه عيشة راضية . حاولت الكاتبة من خلال هذه الشخصية " اللّه يْعيْشك ربما لأنّها تحمل اسم عائشة وتريد أن يكون اسما على مسمّى .[1]

تعمل المعلّمة عائشة مع البطلة في نفس المدرسة الحرّة بحيّ صلامبي؛ شخصية بسيطة ولكن دورها فاعل في مساندة المعلمات والوقوف معهن دون غلق المدرسة؛ كما أرادت سلطات الاستعماريّة إنّها تمثّل المرأة الجزائريّة الّتي تتمتع بقدر معين من الثقافة، لديها وعيٌ كافٍ بحقيقة الأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة بدليل مشاركتها رفقة البطلة في تنظيم الحفل الخيري لأجل إصلاح سقف المسجد وتنظيف المدرسة وتوعية التلميذات بدورهن في المجتمع من خلال غرس القيم الوطنيّة الممتزجة بالمبادئ الإسلاميّة في نفوسهنّ .

ترى (عائشة) أنّ الحياة لا بدّ أن تستمر يحذوها أملٌ كبيرٌ في مستقبل مشرق، وكأنَّ الروائية وجدت في شّخصيتها نموذجا للمرأة المتعلمة الّتي كان لها دور أساسي في تحريك الأحداث التاريخية المهمّة وبخاصة بعد معرفتها بأنّ أخاها (مصطفى) في صفوف جبهة التّحرير زاد حرصها على مساندة الثّورة ونشر أفكارها في الأوساط النّسويّة والعمل على تنفيذ تعليماتها .

أمّا (الصفية) فتشترك مع السّاردة في أنّهما مدرِّستان لتعليم علوم العربية في مدرسة حرّة توحدهما مبادئ وطنية، وتجمعهما ظروف اجتماعية متشابهة، وجاءت الثّورة فانصهرت كلاهما في لظاها وأصبحتا قطعة من جمرها وأملهما في تحقيق التغيير .

1 - زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، مجوعة الأعمال الكاملة رواية من يوميات مدرسة حرّة ، ص: 220 .

(صفية) من ذلك النوع من النّساء الّذي لا يمكن أن يعيش بلا مبدأ مهما كان نوع هذا المبدأ."[1] إنّ اسمها يحمل دلالة النقاء والصفاء من الشوائب، لهذا عمدت الرواية إلى انتقاء اسم (صفية) لتكون الصديقة المختارة للبطلة،وهو اسم لشخصيات نسائية تاريخية من ضمنها" صفية بنت عبد المطلب عمة النبي صلى الله عليه وسلم، وهي شاعرة ذات جودة ."[2]

إنّ اختيار هذا الاسم يضيء جوانب عديدة من شخصيتها؛ فهي مناضلة في صفوف جبهة التحرير تقوم من خلال وظيفتها بأعمال فدائية في سبيل مبادئ آمنت بها " في هذه الآونة، ونحن نوزع طاقتها المتواضعة على عدة جبهات أهمها الجبهة السريّة ... كانت صديقتنا (صفية) تزاول تعليم الخياطة والتدبير في المركز المهني " ساهمت في إعداد وحياكة اللافتات والأعلام استعداداً لمظاهرات السابع عشر من ديسمبر 1960. "[3].

إنّ صفية خالصة من كلّ أشكال التخاذل والتقصير في آداء الواجب الوطنيّ الّذي يمليه عليه ضميرها الصادق قبل كلّ شيء، لهذا لا مناص من القول إنّ "الروائية "تتوخى أن تكون أسماء شخصياتها متناسبة مع مسمّياتها، بحيث تحقّق للنّص احتمالية ومصداقيته، هذه المقصدية الّتي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية لا تنفي اعتباطية العلامة، ذلك أن الاسم هو علامة لغوية وليس هناك ما يجبر المؤلف على وضع أسماء شخصية لأبطاله ."[4]

في رواية من يوميات مدرسة حرّة تتشعب الأحداث وتتفرع عن ذلك قصص قصيرة تنضوي جميعها داخل نسق سردي واحد يتمثل في يوميات المعلّمة البطلة السّاردة الّتي لم تفصح عن اسمها في إشارة رمزيّة إلى أن هذه اليوميات يمكن أن تكون مذكرات شخصية للكاتبة زهور ونيسي وقد أشرنا إلى هذا في غير موضع من الفصل الأوّل ومهما يكن؛ فإنّ البطلة قامت بمهمة السّرد وتقديم الشخصيات، وقد ظهرت ملامحها الجسدية بأنّها صغيرة السن هزيلة الجسد تقدم من خلال تدريسها أعمال خيرية عديدة حتّى وإن لم يطلق عليها اسم إلاّ أنّها تركت آثارا في كلّ صفحات الرواية بأنّها رمز للمرأة الجزائرية المجاهدة .

من الأسماء الذكوريّة انتقت الكاتبة اسم (مصطفى) لإحدى الشّخصيات الثانويّة داخل الخطاب الروائي، وهي شخصية مؤثرة رغم حضورها المحتشم؛ انتقت له اسما دينيا يدل على

---

1 - زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، مجوعة الأعمال الكاملة رواية من يوميات مدرسة حرّة ، ص: 243.

2 - نقلا عن الموقع الالكتروني :المعاني رسم لكل معنى
www.almaany.com/names.php?language=arabic&lang_name

3 - زهور ونيسي: المصدر السابق ، ص: 244.

4 - محمد عزام: شعرية الخطاب السّرديّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ، ط 1، 2005 ص: 18.

الاصطفاء و الاختيار ،هو أنموذج يمثل شباب الثّورة، " صبيًّا يافعا كان وأصبح في أيَّام قلائل شاباً متزناً، ويتحمّل مسؤوليةً لم يكن للعمر وتقدمه أو تأخره، قيمة في ظروفنا تلك وهاهو مصطفى أيضاً رئيسا لفرقة الفداء في الحيّ أنموذج للشباب والجمال والاتزان والوعي والإرادة. يقوم بعمليات فدائية، يخفي سلاحه عند أخته عائشة التي تشاركه العمل ذاته ولكن تتمكن القوات الاستعمارية من اكتشاف مجموعته بعد القبض على أحد ناشيطها وتعذيبه حتى اعترافه

من هنا نخلص إلى أنّ أسماء الشّخصيات في رواية من يوميات مدرسة حرّة جاءت ملائمة في مجملها لطبيعة الشخصيات وملامحها وأفعالها داخل الخطاب الروائيّ، وتحضر أسماء لشخصيات ثانوية أخرى (عمي سي إبراهيم، خالتي خيرة، خالتي وريدة) لا يسع المجال هنا للوقوف عند دلالاتها .

- **محمد والد مليكة**

محمد من الأسماء الدينيّة الموظّفة في النّصوص الروائيّة النسائيّة الجزائريّة بكثرة للدّلالة على التمسك بالتقاليد الإسلاميّة والأعراف الاجتماعيّة " وقد استخدم استخداماً فنيًّا واعياً في القصص الّتي دارت أحداثها إبّان الثورة التحريرية، رغبة في التميّز عن الأسماء الأجنبية."[1] اختارت زهور منيسي اسم والد البطلة في لونجة و الغول (محمدا)و رسمت له ملامح انسان بسيط يصارع ظروف الحياة القاسية لأجل سدّ رمق أسرته، يصطدم بمعوقات كثيرة لا تحده عن الحصول على لقمة العيش لإعالة عائلته، يشغل وظيفة صياد في مراكب الصيد الّتي يملكها معمّر فرنسي، تصفه الكاتبة بأنَّه يتفادى الدخول في نقاشات عنيفة عن النشاطات السياسية و تحركات الثورية للمجاهدين، ويغض الطرف على العديد من المهام والقضايا حتّى لا يدخل دائرة الجدّل العقيم الّتي قد تفضحه أمام نفسه قبل غيره .

عملُ (محمد) في باب الجزيرة مرهق ومتعب من أجل إعالة أسرة تتكون من أربع بنات وثلاثة ذكور وأمهم وهو تاسعهم، والفقر حليفهم الطبيعي، ومع هذا فإنّه راضٍ بما رُزق له، فهو يدرك تمام الإدراك أنَّ النَّاس يختلفون فيما قدّر لهم في ثنايا الحظوظ وما سطرت لهم من تزكيات في سجل المكتوب، وما رسم لهم على جبين الزَّمان . وها هو يعيش حظه راضيا حامدا وإذا لم يرض ولم يحمد، فما عساه يفعل؟ هل يناطح السحاب ولو أن حظه قد غالى كثيرا في القهر والحرمان، وهل كتب عليه، هو وجميع من قبله من الآباء والأجداد هذا الحظ التعس دوما."[2] يتساءل ماذا لو يعطف عليه الحظ يوما ،ويغدق عليه من خيره،فيجدد طاقته للرضا

1 - باديس فوغالي: دراسات في القصّة والرواية، عالم الكتب الحديث،أربد، الأردن ، ط 1، 2010 ، ص: 164.

2 - زهور ونيسي: روسيكادا و الأخريات مجموعة الأعمال الكاملة، رواية لونجة والغول ، ص: 401.

والحمد؟ ويمنع عن آخرين ليختبر رضاهم وحمدهم، (محمد) على بساطته ينعم بأيّام هنيئة لأسرته على الرغم من الحاجة والعوز، له قلب طيب يَسعُ أهله وأحبّته الذين يقاسمهم لفحته ساعة الشّدة، يموت (محمد) ورفاقه الحمالين بباب جزيرة إثر انفجار قام به الثوار في الميناء كان عاملا مطيعا حتّى وهو يتلقى الإهانات من رئيسه الأجنبي" مات وهو غير مخيّر في موته كما عاش غير مخيّر في حياته."[1]

- **أحمد زوج مليكة**

اسم علم شخصي اختارته الكاتبة لشّخصية نراها محرّكة للحدث الروائيّ ترتبط بها شخصية البطلة (مليكة)، ويبدو أنّ هذه الشّخصيّة تأخذ بعض الملامح من اسمها الّذي يعبّر عن الرضا والقناعة من جهة والحمد من جهة ثانية، وهو اسم تراثيّ له أبعاد دينيّة تجعل القارئ يتوقع أن تمثل الشخصية الّتي تحمل هذا الاسم صفات إيجابية.

فعلاً لم تفاجئ الكاتبة أفق انتظار القارئ، بل جاء أحمد كما توقعه؛ عاملٌ بسيط مناضلٌ كتوم، متشبع بالرّوح الثّوريّة والقيَّم الوطنيّة والمبادئ التربويّة الأخلاقيّة، كبير العائلة وكلّها تقدّره وتُعزّه، كونه يشارك الجميع همومهم و يسعى جاهدا لحلّها، التحق بصفوف المجاهدين، فكان الإخوة لا يقدمون على عمل إلاّ بعد استشارته وطلب الإذن منه، إنّه المثال الطيّب للجميع ."[2]

وعند انخراطه في جبهة التحرير ترك (مليكة) حاملاً، هكذا كانت تعيش، وهي تحمل في أحشائها الطفل الّذي أنجبه الزواج والحنان والحب، طفلها من ذلك الرّجل الّذي عاش معها أيّامه القليلة ذلك الرجل الغامض الحائر، التائه وسط حرب وثورة لا يدرك بدايتها ولا نهايتها أحد.

تمكّنت الكاتبة من خلال شخصية (أحمد) أن تقدم أنموذجاً عن شباب الثّورة التحريريّة الّذين لم يجدوا صعوبة في الاختيار بين حياة يوميّة تعيسة أو الالتحاق بصفوف الثّوار، فأحمد رسم لنفسه دربًا صعب المسالك، وعر الاتجاهات حينما قرر الانضمام إلى جبهة النضال " ويأتي اليوم المتوقع ، ومن رجل غريب جاءهم ساعة أصيل، لم تر مليكة من وجهه إلاّ شارباً كثًّا يُغطّي نصف الوجه، لتعلم منه أنّ زوجها حبيبها قد التحق بالمجاهدين، وعليها أن لا تنتظره حتّى تنتهي هذه الحرب ، وتستقل البلاد." [3]

---

1 - زهور ونيسي : روسيكادا و الأخريات مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول ، ص:402.

2 - ينظر المصدر نفسه ، ص: 471.

3 - المصدر نفسه، ص:447.

لا تختلف وظيفة (أحمد) عن مهام (رشيد) أخو مليكة داخل الخطاب الروائيّ، فكلّ شخصية موجودة في رواية (لونجة والغول)جاءت لتؤدي دورها، تتأثر بأحداثها وتؤثر فيها وتمثل العامل الأساسي فيها، ونقل صورا عن الواقع الاجتماعي، فعلى بساطة شخصية (أحمد) فإنّ الكاتبة وظفتها توظيفا دراميّا فاعلاً ساهم في دفع عجلة الأحداث للإمام،و باستشهاده تطورت أحداث الرواية واتخذت منحى جديد عند التفكير في تزويج أرملته من كمال الأخ الأصغر لأحمد .

نستنتج من خلال رصد الأسماء في رواية لونجة والغول، نجد أن الكاتبة عمدت إلى توظيف أسماء متنوعة لشخصياتها الروائية انطلاقا من الموروث التّاريخيّ والاجتماعيّ (مليكة، خالتي بهجة) وأخرى ذات أبعاد رمزية (رشيد، كمال) وأخرى ذات بعد ديني (أحمد) خدمة لرؤيتها الفنية في اطار مضمون الخطاب و أهدافه.

- **خالد بن طوبال**

اسم (خالد) لغويّا، اسمُ فاعل مشتقّ من الفعل الثلاثي (خَلَدَ) على وزن فاعل، من معاني هذه المادة اللّغوية خلد، أبطأ عنه المشيب والضعف، وقد ألسن، كأنّه خُلق ليخلد فهو الخالد"[1] ومنه المخلّد بمعنى له الدوام والبقاء والاستمرار .

وخالد اسم تاريخي لشّخصيات تاريخيّة معروفة وعديدة وُسمت به، ونعتقد أنّه ليس من الصدفة أن تكون الكاتبة قد اختارته، وإنّما قصدت إلى ذلك قصدا، هو شخصية ثورية فاعلة في ماضيها البطولي شبيهة ببطولات الشّخصيات الّتي حملت الاسم ذاته، وكلّ منها بطل في مجاله ففي التاريخ الإسلامي نذكر الصحابي خالد بن سعيد بن العاص(ت635 هـ) وخالد بن الوليد (ت641هـ). وفي التّاريخ الجزائريّ نذكر الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر الجزائريّ أمّا من ناحية الذاكرة الأدبيّة الروائيّة في الجزائر نجد أنّ مالك حداد قد سبق الروائيّة في اختيار اسم خالد بن طوبال اسمًا لبطل روايته (رصيف الأزهار لا يجيب)

وبالتالي تتجلى لنا رغبة الكاتبة مستغانمي في انتقاء هذا الاسم عن سابق إصرار وقصد لتحقيق دلالة الصمود والتحدي من جهة، ومعنى الدوام والبقاء من جهة أخرى، فحملت الشّخصية أبعاد الموروث التاريخي، خاصة إذا ما قدرنا سلطة النّتاص داخل المتن الرّوائيّ مع رواية (رصيف الأزهار لا يجيب) لمالك حداد، فخالد الشاعر الثائر الّذي تمكنت أشعاره من أن تتوغل في نفوس الجزائريين وتؤثر فيهم ، كان بطلا مرّة أخرى ـ مع تغيير الوظيفة ـ مجاهدا في صفوف

1 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، ط3، 1994، ص: 164.

جيش التحرير وبعدها رساما لا منظر يستهويه للرسم سوى جسور قسنطينة، إنّها شخصية ثوريّة تستمد قوتها من صلابة الطبيعة لديها حسّ وطنيٌّ عالٍ وإيمان صادقٌ بعدالة قضية الثّورة الجزائريّة .

لقد أرادت مستغانمي أن تصنع ملامح جديدة لشّخصية الشَّاعر (خالد بن طوبال) وتحافظ على اسمه في رواية ذاكرة الجسد، وإن اختلفت الوظيفة من نظم الشّعر إلى الرّسم التشكيلي إلاّ أنَّ الجامع بين الشخصيتين، الصّمود والتّحدي، وحبّ البقاء واستمراريّة العطاء .

كان يمكن لخالد أن يكتب قصصا أو يقرض شعرا لكنّه اختار فنّ الرسم، ليُعبّر من خلال رسوماته عن حنينه المتزايد لوطنه وعشقه الدائم لقسنطينة، حتّى يُخال للقارئ أنّ شخصيته " مصدر إمتاع وتشويق مستمدة من الحياة المحيطة، فتكون متماسكة منفردة متكاملة منسجمة وممتلئة حرارة ومقنعة فنّيا، تترك في نفسه أثرا، لأنّها أكمل من الواقع."[1]

من هنا يتبين لنا أن اسم (خالد) جاء مصوِّرا لجانب مهم من شخصية حامله، فخالد من الخلود وطول العمر و البقاء، ومن النّاس من يكون (خالد) الذكر بينهم، ويقال أخلد في الأرض أيّ لصق بها .و لا نجانب الصواب، إذا قلنا إنّ رواية ذاكرة الجسد تخليدا لذكرى الشهداء والأبطال الثّوريين الّذين ضحوا بأنفسهم لأجل مبادئ آمنوا بها، وخالد ما هو إلا أنموذج عنهم يجمع بين الخلود والحياة في احالة لأبعاد دلالية تؤكد صمود المناضل الجزائريّ أمام الأزمات

- **عبد الحقّ**

تظهر هذه الشّخصية في الجزء الثّاني من ثلاثية مستغانمي فوضى الحواس، اختير له اسم مركّب تركيبا إضافيا يرمز للعدالة واحترام الحقوق، هو اسم لصحفي لم يكن هدفه سوى كتابة حقيقة ما يجري في وطنٍ ضاعت فيه الحقوق على أمل أن تعود الأمور إلى نصابها وسابق عهدها، فتشرق شمس الحقّ وتتقشع غيمة المكائد الّتي حيكت لأجل إسقاط البلاد في دوامة الصراعات والأزمات المتوالية.

قدّمت الكاتبة هذه الشخصيّة في قاعة السينما حينما أضاء لها المكان بولاعته لتبحث عن قرطها الضائع في وسط العتمة، كان رجل اللّغة القاطعة (بدءًا، قطعا، حتما) انشدَّت إليه البطلة لعطره المنبعث ورائحة تبغه ولون ثيابه، فهو يلبس اللّباس الأبيض في إشارة إلى طهره وصفاء سريرته، إلاّ أنّ ذاته كانت مسكناً للحزن الرهيب والشّعور بالوحشة والغربة. بيد أنَّها أضاعته في لحظة من فوضى حواسها، وجرت وراء غيره، فوجدت في ذلك مفارقة عجيبة أن

1 - أحمد طالب: الفاعل في منظور السيميائي، دراسة في القصّة الجزائريّة، دار الغرب، الجزائر. ط1 ، 2002 ص: 11.

تدخل منزله للقاء صديقه وتستمع لموسيقاه وتجلس على أريكته الّتي تؤثث صالون منزله وتتحدث على هاتفه وتقع بالحبّ في بيته " وإذا بي أثناء وهمي باكتشاف رجل، كنت اكتشفت آخر، لا أدري في أية محطة أخطأت قطار الحبّ الأوّل وأخذت قاطرة أوصلتني إلى حبّ آخر في لحظة شرود عاطفيّ، أخطأت وجهتي، وقبلي أخطأ كولومبس فاكتشف أمريكا، وهو يعتقد أنه اكتشف الهند."[1]

لم تذكر الروائيّة في البداية اسماً لهذه الشّخصية، فالبطلة تشير إلى أنّها وجدت صعوبة في العثور عليه، كونها لا تعرف له اسما ولا أوصافا ولا أوراق ثبوتية " كأنّه لا بدّ أن يموت ليصبح أخيرا رجلاً حقيقياً باسم كامل ووجه وملامح وقصة حياة ، وقصة موت" .[2]

كشفت السّاردة عن اسم عبد الحقّ عند حديثها في الصفحات الأخيرة من الرواية " وداعا عبد الحق" هكذا ودّعت الصحف هذا الصحفي الثّائر الّذي صوّر طرق اغتيالات عشرات من رجال الصحافة، ولكنّه لم يكن يتوقع طريقة موته مغلول اليدين، رُبطت اليمنى بحزام بنطلونه والثانية بسلك حديدي متصل بالحزام، وقد أطلقت عليه رصاصتين في الرأس بعدما أختطف من أمام مسكنه حينما جاء لتوديع أمّه الذاهبة لأداء مناسك العمرة؛ إذاً شخصية عبد الحق فاعلة تتقاسم بعض ميزات من اسمها، لتدل على القوّة و المواجهة الباطل في زمن اختلت فيه ميزان العدل.

- **مليكة**

من وجهة نظر معجمية اسم تصغير للمَلِكَة، مما نجده من معاني هذه الكلمة السمو والرفعة،وهو اسم بربري قديم عرف وانتشر في بلاد المغرب العربي أكثر من المشرق. ولأنّه اسم اشتُقّ من الملك فإنّه يدل على القوة والشجاعة والجاذبية .

ويبدو أنّ مظاهر القوة الّتي يوحي إليها اسم (مليكة) لم تكن حاضرة في بداية الخطاب الروائيّ فقد اقترنت أفعالها بمحاولة كسر القيد والانعتاق من الظروف القاهرة الّتي تجلّت في مطلع الرواية؛ بدت للقارئ في بداية المتن الرّوائي مشتتة مرتبكة غير قادرة على تحقيق توازن ذاتي يعيد لها الثّقة بذاتها، وهي تعاني اضطرابا نفسيا النّفسيّة وشعور بالنّقص لازمها طويلا والتّذمر من مستواها الاجتماعيّ وإحساسها الدائم بعدم الاستقرار .

فهي امرأة خجولة، مترددة تكره الصراع، تبحث دائما عن الأمن والاستقرار، طالما تتحاشى الوقوع في اصطدامات مع من يحيط بها، ولكن تكتمل ملامح شخصيتها بعد الزواج

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، ص: 329.

2 - المصدر نفسه، ص: 345.

فقد ظهرت أكثر هدوءا وقناعة بما كُتب لها، ولعلّ هذا يعود لحالة الاستقرار الّتي عرفتها فبدت تلك الزوجة الوفيّة المحبة والمخلصة " لقد أصبحت الآن سيدة بيت، وأحبها كلّ أفراد الأسرة واكسبت في كنف هذه العائلة الحبّ والثّقة، مشاعر كانت دائما في حاجة للمزيد منها، حتّى تتفتح شخصيتها وتعتد بنفسها، وهي كذلك على زوجها عزيزة وغالية ولا يرفض لها طلبا ."[1]

إنّ القارئ وهو يتابع أفعال شخصية (مليكة) وتصرفاتها يجدها لا تتقاطع مع معاني اسمها في أحايين كثيرة ؛ فهي لا تتمتع بالقوّة والجزالة، فما يلاحظ عليها أنّها على غير ما يصُوِّر عادةً من حفاوة المرأة الجزائريّة واعتزازها إذا ما التحق أحد أفراد أسرتها بصفوف جيش التّحرير أو بلِّغت باستشهاده في ساحة الشّرف، نجد (مليكة) على النقيض انهارت بعد تلقيها نبأ استشهاد زوجها (أحمد) انطوت على حالها وانزوت عن الآخرين

ممّا يبرر الحكم على أنّ تصرفاتها متناقضة، ومبادئها مهتزة ،وأحوالها مضطربة،فهي تناجي طفلها المولود " بنيّ... تزوجتُ أباك في السابعة عشرة،ووضعتك يتيما في الثامنة عشرة ودون العشرين كنت زوجة وأماً وأرملة، ما هذه المعادلة الصعبة، وهذا السّباق مع الزّمن؟..."[2] مفاجآت القدر زرعت في نفسها الرُّعب وعرقلت خطواتها مما جعلها تعيش حالة من اليأس والانطواء والتردد.

ومن خلال مواقف (مليكة) وتصرفاتها، خيبت أفق انتظار المتلقي الّذي كان يتوقع أن تكون تعيش حياة الرغد والاستقرار والدّعة، لكن دورها السّرديّ عارض هذا التوقع " فالروائيّ وهو يعمد جاهدا إلى اختيار أسماء شخصياته، إنّما يفعل ذلك لإثارة المتلقي أو تخييب أفق انتظاره أو مخاطبة عقله وذهنه وذكائه، ليتقبل عالم الشّخصية، ويتعرف أدوارها السّرديّة، ويستوعب وظائفها العاملية والتيماتيكيّة والكلاميّة،وذلك عبر امتدادات الرواية وحسب إيقاعها السريع أو البطيء."[3]

هكذا لم تحمل شخصية (مليكة) كلّ الدلالات الّتي يحملها اسمها، فلم تكن تملك سلطة اتخاذ القرارات المصيرية في زواجها من (أحمد)، وبعد استشهاده لم ترفض قرار أسرة زوجها بتزويجها من أخيه(كمال)، ويظهر سلب الحرية عند عدم استشارتها في تسمية مولودها

1 - زهور ونيسي: مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول، ص: 445 .

2 - المصدر نفسه، ص: 476.

3 - جميل حمداوي : سيمياء اسم العلم الشّخصي في الرواية العربيّة ، بتاريخ 17 نوفمبر2010. http://www.doroob.com/?p=1661fjhv

" ولم تستفق إلى وهي في إحدى غرف المستشفى، وقد وضعت طفلا بعملية قيصرية، أسموه دون استشارتها أحمد".[1] إلاّ أنَّ الروائيّة زهور ونيسي تذهب بين الفينة والأخرى، فتجعل من (مليكة) رمزا للصمود والكفاح المتواصل حتّى تغري القارئ بالبطولة وتشعره بالنشوة النضال، ولكنّها لا تلبث أن تُرجعها إلى واقعها المرير، وكأنها تودّ القول إن قضايا المرأة حول الحرية والتخلص من رواسب التقاليد الاجتماعيّة ليست ضمن مشاريع الثّورة التّحريريّة ولا من خططها .

كما نلفي في الرواية أسماء لشخصيات ثانويّة أدّت دوراً مهماً في دفع عجلة الأحداث إلى التطور، وساهمت في تأجيج الحسّ الدرامي داخل الخطاب الروائيّ، ويبدو أنّ الكاتبة ونيسي وزّعت عليها الأدوار بنسب متفاوتة، من ذلك على سبيل المثال (أنيسة) زميلة(مليكة) هذا الاسم الشائع في الأوساط الشّعبيّة الجزائريّة والّذي يوحي بالتّرف والغنى والحياة السعيدة الكريمة يعكس" إيحاءات اجتماعية ورمزية ويخلق تطابقا بينه وبين حالاته النّفسيّة والاجتماعيّة والوصفيّة، بل هو قناع إشاري ورمزي وأيقوني يدلّ على عوالم الشّخصية الداخلية والخارجية ."[2]

نجد ثمّة تطابقاً منطقياً ومرجعياً بين شخصية أنيسة واسمها " فتاة من عائلة غنية، إنّهم يملكون البيت الّذي يسكنونه ويركبون سيارات الأجرة ويأكلون اللّحم والخضار والفواكه كلّ يوم تقريبا كم أن والد زميلتها لا يتعب أبد، ولا يشكو من أيّ ألم في ظهرهم من جراء حمل الأثقال كوالدها." في مقارنة بوالد مليكة الّذي كان يعمل صياداً في ميناء وعمله كموظّف في الإدارة يكاد يكون لهوا وترويجاً عن النّفس وممارسة للعزّة والسلطة ."[3]

- **كمال(حَمْو مليكة وزوجها الثاني)**

كمال اسم يدل على اكتمال الخلق واجتماع الشمائل في الشّخص، ويبدو أنَّ هذه الشّخصيّة الروائيّة تأخذ بعضا من دلالات اسمها، فهو متخلق، وطنيّ، يتمتع بسمعة طيبة، لم تشر إليه الكاتبة إلاّ بعد استشهاد (أحمد)، إذ لم تجد له مبررا لحضوره في بداية المتن الروائي يتزوج من مليكة، يرعاها بحنانه، ويقدم لابن أخيه المحبة والعطف، يعيش رفقة مليكة أيّاما طيبة ملؤها الطمأنينة والاستقرار، تبرر والدته قرار تزويجه من مليكة قائلة: " باختصار يا مليكة إنّنا نتمنى زواجك من كمال إنّه أخو أحمد وعمّ طفلك اليتيم، سيكون له مثل أبيه أو

1 - زهور ونيسي : مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول ، ص: 476.

2- R.Barthes:Analyse textuelle d'un conte d'EPOE,Semiotique narrative et textuelle . PARIS .Larousse 1974 Page 34 نقلا عن

3 - زهور ونيسي : المصدر السابق،ص: 396.

أكثر، إنك تعرفين طيبة كمال وأخلاقه ... إننا نحن الّذين فكرنا في الأمر مجرّد تفكير وأردنا أخذ رأيك قبل أن نعرض الأمر على كمال."[1]

تُبرّر الكاتبة عزوف مليكة عن قبول فكرة زواجها من كمال، بأنّها لطالما نظرت إليه كأخ عزيز، تضحك معه، تُسلم عليه ، تهتم بشؤونه الصغيرة، مثلما كانت تفعل ذلك مع أخيها رشيد، فكيف يصير زوجها ؟ لكن القرار الأسري أجمع على أنّ عقد قرانها سيوفر ظروف الحياة الآمنة السعيدة لهما " فهم أدرى بمصلحة الأبناء والبنات في هذا الزّمن الغول، قرأوا الفاتحة، بعدها أصبح الزواج كاملا، لا شروط ولا اتفاق سوى مهر رمزي وضعة الشيخ والد كمال في يد أحد إخوة مليكة، ليضعه في يد أخته."[2]

ولقد كان (كمال) على قدر كبير من المسؤولية الملقاة على عاتقه دون إخلال، فهي تتبع بإحساسه بالواجب وليس عن شعور بالشفقة والمساعدة؛ (كمال) الابن البار، يرعى ابن أخيه الشهيد ويحفه بالعطف والحنان وكأنه ابنه، هي تضحية كباقي التضحيات المقدمة في واقع اجتماعي يعاني الانهزام والانكسار، بعد أن رأى الجميع وبينهم أخاه (أحمد)، يضحون بأرواحهم من أجل مستقبل الوطن، فلِما لا يبادر هو الآخر بالتضحية والفداء؟

- **خالتي البهجة**

تختار زهور ونيسي أنموذجا للمرأة العاملة إبّان الفترة الاستعماريّة من الأوساط الشّعبية في حيّ القصبة (خالتي بهجة)، هكذا يناديها الجميع بحارات القصبة، وهو اسم شائع في الثقافة الجزائرية، تُسمى به المرأة للدلالة على الغبطة والسرور، ويبدو أنّ الكاتبة انتقت لهذه الشّخصيّة هذا الاسم عن قصد وثقة بأنّ ملامحها تعكس معاني وإيحاءات اسمها .

اسم (بهجة) يحضر داخل الخطاب الروائي (لونجة والغول) محمّلا بإرث ثقافي في شكل علامات مرجعية، يستوجب من المتلقي أن ينطلق في تعامله مع الشّخصية من خلفية معرفية مزودة بمعلومات مسبقة لتحقيق اتساق النَّص وانسجامه ."[3] فقد كانت تحمل أخبارا تنقلها بين بيوت الحيّ، تهبّ لمساعدة أهله في أفراحهم وأقراحهم، " كانت خالتي بهجة طليقة تعمل (طيابة في حمام الحيّ)لم تتجب في حياتها، تطلّقت شابة لتقوم بتربية أبناء أخيها المتوفّي بمرض خطير... وبالإضافة لعملها الدائم هذا في حمام الحيّ الكبير كانت متطوّعة لمساعدة جميع الناس، كلّ

1 - زهور ونيسي : مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول ، ص: 482.

2 - المصدر نفسه ، ص: 489.

3 - جميل حمداوي: سيمياء اسم العلم الشّخصي في الرّواية العربيّة، بتاريخ 17 نوفمبر 2010.
http://www.doroob.com/?p=1661fjhv

أنواع المساعدة مقطوعة لها ومستعدة للسؤال عن المرضى والغائبين، اكتشاف العرائس من الفتيات والعرسان من الفتيان، بيع الذهب وشراؤه، رهن القديم والجديد من الحليّ والأثاث النصيحة الصادقة في كلّ المجالات، وفي كلّ الأوقات..."[1]

تقوم الكاتبة بتسليط الضوء على ملامح شخصية (خالتي البهجة)عبرها نقل صورا عن فئة من عالم النساء، كسرت القيود الاجتماعيّة والأعراف السائدة المقررة لنمط حياة المرأة الّتي لا تخرج من بيتها إلاّ لضرورة ملحّة،تهبّ لمساعدة الغير، تكشف عن أخبار النّاس تنقل الأحداث إلى الحرائر من نساء اللواتي لا يمكنهنّ معرفة ما يدور من أمور خارج بيوتهنّ، كما أنّها تروّج بعض السلع كالأقمشة والعطور وبعض اللوازم النّسائيّة.

من هنا نجد (خالتي البهجة) قد نقلت مليكة ـ الشّخصيّة الرئيسة ـ من حياة كئيبة لا تنعم فيها بالاستقرار إلى حياة زوجيّة فيها راحة نفسيّة رفقة زوجها (أحمد)، وقد كانت سببا في شعور (مليكة) بالاطمئنان والبهجة والسرور، ولكن لم يدُم اسمها يبعث الحبور في نفوس أهل (مليكة) فقد صادف وأن أتت إليهم، وهي تحمل نبأ استشهاد زوج ابنتهم بعد أشهر من مغادرته المنزل والتحاقه بصفوف المجاهدين في الجبال .

لقد كانت (خالتي البهجة)جدّ متأثرة، وهي تخبر (مليكة) بذاك النبأ الّذي أضعف عزيمتها وأشعل في نفسها مشاعر الشوق لزوج تمنت أن يقاسمها الحياة مع ولد لم يولد بعد استيقظت في الخالة غزيرة الأمومة والحنان، وقدرت فجأة قيمة الحبّ والفراق، وراحت تواسي مليكة في مصابها " استغفري الله يا ابنتي، إنّ الأعمار بيد الله والموت بالأجل،إنّك لست وحدك، كلّ البيوت مفجوعة، حاولي أن تساعدي أبويه الشيخين، إنّ الحزن يكاد يقضي عليهما، فهما أضعف منك وعاطفة الأبوة فاقت عاطفة الزوجيّة، أشفقي عليهما بشجاعتك ورعايتك، كوني امرأة شجاعة كباقي نساء الشهداء ."[2]

ولم تكن بمنأى عن حدث زواج (مليكة) من حموها (كمال) بعدما رأت العائلة أنَّ هذا أنسب حلّ وأفضل قرار للحفاظ على تربية ابن الشهيد، وقد باركت الخالة من جانبها هذا القرار قائلة " إنّهم خيرا فعلوا يا مليكة، إنّ الزّمن صعب، ولابدّ للمرأة من رجل يحميها يسترها يحافظ عليها إنّه ليس زواجا بالمعنى الّذي تعرفين، إنّه واجب، إنّ الزّمن صعب للغاية، وكلّ من له بنات سارع لتزويجهن، أليس ذلك أحسن من الاعتداء على شرفهن من جنود الاستعمار. ؟ "[3]

---

1 - زهور ونيسي: مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول ، ص:451.

2 - المصدر نفسه، ص:474 .

3 - المصدر نفسه، ص:491.

تعبّر (خالتي البهجة) عن لسان حال أعراف المجتمع الّذي يقدس التآزر الأسري ويسعى للحفاظ على أواصر العلاقات الاجتماعية متماسكة، لهذا لم تجد عيبا في زواج(مليكة) من حموِها (كمال)، بل وجدته أنسب حلّ يُحقق لـ (مليكة) حياة مستقرة آمنة.

وإضافة لوظيفة (خالتي البهجة)في الحمّام الشّعبي للحيّ،فإنّها تعمل على كتم أسرار النّاس ونقل رسائلهم اليومية المثقلة بالأخبار، وحتّى وإن كانت تلك الأخبار سيئة إلاّ أنّها لا تؤثر على نفسيتها، فقد تعوّدت على ذلك، بل روّضت نفسها لتلقي كلّ الأنباء مهما كانت صعوبتها وخطورتها .

إنّ الظروف الّتي عاشتها (خالتي البهجة) جعلت منها امرأة قوية صلبة لا تهاب الصعاب ولا تحدّ من عزيمتها ، فقد تعثّرت في زيجاتها الاثنتين لأنّها عاقر، تقول: " فبعض الرجال يهون الجمال عندهم، عندما يخيرون بين الجمال والإنجاب، هذا ما حصل مع زوجي الأوّل ثم مع زوجي الثاني."[1] ولكي ترضي غريزة الأمومة عندها قامت بتربية أبناء أخيها الثلاثة،لقد أُلقيت المسؤولية على عاتقها بعدما مات أخوها بداء السّل، وراحت أرملته لتتزوج بآخر وتتجب أطفالا آخرين وتتخلى عن تربية أبنائه، فمن كان لهؤلاء الأيتام إلاّ عمتهم البهجة، فكيف تفكر في الزواج مرة أخرى، هذا هو الأمر الوحيد الّذي استولى على ذهن كبار العائلة، إنّه في الحقيقة حلّ يُخلّص الجميع من عبء المسؤولية، يقول النصّ: " هكذا قرّر الجميع وهكذا قالوا فشمّرت المسكينة عن ساعد العمل وأصبحت ملكة الحمام الشعبيّ علاقاتها كثيرة والأسرار عندها بدون حساب، تأتيها وهي تقوم بتدليك أجساد النّساء من مختلف الأعمار، تهطل عليها مرّة من باب الفضول والتطفل، ومرة من باب الشكوى والمواساة، عالمة بأسرار البيوت كلّها دون أن يهتم أحد ويسألها: ما السرّ في بقائك هكذا يا امرأة، ولماذا كلّ هذه التضحية. ؟ "[2]

من الواضح أنّ سكان الحيّ تصوّروا أن (خالتي البهجة) وضعت هالة من الصرامة في التعامل مع الجميع ، واعتقدوا أنها تُسخّر نفسها لمساعدة الآخرين دون أن تعير اهتماما لذاتها وبشؤونها فكانت مربية الأيتام، المضحية بشبابها ومشاعرها لخدمة الآخرين.

- **عمي سحنون**

سحنون من الأسماء التراثيّة الشّعبيّة، ويبدو أنّ اختياره جاء ليضفي على الشّخصية صبغة القرب من الواقع، و الساردة تناديه بعمي احتراما و تقديرا له، هو صديق محمد والد مليكة يعمل معه حمّالا في الميناء، تظهر الكاتبة ملامحه الّتي لعبت بها الظروف الاجتماعيّة

1 - زهور ونيسي: مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول ، ص: 508.

2 - المصدر نفسه، ص: 500.

القاسية والعوامل الزّمنيّة الّتي جعلت منه رجلا قويا صلبا لا تهزمه الشدائد لأنّه صبور مكافح . تعرض الكاتبة في خضم سردها للأحداث الرئيسة قصّة (عمي سحنون) " إنّه ينحدر من أسرة مجاهدة مكافحة تحدّت المستعمر من خلال شخص جدّه الّذي لا يقسم عمي سحنون إلاّ باسمه تقديرا له وإعجابا ببطولاته فقد كان رجلا ليس كالرّجال، قضى معظم عمره في السّجن فقط لأنّه كان يقول شعرا ضدّ الاستعمار، شعر شعبيّ يدندن به كل مرَّة لكن النّاس في القرية فضحوه حين أُعجبوا بشعره هذا فحفظوه وردّدوه ، ثم بدؤوا يتناقلونه من قرية إلى قرية ..." [1]

كان شعره يروي بطولات الأجداد، و النّاس لا يرونه إلا مُدندِنًا فلقّبوه بالدنداني وألغوا اسمه الحقيق، إنّ هذا اللّقب الّذي أطلق عليه يدل على أنَّه احترف الغناء وقرض قصائد في الفخر والحماسة ممزوجة بأمثال شعبيّة عريقة، تحفظ بعض المعاني الغزليّة يلتقطها النّاس بسرعة حفظا ونشرا ممّا جعله يلقى معارضة من المستعمر، سُجِن مرات عديدة، مات في إحداها.

كان الجدّ بالنسبة (لعمي سحنون) محل فخر واعتزاز، بمثابة القدوة الّتي يقتدي بها في زمن كتمت فيها الظروف الاستعمارية الأنفاس وحبست عنها التفكير في الحرية وصار البحث عن لقمة العيش هو أولى الأولويات. تواصل الكاتبة عرض بعض التفصيل عن شخصية (عمي سحنون) حينما كفَّ كُمَّ قميصه ليَبرز في ساعده الأيسر، وشمٌ أخضرٌ نضِرٌ، يمثّل وجه امرأة بشعر طويل، وقد كتب تحت الوجه بوشم آخر وبحرف عربي كوفي اسم (خداوج) أمّا الساعد الأيمن فكان فيه وشم مرعب رغم نظارته؛ رسم لقلب أُغمد فيه خنجر وثلاث قطرات دمٍ ،تنزل من القلب، وقد أنقصت القطرة عن الأخرى .

اختارت الكاتبة اسم (خداوج) وهو تصغير لاسم خديجة، اسم تراثي متداول في الأوساط الشّعبية الجزائرية، هي حقيقة في ساعد (عمي سحنون) من ذكريات صباه وشبابه كانت حبيبته، ابنة إحدى عوالم القصبة ممّن ينشطن الأفراح، حدث وأن اعتدى علها أحد الشباب وشتمها وعيّرها بوالدتها الّتي ربتها من مال الغناء والرقص؛ ولأنَّ (عمي سحنون) صاحب كلمة يدافع عن الحق والعدل ويحمي المظلوم وينتصر للضعيف، فاندفع إلى تأديب المعتدي على حبيبته وأمها بضربة سكين على الخدّ

كانت السنوات الثلاثة الّتي قضاها في السجن هي نتيجة الحب النبيل الّذي ملك فؤاده وجعله يرمز إليه بوشم على ساعده " ليخرج بعدها، فيجد محبوبته قد رحلت،هي وأمها من حي القصبة ووجد أن الجميع قد نسيها ونسي كل القصة التي شغلتهم في يوم من الأيّام ."[2]

1 - زهور ونيسي: مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول ، ص:413.

2 - المصدر نفسه ، ص:417.

تمكنت الروائيّة زهور ونيسي من أن تنسج أحداث الرواية بربطها بشخصيات فاعلة وإن كنا نجد أنّ دورها كان مقتضبا نتيجة لسيطرة الحدث العام حول الشخصية البطلة مليكة. أمّا فيما يتعلق بالأسماء الّتي أطلقتها الكاتبة على شخوص روايتها (من يوميات مدرّسة حرة) و (لونجة والغول)، فنجدها تتلاءم مع ملامحها، وقد اقتنتها الكاتبة إمّا من التّراث الدينيّ التّاريخي (محمد، صفية، عائشة، مصطفى)، أو من الموروث الشّعبيّ الجزائريّ (البهجة، خداوج، سحنون)، وقد عكست هذه الأسماء بشكل دلالي الشخصيات الروائيّة بأبعادها الدلالية والاجتماعية والفردية كما أنّها تحمل في طيات معاني أسمائها حمولات ثقافيّة عن قصدية .

كما أنّ توظيف الكاتبة في رواية(من يوميات مدرّسة حرّة) ضمير المتكلم (أنا)، جاء ليعوّض اسم علم الشخصية بالبطلة فإنه لا يحقّق تشكّلا دلاليا عبر السياقات النصية، كما أنّه لا يضفي أيّ ملامح عن الشخصية الّتي تلجأ إلى التعريف بنفسها عبر السّرد والوصف .وهكذا "لا يمكن بشكل من الأشكال أن يعوّض الضمير سمات اسم العلم الفنّية والمنسجمة لسانيا كما أنّ اسم العلم يساعد على تفادي الإبهام أو الغموض أو الالتباس الّذي يمكن أن يسبّبه الضمير الشخصي."[1] لهذا عمدت الكاتبة إلى تعريف البطلة عن طريق الحوار الداخلي والمقاطع الوصفية السّرديّة .

أحلام مستغانمي –هي الأخرى- اختارت بعض الأسماء العصريّة الّتي تشع بحمولة دلالية تخدم الرؤية الفنية للكاتبة و تلائم مقصدية العمل الروائي و مضامينه،و لتوضيح ذلك سننتقي أكثر الأسماء تواترا في ثلاثيتها.

- **أحلام/حياة عبد المولى**

تنتقي الكاتبة اسم أحلام وحياة معا للشّخصية المحورية الثانية، لتأكيد ارتباط الحياة دائما بالأحلام، هو اسم جمْع (حَلم) الخيال أو السراب، ما يراه المرء النائم في نومه يحمل دلالات التحذير والألم والمتعة بين أحرفه، مما جعل (خالد) يعيش مع (أحلام) حالات من الحذر وأخرى للألم وإحساس بالمتعة . وفي فترات متفاوتة أحلام يقظة ليستيقظ فلا يجد إلاّ سرابا وذاتًا متألمة أرهقتها أوجاع الغربة وآلام الخيبات المتلاحقة .

هذا الاسم الجمع الّذي يدلّ في نظر علماء النفس " الطريق المؤدي إلى اللاشعور، وأنّه يمكن بتأويل رموز الحلم عن طريق التداعي الحرّ والكشف عن المضمون الكامن؛ أيّ عن

1 - فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيات الروائية ، ص:48- 49.

مكبوتات اللاشعور من عقد وصراعات وليس للحلم في نظر العلم أي قيمة تنبؤية ."[1] فإذا كان الحلم تعبير عن المكبوت فلماذا انقاد خالد وراء هذا الأمر غير المدرك غير الملموس البعيد عن الحقيقة، ولّما جمع اللفظ يعطي معنى مكثف هو الإدراك والهلوسة الّتي تجعل المرء يفرق بين الحقيقة والخيال، عاش "خالد" لحظات جنح فيها خياله إلى أطياف لا تتحقق على أرض الحقيقة والواقع .

يُعرف خالد (حياة/أحلام) بقوله" إنّ أوّل مرّة سمعت فيها اسمك ... سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة ... كما يتعلق رسول بوصيّة يخاف أن تضيع منه... كما يتعلق غريق بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك تشطره حاء الحرقة ... ولام التحذير، فكيف لم أحذر اسمك الّذي ولد وسط الحرائق الأولى . [2] نعتقد أنّ الاسم الّذي اختاره الوالد (سي الطاهر) كان يودّ أن تولد أحلام لطالما أن نتمناها، بعدما صودرت طموحاته في تكوين أسرة تعيش الأمن والاستقرار، فقد وجد نفسه بعيدا عنها بعدما أودعها في تونس ليوفر الحماية الملائمة لها .

استثمرت الروائيّة ازدواجية الاسم لتجعل شخصية السّارد الراوي (خالد)، يتساءل عن الأسماء، وأيّهما كان المعبّر عن شخصيتها، وأيّهما كانت تفضّل " عندما أسميك فبأيّ اسم ؟ تُرى أدعوك بذلك الاسم الّذي أراده والدك وذهبت بنفسي لأسجله نيابة عنه في سجلات البلدية أم باسمك الأول، ذلك الّذي حملته خلال ستة أشهر في انتظار اسم شرعي آخر ... حياة . [3]

وهذا يعني أنّ الاسم الشّرعي المسجّل في السجلات الرسميّة هو (أحلام) فـ (سي الطاهر) كان يريد أن يسجل أحلامه في دار البلدية، ليتأكد من أنّها تحوّلت إلى حقيقة ."[4] أمّا الاسم الّذي باركه خالد وحملته الطفلة ستة أشهر من ولادتها هو حياة .

هو اسم يحمل معنى المنفعة والخير والنّمو والبقاء، رمزٌ للأمل والتفاؤل والتطلع لغدٍ جديد ومستقبل أكثر إشراقا، هذه التضحية عادت بخالد إلى أيَّام خَلَت وأن مجرّد ذكر اسمها يفتح

1 - محمد شفيق غربال: الموسوعة العربية الميسرة ، دار الجيل، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، 1995 ، ص:733.

2 - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص:42 .

3 - المصدر نفسه، ص: 48.

4 - المصدر نفسه، ص:49.

أمامه أبواب الذاكرة، " فأنت تملئين ثقوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقطن وتتجاوزين الجراح الكاذب، وربما كان هذا سرّ تعلّقك بي ، أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك .[1]

أحلام/حياة تمكّنت من أن تغري خالدا بالاستماع إلى كلامه دون مقاطعته بسؤال،أغوته بتقديرها للماضي الثّوري الّذي تقاسمه مع والدها سي الطاهر، فحينما يتحدث (خالد) يعيد لها زمنا مفقودا في حياتها هو الماضي بحلقات مبتورة من ذاكرتها الطفولية، لماذا كل تلك الشراهة للمعرفة كل تلك الرغبة في مقاسمتي ذاكرتي وكل ما أحببت وما كرهت من أشياء .[2]

في الظاهر تبدو شخصية (حياة/أحلام) من خلال اسميها، تختلف عن شخصية خالد،فكيف أن يلتقي طرفان مختلفان إلى حدّ التناقض؟ ولما لم يعِ حجم الكارثة إذا كان في يوم ما بمثابة الوالد لها وهو اليوم يبادلها حبّا نهايته الفشل، لقد كان كلّ منهما يعاني العطب والتشويه، لهذا يعلّل انجذابه نحوها بقوله " كان جرحي واضحا وجرحك خفيّا في الأعماق، لقد بتروا ذراعي، وبتروا طفولتك، اقتلعوا من جسدي عضوا وأخذوا من أحضانك أبًا، كنا أشلاء حرب وتمثالَيْن محطّمين داخل أثواب أنيقة لا غير ."[3]

يمثل (خالد) لـ(حياة) الذاكرة المفقودة، فهي لا تعرف الكثير عن والدها، فهو شهيد في قائمة طويلة من مليون ونصف مليون شهيد،لا تريد أن تكتفي بأنّه رقم في هذه القائمة كما لا يروقها أن يكون والدها اسمٌ لنهج أو شارع في مدينة لا تعرف عنها الكثير " أعرف ذلك الأب الّذي لم تريه سوى مرات قليلة في حياتك، وتلك المدينة الّتي سكنتها ولا تسكنك، وتعاملين أزقّتها دون عشق وتمشين وتجيئين على ذاكرتك دون انتباه، أنتِ الّتي تعلَّقتِ بي لتكتشفي ما تجهلينه ... وأنا الّذي تعلّقت بك لأنسى ما كنت أعرفه ... أكان ممكنا لحبّنا أن يدوم ."[4]

الذاكرة المفقودة في حياة الإنسان تجعله يعيش جملة من التساؤلات، لا يجد لها إجابة إلاّ عند الأشخاص الّذين عاشوا هذه المرحلة ويعرفون عنها الكثير، لهذا نجد (خالد) يقوم بمهمة ملء هذه الفراغات من ذاكرة أحلام/حياة .

أحدثَ (خالد) بتغييره لاسم الطفلة تحوّلا كبيرا في مسار الأحداث، فلم يعد هناك وجود لحياة بقيت مجرّد أحلام قابلة للتحقق، وقد نتحول إلى مجرد كوابيس هذا ما جعل السارد

---

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص:121 .

2 - المصدر نفسه، ص: 122.

3 - المصدر نفسه ، ص: 87.

4- المصدر نفسه، ص: 49- 50.

يفسّر حروف اسم (حياة) على النحو الآتي :" رحتُ أنحازُ للحروف الّتي تشبهك... لتاء الأنوثة لحاء الحرقة، لهاء النشوة، لألف الكبرياء، للنقاط المبعثرة على جسدك خالاً أسمر".[1]

ألم يتمنّى (خالد) أن تحتفظ الطفلة باسمها الأول (حياة)ن ولكن تشاء الأقدار أن يكون هو نفسه محدث التعبير بالاسم ورد في وصية والدها، ويعيش تبعات كلّ تلك الخيبات العاطفيّة والتقلبات النّفسيّة بعد خمسة وعشرين من لقائه الأوّل.

إذا كانت الروائية قد انتقت (خالدا) اسما للتعبير عن البقاء والسيطرة والاستمرار طيلة صفحات فصول ثلاثيتها، و(حياة) اسما دالا على الخير والمنفعة الّتي تأملها للجزائر بعامة قسنطينة بخاصة؛ فإنّها جنحت إلى توظيف أسماء أخرى تتضوي جميعها في حقل دلاليّ واحد هو الأخلاق النبيلة، يتمثل هذا في اسمين لشقيقين أرادت للأوّل الطهر وللثّانيّ الشّرف .

- **سي الطاهر عبد المولى**

كثيرا ما تستعمل كلمة (سي) للدلالة على التقدير والاعتبار للشّخصيّة المتحدث عنها توضع هذه الكلفة وتحدد مسافة عند الحديث عنه، وهذا ما يوظف في اللهجة الجزائريّة للدلالة على كلمة (السيد) . و"الطّاهر" اسم فاعل مشتق من الفعل الثلاثي (طهر) للدّلالة على هيئة العفّة وصفاء السريرة ونبل الأخلاق وقد اختير هذا الاسم ليكون رمزا من رموز الثّورة التحريريّة الجزائريّة، هو الشهيد البطل والد (حياة/أحلام) تتجلى بعض ملامح شخصيته الصلبة القويّة " مات سي الطاهر طاهرا على عتبات الاستقلال، لاشيء في يده غير سلاحه، لا شيء في جيوبه غير أوراق لا قيمة لها... لا شيء على أكتافه سوى وسام الشّهادة."[2]

من المؤكّد أنّ السّارد آثر أن يقدم (سي الطاهر) في صورة أنموذجية لشهيد الواجب نحيطها هالة من التعظيم والتقدير المصحوب بالإعجاب والإجلال الّذي " كان من طينة ديدوش مراد ، ومن عجينة العربي بن مهيدي ومصطفى بن بولعيد الّذين كانوا يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون أن يأتيهم ."[3]

إنّه رجل المواقف هو الّذي يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب ويعرف كيف يتكلّم ويعرف أيضا كيف يصمت، كانت الهيبة لا تفارق وجهه ولا تلك الابتسامة الغامضة الّتي كانت تعطي تفسيرا مختلفا لملامحه كلّ مرّة .

---

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص: 42.

2 - المصدر نفسه، ص: 51.

3 - المصدر نفسه، ص: 50.

إنّ الكاتبة وهي تسمّيه (سي الطاهر) تستحضر شخصيات تاريخيّة صنعت التّاريخ وغيّرت مجرياته من خلال أعمالهم الخالدة التي حفظتها الذاكرة " لقد كان فيه شيء من سلالة طارق بن زياد والأمير عبد القادر، وأولئك الذين يمكنهم أن يغيّروا التّاريخ بخطبة واحدة."[1]

- **سي الشريف**

إن كانت الشّخصية تأخذ بعض ملامحها وأوصافها من اسمها، فإنّ هذه القاعدة لا تصلح تماما مع (سي الشريف) عمّ حياة/أحلام، لم يكن على نفس قدر (سي الطاهر) من نبل الأخلاق والتعلق بالقيّم والتزام المبادئ مهما تغيّرت الظروف من حوله، فقد " عُيِّن ملحقا في السفارة الجزائريّة وهو منصب ككلّ المناصب الخارجية يتطلّب كثيرا من الوساطة والأكتاف العريضة وكان بإمكان (سي الشريف) أن يشقّ طريقه إلى هذا المنصب والأهم منه بماضيه فقط، وباسمه الّذي خلّده (سي الطاهر) باستشهاده ، ولكن يبدو أن الماضي لم يكن كافيا بمفرده لضمان الحاضر، وكان عليه أن يتأقلم مع كلّ الريَّاح للوصول ."[2]

تمكّن (سي الشريف) من الحصول على ما يراه من جاه وسلطة، فقد أحسن استغلال اسم أخيه الشهيد، اسم عائلة عبد المولى العريقة في قسنطينة ليصل إلى مآربه وتزويجه لابنة أخيه من ذاك الرجل المهم ما هو إلا صفقة مربحة للغاية، فقلما كان يهتم لمصير زوجة أخيه وأولادها، " وهذا العرس لا هدف له غير أسباب وصولية ومطامع سياسية محضة."[3]

- **ناصر عبد المولى**

الابن الأصغر لسي الطاهر عبد المولى، ولدٌ انتظر الوالد قدومه سنوات عديدة، اسم له حضوره في الذاكرة التاريخية، فهل كانت مصادفة أن تطلق الكاتبة هذا الاسم على أحد شخوص ثلاثيتها والّذي وإن لم يبرز بشكل فاعل في ذاكرة الجسد، فإنّه حقّق لنفسه حضورا قوياً لفت انتباه القارئ إليه في الجزئين المواليين ؛ فوضى الحواس وعابر سرير .

اسمٌ له وقع مؤثر في نفس القارئ كيف يكون النّصر و الواقع مؤلم؟ وكيف نتوقعه الصراع طويل و مرير مع المستعمر، لكن (سي الطاهر) يتنبّأ بالنّصر والجزائر تشرف على عتبات الاستقلال.

---

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 37.

2 - المصدر نفسه، ص: 66.

3 - المصدر نفسه، ص: 411.

(ناصر) اسم فاعل مشتق للدلالة على تحقيق الأمنيات وتحويل الأمنيات إلى واقع مُعاش ينعم فيه الجميع بمخلّفات النصر المحقق " وهل كان ناصر عبد المولى إلاّ تبذيرا لحلمين ولاسمين اسم جمال عبد الناصر، واسم الطاهر عبد المولى"[1]، فالوالد(سي الطاهر) يعيش في جبهة النضال يحلم باستقلال بلاده ونيل الحرية، فيختار لابنيه اسمين معبرين يوحيان إلى عمق تفكيره، البنت الكبرى (أحلام) والابن الّذي يصغرها بضع سنين (ناصر)، " كيف يمكن أن تولد أثناء حرب التّحرير الجزائرية ، بتوقيت التواريخ الناصرية دون أن تشعر في ما بعد بأن سلسلة من المصادفات التّاريخيّة ستغير حتما تاريخ حياتك ."[2] فقد كان جمال عبد الناصر رمزاً للصمود والتّحدي وتحقيق أحلام الوحدة العربيّة وإحياء أمجاد الأمّة العربيّة لمواجهة العدو ودحضه، مثلما أُطلق وصف النّاصر على صلاح الدّين الأيوبي الّذي هزم جيوش الفرنجة في حروب مريرة لاسترجاع فلسطين المغتصبة.

(ناصر عبد المولى) تفتَّح وعيه على اسمه الممشوق بنفحات العروبة قبل أن يتلقى أيّ خطاب سياسي ليجد اسمه مشطور؛ نصفه منذور للقوميّة والنصف الآخر للذاكرة الوطنيّة . وهو يعتزّ بحمله لاسم عبد النّاصر منذ صغره، فعمره لم يتجاوز الرابعة يجيب صديقا لوالده كان يدعى عبد الحميد عن سؤال " ماذا تريد أن أحضر لك ؟ وكأنّه يطلب لعبة جيب لي عبد الناصر ! ولأنه كان يتردد على القاهرة لإجراء بعض المشاورات السّياسيّة أحضر لنا مرَّة صورة كبيرة لعبد النّاصر مع جملة من الهدايا التذكارية."[3]

نشأ (ناصر) في كنف أسرة ثورية متشبعة بقيم العروبة والبطولة، فقد أخذ بعضا من رجولة والده وجزءا من شهامته وملامح من نبل أخلاقه، كيف لا ؟ وقد رفض تزويج أخته من رجل أراد أن يصنع مجدا وتاريخا بمصاهرة عائلة الشهيد الطاهر عبد المولى، إذن فتسميته (ناصر) تيمُّنا بالزعيم القومي جمال عبد النّاصر في الدفاع والحماية والعطاء جاء عن قصد وساهم في تحديد موقفه من الأحداث في الثلاثية. بيد أن (ناصر) وعلى أرض الواقع لم يحقق جميع تلك التّطلعات، ففي ذاكرة الجسد اكتفى بأن يدير محلا تجارياً وشاحنة لنقل البضائع قدمتها له الدولة كامتياز بصفته ابن شهيد، ليتحول إلى شاب مهووس بأفكار دينية متطرفة يعيش بين هموم الوطن ومآسي العروبة تهتز جميع القيم الإنسانيّة والمُثُل العليا داخله فيصبح بعدها رجلا أصوليا.

---

1 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص: 224 .

2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 225.

- **عمي العربي**

أوّل شخصية تصادفنا في بداية رواية وطن من زجاج، يتهيأ للقارئ أنّه يمثل شخصية محورية لكن سرعان ما يتأكد أنّ قصته لم تكن إلاّ جزءا من قصّة وطن منكسر وأبنائه يعانون التهميش، انتقت الروائية من الأسماء، اسم (العربي) الّذي يدل على من له نسب صحيح إلى العرب لفظ يعني العروبة وهو ضدّ كلّ ما هو غربي، وكان يعني في وقت سابق النضال والمقاومة والتاريخ التليد ،لتؤكد الروائيّة أنّها شخصيّة أصيلة متمسكة بمبادئ العروبة والوطنيّة.

(عمي العربي) اسم مركب من مضاف ومضاف إليه (عمي العربي) ولفظ (عمي) تعني القرابة والحميميّة لإظهار التودد و التحبب، ولم يذكر اسم العربي مفردا بدون "عمي" في الرواية إلا حين يتذكر الأيّام القديمة "يومها أحس العربي أنه يحنق على الفرنسيين ...يكرههم لأنهم حرموه من أبيه"[1]

فهو إذن؛ رجل ثوريّ شارك في التّحرير " في الواحد والعشرين من العمر ، وجد نفسه مسؤولا في خلية سرية تابعة لجبهة التّحرير الوطنيّ، كانت مهمة اختيار مجموعة من الشّباب الغاضبين مثله للقيام بمهمة دقيقة وخطيرة ... مهمة تطهير الوطن من العملاء والخونة."[2] قاتل لخونة القضية، تصور الروائية لقاءا دراميا بينه وبين خائن يمثل جانبا من المتناقضات والغرائب وعجائب الثّورة، يُفاجَأُ "العربي" أن ضحيته المفترضة عميل خائن للثّورة، يعرفه ويشخّصه بالاسم، يناقشه نقاشا منطقيا معتقدا أنّه يمارس دوراً، كما يمارس هو مهامه فالعميل يعمل في اتجاه يراه سيدوم طويلا، وفرنسا في اعتقاده لن تخرج من الجزائر وهي باقية، هذا الكلام يُفقد العربي زمام المبادرة، وحين يُطلق نار مسدّسه على الخائن، يجده أسرع منه فيصيبه بطلقتين ناريتين تسببتا في بتر إحدى ساقيه وإصابة إحدى ذراعيه بشلل تام من هذا الجانب تكشف ياسمينة صالح انتصار الخيانة على الوطنية وإصابتها بعطب دائم . " وبعد انتظار بدا له طويلا ظهر (العميل) ممسكا مسدسا في يده ... حين لمح العربي ارتبك لكنه لم يهرب ... ظل يحدّق فيه قبل أن يقول له أخيرا:

أنت هو العربي، أليس كذلك ؟

1- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 15.

2 - المصدر نفسه، ص:16.

وكان العربي من ارتبك في تلك اللحظة ... توقّع سؤالا آخر غير هذا، وحين لم يرد، قال العميل: أنت هو إذن العربي الّذي وكّلته الجبهة ليقتل جزائريا مثله."[1]

على عتبات الاستقلال يجد (عمي العربي) نفسه وحيدا معزولا معطوبا، يعيش برجل كطظ واحدة وبذراع شبه مشلولة، فهم أنّ مستقبله لن يكون إلا في ذاكرته الّتي تحفظ تاريخاً من البطولة والبسالة خدمة الوطن، لم يتمكن من تأسيس أسرة "؛ لأنّ النّساء عِفْنَ شكله المربوط بالأحداث ."[2] لذا حافظ على مكانته بين النّاس الّذين يعرفونه يسرد لهم الحكايات حتّى لا يحسّ بوحدة على الأقل في وجودهم، و في عام 1989 سوَّت وزارة المجاهدين وضعيته كمناضل سابق " وأقرّت حقه في راتب مستقر جزاء خدماته للوطن الّذي يشكره على الواجب."[3]

بقي (عمي العربي) مخلصا للوطن، محباً لترابه، محافظا على وعد الدفاع عنه والذود عن حماه ، محترما أرواح الشهداء، لهذا نجده ينصح البطل (لاكامورا) ومن خلاله جيل الاستقلال بضرورة الوقوف في وجه التحديات الّتي تواجه مستقبل البلاد وتهزّ استقرارها. " اسمعني يا بنيّ ... لا يمكننا أن نكره الوطن بسبب كرهنا للرّجال الّذين يحكمونه الوطن أكبر من هذا بكثير ! لن يفيدنا الحزن يا بنيّ ... لا شيء يعوّض خسارتنا، ولا شيء يعوّض خسارتكم أيُّها اليتامى في وطن سرق اللّصوص والقتلة قلبه .! "[4]

في زمن انقلبت فيه الموازين، وتغيّرت فيه اعتبارات والمكانة، فالشخص العميل أو الخائن الّذي فشل (عمي العربي) في القضاء عليه في مهمته الأخيرة، هذا العميل الّذي استطاع أن يطلق النّار عليه ويهرب، هو الّذي تسبب في بتر ساقه وشلّ جزء من ذراعه وأحاله على العطب التّام هو ذاته من نشرت له جريدة على صفحتها الأولى خبر ترشحه للدخول إلى الانتخابات البلدية "كسياسي مستقل واجبه الدفاع عن شرف البسطاء ."[5]

اختصرت ياسمينة صالح آلام البسطاء وأوجاع الوطنيين الشرفاء في شخصية عمي العربي الّذي خطفته يد الإرهاب، ويشاع أنه قُتل بعد ذلك، هو الّذي كان شاهدا وحيدا على عصر

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 20.
2 - المصدر نفسه، ص:22.
3 - المصدر نفسه، ص: 23.
4 - المصدر نفسه، ص: 23- 24.
5 - المصدر نفسه، ص:167.

انتهى إلى الكارثة لم يأبه أحد لغيابه ولا أحد يبحث عنه في وقت صار المجتمع يبحث عن نفسه وسط الاختفاء والموت الجماعييْن.

كانت مكافأة (عمي العربي) الوحيدة أن سمّوا قاعة الشاي باسمه (قاعة عمي العربي للشاي والسّلام)، تقول الرواية: " يا لها من سخريةٍ على شرف ذاكرةٍ ما زالت تحكي وتُدين وتُوجّه أصابع الاتهام للقتلة، قتلة الأمس وقتلة اليوم لمجرمي الأمس ومجرمي اليوم ... لكلّ المجرمين الّذين تحوّلوا إلى شرفاء بموجب مصلحة رسميّة."[1]

لم يكن (عمي العربي) ضحية للإرهابيين فحسب، فالشّعب كلّه تعرّض إلى الخطف والقتل، فكيف يمكن لرجل بسيط أن يُستثنى بعدما لفظه الوطن وأهمله طويلا، عاش وحيدا بلا أسرة حقيقية، لا ابن يحمل اسمه، كلّ التضحيات الّتي قدمها لأجل مبادئ وطنيّة وثوريّة آمن بها، لم تكن كفيلة بأن تحفظ له عيشة كريمة، ومع هذا سيظل رمزا للتضحية في جزائر تنعم بالاستقلال، هو الّذي طالما ردّد " لا تسمح لنفسك بأن تكره وطنك الّذي تعيش وتحيا فيه أنت جزء من هذه الأرض"[2] ، اقْتيدَ إلى مصيره النهائي ، فكان شهيدا استثنائيا.

إنّ العلاقة الوطيدة الّتي تجمع (عمي العربي) ببطل الرواية (لاكامورا)؛ الأوّل يُمثّل الذاكرة التاريخية، أمّا الثاني فيمثّل أنموذجا عن جيل الاستقلال، بكل هذه الاختلافات كيف إذا التقى كل منهما؟. نعتقد أنّ كليهما معطوب حرب، (عمي العربي) يعاني العطب والشّلل عقب مشاركته في الحرب التّحريريّة، و(لاكامورا) عانى طفولة مشوّهة ويُتما مبكرا وكلاهما لم يجدا إلاّ الوطن حضنا دافئا يرتميان إليه، كلّ منهما دافع بطريقته عن حرمة حدوده وقداسة تاريخه وشرف مكانته.

هكذا شكّل (عمي العربي) راويا للقصص، شخصيةٌ مختلطةٌ بالبطولات الجسام والتّاريخ الشّخصي " لجيل لا يفقه في التاريخ، كان يحكي عن السيادة الّتي لأجلها مات الملايين من الشهداء ... فلا أحد يصغي إلى التّاريخ المرتبط في الذاكرة بالخسائر الاجتماعيّة الّتي وقعت بعد الاستقلال... كأنّ الثّورة كذبة تاريخيّة لأجل حاضرٍ بائس ... لهذا السبب لم يكن أحد يصغي إلى (عمي العربي)، وحدي كنت أصغي إليه أحيانا."[3]

لقد عبرت اللقاءات الّتي جمعت بينهما، البحث عن الذاكرة بالنسبة لـ (لاكامورا) الحفاظ على الذاكرة واسترجاعها قدر الإمكان للتعرف على الواقع الثّوري عن قرب، مع

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج ، ص: 166.

2 - ينظر المصدر نفسه ، ص: 11.

3 - المصدر نفسه، ص: 13.

إمكانية امتداد هذه التضحيات في زمن الحاضر الّذي بلغت في العمليات الإرهابيّة المنظّمة ذروتها بين اليأس والرعب والقتل العمدي .

- **عمّي محي الدين بسطانجي**

ألحقت الكاتبة باسم العربي الّذي يدل على النسب إلى العرب، لقب (عمّي) احتراما له فلقد كان له تأثير بالغ على الشّخصية المحورية(باني)، فهو رجل مولع بالموسيقى والعزف على الكامنجة تعوّدت في صغرها الذهاب إليه ليعلّمها العزف والنوبات المكونة للمالوف القسنطينيّ. عمّي العربي عشق الفنّ ومات بسببه، فقد اغتيل في شتاء 1995 في غرفته في فَندّق الزيت بعدما وصلته رسالة من أحدهم تطالبه بدفع الجزية لأمير المسلمين لقاء الإبقاء على حياته " قال لقاتله ساخرا:

- هل تظنّ أن الفن في هذه الأيام يوفر لي الخبز ، ليوفّر لك الجزية.
- على هذا الأساس أنت كافر، وتستحق الموت، وأخرج مسدسا تحت قميصه وأفرغ ثلاث رصاصات في صدره وفرّ هاربا، لم يمت للتو، ظلّ سبع ساعات يقاوم الموت وفجرا مات (محبوبة) وأنا تيتّمت ."[1]

ترك غياب (عمّي محي الدين) فراغا كبيرا عند (باني) الّتي اعتبرته أبا ثانيا، أعجبت بشخصيته القوية وتمرّده على الأعراف وقهره للظروف، كما أنّ الكاتبة انتقت له اسما عربيّا للدلالة على شخصيته العربية الأصيلة المناهضة لكلّ تطرف وتزمّت، عاش متمسكا بمبادئه الوطنية وحبّه لفنّه، غريبا عن عائلة بسطانجي الّتي وجدته فردا فقيرا منهزما لقدره هؤلاء الّذين لم يعترفوا بفنه ولم يقدّروه حق قدره، وجدوا في موته فرصة للوجاهة "اجتمعت عائلة بسطانجي بغنيّها وفقيرها لتوديعه، ويوم جنازته حضرت كلّ شخصيات قسنطينة المهمة، ومُنح وساما قبل أن يوارى التراب." [2]

بعد اغتيال (عمي العربي) بثلاثة أسابيع، دعا الوالي زوجته في حفل، وقدّم لها وساما أمام الكاميرات، شيئاً يشبه قطعة نقدية قديمة تتدلى وسط شريط ملوّن بألوان العلم الجزائريّ ووعدها أن يهتم بها "ستهتم السلطات بك، فمحي الدّين بسطانجي رمز من رموز قسنطينة."[3]

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 45- 46.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص: 57 .

3 - المصدر نفسه، ص:78.

تشير الكاتبة من خلال شخصية محي الدين إلى فئة المثقفين من الفنّانين المهمّشين الّذين يعانون الإقصاء واللامبالاة في ظلّ صمت السلطات الوصيّة الّتي لا تلتفت إليهم و لا تكرّمهم إلاّ بعد موتهم .

- **زيـان**

نتصوّر أنَّ الكاتبة مستغانمي لمَّا أرادت الاستمرارية لشخوص روايتها الأولى ذاكرة الجسد في باقي أجزاء الثلاثية، آثرت تغيير اسم شخصية (خالد بن طوبال) في رواية عابر سرير باسم (زيان) لتضمن لها البقاء في التفاعل مع أحداث الجزء الأخير

نجد هذا الرّسام الّذي عاش حياة نضاليّة إبّان الثّورة الجزائريّة، وجد نفسه بعد الاستقلال مستشارا في وزارة الثقافة، لا يُستشار في شيء بل ينفذ أوامر لا يؤمن بصوابها، فقرر الرحيل إلى فرنسا وممارسة فن الرسم، لقد حافظت شخصية (زيان) بكلّ هذه المواصفات.

يراه القارئ في عابر سرير على فراش المرض في إحدى مستشفيات باريس مصابا بالسرطان يتلقى علاجه فيها، يوكل مهمة بيع لوحاته الفنيّة لفرانسواز، لتُحوَّل عائداتها لصالح الجمعيات الخيريّة بعدما تعرَّف المصور (خالد) على (فرانسواز) قرر أن يزوره، وهنا تتجلى الملامح المشتركة بينهما وتقاطع وجهات نظرهما في عديد القضايا.

تظهر سمات الانكسار وعلامات الانهزام جليّة على جسد (زيان) وهو طريح فراش المرض كما أن الخيبات الكثيرة الّتي تكبّدتها نفسيته وأرهقت ذاته وأتعبت كيانه جعلته يعيش حياة يملؤها الحزن ويحفّها اليأس بعدما أضنته الثّورة ونتائجها، وسنين الغربة القاسية "اليوم بالنسبة لي الثّورة تخطط لها الأقدار وينفذها الأغبياء ويجني ثمارها السراق، دائما عبر التّاريخ، حدثت الأشياء هكذا، لا عدالة في ثورات تتسلى الأقدار بقسمة أنصبتها، في الموت والغنيمة، بين مجاهدي الساعة الأخيرة وشهداء ربع ساعة الأخيرة"[1].

ظل (زيان) يؤمن بمبادئ الثّورة حتّى آخر حياته، في رمزية لخلود القيم الوطنية وأرواح الواجب الوطنيّ ، استطاع أن يصنع انتصارا آخر على الأوجاع والآلام في أيّام مرضه العضال.

- **جميلة**

هي الشّخصية الأكثر بروزاً في الخطاب الروائي (بحر الصمت)، وهي المفجّرة لمشاعر الحبّ في قلب (سي السعيد) ، تعدّ المحرك الأساسي لتوجهه للحياة الثّورية، إنّ مجرد ذكر اسم

1 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 108.

(جميلة) يفتح أمام القارئ أبوابا للذاكرة الكبرى، وأهم ما فيها الذاكرة الثّوريّة الّتي تحفظ أسماء مجاهدات الواجب الوطنيّ قدمن تضحيات لأجل نصرة القضية الجزائريّة، كنَّ يحملْنّ اسم (جميلة) كجميلة بوحيرد وجميلة بوباشة، جميلة بوعزّة وأخريات . وقد أوردت الرواية وصفا مورفولوجيا يخدم الوظيفة الّتي أسندت لجميلة ضمن الخطاب الروائيّ فهي " الربيع الّذي كان يسدل شعره الكستنائي الناعم على كتفيه ... ويلبس فستانا ورديًّا فاتحا، الربيع الّذي كانت له ابتسامة الفرح، ووجه كالورد، وعينانِ كحقلٍ مفتوح للشمس ولغناء العصافير. "[1]

إنّ اللقاء بامرأة على جمالها الطبيعي في وسط زخم الأحداث المضطربة على القرية والّتي تنبئ باقتراب الثّورة منها، يجعل من (جميلة) امرأة غير عادية بمخالفتها للمقاييس السائدة في زمنها وباختلافها عن بنات جيلها.

يعترف (سي السعيد) أنّه وُلِد بوم لقائها، فجأة صار تاريخه مرادفا لها، وكأنّه مجرّد ذكرى رجُل عاش وانبعث ثانية نقيًّا طاهرا خاليا من الخطايا (جميلة) تلك الّتي حوّلتني من رجل لا تاريخ له إلى عاشق مجنون ... أدركتُ حينها وأنا واقف أمامك أنّ مراهقة الثلاثينات أشدّ جنونا من مراهقة العشرينات وأنّ الإنسان لا يكبر بتقدّمه في السّن بل يعود طفلا."[2]

شخصية (جميلة) الروائيّة مفتوحة على كلّ الاحتمالات، ممّا يجعلها تتخذ أشكالا مختلفة ووظائف عدَّة من المنظور العاملي: المرسل إليه الأوّل، والمساعد الأوّل، والمعارض الأوّل؛ فهي لم تغرم بـ (سي السعيد) يوما، بل ظلّ قلبها متعلق بالرشيد حيا وميتا، حتّى بلغ الأمر بها إلى تسمية مولودها باسمه في إشارة واضحة إلى أنّها لم تنس حبيبها وخطيبها يوما . " تألمت كثيرا عندما بَلّغتُ نبأ استشهاد الرّشيد كم كنت جميلة، وأنا أحلم أن أمُدَّ يدي إلى وجهك، إلى شعرك، لكن حزنك صعقني، ذكّرني بالرشيد ... قالت:

- ما هي الأمانة الّتي تحملها.؟
- أمانة من الرشيد.

قلتها لأذكرك أنَّ الموتى لا يعودون شخصيا... ها أنا أكتشف أن الّذي مات هو أنا، وأن الرشيد عاد إليك على شكل كيس فيه رسائلك وأشياؤه الخاصة... "[3]

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 52.

2 - المصدر نفسه، ص: 51.

3 - المصدر نفسه، ص: 120، 121.

إنَّ أصل العلاقة بين (السعيد) و(جميلة) قائمة على التّضاد والاختلاف في كلّ شيء، حبٌّ وتعلُّق من طرف واحد، لم يتمكن من التأثير في الطرف الثاني ومبادلته نفس المشاعر، لهذا ظلَّت(جميلة) بعيدة عن السعيد حتّى بعد زواجهما.

- **الرّشيد**

اسم يحمل دلالة الاتزان والرزانة والثبات، عكسه السفه والطيش والتهور، شخصية (الرشيد) تأخذ بعض الملامح من معاني اسمها، يقدم السارد وصفا ظاهريا يخدم وظيفتها داخل الخطاب الرّوائيّ بحر الصمت " فقد كان الرشيد شخصا مدهشا، طويلا وممتلئا، مدوّر الوجه، وسيما بشاربه الصغير وعينيه المفعمتين بالطيبة والتواضع." [1]

للرشيد طريقة خاصة في التعامل مع أفراد كتيبته، يزرع داخلهم إحساسا فريدا بالمودّة والاحترام وفي الوقت نفسه يحبرهم على الطاعة العمياء، والولاء المطلق إنّه شخصية طيبة مزاجية لها طقوسها الخاصة ساعات الحرب ولحظات الحبّ.

من حيث وظيفة الشخصية يمثّل (الرشيد) في نصّ الرّواية، الشّخصية المعارضة للشّخصية المحوريّة، فهو غريم (سي السعيد)، فالرجلين أحبّا امرأة واحدة، اكتشف السعيد ذاك الأمر صدفة" لا تعتقد أنّ الحرب أطفأت قدرتنا على الحبّ، إنّنا عشاق حتّى ونحن ندخل إلى معركة قد لا نرجع منها أحياء، العشق حالة عجيبة تفتح لنا عالم الشهادة،فندخل عليه عن قناعة وفرح وربّما لا نستشهد فنرجع إلى الحياة بين النّاس دون الشعور بالتميّز عليهم الحبّ هو كلّ هذا." [2]

لقد أحبّ (الرشيد) (جميلة) بجنون، فلم تكن سنوات الثورة المريرة قادرة على محو صورتها، يظهر هذا في جوابه على سؤال سي السعيد ألم تمس الحري هذا الحبّ ؟ وكيف تمسّه وهو يسري في عروقنا ... حبّنا لا مساس له يا صديقي ." [3] ظلَّ يحلم بأن يعود إليها منتصرا مؤمنا بفكرة أنّ الحب لا يعترف بالهزيمة،(السعيد) هو الآخر يعيش الشعور نفسه، وفي الوقت ذاته يُكِنُّ لقائده (الرشيد) احتراما شديدا وكثيرا ما قاسمه آلامه وأحلامه وحرارة العشق والشوق فلم يكن الرشيد حينها قائدا لكتيبة عسكرية ولم يكن (السعيد) ساعتها مجرّد جنديّ في الكتيبة نفسها، فقد كانا رجلين في هدنة حُلْمٍ يتقاسمان لحظات الحنان الجارف لذكريات الماضي، يطلقان العنان لمشاعرهما للتعبير عن مدى تعلّقهما بالحياة والحبّ.

---

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 85.

2 - المصدر نفسه، ص: 90.

3 - المصدر نفسه، ص:91.

بيد أنَّ المودة تحوّلت إلى حالة من الاشمئزاز والنفور والضغينة، بعدما اكتشف (السعيد) صدفة أنّ حبيبة قائده تكون (جميلة)، يعبّر عن سخطه صراحة قائلا: " كرهت الرشيد وابتعدت عنه، كنت أعي أنّه يشعر بالانقلاب الّذي أحدثه زلزالك، لكنَّه لم يسألني قطّ، ولم يغيّر علاقته بي، كأنه ليزيد من ذنوبه نحوه ، كنت أخشى النظر إلى عينيه خوفا أن أراك فيهما ."[1]

في مشهد مؤثّر أثناء معركة حاميّة الوطيس بين كتيبة (الرشيد) وجنود فرنسيين، فقدَ المجاهدون خلالها خمسة من خِيرة مقاتليهم ، كان من بينهم (الرشيد)، وهو يلفظ آخر أنفاسه بين يدي (سي السعيد) وصورة (جميلة)مدرّجة بدّمه، على حافّة الموت، لقَّن رفيقه وصيته الأخيرة " وضع الصورة في يدي وهمس بصعوبة، ضع هذه مع بقية أشيائي، أوصيك أن تحملها إلى ... العاصمة، إنّ عِدني أنَّك ستحمل الأمانة."[2]

من خلال شخصية (الرشيد)، كشفت الروائية ياسمينة صالح عن فئة الثّوريين الّذين جمعوا بين حبّ الوطن وحبّ المرأة في أسمى صور التعالق والتلاقي، شخصيته جمعت بين بشاشة العاشق ورحابة صدره، وقوة المقاتل وصلابته، حيث يتراءى أنَّه يتميّز عن كلّ رجال عهده فقد " كان إنسانا وعاشقا يتوق إلى حبيبة تنتظره، كان يبدو صمته وحزنه وفرحه أشبه بحكاية حميمة منبعثة من خيال غضّ ... حكايةٌ جميلة وصادقة، وعندما يطلع النّهار يختفي الحلم الساحر ويظهر وجه آخر للرشيد، وجهٌ ترسم ملامحه تفاصيل المعركة والهموم الوطنية المنكسرة ."[3]

- **عُمر**

تمثل شخصيته عنصرا فاعلاً في الخطاب الروائيّ بحر الصمت، فهو الدافع إلى تحوير أحداث القصة إلى الوجهة التي كانت الكاتبة ياسمينة صالح تريدها، إضافة إلى كونه يعبّر عن الفئة المتعلمة تملك قدرا من الثّقافة والوعي الاجتماعيّ والسّياسيّ.

"عُمَر" هو المعلّم الذي حلّ بالقرية لأجل مباشرة وظيفته، قول عنه الراوي:" أتذكّر جيّدا أوَّل أوجاعي، يوم التقيت به، وعلى الرّغم من عينيه الوقحتين ، وجدتني أسأل: ما الّذي أتى به

1 - المصدر نفسه، ص:107.

2 - المصدر نفسه، ص: 113.

3 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 92.

إلى هذه الجهة النائية؟ لم أحب مهنته قَطّ ... التعليم الّذي يرسم على لوح المدرسة كلمات أكبر من عقول التلاميذ ... التعليم الّذي يشبه طفلا مشلولا يحلم برجلين للركض."[1]

يبدو أن شخصية (عُمر) لم يكن مرحّبا بها في القرية، وبخاصة من العمدة والسي السعيد لشعورهما أنّه له دور تأثيري كبير على الفلاحين، لهذا " كنتُ أتحاشاه بكل اشمئزازي، كنت أحاشى الوقاحة في عينيه، والسخرية على شفتيه."[2] فقد كان مطمحه عند حضوره للقرية إصلاحا، بعدما وجد المدرسة الوحيدة حوَّلها الجنود الفرنسيون إلى ثكنة عسكرية، ممّا جعل التلاميذ من أبناء القرية يلجأون إلى زريبة حمير لتلقي دروسهم، فيُذهَل المعلم عندما يكتشف أن لزريبة الحمير تلك، مديرا ومدرّسا للقرآن لهذا يطالب بإلحاح شديد على المطالبة بمدرسة لائقة للتلاميذ الذين يتحدّون ظروفهم الصعبة لأجل الظفر بالعلم قائلا:" المدرسة جزء من حلم أي شعب."[3]

حضور (عمر) في القرية كان مميّزا، وتمكّنت الروائية من توظيفه بشكل إيجابيّ جعلت منه بطلا يُضحّي بكل ما يملك لأجل الفلاحين البسطاء، يحَثُّ أولياء التلاميذ على ضرورة إلحاقهم بمدرسة القرية، ناشرا الوعي في أوساطهم بضرورة التغيير والالتحاق بالثّوار من ذلك تمكُّنه من استدراج سي السعيد إلى الثورة وتغيير مسار حياته كليّا " تحوّل عمر من مجرد لقاء إلى تاريخ كامل قاد قدري إلى الانقلاب ، أريدك جزائريا مخلصا فقط."[4]

يقرر (عمر) بعد هذا مغادرة القرية فجأة دون وداعٍ لسي السعيد، وفي هذا إشارة إلى سريّة عمله الثّوري، ولا يجده القارئ يعود ليظهر إلاّ في مراحل متقدمة داخل الخطاب الروائي. بعد الاستقلال وجد (عمر) أنّ عالم السياسة لم يحافظ على المبادئ الّتي عاش يؤمن بها ويحلم بتحقيقها، لهذا السبب استقال من المكتب السياسي، واكتفى بالكتابة في جريدة مستقلة أنشأها ليقول من خلالها ما عجز عن التصريح به في الحزب، ولكن مقالاته كانت محل انتقاد مما عرّضه في الأخير إلى الاعتقال .

عُمَر رجل صدّق أنَّ الاستقلال يكفي لإقامة جزائر جديدة حرّة قوية وعادلة، آل مصيره إلى السجن، ولأن رفيق الكفاح (سي السعيد) تولى منصبا رفيعا في الحزب، ولديه عديد المعارف والأصحاب الّذين يُلبّون له مطالبه، تمكّن في الأخير من إخراج (عمر) من المعتقل. ولكن

1 - المصدر نفسه، ص: 23.

2 - المصدر نفسه، ص: 24.

3 - المصدر نفسه، ص: 29.

4 - ياسمينة صالح: بحر الصّمت، ص: 24.

الرّجل لم يتحمّل صدمة ما حدث له، خرج مريضا منهوك القوى، جسمه الهزيل لم يقاوم خشونة سجون الاستقلال، وعلى فراش المرض ، بلّغ سي السعيد وصيته " اختلافنا عن بعض لم يمنعنا من الوجود في خندق واحد أيّام الحرب ... تذكّر دائما أن الرجال يذهبون ... يذهبون دائما.. وحده الوطن باقٍ ... الوطن أمانة ، تذكّر دائما هذا ." [1]

من أسماء الشّخصيات الواردة في رواية (بحر الصمت)، نقرأ (العمدة، قدور، حمزة، سي علي، سي البشير...) لا يسع المقام لمدارستها جميعها ،نجدها تجتمع كلها في كونها أسماء عربية، وقد تمكّنت ياسمينة صالح من خلال توظيف أسماء ذات دلالات اجتماعيّة ودينيّة أن تمدّ أبعادا إنسانية مكثّفة اجتماعيا ونفسانيا وأخلاقيا، ففي "بحر الصمت" تكرّر اسم السعيد بشكل لافت، لأنّه الشخصية المحورية الأكثر فاعلية داخل الخطاب الروائيّ، يليها أسماء الرشيد عمر، جميلة. وجدير بالذكر أن الكاتبة لم تحدد اسما لشخصية الابنة الّتي مثّلت في الخطاب المرسل إليه، كون والدها سي السعيد يروي لها وقائع هي أحداث الرواية.

وقد أوجدت الأسماء الرامزة لنفسها مكانة في الخطاب الروائيّ النّسائيّ، فهاهي ياسمينة صالح تسمي بطل روايتها وطن من زجاج ب (لاكامورا).

- لاكامورا

في رواية وطن من زجاج فضّلت ياسمينة صالح، أن تبقي الشّخصية المحوريّة مجهولة الاسم، واكتفت بأن تطلق عليه لقب❖ (لاكامورا) الّذي يعني من ليس له حقّ الموت براحة أو من عُصِيَّ على الرضا والاطمئنان، إذ وجد نفسه ينجو من الموت في العديد من المرات، بعدما فقد كلّ من يحبهم الواحد تلوى الآخر.

يرى (لاكامورا) أنّ النحس والشؤم يلاحقه منذ ساعة مولده حين فارقت أمه الحياة ثمّ اختفى والده بشكل مفاجئ وفي ظروف غامضة، كفلَه جدّه عبد اللّه ،الإقطاعي الّذي يملك أراضٍ زراعية شاسعة، بعدما ماتت عمته الوحيدة الّتي كانت على الرغم من إعاقتها تُعوِّضه فقدان حنان الأم .

يدخل الطفل (لاكامورا) مدرسة القرية؛ ولأنّه كان متفوقا في دراسته، انجذب إلى معلّم المدرسة الّذي أحبّه وقرّبه إليه واستضافه في بيته، ليلعب مع ابنه (النذير)، " لعلّي استطعتُ أن

1 - المصدر نفسه، ص: 129.

أسأل المعلّم ذات مرَّة لماذا يهتم بي أنا بالذات دون بقية الأطفال؟ فابتسم ... لعلّه صمت طويلا قبل أن يقول : لأنّك طيب، ولأنّك تلميذ متفوِّق، ولأنّي أريد أن تكون مختلفا عن كلّ هؤلاء الذين يقودون القرية إلى التهلكة ، وأولهم جدّك."[1]

لطالما عانى الطفل من الوحدة والكآبة، ولكن حضور أسرة المعلّم في حياته جعله ينعم بأيّام سعيد ومليئة بالسرور والحبور، بيد أنّ فكرة الرحيل والموت المفاجئ، ظلّت تلازم الطفل (لاكامورا)، فقد تعوّد على اصطحاب أترابه إلى الوادي حيث النهر يجري والصغار يلعبون على رمال ضفافه، اتبع الوادي العديد من الصغار، استغرب (لاكامورا) لما لمْ يبتلع اليمّ النذير وأخته الصغرى" لماذا لم أكن أغرق ... لماذا لم أكن أموت؟ كنت أستحق الموت أكثر منهم لأني من كان يستدرجهم إلى الوادي، كانوا يموتون بينما أبقى أنا حيثما أكون، فلا أعرف كيف أنقذهم، لا أعرف كيف أجرّهم سريعا إلى الشطّ و لا أعرف كيف أعيد الحياة إليهم، كنت أجثو على ركبتيّ أمامهم وأنظر إليهم يموتون، لأبدأ بالبكاء عليهم ! ثم أعود دونهم إلى البيت."[2]

واجهت هذه الشّخصية سخط النّاس ونفورهم، فهم يرون أنَّه وجه شرٍّ أباح لهم هذا التطيّر منه، لهذا أطلقوا عليه نعت لاكامورا؛ لأنّه يلحق الضرر بغيره وليس له الحق في الموت براحة " كانت لاكامورا مرتبطة بالرجال الوهميين وبالشجاعة الغمضة الّتي لم تكن سوى سيفا صدئا وحصانا لا يركبه كلّ النّاس، كانوا هم الّذين صاغوا أولى أبجديات الموت وقوفا."[3]

❖ إن فنّ التلقيب أمر شائع بكثرة وعلى نطاق واسع في الأوساط الشعبية ، وفي اعتقادنا أن الكاتبة لجأت إلى عملية تلقيب الطفل منذ صغره بـ (لاكامورا) اسما لازمه طيلة حياته لغرضين؛ يكمن الأول في إبراز موقف الشخصية في حد ذاتها ، أوفي بيئتها وما يحدث حولها ، بينما يتمثل الثاني في محاولة تصنيف أفراد البيئة الشعبية بحسب ميولاتهم وسمات اشتهروا بها ، ونرى أن هذا النوع من التلقيب لا يجد مبتغاه إلاّ في مثل هذه البيئات القروية ، وفي الثقافة الشخصيّة لسكانها.

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 36.

2 - المصدر نفسه، ص: 37.

❖ إن فنّ التلقيب أمر شائع بكثرة وعلى نطاق واسع في الأوساط الشعبية ، وفي اعتقادنا أن الكاتبة لجأت إلى عملية تلقيب الطفل منذ صغره بـ (لاكامورا) اسما لازمه طيلة حياته لغرضين؛ يكمن الأول في إبراز موقف الشخصية في حد ذاتها ، أوفي بيئتها وما يحدث حولها ، بينما يتمثل الثاني في محاولة تصنيف أفراد البيئة الشعبية بحسب ميولاتهم وسمات اشتهروا بها ، ونرى أن هذا النوع من التلقيب لا يجد مبتغاه إلاّ في مثل هذه البيئات القروية ، وفي الثقافة الشخصيّة لسكانها.

3 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 38.

تواصل الكاتبة تصوير الواقع المأساوي لشخصية (لاكامورا)، فاحتكاكه الدائم بابن المعلّم وزياراته المتكررة لبيته أدخلت النكد والشؤم على هذه الأسرة البسيطة، فقد انزعج الجد من تعلّق حفيده بمعلّمه، فتآمر مع رئيس البلدية لطرد المعلم؛ لأنّهما وجدا في حضوره وسط الأهالي بأفكاره ومواقفه الساخرة، تهديدا لمصالحهما ومكانتهما باعتبارهما من وجهاء الضيعة، وقد نجحا في مساعيهما وتم نقله إلى العاصمة بعد شكوى قُدِّمت ضدّه. فيجد الطفل نفسه مرة أخرى وحيدا منعزلا وبخاصة بعد وفاة جده (الحاج عبد الله) غير أنّ إرادته الفولاذيّة مكّنته من مواصلة دراسته بتفوّق، لينتقل إلى العاصمة أين يلتحق بكلية العلوم السَّياسيّة حيث حاز على إعجاب الأساتذة وإشادتهم بخلقه واجتهاده الدؤوب، ولكنه لم يجد في العاصمة إلاّ اليأس والإحباط والخراب على الأرصفة وفي الأزقة والأحياء الشّعبيّة، وألفى نفسه محبطا والبلاد سائرة نحو الكارثة بعد الانفلات الأمني .

وفي الجامعة تمكّن من تأسيس صداقات مع بعض زملائه، ويبقى وفيا لمبادئه النبيلة وأخلاقه السّاميّة، فلم يتورط في اللّهو والعبث، في وسط يعُجُّ بالتناقض، كان يراقب التفاوت بين الطلبة البسطاء وأولئك المحظوظين من أولاد المترفين كبار موظفي الدولة من مدنيين وعسكريين يملكون شققا خاصة وسيارات تلوي الأعناق عند مرورها، الفساد، سرقة أموال الدولة، الاغتيالات اليومية، كلّها مآسٍ أجيرته على البحث عن سند معنوي يشاركه أحزانه ويخفف عنه ضغط معاناته، وفي سعيه هذا كان يبحث عن عائلة المعلّم الّذي أحبه وكان يشعر اتجاهه وأسرته بذنب كبير، كونه كان السبب في طردهم والقضاء على مستقبلهم .

يكمل البطل دراسته الجامعية، ويبدأ رحلة البحث عن عمل، لا تتيح الفرصُ أمامه إلاّ محرِّرا في صحيفة متواضعة الشهرة، تشاء الروائية أن تصنع صدفة فنية لبطل روايتها حينما تقع عيناه على اسم (النذير) مديرا لإحدى الصحف اليومية المعروفة، يزور مكتب الجريدة ليجدد التعرف ويحي صداقتهما ويطفئ نار الشوق له وأسرته. وبعد توطد صداقتهما من جديد يُقرّ النّذير أن يؤسس جريدة مستقلة يسانده في فكرته هذه(لاكامورا)، ويسعى جاهدا إلى تنفيذها، فقد كان بأمسِّ الحاجة لأصدقاء قدماء عرفهم وعرفوه عن كثب إبّان سنوات الطفولة المبكرة أحبوه وأحبهم ولم يستطع نسيانهم أبدا. خلال زيارته رفقة النذير لبيته والدته الواقع في منطقة محظورة يترصّدها الإرهابيون، يتساءل بطلنا هل ما زالت أخت النذير تذكره؟ وهل مازالت تحبه كما أحبته عندما كانا طفلين صغيرين يلعبان في القرية " كنت هاهنا أخيرا... كنت أعرف أنني سألتقيك، انتابني يومها شعور غريب بأنني وقعت في الفخ كنتُ أنظر

إليك في صمت أقرب إلى الصلاة، ولسبب غامض شعرت أنكِ تنظرين إليَّ بإلحاح وخجل لا يخلوان من ارتباك في حضور أخيك."[1]

أسئلة كثيرة تجول في ذهن البطل مجهول الاسم، وهو يزور بيت (النذير) لأوّل مرة؛ هل ستتجاوب الطبيبة مجهولة الاسم هي الأخرى ما يكنُّ لها من حبٍّ طفوليّ بريء لا حدود له كان الموقف شديد الالتباس مرتبكا مختلطا، وكانت الطبيبة من جهتها تبدو محايدة الشّعور والعاطفة، وفي إحدى زياراته لعيادة والدة النذير المريضة، يتفاجأ (لاكامورا) حينما قدمت له الفتاة خطيبها ضابط الشرطة، هنا كانت الصدمة كبيرة لم يتحمَّلها شاب رقيق القلب مرهف الإحساس ، فكيف له أن يتقبل هذه الصفعة من أقرب الناس إلى فؤاده.

في هذه الفترة العصيبة يفارق(النذير) الحياة بعد اعتداء إرهابي، ثم يأتي نبأ آخر صاعق يفيد باغتيال زميله المصور الصحافي (كريمو)، فتبقى العقدة واللّعنة تلاحق (لاكامورا) أينما حلّ في هذا المنعطف الزّماني المتشعِّب بأحداث دمويّة، لم يعد من السّهل التفريق بين المواطن البسيط وأصحاب الوجاهة، بين المدنيين والعسكريين، الاغتيالات اليوميّة لم تُفرّق بينهم ، مما جعله يبحث عن الموت توقا في الخلاص، " وها أنا أفكر في الموت لأوّل مرّة، منذ مدّة أصبحت أمشي في الشّوارع الّتي أتوقعها الأخطر وأجوب الأزقة الّتي أتوقعها الأقتل، كلّ حواسي تعطّلت فجأة، تحولت من صحفي حذر إلى شخص خالٍ تماما من الحذر ... كنت أمشي في الشوارع بلا رغبة في الاختباء أو الاحتماء بأحد." [2]

لكن تشاء الأقدار أن ينمو الأمل وسط اليأس والدّمار، وبالتالي تنزاح العتمة عن (لاكامورا) ويحلّ النور محلّها، فتنقلب الحظوظ لصالح البطل (مجهول الاسم)، يوم انفجرت سيارة مفخخة على مقربة من مديرية الأمن، ويكون أحد قتلاها الضابط خطيب الطبيبة فانفتحت أبواب الأمل، ووجد البطل نفسه وجها لوجه أمام حبيبته الّتي أوشك أن يفقدها، إذاً الأمل انبثق من الموت، فقد اشتدت نوبات القنوط واليأس على بطلنا لتختفي الساعات القاتمة الطوال، وتبزغ شمس الحياة والأمل " لم يكن لأحتمل فقدانك بعدئذٍ حتّى وأنا أجر انكساري بعيدا وأمشي على الزّجاج المكسور، لأجل أن أنتصر بالحبّ على القتلة على الّذين يتربصون بي أيضا دون أن يعرفوا أنني أبقى لأجلك ولأجل أن أعيش في وطن وجدته فيك."[3]

---

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 94

2 - المصدر نفسه، ص:151.

3 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج ، ص: 174- 175.

لاكامورا ابن الثلاثين سنة حقق خسائر كبيرة أكبر من عمره ، فكل الّذين أحبّهم رحلوا وبقي هو يجوب غرف الموتى يعزي أهليهم إلى أن ضاق قلبه بكل هذا القتل العمدي إلى أن تمّ تفجير مديرية الأمن، حادث أرقه و أقضَّ عليه مضجعه، فكيف لجهاز هام أن يقف عاجزا عن تدبير أمن ضابطه المدججين بالسّلاح لحماية الدولة، فكيف إذن بالمواطنين العزل البسطاء من يحميهم ؟ ومن يدافع عنهم ؟ هل كان من المفروض على بطلنا أن يتفرج والموت يخطف خطيب حبيبته ؟ هل كان منطقيا أن يسعد بتلك القسمة العادلة ؟

يجد نفسه غير سعيد بالمرّة، يقول " كنت أبكي غموض المرحلة، أبكي النذير الّذي رحل قبلا و أبكي كريمو وكلّ جيلي الّذي عاش يتيماً قبل موته... أبكي جيلاً آخر يولد من نفس الملجأ .. يولد يتيما بلا أب ولا أم ولا وطن ولا حلم ..."[1] ولكن حاجة الفتاة (الطبيبة) إليه بعد فقدها لأخيها وخطيبها جعله يشعر بالرضا وأنّه يعيش لأجل إسعادها وهذا ما سعى إلى تحقيقه .

هكذا تكون قد تحدّدت لنا بعض ملامح شخصية (لاكامورا) وبخاصة النفسيّة ولكن ترْك هذه الشّخصية بدون اسم جعلها تفقد سمات وميزات كان يمكن أن يحقّقها وجود اسم دال عليها، وذلك أن للأسماء معانٍ ودلالات، وهي مرتبطة بالوجود والشّكل والملامح الاجتماعيّة والثقافية بشكل غير قابل للانفصال، كما أنَّ الاسم يعطي لصاحبه كياناً مجسداً يضفي عليه مسحة واقعية ونوعا من التقدير والشخص بدون اسم، هو نكرة عديم اللّون والمظهر، وحتّى وإن كانت الكاتبة ياسمينة صالح أطلقت عليه لقب (لاكامورا) لدلالته على هالة النّحس الّتي لازمته وهو يعود كل مرة فارغ اليدين ، إلاّ أن هذا لا يشفع لها حينما قدمت حبيبة البطل وأخت النذير مجهولة الاسم والاكتفاء بوظيفتها (طبيبة) .

ومن الشخصيات التي وظفتها الكاتبة ياسمينة صالح لتجسيد رؤيتها الفنية، وأداء أدوارها في تحريك الأحداث وتأجيج الحسّ الدرامي، نجد عمي العربي، النذير، كريمو.

- **النّذير**

من الشَّخصيات الذكوريَّة الفاعلة داخل الخطاب الروائي وطن من زجاج، نجد شخصية (النذير) الابن البكر لمعلّم قرية جنان الحاج عبد الله؛ لاسمه دلالة واضحة على الإنذار و التحذير من التجاوزات الحاصلة على مستوى البنى التحتيّة للمجتمع، وقد ساهمت طبيعة

1 - المصدر نفسه ، ص: 170.

وظيفته في فضح الأصوليين و الخونة ، فهو صحفيّ يكتب عن معاناة وطنه، ينتظر موته بين حين وآخر، إنّه بمثابة ناقوس خطر يدق ليستيقظ الوطن .

جمعته علاقة صداقة قوية بـ: لاكامورا أيّام الصّبا، حينما كانا يقضيان ساعات طوال في المذاكرة واللّعب واللهو في (الجنان) وعلى ضفاف النّهر، غير أن مغادرة أسرة (النذير) للقرية حال دون استمرار هذه الصداقة الّتي انقطعت لسنوات، لتعود فتظهر من جديد عندما قرر "لاكامورا" زيارة مكتب (النذير) في الصحيفة الّتي كان يعمل بها، يصف الراوي هذا اللقاء بقوله: "كان شابا وسيما ونحيفا، قلق الحركات، بدا لي صغيرا بشارب كأنّه رسمه بقلم رصاص ."[1]

يقرّر (النذير) بعدها تأسيس جريدة مستقلة رفقة صديقه، يكون لهما حق بناء فكرتها عن جدارة، سماها "مدى الجزائر" شعارٌ جاهز يكشف عن رغبة في التعبير بكل حرية عن حقائق دون مراقبة تحذف ما تراه يعارض مصالحها.

مرّت الأيّام على النذير باردة تارة وساخنة تارة أخرى نتيجة للانفلات الأمني والقتل الّذي طال الصحفيين والإعلاميين، وحدث البركان المتوقّع حينما حاول الإرهابيون اغتياله فنجا لكن ظلّ طريح فراش المرض في المستشفى فاقدا للوعي تحت العناية المركّزة والأمل في شفائه يتضاءل يوما بعد يوم . تمكّنت الروائية ياسمينة صالح من تصوير ساعات وأيام وليالي مكوثه بالمستشفى ببراعة كبيرة ، كما أنها جسّدت بدقة كبيرة مشهد وفاته وشخّصت بجرأة أكبر مشاهد الحزن والكآبة التي حلّت بأسرة (النذير)، وحالات الخيبة والانكسار الّتي انعكست بالسلب على نفسية لاكامورا.

بطريقة تراجيدية وقع نبأ وفاة (النذير) صاعقة عليه "كانت الأشياء تبدو لي هلامية وغير واضحة وقد صار الموت هاهنا، من قبل فقدت أشخاصا أحببتهم، فقدتُ الّذين تجمعني بهم صلة الدّم، فقدتُ وطنا لم أعشه كما كان يجب على إنسان مثلي أن يعيشه وفقدت استقراري وأمني فقدت أحلامي وفقدت حاجتي إلى الحلم أصلا، فقدتُ ابتسامتي وشعوري بالأهمية إزاء نفسي فقدت كرامتي، فقدت كبريائي، فقدت كل شيء تقريبا، وها الموت يعرّيني ثانية أمامك وأمام نفسي ." [2]

- كريمو

---

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج ، ص: 60.

2 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 108.

اسم (كريمو) تحوير لاسم (عبد الكريم)، وهو اسم شائع في الجزائر، ولكن نرى أنّ الاسم هنا لم يعط دلالة الشخصية، وإن كان لها تأثير على الشّخصية المحوريّة في الرواية الّذي يشعر اتجاهه بالإعجاب تارة وبالشفقة تارة أخرى، لأنَّ حياته عرفت الكثير من النكبات والنّكسات، فكلاهما غمرهما اليتم المبكّر، وكلاهما لم يقدر على التواصل مع الوطن فراح (كريمو) يبحث عن الهجرة إلى الخارج، أمّا (لاكامورا)، فلم يهاجر إلى الخارج بل فضل البقاء في بلده، لقناعته أنّ البلدان الأخرى لا تستوعب جرحه، طالما يلازمه إحساس بالعجز في العيش بعيدا عن مكان ما يزال يعتقد أنّه خُلق لأجله.

أوّل لقاء يجمع (كريمو) ببطل الرواية، كان في مقر أحد الأحزاب السياسية حيث أقيمت ندوة صحفية لطرح حلول للأزمة الجزائرية، تجمعهما مهنة واحدة، فـ(كريمو) مصوِّرٌ درس فن التصوير في فرنسا بعد مسابقة فاز على إثرها بتذكرة السّفر إلى هناك، كانت المسابقة تعتمد على التقاط صورة الوطن، فالتقط صورة امرأة على قارعة الطريق، وقد وضعت "يافطة" مكتوب عليها (القانون طردني من بيتي) .

بعد قضاء سنتين من الدراسة فكّر في الاستقرار النهائي في فرنسا والعمل بأيّ صحيفة أو مؤسسة إعلامية، ولكن كان محكم عليه بالعودة إلى الجزائر؛ لأنَّ دراسته تكفّل بها أساسا المعهد، وأوراقه غير كافية للحصول على الإقامة هناك. كان (كريمو) واحدا من المولعين بالصورة، كان مصوّرا مجنونا تلك طريقة مُثلى في القول إنه كان بارعا أيضا،ومدهشا ورائعا."[1] كلّ هذه المؤهلات لم تشفع له بالبقاء خارج الجزائر، عرضت عليه وكالة الأنباء منصب العمل كمصوّر، قبِلَ وعاد .

هو الّذي عاش يتيماً، وكأنَّ الكاتبة تُصرُّ على عقدة اليّتم حين تتحدّث عن الوضع الاجتماعي والأسريّ للشخصيّة الفاعلة الأولى(لاكامورا) وصديقاه (النذير) و(كريمو)، هذا الأخير الذي وجد نفسه في سنّ الخامسة في ملجأ حين قررت أمه الزواج من رجل "محترم" ووالدٌ لم يأتِ لزيارته على الرغم من أنَّه يعرف أنه يقيم في ملجأ.

هذه الظروف صنعت منه رجلا قاسي القلب لا يأبه لمشاعر الآخرين، حتّى حين أحبّ معتقدا أنّ الحبّ سيمحي ما تبقّى من كرامته المجروحة، صُدِم بالرفض والتهديد بالقتل والإهانة بنعتِه بـ(ابن الحرام) انكسار رهيب هزَّ كيانه، ليقرّر في لحظة جنون الانتقام من كلّ الّذين

1 - المصدر نفسه، ص: 129.

أساؤوا له " بسرعة تحولت حبيبته إلى عشيقته، منحتْه نفسها عن حبّ، كان يشعر أنه لم يخُن ، ولأنّه كان ينظر إلى نفسه كابن حرام حقيقي... "[1]

لم يتمكّن من تحقيق تواصل اجتماعيّ، فلم يجد معرضة لهذا الوضع إلاّ بالانتقام علّهُ يشفي غليله، ولم يتوقف عند هذا فحسب، بل أصدر كتابا ضمَّ صورًا، سمّاه الصور اللقيطة لنساء مطرودات من منزلهن قانونيا، ورجال سُرِّحوا من وظائفهم باسم القانون والأطفال المولودين في الملاجئ قانونيا، وهو الّذي كان يرى الصورة هي الذاكرة الأبدية " يتكلّم عنها كلقيطة في زمن لقيط "[2]

في مشهد درامي ، يُصوَر لنا السّارد نبأ مقتل (كريمو)، مات وحيدا كما عاش طيلة حياته وحيدا " هذا النوع من الموت يحتاج إلى صورة استثنائية، ربما حلُم (كريمو) نفسه بالتقاطها الصورة الّتي كان يبحث عنها في النهاية، كان يريد أن تكون تأريخا حقيقيا وصادقا لوضع اسمه: الموت في حالة الموت."[3]

- **الرشيد**

شخصية غير متحركة في الرواية؛ لأنّه يقتل على يد الإرهابيين في بداية العمل الروائيّ لكن يظل محورا من محاور الرواية في بداية العمل وفي وسطه أيضا حين يتذكره الراوي، واسم (الرشيد) تعني العاقل المتزن المتدبر للأمور، ومن خلال الرواية نجد أنّ هذه الصفات لم تعد موجودة فعلا، فالإرهاب وما يرتكبه ضد المواطنين والدولة وطريقة التخلص منه وموقف النّاس منه بالقبول أو الرفض يوضح أنه لا رشيد في هذا الوقت بين الجميع.

- **الحاج عبد الله**

جدُّ الراوي في رواية وطن من زجاج ، لا يذكر اسمه هكذا إلاّ مرّة واحدة على لسان رئيس البلدية حين يخبره أن المعلم شخص وغد وسيضع حداً لاستبداده، والعبودية في هذا الاسم جاءت لله تعالى،فهو القادر على كل شيء، ولم تجيء لصفة معينة من صفاته تعالى كأن يقال عبد الجبَّار أو عبد القادر،ومثل هذه الشخصيات المقربة من السلطات الاستعماريّة، كانت ترى أنّها قادرة على فعل أيّ شيء تمارس تسلطها وجبروتها على الفلاحين المستضعفين، وما كان يفعله في الرواية يدل على هذا ويثبت ملائمة الاسم على رغم من أن بعض الروائيين يمكن أن يسمي عبد الجبار مثلا ليدل على التّسلط و الاستبداد.

---

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 134.

2 - المصدر نفسه، ص: 149.

3 - المصدر نفسه، ص: 130.

- **المعلم**

لم يحدد الراوي في وطن من زجاج اسما له بل فضّل ذكر مهنته (المعلم) الّذي يعني التوجيه و تقديم الحكمة والعقل والتدبر، كما يعني العلم والفلسفة، ويعني أيضا عمل الأنبياء ومعاناتهم "ويكتسب الاسم قيمة من أفعال الشخص التي بالضرورة تعكس داخله، وهكذا يكتسب الاسم الدال على الشخص شهرة وقيمة بناءًا على ما يعكسه من إيحاءات من حيث المبدأ وما يؤكده الشخص أو العمل نفسه لدى المتلقي"[1].

وهكذا كانت هذه الشّخصية في إطار الرواية تعبر عن السّمات الّتي يتحلى بها المربي و الوظيفة الموكلة له، ولكن الواقع الروائيّ عارضه و همشه، فقد طُرد من القرية، كما يطرد الأنبياء من أوطانهم وعذب في حياته، فعمل حمّالا في الميناء لنقل البضائع ، يعود إلى بيته منهكا ويصبر ولا يخبر أحدا من أهله، وبالتالي فإنّ دلالة الاسم تنطبق على صفات الشخصية.

- **المهدي**

اسم تهكمي فقد كان شابا مستهترا ابنا لضابط كبير له سهراته الماجنة شاذ جنسيا فجأة يتحول للنقيض تماما وليس للوسط فيطلق لحيته ويقصر ثوبه ويتزوج وترتدي زوجته النقاب

- **نبيل**

يوحي بنبل الأخلاق و الرفعة عن الدنايا، اسم كان يعني قديماً صفة لأشخاص من الطبقة الأرستقراطية، وكانوا يتصفون بالمجون والخلاعة واللاعمل والشّخصية على رغم من أنّها في وطن من زجاج تظهر فقيرة ولا تنتمي لمثل هذه الطبقة إلاّ أن حياته كانت تشبههم في المجون ، يقبل أن يصادق المهدي ويعاشره جنسيا من أجل المال

وتبعا لما سبق، نجد أن الشخصيات في رواية وطن من زجاج على ثلاثة أقسام من حيث الأسماء هناك من لا اسم له مطلقا رغم انه محور الرواية كالراوي والمحبوبة وشخصيات لها أسماء واضحة ومحددة وشخصيات لم يذكر لها اسما ولكن ذكر لها صفات تدل عليها مثل العمة رئيس البلدية الضابط زوج أخت النذير عامل الاصطبل و صاحب المقهى .

و بناءا عليه، استطاعت المؤلفة أن تحسن اختيار أسماء شخصياتها راويتها وتوظفها بشكل يؤكد تمكنها من المسك بكل خيوط العمل الروائي فحَمّلتها بعدا جماليا، كما حُمّلت بدلالة النهايات المأساوية (النذير، عمي العربي، كريمو)، وبالتالي كان للموت بعدا

1 - أمل التميمي: السيرة الذاتيّة النسائيّة في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب بيروت، لبنان، ط1، ص: 190.

جماليا للانعتاق والتحرر من الظروف السيئة ومن الانهزامات المتكررة والخيبات الموجعة الّتي ترسخ في ذهن القارئ حيرة ، وتثيره لطرح أسئلة وجودية عن تناقضات المجتمع.

ومن الواضح أنّ الروائية ياسمينة صالح استطاعت أن تتقن تقديم شخصياتها في العمل الروائي بدقة بدءا من الأسماء و التركيبة النفسية للشّخصية و الوظيفة المنوطة بها داخل الخطاب وعلى الرغم من أن الأحداث تدور في محورها حول الراوي لاكامورا والنذير؛ فإنّ الكاتبة وظفت شخصيات أخرى بطبائع متنوعة وصفات مختلفة يجمعها وطن واحد يشهد ظروفا سياسية طارئة و تقلبات في موازيين القيم و المثل.

إذا حاولنا رصد بنية أسماء الشخصيات عند الروائيّة فضيلة الفاروق، فإننا نجدها اعتمدت في تسمية أسماء شخصياتها على منظومة اسمية معينة ففي رواية (تاء الخجل) فركزت على أسماء ذات بعد تراثي، لها حضورها البارز في الذاكرة التاريخيّة والاجتماعيّة، فالشّخصية المحوريّة (خالدة مقران) اسمٌ يحيل القارئ إلى قبيلة بني مقران الّتي ينحدر منها الشيخ المقراني قائد المقاومة الشّعبيّة الشهيرة في مواجهة الاحتلال الفرنسيّ للجزائر.

- خالدة

اسم (خالدة) المشتق اسما للفاعل، للدلالة على الخلود والبقاء، يحمل معنى الاستمرار إلاّ أنّ هذه الدلالات تتعارض مع مظاهر الحياة، تقول (خالدة) عن نفسها :" كنت مشروع أنثى ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف، كنت مشروع كاتبة ولم أصبح كذلك إلاّ حين خسرت الإنسانة إلى الأبد، كنت مشروع حياة ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشرة."[1]

تختار(خالدة) مهنة المتاعب فتشتغل بصحيفة مستقلة، تُجري عديد التحقيقات عن واقع المرأة، وما تعانيه من مشاكل وحجم معاناتها، لتكشف عن حقائق مجتمع كرّس كل القيّم لإدانة المرأة والحطّ من قيمتها والقضاء على إنسانيتها. تُكلَّف بالتحقيق في قضية فتيات مغتصبات من طرف إرهابيين، تمّ تحريرهنّ ومعالجتهن في المستشفى الجامعي بقسنطينة، فتهتم بالكتابة عن تجربتهن المريرة .

تمارس خالدة إضافة إلى عملها الصحفي، كتابة القصص والروايات، كونها تملك الحسّ المرهف والأداة الفنيّة اللازمة للتعبير، وهذا كفيل بجعلها أحد أهم كتاب الرواية، غير أن الأوضاع الأمنيّة في التسعينيات حالت دون مواصلتها لعملها، فكثير ما أُعيقت مهام

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 15

الصحافيين و المثقفين وتعرّضوا لمضايقات وثل الأمر في الأخير إلى استهدافهم، فقررت الرجوع إلى قرية بني مقران ببلدة آريس في الشّرق الجزائريّ.

- (يمينة)

اسم لشخصية محرّكة لأحداث رواية (تاء الخجل)،و لتبرز الكاتبة مكانتها ضمن المتن الروائيّ اتخذ من اسمها عنوانا لفصل من فصولها، يمينة الفتاة الّتي أقامت حولها (خالدة مقران) تحقيقا صحفيا بعدما تعرضت لخطف واغتصاب من طرف جماعة إرهابيّة، وقد اختارت لها الروائية من الأسماء (يمينة) للدّلالة على اليمن والطهر والعفاف . إنّه اسم مُحَوَّرٌ من (أمنية أو آمنة) بما يحمله من معاني الأمن والأناة والاستقرار، بيد أن هذه الشّخصية لم تأخذ من اسمها إلاّ نصيباً ضئيلا فقد عاشت ظروف اجتماعية قاسية في منطقة ريفية لا يقيم اعتبارات لحياة المرأة خارج حدود العادات والأعراف، فحرمت من مواصلة دراستها كما حلمت يوما، لتتفاقم معاناتها حينما تتعرض لعملية خطف إرهابي وبعدها إلى حادثة اغتصاب شنيعة " فكشف الجسد عن كلّ ما عاناه من آثار التعذيب وخدوش وبقايا جراح، بقيت طريحة فراش المرض بعدما مزّق الإرهابيون أحشاءها تمزيقا."[1] لتلفظ أنفاسها الأخيرة في المستشفى الجامعي بقسنطينة .

إنَّ اسم (يمينة) نقل هذه الشّخصيّة من نكرة إلى معرفة، وشخّص في الوقت ذاته للقارئ بعضا من ملامحها، فاسمها داخل الخطاب الرّوائيّ نراه يؤدي نفس " الوظيفة الّتي تؤديها في الحياة الاجتماعية تماما، فهي تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي، لكن هذه الوظيفة لم تترسخ بعناية في الأدب إلا مع الرواية." [2] الّتي عمدت فيها الكاتبة إلى انتقاء أسماء لشخوصها الروائية بعناية شديدة، فنجد من الأسماء الدينيّة(أحمد، محمود، يمينة،ياسين عيْشة، أم كلثوم) ومن الأسماء التراثيّة الموظَّفة نلفي أسماء (مسعودة، كنزة، تونس، ريمة). وهذا الأمر نعدّه ملمحا إيجابيا يؤكد حضور التراث القديم في خطاب فضيلة الفاروق الروائيّ ما يبرهن أصالتها واعتزازها بتاريخ أمتها وتراثها .

بانتقالنا إلى روايتها الثانية (اكتشاف الشهوة)، نراها تعتمد على منظومة اسمية أخرى حيث اقتصرت تسميات بعض الشخوص بأسماء مختصرة تحمل كثافة حكائية حيث تختزل برنامجا حكائيا لا تكشف الروائيّة عن الأسماء الحقيقيّة لبعض الشخوص إلاّ في الفصل الأخير "فغموض الاسم و الكيفية الّتي يستعيد بها وضوحه، تتعلق بالتحولات الّتي تلحق صورة الاسم من

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل ، ص: 22.

2 - إيان واط: نشوء الرواية ، تر: ثائر ديب، دار شرقيات ، القاهرة ، ط1، 1997، ص: 21.

جراء التقلبات الّتي يكون عرضة لها في المتن الروائي"[1] و المثال الأوّل لهذا الغموض في التسمية يظهر مع الشّخصية المحوريّة المؤدية لدور السّاردة متّكئة على ضمير المتكلم هي (باني بسطانجي) ولعلّها اعتمدت على مثل هذه التسميات (شاهي، مود، ايس) لتُحدث نوعا من التجديد على ملامح الشّخصيات، وهذا ما يبرز في روايات تيار الوعي حين ما لجأ بعض كتاب الرواية إلى رموز حرفية أو أرقام، كأسماء لشخصيات روائيّة وفي هذا تأكيد منهم أن اسم الشخصيّة لا يعني الكثير مقارنة بمواصفات أخرى يرونها ضرورية لتحديد ملامحه كالأوصاف الجسمانيّة والأحوال النّفسيّة .

وهذا لا يعني أنّ الكاتبة استغنت عن الأسماء المحفوظة في الذاكرة الشّعبيّة بل نجدها تستغلها استغلالا حسنا حين حديثها عن شخصية (عمي العربي بسطانجي) واصفة إياه بالعمّ للدلالة على الوقار والاحترام الّذي يتركه الشخص ذو التجربة الحياتية الثريّة جاعلة منه شخصا محبوبا ، و المعنى ذاته نلمسه من اسم زوجته (محبوبة) وبعضا من الأسماء ذات البعد الديني (إلياس، شرف، عبد الستار).

تركت فضيلة الفاروق الشّخصية المحورية بلقب (باني) دلالة على التدليل والترحيب بها كنوع من الترخيم، تعيش في أسرة فقيرة في حيّ (شوفاليي) الشّعبي بقسنطينة، والدها شرطي فقير معدم ،تبدو عليه ملامح الصرامة والقساوة في التعامل مع أبنائه، لهذا ظلت "باني" طيلة حياتها تعاني القمع والإقصاء، وممّا زاد في معاناتها شعورها بالضياع والشتات في بلاد الغربة خاصة وأن زوجها لم يبادلها مشاعر حميمية، وحتى تتحرر البطلة من عاملة زوجها السيئة انشغلت بإقامة علاقات عاطفية أخرى، بعدما وصفت معاشرته لها بعملية اغتيال لكبريائها وإهانة قاتمة لوجودها "حقارتي بدأت من هنا، من هذا الزواج الّذي لا معنى له، من هذه المغامرة الّتي لم تُثمر غير كثير من الذلّ في حياتي، وكثير من الانهزاميّة والتلاشي والانتهاء في غاية السخف، كانت تحدث لي أمور لا أفهماه، أمور تجعلني أنتهي، وأتوقف لحظة اتخاذي لقرار الزواج، خمس وثلاثون سنة وأنا بانتظار عريس يليق بحجم انتظاري." [2]

- **مود**

تلجأ السّاردة البطلة في اكتشاف الشهوة إلى حذف اسم زوجها و تحويره إلى (مود) و لا تأتي على ذكره صراحة إلاّ على لسان والدتها بعدما تقرر الطلاق منه " مولود رجل تتمناه كل

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص:261.

2 - فضيلة الفاروق : اكتشاف الشهوة، ص: 5.

مرأة قالت أمي" [1]شخصية لا تعترف بوجود (باني) في حياته، ولا تبادلها المشاعر الّتي تحتاجها المرأة وهي تعيش اغترابا حسّيا ومعنويا، يحتقرها وينظر غليها بتعالٍ : حين مرّ شهر على حياتي معه شعرت أنني عشت معه قرنا من الزّمن، إذا كانت أيّامي معه ثقيلة رغم أنها فارغة ووحده الزّمن كان يتسع من حولي، أمَّا أنا فقد كنتُ أتقلّص وأصغر، وأتحوّل إلى صفر ."[2]

في اعتقادنا إن إحساس (باني) الحادّ بالألم جعلها لا تتوانى عن الإسهاب في وصف الجسد وسرد معاشرتها لكل من (إيس) ومن ثمّ (شرف) وبعده (توفيق بسطانجي)، "هنا تلعب اللّغة دورا مهما في إنجاز فعل الإغراء."[3] حينما توغل (باني) في عرض تفاصيل علاقاتها والّتي لا نرى لها مبررا سوى إحساسها بالضياع واختيارها لمنحنى فوضوي نمطا لحياتها في باريس على اعتقاد أن تحرّر المرأة ليس لأجل الحرية في مناحي معيّنة من الحياة الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة فحسب، وإنّما القصدية كانت لأجل الحرية الجنسية للمرأة "في الجزائر المرأة تعيش تحت النعال ."[4] لهذا تتساق إلى فخاخ (إيس) رغبة في أن تعيش لحظات سعيدة تشعرها بنشوة الحياة وتوقًا إلى الخلاص بوعي تام . وما تلبث أن تقيم علاقات مشابهة مع (شرف) وبعده (توفيق بسطانجي) غير أن إدراكا ظلّ يلازم مخيلتها أنّها أصبحت عاهرة في نظر أختها (شاهي) وأخيها (إلياس)، ونظرة احتقار من المجتمع المحيط بها .

(باني) الّتي تستيقظ في الثلث الأخير من الرواية على واقع جديد، تفاجئ الروائيةُ به القارئَ، فتجد البطلة نفسها تعاني من اضطرابات نفسية وحالة اكتئاب حاد بعدما استيقظت من غيبوبة شبه كاملة فقدت خلالها جزءا من ذاكرتها والغريب في الأمر أن شخوص الرواية الّذين قدموا أدوارا وأدّوا أفعالا داخل النسيج الحكائيّ، ما هم إلاّ من نسج خيالها ولا وجود لهم في واقع حياتها، أسماء صنعتها (باني) لشخصيات وهميّة أثناء ممارستها لفعل كتابة القصص والروايات في فترة مكوثها بقسم الأمراض النفسية بمستشفى قسنطينة .

بعد هذا الكشف الجديد عن الوجه الثاني للشخصيات التي سبق وأن كوّن القارئ حولها فكرة ، فـ(مولود العربي) هو الاسم الحقيقي لـ: (مود) حرّفه له الأصدقاء في المهجر ليتناسب مع شقرته وملامحه الغربية ... شاب جزائري قُتل في باريس في مونبرناس سنة 1999،

---

1 - فصيلة الفاروق: اكتشاق الشهوة، ص: 105.

2 - المصدر نفسه، ص:10.

3 - سعيد بن كراد: السّرد الرّوائيّ وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط1، 2008، ص: 61.

4 - فضيلة الفاروق ، المصدر السابق، ص: 35.

تعرّض للضرب المبرح من طرف شبان فرنسيين عنصريين، مات أعزبا متأثرا بجراحه وهو في الأربعين من عمره ."[1]

يمثّل (مود) أنموذجا للشّخصيّة العربيّة المنسلخة عن أصلها، الفاقدة للهوية العربيّة الأصيلة العابثة بتعاليم الدّين، غير ملتزم بتنفيذها، هذا الفقدان يؤدي به إلى أعماق التلاشي والنزوح نحو تخوم الفوضى والعبث بكل التقاليد الدينيّة والأعراف الاجتماعيّة، " مود ... شرب حتّى الثمالة البارحة ، وبالأكيد لن يقاسمني متعة الصيّام ، سينهض ظهرا وسيدخّن سيجارته المقرفة ويشرب كوب النسكافيه على مرأى مني ." [2]

يقيم (مود) عدة علاقات عاطفيّة مع نساء أجنبيات، أمّا زوجته (باني) فيحتقرها وينظر إليها بتعالٍ فهو " رجل لا يجيب على كلّ الأسئلة، كثيرا ما يعلّق أسئلتي على شمّاعة من الصمت وينصرف إلى عمل ما يخطر على باله فجأة."[3] تخفي شخصية (مود) النظرة الهاضمة لأبسط حقوق المرأة، المعاشرة بالحسنى، هذا المنطق الجائر في نظرنا "يعكس الفعل الشرس للنسق الذكوري سلوكياته ومرجعياته القائمة على احتقار الأنوثة الّتي تقع فرسية المجد السلطوي."[4] يتعامل معها بسياسة الإقصاء والتهميش وفرض الوصاية، يحاول أن يجردها من مساحة التفريغ ويحصرها ضمن بوتقة وحيدة تتلخص في تقديس الأعراف والتقاليد.

- **إيس**

أمّا اسم (إيس) فهو لشاعر لبناني من أصل فلسطيني، اغتيل في شوارع بيروت برصاص مجهول، اتضح فيما بعد أنه لم يكن المقصود بالقتل، إذ لم يكن له توجّه سياسي معي، كان من أولئك الشّعراء الذين يعتبرون الشعر قضية إنسانيّة."[5]

في بداية الرواية تتعرف البطلة المحوريّة في الرواية (باني) بـ (إيس)في بيت جارتها ماري تربطهما علاقة غرامية، لكن (إيس) عرف بأنه متزوج ويخون زوجته كلّ يوم ... شعرت أنه رجل مختلف عن كلّ الرّجال وبيني وبين نفسي، ذعرت من لمسة يده، ومن نظرة عينيه اللامبالية، من شكل جسده المثير ... قدّمته لي ماري قائلة:

---

1 - فضيلة الفاروق : اكتشاف الشهوة ، ص: 106.

2 - المصدر نفسه، ص: 64.

3 - المصدر نفسه، ص: 10.

4 - وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصّة والرواية الأنثويّة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الجزائر، ط1، 2008، ص: 200.

5 - فضيلة الفاروق: المصدر السابق ، ص: 108 .

احذري منه إنّه نسونجي كبير ! "[1]

يعرض (إيس) من خلال مواقفه طبيعة العلاقة الذكورية الأنثوية بما تحويه من حقائق وتناقضات وعلائق حميمية، مركزا بذلك على علاقة الوظيفة الجنسيّة دون التفكير في الارتقاء بشعور الذات الأنثويّة إلى مصاف التواصل العاطفيّ والاستقرار الاجتماعيّ والنّفسيّ لهذا ظلّت علاقته بـ (باني) مشدودة إلى الحاجة الجنسيّة دون غيرها، وبالتالي كانت نتيجة العلاقة الفشل والحكم عليها بعدم الاستمرار .

في الجانب المقابل لمثل هذه العلاقات المنفتحة والمتحررة من الأعراف، تصادفنا شخصية (إلياس) أخ الشّخصيّة المحورية (باني). انتقت الكاتبة اسمه من التّراث الدينيّ والتّاريخيّ الأصيل للدلالة على إحياء الأمجاد والتمسك بالأصالة، فلهذا الاسم حضور متميز في الذاكرة الشّعبيّة لِما يحمله من وقار وتعظيم للشخصيات الدينيّة الّتي تحمله.

تبدو شخصية (إلياس) الأكثر إلزاما بالتقاليد والأعراف الاجتماعيّة، كونه يمثل السّلطة الأبويّة، تقول عنه السّاردة:" أخي إلياس، قبضة الحديد الّتي يخنقني بها النّظام الأبوي الّذي نعيش تحت رحمته."[2] بالنسبة له خُلقت المرأة لأداء واجبين؛ الولادة وتربية الأبناء وطلاق أخته (باني) سيلحق وصمة عار للعائلة، وهذا ما لا يتحمّله ولا يريده أن يحصل بأيّ حال من الأحوال حتّى وإن ساءت حياة أخته ووصلت إلى طريق مسدود، يقول النّص: "... فإذا بإلياس يلحق بي ويقول لي بغروره الأجوف:

سنسوّي الأمور غداً، وكلّ شيء سيعود إلى طبيعته.

نظرت إليه، لاشيء تغيّر في غنجهيته، عيناه لا تزالان كإشارات المرور تضيئان بالأخضر ومرة بالأحمر، ومرة أخرى تعِدان بالجحيم.

الحياة بيننا مستحيلة، لا تحاول !

لكنّه لم يعبأ بما قلتُ، رمى تعليقه قائلا:

أنا الّذي أقرر ولستِ أنت. " [3]

تتكسر غطرسة (إلياس) وتجبّره بعدما أصيب برصاصة في الساق حين كان في الخدمة الوطنية الثانية حيث أعيد استدعاء الشباب من أقرانه لأداءها كطريقة لدعم الجيش في مكافحة الإرهاب، وبخاصة بعدما انزلقت الأوضاع في البلاد إلى الهاوية. " نُزعت الرصاصة من

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص: 25.

2 - المصدر نفسه، ص: 23.

3 - المصدر نفسه ، ص: 85.

ساقه لكن قلّة الاعتناء به جعلتها تتعفن وكادت تُقطع، ثم أعطي إعفاءًا وأُرسل إلى البيت، تعلّم الذلّ في الثكنة فعاد "نُص عبد" .[1] تلازمه إعاقة مستديمة، كل هذه الظروف اجتمعت لتصنع منه شخصية تواجه الواقع المزري بخضوع واستسلام .

ومن أسماء الشخصيات البارزة في المتن الروائيّ (اكتشاف الشهوة)، نجد بعضا من الأسماء المعاصرة (توفيق، شرف، ماري...)

- **توفيق بسطانجي**

شاب جزائري قسنطينيٌّ مغترب يعيش في فرنسا، يعمل أستاذا في معهد موسيقى بمرسيليا،وانتقل للسكن في باريس، أين استأجر شقة في نفس العمارة التي تقطن فيها (باني) الجامع المشترك بينهما ؛ حبهما لفن الغناء والعزف وعشقهما لمدينة قسنطينة، كما أنّهما ينحدران من نفس العائلة، وإن كانت صلة قرابتهما بعيدة (باني بسطانجي) من عائلة بسيطة ابنة شارع شوفالييه بحي شعبي بقسنطينة، أمّا (توفيق بسطانجي) ابن حي المنظر الجميل، الحيّ الراقيّ للطبقة المخملية في قسنطينة، هو ابن العزّ، ابن المشاوي والعيد الّذي يتكرر كلّ يوم لطالما كانت باني وتوفيق من عائلة واحدة، ولكن الفقر كان الحاجز بينهما ."[2]

نرى أنّ فضيلة الفاروق منحت لـ(باني) و (توفيق) تسميتهما الكاملة كما هي في الواقع الحياتي (بسطانجي) اسم لعائلة معروفة بقسنطينة، ممَّا جعلها تتميز بسمات الإنسان في الحياة الاجتماعيّة وتأخذ ميزة القبول لدى القارئ، هذا من جهة، كما أنّها تحيل بشكل واضح إلى الانتماء الشّخصيّ للروائيّة الفاروق، هي أسماء غير متواترة وغير مكررة مما منحها سمة الفرادة الاسمية من جهة أخرى.

تتعلق(باني) بـ (توفيق) وترى فيه صورة الوطن الّذي اغتربت عنه، كما تجده سندها الوحيد في ساعات الشدّة وبخاصة عندما تسوء معاملة زوجها لها، ويصل الأمر به إلى الضرب الجسدي فلم تجد غير شقّة (توفيق) ملجأ تهرب إليه وتحتمي به .

من الشّخصيات الأنثويّة في رواية (اكتشاف الشهوة)، يصادفنا اسم (ماري عون) لبنانية تقيم الشّقة المقابلة لشقة (باني) بباريس، أنموذج للتّحرر من العادات والتقاليد كان لها تأثير بالغ الأهمية على الشّخصية المحورية (باني) في الانعتاق من سيطرة الزوج، كانت لها بمثابة المتنفس الّذي تلوذ إليه لتفرغ إليها همومها وأحزانها.

---

1 - فضيلة الفاروق : اكتشاف الشهوة، ص: 119.

2 - المصدر نفسه، ص: 69.

(ماري) أثارت اهتمام القارئ كونها شخصية إشكالية تباينت رؤى الشخوص الروائيّة الأخرى حولها، فهي " بالنسبة لمود ليست أكثر من عاهرة، بالنسبة لتوفيق، ماري جارة لطيفة عازفة بيانو من الطراز الرفيع، وبالنسيبة لي ـ تقصد باني ـ ماري مثل العم مُحي الدّين متمرّدة وطائشة تحب الفن والحياة ."[1]

اختارت فضيلة الفاروق اسم (ماري) للإحالة إلى المرجع الدينيّ لها، ويبدو ذلك واضحا من خلال إبراز تمسّكها بتعاليم المسيحيّة. تقول عنها الكاتبة:" ماري مؤمنة أيضا، والمرجع الإلهيّ يحضر دائما في حديثها، ولكنّها تحبّ القمار وتعتبره خطيئتها الوحيدة في الحياة."[2]

لا يسعنا المقام لدراسة كل الأسماء الّتي ألحقتها الكاتبة بشخصيات الخطاب الروائيّ (اكتشاف الشهوة)، لهذا انتقينا أكثرها حضورا وتمثيلا لعناصر الحكي، وقد وجدنا خلال التمعّن في تحليلها أنّ الكاتبة أضفت على بعض الأسماء لقب مجتمعي (جدتي، أمي، أبي، عمي العربي بسطانجي) وهي تسميات تدل على لباقتها واحترامها لأعراف المجتمع الّذي يأمر بالإعلاء من شأن الكبير ومنحه لقب (العمّ والخال ...) .

- **عمّي محي الدين بسطانجي**

ألحقت الكاتبة لقب (عمّي) باسم (العربي) الّذي يدل على النسب إلى العرب، احتراما له فلقد كان له تأثير بالغ على الشخصية المحورية (باني)، فهو رجل مولع بالموسيقى والعزف على الكامنجة، تعوّدت في صغرها الذهاب إليه ليعلّمها العزف والنوبات المكونة للمالوف القسنطينيّ (عمّي العربيّ) عشق الفنّ ومات بسببه، فقد اغتيل في شتاء 1995 في غرفته في فَندّق الزيت بعدما وصلته رسالة من أحدهم تطالبه بدفع الجزية لأمير المسلمين لقاء الإبقاء على حياته " قال لقاتله ساخرا:

- هل تظنّ أن الفن في هذه الأيّام يوفر لي الخبز، ليوفّر لك الجزية.
- على هذا الأساس أنت كافر، وتستحق الموت، وأخرج مسدسا تحت قميصه، وأفرغ ثلاث رصاصات في صدره وفرّ هاربا، لم يمت للتوّ، ظلّ سبع ساعات يقاوم الموت وفجراً مات "محبوبه" وأنا تيتّمت ."[3]

ترك غياب (عمّي محي الدّين) فراغا كبيرا عند (باني) الّتي اعتبرته أبا ثانيا، أعجبت بشخصيته القوية وتمرّده على الأعراف وقهره للظروف، كما أنّ الكاتبة انتقت له اسما عربيا

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص:57

2 - المصدر نفسه، ص: 62.

3 - المصدر نفسه ، ص: 45- 46.

للدلالة على شخصيته العربيّة الأصيلة المناهضة لكلّ تطرف وتزمّت، عاش متمسكا بمبادئه الوطنيّة وحبّه لفنّه، غريباً عن عائلة بسطانجي الّتي وجدته فردا فقيرا منهزما لقدره، هؤلاء الّذين لم يعترفوا بفنه ولم يقدّروه حقّ قدره، وجدوا في موته فرصة للوجاهة " اجتمعت عائلة بسطانجي بغنيّها وفقيرها لتوديعه، ويوم جنازته حضرت كلّ شخصيات قسنطينة المهمة، ومُنح وساما قبل أن يوارى التراب." [1]

بعد اغتيال (عمي العربي) بثلاثة أسابيع، دعا الوالي زوجته في حفل، وقدّم لها وساما أمام الكاميرات، شيئا يشبه قطعة نقدية قديمة تتدلى وسط شريط ملوّن بألوان العلم الجزائريّ ووعدها أن يهتم بها "ستهتم السلطات بك، فمحي الدّين بسطانجي رمز من رموز قسنطينة."[2]

تشير الكاتبة من خلال شخصية محي الدّين إلى فئة المثقفين من الفنّانين المهمّشين، الّذين يعانون الإقصاء واللامبالاة في ظلّ صمت السلطات الوصيّة الّتي لا تلتفت إليهم و لا تكرّمهم إلاّ بعد موتهم .

- **أسماء الشخصيات الأجنبية**

إن منظومة الأسماء الأجنبية تأتي استجابة لطبيعة الحدث الروائي الّذي إما يجري في بيئة غربيّة أو نتيجة لتواجد هذا الأجنبي في بيئة عربية، و ما نلفيه تفاوت في توظيف هذا النوع من الأسماء . فزهور ونيسي، لا توظفها بشكل بارز في روايتها من يوميات مدرسة حرّة إلاّ حديثها عن الجنود الفرنسيين بصورة عامة، ولكنّها في رواية لونجة و الغول وظّفت شخصية أجنبيّة واحدة هي

- **الميسيو جاك**

شخصية أجنبية، مشرفٌ على أعمال المعلّم الكبير الذي لا يعرفه العمال ، وإنما سمعوا أنه معمّر فرنسي يملك شركة صيد ومساحات شاسعة من أجود الأراضي الزراعية في سهول متيجة. و ميسيو (جاك) هو ممثّله في شركة الصيد والرئيس المباشر لمحمد ورفاقه الصيادين والحمّالين، لا يختلف عنهم؛ فهو الآخر يعاني الحرة والأسى ربما ليست في شدّة حسرتهم أو أساهم ولكنها حتما حسرة إنسانيّة، هو رجلٌ طيّب صاحب السحنة الإنسانيّة " لا تخلو نفسه من الأحزان ، عيناه تقولان ذلك ولا أيامه من العذاب ، فهو يستيقظ معهم ويمسي كذلك، وإذا هو

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص: 57.

2 - المصدر نفسه، ص:78.

توقّف عن عمله معهم لا يجد ما يعيش به هو وأولاده، يحيا من عرق جبينه، يتساوى معهم في العرَق، وفي العناء وفي راحتهم النسبيّة ."[1]

أمَّا مستغانمي فنجدها توظف بعض الأسماء النسائية الأجنبية؛ نظرا كون الأحداث الروائية في الجزء الأوّل و الثالث تدور في فرنسا، و بخاصة إذا علمنا أن الشخصية المحورية جمعتها موافق عديدة بشخصيات نسائية غربية كان لها حضور بارز في المشهد الروائيّ قدمت عبرها الكاتبة رؤيتها الفنيّة.

- **كاترين**

اسم فتاة فرنسية تعرَّف إليها (خالد) في إحدى جلسات الرسم في مدرسة الفنون الجميلة بباريس، حينما كانت موديلا لرسم نسائي عارٍ، تطورت العلاقة بينهما إلى حد التواطؤ الجسدين ولكن في حقيقة الأمر لم يكن من شيء يجمعهما سوى حبهما المشترك للفن وشهوتهما المشتركة.

تقطن (كاترين) بالضاحية الجنوبية لباريس، وغالبا يما تقضي عطلة نهاية الأسبوع مع (خالد) غير أنها تتحاشى الظهور معه في الأماكن العامة خجلا من أن يعرف أحدٌ أنها على علاقة برجل عربيّ "وربما كانت تخجل أن يراها بعض معارفها، وهي مع رجل عربي يكبرها بعشر سنوات وينقصها بذراع".[2]

إنّ (كاترين) شخصية ثانوية أوجدتها ظروف غربة (خالد) وحياة الوحدة والوحشة، لذا نجد أن الروائية في نهاية الجزء الأوّل من ثلاثيتها أوجدت مبررا لإنهاء دورها وإتمام وظيفتها داخل الخطاب الروائي بعد استعداد (خالد) للرجوع إلى الجزائر عقب أحداث أكتوبر 1988 واهبا إيّاها كلّ لوحاته الفنيّة، وهكذا كان حضورها غير أساسي، وإنّما جاء لتأكيد الصراع الحضاري المتجذّر بين الشرق والغرب .

أمّا في الجزء الثّاني من ثلاثيتها فوضى الحواس لا تظهر الشّخصية الأجنبيّة ولعلّ هذا يرجع إلى أن أغلب الأحداث دار بالجزائر قسنطينة، ولا يحفل النص بمقاطع سرديّة فيها استرجاع لماضي الشّخصيات تربطها علاقات بشخصيات غربية، ولكن سرعان ما تستحضر الروائية مستغانمي شخصية أجنبية في الجزء الثالث والأخير من الثلاثية في رواية عابر سرير هي (فرانسواز) .

---

1 - زهور ونيسي: مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول ، ص: 456.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 83

- **فرانسواز**

امرأة فرنسية سبق وإن ظهرت في ذاكرة الجسد باسم كاترين يصفها (خالد) بقوله" هي سيدة أربعينية، جميلة القوام ينسدل شعرها الأحمر بتموّجات على كتفيها."[1] تعمل موديلا للرسم في معهد الفنون الجميلة والمشرفة على معرض "زيان" في غيابه، هي إنسانة طيبة وخدومة ومثقفة في حدود عالمها الّذي يدور كلّه حول الرسم ، قضاياه ومبادئه ونظرياته .

يتعرف عليها المصورّ عندما يزور معرض (زيان)، وينتقل للعيش معها في بيتها، فيقيم معها علاقة نراها استزافية تحاول أن تعكس الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، والذي سبق وأن أشرنا إليه عند حديثنا عن شخصية (كاترين)، فما جمع خالد بفرانسواز هو إتمام لما حدث بينه وبين كاترين في ذاكرة الجسد، إنّها علاقة جسديّة باردة خالية من أي عواطف وأحاسيس لذلك لم تحقق أيّ تواصل .

لم تكن (فرانسواز) تهدف إلى إقامة علاقة حميمية سوى تغذية لشهوتها الجنسية، ومع ذلك بادلت (خالدا) الاحترام والتقدير لتفكيره وثقافته وفنّه، مع الاعتقاد الراسخ منذ البداية أنّها علاقة غير مثمرة، فهي لا تمنحه الراحة النفسية والعطف الأسري الّذي يحتاجه، وهي في علاقتها بخالد تشبه علاقتها بزيان، فكلا هما لم يقيما علاقة مع فرنسية إلا بدافع الفراغ العاطفي الّذي يعانيانه بسب الغربة والوحدة ولسد تلك الفراغات مع امرأة لا تربطها بها أيّ صلّة عاطفيّة اجتماعيّة أو فكريّة " بدت لي فرانسواز امرأة لا يملكها رسّام، لكأنّها أنثى لكلّ فرشاة لفرط اختلاف شخصيتها بين لوحة وأخرى، وكنتَ تشعر معها وأنك تسلّم نفسك إلى قبيلة من النّساء."[2]

و من نافلة القول أنّ منظومة أسماء الشخصيات ضمن الخطاب الروائيّ النسائيّ العربيّ الجزائريّ تبين لنا أنّها اتخذت الأشكال التالية:

أسماء عربية منفردة مجردة من كل اللواحق "عائشة، أحمد، حياة، خالدة، كمال مليكة بلقاسم، حمزة، عتيقة، النذير، صفية، زيان، كنزة، حسان، زهرة، قدور..." مكّنت حامليها من التحول من النكرة إلى المعرفة، وأكسبتها بُعدا حقيقيا مما جعلها توازي النمط الواقعي الذي يوهم المتلقي بأنها واقعية "وهو حافز على انتقال الاسم من خارج النص (الواقع) إلى داخل النّص (الإبداع) ." [3]

---

1 - أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص: 56.

2 - المصدر نفسه، ص:86,

3 - أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان

والروائيات الجزائريات نوّعْن في اختيار ما يرينه مناسبا لشخصياتهن، وما وجدنه يتلاءم وطبيعة العمل الروائي ومقتضيات الرؤية الفنية، فمن أسماء الرسول والصحابة نجد أحمد محمد، النذير، عبدالله، بلقاسم، عمر، خالد، عائشة، صفية . ومن الأسماء المعاصرة حياة مليكة ، ريما، راوية، باني، شاهي .

كما وردت أسماء بإضافة مركّب كالعمّة أم كلثوم، أمّا الزهرة، عمّي سحنون، عمّي محي الدين، خالتي بهجة، العمّة تونس، خالتي نجية، للاّ عيشة، عمي العربي . ومن الروائيات من انتقت أسماء الشخوص الروائيّة بإضافة اللّقب نحو سي الشريف عبد المولى، سي الطاهر عبد المولى، ماريا عون، مهدي عجاني، مولود بالعربي، خالد بن طوبال، شرف عبد الستار، توفيق بسطانجي، خالدة مقران . مع الإشارة إلى أن التلفظ بـ(سي) المصاحب للاسم يعني وجود تميّز يرافق هاته الأسماء، وهذا ما يبرره السياق النصّي الوارد فيه، فتوظيف لفظة (سي) قبل أي اسم وحسب الثقافة الاجتماعية السائدة عند العامة من النّاس تعني عدم رفع الكلفة والتقدير والاحترام .

ومن خلال إحصاء منظومة الأسماء المختارة، نلفي توظيفا لبعض الأسماء لشخصيات أجنبية ارتبطت بثورة التحرير الجزائرية و أحداث روائية دارت في فرنسا على وجه التحديد أو ذكرت عرَضًا كـ: إدجار دي شاتو، مسيو جاك، فرانسواز، كاترين ...، وعبر التدقيق في الأسماء المنتقاة ند أسماء المهن (العمدة، المعلّم، الصحفي، المصوِّر، رئيس التحرير، الرسّام الثوار، الكولونيل، العسكري...)

بناءًا على أصناف تحديد أسماء الشخصيات، يتضح لنا أن الروائيات لم يعتمدن على مصدر واحد بل كانت مصادر عدّة، حيث انحدر البعض منها من التراث التاريخي، والبعض الآخر من التراث الشعبي وهذا ملمح إيجابي يترك في نفس المتلقي انطباعا عن أصالة الروائيات وتمسّكهن بالتّاريخ العربيّ الإسلاميّ، وهكذا يتأكد أنّ اسم الشّخصيّة لم يعد مجرّد علامة لغويّة فحسب بل هو جزء مهم في تكوين صورة الشخصيّة حتّى تصبح أكثر جمالا من حيث الاسميّة وأكثر إقناعا لدى القارئ،ينسجم مع سلوك الشخصية ، ويعرب عن ملامحها،و تتلائم مع دورها في تطوير الحدث.

2- تقديم الشخصيات

ط1. 2005 ص: 40

تختلف طرائق تقديم الروائيين للشّخصيات، فحسب رؤية الروائيّ لمسار السّرد وطبيعة الحدث يتحدد شكل تقديم الشخوص، و يُعدّ الوصف من أهم العناصر قدرة على تقديم الشخصية فيبرز ملامحها سواء كانت داخلية أو خارجية و يعبر عن مساهمتها في رسم الصورة على المستوى السّرديّ "فهو يتيح للروائيّ تدفق انفعالات داخليّة، تختلج في نفسية الشخصيّة؛ إنّه بمعنى آخر رديف سبر الأغوار الداخلية للشخصية، وهي تتفعل تحت تأثير حدث ما، حيث يتم التعبير بواسطة المشهد عن الإحساس المرافق لهذا الحدث"[1]

إنَّ الشّخصية الروائيّة تقدم من خلال أفعالها وظائفا تمكنها من دفع عجلة الحدث و تأجج الصراع الدائر بين الشخصيات"فلا يوجد أيّ سرد في العالم دون شخصيات على الأقل دون عوامل"[2] و بالتالي فإنّ البحث في بنية وظيفة الشخصية يكشف عن الدوافع و الحوافز الّتي جعلتها تُقدم على انجاز أفعالها و دلالة كل عمل تنجزه.

أفعال الشّخصيات تتحدد بالعلاقات مع الشخصيات الأخرى، فتكون " الرغبة (الحب) والتواصل(المساواة) و المشاركة(المساعدة) وباقي العلاقات هي فروع مشتقة من الأصول وإذا لم تكن بهذا التحديد، فيمكن اختزالها إلى عدد صغير من العلاقات داخل كلّ سرد وفكرة النموذج الثلاثي المقترح يقابله نقيضه إمّا تصريحا أو ضمنيا، وهو ما ينتج الانفعال"[3]

يمكن القول إنّ الوظائف الّتي تسند إلى الشّخصيات و على اختلاف ماهيتها و تباين أدوارها إلاَّ أنّها " حين تقوم بأفعالها إنّما تقوم بذلك على حوافز تدفعها إلى فعل ما تفعل. "[4] هكذا تتقاطع وظائف الشّخصيات فيما بينها، عندما يحتدم الصراع الدرامي داخل النّص الروائي مما يسرع في تطوير الحدث، فترتسم ملامح الشخصيات، وتتضح تجليات أبعادها الجمالية، وتتكشف علاقاتها بواقعها ماضيه و حاضره.

و أمام هذا التنوّع والاختلاف في تقديم الشخصية يقترح فيليب هامون مقياسين يفيدان في القيام بهذه المهمة[5] .

---

1 - عبد اللّطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم و الناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 ،ص:58.

2 - رولان بارت : التحليل البنيوي للسّرد ، تر: حسين بحراوي، البشير القمري عبد الحميد عقار، آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، عدد 8 ، 1988 ، ص:23.

3 - تزفيتان تودروف: مقولات السرد الأدبيّ، تر: حسين الحسين سحبان و فؤاد صفا، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبيّ) رابطة الأدباء ـ الرباط، المغرب، 1996، ص:38.

4 - يمنى العيد: تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي، بيروت، ط1 ،1990، ص:51.

5- فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيات الرّوائيّة، ص:37.

- المقياس الكميّ: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشّخصيَّة.
- المقياس النوعيّ: وينظر إلى مصدر المعلومات حول الشّخصية هل تقدمها عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلِّف.

وبناءا على مقياس مصدر المعلومات في الخطاب السّرديّ يتم تحديد طريقيتين لتقديم الشخصية :

أ- التقديم الذاتي (المباشر)

وفق هذا المظهر تقوم الشّخصية الروائيّة بالتعريف بنفسها،تكشف عن كينونتها، تحدّد أفكارها وتوضّح طموحاتها وتضبط موقعها داخل منظومة الحكي، وتنقل المعلومات إلى القارئ مستغنية عن الوسيط الّذي يمكن أن تسند إليه وظيفة التبليغ، لهذا في الغالب نجدها تستخدم ضمير المتكلّم . و" التجليات الّتي يتمظهر فيها التقديم الذاتيّ، يمكن تحديدها بالملفوظات الحكائية التالية؛ الاعترافات والرسائل."[1] بهذا الشكل تكون كلّ جزئيات الأحداث شديدة الارتباط بالأنا الراوي الذي يندمج في مكوّناتها، فهو " عازف ضمن الجوقة، والممثل ضمن الممثلين، فالأنا إذن يجعله فاقدا لوضع المؤلف ومكتسبا لوضع الشخصية. "[2]

1- الاعترافات

تعتمد بعض الروائيات في تقديم الشخصيات على اعترافها الذاتيّة الّتي تسمح بأن تكون مصدرا للمعلومات ووجهات النظر اتجاه القضايا المطروحة، وقد شغل هذا المظهر من صيغ التقديم حيّزا واسعا من السّرد، ففي رواية ذاكرة الجسد تكون شخصيّة (خالد بن طوبال) مسؤولة عن السرد عن أحوالها في الجزائر والأوضاع الّتي أجبرتها على مغادرة البلاد في اعترافٍ لحياة عندما سألته عن الأسباب الّتي دفعته إلى الهجرة إلى فرنسا " قد لا تقنعك أسبابي ... ولكنني أكره الجلوس على القمم الّتي يسهل السقوط منها، وأكره خاصة أن يحوّلني مجرّد كرسي أجلس عليه، إلى شخص آخر لا يشبهني ... لقد كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسيّة الّتي عرضت عليّ، والتي كان الجميع يلهثون للوصول إليها."[3]

و ينظر محمد بوعزة: تحليل النّص السّرديّ ـ تقنيات و مفاهيم ـ منشورات الاختلاف ، الجزائر، و الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص:44.

1 - أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 45.

2 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 185.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 166.

من خلال هذا المقطع الحكائي، يعترف البطل أنّه كان يحلم بمنصب في الظّل، يتمكن من خلاله أن يقوم بتغيرات دون أن يثير ضجيجا وارتباكا من حوله، لهذا السبب قبل منصب مسؤول عن نشر وطبع الكتب في الجزائر، غير أن ما كان يُطلب منه قراءته ونشره باسم الأدب والثقافة جعله يتحوّل من مثقف وخبير في مجال النشر إلى "شرطي حقير يتجسس على الحروف والنقاط ليحذف كلمة هنا وأخرى هناك.

في سياق اعترافه هذا حدّد المسؤوليات الملقاة على عاتقه، وكيف أنها تناقض مبادئه وتختلف عن القيم الّتي طالما تمنّى أن ينجزها وتحقيقها على أرض الواقع، ولهذا الاعتراف قيمة بنائية في الحكي ودونه ظلّ المتلقي يجهل جانبا من حياة (خالد) عقب الاستقلال وقبل هجرته إلى فرنسا، وهكذا يمكن أن نستشفّ بعض القيم من هذا الاعتراف، حيث كشف عن نزاهة (خالد) وعدم مسايرته للسياسة المنتهجة في ميدان الثقافة، فقد شعر أنّه مسؤول بطريقة أو بأخرى في تدهور الوضع الفكري والثقافي في البلاد، وتبين من خلاله حجم المعاناة الّتي تلقّاها وتمكّن عبر هذا من الاستحواذ على إعجاب المتلقي وإثارة مشاعره نحو أفعال الشّخصية ومواقفها.

في رواية (بحر الصمت) أدّت شخصية (سي السعيد) الدّورَ نفسه في الكشف عن جانب مهمٍّ من ملامح الشخصية الذاتيّة بوساطة هذه الصيغة، حيث يعترف في معرض حديثه عن لقائه الأول بجميلة " يا إلهي، ما جرى وقتها وأنا أقف قُبالتكِ... هل أعترف أنني وُلدت يومها؟ فجأة صار تاريخي مرادفا لكِ ... كأن (سي السعيد) مجرّد ذكرى رجل عاش ومات وانبعث ثانية تقيا طاهرا خاليا من الخطايا ... "[1]إنّ هذه الشّخصيّة الروائيّة قدمت نفسها عاشقا لجميلة منذ رؤيتها أول مرة ليبرهن على أنها شكلت انقلابا في مسار حياته، وهكذا تمكن من أن يشد اهتمام القارئ الّذي يتساءل عن مصير هذه العلاقة .

والسّارد المشارك (لاكامورا) في رواية وطن من زجاج اعتمد على الاعترافات في تقديم ذاته من خلال طرحه للسؤال الآتي :" من أنا "[2]. في أكثر من موضع ، وجاء إصراره على طرح هذا التساؤل بغية الكشف عند كلّ جواب عن جانب خفيّ من شخصيته، وليوضّح الفكرة المراد حكيها. "كلما اعتقدت أنني نجحت في النسيان، يحضرني وجه الرشيد ليسألني: من أنا حقا يا صاحبي؟ من أنا حقا يا رشيد؟ وكم من الأعوام عشت أبدو هرما من الداخل إلى هذا

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 50 - 51.

2 - ينظر المصدر نفسه ، الصفحات: 27- 28- 32- 39- 45- 47- 48 .

الحدّ ؟ عشت أبحث عني في تفاصيل مدينة اكتشفت أنها لا تعنيني تماما، ثلاثون عاما من الإحباط والفرح الكاذب والانكسار اليومي قبالة تاريخ لا يقول الحقيقة."[1]

يعترف (لاكامورا) أنّه يعيش ضياعا ويأسا يلازمانه منذ انتقاله للعاصمة للدراسة ومن بعدها العمل وبخاصة أنه فقد أهله وظلَّ وحيدا بعد رحيل عائلة المعلّم عنه . فعبر هذا المقطع الحكائي تتجلى لنا ملامح شخصيته، تسيطر عليها بنية الإخفاق في تحقيق ألفة مع محيطه وشعور بالانهزام في واقع يمارس عليه ضغوطا باسم القانون، وهذا ما أسهم في استمرار المعاناة في حياته ماضيها حاضرها ومستقبلها . " ففي العشرين يشعر المرء بالعجز التّام عن الفرح بعشرينيته، فلا يعرف ما ذا يفعل بها، وفي الثلاثين يصير الخوف واقعا ممتدا من القلب إلى القلب، في الأربعين يتحوّل الخوف إلى حادث مرور يصيب الفؤاد كلّ يوم .. في الخمسين يتحول الأمر إلى رغبة عارمة في الموت كيفما كان شكل الموت ! هل ثمّة إنسان سعيد في هذه البلاد سوى فاقدي القلب والذاكرة ."[2]

وفي رواية (فوضى الحواس) تتكلف الساردة المشاركة (حياة/أحلام) بتقديم ذاتها بصيغة الاعتراف عن معاناتها من العقم حيث تقول: " لم أعُد أذكر كم زرت من الأطباء بتوصيات خاصة، وكم من أضرحة للأولياء أجبرتني أمّي على التبرّك بها.. سنتان وأنا أرافقها دون اقتناع وحتّى دون رغبة حقيقية في "الشفاء" من عمقي .. يمكنني أن أعترف بأنني كنت أذهب فضولا.. وربما استسلاما لا أكثر."[3]

بهذا الاعتراف حددت الشّخصيةُ مشكلةً تعانيها في مرحلة زمنية من عمرها، أوضحت أن والدتها وزوجها يبذلان جهدا لأجل شفائها وحصول الحمل لتنعم بشعور الأمومة كأخريات ولكن نراها استلمت لقدرها بعد ما ضاقت بها كلّ السبل لحل ذائقتها .

تصريح (حياة) يكشف عن استغرابها من إصرار زوجها على توجيهها من طبيب إلى آخر، ومن مدينة إلى أخرى ليحوِّل الأمومة إلى مشكلتها وقضيتها الأولى بعدما أصبح يبدي انزعاجه من جلوسها لساعات لكتابة نصوص روائية، بدل تخصيص هذا الوقت لطفلٍ لا يأتي .لم نُعنَ برصد كل الاعترافات الواردة في باب التقديم الذاتيّ للشّخصيّة، ولكن نؤكد أنّها في مجملها تخدم السياق الروائيّ، وهي صيغة لا غنى عنها في إجلاء ملامح الشّخصية بوضوح والكشف عن كنهها والتعبير عن آلامها، مآسيها، آمالها وطموحاتها، مما يمكنها من بلورة

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 69.

2 - المصدر نفسه، صفحة نفسها.

3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 96 .

حضورها الفعلي في الحكي الذي يستمد مشروعيته من مبدأ الصدق في القول والفعل، لتفتَكَّ بذلك إعجاب المتلقي وإثارة انتباهه .

2- المذكرات / اليوميات

لا يشكِّل هذا النّمط من صيغ التقديم ظاهرة بارزة في النّصوص الروائيّة النّسائيّة الجزائريّة باستثناء بعض الومضات الّتي سنأتي على ذكرها، فقد كتبت زهور ونيسي يوميات مدرّسة حرّة على لسان المعلمة الّتي أفصحت عن آرائها في قضايا عديدة كانت أحداثا ليوميات مشاركتها في حرب التّحرير الجزائريّة، وبخاصة إذا علمنا أن زهور ونيسي نفسها امتهنت التعليم، وقدمت بطلة روايتها دون أن تفصح عن اسمها ـ كما سبق الذكر ـ موظّفة ضمير المتكلّم (أنا) الّذي يدل على مسمى قبله ينصهر فيه ويغدو المسمّى ذاته .

تعترف المعلّمة في يومياتها عند تقديمها لوظيفتها في الحياة قائلة " لم أكن أتصوّر أنني سأعرف من الحياة أسمى معانيها... وأروع قيمها... في تضحية أمّ لتعليم ابنها... وصمود أبٍ لتعليم ابنته أمام ضغوط الفكر المتخلّف... وفي معلّم يعطي ويعطي دون أن يسأل عن النتيجة، وكأنّ العطاء هدف في حدّ ذاته... وليس وسيلة إلى تلك الحياة الّتي لا بدّ أنها جميلة جدّا... "[1]

هذه الشخصية بيّنت باعترافها أنّها حريصة على تعليم بنات الحيّ، تنير عقولهن وتقودهنّ إلى النجاح، كما أنها تنشر الوعي في الأوساط النّسويّة بضرورة التّحرر من التخلف، وتظافر الجهود لمواجهة الظروف الصعبة في حقبة عسيرة من تاريخ الجزائر. " اتفقتُ أنا وصديقاتي بالمدرسة، نستمتع كل ليلة لصوت الجزائر... حتّى نستكمل النشيد بيتا بيتا، ثمّ عندما نلتقي نجمع الأبيات، نصححها معا لتلقينها للطالبات، وأتممت كتابة آخر بيت من النشيد... ودندنت اللّحن في قلبي... حتى لا يضيع ... وأعدته .[2]

من خلال هذا الملفوظ الحكائيّ (المذكرات، اليوميات)، يتضح أنّ الرواية جنس أدبي يتسم بالمرونة والقبول،وهذه الصيغ من التقديم الذاتي تساهم في تكوين بنية الشّخصية الروائيّة وترسم ملامحها في ذهن المتلقّي ليتمكن من التعايش معها، ويشعر أنّها صادقة فيما تقوله وتقوم به، إنها لم تعد مجرّد شخصية ورقية، وإنّما تمكّنت من تحقيق سمة الواقعية وأوهمت المتلقّي بحقيقتها.

ب- التقديم الغيري (غير المباشر):

1- زهور ونيسي: روسكادا وأخريات ، مجموعة الأعمال الكاملة، من يوميات مدرسة حرّة ، ص: 191

2 - المصدر نفسه، ص: 246- 247.

إنَّ الشخصيَّة الروائيّة وفق هذا المبنى لا تقدم ذاتها بذاتها، و إنَّما تستند إلى شخصيات أخرى نعدها وسائط في نقل المعلومات "في هذه الحالة يكون السّارد وسيطا بين الشخصية والقارئ أو تكون إحدى شخصيات الرواية وسيطاً بين الشّخصية و القارئ ."[1]

يقدم السّارد في رواية (لونجة والغول) شخصية (رشيد)في سياق مقارنة طباعه بطباع أخته "لماذا تدرك مليكة وحدها كلّ ذلك ؟ ولماذا لا تكون مثل أخيها رشيد يأكل ويشرب،ويفرح ويغضب ويحتج أيضا على الأكل السيئ واللباس القديم، هكذا بشكل تفصيلي جريء... إنّه ليس مسؤولا عن حالة والديه، ثم لماذا جاؤوا به إلى هذه الحياة وهم يعلمون أنّهم غير قادرين على رعايته ؟ على تربيته على سلامة نفسه وروحه فيما بعد من الأيَّام."[2]

في هذا المقطع الحكائيّ تبرز للقارئ شخصية (رشيد) ناقمة على الوضع الاجتماعي الذي تعيشه، لايملك القدرة على تغييره، بعدما ضاقت به الظروف في الحصول على عمل يعين به والده المسؤول على أسرة كثيرة العيال،لهذا لا يتوقف عن التذمر والشكوى من الفقر وظلم الزّمان له ليقرر في الأخير الالتحاق بصفوف المجاهدين والمشاركة إلى جانب الشباب في الثّورة المسلحة.

ما يُلاحَظ ؛ أن السّارد ركّز كثيرا على الوضع الاجتماعيّ في تقديم أفراد من عائلة "مليكة" فوالدتها "كانت منذ صغرها البعيد، تعيش اليتم المبكر والوحدة النّفسيّة، عالة على عمٍّ ، له من الأطفال تسعة مسؤوليات، تغذيتهم هدّت كاهله،فبعثرهم وهم صغار يعملون في البيوت والمقاهي وماسحي أحذية... أمَّا هي فقد حباها اللّه من الشباب المبكّر، ما أدخل الخوف في قلب عمّها المريض، خاف عليها من أبنائه... فزوّجها محمد، ويكوّن بها، وينقذ بذلك عمّها من فم مفتوح وحاجة مطلوبة أبدا، وخوف يتزايد عليها كلّ يوم."[3]

وعلى عكس شخصية لبنها (رشيد)، يبرز السّارد ملامحها الطيبة، القنوعة والراضية بما قسمه اللّه لها من رزق ونِعم " امرأة مسالمة، لا تتذمر، مطيعة لزوجها حنونة على أطفالها السبعة ورغم ذلك، فهي غير مكتفية بعددهم إنّها حامل."[4]

يُركّز السّارد في عرضه لوالدة الشّخصية المحوريّة (مليكة) على أنّها أنموذج للمرأة الجزائرية التي تسعى إلى الحفاظ على تماسك البناء الأسري في جوٍّ يبعث على الاطمئنان من خلال عرض لبعض تفاصيل الحياة اليوميّة لها، مع إبرازٍ للجانب الروحيّ والأخلاقيّ لها، ومدى

1 - محمد بوعزة: تحليل النَّص السردي - تقنيات و مفاهيم – ص:44.

2 - زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات ، مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول، ص: 388.

3 - المصدر نفسه، ص: 390.

4 - المصدر نفسه، ص:389.

انعكاس ذلك على أفراد أسرتها، وبالتالي الظفر بالمقبولية لدى المتلقّي، وبإعجابه والنظر إليها بعين التعاطف والتقدير.

كما استند السّارد ـ في هذه الرواية ـ على الوصف الخارجيّ عند تقديمه لبعض شخصياتها فخطيب (مليكة) اسمه (أحمد) شاب في العقد الثالث يعمل في الملاحة، كان يرتدي قميصا نظيفا مكويّا، وحذاءًا بدا يلمع لمعانا مثيرا للانتباه، كان شعره أسود فاحما، مسرّحا على شكل أبطال السينما، برّاقا من كثرة الدهن مفروقا في الوسط."[1] فمن شأن هذا الوصف الخارجيّ الّذي حدّد فيه السّارد عمر الشّخصية الزّمني، واصفا لباسه وتسريحه شعره، مقرنا ذلك بإنجاز (أحمد) للفعل المسند إليه (الخطوبة) في المكان (بيت سي محمد والد مليكة) وهذا الوصف لم يعرضه السارد في سياق نصّي مستقل ، بل قدّمه مرتبطا بحضمّ بنائه للعلاقات القائمة بين الشّخصيات .

السّارد المتماثل حكائيا في رواية ذاكرة الجسد قدّم عددا كبيرا من شخصياتها، منها شخصية (حياة/أحلام) الّتي عرّف السارد (خالد بن طوبال) القارئ هذه الشّخصية مركّزا على جانبين بين الوصف خارجي(ظاهري) و داخلي(باطني)، من ذلك قوله : " فجأة اقترب اللّون الأبيض منّي، وراح يتحدّث بالفرنسيّة مع فتاة أخرى لم ألاحظها من قبل ... ربّما لأنّ الأبيض عندما يلبس شعرا طويلا حالكا، يكون قد غطّى على كلّ الألوان ... كان نظري قد توقّف عند ذلك السّوار الّذي يزين معصمك العاري الممدود نحوي."[2]

يعرض السّارد شخصية (زياد)مركّزا على ناحيتين، مظهره الخارجي من ناحية وكشف عن مشاعره وأحاسيسه من ناحية أخرى، فقربه منه (زياد خليل) مكّنه من تقديمه بشكل دقيق" مازال شعره مرتّبا بفوضوية مهذبة، وقميصه المتمرّد الّذي لم يتعوّد يوما على ربطة عنُق، مفتوحا دائما بزرٍّ أو زرّين وصوته المميّز دفئا وحزنا يوهمك أنّه يقرأ شعرًا، حتى عندما يقول أشياء عادية فيبدو وكأنه شاعر."[3]

إننا نستشف من خلال هذه اللوحة الوصفيّة أنّ الأوصاف الخارجيّة لشخصية (زياد خليل) دالة على ملامحها الداخلية، فهي شخصية متمرّدة على الرّسميات في الهندام، كلامه يكشف عن ذاتٍ شاعرة مرهفة الإحساس ، فحازت بميزاتها هذه على إعجاب السّارد الّذي أراد أن ينقل

1 - زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات ، مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول، ص:431.

2 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص:60،61.

3 - المصدر نفسه، ص: 223.

إعجابه هذا للمتلقّي" رائع زياد ... كان مدهشا وشاعرا في كلّ شيء، كان يقول شعرا دون جهد، ويحبّ ويكره دون جهد ويغري دون جهد."[1]

ينافس (زياد) والسّارد بطل الرواية (خالد بن طوبال) على حبّ الفتاة (أحلام) وأيّهما يظفر بمحبتها وقبولها له، ومع ذلك نجد السّارد يقدّمه بكل موضوعية مبرزا عواطفه الصادقة ومبادئه النبيلة وذاته البريئة وهذا ما منح شخصية (زياد) مدى واسعا من المصداقية "زياد شاعر فلسطيني كان يُدرّس في الجزائر، كان سعيدا بحزنه وبوحدته، مكتفيا بدخله البسيط كأستاذ للأدب العربي، وبغرفته الجامعية الصغيرة، وبديوانين حتّى ذلك اليوم الّذي تحسّنت فيه أحواله الماديّة وحصل على شقة، وكان على وشك الزواج من إحدى طالباته الّتي أحبّها بجنون، والّتي قبل أهلها أخيرا تزويجها منه ... عندما قرّر فجأة أن يتخلّى عن كلّ شيء... ويعود إلى بيروت ليلتحق بالعمل الفدائي."[2] واللافت للنظر أنَّ سنوات الغربة التي عاشها السّارد (خالد) بعيدا عن (زياد) الّذي انضم إلى إحدى فصائل المقاومة الفلسطينية، لم تُنسه احترامه وتقديره لبسالة الرجل وجرأة مواقفه واحتفاظه بلوازم (زيّاد) بعد قراره بالعودة إلى فلسطين دليل على تمجيد ذكراه واستقباله لنبأ استشهاده أثر في نفسه الشجن وترك في نفس المتلقي إعجابا بعمق الصداقة الّتي جمعت الرّاوي بزياد.

ما يمكن أن يلاحظ من خلال التقديم غير المباشر للشّخصيات الروائيّة أن الكاتبات في أعمالهن المدروسة ، استدرجن السّارد بعفوية وتلقائية ليحكي واقع الشخصيات، أزماتها، وما تحمله من تبعات آمالها وما تطمح تحقيقه، ومنحْنَه حيِّزا واسعا بشكل جعله يكون مرجعا مهما لفهم الشخصية وإبراز كينونتها، وتحديد الأدوار المسندة لها ضمن منظومة الأفعال الحكائيّة وضبط أنساق العلاقات الجامعة بينها وتبيين أنماط الصراع القائم بينها .

وهكذا يتأكد المتلقي أنّ التقديم الغيري للشّخصية لم يأتِ عبثا، وإنّما جاء ليفصح عن رؤية فنيّة للكاتبة من جهة، وكان مبعثه موقف يرصد واقعا معينا، فكلام الشّخصية الروائيّة يتمتّع " بوضع خاص ، إنّه كلام يتصل كما هو شأن كل الكلام بالواقع الّذي تتم الإشارة إليه."[3] وبالتالي فإنّ وظيفة المظهر الحكائيّ من صيغة التقديم الغيري، يساهم في بناء الشخصية و التّعبير مستواها الفكريّ، الأخلاقيّ، الإنسانيّ و رؤيتها للواقع الاجتماعي من حولها كما تقدم في أحايين أخرى مواقف الكاتبات اتجاه بعض القضايا والآراء الّتي يدافعن عنها .

---

1 - المصدر نفسه، ص: 229.

2 - المصدر نفسه ، ص: 164.

3 - تزفيتيان تودروف: مقولات السّرد الأدبيّ ، ص:61.

3- تصنيف الشّخصية الروائيّة

دأبت جهود الدارسين ونقاد الرواية على البحث في عالم الشّخصيات الروائيّة بوصفها عنصر الحكائي الأكثر تفاعلاً مع باقي العناصر الحكائيّة لإتمام مسار الحكاية وإكمال البناء السّردي للنّص،و تبقى الشّخصية أكثر العناصر السّردية تصويرا للواقع حينما تعرض حياة النّاس بفاعلية و حيوية توهم القارئ بأنها حقيقية حتى و إن كانت متخيلة " لأنّه لا يمكن فصلها عن العالم الخياليّ الّذي ينتمي إليه البشر والأشياء , فهي لا يمكن أن توجد في ذهننا ككوكب منعزل بل هي مرتبطة بمجموعة من الكواكب تعيش فينا بكل أبعادها بوساطة هذه المجموعة وحدها "[1]

وقد أثبتت هذه البحوث ـ في أغلبها ـ تباين وجهات النظر في تصنيف الشّخصية بحسب سماتها الذاتيّة و خصائصها الفنيّة والوظائف الّتي يُنتظر أن تقوم بها داخل سياق السّرد.اختلفت تقسيمات الشخصية الروائية و تنوعت بحسب أطوارها و أدوارها، و اتسعت اتجاهات النّقاد في عالم السّرد و النظرية الرواية في وضع خطاطات و نمذجة لها، إذ ناقشتها بعض الأبحاث انطلاقا من التقاطبات الثنائيّة و الضديّة، فنجد فورستر يصنف الشّخصيّة من حيث البناء إلى نوعين: مسطّحة ومدّورة ويقصد بالشخصيّة المسطّحة " تلك الشّخصيّة البسيطة الّتي تمضي على حال لا تكاد تتغير و لا تتبدل في عواطفها و مواقفها و أطوار حياتها بعامة"[2] و تتفاعل مع الأحداث بشكل بسيط يرسم الكاتب ملامحها بسهولة لا يغوص في أعماقها النّفسيّة و لا يُلم بأحوالها الاجتماعيّة، ولهذا فإنّ الشخصيّة المسطّحة ثابتة يتعرف عليها القارئ ببسر؛ و لأنّ المؤلف لا يهتم بتنميتها كونها لا تتطوّر عمّا هي عليه عند ظهورها.

أمَّا الشّخصية المعقدة المستديرة أو النّامية، فهي مركبة من مجموعة من السّمات الّتي تبدو غير منسجمة ولا تستقر هذه الشّخصية على حال واحدة، و يصبح من العسير التنبؤ بمصيرها، فيقف مندهشا لما يراه من تصرفات لم يتوقّعها؛ ثم إنّها مع هذا الإدهاش تقنعه بواقعية ما تفعل، لهذا يجمع النقاد على أنها " تتكشف للقارئ بالتدريج، وتنمو وتتطور، والمعيار الحقيقي للحكم على نموها هو قدرتها على الإدهاش والإقناع"[3] وهي غالبا ما تكون الأداة تتمثل فيها رؤية الروائيّ ولها تأثير على الأحداث والشخصيات الأخرى بسبب تطورها الدائم. وهي شخصية متنامية داخل المتن الروائي لا يمكن التعبير عنها بجمل مقتضبة تتحرك دراميا مع

---

1 - بورنوف / أوئيلية: عالم الرواية،ت: نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافيّة العامة ، بغداد ، 1990، ص: 136 .

2- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 132.

3 - ينظر المرجع نفسه،ص:133.

الأحداث الروائية،و يتخذ تصنيف الشخصيّة أشكالا أخرى اعتباراً إلى الوظيفة الّتي تقوم بها أو بحسب تلقي القارئ لها و فهمه لأبعادها، فتكون " جاذبة أيّ أنّ القارئ يميل إليها و يتعاطف معها، نظرا لقيامها بدور إيجابي يشبع توقه، و ينسجم مع ميوله و رغباته."[1] و قد تأتي منفرة لا يستسيغها القارئ إمّا لسلوكها و تصرفاتها أو للقيم تدعو إليها و المبادئ تتبنها, و بهذا لا يظهر تعاطفا معها

و تمضي تصنيفات الشخصيّة في التفرع اعتمادا على خاصية الثبات و التغيير، ممّا تتيح التعرف على الدور الّذي تقوم به، فنجدها من حيث الوظيفة شخصية رئيسة و أخرى هامشيّة ومن حيث الزّمن نصادف الشخصية التّاريخيّة الّتي تتمتع بوجود تاريخي حقيقي و الشخصية غير التاريخية و من جهة المتخيل و الواقع نعثر على شخوص عادية مألوفة في الحياة اليومية " بيد أنّ من الرواية ما يحتوي على شخصيات لا تقوم على مبدأ المحاكاة، و لا على فكرة المطابقة بين المتخيل و الواقع، وهذا شيء يمكن أن يوصف بالغرائبي"[2]، وهذا ما يحدث عند بعض الروائيين الّذين يلجأون إلى المزج بين المتخيل و الواقع باستحضار شخصيات من الأساطير و التراث الشّعبيّ و الملاحم القديمة و شخصيات من الحيوان لإضفاء الطابع الخياليّ الّذي يتجاوز حدود التصديق .

ويذهب فريق آخر من الباحثين إلى اعتماد النموذج الثلاثي وتبنيه في تصنيف الشّخصية الروائيّة الذي يدخل في صميم البناء السردي و يشكل أداة مهمة و فاعلة في تركيبه و" يكتسب مشروعيته و صلابته المنهجية من خلال الاستعمالات الّتي أظهرت مقدرته الأكثر على تطويق عالم الشخصيات و الإخبار عنه"[3].

و نظرا لهذه الأهمية الّتي حظي بها النموذج الثلاثيّ لتصنيف الشّخصيّة؛ فإنَّ حسين بحراوي يقدم نمذجات ثلاثية للعديد من الباحثين، فها هو فلاديمير بروب يقسم الشخصيات بناءا على الأدوار الّتي تنهض بها، دور تقوم به الشخصية، و عدّة أدوار تقوم بها الشّخصيّة الواحدة، و دور تقوم به عدّة شخصيات

أمَّا تودوروف فيصنفها انطلاقا من محاور ثلاثة، شخصية رئيسة أو ثانوية، أو تقتصر على وظيفة مرجعية ،و يمضي فيليب هامون في الاتجاه نفسه حيث يوزع الشخصيات بين ثلاث فئات بحسب تعدد وظائفها مرجعية، اشارية، واصلة ،الإجرائية هي تلك يقترحها "في دراسة حول

---

1 - ناقشت كثير من الأبحاث تصنيف الشّخصية وفق هذه المعطيات الثائية، ينظرإبراهيم خليل: بنية النّص الروائي منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ،2010،ص:196.

2- المرجع نفسه، ص:203.

3 - حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص:127.

القانون السيميولوجي للشخصية". وقد سبق و ان أشرنا إلى تقسيم هامون في موضع سابق من هذا الفصل .

و استجابة لأهمية النموذج الثلاثي اخترناه تصنيفا نعتمد عليه في ابراز أكثر نماذج الشخصية ورودا حيث وزعناها إلى تلاث فئات : الشخصية الجاذبة المؤثرة ايجابا، و المرهونة السلبية غير المؤثرة، والشخصية المحملة بأبعاد النّفسيّ، على أننا أخذنا لكل فئة نموذجا معبرا عنها.

3- نماذج عن أنواع الشخصيات

3- 1 أنموذج المرأة

عملت الرواية النّسائيّة الجزائريّة على تقديم صور متعددة للمرأة،و هذا ما تؤكده المساحة الكبيرة الّتي يتحرك فيها العنصر النّسوي داخل المتون الروائيّة المدروسة،نظرا للواقع الاجتماعيّ و الفكريّ المتغير للمرأة الجزائريّة ، فلم تعد مجرّد سقط متاع جسد ينظر إليه بشهوة ورغبة، بل أصبحت المرأة شريكة للرّجل في تحمّل المسؤوليّة، امرأة إنسانة المناضلة والأمّ.

و يبدو أنّ الروائيّة الجزائريّة اختارت لها صورا متباينة بحسب تنوع أدوارها داخل المنظومة الأسريّة و الاجتماعيّة انطلاقا من الواقع المعاش، و يمكن أن نقسم حضورها إلى المرأة المحافظة المناضلة و المرأة الضعيفة المستكينة، و المرأة المنفتحة المتحررة من القيود الاجتماعيّة

أعطت زهور ونيسي المرأة موقعا متميزا في رواياتها من منطلق أنّ العنصر النسوي فاعل داخل الأسرة و ركيزة الأساسيّة في بناء المجتمع، فحاولت أن تقدّم صورة إيجابيّة ارتبطت بالعمل السّياسيّ والنّضاليّ، فقد أثبتت جدارتها في تفعيل العمل الجمعي لأجل مساعدة الثوار و تنظيم المظاهرات و المشاركة في الإضرابات و توزيع المناشير و إيصال الرسائل بين المجاهدين و أسرهم" فقد برهنت الحرب حقّاً أنّها كانت الفترة الذهبية لتاريخ المرأة الجزائرية؛ إذ أنه في أعقاب اندلاع الثّورة ظهرت تغيرات مفاجئة شاملة و بعيدة المدى في وضعية المرأة ".[1]

ولإبراز هذا الميل المتزايد في تصوير ملامح المرأة الثّوريّة المناضلة الّتي تحظى بتقدير وإعجاب القارئ بها نستدل بأنموذج من رواية من يوميات مدرسة حرّة، شخصية المعلمة تمثل صورة لنضال المرأة و نشر الوعي من خلال عملها في المدرسة " أنا اليوم هل يعتبر وضعي، وأنا مدرسة أبلغ من العمر سبعة عشر سنة نجاحا أم فشلا ؟ و بالتالي لم يترك بنفسي لا سعادة النجاح و لا مرارة الفشل و أسعدني جدّاً مع مرور الأيّام وجوه تلميذاتي، وهي تمتلئ بابتسامة العذبة

1 - بامية عايدة أديب : تطور الأدب القصصي الجزائري ديوان المطبوعات الجزائرية ، ص:205.

المرحة.. ولسان حالها يردد دون ملّل أو توقف في كلّ همسة وفي كلّ حركة: إنك الأم و الأخت إنّك مصباحنا في طريق لا نعرف عنه شيئاً... قُودِينَا إلى النّور..إلى النجاح ".[1]

لم تقدم الكاتبة أوصافا خارجية للبطلة السّاردة المعلمة بشكل واضح، وإنّما حرصت على الصفات الباطنيّة و المزاجيّة من خلال عرض أفكارها و توجيه القارئ إلى المبادئ الّتي تؤمن بها و تسعى لتحقيقها، ويبدو أنّ رغبتها في تأكيد تخطي الفتاة المتعلمة للقيّم البائدة و الانتقال إلى الحياة العامة و رفض الأفكار الّتي تجعل المرأة حبيسة منزلها، لهذا تذهب زهور ونيسي إلى تتبع أعمالها النضاليّة، فقد عرفن بنشاطها الدؤوب و جرأتها في التعبير عن أفكارها، كما هو الحال حينما قررت أن تخبأ المجاهد مصطفى المطارد من قبل القوات الاستعمارية في حجرة داخل المدرسة و سهرها لليالي مع صديقاتها يخطن العلام للمشاركة في المظاهرات.

و في رواية لونجة و الغول تفسح الأديبة المجال لوجهه نسائيّ ثوريّ آخر، و لكن هذه المرّة نراها تختاره نموذجا للمرأة التقليديّة النمطيّة، فخالتي البهجة أميَّة تجهل القراءة و الكتابة وليست لديها دراية بأمور السياسة، ولكنها تمتلك حسا وطنيا عاليا جعلها على استعداد للقيام بأيّ عمل لصالح الثّورة، تفتخر بالثوار وتعظم أعمالهم الجليلة " إنّهم ملائكة، يسكنون قمم الجبال القريبة من السحب، وكلّ واحد منهم يصبح نسرا، يصطاد فريسته من الأعداء كالنسر، ويحلق في الفضاءات العالية كالنسر يعيش فلا يرضى بغير القمم الشامخة بديلا، وعندما يموت يموت ميتة النسور، ولا يقدر أي حيوان آخر على الوصول إلى جثته، فتظل كذلك بلحمها و دمها و ملامحها إلى أبد الآبدين" [2].

وأيّ كان الشأن، فإنّ الخطاب الروائيّ النّسائيّ لم يهمل صورة المرأة النمطيّة الّتي لا تغادر بيتها، محور حياتها الإنجاب و تربية الأولاد و إرضاء الزوج، ترتكز على تأدية واجبها و تعمل السّلطة الذكوريّة على قمع حريتها و هي بهذا تمثل شخصية مستلبة ضعيفة، سنسوق بعض الأمثلة تعزز الاتجاه الّذي يهدف إلى البوح عن العوالم الداخلية للمرأة، و يبدو أقرب نموذج لذلك شخصية الأم في رواية تاء الخجل، فهي تجسد وضع المرأة التي تعيش في البيت العائلي الكبير، وتتحمل أعباء أسرة كثيرة الأفراد و كثيرة المشاكل تقول السّاردة عن معاناة والدتها:" سأحدثك عن والدتي طويلة و جميلة و لم تنجب غيري، و غير ذلك لم تكن تنتمي لبني مقران إذ جاءت من خارج أسوارهم و قد تعرَّف إليها والدي في مدرسة الراهبات أحبَّها و أحبَّته

1 - زهور ونيسي: روسيكادا و الأخريات مجموعة العمال الكاملة، رواية من يوميات مدرسة حرّة، ص:190.

2 - زهور ونيسي: لونجة و الغول، ص:465.

فطلق ابنة عمه جوهر و تزوجها. كلّ نساء العائلة فيما بعد ينتقمن من أمي بمكائدهن، كنّ يعاقبنها بشكل ما لأنها أساءت لإحداهن" [1]

وجدت المرأة في رواية اكتشاف الشهوة و رواية تاء الخجل مكانة بارزة في تحريك الحدث و تأجيج الحس الدراميّ داخل المتن الروائيّ حيث قدمت الروائيّة نماذج نسائيّة تبرز الوضع الاجتماعيّ الّذي تعيشه المرأة في ظل التبعيّة المطلقة للرّجل، وهذا ما حدث لوالدة السّاردة البطلة في رواية تاء الخجل، ترسم فضيلة الفاروق ملامح الأم المنقادة لقرارات زوجها و رغباته في أدق تفاصيل الحياة، كما هو الشأن مع شخصية (شاهي) في اكتشاف الشهوة, الّتي لا تستطيع أن تعبر عن مكنوناتها و لا تقدر على اثبات ذاتها أمام الآخرين بسبب السلطة الرهيبة الممارسة عليها من طرف زوجها. وقررت منذ البداية، أن تنصب نفسها للدفاع عن حقوق المرأة وتحررها وحريتها الشخصية، وحرمة وكرامة النساء عموما، في عالم عربي مطبوع، بسيادة المجتمع ألذكوري، المعتمد على إقصاء المرأة، المعتبرة عورة وقاصرة ومبتورة، إلاّ أنّها مثيرة للشبق.

ونبقى مع صورة المرأة النمطية حيث نلفي التفات الروائيات لظاهرة تحمل المرأة الزوجة أو الأرملة للمسؤولية بعد استشهاد زوجها و يترك لها مسؤولية تربية الأبناء بعدما ينقطع المصدر المادي المعين، فتكرس حياتها صابرة مغلوبة على أمرها.

و لا نغادر المتون المدروسة إلى و تستوقفنا شخصية المرأة الجاذبة الّتي تعتمد على مظهرها الخارجي لممارسة الإغراء على الآخر، فقد وجدت الروائيّة في وصف المظهر الخارجيّ للمرأة مسوغا لشد انتباه القارئ و التأثير فيه، كما هو الشأن عند وصف حياة يوم زفافها " ها أنتِ ذي تتقدمين كأميرة أسطوريّة، مغرية شهيّة، محاطة بنظرات الانبهار والإعجاب مرتبكة...مربكة... بسيطة مكابرة. ها أنتِ ذي، يشتهيك كلّ رجل في سرّه كالعادة.. تحسدك كلّ النّساء حولك كالعادة." [2] و تصوير ملامحها في أول لقاء يجمعها بخالد في معرض الرسم يقول عن ذلك" كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، سرّ ما يكمن في مكان ما من وجهك.. وربما في جبهتك العالية و حاجبيك السميكين و المتروكين على استدارتهما الطبيعيّة وربّما في ابتسامتك الغامضة و شفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سرّية بقبلة". [3]

لا تقف مستغانمي عند الجمال المبهر أو الخارق الّذي يبهر البطل ذلك أنها لم تأت على تأكيد الجمال الباهر للبطلة حياة، و إنّما ركز ت على عمق ثقافتها و موهبتها الأدبية في

1 - فضيلة الفاروق : تاء الخجل، ص: 16.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 422.

3 - المصدر نفسه، ص:62.

التأليف و محافظتها على صورة المرأة الجزائريّة من خلال السوار التقليدي الّذي يزين معصمها،هذه الجوانب استحوذت على مشاعر البطل(خالد بن طوبال)، و جعلته أكثر إعجابا بها. يقول عن هذا " و كان يمكن ألا تلبسه و تظل تلك الأحاسيس الّتي فجرها داخلي نائمة في دهاليز النسيان هل تفهمين..؟ إنَّ الذاكرة أيضا في حاجة إلى أن نوقضها أحياناً" [1] لقد حرك السوار في نفس (خالد) ذكريات تربطه بوالدته المتوفاة و الّتي لم يفارق السوار (المقياس) معصمها لسنوات، و بهذا يؤكد أنّه رمز لأصالة المرأة المتمسكة بتراثها، هو رمز للجزائر الحاضرة بقوة في فكر السّارد.

استغلت الكاتبة الجسد الأنثوي و جعلت منه نافذة يمكن من خلالها العبور إلى العوالم الذاتيّة، ونستدل على ذلك بمقطع سردي من رواية فوضى الحواس "رحت أستعيد أنفاسي، أتنبّه للثوب الّذي أتصبّب تحته عرقا، وأنا أراه يخلع جاكيته .. يشعل سيجارة، ويجلس على تلك الأريكة؛ لاحتساء قهوة عاودتني أسئلتي، وأنا أنظر إليه.. كما تقرأ غجريّة الكف، رحت أقرأ هيأته بحدسي وحواسي فقط، لا يعنيني اللحظة أن أكتشف ماضيه، بقدر ما يعنيني أن أطالع قدري مكتوبا عليه، قدرا متعب الشفاه، فوضوي الشّعر، كسول الكلمات، مربك اللمسات مباغت القبلات، متناقص الرغبات، كرجل في الأربعين. يسألني: «فيم تفكّرين؟... أجيب «أحبّ الرّجال في الأربعين ...يبتسم.. يردّ: «ولكنني لست الرّجل الّذي تتوهمين...!يلقي برماد سيجارته في المنفضة، ويمدّ نحوي يده: «تعالي.. اجلسي قريبا منيّ ...أتردّد بعض الشيء قبل أن أعترف: «إني أتصبّب عرقا، أنا أرتدي هذه العباءة منذ ساعات..أتوقّع أن يقول: اخلعيها مثلا لكنه يقول، وهو يسحبني إلى جواره: «أحب رائحتك.. لقد أحببت دائما لغة جسدك..ثم يواصل وكأنّه يطمئنني: «إن جسدا لا رائحة له هو جسد أخرس...» [2]

تحافظ أحلام مستغانمي على صورة الإغراء الّذي تمارسه شخصية البطلة، من دون أن تغرق في تفاصيل، بل نراها تركز على ما يحيط بالجسد من الروائح و الأصوات و الحواس و كأنَّ بها تحاشى الحديث عن جسد المرأة بتفاصيلها " الواجهة الأمامية المكشوفة للجسد وتستحضر الدلالة الخلفية التي تشكّل بها عوالمها المضيئة، من خلال اللقطات الشعريّة تتّكئ فيها على تقنية كتابية فريدة ومتميّزة. فحركية السّرد، وغوايته، تتوسّل بالجسد من أجل تثوير السياق الذهني للقارئ". [3]

---

1 - المصدر نفسه، ص: 137.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس،ص:181- 182.

3 - الأخضر بن السائح: لذّة السّرد النّسائيّ و عوامل الإثارة و الإغراء،مجلة نزوى ، ع: 20،63- 10- 2010.

وتكون فضيلة الفاروق أكثر جرأة في تصوير اللحظات الحميمية الّتي تجعل من المرأة تحظى بإعجاب الطرف الأخر،ولا تتردد الكاتبة في استعمال جسد المرأة يستفز حواس الشخصيات و يغريها لتقرب منها. وماريا في رواية اكتشاف الشهوة أكبر مثال لذلك
هو جعلها رمزا للوطن, فباتت المرأة في العديد من الأعمال الراسخة تعبيرا عن قهر ما أو الرغبة في التحرر من عدو ما, وأحيانا هدفا يلتف حوله الجميع, وتتعدد التناولات الرامزة.
كما جاءت المرأة الرمز مع الوطن حتّى بعد التحرر من الأجنبي. وكانت مرحلة الصراعات من أجل حياة أفضل من خلال الصراع الأيديولوجي والتغييرات الاجتماعية الطموحة هنا أو هناك.

3- 2 أنموذج الأب

تتصدر صورة الأب الروايات النّسائية المعروضة للبحث، و الملاحظ أن حضوره اتخذ صورا عديدة فنجد الأب غير المهتم مثاله والد خالد بن طوبال" توّقف اهتمامه بي ليبدأ اهتمامه بأشياء أخرى،و مشاريع أخرى، انتهت بموت أُماّ وزواجه الّذي كان جاهزا للاستهلاك، ومعدّا في ذهنه منذ مدّة" الأب المحتال ".. تذكرت أبي الذي عثر أثناء حرب التحرير على حيلة فوق كلّ الشبهات تمكنّه من إحضار عشيقاته إلى البيت، مستفيدا من نشاطه النضالي..أصبح يغلق علينا باب الغرفة بالمفتاح، بعد أن كان في الماضي يكتفي بأن يسعل بصوت عالٍ كلّما دخل البيت مع رجل غريب".[1]

و تختار ياسمينة صالح أن يكون البطل السّارد في روايتها بحر الصمت أبا تتتبع مراحل مهمة في حياته عبر الاستذكار الذي اعتمدتهو يأتي يوحي اسم (سعيد) عادة بالعيش الرغيد وحياة السكينة والاستقرار، السعيد في حياته المليئة بالفرح والحبور، ولكن الواقع أنّ شخصية (سعيد) داخل المتن الروائي على نقيض اسمها تعاني الحزن والكآبة عاشت حياة وواجهت ظروفا مريرة ؛ اليتم المبكر والقهر لفقدان الدّفء الأسريّ.

تكشف ياسمينة صالح عبر هذه الشخصية الرجالية عن أوجاع وطنية وخيبات عاطفيّة تسافر من خلالها إلى الماضي الثّوريّ حيث البطولات الجسام، في مقابل حاضرٍ تعاني فيه الشخصية الوحدة والانهزام لقد عاش سعيد محترما في قرية (براناس) في الغرب الوهراني بالجزائر، يكنُّ له أهل القرية تقديرا فقد ورث عن أبيه قطعة أرضٍ وبيت جعلاه من مترفيها "وكان النّاس عندما يتحدثون عنّي يقولون: سي السعيد تْبَارْك اللّه عليه " [2]

---

http://www.nizwa.com/articles.php?id=3535

1- أحلام مستغانمي: المصدر السابق،ص:173- 174.

2 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 11.

لقد أتاحت له ظروفه الميسورة، مواصلة دراسة في العاصمة، لعلّه يتخرج طبيبا كما كان يحلم والده، لكنه فشل في تحقيق هذه الأمنية " كان أبي مفجوعًا من تلك الحقيقة، الّتي أعادتني إليه دونما أدنى حلم حقّقته لأجله سوى عبارة تلميذ فاشل كُتبت بالحبر الأحمر أسفل كشف نقاط آخر سنة دراسية قضيتها في العاصمة."[1]

لا يجد (سي السعيد) عملا له سوى الإشراف على الأرض الّتي ورثها عن أبيه، يتابع باهتمام بالغ عمل الفلاحين البسطاء الضعفاء في رتابة وشجن . تُؤكد الكاتبة من خلال تصرفاته أنه كان عاجزا عن تغيير الواقع من حوله، وبخاصة عندما يجده القارئ قد عاش طفولة صعبة يقول عنها :"طفولتي الأولى ... وأنا أفتح عينيَّ على عالم موحش ليس فيه غير أب صارم و وحيد... لم أعرف أمي، قيل إنها ماتت وأنا بعد في العام الأول، كنت طفلا ، يتيما، يجرّ أسئلةً تثير غضب أب يكره الإجابة، كنت ابحث عن بديل لوالدي عن أمٍّ لا تموت قطّ، وحياة خالية من الصمت والاكتئاب." [2]

لم تكن العلاقة بين (سعيد) ووالده (سي البشير) على توافق تامّ، فمنطق الوالد في تفسيره للعلاقات الاجتماعيّة، والنظرة إلى المجتمع القروي تختلف كثيرا عن نظرة الابن، الّذي فضّل الانزواء والابتعاد عن الظهور في حضور والده،وتحاشى التعاطي مع الفلاحين في قضايا الحرب والثورة . غير أن حضور المعلّم (عمر) إلى القرية وتقرّبه من سعيد فجّر في نفسه قوّة وجلدا كبيرين كما أنّ الزيارة الّتي قام بها إلى بيت عمر وتعرّفه إلى أخته (جميلة) غيّرت من نفسيته وجعلته يعيش أحاسيس لم يعهدها، سيطرت عليه مشاعر المحبة والحنان اتجاهها، الأمر الّذي غيّر نظرته للحياة فأقبل عليها متفائلا، آملا في مستقبلٍ مشرقٍ يحمل إليه بعضا من المسرّات .

إذن قرر عمر أن يحدث سي السعيد عن ضرورة انضمامه إلى صفوف الثوار، فسعيد يخفي داخله إحساسا وطنيا عاليا وروحا مفعمة بالقيم النبيلة، ويمكنه أن يقدم الكثير للثورة ويساهم في إذكاء الحرب وإشعال فتيلها في القرية: " فالجبهة تحتاج إلى كلّ الجزائريين فوحدها المرحلة قادرة على غربلة الوطنيين وكشف الجبناء والعملاء والخونة." [3]

من هنا، جاء التحوّل الفعليّ في مسار شخصية (سي السعيد) من إقطاعي فاسد، إلى ثائر قوميّ . كان لديه حرية القبول والرفض، ولكن الرفض يعني أن تُلصق وصمة عارٍ على جبينه بأنّه جبان خائن ، أبى ذلك وحسم أمره بالمشاركة في الثّورة والالتحاق بمقاتليها، بسبب حبّه

1 - المصدر نفسه، ص: 17.

2 - المصدر نفسه، ص: 56.

3 - ياسمينة صالح: بحر الصمت ، ص: 63.

لجميلة أراد أن يثبت لها رجولته ووطنيته، وهذا ما صرّح به قائلا:" لم يكن يهمّني إثبات إخلاصي لعُمَر، بقدر ما كان يهمّني أن أثبت لك أني لست نذلا، أنا لا أقلّ وطنية عن أخيك، بل أنا أشدّه حبًّا لمجرّد أنني قابلتك، يا عمر لم يكن مرورك في حياتي شيئا سيّئًا تماما، وأنا لم أ صبح جزائريا مخلصا بفضلك أنت، بل بفضل عينيها هي ... وحدها فجّرتْ أحلامي وصنعتْ ميلادي تاريخًا بلونِ عينيها... أَبَعْدَ كلّ هذا يدينونني بعدم الحبّ. "[1]

يتأكّد للقارئ أنّ شخصية(سي السعيد) عرفت منحى آخر، أرادت من خلاله إقناع بواقعيتها ومصداقية أفعالها، لهذا يقرر مساندة الثّوار وتأمين ما يلزمهم من إمكانات تتوافر لديه، وإن كان في قرارة نفسه يرى أنّ الحرب لم تكن تعنيه يوما، ولم يكن يتصوّر نفسه في أجوائها، يقول: " في ذات الوقت أقنع نفسي أن ثورتي خاصة جدّا ومعركتي لها علاقة بقلبي أحلامي الكثيرة، نعم أنتِ كنتُ أمشي إلى الحرب لأجلك، فقد كان يهمّني أن الحرب بالنسبة لي رجولة من نوع خاص ولم تكن النتائج مهمة بعدُ ."[2]

هكذا يجد (سي السعيد) نفسه في غمار الثّورة، يُكلَّف بإخفاء المجاهد العربي في بيته الّذي تطالب به السّلطات الفرنسيّة حيًّا أو ميّتًا ولكن سرعان ما يُكشف أمره، فيضطر(سي السعيد) إلى الهروب رفقة مجاهديْن يستشهدان بعد ذلك ، فيجد نفسه وحيدا هاربا يبحث عن ملجأ يختبئ فيه بعدما أوصاه العربي بالبحث عن علي البلاندي واللجوء إليه في دوار سيدي منصور.

تُفاجئ الكاتبة أفقَ انتظار القارئ بحادثة غير متوقعة عندما يلتقي (سي السعيد) بثوارٍ من الجبهة يدلونه على قائدهم (بلقاسم) رئيس العمال والفلاحين في أرض سي السعيد سابقا القدر الساخر، من كان ليصدّق أنّ (بلقاسم) و(سي السعيد) سيجلسان هكذا ويتحدّثان كأصدقاء حميمين ." [3]لتصبح الجبال بعد هذا، قاعدة مقدّسة لسي السعيد ورفاقه، ينطلقون منها باتجاه الشهادة تمنحهم شرفا أسمى من البطولة، وإن كان (سي السعيد) في البداية ثوريا متقاعدا، ولم يكن جنديا مقاتلا، كان مجرد مشارك ضمن كتيبة يقودها (الرشيد) الذّي كلّف (سي السعيد) بالمناوبة في الحراسة، أمّا المهمّات الصعبة فكانت توكل إلى غيره " أعترف أنني لم أكن أتضايق من عدم إشراكي في معاركه، كنت أكتفي بالحراسة ليلا، سعيدا

1 - المصدر نفسه ، ص: 64- 65.

2 - المصدر نفسه ، ص:68.

3 - ياسمينة صالح: بحر الصمت ، ص:83.

وراضيا في قرارة نفسي كنت أخشى تلك المهمات الصعبة، الخوف أكبر منّي، في كلّ مرّة يجتمع الرشيد بالرجال ليختار منهم من سوف يحظى بشرف الشهادة."[1]

لا تتوقف المفاجآت في حياة (سي السعيد) عند هذا الحدّ، بل نجد أنّ الروائيّة تعمّدت أن تُدخل مفاجآت لتشدّ انتباه القارئ، وتشوقه لمعرفة المزيد، حينما يحتدم الصراع النفسي لـ(السعيد) فقد حدث اضطراب رهيب في أيّامه القاسية بالجبال، ففي ليلة من ليالي الشتاء الطويل، يجلس ليسامر (الرشيد) الّذي يخرج صورة حبيبته (جميلة) الّتي تنتظره حاملا إليها النّصر، كي يتمكّنا من تأسيس أسرتهما الّتي طالما حلما بها .

هذا الحدث هزّ كيان (سي السعيد) وألهب في نفسه مشاعر الغيرة وأحاسيس الانهزام وخيبة الأمل، أليست هي المرأة الّتي أحبها منذ رآها أوّل مرّة في بيت أخيها (عمر) ؟ كانت هي نفسها حبيبة (الرشيد)، يتأجج الصراع في ذاته، فلم يعد بمقدوره التفكير فيها وإلا ستكون خيانة لقائده ورفيقه في الكفاح.

ينصرف (سي السعيد) للأعمال الثّورية والمهمات الفدائية حتّى يشغل نفسه في عدم التفكير في (جميلة) ليُكلّف مع كتيبة تحت قيادة الرشيد بمهمة تعطيل قافلة جنود فرنسيين وإجبارها على التراجع كُلّلت العملية بالنجاح ، استشهد خلالها (الرشيد)، وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة أوصى (سي السعيد) بتبليغ أمانة لخطيبته (جميلة)، يقول:" أمانة من الرشيد قلتُها لأذكرك أن الموتى لا يعودون شخصيا، بل على شكل أغراض لا حاجة لنا إليها إلا للذكرى وللترحم عليهم... كنت مشدودا إلى حزنك الذي كان يجرحني، ناولتك الكيس، فأمسكتِه بأنامل ترتعد من الذكرى ثم فجأة انفجرتِ باكية ." [2]

بعد استشهاد (الرشيد) يجد (سي السعيد) الفرصة سانحة لطلب يد جميلة للزواج فترفض طلبه مما يجعله يعيش حالة نفسية متأزمة، يستنكر فيها ويتأكد أنها لم تبادله يوما نفس المشاعر، ينطوي على نفسه، يصل به اليأس إلى درجة التفكير في الانتحار، بيد أنّه يعدل عن الفكرة، ويغرق نفسه في العمل الحزبي الّذي عُيّن فيه عقب استقلال البلاد، في مسعى منه إلى تجاوز الأزمة ولملمة آلام حبّه وجراح خيبته يعبّر عن معاناته قائلا:" بدأت أرفض الحياة وأطالب بحقي في الموت بكبرياء المحكوم عليه بالإعدام ... نجوتُ من ميتات كثيرة لكني لم أنجُ من عينيك، وأنتِ تهزمينني وتنتصرين الرشيد." [3]

---

1 - المصدر نفسه ، ص: 92.

2 - ياسمينة صالح: بحر الصمت ، ص: 120- 121.

3- المصدر نفسه، ص: 127.

ولمّا كان (سي السعيد) بحاجة إلى تعويض هذا النقص وتغطية غيابها عنه ، تمكّن من أن يجد مكانة متميزة داخل الحزب، كانت مسألة شرف بالنسبة له أن يحقق ذاته ويحظى باهتمام الآخرين من حوله ، " كانت ترقياتي داخل الحزب جزءا من التعويض بالنسبة لي . "[1]

يمرّ عام على وفاة (عُمَر) ويتقدم سي السعيد مرة ثانية لطلب الزواج من (جميلة) فتوافق يتوقع القارئ أن (السعيد) سيعيش الاستقرار وينعم بالراحة النفسيّة، لكن الكاتبة تفاجئ القارئ عندما تركز في تصويرها لحياة السعيد على إحساسه الحاد بالألم والبؤس والشّقاء والشعور بالوحدة والعواطف الباردة والفتور في تبادل المشاعر الحميمة مع زوجته الّتي لم تكن على توافق تام معه، وعلى الرغم من إنجابها لطفلين، إلاّ أن (جميلة) لم تتمكن من أن توصل خيطا شعوريا دافئا اتجاه زوجها، فهي لا تزال تحافظ على ذكرى خطيبها في فؤادها المليء بالحسرة على فقدانه، لم تستطع نسيانه، وما زاد من عذاب زوجها شعوره بالذنب بالزواج منها حينما قررت دون استشارته تسمية ابنها باسم الشهيد " أريد أن أسميه الرشيد ، أغمضتِ عينيك وأنت تسحبين يدك من بين يدي ... خيّل إليَّ أن الأرض تموج تحتي، كنت أختنق يا امرأة بلا قلب! وضعني عشقك قبالة الجدار وأطلق النار عليَّ، ألِهذا الحدّ كرهتني كي تنتقمي منّي إلى الأبد." [2]

شخصية (سي السعيد) تمثّل الماضي والتضحيات الصادقة في سبيل الوطن، وإن كان الدافعُ الأساسي الظفر بقلب امرأة منها تبدأ الثورة، وبسببها ولأجلها يقاتل الرجال، وغير أنّها لم تكن يوما له فقد ظلت مخلصة لروح الشّهيد (الرشيد)، هذا ما جعل الشّخصية المحورية تتجول من خلال تفاعلها مع أحداث الخطاب الروائيّ " إلى كائن إشكالي يحمل في طياته عاملين متناقضين ؛ عالم القيم الإنسانية المفحم بالمشاعر الحميمية الصادقة والمُثُل الثابتة، وعالم الواقع الاجتماعيّ القهريّ " [3]الّذي رفضه كحبيب وزوج أبٍ، لأنه كان في حياته كلها العاشق الخجول، المحبّ المتواري والمتيم الخائف من فقْد من يحب، لذا ظلّ عبر مسار الخطاب الروائيّ في كلّ مراحله يعاني التوتر والقلق، وهذا ما نجحت الروائيّة ياسمينة صالح في توضيحه من بداية نسج خيوط هذه الشّخصية بدقة، في إظهار العقدة الأولى في حياته ؛ اليتم المبكّر، حيث تتحدث الروائيّة عن وضعه الاجتماعيّ وتحديدا الأسريّ، فعند التحاقه بالثّورة لم يترك وراءه من ينتظره ليزيد وضعه الأسري تأزما بعد فقده لزوجته، فقد نزل نبأ وفاة (جميلة) عليه

1 - المصدر نفسه، ص: 192.

2 - المصدر نفسه، ص: 139- 140.

3 - أحمد طالب: الفاعل من المنظور السيميائي (دراسة في القصّة القصيرة الجزائرية) ، ص:121

كالصاعقة، حسرة تعتصر قلبه، يأس مرير لا يفارقه، كآبة ترافق أيامه المتشابهة، وبخاصة أنّ صلته بابنيه يحيطها الفتور وتشوبها اللامبالاة وانحصر شعور الأبوة عنده في توفير ما يلزمهما من ماديات لحياة رغيدة، دونما التفكير في حاجتهما إلى كمّ هائل من العطف والرعاية وبخاصة بعد غياب أمّهما.

الضغينة تسكن قلب (سي السعيد) كون ابنه الوحيد يحمل اسم غريمه الرشيد يقول عن ذلك :" كان ابني ضحية من ضحايا الآخرين ... تساءلت هل كانت ستتغير علاقتي به لو لم يكن اسمه الرشيد ؟ كان وصية أحرقت أصابعي وأيامي، فلم أحملها، تركتها للفوضى والمسافة... كان ابني ضغينتي الكبيرة ... هل كان يكرهني ؟ لم أسمعه يقول لي "بابا"، ولم أكن مجبر على التنازل لعاطفة أحرقتها الأحداث... كنتُ أراقبه فقط، وكان يكبر هو وأخته أمامي... "[1]

ولأنّ (سي السعيد) أصبح رجلاً سياسياً مهماً، كثُرت التزاماته في عالم السياسة فأغرق نفسه في مشاغل الحزب وأعبائه، واضطر إلى إدخال ابنيه إلى مدارس داخلية لاعتقاده أنّها كفيلة بتعويضهما ما فقداه، وكانا يعودان في الإجازة إليه غريبين وأكثر يُتما وانكسارا الرشيد فشل في مواصلة دراسته أما الابنة فقد تخرجت من كلية الفنون الجميلة ، وكأنها اختارت هذا التخصص " مُضيّعة عن نفسها كلية الطب التي تمنّيتُها لها ، فهمتُ متأخرا أنها كانت تتحداني مُسقطة عنها لقب طبيبة لتدرس الفنون الجميلة." [2]

فَقَدَ (سي السعيد) التواصل مع الرشيد الابن، فلم يتدخل في مسار حياته، لم يشاركه أحلامه آماله وآلامه، فكان المصير أن قضى العمر يدفع ثمن الأشياء المحيطة به لم يتمكن من صون الأمانة وتحمّل المسؤولية اتجاه ابنه الّذي تناول جرعة كبيرة من المخدّر والتحليلات أثبتت أنه مدمن ، كانت نهايته الموت، كما أنّه فقد الصلات الأسريّة الّتي تجمع الوالد مع ابنته الّتي لا تحدثه إلاّ نادرا، الكاتبة لم تأتِ على ذكر اسمها، لكنها ركّزت على ملامحها المشابهة لملامح أمها جميلة، غير أنّها أكدّت في أكثر من مرَّة، داخل الخطاب الروائي، أنّها كانت بعيدة عن والدها، الصمت وحده هو الّذي كان يجمع بينهما " كم أرغب في سماع صوتها ... أكتشف مذعورا أنني بحاجة إلى الإصغاء إليها ... لا بدّ أن تتكلّم ... لا بدّ لجدار الصمت أن يسقط بيننا ولتذهب الدنيا إلى الجحيم بعدئذ ." [3]

---

1 - ياسمينة صالح، بحر الصمت ، ص: 142,

2 - ياسمينة صالح: بحر الصمت: ص: 144,

3 - المصدر نفسه ، ص: 67,

إنّ الصراع بين الأب وابنته هو صراع بين جيل الماضي الثّوري وجيل الاستقلال، بين الحلم وسلطة لا تعترف سوى بالقوة والتسلق لأجل البقاء في المناصب حساسة، و لو كان ذلك على جثث البسطاء والفقراء، وبالتالي يتحول المشهد إلى شبه قطيعة بين الأب وابنته ضمن واقع مرادف للجرح المزمن ترتسم فيه ملامح الفتاة الجزائريّة والوالد الثّوري الّذي التحق بصفوف الثوار لملاحقة طيف حبيبةٍ تشبه الوطن، ليجد نفسه في الأخير خسر الحبيبة وخسر ابنته والوطن .

كلّ هذه العوامل ساهمت في تكوين شخصية تعاني التناقض والحاجة إلى الرعاية والعطف الأسريّ، فقد عرف طفولة مبتورة، وأحلاما معطوبة فهل بإمكان هذه الصفات أن تصنع من (سي السعيد) بطلا ؟ و " بأي معيار نحكم برئيسية الشخصيّة أو بعدم رئيسيتها؟ ونحن في ترتيب الأهمية للشخصيات أبعدنا التواتر من الاعتبار... من أجل ذلك نميل في تحديد مركزية الشخصية إلى درجة الوظيفة الّتي توكل إليها في النّص السّردي."[1]

نجد شخصية (سي السعيد) تواجدت بكثرة على كلّ مساحات الخطاب الروائيّ (بحر الصمت) فهو بطل الرواية ، ولكن بكل ما تصف به من انهزامات وانكسارات ، فهو إذن منافٍ تماما لمفهوم البطل الّذي يعني الشخص الّذي يقوم بأفعال خارقة للعادة، هو شخص يمتلك مواهب خاصة ينفرد بها، ترفعه فيما بعد إلى مصاف الآلهة " إنّه الشّخص الّذي لا يعرف سوى الانتصار يختلف البطل عن الشخصيّة الّتي عرفناها بأنّه كائن حركي حتّى ينهض في العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق مثل هرقل الإغريق وعنترة بن شداد في الذهنيّة الشّعبيّة، والبطل بحكم مفهومه هذا لا ينبغي له أن يوجد إلاّ في الملاحم." [2]

وعليه فإننا لا يمكن أن نتحدث هنا عن البطل بمفهومه التقليدي القادر على صنع البطولات الخارقة في صورة مثاليّة عجائبيّة، لم يعد باستطاعته إقناع القارئ للتجاوب معه وإنّما نطلق على الشخصية المحورية (سي السعيد) بطلا بالمعنى المجازي لأنّ حاضرَ الشّخصية للهزائم لا للبطولات . حاولت ياسمينة صالح عبره تملأ فراغ البطولات الواقعية المتحققة ببطولات فنية ونحسبها وُفّقت في ذلك فالواقع المتأزم فرض نفسه على الشخصية التي قدمت تجربة حياتية صادقة .

3- 3 أنموذج الإقطاعي

1 - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ـ معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1995 ص: 144.

2 - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّرديّ ، ص:162.

وظّفت الكاتبة ياسمينة صالح هذه الشخصية (**سي البشير**) أنموذجا للفئة الإقطاعية، فهو مالك لأرض شاسعة يعمل فيها الفلاحون الفقراء " كان غنيا، وهذا يكفي ليصنع منهم عبيدا في الأرض الّتي ورثها عن أبيه وأجداده، كانت سلطته سوطا من نوع آخر، كان قاسيا ومحاورا... دبلوماسيا يجيد إقناع المظلوم أنّه معتدٍ وظالم، كان صعبا وخبيثا."[1]

تعود هذه الشّخصيّة بالقارئ إلى ماضيها عبر حكاية يرويها عنه ابنه (سي السعيد) تقول: "كان سي البشير شابا وسيما ومغرورا، في العشرين من العمر تقريبا، من بيت عريق جعل منه عريسا جيدا لكبار العائلات، ذات يوم حضر سي البشير عرسا من أعراس القرية، رفقة صديقه الحميم عليّ، ليخفق قلب البشير حين رؤيته لـ (عيشة) الّتي حضرت لتطرب الرجال ولأنّها حازت على إعجاب عليّ هو الآخر ،أعلن أمام (سي البشير) الرهان عليها. ليتحوَّل الحبّ فجأة إلى رهان فتحدٍّ سرعان ما تدخّل والد البشير لفضّ النزاع بطرد فرقة "عيشة" الطربية من القرية مستغلا نفوذه وتزويج ابنه من امرأة أخرى .

هكذا خسر الرهان أمام (عليّ) ليصبح بعدها عدوّا لدودا. ويتجدد الصراع مرّة أخرى حينما يطلب (سي البشير) ابنة العمدة (زهرة) لابنه السعيد ، فيسارع سي عليّ هو الآخر ويخطبها لابنه الأكبر " كان أبي يريد أن يكسب حربه الجديدة ضد غريمه القديم في صورة ابنه الوحيد." [2]

يظهر (سي البشير) على الرغم من إقطاعيته ، رجلا متدينا يعرف الحقوق والواجبات، وإنّ تمادى في المطالبة بها ن إلاّ أنَّ الجانب الروحي في شخصيته جعله يصنع علاقة متوازنة بينه وبين الآخرين، بين ما يريده وبين ما يمكن أن يقدمه للآخرين، يظهر هذا جليا في علاقته بالشيخ عباس الّذي أثّر فيه كثيرا " فالعدل والإنصاف من مكارم الأخلاق، واللّه لا يفرق بين عبد وآخر إلا بالتقوى ، والأرض كما الحياة خلقها اللّه للجميع دون أن يستأثر بها أحد على الآخر، وعندما تستوعب أنَّ مصيرنا لا بدّ عائد إلى هذه الأرض، فسوف يصبح سهلا علينا أن نتقاسمها مع الآخرين." [3]

3- 4- أنموذج اللقيط

يبدو أن الروائيّة ياسمينة صالح تعمدت أن تختار أسماءً لشخصياتها من البيئة الشّعبيّة الجزائريّة ذات البعد الإسلامي وما يحمله من خصوصيات " فالأسماء والصفات المسندة

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 18.

2 - ياسمينة صالح: بحر الصمت ، ص:39.

3 - المصدر نفسه ، ص:31.

للشخصيات الروائية هي مخططة تخطيطا فنيا دلاليا محكما، لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصد الاعتباطية التي تخضع لها - غالبا - منظومات الأسماء في الحياة العادية خارج العمل الروائي ."[1]

ولاعتقادنا أنّ القصدية انتقاء أسماء الشّخوص الروائية وارد بعناية، عمدنا إلى تحليل أسماء الشخصيات في رواية (بحر الصمت)، بلقاسم اسم محوَّر من أبي القاسم، يحمل بُعدا دينيا، وهو اسم شائع في الأوساط الشعبية الجزائريّة، يُطلق تيمّنا بسيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم.

في بداية الرواية تظهر شخصية (بلقاسم) مستبدة، يعمل في مزرعة (سي البشير) والد (سي السعيد)، يعامل الفلاحين البسطاء بقسوة شديدة، وكأنّه وليُّ نعمتهم،ولكنَّه وفي خضم الأحداث الروائيّة يتحول إلى شخصية ثوريّة .

بلقاسم المسؤول الأوّل عن إدارة شؤون الأرض الّتي يملكها (سي السعيد)، كان أشبه ما يكون بفزّاعة مخيفة الشكل توضع وسط حقل مشاغب، الفلاحون دون استثناء يكرهون شكله وعينيه وصوته، وكثيرا ما تكررت الشكاوى ضده، فهو لا يحترم أحدا من الفلاحين ، يعاملهم كما لو كانوا حميرا أو بغالا." [2]

يُمثّل (بلقاسم) السلطة القمعيّة في أبسط صورها، تركيبته النفسيّة والاجتماعيّة جعلته يمارس الظلم والاستبداد على عمّال الأرض، فالحكاية الّتي توارثها أهل القرية تقول أنّه ولدٌ بلا أبٍ ولا أمٍّ ، عثروا عليه حديث الولادة في حقل من حقول القرية، ولم يكن أحد من سكّان القرية يجرُؤ على أخذه، كان الطفل بشع الوجه، ضخم الشكل، والحال أنّهم تطيّروا جميعا ورفضوا تبنّيه أو حتى رعايته .

هكذا كبر الطفل محروما من الحنان الأسريّ، حولته وحشةُ الحقول إلى وحش ضخم حاقد وشرير، "في العشرة من عمره، اعتدى بالضرب على قرين له، قتله لأنّه وصفة بابن الحرام ليختفي بلقاسم سنوات عن القرية ويعود إليها رجلا مكتمل الشرّ والضغينة." [3]

لم يحضَ الرجل بمحبّة أهل القرية وفلاحيها، كما أنّ- ه لم يكن مرحَّبا به بينهم يوما ليقاسمهم آلامهم ولا حتّى أحلامهم ، ظلّ دائما في نظرهم مجرما، قذرا كريها ،ويبدو أن هذه

---

1 - عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2000 ، ص: 50.

2 - ياسمينة صالح: بحر الصمت ، ص: 20.

3 - المصدر نفسه ، ص: 21

الصفات كانت كفيلة ليعطيه (سي السعيد) فرصة الانتقام والثأر لنفسه من ظلمهم، كان فعلا بمثابة الفزّاعة من لحم ودم لهم ، ولم يكن يوجد شيء يرعب بلقاسم ويثير خوفه إلا أخبار الثّورة التي ذابت في حوارات الفلاحين اليوميّة وصارت شغلهم الشاغل " كان صوته ممزوجا بنكهة الرعب ... أجل الرعب الّذي نجح في اقتحام لغة رجلٍ كهذا الوحش الّذي أرعب الناس."[1]

شخصية (بلقاسم) بهذه الصفات لا تتوقع منها مؤازرة البسطاء والدفاع عن حقوقهم والحفاظ على كرامتهم المسلوبة، ولكنَّ ياسمينة صالح أحدثت تغييرا جذريا لها بعد إقدامها على قتل العمدة برغم خطاياه وسلبيته، وبصنيعه هذا منحته البطولة، فقدّمته رمزاً للتضحية يُحظى باحترام القرويين، وبالتالي أصبح تغيير مساره أكثر إقناعا.

هكذا يتواصل (بلقاسم) مع الثوار ، ويقرّر الالتحاق بالجبهة ، ليصبح مسؤولا على كتيبة حربية وبالتالي استطاع أن يبدل السوط بالرشاش، وأضاف إلى ذلك هوية جزائرية كاملة، في تأكيد أنّ الثّورة يمكنها أن تغفر للملتحقين بها ومؤازريها جميع أخطائهم، باستثناء الخيانة الّتي تعني التصفية المباشرة .

من هنا استطاعت ياسمينة صالح أن تبرّر لقاء (بلقاسم بسي السعيد)، ليس كعامل ورئيسه، وإنَّما كرفاق كفاح مشترك يقول عن ذلك (سي السعيد) " تكلّمنا عن أشياء كثيرة في مساء صنعته الثّورة ... مساء صدّقنا فيه أننا نملك حقّ تصحيح الأخطاء والأوضاع... مساء كان فيه الناس يستعدون لاستقبال خامس أعوام الثّورة." [2]

3- 4 أنموذج الشّخصية الأجنبية

تظهر الشخصية الأجنبية بارزة بشكل واضح في أعمال مستغانمي الروائية أكثر من غيرها في المتون الروائية المدروسة، و إن كان للغرب حضور مكثف في الرواية العربية باعتباره يعبر عن قضية فكرية و تاريخية لها علاقة مباشرة بصراع الحضارات و اختلافها في العديد من مناحي الحياة و كشفت عن ذلك أعمال كثيرة لا مجال لحصرها في هذا المقام يكفي أن نشير لبعضها (عصفور من الشرق ، الحيّ اللاتيني،قنديل أم هاشم، موسم الهجرة إلى الشمال).

أمّا في الرواية النّسائيّة العربيّة الجزائرية، فيتجلى الحضور الثقافي للغرب في روايتي ذاكرة الجسد و عابر سرير حيث تبرز العلاقة العاطفية الّتي تجمع(خالد بن طوبال) بالفتاة الفرنسيّة (كاترين)،بصورة تشابه علاقة قد جمعت يوما ما بين وطن عربي محتلّ وغربي مستعمر، كانت قد حدثت فيها قصص للحب والعذاب ، وأخرى للألفة والعداء، وهي جدليات

1 - المصدر نفسه، ص: 25

2 - ياسمينة صالح : بحر الصمت ، ص: 84

لم يتخلص منها لا العرب ولا الغرب، بل بقيت عقدة تاريخية ونفسية تعتمل في النّفوس " لقد كانت دائما ضحية سوء فهم وقصر نظر ، فافترقنا كما التقينا منذ أكثر من نصف قرن، دون أن نعرف بعضنا حقًّا ... دون أن يحبّ بعضنا تماما ... ولكن دائما بتلك الجاذبية الغامضة نفسها. "[1]

يشكل طرفي العلاقة قطبين متعارضين حد التناقض بين الشّرق و الغرب بين العوالم الوجدانية و عالم المادية، بين التخلف و التحضر، بين الأصالة و المحافظة و المعاصرة و الانفتاح فلا مجال لإقامة علاقة طبيعيّة كون (خالد) يصادق (كاترين) و يعلم أنّها عدوة أو على الأقل تذكره بفرنسا المستعمرة.

و الحال ذاته نجده في العلاقة بين (خالد) (بفرنسواز) علاقة يحكمها الحبّ و الإقصاء مثل علاقته بكاترين تماماً، تلك الأنثى الفوقية وجدت وقوف (خالد بن طوبال) عند رسم وجهها دون جسدها إهانة صارخة لأنوثتها، فهي تذكره بالثّورة التّحريريّة الّتي شارك فيها وبترت يده في احداها إثر مقاومته للمستعمر الفرنسي. يقول:"أنا الرّجل المعطوب الّذي ترك في المعارك المنسية ذراعه ." [2] ولهذا دخل معارك من نوع آخر فنية الطابع الرسمُ بطريقة أخرى تصمد بها الذات أمام نفسها وتواجه به الآخر أيضا، إنّها وسيلة مقاومة الفَناء والنفي، وأفق آخر للبحث عن الحرية [3]

تعبر(فرنسواز) عن حضارة الغرب القائمة على نهب ثروات الشّعوب الضعيفة حتّى صارت في قمّة التطور والتقدم، وبالتالي تمكنت من فرض التبعية لها، ثم إنّها تدعي لنفسها إغاثة المنكوبين وإعانة المستضعفين،وتحفظ للإنسان إنسانيته،هكذا هي (فرنسواز) " مهووسة بالمبادرات الخيرية وكأنّها نذرت نفسها لمساعدة بؤساء البشريّة، الّذين يتناوبون على قلبها وعلى سريرها حسب مستجدات المآسي في العام ن وكنت أراها حسب نشرات الأخبار تسارع لتلبية نداء الإغاثة لهذه الصفة أو تلك، جامعةً ما زاد عن حاجتها من ثياب، أو لم يبلَ من أحذية وستائر وشراشف في أكياس كبيرة من البلاستيك تقوم بإنزالها ووضعها جوار مقصورة البواب، في انتظار الصليب الأحمر ." [4]

---

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص: 402- 403.

2 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص : 100 .

3 - ينظر نهال مهيدات : الآخر في الرواية النسويّة العربيّة (في خطاب المرأة والجسد والثقافة) عالم الكتب الحديث الأردن، ط1 ، 2008 ،ص: 110 - 111

4 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:241

يشير السّارد إلى الجانب الإنساني الّذي يجمع البشر في أنحاء المعمورة، و لكن هذا لا يمنعه من تأكيد أنّ تيمة الجسد عند (كاترين و فرانسواز) هي القاسم المشترك الّذي يساعد(خالد) على التخفيف من وطأة الغربة و الوحدة و الثأر لتعويض النقص الحضاريّ و في الأخير تذهب الروائيّة إلى حسم نهاية العلاقتين في نهاية العملين برجوع خالد إلى الجزائر و قبول كاترين وفرانسواز للوحات التشكيلية ايحاء لتقدير الغرب للمواهب و الإبداعات الفنية حتى و إن كانت لآخر .

الفصل الثالث

بنية المكان

في الخطاب الرّوائيّ النّسائيّ الجزائريّ

- بنية المكان

1- المكان في الدراسات النقديّة.

2- أنواع المكان في الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ.

أ. الأمكنة المفتوحة

1 - أمكنة عامة

2 - أمكنة خاصة

ب. الأمكنة المغلقة

1 – أمكنة عامة

2 – أمكنة خاصة

يمثّل المكان واحداً من أهم عناصر بناء الرواية، و هو شرط أساسي من شروط قيامها، لا نكاد نعثر على رواية خالية منه، ولو بإشارة أو تصريح إليه؛ كونه يمثّل الخلفية الّتي تحتضن الشّخصيات ومن خلاله ترتسم ملامحها وعلى حدوده تتجسد أحداثها، بل إنّه في بعض الأحيان يصبح الهدف من وجود العمل الروائي كلّه.

إنّ تشخيص المكان في الرواية يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع بمعنى أنّه يوهم بواقعيتها، لأنّه يقوم بالدور نفسه الّذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح،وطبيعي أنّ أيّ حدث لا يمكن تصوّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معيّن، لذلك فالرّوائيّ دائم الحاجة إلى تأطيرٍ مكانيٍّ ويستحيل على الدّارس تصوّر وجود عمل روائي دون مكان.

وبالتالي فإنَّ دراسته بمعزل عن باقي العناصر السّرديّة المشكّلة للخطاب، يُعدُّ مظهرا تجريديا صرف ومنهجا إجرائيا بحت، فلا يمكن فصله عن النسق العام للنّص، كما أنّه لا يكون مكتفيا بكيانه "فالإنسان من خلال حركته في المكان، يقوم برسم جماليات هذا المكان."[1]

بيد أنَّ درجة تأطير المكان وقيمته يختلفان من رواية لأخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعيّة، بحيث نراه يتصدر الحكي في أحايين كثيرة، فحاجة المضمون إلى شكل يؤطّره هو الّذي يحدد العناية بالمكان، الأمر الّذي يجعل المظاهر المتخيلة داخل الرواية مماثلة حقيقية " إنَّ المكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي، بل إنّ علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه، فالعناصر الطبيعيّة كالماء، النّار والهواء لا ترد كإطار غير ذي معنى، بل كثيرا ما تكون مشحونة بالدلالات، إذ يكسبها الإنسان معاني متجددة من خلال تجربته الحسية والخيالية."[2]

وما يمكن التأكيد عليه أنَّ المكان الروائي يجمع بين الواقع والرمز، وبتداخل مع العناصر السّردية وبخاصة الزمان والشخصيات الّتي يرتبط بها ارتباطا وثيقا، فلم يعُد مجرد حيّز جغرافي أو محتوى أو موقع، إنّما ترتبط دلالاته بنفسياتهم وسلوكياتهم وهمومهم وآمالهم؛ إذ هو

1- Dominique Maingunaux: Les termes clés de l'analyse du discours, édition seuil, Paris , 1er ed,1996. Page 37,38 نقلا عن : الحاج علي فاضل : سيميائيّة الفضاء السّرديّ في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، دراسات جزائرية، مختبر الخطاب الأدبيّ في الجزائر، جامعة وهران 5،2007/4 ، ص: 91.

2 - غاستون باشلار: شاعرية حلم اليقظة P.U.F 1976 ، استشهد به سمير مرزوقي ، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية. د ط، ص: 64 .

البيئة الّتي يقطنها الإنسان يؤثّر ويتأثّر بها،يساهم في خلق المعاني داخل النّصّ الرّوائيّ، ولا يكون دائما تابعا للمقوِّمات الأخرى، بل يتحوّل إلى أداة طيِّعة للتعبير عن موقف الأبطال وباعثٍ لحركة الشخصيات، ودافع لتأكيد المواقف اتجاه الأحداث والأفكار المطروحة والرؤى المعروضة في الخطاب الرّوائي .

لقد أوجدت جهود الباحثين وآراء الدارسين مرادفات للمكان كالحيّز والفضاء وغيرهما يذهب الناقد عبد الملك مرتاض إلى إطلاق مصطلح الحيّز على المكان " مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي Espace – Space، ولعلَّ أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا، أنَّ مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا على الخواء والفراغ، بينما الحّيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشّكل على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده."[1]

أوردنا هذا القول للاستدلال على أنّ الإشكال الّذي يعتري مصطلح المكان ناتج عن الترجمة من اللّغات الأجنبيّة، فالفضاء يعني الفراغ والعدم؛ إذ هو بمثابة الوعاء الضخم الّذي يستوعب داخله الكون بمجرّته ونجومه وكواكبه، أمَّا الحيّز فإنّه يشغل الشيء المبنيّ في فضاء مكانيّ، وهو أيضاً الامتداد المتصور الّذي يشغله الشكل الهندسي، ودلالة المكان تعني الموضع الّذي يعيش عليه الإنسان على سطح الأرض، يشمل موضع العيش والإقامة، وموضع السفر والهجرة.

لقد استفاد عبد الملك مرتاض في دراسته الموسومة بـ (ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد) من انجازات علم السّرد عند جيرار جنيت، حيث نجد أنَّ مفهوم الحيّز عنده مماثل لمفهوم الفضاء وإن وجد في الحيّز قابليات تحديده لفضاءات النّص المكانية ووصل إلى أن للحيّز عدة مستويات،هي الحيّز الجغرافي والحيّز الشبيه بالجغرافي والحيّز المتحرك والحيّز التائه والحيّز الخرافي والحيّز العجيب والغريب .

وما نلاحظه أنّه قارب بين لفظة الحيّز والفضاء في أكثر من موضع، ولم يقصر الحيز على أُطُره المتعددة، بل نظر إليه ضمن المنظور السّرديّ، فوجد " أن حيّز ألف ليلة وليلة طليق واسع لا يكاد يشكو من ضيّق و لا من انحصار فالعفاريت تحيّز فضاءها وحيّزها في حريّة مطلقة، كما نجدها قادرة كلّ القدرة على الغوص في أعماق الأرض واتخاذها مثوى جميلا للعشيقات

1 - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السرديّ (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ص: 245.

المختطفات شأن العفريت جرجريس، فأكبر خاصية إذن يختص بها هذا الحيّز في ألف ليلة وليلة هي التحييز الأسطوري لا التحييز الجغرافي أو المكاني؛ أيّ الحيّز المستحيل الّذي يكون فوق طاقة البشر .

وتجاوزا لهذه الإشكالية ما بين إطلاق تسمية المكان أو الحيّز أو الفضاء يمكن إقامة تمييز بينهما ففيما يعتبر المكان الحدود الحافة بموضع محتوى، يُعدّ الفضاء الحدود الداخلية للوعاء المحتوي، قد يزول مكان الشيء، لكن فضاء لا يمكنه ذلك."□

وبطريقة مماثلة، يرى عبد الحميد بورايو في دراسته الموسومة بـ(المكان والزّمان في الرواية الجزائرية) أنّ " مصطلح الفضاء يأخذ الحيز المكاني." [1] وعليه فإنَّ المبدع في رؤيته للمكان يتجاوز المظهر الجغرافي المجرّد، فتكون رؤاه أكثر اتساعاً؛ إذ هو يغوص في أعماقه يتعاطى مع المكان بوصفه عاملا لا حدود له، يتعامل معه بإدراكه الخاص وبخباله وأحاسيسه وبرؤيته، وهكذا ينصهر المكان مع باقي البنيات المكوِّنة للخطاب ليقدم رؤية شاملة، وهكذا يدخل المكان في الرواية عنصراً فاعلاً في تطورها وبنائها، وفي طبيعة الشخصيات الّتي يتفاعل معه في علائق دلالية تربط وشائجها هذه المقوِّمات فيما بينها.

وانطلاقاً من هذه الملاحظة " يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر الّتي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظّما بنفس الدّقة الّتي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر بعضها،ويُقوِّى من نفوذها،كما يُعبِّر عن مقاصد المؤلّف." [2]

وتبعا لما سبق، يمكن القول إنَّ "الفضاء الروائيّ أكثر شمولاّ واتساعاّ من المكان،فهو أمكنة الرواية كلّها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات." [3] ولما كان الفضاء مفهوم أشمل، فإنه يتخذ أربعة أشكال :

---

1 - جوزيف .إكيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، إفريقيا الشرق، ، الدار البيضاء، 2003 ص: 18. نقلا عن محمد الزموري: شعرية الفضاء في القصة القصيرة، مطبعة أنفو برانت، المغرب، فاس 2010 ، ص:07.

2 - شربيط أحمد شربيط: بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد" مجلة الثقافة، وزارة الثقافة والاتصال ، الجزائر 1997، ص:151.

3 - حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان – الدار البيضاء، المغرب، ط2 2009 ، ص:32.

4 - سمر روحي الفيصل: بناء الرّواية العربيّة السوريّة، اتحاد الكتّاب العرب،سوريا ، دمشق، ط1، 1995، ص: 256.

1- **الفضاء الجغرافي: (L'espace géographique)**

فُهِم الفضاء في هذا التصوّر على أنه الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الّذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحركون فيه،ولاّ يقصد به الطبع المكان الّذي تشغله الأحرف المطبعية الّتي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الّذي تصوِّره قصّتها المتخيّلة، فكثيرا ما يلجأ كُتّاب الرواية إلى تقديم بعض الإشارات الجغرافية الّتي من شأنها أن تحرّك مخيّلة القارئ، وتوهمه بواقعية الأحداث والشّخوص والعمل الروائيّ بصفة عامّة .

2- **الفضاء النّصّي: (L'espace textuel)**

يُقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها، فهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق بالمكان الّذي تستغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن أبعاد الكتاب، ويندرج ضمنه الصيغة الخطيّة للكتابة، وطبيعة الإخراج الطباعي وتشكيل العناوين الكبرى والفرعية، واسم الكاتب وطريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وغيرها .

وقد أفرد الناقد حميد لحمداني صفحات ضمن مؤلّفه (بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي) لتفصيل هذه الجوانب مستفيدا مما قدّمه ميشال بوتور في كتابه بحوث في الرواية الجديدة .[1]

3- **الفضاء الدلاليّ: (L'espace Sémantique)**

يحيل إلى الصورة الّتي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بُعدٍ، يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، ويعتبر جيرار جينيت " الفضاء صورة Figure " وهي في نفس الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهبُ اللّغة نفسها له." [2] فتكون الدلالة بالصور المجازية حسب جينيت .

4- **الفضاء كمنظور أو كرؤية:**

يشير إلى الطريقة الّتي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تُشبه واجهة الخشب في المسرح، حيث يستحيل الفضاء إلى ما يماثل خطة مرسومة بثقة في إقامة الحدث الروائيّ وإدارة الحوار بين الشخصيات يديرها

---

1 - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 62.

2 - حميد لحمداني:المرجع السابق، ص:61، نقلا عن.seuil.1976. Gentte: fugures‖ ,page:46-47

الراوي فيما يشبه إلى حدٍّ بعيد ما يسمى بزاوية رؤية الراوي Point de vue. حسب جوليا كريستيفا.

نخلص إلى أنّ التمييز بين الفضاء والمكان رفيع الجزيئات، تبقى الاختلافات بينهما نسبية فالفضاء شمولي يمكنه أن يشير إلى المسرح الروائي بكامله " والمكان يمكن أن يكون فقط متعلّقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي."[1] ويبقى المكان شديد الأهمية كمكوّن الروائي ؛ ذلك أنّ " الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء الّتي توجد فيها تخضع في تشكّلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة، لأنّ الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائما مفتوحة على المنزل والمنزل على الشارع ، وكلّ هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي حتّى أنّ هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم ."[2]

ولذلك ميّز غالب هلسا بين ثلاثة أنواع للمكان [3]بحسب علاقة الرواية به ، وهي :

1- المكان المجازي: وهو الّذي نجده في رواية الأحداث، وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح، ولا يعبّر عن تفاعل الشخصيات والحوادث.

2- المكان الهندسي: وهو الّذي تصوِّره بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته من غير أن تعيش فيه.

3- المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان، وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانا خاصا متميزا

وقد عاد الناقد وأضاف إليها نمطا رابعا هو المكان المعادي،وهو " المكان الهندسي المعبّر عن العزيمة واليأس، والذي يتخذ صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله، وعنفه الموجّه لكل من خالف التعليمات وتعسّفه الّذي يبدو وكأنه طابع قدري؛ ومثاله: السجون، أمكنة الغربة والمنافي... وغيرها، وهذا المكان كان ينقصه دائما ردّ الفعل الإنساني؛ لذا فقد كان ضدا للمكان الرحمي أو المكان الأمومي"[4].

---

1 - المرجع نفسه، ص: 63.

2 - حميد لحمداني: بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، ص: 72.

3 - غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص: 8 ـ9.

4 - المرجع نفسه، ص:9.

وكما أشرنا إلى أنَّ النقاد وإن اهتموا بتصنيف المكان إلى أنواع، فإن بعضهم الآخر راح يؤكد أنّ المكان مكوّن للفضاء ما دامت الأمكنة المتعددة والمتفاوتة يلفها عالم واسع هو الفضاء، وهذا ما يستخلصه محمد بنيس " أنّ المكان منفصل عن الفضاء، وإنّه سبب في وضع لفضاء أي أنّ الفضاء بحاجة على الدوام للمكان."[1] في وقت ذهب البعض الآخر إلى تأكيد فكرة " أن الفضاء ليس معادى للمكان." [2]

وقد تم تصنيف المكان في دراسات أخرى وفق مفاهيم ثلاثة؛ هي: [3]

1- مفهوم التقاطب: يعني وجود قطبين متعارضين في المكان وفق تقابلات ضدية كالإقامة والانتقال.

2- مفهوم التراتب: ويتوزع فيه الفضاء إلى عدة طبقات مكانية وفق مبدأ ترابي معقّد ومختلف الدرجات.

3- مفهوم الرؤية: ويمدّنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان، ويحيطنا علما بالكيفية الّتي ندرك بها أبعاده وصفاته.

إنّ الحديث عن المكان في الرواية لا يستقيم وحده، بل لا بدّ أن يلزم دائما " توقفا زمنيا لصيرورة الحديث لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزّمنيّ، في حين أن الفضاء يفتر ض دائما تصوُّر الحركة داخله؛ أيّ يفترض الاستمرارية الزّمنيّة." [4]

وبناءاً عليه، تتضح صعوبة الفصل بين الزّمان والمكان في شكل العمل الأدبيّ، والخطاب الروائيّ بخاصة، فالحدث في القصّ لا يختزل مجرد الحركة في فضاء المكان خلال فترة من الزّمن وإنَّما يحيلنا إلى تحليل المكان ودلالته، والبحث في الزّمان وأثره، لهذا السبب ظهر مفهوم الزّمكانية الّذي " ينطوي على لحظة تقييمية لا يمكن فصلها عن الزّمكان الفنيّ الكلّي إلاّ في التحليل المجرّد، ذلك أنّ كلّ التحديدات الزمانية المكانية في الفنّ والأدب لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وهي دائما ذات صيغة انفعالية تقييمية، يستطيع التفكير المجرد طبعاً أن يتصور الزّمان والمكان كلاّ على حدة ويغفل لحظتهما الانفعالية التقييمية، لكن التأمل الفنيّ الحيّ لا يفصل

---

1 - محمد بنيس : الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990 ص: 113.

2 - حسين نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص:51.

3 - ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 41- 42.

4 - حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص: 63 ، نقلا عن Jean yves Tadié: Le récit poétique. PUF,1978,P:83.

شيئا، ولا يغفل شيئا. إنّه يُلمُ بالزّمكان في كلّ تماميته وامتلائه، إنّ الفن والأدب مخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات والأحجام ، وكلّ موضوع جزئي وكلّ لحطة مجتزئة من المؤلَّف الفني هي قيمة من هذه القيم."[1]

وتبعاً لما سبق، فإنّ جماليات المكان لا تتضح و لا ترتسم في ذهن القارئ إلاّ إذا كانت هناك حركية للزّمان تستنطق الأمكنة تتأثر بها وتؤثر فيها، وبالتالي فإنّ المكان والزّمان يمثلان في الرواية وحدة عضوية واحدة لا تنفصم، ولا يقوم فيها عنصر بدَورٍ دون وجود للطرف الثاني المساند في تشكيل البنية العامة للخطاب.

يمثل المكان إلى جانب الزّمان" الإحداثيات الأساسية الّتي تحدد الأشياء الفيزيقية فنستطيع أن نميّز فيما بين الأشياء، من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزّمان" [2]

وقد تّم رصد عدد كبير من أنواع المكان الروائيّ من خلال الاستقراء العام والإحصاء الشامل للأعمال الروائيّة، فجاءت الأنواع الرئيسة على شكل ثنائيات ضديّة هي :"المكان العام والمكان الخاص والمكان المفتوح والمكان المغلق، والمكان الطبيعي والمكان الصناعي، والمكان الواقعي والمكان المتخيَّل، والمكان الأليف والمكان المعادي." [3]

يمرُّ المكان الروائيّ بمرحلتين أساسيتين قبل أن يفضي إلى فضاء روائي:

- المرحلة الأولى: تمييز المكان الروائيّ عن طريق الوصف الّذي يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بوساطة اللّغة ممكنا من خلال تصويره وبيان جزئياته وأبعاده.

- المرحلة الثانيّة: اختراق الشّخصيات للمكان الروائيّ بما تحمله من وجهات نظر متباينة في الحوادث الروائية وتحركها في جزئياته، وتشكيلها للفضاء الروائي متمثلا في العلاقة بين أمكنة الرواية والعلاقة بين الأمكنة والشّخصيات والحوادث، والإيقاع المنظّم لها جميعا.

لِتتحقّق جماليات المكان، وتبرز مكانته ويتمكَّن من أداء دوره، يجد الروائيُّ الوصفَ "هو وسيلة اللّغة في جعل المكان مدركا لدى القارئ" [4] الّذي يلتمس مظاهر الأمكنة عبر الكلمات

---

1 - ميخائيل باختين: أشكال الزّمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، 1990، ص: 230.

2 - يوري لوتمان: مشكلة المكان الفنيّ، تر: سيزا دراز ، مجلة عيون المقالات، دار قرطبة ،الدار البيضاء،ط2 1988، ص: 59.

3 - شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط 1 1994،ص: 15- 21.

4 - حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 29 .

وترتسم ملامح المكان في ذهنه صورة بصرية، فإذا كان السّرد يروي الأحداث في الزّمان، فإنّ الوصف يصوِّر الأشياء في المكان .

من هنا تتضح أبرز وظائف وصف المكان:

1- الوظيفة الزخرفيّة: التصوير الفنيّ الجميل للمكان.

2- الوظيفة التفسيريّة: التمجيد للشخصية التي ستخترق المكان، من خلال وصف المكان يتم التمهيد لمزاج الشّخصيّة وطبعها، فيصبح المكان " تعبيرات مجازية عن الشخصية، لأنّ بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان."[1]

3- الوظيفة الإيهاميّة: إدخال العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي لإشعار القارئ بأنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال .

إنّ التأثير الإيهاميّ يخلق انطباعا بالحقيقة وتأثيرا مباشرا بالواقع، وبالتالي يبدو الوصف الوسيلة الأساسيّة في تصوير المكان في "محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات والكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجردا، لكنّه واقع مشكَّل تشكيلا فنيّا، إنّ الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعيّ "[2] حيث تقوم اللّغة بالتقاط جزئيات من الواقع وتفاصيلها، وعلى مخيلة القارئ أن تقوم ببناء المكان الروائيّ من خلال تلك الملامح والتقاسيم.

وعلى هذا الأساس، فإنّ وصف المكان وحده لا يساعد على خلق الفضاء الروائيّ، ومن الطبيعي اختراق الإنسان والتفاعل معه والعيش فيه، وتقديمه من خلال زاوية محدودة، تخدم الإطار العام للرواية بحيث يتحول المكان نفسه إلى عنصر فاعل، فهو " لا يتشكل إلاّ باحتراق الأبطال له وليس هناك أيّ مكان محدد مسبقا وإنَّما تشكل الأمكنة من خلال الأحداث الّتي يقوم الأبطال ومن المميزات الّتي تخصهم ."[3]

ولعلّه من نافلة القول، إنّ الوصف لا ينقل الأشكال والألوان حقيقة كما تراها العين و إنّما يعرضها وفق منظور فنّي جماليّ حسب رؤية الروائيّ الّتي تخدم التصور الفنيذ العام لبناء الرواية الأمر الّذي يساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات، وتعبر من خلاله عن طبعها

1 - رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، سوريا، 1972، ص: 228.

2 - سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص: 110.

3 - ينظر حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:29.

ومزاجها وأفكارها، ليكون المكان جزءا من بنيتها العامة وهكذا نخلص إلى أنّ الوصف عنصر أساسي في بناء المكان، وما الروائي إلاّ " رسام ديكور ورسام أشخاص."[1]

وتصبح الرواية حسب تعبير ميشال بوتور " أولا مجرّد شيء، كتاب، موضوع على مكتبتنا، وعندما تفتحه وتنتقل نظراتنا بين الصفحات، تعلق في الفخ، فتتقلّب الغرفة الّتي تحنُّ فيها إلى مكان آخر يخلقه ديكور الرواية "[2]، و تحضر الشّخصية لتبعث الحياة في المكان " فإنّك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان فالبيوت تعبّر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجوّ في نفوس الآخرين الذين يتوجّب عليهم أن يعيشوا فيه."[3]

وهكذا يتّضح أنّ الوصف ليس زخرف أو زينة سواء أكان محاكاة لمكان حقيقي أو كان متخيلا، إنّه يتناول الأشياء، فيرسمها بوساطة اللّغة عن طريق الكلمات مكانا خياليا له أبعاده المتميّزة وملامحه الخاصة، وبالتالي لا ينظر إليه على أنّه غاية في ذاته، وإنّما هو تصوير فنّي يضطلع بمهمة خلق المكان الروائيّ، فيكون بمثابة الأرض الّتي يمكن أن يُبنى عليها الفضاء.

وبناءا على ما سبق ذكره، يتضح أنّ المكان في الرواية يكتسب أهمية كبيرة، ليس لأنّه أحد ركائزها الفنية والمسرح الّذي تجري فيه الأحداث والخلفية الّتي تتحرك فيها الشّخصيات فحسب، بل إنّه يتحوّل في بعض الأعمال الروائيّة المتميزة إلى فضاءٍ يستوعب كلّ العناصر الروائيّة يساعد على تطوير بنائها من خلال إقامة علاقات مترابطة فيما بين البنيات الملتحمة في نسقٍ عامّ للعمل الروائيّ، كما أنّه يحمل رؤية أبطالها، ويمثل وجهة نظر المؤلف ويذهب إلى أبعد من هذا حينما يصير الهدف الأوّل من وجود العمل الروائيّ كلّه.

وصفوة القول، إنّ وضع حدود لماهية المكان وتحديد المفارقات بينه وبين الفضاء ساده الغموض والالتباس، وتبقى عملية تحديد المفاهيم وضبط الاختلافات بينها محفوفا بالمزالق وهذا ما جعل الباحثين والدارسين والنقاد لبنية المكان في الخطاب الروائيّ يؤكدون " أنّ تشكيل الفضاء الروائيّ لا يخضع لقانون ثابت أو يتبع خطة معلومة ومفكر فيها قبلا. وليس لنا في الوقت الراهن سوى أن نصدقهم طالما أنّنا لم نتوفر بعدُ على شواهد ملموسة أو قرائن تفسد ذلك الرأي أو تضعه في أزمة، يقول الروائيون إنّه ليس هناك بالطبع قواعد تتعلق بعدد المشاهد

---

1 - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة،تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1972 ص: 46.

2 - المرجع نفسه، ص: 59.

3- رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ص: 288.

وبأنّه لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أنّ الرواية تجري في مكان واحد خلقنا لها أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى. "□

وعليه، سنحاول ولوج إلى فضاء النّصوص الروائيّة الّتي بين أيدينا للبحث عن مدى مساهمة الأمكنة في تشكيل الخطاب الروائيّ وتوجيهه، والتعبير عن رؤية الشخصيات الروائيّة وموقفها منها، كما سنغوص في الأمكنة الّتي تدور فيها الأحداث وسنكشف عن رمزيتها وأبعادها الدلالية مرتكزين على مجموعة من التقاطبات الأمكنة والمبنية على سلسلة من الثنائيات الضديّة " فالأخذ بمبدأ التقاطب كأداة إجرائية سيدعم توجهنا للبحث في مقومات البنية المكانيّة في الرواية النّسائية الجزائرية، و يسمح لنا بتتبع دلالات العناصر المكانيّة الجزئية داخل السياق العام لوحدة العمل الروائيّ.

أنواع المكان في الخطاب الروائي النسائي الجزائري

إنّ الذّات البشريّة لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنَّها تنبسط خارج تلك الحدود لتصبغ كلّ ما حولها بما تحمله من قيم وأفكار ومشاعر، تسقط على المكان مبادئها وحالاتها النفسية يتم خلال ذلك" تصنيف الأمكنة والبحث في دلالاتها في شكل ثنائيات ضديّة، بحيث تعبّر عن العلاقات والتواترات بين قوى وقيم متعارضة." [2] وتبعا لهذا التصور يمكن تصنيف الأمكنة في السرد إلى ثنائيات متقابلة متعارضة(منفتح/منغلق،القريب/البعيد،المرتفع/المنخفض) " كلّها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافيّة دون أن تظهر عليها أية صفة مكانيّة." [3]

يذهب يوري لوتمان على تحديد الفضاء باعتماد التقاطبات المكانية التي تشكل فيما بينها بنية واحدة؛ لأنّ المكان في نظره" الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة... تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانيّة المألوفة مثل الاتصال،المسافة..." [4] وهي نماذج تفصح عن الوجود أفقي المكان بصور تحيل إلى معان سردية في الأعمال الأدبيّة، تجعل القارئ يشارك في تأويل أبعاد المكان و يقف دلالته و يستشرف أفاقه ويرى أن البنية المكانية تنظم بالإضافة إلى العلو/ و الانخفاض سمة أساسية هي التضاد مغلق

---

1 - حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 36

2 - محمد بوعزة: تحليل النّص السردي ـ تقنيات و مفاهيم ـ ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، دار الأمان، الرباط ، المغرب ، ط1، 2010، ص:101.

3 - شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994 ،ص: 96 .

4 - يوري لوتمان : مشكلة المكان الفنيّ، ص:69.

مفتوح ويجسد المكان المغلق في النّصوص في شكل صور مكانية مألوفة مثل الدار و المدينة و الوطن، و تتصف هذه الصور بصفات معينة مثل الألفة أو الدفء أو الأمان،و يتعارض هذا المكان المغلق مع المكان الخارجي المفتوح مع سماته منها الغربة و البرود و العدوانية، وقد يفسر المكان المغلق و المفتوح منها تفسيرات معاكسة لما سبق " □

لذا سنعتمد في مقاربتنا لفضاء الروايات ـ محل الدراسة ـ على تقاطع ثنائيتي المغلق والمفتوح، وما يدرج ضمن كلّ واحدة من ثنائيات ضدية تسهم في إعطاء دلالة المكان.

أولاً: الأماكن المفتوحة

هي الأماكن المفتوحة على جانب أو أكثر، وتكون مفتوحة من الأعلى تمارس حضورها على الشخصية الروائية فتمنحه الراحة و الطمأنينة، يلجأ إليها كلما شعر بالضيق من ظروف طارئة. وتنقسم هذه الأماكن إلى أماكن مفتوحة عامة يمكن أن يرتادها الآخرون لظروف عارضة أو دائمة مثل الشوارع و المدن و الوديان أمّا الأماكن المفتوحة الخاصة فهي حكر على مالكيها كالبساتين و الحقول....

- **الأماكن المفتوحة العامة**

يقصد بالمكان المفتوح" حيِّز مكان خارجي لا تحدّه حدود ضيقة، وإنما يشكّل فضاءا رحبا." [1] منفتح على العالم بكل ما يحمله من صخب وحركة، هذه الأمكنة المنفتحة تربط الإنسان بما حوله، وتجعله يشعر بالاتصال الدائم بالآخرين، يتأثّر ويُؤثِّر بأبعاد هذا المكان المفتوح.

1- **فضاء الأحياء و الشوارع**

لقد نظرنا إلى الأماكن في الخطاب الروائي النسائي الجزائري ، فوجدناها تزخر بالتنوع من حيث الوظيفة و الدلالة ، حيث أولت أهمية للتقاطبات المكانية ، و التي تحمل ثنائيات ضدّية تمكننا مبدئيا من التمييز بين أمكنة مفتوحة و أخرى مغلقة.

ولما نرجع إلى أول عمل روائي نسائي جزائري" من يوميات مدرسة حرة"، لا نعثر على المكان المفتوح بسهولة داخل هذا المتن الروائي،ولعل السبب يرجع إلى أن أحداث الرواية تغطي فترة من تاريخ الجزائر إبان الحقبة الاستعمارية، أين كان الحصّار المشدّد الّذي فرضته السلطات الفرنسيّة على الجزائريين يعيق تحركاتهم فتحولت الأماكن بالنسبة إليهم إلى

1 - يوري لوتمان : مشكلة المكان الفنيّ ، ص: 81.

2 - أوريدة عبود: المكان في القصّة القصيرة الجزائريّة النّوريّة ،دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص:51.

أماكن مغلقة، على الرغم من تواجدهم في أماكن مفتوحة رحبة، هذا ما تؤكّده الساردة عند وصفها لحال سكان(صلامبي) حيث تقول:" هكذا كانت معظم النّساء، يقضين بعض أوقات فراغهن، في خلق وضع جديد يخالف الوضع الموجود في الشارع في أذهان الصغار، ممن لم يدركوا بعد أن الجندي الجميل بلباسه العسكري وأزراره الذهبية والّذي يمرّ عليهم بسلاحه، إنّما هو جلاّدهم الّذي سوف لن يترك على أرض البلاد مستريحا... ولن يترك بيتا، ولا أسرة، إلا أبكاها عائلها أو ابنها، وشرّد أطفالها."[1]

أرادت السّاردة أن تعبّر عن مدى معاناة أبناء الأسر الجزائرية حيث لا يستطيعون ممارسة حياتهم اليومية بشكل طبيعي، الأمر الّذي انعكس على بنية المكان المفتوح ودلالته في الرواية.

ومع ذلك فإننا نعثر على بعض اللوحات الطبيعية المرتسمة في ذاكرة أبطال الرواية من ذلك تصوير الساردة لأوضاع الحي في شتاء 1958 حينما اشتدت العمليات الفدائية الجريئة داخل حي (صلامبي) حيث تقول: " وكأن الحيّ الشّعبيّ أصابه الجنون... هو ومن فيه ... ناسه وطرقاته وبيوته وجدرانه ... مرت عليه أيّام، لم يعرف الأمن أو الاستقرار، أو الهدوء النسبي، الّذي كان يعيشه كلما قلّت دوريات التفتيش والمراقبة، ينقصان العمليات الفدائية الجريئة، الّتي كان يقوم بها الفدائيون مرّة بعد مرّة." [2]

تحنّ السّاردة إلى أيّام الأمن والاستقرار الّتي كان ينعم بها الحيّ، لهذا تلجأ إلى الذكريات الّتي صارت في عزّ الثورة المهرب الوحيد حتى تتمكن من تحقيق حريتها، والتخلص من الضغوطات الخارجيّة، فشخصية(سي محمد) والد (مليكة) في رواية لونجة والغول يعاني قسوة الحياة وثقل المسؤولية الملقاة على عاتقه في إعالة أسرته وتأمين لقمة العيش، فهو يعلم أن الحياة بهذا الشكل ما هي إلا خضوع وقناعة مفرطة بما يقدّمه له عمله كحمّال بالميناء من أجرة زهيدة، لهذا يناجي البحر " لو تكرّم، وفضفض عن قلبه، حكى ما يجيش في خاطره، تحدّث عن لحظات أحزانه ولحظات انتصاراته ... رفاق محمد من عمال الميناء، يبدون جميعا نسخة مكررة عنه؛ هل هو الأصل أم هم الأصل ؟ أم أنهم جميعا فرع لأصول أخرى مرت مثلهم على هذا الرصيف في أزمنة مختلفة، في حالة سيادة مَرَّة، وفي حالة عبودية مَرَّة أخرى ، ألم يمرض هنا الرئيس حميدو والأبطال أمثاله ؟ أمراء و رياس البحر كلّه ." [3]

---

1 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات ، مجوعة الأعمال الكاملة رواية من يوميات مدرسة حرّة ، ص: 220.

2 - المصدر نفسه، ص: 271.

3 - المصدر نفسه. ص: 408.

يبدو أن (سي محمد) يعيش ضغطا نفسيّاً في عمله كحمّال بالميناء ، لهذا السبب ذهب يبحث عن مكان للراحة والأمن ، فشرع يطرح تساؤلات على البحر هل يستطيع أيّ رجل العمل في البحر ؟ ليجيب عن هذا السؤال بأنَّ للبحر رجاله الّذين يمتازون عن غيرهم مثلما يتسم البحر بالغموض والصمت والخوف والقوة، من هنا يتحول البحر بوصفه مكان مفتوح إلى مكان تاريخي شهد ميناؤه مرور شخصيات تاريخية به." المكان الّذي يستحضر لارتباطه بعهدٍ مضى أو لكونه علامة في سياق الزمن ، وهكذا يتخذ المكان شخصية زمانيّة، هذا النظر الزّماني إلى المكان متصل بإحساس ضمني بالمكان الهارب الّذي يلفت كما يفلت الزّمن " □

وفي جوّ مشحون بالتوتر والخوف، واصل (سي محمد) عمله حمَّالا في (باب جزيرة) فقد كان يتكبد مشاقّ التعب والعناء يوميا للذهاب للعمل، فصعود سلم يشكل مشقة كبيرة خاصة و أنّ حي القصبة عرف بسلالمه الطويلة وأدراجه الضيقة ودروبه الملتوية كان يختارها (محمد) للوصول إلى بيته مُوهِمًا نفسه بأنها أقلّ مشقّة وتعبا .

فضاء المدينة في رواية لونجة والغول يتحدد بمدينة الجزائر، وتحديدا في حيّ القصبة العتيق حيث البيوت متراصة متلاصقة،و الأزقة الضيقة والدروب الملتوية، يعيش الجزائريون فيه على واقع المداهمات المتكرّرة للجنود الفرنسيين " فحضور الاستعمار الفرنسي على امتداد النّص،حضورٌ عنيفٌ مستفزٌّ مهدِّد ومُسيطِر، فالسّلطة تفرض رقابتها على الفضاء بأسره للمحافظة عليه منفصلا أو متصلا، وبهذا يصبح نظام الفضاء مصدرا للخوف وبث الرعب والتوقع المريب " [2]

وهذا ما يحدث فعلا لـ (الرشيد) في رواية لونجة والغول حيث تُصوِّر ونيسي الضغط النّفسي الّذي تمارسه المدينة بعدما أصبح مُطالباً من طرف السلطات الفرنسية، فيقرر الخروج منها والالتحاق بالثّوار في الجبال " إنني مطارد في المدينة، وستبدأ الشرطة في البحث عني هذه اللّيلة إذا اعترف صديقي الّذي هو بين أيديهم الآن،ولذلك لابدّ لي أن أغادر إلى .... وسكت، إنّه لا يجرؤ على ذكر المكان الذي سيذهب إليه، ونطق الأب مُكمِّلا جملة ابنه .... ستصعد إلى الجبل " [3]

---

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت،ط 2 ، 1982 ص: 30.

2- وردة سلطاني: التشكيل المكاني في النّص الثّوري، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللّغة العربيّة و آدابها ج 19 ع:40 ، 2007،ص: 606.

3 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات ، رواية لونجة والغول، ص : 439.

في هذا النصّ يتحوّل فضاء المدينة المفتوح في وجه (الرشيد) مغلقا، لأنّه مطارَد منه يعتريه إحساس بالقهر والغبن؛ ولأن سيطرة المستعمر على المدينة حولها فضاء خنق وسلب للحرية، وقتل للأحلام. لهذا السبب يهرب (الرشيد)الفدائي من هيمنة الاستعمار على المدينة إلى الجبال حيث الحظوة لجيش التحرير الوطنيّ.

في روايتيّ زهور ونيسي لونجة والغول و من يوميات مدرسة حرّة، نجد فضاء المدينة يرتبط بالثّورة، فهو يحتضن الصراع بين جيش الاحتلال الفرنسي والمجاهدين . في رواية لونجة والغول تؤكّد القصبة بوصفها حيّ شعبيّ حضورها، فيها تدور أحداث الرواية، مارس فيها الثوار عملياتهم الفدائيّة، وفي المقابل قام المستعمر بمداهمتها وتفتيش بيوتها كلّما سمحت الفرصة لذلك، لقد ساعدت هندسةُ الحيِّ الفدائيين في تنقلاتهم، فهم يحفظون مداخلها ومخارجها منازلها متراصة وأسطحها المفتوحة على بعضها البعض، هي أماكن عاشوا فيها طفولتهم وحاضرهم، يعتبرونها جزءا من إرثهم الحضاري يرفضون التفريط في جزء منها .

(القصبة) حيٌّ عريقٌ احتضن أوجاعَ أهلهِ بحنانٍ ورفقٍ على اختلاف همومهم و مشاكلهم وكان له حضور قويٌّ في نهاية المفجعة للرواية حين فرض المستعمر حظر التجول بها وداهمت قواته العسكريّة منازلَه، فصعُب نقل (مليكة) وهي في حالة مخاض إلى المشفى خوفا من الحصّار الّذي أقدم عليه الجنود، في وقت يمنع فيه الخروج إلى الشوارع، هذا التأخر كان سببا في تدهور حالتها وعجَّل برحيلها .

لقد كانت القصبة فضاء مفتوحا على الصراع بين المحتل والأهالي الجزائريين، في علاقة تقابلية شديدة الحدة " هي أنّ الصراع يتحوَّل من التحصيل على بعض الامتيازات إلى محاولة فرض الوجود والدفاع من أجل البقاء، إذ أن كلا المجموعتين تعتبر نفسها أولى من الأخرى بالتصرف في المجال الحيوي الذي توجد فيه "[1]

لقد وُفِّقَت زهور ونيسي في إعطاء القصبة أبعادا رمزية كحيٍّ شعبيٍّ صامدٍ في وجه المستعمر، يحتل مكانة في نفوس الجزائريين الذين يرون فيه التاريخ والحضارة، وهذا ما عبرت عنه القصبة على لسان السّاردة " أنا القصبة .... يسموني البهجة .... ويسموني زينة البلدان عذراء بين الأبكار، و ريمة بين الأريام "[2]

(حي سلامبي) هو الآخر يمثل فضاء مفتوحا ،مقدَّمٌ بشكل يؤثّر ويُعبِّر عن مقاصد الأدبيّة فيه تعرض أوصافا لا تختلف عن معطيات حيّ القصبة، فهو يتكوَّن من بيوت قصديرية

1 - وردة سلطاني : التشكيل المكاني في النّص الثّوري ، ص :618.

2 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة والغول ، ص 26.

ضيقة متلاصقة فيما بينها ودروبها ملتوية غير معبّدة، وبالتالي فإنّ هذا الوصف يترجم مظاهر حياة البؤس والشقاء، ويبدو من خلال الاسم العربيّ للحيّ (سلام باي) أنّه حيّ شعبي جزائريّ يتخذ اسما من عمق التاريخ الجزائريّ يعود إلى العهد العثمانيّ " كان المساء قد بدا يُلوِّن الطرقات والمباني الصغيرة والأكواخ القصديريّة بحيّ سلامبي (المدنية حاليا) بالعاصمة وشمس الشتاء تهزم شيئا فشيئا مع رطوبة الغروب ... وسكان الحيّ يتحركون رائحين غادين يشملهم جميعا خوف مبهم "[1]

و على الرغم من بؤس(حي سلامبي) إلاّ أنَّه وفَّر لقاطنيه مسجدا ومدرسة ، فخفّف من وطأة الظلم والتعاسة " فمن خلال مدرسة صغيرة متواضعة البناء ... وتلميذات فقيرات في حي شعبي حقير ... وسكان بسطاء أميّين ... وحياة محروسة جافة، لم أكن أتصور أنني سأعرف من الحياة أسمى معانيها ... وأروع قيمها وأغلى مُثُلِها مُمثَّلة في تضحية أمٍّ لتعليم ابنها وصمود أب لتعليم ابنته أمام ضغوط الفكر المتخلِّف...." [2]

1- 1- فضاء الطريق

1- 1- 1 - فضاء الشوارع

يُعد الطريق أو الشارع أو الجسر، من أهم الفضاءات المفتوحة التي يرتكز عليها المكان في العمل الروائي، وهو يكتسي أهمية كبيرة في النصوص الروائية النسائية المدروسة، لأنه مكان انتقال ومرور نموذجي، فيه تلتقي الشخصيات، فتُحدَّدُ فيه مواعيد ولقاءات، وتعقد فيه اتفاقات " زمكان الطريق المربط بزمكان اللقاء فذو حجم أوسع، إنما كثافة تقييمية أقل قليلا، اللقاءات في الرّواية تحدث عادة في الطريق وهو أفضل مكان للقاءات المصادفة في الطريق، تتقاطع في نقطة زمنية ومكانية واحدة، الدروب الزّمانيّة والمكانيّة لمختلف ألوان النّاس." [3]

فالطرق فضاءٌ مفتوح تبرز أهميته في كونه نقطة التحول من حيّز مكاني مغلق إلى فضاء مفتوح، وفيه تتكشف اللقاءات الّتي تجمع بين شخوص العمل الروائيّ.

ويمكن حصر فضاء الطريق في أوجه ثلاثة هي:

---

1 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية من يوميات مدرسة حرّة ، ص 187.

2 - المصدر نفسه ،ص :191.

3 - وردة سلطاني : التشكيل المكاني في النّص النّوري، ص: 639- 640.

أ- طريق اللقاء

استغلت الرواية النّسائيّة الجزائريّة فضاء الطريق، كونه مكان يجتمع فيه شخوص الرواية عبر لقاءات قد تكون محض صدفة، أو مقصودة لخدمة الحدث ورؤية الكاتبة، وإذا ما عدنا إلى رواية فوضى الحواس نجد أن الكاتبة اختارت الشّارع في مصيف سيدي فرج بالعاصمة، ليكون محلا للقاء البطلة حياة مع الرجل الذي جمعته بها علاقة حبّ . تصف السّاردة شوارع المصيف وطرقه بقولها: " أذكر أنني اجتزت شارعنا بخطى كسلى رحت أتفرج على تلك البيوت البيضاء ذات النوافذ الزرقاء ... أو الخضراء، والّتي تعيش قيلولتها بسكينة لم أعهدها ... كلّ شيء جميل ونظيف ومهندس بذوق، وكأنه ينتمي إلى مدينة أخرى، أو كأنه وُجِد خطأ هنا، ولولا وجود بعض السيارات على جانب رصيفه، أو مرور أحدهم وهو عائد من مخبز، أو من ملعب تنس، لتوقّع المار من هنا أن لا أحد يسكن هذا الشّارع."[1]

ما يلاحظ أنّ السّاردة أضفت على المكان أبعادا جمالية، جعلت القارئ يتوقع بهاء شققه ونظافة شوارعه وشساعتها، عكس ما تتصف به شوارع قسنطينة، المكتظة بالسيارات والمارّة وضجيج الحياة وصراخ الباعة والأطفال. هي إذاً شوارع راقية تكشف المستوى الاجتماعيّ لساكنيه، فهي مصايف لكبار الضباط العسكريين ورجال الدولة،والأكيد أن زوج (حياة) حصل على فيلا على شاطئ سيدي فرج لأجل الاصطياف وشراء بعض الجرائد " أذكر أنّني كنت أطالع عندما جاءني من الخلف صوت يقول دعي الجرائد ... لا شيء يستحق القراءة هذه الأيّام ، انتفضت ... والتفتُّ خلفي وكان هو تسمرت مكاني دهشة، تأملته غير مصدّقة فاجأني صمت الارتباك الجميل، فبقينا للحظات يتأمل أحدنا الآخر بوقع المصادفة." [2]

فضاء الشّارع جمع حياة مصادفة بمن تحبّ، الرجل الّذي ستربطها به علاقة حبّ قوية، هذا اللقاء كان سببا في تحديد موعد آخر يجمعهما في بيت الرجل، وبالتالي يمكن القول إنّ الكاتبة استخدمت هذا الفضاء المفتوح ليصبح مسرحا للانبساط والمتعة والأنس تعيش البطلة فيه لحظات من السعادة المسروقة على أمل لقاء آخر" افترقنا دون وداع كما التقينا دون سلام، فهكذا تحدث الأشياء معه دائما، كان لنا إحساس مشترك بأنّنا على موعد أجمل." [3]

لقد سُقنا هذه المقاطع السّرديّة لتأكيد الدور الّذي يؤديه فضاء الطريق أو الشّارع في أعمال أحلام مستغانمي الروائية، فهو يحتضن أحداثا جاءت مصادفة أو قصدت الكاتبة لها

---

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 146.

2 - المصدر نفسه، ص: 147.

3 - المصدر نفسه، ص: 151.

قصدا ويبرز تصرفات الشّخصيات حيال ذلك، ليكون الطريق أو الشّارع مكوّنا قصصيا جوهريا وعنصرا متحكما في الوظيفة الحكائيّة والرمزيّة .

وإذا انتقلنا إلى رواية اكتشاف الشهوة نجد أنّ فضيلة الفاروق هي الأخرى احتفلت بفضاء الشّارع، وجعلت منه فضاءا مفتوحا تتحرك فيه الشخصيات حيث تقوم بأفعال وتتلقى ردود أفعال وقد كان هذا الفضاء طريقا للقاء (باني) بطلة الرواية بصديقها اللبناني (إيس)، إذ خرجت من بيتها باكراً حتى لا تلاقي زوجها بمزاجه الصباحي العكر وصراخه الّذي يجعل يومها معتما " فإذا به أمامي على بعد خطوات من محطة مترو (مابيون) طويلا بصلعته الجذابة وسمرته التي لها ألف معنى، ولحيته المغرية وجاذبيته الغريبة الّتي لا أفهم من أين تنبثق ."[1]

من بداية هذا اللقاء تدرك (باني) البطلة في الرواية أنّها تقترب من بوابة الخيانة وتقرعها خلسة بقلب يعلن الثورة على الأعراف والتقاليد المتعارف عليها، لهذا نجد أن فضاء الطريق ساهم في تجديد تلك اللقاءات الّتي جمعت (باني) ومكّن القارئ من التعرف عن كثب على الشّخصيات الروائيّة، مزاجها وطبائعها.

في فضاء شارع (شوفالييه) في قسنطينة، تُركّز الكاتبة على أجواء الحيّ الشعبيّ فتقدم صورة عن لقاءات قاطنيه، من ذلك قولها:" أظل واقفة أمام الشباك المطلّ على شارع شوفالييه، أتأمل ذاك المنعطف الّذي تمليه سخرية القدر؛ عشرات الشبان العاطلين عن العمل يستندون إلى الحيطان في انتظار انقضاء العمر ."[2]

تتكرر اللقاءات اليوميّة بين شباب الحيّ العاطلين عن العمل، فلا شغل لهم سوى الوقوف على قارعة الطريق، وتجاذب أطراف الحديث عن أحوال البلاد والعباد، وبالتالي فإنّ فضاء الشّارع يستوعب همومهم ويحتفظ بأمانيهم وآمالهم في ظل الأوضاع المزرية الّتي تزداد سوءا يوما بعد يوم، وكأن فضيلة الفاروق أرادت من خلال تصوير أجواء شارع (شوفالييه) تقديم أنموذج عن الشّوارع الشّعبيّة الجزائريّة الّتي تعج بالشباب العاطين عن العمل.

ب- طريق الصراع

يمثّل الصراع بين قوة المستعمر الفرنسيّ وعزيمة الشّعب الجزائريّ وإصراره، في شوارع حيّ القصبة العتيق، حيث تُصوِّر زهور ونيسي في روايتها لونجة والغول جانبا منه، بعدما قررت سلطات الاستعمار فرض حصار على الحيّ، ممّا جعل الأهالي يعانون مشاق التنقل بين أزقّته . " حظر التجوّل في السابعة، والخروج ممنوع، إلا بإذنٍ ورخصة من مكتب الشّرطة، ومكتب

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص: 28 .

2 - المصدر نفسه، ص: 17.

الشرطة بعيد والجنود المتجولون لا يريدون أن يفهموا شيئا، لقد دمّروا وأحرقوا كل شيء، ماذا بقي من البلاد حتّى المؤسسات الإدارية، البريد، الأجهزة، المكاتب، كل شيء ملقى في الشوارع، استُعمل كلّ شيء حواجز، متاريس، انقطع علينا كل شيء، حصار لم نشهد له مثيلا في حياتنا."[1]

في رواية من يوميات مدرسة حرّة تظهر شوارع العاصمة وتحديدا الأزقة الشّعبيّة من حيّ سلامبي" مسرحا للصراع بين جنود المستعمر والأهالي المتظاهرين يوم 11 ديسمبر 1960 ، لقاء المناضلين والمناضلات للقوات الفرنسيّة، يمثل غضب الشّعب الجزائريّ واستعداده للتصدي للإدارة الفرنسية القابعة بالحيّ " أنظر إلى الشّارع، لأرى السيارة السوداء، الّتي اتفقنا عليها ... ينزل منها شاب طويل، يتحرك وكأنه يجري ليصل إلى أعلى ربوة في الشّارع، يستطيع أن يرى الواقف عليها معظم السكان، خصوصا الذين هم على موعد... " يشتد الحماس، وتتعالى الزغاريد، وتُحمَل الأعلام وكأنها مشاعل لإثارة البطولة في نفوس المشاركين وتزداد الهتافات "الجزائر عربية... الجزائر جزائريّة... الجزائر مسلمة... يحيا جيش التحرير... تحيا جبهة التحرير... رحم اللّه الشهداء... تحيا الثّورة ."[2]

تُقدِّم الشوارع والطرق في(حي صلامبي) مشهدا شعبياً، يواجه فيه السكان العدوّ بالصبر والصمود، فقد انطلق رصاص المستعمر "من وراء أستار نوافذ الفيلات والشقق الأنيقة، من تحت رفوف الأبواب الحديدية من الفرنسيين المدنيين فقد كانوا مسلحين جميعا من رشاشات الجنود المرتزقة والجيش المستأجر في حالة من ردّ فعل ."[3]

في رواية فوضى الحواس يطالعنا الشّارع (الطريق) بصراع من نوع آخر، إنّه تصادم داخلي بين الجزائريين أنفسهم في جزائر الاستقلال، تُصوّر الكاتبة أحلام مستغانمي التقاطب الّذي قسَّم أبناء الوطن الواحد إلى تكتلات سياسيّة، كلٌّ حسب توجّهه الإيديولوجي، ممّا ساهم بشكل أو بآخر في توسيع الهوّة بينهم، وأبعدهم عن حبل الوحدة الوطنيّة الّتي طالما دافع عنها رجال من جيل الثّورة.

في ساحة الأمير عبد القادر والّتي يتوسّطها تمثال له، تكشف السّاردة للقارئ مقدار المفارقة بين رجل أذهل فرنسا ووهب للجزائر تاريخا مجيدا وتلك الحشود البشريّة الّتي تحاول أن

1 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية لونجة والغول، ص: 522- 523.

2 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية من يوميات مدرسة حرّة ، ص: 292 .

3 - المصدر نفسه، ص: 293.

4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها، ص: 293.

تعبّر عن آرائها وآمالها عقب الاستقلال، فتقول السّاردة معبّرة عن حزنها وأساها: " ما يحزنني حقّا، هو أحجام تلك التماثيل الهائلة الّتي تزيّن العواصم العربيّة لحكّامٍ لم يقدّموا لشعوبهم غير المجازر والدمار، مقارنة بهذا التمثال المتواضع لرجلٍ وهَبَنا كبرياء التاريخ، رجلٌ لم يطالبنا بأن نعيد رفاته من الشام، ولا بأن نصنع له تمثالا في ساحة هو أكبر منها... لذا ما زال الأمير منذ ربع قرن، غير راضٍ عن وجوده بيننا، مُولّيا ظهره إلى مقر حزب جبهة التحرير... ووجهه صوب البحر ."[1]

بعدما تعرض السّاردة أوصاف ساحة الأمير عبد القادر، ترسم ملامح الشوارع المتفرعة عنها إذ ازدحمت عن آخرها، وبخاصة شارع العربي بن مهيدي، أين يتم اعتصام الإسلاميين الذين ينامون ويستيقظون وهم يردّدون شعارات وهتافات معارضة للسلطة " لا دراسة... لا تدريس... حتى يسقط الرئيس " وتردّ أخرى" لا ميثاق... لا دستور... قال اللّه قال الرسول." [2] مما جعل الوضع يتأزم من سيء إلى أسوء، بعد المواجهات التي قامت بين المتظاهرين والجيش . وهكذا حملت الشوارع و الطرقات دلالات الصراع بين فئات المجتمع الواحد،و الروائية بذلك تريد إبراز درجة الانشقاق داخل المجتمع.

ج- طريق الموت

كان فضاء الشوارع والطرق في الروايات النّسائية محل الدراسة ميدانا لقيت فيه بعض الشّخصيات الروائيّة حتفها، وما يلاحظ على روايتي زهور ونيسي (لونجة والغول ويوميات مدرسة حرّة) على الرغم من أن مضامينها تغطي فترة ما قبل استقلال الجزائر، أين كانت البلاد تحت نير الاحتلال ، غير أنّ الروائيّة لم تجعل من الشوارع والأزقة مكانا تتعرض فيه الشخوص للموت إلاّ في إشارات عابرة كقولها عقب مظاهرات 11 ديسمبر 1960 " دفاعية مستميتة، وقد بهره الخضم الزاحف... العملاق المدمر... واختلط الدم... بالمطر... بالوحل... بالأشلاء... وازداد اندفاع البركان." [3] للدلالة على أولئك الشهداء الذين سقطوا في ميدان الشرف دفاعاً عن الوطن في تلك المظاهرات.

في روايات مستغانمي نجد أنّ الشوارع حملت دلالات للموت من نماذج ذلك موت حسان في الطريق، في رواية ذاكرة الجسد رمياً برصاص طائش، فلم يكن في جبهة ولا كان في ساحة قتال، وإنّما قدره قاده إلى العاصمة ذات يوم من أكتوبر 1988 .

---

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 196- 170.

2 - المصدر نفسه ، ص: 172.

3 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية من يوميات مدرسة حرّة ، ص: 293.

وفي رواية فوضى الحواس، يكون الطريق على الجسر فضاء اغتيل فيه عمي أحمد السائق الشخصي للراوية والّتي حضرت للوقوف قرب الجسر، كي تتذكر صديقا أهدى لها إحدى لوحاته، وفي لحظة شرود منها انتفضت مذعورة من طلقات نارية تقول: " بحثت عن (عمي أحمد) فلم أره داخل السيارة ولا خارجها، تقدمت خطوات نحو الجهة الأخرى، وإذا بجسده ممدّد على الأرض ودم ينزف من رأسه، ومن صدره."[1]

لقد أصبحت الشوارع غير آمنة، فالإرهابيون يتربصون بالمواطنين وبخاصة إذا ما كانوا عسكريين أو من رجال السّلطة؛ لأن اغتيال (عمي أحمد) لم يكن مستهدفا، ولكن جلوس الراوية إلى جانبه أوهم القاتل بأنّه زوجها، الضابط العسكري.

وقد كان للشوارع حضور متميز في رواية وطن من زجاج، فياسمينة صالح، أفردت حيّزا للحديث عن يد الإجرام الّتي طالت رجال الشرطة كشخصية (رشيد) والصحافيين ممثّلة في شخصيتي (النذير و كريمو) في شوارع العاصمة على مرأى من أعين المارة.

وبالتالي أرادت الكاتبة أن تكشف أن الشوارع كانت مكانا مفتوحا للموت، فقد فضلت أن تنهي وجود بعض الشخصيات من خلال الاغتيالات الّتي عُرفت في تسعينيات القرن الماضي في الجزائر، فقد أصبح التواجد في الشوارع يشكل خطرا على أمن الناس وحياتهم ،يقول النّص " لكنها أرسلت لي من يطلب مني ألاّ آتي إلى البيت . قالت إنّ الّذين أطلقوا النار على النذير ما زالوا يتربصون أمام البيت، قد يطلقون النار على أي وجه يكرهونه." [2]

وتبعا لما سبق؛ يمكن القول إنّ الشوارع كفضاء مفتوح، اتخذ دلالات متباينة، فقد كان محلا للقاءات الشخصيات، فيه تدور أحداث روائية عبر الصراع الدائر بين القيم ووجهات النظر المتباينة، وفي جانب آخر مثل الطريق للموت التي كان يتربص ببعض الشخصيات الروائيّة.

1- 1- 2- فضاء الجسور

تحتل الجسور في الرواية النّسائيّة الجزائريّة مركز الصدارة في الأماكن المنفتحة، وبخاصة في ثلاثية أحلام مستغانمي، ففضاء الجسور هو الواجهة الّتي تتميز بها قسنطينة، يُعّدُّ مادة مشهدية خصبة ومغرية لما يحمله من أبعاد حضارية وسياسية ورموز اجتماعية وثقافية تخص ماضي الجزائر حاضرها ومستقبلها.

---

1 - أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص:109.

2 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 115.

من هنا يتأكد أن الجسر هو رمز لتواصل الماضي بالحاضر، ويتضح " أنّ المفهوم المركزي للجسر هو ذلك التقاطب الّذي نجده بين طرفي الجسر، أو بين الماضي والحاضر، فالجسر يجمع بين المتناقضات على المستوى الأفقيّ والمستوى العموديّ."[1]

وعلى ضوء هذا يتبين أن حضور الجسور في رواية ذاكرة الجسد يتجلى من خلال ثلاثة أنماط هي:

أ- نمط المفهوم

تحضر دلالات الجسر بالمعنى التواصلي مع العلم الخارجي، بالانتقال من المكان الضّيّق إلى المكان الأرحب، وهنا يرتبط مفهوم الجسر بدلالات مكانية أخرى كالبيت والشرفة، من أمثلة ذلك وصف (خالد بن طوبال) للشّقة الذتي يقطنها بباريس حيث يقول: " لقد اخترت هذه الشقة الشاهقة، لأنّ الضوء يؤثثها، وهو كل ما يلزم للرسام، فاللوحة مساحة لا تؤثث بالفوضى، وإنّما بالضوء، ولعبة الظل والألوان. فتحت نافذتي الزجاجية الكبيرة، ودعوتك للخروج إلى الشرفة قلت: انظري هذه النافذة؛ إنها الجسر الّذي يربطني بهذه المدينة، من هنا من شرفتي أتعامل مع سماء باريس المتقلّبة." [2]

إذا تأمّلنا المقطع السابق،نلاحظ ارتباط مفهوم الجسر من خلال علاقته بالمكان العالي والشرفة بدلالات جمالية نفسية، ذلك أن الشّرفة تقدّم جسرا نفسيا ينقله من حالة المكان المحدود المقيّد داخل الشقة إلى حالة المكان الواسع الرحب حيث يتراءى له فضاء باريس بكل ما يحمله من تفاصيل تضجّ بالحيوية والصخب .

فالجسر بهذا المفهوم لا يعني الرابط بين طرفين فحسب، بل هو هنا الشرفة كمكانٍ عالٍ يمنح إمكانية التأمل في الكون وتمظهراته، وبالتالي سيساهم في عملية الإبداع، ويكون أداة فعّالة لتحريض المخيلة حتّى تباشر رسم الجسور.

ب- النمط الفنّي

يستحضر البطل (خالد بن طوبال) الجسور الممثلة لمدينة قسنطينة في اللوحات الفنية فتكون موضوعا دائما لرسوماته، تعبيرا عن المكان الّذي سكنه ولم يرنو منه، فقد ارتسم في ذاكرته فلا يبرحها، لهذا فإن المبدع ألحق ما يحب في قصائد أو لوحات فنيّة، وهذا ما أشار إليه (خالد) عند حديثه عن (جسر ميرابو) بقوله: "إنه جسر ميرابو، أكتشفُ أخيرا أن أبولينيير قد

1 - صالح مفقودة: قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة العلوم الإنسانية ، عدد 13، 2000، ص: 241 .

2 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص: 180.

خلّد هذا الجسر في عدّة قصائد، عثرتُ على بعضها منذ أيام في ديوان له، يبدو أنه كان مولعا به، إنّ الشعراء مثل الرسامين لهم عادة لا تقاوَم في تخليد كل مكان سكنوه أو عبروه بحبّ، بعضهم خلّد ضيعة مجهولة أو مدينة عبَرَها مصادفة، وإذا به يقع في حبّها إلى الأبد."[1]

استنادا على هذه الرؤية، ينطلق (خالد) في تقديم نظرته للجسور، ليس بوصفه مكانا شاخصا أو كتلة حجرية مرئية؛ وإنّما بوصفه يُعبر عن كتلة من المشاعر والأحاسيس التي تطفح بها ذاته المرهفة، فيضفي على المكان طقوسا خاصة، ولعلّ هذا يفسّر لنا همزة الوصل بوطنٍ غاب عنه ويراها حلقة تربطه بماضيه، فهي معْلمٌ من معالم قسنطينة، جزءٌ لا يتجزّأ من كيانها وذاكرة سكانها.

ومن هنا فإنّ الجسر باعتباره مكان فنّي، هو المكان الّذي يسكننا لا الّذي نسكن فيه هذا المعنى يتجلى في تعليق (خالد) على علاقة الرسم بالجسر، حين نقرأ الحوار الآتي:

- هل رسمت أنت هذا الحسر (جسر ميرابو)؟
- أجبتكِ متنهِّدا:

لأننا لا نرسم بالضرورة ما نرى... وإنّما ما رأيناه يوما، ونخاف ألا نراه بعد ذلك أبدا، هكذا قضى دولاكورا عمره في رسم مدنٍ مغربيّة لم يسكنها سوى أيام، وقضى أطلان عمره في رسم مدينة واحدة... هي قسنطينة. لم أكن أعي هذه الحقيقة قبل أن أقف منذ شهرين في هذه الغرفة مقابلا لهذه النافذة، لأرسم شيئا من التوتر الاستثنائيّ لوحتي الأخيرة. كانت عيناي تريان جسر ميرابو ونهر السين، ويدي ترسم جسرا آخر وواد آخر لمدينة أخرى، وعندما انتهيت، كنت رسمت قنطرة سيدي راشد ووادي الرمال... لا غير، وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه... وإنما ما يسكننا." [2]

إنَّ (خالدًا) وهو يرسم لا يستحضر الأماكن الّتي يراها شاخصة أمامه في لوحاته، وإنّما يوجَّه ريشته لترسمَ ما يجول في خاطره، وما يسكن في ذاكرته، وبالتالي يتحول الإبداع إلى عملية استحضار للأماكن الغائبة تتشخّص بصريا عبر اللوحات الفنيّة، كما أنّ الجسور حملت بعدا نفسيا، يُعبّر عن الحالة الشعورية الّتي يعيشها (خالد) وهذا ما نلمسه في تعقيب (خالد بن طوبال) عن كلام (زياد) فيما يخص الجسور. " كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلّق دائما ومنذ الأزل كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي ودواري دون أن أدري ." [3]

---

1 - المصدر نفسه، ص: 182.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:183 .

3 - المصدر نفسه، ص: 238.

هكذا يبدو تعلُّق (خالد) وشغفه برسم الجسور للألفة الّتي تجمعه بها ، كما أنّه أطلق اسم (حنين) على أوّل لوحة رسمها، دليل على اشتياقه لتلك الجسور، وضمنيا إلى قسنطينة، وحاجته إلى دفء الوطن وأمنه وألفته، بعدما عصفت به رياح الغربة والحزن والقهر، وكثيرا ما كشفت عن حالات الفزع والذعر والدوار يعانيها (خالد) وهكذا كانت الجسور" المكان المصور من خلال حاجات النّفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع؛ أيّ من خلال الحالة النفسية الّتي يُكوِّن فيها الروائي شخصيات روايته، وليس المكان المصور كما هو قائم فعليا دون تدخّل شعوري ونفسي من الروائي."[1]

من هذا المنظور كانت الجسور في النمط الفني مصدرا للإلهام والحب والإبداع، وصوّرت الجانب الخفيّ من شخصية (خالد) لترمز إلى الاضطراب والتأرجح بين قطبين متناقضين ؛ الغرب ممثّلا بنهر السين وباريس، أمّا الشّرق فمثّلته قسنطينة بجسورها، لينهمك (خالد) في رسم الجسور المعلّقة لتظل ذاته معلّقة بوطن اغترب عنه بمحض إرادته.

ج - النمط المرجعي للجسور

إنّ الجسور في مدينة قسنطينة لا تخلو من حمولة مرجعية، حيث تثير دلالات جمالية وثقافيّة وتاريخية، وهنا يحضر تصريح (خالد بن طوبال) لحبيبته " إنّ أجمل ما في قسنطينة، جسورها لا غير."[2] إذن فالجسر معادل جمالي لمدينة قسنطينة ورمز من رموزها، وهذا ما يستدعي ذكريات تمثل تاريخا للجسر عبر علاقته بالثوار، وعلاقته بالناس الذين ينظرون إليه أنه مكان للتأمل والاستجمام وعلاقته بدخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر" فرنسا الّتي دخلت إلى الجزائر سنة 1830، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على صخرة إلا سنة 1837، سالكة ممرا جبليا تركت فيه نصف جيشها، وتركت في قسنطينة خيرة رجالها، منذ ذلك اليوم، ولد أكثر من جسر حول تلك المدينة، وكثرت الطرقات المؤدية إليها." [3]

إنّ الوصف السابق يجعل قسنطينة مدينة قابعة على صخرة تستعصي على الغازين، وبذلك يسقط عليها كل سمات القساوة والقوة في مواجهة المحتلين، لهذا كثر إنشاء الجسور لتسهيل الحركة وربط أطراف المدينة، وهذا كان سببا في الإسهاب في وصفها وتوظيفها دلاليا بما يخدم رؤية الروائية، إضافة إلى أنّ هناك سببا آخر جعل البطل يحتفي بالجسور يتمثل في أنّ بيته كان قريبا من أحد الجسور، مما جعل علاقته وطيدة به يشعر بالألفة اتجاهه.

---

1 - شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربيّة، ص:15.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص: 189.

3 - المصدر نفسه، ص: 344.

وهذا ما يمكن أن يقدم للقارئ تبريرا للتداعيات السردية حول الجسر المرادف للموت المثقل بمشاعر الشجن والألم، الأمر الذي ساهم في التعبير عن النهاية المأساوية للرواية، ومن نماذج ذلك قول "متعب أنا كجسور قسنطينة، مُعلّق أنا مثلها بين صخرتين وبين رصيفين."[1] وقوله في مقام آخر " أرقص كالمجنون في غرفة شاسعة تؤثثها اللوحات، والجسور وأقف أنا وسطها، وكأنني أقف على تلك الصخرة الشاهقة لأرقص وسط الخراب بينما جسور قسنطينة الخمسة تتحطم وتتدحرج أمام حجارة نحو الوديان ."[2]

2- فضاء المدينة

ارتبطت الرواية النّسائية العربيّة الجزائريّة في جلّ نصوصها، وعلى امتداد تاريخها بفضاء المدينة، وقلّما نجد سيطرة لفضاء الأرياف إلا في بعض الأعمال القصصية لكتابات جزائريات أمثال زهور ونيسي، واحتفاء الروائية بالمدينة لا يمكن فهمه وتلقيه على مستوى هذه الخطابات الروائية بمجرد اهتمام فني وتقني بعنصر حكائي هو المكان، والّذي يعتبروه النقاد و المنظرون في السردية أهم مكون في الخطاب السردي، بقدر ما يتعين ملامسته والكشف عن... بوصفه فضاء إشكالي يطرح عديد القضايا المتعلقة بحياة الفرد داخل مجتمعه.

إن الوعي باستمرار المدينة كفضاء إشكالي في الرواية قد ارتبط في العمق بنضج الوعي بالكتابة الروائية النّسائيّة الجزائريّة، لهذا راهنت الكتابة الجزائرية على فضاء المدينة باعتباره يشخص التحولات العميقة الطارئة والمستجدة في حياة الفرد داخل المجتمع الجزائري، فقد وجدت فيه عالما خصب يستوعب نماذج إنسانيّة كثيرة، تطفح عوالمها بتجارب لا حدود لها.

وإذا ما اقتربنا من تمظهرات المدينة في المتون المدروسة، نتساءل عن إمكانية تجاوز صورة المدينة النمطية المكررة كديكور أو كإطار للوصف الخارجيّ، إلى اعتبارها معطى إبداعي متعدد الوجوه متباين المظاهر، نابع من عمق الإرث الحضاريّ للمدينة الجزائريّة بمكوناته التّاريخيّة وإبعاده الاجتماعيّة والثقافيّة.

من هذا المنطلق يتضح أنّ المدينة تعد الوجه الآخر للإنسان، في حضورها يؤسس حياته بتفاعل مع واقعه، يتعلق بها يؤرخ لشوارعها وأزقتها، يكشف عن وجهها بكل تبايناته واختلاف تفاصيله، وعند غيابه عنها يحتفظ بملامحها ويبقى وفيا لذكراها.

---

1 - المصدر نفسه، ص: 470.

2 - المصدر نفسه، ص:347.

ولعل هذا يبرر لنا حضور المدينة في الأعمال الروائيّة، فالروائيّ يجد في المدينة استحضارا لذاكرته الّتي تختزن أوصافا لشوارعها الواسعة، وأزقتها الضيقة، نواديها، مقاهيها مطاراتها الأمر الذي يجعل القارئ يندمج مع عالم المدينة و التوحد معها حتى أنّه حين ينهي قراءته الرواية تبقى أوصاف المدينة عالقة بذاكرته وملامحها محفورة في قلبه قبل عقله،فتنشأ علاقة حميمية تربطه بها.

لهذه الأسباب جميعها فإنّ الرواية النّسائيّة الجزائريّة تستوعب مكانة المدينة ضمن الفضاء الروائي وتتمثل دورها بوعي شديد الخصوصية على غرار ما تحضره مدينة الجزائر العاصمة في روايتي زهور ونيسي من يوميات مدرسة حرّة ولونجة والغول وروايتي ياسمينة صالح بحر الصمت ووطن من زجاج، ووجود مدينة قسنطينة وباريس في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق وفي ثلاثية أحلام مستغانمي.

يبقى أن نشير إلى أن مدنا جزائرية أخرى لا تزال مقفلة على الكثير من الخفايا والعديد من الجماليات لم تطرقها الكتابة الروائية، ربما لأن هذه المدن تمارس غموضا رهيبا يجعل الأدبيات يتهيبن من مباشرتها، وفك مغالقها، وفتح أبوابها،ومع ذلك لا يمكننا بأي حال من الأحوال اتهام الروائيات بعجزهن على جعل متون رواياتهن لمدن غير قسنطينة والعاصمة وباريس، وتقديم صور لمدن جزائرية متوهجة الملامح واضحة القسمات بارزة الحضور في نصوصهن ولكن نظراتهم نراها قاصرة على مدن بعينها لم يتجاوزها إلى أخرى تفيها حقها بالكشف عن أسرارها وإبراز قيمتها كملهم قوي يلهم مخيلة الأدبية ويقويها

سنأتي على دراسة فضاء المدينة - العاصمة، قسنطينة ، باريس- في أعمال الروائيّة محل البحث فنكشف عن أبعادها الدلالية، وعلاقتها بالشخصيات ونبين الرؤية الفنيّة الخاصة لكلّ كاتبة عند توظيفها لفضاء مدينة معينة، ونبرز مدى تقارب وجهات نظر الكاتبات في رؤيتهن للمكان ومدى اختلافها، على أننا سنخصص الحديث في كل الخطابات الروائية التي استغلت فضاء مدينة واحدة على حدا مشتركة ليتضح نقاط الاختلاف ة الاتفاق بينها.

2- 1- فضاء الجزائر العاصمة

شغلت العاصمة كفضاء روائيّ مساحة كبيرة في روايات زهور ونيسي، فيها تدور أحداث القصّة، مسرح تتحرك في شوارعه وبيوته الشخصيات الروائية، فجُعلت لها دلالة خاصة، باعتبارها عاصمة البلاد

لم تكن صورة الجزائر العاصمة ثابتة قارة في الرواية النسائية الجزائرية، بل هي متحركة متغيرة بسبب اختلاف معالمها من فترة إلى أخرى من جهة، واختلاف رؤية الكاتبة من جهة ثانية ذلك ان المكان الواحد قد يعطي عدة انطباعات متباينة.

في رواية لونجة والغول و من يوميات مدرسة حرّة تحتضن العاصمة مجمل وقائع العمل الروائي، وكذا حركة الشخصيات داخل السرد، من أفعال وأهواء وعواطف وانفعالات، وتكون بذلك فضاءا واقعيا استمدته السّاردة في كلا العملين في تفاصيل الواقع، فالجزائر العاصمة تحضر بأزقتها وشوارعها وأحيائها، وبالمسميات نفسها الّتي ألفها النّاس، ففي رواية لونجة والغول يعطي (سي محمد) والد لبطلة مليكة أوصافا حقيقية جميلة، تعكس تلك الصورة البهية الّتي ترسمها له في داخله إذ " هي المدينة الغارقة في البياض، وقد انعكست على قبابها وسطوحها خطوط الشمس المنداة بتموجات الخليج.....، فبدت وكأنها مدينة شفافة، مدينة تحممت بالعطر وتشفت بالنور ورغم أنّها تبدو مسرحية، لكنها دائما مستعصية على الامتلاك"[1]

تتغير ملامح المدينة بسبب ما يحدث لها، ففي رواية من يوميات مدرسة حرّة استطاعت الكاتبة زهور ونيسي أن تمنح الجزائر العاصمة صفات وملامح تتلاءم مع ضيوفها كمدينة محتلة تتعرض لحظر التجوال، ومداهمة البيوت، فيصبح كل جزء منها خصوصية دالّة على الخوف و الرّعب الّذي يعيشه السكان، حيث تقول الساردة:"تراصت الأكواخ القصديرية، وتداخلت فكان أحدها يمسك بالآخر، في حالة من التضامن الغريب...ضد غضبات الطبيعة، وخوفا من خطر ليس مجهولا أبدا، فهو يطرق الأبواب ليلا في تلك الليالي الدامسة... يطرقها بالأرجل، وأعقاب البنادق ليتسل بتعذيب الإنسان، مستعذبا هلع الآباء،م وفزع النساء، وبكاء الأطفال، وقنوط العجائز".[2]

لقد حرصت الكاتبة زهور ونيسي على تصوير الجزائر العاصمة بواقعية واضحة، لتصبح صورتها جليّة للقارئ، فركزت على أجواء القاتمة الموحية بالانهيار و الضياع، وفي ذلك دلالة على أنّها رغبتها في الإبقاء على صورة الاحتلال الفرنسي، وما مارسه من تدمير وحصار على هذه المدينة الصامدة حتى تظلّ هذه الحقيقة حاضرة في ذاكرة أجيال الاستقلال.

1- زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية لونجة والغول، ص:400.

2- زهور ونيسي : روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية من يوميات مدرسة حرّة، ص:287-288.

لقد كان البحث عن صورة مدينة الجزائر الهادئة، المستقرة مطلب السّارد البطل (لاكامورا) في رواية وطن من زجاج حيث أنه يعاني الغربة ويشعر بالوحدة داخل الوطن، ولكنه يتحسر على واقعها المرير بعدما زالت روح الوطنيّة عند الكثيرين، هذا ما يصوره أثناء زيارة الرئيس الفرنسيّ للعاصمة الجزائريّة، حيث يقول" فجأة قرر رئيس البلدية أن ينزل إلى الشارع ليقود حملة تزيين على شرف الضيف" التّاريخيّ العزيز"، وصعقت حين صارت المدينة زرقاء تماما، المدينة الّتي كانت تتباهى ببياضها" الحالك" صارت زرقاء على شرف الرئيس الفرنسي الّذي لأجله تمّ تعطيل الناس وإخراج التلاميذ من مدارسهم ليصطفوا على أطراف الشوارع لاستقبال شيراك العزيز كانت تلك إهانة ..... للجزائريين".[1]

يشعر البطل السّارد بالإساءة للذاكرة التّاريخيّة، فماذا يمكن أن يقدم الجزائريون للشهداء وهم على مقربة منهم قبالة"مقبرة العالية" الّتي كانت القريبة من مكان الاستقبال الرئاسي، قبالة أولئك الشهداء الأبرار الّذين كانوا يراقبون تلك الاحتفالات بصمت لا يخلو من الم وحسرة.

ولكن المأساة تتضح بشكل جليّ عندما يهان الشباب الواقفون طوابير أمام السفارة الفرنسية للحصول على تأشيرة السّفر، فتصبح عملية البحث عن العمل في بلد أجنبي غير الجزائر ذا دلالة مرتبطة بالحالة النفسية البائسة الّتي يعيشها البطل لاكامورا بخاصة وحالات الغبن والاحتقار اليومي التي يحياها الشّباب الجزائريّ، هذا ما يتضح في تداعيات السّارد:"أعترف أنني كنت واحدا منهم أولئك الّذين كانوا يحلمون بالخروج من هنا والذهاب إلى أبعد مكان في الكرة الأرضية..كانت السفارة الفرنسيّة أكثر اكتظاظا بالطوابير،بينما الشّرطي الفرنسيّ يرمق الجميع بوجه بارد مليء بالكراهية التّاريخيّة، ليذكرهم أنّهم يقفون داخل السيادة الفرنسيّة كانت السفارة بمساحتها الخارجية تابعة للشّرطي الفرنسيّ الّذي لا يخفي قرفه من هؤلاء الجزائريين" [2] لقد ارتبط وصف البطل لمدينة الجزائر بالتحولات الاجتماعيّة و السّياسيّة الّتي عرفتها الجزائر، بعد تأزم الأوضاع المعيشية مما دفع الشّباب إلى التفكير في الهجرة لتحقيق طموحاتهم ولكن هذا لن يأتي بالسهولة فهم يتلقون الشتائم و الاهانات على مرأى من أبناء الجزائر، هذا ما كوّن للبطل شعورا حادا باليتم وإحساس بالوحشة و الاغتراب داخل الوطن.

2- 2- مدينة قسنطينة:

1- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص:82.

2- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 83.

2- 2- 1- فضاء قسنطينة/ فضاء باريس

تتوزع الأحداث في ثلاثية أحلام مستغانمي، بين ثلاث فضاءات قسنطينة، باريس، الجزائر العاصمة، بيد أنّ حضور قسنطينة كان له طابع خاص، فلا يستطيع القارئ أن ينهي قراءة رواية الجسد إلاّ وهي عالقة في ذهنه كونها تستوعب أحداث بداية الرواية لتشكل نهاية أحداثها أيضا قد أسهبت الرواية في الحديث عن تفاصيلها من جسورها المعلقة وشوارعها الضيقة وبيوتها العربية العتيقة المتلاحمة، وحتَّى النافذة كان لها دورها في ربط حاضر الشخصية المحورية (خالد بن طوبال) الّذي يسترجع عبرها فضاءات غائبة كالثانوية، السجن والجبال.

في رواية ذاكرة الجسد تتوزع بين مدينتين هما قسنطينة وباريس مع إشارات عابرة لمدن سكنها خالد وهي مدينة باتنة شارك فيها خالد بمعارك خلال الثّورة التحريرية، ومدينة تونس الّتي سافر إليها (خالد) عقب إصابة في إصابة في ذراعه ليتلقى فيها العلاج، كما أود السّارد لمحات عن مدينة غرناطة، والّتي سافر إليها خالد ليقيم معرضا فنيّاً، ومدينة بيروت الّتي لقي فيها (زياد) حتفه. تتفتح قسنطينة على أكثر من دلالة ايجابية، الشيخ ابن باديس - رحمه اللّه- هي مدينة الحبّ و الأفراح والأحزان، تصورها أحلام مستغانمي على أنّها مدينة المجد التاريخيّ والبطولات الجسام والّتي لم يحافظ عليها حيث غدت قسنطينة في حاضرها مدينة للوصوليين والانتهازيين أصحاب الوجاهة والأكتاف العريضة الّذين أزاحوا المناضلين الوطنيين من مكانتهم وانفضت الساحة الاجتماعيّة والسّياسيّة لهؤلاء المتطفلين،

اتخذت مستغانمي من قسنطينة رمز للجزائر ولأيّ مدينة جزائرية عاشت الظروف نفسها،وعانت من الأزمات ذاتها، ولعل الحديث بتلك الصورة القاتمة عن قسنطينة جاء في تعرية الواقع الجزائري المرير في سنوات الثمانينات، وما أفرزته الوقائع من معطيات سياسية، فمثلت الرواية بصدق وجرأة كبيرتين تلك الفئة المتسلقة جبال السلطة وانتهزت الفرص وتطفلت باسم الوطنيّة، ثم تأقلمت مع سائر الاتجاهات، على أن يكون هدفها الوصول إلى الصفوف الأمامية لتسير الصفقات الخاصة والمعاملات المشبوهة، وفي المقابل توارث فئة الوطنيين و(خالد بن طوبال) أنموذج عنها في صفوف الخلفية رافضة بذلك التخلي عن القيم الوطنية والمبادئ الثورية التي طالما آمنت بها ودافعت عنها.

2- 2- 3- حضور قسنطينة وغيابها

وإذا ما تساءلنا عن حضور قسنطينة كفضاء يؤطر الأحداث و ينضمها فإننا نجد مستغانمي تراوح الشخصية المحورية بين حاضرها وماضيها، حتّى يخالها القارئ تعيش زمنين مختلفين في آن واحد، وتمضي كذلك بالنسبة للمكان، فخالد يقطن في البيت العائلي

بقسنطينة في بداية الرواية وتكون باريس المكان الغائب الّذي تستحضره الذاكرة حيث يقول:" تذكرت دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلما خرافيا"[1]

و قسنطينة هي الأخرى تكون حاضرة وغائبة في آن واحد، فإذا كان(خالد) قد رجع إليها في سن الخمسين، فإنّها تصبح غائبة عن ذهنه حين ترجع به الذاكرة ربع قرن إلى الوراء عندما مكث في تونس عقب بتر ذراعه، وتردده على زيارة عائلة(سي الطاهر) هناك [2]

وعند لقاءه لحياة في معرض الرسم المقام في باريس، فتنقل الأحداث إليها، ولكن تظل قسنطينة حاضرة وعلى الرغم من غياب(خالد) عنها إلاّ أنّه يراها عبر ذاكرته، فبينما يطل على نهر السين من شرفته يؤكد أنه لا يرى سوى قناطر وجسور قسنطينة، إذ أنها تسكنه وان ابتعد عنها.

و تفاجئ الكاتبة القارئ في الفصل الخير من الرواية ، بحيث يشتاق خالد لباريس بعد رجوعه إلى قسنطينة الّتي طالما أحبها واشتاق إليها ووجد صعوبة في نسيانها، ولعلّها كانت ترمي من وراء ذلك إلى التأكيد أنّ (خالد) مسكون بازدواجية الأمكنة، فهو لا يلبث أن يقيم في مكان حتى تغادره ذاكرته لاستحضار مكان آخر.

2- 2- 4- دلالات فضاء قسنطينة

إذا ما حاولنا تتبع الدلالات الّتي اتخذتها مستغانمي لفضاء قسنطينة، فإننا نجد أنّها لم تحافظ على دلالة واحدة داخل بنية الخطاب الروائي ذاكرة الجسد بل تغيرت دلالة المكان حسب أثر الزمن في الشخصيات والأحداث الطارئة عليه، حتّى وإن اعتقدنا أن الزمن لم يتغير لكن بالرجوع إلى المكان يتضح لنا فعل الزمن في المكان ذلك"أن المكان في مقصوراته المغلقة لا حصر لها، يحتوي على الزّمن مكتفا" [3]

لهذا السبب جمعت قسنطينة بين معاني الوطن والغربة، الإعجاب والانتقاد، الإيجاب والسلب، فقد جمعت بها ذكريات الطفولة وعنفوان الشّباب أيّام الثّورة حين كان معتقلا وبعدها مجاهدا في صفوف الثوار، ليفقد لأجلها برهان صادق على حبه لها.

ولكن بمجرد عودته إليها بعد عشر سنوات من الغربة، تبرد حرارة شوقه ، وتتغير صورتها أمام القارئ لمرور الزمن وتغير الظروف وتطور الأحداث، فتصبح ملامحها أكثر

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ،ص:21

2- المصدر نفسه، ص:52.

3- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص:39 .

سوداوية، فبعدما كانت مكان حب ولقاء تتحول إلى مكان فجيعة وفراق حينما تزف حبيبته إلى غيره،" لتكن قسنطينة لقاءنا وفراقنا معا... فلا داعي لمزيد من العذاب"[1] إنّها مدينة تعذب (خالد) تؤرقه وتقض عليه مضجعه كونها تجمع بين المتناقضات" تمنح الخلود لمن تشاء، وتنزل العقاب بمن تشاء، فمن يمكن أن يحاسبها على جنونها، ومن يمكن أن يحسم موقفه منها حبا أو كراهية... إجراما وبراءة... دون أن يعترف أنها تحمل في كلّ الحالات ضدها" [2]

وتظل قسنطينة تقاسمه سنوات غربته ينظر إليها بحفاوة كبيرة، يستعيد ملامحها عن طريق رسم جسورها في لوحات فنية لقيت رواجا وصنعت له صيت واسما في سماء الفن في باريس يقول" كنت أريد أن ارض قسنطينة حجرا حجرا، جسرا جسرا،حيا حيا، كما يرضي عاشق جسد امرأة لم تعد له" [3]

تتحول قسنطينة في نظر (خالد) بعد رجوعه إليها إلى مدينة لا تأبه بنفسها بقدر ما تأبه له لما يقال عنها "مدينة تحترف الجنون" [4]، يراها " مدينة منافقة، لا تعترف بالشهوة ولا تجيز الشوق، إنما تأخذ خلسة كلّ شيء حرصا على صيتها، كما تفعل المدن العريقة، ولذا فهي تبارك مع أوليائها الصالحين... الزانين أيضا و السراق".[5]

لقد حمّلت مستغانمي مدينة قسنطينة صور سلبية تصل حد التعبير عن الاهانة والبؤس الذي يخيم في الحياة التعيسة الّتي يعيشها الإنسان فيها، على عكس فضاء باريس الّذي يصور مظاهر السعادة والاطمئنان يقول السارد:" هذه هي مدينة قسنطينة... مدينة لا يهمها غير نظرة الآخرين لها ،تحرص على صيتها خوفا من القيل والقال الّذي تمارسه بتفوق، وتشتري شرفها بالدم تارة والبعد والهجرة تارة أخرى". [6]

من خلال هذا المقطع تظهر لنا رغبة الروائية أبراز مظاهر تعفن الواقع الاجتماعي الذي دفع بأهلها إلى الانطواء على ذاتها كما هو الحال لشخصية ناصر مع الهروب إلى مدن أخرى يمكن أن تحضن الآمال وتحقق الطموحات،ومن ثم تضمن استمرار حياة بعيدا عن التوتر والاضطراب، كما حدث للشخصية (خالد)الّذي هاجر إلى فرنسا، وأخوه حسان الّذي لم يجد

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:279.
2- المصدر نفسه، ص:351.
3 - المصدر نفسه، ص:217.
4- ينظر المصدر نفسه،ص:295.
5- المصدر نفسه، ص: 161.
6 - المصدر نفسه، ص:70.

بدا من الهروب من جحيم قسنطينة لكن القدر لم يسعفه،" فقسنطينة لم تترك لأهلها سوى خيارات السرقة أو الانتحار أو الانتظار"[1]

فبعدما كانت قسنطينة قبل الاستقلال موطنا للأبطال وملجأ للأحرار، أصبحت بعد نيل الحرية مرتعا للسّراق الخونة ، كانت بالنسبة لخالد رمز للأمومة وحنانها وفي نهاية الرواية تغدو منبع للازمات والخيبات ومعقل للآلام والجروح.

ولتبرز أحلام مستغانمي مرارة الواقع القسنطيني تلجأ إلى عقد مقارنات بين فضاء قسنطينة و فضاء باريس، فحينما يقيم خالد في منفاه الاختياري في باريس يحن لدفء قسنطينة ولكن عند زيارته لقسنطينة لحضور زفاف(حياة) يحس أن موطنه الّذي ظل مرتسما في خياله حاضرا في يوميات غربته، يلفظه ويتخلى عنه في أحلك الظروف، فيقرر التعود على باريس وجعلاها وطنا بديلا يعوضه عن وطنه الضائع يقول عن ذلك " رحت أثث غربتي بالنسيان، اصنع من المنفى وطنا آخر لي، وطنا ربما انديا، علي أن أتعود العيش فيه" [2]

نلخص من خلال ما سبق إلى أنّ فضاء قسنطينة تراوح بين المعاني الايجابية والدلالات السلبية بسبب مزاج الشخصية المحورية وبمقدار تفاعلها مع الأحداث المحيطة به، لهذا يغدو الوطن في أحايين كثيرة غربة تأسر (خالد) وتتحول بلاد المهجر إلى وطن يحتمي به وهكذا ظلت شخصيته رهينة قسوتها مشردة تعاني الإحباط والانكسار في كليهما.

2- 2- 5- المقارنة بين فضاء قسنطينة وفضاء باريس

تعقد مستغانمي من خلال شخصية (خالد) موازنات بين باريس و قسنطينة؛ لأنّه يقيم فيهما و جمعته ذكريات بأمكنتهما، فيتناوب حضورهما في ذهنه حضورا وغيابا، تتقسم حياته بينهما غربة وحنينا، وعبر ذلك يلجا إلى المقارنة في العديد من مظاهر الحياة.

فمثلا من العادات المعروفة في قسنطينة في تقديم القهوة تختلف تماما عن تلك في باريس حيث يعبر السارد عن ذلك بقوله:"... فتتسحب لتعود بعد لحظات، بصينية قهوة نحاسيّة كبيرة عليها إبريق، وفناجين، وسكريّة ومرش لماء الزهر، وصحن للحلويات،في مدن أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان، وضعت جواره مسبقا ملعقة وقطعة سكر. ولكن مدينة قسنطينة تكره الإيجاز في كلّ شيء". [3]

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 303

2 - المصدر نفسه ، ص: 385.

3- ينظر المصدر نفسه ، ص: 12 .

ومن المفارقات المذكورة على سبيل المثال تلك المتعلقة بالممارسة السرية للجنس، ففي قسنطينة وجدت بيوت مشبوهة، التي يرتادها الرجال خفية منهم والد (خالد)" هنا أنفق أبي ثروته ورجولته...؟ يقال أنهم أغلقوها في إطار سياسة تقليص الملذات في هذه المدينة"[1] أمّا باريس فتعرف بحرية الممارسة الجنسيّة مثالها العلاقة الجنسية الّتي ربطت (خالد) ب (كاترين) يقول عنها السّارد:" كان بيننا تواطئ جسدي ما يشيع بيننا تلك البهجة الشائية، تلك السعادة السريّة الّتي نمارسها دون قيود... بشرعية الجنون؟ "[2]

يسترعي انتباه مستغانمي من خلال السارد خالد قضية الفكر والحضارة بين أوربا والعالم العربي فيقارن بين باريس و قسنطينة، ف" وحدهم العرب راحوا يبنون المباني ويسمون الجدران ثورة، ويأخذون الأرض من هذا ويعطونها لذاك ويسمون هذا ثرة".[3]

إلى جانب هذا، هناك قضية الاضطهاد الثقافي والاجتماعي الّتي يتعرض له(حسان)أنموذج للمواطن الجزائري البسيط يعاني الفاقة، يمارس مهنة التدريس، يشعر بالغبن بعدما تسلق من هم أقل كفاءة منه، وتولوا حقائب دبلوماسية،في المقابل يجد الدارس أنّ باريس تشجع المواهب الإبداعية وترعاها، فقد أولت الصحافة الفرنسية اهتماما بمعرض خالد، تابعته وأشادت به في حين لا تتعرض الصحف الجزائرية ولو بخبر صغير عنه.

كما تطال مقارنته الأناقة والنظافة الّتي عرفها عن باريس، وما يقابلها من قبح قسنطينة وعدم مبالاتها بمظهرها، فمواصفات المدينة الّتي يعيش فيها تنعكس على حالته النفسية في باريس لا يشعر بثقل السنوات ومرارتها، بل على العكس نراها تقدم له طاقة عجيبة للاستمرار والعطاء " كانت باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها"[4] ولكنه بمجرد رجوعه إلى قسنطينة خارت قواه وانتابه شعور بالملل والضياع والرتابة بعدما انطفأت شعلة إبداعه لهذا " اليوم لا شيء يستحق كل تلك الأناقة واللياقة الوطن نفسه أصبح لا يخجل ظان يبدو أملنا في وضع غير لائق؟"[5]

2- قسنطينة والجزائر العاصمة في رواية فوض الحواس

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 370.

2- ينظر المصدر نفسه، ص: 88.

3- ينظر المصدر نفسه ، ص: 168.

4 و 3 - ينظر أحلام مستغانمي: فوض الحواس ص: 28.

تتوزع أحداث رواية فوض الحواس بين مدينتي قسنطينة والجزائر العاصمة، وتغيب عن ذلك مدينة باريس فتتعدد الأمكنة في قسنطينة والتي تتحرك فيها الشخصية المحورية "حياة" من السينما مقهى العودة ثم مقهى سيدة أحلام ومحل بيع الجرائد ومحل بيع القرطاسية ثم بيت حياة وبيت والدتها، ومركز الشرطة حيث قدمت البطلة إفادة بخصوص اغتيال السائق (عمي أحمد) وبيت هذا الخير الذي زارته لتقدم التعازي لأهله، والمقبرة حيث قبر والدها.

أمّا الأمكنة التي ترتادها حياة في العاصمة، فبدايتها تكون ببيت الشاطئ الذي تقصد للاستجمام وبيت عبد الحق صديق(خالد) المصور، وتستحضر.مقهى (المليك بار) الّذي زارته جميلة بوحيرد قبل أربعين سنة لتترك حقيبة متفجرات به تتذكر تذكرت عند مرورها به، كما يكون للشوارع والساحات حضور أثناء تنقلات حياة من تلك شارع العربي بن مهيدي وساحة الأمير عبد القادر.

لقد أضفت مستغانمي على فضاء قسنطينة في رواية فوض الحواس نفس الدلالات السلبية، التي قدمتها لها في ذاكرة الجسد، وتتوحد رؤيتها لفضاء العاصمة بدلالات فضاء باريس، تعيش حياة في قسنطينة في مكان الشرعيّة الزوجيّة، ولكنها تشعر برتابة الأيّام وتشابهها؛ لأنّها تعاني الوحدة في ظلّ غياب زوجها الضابط العسكري المنشغل بمهامه الأمنية أمّا في العاصمة فإنّ حياتها تشهد تجددا وانطلاقة لخوض تجربة حب جديدة تقول السّاردة " فالشرعية تناديني... والحياة الّتي استغفلتها وخرجت على قانونها، تعيدني إلى بيت الطاعة متوجة ببريق الذكريات."[1]

تمارس قسنطينة في نظر الكاتبة قمعا للحرية ، فهي تتربص بالأفراد وتراقب تصرفاتهم تقول السّاردة "ما أتعس العاشق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب ممسكا أنفاسه،جالسا على عتمة الشبهات على كراسي مزقتها بسكين أيد لم تلمس يوما جسد امرأة" [2] لهذا لم تتواصل البطلة(حياة) مع أجواء هذه المدينة، كما تطالعنا على هذه الرؤية في رواية ذاكرة الجسد، وهي لم تحبها يوما" هذه المدينة لا تكتفي بقتلك يوما بعد آخر، بل تقتل أيضا أحلامك" [3]

ويبدو أنّ النفور من واقع المدينة يبرر تصرف (ناصر) أخو (حياة)ل الّذي لم يجد مفرا من الهروب من جحيمها بحثا عن مكان آمن،أمّا (حياة) فإنّها لم تستطع الهروب من قسنطينة

1- ينظر أحلام مستغانمي: فوض الحواس ، ص: 131.
2- المصدر نفسه ، ص: 48.
3- المصدر نفسه، ص: 137.

ومغادرتها، فإنها قدمت صورا لمحاولتها التمرد على عاداتها وتقاليدها عندما تقرر الذهاب لحضور فيلم في السينما، في مدينة لا تقدم نسائها على ذلك "ولكني كنت أعي تماما أنني ارتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم في مدينة قسنطينة لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما"[1] كما أعربت عن استهجان المدينة لجلوس النساء في المقاهي في إشارة إلى أنّها مدينة محافظة يستغرب دخول النساء لاحتساء القهوة .

لقد جعلت مستغانمي من المكان في فوض الحواس معادلا للشخصية مثلما فعلت ذلك في ذاكرة الجسد، فتتوحد الشخصية مع المكان لتصير جزءا لا يتجزأ منه، فقد وجدنا أن الجسور في دلالاتها وصيغ تقديمها تشكل معادلا شخصية خالد، فإنّ الروائية مستغانمي جعلت من بيت الشاطئ في العاصمة معادلا لحياة " أحببت هذا البيت هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون... هذا البيت يشبهني، نوافذه لا تطل على أحد، أثاثه ليس مختار بنية أن يبهر احد وليس له من سر يخفيه على أحد." [2]

أقامت مستغانمي في رواية فوض الحواس مقارنات بين فضاء قسنطينة وفضاء العاصمة فعلى الرغم من كونها مدينتين جزائريتين، إلاّ أنّ المقارنة بينهما تبدو شاسعة، فإذا كانت قسنطينة "ترصد دائما حركاتك تتربص بفرحك، تحاسبك على اختلافك" تر فإن العاصمة تضمن لك حرية اللقاء الآمن بلا رقيب، تتمتع بالهدوء في شوارعها وبيوتها ويبدو أن السّاردة عممت هذا الحكم على العاصمة ككل انطلاقا من بيت الشاطئ الّذي سكنته فترة من الزمن " لاشيء كان يشبه هنا شوارع قسنطينة، المكتظة بالسيارات والمارة، وضجيج الحياة كل شيء هنا جميل ونظيف ومهندس بذوق، وكأنه ينتمي إلى مدينة أخرى. أو كأنه وجد خطأ هنا" [3]

تواصل الروائية مستغانمي استغلال فضاء (قسنطينة باريس) في الجزء الأخير من ثلاثيتها"عابر سرير" وتنهج في بناء المكان الروائي، النهج نفسه المعتمد في ذاكرة الجسد حيث تراوح بين باريس الحاضرة و قسنطينة الغائبة المتذكرة ذلك أن" المكان الذي نحبه ويرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم انه يتوزع ويبدو كأنّه يتوجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة ويتحرك

1- ينظر أحلام مستغانمي : فوض الحواس ،ص: 45.
2- ينظر المصدر نفسه ، ص:104.
3 - المصدر نفسه، ص:113 .
4- المصدر نفسه ، ص146.

نحو أزمنة اهرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة"[1]،ذلك أنّ قسنطينة تكون في المكان الغائب حينما يلتقي (خالد) المصور (بحياة) في باريس وعن طريق التذكر ترجع الكاتبة بالقارئ إلى ماضي البطل حينما بلغه بان فوزه بجائزة أحسن صورة وتحديدا إلى " القرية المنكوبة الّتي طالتها يد الإرهاب وفيها تم التقاط صور لصبي" [2]

في باريس يستحضر (زيان) الحدود الجزائرية التونسية أثناء حرب التحرير حيث"يصادف جثث تكهربت وعلقت في الأسلاك، أثناء محاولتها اجتياز خط موريس" [3] وتظل قسنطينة مكانا حاضرا وهو في باريس فمظاهر الحياة المتطورة و العيش الرغيد و المرافق العامة المتقدمة وتعاملات النّاس الراقية لم تنسه بؤس قسنطينة و في مقابل هذا لم تستطع شخصيات أخرى التأقلم مع أوضاعها واختارت مغادرتها هربا من الملاحقة، كما فعل ناصر الّذي لجأ إلى ألمانيا، واضطرت والدته لمغادرة قسنطينة لتتمكن من رؤية ويبقى استحضار المكان الغائب عنصرا فاعلا في بناء المكان الروائي في رواية عابر سرير حينما تستذكر (حياة) جسور قسنطينة كرد فعل عند مشاهدتها لبرج(إيفل) بباريس لتعترف بأنّها لم تعد تحب الجسور"منذ اغتيل سائقي (عمي احمد" بسببي ونحن على الجسر، كرهت الجسور، خاصة أن لي جدا انتحر بإلقاء نفسه من جسر سيدي راشد... البارحة مثلا فكرت وأنا اعبر جوار برج إيفل أننا لم نسمع بأحد انتحر بإلقاء نفسه من برج، فالمنتحر لا يبحث عن المكان العالي للانتحار بقدر ما يعنيه زحم الحياة، هو يختار الجسر لأنّه يريد أن يشهدنا على موته" [4]

تتقاطع رؤية خالد المصور لكل من باريس و قسنطينة بنظرة خالد بن طوبال الرسام في رواية ذاكرة الجسد، فقسنطينة مثل المدن العربية تحترف القمع والتشريد وتمتهن صنع الفجائع "فبعد موجة اغتيالات الصحافيين التي قطفت حياة سبعين صحافيا آنذاك، خصصت الدولة تحت تهديد الصحافيين فندقا في شاطئ سيدي فرج، كمحمية أمنية تأوي ما بقي من سلالتهم المهددة بالانقراض"[5] وفي رحم المعاناة وفي خضم تسارع الأحداث الدامية تمكنت هذه المدينة من صنع جمال لصورة من صور الجرائم المرتكبة، حققت للبطل نجاحا على الصعيد المهني بالظفر بجائزة من باريس.

1- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 87 .
2- أحلام مستغانمي: عابر سرير،ص: 29.
3- المصدر نفسه، ص: 140.
4- ينظر المصدر نفسه ،ص:220.
5- المصدر نفسه، ص: 68- 69.

وعلى رغم ما حققته له باريس من مجد خصوصا بعد نيله للجائزة، إلاّ أنّه لا يلبث أن يتذكر بشاعة جرائم الاستعمار الفرنسي الّتي اقترفها في حق الجزائريين المهاجرين الّذين"خرجوا في باريس في مظاهرة مسالمة مع عائلاتهم للمطالبة برفع حظر التجول المفروض على الجزائريين، فألقى البوليس الفرنسي بالعشرات منهم موثوقي الأطراف في نهر السين مات الكثيرون منهم غرقا، وظلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفو على السين لعدّة أيّام، لكون معظمهم لا يعرف السباحة"[1]

لتبقى ثنائية التضاد قائمة عند مستغانمي في بناء المكان، ويتضح ذلك من خلال استحضار المكان الغائب والحنين إليه، فعلى الرغم من أن فضاء قسنطينة الحق الفجيعة والألم ببعض الشخصيات الروائية ك(خالد المصور) و(حياة) و (ناصر) غير أنّ(خالد) يظل متعلقا بذكرى قسنطينة، يحس بالتّشرد بعيدا عنها، يحن إلى صدرها الحنون، يناجيها قائلا "قسنطينة... آه الميمة بيه.....العائد من براد المنافي، مرتعدا كالعصفور ضميه".[2]

تطالعنا الروائيّة من خلال موقف (ناصر) برأي مخالف، فهو لا يرى فرقا واضحا بين فضاء قسنطينة وفضاء باريس، فكلاهما يمارس عليه ضغطا نفسيا، ويجبرانه على الهروب بعدما ضاقت به سبل العيش فيها يفسر ذلك بقوله "نحن نفاضل بين موت وآخر، وذل وآخر لا غير، في الجزائر يبحثون عنك لتصفيتك جسديا، عذابك يدوم ضمن اختراق رصاصة، في أوروبا بذريعة إنقاذك من القتلة يقتلونك عريا كلّ لحظة، ويطيل من عذابك أن العري لا يقتل بل يجردك من حميميتك ويغتالك مهانة، تشعر أنّك تمشي بين الناس وتقيم بينهم لكنك لن تكون منهم، أنت عار ومكشوف ومشبوه بسبب اسمك و.....ودينك، لا خصوصية لك برغم أنّك في بلد حر"[3] هكذا يتحول المكان إلى مصدر اضطهاد لا يتواصل مع الشّخصية ولا يوفر لها الدفء والسكينة، لهذا يجبر على الرحيل منها لينجو بحياته.

لقد صوّرت مستغانمي العلائق الّتي جمعت الشّخصيات الروائيّة بفضاء باريس من جانب وفضاء قسنطينة من جانب آخر. فجعلت القارئ يستشف دلالات المكان متغير بتطور الأحداث فباريس الّتي قصدها خالد الرسام ليحقق أمانيه لم يعثر فيها إلاّ على مزيد من الإحساس الحاد بالاغتراب " الغربة ليست محطة... إنّها قاطرة أركبها حيث الوصول، قصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخذ منها. بلد كلما احتضنتك ازداد الصقيع في داخلك؛ لأنّها في

1- ينظر أحلام مستغانمي: عابر سرير ،ص: 59 .
2- ينظر المصدر نفسه ،ص:312.
3- المصدر نفسه، ص: 120.

كلّ ما تعطيك تعيدك إلى حرمانك الأوّل، ولذا تذهب نحو الغربة لتكتشف شيئا... فتتكشف باغترابك"[1] و الأمر ذاته يلتمسه القارئ مع (خالد) المصور الّذي اعتقد أن بمقدوره أن يصنع من باريس وطنا آخر يرتمي في أحضانه وقتما يشاء، ليقر في الأخير بأنّها غير صالحة لذلك " أثناء... لوطن بديل تصبح الغربة فضفضة عليك حتّى لتكاد تخالها .... غربة كوطن، وطن كأنّه غربة، فالغربة يا رجل فاجعة يتم إدراكها على مراحل". [2]

و في رواية اكتشاف الشهوة لا يكاد القارئ يفرغ من قراءتها إلاّ ومدينتي قسنطينة وباريس عالقتان بمخيلته، فلقد لجأت فضيلة الفاروق إلى تقسيم الأحداث الروائيّة بين هذين الفضاءين، وراوحت بين مكان حاضر وآخر غائب متذكر كما فعلت مستغانمي.

تطالعنا الروائية من خلال السّاردة بوصول البطلة (باني) إلى باريس رفقة زوجها في بداية الرواية، لتستحضر البيت العائلي بقسنطينة بشكل متقطع وغير منتظم في الفصول الأولى، وتعود إلى أيّام الطفولة، تتولد عليها ذكريات الأماكن الّتي عاشت فيها "تنتقل إلى الأرض غير المتحركة كالذكريات البالغة القدم... إنّنا نريح أنفسنا من خلال أن نعايش مرّة أخرى ذكريات الحماية". [3]

تعيشها (باني) الحياة الكئيبة في بيت الزوجيّة ، تعاني من معاملة زوجها السيئة، ممّا يرغمها على الهروب من المكان الحاضر إلى المكان الغائب فترجع إلى شارع شوفالييه حيث يقع بيت عائلتها فتروي أخبارا عن جدتها المقعدة" [4]، وماضي العم محي الدّين سبطانجي"[5] في حيّ فندق الزيت و"بعض حكايات عن نسوة حي شوفالييه"[6]

ثم تعود إلى فضاء باريس، حيث تدور بعض أحداث الرواية في بيت جارتها اللبنانية(ماري) الّتي تربطها صداقة، ثم تلقى بصديقها اللبناني (ايس) في مقهى(دوماغو) ب (بولفار سان جيرمان).

1- ينظر أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص: 110.
2- ينظر المصدر نفسه ، ص: 120.
3- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص:37.
4- ينظر فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة،ص:17- 21.
5- ينظر المصدر نفسه ،ص:44.
6- ينظر المصدر نفسه ، ص:19.

لا تطيل البطلة "باني" المكوث في حاضر المكان، لأنّها لا تستطيع إن تقيم معه علاقة حميمة، فهي تشعر بالوحدة والوحشة، تقول "أمقت باريس... أمقت المدن الّتي تجعل الواحد حزينا أو سعيدا لأن الأسباب واضحة ومفهومة، أمقت الكائنات الزجاجية الّتي تقيم فيها"[1]

في بلاد الغربة تحضر قسنطينة بقوة في ذهن(باني) خاصة المناسبات المرتبطة بعبق الذاكرة وعادات وتقاليد الجزائريين، حيث تعبر عن ذلك بقولها:"كنت أصحو للسحور وحيدة فأتذكر الخبز الساخن المدهون بالسمن وقد حضرته والدتي طازجا ورائحة القهوة، وطبق المسفوف المزين بالزبيب، وجلبتنا وسعلة جدتي، وصوت المآذن معلنة موعد السحور، وهواء شارع شوفالييه الّذي يملأ الرئتين بمذاق يعتبر من أسرار المدينة... لا مذاق للسحور هنا... في باريس الوحشة لها مخالب ما الصيام فقد يتحول فجأة إلى غذاء للروح لإبقاء القلب صامدا وحماية الذات من التفتت" [2]

أمَّا إذا أردنا تحديد رؤية الشخصية لفضاء قسنطينة وباريس، فنجد دلالته تتغير بمرور الزمن، وتبعا لما يجري فيه من أحداث، فبينما صورت الروائي فضيلة الفاروق قسنطينة بأنّها مصدر للبهجة والسرور والشعور بالألفة زمن طفولة(باني) وشبابها قبل مغادرتها إلى باريس تتحول إلى مصدر الحزن والشجن بعدما تستفيق من غيبوبتها في قسم الأمراض النّفسيّة بالمستشفى الجامعيّ بقسنطينة " ليلا قسنطينة مدينة متوحشة لا تحسسك بالألفة بل أحيانا تتزايد توحشا، فتشعرك أنّك فأر في مصيدة أو يتيم بلا أهل، أو أعمى تخونه الرؤية" [3] نستشف من هذا لمقطع السردي إحساس بالازدراء

وبالتالي يتضح للقارئ أن باريس الّتي تحدثت عنها البطلة لم تسكنها في الواقع بل ما قدمته عنها وعن شخصياتها لم يكن إلاّ من نسيج خيالها، ترتحل اليها بذهنها لتصير مكانا حاضرا في مخيلتها وتبقى قسنطينة بشوارعها وبيوتها حاضرة بشكل فعلي في الفصل الأخير من الرواية تؤكد انتماء (باني) لها فهي مقيمة في أعماق روحها.

ولا تختلف فضيلة الفاروق عن أحلام مستغانمي في عقد مقارنات بين الأمكنة، تبرز من خلالها رؤيتها لعلاقة الشخصية بالمكان الّذي تسكن فيه وتقيم معه علاقة نفسيّة، تحبه وتشعر بدفئه أو تكرهه وتحس بالبرودة اتجاهه.

1- ينظر المصدر نفسه،ص:46.

2- ينظر المصدر نفسه ، ص:64.

3- ينظر فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص:101.

ونظرا لتوزع الأحداث في رواية اكتشاف الشهوة بين فضائين، فإن المقارنة جرت بينهما من بداية الرواية تشرع (باني) بإجراء موازنة بين قسنطينة وباريس، تتساءل" أين قسنطينة ؟ وأصوات المآذن؟ ورائحة المحاجب والزلابية والبوراك؟ يدهشني أن لا لائحة في باريس وأن لا أصوات في الحي الذي ألقطن فيه، حتى الشارع، لا مارة فيه بالمعنى الحقيقي، أشباح تعبره من حين لآخر ثم تختفي عن الأنظار، لقد بدت قسنطينة أكثر صخبا من ذلك"[1]

تشتاق "باني" إلى تلك التفاصيل الصغيرة الّتي تصنع يوميات قسنطينة، فتشعر بالحميمية اتجاهها بعدما لم تجد في باريس إلا الأوجاع والآلام حد القهر ولعل الحوار الّذي دار بنها وبين توفيق بسطانجي المقيم في باريس يؤكد ذلك

- قسنطينة مدينة عجيبة.
- يقول: إنّها تفتن وتقتل بالأداة نفسها.
- لهذا هي سيدة المدن.
- لكنه لا يوافقني يقول لاشيء، تبالغي باريس هي سيدة المدن.
- أنظر إلى عينيه، فأعرف أنّه يكذب، باريس مدينة لا تعبأ بك، قسنطينة تتوغل فيك كالسّهم" [2]

من خلال هذا المقطع الحواري يتبين لنا توغل أجواء قسنطينة في ذات (باني) حد التوحد فهي تشعر أنها جزء من ماضيها لا يمكن تصور الحياة خارج حدودها، على عكس باريس الّتي تجعلك تشعر دائما انك غريب عنها، ولعلة هذا يتضح بصورة جلية عند حديث (باني) عن حياة المسلمين خارج أوطانهم "في باريس المسلمون يزدادون عددا ويتما. تتقاطع نظراتهم يتماً، يتعانقون يتماً... يتبادلون التهاني بالشفاه في القلوب هنا... تتأوه في قعر الذاكرة، تقبع في الأماكن القديمة وتبكي في صمت" [3]

وتبدو المفارقة أكثر اتساعا بين الفضاءين، حينما تغدو باريس قطبا مناقضا لتاريخ الجزائر، يفقد فيها الإنسان الشعور بالألفة، وهذا يعبر عنه تصريح السّارد "في باريس الماضي.... الذاكرة تحتفل، أنه قانون المنفى، كلّ شيء يفقد حلاوته، وطن الماضي يفرض سيطرته، الآلام تركض قبل أن تمهلنا لحظة لاستيعابها، الوحدة مرة وخانقة" [4]

1- المصدر نفسه، ص:11.
2- المصدر نفسه، ص:88.
3- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص67.
4- المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

وعلى الرغم من عدول المقارنة في تفضيل فضاء قسنطينة، نجد البطلة (باني) بمجرد الرجوع إلى الجزائر تُحول الدلالات الايجابية لقسنطينة إلى دلالات سلبية، فتتغير رمزية المكان المفتوح من صورة الوطن الحافل بالأمجاد والحرية والجمال إلى صورة قاتمة يكسوها الحزن والقيد والقبح، لتتكشف للقارئ التناقضات الّتي تعرفها الحياة في قسنطينة، ولا يجد مبررا لسبب عرضها إلا رغبة شخصية (باني) ومن ورائها الروائية فضيلة فاروق تعرية الواقع الاجتماعي وإبراز أوجه الصراع فيه، وهذا ما يتضح من خلال المقطع السّردي الآتي "في قسنطينة الشوارع أسباب للحزن،اللّغة مفروشة على الأرصفة،علب الياسمين،الذهب المغشوش،السلع القادمة من وراء البحر...كل شيء معروض للبيع...حتى عيون الفقراء، حتى سمرتهم التي لها ألف معنى، المباني تنبض حزنا، كل شيء حولك حزين وغامض، تحاور وأنت تتأمل كل شيء آخرين وأنت سعيد؟ إذ فقط في قسنطينة أنت سعيد وحزين للأسباب نفسها."[1]

ويبدو أنّ فكرة التناقضات الّتي يحملها فضاء قسنطينة توظفها فضيلة الفاروق بشكل مقتضب في روايتها تاء الخجل حيث لا تخفي البطلة (خليدة) تعلقها بهذه المدينة "كنت قد تورطت في عشقها، ولم أكن ادري أنها مدينة لا تحضن ولا تخلي السبيل... في قسنطينة كلّ شيء جميل الا الحب فهو مؤلم" [2]، وهذا لم يمنعها من إبراز الصراع بين القيم والتحول الذي طرأ على مظاهر الحياة بها "قسنطينة الجميلة وحده الفقر تطاول على عفنك، أنت المدينة التقية الّتي كانت لا تدخلها الخمور، مات تاريخك الجليل، وصارت حدائقك تعج بالشواذ والسكارى والمخدرات على بعد مئة متر..يتجاور الطهر والنجاسة." [3]

3- فضاء القرية

تُعدُّ القرية فضاءا مفتوحا يماثل فضاء المدينة، تتيح للشخصية الروائية ممارسة حياتها دون ضغوطات أو قيود،ذلك أن طبيعتها تبعث في النّفس الفرح والمتعة، فيشعر الإنسان بأنّه حرّ يمكنه أن يعيش "تجارب المكان المنعش للقلب" [4]،لهذا فان بنية القرية كإطار تتحرك فيه الشخصية وتدور فيه الأحداث يحظى بأهمية بالغة ضمن عناصر الحكي المكونة لنسق الخطاب الروائيّ.

1- ينظر المصدر نفسه ، ص47.
2- ينظر المصدر نفسه ، ص: 13.
3- ينظر فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص: 63.
4- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 40.

بالرجوع إلى النّصوص الروائيّة النّسائيّة الجزائريّة نجد أن حضور القرية جاء مقتضيا مقارنة بفضاء المدينة، وما ورد منها جاء عن طريق الاستذكار فحسب، ولعلّ هذا يرجع إلى خصوصية كلّ نّص روائيّ في جعل المدينة مؤطرا في إشارة للعلاقة الحميمية الّتي تجمع الروائيّة بالمدينة محل الأحداث، ويبدو أن انحدار الروائيات من مدن جزائرية جعلهن يبتعدن عن استحضار القرى والأرياف في أعمالهن إلاّ ما جاء عفويا يخدم رؤيتهن الفنيّة.

في رواية بحر الصمت تستغل ياسمينة صالح فضاء الريف، فتظهر قرية (براناس) لتكون منطلقا لأحداث الرواية، يستحضرها السّارد (سي السعيد) بطل الرواية أيام طفولته "أتذكر جيدا أيامها، وأنا أعود الى القرية قادما من العاصمة... كنت طفلا أيَّامها، أعود إلى القرية في العطل لأمشي في أزقتها الضيقة والمسكونة بالفقر، كنت أمشي متفاخرا بنفسي، عظيما في قناعتي أنني سيدهن جميعا"[1]

إنّ حاضر (سي السعيد) المأزوم والمشحون بالآلام والأحزان بعد فقده لابنه الرشيد، وابتعاد ابنته عنه لم يترك له إلا الماضي ميدانا للهروب إليه، إذ يحن إلى فضاء القرية المفتوح كردّ فعل على قهر الحاضر:"إننا حيث نتذكر بلا انقطاع، إنّما نتخط الزمان غير المجدي وغير الفعّال ـ الحاضر ـ بالزمان الّذي أفاد وأعطى، ولا تكون جدليّة السعادة والتعاسة مستحوذة إلى هذا الحد إلاّ عندما

تكون متوافقة مع الجدلية الزّمانيّة، وهذا يعني أنّ الحاضر ينجر الماضي من حيث" أن الحاضر

فراغ، يقتضي ملؤه بمادة هي من إنتاج تجارب سابقة" [2]

الماضي الثّوري لقرية برانس الواقعة على بعد35كلم من مدينة وِهران ـ العاصمة الغرب الجزائري اليوم ـ مكنها من أن تصبح مكانا تاريخيا " يستحضر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علامة في سياق الزمن، وهكذا يتخذ المكان شخصية زمانية، هذا النظر الزماني إلى المكان متصل بإحساس ضمني بالمكان الهارب الّذي يفلت كما يفلت الزمن" [3]

لهذا شكلت القرية جزءا من ماضي الشخصية، فيها شهد بداية الثورة الّتي غيرت مجرى حياته "... كان الهواء يفوح بارودا، والكلام، وكل مكان يصنع يوميات القرية، فيبدو الهدوء

1- ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، ص: 12.

2- الأخضر بركة: الريف في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر ط 1،2002، ص:55.

3- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص:30.

مريبا، مخيفا أشبه بذاك الذي يسبق العاصفة... والحكايات تغزل ثوب القرية بالحرب، وبطولة الثوار الذين كانا بالأمس فقط، رجالا عاديين فصاروا أبطالا بمجرد حملهم السلاح."[1]

في رواية وطن من زجاج يتذكر (لاكامورا) بطل الرواية القرية الّتي ولد ونشأ فيها، حيث أقام في بيت جدّه الّذي سميت القرية باسمه (قرية جنان عبد اللّه) يتم لاكامورا جعله يرتمي في كنف الطبيعة الخلابة ويتوغل في حضنها، وهذا ما يتأكد من خلال جولاته رفقة جده إلى الأراضي الفلاحية التي كان يمتلكها "أتذكر أيّامها وأنا بعد في السادسة من العمر، حيث كان يجرجرني جدي من يدي ويصطحبني معه إلى نزهاته الغامضة في أطراف القرية... كنا نمشي على الأقدام علة طول تلك الأراضي الممتدة فوق تعب الناس، وكنت عبر تلك النزهات أتأمل مساحة الخير التي كان يتباهى بها أمام النّاس قبالة ملامح الفلاحين الّذين يعملون عنده راضين تماما عن أنفسهم" [2]

من خلال هذا المقطع السردي تبدو ملامح شخصية (لاكامورا) الطيب العطوف و الّذي كان يشفق على حالة الفلاحين البؤساء على عكس جده الذين أرهقهم بالعمل في أراضي الزراعيّة إذ أنّه يعتبر" إقطاعيا بالمفهوم الجزائري الحديث، كان وقورا وديكتاتوريا كما هو أي جزائري يجتهد ليكون مميزا ومهما وفوق الجميع" [3]

و عليه فقد شكلت قرية (جنان الحاج عبد اللّه) لشخصية (لاكامورا) فضاءا ذهنيا استراتيجيا، نقل للقارئ صورة عن ماضي القرية الذي تحضر فيه الخرافة المقترنة بأساطير اللعنة الأولية، حينما تعود بنا شخصية لاكامورا إلى واد القرية الذي غرق فيه الكثير من رفاقه بسبب جنية البحر فقد "كان في القرية وادي واسع وعميق يذهب الأطفال إليه للاستحمام والتحدي قبالة بعضهم كنت واحدا منهم، أصدق أن للجنية عيون تراقبنا وأنني أحق الناس برؤيتها من غيري... كنت أعي تماما إن الجنية لن تأكلني أنا، بل تأكل رفاقي الّذين كنت أعود بهم إلى أهاليهم ميتين" [4].

لقد أصبحت القرية في نظر (لاكامورا) مكانا مفتوحا على الموت، ففعل الفرق الّذي طغى على المكان حوله من فضاء للحبور فالفرح والتنزه بين حقوله وأراضيه الزراعية الشاسعة إلى فضاء مفتوح على المأساة، الشرور والموت.

1- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص:25

2- المصدر نفسه: ص:28.

3- ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4- ينظر ، ص:37.

تصور ياسمينة صالح الحالة النّفسيّة المتأزمة لـ(لاكامورا)، وشعوره بذنب لاستدراجه رفاقه إلى الوادي حيث كان ينتظرهم الموت، ومما ضاعف مأساته رحيل المعلم وأسرته من القرية، وهو الّذي طالما اعتبره مثله الأعلى،عوضه حنان الوالد الّذي فقدهن "في غيابهم تحولت القرية إلى مكان موحش، رحيل المعلم، وموت عمتي وجدي والبيت الّذي صار مليئا بالأشباح حد الوحشة كنت أعي أنني قد انهي حياتي في ملجأ للأيتام"[1] .

تتجه رواية عابر سرير وجهة متميزة عند الحديث عن القرية المنكوبة، و التيّ حُظيت بوصف تعبيري ينطلق من ذات السّارد(خالد المصور) وما ارتسم في ذهنه من صور حول المكان الّذي لم يعد يتسع بالفرح والشعور بالأمان بقدر ما أصبح يتسم بالسوداوية لا يتسع إلاّ للحزن الممزوج بالرعب والخوف "كنت مع زميل عندما استوقفتنا قرية لم تستيقظ من كابوسها، وما زالت مذهولة أمام موتها" [2].

لقد أصبحت القرية فضاء تتعدم فيه الحركة، ينتشر فيه الهول والجزع لما أصابها من اغتيالات إجرامية بعدما صوّر السّارد صعوبة الوصول إليها في ظل الظروف الأمنية المتوترة وجود حواجز أمنية مزيفة وضعت لأجل التنكيل بالعزل."كان وصولي إلى تلك القرية بسلام، وبدون أحداث يستحق الذكر انجاز تفاءلت به" [3]لكنّ تفاؤله هذا لم يستمر طويلا بعدما شاهد مظاهر البؤس والشقاء مرتسمة على وجوه من بقا أحياءا "في عزلتهم عن العالم أصبحت لسكان تلك القرى النائية ملامح واحدة، ولغة واحدة، وقدر واحد قد ينتهي بهم في مقبرة واحدة، يدفنون فيها في اليوم ذاته اثر غارة ليلية تختفي بعدها في الوجود قرية بأكملها" [4]

لقد تحولت القرية إلى مقبرة على سبيل الاستعارة بعدما أباح المجرمون لأنفسهم قتل الأبرياء ومساواتهم بالحيوانات، هذا الحاضر الكئيب يستثير ذاكرة (خالد) ليرجع إلى ذلك الزّمن الجميل الذي عاشه أثناء مرحلة دراسته الجامعية في السبعينات فقد أغرته المواكب الطلابية المشاركة في افتتاح أو تدسين قرية من القرى الاشتراكية في ظل سياسة كانت تهدف إلى تعمير البلاد وتشييدها بيد أن الوضع تغير من البناء إلى التدمير، فقد أصبحت تلك القرى مسرحا للقتل والتنكيل بجثث الضحايا الأبرياء بعدما ساءت الأوضاع المعيشيّة والاجتماعيّة والأمنيّة، وهذا ما يؤكده (خالد) من خلال زيارته للقرية " أنّه موت في عيشته، مستنسخ من

1- ينظر ياسمينة صالح: وطن من زجاج ، ص: 45..
2- أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:29.
3 - المصدر نفسه، ص:39.
4- ، ص: 39.

حياتهم الرتيبة الّتي يتناولون فيها كلّ يوم وجبة واحدة من الطبق الواحد نفسه لكل أفراد العائلة، ويرتادون مقهى واحدا، يدخن فيه الكبار والصغار السجائر الرديئة نفسها المصنوعة محليا من العرعار الجبلي، وعندما يمرضون يذهبون إلى مستوصف(الرشدة) حيث الطبيب الواحد والدواء الواحد لكل الأمراض، وكل جمعة كانوا يلتقون في المسجد الوحيد ليصلوا ويتضرعوا للإله الواحد، حتّى جاءهم القتلة، فأفسدوا عليهم وحدانيتهم، وقتلوهم باسم رب آخر"[1]

من خلال هذا المقطع السّردي يتبين لنا حجم المعاناة الّتي يتكبدها سكان هذه القرية المنكوبة في إشارة للقرى المعزولة في الجزائر، وما شهدته من مجازر و عمليات ارهابيّة طالت الضحايا من كلّ الأعمار و ما لحقها من دمار و تخريب للبنى التحتية.

4- الطبيعة ومفرداتها

لقد تطرقت الروائية الجزائريّة إلى بعض مظاهر الطبيعة، وجعلتها مكانا تلجأ إليها الشخصية الروائية عادة هربا من جحيم الواقع لتفرغ إليها همومها، فتكون إطارا يحتوي الأحداث ذلك أنّ الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة طقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه على رسم المكان، فإذا به كالفنان الّذي يختار الألوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنية، ويساعده على أن ينقل ما يريد أن يقول" [2].

وما يلاحظ أنّ الروائية الجزائرية خصصت حيزا للطبيعة ومفرداتها، كالجبال والوديان والأنهار، وربطت دلالتها بمكونات المكان الأخرى، لتظهر من علاقات الشخصيات الروائية بها، حيث يصبح المكان هنا مجسدا لمعالم العالم الحسي الذي تعيش فيه الشخصيات.

4- 1- الجبـال

اكتسبت الجبال أهمية بالغة ضمن أصناف الأمكنة المفتوحة، لما تحمله من معاني إنسانية رفيعة ذات أبعاد ايجابية، فقد وقفت صامدة في وجه الاحتلال، لتؤكد توحد إدارة الإنسان مع الطبيعة في التضحية والنّضال بغية نيل الحرية.

وقد احتلت صورة الجبال عند أحلام مستغانمي مكانة متميزة في أعمالها الروائية وبخاصة في ذاكرة الجسد حيث كشفت عن الحس النضالي وروح الثّورة في شخصية (خالد بن طوبال) ذلك أنها لا تذكر الجبال إلاّ واستحضرت الثورة "وارتبط اسمها بثورة نوفمبر المجيدة، فمن هذه الجبال تفجر بركان الثّورة، وزحفت الجموع الثائرة لتدك معاقل الاستعمار الفرنسي

1- أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص: 29.

2- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرّواية العربيّة، ص:86.

وأعوانه، وناضلت هذه الجبال مع الإنسان الجزائري، وتعرضت معه للدمار والتخريب والطبيعة في موقف واحد فأصبحت الإدارة واحدة تقاوم الظلم والطغيان والعبودية، وفي الوقت نفسه تزرع الأمل والحق والخير والثورة"[1].

بالرجوع إلى رواية ذاكرة الجسد يتضح لنا أن حضور الجبال جاء عن طريق استرجاع خالد لماضيه في صور ذهنية متخيلة، فعند إطلالته من نافذة الغرفة المطلة على الخارج يتراء إلى ناظره غابات البلوط و.....المؤدية إلى جبال قسنطينة، يتذكر حينها أن الوصول إليها كان مرهون بقدرته على عبور تلك المسالك المتشعبة الوعرة والتي لم يكن لتصعب عليه، لأنه صمم وعقد عزم على الالتحاق بصفوف الثوار فور خروجه من سجن الكديا. يتبين هذا من خلال قوله :"اخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السّريّة." [2]

اعتقال خالد عقب مظاهرات 8 مايو 1945 سرعت في نضج وعيه بالثورة، ونمت في نفسه الروح الوطنية الملتهبة، كما أن فقدانه لوالدته والدفء الأسري الّذي طالما وفرته له، زاد شعوره بالأمن في قسنطينة، لهذا راح يبحث عن مكان يجد فيه الأمن ويطلب فيه الاستقرار، فالجبال "ملجأ الثوار يأوون إليها، فتتحول إلى ثكنات ومدارس ومستشفيات... هذه الجبال بصلابتها وثباتها توحي للمستعمر بصلابة عود أهل البلد وثباتهم فهي رمز ذلك الإصرار الذي توارثته الأجيال منذ القدم". [3]

من هذا المنطلق وجد (خالد) في الجبال بعث لحياته من جديد، تغيير يجعلها ذات معنى، فلم يعد يفكر في نفسه بقدر ما أصبح مستقبل الوطن يعنيه بالدرجة الأولى، التحق بالجبهة، واستقر به الأمر في كتيبة يرأسها (سي الطاهر)، يشارك أفرادها عملياتهم الفدائية، وهكذا تكوَّن لديه شعور بأهمية الحياة الجماعيّة حيث تلقى المسؤولية على الجميع يتآزرون على حملها " لأنّ الحضور الاستعماري محنة جماعية قبل أن تكون محنة فردية ومتى شمل الخطب الناس جميعا قرب منهم ووحد من النزعة الفرديّة خاصة واستعادة الوطن لا تحتاج إلى إيديولوجيا معقدة؛ لأنَّ الوطن هو الحق الطبيعي الّذي لا يحتاج فيه النّاس إلى التفكير الطويل للاقتناع بضرورة استرجاعه، ثم إن هذا الوضع لديهم بإلحاح إلى العمل، ويبسط عليهم العديد

1- عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص:10.
2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:30.
3- حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، : سوريا، ط1، 2001، ص:77.

من المهمات، فهو مثقل بإمكانيات الفعل، رافع لها إلى مقام الواجب المقدس"[1].

قدمت مستغانمي الجبال على أنّها أمكنة مفتوحة تتميز بالارتفاع الّذي يضفي عليها سمة الشموخ والعزّة، أحس (خالد بن طوبال) بانجذاب نحوها، فكانت بداية الاتصال به والتحاقه يحمل دلالة رغبته الاستشهاد وتقديم النفس تضحية في سبيل الوطن، لكن الموت لم يختره شهيدا "كنت كلّ مرّة أعود أن ويسقط آخرون وكأن الموت قرر أن يرفضني" [2].

بسالة (خالد) وإقدامه على الموت دون خوف جعله يظفر بثقة قائده (سي طاهر) الّذي أصبح يعتمد عليه في المواجهات المباشرة مع العدو، ليرتقي بعدها إلى رتبة ملازم، الأمر الذي أعاد له الثّقة بنفسه ومنحه طمأنينة نفسية وراحة لضميره، غير أن إصابة (خالد) في إحدى المعارك الضارية جعلته ينقل على وجه السرعة إلى الحدود التونسية لتلقي العلاج، كان هذا منعرج حاسم في حياته عجل بانفصاله عن فضاء الجبل انفصالا نهائيا " هاهو ذا القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة والمعارك الليلية، ويخرجني من السريّة إلى الضوء، ليضعني أمام ساحة أخرى ليست للموت وليست للحياة، ساحة للألم فقط" [3]

إنَّ نظرة مستغانمي للجبال بوصفها أماكن مفتوحة على النضال ضدّ الظلم والطغيان نظرة ايجابية فيها الكثير من التمجيد، والتقديس لأنّها احتضنت البطل ووفرت له الحماية وأمدته بالعزيمة والتحدي، فكان مكان للراحة والألفة.

وفي رواية بحر الصمت تظهر أيضا الصورة التفاؤلية الّتي ترسمها ياسمينة صالح للجبال فقد منحت البطل (سي السعيد) حياة جديدة تختلف تماما عن حياته في القرية عندما كان بعيدا عن أوجاع الفلاحين البسطاء، لا يأبه لأوضاع البلاد، لقد استطاع أن يصنع واقعا جديدا كله صمود وتحدي لتحقيق النّصر، فقد "كانت الحرب آنذاك هي المركز الّذي التقت فيه كلّ الجبال... فالثّورة لم تصنع (الأوراس) بل الأوراس من صنعهم جميعا ليصبح ذاكرتهم المطلقة، داخل وطن تجرد من شكله الضيق، فصار يعني الحرية والحياة، والفرح والحب" [4]

لقد استطاعت الروائيّة ياسمينة صالح أن توظف جبال الأوراس توظيفا ايجابيا، فبرز هو الآخر بمثابة البطل الحقيقي الصامد في وجه العدو لأنّه هو معقل الثورة وبؤرة انطلاقها، " الجبال

1- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي النشر، تونس، ط1، 2003 ص: 408.

2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:39.

3- المصدر نفسه: ص: 40.

4- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص:85.

ملاذ كلّ الفارين من التعسف والقهر..."[1] لقد أصبح موطنا للمجاهدين، يبعث فيهم الأمل لإزاحة الظلم والاستبداد، ينقذ الجزائريين من وحشة الاستعمار.

ويبدو أن هذا ما ترمي إليه زهور ونيسي حينما وصفت الثوار والمجاهدين في الجبال على لسان (خالتي البهجة) "إنّهم ملائكة، يسكنون قمم الجبال القريبة من السحب، وكلّ واحد منهم يصبح نسرا، يصطاد فريسته من الأعداء كالنسر، ويحلق في الفضاءات العالية كالنسر يعيش فلا يرض بغير القمم الشامخة بديلا وعندما يموت ميتة النسور، ولا يقدر أي حيوان آخر على الوصول إلى جثته فتظل جثته كذلك بلحمها، ودمها، وملامحها، إلى أبد الآبدين" [2]

لقد تطرّقت الروائية الجزائريّة إلى بعض مظاهر الطبيعة، وجعلتها مكانا تلجأ إليه الشخصية الروائية عادة هربا من واقع لتُفرغ إليها همومها، فتكون إطارا يحتوي الأحداث، ذلك أن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة طقوسها وفصولها، ما يساعد مشاعره وعواطفه على رسم المكان؛ فإذا به كالفنان الّذي يختار الألوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنيّة، ويساعده على أن ينقل ما يريد أن يقوله." [3] و هكذا جاء توظيف الجبال محملا بأبعادها الطبيعيّة والتّاريخيّة و الفنيّة

إنّ الظروف القاسية الّتي يعيشها الثوار في الجبال من شأنها أن تصنع منهم رجالا أشداء أقوياء همهم الوحيد التضحية بأنفسهم لأجل حرية الوطن، وهذا ما حدث لشخصية (الرشيد) في رواية (لونجة والغول) فقد غيرته ظروف الجهاد في الجبال إلى صورة أفضل وأقدس من تلك الّتي كان عليها قبل أن يلتحق برفاق الكفاح. حيث يُبرّر فعله بقوله: " ماذا تريدني أن أعمل يا أبي حمّالا مثلك ؟ كلاّ... إنّ الثورة تحتاج الشباب ليجاهدوا ويدخلوا المعارك، لا ليحصلوا على الخبز والماء، ويتحسروا على الزمان. إنّ المعركة اليوم، ليست مع الخبز ولقمة العيش، إنّها مع المستعمر، إنّه السبب في كل مآسينا وآلامنا وهو مصدرها، ولا بد أن نقضي على المصدر." [4]

4- 2- الأنهار والوديان

يبدو أن الروائيّة الجزائريّة في توظيفها للطبيعة ومفرداتها باعتبارها أمكنة مفتوحة تضفي على العمل الروائي حيوية و تبعث فيه الحياة حيث تتجلى للقارئ ملامح العلاقة الّتي تجمع الطبيعة

1 - المصدر نفسه، ص: 86.

2- زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية لونجة والغول، ص: 465.

3 - شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربيّة، ص: 86.

4 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية لونجة والغول ،ص:441 .

بالشخصية الروائية، لهذا فإن الكاتبة وجدت مظاهرها فضاءا تُفرغ فيه رؤيتها الفنية، فنوعت في استخدامها فجاءت الوديان و الأنهار في المرتبة الثانية بعد الجبال تواترا في الروايات المدروسة.

وإذا ما عدنا إلى روايات أحلام مستغانمي نجدها تستخدم بشكل لافت للانتباه (نهر السين) في باريس و(واد الرمال) في قسنطينة، لتكشف من خلالهما تعامل البطل مع الزخم الدلالي لكلّ مكان ، فعند حديثها عن (نهر السين) يتضح للقارئ أنه أكثر المعالم الّتي تميّز باريس، وهو يُمثّل موقفا حضاريا وإنسانيا، إلاّ أنّه بالنسبة (لخالد بن طوبال) بطل الرواية معلم تاريخي لا يحمل أكثر من ذكرى سيئة، فهو يحصره كلّما وقعت عينه عليه في الجرائم البشعة الّتي أقدم عليها المستعمر حينما رمى بالمهاجرين الجزائريين أحياء فيه. لقد صوّرت هذه الحادثة فظاعة المستعمر ولا إنسانيته وهو الّذي يدّعي المحافظة على حقوق الإنسان. هكذا مارس (نهر السن) ضغطه النفسي على (خالد) وأثار مخيلته لتذكّر الأحداث المؤلمة في تاريخ الجزائر.

إنّ المظاهر الطبيعية في باريس ممثّلة في نهر السين لم تشكّل مثيرا يُفجّر في ذات خالد المبدعة كوامن الإبداع الفني والرسم التشكيلي، إذ أنّه لم ينبهر اتجاهه، وإنّما على العكس ظل يرفضه ويعارضه؛ لأنّه لم يجد صلة وصل بالواقع الباريسي حتّى وإن تعلّق الأمر بمناظر الطبيعة ، فراح يرسم ما علق بذاكرته وارتبط بوجدانه وسكن فؤاده من مواقع طبيعية في قسنطينة. " كانت عيناي تريان جسر ميرابو ونهر السين، ويدي ترسم جسرا آخر و وادًا آخر ."[1]

لم يتمكن البطل من إقامة علاقة ودّ مع هذا النهر، ومع ذلك ليس عاتبا عليه، فهو يعرف أنّ " ذاكرة المياه المحمّلة عبر العصور بجثث من كل الأجناس، لا تستطيع أن تفرق بين الهويّات، ولا يمكنها التمييز بين جثث الفرنسيين الّذي ألقوا سنة 1789 إلى هذا النهر باسم الثورة... وجثث الجزائريين الذي ألقوا إليه على مسافة قرنين بتهمتها، جميعها دفعتها في اتجاه المصبّ ."[2]

هذه النظرة التي تقدمها مستغانمي للنهر من خلال شخصية البطل (خالد) لا يختلف عنها موقف " لاكامورا" البطل في رواية (وطن من زجاج)، فالوادي الموجود في قريته لا يجمل له إلاّ ذكريات حزينة فقد كان مصدرا للذعر والخوف أيام طفولته، بعدما رأى أنّ كل رفاقه لم يسلموا منه وكان مصيرهم الغرق في مياهه، وبالتالي نلمس نبرة اليأس وخيبة الأمل التي تنتاب الراوي لاكامورا ومن ورائه الروائية "ياسمينة صالح" حينما كان الصبية ورفقاؤه يهلكون على

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:183.

2 - أحلام مستغانمي : عابر سرير، ص:102 .

مرأى منه ، يقول : " كنت أجثو على ركبتي أمامهم وأنظر إليهم يموتون، لأبدأ بالبكاء عليهم! ثم أعود دونهم إلى البيت ."[1]

- **الأماكن المفتوحة الخاصة**

المكان المفتوح الخاص مفتوح من كلّ جوانبه أو من معظمها، و هو مكان مفتوح من أعلاه ترجع ملكيته لشخص و يدخل ضمن هذا الإطار المزارع و الحقول و الحدائق الخاصة

ما يلاحظ على الخطاب الروائيّ النسائيّ الجزائريّ محدودية توظيفه للأماكن المفتوحة الخاصة أنّها لم تستأثر باهتمام الروائيات؛ لأنَّ غالبية الشّخصيات في معظم الأعمال لم تكن من الأعيان الّذين يملكون الأراضي الشاسعة و الحدائق الغنّاء، كما أنَّ الأماكن المغلقة تأخذ دلالات أوسع من الأماكن المفتوحة تعكس الحالات النّفسية الّتي تعيشها الشّخصية و تكشف عن دلالة معبّرة ضمن حالة أرادت الكاتبة أن توضحها من خلال علاقة الشّخصية بالمكان.

ياسمينة صالح وظفت المكان المفتوح الخاص في رواية وطن من زجاج حيث يتذكر السارد الأراضي التي ورثها عن جده يقول :" جدي الّذي حين يراني يشدني من يدي و يجرني معه.. كنّا نمشي على الأقدام على طول تلك الأرض الممتدة فوق تعب النّاس.فوق عرقهم و أحلامهم الصغيرة أو الكبيرة، و كنت عبر تلك النزهات أتأمل مساحة الخير الّذي كان يتباهى بها أمام النّاس قبالة ملامح الفلاحين الّذين يعملون عنده ".[2]

يملك الحاج عبد اللّه مساحات زراعية شاسعة تمتد بين مداخل و مخارج القرية الّتي سميت على اسمه جنان الحاج عبد اللّه، يرى أنّ الأرض هي أصل الإنسان و عزوته تمكنه من أن يبسط سلطته على الآخرين، لأنّه يعرف مكانة الأرض وقيمتها في نفوس مالكيها، فالأرض التي لم يوسعها بيسر إلاّ بعد جهد جهيد، منحته شعوراً بالاطمئنان والسعادة ما نلاحظه أنّ السّارد لم يهتم بوصف المزرعة و تصوير الجنان المحيطة بها بقدر ما ركز على معاناة الفلاحين البسطاء الذين كانوا يعملون تحت إمرة جده راضين بما قسمه لهم القدر " كانوا يقتاتون من أرضه مقابل أن يكونوا راضين تماما و مقتنعين أن الحاج عبد اللّه قادر على فعل ما لم يقدر على فعله المسؤولون الرسميون أنفسهم، و لهذا كانوا يصغون إليه بشيء لا يخلو من انبهار، و في الوقت يعودون للعمل مقابل ما ينالونه من فتات يومي و إهانة مزمنة "[3] هكذا تختلف نظرة العمال البسطاء إلى الأرض فيه في نظرهم و على الرغم من أنَّها مصدر رزقهم تقيهم الجوع و

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 37.

2 - المصدر نفسه ، ص: 28.

3 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 30.

العوز إلاّ أنّها تبعث في نفوسهم اليأس و القنوط و المهانة و بهذا تتحول إلى مكان معادي، و لكنّها من وجهة نظر الحاج عبد الله مصدر للاستمتاع و الراحة و تكمل له ملامح شخصيته و تحقق له حضورا متميزا في القرية.

ثانيا: الأماكن المغلقة

هي الأماكن الّتي تحدها حدود من جوانب عدة وقد تكون لها حدود سقفية، تعزلها عن العالم الخارجي، يشعر أنه خرج من عالم فسيح مفتوح إلى عالم ضيق مغلق.

ويمكن تقسيم الأماكن المغلقة إلى قسمين؛ الأماكن المغلقة العامة المشتركة بين عامة الناس يرتادونها لقضاء مصالحهم وحاجياتهم؛ لأنّها وجدت أساسا لأجلهم أمّا الأماكن المغلقة الخاصة فهي شخصية لها خصوصية معينة، يتواجد فيها أصحابها بشكل رئيسي، وهي تمثل معزلاً له عن الخارج .

تختلف الأسباب الّتي تدفع بالإنسان إلى ولوج الأماكن المغلقة، فقد تكون لحاجات خاصة كسكن أو الإقامة كالبيوت، الغرف والفنادق أو لترفيه والتسلية كالنوادي والمقاهي والمسارح والسينمات، كما يمكن أن يكون تواجده فيه لظروف صحية كالمستشفيات أو لأسباب دينية عقائدية كالمساجد و المزارات أو لأسباب علمية كالمصانع والمدارس، والدوائر الحكومية .

وبالرّجوع إلى النّصوص الروائية النّسائيّة المدروسة، نجدها قد أولت عناية لبنية الأماكن المغلقة ضمن إطار البنية المكانية المشكّلة للخطاب، و استندت عليها في معالجة الأفكار وطرح وجهات النظر، ويبدو أنّ السبب في ذلك يرجع إلى كون هذه الأماكن تربطها علاقات وطيدة بالشخصيات؛ تُؤثّر وتتأثّر بنمط حياتها و أسلوب تفكيرها، فبعض الأماكن تحقق للشّخصية الراحة والمتعة، فتتفاعل معها إيجابا، حتّى تصبح مصدر ألفة و أمن وحميمية، أمّا البعض الآخر فإنّه يكون منبع توتر وخوف، فتتردد الشّخصية الروائيّة في التفاعل معها لينشأ بينهما صراع فلا تتعود عليه لأنه مكان معادي .

الأماكن المغلقة العامة

1- المقاهي

من الطبيعي أنّ الإنسان لا يبقي دائما حبيس الأماكن المغلقة الخاصة، بل يلجأ تحت ظروف معينة إلى أماكن مغلقة عامة تتيح له الكشف عن ذاته والتعرف على غيره، لهذا نجد أنَّ الروائيات الجزائريات قد خصّصن مساحة لبعض الأماكن المغلقة العامة الّتي تتلاءم مع الحدث الروائي وطبيعة الشخصية .

في رواية فوض الحواس تكشف الكاتبة عن (مقهى الموعد) الّذي ارتادته الساردة سعيا للتعرف على شخصيات القصة إذ تقول : " أغلق الدفتر ، و أتنفس الصعداء ، فقد عثرت على اسم المقهى الذي كانا يلتقيان فيه ..."[1] يمكن أن فرح البطلة بهذا الاكتشاف مرده إلى بحثها عن حقيقة الشخصية التي شاهدتها في السينما أول مرة. كما يبعث في نفسها بعض الارتياح، ذلك أن فضاء المقهى " يمنع الإنسان الجالس فيه الإحساس بالألفة والطمأنينة، فكل قادم إلى المقهى هو إنسان هارب من شيء يطارده، معنويّا كان أم ماديًّا. "[2]

تجد الساردة نفسها في مقهى (الموعد) وحيدة تنتظر ذلك الرجل الذي لم تُفصح عن هويته، تصف المقهى بقولها:" كان المقهى أكثر هدوءا مما توقعت، وبرغم ذلك دخلته بارتباك واضح. فأنا لا أدري عمّن جئت أبحث... أية زاوية يجب أن أختار للجلوس، كي لا أخطئ باختيارها قصدي."[3]

تكشف السّاردة بعدها أنَّ الرجل الذي وصل إلى المقهى لمجالسة صديقه، قبل خروجه طلب منها مرافقتها إلى مكان آخر، "في الحقيقة... أنا أكره هذا المكان... وأفضّل أن تذهب لتناول شيء معا في مقهى آخر."[4] وبالتالي أعرب الرجل عن كرهه للمكان والارتباكه فيه، لهذا قصد رفقة الساردة المقهى الواقع على مقربة من (سيدة السلام) شاهق الموقع، هادئ الأجواء، يطل على أودية لا نهاية لعمقها."[5]

يدور حوار تتعرف من خلاله البطلة على حبيبها الوهمي، تكتشف عبر ذلك منطقه الخاص وفلسفته في رؤية الأشياء في قاعة الشاي، تلك كانت الانطلاقة الفعلية لحواسها في التعرّف على ذلك الرجل من خلال عطره وقد أخذ كلّ منهما مكانا في مجلسٍ مختلف لتفادي الأضواء والأخطاء المحتملة .

تعاود الكاتبة استحضار (مقهى الموعد) في نهاية الفصل الأخير، حينما تقرر البطلة الذهاب إليه، عساها تعثر على الصحفي عبد الحق "في ذلك الطابق العلوي للمقهى، جلست أمام أمكنة الحبّ الشّاغرة... أترقّب رجلاً... تعوّدت أن أنتظره بصمتي."[6] وما نلاحظه في وصفها

---

1 - ينظر : أحلام مستغانمي : فوض الحواس ،ص :63.

2 - شاكر النابلسي :جماليات المكان في الرواية ،ص :199.

3 - ينظر أحلام مستغانمي: المصدر السابق، ص:64.

4 - المصدر نفسه، ص: 72.

5 - أحلام مستغانمي : فوض الحواس، ص:74.

6 - المصدر نفسه، ص: 342.

للمكان هذه المرّة تركيزها على حركة المقاعد وأصوات المرتادين، وما تثيره من صخب وفوضى مما أثّر في نفسية البطلة حيث انتابها شعور بالقلق والاضطراب.

وتصبح المقهى مكانا دالا على الحالة التي يعيشها المجتمع من عدم استقرار، والخوفُ من الاغتيالات الّتي انتشرت في الأماكن العامة حيث تقول " كان في الطابق السفليّ صخب يخفي حزن النّاس، ويأتي حتّى طاولتي ليدخل الرعب إلى قلبي... ذلك أنّ الرذعب أصبح فجأة عدوى جماعية قابلة للانتقال من شخص إلى آخر، ومشهدا عاديا قابلا للتضخم يوما بعد آخر.. فمعظم الاغتيالات اركبها شبان في العشرين يرتادون المقاهي، أو يقفون متكئين على جدار، وهم يطالعون جريدة... في انتظار ضحيتهم ."[1] حيث تتسع لبؤس المدن و معاناة النّاس.

لقد حافظت ياسمينة صالح على دلالات وصورة المقهى ذاتها في رواية وطن من زجاج فالنّاس يتجالسون في المقاهي لتجاذب أطراف الحديث عن قضايا الوطن وتبادل الآراء حول هموم الأمّة ومشاكلها كما أنّها تُعدُّ مجلسا لكبار السنّ الّذين يرون تجاربهم الحياتية لمن يحرصون على فلاحهم. "عمي العربي يرتاد المقهى كلّ مساء ليحكي عن تاريخه الشخصي لجيلٍ لا يفقه في التّاريخ، كان يحكي عن السّيادة الّتي لأجلها مات الملايين من الشهداء... سيادة لا يستوعب النّاس ماهيتها ولا أهميتها..." [2]

في فضاء المقهى يعقد المجاهد (عمي العربي) مقارنة بين تاريخه الشّخصيّ وتواريخ الوطن، ليتأسف على ما يحدث في الجزائر من تقتيل وتنكيل بالأبرياء، حتّى أنّ الأماكن لم تسلم من يد المجرمين، هكذا تُصوِّر "ياسمينة صالح" الظروف الاجتماعية والأوضاع السياسية التي تعيشها الجزائر من خلال شعور الناس بالخوف والرعب، " المقهى الّذي لم يعد آمنا، صار يستقطب الإرهابيين الّذين يصطادون ضحاياهم فيه." [3] لهذا يحاول صاحب المحل أن يُجري بعض التغييرات عليه، فحوّله إلى قاعة للشاي، ووظّف حارسا يفتّش الزبائن والحقائب لتحقيق الأمن، واختار اسما مثيرا لهذه القاعة.

تتغيّر دلالة المقهى من حالةٍ إلى نقيضها، فتصبح في المقطع السابق معبّرة عن معاناة المجتمع الجزائريّ بسبب حالات الذعر والهلع اليومي، وفي ذلك دلالة على أنَّ الظروف العامة للوطن تمنح خصوصية لكلّ الأمكنة المكوِّنة له كما هو الحال للمقاهي، فهموم المكان الكبير تنعكس على أجزائه.

---

1 - المصدر نفسه، ص: 343- 344.

2 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 11.

3 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص:166.

2- دور السينما

يلجأ الإنسان إلى دور السينما والمسارح والملاهي للترفيه عن النفس، وتمضية بعض الوقت بعيدا عن ضغوط العمل والحياة. وتُعدُّ دور السينما من الأماكن المغلقة العامة، يستطيع من خلالها المشاهد الاطلاع على عمل قصصيّ أو روائيّ، مُجسدا بكل تفاصيله، مما يحقق له متعة فنيّة.

يحضر هذا الفضاء بشكل واضح في رواية "فوضى الحواس"، حينما تقرر البطلة الذهاب إلى السينما لملاقاة حبيبها الوهمي وقد " اختارت الكاتبة أسلوب المزج بين (الأنا) السّاردة و(هي)العاشقة، فهي تراقب العاشقين في قصتهما، ثم تتلبّس دور العاشقة فيما بعد، فبينما هي تشاهد فيلما سينمائيا لبطلي قصتها الخياليين، يأتي رجل ليجلس جوارها، ومن خلالها كلمتين اثنتين تفوَّه بهما في السينما، عرفته أو كادت. "[1]

لم تذهب البطلة السّاردة(حياة) إلى السينما بهدف الترويح عن النفس و التسلية وإنما قصدتها بدافع الفضول لمعرفة الرّجل المجهول،تبرز الكاتبة الثقافة السائدة في مدينة محافظة مثل قسنطينة لم تتعود على أن ترتاد فيها النّساء قاعات السينما، لهذا تعمدت أن تصل متأخرة و تخرج قبل نهاية الفيلم بربع ساعة حتّى تتفادى نظارات الفضول الّتي يرمقها بها حشود المتفرجين وعلى غير المتوقع بالنسبة للبطلة لم يكن كلّ الحضور من الرجال ،بل وجدت رجلا و امرأة في زاوية من الزوايا الأخيرة في القاعة، وسرعان ما تجد مبررا لوجودهما ففي نظرها أنّهما أتيا إلى السينما لسبب آخر تقول عن ذلك" ما أتعس العشاق في هذه المدينة الّتي يعيش فيها الحبّ ممسكاً أنفاسه جالسا في عتمة الشبهات" [2]

تربط الكاتبة بين مشاهد الفيلم و الحياة اليوميّة للطلبة و متاعب المقررات و المناهج الدراسية تصف مشهدا وصول البطل إلى الصف، في أول الموسم الدراسي. إنّه أستاذ تجاوز سنّ الأربعين ببضع خيبات. دائم السخرية بشيء من الرومنطيقية و ربما الحزن المستتر لقد عاد بعد جيل و أكثر إلى المعهد الّذي درس فيه، ليعمل مدرسا في مادة الأدب. ومن الواضح أنّه جاء لينقذ الطلبة من الأخطاء الّتي سبق أن تعلّمها على هذه المقاعد نفسها" [3]

1- عادل فريحات: مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائين منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط1، 2000 ، ص:112.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص:46.

3 - المصدر نفسه، ص: 46.

ولقد استطاعت الروائية أن توظف مثل هذه المشاهد داخل عملها الروائي لتصبح ذات دلالة موحية، عن واقع التعليم و المشاكل الّتي يعاني منها الشباب تضمن سياق الحكي مقولات للأستاذ تلفت انتباه القارئ " كلّ الّذين ترونهم على هذه الصور، بهيئاتهم الرياضيّة التي تشبه هيئاتكم، وعنفوان شبابهم الذي يشبه عنفوانكم بابتسامتهم العريضة، و طموحاتهم الكبيرة، ومشاريعهم، و أحلامهم، و ثقتهم المطلقة في الحياة، كما هي الآن ثقتكم، جميعهم الآن.. عظام تحت قبور فاخرة لقد ماتوا كما ستموتون "[1] الشباب من الطلاب هم رجال الغد لابدّ أن يدركوا الدور المنوط بهم، ينصحهم الأستاذ في المشهد السينمائي بضرورة استغلال الوقت و أن يثقوا بقدراتهم في تحوير مجرى الحياة لصالحهم .

ثم تواصل البطلة سرد مشهد ثاني من صلب الدرس يتحدث فيه الأستاذ عن حد الشعر و و طرق فهمه حسب ما جاء في مقدمة الكتاب المدرسي، و لكن يفاجئ الطلبة بطلب تمزيق أوراق الكتاب لأنّ ما كتب عن كيفية تقويم القصيدة في نظره مغالطة كبيرة " من يقيس دموعنا، فرحنا، وكلّ ما يمكن أن تفعله بنا قصيدة؟ أتدرون لماذا نقرأ أو نكتب الشّعر؟ لأنّنا جزء من الإنسانية.كيف يمكن أن نقيس إنسانيّتنا بمقاييس حسابيّة؟ مَزّقوا كلّ ما كتبتموه على دفاتركم."[2]

تختتم البطلة سرد مشاهد الفيلم بموقف مأساوي ينتحر فيه طالب من المعهد بعدما قرر خوض تجربة التمثيل المسرحي معارضا بذلك رغبة والده في أن يصير طبيباً، لتقرر الإدارة طرد الأستاذ بتهمة إفساده تفكير الطلبة ، لقد انتبهت الروائية إلى إهمال الأولياء لميول أبنائهم الفنية وعد تشجيعهم ،كما تتجلى نظرة المجتمع القاصرة للفنّ عموما و التمثيل بصفة خاصة.

في خضم تتبع البطلة لبعض المشاهد الروائية الهامة تبطئ حركية السّرد بوقفات وصفية أجواء قاعة العرض و هي تترقب حضور ذلك الرجل حينما سقط قرطها أرضا، تقول عنه: " فاجأني وجوده الّذي كدّت أنسى أنّه جالس جواري وربما كان عطره، أو رائحته تبغه هو ما فاجأني الأكثر، يتابع بحثي عن شيء ما، دون أن يقول شيئاً . فجأة قرّرت أن أكف عن البحث لم يعد أمر القرط يعنيني. و لا ضياعه يزعجني كلّ الّذي يشغلني نظرات هذا الرجل أو على الأصح حضوره المربك"[3]

---

1 - المصدر نفسه، ص: 47.

2- المصدر نفسه، ص: 51.

3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، ص : 53.

ارتبطت دلالة المكان في المقطع السابق بحضور الشخصية الثانية في العمل ، فالسينما لم تعد مجرد مكان يقدم التسلية و المتعة في متابعة الأفلام و إنّما جعل البطلة تستشعر حواسها للبحث عن ذلك الرجل الوهمي يدفعها إيمان عميق بالمصادفات و التفاصيل غير المتوقعة و اعتقاد راسخ بحب افتراضي " قد يجمع بين رجل من حبر و امرأة من ورق"[1]

3- السجون والمعتقلات

لقد أخذت السجون والمعتقلات بوصفها أماكن مغلقة حيّزا ملحوظا من مساحة بنية المكان في الرواية النسائية الجزائرية تعبيرا عن معاناة الجزائريين سواء في أثناء حقبة الاحتلال الفرنسي وما تعرّض له الشّعب الجزائريّ من تعذيب وتنكيل، أو عبر سياسة المعتقلات الّتي شهدتها سنوات ما بعد الاستقلال وما ميّزها من إهانة وقهر.

يمثّل السجن المكان الأشد مرارة، فيه يشعر السجين بالشقاء بعدما عُزِل عن العالم الخارجي، وشُلّت قدرته على العمل والاجتهاد، فإذا كانت حرية الإنسان هي سرّ وجوده، فإنّ السجن سلبه إياها وأفقده متعة الحياة، لأن السّجان جرّده من أبسط حقوقه، هذا ما نلمسه من وصف السّاردة في رواية من يوميات مدرسة حرّة، لمدير المدرسة (خالد) الّذي زُجّ به في السجن فحالته لا تختلف عن حالات رجال الحيّ الّذين يؤخذون ليلا، ويُرحَّلون بواسطة شاحنات إلى أماكن بعيدة خالية ليقتلوا، أو ليوضعوا في زنازن، ويشهدون فيها مختلف أنواع التعذيب الجسدي ومن بقي منهم على قيد الحياة، يؤخذ إلى أحد المعتقلات النائية المنتشرة في أطراف البلاد، ليشهد تعذيبا رهيبا... لا يقلّ وطأة عن التعذيب الجسدي." [2]

استطاعت زهور ونيسي أن تُصوِّر سياسة العدوّ في تسيير السجون التي لجأ إليها، ليذيق الجزائريين ألوان العذاب الجسديّ والنّفسيّ بهدف قتل روح الإرادة والصمود وبثّ الفزع والهلع في النفوس لتثبيط العزائم حتّى لا يواصل كفاحه، ولكن العزيمة حالت دون ذلك، فأحرار الزائر رفضوا سياسة التسلّط والعبودية.

لقد أتاح السجن لشخصية مدير المدرسة أن يلتقي برفقائه السجناء ويتحاور معهم حول قضايا الوطن وسيكون له شرف نشر الوعي بضرورة النضال، ونستشف هذا من الرسالة الّتي كتبها لزوجته "يواصل مهمته رغم كلّ الضغوط،بتعليم العربية لزملائه المساجين... في الوقت الّذي كان يتلقى هو تعلّم اللغة الأجنبية مع زملائه من طرف أحدهم." [3]

---

1 - المصدر نفسه، ص: 61.

2 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية من يوميات مدرسة حرّة، ص:201 .

3- زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية من يوميات مدرسة حرّة، ص:202.

وهكذا عبّرت الكتبة زهور ونيسي على أنّ السجن الّذي راهن عليه المستعمر باعتباره" هيكل بنائي أقيم للقمع، هو هيكل محروس، الظلام فيه أكثر من النور، والقهر فيه أكثر من الحرية، وكلّ شيء يوجد فيه"[1]، تحوّلَ إلى مدرسة تمارَس فيها الحياة بكثير من التفاؤل، حيث تُبثُّ المشاعر الوطنيّة في النّفوس وتُشحذُ الهمم وتُقوي العزائم لأجل بلوغ الهدف المنشود.

بالانتقال إلى رواية ذاكرة الجسد يحضر السّجن ضمن البنية المكانية بشكل بارز، فقد احتضن بعض الأحداث وسرَّع من وتيرتها، فقد سيق البطل (خالد بن طوبال) إلى سجن (الكديا) بقسنطينة وعمره ستة عشرة سنة، فازداد شعوره بفقدان الحرية باعتبار السجن "نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل." [2]حيث أنّ "خالدا" شارك في مظاهرات 8 مايو 1945معبّرا كغيره من الشباب الجزائري عن توقه للحرية إلاَّ أنّ قمع السلطات الفرنسية للمتظاهرين ومواجهتهم بالقتل أو الاعتقال والزجّ بهم في زنزانات سجن (الكديا).

إن دخول (خالد) إلى سجن (الكديا) فجّر في نفسه عاطفتين متناقضتين، حيث زاد شعوره بالألم والحسرة عند تذكّره لأمه التي تركها خلفه، إنّه يعلم مقدار ما تتكبّده من الآلام لاعتقال بكرها حيث يقول عن ذلك " كان سي الطاهر يشفق سرا على سنواتي الستة عشرة، على طفولتي المبتورة، وعلى (أُمَّا) الّتي كان يعرفها جيّدا ويعرف ما يمكن أن تفعله بها تجربة اعتقالي الأوّل." [3]أما العاطفة الثانية، فتتمثل في الشعور بالغبطة والسعادة لالتقائه بالمجاهد (سي الطاهر) الّذي غرس في نفسه روح التضحية، وبالتالي تجاوزه الإحساس بالوحدة والوحشة اللتان تنتابان الإنسان عادة إذا ما دخل إلى مكان مغلق مظلم كالسجن إلى الشعور بالمسؤولية اتجاه القضايا الوطنية يقول عن هذا التحول: " في سجن الكديا كان موعدي النضالي الأوَّل مع سي الطاهر... مُردِّدا لقد خلقت السجون للرجال." [4]

لم يكن وجود (سي الطاهر) رفقة (خالد) هو وحده الّذي ولّد في نفسه الشعور بالطمأنينة بل إن تواجد "كاتب ياسين" معه في زنزانة واحدة جعله يستشعر معنى القوة والاتحاد، فتتغيّر دلالات السجن السلبية المتمثلة في عزل الإنسان وشلّ قدراته إلى دلالات إيجابية أكثر إشراقا، يصبح السجن فيها فضاءً منتجا لطاقات نضالية ومحفّزا على التفكير في طرق المساهمة في الكفاح .

---

1 - عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1985، ص:57 .

2 - حسين بحراوي : بنية الشكل الروائيّ، ص: 55 .

3 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص: 35.

4- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص:35.

لقد كانت مدّة ستة أشهر الّتي قضاها (خالد) بسجن الكديا بمثابة امتحان لصبره وصموده، جعلته يصمّم على الانتقال من هذا الفضاء المغلق إلى فضاءٍ أكثر رحابة وانفتاحا هو فضاء الجبل، إذ زاد إصراره بعد خروجه من السجن على مغادرة مقاعد الدراسة، والالتحاق بالثّوار في الجبال .

ترجع ذاكرة (خالد) إلى 10 نوفمبر 1955، حيث كان لسجن الكديا موعد مع قادة الثّورة وخيرة رجالها الأوائل؛ مصطفى بن بولعيد ورفاقه، لم يكن لـ(خالد بن طوبال) هذه المرّة علاقة مباشرة بالحدث، وإنّما استُحضِر السجن الّذي عرف أيّامها أكبر عملية هروب على سبيل الإعجاب بهذا العمل البطولي والتعظيم للتضحيات الجسام صنعها المساجين الأبطال آنذاك.

أشار البطل إلى انغلاق السجن على حدود مكانية لا تصلح للإقامة فـ " عشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات. "[1] لم يتوقف تضييق المستعمر على المعتقلين عند هذا الحد بل راح يحاول جاهدا طمس هوياتهم وتجريدهم من أسمائهم الشخصية جاعلا سبيل التعرف عليهم عن طريق أرقام الزنزانات الّتي يقيمون بها. " في الزنزانة رقم 08... المعدة لانتظار الموت ، كان ثلاثون من قادة الثورة ينتظرون مربّطين تنفيذ الحكم بالإعدام عليهم ." [2]

إنّ التعذيب المرير واستعداد السجان لتنفيذ حكم الإعدام في حقّ (مصطفى بن بولعيد) ورفاقه، لم يضعف عزيمتهم، ولإصرارهم على حفر ممرّ سرّي تحت الأرض يوصلهم إلى خارج السجن ، ليكونوا بذلك قد "قاموا بأغرب عملية هروب من زنزانة لم يغادرها أحد قبل ذلك اليوم... سوى إلى المقصلة." [3]

لقد كان التّمرد على الوضع داخل المكان المغلق، أهم ميزة أرادت الكاتبة مستغانمي التأكيد عليها وعلى الرغم من الظروف القهرية الّتي يعيشها السجناء إلا أنّ بصيص الأمل في الخروج من عنق الزجاجة حذا بالبعض منهم إلى التّحرر، ولكنَّ البعض الآخر كان مصيرهم التعذيب حتّى الموت، وهذا ما كشفت عنه السّاردة عبر قصص ثلة من المعتقلين الذين شاركوا في مظاهرات 8 مايو 1945، وكانوا أول دفعة لشهداء سقطوا قبل ثورة التحرير بسنوات، منهم "حسين بلال" فقد " كان أول من ألقي عليه القبض يومها... ومن عُذِّب للعبرة... قضى سنتين في

1 - المصدر نفسه، ص:36.

2 - المصدر نفسه، ص: 383.

3 - المصدر نفسه، ص:384.

السجن والتعذيب.. تُرك فيها جلده على آلات التعذيب... ظلَّ لعدّة أيام عاري الصدر، عاجزا حتى أن يضع قميصا على جلده، حتّى لا يلتصق بجراحه المفتوحة."[1]

عندما نتحدث عن السجن على أنّه مكان مغلق الحدود، ضيقٌ مظلم، يسلّط فيه العدوّ أبشع صور الفزع والهلع، فإن الأمر يبدو معقولا كونه يريد أن يفرض جبروته، يمارس سياسته التّدميريّة فيمنع بذلك الأفكار التحررية من الانتشار، بيد أنّ الروائيّة أحلام مستغانمي تودّ لو ينصرف نظر القارئ إلى تلك المعتقلات التي أقيمت عقب استقلال الجزائر، ليستشعر بذلك أن العذاب النفسي الذي عرفه السجين على أيدي الفرنسيين، لا يعادل في بشاعته ومذلّته ما لاقاه أيَّام الاستقلال على يد جزائريين.

يبدو أن هذا السبب الرئيس في تحوُّل مستغانمي عن الدلالات الإيجابية الّتي أضفتها على فضاء السجن حينما أبرزت دوره في صقل تجربة (خالد بن طوبال) النضاليّة، ليصبح في سنوات الاستقلال فضاءً للقهر والاستبداد هذه المرة على أيدي بني جلدته.

في سجن (الكديا) كان إلى جانبه قائده(سي الطاهر) ورفيقه (كاتب ياسين)، ممّا خفف عليه وطأة العذاب، فالشعور بالأسى جماعيٌّ يتقاسمه المساجين جميعهم، ولكن اعتقاله سنة 1971 والزّج به في إحدى الزنزانات الفردية في سجن مجهول غير معروف، بعث في نفسه إحساسا حادًّا بالألم، وحرّك في ذاته مشاعر الشجن والحزن على حال وطنه، سرعان ما انتابه هذا الشعور عند رجوعه إلى قسنطينة، ووقوفه أمام سجن الكُديا " مرّت سنوات كثيرة قبل أن أُدخِل سجنا آخر كان جلادوه هذه المرة جزائريون لا غير."[2]

نعتقد أن شخصية (خالد) لم تكن لتتألم كل هذا التألُّم لو كان السّجَّان فرنسيا، إذ هو عدوّ مغتصب للحقوق من الطبيعي أن لا تربطه به وغيره من السجناء السياسيين وسجناء الحق العام علاقة مودة على الإطلاق فكان الموعد مشحونا بأحاسيس العزم على النضال والجهاد، لكن لما أصبح السجان من الكيان نفسه يتقاسم مع المسجون الهوية والتّاريخ والقضية، ويُسلِّط يعليه أنواع التهم وألوان العقاب، يجرّده من ثيابه وساعته وأشيائه ويتنكّر لمكانته الثورية التي كان لا بد لها أن تحظى بالاحترام والتقدير، حينها يشعر (خالد بن طوبال) بالخزي والمهانة، بعدما تحوَّل السجن من مكان وجد لصنع الرجال إلى مكان يُذلُّهم.

يبدو أن الكاتبة تصرُّ على توضيح المفارقة بين دلالات السجون أثناء الاستعمار الفرنسي والسجون بعد الاستقلال، فإذا كان سجن الكديا معروفا من المعالم المكانية البارزة في

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 381.

2 - ينظر المصدر نفسه ، ص: 382 .

قسنطينة، دخله (خالد) وآخرون بتهمة المشاركة في مظاهرات مايو 1945،فإنَّه بعد الاستقلال لم يوضع له اسمٌ فبقي مجهولا. دخله البطل دون أن تحدد تهمته أو مدة مكوثه به، في إشارة إلى السياسة المنتهجة ضدّ المعارضين للنّظام. وما يذكره (خالد) أنّه أنقاد إليه بطريقة فيها احتقار لإنسانيته، " فجرا معصوب العينين محاطا بمجهولين." [1]

لم يتوقع (خالد) الّذي ناضل لأجل مبادئ وطنية آمن بها أن يجازيه الوطن بهذا الشكل المهين، لهذا أرادت مستغانمي أن تقدمه أنموذجا وإدانة للواقع السياسي والاجتماعي الّذي تنكر للوطنيين المخلصين، حتى يستشعر القارئ العذاب النّفسيّ الّذي عاشته الشخصية على أيدي الفرنسيين، فيجده لا يعادل في بشاعته ومذلته ما يلاقيه أيّام الاستقلال على يد جزائريين، فقد " خرج بن بلة زعيما من سجن العدوّ ليجد معتقلات وطنه مشرّعة في انتظاره سبع عشرة سنة أخرى... في زنزانته أصبح ذلك النسر الّذي كان اسمه بن بلة عصفورا يرتجف يتما، عندما لم يعد من حق جناحيه اللذين تربّى ريشهما في السجون الفرنسيّة، أن يحملاه لمرافقة جنازة أمه." [2]

يُعدُّ الوصف السابق أكبر دلالة على الحياة البائسة الّتي كان يعيشها أولئك المنعزلون في وطن أصبح ينعم بالحرية والاستقلال، تنكّر لأبنائه وزجَّ بالبعض منهم في غياهب السجون الضيقة المظلمة.

دلالة المكان انعكست على الوطن وما كان يعانيه الشّعب من تجاهلٍ لمطالبه وآماله، فلم يفقد السجناء حريتهم وأملهم في مستقبل مشرق فحسب، بل كانت المعاناة جماعية يتخبط فيها كلّ المجتمع.

4- المزارات والمقابر

تعتبر المقبرة من الأماكن المغلقة العامة الّتي تشغل حيّزا من حياة النّاس، فهي تذكرهم بذويهم الذين فقدوهم، ومن خلالها يمكن العبور إلى ماضي هذه الشخصيات الغائبة الّتي تأخذ مهابتها وعظمتها من ذلك التذكر، فيشعر القارئ أنه في عمق الماضي يستجلي بعض نفحاته، يقف أمام ثنائية ضديَّة هي سرّ الوجود تجمع بين الأحياء والأموات بين الحياة بكل تجلياتها والموت بحتميتها.

لذلك نجد عناية الروائيات الجزائريات في النّصوص المدروسة بفضاء المقبرة للكشف عن تفاعل الشخصية مع الموقف أثناء زيارته لهذا المكان الّذي يثير مشاعر الحزن و الرهبة و الخشوع وهذا ما يلاحظ عندما يُقدِم(خالد بن طوبال) على الوقوف أمام قبر والدته،" تلك المقبرة الّتي

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 284 .

2 - أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص: 194- 195 .

ألقيت بنفسي في سيارة أجرة، ورحت أبحث فيها عن قبر أُمَّا... عند قبرها الرخامي البسيط مثلها،البارد كقدرها والكثير الغبار كقلبي، تسمّرت قدماي، وتجمدت تلك الدموع الّتي خبّأها لها منذ سنوات، هاهي ذي أُمَّا، شبر من التراب، لوحة رخامية، تخفي كلّ ما أملك من كنوز، صدر الأمومة الممتلئ، رائحتها، خصلات شعرها المحنّاة، ضحكتها، حزنها، وصاياها الدائمة."[1]

فقبر والدة (خالد) يكسوه الغبار في إشارة إلى إهمال زيارته، كما هو الحال لحياتها، فقد عاشت تعاني من ظلم زوجٍ هضم حقوقها ولم يُشعِرها بالراحة والسعادة. لا تقف مستغانمي عند تصوير حالة القبور، وما تفتحه للقارئ من رؤى للحياة الأبدية بعده، ولكن ترجع إلى حياة الأحياء وظروف عيشهم، فلا تجدها أحسن حال من حالة الأموات، فقد سيطرت نظرة مأساوية قاتمة على النفوس، وطغى شعور بالشجن والأسى اتجاه الواقع المزري، وهذا ما نلمسه من اعتراف (خالد) ".. مددت يدي فقط على ذلك الرخام وكأنني أحاول أن أنزع عنه غبار السنين وأعتذر له عن كل ذلك الإهمال، ثم رفعت يدي الوحيدة لأقرأ فاتحة على ذلك القبر... بدا لي وقتها ذلك الموقف وكأنه موقف سريالي، وبدت يدي الوحيدة الممدودة للفاتحة، وكأنها تطلب الرحمة بدل أن تعطيها..." [2]

ذهاب (خالد) لقبر والدته لأجل الترحم، لم يزده إلى شعورا بالقهر، فهو يحتاج إلى الرحمة والرأفة بحاله أكثر من الأموات الذين هم أفضل حالا من الأحياء. إنّ الكاتبة وهي تفصح عن هذه الثنائية التقابلية، نجدها "تنمي الموقف الدرامي الّذي يحيا بطرف معيش مرتبط بحياة خالد المأساوية والظروف التي مرَّ بها، وآخر مؤول من هذا القبر الذي يحمل الغبار كصاحبه." [3]

في رواية فوضى الحواس تستحضر مستغانمي المقبرة بشكل لافت للانتباه، نتيجة الوضع الاجتماعي الخاص الّذي عاش فيه الأبطال وخصوصية الحدث الّذي جعل من المقبرة في أحيان كثيرة مسرحا للحوادث. فالبطلة التي لم تتعود على زيارة المقابر في المناسبات، تُقرّر زيارة قبر والدها صباح عيد الأضحى أين تلتقي بأخيها، تخوض نقاشا حادا معه، تتفادى جداله لأن الموقف لا يتحمل ذلك، لهذا تتصرف (حياة) إلى تفسير مشاعرها الحزينة وهي تتذكر والدها حيث تقول " كان بيني وبين هذا الرجل، الّذي يقيم تحت هذا الرخام تواطؤ ما، ولذا صنعت له ضريحا

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 391.

2 - المصدر نفسه، ص: 392.

3 - الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية النّصّ في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السّرد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص:131.

صغير داخلي، لا علاقة له بوجاهة مقامه هنا، ضريحا كان يكبر معي سنة بعد أخرى، وإذا به في غيابه، أكبر مما حولي من الأحياء."[1]

إنّ فضاء المقبرة يعكس أبعاد تاريخية ونفسية ودينية تجتمع في حقل دلالي يستدعي حضور الماضي التاريخي لحياة الأفراد، فمن خلال مناجاة (حياة) لقبر والدها يتبين لنا مقدار الاستنجاد والحنين له لتعويض الواقع البائس. كما نلحظ براعة وقدرة الكاتبة في اختيار الألفاظ الدالة على شجن المكان وحزنه، هذا الانسجام بين الحقل المعجمي وطبيعة المكان الموصوف يعطي للقارئ إحساسا بقيمة المكان ويوهمه بواقعيته، إذ أنه يضم تحت ثراه أحبة أعزاء كان لغيابهم أثر بالغ على حياة ذويهم .

تواصل مستغانمي الحديث عن الاحتقان السياسي والانزلاق الأمني، وبالتالي تجد في استحضار فضاء المقبرة تدليل على حجم المأساة ومقدار المعاناة، وهذا ما نلمسه عند تصويرها لحادثة اغتيال الرئيس الجزائري محمد بوضياف ووفاة سليمان عميرات بسكتة قلبية، وهو يقرأ فاتحة على روحه، فكان أن أهدوا له قبرا بجواره، فتتراءى للقارئ لوحات واقعية ترسمها الكاتبة بصدق فنّي وهي تعرض تفاصيل الاغتيال. " كان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك موليا ظهره إلى ستار القدر... أو ستار الغدر. لا أدري عن أيّ شيء كان يتحدث لحظتها، أذكر أنَّ آخر كلمة قالها كانت "الإسلام" وقبل أن ينهي جملته كان أحدهم من المسؤولين عن أمنه، يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره ، ويلقي قنبلة تمويهية جعل دويها الحضور ينبطحون جميعهم أرضا . ثمّ راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف ،هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين ويغادر المنصة من الستار نفيه ....كانت الجزائر ....تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها ، وكان علم الجزائر الموجود على المنبر قد أصبح مصادفة غطاء لرجل ينام أرضا جاء ليرفع رؤوسنا .....فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم . "[2]

استطاعت أحلام مستغانمي أن تستخدم تعابير موحية مشحونة بمعاني الأسى والألم على المصاب الجلل الذي ألم بالجزائر عند فقدان لخيرة رجالها في العشرية السوداء ، وتمكنت من تصوير التجربة الشّعوريّة بطريقة فنيّة تؤثر في الملتقى تجعله أكثر إحساسا و انفعالا بما يحدث الأمر يتجلى بشكل أكبر عند وصف الكاتبة مستغانمي لقبر "سليمان عميرات"، "في تلك الباحة الشرقية للموت، حيث ينام كبار شهداء الجزائر تحت باقات الورود الرسمية الّتي وضعت تَوًّا على قبورهم بمناسبة أول نوفمبر، توقّفت أمام قبر بوضياف غير أن قبرا صغيرا أثار فضولها

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص:201.

2- المصدر نفسه، ص: 336، 337 .

بتواضعه ووجوده على يمينه، ببساطة من يعتذر عن المساحة الّتي يشغلها هناك... لم تتوقع أن يكونوا اهدوا إليه قبرا صغيرا جوار بوضياف، وأنّه منذ ذلك اليوم الّذي سقط فيه ميتا بسكتة قلبية عند أقدام جثمانه لم يفترقا "[1]

يتبين لنا الحضور القويّ للمقبرة في رواية فوضى الحواس، للدلالة على عمق الجرح ولوعة الفراق وشدة الحزن والبكاء على اغتيال أبناء الجزائر وسفك دمائهم و انتهاك أعراضهم وتشويه جثثهم والتمثيل بها " فكل القبور هنا مفتوحة وتنتظر تهمة لتغلق على أحد." [2]

في رواية ذاكرة الجسد، يتبين لنا أنّ زيارة (خالد) للمقبرة وتحديدا لقبر أمّه، دليل وفاء خالص وعربون محبة وحنين للماضي، فقد شرعت أمامه سيلا من الذكريات يحاور عبرها الماضي ويحاول مساءلته واستنطاقه لأجل بناء تصوّر للحاضر وتكرين نظرة للمستقبل.

أمَّا مزارات وأضرحة الأولياء الصالحين، فيظهر أنّ الخطاب الروائي النّسائي الجزائريّ قدّم نماذج عن بُنى هذه الأمكنة بدلالاتها وإيحاءاتها، في تأكيد للاعتقاد السائد في الأوساط الشعبيّة أنّ زيارة أضرحة الأولياء تجلب الحظ وتطرد الشؤم، وفيها يمكن للعامة من النّاس طلب حلولٍ لمشاكل حياتية عديدة كالشفاء من الأمراض أو العقم أو لغرض إنجاب الذكور وإزاحة الهموم واستجلاء الذنوب. هكذا يتوارث النّاس قناعة أن لهؤلاء الأولياء الصالحين كرامات المنح والمنع يمكن أن تحقق الدعوات المرجوة، وبالتالي اتخذت أضرحتهم قداسة ومهابة.

في روايتي من يوميات مدرسة حرّة ولونجة والغول، لا تستحضر الكاتبة زهور ونيسي الأضرحة والمزارات و لا تجد لها حضورا في البنية العامة للمكان، كما أنّ الأحداث الروائية لم تتطرق لهذه المزارات ولو على سبيل التمثيل، ومردُّ ذلك في اعتقادنا إلى طبيعة الأحداث الّتي استغرقت في رواية من يوميات مدرسة حرّة فترة الاحتلال الفرنسيّ ودارت أحداثها في حيٍّ شعبيّ لم تأت الكاتبة فيها على إبراز الجانب العقائدي الاجتماعي لسكان الحي بزياراتهم إلى أضرحة الأولياء الصالحين، ولربّما كان السبب يتعلق بها أساسا، فهي خريجة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، الّتي حاربت مثل هذه العادات وما يرتبط بها من أساطير وخرافات تخالف تعاليم الدين الإسلامي، ولعلّ هذا ما منعها من توظيفها داخل خطاباتها الروائية، والأمر ذاته في رواية (لونجة والغول)،حيث لم تولِ زهور ونيسي أهمية لتوظيف القبور والمزارات كأمكنة ذات أهمية في حياة الشخصيات الروائيّة.

---

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، ص : 367

2 - المصدر نفسه، ص:277.

ولكن إذا ما انتقلنا إلى رواية ذاكرة الجسد، نلفي الروائية أحلام مستغانمي تُعنى بتصوير واقع المزارات في قسنطينة المعروفة بكثرة أضرحة الأولياء الصالحين " ففي الأضرحة الدينية ثمة غيبة، سرداب يُبنى في باحة القبة ويُغلق بباب خشبي وفي داخله أرض مبلّطة يضيئها مصباح صغير وعلى الباب قفل، ورجل مسؤول تؤمُّه العامة للشفاء والعبادة والغفران، هو المكان الّذي يزيح الذنوب ويشفي المرضى، ويلقي بالهموم إلى أعماقٍ سحيقة معتقدا أنّه سيكون بمنجي من الشياطين والجنّ وفعل السّحر الشّعبيّ."[1]

لقد عبَّرت أحلام مستغانمي عن مكانة المزارات والأضرحة في نفوس الأهالي في قسنطينة فالزائر لها يشعر بالأمان والاطمئنان من حوادث الزّمن، فهي تعتبر مورثا اجتماعيا وثقافيا يحمل أبعادا دينية قيمة، جعلت منه محلا للاعتزاز و الافتخار، وهذا ما يتجلى على لسان (حياة) حين تقول " تصوَّرْ أنّه يوم كانت حبلى بأبي لم تُفارق مزار سيدي محمد لغراب تباركًا به ثم سميت عمِّي محمد الشريف تباركًا به أيضا... بعدما عرفت أنَّ نصف رجال تلك المدينة تبدأ أسماؤهم هكذا... و أنَّ أهل المدينة يولون اهتماما كبيرا للأسماء، و أنَّ معظمهم يحمل أسماء الأنبياء أو الأولياء الصالحين "[2]

فمن خلال المقطع السّردي السابق، يتضح أنَّ تعظيم الأولياء الصالحين والإجلال بهم حدَّ القداسة لهذا كثيرا ما يطلق الأهالي أسماء الأولياء على أبنائهم تيمُّنا وتبرُّكًا بهم؛ لقناعتهم أنَّ هؤلاء الأولياء الصالحين هم الوساطة في ربط الإنسان بالسماء، لتحقيق أمانيه وآماله، بالتالي تصبح التسمية على أسماء الأولياء الصالحين نوع من العرفان بالجميل.

تواصل مستغانمي عرض العلاقة الوطيدة الّتي تجمع بطل الرواية(خالد) بأضرحة الأولياء الصالحين في إنجاز قسنطينة، فبعد رجوعه إلى الجزائر لحضور زفاف (حياة) انتابته حالة من القنوط وشعور حادّ بالأسى، وهو يرى المرأة الّتي أحبها تزَفُّ إلى رجل أخر، فلا يجد من يستنجد به غير الأولياء الصالحين الذين عرفهم تاريخ قسنطينة و ارتبطوا بموروثها الثقافي والفكري، "سلاما يا سيدي راشد... سلاما يا سيدي مبروك... يا سيدي محمد الغراب... يا سيدي سليمان... يا سيدي بوعنابة... يا سيدي عبد المؤمن... يا سيدي مسيد... يا سيدي بوعزة... يا سيدي جليس... سلاما يا من تحكمون شوارع هذه المدينة... أزقّتها وذاكرتها. قفوا معي يا أولياء اللّه... متعب أنا

1 - ياسين النصير: المكان في الرواية، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2010،ص:104.

2 - ينظر أحلام مستغانمي : رواية ذاكرة الجسد ، ص : 126.

الليلة... فلا تبخلوا عني "[1] تتضح دلالة المزارات في المقطع السابق، كأمكنة مقدّسة تحضي بالتقدير والإجلال ، لها أثر في حياة الناس.

لم تأتِ مستغانمي على ذكر تفاصيل وأوصاف المزارات والأضرحة التي سبق ذكرها في المقطع السردي السابق ، ويبدو أن هذا يرجع إلى عدم رغبتها في الإسهاب عن الحديث عنها لأنها اختارت أنموذجا عنها هو " سيدي محمد الغراب " أحد المزارات المعروفة في قسنطينة الذي راحت تروي حكايته، فترحل بالقارئ إلى عالم الأسطورة الشّعبية المتوارثة، والّتي تؤكد في جانب منها الاعتقاد السائد في الأوساط الشعبية، بالقدرات الخارقة الّتي يتمتع بها الأولياء الصالحون والتي تجعل المرء أشدّ انبهارا بها وأكثر تفاعلا معها حيث يعبّر السّارد عن ذلك بقوله " إنّ هذا الجسر كان أحد أسباب هلاك صالح باي ونهايته المفجعة... فقد قتل فوقه "سيدي محمد " أحد القديسين الّذين كانوا يتمتعون بشعبية كبيرة، وعندما سقط رأس الرجل القديس على الأرض تحوَّل جسمه إلى غراب و طار متوجها نحو بيت صالح باي الريفيّة الّتي كانت على تلك السفوح، ولعنه واعدا إياه بنهاية لا تقل قسوة ولا ظلما عن نهاية القديس الّذي قتله، فما كان من صالح باي إلا أن غادر بيته و أراضيه إلى الأبد، تطيُّرا من ذلك الغراب، و اكتفى بداره في المدينة . "[2]

5- محطات السفر

تعدّ هذه الأماكن من أهم الأماكن المغلقة المشتركة بين عامة الناس، تمثّل نقطة وسطى محطة عبور بين المكان الأول والمكان الجديد المراد الوصول إليه، تشعر الشخصية فيها لعدم الاستقرار فتفد الإحساس بالطمأنينة و الراحة ولعلَّ هذا يعود في الأساس إلى يقينها بأنها أمكنة للانتقال والسفر فلا يطيل المكوث فيها .

5- 1- الميناء

ولقد أعطت بعض الروائيات الجزائريات أهمية خاصة لتلك الأمكنة، من خلال الروايات المختارة للدراسة، تظهر عناية الخطاب الروائيّ بفضاء محطات السفر كما هو الشأن في رواية (لونجة والغول) حين تصف السّاردة أجواء الميناء حيث كان يعمل سي محمد والد البطلة مليكة "كانت المراكب الرابضة على الرصيف جديدة، وهياكل الميناء مجهزة تجهيزا جديدا مراكب ذات صبغة تجارية واسعة "[3] ويبقى "محمد" و رفاقه راضون عن العمل في هذا الميناء التجاري فالمعمّر الفرنسي صاحب الشركة الصيد، يضع تحت تصرّفهم إمكانيات العمل بآليات حديثة

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص : 431.

2 - المصدر نفسه، ص : 350.

3 - زهور ونيسي : روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية لونجة والغول، ص:411.

"الأمر الّذي جعل الأفواج من الرجال تتسوّل يوميا،أمام باب مكتب التشغيل الخاص به متمسكة بالعمل عنده ، لا تفكر أبدا في التمرد أو الاحتجاج " [1]

الميناء في رواية لونجة والغول، لا يأخذ مهمة محطة للسّفر، و إنّما يتخذ طابعا تجاريا، لهذا استطاعت زهور ونيسي أن تبرز علاقته بالعمّال وبخاصة (محمد) الّذي يعمل فيه حمّالا للبضائع، أنّه مصدر الرزق، يستند عليه في إعالة أسرته، وهكذا يستمد الميناء قيمته ودلالته ضمن بنية الأمكنة داخل الخطاب الروائيّ، يشهد على لحظات فرح (محمد) وساعات شقاءه "ليس كمعطى مادي فحسب، إنّما هو حقيقة ماديّة وحقيقة نفسيّة وجدانيّة في نفس الآن هو كيان ماديّ من حيث هو مجموعة من العناصر الموضوعيّة المحسوسة الموجودة في ذاتها، وهو يترامى أمامنا وتشاهد العين على أنَّه واقع منفصل عنا " [2]

فميناء العاصمة و إن لم يشغل مساحة كبيرة داخل الخطاب الروائيّ لونجة والغول، إلاّ أنّه تمكَّن من تجسيد جملة من المشاعر والرؤى والذكريات الّتي جمعت (محمد) برفقائه العمَّال وبالتالي خلص إلى تكوين شبه من العلاقات تربط الشخصيات الروائيّة بالأحداث، لتتضح الصور الّتي تحملها الشخصية عن طبيعة المكان .

5- 2- المطار

شغل فضاء مساحة ضمن بنية الأمكنة المغلقة العامة في الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ، وبخاصة في روايتيّ ذاكرة الجسد وعابر سرير لأحلام مستغانمي، وهو من الفضاءات التي تؤدي وظيفتها العمومية في عبور النّاس و انتقالهم من مكان لأخر، هكذا تتخذ أهميته البالغة في حياة الإنسان فهو بمثابة حلقة الوصل التي تربط بين مختلف الجهات .

لقد شكل فضاء المطار عند (خالد بن طوبال) في رواية ذاكرة الجسد مثيرا استرجع فيه البطل بعضا من ذكرياته، ووضعه في مواجهة ماضيه الثوري، خاصة بعدما لم يعبأ بشخصية الوطنية المجاهدة التي يحمل جسده ذكراها، يقول (خالد): " لم يستوقفه حزني، ولا استوقفه ذراعي " [3]

لقد عكست مستغانمي الحالة النّفسية السيئة (لخالد) عند وصفها لمعالم المطار في المرتين اللتين زار فيهما (خالد) الجزائر بعد هجرته إلى فرنسا؛ الأولى كانت عام 1982 لحضور

---

1 - زهور ونيسي : روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية لونجة والغول ،ص: 412.

2 - عبد الصمد زايد : المكان في رواية العربية ، الصورة والدلالة ، دار محمد علي للنشر ،تونس ، ط 1،2003 ص : 150.

3 - ينظر أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص : 481.

زفاف (حياة) أمَّا الثانية فكانت عقب أحداث أكتوبر 1988 بعدما بلغه نبأ موت أخوه (حسان) في الحالتين تسيطر عليه مشاعر الخزن والأسى، وتتفجر في نفسه أحاسيس عميقة بالوحدة واليّتم المتجدد وخيمة الأمل مريرة بعدما خسر (حياة)، ويفقد الإحساس بطعم الحياة؛ إذ لم يعد بمقدوره التحمل، لهذا يناجي قسنطينة ويطلب منها العطف والحنان " أشرعي بابك واحضنيني... موجعة تلك الغربة... موجعة هذه العودة... باردٌ مطارك الّذي لم أعد أذكره، بارد ليلك الجبلي الّذي لم يعد يذكرني . دثريني يا سيدة الدفء والبرد معا. " [1]

تمكّنت الكاتبة من الكشف عن علاقة الانفصال بين فضاء المطار و(خالد)، الّذي لا يكاد يتذكره بعدما فارقه منذ ما يقارب عشر سنوات من الغياب – منذ 1972 تقريبا – إلاَّ وجود تلك الإشارات المكتوبة بالعربيّة أو تلك الصور الرّسميّة الّتي عمقت شعوره بالغربة " إنني أخيرا أقف وجها لوجه مع الوطن، وتشعرني بغربة من نوع أخر تتفرد بها المطارات العربية ." [2] غير أنّ حضور (حسان) الأخ الأصغر لاستقبال (خالد) خفَّف من وطأة اللقاء وصعوبة الموقف وترحابه بلهجة جزائرية مازحة والسؤال عن ظروف رحلة القدوم، و احتضانه لـ(خالد) جعله يشعر بالسكينة والراحة ولو نسبيا. و قلَّل من علاقة الانفصال التي ظهرت معالمها في بداية اللقاء " شعرت أن قسنطينة أخذت فجأة ملامحه، و أنها أخيرا جاءت ترحّب بي " [3]

تتجدد الملامح السلبية الّتي أضفتها مستغانمي على فضاء المطار مرَّة ثانية عند قدوم (خالد) إلى قسنطينة عام 1988، فبحكم الواجب الأسري اتجاه عائلة حسان يجد خالد نفسه مجبرا على الرجوع إلى الجزائر، هذه العودة الاضطراريّة ولدت في نفسه مشاعر متناقضة، فهو طالما حلم بالرجوع إلى قسنطينة، لكنّه لا يفكر يوما أنَّه سيعود ليواري الثرى أعزّ النّاس لقلبه.

في ظلّ هذا المصاب الجلل يواجه خالد معاملة سيئة من الجمركي الموظف في المطار الّذي ينهره بلهجة لا تخلو من عصبية و استهزاء، فهو يعتقد أن كل من يهاجر من الجزائر إلى أوروبا يكون هدفه ومنتهى مراده جمع ثروة، لهذا " راح يصرخ في وجهي بلهجة من أقنعوه أننا نغترب فقط لنغتني، و أننا نُهَرّبُ دائما شيئا ما في حقائب غربتنا، بما تُصَرِّحُ أنت .....؟ كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه ، و لكنه لم يقرأني " [4].

---

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد : ص : 336 .

2 - المصدر نفسه، ص :337 .

3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 - المصدر نفسه، ص:482.

إنّ موقف (خالد) وهو يقف أمام موظف المطار بذراعه المقطوعة شهادة حيَّة على ماضيه الجهادي في سبيل أن يعيش هذا الموظف و غيره من أبناء الاستقلال في حرية ينعمون بالسّيادة ولكن يحدث أن يتنكر الوطن له، فيخضع لتفتيش حقيبته الصغيرة والّتي لم تكن تحوي إلاّ حزمة من الأوراق، ذاكرة زياد البطولية،في مفارقة تصرّ مستغانمي على كشف مرارة الحاضر المتغير يصنعه الآخرون الذين يدخلون المطار من الأبواب الشرقيّة يحملون حقائب دبلوماسية أنيقة لا يتعرضون للتفتيش أو السؤال .

وتختار مستغانمي أن تنهي روايتها عابر سرير أيضا في المطار بعدما يقرر (خالد) المصوِّر الرجوع إلى قسنطينة يرافق جثمان (زيان) الرّسام، حيث يقف مستغربا أمام هذا الموقف المأساوي " السّفر مع جثمان ميت حجزتُ له نفسي تذكرة معي، أو بالأحرى حجزت لنفسي تذكرة معه. "لم يكن أمام (خالد) من طريقةٍ يُعبّر بها عن حبّه واحترامه لزيان وتقديره لماضيه الثّوري واعتزازه بوطنيته النادرة، إلا أن يتكفل بنقل جثمانه إلى قسنطينة حتى يدفن بها. يقول عن ذلك " قسنطينة آلميمة، جيتك بيه ، صغيرك العائد من برّاد المنافي مرتعدا كعصفور ضميه، كان عليه أن يقضي عمرا من أجل بلوغ صدرك، وليدك المغبون، لفرط ما هو لك ما عاد هو لفرط ما كان خالد كما عاد زيان ، لفرط ما أصبح زيان ما وجد له مستقرا غير قبر أمه "[1]

يبدو فضاء المطار مثقلا بالأحزان في مشهد مهيب يصف (خالد) مراسيم رفع جثمان زيان إلى حمولة الطائرة حينما يهرع عمّال بثيابهم الزرق وقبّعاتهم الصفر لجرِّها في عربات مكشوفة... ثم جاء. هاهم يأتون به، غرباء يحملونه على أكتافهم، حُلما في تابوت من خشب، مكلّلا بكبرياء الخاسرين، يجيء له جنازة تليق بسخريته." [2]

هكذا تظهر علاقة الانفصال مع هذا الفضاء، فالشعور بالغربة والوحدة يسيطران على خالد، فأولئك يرفعون الجثمان كغيره من حمولات الشحن دون إحساس بالأسى أو الحزن عليه . وفي هذه اللحظات يرتفع صوت الميكروفون يكرر نداء التوجه للطائرة، وهكذا " استعادت المطارات دورها المعتاد، في كلّ مطار ينتصر الفراق، وتتفرط مسبحة العشاق، مطارات تنادي عليك في استرسال محمول مرددة رقم رحلتك، تلك التي تكفل القدر بنفسه بحجزها لك " [3]

يتعرّض (خالد) وغيره من المسافرين إلى الجزائر إلى التفتيش والتعامل المزري و كأنّهم مجرمون فقدوا حق الاحترام. " في هذا المطار بإمكانك أن تختبر حجم الأذى الّذي ألحقه القتلة

1 - المصدر نفسه، ص: 312.

2 - أحلام مستغانمي : عابر سرير، ص 284

3 - أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص : 294.

بجوازك الأخضر "[1] يتحول المطار إلى فضاء سلبي يمارس على خالد ضغوطا نفسية ، فقد زال الشعور بالعنفوان والهيبة التي ارتسمت على ملامحه ،فهيئته وسمرته تفضحه وتخضعه لحجز أمني وتفتيش من الكلاب المتمردة على ذلك ، تجبره على الوقوف أعزلا أمام الكاميرات والأجهزة الكاشفة، وترغمه على سماع إهانات مهذّبة، تفصح عن نظرة الآخر المهينة للعرب عموما والجزائريين على وجه الخصوص .

5- 3- محطة الميترو

تقف الروائية مستغانمي عند وصف محطة الميترو الّتي كان (خالد) يستقلّها لتنقّلاته في باريس، يلازمه إحساس حادّ بالأسى والحسرة، وهو يلاحظ دهشة الناس وهم يلاحقونه بنظرات لا تخلو من الاستغراب، ذراع فارغ يخفيه بحياء في جيب سترته، يتوقع أنّ هؤلاء الغرباء يترقّبون أن يسرد لهم ذاكرته الشّخصية، حيث يعبّر عن هذا بقوله: " يحدث أن تحزن، أنت تأخذ الميترو وتمسك بيدك الفريدة الذراع المعلّق للركاب، ثم تقرأ على بعض الكرسي تلك العبارات أماكن محجوزة لمعطوبي الحرب والحوامل، لا ليست هذه الأماكن لك شيء من العزة ، من بقايا شهامة تجعلك تفضل البقاء وافقا معلقا بيد واحدة " [2]

يشعر خالد بالقنوط والإحباط فالعبارة المكتوبة على الكراسي لا تعنيه ولا تخصّه، فهي أماكن محجوزة لمحاربين شاركوا في حرب لم تكن نفس الثّورة التي شارك فيها خالد، في هذه المحطة لا يُعترَف بجرحه ولا تُقدَّر تضحيته، وبالتالي ينفصل عن كينونة المكان، في تأكيدٍ لعدم الانتماء له، لهذا لم يتمكّن من التواصل معه وفشل في إنشاء علاقة إيجابية بهذا المكان الّذي يقدم خدماته لكلّ مرتاديه، ولكن عندما يتعلّق الأمر بحالات مشابهة لحالة (خالد)، فإنّ الميترو يرفض تقديم خدماته.

الأماكن المغلقة الخاصة

هي الأماكن الّتي تحتضن الشّخصية أطول الفترات الزّمنيّة؛ لأنّ الإنسان عادة ما يفضل المكوث فيها لأنّها توفّر له الحماية وتستوعب مشاكله، وتحتفظ بخصوصياته وتبعث الأمان في نفسه، وضمن هذا الصنف يمكن أن ندرج البيت وأجزاؤه، فهو المثّل الأول للفضاء الذاتي "يقبل فيه الإنسان على ممارسة نفسه وعيش حياته من حيث هو فرد وفي كنفه يتحرر من قيود دوره

1 - المصدر نفسه، ص: 300.

2 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص : 85 .

الاجتماعي ويسكن ذاته."[1] فيخلو مع نفسه ، ويطلق العنان لمخيّلته لتجوب في رحاب الماضي وتتفيّأ تحت ظلاله أجمل الذكريات.

البيت و أجزاؤه

يشكل البيت العائلي فضاء مشتركا بين الروايات المدروسة، فكلّ روائية تؤثر حضوره المتميّز داخل الخطاب لأهميته في احتضان الشخصيات الوطنية والأحداث الروائية، فالإنسان يشعر بالراحة والسكينة في منزله ويحقّق له ممارسة الحياة بصورة طبيعية وهو يعبّر عن شخصية ساكنه ومستواه الاجتماعيّ والثقافي يكاد يكون معادلا موضوعيا، ويوظف فضاء المنزل بغية " إضاءة الشخصية، باعتبار المكان يشكّل جزءا من سماتها وقسماتها وخصوصا البواطن المنزلية. ارتكاز على فكرة أنّ بيت الإنسان امتداد لنفسه." [2]

على هذا الأساس، حظي المنزل (البيت العائلي) باهتمام الروائيات، فلا يكاد يخلو منجز روائي من توظيف أو إشارة عابرة للبيت،" فساكن البيت يضفي عليه حدودا." [3]يتضح هذا في تعلّق "خالد بن طوبال" في "ذاكرة الجسد" بتفاصيل بيت الطفولة الّذي تحنّ إليه في الذاكرة من لحظة إلى أخرى كلما شعر بالخوف والإحباط، إذن فهو يشكّل عالما حميميا يبعث في نفسه الدفء والطمأنينة، وهذا ما يفسّر أنّ تفاصيل البيت العائلي (لخالد) بحيّ كوشة الزيات بقيت محفورة في ذاكرته على الرغم من مرور السنوات، فيقطع صلته بواقعه الراهن، ليجد مرفأ آخر مأهول بقيم الألفة، فيرسي عليه بعد ما غمره شعور الحنين العارم، فكلّ واحد منّا " ينظر إلى البيت الأوّل الّذي كان يسكنه ثم تركه نظرة محتفية؛ ومن هنا نبكي عندما نغادر المكان بعد طول إقامة إلى مكان آخر، ولو سألنا أنفسنا لماذا نبكي؟ خاصة عندما ننتقل إلى مكان أفضل وأكثر وسعا ونظافة ورقيّا.. نجد أنفسنا نبكي لأننا في جنازة سوف تؤدي إلى دفن ذكرياتنا في هذا المكان تلك الذكريات الّتي ماتت بعد ما مغادرتنا هذا المكان، ودفنت بين جوانبه... إنّ الأمكنة هي نحن وهي جزء من تاريخنا، بل هي التاريخ كلّه." [4]

1- عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي، تونس، 2003، ص: 16- 17.

2 - صلاح صالح قضايا المكان في الأدب المعاصر،سلسلة الدراسات الثقافيّة العربيّة، دار الشرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة،ط1 ،1998 ، ص: 11- 12.

3 - غاستون باشلار: جماليات المكان،ص: 36 .

4 - شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص:45- 46.

يمكن للقارئ التماس معالم بيت الطفولة الّذي تربى (خالد") في أرجائه، يختطف لحظات في رحاب الذاكرة " أكاد أرى خلف الجدران البياض آثار المسمار الّذي علق عليه أبي يوما شهادتي الابتدائية منذ أربعين سنة ثم جوارها بعد سنوات شهادة أخرى."[1] فعلى جدرانه وأدراجه ونوافذه وممراته كتبت قصص طفولية ويعمل معادلا لمنبع الأمومة والعطف الّذي حرم منه في سن مبكّر "مازال طيف الذين غادروه يعبر هذه الغرف أماي أكاد أرى ذيل كندروة (أمّا) العنّابي يمرّ من هنا ويروح ويجيء بذلك الحضور السري للأمومة وصوت أبي يطالب بالماء للوضوء أو يصيح أسفل الدرج الطريق الطريق لينبّه النساء في البيت أنه قادم بصحبة رجل غريب، وأن عليهنّ أن يفسحن الطريق ويذهبن للاختباء في الغرف البعيدة." [2]

تركّز أحلام مستغانمي على البيوت العائلية العتيقة لما لها من أهمية في إبراز البعد الحضاري لعراقة مدينة قسنطينة من جهة وتشابهها بباقي البيوت العربية القديمة، فبيت (سي الطاهر) في تونس لا يختلف في تقديرنا عن البيت العائلي الّذي وُلد فيه (خالد) نظرا لأنّها تتميّز بخصائص تبدو مشتركة فهي تعرف بممراتها الضيقة وأزقتها المتشابكة ، وعند ولوجها تنفتح على عالم فسيح من الغرف الرحبة يتوسّطها فناء واسع لا يشعر المرء داخلها بالوحدة والغربة، وإنّما على العكس تختلج نفسه مشاعر الألفة والحميمية "انتظرت أمام بابكم الحديدي الأخضر قبل أن تفتح (أمّا الزهرة) الباب بعد لحظات بدت طويلة ... أحببت ذلك البيت بدوالي العنب الّتي تتسلّق جدران حديقته الصغيرة، وتمتدّ لتتدلى عناقيد ثريات سوداء على وسط الدار شجرة الياسمين الّتي ترتمي وتطلّ من السور الخارجي." [3] فمنزل (سي الطاهر) أوّل بيت يدخله (خالد) بعد بتر ذراعه في تونس يجد في ذلك الدفء الأسري الّذي يبحث عنه بحنوّ (أمّا الزهرة) وسؤالها عن حاله وصّحته في ظرف تاريخي صعب، ويبدو أنّ لجوء (خالد) للماضي وتذكّر البيوت الّتي مرّ بها كنوع من الترويح عن نفسه المأزومة كونه يعيش في بيت باريسي لا تربطه به وشائج صلّة، هذا المتنفّس يوقظ فيه الحنين ذاكرة الصوت المغيب "ونظرا أنّ ذكرياتنا عن البيوت الّتي سكنّاها نعيشها مرّة أخرى كحلم يقظة ، فإنّ هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة، الآن يتّضح هدفي يجب أن أبيّن أنّ البيت هو أحد العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام

1 - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص: 341.

2 - المصدر نفسه، ص: 340.

3 - ينظر المصدر نفسه ، ص: 129- 130.

الإنسانية ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل ديناميات مختلفة."[1]

وعلى العكس تماما فإن الكاتبة تصوّر الشقة العصرية الّتي يسكنها (خالد) في باريس بأنها تكفل له المأوى وهو الدور الأساس للمنزل، ولكنها لا تحقق له الشعور بالراحة والطمأنينة النفسية، هي الملاذ الوحيد له في عالم غريب عنه لا تربطه به أي روابط اجتماعية وفكرية... في الطابق العاشر لا تشده إليها جذور الأصل والانتماء يعيش فيه جسدا بلا روح فهو مجرد امتداد أفقي لكونه يفتقد القيمة الحميمية العامودية، ويفتقد أيضا الكونيّة، فكلّ ما يحيط بها يصبح ميكانيكيا والحياة الأليفة تلتفت هاربة في كل اتجاه." [2]

والبيت –كذلك- يظهر بدون ملامح واضحة، لأنه في نظر ساكنه بمثابة السجن، وهذا ما يستشفه القارئ في رواية اكتشاف الشهوة ؛ حيث لم تعرض الكاتبة تحديد تفاصيل بيت (باني) في باريس، ولم تحدد شكل ديكوره؛ لأنّ شخصية البطلة تعاني الغربة ولا نكاد نلتمس بعض الملامح الباهتة له حين الحديث عن قدوم الجارة اللبنانية (ماري) لزيارتها فنعرف أنها شقة في عمارة وهي تقطن الشقة المقابلة.إذا (باني) أنموذج واضح للإنسان المفتقد للأنس والفرح أنها لا تنعم فيه بالراحة والسعادة ذلك أننا " لا نسكن المنزل ونأنس إليه إلا ونحن نتمثّله جزءا من فضاء مهيّأ تتوسطه نقطة مركزية تحضنه وترعاه، وجزءا من منظومة عامّة من القيَّم يستمد منها جذوره وييسّر بفضلها انسجام ساكنيه مع بيئتهم... إنّ المنزل لا ينهض إلا وله من ورائه مرجعيّة ومجتمع يعضدانه." [3] وهذا لا يتوافر في البيت الذي تقطنه (باني) فهو لا يمتلك أيّ مرجعية تتعلّق بحياتها وطباعها، على العكس من هذا تُصرّ فضيلة الفاروق على وضع بطلتنا في مواقف مأساوية وظروف نفسية صعبة تشعر خلالها بالحنين إلى بيتها العائلي بقسنطينة، لهذا لم تُعن الساردة بوصف خارجي للبيت وتصوير لحجراته وهندسته سوى إشارة إلى ضيقه "فالمكان المغلق يجعل البطل يسأم ويضجر لوضعه الذي فُرض عليه قسرا، فيحسّ بالضيق والاستياء، كضيق الغرفة وانغلاقها." [4]

تعرض أحلام مستغانمي ـ هي الأخرى ـ أنموذجا لذلك ببيت (حسان) الّذي ورثه عن أبيه منزلٌ صغيرٌ لا يسعه وأولاده الستة مما يجعله سببا في توتّر دائم، وهذا ما يجعل السّارد يستطرد

---

1 - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص:37- 38.

2 - المرجع نفسه، ص:39

3 - عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربيّة، الصورة والدلالة، ص:170.

4 - أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص:61.

عن ذلك إلى الحديث عن مشكلة السكن اللائق غير المتوافر للأغلبية "بيت كهذا برغم كلّ سلبياته الّتي تبدو مزعجة أحيانا بتفاصيلها الصغيرة التي تجاوزها العصر، يظلّ أفضل مما يعانيه آلاف الناس بل عشرات الآلاف الّذين لم يجدوا بيتا... يسكنونه بمفردهم مع أولادهم وزوجاتهم، بل كثيرا ما يتقاسمون مع أهلهم وأقاربهم، والشقة الضّيقة تكون بيتا لعائلتين لعدة سنوات."[1]

تصوّر الكاتبة معاناة (حسان) في البحث عن سكن عصري يتلاءم مع ظروفه الحياتية، وهو يقف عاجزا أمام تذمّر زوجته "عتيقة"وشكواها الّتي لا تنتهي، وهي تأمل الانتقال إلى بيت واسع الأرجاء، رحب الأجواء؛ ذلك أنّ "الانغلاق في مكان واحد دون التمكّن من الحركة، حالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل و التفاعل مع العامل الخارجي، أي مع الآخرين."[2]

ما يلاحظ أنّ الخطابات الروائيات ـ محل الدراسة ـ لم يغفلن تقديم صور للمنزل الّذي يُعبّر عن المستوى الاجتماعي والاقتصادي لساكنيه، فجاءت مشاكل حياة الفقراء والبسطاء كما هو الحال للبيت العائلي للمعلّمة في رواية من يوميات مدرّسة حرّة فهو منزل قديم وعتيق يوجد فيه غرف عديدة من طابقين تأخذ كلّ أسرة غرفتين يفصل بينهما رواق كبير، وهذا يدل على قمة البؤس وشدة الفقر الذي عانته الأسر الجزائرية إبّان الثّورة التحريريّة" كانت عائلتنا مكوّنة من ثمانية أفراد وتحتل غرفتين وشبه مطبخ... نسكن دارا كبيرة يطلق عليها "دار الجيران" لأنها تحتوي جيران كثيرين، يشترك الجميع في فناء واسع... ودورة المياه المشتركة.. كنا محظوظين في الطابق الثاني بالنسبة لسكان الطابق الأرضي، قليلا ما تصلهم أشعة الشمس."[3]

لا نعثر في الروايات المدروسة توظيفا لمنازل الأغنياء، لأنها أعمال عالجت في معظمها قضايا لشخصيات من الطبقة المتوسطة أو الفقيرة اجتماعيا، فلا صور لمظاهر الثراء والفخامة إلاّ ما ندر من ذلك المقطع الوصفي الّذي يرسم فيه المصوّر (خالد) في رواية عابر سرير صورة لبيت والده. يقول:" كان بعد الاستقلال يقيم في شقة واسعة استأجرها، نشغل نحن جزأها الأكبر بينما يحيا هو بين غرفتين صالونه الذهبيّ الفخم حيث يستقبل ضيوفه من السياسيين ورفاق قدامى... وغرفة نوم فاخرة اشتراها من معمّرين فرنسيين غادروا الجزائر عند الاستقلال... بخزانة ضخمة منقوشة باليد على شكل دوالٍ تعطيها مرايا كبيرة جوارها سرير عالٍ يسند رأسه لوح بذات النقوش وينتهي جانباه من الأعلى بمجسّمات نحاسية لملاكيْن كأنما يطيران أحدهما

1 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 354.

2 - يمنى العيد ، في معرفة النّص، ص:77.

3 - ينظر زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة ،ً: 232- 233.

صوب الآخر، وعلى جانبي السرير طاولتان صغيرتان تغطّيهما لوحتان رخاميتان، يقابله خزانة أثاث بأربعة جوارير بمماسكَ نحاسية جميلة تعلوه."[1] لا تعتمد مستغانمي على الوصف الخارجي الدقيق الذي يتسم بالتقريرية إلاّ في أحايين قليلة كما هو الحال في المقطع الوصفي السابق، ويبدو أنّ الأمر هنا يتعلق بشخصية (خالد) الّذي لم ينعم بالدفء الأسري ولم يقم فقي طفولته وشبابه بالاستقرار في بيت واحد، وإنّما ظلَّ يتنقّل من مكان لآخر. يقول:" بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير ستتلقّفه الأسرّة واحدا بعد الآخر حتّى السرير الأخير." [2]

وللبيت عند فضيلة الفاروق سمات تجعله يبعث الأنس الشديد والسعادة العارمة لساكنيه وبخاصة إذا ما انقطعوا عنه لفترة ثم عادوا إليه، وهذا ما يتجلى في صورتين؛ علاقة "باني" بالبيت العائلي بشارع شوفالييه في قسنطينة و رابطة (خالدة) بالبيت العائلي ببني مقران في آريس، الذي ترك آثاره على سلوكها وطبعاها. تقول:" لن تفهم هذه الأشياء إذا لم أصف لك بيت طفولتي، وكيف كنا نعيش فيه، فهندسته ونظام الحياة فيه سرّ من أسرار تركيبتي وتمرّدي، إنّه بيت من طابقين، وست عشرة غرفة وساحة كبيرة بها سورٌ عالٍ تُسمى "الحوش" كنت أشبه البيت بشكل عجيب، إذ لا أزال منغلقة على الداخل، وأحيط نفسي بسورٍ عالٍ وبكثير من الأشجار غرفتي أيضا مثل غرف البيت كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع، وفي كل غرفة أنثى لا تشبه الأخريات." [3]

من خلال هذه المقاربة، يظهر الأثر الواضح للبيت على ساكينيه، فلم يعد مجرّد مأوى بالنسبة للإنسان، يتّسم بطبيعة هادئة مجرّدة، إنّما تتجلى فيه قيما فكرية وأخرى اجتماعية ذات أبعاد نفسية ترتبط بسلوك الشخصية ومزاجها. وتتضح لنا أهمية المنزل، كونه مكان مغلق خاص بالنسبة للشخصية الروائية داخل كل متن روائي نسائي مدروس، أمّا إذا خصصنا الحديث عن أكثر مفردات المنزل تواترا وحضورا نجد (النافذة).

النافذة

تعدّ أهم الأماكن الّتي تربط الغرف والبيت داخله بخارجه، وذلك لأنّها من أقرب منافذ المنزل على العالم الخارجي، وبالتالي فهي تلغي المسافات والحدود، فتمكّن الساكنين من الاطلاع على ما يدور بالخارج دون الاضطرار إلى التواجد الفعلي في موقع الأحداث، كما أنّها

1 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:177.

2 - المصدر نفسه ، ص: 47.

3 - فضيلة الفاروق، تاء الخجل،ص:16.

تعتبر "نقطة التلاقي بين الداخل والخارج"[1]، كما تضفي مسحة جمالية على المكان حينما تدخل بعض المناظر والمرئيات الخارجية والمشاهد الحياتية إلى قلب المكان.

ولاستجلاء سمات حضورها في المدونات الروائية النسائية مجال الدراسة يمكن الاستئناس ببعض المقاطع السّردية،فزهور ونيسي تستفيد من الميزات التي تمنحها النافذة للشخصية الروائية، لذا تعرض عديد المشاهد في رواية لونجة والغول، " تقف أمامها مليكة وهي تستنشق عبق الرياحين والزهور، وتستشعر حركة النسيم وهي تترقب في ساعات ليل الشتاء الطويل رجوع زوجها المجاهد أحمد ... تسمع خطواته في الرواق الخارجي حذرة متلصّصة، فتفتح له الباب حتى لا يضطر لاستعمال المفتاح، وإزعاج أهله الغارقين في النوم، فكانت من أجل ذلك تضطر لترك النافذة مفتوحة حتى في أشد الليالي برودة." [2]

كما كانت النافذة وسيلة لاكتشاف حياة الجيران والاطلاع عليها من باب الفضول ، وهذا ما يحدثنا عنه السّارد في رواية عابر سرير:" في ذلك الزمن الأول للاستقلال... كنت من الجانب الأخر للشقة أترقّب بصبر مراهق، أن تنفتح نافذة تلك السيدة البولونية، بالنسبة لي جاء الحبّ بولونيا.. بحكم الجغرافية التي وضعت تلك المرأة الشقراء في مرمى بصري، في بناية تطلّ على شقّتنا من الجانب الآخر، شاهدتها ذات صباح ترتدي روب الحمّام الأبيض، وتقوم بتجفيف شعرها أمام المرآة، لم يكن يبدو منها شيء عاري، ربّما لأنّها كانت تدري أنّ العيون تتجسّس عليها، لكنها كانت شهية بشعرها المبلّل وحركاتها المغرية عن غير قصد." [3] وبالتالي فإنّ للنافذة الفضل في الكشف عن بعض خصوصيات (خالد) في فترة الشباب، واختزلت له صورة للغواية النّسائيّة.

أمّا (باني) في رواية اكتشاف الشهوة، فقد مثلت **النافذة** لها وسيلة للتعامل مع العالم الخارجي، وتوسعة للمكان من خلال استحضار سمات مدينة قسنطينة ورصد حركة المارة، تعبّر عن ذلك بقولها " أظلّ واقفة أمام الشباك المطل على شارع شوفالييه أتأمل ذاك المنعطف، سخرية القدر، عشرات الشبان العاطلين عن العمل يستندون إلى الحيطان في انتظار انقضاء العمر." [4]

---

1 - خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، سلسلة كتاب الرياض الشهري، مؤسسة اليمامة الصّحفية، الرياض، العدد: 83 ، ص: 170 (النسخة الالكترونية)

2 - زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية لونجة والغول. ص:JJJJJJJ

3 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:44- 45.

4 - ينظر فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص:17.

ومن أهم الوظائف الّتي أدّتها النافذة في مواطن أخرى ما نصادفه في الفصل الأوّل من رواية ذاكرة الجسد، بوصفها خلفية للأحداث، فقد قرر (خالد) أن يهرب من الأوراق البيضاء المبعثرة على طاولته، ولم يستطع أن تثير ذاكرته للكتابة إلى فضاء آخر، فتنقلنا حركة عينيه إلى النافذة. يقول:"أشرع نافذتي لأهرب منك إلى السماء الخريفية إلى الشجر والجسور."[1] يفضّل السّارد اللجوء إلى فضاء أكثر انفتاحا يمكن أن يغيّر مزاجه ويضفي على حالته النفسية مشاعر جديدة تشغل تفكيره بدلا من التفكير في وضعه بعد (حياة)، وهو أمام النّافذة المشرّعة، ينقلنا إلى فضاءات متعددة، هي في مجملها فضاءات مرجعية لها حضور قويّ في ذاكرة السّارد، ولا يرتكز في وصف ما يراه على حاسة البحر، فحسب بل يدعمها السمع أيضا "صوت المآذن صوت الباعة خُطى النّساء الملتحفات بالسواد، الأغاني القادمة من مذياع لا يتعب."[2]

فالنافذة كانت المعبر الّذي صوّر السّارد من خلاله مشهد المصلّين الذاهبين للصلاة وأناس يستمعون للأغاني الشعبية ويستمتعون بها، وعبرها يختصر التناقضات التي يشهدها المجتمع من خلال رسم مشهد المآذن المقابلة للهوائيات الّتي ترصد القنوات الأجنبية.

من خلال ما سبق يتراءى لنا أنّ النافذة ظهرت كفضاء مرجعي ، نقلت صورا جزئية عن الواقع الخارجي للطبيعة، حيث تنتشر غابات الغور والبلوط، وبالتالي تمكّنت من أن تؤسس "محكيا جديدا داخل المحكي الرئيسي."[3]

وخلاصة القول في ختام هذا الفصل تبلور لنا المكانة البارزة الّتي حظي بها المكان كونه يعد لبنة أساسية في تشكيل النسق التكويني للخطاب الروائيّ ،أصبحت قيمة المكان في الرواية النسائية الجزائرية مرتبطةً بوجود الآخر، فكلما ازداد تالف الإنسان مع غيره أصبح للمكان أكثر رحابة و اتساعا، و إذا ما كانت علاقة الإنسان بآخر تسودها العداوة و يسيطر عليها الاضطهاد أصبح المكان أشبه بالسجن

وقد استندت الروائية الجزائرية على الكثير من الأحداث التاريخية الّتي مرّ بها الجزائر أثناء الثورة إلى بعض الأماكن التاريخية حتى تصبغ على النّص سمّة الواقعية، و تتحول تلك الأمكنة إلى رموز تعبر عن روح التضحية و الصمود في وجه العدو.

احتلت الأماكن المغلقة في الرواية النّسائيّة الجزائريّة مساحة أوسع من مساحة الأماكن المفتوحة؛ لأنّها تربط مباشرة بحياة الإنسان الخاصة، ويقترب منها كثيراً عندما يواجه مصاعب

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ،ص:15.

2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 - حسن نجمي: شعريّة الفضاء، ص: 124.

الحياة . وبالمقابل انحسرت مساحة الأماكن المفتوحة ، في المدن و الشوارع و الأحياء بسبب لجوء معظم شخصياتها إلى الانغلاق على الذات في مواجهة الحياة ؛ لأنّها تسمح للشخصية بالتحرك بحرية و ممارسة طقوس الحياة الخاصة بكلّ يسر و راحة .

الفصل الرابع

بنية الزّمن
في الخطاب الرّوائيّ النّسائيّ الجزائريّ

بنية الزمن

الزّمن الروائيّ في الدراسات النقديّة

بنية المفارقة الزمنية في الخطاب الرّوائي النّسائيّ الجزائريّ.

بنية الاسترجاع

بنية الاستشراف

إيقاع الزمن في الخطاب الروائي النّسائيّ الجزائريّ

تسريع السرد

إبطاء السرد

يُعدّ الزّمن واحدا من أهمّ العناصر الأساسية الّتي تساهم في بناء الرواية، و يصعب تصوُّر خطاب روائي خاليا منه، فلا وجود لأحداث تدور في اللازمن، أو شخصيات تعيش خارج الزّمن فهو يمارس تأثيره على العناصر الحكائيّة ويبعث الحياة فيها، ذلك أنّه " حقيقة مجرّدة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى."[1] فعلى نبضاته يسجّل الحدث الروائيّ وقائعه وعبره تنمو الشخصيات وتكبر، وتتحرك وتضطرب، فتظهر خصوصية الزّمن الّذي يحمل في حركته الصّيرورة والتّحول والتغيّر.

ونظرًا لطبيعة النّصوص القصصيّة والرّوائية بخاصة الّتي لا تلتزم تقنيات موحدّة،ولا شكلا فنيّا ثابتا، وإنّما تقوم في الأساس على التطور والتحوّل، فهي في "صيرورة تحوّل وشكلها في صيرورة، وهدفها غير معروف مسبقا، فكما أنّ الزّمان في مختلف تجليّاته متجدّد ومتحوّل فإنَّ الرواية الَّتي هي خطاب الزّمان بامتياز، بنية تلتفظ التحوّلات وهي نفسها بنية تحويل." [2]

فإذا كانت الرواية فنٌّ أدبيّ قائم على التحوّل، فإنّ الزّمن كفيلٌ بمصاحبة هذا التبدّل الّذي يطرأ على مواقف الشخصيات اتجاه ما يحدث، والأشياء الّتي تعرف تغييرا بفعل الزمن، إمّا تتحول إلى أشكال جديدة، أو تبقى على حالها، ولكن يظهر عامل الزّمن الّذي قدّمها، وعليه فإنَّ " الزّمن محوري، وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنّه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى مثل السّببيّة والتّتابع واختيار الأحداث." [3]

إنّ البحث النّقديّ لفنّ الرواية كشف عن خطورة البنية الزّمنيّة ، فحركتها تكشف عن الحياة الإنسانيّة للشّخوص الروائيّة الّتي تتفاعل مع الزّمن، فيبرز أثره على سلوكها وتصرّفاتها ومواقفها، وبهذا لم يعد " مجرّد خيط وهميّ يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسّس لعلاقات الشّخصيات، ويظاهر اللّغة على أن تتخذ موقفها في إطار السّيرورة، ولكنّه اغتدى أعظم من ذلك شأنا" [4]، بهذا يُفهم إصرار بعض المنظّرين والدّارسين على" أنّ الرواية فنّ يقوم على الزّمن كالموسيقى مقابل المكان كالرسم والنحت. " [5] فطبيعة الزّمن تجعل منه ديناميكية فاعلة ترتكز عليها الرواية ؛ لأنّه المحرك الأساسيّ لأطراف الخطاب وعناصره، يعرض تقنيات

---

1 - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 ، ص:27

2 - محمد برادة: أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص: 61.

3 - سيزا أحمد قاسم: المرجع السابق، ص:26.

4 - عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص : 225.

5 - المرجع نفسه، ص: 199.

كأدوات إجرائية تمنح للروائيّ الفرصة لتقديم آرائه بالشّكل الّذي يراه مناسبا فيزداد شغف القارئ بالمتابعة وبتشوّقٍ لمعرفة المزيد من الأحداث، وهو ينتقل من الحاضر إلى المستقبل، ويعود به الروائيّ إلى الماضي عن طريق الاستذكار.

وبالتالي؛ فإنّ العمل الروائيّ يرتبط ارتباطا وثيقا ببنية الزّمن، فمن خلال طريقة تناوله وكيفية بنائه تتبلور نظرة الروائي، وتنعكس رؤيته للحياة، ذلك أنّ الزّمن يشكّل " وعاء تجاربنا وخبراتنا ورؤانا..."[1] يظلّ رابضا بهلاميته داخل النِّص ينسج وشائج الصلّة بين العناصر الحكائية ويرفع الستار عن الأحداث ويحرّك الشخصيات بمقتضى الظروف والمواقف، فينشأ عن كلّ هذا عملٌ روائيٌ متكامل العناصر منسجم الأجزاء .

إنّ السّمات الّتي يتميز بها الزّمن بوأته مكانة داخل الخطاب الروائيّ، إذ لديه السّطوة على باقي العناصر الّتي تتحرك بتحوُّله وتغيُّره من حالٍ إلى أخرى، وتركن إلى السكون بتوقّفه، كما أنّ مرونة الرواية دون غيرها من الفنون الأدبيّة، مكنتها من " أن تلتقطه وتخصّه في تجلّياته المختلفة." [2] ومن هذه الناحية فإنّ الزّمن أصبح الخيط الّذي تعتصم به عناصر الرواية؛ هذه الأخيرة يربطها بالحياة الإنسانيّة و بحركة الوجود، فأصبح هو " الشّخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزّمنيّ وباقي التقنيات الزّمنيّة الّتي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السّرد وبناء معماره " [3].

يُعبّر الزّمن عن حركة الكون ويؤثّر على مسار حياة الإنسان، فعلى إيقاعه ينشأ المرء ويتطوّر، كما أنّه يمارس دوره النّفسي في تحريك المشاعر ومتابعة التقلبات النّفسيّة الّتي تطرأ على مزاج الإنسان، فهو " نسيج حياتنا الداخلية، الّذي ينساب فيه كما تنساب المياه في مجرى النهر... وهكذا إيقاع النفسيّ، يركض عندما يكون غنيّا حافلا فيكرّ معه الزّمان، ويحبو عندما يكون فقيراً مجدياً، فيزحف معه الزّمان الّذي هو حبل يتجاذب به الحزن والفرح القلب البشري." [4]

---

1 - محمد بشير بويجرة. : بنية الزّمن في الخطاب الروائيّ الجزائريّ (1970- 1986)، منشورات دار الأديب ج 1 ، 2008 ، ص : 20 .

2 - محمد برادة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين ، مجلة فصول ، مجدد 11 ، ع 4 ، 1993 ، ص : 22 .

3 - ألان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم : لويس عوض ، دار المعارف ، مصر، ص : 134.

4 - سمير الحاج شاهين: لحظة الأدبيّة، دراسة الزّمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت،ط1 ، 1980، ص: 15.

وبهذا يُعلن الزّمن عن قدرته على تقديم الرواية بصورة متجددة، حيث أصبح بمقدور الروائيّ أن يكتب عملاً روائياً وفق بنية زمنية بتقنيات جديدة ورؤية زمنيّة مختلفة وفق فلسفة خاصة؛ فإذا ما عدنا إلى الرواية التقليدية، فإننا نجدها ارتكزت على السّرد النّمطي الّذي يعتمد على التسلسل الزّمني المطابق تماما لتتابع الأحداث بصورة خطية منطلقة من الماضي متجهة إلى الحاضر وفيه تستشرف المستقبل، وهذا يؤكّد أنّ البنية الزّمنيّة قامت على " نظام التعاقب الزّمني وهو نظام خطي متسلسل. "[1] فالرؤية السائدة أنَّ الرواية تُبنى على انتظام الزّمن، فما حدث في الماضي هو مقدّمة لما يحدث في الحاضر، و زمن الحاضر مؤشّر لما سيقع في المستقبل .

ولهذا فإنّ النّمطية الّتي عُرفت بها البنية الزمنيّة في الرواية التقليديّة، جمّدت تنويع الزّمن وجعلت إبداع الروائي حريص على تتابعه لمنطقية الأحداث، الأمر الّذي حذا بالروائيين كتّاب الرواية الحديثة إلى الاستغناء عن هذه الرؤية و استبدالها بطرائقَ جديدة وتقنياتٍ مختلفة تقوم أساسا على خلخلة نظام الأزمنة، و تنويع السرد تبعا لرؤية الأديب لا لمنطق الأحداث، فلا أهمية للخطيّة الزّمنيّة، بل يجوز الانطلاق من الحاضر و الرجوع إلى الماضي عن طريق الاستذكار أو الاسترجاع.

ومن ثمَّة يمكن القفز إلى المستقبل عن طريق الاستباق أو الاستشراف مع انفتاح الحبكة على " أزمنة عدّة تتداخل وتتكاثف، وتستغني عن استمرارية الحركة إلى الأمام من خلال تيّار الوعي ومراوحة الزمن " [2] .

فالزّمن في الرواية الحديثة لم يعد يقتصر على تصنيف زمن الأحداث المروية وترتيبها وفق وقوعها " بحكم السبب والنتيجة ولا تستقر كل أبعادها في أرض الواقع. "[3] وإنّما أصبح التعامل معه بحسب أثره على الجوانب النّفسيّة ذات الإحساس العميق بقيمة الزّمن، فاتكأ الروائيون على الزّمن النفسيّ الّذي يكشف عن أغوار الذات، ويضيء الخلجات المظلمة، فلم يعد من اللائق التتابع الطبيعي للزّمن لأنّ الذات البشرية لا تعترف بهذه النّمطيّة؛ و لأنّ الزّمن النّفسيّ يمنح الإنسان فرص القفز بين الأزمة لأنّه يملك قدرة تخطي حدودها وتجاوز التقسيمات الفاصلة بينهما، فهو زمن داخلي " متعلّق بحدود الذات فلا يمكن قياسه أو تحديده تحديدا دقيقا لأنّه

---

1 - أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر ، بيروت ، لبنان ط 1، 2005 ، ص: 237 .

2 - مها حسن القصراوي : الزّمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر ، بيروت ، ط 1، 2004 ص: 41 .

3 - عبد الصمد زايد: مفهوم الزّمن ودلالته، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، دط، 1988، ص: 190.

يـرتبط أساسـا بإحسـاس الإنسـان."[1] كونـه نـابعٌ مـن تجربتـه الشـعوريّة، يصـبغ عليـه خبراتـه الشخصـية وفـق معطياتـه النّفسـية وهكـذا فإنـه " يُـرادف معنـى الـزّمن في الروايـة معنـى الحيـاة الإنسـانيّة العميقـة معنـى الحيـاة الداخليّـة الخـبرة الذاتيـة للفـرد، ورغـم تجـذّرها في أغـوار الـنّفس الفرديّة، هـي خبرة جماعيـة، والـزّمن الروائـيّ هـو الصـورة الحقيقيـة لهذه الخـبرة." [2] إنّ النّصـوص الروائيّة تظلّ أكثـر الفنـون الأدبيّة حاجة لعنصـر الـزّمن لمـا لها مـن القـدرة علـى اسـتيعاب تجلّياتـه وترجمـة تمظهراتـه، فهـي "بطبيعتهـا غيـر قابلـة للتقنين، إنّهـا جنس يبحـث بشـكل دائـم ويحلّل ذاتـه أبدا." [3] وهكـذا تسـتوعب مختلـف التشـكّلات الزّمنيـة الّـتي تمثّل الحركـة الباطنيّـة الّـتي تعطـى للعمل حسّه الوجودي وصبغته الحيويّة.

الزّمن الروائيّ في الدراسات النقديّة

لقد شكّلت تيمة الزّمن موضوعاً استوقف الباحثين والدارسين ونقاد الرواية، وأخذ قسط وافرا من مؤلفاتهم باستفاضة كبيرة للكشف عن طرائق اشتغاله وتقنيات حضوره داخل المتون الروائيّـة؛ لأنـه يعـدّ دعامـة أساسـية لبنـاء الخطـاب الروائـيّ، لا يمكـن الاسـتغناء عنـه،فمن خـلال تشـكّله تسـتطيع تحديـد طبيعـة الروايـة ونوعهـا. " مثلمـا يحـدّد شـكلها الفنـيّ إلى حدّ بعيـد، ذلـك لأنّ السّـرد مـرتبط ارتباطـا وثيقـا بطرائـق الكاتـب في معالجتـه وتوظيفـه لعامـل الـزّمن؛" [4] الّـذي يكتسيه الغموض والالتباس نظراً لوجوده اللاّمرئي، الأمر الّذي جعله يسترعي انتباه الكتّاب والنّقـاد، الّـذين تـأمّلوه مفسّـرين ومعلّـلين لحيثياتـه في محاولـة لإيجـاد مقاربـات تحقّـق وجـوده الحسّـي،فكان أن أحـدث مقولـة الـزّمن اتجاهـات متباينـة تعـدّدت نظرتهـا لـه، كشـفت عـن آراء متعددة ونظريات مختلفة يصوغها كلّ ناقد حسب توجهه الفكري ونزعته الفلسفية.

وكـان للـدّرس النّحـوي السّـبْق في مدارسـة الـزّمن والإحاطـة بتمظهراتـه مـن خـلال العنايـة باللّغـة الـتي قسّـمت زمـن الفعـل إلى الماضـي الحاضـر والمستقبل، ولا وجـد لـه خـارج هـذه الحـدود،

---

1 - نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم،
بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص:72.

2 - محمد سويرتي: النقد البنيوي والنّص الروائي ، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص:10.

3 - مخائييل باختين : الملحمة والرواية ، ترجمة: جمال شحيد معهد الإنماء العربيّ، بيروت، 1982،ص: 66

4 - إبراهيم خليل: بنية النّص الروائيّ، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربيّة للعلوم، بيروت، لبنان ط1،2010،ص:97

وبالتالي " كان تحليل الزّمن في اللّغة أسير المطابقة الفيزيائية."[1] ولهذا فإنّ الزّمن اللّغوي يتحدد بوقوع أحداث زمنيّة يمكنها التّمييز بين أقسام الكلام، ولا يخرج فيها الزّمن النّحوي عن حدود الجملة.

لقد أثبت هذا التّصور قصورَه عن ضبط ماهية الزّمن وتحديد أقسامه، بالنظر إلى اقترانه بعناصر الحياة كلّها وامتداده خارج النّص الأدبي، فبات من المستحيل التسليم بهذا التقسيم، لهذا ذهب لاينس إلى تفنيد هذا التصنيف الّذي يرتكز على خلفية مرجعية يؤكدها التقسيم العام للزّمن الطبيعيّ، ولاحظ أنّ الحاضر يمثّل درجة الصفر، يسبقه الماضي بما قبله والمستقبل وما قبله وما بعدهما، فتظهر أشكال زمنيّة وتصنيفات مقولية متعددة ومتداخلة تكسر الحدود الخطيّة المرسومة بين الأزمنة الثلاث

لقد استند لاينس في اقتراحه على الخاصية الرئيسة لمقولة الزّمن" والّتي تربط لحظة في الجملة بلحظة التلفظ (الآن) "[2] يتّضح أنّ لاينس حاول أن يُخرج الزّمن من التقابلات الثلاثة والّتي حدّدها النّحاة قبله، ولكنّه ظلّ متشبّثا في دراسته بإرجاع دلالة الفعل إلى الزّمن اللّغوي .

يتقاسم إميل بنفنست مع لانيس البحث في الظاهرة الزّمنيّة، و إن بشكل مختلف، يذهب "بنفنست" إلى رسم التصنيفات الآتية للزّمن:

1- الزّمن الطبيعيّ : يتمثل في الزّمن الفيزيائي، هو زمن خطي يمكن للإنسان قياسه حسب ما يتلاءم مع إيقاع حياته الداخلية .

2- الزّمن الحدثيّ : ويقصد به الأحداث الّتي تغطي حياتنا كمتتالية من الوقائع، وهذان الزمنان مزدوجان ذاتيا وموضوعيا يصبحان بموجبه كزمن واحد يقابل زمن ثالث هو الزّمن اللسانيّ الّذي يرتبط بالكلام وظيفته خطابية ومنبعه الحاضر ولا يمكن اختزاله في الزّمن الحدثي أو الفيزيائي." [3]

فالزّمن اللّساني يحيل اللّغة إلى لحظتين زمنيتين:

---

1 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير)المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط4
2005، ص:62.

2 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائيّ (الزّمن، السّرد، التبئير)، ص : 64 .

3 - سعيد يقطين: قال الراوي ، المركز الثقافي العربيّ ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1997 ص : 161- 162 .

- الأولى يكون الحدث فيها غير معاصر للخطاب، ويمكن استدعاؤه عبر الذاكرة.
- الثانية لا يكون الحدث في الحاضر، لكنّه سيكون.
- لقد تمكّن بنفنست من توجيه دراسة الزّمن وجهة تعارض قواعد النّحو لتكسر نمطيته الّتي تطابق بين الزّمن اللّغوي والزّمن الطبيعيّ ، مما مهد لظهور دراسات ترتكز على منطلقاته في فهم مقولة الزّمن وعده دعامة أساسيّة ونسق بنائيّ للعمل الروائيّ .

لذا أولى الشكلانيون الروس اهتماما بالغا بمتابعة الزّمن داخل الآثار الأدبيّة وبخاصة الحكائيّة، للكشف عن طرائق تشكله، و إبراز تقنياته، وخلصوا إلى تقديم تصورات لماهيته مبنيّة على دراسة العمل الحكائيّ الّذي قسّمه توماشفسكي إلى قسمين :

" الأول المتن الحكائيّ " وهو مجموع الأحداث المتصلة فيها بينها والّتي يقع إخبارنا بها. " [1] والثاني المبني الحكائي " الّذي يتكون في حقيقة الأمر من الأحداث نفسها مع مراعاة نظام ظهورها في العمل. " [2]

وقد انصبّت بحوث الشكلانيين على المبنى الحكائيّ والكشف عن طبيعة العلاقة الّتي تربطه بالمتن الحكائيّ، لذا جاء تحليل بنية الزّمن في إطار علاقاته بالأجزاء المكوّنة للعمل الحكائيّ ، مما ترتّب عنه التمييز بين زمنين يقومان بدورهما في عرض الأحداث وتقديمها داخل العمل السّردي وهما :

1- زمن المتن الحكائي: و"يقصد به افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي." [3] ويمكن التعرف عليه من خلال تاريخ الأحداث، والمدّة الزمنيّة الّتي استغرقها حسب رؤية الكاتب وقدرته على التصرّف فيها.

2- زمن الحكي: يتمثّل في "الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدّة عرضه." [4]

---

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق ص: 65.

2- نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيون الروس) تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1982، ص: 180 .

3 - المرجع نفسه، ص: 181.

4 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائيّ (الزّمن، السرد، التبئير)ص:70.

5 - المرجع نفسه، ص: 70

لقد شكّلت نظرة الشّكلانيين للزّمن، وبخاصة الدراسة البنيويّة المهتمة بتحليل بنية الزّمن والّذي عدّته محرّكا أساسيّا لقيام العمل القصصي وبخاصة فن الرّواية، حيث أعطته أبعادا جديدة مرتكزة على منطلقات فكرية وفلسفية، ويأتي في مقدمتها أبحاث تودوروف .

لم يجد تودوروف بُدّا من الانطلاق من تنظيرات الشّكلانيين الروس فيما يخصّ المبنى الحكائيّ والمتن الحكائيّ، إلاّ أنّه أطلق عليها اسمي القصّة والخطاب، وعليه فإنّ الزّمن يبدو غير متشابه ـ حسب نظره ـ بين زمانيّة القصّة وزمانيّة الخطاب، "فزمن الخطاب هو زمن خطّي في حين أنّ زمن القصّة هو زمن متعدّد الأبعاد، ففي القصّة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آنٍ واحدٍ لكنّ الخطاب ملزم بأن يرتّبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر."[1]

إنّ المقصود من تقسيم الزّمن عند تودوروف على هذا النّحو تأكيد استحالة أن يقدّم الروائي أحداث القصة في زمن واحد لأنّها كثيرة وتقع في زمن واحد، ممّا يتيح له التصرّف في طرق عرض الأحداث الروائية وفق ما يخدم رؤيته الفنيّة، فيلجأ إلى ما يسمّيه تودوروف بـ"التحريف الزماني" [2] لأجل أغراض جمالية وغايات فنيّة.

يُحدّد تودوروف ثلاثة أشكال سردية عن الانحراف الزّمنيّ والّذي يرتسم من خلال العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وهي : [3]

- التسلسل: يقوم في مجرّد رصف مختلف القصص ومجاورتها، بعد الانتهاء من القصّة الأولى يتم الشروع في القصّة الثانية.

- أمّا التضمين: هو إدخال قصّة أخرى، فيمكن بذلك للقصّة الأصلية أن تستوعب قصصا فرعية تُحكى ضمنها.

- والنوع الثالث من أنواع التأليف القصصيّ هو التناوب، يقوم بسرد قصتين في آنٍ واحدٍ بالتناوب؛ أيّ بإيقاف أحدهما طوراً والأخرى طوراً آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للآخر.

ويذهب تودوروف إلى تقسيم الزّمن داخلياً إلى أصناف ثلاث: وهي زمن القصّة؛ أيّ الزّمن الخاص بالعالم التّخيلي، وزمن الكتابة أو السرد و" يصبح فيه عنصر التلفظ أدبيّا منذ اللحظة الّتي يتم فيها إدخاله في القصّة ؛ أيّ في الحالة التي يحدثنا فيها السّارد عن سرده الخاص عن

---

1 - تزفيتان تودوروف: مقولات السّرد الأدبيّ، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب : طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، منشورات اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص: 55.

2 - حسين بحراوي: بنية الشكل الروائيّ، ص:115.

3 - تزفيتان تودوروف: ، مقولات السرد الأدبيّ ، ص: 56- 57.

الزمن الّذي يتوفّر لديه لكتابة هذا السرد وحكايته لنا."[1] يليهما زمن ثالث يتعلّق بالقراءة، ويقصد به الزّمن الضروري لقراءة النّص.[2]

وفي مقابل هذه الأزمنة الداخليّة يرى تودوروف" أنَّ الزّمن في العمل الحكائي هو ظاهرة مركبة ينبثق عنه أزمنة خارجية، يحدّدها في ثلاثة أوجه هي:[3]

1- زمن الكاتب: يتجلّى في المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلِّف.[4]

2- زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي.

3- الزمن التاريخي: ويظهر في علاقة التخيل بالواقع.

إنّ بحث تودوروف في الزّمن يكشف لنا عن تعدّد مظاهره، وتجاوزه للتصنيف النّحوي وعليه فإنّ النّقاد لم يهتدوا إلى تقسيم موحّد لأنواع الزّمن وبخاصة الزّمن الروائيّ، وهذا يؤكّد أهمية اشتغال الباحثين والدارسين والنّقاد في مجال الرواية لإدراك جوهر الزمن، وتحديد مواقعه داخل النص الروائي.

إنَّ البحث في مشكلات الزّمن دفع ميشال بوتور إلى نفس التصنيف الّذي وصل إليه تودوروف حيث وجد أنّه من الضروري النظر إلى الظاهرة الزّمنيّة انطلاقاً من ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائيّ هي زمن "زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة."[5] وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب ."[6]

يرى ميشال بوتور أنّ للعمل الروائيّ القدرة على تقديم تشكّلات زمنيّة، يعرضها الروائيّ حسب رؤيته والتوجّه الّذي يرتضيه في عرض الأحداث.

1- التسلسل التاريخي: يفصح عنه العمل الروائيّ من خلال سيادة نوع من الخطيّة لا يمكن معها التسليم التّام بدوامها مما يستدعي حسب نظره دراسة كلّ الأنواع الّتي يتجلى فيها التتابع والتعاقب.

2- الطباق الزّمنيّ: يظهر في كلّ النّوافذ الّتي تفتح على الوراء، ويتجلّى أيضا في تلك النّظرات الّتي تلقى بين الحين والحين على المستقبل.

---

1 - المرجع نفسه، ص: 57.

2 - حسين بحراوي: المرجع السابق، ص: 114.

3 - المرجع نفسه ، ص:113.

4 - المرجع نفسه، ص: 114.

5 - ينظر حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:114.

6 - ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 67.

3- الانقطاع الزمني: يتمثّل حسب بوتور في المساحة المخصّصة للانتقال من زمن إلى آخر.

إنَّ بوتور يتجاوز العناصر المشكّلة لبنية الرواية زمانياً، والّتي تخضع إلى نمط متصاعد بداية وتتسارع إلى لحظة التّأزم في الوسط ثم تنفرج وصولا إلى النهاية؛ لأن للروائي توجّه في التعبير عن رؤى الشخصيات الروائيّة والّتي تراوح الزّمن ذهاباً وإيّاباً بين الماضي والحاضر والمستقبل، لا يخضع إلى الترتيب المنطقي، وهذا يرجع في نظر بوتور إلى خصوصية الحياة المعاصرة الّتي ترفض الرقابة والنمطيّة "فإنَّ الكثير من الكتّاب أصبحوا يكتبون قصصهم كُتلا منفصلة متقابلة وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات."[1]

ولهذا يرى بوتور أنّ العمل الروائيّ قلّما يقوم على تسلسل الأحداث الروائيّة وفق حدوثها في الواقع، لذا فإنّ وجهة نظره كروائيّ تؤيد فكرة الإيهام الزَّمنيّ في الرواية، حينما يلجأ الروائيّ إلى تكسير نمطيّة الزّمن عن طريق الانقطاعات باستخدام"تقنية القفز والحذف والوقفة والتلخيص وغيرها من التقنيات الّتي تُحقّق مسألة الإيهام الزمني."[2]

وإذا كان ميشال بوتور يحرص على دراسة الزّمن داخل المتن الروائيّ، فإنّنا نجد آلان روب جرييه يذهب ـ هو الأخر ـ إلى تحديد الزّمن في العمل الرّوائيّ على أنّه" المدّة الزّمنيّة الّتي تستغرقها عملية قراءة الرواية، لأنّ زمن الرواية ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة."[3] وعليه فإنّه لا وجود للزّمن خارج زمن القراءة، لذا ينفي جرييه وجود علاقات تربط زمن الأحداث الروائية وواقع الأحداث، لأنّ الزّمن الروائيّ في اعتقاده لا يتّصل بزمن يمرّ؛ لأنّ الحركات على العكس من ذلك ليست مقدّمة إلاّ جامدة في اللّحظة."[4]

وبناءا عليه، فإنّ الزّمن المتحقق فعلا في نظر جرييه هو زمن عرض الرواية أو قراءتها حياتها مرتبطة بزمن القراءة، وبعدما تحرر من الخضوع إلى أيّ زمن آخر، وبهذا فإن "جرييه" لا يولي اعتباراً لأيّ زمن إلاّ زمن الحاضر زمن الخطاب . فمهما طال زمن القصّة المحكية واقعياً،فإنّ المدّة الّتي تستغرقها للقراءة أو الاستماع هي المقصودة ولا أهمية لما يسبقها أو يلحقها.

---

1 - ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2،1982، ص: 100.

2 - ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة ، ص: 99- 101.

3 - مها حسين القصرواي: الزّمن في الرواية العربيّة، ص:49.

4 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائيّ، ص:67.

يتعرض"جان ريكاردو" للبحث في الظاهرة الزّمنيّة من زاوية ستختلف عن رؤية ي"آلا نروب جرييه" حيث يميّز بين زمنين يشكّلان الزمن الروائي، وهما (زمن القصة و زمن السرد) ويضبطهما معا من خلال محورين متوازيين، يُسجِّل في أحدهما زمن السّرد وفي الآخر زمن القصّة ويُركّز دراسته على إخضاعها لبحثٍ دقيقٍ يستجلي " أنواع العلاقات الّتي تتم بين المحورين."[1] لينصرف بعد هذا إلى إبراز تقنيات الحذف والإيقاف وتسريع السّرد وتبطئته مقارنا إيَّاها بزمن القصّة محلّ الدراسة.

نخلص من خلال عرض التحليلات المتعلّقة بالظّاهرة الزّمنيّة داخل الخطاب الروائيّ إلى أنَّ جهود الباحثين تضاعفت مع ظهور الاتجاه البنيويّ الّذي جعل من الزّمن بنية أساسيّة داخل الخطاب الروائيّ، لذا فقد تباينت وجهات النظر إليه،واختلفت الآراء حول مظاهره ووظائفه وتقنياته في النّص، وإن كنّا نلمس بعض التشابه في التنظير لأقسام الزّمن الروائي ومستوياته .

فقد عرض جيرار جينيت رؤيته للزّمن بشكل أكثر دقة وتفصيل، يُنِمُّ ذلك عن بلوغه مرحلة جديدة ومتطورة في تحليل الخطاب الروائيّ، وتحليل الظاهرة الزّمنية بخاصة، حيث انطلق من مُسلَّمةٍ أنّ العمل الحكائي يتشكّل من زمنين"فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية ـ زمن

المدلول وزمن الدَّال." [2] و لاحظ أنّ الرابطة الّتي تجمعها تنبثق عنها علاقات ثلاث:.

1- الترتيب الزِّمني: يُقصد به التتابع الفعلي للأحداث داخل القصّة و"الترتيب الزّمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية." [3] وعند الموازاة بين الترتيبين، يتضح عدم تطابقهما مما ينتج عنه ما يسميه جيرار جينيت المفارقة السّرديّة الّتي تتجلّى "في مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصّة وترتيب الحكاية." [4] من خلال استعادة الماضي عن طريق الاسترجاع أو التطلع للمستقبل عن طريق الاستباق.

2- الديمومة: تتميّز بتمظهرها في أشكال عديدة ومتباينة يتعذر قياسها؛ إذ أنّه من الصعوبة "تحديد التفاوت النسبي بين زمن القصّة وزمن السّرد."[5] حيث لا تستقيم المقارنة بين الزّمنين ممّا

---

1 - المرجع نفسه،ص:68.

2 - جيرار جينيت:خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط ، المغرب، ط2، 1997، ص:45.

3 - المرجع نفسه ،ص: 46.

4 - المرجع نفسه،ص:47.

5 - حميد لحميداني: بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، ص:76.

ينتج عنه تباين في مقاطع الحكي، وهذا يسمح برصد الإيقاع الزّمنيّ الّذي يخضع له العمل الروائيّ من خلال تقنيات سردية أربعة حدّدها جيرار جينيت:[1]

أ- **الخلاصة**: التلخيص ، الإيجاز أو المجمل Sommaire: ويُقصد به الوقائع الّتي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات ،تُختزل في أسطر أو صفحات دون التعرض للتفاصيل. والرّوائي يستخدم هذه التقنية لتقديم شخصية جديدة أو عرض شخصيات ثانوية، كما تُستغلّ في تقديمٍ عمّ للمشاهد والأحداث.

ب- **القطع**: يُسمى أيضا الحذف والقفز والإسقاط L'ellipse، وفيه يتجاوز الراوي بعض المراحل من القصّة دون الإشارة إليها، ويكتفي بالإشارة إلى أنّ سنواتٍ أو أشهر قد مرّت من عمر شخصياته دون أن يفصّل أحداثها، فالزّمن على مستوى الوقائع طويل، ولكنّه على مستوى القول منعدم، وقد يكون الحذف صريحا يذكره الراوي، أو ضمنيا لا يصرّح به، وإنّما يستدلّ عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزّمني.

ج- **الاستراحة**: الوقفة Pose، وهي نقيض الحذف تظهر في التوقف في مسار السّرد يلجأ إلى الوصف الّذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، ينقطع سير الأحداث ويظل الزمن يراوح مكانه والوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سرديّة، يضيء السّرد فيها الحدث القادم وتتجلى فيها أسلوبية الرّوائي.

د- **المشهد**: Scène هو محور الأحداث، ويخص الحوار حيث الراوي، ويتقدّم الكلام كحوار بين الشخصيات، كما يمكن أن يكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو يأتي في نهاية فصل ليوقف السرد، فتكون له قيمة اختتامية.

3- **التواتر**: يقصد به عملية التكرار بين الحكي والقصّة، ذلك أنّ الحدث الرّوائي " ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه ."[2] فهو يحمل في ذاته قابلية التكرار على مساحة النّص الروائيّ وهذا التكرار غير محدّد، حيث أنّ الحدث الذي يحدث مرّة واحدة، فإنّ للروائي إمكانية تكراره عدّة مرات ممثلا في هيئة واحدة أو متجليّا في هيئات عدّة.

لهذا تتبع جيرار جينيت أشكال تنوع التواتر وأجملها في ثلاثة أوجه هي :[3]

---

1 - محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص:112-113.

2 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 78

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أ- التكرار الانفرادي: Singulatif: في حدود يوظف الروائي"خطابا وحيدا يحكي مرّة واحدة ما جرى مرّة واحدة."[1] حيث لا يتعدّد الخطاب و لا يتكرّر ذكره في القصّة، وإنّما يورد الحدث الواحد يقع مرّة واحدة، وبالتالي فهو تكرار بسيط وعادي.

ب- التكرار التكراري: Répétitif : يجد القارئ في هذا النوع تعدّدا في الخطابات وتنوّعا في صيغتها فعلى الرغم من أنّها تروي حدثا واحدا، إلاّ الروائي وعبر الشخصية الروائيّة يقدّمه بصيغ مختلفة، بحسب الموقف أو الظروف الّتي يعرض فيها هذا الخطاب .

ج- التكراري المتشابه: Itératif وفي هذا الصنف نجد " الخطاب الواحد الّذي يحكي أحداثا عديدة متشابهة ومتماثلة." [2] فالخطاب الّذي يُنتَج ضمن النّصّ مرة واحدة هو الّذي يقوم بتقديم أحداث عديدة ترتبط فيما بينها بنقاط تشابه ومؤشرات تماثل.

يتأكّد لنا من خلال عرض تصوّر جيرار جنيت لمقولة الزّمن، مدى التطور الكبير الّذي بلغته الدراسات النقدية الّتي حاولت محاصرته والاشتغال على تقنياته، والكشف عن تجلياته، بيدأنّ بعض البحوث الّتي تلته انطلقت في رؤيتها للزّمن من سيكولوجية تسعى إلى إماطة اللّثام عن دوره وعلاقات تفاعله مع العناصر البنائيَّة الأخرى.

وبناء على هذا، فإنّ مندلاو تجاوز الدراسة الشكلية للزّمن الروائيّ الّتي ترتكز على مجالات ثلاثة النظام، المدّة والتواتر، وقدّم بحثه معتمدا على البعد النفسيّ الدلالي لزمن داخل النّص، مستعينا بآراء برغسون في دراسته النّفسية للزّمن، حيث يذهب إلى اعتبار "الزمن أحد الوجوه الأولية ، والّتي لا يمكن اختزالها لكلّ شيء في حقل التجربة الإنسانية." [3]

ولما كانت طبيعة الزّمن الروائيّ تركيبة معقّدة، تتوزّع بين الرّوائي والقارئ، نلفي "مندلاو" يُقسِّمه إلى قسمين:

1- زمن أداة التوقيت أو الزّمن الاصطلاحي: هذا الزّمن هو العلاقة الزّمنيّة بين الأشياء ولا يتأثّر بإدراك المرء الحسيّ." [4] وعادة ما يستخدم للدلالة على الزّمن الحقيقيّ كالساعة، واليوم والشّهر ... ويُشبّه مندلاو هذا الزّمن بورقة بيضاء سطرت عليها خطوط متوازية يمكن للإنسان أن يكتب عليها تتابع إدراكه الحسي.

---

1 - المرجع نفسه، ص:79.

2 - المرجع نفسه، ص: 78.

3 - أ.مندلاو: الزّمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص:169.

4 - المرجع نفسه، ص: 76.

2- الـزّمن السّـيكولوجي: يتجلـى مـن خـلال "تجاربنـا وأفكارنـا وعواطفنـا، فتسـير بسـرعة شخصية مختلفة."[1] ولا يمكن أن يُقاس بوحدة الزّمن الاصطلاحي التي تعتمد على الساعة.

ومثل منـدلاو سـينطلق جـان بويـون في رؤيتـه للـزّمن مـن وجهـة سـيكولوجية، فحسـبه فـإنَّ مقولـة الزّمن الروائيّ تكتسي صفتين:

- الأولى: تتمثّل في "كثافة سيكولوجية للحكي يفترض رؤية واقعية للشخصيات." [2]
- الثانية: تتلخّص في وصف المدة التي ليست جريانا بسيطا بدون أي من السمات بالزّمن." [3]

يرتكـز تصوُّر بويون علـى الأثـر الـذي يتركـه الـزّمن في نفسيّة الشّخصـية الروائيّـة، حيـث تتعـدّد تنويعاته حسب طبائعه السّيكولوجيّة التي تتحكم في درجة إيقاعه.

وبالتـالي فـإنّ النّقـاد أثبتوا وجـود الـزّمن النّفسـيّ وأدركـوا أهميتـه، فـغاستون باشـلار حـاول تأسـيس مـا أطلـق عليـه علـم نفـس الزّمـان حيـث يـرى أنّ "الفلسـفة النّفسـية لم تعُـد سـوى فلسـفة زمنيّة" [4] وذهب إلى أنّ " الاستخدام المنهجي للزمان يتم اكتسابه بصعوبة، ويتمّ تعليمه بصعوبة."[5]

أمـا "بـول ريكـور" فإنّه ينطلق في دراسته للـزّمن مـن رفضـه التمييـز بـين زمـن الفعـل والـزّمن الوجـودي قـائلا " إنّ فصـل نظـام الأزمنـة عـن تجربتهـا المعيشـة للـزّمن واسـتحالة عزلـه تمامـا عنهـا، تبـدو لـي وكأنّهـا تُبيّن بشـكل رائـع مكانـة التصـوُّرات السـردية بوصـفها في وقـتٍ واحـدٍ مسـتقلّة ذاتياً عن التجربة اليومية وتتوسّط بين ما يسبق سردًا وما يعقبه."[6]

فضـلا علـى مـا سبق، فإنّ بول ريكـور يفنّـد آراء بنفيسـت الّتي تـذهب إلى التمييـز بـين أزمنـة الفعل النّحـوي و الـزّمن المعيش؛ لأنّ ذلـك " سيتضـمّن أوّلا العلاقـة بـين زمـن التلفيـظ وزمـن التقريـر وثانيـا العلاقـة بـين هـذين الـزمنين وزمـن الحيـاة والفعل." [7] كمـا يستعرض أفكـار كيـت همبرجـر

---

1 - المرجع نفسه، ص:77.

2 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ص : 79.

3 - المرجع نفسه، ص:82.

4 - غاستون باشلار: جدلية الزّمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط3 1992.،ص:15.

5 - المرجع نفسه، ص: 53.

6 - بول ريكور: الزمان والسرد ،التصوير في السّرد القصصيّ،ج2 تر: فلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2006 ، ص: 113.

7 - المرجع نفسه، ص: 117..

الّتي تقوم على الانقسام بين السّرد الأساسي والمتمثل في الماضي المطلق، وزمن التقرير حول الواقع المتجلّي في زمن الحاضر.

ويتوصّل ريكور إلى معارضة توجّه هارالد فاينريش القائم على عزل تنظيم الأزمنة النّحويّة عن الاهتمام بالزّمن المعيش وهنَّ مقولات ماضي، حاضر ومستقبل، بدعوة " أنّ الاستقلالية لنظام الزّمن النّحوي لا تصل حدّ الاستقلال التام عن الزمن المعيش ما دام ذلك النظام ينطق زمن القصص الذي يحافظ على آصرة مع الزّمن المعيش، على جانبي القصص."[1] لينتهي إلى الإقرار بعدم موافقته قائلا: " لست مستعدًّا لإتباع "فاينريش" في محاولته عزل أزمنة الفعل النّحوي عن الزّمن في كلّ المستويات بقدر ما يمكن اعتبار نظام الأزمنة النحوية جهازًا لغويًّا يسمح يهيكلة الزّمن المناسب لفعالية التصوّر السردي ، فإننا نستطيع في آن واحد أن ننصف بتحليلات الزّمن النّحويّ ، ونطعن في التّأكد القائل إن الأزمنة النحويّة ليس لها ما يربطها مع الزّمن." [2]

من هنا فإنّ بول ريكور يولي اهتماما بالغا للتجربة الحكائية الّتي يأخذ فيها الزّمن أبعاده ودلالاته السيكولوجية، ولا يقوم نظام الأزمنة النّحويّة بقطيعة واضحة على كافة المستويات مع تجربة الزّمن والّتي يخرج منها ويعود إليها.

إذا كانت الدراسات النّقدية الغربيّة أولت عناية شديدة لبنية الزّمن الروائيّ، وأقامت له بحوث متخصّصة وفق منظور فكري وأطر فلسفيّة متباينة وتقنيات وآليات إجرائيّة مختلفة، فإنّ النّقد العربيّ ـ هو الآخر ـ اهتمت بالبنية الزمنيّة في الخطاب الروائيّ، على اعتبار أنّ الرواية أكثر الفنون الأدبيّة احتواءًا لتقنياته استيعاباً لخصوصياته.

إنّ المتتبّع للدراسات العربيّة المخصصة لمقولة الزّمن يخلص إلى أنّها ارتكزت على إسهامات النقد الغربيّ في تحديد مفهوم الزمن وتقسيماته، ويأتي في مقدمتها الناقد المغربي سعيد يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائي). فقد استعرض المؤلّف مختلف الآراء والدراسات والتصورات المقدّمة لظاهرة الزمن، ليتسنّى له إدراك ما هو مُقدم عليه في دراسته لبعض المتون الروائية العربية، وينطلق في تحليله للخطاب الروائي من تقسيم الزّمن الروائي إلى ثلاثة أقسام زمن القصّة وزمن الخطاب وزمن النّص، حيث "يظهر لنا زمن القصة في زمن المادة الحكائية،وكلّ مادة حكاية ذات بداية ونهاية؛ إنّها تجري في زمن، سواء كان هذا الزّمن مسجّلا أو غير مسجّلٍ كرونولوجيًّا أو تاريخيًّا ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين القصّة

1 - المرجع نفسه، ص: 129.

2 - المرجع نفسه، ص: 130.

وتمفصُلاته، وفق منظور خطابي متميّز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية خطيب الزّمن، أي إعطاء زمن القصّة بعدًا متميّزا وخاصا، أمّا زمن النّص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة."[1]

لقد سلك الباحث في تحليله للزّمن مسلكا واحدا، ينطلق فيه من السّرديات البنيويّة متجاوزا بذلك التحليل التقليدي للزّمن في اللّغة، متطرّقا إلى تلك الإشكاليات والقضايا الّتي يثيرها تحليل الزمن وعلاقته بالخطاب الروائي.

لم تكن دراسة سعيد يقطين الوحيدة في مضمار البحث في الزّمن الروائي، وإنّما وقفت إلى جانبه أسماء نقدية أخرى كانت لها نظرتها الخاصة لتيمة الزّمن، فقد رسمت سيزا قاسم تصوّرها للزّمن معتمدة على نظرية "جيرار جينت" القائمة على التمييز بين الترتيب الزمني والمفارقة الزمنية، وفي دراستها لطبيعة الزمن الروائي تُقسّمه إلى " زمن نفسي داخلي وزمن طبيعي خارجي ولا شكَّ أنّ هذين المفهومين يُمثّلان بُعدي البناء الروائيّ في هيكله الزّمنيّ، أمّا الأوّل يمثّل الخيوط الّتي تنسج منها لحمة النّص، أمّا الثّاني فيمثّل الخطوط العريضة الّتي تُبنى عليها الرواية." [2]

ويذهب الناقد "حسن بحراوي" إلى تأكيد صعوبة البحث في الظاهرة الزمنيّة نظرا لطبيعتها الهلامية متعددة المحاور مختلفة الاتجاهات، فالمشكل المنهجي في نظري يتحدّد في تعدّد الأزمنة الّتي تتداخل في النص الواحد واختلاف العلامات الدّالة عليها." [3]

لقد توصّل بحراوي إلى أنّ السّرد الروائيّ يقوم على حركتين أساسيتين خلال تعامله مع الزّمن " الحركة الأولى تتصل بموقع السرد من الصيرورة الزّمنية التي تتحكم في النّص." [4] حيث أنّ ترتيب أحداث الرواية تتابع طبيعياً حتى تصل إلى نهايتها، لكنّ رغبة الكاتب ورؤيته الفنيّة تُلغي هذا السير الخطيّ، ويكسّر هذه النمطيّة، فينتج عن ذلك مفارقة زمنية عبر مسارين؛ إمّا استرجاعٌ للماضي أو استشراقٌ للمستقبل. أمّا الحركة الأساسية الثّانية حسب بحراوي "فترتبط بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها."[5] وقد سبق وأن حدّدها جيرار جينيت عند حديثه عن مدّة الاستغراق الزمني، وبالتالي فإنَّ الناقد حاول التزام هذا التّصور

1 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:89.

2 - سيزا قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص:67.

3 - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص:113.

4 - المرجع نفسه، ص: 119.

5 - المرجع نفسه، ص: 119.

وتطبيقه بما يتلاءم وخصوصية الرواية المغربية، وعلى ضوء تقسيم المفارقات الزمنية ومجموع أنساق الزمن أقام دراسته للتمفصلات الزمنية الكبرى في الخطاب الروائيّ المغربيّ.

ومن الدراسات النّقدية الجادّة و المتميزة للبنية الزّمنيّة مؤلَّف في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض. يتطرّق فيه لجملة من المفاهيم والإشكاليات المتصلة بالزّمن الروائيّ، وشواغل التأسيس لنظرية له، فيركز على الجانب السيكولوجي له، فالزّمن عنده " مظهر نفسيّ غير مادي ومجرّد غير محسوس ويتجسّد الوعي به من خلال ما يتسلّط عليه بتأثيره الخفيّ غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعيٌ خفيٌّ، لكنّه متسلّط ومجردّ ولكنّه يتمظهر في الأشياء المجسّدة.[1]

يُقرُّ عبد الملك مرتاض بأضرب الزّمن الّتي وضعها النقاد الروائيون المعاصرون؛ زمن الحكاية وزمن الكتابة وزمن القراءة، ويذهب إلى إضافة " زمن رابع أطلق عليه زمن ما قبل الكتابة، كما أدمج زمن المغامرة أو زمن الحكاية في زمن الكتابة." [2] وحجّته في ذلك " أنّ زمن الكتابة هو الزّمن الوحيد الّذي يضطلع بين جوانحه زمن الحكاية الّتي لم تنشأ إلاّ في لحظة الكتابة ." [3]

يبدو أنّ مرتاض لا يفصل بين زمن الحكاية وزمن الحكي، فالحكاية تندمج في زمن الحكي حتّى تتمكن من تشكيل الزّمن الروائيّ في الحاضر أما الماضي فهو أداة طيّعة في يد الروائي تشبه الخُدعة الفنية أو كذبة مكشوفة تُحوِّلها مخيّلة الروائيإلى " وقائع لحظة إفراغها النصّ السردي على الورق." [4]

لم تتوقّف البحوث النّقدية العربيّة حول ظاهرة الزّمن عند حدود التّنظير له ضمن الخطاب الروائيّ أو الشّكل الروائيّ أو في نظرية الرواية، بل خاض أصحاب بعض الأطروحات والدراسات المتخصصة تجارب جديدة حيث أفردوا مؤلفاتهم للبنية الزّمنيّة فقط، من ذلك دراسة مها حسن القصراوي" الموسومة بـ "الزّمن في الرواية العربية" والّذي أقامته للإجابة عن إشكالية رئيسة "ما الدور الّذي يقوم به الزّمن لكي يمنح الرواية شكلها وصورتها النهائيّة.؟ فخلصت إلى " أنّ زمن الخطاب لا يقدّم زمن الحكاية بنفس الترتيب المتتابع لأحداث الحكاية حيث غاب التتابع المنطقي للأحداث، ليكون الزّمن النّفسيّ هو الأكثر حضورًا وتجليًّا بتشابكه وتداخل

1 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص: 262.

2 - المرجع نفسه، ص:278.

3 - المرجع نفسه، ص:279.

4 - مها حسن القصراوي: الزّمن في الروية العربيّة، ص:56.

أبعاده."[1] لهذا نلفيها تتجه إحدى التوجهات الغربية المعتمدة في التعامل مع الزّمن الروائيّ، وبخاصة أفكار جيرار جينيت، فتنطلق في البحث عنه على اعتبار أنّ النّص الروائي يقوم على مستويين؛ هما الحكاية والخطاب. ومنه تتجلى مستويات الزّمن الرّوائي في محورين "زمن الحكاية ويكون زمنًا لأحداث واقعيّة أو خياليّة أو يكون ماضيا بعيدا أو قريبا." [2] أمّا زمن الثّاني في اعتقادها هو " زمن الخطاب والّذي يقدّم المنظومة الحكائيّة إلى القارئ عبر السّارد يتمّ تخطيب الحكاية وترهين زمن الحكاية في زمن الحاضر التّخييلي السّردي في إطار رؤيا جديدة لزمن النّص." [3]

وعليه؛ فإنّ مها القصراوي ترى أنّ أيّ عمل روائيّ يقوم على زمن الخطاب وزمن الحكاية وللروائي القدرة على استغلالها حسب ما تفرض رؤيته الفنيّة فيحول التجربة الواقعية ذهنياً إلى تجربة ذاتية مع إصرارها على تأكيد أنّ الرواية الحديثة لا تُخضع زمن الخطاب إلى الترتيب نفسه الذي وقع فيه خارج حدود النّص، وبذلك فإنّها تحافظ على نفس الآراء التي اعتمدها النّقد الغربيّ للبنية الزمنيّة.

ويصادفنا أحمد حمد النعيمي في مؤلّفه إيقاع الزّمن في الرواية العربيّة المعاصرة، بدراسة مستفيضة ومعمّقة للظاهرة الزمنيّة داخل الخطاب الروائيّ، حيث يعرض أشكاله في نمطين؛ الزّمن الكرونولوجي، والزّمن السيكولوجي، كما يتطرّق لماهية الزّمن وتقنياته من وجهة نظر ثلاثة مناهج نقدية، المنهج الشّكلاني، المنهج البنيوي والتفكيكيّة.

يذهب الناقد حمد النعيمي إلى " أنّ الزّمن السيكولوجي زمن نسبي داخلي يقدّر بقيم متغيّرة باستمرار يعكس الزّمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة." [4] فالزّمن عنده يثمثل معطى مباشر يكشف عن وجدان الشخصية ومشاعرها، وفي زعمه هذا يستند النعيمي على فلسفة برغسون الّتي تحتفل بالزّمن النفسيّ.

يرى النعيمي أنّ روايات الوعي أكثر الروايات تمثُّلا للبعد السيكولوجي في الخطاب الروائي " يتم من خلاله تقديم المحتوى النفسيّ والعمليات النفسية في المستويات المختلفة

1 - المرجع نفسه، ص:261.

2 - المرجع نفسه، ص: 57.

3 - المرجع نفسه: ص: 58.

4 - أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1 2004، ص:25

للانضباط الواعي."[1] إذن يصبح للزّمن داخل الرواية أهمية بالغة لإظهار عالمها الداخليّ وحركة شخوصها وتفاعلهم مع الأحداث وإبراز أسلوب بنائها. ليقف بعد ذلك دراسته للزّمن الروائيّ على وجهة ثلاثة مناهج نقديّة هي المنهج الشّكلاني والمنهج بالبنيويّ والمنهج التفكيكيّ، والّتي قدمت أفكارا حول الزّمن الروائيّ، وبخاصة تلك المحاولات التي اعتنت بالزّمن في الرواية من حيث الشّكل في مقدمتها بحوث (كلود ليفي ستراوس، جيرار جينيت، رولان بارت وتودوروف).

أمّا الجانب التطبيقي في دراسته، فقد اختار النعيمي نماذج روائيّة ليضع يده على إيقاع الزّمن عبر نصوص متباينة في تقنياتها ورؤاها ومضامينها من أجل ملامسة الزّمن في أبعاده النّفسية والتّاريخيّة والواقعية والكشف عن حيثيات اشتغاله داخل النصوص الروائية.

وتبعاً لهذا، فإنَّ النّقد العربي لبنية الزّمن قد قطع أشواطا معتبرة في البحث عن الظاهرة الزّمنيّة، وقد تراوحت تقسيماتهم له على التصورات الغربية، غير أنّ سعيهم إلى التعمّق فيه من خلال نماذج تطبيقية ساهم بشكل بارز في بلورة أفكارهم.

لقد حاولنا من خلال المدخل النظري أن نقترب من الدراسات النّقدية التي عالجت أهم المشكلات التي يطرحها الزمن الروائي، فتبيّن لنا أن النقاد اتخذوا سُبُلا مختلفة في تحديد ماهيته وطرائق تشكُّله كلٌّ حسب توجهه الفكري، غير أنّنا لم نتعمق في عرض تفاصيل هذه الدراسات واكتفينا بوضع الإطار العام للبنية الزّمنيّة كون هدفنا يرمي إلى البحث عن تجلّيات الظاهرة الزّمنية في الرّوايات النّسائيّة الجزائريّة محل الدّارسة وتحليل طبيعة العلاقات الّتي تجمع البنية الزّمنية بباقي العناصر الحكائية المشكّلة للخطاب الروائيّ.

تقوم دراسة الزّمن الرّوائي وتتبع حركته داخل النّص الرّوائيّ النّسائيّ، مع التركيز على مقاربته داخل الخطاب، أمّا ما يتعلّق بزمن الكتابة أو زمن القراءة، فنرى أنّهما يخرجان عن مجال البحث باعتبارهما تجاوزا حدود النّص.

إنّ الغاية من مقاربة الزّمن داخل النّسق الرّوائي النّسائيّ للكشف عن التمفصلات الزمنية الكبرى وكيفية تشكُّل عناصرها وتبيان العلاقات الّتي تربط بعضها البعض مع إبرازٍ لطرائق اشتغالها، والوقوف على مواطن الزّمن التّخييلي وطرق بنائه وآلياته الفنيّة إلى تخدم السّرد وتحقق جمالياته، مسترشدين في ذلك بدراسة المفارقة الزّمنية عبر تقنيتي الاسترجاع والاستشراف وصيغ تسريع السّرد وتبطئته.

بنية المفارقة الزمنية في الخطاب الرّوائي النسائي الجزائري

1 - المرجع نفسه، ص: 29.

يقوم الخطاب الروائي على التقاط الزمن في كلّ تحوّلاته وتوظيفه في جميع تشكّلاته وتمفصلاته، لذا يعمد الكاتب إلى استخدامه بطرق عديدة يتجاوز فيها التتابع الطبيعي للأحداث واقعيا، ملغيا بذلك التسلسل والترتيب الّذي خضعت له الوقائع في الحكاية، فيكسر خطية السّرد حينما يسترجع أحداث الماضي، وتارة أخرى يستبق حاضر السّرد إلى المستقبل.

وسنحاول فيما يلي القيام بالكشف عن بنية الاسترجاعات في الخطاب الروائيّ النسائيّ على ضوء تصنيف المفارقة الزّمنيّة، ونبرز سمات بنية الاستباقات مع مراعاة خصوصية كلّ خطاب.

1- بنية الاسترجاع: الاستذكار (التداعي أو الارتداد)

تتنوّع المصطلحات الّتي تعبِّر عن زمن الماضي بأحداثه وملامح شخصياته وأفعالها، حيث يرى عبد الملك مرتاض أنّ مصطلح الارتداد أكثر دقّة من مصطلح الاسترجاع، يعبّر عن " من الناس من يستخدم مصطلح (الاسترجاع، مقابلا للمصطلح الاسترجاع) مقابلا للمصطلح الانكليزي اللّغة الأمريكي المضمون والتعرّف إلى تقنيات التركيب السيميائي وهو Flash black والّذي يعني الرجوع إلى الوراء أو الخروج إلى الوراء أو الخروج على الترتيب الطبيعيّ للزّمن، على كلّ حال ونحن تجانفنا عن هذا المصطلح بعد أن ألفيناه في خطبة (عليٌّ كرّم اللّه وجهه) وما تمتع منه بالاسترجاع والاسترحام يدلّ على معنى قوله تعالى:" إِنَّ لِلَّهِ وإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُون"... وقد رأينا نحن أمام هذا أن نستعمل مصطلح الارتداد الّذي يعني الرجوع نحو الوراء، وذلك على الرغم من أنّ (ارتدّ عن الإسلام معناه كفر بعد إيمان ولكن الرّدة هي المصدر الأكثر استعمالا ؛ حروب الرّدة، لذلك وضعنا نحن الارتداد مقابلا Flash black "[1]

و على أيّ حال، فإنّنا نفضل استخدام مصطلح الاسترجاع ؛ كونه الأكثر تداولاً في البحث عن تجلياته و تمظهراته في الخطاب الروائيّ النّسائيّ لم تحافظ الروائيات محل الدراسة في الخطابات الروائية على الترتيب الزّمنيّ في مجملها ولم تتوارد الأحداث وفق نسق زمنيّ منطقيّ ماضٍ، حاضر ومستقبل، وإنما جاء سردها غنيّا بالمفارقات الزّمنيّة الّتي تنوّعت أشكالها وتعدّدت تقنياتها، فكثيراً ما تلجأ إلى الذاكرة التي تعود بها إلى الماضي الّذي تستثمر معطياته حتّى تتمكن من تعريف القارئ بماضي الشخصيات وتضعه في جوِّ الأحداث.

وبهذا يكون الاسترجاع أداة طيّعة في يد الروائية؛ كونه يعدّ "وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الّذي حصل في القصّة أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الّذي يفيد

1 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص:318.

التذكير أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضيّة سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد."[1]، حيث يكشف عن وعي الذّات السّاردة بالزّمن في خضم التجارب الجديدة الّتي شهدتها، هذا الأمر يتوافق والاستبطان، "حيث يقوم الإنسان باستعادة أفكاره ومشاعره وتصرفاته، ومن ثمَّ يتأمّل فيها، وهذا ما يوافق الاسترجاع، فكلاهما ـ الاسترجاع والاستبطان ـ يتمّان في أعقاب حالة الخبرة والمعايشة ويعدّ استقرار عناصرها في الذاكرة."[2] وبالتالي فإنّ الاسترجاع يحقّق نوعا من التوازن بين الماضي وفي ظلّ أحداث الحاضر.

تقوم دراستنا للاسترجاع في الخطاب الروائي النّسائيّ على تقسيمه إلى استرجاعات داخلية وأخرى خارجية، تعبّر عن مظاهر السّرد الاستذكاريّ، ولمّا كانت المقاطع الاسترجاعيّة متعددة الأشكال مختلفة التجليات يستحيل اجتزاؤها جميعها ومُدارسة كلّ مظهر على حدا تعين علينا انتقاء بعض النماذج التمثيلية .

1- 1- الاسترجاعات الخارجيّة

في الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ، سنقف على نماذج من روايات أحلام مستغانمي ومتون ياسمينة صالح الروائية المدروسة؛ كونهما استخدمتا تقنية الاسترجاع الداخلي في بناء أنساق الخطاب وحتّى و إن لم تعتمدا عليه اعتمادا كليّاً، إلاّ أنّه يظهر بصورة جليّة في "مضمون حكائي يختلف عن مضمون المحكي الأوّل. "[3]

ومن بين الاسترجاعات الخارجيّة نقرأ في رواية ذاكرة الجسد في الفصل الثاني على لسان (خالد بن طوبال) تقديما لشخصية (سي مصطفى) قوله:" كان صديقا مشتركا لي و لـ سي الشريف منذ أيَّام التحرير، فقد كان ضمن المجموعة الّتي كانت تعمل تحت قيادة سي الطّاهر بل كان واحدا من الجرحى الّذين نقلوا معي للعلاج إلى تونس. "[4]

رجع (خالد) بنا إلى سنوات حرب التّحرير مباشرة بعد لقائه (بسي مصطفى) الّذي قدم رفقة (سي الشريف) لزيارة المعرض التشكيلي الّذي أقامه (خالد) في باريس نيسان 1981، وهكذا تمكَّن من أن يضيء جانبا من شخصية(سي مصطفى) الّذي سيقحم في سياق الحكي

1 - حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائيّ، ص: 122.
2 - مها حسن القصراوي: الزّمن في الرواية العربيّة، ص:92.
3 - أحمد مرشد: البنية والدلالة، ص: 244.
4 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص :94.

كشخصية جديدة تربطها مصاهرة بعائلة (عبد المولى) حينما يقرّر سي الشريف تزويج حياة ابنة أخيه منه .

هذا نوع من الاسترجاعات يتكرّر بشكل ملفت للانتباه، حيث يقدّم السّارد - وعبره الروائيّة كافة الشّخصيات الروائيّة الفعّالة داخل الخطاب الروائي، من ذلك اهتمام (خالد) بتقديم الشاعر الفلسطيني (زياد) " لقد عرفت شاعرا فلسطينيا كان يدّرس في الجزائر كان سعيدا بحزنه وبوحدته، مكتفيا بدخله البسيط كأستاذ للأدب العربي وبغرفته الجامعية الصغيرة، وبديوانين شعريين، حتى ذلك اليوم الّذي تحسّنت فيه أحواله الماديّة وحصل على شقّة وكان على وشك الزواج من إحدى طالباته الّتي أحبّها بجنون، والّتي قبل أهلها أخيرا تزويجها منه عندما قرّر فجأة أن يتخلى عن كلّ شيء، و يعود إلى بيروت ليلتحق بالعمل الفدائي. "[1]

يرجع (خالد) من خلال هذا الاستذكار إلى سنة 1973 عندما زاره (زياد) في مكتبه للاستفسار عن أسباب عدم نشره ديوانه الشعري وتسويقه، ليبرز السّارد جميع الظروف الّتي أجبرته على مغادرة الجزائر إلى باريس، وبمقارنة بسيطة ندرك أنّ السّارد عاد إلى الماضي، وهي فترة تتجاوز بكثير لحظة انطلاق سرد الحدث الأصلي، لذلك نجده يعتمد التقنية نفسها لتقديم صديقته كاترين تلك الفتاة الفرنسيّة المولعة بالفنّ، فيبرز طبيعة العلاقة الّتي تجمعه بها .[2]

إلى جانب هذا النوع من الاسترجاعات المعلنة عن المدّة الّتي استغرقها السّارد للرجوع إليها يصادفنا استرجاع أخر تستخدم فيه القرائن اللّغوية الدّالة على مدّته وسعته، ومثال هذا تعرِضُه السّاردة في رواية فوضى الحواس حينما يثير مرفأ سيدي فرج ذاكرتها بالعودة إلى الماضي بعيد المدى لتقول:" فهنا رست سفنها الحربية ذات 5 يوليو من صيف 1980 بعدما تم تحطيم الوسائل الدفاعية المتواضعة الموضوعة في مسجد سيدي فرج وتحويله مركزا لقيادة أركان المستعمرين."[3]

من خلال هذا المقطع الاستذكاري تعود بناء السّاردة إلى حوالي 170 سنة، وهي فترة بالتأكيد تفوق بداية السّرد الأصلي لرواية فوضى الحواس المنطلق من التسعينيات القرن الماضي من تاريخ الجزائر لتُعرِّي أمام القارئ الواقع المرير الّذي عاشته البلاد في ظلّ الانفلات الأمني، لهذا تؤكد الروائية من خلال السّاردة أنَّ الشّعب الجزائري عانى الكثير أثناء الاحتلال الفرنسي وكُتِبَ عليه أن يشهد سنوات من الرّعب والخوف وغياب الاستقرار والأمان .

---

1 - المصدر نفسه، ص:164.

2 - المصدر نفسه، ص: 72.

3 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص : 143.

لقد شكّل الاستذكار بعيد المدى خاصة ما تعلّق بتاريخ الكفاح الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي ظاهرة في الخطابات الروائية النسائية، في محاولة لإبراز خصوصية الحراك السياسي والثّوري لنيل الحرية والظفر بالاستقلال، وهذا ما نلمسه برجوع السّارد في رواية بحر الصمت إلى المجازر الرهيبة الّتي ارتكبها المستعمر ضدَّ المدنين الأبرياء في حوادث 8 مايو 1945. " أتذكّر جيدا ذلك الشهر. مايو الربيع الموشح بأحلام الطبيعة المغمسة في فسيفساء الألوان هو نفسه ماي الّذي تحمل ذاكرته على عاتقها أحزان شعب كامل... ذاكرةُ وطنٍ تشهد أن قالمة، خراطة، وسطيف ليست مجرد مدن، بقدر ما هي عنفوان عشق حميم على ضفّة بحرٍ تسكنه حورية خالدة ... "[1]

يتبين لنا من خلال المقطع الاسترجاعي السّابق رغبة ياسمينة صالح في وضع يدها على الجرح الثّوري مُدينةً همجية المستعمر الّذي يدَّعي التحضر و يحمل شعار الحفاظ على أرواح الناس و ممتلكاتهم، وهو على العكس ارتكب أبشع الجرائم في حقّ الإنسانيّة و إنّ كان مدى هذا الاسترجاع بعيد المدى إلاّ أنّه لم تستغرق سعته أكثر من نصف صفحة من مساحة الرواية .

وفي السياق ذاته يستحضر (خالد) في رواية ذاكرة الجسد عديد الحوادث، من ذلك تأسّفه على استشهاد (سي الطاهر) دون أن يحضر استقلال البلاد فقد " استشهد هكذا في صيف 1960 دون أن يتمتّع بالنصر ولا بقطف ثماره ."[2] يستطرد بعد ذلك قوله: " كانت أخر مرة رأيته في يناير سنة 1960 ، وكان حضر ليشهد أهم حدث في حياته، ليتعرف على مولده الثاني ناصر ."[3]

عبر هذا الاستذكار تمكّن السّارد من إضاءة جانب خفيّ من شخصية (سي الطاهر)، فقد سبق وأبرز الجانب القيادي العسكري الّذي يتمتّع فيه بالصرامة والشّجاعة الكافية في اتخاذ القرارات المصيرية، إلاّ أنّه في هذا المقطع كشف عن جزء من حياته الشخصية، لحظات السعادة النادرة وفرحته المسروقة، فقد كانت أمنيته دوما أن يرزق بذكر يحمل اسم العائلة بعده.

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 49.

2- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص : 52 .

3 - المصدر نفسه،ص: 53.

لقد حدّد السارد مدّة هذا الاسترجاع بسنة 1960، والجزائر على عتبات الاستقلال، بهدف تأكيد تضحيات الشهداء والأبطال من أبنائها، وقد امتد على ما يقارب صفحتين (52ـ53) من الرواية.

وفي رواية عابر سرير تطالعنا مستغانمي مرّة أخرى باسترجاعات مماثلة لما سبق ذكره آنفاً فقد اتكأت الروائيّة في أجزاء كبيرة من الرواية على الماضي ، وبالأخص الماضي البعيد، بمعنى أنّ المادة الحكائية تاريخية سبقت زمن الكتابة، الأمر ذاته نلحظه في رواية ذاكرة الجسد حيث أن زمن الخطاب يتحدد بعد أحداث أكتوبر 1988، تاريخ لقاء البطل بحباة عبد المولى في باريس وتوطّد العلاقة بينهما على أن ظهر التوتر العاطفي بينهما بسبب مجيء (زياد) وإعجاب (حياة) ببسالته وأشعاره.

وتترك أحلام مستغانمي المجال لانسياب الاستذكار حين يتملّص (خالد) من مرارة واقعه بعد زواج "حياة" ووقوعه في أزمة نفسيّة لم يجد لها مخرجا سوى الكتابة " بعضها مسودات قديمة وأخرى أوراق بيضاء تنتظر مدة أيّام بعض الكلمات فقط كي تدبّ فيها الحياة، وتتحول من ورق إلى أيّام."[1] فلم يجد بدّا من تدوين ما يمليه سيل الذاكرة الجارف من أحداث جرت في فترات زمنيّة متفاوتة، لم يهتم (خالد) بتقديمها متسلسلة وإنّما عرضها حسب ما تفرضه ظروفه وتقتضيه نفسيّته المتقلّبة بين الحزن والفرح.

- في أحداث 05 مايو 1945: دخول البطل سجن الكديا ولقاؤه بسي الطاهر، يحتل تقريبا صفحة واحدة (ص36).
- في شهر أيلول 1955: التحاق البطل بالجبهة، يحتل تقريبا صفحتين (ص37ـ38).
- في عام 1957 : انفصال البطل عن الثورة بشكل نهائي بعد اختراق رصاصتين ذراعه الأيسر أجبرته على ترك ساحة القتال والرحيل إلى تونس للعلاج.

يتجلى لنا بوضوح حضور الماضي البعيد في تضاعيف رواية ذاكرة الجسد حيث يستيقظ الماضيّ في ذات (خالد)، فيكشف عن ظروف التحاقه بصفوف جيش التّحرير، ويبرّر أسباب ابتعاده الاضطراري عن الثّورة المسلّحة، ويذهب إلى تقديم صورة عن تاريخ قسنطينة القديم، فيرجع بالقارئ إلى دخول الفرنسيين إليها. يقول: "هنا وقفت جيوش فرنسا سبع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة، فرنسا التي دخلت الجزائر سنة 1830، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على صخرة إلاّ سنة 1837، سالكة ممرّا جلبيا تركت فيه نصف جيشها وتركت فيه قسنطينة خيرة

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 12

رجالها."[1] وبالتالي تمكّن السّارد من أن يُدخِل هذا الاسترجاع في سياق حديثه عن سرّ تعلّقه بقسنطينة دون أن يخرج عن الإطار العام للسّرد حيث تتقاطع قسنطينة مع شخصية (حياة) وتأخذ بعض ملامحها.

هناك حالة شبيهة بهذه نصادفها في رواية فوضى الحواس في معرض حديث السّاردة عن ارتدائها للعباءة متنكّرة وذهابها لزيارة صديقها، وعند مرورها أمام مقهى الميلك بار، تستحضر المجاهدة (جميلة بوحيرد) الّتي جاءت يوما إلى هذا المقهى نفسه أثناء الثورة، متنكّرة هي الأخرى في ثياب أوروبية، وقد طلبت شيئا من النادل قبل أن تغادر المقهى تاركة تحت الطاولة حقيبة يدها الملآى بالمتفجرات، تلك الّتي اهتزت لدويّها فرنسا مكتشفة هي الّتي كانت تطالب برفع الحجاب عن المرأة الجزائرية، أنّ هذا السّلاح أصبح يستعمل ضدّها، وأنّ المرأة في زيّ عصري، قد تُخفي فدائية ."[2]

يتّضح لنا أنّ هذا الاستذكار بعيد المدى، يعود بنا إلى ثورة التّحرير الجزائريّة، ولكن الكاتبة تجاهلت تحديد تاريخه بدقة، تاركة القارئ المجال للتخمين والتفكير لمعرفة المدّة الزّمنيّة التي قامت فيها المجاهدة "بوحيرد" بتنفيذ العملية الفدائيّة.

في رواية عابر سرير يتجاوز السّارد الزّمن السّردي المنحصر فيما يقارب شهرين قضاهما "خالد" المصوّر في باريس لتسلّم جائزته، ليستعيد وقائع الماضي الّتي قبل زمن الحكي الأصليّ الّذي قامت عليه أحداث الخطاب الروائيّ، ونحسب أنّ الراوي لجأ إلى هذا النمط من الاسترجاعات ليوسع الفضاءات الزّمنيّة، ويخترق الحاضر اتجاه الماضي " لإكمال المحكي الأول عن طريق تنوير المتلقّي بخصوص هذه السابقة أو تلك."[3]

نذكر من الاسترجاعات الواردة في متن الرواية وقد أدّت دورها في استكمال صورة الشّخصية البطلة وأضاءت جانبا من حياتها نقف عند هذا السياق؛ إذ يتذكر (خالد) إحساسه الحاد باليتم في طفولته وشعوره بالوحدة والفراغ كونه فقد الإحساس بالأمومة مبكّرا، يقول " فعلى فراشها الأرضي بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير ستتلقّفه الأسرّة واحدا بعد الآخر حتّى السرير الأخير، ثمّة شيء في طفولتك حدث، وبدون أن تعي ذلك، كلّ شيء سيدور حوله إلى آخر لحظة من حياتك."[4] هذا الاستذكار يكشف عن ذات (خالد) الحزينة الّتي تشعر

1 - المصدر نفسه، ص: 344.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص:171.

3 - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص:60.

4 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 47.

بالأسى والشّجن، فمجيئه لهذه الدنيا كلّفه حياة والدته، لتبدأ مراحل حياته خالية من دفء الأمومة وعطفها يرافقه اليتم والقهر وهو ينتقل من بيت لآخر.

وما يلاحظ على هذا المقطع الاسترجاعي أنه غير محدّد بشكل دقيق، مما يفتح المجال إلى التأويل رغم إحساسنا بأن المدة الزمنية له تعود إلى فترة ولادة (خالد)، ومع ذلك فإنّ سعته شملت مساحة الصفحتين تقريبا (ص 47-48) من الرواية.

وفي سياق حكائيّ آخر، يسترجع (خالد) جزءا من مرحلة شبابه " في ذلك الزّمن الأوّل للاستقلال... كنت من الجانب الآخر للشّقة أترقّب بصبر مراهق، أن تنفتح نافذة تلك السيدة البولونية التي كانت تسكن مع زوجها... بالنسبة لي جاء الحبّ بولونيّا، بحكم الجغرافية التي وضعت تلك المرأة الشقراء في مرمى بصري... شاهدتها ذات صباح ترتدي روب الحمّام الأبيض وتقوم بتجفيف شعرها أمام المرآة، يومها اختزلت ذاكرة فتوّتي صورتها، لتصبح مع العمر رمزاً للغواية النّسائيّة."[1]

يمكن أن نحدّد مدى هذا الاسترجاع بسنّ العشرين تقريبا لشخصية (خالد) غير أن سعته تتحدّد بصفحتين ونصف الصفحة(43-44-45) من مساحة الرواية. كما يجد السّارد أنّ السنوات الأولى لاستقلال الجزائر، كانت عاملا يثير ذاكرته الّتي استعادت سنوات السبعينات من تاريخ الجزائر الحديث، حين قدوم كفاءات من دول عربيّة ودول أروربا الشرقيّة، للمساهمة في النهوض بالثّورة الصناعيّة والعلميّة في الجزائر، لهذا احتفظ "خالد" بذكرى عاطفته اتجاه جارته البولونيّة وكشف عن مشاعره في سنّ المراهقة، وقد كان للذاكرة دور كبير في تبيان ما يعتري الشّخصية الروائيّة من أحاسيس ومشاعر؛ لأنّ السّرد "الّذي يخلع أبواب الذاكرة، ويتركها تحكي طويلا وبلا خوف عن الماضي يتمدّد على مساحات واسعة من الحاضر، لينسج كَوامِن الذّات، ويفصح عما لا تفصح هي عنه." [2]

ونبقى في الخطاب الروائيّ نفسه، ولكن في استذكار قصير المدى في حدود العشر سنوات من انطلاق المحكي الأول، حينما يتكلّم "خالد" عن تفاصيل الإصابة الّتي تعرّض لها وسبّبت له عاهة دائمة، "كنت أحاول التقاط صور المتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988، كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال والغضب ينزل إلى الشّوارع لأوّل مرّة، ومعه الرّصاص والدّمار والفوضى." [3]

---

1 - أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص: 44- 45.

2 - يمنى العيد: الظّل والصدى (مشهد الخراب) مجلة مواقف، دار الساقي، لندن، عدد 72، 1993،ص:65.

3 - أحلام مستغانمي: المصدر السابق ، ص: 18 .

يبدو أنّ الحقائب السوداء لتلك الروائية الّتي أقدم (عبد الحقّ)على إهداء (خالد) كتاباتها كانت عاملا مؤثّرا لاسترجاع أحداث أكتوبر المؤلمة والّتي غيّرت المسار السياسيّ والاجتماعيّ في الجزائر، بالإضافة إلى آثارها السلبيّة على نفسيّة من عاصرها.

ولقد كان لهذا الاسترجاع دلالة بارزة داخل الخطاب حيث أبرز قيمة الزّمن الروائيّ الّذي "عمِل على تقريب الأحداث الروائية المتباعدة." [1] وربطها ببعضها البعض في محاولة للتّأكيد أنّ هذه الانتفاضة الشّعبيّة كانت تمهيدا لدخول الجزائر إلى عهدة التعددية وبعدها الولوج إلى العشرية السوداء الّتي يتعرّض لها متن الرواية، لذا يصرّ السّارد على التذكير مرّة أخرى بهذا الحدث لأنّه يعلم أنّ مهمة التصوير الصحفي من أصعب المهام في مثل تلك الظروف حيث يقول مؤكّدا:" أعرف كم يمكن لصورة أن تكون مكلّفة، وقد كلّفتني قبل عشر سنوات عطبا في ذراعي اليسرى." [2]

يتبيّن أنّ السّارد لم يؤثر أن يطيل الاستذكار لهذه الحوادث، ولهذا لم تتجاوز سعتها أكثر من ثمانية أسطر. واستنادا لما سبق، يمكن القول إنّ الاسترجاعات الخارجية ظهرت بعدّة أشكال في الخطابات الرّوائية النّسائية، فمنها من عاد بالقارئ إلى الماضي البعيد، وأخرى استذكارات ترجع إلى الماضي القريب قد لا تتجاوز الأيام، وفي بعض الأحيان بضع ساعات. على أنّ السّارد يستطيع أن يحدّد مدى الاسترجاع بدقّة حينما يوظّف القرائن اللّغوية الدالة، كما يمكنه أن يُشرك القارئ في عملية التخمين والتأويل لمعرفتها إذا ما استغنى عن ذكرها.

لقد رأينا، ونحن نتفحّص المحكيات الاسترجاعيّة الخارجية في الخطابات الروائية النسائيّة أنها لا تعرض فجّة بعيدة عن سياق الحكي الأصليّ، وإنّما قدّمها السّارد وخلفه كلّ الروائية بطريقة تنسجم فيها مع باقي العناصر المشكّلة للبنية الزمنيّة، وإن كانت في أصلها تخرج عن حدود الحكاية الأساس، إلاّ أنها تُستغلّ للمساهمة في تشكيل الدلالات داخل كل الخطاب، وتقديم الشخصيات الروائية وإماطة اللّثام عن تفاصيل حياتها، وتحيل القارئ إلى ماضي بالشخصيات وبخاصة ما يتعلّق بطفولتها. يتوغّل السارد إلى عمق يالذاكرة فيُحبّها من جديد ويبعث فيها الحياة، وبالتالي فإنّ هذه الاسترجاعات تؤدي" وظيفة بنيوية ؛ لأنّ الشخصيات الّتي تحيا أمامنا يُشكّل ماضيها حاضرها." [3]

---

1 - أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص: 242

2 - أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص: 27.

3 - سعيد يقطين: انفتاح النّص الروائي(النص والسياق) المركز الثقافي العربيّ، ط3، 2006، ص:56

لهذا فإننا نلتمس أن الاسترجاع الخارجي في متون الرواية النّسائيّة الجزائريّة يكشف عن مفارقة بيم زمن المحكي الأوّل، وزمن المحكي المسترجع الّتي تحمل في طيّاتها عديد نقاط الاختلاف والائتلاف وعناصر الربط بينهما ، ذلك أنّ " الماضي يظلّ مدفونا في أعماق وجدان الشخصية الروائية إلى أن يأتي قاسم مشترك بينه وبين الحاضر، فيذكرها به بشكل عفوي."[1]

كما خَلُصنا إلى تقدير كفاءة الروائيات الجزائريات ـ محل الدراسة ـ في نبش الذاكرة واستعراض تفاصيل تعود إلى الماضي البعيد من تاريخ الشّخصيات.

1- 2- الاسترجاعات الداخلية

إنّ الزمن السردي المقدّم في الخطابات الروائيّة الروائية النّسائيّة الجزائريّة للتحليل يرتكز في أجزاء كبيرة منه على تكسير البناء الخطي،لذا نجد أنفسنا أمام مفارقات زمنية استرجاعية ذات البعد الداخلي تشكّل ظاهرة؛لأنّ " حقلها الزمني متضمّن في الحقل الزمني للحكاية الأولى." [2]وبالتالي فإنها تُعدُّ جزءا من المحكي، غير أنّ السارد يشير إليها متأخرة عن بداية السرد لأنه من غير المنطقي أن يعرض الأحداث الروائية كلّها دفعة واحدة، لذا يتم استحضارها في نطاق زمني يخرج عن حدود المحكيّ الأول فيأتي سابقا له " وهذه الحركة المتواترة هي التي تميّز زمن الحكي عن زمن الحكاية، وهذا التمايز يسوغ وفرة المفارقات الزمنية الّتي تمنح الحكي الروائي خصوصيته وجمالياته." [3]

وحسب تصنيف جينيت الاسترجاعات الداخليّة يمكن تقسيمها إلى قسمين:

1- 2- 1- الاسترجاعات الخارج حكائية

تُعَدُّ الاسترجاعات الخارج حكائية تقنية زمنيّة هامة تحتوي مضمونا حكائيّا يختلف عن مضمون المحكي الأوّل ممّا يكسبها سمة الاستقلالية عنه، ويبدو أنّ غاية السارد من استخدامها التعريف بماضي الشخصيات الروائية الجديدة الّتي تدخل في خضمّ السياق الحكائي العام، وكأنّه بذلك يذكر القارئ بها حتّى يتمكّن من مواصلة متابعة الأحداث، هو على دراية بملامحها وله معلومات كافية عنها.

نحاول الآن معاينة تجليات هذا النوع من الاسترجاع في الخطابات الروائية التي جعلناها مدار دراستنا في هذا البحث، مستعرضين لبعض النماذج التمثيلية على سبيل الاستئناس:

---

1 - سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)،ص:95.

2 - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:61.

3 - أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايا

ت إبراهيم نصر الله، ص: 244.

فالسّارد في رواية وطن من زجاج بعد لقائه بالمهدي زميله السابق في الجامعة، يسترجع بعض مظاهر حياته" أيّام سنواته العشرين كان المهدي يمشي مصحوبا بحارسين شخصيين، كانت له سيارته الخاصة وشقته الخاصة الّتي لم يكن الجيران يجرؤون على الشكوى ضد الصخب الّذي كان يمارسه، كان يحب إحاطة نفسه بالجميع، كانت هذه طريقته في التباهي بأهميّة والده كمسؤول كبير ... كان المهدي والمرض متشابهين في كلّ شيء. "[1]

إنّ إدخال (المهدي) إلى منظومة الحكي عمِل على لإضافة ماضيه، فبرزت الفوارق بينه وبين (لاكامورا) بطل الرواية، فالحياة الجامعية بالنسبة للسّارد، كانت مرحلة صعبة عانى خلالها من الحرمان المادي والمعنوي ولكنه أصرّ على النجاح وبتفوّق، غير أنّ (المهدي) عاش حياة استهتار معتمدا على نفوذ والده في تحصيله العلمي واستحواذه على منصب يليق بمكانته. فالسارد عاد إلى الماضي القريب بعد لقائهما وتحاورهما عن الأوضاع الأمنية في البلاد، وبهذا فإنّ المحكي المسترجع المنبثق من الحكي الأوّل و المستقلُّ عن مضمونه، استغرق حوالي أربع صفحات (ص: 52ـ55) وفي الوقت ذاته قدّم للمتلقّي صورة عن ملامح شخصية المهدي وتفسيرا لسلوكياته؛ إذن فمثل هذا الاسترجاع " يلعب دورا وظيفيا على مستوى الحكي، يتمثّل في الحفاظ على بنية الحكي في النّص الرّوائي بالربط بين مشاهده الحكائية."[2]

و(خالد) في رواية عابر سرير يستغل هذا الاسترجاع في سياق تقديمه لصديقه (مراد) "كان مثقّفا معروفا في قسنطينة باتجاهاته اليسارية وتصريحاته الناريّة ضدّ المجرمين... ذات مرّة غيّر وجهة سلاحه، وراح يطلق رصاص غضبه على ذلك الجنرال الّذي كان يتقدّم مبتلعا كلّ شيء في طريقه... كاد مراد أن يفقد رأسه في ميتة ملفّقة، ويتركه هناك غنيمة معركة لأحد الطرفين وعبرة لغيره من المثقفين لولا أنّه ما إن نجا من محاولة اغتيال حتّى سارع بالهرب إلى أوروبا." [3]لقد توقَّف السّارد عن الحكي الأصليّ وعاد بذاكرته إلى الماضيّ بعد سماعه لرسالة صوتيّة من (مراد) يخبره بأنّه رجع إلى باريس وينتظر مكالمة منه، لهذا سلّط الضوء على حياة "مراد" قبل هروبه إلى أوروبا، ومن خلال هذا عرَّفنا (خالد) بشخصية (مراد) المنتقدة للواقع المعيش، وقد تمكّن من أن يشغل هذا التقديم حوالي ثلاث صفحات (ص:67ـ68ـ69).

وتستعين السّاردة في رواية تاء الخجل على تقديم بعض الشّخوص الروائيّة في بداية الخطاب الروائيّ للكشف عن خباياها،وإضاءة جوانب من ماضيها،كما يتجلّى ذلك عندما

1 - ياسمينة صالح : وطن من زجاج، ص: 52- 53

2 - أحمد مرشد: المرجع السابق، ص:245.

3 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:67- 68.

أقحمت شخصية (للاّ عيشة) في المتن وهي بصدد تقديم نسوة البيت العائلي بآريس (للاّ عيشة) كان لها سلطة من نوع آخر، فبالإضافة إلى راتبها الشّهري الّ

ذي كانت تتقاضاه لأنّها زوجة شهيد، كانت قد ورثت عن زوجها نخيلا في (مشونش) وأراضي في ضواحي (آريس)، تُدرُّ عليها كلّ سنة مبالغ محترمة من المال، هذا ما يجعل عائلة بني مقران كلّها تحترمها وتأخذ رأيها في كثير من الأمور."[1]

ترجع السّاردة في هذا السياق الحكائي إلى أيَّام طفولتها، فيتراءى للمتلقي في بداية الأمر أنّ هذا الاسترجاع الخارجيّ لا علاقة له بالمحكي الأوّل، ولكن سرعان ما تبرّر السّاردة سبب هذا الاستذكار بأنّ (للاّ عيشة) كانت تمثّل لها القدوة،وكثيرا ما تمنّت أن تكون قويّة وصاحبة قرار.

وفي رواية اكتشاف الشهوة، تتدرج الروائيّة على لسان السّاردة بطلة الرّواية في تقديم مضامين حكائية مستقلّة عن المضمون الأساس للخطاب الروائي عند إقحام شخصيات روائية جديدة، والتي تُسهم في تشكيل الدلالات المقصودة، فعند رجوعها إلى ماضي شخصية (عمّي مُحي الدّين) تسوغ تعلّقها به لولعها بالفنّ والموسيقى " علاقتي بالعم مُحي الدّين بدأت باكرة، حين كنتُ طفلة، أنجذب بشكلٍ غير مفهوم نحو آلاته الموسيقية ربّما كان سيّء السمعة، ولم يكن منضبطا مثل والدي الشّرطي، ولكنه كتلة من المشاعر، ولعلّ رهافة حسّه هي التي جعلته يتفطّن لميْلِي للموسيقى وتعلّقي بالكمنجات، فقرّر أن يعلّمني العزف على الكمنجة، ثمّ علّمني "النوبات" الست والعشرين للمالوف." [2]

يبدو أنّ السّاردة أرادت أن تلفت انتباه المتلقّي لشخصية (محي الدين) حتّى تلقَى قبولا واستحسانا، وقد تمكّنت من ربط الماضي بالحاضر، محققة بذلك استمرارية للحكي ومنحه حركيّة " ناتجة عن الخلط الحاصل بين التتابع والتلازم، أيّ بين ما هو زمنيّ وما هو منطقيّ، فما حدث لاحقا يُقرأ في الحكي كنتيجة لما حدث في السّابق." [3]

1- 2- 2- الاسترجاعات الداخل الحكائية

يتمثّل هذا النوع من الاسترجاع في العمل على " الخطّ الزّمني الّذي تشغله أحداث المحكي الأوّل، ولهذا يكون خطر التداخل بينهما واضحا، بل محتوما في الظاهر، ومع ذلك فإنّها تختلف

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 22.

2 - فضيلة الفاروق:اكتشاف الشهوة، ص: 45.

3 - رولان بارت: التحليل البنيوي للسّرد، ص:13

عنه اختلافا شديدا."[1] لهذا فإنّ التفريق بين المحكيّ الأوّل والمحكيّ المسترجع يكون حسب الوظيفة الّتي يؤديها كلّ منهما.

لقد وجد جيرار جينيت الاسترجاعات الداخلية في نوعين هما الاسترجاعات التكميلية والاسترجاعات التكرارية.

أ- الاسترجاعات التكميلية(الإحالات)

يستعيد السّارد بعض المقاطع الاسترجاعية الّتي تحيل القارئ إلى ماضٍ توضيحا للمحكي أو استكمالا له، حيث أنّها " تأتي لتسدّ بعد فوات الأوان فجوة المحكي السابق، فينتظم المحكي عن طريق التعويضات المتأخرة قليلا، وهذه الفجوات السابقة أن تكون حذوفا حقيقية أي نقائص في الاستمرار الزّمنيّ."[2]

ويمكننا معاينة بعض السياقات الحكائية الّتي يتبلور فيها الاسترجاع التكميلي داخل منظومة الحكيّ في الخطابات الروائيّة النّسائيّة الجزائريّة محلّ البحث.

إنّ السّارد في رواية ذاكرة الجسد، استند إلى هذا النوع من الاسترجاع في عديد المرات فقد استوقفته صحيفة جزائرية بالمصادفة تحمل صورة البطلة حياة ضمن حوار صحفي بمناسبة صدور كتاب جديد لها، كان حوالي شهرين تقريبا قبل 25 أكتوبر 1988، ليسيطر عليه فضول شديد، وتطارده أسئلة بعناد كبير بحثا عن الحقيقة، مستفسرا " متى كتبت ذلك الكتاب ؟ أقبْل زواجكِ أم بعده ؟ أقبل رحيل زياد... أم بعده. ؟"[3] من دون خوضه في تفاصيل علاقتها بزياد، ليبقى زياد شخصية مجهولة غامضة بالنسبة للقارئ، وبعد فترة طويلة من الحكي، يقدّمه في سياقه تذكّره للزيارة التي قادت "زياد" إلى باريس وتعرّفه بحياة وتقرّبه منها بدية أيلول 1982 ، فاستكمل الحكي قائلا:" جاء زياد... واستيقظ البيت الّذي ظلّ مغلقا... راح زياد يملأه بحضوره بأشيائه وفوضاه، بضحكته العالية أحيانا، وبحضوره السّري الغامض دائما."[4] بعدما يسترجع السّارد تفاصيل استقباله لزياد، ويعرّج على القضايا الّتي تجاذبا الحديث حولها، ينتقل إلى سدّ الثغرات المتبقية عن حكيه المقتضب في بداية الرواية عن شخصية (زياد)، فيعرض مراحل تطوّر العلاقة العاطفيّة التي جمعت بين زياد وحياة على طول مساحة نصية واسعة

1 - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 62

2 - ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، ص:62.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:24.

4 - ينظر المصدر نفسه،ص: 224- 225.

من الرواية، "وقبل أن أفكّر في تعريفكما ببعض، كنت قد قدّمتِ نفسكِ لزياد وكان هو بدوره على وشك أن يعرّفك بنفسه عندما قاطعته قائلة: دعني أحرز... ألست زياد خليل ؟"[1]

يواصل السّارد إتمام استرجاعه لتوطيد العلاقة بينهما، "ربما كان زياد يُشبِهُكِ أيضا... اكتشفت ذلك مع مرور الأيَّام، وأنا أنظر إليكما وأنتما تتحدّثان أمامي كل مرّة، كان أيضا شيء من السحر الغامض فيه... من الجاذبية التي لا علاقة لها بالجمال. وكانت فكرة تشابهكما أو تطابقكما هذه تزعجني." [2] ليخلص في نهاية هذا الاسترجاع التكميلي إلى أنّ زياد كان غريمه، ولكنّه لم يتواجه معه حفاظا على الصداقة الّتي جمعتهما لسنوات " كان يجب أن أتوقّع كلّ الذي حدث، كنت أكتشف بحماقة أنّني صنعت قصّتكما بيدي، بل وكتبتها فصلا فصلا بغباء مثاليّ، وأنّني عاجز عن التحكم في أبطاله." [3] مقرّرا في الأخير منح زياد "فرصة حبّكِ الذي قد يكون حبّه الأخير، وأيّاما من السعادة المسروقة من الموت المحتمل الذي كان يتربّص به في كلّ حين..وفي كلّ مدينة." [4]

وفي استرجاع تكميلي آخر مرتبط بالماضي البعيد الّذي عاشه السّارد(خالد) في تونس بعد بترذراعه، حينما زار (أمّا الزهرة) والدة (سي الطاهر)،ومن المهمّ هنا الإشارة إلى أنّ هذا الاستذكار التكميليّ يتميّز بسعة كبيرة نسبيا ضمن زمن الخطاب في رواية ذاكرة الجسد حيث يستغرق حوالي خمسة وثلاثين صفحة (ص:223 ـ257) يتحدث فيها السّارد عن احترامه لبطولة "زياد" وإعجابه بجرأته التي تذكره بماضيه الثّوري، وفي الوقت نفسه يعرب عن أسفه عن المشاعر الحميمية التي جمعت (زياد) ب (حياة) يتخلّل هذا الاسترجاع بعض المقاطع الوصفيّة لحالته النّفسيّة في ظلّ غياب "حياة"، وبعض المقاطع الحوارية الّتي جرت بينه وزياد وحياة في لقاءاتهما المتكررة ممّا خفّف من استرسال السّرد الاستذكاري، وساهم في إحداث انسجام بين الفقرات واتساق بين الوحدات السّرديّة.

وهناك استذكار تكميلي مرتبط بتتفسير (خالد) لظروف رسمه لوحة اعتذار ويبدو أنّ سؤال (حياة) عن سبب رسمه لوجه نسائيّ "لماذا رسمت لها لوحة واقعية إلى هذا الحدّ."[5]

---

1 - المصدر نفسه، ص: 228.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 230.

3 - المصدر نفسه، ص: 232.

4 - المصدر نفسه، ص: 334.

5 - المصدر نفسه، ص: 109.

وجدير بالملاحظة، أنّ رواية فوضى الحواس، اعتمدت في فصولها على بنية زمنية ترتكز على استرجاعات تكميلية كثيرة، ترجع بحاضر الزّمن الروائي إلى الماضي الّذي يُشكِّل توطئة وتمهيدا لما سيحدث ممَّا يجعل الحكي ينتظم، ومن النماذج التّمثيلية لذلك نذكر وصف السّاردة لرجوع محمد بوضياف إلى الجزائر، في سياق حديثها عن أهم الأحداث السّياسيّة الّتي شهدتها البلاد في تسعينيات القرن الماضي، " كان يوم 14 يناير 1992 يوما استثنائيا، حتّى في طقسه فقد توقفت فيه الأمطار الّتي هطلت قبل ذلك بغزارة، وجاء يوم مشمس، وكأنّ الطبيعة تطابقت مع مشاعر الجزائريين... وتُهدي إلى بوضياف يومه الأجمل."[1]

وقبل هذا تُحيل السّاردةُ المتلقّي إلى الماضي الثوري المشرّف الّذي حفظته الذاكرة التاريخيّة لمحمد بوضياف، فتُمكّن القارئ من إدراك الصورة المشرقة له فارتسمت ملامحها في مخيّلته "رجل نحيف ومستقيم، وفارع كما هو الحقّن احدودب ظهره قليلا وخشنت يداه كثيرا، وبانت عظام وجهه وعظام أصابعه قبل التاريخ بقليل، كان اسمه محمد بوضياف، يعيش بعيدا عن كلّ عمل سياسي، سوى ذكريات ثورة تتكّرت له كزعيم أشعل ذات نوفمبر 1954، الشرارة الأولى للثورة التحريرية." [2]

وقد استطاعت الكاتبة بهذا المحكي المسترجَع المتضمّن أسباب رجوع محمد بوضياف إلى الجزائر أن تضع القارئ في واجهة الأحداث وتمكّنت من سدّ الفراغ الحاصل في الحكي، فتواصل المحكيّ الأول والمحكي المسترجَع الّذي استغرقت سعته حوالي ستة صفحات. (ص:239 ـ244).

وفي رواية عابر سرير، قدّمت الروائيّة الكثير من المضامين الّتي أدت دورها في سدّ الفجوات الّتي يتركها الحكي السابق، فقد حدث وأن عرضت الروائية على لسان (خالد) تفاصيل باغتيال "سليم ابن حسّان" أخ "زيان" الرّسّام، حينما دار بين (خالد)و(زيان) حوارٌ عن طبيعة الرسومات الّتي خصّصها في معرضه الأخير، ويبدو أنّ هذا الاسترجاع ساعد القارئ على تفسير أمرين ذكرتهما الروائيّة في السابق دون إعلان تفاصيلهما؛ تركيزُ (زيان) في رسوماته الأخيرة على الأبواب بعدما كان في الماضي مولع برسم الجسور وتصوير الوديان الملتوية أسفلها، " أبواب عتيقة لوّنها الزّمن مذ لم تعد نفتحها، أبواب موصدة في وجوهنا وأخرى موارية تتربص بنا...

1 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص:247.

2 - المصدر نفسه، ص: 239- 240.

أبواب تنتظر خلفها وقع الخطى، أو أيادٍ تطرقها، وأخرى ضيّقة نهرب إليها وإذا بها تفضي إلينا ونحتمي بها وأخرى مخلوعة تسلّمُنا إلى قتلَتِنا."[1]

كما كان هذا الاسترجاع، يُبيّن أنّ مقتل ابن أخيه كان سببا لإصابته بالسرطان " أخالُني وقعت على فاجعة الجواب من خلال حديث بعيد مع (فرانسواز) يوم أخبرتني بمرض (زيان) عندما قالت: إن اغتيال ابن أخيه دمّره حتى أظنّه السبب في السّرطان الذي أصابه... معروف أنّه يأتي دائما بعد فاجعة." [2] لهذا راح (خالد) يتحيّن الفرصة ليسأله عن ظروف موت ابن أخيه، ففي سياق حوار دار بينهما عن "التشكيلة العجيبة للموت الجزائري" استحضر "زيان" تفاصيل اغتيال "سليم" مستغلاّ حوالي أربع صفحات من مساحة الرواية (ص:160ـ164).

وتطالعنا السّاردة في رواية من يوميات مدرّسة حرّة على استذكار تكميلي على الرغم من أن "زهور ونيسي" عمدت إلى تسلسل زمني متتابع ؛ ربيع عام 1955(سقف المسجد)- صيف عام 1955 (أعراس الدم)- صيف 1956(مدرسة واحدة للتعليم هي المدرسة الحرّة)- شتاء 1957 عندما يذوب الأفراد في المجموعة)- جانفي 1957 (ونجح الإضراب)- 18 فيفري1958(الفجر العنيد) ديسمبر 1960(زغردة الملايين). فما يلاحظ أنّ الخطاب الزّمني للرواية يقوم على نمطية السّرد، ويستعين بإشارات زمنية تتابعية، وبالتّالي فإنّ الزّمن الكرونولوجي هو الّذي انطبع على هذا الخطاب الروائيّ ذو البعد التاريخيّ، ومع ذلك فقد تخلّلته بعض الاسترجاعات الداخليّة ذات السّمات التكميليّة نذكر منها على سبيل الاستئناس، استرجاعها حالات القلق الّتي عانت منها والدتها عند سماع ملاحظات عمّتها، " كثيرا ما يحدث ذلك عندما تزورنا عمتي... عمتي الوحيدة... فقد كان حديثها دائما مغلفاً في طابع من الرّثاء والشّفقة على أخيها الّذي لم يرزق بالذكر... كانت أمي لا تجيبها أبدا، ولا تتأثر كثيرا أيضا، لأنها تشعر أنّ والدي سعيدٌ ببناته، ومؤمن بمشيئة اللّه." [3]

لتشرع بعد ذلك في سرد تفاصيل أخرى عن حياة عمتها وطبيعة العلاقة الّتي تجمعها بأسرة أخيها ـ والد السّاردة ـ فهي جِدّ متأثرة بأفكار زوجها الطُرقية المعادية للنهضة البادیسية، إذ لا تقتنع بفكرة تعليم البنات، تتحسّر على حال أخيها " ... عدوى الأسى والتأسف، الّذي جاءت بها

1 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص: 259.

2 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص: 259.

3 - زهور ونيسي: روسيكادا وأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، من يوميات مدرسة حرّة، ص:236 .

عمتي... إنه فعلا قليل الحظ وسيِّء الطالع... وقد حرمه اللّه من الذكر."[1] فهي تريد أن تُزوِّجه من امرأة اخرى لتلد له ذكور.

تجد السّاردة بعد الحكي المسترجع مبرّرا لتصرفات عمتها، ابنة عصرها، متمسّكة بالأعراف، وتُوصل الماضي بالحاضر حين تندهش أمام بكاء إحدى تلميذاتها بسبب غضب والدها وسخطه على أمّها الّتي أنجبت بنتا، الأمر الّذي لم تجد له السّاردة المعلّمة عذرا أو تبريرا، لهذا فهي ترحل في سياحة استرجاعية إلى طفولتها فتكون المسافة النّصية الفاصلة بين المحكي الأوّل والمحكيّ المسترجع طويلة نسبيا.

ممّا سبق يمكن القول ، إنّ الاسترجاعات التكميليّة المستخدمة في الخطابات الروائية النسائيّة المدروسة، جاءت في أغلبها لكسر رتابة الزّمن، وتقديم الأحداث في انسيابية حتّى يتسنى للسّارد في كلّ خطاب محلّل إعادة تفسير ماحدث وفق ما يتلاءم وظروف الحاضر. ذلك " أن الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف، وسدّ الفراغ الذي حصل في القصّة أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، برسم التّكرار الّذي يفيد التذكّر."[2]

فقد أضاءت هذه الاسترجاعات الأحداث المحكية الّتي لم يكن القارئ يعلمها، لولا توظيف الروائيات لهذه التقنية، لقد جاءت الاسترجاعات التكميلية بعيدة المدى ملائمة للغايات الّتي رسمت لها، حيث أضفت على الخطاب الروائي غزارة بالموروث التاريخي كما في رواية فوضى الحواس حينما عادت الساردة إلى الماضي البعيد من تاريخ الشّخصيات الثّورية في تاريخ الجزائر أمثال بوضياف.

أمّا الاسترجاعات التكميلية قريبة المدى، فكان لها هي الأخرى حضور في المتون الروائية المدروسة بحيث ربطت الأحداث التي قدّمها السّارد على غير انتظام، فأدركنا أنذ الحاضر في المحكي الأوّل هو استمرار للماضي في المحكي المسترجع، فيعيد للزمن انتظامه، كما أنّ هذه التقنية تسمح للسارد من سدّ الفجوات التيتخطتها الأحداث وينسج وشائج صلة بين المحكيّ الأوّل والمحكيّ المستذكر.

ب- الاسترجاعات التكرارية

1 - المصدر نفسه، ص: 239.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 122.

تمثل الضرب الثاني من الاسترجاعات الداخلية، يصحّ أن نسميها " تذكيرات لأنّ الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهارا وأحيانا صراحة، لايمكن لهذه الاسترجاعات أن تبلغ أبعادا نصيّة واسعة جدّا إلا نادرا بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص."[1]

لهذا فإن هذه الاسترجاعات تقوم حسب "جيرار جينيت" تؤدي مهامها داخل المنظومة الحكائية حتى وإن لم تأخذ أبعادا نصية واسعة إلاّ أنّها "توحي بمقارنة الحاضر بالماضي والمقارنة بين وضعين متشابهين ومتباينين في آن واحد." [2]

وللكشف عن هذه الاسترجاعات التي شكّلت ظاهرة بارزة في الخطابات الروائيّة المدروسة يمكن الاستئناس ببعض السياقات الحكائيّة، فالسارد في رواية ذاكرة الجسد يروي تفاصيل زيارة "حياة" لمعرضه التشكيلي للمرّة الثّانية، فتثيره قطعة الحليّ الّتي كانت تُزيّن معصمها، فيرجع إلى الماضي، ليعيد ترهين هذا الحدث في الحاضر، وهذا ما نستشفّه من خلال هذا المقطع الحواري، " فكّرتِ قليلا ثمّ قلتِ: آ... تعني المقياس ... يحدث أن ألبسه في بعض المناسبات... ولكنّه ثقيل يوجع معصمي. قلتُ : لأن الذاكرة ثقيلة دائما، لقد لبِسَتْهُ (أُمّا) عدّة سنوات متتالية،ولم تشكُ من ثقله. ماتت وهو في معصمها... إنها العادة فقط.!" [3]

إنّ (خالد) وهو يتأمل دخول (حياة) قاعة المعرض، تصوّر قسنطينة تدخل بكلّ عاداتها، لهذا تجلّى له الماضي الماثل للحاضر في نوعية الشّخصية المحرّكة للحدث؛ (حياة) في الحاضر ووالدته في الماضي، أمّا الأداة الّتي ساعدته على الإيحاء بمقارنة الحاضر بالماضي، فكان (السوار أو المقياس) رمزا للأمومة الّتي حرم منها صغيرا، وإن كان يكشف من خلال حواره و(حياة)، أنّ الحاضر لا يحتفل كثيرا بالتزيُّن بهذا الحليّ التقليدي " كنتِ تتمين لجيل يثقل عليه حمل أيّ شيء، ولهذا اختصر الأثواب العربية القديمة بأثواب عصرية من قطعة أو قطعتين، واختصر الصيغة والحليّ القديمة بحليّ خفيفة تُلبس وتُخلع على عجل." [4] لهذا تتبين لنا الغاية من تكرار هذا الحدث للدلالة على تمسُّك "خالد" بالتقاليد والأعراف المتوارثة على الرغم من ابتعاده

---

1 - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 64

2 - المرجع نفسه، ص: 65.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 135.

4 - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

عن الوطن لسنوات طوال، ومن جانبٍ ثانٍ أراد أن يبرز اختلاف "حياة" وجيلها عن التمسّك بالتقاليد وإن كان اللباس والحليّ يمثّلان أنموذجا لها.

ارتكز السّارد في عديد السياقات الحكائيّة على الاسترجاعات التكراريّة، لما لها من قدرة على توضيح أفكار الشّخصيات الروائيّة ومدى تفاعلها مع الأحداث، وبالرجوع إلى الماضي الّذي يُمثّل الحاضر استمرارا له تُكسّر الروائيّة صور الملل والرقابة الّتي يمكن أن تعيق القارئ عن متابعة مجريات الأحداث.

يسترجع (خالد) مآثر قائده (سي الطاهر) بشكلٍ متكرّر، ففي كلّ موقف يقدّم جزئية من حياته كلّما تصادم مع حاضره الّذي يختلف عن ماضيه الثّوري، فيُشرع مقارناته بين (سي الطاهر) وأولئك الأصوليين الانتهازيين، فموقف (ناصر) الرافض لزواج أخته من ذلك الرجل العسكري أعاد لخالد ذكرى قائده "مازلت أذكر عناد سي الطاهر وقراراته النهائية دائما الّتي لا يمكن لأحد أن يزيحه عنها، وقتها كنت أجدُ في تلك المواقف شيئا من الديكتاتورية وغرور القائد، ثم مع الزمن، أدركت أنّه كان لا بدّ للثّورة في أيامها الأولى، من رجال مثل (سي الطاهر) بذلك العناد وتلك الثقة المطلقة بالنفس، حتّى يفرضوا رأيهم وسلطتهم على الآخرين."[1]

إنّ مشهد زواج (حياة) وموقف العائلة منه، جعل السّارد ينقلنا إلى ماضيه الثّوري الّذي كان محفّزا لإثارة مشاعره الحزينة لفقدانه "حياة"، وفي الوقت ذاته حمله الشوق عن تداعيات نفسية اتجاه "سي الطاهر" لأن "اعتماد رواية تيار الوعي على الحالات الشّعوريّة والنّفسيّة يؤدي إلى تكرار الصور الروائية ولا سيما الصور الحلميّة."[2]

تتداعى مرّة أخرى الأحداث الماضية التي تستغرق مساحة كبيرة من رواية ذاكرة الجسد حيث يستعرض السّارد عديد الاسترجاعات التكرارية، فقد حدث وأن أراد (خالد) أن يبرز اهتمام الصحافة بمعرضه وجد أنّه حصل على تغطية إعلامية كافية من الصحافة الفرنسيّة المختصة وبعض المجلات العربية المهاجرة، إلاّ أنّ الصحافة الجزائرية تجاهلته وأهملته ممّا اقتضى على السّارد الرجوع إلى الماضي ليؤكد أنّه كان شاهدا على ما حدث بوعي تامّ على أنّ الجزائر عاشت ولا تزال تعاني من إهمالٍ لأهل الإبداع والثقافة، ففي " سنة 1969 وفي عزّ الفراغ والبؤس الثقافي الّذي كان يعيشه الوطن، اخترع أحدهم في بضعة أيام أكبر مهرجان عرفته

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 405.

2 - عبد الرحمن مبروك: بناء الزّمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998، ص: 132.

الجزائر وإفريقيا المهرجان الإفريقي الأول... أصبحتُ أحذر الأنظمة الّتي تكثر من المهرجانات والمؤتمرات... إنّها دائما تخفي شيئا ما.!" [1]

يبدو لنا (خالد بن طوبال) متحسّرا على حال الثّقافة في أمّة لا تحترم مبدعيها، لهذا فقد تمسّك بكبريائه حتى لا تدوسه أقدام الأميين الّذين لا يقدّرون قيمة الفنّ ومكانة المبدعين، لهذا فإنّ غايته من الاسترجاع التكراري السّابق، إعادة ترهين الحدث في الحاضر وتأكيد استمرار التعتيم للقدرات الإبداعية الخلاّقة، وعدم الاحتفاء بأصحابها وتشجيعهم عبر تعاقب الزمان.

في نموذج أخير للاسترجاعات التكرارية في رواية ذاكرة الجسد، يتجلّى عند وقوف (خالد) أمام سجن الكديا عام 1981، حينما زار الجزائر لحضور زفاف (حياة)، "ولدت هذه الأفكار في ذهني، وأنا أعبر ذاك الشارع وألتقي بعد 37 سنة مع جدران سجنٍ كنت يوما أراها من الداخل." [2]

لقد انبثقت في نفسية (خالد) تداعيات نفسية مشحونة بعواطف وطنية معتزّة بتضحياتها لأجل سيادة الوطن، فلم يأت استحضاره لهذه الأحداث بمعزل عن أحاسيس الاعتزاز والافتخار بالماضي الحافل بالبطولات والتحسّر على ما آل إليه الوطن من خراب وانحراف عن المبادئ القويمة، فقد كانت التضحية جسيمة من الجزائريين كلّهم على اختلا مشاربهم وثقافاتهم وإن راهن البعض على خيانتهم، فقط لأنهم اختاروا الثانويات والثقافة الفرنسية، وهم الذين كانوا بحكم ثقافتهم الغربية يتمتعون بوعي سياسي مبكر وبفائض وطنية... وفائض أحلام." [3]

وعليه فإنّ هذا الاسترجاع لم يأتِ " لإعادة البناء الآلي واستعادة مختصرة للماضي، وإنّما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغيّر ويتحوّل تبعا لنمو الذّات المفسّرة في الزّمن." [4] فالمشاعر الّتي خالجت ذات (خالد) عند دخوله لسجن الكديا عام 1945، عادت لتطفو من جديد مع فائض من الأسى على حالة السجون الجزائرية عقب الاستقلال والّتي تحوّلت إلى معتقلات للمعارضين فقد كانت فرص وقوفه أمام الجدران العالية لسجن الكديا كافية بأن تبعثر ذاكرته، وتذهب به لتذكّر أكثر من وجه وأكثر من اسم، فعاد إلى الأيّام الّتي جمعته بكاتب ياسين وقبله اسماعيل شعلال وعبد الكريم بن قطاف وغيرهم. فالرجوع إلى الماضي "

---

1 - أحلام مستغانمي: المصدر السابق ، الصفحة نفسها

2 - المصدر نفسه ، ص: 378.

3 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص:37.

4 - أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ص: 39.

يمثّل الملاذ الّذي يأوي إليه الراوي للتعبير عن نقد القمّة في الواقع المعيش، واهتراء معاييره."[1] يستمر هذا الاسترجاع آخذا مساحة نصيّة طويلة تصل إلى تسعة صفحات بعدما كان قد استرجع هذ ا الحدث مقتضبا في بداية الرواية.

في رواية عابر سرير تتحرك إنفعالات السّارد إتجاه مايحدث في الحاضر، فنجده يتحاور مع زيان في العديد من القضايا وبخاصة الوطنيّة كالتصفية الجسدية للكثير من المثقفين، فتأتي مقارنات الزمن الثّوري الّذي صنعه الرجال المخلصين للوطن، والزّمن الحاضر الّذي أفسده أولئك الانتهازيون. " فالجزائر لها تقاليد في قتل مثقفيها... أوْحت فرنسا للعقيد عميروش بأن بين رجاله من يعملون مخبرين لصالح الجيش الفرنسي، فقام في يوليو 1956 بقتل ألف وثمانمائة من رجاله، فورا وُجّهت أصابع الاتهام إلى المثقفين، أمَّا القتلة الّذين إنقضّوا فكانوا رفاقهم من المجاهدين القرويين والأميين في معظمهم، والذين منذ البدء لم يغفروا لهم تميّزهم بالمعرفة، واليوم أيضا لم يتغيّر شيء كل جاهل يثأر بجهله بقتل مثقّف بعد المزايدة عليه في الإيمان والتشكيك في ولائه للوطن." [2]

من الواضح أنّ (زيان) وجد في زمن الحاضر تقاطعا مع زمن الماضي، فهو يرى أنّ دعاة الفوضى قضوا على أحلام المثقفين والمفكرين، مستشهدا في السّياق ذاته بموت كاتب ياسين واغتيال عبد الوهاب بن بولعيد ابن الشهيد مصطفى بن بولعيد، فكان لا بدّ له أن يتذكّر ما حدث إبّان الثّورة التحريريّة من تصفيات جسديّة في صفوف المجاهدين إثر خلافاتٍ في الآراء والمبادئ.

هكذا يتجلى لنا الاسترجاع التكراري مشابه في نوعيّة الحدث، وإن اختلفت الشخوص المحرّكة له مع التماثل الواضح في مكان الحدث، وهذا ما يتّضح في ردّ (زياد) على (خالد) بخصوص نشر المقابلة كشهادة عن تلك المرحلة حيث يقول بتهكّم مُرّ:

"- أيّة مرحلة؟ تلك الظروف لم تنته يا رجل، الجزائري يعيش جدلية تدمير الذات، هو مبرمج لإبادة نفسه والتنكيل بها عندما لا يجد عدوّا لينوب عنه في ذلك" [3]، فرغم تغيّر الظروف الزّمنيّة، إلاَّ أنّ المكان لا يزال يمارس ضغطا على الشّخصيات الروائيّة، ويعزز تماثل الماضي بالحاضر، بعدما يعيد تقديم الحدث وفق المقارنة بين الحاضر الذي يأخذ بعض ملامح الماضي وتشكيلاته.

---

1 - عبد الرحمن مبروك: بناء الزّمن في الرواية المعاصرة ، ص: 81.

2 - أحلام مستغانمي : عابر سرير، ص: 166.

3 - أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص: 165.

وقد تمكّن السارد من تخصيص مساحة للاسترجاع التكراري في أكثر من موضع في متن الرواية، فلمَّا كان يحكي عن استعداده للذهاب إلى معرض الرّسم وانتظاره لـ(حياة)،يرجع إلى الماضي، ليعيد تكرار هذا الحدث مرّة أخرى ولكن بطله (خالد بن طوبال) ، " كأنّما الحياة تفكّك نسيج قصّته وتعيد نسجها من جديد باستبداله بي في كلّ موقف... هكذا كان ينتظرها هو نفسه في بداية ذاكرة الجسد، عساها تأتي وتزور معرضه ثانية بمفردها، بالترقّب نفسه بنفس الإصرار واليأس والأمل. كان يروح ويجيئ داخل هذه القاعة التي قدّم فيها أوّل معرض له والتي تشهد اليوم معرضه الأخير."[1]

إنّ حالة الانتظار والشعور بالتوتر على أمل حضور (حياة) لزيارة معرض الرسم، حفّز ذاكرة (خالد) المصوّر لاسترجاع حدث مماثل، لخالد بن طوبال، ونرى أنّ القصد من هذا الاسترجاع الدلالة على استمرار الضغط النّفسي الّذي يتركه ترقّب رؤية (حياة) في روايتي ذاكرة الجسد وعابر سرير؛ لأنّ " رواية تيار الوعي تعتمد إلى حدّ كبير على الحالات السيكولوجية، ومن ثمّ يسيطر على الزّمن النّفسيّ، وهو زمن غير منتظم." [2]

وفي موقف آخر يعقد السّارد مقارنة بين الحاضر والماضي، حينما شرع في جمع أشياء "زيان" استعدادا لنقل جثمانه إلى الجزائر، عاد إلى الماضي القريب "وجدتني أستعيد ما عشته منذ سنتين بعد اغتيال عبد الحق عندما كان عليّ أن أجمع أشيائي في بيته الذي كنت أقيم فيه بين الحين والآخر في تلك الفترة التي كان فيها الصحافيون يُغيّرون عناوينهم يوميا." [3]

في هذا الاسترجاع التكراري يتجلى التشابه في جمع (خالد) لأغراض رفيقيه اللذيْن فارقا الحياة، في إيحاءٍ لنبل أخلاقه وتقديره لمعنى الصداقة، خاصة وأنّ موتهما يصادف دائما أن يكون (خالد) في ضيافة منزلهما أمّا الاختلاف في هذا الاسترجاع التكراري، فإنّه يكمن أن (خالد) كان يجمع أشياء "زيان" في منزله بباريس بعد وفاته إثر إصابته بمرض عضال ألزمه المستشفى لوقت طويل، أما حين جمع أغراض عبد الحق، فقد كان ذلك في الجزائر بعد اغتياله برصاص الإرهابيين.

لقد تمكّنت أحلام مستغانمي من تصوير أحداث الحاضر بكل ما تحمله من خصوصيات بعيدا سعن فصله عن مجريات الأحداث الماضية، فكثيرا ما تشكّلت البنية الزّمنيّة

---

1 - المصدر نفسه ، ؛ ص: 153.

2 - المصدر نفسه، ص: 83.

3 - أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص: 236.

في رواياتها من خلال خلق مساحة يتجاوز فيها الحاضر بالماضي، فتأتي المقارنة بينهما في سياق إبراز أوجه التشابه ونقاط الاختلاف بينهما، مع إلغائها للحواجز القائمة بينهما، وهذا لأنّ "الزمان بوصفه تجربة يتميّز في جوهره بالتواتر والتكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة تجعله يمتاز بازدواجية النكهة المتشكّلة من نكهة الماضي ونكهة الحاضر الّتي تبدو معقولة."[1]

ج – الاسترجاعات الجزئية

يقوم الإسترجاع الجزئي على استذكار لحظة من الماضيّ، " تظّل معزولة في تقادمها ولا يسعى في وصلها باللّحظة الحاضرة، من حيث الوظيفة لا يصح إلاّ لنقل خبر معزول إلى القارئ ضروري لفهم عنصر معين من عناصر العمل، ولا تطرح الإسترجاعات الجزئية بطبعها، أيّ مشكلة تتعلق بالموصل أو المفصل السّردي فالحكاية الاسترجاعية تقطع صراحة بحذف، وتستأنف الحكاية الأولى من حيث كانت قد توقفت بالضبط إمّا إستئنافا ضمنيا ، كما لو أن أي شيئ لم يكن قد علقها ، وإما إستئنافا صريحا يعلن الإنقطاع الحاصل "[2]

لا نكاد نعثر على هذه الاسترجاعات في روايتي زهور ونيسي من يوميات مدرسة حرّة و"لونجة والغول "، ذلك أن الروائيّة ركّزت على الأحداث الروائيّة الأساسيّة و بالتالي كانت غايتها أن توصل المحكي الأوّل إلى النهاية الّتي تتوخاها حسب رؤيتها الفنيّة، ويبدو أن هذا الأمر أغناها عن الرجوع إلى الماضي لاسترجاع أحداث معزولة عن المحكيّ الأصليّ.

أمّا إذا انتقلنا إلى الخطابات الروائيّة محل الدراسة، فإنّنا نجد أنّ أحلام مستغانمي قد إستغلت هذه التقنية الإسترجاعية في العديد من المقاطع السردية في ثلاثية حتى أنها شكلت ظاهرة بارزة ومعرفة منحى إشتغال هذه الإسترجاعات الجزئية في منظومة الحكي، يمكن الاستدلال ببعض السياقات الحكائية .

في أحد المقاطع الحوارية الّتي وظّفتها الروائية أحلام مستغانمي أثناء زيارات "حياة" المتكررة لمعرض (خالد بن طوبال)، تكشف البطلة عن زيارة جدتها (الزهرة) ووالدتها لأضرحة الأولياء الصالحين ، قطعت هذا المحكي لتعرض إسترجاعا جزئيا عن مزار (سيدي عمر الفاياش)، "ذلك الوليّ الذي كان يعيش عاريا تماما من كلّ شيء... ما جعل السلطات التونسية تقوم بربط قدمه إلى سلسال حديدي حتى لا يغادر البيت عاريا كما تعوّد أن يفعل... وهكذا كان يعيش مقيّدا يدور ويصرخ وسط غرفة فارغة. "[3]

---

1 - أحمد مرشد: البنية والدلالة، ص: 257.

2 - جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، ص : 71، 72.

3 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص : 126

هذا الإسترجاع الجزئي، ينقل خبرا جزئيا يتمثّل في زيارة النساء للأولياء الصالحين، وهو حدث معزولٌ عن مسار الأحداث ومحتواها، يمكن حذفه ولن يؤثّر في مضمون الحكاية، غير أن هذا لا يمنع من تأكيدنا لأهميته في تجسيد رؤية الكاتبة اتجاه بعض الأعراف المتوارثة مثل التنقّل إلى الأضرحة والمزارات للتضرع والتبرّك. وبفضله يمكن للملتقي أن يأخذ صورة عن نمط تفكير (والدة حياة و أمّا الزهرة جدتها) ويلتمس ملامح لشخصيتهما .

وهذه السّاردة العليمة في رواية إكتشاف الشهوة " قصدت la coupole مساءا عند حدود الساعة السادسة، يستوقفها تاريخ السادس من شباط، لتروي استرجاعا جزئيا " ففي مثل هذا اليوم سنة 1928 التقت " إيلزا تريولي " و "لويس أراغون " للمرة الأولى هنا على هذه الشرفة... إليزا غادرت قبل أراغون باثنتي عشرة سنة وكان صعبا عليه أن يعيش بدونها فدفنها في باحة الطاحونة القديمة التي حوّلها إلى بيت و أهداها لها، دفنها قرب قلبه ووضع قرب قبرها مسجّلا تتبعث منه موسيقى (باخ) ليل نهار. كان قد وعدها أن يحيطها بالموسيقى إذاما ماتت قبله، (باخ) لم يتوقّف إلى اليوم عن العزف "[1]

نعاين بجلاء عبر المحكي المسترجع الذي يعرض حدثا لا يمتّ بالصلة لمضامين الرواية، فنلفيه يعرض خبرا معزولا، فالبطلة (باني) عند التقائها بصديقها اللبناني " إيس " استوحت من تاريخ اللقاء مشهدا من حياة أراغون و إليزا لتصويرها أنّ حالتها تشبه الحالة المسترجعة، غير أنه من الواضح أن لا علاقة له بالمحكي؛ فيمكن حذفه دون أن يحدث ذلك فجوة تخيل بمسار الحكي ومع ذلك فإنّ هذا المقطع الإسترجاعي الجزئي يساعد على تأويل الأحداث؛ وتفسير طبيعة العلاقة التي جمعت البطلة بصديقها (إليس) كما أن السّاردة إتخذت منه برغبتها في إخلاص (أيس) لها فكان هذا الاسترجاع آداة لمواصلة المحكي الأول من حديث توفق .

إنّ السّاردة في رواية فوضى الحواس توقف المحكي الأوّل عند ذهابها إلى المقهى وطلبها من النادل فنجان قهوة، لتفسح المجال إلى استرجاع جزئيّ تحكيه صديقتها " تلك الحادثة الّتي روتها لي صديقة صحافيّة كانت موجودة في السبعينات في نزل فخم بالعاصمة مع وفد من الصحافيين الأجانب، وبعد انتظار طويل وبعد أن يئست من إحضار طلباتها، استدعت المادل وقالت له على طرقة الشرقيين:

ـ نحن ننتظر منذ نصف ساعة، عليك أن تولينا اهتماما خاصا، إننا ضيوف لدى الرئاسة!

ولكنه ردّ عليها بطريقة لا يتقنها غير الجزائريين:

---

1 - فضيلة الفاروق : اكتشاف الشهوة ، ص : 37 .

ـ ما دمت ضيفة عند الرئاسة... روحي عند بن جديد "يْسرْبيلَك"، ومضى ليتركها مذهولة."[1]

يتضح من هذا الاسترجاع أنّه يقدم لحظات من الماضي، ولكنَّها تعود إلى ما قبل بداية أحداث الرواية، ولا علاقة للشخوص الروائية به، ولخذا فإنه يحافظ على استقلاليته، فيمكن حذفه من غير أن شعر القارئ بخلل على مستوى الحكي، إلا أن هذا الاستذكار وضّح للقارئ وجهة نظر البطلة الساردة اتجاه النادل فقد فكرت أن تطلب منه إحظار سكرية ولكنها عدلت عن هذا بعدما سردت خبرا معزولا ينقل مسترجعا جزئيا، لتستأنف الحكاية من حيث النقطة الّتي توقّف عندها.

كما أنّ السّارد في رواية عابر سرير، استعان بعديد السياقات الحكائية الّتي تعتمد على الاسترجاع الجزئي، من ذلك تذكّره للرّجل العسكريّ زوج (حياة)، عندما استوقفه رقص (مراد) على أنغام أغنية قسنطينية " لا أدري كيف أعادني رقصه، إلى زوجها الّذي شاهدته مرة على التلفزيون أثناء نقل حفل مباشر، كان بهيئة من يدّعي الوقار يرتدي مهابته العسكرية، جالسا في الصفوف الأمامية مع أولئك الذين هم أهم من أن يطربوا مكتفين عندما تلتهب القاعة بصوت الفرقاني مردّدا (أليف ياسلطاني والهجر كواني) بجهد التواضع والتكرّم على المغنّي بتصفيق رصين خشية أن تتناثر على أكتافهم نجومهم المثبّتة بغراء هيبتهم الزائفة! أشفقت عليه، إنّ رجلا لا ينتفض منتصبا في حضرة الطرب، هو حتما فاقد للقدرة على الارتعاش في حضرة النشوة.! "[2]

يأتي هذا الاسترجاع المجتزأ من الماضي منعزلا حيث أنّ أحداث الرواية تلته ولا تتضمنه، لذا فإنّ السّارد لو لم يعرضه فإنه لن يحدث اختلالا، وبالتالي يمكن الاستغناء عنه، غير أنّه قدّم للمتلقي صورة عامة عن الجانب العاطفي من حياة العسكري زوج (حياة)، فتمكّن المتلقّي من تلمّس الصرامة والمهابة الّتي يحرص الضابط العسكري على التزامها أينما حلّ. ومع ذلك ظلّ هذا الاسترجاع الجزئي محافظا على استقلاليته وانفصاله على مستوى الحكاية، وأدى دوره في تكسير خطية السرد ليجد السارد نفسه في نهاية هذا الاستذكار مجبَرا على الاستئناف ضمنيا من نقطة توقفه دون أن يحدث نشازا يربك المتلقي." كان مراد أثناء ذلك يزداد وسامة كلّما ازداد

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص:69

2 - أحلام مستغانمي: عابر سرير،ص: 129.

وقع الدفوف."[1] وبهذا فإنّ انسياب الحكيّ بين المحكيّ الأول والمحكيّ المسترجع جزئياً تساهم في أحداث انسجام بين فقرات الرواية، وبالتّالي شكّل نسقا متلاحم الأطراف.

أمّا (خالدة) السّاردة في رواية تاء الخجل، فإنّها تتعاطف مع الفتيات ضحايا الإرهاب؛ و(يمينة) كانت إحدى اللواتي تمكّنَّ من الهرب وأُدخلت إلى المستشفى لتعالج فيه. ولكنّها لا تلتزم زمن الحكي الأول، بل استخدمت بعض الاسترجاعات الجزئية، نسوق منها المثال الآتي:" الأسوأ في تلك الأيام كانت حكاية (ريمة نجار) طفلة في الثامنة رمت نفسها من جسر سيدي مسيد... اكتشفت أنّ الوالد هو الّذي رمى بابنته من على الجسر، نسي النّاس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة... اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب وقصير، يقطن بالحي نفسه وله دكان صغير يبيع فيه الحلوى والبسكويت... وقد جاءت توابع القضية مضحكة ، حُكم على الأحدب بعشر سنوات سجنا بسبب حنكة محاميه." [2]

لقد استغرق هذا المقطع الاسترجاعي فقرتين من مساحة الرواية بعدما أوقفت السّاردة الحكي عند اعتزال صديقتها (كنزة) للمسرح بسبب نظرة الناس لها ولفنّها. شعور ها بالأسى والحسرة على حالة "كنزة" جعلها تذكر حكايةً أسوأ منها، والظاهر أنّ الانفصال بين المحكي الأوَّل والمحكيّ المسترجع الّذي يحافظ على استقلاليته الّتي تخول حذفه دون أن يختلّ مضمون الحكيّ، لم يمنع الساردة من استغلال الاسترجاع الجزئي لتزويد المتلقي بمعلومات وحقائق من شأنها بلورة البنية الدلاليّة للخطاب الروائيّ،وعلى هذا الأساس فإنّ فضيلة الفاروق وعبر السّاردة عرضت البنية الزمنية الاسترجاعية بانسيابية، فلا يكاد القارئ يشعر بنشاز، وهذا يؤكّد ـ بلا شكّ ـ قدرتها على استخدام المفارقة الزمنية على شكل الاسترجاع الّذي أضفى على الخطاب الروائيّ قيمة جماليّة أكسبته رونقا فنّيا يلتمسه المتلقّي بعد فعل القراءة .

فمن خلال تلمّس مظاهر اشتغال هذا النوع من الاسترجاعات الداخل حكائية، يتجلّى لنا بوضوح قدرتها على إضاءة اللحظات الماضيّة التي تمكّن القارئ من كسر رتابة السرد والخروج عن المعهود الذي قد يُحدث بعض الملل، لهذا فإنّ الاسترجاع الجزئي وإن حافظ على استقلاليته ظاهريّا إلا أنّه يلتحم مع المحكي الأوّل في تكوين الرؤية الفنيّة للسّارد، الأمر الّذي يساهم في توالد حكايات تنحرف بتفاصيلها عن الزمن الروائي لتحدث تنوّعا أكسب النّصوص الروائية صبغة جماليّة.

---

1 - المصدر نفسه ،ص: 130

2 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص:39- 40.

يبدو أنّ استخدام الاسترجاعات الداخل حكائية بأشكالها المختلفة لم تكن الوحيدة الّتي استرعت انتباه الروائيات في خطاباتها الروائية محلّ الدراسة، إنَّما ثمَّة استغلال للاسترجاعات المرجعيّة بشكل مكثّف، وبخاصة في أعمال أحلام مستغانمي و ياسمينة صالح الروائية؛ إذ يُحيلنا السرد في عديد المرّات إلى أقوال المشاهير وكثيرا ما تطالعنا بمواقف حياتية لهم فرضّها السياق الحكائي، فحينما أراد (خالد بن طوبال) في رواية "ذاكرة الجسد" أن يبرّر لـ "حياة" أسباب رسمه الدائم للجسور، استحضر شخصيات مشابهة "لأننا لا نرسم بالضرورة ما نرى وإنما ما رأيناه يوما ونخاف ألا نراه بعد ذلك أبدا، وهكذا قضى (دولاكروا) عمره في رسم مدن مغربية لم يسكنها سوى أيام، وقضى(أطلان) عمره في رسم مدينة واحدة هي قسنطينة."[1]

يجد (خالد) في أعمال "دولاكروا"، و"أطلان" الفنيّة ما يتقاطع مع لوحاته التشكيليّة فكلّ واحد منهم يرسم ما يعلق في ذهنه، ويترجم مشاعره اتجاه الأمكنة الّتي تأخذ حيّزا كبيرا من اهتمامه، والواضح أنّ زمن هذه الاسترجاعات المرجعيّة يخرج عن حدود زمن السّرد للمحكي الأوّل ولكنّها حفزت الذاكرة، كونها تلميحات ترجع إلى الماضي الخاص بشخصيات مشهورة على الصعيد الأدبيّ، السياسي والاجتماعي وغيرها.

لم يتوقّف توظيف الاسترجاعات المرجعية في ذاكرة الجسد على شخصيات غربيّة، بل نلفي الروائية تستعين ببعض المقولات لمفكّرين وأدباءَ عرب، من ذلك عرضها على لسان "خالد" مطلع من قصيدة أنشودة المطر للشّاعر العراقي بدر شاكر السياب:

" عيناكِ غَابتا نخيلٍ ساعَةَ السَّحر

أو شُرفتان راح ينْأى عنهُما القمَر" [2]

تأكيدا لاعتزازه باللّغة العربيّة وتذوّقه للشّعر العربيّ، فكثيرا ما فاجأ (حياة) أثناء حديثهما ببيت شعرٍ أو مقولة ما باللغّة العربيّة.

وفي سياق آخر، يعرض السارد بعض الجوانب من شخصية الشّهيد(سي الطاهر)، فقد كان يعرف متى يبتسم ومتى يغضب، وليدعم هذا الوصف تستحضر الروائية مستغانمي على لسانه عبارات مأخوذة بتواطؤ شعريّ من روايتي مالك حداد سأهبك غزالة و رصيف الأزهار لم يعد يجيب ، " إن الابتسامات فواصل ونقاط انقطاع... وقليل من الناس أولئك الّذين مازالوا يتقنون وضع الفواصل والنقط في كلامهم." [3]ويبدو التعالق النّصي بين مستغانمي ومالك حداد حيث

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 183.

2 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص:181.

3 - المصدر نفسه، ص:35.

استلهمت من عمل شخصية البطل وتحديدا اسمه وبعض ميزاته، ولعلّها بمثل هذا الاسترجاع المرجعي تحيل المتلقّي إلى أعمال مالك حداد الروائيّة.

ولكي تكتمل صورة الاسترجاعات المرجعيّة في رواية ذاكرة الجسد، نعرض بإيجاز نموذجين آخريْن يمتازان بنسج وشائج الصّلة بين سرّ رسم (خالد) للجسور وعشقه لقسنطينة من جهة، ومحبّته لـ"حياة" من جهة ثانية وأولهما نقتبسه من حديث (خالد)عن الجسور "فزياد في النهاية لم يكن يعرف كلّ ثنايا ذاكرتين ولم يكن زار تلك المدينة الّتي تعرف وحدها سرّ الجسور.! " تذكرت حين ذاك رسّاما يابانيا معاصرا، قرأت أنه قضى عدة سنوات وهو لا يرسم سوى الأعشاب، وعندما سُئل مرّة لماذا الأعشاب دائما... قال: يوم رسمت العشب فهمت الحقل ويوم فهمت الحقل أدركتُ سرّ العالَم... وكان على حقّ، لكلّ مفتاحه الذي يفتح به لغز العالَم... عالَمُهُ. همنغواي فهم العالم يوم فهم البحر، وألبرتو مورافيا يوم فهم الرغبة والحلاّج يوم فهم اللّه... وفان غوغ... تراه فهم حقارة العالم وساديته، عندما كان يجلس محموما معصوب الرأس أمام تلك النافذة التي لم يكن يرى منها... غير حقول عبّاد الشمس الشاسعة، فلا يملك أمام إرهاقه ومرضه إلا أن يرسم أكثر من لوحة للمنظر نفسه."[1]

يعدّ هذا الاسترجاع المرجعي بمثابة الشهادة على ثقافة السّارد "خالد بن طوبال"، ومن خلاله الروائيّة أحلام مستغانمي، حيث تمكّن من استحضار شخصيات فنية في مواقفَ تخدم الحوار الذي دار بينه و"حياة" لإقناعها بوجهة نظره عن اختياره لرمز الجسور المتكرّر في لوحاته الفنية.

أمّا النموذج الآخر لهذا النوع من الاسترجاعات، فنجده عن مقارنته لرسوماته بأشعار صديقه "زياد خليل" وأيهما حاز على إعجاب "حياة"، " ألم يحب سلفادور دالي وبول إيلوار المرأة نفسها، وعبثا راح بول إيلوار يكتب لها أجمل الرسائل... وأروع الأشعار... ليستعيدها من دالي الّذي خطفها منه ولكنها فضّلت جنون دالي المجهول آنذاك... على قوافي بول إيلوار، وظلت حتى موتها منحازة لريشة دالي الذي تزوجها أكثر من مرة بأكثر من طقوس، ولم يرسم امرأة غيرها طوال حياته." [2]

ما يلاحظ على هذا المقطع الاسترجاعي المرجعي، أنّ السّارد قام باستعراض شخصيات فنيّة مشهورة ولأفهمّ الأحداث في حياتها، معتمدا في ذلك على ذاكرته في استحضار الماضي الذي

1 - المصدر نفسه، ص: 239.

2 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص:251.

يجد في حيثياته من يخوله للمقارنة بين لحظتين، تكون لحظة في الزمن الماضيّ وأخرى في الزّمن الحاضر محدّدا بذلك أوجه الاختلاف والاتفاق.

فالسّارد (خالد بن طوبال) حين حاول كتابة رسائل يعبر فيها عن مقدار حبّه لـ(حياة) وتعلّقه بها ومدى شوقه لها بعدما سافر إلى غرناطة، لم يجد صورة مشابهة لحالته إلاّ قصّة "بول إيلوار" الّذي خلّف أجمل رسائل حب لامرأة لم تكن له يوما، وكأنه يريد أن يؤكّد أن رسوماته لم تؤثر بجمالها على قلب "حياة" مثلما فعلت لوحات "سلفادور دالي" بمحبوبة (إيلوار).

لقد ضمّنت أحلام مستغانمي ـ مرة أخرى ـ رواية فوضى الحواس عديد الأقوال المأثورة لشخصيات تاريخية معروفة ، ففي سياق حوار "حياة" مع الصِّحفي، يجيبها عن مستواه المادي الميسور، مستشهدًا ببيت شعريّ للإمام الشافعي:

" غنيٌّ بلا مالٍ عن النّاس كلّهم وليس الغنى إلاّ عن الشيء لا به."[1]

وفي سياق حكائيّ آخر حينما كانت الساردة تتأهب للخروج لتشييع جنازة "عبد الحق"، تذكّرت موقفا مماثلا لكليوباترا " الّتي وضعت كلّ زينتها وتعطّرت وارتدت استعدادا لموتها ذلك الثّوب الّذي رآها فيه أنطونيو لأوّل مرّة كي يتعرّف عليها هناك..حيث سيلتقيان بين ملايين البشر." [2]

في رواية عابر سرير تكثر الاسترجاعات المرجعية التي تحيلنا إلى أقوال المشاهير من ذلك ما حدث في " مارس 1942 ، فقد سجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين بول فرلين،بعد أن تعذّر عليه وهو الفقير المشرّد شراؤها، وعندما سئل أثناء التحقيق : أتعرف ثمن هذه النسخة التي سرقتها ؟ أجاب "جنيه" الذي لم يكن قد أصبح بعد أحد المشاهير الأدب الفرنسيّ المعاصر: لا... بل أعرف قيمتها " [3]

يرجع السّارد إلى هذا الحدث المرجعي المقتضب كونه يتقاطع مع أبرز حدث قامت عليه الرواية، حيث كان فوزه بجائزة أحسن صورة صحفية بمثابة المفاجأة، فهو لم يكن يعلم سعر تلك الصورة الملتقطة في إحدى حوادث الاغتيال في الجزائر، ولكن الأكيد أنّه يعرف قيمتها الفنيّة من جهة، والتاريخية و الاجتماعية من جهة أخرى، فعادة ما تكون صور الحروب تخليد

---

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحوا
س، ص:221.

2 - المصدر نفسه، ص: 357.

3 - أحلام مستغانمي :عابر سرير : ص:27

للحوادث الّتي يحفظها التاريخ، من هنا تبرز قيمة هذا الاسترجاع المرجعي الّذي يأتي ليرسخ الفكرة في ذهن المتلقي.

يُصوِّر السّارد لحظات التقاطه للصورة بموقف مماثل لمصوِّر أمريكيّ يقول: " كيف تريدنا أن نضبط العدسة وعيوننا مليئة بالدموع.؟"[1] فهو يتذكّر حالة الفزع والحذر التي انتابته ساعة حضوره إلى المجزرة الإرهابية وهو يرى ذلك الطفل البائس جالسا مذهولا، لا يتحرك ساكنا اتجاه ما يحدث حوله، وبذلك فهو يتساءل هل يمكنه أن يلتقط الصورة بالدّقة المطلوبة والدموع قد تجمّدت في عينيه .

ولم يقتصر استحضار السّارد (خالد) لأقوال المشاهير في الغرب،بل نجده يُضمِّن السياق الحكائي بعض الأقوال لشخصيات عربية، فقد وجد أن بيت الشاعر العذريّ عمر بن أبي ربيعة:

" أُقلِّب طرفي في السّماء لعلَّه يوافق طرفي طرفها حين تنظر "[2]

يترجم مشاعره الملتهبة وشوقه الجارف، ولوعة فراقه لمحبوبته (حياة) الّتي كانت تنزل بمسكنها الصيفي على مقربة من محمية مازافران الّتي كانت تأوي الصحفيين المهدّدين .

ولا نكاد نغادر رواية عابر سرير حتّى تعود بنا الروائية مستغانمي من خلال السّارد إلى قصّة سالفادور دالي التي ـ سبق و أشرنا إليها ـ على اعتبارها استرجاع مرجعي في رواية فوضى الحواس ولكنّه هنا يصرف القارئ إلى مشهد خاص من القصة. "فقد أحب سالفادور دالي gala وقرّر خطفها من زوجها الشاعر جول إيلوار لحظة رؤيته ظهرها العريّ في البحر صيف 1949. " لقد كانت مناسبة اقتناء خالد المصوّر للفستان الأسود لأجل حياة المرأة الّتي أحبّ ، كفيلة لاستعادة الاسترجاع المرجعي السابق .

وإجمالاً للقول عن الاسترجاعات المرجعية عند أحلام مستغانمي، والّتي شكّل حضورها المكثّف في ثلاثيتها ظاهرة فنيّة نالت استحسان القارئ، لأنّها لم تحدث نشازاً في مسار الحكي الأوَّل، وحققت غايات فنية وأثرت الخطابات الروائيّة وساهمت في تنوع تشكلا البنية الزمنيّة.

وياسمينة صالح استغلت هي الأخرى إمكاناتها في توظيف الاسترجاعات المرجعيّة وإن كانت قليلة مقارنة باستعمال "مستغانمي" لها، ومع ذلك نسوق هذه العبارة الّتي استعارها السارد من "غابريال غارسيا ماركيز " لنتعلّم الكلام بلا إهانات ولنبذل جهدا كي يحترم أحدنا الآخر

1 - المصدر نفسه ، ص : 33

2 - المصدر نفسه ، ص : 70

لأننا سنفترق في الأخير."[1] فقد وجد فيها وجه الحقيقة التي لا بدّ لكلِّ جزائري أن يلتزم العمل بها حتّى يتمكّن الجميع من مجابهة الفُرقَة التي عصفت بالبلاد فترة التسعينيات من القرن الماضي.

لقد رأينا، ونحن نتفحّص بنية الاسترجاع ضمن تشكّل البنية الزّمنيّة في الخطاب الروائيّ النسائي الجزائري أنّها نالت عناية كبيرة واهتماما بالغاً، فجاء توظيف الذاكرة كأداة تستثمر مخزونها وتعرضه في انسيابية تكسر الحدود الزمنيّة المعروفة، ناقلاً إيانا إلى الماضي بمداه البعيد أو إلى المدى القريب في لحظة تأملية واحدة، وهكذا نلمسه في رواية "بحر الصمت"، حيث أنّ الروائيّة قامت بتمديد زمن الحكاية في مقابل قِصر زمن الخطاب، والّذي تدور أحداثه في ليلة واحدة. وقد تمكّن السارد - ببراعة - من استعادة أحداث الماضي عن طريق تقنية الاسترجاع بأشكالها المتنوّعة لأنّ " التملّص من الزمن الحاضر والعودة إلى الزمن الماضي كإشارة خفيّة من الذات إلى اعتناقها لبطولات الماضي وأمجاده أو لمآسيه وآلامه."[2] وهكذا كان للماضي ضرورة لإفادة السّرد بالمفارقات أمّا على مستوى حركة السرد فإن الاسترجاعات ساهمت في سدّ الفجوات الحكائيّة عبر العودة المتواترة للماضي، وبذلك تمّت خلخلة المسار التقليدي للسّرد، ومنحت الحكيّ حيوية تثير الانتباه وكان لكل روائية طريقة في استغلال تخوم الذاكرة حسب ما يقتضيه السياق الحكائي والرؤية الفنية.

2- بنية الاستباق (الاستشراف):

يمثّل الاستباق، الشّق الثّاني من المفارقات الزّمنيّة،وقد اصطلح عليه جيرار جينيت (الاستشراف)" [3] وهو يقابل نقيضه الاسترجاع، فيه يتجاوز السّرد النقطة الّتي وصل إليها الخطاب إلى أحداث سابقة عن أوانها، "أي القفز على فترة ما من زمن القصة، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرواية." [4] لهذا يأتي الإبلاغ عما سيحدث ليثير انتباه المتلقي ويشدّه إلى متابعة مجريات الأحداث وتطوراتها.

غير أنّ جيرار جينيت في دراسته للاستباقات الزّمنيّة وجد أنها " أقلّ تواترا من الاسترجاعات وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل؛ هذا مع أنّ الملاحم الثلاث الكبرى القديمة، وهي الإلياذة والأوديسة والإلياذة تبتدئ كلها بنوع من المجمل الاستشرافي."[5] ولكن

---

1 - ياسمينة صالح : وطن من زجاج، ص:24.

2 - محمد بشير بويجرة: بنية الزّمن في الخطاب الرّوائي الجزائريّ (1970- 1986)، ص:109- 110.

3 - جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص: 76.

4 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 132.

5 - جيرار جينيت: خطاب الحكاية ،ص:76.

الحكي التقليدي يرتكز في الأساس على التشويق والمباغتة مع حضور عنصر المفاجأة، حيث يعمد الراوي إلى إخفاء بعض الأحداث وأسرار الشخصيات ليشدّ القارئ لمتابعة التطورات. هذه المبادئ لا تتلاءم مع الاستباق في الرواية الجديدة، كونه يُعنى بفتح نوافذ على المستقبل يتعرّف المتلقّي من خلالها على القوى الخفية التي تُحرّك الأحداث، والأسباب المفسّرة لردود أفعال الشخصيات، الأمر الّذي يجعله يشعر بأن الأحداث التي ستعرض لم تأتِ من قبيل الصدفة أو المفاجأة، وإنما وُجدت نتيجة لعلاقات سببية وبالتالي فإنه يتوهم حدوثها فعلا، وإن كان السرد الاستشرافي يقدم معلومات " لا تتصف باليقينية إن لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل الاستشراف شكلا من أشكال الانتظار."[1]

يعتمد الاستشراف في تمهيده للآتي وتلميحه للمستقبل على ضمير المتكلم، " وذلك بسبب طابعها الاستعبادي المصرّح به بالذات، والذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن، لأنّ هذه التلميحات تُشكّل جزءا من دوره نوعا ما." [2]فالمتكلّم دون غيره من الضمائر له القدرة على الظفر بوظيفة القيام بالتطلعات اتجاه المستقبل، والتنبّؤ بما يمكن حدوثه كونه عليم بما سبق وما سيقع من أحداث.

يبدو أنّ الاستشراف يضفي على السّرد حالات من التوقع والترقّب والتطلع من خلال الومضات المستقبليّة الّتي يبثها السّارد بين الفينة والأخرى، وإن كان حضوره الكميّ قليل مقارنة بالاسترجاع على مستوى الرواية الكلاسيكية، فإنّنا برصدنا لوجوده في الخطابات الروائيّة النسائيّة الجزائريّة المدروسة يحيلنا إلى الملاحظة نفسِها، كون الاستباق أقل ورودا من الاسترجاع بمختلف أنواعه، وذلك لطبيعة هذه النّصوص الّتي تعتمد كثيرا على أحداث الزّمن الماضيّ.

نحاول معاينة نماذج مختلفة لهذه الاستباقات ـ على قلّتها ـ للوقوف على كيفية اشتغالها داخل البنية الزمنيّة، والكشف عن مدى مساهمتها في رسم حركة سرد لها خصوصية بحسب الوظائف والأدوار المسندة إليها.

2- 1- بنية الاستباق التمهيديّ:

يعمل السّارد على استخدام الاستباق التمهيدي بتوطئة لأحداث آتية، وبإشارات وتلميحات لشخوص روائيّة لم يحن الوقت لدخولها إلى عالم السّرد بشكل يتيح للقارئ العيش للحظات في حالة ترّقب وتطلع لم سيقع، تبعا للومضات الاستشراقية والّتي تأخذ صورة سريعة وخاطفة.

---

1 - حسن بحراوي: المرجع السابق ، ص: 132- 133.

2 - جيرار جينيت: المرجع السابق ، ص: 76.

في رواية لونجة والغول تقوم السّاردة بطلة العمل، (مليكة) بطرح تساؤلات عمّا يدور حولها مستفسرة عن أشياء مجهولة، وبالتّالي تمكنت من رسم صورة مبدئيّة عن واقعها، ووضعت القارئ في جوّ الرواية فتزداد لهفته لمعرفة المزيد كلّما تقدم زمن السرد.

نواة هذا الاستباق نراها في بداية لونجة والغول، حيث نجدها تتألم في صمت من الوضعية المزريّة الّتي تعيشها وأسرتها، متسائلة"لماذا وجد الفقر؟ ألامتحان بعض البشر واختبار قدرتهم على الصّبر؟ وفي هذه الحالة لماذا يختبر البعض الآخر؟ كان من الأفضل ألا نضع الغنى بجانب الفقر ولكن كيف تتميز الأشياء ليس بأضدادها؟ لماذا خلق الناس كذلك فريق غني والآخر فقير وكلاهما يملك عقلا وسواعد ومروءة؟"[1]

هذه الأسئلة والتي جالت في خاطر مليكة، جعلت القارئ يتقرب منها، ويتعرف عليها،وتتكون لديه فكرة عن وضعها الاجتماعي ومستواها المعيشي، ولعل هذا ما يثير في نفسه رغبة في اكتشاف ما ستسفر عنه الأحداث المتعاقبة.

مثل هذا الاستباق التمهيدي يتكرر مرة أخرى، حينما تتساءل (مليكة) عن مصير زوجها وأخيها رشيد الذي لا تعرف عنه يشأ منذ غادر منزل العائلة "هاهو أخوك قد مر عليه أكثر من عام ونصف، ولم تسمعوا عنه شيئا؟ هل هو حي؟ أم هو في عداد الأموات؟ هل هو ضائع في أحد السجون؟ هل هو في واد أو جبل أو قرية أو مدينة لا يعرفون شيئا حتّى الآن". [2]

إشكاليات كثيرة تراود ذهن مليكة، تحاول أن تجد لها إجابات مسبقة، وقد سيطر عليها القلق والحيرة، تتطلع إلى الآتي علّها تجد جوابا يشفي ظمأها للحقيقة،فهي تعيش في حالة انتظار ووجدت في هذه الأسئلة وسيلة تتلمس بها طريقا لمستقبل مجهول، وبهذا الاستباق تكون الروائيّة قد أدخلت القارئ عالم الرواية وشارك البطلة مليكة حيرتها.

وعلى بعد حوالي عشرون صفحة عشرون من الاستباق التمهيدي السابق تحضر (خالتي البهجة) إلى بيت مليكة، لتخبرها نبأ استشهاد زوجها أحمد"...إن الرجال متألمون من ذلك، إن هؤلاء الناس لا يعيدون الكلمة مرتين، إن ذلك حصل مباشرة بعد مغادرته البيت بشهر واحد في أول معركة شارك فيها... مات، وشبع موتا هكذا، إذن تخلى عني". [3]

1- زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، رواية لونجة والغول، ص:387- 388.

2 - المصدر نفسه ، ص:449.

3 - زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، رواية لونجة والغول ، ص: 474.

يتبين لنا أن الأسئلة الاستشرافية الّتي طرحتها (مليكة) على نفسها، وجدت جوابا لها، وبالّتالي فإنّ الاستباق الزّمني للحدث، مكن القارئ من الإطلاع على الوقائع من دون أن يحدث ذلك خللا في نظام السرد، فلا يشعر بأن هناك فجوات في الحكي.

نبقى مع مدونة زهور ونيسي الروائية، فنلفيها تعتمد في رواية من يوميات مدرسة حرّة على استباق تمهيدي مع بداية كلّ فصل ـ تقريبا ـ من خلال العناوين المخصصة للترميز إلى الأحداث المستقبلية، وبهذا فإن السّاردة أبعدت الملل والرتابة عن المتلقي، وشوقته لمتابعة الآتي، ولتوضيح ذلك يمكن الاستئناس بالسياق الحكائي التالي"الفصل السادس ونجح الإضراب جانفي 1957"[1] إنّ القارئ وهو يقرأ هذه العبارة يتنبأ بنتيجة الإضراب الذي تذهب الساردة إلى تحديد ظروف قيامه وأسباب اللجوء إليه وتصوير استعداد الأهالي الوطنيين له، وسرد تفاصيله، لتخلص في الأخير إلى تأكيد الاستشراف الذي بدأت منه"عشرات من المناضلين، والفدائيين استشهدوا، أو قبض عليهم ولم يعثر على جثثهم، في أي مكان... لكن الإضراب نجح... وتأسست الحكومة الجزائرية" [2] فلّما تواصل الحكي تأكد القارئ من صحة الاستباق التمهيدي الّذي وطئت به الساردة في مستهل الفصل.

وأحلام مستغانمي ـ هي الأخرى ـ لجأت إلى هذا النوع من الاستباقات في ثلاثيتها، على شكل توقعات وتخمينات يعرضها السارد استنادا على معطيات المواقف التي تصنعها الشخصيات الروائية تمهيد لما سيجري لاحقا، ويمكن التمثيل لذلك بعدد من السياقات الحكائية.

نجد السّارد خالد في رواية ذاكرة الجسد يعمل جاهدا لربط تاريخ شروعه في تأليف كتابه بذكرى اندلاع الثّورة التحريرية"فهل يمكن لي ألا أختار تاريخا كذلك لأبدأ به هذا الكتاب" [3] ويجد الفرصة مواتية لعرض تخميناته، والتطلع لما سيحدث غدا ـ عادة ـ من احتفالات، وتكريمات للمجاهدين، وندوات تاريخية بالمناسبة، ولكن العكس ما سيحصل:"سيكون الغد يوما للحزن مدفوع الأجر مسبقا، لن يكون هناك من استعراض عسكريّ، ولا من استقبالات، ولا من تبادل تهاني رسمية... سيكتفون بتبادل التّهم... ونكتفي بزيارة المقابر." [4]

---

1 - المصدر نفسه ، ص:259.

2 - زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، رواية من يوميات مدرسة حرّة، ص:263_264،

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:29.

4 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص:29.

من الواضح أن السّارد يشعر بمرارة الواقع المعاش لذا فإنّه يرتكز عليه كأرضية تمهيدية لاستباق زمني اتجاه المستقبل في تنبوء تسيطر عليه نظرة تشاؤمية، ونسوق استشرافا تمهيدياً آخر من الرواية نفسها، فخالد عند لقائه بحياة يطلع القارئ على أهمية ذلك اليوم من نيسان 1981 فيترقب تفاصيله، خاصة بعدما يضع دائرة حول تاريخ ذلك اليوم تميزا له عن باقي الأيّام"سيكون منعطفا للذاكرة، كأنه سيكون ميلادي الآخر على يديك"[1]

إنّ الكاتبة مستغانمي وجدت في الاستباق التمهيدي مساحة لتقديم بعض الجوانب الخفيّة عن الشّخصية الروائيّة، ففي رواية"فوضى الحواس" تصّر السّاردة البطلة على استغلال عنصر المفاجأة؛ فحين تستبق الحاضر الروائيّ وتستشرف المستقبل على سبيل التوقع، فإنّها تريد أن تمهد للحدث، ومثل هذا وقع عند دخولها إلى المقهى تبحث عن عبد الحق" إنّها حتماً حاستي الكتابيّة السادسة، تلك الّتي لا تخطئ، والّتي تعدني اليوم بمفاجأة ما". [2]

لقد استغلت السّاردة حالة الخوف والذّعر الّذي تعيشه، وهي تترقب برعب وحزن شديدين مفاجأة دنيئة بعدما صارت تتوقع من الموت كلّ شيء،وبهذا تكون وفقت إلى حدٍ كبير في تشويق القارئ لمعرفة ما ستسفر عنه الأحداث، وبالتّالي تحقق التخمين وكان اغتيال عبد الحق مشهد مأساوي انتهى به العمل الروائي، فعلى بعد حوالي صفحتين من استشراف الساردة وتخمينها " هذا الصباح كانت الجريدة التي لم أشترها تنقل لي الموت... فالبارحة فتح ذلك الحوت فكيّه، وابتلع لوجبته المسائية من جملة من ابتلع عبد الحق!!". [3]

لقد مكننا هذا المقطع السّردي الّذي يختصر في زمن الحاضر من الكشف عن المفاجأة الّتي حدثت لها(الساردة) وتحول المحتمل في نظر القارئ إلى حقيقة واقعة ومعاشة. الراوي في رواية عابر سرير يستعين الاستباق التمهيدي في بداية الرواية، ويأتي خارجا عن تفاصيل الأحداث ولكنّه ينبه القارئ لما سيحدث، فالكاتبة لم تختر مقولة إميل زولا اعتباطا، وإنّما وجدت فيه توطئة لما ستقدمه لاحقا"عابرة سبيل هي الحقيقة ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها" [4]، هذه الكلمات تستثير ذاكرة القارئ الذي يربط بين العنوان عابر سرير وعابر سبيل، فلا شيء قابل للثبات أو المكوث على حال معين، وهذا ما على الشخوص الروائية التي لم تعرف الاستقرار،

1 - المصدر نفسه: ص:76.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص:343.

3- المصدر نفسه ، ص :344.

4- أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:7 .

فخالد تردد على أَسِرَّة كثيرة بعدما عرف اليتم مبكرا وعان من التهديد زمن الإرهاب، تلقفته أماكن عديدة كان آخرها، سرير في بيت زيان في باريس، هذا الأخير لم يعرف هو الآخر السكينة والاستقرار بعيدا عن وطنه، وظل يعاني الوحدة وهو يحتضر الموت على سرير بالمستشفى.

وبالتالي فإن السّارد تعامل مع هذه الأحداث المستقبلية من منطق التمهيد لها بالمقولة المذكورة في المقطع السابق التي تعمل على مفاجأة أفق انتظار القارئ باحتمالات قد تتحقق، وقد تكون مغلوطة، ينتهي هذا الاستشراف يواصل المتلقي تتبع الأحداث ليجدها في الأخير قد حققت الاستباق فعلا، حين يؤكدها السارد بقوله:"عاما ونصف عام في سرير التّشرد الأمنيّ"[1] وفي موضوع آخر يصرح زيان معقبا على كلام خالد أن اسمه كأحد كبار رسامي الجزائر يعطيه حق أن يكون فردا ومتفردا، بأن"ذاك الحق لا تكتسبه بموهبتك وإنما بحكم الشيخوخة والمرض... عندما تبلغ هذا السرير الأخير". [2]

وفي سياق آخر من نفس الرواية، يطالعنا السّارد ببعض الأسئلة الّتي راودته، توقعا لما سيحدث عند لقائه بزيان خاصة، وأنّه أقام في منزله في غيابه وشاهد معرضه الفردي للرسم وحدثته فرانسواز كثيرا عن شخصية (زيان) المثقفة المولعة بالرسم والمشاركة في العديد من الأعمال الخيرية "كنت أعي أن موعدي مع زيان، أيًّا كانت نوعية العلاقة الّتي ستتم بعده، والنتائج التي ستنجم عنه، هو حدث في حياتي، وعلى أن أستعد له بذلك القدر من الحيطة العاطفية، حتى لا أفسده بعد أن أخذ مني الأمر شهرا في مطاردة فرانسواز لأقنعها بضرورة أن أتعرف عليه... ولو على سرير المرض" [3] ليتضح من هذا الاستباق التمهيدي رغبة خالد في لقاء زيان والتعرف عليه عن قريب .

لقد ارتكزت البنية الزّمنيّة في رواية وطن من زجاج في المفارقات الزّمنيّة على بنية الاسترجاع، فشكلت ظاهرة شغلت مساحة نصية واسعة، فالسّارد وان انطلق من الحاضر بتصوير مشهد تلقيه نبأ اغتيال الشرطي رشيد، ليستفيد من الذاكرة التاريخيّة لعمي العربي التي تعود بالقارئ إلى الثورة التحريرية، السّارد يستحضر ماضيه في قرية جنان الحاج عبد الله،ثم سفره إلى العاصمة للدراسة بالجامعة

1 - المصدر نفسه ، ص: 69.

2 - المصدر نفسه ، ص: 109 .

3- المصدر نفسه ، ص:103 - 104.

وبالتالي فإنّ الاستباق الّذي يستدرج أحداث المستقبل لتظهر أمام القارئ تمهيدا أو إعلانا لما سيحدث،سجلت حضورا محتشما، ولعلّ ذلك يكون إلى هيمنة الماضي بأحداثه بأحداثه المكثفة على حياة السّارد(لاكامورا)،ومع ذلك يمكن أن نرصد استشرافا تمهيدا يظهر في السّرد يقدم شخصية نذير التي تدور حولها بعض أحداث الرواية، فحقق ومضات استباقية بصورة سريعة مكنت القارئ من التعرف عليه عن قرب، ومن خلاله يستبق (لاكامورا) الزّمن ليعرف بعض المعلومات عن أخت النذير، " وبدا لي مثيرا أن أرى اسمه في تلك الصحيفة الّتي ظهرت حديثا أجل كان هو النذير الذي بحثت عنه طويلا، بطريقة ما، لعلي لم أبحث بقدر ما كنت أبحث عن تلك السنوات المدهشة التي تقاسم فيها ذاكرتي أو تقاسمت فيها ذاكرته، ولعلي كنت أبحث بيني وبين نفسي عن تلك الصغيرة التي مرت من هنا تاركة عقدها الصغير في يدي."[1]

وعلى بعد حوالي ستة صفحات تقريبا تتوالى الأحداث،لتكشف عن طبيعة المشاعر التي يكنها السّارد لاكامورا لأخت نذير، وتعبر مدى تأثره باللقاء الّذي خفف من وطئة الوحدة، حينما وجد البطل شخصا قريبا منه يشاركه المآسي والأفراح،"كنت أبتسم بيني وبين نفسي وأنا أتسائل: هل تذكرني تلك الصغيرة؟ النذير نفسه لم يتذكرني لو لم أذكره بي... فكيف ستتذكرني هي؟ هي التي صارت طبيبة." [2]

لقد استطاعت الروائية ياسمينة صالح، استغلال الفوائد الّتي يحققها الاستباق التمهيدي "كمكون سردي هدفه إعداد القارئ لتقبل ما سيجري من تغيرات وأحداث مفاجئة له، أو ظهور شخصيات جديدة على مسرح الأحداث." [3]

2- 2- بنية الاستباق الإعلاني

يأتي الاستباق في شكله الثاني إعلانا يخبرنا الروائي صراحة عن بعض الأحداث الّتي سيعرفها السّرد لاحقا وحسب جيرار جينيت فإن الإعلان يختلف عن التمهيد حيث يتوقع السارد من خلال الإعلان الحدث صراحة ويأتي السرد مفصلا له؛ بينما التمهيد بشكل "بذرة غير

1- ياسمينة صالح:وطن من زجاج، ص:58.

2- المصدر نفسه ، ص:64.

3- إبراهيم جنداري جمعة الجميلي: المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان، الموقف الأدبي: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد:395،آذار 2004- محرم1425،ص:32.

دالة، ويخلق الاستباق كإعلان حالة انتظار في مخيلة القارئ ففي حالة الإعلانات ذات المدى القصير يحسم الانتظار بسرعة وقد تطول فترة انتظار الاستباق كإعلان ذي المدى البعيد".[1]

وبناءا على هذا فإن الاستباق الإعلاني يكون بمثابة أداة الطيعة في يد الروائيّ ليتدخل في مسار الأحداث، وهذا ما قد يقلّل من فرص التوقع والتخمين لدى المتلقي، فقد يعمل ذهنه في تتبع الوقائع،مما يؤثر سلب على فصوله وتشوقه لمعرفة المزيد.

ومن أمثلة الاستباقات الإعلانية في البنية الزمنيّة للخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ يمكن أن نسوق السياق الحكائي الآتي من رواية بحر الصمت، نرى السّارد يعلن صراحة عن بداية الأحداث، حينما قال"يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالتي... صوت يصبح في داخلي قل الحقيقة يا سي السعيد، ودع القناع يسقط، اعترف! يا إلهي...أنا أعترف...يا ابنتي؛ اقرئي بين السطور وجهي الحكاية كلها منذ بداية التكوين وسفر الخروج!".[2]

يتميز هذا الإعلان بمداه القصير، وبه ينفتح السّرد على أحداث كانت مخفية عن القارئ، فكان بمثابة الإشارة الصريحة لما يستعرضه السّارد من وقائع، وما سيقدمه من شخصيات جديدة تدخل إلى عالم الرواية الواحدة تلوى الأخرى.

وفي رواية فوضى الحواس تقرر السّاردة استغلال بنية الاستباقات على شكل إعلان تختم به الفصول حيث يغلق السرد على حدث معين يكون إعلانا عما سيحدث على بعد مسافة قصيرة، وهذا ما نجده نهاية الفصل الثاني، حينما يقرر زوج السّاردة بعثها إلى العاصمة للاستحمام والراحة بعد الأحداث المرعبة التي شهدتها بعد اغتيال (عمي أحمد) " وكانت تلك أجمل فكرة خطرت في ذهنه منذ زمن بعيد، وهدية القدر التي... لم أتوقعها".[3]

يقع القارئ في فخ الحيرة، فأي هدية سيقدمها القدر للسّاردة حياة، ولا نراه يطيل في التفكير، فالفقرة الأولى وما يليها من صفحات في الفصل الثالث جاء الإعلان، وبهذا لم تكن المسافة الكتابية كبيرة بين الإعلان وموضوع تحققه، حين تقول السّاردة:"قلّما تأتي الأفراح الّتي تنتظرها في محطة... وكنت جئت إلى هذه المدينة دون مشاريع، ودون حقائب تقريبا، وضعت في حقيبة يدي ثيابا قليلة"[4]

1- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص:67.
2- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص:10.
3- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، ص:136.
4- المصدر نفسه ، ص: 139.

يتضح من هذا الإعلان الصريح المتحقق أن الكاتبة اعتمدت عبر السّاردة نقل أحداث الرواية من قسنطينة إلى العاصمة، وهكذا يتمكن القارئ من معرفة الإطار الجديد الّذي ستدور فيه الوقائع، فلم ينتظر طويلا لتحقق ما أعلن عنه، وتأتي هذه السرعة من رغبة السّاردة من التخلص من حالات التوتر التي تعيشها بعد الحادث الإرهابي الّذي تعرضت له وأودى بحياة السائق (عمي أحمد).

الساردة في رواية اكتشاف الشهوة تعلن أن إلياس أتى إلى المستشفى ليخرجها تصفه بقولها :"لم أشأ أن أسأله، فقد بذا أكثر شحوبا وأقل قسوة، كان يعرج"[1] لا تتسع المساحة النّصية للسّرد بين الإعلان وتوقعات البطلة باتي عما حدث لأختها وفي الصفحة الموالية تصرح بحقيقة هذا الاستباق الإعلاني "أصيب برصاصة في الساق حين كان في الخدمة الوطنيّة كطريقة لدعم الجيش ومكافحة الإرهاب خلال عملية عسكرية قام بها الجيش في جبال القل، وقد نزعت الرصاصة من ساقه ولكن لم يعتن بها الطبيب جيدا حتّى تعفنت وكادت تقطع لولا عودته إلى البيت... ظلّ يتعذب قرابة الستة أشهر مرميا في المستشفى العسكري، ثم الثكنة ثم أعطي إعفاء وأرسل إلى البيت تعلم الذل في الثكنة فعاد "نص عبد".[2]

ومن الإعلانات الصريحة بعيدة المدى الّتي سرعان ما تفاجأ القارئ بتحققها، فأحذ مثالا من رواية عابر سرير حينما يعلن السارد خالد صراحة عن نية مراد في إقامة علاقة عاطفية مع فرانسواز يقول "قررت أن أجعل لقاءاتنا متباعدة، تفاديا لمناوراته الفحولية التي بدأت تحوم حول فرانسواز".[3]

يتنبأ (خالد) بطبيعة الشّعور الّذي يكنه (مراد) للفتاة الفرنسية، وبخاصة لما يصادفه في إحدى المرات بمعرض رسم زيان الّذي تشرف على تنظيمه وإدارته (فرانسواز) مع يقين خالد أن مراد لم يول - يوما- اهتمامه بالفنون التشكيلية أو المعارض الّتي تقام لهذا السبب، هكذا يتأكد القارئ من صحة الإعلان المسبق، ويستحضره ثانية عندما يقرأ قول السارد "لو أطال البقاء لاتقدت أنه غير عاداته لكنه بدا كما لو أنّه جاء لسبب آخر أو لملاقاة شخص ما، ربما ما كان سوى فرانسواز، اقتنعت بذلك، وأنا أراها تودعه عند الباب بحميمية، وهو يطبع قبلة على خدها، بينما ذراعه تحاصرها بمودة تتجاوز البراءة".[4]

1- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص:117.

2- المصدر نفسه ، ص:119 .

3- المصدر نفسه ، ص:74- 75.

4- المصدر نفسه ، ص:154,

تتضح معالم هذا التوقع حينما يمضي الراوي حثيثا في سرد الأحداث الّتي ستسفر عن رجوع (فرانسواز) إلى مصارحة (خالد) بعشائها مع مراد، وهكذا يصبح التوقع يقينا عن "اقتراب الليلة التي سيحتل فيها مراد مكانه عابرا لسرير مقيم".[1]

من خلال المقاطع السّردية السابقة الّتي وردت مقتضبة مختصرة، تتمكن من معرفة مصير العلاقة التي ستجمع مراد بفرنسواز، وبالتالي فإن هذا الاستشراف سد بعض الثغرات في الحكي، وسهل على القارئ التعرف على شخصية (فرانسواز)، وعلى الرغم من أنها شخصية ثانوية إلا أن دورها فعال ومؤثر، وما يميز هذا الاستباق الإعلاني الأنموذجي اتساع المسافة بين الإعلان عن الحدث ولحظة تحققه على مسار الأحداث، ويبدو أن هذا سيكلف القارئ إمعان النظر، فيبذل مجهودا لاستعادة الإعلان الذي يغطي حوالي ثمانين صفحة(من ص 74 إلى 154).

نتأكد من أن المسافة البعيدة بين الإعلان عن الحدث وموضوع تحققه أربك القارئ حتى أنه ينسى أمر الإعلان ولكن نرى أن الروائية بهذا الصنيع في استخدام تقنية الاستباق الإعلاني تختبر ذاكرة القارئ لاستحضار الإعلان في الوقت المناسب لذلك.

مثال آخر نورده للإعلان ذي المدى البعيد نأخذه من الروائية نفسها، حيث يقوم السارد بطل الرواية بشراء فستان سهرة، وكأنه يعلن ضمنيا للقارئ أنه سيقدمه هدية لمرأة "هذا الثوب الأسود هو أحد الاستثمارات العاطفية التي أحببت أن أنفق عليها ما حصلت عليه من تلك المكافئة. من قال إن الأقدار ستأتي بها حتى باريس وأنني سأراه يرتديها؟".[2]

وكان على القارئ أن ينتظر في خضم توالي الأحداث ذات الصبغة الإسترجاعية، والقفز إلى استشراف المستقبل عبر بعض الومضات الحدثية حتى الفصل الرابع حينما زارت حياة خالد بن طوبال في بيت زيان بباريس في ذلك اليوم الماطر لترتديه "إن شئت أن تغيري ثيابك... لدي فستان لك، بإمكانك ارتداؤه... تركتها واقفة وسط الصالون، وعدت بعد حين حاملا ذلك الفستان الأسود في كيسه الفاخر... أتمنى أن يعجبك... وأن يكون مقاسك".[3] قد شكل هذا الاستباق الإعلاني حالة قصوى لبعد المدى بين إعلان خالد عن شرائه لثوب أنيق وغال من ثمن جائزته لأحسن صورة . ووضع القارئ في حالة توقع وترقب لمن سيكون هدية، وبين توضيحه لأنه كان من نصيب حياة الصفحة - 209- وعلى الرغم من كون هذا الاستباق قد يفقد المتلقي القدرة

1- ينظر أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:249.

2- ينظر المصدر نفسه، ص: 16..

3- المصدر نفسه ، ص:209.

على ربط التبوء بالحدث وحدوثه فعلا، إلا أنه يتأكد في الفصل السابع من أن الإعلان تضمن قدرا من اليقين والتحقق، وبالتالي يسمح للقارئ من ترتيب الأحداث في ذهنه. بناء ها من جديد.

خاصة إذا علمنا أنّ مثل هذا الاستباق تأتي لسد الثغرات التي جعلت المتلقي يعيش حالة حيرة وترقب لفترة طويلة، وعليه فإن المحكي الثاني كان نتيجة محققة للمحكي الأول تمكن من أن يمتزجا وينسجا وشائج الصلة مما أكسب الخطاب الروائي عابر سري انسجاما بين ينيان وترايطا بين مشاهده الحكائية، وعلى الرغم من أنحصاره في مساحة نصية قصيرة وقليلة مقارنة بالحيز النصي للإسترجاعات، إلاّ أنّها أدّت دورها في تجسيد دلالات فنيّة ورؤى فكريّة، كما أبعدت الخطاب عن الرتابة الّتي تشعر القارئ بالملل، بتحريف الترتيب الزّمنيّ من خلال الإعلان المسبق عن الأحداث الذي يضع المتلقي في جوّ الترقب والاحتمال بين الشك واليقين.

علاوة على ما رأيناه ، فإنّ الروائيات كشفن عن الأبعاد الإيمائية الّتي يعبر عنها التشكيل الزمني داخل الخطاب الروائي، والّذي يتجلى بشكل واضح في حضور السوابق الزمن عن طريق الاستذكار و اللواحق؛ كون" الإنسان مفطور على حاستي الذاكرة و التوقع؛ إذ أنّه ينظم حياته داخل شبكة نسيجها الماضي و الحاضر و المستقبل" [1] خصوصا و أنَّ الروائيات وقفن على الصراع القائم بين الذّات و الزّمن حيث تصطدم الشّخصية بظروف الواقع المعاش ورهاناته الّتي تجبرها على التقوقع حول نفسها وتفرض عليها الانكسار و تفضيل العيش على أمجاد الماضي و بطولاته .

نختم الحديث عن الاستباقات الزمنيّة، بأنماطها المختلفة في متون الخطابات الروائيّة النسائية المدروسة بتأكيد رغبة الروائيات في فتح نوافذ على المستقبل من خلال إشارات واضحة وصريحة، أو ضمنية غير مباشرة على الأحداث تتفلت من سيطرة البنية الإسترجاعيّة،والحضور القوي للذاكرة التي تسهل توالي السياقات الاستذكاريّة، وهذا يمنح السرد حيوية وحركة أكثر.

كما أن بنية الاستباقات ساهمت في خلخلة النظام الزّمني للأحداث الروائية، بنسب متفاوتة، فزهور ونيسي في روايتها لونجة والغول ارتكزت على ترتيب زمني يبدأ من بداية الرواية من تاريخ:1955 ويصل في نهايتها إلى تاريخ:1961، ولأنّ الخطاب الروائي يرتكز على أحداث الماضي بشكل كبير؛ فإن الساردة ومن خلال الروائية قامت باستعراض متواليات حكائية

1 - يوري يورتر: تاريخ الزمان(ضمن كتاب فكرة الزمان عبر التاريخ) ترجمة: فؤاد كامل،مراجعة:شوقي جلال ، عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، العدد:159، مارس1992،ص:05

لمراحل ماضية شغلت مساحة نصيّة كبيرة، ومن جهة أخرى انحصر استشراف المستقبل في مقاطع سرديّة لا تتجاوز في الغالب فقرتين.

لقد استطاعت الروائيات استغلال تقنيات الاستباق بأنواعه،كتمهيد وإعلان، محدد وغير محدد متحقق ومغلوط، فكان ذلك مكونا سرديا يتم استدعاؤه لإعداد القارئ لتقبل ما ستؤول اله الأحداث، وما سيفسر عنه من مفاجئات، مما أكسبت البنية الزمنيّة في الخطابات الروائية المدروسة، خصوصية الحداثة التي تعرفها الرواية الحديثة حيث أنها :مارست خرقا في الأشكال القديمة، صهرتها، وبلورت متخيلها الذي لم يعد خافيا، أو مشدودا إلى الغيبي، ولكنه توغل في شتات يرتق لنفسه لباسا مميزا، يرتوي من حداقة الماضي والتباس الراهن والمستقبل، وشكلت التجربة محورا لبناء المعرفة، وإنتاج المتعة الفنية".[1]

ويبدو أن هدا ما حمل أحلام مستغانمي على الرجوع دوما إلى الماضي فكان الحزن و الذاكرة إذن " [2] و ياسمينة صالح اعتمدت اعتمادا كليا على الارتداد إلى الماضي و في روايتي بحر الصمت و وطن الزجاج و في ومضات قليلة عودة إلى الحاضر و هدا ما بسمات التي تتميز بها روايات تيار الوعي حيث يخرج فيها الخطاب الروائي على نطاق التراتبية في تتبع الأحداث , متنقلا عبر عدة أزمنة و بدلك تضعنا الروائية أمام صور زمن الماضي و تستبق الزّمن لتعرض مشاهد عن الحاضر أو المستقبل .

كما نلاحظ أن السارد في هده الروايات يعمل جاهدا للكشف عن المكنون النّفسي للشّخصية الروائيّة و ذلك عن طريق البوح الذاتي و مناجاة النفس و الحوار الداخليّ , الأمر الّذي جعل الزّمن لا يسير وفق الترتيب المنطقي لسيرورة الأحداث بسبب التداعي الحر الذي لا يخضع لتنظيم زمني , لأن " روايات تيار الوعي تعتمد في المقام الأول عل الأحلام و الذكريات و المناجاة النّفسيّة" [3] ولهذا فإن الماضي شكل دعامة أساسية ترجع إليها الذات السّاردة لتتفيأ على ظلاله

1- شعيب حليفي: أبعاد توسيع الحكي، متخيل السفر (ضمن كتاب: الرواية المغربية وأسئلة الحداثة) دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1 ، 1996، ص:149.

2- أمنة بلعلي: قيل في أحلام و قد يقال عنها , مجلة الاختلاف , رابطة كتاب الاختلاف , العدد 03 ماي 2003 ص: 32.

3- عبد الرحمن مبروك: أبعاد بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجا, الهيئة المصرية العامة للكتاب ص: 74 .

الأمجاد و تستلهم منه العبر و العظات و تتخذ منه واجهة للصراع مع مرارة الحاضر ذلك أن "رواية تيار الوعي تعد من أكثر الروايات العربية تعبيرا عن صراع الذات و الزمن " [1]

ثانيا: إيقاع الزمن في الخطاب الروائي النسائي الجزائري

إن مقاربة البنية الزمنية في الخطاب الروائي النسائي الجزائري كشفت لنا كيفية عرض الروائيات لعلاقة الزمن الخطاب بزمن القصة , فترتيب الأحداث داخل المتن الروائي لا يسير على نفس الخطية و التراتبية التي نعرفها في زمن الحكي و هدا ما مهد إلى توظيف المفارقات الزمنية بشكل مكثف بأنماطها المختلفة كاستعادة لمتواليات حكائية ماضية أو استعراض لأحداث ستقع في المستقبل و بالتالي فإن التلاعب بخطبة الزمن و التداخل بين الأزمنة كانت أهم السمات التي ميزت الخطابات الروائية المدروسة و منحها خصوصية .

سننتقل الآن إلى تتبع إيقاع سرد الأحداث حيث نرصد المدة التي تستغرقها مدة عرض الأحداث بالقياس مع المساحة التي يشغلها , و هكذا سنقف على الوتيرة التي يعتمدها السارد في الخطابات الروائية محل البحث من خلال تقنيتين : تسريع السرد,و الذي يشمل الخلاصة و الحذف و في الطرف النقيض تقنية إبطاء السرد و الّتي تغطيها الوقفة و المشهد.

و في دراسة نقدية للسرعة السردية يؤكد جيرار جينيت صعوبة المقارنة بين زمن الحكي وزمن الحكاية "فلا يستطيع أحد قياس مدة الحكي , فما يطلق عليه هدا الاسم تلقائيا, لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته , كما أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية " [2] فتستحيل في نظره ضبط وتيرة الحكي فلا وجود لقواعد منطقية تتحكم في عرض المشاهد و إنما رؤية السارد و اهتمامه يدفعه لتتبع الوقائع الحكائية بإسهام في وصف الأحوال و تصوير الأوضاع رغبة منه في وضع القارئ في جو الأحداث عندما يطيل الحديث عن أدق التفاصيل , غير أنه يعرض عن ذكرها و يتجاوز الأطناب فيها لأنها لا تكتسي أهمية في نظر السارد فيقدمها بصورة مقضية في إشارات موجزة. و بالتالي نتأكد أن حركة السرد في الخطابات الروائية تخضع إلى ما اصطلح عليه جيرار جينيت اللاتوافق الزمني "إذ يمكن لحكاية أن تعمل دون مفارقات زمنية لكنها لا تستطيع أن تعمل دون اللاتواقتات , دون آثار الإيقاع " [3]

1- المرجع نفسه , ص 159.

2- جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص:101 .

3- ينظر المرجع نفسه ، ص: 102

وبناءا عليه فإننا سنقف على الأشكال الأساسية للحركة السردية التي تعمل بغية تحديد سرعة الحكي و فق مظهرين:1تسريع السرد 2- تبطئة السرد

I. - تسريع السرد

يحتاج السارد في أحايين كثيرة إلى تقديم المادة الحكائية التي يستغرق وقوعها فترات زمنية طويلة إلى مساحة نصية قصيرة قد لا تتجاوز إشارات مقتضبة , و بهدا نكون أمام إيقاع زمني متسارع " تتخذ العلاقة بين مدّة القصة، مقيسة بالثواني و الدقائق و الساعات و الأيَّام و الشهور و السنين و طول النص المقيس بالسطور و الصفحات "[1]

و على هدا الأساس فإنّ السّارد يطوي العديد من المرتحل الزّمنيّة طويلة في مقاطع سردية قصيرة بحسب انشغاله بالقضايا المطروحة و تركيزه على أفكار معينة يراها أولى بالاهتمام لأنَّها تخدم رؤيته وغاياته الفنية التي يقتضيها البناء الروائي .

و من خلال التمعن في مظاهر تسريع في الخطاب الروائي النسائي المدروس تجلى لنا في تقنيتين .

1- 1- الخلاصة

الخلاصة أو التلخيص و يطلق عليها مصطلح "المجمل" تقنية زمنية " بحسب طول النّص قدر كمي لسرد أحداث جرت في أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة الشخصية" [2]غير أن السّارد يعرضها مقتضبة بدون تفصيل الأفعال و الأقوال ،ودلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة ، يلخص فيها الأحداث الماضية بشكل يستجيب لمقتضيات سرد المادة الحكائية ، و هدا لا يمنعه من اختزال بعض الأحداث المتعلقة بالحاضر أو تلك التي تستشرف المستقبل .

يوضع جينيت الأهمية التي تضفيها الخلاصة على بنية الزمن داخل الخطاب الروائي فهي ستظل " وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد و آخر و الخلفية التي عليها يتمايزان ،و بالتالي النسيج الّذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية ، الّتي يتحدد إيقاعها الأساسي يتناوب التلخيص و المشهد " [3] فالمرور السريع يختزل فترات زمنية طويلة لا تحمل بين تضاعيفها أحداثا تخدم موضوع السرد و حضورها سيثقل كاهل الخطاب الروائيّ و سيؤثر سلبا على بنائه بمساحات نصية هو في غنى عنها.

1- ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص:102 .

2- سمير مرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ص: 89 .

3- جيرار جينيت : المرجع نفسه ، ص : 110 .

و لتتبع مسار اشتغال هدا النوع من أشكال الحركة السردية نقترح تقديم عدد من السياقات الحكائية في الخطابات الروائية محل الدراسة : تظهر فيها الخلاصة بأشكالها و بنيتها ووظائفها و سنختار المثال الأوّل من مدونة الروائية زهور ونيسي حيث يشكل واضح في بداية رواية لونجة و الغول على خلاصة استرجاعية تقدم من خلالها ماضي والدة مليكة " لقد كانت و مند صغرها البعيد ،تعيش اليتم المبكر و الوحدة النّفسيّة ،عالة على عم له من الأطفال تسعة مسؤوليات هدت كاهله و أقعده عن العمل و الحركة ،ما أدخل الخوف في قلب عمها المريض فزوجها محمد،ليبني بها بيتا و يكون بها أسرة .... ها هي لا تزال فقيرة ،لم ترزق سوى بعدد الأفواه المفتوحة التي تطلب الغداء أكثر من الحنان" [1]

من خلال هدا المحكي ألاسترجاعي تفهم الوضع الاجتماعي لأسرة مليكة و تحديدا لحياة والدتها قبل ارتباطها بمحمد والد مليكة فالساردة اختارت الرجوع إلى الماضي البعيد لتقديم شخصية جديدة تدخل إلى عالم الرواية لأوَّل مرَّة وبالتالي نرى تقاطع بين الخلاصة الاستذكارية و الاستذكار الملخص و لا نكاد نعثر على فروق بينهما و هدا " يقوم دليلا على ميل الخلاصة إلى استدراج الماضي و اتخاذ أحداثه موضوعا مهيئا للعرض الموجز و السرد السريع" [2]بإشارات سريعة شباب الوالدة بإيجاز مكثف عن تفاصيل جزئية في حياتها لا علاقة له بالتطورات الحكائية اللاحقة.

و من الملاحظ أن السّرد التلخيصي السابق لم يتضمن مؤشرا زمنيا محددا يكشف الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائيّة الّتي يحويها ، مكيفا في سياق لاحق يتوضح أن مليكة الابنة البكر "تستقبل ربيعها السابع هدا العام" [3]لأنه في حقيقة الأمر لن يؤثر هدا المجمل غير المحدد في مسار العام للأحداث الروائية .

أمّا النموذج الثاني فسنختاره من رواية بحر الصمت حيث يستعين السارد في الفصل الأوّل بالخلاصة لتقديم بعض الشخصيات الّتي كان لها حضور في مرحلة طفولة و شباب الشّخصية الرئيسية سي السعيد من ذلك إجماله لبعض الأحداث عن حياة (حمزة) والد (قدور) الّذي ربطته صداقة و مصالح مشتركة (بسي البشير) جد السّارد العليم(سي السعيد) " كان حمزة عاملا مخلصا في بيت الكولونيل " ادجاردي شاتو" واحد من أولئك الّذين حملوا حقدهم الدفين إلى قرية براناس ، كان حمزة كلبا قذرا في بلاط الكولونيل و مع ذلك كان يؤمن في قرارة أن

1- زهور ونيسي :روسيكادا و أخريات مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة و الغول، ص: 390 .

2- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ،الشخصية) ،ص: 148 .

3- زهور ونيسي: :روسيكادا و أخريات مجموعة الأعمال الكاملة ، رواية لونجة و الغول ، ص: 292 .

بإمكانه أن يكون سيدا على قرية وعده "إدجار" عبر اقتناعه أنه ينتمي إلى فرنسا أكثر من أي شئ آخر ، وأن منصب العمدة ما هو أكثر من ولاء شرعي متجدد يؤديه للفرنسيين أنفسهم" [1].

إنّ السّارد يختزل في هدا المحكي المسترجع تفاصيل عن حياة (حمزة)، يكشف تصوير جوانب خفية بغية إضاءة بعض الفجوات المظلمة عن هده الشخصية العملية للمحتل، و يبدو أن غاية الرواية من عرض هده الخلاصة الاسترجاعية بهدا التركيز تسريع السّرد بما ينسجم و خصوصية البناء العام للخطاب الروائيّ من جهة ،و تذكير القارئ بأن كره أهالي القرية ل (قدور) و استهجانهم لتصرفاته ، و نفورهم له لم يأت من فراغ و أنما ما ورثه صفات والده حمزة كانت كفيلة لتجعله مرفوضا لا يحضى بأي تقدير أو احترام و هدا ما أحالتنا إليه الخلاصة المذكورة سالفا بحيث خدمت معطيات الماضي حاضر الأحداث الروائية . " الأدب الذي تتشئه المرأة لا يتجاوز تخوم الذات، و شكل الاعترافات حيث يبقى عالم الذات هاجس الكتابة و مدار التجربة" [2].

أمّا باقي الوقائع في حياة حمزة فتجاوزها السّرد لأنّها لا تدخل في نطاق موضوعه و جاء اهتمامه منصبا على إبراز ولاءه التام لفرنسا لخدمة مصالحها و خيانة الوطن...

من خلال معرفة كيفية اشتغال التلخيص غير المحدد في بعض الخطابات الروائيّة النّسائيّة يتبين لنا أن الروائيّة ترغب مشاركة القارئ في التخمين في المدَّة الّتي يستغرقها لجمال الحدث و اختزاله و اختبار قدرته في تقدير سرعة السّرد.

و من الواضح كذلك أن حضور الخلاصة الغير المحددة في الخطابات ورد قليلا مقارنة بالخلاصة المحددة، حيث عمدت الروائيات إلى عدم تحديد الزمن الذي يختزله المحكي المسترجع أو الحاضر المستجد في إشارات عابرة من دون ذكر أي أحداث ذات صلة يشملها التلخيص و دلك فإنّه لم يستحوذ على مساحات نصية كبيرة ، غير أن هدا لم يمنعه من تقديم موجز و سريع للأحداث و عرض مكثف لحصيلة المستجدات الّتي تطرأ على أحوال الشخصيات و أوضاعهم داخل منظومة الحكي، ممَّا يسهل على القارئ فهم تطورات الأحداث و تتبعها باهتمام بالغ.

و الآن ، و قد تعرفنا على تقنية تسريع السّرد في مظهرها الأوّل ، الخلاصة غير المحددة ستنتقل لمعالجة الحركة السردية السريعة في مظهرها الثاني حيث تعمل الخلاصة (المجمل) على ضبط الزمن الذي يغطي حدثا مركزا بإيجار مكثف ، و عليه فإن زمن الحكي يكون أصغر

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص : 13 .

2- بن جمعة بوشوشة : الرواية النسائية المغاربية ، ص:28 .

من زمن الحكاية فأيام و شهور و سنوات محددة و معينة تختزلها في بضع فقرات أو صفحات متضمنة تلخيصا لحكي مسترجع أو حوصلة الأحداث مستجدة.

و لتوضيح دلك نقف على نماذج لسياقات حكائية على سبيل الاستئناس .

فالسّارد (خالد بن طوبال) في رواية ذاكرة الجسد في معرض حديثه عن ظروف التحاقه بجبهة الثوار " سنة 1955... و في شهر أيلول بالذات ، التحقت بالجبهة "[1] فالسّارد في هذا المقطع الحكائي المسترجع المستحوذ على حيز نصي ضيف من مساحة الحكي ، أشار بشكل سريع إلى انضمامه إلى صفوف المجاهدين بالجبال فلم يذكر ظروف دلك و حيثياته و لم يرو يومياته وسط المعارك الضاربة التي خاضها رفقة قائده سي الطاهر ورفاق السلاح .لأن ليس جديرا باهتمام القارئ وبالتالي فإن السارد طوى بهدا التلخيص فترات زمنية طويلة ممتدة من 1955إلى 1957 حين انفصل نهائيا عن الثورة إثر إصابة ذراعه ، حيث نقل على وجه السرعة إلى تونس للعلاج ،ولم يذكر تفاصيل الرحلة و لا ظروف الانتقال و يبدو أن غايته من دلك تسريع عجلة السّرد إلى الأمام . خصوصا أنها أشارت بدقة إلى الفترة الزّمنيّة المخلصة لا تحتاج إلى تأويل.

وضمن الحديث عن الخلاصة الّتي تشتمل على أحداث الماضي و شخصياته ، ينقلنا الراوي إلى تقديم عام لشخصية جديدة و هدا ما يظهر عند تقديم (سي مصطفى) " كان صديقا مشتركا لي و سي الشريف منذ أيام التحرير ، فقد كان ضمن المجموعة الّتي كانت تعمل تحت قيادة سي الطاهر ، بل و كان واحدا من الجرحى الدين نقلوا معي للعلاج إلى تونس ، حيث قضى ثلاثة أشهر هناك في المستشفى عاد بعدها إلى الجبهة ليبقى حتى الاستقلال في صفوف جيش التحرير ،و يعود برتبة رائد" [2].

تضعنا هده الفقرة أمام نموذج لخلاصة استذكارية تقف على أم أهم المحطات التاريخية في حياة (سي مصطفى) بدون إطناب قد يصبغ على السّرد صفة الرقابة و السكون لهدا السبب لم يجد السّارد مناصا من استخدام تقنية التلخيص و الّتي تغني عن الشرح و التفسير و الواضح أنّ هده الخلاصة إضافة إلى دورها في اختزال الأحداث الروائيّة، فإنّها قامت بربط المشاهد فيما بينها فلا تظهر متفرقة متباينة و سد الثغرات بين الأحداث، كما أنّها أنجزت وظيفة ثانية حيث يحيلنا السارد عبر الخلاصة إلى الماضي الثّوري لشخصية (سي مصطفى) و حاضره في عالم

1- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص:38 .

2- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص:94 .

السياسة لعقد مقارنة بين الزمنين و كشف أهم التغييرات الّتي طرأت على أوضاعه و مكانته و مبادئه.

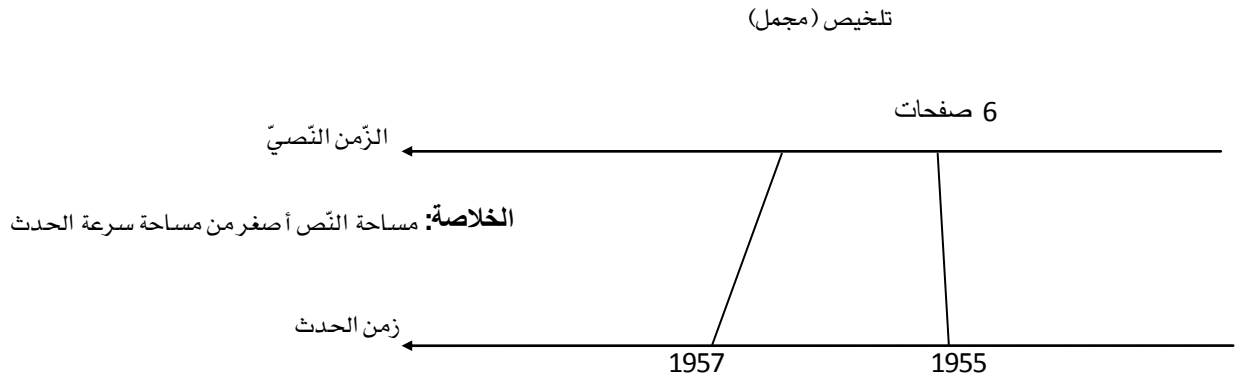
و من خلال الجدول الآتي سنحاول القيام بإحصاء بسيط ، يمكن عبره استخلاص حضور التلخيص كتقنية لتسريع حركية السّرد داخل الخطاب الروائي ذاكرة الجسد .

الحدث	الفترة الزّمنيّة	المساحة النّصيّة
• رجوع خالد إلى الجزائر عقب الأحداث الدامية و مقتل حسان	أكتوبر 1981	استغرق حوالي 10 صفحات " ص11- ص22"
• ذكرى 34 لاندلاع الثورة التحريرية الجزائرية	نوفمبر 1954	تحتل تقريبا فقرة ص 29
• التحاق خالد بصفوف جبهة التحرير	سبتمبر 1955	تستغرق فقرتين ص 38
• إصابة خالد بترذراعه، زيارته لأسرة سي الطاهر في تونس	سنة 1957	تحتل تقريبا 6صفحات "ص40-45"
• مغادرة زياد لمدينته غزة و استقراره بعدها بالجزائر	جوان 1967	تستغرق تقريبا صفحة ص241
• أول لقاء يجمع خالد بزياد لأجل ديوان شعره	سنة 1972	يستغرق حوالي 8 صفحات
• مغادرة زياد الجزائر و انضمامه للجبهة الشعبية بيروت	بعد حرب أكتوبر 1973 بشهرين أو ثلاثة	يحتل حوالي الفقرتين
• استحضار للمهرجان الإفريقي بالجزائر	سنة 1969	أخذت فقرتين من المساحة النصية ص 205
• مشاركة البطل "خالد بن طوبال" في مظاهرات	8 مايو 1945	استغرق صفحة ص 35
• امتلاء سجن الكديا بالآلاف من المتظاهرين وخروج خالد من السجن ورجوعه إلى ثانوية	مايو 1945	استغرق صفحة ص 36

بقسنطينة • الاجتياح الإسرائيلي على بيروت وقلق البطل على مصير زياد	صيف 1982	استغرق ثلاث صفحات ص285-287
• اللقاء الّذي جمع خالد و حياة وزياد	سنة 1981	استغرق 22 صفحة تقريبا ص244- 246
• لقاء خالد بسي الشريف	فبراير 1981	يحتل تقريبا 10 صفحات ص 264- 272
• توالي لقاءات خالد بحياة بمعرض الرسم و ببيته بباريس	سنة 1981	تحتل تقريبا 102 صفحة متفرقة على مساحة الرواية
• حضور خالد لمراسيم زفاف حياة	سنة 1981	استغرق حوالي 32 صفحة ص 419- 451

يتضح لنا أنّ مستغانمي و عبر السّارد تمكنت من تقديم بعض المشاهد التي تقتضي الاقتضاب بحسب خصوصية السّرد؛ إذ لا يمكن الإسراف في عرض بعض الأحداث حتّى لا تشوش تفكير القارئ و تمنعه من إدراك علاقة بينهما و الموضوع العام للرواية، فينتابه شعور بالملّل لهذا جاءت مثل هذه الملخصات التي تعمل على تسريع حركية السّرد و تحفظ للبناء تماسكه و تلاحمه.

و من خلال الرسم البياني النموذجي الآتي يبين لنا صغر مساحة الزّمن النّصيّ مقابل طول زمن الحدث.



ولنبقى مع المدونة الروائية لأحلام مستغانمي و سنعرض أنموذجا للخلاصة حيث لجأت إليها الكاتبة كخطوة لتسريع حركية السّرد في رواية عابر سرير بحيث يعبر السّارد (خالد بن طوبال) المصور عن شدة ألمه بالفراق و شعوره بالفراغ العاطفيّ لابتعاده عن حياة ، في خلاصة استرجاعيّة يستعيد وميض الذكريات" سنتان من الانقطاع ، تمددت فيهما جثة الوقت بينهما وجوارها شئ شبيه بجثتي فقد أحببتها لحظة دوار عشقي كمن يقفز في الفراغ دون أن يفتح مظلة الهبوط ..... ثمّ تركتها كما أحببتها كما يلقي يائس بنفسه من جسر بدون النظر إلى أسفل ..... أمَا كنت ابن قسنطينة حيث الجسور طريقة حياة و طريقة موت ..وحب" [1].

في استعراض سريع و مكثف يقف السّارد على حالته النّفسيّة المتأثرة لفراق دام سنتين قضاهما يعاني الوحدة و الوحشة ، الأمر الّذي دفعه إلى التفكير في رمي نفسه من على هوة الجسر كما يفعل أبناء قسنطينة لقد استطاع ببراعة أن يمد القارئ بهدا الشعور حتّى ينفعل معه و يتفهم حالته و قراراته و في السياق ذاته يصر على تأكيد وفائه لذكرى (حياة)"عامان من الوفاء لقميص نوم سرق كلّ عبق الأنوثة المعتقة في قارورة الجسد كنت أواظب على اشتهائها كلّ ليلة،وأستيقظ كلّ صباح و على سريري آثار أحلام مخضبة بها" [2]

1- 2- الحذف(القطع، الإسقاط)

يقوم الحذف إلى جانب الخلاصة بتسريع وتيرة السّرد،" يقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث " [3]و بهدا بعد الإسقاط أبرز تقنية لاقتصاد سرد الأحداث يهدف إلى إضمار وقائع و التخلي عن التراكم الزّمني الّذي لم تجر فيه أحداث مهمة لها أثر على مجرى الأحداث الكبرى الّتي تحكم الخطاب الروائيّ.

يرى جان ريكاردو أن الحذف نوع من القفز على فترات زمنية و السكوت على وقائعها من زمن القصّ يلحق القصة و السّرد معا في حالة التنقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصة" [4]فمعلوم أن الخطاب الروائيّ يغطي فترات زمنيّة طويلة تتشعب فيها الأحداث و تتطور حسب أفعال الشخصيات وردود أفعالها و يستحيل على الراوي أن يعرض كلّ الأحداث متسلسلة بتفاصيلها الدقيقة ، كون البعض منها لا يدخل في سياق الحكي العام، لهذا يلجأ إلى تجاوزها و السكوت عنها بتوظيف بعض العبارات المؤشرة تلفت انتباه القارئ إلى الإسقاط الزّمنيّ.

1- أحلام مستغانمي : عابر سرير ص:93

2- أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:133

3- حسن بحراوي : بنية الشّكل الرّوائي، ص: 156

4- ينظر جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم،وزارة الثقافة ، دمشق،د ط، 1977 ض:256

لقد لقي الحذف كتقنية لتسريع السّرد اهتمام جيرار جينيت الّذي يقسمه" من وجهة النظر الشكليّة إلى ثلاثة أنواع: [1]

1- الحذف الصريح: يقدم إشارة محددة أو غير محددة.

2- الحذف الضمني: يمكن أن نستدل عليه من وجود ثغرة في التسلسل الزّمني

3- الحذف الافتراضي: يمكن افتراض الفترة المحذوفة لانعدام القرينة الّتي تحيل إليها.

باعتماد هذا التمييز، سنعاين نماذج عديدة لهذه القضية في الخطاب الروائيّ النّسائي الجزائري للكشف عن مقدار حضورها ، و فهم التحولات الزّمنيّة الّتي تطرأ على حركية السّرد جراء استخدام هذا الشكل السّردي ،ولإدراك طرق اشتغال الحذف بأنماطه يمكن الاستئناس ببعض السياقات الحكائية .

1- 2- 1- الحذف الصريح

في رواية ذاكرة الجسد يطالعنا السّارد في الجزء الأخير من الفصل الرابع بحذف صريح عندما أسقط المدّة الزّمنيّة الّتي قضاها (خالد) في باريس عقب تعرفه على (حياة) حين عادت إلى الجزائر في عطلتها الدراسية و يبقى هو في بلاد الغربة يعاني الوحدة و الفراق، فلم يحبذ ذكر الوقائع التي حدثت فيها " انتهى رمضان" [2] إضمار مدة شهر من زمن الحكي أدى وظيفته في تجاوز الإطناب المكل و تسرع وتيرة السّرد و تجنب القارئ التدقيق و التفصيل الّذي لا يؤثر في جوهر الرواية.

في سياق آخر من الرواية نفسها يستخدم السّارد في معرض حديثه عن لقاءاته المتكررة مؤشرا زمنيا لدلالة على انعدام التواصل و فتور العلاقة بينهما لمدة أسبوع حين يقول: " مر أكثر من، و أكثر من نشرة جوية قبل أن يأتي صوتك ذات صباح دون مقدمات" [3]فقد راح الراوي يعبر بشكل مكرر اللقاءات المتعددة بحياة البطلة و في كل مقطع سردي يعرض بعض الجزئيات عن تلك اللقاءات " فنجد خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا و قد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدّة شخصيات" [4].

1- ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 117

2- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص: 283.

3- المصدر نفسه، ص:.213

4- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي الزّمن- السّرد- التبئير، ص: 78 .

و على أيّ حال فإنّ السّارد تعمد أن يحذف تفاصيل أحداث الأسبوع من زمن الحكاية و كيف قضاها بعيدا عن حياة، لأنه يتصور أن للقارئ القدرة على التكهن بأنها أيام عسيرة تكبد خلالها خالد أوجاع الفراق.

ما يمكن أن نستخلصه من النموذجين السابقين أنّ الحذف مكن السّارد من القفز بالأحداث إلى الأمام ، ليغطي فترات قصيرة من حاضر الشّخصية المحورية (خالد بن طوبال)، فلم تتجاوز في أكبر قدر الأسبوع ." و لم تتوغل في الزّمن البعيد ، و ظلّت قريبة إلى راهن الشّخصيات الروائيّة ، و حاضر الحكي الروائيّ، و خلق التماسك بين السياقات ،المشاهد الحكائيّة و لفت انتباه المتلقي إلى الوقائع مما جعل الحكي يتصف بالتّحول و التأزم"[1]

إنّ مقاربة التقنيات الزّمنيّة الّتي تتناوب على حركية السّرد و تتحكم في الإيقاع الزمنيّ كشفت لنا أن أكثر الأجزاء الزّمنيّة المسكوت عنها وردت صريحة مصحوبة بإشارة للمدّة المحذوفة و هذا ما يتضح لنا بشكل جلي في النماذج التمثيلية الآتية.

نرى السّاردة في رواية فوضى الحواس حين روت طبيعة العلاقة الّتي تجمعها بزوجها الرجل العسكري و انشغاله عنها بسبب التزاماته المهنية في ظل الظروف الأمنية غير المستقرة، أبرزت لحظات الانتظار للقاء صديقها الصحفي " عشرة أيام من الترقب الصامت حاولت خلالها أن أتجاهل أنني أنتظر شيئا ، و لكنني لم أستطيع أن أفعل غير ذلك" [2]هذا السياق الحكائي يتضمن حذفا محددا يجعل القارئ يدرك أن السّاردة أوجدت هذا الفراغ في مسار الحكي لأنّه يلغي التواتر التكراري للقاء (حياة) البطلة بصديقها الصحافي.

كما تلغي مستغانمي في عابر سرير تخصص مساحة بارزة لتقنية الحذف الصريح الّذي جاء معلنا عن إسقاط فترات زمنية تراوحت بين الطول و القصر حسب ما تقتضيه خصوصية السّرد ففي استرجاع لمرحلة الشباب يستحضر خالد علاقته بجارته البولونية:" عندما تزوجت بعد ذلك بعدة سنوات وجدتني أقيم في غرفة نوم ، مقابلة لغرفة كانت غرفتها كثيرا ما تأملت بيتا كان مختبرا تجاربي الأولى و مرتعا لجنوني ....كانت أولغا أوّل حفرة نسائية وقعت فيها" [3]

يتضح من خلال النص أن الحذف المعلن غير محدد ، فلا نجزم في أيّ فترة عمريَّة من حياة خالد و هذا ما قد يحدث التباسا لدى القارئ في التكهن بضبط المدة المحذوفة بدّقة . و هذا

1- أحمد مرشد : البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ص: 296

2- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص:99 .

3- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص:45- 46.

يدعونا إلى تأكيد براعة السّارد و قدرته على التحكم في وتيرة السّرد بإسقاط فترات زمنية قد لا تكون محددة .

أمّا إذا انتقلنا إلى المدونة السّردية وطن من زجاج فإننا نلقى ياسمينة صالح تحذو حذو الروائيات الجزائريات في استغلال ميزات تقنية الحذف، و يبدو لنا هذا بارزا في تصوير الراوي للأجواء المشحونة بالألم و الحسرة عند دخول النذير في حالة غيبوبة، لهذا فقد أسقط السّارد بعض الأيّام الّتي لم يجد فيها أحداثا ذات أهمية يمكن أن يفيد المادة الحكائيّة العامة للرواية.حيث يتبع مراحل مكوثه بالمستشفى مشيرا إلى أن حالته كانت تسوء يوم بعد يوم" أسبوعا من بعد، كان النذير ما يزال في حالة غيبوبة"[1] في سباق لاحق يسقط فترة زمنية أخرى فيقول " اليوم العاشر: زرته ككل مرة أزوره... لم يفق من غيبوبته قط" [2]

من الواضح أنّ الإعلان عن المحذوفة (عشرة أيام) جاء سابقا لما سيحدث بعدها، و بالتالي فإن السارد أعلن عن الحذف صراحة قبل متابعة مسار الحكي، لتعرف القارئ بعدها إلى ما ستؤول إليه حالة النذير و يتجاوز تلك الفترة المحذوفة و المسكوت عنها؛ لأن ما جرى خلالها لا يعيق فهم الأحداث الروائية الرئيسية.

من جهة أخرى لم تغفل الرواية النسائية الجزائرية استخدام الحذف الصريح غير المحدد ، حيث لا يعلن السارد عن المدة الزمنية التي أظهرها من زمن الحكاية ،وهذا ما نجده في النص الآتي " بعد وصولي بأيام قصدت المركز الباريسي للجالية تسقطا لأخبار الوطن، ورغبة في الإطلاع على الصّحافة الجزائريّة الّتي تصل كل عناوينها إلى فرنسا" [3]

فالسّارد (خالد) في رواية عابر سرير يستحضر زيارته إلى باريس لاستلام جائزته ، فلا يحدد الأيام التي قضاها قبل أن يتجه إلى المركز الباريسي للجالية الجزائرية،و اكتفى بإشارة سريعة باستخدام ظرف الزمان" بعد أيام" و لم يحدد عدد الأيَّام لأنَّه ليس لها أهمية بالنسبة للمادة الحكائية الّتي يسردها (خالد) عن حيثيات إقامته بباريس لمدّة شهرين..

أمَّا السياق الحكائي الثاني للحذف غير المحدد نفضل الوقوف عنده ، يرويه السارد في رواية وطن من زجاج " أفكر في الأعوام ... أفكر أكثر أنني لم أحقق في دراستي الجامعيّة شيئا يمكن التباهي به أمام أحد... كنت معنيا بالتفوق لا أكثر و لا أقل" [4]. فقد يجد القارئ بعض

1- ياسمينة صالح: وطن من زجاج ص: 113.
2- المصدر نفسه ، ص: 118.
3- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص:52.
4- ياسمينة صالح : المصدر السابق ، ص: 48.

العناء في تكوين فكرة عن مقدار المدّة الزّمنيّة المحذوفة ، لذا يتوجب عليه الرجوع إلى السياق النصي فيجد أن السارد لاكامورا أنهى دراسته بثانوية بتفوق مما سمح له بالدخول إلى كلية الاتصال بجامعة الجزائر العاصمة ، و بالتالي يدرك أن هذه الأعوام لا تتعدى خمسة سنوات على أكثر تقدير.

و بالرجوع إلى مدونة زهور ونيسي الروائيّة على اعتبار أنها روايات تقليديّة نحاول الاستفسار عن مقدار الفترات الزّمنيّة المحذوفة و المسكوت عن تفاصيلها ، لمعرفة خصوصية الإيقاع الزمني من جهة و كيفية تعامل الكاتبة مع هذه التقنية و توظيفها بما يلائم خصوصية الخطاب.

و يمكن أن نلمس هذا من خلال المثال الآتي:" الأيّام تمر ،و الأسابيع تكر، و أخبار الانتصارات و الهزائم تصبح قوت الناس اليومي ، و العلاقة بين (مليكة) و (كمال) تزداد قوة، كان من الممكن جدا أن تكون أسعد زوجة في الوجود لولا طيف أحمد الّذي تراه دائما مبتسما حنونا ،و كأنه كان يبارك كلّ خطوة تخطوها"[1].

من خلال هذا الّنص نستشف قدرة الكاتبة ونيسي على تسريع وتيرة الأحداث و القفز بعجلتها إلى الأمام و هذا النمط غير مقرون بإشارة إلى مدته ، مما يجعل القارئ يلجأ إلى التخمين و التأويل لأجل سد الفجوة في الاستمرار الزمني، و ملأ الثغرات في حركية السّرد.

1- 2- 2- الحذف الضمني

كما سبق وأشرنا إلى تصنيف جيرار جينيت لأشكال الحذف المتحكمة في بنية الإيقاع الزمني و تسريع حركية السرد داخل الخطاب الروائي،تلغي الحذف الضمني الذي لا يصرح السارد بوجوده ، و يمكن للقارئ أن يتعرف عليه من خلال سياق الكلام،" و يستدل عليه،من ثغرة في التسلسل الزمني،أو انحلال لاستمرارية الحكي"[2].وبالتالي فإن السارد و من خلقه الروائي، يكلف تلقي بوظيفة" اقتناء أثر الثغرات و الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة"[3].

إن تقنية الحذف الضمني تعمل على إظهار الأحداث التي لا تؤثر على المادة الحكائيّة الرئيسية، لذا فإن السكوت عنها و القفز إلى الأمام تكون ضرورة فنية، من دون الإشارة الواضحة الصريحة إلى المدّة الزّمنيّة المحذوفة.وللاستدلال على حضور هذه التقنية في الخطاب

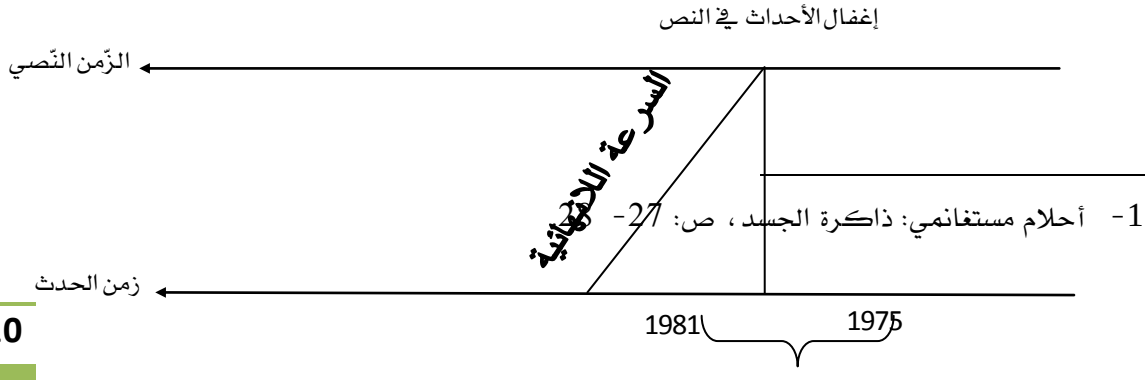
1- زهور ونيسي : روسيكادا و الأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة ، لونجة و الغول، ص: 491.
2- ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 119 .
3- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائيّ، ص: 162.

الروائيّ النسائي الجزائري، يمكن الاعتماد على بعض السياقات الحكائيّة الّتي تكشف عن ابتعاد الروائيات عن التسلسل الزمني الذي يميز الرواية التقليدية ،وإن كانت زهور ونيسي في رواية من يوميات مدرسة حرة ارتكزت بشكل كبير على التدرج الكرونولوجي بحيث عرضت الأحداث وفق تسلسل زمني يبدأ شتاء1957 و ينتهي بخريف1960 ،وإن كانت قد أوجدت بعض الثغرات الزمنية كسرت التراتبية ،فإننا لا نكاد نعثر على الحذف الضمنيّ بشكل جليّ.

غير أن الروايات النسائية الحديثة ،نلفيها تعنى بتوظيف الحذف الضمني بشكل نسبي متفاوت من رواية إلى أخرى ،فالسارد في رواية ذاكرة الجسد حينما يستحضر نقاؤه بحياة لا يعلن عن تاريخ ذلك و إنما عمد إلى تجاوز فترة من الزّمن إلى حين رجوعه إلى الجزائر عقب أحداث أكتوبر 1988 ، مستخدما حذفا ضمنيا ." لم أكن أشعر بثقل السنين كان حبك شبابي وكانت باريس مدينة أنيقة ، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها"[1]. فالمتلقي عندما يقف عند هذا السياق يجد ثغرة في تسلسل الأحداث فكيف تمر هذه السنوات الّتي قضاها (خالد) في فرنسا بعد زواج حياة بآخر ،لم يرد السّارد الحديث عنها لخلوها من إثارة تخدم الرؤية الفنيّة للرواية.

و في سياق آخر نلمس حذفا ضمنيا، يتراءى لنا في السكوت عن فترات زمنية طويلة ، تجنب السارد الإعلان عنها،حيث أن الحاضر الزمني للأحداث الروائية في ذاكرة الجسد ينطلق عقب أحداث أكتوبر 1988 ،و الّتي عصفت باستقرار البلاد، ليعود أدراجه إلى الماضي عن طريق حضور الذاكرة التي تفتح نوافذ الماضي الثوري لشخصية البطل خالد بن طوبال فكانت سنة 1955 منعرجا حاسما في حياته عند التحاقه بالثورة إلى غاية 1957 خروجه من ميدان الكفاح المسلح إلى ميدان الكفاح ضد القدر،لتأتي السنوات الأولى للاستقلال حاملة لخالد المآسي و الأحزان إلى غاية اعتقاله سنة 1975 ، فيقرر الهجرة إلى فرنسا .وإذا فالزمن النصي ترك ثغرة في زمن الأحداث حين أسقط الفترة مدة من تاريخ هجرة خالد إلى تاريخ لقائه بحياة عبد المولى ،فثماني سنوات حذفت من السياق النصي لأنها في اعتقادنا لا تحمل تأثيرا بعيد المدى عن المنظومة الحكائية ،كونها لا توحي إلى الوحدة و الحرمان والظمأ العاطفي.

و يمكن التمثيل لهذا النوع من الحذف بالمخطط الآتي:



1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 27- 28.

و يمكن للقارئ أن يستدل على الثغرات الزّمنيّة الّتي يتركها الحذف الضمني عند استحضاره لبعض السياقات الحكائية التي تجنب السّارد تتبع الاسترسال الزّمني المنتظم للأحداث،وهذا ما يمكن أن نستشفه من النموذج الآتي من رواية عابر سرير ، حيث يقدم السّارد على تسريع وتيرة السرد من خلال حذف ضمني للقاءات خالد بمراد أثناء مكوثه بباريس لمدة شهرين ،يقول:" في أحد لقاءاتي به لاحقا ،ضربت له موعدا في الرواق بعد أن أبدى اهتمامه بزيارة معرض زيان"[1]

فالقارئ يكتشف من خلال النّص السابق وجود ثغرة في ترتيب الأحداث، كون السّارد لجأ إلى حذف فترات زمنية لا تمت بصلة وثيقة بالسّرد ، و يمكن أن يدرك ذلك من خلال توظيفه لعبارة " في أحد الأيام" الّتي تؤكد أن خالد التقى بمراد عديد المرات.

و الملاحظة ذاتها يمكن أن نسوقها من سياق حكائي آخر من رواية فوضى الحواس ، فقد كان لزاما على الساردة حياة توظيف الحذف الضمنيّ عند حديثها عن ذهاب والدتها للبقاع المقدسة لأداء مناسك الحج، فلم تتوقف عن تفاصيل ذلك ،و لم ترو ما حدث في غياب والدتها بدّقة،و إنّما تجاوزت ذلك دون الإعلان عن الفترة المحذوفة صراحة ، و هذا ما يلمسه القارئ من قولها" كانت عودة أمي من الحج ، هي كل ما يعنيني الآن. و لا أدري أيّ شعور بالتحديد جعلني أستعجل لقاءها شوقي إليها؟ أم حاجتي إليها..."؟ [2].

ومما سبق يمكن القول أن تقنية الحذف الضمني أدت دورها في تسريع حركية السّرد فأضفت خصوصية على بنية الإيقاع الزّمني داخل كل خطاب روائي مدروس، و إن كل حضورها يتفاوت من رواية إلى أخرى حسب مقتضيات المنظومة الحكائية و رغبة الروائيات في تقديم الأحداث بشكل يلغي تتبع السّرد الكرونولوجي و الذي يستحيل تغطيته في مساحة نصية تتكاثف فيها الأحداث وردود الأفعال، لذا يتوجب إسقاط بعض الفترات الزّمنيّة الفارغة من

1- أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 72.

2- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص:213.

الأحداث الهامة و القفز بالأحداث إلى الأمام ، وعلى الرغم من هذا فإنّ حضور الحذف الضمني جاء محتشما مقارنة بالحذف المعلن بنوعيه المحدد و غير المحدد ، و يبدو أن هذا يرجع في اعتقادنا إلى الصعوبة التي يواجهها القارئ في تقدير المدة الزمنية المحذوفة.لذا فالسارد في كل خطاب مدروس يفضل توظيف الحذف الصريح الذي يعرض إشارات زمنية يستدل بها المتلقي.

1- 2- 3- الحذف الافتراضي

يأتي الحذف الافتراضي نمطا ثالثا للحذف، و هو" نوع تستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أيّ موضع كان"[1]. لغياب القرائن الدالة عليه داخل الحكي الروائي، فلا يجد القارئ سوى الافتراض سبيلا لتعيين المدة التي يستغرقها ، و هذا ما يخول بأن يكون أكثر أنواع الحذف غموضا و تملصا عن تحديد صوره و ضبط تجلياته،ولا وسيلة حسب الدارسين" للاستدلال عليه داخل النصوص الروائية إلاّ المظهر التنقيط و البياض المطبعي" [2].

و يمكن أن نسجل وجود حالات أنموذجية للحذف الافتراضي من خلال مساحات البياض المطبعية الفاصلة " بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حائي " [3]. وهذا يتجلى في رواية وطن من زجاج حيث استغنت الروائية إلى تقسيم الرواية إلى فصول أو تسمية كل فصل على حدا و فضلت استخدام ختمات ثلاث (❖❖❖) مع توظيف فراغ أبيض نهاية الصفحة و بداية الصفحة الموالية " حين تخرجت من الجامعة وجدتني أتوظف في جريدة يومية كصحفي بائس" [4].

لينتقل في مستهل الفصل الثاني إلى استغلال البياض محدثا حذفا افتراضيا ، يستدعي انتباه القارئ فيدرك أن السارد أضمر أحداث روائية مرتبطة ببدايات لاكامورا في عالم الصحافة المكتوبة ، فيحاول أن يعمل ذهنه بتمعن لسد الفراغ الحكائي بما يلائم و الحدث الروائي.

نقرأ في رواية وطن من زجاج

"من أنا حقا؟

يا إلهي... كم يبدو لي العمر خاليا من الجدوى!

1- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 119.

2- أحمد مرشد: البنية و الدلالة، ص: 302

3- حميد لحمداني : بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي ،ص:58.

4- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص: 50.

❖❖❖" [1]

فضل السّارد أن يترك بياضا مطبعيا ، بقدر نصف صفحة ،وكأنه أراد أن يروي أشياء عن نفسه ثم تراجع ذلك فاسحا المجال للقارئ حتى يتمكن من تصور ملامح شخصية البطل لاكـــــــــــــــامورا.

أمّا المظهر الثاني، فيتمثل في علامات التنقيط، والّتي تتجلى بشكل واضح في رواية فوضى الحواس فقد لجأت السّاردة إلى وضع علامات التنقيط الثلاث في نهاية بعض السياقات الحكائيّة التي تحتاج إلى إتمام معانيها واكتمال دلالتها ، ففي سياق حديث السّاردة عن ترقبها للقاء صديقها الصحافي ؛ و هي تبحث عن إجابات لأسئلتها تقول:"تذكرتُ قوله انتهى زمن الأسئلة، فأخفيتُ علامات استفهامي تحت الوسادة ورحت احلم بالموعد القادم.

❖❖❖

كان في اشتغال أمّي بذلك العرس هديّة نزلت عليَّ من السّماء. فأمام معرفتها بمزاجي المضاد للأفراح وبعد اليأس من مرافقتي لها، ذهبت لحضوره بمفردها، وتركتني أستعدّ لتلك الأفراح السّريّة التي كانت وحدها تعنيني" [2]

يبدو أنّ السّاردة فضلت صرف نظر القارئ عن تفاصيل موعدها و صديقها الصّحافي، واكتفت بوضع نقاط دليل على حذف يفترض على المتلقي أن يتمعن في السياق الحكائيّ لتحديد المدّة التي يستغرقها، ولو بشكل تقريبي، فيبادر بملء الفراغات المطبعية، و تأويل الأحداث و التكهن بمستقبل الشّخصيات.

و عبر الكشف عن طرق اشتغال الحذف الافتراضي نخلص إلى تأكيد حضوره المقتضب في الخطابات الروائيّة النسائيّة الجزائريّة مقارنة بالحذف المعلن و الحذف الضمني يتنافى مع رغبة الروائيات في الإشارة إلى الفترات الزمنية المحذوفة،فاستعماله قد يصبغ على السّرد الروائي نوعاً من الغموض غير المحمود؛ وهذا لم يمنعه من الظفر بخاصية متميزة تتمثل في إشراك القارئ في تفسير الفراغ النّصي الأبيض، وملء فراغات التنقيط بما يتلائم مع المعطيات السّرديّة وفق ما يناسب "فكره، و رصيده المعرفي و كلّ ملكاته، وهذه الحالة لا يحققها إلاّ نّص متميز و هو النّص الأدبي الذي يتعمد صاحبه بناءه وفق إستراتيجية خاصة تترك كثيرا من الثغرات في تضاعيفه، يجد القارئ نفسه مضطراً إلى ملئها إذا ما أراد بناء تصوره الخاص عند القراءة" [3]

1- المصدر نفسه، ص:27- 28.

2 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس: 283- 284 .

3 - حميد لحمداني: القراءة و توليد المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2003، ص:70.

و في الجملة، فإن أنواع الحذف ساهمت في تسريع إيقاع البنية الزمنيّة، و جنبت القارئ الوقوع في شباك الحشو و الإطناب الممل في مواضع لا تخدم منظومة الحكي بل على العكس فوجودها يثقل مسار الأحداث بوقائع لا أهمية لها، وعليه فإن اشتغاله الحذف في الخطابات الروائيّة النسائيّة الجزائريّة قام بخدمة المستوى الوظيفي و البنائي.

II. إبطاء السّـرد

يلجأ السارد إلى تنويع الإيقاع الزمني حسب مقتضيات المادة الحكائية ،لذا فإنه يقدم على تسريع وتيرة الحكي باستخدام الخلاصة و الحذف، و يستعين بالوقفة و المشهد لتعطيل حركة السّرد.

وفيما يلي سنقف عند طريق اشتغال تقنيات إبطاء السرد ووظيفتها داخل الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ.

1- المشهـــــد:

يقوم العمل الروائي في تركيبته على الوصف و السّرد و الحوار،فيأتي المشهد ليحقق" حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر و إقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب"[1] يتجلى المشهد بشكل واضح في صورة المقاطع الحوارية " تقابلا بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن الكتابة" [2]فيتضاءل زمن السرد الذي يعرف لحظات توقف تاركا المجال لتبادل التحاور بين شخصين أو أكثر.

و في مقاربة للخطابات الروائية النّسائيّة الجزائريّة نجد أن المشهد ينهض إضافة إلى تعطيل السرد،بوظائف عديدة حيث يكشف الجوانب الداخليّة الخفية للشخصيات الروائيّة و يعبر عن التحولات التي تطرأ على مصائرها من دون أن يظهر تدخل الروائيّ في الأمر ،وهذا ما يساهم في تأجيج الحس الدرامي من خلال الأقوال وردود الأفعال عليها.

لقد استغلت الروائية ياسمينة صالح المشهد حينما تدخل شخصية روائيّة جديدة إلى عالم الحكي،كما هو الشأن في هذا المشهد من رواية بحر الصمت حين يجري فيه حوار بين سي السعيد و جميلة أخت المعلم عمر في أوّل ظهور لها في الرواية.

" ...كنت جميلة،ماكرة ولذيذة،وكنت مبهورا ساذجا على حافة البكاء...

1- تودوروف تزفيطان: الشعرية،تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1
1987،ص:49.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص:166.

- أية خدمة؟
- أنا هنا بدعوة من "عمر"...
- أعتقد أنك السي السعيد،أليس كذلك؟
- أجل ،أنا هو...
- تفضل أرجوك
- وتفضلت...

ما أجمل المرة الأولى... وما أقربها إلى السراب"[1]

يواصل استحضار الحوار الذي دار بينهما بعد وصف حالته النفسية آنذاك " أليس هذا ما حدث لي؟

أليس هذا ما غير حياتي كلها.وغيرني من مجرد إقطاعي فاسد إلى عاشق!

- تفضل بالجلوس، "عمر" على وصول...
- معنى هذا أنه ليس بالبيت الآن؟
- اضطر للخروج فجأة و أوصى باستقبالك لتنتظره هنا....." [2]

يظهر أن السّارد (سي السعيد) كان في مقام الحديث عن التغير الذي طرأ على حياته بعدما كان وريثا لجد إقطاعي يملك أراضي زراعية شاسعة تحوّل إلى رجل ثوري يدافع لأجل وطنه، غير أن الحوار المستحضر قلّل من الاندفاع إلى الأمام ،و فسح المجال لتقديم شخصية جميلة للقارئ الّتي كانت السبب الأساسي في هذا التغيير،وهذا ما أضاء الجوانب المظلمة من شخصية (السي السعيد) حيث ظهر في بداية الرواية رجلا طيباً صلباً لا يراعي المشاعر و العواطف حتّى بلغ الأمر حدّه حين صوّر الجفاء الحاصل بينه و بين ابنته في الحاضر، و تبقى مشاعره الملتهبة اتجاه جميلة في الماضي و هكذا يقترن الحوار بالاسترجاع حيث يحتفل فيه السّارد بحبه لها و يستبق الأحداث إلى المستقبل مبرزا خيبته في عدم التواصل مع ابنته.

يتضح من خلال هذا المشهد قدرته على الجمع بين الاستطراد و الارتداد و الاستشراف، ممَّا يساعد على إماطة اللثام عن الكثير من الأحداث و الكشف عن الطبائع النّفسية و العادات الاجتماعية لشخصيات الروائيّة؛ وبخاصة ما نلفيه في المشاهد الافتتاحية التي لم تخلُ منها

1- ياسمينة صالح : بحر الصمت،ص:52.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الروايات النسائيّة المدروسة؛ لأنها تكتسب" قيمة افتتاحية تدل على دخول البطل إلى وسط جديد"[1]

و في هذا الصدد يمكن أن ننتقي أنموذجا يعبر عن هذه الوظيفة من رواية وطن من زجاج حيث أفردت

ياسمينة صالح حيزاً نصياً بداية الفصل الثالث بعدما أنهت الفصل الثاني بثلاث نجمات طباعية، لتعرض لقاء لاكامورا و زميله في جامعة المهدي ؛ إذ تمكنا من التعرف عليه من خلال الحدث الّذي دار بينهما:

"- السلام عليكم... عاش من شافك ، وين غطست يا صاحبي؟

- و أنت، واش راك؟ Comment ca va ?

- ما تشكرش ، الحالة صارت ميرد Merde ربّي يستر يا خويا لعزيز!!

صمت لحظة ثمّ عاد يقول كمن يعترف بسر لصديق:

- هل سمعت بالقنبلة الّتي انفجرت في مقهى (La rose)في العاصمة.

و قبل أن يصله ردّي أضاف:

- إنها ما يجري كارثة حقيقية ، فليس أشدّ وطأة على المرء من خسارة وطن! نشعر أننا يتامى حقيقين!

- .....

- إيه يا خويا ، اللي داروها راهم مخبيين رأسهم , أولادهم راهم في فرنسا و لانجليز احنا اللي نخلص و احنا اللي نموت في بلاصتهم؟؟

- .....

كأنّ الوطن صار كذبة يا صاحبي ، اللي باعوا الوطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس,,, الذين بقوا من الشّعب يموتون كلّما تصادموا مع ماهية الوطن ، حين لا نجد شيئا نقوله نصمت، وحين نجد شيئاً نقوله نموت هذا هو الواقع يا خويا" [2]

لقد شغل هذا المقطع الحواري ما يقارب أربعة أربع صفحات(ص51- 54) وقد تعذر علينا استعراضه كاملاً لأنّ لسّارد (لاكامورا) طعمّ الحوار بتعليقاته و تعقيباته حول أقوال المهدي ، مما زاد من امتداد المشهد على مساحة صفحات الرواية، و في المقابل يأتينا زمن القصّة بطيئاً إلى درجة نشعر أنّه معطل لا يبرح مكانه، و يظهر لنا عدم تكافؤ (لاكامورا) و (المهدي) في نمط

1 - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص:120.

2 - ياسمينة صالح : وطن من زجاج، ص: 51- 52.

التفكير و طريقة التعبير جعل الروائية تلجأ إلى الحذف الافتراضي من خلال علامات التنقيط للدلالة لى سكوت لاكامورا على تصريحات المهدي.

ومن أمثلة المشهد الافتتاحي تباطأ السّرد في بداية الفصل الأوّل من ذاكرة الجسد، حين يضع (خالد) القارئ أمام مشهدين تمهيداً لتكوين صورة عن الواقع الأحداث، يتمثل الأوّل في حواره مع زوجة أخيه (عتيقة) وهو جالس أمام أوراق بيضاء تنتظر أن يُكتب عليها حتّى تدب فيها الحياة في إشارة إلى أنّه كاتب. "

- أ تريد قهوة؟

يأتي صوت عتيقة غائباً ، و كأنه يطرح السؤال على شخص غيري معتذراً دون اعتذار على وجه الحزن لم أخلعه منذ أيّام ,يخذلني صوتي فجأة, أجيب بإشارة من رأسي فقط,

فتنسحب لتعود بعد لحظات، بصينيّة قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق، وفناجين، وسكريّة و مرش لماء الزهر و صحن للحلويات... أجمع الأوراق المبعثرة أمامي ، لأترك مكاناً لفنجان القهوة، وكأنّني أفسح مكاناً لك".[1]

وعلى الرغم من قصر المشهد الحواري السابق و تقطعه إذ تخللته بعض اللّحظات التأمليّة وبعض الوقفات الوصفية، إلاّ أنّه عبر عن حالة الحزن الّتي يعيشها (خالد) و شعوره بالقلق والتوتر وهو يشرع في الكتابة، وقد كان دوره " حاسما في تطوي

ر الأحداث، وفي الكشف عن الطبائع النفسيّة و الاجتماعية للشخصيات" [2] لهذا عطلت الكاتبة السّرد حتّى تحدث أثراً دراميا يجعل القارئ يتابع التطورات باهتمام بالغ " فالأحداث المؤلمة و المثيرة معاً ، تدفع القارئ إلى الاستمرار للوصول إلى طور أكثر إمتاعاً في حياة الشخصيات الرئيسية" [3] و تمكن درجة المتعة في أنّ المشهد يركز على إبراز حالة القلق و التوتر الّتي يعانيها (خالد)، و يترك المجال فيما بعد للسّرد ليملأ فضاءات المشاهد ، و يقف على جزئيات الوقائع و تفاصيلها.

و في أنموذج آخر من الرواية ذاتها يفتتح السّارد الفصل الثالث بمشهد حواري استغرق ما يقارب ثلاثة عشر صفحة ؛ لأنّه يمثل أوّل لقاء يجمع (خالد) بحياة على انفراد، كما أنّه يعد نقطة هامة في مسار تطور الأحداث، تبادل الحديث بينهما أتاح الفرصة للتعريف ببعض الجوانب

1 - ينظر أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:12.

2 - حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائيّ ، ص:166,

3 - أ أمندلاو: الزّمن و الرّواية ، ص: 143 ,

من حياتها و ماضيها، وبخاصة لمّا أُضفي عليه تعليقات تشحن الموقف بحرارة اللقاء، من دون مبالغة حتّى يحفظ للمشهد سمّة التلقائية.

" التقينا إذن ...

قالت: مرحبا ... آسفة ، أتيتُ متأخرة عن موعدنا بيوم.

قلت: لا تأسفي... قد جئتِ متأخرة عن العمر بعمر.

قالت: كم يلزمني إذن لتغفر لي,,,؟

قلتُ: ما يعادل ذلك العمر من عمرا".[1]

لقد سبق و أشرنا إلى التقاطع الحاصل بين تقنية الاسترجاع و المشاهد الحوارية المبثوثة على طول مساحة الخطاب الروائيّ، ويتضح هذا في رواية فوضى الحواس عند استفسار السّاردة عن تصرفات صديقها الّتي التقت به في بداية الرواية بالسينما، وكيف أنّه كثيراً ما يجيب عن أسئلتها بإجابات غير متوقعة" ,,, تذكّر أنّه ، يومها أطبق على الحزن ضحكة ومضى، دون أن تعرف تماماً ماذا كان ينوي أن يقول؟

لا تريد أن تصدق أنّه تخلّى عنها؛ لأنّها رفضت يوماً أن ترافقه إلى مشاهدة ذلك الفيلم الّذي كان يستعجل مشاهدته.

- سألته أهو فيلم عاطفيّ؟,,, أجاب " لا",
- سألته أهو فيلم ضاحك؟... أجاب" لا"
- ولماذا تريد أن تذهب لمشاهدته إذن؟
- لأنّني أحبّ كلّ ما يثير فيّ البكاء,

ضحكتُ يومها, استنتجت أنّه رجل غريب الأطوار، لا يعرف كيف يتدبرُ أمر حبّ," [2]

وإذا كان المشهد الافتتاحي يأتي لإحداث توازن بين زمن القصّة و زمن الخطاب ، ينتج عنه المراوحة بين تسريع وتيرة السرد و إبطائها، وعم ذلك فإنّه لم يأت مستقلاً عن السياق العم للسّرد بشكل تام؛ حيث نلمس خيطا رفيعا يربط القصّة الرئيسة بالمشاهد الحوارية المبثوثة في فروع الأحداث الجزئية المكونة للرواية.

من جانب آخر يؤدي المشهد الحواري الختامي الدور ذاته حين يعرض وجهات نظر المتحاورين و يُنبأ بقرب نهاية الرواية، و قد يأتي ليفسر بعض الأحداث الّتي عمدت الرواية على إخفائها أو تجاوز الحديث عنها في سياق سابق، و يبدو أن هذه الوظائف تتجلى لنا في الفصل

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص: 101 ,

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 12- 13.

الأخير من الرواية لونجة و الغول؛ حيث تصوغ زهور ونيسي الأيّام الأخيرة من حمل البطلة مليكة، وهي تترقب وضع مولودها في مشاهد تستغرق ما يقارب عشر صفحات تخللته استطرادات عديدة و تصوير حالتها النّفسيّة المضطربة و المتوترة في لحظات عصيبة من حياتها وحالات الذعر و الخوف في ردود أفعال الشخصيات الروائيّة المتحاورة، فكلما زادت درجة التوتر فضلت الروائيّة استغلال الحوار لسّد الفجوات الحكائية السابقة،" ومسرحة العواطف و الأفكار بدلا من عرضها مباشرة بطريقة حكائية"[1] فعلى المستوى الحكائي عملت المشاهد المتراوحة الطول و القصر على تشخيص الأجواء في شوارع القصبة عقب مداهمة الجنود الفرنسيين للمنازل، و حظرهم للتجول الأمر الّذي حال دون إسعاف مليكة على المستشفي. و بالتالي تمكنت ونيسي من خلال المقاطع الحوارية المتلاحقة من توضيح المعاناة اليومية الأهالي من سكان القصبة في ظل حكم استعماريّ جائر.

و لتوضيح حضور الحوار في الرواية النّسائيّة الجزائريّة ، قمنا برصده في المساحة النّصيّة لرواية عابر سرير على الشكل الآتي:

المشهد الحواري	المساحة النّصيّة	المدّة الزّمنيّة
• اللقاء الأول الّذي جمع خالد بزيان.	شغل مساحة ما يقارب 12 صفحة(ص105- 117)	دام اللقاء ساعات
• لقاء ثلاثي جمع خالد مراد وناصر	شغل ما يقارب الصفحة(ص119- 130)	سهرة ليلاً
• حوار خالد و ناصر	شغل ما يقارب صفحتين (ص132- 133)	ساعات بعد
• حوار خالد مع فرانسواز	شغل حوالي ثلاث صفحات (ص135- 137)	الواحدة ليلاً
• الحوار الهاتفي لخالد مع مراد	شغل نصف صفحة(ص151)	استغرق مدة التي يسمح بها الحوار
• اللقاء الثاني لخالد بزيان	شغل ما يقارب 12صفحة (ص138- 150)	استغرق دقائق
• اللقاء الثالث الّذي جمع خالد بزيان	شغل ما يقارب 11صفحة(ص159- 171)	استغرق ساعات
• الحوار الخير بين خالد و فرانسواز	شغل صفحتين (ص155- 156)	استغرق ساعات بعد الظهر استغرق ساعة

1 - حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائيّ ، ص:198.

من خلال القرائن الإحصائيّة للمشاهد في رواية عابر سرير ، يبرز لنا الحضور المكثف للمشاهد الحوارية الّتي صاحبت سرد الأحداث حتّى أننا لا نكاد نفارق حدثا روائيا إلاّ و تضمن حواراً يتراوح بين الطول و القصر . تفتح أمام القارئ نافذة لسبر أغوار الشّخصيات و تفهم ردود أفعالها و متابعة الأحداث عن قرب. أمّا عن دورها في ضبط الإيقاع الزّمني ؛ فإنّها فرضت الاعتدال على سرعة السّرد و أعلنت عن حالة توازن بين زمن القصّة وزمن الخطاب.

و عليه، فإنّ المشاهد الحوارية أبطأت حركية السّرد داخل الخطاب الروائيّ عابر سرير ومما زاد من خصوصيته و قدرته على إمتاع القارئ، انسجامه مع باقي التقنيات السّرديّة حيث تزامن الحوار ببعض الوقفات الوصفية الّتي تتلائم مع مواقف الشخصيات ، و تم استغلال تقنية الخلاصة الّتي تسهل الانتقال من مشهد إلى آخر دون عرض التفاصيل الجزئيّة له بحيث يأتي مختزلاً، فلا يستغرق الحوار المدّة الزّمنيّة واسعة، و إنّما يأتي مماثلا لإجرائه في الواقع.

و لاستجلاء توظيف المشهد في الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ نختار أنموذجا من رواية اكتشاف الشهوة

المشهد الحواري	المساحة النّصيّة	المدّة الزّمنيّة
• حوار باني وزوجها مود • حوار باني وجدّتها • حوار باني وجارتها ماري اللبنانية • حوار باني و صديقا اللبناني أيس • لقاء باني و جارتها ماري مرة ثانية • حوار باني و ماري مرة أخرى • لقاء باني بصديقها ايس • حوار محي الدين بسطانجي مع أمير الجماعة الإرهابية الّذي طالبه بدفع الجزية • لقاء باني و توفيق بسطانجي	يشغل حوالي الصفحة(ص12- 13) يحتل ما يقارب ستة صفحات (ص17- 22) يستغرق حوالي أربعة صفحات (ص24- 27) يشغل ثلاث صفحات (ص28- 30) يشغل ما يقارب نصف الصفحة (ص31) يحتل صفحتين (ص35- 36) يشغل ما يقارب ثلاث صفحات (ص37- 39) ما يقارب صفحة ونصف (ص45- 46)	ما يعادل مدة الحوار في الواقع ساعة من الصباح ساعات بعد الظهر ساعة من الصباح ساعة من الصباح المساء عند السادسة دام ما يقارب الساعة ما يقارب الساعة

لأوّل مرّة • حوار دار بين باني و توفيق بسطانجي و ضابط الشرطة الفرنسي في مركز الشرطة • حوار مشترك جمع باني و ضابط الشرطة • لقاءات متكررة بين توفيق وباني • حوار هاتفي بين باني و توفيق • لقاء باني بأخيها إلياس • زيارة شاهي أخت باني لبيت العائلة و الحوار الدائر بينهما • حوار باني و طبيبها المعالج • حوار باني مع خالد سليم • حوار باني مع خديجة زوجة عبد الباقي • حوار باني و الطالبة سهام دالي • حوار باني و توفيق بسطانجي	ما يقارب صفحتين و نصف (ص51- 52) استغرق صفحة (ص59) يشغل حوالي صفحتين (ص 65- 66) يشغل ثلاث صفحات (ص75- 77) يشغل نصف صفحة يستغرق ثلاث صفحات (ص85- 88) يحتل هذا الحوار ما يقارب أربع صفحات من مساحة النّص (ص89- 92) يشغل ثماني صفحات (ص103- 110) يشغل ثلاث صفحات (ص114- 116) يشغل ثلاث صفحات (ص125- 127) يشغل الحوار ما يقارب أربع صفحات ونصف (ص135- 140)	بضع دقائق دام اللقاء ساعات ما يعادل مدة الحوار في الواقع بضعة دقائق ساعات من اليوم ما يقارب ساعة ساعة بعد الظهر ساعة منتصف النهار ما يعادل الحوار واقعا ساعة بعد الظهر بضع دقائق ما يعادل الحوار واقعا

يتضح لنا من خلال الجدول الّذي رصدنا فيه حضور المشاهد الحوارية على طول المساحة النّصيّة في الخطاب الروائي اكتشاف الشهوة، أنّ السمة البارزة لتبادل الحوار الافتتاحي أو الأوسط أو الختامي أن المتكلم الرئيسي و الثابت هو الشخصيّة المحورية(باني) ، فلا يوجد حوار إلاّ و هي طرف أساسي فيه، وبخاصة أن مواضيع الحوارات لا تخرج عن مشاغلها القريبة و البعيدة، و لا تحيد عن الغوص في أعماقها، و كشف أزمتها النّفسيّة، لأنّها تعيش حياة ينعدم فيها التواصل مع زوجها (مولود العربي) و لعلّ هذا يبرر قلّة الحوارات الّتي دارت بينهما.

كما نلمس قدرة المشاهد الحوارية على تكسير رتابة السّرد،و شدّ انتباه القارئ لمتابعة أعمال الشّخصيات ، وضعه في جوّ الأحداث حتّى أنّه يتوهمها شخصيات حقيقية لا ورقية، حينا

ارتكز الحوار على لغة تتناسب مع طبيعة الشخوص و مستواها الاجتماعي و الثقافي فضلاً على هذا فإنّ تقنية المشهد تقلص من الفجوة القائمة بين خطاب الشخصية و عالمها الروائيّ و القارئ و عالمه الواقعي، و تتظافر في الانسجام لتكوين البنية السّردية إلى جانب العناصر الروائيّة ، فلا يشعر المتلقي بعبء الحوار أو التدخل الفجّ ليد الروائي، و يبدو أنّ الروائية فضيلة فاروق حرصت على مناقشة العديد من القضايا بواقعية على السنة الشّخصيات من دون تدخل منها، مما يكسب المواقف قوة الإقناع كما أنّه يعزز تقنية إبطاء السّرد و ضبط إيقاعه.

أمّا المظهر الثاني للمشهد الحواري فيتجلى في الحوار الختامي والّذي يُقدم" تسجلاً للمواقف النهائية للشّخصيات، أو إعلاناً عن حصول اتفاق، أو افتراق ما بين أطراف القصّة"[1] و لتوضيح هذه الوظيفة يمكن استئناس ببعض المقاطع الحوارية.

فالروائية ياسمينة صالح تستثمر الحوار الختامي في رواية بحر الصمت، حينما تنهي الأحداث مشهد بتبادل سي السعيد الحديث مع ابنته، بعدما أوضح في الفصل الأوّل من الرواية عن شبه قطيعة بينهما في إيحاء إلى مواقفه و اقتناعه بضرورة التصالح مع ذاته و الآخرين.

يقول لابنته:"- سأسافر غداً إلى براناس هل ستأتين معي؟

- براناس هل تمزح.
- لا أمزح ، بل أقول الجدّ... بيتي هناك يلوّح لي، لم أزره منذ سنوات...
- بيتك ؟ تريد أن تقنعني أنّك تفتقد بيتك هناك، في تلك القرية الّتي قلت عنها ذات مرّة إنّها سبب كلّ أحزانك؟

تستطرد - آسفة، ليس هذا الصباح للعتاب.... أنا متعبة.

- اجل يا صغيرتي ، ليس هذا الصباح للعتاب أو الإساءة، فلا تصغي للضغينة... لا تبعدني عنك في اللّحظة الّتي شعرت فيها بالقرب منك... اصطدم بدموع ابنتي... أقترب منها و أمدّ يدي إليها و أجذبها إليّ، أسمع قلبي يقول لها :إلا تنظرين أننا بقينا وحيدين ؟ فَلِمَ تبتعدين عني "[2]

لقد تمكنت ياسمينة صالح من إخراج (سي السعيد) من مأزق الخلافات المتراكمة مع ابنته من خلال كلامه إليها بلطف ليقنعها بوجهة نظره، وهكذا ساهم الحوار في انفراج عقدة الأحداث؛ و لأن رواية بحر الصمت قامت على تقنيتي الاسترجاع و الاستشراف و اُختزل الزّمن

1 - حسين بحراوي: بنية الشكل الروائيّ، ص:168 .

2 - ياسمينة صالح : بحر الصمت، ص:158 .

الحاضر للقصّة في ليلة واحدة، فإنّ السّارد لجأ إلى المشهد الختامي لإطالة عمر القصة و تمديد زمنها ليشغل مساحة نصية أكبر، و بهذا تعطلت حركية السّرد عبر المقاطع الحوارية الّتي صدّرها السّارد في الغالب بصيغ القول مؤكدة بذلك تناوب الشّخصيات على الحديث لتصعيد الحسّ الدرامي.

و تتجلى الوظيفة الختامية لحوار في رواية ذاكرة الجسد حين تنتهي الرواية برجوع (خالد) لاستقرار نهائيا بالجزائر ، يقف أمام الجمركي في المطار، فيكتشف القارئ قدرة الأديبة على إدارة الحوار بنبرة تهكمية لا تخلو من شجن " يسألني جمركيّ عصبيّ في عمر الاستقلال ...لم يستوقفه حزني و لا استوقفته ذراعي... فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه أنّنا نغترب فقط لنغتني ، و أنّنا نهرب دائما شيئاً ما في حقائب غربتنا.

- بماذا تصرّح أنت....؟

فتكاد دمعة مكابرة بعيني تجيبه لحظتها...

- أصرح بالذاكرة... يا بني..."[1]

أرادت مستغانمي في ختام الرواية أن تصور للقارئ البون الشاسع في نمط التفكير و الّذي وصل حدّ الصراع بين جيل الثّورة و الّذي يمثله السّارد(خالد)، وجيل الاستقلال ممثلا في الجمركي، فجاء الحوار بينهما وسيلة خطابية أساسية تعمل على توقيف الزمن و تعطيله نتيجة لاستفسار الجمركي عن الحقائب و محاولة تفتيشها، و على العموم فإنّ المقاطع الحوارية في ذاكرة الجسد وردت قصيرة و قليلة ؛ لأنّ السّارد استند على السّرد الاسترجاعي بشكل أساسي وهذا لم يمنع المشهد من المساهمة في بناء الإيقاع الزّمني للرواية ومنحه خصوصية عبر تجسيده للمشاعر و تشخيص الأحاسيس و ترجمة العواطف بلغة تغرق في الشّاعريّة و الإيحاء.

لم تأت المشاهد في الخطاب الروائيّ النسائيّ الجزائريّ لكسر رتابة السّرد و بعث التنوع فحسب، وإنّما لخلق توازن داخل الإيقاع الزّمني فلا تطغى تقنية على حساب الأخرى، فجاء الحوار مبررا مُدعم ببعض الوقفات التأمليّة، وبعض الاستطرادات و الاسترجاعات المتنوعة مع فسح المجال بين الفينة و الأخرى و حسب مقتضيات السّرد للحوار الداخلي(المونولوج) " لتقديم المحتوى النّفسيّة العمليات النفسيّة في المستويات المختلفة للانضباط الواعي" [2]لذا يشرع السّارد خياله و ذاكرته لسيل المشاعر المتسربة من الماضي لتعبر عن حقيقة أحاسيسه اتجاه ما حدث و

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص: 482.

2 - روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب ، القاهرة ، 2000، ص: 59.

ما سيحدث ، الأمر الّذي سيؤثر على وتيرة السّرد ، ويجعلها تتباطئ إلى حين خروج الذات السّاردة من هذه المناجاة الداخليّة.

يتجلى هذا في رواية عابر سرير عند عثور (خالد) على كتاب فوضى الحواس بين أشياء (زيان) الخاصة بعد موته" في أيّ موعد بالذّات أدرك من أكون، و أيّ تفصيل بالذّات حعله يتعرّف عليّ أمن الاسم الّذي أعطته فرانسواز و هي تطلبُ لي موعداً معه؟

تُرى لو لم أقدّم نفسي على أنّني خالد بن طوبال أكان سيتعرف عليّ مثلاً من عاهة ذراعي اليسرى الّتي لا تتحرك بسهولة ؟..ثمّ قد يكون تعرف عليّ و عرف من ذلك الكتاب كلّ شيء عن علاقتيّ في النهاية... لكن أكان على علم أنّني أقيم في بيته؟ و أساكن صديقته؟ و أنّني التقيت بحياة واصطحبتها إلى هذا البيت؟..."[1]

و ليس بعيدا عن توظيف تقنية الحوار الداخلي الّذي يمنح القارئ فرصة التقرب من الشخصية و سبر أغوارها يأتي المونولوج مشفوعاً بحضور قوي للزّمن النّفسي الممتنع عن المعايير الخارجية و المقاييس الموضوعية للزّمن، به تتقاطع الأزمنة في ذات الشّخصية، ليتمكن المتلقي من التقرب من دائرة اللاشعور و"مثل هذا الشعور بالزّمن هو المدّة الحقيقيّة الخالصة كما تقع للإحساس البشري، وما يقاس من الزّمن فيها، فهو مدّة اصطلاحية رياضية زائفة لأنّ الواحدة منها كلّما حلّت ابتلعها الماضي، فلا سبيل إذن إلى اجتماعها معاً، أمّا الإحساس بهذه الثواني في مستوى الوجدان، فهو يخالج النّفس دفعة واحدة ."[2]

نركز هنا على الزّمن النّفسي و علاقته بالمشهد الحواري الّذي لا يقبل القياس، و ها ما نلفيه في " المونولوج الداخلي حينما تتداخل عناصر الزّمن الصور و الرموز و الاستعارة لتصوير الذّات في تفاعلها مع الزّمن "[3] لهذا تأتي المشاهد الحواريّة لأحداث توازن بين زمن الحكي وزمن الحكاية محدثة تباطئا في وتيرة السّرد وبخاصة حين تعود الشّخصية إلى مناجاة داخليّة لما تشعر به.

و بالرجوع إلى الروايات النّسائيّة محل الدراسة نلفي الروائيات يولين اهتماما لتوظيف الحوار الداخلي وإعطائه قدرا كبيرا من التاول لارتباطه في الكثير من الأحيان بطبيعة الشخصية المحورية، و هذا ما نستشفه من المقطع الآتي لما يشعر خالد بن طوبال بثقل سنوات الغربة ؛ فهي لا تمثل سوى الوحدة و الإحباط و خيبة الأمل يخاطب نفسه قائلاً: "لم أجد في

1 - أحلام مستغانمي : عابر سرير، ص: 246 - 247.

2 - عبد الصمد زايد: مفهوم الزّمن و دلالته، ص: 85.

3 - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية : ص: 52.

سنواتي الماضية ما يستحق التمييز، فقد كانت أيامي مثل أوراق مفكرتي ملأى بسنوات لا تستحق الذكرى..... وكنت أملأها غالبا كب لا أتركها بيضاء ,,, جميعها صفحة واحدة لمفكرة واحدة لا تاريخ لها سوى الغربة."[1]

فالوحدة القاتلة الّتي عاشها (خالد) في فرنسا،و ما ينجر عنها من قنوط و ملل، جعله يختصر الزّمن القياسي ثماني سنوات من الهجرة إلى ثماني مفكرات مكدسة في خزانته الواحدة فوق الأخرى، هذه الوقفة الوصفية الممتزجة بالتأمل عطلت سرعة السّرد، و مع حضور المشاهد الحوارية حدث نوع من الاعتدال بين زمن القصة و زمن الخطاب كما أشرنا سابقاً

و جملة، يمكن القول إنّ الخطابات الروائية النّسائيّة قدّمت مشاهد افتتاحية و ختامية لتكريس دورها في تعطيل عجلة السّرد و تبطئة حركيته ، وبلورة رؤية الكاتبات في تجسيد المواقف و مسرحة الأحداث و عرضها بشكل درامي مؤثر وحتّى تبدو الحوارات أكثر إقناعا لأن صوت الراوي يتوارى تاركاً المجال رحباً للشخصيات الروائية للتعبير عن لسان حالها بحسب نمط تفكيرها و مستوى ثقافتها ، بما يناسب مقتضيات السّرد الروائيّ.

و بناءا على هذا حرصت الرواية النسائيّة الجزائريّة على تنويع لغة الحوار الّتي تعد أهم أداة للتعبير، ومن الضروري العناية بها و اقتناء مفرداتها و إحكام سبك عباراتها، فاللّغة تحمل شحنة عاطفية مكثفة و موحية إلى أقصى حد ممكن، لهذا استغلت الروائيات هذه الإمكانيات المتوافرة، فقدم بلغة فصحى و في بعض الأحايين باستخدام عبارات باللغة الفرنسية كما هو الحال في روايتي ذاكرة الجسد وعابر سرير،أين تعيش الشخصية الروائية في بيئة غربية، و كان لزاماً إن يتلائم حديثها مع محيطها الاجتماعي و الثقافي ، وهذا ما يتضح في المقطع الحواري الّذي جمع حياة و ابنة عمها في الزيارة الأولى لمعرض خالد" هل يولد الحبّ أيضاً من لون لم تكن نحبّه بال

ضرورة ! و فجأة اقترب اللّون الأبيض منيّ، وراح يتحدث بالفرنسية مع فتاة أخرى لم أُلاحظها من قبل.

قال الأبيض و هو يتأمل اللوحة

Je préfère l abstrait...!

و أجاب اللّون الّذي لا لون له:

Moi je préfère comprendre ce que je vois.

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص:75.

لم تدهشني حماقة اللّون الذي لا لون لهن عندما يفضّل أن يفهم كلّ ما يرى... أدهشني اللّون الأبيض فقط... فليس من طبعه أن يُفضل الغموض!"[1]

على امتداد رواية ذاكرة الجسد لم يرد حوار آخر باللغة الفرنسية، وهذا يؤكد رغبة الكاتبة في وضع حوار يتماشى مع وضعية الشّخصيات و ظروفها بهدف إضفاء مسحة واقعية على الحدث لتحقيق متعة فنية و إيهام القارئ بحقيقة أفعال الشّخصيات و أقوالها.

و في أنموذج آخر من رواية عابر سرير يقول السّاردة: "طوّقتني بذراعيها و قلت و هي تطبع قبلة على خدّي: Tu sais que je t aime ....toi

قلت مدّعيا التّعجب: C'est vrai ca.[2]

وفي مقام آخر يسأل خالد فرانسواز عن إمكانية إقامته في بيت زيان : سألتها فجأة مجازفا بكبريائي:

- أَمَّا زال عرضك قائما باستضافتي لبعض الوقت في بيتك؟

- طبعا

ثم واصلت:

- Oh...mon Dieu...comme tu me rappelles Ziane c'est fou...tout ca pour un pont [3]

من جانب آخر لم يقتصر تنويع لغة المشاهد على توظيف اللغة الفرنسية ن بل تجاوز ه إلى استخدام مشاهد بالعامية، وإن كنّا نعتقد أنّ الروائيّة بهذا استعمال لابدّ أن تراعي المستويات المتباينة للمتلقين، فلا تقع في إسفاف اللّغة العامية و السوقية الّتي تسقط عن النّص الروائيّ سمة الإبداع الجاد" لذلك لابدّ من استخدام اللّغة العربيّة في جميع المقامات التخاطبية لتحقق التواصل بين المرسل و المتلقي، ونرفع من مستوى الثقافة و التواصل الأدبيّ و الفنيّ في عالمنا العربي، و ينبغي كذلك أن تكون اللّغة الروائيّة خاضعة لقواعد البيان العربي، و قابلة لتفجيرها إنزياحاً و إبداعا و اشتقاقاً و توليداً لخلق حداثة فنيّة" [4]

واستنادا على هذا الاعتقاد فإنّ البنية اللّغوية المشكلة للمشاهد الحوارية في رواية من يوميات مدرسة حرّة و لونجة و الغول مناسبة لمعطيات الوضع ، متلائمة مع خصوصية الّرد الّي يقاول أن يقترب من الواقع، فوردت فصحى بسيطة سلسة قريبة من الأذهان، و يبدو أن هذا لم

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص:60 .

2 - أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص:137.

3 - المصدر نفسه ، ص: 78.

4 - جميل حمداوي: اللّغة في الخطاب الروائيّ العربيّ
http://www.arabiancreativity.com/j_hamdaoui1.htm

يمنع زهور ونيسي من استثمار الأمثال وبعض الحكايات الشّعبيّة كقصّة لونجة و الغول" لتسمح لبنية لغويّة أخرى من مدّ النّص بطاقة تعبيريّة أخرى تعطي مساحة أخرى من إمكانات النّص الجماليّة، ثمّ تكسر نمطيّة السّرد ، وتسمح للقارئ باسترجاع الأنفاس لتتبع الحدث في الرّواية"[1]

أمّا في روايات أحلام مستغانمي و فضيلة الفاروق، فنجد حضورا لبعض الحوارات العاميّة ترمي إلى التنويع اللّغوي و إضفاء صبغة جماليّة فنيّة تكسب الخطاب الروائيّ بعدا واقعياً، يمنحها خصوصية الاحتفال بالعاميّة الجزائريّة ، وهذا ما نلمسه من حوار خالد وحياة بعد سماعها لأغنية جزائريّة شعبيّة:" باسم اللّه نبدى كلامي قسنطينة هي غرامي.

نتفكرك في منـــامي إنتي و الوالدين اللـه.

- حياة... شطحي لي .

فاجأها طلبي، و فاجئني حياؤها . ردّت بخجل نساء قسنطينة في زمن مضى

- ما نقدرش ... عمري ما شطحت قُدام راجل" [2]

تتضح رغبة مستغانمي في ترك لمسة جزائريّة على نصها الروائي من خلال استحضار الموروث الشعبيّ الّذي يؤكد الاحتفاء به من جهة ، ونقل إحساس للقارئ بأنّ السّارد خالد متعلق بتقاليد قسنطينة و عاداتها يتذكرها في لحظات حزنه و فرحه، ويبدو أن رغبة الكاتبة في تنويع لغة الحوار بغية إقناع المتلقي بواقعية الأحداث، و قد تكون العاميّة في بعض الأحيان أفضل وسيلة للتعبير عن الرؤى و البوح عمّا تضمره الذّات ؛ فجاء الحوار بلهجة جزائريّة قصيرة و مكثفة توجه قدّم خدمة فنيّة للخطاب الروائيّ.

أمّا في رواية ذاكرة الجسد فإنّ توظيف العاميّة لم يشكل حضوره ظاهرة إلاّ أنّ الروائيّة أحسنت استغلال القدرات الكامنة وراء كلّ تركيب عاميّ، ولم يأت توظيفه سمجاً أثقل كاهل النّص،بل على العكس منحه خصوصية المحلية، نقرأ قول (خالد):" و فجأة فتح الباب ليدخل منه... سي الشريف! نهضت إليه مسلماً و أنا أخفي دهشتي:

- ع السلامة يا سيدي.... عاش من شافك!

قالها و هو يحتضنني و يسلّم عليّ بحرارة، و قبل أن أسأله عن أخباره قال وهو يقدّم لي ذلك الصديق المشترك الّذي كان يرافقه:

---

1 - محمد تحريشي: العامية في الخطاب السّردي الجزائريّ عبد الملك مرتاض و الحبيب السائح أنموذجين، دراسات جزائرية، مختبر الخطاب الأدبيّ في الجزائر، جامعة وهران ، 2007، ص :83.

2 - أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص:213.

- شفت شكون جبتلك معاي!

صِحتُ و أنا أتنقل من دهشة إلى أخرى

- أهلاً سي مصطفى واش راك... واش هاذا الطلّة...

قال بمودّة و هو يحتضنني بدوره:

- واش آسيدي.... لو كان ما نحبوكش ما نشوفوكش ولاّ كيفاش؟

عاتبني سي شريف بودّ و أحسسته صادقا:

- يا أخي ... أيعقل ان نسكن هذه المدينة معا دون أن تفكر في زيارتي مرّة واحدة... أنا هنا منذ سنتين وعنواني معروف عندك، تدّخل سي مصطفي ليضيف بتلميح سياسي بين المزاج و الجدّة

- واش راك مقاطعنا ... و إلاّ كيفاش هاذا الغيبة...؟"[1]

عبر هذا المقطع الحواريّ المطول نوعاً ما ، تتجلى براعة مستغانمي في التعامل مع اللّغة الفصحى مع إدراجها لعبارات من العاميّة تحمل حمولة دلاليّة مكثفة بانسجام تام، فلا نكاد نشعر بتنافر أو تعرض بينهما، فحرارة اللّقاء الّذي جمع (خالد برفيقي الكفاح (سي الشريف) و(سي مصطفي) ترك لهم حرية التعبير عن مشاعرهم بالأسلوب الّذي يرونه أنسب دون الحاجة إلى وسيط أو تدخل مباشر من الكاتبة .

نخلص إلى أن المشاهد الحوارية و على الرغم من تنوع لغتها و تراوحها بين الطول و القصر فإنها لم تراجع عن تأدية وظيفتها التقليدية في توقيف حركيّة السّرد و إحداث تجانس بين زمن الحكاية و زمن الحكي من حيث مدّة الاستغراق الزّمني، و لم يكن المشهد لوحده قادراً على إنتاج بطء في وتيرة الإيقاع الزّمنيّ، لولا الوقفات الوصفية و اللحظات التأملية المتناثرة على مساحة الحوارات ، وإن كنّا نؤكد أنّ حجم الحوار داخل المساحة النّصية يختلف من خطاب روائي إلى آخر حسب ما تقتضيه الرؤية الفنيّة لكلّ روائية.

2- الوقفـــة

يعمل المشهد الحواري على تعطيل وتيرة السّرد، و شلّ حركته في أحايين كثيرة، و تأتي الوقفة الوصفية بدورها" لإيقاف تنامي الأحداث الروائية و الحدّ من تصاعد مسارها التعاقبي لفسح المجال أمام الوصف لإقحامه إلى منظومة الحكي الروائيّ، ممّا يؤدي إلى توقف جريان زمن الحكاية" [2] و لهذا فإنّ توقيف زمن الحكاية يعمل على تكسير نمطية الّرد، و يمنح السارد إمكانية التحكم في اندفاع الأحداث لوصف الأمكنة و الشخصيات و الأشياء، فيقوم الروائي

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص:92- 93.

2 - أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر اللّه، ص: 310.

برسم المناظر و تقديم مشاهد العالم الخارجي عن طريق الوقفات الوصفية الّتي تعطي للمتلقي انطباعاً بأنّها مؤشرات تقرب العالم الخيالي الّذي نسج خيوطه الروائيذ من العالم الواقعيّ.

و لا يمكن الزعم أنّ الوقفة الوصفية تقطع صيرورة السّرد، وبالتالي تكون منفصلة عنه انفصالا تاماً و إنّما العلاقات التي تجمعهما تتظافر لبناء خطاب روائيّ منسجم الأطراف متكامل الأركان، فالوصف يبقى دائماً" عنصر تشيدي يعمل إلى جانب السّرد محافظاً في نفس الوقت على استقلاله و على تفاعله المستمر مع الأنساق الحكائية المستعملة في الرواية"[1] هذه السّمة تجعله أداة فاعلة ؛ لأنّ الحكي لا يمكنه أن يؤسس كيانه بدون وصف" [2].

ومن ثمّة تُصبح الوقفة الوصفية مهيأة للقيام بوظائف عديدة تتحكم في مسار الحكي وسرعته حين يوليه السّارد أهمية و يعطيه مساحة نصيّة، بالتركيز على تقديم المظاهر الخارجية للشخصيات و إبراز عوالمها النفسية، و تصوير تفاصيل الأماكن الّتي يتحرك فيها أبطال الرواية وبالتالي فإن الوصف يقوم بوظيفة تفسيرية يشرح المواقف و يحلل الآراء، و يؤدي وظيفة جمالية حينما يدخل القارئ في عالم يُخيل إليه أن ما يقرأ حدث فعلا عن طريق إيراد التفاصيل و ذكر الجزئيات التي لا تؤثث المكان و تجمّل ديكوره بل تقربه من عالم الواقع، و هذا يعني أن الوقفة الوصفية لا تقتصر على كونها لوحة تزينيّة ، وإنّما نجده تنساب في انسجام مع باقي العناصر المشكلة للخطاب ، فلا نشعر أنّ الوقفة عنصر دخيل يحدث وجودها نشازا، وحتّى و إن صادفتنا فقرات وصفية مستقلة ؛ فإنّها تأتي لأجل إيقاف الزّمن و تعطيل مسيرة السّرد .

و في دراستنا للوقفة الوصفية في الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ، سنحاول البحث عن كيفية اشتغالها و الوقوف على الوظائف الّتي تؤديها بمقاربة العلاقة الجامعة بين منظومة السّرد و الوصف ؛ إذ يتداخلان فيتباطئ الحكي في تقديم الحدث الروائيّ طالما هناك وصف يوقف عجلة السّرد و أحيان أخرى يستقل عن السياق الحكائي لضرورات فنيّة و جمالية.

و تبعاً لهذا التصنيف سنقيم البحث عن مظاهر الوقفة الوصفيّة و آليات الّتي تعتمدها للروائيات ليؤدي الوصف الدور المنوط به مع التركيز على الوظائف الّتي يشغلها.

2- 1- الوصف المستقل عن الحكي

يلجأ الراوي إلى وصف المشاهد و الأشياء و تصوير المناظر و الأفعال، فيعرض التفاصيل المتاحة بإسهاب في محاولة لنقلها لعين القارئ في سياق نصي مستقل عن السّرد الأساس في الرواية

1 - حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائيّ، ص:179.

2 - جيرار جينيت: حدود السّرد ،تر: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبيّ ص: 76

ففي رواية لونجة و الغول، تنطلق السّاردة العليمة بعرض جانب من يوميات سي محمد والد مليكة في الميناء ، فتتوقف فجأة حينما تُدخل شخصية جديدة إلى عالم الرواية عمي سحنون ، فلم يكن بدٌّ من تقديم بطاقة تعريفية له، عن طريق وصف مظهره و بعض ملامح شخصيته كان"وجهه يحملُ آثار ابتسامة رضا، و كأنه ينوي خيرا لجميع النّاس من حوله الّذين يعرفهم و الّذين لا يعرفهم" [1]فعلى الرغم من قصر هذا المقطع الوصفي إلاّ أنّه يُقدم صورة شاملة عن صفاء سريرة عمي سحنون رجل شهم شجاع دافع عن سمعة حبيبته (خداوج) وكان ثمن ذلك سجنه ثلاث سنوات.

يقوم السّارد بتأمل ساعدي (عمي سحنون) عن طريق النظر الدقيق و هذا يؤكد الاستعانة بالرؤية البصريّة للوصف المادي " يلفُ كُمَّ قميصه إلى ما فوق المرفقين واحد بعد الآخر أ ليبرز في ساعده الأيسر وشم أخضر نضر ، يمثل وجه امرأة بشعر طويل،و قد كُتِبَ تحت الوجه وشم آخر و بحرف عربي كوفي اسم خداوج أمّا السّاعد الأيمن، فكان فيه وشم مرعب رغم نضارته رسم لقلب أغمد فيه خنجر و ثلاث قطرات دم، تنزل من القلب، وقد انفصلت القطرة عن الأخرى، كما يحدث في الواقع تماما" [2]

نعثر من خلال هذا النّص الوصفي على وظيفة الوقفة رسمت صورة قريبة واضحة الملامح بينة القسمات و برزت مواقف حاسمة في حياة (عمي سحنون) لتصبح أكثر رسوخا في ذهن المتلقي وكان هذا بمثابة استراحة في تتبع تقديم الأحداث ، لهذا فإنّ الوصف" وقف مجرى الزّمن، و ساهم في توزيع الحكاية في أرجاء المسافة الروائية" [3]

و السّارد خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد يوظف الوصف المستقل عن الحكي بهدف تمكين المتلقي من التعرف على شخصيات روائيّة جديدة، كما هو الحال حينما كان يسترجع ذكرياته في تونس قبل الاستقلال في فترة علاجه هناك ،قطع توالي السّرد و عطل الزّمن، ليصف أمّا الزهرة - والدة الشهيد سي الطاهر- قائلا " مازلت أذكر ملامح تلك العجوز الطيبة الّتي أحبتني بقدر ما أحببتُها، و الّتي قضيتُ طفولتي و صباي متنقلا بين بيتها و بيتنا ، كما لتلك المرأة طريقة واحدة في الحبّ... إنّها تحبّك بالأكل ، فتعد من أجلك طبقك المفضّل و تلاحقك بالأطعمة و تحملك الحلويات." [4]

---

1 - زهور ونيسي : روسيكادا و الأخريات ، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية لونجة و الغول، ص :415.

2 - المصدر نفسه، ص: 414.

3 - جيرار جينيت: السرد والوصف، تر: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبيّة، بغداد، العدد:02 لسنة 1992 ، ص:53.

4 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:124.

يتجلى تقاطع الوصف بتقنية الاسترجاع، فلم يركز السّارد في رسم الشخصية على الرؤية البصرية الآنية، وإنّما فرض عليه الموقف و هو يجالس حياة ويروي لها بعض ذكرياته مع عائلتها أن يستعين باستذكار جوانب معنوية عن جدتها أمّا الزهرة، فكانت بمثابة تقديم تعريف موجز باختيار جزئيات و تفاصيل صغيرة عن حياتها تطفح بعاطفة الأمومة و فائض الحنان الّذي قدمته بسخاء لأبنائها من حولها، لهذا جاء الوصف محملا بدلالات مكثفة متوارية خلف تخوم الملفوظات المنتقاة بعناية، الأمر الذي سهل عملية ترسيخ الصورة الوصفيّة في ذهن القارئ.

و السّاردة في رواية فوضى الحواس تستعرض بعض الوقفات الوصفيّة الّتي تعمل على إبطاء السّرد و الاشتغال عنه ببلورة ملامح الشّخصية و رسم أجزاء المكان و تصوير جزئياته أمام القارئ مما ساهم في توسيع زمن الخطاب على حساب زمن القصّة، و بعض الحالات ورد الوصف منفصلا مستقلاً عن السّرد مثل ما نقرأ ذلك عندا تروي حياة زيارة زوجات الضباط لبيتها اطمئنانا على صحتها بعد سماعهن نبأ اغتيال سائقها الشخصي عمي أحمد تجمد زمن السّرد للحظات و تشرع في وصفهن بالقول: " كنَّ نساء الضجر، و البيوت الفائقة الترتيب والأطباق الفائقة التعقيد والكلمات الكاذبة التهذيب، و غرف النّوم الفاخرة البرودة و الأجساد الّتي تخفي تحت أثواب باهظة الثّمن ... كلّ ما لم يشعله رجل... وكنتُ أنثى القلق ، أنثى الورق الأبيض و الأسِرة غير المرتبة والأحلام الّتي تنضج على نار خافتة، و فوض الحواس لحظة الخلق"[1]

لم تُول أحلام مستغانمي اهتمامها بوصف الشخصيات المحورية فقط، وإنّما نجدها تفتح زاوية لتأمل ووصف مظاهر و أفعال الشّخصيات الثانوية العابرة،فوضعت أمام القارئ صورة عن المحيط الاجتماعي الّذي تعيش فيه ،و إن كنا نلاحظ أن المقطع الوصفي السابق مستقل نسبياً عن السّرد خإلاّ أن له علاقات وطيدة بالعناصر السردية الأخرى، تجعله ينسجم مع السّرد إذ يعد " السرد أكثر حيوية و الوصف أكثر تأملية وهما يشكلان بتلاحمهما النسيج المتماسك لمختلف خيوط النّص" [2]

ما نلاحظه من خلال مدارسة الوقفة الوصفية نلفيها لا تتوقف عند تصوير المكان و الشخصية و الأشياء وصفا حسياً واقعياً، وإنّما يصبغ عليها الخيال الجامح للسّارد مسحة شاعرية تزيده رونقا و جمالا، تجذب انتباه القارئ و تغريه بمتابعة الأحداث المتلاحقة الّتي جمد الوصف حركتها مؤقتا،و لتوضيح ذلك في وصف خالد لحياة عند لقاءها في باريس رفقة أخيها (ناصر)" حتما كانت نجمة تلك الغريبة الجميلة الهاربة من القصائد و الواقعة في قبضة التاريخ مثلها كان

1 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص:124.

2 - عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية ، ص: 43.

لها كلّ وجوه النساء و لها كلّ الأسماء، إلاّ أنها اليوم خلعت مُلايتها السوداء الّتي ارتدتها حدادا على صالح باي وارتدت معطف فرو".[1]

من خلال هذا المقطع الوصفي يتجمّد زمن القصّة و يتمدد زمن الخطاب " فيقدم جملة من الأشياء الّتي ينبغي تصور دلالتها بصرياً، كما أنّه يَسِمُ كلّ ما هو موجود بطابع التمييز و التفرّد" [2] وبخاصة أنّ الروائية حرصت على توظيف لغة تنحو منحى مجازي قابل للتأويل ، مما عمق دلالة الوصف الّذي أحدث إبطاء في إيقاع الزّمن الروائي، وهذا نافيه في الوقفة الآتية:

"حياة ... مذ دخلت هذا المكان أصبحت نجمة، نجمة المرأة المعشوقة المشتهاة المقدّسة، المرأة الجرح الفاجعة الظالمة المظلومة، المغتصبة، المتوحشّة، الوفية الخائنة، العذراء بعد كل اغتصاب، ابنة النسر الأبيض و الأسود الّتي " يقتتل الجميع بسببها و لكنّهم لا يجتمعون إلاّ حولها، هي الزوجة التي تحمل اسم عدّوكن البنت الّتي لم تنجبها الأمّ الّتي تخلت عنك، هي المرأة التي ولد حبّها متداخلا مع الوطن، متزامناً مع فجائعه حتّى لكأنّها ما كانت يوماً سوى الجزائر" [3]اغرق السّارد بأسلوب شاعريّ ساحر في وصف حياة بتشبيهها بنجمة بطلة رواية كاتب ياسين ليخلص في إلى أن حياة تمثل صورة مصغرة عن الوطن الأمّ الجزائر.

ومن يتأمل في النّصوص الروائيّة لأحلام مستغانمي يجدها تزخر بالوقفات الوصفيّة المختلفة تكشف عن رغبة الروائية في تنويع حركية الإيقاع الزّمني حتّى لا تتوالى الأحداث الروائية في مسار خطي ، فتأتي المحطات الوصفية مستوقفة الملتقي تجعله يحلّق بخياله لرسم ملامح الموصوف وبالتالي يتمكن الوصف من تأدية وظيفته التفسيريّة الرمزيّة " فالصور الجسدية و أوصاف اللباس والتأثيث تتوخى إثارة نفسية الشخوص و تبريرها في نفس الآن، تلك الشخوص التي هي بمثابة علاقة و علّة و نتيجة دفعة واحدة ، هكذا يصير الوصف هنا على غير ما كان عليه في المرحلة الكلاسيكية؛ إذ يصير عنصرا أساسيا" [4]

2- 2- 2 – الوصف المتداخل مع الحكي

يعمل الوصف إلى جانب السّرد على تقديم المادة الحكائيّة، و إن كانت بينهما داخل الخطاب الروائيّ قائمة على تباين الأدوار"إذ يقوم الوصف النصي على أنقاض السّرد حين يفسح

---

1 - أحلام مستغانمي : عابر سرير، ص:285.

2 - جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهنم ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1997 ص: 40.

3 - أحلام مستغانمي: المصدر السابق ، ص:287.

4 - جيرار جينيت: حدود السّرد، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ص:77.

له المجال ويظل التنازع قائماً، فيبرز الوصف بلغة الصفات و النعوت أمّا لغة السّرد فتستخدم الأفعال"[1] إلاّ أنّ هذا لا يمنع من تداخلهما بانسجام من دون أن يفقد أحدهما خصوصيته ويكون وجودهما في السياق الحكائي متلازمين ضرورة تقتضيها رغبة الروائيّ.

و في مقاربتنا التطبيقية لنماذج من الرواية النّسائيّة، نكشف على سمات المقاطع الوصفية الّتي تتقاطع مع السّرد، ونبرز كيفية اشتغالها ضمن منظومة الخطاب الروائيّ مع تحديد وظائف تقنية الوصف الجامعة بين توقيف السّرد أو إبطائه من جهة، و استطراد زمن الخطاب و توسيع مساحة الحكي مقابل تقلص الحيز النّصي من جهة أخرى.

فالسّاردة في رواية تاء الخجل، وهي تسترجع الأيّام الّتي قضتها بسقط رأسها لحضور عرس أحد الجيران تصف الأوضاع متحدثة إلى ابن الجيران" آريس مزعجة كثيراً ما قلتُ لك ذلك رجالها مزعجون، نساؤها ثرثارات و أطفالها مخيفون كثيرا ما شرحتُ لك ذلك، لكنّك لم تفهمني كان المساء موحشاً، و البستان يختنق من الملل و أنا واقفة أمام السّور الخلفي، أتأمل بيتك. أنوار غرفتك مضاءة باكرا، وصورة العرس الكئيب الّذي حضرته البارحة مازالت جرحاً في ذاكرتي." [2]

هذا السياق الحكائي يقترب السّرد من الوصف حيث يوظف السّاردة الأفعال الدّالة على الحركة و تتابع الأحداث، وفي الوقت ذاته لا تخلو أفعال الجمل السّردية من الصّدى الوصفي فاستندت السّاردة (خالدة) في حكي علاقتها المتوترة مع رجال العائلة بتحديد أوصافهم، ولم تج مناصا من تصوير بعض العادات البائدة أثناء مراسيم العرس من خلال تتبع مسارها و هكذا تمكن الوصف من أداء دوره في حضور السّرد و عبرّ عن العلاقة الّتي تجمع شخصية السّاردة خالدة بقرية آريس ورفع الستار عن خصوبة المكان و رسم ملامح الأرضية التي تجري بها بعض أحداث الرواية.

ومن يمعن النظر في رواية فوضى الحواس يجد أن السّاردة عندت في أحيان كثيرة إلى المراوحة بين الوصف و السّرد في آن واحد حتى أنه يصعب على القارئ الفصل بينهما،فعندما تروي حياة تفاصيل قرأتها للمقال المرفق بصورة تجمع بوضياف و أعضاء من التجمّع الوطنيّ تعرض مقطعاً وصفياً تعريفياً به" أفهم أنَّ بوضياف قرر إنشاء المجلس الوطني الاستشاري، وهو تجمع يضم عددا كبيرا من شرائح المجتمع الجزائري،معظمهم من المثقفين و السياسيين

1 - مها حسن قصراوي: الزّمن في الرواية العربيّة، ص : 25.

2 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص:25.

الجزائريين المعروفين بنزاهتهم ، وغيرتهم الوطنيّة وغير المحسوبيين على أيّ نظام سابق، كي يساعوه في اخراج الجزائر من مأزقها السياسيّ والتشريعيّ"[1]

في هذا السياق النّصي تتجلى لنا قدرة السّاردة على إيقاف حركة السّرد المندفعة للأمام بتجسيد ماهية المجلس الاستشاري ووصف ظروف تأسيسه و ملامح عامة عن أعضائها إلاّ أنها سرعان ما توقف تدفق هذا الوصف بالتفكير في إن يكون صديقها الرسّام أحد الأعضاء، ما دام يضم ثلّة من المثقفين و الأساتذة الجامعيين و الصحافيين، بعدها تطلبه هاتفيا لتحسم شكوكها.

و بهذا الأداء فإنّ السّاردة استغلت السّرد الوصفي حددت عبره سمات المجلس الوطني الاستشاري، وواصلت تتبع مسار الأحداث من حلال إعادة الاتصال بصديقها خالد في خطوة للدفع بالحكي نحو نهايته، وبالتالي نتأكد من أن الوصف و السّرد" يمتزجان ؛ إذ غاية السّرد إنّما ترتبط تحرير الوجه الزّمني و الدراميّ للسّرد من قيود الوصف على حين أن الوصف يكون تعليقا لمسار الزّمن و عرقلة تعاقبه عبر النّص السّردي" [2]

و في السياق نفسه نجد الوصف في رواية عابر سرير يؤدي وظيفته في تعليق السّرد و تشبث به بغية إبطاء سرعته، وفي المقابل يسعى الوصف إلى بعث الحيوية و الحركة داخل السّياق ذاته، فقد كان السّارد (خالد) بصدد الحديث عن زيارته لزيان بالمستشفى؛ إذ به يقف عند ملامح العجوز " طرقت الباب بفرحة المباغتة، ثمّ فتحته كعادتي متقدّما خطوة نحو الأمام، لكنّني فوجئت بعجوز مشدودة إلى أنبوب الدواء تشغل مكانه في ذاك السرير، هزيلة، شاحبة اللّون، لها نظرات فارغة حلّ مكانها حين رأتني تعبير يستنجد بي، مطالبة بشيء ما لم تفصح عنه، و لا أنا أدركته. بقيتُ برهة مذهولا أنظر أليها، قبل أن أعتذر و أغادر الغرفة مسرعاً ".[3]

إذاً يتشوق القارئ لمعرفة مصير (زيان)، خاصة و أنّ السّارد (خالد) تهيأ للزيارة، وترك أمام المتلقي فرصة للترقب، ولكنّه حدَّ من انسيابية الأحداث، وعطل تطورها الخطي، حينما وصف مظاهر العجوز المريضة و شخصّ التوتر الّذي انتابه عندما لم يجد زيان، ليكون ذلك مبررا لإنهاء الوقفة الوصفية و بعث الحكي من جديد.

---

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص : 246.

2 - عبد الملك مرتاض: ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّل بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص:306.

3 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 230- 231.

و يبدو أن ياسمينة صالح ـ هي الأخرى ـ استغلت تقنية الوصف المتداخل مع الحكي فتذهب إلى التقاط جزئيات المشهد الحكائي، و تسهب في تصويرها من دون أن نشعر حشواً زائداً مملاً وهذا ما يفسر توظيف السّارد لمقاطع وصفية قصيرة نسبياً من ذلك تصوير السي السعيد لطبيعة العلاقة التي جمعته بالعمل بمزرعته بلقاسم.

"- السي السعيد...

و أرفع عيني فقط... لا شيء يتحرّك في ملامحي بعد ذلك... فألمح ضعفا مُقرفاً أحتقره في محدّثي. كنت أرفع رأسي و أصمت تلك طريقتي في الحوار، في المشاركة بالرأي طريقة رضي عنها الجميع

"- السي السعيد، أوّد لو...

أرفع يدي فيصمت... عيناه تراقبان حركاتي، بينما جسمه الضخم ينزّ بالعرق... ياله من مقرف ذلك الرجل"[1]

لم يتوقف الوصف على التداخل مع السّرد فحسب، بل أن السّارد يلجأ إلى اقحام مشهد حوار يعرب فيه بلقاسم عن امتثاله لأوامر (السي السعيد)، فتظهر عاطفة السخط و الازدراء له، ومع استمرار السّرد من حيث توقف يكشف للقارئ سبب هذا الاحتقار. و ممّا يساعد على وضوح ذلك قدرة الراوي على انتقاء الألفاظ الموحية بعناية شديدة ليستطيع تجسيد العواطف الداخليّة و المشاعر الكامنة في ذات الشّخصية الروائيّة اتجاه ما يحدث و تشخيص الانفعالات النّفسيّة الدّالة على الصراع بين الشخوص الروائيّة الناجم عن اختلاف الرؤى و التوجهات.

نستخلص من خلال مقاربة نوعية الوصف كونه منفصلاً أو متصلاً بالسّرد أنّه خدم حركية الإيقاع الزّمنيّ بحيث عمل على تعطيل وتيرة تطور الأحداث الروائية،و جاء حضوره مكثفا في بعض النصوص الروائية النسائية بما يتلائم مع باقي العناصر المشكلة لبنية الخطاب،و تبقى خصوصية كلّ خطاب تفرض لغة الوقفة؛ إذ تتخذ أسلوب التقرير المباشر في بعض الأحيان لتؤدي وظيفتها الإيهامية بواقعية ما يقدم في إطار زمنيّ ومكانيّ محددان سلفا، كما تتمكن من إبطاء السّرد من خلال أسلوب تتوخى فيه توظيف التعابير المجازية ذات الطابع الشّاعري من نسج خيال الروائية الّتي تحرص على إضفاء المسحة الوجدانية على الموصوف.

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص:19.

وممّا لا شكّ فيه أنّ وظيفة الوصف في إبطاء زمن السّرد جعلت الروائيات لا يكتفين برسم المظاهر الخارجية و تصوير المشاعر التي تنتاب الشّخصيات، و إنّما امتد إلى تحديد معالم الأمكنة و الإحاطة بالفضاءات الّتي تدور فيها الأحداث.

يبدو أن وصف الجسور شغل مساحة ملحوظة في روايات مستغانمي و فضيلة فاروق على اعتبار أن مدينة الجسور المعلقة قسنطينة كانت مسرح الأحداث، إلاّ أنّ وجهة النظر إليها تختلف بحسب منطق السّارد وحالته النّفسيّة التي يعكسها في وصفه لطبيعة المكان.

نقرأ في رواية تاء الخجل:"ها هو جسر...ريمة...! تشدّ الحبال ماضيه العتيق في الانتحار! هاهو القعر المخيف لوادي الرمال؛ حريص على إخفاء أسرار موتاه! هاهي المستشفى على بعد مئة متر منيّ!"[1]

لقد استهلت السّاردة (خالدة) الفصل المعنون ب الموت و الأرق يتسامران بهذا المقطع الوصفي لأحد جسور قسنطينة، يتباطئ السّرد قليلاً تاركاً المجال لوصف يعكس حالة الحزن التي تعيشها خالدة،وهي تعبر هذا الجسر يومياّ لتزور ريمة المريضة بالمستشفى، وهكذا يتأكد تفاعل الشخصية بالعناصر الخارجية الّتي تصنع معالم الحياة العامة.

ومن الواضح أن حضور الجسور في رواية ذاكرة الجسد كانت له نكهته الخاصة، فالبطل خالد كان مولعا برسمها؛ لأنّها تعبر عن وضعه المعلق بين أمجاد و انتصاراته وخيبات الحاضر و انكساراته، وفي الوقت ذاته هي الذاكرة الحيّة الّتي تجمعه بقسنطينة "هنا القنطرة....أقرب جسر لبيتي و لذاكرتي، أعبرها تلقائيا و كأنّني أرسمها مشياً على الأقدام، بين الدوار المبهم و التذكار وو كأنني أعبر حياتي، أجتاز العمر من طرف إلى آخر.... لا فرق بين طرفي الجسر الفرق الوحيد هو ما فوقه... و ما تحته... تلك الهاوية المخيفة الّتي يفصلك عنها حاجز حديدي لا أكثر و الّتي لا يتوقف أحد لينظر إليها. وحدي تستوقفني هذه الهاوية الموغلة في العمق." [2]

قد يخال المتلقي أن الوقفة الوصفية الّتي عرفتها الرواية النسائيّة، جاءت لأداء مهمة تزينية جمالية تصنفه" ضمن زخرف الخطاب أيّ كصورة أسلوبيّة مجرد وقفة أو استراحة للسّرد و ليس له سوى دور جمالي خالص" [3] غير أنّ هذا الاعتقاد سرعان ما يتلاشى حينما يتعلق الأمر بدور الوصف في نسج وشائج الصلة بين العناصر السرديّة المكونة للخطاب الروائيّ

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 63.

2 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص:345.

3 - حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائيّ، ص: 176.

لهذا أولت الروائيات أهمية لوصف الأمكنة المؤثرة في نفسية الشّخصيات، وهذا ما يتضح تصوير السّاردة باني لأجواء مدينة قسنطينة ليلا فأسقطت عليها مشاعر الحزن و الأسى في محاولة لتعرية الواقع المرير و إماطة اللثام عن وجهها الكئيب، تقول:"يجثم الليل على قسنطينة، وكأنّه محارب متعب، يلقي بدرعه و أسلحته وعرقه ووسخه ومخاوفه وسيفه الملوّث بالدّم على هضباتها و منحدراتها، فتتحول إلى كائن مختلف.ليلا قسنطينة مدينة متوحشة لا تحسسك بالألفة بل أحياناً تزداد توحشاً فتشعرك أنّك أر في مصيدة أو يتيم بلا أهل، أو أعمى تخونه الرؤية."[1]

نجد في هذا المقطع الوصفي أبرز مستلزمات الوقفة الوصفية، فقد أعطى استراحة لجركة السرد و أدى دوره في إيهام القارئ بواقعية العالم الخارجين، وتمكن من تكوين صورة عن مظاهر الحياة في قسنطينة، حيث تتجسد أحاسيس الألم و المرارة و تطغى مشاعر الخوف و الضياع لصعوبة التأقلم مع ظروفها القاسيّة.

ولم تقتصر نظرة الكاتبات في تجميد زمن القصّة و إيقاف تطور الأحداث على وقفة يتم فيها التقاط صور للشخصيات و تقديم بطاقات تعريفية للأمكنة فحسب، بل أولين اهتماما بوصف الأشياء الصغيرة و التفاصيل الجزئية الدقيقة؛ لأنّها تساهم في إتمام صورة الموصوف من ذلك وقوف خالد في لحظات استرجاعية لأثواب والدته " أتذكر (كندورتها) العنّابي الّتي لم تكن أجمل أثوابها، و لكنّها كانت أحبّ أثوابها إليّ، كانت الثوب الّذي يحمل أكثر عطرها ورائحتها المميّزة رائحة فيها شيء من العنبر شيء من عرفها، وشيء شبيه بالياسمين المعتّق، مزيج من عطور طبيعية بدائية، كنتُ أستنشق معها الأمومة "[2]

يشتاق (خالد) لوالدته و يحن إلى الماضي، لهذا فإنّ بيته العائلي بقسنطينة أثار ذاكرته المجروحة مما أجبره على إيقاف سيل الذكريات المندفعة، و التفت إلى بعض الجزئيات الّتي ظلت عالقة بذهنه و بوجودها تكتمل ملامح الوالدة.

و في رواية عابر سرير يقف السّارد متأملا أشياء حياة مركزا على حقائبها، يقول:" أنيقة حقائبها،سوداء دائما كثيرة الجيوب السريّة كرواية نسائية مرتبة بنية تضليلية كحقيبة امرأة تريد إقناعها بأنّها لا تخفي شيئاً لكنها سريعة الانفتاح كحقائب البؤساء المغتربين"[3] حرص

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص: 100.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص :294.

3 - أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص: 17- 18.

السارد على التقرب من الموصوف و رسمه بدّقة و وسع مجال الرؤية لأجل الاستحواذ على اهتمام المتلقي.

من خلال تتبعنا لاشتغال الوقفات الوصفيّة في الرواية النّسائيّة الجزائريّة، يمكننا القول إن دراسة الوصف باعتباره تقنية زمنية تعمل على الحدّ من انسيابية السّرد و تعطيل تدفقه، فيُختزل الزّمن القصصيّ في مقابل اتساع لمساحة الخطاب، وهذا لا يعني أن الروائية استدعت الوصف بهدف الإطالة و الإطناب الممل بل على العكس جاء حضوره ايجابياً مؤثرا في باقي البنيات الحكائية.

و قد لاحظنا أنّ النّصوص الروائيّة النسائيّة المدروسة زاخرة بالوقفة سواء كانت مستقلة عن السّرد أو متصلة ، تعرض وصفا حسياً واقعياً أو تقدم وصفاً خياليا؛ فإنها جميعها قامت على تكسير الخطيّة الزّمنيّة للأحداث و تبطئة إيقاع زمن السّرد ،وتشخيصه للملامح النفسيّة للشّخصيات وهي تتفاعل متأثرة بمجريات الأحداث، وتجسيد الأبعاد الاجتماعيّة و السياسيّة المتغيرة بحسب الظروف الزّمنيّة.

و في الجملة، لقد كشفت لنا الدراسة عن تعامل الروائيات الجزائريّة مع البنية الزّمنيّة على ركيزة أساسية في بناء الخطاب، لهذا أعطته جانباً هاما من العناية، فكانت له خصوصية في التعاطي مع الأحداث، وتقديم الشخوص الروائيّة و التعبير عن واقعها ومشاعرها التي تتلاءم مع عمق التجربة الإنسانية السامية.

فالروايات الّتي حاولنا معاينتها زمنياً بالإجمال تحرص على رسم بنية زمنيّة يتقاسمها الماضي بسطوته و حضوره المكثّف عن طريق معانقة الذكريات باستخدام تقنية الاسترجاع، و الحاضر بهيبته و مكانته في صنع الحياة الآنية للشّخصيات. والانطلاق إلى المستقبل لمعانقة الحلم أو التوقع فتكتمل ثنائية التحقق وعدمه لتصنع فسيفساء ترتسم فيها لوحات زمنية متباينة، والملاحظ على مستوى النّصوص الروائيّة تفاوتها في استخدام الاسترجاعات بحسب المقتضيات السرد ورؤية كل روائيّة؛ إذ نجد التفاوت في مدى الاستذكار حيث تختار روائية الرجوع إلى عشرات السنين،و تفضل روائية أخرى العودة بضعة أيَّام، كما تختلف سعة الارتداد من خطاب لآخر فقد يشغل فقرة من مساحة النّص،وقد يستغرق صفحات تصل إلى العشرون صفحة، ويتجلى التنويع في الاسترجاع حينما تختار الروائية تحديد تاريخ الاسترجاع وفي أحيان أخرى تضمر تاريخه و مدّته و تفتح أمام القارئ نافذة للتأويل و التخمين، وفي كل الأحوال فإنّنا خلصنا إلى أنّ الرواية النّسائية الجزائريّة هي رواية تقنية الاسترجاع بامتياز نظراً لكثافة توظيفه بكل أشكاله.

وفي المقابل نلفي الاستشراف أقل حضورا ، ولكنّه أكسب النّصوص خصوصية التفرد من خلال استغلال وظائف الاستباق الإعلاني ومهام الاستباق التمهيدي في تكسير نمطية السرد و جعل القارئ يعيش حالة من الترقب لأحداث لم تقع بعد ، فيغادر الحاضر الروائي بحثا عن أفق جديد يسمح له من معرفة ما ستسفر عنه الوقائع.

لقد تبيّن لنا أنّ زمن الخطاب لا يعرض زمن الحكاية بنفس الترتيب المتتابع بتسلسل منطقي لأحداث الحكاية، ممّا استدعى توظيف الزّمن النّفسي الّذي لا يعترف بالخطيّة الزّمنيّة و يستحضر التأملات الّتي تستنطق الذّات، و هيمنة المفارقات الزّمنيّة سواء كانت استباقا أو استرجاعا الّتي حققت توازنا زمنيا داخل الخطاب و ساهمت في تشييد البناء السردي العام لكلّ نص روائي.

كما حرصت الروائيات على دعم المفارقة الزّمنيّة بتنويع في الإيقاع الزّمنيّ عن طريق استغلال إمكانات أشكال الحركة السّرديّة في تحديد مدّة القصة و طول الخطاب، فوجدنا أن تسريع السرد يتم بتوظيف تقنيتي الخلاصة و الحذف اللتان تستعرضان الأحداث في وتيرة متسارعة؛ لأنّ الروائية لا تهتم بذكر التفاصيل وحديث عن الجزئيات، و إنّما يأتي السّرد مختزلا مع الحفاظ على تماسك أجزاء الرواية و تلاحم عناصرها، الأمر الّذي لم يمنع الكاتبات من إبطاء الزمن داخل الرواية حتّى لا نكاد نشعر بحركته من خلال خصور تقنيتي المشهد و الوقفة فقد عمل الوصف على رسم ملامح الموصوف و إبراز مظاهره، وكان للمشهد حضوره المكثف بإعطاء الكلمة للشخصيات حتى تعبر عن حالتها الاجتماعية و طبائعها النّفسيّة وكان له دور في تطعيم السّرد بالحس الدراميّ، و العمل إلى جانب الوقفة الوصفية لتعطيل السّرد، دون أن ننسى امتلاك الروائيّة اللغة القادرة على جعل البنية الزّمنية أداة طيعة وفاعلة في التعبير عن الرؤى و تشكيل النسق العام للخطاب الروائيّ.

الفصل الخامس

رؤية الواقع الاجتماعي
في الخطاب الروائيّ النسائيّ الجزائريّ

علاقة الرواية بالواقع الاجتماعي

رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية النسائية الجزائرية

1- الرؤية المصالحة للواقع الاجتماعي

2- الرؤية المعارضة واقع الاجتماعي

1- علاقة الرواية بالواقع الاجتماعي

تُعدّ الرواية أكثر الأجناس النثرية ارتباطا بالواقع الاجتماعي،فقد كانت منذ نشأتها ومازالت وستبقى تحمل أبعادا إنسانية مستوحاة من قضايا المجتمع وتحتوي سلوكاته، مواقفه أفعاله وردود أفعاله، فهي " شكل من الانعكاس الجمالي للإنسان في المجتمع بعلاقتها الحميميّة الصميميّة المبنيّة على الملاحظة الشمولية والإيجابية بين الذات ـ الكاتب ـ والقارئ والموضوع الموجود في المجتمع القائم."[1]

إنّ قيام الرواية على هذا الأساس يتفاعل شكلا ومضمونا مع الواقع الاجتماعي؛ إذ تلتقط المشاكل التي يعانيها الفرد، فتكشف عن أسبابها وتبرز نتائجها في محاولة لإدانة الواقع المعاش بإدانة فداحة الفساد والاستبداد وحدّة الصراع الاجتماعي، وفي الوقت ذاته يعمل النّص الروائيّ على الوصول لبناء الواقع المرجو ـ على الأقل ـ على مستوى الإبداع الروائي.

وهنا يجب التذكير بأنّ اهتمام الرّواية بالتّعبير عن الواقع ونقل مجرياته لا يعني بالضرورة أنّ عالم الرواية يوازي ويماثل عالم الواقع حتّى وإذا حاول الرّوائيّ إيهام القارئ بواقعية الأحداث الرّوائية وبحقيقة الشّخصيات الروائية بأنّها من دم ولحم ؛ فإنّها تظلّ شخصيات ورقية لا يمكنها أن تغادر صفحات الرّواية، لتبقى كفاءة الروائي وقدراته الإبداعية وإمكاناته اللّغوية ورؤيته الفنية قادرة على إضفاء الجمال والتمييز على العمل الروائي بما يكفل لها إعادة صياغة الواقع " صياغة جمالية انطلاقا من رؤية الروائي للعالم الّتي تكون قادرة على امتلاك المعرفيّ والجمالي في آن واحد، وبهذا فإنّ العمل الأدبيّ في جوهره تفاعل بين بعدين يستدعي أحدهما الأخر بعدٌ جماعيّ يمثّل الموقف الاجتماعي الذي يجعل من الواقع المعيش منطلقا له، وبعدٌ فرديّ يمثّل المبدع، ويجعل من خياله منطلقا له." [2]

لقد تعدّدت المقاربات النقدية والنظريات الأدبيّة الّتي حاولت تفسير الظروف الّتي نشأت فيها الرواية،وقدمت وجهات نظر تأسيسية لنظرية الرواية،كل حسب مذهبه الفكري،وتوجهه الفلسفي، ومنطلقه العقائدي.

تبلورت المفاهيم النظرية والتصورات الأساسية الّتي تسعى لوضع حدود للرواية وطرق إشكالية نظرية الرواية من منظور فلسفي تاريخي حيث كان لهيجل قصب السبق في تقديم

---

1 - جاك ميتشيل: المشاكل الجمالية في تطور الرواية الثورية البروليتارية في بريطانيا ، ت.توفيق الأسدي مجلة المعرفة، دمشق، العدد : 216، فيفري 1980، ص: 147.

2 - حسين بوحسون: الرؤية والموقف الإيديويولوجي في رواية الزلزال، www.omferas.com/vb بتاريخ 13 /2009/01 .

مقاربة ينطلق فيها من رؤية مثالية مطلقة،يعتبرها "محاولة لإضفاء نظام على الواقع التجريبي المضطرب وهو نظام مستمد بطبيعة الحال من العقل أو من الفكر نفسه."[1]

استمد هيجل تصوّره لماهية الرواية من الظروف التاريخيّة الّتي سيطرت عليها النزعة العقليّة المثالية في ظلّ زعامة التيار الرأسمالي حيث ظهرت الرواية كنوع أدبيّ يتلاءم مع تطلعات الفئات البرجوازية وطموحاتها " التي أصبحت أكثر ديناميكية في الأخذ بزمام الأمور داخل المجتمع." [2]

ويؤكّد هيجل أنّ الرّواية تتقاطع مع الملحمة في عديد النقاط، فكلاهما من الفنون الّتي اهتمت بالفرد وعالجت قضايا متعلقة بحياته وعلاقاته بالآخرين، بيد أنّ الفنّ الملحميّ اشتهر في الحضارة اليونانية؛ لأنّه قام على التأليف بين الذّات والموضوع، يؤدي البطل الملحمي عملاً بطولياً يعبر فيه عن مشاعر الجماهير مع حضور قويّ ومكثّف للأسطورة واحتفاء كبير بالماضي وتقدَّم موضوعاته في قالب شعري، أمّا الفنّ الروائي فإنّه يرتكز على انفصال الذات والواقع، يقوم الفرد فيه بأداء دوره بصفته شخصية رئيسة تتمحور حولها الأحداث الّتي تربطها بالعالم الخارجي وقد يكون شاهدا على تطور الأحداث معلّقا على طبيعتها باعتباره " كائنا إشكاليا مريبا، وذلك لأنّه يزجّ بنفسه في متاهة البحث عن القيم المطلقة دونما معرفته لها ودون العيش فيها بصورة تامة ودون الاقتراب منها." [3] يستعرض الروائيّ أحداث الرواية ومجرياتها في نمط نثري. وإن كنا استعرضنا بإيجاز الخصوصيات المميّزة للملحمة والرواية، وأهم السّمات الّتي تفرقهما، فإنّ هيجل يقرّ بأن " الرواية تضطلع بوظيفة ملحمة بورجوازية داخل مجتمع منظّم بطريقة نثريّة، لأنّها تسعى إلى أن تستعيد كلّيتَه وشعريته المفتقدتين." [4]

انطلق جورج لوكاتش في بناء تصوّره لنظرية الرّواية من فكرة أستاذه هيجل حين يربط بين الرواية والملحمة متجاوزا بشكل كبير التصورات المثالية التّي رسّختها الفلسفة الهيجلية في الفكر الغربي، مُعلنًا عن تبني منهج جدلي مادي مرتكزا على نظرة الماركسية للفنّ والأدب وإن كان يتقاطع مع جدلية هيجل ومثاليته في العلاقات الوثيقة بين الرواية والملحمة، غير أنّ

1 - هربرت ماركيوز: العقل والثورة (هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية) تر:فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف
والنشر.1980،ص: 06.

2 - حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، المغرب ، ط.1، 1985، ص: 57.

3 - جورج لوكاتش: نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، منشورات التل ، الرباط ، المغرب، 1988 ، ص: 176 .

4 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي،تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ط1 ، 1987 ،مقدمة المترجم،ص: 10 .

لوكاتش بعد مقارنة تعارضية بينهما ينتصر للملحمة التّي مثّلت بالنسبة له قمّة الانسجام بين الذات والموضوع تعبّر بصدق وصفاء عن القيم الروحية التّي تمتع بها الإنسان في العالم الإغريقي قديما، أمّا الرّواية فهي ملحمة برجوازية ارتبطت بسيطرة الرأسماليّة الّتي جرّدت الإنسان من المُثُل العليا والقيم الفاضلة، وعليه فإنّ الرواية في نظره جنس أدبي منحط يعبّر عن قيم منحطة في عالم برجوازي تهيمن عليه المادة وتقصي الروح والمُثُل .

ويُؤكّد لوكاتش أنّ النقطة الأساسية للاتفاق والاختلاف بين الملحمة والرواية أنّهما"صيغتا توضيح الأدب الملحمي الكبير، لا يعود الاختلاف إلى الاستعدادات الداخلية للكاتب، بل للمعطيات التاريخية الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه، فالرواية هي ملحمة عصرٍ حيث الكمية الممتدة للحياة لم تعد معطاة بكيفية مباشرة، إنها ملحمة عصر أصبحت فيه محايثة المعنى بالنسبة للحياة معضلة، لكنها مع ذلك لم تكف على أن تطمح إلى الكمية."[1]

إنّ تركيز لوكاتش على التقارب بين الملحمة والرواية، دفعه إلى السير على خطى هيجل في اعتبار الفنّ الروائيّ أكثر الفنون دلالة على التناقضات والصراعات الدائرة في المجتمع البرجوازي حيث تمكّنت من التخلّص من الأساليب الخرافية العجائبية، وأصبح أكثر إقبالا على هموم الفرد وأكثر اهتماما بواقعه، وعليه فإنّ الرواية "ملحمة عالم بدون آلهة."[2] وبناءا على هذا التصور الّذي رسمه "لوكاتش" للخطاب الروائيّ، يعرض نظرته للبطل الإشكاليّ الّذي يحاول أن يمارس وعيه ونضج أفكاره في محيطه، غير أنّه لا يتلاءم مع طبيعة العامل الخارجي، فإمّا أنّه يتمتّع بوعي كبير وحسّ عالٍ من المسؤولية، والعامل الخارجي لا يستوعبه وإمّا أن يكون أفق تفكير ضيق، وفي الحالتين يفشل البطل في التواصل مع الواقع بأزماته وتعقيداته، فيتعذّر عليه إنجاز مثله الأعلى وتأسيسا على هذا فإن لوكاتش يستخرج ثلاثة نماذج أساسية للرواية:

" 1. بطل نفسه أصغر من المجتمع نجده في دون كيشوت لسيرفانتيس.

2. بطل نفسه أكبر من المجتمع مثل فريديريك مورو في التربية العاطفية لفلوبير.

3. بطل يتساوى في النهاية مع المجتمع مثل سنوات تعلم ويلهيلم ميستر لجوته

1 - جورج لوكاتش: نظرية الرواية، ص:49.

2 - المرجع نفسه، ص:84.

4. أنموذج لم يحدّده الناقد لوكاتش لكنّه يتحسّسه في روايات تولستوي الّتي استطاعت أن تنتقد الشّكل الروائيّ من الإخفاق"[1] وتتجاوز الأشكال الاجتماعيّة، وفيما يتمكّن الفرد من إنشاء علاقات عضوية متينة مع المجتمع.

يبدو لنا من خلال طرح لوكاتش للرواية وعلاقتها بالواقع الاجتماعي، أنّ منشأها لم يخرج عن الاحتفال بآمال الطبقة البرجوازية وصراعها ضد الإقطاع والبروليتاريا، ولعلّ هذا ما جعله في الأخير يرفض قيم عالم البرجوازية المتدهورة المتناقضة، والانصراف إلى تبني مبادئ الماركسية فقد أبدى لوكاتش اهتماما بالغا بماركس وإنجلز "فهو يعتمد أقواله ونظرياته التاريخية
والاقتصادية في أكثر من موضع بحرفية النّص الماركسيّ." [2]

يتجلّى تشبّع لوكاتش"بالفكر المادي الجدلي عبر دراسته لروايتي " الفلاحون والأوهام الضائعة" لبلزاك، حيث يؤكد الطرح الواقعي في أدب بلزاك؛ لأنّه " كشف النقاب عن الوجود وعلى وجه الدقة ظهر ذلك في التناقضات بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، تلك التناقضات التي كشفت عن نفسها بالضرورة في كل طبقة من طبقات المجتمع.

وهكذا فالرواية، بالمعنى الذي يعطيه لها لوكاتش في إطار مقاربة تاريخية جدلية قائمة على الدينامية والصراع، تحمل بذرة التغيير والتجاوز بوصفها "جنس أدبي حديث يُرى على أنه نتيجة لتغيُّرٍ في بنية الوعي الإنساني وتطوّر الرواية يعكس تعديلاته في طريقة الإنسان في تعريف نفسه بالقياس إلى جميع منقولات الوجود." [3]

من هذا المنظور فإن نظرية لوكاتش للرواية مهدت الأرضية لتأسيس رؤية سوسيولوجيا للرواية بحيث تعقد علاقة دالة بين الرواية كشكل (الشكل الروائي) وبنية الوسط الاجتماعي وهكذا غدا النهج الواقعي الأكثر حضورا واحتفاءا بالعمل الروائي على اعتبار أنّ الرواية تسرد

---

1 - الشريف حبيلة: قضية الشكل في الرواية، مدونة الخطاب الأدبي الالكترونية
.www.elkhitab.blogspot.com/pblog

2 - جماعة من المؤلفين: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986 مقالة إدريس الناقوري
منهج لوكاتش في كتابه بلزاك والواقعية الفرنسية، ص: 164.

3 - بول دومان: نظرية جورج لوكاتش ، تر: عبد النبي اصطيف، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق
العدد 97 ، 1999، ص: 91.

الوقائع وتصوّر آلام وآمال الفرد، ورصد تطور المجتمع من خلال القضايا الرئيسة الّتي تشغل بال الفرد والجماعة.

على هذه الأسس أقام لوسيان غولدمان تصوّره السوسيولوجي للرواية معتمدا على مقاربة بنيوية تكوينية معتبرا أن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل أي عمل فنيّ، مدقّقا بأن هذا التحليل لا يستنفد النتاج، وبأنه لا ينجح في فهمه أحيانا .

إن التفسير السوسيولوجي لا يشكّل إلاّ خطوة أولى ضرورية والمهم " هو العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخيّ والاجتماعيّ عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الأدبي المدروس."[1]

لقد استفاد غولدمان من تصوّر هيجل وتنظير ماركس ولوكاتش للرواية خاصة ما يتعلق بارتباطها بظروف العالم الخارجي وملابساته، متجاوزا مفاهيم الواقعية ونظرات المثالية للأدب والرواية خاصة، لذا فإنه صاغ أحكاما نقدية بدقة كبيرة واستعان بمفاهيم ومصطلحات جديدة تمخّض عنها تنظير واضح المعالم، بيّن القسمات لسوسيولوجيا الرواية، فنجده يبرهن على الطابع الاجتماعي للإبداع بأن العلاقات القائمة بين النتاج والمجموعة الاجتماعية هي علاقات من نفس مستوى العلاقات القائمة بين عناصر النتاج وصورته الكليّة."[2]

فالرواية حسب لوسيان غولدمان" قصة بحث عن قيم أصيلة وفق كيفية في مجتمع منحطّ."[3] وهذا يعني أنّ العمل الروائي في حركة تواصلية مستمرة مع المجتمع، يتأثّر بوقائعه ومجرياته فيكون نتاجا للوعي الجماعي الواقعي للقيم المتعارضة في مجتمع يعاني الاغتراب والتشيؤ والاستلاب.

يستفيد غولدمان من آراء لوكاتش وجيرار وفرضياتهما ذات الطابع السوسيولوجي الصريح حول الرواية، فعند وصفه للرواية بأنها قصة تبحث عن قيم أصيلة في مجتمع متدهور، " يتجلى هذا التدهور في البطل وفي الوساطة وفي اختزال القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني، ثمّ اندثارها باعتبارها حقائق أكيدة."

---

1 - جماعة من المؤلفين: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة: بول باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، تر: محمد سبيلا، ص:42

2 - المرجع نفسه ، ص: 44.

3 - لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر، بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993، ص:21.

كما يحدّد غولدمان منهجه في دراسة الرواية بالجمع بين البحث في بناء النصّ من حيث الشك والمضمون والإطالة على العوامل الخارجية المؤثّرة سواء كانت اقتصادية أو اجتماعية أو فكرية، بحيث يؤكّد "أنّ المشكلة الأولوية الّتي كان يتوجّب على سوسيولوجيا الرواية تناوُلها هي مشكلة العلاقة بين الشكل الروائي نفسه، وبين الوسط الاجتماعي الّذي تطوّر هذا الشكل داخله، أي بين الرواية كنوع أدبي والمجتمع الفرداني الحديث."[1]

يحرص غولدمان على إبراز العلاقة بين مضمون العمل الروائيّ والانتماء الاجتماعيّ ويصبح الإبداع الروائي أكثر تميّزا وتألّقا إذا ما عبر عن آمال الجماعية وطموحها وبالتالي لا يمكن حسب تصوّره أن يكون العمل الروائي عملا فرديا، "فمبدعي النتاج الفني ليسوا هم الأفراد بل المجموعات الاجتماعية. إنّ العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبيّ لا تتعلّق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنسانيّ، بل تتعلّق بالبنيات الذهنيّة، ليست ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية وهي تتعلّق بالمستوى المفهومي أو بالمضمون، أو بالنوايا الشعورية ولا تتعلّق بإيديولوجيا المبدع، بل تتعلّق بما يرى، بما يحس." [2]فليس بمقدور الفرد وحده أن يقدّم بنية فكرية متكاملة ويعرض رؤيته للعالم بمعزل عن وعي الجماعة، فتفتح النّص الروائيّ على الوقائع الاجتماعية والمواعيد الثقافية والأحداث السياسية، والّتي تجعل منه أداة طيعة لتقديم رؤية للعالَم.

بناءا على هذا، يقدّم غولدمان تصوّره لمصطلح رؤية العالم الّذي يعدّ من أهم المصطلحات الّتي تقوم عليها البنيوية التكوينيّة، إذ تكشف وجهة نظر جماعية منسجمة اتجاه النسق الفكري السائد في ظلّ الظروف الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة الّتي يعيشها الأفراد، " لهذا فإنّ رؤية العالَم تعدّ تقييم البنى الفكرية الواقعة إلى أقصى حدّ لالتحام القوى الواقعيّة والعاطفيّة والفكريّة، وحتّى المادية لأعضاء جماعة ما، إنّها مجموع نهائي للقضايا والحلول الّتي تظهر في المستوى الأدبيّ عن طريق الخلق بوساطة الكلمات وعالم مرتبط بالكائنات والأشياء." [3]فوجهة النظر لا يمكن أن تحمل أبعادا جمالية وفكرية وفنيّة دفعة واحدة، وإنّما تمرّ بمراحل من فكرة تنضج وتتطوّر إلى أن تصل إلى مرحلة متقدّمة فيها الكثير من الانسجام والتكامل، وبخاصة أنّها تتجاوز كونها رؤية فردية إلى تمثيل وعي الجماعة والتعبير عن عواطفها وتطلّعاتها وأفكارها " فكلّ عمل أدبيّ عظيم هو تعبير عن رؤية العالم الّتي هي ظاهرة الوعي الجماعي

1 - المرجع نفسه، صفحة نفسها.

2 - جماعة من المؤلفين: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ،ص:41 .

3 - لوسيان غولدمان : الإله الخفي،تر:زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق،ط1 ، 2010 ص:37.

الّذي ينير المفاهيم أو الأحاسيس في وعي المفكّر أو الشاعر اللّذان يعبّران عن ذلك في الأعمال الّتي يدرسها المؤرّخ، مستعينا بالأدوات المفاهمية، وهي الرؤية المعبّر عنها في النص، إذ تسمح له باستنباط ما هو أساسي في العمل المدروس إلى جانب دلالات العناصر الثّانوية في مجموع العمل □".

إنّ ماهية رؤية العالم وطبيعة وظيفتها عند غولدمان لا تعني انعكاس الواقع في العمل الروائي انعكاسا مباشرا فجّا، يفقده سمة الأدبيّة ورونقه الفنيّ بوصفه إبداع وبخاصة أنّ " إنتاج المظهر المباشر من الواقع الاجتماعي والوعي الجمعي في المبدع هو أكثر تكرارا بشكل عام لا سيما إذا ما كان الكاتب يملك قدرا أقل من القوّة الخلاقة ويكتفي بوصف أو بقصّ تجربته الشخصية دون نقلها إلى مستوى التّخييل." [2]

وهكذا فإنّ تنظير لوسيان غولدمان للعلاقة القائمة بين الرواية ووعي الجماعة الّذي يعبّر عنه المبدع الروائي وفق رؤية نقدية لا تقف عند حدود دراسة العمل الروائيّ من جانبه الشكلي بالاهتمام بنسق البنيات الداخلية المشكّلة للخطاب، بل فتح النَّص على العوامل الخارجيّة المؤثّرة في إنتاجه من محيط المبدع وظروف البيئية والاجتماعيّة والثقافيّة المساهمة في عرض رؤيته الفنيّة ووجهة نظره اتجاه ما يحدث حوله.

لقد سبق وأشرنا إلى أنّ الرواية ترتبط بالواقع الاجتماعي وأن نشأتها ارتبطت أساسا بوجود المجتمع البرجوازي الحامل للفكر الثّوري ضدّ الإقطاعية، فعبّرت عن رؤيتها للعامل عاكسة بذلك مصالح طبقة معينة،أمّا إذا ما انتقلنا إلى ميخائيل باختين فإنّ الرواية عنده تمثل جنسا أدبيّا شعبيّا نابع من الأوساط الشعبية والفئات البروليتارية الكادحة، فحقيقة الرواية أنّها تنبعث من العالم السفلي الخفيض وهو عالم الشّعب، وهي في نظره غير مرتسمة الملامح وغير مكتملة القسمات ما لم تتفاعل مع الثقافات وتتآلف مع الحوارات والمعارف الموجودة؛ لأنّها تتبنّى" التنوّع الاجتماعي للّغات, أحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوّعا منظّما أدبيان أيّ أنّها تستند إلى تعدّد الملفوظات الحوارية والتناصّية." [3]

ولا يختلف باختين عن النقاد السابقين من أمثال هيجل في اعتبار الرواية خليط من الأجناس الأدبية الّتي سبقتها، وأي سياق تعبيري فيها ما هو إلاّ نتاج تحاور " فليس هناك من تلفّظ

1 - جاك إيتهاوت: دفاعا عن جمالية تستلهم علم الاجتماع، تر: فهد عكام، الموقف الأدبي،اتحاد الكتّاب العرب العدد:112، 1980، ص:45.

2 - لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص:233.

3 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 15.

تمكن نسبته إلى المتكلّم بصورة حصرية إنه نتاج تفاعل بين المتحاورين، بل هو بصورة أكثر شمولا نتاج مركّب الوضع الاجتماعي الذي حصل عليه، هناك من عملٍ روائي تُمكن نسبته بصورة حصرية إنه نتاج تفاعل بين الأعمال الروائية المختلفة. إنّ الجنس الأدبي هو ممثّل الذاكرة الخلاّقة في صيرورة التطوّر الأدبي."[1]

ومن خلال الخلفية الثقافية والاجتماعية الّتي يرسمها الروائي للقارئ أن يتعرّف على الواقع والتفاعل معه، وبهذا فإن النقد السوسيولوجي والبنيوية التكوينية " يقوم على تحديد مجموعات من المعطيات التطبيقية التي تؤلّف بُنى وكليات نسبية وعلى دمجها من ثَمَّ كعناصر في بُنى أخرى أوسع." [2]

إنّه تنظير يعرض بامتياز تصوير الوقائع الإنسانية في عمليتين عقليتين هما الفهم للظاهرة أولاّ ثم تفسيرها، فيتمّ الانتقال من المعطى المجرّد إلى دلالته الموضوعية في سياقه الاجتماعي، وهكذا فإنّ البنيوية التكوينية تعتمد على منهج جدلي يتجه إلى دراسة معمّقة للمضامين المطابقة لفكر الجماعة، وبما أن الروائي ينتمي إلى المجتمع ذاته يتفاعل مع قضاياه ويعبّر عن موقفه منها فإنّ دوره لا ينحصر في النقل الحرفي لما يحدث وإنما يضفي على إبداعه الروائي صبغة جمالية مستفيدا من تجاربه الفردية " فحين يملك الكاتب على مستوى المضامين، أيّ على مستوى إبداع عوالم خيالية تحرّكها البنى، حرية كاملة واستخدام المظهر المباشر من تجربته الفردية لإبداع هذا العوالم الخيالية هو بلا شك متكرّر وممكن لكنه ليس جوهريا على الإطلاق." [3]

انطلاقا من المعطيات المنهجية الّتي أمدّنا بها لوسيان غولدمان في تحليله البنيوي التكويني تتضح لنا ملامح العلاقة الوطيدة بين النذصوص الروائية والواقع الاجتماعي والإنساني حيث تكشف عن البنى الداخلية المكوّنة للنسق العام للخطاب الروائي، وتبرز رؤى الروائيات في الخطابات المدروسة وتصوّراتهنّ للواقع الاجتماعي بكل تجلّياته، وعبره يمكن استخلاص الرؤية التي تتبناها كل روائية بحسب موقفها الإيديولوجي الذي يتضمّن نتاجا فكريا ساهمت في نضجه ظروف اجتماعية وملابسات فكرية ثقافية، ويجعل من النص الروائي مسرحا يستعرض

1 - تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري ، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، ص: 162ـ163.

2 - لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص:238.

3 - ينظر المرجع نفسه، ص: 233ـ234.

فيه الروائي موقفه اتجاه ما يحدث حوله كاشفا عن طبيعة العادات وصراع الطبقات والقيم، متمثلا فكر وإيديولوجية فئة مجتمعية سواء كان ينتمي إليها أم لا.

رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية النسائية الجزائرية

لقد اقتضى بحثنا تفحُّصَ الرواية النسائية الجزائرية محلّ الدراسة بالكشف عن طبيعة البنى الداخلية المشكّلة لخصوصية كل خطاب روائي على حدا، مما أكسبه تميُّزا وتفرّدا ، الأمر الذي يقودنا إلى تحليل البنى العميقة الّتي تحمل بين طياتها مواقف الروائيات من الواقع الاجتماعي وطرق تصوير القيم الإيجابية والسلبية الّتي يعيشها الإنسان داخل مجتمعه، لذا فإننا لا نكتفي بتحليل النصوص الروائية كونها تقدم تصويرا للواقع فحسب، وإنما تستعرضه وفق الرؤية الفنية لكل روائية حيث تعيد صياغته بما يتلاءم مع أسلوبها وعوالمها المتخيّلة. لأنّ الرواية العظيمة عمل فردي من حيث الإبداع الفنين لكنها عمل يتأثر بالمجتمع ويؤثّر فيه، ويعبّر عنه من حيث القيمة الفكرية الاجتماعية. هكذا تبدو العلاقة جدلية بين الواقع والمجتمع، تلك العلاقة تبدو للوهلة الأولى " أن المجتمع مفعول به موصوف، لكن الحقيقة أنّه الفاعل لأنه هو الذي كوّن الروائي وجعله يقتات منه."[1]

سنرتكز في دراسة رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية النسائية الجزائرية على خلفية سوسيولوجية تنقسم إلى شطرين؛ الأول يقف مُصالحا للواقع، مؤيدا للفكر السائد، متبنّيا قيمه الإيجابية، مشيدا باللحظات السعيدة الّتي يعيشها الفرد في مجتمع يتغنّى بالبطولات والأمجاد، أمّا الاتجاه الثاني، فيذهب إلى معارضة الواقع وانتقاد الأوضاع السائدة، معربا عن رفضه للقيم السلبية، مقترحا البدائل والحلول .

III. الرؤية المصالِحة للواقع

تُعدّ الأديبة زهور ونيسي أوّل روائيّة جزائريّة تكتب الرواية العربيّة بعد الاستقلال، حيث قدمت عملها الروائي الأوّل من يوميات مدرّسة حرّة في زمن ليس بالبعيد عن فجر الحرية، وتبقى مضامينها لا تخرج عن تصوير النضال الوطني ورصد لحظات مشرق من تاريخ الكفاح لأجل نيل الحرية والانعتاق من نير الاحتلال من غير الإشارة إلى الزّمن الّذي كُتبت فيه . وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن رؤية ونيسي للواقع الاجتماعي أثناء الحقبة الاستعمارية؟وهل تحمل نظرة الكاتبة موقفا إيديولوجيا بالنسبة للفترة الّتي كتبت فيها.

1. التغني بالبطولات وتمجيد الواقع النضالي

1 - ينظر روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال عرموني، دار عويدات ، بيروت ط3، 1999، ص:21 .

1- 1- المرأة ومشاركتها في الثورة التحريرية

تُغطّي رواية من يوميات حرة عبر ثمانية فصول، فترة مهمة من تاريخ الجزائر تبدأ بالثورة التحريرية نوفمبر 1954، وتنتهي بإضراب ديسمبر 1960. تتعرض الكاتبة فيها إلى صورة المرأة الجزائرية الفاعلة داخل المجتمع عبر نماذج عديدة كان أوَّلها وأهمها شخصية المعلمة بطلة الرواية فبالإضافة إلى عملها في المدرسة فغنها تخوض تجربة المشاركة في الثّورة من خلال العمل الإرشادي التعليمي للتلميذات بضرورة التصدي للمستعمر ومواجهته بالعلم والمعرفة، والقيام بأعمال تطوعية لصالح أبناء حي (صلامبي)، تنظيف المدرسة وجمع التبرعات وترميم المسجد تأكيدا على الهوية العربية الإسلامية للجزائر.

تتخذ المعلمة من المدرسة مركزا للاجتماعات والتخطيط لتنظيم المظاهرات ومخبأً للثوار الهاربين من بطش الجنود الفرنسيين، وتكلّف مع زميلاتها بالتحضير لمظاهرة 11 ديسمبر 1960 "أخرج دفترا من تحت قميصه الصوفي كان ملتصقا بجسمه مباشرة وسلّمني إيَّاه، لقد كان دفتر ووصلات بختم القيادة العامة لجيش التحرير الوطني إضافة إلى أنّ هذا الدفتر يحمل بيانات بالعمل الثوري، فتقول بينها وبين نفسها فخر من جهة وإعدام من جهة أخرى... إنّ حامل هذا الدفتر لا يمكن أن يكون إلاّ مسؤولا."[1]

تستعين المعلمة بمساعدة صديقاتها لويزة وعائشة وصفية وباية، مليكة وعزيزة تحضيرا للمظاهرات حين يجتمعن لخياطة اللافتات والأعلام الوطنية وكلهن أمل بنجاح المهمة التي أوكلت لهنّ فبعد الامتثال لأوامر جبهة التحرير وتحقيق مطالبها بالإضراب العام سنة 1957 والالتفاف الشعبي حول قيادته الثورية، أصبح من الأكيد أنّ المشاركة الشعبية في المظاهرات ستكون كبيرة، وهذا ما تكشف عن الكاتبة حين ما تصوِّر مشهدا منها "... ها هو علم الجزائر يرتفع بين يديه ... وحمرة الهلال تبدو كأنَّها جمرة من لهب، ميّزها قلبي قبل عيني الدامعتين... من الفرحة... إنّها انتفاضة الصبر المخزون، بل إنّها نفاذ الصبر. وانطلق رصاص المستعمر واختلط الدَّم بالمطر بالوحل وبالأشلاء، وازداد اندفاع البركان... وذُبتُ مع من أعرف من الحيّ ومن لا أعرف في الملايين الهادرة."[2]

لقد تمكّنت زهور ونيسي من نقل صور حيّة عن التضحيات الجسام التي قدمها الشعب بكل تحدٍّ لبشاعة الاضطهاد وبكلّ تصدٍّ لكبت الحريات مع إصرارها على إبراز الأحاسيس الجماعية التي عاشها الأهالي والتجارب الشّعورية المشتركة الّتي خاضها الجزائريون مع

1 - زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية من يوميات مدرسة حرة ،ص :.442.

2 - المصدر نفسه، ص: 208.

تركيزها على العنصر النّسائي ودوره الفعّال في المساهمة في الثورة التحريرية، وما المعلّمة إلاّ رمز لذلك فهي تمثّل أنموذجا للمرأة الجزائرية المثقفة على قدر كبير من الوعي، واثقة بما تقوم به، وكأنّ الكاتبة تجد لها ما يشابهها في حياتها الشخصية وخاصة أنّ " الحدث جاء على لسان ياء المتكلّم ... دون ذكر اسم صاحبة هذه الشخصية ، ولذلك تكون شخصية ونيسي هي ذاتها في العمل الروائي، وكثيرا ما كان إحساسها يقدمها إلى القارئ بصورة أو بأخرى... وإن استطاعت أن تجسّد بشخصيتها بطلةً لرواية فنيّة."[1] وقد سبق وأن أشرنا في الفصل الأول إلى تقارب بين مضامين الرواية وشكل المذكرات.

تتجلّى لنا نبرة التغني بالبطولات والإشادة بالتضحيات تعبيرا عن إعجاب أديبتنا بالنّضال الوطني للنساء الجزائريات، وهذا ما يبرّر حضور الشخصية النسوية حضورا مكثّفا ومميّزا بشكل مفعم بالحيوية والنشاط راغبة في تحقيق ذاتها وانتصار لقضيتها وتأكيد هويتها على الرغم من العقبات التي تواجهها والمعاناة التي تعترض طريقها.

وهكذا يشعر القارئ بأن الروائية زهور ونيسي ترصد اللحظات السعيدة من خلال تحقيق الانتصارات في أحداث تاريخية مهمة؛ نجاح إضراب1957 والمشاركة الشعبية القوية في مظاهرات 11 ديسمبر 19 60 وبالتالي فهي تقيم مصالحة مع الواقع الاجتماعي وبخاصة أن الشخوص الروائية الّتي اختارتها، قريبة من الواقع المعيش، وهذا ما تعترف به في مقدمة الرواية، فتقول: "إنّ الأشخاص الذين تواجدوا في هذا الأرضية التاريخية في غضون الحدث ذاته لصفتهم حقيقة وواقعا، وليس خيالا أو أسطورة... وقد حاولت أن أربط بين الموقف الفني الروائي وأواجهه بكلّ صدق، وبين تقديم بعض تراث الثورة من خلال إشارات سليمة الهوية، واضحة المقصد قد لا تكون وافية ولكنها أكيدة بالقطع." [2]

وإذا ما حاولنا ربط مضامين رواية من يوميات مدرّسة حرّة وإيديولوجية الكاتبة ورؤيتها للوضع الاجتماعي والفكري بالنسبة للفترة الّتي كُتبت فيها، فإننا نخلص إلى أنّ الكاتبة تتبنّى إيديولوجية معيّنة تكشف عن وعي الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها فنراها تركّز على إبراز الأحاسيس الجماعية للطبقة الكادحة من المجتمع الجزائري إبّان الاحتلال الفرنسي في فترة مهمة من تاريخ الثورة التحريرية، وما تعانيه من فقر وقهر وظلم، ورغبتها الجامحة في التغيير، تأكيدا على أنّ الرواية تعبير عن الوضع الاجتماعي السائد وسيلة لكشف مشاكله، تتجاوز مجرد تحليل الواقع، وإنّما تسعى لتقدم إمكانات لتغييره إلى ما هو أفضل، وهذا ما يتفق إلى حدّ

1 - أحمد دوغان : في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص: 117.

2 - زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية من يوميات مدرسة حرّة ،تقديم الرواية.

كبير مع الاتجاه الواقعي الاشتراكي الّذي يحمل رؤية تاريخية، تعرض وصفا لشخصيات تتصارع مع قوة قهرية يمارس أبشع صور الاستبداد والاضطهاد.

وتطالعنا ونيسي مرّة ثانية في إنتاجها الروائي الثاني "لونجة والغول" بعيّنات نسائية كان لهنّ دور في الحياة النضالية أثناء الثّورة التحريريّة المجيدة، فتتراءى شخصية المرأة المجاهدة الّتي اختارت أن تحمل السلاح وتلتحق بالجبال بعد استشهاد زوجها وتكمل مسيرة جدّها الّذي شارك في مقاومة (الزعاطشة) وتثأر لاستشهاد والدها وعمّها كما أنّها تؤدي وظيفة أخرى تتمثّل في الاتصال بأسر المجاهدين، فتكون بذلك همزة وصلٍ للاستعلام وهذا ما حدث فعلا حينما التقت بـ(مليكة) لتُعلِمها عن أخبار أخيها (رشيد) الّذي التحق بصفوف المجاهدين، فتسألها عن كيفية انضمامها للمجاهدين، فتجيب "الأمر بسيط جدّا انخرطت في تنظيم الثّورة وشاركت في إحدى العمليات الفدائية بالمدينة، وعندما قُبض على زميلي في العملية، عُذِّب كثيرا، ولكنّه لم يذكر اسمي، عرفت ذلك فيما بعد، لكني طبعا أصبحت متابَعة من طرف الشرطة فالتحقت بالجبال."[1]

لم تقدّم الأديبة زهور ونيسي ملامح دقيقة لشخصية المرأة كما لم تذكر اسمها، وإنما تركتها شخصية عامة ترمز إلى كلّ امرأة جزائرية ساهمت في معركة التحرير ، مساهمة مباشرة فعلية بالانخراط في صفوف جبهة التحرير الوطني، متمتّعة بحسٍّ وطني عالٍ ووعي تامّ بحقيقة الوضع السياسي والاجتماعي الذي تمرّ به البلاد، راسمة هدفها بالكفاح إلى جانب الرجل لتحقيق الآمال والطموحات.

تسلّط الأديبة الضوء على نموذج نسائي آخر يمثّل المرأة الثورية التي تقدم مشاركة ضمنية في الثّورة التحريرية، فخالتي (بهجة) وإن لم يكن لها اتصال مباشر بالمجاهدين، فنها تقوم بنقل أخبار المجاهدين وذكر إنجازاتهم والافتخار بانتصاراتهم والدعاية لهم في الأوساط الشعبية بحكم شخصيتها المعروفة والمحبوبة، وهي تتصبّ في صلب مهمّتها النضالية. وبالتالي يتبيّن الدور الفعال والحاسم الذي قامت به المرأة اتجاه الثورة، سواء كانت واعية متعلّمة أو كانت أمّية وترجم حضورها المتميّز سواء كان بالكفاح المسلّح أو عملا في الميدان الدعائي الإعلامي داخل الفئات الشعبية، ومع ذلك فإنّ زهور ونيسي تعتبر قيام المرأة بالثورة تضحيةٌ بالنفس أو تعويضا عن نقص لدى المرأة (الترمّل ـ التطليق...) ومع ذلك يبقى اختيار المرأة المترمّلة أو المطلّة للعمل الثّوري هو الغالب إذ لم نجد امرأة تحارب إلى جانب زوجها في الجبال رغم وجود ذلك تاريخيا.[2]

1 - زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية لونجة والغول،ص: 466.

2 - صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية ، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009،ص:374.

ولمّا كانت الرواية بحثٌ عن القيم الأصيلة والمُثُل العليا في مجتمع متدهور منحطّ بحسب تعريف لوسيان غولدمان فإنّ ونيسي جعلت من شخصية المعلّمة المثقفة الواعية بحجم المعاناة والأوضاع المزرية أداة للتعبير ومبشرا للتحول الّذي سيطرأ على الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة، ولديها الكفاءة الكافية في تبليغ الرسالة الإصلاحيّة والإرشاديّة للمجتمع وبخاصة الفئة النسوية.

1- 2- دور المثقف في الثورة التحريرية

اتخذت أحلام مستغانمي من شخصية المثقف (خالد) بطلا تدور حوله الأحداث ولأنّ رواية ذاكرة الجسد تركّز أكبر قدر من الأحداث على الثّورة التحريريّة والآثار النّفسيّة والاجتماعيّة المترتبة عنها، فإنّ الكاتبة عوّلت على كشف دور المثقفين الشّباب في تحقيق إنجازات نضالية على مستوى جبهة التحرير، حينما قرّر عدد كبير من الطلبة الجزائريين مغادرة صفوف الدراسة والالتحاق بالثوار في الجبال.

فقد خاض (خالد بن طوبال) وسنّه لم يتجاوز الستة عشر سنة تجربة السجن ضمن المعتقلين المشركين في مظاهرات 08 مايو 1945 الّتي أكسبته وعيا سياسيا مبكّرا وفائضًا من الوطنية والحسّ النضالي. تصف الروائيّة على لسانه تلك المرحلة من حياته" عندما أذكر تلك التجربة، تبدو لي لكثافتها ودهشتها، وكأنها أطول مما كانت رغم أنها لم تدم بالنسبة لي سوى ستة أشهر فقط، قضيْتها هناك قبل أن يُطلق سراحي أنا واثنين آخرين لصِغر سنّنا ولأنه كان هناك من يهمّهم أمرهم ، أكثر منّا، وهكذا عُدت إلى ثانوية قسنطينة بعدما أخلفتُ عاما دراسيّا."[1]

ترصُد الروائية تعلّق (خالد) بشخصية (سي الطاهر) الثورية، حيث تغذى من فكره النضالي وعمله البطولي، فلم يجد بُدًّا في نهاية المطاف من تحقيق آماله الوطنية غير الانخراط في الثّورة وتأدية واجبه الوطني كباقي الشّباب الجزائري، يقول:"بدأتُ وقتها أتحوّل على يد الثورة إلى رجل وكأنّ الرتبة الّتي كنت أحملها قد منحتني شهادة بالشفاء من ذاكرتي... وطفولتي، وكنت آنذاك سعيدا، وقد بلغتُ أخيرا تلك الطمأنينة النفسية التي لا تمنحنا إياها سوى راحة الضمير." [2]

وفي السياق ذاته، تعرض ياسمينة صالح دور المعلّم (عمَر) في نشر الوعي الثّوري وتقديم المساعدة للأهالي بتهيئة المدرسة حتى يزاول فيها تلاميذ القرية تعليمهم رغم الظروف الاستعمارية القاسية، يبقى التعليم جزءا من حلم الشعب الذي يقدس العِلم وتعتبره واجبا وطنيا وكانت

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 36.

2 - ينظر المصدر نفسه،ص: 40.

الفرصة لتقرب "سي السعيد" بطل الرواية من المعلّم "عمَر" وإقناعه بضرورة تغيير الأوضاع السائدة في القرية، " الثورة قريبة وسوف تتغيّر أشياء كثيرة، حتى الناس أنفسهم سيتغيرون... أنت جزائري لا بدّ أنك تقبل بفكرة التغيير يا سي السعيد!... لا تَرْتَب منّي فأنا لستُ أكثر من مدرّس مسكينٍ حملَه واجبه إلى هنا."[1]

أوْلت ياسمينة صالح اهتماما بالخلفية الفكرية لاختيارها أبطال الرواية، حتَّى تتمكن من رصد حركتهم ومواقفهم اتجاه ما يحدث في الجزائر، وتحدّد الدوافع الّتي كانت وراء قرارهم المشاركة في الثّورة التحريريّة، فالمعلّم عُمَر يُمثّل فئة المثقف الإيجابي الّذي يلتزم بالقضية الوطنيّة ويحرّك الحسّ الوطني في النفوس ويُلهب المشاعر ويبثّ فيها الحماسة، فليتفّ حوله الفلاحون البسطاء وبعض الوجوه الإقطاعية ممثّلة في (سي السعيد)

ولم تُهمل ياسمينة صالح الإشارة في أكثر من موضع على مساحة الرواية إلى البواعث الّتي دفعت (سي السعيد) بطل الرواية في المشاركة في الثّورة، فقد قدمته على أنّه يتمتّع بقدر من العلم والمعرفة، فقد زاول دراسته في العاصمة ليعود إلى قريته، ولم تكن لديه أي انتماءات سياسية ولا علاقة له بالمقومة ضدّ المستعمر، فقد ظلّ يفكّر دوما في تطوير نشاطه الزراعي بعدما ورث عن أبيه أراضٍ زراعية شاسعة يعمل الفلاحون فيها تحت إمرته،غير أنّ لقاؤه بالمعلّم (عمر) بدّد حيرته وسرّع في اتخاذ قرار الانخراط، كما أنّ تعلّقه بجميلة جعله يبحث عن شيء يثبت لها به رجولته وإقدامه على الصعاب، وهذا لم يمنعه من إظهار خوفه وتوتّره "كنت مذهولا وغاضبا... ما الذي جرى كي أسمح للحرب أن تقترب منّي وتشعل نارها في قلبي؟ قلبي الّذي لم يكن سوى الحرب نفسها." [2]

هذا الموقف سمح للروائية ياسمينة صالح بتسليط الضوء على فئة لم تكن تُعنى بالقضية الوطنية، ولم يكن لها وعي سياسي بحجم المعاناة ولا تملك حسّا وطنيا ، لذا صوّرت الكاتبة الحرب على أنها قدرٌ كُتب على (سي السعيد) الحربُ كانت قدرا في حياتي أنا أيضا، لم أكن محاربا، ولم أكن متطوّعا لحمل راية لا أفهم رموزها، لكني كنتُ موجودا." [3]

تؤكّد الروائيّة أنّ (سي السعيد) اختار أن ينأى بنفسه عن كلّ ما يجلب له المشاكل ويعكّر صفو حياته، فكان حياديا بغية الحفاظ على سلامته، ولكن تجري الأقدار بشكل سيغيّر مسار حياته كلّها حين حوّله حبّ (جميلة) من إقطاعي إلى عاشق يخاف من أن يُتَّهم

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص:33- 34.

2 - ياسمينة صالح: بحر الصمت ،ص:41

3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالجبن والخيانة، فقد طلب منه المجاهدين تأمين مخبأ لأحد المناضلين، لم يكن ليرفض الأمر؛ لأن " الثّورة تتظاهر أنّها تعطينا حق اختيار مواقعنا، في الوقت الّذي تصدر فيه الحكم إمّا جزائري مخلص وإمّا جزائري خائن."[1]

ولم تقف الكاتبة عند حدود التغني بأبطال الثّورة والإشادة بالأسباب والدوافع الّتي كانت وراء التزام أصحابها بالقضية الوطنيّة، والاحتفال بدور الشباب المثقف في النهوض بوعي الأمة وتغيير الأوضاع في مواجهة المستعمر، وبالتالي فإنّ تجاوزها للنظرة الإيجابيّة للذات سمح لها بتقديم فئة لم تتمتع بالوعي والعلم والمعرفة، وإنّما اختارت الانضمام إلى الثورة تعويضا عن ماضيها غير المشرّف وتقرّبا من الناس الذين تنكّروا لها ونبذوها. شخصية (بلقاسم) في رواية بحر الصمت الّذي" كثيرا ما عانى الفلاحون من بطشه وهو أشبه بالفزاعة بلقاسم ألغى ذنوبه وكفّرها بعمله الأخير، نفّذ العمليّة، الثّورة تسمّيه بطلا، ولا يهمّ أن يكون الاسم الرمزي للبطل هو ابن حرام أو ابن خنزير طالما الثّورة تعفو عمّن تشاء وتعاقب من تشاء ."[2]

هكذا يرسم النص ملامح شخصية (بلقاسم) بشكل ينفّر القارئ، ولكنه يحوِّ توجّهه ويُغيّر مسار حياته حينما يصوّره يتبنى مبادئ الثّورة بغية التخلص من القهر الاجتماعي وصيغ النفور والاستهزاء من أصله آملا في اكتساب صفة المجاهد التي قد تمحو لقب اللقيط، وبهذا تتوصّل الروائية ياسمينة صالح إلى أنّ الثّوار وعلى اختلاف مستوياتهم الفكرية والاجتماعية والدوافع الّتي جعلتهم يختارون حياة الكفاح في الجبال، تمكّنوا من تكييف الظروف والتأقلم مع الأحداث ليحدث انقلاب عميق وشامل مكّن الجزائريين من التحرّر من مظاهر الاضطهاد والحرمان الّتي مارسها المستعمر الفرنسي، وهذا يؤكد إصرار الكاتبة إبراز دور الثورة التحريرية في إحداث تغيير جذري الشخصيات الروائية وبخاصة (سي السعيد) و (بلقاسم)، حيث ينمو الإحساس بالكيان والهوية والجزائرية ويقوي الشعور بقيمة الحياة. وهي شخصيات ترمز في عمومها لشريحة كبيرة من الشعب الجزائري والتي تعاني الفقر والجهل والتهميش ولكنّها تتسم بقدر كبير من الإيمان بقضيتها المصيرية ولديها إحساسٌ عالٍ بالثورة والتمرّد على الأوضاع السائدة آنذاك.

وإذا كانت رؤية ياسمينة صالح لواقع الثورة في رواية بحر الصمت يحمل صبغة الاحتفال بالأحداث الثورية والإشادة بالبطولات، ويكتسي نظرة إيجابية متصالحة مع ظروف الشخصيات فإنها في رواية "وطن من زجاج" تنتقد الأوضاع الاجتماعية الّتي يعيشها المناضلون الوطنيّون الّذين

1 - المصدر نفسه ، ص:42.

2 - المصدر نفسه ، ص:45.

قدّموا كلّ ما يملكون لأجل نيل الحرية وإلغاء الطبقية وتحقيق العدالة الاجتماعية، وتُفصح عن تعامل الثورة الجزائرية بازدواجية في حقّ المتعاونين مع المستعمر الفرنسي حيث استهدفتهم عمليات منظّمة ومخططة؛ (عمي العربي) يُقدم على تعقّب خائن عميل، وفي لقاء درامي مفاجئ يتضح له أنّ الضحية المفترضة يعرفه بشكل جيّد،الأمر الّذي أربكه وأفقده زمام المبادرة فيكون الخائن أسرع منه إذ يصيبه برصاصتين تتسبب في بتر ساقه وإصابة أحد ذراعيه بشلل، في إيحاء لانتصار الخيانة على الوطنية، وهذا ما حدث عقب الاستقلال، إذ استولى الخونة على عديد من الامتيازات وخابت آمال الوطنيين وانهارت الطموحات، لتضع الكاتبة القارئ في مواجهة أسئلة ملحّة تفرض نفسها بإلحاح من يكون المجاهد؟ ومن يكون الخائن العميل؟ في لحظات تعادل فيها المناضل (عمي العربي) بذلك الرجل الذي حكمت عليه جبهة التحرير بالإعدام .

يتجلّى لنا وعي الكاتبة بالتغييرات التي عرفتها الجزائر بعد الاستقلال، فهي لا تخفي استياءها من الواقع المرير للمرحلة " فتلك النهاية السعيدة (الاستقلال) ما هي إلاّ ولادة شقاء من نوع جديد، ليس شقاء متعلّقا بمحاربة المستعمر على واجهة الصراع المباشر، ولكنه شقاء متعلق بطبيعة اللحظة التاريخية وما آل إليه النضال ضدَّ المستعمر من خيبة وخواء بالنسبة لبعض الشرائح الاجتماعية."[1]

لقد أفرزت الظروف السياسية الّتي شهدتها الجزائر في السنوات الأولى من الاستقلال تصادم إيديولوجي بين الفئات المشكّلة للمجتمع، فالمناضل الثّوري والوطنيّ الثّائر فشل في المساهمة في معركة البناء والتشييد، لأنّه لم يتأقلم مع التجاوزات التي دنست شرف الثورة وأساءت لمبادئها، لذا نجد أحلام مستغانمي هي الأخرى تعرض موقفها المنتقد للوضع من خلال تصوير الصراع الإيديولوجي والخيبات التاريخية الّتي عاشها بطل روايتها (خالد) فالرجل عشق الوطن وقدّم أغلى ما يملك تضحية لانتصار الحق ونيل الحرية، ويكرمه الوطن بالتنكر لتاريخه ويتجاهل وضعه الصحي والنفسي، لتتفاقم أزمته فيختار البقاء بعيدا عن عيون الاستغلاليين والانتهازيين الذين يُتاجرون باسم مصلحة البلاد لأجل أغراضهم الشخصية، بعدما أعطوا لأنفسهم الحقّ البيع والشّراء ثمنا لمشاركتهم في الثورة، وهذا ما أكّدته مستغانمي على لسان البطل في رواية عابر سرير إنّ الثورات يخطط لها الدّهاة وينفّذها الأبطال ويجني ثمارها الجبناء." [2] وبالتالي فإنّ النظرة الإيجابية لنتائج الثّورة سرعان ما تتلاشى أمام الرؤية الانتقادية

1 - حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص: 275.

2 - أحلام مستغانمي : عابر سرير، ص: 108.

الّتي تتبنّاها مستغانمي في مجابهة الواقع الاجتماعي المأساوي للمثقّف المناضل الّذي يتمتّع بوعي عميق بالقضايا الوطنيّة المصيريّة.

يتبيّن لنا مما سبق أنّ الثورة التحريرية كانت الملهم الموقد لخيال الروائية الجزائرية فسخّرت قلمها لتصوّر كفاح الشعب ضدّ الاستبداد الاستعماري وتتغنى بإنجازات الوطنيين المخلصين من أبناء الجزائر، يبقى أن نشير إلى أنّ تعامل الروائيات مع تيمة الثورة لم يأت على صورة واحدة فزهور ونيسي تستدعي وبكثافة المرأة المناضلة المجاهدة مستندة على المرجعية التاريخية والأحداث الواقعية مثل تواريخ المظاهرات والاضطرابات في تأكيد لمشاركة المرأة في الثّورة وإيحاءٌ بشعبيتها وشمولية أبعادها بعد التفاف الجماهير حولها، ويبدو أنّ سبب إشادة ونيسي بالبطولات واعتمادها نظرة مصالحة لواقع الثورة، يعود لأنّها عاشت تجربة النضال وشاركت في الكفاح المسلّح وكانت من جيل الثّورة، لذا أوقفت مضامين معظم نصوصها الروائية عليها، في حين أنّ الكاتبات من جيل الاستقلال لم تقتصر نظرتهنّ على رسم الانجازات المهمة التي حقّقتها الثورة التحريرية، وإنّما فضّلن معالجة قضايا لها علاقة بالآثار السلبية الّتي خلّفتها الثورة في عدم إنصاف الوطنيين في ظلّ استئثار الانتهازيين بالمناصب الرفيعة والتي تسمح لهم بنهب خيرات البلاد على حساب الثوار الحقيقيين. وهذا الوضع المفجع تناوله المنجز الإبداعي ذاكرة الجسد، وطن من زجاج وكذا بحر الصمت.

إنّ دراستنا للأعمال الروائية لـ زهور ونيسي كشفت لنا اعتمادها على التسجيل التاريخي للحظات مهمة من حركة المجتمع الجزائري لمواجهة المستعمر، وهي لحظات سعيدة تمكّنت من خلالها أن تنقل للقارئ حماسها بقوة الثورة، وشعورها بالغبطة لما حققه الجزائريون من قهر لأعظم القوى الاستعمارية، وهكذا فإنّ رواية لونجة والغول ورواية من يوميات مدرسة حرّة تناولتها ضمن عديد القضايا المعالجة للثورة التحريرية في عيون مجاهدة أديبة عرضت تعليقها وقدّمت وجهة نظرها المتأخرة عن مراحل من تاريخ الجزائر الحديث ، ولم تأتِ على ذكر ما أثمرته الجهود عقب انتصار الحق وانهزام المستعمر الغاشم، ولم تعكس الأبعاد المستقبلية وإنما وقفت عند حدود الأفق القريب لبزوغ فجر الحرية ممثلا في نجاح مظاهرات 11 ديسمبر 1960 في يوميات مدرسة حرَّة، والدقائق الأخيرة من مخاض (مليكة) وميلاد ابنتها (نورية) في إشارة إلى استمرار الكفاح لتحقيق النصر،وهكذا فإنّ الأديبة مؤمنة بعدالة القضية الوطنية، ولا تسعى إلى البحث عن القيم الجديدة المحتملة التي حققها الواقع الفعلي للاستقلال، وإنّما تأكيدها الدائم على انعتاق الشّعب من قيود الاستبداد والانطلاق إلى عالم الحرية وهذا ما شكّل موقفا متصالحا بين خطابها الروائي والواقع.

أمّا النتاج الروائي لروائيات لم يعشن الثّورة التحريريّة بكلّ حيثياتها ؛ فهنّ من جيل الاستقلال، شهدن نتائج الثورة في جزائر مستقلة. فإننا نجد نبرة العتاب تعلو حين تختلّ القيم ويتخلّى المجتمع عن مبادئ الثورة، فتعلن الروائية احتجاجها على الأوضاع المأساوية وخيبات الأمل المتكررة الّتي تحياها فئات مستضعفة توقعت أن تحظى بمكانة مشرفة وأن تعيش في كنف الأمن وكرامة.

2- الرؤية المعارضة للواقع

يأخذ الطابع الروائي النسائي الجزائري مبادرة طرح القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية المتعلقة بالمجتمع الجزائري، ويرصد التحولات التي طرأت على تركيبته ويكشف عن حجم المشاكل التي يعانيها وبخاصة ما تتعلق بوضع المرأة، وهنا تمحي الحدود الفاصلة بين النصّ الروائي والواقع، فللكاتبة قدرة إيهامية على تشخيص الحدث، إذ تقوم الشخصيات المختارة بعناية حسب مقتضيات البنية الدلالية للرواية بوظيفة صياغة الرؤية الخاصة للواقع الاجتماعي من خلال تصرفاتها وآرائها المتفقة مع النظرة الفنيّة للكاتبة.

وإذا كانت الروائية الجزائرية عبرت عن المواقف المصالحة وبخاصة عند وقوفها عند بعض المحطّات التاريخية التي تسجّل كفاح الشّعب الجزائري، فتنظر إلى تلك الأحداث من زاوية الاحتفال بالقيم الإيجابية الّتي سادت في الأوساط الشعبية كالتضحية والجهاد والانتماء الوطني ، فإنها وجدت في فضاء الرواية مساحات أعربت فيها عن نظرتها المعارضة للواقع الاجتماعي؛ وصلت في أحايين كثيرة حدّ الانتقاد.

2- 1- صراع الأجيال

يُعدّ موضوع صراع الأجيال من المسائل الّتي شغلت بال الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد، والكاتبة ياسمينة صالح في روايتها بحر الصمت وكان هذا الصراع موضوعة مشابهة للصراع المرير الّذي خاضه الشعب مع القوى الاستعمارية وبعده الصراع الطبقي الّذي نتج عن التفاوت الاجتماعي بين الطبقات المكوّنة للمجتمع.

يظهر صراع الأجيال في الفجوات القائمة بين جيل الكبار ـ نقصد هنا الآباء ـ وجيل الشباب ـ الأبناء ـ نتيجة التراكمات الفكرية والثقافية والاجتماعية المكوّنة لأنماط التفكير ووجهات النظر ومختلف السلوكيات والتصرفات التي تجعل لكل جيل منطلقات تحدد نظرته للحياة، ومما لا شكّ فيه أن لكل جيل من الأجيال المتعاقبة قيمًا وسمات تختلف بها عن الأجيال السابقة واللاحقة، وهذا التباين يعود إلى اختلاف القناعات وطرائق التعامل مع التراث ومدى القدرة على التمسّك بالعادات والتقاليد.

يبدو أن الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ واكب التصادم بين جيل الثورة وجيل الاستقلال في ظل المتغيرات السياسيّة والاجتماعيّة الّتي شهدتها الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال، لذا استثمرت الروائية الجزائرية فنّ الرواية لتصوير بعض أوجه هذا الصراع الاجتماعي، ويمكن أن نمثل لذلك بمنجزين أدبيين هما بحر الصمت وذاكرة الجسد.

يقدّم الخطاب الروائي بحر الصمت الصراع داخل أسرة (سي السعيد) في شكل تصادم بين أفكار الوالد ومبادئه وبين طموحات ابنته ورغبتها في التحرر من القيود الأسرية، وظلّ هذا الصراع ضمنيّا يطفو بين الفينة والأخرى حين يوقف البطل (سي السعيد) سيل الجارف لذاكرته الثورية ويعيش لحظات من الحاضر في مواجهةٍ تكاد تكون صامتة مع ابنته المتمرّدة والناقمة على والدها وهذا ما يتجلّى لنا في الفقرة السّرديّة الآتية لما تطلب من أبيها لقاء صديقها؛ " ترفع عينيها لي وتقول بفرنسية عنيدة:

- سيأتي عثمان في حدود الثانية بعد، يرغب في تقديم العزاء لك... أكظم غيظي... ها هي هذه الشقية الوقحة تطال الآن... تأمر من جديد... تبدو واثقة من نفسها وهي تقول: ليقدّم لك العزاء... أكاد أصرخ فيها...

- ابنتي لا تعرف شيئا اسمه" أرجوك يا أبي".

في زمن آخر، كان الأبناء عندما يريدون شيئا يقولون من فضلك أو لو سمحت، لكنّه جيل آخر هذا الجيل يحتقر المفردات الّتي يعتبرها مفردات ضعف، فاستبدلها بأخرى لا تعترف أبدا بالضعف كأن يقول"بالرغم منك أو ببساطة شديدة "بْلا مْزيتك".

ابنتي من جيل لا يصبغ الكلمات، بل يعرّيها، فتبدو لكهلٍ مثلي وقحة وسوقية... أنظرُ إليها فتقولك إن كنت لا تنوي مقابلته،فقل ذلك لأتصل به كي لا يأتي ."[1]

يفصح النّصّ عن بعض أشكال الصراع الدائر داخل المجتمع بين الآباء والأبناء، والتصادم هنا يتجلّى في الأداء اللّغوي للشخوص الّتي لم تأتِ أُحادية البُعد وإنّما تحمل أبعادا جماعية، فالابنة تتحدّث بلغة الشباب،فلا تضع لكلامها ضوابط ولا تحترم الأعراف المألوفة للحوار، والوالد بدوره يجهل طبيعة تفكير ابنته، ويبدو أنّ هذا يعود إلى انشغاله عن أسرته بأعماله في الحزب، وبخاصة أنّ الفراغ النفسي الّذي تركه وفاة الأم (جميلة) زاد من حجم المعاناة في غياب الحوار الأسري وانعدام المناقشة داخل الأسرة. يتأسّف (سي السعيد) على طريقة مخاطبة ابنته له، فهي لا تتحدّث إليه بنبرة حبّ واحترام، وإنما تختار أسلوب الاستعلاء وتقديم الأوامر،

1 - ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص:156.

واختيارها لعبارات فرنسية استفزّه وجعله يُفكّر في نتائج النضال المرير الّذي خاضه ورفاقه في جبهة التحرير، فلا يزال جيل الاستقلال يعاني تأثّره بالمستعمر ـ أو على الأقلّ لا يخفي إعجابه بلغته يبحث فيها عن الحرية والجرأة الغريبة عن التقاليد والحواجز النّفسيّة.

وخصّصت بدورها أحلام مستغانمي جانبا في روايتها ذاكرة الجسد للحديث عن الصراع مع القوى الاستدمارية، وفيها تُبرز التفاف الشعب بكل لمجابهة القوى الغاشمة والتصدي لغطرستها أبناء الأمة توحدوا في مواجهة الظلم والطغيان أملا في تحقيق النّصر ونيل الاستقلال، لذا تحاول الروائية نفي الصراع الطبقي بين أفراد المجتمع الجزائري، وسرعان ما تتراكم الأزمات بعد الاستقلال لينتهي الأمر بانقسام اجتماعي على أكثر من صعيد فالتقابل بين الأجيال مثّل ثنائية في تعارض العقلية ونمط التفكير وطريقة النظر للأشياء والحكم على قيمتها حيث أنّها " تُشكّل تصادما ضمنيا داخليا كما تشكّل في الوقت نفسه، موقفا تصادميا موازيا للموقف الّذي يليها أيّ موقفا تصادميا مع الموقف الخارجي مجسدة الخيبة الداخلية وفقدان الانسجام وطغيان اللاتوافق الفكريّ والاجتماعيّ."[1]

ولهذا، نلفي الكاتبة تقحم بعض التفاصيل الجزئية والقصص الهامشية لتسجل صراع الأجيال ممثّلا في رجل تجاوز سنّ الخمسين و"حياة" الشابة التي لم تكمل سنّ الخامسة والعشرين وفارق السن هنا لعب دوره في زيادة حدة الإختلاف ، يتجلى في تفاصيل كثيرة من الحياة، فخالد بحب قسنطينة يهوى لجسورها ويحنّ إلى مزاراتها وأزقّتها، يعشق اللغة العربية حتى لنخاع، وبالتالي يعد أنموذجا لجيل يرغب في المحافظة على الموروثات والتقاليد. في الجانب المقابل تظهر (حياة) مثالً حيّ لجيل الاستقلال الذي لا يحفل بالذاكرة ولا يحافظ على مظاهرها، حتّى وإن كان لدى (حياة) رغبة في سماع قصص عن البطولات الثّورية لرجالات الكفاح الوطني إلاّ أنَّها تعرب عن تذمرها واستيائها من الفوضى الّتي تعم شوارع قسنطينة " لا... أرجوكم لا تحدّثوني عن قسنطينة مرّة أخرى... إنّني عائدة توًّا منها، إنّها مدينة لا تطاق... إنها الوصفة المثالية لكي ينتحر المرء أو يصبح مجنونا! "[2] لهذا تفضّل الإقامة في باريس.

ترصد أحلام مستغانمي العديد من الثنائيات الضديّة الّتي يعجّ بها الواقع الاجتماعي كانتصار الثّورة في الجزائر، و جني الخونة لثمارها، والحلم القومي والتشرذم والانقسام العربي أزمة المثقّف الجزائري وهروبه إلى الغرب. ولم تغفل عن تعرية واقع الوطنيين المخلصين فقرهم

1 - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والإشهار ص: 65.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 229

وتراجعهم للصفوف الخلفية بعدما اعتلى الانتهازيون الصفوف الأمامية، ولم يكن ليحدث هذا لولا الحراك السياسي واختلال التوازن داخل المنظومة الاجتماعية، فمثلا ينظر (خالد) إلى الحليّ الّتي تلبسها "حياة" فتحضر قسنطينة بتاريخها ومعالمها وملامح الحياة التقليدية وبمجرد رؤيته للسوار الذي بلفّ معصم (حياة)، تذكر والدته " ما أجمل أن تعود أمي في سوار بمعصمك ويعود الوطن اليوم في مقدمك، وما أجمل أن تكوني أنتِ... هي أنتِ."[1]

ومن الملاحظ أنّ الكاتبة تستعين بالآلية (السوار) لإبراز خصوصية الواقع الاجتماعي الجزائري، فارتداء اللباس التقليدي و التزين بالحليّ سمة تمييز التقاليد المتوارثة في قسنطينة وعبرها كشفت عن تصادم ثقافي بين جيلين حين تقول على لسان "خالد"... يوم دخلتِ هذه القاعة دخلت قسنطينة معك، دخلَت في طلّتك... وفي سوار كنت تلبسينه، فكرت قليلا ثم قلتُ:

- آ... تعني المقياس... يحدث أحيانا أن ألبسه في بعض المناسبات ... ولكنّه ثقيل يوجع معصمي.

قلت:

- لأنّ الذاكرة ثقيلة دائما، لقد لبسته (أمَّا) عدّة سنوات متتالية، ولم تشْكُ من ثِقله، ماتت وهو في معصمها.

لم أعتب عليك.كنتِ تنتمين لجيل يثقل عليه حمل أي شيء، ولذا اختصر الأثواب العربية القديمة بأثواب عصرية من قطعة أو قطعتين، واختصر الصيغة والحليّ القديمة، بحليّ خفيفة تلبس وتخلع على عجل." [2]

قد نلمس من خلال الأنموذج السابق أن الاختلاف بين الجيلين في الملبس لا يرقى أن يكون وجها للصراع، ولكنّه يمثل تقاطبا ثنائيا بين زمرتين تتدخّلان في تعارض بين المحافظة على التقاليد والأعراف التي ترمز إلى الذاكرة التاريخيّة للوطن وانفتاح على الحياة العصرية الّتي لا تحفل بالموروث الشعبي و لا تولي أهمية للمحافظة عليه، ومن الواضح أنّ الروائية مستغانمي ترغب في الحفاظ على المكانة المشرقة الّتي يحظى بها التراث بكل تمظهراته وتجلياته في ذات البطل (خالد بن طوبال) ومن خلال ذلك ترغب في الاحتفال بالذاكرة الثقافيّة و الاجتماعيّة الّتي بدأت تتلاشى و يخفى بريقها، لهذا نلمس دعوة لبعثها من جديد و الحفاظ عليها.

2- 2- انتقاد واقع المرأة الاجتماعي

1 - المصدر نفسه، ص: 77

2 - ينظر المصدر نفسه ، ص: 135.

اهتمَّ الخطاب الروائي النّسائيّ الجزائريّ محل الدراسة بالإجابة عن أسئلة كثيرة ومتنوعة عن عالم المرأة، في محاولة من الكاتبات الوقوف على العادات السلبية والموروثات الاجتماعية الزائفة المثقلة بأساليب التسلّط والقهر على واقع المرأة، لهذا تمّ تسليط الضوء على مضامين إنسانية وطرح قضايا اجتماعيّة حساسة من صميم الواقع، تكشف عن نظرة الآخر للمرأة وطرائق تعامله معها.

ولا تكاد الروائيّة الجزائريّة تختلف عن مثيلتها الروائية العربيّة في تحديد صور المرأة داخل المتن الروائي فهي تأخذ أنماطا عديدة، فهناك المرأة المستلبة المقهورة والمنهزمة نتيجة لعلاقتها غير المتكافئة مع الرجل، وهي صورة فرضتها طبيعتها القابعة خلف ظل الرّجل صاحب السلطة والسطوة خاضعة للهيمنة الذكورية، تعاني القمع الناتج عن التمسك بالأعراف والتقاليد الّتي تحدد طريقة التعامل معها، كما وردت في رواية لونجة والغول حين صوّرت زهور ونيسي والدة (مليكة) وعلاقتها مع (سي محمد). وهناك أيضا صورة المرأة المجاهدة المناضلة لأجل تحقيق المبادئ الّتي تؤمن بها وهي صورة إيجابية حرصت الروائية الجزائريّة على تصويرها حيث تظهر واعية تتمتع بقدر من الثقافة ولها حسّ عالٍ بالمسؤولية السياسيّة والنضالية اتجاه القضايا الوطنيّة المصيرية، تقوم بتحمّل أعباء الحياة وتشارك إلى جانب الرجل أداء دورها في مناحي الحياة المختلفة ويحضرنا هنا أنموذج المعلّمة في رواية من يوميات مدرسة حرّة وأنموذج الصِّحفية في رواية تاء الخجل.

وتحرص الكاتبة الجزائرية على تقديم صورة المرأة المتمرّدة إذ ترفض التقاليد والعادات البائدة تتوق إلى الحريّة الّتي شكّلت موضوعة رئيسة في العديد من الخطابات الرواية المصورة لتمرّد الأنثى ضد العنف الذكوري والقهر الرجالي ومن نماذج ذلك شخصية (باني) في رواية اكتشاف الشهوة حينما واجهت تسلّط زوجها وتعنيف والدها وأخوها، وأصرّت على إثبات كيانها وتحقيق ذاتها.

و لا يخلو المنجز الروائي النّسائي الجزائري من عرض صور للمرأة المتعددة التي تتخذها لذاتها إذ تتجاوز الأشكال السابقة، فتظهر تارة ماكرة لَعُوبة، وتارة أخرى مقهورة مستضعفة وفي أحايين أخرى تتجلى واعية مثقّفة ثوريّة تسعى إلى التغيير ترمز إلى الوطن والتاريخ... نجد أنّ هذه النماذج تخضع في حضورها داخل النصوص الروائية النسائية التي طرأت على وضع المرأة في المجتمع الجزائري أثناء الثورة وبعد الاستقلال.

من هنا كان وضع المرأة الجزائريّة محلّ دراسات اجتماعية ونفسية قامت بإحصائيات عن خروج المرأة إلى العمل وتتبعت مراحل تطور مكانتها داخل المجتمع من ذلك كتابين لفضيلة

مرابط (المرأة الجزائرية)و(الجزائريات)، تحدثّت عن الّذين يستخدمون الدّين ضدّ المرأة بحجة أنه يحفظ لها مكانتها داخل بيتها و يمانع خروجها للمشاركة في الحياة العامة، في حين " أنّ الدين في حقيقته يُعدّ ثورة للتحرير وقد استقت كثيرا من موضوعاتها من الرسائل الّتي كانت تصلها إلى صحيفة "الجزائر الجمهورية."[1] تكشف مثل هذه الدراسات عن عينات من طرق تعامل المجتمع مع المرأة وفق تصوّرات خاصة ورؤى إيديولوجية معينة،

لهذا سنحاول توجيه البحث إلى رؤية المنجز الروائي النسائي الجزائري لقضايا المرأة، وموقفه من مشاكلها حيث وجدنا أنّ الرؤية المصالحة للواقع نظرت إلى المرأة من زاوية إيجابية، فهي مثال حواء المعطاء الّتي تقدم الكثير مقابل القليل، ولم تولِ أهميّة لمعاناتها وآلامها في مجتمع يعجز عن النهوض بها لأنّه لا يزال محاصرا بالموروثات المكرّسة لمفهوم الحريم. وفي المقابل ألفينا توجُّهًا انتقاديا تتناول فيه الروائية قضية المرأة من زاوية اجتماعية تصوّر فيه تصادم طموحها مع قيم المجتمع وتقاليده الراسخة، وتعرض ممارسات السلطة الذّكورية التي تمنع عن المرأة التصرف بحرية في شؤونها الخاصة. وتعالج الكاتبة تلك القضايا بنبرة الإدانة لزواجر الأعراف الاجتماعية والاحتجاج على واقع السيطرة وانتقاد التقاليد البالية.

وسنسعى إلى رصد أهمّ مشكلات المرأة التي استوقفت الروائيات وكانت أداة لإدانة عيوب المجتمع وشروخه.

1- الطلاق: ـ الهامش والدون للمطلقة ـ

عالجت العديد من الروائيّات الجزائريّات موضوع الطلاق كظاهرة اجتماعية يعرفها المجتمع الجزائري كباقي المجتمعات العربية، وهي تهدّد أمن الأسرة واستقرارها، وبالتالي تعصف باستقرار المجتمع، وقد ناقشت الكاتبة فضيلة الفاروق هذه القضية حيث أشارت في رواية "اكتشاف الشهوة" إلى بعض أسبابها، فتعرُّف أحد الطرفين على طبائع الآخر مسألة غاية في التعقيد، في مجتمع مُحافظٍ يفتقد إلى الاختلاط بين الجنسين وفي نظرها أنّ جهل طرق التعامل السليم مع الشّريك، واختلال أُسس اختيار الزوج المناسب، تقف وراء فشل العلاقة، وعليه

1 - صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، ص:31.

يقع الانفصال. تقول بطلة الرواية عن وضعها " جمعتنا الجدران وقرار عائلي بالٍ، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمته متراكمة وأجيال على وشك الانقراض، لم يكن الرجل الّذي أريد... ولم أكن حتما المرأة التي يريد، ولكننا تزوجنا وسافرنا، ومن يومها انقلبت حياتي رأسا على عقب."[1] فبفعل سلطة الأب القهرية واتخاذه لقرارات بدلا من ابنته صاحبة الشأن، خاضت (باني) تجربة سرية كان مصيرها الطلاق.

تختار الروائية فضيلة الفاروق شخصية (باني) أنموذجا للمرأة الّتي تواجه قرار أسرتها الرافض لمسألة طلاقها حتى و إن كانت تعاني مرارة العيش واستحالة الاستمرار في الأوجاع و الآلام نفسها، لأنّ الطلاق في نظر المجتمع عارٌ وعيب يلاحق المرأة المطلّقة أينما حلّت و ارتحلت،"في الحقيقة كنت أعرف ما أريد أمَّا هم فقد كانوا يفكّرون في أشياء كثيرة متفرّقة تتعلّق بمصيري وإيجاد تبريرات لكوني مطلّقة في البيت. مطلّقة؛ تعني أكثر من أيِّ شيء آخر امرأة تخلّصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من ممارسة الخطيئة، امرأة بدون ذلك امرأة مستباحة، أو عاهرة مع بعض التّحفظ. "[2]

ترفض (باني) العيش تحت وطأة رجل يدوس كرامتها، يتجاهل مشاعرها بوصفها إنسانة لا يصغي لهمومها، يقوم بممارسات جنسية تتنافى وتعاليم الدين في هذا الشأن. لذا نجد الروائية تفصح عن هذا بجرأة لم تعهدها في الرواية النسائية الجزائرية، فتكشف عن عيوب المجتمع وتناقش الممنوعات والمحظورات بأسلوب يعلن التمرّد على القيود والتقاليد، فقد حان الوقت لمناقشة الممنوع فيه اجتماعيا. ترى فضيلة الفاروق أنّ عالم الكتابة الروائية يمنحها الحماسة والحرية للتعبير عن أفكارها وتنفيس الكبت المديد الذي تعيشه المرأة المطلّقة في مجتمع ذكوري مجحف بحقها بغية دعم حقوقها وتعزيز فرص العيش الآمن لها .

إنّ النظرة الدونيّة للمرأة المطلّقة تُبلور قصور فهم الأخر لها، فالمجتمع لا يقدّم لها أعذارا وإنّما يسيطر عليه توجّه الاحتقار والازدراء، و كأنّها ارتكبت جُرما حتى وإن استنفذت كلّ السبل لإصلاح الأوضاع مع زوجٍ أساء لها و عاملها معاملة مخالِفة للشرع .

ويبدو أنّ فضيلة الفاروق وقفت إلى حدٍّ كبير في تعرية واقع المرأة وإدانة وضعها الاجتماعي في ظلّ سلطة ذكورية قاهرة. " المرأة المطلقة في الجزائر في نظرهاتعيش تحت النعال." بيد أن هذا الانتقاد بقي سطحيًّا اقتصر على نماذج فرضتها خصوصية المنجز الروائي، ولم تتوصل إلى حلول لمشكلة المرأة ولم تتمكن من اقتراح سبل للخروج من أزمتها، وهذا لا يمنع من

1 - فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص:07.

2 - المصدر نفسه، ص:86.

تأكيد نضج الوعي الانتقادي للكاتبة حين اهتمت بنقل واقع المرأة الجزائرية روائيًّا، وتبنّت مشاكلها الاجتماعية و النّفسية وعاشت مأساتها و تعاطفت معها عندما وجدت نفسها مفتقدة للسند الاجتماعيّ وشاركتها الشعور بالسّخط على مجتمع يضعها في الدرجة الثانية ويجبرها على البقاء في تبعية للرجل."[1]

2- إنجاب الإناث تكريس للنظرة الاحتكارية للمرأة

وجدت الروائية الجزائرية أن مسألة إنجاب الإناث قضية تُؤرِّق المرأة وتُحوِّل أيّامها إلى جحيم وقد تكون سببا في خلاف مع الزوج، فكثيرا ما يتشاءم الوالد من إنجاب البنات بل يصل الأمر إلى حدّ التفكير في الطلاق، في تكريسٍ لتقاليد التمييز بين الأبناء حيث تميل كفّة تفضيل الذكر (الولد) كأن يحمل اسم والده ويمتدّ اسم العائلة على يده ولا يلحق الأنثى إلا وصمة العار لأنها عبء على كاهل الأب، فلا يمكنها أن ترفع اسم الأسرة لأنها كائن مستضعف.

لقد صوّرت رواية من يوميات مدرّسة حرّة واقع امرأة أنجبت الإناث فقط، وواجهت غضب الزوج وتنكيد العيش، والسخط والتأفّف وبالَغَ في ظلم الأمّ المسلوبة الحيلة حين صدَّها وقرَّر هجرانها،تتساءل الساردة ـ المعلمة ـ بطلة الرواية، عن سرّ التمسك بهذه العادات الجاهلية على الرغم من أن الإسلام هى عن احتقار البنات وحارب النظرة الدونية للمرأة و أكد على صوته لحقوقها ، الغريب أن مجتمعنا لا يزال متمسكا بتفضيل الذكور على الإناث، وهذا ما يتجلّى في المقطع الحواري الذي دار بين المعلّمة وإحدى تلميذاتها؛ " دخلت الفصل... لم تنتبه إلي واحدة منهن فقد كانت أنظارهن جميعا نحو زميلة لهن تغطي وجهها بيدها ، وتشهق ... كانت تبكي بحرقة ودهشت للحظة ، ثم اقتربت لأسألها :

- نعم ... ما بك ربيعة ..؟

قالت دون أن ترفع يديها عن عينها :

- أمي ، يا سيدتي ...
- ماذا بها أمك أيضا ؟
- وضعت بنتا ...
- مبروك عليكم ... أ لهذا تبكين ؟
- و لكنها البنت السادسة ...

1 - فضيلة الفاروق : اكتشاف الشهوة،ص: 35.

- السادسة ... وما يعني ذلك ، إنها مشيئة اللّه ...
- ولكن أبي أصر على أن أمي هي التي لا تريد أن تنجب الذكور .
- أبوك قال ذلك، يبدو أنه غير عاقل ...
- لقد غيَّرها بجارتنا حيث الذكور عندها أكثر من الإناث ... "[1]

هذا المقطع الحواري جعلنا نقف أمام معاناة تلميذة في مقتبل العمر تشارك والدتها الألم بسبب احتقار والدها لجنس الأنثى التي يعتبرها المسؤولة عن وضع الإناث دون الذكور هذا التسّخط من الإناث من صنيع أعمال الجاهلية، ومما يؤكد أن المجتمع لا يزال متمسكا بعادات حارمها الإسلام، وهذه الأزمة الطارئة في المدرسة كانت الباعث على استرجاع المعلّمة السّاردة لأحداثٍ من طفولتها مشابهة لموقف الطالبة، فقد حدث و أن كانت شاهدة على أوجاع والدتها، وهي تسمع إهانة العمّة وسخريتها لطالما أرادت أن يعجّ بيت أخيها بالأبناء الذكور، لهذا تنهر البنات كلمّا اقتربن من والدهنّ " أحطنا بوالدي... وبدأت عمتي ترثي كعادتها بطريقتها الخاصة قائلة :

- ابتعدن عنه ... مهدود من العمل، وتزدنه تعبا... لا حظّ له ... فوالدنا لم ينجب إلاّ الذكور... و ابنه يشقى بالبنات ...." [2]

تتدخل العمّة في شؤون أخيها بشكلٍ سافرٍ ومباشرٍ بغية تحقيق هدفها بتزويجه بأخرى لتلِد له الذكور، والعجيب في الأمر أن السّخط والغضب من إنجاب الإناث لا يصدر هذه المرّة من رجل، فوالد المعلّمة راض بقسمة اللّه وصنيعه ولا يلوم زوجته، ولكن الاحتجاج هذه المرة يأتي من امرأة لأنها تسلك الطريق الذي رسمه زوجها ولا يخرج تفكيرها عن إطار توجيهاته فهو " أحد دعائم الطُّرقية في المدينة العتيقة،ممن يعادون النهضة الباديسية ويتنكرون لشعارها في العلم والعمل ... كان من الأئمة الموظفين عند الحكومة الفرنسية... وبالتالي يحمل من الأفكار ما يتنافى و أفكار غير الموظّفين من العلماء والمفكّرين ... أمثال بن باديس وغيره من رجال النهضة الإصلاحية. " [3]

إنّ زهور ونيسي، وهي تنقل صورة المرأة المثناث مسلوبة الحيلة لا تغفل عن الإشارة إلى سلطة الأسرة في التّدخل في مصير زوجة الابن، ذلك أن مسألة الإنجاب تهم مستقبل العائلة كلّها

---

1 - زهور ونيسي ، روسيكادا والأخريات ، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية من يوميات مدرّسة حرّة، ص: 231- 232.

2 - المصدر نفسه، ص: 238.

3 - زهور ونيسي : روسيكادا والأخريات ، مجموعة الأعمال الكاملة، رواية من يوميات مدرّسة حرّة، ص: 237

و هذا ممّا ترسب عن العادات الزائفة في أذهان الطرقيين، وانتشرت في الأوساط الشعبية وبخاصة تلك التي تعاني الأميّة، كان لزاما معارضة الوضع والنزوع نحو الإصلاح لهذا نجد الكاتبة ونيسي تختار النزعة الإنتقادية، متبنّية مبادئ الحركة الإصلاحية الّتي أنشأتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بقيادة العلامة عبد الحميد بن باديس، وكانت الأديبة قد زاولت دراستها بإحدى مدارسها الحرّة ووجدت أنّ فضاء الرواية يسمح لها بتقديم رؤيتها المستنكرة لمظاهر التخلّف والاستعباد والقهر الاجتماعي " لأنّها هدفت إلى تغيير منظومة المفاهيم الثقافية و إجلاء مواطن الإجحاف ، وجذور الظلم الواقعة على الإنسان بعامة والمرأة بخاصة. "[1]

أمّا فضيلة الفاروق فقد عبّرت عن النظرة الدونية لبنات جنسها في المجتمع القروي لـ(آريس) حين جعلت (خالدة) بطلة رواية تاء الخجل تُصوِّر التمييز الجنسي الّذي طال واقع المرأة، فقد ارتسمت في مخيّلتها مظاهر التفريق بين الذكر والأنثى، فعائلة (بني مقران) مثل باقي الأسر تحرص على المحافظة على الأعراف بتمكين الرّجل من مقاليد الحكم إذ لديه الحرية المطلقة في التّصرف في شؤون الأسرة، وفي المقابل تُقدّم وصفا مأساويا لوضع المرأة الّتي يُسلّط عليها شتى وسائل القمع وانتهاك الكرامة، فوالدة (خالدة)لم تنجب ذكورا، وكان هذا سببا كافيا لتُحاك ضدّها المكائد، وتضطرّ لسماع الإهانات ونظرات السخط والسخرية، تقول السّاردة: " أذكر أنّي عدت ذات يوم من المدرسة فلم أجد أمّي في البيت، نزلت عند العمّة تونس أسألها عنها...

- أمّك غادرت ولن تعود (ثم ابتسمت ابتسامة ماكرة). في الصباح التالي كانت أمّي قد عادت وخالي السبتي يرافقها، منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرّة أو مرتين في الأسبوع، فيما بعد عرفت أنّه تزوّج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، ما دامت أمّي غير قادرة على فعل ذلك."[2]

تستثمر فضيلة الفاروق أنموذجا لظاهرة تقوقع الذات الأنثوية على نفسها بعدما فرضت المركزية الذكورية وصايتها عليها، فلا تجرؤ المرأة على رفع صوتها للتعبير عن أوجاعها وطموحاتها ورغبتها في التحرر من القيود، لتبقى رهينة القمع والردع. " كان سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي حاشيته المفضّلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة،

1 - رفيق صيداوي : الكتابة وخطاب الذات ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت لبنان ، ط 1 2005، ص : 21 .

2 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص:20.

ينتظرون خدمتنا لهم، كانت النسوة يبقين في المطبخ يسْكُبن الصّحون ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها."[1]

إنّ وقوف الروائية على مواجع الذات الأنثوية في مجتمع سلب منها الحرية واختزل وجودها في رعاية الرجل وخدمة شؤونه لأجل فضح الواقع المعيش وإدانة المنطق الجائر، ورفض الرؤية الهاضمة لحقوق الأنثى، ودعوة صريحة للتحرّر والتّمرّد على القيود للنهوض بالمرأة وتغيير واقعها. لهذا اختارت شخصية (خالدة) الصّحفية والكاتبة، أنموذجا للمرأة الواعية المتمتعة بنضج فكري وجرأة على الطرح والبوح للخروج من وطأة المجتمع الذكوري وسلطته الأبوية القمعية، والانعتاق من قفصه الخانق لحريتها، لنجد أنّ الكتابة وسيلة متاحة لإثبات وجودها ومتنفّسا للتعبير عن مكنونات الذات المتأزّمة، وهذا يؤكّد أنّها تجاوزت المواقف الخجولة التي فرضتها المنظومة الاجتماعية السائدة.

وعليه تذهب فضيلة الفاروق في روايتها تاء الخجل إلى التأكيد أنّ الوسيلة الناجعة لإيصال صوت المرأة المسلوب حقّها والمظلومة، لن يكون إلا بوعي المرأة بذاتها ودخولها إلى معترك الحياة من باب المشارك الفاعل متجاوزة الصورة النمطية الّتي ارتسمت لها العقود، وتكسر حاجز الصمت " فتنطلق مبدعةً كمارد خرج للتوّ من قمقمه لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها مهما كانت تفاهتها من خلال اللّغة الّتي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي متحدية تقاليد المجتمع."[2]

تحسن المرأة الكاتبة التفاعل مع الكتابة إذ ترها مساحة للتفريغ بين المكبوت والتنفيس على الأحلام والأزمات للخروج عن المألوف في مواجهة الهيمنة الذكورية وإضاءة العوالم المظلمة في الذات الإنسانية ذلك أنّ الحكي إغراء ومقاومة واستدراج إلى عوالم تخفيها دوائر التجديد والذين يملكون الحكايات أشدّ حضورا في التاريخ الّذين لا حكاية لهم."[3] وهذا ما أرادته (خالدة) حين كشفت خبايا عالم المرأة الخاص، وفجرت طاقاتها المكبوتة، وسردت عديد أزماتها لفضح زيف الأعراف في دعوة صارخة منها للتحرّر من سطوة الذكورة. تقول السّاردة عن ذلك :" دخل العمّ بوبكر على والدي غاضبا، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له "كلّ بنات الجامعة يعُدن حبلى فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار... بدا الخوف على ملامح أمّي، وقالت عيونها أكثر ممَّا قالته الشهقة ، ضاع الكلام منها، وبحثت أصابعها على موضع القلب لتهدئته.

---

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 24.

2 - الأخضر بن السايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، مجلة الراوي، العدد18، مارس، 2008، ص: 39.

3 - سعيد بنگراد: السّرد الروائي وتجربة المعنى، ص:102.

- يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة.
- سأرى من سينكسر أنا أم هم."[1]

3- العنف والتسلّط الأسري الممارس ضدّ المرأة

يُعدّ العنف من أكثر الظواهر شيوعا في المجتمعات الإنسانية منذ القدم، وهو الأكثر فتكًا بحياة الأفراد من الحروب والأوبئة؛ لأنّه ينخر في أساس المجتمع حتّى يهدّه، والتاريخ يشهد على الممارسات القمعية الّتي عاشتها العديد من الشعوب المستضعفة في مواجهة القوى الاستعمارية الغاشمة، وإذا ما خصّصنا الحديث عن تاريخ الجزائر سنجده لا يحيد عن هذه القاعدة، فقد عانى إبّان حقيبة الاحتلال الفرنسي من أساليب العنف والاستبداد واكتوى بنار الظلم والطغيان. ولم تسلم جزائر الاستقلال من ألم العنف الّذي عرف تصعيدا في تسعينيات القرن الماضي.

لقد أثارت ظاهرة العنف اهتمام المفكرين والفلاسفة وعلماء النّفس والاجتماع ورجال القانون فوضعوا له تعريف عديدة ورصدوا أسبابه وانعكاساته كلّ حسب طبيعة اختصاصه وتوجّهه الفكري، فمن الناحية اللّغوية فإنّ العنف يقصد به "الخرق بالأمر وقلّة الرّفق به، وهو ضدّ الرفق، وهو الغِلظة والفظاظة، وهو عنيف إذا لم يكن رفيق، أعنف الشيء أخذه بشدّة، واعتق الشيء كرهه، والتعنيف التوبيخ والتقريح واللّوم."[2]

وعليه فإنّ مفهوم العنف يتقاطع ومعاني الإكراه واللوم والتجريح والتي تنطوي كلّها ضمن حقل دلالي واحد، مما يتمثّل في ممارسة القوة على الآخر وإلحاق الضرر به، "بحيث يكون هذا العنف إما ماديا وجسمياأو نفسيا ومعنويا بوسائل مختلفة تسبب للمتلقي آلامًا وخسائر متفاوتة."[3] وهذا يؤدي إلى الإخلال بتوازن القيم السائدة، وانتهاك القواعد العامة المنظّمة لسلوك الأفراد وانتشار الجريمة والرذيلة والسلوك الشاذ مما يوصل المجتمع إلى حافة الدمار والخراب.

وإذا ما حاولنا تقصّي ظاهرة العنف سنجد أنّ المرأة كانت ولا تزال الأكثر تعرّضا للتعنيف والاعتداء فقد تعدّدت صور التسلّط عليها وتنوّعت، إمَّا أن يكون بالتجريح اللّفظي، الضرب، التّحرش الجنسي الاغتصاب أو القتل.

---

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص:28- 29.

2 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد التاسع، ص:257- 258.

3 - محمد سبيلا: مدارات الحداثة، الشكلية العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009،ص:189.

يظهر العنف في صورته الأولى داخل البيت العائلي على شكل تسلّط أسري يمارس فيه الأب أو الأخ سلطة الآمر الناهي دلالة على القمع والقهر، وينتقل ليتلقّفه الشارع في صور متعدّدة؛ قهر واغتصاب واعتداء حتى أنه يبلغ درجة القتل.

وبالرجوع إلى الخطاب الروائي النّسائيّ الجزائريّ محل الدراسة، نجده واكب هذه الظاهرة المشينة، وجعلها إحدى أهمّ القضايا طرحا وتداولا، فقدم صورا عديدة لها كشفا عن أسبابه ونتائجه، لذا سنحاول الوقوف على تجليّات القهر الاجتماعيّ الّذي تعيشه المرأة نتيجة العنف الممارس ضدّها، ونوضّح انعكاساته المادية والمعنوية وسنقف في هذه المقاربة على تمظهراته في رواية "تاء الخجل"و"اكتشاف الشهوة" للكاتبة فضيلة الفاروق لأنّها أكثر الروايات المدروسة تطرُّقا للعنف القاهر للمرأة بكلّ أشكاله، فعكست فيه الروائية واقعا مأساويا مأزوما تظلّ الذات الأنثوية فيه تعيش الاستلاب والانكسار نتيجة التعامل معها بعدوانية ووحشيّة.

ترصد فضيلة الفاروق في رواية اكتشاف الشهوة مظاهر العنف الأسري المنتقاة بعناية من الواقع الاجتماعي الجزائري المأزوم القائم على الثقافة البطريكية التي تسعى إلى ترسيخ اضطهاد المرأة وسلب حرّيتها ولهذا تقترب الكاتبة من ذات المرأة المقهورة، وهي تعاني تصادما بين المجتمع المحافظ على تقاليده الرثة، يحترف إهانتها ويتفنّن في تعذيبها ورغبتها الجامحة في الانعتاق من سجن الاضطهاد والخلاص من قيوده.

تنطلق الكاتبة في تصوير العنف الأسري من البيت العائلي للبطلة "باني"في قسنطينة فالمنزل يعدّ " نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية تعيشها الشخصيات."[1] فيه ينعم أفراد الأسرة بالتآخي والترابط، غير أنّ الحقيقة تثبت تناقضا رهيبا بين المفترض والموجود على أرض الواقع. فالسلطة الأبوية في بيت "باني" قادرة على تكسير نسق الأخوة بين الأفراد من خلال تطبيق التمييز بين الذكر والأنثى، وتسويغ النّزعة العدائية التي تُلغي الفكر المعارض وتنتقص من شأنه، ولا تقبل إلاّ الامتثال إلى أوامرها ونواهيها وإن حادت عن جادة الصواب.

إنَّ منطق النسق الأبوي الّذي تصوره فضيلة فاروق لا يتصور وجود وعي مخالف و إنما يكرس الخضوع لشروط وضعها، والالتزام بقوانين سنها تمنع المواجهة والتجاوز وتحقق إلغاء للخصوصية الفردية،لم يكن لهذا أن يحدث لولا تقديس المجتمع لذكورية الأب وجعله في قمة الهرم مما سمح له بالتجول "من مرتبة الجنس الطبيعي كرجل إلى مرتبة الجنس الثقافي الذي

1 - ينظر بوشوشة بن جمعة: الرواية النّسائيّة المغاربيّة، ص:117.

يقسم العالم إلى قسمين: الأب الحائز على شرعية مسبقة لكن الأفعال التي تقوم بها دونما مساءلة، والعالم المحيط به الذي تتحدّد قيمته بمقدار موافقته لمنظور ذلك الأب و امتثال لرؤيته العامة في العلاقات والأفكار والمواقف والوظائف. "[1]

حينما نتأمل مليًّا المنجز الروائي محل الدراسة لا نجد (باني) واجهت التعنيف وتعرّضت للقمع والتنكيل فحسب، بل والدتها هي الأخرى تحمّلت العنف الجسدي لأجل الحفاظ على استقرار كيان أسرتها. تتذكر "باني" ذلك بمرارة "... كان والدي يفعل ذلك بوالدتي أيضا، كنا أطفالا وكان يمسكها من شعرها ويرغمها على الركوع أمام قدميه، ويردّد "حتى تموتي ....حتى تموتي. "[2] يستغل الأب مركز القوّة فيسلّط بطشه وعدائيته على الأنوثة المعطوبة، وباني لا تستغرب من الظلم الذي عانته من والدها وأخوها (إلياس) مادام العنف متوارث فقد حدث مع الجدّة المقعدة " ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن ، إثر الضرب المبرح الّذي تعرضت له من أخي زوجها وصفّقت له القبيلة، و أغمض القانون عنه عينيه منذ القدم. "[3]

لا تُسهب الروائية في الحديث عن الأسباب الكامنة وراء العنف الجسدي، غير أنها تُعرب عن تضايقها و استيائها من درجة الضرب الّتي تركت الجدة تعيش بقية حياتها عاجزة، بعدما بات من المؤكد أن ثقافة العنف متأصّلة، لها جذورها داخل المجتمع مشكّلة مرجعا لا يمكن تغييره أو تصحيحه .

وتبقى أبشع صور العنف الأسري تلك الّتي عاشتها (باني) في البيت العائلي ثم في بيت الزوجية فقد وجدت نفسها تعيش في قفص لا يراعي فيه السجان مشاعرها، ولا يحترم أحاسيسها، بقدر ما يقيِّد حركتها في إطار قوانين مبهمة و تقاليد رجعية، تجبرها على الاستسلام والتخلي عن الهوية لتحال إلى مجرّد كائن هامشي بلا ملامح أو خصوصية. تقول عن ذلك " كنت أخاف من والدي ومن جهة أخرى من أخي إلياس. "[4] فعندما حاولت أن تمارس هوايتها في تعلم الموسيقى وهي لا تزال صبية أقنعها (العم محي الدين) بضرورة تطوير موهبتها بالعزف على الكمنجة والتدرب على نوبات المالوف القسنطيني، واجهت معارضة شديدة من والدها الّذي يعتبر عالم الفن مشبوه وسيقودها لا محالة إلى الهاوية فما كان من (إلياس) إلاّ أن

1 - عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2005 ، ص : 508

2 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل ، ص 87- 88

3 - المصدر نفسه ، ص :11 .

4 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص: 13 .

منعها من الذهاب إلى بيت (عمي محي الدين) بشطارزي لتلقي دروس الموسيقى . و هذا نلمس في المقطع الحواري الذي دار بين باني و العم محي الدين " سألها العم محي الدين

– أمازلت تتعذبين مع ذلك الشرطي ؟.

تقدم مني قدم لي كمنحته و مازحني :

- عليك أن تخفيها في مكان أمن مخافة أن يجدها الشرطي و يكسرها على دماغك اندهشت ... و انتابني الخوف والفرح معا و أنا أمسكها بيدي ."[1]

وقد تمادت صورة التسلط إلى درجة الاعتداء الجسدي فقد حاول "إلياس" قتل "باني" حينما أضرم النار في سريرها. تقول: "كان في الرابعة عشر حين رآني ذات يوم مع عصابة أبناء الرحبة، عاد إلى البيت هائجا، وقد كاد البيت أن يحترق يومها بسبب فعلته... وقف والدي أمام فعلته مديد القامة فخورا بما حدث وقال له أمام الجميع: في المرّة القادمة عليك أن تحرق السرير حين تكون نائمة عليه صار صعب علي أن أؤم إلى فراشي إذا ما نعست، كنت أرتمي على أي كنبة في الدار وأنام ، ومرّة نمت في المطبخ على الجلد الّذي تنام عليه الهرّة . "[2]

في منجزها اكتشاف الشهوة تواصل فضيلة الفاروق تصوير العنف الزوجي الذي يرتكز على معايير قمعية، يجبر الذات الأنثوية على تقديم فروض الطاعة و الإذعان إلى أوامره،ف(مود) رجل مغترب لما أراد أن يتزوج فضّل الرجوع إلى الجزائر ليختار زوجة له، يعود بها إلى باريس، يمارس ضدها أنشطة استبدادية عنيفة، يعتبر جسد (باني) مجرّد وعاء يفرغ فيه شهواته من غير التفكير في معاناتها وهي تكشف حجم المأساة الّتي تحاصرها بنظرات الاحتقار و الدونية، مما ينجم عنه أضرار نفسية جسيمة، فالإكراه المحمّل بالعنف،"في هذه الحالة يصيب المرأة في أشدّ خصوصياتها، وله انعكاسات خطيرة على الفرد والمجتمع عموما، فتشعر المرأة بعد كل ذلك بالحقارة و الخجل من نفسها، وبرغبة شديدة في احتقار الرجل مطلقا باعتباره رمزا للعنف والنذالة واللااعتدال."[3]

تصور الروائية واقعاً مأزوماً (لباني)، فهي تعيش مسلوبة الإرادة، تتحكّم فيها رغبات زوجها الهمجية الفارغة من أيّ حسٍّ إنساني مسؤول، فلا يتوانى عن وصفها بأوصاف بذيئة، وشتمها بألفاظ نابية، و إنّما يتفنّن في تمريغ كرامتها والنيل من كبريائها وتحطيم جسدها،

1 - ينظر فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص: 48 .

2 - المصدر نفسه ، ص: 14 .

3 - نور الهدى باديس : دراسات في الخطاب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2007 ص : 135

ويبدو أنّ المشهد الحواري الآتي يُعدُّ أكثر المواقف تعبيرا عن عمق المأساة وقيمة القهر والتعنيف، تصوِّر فيه الكاتبة النهج الاستبدادي الّذي مارسه (مود) وسلب (باني) لذّة التّمتع بنعيم الحياة ومتاعها، وحكم على علاقتها الزوجية بالفشل و أوصلها إلى الطلاق .

" في رمضان يتحول إلى شرس فوق العادة يزمجر في وجهي:

- أنت مرتي

أجيبه و أنا مصدومة

- ولكن نحن في رمضان، وأنا صائمة ...

يعلو صراخي ، ويزداد عويلي، و أنا أستنجد بوالدي.

- يا بابا ... يا أما.....

- سأضاجعك...يا وحد الرخيصة.....

يزداد صراخي..... فإذا بالباب يدق.

يبصق علي قبل أن يتوجه الباب ليفتحه. "[1]

لقد تحوّلت الحياة الزوجية عند "باني" إلى مؤسسة قامعة قاسية في ممارستها، وبهذا تصبح "المشاحنات والمضايقات بين المرأة الزوجة والرجل، مما يقود إلى ممارسة العنف والظلم والاعتداء عليها" [2] طالما أنّ الرجل لا يرى في زوجته إلى جسد يمتهن متى شاء وكيفما أراد، ولهذا تتردد "فضيلة فاروق" في توجيه انتقاد شديد للقوة الذكورية المتغطرسة التي تتماهى في قمع المرأة اجتماعيا وسحق أنوثتها وخنق روحها المتطلّعة للحرية والانعتاق.

لا تخفي فضيلة الفاروق في مواطن كثيرة من روايتها، رغبتها في التعبير بحسرة وألم يخلو من سخرية عن السلبيات التي تعانيها المرأة في أسرتها داخل بيتها وفي المجتمع. فمؤسسة الزواج في نظرها لم تولّد إلا الخضوع والإذعان والملل، وهذا ما يفسّر تمرّد البطلة (باني) من القيود المفروضة بحثا عن الرغبات التي تسكنها في محاولة لتعليل إمكانية تعدّد المحبوب...

هكذا غدت قضية العنف والتسلط الأسري من أولي القضايا وأهمّها في المنجز الروائي اكتشاف الشهوة، اهتمت فيه فضيلة الفاروق بالشأن العام، وما تعانيه المرأة (الزوجة، الابنة والأخت) من صنوف القمع والحيف وما ينجم عنه من أزمات نفسية وانكسارات ذاتية تسحق هويتها وترجعها آلاف السنين إلى الوراء. لقد وجدت إنَّ جسد المرأة امتُهن واغتُصب وكان بذلك أكبر دليل على العنف المسلّط ضدّها وإن كان ينظر إلى تناول موضوعة الجسد والجنس في المتن

1 - ينظر فضيلة الفاروق : اكتشاف الشهوة ، ص: 65 .

2 - ينظر بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص:120.

الروائي نظرة لا تخلو من ريبة وحذر باعتبارها من المحظورات التي لا يجوز الحديث عنها، إلا أنّ الروائية وجدت في الكتابة عنها انتقادا للوضع المأساوي السائد، وتصحيحا لمسار التفكير البدائي المتوارث واعتراضا على الحواجز الزائفة الّتي كبلت خصوصية المرأة باسم الدين تارة، وباسم الأعراف تارة أخرى، فلم تعُد الكتابة الروائية حسبها ملاذا تهرب إليه من جحيم الواقع، وإنّما أُفقا رحبا تتمكّن عبره من التعمّق في فهم الأشياء وإنشاء رؤى بديلة وإعادة تنظيم القيم الإيجابية الّتي تعتز بها وتتمسّك باستمرارها.

من جهتها تخوض أحلام مستغانمي تجربة الكشف عن التعنيف المسلّط على المرأة، والنظرة الدونية الّتي لا ترى فيها إلا وظيفة الولادة وتربية الأولاد والقيام بشؤون البيت، هي إرادة من الكاتبة اختيار بطلة رواية فوضى الحواس (حياة) أنموذجا للمرأة المثقفة الواعية، وإن كان من حسن حظها أنها لم تتعرض للعنف الجسدي فإنّ مؤسسات المجتمع المختلفة بما في ذلك الزوج (الرّجل العسكري) فرضت عليها قيودا تجعلها تشعر دائما بالنقص والمهانة والاستعباد والتبعية للرجل الذي منحته الثقافة السائدة حق التفوّق اجتماعيا وفكريا وإبداعيا لكن الأنموذج النسوي الذي انتقته أحلام مستغانمي، خرجت عن المألوف إذ وجدت أنّ الكاتبة تمنحها الحرية رفعا للتحدي وتحقيقا لذاتها بعدما أصبح من المؤكد أنّ زوجها لا يحترم موهبتها ولا يشجعها على مواصلة الكتابة "زوجي لم يوفق يوما في تمييز الأثاث الحقيقي عن الأثاث المزيف في أي نص كتبته، ولذا أصبح يبدي انزعاجه من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيص هذا الوقت لطفل لا يأتي دون أن يعترف تماما بأن ما يزعجه هو الكتابة في حدّ ذاتها كعملِ مواجهة ومراوغة صامتة، لم يستطع برغم إمكانياته البوليسية التجسس على مصداقيتها."[1]

لقد تأكّدت الكاتبة من فاعلية الكتابة في أداء وظيفتها الانتقادية وتصحيح أوضاع المرأة من جهة والانفلات من الرقابة من جهة ثانية عن طريق " المراوغة والتكنية عن الرغبات الصريحة والتخفي والتستر لبلوغ الهدف وهي الوظيفة التي لا تجدي معها مراقبة، ولا ينفع فيها تجسس؛ لأنّها تضمر ما كان يجب أن تصرح به وتبقي عليه في علاقة حميمية بينها وبين نصّها." [2]

وإذا كانت فضيلة الفاروق تلقي الضوء على عالم المرأة الخاص، فتغوص في سبر أغوار الذات الأنثوية وتزيل الغبار عن جوانب غامضة غشاها الإهمال، لأنّها تهدف إلى البحث والتقصي عن رؤية المجتمع للمرأة الّذي يختزل وجودها في مجرد جسد يُمتهَن ويُهتَك، فعمدت إلى اللّغة

1 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص:96.

2 - نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، ص: 143.

الواصفة المرتكزة في بعض الأحايين على التقريرية والمباشرة حتّى ترسم تفاصيل الجسد وتكشف عن رغباته وخفاياه، "فالأنوثة الحقيقية بالنسبة لها هي معرفة تضاريس الجسد وظائفه، لكن التربية الأسرية تُحرّم ثقافة الجسد، وتُحوِّل عملية معرفته إلى فعل محرّم."[1] لهذا تأتي على غرض الأزمة النفسية التي عاشتها (باني)، وهي تكتشف التحولات الّتي طرأت على جسدها عند سنّ البلوغ، فحاولت طمس ملامح أنوثتها وبمحاكاة الذكور هروبا من الواقع المأساوي الذي تحياه، وتمرُّدا على المنظومة الثقافية والاجتماعية المكبّلة لأحلامها، " لم أكن فتاة مسالمة في الحقيقة، كانت رغبتي الأولى أن أصبح صبيّا، وقد آلمني فشلي في إقناع اللّه برغبتي تلك، ولهذا تحوّلت إلى كائن لا أنثى ، ولا ذكر، لا هوية لي الغضب الّذي يملأني تجاه العالم بأكمله.. وحين بلغتُ سن البلوغ أُصبت بالنكسة الحقيقية.. كنتُ الصبي ذا الضفائر الطويلة والقدمين الوسختين، كنتُ صبيا مُشوّها يخلق عالمه الخاص في أزقة قسنطينة القديمة والّتي كانت تشكّل جزءا من انطوائي ورفضي لمنطق الطبيعة."[2]

من الواضح أنّ إقصاء الأنثى في ظل هيمنةٍ فكريةٍ ذكوريّةٍ كان سببا في احتفاء الروائية فضيلة الفاروق بتيمة الجسد، حينما عبّرت عن رغبة (باني)في الخلاص من المعيقات الجسدية، "فقد اكتشفت أن أحلامها تتبعثر ببروز نهدين صغيرين، وبوجع يتكرر ويكبر، ليصنع مهانتي بإتقان."[3] فجاءت بعض المقاطع الوصفية ترسم تفصيلات الجسد الأنثوي وهي إلى حدٍّ كبير بعيدة عن البنية السردية العامة للرواية، ونحسب أنّ الاهتمام بحاجات الجسد والإسهاب في الحديث عن مُتعِه بأشكالها المختلفة يأتي لتصوير الرغبات والمُتع التي تُحقّق نوعا من التوازن على الأقل لشخصية البطلة "باني"التي يدفعها الاحتفاء بجسدها إلى خوض عدّة تجارب جسدية تهدف إلى اختراق المحظور والاستغراق في اللذة والمتعة مع التأكيد على رفض الاستغلال الجسدي من طرف الذكور من خلال فضح صور الانتهاك والاغتصاب الّذي تتعرض المرأة الجزائرية والإصرار على الفكرة الّتي نادت بها الحركة النسائية متمثّلة في المطالبة بتحرير الجسد من القيود، ذلك أنّ "الكتابة النّسائيّة هي بداية استحياء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة، واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات الّتي كفن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها."[4] وإن كانت درجة حضوره تختلف من نصّ روائي إلى آخر، إلا أن

---

1 - عبد إبراهيم : الروائية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، مجلة علامات ، العدد 17.،ص:20.

2 - فضيلة الفاروق:اكتشاف الشهوة، ص: 14- 15.

3 - المصدر نفسه، ص:16.

4 - محمد برادة : دراسات في القصة العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986،ص:17.

الأكيد أنّ دلالاته تتفق في أنه عرضة للتعنيف الذي يكشف عن القهر والاستيلاب في إطار سيطرة القيم التفاضلية الّتي ترفع من شأن الرجل وتخفض من قيمة المرأة، وقد تمضي إلى المفاضلة بين الأجساد الأنثوية اعتمادا على قيم أخلاقية، كما هو الحال عند "مستغانمي" حينما تصف السّاردة في رواية فوضى الحواس تقسيم فضاء الحمام إلى ركن للشريفات وآخر للمشبوهات، فتقول" تنقسم تلقائيا قاعة الحمام على شطرين النساء الشريفات والنساء المشبوهات في الطرف الآخر، الطرف الأول يلاحق الطرف الثاني بالتعليقات والغمزات ونظرات الازدراء بينما يتجاهل الثاني تماما وجود الطرف الأوّل، وجدت لذّة في وجودي الشاذ بين طرفين دون أن أنحاز أخلاقيا لأحدهما دون الآخر، فقد كانت على مسافة وسطيّة من العفّة... والخطيئة هناك حيث يقف الكاتب وحيث يقف أي إنسان طبيعي."[1]

في إشارةٍ يمكن ربطها بسياق النصّ السابق، يتبيّن لنا التصنيف الاجتماعي لوضع المرأة انطلاقا من نظرة المجتمع لمفهوم الشرف والعفة والقيم الفاضلة، وفي المقابل الخطيئة والدناءة والقيم الرذيلة، وكيف يمكن للجسد الأنثوي أن يكون معيارا لهذه القيم المتعارضة،و يقدم تعريفا وملامح للشخصية الّتي تحمله، وبهذا فإنّ الجسد لا يحافظ على هويته مادام المجتمع قائما على على نظرة تفاضلية بين عالمي المرأة و الرجل "فحين يعتقد الرجل بأفضليته على المرأة يتولّد لديه على الفور الاقتناع بأنه وحده يحتكر الصواب، وبالتالي يمتلك حق اتخاذ القرارات سواء على صعيد الأسرة أو المجتمع، وهنا بالضبط يشكّل الأساس الإيديولوجي لعملية القمع التي يمارسها الرجل ضدّ المرأة وهذه العملية القمعية تعني أنّ ثمّة عطب موجود في داخل الإنسان وفي تركيبة المجتمع كلّه." [2]

4- إدانة التطرف و انتقاد الإرهاب

شغلت ظاهرة التّطرف مساحة في المتون الروائية النسائية الجزائرية نظرا لأنها من أكثر الظواهر أهمية و أثارة للجدل والنقاش من بين المواضيع التي يعيشها العالم اليوم عامة، والجزائر بصفة خاصة فقد كانت التحولات السياسية والاجتماعية التي شهدتها الجزائر بداية التسعينات سببا كافيا في تجاوز الروائيات الجزائريات من جيل الاستقلال للموضوعات المألوفة، وتصدي لظاهرة الإرهاب من خلال إدانتها وتجريم مرتكبيها، وإن كان اشتغال الفن عموما والأدب بخاصة بمثل هذه القضية لا يأتي من قبيل الإخبار و تقدير الأحداث والتأريخ للأزمة، لأن هذا

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص:235.

2 - نزيه أبو نضال: تمردّ الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية، 1885- 2004، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص:14

هدف نراه بعيدا عن اهتمام الإبداع الأدبي، فـ " ليس من المعقول أن نطالب الفن و الأدب بإعادة شرحها للقراء والمشاهدين، فذلك تحصيل حاصل لا طائل وراءه وليس هو من صميم وظيفة الأدب."[1]

فمن المؤكد أنّ مهمة الأدب تسمو عن القضايا الهامشية التي تفرغه من جوهره المتمثّل في مخاطبة الذات الإنسانية والغوص في أعماقها وسبر أغوارها، لأنّه غير مخوّل بمناقشة تفاصيل حياتية ذات الصلة الوثيقة بحياة الفرد داخل المجتمع ببسط دواعيها وتحديد أهدافها وكشف عواقبها، ولكن في اعتقادنا أنّ للأدب القدرة على تأمّل ظاهرتي العنف والتطرف وما ينجرّ عنهما من إرهاب، إذا تجاوز صور التدمير ومشاهد التخريب التي تعرضها وسائل الإعلام مباشرة إلى تقديم رؤى لا تعكس صورة المتطرّف، وتصف سلوكه ونمط تفكيره فحسب، وإنما تنطلق من رؤية فنية تحتكم إلى اعتبار المنجز الروائي نتاج أدبي إنساني يؤدي وظيفة اجتماعية، فيحتجّ على الأوضاع المتردية وينتقد مظاهر الظلم الاجتماعي ويدن أشكال الفساد السياسي من جهة، ويبحث عن قيم أصيلة جديدة من جهة ثانية.

وهكذا تكون أمام الرّوائي فرصة التخلص من ربقة قيود الأزمة أملا في الوصول إلى عالم رحب فسيح الأرجاء، والتحرر من هيمنة الأساليب التقريرية الإخبارية في تسجيل أحداث العشرية الحمراء إلى تجريب تقنيات سردية تتماشى و طبيعة الرؤية الفنيّة، فيأتي توظيف أشكال السّرد المختلفة تتعالى فيه اللغة الإبداعية الراقية عن مجرد نقل صور عن آلة الدمار الإرهابي، يكون فيها ربط الأسباب بالنتائج ربطا ميكانيكيا، ومناقشة مختلف القضايا الإنسانية بسطحيةٍ لا تخلو من إصدار أحكام مسبقة فيكون القارئ حينئذ أمام تصورات جديدة واعية عن موضوعة الإرهاب يجمع بين التأمل العميق البعيد عن المفاهيم المغلوطة عنه والرؤية الفنية المصقولة في لغة إبداعية لا تخلو من لمسة تخيُّلية لا تتوانى عن استغلال كل آليات الكتابة المتاحة لعرض الأفكار في ثوبٍ أدبيٍّ جديد.

على هذا الأساس، نسعى إلى البحث عن نماذج من المتون الروائية المدروسة نراها تعالج ظاهرة التطرف وتفضح الجرائم الإرهابية وتصور حجم المعاناة التي تكبّدها الأفراد طيلة سنوات بعدما أصبح لدينا قناعة أنّ بنية الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ يستوعب تجليات الواقع السياسي، ويرصد مختلف الإيديولوجيات المتصارعة لأجل إثبات وجودها وتحقيق أهدافها سعيا

1 - حبيب موسي : الإرهاب في الرواية الجزائرية – مقاربة في الرؤية والتوظيف والآثار الجانبية ، أصوات الشمال ، مجلة عربية ثقافية و اجتماعية شاملة www.aswat-echamal. com.

للسلطة لترسيم تلك المعاني وفق رؤية خاصة في سياقات حكائية ذات دلالات إيحائية، فالروائي "يدخل في مغامرة غير مأمونة العواقب مع السلطة السياسية الحاكمة الّتي يعارضها في الرأي أو تختلف معها في المعتقد، و إذا ما حاول أن يكتب من مقعد المعارضة أو يسبح ضدّ تيار الفكر السائد ، فقد تجر عليه كتابات مخاطر، لا تعد ولا تحصى " ولمعرفة وجهات نظر الروائيات في ظاهرة التطرف والإرهاب يمكن الاستئناس بعدد من السياقات الحكائية .

فالسّارد في رواية ذاكرة الجسد يركّز من بداية النّص على العنف الّذي شهدته الجزائر ليتّضح بشكل جليٍّ في الفصل الأخير عندما تطال يد الدمار الإرهابي المعلم (حسان)، فأحداث أكتوبر 1988 الدامية كانت الشرارة التي فجّرت الغضب الشعبي إثر تردّي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، والمسؤولية في نظر السّارد تقع على عاتق الانتهازيين الخونة الذين تسلّقوا إلى السلطة وجنوا ثمار الثورة وسعوا دائما إلى تحقيق مصالحهم الشخصية، لهذا السبب يُبرّر السارد تصاعد التيار الديني في مواجهة الفساد السياسي ويتخذ من شخصية (ناصر) أنموذجا لذلك، فهو الشاب في مقتبل العمر يعاني الإحباط لعدم تمكّنه من تحقيق طموحاته وأحلامه في ظلّ اختلال موازين القوى وانقلاب معايير القيم داخل المجتمع، لهذا يقرر (ناصر) التصدي لهذا الإجحاف من خلال معارضته لزواج أخته (حياة) من الرجل العسكري "سيء الصيت سياسيا وأخلاقيا، يتقاضى عمولات في صفقات مختلفة، وهذا الزواج في رأي ناصر لا هدف له غير أسباب وصولية ومطامع سياسية محضة."□

وبالتالي كان الحلّ في نظر (ناصر) الانتقال إلى الطرف الثاني، فمكوثه في المسجد ليلة عرس أخته وامتناعه عن الحضور دليل على اتخاذه التدين وسيلة للتعبير عن آرائه المنتقدة للسلطة ورموزها، فنراه لا يتوقف عن توجيه التهم للآخرين والتقليل من شأنهم والاستهزاء بأفكارهم من دون أن تفارقه النظرة السوداوية التشاؤمية للوضع السائد، وحينما تشتدّ الأزمة الأمنية وتتسع هوّة الصراع بين المتديّنين الذين يمثّلون التيار الديني، والتقدميين الذين يمثّلون السلطة، يجد (ناصر) نفسه مضطرا إلى مغادرة البلاد نحو فرنسا وبعدها ألمانيا بعدما أصبح الموت يتربّص به في كلّ مكان، وصار من المستحيل استمرار الوضع على ما هو عليه، وبالتالي " فإنّ التطرف في مثل هذه الحال يكتسي طابع الهروب إلى دول أخرى كانت في الأصل خصما إنّه نمط من الوعي المزيف الذي ينسى معه الفرد حقيقة وضعيته وطبيعة موقعه، فلا يرى إلا ما يعتقد أنه ليس هو إيّاه." [2]

1 - طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط1، 1996، ص:14.

2 - محمد عابد الجابري: التطرف يمينا والتطرف يسارا، www.aljabriabed.net/gauche3html

من الواضح أنّ أحلام مستغانمي ترغب في ترسيخ فكرة أنّ الظروف الاجتماعية القاهرة ونوبات الانكسار وخيبات الانهزام الّتي يعانيها شباب الجزائر كانت عوامل ساهمت بشكل مباشر في ظهور التطرف تمهيدا للانزلاق في أعمال إرهابية تخريبية، ومن جانب ثانٍ تجد أنّ الظروف السياسية والمواقف الإيديولوجية تكون سببا لنعت شخص بالمتطرّف ممثّلا في (زياد) الشاعر الفلسطيني المعارض للسياسة الّتي تنتهجها منظمة التحرير الفلسطينية في تعاملها مع القضية والناشطين السياسيين، وفي هذا إشارة إلى المفهوم الخاطئ للتطرّف فكثيرا ما يفسّر الدفاع عن الوطن على أنّه تطرّف ويوضع معطى التدين على أنّه أساس الإرهاب، فنرى أنّ ذلك افتراء فالأوضاع التي تعيشها البلاد العربية وبخاصة فلسطين في ظل الصراع الدامي ضدّ الاحتلال الإسرائيلي يُفسَّر النضال لنصرة القضية الوطنية على أنه إرهاب يهدّد أمن الدولة، " وفاتَهُ أنّه ليس فعلا دمويا، وإنما الإرهاب وضع معطى فرضته أوضاع عالمية على العرب والمسلمين في مقياس ديني وحضاري."[1]

لقد دفع الشاعر(زياد) حياته ثمنا لمواقفه الإيديولوجية، فلم يعُد نظمه للشعر السياسي يفضح تقاعس الأنظمة العربية على تبنّي القضية الفلسطينية، والدفاع عنها ينفع بعدما أصبح الموت يتربّص بالمثقفين ونخبة الوطنيين المخلصين لكتم صوت الحرية وإقصاء الآراء المناهضة وهذا في رأينا وجهٌ من أوجه التطرف المنتهج لإلغاء الرؤى السياسية المخالفة أو على الأقل اعتماد تشويه مرجعية الآخر ، لهذا نجد أنّ أحلام مستغانميح تتجاوز النقد الإيديولوجي لظاهرة العنف المرتكز على نظرة ماركسية اشتراكية، كما ترفض أن يحمل التيار الديني كامل المسؤولية لتصاعد العنف وتنامي ظاهرة الإرهاب، وتذهب إلى نقد غير مباشر للسلطة السياسية الحاكمة، لأنّها "المسؤولة عن التحولات السلبية اللاحقة بالمجتمع، ولذلك فإنّ واجبها أن تنفتح على الرؤى الأخرى الّتي لا يمكن أن تكون ضدّ مصلحة الوطن إذا ما نظر إليها من زاوية محايدة." [2]

ممَّا لاشك فيه أنّ أحلام مستغانمي تستهجن التعنيف الّذي سيطر على الشارع الجزائري لسنوات وتستنكر الإرهاب الذي أتى على الأخضر واليابس، ولم يفرق بين الظالم والمظلوم، ولا يمكن بأي حال تحميل التيار السياسي القائم على العقيدة الدينيّة استفحال الظاهرة في المجتمع

---

1 - حبيب موسي : الإرهاب في الرواية الجزائرية – مقاربة في الرؤية والتوظيف والآثار الجانبية، أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية و اجتماعية شاملة www.aswat-echamal. com.

2 - علال سنقونة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص:127.

لهذا نجد الكاتبة تدين أطرافا عديدة ساهمت بشكل أو بآخر في كبت الحريات الفردية ووسعت الفروق بين طبقات المجتمع الجزائري، فمرجعية الثورة طالما نُظر إليها بقداسة ومهابة، غير أنّ الروائية في ذاكرة الجسد تضعها على محكّ البحث والتحليل، فهي لا تنتقد الثورة في حدّ ذاتها وإنما أولئك الذين يصفون أنفسهم بالوطنيين، ولكنهم تخلّوا عن قيم الثورة وفضلوا تقسيم غنائم الثورة والتمسّك بالمناصب العليا التي تقلّدوها عقب الاستقلال، ومن جانبٍ ثانٍ لا تساند الاتجاه السياسي الديني الّذي ينشد التغيير استنادا إلى تعاليم الشرع، غير أن الغلوّ فيه " يُعمي صاحبَه ويحجب عنه الحقائق الموضوعية ويجعله ينظر إلى العالم نظرة سحرية."[1] تتحقق الآمال المرجوّة بمجرّد التّخلي عن التّوجه السائد سواء كان اشتراكيا تقدميا أو رأسماليا تطلعيا، لهذا " فإنّ الخطاب الإيديولوجي الذي سعت الرواية إلى إبلاغه إلى المتلقي، هو الخطاب الليبرالي الحداثي المتصف بالعقلانية والعلمنة، وهو الخطاب الغائب في التاريخ الوطني، لأنّه يرتبط بقيم الحرية الفردية والجماعية." [2]

ويتّخذ موقفا توفيقيا يجمع بين المرجعية التقدمية والمرجعية السلفية، لا يخفي استياءًا للسلطة المشدودة إلى نظام واحد يسيطر على الغالبية ويرفض آراء الآخرين ولا يفسح لهم مجالا للتعبير عن وجهات معارضة. في الوقت ذاته تعرب عن إدانتها للتيار الإسلامي الّذي يتشدّد في طرح أفكاره ويرفض أساليب الحوار ويختار المواجهة المسلّحة سبيلا لحلّ الأزمة. تقول السّاردة في فوضى الحواس: " الوضع سيّء، قد تحدث مواجهات بين المتظاهرين والجيش، لأنّ زعيم الإنقاذ خطب اليوم واصفا الشاذلي بأنه مسمار مزروع في كعب الجزائر لا بدّ من اقتلاعه، وأنّ مسيرة الملتحين تتوجّه نحو القصر الرئاسي." [3]

والملاحظ أنّ هذا السياق يحمل دلالة إيحائية عن امتناع السلطة عن الإصغاء وتعنّتها عن تلبية طلبات المعارضين مما جعل الأزمة يتفاقم وتدخِل البلاد في متاهة سياسية وانفلات أمني أوصلها في النهاية المطاف إلى إراقة دماء الأبرياء دون وجه حقّ .

في رواية عابر سرير يرصُد السّارد مشاهد عن واقع الإرهاب اليومي في الجزائر والّذي طال الأبرياء العزل، فالقتل العبثي لا يفرق بين الرضيع والشيخ والمرأة والشاب، طالما سيطرت

---

1 - محمد عابد الجابري: التطرف يمينا والتطرف يسارا، www.aljabriabed.net/gauche3html

2 - علال سنقونة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص: 128.

3 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص:187.

فكرة تكفير الشعب، ولم يعد المرء "يعرف من يقتل من"[1] في إشارة غامضة لتورّط أجهزة الأمن في أحداث العنف من خلال تحجيم دور المثقفين الوطنيين والتضييق على الحريات الفردية وبخاصة الإعلامية، وفي المقابل لم تتوانى الجماعات الإسلامية ـ على حسب تعبير أحلام مستغانمي ـ عن سفك الدماء وتعليق الرؤوس المقطوعة على الأشجار، بل لغّموها لتنفجر بمن يُنزلها أو يقطفها...! وقد كثر صدور فتاوى للجهاد ليتضاعف الأجر في عند الذبح بنصل غير حادّ، إمعانا في تعذيب الضحية، "كان الجميع منشغلين بدفن الموتى، خمس وأربعون جثّة تجاوز عددها ما يمكن لمقبرة قرية أن تسع من أموات فاستنجدوا بمقبرة قرية مجاورة؛ في مذبحة بن طلحة كان يلزم ثلاث مقابر موزّعة على ثلاث قرى لدفن أكثر من ثلاثمائة جثّة."[2]

هكذا تدين الكاتبة المجازر الدامية التي راح ضحيتها أبناء الوطن الواحد، حينما استباح الإرهابُ الأرواحَ وانتهك الأعراض وزرع الرعب والموت في كلّ مكان، ليتبيّن لنا بوضوح أنّ الإرهاب لا يستهدف السلطة فحسب، " إنه يروم تقويض دعامات البناء الاجتماعي ذاته من أجل فرض حقيقة واحدة تلغي الحياة ببساطة، بتعدّدها واختلافها وتنوعها النسبي فيها والعرقي هذا هو الخطر الداهم."[3]

وبالتالي فإن الشخصية الروائية عند أحلام مستغانمي تعرض عن طريق التفكير أو السلوك من دون تدخّل مباشر من الكاتبة، لهذا نراها تترك الفرصة للأصوليّ المتطرف (ناصر) للتعبير عن ذاته دون قيود، ويتولى مهمة الإفصاح عن رأيه فيما يخصّ حياة أخته وزوجها الرجل العسكري وتقديم وجهة نظره حول الوضع السياسي والاجتماعي في البلاد، ولأن الكاتبة لا تبتغي رسم صور إيجابية للمتطرّف، فإنّ القارئ يشعر بنبرة الانتصار للروح الوطنية المعتدلة الذتي تؤمن بأنّ الدين دين وسطية وتعتقد يقينًا أنّ سبيل الخلاص من جحيم الإرهاب لا يكون إلا بفهم الدين والقضاء نهائيا على ثقافة العنف والأحقاد والسعي لخدمة الوطن بعيدا عن صراع المصالح.

تتّفق ياسمينة صالح مع مساعي أحلام مستغانمي في تبنّي إيديولوجية مناهضة للسياسات المنتهجة لمواجهة الإرهاب والّتي سعت جاهدة إلى وصفه بأنه ظاهرة ولّها التطرف الديني، لذا نجد الخطاب الروائي المدروس عند الروائيات يؤكد أنّ الإرهاب ظاهرة دخيلة على المجتمع الجزائري أوجدها تفاعل الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية الّتي شهدتها البلاد وزاد من

1 - ينظر أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:41.

2 - ينظر أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص: 31.

3 - سعيد بن گراد: الإرهاب www.saidbengrad.net/ar/irhab.html

حدّتها الشعور الجمعي بالقهر والمهانة فما حال دون توحّد جهود أفراد المجتمع لوضع حلّ للخلافات وانتهاء بالتراشق بالاتهامات.

ويبدو أنّ تقسيم الإرهاب على أكثر من صعيد، جعل ياسمينة صالح تستخدم عدّة نعوت لوصفهم؛ فهم إرهابيون متطرفون أو مسلّحون أو متمرّدون أو معارضون أو تكفيريون لأنهم يُكَفِّرون من يخالفهم الرأي، ويحلّلون لأنفسهم قتل رجال الأمن والشرطة. ففي اعتقادهم أنّهم عملاء لدولة الطّواغيت ولابدّ من استئصالهم. في رواية وطن من زجاج يستهلّ السّارد الحديث عن وطن مجروح ينزف دما،يتألّم حين صار أبناؤه عرضة للموت الرهيب، ترسم الكاتبة لوحة مشهدية لأوجاع الشباب المليء بالأحلام والأمنيات، فكانت بداية الحدث بموت شرطيٍّ في اشتباكات حين كان يطارد جماعة مسلّحة " لقد اغتالوا الرشيد، الرشيد ضحية أفكار خاطئة،ضحية واقع خاطئ، ضحية وضع خاطئ! مع ذلك مات الرشيد دفاعا عن واجبه ...! "[1] تنتقد الكاتبة الأوضاع المتسببة بطرق مباشرة وغير مباشرة بالتطرف وتصعيد العمليات الإرهابية، ولا يمكن أن تغضّ الطرف عن فكرة الواجب الّتي تستخدم كلما حلّ مصاب بأحدهم، ولهذا تتساءل بجرأة عن السبب الذي يجعل الرشيد الشاب البسيط يموت في سبيل الواجب الوطني، "ولا يموت أولئك الذين يختبئون خلف الشعب الذي ينقرض يوميا دفاعا عنهم، لماذا لا تصيب الرصاصة أولئك الذين يتاجرون بدم الناس في المحافل الدولية ؟ كيف يمكن للواجب أن يكون بلا قلب إلى هذا الحد. ؟ "[2]

يتخذ السّارد من هذا الموقف سبيلا للكشف عن المفارقة المريرة الّتي تجعل الأبرياء دائما في مواجهة الأخطار، وتحمّل الصعاب بدلا من المسؤولين المتسببين في فعل القتل، فالسلطة الحاكمة تتحمّل جزءا من المسؤولية في تأزم المشكلات الأمنية اليومية التي تتخبط فيها شركة اجتماعية واسعة ولا جدوى في نظره من الحملات الإصلاحية، طالما الفساد متفشي ومتجذر في كل الأوساط " فالثورات تنجح في التغيير، فالثوار نتاج هذا الراهن ومهما بلغت درجة إخلاصهم للقضية، سرعان ما يتحوّلون إلى الحرس الجديد حين يضعون رجلهم على درجات السلم، وحين يصلون إلى الحكم يصيرون جاهزين لإدارة كل هذا الفساد القائم، فيتحولون من ثوار قدامى إلى غيلانٍ جُدد ... الرسكلة السياسية على أكتاف البسطاء الّذين لا تتغير أدوارهم، يظلون هم الضحية، هم السجناء المقموعين، هم المتهمين. "[3]

---

1 - ياسمينة صالح : وطن من زجاج ، ص : 23.

2 - ينظر المصدر نفسه ، ص 23- 24.

3 - المصدر نفسه ، ص :81

إنّ السّارد في رواية وطن من زجاج لا ينقل الأحداث فحسب، و إنّما يقدِّم نفسه طرفا عاش فترة عصيبة عصفت بالأمن والاستقرار ورمت بالمثقفين والصِّحفيين إلى فوهة القتل العبثي، لهذا يذهب إلى الكشف عن التطرف الإستئصالي فلم تخرج صورة المتطرف عن المعهود في الرواية النسائية المعاصرة فهو " شخصية متعصبة لرأيها، تحتكر فهم الدين، وتلغي الآخر المتخلّف وتهدّد بتصفيته، وتعيش في الماضي، وتعتبر الحاضر بدعة مصير أهله النار، تؤسّس رؤيتها على النقل دون العقل."[1] وهو بهذا لا يجد في مقالات الصِّحفيين و أقوالهم إلا تهجُّما على أفعاله الإجرامية، فيقرّر ممارسة العنف ضد النخبة الإعلامية بالتهديد والاختطاف والاغتيال، وبالتالي فإن الصحافة الجزائرية دفعت فاتورة ضخمة قوامها قتل الإعلاميين دون هوادة، لا لشيء إلا لأنهم أطلقوا العنان لأقلامهم إيمانا منهم بحرية الفكر والتعبير . " سألني هل أنت صحفي؟ ولم أرد شعرت بالخجل من صوته، صمتُ فقال : أكتب أن الدولة التي تقتل شعبها لا تستحق أن توجد ! كنت مذعورا أمامه ورأيت زميلي المصوّر الذي كان شاحبا أما الجثث المنكّل بها... مسح على شعره بتعب وقال بغضب ـ يلعن هذه البلاد. "[2]

تعرض ياسمينة صالح نماذج عن هذا الواقع المأساوي، فالسّارد بطل الرواية صحافي جمعته ظروف عمله وصداقته القديمة بالنذير، وهو شاب متحمس اختار مهنة المتاعب والمصاعب، أسس جريدة مستقلة سماها صدى الجزائر أرادها منبرا لتعرية واقع التهميش والمهانة والعبث بالمال العام وفضح جرائم الإرهاب التي دمرت البلاد والعباد بلا رحمة، لم يتوقف عن مباشرة عمله بالجريدة ولم يأخذ التدابير الاحتياطية على الرغم من رسائل التهديد الّتي كانت تصل مكتبه باستمرار لتصور " شكل الحروف التي كتبت بها، واللون الأحمر الشبيه بلون الدم وقطعة القماش الأبيض وقطعة من الصابون أيضا. تلك الرسالة الصامتة الّتي تحمل كلّ الخوف الّذي يحتوي الوطن بأكمله."[3] لكن "النذير" لم يَخف وواجه التهديدات بصمت إلى أن باغته الموت على غفلة منه ودون مقدمات، فقد نام عند والدته التي لم يزرها لشهور منذ وصلت الاغتيالات إلى الحي الذي تقطنه وحين همَّ بالمغادرة صباحا أطلقوا النار عليه. ترسم الكاتبة

1 - الشريف حبيلة : عنف المتطرف ضد الآخر المختلف في الرواية الجزائرية المعاصرة ، مؤتمر فيلا دلفيا الثالث عشر، ثقافة الحب والكراهية، محور الحب والكراهية في الأدب ، ص : www. Philadelphia . edu jo/ alsharief habeleh . doc .

2 - ياسمينة صالح ، وطن من زجاج، ص:73.

3 - المصدر نفسه ، ص : 83 .

مشهدا مأساويا للسارد وهو يتلقى نبأ اغتيال صديق طفولته ورفيق دربه، وتعرب من خلاله عن استهجانها لهذا الفعل المشين في حق الإنسانية .

ويبدو أن (النذير) لم يكن الأنموذج الوحيد الذي عبّر عن فئة الصِّحفيين المستهدفة، بل نجد المصور "كريمو" اغتالته أيادي الإجرام نتيجة لنشره لصورٍ عن المجازر المرتكبة في حقّ المواطنين العزل. وفي رواية فوضى الحواس تأتي الكاتبة على التمثيل للمشروع الإرهابي المتربص بالمثقفين والمسلّط على رقاب الصِّحفيين فـ (طاهر) من الأسماء المعروفة في سماء الإعلام والأدب في الجزائر، لم يسلم من رصاص الغدر فقد" اغتيل داخل سيارته حاملا أوراق مقاله الأخير إلى الجريدة، عندما باغته قاتلوه من الخلف وأطلقوا رصاصتين على رأسه."[1] وحتى وإن اختلفت مهام الصِّحفيين وتباينت منطلقاتهم الفكرية وتوجهاتهم السياسية، إلا أنهم يشتركون جميعا في طريقة الموت، فرصاصة واحدة كافية لإزهاق أرواح بريئة وإنهاء حالات القلق والتوتر الدائم في انتظار القتل العشوائي المرتقب، فـ"عبد الحق" الصِّحفي الذي جعلت منه أحلام مستغانمي أحد الشخوص الفاعلة في رواية فوضى الحواس، يتمتع بقدر كبير من الثقافة والفكر والوعي السياسي، ويمتلك إحساسا عاليا اتجاه ما يحدث في الجزائر، ذنبه أنه أحبّ الوطن وأخلص في الدفاع عنه. تروي الساردة تفاصيل قتله بمرارة وألم، "فقد اختطف من أمام مسكن والدته في سيدي مبروك،عثروا على جثته البارحة مقتولا برصاصة في الصدر، وأخرى في جبينه، قُتل وهو مغلول اليدين، ربطت يده اليمنى بحزام بنطلونه، واليد الثانية بسلك حديدي، متّصل بالحزام أيضا ووجد منكبا على وجهه على حافة الطريق." [2]

قد يُخيَّل للقارئ أنّ الرواية النسائية المدروسة تُسرف في الحديث عن استهداف الإرهاب للمثقفين والصِّحفيين لأجل رسم صور مروعة عن القتل الجماعي، وكأن مهمة الفن الروائي تقف عند هذه الحدود ، لكن الحقيقة غير ذلك فالسّرد لا يقوم على رؤية واحدة، فيعرض الأحداث بطريقة تقريرية مباشرة مشابهة لطرق كتابة التقارير الإعلامية، وإنّما يفتح المجال أمام المتلقي ليتابع مقاطع سردية من نسج خيال الروائية تتناسب وطبيعة البناء الفنّي للمنجز الروائي تغدو فيه اللغة الشعرية الموظفة منفتحة على دلالات عدّة وتأويلات مختلفة، تنزاح عن المعاني الخطابية المباشرة إلى دلالات متوارية خلف تخوم اللّغة، وبالتالي تؤدي وظيفة تأثيرية تأسر تفكير القارئ وتحوز على إعجابه. فاللغة الروائية عند مستغانمي وصالح تعمل على كشف الباطن

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 350

2 - المصدر نفسه، ص: 351.

وليس التعبير فقط عن الوعي الإيديولوجي الخارجي، ونلحظ تعدّدا على مستوى اللّغة وتوزيعا خطّيا نغميا ذا إيقاع شعري، فتوزيع الجمل في النصّ يأخذ شكل الشعر."[1]

أمّا عن مواكبة الخطاب الروائي النسائي لظاهرة اغتيال الصِّحفيين والالتفاف في تصوير مشاهد الغبن والظلم والاحتقار التي تعانيها فئة المثقفين، فمردّ ذلك في اعتقادنا إلى أن الروائيات أحلام مستغانمي و فضيلة الفاروق وياسمينة صالح، اشتغلن في الحقل الإعلامي ومارسن العمل الصِّحفي، لذا يبدو تأثرهنّ واضحا بما حدث في العشرية الدموية من إراقة لدماء الصحفيين، ومن حالفهم الحظ في البقاء على قيد الحياة فضّلوا الهجرة والعمل خارج البلاد.

من الواضح أنّ إدانة الإرهاب وانتقاد التطرف لم يتوقف عند تجريم القتل الجماعي والتنكيل بجثث الأبرياء فحسب، فقد سعت "فضيلة فاروق" إلى فضح الجرائم الإرهابية في حقّ فتيات تمّ خطفهنّ واغتصابهن حيث يكشف الخطاب الروائي عن تفكّك الروابط الأسرية وانحلال القيم الأخلاقية بعدما استباح العنف الإرهابي جسد المرأة وحوّله إلى مجرّد سلعة تُباع وتُشترى ووعاء تفرغ فيه الرغبات بإكراه وبقسوة مفرغة من كلّ وازع ديني وإنسانيّ.

لهذا ترصُد الكاتبة إحصائيات عن عدد الاختطافات والاغتصابات الّتي شهدتها الجزائر في الفترة الممتدة 1994ـ1997، "... سنة العار... سنة 1994 التي شهدت اغتيال ــ امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم، ثم ابتداء من عام 1995 أصبح الخطف والاغتصاب استراتيجية حربيّة، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة G.I.A في بيانها الصادر في 30 نيسان أنها قد وسّعت دائرة معركتها للانتصار للشرف بقتل نسائهم ونساء من يحاربونا... 550 حالة اغتصاب(الفتيات والنساء) تتراوح أعمارهن بين 13 و 40 سنة سجلت تلك السنة ... 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي1994ـ1997إضافة إلى ألفي امرأة منذ 1997." [2]

وللكشف عن هذا الواقع المأساوي تنتقي السّاردة بطلة رواية تاء الخجل الصِّحفية (خالدة) بعض الضحايا، لتقوم بتحقيق صحفي بعد نقلهنّ إلى المستشفى، فتجد نفسها أمام مآسي كان أكثرها إيلاما حالة (يمينة) على اعتبار أنّ قصتها شغلت مساحة في النّص الروائي، وعانت من أضرار نفسية جسمية نتيجة للتعنيف مقارنة برفيقاتها، بعدما خاضت تجربة مريرة وجدت نفسها وحيدة بين أيادي الوحوش الآدمية الذين اختطفوها إلى الجبال ومارسوا ضدّها العنف الجسدي حتى بلغ بها الأمر إلى حدّ التفكير في الانتحار لإنهاء عذابها، بعد تأزّم وضعها

1 - علال سنقونة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص: 76.

2 - فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص:36.

وأصبحت ـــ بشراسة لا تخلو من نوبات هيستيرية ، تقول عن معاناتها " هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كلّ مساء ويرغموننا على ممارسة ـــ ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا لا أحد منهم في قلبه رحمة... صار صوتها يرتفع شيئا فشيئا، ثم صارت تصرخ وبدأت تشدّ شعرها وتمزّق ثيابها وصراخها يعلو."[1]

ومما زاد من تأزم وضعها تنكُّر العائلة لها، فهي في نظر الأهل مذنبة ومقصّرة حين دنست شرف العائلة و لا يمكنها التفكير في الرجوع للقرية بعدما نبذها الجميع ، والنظرة ذاتها يحملها المجتمع لهذه الفئة المغتصبة إذ يصعب التأكد من أنّهن اختطفن فعلا أو ذهبن بمحض إرادتهن لانتمائهن للجماعات المسلحة " سألني الضابط هل اختطفت أم التحقت بالإرهابيين لوحدي تصوري ؟"[2]

لقد استطاعت الكاتبة أن تحدد الأطراف المتهمة والمشاركة في تعميق إحساس الضحية بالألم والوحدة،فليست الجماعات الإرهابية وحدها المسؤولة، الأسرة والمجتمع التي تخلت عن دورها والسلطات الّتي سنت القوانين غير صارمة في معاقبة متركب جناية اغتصاب كما أن النصوص القانونية تمنع إجهاض المغتصبة إكراه من طرف جماعة إرهابية مما يعمق مشهد المعانا والشعور بالاغتراب، فالصرخات على صفحات الجرائد لا تجدي نفعا في غياب صوت العدالة وسلطة القانون، وعلى الرغم من ذلك فإن فضيلة الفاروق تجد أن السكوت على التجاوزات الخطيرة والتي نالت من المرأة في العشرية الحمراء وبعدها يعد في حد ذاته انتهاك لحقوقها، لذا توجب فضح " الممارسات الوحشية للجماعات الإرهابية ، فهي تعترف بالإكراه سببا في عدم الرضا وانتقاد الوجود والكيان معا، لهذا فـ(يمينة) في الرواية تاء الخجل رمز متعدد الدلالات، رمز لامتهان الجسد الأنثوي اغتصابه وتعنيفه ، ورمز للوطن الجزائر المغتصبة والمعتدي عليهما"[3]

و إن كنا نلحظ أن فضيلة الفاروق انساقت لرصد واقع البلاد و أحوال النّاس، في ظلّ تفاقم الجرائم الإرهابية إيمانا بالرسالة الاجتماعية للعمل الروائي في التعبير عن ألام الذات المأزومة و آمالها في العيش بأمان وكرامة، لهذا اتسمت بعض المقاطع السردية بلّغة تقريرية مباشرة والّتي نراها ملائمة للتحقيق الصحفي، وبعيدة كلّ البعد عن سمات الخطاب الروائي الّذي يسمو بوجدان القارئ وتفكيره عن الدلالات السطحية الّتي تعرض الحدث خالٍ من كلِّ

1 - المصدر نفسه ، ص: 45.

2 - فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص:37.

3 - هنية مشقوق :العنف ضد المرأة قراءة في روايات فضيلة فاروق ، مجلة المخبرأبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري جامعة محمد خيضر ، بسكرة الجزائر ، ع ، 6 ، 2010 ، ص : 17

صبغة فنية تسلب الألباب وفي تقديرنا أنّ الكاتبة لم تجد مناصا من تأكيد خطورة وضع المرأة المأساوي إلا عن طريق تقديم إحصائيات عن الخطف والاغتصاب ونقل مشاهد واقعية عن تجاهل الأسرة والقانون لها، على الرغم من أنها ضحية مستهدفة .

نخلص إلى القول إنّ الخطاب الروائي النسائي الجزائري شديد التأثّر بالواقع، ولا نكاد نبالغ إذا ما قلنا أنه يمثّل الرواية الواقعية بامتياز، فقد لاحظنا أنّ المتون الروائية المدروسة اتخذت من البعد التاريخ الوطني للثورة التحريرية أرضية للتعبير من خلالها عن البطولات الجسام والإشادة بروح الانتماء والاعتزاز التي تميز بها الغيورون من أبناء الجزائر، مما يعني أن المنجز الروائي لا يخرج عن سياق التاريخ الواقعي لالتزامه بالقضية الوطنية في سعيها الدءوب لنيل الاستقلال غير منقوص، وقد وجدناه يتبنى خطابا إيديولوجيا اشتراكيا أخذ بُعدًا إصلاحيا ديني المنزع ممثلا في روايات الأديبة زهور ونيسي حين عبّرت عن معارضة السياسة الاستعمارية و دعت إلى ضرورة مقاومة أشكال التخلّف الفكري ومحاربة القيم التقليدية البائدة وبخاصة تلك المتعلقة بوضع المرأة الاجتماعي .

أمّا باقي الروايات المدروسة لأديبات من جيل الاستقلال، فقد انفتحت على معطيات الديمقراطية القائمة على حرية الفكر والتعبير عن الرأي، فقامت بتعرية الواقع وانتقاد المرجع الثوري الذي قضى على الكثير من رجاله بسبب أطماعَ في تقلُّد السلطة وتقاسم غنائم الوطن على مرأى من أبنائه الذين يعشون تحت درجة الفقر وكانت الفرصة سانحة للتعاطف مع المرأة المستلبة في مجتمع ذكوري هضم حقوقها وسلَّط عليها أشكال العنف والقهر، وهذا التوجُّه لم يثن الروائيات عن نقد السلطة الحاكمة حين خالفت في سياساتها المرجعية الثورية ورمت بآمال الشباب إلى التفكير في الهجرة أو الانتحار أو التطرف و الالتحاق بجماعات إرهابية تحت غطاء ديني هو بريء من أن يوصف بأنه سبب في تفشي هذه الظاهرة المشينة.

و يبدو أن هذا يقف سببا أمام عزوف الكاتبة عن استخدام اللّغة بوصفها أداة للتعبير عن الخطاب الإيديولوجي السائد بقوالب فنية جاهزة وعبارات رنانة للمناسبات وشعارات مفرغة من أيّ حمولة دلالية إيحائية، وصار من الواضح رغبة الروائيات في التعبير عن الواقع الاجتماعي وفق رؤية فنية متجددة حسب طبيعة الأحداث وسلوك الشخصيات، وتجريب أشكال عديدة للكتابة الروائية تتحكم فيها آليات إجرائية و أدوات فنية، ويؤدي فيها الانزياح عن القاعدة النمطية دوره وخرق القوالب القديمة بالتخييل والإيحاء والرمز وكلها وسائل نراها كفيلة بتقديم نص روائي راقي على المستوى الإبداعي شكلا ومضمونا .

خاتمة

نخلص و نحن على مشارف تتمة هذا البحث إلى جملة من الاستنتاجات نجملها فيما يلي :

إنَّ الرواية النسائية العربيّة الجزائريّة ـ على الرغم من قصر عمرها نسبيا ـ إلا أنَّها قدمت نماذج راقية أدبياً و جمالياً، وتمكنت من تطوير بنيتها الفنيّة، واستطاعت التنويع في آلياتها السرديّة.

❖ لقد حاولنا الجمع في هذا البحث بين بنيات الشّكل الفنّي المكونة للبنية السردية فوجدنا أنّ عناوين الروايات في أغلبها تحمل دلالات رمزيّة، وهي لا تخلو من دلالات إيحائية متوارية خلف التراكيب اللّغوية، و قد حرصت بعض الروائيات على استخدام كلمات تثير أفق انتظار القارئ وتفاجئ توقعاته،فهو حين يقرأ عبارة عابر سرير أو اكتشاف الشهوة يتبادر إلى ذهنه أن القضية التي تستفرد بها الرواية تتعلق بالجسد و نزواته و رغباته ولكن سرعان ما يتلاشى هذا الاحتمال عند قراءة المتن الروائيّ، وهذا يؤكد رغبة الروائيات تخصيص مساحة لغوية تكون العناوين فيها مثيرة مشوقة،و بالتالي فإنّ عناصر النّص المحيط حظيت بعناية كبيرة و قدمت بحسب مقتضيات كل خطاب تماشيا وطبيعته،و أدت وظائف عدّة على اختلاف درجاتها، فقد تجلت وظيفتها التأثيرية،الجمالية، الإغرائية، و قد سارت حركتها من الحقيقة إلى المجاز ومن المباشرة إلى الإيحاء و التلميح.، وهذا ما يتجلى في أوّل عنوان مدروس" من يوميات مدرسة حرّة "و آخر متن محلل " وطن من زجاج" .

❖ إنَّ دراستنا لبنية الشخصية في الروايات النسائية الجزائرية قامت على تأكيد فكرة أنّ الشّخصية الروائيّة ذات فاعلة تعمل على نقل رؤية الكاتبة للواقع ، وتقترب منها حتى تلامس عوالمها الوجودية و الافتراضية،و لتكتمل مقاربتنا لها حرصنا على مُدارسة أسماء الشخصيات، فتبين لنا أن الكاتبات أولين أهمية بالغة لانتقاء منظومة من الأسماء المتنوعة الملائمة للوظائف الموكلة إليها، و هي في الجملة إمَّا أسماء ذات طابع تقليدي من قبيل بسطانجي، و سحنون،وإمّا أسماء مطابقة للواقع الاعتيادي مثل مليكة،حياة ، جميلة،بهجة،رشيد... و أخرى ذات بعد ديني كمحمد، نذير، خالد، عمر... و قد حرصت الروائيات على تنويع طرائق تقديم الشخصيات فجاء التقديم الذاتيّ الّذي يجعل القارئ يقترب من عوالم الخاصة للشَّخصية، وحضر التقديم الغيري سواء من خلال الذات الساردة أو عبر الشخصيات بعضها لبعض، فأنجز دوره في استبطان الذات والكشف عن أعماق التجربة الإنسانية، وبلورة مواقف الشخصية ووجهات

نظرها اتجاه ما يحدث. وقد أعطت الكاتبات مواصفات مادية ومعنوية للشخصيات للكشف عن معالمها سيكولوجية وإبراز ملامحها سوسيولوجية، وكثيرا ما منحت بعض الروائيات الشّخصيات التاريخيّة و الأدبيّة المشهورة وجودا ورقيا متميزاً ،أثبتت من خلاله زادها الثقافي و المعرفي،و براعتها في استحضارها وتوظيفها بالشكل الملائم.

❖ لقد أدى المكان دوره الفاعل في تشكيل البنية السرديّة في الخطاب الروائيّ النسائيّ الجزائريّ، فلم تلتزم مكاناً واحداً، بل راوحت بين المكان الحاضر و الآخر المستحضر(المسترجع)واستندت الروائية الجزائرية على الكثير من الأحداث التاريخية التي مرّت بها الجزائر إبَّان الثّورة التحريريّة، مما جعله تؤرخ لتلك الأمكنة واضعة نصب عينيها مكانتها في الذاكرة التاريخية كما هو الحال مع حي القصبة الذي دارت فيه أغلب أحداث رواية لونجة و الغول.

وقد استطاعت الروائية أن تجعل المكان أداة طيعة تتحرك فيها الشخصية كيفما تشاء و تستحضرها وقتما تريد، واستخدمت لذلك وسائل متعددة لإبراز دلالته ، فلجأت إلى المواد الحوار والوصف أحيانا والتداعي والمونولوج الداخلي أحيانا أخرى.

و قد تبيّن لنا أنّ الروائيّة الجزائرية نوّعت في توظيف أصناف المكان مرتكزة على التقاطب، فاحتلت الأماكن المغلقة فيها مساحة أوسع من مساحة الأماكن المفتوحة ؛ لأنها تربط مباشرة بحياة الخاصة للشخصيات، وكثيرا ما تلجأ إليها عندما تضييق بها السبل، و تتعسر عليها مواجهة مصاعب الحياة، وفي المقابل انحصرت مساحة الأماكن المفتوحة في الرّواية النسائيّة الجزائريّة ، بسبب لجوء معظم شخصياتها نحو الانغلاق على ذاتها و إن حاولت الشخصية الهروب فيكون ذلك إلى فضاء ذهني استرجاعي كما هو الشأن في ذاكرة الجسد عند استرجاع فضاء قسنطينة، جسورها و جبالها.

و قد اتخذت الرواية النسائيّة من الرموز المكانية في الجزائر سبيلا تنفذ من خلاله نحو الحدث الروائي،و تعري عبره الواقع الاجتماعي، حتّى تمنح العمل الروائيّ واقعية أكبر، و تبين لنا التزام بعض الروائيات بأماكن معينة دون غيرها، فأصبحت صفة ملازمة لهن في معظم أعمالهن، إمَّا لأنَّها تمثّل مكان طفولتها أو لأنّها تمثل جزءاً من ذكرياتها، كما هو الحال في الحضور المتميز لـ"قسنطينة"الذي شكل ظاهرة في ثلاثية مستغانمي.

❖ إنَّ مقاربة البنية الزّمنية في الخطاب الروائيّ النسائيّ الجزائريّ، كشفت لنا عن توظيف تقنيات زمنيّة مختلفة، تؤدي إلى خلخلة السرد و تكسير نمطية الزّمن، وقد حدث و أن تباين استخدام الزَّمن من رواية إلى أخرى ففي رواية من يوميات مدرسة حرّة حرصت ونيسي على

الترتيب الزّمنيّ للأحداث مع ذكر التواريخ مرتبة مع بداية كلّ فصل، و هكذا حافظت على نمطية السّرد التقليدي، وفي مراحل متأخرة عنها تتجاوز النّصوص الروائيّة المدروسة الترتيب والتسلسل المنطقيّ إلى رسم بنية زمنية تقوم على تنازع مساحتين زمنيتين زمن ماضي يبسط سطوته عن طريق الاستذكار حين تشرع نوافذ الذاكرة تعبر عبرها الذات السّاردة كلما شعرت بأنّ أزمات الحاضر تكتم الأنفاس، فتهرب إلى عبق الماضي الّذي يبعث فيها السكينة والطمأنينة،فأخذت بذلك التراكمات الاسترجاعية حضورا يكاد يشكل ظاهرة في اغلب النصوص المدروسة،أمّا الحركة الاستشرافية التي تبتغي التطلع إلى الأحداث المستقبلية، فوردت في نسب متفاوتة، تبقى قليلة التواتر مقارنة بالحركة الأولى. فظهرت الومضات الاستباقية محدودة في مقاطع سردية اقتضتها ضرورة الحكي.

أمّا الإيقاع الزّمني، فتبين أن الروائيات حرصن على التنويع في توظيف تقنيات التسريع والتبطئة، و التي منحت لكل خطاب خصوصيته و تميزه، فقد كان الاشتغال على الوقفات الوصفية و المشاهد الحوارية أثر في إبطاء السرد و الإفلات من الرتابة، ومنح الحكي خصوصيته حتى يظفر باستحسان المتلقي،و ارتسم تسريع الزّمن من خلال توظيف الحذف و الخلاصة لاشتراكهما في تخطي الأحداث و القفز بخطوات واسعة تفسح المجال للقارئ ليقدم تأويلاته ويضيف ما يراه مناسبا، في محاولة لإشراكه في إنتاج المادة الحكائية.

❖ لقد حاولنا في دراستنا هذه، أن نتعامل مع الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ كونه نسق متكامل تتضافر في تكوينه بنيات صغرى تنسجم فيما بينها لتُنشأ تركيبا مستقلا له خصوصيته،ولم نغفل الإحاطة بجوانب رؤية الواقع الاجتماعي في المتون الروائية النسائية طالما أنها تحمل طرحا إيديولوجيا يستند إلى خلفية فكرية و رؤى اجتماعية، فتحددت لنا رؤية الواقع في اتجاهين متناقضين يحملان دلالات مختلفة و معان متباينة،الأول يتبنى موقفا متصالحا مع الواقع ينظر له بايجابية و أكثر تفاؤلية،من خلال تسجيل لحظات سعيدة عند تناول فترات من نضال الشعب ضدّ المستعمر و تحقيق النّصر و هذا ما يتجلى في روايات زهور ونيسي.

❖ أمَّا الاتجاه الثّاني فيعكس موقفا معارضا للواقع، ينتقد التناقضات الّتي يشهدها و يرفض الجوانب السلبيّة للقيم الاجتماعية السائدة، وهذا ما يظهر في روايات فضيلة فاروق حين تعرب عن رفضها للقيم السائدة بخصوص وضع المرأة و مكانتها، و ياسمينة صالح تتجه إلى إبراز العيوب العميقة المتصلة بزعزعة الأمن و الاستقرار و بخاصة مع انتشار العنف و الإرهاب، و تلتفت مستغانمي إلى إدانة الواقع عقب الاستقلال؛ فالنهج الاشتراكي في نظرها لم يراعِ طموحات البسطاء و آمالهم، و إنّما زاد من فجوة الصراع الاجتماعي.

إنّ هذه الروايات و إن سعت إلى معارضة الواقع الاجتماعي، ودعت إلى تغيير القيم السائدة إلا أنّ الانتقاد فيها يظل سطحيا، لا يقدم بدائل و لا يعرض تصورا متكاملا للتحولات الممكنة للواقع الاجتماعي مستقبلا.

ويبقى أن نقول إنَّ الرواية النّسائيّة العربيّة الجزائريّة صنعت لنفسها مكانة،و إن كانت بدايتها محتشمة لم تثر كافة القضايا الاجتماعيّة و القوميّة، إلاَّ أنها تمكنت مع ظهور نماذج متأخرة أن تمتلك رؤية شاملة و بيدها أدوات فنية و أساليب أصيلة، تخولها بطرق قضايا أكثر حساسية، وما قدمه المشهد الأدبي ـ إلى حد الآن ـ يعد حالة صحية تنبأ بمستقبل واعد للرواية النسائية الجزائرية.

تم بحمد اللّه

الملحق

ترجمات موجزة للروائيات اللواتي تناول البحث إعمالهن بالتحليل:

زهور ونيسي

من مواليد ديسمبر 1936 م بقسنطينة. مجاهدة في ثورة التحرير الجزائرية، تحمل وسام المقاوم ووسام الاستحقاق الوطني، تقلدت مناصب عليا ثقافية وإعلامية واجتماعية وسياسية، أول امرأة في الجزائر ترأس وتدير مجلة نسوية "الجزائرية"، عضو الهيئة المديرة لاتحاد الكتاب الجزائريين (1995- 1998م).

السيدة "زهور ونيسي"من الوجوه السياسية لعهد الشاذلي بن جديد، وهي أول امرأة جزائرية يعهد إليها بمنصب وزاري:وزيرة للشؤون الاجتماعية في 1982م ثم وزيرة للحماية الاجتماعية في حكومة 1984م فوزيرة للتربية الوطنية في التعديل الوزاري 18 فبراير 1986.شغلت أيضا منصب عضو بالمجلس الشّعبي الوطنيّ في الفترة من 1977 إلى 1982م، تعود إلى الواجهة السياسية كعضو في مجلس الأمة في ديسمبر 1997م. كما شاركت في تأسيس الاتحاد الوطني للنّساء الجزائريات. وأدارت مجلة "الجزائرية". لها:

- الرصيف النائم (قصص 1967م).
- على الشاطئ الآخر (قصص 1974م).
- من يوميات مدرسة حرة (رواية 1979م).
- الظلال الممتدة (مجموعة قصصية 1982).
- لونجة والغول (رواية 1983م)
- عجائز القمر (قصص 1996م)
- روسيكادا (قصص 1999م).
- نقاط مضيئة(مجموعة مقالات 1999)
- جسر للبوح و آخر للحنين (رواية2007)
- دعاء الحمام" (لنص مسرحي 2008)
- عبر الأشواك والزهور (مذكرات 2012)

أحلام مستغانمي

من مواليد 13 أبريل 1953تونس، عملت في الإذاعة الوطنيّة مما خلق لها شهرة كشاعرة انتقلت إلى فرنسا في سبعينات القرن الماضي، حيث تزوجت من صحفي لبناني، وفي الثمانينات نالت شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون.عن دراسة بعنوان المرأة في الأدب الجزائري تقطن حاليا في بيروت. وهي حائزة على جائزة نجيب محفوظ للعام 1998 عن روايتها ذاكرة الجسد.

- على مرفأ الأيام عام 1973.
- كتابة في لحظة عري عام 1976.
- الجزائر امرأة ونصوص سنة 1985
- أكاذيب سمكة سنة1993.
- ذاكرة الجسد عام 1993. ذكرت ضمن أفضل مائة رواية عربيّة.
- وفوضى الحواس 1997
- .عابر سرير 2003.
- نسيان كوم 2006
- قلوبهم معنا قنابلهم علينا أصدرته أحلام مستغانمي تزامناً مع إصدار نسيان 2006.
- الأسود يليق بك عام 2012.

فضيلة الفاروق

من مواليد 20 نوفمبر 1967 في مدينة آريس بقلب جبال الأوراس، التابعة لولاية باتنة شرق تعلمت في مدرسة البنات آنذاك المرحلة الابتدائية، ثم المرحلة المتوسطة في متوسطة البشير الإبراهيمي، ثم سنتين في ثانوية آريس، غادرت بعدها إلى قسنطينة 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، والتحقت بمعهد الأدب وهناك ومنذ أول سنة وجدت طريقها. فقد فجرت مدينة قسنطينة مواهبها، وجدت فرصة لدخول محطة قسنطينة للإذاعة الوطنية، فقدمت مع الشاعر عبد الوهاب زيد برنامجه آنذاك " شواطئ الانعتاق" ثم بعد سنة استقلت ببرنامجها الخاص " مرافئ الإبداع" ، اتجهت بعدها للصحافة المكتوبة بدأت كمتعاونة في جريدة النصر، وقد أصبحت في ثاني سنة جامعية لها صحفية في جريدة الحياة الصادرة من قسنطينة أنهت دراستها سنة1993 سنة1994 نجحت في مسابقة الماجستير والتحقت من جديد بجامعة قسنطينة ولكنها غادرت الجزائر نهائيا في التاسع من

أكتوبر(تشرين الأول) سنة 1995 نحو بيروت. وفيها بدأت مرحلة جديدة من حياتها. عالم جديد مفتوح وواسع، ثقافات مختلفة. ديانات مختلفة. أفق لا نهاية له...

- لحظة لاختلاس الحب" سنة 1997
- مزاج مراهقة" سنة 1999 بدار الفارابي بيروت على نفقتها الخاصة.
- كتبت تاء الخجل. سنة 2001.
- روايتها اكتشاف الشهوة سنة 2005 .
- رواية أقاليم الخوف سنة 2010 .هي جميعها صادرة عن دار رياض الريس ببيروت ترجمت تاء الخجل إلى اللغتين الفرنسية والإسبانية، وترجمت مقاطع منها إلى الإيطالية.

ياسمينة صالح

من كتاب الرواية الجدد من جيل الاستقلال الثاني الذين تزخر بهم الجزائر. من مواليد الجزائر العاصمة، بالضبط حي بلكور (بلوزداد) العتيق في قلب الجزائر العاصمة عام 1969، حاصلة على بكالوريوس علم نفس من جامعة الجزائر، كما حصلت على دبلوم في العلوم السياسية و العلاقات الدولية. الكاتبة بدأت مشوارها الأدبي بالقصة القصيرة حيث حصلت على جوائز أدبية من السعودية و العراق و تونس و المغرب و الجزائر، ثم تحولت إلى الرواية حيث حصلت روايتها الأولى بحر الصمت على جائزة مالك حداد الأدبية لعام 2001م. صدر لها ثلاث روايات و ثلاث مجموعات قصصية.

- لها مجموعتان قصصيتان، الأولى بعنوان حين نلتقي غرباء و الثانية (قليل من الشمس تكفي). حازت على جوائز أدبية من السعودية، والعراق، وتونس، والجزائر.
- و روايتها "وطن من زجاج" الصادرة عن الدار العربية للعلوم ببيروت عام 2006. اشتغلت في بدايتها في التدريس لكنها انسحبت لتشتغل في الصحافة المكتوبة. أشر
- فت سنة 2000 على القسم الثقافي في مجلة نسائية جزائرية.
- و روايتها الأخيرة لخضر الصادرة عام 2010 عن المؤسسة العربية للدراسة و النشر عمان.

ببليوغرافيا عامة للرواية النّسائيّة الجزائريّة المكتوبة بالعربيّة حتّى سنة 2013.

الرواية	المؤلفة	دار النشر	السنة
من يوميات مدرسة حرة	زهور ونيسي	الشّركة الوطنية للنشر و التوزيع	1979
ذاكرة الجسد	أحلام مستغانمي	المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية	1993
فوضى الحواس	أحلام مستغانمي	دار الآداب بيروت	1996
رجل و ثلاث نساء	فاطمة عقون	منشورات التبيين الجاحظية	1997
مزاج مراهقة	فضيلة الفاروق	دار الفارابي بيروت	1999
عزيزة	فاطمة عقون	دار الكتاب العربي الجزائر	1999
بين فكي وطن	زهرة ديك	منشورات التبيين الجاحظية	2000
تاء الخجل	فضيلة الفاروق	رياض الريس للكتب و النشر بيروت	2001
بحر الصمت	ياسمينة صالح	دار الآداب بيروت	2002
في الجبة لا أحد	زهرة ديك	منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم	2002
عابر سرير	أحلام مستغانمي	منشورات أحلام مستغانمي	2003
حلم على الضفاف	حسيبة موساوي	دار الروائع للنشر الجزائر	2003
زنادقة	سارة حيدر	منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم	2004
اكتشاف الشهوة	فضيلة الفاروق	دار رياض الريس للكتب و النشر بيروت	2005
وطن من زجاج	ياسمينة صالح	منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم	2006
لعاب المحبرة	سارة حيدر	منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم	2006
شهقة الفرس	سارة حيدر	منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم	2007
أصابع الاتهام	جميلة زنير	دار توبليس للنشر الجزائر	2007
قليل من العيب يكفي	زهرة ديك	دار البغدادي للطباعة والنشر الجزائر	2009
الذروة	ربيعة جلطي	دار الآداب بيروت	2009
أوراق الشجن	سعاد عويمر	دار الهدى عين مليلة الجزائر	2009
لخضر	ياسمينة صالح	المؤسسة العربية للدراسة و النشر	2010
أقاليم الخوف	فضيلة الفاروق	دار رياض الريس للكتب و النشر بيروت	2010
لن تبيع العمر	زهرة مبارك	دار قرطبة للنشر الجزائر	2010
نادي الصنوبر	ربيعة جلطي	منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم	2012

الأسود يليق بك	أحلام مستغانمي	نوفل هاشيت أنطوان ، بيروت	2012
جيناتهم جنوب	صفاء عسيلة	دار فيسيرا للنشر الجزائر	2012
نورس باشا	هاجر قويدري	طوى للنشر و الإعلام	2012
جسد يسكنني	لويز ديهية	منشورات الاختلاف / منشورات الضفاف	2012
تواشيح الورد	منى بلشم	دار الألمعية للنشر و التوزيع الجزائر	2012
الفحـــــيح والشـــــرك وطقوس الدم	نوال جبالي	منشورات الاختلاف الجزائر	2012
وداعـــا أيتهـــا العيـــون الوردية	حليمة مالكي	مؤسسة ناجي النعمان للثقافة لبنان	2012
الحب بنكهة جزائرية	سارة النمس	المؤسسة الصحافية المسيلة الجزائر	2012
أحلام المدينة	فريدة إبراهيم	منشورات الاختلاف ومنشورات الضفاف	2013
أعشاب القلب ليست سوداء	نعيمة معمري	منشورات الاختلاف الجزائر	2013
سأقذف نفسي أمامك	لويز ديهية	منشورات الاختلاف و منشورات الضفاف	2013
عرش معشق	ربيعة جلطي	منشورات الاختلاف / منشورات الضفاف	2013
من بعيد... أجمل	منجية إبراهيم	دار الخلدونية للنشر و التوزيع الجزائر	2013
الرحمة	نجاة مزهود	دار الروائع الجزائر	2013
المارد	حفيظة دحماني	منشورات دار الأمة العربية مصر	2013
بروج الغدر	آسيا مشري	جيت لي للنشر	2013
أهـداب الخشـية عزفـا على أشواق افتراضية	منى بلشم	منشورات الاختلاف / منشورات الضفاف	2013
اليوم الثامن	صبرينة بن عزيزة	مطبوعات أي كتب لندن	2014

ملخّص الأطروحة:

La recherche intitulée « la structure du discours romancier des femmes algériennes et la vision de la réalité sociale » va étudier les micro-composantes des structures de ce discours et à partir de cela nous allons conclure les aspects de la forme artistique des travaux étudiés pour détecter les différentes significations des titres qui sont des éléments révélateurs des romans.

Puis nous allons examiner la structure de la personnalité (les noms des personnalités, la manière dont elles sont présentées et décrites) après nous étudierons la structure de l'espace d'après sa qualification en espace ouvert et espace fermé et nous avons consacré un chapitre al 'anachronisme combo rétrospectives et prospectives narratives et de là, nous pouvons analyser les techniques narratives établies.

Dans le deuxième volet nous exposerons le discours romancier sur la réalité sociale en mettant en évidence le contenu et en analysant les problèmes massifs dans certains modèles qui seront divisés en deux positions (la réconciliation avec la réalité (attitude positive) et position de critique (attitude négative)) et l'étude des femmes et leurs souffrances dans une communauté masculine en condamnant l'intimidation et la violence exercées sur elles .et critiquer le phénomène du terrorisme subi par la communauté algérienne dans les années 1990.

A research project deals with the "Algerian feminist novelist discourse structure and rawaeh social reality" problematic writing Guild in modern Algerian literature, this term has been defined – we mean women's writing-controversy in literary circles and cash, and still in doubt and suspicion when a large number of critics and scholars between pros and cons.

From this problem try this fact-finding and research revealed the circumstances of Algerian women's writing, and with reference to the Algerian "narrative, the narrative also qualitatively Algerian women demonstrate the presence of women in Algerian and Arabic literary scene, so we will focus on technical and privacy dimensions revealed aesthetic without fail consider looking in her contacts to reality and vision to community issues.

The study is based on two foundations: I have a micro-structures composed of brief novelist and draw the shape attributes to deliberate acts of disclosure on accounts addresses semantics, baatbaralanwan threshold enter through a novel, then a personal structure (structure of character names, provided methods, and forms as) and then address the structure of the place as categorised as open spaces and other closed (and a relationship where the story elements within each novel in question) and not place ceaselessly study upright on the time structure, we have dedicated a section to search in the time paradox ' (retrospective and forward-looking narrative narrative) and from there we can find In the established narrative techniques and follow privacy language feature (description language, the language of dialogue).

Second, open text feature on the social reality, which highlight the contents we extensive analysis of the issues in selected models which divide them into to position reconciliation with reality (positive Outlook) and the position of his criticism (negative Outlook) and the study of women and their suffering in the male community, and condemn the bullying of prisoners and violence against them and to criticize the phenomenon of terrorism suffered by the Algerian community in the nineties of the last century..

1- المصادر

01 أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، ط 1، 1993.

02 فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي ـ بيروت، ط 11 . 2001

03 عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت،ـ لبنان ، ط2 ، 2003

04 زهور ونيسي : على الشاطئ الآخر . المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط 2 ، 1988 .

من يوميات مدرسة حرة، روسيكادا و الأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة ، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر ، دط، 2007

لونجة و الغول، روسيكادا و الأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر ، دط، 2007

05 فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتب و النشر ، بيروت ، لبنان ط 1، 2003.

اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنّشر، بيروت، لبنان ط1، 2005

06 ياسمينة صالح: بحر الصمت،دار الآداب ، بيروت ـ لبنان ـ ط1 ،2002

وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت،ط1، 2006.

2 - المراجع بالعربية

1 إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر،الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

2 إبراهيم صحراوي : تحليل خصائص الخطاب، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر ط 1 ، 1991 .

3 إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، الجدلية التّاريخيّة والواقع المعيش، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والإشهار، الجزائر، ط1، 2011.

4 أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007 .

5 أحمد دوغان : في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996

6 أحمد طالب: الفاعل في منظور السيميائي، دراسة في القصّة الجزائريّة ، دار الغرب الجزائر ، ط1 ، 2002.

7 أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، ط1، 2005.

8 الأخضر بركة: الريف في الشّعر العربيّ الحديث، قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2002.

9 الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية النّصّ في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السّرد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

10 أمل التميمي: السيرة الذاتية النّسائيّة في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربيّ الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005

11 أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية،دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009

12 باديس فوغالي : التجربة القصصية النّسائيّة في الجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2002 .

13 - دراسات في القصّة والرواية، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن ، ط 1، 2010

14 بثينة شعبان : مئة عام من الروائية العربية ، منشورات دار الآداب، بيروت، 1999.

15 بسام بركة: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا دار مجدلاوي، عمان ،ط1 ،2003.

16 بن جمعة بوشوشة: الرواية النّسائيّة المغاربيّة، المغاربية للنشر و التوزيع، تونس،ط1، 2003.

17 جماعة من المؤلفين: البنيوية التكوينية والنقد الأدبيّ، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط2، 1986

18 جميل شاكر سمير مرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر.

19 حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشّعر العربيّ، اتحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1 ، 2001.

20 حسين بحراوي : بنية الشكل الروائيّ الفضاء، الزّمن ، الشّخصية، المركز الثقافي العربيّ بيروت ، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2009.

21 حسين نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

22 حميد لحمداني: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

32 - الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985.

24 خالدة سعيد : حركية الإبداع ، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة ، بيروت ط 2 ، 1982 .

25 رجاء النقاش: قصة روايتين، دراسة نقديّة و فكريّة لرواية ذاكرة الجسد و وليمة لأعشاب البحر، دار الهلال، القاهرة، مصر، 2001.

26 رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف) إفريقيا الشرق 1994.

27 - جماليات السّرد النّسائيّ، المدارس الدار البيضاء، ط 1، 2006.

28 رفيق صيداوي : الكاتبة وخطاب الذات، المركز الثّقافي العربيّ . بيروت ط 1، 2005 .

29 ريمون الطحان : الألسنية العربيّة، دار الكتاب اللبناني 1981 .

30 زهرة الجلاصي : النّص المؤنث ، دار مارس، تونس، د ط، 2002 .

31 زينب الأعوج: السمات الواقعيّة للتجربة الشّعريّة في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع،ط 1، 1985.

32 سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية ، ترجمة أحمد الشامي ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، مصر، ط1 ، 2002 .

33 سعيد بنگراد: السّرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت لبنان، ط 1، 2008.

34 سعيد يقطين : القراءة و التجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب، ط 1، 1985.

35 - الرواية و التراث السردي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان ،ط 1 ، 1992 .

36 - تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، الدار البيضاء،ط 1، 2005 .

37 سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتّاب العرب،سوريا ، دمشق ط1، 1995.

38 سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النّسائيّ العربيّ المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2004.

39 سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1984.

40 شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.

41 شريبط أحمد شريبط : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947، 1985) منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998،

42 شيرين أبو النجا : نسائي أم نسوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر ، 2002.

43 شعيب خليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005.

44 صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

45 طه وادي:الرواية السياسيّة، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط1، 1996.

46 عادل فريحات : مرايا الرواية ـ دراسات تطبيقية في الفن الروائي ـ منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ط1 ، 2000.

47 عايدة أديب باهية : تطور الأدب القصصي الجزائري(1925، 1967)ترجمة: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

48 عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان ، ط 1 ، 2008.

49 عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربيّة للكتاب ، ليبيا ط1، 1998 .

50 المصطلح النقدي ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر ، تونس، 1994 .

51 عبد اللّطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم و الناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

52 عبد الله الركيبي: الأوراس في الشّعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،(دت)، 1982.

53 : القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، 1983 .

54 عبد الله الغدامي : المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، لبنان بيروت، ط 3، 2006 .

55 عبد الصمد زايد : المكان في رواية العربية ، الصورة والدلالة ، دار محمد علي للنشر تونس، ط 1، 2003 .

56 عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، 2005 .

57 - بنية الخطاب الشعري،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1985 .

58 - تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

59 عثمان بدري : وظيفة اللّغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، موفم للنشرالجزائر ، ط1، 2000 .

60 عز الدين جلاوجي : زهور ونيسي دراسات نقدية في أدبها / مقالات، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، الجزائر، ط1، 2007 .

61 علال سنقونة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.

62 غادة السمان : القبيلة تستوجب القتيلة ، منشورات غادة السمان 1981.

63 غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، سوريا، ط1، 1989.

64 فايز الداية : جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) دار الفكر ، بيروت ط 2 ، 1996 .

65 ماجدة حمود : الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية، دار الفكر ، دمشق،ط1 2002 .

66 محمد برادة: دراسات في القصّة العربيّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، 1986.

67 محمد الزموري: شعرية الفضاء في القصّة القصيرة، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب 2010 .

68 محمد بنيس : الشّعر العربيّ الحديث، بنياته التقليدية وإبدالاتها ، الدار البيضاء ، ط1 1989.

69 محمد بوعزة: تحليل النّص السّردي ـ تقنيات و مفاهيم ـ ، منشورات الاختلاف ، الجزائر الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

70 محمد سبيلا: مدارات الحداثة، الشكلية العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2009.

71 محمد عابد الجابري : الخطاب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان الدار البيضاء، المغرب، 1982.

72 محمد عزام : شعريّة الخطاب السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ط 1، 2005.

73 محمد مفتاح : دينامية النّص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان، الدار البيضاء ، ط2، 1990.

74 محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، المرأة و الكتابة و الهامش، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، 1988.

75 نازك الأعرجي : صوت الأنثى، دار الأهالي ، دمشق، سوريا، 1997.

76 ناصر معماش : النّص الشّعري النّسوي العربيّ في الجزائر، دار دحلب ، الجزائر ط1، 2007 .

77 نبيل سليمان : حوارات وشهادات ، دار الحوار ، سوريا ، 1995.

78 نزيه أبو نضال: تمردّ الأنثى في رواية المرأة العربيّة و ببلوغرافيا الرواية النسوية العربيّة، (1885- 2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.

78 نور الهدى باديس : دراسات في الخطاب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان، ط 1 ، 2007

79 واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

80 وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السّرد، قراءة في القصّة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

81 يمنى العيد: تقنيات السّرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيوي ،دار الفارابي، بيروت، ط1 ، 1999.

3- المراجع المترجمة

1 إيان واط: نشوء الرواية ، ترجمة ثائر ديب، دار شرقيات ، القاهرة .ط1، 1997.

2 تزفيتان تودروف: الشّعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، سلسلة المعارف الأدبية، الدار البيضاء، ط1

3 - مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن سريان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 ، 2005.

4 - مقولات السرد الأدبي، ترجمة حسين الحسين سحبان و فؤاد صفا، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي) رابطة الأدباء - الرباط ، المغرب ، 1996.

5 جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهنم ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق، سوريا، 1997 .

6 جورج لوكاتش: نظرية الرواية، ت. الحسين سحبان، منشورات التل ، الرباط المغرب، 1988 .

7 جوزيف .إ.كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، 2003.

8 روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة ، 2000 .

9 رولان بارت : التحليل البنيوي للسّرد ، تر : حسين بحراوي، البشير القمري عبد الحميد عقار، آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، عدد 8، 1988.

10 لّذة النّص

، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 1992.

11 - مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي ، ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سورية ، ط1، 1993

12 - نقد و حقيقة ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر ، سورية ، ط1 ، 1994 .

13 رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، 1972.

14 غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة : غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات و النّشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984

15 - جدلية الزّمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992

16 فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيّة الروائيّة، ترجمة سعيد بنگراد ، دار الكلام الرباط ، المغرب ، ط1 ، 1990.

17 ك.م نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة عيسى العاكوب ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية ، 1988.

18 لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة، بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 1993.

19 ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ت.محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

20 - الملحمة والرواية ، ترجمة: جمال شحيذ معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، 1982.

21 ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، لبنان، 1972

22 هربرت ماركيوز: العقل والثورة (هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية) ت.فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1980

23 يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني- تقديم وترجمة سيزا دراز ، مجلة عيون المقالات، النسخة الإلكترونية، العدد 8، 1987.

24 يوري يورتر: تاريخ الزمان(ضمن كتاب فكرة الزّمان عبر التاريخ) تر: فؤاد امل،مراجعة: شوقي جلال ، عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد:159، مارس، 1992.

25 نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيون الروس) ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، لبنان،ط 1، 1982.

4- المعاجم و الموسوعات

1 ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت ،لبنان، ط 3، 1994.

2 المعجم الوسيط: مجمع اللّغة العربيّة، الإدارة العامة للمعجمات و إحياء التراث ، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004.

3 عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2005 .

5- المجلات و الدوريات

1 جريدة الأحرار العدد 16 ، السنة الأولى، 1962

2 مجلة الأفاق العدد 1983/10/12 .

3 مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية و آدابها ج 19 ع:40 ، 2007

4 مجلة الحياة ، عدد 1 ديسمبر 2004

5 مجلة دراسات جزائرية، مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر – جامعة وهران 5/4 ، 2007

6 مجلة الراوي، اتحاد الكتّاب العرب ، ع 18، مارس 2008.

7 مجلة الطريق ،العدد 04-1975..

8 المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والعشرون، 1992.

9 مجلة عالم الفكر عدد3 مج 25 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- 1997

10 مجلة علامات في النقد، النادي الأدبيّ جدَّة، السعودية،مج 12: ع:46 1423 هـ 2002 .

11 مج 14 ، ع 53 ، 2004 .

12 مجلة علامات في النقد ، مج 15 . عدد 17 .

13 مجلة علامات ، العدد 17 ، 2002 .

14 مجلة القلم ، العدد 10 تونس 1977 .

15 مجلة الكرمل العدد 46 اتحاد الكتب الفلسطينيين نيقوسيا 1992

16 مجلة اللّغة والأدب ، جامعة الجزائر ، العدد 12 - 1997

17 مجلة مخبر أبحاث في اللّغة العربيّة والأدب الجزائري جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر ، عدد، 6 ، 2010 .

18 مجلة المعرفة، دمشق، العدد 216، فيفري، 1980.

19 مجلة المناهل ، المغرب ، العدد 55 ، 1997 .

20 مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، العدد:112، 1980.

6-المواقع الالكترونية

1 أمينة عباس: بعضهن يرفضن الأدب النسائي،ديوان العرب مجلة أدبية فكرية، 24 مارس 2006
http://www.diwanalarab.com

2 أوس أحمد أسعد: الأدب النسائي وسؤال الخصوصية، جريدة الثّورة، ملحق ثقافي.
www. thawra.alwehda.gov.sy 2005/3/22

3 جميل حمداوي : لماذا النّص الموازي
http://www.arabiancreativity.com/j_hamdaoui2.htm

4 - سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية
http://www laghtiri1965.arabblogs.com/.../11/1296419.html

5 حفناوي بعلي : الرواية الجزائرية باللّغة الفرنسية ، الذات المعلومة وأسئلة الحداثة ؛ مقاربة في خصوصية الأدب الجزائري الحديث
http://www.arabna.info/vb/showthread.php?t=5200

6 حبيب موسي : الإرهاب في الرواية الجزائرية مقاربة في الرؤية والتوظيف والآثار الجانبية، أصوات
الشمال ، مجلة عربية ثقافية و اجتماعية شاملة www.aswat- echamal. com

7 حسين مناصرة : في نظرية الكتابة النسوية ، شبكة النبأ المعلوماتية الالكترونية
http://www.annabaa.org

8 سعيد بن گراد: الإرهاب www.saidbengrad.net/ar/irhab.html

9 الشريف حبيلة : عنف المتطرف ضد الآخر المختلف في الرواية الجزائرية المعاصرة ، مؤتمر فيلا دلفيا الثالث عشر، ثقافة الحب والكراهية، محور الحب والكراهية في الأدب .
. www. Philadelphia edu jo/ alsharief habeleh . doc .

10 محمد عابد الجابري: التطرف يمينا والتطرف يسارا www.aljabriabed.net/gauche3html

٧

المقدمة ..... أ

المدخل 1

جذور مصطلح الكتابة النسائية في اللّغة و الأدب: 2

نسوي/ نسائي:..... 4

الأدب النسائي بين مؤيد و معارض..... 7

أ/ المواقف المعارضة للكتابة النسائية:..... 7

ب/ المواقف المؤيدة للكتابة النسائية: 13

الكتابة النسائية في الأدب الجزائري: 18

نشأة و تطور الفن الروائي النسائي الجزائري:..... 22

الخطاب الروائي:..... 29

الفصل الأول بنية العنوان في الخطاب الروائي النسائي الجزائري 36

تقديم نظري العنوان في الرواية..... 38

بنية العنوان في رواية من يوميات مدرسة حرّة 44

بنية العنوان في لونجة و الغول 47

بنية العنوان في رواية ذاكرة الجسد 48

بنية العنوان في رواية فوضى الحواس..... 59

بنية العنوان في عابر سرير 61

بنية العنوان في رواية بحر الصمت..... 64

بنية العنوان في وطن من زجاج..... 65

بنية العنوان في تاء الخجل..... 69

بنية العنوان اكتشاف الشهوة..... 73

الفصل الثاني بنية الشخصية في الخطاب الروائي النّسائيّ الجزائريّ 76

تقديم نظري الشخصية في الخطاب الروائيّ 78

1- بنية أسماء الشخصيات 80

2- بنية تقديم الشخصيات 129
3- نماذج لبعض أنواع الشخصيات..... 139
الفصل الثالث بنية المكان في الخطاب الروائي النسائي الجزائري 154
تقديم نظري المكان في الدراسات النقديّة 156
أنواع المكان في الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ 165
1 – الأماكن المفتوحة 166
1-1 الأماكن المفتوحة العامة 166
1-2 الأماكن المفتوحة الخاصة 203
2- الأماكن المغلقة..... 204
2-1الأماكن المغلقة العامة 205
2- 2 الأماكن المغلقة الخاصة:..... 223
الفصل الرابع بنية الزّمن في الخطاب الروائي النّسائيّ الجزائريّ..... 231
تقديم نظري الزمن في الدراسات النقدية..... 233
1- بنية المفارقة الزمنية في الخطاب الروائيّ النّسائيّ الجزائريّ 250
1-1 بنية الاسترجاع (الاستذكار):..... 250
2/ بنية الاستباق(الاستشراف)..... 278
ب/ إيقاع الزمن في الخطاب الروائي النسائي الجزائري..... 290
1/ تسريع السرد:..... 291
2/ إبطاء السرد..... 305
الفصل الخامس: رؤية الواقع الاجتماعي في الخطاب الروائي النسائي الجزائري..... 331
علاقة الرواية بالواقع الاجتماعي : 333
رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية النسائية الجزائرية 340
1/ الرؤية المصالحة للواقع:..... 341
2/ الرؤية المعارضة للواقع:..... 349
الخاتمة 379
الملحق 384
ملخص البحث 390
المصادر والمراجع:..... 393
فهرس الموضوعات 401