

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

قسم اللغة العربية وآدابها



كلية اللغة والأدب والفنون

## سلطة الواقع وفنية التخيل في الرواية

### النسوية الجزائرية المعاصرة

فضيلة الفاروق، أعلام مستغانمي، ربيعة بلطي (نماذج)

أطروحة مقدمة لاستكمال الحصول على درجة الدكتوراه في الأدب الحديث

إشراف البروفيسور:

طارق ثابت

إعداد الطالبة:

دريال أسماء.

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
حصيد فيصل	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 01	رئيسا
طارق ثابت	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 01	مشرفا ومقررا
فاطمة الزهراء شلبي	أستاذ محاضر - أ-	جامعة باتنة 01	عضوا مناقشا
عبد القادر رحيم	أستاذ محاضر - أ-	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
حاتم كعب	أستاذ محاضر - أ-	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
علاوة كوسة	أستاذ محاضر - أ-	المركز الجامعي بريكمة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1441 هـ 1442 هـ 2020 م 2021 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال تعالى: ﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ  
وَسْتَردُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

التوبة (105)

صدق الله العظيم

## الإهداء

إلى الوالدين الكريمين أبي رحمه الله، وأمي رعاها الله وحفظها.

إلى زوجي الفاضل.

إلى أبنائي أحبائي: أديب، آلاء، أروى وآسر.

إلى كل أفراد عائلتي، وأخص بالذكر أختي "جميلة"

إلى كل من علمني.

## شكر وعرّفان

الشكر لله على توفيقه وسداده لي.

الشكر لوالديّ البسمة الأولى في حياتي.

كما أتقدم بجزيل الشكر والعرّفان لكل من أمد يد العون والمؤازرة والدعم، وأخص بالذكر الدكتور المشرف "طارق ثابت" على رحابة صدره، وحسن متابعته ودقة ملاحظاته في جميع مراحل الدراسة.

كذلك أتقدم بالشكر الكبير إلى اللجنة الكريمة الموقرة لتفضلها بالموافقة على مناقشة هذه الأطروحة وإثرائها بما ستقضي إليه المناقشة من توجيهات وملاحظات.

مقدمة

لا يكاد يخلو عمل أدبي جزائري من ذكر امرأة، وهذا ما جعل الرغبة تتولد وتتكاثر في أنفسنا لنبحر في أعماق الكتابات الإبداعية النسوية الجزائرية لنعرف مدى أهمية وجودها في الساحة الأدبية بفرعها شعرا ونثرا.

كيف لا والمرأة حوصلة لمرحلة تاريخية هامة في حياة المجتمع الجزائري فقد جمعت بين المآسي التي خلفها الاستعمار، والإرهاب والآلام الموجهة للقيم الإنسانية التي بسطت نفوذها وسلطتها الذكورية على المرأة التي تمثل أهم قطب في الكون، وموطن السحر فكانت بذلك النموذج الأمثل، والأكبر والأكثر حضورا.

فالكتابة النسوية تعتبر مفتاحا لتحرر الأنثى من قيودها، وتبعية المجتمع وتقاليد، فقد سعت الأنثى بخيالها إلى الخروج من الدونية لتلج عالم المغامرة الخيالية والإبداعية التي حرّرتها، وجعلت لها حضورا قويا في الساحة الأدبية، مثلما خلقت لها روح المنافسة والمساواة بمحاذاة الذكر.

من هنا فالأدب النسوي ظاهرة أدبية حديثة، وهو فرع من الأدب الذي يركّز على المسائل النسوية، وقضايا المرأة التحررية، وقد ظهر هذا الأدب في أحضان الحداثة حيث شكلت قيم الحداثة رافعه، وأهم مبادئه للمضي قدما، لإثبات وجود إبداع نسوي مميز، قائم بذاته، له هويته وملامحه الخاصة، وبالتالي نشر الوعي الذاتي عند المرأة، ودفعها إلى التعبير عن نفسها في قالب أدبي خاص بها، له شكل وطعم مختلف عما يكتبه الرجل.

إن الأدب النسوي هو ثورة مزعزة للقوالب الثابتة التي وضعها المجتمع، والتاريخ للمرأة حتى تتفوق داخلها، كما أنّ هذا التيار الأدبي ولد لعبّر عن الآراء النسوية في اللغة والفكر، وإنشاء خطاب مختلف بوضعية اللغة التي صنعها الرجل.

فلما كانت الرواية فضاء أدبيا لمناقشة مختلف المواضيع يتسابق فيها الروائيون من كلا الجنسين لإبراز التميز والإبداع، برزت المرأة متحدية الآخر، وامتجاوزة تلك الصورة النمطية التي نسجها لها الرجل والمجتمع، والتي لا تبيح لها التمرد عليه، ظهر ما يسمّى بالرواية النسوية، فراحت الكاتبة ترصد من خلالها القضايا الاجتماعية من سياسة ودين، وجنس

وغيرها مما ساهم في ولادة جيل نسوي تميّز عن غيره من الأجيال بالجرأة في التعبير عن القضايا المختلفة والحديث عن المسكوت عنه بمنتهى الحرّية.

لقد أصبحت الرواية ذات حضور أقوى مما كانت عليه خاصة بعدما دخل العنصر النسوي في مجالي القصة والرواية، وأثبت حضوره الفعلي كذات فاعلة في الخطاب الروائي، فقد فرض إبداع المرأة نفسه على الساحة الأدبية والثقافية بلا جدال مع وجود مجموعة من الكاتبات الجزائريات المعاصرات البارزات من مثيلات: "فضيلة الفاروق"، "أحلام مستغانمي"، و "ربيعة جلطي".

ويعدّ المتخيّل الأنثوي ملكة ذهنيّة ناتجة عن الصّورة الذهنية بقعل قمع المكبوتات الكامنة في الذات من جهة، والتّطلع نحو الرّقي وتحقيق الأفضل من جهة أخرى. ولهذا كان المتخيّل هو الخطوة الأولى للإبداع الأنثوي، وبما كان الذّكر رسّاما للأنثوية بكلّ تفاصيلها.

لكنه لم يرق إلى درجة ما تحسّه، وتكتبه. هذا ما جعل الأنثى تتحرّر من سلاسل الرّكود لتبرز دورها في إغناء العطاء الأدبي بأنوثتها وتجربتها مع الآخر انطلاقا من ذاتها، ورغباتها، وعلاقتها بالآخر بأسلوب أنثوي، وهو ما جعل المتخيّل الأنثوي موضوع اهتمام لدى الدّارسين والنّقاد. ولهذه الأسباب تمّ اختيار موضوع البحث فضلا عن أسباب أخرى تتمثّل في اهتمامي بالأنثى، ودرجة الرّقي التي حققتها في مختلف المجالات، إضافة إلى ميولي للكتابة الأنثوية التي حاربت بها عن أنوثتها، مستخدمة الخيال للكشف عن الحقيقة، إذ يعدّ الخيال نوعا من الحرّية، والذي يتيح للكاتبة التّحرّر من كلّ قيد في الواقع الحقيقي لذا جاء موضوع البحث (سلطة الواقع وفنيّة التّخييل في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة)، وحيث وقع اختياري على أعمال الروائيات الجزائريات المعاصرات "أحلام مستغانمي" "فضيلة الفاروق" و "ربيعة جلطي" اللّواتي فتحن بابا للنّقد، وخاصة النّقد العربي المعاصر لما اشتملت عليه أعمالهنّ من خصوصيّات أعادت تشكيل الواقع وفق رؤية جديدة، وجد فيها بعض الدارسين ما يتطلّب تجديد نظرتهم، وأدوات أعمالهم تجاه هذا الجنس الأدبي.

وقد اخترت هذه النماذج للعديد من الاعتبارات منها:

- حبّ التّطلع والتّصفّح لجماليّة وأسلوب أدبيّات الجزائر اللّاتي تركن انطباعا في نفسي عند قراءتي لأعمالهنّ.
- أنّ الموضوع يتعلّق بالجنس الأدبي الأكثر انتشارا وازدهارا، وهو فنّ الرواية.
- أنه تناول قضية المرأة الكاتبة، وهي قضية حسّاسة نظرا للدور الهام الذي تؤدّيه كتاباتها في التعبير عن هموم وقضايا وطنها وبنى جنسها مستخدمة فنية التّخييل للكشف عن الواقع.

ولقد قدّم لي هذا البحث الفرصة المطلوبة لطرح إشكالية الموضوع، وتعميقه بشكل أكبر وقد حدّدت دراسة الرّواية النّسوية الجزائريّة، المعاصرة، واخترت نماذج لأهمّ الأعمال التي أبدعت فيها الرّوائيات مع العلم بصعوبة البحث إلّا أنني قصدت فيه لشغفي الشّديد بهذا الموضوع، وخصوصا أنّه كان بمثابة امتداد لموضوع بحثي لشهادة الماجستير "زمن السرد في روايات "فضيلة فاروق".

لذلك اخترت المنهج البنيوي للتّحليل والدراسة رغبة منّي في معرفة الواقع وسلطته، وفتيات التّخييل التي مارستها الرّوائيات، والوقوف على التّعالقات بين أصناف الوحدات ضمن متغيّرات زمنيّة متعاقبة بغية تحديد مدى إن كانت كتاباتهنّ أمثلة أساسيّة لطرح سؤال الزمن، وهل كانت أعمالهنّ تكشف عن خبايا الماضي بتذكّر أحداثه فقط والاستدلال بها عليه؟ أم كانت مدعومة باستشرافات تتطلّع إليها وفق رؤية فنيّة خاصّة؟ وما مدى استجابة هذه التّعالقات واقعيّا وفنيا لانشغالات الرّوائيات من حيث خصوصيّة اللّغة وخصوصيّة الموضوع وكيف وظّفت الرّوائية التقنيات الزمنيّة التي أكسبتها طابعا سرديّا مميّزا؟ كيف تجسّدت شعريّة المكان عندهنّ؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها يحتاج البحث العودة إلى مجموعة من المصادر والمراجع أهمّها روايات (مزاج مراهقة تاء لخل، اكتشاف الشّهوة) لـ"فضيلة الفاروق"، و (ذاكرة الجسد، عابر سرير، فوضى الحواس) لـ"أحلام مستغانمي" وكذلك (الذّروة، عرش معشق) لـ"ربيعة جلطي"، خطاب الحكاية لـ"جيرار جنيت"، (نظريات السرد الحديث) لـ"والاس مارتن"، (نسائي أم نسوي) لـ"شيرين أبو النّجا"، (الزمن في الرواية العربية) لـ"مها حسن القصرأوي"، وغيرها من المراجع الأخرى

ويحاول البحث الإجابة عن عدة أسئلة من بينها:

هل هناك أدب نسوي متميز أم أنه مجرد صدى لما يكتبه الرجال؟ وإذا وجد فما هي خصوصيته من حيث اللغة، الموضوع، الزمان، المكان مثلا؟ وما موقف المجتمع والواقع من هذا الخطاب؟ وكيف فرض سلطته عليه؟ وإلى أي مدى نجحت الكاتبة الجزائرية في ممارسة فنية التخيل فيه؟ وما هي المكانة التي تبوأتها الكتابة الأنثوية؟، ومن الصعوبات التي واجهتها هذه الدراسة سعة الموضوع وشموليته، وصعوبة ضبط خطة البحث، وتتبع كل مصدر من جميع جوانبه، وما يرافق كل ذلك من ضغط نفسي، كذلك صعوبة التحكم في الموضوع أثناء تحليل النصوص الروائية.

أما محتوى الدراسة فقد جاء على الشكل التالي: "مقدمة" أحاطت بالموضوع من مختلف جوانبه، يليها **فصل تمهيدي** بعنوان: "الكتابة النسوية وتاريخها" تناول مصطلح النسوية، وحاول ضبطه، وتطرق إلى نشأة الكتابة النسوية ومراحلها، وموقف الساحة الأدبية العربية منها، كذلك تحدث هذا الفصل عن الخطاب النسوي ومدى تقاربه مع الواقع العربي المعاصر، ووضع المرأة في المجتمع عبر مراحل مختلفة وسلسلة الكواجح الاجتماعية التي فرضت عليها، ورفضها لهذا الواقع. يلي هذا الفصل التمهيدي، **الفصل الأول** تحت عنوان: "خصوصية اللغة" تناول خصوصية لغة المرأة الكاتبة ككيان مصحوبا بتطبيقات مختلفة على مقاطع من بعض أعمال الروائيات الجزائريات المعاصرات، كما نظر في قضية انفتاح السرد الأنثوي على قابليات التعبير المختلفة، ومدى ارتقائه جماليا أثناء الكتابة، أما **الفصل الثاني** من الباب الأول، فكان بعنوان: "خصوصية الموضوع"، حيث تطرق البحث فيه إلى موضوعات الكتابة النسائية الجزائرية المستلهمة من المجتمع، وقضاياه المختلفة فتوتعت الموضوعات من ذاتية، سياسية، اجتماعية، تاريخية ثقافية، وتعلقت بقضية المرأة بشكل أساسي، والتي تعتبر من قضايا العصر الهامة، كما تطرق أيضا إلى مدى نجاح الروائية الجزائرية في التعبير عن هذه الموضوعات. ولاسيما المسكوت عنه في الروايات المكتوبة بأيدي الرجال، وكيف سعت المرأة إلى إنتاج ما يكسر القاعدة، ويخرج عن المؤلف لإنتاج نصوص مختلفة.

يلي هذا الباب **باب ثان** تحت عنوان: "خصوصية الزمن والمكان في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة"، ويتضمن بدوره فصلين اثنين الأول بعنوان: "خصوصية الزمن" تطرق

فيه البحث إلى البنية السردية للنص الروائي النسوي الجزائري من ناحية عناصر الزمن: النظام الزمني (الترتيب) المدّة (الديمومة)، والتواتر، مصحوبا بتطبيقات حول مقاطع روائية مختلفة. ثم يأتي **الفصل الثاني** من الباب الثاني بعنوان: "خصوصية المكان" تناول فيه البحث عنصر المكان باعتباره من أهم مكونات النص السردى، كما تطرّق إلى أقسامه المختلفة، وكذا شعريّته، ودوره الواضح لدى معظم الكاتبات الجزائريات المعاصرات، وكيف شغل حيّزا بارزا في أعمالهنّ.

بعد ذلك يأتي **الباب الثالث** والأخير بعنوان: "السرد الأنثوي المتخيّل وسلطة الواقع" وهو بدوره ينقسم إلى فصلين، **الفصل الأول** بعنوان: "السرد الأنثوي المتخيّل" تطرّق إلى مفهوم المتخيّل الأنثوي، وأنواعه، ودوره في التعبير عن الواقع الاجتماعى الذي يمارس سلطته على المرأة، ودور الجسد الأنثوي النابع من خيال الروائيات المعاصرات في جعل لغة الأنثى أكثر شاعرية.

وأخيرا **الفصل الثاني** من الباب الثالث بعنوان: "البحث عن الذات واكتشاف الآخر"، تناول قضية بحث الأنثى عن ذاتها، واكتشاف الآخر وكيفية إنجازها لشخصيتها الأنثوية مقابل الشخصية الذكورية المليئة بالسلبيات، والتناقضات، و لغة التخاطب بينهما مرفوقة بتطبيقات على مقاطع من أعمال الروائيات الجزائريات المعاصرات: "فضيلة الفاروق، أحلام مستغانمي، وربيعة جلطي"

وفي النهاية **ختمت** البحث بخلاصة جمعت فيها أهمّ النتائج التي توصلت إليها الدراسة فكانت بمثابة حوصلة من الاستنتاجات.

وختاما لا يسعني إلا أن أتقدم إلى أستاذي الفاضل البروفيسور "طارق ثابت" بالشكر الجزيل والامتنان الكبير كونه تفضل بقبول الإشراف على البحث وضبط خطاه بكل تفاصيلها، فجزاه الله كل الخير، ووفقه في كلّ درب. كما أشكر السادة أعضاء لجنة المناقشة. والله ولي التوفيق.

فصل تھمپاڇي

إن مصطلح "النسوية" يدل على الحركة النسائية والفكر النسوي وإبداعاته ونظرياته، وأدبه ، وهو يعني إجمالاً : إعادة التوازن العقلي والفكري لعلاقات القوى في المجتمع و"النسوي" توجه فكري لا علاقة له بالجنس فليس كل نص تكتبه امرأة هو نص نسوي بالضرورة إذا انطلقنا من أن النسوي وعي فكري ومعرفي ،فالنسائي سيعتمد الجنس البيولوجي وسيكون خاصاً بالمرأة ،وعليه فإن الرجل يمكن أن يكتب نصاً نسوياً قادراً على تحويل الرؤية المعرفية للمرأة إلى علاقات نصية مهتمة بالأنثوية المسكوت عنه.<sup>(1)</sup>

وترفض الناقدة "يمنى العيد" أيضاً مصطلح (الأدب النسوي) باعتبار أن الكتابة بالنسبة للمرأة ليست إلا وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع متردٍ يهدد وجودها وكيانها ، ناشدةً من خلالها التحرر والخروج من الفئوية التي حصرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المهيمنة<sup>2</sup>

إن تصنيف الأدب من حيث الجنس أمر خاطئ بحق الأدب وليس بحق الأنوثة فحسب لذلك فإن تمييز المكتوب لا بد أن يكون على أساس الفكر لا الجسد . حيث تعتبر "عادة السمان" كل ما ينشر في الصحف حول مصطلح ( الأدب النسوي) مجرد حديث تافه ، وأنها تسمية فاشلة مادام ثمة نقاد يقفون أمام الأثر الأدبي كما تقف الداية أمام المولود الجديد وهمها الوحيد أن تعلن هل هي بنت أم هو صبي.<sup>3</sup>

وترى الأدبية "خناثة بنونة" أن مصطلح (الأدب النسوي) هو من صنع الإيديولوجية الأبوية ،وذلك لفرض الهيمنة الذكورية ، وترسيخها ، وإبقاء الحواجز بين المرأة والرجل حتى في مجال الإبداع ، وترفض مبدأ التضييق بقولها: «أعتبر هذا التصنيف رجالياً من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي، وترسيخها، وتدعيمها حتى في مجال الإبداع، وأنا أرفض مسبقاً هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يعطي نفسه،

(1) شيرين أبو النجا ، نسائي أم نسوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1، 2002، ص13 .

(2) ينظر : رشيدة بن مسعود ، المرأة والكتابة (الأخلاق وبلاغة الخصوصية ) إفريقيا الشرق ، المغرب ، بيروت ، ط2،

2002، (06)

(3) ينظر : غادة السمان ، القبيلة تستوجب القتيلة ، الأعمال غير الكاملة ،(12) ، منشورات بيروت ، لبنان، 1999،

ص202.

ويملك الحكم عليه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أم نسائيا»<sup>(1)</sup> فالأدبية خناثة بنونة تؤكد أن عملها الإبداعي تعدى وضعية المرأة إلى قضايا المجتمع والسياسة.

كما ترفض الكاتبة العربية المصرية « مي التلمساني » أن تصنف كتاباتها ضمن ( الأدب النسائي ) أو ( أدب المرأة ) قائلة: « لا يعجبني أن يندرج عملي في سياق كتابات المرأة، لأن الساحة الأدبية في مصر لا تختفي بأي كتابة لمجرد أن صاحبها امرأة، وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة، وإنقاص من قيمة الإبداع لنفسه».<sup>(2)</sup>

وكما أشرنا سابقا أن المرأة لا سلاح لديها غير سرد الحكاية للتعبير عن مشاعرها والإخبار عما تريد بكل حرية، فإن هذا السرد المفتوح نحو الداخل يمنح فاعلية للأنتى أكثر، ويجعلها قادرة على الاختراق والكشف عن الكثير من الجوانب المخفية المظلمة.

فالمراة ما هي إلا فيض من العواطف والمشاعر، والأحاسيس، تتميز عن الرجل بعاطفة الأمومة المفعمة بالحب والرغبة، والعشق لذلك استطاعت أن تمزج بين الغبة، والخوف، والدهشة وهو ما تجلى في كتاباتها وإبداعاتها.

لقد تمردت الكتابة النسوية على كتابة الرجل والمجتمع لتتحرر من القيود التي كبلتها لفترة طويلة جدا من طرف الأب، أو الأخ أو الزوج فحاولت المرأة خلع ثوب العادات والتقاليد، وعبرت عن مشاكلها وعن الضغوط التي فرضت عليها عن طريق الكتابة. فاللغة التي تكتب هي التي تحدد هويتها، لذا تحاول الكتابة للتعبير عن شعورها بالإحباط والخوف، ووصف التهميش الذي عانت منه، فراحت تتحدى الرجل بالكتابة بكل شجاعة، وانفتاح فاقتمت مختلف المجالات الأدبية.

وبالنسبة للرواية النسوية الجزائرية فقد تأخرت في الظهور كثيرا، مقارنة بالرواية النسوية في الأقطار العربية الأخرى، ومن بين الأسباب التي جعلتها تتأخر في الظهور، وأهمها هو أن مجتمعنا الجزائري كبقية المجتمعات العربية الأخرى يعاني من عدة مشاكل اجتماعية تعترض سبيل تقدمه جملة من عوارض التخلف، ومظاهر الظلم ومن جملة المشاكل

(1) شاوول بول، علامات من الثقافة المغربية الحديثة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، ص53.

(2) شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف لقراءة في كتابات نسوية، ص13.

المطروحة، قضية المرأة القديمة المتجددة، ومن هنا فإن التصدي لموضوع المرأة يكتسي أهمية بالغة، وخاصة فيما يتعلق بالكتابات النسوية التي لاقت هجوما عنيفا خاصة في الساحة الأدبية الذكورية دون التطرق لمضمونها الفكري والثقافي، فقط لمجرد أنها نسوية تتعلق بالمرأة. وترد الكاتبة "عايدة أديب بامية" سبب التحكم الذكوري في المرأة إلى «طبيعة المجتمع الجزائري الذي كان يتميز إلى حد بعيد بالمحافظة، وبالنظام الأبوي، حيث كان كبار السن لا يسمحون حتى بأقل درجة من التحرر من قبل الرجال العائدين من المهجر»<sup>(1)</sup> فقد قسمت الكاتبة "عايدة أديب بامية" تاريخ المرأة الجزائرية في العصر الحديث إلى ثلاث مراحل، وهي: الفترة الاستعمارية، وفترة حرب التحرير، وفترة الاستقلال.

ففي الفترة الأولى كانت المرأة مضطهدة، وكانت تعامل أشبه ما تكون بالسلعة، وقد يكون لفترة الاستعمار تلك أثرها السلبي على معاملة الرجال للنساء، وذلك أن الاستعمار الفرنسي عرف بقسوته على الأهالي، وهؤلاء ينقلون المعاملة نفسها إلى بيوتهم، ويحاولون أن يثبتوا وجودهم من خلال أسرهم وعائلاتهم، وحتى الذين كانوا يهاجرون إلى فرنسا ويحتكون بالمجتمع الغربي ويتصرفون بنفس السلوك المتحكم في المرأة.

فطبيعة المجتمع تقتضي بتحكم الرجل في أمور الأسرة وسيطرته على المرأة كما أن حفاظ الرجل على شرفه جعله يبالغ في التشديد على المرأة، خاصة مع وجود الأجانب الغاشمين (الاستعمار) ويضاف إلى ذلك أن الفترة السابقة للاستعمار لم تكن لتعطي الحرية الكاملة للمرأة، فإن كل الظروف كانت ضد الأنثى.<sup>2</sup>

فلم تشهد هذه الفترة تقدما ملحوظا في وضعية المرأة الجزائرية، إذ بقيت العادات والتقاليد مسيطرة عليها بشكل قوي، حيث لم تستطع تحطيم تلك القيود التي كانت تكبل حريتها، ولا أن تتحدى العادات والتقاليد التي تتعايش معها، ولكن رغم هذا فقد أتاحت لها فرصة اتخاذ خطوة التحرر خلال حرب التحرير.

(1) عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ت: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية،

(09) الجزائر، ص 205.

(2) ينظر: مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق، بسكرة، ط2، 2009، ص 27.

« لقد برهنت الحرب حقا على أنها كانت الفترة الذهبية في تاريخ المرأة الجزائرية، إذ أنه في أعقاب اندلاع الثورة، ظهرت تغيرات مفاجئة شاملة، وبعيدة المدى في وضعية المرأة، وبذلك نقلت الحرب المرأة الجزائرية مباشرة إلى رحاب المجتمع، لتستبدل محيطها المنزلي الضيق المحدود إلى محيط حياتي أوسع خارج إطار المنزل، إلا أن دورها يصبح أكثر إيجابية، وفاعلية»<sup>(1)</sup>

كانت الثورة الجزائرية المسلحة التي انطلقت عام 1954م أشبه ما تكون بالتغيير العام حيث هب الشعب للكفاح بكل ما يملك ذكورا وإناثا، حيث أثبتت المرأة جدارتها في الكفاح بمساعدتها الرجل، بحمل السلاح أيضا. فكانت الحرب فرصة لتعبر المرأة عن نفسها بصورة مضاعفة لتثبت قوتها للمستعمر، وللرجل في آن واحد، فكانت بذلك الثورة الجزائرية ثورة في عقول الرجل كذلك فقد تقبلوا كفاح المرأة في هذا المجال، وأبرزت الثورة المسلحة، صورة المرأة المحاربة، والمناضلة، والمشاركة فكان حضورها هذا دليلا بارزا على التحول الاجتماعي الذي وقع في البلاد، وفرض مساهمة كل مواطن في محاربة الاستعمار.<sup>2</sup>

إنّ إن الأدوار المتعددة التي قامت بها النساء خلال الثورة قد أحدثت خلخلة في العلاقة الاجتماعية، فارتفعت لأول مرة مكانة المرأة، ونسجت حول بطولاتها القصص والحكايات، التي يستغذى بها الأدب والقصص فيما بعد.

ففي هذه الفترة لم تكن المرأة أقل حظا من الرجل من العذاب، وقسوة الظروف، إذ تعرضت للفقر والترمل، والتشرد، ودفعها هذا إلى الانتقام بالانتماء مساندة الرجل في الكفاح، مقدمة أبناءها للثورة تارة أو مزودة للمجاهدين بالماء والطعام، أو عاملة على التمريض، وحمل السلاح إلى الجبل تارة أخرى. « وعلى الرغم من مراحل العنف التي مرت بها المرأة أثناء الثورة لم يذهلها مناظر القتل، والدم والاغتيال، فهذه المناظر أصبحت أمامها مألوفة

(1) أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ص205.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص28-29.

بحكم العادة، والمشاهدة، كما أنها لم تتحول بحكم ممارسة النضال إلى آلة حرب تصد العدو، إذا بقيت تشع الدفاء في قلب الرجل فتحثه على مواصلة الكفاح»<sup>1</sup>

ومن هنا فقد اكتسبت علاقة المرأة الجزائرية بالرجل بعدا جعلها تحتل مكانة مميزة، ومرموقة داخل المجتمع نتيجة نضالها وجرأتها.

بعد كل ذلك جاءت فترة الاستقلال عام 1962م فرح الشعب بهذا النصر المبين، وظن كل فرد أنه سيصل إلى ما يصبو إليه، لكن الواقع كان مريرا إلى درجة كبيرة «فمرحلة البناء، والتشييد كانت صعوبتها لا تقل عن صعوبة مرحلة الكفاح المسلح، وبالنسبة للنساء فقد وجدن أنفسهن يعدن القهقري حيث صار ينظر إليهن بتلك النظرة الاستعلائية، وكأن السنين السبعة لم إلا الاستثناء للقاعدة، ونشازا في مأساة طويلة تبدأ منذ ما قبل الاحتلال الفرنسي لتستمر عبر تخلف الزمن»<sup>(2)</sup>

إذ بعد الاستقلال أصيبت النساء بخيبة أمل، لأن المجتمع عاد إلى صورته الطبيعية الأصلية التي تنتظر إلى المرأة على أنها قاصرة، لكن المرأة أثبتت جدارتها أثناء الثورة، ما كان لها أن تستسلم بسهولة فقد تأثرت بالموقف التحرري، وظلت تطالب بحقها في ميدان الشغل والتعليم.

وعلى الرغم من أن المرأة الجزائرية قد حققت بعض مطالبها من خلال القوانين حيث أكد كل من (برنامج طرابلس) (ميثاق الجزائر) على مساواة المرأة بالرجل، إلا أن هذه المساواة لم تتحقق كاملة، فقد بقيت المرأة وسيلة للمتعة وللخدمة قبل كل شيء.

ويبدو أن السلطة الحاكمة لم تذهب بعيدا في ميدان تحرير المرأة ومساندتها وذلك لجملة من الأسباب يمكن إجمالها فيما يلي:

(1) ينظر: أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931-1976)، ديوان

المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 84، 85.

(2) مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 29.

« أ- الصعوبات التي كانت تعاني منها البلاد، وخاصة المالية منها، جعلت البلاد لا تهتم إلا بالمشكلات الاقتصادية، واضعة حقوق المرأة وواجبتها ضمن الأمور الداخلية البسيطة التي يمكن التفرغ لها فيما بعد.

ب- الجيل القديم من النساء أنفسهن لم يكن ينقذن بسهولة أمام تيار التحرر، والمساواة، بل قد أثرن سلبا على بناتهن»<sup>(1)</sup>.

إن جميع هذه الظروف المحيطة بالمراحل الثلاث السابق ذكرها أثرت على المرأة الجزائرية بصفة عامة، وعلى الأدب النسوي الجزائري بصفة خاصة، لذا فالحديث عن التجربة الإبداعية النسائية الجزائرية حديث يشوبه الارتباك وعدم الوضوح لأنه مرتبط بتاريخ الجزائر قبل كل شيء. ولكن كي يتحقق الإبداع النسوي يجب أن يتحقق عنصر الحرية خاصة عند المرأة.

« إن المتتبع لنشأة الكتابة النسائية العربية في الجزائر يجدها قد مرت بمرحلتين: مرحلة تمهيدية ظهر فيها المقال، ومرحلة المحاولة القصصية»<sup>2</sup>

### المرحلة الأولى:

تبدأ من سنة 1954 م، أي مقترنة زمنيا باندلاع ثورة التحرير الوطنية، من خلال مساهمات نظرية تمثلت في مقالات اجتماعية تمحورت حول قضية المرأة في المجتمع الجزائري، وموضوعات أخرى لها علاقة بالتنشئة الاجتماعية السليمة، والتربية الصحيحة للفرد الجزائري.

من هذه المقالات مقال بعنوان (إلى الشباب) لـ "زهور ونيسي" تدعو فيه إلى ضرورة الاهتمام بتربية وتعليم المرأة، وإعدادها للمشاركة الإيجابية في حركة التنمية، ومقال آخر بعنوان (قيمة المرأة في المجتمع) لصاحبه "باية خليفة" تطرح فيه موضوع المرأة، ودورها

(1) المرجع نفسه، ص30.

(2) باديس فوغالي، التحرية القصصية النسائية في الجزائر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص12

في تثقيف المجتمع، وضرورة اعتمادها على الرجل في كل شيء، إذ أن عليها تبعة جسيمة تتمثل في بناء المجتمع، والمشاركة في تطوره تماما مثل الرجل.<sup>1</sup>

### المرحلة الثانية:

تمثلها المحاولات القصصية التي يمكن عدها بداية حقيقية للقصة النسائية، تبتدأ بالصورة القصصية المعنونة ب (جناية أب)، وقد نشرت في ركن تحت عنوان (من صميم الواقع)، يدور مضمون هذه الصورة حول تخلي زوج سكير عن مسؤوليته نحو أبنائه، وزوجته، فيهجر زوجته وأولاده تاركاً إياهم بين مخالب الفقر، و برائث الحرمان، مما يدفع بالأم إلى البحث عن شغل كخادمة في بيوت الأثرياء، أما هو فيتزوج امرأة أخرى أقل سناً، وأحسن جمالاً. وفي شهر مارس من السنة نفسها تنشر « زهور ونيسي» عملاً آخر تحت عنوان (الأمنية).<sup>2</sup>

وهكذا يتضح لنا أن القصة النسائية في الجزائر بدأت بداية بسيطة ساذجة من حيث الشكل والمضمون، فمن حيث الشكل كانت خطابية النبرة مهزوزة الصورة، ضعيفة الحبكة، والإحكام الفني، أما من حيث المحتوى فقد كانت منبرا ووسيلة للوعظ والإرشاد.<sup>(3)</sup>

يتضح لنا في ضوء ما سبق أن إسهامات المرأة الجزائرية في القصة جاءت متأخرة مقارنة بالقصة الرجالية القصيرة التي يعد ظهور إرهاباتها الأولى إلى ما قبل الحرب الكونية الثانية في شكلها البدائي المعروف ب ( المقال القصصي ) على يد كل من « محمد بن العابد الجلائي» « محمد السعيد الزاهيري» ... وغيرهما.

في حين تأخرت البداية الحقيقية للمحاولة القصصية النسائية إلى سنة 1955، مع أول صورة قصصية لـ « زهور ونيسي».<sup>4</sup>

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص12.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص14.

(3) المرجع السابق، ص14-15.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص15.

ورغم شح الأسماء الروائية النسوية في ساحة الأدب الجزائري إلا أن هذا لا يمنع وجود البعض منها، والتي لم تجد الضوء، والمكانة التي تسمح لها بالظهور بشكل جلي وواسع فالبعض منها تعرض للتهميش. ومن الأدبيات الجزائريات اللاتي أبدعن في المجال الروائي، ولم يلقين حقهن في الشهرة، الأدبية الكبيرة « زهور ونيسي » التي شغلت منصب وزيرة التربية في الجزائر، وللعلم فإن نصوصها الأدبية مدرجة في الكتاب المدرسي الأمريكي، وكذا السويدي، فقد أصدرت « زهور ونيسي » كتاب إبان الثورة التحريرية بالجزائر واستمرت في الكتابة كما أصدرت العديد من المجموعات القصصية والروايات باللغة العربية.

بالإضافة إلى « آسيا جبار » التي تحدثت في رواياتها عن نساء بلادها بلهجة غلبت عليها المحبة والعاطفة، وقد كان واضحا أنها تعرفهن ، وهي معنية بهن، وأنها تشعر بمتعة بالغة، وهي تصفهن وتعالج مشاكلهن ومن جهة أخرى فإن النساء الجميلات هن اللواتي حصين لديها الاختيار والاستحسان فقد أرادتهن متحررات، مستقلات، عصريات ومتساويات مع الرجل في الحقوق والواجبات<sup>1</sup>، « فالصورة التي ترسمها « آسيا جبار » للمرأة الجزائرية أكثر إشرافا ممّا ورد في كتب أخرى، و إن الشخصيات النسائية تحظى بحرية أوسع من غالبية النساء في الروايات الأخرى»<sup>(2)</sup>

فالأدب النسائي زاخر بالأسماء الجميلة، و المهمة أيضا ، منها الروائية «فضيلة الفاروق» التي أثبتت جدارتها في هذا المجال الإبداعي، بالإضافة إلى الروائية « ياسمينة صالح » ، و غيرهن من الأسماء الأخرى ، مثل: « أحلام مستغانمي » التي سطع نجمها وسط الساحة الأدبية خاصة من خلال ثلاثيتها الشهيرة التي أكسبتها شهرة واسعة ( ذاكرة الجسد ، فوضى الحواس ، و عابر سرير).

و من هنا فان الكاتبة « زهور كرام» تعتبر أنّ مسألة المرأة تاريخيا مرتبطة بالتصورات التي صيغت عبر العصور، و التي يتم استثمارها تبعا لتغير أوجه الحضارات ، و تبدل وسائل الإنتاج .

(1) ينظر: عايدة أديب بامية، تطورات الأدب القصصي الجزائري، ص223.

(2) المرجع السابق، ص224.

و لهذا فالحديث عن المرأة في إطار إشكالياتها التاريخية هو حديث عن تاريخ صياغة المفاهيم حولها ، و كذا الحديث عن بداية تاريخ قيم التمييز . و على الرغم من الصعوبات و العراقيل ، فان هناك وجود للكتابة النسائية<sup>1</sup>.

فإذا كان الرجل والمرأة يشاركان في نفس الطبيعة الإنسانية، فإنهما يحققان بعض المفارقات فيما يخص شكل التعبير عن هذه الطبيعة انطلاقاً من اختلاف وضعها في البيئة السوسيوثقافية، والتي تجعل من فعل المرأة تجربة ذات خصوصية في التعامل مع الذاكرة والجسد، ومن هنا يمكن الحديث عن شيء اسمه ( الكتابة النسائية) التي نتوقع أن تكون نبشاً في الذاكرة، والجسد، واستعادة للذات بحمولاتها النفسية، ومجالاتها العنيفة لكل ما ومن يخلق صورتها، وحرمتها. لأن الكتابة كفعل وتجربة تعبر في آن واحد عن انتقال، وتحول في دور المرأة، ودرجة حضورها، ومساهمتها في رؤية ذاتها من خلال الذات، وفي العلاقة بالمجتمع.<sup>2</sup>

إن الكتابة النسوية العربية إشكالية مهمة يمكن طرحها في نسقي العام والخاص، فهي من خلال الخاص تحمل ملامح مشتركة تشترك فيها جماعة النساء كما يشترك كتاب أية أمة أو أي جنس بملامح مشتركة، وهذا الاشتراك الخاص لا يكسر حقيقة أن الجماليات العامة للغة قد تكون في عمومياتها واحدة بين لغتي الرجال، والنساء في سياق العام. ولعل الجمالية الخاصة بالنساء، تنشأ من رؤيتهن المحكومة بأوضاعهن الشديدة الخصوصية، والمتعلقة بالتكوين الثقافي الأنثوي للمرأة، والذي قد لا يخطر بذهن الرجل عند معالجته للشخصية النسوية في كتابته، ويمكن أن ينجر عن هذا الكلام الكثير من الخصوصيات الأخرى كالنفسية، والجسدية، والاجتماعية والاقتصادية، والتربوية... التي تجعل تكوين المرأة الكلي مختلفاً عن تكوين الرجل في الحياة أولاً، ثم في الإبداع ثانياً.<sup>(3)</sup>

(1) ينظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب -المدارس- الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص18.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص18.

(3) ينظر: حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2007، ص95.

وبالتالي فهناك مجموعة من العوامل التي أدت إلى بزوغ الكتابات النسائية، والإبداعية أيضا، وطرحها وسط الساحة الأدبية في شكل جلي، وقوي، منها العامل الاجتماعي، السياسي، الثقافي، وحتى النسائي أيضا. فقد أدى تحسين الظروف الاجتماعية بالجزائر إلى تحسين وعي المرأة الجزائرية، فأصبحت لها حقوق في التعليم مثلها مثل الرجل تماما، مما أدى بها إلى ولوج مناصب مهمة بالمجتمع، حيث فازت باستقلالها المادي، وبالتالي فوزها باستقلالها الشخصي، فالتعليم كان ذا أهمية بالغة في كسب المرأة الجزائرية لحريتها واستقلاليتها، مما أدى إلى لفت الانتباه للعنصر النسائي خاصة وأن المرأة أصبحت تحتل تقريبا نصف الطاقة الإنتاجية بالمجتمع.

بالإضافة إلى خوضها ميادين كانت حكرا على الرجل فقط، وذلك نتيجة الوعي الاجتماعي داخل الجزائر، والمطالبة بتحقيق المساواة ومحو آثار التفرقة بين الجنسين.

ليست الرواية النسوية إلا نوعا من الرواية يتم التركيز فيه على المسائل ذات العلاقة بخصوصية المرأة، وإنما لو نظر القارئ فيها من زاوية أخرى لوجد أنها رواية قد تختلف عن الرواية الاجتماعية، أو العاطفية، أو الغرامية، أو الفكرية. والرواية النسوية لا تختلف عن غيرها من حيث الشكل، فقد تكون رواية حدثية نسوية، أو تاريخية نسوية، ولا يشترط في مؤلف الرواية النسوية أن يكون امرأة، وإن علم ذلك من العنوان، أو مما يكتب وينشر من دراسات فالرواية النسوية هي التي تتفق فيها الشروط الآتية:

- أ. التحيز للأنثى عوض التحيز للآخر، وهو الشيء السائد في الرواية غير النسوية.
- ب. تقديم صورة نزيهة، ومجردة للمرأة وفق الدور الذي تنهض به في الحياة اليومية.
- ج. نبذ الصورة النمطية السائدة للمرأة من حيث هي عاجزة، ولا تعني بغير الثقافة، والمبتذل، والعاطفي.
- د. إيداع روح الثورة والتمرد، والإفصاح عما يلحق بالمرأة من غبن عن طريق الأب، والأخ، والأسرة والعائلة، وأخيرا المجتمع بتقاليده، وعاداته الموروثة، ومعتقداته التي تقلل من شأنها، سواء باعتبارها ندا مساويا للآخر، أو باعتبارها كيانا حرا له من المطالب والحقوق ما للآخر من مطالب وحقوق.

هـ. التركيز على الدور الذي تستطيع أن تضطلع به المرأة إذا أعطيت الفرصة الضرورية المناسبة لذلك.<sup>1</sup> « فالإبداعات النسوية استطاعت أن تشكل أدبا تسللت أشعته البازغة إلى سواحل المشهد الثقافي الراهن، إذ يسعى وبجهد ذاتي إلى أن يحدد ملامحه، وينتقي لنفسه فراديسه المغمورة بشذى الطقس الأنثوي الباحث عن هوية في زمن الشتات، والتشطي، فيروكك وأنت تزود آفاقه هذه النكهة المميزة، وهذا العطر الأخاذ للإلهام الأنثوي الذي أزاحت النقاب عنه أقلام نسويه تتقن حرفة الإبداع»<sup>(2)</sup>

إن من الخطأ أن تفرق بين أديب وآخر، وعلى أساس الجنس لأنه أمر بعيد عن الموضوعية « وربما يكون رفض الخنساء قديما لحكم " النابغة الذبياني " حينما جعلها أشعر النساء جميعا بعد استحسان شعرها على شعر " حسان بن ثابت"، فأضافت أنها أشعر النساء والرجال، موقف يستند إلى مقياس أن الشعر لا تضبطه أنوثة أو رجولة، بل أمور أخرى على القراء إدراك مسامات جودتها بتتبع مواطن الجمال في كل نص»<sup>(3)</sup>

لقد تحدث "بوشوشة بن جمعة" في كتابه ( الرواية النسائية المغربية ) عن الأدب النسائي ، أو الكتابة النسائية ، حيث أثار الكثير من الجدل ، يقول : « كان لظهور مثل هذه الكتابات الصادرة عن المرأة أن لفتت أنظار النقاد إليها ، ليس لما تتوفر عليه من قيم فكرية و جمالية فحسب بل و لصدورها أساسا عن جنس الأنثى الذي يعلن عن وجوده، ويسجل حضوره في الحقل الأدبي الذي كان حكرا على الرجال أو يكاد»<sup>(4)</sup>

إن دراسات الفكر النسائي ، و الأدب النسوي العربي لم تكن بمنأى عن أثر هذه الموجة الغربية، والذي حمل في بعض جوانبه خطابا منسلخا، كانت قضايا النساء العربيات اللواتي يعشن في مناطق ذات خصوصية حضارية، ودينية من ضحايا انسلاخه، وجنوحه، مما القضايا تراوح مكانها بفعل استنزاف القوى والطاقات، وبالطبع فإن هذا السجل لا يصادر

(1) ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف، بيروت، ط1، ص291، 290.

(2) حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص153.

(3) ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار النشر، حلب، 2007،

ص14.

(4) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغربية، سوسة، منشورات سعيدان، ص25.

إبداع المرأة العربية، ومساهمتها في تطوير مناهج الفكر النسوية بما يتلاءم مع واقعها الموضوعي ذي الخصوصية.

في الحقيقة لا نستطيع أن نقر بما يبدو لنا بديهيا، وهو أن هذه الكتابات أضحت تحتل مكانة لا يستهان بقيمتها داخل المجتمعات المغاربية. فلهذا الأدب أسماء كثيرة، أثبتت، ولا تزال تثبت وجودها وفعاليتها ونذكر من تلك الأسماء على سبيل المثال لا الحصر: «آسيا جبار»، «أحلام مستغانمي»، «هالة بيجي»، «فاطمة المرنيسي»، «مليكة مقدم»، «حواء جبالي»، «إيلي صبار»، «فاطمة بخاي»، «فضيلة الفاروق». بمعنى هي مجموعة كبيرة من الأرقام تتزايد، وتتكاثر على مر الأيام لتقتحم حقل الأدب المغاربي بعددها الوفير.

تجتاح وتحتل هذه الكتابات فضاءات الحياة الثقافية بشكل يثير الانتباه بسبب أن هذه المساحات كانت بالأمس القريب مخصصة فقط وبعناية فائقة للأذكىاء والمتفوقين من الرجال بحكم العادات والتقاليد الراسخة والثابتة.<sup>1</sup>

إن هذا الأدب «ينخرط في إشكالية المقاومة والنضال بالبلدان المغربية، وهي بطبيعة الحال مقاومة سليمة، هادئة، ومسؤولة، وتخضع خضوعا كاملا لسلطة المخيال والكلمات وهي سلطة لا يمكن زحزحتها بسبب أن غايتها تكمن في الدخول بقوة ضمن مسار تاريخي يعتمد البحث عن الذات والاحتراف، والتقدير، وكذلك عن مقام رفيع داخل المجتمعات التي تنتمي إليها تلك الأدبيات ولا تملك كما يبدو هذه الأصوات من عزيمة أو قصد سوى أنها تسعى إلى فك الحصار ومناهضة الذهنيات المحافظة، والمعيقة، وإلى تحطيم العزلة والحجز، إلى تجاوز الإنزواء، والخروج من الصمت، وهي جملة من العوائق التي شكلت الوضع الذي حتمته التربية التي تليقها».<sup>(2)</sup>

إن الكتابة النسوية لم تجد وعيها الخاص، وثقافتها شبه المتحررة إلا بعد النهضة الحديثة في القرن العشرين، حيث نالت المرأة بعض الحقوق المسلوبة من الآخر/ الرجل (المجتمع)،

(1) ينظر: محمد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، الكتابة النسوية: التلقي الخطاب والتمثلات، ص9.

(2) المرجع السابق، ص10.

وذلك عن طريق تعميم التعليم على الجنسين، وكذلك شيوع أفكار التحرر، وخروج المرأة للعمل، وانتشار الكتابة النسوية الصحافية بشكل فعال، مما ساهم في نشوء نظرية نسوية في الكتابة والحياة. كما يجب على الثقافة الأدبية تجاوز انتقاص كتابة المرأة، وتحقيرها، والتشكيك بها.

إضافة إلى أن إشكالية الكتابة النسوية أخذت في طرح مفرداتها على الثقافة العربية المعاصرة، سواء تفاعلت معها هذه الثقافة أم رفضتها. فالمسألة هنا تكمن في رسم الخطوط العامة لجعل هذه الكتابة ليست موضوعة أو صرعة ثقافية، وإنما هي إضافة أو قراءة تثري الوعي الإنساني الجديد في بناءه للعالم المعاصر الأكثر تحررا وانفتاحا وتنقفا. « فمن خلال الكتابة النسوية تجيء إضافات المرأة عن طريق اختفاء المعنى الإنساني على الوجود الواقعي، والتعرف على الحقائق الواقعية بالتجربة لا بالتعلم، وأن يكون الاهتمام بالعقل إلى جانب الاهتمام بالجسد، وأن تضاف الروح إلى اللحم والمرأة إلى الرجل، فلا داعي لأن يكون أحدهما ضد الآخر»<sup>(1)</sup>

ولابد من الإشارة إلى اختلاف مضامين الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية، فلا مجال للحديث عن ازدواجية لغوية مثل: ازدواجية الصور البلاغية، الإيقاع، والموسيقى... فإن بدت هذه المسألة معقدة على مستوى آليات اللغة، ومفرداتها، فإنها لا تكون بهذا المستوى في بقية الجماليات، فقد تختلف المرأة في جماليات التفاعل مع المكان والزمان، والحدث والجسد، المعجم اللغوي، والأطر الاجتماعية، السياسية... فالمرأة تؤدي دورا حاسما في تشكيل الخطاب النسوي إبداعا ونقدا، ومن بين هذه الاختلافات:

- 1- البنية النفسية للمرأة والتي تختلف عن البنية النفسية للرجل، مما يفرض وضعها نفسيا مغايرا في الكتابة النسوية.
- 2- البنية الجسدية للمرأة تختلف عن البنية الجسدية للرجل، مما يفرض وضعها نفسيا مغايرا في الكتابة النسوية.

(1) حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 71-72.

3- البنية الاجتماعية الانطوائية المفروضة على المرأة تختلف عن البنية الاجتماعية الذكورية المهيمنة مما يفرض علاقات اجتماعية نسوية مغايرة في الكتابة النسوية.

4- التاريخ الثقافي الذكوري الممتد يقابله تاريخ نسوي محدود جدا مما أوجد دورا مهما للمرأة في الثقافة والإبداع.

5- الدور الإنتاجي للرجل اقتصاديا، يقابله هضم لحقوق المرأة الإنتاجية من خلال تهميش دورها في المنزل، واختزالها إلى دور المرأة الخادمة.

6- اختلاف خيال المرأة عن خيال الرجل، مما يستدعي اختلاف الذاكرة النسوية عن الذاكرة الذكورية.

كما ولقد حدد النقد النسوي خصوصية الكتابة النسوية في عدة نواحي أهمها: - تحديد مادة المرأة الأدبية من خلال عواملها الداخلية، وتجاربها في الحمل، و الولادة، والرضاعة، والتربية، وتحقيق الموروث الأنثوي الإبداعي، وخصخصة أبرز سمات لغة الأنثى في الكتابة.<sup>(1)</sup>

وفي كل الأحوال، هذا لا يعني بث نوع من التفرقة والاختلاف، بين المرأة والرجل، وإنما المسألة تعني التحاور في سياق إشكالية الكتابة النسوية بوصفها كتابة جديدة، تختلف إلى حد كبير عن الكتابة السائدة التي هيمن عليها الذكور الذين جعلوا النساء يبدعن، ويكتبن زمنا طويلا بألسنتهم، وأقلامهم، ولكن في الحقيقة أن اختلاف الكتابة النسوية في بعض الأشكال والمضامين كان جوهريا، وهذا ما يبرر نشوء النقد النسوي الذي تبنى ضرورة إعادة قراءة التاريخ الثقافي كله في ضوء القراءة النسوية التي تحتفي بالكتابة النسوية، وأيضا بصور المرأة، وعلاقتها مع الأدب سواء كان هذا الأدب ذكوريا أم نسويا.

إذا هناك إبداع نسائي، وآخر ذكوري، بحيث لكل منهما هويته، وملامحه الخاصة، وصلته بجذور ثقافية معينة، ومنهجه، وبالتالي فهما يختلفان عن بعضهما البعض، وعلى هذا الأساس نفتح الخطاب النسوي على السرديات لتبدو حافلة بهذا الصوت النسوي الخاص

(1) ينظر: خالدة سعيد، المرأة العربية كائن بغيره لا بذاته، مجلة مواقف، ص90، 100.

والمعبر عن معاناة المرأة، وبحثها عن ذاتها المساوية للرجل في الحياة، وما ينتج عن ذلك من صراعات بين الذكورية والأنوثة.

وكما ورد مسبقاً أن مصطلح الأدب النسوي قد شاع منذ نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر إلى اليوم، قصد به كل ما يركز على المرأة كموضوع وهاجس للكتابة والإبداع، سواء كتبت من قبل المرأة نفسها، أو من قبل الرجل، تماماً كأبي أدب يهتم بموضوع معين، كأدب البحر، وأدب المناجم، وأدب المدن، وأدب الثورة، وغير ذلك»<sup>(1)</sup>

وهذا المفهوم في الواقع مفهوم عام يفتح الباب على مصراعيه لكل الكتابات القديمة والحديثة، علماً أن المرأة شكلت موضوعاً محورياً في الإنتاج الأدبي على مدار التاريخ البشري.

ويرى "حسام الخطيب" أن محاور الدراسات الحالية مستقاة من تحديد مصطلح (النسائية)، مع الإشارة إلى:

- 1- ليس كل ما تكتبه المرأة يعد أدباً نسائياً، والعامل المرجح هنا هو: النظر إلى طبيعة الموضوع، أي المضمون، أو الطريق المعالجة.
- 2- ليس شرطاً أن تكون المرأة هي التي تعالج الموضوعات الخاصة بها فهناك أدباء كثيرون، ولا سيما بين كتاب القصص السيكولوجية، والغرامية، أو القضايا الخاصة بالمرأة يولونها اهتماماً كبيراً مثل: "إحسان عبد القدوس"، و "تجيب محفوظ"، وغالباً ما تفهم سيكولوجية المرأة في الأدب من خلال كتابات الأدباء الرجال لا الأديبات النساء. ومن هنا نستنتج أن الآراء تتأرجح بين القول: بأن أدب المرأة هو ما تكتبه المرأة، وبين القول أنه كل المواضيع المتعلقة بالمرأة سواء كان كاتبها رجلاً أو امرأة.

لقد اختارت المرأة ولوج عالم الكتابة لتحقيق ذاتها، ولتكون الكتابة امتداداً لوجودها لأنها مجرد كتابة اختلاف شكلي يحدده النوع الجنسي، بل باعتبارها كتابة تداولية تملك سماتها الخاصة. «فالكتابة وسيلة المرأة للروح، ومنبرها الوحيد لإعلاء صوتها المكتوم الذي يكاد

(1) باديس فوغالي، مصطلح النسوية في الدراسات الأدبية والنقدية، مقارنة في السمية والأصول والدلالات، تحولات الخطاب النقدي والعربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي، عالم الكتاب، جامعة اليرموك، الأردن، ط1، 2006، ص819.

يخفق أنفاسها، فهي تعويض عن معاناتها، عن اغترابها، وعربتها، وأوجاعها الداخلية العميقة عمق البحار، والمرأة كثيرا ما تتخذ من الكتابة وسيلة لحل تناقضاتها مع الرجل أو المجتمع الذكوري بشكل عام، هي لا تكتب من أجل السيطرة على الرجل كما يفعل هو بواسطة القانون والأدب، لأنها حين تريد أن تسيطر عليه تستعمل كتابة من نوع آخر لا يفقه الرجل تفكيك رموزه بسهولة، فهي ترمي من الكتابة، والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته»<sup>(1)</sup>

وقبل أن تصل المرأة العربية إلى الحيز الجغرافي للرواية، كانت هناك عدة عوامل مهدت لها طريق الانطلاق إلى النص الأدبي، والروائي خصوصا «فانتشار الصحافة بشكل ملفت للنظر ساهم في خلق أجواء فكرية ومعرفية وثقافية»<sup>(2)</sup>.

لقد سطرت المرأة العربية سجلا حافلا بالمواقف والإنجازات التي تدعو إلى رفع القبعة، « وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على الحضور القوي لصوت الساردة في الكتابة السردية النسائية، كما يدل على المقام الذي وصلته السردية النسوية بعد أن تجاوزت المواقف الخجولة، وأدوار المسكنة التي فرضتها الشروط الاجتماعية، والأخلاقية، والسياسية، والفكرية للقرن التاسع عشر، عندما بدأت المرأة العربية تخوض حربا ضروسا ضد القيود المذكورة، وبداية ارتفاع صوتها من خلال الصحف التي أنشأتها، أو ساهمت في إنشائها، والكتابة فيها»<sup>(3)</sup>

فقد علا صوت المرأة مبشرا بوعيها، وتطورها الفكري من خلال كثرة المجالات والمقالات التي أسستها وكتبت فيها، وكان جل اهتمامها يتمحور حول قضايا المرأة، وانشغالاتها.

وما هذا إلا دليل على الحضور القوي لقلم المبدعة، العربية التي استطاعت أن تنزع عباءة التبعية للآخر، وترفع لواء تحررها.

(1) مفقودة صالح، الكتابة النسوية في الأدب الجزائري المعاصر، ص41.

(2) ينظر: زهور كرام، خطاب ربات الخدور، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص101.

(3) محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2004، ص08.

وهكذا ومن خلال كتابات المرأة العربية الصحفية استطاعت شيئاً فشيئاً، وبخطوات حذرة، وبأقلام ناضجة أن تصل إلى الفضاء الروائي الواسع الذي اتخذته منبرا للبحث بمواضيع حساسة، وبتقنيات لا تتقنها إلا امرأة ثائرة، راغبة في التميز، والترفع على عرش الكلمة.

بعد هذه الرحلة الطويلة «ولجت المرأة العربية فضاء الرواية سعياً منها إلى أن تقدم محاولة جديدة لاكتشاف الذات بعيداً عن الأنماط الجاهزة والمتوارثة، وذلك باقتحامها عالم اللغة والكتابة الروائية، باعتبارها الجنس الأدبي الأكثر قدرة على استيعاب هموم المرأة، وتفريغ انشغالاتها الذاتية والموضوعية»<sup>(1)</sup>

وهذه الانشغالات طالما ظلت رهينة العادات والتقاليد، والقمع الذكوري «فكانت الرواية هي المجال الذي يشع للتأريخ لما تغفله السلطة الذكورية، الأمر الذي يجعل الرواية فرصة سانحة لتمكين الذات النسوية من تحقيق إنسانيتها، وإثبات خصوصيتها وهويتها من خلال الإبداع، مما يمكنها من خلخلة ما هو سائد من قيم تستبد على النساء، وتهمشهن»<sup>(2)</sup>

لقد أرادت المرأة أن تروي معاناتها، تدلي بآرائها لوحدها لأنها آمنت بأن الآخر (الرجل) «لن يستطيع عكس مشاعرها الأنثوية، والتعبير عنها بأقلامه، لا لشيء إلا لكونها مخلوقاً قاصراً، رغم الثقافة، والتعليم، والمسؤولية، فصفة الأنوثة تشكل قيماً للمرأة»<sup>(3)</sup>.

فمهما علا صوت على الآخر وامتدت أفكاره في سماء الإبداع، وعبر عن هذا الكائن الحساس، إلا أنه لن يستطيع التعبير عن كل ما له علاقة به، أو بكل لحظة عاشها، لذلك اتخذت المرأة الكاتبة الرواية ساحة للتعبير عن جميع انشغالاتها الذاتية والموضوعية، وثبتت أنها مستقلة عن الآخر في قالب لغوي يتلاءم مع ظروفها، ولذلك أتاحت الرواية للكاتبة

(1) عبد الرحمان تيرماسين، نوال أقطي وآخرون، السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، ص83.

(2) هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص06.

(3) عبد الرحمان تيرماسين، نوال أقطي وآخرون، السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص83.

فرصة الوقوف على قدم المساواة مع الكاتب، فحضرت الشخصية الروائية النسائية، ولأول مرة ككيان مستقل ذي رؤية خاصة للعالم»<sup>(1)</sup>

وعلى الرغم من انطلاق المرأة في الكتابة بهوية مستعارة، أو بلسان رجل في بداية الأمر، إلا أنها انطلقت بأقلام جريئة، وصريحة، لتبدع لنا رواية عرفت في تاريخ الآداب بالرواية النسوية ذات خصائص تتحاز إلى الذات الساردة بكل تفاصيلها.

وبذلك انتشرت السرود النسوية في إبداعنا العربي الذي شهد صعوداً لافتاً للرواية، « ولم يحصل ذلك في معزل عن المكانة المتنامية للمرأة في الحياة الاجتماعية والثقافية، فقد جاء فضلاً عن كل ذلك استجابة للوعي الأنثوي الذي عرف طول التاريخ استبعاداً لا يمكن تجاهله»<sup>(2)</sup>

لقد مارست الكاتبة العربية الفن الروائي بفهم شديد لتحقيق انتصاراتها وتفرغ ما بداخلها إلى العالم بالقلم. وما طرحه الخطابات النسوية الروائية يؤكد أن «الرواية هي أداة هذا الوعي والمعبر عنه، فهي كما تؤكد النصوص الروائية أكثر جرأة وتمادياً في الغي»<sup>(3)</sup>

ويقصد بذلك خوض المرأة في مواضيع حساسة كالجنس، والسياسة، كما فعلت "فضيلة الفاروق" في (اكتشاف الشهوة) حيث تحدثت عن الجنس، وتناولت "أحلام مستغانمي" القضايا السياسية - قضية الإرهاب - في روايتها (ذاكرة الجسد)، وروايات أخرى تطرقت إلى السلطة الأبوية، ونقدتها، كما تعرضت إلى الممارسات الدينية الجائرة، وهاجمتها.

فقضية المرأة عبر هذا الفضاء الروائي قضية كفاحها وتحررها، قضية اعترابها وتمردتها، قضية غربة الذات، والتمهيش الذي يلاحقها بالإضافة إلى كتابة المرأة عن جسدها في انتفاضاته وسكناته، بإيحاءاته ودلالاته، فكتبت "أحلام مستغانمي" مثلاً روايتها (ذاكرة الجسد)، فقد عُدَّ الجسد إحدى الركائز الأساسية في موضوعات الرواية النسوية العربية،

(1) المرجع السابق، ص 85.

(2) عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، ص 05.

(3) عبد الرحمان تيرماسين، نوال آقطي وآخرون، السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص 86.

«وكثيرا ما جرى تأكيد نقدي مفاده أن فرضية الأدب النسوي تقوم على تفريط الجسد الأنثوي وتمجيده، والاحتفاء به، وكشف تحولاته في ظل ثقافة لحرته أو منتقضة له»<sup>(1)</sup>

حاولت المرأة إذن إعادة الاعتبار لجسدها الذي طالما شوته الكتابة الرجالية، وأظهرته على أنه مجرد وعاء تفرغ، ووسيلة متعة، وفرجة للإعلانات الصاخبة فحسب.

«ولما كانت الرواية تلك الساحة الشاسعة التي تطوف فيها الأقسام النسوية لتسطر همومها، حطت المرأة الجزائرية -أخيرا-رحالها اللغوية في هذا الفن الروائي، الذي جاء ليفجر المكتوب النسائي، نظرا لطبيعته المرتبطة بالحكي»<sup>(2)</sup> فشهدت الكتابة النسوية الروائية الجزائرية محطات متذبذبة منذ ولادتها، يمكن صياغتها فيما يلي:

#### أ- المرحلة الأولى: مرحلة الريادة في السبعينات:

شهدت هذه المرحلة ندرة ملحوظة للرواية النسوية حيث ظلت غائبة في هذه الفترة لقدرة الروائيات، باستثناء الروائية " زليخة السعودي " التي رحلت باكرا، والروائية "زهور ونيسي" بروايتها ( من يوميات مدرسة حرة)، سنة 1979م، لتكون أول رواية نسوية في تاريخ الأدب الجزائري.<sup>3</sup>

وكانت هذه الرواية نصا حاولت من خلاله الكاتبة "زهور ونيسي" أن تقدم صورة واضحة لمساهمة المرأة الجزائرية في الكفاح المسلح، من خلال تقديم نماذج نسائية عن المرأة الثورية. «فهي تعكس الصورة النضالية، والبعد الثوري لنضال المرأة الجزائرية»<sup>(4)</sup>

بعدها لم تشهد الساحة الروائية النسوية الجزائرية أي عمل جديد كتبته امرأة، يعكس الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية والتي عرفت دائما منافسة نسائية.

(1) عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، ص215.

(2) رشيدة بن مسعود، جمالية السرد النسائي، مدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص14.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص14.

(4) يمينة عجنالك، تجليات الثورة، ونضال المرأة في الكتابات السردية النسائية في الجزائر، الملتقى الدولي حول الجزائر، وثورة التحرير، جامعة الجزائر، الملتقى الدولي حول الجزائر، وثورة التحرير، جامعة الجزائر.

الباب الأول:

نصوصية اللغة

والموضوع

الفصل الأول:

خصوصية اللغة

## خصوصية اللغة:

بدأ الاهتمام بلغة المرأة ككيان مستقل متميز عن لغة الرجل منذ منتصف القرن السابع عشر: "حين ظهر عدد من الدراسات تعرض للخلاف اللغوي بين الجنسين في مجتمع الهنود الكاريبي وبالغت بعض هذه الدراسات في تقييم الخلاف، حين اعتبرت كل جنس يستخدم لغة مستقلة مختلفة" (1)

من المؤكد أن اللغة -في أصل المواضع- خصت الأنوثة بمفردات وخصت الذكورة بمفردات، وأعطت وجود أسمائها التي نحددها، ونشير إليها، لكن الملحوظ هو أن المجتمع اللغوي لم يلتزم بهذه المواضع التزاما مطلقا، لأنه أدرك اجتماع الأنوثة والذكورة على صعيد الإنسانية، ومن ثم نجد في اللغة مفردات خالصة الأنوثة مثل حامل، ومرضع، وطالق، وبكر... نأخذ على سبيل المثال في رواية "الذرة" "الربيعة جلطي": كما لو كنت جنينا في أحشاها... كما لو كانت تعانق أبي، كما لو كانت تشده من حرارة جمرهما.... أسمعها تبكي. وتئن أننا حارقا. يصلني مذاق مرّ عبر حبل السرة... تضع كفيها فوق بطنها، أتحرك تحتها راجفة... أخبئ رأسي في أحشائها، أخجل من وعودي داخلها، أود أن أعتذر لها عن حزنها" (2)

كذلك في رواية (تاء الخجل) "لفضية الفاروق: "لو أن الجيش وصل قبل أن تلد لكنت أنقذت ربما.

أنجبت؟

نعم !

وأين الطفل؟" (3)

(1) فاطمة الوهبي، المرأة والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2005، 1، ص25.

(2) ربيعة جلطي، الذرة، دار الأدياء، بيروت، لبنان، ص59.

(3) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الريس للناشرين، بيروت، ط2006، 2، ص44-45.

وفي رواية (ذاكرة الجسد) "أحلام مستغانمي": "كانت زوجة حسان في تلك السهرة منهمة في إعداد نفسها للحدث الهام، ولمرافقة الموكب النسائي في الغد إلى الحمام، ثم إلى ليلة الحنة.

وكانت كثيرة الحركة ومشغولة عتًا وعن أولادها بهمومها النسائية، وبما ستأخذه في حقيبتها من ثياب للحمام، حيث ستستعرض النساء مثل العادة كل شيء حتى ثيابهن الداخلية. ليتظاهرن بغناهن الكاذب في معظم الأحيان.. أو ليقنعن أنفسهن فقط، بأنهن مازلن برغم كل شيء قادرات على إغراء رجل، تمامًا مثل تلك العروس التي يرافقتها.. والتي يتأملنها بحسد سرّي"<sup>(1)</sup>. وعكس هذه المفردات المفعمة بالأنوثة نجد مفردات خالصة للذكورة مثل: فحل، وبعل، ومحرم، وذلك لأن اللغة تجمع بين صفات الذكورة والأنوثة، فلا تتحيز لا إلى الأنثوي ولا إلى الذكوري، فهي ليست حيادية ترضي الطرفين معا، إنها ازدواجية لا تخضع للحتمية البيولوجية أو الجنسية، فلا وجود للغة خاصة بالفرد، لأن اللغة تركيبية عمومية، وقبل أن يكون النص منتما لكتابة ذكورية أو أنثوية فإنه ينتمي إلى جنس أدبي له سمات أسلوبية، هذه السمات الأسلوبية توجهها الثقافة والمجتمع قبل أن يوجهها الاختلاف الجنسي البيولوجي.

غير أن الذي حدث حسب "عبد الله الغدامي" هو غياب الأنوثة تمامًا عن التاريخ، والثقافة واضطراب علاقاتها مع اللغة، فهي عنصر منسي لم تسهم في صناعة الكتابة ولا في إنتاج المكتوب، وكانت مجرد موضوع أدبي، أو أداة من أدوات البلغة ومجازاتها، ورموزها التعبيرية والدلالية، مما جعل الفحولة تنفرد باللغة، فجاء الزمن مسجلا بالقلم المذكر، لذا تأتي مقولة: "الأنثى هي الأصل" على لسان المرأة"<sup>(2)</sup>.

يقول الغدامي: "هناك ثقافتان... وهناك لغتان... وهناك جسدان.. والمذكر له من اللغة، ومن الثقافة، ومن الجسد غير ما للمؤنث والأفضل، ولها ما دون ذلك"<sup>(3)</sup>.

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، نوفل، الناشر ماشيت أنطوان، ط2017، 7، ص284.

(2) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ثقافة الوهم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1998، 1، ص11-20.

(3) المرجع نفسه، ص54.

وتبدت هذه العلاقة الثقافية، وكأنما هي علاقة عضوية، وحصص طبيعي، ولعلّ هذا عين ما أدركته المرأة بعد تجربتها مع الكتابة، حيث اكتشفت أن اللغة تفرض حسّها الذكوري، وضميرها المذكر على قلم المرأة مما يجعلها تكتب وتفكر وكأنها استرجلت. وترد الباحثة اللسانية "جانيت هولز" التباين بين الجنسين في طريقة الكلام إلى التباينات الاجتماعية، التي تعكس عمليات التفاعل أ عمليات التنشئة الاجتماعية لدى الذكور والإناث مما يستدعي الوعي بالتأثيرات اللسانية. كما أن هذه الفروق اللغوية بين الذكر والأنثى تعكس بنيات السلطة داخل المجتمع...ويات لدى النساء من حيث كونهن جماعة ميل لتبعية الرجل، ونتيجة لذلك كان حظهن من الوصول إلى بعض الأنواع من الخطابات ضئيلاً. (1) ،ونمّثل لذلك بمقاطع روائية لكل من "ربيعة جلطي" في (الذروة): حيث تصور خضوع البطلة "أندلس" الحتمي لسلطة صاحب الغلالة: "إذن سأترك لك يومين لتشاوري نفسك. سأنتظر بفاغ الصبر، وسيكون بالقبول بالتأكيد، وسيغضبني غضبا شديدا إن كان عكس ذلك..." (2)

كما صورت أيضا تبعية المرأة للرجل، والسلطة الممارسة عليها في المجتمع، وحتى داخل البيت، مثلما جاء في المقطع الآتي:

"...وكان ما قرره أبوها، جدّي ولد سيدي محند بن بوزيان:

بعد الطلاق: ابنتي لي وابنته له !!

أنا ابنة أبي إذن لا حقّ لي في أبيها، وأمي ابنة أبيها لا حقّ لها في أبي.

مبكرة، عارية من رحمها وعطشى من حليب أمي / فطنت أن مصائرنا بين أيدي الذكور. كيف ل أن أرفض أو أن أقبل؟؟" (3)

كذلك "فضيلة الفاروق" في (اكتشاف الشّهوة): "تسألني:

وزوجة الجزار؟"

(1) خديجة الصبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999، ص83.

(2) ربيعة جلطي، الذروة، ص212.

(3) المصدر نفسه، ص63.

فأجيبها:

"لقد طلقها زوجها، وطردها أمام الناس، هي وأولادها، وهو الآن يحضّر نفسه للزواج من صبية في العشرين"<sup>(1)</sup>

وكذلك في:

"مود... الغريب، ووالدي، وأخي "إلياس"، وقبضته الحديد التي يخيفني بها النظام الأبوي الذي نعيش تحت رحمته"<sup>(2)</sup>

وعند أحلام مستغانمي في (الأسود يليق بك): "إن امرأة واقفة في حلبة الملاكمة، دون أن يحمي ظهرها رجل، ودون أن تضع قفازات الملاكم، أو تحمل في جيبها المنديل الذي يلقي للإعلان عن الاستسلام، احتمال الخسارة غير وارد بالنسبة لها، لذا تفتح بشجاعتها شهية الرجل على هزيمتها"<sup>(3)</sup>

فوجود المرأة ثقافيا مرتبط بكيونتها النصية التي تنشئ للمرأة علاقاتها في الجسد الاجتماعي، بما يتيح للقارئ تأمل فضاء حركتها. وفعلها في مسار من الجدل مع منظومة القيم والتصورات، كما أن وجود المرأة ثقافيا مرتبط من جهة أخرى بفاعليتها للنص وقدرتها على إنتاجه، بما يدخلها إلى مملكة الكتابة التي تؤول رمزيا إلى معادل للواقع، والتاريخ كما يتبنى "الغذامي" في تناوله لموضوع "المرأة واللغة" مذهباً نقدياً كان تعداده إلى مذاهب أخرى في كتابات سابقة على هذا الكتاب، وهي أكثر حداثة، ومعاصرة، وهو هنا يتبنى النظرية البنوية وخصوصاً وجهة نظر "لفي شترواس" التي تبني على "منطق المجسّدات"، حيث يرمي إلى استقصاء منطق خاص مبسّط من الظواهر التي يبدو أنها منفصلة، فالتعارض من رابطة مثل التماثل، والتناقض لأنه يعني نفس النقيض، فالجهل والعلم مرتبطان بالنفي

(1) فضيلة الفاروق ' اكتشاف الشهوة، دار رياض الرئيس للنشر، بيروت، لبنان، 2006، ط 8، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

(3) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، نوفل، الناشر هاشيت أنطوان، ط 2013، ص 6، ص 17.

(تتناقض)، والأبيض والأسود مترابطان بالتقابل (التضاد)، وهكذا يعود الغدامي نقدياً إلى الستينات، وإلى "فرديناند دي سوسير" الذي كان له أثر بارز على مدرسة "شترواس"<sup>(1)</sup>

فيوظف هذه الثنائية (التضاد) في تناوله لأحلام مستغانمي حيث يقول: "تدخل في لعبة لا يعلم الرجل فيها من القط ومن الفأر، وتلعب أشرس أنواع السخرية والمفارقة، حين تجعل الفحل يشتمها حيناً ويتمسك إليها حيناً آخر، ويكرها حيناً، ويحبها حيناً آخر، يكون أباً حياً حيناً ومزوراً حيناً. يكون شهيداً وخائناً، ويواناً، وإنساناً طاهراً ومدنساً"<sup>(2)</sup>

الأمر نفسه نجده عند الروائية "ربيعة الجلطي" في مثل قولها عن والدها:

"يمشي عالي الرأس، هكذا... الكتف اليمنى إلى الأمام أولاً، ثم الكتف اليسرى، هكذا...

تميل ركبته اليسرى حيث تعتدل اليمنى، هكذا..

لم أكن أعرف كيف يمشي الناس عادة، قبل أن أنظر إلى أبي، وهو يسير"<sup>(3)</sup>

وفي مقطع آخر:

"زوجته خلفه ينظر إلينا... يلتقط يدي بين يديه... أكور جسمي الصغير حولهما... أريد أن أحولهما جزءاً مني..."

أتجنب النظر إلى زوجته الجديدة خلفه، إنها جميلة، أكيد أنه يحبها، أخفي وجهي... صوتي المخنوق أكابر ضده:

بابا.. بابا.. بابا"<sup>(4)</sup>

وفي مقطع آخر حيث تتحدث البطلة عن والدتها "هي لا ترى غيره: أبي ذلك الهارب منها، المتملص من انشطارها، هي الفارغة من كل شيء، حتى منّي، من جنينها، هي الممتلئة فقط بمعشوقها، أبي، به وحده..

(1) بشير العيسوي، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 998، ص124.

(2) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص199.

(3) ربيعة الجلطي، الذروة، ص47.

(4) المصدر نفسه، ص48.

ومكرهة خرجت<sup>(1)</sup>

فهذه المقاطع أطرت لغة الروائية في ثنائية ضدية فهو يبيعهها وهي تشتريه-الرجل- يرخصها، وهي تغليه، ويجهل قيمتها وهي تعلي قدره.

فالمراة شقيقة الرجل تتصف بصفات الضعف والقوة، وقد ساوى العدل الإلهي بين الذكر والأنثى ، لكن البشر وضعوا فروقا، واختلافات ،يقول عز وجل: " من عمل صالحا من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فلنحيينه حياة طيبة ولنجزينهم أجرهم بأحسن ما كانوا يعملون"<sup>(2)</sup>

لكن المجتمع وضع فروقا بين الجنسين خاصة في مجال الإبداع، فجعل اللفظ واللغة من سلطان الرجل، والمعنى للمراة، فسلطان اللغة لا يدرك عملية المساواة التي شرعها الله -عز وجل- أحيانا كثيرة، وهذا ما يبرزه الغدامي في كتابه(المراة واللغة) في قوله: "التذكير-إذن- هو الأصل وهو الأكثر، ولن يكون التذكير أصلا إلا إذا صار التأنيث فرعا، ومن هنا، فإن الفصاحة ترتبط بالتذكير فتقول عن المراة إنها زوج فلان وليست زوجة فلان إن كنت تتحرى الفصاحة والأصالة"<sup>(3)</sup>

ويبدو أن الغدامي يبني هذه الفكرة على رأي "ابن جني" القائل بأن الأصل هو التذكير حيث يقول: "تذكير المؤنث واسع جدا، لأنه رد فعل عن الأصل، لكن تأنيث المذكر أذهب إلى التناكر والإغراب"<sup>(4)</sup>

ومسألة التذكير تمرّ في الممارسة اللغوية دون ملاحظة لأنها صارت هي الطبع، وهي حقيقة اللغة، وضميرها المتغلغل في نسجها وخلاياها، ومن النادر جدا أن يلتفت أحد إلى هذه الخاصية اللغوية حتى النساء اللواتي جعلن تأنيث اللغة هدفا من أهدافهن.

(1) المرجع السابق، ص59.

(2) سورة النحل، القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم، الآية97.

(3) عبد الله الغدامي: المراة واللغة، ص21.

(4) عثمان بن جني، الخصائص، ج2،تح:محمد علي النجار، دار الكتاب المصرية،مصر،ص415.

ولعلنا نشعر بفحولة اللغة أكثر إذا ما كشفنا أن معنى كلمة "فحل" تحمل مدلولاً مضاداً فيه الكثير من السلبية إذا ارتبط بالأنوثة أو بتاء التأنيث، فنجد في معجم لسان العرب أن "امرأة فحلة: سليطة"<sup>(1)</sup>

والسليطة من النساء والفعل سلطت، وذلك إذا طال لسانها واشتد صخبها"<sup>(2)</sup>

في حين أن معنى الفحولة إذا ما ارتبط بالمذكر، فهي ترمز إلى القوة الإيجابية فنجد مدلولها في القاموس ذاته يشير إلى ذلك، فمعنى "فحل": الفحل معروف، الذكر من كل حيوان، وجمعه أفحل وفحول"<sup>(3)</sup>

وعليه فالدلالة اللغوية لكلمة فحل مفعمة بالذكورة لأنها استخدمت أصلاً لوصف الحيوانات الذكور التي تستخدم للتكثير.

وفي هذا الصدد يشير "الغذامي" إلى مسألة التجنس النحوي، فهل يوجد مجال للتأنيث اللغوي أم لا؟

يرى "الغذامي" أن اللغة العربية هي أميل إلى تذكير المؤنث، لأن التذكير هو الأصل، ودليله على ذلك هو ضمير المتكلم "أنا"، فيقول:

"إذا تكلمت المرأة استعملت ضمير ذكر للتكلم"<sup>(4)</sup>

ربما يعني هذا أن الرجل مازال مسيطراً في لاوعي الأنثى حتى أثناء الكتابة تكتب بضميره دون وعي منها، بل وتخل من تأنيث المفردات كما هو الحال عند "فضيلة الفاروق" حيث تاء التأنيث عندها تاء للخجل، وكان هذا بمثابة عنوان لروايتها (تاء الخجل) حيث استهلتها بقولها: "منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب

كل شيء كان تاءً للخجل.

(1) ابن منظور لسان العرب، مادة فحل، بيروت، لبنان، ط1992، 1، مج11، ص518.

(2) المصدر نفسه، مادة سلط، مج07، ص320.

(3) المصدر نفسه، مادة فحل، مج11، ص316.

(4) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص18.

كلّ شيء كان تاءً للخجل.

منذ أسمائنا التي تتعثر عن آخر حرف" (1)

إلا أن الغدامي لا يتوافق مع قواعد النحو: "لأن التجنيس في النحو أمر شكلي، ولا علاقة له بالأنوثة أو الذكورة، فالعربية مثلا تذكر الألف، ولكنها تؤنث الآلاف، وتذكر القمر ، وتؤنث الشمس ،وتذكر النهر مفردا، بينما تؤنث الأنهار مجتمعة" (2)

ولما كانت الثقافة بيد الفحول ،فإن هؤلاء يحددون صفات الأنوثة بحصرها في ميزات جسدية" فليس التأنيث في نظر الثقافة الفحولية إلا مجموعة من القيم الجسدية الصافية، أو المصطفاة ،تحصرها الثقافة في صفات وحدود متعارف عليها ،وأبرز إعلان عنها هو مسابقات ملكات الجمال في اختيار المضيفات ،والمذيعات، والسكرتيرات ،حيث تتقدم صفات التأنيث على كلّ السمات الجسدية الطبيعية الأخرى" (3)

إن صورة الأنوثة هذه التي لا شغل لها -حسب رأي الغدامي- إلا الفتنة واستثارة التفاتة الرّجل، هي صورة لثقافة ذكورية متوهمة ،متوارثة لجعل المرأة تابعة، هذا الوهم الثقافي المهين الذي يجعل الأنوثة مادّة مصنوعة من أجل الآخر. فهي ليست ذاتا قائمة بوجود خاص لها، أو عليها،، ولها دور محتسب في أعماقها، وفي تصرفاتها، ولكنها مخلوقة من أجل مخلوق آخر (..) مما يقلصها إلى حضور بصري فحسب، فهو يراها لتتمتع عينه بها<sup>4</sup>

وهذا ما تعلمه الأنثى ، وترفضه رفضا مطلقا، وتثور عليه من خلال تعابيرها الحساسة في أعمالها الروائية ،وهو أمر جليّ وواضح في الكثير من الأعمال ،مثل: (الذروة) "الربيعة جلطي"، حيث تقول:

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص01.

(2) ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص240.

(3) عبد الله الغدامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد، واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص51-52.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص74.

"دفعة واحدة أفرغت الكأس في جوفي .لم أتردد ،تعريت ،تجردت من ثوبي الحريري الهفهام، أنزلته رويدا رويدا حتى قدمي، كنت على عجلة من أمري كي يرى جسدي الجديد، المصقول "كالسجنل" المعطر المهفف وأن يشاهد شعري المتدفق خلفي" (1)

في هذا المقطع تعرض الروائية حالة هذه المرأة "سعدية" التي اختارتها الحاجة الأولى لصاحب الغلالة من بين كل نساء البلد كي تشبع رغباته، وترضيه كما يريد، ويرغب، وهذا ما أثار اشمئزازها.

كذلك في رواية(مزاج مراهقة) "فضيلة الفاروق":

"ولا أذكر أن والدتي كان يهزها الأمر، إذ كان حزنها غير متعلق بخياناتها المتكررة، وإنما بذلك الوعد القديم الذي حنثته يوم تزوجها ليعلقها على ورقة واجب، لم تكن تعني له أكثر من ورقة صالحة لمسح... حذائه...،وأفواه المجتمع !

مؤلم جدا أن تمنح امرأة عذريتها لرجل أحب...لا...بل فضل على طهرها نصف عاهرات فرنسا والجزائر" (2)

كما نمثل كذلك بمقطع من رواية(ذاكرة الجسد):

"...طبعا...لما لا ؟ إن الزواج حلال...الحرام هو ما يمارسه بعضهم بطرق عصرية، كأن يرسل أحدهم ابنته أو زوجته...أو أخته لتحضر له ورقة من إدارة، أو تطلب شقة أو رخصة لمحلّ تجاري نيابة عنه، وهو يعلم أن لا أحد هنا يعطيك شيئا بلا مقابل، لقد خلق البسطاء بأنفسهم عملة أخرى للتداول ويقضون حاجاتهم...هات امرأة...وخذ ما تشاء!" (3)

(1) ربيعة جلطي، الذروة، ص129.

(2) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2007، ص2، ص14.

(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص320.

وهنا تتجلى مظاهر الإقصاء، إلا أننا نرى أن دور الأنوثة لا يقتصر على هذا الجانب فقط، بل هناك أدوار أساسية تقوم بها المرأة في الحياة، كدور الأم التي تشير المعاجم إلى لفظة الأم أصل الشيء، وأمّ كل شيء أصله وعماده" (1)

ومن أجل محاولة معالجة إشكالية اللغة بين الفحولة والأنوثة يمكن التمثيل لذلك بعدة نماذج منها:

### نموذج "ربيعة جلطي" في رواية (الذروة):

حتى تؤكد هذه الرواية براعة المخيلة لدى الروائية وموهبتها في الحكى والسرد البارع الذي امتلكته، وكأنها إحدى شخوص النص، وهذه الموهبة تحاول الثقافة أن تسلبها، وذلك من خلال جعلها موجودة من أجل إشباع الرجل، وإمتاعه، وتشويقه، ولكن المقاطع الكثيرة في الرواية تؤكد أو الروائية لم تكن تحكي من أجل إمتاع الرجل فقط بل كانت تسعى لإثبات وجودها بوصفها كائن بشري له لغته وأساليبه عبر التاريخ، ويمكن التمثيل لذلك بالمقطع الآتي:

" كم فاجأت شخصيتها سنوات عمري الأولى وما بعدها وأنا أكتشف العالم من حولي، فاجأتني أناقتها، وطريقة جلوسها، ووقفاتها بجبينها المرتفع، وكأنها تخشى سقوط تاج وهمي خفيّ من فوق رأسها، لا يراه غيرها، تشبه الملكات والأميرات الأسطورية، لا تشبهها في أبهتها أية امرأة أخرى، كم أصخت بسمعي وجوارحي لصوتها ذي البحة المرتجفة، حين تنصت إلى حديثها يخيل إليك أنها تتكلم ضاحكة، ولست أدري ما السرّ في أنها تنطق بالكلام ترى الجميع يصغي بانتباه" (2)

ففي هذا المقطع تصف الساردة الجدة "أندلس"، وتمنحها شخصي قوية، ودورا فعلا في الرواية تؤول فيه المرأة أخيرا لتصبح كائنا بشريا له لغته، وطرقه، وأساليبه في الحياة والتي تجعله يترك بصمته عبر التاريخ.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج12، ص28.

(2) ربيعة جلطي، الذروة، ص 56.

ويرى العديد من المفكرين أمثال "الغذامي" أن أدب المرأة لا يرقى إلى الأدب الذكوري لأنه يتسم بالتفاهة، لكن الحقيقة عكس ذلك كون أدب المرأة فيه حكم أفكار ومفاهيم حد راقية.

### نموذج "أحلام مستغانمي" في (ذاكرة الجسد):

(ذاكرة الجسد) "أحلام مستغانمي"، مثال على الانقلاب اللغوي، ففي هذه الرواية تعلن الأنوثة عن نفسها، وتقدم ذاتها بوصفها قيمة لغوية، وهو إعلان خطير لأنه يواجه موروثاً عريقاً من الفحولة.

فلم يتساءل "الغذامي" لماذا تعلن هذه الأنوثة عن نفسها؟

فهو لا يشير إلى أنها قادمة من ثقافة أخرى، وتقاليدها مخالفة حتى وهي مكتوبة في العربية، فكتابتها في هذه اللغة ليست علامة على انتمائها إليها، بقدر ما هي تفكيك لقيمتها ومعاكستها.

لذلك اعتبرت روايتها نقلة من (شاعرية الفحولة) إلى (شاعرية الأنوثة)، وهي نقلة تحققي باللغة وأصلاً بعالمها. "فهي تأسس لخطاب أدبي، أنثوي، حقيقي الأنوثة، ولكن هذا لن يتحقق حدوثه إلا بتخليص اللغة من فحولتها التاريخية، وهذا ما سعت هذه الروائية "أحلام مستغانمي" إلى فعله، حيث أخذت بمهمة تفكيك الفحولة، وتكسيورها... تعلن في مناهضة المستعمر... هو مشروع طويل من أجل تأنيث اللغة"<sup>(1)</sup>

لكن الغذامي استدل بهذه الرواية ليبين أن المرأة مهما ارتقت فإنها لا بد أن تعود لسيطرة الرجل، وبين ذلك من خلال زواج البطلة بـرجل كبير السن، فهي دائماً ترجع إلى أصل اللغة الذي هو أصل ذكوري، لكن أحلام استطاعت أن تخرج عن اللغة المألوفة، فعند قراءة لغة هذه الرواية نجد لها لغة راقية متميزة، حتى أننا لا نستطيع أن نميز إن كنا نقرأ لغة الشعر أم النثر.

(1) سعيد علوش، نقد ثقافي أم حداثة سلفية، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2007، ص144.

إن محاولات النص النسائي " تظل بحاجة إلى لغة الفحل الذكوري حتى يكتب لها النجاح"<sup>(1)</sup>

ومن خلال خصخصة لغة الأنثى اهتمت بعض القراءات النقدية التي حاولت التأصيل لجماليات الكتابة النسوية، ولا تفسّر ولا تشرح ما تعانيه المرأة أو النساء، بل تهاجم وتخوض في ماء غامر. وذلك بحصرها في دائرة المعركة الشرسة ضدّ الآخر "الرجل" لتغدو هذه الكتابة لا تصف ماء غامر. مما يجعل من اللغة حالة جنسوية نارية موجهة ضدّ الآخر، وفي هذا السياق كثيرا ما أحييت خصوصية الكتابة النسوية إلى لغة ذاتية نابعة من الذات المبدع./دور المرسلّة "المرأة" ، والمهيمنة على الكتابة النسوية، ومن ثم تشكل خصوصية الكتابة النسوية من: ربط اللغة بالهوية النسوية، وحضور الصوت المرتفع نسبيا لضمير المتكلم "أنا" الذي يجعل الكتابة متمحور حول الذات وغلبة الأساليب المنبرية، في الإطناب والتكرار<sup>2</sup> وللتمثيل على ذلك نرجع إلى المقاطع التالية:

نموذج من (الذروة) "لربيعة جلطي":

"مشكلتي عويصة مع حمالة الثديين. أبدل أكثر من حمالة دون جدوى، ولي كومة من الحمالات تثير غيرة صديقاتي"<sup>(3)</sup>

"قررت مرّة ألا أرثدي حمالات الصّدر، وبقيت هكذا أسبوعا كاملا، الأمر متعب، والله متعب !! شعرت أنني أحمله وحدي"<sup>(4)</sup>

"كان علي أن أبحث عن مساعدة لحمل صدري...الحمالات لا تكفي...هكذا دائما هي مشكلتي مع حمالات الصدر"<sup>(5)</sup>

(1) بشير العيسوي، دراسات في الأدب العربي المعاصر، ص113.

(2) ينظر: حسن المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، (1427هـ، 2007م)، ص112.

(3) ربيعة جلطي، الذروة، ص30.

(4) المصدر السابق، ص33.

(5) المصدر نفسه، ص37.

في هذه المقاطع يتأكد وصف الرجل لأدب المرأة على أنه لغة تكثر فيها الثرثرة والتكرار، ولا يمكن لها أن تأتي بالجديد.

إن المتأمل في عنوان كتاب "ديل سبندر" Dale Spender (لغة من صنع الرجل) يوحي بما تراه المؤلفة من أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسي في قمع المرأة، وإذا تقبلنا فكرة "فوكو" التي ترى أن ما هو صواب يعتمد على ما يهيمن على الخطاب فمن المعقول أن نسلم بأن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة في فخ الذكر، وطبيعي من هذا المنظور استطاعت الكاتبات أن تصارع هيمنة الرجال على اللغة بدل مجرد الانحسار في قوقعة الخطاب الأنثوي.

ولكن هناك نظرة متناقضة تتبناها واحدة من دراسات علم اجتماع اللغة هي "روبين ليكوف" Robin Lokoff التي ترى أن لغة النساء أدنى بالفعل من لغة الرجال، لأنها لغة تتضمن أنماط "ضعف وعدم اليقين"، وتركز على "النافه" و"الطائش" و"الهازل"، وتؤكد الاستجابات الانفعالية الذاتية، وتذهب "ليكوف" إلى أن خطاب الرجال أقوى، ويجب أن تتبناه النساء<sup>(1)</sup>.

وللتمثيل على ذلك ندرج المقطع الآتي من رواية (اكتشاف الشهوة) لفضيلة الفاروق:

"علي في تلك الصبيحة المفاجئة أدركت معنى أن نهرب من زوج، وننطلق مع رجل آخر، معنى أن نقترّب من بوابة الخيانة، ونقرعه خلسة بقلب يعلن ثورة، ومعنى أن نكون في عالم رجل، وندخل عالم رجل آخر.....

.....

ثم مرّ يده على شفتي ..... ثم اقترب وقبّلني، أمام الملاء، أمام النادل، الذي يقف أمامنا وفي يده فاتورة الحساب<sup>(2)</sup>.

(1) ينظر: رمان سلدان، تر: جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،

1998، ص 196، 195.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 29.

إن هذا المقطع الروائي يؤكد فعلا دونية اللغة لدى المرأة وتركيزها على سرد الأفعال الطائشة، واستجابتها لانفعالاتها الذاتية ورغباتها.

لقد نشأ مفهوم الكتابة النسائية ضدا لمفهوم الأدب، إذ يعتقد أنه مفهوم جديد يمكنه تحميل الكثير من المعاني والحمولات التي تشتد من عزم المرأة، في حين أيضا يسمح للمرأة بالبوح، والتعبير الحرّ، ومن هذه الزاوية كانت الكتابة النسائية ميّالة إلى كتابة السير الذاتية مثلما هو الحال لدى كلّ من "ربيعة جلطي"، "فضيلة الفاروق"، وأحلام مستغانمي" وغيرهنّ، حيث تكون الذات حرّة ويمكنها أن تبوح، وتعترف بكلّ ما تحس به، ويعتبر مفهوم المرأة واحد في الحقيقة إلا أن حمولته هي التي تتغير، فنجد أن المرأة المعاصرة تسعى منذ ذلك التاريخ في أوروبا (فرنسا) إلى تعميق الهوية بين المعنى الفاعل الذي يجعل المرأة لها حضور في الحياة العملية، والثقافة دون حساسيات موروثية، وتصنيفات جنساوية، دون أنانية خصوصية فالمرأة لها كيانه ودورها، وليس مجرد أداة متعة، ومعملا هدفه المحافظة على النوع البشري فقط<sup>(1)</sup>.

ومثال ذلك ما كتبه "أحلام مستغانمي" في (الأسود يليق بك): "يوم شاهدها لأول مرّة تتحدث

في حوار تلفزيوني، ما توقع لتلك الفتاة مكانة في حياته، فلا هو سمع باسمها يوما، ولا هي كانت تدري بوجوده. لكنها عندما أطلت قبل أيام، كان واثقا أنها لا تتوجه لسواه فما كانت أبهتها إلا لتحديه"<sup>(2)</sup>

وما كتبت أيضا "ربيعة جلطي" في (الذروة):

"ثم إن لالة أندلس تعشق قراءة الروايات العالمية، ونقول بابتسامة ماكرا، إن أباه الحاج طالب الزرهوني المسمى "مولاي معتوق" علمتها القراءة والكتابة نكاية في المستعمرين

(1) ينظر: محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط2004، ص1، ص7،8.

(2) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص13.

الفرنسيين. ولأنه لم يكن يعوزه المال كانت المعلمة " مادام نوني" تأتي إلى بيتهم لتعطيها دروسا وتعلمها اللغات والرياضيات" (1)

من خلال هذين المقطعين نستنتج أن المرأة من خلال كتابتها أرادت أن تنتقل من مرحلة العبودية والضعف إلى مرحلة السلطة، والقوة، وأزالت المعنى السائد الذي يقرّ بأن المرأة أعمالها الآن فاعلة في الحياة العملية والثقافية.

لقد انفتح السرد الأنثوي على قابليات تعبير مدهشة إثر التعزيز الهائل الذي تلقاه من لدن الثورة المنهجية الحديثة في مجال القراءة النقدية، إذ عملت في جانب أساسي، جوهري من مركزية اشتغالها على تصنيف الخطابات وتحليلها "وكان للخطاب الأنثوي نصيب وافر، لم يحظ بأبسط قدر منه في أية فعالية مسبقة، لهذا العهد المنهجي الذي يمكن وصفه بأنه عصر جديد في إعادة الاعتبار للخطابات المهمشة ورفع الهامش إلى مصاف المتن. وفي هذه الرؤية تلقفت المبدعة الأنثى هذا الإنجاز التاريخي، فراحت تحرك شفرة لسانها، وتغذيها بالثقة، وتفاصيل النموذج عابرة إلى تحرير الجسد من غيبوبته، واحتجاجة عبر تثير منطقته، وتمظهر فاعليته الأدائية" (2)

لقد أدت الثورة المنهجية النقدية الهائلة التي رفضت تهميش أي خطاب-أو بالأحرى الخطاب الأنثوي-كما عمدت على تحرير الجسد، وبيان مدى قدرته الإبداعية وفاعليته الأدائية. كما وقد أكدت الدراسات النقدية العربية، والغربية على ضرورة التلازم بين السرد عند المرأة وكتابة السير الذاتية، لذلك نرى أنه يستمد قوته من الهدف الإستراتيجي والأساس من كتابة المرأة، ومن المرحلة المتطورة التي بلغتها الكتابة لدى المرأة باعتبارها عضوا في الحياة الثقافية، وجلّ مرافق الحياة، وبعد الحضور القوي لصوت السارد في الكتابة السردية النسائية دالا على المقام الذي وصلت إليه المرأة بعد أن تجاوزت الشروط التي فرضت عليها. إضافة إلى أن صوت السارد في السرد العربي النسائي واضح، وصريح يذهب رأسا إلى مراده، وظهر ذلك في عملية السرد، وتركيب الأحداث، وكيفية انخراطه فيما يجري في

(1) ربيعة جطبي: الذروة، ص56.

(2) محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكى في تمظهرات الشكل السردى، عالم الكتب الحديث، ط1، (1423-2011)،

الحياة ، وذلك ببيان قدرته على مساءلة العوالم الدفينة للنفس البشرية، ويعد صوت المرأة الإبداعي لا يهمل القضايا الكبرى سواء كانت قضايا اجتماعية تهتم بوضعية المرأة في المجتمع، وموقف المؤسسات منها ومساهماتها أو كانت قضايا سياسية تطرح المرأة من خلالها قضيتها التي ما تزال جوانبها تعاني من نقص، وتقصير إذ أنها تعتبر أن القانون المدني لم يمنحها حقها الإنساني في مساواتها بالرجل أمام المجتمع، والقضاء، كحق المرأة في تبني الأبناء، في العصمة، كما في بعض الدول العربية<sup>1</sup>

ومن خلال ذلك ومن الملاحظ-أن "محمد معتصم" يقر بضرورة التزام الدراسات النقدية بين السرد عند المرأة، وكتابة السير الذاتية، كما أن الصوت القوي للسارد في الكتابة السردية النسائية يدل وبوضوح على المكانة التي وصلت إليها المرأة، ومدى قدرتها على مساءلة العوالم وانخراطها في المجال العلمي، وباقي المجالات الأخرى كذلك.

وللمرأة الكاتبة سرود ذات مستويات مختلفة جماليا ،فالبعض منهنّ أبدعن في تهذيب اللغة وتطويرها لتصير حاملة بخصائص المرأة، سواء تعلق الأمر بالألفاظ أو التراكيب الجمالية، ونذكر عدة كاتبات خاصة منها: "أحلام مستغانمي"، "فضيلة الفاروق"، و"ربيعة جلطي"، وغالبا ما يأتي الاهتمام باللغة مقترنا بما يعرف بـ "الشعرية" نسبة إلى الشعر، وإلى الشعور لا إلى المناهج الشعرية الحديثة في الدراسة النقدية. ومن الجماليات الفنية في السرد النسائي حفر المرأة في داخل-باطن- النفس البشرية وفي ثنايا الذاكرة، لأن العالم الخارجي أصبح حكرا على الرجل بحكم تجربته في هذا الميدان ،وللتمثيل عن ذلك نورد المقاطع التالية من كل من:

### (الذروة) "ربيعة جلطي":

"لن أكون مثل أمي الباكية حظها المتعثر، أحشاء الليل، وأطراف النهار.

لن أكون مثل أمي حين تضعني على مضض، جنينا أنثى غير جالب للحظ، غير مرغوب فيه..

(1) ينظر : محمد معتصم ، المرأة والسرد، ص 09.

تقطع القابلة حبل السرة ،قبل أن تلحق بي المشيمة الخارجة على مضض من الرحم...تقمطني "أميناتا" القابلة التوارقية، تخطفني من حضن أمي، تجذبني من صدرها ،تنتشلني، أحاول استباق ثديها، كانت ترضعني، فتنطير قطرات الحليب من فمي الأعمى المفتوح المرتبك، بينما جفناي ما يزالان مغمضين مثل جرو صغير... ألم تقل أمي شيئاً؟ ألم تحتج وهي في فراش نفاسها؟<sup>(1)</sup>

في هذا المقطع الروائي تحاول الروائية "ربيعة جلطي" أن تحفر، وتنبش ما هو موجود في القديم، وذلك باسترجاعها لذكريات الماضي الأليمة، حيث أرغمت أمها على الطلاق، وهي في فراش النفاس بطلب من والدها ، وفي مقطع آخر من:

### (تاء الخجل) "فضيلة فاروق":

"وأنا على شرفة الرابعة عشر ،حين دغدغت مشاعري بنقائك، عشت الحيرة لأول مرة، أبصف النساء أنا أم بصف الرجال؟

لماذا اختلفت عن كل الرجال؟

ألأنك ابن امرأة على رأي أهل الحكي؟

أم لأنك اختلفت من أجلي؟

عشت أجمل قصة حبّ في ذلك الزمن الباكر،

فمعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال،

لكنه بستان الأشواك الذي يحيط بك،

أتذكر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معاً، أنا وأنت؟ أتذكر صخب عيوننا؟ أتذكر أجمل السنوات التي أمضيها معاً؟<sup>(2)</sup>

(1) ربيعة جلطي، الذروة، ص60-61.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.

تعود "فضيلة الفاروق" في هذا المقطع الروائي بذاكرتها إلى الماضي البعيد، لتشير إلى قصة الحب التي عاشتها البطلة في سنّ مبكرة فتحاول الحفر فيما هو داخل نفسياتها (البطلة)، وتحليله من خلال الاستذكار.

فمن خلال هذين المقطعين لكل من "ربيعة جلطي" و«فضيلة الفاروق» يتضح أن المرأة اهتمت فعلا بتفكيك العوامل الداخلية متخذة منحى السرد العربي المعاصر، فأست بذلك كتابة سردية ذاتية، تسعى لتشريح المخزون الداخلي عن طريق التحليل.

وبما أن الكتابة مظهر من مظاهر السلوكية، فلا بد من التركيز على دور الذاكرة في الكتابة السردية التي تتركز على مفهومي:

الاسترجاع، والاستذكار. فالاسترجاع يأتي بصور بسيطة في سياق تداعي الأحداث الروائية والقصصية أما الاستذكار فإنه يستدعي التعمق في الأحداث لتأنيث الفضاء القصصي والروائي، فيتجلى صوت الذاكرة في السرد النسائي، وقد منح هذا الصوت للسرد العربي إمكانية التنويع، والتكسير في زمن السرد وكذا إمكانية إدراج أصوات سردية متخللة كالبحر، الإعراف، والتدفق الشعوري، والسخرية، والحكي.

وللتمثيل عن ذلك ندرج المقاطع الروائية التالية:

### "أحلام مستغانمي" في "الأسود يليق بك":

"روى لها أنه أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندما يرى من بعيد قوافل "البلاندي" والمدرعات الفرنسية مقبلة، ينادي منبها أبناء الدشرة لقدم الفرنسيين فينلقف صده "ترّاس" في الجبل الآخر، ثمّ آخر، ويتناقل الرجال النداء عبر الجبال متناوبين على إيصال الخبر إلى كافة الأهالي.

كانت الجبال منابريهم، وهواتفهم، ومنصات غنائهم، وحائط مبكاهم، وسقفهم، لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال، وألقت قنابل النابالم على الأشجار.. كي تحرق أي احتمال لبقائها واقفة"<sup>(1)</sup>

ستضح لنا من خلال هذا المقطع الروائي أن صوت الذاكرة لدى الروائية "أحلام مستغانمي" منح لسردها إدراج صوت الحكيم والإخبار، وتكسيرا في زمن السرد.

ومن التنوعات أيضا في الزمن السردية البوح مثلما هو موجود في المقطع الروائي التالي لربيعة جلطي في الذروة:

"مراهقتنا أنا والياقوت؟ كم من الجنون، حشد من المغامرات، والحكايات تربطنا الواحدة بالأخرى ربطا وثيقا، حتى أننا فقدنا عذريتنا في اليوم نفسه... نعم في اليوم نفسه والمكان نفسه.. في يوم مشهود.. يوم حارّ تتوقد الطبيعة منه، ومنه تعتمل في دواخلنا النار. نزلنا فيه إلى الشاطئ بالأوتوستوب رفقة أجنبيين أحدهما أسود من ساحل العاج يدعى "توما" والثاني "جيلبير" من فرنسا أشقر بعينين خضراوين"<sup>(2)</sup>

كذلك التدفق الشعوري الملتبس في (مزاج مراهقة) "فضيلة الفاروق":

"كان الجامعة حلما كبيرا نما في داخلي، ولم يكن من السهل أن أزيل ذلك اللحم من خلايا الكيان لمرجد التحدي، ولهذا رضخت..."

في المرأة،

واجهتني نفسي، وكأنها شخص آخر."<sup>(3)</sup>

يتوصل البحث إذن إلى أن سرد الكاتبة النسائية ارتقى إلى درجة عالية جماليا كما يظهر في هذه الروايات، اجتماعيا من خلال تشريح العلاقات بين الأفراد داخل المجتمع وداخل الأسرة أو على مستوى اللغة والتراكيب في القصص مثلا "فقد اعتبر السرد النسائي

(1) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 64-65.

(2) ربيعة جلطي، الذروة، ص 104-105.

(3) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 17-18.

شكل يقاوم التجاهل والإهمال، والنسيان، ويحاول جاهداً إلى بناء الذات العربية (الكينونة) والمجتمع، وينشط الفكرة في هذا الزمن الذي انقلبت فيه القيم، وتضاربت وكثرت المشاكل<sup>(1)</sup>

لقد اتخذت المرأة الكتابة كسلاح لها لإرجاع ما أخذ منها بالقوة، واستعادة مكانتها، وهذا ما أثبتته "د.الأخضر بن السايح" في قوله: كما كان فعل الكتابة عندها رفضاً للسائد وثورة عليه، وتجاوزاً للمحضورات (الحريمية) التي حالت دون ممارستها لحقها الإبداعي، بحيث لم تعد ترى تحقق فعل الذات عندها إلا من خلال اعتراف الرجل بها، أو من خلال الخروج من دائرة الخنوع والاستسلام إلى فضاء المواجهة والتحدي<sup>(2)</sup>

فهنا أراد الدكتور أن يخبرنا بأن المرأة تحررت من سجنها، وأعلنت عن شن الحرب ضد الرجل، حيث أنها خرجت من دائرة الخوف والاستسلام إلى دائرة المواجهة والتحدي.

فها هو الناقد "حفناوي بعلي" يرى بأن الدافع وراء ظهور هذا النوع من النقد هو الإهمال العام للاهتمام بالمرأة على اختلاف مشاربه، بل اعتباره أدبا غير مميز. لذلك جاء مصطلح النقد النسوي كي يرفع من منزلة المرأة الكاتبة في المجتمع، خاصة وأن النزعة إلى مثل هذه الوجهة في بداع المرأة قد تبلورت منذ جهود مفكرين، كثيرين أمثال: رفاة الطهطاوي، جمال الدين الأفغاني، ومحمد عيده، وقاسم أمين في مصر، وبطرس البستاني في لبنان، والطاهر حداد في تونس، وغيرهم، وهم رواد حركة تحرير المرأة، وقد ألح التنظير لهذا الصنف من النقد على الغايات الاجتماعية، والحضارية، أكثر من إلحاحه على الغاية الأدبية، والنقدية، فهو يربطه بالحركة النسوية ي مجموعها، ويعتبره نضالا طويلا المدى يدين التصورات الثقافية للجنس في مجال ما يقال له "الأدب"، وهو يشير إلى ضرورة رفع الظلمة عن الأدب النسائي<sup>3</sup>

(1) محمد معتصم، المرأة والسرد، ص 09.

(2) د. الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، عالم الكتب الحديث، ط 1432، 1-2011، ص 1.

(3) ينظر: د. حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ترويض وتقويض الخطاب، مطبعة السفير، ط 2007، 1، ص 169.

ويقول د. الأخضر بن السايح: "والمتمأمل للمشهد الإبداعي النسائي في المغرب العربي يلمس صوت المرأة من خلال جنس الرواية..."<sup>(1)</sup>

وهذا يعني أن المتلقي أو القارئ عندما يعود إلى الرواية يلمس فيها صوت المرأة، وذلك ما تحمله من إنجازات، ورموز تدل عليها، وهذا ما يؤكد وجودها الفعلي، وكذلك أنها تملك القدرة على الكتابة.

وكمثال على ذلك نستعين برواية (تاء الخجل) "لفضية الفاروق"، حيث تدور أحداثها حول الأنثى التي سلبت منها حقوقها، وقد ربطتها الروائية بتاء التأنيث لكي تجعل من المرأة سجيناً مأسياً، ومخاوفها.

"منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب

كل شيء عني كان تاء للخجل،

كل شيء عنهن كان تاء للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،"<sup>(2)</sup>

ويقول "الأخضر" كذلك: "...وبناء على عنوان الرواية نشعر بثقافة (الفعل) التي سطت على النسيج اللغوي..."<sup>(3)</sup>

ومن خلال هذا المقطع الروائي يتضح أن الفحولة تكون للرجل، وأما المرأة فهي كائن ضعيف لا يمكنها الاعتماد على نفسها، وكذلك كونها تعتمد على العاطفة، والذات أكثر مما تعتمد على عقلها.

(1) د. الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، ص 14.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11.

(3) د. الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، ص 14.

ورغم أن الرواية تختلف من ذكر إلى أنثى إلا أن " الرواية لا تكون نسوية بمجرد أن كاتبها امرأة ، بل لابد للرواية أن تحمل صفة النسوية، وأن تكون معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندري، وليس كتصنيف طبيعة لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي" (1)

ويعني ذلك أن النص الروائي الذي تكتبه المرأة يعمل على إظهار صورتها على عكس صورة الرجل الذي كان تركيزه إبراز الجسد الإنساني.

لذلك نجد أن نص المرأة جاء كرد فعل على سببه لها الرجل الذي جعل مكانها حافة الشارع، وربما التاريخ في سلة المهملات وأصبحت مينة في عين المجتمع ، ولكن المرأة أرادت أن تنزع هذا الستار وتحاول استرداد كل ما كان لها ، فيقول "الأخضر": "...لا يأتي لها ذلك إلا بترويض أحصنة اللغة وركوبها، ثم تعرية الوجه الذكوري الذي سلب منها هذه اللغة ، وحين تفرض المرأة ذاتها تكون بذلك قد فرضت وجهها المخبوء تحت الكلمات..." (2)

فالمقصود من هذا القول هو أن المرأة اتخذت من اللغة وسيلة لتحطيم هيمنة الرجل، وفي نفس الوقت لتسترد اللغة وتنزع القناع الذي على وجهها ، وتكشف عن الجانب المستتر الذي يتبادر في ثنايا الكلمات . وفي ظل هذا الأفق استدلت "د. الأخضر بن السايح" برواية (فضيلة الفاروق) التي قامت بسردها من خلف (تاء التأنيث) ، إذ نجد نصها بين صمت النساء وصراخ اللغة...فتقول: "منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب...كما ورد سابقا، فيشرح أو يحلل لنا هذا المقطع بقوله: "أنه...ليس من الغريب أن تتحول المرأة إلى ذات فاعلة في أثناء فعل الكتابة..." (3) ويعني ذلك أن المرأة تملك قدرة معتبرة مثلها مثل الرجل، تستطيع من خلالها فرض حضورها وتجاوز ما فيها المحزن، وبالتالي تصبح ذاتا فعالة تساهم هي الأخرى في الإنتاج، والإبداع على جميع المستويات، فإن كان هناك أدب، وروايات للرجال، فهناك أيضا أدب للنساء، فهن يمتلكن الحق في إبداء رأيهن، والوصول بأدبهن إلى مراتب عالية، وتصبح لها مكانة.

(1) نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط2004، 1، ص11.

(2) د. الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، ص14.

(3) المرجع نفسه، ص15.

كما أنه تحدث عن الكتابة عند المرأة التي غدت الآن فعلا وخلفا، وولادة ، وكذلك تجاوزا وتوصلا ،وعبورا...وهو يوضح ،ذلك بعرض رواية (فوضى الحواس) ل"أحلام مستغانمي". فالمرأة في هذه الرواية حسب رأيه-أرادت التملك والسلطة ،فتجده يقول: "...لكن مقتضيات فعل الكتابة، وهاجس الأداء اللغوي فيه ما فتئ يتنصت إلى عوالم الغياب -أو المغيب- فتجعل هذه الكفاية الفاعلة منقادة إلى عوالم محكيّاتها، وأنسجة نصوصها..."(1) ولمقصود من ذلك أن أحدا منا لا يعلم ما الذي سيحدث ،فيكون بذلك نوعا من التماثل والتقارب...ومن خصوصيات الأدب النسائي لدى الدكتورة "غادة السمان": وجود بطلة ترفض وتحتج وتطالب فنقول في هذا الصدد: "لدينا في نتاجهن دوما بطلة ،دوما متوترة تطالب بحقوقها، دوما تكتب عن تجاربها " ، كما ترى "إملي نصر الله" أن للأدب الذي تكتبه المرأة نكهة خاصة .فهو في بعض الحالات يعكس تجارب شخصية في حياتها كعلاقتها بالأشياء والزمن ،والمكان، وأحاسيس عاشتها دون الرجل، فهم يستخدم الرمز للاستمرارية ،لكن المرأة تستمر عبر الولد، فحديثها عن تجربة الولادة في خصوصية حين ارتفع جدار العزلة بين الجنسين، وظهرت أمور تلفت انتباه المرأة، وحسّها بينما لا تحرك حسّا عند الرجل..."(2)

وللتمثيل عن ذلك يورد البحث بعض المقاطع لكل من "أحلام مستغانمي" في(ذاكرة الجسد):

"هذا هو القلم إذن.. الأكثر بوحا والأكثر جرحا.

ها هو الذي لا يتقن المراوغة ، ولا يعرف كيف توضع الظلال على الأشياء، ولا كيف ترش الألوان على الجرح المعروض للفرجة.

وها هي الكلمات التي حرمت منها، عارية كما أردتها، موجعة كما أردتها . فلم رعشة الخوف تشل يدي ،وتمنعي من الكتابة؟

(1) المرجع السابق، ص15.

(2) رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف،1987،ص80.

تراني أعاني في هذه اللحظة فقط، أنني استبدلت بفرشاتي سكيناً، وأن الكتابة إليك قاتلة... كحبك" (1)

"فضيلة الفاروق" في (اكتشاف الشهوة):

" قالت لي وهي تحضر القهوة:

لم لا تبحثين عن عمل يلهيك عن جنون زوجك؟

لم أفكر بالأمر (أحببتها).

يبدو لي أنك لا تفكرين بالمرّة.

قالت لي ذلك ووضعت ملعقتين من البن في الرّكوة ثم أردفت:

أو عودي إلى الجزائر، وطلّقيه.

ذهلت:

في الجزائر المطلقة تعيش تحت النعال.

مضى بعض الوقت ونحن صامتان، وحين أنهت تحضير القهوة وضعت الرّكوة على

الطاولة وفنجانين، ثم أشعلت سيجارة وسحبت منها نفسا عميقا ونفثت دخانه نحو الأعلى ثم

قالت:

يجب أن تتعلم المرأة كيف تضع المجتمع كلّ تحت نعلها وإلا

"ما بيمشي الحال" (2)

"ربيعة جلطي" في (الذروة):

"لن أكون مثل أمي الباكية حظها المتعثر، أحشاء الليل وأطراف النهار.

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص10

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص35.

لن أكون مثل أمي حين تضعني على مضض، جنينا أنثى غير جالب للحظ، غير مرغوب فيه...

تقطع القابلة حبل السرة، قبل أن تلحق بي المشيمة الخارجة على مضض من الرحم... تقمطني "أميناتا" القابلة التوارقية، تخطفني من حضن أمي، تجذبني من صدرها، تنتشلني، أحاول استباق ثديها، كانت ترضعني فتتطاير قطرات الحليب من فمي الأعمى المفتوح المرتبك، بينما جفناي ما يزالان مغمضين مثل جرو صغير...<sup>(1)</sup>

إن هذه المقاطع ما هي إلا دليل على دخول المرأة عالم الكتابة. وإثبات حضورها، وفرض وجودها، وتصحيح كل المفاهيم الخاطئة التي عرفت بها، وإنارة الشموع التي انطفأت لمدة طويلة، ومن ثم أصبحت المرأة في حركة وتفاعل دائم مع ذاتها، ولها الحق في ممارسة حقوقها، كونها ذاتا فاعلة لا مفعولا به.

وقد اعتمدت الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة على كثرة الاقتصاد في اللغة، وكثافة المعنى، فهي حوّلت عامل الذات، وعامل الموضوع، وأعطت فرصة للقارئ ليأخذ خياله إلى البعيد، حيث يقول الدكتور "الأخضر": "تبقى الساردة في صراع مع ذاتها، ومع الآخر الذي استحضرتة في حوار أشبه بالمونولوج الداخلي، نشعر فيه بتشظي الذات جزاء السلب والمسح والتهميش، لآنا والآخر على السواء في ظل القيود القاهرة..."<sup>(2)</sup>

لقد استطاعت الكتابة النسوية -الرواية على وجه الخصوص- بفضل صمودها وتطورها، أن تشغل فكر النقاد والباحثين، حيث أنها انتشرت انتشارا لافتا أصبحت من خلاله تلتفت الأنظار لما اتصفت به من خصوصيات وسمات فنية، وهي "سمات غير مألوفة في الإبداع الذكوري، سمات أخذت من كل بستان فكرة، ومن كل روضة تقنية، فأثبتت بجدارة، الحضور النسوي في فضاء الإبداع، حضورا متباها بالراهن الثقافي والسياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، والمندغم بالوجع الأنثوي القادر على التعبير على مباحج الأنوثة ومخاوفها،

(1) ربيعة جلطي، الذروة، ص60.

(2) د. الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، ص40.

خالقا بذلك خصوصية ذات صلة مباشرة بطبيعة الأنثى البيولوجية والنفسية، وظرفها الاجتماعي الخاص"<sup>(1)</sup>

وهذا ما أدى إلى تميز الكتابة النسوية الجزائرية المعاصرة بسمات خاصة، يتجلى ذلك في سعي الكاتبة الجزائرية إلى سرد همومها الذاتية، والاجتماعية بطريقتها الخاصة، وهذا ما يجعل كتاباتها تتسم بمميزات جمالية غير معتادة في الكتابة الذكورية، تكمن على وجه الخصوص في البوح عن أسرار، وتطلعات الأنثى بعفوية وتلقائية، وتواتر المعجم الجسدي، واستعمال تراكيب ومفردات لغوية معينة، إضافة إلى التحيز للأنثى عوض التحيز للآخر، وهو الشيء الذي يكاد يكون سائدا في الرواية غير النسوية، وتقديم صورة نزيهة ومجرد للمرأة، ضف إلى ذلك نبذ الصورة النمطية السائدة للمرأة من حيث هي عاجزة ولا تعنى بغير التافه، والمبتذل والعاطفي، كما نزع الرواية النسوية إلى التحديث بتحطيم القواعد الفنية المألوفة، وتجاوز التمييط، و النمذجة في الصيغ والأشكال والمقادير الدلالية والأسلوبية<sup>2</sup>

ويأتي اهتمام المرأة بالكتابة من خلال مواجهتها لطريق مسدود حددت هندسته الثقافة الذكورية السائدة التي عملت على وضع كينونتها على هامش المجتمع، وبذلك اجتاحت كتابة المرأة نزعة امتلاك الوعي بالذات بالإضافة إلى امتلاك شرط الحرية في التعاطي مع هذه الممارسة الثقافية، فأصبح للكتابة وظيفة مزدوجة تنتقل من فك الأغلال الخارجية إلى تحرير القيود الداخلية، فانفتحت الكتابة على لغة اللاوعي واعتبر فعل التخيل عند الكتابة عاملا من عوامل استعادة الأنثوية، وانتشالها من منظومة الخطاب العام، ورافدا من روافد الرجوع إلى موقع السؤال، والمبادرة، وقد تأتي هذه المواجهة بإعادة تركيب العالم على المستوى الجمالي في نسيج لغوي حالم ينبثق من الصمت لينفجر السكون، ويمارس بطلاقة عملية

(1) وجدان الضائع، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط2008، 1، ص09.

(2) ينظر: رشيدة بن مسعود، جمالية السرد النسائي، ص15.

خروجه عن السائد، أو عملية الدخول إلى مغامرة تتحول فيها المسلمات إلى تساؤلات ،  
والبداهيات إلى إشكاليات.<sup>1</sup>

إن هيمنة الذكورة في مجال الإبداع حال بين المرأة الكاتبة وتمثلاتها لذاتها، كما أحال  
بينها وبين فعل الكتابة، ولذلك الكاتبات محرومات من حقهن في خلق صورة الأنثى بدلا من  
هذا كان عليهن أن يبحثن ما يؤكد المعايير الأبوية في الأدب، وأدت هذه الهيمنة إلى  
استبعاد المرأة من النسق الاجتماعي، ليس هذا فقط بل أقصاها من إمكانية أن تكون ذاتا،  
أي يشتمل هذا الاستبعاد وعيها بذاتها الإغرامات الاجتماعية التي لا تسعفها في اكتساب  
هويتها، خاصة وأن المرأة تتعرض منذ نعومة أظافرها إلى عملية غسل دماغ غايتها إقناع  
بضعف عقلها إذ قيس بعقل الرجل، وتوجهها على أنها في الحقيقة مخلوق عاطفي بالدرجة  
الأولى، وبالتالي يكون العقلانية عندها نوع من "الاسترجال" امتدادا للصورة السائدة عنها  
،باعتبارها معطى مباشرا لتداول هذه الصورة بين النساء الكاتبات، حيث تضيع السمات  
الحقيقية للذات الأنثوية... لذلك شعرت المرأة الكاتبة، ومن خلال جنسويتها المستلبة أنها  
بحاجة إلى أن تحارب هذا المجتمع، أو تحارب ذكوريته، أو تعلن تمردا فتشكل بذلك  
هويتها التي تتحول إلى نسق نسوي، تتحقق فيه ذاتيتها المغايرة في سياق المواجهة مع  
محيطها المتربص بها بحثا عن حريتها المرتبطة-حسب رأيها- بالعمل والإنتاج الذكوريين  
على وجه الخصوص، بصفة عدم الانخراط في هذا الوضع الاقتصادي، ومن ثم  
الاجتماعي، وهو ما يجعلها تابعة، وحبيسة جدران البيت كثير الأعباء والمشاق، ليتولد لديها  
اعتقاد بأنها قد تنال نصيبا من الحرية الاجتماعية والمساواة، عندما تخرج إلى سوق العمل،  
لكنها في هذا الخروج وجدت نفسها أكثر بؤسا، إذ تضاعف اضطهادها وازدادت أعباؤها"<sup>(2)</sup>  
وخير مثال عن ذلك المقطع التالي من رواية (الذروة) "الربيعة جلطي" :

" ماذا أفعل هنا في هذا المكتب؟ وهذه الأختام الرسمية وما خلفها؟ كيف انسقت إلى  
هنا؟ ما علاقتي بكل هذا؟ لم أطلب شيئا ولا رغبة لي في المناصب. أنا فنانة....."

(1) ينظر: فرج أحمد فرج، التحليل النفسي للأدب، المجلد الأول، يناير 1981، ج1، مجلة فضول، الهيئة العامة للكتاب،  
القاهرة، ص33.

(2) ينظر: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص162.

مبروك عليك يا أندلس.. مبروك عليك المنصب، إنها أوامر الزعيم صاحب الغلالة.

الآن فهمت أن محضر تنصبي وقع قبل شهرين من إخباري ، وأن الإجراءات الإدارية كلها استكملت، وشارف الأمر على أن ينشر في الجريدة الرسمية. كلّ هذا أثناء سفري خارج البلاد ، أعلمت منذ أسبوعين بطلب عاجل بضرورة الالتحاق بقصر الزعامة.<sup>(1)</sup>

إن الروائية في هذا المطع تؤكد بؤسها ، وأسفها، والاضطهاد الممارس في حقها ،حتى في حرية اختيارها لعملها ، حيث يكون الذكر هو الأمر الناهي، الذي يتحكم في رغباتها ويحدد لها حتى ما ستكون في المستقبل ،فبينما كانت البطلة "أندلس" مسافرة، وصلها مكتوب بختم رسمي يأمرها بالالتحاق بمنصبها الجديد، منصب اختاره لها صاحب الغلالة، كي تكون واحدة من عشيقاته أو من النساء اللواتي يستهوين، ويرغب فيهن بشدة .

إن المنتبع لحركية المجتمع الذكوري في اضطهاده للمرأة "يجد تاريخا بشريا مسكونا بالمرأة الضحية المستغلة إلى درجة لم تعد فيها أكثر من ميراث يجسد عبودية الكائن المقهور"<sup>(2)</sup> ،ومن هنا تركز حركية المرأة في المجتمع على التحرر ،فإذا كانت الكتابة عموما تعبر عن أزمة، وتهدف إلى التحرر من قوى الظلة ،فإن كتابة المرأة ذات بنية مضاعفة أو ازدواجية، أي أنها تبحث في تحريرين:

الأول خاص بها وحدها ، وهو حريتها في سباق الرجل ،المجتمع الذي استعبدها ،وثانيها حريتها الإنسانية مثلها مثل الرجل المضطهد أو المجتمع المضطهد الذي يتوق إلى التحرر من قوى الاستبداد، أو الاستعمار، أو الاستغلال.

وما يستنتجه البحث أن كل روائية من الروائيات الجزائريات المعاصرات "أحلام مستغانمي" ، "فضيلة الفاروق" ، "ربيعة جلطي" يمتلكن حسّ الشعرية في اللغة من حيث التركيب، والإيقاع ، والصورة ،والمعجم، وخير مثال لذلك ما قالته "زهرة كمون" عن لغة "أحلام مستغانمي" : "للسمات المتميزة للغة أحلام مستغانمي.... هي لغة شعرية معجما وتركيبا، وتخيلًا وإيقاعًا، فقد تعاملت أحلام مستغانمي مع المعجم تعامل الشاعر الذي ينتقي

(1) ربيعة جلطي، الذروة، ص66.

(2) حسين مناصر، السنوية في الثقافة والإبداع، ص162.

ويجيد الإنتقاء، وهي إلى ذلك تتخير أكثر الألفاظ تأثيرا في المستقبل، وكل ذلك جعل من معجم مستغامي معجما شعريا يستدعي، ويذكر بمعجم نزار قباني<sup>(1)</sup>

تركيبا يستجيب لمنطق السرد الروائي الذي يخضع للتتالي المنطقي السببي، ويعدل في الوقت ذاته عن المنطق السردى كي يلجأ إلى مبدأ الشعر، فيحدث إنكسارا في بنية السرد بين أكثر الجمل ليغدو المقطع مفككا في صورة هي أقرب للشعر منه إلى النثر.

كذلك استندت -الروائيات- في لغتهنّ على الصورة الاستعارية مما كثف دلالات الخطاب، وقوى أبعاد الجمالية، وجعل نصوصهن مفتوحة على قراءات متعددة، ومختلفة باختلاف الموسوعات الثقافية للقراءة، وذلك انطلاقا من تأويل الاستعارات المبنوثة في الرواية، وهذه الاشعارات يلمسها القارئ على مستوى العنوان، الكلمة، الجملة، المكان.....(تاء الخجل)،(الذروة)،(فوضى الحواس).....

(1) زهرة كمون، الشعرية في روايات أحلام مستغامي، دار حماد للنشر، ط1، مارس 2007، ص256.

# الفصل الثاني:

## خصوبة الموضوع

## الفصل الثاني: خصوصية الموضوع

تتناول الرواية مشكلات الحياة ، ومواقف الإنسان منها في ظل التطور الحضاري السريع ، الذي شهده المجتمع الإنساني خلال هذا القرن . ويرى الكثير من النقاد أن الشكل الروائي الحديث هو فن أوروبي النشأة ، ولا يعيرون على الرواية العربية أن تكون مدينة للرواية العالمية الغربية التي ظهرت « في بداية القرن السابع عشر ، كرد فعل ضد الملحمة وقصص الخرافات التي عرفتها القرون الوسطى في أوربا ، والتي كانت تنزع عن الإنسان مقوماته ، وقدراته لتنسبها إلى غيبيات ، ومسبقات حول بطل أسطوري، وهمي ، خرافي » (1)

إن الشكل الروائي العربي الحديث هو الفن الذي يحدد النقاد عمره الزمني ، بمائة عام تقريبا ، وهو عمل فني ، يعتمد على عنصر الحكاية التي لها بداية ، ووسط ، ونهاية، تبدأ بداية مشوقة ، ثم تتوالى الأحداث ، ويتأزم الصراع بعدها لتتفرج العقدة ، وتتكشف ، حتى تصل إلى النهاية . و هي لحظة التنوير ، كما أطلق عليها النقاد .

كما أن طبيعة الحياة الإنسانية تدفع بالإنسان إلى الاندماج ، و الاحتكاك ، وضرورة التلاؤم مع الظروف التي تحيط به للسير مع الأحداث جنبا إلى جنب . فنظرا لما شهدته الساحة الجزائرية قبل ، وبعد الاستقلال من تغير في الظروف المحيطة بكل الميادين ، انشغل الأدباء ، و الأدبيات بخوض المسائل التي تمس هذه الجوانب .

فاعتبرت الكاتبة الجزائرية المجتمع منطلقا أساسيا ، تستلهم منه مواضيعا لكتاباتها فعالجت بذلك القضايا الاجتماعية ، و السياسية ، و التاريخية ، و الثقافية ، و من بين أهم المواضيع التي عالجتها المرأة الجزائرية الكاتبة :

### المواضيع الذاتية :

لقد قدمت " فضيلة الفاروق " في هذه الروايات الثلاث ( مزاج مراهقة ، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة) ، صورة تعكس ما تحس به من هموم ، و أوجاع ، و صراعات داخلية تحدث معها أثناء حياتها كلها ، في مجتمع لا قيمة للمرأة عنده ، و كل هذا عرضته في نصوص

(1) آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية ، والتطبيق ، دار الحوار ، سوريا ، ط 1 ، 1997 ، ص 19.

صريحة ، و واضحة ، كشفت فيها عن الكثير من أسرارها ، و متاعبها بدءا من العائلة ، إلى كل المجتمع الذي عاشت فيه تحت وطأة القهر ، و الانكسار ، فأثبتت بذلك ذاتها الأنثوية ، و وجودها كفرد مهم ، فكانت بذلك الكتابة عن الموضوعات الذاتية تزيد الكاتبة قوة ، و استمرارية في المجتمع الذي رفضها ككيان مستقل بذاته ، و تجعلها تتصدى له بكشف أصالة الذات ، عن طريق مصارعة الضعف ، و الخوف بإصرار، وتحد، و تمرد، و ثورة على كل تلك الظروف السائدة في المجتمع في كثير من المواقف.

والمتمأمل في الروايات الثلاث ( مزاج مراهقة ، تاء الخجل ، اكتشاف الشهوة ) ، يلمس الكثير من العبارات الدالة على توق الكاتبة إلى التحرر ، و ذلك عن طريق الإبداع، و محاولة تجسيدها لأحلامها ، و آمالها ، و رغباتها ، أكثر من محاولة تجسيدها للواقع .

" فضيلة الفاروق " في أعمالها الروائية ، تعبر عن تمزق داخلي ، و انكسار نفسي تعود أغلب أسبابه إلى تهमيش الرجل للمرأة ، و الحط من قيمتها ، لذلك اختارت رواية السيرة الذاتية لتجسيد ذلك بشكل واضح ، و صريح .

إن رواية السيرة الذاتية فن أدبي يتكفل فيه الراوي برواية أحداث حياته ، و يجري التركيز فيها على المجال الذي تتميز فيه شخصيته الحيوية ، كأن يكون المجال الفني، أو الاجتماعي ، أو السياسي ، أو العسكري ، و ذلك من أجل الوصول إلى مراحل معينة من سيرة هذه الحياة .

### المواضيع السياسية :

إن احتكار الرجل للجانب السياسي في كتاباته ، جعل المرأة تتفعل، و تتأثر، ومع مرور الوقت تحركت عندها قريحة الكتابة ، فخاضت في موضوعات السياسة ، و بذلك كان الحضور الأنثوي موجودا في تلك الفترة الممتدة من أواخر سنة 1988 ، حيث عرفت الجزائر حركات اهتزازية قوية ، كانت تهدف في البداية إلى الدفاع عما تبقى من مكتسبات الحقبة الاشتراكية التي أصبحت محل نهب ، واستنزاف ، تحت أسماء وشعارات براءة تتخذ ذريعة لهدم الاقتصاد الوطني ، ثم تطورت بعد ذلك لتأخذ منحى آخر اتجه نحو إعادة بعث سياسة الوعي بالتغيير ، و العمل على الانتقال إلى مرحلة جديدة تبدو أكثر ارتباطا بالواقع ،

و مسايرة للتطورات السياسية ، المعاصرة ، لكن ذلك جعل الجزائر تبتعد عن القوالب، والأشكال النظامية الموروثة ، فوقع التحول من نظام الحزب الواحد إلى التعددية الحزبية، ومن الإعلام الأحادي ، إلى تعدد المنابر الإعلامية ، و من الاقتصاد الموجه، إلى اقتصاد السوق، فانعكس كل ذلك على المجال الثقافي ، و ظهرت عدة جمعيات أدبية ، احتضنت الأدباء ، و الشعراء ، و نشرت لهم إبداعاتهم الأدبية و الشعرية خاصة .

إن هذه العوامل ساعدت الكاتبة على رصد الواقع السياسي للجزائر الذي شهد العديد من الأوضاع المتردية ، المتمثلة في الإرهاب ، و هذا ما جسده " فضيلة الفاروق " في رواياتها الثلاث ، حيث عبرت عن معنى حرية الفرد ، ولاسيما المرأة ، كما تطرقت إلى الإعلام ، والصحافة ، و ذكرت أسماء بعض الشخصيات اللامعة ، مثل : " يوسف عبد الجليل " الكاتب و الصحفي المشهور ، و نشاطاته المتواصلة من أجل مكافحة الإرهاب، والتعصب الفكري ، و متاهات الهوية الفردية ، كما تحدثت أيضا عن السلطة الحاكمة، وعن عهد " بومدين " و "بوضياف " ، ثم عهد السلم و الوئام المدني لـ" بوتفليقة " .

إنها ترصد الأوضاع السياسية في الجزائر منذ سنوات ، و لاسيما 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة ، و اختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم ، ثم بدايات عام 1995، حيث أصبح الخطف، و الاغتصاب إستراتيجية حربية ، فقد سجلت 550 حالة اغتصاب لفتيات ، و نساء ، تتراوح أعمارهن بين 13 و 40 سنة ، فقد سجلت 1013 حالة لضحايا الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 ، و 1997 ، إضافة إلى ألفي امرأة ، منذ سنة 1997 ، و البعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة .

و بذلك تكون الكاتبة الجزائرية " فضيلة الفاروق " ، و من خلال الشخوص التي تعرضها ، و الأحداث السياسية التي تتقلها ، تعكس أصوات لا تخلو من الاحتجاج المستمر والنقمة على المجتمع ، وما آل إليه .

## المواضيع الاجتماعية :

لقد التفتت الكاتبة الجزائرية " فضيلة الفاروق " إلى مجتمعها لترصد حالته ، وأوضاعه ، فهي « تصور صورة المرأة في التحولات الاجتماعية ، و الوضع الطبقي الذي تنتمي إليه .. زيادة إلى الدور الاجتماعي الذي تلعبه » (1).

فقد تحدثت الروائية، عن العديد من الأمور، و العادات السائدة في المجتمع، والتي تجعل الفتاة مكرهة على الزواج بآبن عمها. صورت حالة الناس من الفقراء، و المحتاجين ،مثل أولئك الفلاحين الذين ركبت معهم الحافلة التي أفلتها لأول مرة إلى الجامعة ،و حالة الفتاة التي ألقى بها والدها من أعلى الجسر ، بعد أن تعدى عليها رجل كبير السن ، و حالة المرأة المطلقة التي يراها المجتمع وصمة عار، وقصة العروس التي كان الكل - رجالا ، ونساء - ينتظرون خروج العريس من عندها ليلة زفافها ، كما جسدت بعض العادات ، و التقاليد التي اعتبرتها قاسية على المرأة ، مثل ظاهرة (التصفاح) بالنسبة للفتاة منذ صغرها ، كي تبقى بكرًا .... و غيرها من الأمور التي تفرض قيودها على المرأة، فتجعلها في مهب الريح ، مهمشة ، رهينة للبيت، أمة في المجتمع .

فالكاتبة " فضيلة الفاروق " تنادي بالتححرر ، و تشجع المرأة على الانعتاق ، وعدم الخضوع لسلطة الرجل ، و إهاناته المستمرة .

ومن بين الموضوعات التي تناولتها الكاتبة من الناحية الاجتماعية ، مشكلة التعليم، هذه الأخيرة التي تمثل النقطة الأساسية للرقى ، و التحضر عند كل الأمم .

فالتعليم ضرورة لا بد منها ، و فوائده لا تعد و لا تحصى، لكن المجتمع الجزائري في تلك الفترة لا يبالي بهذه الفوائد ، فقد صرحت " فضيلة الفاروق " بأن عائلتها كانت تختلف و تتشتت فردا، فردا (الأعمام ، الإخوة ، الأب )، كلما نجحت في مشوارها الدراسي، حتى وصولها إلى نيل شهادة البكالوريا ، ما أثار قلق الجميع ، و أقيمت الاجتماعات في البيت ، و أجمع الجميع على عدم التحاقها بالجامعة ، بحجة أن كل بنات الجامعة يعدن حبالى، كما

(1) جعفر يابوش ، الأدب الجزائري الجديد ، التجربة ، و المآل ، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية ، الاجتماعية والثقافية ، وهران ، 2006 ، ص 151 .

أنه من عادة عائلتها أن الفتاة تدرس المرحلة الابتدائية فقط ، ثم تترك الدراسة، وتبقى في البيت ، لأن البيت هو مصيرها المحتوم . و مع ذلك وقفت الروائية ، وقفة رجل ، و قررت أن تتمرد ، و تتحدى كل رجال العائلة ، والتمست عطف والدها ، ووافق على إتمامها الدراسة الجامعية لأنه كان - أصلا - يحب الشخص المتعلم لكنه اشترط عليها ارتداء الحجاب ، و هذا ما أرادت - الكاتبة - أن تجسده حول ما يجري في مجتمع يفرض على المرأة حتى التدين ، سواء أكان ذلك عن قناعة أو عن غير قناعة . و ثمة موضوع الحب ، و الإحساس النبيل الذي تطرقت إليه " فضيلة الفاروق " في رواياتها الثلاث ، مع " يوسف عبد الجليل " ، و " توفيق بستانجي " و غيرهم .

### المواضيع التاريخية :

إن ظاهرة الإرهاب شكلت حدثا تاريخيا مروعا ، عرفت الجزائر في السنوات التي كتبت عنها " فضيلة الفاروق " ، هذا الحدث الذي تأثر به أبناء ذلك الجيل ومن بعده، الأمر الذي طرح تساؤلات عديدة من طرف الكتاب ، مما أدى إلى نمو مواهبهم الإبداعية لتصوير وقائع تلك الفترة ( 1994 - 1997 ) ، وأحداثها ( الخطف ، الاستغلال ، الاغتصاب ، الحرق ، ..... ) ، و إن الروائية " فضيلة الفاروق " أرادت أن تتقاسم هذا الحمل الثقيل مع بلدها ، لذلك سعت إلى إدراج أحداث ، ومضامين تلك الفترة في كتاباتها.

كتصوير حالة الصحفيين الذين أصروا على تصوير ، ونقل معاناة ، الشعب لما لاقاه من طغيان واستبداد ، إضافة إلى الحالة التي يعانها ضحايا الإرهاب ، وخاصة من فئة النساء مثل حالة الفتيات اللاتي حررن من طرف الإرهابيين بعد سنوات من المعاناة والاعتصاب حيث عرضت حالات عدة لكل ضحية ، فمنهن من قتلت عند رفضها لمعاشرة أمير الإرهابيين ، وأخرى بقيت في فراش الموت لأسابيع بسبب قتلهم لجنينها ، ومحاولة توليدها بعد تمزيقها بعنف ، وغيرهن كثير .

كما تناولت حادثة تلك الفتاة البريئة " ريمة نجار " التي دفع بها والدها من أعلى الجسر ، بعد أن اغتصبها رجل كبير في السن ، وروت كيف ذهبت إليه الفتاة لتشتري قطع الحلوى وكيف أقفل الباب من ورائها ، وفعل بها ما فعل وبذلك تجسد الروائية ما عانتها الفتاة

الجزائرية منذ الصغر تحت تلك الأوضاع ، والظروف . فالإرهاب موجود في كل مكان ، وليس في الجبل فقط ، حيث يمكن اعتبار هذا الرجل المغتصب للفتاة " ريمة " إرهابيا بشعا، وقدرا . كما لم تنس " فضيلة الفاروق " معالجة موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة ، وموضوع اكتشاف الجسد ، مثل ما حدث مع كل بطلة من بطلات رواياتها الثلاث ، ففي " مزاج مراهقة " تحدثت كثيرا عن العلاقات التي أقامتها "لويزا" مع " يوسف عبد الجليل " وابنه " توفيق عبد الجليل " وكيف يتحرش بها ابن عمها ، وفي " تاء الخجل " تحكي عن قصة خالدة مع حبيبها " توفيق " وعن اللقاءات بينهما ، كما تعمقت بشدة في حديثها عن موضوع اكتشاف الجسد في رواية " اكتشاف الشهوة " مع " باني " وزوجها " مود " وكيف كان يجامعها بعنف ، ومع حبيبها " إيس " ، وكيف اكتشفت معه معنى الشهوة الحقيقية .

ولقد تحدثت أيضا عن الشهداء ، ودورهم في تحرير الوطن من العبودية ، والاستبداد ، مثل جدها " أحمد ملكمي " الذي ألقى به الفرنسيون من أعلى الطائرة ، ولم يعثر عليه إلا وهو عبارة عن فتات ، وبقايا إنسان ، وما آلت إليه حاله بعد استشهاده ، حيث لم يكرم ، ولو بقبر يدفن فيه ، وهناك أيضا صورة الفتاة " يمينة " في رواية " تاء الخجل " صورة حزينة لفتاة عاشت الوحدة بسبب اختطاف الإرهابيين لها ، فعاشت وحيدة في الجبل مع وحوش بشرية ، كانت تستغلها ، وتنتهك حرمتها في كل لحظة ، حتى وبعد أن حررت ، ونقلت إلى المستشفى رفض أهلها الاتصال بها ، أو معرفة أخبارها وكأنها لا تكن لهم بصلة.

إلى جانب أنها صورت الحقد الذي كان يكنه الإرهابيون لأهل الوطن الذي شنوا عليه حربا قاسية . وصعدوا الجبال مصممين على تدميره بشتى الطرق ، والوسائل ، فلم تخلو رواياتها من تصوير أقوالهم وأفعالهم ، إلى جانب الاهتمام بضحايا الإرهاب .

إنه - وعلى غير المعهود - أن المرأة العربية تستطيع التعبير ، والتصريح عما يجول في خاطرها ، وما يتدفق في قلبها من مشاعر ، وأسرار خاصة ما يمس أنوثتها ، وهذا راجع إلى طبيعة المجتمع العربي ، الذي يلومها على أبسط الأمور ، فهي تعيش حالة من الخوف الدائم من الإفصاح عن مشاعرها ، وعما تتعرض له من قصص الحب والغرام ، إلا أن الروائية " فضيلة الفاروق " كسرت كل هذه الحواجز ، والجدران ، فعبرت بحرية وطلاقة

عن مكبوتاتها ، وعن قصص الحب التي واجهتها كل بطلة من بطلات أعمالها الثلاث ، دون أن تتخوف من ردة فعل المجتمع الذي يعيش فيه بدءا من العائلة ، ثم الأصدقاء ، ثم المجتمع ككل ، وكأنها أرادت أن تخطو الخطوة الأولى ، وتسبق زميلاتها الكاتبات في الوطن العربي ككل والمجتمع الجزائري بصفة خاصة ، وتحصل على لقب الريادة في التحدي ، والمواجهة والإبداع الأنثوي ، والتحرر من قيود الرجل ، ووضع حد للنظرة الاحتقارية للمرأة .

### المواضيع الثقافية :

لقد حاولت الروائية "فضيلة الفاروق" من خلال أعمالها الثلاثة ، أن تشير في كثير من المقاطع السردية إلى بعض القضايا ، أو المواضيع الثقافية ، التي يحس القارئ ومن خلالها أنه لا يتلقى مجرد حكايات لفئة معينة من الناس ، وإنما يجد نفسه - شيئا فشيئا - ومن خلال القراءة المتتالية ، قد نال قسطا كبيرا من المعرفة والثقافة في موضوعات تمس جوانب كثيرة من الحياة ، منها الثقافة الأدبية ، والعلمية ، والاجتماعية ، والتاريخية ، والسياسية ، والحكم والأمثال الشعبية ، و مقولات بعض المشاهير ، ..... وغير ذلك .

ومن الأمور الأدبية الواردة في الروايات الثلاث ما جاء في "مزاج مراهقة" : «نحن لا نكتب إلا إذا كنا في حالة عشق» ص 102 ، «وحده الأدب لا يحتمل المجاملة» ص 122 ، وفي "تاء الخجل" يقول غي دي كار : « المرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة» ص 13 ، «الروائي لا يروي سوى حياته» عبارة لمالك حداد ، ص 69 ( التهميش ) ، كما ورد الكثير من الأمور العلمية المثقفة للقارئ مثل ما جاء في "مزاج مراهقة" : «الطفل العبقري أو الموهوب ذهنيا يطرح دائما أسئلة غير متوقعة ، ونجده دائما شارد الذهن ، وكأنه في عالم آخر» ص 143 ، «لحم الخنزير .... يسبب الإصابة بديدان التريخينيا ، والتي لا توجد طريقة لوقف تقدمها حالما تحدث الفرصة» ص 188 ، وفي تاء الخجل " : «إنها حامل في أسبوعها الثاني وهذا يعني أنها فرصة الإجهاض لا تزال متوفرة» ص 67 ، وفي اكتشاف الشهوة : «والمرض الذي كيفما كان نداويه بالنعنع» ص 18 ، كذلك بالنسبة لثقافة المجتمع ورد الكثير من الأمور ، والجوانب التي تجعل القارئ يفهم حقيقة ، وطبيعة تفكير المجتمع الجزائري في تلك الآونة منها ما جاء في "مزاج

مراهقة" : « في الجزائر .... نحتاج دائما إلى ناطق رسمي يترجم عواطفنا ، نحن أميون حين تتعلق المسألة بلغة الحب » ص 110 ، « الكل يحب النظام ، إلا العرب يحبون حياة الصحراء ، والبراري ، كل أشكال النظام يسمونها قمعا ، ودكتاتورية » ص 116 ، وفي " تاء الخجل " : « أقلام القرابة لا تحب التعدي » ص 53 وفي " اكتشاف الشهوة " : « في الزنقة كل الرجال أعمام ، وكل النساء خالات ، وكلنا خليط من الأقارب الذين لا قرابة بينهم » ص 20 ، « في الجزائر المطلقة تعيش تحت النعال » ص 35 .

أما في ما يخص المقاطع الواردة في الثقافة التاريخية فهي كثيرة ، منها ما ورد في رواية " مزاج مراهقة " : « هوارى بومدين ، .... مناضل ، وزوجته كاتبة ، استعارت اسم نضاله ، وقد وافقها جدا أنيسة بومدين » ص 99 ، « للتوارق تقاليد جميلة يتميزون بها عن كل العالم ، فهو الشعب الوحيد الذي يمنح السيادة لنسائه ، وقوة المرأة الترقية تصل إلى حد مواجهة المخاض وحدها ، إذ تلد مولودها دون أن يراها أحد وتعود به ملفوفا إلى قبيلتها » ص 134 ، وفي " تاء الخجل " : « سنة العار .... سنة 1999 التي شهدت اغتيال 151 امرأة واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم » ص 364 ، « الجزائر منذ اليونان ، منذ الرومان ، منذ بيزنطا ، منذ الوندال منذ الأتراك منذ فرنسا . وهي في حالة قتال » ص 93 ، وفي " اكتشاف الشهوة " : « في السادس من شباط / فبراير مات تشايكوفسكي » ص 42 ، « مهدي عجاني ، مهندس التحق بالشرطة السرية ومات مقتولا على يد الإرهاب في ربيع سنة 2000 في ( رأس القنطرة ) » ص 109 .

كذلك أوردت الروائية " فضيلة الفاروق " في كل واحدة من رواياتها بعض المقاطع المبينة لتمسكها بالدين ، والتي تزيد من ثقافة القارئ ، منها ما جاء في " مزاج مراهقة " فيما يخص صيام يومي الإثنين ، و الخميس : « صوميهما معا ، كما كان يفعل الرسول (ص) ، و ستشعرين بالوحدة بينكما ، لقد كانا أحب يومين إلى الرسول (ص) » ص 97 ، « كان صوتي الداخلي يقرأ عليه قل أعوذ برب الفلق ... » ص 99 « و الأعمار بيد الله » ص 140 ، « لكن الله يقول : ( وما أوتيتم من العلم إلا قليلا ) » ص 175 ، و في " تاء الخجل " : « رفقا بالقوارير » وهو حديث شريف المقصود به رفقا بالنساء ، و في " اكتشاف الشهوة " : « إنها سنة الله في خلقه » ص 62 .

و من الأمور المتقفة للقارئ من الناحية السياسية ما جاء بكثرة في الروايات الثلاث ففي " مزاج مراهقة " تورد الروائية مقاطع كثيرة تمس ذاك الجانب منها : « هدد كل الصحافيين بالموت ، و كل النساء غير المتحجبات ، و بياعي أشرطة الكاسيت و الفيديو و رجال الشرطة . » ص 132 ، و في " تاء الخجل " كتبت عن دعاء " الفيس " :  
« اللهم زن بناتهم

- آمين

- اللهم رمل نساءهم

- آمين

- اللهم يتم أولادهم

- آمين ! « ص 52 .

أما استعمال الروائية للأمثال ، والحكم ، و بعض مقولات المشاهير فقد كان بصفة كبيرة ، فقد أوردت الكثير منها في " مزاج مراهقة " : « أسأل المجرب ، و لا تسأل الحكيم » ص 94 ، « هذا هو القماش أدي و لا خلي » ص 139 ، « حشيشة طالبة معيشة » ص 182 ، « إنها مثل مسمار جحا » ص 105 ، و في " تاء الخجل " : « احذر مما تتمنى » « حكمة يابانية ، ص 22 ، « رأس التيس » ، ص 28 ، « أمام رجل نواجه كل الأخطار » غي دي كار ، ص 29 ، « البابور » ص 84 ، وفي " اكتشاف الشهوة " ، « صام ، صام و فطر على بصلة » ص 10 ، « الرجال كالمجرات ، لكل مجرة مناخ ، ونظام ، و أسرار ، و هوى » ص 29 ، « من الغباء أن نموت بعيدا عن قبرنا » عبارة "مالك حداد" ، ص 41 ، كل ما يعجبك ، و البس ما يعجب الناس ، ص 139 .

إن ما يندرج ضمن الروايات الثلاث الجديدة ، بالإضافة إلى استخدام التقنيات السردية الجديدة ، هو كتابة الواقع ، التي تحدد طريقة استخدام تلك التقنيات السردية ، و إمكانية الإفادة منها. فتغير الخبرة الحياتية ، و الحضارية أديا إلى تغير جذري في شكل الرواية خصوصا .

يعاني مجتمعنا الجزائري كباقي المجتمعات العربية عدة مشاكل اجتماعية، وتعرض سبيل تقدمه جملة من عوارض التخلف، ومظاهر الظلم والحيث، ومن جملة المشاكل المطروحة قضية المرأة، هذه القضية القديمة المتجددة إنها قضية ملحة ومفتوحة كثيرا ما تثار بصورة تصل أحيانا حد التناقض، فبينما ترى بعض الأطراف ضرورة التزام المرأة بالبيت ولبس الحجاب، ترتفع أصوات أخرى لتمزيق ذلك الرداء الأسود، والانطلاق إلى ذلك العمل، والمشاركة في الحياة جنبا إلى جنب مع شقيقها الرجل، وبين هذين النقيضين ترتفع أصوات وسطية تدعو إلى اتباع منهج وسط بين الانغلاق والتحرر ولمختلف هذه الآراء والأفكار حججها وأدلتها وأرضيتها الثقافية وخلفيتها التاريخية<sup>(1)</sup>.

لكل من هذه الآراء حججه التي يقوم عليها، ولكن الأرجح والأصح أن تكون المرأة محافظة، ومتحررة في آن واحد ففي الوقت الذي تلتزم فيه المرأة بمبادئ الإسلام، وتعاليمه، يمكن لها أن تتعلم وأن تعمل وأن تبدع أيضا.

إن التصدي لموضوع المرأة يكتسي أهمية بالغة، كونه يعالج إشكالية مطروحة طالما تحدثت عنها الشرائع السماوية، يقول الله تعالى في كتابه العظيم: «إن المسلمين والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات والقانتين والقانتات والصادقين والصادقات والصابرين والصابرات والخاشعين والخاشعات والمتصدقين والمتصدقات والصائمين والصائمات والحافظين فروجهم والحافظات والذاكرين الله كثيرا والذاكرات أعد الله لهم مغفرة وأجرا عظيما»<sup>(2)</sup>، وكذا القوانين الوضعية، وتناولها البرامج السياسية، كما استحوذت المرأة على القلوب والعقول أمّا وأختا، وحببية، وخطيبة أو زوجة.

إن وجود المرأة في مجال الأدب يحتل مساحة كبيرة، فقصائد الشعر العربي تنوء بوصف النساء، يقول نزار قباني في قصيدة "حين أحبك":

يتغير حين أحبك شكل الكرة الأرضية ...

تتلاقى طرق العالم فوق يديك ... وفوق يديه

(1) ينظر : مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، ط2، 2009، ص10.

(2) الأحزاب، 95.

يتغير ترتيب الأفلاك

تتكاثر في البحر الأسماك

ويسافر قمر في دورتي الدموية

يتغير شكلي

أصبح شجرا ... أصبح مطرا ...

أصبح ضوء أسود، داخل عين إسبانية

\*\*\*

تتكون حين أحبك أودية وجبال

تزداد ولادات الأطفال

تتشكل جزر في عينيك خرافية ..

ويشاهد أهل الأرض كواكب لم تخطر في بال

ويزيد الرزق، يزيد العشق، تزيد الكتب الشعرية...<sup>(1)</sup>

ولوحات الرسامين تعتمد على هذا الموضوع، وكذا الأفلام والإشهار، وأسواق المتعة، والمرأة في الزاوية تحتل نصيباً أوفى وأوفر، وكذا الشأن في الدراسات الأدبية والاجتماعية، ومع كثرة الدراسات المقدمة عن المرأة سلبياً أو إيجابياً، فإن تلك الدراسات والبحوث الاجتماعية تجري في أماكن أخرى بحيث تكاد تقتصر تلك الأبحاث حول النساء في المدن.

وتلك هي طبيعة الدراسات الاجتماعية على الخصوص، وهو الأمر المغاير بمعالجة قضية المرأة في الأعمال الأدبية والروائية بشكل خاص، فالدراسات السالفة الذكر تتناول مشكلة خضوع المرأة واضطهادها، وتشير إلى الجهود التي تحاول تحطيم ذلك الاضطهاد، ولا تكاد تتجاوز عرض الإشكالية فهي في أحسن الأحوال بهذا القدر، ولا تجرؤ على تقديم

(1) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 2002، ص187-188.

صورة كبديل عن ذلك الوضع المتردي، بل إن الدراسات والبحوث ترتبط بتوجهات سياسات الدولة.

« أما معالجة الأصناف الأدبية لموضوع المرأة فتمتاز بالحرية في التناول، والجرأة في الطرح، وإعطاء التصور الذهني والبديل»<sup>(1)</sup>

ومن هنا فإن للمرأة حضوراً قوياً في الأدب العربي عامة وفي الرواية خاصة نظراً للدور الفعال الذي تقوم به المرأة داخل المجتمع العربي عاملة كانت أم ربة بيت.

تبدو المرأة نموذجاً رائعاً للحسن والرقّة والعذوبة، وهو نموذج امتد من العصر الجاهلي إلى عصرنا الحاضر، وما زال يشكل الإطار العام لصورة المرأة في الشعر العربي، وقد كانت المرأة في الإسلام تتمتع بمنزلة أرقى وأسمى مما كانت عليه في الجاهلية، فقد وهبها الدين الإسلامي حقوقاً لم تكن تألفها من قبل كالحق في الميراث، واختيار الزوج، والحق في العلم والعمل، هذا ما جعلها تحظى بمكانة مرموقة تعتر بها في المجتمعات خاصة العربية.

لقد أصبح للمرأة دور فعال في المجتمعات العربية في العصر الحديث، والفضل كله يعود للدين الإسلامي الذي كفل لها حقوقها وساوى بينها وبين الرجل في أمور عديدة، ثم إن القوانين كذلك منحت لها حقوقاً أخرى تستعين بها في الحياة الاجتماعية فمنذ عام 1977م يمكن رصد العديد من المتغيرات التي لحقت بالمرأة مثل: الزيادة الملحوظة في عدد الفتيات الملتحقات بكافة مراحل التعليم، والزيادة في عدد العاملات في مختلف القطاعات، والتحاق المرأة بالعمل في بعض الوظائف التي كان الرجل لا يتخيل أن تدخلها المرأة كالشرطة، والقوات المسلحة.

لقد سعت الكاتبة الجزائرية في مجال الرواية إلى تقديم قضية هامة وكبيرة من قضايا العصر في رواياته وهي قضية المرأة، وحريتها وتطورها. فإذا كانت هذه القضية في العالم العربي قد أسالت كثيراً من الحبر فكتبت فيها المقالات المتعددة عبر الجرائد والمجلات العربية، وكذلك الكتب الكثيرة، فهي كذلك في الرواية الجزائرية حيث أولت الروائيات

(1) مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 10.

الجزائريات المعاصرات اهتمامهن لقضية المرأة الجزائرية، ولعل موضوع المرأة عندهن هو الموضوع الغالب، حيث لا يقمن بالاهتمام بالجمال المعنوي لدى المرأة وحياتها.

لقد احتلت المرأة في كتابات "أحلام مستغانمي" مساحة واسعة، فهي الأم والأخت، وهي الزوجة والحببية، كما مثلت في رواياتها عضوا فاعلا في المجتمع، وعالجت موضوعها دون لف أو دوران، حيث كتبت عنها، وعن جسدها وآهاتها من حيث هي إنسان له دور الكامل كجسد وكعقل، ومشاعر، وفي هذه الحالة لم يكن هدف "أحلام" تصوير المرأة تصويرا حسيا مجردا فحسب، بل اتخذتها رمزا لشيء آخر، كأن ترمز بها إلى المدينة أو إلى الوطن أو إلى الثورة، وقد كانت بداية التحدي مع ثلاثيتها الشهيرة ( ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، عندما تطرقت إلى جملة من من القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تخص المرأة مستخدمة بذلك أسلوب الخطاب لأن البطل فيها يخاطب البطلة "حياة" هذه الفتاة الجزائرية التي تحيل بها "أحلام" إلى المدينة تارة وإلى الثورة تارة أخرى.

"حياة" هي طالبة جزائرية، وكاتبة تعشق الشعر والرسم، هي ابنة "سي الطاهر" أحد القادة المخلصين للثورة، لها اسم مفرد كاسم هذا الوطن "الجزائر"، وصفتها الكاتبة بجملة من الصفات الجسدية يمكن أن نذكر منها :

جبهة عالية.

حاجبين سميكين.

ابتسامة غامضة.

عينان واسعتان: ذات لون عسلي متقلب.

إضافة إلى سمات معنوية منها: المثالية، وسعة الثقافة.

هي امرأة تحترف العشق بنفس درجة احترافها للحرائق، فهي روائية بارعة في الكتابة، يقول البطل "خالد بن طوبال" عن ذكائها وجدارتها: « أكنت لحظتها تنتبئين بنهايتي القريبة، وتواسينني مسبقا على فجيعتي، أم كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرجين على وقعها

علي، وتسعدين سرا باندها شي الدائم أمامك، وانبهاري بقدرتك المذهلة في خلق لغة علي قياس تناقضك. كل الاحتمالات كانت ممكنة...»<sup>(1)</sup>

توحي الروايات الثلاثة بقدرة المرأة على تغيير الرجل، والتلاعب بمشاعره وعواطفه كما تشاء، لذا يعاتبها السارد فيقول: « أن الرجل الذي حولك من امرأة إلى مدينة، وحولته من أحجار كريمة إلى حصى لأن لا تتطاولي على حطامي كثيرا»<sup>(2)</sup>

كما وصفت "حياة" أيضا بالسادية، وكأنها إحدى هوايتها، إذ تتسلى بتعذيب محبيها، تمثل هذه الأوصاف تجعل من البطلة رمزا للحياة بكل تقلباتها مرها وحلوها « ما كانت حياة إنها الحياة»<sup>(3)</sup>.

إن المتأمل في روايات "أحلام مستغانمي" يرى بأن للمرأة وجودا مما في الحياة، فهي تصف المجتمع، وهي ركيزته، ويتجلى ذلك من خلال قول "خالد" للبطلة: « حياة أجلي موتي قليلا، ولكن أحبيني، وكأنني سأموت، لقد وقعت على اكتشاف عشقي مخيف»، ثم يقول: « معك ...أوجدت فلسفة أجمل، أنا أعمل لدنياي كأنني سأراك غدا، وأعمل لآخرتي وكأننا سنموت معا ! ولذا أنا أستعد كل يوم للقائك هنا... أو هناك، بالتألق والشوق نفسه»<sup>(4)</sup>

شبهت "أحلام مستغانمي" المرأة بالصورة، فهي تقول: « أو بصبر مصور ينتظر ساعات ليصطاد صورة، فالصورة كما المرأة لا تمنح نفسها إلا لعاشق جاهز أن يبذر في انتظارها ما شاءت من العمر»<sup>(5)</sup>.

كما قدمت الروائية بطلتها في أشكال مختلفة، فصورتها في أحسن صورة، ومنحتها أرقى المنازل، ولازمتها قمة الأخلاق، ولكننا لا نعرف شيئا عن حياتها اليومية، فقط هي صورة للمرأة المثالية، يقول "صبري حافظ": « إن المرأة التي يعشقها البطل خالد أقرب إلى النموذج

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الأداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط26، 2010م، ص19.

(2) المصدر نفسه ، ص281 .

(3) أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط9، 2010، ص316.

(4) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات ANEP، الجزائر، 2007، ص326-327.

(5) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص134.

المثالي المجرد والمصاغ من أفكاره وتاريخه منه إلى النموذج المعيش الذي تقدمه الرواية للمرأة عبر شخصية الحياة».

لقد نجحت الروائية إلى حد كبير في أن تكون هذا الكاتب الذي يعبر عن بعض قضايا المرأة والوطن، والإنسان، فهي تكتب دائما لتدافع عن المرأة وتستعيد لها مكانتها المهمشة في الوطن العربي عامة، وفي الوطن الجزائري خاصة، لذلك تقول: « نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه، وما سرق خلسة منا»<sup>(1)</sup>، كما تقول في مقطع آخر: «... نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا علينا... نحن نكتب لنتتهي منهم»<sup>(2)</sup>.

إضافة إلى ذلك فهي تؤكد أن المرأة تستطيع أن تحقق من الإبداع ما حققه الرجل، وزيادة تقول: «... خالد مثلا: لو لم أقتله في رواية لقتلني، ما قست عليه رجالا إلا وزادت فجيعتي، كان لابد أن يموت، جماله يفضح بشاعة الآخرين، ويشوش حياتي العاطفية»<sup>(3)</sup>.

ارتقت "أحلام مستغانمي" بالمرأة إلا أن جعلت منها مدينة ووطنا، فالبطلة الروائية "حياة" هي الشخصية النسائية في الروايات الثلاثة، وهي وإن بدت صورتها ساحبة كامرأة في الجزء الأول، فإنها في الجزء الثاني والثالث تتبلور كمركز للجزائر « تلك الأم الطاغية التي تترصب بأولادها، والتي أقسمت أن تعبدنا إليها ولو جنة ، وقع حكمك علي أيتها الصخرة... أيتها الأم الصخرة»<sup>(4)</sup>.

هذه المرأة هي قسنطينة التي رباها "خالد" وكان شاهدا على ولادتها، «ها هي تصبح رمزا للجزائر التي ولدت بفضل قوافل المجاهدين والشهداء بعد أن كبرت، ونضجت، وأصبحت مغرية وشهية، فيزداد حب هذا الرجل لهذه المرأة المدينة التي تحمل كل سمات قسنطينة، وتضاريسها»<sup>(5)</sup> ، وكمثال عن ذلك نرجع إلى المقطع التالي: يقول خالد: «...»

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص105.

(2) المصدر نفسه، ص123.

(3) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص188.

(4) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص391.

(5) الأخضر بن السايح، سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث،

أريد، ط1، 2011، ص174.

أنت مدينة...ولست امرأة، وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت، ووحداك ستعرفين هذا...»<sup>(1)</sup>، فصورة "حياة" تخيل على صورة المدينة لتصبح رمزا للوطن، يقول السارد: «كنت أشعر أنك جزء من تلك المدينة أيضا»<sup>(2)</sup>، والدليل على ذلك أن "حياة" لما طلبت من بطل الرواية "خالد" أن يرسمها، رسم إحدى عشر لوحة، تمثل كلها جسور قسنطينة.. وها هو كل شيء أنت، يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن»<sup>(3)</sup>

هنا يتحول رمز المرأة إلى المدينة باعتبار "حياة" جزء لا يتجزأ من هذه المدينة، تحمل ملامحها وصفاتها، بل تعتبر امتدادا لهذا المكان تحمل حفريات، وتعتمد "أحلام مستغانمي" في إبراز تلك الجزئيات على مقدرتها البالغة في تمثيل أوجه المدينة، وظواهرها المادية المختلفة، وربطت بين مشاعرها الحزينة، ووضع المدينة البائس، وقد اعتمدت الكاتبة على أنوثية المكان حين ربطت بين المرأة والمدينة قصد تغيير الدلالة عن طريق كسر النمط المنطقي بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصورة، فهذه المرأة تحمل صفات مجسدة في نساء قسنطينة، ولذا ليس غريبا أن تكون هي المرأة بحالها<sup>(4)</sup>

إضافة إلى هذا فقد خاطب أبطال الرواية كلهم "حياة" على أنها فعلا مدينة، والدليل على ذلك ما ورد في المقطع التالي: «هي المرأة التي ولد حبها متداخلا مع الوطن، متزامنا مع فجاجه، حتى لكانها ما كانت يوما سوى الجزائر»<sup>(5)</sup>

هكذا وقد تماهت الحبيبة في شخصيات أخرى أيضا هي رموز للمدينة، إذ يرى فيها الوطن، والأم والقائد، وها هو "خالد" يتأملها، ويقول: «فما أجمل أن يعود الشهداء هذا في طنتك، ما أجمل أن تعود أمي في سوار بمعصمك، ويعود الوطن اليوم في مقدمك»<sup>(6)</sup>

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص164.

(2) المصدر السابق، ص216.

(3) المصدر نفسه، ص11.

(4) ينظر: الأخضر بن السايح، سطوة المكان، وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، ص175.

(5) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص287.

(6) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص67.

كما توجد مقاطع أخرى في رواية (عابر سرير) تتحدث عن مدى قدرة المرأة وتفوقها داخل النص الروائي أكثر من ذكائها خارجه، « ويصلح هذا الموقف في أن يبطل التصور الزاعم بقصور المرأة حيث يقربها بوظيفة واحدة هي حفظ النسل، والاستجابة لرغبات الزوج، دون أن يكون لها في كل ذلك مجال لممارسة الأدب، والتفوق فيه»<sup>(1)</sup>، وقد عبر السارد عن ذلك في قوله: « في الواقع كنت أحب شجاعتها عندما تنازل الطغاة، وقطاع التاريخ، ومجازفتها بتهريب ذلك الكم من البارود في كتاب، ولا أفهم جنبها في الحياة، عندما يتعلق الأمر بمواجهة زوج، تماما كما لا أجد تفسيراً لذكائها في رواية، وغبائها خارج الأدب، إلى حد عدم قدرتها، وهي التي تبدو خبيرة في النفس البشرية على التمييز بين من هو مستعد أن يبذل حياته من أجل قتلها، إنه عماء المبدعين في سذاجة طفولتهم الأبدية»<sup>(2)</sup>.

لقد استطاعت المرأة أن تثبت وجودها داخل الأدب أكثر مما هو في الحياة بحيث نقضت كل الآراء المقامة ضدها منذ خوضها غمار الإبداع، واستطاعت أن تصنع من ذاتها نافذة لأعمالها، فالمرأة لها القدرة على التعبير أكثر من الرجل، فهي تملك خيالا أوسع من خياله، وقدرة كاملة على منافسته في الإبداع.

لقد كتبت "أحلام مستغانمي" ثلاثيتها من أجل أن تدافع عن المرأة، وأن تستعيد لها كرامتها، وتسترجع حقوقها، وتثبت وجودها وتحفظ أخلاقها، فلا تكاد تخلو مدونة من مدوناتنا من الحديث عن هذه الأنثى الأصيلة، وعن أهميتها في الوطن العربي عامة، وفي الجزائر خاصة، لأنها هي من أنجبت نصف المجتمع، وبفضل جدارتها، وكفاحها إلى جانب الرجل أعادت للوطن استقراره، وأمنه، وبإبداعها ساهمت في ظهور الكتابة النسائية، وفي تطوير الثقافة العربية.

أما في رواية (الأسود يليق بك) فقد أعطت الروائية "أحلام مستغانمي" المرأة أهمية بالغة، حيث صورتها في أحسن صورها من حيث جمالها، ورقة مشاعرها، ووفائها، وعفتها ودقة كلماتها، وطريقة تعاملها مع غيرها، وأول نموذج يمكن التمثيل له هو بطلة الرواية:

(1) حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، دار الأمل

للطباعة والنشر والتوزيع، 2012.

(2) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص17.

"هالة الوافي"، هذه الفتاة الجزائرية التي ترعرعت في جبال الأوراس الشامخة، والتي كانت جميلة وفاتنة، تبهر كل من يراها، لكنه من الصعب أن يفوز بها قلب رجل، تقول الكاتبة: «أن تنتظر امرأة بالذات خارج الزمن، وخارج الحسابات، أن تنتظرها كما لو أن لا امرأة سواها على الأرض، يا للجهاد... يا للنصر العظيم حين تفوز بها»<sup>(1)</sup>

كما أنها تمتاز بالمثالية وقمة الأخلاق، ناهيك عن الحياء « فحين تخجل المرأة، تفوح عطرًا جميلاً لا يخطئه أنف رجل»<sup>(2)</sup> فأجمل ما في المرأة حياؤها، وهو مرتبط عموماً بالأدب، وقمة الأخلاق.

كما لـ: "هالة وافي" حضور قوي داخل الرواية، ويتجلى ذلك من خلال استقطابها لجمهور جزائري غفير، ولبعض الفرنسيين المتعاطفين مع الجزائر في الحفل الذي غنت فيه في باريس، إضافة إلى تغطية الإعلام لحدث حفلها، وهذا ما يدل على أنها مغنية ناجحة في الساحة الفنية العربية « تلقفت الصحافة قصتها، وها قد غدت رمزا للنضال النسائي ضد "الإسلاميين" و"العصفورة" التي كسرت بصوتها قضبان التقاليد العربية متحدية من قصوا جناحيها»<sup>(3)</sup> هذا ما جعلها تحظى بدور المرأة المثال لأنها ظلت وفية لوطنها بعد طول غياب، وإن كان ذلك على حساب نفسها، وذلك من خلال رفضها الإجابة عن أسئلة أجنبية تمس الدين والقيم العربية، مما جعل الإعلام يدير عنها ظهره، تقول الروائية: « كل من حاورها من الصحافة الأجنبية أرادها ضحية التقاليد الإسلامية، لا الإرهابيين» ثم تقول: «... عندما أجابت بغيرما أرادوا سماعه أولى لها الإعلام ظهره، وألغيت دعوتها إلى حلقة تلفزيونية كانت ستشارك فيها»<sup>(4)</sup>

هذا وقد شبهت "أحلام مستغانمي" بطلتها بالأزهار الأشجار المختلفة الأشكال، والمنتوعة الثمار، كما وصفتها بسمات جسدية، وأخرى معنوية تجعل القارئ لروايتها يشتهي رؤيتها، وإن كانت شخصية ورقية، تقول الكاتبة: « ما عادت شجرة واحدة بل غابة من النساء، هي

(1) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت، ط1، 2002، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص143.

(3) المصدر نفسه، ص73.

(4) المصدر نفسه، ص78.

شجرة الكرز المزهرة، هي شجرة الصبار والصفصاف الباكي، وشجرة اللوز، وشجرة الأرز، والسنونو والسنوبيرة»<sup>(1)</sup>

لقد شبهتها بالشجرة هذا الكائن النباتي الذي يطعمنا من ثماره، ويمدنا بسبع ليرات أوكسجين يوميا، ويظللنا، ويتسدى العصافير ليزقزقوا فوق أغصانه، كما شبهتها بالوسائل الموسيقية، وخصائصها أيضا، فإذا كانت الموسيقى هي التي تجلب السعادة، وتشفي النفوس العليلة، فإن المرأة هي الأخرى كذلك، وبدونها لا يستقيم المجتمع.

إضافة إلى "هالة وافي" تحدثت "أحلام" أيضا عن نساء كثيرات كن قدوة للجزائر، ولبلدان عربية أخرى، فها هي ذي "سهى بشارة" المطربة اللبنانية الشهيرة التي ساقها الإسرائيليون إلى ساحة الإعدام وأوهموها أنهم سيعدمونها، ورغم ذلك تظاهرت بعدم خوفها مؤكدة لهم بأن أمنيتها الأخيرة هي أداء أغنية من صوتها الجوهري، فراح صوتها يترنم بموال جبلي أين أخذوها إلى زنزانة وأشبعوها ضربا، ولكنها لا تأبى إلا أن تواصل الغناء، هذا ما جعل "هالة" تشبه نفسها بها لأنها هي الأخرى قررت أن تنتقم من الإرهابيين بغنائها مدركة بأنه من لا يملك سوى حباله الصوتية فليلوها حول عنق قاتله، كما أنها تشبه نفسها أيضا "بالشاب حسني" الفنان الجزائري الذي اغتاله الإرهاب، وقطف زهرة صوته، ما توقعوا يومها أن شقيقه سيصعد إلى المنصة ليؤدي إحدى أغانيه عند جثمانه، لذا تعترف أنه يمكن الثأر للموتى بالغناء.

كما تحدثت الروائية -أيضا- عن واحدة من بطلات الجزائر في قسنطينة اسمها "الحاجة الزهرة" التي تجرأ الإرهابيون على قتل ابنها أمام مرأى عينيها، يومها توصلتهم كثيرا بأن لا يفعلوا لكنهم لا يعرفون الرحمة، هذا ما جعلها تتدرب على رشاش mot49 لتقتل بذلك خمسين إرهابيا تحت شعار «ناخذ حقي بيدي.. اللي ما رحمنيش منرحموش»<sup>(2)</sup>.

(1) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص186.

(2) المصدر نفسه، ص196.

كذلك "هدى" تلك الفتاة القوية الشجاعة التي لم تخشَ يوماً الموت، ربما لأنها تحب الأضواء ، لو لم تكن كذلك لما عملت مقدمة في أخبار في الوقت الذي كان فيه الإرهابيون يقطفون رؤوس الإعلاميين.

أيضا عمته التي زارتهم في الشام، وأحضرت لهم ما يحتاجون إليه، كانت دائماً تتهاهم عن الانتقام، والأخذ بالثأر، لأنه لو يفكر كل واحد في أخذ بالثأر بيده ستتهار البلاد، وتهد فوق رؤوس أهاليها، وللتمثيل عن ذلك نورد المقطع التالي: « الانتقام صفة من صفات الله وحدو هو المنتقم اللي يجيبك حقا، لو بقينا كل واحد ياخذ ثارو بيدو عمرها ما تخلص»<sup>(1)</sup>

تتجلى أهمية المرأة -أيضا- في رواية ( الأسود يليق بك) في علاقة البطلة "هالة الوافي" بـ"طلال هشام"، الذي اشترى أثناء حفلتها بالقاهرة بطاقات قاعة كاملة لكي يساوي الحضور جميعاً، وحتى يسمع أغانيها لوحده في الوقت الذي كانت هي تعتقد أنه يهين كرامتها بفعلته هذه، لأنها في الحقيقة تغني في مكان شاغر، تقول الكاتبة: « كان الغناء بالنسبة إليها ضرباً من الكرامة، ولم يفارقها الإحساس بأن الرجل يهين سخاءها بثرائه»<sup>(2)</sup> كما حدد لها موعداً في أرقى الأماكن في القاهرة بعد طول غياب قائلاً: سعادة كبيرة أن أحظى برؤيتك اليوم أيضاً»<sup>(3)</sup>

كانت لـ: "هالة" أهمية كبيرة داخل العمل الأدبي، من خلال عشقها لـ: "طلال"، وحبها، وملاحقته لها أينما حلت، إلى حد أنه كان يعتبرها مشروعاً من مشاريعه الواسعة التي تحتاج إلى المثابرة، والتخطيط للوصول إلى ما يطمح إليه، والدليل على ذلك المقطع التالي: «سبعة أشهر من المثابرة على الحلم، ولتخطيط له من أجل بلوغ لحظة كهذه»<sup>(4)</sup>

تمتعت "هالة الوافي" بما يليق بمستواها الفني وبتحديها وذكائها، حيث عاشت مع "طلال هاشم" أجمل أيامها، أحبها، دلتها، وأخذها إلى أرقى الأماكن، معه أحست بأنها له دون غيره، خاصة عندما دعاها إلى فيينا عاصمة النمسا أين حجز لهما جناحين متصلين بباب

(1) المصدر نفسه، ص196.

(2) المصدر السابق، ص105.

(3) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص119.

(4) المصدر نفسه، ص124.

وكان كل جناح يحوي صالونات كبيرة، فهناك عاشت أوهاهما، وكأنها مدعوة إلى حفل زفافها، تقول الروائية: « حال دخولهما، راحت فرقة مكونة من ستة موسيقيين تعزف مقطوعة بهيجة الإيقاع لتحيتهما، بينما سبقهما نادلان في كل أناقتهما إلى طاولة بيضاوية مجهزة بديكور شبيه بديكور الأفراح.<sup>(1)</sup>

كانت "هالة الوافي" قوية تسيطر على مشاعرها ما تشاء، تتحكم في عواطفها، تتحدى من يتحداها، وتهزم من يريد الإطاحة بها، لذا تقول لـ: "طلال" بعد شهر من انقطاعه عنها: « أنت رجل باذخ المهام، دائم الانشغال، لا وقت لك للحب، تهاتفني في مساء الضجر، وتريدني أن أنتظرك ما بقي من عمر ! »<sup>(2)</sup>

وتتجلى صفات البطلة من خلال تصرفاتها، حيث أن "طلال هاشم" لما أرسل لها رقم هاتفه لم تسرع في الاتصال به، وفضولها للتعرف عليه، فهي تنتقم منه في كل مرة يريد فيها إذلالها، من خلال عدم الرد على مكالماته، تكتم دموعها، وتكابر رغم انتظارها الدائم له، «بعد ثمانية أيام، على الأصح بعد سبعة أيام ونصف، بالتحديد بعد 192 ساعة من تلك الساعة التاسعة مساء، التي زارها فيها في الفندق، ظهر رقمه ذات صباح على الهاتف كهلال عيد، قاومت إلحاح رنينه، وهددت يدها بالقطع إن هي ضعفت وردت عليه، قررت أن تكون فرحتها في إفساد فرحته بسماعها»<sup>(3)</sup>. وهذا دليل على أنها طاعنة في التحدي، فإذا كان بوسعه أن يشتري تذاكر قاعة بأكملها كي يستفرد بصوتها، فإنه لا يستطيع بما له أن يشتري كلمة واحدة منها.

تبدو "هالة الوافي" بعيدة عن كل أنواع الجشع والطمع والاستغلال، فهي رغم مستواها المعيشي الضئيل نوعا ما، إلا أنها لا تقبل شيئا من طلال بحكم ثرائه وبذخه، لذا نجدها تصون نفسها وكرامتها أينما حلت.

إن المرأة العربية أكثر عاطفية من الرجل، لذا نجد "هالة الوافي" رغم انشغال "طلال هاشم" الدائم عنها، إلا أنها تبقى مصونة له، تراقب صوته، وتسعى لمكالمته، وتسعد

(1) المصدر السابق ، ص249.

(2) المصدر نفسه ، ص159.

(3) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص150، 151.

بمقابلته، لذا ترى "أحلام مستغانمي" أن الحب هو الأول في حياة المرأة، بينما يلي أشياء كثيرة في حياة الرجل.

### المرأة في المجتمع العربي:

من المعروف أن المرأة العربية كانت تعاني بعض الاضطهاد من قبل الرجال، لكن بعد مجيء الإسلام، وتغير صورة الأوطان، ارتقت مكانتها أين فرضت وجودها، وحققت طموحها، لذا نجد "أحلام مستغانمي" كثيرا ما تتحدث عن "هالة الوافي" بين الجزائر وسوريا.

تسعى المرأة دائما إلى تحقيق آمالها على الصعيد العلمي، كما على الصعيد العملي، لكن سرعان ما يتحول هذا الطموح إلى نوع من القهر الاجتماعي، لأن المجتمع، وبسبب عاداته السيئة، وتقاليدِه يجعل من المرأة كائنا ضعيفا، ومهمشا، ليس بوسعه سوى تربية الأولاد، وتلبية حاجات الأسرة، لذا نجد المرأة غالبا ما تفشل، وتراجع في أمور عدة، هذا ما استطاعت "هالة الوافي" أن تتجاوزه، وأن تتحدى أهلها في "مروانة" حيث أنها انتقلت مع والدتها إلى الشام، وفرضت نفسها في الساحة الفنية العربية من أجل أن تحتل مكانة والدها، وأن تنتقم له بغنائها، كما جاء في المقطع الروائي: «لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوفي، إن امرأة لا تخشى القتل، تخاف مجتمعا يتحكم حماة الشرق في رقبته، ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين»<sup>(1)</sup>

مازال العربي يهمل المرأة، ويشك في عواطفها، ويكذب أحاسيسها حتى ولو كانت صادقة، لذا نجد ذلك الملحن الكبير يعلق عن الحب بلهجته اللبنانية قائلا: «الحب تعبير ... لا شهيق لا زفير...حبيب لي مرا بتحبك لنفسك مو لجيبك..وتتطرك مو تتطر لتبرم ظهرك ....ما في حب، في صفقة حب...يا زلمة بشرفك تعرف شي مرا بتقبل تتجوز واحد معتر لأنا بتحبو»<sup>(2)</sup>. هذا ما جعل صورة المرأة تبدو مهشوشة نوعا ما في العالم العربي، ولو لم تكن ذلك لما خافت "هالة الوافي" من أن يصفها "طلال هاشم" ضمن إناث الشهوة، خاصة وأنها في حفل القاهرة احتضنت الباقية الحمراء التي أهداها إياها ذلك الرجل الذي اشترى

(1) المصدر السابق، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص34.

تذاكر قاعة بأكملها، ورمت بباقة التوليب التي كانت تلاحقها على مدى سبعة أشهر، تقول "أحلام": "ما تخافه هو أن يخلط بعد الآن بينها وبين إناث الشهوة، وصائدات الثروة، أن يكون أساء الظن بها مذ رآها على المسرح تحتضن تلك الباقة الحمراء، وتتنازل عن باقته"<sup>(1)</sup>.

يتلاعب الرجل بمشاعر المرأة كما يشاء، فها هو "طلال هاشم" يتصل بـ"هالة" حيناً، وينقطع عنها حيناً آخر، يسعد بمكالمتها وبلقائها تارة ويتجاهلها تارة أخرى، يرسل لها باقات توليب مرات عديدة، ثم يكفّ عن ذلك، كما جاء في الرواية: "إشعار آخر لها بأنه لم يتابع البرنامج، هو الذي اعتاد أن يرسل إليها الورد إياها في كل ظهور تلفزيوني"<sup>(2)</sup>.

والمرأة إذا عشقت يوماً تذلّ نفسها دوماً من أجل أن يحيا حبّها، هكذا هي حال البطلة "هالة" يخطئ "طلال" في حقّها، لكنّها لأجل حبّها له، ولكي لا تخسره تحاول دائماً أن تستسمحه على ذنوب لم تقترفها، مثلما أرادت أن تفعل عندما غنّت في مهرجانات كان معرضاً عنها فقاطعها لمدة شهرين رغم خسارتها المادية: "ينهار صمودها، تهافتة، لا يرد، تبكي... ويضحك الحبّ".

سيظلّ يخطئ في حقّها ثمّ يمتنّ عليها بالغفران عن ذنب لن تعرف أبداً ما هو، لكنّها تطلب أن يسامحها عليه.

هكذا هنّ النساء إن عشقن!<sup>(3)</sup> وهذا ما جعل البطلة "هالة" تعترف بأن المرأة العربية حزينة بطبعها حتى وأن كانت في قمة سعادتها، لأنها في الواقع مقيدة ومحاصرة بحدود، ولا مكن تجاوزها متعلمة كانت أو عاملة، أو مأكثة بالبيت، تقول: "لعلي امرأة عربية تحزن حين يجب أن تفرح، لأنها ما اعتادت السعادة"<sup>(4)</sup> "فهالة" تعاني هي الأخرى كغيرها من النساء العربيات، فهي هنا واقعة بين خيارين، إمّا أن تفرح بحبّ هذا الرجل لها، وملاحقتها أينما حلّت، وإمّا أن تحزن كونه متزوجاً وله بنتان.

(1) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بي، ص129.

(2) المصدر نفسه، ص133.

(3) المصدر نفسه، ص230.

(4) المصدر نفسه، ص222.

لذلك تعاتب الروائية "أحلام مستغانمي" المرأة في روايتها عن كثرة تعاطفها، وحسن نيّتها، لأنّ هذا ما يجعلها أحياناً تبوح بأسرار غيرها وتفضح تصرفات من حولها فتمنح بذلك فرصة لمن يريد بها سوء، مثلما فعلت "نجلاء" عندما أعطت "طلال" عنوان "هالة" فتقول الروائية: "لا أكثر سداجة من النساء، غبية قبل أن تجلسها على كرسيّ كهربائي للاعتراف، تتطوّع بإعطائك من المعلومات أكثر ممّا تتوقع"<sup>(1)</sup>.

كما يتخلل الرواية العديد من الإهانات للمرأة العربية، مثلما قيل عن ابنة الأوراس المتخلفة، الشجاعة، الموهوبة بأنها فتاة جبلية، لا تعرف حتى إيتيكييت الجلوس إلى الموائد الراقية، لذا ليس من حقّها أن تتناول على أسيادها، هذا وقد قورنت "هالة الوافي" بالطرق الخاسر في لعبة الشطرنج، حيث يطلب من الرابح أن يغلق اللعبة، ويعلن انتهاءها، ويتركها تتدلّل إليه إلى أن يسامحها. صحيح أنّ "هالة" أخطأت عندما أهانت "طلال" بماله، لكنّ هذا لا يدفعه إلى التلاعب بمشاعرها واحتقارها، فلا بد من الاعتزاز، والافتخار بها كونها لم تطمع يوماً في ماله، ولا وقعت تحت رحمته، فبمجرد أن تغير معها، وكشّر عن أنيابه لها أعلنت عليه حربها، فأقسمت بأن لا تعود إليه، وأن لا تسمعه صوتها مرّة أخرى، بكلّ جرأة وتحّدّ تخلت عنه لحظة تخلّيه عنها: "فانصرفت دون أن تلقي نظرة عليه، بنفس العنفوان الذي غادرت به جناحه"<sup>(2)</sup>

هذا وقد حظيت المرأة العربيّة داخل رواية (الأسود يليق بي) بكثير من الاحترام والتكريم، لذا نجد الرّجل العربي هنا يحسن حديثه للمرأة لأنه شريف بطبعه، فهذا "طلال" يتقن اختياره للكلمات التي يقولها لـ"هالة"، وكأنه يستعيرها من قواميس خاصّة، تقول الكاتبة عن سلاسة تعابيره: "هكذا هم المشاركة، لا يمكن لأحد أن يجاريهم في انتقاء كلماتهم عند الحديث مع امرأة"<sup>(3)</sup>

إن "هالة الوافي" امرأة محافظة لم تتبدل صورتها، ولم تتشوه رغم خروجها من منطقة متعلّقة نوعاً ما، واتجاهها نحو سوريا، وزياراتها المتتالية لبلدان أكثر تفتحاً، مثل: باريس،

(1) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بي، ص158.

(2) المصدر نفسه، ص299.

(3) المصدر نفسه ، ص49.

وفيينا، إضافة إلى تغير حالتها الاجتماعية من أستاذة تعليم إلى مغنية متأققة، تقول الروائية عن تحفظها، وحياتها:

"وأن امرأة غيرها تلفظ الأرقام الثلاثة التي ستتحول حال انتهاء المكالمة إلى أحرف ثلاث "ب ي ع" تلك التي تحكمت في حياتها حتى الآن-طبعاً "عيب" هذا الذي تقوم به، أغلقت الهاتف، وهي تتساءل كيف أقدمت على أمر كهذا؟"<sup>(1)</sup>.

ولعل أجمل ما عاشته "هالة" منذ مأساتها ذلك الحفل الذي قدمته في باريس لأول مرة، وذلك من خلال حضور الكثير من الجزائريين المقيمين هناك، إضافة إلى بعض الفرنسيين المتعاطفين مع الجزائر، ويتجلى ذلك من خلال ما كتب في إحدى بطاقات الورود التي قدمت إليها: "L'Algérie t'aime" أي الجزائر تحبك.

إن المرأة العربية رغم تصرفها المتهور أحياناً إلا أنها لم تكن يوماً خائنة بمعنى الكلمة، لذا نجد "هالة" تشعر باثم كبير، وهي على أهبة ارتباط بـ"طلال"، لأنه في الحقيقة متزوج وله بنتان، وهي لا تريد أن تأخذه من زوجته، أو حتى تتقاسمه معها، فلن تكون يوماً راضية عن تصرفاتها، إضافة إلى هذا فإن "هالة الوافي" تملك عزة نفس كبيرة، تحافظ على كرامتها، وتحفظ شرفها، ولو كلفها الأمر غالياً، فما هي تصمد أمام رجل أحبته بجنون، وهي تدرك أنه هو الآخر يحبها نتيجة ملاحظته لها لأشهر، تتخلى عنه في فيينا بعد تخليه عنها، وتعلن له عن ذلك في المطار، بعد أن جرى حوار بينهما، أدركت من خلاله أنه جاء ليعتذر لها عما ألحقه بها من أذى، جاء ليشكرها عن لعبة الشطرنج مؤكداً لها بأنها لعبة يمكن أن يلعب فيها شخص واحد ضد نفسه (هو ذاته)، مما جعلها تقول له: "أيا كانت اللعبة، فالجولة انتهت في هذه المدينة"<sup>(2)</sup> مبينة له أنهما يختلفان في أمور عدة بقولها: "أنا امرأة من أنغام وأنت رجل من أرقام"<sup>(3)</sup>.

(1) المصدر نفسه، ص135.

(2) أحلام مستغانمي، الأسود يليق بي، ص297.

(3) المصدر نفسه، ص298.

يمكن القول أن للمرأة حضور قوي في الرواية العربية عامّة، والجزائرية خاصة، نظرا للدور الفعال الذي تقوم به داخل المجتمع، رغم الاضطهاد الذي لا تزال تعاني منه حتى يومنا هذا.

## المسكوت عنه في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة:

لطالما كانت الكتابة وسيلة المرأة إلى الخلاص، إلى المتعة إلى الوجود، وقد كان هاجس المرأة الجزائرية هو البحث عن الذات للتعبير عنها وإبرازها، دون مبالاة لما سيعترضها في طريق بحثها، "فاتخذت الرواية ورشة مفتوحة على كل الأنماط، والمواضيع لتغدو الرواية عملا حفريا أركولوجيا ديناميا لا يستقر عند حدود الجاهز، ولا يطمئن للمألوف، لذلك انصبّ أغلب اهتمام الروائيين الجدد على الحفر في الذاتى النفسى، والجوانب المظلمة من حياة الشخصية، وفتح علبتها السوداء." (1).

فهذا الجيل النسوي الجزائري راح يؤسس لمشهد روائي فيه الكثير من التحوّل الأدبي، تسعى من خلاله المرأة إلى إنتاج ما يكسر القاعدة ، ويخرج عن المألوف لإنتاج نصّ مختلف يؤسس لدلالات إشكالية إمكانية تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل، والسير، فتحفز في الذهن القرائي، وتستثيره ليدخل النص، ويتحاور معه في مصطرح تأملي يكشف للقارئ أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة، وبما أنها كذلك، فهي مادة للاختلاف، بمعنى أنها مختلفة عن كلّ ما هو قبلها، وهي تختلف عما تظنه قد استقرّ في الذهن عنها<sup>2</sup>.

"لذا سعت المرأة المبدعة إلى زعزعة الثابت في الوعي الذكوري، وخلخلة المستقر في العرف الاجتماعي من خلال وتوجهها إلى عوالم المحرّم والمحظور، لتفجر المسكوت عنه عبر المتن الروائي، ذلك لتنتج نصا متفتحا على الداخل، لتغدو بعد ذلك الممر الوحيد من الجسد إلى الذات، ومن الذات إلى العالم، هذا الانفتاح الداخلي يحرر المرأة من الرقابة، ويطلق العنان لمكبوتاتها بعيدا عن المخاوف والمحظورات" (3).

(1) إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي، الجسد، الهوية والآخر، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ص16.

(2) ينظر: عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص06.

(3) هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1،

إذن المرأة انطلقت منتهكة "التابو"، جاعلة صوتها صوت أنثى ثائرة، موضوع نصّها حول حضور المرأة باعتبارها ذاتا فاعلة، فتناولت المسكوت عنه بأنواعه ومجالاته المختلفة كالدين، السياسة، أو الجنس، وذلك من منطلق الحرية في طرح الموضوع والتعبير عنه باستعمال عنصري الفن والإثارة اللذين تحدثهما في نفسية المتلقي .

لذلك تعتبر الرواية النسوية المعاصرة عن "التابو"، "المحرّم" في بنيتها اللغوية، في بيئة عربية إسلامية محافظة، أو ربما يتعلق الأمر بجماليات الرواية بين الفن والإثارة غير الناتجة عن قصدية إثارة غرائز المتلقين من خلال تناول قضايا الجنس والدين، والسياسة، التي تشكل ثقافة المقدس أو المحرم، أو المسكوت عنه<sup>(1)</sup> .

والروايات النسوية الجزائرية المعاصرة تفيض بقضايا حساسة للغاية اقتحمت منطقة المسكوت عنه، واحتلتها لتجعلها حبيسة النسوية.

موضوع الكتابة النسوية من المواضيع الشائكة في مجال الدراسات الإنسانية لما يتسم به من أسرار وإشارات جعلت عالمها مشبعا، ويبدو جليا في الرواية من خلال ما حققته من نجاحات جعلتها في مصاف الروايات بناء ورؤية، حيث اتخذت منها الحيز الواسع، والمكان الذي مارست فيه عبثياتها ممزوجة بعبق إحساسها، وعنوان فكرها، وكل ذلك من خلال لمسها مواضيع كانت في قمة الأهمية لتعبر عن ذاتها، وكلّ ما يحدث في مجتمعها.

إن الموضوعات في بنية الخطاب الأدبي بصفة عامة، أو البنية الروائية بصفة خاصة مرتبطة بالمعاني، التي يقصدها الأديب حيث ينقلها إلى المتلقي القارئ في زيّ جمالي فنيّ بأسلوب، وصور تؤثر في أفكاره، وتحول توجهاته نحو قضية معينة، وهذه المعاني تعبر عن أحداث ووقائع يعايشها الأديب فتكون جزء لا يتجزأ من نسيج إبداعه، حيث يرتبط بالقيم الاجتماعية والثقافية، وكذلك الدينية...، "إننا بصدّد الحديث عن تلك الموضوعات المتنوعة بحسب الحالات النفسية، والفكرية للكتاب أو المبدعين، فتجدها تنوعت من الحديث عن الوطن، وهو الحيز المكاني الذي ترى فيه الكاتبة أنه لا بدّ أن يكون سليما معافى كالجسد حتى تتمكن من التنفس فيه بطلاقة، والسير في أرجائه بأمان، ثم تطرقت إلى القضايا التي

(1) حسين مناصرة، مقاربات في السرد، ص39.

تمس الإنسان العربي الذي تعرض ومازال يتعرض لكثير من الصدمات، والمشاكل من ظلم، وقهر ونفي، واستعمار، وتعدّ قضية المرأة من القضايا الكبرى لدى كلّ الكاتبات، اللواتي خضن في هذا المجال (المرأة)، وما تعلق بخصوصياتها، ومشاكلها وتطلعاتها، وعلاقتها بالآخر (الرجل) في حدود هذه العوالم، إن كان داخل وطنها أو خارجه<sup>(1)</sup>.

## موضوعات اجتماعية:

### الوطن:

لقد اعتبر الأدب ذلك المجال الفسيح الذي رحّب، وعانق هذا الموضوع حيث أسأل الحبر الكثير، فأخذ كلّ أديب يتغنّى بلوعة حبّه، وتشوّقه، ومعاناته، تجاه الوطن، هذا الاسم الذي ربطته علاقة حميمة سلبية كانت أو إيجابية بالأدب، فكان الأديب ذلك الفرد الذي يحمل رسالة أحيانا الفدائي، وأحيانا أخرى لإرهابي بغضّ النظر سواء أكان يعيش فيه أم مغتربا عنه، أو كان يعيش في المنفى بعيدا عن الأرض التي احتضنت لحظات ولادته وطفولته...، فكان للوطن في الكتابات النسوية المعاصرة حضورا يكاد يكون عند بعض الكاتبات أساس التدفق العاطفي، ومصدرا ملهما في تمخض تجربته الشعرية.

لقد حوّلت الكاتبات المبدعات جغرافية الوطن بحدوده، وتضاريسه إلى صورة تستقر في العين والقلب، وهذه العلاقة بين الفرد ووطنه أسمى من أن تقاس بمقياس عاطفي معين، فالوطن في العين والقلب، والفرد بعض من تراه واخضراره، فهناك من الكاتبات اللاتي حرمن السّفر والهجرة حيث ربطت الإنسان بالتراب، والزمن واعتبرتهن مكونات الدولة<sup>2</sup>.

نجد مثلا "ربيعة جلطي" تقول: "دخلت مستغالماً تنادي آل كرز، بأحيائها النائمة تحت عباءة البحر الأبيض المتوسط، بحدائقها وأبوابها الأربعة، بأسوارها الناطقة وبيذخها وجبروت جمالها. ظلّت ساكنة فيه يشير إليه بحرّها. زبدها وسماؤها"<sup>(3)</sup>.

(1) ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر-دراسة في بنية الخطاب-دار حلب، ص161-162.

(2) ينظر : المرجع نفسه، ص172.

(3) ربيعة جلطي ،الذروة، ص19.

وما نلاحظه أن الحنين والغربة من الظواهر البارزة في الأدب الحديث، حيث تناولها عدد كبير من الأدباء إلى حدّ السخاء، كلّ حسب ظروفه، والقضايا التي يفرضها واقع بلاده، حيث حاولت الروائيات الجزائريات المعاصرات تعرية الواقع بالكشف عن مضامينه، ومكنوناته إن صحّ التعبير، فالوطن كيان له روح تتمثّل في الشعب، فكّل من وقعت قدمه على تراب أرض منحتّه الأمان، وكل ظروف الحياة الكريمة فهو وطنه بغض النظر عن مسقط رأسه، لقد تغنّت الأديبات الجزائريات ببلدهنّ، لكن الحنين يختلف من شخص لآخر كما يختلف من أديب إلى آخر، فهناك من يحن إلى الوطن، ويكي فراقه، وهذا الحنين منطلقه الإحساس بالغربة التي يعانيتها الشخص، وكمثال على ذلك نأخذ مقطعا من رواية (الذروة) لـ"ربيعة جلطي":

"اضطرت عائلة آل كرز بعد الاستقلال إلى معاودة الهجرة نحو إسبانيا.

رأهم وهو طفل صغير يتباكون وهم يركبون البحر في أليكانت.

مات أبوه حسرة على هواء مستغالم وشمسها وأيامها، وظلّت أمه تقلّب الصّور وتجوب غرف الخيال الموجه بعين دامعة، تعيد شريط حياتها.

هي التي ولدت في مستغالم حيث ولد أجدادها، وأمّها وأبوها، وحيث تزوجت وحيث أنجبت، لم ترحها أبدا حتى ذلك اليوم المشؤوم<sup>(1)</sup>

والبعض الآخر يرفض الواقع الذي عليه بلده حيث يراه واقعا مأساويا يطغى فيه الفساد والطبقية، وغيرها من الأزمات والظواهر التي تعاني منها المجتمعات العربية على إثر النظام الفاسد والمسؤول.

كما نلاحظ في الروايات النسوية أن الكاتبات حاولن فقط الرّبط بين الوطن والمرأة، حيث رأينا أن لا سبيل لتحرير الوطن ما لم تحرر المرأة، وذلك لأن أي قضية وطنية هي قضية تخص المرأة باعتبارها جزء فاعل في المجتمع حيث لا يكون ارتقاء الأمم إلا بارتقاء المرأة، وهذا ما عرضناه سابقا في روايات أحلام مستغانمي.

(1) المصدر السابق، ص 18، 19.

لقد أعطت الروائية "ربيعة جلطي" صورة عن الحياة في بلدها حيث السلطة الفاسدة، فحاولت رسم الصورة الخفية للبرلمان المكون من أشخاص يغيب فيهم حق الدفاع عن الشعب، باعتبارهم ليسوا في المستوى، ونمثل لذلك بالمقطع التالي من روايتها (الذروة) :

"اسكت يا كلب، يبدو أنك صدّقت أنك وزير...كيف لك أن تكونه وأنت ما أنت عليه من الغباء والشطط، أنت لست أكثر من ذبابة زرقاء، الأحسن لك أن تبيع الماعز إذا وجدت من يشتريه، ذاك ما يليق بك تماما... يا له من بلد، و يا له من زمن أغبر بئس أصبح فيه أمثالك مسؤولين عن مصالح الناس ! ..

أغلق فمك. لم أكمل كلامي ولم أسمح لك بالكلام !"<sup>(1)</sup> .

ومعنى ذلك أن ما يحدث اليوم في الأوطان سببه بعض الجهلة الذين فوضهم المال والنفوذ، وكذلك البيروقراطية على احتلال مكانة ليست من حقهم، فمنحهم ذلك حقّ التلاعب بأرواح الناس-الشعب-وأملك الدولة، حيث تسببوا في ظهور الطبقة عوض المساواة الاجتماعية .

كما تطرح الروائية "ربيعة جلطي" قضية الرشوة التي تستعملها السلطة في إغرائها للآخر، مثل ما هو الحال مع الصحافة الخاصة، تقول: "...جّل هؤلاء اللذين يسودون أوراق الجرائد يوميا بالكلام المعسول عن الفضائل، والأخلاق النورية، والحلال والحرام، وعن المبادئ، جلّهم حين نادينا عليهم جاؤوا مسرعين، ولبوا قبل غيرهم.

وبعد أن ذاقوا من المال الحرام (تضحك بهستيريا) واعتادوا عليه، بل أدمنوه.. لم نعد نسمع بمثل خزعاتهم تلك (ضربوا رواحهم في الصّح) وخلوا في (الصّف) مثل باقي المرتشين الآخرين، ثم إن من يحاول فتح فمه لنقد السلطة ندبر له مضيقا اقتصادية أو أمنية أو سياسية أو مالية، فإما أن نضربه على يده بيد من حديد فنفقره، ونعزله، ونجرده من كلّ صداقية داخل المجتمع، وصدّقيني لدينا طرق همجية نقدر من خلالها أن نسود ونسيء سمعة أكبر عالم في البلد"<sup>(2)</sup> .

(1) المصدر السابق، ص 10 .

(2) ربيعة جلطي، الذروة، ص 76.

كما تحدثت أيضا عن الظروف المعيشية القاسية في وطنها والتي آلت إلى ظهور ظاهرة "الحرق" قائلة:

"لكنّ العالم يتفرج على ما يحدث من كوارث في البلد، ألا يؤذيك تفشي ظاهرة الحرقه مثلا ربّما أخذت أشكالا أخطر، أغلب شباب البلد لا أمل لهم إلا في الهرب من أوضاعهم السقيمة، يختارون الموت قاطعين البحر هروبا نحو أوروبا. بينما لا تخفى على أحد ثروات البلد المتراكمة... أموال البلد في ازدياد... ومصائبه في ازدياد!"<sup>(1)</sup>.

لقد عبّرت الروائية عن الواقع المأساوي الذي تعاني منه بلادها، من نصب للكمان، والمؤامرات، والجري وراء السلطة، والمال، وحالة الشعب التعيسة، وكلّ هذه القضايا مرتبطة تلقائيا بقضايا المرأة التي تفصح عن مجموعة من الاعترافات المترسبة في داخلها، المعبرة عن أحاسيسها ومشاعرها، فيولد نص جميل تفصح فيه الواقع وتغييراته، فهي تعمل جاهدة في نصوصها الروائية على تحقيق هدف واحد، وهو (تعرية الواقع)، حيث تحاول إثبات وتحقيق ذاتها بكل الطرق، مدافعة عن حقها في الحياة، والتعليم والعمل، والعيش الكريم، مطالبة بمساواتها مع الرجل من الناحية الإنسانية، وبتحريرها اقتصاديا عن طريق العمل، وحقها في الميراث، وخاصة حقها في الكرامة الإنسانية، والمعاملة اللائقة، والابتعاد عن إيذائها جسديا، أو معنويا، ومن أهم هذه القضايا التي عرضتها في رواياتها المختلفة: تحقيق الذات، القضية الاجتماعية، الأمومة والطفولة، علاقتها بالرجل والمجتمع... وغيرها من القضايا.

تحقيق الذات:

إن مسألة تحقيق الذات، يقصد بها الحرية الفردية المطلقة التي تعني: "تحرر المرأة من الضوابط الاجتماعية والدينية، والاقتصادية، القائمة على المعايير المزدوجة، وتتناول الصراع النفسي الذي تعانيه المرأة نتيجة الاضطهاد الذي تعيشه، أو النزاع بين رغبتها بتحقيق ذاتها، والاستسلام لسجنها الداخلي الذي ترسخت في أعماقه ذات المفاهيم التي تحاول محاربتها،

(1) المصدر السابق، ص78.

والخارجي الذي يحارب محاولة المرأة التحرر من المفهوم التقليدي للأثوثة "أي عن دورها المحدد كأم، وزوجة، ورحم وولد"<sup>(1)</sup>

وانطلاقاً من هذا القول نستطيع تحديد المقصود بأنّ تحقيق الذات عند المرأة هو الحرية، سواء أكانت اجتماعية أو دينية، وحتى اقتصادية، فهي الآن تريد إثبات وجودها ككائن مستقل عن الرجل منذ العصور التاريخية الأولى، فهي تحاول إبراز عبقيتها والمتمثلة في: القدرة المستمرة على نقض القديم، وتقبل الأفكار الجديدة"<sup>(2)</sup>، وهذا عكس ما يظنه بعض الرجال في أن المرأة تحب سيطرة الرجل عليها، بل يصل بهم الحدّ إلى القول بأنها تحبّ الضرب والإذلال، لذلك عملت المرأة الكاتبة على كسر مقولة فرويد: "إن المرأة ماسوشية بطبيعتها وتحبّ الإيلاء والإذلال."<sup>(3)</sup>

لقد كانت هذه النظرة إلى المرأة في المجتمع الأبوي، الذكوري، لكنها لم تبق حبيسة ذاتها، بل هي اليوم تعلن الحرب ضدّ كلّ من يريد احتقارها، فانطلقت مطالبة بالحرية التي غابت عنها منذ زمن، ونأخذ على سبيل المثال ما ورد في (الذروة) لـ"ربيعة جلطي":

"كنا نتصاحك، ونحن نتمشى على جسر خلف ثانويتنا المسمى جبهة البحر، تحت الثياب نلبس مايوهات، مستعدتين للتوجه نحو البحر في أية لحظة، نعاين أجمل السيارات لاصطياد أجملها وأفخمها"<sup>(4)</sup>

لقد حاولت الروائية أن تطبق مبدأ الحرية، وإن غاب عن واقعها من خلال شخصيتي "أندلس" و"ياقوت" المراهقتين اللتين ركبتا سيارة فخرة رفقة أجنبيّين، مع أن هذا الأمر كان خارج حلقة القيم الاجتماعية السائدة آنذاك في بلدهما، وواصلت الشخصية الرئيسية "سعدية" التحدي من أجل تحقيق الذات، رغم ما تربت عليه من أخلاق فاضلة وقيم نبيلة، ورغم كلّ

(1) وائل علي فاتح الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، ص 29، نقلا عن الخالد كوريني، "المرأة العربية":

الإبداع النسائي، النظريات النسوية، في خصوصية الإبداع النسوية، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول من 232 إلى 26 أوت 1997، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة الأردن، كتب الشهر 5، 2001، ص 17.

(2) نوال السعداوي، الأنتى الأمل، دار مطابع المستقبل، الإسكندرية، ط 4، 1990، ص 62.

(3) لوسي إيريجاري، سيكولوجية الأثوثة، مرآة المرأة الأخرى، تر: علي أسعد، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط 1،

2007، ص 206، 207، نقلا عن بلزك فيزيولوجيا الزواج.

(4) ربيعة جلطي، الذروة، ص 105.

النصائح التي تقدمها لها جدتها منذ صغرها فهي تبحث عن ذاتها داخل مجتمع بأكمله بدءاً من أسرتها، فلم تمنع من المجازفة والمغامرة لتصل إلى تحقيق كيانها الخاص، وتواصل ذلك إلى النهاية حتى في عملها، حيث وصلت إلى صاحب الغلالة (الزعيم)، تقول الروائية: " هذه أنت أخيراً ! أ رأيت؟ إني أكاد أضحى بسمعتي، وسمعة البلد كلّ من أجلك. زعيم البلد يتنقل شخصياً تحت جناح الظلام إلى بيت فتّانة.

يا صاحب الغلالة "لو كان قلبي معي ما اخترت غيركم"

أما أنا يا أندلس "لو كان قلبي معي لاخترت غيركم" سأكون واضحاً معك مثل البرق وسط العاصفة...هل تتزوجيني يا أندلس؟" (1)

البطلة رفضت الارتباط بصاحب الغلالة كونها تشمئز منه رغم أن ذلك سيؤثر حتى على منصبها، ويتسبب في فقدانه، فلا تزال تصارع، بعدم قبولها الخضوع لسلطته، وتسليمه جسدها الذي عاهدت نفسها أن لا تمنحه إلا لمن تحب، رغم ما تعرّضت له من تهديدات من قبل: "لا سلطان فوق سلطاني، أنا القاهر، وأنا الأمر الناهي، وكلّ ما في الأمر أنني أرغبك وأريدك، سوق النساء واسع وبلا أبواب، وأنا اخترتك من بين النساء، وعليك ألاّ تسرفي في التمتع، بدا صوته متهدّجا.

هل أفهم قولك بمثابة تهديد؟

هل يوجد في هذا البلد من لا يعرف أن من عادتي الأمر، ومن عادة الآخرين الطاعة يا أندلس؟" (2)

لقد لجأت البطلة "أندلس" إلى العمل الذي يعدّ استقلالاً مادياً عن الرجل بالنسبة للمرأة ، ومع ذلك لم تجد الحرية التي طمحت إليها، إلى غاية حدوث أمر هامّ ألا وهو الانقلاب الذي قام به الشعب ضدّ السلطة الحاكمة، وكان هذا في صالحها، حيث تخلصت من تعجرف الزعيم، ومحاولته استعبادها .

(1) المصدر السابق ، ص210.

(2) المصدر نفسه ، ص210.

ومما سبق نلاحظ أن الروائية "ربيعة جلطي" تناولت بجرأة، وبصدق علاقات المجتمع من خلال تداخلاتها اليومية في حياة الفرد، حيث رصدت وبدقة كلّ ما هو حاصل داخل الأسرة العربية، وأنماط تفكيرها، من الجاهل إلى المثقف، حيث كان للمرأة الدور الفعال في بناء هذا الكيان المؤسّساتي داخل جدار الدولة، وانطلاقاً من هذا نستنتج أن المعوق للمرأة العربية المبدعة هو المعوق الاجتماعي الذي يمنعها كأنتى من التعبير الحرّ عن رغباتها، وتجاربها الخاصة.

وبهذا فمن الطبيعي أن تعتبر المرأة الكاتبة سلاحاً يكشف عن هموم شريحة ضيقة من المثقفين بالإضافة إلى قضايا المجتمع بكلّ أطيافه، ومستوياته، فكما يقال: " الحاجة أمّ الاختراع"، فالمرأة لو لم تكن تحت هذا الضغط السوسيواجتماعي لما برزت هذه القدرات لديها.

وانطلاقاً من أن الإنسان لا يستطيع العيش منفرداً دون النسق الاجتماعي الذي يحيا فيه، أي أنه اجتماعي بطبعه، فهو يحتك بالآخر لينتج علاقة اجتماعية سواء أكانت تحمل طابعا سلبيا أم إيجابيا، فالمرأة جزء من هذا العالم، وبصفتها كاتبة، فمن المؤكد أنها ستطرق إلى القضية الاجتماعية من أفق متعددة تمسّ الكيان النسوي الأنثوي، فعملت على طرحها بأسلوب جديد، وناقشتها بكل صراحة وشفافية، باختلاف موضوعاتها كحديثها عن الخيانة الزوجية، النفاق، الوهم، عمل المرأة ضرب المرأة، التمييز بين الذكر والأنثى، تزويج بنت من رجل لا تحبه، حرمانها من الميراث.

ومن الملاحظ في روايات الكاتبات الجزائريات المعاصرات أن هذه القضايا لا تشكل كلّ واحدة منها القضية الكلية في الرواية بل تجتمع عدّة قضايا لترسم الوجه أو الرؤية الشاملة، والكليّة للروايات.

### قضية المرأة العاملة:

يعتبر العمل المساحة التي توفر للمرأة ذلك الحق في الإبداع، وإن كان في بعض الأحيان يقيدّها من منظور آخر، لكن عموماً يعدّ الملاذ الوحيد الذي يوفر نوعاً من الحرية الشخصية، بعيداً عن تسلط الرجل، وتبعيتها له مادياً، يولد تبعيتها له معنوياً، فلا تستطيع

الخروج عن أوامره، ولا مخالفته بإبداء رأيها تجاه موضوع ما، وبالتالي تكون في موقف الضعف، والانصياع له، لأنه هو المساهم الوحيد والمسؤول عن استمرار حياتها، وفي هذا الصدد تقول "نوال السعداوي" في كتابها (الأنثى هي الأمل): "أشد ما يذعر المجتمع الذكوري أن تثبت المرأة تفوقها في التعليم، والعمل في المجالات العلمية والفكرية، وسبب هذا الذعر هو خوفهم من أن تتذوق النساء سعادة العمل الفكري، ولذته اللذة المحرمة"، فتتجرف في ذلك الطريق، ولا يجد الرجال من يخدمهم في البيت، ويطبخ لهم، وغسل سراويل الأطفال" (1)

لقد ناقشت الروائيات الجزائريات المعاصرات قضية (عمل المرأة)، وطالبن بجعلها إنسانا مستقلا له شخصيته، وكيانه البعيد عن المجتمع، وعن السلطة الذكورية، وأدركن أهمية الاستقلال المادي للمرأة والذي يجعلها متحررة اجتماعيا، بعيدا عن تبعيتها لسلطة الرجل.

فالمراة بحاجة إلى الفضاء لتثبت قدراتها، ومواهبها الفكرية، والإبداعية، فالكثير من النساء يفرض عليهن المجتمع أن يبقين مذلولات على أن يحققن ذواتهن، وأن يساعدن في بناء مجتمعهن، وأسرهن، وخاصة بعد تعرض بعضهن إلى الترمل، وفقدان أزواجهن، فلم يبق أمامهن مخرج إلا العمل ليستطعن العيش، ويربين أبناءهن خصوصا بعد تخلي الناس عنهن.

إن الاستقلال المادي للمرأة يؤدي إلى الاستقلال الشخصي والعائلي، والعلمي، كما أن العمل وسيلة تربط الإنسان بواقعه، فأثناء عمله يحتك بعالم جديد، وجزء من الحقيقة يكمن في المجتمع الإنساني، ولكن للأسف لا نلاحظ هذا في حياة المرأة لأن العمل عندها لا يأخذ هذا الشكل "ففي ظلّ المناخ العامّ الذي يقهر المرأة، وفي ظلّ القانون الذي لا يساوي بين المرأة والرجل، لا يمكن أن يكون مجرد "عمل المرأة" هو العلاج لتعاستها، وأمراضها النفسية، إنّ المرأة أو أي إنسان لا يمكن أن يعمل عملا إلا إذا تمّ إعداده لهذا العمل إعدادا سليما مبنيا على تربية سليمة، ودوافع للعمل صادقة" (2).

(1) نوال السعداوي، الأنثى هي الأمل، ص 17.

(2) البطاينة عفاف، خارج الجسد، دار الشاقية، بيروت، لبنان، ط1، 2004

وإذا عدنا إلى متن رواية "الذروة"، فإننا نلاحظ أن "ربيعة جلطي" سارت في نفس النهج، وواكبت رفيقاتها من الكاتبات الجزائريات المعاصرات، حيث ركزت وبشدة على هذا الموضوع، لأنه عامل فارق جوهري بين المرأة العاملة، والماكنة في البيت.

فقد تحدثت الروائية عن شخصية "زهية" عمّة البطلة "أندلس"، التي سعت، ومازالت تسعى إلى إثبات كيانها، وحضورها من خلال تفوقها في الدراسة في صغرها وحبها للمطالعة وتثقيف نفسها في كبرها، وعملها مع مسؤولين كبار في البلد رغم أنها تمقتهم إلى حدّ كبير، لكن طبيعة عملها تفرض عليها تحملهم، تقول الروائية:

"لماذا تفنّك زهية اهتمام الكثيرين؟ لماذا ينظر إليها الجميع من حولها بمزيج من ماء التقديس، ودقيق الغيرة؟ أجمالها وشبابها؟ أم لأناقتها؟ أم لأنها المترجمة الشخصية للزعيم، والموظفة السامية في قصره لسنوات؟"<sup>(1)</sup>

فزهية تعرف أن العمل هو أساس بناء كيان المرأة، وسلاح التخلي عن الرجل، بل وعن الكلّ، فهي تضع لنفسها مكانة يتمناها الجميع تقول الكاتبة: "جميع أفراد العائلة الموزعة في جغرافيا البلد، أو خارجها يتناقلون بسرية تامة، ونكهة ومرح أخبارها وسرّ احتفاظها بمنصبها ولياقتها، وبابنتسامتها"<sup>(2)</sup>.

إن الاستقلال الاقتصادي للمرأة يساعدها على الاستقلال الاجتماعي والنفسي عن الرجل، فالمرأة تسعى إلى أن تملك جسدها، وتتمتع بالحرية الاجتماعية، والاقتصادية في المجتمع.

### قضية البغاء والدعارة:

"البغاء معناه حدوث عملية جنسية بين الرجل والمرأة لتلبية حاجة الرجل الجنسية، وحاجة المرأة الاقتصادية، بالرغم من أن الحاجة الجنسية في الحضارة الذكورية عامّة، ليست

(1) ربيعة جلطي، الذروة، ص 08.

(2) المصدر نفسه، ص 09.

في أهمية الحاجة الاقتصادية، إلا أن المجتمع اعتبر حاجة المرأة الاقتصادية أقل أهمية من حاجة الرجل" (1).

ومن خلال ما تحدثت عنه الروائيات الجزائريات المعاصرات عن الأسباب التي تدفع المرأة إلى البغاء، فالسؤال الذي يفرض نفسه في هذا السياق: هل الحاجة الاقتصادية هي التي تدفع المرأة إلى البغاء؟ أم هي الحاجة الجنسية؟ أم هو المجتمع الذي يدفع بها إلى هذا السلوك؟

من الممكن أن يكون التفاوت الاقتصادي، والطبقي في المجتمع، أي الحاجة المادية هي التي تدفع المرأة إلى الانحراف والسقوط، فهو لم يكن بسبب حاجتها الجنسية، وإنما كان بسبب الجوع، وحاجتها الاقتصادية، فشخصية "المومس" في الروايات تستخدم للتعبير عن قضية اجتماعية، يحاول فيها الكاتب تعرية المجتمع، وكشف ازدواجيته، وزيفه، والخلل الاقتصادي فيه، فالمومس لم تكن تعبيراً عن الجنس، وإنما يوظفها الكتاب توظيفاً اجتماعياً بحثاً لتعرية بعض الطبقات في المجتمع، وبيان فسادهم "فالمجتمع لا يحقر الرجل مهما فعل، بل لا يفكر أن يطلق عليه حكماً، بينما تعاقب المرأة أشد عقوبة لأقل خطأ ترتكبه" (2).

إن الروائيات تكشف عن أشخاص كان من المفروض أن يكونوا نموذجاً للاستقامة، والشرف، والأمانة، وإطلاق لفظة "مومس" على المرأة، إجحاف في حقها، لأنها ما هي إلا ضحية للمجتمع أو للظروف الاقتصادية القاسية، حيث عمدت الروائيات الجزائريات المعاصرات إلى كشف ازدواجية المجتمع ومعاييره المختلفة التي لا تتصف المرأة، وتفرق في التعامل مع الذكر والأنثى.

ومما سبق نستنتج أن المجتمع هو المتهم الأول، كونه يحكم دوماً على المرأة بقسوة، حيث يحكم على النتيجة دون البحث، أو التنقيب عن السبب أو الخلفية، أو الظروف الكامنة وراء هذه الظاهرة، أو الانحراف الذي هو نتيجة ظروف مزدوجة اجتماعية، وذاتية، وكمثال

(1) نوال السعداوي، الأنثى هي الأمل، ص788.

(2) وائل علي فالح الصمّادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، ص46، نقلاً عن عبيدات أروى، صورة المرأة في

الرواية الأردنية، ص78.

عن انحراف المرأة نأخذ مقطعا من رواية (الذروة) "ربيعة جلطي" تصف فيه حالة "سعدية" أثناء رقصها مع "جيلبير":

"فجأة نسيت الياقوت، وأهل الياقوت جميعا، نسيت توما، وساحل العاج كله، والجغرافيا كلها، ومضخات البترول...أنا في "مهبط الشمس" أنا بين ذراعي "جيلبير" !....." (1).

إنّ موضوع علاقة الرجل بالمرأة خارج دائرة الزواج، حاضرة بقوة في رواية (الذروة) حيث تعمقت "ربيعة جلطي" في قضية البغاء والدعارة بشكل واضح، وكشفت خبايا وأسرار كثيرة كانت سببا في انحراف المرأة، التي هي ضحية للمجتمع الذكوري.

### الأمومة والطفولة والحب:

لا يمكن الحديث عن المرأة دون الحديث عن الأمومة "فهي من أقوى خصائصها ووظائفها، منحها الله لها لتعمر بها الحياة، فهي نظام تعلق فيه مكانة الأم على مكانة الأب، وهي علاقة بيولوجية، ونفسية بين المرأة ومن تحبهم، وترعاهم من الأبناء والبنات" (2).

والأمومة علاقة بيولوجية ونفسية، تتمثل الأولى في كونها تحمل، وتلد، وترضع، والثانية تحب وتتعلق وترعى.

ولقد حظى هذا الموضوع باهتمام الكثيرين إن لم نقل كل الكائنات النسويات منذ زمن بعيد، وذلك لما احتلته المرأة من مكانة مقدّسة لدى الشعراء والنقاد، "وكذلك ما أعطتها إيّاها العقائد السماوية والقوانين الوضعيّة بصفقتها أمّا أولا وامرأة ثانيا" (3).

فصورت الروائيات الجزائريات المعاصرات الأمومة في ذلك الإحساس البريء النقيّ للأمهات اتّجاه أطفالهنّ، حيث وصفنهنّ بنبع الحنان، والعطف، ويتّضح ذلك في نص رواية (الذروة) لـ"ربيعة جلطي": "حيث نجد عاطفة الأمومة تواجه وتغلب كل الصعاب، وكمثال على ذلك: "تقطع القابلة حبل السرة، قبل أن تلحق بي المشيمة الخارجة على مضض من

(1) ربيعة جلطي : الذروة، ص110.

(2) محمد المهدي، سيكولوجية الأمومة، البداية [www.alazayem.com](http://www.alazayem.com) 45: 16. 14/01/2016.

(3) ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار حلب، ص189.

الرحم....تقمّطني "أميناتا" القابلة التوارقية، تخطفني من حضن أمي، تجذبني من صدرها.... ألم تقل أمي شيئاً؟ ألم تحتجّ وهي في فراش نفاسها؟ أم هي الأوامر هكذا، هي الأعراف هكذا... تطلق أمي صراخاً يائساً وترمي برأسها إلى الجدار"<sup>(1)</sup>.

كما يبرز هذا الحبّ والعطف والحنان في الطريقة التي تتحدث بها إلى أولادها وفي افتخارها بهم، والنظر إليهم نظرة اعتزاز، كما ورد في رواية (الذروة) حيث تسرد الروائية للقارئ كيف كانت الجدّة أندلس مؤمنة أنّ ابنها أحلى الرجال:

"جدّتي لالة أندلس راسخة الإيمان أنّ ابنها شبه أبيه، أوسم الرجال قاطبة، وأشجعهم وأذكاهم قاطبة، وأطيبهم قلباً، وليس على الأرض من تستأهله، وتردد دوما وهي تميل رأسها طرباً:

كلّ خنفوس في عين أمّو غزال، وأنا وليدي حبيبي سيد الرجال !! " <sup>(2)</sup>

إن علاقة المرأة العاطفية تجاوزت أبناء رحمها حيث أنها تملك من الحنان والعطف والرأفة ما يجعلها تقوم برعاية أبناء من غير رحمها، وهو ما يعرف بالتبني، كما جاء في رواية (الذروة):

"ثمّ إن جدّتي فوق كلّ هذا لم تتجب غيره، بل ربّت بالتبني أربعة بنات وولداً، أنقذتهم من مخالب اليتيم والضياع، وتربّوا في ظلّ جناحيها، وفي عزّ ما ورثته عن أهلها، دون أية تفرقة، حتى أنني لم أعرف الحقيقة حتى كبرت " <sup>(3)</sup>.

إن الحبّ كامن داخل نفوس الكاتبات ونصوصهن الروائية، إذ يمثل أحد شواغلهنّ الأساسية، ومن ثمّة يشكل أحد دوافعهنّ للكتابة"<sup>(4)</sup>

(1) ربيعة جطي، الذروة، ص 60-61.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

(3) المصدر نفسه، ص 51.

(4) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغربية، دار النشر والإشهار، تونس، ص 07.

فلا يمكن أن نتخيل نصًّا روائياً خالياً من تصوير تلك العلاقة العاطفية (الحبِّ)، فهو السبيل إلى تحقيق ذاتها، فيصبح لديها توازن نفسي وجسدي من خلال تجاربها العاطفية مع الرَّجل.

لقد كشفت الكاتبات عن مشاعرهنَّ، وعواطفهنَّ تجاه الآخر (الرجل) المتمثلة في الحب والذي هو "حالة كانت ولا زالت مبهمة للجميع، وهو حالة من الرقي في أسمى أوجهها... فهو مرادف للرقي التام، سمّو لا يقابله سمّو... في الاحترام والتقدير" (1)

وهذه العلاقة نظرية كونية لا مجال لنفيها أو التملص منها، لذلك عبّرت وصدق عن حبّها وخير مثال لذلك حبّ الجدّة "أندلس" لزوجها، وإخلاصها في ذلك حتى بعد استشهاده تقول الروائية "ربيعة جلطي":

"كانت دائماً تخبرهم أنه أقرب إليها من حبل الوريد، وأن حضوره يملأ البيت، ويملأ حياتها، ونومها، ويقظتها، وسريرها، ولا مكان لرجل آخر...

تستيقظ كلّ صباح، وتلقي على الجميع كلمتها اليومية:

قولوا خير وسلام شفت البارح سيدي لعربي في المنام !!

وتبدأ اليوم على سيرته، وتنتهي عليها إلى درجة أنّ من حولها يكاد ينتهي بتصديق أن العربي حيّ يرزق" (2).

وانطلاقاً ممّا سبق نستنتج أن موضوعات الكتابة النسائية الجزائرية ترتبط بقضايا أساسية حاولت فيها الروائيات رصد كلّ التظاهرات، والبحث عنه ذاتها، وهويّتها كامرأة مستقلة واعية، لها كيان يشبه الرَّجل في حرّيته وسلطته، وكذلك صوّرت الصّراع القائم ضدّه، وضدّ قيد المجتمع التقليدي.

وبهذا فقد طرحت التجربة الذاتية لها، وربطتها بقضايا الواقع الفعلي للمرأة.

(1) أحمد محمد، ما مفهوم الحبّ بواسطة، مجلّة موضوع اقرأ عربي، 20 أغسطس، 2014، <http://mawdoo3.com>

(2) ربيعة جلطي، الذروة، ص54.

الباب الثاني:

خصوصية الزمن

والمكان

الفصل الأول:

خصوصية الزمن

حققت النساء العربيات في الأدب، وخاصة في مجال الرواية، والسرد صوتا متميزا وتاريخا طويلا. ولعل المتتبع للإبداع الأدبي الجزائري قد لاحظ ولمس تطور ظاهرة فنية شاعت في ذلك الإبداع، تتمثل في تصدي المرأة لمعالجة فن القصة والرواية.

لذلك فقد فرض إبداع المرأة الجزائرية نفسه على الساحة الأدبية، والثقافية بلا جدال مع وجود مجموعة كبيرة من الروائيات البارزات في الرواية المعاصرة من أمثال: أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، ربيعة جلطي، نوال السعداوي،... وغيرهن.

وتتسيفا مع عنوان هذا الباب "خصوصية الزمن والمكان"، لا بد أن نتعرض لهذين المصطلحين الزمن والمكان من حيث مفهوميهما، انطلاقا من مفهوم الزمن وبنيته إلى المكان.

### البنية لغة:

عندما يتطرق إلى أسماعنا كلمة (بنية) يتبادر إلى أذهاننا أن الكلام لا بد أن يكون عن هيكل لشكل ما. ولا شك في أن هذا التوارد لم يأتنا بدهاة أو عفوا لخاطر، وإنما يحصل لنا بفضل التراكم الذي تختزنه الذاكرة لمدلولات البنية، ومما جاء في (لسان العرب) نجد أن: « البنية والبنية: ما بنيته، وهو البني، والبنى، يقال بنية، وهي مثل رشوة، ورشا، كأن البنية الهيئة التي بنى عليها، مثل المشية والركبة، حيث أنشد الفارسي عن أبي الحسن:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدوا<sup>(1)</sup>

وجاء في قاموس محيط اللغة "البنية" هي: « ما بنيته جمع بنى وبنى، والبنية الفطرة، يقال فلان صحيح البنية أي الفطرة، والبنية عند الحكماء عبارة عن الجسم المركب على وجه يحصل منه مخراج، وهو شرط للحياة عندهم، وعند جمهور المتكلمين عبارة عن مجموع جواهر فردة، يقوم بها تأليف خاص، ولا يتصور قيام الحياة بأقل منها، وبنية الكلمة صيغتها والمادة التي تبنى منها»<sup>(2)</sup>

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (بنى)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، ج2، ص160.

(2) المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، 1998، ص57.

## اصطلاحا:

كلمة بنية اشتقت من كلمة البنيوية، ويجب الاعتراف في هذا الشأن أن هذه الكلمة أخذت أبعادا كثيرة في النقد الحديث، مما يدعو أحيانا إلى اللبس والغموض، لذا ينبغي إحالة هذه الكلمة إلى المذهب الفكري والنقدي الذي يستعملها، ونستطيع التمييز بين مذهبين رئيسيين، هما المذهب الشكلي والمذهب الإيديولوجي، ويركز الأول على البنية من حيث هي ساكنة، وغير متحركة في الزمان والمكان، وكأنها معزولة عن السياق التاريخي الاجتماعي والثقافي الذي نشأت فيه، ويمثل هذا المذهب نقاد ومفكرون أمثال: "رولان بارث"، و"جاك دريدا"، وغيرهما، أما البنية في المذهب الإيديولوجي، فلا تفهم بحد ذاتها أنها خارج الزمان والمكان، وإنما من خلال تطورها، وتحركها وتفاعلها وتتأثرها داخل وضع محدد زمنيا ومكانيا، والبنية حسب مفهوم "رولان بارث" هي صورة زائفة حقا للموضوع.<sup>(1)</sup>

ويعرفها "لطيف زيتوني" بأنها «شبكة العلاقات التي تربط عناصر النص السردي فيما بينها لتشكل كيانا واحدا، وتربط كل عنصر منها بسائر العناصر»<sup>(2)</sup>

كما تأخذ بعض التعريفات بمبدأ العلاقة فتحدد البنية بأنها « مجموعة العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وبحيث هي مجموع العلاقات الداخلية الثابتة التي تميز مجموعة ما، بحيث تكون هناك أسبقية منطقية لكل على الأجزاء»<sup>(3)</sup>.

وعليه فإن الدارس للنص، والمحلل له لا ينشد اللذة بقدر ما ينشد معرفة مكونات وخصائص هذا النص أو غيره التي جعلت منه نصا قادرا على أن يبعث في النفس الإحساس باللذة والمتعة.

(1) ينظر: رافدران وآخرون، البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، تر: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002م، ص19.

(2) لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص101.

(3) الزاوي بغرورة، مفهوم البنية، مجلة مناظر، الرباط، ع4، 1994م، ص97.

وحتى لا يطول بنا الحديث عن مفهوم البنية ننقل مباشرة إلى تعريف ( الخطاب). فلفظ الخطاب من الألفاظ الثرية الولود لوفرة الكلمات المتفرغة عنها بالاشتقاق، والاشتقاق كما هو معروف يبني على رابط القربى، والنسب بين مشتقات اللفظ الواحد بإمكانية إرجاعها إلى أصلها الثلاثي، ثم نعود إلى الخطاب لنقف على بعض ما جاء في مادة هذا اللفظ.

### لغة:

مما جاء في (لسان العرب) لـ"ابن منظور" في مادة خطب قوله: « خطب الخاطب على المنبر، واختطب خطابة، واسم الكلام الخطبة، والخطبة اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب، ومن مشتقاته فعل خاطب، وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان والخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، والمراجعة المجاوبة، ومما يجري في فلك كلمة الخطاب في اللسان كلمات اللفظ من لفظ به وتكلم، والتلفظ التكلم والخبر ما أتاك من نبأ عنمن ستخبر». (1)

أما في القرآن الكريم، ففقد وردت مادة (خ ط ب) في تسعة مواضع من القرآن الكريم تارة بلفظ الخطب (أربع مرات)، وتارة بلفظ الخطاب (ثلاث مرات)، وتارة بصيغة الفعل (مرتين فقط)، ومن المواضع التي ورد فيها بلفظ الخطب، قوله تعالى: « قال ما خطبكم أيها المرسلون» (2)

### اصطلاحا:

الخطاب هو النص المكتوب منظور إليه داخليا من خلال علاقته بين الراوي والمروي له، « وتمثل عملية التخطيط طريقة التشكيل النهائي للحكاية الأولى عبر تغيير زمن الحكاية الأولى الأصلي المتسلسل خطبا، ونتيجة للإمكانيات المفتوحة للتخريب للحكاية الأولى، نجد الراوي والمروي له عبر مكونات الخطاب الروائي التالية: الراوي ← الخطاب ← المروي له» (3)

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (خطب)، ص17.

(2) الذاريات، 31.

(3) سعيد يقطين، في مناهج تحليل الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2008، ص123.

ومما جاء به "جيرار جنيت" فيما يخص الخطاب أنه « ملفوظ موجه من مرسل إلى متلق يسعى فيه المرسل إلى التأثير في المتلقي بشكل من الأشكال»<sup>(1)</sup>

ومفهوم الخطاب يقابل مفهوم الملفوظ في المدرسة الفرنسية، إذ أنهم يرون أن النظر إلى النص بوصفه بناء لغويًا يجعل منه ملفوظًا، أما البحث في ظروف إنتاجه، وشروطه فإنه يجعل منه خطابًا، وهو نظير بنيوي لمفهوم الوظيفة في استعمال اللغة حسب رأي تودوروف<sup>(2)</sup>

ومادام مفهوم الخطاب على هذا النحو من الاتساع والشمول لجميع أنواع الكلام، فلا مناص إذا من نسبة الخطاب إلى حقل من حقول الدراسة؛ الأمر الذي جعل كلمة الخطاب تحظى بالنصيب الأوفر من العناوين والأبحاث والدراسات في الآونة الأخيرة لذلك سيحاول البحث التطرق إلى بنية الخطاب الروائي.

### مفهوم الخطاب الروائي:

إن الخطاب الأدبي هو نوع معين من الخطاب الذي يفرض وجود خطاب غير أدبي، ولكل من الخطابين مقاييس تميزه، ومن أجل التعرف على الخطاب الأدبي يجب استخلاص هذه المقاييس التي تجعل الخطاب أدبيًا وهو ما يجعل بعض الدارسين المحدثين يرون بأن هدف علم الأدب ليس دراسة الأدب، بل دراسة أدبية الأدب.

إن موضوع الدراسة الحديثة، وخاصة البنيوية، هو استخلاص الملامح الأدبية حيث أنها ترى بأنه... « ليس الأثر بذاته هو موضوع الفعالية البنيوية أو ما تسأل عنه هذه الفعالية، إنما هو خصائص هذا الخطاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي، وهذا العلم غدا لا يهتم بالأدب المنجز، بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى بهذه الخاصية التجريبية التي تضع تفرد الفعل الأدبي أي الأدبية...»<sup>(3)</sup>

(1) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2008م، ص123.

(2) فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2003، ص40.

(3) كاباتش جون لوي، النقد الأدبي، تر: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1988، ص160.

ويعد مفهوم الزمن الروائي من المفاهيم التي شغلت فكر الإنسان منذ القديم إلى يومنا هذا، وذلك لاكتسابه معان كثيرة ومختلفة منها الاجتماعية، والنفسية والعملية، وغيرها. وكما يرى "الشريف حبيبة" بأن الزمن ليس المقصود بل تلك السنوات والشهور، والأيام، والساعات، والفصول، بل الزمن هو « المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل، وكل حركة، بل إنها لبعض ما يتجرأ من كل الموجودات »<sup>(1)</sup>

فالزمن عنده هو مادة معنوية، وهذا ما جعل الفلاسفة وغيرهم يجدون صعوبة في تحديد مفهومه، ما أدى بالزمن إلى التعدد في معانيه، ودلالاته.

ويعد الأدب من أشد الميادين ارتباطا بالزمن باعتباره ركيزة أساسية في جوهر المعرفة الإنسانية، فهو شديد الارتباط بالفنون لتمكنه من استيعاب الحياة، والكون والإنسان « فالزمن في الرواية بمثابة الملون، وهو اللوحة الرقيقة التي يحملها الرسام، ويمزج عليها ألوانه، كما أن الزمن أيضا هو بمثابة مجموعة الألوان على الملون، الفنان الروائي، أو الشاعر أن يأخذ ما يناسب حالته النفسية، وحالة شخصياته، وطقس روايته<sup>(2)</sup>

وهذا دليل على أن الزمن من أهم العناصر الأساسية في بناء الرواية، فلا يمكن أن نتصور حدثا روائيا خارج الزمن، لأن الأحداث، وكذا الشخصيات تتحرك وتشكل في فضاء زمني، لا يتم السرد إلا بوجوده.

وقد حقق النص الروائي كفاءة في التقرب من الزمن وتطويعه، بحيث شكل أحد البنى الأساسية التي تسهم في تشييد معماره فنيا وجماليا، حيث يدخل الزمن في بنية الرواية من خلال أن العمل الروائي يخلق عالما خياليا يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو بأخرى، ويقدم صورة للحياة عن طريق شخصيات معينة وأحداث تقع في مكان معين، وإن كانت مكانتها تتجاوز

(1) الشريف حبيبة، الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، أريد، الأردن، ط1، 2010م، ص30.

(2) ينظر: شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1994، ص326.

ذلك المكان وذلك الزمان، فيصبح بذلك الزمن إحدى الإشكاليات التي تواجه الباحث في البنية السردية للرواية. (1)

وقد اهتم النقاد العرب بمفهوم الزمن الروائي، نظرا لكونه بنية خطيرة في تأسيس العمل الروائي. وطبيعته هي الأكثر فعالية في تشكيل الرواية وبنائها، حيث قسم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص.

فبداية نجد زمن القصة وهو الجزء الأول من الزمن الداخلي والذي يقصد به: زمن الأفعال السردية الذي يعني انتظام المادة القصصية في حدود إشارات زمنية محددة، قد تكون هذه الإشارات دقائق أو ساعات أو أيام أو أسابيع أو أشهر أو سنوات» (2)

أما الجزء الثاني من الزمن الداخلي فهو زمن السرد، أو زمن الخطاب، ويتجه عكس اتجاه زمن القصة، « فإذا كان زمن القصة متعدد الأبعاد فقد يتجه نحو الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا ذاتية وقعت للشخصية الروائية» (3)

ويعني ذلك أن زمن السرد فيه اتجاه معاكس لتسلسل الأحداث، ويظهر زمن القصة في المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا، ويقصد بزمن الخطاب تجليات ترمين زمن القصة وتمفصلاتها وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخصوصا، أما زمن النص، فيبدو في كونه مرتبطا بزمن القراءة، بمعنى أن القصد من استخدام هذه التقنيات هو تخطيب زمن القصة في الخطاب، وإعطائه بعده الخاص.

وتتطلق "سيزا قاسم" في دراستها لبناء الزمن الروائي من نظرية "جيرار جنيت" حول الترتيب الزمني، ومفارقاته على خط السرد في النص، وفي دراستها لطبيعة الزمن الروائي تقسمه إلى زمن نفسي أو داخلي، وزمن طبيعي أو خارجي، فالزمن الخارجي (خارج النص)

(1) ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيرى شلبي، ص 103.

(2) فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2012م، ص 280.

(3) المرجع نفسه، ص 280.

عندها هو زمن الكتابة، وزمن القراءة، وهي تمثل الخيوط التي تسنج منها لحمة النص، والزمن الداخلي (داخل النص) هو الفكرة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية أي الخيوط العريضة التي تبنى عليها الرواية.<sup>(1)</sup>

وقد قدمت "يمنى العيد" رؤيتها للزمن في كتابها (تقنيات السرد الروائي) حيث اعتبرته زمنا متخيلا يختلف في ماهيته عن زمن الواقع الاجتماعي الذي تحكيه عنه الرواية خلال الشخصيات والأحداث، وقد ميزت بين نوعين من الزمن المتخيل، حيث يكون الأول وهو (زمن الوقائع) بمعنى زمن ما تحكي عنه الرواية، حيث ينفتح في اتجاه الماضي، فيروي أحداثا تاريخية، أو أحداثا ذاتية للشخصية الروائية، وهو بهذا له صفة موضوعية، وله القدرة بالحقيقة والآخر، أما زمن القصة، أو زمن الحاضر الروائي هو الذي ينهض فيه السرد، ومنه تطل الشخصية في لحظة الحضور على أزمنة الواقع لإضاءة الماضي.<sup>(2)</sup>

ويرى "عمر عاشور" في كتابه البنية السردية عند "الطيب صالح" أن « الهيكل الزمني للنص الروائي يقوم على زمنين: أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية، فإذا كان دور الزمن الخارجي يعد ثانويا في بناء نسيج النص، فإن الزمن الداخلي الذي يشيد هيكل النص، يطرح بدوره ثنائية زمنية مضطربة، حيث أن للقصة زمنين الأول هو زمن الحدث المخبر به زمن الرواية، والثاني هو زمن الكتابة»<sup>(3)</sup>

ويعني ذلك أن التمييز بين الزمنين لا يعني تعارضهما، وإنما لكل زمن فضاءه وخصائصه.

يعد الأدب الجزائري من بين الآداب التي لاقت ذيوعا وسيطا وسط الآداب الأخرى، لما تتوفر فيه من أشكال أدبية متنوعة الموضوعات والأغراض، استطاعت جذب القراء إليها، وكذلك الدارسين، والنقاد الذين وجدوا فيها ما يشغل أفكارهم بغرض البحث والتقصي للوقوف

(1) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص63.

(2) ينظر، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1990، ص76.

(3) عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة، الجزائر، 2010م، ص14.15.

على أسباب سر نجاح ذلك الأدب والذي تنوعت فنونه النثرية من مثل: القصة القصيرة، والمسرحية، والرواية، وغيرها من الفنون التي مازال البحث فيها قائماً لحد الآن، ولا يزال الباحث يلقي الضوء عليها لمعرفة أسرارها.

ويعد الجنس الروائي أحد الأشكال السردية الأكثر جلباً للاهتمام، لذلك أولته الدراسات حوله، وعولج من مختلف المنظورات، والمناهج القديمة منها، والحديثة.

و يعتبر الزمن من أهم العناصر المساهمة في بناء الرواية بشكل كبير والتي بدورها ترتبط بأحداثها سواء أكانت خيالية أم واقعية، فتقدم صورة واضحة عن الحياة في أزمنة معينة، كما اختلف مفاهيم الزمن من باحث إلى آخر، فلكل وجهة نظره الخاصة المرتبطة بمواقفه من الحياة.

كما يظل النص الروائي هو الأنسب لدراسة تقنيات الزمن، فزمن الخطاب الذي يتحدث من خلاله الروائي، ما هو إلا مؤشرات زمنية تحكي أحداثاً ماضية، لذلك لا بدّ من وضع بعض المفاهيم المتعلقة بالزمن وكذا السرد.

## 1- مفهوم الزمن:

### أ. لغة:

الزمن في (لسان العرب) "لابن منظور": اسم لقليل من الوقت أو كثيره...

الزمان زمان الرّطب والفاكهة، وزمان الحرّ والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدّة ولاية النحل، وما أشبهه، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان: أقام به زماناً<sup>(1)</sup>

### ب. اصطلاحاً:

قبل البدء في وضع بعض المفاهيم الاصطلاحية لمقولة الزمن، لا بدّ من المرور بآراء الفلاسفة، ثمّ الشكلايين الروس، والنقاد الغربيين، ثم آراء العرب.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج06، دار صادر، لبنان، ط1، 2000، ص20.

لقد قدّمت كلّ الفلسفات تقريبا التعريف الشامل، الشافي لمفهوم الزمن، وحدّدت مظاهره الواضحة في كلّ مجالات الحياة، لما يلعبه من دور هام أينما وجد.

فمفهوم الزمن يخضع لدراسات فلسفية ونفسية وأدبية، تحاول تفسير ماهية وجوده، وعلاقته بالوجود الإنساني، وكان الشكلاونيون الروس من أوائل من قاموا بالانتظير لمفهوم الزمن، كونه أساسيا في المبنى الحكائي، ولا يقتصر تمثله في المتن فقط.

فقد لفت "توماشوفسكي Tomazewski" النظر في تمييزه بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي إلى الفرق بينهما، فيقصد بالمتن الحكائي مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، أما المبنى الحكائي، فهو الذي نجد فيه الأحداث نفسها، لكن يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيينها لنا (1)

وبما أن النظرية الشكلية لم تمنح نظام الأحداث (الحكاية) اهتماما كبيرا، وإنما وجّهت اهتماما إلى العلاقات القائمة بين الأحداث، فالشكلاونيون يهملون السرد من حيث هو قصة، ولم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هو خطاب (2)

وفي دراسة "تودروف" للأزمنة السردية، يؤكد عدم التشابه بين زمانية القصة، وزمانية الخطاب فيقول: "زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد فيها بعد الآخر، كأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم، من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث حتى وإن أراد المؤلف اتباعه عن قرب" (3)

إنّ ما يهمنا من الزمن هو الزمن الإنساني، أو الزمن الذي تعيشه الشخصية الروائية، مما يستوجب فهم العلاقات التي تربط بين الأحداث، والشخصيات. والزمن في الرواية له

(1) ينظر: الشكلاونيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدّين، الرباط، ط1، 1982، ص180.

(2) ينظر: تزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سبحان، وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص52.

(3) المرجع نفسه، ص55.

فاعلية جمالية، وفنية من شأنها أن تبلور شعرية النص الأدبي. فالزمن محور الرواية كما هو محور الحياة، والرواية فن الحياة، وتستطيع أن تلتقط الزمن في مختلف تجلياته، كما أنها من الفنون الأدبية التي تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر ومتغيراته، وما يطرأ من تغيير في سلوك الناس، وتفكيرهم<sup>(1)</sup>

ومن يعنى النظر في تصورات النقاد للزمن يكاد يلمس تشابها في التنظير لأقسام الزمن الروائي، ومستوياته، واتفاقهم على أن الزمن الروائي في حقيقة الأمر يمكن تقسيمه إلى زمنين زمن القصة، وزمن الخطاب.

ويشترك "جيرار جنيت Gérard Jeanette" مع الرؤية السابقة للزمن، ولكن بصيغة أكثر تفصيلية، فهو يتبنى تعريفات "تودروف" وملاحظاته عن العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب، ولكن "جيرار جنيت" يستخدم مصطلح زمن القصة، وزمن الحكى، فهناك زمن الشيء المحكى، وزمن الحكى<sup>(2)</sup>

ويعدّ "جيرار جنيت" -أحد أبرز أعلام البنيوية- من أهم النقاد الذين اهتموا بعنصر الزمن في عملية القصّ بعامة، وفي الرواية بخاصة، وهذا في سياق دراسة لرواية "بروست Proust" (بحثاً عن الزمن الضائع).

ولأهمية الزمن طرح الباحثون أسئلة عديدة حول ماهيته ودلالته، وكيفية إدراكه، ونشأته، فلم يفتقروا على مفهوم واحد له، فكلّ وجهة، وطريقته الخاصة في الدراسة، فمثلا "إحسان عباس" وضع بعض الحقائق الأولية الخاصة بالزمن، والتي أجملها في ثلاث نقاط، هي:

1. هناك فرق في تصور الزمن بين الجماعات البدائية، وبين الجماعات التي تعيش في ظل الحضارة، فالزمن بالنسبة للمتضرر فإنه تاريخي، أي أنه شيء يمكن قياسه، والتعامل معه.

(1) ينظر: غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد، ديوان المطبوعات الجامعية للدراسات والنشر، الجزائر، 1983، ص96.

(2) ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، 1997، ص45.

2. هناك فرق في تصور الزمن بين الحضارات القديمة، والحضارة الأوروبية الحديثة. فالحضارات القديمة تستطيع التغاضي عن الزمن، بينما تصر الحضارة الأوروبية على وجوده.

3. الزمن الذي يمثل تجربة نوعية، لاكمية-حيث يكون زمنا مسقطا على المكان أو المسافة- لا بد أن يستعاد متقطعا على أنه لحظات عاشها المرء، وإنما لا بد من بعث الروابط التي تصل بين تلك اللحظات<sup>(1)</sup>

فقد عدّ الزمن من الناحية الاصطلاحية من أهم العناصر الأساسية في بناء الرواية، حيث نجده داخلا في بنيتها، ذلك لأن "العمل الروائي يخلق عالما خياليا يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو بأخرى، ويقدم صورة للحياة عن طريق شخصيات معينة، أو أحداث بالذات تقع في مكان معين، وزمان، وإذا كانت مكانتها لا تتجاوز ذلك المكان، وذلك الزمان"<sup>(2)</sup>

كما كانت لهذه التقنية-الزمن- أهمية كبيرة في بناء الرواية إذ لا يمكن تصور شخصيات متفاعلة مع محيطها خارج الزمن، والأمر نفسه ينطبق على الأحداث، « إنه يؤثر في التخلص من الانتظام الزمني من أجل إنجاز جماليات استعارية معينة»<sup>(3)</sup>

لذلك يعد الزمن عاملا أساسيا في تقنية الرواية ومنه يمكن اعتباره أكثر الفنون التصاقا بالزمن "لأن الأصوات التي تتألف منها هذا الملفوظ لا تخضع إلى نظام زمني تراتبي لأنه يستحيل النطق بالكلمة دفعة واحدة بل لا بد من تتبع نظام معين من الأصوات أو الحروف في حال الكتابة لإيصال الرسالة إلى المتلقي"<sup>(4)</sup>

لذلك يمكننا القول إن الزمن مرتبط بالرواية ارتباطا وثيقا كون النص الروائي يشكل في جوهره بؤرة زمنية، تنطلق في اتجاهات عدّة، فالرواية تصاغ في داخل الزمن، والزمن يصاغ في داخل الرواية، وهي تحتاج لزمن كي تقدم نفسها من خلاله، مرحلة وراء أخرى.

(1) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق لنشر والتوزيع، الأردن، ط3، 2001، ص68، 67.

(2) عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيرى شلبي).

(3) الطاهر وطار، الفضاء الروائي في "الجازية والدرابيش" لعبد الحميد بن هدوقة، (دراسة في المبنى والمعنى)، مجلة

المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1990.

(4) إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص99.

وهناك مفهوم للزمن في السرديات بالحدث، وبالشخصيات لدى المتلقي.

ولما كانت الرواية واحدة من الفنون الأدبية تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر، ومتغيراته، وما يطرأ من تغيير في سلوك الناس وتفكيرهم، "فقد تكونت الرواية في ظل ديناميكية خاصة لتنظيم العلاقات التي يطرحها الواقعي، والاجتماعي، والذاتي، كما هي علاقات يطبعها التوتر، والجدل في الغالب"<sup>(1)</sup>

كما يلعب الزمن دورا هاما، وله أهمية فنية باعتباره عنصرا أساسيا في تشكيل البنية الروائية، وتجسيد رؤيتهما، فهو الإيقاع النابض في الرواية، فكل من السرد، والوصف، والحوار، زمن. كما إن تشكل الشخصية يتم عبر الزمن: "فالزمن يعد المحور الأساسي المميز للنصوص الحكائية بشكل عام لاعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط، ولأنها كذلك فعل تلفظي يخضع للأحداث، والوقائع المروية لتوالٍ زمني"<sup>(2)</sup>

"والزمن الروائي ليس زمنا واقعا حقيقيا، وإنما يتوفر فقط على وتيرة زمنية أي على استعمالات حكائية للزمن تكون خادمة للسرد الروائي، وتخضع لشروط الخطابية والجمالية"<sup>(3)</sup>

ومن المعروف أن الزمن يتجلى بأبعاده الثلاثة الماضي، الحاضر، والمستقبل في تسلسل عبر حياة الإنسان التي تتشكل مع سيرورة الزمن، وتتغير، وتتحوّل مع انسيابيته واستمراريته. ويتغير عنصر الزمن من رواية إلى أخرى بتغيير نوعية الطريقة التي يتبعها الكاتب، ومنه تنطلق لاستدعاء الذكريات، وترهينها في اللحظة الحاضرة لاستشراف المستقبل، فالرواية الجديدة تنكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي "وليس هناك زمن إلا الحاضر (زمن الخطاب) أما اللاحاضر سواء أكان قبل أو بعد فهو غير موجود"<sup>(4)</sup>

وهكذا تبدو لنا أهمية دراسة الزمن في السرد، لكون هذا النوع من الدراسات يفيد في التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي، وذلك لأن النص

(1) رولات بارث، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي، بشير قمري، عبد الحميد عقار، العدد 01، منشورات

اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1991

(2) عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردية، مجلة.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص109.

(4) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993، ص28.

يشكل في جوهره - كما تؤكد الآراء السابقة - بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات، الشيء الذي يدعو إلى تكثيف الجهود في المجال وفق أطر منهجية، ومنطلقات فكرية، وفلسفية، لدراسة الزمن من خلال الإصغاء لخصوصيته، وطرق اشتغاله في النص الروائي العربي المتميز عن غيره من النصوص الروائية العالمية.

## 1- مفهوم السرد:

### أ) مفهوم السرد لغة:

وردت كلمة السرد في (القرآن الكريم) على شكل توجيه للنبي -داوود عليه السلام- يعلمه فيها صناعة الدروع، يقول الله تعالى: "أن اعمل سابغات وقدر في السرد واعملوا صالحا إني بما تعملون بصير"<sup>(1)</sup>

فسرها "الزمخشري" بـ'نسج الدروع'، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض<sup>(2)</sup>

وورد في لسان العرب لـ'ابن منظور' في مادة س، ر، د عن السرد في اللغة: "السرد في اللغة مقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السياق له"<sup>(3)</sup>

### ب) مفهوم السرد اصطلاحا:

يرى "غريماس Grimas" أن المسار السردى هو عبارة عن تتابع وحدات سردية، تجمع بينها علاقات تراتبية، إما بسيطة وإما معقدة، هذه الوحدات السردية هي عبارة عن تعاقب جمل نحوية بسيطة<sup>(4)</sup>

وكلمة السرد لها معان كثيرة، تدور معظمها في فلك واحد.

(1) القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم، سورة سبأ، الآية 11.

(2) ينظر: الزمخشري، تفسير الكشاف، مج02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1955، ص554

(3) ابن منظور، لسان العرب، مج07، ص195.

(4) ينظر: غريماس، نقلا عن حسين فيلالي، السمة والنص السردى، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص110.

ولقد اقتحم مصطلح السرد: (Narration) النقد الروائي الحديث، بحيث أصبح سمة مميزة للكثير من الدراسات الروائية، ويذهب "جيرالد برنس" في قاموسه (المصطلح السردى) إلى أن السرد "هو ذلك الحديث أو الإخبار لمنتج، وعملية وهدف، وفعل، وبنية، وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية لرواية من واحد أو اثنين أو أكثر غالبا ما يكون ظاهرا من الساردين، وذلك لواحد أو اثنين، أو أكثر ظاهرين من المسرود لهم"<sup>(1)</sup>

من خلال هذه التعريفات نستطيع القول بإجمال أن السرد يشمل أية حكاية، أو خبر يتم التبليغ عنه بواسطة راو يروي لنا ما حدث.

ويعتبر موضوع السرد من أهم إنجازات البحث في العلوم الإنسانية في القرن العشرين، والرجل الذي أعطى دفعة قوية لعلم السرد هو الروسي الباحث "فلاديمير بروب" Vladimir probe صاحب كتاب (مورفولوجيا الحكاية)، أي عمل بنية الحكاية، وانصرفت السردية إلى الاهتمام بمكونات الخطاب السردى، ومظاهره، وأبنيته، ومستوياته الدلالية، وانتظمت البحوث في هذا الحقل المعرفي الجديد، في تيارين هما: تيار السردية اللسانية (التحليل البنيوي للخطاب السردى)، وتيار السردية الدلالية (التحليل السيميائي للخطاب السردى).

تعتبر دراسة الأزمنة الداخلية الأكثر أهمية، لأنها تقع داخل النص ولأنها تتشابه مع باقي المكونات الأخرى للنص، ولهذا غالبا ما يميز الباحثون السرديات البنيوية بين مستويين للزمن: زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، وزمن السرد: وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، وبعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد<sup>(2)</sup>

(1) جيرالد برنس، المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص34.

(2) ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردى، ص233.

ويسمى زمن القصة أيضا بالزمن الصرفي، وهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، وهو زمن المادة الخام، أو المادة الأولية التي يمتلكها الروائي، وهو "المدى الزمني الذي تستغرقه الوقائع، والمواقف المعروضة كنفويض لزمن الخطاب"<sup>(1)</sup>

أي أن زمن القصة يختلف عن زمن الخطاب كون زمن القصة هو الزمن الحقيقي والفعلي لوقوع الأحداث ، أما زمن الخطاب فهو الزمن الذي يسرد فيه الكاتب الوقائع كما يشاء فيلخص، ويحذف، ويسترجع الأحداث، ويستبقها بكل حرية .

فالنظام الزمني L'order هو المستوى الأول الذي بحث فيه "جيرارت جنيت" باختلاف نظام الزمن الطبيعي عن نظام الزمن السردية يسمى بالمفارقات السردية، وهي تكون حين لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فالسارد هو الذي يولد هذه المفارقات السردية، وزمن السرد مرتبط بعملية التلفظ، كما يمكن للروائي أن يتلاعب بالنظام الزمني بطريقة تكاد تكون لا محدودة ، لأن الراوي في القصة قد يبدأ السرد في بعض الأحيان بشكل يكاد يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك ليعود إلى وقائع تأتي سابقة أو لاحقة في ترتيب زمن السرد، والمفارقة الزمنية تأتي على شكلين :

الشكل الأول: يكون على شكل استرجاع لأحداث ماضية.

الشكل الثاني: يكون على شكل استباق لأحداث لاحقة، ولذا استبدل "جيرار جنيت" مصطلحي السوابق واللاحق بالمصطلحين السابقين<sup>(2)</sup>

فلاحقة Analepses هي كل عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، فقد تبدأ الأحداث بصورة طبيعية لفترة قصيرة، ثم نواجه ارتدادا وعودة إلى

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ط2، 1997، ص 231، 230.

(2) ينظر: مهى حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص 131.

الوراء « فهي الخلفية الحديثة التي تتم من خلالها نسج عقدة القصة، ويأتي ذكرها عن طريق الاستحضار بواسطة الذاكرة»<sup>(1)</sup>

فاللواحق إذن تسهم في صهر المسافات، وردم الفجوات، وملء الفراغات التي قد يتركها الراوي، ومن ناحية أخرى تبعد الملل، والرتابة عن القارئ . وقد أجمع النقاد على أنه هناك نوعان شهيران من اللواحق: خارجية، وداخلية؛ فالخارجية تعتمد إلى تسليط الضوء على فترات مرت على إحدى الشخصيات، والتي كان السرد قد تجاوزها، دون التوقف عند تفاصيلها، وهي تتصل مباشرة بشخصيات القصة، وأحداثها، أي أنها تسير معها وفق خطّ زمني واحد، يتعلق بالأحداث التي تم وقوعها قبل الستة أيام التي وقعت فيها أحداث الرواية الأساسية، لأن الأحداث قد تقع خارج نطاق الفترة الزمنية للسرد الأساسي "كما يحصل حين يسرد السارد شيئاً حصل قبل بداية القصة"<sup>(2)</sup>

أما الداخلية فتسلط الضوء على إحدى الشخصيات، أو إحدى القصص المضمنة، التي كان السرد قد تجاوزها، وهي تخصّ الأحداث التي تقع أثناء الستة أيام التي تقع فيها أحداث الرواية الأساسية، ولكنها لا تذكر في حين حدوثها، بل يأتي ذكرها بعد فوات وقوعها، أي يأتي التذكر بها فيما بعد<sup>(3)</sup>

وقد اعتمدت "فضيلة الفاروق" بشكل قوي على الاسترجاع في رواياتها الثلاث، وكأنها تسعى إلى بناء أعمالها على اشتغال الذاكرة، والعودة إلى الوراء. وأمثلة الاسترجاع كثيرة في رواياتها:

## الاسترجاع الخارجي:

في المقاطع التالية:

في (مزاج مراهقة) نلاحظ وجود استرجاعات خارجية نذكر منها الأمثلة التالية:

(1) عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1994، ص134.

(2) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص162.

(3) ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص155.

"فقد ارتبطت نجاحاتي المدرسية بخلافات حول الإرث بين أفراد العائلة الكبيرة، ما جعل العائلة تنقسم نصفين يوم نجحت في شهادة التعليم الابتدائي، ولا أذكر التفصيلات، ولكنني أذكر يوم وفاة جدّتي الذي صادف تماما يوم إعلان نتائج شهادة التعليم المتوسط، وقد كانت لنا سندا قويا غطى غياب والدي المستمر عن البيت، أما غيابها هي فقد جعلنا نشعر أننا صرنا نعيش في العراء" (1)

أيضا:

"كانت ركاما من الحزن والسأم سيئة الحظ على كل حال، وإلا لما تزوجت رجلا فقط، ليحبها مدة كلّ سنتين دون أن يعيش أكثر من أيام معدودة كل سنة معها، من هنا بدأت نقاط الاختلاف بيني وبين توفيق.

كنت ثمرة واجب، وكان ثمرة حب" (2)

في هذا المقطع الروائي تعتمد المؤلفة إلى تسليط الضوء على إحدى الشخصيات التي كان السرد قد تجاوزها دون التوقف عند تفاصيلها، وهذه الشخصية هي والدتها التي لطالما عاشت تحت سيطرة زوجها القاسي، والأناني، الذي حول حياتها إلى جحيم، فوالدة البطلة "لويزا" تتصل مباشرة بأحداث الرواية، وتسير معها وفق خطّ زمني واحد.

وفي "تاء الخجل" نقف عند الأمثلة التالية:

"منذ العائلة....منذ المدرسة....منذ التقاليد....منذ الإرهاب،

وكل شيء عني كان تاء للخجل.

كل شيء عنهن تاء للخجل.

منذ أسمائنا التي تتعثّر عند آخر حرف.

منذ العبوس الذي سيقتلنا عند الولادة.

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص10.

(2) المصدر نفسه، ص13، 12.

منذ أقدم من هذا.

منذ ولادتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

.....

.....

منذ الجواري والحريم .

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم.

منهن إلي أنا "(1)"

"عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر"

ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال،

لكنه بستان الأشواك الذي يحيط بك،

أتذكر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معا أنا وأنت؟ أتذكر صخب عيوننا؟

أتذكر أجمل السنوات التي أمضيها معا؟ "(2)"

"وأنا طفلة سمعت العمّة كلثوم تهمس للعمّة تونس أني "خفيفة" ولهذا سأجد متاعب مع رجال العائلة، لكن العمّة تونس لم تهتم سارعت إلى طنجرة الكسكي، وقلبت (الكسكاس) الذي يتصاعد منه البخار على قصعة الخشب، وراحت تفرك الكسكي الساخن بيديها، ظننت أنها نسيت الموضوع، لكنها قالت بتأن: ...إنها طفلة :

العمّة كلثوم أصرت:

إنها تختلف عن بناتنا"(1)"

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الرئيس للنشر، بيروت، ط2، 2006، ص11،10.

(2) المصدر نفسه، ص12.

لقد عادت الروائية "فضيلة الفاروق" في كل هذه المقاطع من (تاء الخجل) إلى ما قبل بداية الرواية، لذلك تجاوزت نقطة الانطلاق للأحداث الأساسية التي تبدأ عندما يطلق الإرهابيون سراح الفتيات اللاتي كنّ في الجبل، وتتعرف بعد ذلك على يمينه، الشخصية الرئيسية.

وكذلك في (اكتشاف الشهوة) أمثلة كثيرة من هذا النوع من الاسترجاع الخارجي مثل: "كان في الرابعة عشر حين رأي ذات يوم مع عصابة (أبناء الرحبة) عاد إلى البيت هائجا كثور مجنون، وأضرم النار في سريري، وقد كاد البيت أن يحترق يومها بسبب فعلته، لولا أن هب الجيران، وأخمدوا الحريق، وقد وفق والدي أمام فعلته مديد القامة، فخورا بما حدث، وقال له أمام الجميع:

في المرة القادمة عليك أن تحرق السرير، حين تكون نائمة عليه .

هل بدأت قصتي مع الأرق منذ ذلك اليوم؟ لا أدري بالضبط.

لكنني أتذكر جيدا أنه صار علي أن أؤم إلى فراشي إذا ما نعست، كنت أرتمي على أي كنبه في الدار، ومرة نمت في المطبخ على الجلد الذي تنام عليه الهرة"<sup>(2)</sup>

"في الثالثة عشرة، كنت أعرف أن أخترع أقاصيص الزواج، والطلاق والنساء اللاتي تشعوزن لأزواجهن، وحكايات الحب التي تقصف في المهد، وتنتهي نهايات مأساوية، وما تفعله الشرطة بتجار (الطرباندو)، وأقاويل النسوة عن بعضهن، كنت لا أعرف الكثير وأؤلف الكثير."<sup>(3)</sup>

من الواضح أن الروائية تعتمد تقنية الاسترجاع الخارجي، وذلك من خلال ذكرها لمراحل سير الأحداث، في مثل قولها: {في الثالثة عشر}، {كنت أعرف}، وكأنها "فضيلة الفاروق" تريد للقارئ أن يعلم أن الأحداث التابعة لتلك العبارة {الثالثة عشر} كلها جرت منذ وقت

(1) المصدر السابق، ص15.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، دار رياض الريس للنشر، بيروت ط، 2006، ص14.

(3) المصدر نفسه، ص19.

طويل، أي أثناء طفولتها، قبل بداية الأحداث الرئيسية للرواية، حيث تقع البطلة "باني" في حب رجال آخرين غير زوجها، انتقاماً منه.

### الاسترجاع الداخلي :

إن هذا النوع من الاسترجاع تقع أحداثه أثناء الستة أيام التي تقع فيها أحداث الرواية الأساسية، وأمثله كثيرة في روايات "فضيلة الفاروق"، ففي (مزاج مراهقة) :

"كان يوسف عبد الجليل أمامي، صافحني، وصافحته، عرفته بنفسه بطريقي تجعلني دائماً نكرة عنده، فيما كان بودي أن أقول له إنني قرأته بجنون، أحببته بجنون، وأن أقول له إنني ابنة أخت أحد أصدقائه القدامى.

لكنني كنت أخل دائماً من سلوك الطرق الفرعية التي تشوبها الشبهة أحياناً لبلوغ ما أحب"<sup>(1)</sup>

ففي هذا المقطع لم تبتعد الروائية كثيراً في استرجاعها للذكريات، أي لم تذهب إلى زمن الماضي البعيد، فالأحداث الواقعة من خلال هذا المقطع قريبة من الأحداث الرئيسية التي انطلقت منها الكاتبة في روايتها، وللتفصيل أكثر، نذكر بعض المقاطع الواردة في رواية (مزاج مراهقة) .

" كانت حنان مشغولة عنا بأوراقها، ترقم، تشطب بعض الكلمات، لكن رادارها يلتقط كل شيء"<sup>(2)</sup>

كنت أحلم على مسافة قليلة منه، أصغي إلى طبول قلبي التي أعلنت فجأة أن تترك مزيداً من الارتباك لخوفي السابق....كنت أجهل تماماً لماذا تصرفت بتلك السلبية، وما زال ألمي إلى اليوم، هو نفسه، منذ ذلك اللقاء الأول بيننا."<sup>(3)</sup>

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص86.

(2) المصدر نفسه، ص94.

(3) المصدر نفسه، ص103.

إن كل هذه المقاطع من (مزاج مراهقة) تدل على أن هذه اللواحق حب البطلة لـ: 'يوسف عبد الجليل' رغم تلك الظروف الحساسة التي تمر بها البلاد آنذاك.

وفي (تاء الخجل) :

"وضع في يدي (تكليفا بمهمة)، ودلف في سيارته، ومضى ساعتها، ولم أكن أعرف أنني سأسلك منحرجا جديدا في حياتي، وأنني بشكل ما سأخاصمك، وسأكتبك بشكل لا يتوافق مع براءتك في قصصي القصيرة وفي الحقيقة لم أكن واعية تماما، بما كنت أحسه تجاهك، مشاعري قد حلت عليها العاصفة، بمجرد وقوفي أمام غرفة يمينية، شدتني جننتها التي تنن، إذ لم أتوقع أن أجد أي واحدة منهن بذلك الوضع، كانت إلى جانبها فتاة أخرى، ظلت تنظر إلي بعينين جامدتين، وضعت أوراقي جانبا، ومددت لها يدي لأسلم عليها، لم تتحرك، سألتني بجمودها ذلك:

من أنت؟

كانت ترمقني بنظرة مختلفة، عدائية، ومخيفة، وكان يجب أن أتصرف معها بشكل لا يثير عدائيتها أكثر»<sup>(1)</sup>

« في المساء، وقفت طويلا أمام النافذة، كانت الأضواء تموت على الأرصفة، والصمت سيد الشارع... لهذا تبدو قسنطينة أكثر بلاغة، فانتة كما لم تكن من قبل، شاعرة كما لم تكن أبدا، اقتربت من الزجاج أكثر، وقبلتها، هزت كتفيها غير مبالية وابتعدت خلف ستار من المطر، هكذا هي قسنطينة... قلبت الصفحات الكثيرة التي كانت تنام على طاولتي، وتوقفت عند صفحة البارحة»<sup>(2)</sup>

لم تكن تقاوم الموت، كانت تساكفه باستسلام، ولم أكن أفهم كل تلك المماثلة من طرفه، كان بإمكانه أن يريحها مرة واحدة»<sup>(3)</sup>

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 43، 44.

(2) المصدر نفسه، ص 76.

(3) المصدر نفسه، ص 76.

إن كل هذه المقاطع الحكائية تدل على أحداث وقعت أثناء الستة أيام التي جرت فيها أحداث الرواية الأساسية، وهي تعبر عن تأثر المؤلفة بحالة "يمينة" تأثراً شديداً، تلك المرأة التي كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة على فراش الموت، وهو ما شكل هاجساً قويا في نفس الروائية، وجعلها تسرد وبدقة ما جرى في ذلك الأسبوع قبل وفاة "يمينة" المسكينة.

وكذلك في (اكتشاف الشهوة): لا تخلو هذه الرواية من هذا النوع من الاسترجاع - الداخلي- كما جاء في الكثير من المقاطع الحكائية: « في ذلك اليوم، حين جاء الجميع وبدأ صخبهم يملأ البيت، دخلت المطبخ لأحضر شيئاً، فإذا ب (إيس) يطوقني من الخلف، اذكر وأنا شبه غائبة عن الكون بين يديه كيف فاجأتنا (ميسم)، وكيف وقفت مدهوشة تتأمله، ثم صفعته وخرجت.

منذ ذلك اليوم شيء ما انكسر بيني وبين (إيس)، وشيء ما نما بيني وبين (ميسم) تحول مع الأيام إلى صداقة متينة.

(مود...) ليلتها أصيب بنوبة غضب لأنني تأخرت عند "ماري" إلى العاشرة ليلاً، ولأنه عاد باكراً على غير عادته، الشيء الذي لم أتوقعه حين فتحت الباب، فاستقبلني بصفعة أوقعتني أرضاً، ثم تمادى في ضربي، وكانت تلك أول مرة يكون فيها عنيفاً معي إلى تلك الدرجة.

كانت ليلة خرساء... بلا صوت... بلا نفس... بلا احتجاج!«<sup>(1)</sup>

« كنت أصحو للسحور وحيدة، وأتذكر رائحة الخبز الساخن المدهون بالسمن، وقد حضرته والدتي طازجا، ورائحة القهوة، وطبق المسفوف، المزين بالزبيب»<sup>(2)</sup>

« لم أكن مجهدة في السفر، كنت مجهدة من التفكير، ولم أجد من ينقذني لإيقاف محركات مخي من الدوران، حتى التلفزيون نقل إلى غرفة إلياس ولم يعد هناك شيء يسلي في ذلك البيت غير الاستسلام لمحركات المخ، وضجيجها... في الحقيقة كنت أعرف ما أريد

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص58، 57.

(2) المصدر نفسه، ص63.

أما هم، فقد كانوا يفكرون في أشياء كثيرة متفرعة، تتعلق بمصيري، وإيجاد تبريرات لكوني مطلقة في البيت»<sup>(1)</sup>

إن الأحداث الرئيسية لهذه الرواية (اكتشاف الشهوة) تبدأ من كون البطلة "باني بسطانجي" تبحث عن الشهوة في كل الرجال، وذلك نتيجة كرهها الشديد لزوجها "مود" الذي اختارته لها العائلة، والذي كان متوحشا معها، مما اضطرها إلى العودة من "باريس" إلى "قسنطينة" لغرض الطلاق منه، وكل المقاطع السابقة تدل على ذلك، وقد وقعت أحداثها قبل أن تقرر "باني" الطلاق من زوجها بعدة أيام فقط.

ومن خلال التطرق لمثل هذه المقاطع السردية التي تشرح لنا معنى تقنية الاسترجاع نستنتج أن الروائية "فضيلة الفاروق" كانت تحاول خلخلة النظام الزمني للأحداث معتمدة في سيرورة أحداثها على تقنية الاسترجاع بصورة كبيرة، وهذا دليل على انشغالها بالذاكرة كمرجعية لروايتها السالفة الذكر.

كما قدمت المؤلفة من خلال كل المقاطع السابقة مساعدات كثيرة تجعل المتلقي يفهم الأحداث والمواقف، والشخصيات، وذلك عن طريق تقديم شخصيات جديدة بغرض التعريف بماضيها، وطبيعة علاقتها بشخصية البطلة، أو علاقتها بأي شخصية أخرى، قبل زمن المحكي الأول، مثل شخصية "الأم" في المقطع السابق من رواية (مزاج مراهقة)، وكذا شخصية "الأخ" في رواية (اكتشاف الشهوة)، وكذلك سدت المؤلفة الكثير من الثغرات التي حصلت في الزمن القصصي من خلال ذكرها لأحداث ماضية. والمقاطع السردية المذكورة سابقا تبين ذلك بوضوح، ولعل الجدول التالي سيشرح ذلك أكثر:

مؤشراته	وظيفته	موضوع الاسترجاع	المفارقة الزمنية
زمن الماضي. كنت، كانت،	إعطاء معلومات عن ماضي البطلة، تعزز صورتها	مرحلة طفولة البطلة، والعائلة التي	السرد الاسترجاعي

(1) المصدر السابق، ص 86.

عاشت معها	ومكانتها لدى الشخصيات الأخرى. لا أذكر.	كان ، أذكر، أعود،
-----------	--	-------------------

وبالمقابل لتقنية الاسترجاع هناك تقنية أخرى تناظرها دائما، وتحدث وإياها المفارقات الزمنية في الأعمال الحكائية بصفة عامة، وفي الرواية على وجه الخصوص، ألا وهي تقنية الاستباق paralipses، أو ما يسمى السوابق.

يعد الاتساق نمطا من أنماط السرد، يلجأ إليه الراوي في محاولة منه لكسر النمطية الخطية للزمن، فيعمد إلى تقديم وقائع أخرى، أو يعمل على الإشارة إليها سلفا، مخالفا بذلك تعاقب حدوثها في الحكاية.<sup>(1)</sup>

لكن استخدام الروائية "فضيلة الفاروق" لهذه التقنية في رواياتها الثلاث ضئيل مقارنة بتقنية الاسترجاع، وهذا لا يعني الحط من قيمتها، وإنما هو دليل على أنّ الروائية تستمد أحداث رواياتها من الواقع المعاش فعلا، والذي هو من الماضي، دون التطلع المبالغ فيه إلى المستقبل.

ونظرا للأهمية التي تحظى بها آلية-الاستشراق- يجدر بنا التعرض إليها بالتمثيل من خلال الروايات الثلاث، وع التفصيل أيضا في أنواعها (الداخلية، والخارجية)

### الاستشرافات الداخلية:

وهذا النوع "يحدث في بنية الحكاية من الداخل، وهو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية، كما لا يخرج عن إطارها الزمني"<sup>(2)</sup>، فهو بذلك لا يتجاوز، ولا يتعدى نقطة النهاية التي سيصل إليها السرد.

ومن أمثله الواردة في النصوص الروائية الثلاثة ما يلي:

في (مزاج مراهقة) نقول "فضيلة الفاروق":

(1) ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، (دراسة في ثلاثية خيرى شلبي)، الأمالي لأبي علي حسن

ولد خالي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، ص116.

(2) المرجع نفسه، ص118.

"وتلك الأشياء الجميلة التي كان يحضرها لي، كيف أتركها في خزانتي، وأذهب إلى الجامعة بجلباب، ومنديل مثل جدتي؟..... سأحمل سجني معي إلى الجامعة"<sup>(1)</sup>

"حين تكبرين قليلا ستفهمين أنه حتى الانتماء سيحاولون اقتلاعه"<sup>(2)</sup>

هكذا حين أصل يوم السبت صباحا، أبدأ مباشرة بالتعبير عن شوقي إليه"<sup>(3)</sup>

إن القارئ لهذه المقاطع الحكائية، التي هي عبارة عن استشرافات داخلية، ينتظر بلهفة كبيرة، تزداد كلما زاد السرد، كي يتنبأ بما سيحدث بعد حين من الزمن، فمع كل حركة، وممارسة من ممارسات البطلة "لويزا" يتجه القارئ إلى نهاية الاستباق، ومعرفة المستقبل القريب.

وفي (تاء الخجل) نقف عند الأمثلة التالية:

"لن أسمح للمصوّر أن يأخذ صورة لحزنها، ويغطي عينيها لكي لا يتعرف عليها أحد"<sup>(4)</sup>

"غدا سيقول الأقارب، والأهل وكلّ من يعرف اسمي: هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدا مّا"<sup>(5)</sup>

"حين تشفين تماما سأمر أنا وأنت على "جسر ملاح سليمان"، إنه مخصص للراجلين فقط، وستشعرين بلذة الاهتزاز عليه....غدا سأسرد لك المزيد عنها"<sup>(6)</sup>

هذه المقاطع السردية عبارة عن استباق زمني، تتوقع فيه البطلة "خالدة" ما سيحدث بينها وبين أقاربها، وبينها وبين "إحدى ضحايا الإرهابيين)، وكل ما تحكيه من أحداث يدخل في باب المتوقع، والمتخيّل حيث تطلق العنان لخيالها ليستشرف المجهول، ويتوقع أحداثا على

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص23.

(3) المصدر نفسه، ص242.

(4) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص55.

(5) المصدر نفسه، ص57.

(6) المصدر نفسه، ص86.

سبيل الافتراض (غدا سيقول الأقارب)، (حين تشفين تماما سأمر أنا وأنت على جسر ملاح سليمان)، (وستشعرين بلذة) (غدا سأسرد لك المزيد).

كلّ هذا الحكي إذن من قبيل التخمينات، والتوقعات المستقبلية، وكلّ هذه العبارات تؤشر على طبيعة هذا السرد الاستباقي؛ بحيث أن حالة الانتظار العبثي التي تعاني منها البطلة، هي الدافع وراء هذا الاستباق، بحيث تصبح وظيفة السرد الاستباقي بالنسبة للبطلة هي تجاوز حالة القلق الناتجة عن انتظار شفاء "يمينة"، فتكون الاستباقيات بمثابة ترويح عن النفس، والتأمل فيما هو أفضل.

وكذلك في (اكتشاف الشهوة): نجد الأمثلة التالية:

"في المرة القادمة عليك أن تحرق السرير حين تكون نائمة عليه"<sup>(1)</sup>

"سأذهب عند 'ليلي'، وحين أعود سأنتهي موضوعي معك مرة واحدة"<sup>(2)</sup>

"جلست على (الصوفا) بهدوء، فإذا بإلياس يلحق بي، ويقول لي بغروره الأجوف:

سنسوي الأمر غدا، وكل شيء سيعود إلى طبيعته"<sup>(3)</sup>

في كلّ هذه المقاطع، كانت الروائية "فضيلة الفاروق" تحاول التطلع إلى مستقبل البطلة "باني" عن طريق التأمل، والاستشراف لما سيحدث فيما بعد من جراء ما حدث لها في باريس مع كلّ الرجال الذين تعرفت عليهم بعد أن قرّرت الطلاق، والعودة إلى أرض الوطن، فما سيأتي سيكون أعظم مما فات عليها، ومما عانتها، وقاسته، فهذه الحالة التعيسة للبطلة هي بمثابة دافع أساسي وراء هذا الاستباق.

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص14، (25).

(2) المصدر نفسه، ص67.

(3) المصدر نفسه، ص25.

## الاستشرافات الخارجية:

إن الاستشرافات الخارجية، أو ما يعرف (بالاستباق الخارجي)، يتخذ موضعه في لحظتين مهمتين من لحظات السرد، أولاهما قبل البدء في الحكاية، حيث يخلق المخاطب السردى استباقاً مفتوحاً على المستقبل، وثانيهما هي لحظة النهاية<sup>(1)</sup>

وهنا الاستباق يتجاوز لفظة النهاية التي سيصل إليها السرد.

وللتوضيح أكثر لابد من إيراد بعض الأمثلة الواردة في الروايات الثلاث:

ففقف عند الأمثلة التالية في (مزاج مراهقة) :

"ويخيّل إليّ أنها لا يمكن أن تعيش إلا إذا تكرّرت بحزنها ذلك.

هنا فقط نصل إلى قبورنا، ونصل زحفاً، بعد أن تلعب حفر الطريق بأجسادنا"<sup>(2)</sup>

في هذا المقطع السردى، تتضح لنا المفارقة الزمنية التي تعبر عن وجود استباق خارجي، حيث أن البطلة "لويزا" تخمن فيما سيحدث لوالدتها، فتخلق بذلك استباقاً مفتوحاً على المستقبل، يتجاوز نقطة النهاية التي ستصل إليها، حيث أن البطلة كانت تتحدث عن مصير والدتها التي عانت من القهر، والألم من طرف زوجها، لدرجة أنها تعودت ذلك فأصبحت لا يمكنها مواصلة حياتها إلا من خلال الأحزان، والآلام المتكررة، وكأنها تموت موتاً بطيئاً، لحظة بلحظة كي تصل إلى قبرها بعد عناء طويل، وكثيرة هي المقاطع الحكائية التي استعملتها أو سردتها الروائية، كي تنتبأ بالمستقبل البعيد مستعملة بعض الألفاظ الدالة على تجاوز نقطة النهاية التي سيصل إليها السرد نذكر منها ألفاظ (الموت، الآخرة، موتى)، وعبارات: (حين نشيخ، مصيرك سيكون مثل مصير خالي، أخاف من تلك اللحظة الرهيبة التي تغادر فيها الروح الجسد...).

وفي (تاء الخجل): نقف عند المثالين التاليين:

(1) ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص117.

(2) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص33.

"وحتى حين أموت سأطلب من الله أن يجعلك معي بدل حور العين"<sup>(1)</sup>

"حين يبدأ العام الجديد بيوم الإثنين، سيكثر الموتى من الشباب"<sup>(2)</sup>

ففي هذين المقطعين يظهر الاستشراق من خلال التوقعات المستقبلية، حيث كانت البطلة تدرس كل الاحتمالات المتعلقة بمصير علاقتها مع حبيبها، فيطمئننها هو بأنه لن يحب غيرها، وبأنه حتى وإن مات سيكون رجاؤه الوحيد من الله أن يبقيه إلى جانبها بدل حور العين، أما المقطع الثاني فيعبر عن وجود شيء من التكهن، أو التنبؤ بما هو آت في المستقبل البعيد، وهو كثر الموتى من الشباب، لأن العام الجديد سيبدأ بيوم الإثنين، وهذا على الأقل على حد قول "للا عيشة" إحدى نساء عائلة بني مقران التي تنتمي إليها البطلة. وكذلك في (اكتشاف الشهوة) نقف عند المثال التالي:

"ووضع قرب قبرها مسجلا، تنبعث منه موسيقى 'باخ' ليل نهار، كان قد وعدا أن يحيطها بالموسيقى إذا ماتت قبله، 'باخ' لم يتوقف إلى اليوم عن العزف"<sup>(3)</sup>

هذا المقطع عبارة عن استباق زمني خارجي، كونه يتألف من إشارات مستقبلية تسهم بدورها في وظيفة الخبر الأساسي في الرواية، فالبطلة ذهبت إلى "La Coupole" أين توقعت أن تجد حبيبها يتناول قهوته المسائية لتهنئه بعيد ميلاده الأربعين وكان لهذا المكان سحرا خاصا كونه نفس المكان الذي التقت فيه "إيلزا تريولي" و"لويس أراغون" للمرة الأولى، فبدأت تسرد كيف أحببا بعضهما، وكيف كان يعدها بالإخلاص في حبه حتى بعد الموت، فيستبق الحدث-حدث الموت- ويعدها بأن يحيطها بالموسيقى، فيتجاوز الاستباق هنا نقطة النهاية، التي سيصل إليها السرد، والمتمثلة هنا في رغبة البطلة في الوفاء، والإخلاص لحبيبها مدى الحياة.

وخلاصة القول إن الاستباقات تعمل على تورط القارئ، على حدّ تعبير "واسيني الأعرج" فهي كما يرى: "تسند عليك إلى مغامرة أنت تعرف بعض علاماتها، لكنك لا تعرف

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص23.

(2) المصدر السابق، ص37.

(3) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص40.

لا كيف بنيت هذه العلامات ، ولا كيف تنتهي، هي تضعك في الطريق الآمن، ولكنها أحيانا تكون مضلّة، تلعب معك لعبة القطّ والفأر، تخبرك أنه سيحدث كذا وكذا، ولكنه لا يحدث، إلا في الفصل الموالي<sup>(1)</sup>. وهذا ما يزيد النص القصصي تشويقا، وإثارة عل عكس القصص التي تتبع النمطية الخطية في تسلسل أحداثها، فيمل القارئ منها، ولا تجذبه نحوها، ولعل الجدول التالي يوضح هذه التقنية:

المفارقة الزمنية	موضوع الاستباق	وظيفته	مؤشراته
السرّد الاستباقي	توقع البطلة ما سيحدث بينها، وبين أفراد عائلتها من مشاحنات عند عودتها إليهم	تجاوز ما تخلفه حالة الانتظار من مشاعر القلق والخوف والضياع في نفسية البطلة	- حين تشيخ - سيعودون - أشعر أن - حين يبدأ العام. - مصيرك سيكون. - غدا سيقول، يخيل إليّ

ومن خلال تحليل هذه التقنية الزمنية، المتمثلة في الترتيب، أو النظام الزمني، نخلص إلى القول إنها أخذت شكلين في الروايات الثلاث (مزاج مراهقة، تاء الخجل، واكتشاف الشهوة)، وهما السوابق واللواحق. وهاتان التقنيتان تعدّان من أهم التقنيات الزمنية حضورا في الروايات الثلاث، ويتخللهما للنسق الزمني المتسلسل لأحداث الرواية يحدث خرق في أفق التوقع عند القارئ، وينفتح الذهن لتأمل التلاعبات الزمنية، المقترنة بالعبقريّة الإبداعية.

(1) كمال الرياحي، حوار مع واسيني الأعرج، مجلة عمان (حوارات ثقافية في الرواية، والنقد، والقصة، والفكر والفلسفة)، ع96، تونس، ص15.

**ثانياً: الديمومة أو المدة La Durée:**

وهي مفهوم يربط بإيقاع السرد بما هو لغة تفرض في عدد محدود من السطور أحداثاً، قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها، أو لا يتناسب، مما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع السرد يتراوح بين البطء والسرعة<sup>(1)</sup>

وقد جاءت المدة في نصوص الروايات الثلاث (مزاج مراهقة، تاء الخجل، واكتشاف الشهوة) في شكلين اثنين هما: تسريع السرد، وإبطاؤه.

**تسريع السرد:****الخلاصة Summary:**

الخلاصة أقل سرعة من الحذف، وهي عبارة عن تلخيص لحوادث جرت خلال أيام أو سنوات، أو أشهر في عدة صفحات فقط، دون الغوص في أعماق تفاصيلها.

إن مثل هذه التقنية نجدها متوفرة، وبصورة مكثفة في الروايات الثلاث، لذلك سيعرض البحث بعضاً من نماذجها في الروايات الثلاث .

ففي (مزاج مراهقة) : تورد لنا الكاتبة العديد من الأمثلة منها :

جلست مع أمي نشاهد فيلم ( بائعة الجرائد من بطولة يوسف شعبان ، و ماجدة ، الفيلم الذي شاهدته للمرة العشرين ربما أنا و أمي ، و للمرة العشرين تبكي والدتي عن اللقطة نفسها مرة حين ينفصل البطلان ، و مرة حين يلتقيان في آخر الفيلم للمرة العشرين لم تعد تعينني أحداث الفيلم في شيء ، بقدر ما يعينني التمتع بأداء يوسف شعبان»<sup>(2)</sup>

لقد قامت الكاتبة في هذا المقطع بتلخيص فترات طويلة من الزمن ، كانت تشاهد فيها هذا الفيلم ( بائع الجرائد ) ، و لكنها لم تصرح بالمدة الزمنية التي أسقطتها أثناء السرد ما بين فترة و أخرى ، و اكتفت بقولها : (للمدة العشرين) ، و لقد وقع ذلك في خلال سنوات

(1) ينظر: أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص54.

(2) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص11.

وأشهر ، لكن الروائية جعلت قراءتها تستغرق عدة دقائق ، فلا بد من تخمين القارئ للمدى الزمني للتلخيص بشكل تقريبي . و في ( تاء الخجل ) تقول : «فضيلة الفاروق» :

«منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن ، إثر الضرب المبرح التي تعرضت له من أخ زوجها ، و صفت له القبيلة ، و أغمض القانون عنه عينيه منذ القدم»

لقد استعملت «فضيلة الفاروق» تقنية الخلاصة السردية في هذا المقطع من أجل تلخيص فترات زمنية طويلة ، تمتد إلى نصف قرن من الزمن ، وذلك لأن الرواية تتناول حكايات عن شخصية الجدة التي هي من جيل آخر، وهنا يظهر استخدام الروائية للخلاصة الاسترجاعية في هذا المقطع الذي يكشف شعورها تجاه الماضي، فتجسد بذلك ماضي جدتها التعيس من خلال استرجاعه، وتلخيصه في بضعة أسطر. فقد استطاعت الروائية أن تلخص لنا حكاية الجدة، وسبب شللها الذي كان سببا في تحطيم حياتها، وفي إحساسها بالمرارة، والألم تجاه ماض لا علاقة لها في صنعه وتشكيله.

وفي (اكتشاف الشهوة):

« جمعتنا الجدران، وقرار عائلي بال، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمة متراكمة، وأجيال على وشك الانقراض.

لم يكن الرجل الذي أريد.

ولم أكن حتما المرأة التي يريد، ولكننا تزوجنا.

تزوجنا، وسافرنا، ومن يومها انقلبت حياتي رأسا على عقب.

حين وصلنا إلى باريس، لا أحد احتفى بقدمونا، المدينة كانت تشرب نخب ولادة المسيح، الأزقة ثمة، والأضواء منتشية.<sup>(1)</sup>

لم تفصل الروائية في سردها للأحداث -في هذا المقطع- فقد اكتفت فقط بالإشارة إلى أنها تزوجت بشخص اختارته لها العائلة لم تحبه يوما، فذكرت أنها تزوجته، وسافرت معه

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 07.

إلى باريس، ولم تقف عند مرحلة ما قبل الزواج، أي بعد أن اختارته لها العائلة، لم تحبه يوماً، فذكرت أنها تزوجته، وسافرت معه إلى باريس، ولم تقف عند مرحلة ما قبل الزواج، أي بعد أن اختارته لها العائلة، فلم تحك كيف ركبت معه الطائرة، فكل هذه التفاصيل، لم تذكرها، واكتفت بالتلميح بأنها تزوجته من غير محبة أو رغبة فقط، لذلك فالقارئ وهو يتأمل هذه الصفحة من الكتابة يتساءل حتماً ماذا حدث بالتفصيل بقرار الزواج هذا، ولكن تلك الأسطر القليلة التي سردتها الكاتبة، تلخص له الأحداث، وتجعله يخمن هو بذكاء في المدى الزمني الذي جرت فيه الأحداث، فيجد أنها يمكن أن تكون قد وقعت في عدة أيام، أو أشهر فقط. لأنه ومادامت العائلة هي من وقفت وراء هذا الزواج فهي التي تحدد موعده، وبالنظر إلى المجتمع الذي عاشت فيه البطلة، وإلى الأحداث التالية للرواية، يدرك القارئ أن عائلات هذا المجتمع الذي عاشت فيه البطلة، وإلى الأحداث التالية للرواية، يدرك القارئ أن عائلات هذا المجتمع لا تحبذ أن تطول فترة الخطوبة بين العروسين وكأنها -هذه العائلات- في عجلة من أمرها، فكل الأمور تجري بسرعة بالنسبة للفتاة، فالمهم أن تتخلص منها، بهدف سترتها لذلك لا نقول إن تلك الأحداث الملخصة جرت في سنوات، بل في بضعة أشهر، أو حتى عدة أيام.

لقد كان غرض الروائية من استعمال تقنية (الخلاصة) في أعمالها الروائية الثلاثة تأدية بعض الوظائف الهامة، في التلخيص كالمروور السريع، على فترات زمنية طويلة، تقديم المشاهد والربط بينها، والتعريف بالشخصيات الجديدة، ولو من بعيد كعرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية، مثل شخصية الجدة، الخال، الجد، "مود" وغيرهم.

وكذلك لا ننسى إشارتها السريعة إلى الثغرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث وهذا هو الأهم، وكل هذه الوظائف تظهر بشكل واضح جسده الروائية في المقاطع السابقة.

**ب- الحذف Ellipsis:**

وهو ما يعرف أيضا بالإضمار، أو ما تصطلح عليه "سيزا قاسم" بالثغرة. فالثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في القص التي يعالجها الكاتب معالجة نصية، وهناك نوعان من الثغرات:

النوع الأول: هو الثغرة الضمنية:

هو الثغرة التي يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة جدا، مثل: (بعد مرور سنة، مرت ستة أشهر)<sup>(1)</sup>.

إن هذا النوع من الحذف (الصريح)، هو الأكثر في الروايات الثلاث "الفضيلة الفاروق"، وربما يرجع أساسا إلى أنها روايات أقرب إلى الواقع منه إلى الخيال.

أما النوع الثاني: هو الثغرة الضمنية:

وهذا النوع يستطيع فيه القارئ أن يستخلص تلك الثغرة الضمنية<sup>(2)</sup>،

بمعنى أنه لا يصرح بها مباشرة، وإنما يترك فجوات يستطيع القارئ من خلالها استنتاج تلك المدة غير المعلن عنها (المحذوفة). وللتفصيل أكثر في استخدام الروائية لتقنية الحذف، لا بد من عرض بعض الأمثلة الواردة في روايتها الثلاث.

**1- المحذوفات الصريحة:**

مزاج مراهقة:

« لكن مشكلة الفرد الجزائري أنه لا يفترق بين الانتماء وبين اللغة، بين الدين، اللغة، فمثلا يجب العرب ظنا منه أن كل العرب مسلمون، ولا يمكنه أن يفصل بين الإسلام واللغة العربية، فالفصل بينهما يعني الكفر، والانضمام إلى كفة فرنسا، وهذه فكرة نمت عندنا أثناء

(1) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، ط1، 1985م، ص59.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص89.

الوجود الفرنسي الذي دام 130 سنة، يعني يلزمتنا قدرها من الزمن لنتجاهل الجرح الفرنسي المحفور في ذاكرتنا، ونفهم الأمور على حقيقتها»<sup>(1)</sup>

في هذا المقطع الحكائي من السرد، تعلن الروائية عن مدة احتلال فرنسا للجزائر، والمتمثلة في 130 سنة بأكملها، فنقفز بزمناها السردية قفزة كبيرة، تسقط أحداثا كثيرة جرت في تلك الفترة الطويلة (قرن وثلثون سنة) تعبر عن الاستبداد، والظلم، والقهر، والقتل، والنفي،..... وغيرها ممّا عاناه الشعب الجزائري من جرّاء الاحتلال، وهذا لا يعني أن الساردة تقلل من أهمية هذه الأحداث، وإنما لأنها كانت بصدد التمثيل لموضوع آخر، وهو النقاش الواقع بين البطلة، وبين الكاتب "يوسف عبد الجليل"

و في ( تاء الخجل )

« بعدك حادت الدنيا قليلا عن مسارها »

صارت اكثر حدة

بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا،

صارت الأنوثة مدججة بالفجائع .

بعدك ، بعد الثلاثين ، أصبحت الطّرق المؤدّية إلى الحياة موحلة .

اصبحت الأيام موجعة »<sup>(2)</sup>

« اغمض عيني فيبحر البيت الى داخلي كزورق يدفعه قدر ، يتوقّف البيت عند منبع النّبض ، و يفتح الباب بسرعة ليخرج ذلك الصّبي الأسمر محمّلا بمحفّظته ، و يقول : لقد تأخرت اليوم .

أجيبه : يجب أن نركض حتّى لا نتأخر أكثر .

و ننطلق ركضا فيما ورق السّنوات يتطاير ليتوقف عند الثلاثين »<sup>(1)</sup>

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص101.

(2) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل ، ص 14

تحذف الساردة في المقطع الأول من زمنية السرد فترة ثلاثين سنة ، التي سبقت سفر فارس الأحلام ، و لاتذكر عنها شيئاً ، وهذا المثال نموذج للحذف المعلن الذي يحدد الفترة المحذوفة من زمن القصة بشكل صريح ( ثلاثون سنة ) فثلاثون سنة لا تمضي هكذا دوما دون أحداث ووقائع ، فلا بدّ أنها كانت حافلة بالأحداث التي عاشتها البطلة "خالدة" مع حبيبها قبل سفره . و هذا الحدث له دلالاته ، إذ تدرك الساردة أنّ تلك الأحداث الواقعة تلك الفترة الزمنية المحذوفة ، لا تضيف شيئاً جديداً يعمق دلالة الحدث الروائي . فتكرار الأحداث في تلك الفترة المحذوفة ، تجعل الرواية تستغني عنها باعتبار أن الأحداث السابقة للحذف ، و اللاحقة له تكفي للتعبير عن الرّوياً .

و في المقطع الحكائي الثاني يتسارع زمن السرد بشكل كبير ، حيث أعلنت الساردة عن فترة طويلة من الزمن حذفتها بأحداثها الكثيرة من زمن الخطاب ، و هذه الفترة تقدر بسنوات (خمسة عشرة سنة ، أو أكثر ) ، لأن الساردة كانت تتحدث عن مرحلة طفولتها التي أمضتها في بيت العائلة ، ثم قفزت مباشرة ، و بسرعة إلى عمر الثلاثين ، فبيّن هذا العمر (الثلاثين ) ، و مرحلة الطفولة.

هناك مرحلة المراهقة التي لم تتحدث عنها ، لذلك من السهل تقدير الفترة الزمنية المفقودة ، و كون الساردة أشارت إلى السن التي وصلت عندها ، و هي ( الثلاثين ) ، و بإجراء عملية حسابية بسيطة حيث ينقص القارئ عمر الطفولة من عمر الثلاثين ، يدرك مدى الفترة الزمنية التي لم تتحدث عما جرى فيها .

أما في ( إكتشاف الشهوة): فإننا يمكن أن نقف عند الأمثلة التالية :

"بعد شهر تماما ، صرت نقطة بلا معنى في شارع باريس ضائع في الكون الذي لم أعد افهم له معنى .

أين المؤلف ؟

أين الجيران الدافئون ؟

(1) فضيلة الفارق ، تاء الخجل ، ص 17،18

أين أصوات الباعة الفقراء ، حيث كل شيء يباع ب : ( خمسة آلاف ) «<sup>(1)</sup>

حذفت الساردة من زمنية السرد فترة شهر بكامله، أمضته بعيدة عن أهلها، وبلدها ودفء العائلة. فبعد هذا الشهر الذي لم يتحدث عن تفاصيل أخباره، أصبحت البطلة "باني" تحس بالوحدة، والتشاؤم، والحنين إلى الوطن، وهذا ما يفسر الأحداث الواقعة في ذلك الشهر، فالأحداث متكررة خلال هذا الشهر وما بعده، لذلك اكتفت بالإعلان عن المدة فقط.

## 2- المحذوفات الضمنية:

نقف عند الحذف الضمني في (مزاج مراهقة) في المثال التالي: « فقد ارتبطت نجاحاتي المدرسية بخلافات العائلة الكبيرة، ما جعل العائلة تنقسم إلى نصفين يوم نجحت في شهادة التعليم الابتدائي، ولا أذكر التفاصيل، ولكنني أذكر يوم وفاة جدي الذي صادف تماما يوم إعلان نتائج شهادة التعليم المتوسط»<sup>(2)</sup>

استعملت الساردة في هذا المثال تقنية الحذف، لكنها لم تصرح بمدة الفترة الزمنية المحذوفة، لذلك لا بد للقارئ من أن يمعن النظر أثناء قراءته لهذا المقطع عله يجد إشارة زمنية تكشف له زمن السرد. فقد بدأ السرد من نجاح البطلة "لويزا" في شهادة التعليم الابتدائي، وتوقف عند نجاحها في شهادة التعليم المتوسط، أي أنه استغرق مدة زمنية، لم تصرح بها الساردة، ولن يمكن تحديد زمن السرد بشكل تقديري، من خلال هاتين الإشارتين (النجاح في شهادة التعليم الابتدائي، والنجاح في شهادة التعليم المتوسط)، فمن المعروف أنه بين الشهادتين أربع سنوات، فلقد لجأت الساردة إلى الحذف الضمني، واختيار الأحداث التي تلعب دورا أساسيا في نسج بنية السرد الزمني، متجاوزة الأحداث الهامشية، والوقت الفائض في السرد.

وفي (تاء الخجل) نقف عند المثال التالي: « في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء، كنت طيب القلب، إلى درجة لا تحتمل، فسئمت من ذلك الوضع، إلى

(1) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة ، ص 10

(2) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 10، 11.

اليوم أنا امرأة أمارس حياتي، وكأنها عمل سري، وأغطيها بغطاء سميك/ نادرا ما يتمكن الضوء من اختراقه.

لم أكن أدري أنني منحت نفسي خيبة محكمة الإغلاق»<sup>(1)</sup>

يعكس هذا القول مرور الأيام دون تحديدها، فبمجرد قول الساردة (إلى اليوم)، نفهم ضمنا أن العلاقة بين البطلة "خالدة" وحببيها تمشي إلى الأسوء مع حركة الزمن، ولكن دون إشارات زمنية إلى عدد تلك الأيام، لكن القارئ لهذا المقطع ينتبه إلى المدة الزمنية المسقطه، وقدرها بعدة سنوات، كونها محصورة بين أيام الجامعة، وبين أيام عملها في الصحافة، حيث كانت بصدد تذكر تلك الأحداث، بينها وبين حببيها.

أما في (اكتشاف الشهوة): نسوق المثال التالي: «شاهي" بعد كل ذلك الغياب، جاءت لفترة قصيرة في الصبيحة في غياب والدي، وإلياس، كانت حبلى بطفلها الرابع، وقد اعتذرت مني لأنها تأخرت كل ذلك التأخير: تعرفين، بطني أصبحت مرئية، وأنا أخل من أن يراني والدي، أو إلياس هكذا»<sup>(2)</sup>

في هذا المقطع نلمس نوعان من الحذف لمجريات الأحداث في فترة زمنية معينة، أشارت إليها الساردة، لكنها لم تحدد مدتها الحقيقية، لكننا إذا اقتفينا أثر تلك الثغرات، والانقطاعات التي حدثت فعلا في القصة، سنتمكن في تحديد تلك الفترة المحذوفة بشكل تقريبي، ونقول إنها تقدر بثلاثين يوما أي شهر على أقصى تقدير باعتبار أن "شاهي" أخت البطلة "باني" لم تأت لرؤيتها منذ عودتها من باريس، وقبل ذلك بقليل كانت البطلة تسرد كيف مر أسبوع ثم كاد الأسبوع الثالث أن ينقضي، أي مدة (21 يوما) تقريبا، وتضاف إليها عدة أيام من أسبوع، كانت تتلقى فيها الضرب من طرف الأب، والأخ، وكذا شتائم الأم، فقد اعتبرت الساردة الكلام الذي قالته عن ما قبل أحداث هذه الفترة المسقطه وما بعدها كاف لتفسر ما تريد أن تصل إليه.

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص14.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص88، 89.

## 3- المحذوفات غير المعلنة:

وفي الحذف غير المعلن، يصعب علينا أن نحدد مدة الفترة الزمنية المسقطه بشكل دقيق التحديد، فيبقى التحديد رهين الغموض، واللأوضوح، وكى يتضح هذا العنصر أكثر لابد من إبراز بعض الأمثلة من أعمال "فضيلة الفاروق" الثلاثة:

ففي (مزاج المراهقة) نقف عند المقطع التالي: « لا أحد يعرف أن هؤلاء الأطفال هم في غاية الهشاشة، وأن الواحد منهم، إذا نشأ في وسط غير مناسب، حيث لا يهتم به أحد، فإنه يدمر نفسه تدريجياً، إذ نجده مع مرور الأيام يزداد انطوائياً، وينكمش، ثم يذبل تماماً»<sup>(1)</sup>

في هذا المقطع السردى حذفت الساردة أحداثاً كثيرة امتدت في فترة زمنية غير معينة، فهي لم تذكر مدة هذه الفترة الزمنية، ولا تفاصيل أحداثه فأثناء الحوار الذي دار بينها وبين يوسف عبد الجليل" عن الأطفال المهملين في المجتمع، اكتفت بالتحدث عن حالة الأطفال في السن المبكرة، وكيفية معاناتهم من عدم إحاطتهم بالاهتمام من طرف الآخر، ثم قفزت مباشرة إلى الحالة التي يصبحون عليها بعد تلك المرحلة الأولى، مخلفة مدة زمنية معينة بين المرحلتين، لا يمكن تحديد عدد أيامها الماضية، لأنها اكتفت بقولها: (مع مرور الأيام)، وهذا نموذج للحذف غير المعلن.

وفي (تاء الخجل): نكتفي بالمثل التالي:

« أختي حدة متزوجة، ولها خمسة أطفال، أخي علي في الجيش، كان سيتزوج في الصيف المقبل، ولكن عروسه خطفت في الليلة نفسها التي خطفت فيها أنا، ظلت معي عدة أيام وليال، ثم أخذوها إلى مكان آخر ». <sup>(2)</sup>

لقد قفزت الساردة -في هذا المقطع- عن فترة زمنية خطفت فيها زوجة أخ "يمينة" وبقيت طوال تلك الفترة في الجبل مع "يمينة" المخطوفة أيضاً من طرف الإرهاب، ولا تعلم مدى هذه الفترة، وعدد أيامها، حتى تأتي الساردة بقولها: (ظلت معي عدة أيام)، وهذا نموذج واضح لاستعمال الساردة لتقنية الحذف غير المعلن.

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص143.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص75.

أما في (اكتشاف الشهوة) نسوق هذا المثال الذي تقول فيه: « إنه رجل لا يجيب على كل الأسئلة، فكثيرا ما يعلق أسئلتي على شماعة من الصمت، ويتصرف إلى عمل ما، يخطر على باله فجأة فقد عرفت على مر الأيام أنه رجل لغته الخاصة، فهو يأكل، أو يدخل الحمام، أو ينام حين لا يعرف أن يجيب»<sup>(1)</sup>

في هذا المقطع نلمس نوعا من الحذف لمجريات الأحداث في فترة زمنية أشارت إليها الساردة، لم تحدد مدتها الحقيقية، وحتى القارئ لا يستطيع تحديدها، ففي هذا المقطع الحكائي تسرد البطلة "باني" كيفية معاملة زوجها لها بعد سفرها معه إلى باريس دون تحديد مدى هذا الوقت، واكتفت بالإشارة إليه بقولها: (على مر الأيام)، لذلك يبقى القارئ في حيرة حول تحديده لهذه الأيام هل استمرت إلى أشهر أم سنوات. كما أنه، ومن خلال هذه الدراسة لتقنيتي الخلاصة والحذف، نستنتج أن روايات "فضيلة الفاروق" الثلاث (مزاج مراهقة، تاء الخجل واكتشاف شهوة)، تتميز كلها بكثرة الفقرات الزمنية نتيجة لامتداد زمنها السردي، فتعطيها لأجيال مختلفة دفع الساردة إلى استخدام التلخيصات السردية، وكذا توظيف الحذف الزمني، وإسقاط السنوات في المقاطع السردية.

وبغض النظر عن نوع الحذف، سواء أكان صريحا أم معلنا، أو غير معلن يبقى الهدف واحد، ووحيد، ألا وهو: إسقاط فترات زمنية، وتهميش ماذا وقع فيها من أحداث، وكل هذا لصالح الأحداث الرئيسية التي يريد النص إبرازها.

## 2- إبطاء السرد:

إن إبطاء السرد، أو تعطيله يتوقف على استعمال الروائية لتقنيات زمنية تؤدي إلى جعل إيقاع السرد بطيئا، وهذه التقنيات تتمثل في المشهد، والوقفة.

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص10.

## أ- المشهد: scène

لا تكاد تخلو أي رواية من مشهد، يتم تفصيل دقائقه، بما يكسب الإيقاع الزمني في السرد تباطؤًا ملحوظًا، وربما يصح اعتبار الروايات الثلاث سردًا مشهديًا بالدرجة الأولى: إذ غالبًا ما تتكون الرواية الواحدة من مشهد واحد يتخلله الحوار أحيانًا.<sup>(1)</sup>

والناظر في الروايات الثلاث لـ"فضيلة الفاروق" سيلحظ أن إيقاع المشهد، يغلب على الروايات كلها، فهو مستخدم بكثرة، خاصة في الحوارات الطويلة التي عادة ما تسردها الروائية. وللتفصيل أكثر نعرض بعض الأمثلة من ذلك ففي (مزاج مراهقة) نقف عند المثال التالي:

« أنا لا يهمني الماضي يا حبيب، أنا ابنة اليوم، والبربرية لا تعني لي أكثر من انتماء عرقي لا علاقة له بأفكاري، وانتمائي الوطني، والديني، و... قاطعني: وماذا يا لويزا لاحظي أنه حتى الانتماء لا يريدونه أنستي، حسب تعبيرك هذا، وحين تكبرين قليلا ستفهمين أنه حتى هذا الانتماء سيحاولون اقتلاعه.

قلت له:

ومن يحاول اقتلاعه؟

قال:

العرب.

قلت:

كلنا مسلمون يا حبيب، وجزائريون، والباقي لا يهمني.

قال ساخرًا:

(1) ينظر: عبد الرزاق المواقفي: القصة العربية... عصر الإبداع (دراسة السرد القصصي في القرن الرابع الهجري)، ص208.

مسلمون، وجزائريون.. يا مسكينة...مسلمون، وجزائريون (قولها في الحمام) إننا نسخر من تاريخنا حتى في الكتب المدرسية، هل تعرفين من هي الكاهنة؟

قلت له:

حبيب...من لا يعرف ذلك، إنها ملكة البربر في فترة الفتوحات، قال وهو يواصل سخريته:

هيه يا لالة (نعم سيدي) فتوحات فكري قليلا...

شغلي مخك...الكاهنة اسم بربري؟

قلت:

ربما لقبت بالكاهنة.

قال وكأنه استحك على نقطة ضعفي:

لقبت...يعطيك الصحة...ألم يقل الله: ( ولا تلمزوا أنفسكم) لقبت فضاع اسمها الحقيقي من التاريخ...»<sup>(1)</sup>

يقدم هذا المشهد حوارا بين "لويزا" و«حبيب» (ابن عمها)، حيث يعرض كل منهما وجهة نظر في موضوع مهم يتعلق بالعرق وتأثيره على تفكير الشخص، وكذلك يمس هذا الموضوع جانب التاريخ المشوه من خلال مشكلة التعريب، فيعكس هذا الحوار توترا، وتباعدا بين موقف البطلة "لويزا" وموقف "حبيب ابن عمها، فموقف حبيب يتناول موضوع العرق، ومشكلة التعريب، وتشويه التاريخ بجديّة، ولا يخلو من سخرية، وتحفيز لتاريخ العرب، وموقف "لويزا" لا مبال بكل ما يحصل، فلا يهتمها إن كانت بربرية أولا، وما يهمها هو أنها عربية، ومسلمة فقط، لذلك يبدو المشهد دراميا بجديته، وسخريته ومن جهة أخرى يكشف طبيعة العلاقة بين "لويزا" و"حبيب"، وطريقة التعامل والتجادل بينهما، وبالتالي يوضح

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص23، 24.

الظروف التي نشأت فيها البطلة "لويزا" وطريقة تفكيرها، وجو التوتر بينها وبين حبيب في البداية.

وما نلاحظ من خلال هذا المشهد هو أن السرد يتراجع لصالح الحوار، حيث تكفي الساردة بتنظيم الحوار (قال، قلت).

وفي (تاء الخجل) تقول الساردة:

«... ذات ليلة دخل العم بوبكر على والدي غاضبا، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له:

كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟

قام والدي غاضبا، ورد عليه:

إلى هنا وتنتهي أخوتنا.

يا رجل، لقد رأوها مع نصر الدين بن مسعود، أكثر من مرة.

وكأن والدي أراد الدفاع عني:

ولكن أبناء مسعود في العاصمة.

فيقاطعه عمي الماكر:

إنه يأتي من العاصمة خصيصا لرؤيتها.

انسحبت من الشرفة ودخلت غرفة الجلوس، كانت والدتي تشاهد التلفزيون جلست بقربها وضحكت ساخرة:

هذا القواد، ألا يتعب هو والعمة كلثوم من نسج القصائص للآخرين؟

كنت تنصتين كعادتك؟

لا شيء يخفى علي في هذا البيت.

بدا الخوف على ملامح أمي، وقالت عيونها أكثر مما قالته الشهقة، ضاع الكلام منها، وبحنت أصابعها على موضع القلب لتهدئته.

يا ابنتي سيكسرک رجال العائلة.

سأرى من سيكسر، أنا أم هم»<sup>(1)</sup>

لقد توقفت الساردة في هذا المقطع الحواري، وأسندت الكلام للشخصيات والمتمثلة في (الأب، العم، الأم، البطلة)، فتكلمت بألسنتها، وتجاوزت فيما بينها مباشرة، فتقدم لنا هذا المشهد حوارا بين (العم) و(الأب) يعكس توترا، وتباعدة بين موقف (الأب) الذي يرى أنه لابد لابنته (البطلة) أن تكمل دراستها في الجامعة، وموقف (العم) الذي يرى عكس ذلك بحجة أن كل بنات الجامعة يعدن حبالى، ثم الحوار الذي دار بين الوالدة والبطلة، والذي كان أيضا متباعدة في الأفكار، حيث كانت البطلة (خالدة) تتمتع بكثير من القوة والتحدى أمام رجال العائلة، مما يجعل هذا المشهد دراميا، يكشف عن طبيعة العلاقة بين أفراد هذه العائلة، وطريقة التواصل بينهم، وبالتالي يوضح الظروف التي نشأت فيها البطلة "خالدة"، أي جو التوتر، والقلق، واحتقار الأنثى، وعدم الاعتراف بحقوقها في الدراسة.

أما في رواية (اكتشاف الشهوة) نقف عند المثال التالي:

أظن أن جدتي تحبني لأنني حين أكون بمزاج رائق أحدثها عن أخبار (الزنقة)، وأخترع لها ما يسليها من أقاصيص:

تسألني:

(وزوجة الجزار؟).

فأجيبها:

(لقد طلقها زوجها، وطردها أمام الناس هي وأولادها، وهو الآن يحضر نفسه للزواج من صبية في العشرين).

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص29، 28.

في الثالثة عشر، كنت أعرف أن أخترع أقاصيص الزواج، والطلاق، والنساء اللواتي يشعونن لأزواجهن، وحكايات الحب التي تقصف في المهد، وتنتهي نهايات مأساوية، وما تفعله الشرطة بتجار (الطراباندو)، وأقاويل النسوة عن بعضهن، كنت أعرف الكثير، وأولف الكثير، وهي تسمع، وحين أصمت تسألني:

و (الحمامجية؟).

أجيبها: ماتت يا جدتي، ماتت !

فتنتفض مذعورة من الموت:

(كيف ماتت يا باني؟)

فأجيبها مخترعة موتا يليق بها:

(داخت في الحمام فحملوها إلى المستشفى، لكنها لم تستيقظ، ماتت يا جدتي، ماتت).

(متى حدث ذلك؟ لماذا لم تخبرني والدتك؟)

(لأنها لم تعرف!)

(وكيف عرفت أنت؟)

(كنت قرب الحمام حين حملوها)

ثم أشفق عليها، حين أرى علامات الفرع على ملامحها، ولكن لذة ما تنتابني فأزيدها ذعرا.

(وعمي الحاج أيضا مات)». (1)

لقد امتد هذا المشهد الاسترجاعي في عدة صفحات، من بينها هذه المقاطع الهزلية بين البطلة "باني"، وجدتها الكبيرة في السن المقعدة في الفراش، وإلى جانب الحوار الواقع بينهما هناك الوصف، والسرد، والسخرية من خلال حكي البطلة "باني" لجدتها أخبارا من العدم، لا

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص20، 19.

وجود لها من الصحة، وهذا ما زاد من سعة المشهد في الخطاب، وجعله يشغل حيزا نصيا واسعا، عمل على إبطاء السرد نتيجة انشغال الساردة بالحوار الاسترجاعي.

إن المشهد سواء أكان استرجاعيا، أو أنيا، فهو يتسع بشكل كبير جدا للتقنيات السردية الأخرى، ليتحول المشهد الحواري إلى ما يشبه البؤرة الزمنية كما سماه "جيرار جينيت"، كما أنه -المشهد- احتل مكانا ومساحة كبيرة في الروايات الثلاث (مزاج مراهقة، تاء الخجل، واكتشاف الشهوة) ل: فضيلة الفاروق، حيث يجري فيها حوارات طويلة على لسان الساردة، تصف فيها كل مشاكل وظروف وأعباء الحياة.

### ب- الوقفة: pause

وهي تحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن، أي تتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع الزمن الحقيقي، «وبصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف أو الخواطر، ويسميتها "جيرار جينيت" الوقفات الوصفية»<sup>(1)</sup>، «وهي نقيض الحذف لأنها تقوم خلافا له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي»<sup>(2)</sup>

وللكشف عن المقاطع الوصفية، وكيفية اشتغالها في بنية النص الروائي، لابد من دراسة بعض النماذج في الروايات الثلاث ل: "فضيلة الفاروق" (مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة)

ففي (مزاج مراهقة) تقول الأدبية: «كنت أخرج إلى المدينة هروبا من الصمت الذي يضعنا في مواجهة بعضنا البعض، فأمشي مسافات طويلة من (نحاس) إلى (ملعب ابن عبد الملك)، (إلى سان جان)، إلى (لابريش)، إلى (شارع فرنسا)، (فسوق العصر)، إلى تلك الأزقة الضيقة التي أضيع فيها دائما، ولا أخرج إلى بمساعدة أحد، حيث (رحبة الصوف)، و(الجزارين)، وتلك الأزقة الضيقة، والجوانب الصغيرة، والحيطان المبنية، والطرق

(1) إدريس بوزيية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص106.

(2) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص55.

المرصوفة بقطع حجرية، مستطيلة، وأغاني (المالوف)، التي لا تسكت إلا حين يحل المساء، أتوغل في قدميها، وأتتفس ألمها، وجمالها...»<sup>(1)</sup>

يتضمن هذا المقطع كل مقومات الوقفة الوصفية لأنه وبظهوره في النص يوقف السرد، ويعمل على إبطاء وتيرته، وإيقاعها مما يترتب عنه مفارقة زمنية، أي اختلاط في النظام الزمني للرواية، حيث أوقفت الساردة السرد، وشرعت في الوصف، ثم عادت إلى سرد وقائع النص الروائي بعد انتهائها من الوقفة الوصفية.

إنه ومن وظائف الوقفة الوصفية، الوظيفة الترتيبية، لكن استرجاع الساردة البطلة "لويزا" لصورة قسنطينة، والإسهاب في وصفها في مقاطع كثيرة، لم يكن من أجل تزيين السرد الروائي، وإنما أرادت أن تستحضر صورتها -قسنطينة- من بعيد، وهذا الوصف يمكن اعتباره وصفاً أنياً كونه يقع في حاضر السرد.

والوصف في هذا المقطع ينبني على الرؤية البصرية للموصوف، فينتقل من وصف الكل إلى الجزء، فقد بدأ بالمدينة ككل، وتسمية مناطقها المعروفة (نحاس، سان جان، لابريش، شارع فرنسا، سوق العصر، ثم انتقل إلى الأزقة، والحوانيت، والحطان، والطرق، وغير ذلك، كما ينبني أيضاً على الدقة في الوصف، حيث أنه يرصد خصائص الأمكنة بدقة متناهية كالحجم (صغيرة، طويلة، ضيقة)، والشكل (مستطيلة، مرصوفة)، والمادة (قطع حجرية).

ونقف في (تاء الخجل) عند المقطع التالي:

« لن تفهم هذه الأشياء، إذا لم أصف لك بيت طفولتي، وكيف كنا نعيش فيه، فهندسته، ونظام الحياة فيه سر من أسرار تركيبتي، وتمردتي.

إنه بيت من طابقين، وستة عشرة غرفة، وساحة كبيرة، يحيط بها سور عال يسمى (الحوش).

كنت أشبه البيت بشكل عجيب.

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص77، 78.

إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل.

وأحيط نفسي بسور عال، وبكثير من الأشجار، غرفتي مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجه، وفي كل غرفة أنثى، لا تشبه الأخريات في شيء من العمّة تونس،

شيء من للاً عيشة،

أشياء كثيرة من زهية والدتي،

وأشياء من الأخريات»<sup>(1)</sup>

إن المتأمل لهذا المقطع الوصفي لبيت البطلة "خالدة" يجده مقطعا منفصلا عن السرد، حيث يأتي السرد بعد الانتهاء من الوقفة الوصفية، وقد أرادت الساردة أن تستحضر صورة ذلك البيت من بعيد، وصورة هذا البيت، تمتزج فيه العاطفة والشعور بما فيه من طوابق، وغرف، وساحة، وسور، وأشجار، أي بالصورة الخارجية له، وكذا الصورة النفسية الداخلية، وأدواتها المختلفة الرموز كالأسوار، المواجه، وغير ذلك. فقد أسقطت على ذلك البيت، ومكوناته ما كان يعترئها من حالات نفسية يائسة.

أما في (اكتشاف الشهوة) فإننا نرصد للوقفة أمثلة عديدة منها:

« أما غرفة النوم، التي كانت يجب أن تكون غرفة عريسين، فلم تكن كذلك، كانت كئيبة بألوان باهتة، وكانت صورة زوجته السابقة رابضة قرب السرير، بعينين زرقاوين، وابتسامة باردة، لقد نسي أن يخفيها قبل أن أدخل صعب علي أن أشعر بارتياح بعدها، وامرأة أخرى تشاركني الغرفة، كانت تملأ الغرفة.

في الخزانة بعض ثيابها الداخلية، و(صندل) بكعب رفيع، وزجاجة عطر نسائي على (الكمودينة)، وفي الحمام وجدت فرشتين للأسنان، استنتجت أن إحداهما لها»<sup>(2)</sup>

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص17،16.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص08.

في هذا المقطع السردي يبني الوصف -كذلك- على الرؤية البصرية للموصوف، ويتبع خطة محكمة في الوصف، فهي تبدأ بوصف موضع صورة الزوجة السابقة (رابضة قرب السرير) ثم تفصل في تلك الصورة، وتكون الساردة بذلك قد التزمت أثناء الوصف بالانتقال من الكل إلى الجزء.

لقد عمل هذا المقطع على إبطاء وتيرة السرد وإيقاعه، وهذا ما شكل مفارقة زمنية أدت إلى وجود اختلال في النظام الزمني للقصة، حيث إن الساردة "باني" أوقفت السرد، وشرعت في الوصف، ثم عادت لاستئناف سرد القصة بعد هذه الوقفة الوصفية.

إن النتيجة المتوصل إليها من خلال دراسة تقنية المدة ككل، هي أن عناصرها الأربعة المتمثلة في: الخلاصة، الحذف، المشهد، والوقفة، ترتبط أشد الارتباط بإيقاعات النصوص الروائية الثلاثة (مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة)، فمن خلالها نستطيع دراسة إيقاع النص من حيث السرعة، والبطء، فحين تلجأ الرواية إلى تلخيص الأحداث، وحذف فترات زمنية، يتسارع الإيقاع الروائي، أما إذا لجأت -الروائية- إلى الوصف، أو الحوار يكون الإيقاع بطيئاً.

### ثالثاً: التواتر: fréquences

يقصد بالتواتر عدد المرات التي وردت فيها حادثة ما، والعلاقة بين هذه المرات، «فظاهرة التكرار، تمثل وجهاً من أوجه الرواية، فهي تذكر الحدث حسب عدد المرات التي وقع فيها، فإذا ما حدث مرة واحدة، يأتي ذكره مرة واحدة، وإذا ما تكرر وقوعه، يتكرر ذكره بنفس عدد المرات»<sup>(1)</sup>

ومن خلال هذا التعريف حددت صيغ التواتر في ثلاثة أنواع (السرد المفرد (singulatie) والسرد التكراري (hépétite) والسرد المتشابه (Iterotie).

(1) عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، 1994م، ص192.

1- السرد المفرد: *singulatie*

بحيث يقص الراوي مرة واحدة، ما حدث مرة واحدة على مستوى الوقائع، والأحداث، ولقد أوردت الروائية هذا النوع من السرد في رواياتها الثلاث.

ففي (مزاج مراهقة) نقف عند المثال التالي: « في الرابعة تماما جاءت يد والدتي باردة، مقبلة على جبيني الذي تراحم فيه القلق، تطرد عني ما تبقى من النوم الذي حظيت به.

قالت لي:

حان الوقت،

وكأنها قالت لي حانت نهاية العمر، أو نهاية العالم، أو أي شيء يشبه انتهاء الإنسان... قمت، والرجفة تسلسل قلبي، وكياني، تحركت نحو الحمام، وخفت أن يواجهنني وجهي في المرأة بكل تلك الاحتمالات السيئة التي يمكن أن تكون حظي.

لم أرفع عيني نحو المرأة، غسلت وجهي، وحضرت نفسي، وكأنني أتعامل مع شخص آخر... في الرابعة والربع...

كنت أنا المحجبة، التي يفترض أن تكون شخصا هينا، طيعا، لا يحسن غير الرضوخ لأنه لا يملك غير ضعفه كوسيلة للعيش.

كنت متأهبة في ذلك الفجر البارد للسفر مع حبيب، ابن عمي مصطفى، وهو طالب في كلية الصيدلة بقسنطينة»<sup>(1)</sup>

تخبر الساردة القارئ في هذا المقطع بما حدث لها - في عبارة واحدة - في صبيحة أول يوم تستعد فيها للذهاب إلى الجامعة مع "حبيب" ابن عمها كيف أيقظتها والدتها باكرا، وكيف كان إحساسها، وشكلها بعد ارتدائها للحجاب، أي أن هذه العبارة الواحدة تعادل ما جرى فعلا على مستوى الوقائع، فقد سردت مرة واحدة، ما حدث مرة واحدة في تلك الصبيحة فقط.

وفي (تاء الخجل) نقف عند المثال التالي:

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص19.

"في تلك الليلة ضرب عمي بوبكر العمّة نونة ضربا مبرحا، وقد غضب سيدي إبراهيم جدّا، لكن أُمّي ابتسمت.

وفي اليوم التالي، أمسكني سيدي إبراهيم من أذني، وآلمني كثيرا، ثم أدخلني إلى غرفة الضيوف، وأغلق الباب وراءه، فإذا بالغرفة تضيق، وتتحول إلى مقصلة، اقترب مني، كاد أنفه الرفيع أن يلتصق بأنفي، ابتعدت عنه قليلا، وأنا أرتجف، فرغ سبابته نحو عيني، وقال: -لا أريدك أن تكوني مثل تونس، يهّمك هذا (وأشار إلى أنفه) " (1)

إن هذه الحادثة وقعت مرة واحدة عندما كانت البطلة "خالدة" تسترق السّمع، فسمعت زوجة عمّها تقول كلاما تعيب فيه والدتها فأخبرت الجميع، وأوقعت زوجة عمّها في مشكلة، حيث قام عمّها بضربها-زوجته-وهذا ما دفع العمّ الأكبر(سيدي إبراهيم) يتدخّل، ويحدّر "خالدة" من تكرار ما حدث، مع تزويدها ببعض النصائح، لذلك فهذه العبارات التي أوردتها الساردة، تعادل ما جرى فعلا في زمن القصة الحقيقي.

أمّا في (اكتشاف الشهوة) نقف عند المثال التالي:

" مرة واحدة رافقني إلى السينما لأشاهد فيلم(المريض الإنجليزي)، وقد تضايق مني، حين بكيت.

في الحقيقة، الفضل في الزواج يبدأ من هنا، حين نرى الأشياء بمنظورين ليس فقط مختلفين، بل متناقضين " (2)

إن هذا الحدث المتمثل في اصطحاب "مود"-زوج البطلة 'باني'- لها إلى السينما وقع مرة واحدة بدليل قولها (مرة واحدة رافقني إلى السينما). كما أنها لم تكرر سرد هذا الحدث مرتين، أو أكثر، وإنما اكتفت بسرده مرة واحدة-أيضا بهدف تطوير أحداث الرواية، والإخبار عن أدق تفاصيلها، وعن الحالة التي عاشتها مع زوجها الذي كان متناقضا دائما في الأفكار، والأخلاق، والمبادئ، وغيرها.

(1) فضيلة فاروق، تاء الخجل، ص21.

(2) فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص11.

## 2- السرد التكراري: Repetitie:

ويكون بأن نسرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، عبر التلوين الأسلوبي، أو تغيير وجهات النظر، والتنظير، والرواة، ومن أمثلة السرد التكراري في روايات "فضيلة الفاروق"، نقف في (مزاج مراهقة) عند المثال التالي: "غذاء القلب يمكن أن يكون قضة واحدة، وقد يكون نظرة واحدة، وقد يكون وهما .... كالذي صنع مفارق دروبي عند رجلين، فضلت الطريق.

رجلان....هما في النهاية جيلان مختلفان، تياران لا يلتقيان.

تاريخان....ضاعت بينهما حلقة وصل لكنهما كانا معا عقلي، وعاطفتي، عطبي وصلابتي، ولهذا حين أردت الاحتفاظ بأحدهما خسرت الإثنين معا....توفيق عبد الجليل يسكن هنا، في العنوان الوحيد الذي لا يمكنني أن أتوه عنه، يعيش هنا، يتحرك هنا، يمارس حضوره العذب في دمي، وفي ألمي...لكن يوسف، ذلك الآتي من بلاد العمالقة، اعتلى مسرحي، وأضاء أضوائه ليدخل اللعبة من الباب الخلفي لعواطفي، فتح طريقا لم أتوقعه للحب....." (1)

هذا المقطع الحكائي عبارة عن سرد تكراري لحدث وقع مرة واحدة لأن البطلة "لويزا" خسرت كلا الرجلين مرة واحدة، لكنها لا تتوقف عن الحديث عما حدث لها معهما وكيف أحببت كل واحد منهما بطريقتها الخاصة، فمن بداية الرواية إلى نهايتها، لا تتفك الساردة تتحدث عن "توفيق عبد الجليل"، ووالده "يوسف عبد الجليل"، فقد غلبت هذه النمطية (السرد التكراري) في الرواية بشكل واضح من البداية إلى النهاية.

وهذا التردد يتعلق بحلقتين دلالييتين، دلالات متعلقة بحب الحياة معهما، وإمضاء أحلى الأوقات، وأخرى متعلقة بالحرمان، والابتعاد عنهما بعد إصابة "يوسف عبد الجليل" بالرصاص، وسفره لإمضاء فترة النقاهة، وكذا سفر "توفيق" خارج الوطن.

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 6،7

وفي (تاء الخجل) تقول "فضيلة الفاروق" :

"كان يجب أن نتواجه حين قررت أن أهجرك فجأة، كان يجب أن تسألني، أن تلاحقني، أن تطلب منّي توضيحا، أن تعتذر عن ذنب لم تشعر أنك ارتكبته، لكنّه رجل من برج الثور، معطاء في الحبّ، شحيح في الاعتذار" (1)

فالساردة تقص هنا عدة مرات ما جرى بينها وبين حبيبها لما افترقا؛ ففي كلّ مرّة كانت تعود بذاكرتها إلى الوراء، وتسترجع ما حدث في ذلك اليوم الذي قررت فيه أن تهجره، فتتأثر بما حدث، وتسرد مرّات، ومرّات هذه الحادثة من بداية الرواية إلى نهايتها، وهذا القطب الدلالي المتمثل في المعاناة، والحسرة، والحنين إلى أيام العشق يسهم بدقة في رسم الجوّ العام الخاص بروايته.

وتقول "فضيلة فاروق" في روايتها (اكتشاف الشهوة) :

"قبلة (إيس) ....

كانت تلك أخطر المنعرجات في حياتي، أخطرها على الإطلاق أتحوّل إلى امرأة أخرى، تشبه سيلا من مطر صيفي هائج، لا يفرّق بين الحجارة، والكائنات.

قبلة (إيس) .....

قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفاء، والرضاب الذي سقى شتائل الشهوة، وأيقظ كلّ شياطين الدنيا لإقامة حفلة تكريية مجنونة في سهل مقفر.

قبلة (إيس).... واللعنة التي حلت على زوجي، وألقت بقيود الشهوة حيث الموتى، وألقت بي أبدا إلى النار " (2)

تعتمد الساردة في هذا المقطع الحكائي السرد التكراري، حيث تكرر عبارة (قبلة إيس)، وهذا دليل على إعجابها الشديد بـ"إيس"، وتأثرها بأول قبلة بينهما في ذلك الصباح

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص18.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص31.

الممطر لدرجة أنها اعتبرت أن تلك القبلة كانت بمثابة منعرج جديد حول حياتها نحو طريق السعادة التي كانت تفتقدتها مع زوجها "مود" لذلك كانت في كل مرة تحس بالوحدة والضجر، تتذكر تلك القبلة، فتعود إلى حياة التفاؤل، وتسرد الكثير عن ذلك اليوم، مرددة تلك القبلة وما أحدثته في نفسها من تحوّل.

### 3- السرد المتشابه: Iterotie:

ويحصل هذا النوع من السرد عندما نسرد مرّة واحدة ما حدث عدّة مرّات، وقد جاءت هذه الصيغة في الروايات الثلاثة كالتالي:

ففي (مزاج مراهقة) نقف عند المثالين التاليين:

" لماذا يسافر هؤلاء الفلاحون إلى باتنة مبكرين، مزاحمين الطلبة على أماكن الجلوس، فيقضي معظم الطلبة خصوصا على هذه الحافلة" (1)

في هذا المقطع تقص الساردة مرّة واحدة، ما جرى عدّة مرات، ويظهر ذلك من خلال مزاحمة الفلاحين للطلبة على أماكن الجلوس في الحافلات كلّ صباح، وبقاء الطلبة واقفين طول الطريق فهذا الأمر يحدث يوميا، لكنّ الساردة اكتفت بسرد ذلك مرّة واحدة، وهذا النوع من التواتر (السرد المتشابه) قليل في هذه الرواية مقارنة مع الروايات الأخرى.

وفي (تاء الخجل) تسوق المثال التالي:

« والوطن يشيع أبناءه كل يوم، الحب مؤلم جدا حين تعبّره الجنائز، وتلوّثه الاغتصابات، ويملأه دخان الإناث المحترقات» (2)

إن هذه العبارة توحى بأن عدد القتلى من ضحايا الإرهاب في تلك الفترة يزداد يوما بعد يوم مع اختلاف طريقة الموت، وخاصة من جانب الإناث، فهناك من قام -الإرهاب- بحرقهن، أو اغتصابهن، أو اختطافهن، وهذا ما يحدث يوما بعد يوم، لذلك غلب الحزن على الوطن لدرجة أصبح فيها حتى الحب مؤلما، ولا معنى له، لكن البطلة في سردها لتلك

(1) المصدر السابق، ص31.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص15.

الأحداث، لم تدقق فيما يحصل كل يوم، واختصرت قولها بعبارة (والوطن يشيع أبناءه كل يوم) متبعة سبيل السرد المتشابه، وهذا النوع من السرد كثير في هذه الرواية.

أما في (اكتشاف الشهوة) نستطيع ملاحظة هذا النوع من السرد من خلال العديد من المقاطع من بينها:

« ولأني ذكية، وناجحة، تحول البيت بالنسبة لي إلى جحيم، وتورطت في أحلام اليقظة لتصبح مشكلتي الكبرى، أحلم وأنا آكل، أحلم وأنا أمشي، أقطع الطريق، وأنا ساهية...»

وأنجو من ألف حادث في اليوم

أحلم

أخترق الشبابيك التي أصبحت مغلقة بأحلامي، أخترق حراسة إلياس لي»<sup>(1)</sup>

إن هذا المقطع الحكائي يوحي بأن البطلة "باني" تحلم في كل دقيقة بل في كل ثانية، أثناء النوم واليقظة والدراسة، والأكل، والمشي، لدرجة أنها تتجو من ألف حادث في اليوم، وتسرد كل حادث من الحوادث الألف التي كانت تتجو منها، وهذا نموذج للترديد الأحادي، حيث تذكر الساردة الأحداث التي يتكرر وقوعها عن طريق إشارة واحدة، ومن خلال دراسة هذه المقاطع التي تثبت استعمال الساردة لتقنية التواتر، نخلص إلى أن الروائية "فضيلة الفاروق" اعتمدت هذه التقنية في أعمالها الثلاثة بشكل واضح، يلفت انتباه القارئ.

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص22، 21.

الفصل الثاني:

خصوصية المكان

## خصوصية المكان

إن للزمن علاقة وطيدة بالمكان حيث أنهما « يتبادلان توازن القوى، كما يتبادلان المنافع؛ فالمكان يزمن بالزمن، والزمان يمكن بالمكان، بمعنى أن يجد مكانا يسكن فيه، وأن المكان فراغ لا تحولات ولا تجليات له دون أن يتجدد مع الزمان»<sup>(1)</sup>.

فالمكان والزمان متلازمان وكأنهما توأمان « فالمكان هو بمثابة وعاء للزمن»<sup>(2)</sup> ، والمكان لغة: هو كما يقول "ابن منظور" في (لسان العرب) : « المكان والمكانة واحد، الليث: مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكيونة الشيء فيه، والمكان والموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعلا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من مصدر من كان أو موضع منه»<sup>(3)</sup>.

ويعد المكان واحدا من أهم مكونات النص السردي، فهو أولا وقبل كل شيء مسرح الأحداث، والإطار الذي تدور فيه، فلا يمكن تصور وجود الأحداث، والإطار الذي تدور فيه، فلا يمكن تصور وجود أحداث دون وجود مكان لوقوعها، فكل حدث يأخذ وجود في مكان محدد وزمان معين.

وإذا كان "جيرار جينيت" يفضل عنصر الزمان على المكان في تكوين النص السردي، فوجود المكان يعتبر إشارة ذات دلالة مهمة في بنية النص السردي عموما، وقد اكتسب المكان قيمة أكبر من حيث ارتباطه بالزمن في الدراسات الفيزيائية الحديثة، ولعل هذا الارتباط غير كثيرا من نظرة السرد للمكان، فلم يعد مجرد إطار للحوادث بل بدأت تظهر صورته العضوية، خاصة على مستوى نصوص السرد حيث صار معبرا عن حالة سردية شديدة الخصوصية عندما يظهر في السرد.<sup>(4)</sup>

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص326.

(2) حسني محمود، الضفة الأخرى (دراسات في الثقافة والأدب والنقد، دار وائل، ط1، 2002م، ص339.

(3) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 14.

(4) ينظر: هيصم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1،

2008، ص141.

ويمثل المكان الروائي البعد المادي الواقعي للنص، فهو بمثابة الفضاء والإطار الذي تجري فيه الأحداث كما يأتي في مقدمة العناصر التي يقوم عليها البناء السردي سواء كان هذا السرد قصة قصيرة، أم طويلة أم رواية.

وذلك لما له من قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص، وحبك الأحداث، ومن هذا المنطلق يمكن النظر إلى المكان من حيث هو مدخل من المداخل المتعددة التي يتم من خلالها النظر في عالم الرواية، والوقوف على مدلولاته العميقة، ورموزه. لذلك يعتبر الاهتمام باختيار الأمكنة في السرد الروائي هو ما يساعد المتلقي على ما يريد الروائي إيصاله له، ففي كل زاوية، وفي كل طريق ثم الكلام عنها، أو الإشارة إليها ثمة ما يرمز إليه الكاتب، ويوحى به من بعيد، لذلك فاختيار الكاتب للأمكنة لا يمكن أن يكون عشوائياً.<sup>1</sup>

وقد وضع العلماء والباحثون تعاريف متعددة للمكان، منهم الباحث السيميائي "لوتمان" الذي يعرف المكان بقوله: « هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة، تقوم عليها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال والمسافة». (2)

ونجد أن المكان يمثل إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد مواضع الأشياء، حيث نستطيع أن نميز بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، مثلما نستطيع تحديد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان، وإذا كان المكان الواقعي يتحدد بعلاقاته ومفاهيمه المكانية (أعلى، أسفل، متصل، داخل، خارج... وغيرها) فالمكان الروائي يتميز بكونه:

(1) ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دراسة الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، شارع حسبية بن بوعلي، الجزائر، ط1، 2010، ص133.

(2) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص99.

### فضاء لفظي:

أي أنه لا يوجد إلا من خلال اللغة، وهو يختلف عن الفضاءات بالسينما، والمسرح، أو كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إذ يتجسد من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، فيأتي كموضوع للفكر الذي يخلقه أو يبدعه الروائي.

### فضاء ثقافي:

لأنه يشكل في الأساس من كلمات، أي أنه يتضمن كل التصورات، والقيم، والمشاعر التي تعبر عنها اللغة.

### فضاء متخيل:

حيث يتشكل داخل عالم حكاوي في قصة ما، من نسج خيال الكاتب، تتضمن أحداثا وشخصيات، حيث يكتسب معناه، ورمزيته من خلال العلاقات الدلالية التي تضيفها الشخصيات عليه.<sup>1</sup>

تمثلت شعريّة المكان في "الأوصاف التي صورت بها مدينة قسنطينة لتقول إنّ السارد إذن لا يحدد مدينة قسنطينة باعتبارها مكانا مرجعيًا احتضن أحداث الرواية، بل إنه يحددها، أو يصفها من منظور ذاتي فتغدو صورة المدينة لا صورة مرجعية، بل صورة مثقلة بأوجاع الذات، وانفعالاتها، وبذلك يكون عدم التّطابق بين المكان المرجعيّ والمكان اللّغوي هو المولد لشعريّة المكان"<sup>(2)</sup>، المكان في الرواية حمل دلالات مرجعيّة ليعبر عن مكونات الذات بآلامها، وأوجاعها، وأحزانها، فلا نجد تطابقا بين الأماكن الفعلية، والصورة الموضوعية له في الرواية، وهذا مكمّن الشعريّة فيه.

(1) ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، ص100.

(2) زهرة كمون، الشعريّة في روايات أحلام مستغانمي، دار حامد للنشر، ط1، مارس، 2007، ص273.

مثال: "...لماذا قبلت السفر....أكلّ هذا أم لأتني استسلمت لإغراء قسنطينة، ولندائها السري الذي كان يلاحقني ويطاردني من الأزل، كما يطارد نداء الحوريّات في الجزر المسحورة أولئك البحّارة الذين نزلت على بواجرهم لعنة الآلهة...."(1).

هذه الصورة التي شبّه فيها "خالد" مدينة قسنطينة بالمرأة التي تمكنت من إغرائه فانسحب لندائها، لتدلّ هذه الصورة على أوجاع الذات، وحبّ الوطن، والشغف للعودة إليه، والحنين إليه.

لقد لعب الفضاء الروائي/المكان دورا واضحا لدى معظم الكاتبات الجزائريات المعاصرات، وشغل حيّزا بارزا في أعمالهنّ، واتخذ معانٍ ودلالات متنوعة ارتبطت بحياة الإنسان عموما، والمرأة خصوصا.

ويعدّ المكان الروائي من أهم مكونات الرواية، حيث يقول "ميشيل بورتور": إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ<sup>(2)</sup> فتشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحد أحداثها بالنسبة للقارئ "شيئا محتمل الوقوع في المسرح"<sup>(3)</sup> فالمكان هو مسرح الأحداث التي تتحرك على خشبته الشخصيات، وهو "حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة."<sup>(4)</sup>

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص273.

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص74.

(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص65.

(4) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص74.

إن دراسة المكان لا يمكن أن تتم في استقلال عن باقي عناصر السرد، فهو يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات، والأحداث الروائية السردية.<sup>(1)</sup>

وبالتالي يمكن القول "إن المكان هو القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها السرد، وعلاماته اللغوية منوطة بخلق بناء فضاء خيالي "حميمي" له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة التي تعبر عن الهوية والكيونة والوجود"<sup>(2)</sup>

لقد فضل بعض النقاد استخدام مصطلح الفضاء الروائي بوصفه مصطلحا أوسع وأشمل من المكان، وهو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، وعلى الرغم من إمكان غياب مقاطع خاصة تسهب في وصف الفضاء، فإنه "يتأسس من خلال كل إشارة مقتضبة للمكان"<sup>(3)</sup>

وهذا ما أشير إليه في الدراسات الحديثة بتنوع رسم الحيز العام أو المركزي ووصفه وتحديد معالمه في النصوص الروائية، وكذلك العناية برسم الأحياء الثانوية أو الجزئية التي تطرأ مع اضطراب الشخصية وتنقلاتها من موقع إلى آخر لتصبح هذه الأمكنة أمكنة ذات حمولات يتعامل معها الروائيون بحذر وقلق، وجعل متعمداً، فكان الكاتب لا يعرف حدود معالم مكانه، كما لا يعرف نوايا شخصياته وأهواءها مما يوصل إلى حالة سميت في التعامل المحدث مع المكان الروائي بسحر المكان أو عبقرية المكان، وشعريته، فيمتد الكاتب من حيزه إلى أقصى الآفاق الممكنة، يتحرك إن شاء، ويتوقف إن شاء، محولا الحيز المكاني من مجرد التمثل الذهني لدى القراءة أو أثناءها إلى الاستحضار القائم على التصور الحسي الملتقط بالبصر، فذلك أرقى ما يمكن أن يبلغه الحيز من تمكن.<sup>4</sup>

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 65.

(2) أحمد طالب، السرد القصصي وجماليات المكان، اتحاد الكتاب العرب، الموقف الأدبي، العدد 403، 2004، ص 11.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 65.

(4) ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 153-157.

إن مثل هذه التحولات في توظيف المكان واستخدامه في النص الروائي، وهذا التمويه المقصود، والذي يعيد إنتاج المكان بحمولات سحر المكان أو عبقريته هي من صلب تحولات النص الروائي غير المفصولة عن تحولات الواقع الحضاري الذي فرض تغير علاقة الإنسان بالمكان الذي تغيرت جغرافية، وهذا التغير الحضاري يشمل الواقع الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، وحتى الديموغرافي والمعماري.

إن المكان الروائي بوصفه مكانا متخيلاً من صنع الروائي يظل جزءاً من العالم المادّي، ولكنه محمل بتصورات، ودلالات رمزية، وهذه الدلالات المرتبطة بالتصورات المكانية ليست محايدة وموضوعية، وإنما هي متشكلة بفعل تجارب ذاتية ومواقف سيكولوجية تخرج الأمكنة الروائية من دائرة جغرافيتها المحضة وحيادها الظاهري، لتدخل ضمن الأطروحة الروائية، والسرد الروائي الذي يجعلنا نستحضر المكان ودلالاته ومنجزاته الروائية ضمن هيكله العمل الأدبي التي تدخل لتحديد وتأييد جملة من البنى الاجتماعية فضلاً عن تخيل سلسلة العلاقات القائمة مع الثقافات الأخرى<sup>1</sup> وهنا يأخذ المكان بعداً محورياً كأساس لاعتزاز الإنسان بذاتيته القومية، وهويته الوطنية، حيث أنّ وعيه بتاريخه التّليد هو الذي يمنح هذا الاعتزاز بعداً زمنياً يدعم إحساسه بالكبرياء والفخر.

إن الانطلاق من خصوصية العلاقة الجدلية بين الإنسان والمكان هو الذي سيفتح لنا المجال لمناقشة حضور المكان الروائي روائياً في الرواية النسوية من مجالي الخاص والعام، ومن زاوية ارتباط بعض الأمكنة الروائية بالحريم كمفهوم مكاني يضع حدوداً تقسم الفضاء إلى قسمين فضاء داخلي أنثوي مستتر ومحرم على كل الرجال، ما عدا سيّد البيت، وفضاء خارجي مفتوح على كل الرجال ما عدا النساء.<sup>2</sup>

(1) ينظر: ريتشارد فان ليوفن، المدينة النمطية، المكان مجازاً في ألف ليلة وليلة، تر: فاضل جتسكو، مجلة الآداب، ع9، 1997، ص83.  
(2) ينظر: فاطمة المرينسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم، ت: نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص10.

ولما كان المجتمع العربي مجتمعاً أبويًا يجري فيه تقسيم الأدوار بين الجنسين، فقد اعتبرت بعض الأمكنة مثلًا أمكنة مؤنثة ينشأ فيها الفصل بين الخاص والعام، وهذا الفصل يحمل في ثناياه أشكال السلطة الأبوية التي تمنح آلية تعريف الأفراد لأنفسهم.<sup>1</sup>

وهذا ما أحيل إليه في ترسيم الأمكنة في الرواية النسوية العربية، حيث برزت بعض الأمكنة من المجال الخاص بالمرأة، كما عولجت الأمكنة من المجال العام بمنظور روائي نسوي يؤكد ما يذهب إليه من تقسيم للأدوار، وللعوالم الاجتماعية في المجتمعات العربية، والتي تصبح أمكنتها أنساقاً رمزية للموقف من الإنسان ولموقف الإنسان ذاته من عالمه هذا الذي يرعى ويعيد إنتاج مثل هذه الترسيمات، والقائمة على الفصل، والتقسيم، حيث أن الرجال والنساء في تعاملاتهم، وتفاعلاتهم الاجتماعي يفاوضون باستمرار تلك الترسيمات التي اتخذت شكل رموز تحدد، وتملي العلاقة بين الخاص والعام.

وفي مجال الحديث عن المكان في الرواية نجد أن "غالب هلسا" قد قسم الأمكنة إلى أنواع ثلاثة هي:

### المكان الهندسي:

وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل، مع العلم أن هذه الأمكنة ليس لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى، ومن أمثلة هذا النوع نجد المدينة فضاء ممتدا للروائي يعيش فيه، أو في جوانب منه، ويتخذ مرجعاً جغرافياً لوقوع الأحداث.

### المكان الافتراضي:

وهو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي، أي لا وجود له على وجه الأرض، بل أقرب إلى الافتراض، وهو مجرد فضاء تدور فيه الحوادث، مثل خشبة يتحرك فوقها الممثلون. ومن الروايات التي يخرج فيها الكاتب بين السرد التاريخي والعجائبي.

(1) ينظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2002، ص91.

### المكان الإيديولوجي:

هو مكان العيش، إذ يستطيع أن يثير لدى ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش فيه الروائي، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه، ومن أمثلة هذا النوع: البيت، القرية، السجن، وغيرها. فالمكان هنا لا يقتصر دوره على تقديم الاستراحة للسارد فحسب، وإنما هو علامة تتضمن مدلولاً إيديولوجياً، فلو أن قارئاً ما أثناء قراءته لرواية، عثر على اسم مكان مقدس (الكعبة مثلاً) أو كنيسة، فمجرد ذكر هذا الاسم، أو ذاك يتضمن طائفة من الدلالات التي تكشف عن موقف الراوي أو الكاتب أو موقفهما معاً.<sup>1</sup>

في حين يقترح " حسين البحراوي " نمذجة للمكان الروائي، يميز فيها بين نوعين للمكان، هما: أمكنة الانتقال، وأمكنة الإقامة.

### أمكنة الانتقال:

وهي التي تكون مسرحاً لحركة الشخصيات، وتنتقلاتها، ويمثل الفضاءات التي نجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل: الشوارع، الأحياء، المحطات، المقاهي.

### أمكنة الإقامة:

وهو - حسين بحراوي - في هذا النوع يولد من أمكنة الإقامة تقاطبات بين أماكن الإقامة الاختيارية مثل المنزل، وأماكن الإقامة الإجبارية المتمثلة في السجن، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية (القصور، الفيلات)، والأماكن الشعبية (الأكواخ،...)<sup>2</sup>.

لقد تنوعت الأمكنة التي دارت فيها أحداث كل رواية من الروايات الجزائرية المعاصرة، إذ كان هذا النوع قائماً بين أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، وللتمثيل لذلك حاول البحث تطبيق دراسة "المكان" على رواية ( تاء الخجل ) لـ"فضيلة فاروق"، بدءاً بالأماكن المغلقة ثم الأماكن المفتوحة.

(1) ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 140.

(2) ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 105.

## الأماكن المغلقة:

إنّ دراسة المكان في الرواية النسوية ستمتحن المقولات عن الخاص العام، حيث من الضروري أن تربط مثل هذه المقولات بالتمثيل النصي لها وهذا ما أبرزه البحث سالفًا وكذا لاحقًا حيث تختلف وتتوعد الأفضية في الروايات النسوية المعاصرة، مثل:

**1- فضاء البيت:** حيث أن الروايات أثناء كتابتهن سينطقن المخبوء في الأمكنة المغلقة ويستبصرن بالآتي، ويحاولن القفز فوق المحذور من خلال الانزياح والخروج عن المألوف، وهذه هي الميزة والسمة المحورية في صياغة النساء المبدعات.

إن جمالية المكان هي جمالية لغوية "فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة..."<sup>(1)</sup> فاللغة تفيض على جغرافية الأمكنة صانعة منها مستعمرة من الحروف والكلمات، والجمال، يفوح منها عبق الأمكنة، و"أحلام مستغانمي" من رواد هذا التوجه، حيث نجدها تبحر في اللغة مستخلصة منها عصاراة الأمكنة وألوانها، وعطورها، وأصداءها، ويظهر ذلك في روايتها (فوضى الحواس) حيث تقول: "أحببت هذا البيت، هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية حيث تنتثر بعض أشجار البرتقال والليمون تغريني بالجلوس على مقعد حجري، تظله ياسمينة مثقلة، فأجلس وأستسلم للحظة حلم.... البيوت أيضا كالناس، هناك ما تحبه من اللحظة الأولى، وهناك ما لا تحبه، ولو عاشرتة وسكنته سنوات.... ثم بيوت تفتح لك قلبها، وهي تفتح لك الباب، وأخرى معنمة، مغلقة على أسرارها. ستبقى غريبا عنها، وإن كنت صاحبها"<sup>(2)</sup>

إن هذه الكثافة التعبيرية التي تتميز بها "أحلام مستغانمي" وغزارة الصورة، وعنف السرد خصوصية لدى الكاتبة، فهي تستنطق الساكن، وتهمس للمخبوء، وكأن التحول الأنثوي

(1) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص37.

(2) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص140.

الفاعل يلبس المكان بجدرانه وغرفته، وأبوابه، وأشجاره، ومياهه حلّة أنثوية، وعواطف آدمية تتجانس مع الذات الساردة في خلق واقع متخيّل، يهمس يتكلم، ويبوح.

إن الأنا الأنثوية حين تتمثل غرفتها، تتمثل ذاتها وجسدها، وتستعين بالماضي، المختزن في ذاكرتها تعيد من خلاله مشاهدتها النابضة بالحياة. من هنا تتواتر الصور لتدوّن سردا وتنتقل تلك الصور المحسوسة التي تحملها ذاكرة المكان إلى واقع الكتابة حين تمارس الساردة لذة التعبير ولذة التشكيل.

إن الأمكنة « تكتنز في ذاكرة المرأة بحركية ضاحجة تحيل رغبة الآخر، كما تمثل هذه العناصر المكانية عطاءات حسية تحرك بنية السرد حولها، وتحفز مرجعية القارئ إلى استدعاء الأمكنة في مخيلته مشكلا حضورها بؤرة دلالية تجوس في خبايا عالم الأنوثة حيث أجواء الغبطة المحفزة لذهن القارئ تحته أن يلحق في تلك الأجواء باعتبار المكان امرأة في إحدى تجلياته. والمرأة مكانا بشريا في إحدى تجلياتها»<sup>(1)</sup>

فالبيت هو المكان الخاص المغلق، وهو مكان إقامة الفرد أو الجماعة إذ «لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه»<sup>(2)</sup>. وبذلك يفيد وصف المكان وصف المقيم فيه الذي يمارس بين أرجائه جانبا من تجربة الوجود، حيث يعبر عنه، ويمارس تأثيره فيه، ويسهم في تشكيل رؤيته له وللعالم.<sup>(3)</sup>

كما يشكل البيت نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة، ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وكذلك مظاهر التنافر التي قد تطبع علاقة الفردية، وترسم رؤيته له باعتباره فضاء تجربة، وذكرى لا يخلو من توتر ومعاناة يؤثران سلبا في تشكيل رؤية الإنسان له.<sup>(4)</sup>

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ص17.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص14.

(3) ينظر: بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغربية، ص229.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص230.

وقد تجرى العرف على اعتبار المنزل "المجال الخاص" بوصفه مكان المرأة، وكل ما عداه فهو ملك للرجل، وهذا يعني « أن المجال الخاص هو عالم الخصوصية، عالم الخضوع، واللامساواة، والانفعالات، والحب، والتميز، في حين أن المجال العام هو عالم الكينونة، والاستقلالية، والمساواة، والعقل، والعقلانية والحياد»<sup>(1)</sup>

وقد يكون المكان بالنسبة للمرأة سببا في الضجر، والفراغ، والتوتر النفسي، فيتولد لديهما الإحساس والرغبة في التمرد على العادات والأعراف، والتي تمثل قيودا تحول دون ممارسة المرأة لحريتها، وفعل وجودها في واقع يتغير ويتطور كالصراع الذي ينشأ بين الأم وأهل البيت نتيجة اختلاف الثقافة والفكر والنظرة للحياة، كما يقع مع الجدة "أندلس" وأهل بيتها حيث أنها تريد إقناعه بأمر مستحيل، « كانت دائما تخبرهم بأنه أقرب إليها من حبل الوريد، وأن حضوره يملأ البيت، ويملاً حياتها، ونومها، ويقظتها، وسريرتها، ولا مكان لرجل آخر... تستيقظ كلَّ صباح، وتلقي على الجميع كلمتها اليومية:

- قولوا خير وسلام شفت البارح سيدي العربي في المنام !!

وتبدأ اليوم على سيرته، وتنتهي عليها إلى درجة أن من حولها يكاد ينتهي بتصديق أن العربي حي يرزق، لأن الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون»<sup>(2)</sup>

وقد تُحمل الأنثى على الانكفاء في فضاء ضيق من البيت، وهو فضاء الغرفة، والتي إمّا أن تكون فضاء لحرية الفكر والحلم، أو تكون مكانا مقفرا عدائيا مليئا بالظلم والقهر واليأس والانكسار. فتمل الغرفة والقرائن المكانية المصاحبة لها كالسرير، اللباس / المرأة/ الفساتين/ الأحذية/ الستائر. وهذا كله يشكل عالم المرأة الصغير، حيث تتفاعل مع هذه الأشياء، وتتخرط في وعيها، فتصبح من التفاصيل التي تمتلكها الذات من الداخل، ومن الصور التي تكونها المرأة عن تقبسها كما أن هذه الغرفة السرية تحافظ على المكبوت

(1) شيرين أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في مكانة زهرة وصاحب البيت، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع19، 1999، ص171.

(2) ربيعة جلطي، الذروة، ص54.

والمخفي عن أسرار المرأة، وحميمياتها. فمثلا في رواية (اكتشاف الشهوة) عاشت البطلة فضاء الغرفة بكل تفاصيله الصغيرة تقول الساردة «قبل أن أدخل، صُعبَ عليّ أن أشعر بارتياح بعدها وامرأة أخرى تشاركني الغرفة. كانت تملأ الغرفة.

في الخزانة بعض ثيابها الداخلية، و« صندل» بكعب رفيع، وزجاجة عطر نسائي على "الكومودينة"، وفي الحمام وجدت فرشيتين للأسنان استنتجت أن إحداهما لها"<sup>(1)</sup>

يصور هذا المقطع التمزقات التي لحقت المرأة، ويثبت أن الاندماج الحسي في المكان يفتضي في السرد النسائي اندماجا نفسيا، وروحيا بالمكان. فالمرأة تكتب فضاءها لا بعناصره المكانية الثابتة، ولكن بأشواقه، ورغباته، فضاء المرأة عرفتها، ومن الغرفة تستنطق الجسد، وتحرك ساكنه، والسرد النسائي يحسن الربط بين المكان وعالم الأشياء ضمن العلاقات الرمزية التي تتحول إلى محافل سردية من خلال البنيات السردية الصغرى، وبنيتها الكبرى، أين يتناسل السرد عبر الاهتمام بالتفاصيل، والجزئيات الدقيقة المتصلة بالمكان والأشياء التي تؤنثه.

ومن معلقات البيت ذات الارتباط الخاصة بساكنيه "الحمام"، وهو مكان غير معاد، وهو مجال خاص بالمرأة وفضاء الدّاخل بالنسبة لها، ومكان للهروب، والاختلاء بالنفس، حيث تختار العمّة "زهية" في رواية (الذروة) لـ"فضيلة الفاروق" الحمام بديلا عن هذا العالم، لأنه المكان الوحيد الذي تلتقي فيه بنفسها دون أن تخشى سلطة الآخرين وقسوتهم ، فتنشأ بينها وبين الحمام علاقة حميمة. فهو الذي يقيها شرور الآخرين، ويحميها منهم، ويخفف عنها كلّ الضغوطات النفسية التي مورست عليها: "لست أدري كيف فرضت زهية حقها في عادة الاختلاء في الحمام ساعة كاملة قبل ذهابها إلى العمل.

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص08.

ساعة كاملة، لا أحد يتجرأ أثناءها على الاقتراب من الحمام أو فتح بابه. لذلك اضطرت العائلة إلى استحداث حمام ثان قرب الباب الخارجي.

تدخل زهية الحمام، تغلق الباب دونها. رويدا رويدا يتعالى صوتها ليس بالغناء كعادة الناس تحت الماء، ولكن بصراخ الغضب والشجار. تسبّ وتلعن بأعلى صوتها، وتسمي أشخاصا بأسمائهم. علمت في ما بعد أنهم مسؤولون مهمّون في السلطة وتسيير أمور البلد، هؤلاء الذي ستلقاهم خلال يوم العمل الجديد هذا، أو تكون على موعد عمل معهم في الساعات المقبلة.

حين تدخل زهية قاعة الحمام، تحمل إضافة إلى حقيبة يدها بعض الملفات والصور، وأدوات أخرى تخفيها عن العيون، تغلق زهية الباب دونها بعد أن تدير المفتاح مرتين، بينما لا يظهر لنا أنا وفتحي ابن عمي من اختلائها غير ما يبيديه ثقب المفتاح.....

تلتصق زهية صورة الواحد من شخصياتها على مرآة الحمام الكبيرة، تدخل معه في حوار عن أمر ما، عن مسألة تبدو جادة في البداية، ثم لا تلبث أن تكيل له السباب بأعلى صوتها، وتبصق عليه، وتهينه، وتأمره، وتتهاه وتوبخه، تشزره، وتنهره، وتحذّره من نطق كلمة: -اسكت يا كل، يبدو أنك صدقت أنك وزير...كيف لك أن تكونه وأنت على ما أنت عليه من الغباء والشطط. أنت لست أكثر من ذبابة زرقاء.<sup>(1)</sup> إن الحمام هو المكان الوحيد الذي تلجأ إليه العمة "زهية" حيث يمنحها الطمأنينة، لأن العالم الخارجي لم يبق لها سوى هذه الرقعة الصغيرة والتي تختلي فيها بذاتها، وتعبر فيها عن مكنوناتها دون أي رقابة أو قمع من الآخر.

(1) فضيلة الفاروق، الذروة، ص11.

إن الرواية النسائية تستعين بالأمكنة، وتتخذها علامات ترميزية يهتدي بها خطابها السردي، وتقدم العناصر المكانية كالخرائط دلالية تأثت بها المرأة وفضاء له.

يمثل البيت كينونة الإنسان الخفية في أعماقه، ودواخله النفسية، ففي البيت ينطوي الإنسان على نفسه لأنه يمنحه شعورا بالهناء والطمأنينة، فهو يشكل إذا مستودع ذكريات الإنسان»<sup>(1)</sup>

غير أن الروائية في رواية (تاء الخجل) وظفت البيت لا لتدلنا على الراحة والاطمئنان الذي يلقاهما الإنسان في البيت، بل لتخبرنا عن التعاسة التي ألمت بها في ذلك البيت بيت "بني مقران"، فهي قد عانت بما فيه الكفاية في البيت الذي عاشت فيه، كما أنها قدمت وصفا هندسيا له تقول: «إنه بيت من طابقين، وست عشرة غرفة، ومساحة كبيرة محيط بها سور عال تسمى الحوش...»<sup>(2)</sup>

وتعتبر الغرفة المكان الأكثر احتواءً للناس، والأكثر خصوصية، وفيه يمارس الإنسان حياته، ويحمي نفسه، وهي بمثابة غطاء للإنسان إذا ما اطمأن فيها بالتعري الجسدي والفكري لكن عندما يخرج منها يعيد تماسكه»<sup>(3)</sup>

فقد مثلت الغرفة عندها المكان الذي تجد فيه الشخصية البطلة راحتها، إذ أنها تعتبر المكان الوحيد الذي تسترجع فيه ما حدث لها في النهار، خاصة ما يتعلق بها وبتنصر الدين"، فقد اعتبرت الملجأ والملاذ الوحيد الذي تهرب إليه لتستأنس فيه، فهي المكان الذي وجدت فيه الحرية، ففيه حاولت الهرب من واقعها إلى عالم الأحلام، وقد حملت الغرفة أوجاعا كثيرة كالتالي حملتها الشخصية البطلة في قلبها. تقول: «غرفتي أيضا مثل غرف

(1) المرجع السابق، ص106.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص16.

(3) حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية، وبنية الشعر المعاصر، أحمد المعطي نموذجاً، بدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، أريد، الأردن، ط1، 2006، ص98.

البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجه، وفي كل غرفة أنثى لا تشبه الأخرى...»<sup>(1)</sup>

## 2- فضاء المستشفى:

تعتبر المستشفى مكان العلاج، وقد بدأت البطلة بزيارتها لهذا المكان عندما طلب منها رئيس تحرير الجريدة التي تعمل بها أن تحقق في موضوع الفتيات اللواتي اغتصبن من طرف الإرهاب، وقد ترك هذا المكان أثرا عميقا في نفسها بمجرد زيارتها له، ووقوفها أمام غرفة "يمينة"، فقد ألمها كثيرا ذلك المنظر المروع. تقول: « كانت مشاعري قد حلت عليها العاصفة بمجرد وقوفي أمام غرفة يمينة».<sup>(2)</sup>

## 3- فضاء السجن:

فضاء السجن من الفضاءات المغلقة، ويعدّ من الأمكنة المعادية، فبناؤه وطريقة هندسته تبعده عن المجال العام المفتوح، فهو مكان غير مرغوب فيه، يفقد الإنسان خلاله شعوره بالحرية، والأمان والسكينة، فهو فضاء الألم والبؤس، والوحدة، والمهانة، والمعاناة، والإحباط، كما أنه فضاء إجبار لا اختيار، وقهر واستلاب وتحول الفعل إلى عجز، والصمود إلى التخاذل، والإرادة إلى استكانة، اعتبارا لشروط العقاب والصرامة والأخلاقيات المتهافنة، فيكون السجن بهذا المعنى نقطة التحول من الخارج إلى الداخل، ومن الحلم إلى الذات، وذلك لما ينجم عنه من تحول في القيم والعادات، وزيادة في الإلزامات والمحظورات.<sup>3</sup>

إن حضور هذا الفضاء في الروائية النسائية اقتصر على الجانب السياسي، أو ما يعرف بـ"السجن السياسي" وتوظيف هذا المكان جاء نتيجة منطقية لطبيعة الموضوع المعالج في الرواية.

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص44.

(3) ينظر: بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص257.

وقد ارتبط السجن السياسي بالمستعمر، حيث كان يوضح فيه أولئك الذين رفضوا الرّضوخ، وأخلّوا بالنظام، وهو سجن يختلف عن السجن العادي الذي يوضع فيه المجرمون الذين خرقوا القانون الاجتماعي "فمثل هذا المكان موضوع للإصلاح في حين يكون السجن السياسي مكانا لإرضاخ وإعادة السياسة إلى حظيرة معادلة التسلط والرّضوخ"<sup>(1)</sup>.

ومن أمثلة هذه السجون التي وردت في الروايات النسوية الجزائرية المعاصرة "سجن الكديا" الذي ورد في رواية (ذاكرة الجسد)، وهو من المعالم البارزة في قسنطينة، يتصل بشخصية البطل "خالد بن طوبال" حيث دخله وهو في السادسة عشر من عمره، وكان مواعده النضالي هناك، أين التقى مع زميله القائد "سي الطاهر" والد أحلام، حيث تكون سياسيا على يده.

وسجن "الكديا" هو قاسم مشترك بين المناضلين جميعا، كما يعدّ الشحنة التي زادت في عزم خالد على النضال، والجهاد، يقول خالد: "في سجن الكديا، كان مواعدي النضالي الأول مع سي الطاهر. كان مواعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة، وبدهشة الاعتقال الأول بعنفوانه... وخوفه... وكان سي الطاهر الذي استدرجني إلى الثورة يوما بعد آخر، يدري أنه مسؤول عن وجودي يومها هناك، وربما كان يشفق سرّا على سنواتي الست عشرة، على طفولتي المبتورة، وعلى "أما" التي كان يعرفها جيدا، ويعرف ما يمكن أن تفعله بها تجربة اعتقال الأولى."<sup>(2)</sup>

ولكنه كان يخفي ذلك مردّدا عبارة: "لقد خلقت السجون للرجال"<sup>(3)</sup> فالسجن الذي كان مدرة للثورة والرجولة، بل "فائض الرجولة" مثلما أشارت الكاتبة إلى ذلك. وأن فرنسا ارتكبت

(1) سمر روجي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية، المركز الثقافي، بيروت، ط2، 1994، ص31.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص35.

(3) المصدر نفسه، ص36.

أكبر حماقاتها حين جمعت لعدّة أشهر بين السجناء السياسيين، وسجناء الحق العام في زنزانات من عشرين معتقلا.

كما تحدث البطل عن لقائه بـ"سي طاهر" الذي يعدّ أسطورة غيرت مجرى حياته، وقدره. يقول: "كان في مصادفة وجودي مع سي الطاهر في الزنزانة نفسها شيئا أسطوريا بحدّ ذاته، وتجربة نضالية ظلت تلاحقني سنوات... وربما كان لها بعد ذلك أثر في تغيير قدرتي." (1)

والملاحظ في الروايات التي تناولت هذا الفضاء، أنها لم تتوقف عن وصفه وصفا هندسيا فقط، وإنما أشارت إلى الأحداث التي جرت فيه.

### الأماكن المفتوحة:

**1- المدينة:** «تعتبر المدينة صاحبة ثائرة تقزم الإنسان، وتحتصر وجوده، الليل فيها صاخب، وكذلك نهارها، المدينة تملكك». ولذلك يعاني فيها الناس القلق والتوتر» (2) ومن بين المدن التي ذكرت في الرواية نجد:

#### قسطنطينة:

لقد مثلت مدينة قسطنطينة رمز الحضارة، والثقافة والتمدن، وهي المكان الذي تهرب إليه "خالدة" رفضا للزواج من أحد أقاربها، وقد وصفتها الروائية تارة بالإعجاب، والاستحسان، وتارة أخرى بالاستهجان والغضب، تقول: « وجدت قسطنطينة قصيدة من أجمل القصائد، كانت مدينة على مقاسات القلب...»، وتقول أيضا: « ... في قسطنطينة كل شيء جميل إلا الحب فهو "البنّي مقران"، إلا أنها قد صادفت ما يؤلمها أكثر في هذه المدينة، فهي في كل مرة تتغنى بجمالها، إلا أنها رغم كل ذلك لا تنسى قسوتها حيث تقول: « تبدو قسطنطينة أكثر بلاغة، فانتة كما لم تكن أبدا، اقتربت من الزجاج أكثر وقبلتها، هزت كتفيها غير مبالية،

(1) المصدر السابق، ص 37.

(2) حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية، وبنية الشعر المعاصر، أحمد المعطي نموذجاً، ص 50.

وابتعدت خلف ستار من المطر، هكذا هي قسنطينة تغريك، ولا تؤمن بالحب، تثيرك ولا تؤمن بك، تستدرجك نحو الانصهار للتخلي عنك، وتحتمي دوما بالصمت...»<sup>(1)</sup>.

### أريس:

وهي المنطقة التي شهدت ولادة الروائية "فضيلة الفاروق" على أرض الواقع، فكأنها تحكي وجعها من خلال شخصية "خالدة"، وهي التي تراها مكانا موحشا لا يحلو لها العيش فيه، إذ يشعرها دوما بالملل، والضجر الشديدين، حيث تقول: « أريس مزعجة كثيرا ما قلت لك ذلك، رجالها مزعجون، نساؤها ثرثارات...»<sup>(2)</sup> وتقول أيضا: « يزعجني أيضا أننا معا كنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسية التي ترصد الحب بعيون الريبة...»<sup>(3)</sup>

### القالة:

ورد ذكرها في الرواية في الأخير، فبعد الآلام التي لحقت بها في قسنطينة تمت لو أنها هربت إلى القالة لا إلى قسنطينة، فقسنطينة معقدة، بينما في القالة ستعيش عيشة بسيطة، وستكون حياتها عادية، ربما لو أنها كانت في القالة لدفنت آلام الماضي، ولنسيها إلى الأبد، لأن قسنطينة زرعت في قلبها جرحا آخر، تقول: « كان يجب على خالدي أن تكون من القالة، كان يجب ألا تكون متقفة، أن تكون بسيطة في كل تفاصيل حياتها كبساطة القالة...»<sup>(4)</sup>

### العاصمة:

لقد مثلت العاصمة نقطة افتراقها -البطلة- وبعدها عن "نصر الدين"، فقد سافر إلى العاصمة لإكمال دراسته على الرغم من أنها تزعجه كثيرا، تقول: « كنت تكتب لي عن العاصمة، عن جنونها وفوضاها، عن الأصدقاء، وأجواء الحي الجامعي في "بن عكنون"، ثم

(1) فضيلة الفاروق: ناء الخجل، ص12.

(2) المصدر السابق، ص25.

(3) المصدر نفسه، ص54.

(4) المصدر نفسه، ص88.

تحدثني عن البحر، كنت تقول لي إن العاصمة مألحة ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل...»<sup>(1)</sup>

## 2- الجسور:

جسر سيدي مسيد، سيدي راشد، ملاح سليمان، جسر ريمة نجار... وقد مثلت الجسور في الرواية مصدرا للجمال، واستحضار التراث، تقول الروائية: « تمشينا على جسر سيدي راشد، استوقفتنا امرأة تلتحف الملاءة السوداء، أخرجت زجاجة عطر، وراحت ترش بقايا المزار، وضريح الولي الصالح "سيدي راشد"....»<sup>(2)</sup>

لقد جاءت الجسور في الرواية محملة بدلالات الجمال حيث تصف الروائية منظرها قائلة: « كانت الشمس قد دغدغت كل الجسور، وسيدة السلام حتما تتأببت وفتحت جناحيها للربيع، ويمينة حتما قد بدأت تحلم بعبور جسر يهتز...»<sup>(3)</sup>

كما حملت الجسور أيضا دلالة الموت والانتحار تقول الروائية: « لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع، وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر...»<sup>(4)</sup>، فقد شهد هذا الجسر فعلا مقتل الطفلة البريئة "ريمة نجار".

## 3- الشارع:

مثل الشارع حضورا للذاكرة، وقد ضم في الرواية كل معاني الخوف والفرح، تقول الروائية:

« أسدل الستائر باكرا، وأتخاشى رؤية الفرع الذي يملأ الشوارع كل مساء»<sup>(5)</sup>.

(1) المصدر السابق، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص38.

(3) المصدر نفسه، ص90.

(4) المصدر نفسه، ص39.

(5) المصدر نفسه، ص33.

## 4- المقهى:

يرتبط المقهى بالمجال العام، وهو مكان مفتوح يكاد يكون حكرًا على الرجال، إلا أن ورود هذا الفضاء في الرواية النسائية، وإقبال المرأة عليه يعني إزاحة الوضع القائم فيما يتعلق بتوزيع الأمكنة بين الخاص والعام. فارتداد المرأة إلى مثل هذه الأماكن يعني أنها لم تعد حكرًا على الرجال "وهو انتزاع اعتراف بأن هذا المكان العام ليس مكانًا ذكوريًا قد تدخله المرأة بمواضع المعاصرة الرمزية لها، وهي بهذا تززع هندسة المكان الجنسانية أيضًا" (1)

وللناقد "بوشوشة بن جمعة" رأي خاص في هذا الفضاء إذ يرى أنه مكان انتقال خصوصي يقوم بتأطير محطات العطالة، والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما، وهو إلى ذلك بؤرة اغتياح العالم، وشكل من أشكال التعبير عن مأساة الذات الفردية، وهو يؤشر على دلالات تحمل-في الأغلب- طابعًا سلبيًا يشي بما عاناه الفرد من ضياع، وتهميش، إذ تجد فيه بعض الممارسات المنحرفة، سواء كانت دعارة أو قمارًا، أو تجارة مخدرات<sup>2</sup>.

إن هذه النظرة السلبية للناقد لهذا المكان، وإن كانت في بعض الأحيان حقيقة واقعة، إلا أنها لا تمثل دائمًا الصورة الصحيحة لهذا الفضاء، كونه أحيانًا مكان التقاء الأدباء والأصدقاء، وراحة للمسافرين.

ولم تُعَنَّ الرواية النسائية كثيرًا بهذا الفضاء، ويكاد يكون مغيبًا، وإن حضر فيه فإنه يحضر بشكل محتشم لأن ارتداد المرأة لمثل هذا المكان يمثل خروجًا عن المألوف، وخرقًا للقيم، والأخلاق الدينية، ويحكم على مثل هذا الصنف من النساء بالفسق وقلة الأخلاق

(1) فاطمة المرينسي، أجنحة الحلم، تر: فاطمة الزهراء أزويل، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 1998، ص353.

(2) ينظر: بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية، المغاربية، ص274.

"لكونه سجل حضوره في فضاءات ذكورية، غير معدة لاستقبال جنس الأنثى بالأساس، خاصة وأنها ستختلط بالرجل، وتقيم معه علاقات ينظر إليها بارتياب"<sup>(1)</sup>

ورغم ذلك نجد بعض الروايات قد وظفت هذا الفضاء لارتباطه بساكنيه، أو لكونه مكان الالتقاء.... كما نجد في رواية (اكتشاف الشهوة) لـ"فضيلة الفاروق" : "تقمصت يومها سادية "إيس" فتركت شرف في مقهى "فلور" بـ"بولفارسان جرمان" مشدودا غير مستوعب تماما ما الذي حدث، فقبلها أيام كنت أوهمه أنني أحبه دون أن أقصد ذلك بالفعل" إن لجوء الشخصية إلى المقهى قد يكون نتيجة لما تعانيه من قلق وتوتر في علاقتها بالذات والآخر، وشعورها بالدونية، والهامشية.

#### 5- البحر:

يتخذ البحر في الكتابة النسوية أشكالا ودلالات متعددة، ويشغل حيزا مهما في أغلب النصوص الروائية العربية، مما يؤكد أهمية، كونه مكانا فاعلا يتبادل التأثير والتأثر مع الإنسان "فحضر البحر في اتساعه وغموضه وانفتاحه، ورهبتة، وبحمولاته الدلالية في الرواية فهو العالم الممتد والمتسع، والشامل الذي يقابل فضاءات المدينة الاختيارية، والجبرية في ضيقها وتداخلها، وضوابطها، ومن ثم فهو الفضاء الذي يمثل المدى، حيث يحقق للذات السكينة، وللكيان التوازن، عبر المناجاة، والاعترافات، وأشواق اليقظة والحلم، وكذلك من خلال التأمل والاستذكار، بحثا عن أفق الخلاص."<sup>(2)</sup>

ويرتبط البحر بدلالات كثيرة، فهو مخزون لرزق الإنسان وموطن لألمه إذا هلك فيه، وهو ذاكرة للطفولة، وحنين للماضي، ومرتعة، وفرجة للناظر.

(1) المرجع السابق، ص 149.

(2) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسوية المغربية، ص 260.

ولجوء الإنسان إلى هذا الفضاء، يكون للتنفيس عن الذات لما تلقاه من أشكال قهر وضياح، وتشنت وآلام، وانكسارات، وخيبات اجتماعية، فتكون مناجاة البحر راحة وسكينة لمرتاديه تتوحد به نفس الإنسان وتعشقه كما ذكرت "أندلس" بطلّة رواية (الذروة) لـ"ربيعة جلطي" في قولها: "...لم يترك البحر أبداً.

إنه يعشق البحر لأنه قدره في جزره ومدّه، في ذهابه وإيابه، في شطّانه وأغواره. ذلّ أهله وأبكاهم، وأسرههم وأضحكهم، أسعدهم وأشقاهم، سقاهم العسل، وجرّعهم العلقم. أليس هو الشاهد على تعاقب الحضارات في قيام مجدها، وأفول نجمها؟ شاهد على الحروب الغبية؟

شاهد على مآسي الناس وأحزانهم واعتصار قلوبهم.....

شاهد على إصرارهم أن يتشبهوا به في هدوئه وعنفه، في لينه وقسوته، وفي وضوحه الملعوم وغموضه، في سماحته وغدره، وسكونه وهيجانه وثورته !

هو البحر إذن شاهد على تسلق الشمس سلاّم السماء، ثم نزولها برفق إليه ترتمي بشوق في مياهه، تغتسل من عناء نهار ومما رأته من أوجاع الناس.<sup>(1)</sup>

إن العلاقة التي تربط المرأة بالبحر هي علاقة ألفة ومحبة تشكلها أشكال الاعترافات والمناجاة طلباً للخلاص، وتفريغاً للمكبوت، فالبحر مصدر بؤس وحزن للبعض كما هو مصدر رزق ومورد خير للآخرين.

ورغم التغيير الذي طرأ على كتابة البحر، إلا أنه احتفظ لدى بعض الكاتبات بالنظرة الرومنسية، كما نجد ذلك في رواية (فوضى الحواس) لـ"أحلام مستغانمي" حيث تحول البحر إلى حبيب منتظر، تقول الساردة:

(1) ربيعة جلطي، الذروة، ص20، 19.

"وكنت جئت إلى هذه المدينة دون مشاريع، ودون حقائق تقريبا، وضعت في حقيبة يدي ثيابا قليلة، اخترتها دون اهتمام خاص، لأقنع نفسي أن لا شيء كان ينتظرنى هناك... عدا البحر، البحر الذي يملك حق النظر إلي في ثياب خفيفة دون أن يناقشه أحد في ذلك، ولذا جئته بأخف ما أملك، وبتباطؤ صامت، فأنا لا أدري إن كنت جئت حقا من أجله."<sup>(1)</sup>

هنا يصبح البحر الوحيد القادر على ممارسة طقوس العشق، وترويض الجسد، وهو فضاء يمنح أفقا للتفاعل.

إن عنصر المكان لم يأت في الرواية بمثابة إطار يهضم الأحداث فحسب، وإنما كان له دور في إبراز مشاعر الشخصيات، وممارسة أفكارها، مثل شخصية "خالدة" التي ارتبط وجودها في الرواية بأماكن متعددة، حيث أنها في "آريس" لم تتمكن من ممارسة حريتها، غير أنها بعد الذهاب إلى قسنطينة تخلصت من قيود بيت "بني مقران"، فقامت بأمر منعت عن القيام بها في آريس. كما كان للمكان دور فعال أيضا في تحريك الأحداث، حيث مثلت المستشفى مكان الحدث الأعظم، وهو موت الفتاة المغتصبة "يمينة"، وهذا ما يتضح في قول "عبد المالك مرتاض": « لا يعد المكان مجرد إطار للأحداث فحسب، وإنما هو تشكيل حي ذو فاعلية في تحريك الشخوص، والأحداث إذ بواسطته تستطيع الشخصية ممارسة أفكارها، وبدونه تعد أفكار الشخصية مشوشة لا يضبطها ضابط، فتتداخل بذلك الأحداث، ولا يعرف أولها من آخرها»<sup>(2)</sup>.

ومن خلال هذه الدراسة نخلص إلى القول أن المكان في النص الإبداعي الروائي لا قيمة له، ما لم تربط به الحياة، سواء أكانت هذه الحياة حياة البشر، أم حياة الحيوان، فأى مكان لم تخترقه الحياة فهو ليس بمكان وهو كيان اجتماعي يمثل خلاصة تجارب الإنسان في مجتمعه، لذا أصبح في نظر الدارسين ليس مجرد رقعة جغرافية فارغة بل هي مليئة بالخبرة الإنسانية.

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 139.

(2) عبد المالك مرتاض، النص الأدبي، من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، 1983، ص 84.

لقد استطاعت الروائية الجزائرية المعاصرة أن تعطي للمكان قيمة تعزز بناءها له، وإبراز خصوصياتها من خلال أفكارها المتضمنة للنص الروائي، حيث حفرت في داخل، وباطن النفس البشرية، وفي ثنايا الذاكرة، واختارت تفكيك العوالم الداخلية، واتجهت بكتاباتهما السردية من الخارج الاجتماعي، بل الإيديولوجي أساساً إلى الداخل المجهول، فأست كتابتها سردية ذاتية.

كما كان المكان عند المرأة الكاتبة نوعاً من التعبير عن خصائصها التي ترغب في إيصالها بلغة تفيض بالمشاعر العاطفية، والأحاسيس النفسية، حتى أصبح المكان عبر تشكيله مكاناً نفسياً يعج بصوتها الواضح والصريح المعبر عن مشاكلها وهمومها.

وقد ظهر المكان في بعض الروايات-التي تطرق إليها البحث- معبراً عن رؤى وأفكار تجمع ما بين النفسي والاجتماعي، وحتى السياسي، وامتازت الأمكنة بتراوحها ما بين الخاص والعام، حيث تتعلق الأولى بالذات الأنثوية، والثانية زاحمت فيها الأنثى الرجل. والذي اقتصر عليه هذه الأمكنة متجاوزة بذلك كل الأعراف والتقاليد المتعارف عليها في المجتمع. وقد امتاز المكان في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة-موضوع البحث- بتعدد وظائفه، وصوره، وملامحه، وثراء دلالاته، وكثافة رموزه.

المباحث الثالث:

الحرب الأهلية

التمثيل وسلطة

الواقع

الفصل الأول:

الحركة الأنثوية

المتخيل

إن الأدب من حيث ما هو مادة لغوية كما تقول " يمني العيد"، لا يطابق الواقع المادي، ولا يحاكيه، بل يفارقه، وحركة الموافقة: « هي حركة نمو وتطور لا توازي الواقع فتلحق فوقه كالظل يواكب صاحبه، بل تنهض على حد صراعي؛ هو حد التناقضات، يخترق هذا الحد مختلف مستويات البنيات الاجتماعية، وعليه يولد التعبير»<sup>(1)</sup>

وبما أن الرواية تعد من الأجناس الأدبية الحديثة، لا يمكننا قراءتها بوصفها كتاب تاريخ أو فلسفة، أو كتاب علم نفس يحلل الشخصية، ويسبر أغوارها، كما لا يمكن قراءة الرواية وكأنها بحث اجتماعي يدرس المشكلة الاجتماعية، ويرصد أبعادها، وتغلغلها في بنية المجتمع، فيضع لها الحلول والتوصيات.

إن الرواية تقدم لنا كل هذا، ورغم ذلك لا يمكن مساءلتها عن مدى واقعية الحدث، أو مدى توافقه مع المذاهب الفلسفية، والاتجاهات النفسية، كما أنها لا تحاسب وفق مؤشرات اجتماعية، لأنها لا تعمل طبقاً لمعاييرها، ولا ترجو أهدافاً كأهدافها. قد تشابهها لكن لا تطابقها.

لقد عالجت معظم النصوص النسائية ثقافة وواقع مجتمعنا الذي تنتمي إليه، ورغم تشابه بعض الموضوعات إلا أن كلا منها عبر عن رؤية وخطاب مختلفين. «ففي الأدب لا تكون أبداً إزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما إزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متميزتين»<sup>(2)</sup>

لقد ألحت موضوعات معينة أكثر من غيرها في الخطاب الروائي النسوي أو شكلت هذه الموضوعات هاجساً للكاتبات، كما يمكن ملاحظة بعض الموتيفات التي تتكرر وتؤكد حضورها في هذه الأعمال على الرغم من الإشارات العابرة لها في النصوص.

إن الإلحاح على موضوعات بعينها تتمحور بعينها حول قضايا المرأة الأصيلة التي تتعلق بها تقوم بتحريك ما هو ساكن في النصوص الروائية، مع اختلاف درجة الحركة بين

(1) يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، ص163.

(2) تودروف، تزيقتان، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1996،

الروايات، وهي موضوعات تعبر عن واقع المرأة الاجتماعي، والثقافي، والإرث الحضاري الذي تتحمل تبعات سلطاته بمختلف أشكالها، سواء أكانت سلطة الثقافة، أو المجتمع، أو سلطة الدين، أو سلطة الرجل الذي تمارس ضد المرأة، وهذا ما سيتعرض له هذا الباب تحت عنوان (السرد الأنثوي المتخيل وسلطة الواقع) بالدراسة.

إذا كان الواقع يفرض نفسه في أشكال متعددة كما سبق الذكر، فكيف تكون سلطة التخيل، وماذا يقصد بالتخيل؟

### أولاً: مفهوم المتخيل:

جاء في (لسان العرب) لـ"ابن منظور" في مادة خيل: خال الشيء، يخال، خيلاً وخیلة وخالاً وخیلاً وخیلانا، مخالاة ومخيلة وخیلولة: أي يظن وتخيل الشيء له: تشبهه وتخيل له أنه كذا، أي تشبهه وتخيل، يقال: تخيلته فتخيل لي، كما تقول تصورته فتصور، وتبينته فتبين وتحققته فتحقق، والخيال والخيالة: ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة، قال الشاعر:

فلمست بنازل إلا ألت برحلي أو خيالته الكدوب.

والخيال والخيالة: الشخص والطيف، والخيال خشبة عليها ثياب سود تنصب للطير والبهائم فتظنه إنساناً»<sup>(1)</sup>.

كما وردت لفظة الخيال في التنزيل الكريم، في قوله تعالى: « قَالَ بَلْ أَلْفُوا بِأَذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيَّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى »<sup>(2)</sup>.

وهو ما يعني ارتباط فعل التخيل بالفعل الشعري، والذي يعمل فيه فعل التأثير والتوهيم فعله في الإنسان الواقع عليه.

أما في الحديث النبوي الشريف، فقد ورد الجذر اللغوي "خيل" بصيغ مختلفة كصيغة خيل، يخيل... كما في الحديث الذي ضمّنه مسند أحمد تحت رقم 6871 جاء فيه: حدثنا

(1) ابن منظور أبو الفصل جمال الدين محمد بن كرم، لسان العرب، مج: 5، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع،

بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص193.

(2) سورة طه، 66.

محمد بن فضيل "حديث" عاصم بن كليب عن أبيه عن أبي هريرة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: « من رأني في المنام فقد رأني فإن الشيطان لا يتمثل به » وقال ابن الفضل مرة: يتخيل بي، فإن رؤيا العبد المؤمن الصادقة الصالحة جزء من سبعين جزء من النبوة»<sup>(1)</sup>

أما عند البلاغيين، فنجد أن "عبد القاهر الجرجاني" قد بنى التخيل على أساس التشبيه، إذ التشبيه علة الفعل التخيلي، لقيامه على البرهان بالخلق، فالتخيل نسيان للتشبيه والاستعارة و "الجرجاني" حريص على التمييز بين الاستعارة كقول بلاغي يوفر مقومات الاستدلال العقلي على المعنى والمقصود، وبين التخيل بما هو فعل خرق، « حيث يرتسم هذا المدى الاستدلالي في شرح القول التخيلي، وذلك برده إلى أصله الاستعاري، وليس هو نفسه استعاريا ولا العكس، فلا بد من التمييز هنا بين (الاستعارة والتشبيه) كفاعلين في صيرورة تكون الفعل التخيلي، و بين المظهر العيني له، وبالتالي نرى "عبد القاهر" منسجما في تصويره العالم بإخراجه الاستعارة من التخيل لأنه لا يعامل هذا الأخير باعتباره مقولة كبرى تتدرج تحتها الأنواع البلاغية بل باعتبار مقولة تخرق حد الحقيقة التي تظل الصيغ البلاغية تلك محتقظة به»<sup>(2)</sup> ومن ثم فالتخيل لا يعرف إلا باختلافه عن الاستعارة، فهو بمعنى التشبه.

أما الخيال عند الفلاسفة وبالتحديد من الناحية الفلسفية الغربية، أخذ مفاهيم متعددة، فهو عند "أفلاطون" « مصور أو رسام يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس، ويأخذ من الحواس موضوعات الحس التي تصبح مادة التفكير»<sup>(3)</sup> ومعنى ذلك أن المتخيل له وظيفتان الأولى تصور المحسوسات في النفس والثانية تستخدمها في التفكير.

أما "أرسطو" فيعرف الخيال على أنه الحركة الناتجة عن الإحساس بالفعل لما كان البصر هو حاسة الإنسان الرئيسية التي يستمد منها الخيال مادته. لهذا اشتق كلمة

(1) مصطفى ميمن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005، ص84.

(2) المرجع نفسه، نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1992، ص254.

(3) علي محمد هاوي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005، ص84.

(فنتاسيا) أي الحس المشترك من النور؛ إذ بدون الضوء لا يمكن أن يهتم إدراك البصر للمرئيات.<sup>1</sup>

« لقد ربط أرسطو الخيال بالإحساس المرئي، وقرن حركة التخيل بحركة الشهوات والغرائز، وكان يرى أيضا بأن قوة التخيل يمكن أن تؤذي الإنسان إن لم يضبطها إلى القيام بأفعال تتعارض مع العقل كل التعارض»<sup>(2)</sup>

إذن ربط "أرسطو" التخيل بمستويين: مستوى مرتبط بالعقل، ويشترك فيه الإنسان فقط، ومستوى دوني ربطه بالنفس، ويشترك فيه الإنسان والحيوان.

أما عند الفلاسفة العرب فتحدد طبيعة التخيل عند "ابن سينا" مثلا من خلال تعريفه له بأنه: « انفعال عن تعجب أو تعظيم، أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد البتة، ويتحدد ذلك الانفعال بدوره بأنه انفعال نفعاني غير فكري، بمعنى أنه انفعال تنبسط فيه النفس، أو تنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار. يترتب على ذلك الانفعال إن كان بسطا أو قبضا أن يدفع المتلقي لاتخاذ سلوك ما، إما أن ينزع نحو الشيء طلبا له أن ينفر عنه هربا منه دون ترو أو تفكير»<sup>(3)</sup> بمعنى أن الصورة التي يتخيلها الشاعر سواء أكانت قبيحة أم حسنة، ليس فيها تطابق مع الواقع.

### الخيال اصطلاحا:

يذهب نبيل راغب إلى أن الخيال كان -عبر تاريخ الفن والأدب- بمثابة النجم الدائم الذي يستخرج منه الأدباء والفنانون موادهم الخام التي تتحول بين أيديهم وفي عقولهم، ووجدانهم إلى أعمال فنية خالدة على مر الزمن، فإنه يعدُّ بصفة عامة القوة الخلاقة المبدعة للصور المرئية الملموسة، سواء كانت صورا مفردة متناثرة، أم صورا مترابطة متنسقة، فالخيال

(1) ينظر: علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والمسرح، ص18.

(2) مصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، نقلا عن حامد أبو زيد، فلسفة تأويل القرآن عن محي الدين بن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1996، ص46.

(3) ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص113.

هو القدرة التي تحيل هذه الصور إلى جسم حي ذو شخصية متميزة، وطبيعة ملموسة.<sup>1</sup> أي أنه اعتبر الخيال قوة ذهنية مبدعة، مرتبطة بالفنانين والأدباء.

ويمكن استعمال المتخيل لتحديد مجال أماكن، أو عالم ثقافي يتوفر على مجموع خصائص، تتحدد في عنصرين اثنين هما: من جهة الصور أو ما يتخيل، وهي معطيات نفسية، ومن جهة أخرى أن هذه الصور المتخيلة تشكل نماذج للتخيل. غير أن ما يعطي لهذه العناصر حيويتها هو اشتغالها، أو إنتاجيتها، وذلك عندما تظهر يمكن أن نتحدث عن التخيل إذ هو مرتبط بالعقل، وبالمعرفة. ولكن عن أي معرفة نتحدث؟ هل هي معرفة عقلية أم معرفة تخيلية؟ كل معرفة هي عقلية، والتخيل ما هو إلا وسيلة لتحيين طبيعته، وإذا كان العقل والمخيلة لا يتبادلان المعارف، ما دام كل واحد منهما يقتضي خطابا خاصا به.<sup>(2)</sup>

إن ماهية المتخيل هو ارتباطه بالعقل والمعرفة فيهما يتم فعل التخيل، «فإنسان مضطر إلى الخيال بطبعه، محتاج إليه بغريزته لأنه منه غذاء روحه، وقلبه، ولسانه، وعقله، ولأن اضطراره إليه جعله في نظره الأقل حقيقة لا الخيال، وما أصبح يعرف أن الليل والنهار، والعواصف والبحار ليست أرواحا، ولا آلهة، وإنما هي مظاهر لهذا النظام الإلهي العتيد الذي يسخر كل شيء، ولكنه رغم ذلك لم يزل بحاجة إلى الخيال، لأنه وإن أصبح يحتكم إلى العقل، ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه، فهو لم يزل يحتكم إلى الشعور وسيظل كذلك، لأن الشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس، واحتكاه إلى الشعور يدفعه ولا بد إلى استعمال الخيال، لأن الشعور أيها السادة هو ذلك النهر الجميل المتدفق في صدر الإنسانية منذ القدم مترنما بأفراحها وأفراحها، متغنيا بميولها ورغباتها من فكر وعاطفة، ومن ضجة وسكون، ومن هذا النهر تتولد خرائط الفكر ونبات الخيال»<sup>(3)</sup> فكما يحتكم الخيال إلى العقل، فإنه يحتكم أيضا إلى الشعور، لأن الاحتكام إلى الشعور والعقل معا هو الذي يولد الخيال.

(1) ينظر: نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996، ص151.

(2) مصطفى مويقين، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص88.

(3) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص31.

## الخيال والعقل:

تتمثل الوظيفة التي حققها الخيال في تاريخ الإبداع والجمال في جعل الباحثين ينزلون أحدهما -الخيال والعقل- منزلة الآخر، أو يعقدون صلات حميمة بينهما، وذلك ما فعله "إيغارد وبيير" حين فصل في طبيعة العلاقة بين المتخيل والعقل، وذلك بتحليل المتخيل من عدة مستويات، فعلى مستوى الدال يتقاطع المتخيل مع كل ما يجعل من موضوع أو حكاية أو حتى شيء ما أمراً مدهشاً، وهو في المستوى يبدو كحالة تثير في الموضوع الخروج عن الذات من خلال حالة الاستغراب أو الذهول التي تنتج عن النقل العادي نحو النادر أو غير المألوف، وغير المتوقع. أما على مستوى المدلول فهو لا يرتبط بأية بنية محددة، لأنه ينزلق نحو ما يسمى عادة المعنى.

وذلك بالمعنى المجازي للكلمة باعتباره توجهها، وتعريفها، أما التوجه فيتعلق بمسار الفاعل في صياغته لما يحدث في التكوين البطيء للوعي من حيث هو مسار باطني تجاه أعماق الذات، وأما من حيث تعريفه على أنه يجسد المعنى الباطني للأشياء والأحداث، فقد كتب "لوردي" أن المتخيل مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفي وهو ما يعني أنه لا توجد معرفة تخيبيه صرفة، لأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها، وما المتخيل إلا وسيلة لتفعيل وتعيين تلك المعرفة.<sup>1</sup>

إن لا يمكن عزل المتخيل عن العقل لأنه هو المصدر الأساسي لفعل الخيال فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقدرات العقلية كالتصور، الإدراك، التذكر، والتفكير.

إن ما يهمنا في هذا الباب من الدراسة هو سلطة الواقع، وسلطة التخيل في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة. لذلك لابد من إدراج بعض المفاهيم الخاصة بـ (الواقعي والمتخيل).

(1) ينظر: آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والتوزيع، 2006،

## الواقعي والمتخيل:

تنهض هذه الفكرة على مبدأ الاعتماد المركزي، والجوهري على المرجعية الفضائية الروائية في انبثاقها السردية، ويقصد بالمرجعية المصدر الأساسي للواقع، أو المتخيل الذي يستقي منه المادة المشكلة لهذا الفضاء، وتجسد هذه الثنائية المفتاح الإجرائي المعتمد في الفاعلية القرائية لبنية المكان، وآلية اشتغال مثلى لفتح مغاليق بنية النص وتفكيكها، فالمكان الواقعي هو ما كان له وجود حقيقي في جغرافية الإنسان الطبيعية والمتداولة - كما ذكرنا سابقا في الفصل الثاني من الباب الثاني - والتي لا خلاف لها على تحديدها. ويستدل عليها من خلال منطق التآلف والعيش، والتداول الحيوي بين الأشخاص المتعين حضورهم دائما في المكان على نحو دائم وشامل. أما المكان المتخيل فهو على العكس من ذلك تماما إذ يمثل المنطقة التي يصعب أما الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها، سواء من حيث اسمها الذي به تتميز أو بصفاتها التي تُنعت بها. ويتحدد المكان الواقعي عادة بكل ما له مرجعية حقيقية، وواقعية معروفة في سياقها الجغرافي والإنساني، فيمثل الفضاء السور كله مكانا واقعيًا ما دام له اسم يميزه، ويعرف القارئ موقعه الجغرافي المحدد واقعيًا وعمليًا.<sup>1</sup> فالمكان الواقعي - إذن - هو الذي له وجود حقيقي عند الإنسان وغير محدد.

إن مفهوم النص الأدبي يقترن عادة عند نقاد الأدب بمفهوم المتخيل الأدبي. فالمتخيل هو الذي يحقق القيمة الأدبية، ويرسخها، ويدعم استقلالية النص بالقياس إلى الواقع الخارجي، وهو ما كرس مقولة تعارض المتخيل الأدبي والواقع، وانجر عن هذا المفهوم المتداول القول بتعارض الملفوظين (الواقعي والتخيلي) بناء على أن ماهية الأول موقوفة على تصوير الواقع تصويرًا أمينًا، وصياغة الحقائق المتصلة صياغة لا تتداخل معها أبدا أدوات التخيل التي يلجأ إليها الأديب عادة، وإلا فقد الملفوظ الواقعي مصداقيته، وخرج عن

(1) ينظر: نبيل سليمان، محمد صابر عبيد، د سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، مدرات الشرق، عالم الكتب للنشر والتوزيع، أريد، الأردن، ط1، 2012م، ص204.

الحدود التي تسمح بها وظائفه، ويمليها نمط الإحالة الذي يركن إليه»<sup>(1)</sup>. وهذا يعني أن ماهية المتخيل متوقفة على الواقع لأن من الواقع يمكننا أن نتخيل.

ولقد اتخذ الخيال عدة أشكال أهمها:

### المتخيل العلمي:

هو فرع من الأدب الذي يتعامل مع تأثير التعبير على الناس في عالم الواقع. ويستطيع أن يعطي فكرة صحيحة عن الماضي والمستقبل، والأماكن، وغالبا ما يشغل نفسه بالتعبير العلمي، أو التكنولوجي، وعادة ما يشمل أمورا ذات أهمية أعظم من الفرد أو المجتمع المحلي. وتكون الحضارة فيه أو الجنس -في أغلب الأحوال- معرضان للخطر، وقد ظهر أدب الخيال العلمي على مستوى الكتابة بصفة واضحة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، مع ما لحق بالإنسان من دمار جراء الآلة العسكرية الرهيبة، التي ما فتئ الإنسان يطورها، ويتسابق مع أبناء جنسه على حيازتها، كما تطور أدب الخيال العلمي أيضا بفعل الثورة السينمائية التي عرفها مطلع الثمانينات.<sup>(2)</sup> ويتضح من ذلك أن الخيال العلمي هو الذي يعطي لنا فكرة عن التعبير الخيالي في الواقع، سواء في الماضي أو في المستقبل.

### المتخيل النفسي:

لقد أدرك النفسانيون أن معرفة العالم الخارجي عند الإنسان «تتطلب منهم معرفة مبهمات المساحة الفاصلة بين الإحساس والعقل، فوجدوا في الخيال سبيلا يساعدهم في إيجاد الحلول لتساؤلاتهم الملحة في تجاوز الحقائق المعطاة»<sup>(3)</sup> ومعنى ذلك أن الخيال هو الذي يقوم بحل الإبهام الحاصل بين الإحساس والعقل، ويسهل على الشخص مواجهة الواقع، وكذا ميوله، ورغباته، وكأنه بديل للواقع، وملجأ وملاذ في بعض الظروف والحالات كي

(1) ينظر: جلييلة الطريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المراجعيات)، مركز النشر

الجامعي، مؤسسة سعيدان للنشر، 2004، ص141

(2) ينظر: محمد سالم، محمد أمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر في سينماتيقا السرد، مؤسسة

الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص216.

(3) علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص85.

يرضي به تلك الميول والرغبات، فنظر "فرويد" إلى الخيال بوصفه « أسلوبا في التفكير، يعتمد على الوسائل الحسية من بصرية أو سمعية أو حركية في إثارته وفي تكوين محتواه، والذي يفرق بين أن يكون الخيال خيالا أو حلم يقظة هو مقدرة الفرد على التفريق بينه وبين الواقع»<sup>(1)</sup> ومن هنا فإن أحلام اليقظة عند "فرويد" هي خيالات نابغة من العقل الذي له القدرة على القيام بذلك.

### المتخيل التاريخي:

إن المخيلة المنتجة تترجم الواقع التاريخي إلى واقع سردي، فلا معنى لهذه الحقيقة خارج السياق اللغوي، لذلك يمكن القول بأن المعرفة التاريخية هي معرفة كلامية، أي أنها نشاط ذهني متلبس باللغة، فالمؤرخ في حاجة ماسة إلى التخيل لإدراك المادة التاريخية التي يشتغل عليها، ويتمثلها ذهنيا. وكل الوثائق بجميع أنواعها لا تعينه على اعتماد هذه الكلمة، لأنها ليست دالة بذاتها، ولكن بما يجبرها المؤرخ الفطن على أن تدل عليه. وهو يمثل بهذا الصدد سلطة عليا؛ إذ هو الذي يخرج الوثائق من صمتها، وهو الذي يرسم صورة الماضي الذي كان فيه، فينطق بالأحداث ويحول في أفكار الشخصيات التاريخية وينفذ إلى مشاعرها وتصوراتها، ويزن أفعالها بميزان عقليتها. إن المؤرخ مدعو دائما إلى أن يتخيل ما حدث، وملزم بأن يرتحل عن عالمه الخاص ليقترح عالما مغايرا مختلفا.<sup>2</sup> ومعنى ذلك أن المتخيل مرتبط بالمؤرخ، وصور الماضي الذي ترسخت في ذهنه، وكيفية صياغتها واستحضارها.

### المتخيل الديني:

ارتبط المتخيل الديني بديانات مختلفة، ففي المتخيل الديني نجد المتخيل القرآني يرتبط بالعقل، فحيثما كانت دعوة للتفكير في آيات الله، تقدم صورا للمتلقي، حيث يشتغل خياله، بل إن هناك من الصور التي تحرك الخيال وتجعله يحمل الإنسان على الإيمان بالله. فالاعتقاد باليوم الآخر والحساب مثلا مرتبط باعتقاد ناتج عن انطباع في طبيعة خلق القوة الاستعمارية للصور، وليس مرتبطا بالتفكير المجرب، ذلك لأن المتخيل القرآني يجعل الحجج

(1) المصدر السابق، ص 86.

(2) ينظر: جلييلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، ص 205.

التي تقوم على المتصورات، والتي تقوم على العقل متكاملة. أما العجيب والغريب بل والمدهش هو الأوصاف التي أطلقت على المتخيل القرآني، أي طبيعة الآثار كما يؤولها المتلقي انطلاقاً من طريقة تشكيل معينة، مرتبطة بالكلمة، أو بالصورة أو ببناء الشخصية، أو بالحدث، وهكذا يصبح العالم الخيالي أو المتخيل في نص ما ليس أثراً من آثار وظيفة معينة للرؤية، ولكنه أثر أسلوب معين.<sup>1</sup> فالمتخيل الديني -إذن- يمثل وسيلة إقناع قوية للمتلقي، تساعد في تقوية إيمانه بالله.

### المتخيل الثقافي:

بما أن المتخيل هو أيضاً عبارة عن نسق مترابط من الصور والدلالات، والأفكار المسبقة التي تشكلها كل فئة، أو جماعة، أو ثقافة عن نفسها، وعن الآخرين « فكل جماعة تشكل صوراً أو أحكاماً عن الجماعات الأخرى، ويتم ترسيخ هذه الصورة والأحكام في الوعي واللاوعي الجماعي بمرور الزمن والقوة المادية أو الثقافية التي يتمتع بها التمثيل الثقافي»<sup>(2)</sup> فالمتخيل الثقافي هو الدلالات والرموز والإيحاءات المتسعة المفهوم، والمعقدة التي تشكل ثقافة عن ذاتها، وعن الآخر.

### المتخيل الأدبي:

تعد لغة الفن الأدب الحق هي لغة المبتكر. لذلك ذهب "جيرارجنيت" في كتابه Fiction et diction إلى مجازة بعض ناقدَي الأدب الذين لا يرون ضرورة إلى التمييز بين مفهومي المحاكاة والتخييل عند "أرسطو"، فاقترح "جنيت" لهذا السبب ترجمة لقطة المحاكاة مباشرة بالتخييل. ولما كان الأدب والمتخيل شيء واحد كما سلف الذكر - فإن أرسطو لم يعتد كثيراً

(1) ينظر: آمنة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص22.

(2) نادر كاظم، محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، العدد الأول،

بأسلوب الخطاب الأدبي (شعرا ونثرا) وأهمله إهمالا واضحا<sup>1</sup> ومعنى ذلك أن لفظة المحاكاة قد اقتترنت بلفظة التخيل سواء عند الفلاسفة أو الأدباء.

وكما يوجد متخيل في الشعر يوجد متخيل في النثر أيضا، ومن ذلك (المتخيل الروائي). ويصر "أمبرتو إيكو" الروائي السنمائي المحنك على أن الوظيفة الحكائية ضرورية للإنسان الذي هو بحاجة إلى أن ينتج، ويفبرك حكايات، أي أن يكون الروائي قادرا على أن يجعل الغياب ظاهرا. فقد كان المتخيل مقترنا بأشياء عجيبة، ثم أصبح حسب تعبير "أندري مالرو" متخيل الحقيقة، لكنه يبقى مشدودا إلى العجيب لأنه متخيل، ولأن الرواية هي مكان الممكن، ونهاية الممكنات، فعلى الورق فقط يمكن أن تتحقق كل الأحلام والرغبات (fantasmes) ليفتح الروائي كما للقارئ فضاء من الحرية<sup>2</sup> ومعنى ذلك أن فعل التخيل في القديم كان مرتبطا بكل ما هو عجيب، بينما أصبح حديثا مرتبطا بحقائق معينة بصيغة عجيبة.

والرواية نفسها هي في الأساس منتج متخيل ذو قاعدة اجتماعية تفرز أحيانا داخلها تخيلا من درجة ثانية يتولد من استيهامات بعض الشخصيات مما يساهم في خلق مسارات حكائية مخالفة لصيرورة الواقع الروائي، وبروز حكاية داخل حكاية، ولربما مناقضة لها. كما يحدثنا عن ذلك "لوزان جوني" في تناوله لشخصيتين "ألبيرتن السارد" و"مارسيل" في رواية البحث عن الزمن الضائع لـ"بروست". فالمتخيل المزدوج لا يتم في الفضاء الروائي وحده، لذلك يجد بعض مرتكزاته في صميم العلاقات الاجتماعية.<sup>3</sup>

وتعتبر قضية المرأة وصورتها، وعلاقتها بالرجل من جهة وبالمجتمع من جهة أخرى هي القضية التي تشكل هاجسا لأغلب الروايات، وعبرها يتم طرح قضايا أخرى تتعلق بالمجتمع، أو تشير إلى مشكلات تحتاج إلى إعادة نظر، أو تحتاج إلى حل.

(1) ينظر: محمد سالم محمد أمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة في سيميانتيقيا السرد، ص145.

(2) ينظر: آمنة بلعل، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص32.

(3) ينظر: أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص94.

كما يتنوع أسلوب تناول هذه الموضوعات، وطريقة التعبير عنها، ذلك أن الخطاب الروائي يكمن في أنه « شكل من أشكال التعبير الذي يبرز من خلاله الاختلاف. فقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكننا عندما نقدمها لكتاب عديدين نجد كل واحد منهم يقدمها لنا بواسطة خطاب معين، سواء داخل النوع الأدبي الواحد، أو ضمن أنواع متعددة»<sup>(1)</sup>

ويأتي هذا الاختلاف نتيجة لاختلاف النظرة إلى المجتمع، رغم تشابه الظروف الثقافية والتاريخية، وتختلف هذه النظرة إما باختلاف الموقع الذي يرى منه الكاتب أو باختلاف السياق الزمني الذي يعيش فيه، ففي الأدب يتغير تمثل المكان مع الزمان. لقد قدم السرد في العصر الحديث - ممثلاً في القصص والحكايات الشعبية، والأخبار، والروايات والمسرحيات- المرأة بأنماط متعددة فيها تعددية الواقع نفسه، وخاصة على مستوى العلاقات الاجتماعية الثنائية بين الرجل والمرأة. إضافة إلى أن السرديات أخذت منحى آخر غير موجود في الشعر وهو منحى التأثر بالأساطير والخرافات في رسم موضوع المرأة، وتشبيهها بالأفعى، والشيطان، والذئب، وكل ما يفضي إلى الخيانة والشر... ومع استمرار تناول السرديات للصور الجمالية أو القدسية الموجودة في الشعر عن المرأة، وبشكل عام، بقيت العلاقة وثيقة بين السرديات الحديثة، والحكايات، والسير الشعبية، فتتوعد علاقة الرجل بالمرأة في الكتابات السردية المعاصرة ضمن سياقات التفكيك والامتلاك، والحنان والعطف والانبهار والاندھاش، والسخرية والتهكم.<sup>2</sup>

وأصبحت الرواية العربية أكثر الأجناس احتفاءً بالمرأة في العصر الحديث، خاصة أن الكتابة السردية عموماً انفتحت من خلال تعددية أصواتها وحواريتها اللغوية على الأزمنة الماضية، والحاضرة والمستقبلية في رسمها للعلاقات الحياتية المتنوعة (العاطفية والثقافية، والاجتماعية) بكل إشكالياتها بين الرجل والمرأة.

وقد تبنت الرواية النسوية موضوع المرأة، وجعلته موضع اهتمامها، رافضة الخلفيات الثقافية الذكورية الأسطورية والتاريخية، والإبداعية التي همشت دور المرأة، واضطهدتها. وقد اتخذت الكاتبة لنفسها في ممارسة الكتابة الأدبية المعاصرة أسلوباً إبداعياً على نحو إنتاج

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 382.

(2) ينظر: حسين منصور، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 48.

كتابة نسوية متعددة الأجناس والموضوعات، تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية، وهيمنتهم على العالم، وعلى أساليبهم المألوفة والمهيمنة في كتاباتهم. كما اعتمدت الكاتبة أسلوباً نقدياً متنوعاً ومتعددًا فيه دعوة إلى إعادة قراءة المرأة التراثية. والمعاصرة بشكل خاص، والثقافة بوجه عام من منظور جماليات ورؤى النقد الأدبي النسوي الذي يؤكد الخصوصية الإبداعية للمرأة الكاتبة. وهذه الرؤية ومحاولة التمرد على الهيمنة الذكورية لا نجدتها عند جميع الكاتبات المبدعات، فبعضهن كرسن الأفكار الثابتة نفسها عن المرأة في كل العصور، فجاءت رواياتهن قشورا تسر أقنعة الاستلاب، والتهميش للمرأة أدت إلى صدمة بعض القراء المناصرين لقضية المرأة، حيث إن تلقي الرواية عموماً. والرواية النسوية خصوصاً يختلف باختلاف الأسبقية التاريخية والإيديولوجية،<sup>1</sup> وفي حال أن الرواية قدمت مشاهدتها، وأحداثها ضمن نفس السياق، فإن تلقيها ورؤية مؤلفها تخضع للمعيار نفسه، فالقارئ يفهم الرواية وفق رؤية المؤلف، ومن ثمة تكون له تأويلاته الخاصة، وقراءته للبحث.

وتعد مشكلة "ملامسة السطوح" واحدة من مشكلات التأليف، والإبداع العريقين، والتي تحول دون الوصول إلى جوهر الإشكال، وكأن المشكلة الفنية هي حكاية نادرة حدثت وانتهت دون أن تترك أثراً، ودون أن تحلل وتُقارن بالواقع، ودون أن يقوم المؤلف/ الكاتبة بدوره في التخيل، وإعادة خلق الحكاية، مما جعل القارئ هو الآخر مأزوماً، وشريكاً في المشكلة الإبداعية<sup>(2)</sup>

وقد تصل بعض الروايات في النهاية إلى حتمية واقعية تحصر الخطاب الأدبي وتحدد زاوية رؤيته، فتضيق لتعبر عن رؤية واحدة، وبالتالي « فهي لا تتعامل مع الحكاية باعتبارها خطاباً ينهض على المستوى الأيديولوجي فيحدده له موقعا فيه، فموقعه هو نموه، ونموه هو اختلافه، هو حركته التاريخية التي تجدد ديناميكيتها في الصراعية التي تدفعها حوافز بشرية باحثة عن حقها في الحياة ضد من يسلبها الحياة»<sup>(3)</sup>

(1) ينظر: جاسم الموسمي، فن السرد العربي، دار الآداب، بيروت، ط3، 2003، ص47.

(2) المرجع السابق، ص48.

(3) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص164.

وتلك الرؤية تنطلق من واقع اجتماعي تعبر عنه، وتؤكد، وهي أيضا كأعمال إبداعية لم تستطع -رغم محاولاتها- التحرر من وطأته، واحتلال موقع رؤيوي خاص يناهض الرؤية الواقعية. ويعارضها أكثر من أن تكون مجرد رؤية تابعة تتفهم الواقع وتعذره، وضمنا لم تحسم بعد كروية إبداعية ذات خطاب مغاير موقفها من المجتمع، ولم تمتلك أساليب تعبيرية ضمنية تسمح لها بتبليغ خطابها دون أن تكون قد قالتها بالفعل.<sup>1</sup>

ثم عبرت أغلب الروائيات الجزائريات المعاصرات عن رؤيتهن من خلال حكاية محلية /عربية أو جزائرية، لكنها لم تقتصر على مجتمع بعينه، بل عبرت عن مجتمع إنساني تشكل فيه المرأة الدور الأكبر، هذه الروايات قد عبرت عن أزمة المرأة /الإنسان في واقع اجتماعي تاريخا وثقافة وأسلوب حياة، معتمدة في ذلك على مرجعية مشتركة مع القارئ العربي، ولهذا فهي تحيل، وتؤول وتقدم المفارقة على أساس المجتمع الذي تنتمي إليه كل من الكاتبة، والقارئ.

وبالحركة ذاتها التي انطلقت فيها الروايات من المحلي إلى الإنساني تنطلق من الذاتي إلى الموضوعي، ومن الخاص إلى العام. وهذه الحركات تشكل هواجسا وقلقا إبداعيا حادا، تغير في مسار السرد، وتتقدم، وترتد إلى نقطة البداية، « إنه عند إبداع رواية ما، ثم عند إبداعها مرة ثانية بقراءتها قراءة واعية تتعرض إلى نظام معقد من العلاقات ذات المعاني المتعددة، فإذا حاول الروائي مخلصا إشراكنا في تجربته، وإذا بلغت واقعيته درجة كبيرة من الدقة، وإذا كان الشكل الذي يستخدمه مناسباً تماماً لموضعه، فإنه بالضرورة سيأخذ في اعتباره هذه النماذج من العلاقات المتباينة داخل عمله». (2)

لقد وضعت الرواية النسوية القارئ في موضع المشاركة في تشكيل النص، حيث ورطت القارئ أكثر في محاولة الفهم، وتنظيم الأحداث، وترتيب العلاقات، « فالعمل الروائي الذي يتطلب من قرائه جهدا خاصا عند قراءته، هو عمل يمثل الحياة، ويضرب تساؤلاته في

(1) ينظر: برنار فاليت، الفن الروائي، تقنيات ومناهج، تر: رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ص45.

(2) المرجع السابق، ص46.

أغوارها السحيقة، وهو عمل يقيم علاقة تواطؤ مع القارئ لأن إبداع الرواية لا يشكل لحم يقظة لكتبتها فقط بل للقارئ أيضا»<sup>(1)</sup>

إن الروائي حين يترك مساحة للقارئ، ويطرح أسئلة حول كيفية رؤية الناس للعمل الروائي، ولماذا يرى شخص ما نموذجا معيناً، ولا شيء آخر في العمل نفسه، وهو يفعل ذلك يدعو القارئ للمشاركة في عمله.

وقراءة النص الأدبي من هذا المنطلق ليست مجرد تلقي أفكار وأساليب الكاتب بشكل حيادي، بل « إن القراءة من حيث هي موقع وزمن، وثقافة مشاركة في تقويم جمالية الأدب، وبالتالي مساهمة في عملية إنتاج قيم الثقافة، وليست الثقافة بهذا المفهوم مجرد تلق أو قبول بمراسلة النص، وإلا كانت القراءة مجرد تماه مع النص يكرس له سلطة، وللأدب نخبوية وللغة بلاغة تميم الحياة في اللغة. إن تخلي القراء عن فاعليتها في الأدب هو بمثابة تغريب اللغة عن منابقتها في اليوم، وعن المتداول في الحياة، وهو بالتالي تغريب للأدب عن مرويات الناس واستهامهم، وأساطيرهم، وعن النثري بكل ما يحفل به من أحداث ووقائع هي على فوضاها وجزئياتها لب الحياة، وسؤالها الأعمق المطمور تحت ركام الكلام، السؤال الذي تبحث عنه وتتواصل معه القراءة النشطة»<sup>(2)</sup>

إن القضايا والتساؤلات التي طرحتها الكاتبة العربية بصفة عامة، والجزائرية بصفة خاصة، هي قضايا وتساؤلات القارئ، وهي تتمحور حول المرأة ككينونة ووجود في واقع اجتماعي معين، وتساؤلات حول علاقتها بالرجل، ونظرة المجتمع إليها، ومن هذه الأسئلة تولد أسئلة أخرى حول الحرية والجسد، والحب، إضافة إلى قضايا الوطن والحرب، وأزمة الهوية. وغيرها.

إن النصوص الروائية محل الدراسة، وهي تعتمد على خيال القارئ، والكاتب كذلك، وحين تطرح موضوعاتها التي تتناسب مع الشكل، والتقنيات المستخدمة تترك مجالاً واسعاً

(1) المرجع نفسه، ص45.

(2) إيكو أمبرتو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 30.

لتعدد القراءات، وتأويل الإشارات، وتوظف من أجل تحقيق ذلك رموزا وإحالات يفهمها القارئ من خلال ثقافته فيقدم تفسيره الخاص.

إن النصوص التي لا تتحصر دلالتها في الواقعي والمباشر هي « نصوص مفتوحة الاحتمالات على دلالات إيحائية، البحث عنها هو دور القارئ الذي لا يقتصر دوره على القراءة فقط، وإنما هو قارئ طليق ونشط، وهو ناقد، وشاهد، وضمير، له دور كبير في تغيير واقعنا الاجتماعي، وتطوير ثقافتنا المعرفية، وصياغة قيمنا الجمالية المعنوية بكرامة الإنسان، والارتقاء بحياته»<sup>(1)</sup>

وقد استطاعت هذه النصوص أن تدرك أهمية القارئ، ليس القارئ السلبي الذي يستمتع بقراءة النص فحسب، بل ذلك الذي يشارك في صناعة، وصياغة أحداثه، وتجسيد شخصياته. وعبرت عن رفضها -أي النصوص- في أن تكون نتاجات راكدة، تعبيراً عن معرفة الكاتب المحدودة، ووعت أن القارئ المثقف ينأى عما هو أحادي وفج وساذج.

لقد دخلت هذه الروايات في علاقة وطيدة، ومعقدة مع القارئ مثل تلك العلاقات التي ربطت بين الشخصيات، وبين عناصر الرواية التي تداخلت تداخلاً مشتبكاً مع العناصر التي تم الاحتفاء بها، فاحتفت بالنص مثل عناصر اللغة، والزمان والفضاء الروائي.

ورغم هذه العلاقة، حافظت النصوص الروائية على استقلالها كأعمال فنية لها عالمها الخاص الذي يوهم القارئ بحقيقتها، وهي توفر في الوقت ذاته إمكانية دخول القارئ في علاقة مع عالم الرواية النابض بالحياة لتحاوّر معنى الحياة فيه وهي تؤسس في الآن نفسه لمتعة قراءته، وتساهم في صياغة قيمه الجمالية، وهي بهذا كله تدخل العمل الأدبي في علاقته المركبة المنسوجة بين الكتابة والقراءة والحياة.<sup>2</sup>

إن الإشكال المقبل الذي يطرح نفسه هو كيف أنتجت المرأة وعيها الخاص، ولغتها الخاصة المختلفة عن الآخر؟ وما هو المجتمع المختلف الذي تخيلته المرأة في كتاباتها، والمناقض لهذا المجتمع الواقعي التاريخي المشوه كما هو واضح في الوعي الذكوري؟

(1) يمى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، 1998، ص 19.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص 45.

وقبل الإجابة عن هذه الأسئلة يجدر الذكر أنه ليس كل ما تكتبه المرأة من الأدب يعد أدبا نسويا، فلا بد للأدب النسوي أن يحمل صيغة النسوية التي تتحدد بحسب آراء الدارسين عبر ثلاث مؤشرات هي:

« اللغة: أي هناك لغة أنثوية تكون خاصة بالكاتبات.

الجنس وإدراك الجسد: أي أن المرأة تركز على الجسد في رواياتها.

التجربة: بحكم طبيعتها بوصفها امرأة، فهي أقل قدرا من الرجل في تصوير جوانب تجربتها»<sup>(1)</sup> ومعنى ذلك أن مصطلح النسوية مختص بالدرجة الأولى بالمرأة، وعالمها الداخلي والخارجي، فكيف ارتبطت الكتابة الأنثوية بالخيال؟ وماذا فعل المتخيل بالأنثى. وما الأثر الذي تركه في إبداعها؟

أولا: السرد الأنثوي المتخيل ولغة الجسد:

إن النص أحد الفضاءات التوليدية، والتحويلة للجسد، حتى حين لا يكون موضوعا مباشرا له، فالنص مسكن تخيلي للجسد، فيه يتجسد، ويحقق وجوده المتخيل، يتدخل الجسد بشكل مباشر في عملية إنتاج النص، وكتابته، ويشكل المخزون الذاتي للذات المؤلفة التي تنثوي بشكل أو بالآخر وراء النص، وينقل اللغة من التوصل الشفوي إلى صورتها المكتوبة، فهو بمعنى المنبثق الضروري للنص، وهو من جانب آخر أحد المصادر الرئيسية للمتخيلات التي يبيلورها.

فالجسد يمثل هذا الشكل أو ذلك أحد المكونات الرئيسية لذات النص، وهويته، إن لم نقل المجاز الضروري لتمثيله<sup>2</sup> وذلك لأن لغة الجسد لغة أنثوية تساهم في بناء النص.

وتتجسد أهمية الجسد باعتباره كائنا لغويا تلخصها إشكالية هذا الفصل التي تتمحور حول خصوصيات الكتابة بالجسد الأنثوي كخطاب متخيل ينتج لغته الخاصة للتعبير عن

(1) رايح طبجون، مجلة الكتابة المغربية، 1990، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد 12، جوان 2012، ص116.

(2) ينظر: فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003، ص25.

هموم، ووضعية المرأة على المستوى الأدبي، فللكاتبة عالمها الخاص داخل الخطاب الرمزي الذي يحتاج منا فقط مفتاح الإصغاء إلى صوتها المتميز.

« إن الجسد الأنثوي خطاب يتلقاه المتلقي باعتباره ذاتا خارج القيم، مستعملا أثناء القراءة المنطق الذكوري الذي يشكل مركزا أساسيا للعنف الرمزي، وإذا يعيش متخيل المرأة هذا التعدد التأويلي، يعيش الجسد الأنثوي بين الحجم الثقافي، والمعطى الوظيفي. فالجسد كل وأجزاء، قد تضع المرأة جسدها في مواجهة المؤسسات، فتجعله أكثر جذباً وإغراء لتسهيل تبادلها، وهذا يجعلها تولى جسدها العناية الفائقة، وتحوله إلى الرغبة»<sup>(1)</sup> فلغة الجسد ترتكز بالدرجة الأولى في كتابات الأنثى التي تعالج ذاتها.

يستيقظ الجسد في الكتابة الأنثوية كالجمرة، يمدّها بفاعلية التجسيد بوصفه كائنا مرئيا موجودا، تتذوق طعم الأشياء من خلاله ليتحول بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء، والاندماج فيها. فالجسد في الكتابة الأنثوية عنصر محفز لإثارة الأحداث، وتشغيل الذاكرة باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود. وخالصة الأمر أن الجسد واقعة اجتماعية، ومن ثم فهو واقعة دالة، يدل باعتباره موضوعا، ويدل باعتباره حجاجا إنسانيا، ويدل باعتباره شكلا. إنه علامة ككل العلامات لا يدرك من خلال استعماله، وقد تحولت اللغة من كائن مسموع إلى كائن موجود بفعل الكتابة. إن الجسد في الرواية الأنثوية يمثل فضاء عنكبوتيا تمتد خيوطه إلى جميع العوالم السردية الأخرى. فجغرافية الجسد هي جغرافية النص، واستبطان الجسد الأنثوي للفضاء النصي، وتمثّل لخصائصه.<sup>(2)</sup> فالجسد هو الذي يعطي للذات الإنسانية الرغبة في إنتاج دلالات تعكس ما يجوب داخلها.

والرغبة كمون الانتظار تحافظ على حالتها غير المنتهية، تستقطب مئات الصور الذهنية التي تستدعيها المؤثرات النفسية المرتبطة لا شعوريا بالجسد حيث الغواية الحسية الكامنة و(الذات) المؤنثة، و (الجسد) المشتهى، و (الأخر) المذكر المثير، وهذا المذاق الذي يثيره الجسد يستثير في ذهن المتلقي تداعيات تفجر في خياله صورا مذهلة، توجه منظور (الرؤيا)

(1) عبد النور إدريس، الأدب النسائي، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، 2011، ص228.

(2) ينظر: الأخصر بن السايح، سرد الجسد، وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب

الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2011، ص128 .

عنده إلى اتجاه جديد، تحقق للأشياء بعدها المغاير فتهدم النظرة المألوفة للحقائق الخادعة. فالمخيل السردى النسائي يكتسب فاعليته من (الآخر المذكر) قريبا، وبعدا، وهوية (الذات المؤنثة) قرينة الأشياء المعادلة لها، فتصبح عملية التلاحم والاختراق معادلا موضوعيا لحالة الذات المرتبطة لا شعوريا بهذا الآخر المفجر للطاقة الخيالية، والمعمق لها. بل إن السرد الأحادي يتحول إلى حوار ثنائي تخرج فيه الذات عن عزلتها فتتجذب من خلاله إلى التأمل والتدبير في أبعاد الأمور.

إن الجسد الأنثوي المشتهى لا يبق راقدا، ساكنا بل تحركه اللغة، فتعيد إليه حيويته، وانطلاقاته، وتتحول حركية السرد فيه إلى عملية مغرية نلمس فيها الغواية والإغراء، والأناقة التي تحقق للنص لذته، وتتحول حركية السرد فيه إلى عملية مغرية نلمس فيها لبوس اللغة في الكتابة الأنثوية، يستثير مكانها، ويستحث صورها المكتوبة. (1)

ومعنى ذلك أن الكتابة النسائية تفجر اللغة المكتوبة بفعل الجسد الذي يجعل منها لغة لينة للإبداع. لذلك سعت الكتابة النسائية المعاصرة كي تكون بداية استحياء المرأة لجسدها، والإفراج عن أحاسيسها المخبأة، « واكتشاف لغة الجسد المغايرة للغة الإسقاطات، والاستيهامات التي كفن بها الرجل حيوية المرأة، وتلقائيتها. تلك اللغة التي اجتهدت في بناء نص أنثوي بسميات مميزة، وصفت بأنها لغة أنثوية لها خصائص تفرد بها عن غيرها » (2)

فلغة الأنثى عن جسدها هي لغة خاصة بها مما ارتقى الرجل في درجة إبداعه فلن يصل إلى الحس الأنثوي بكيانه، ومكبواته.

إن الذات الأنثوية تدرك ذاتها من خلال إدراكها لجسدها والذي هو أحد أسرار أنوثتها، وعالمها الخاص، فمثلا في رواية (فوضى الحواس) تقول "أحلام مستغانمي":

« لا أتذكر ماذا قال بالتحديد قبل أن يحول قلبها مطفأة للسجائر، ويمضي منذ ذلك اليوم، وهي تتصدى لشوقها الذي فخه بالتحدي، تلهي نفسها عن حبه بكراهيته في انتظار

(1) ينظر: المرجع السابق، ص121.

(2) محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتاب العالمي، عمار عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن،

ط1، 2008، ص181.

العثور على مبرر مشرق للاتصال به، مناسبة ما يمكن أن تقول له فيها ألو. كيف أنت؟ دون أن تكون قد انهزمت تماما في تمويه لإخفاقات عشقية عرضت عليه يوما أن يصبح صديقين أجابها ضاحكا: لا أعرف مصادقة جسد اشتهيته. كادت تسعد لو أنه أضاف أنت أشهى عندما ترحلين... ثم نساء يصبحن أجمل في الغياب»<sup>(1)</sup>

لقد كانت لغة الروائية لغة القلب الذي لا يعرف التفكير إلا في اللحظة التي يعيشها - لغة أنثى - أما لغته هو فكانت لغة الرغبة، ولغة الألم، ذلك لأن الفراق يصحح المشاعر، ويزيد حميمية العلاقة جمالا.

« والجسد يمثل تحول الحياة، وديمومة الحركة، كما يمثل الجسد الأنثوي شجون الرغبة بين ما يرسله النص من مفردات لغوية، وما يبحث عنه المتلقي لتلقي سلطة الرغبة في التأويل، والكشف قائمة وفق تلك المسافة بين الجسد، وظله»<sup>(2)</sup> لأن الرغبة تعتبر أحد معالم الجسد، ومن جهة أخرى نورد المقطع الموالي من رواية (فوضى الحواس) " لأحلام مستغانمي":

« تنبتهت بعد ذلك إلى أبوته هي التي كانت تعني لي أكثر، وأن مهامه السياسية، ورتبته العسكرية لم تكن تعنيني بواجبتها، وإنما لكونها استمرار لذاكرة نضالية نشأت عليها، وعنفوان جزائر حملت بها. كنت أرى في قامته الوطن بقوته وشموخه، وفي جسده الذي عرف الجوع، والخوف، والبرد خلال سنوات التحرير، ما يبهر اشتعائي واحتفائي به إكراما للذاكرة»<sup>(3)</sup>

تبدو لغة الروائية من خلال هذا المقطع لغة أنثى ركزت خيالها على أوصاف رغبتها، وهي تسرد صفات زوجها وارتباطها به، وذلك ولاء لأبوتها التي كانت رمزا من رموز الوطن، ليكتمل الخيال عندها بالواقع لإرضاء نفسيتها، أو بالأحرى للإعجاب الذي كانت تكنه لوالدها، والذي رسمت به حلما من أحلامها.

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص15.

(2) الأخضر بن السايح، سرد الجسد، و غواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص134 .

(3) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص39.

ثم تبدأ الروائية "أحلام" فصلا آخر من روايتها ببياض. فربما يكون السكون أحيانا لغة معبرة أكثر من ألف سطر تسرده. هذا البياض المحمل بكلمة واحدة (دوما)، وهي دلالة على الديمومة والاستمرار. فلغة الجسد الأنثوي دوما كانت لغة العواطف، والمشاعر الرقيقة، وذلك لما نلمسه في هذا المقطع:

« بين الرغبات الأبدية الجارفة... والأقدار المعاكسة... كان قدري، وكان الحب يأتي متسلسلا إلي من باب نصف مفتوح، وقلب نصف مغلق، كنت أنتظره دون اهتمام تاركة له الباب مورابا متسلية بإغلاق نوافذ المنطق. قبل الحب بقليل في منتهى الالتباس تجيء أعراض حب أعرفها، وأنا الساكنة في قلب متصدع الجدران، لم يصبني يوما هلع من ولع مقبل كإعصار...»<sup>(1)</sup> فالحب شعور مباغت للأنوثة يأتي متسلسلا من غير الباب الذي نتوقه. هذا الشعور الذي يفتح على رغبة جامحة تمس الأنوثة، وتدخلها في قوالب الخيال لتجعل منها إحساسا يولد طاقات تتبع من جسد يكون دائما محبا للتغيير الذي يباغته.

وتعطي الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" فكرة عن الإحساس بالحب وذلك في قولها:

« الحب يجلس دائما على غير الكرسي الذي نتوقه تماما، بمحاذاة ما نتوقه حبا. وأنا التي خبرت طويلا هذه الحقيقة كيف جلست أكثر من ساعة جوار رجل لم أولي اهتماما لوجوده، مشغولة عنه برجل آخر يجلس أمامي جاء دون أن يدري متتكرا في زي الحب فقط، لأنه يرتدي معطفا، ويجلس صحبة امرأة»<sup>(2)</sup> لأن الحب شعور مباغت لا يأتي في الوقت الذي تكون بحاجة إليه. والحب هنا دلالة على الرجل الذي صرحت بحبه، وهو جالس بجانبها، فالجسد أو أحد صفاته (الداخلية أو الخارجية) يعد الفكرة المسيطرة على خيال القارئ وفكره، وتبقى اللغة هي السلاح الذي يعمل على تفكيك شفرة الجسد، فوجود الحب دلالة على الرغبة التي تخترق بها الروائية ثوب الأنوثة.

ويمثل الآخر بالنسبة للأنثى بؤرة رغبتها، وذلك يتضح في قولها: « وقفت ليلتصق بكرسيه، تاركا لي ما يكفي من المسافة ليلمس جسدي جسده من الخلف، دون أن يحتك به

(1) المصدر السابق، ص43.

(2) المصدر نفسه، ص54.

تماما. مسافة لم أدر. أعتبرها في لحظة، أم في ساعات، ولكنها المسافة الصغيرة والكبيرة في آن واحد. تلك التي عندما تقطعها نكون قد تجاوزنا عالم الحلم إلى عالم الحقيقة، أكانت كافية ليلتصق بي عطره، ويخترق حواسي حد إيقافه بعد ذلك أشهر أمام رجولة لن أستدل عليها سوى بعطرها»<sup>(1)</sup>. إن جسد النص يستحضر الأنوثة، أو بالأحرى الجسد الأنثوي النابع من خيال الروائية الواسع، فالجسد يجعل اللغة أكثر شاعرية مشحونة بالحميمية والعاطفة، فلغة الأنثى كانت دائما لغة الإحساس والدلالة العميقة التي تستوطنها وتجوب بداخلها. فالجسد جاء في هذه اللغة الأنثوية مزودا بالمعنى المشحون بالرغبة إلى جانب الخيال الأنثوي الذي يثير شجون المتلقي. وجاء هذا القول ليبرز الإحساس بالرغبة والحب:

« إحساس غامض انتابني وهو يقترب مني، ويمدني بذلك الصحن الصغير. عطره الذي اخترق حواسي أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما. عندما اقترب ذلك الرجل مني ممسكا ولاعة. فانتابني مزيج من الخوف، والاندھاش...فقد أصبح العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس لأستدل عليه»<sup>(2)</sup> فالإلى جانب حاسة النظر (لغة العينين) التي تكشف معالم الحب، كذلك وظفت الروائية لغة العطر (حاسة الشم) الذي يزيد الشهوة، ويوسع الخيال. فالحواس تولد الانجذاب، والإغراء، لتبقى الأنوثة علامة فاعلية للجسد الذي كان الخيال أحد معالمه ومركز فاعليته.

كما قدمت الروائية "أحلام مستغانمي" سببا من أسباب الرغبة، وهو الشعور بالحب الذي صرحت به، وذلك في قولها:

« لحظات أتأمله قبل أن أصدق ردا لفرط ما أردته. بدا لي كأنني توهمته، لم يكن قرطي هو من وقع مني هذه المرة، وإنما قلبي الذي أصبح بكلمة واحدة يقع مغمى عليه كلما خطر للحب أن يلعب لعبة الغموضة ويضعني أمام رجلين»<sup>(3)</sup> تحاول الروائية أن تبحث عن ذاتها داخل الرواية قاصدة بذلك رمز أنوثتها بوصفها علامة مستقطبة الشهوة والإغراء، كون الأنثى تلمس ذاتها بحواسها التي قادت بها بغير الطريق التي كانت تنوي العبور فيه. فالوصف

(1) المصدر نفسه، ص58.

(2) المصدر السابق، ص70.

(3) المصدر نفسه، ص71.

الجسدي الذي ألبسته الروائية لشخصها هو الذي أربكها، وأدخلها في فوضى الحواس، فخيال الروائية بالنسبة للرجل الذي ألبسته الثوب الأبيض دلالة على الأمل الذي انتظرتة. ربما هذا اللون هو الذي قادها للاكتشاف، والمجازفة إلى جانب حركة الرأس التي تدل على جانب النظر وإلقاء التحية.

أما في رواية (ذاكرة الجسد) فقد وظفت الروائية الجسد الأنثوي وأخذت بحيثياته بتشكيل اللوحة الزيتية فيرد المقطع التالي:

« ها هي لوحاتي تستيقظ كامرأة بتلك الحقيقة الصباحية العارية، دون زينة، ولا مساحيق، ولا رتوش، ها هي امرأة تتنأب على الجدران بعد أمسية صاخبة، اتجهت نحو لوحتي الصغيرة -حنين- تفقدتها، وكأنني أتفقدك: صباح الخير قسنطينة، كيف أنت يا جسري المعلق، يا حزني المعلق منذ ربع قرن! ردت علي اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة. فابتسمت لها بتواطؤ»<sup>(1)</sup> فالجسد الأنثوي هو القلب النابض في رواية (ذاكرة الجسد)، ذلك لأنه يجسد الخيال في قالب لغوي يتصوره القارئ، ويبلوره في فكرة يتخيلها المتلقي.

إن الأنثى هي لغة في ذاتها، توحى بعلامات، ما بالك إذا ارتبطت بالجسد، فإنها تشكل إيقاعاً أنثوياً معلقاً بجسور العاطفة، ويتضح ذلك في هذا المقطع:

« كيف يمكن لرجل لم يقل لي سوى بضع كلمات أو بالأحرى كلمة، أن يأتي بي حتى هنا، دون أن أسأله حتى من يكون. وكأن كل قدراتي العقلية قد تعطلت، لتتوب عنها حواسي فألحق رجلا اخترن جسدي رائحته...»<sup>(2)</sup> تراود الأنثى أسئلة دائماً، ربما ذلك لا شعوريا يقودها إلى الحب. فالعطر دلالة على الانجذاب، والحلم أيضا يولد الرغبة في سير الأحداث للبحث عن الآخر الذي لم يترك طريقا دالا عليه سوى العطر، فالروائية كانت تجمع بين عالم الخيال، وعالم الواقع، بين ما هو في دفترها، وما هو في حياتها، بين ما تتوقعه، وما تتخيله، بين ذاتها وبين الآخر. بين أنوثتها وما تطمح إليه.

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 91.

(2) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 74.

رواية (فوضى الحواس) هي نصيحة لأنثى بقدر ما هي تجربة أنثوية بروح اجتماعية، فالروائية أعطت للأنثى فكرة عن علاقة زوجية بدون حب، ويظهر هذا في قولها:

« بين افتتان بقصف عشوائي يموت فيه الأبرياء عشقا ... على مرمى اشتها دون أن يكون لهم الوقت ليسألوا لماذا؟ تمنيت أحيانا لو أنه مارس الحب معي دون أن يخلع بدلته، ربما كان ببدلته تلك، فتح له طريقا إلى جسدي بالقوة»<sup>(1)</sup> فالكاتبة تكشف الذات، والروائية هنا تتحدث عن الأنوثة، وكيف تؤخذ منها من غير حب، أو شعور، فمزجت بين خيالها كأنثى، وبين حياتها كواقع معاش، فصرحت بدلالة أن تشارك الأنثى رجلا في سرير، وهي مجردة من الإحساس بالحب، والرغبة، فالأنوثة كانت، ومازالت رمزا للحب، وليست رمزا للقوة.

ثم تسرد الروائية بياضا، ربما على القارئ أن يسكت ليعبر عن هذا البياض المتبوع بكلمة واحدة "طبعاً" في آخر الصفحة، وهو دلالة على موافقة لرأي أو لسرد أمر ما واقعي. فالذات الساردة تجعل من الجسد الأنثوي لغة من لغات الخيال، أو طباعا لتمثيل الصور والإيحاءات الأنثوية أحسن تمثيل.

تقدم الروائية "أحلام مستغانمي" رمزا من رموز الآخر، ويتضح ذلك في قولها:

« البحر الذي يملك حق النظر إليه في ثياب خفيفة دون أن يناقشه أحد في ذلك، ولذا جئته بأخف ما أملك، وبتواطؤ صامت، فأنا لا أدري إن كنت جئت حقا من أجله. عندما نسافر نهرب دائما من شيء نعرفه، ولكن نحن لا ندري بالضرورة، ما الذي جئنا نبحت عنه...» فالبحر دلالة على الراحة والسكون، وربما الهيجان، فهو وحده يملك حق حفظ الأسرار والبحر هنا دلالة على الآخر. فإيقاع الجسد جاء داخليا أكثر منه خارجيا، ذلك لأنه يكشف أسرار الرغبة الجسدية، والهروب من الرغبات الطاعنة، أو الكواليس التي تراقبنا ولا نستطيع التجرد منها مهما فعلنا. كما يمثل المكان عنصرا مهما في المتخيل لأن هناك أمكنة في رأي الروائية تثير الخيال، ويظهر ذلك في قولها:

(1) المصدر نفسه، ص 97.

« رحّت أستعجل النوم، أحاول أن أنام دون أن أقع في فخ الأحلام. ثمة غرفة جميلة إلى حد الحزن، تعاقبك أسرتها بالحلم ! وبرغم ذلك في الصباح لم أنج من جسدي. كنت أستيقظ وتستيقظ رغبة داخلي تلفقني رائحة شهوتي فأبقى للحظات مبعثرة تحت شرشف النوم النسائي الكسول، يستبقني إحساس بمنعه مباغته، لم أستمع إليها جاءني بها البحر حتى سريري ... ليتحش بي ...»<sup>(1)</sup> لقد انتقت الروائية ألفاظا، وعبارات شاعرية كأنها بئر ممتلئ بالعاطفة والرغبة المنبعثة من الجسد الأنثوي، حيث تلتقي الأنثى في غرفتها بعالم مشحون بالرومانسية، فالغرفة هي رمز للحب والحلم والخيال، ذلك لأن الخلو في سرير ليلا يجعل الإنسان ينتقل من العالم الواقعي ليرتقي إلى عالم الخيال والحلم بحيث تكشف الأنثى نفسها أمام الآخر، وربما تكتشف الذات في عالم الخيال الأنثوي، أشياء هي نفسها لا تعرف عنها شيئا. كما أن شغف الحب يمحي في وجدان الأنثى إحساسا اسمه الصبر، وهذا ما عبرت عنه الروائية في قولها:

« شيء يجرفني نحوه هذا المساء، شيء يركض بي، شيء يجلسني جوار هاتف. على حافة السرير أجلس، دون أن أجلس تماما، وكأنني أجلس على حافة قدري، امرأة لست أنا، تطلب رجلا قد يكون "هو" ورجل اسمه "هو"، يرتدي أخيرا كلماته لا كلماتي يصبح صوتا هاتفيا، قد يقول: "ألو"، قد يقول "نعم"، وقد يقول "من؟"<sup>(2)</sup> توظف الروائية كائنات ورقية في صفحاتها هي كأنثى، كأن هذه المرأة تمثل دورها تارة، وتتجرد منه تارة أخرى، تبعث من الخيال إلى الواقع، ومن الواقع إلى الخيال، وهذا المقطع دلالة على أن هذه الأنثى تفتقد للحب والرغبة، فهي تصف رغباتها، ولغة جسدها أحسن تصوير:

« أيمكن لستة أرقام أن تبني آمالا إلى هذا الحد؟ أم هي أرقام لعبة قد تكون مع القدر، وقد تكون لعبة الأنوثة، أو لعبة الذات المتخيلة؟ وهذا السؤال عبرت عليه الروائية في قولها: « هو ليس أكثر من حرفين وستة أرقام، ليست أرقام هاتفه، إنما أرقام اليناصيب التي ألعب بها قدري. اشتقتك... لم لم تطلبيني البارحة؟ كان الهاتف معطلا... وهل حسمت أمر

(1) المصدر السابق، ص143.

(2) المصدر السابق، ص157.

لقاءنا؟ أجل إذا كان هذا سيناسبك سأزورك اليوم بعد الظهر...»<sup>(1)</sup> ومعنى ذلك أن لغة الشوق معيار للتحدي، فهي تولد الشوق والحب، والرغبة، والشهوة.

إن الحب يجعل الأنثى تقوم بأفعال ليست من طبيعتها، وهذا ما وظفته الروائية في قولها: أمشي يقودني الخوف إلى السرعة تارة، وإلى التآني تارة أخرى محتمية بثياب لا تشبهني استعرتها هذه المرة من امرأة أخرى ليست سوى فريدة، ها أنا أعيش بين ثياب امرأتين إحداهما تحترف الإغراء... والأخرى التقوى. أذهب لملاقة ذلك الرجل مرة في ثوب أسود ضيق، ومرة في عباءة فضفاضة لا يبدو منها سوى وجهي، تتناوب عليه امرأتان، كلتاهما أنا...»<sup>(2)</sup> والمقصود بامرأتان: امرأة الثوب الأسود، وهي شخصيتها الحبرية، وامرأة العباءة الفضفاضة هي شخصيتها الحقيقية، وهذا دلالة على تقمص الشخصية، فهي هنا تلبس جسدا غير جسدها، وتستعير لغة تكون لغتها الخيالية تارة، ولغتها الحقيقية تارة أخرى.

تتحدث الروائية عن تقمص الشخصية، فقد شبهت نفسها بفدائية الثورة "جميلة بوحيرد"، على أنها فدائية الحب، والرغبة، وذلك في قولها: « بعد أربعين سنة ها أنا الوريثة الشرعية لـ"جميلة بوحيرد"، أمر بهذا المقهى نفسه، متكررة في ثياب التقوى، بعد أن اكتشفت النساء هذه المرة أيضا، أن ثياب التقوى قد تخفي عاشقة، تختبئ تحت عباءتها جسدا مفخحا بالشهوة بخوفها نفسه، بتحديها وإصرارها نفسه، أمشي هذا الشارع بعد أن أصبح الحب هو أكبر عملية فدائية تقوم بها امرأة جزائرية...»<sup>(3)</sup>. "جميلة بوحيرد" هي رمز لفدائية الثورة شبهت نفسها بـ"جميلة بوحيرد" ذلك لأنها تخفي في كيانها المكبوت ثورة الحب تشتعل نيرانها بالشهوة المخفية في ثياب الجسد، هذا الجسد الذي يمد النص بفيض شعوري من الدلالات التي تعتبر إنتاجا تخياليا لعالم الأنثى، وقد اتخذت الروائية من الجسد منهاجا للإثارة والعاطفة، والوجدان.

تقودنا الروائية إلى فسحة للفرح من جهة، وأخرى للندم من جهة أخرى، وذلك يتضح في قولها:

(1) المصدر نفسه، ص166.

(2) المصدر السابق، ص170.

(3) المصدر نفسه، ص171.

« أعود إلى البيت سالكة الطريق نفسه، ولكن بخوف أكثر، وحماس أقل، تسكنني فسحة غامضة للفرح... وأخرى للندم. أن تخلو بنفسك ساعتين في سيارة يقودها سائق عسكري، يعود بك من موعد حب سالكا شوارع الغضب، وأزقة الموت، ليس سوى سقوط مفجع نحو الواقع، ووقت كاف للندم يساعدك في ذلك زي التقوى هو دلالة على تقمص الشخصية، فقد نرتدي أجسادا غير أجسادنا لنعيش مواقف معينة، فالجسد الذي ارتدته الروائية هنا هو اللغة التي عاشت بها كتابتها، وكيف يمكن لها أن تستعير ثيابا ليست بمقاسها لترتديها للحظة الكتابة ثم تنزعها، فكذلك الخيال ترتديه برهة من الوقت ثم تنزعه وتعود إلى الواقع مرة أخرى لتنتقل إلى فصل آخر معنون ببياض آخر الصفحة كلمة "حتما" ذلك لأن المكبوتات الداخلية حتمية في الحياة، فأحيانا يعبر البياض عن لغة خاصة معنونة بدلالات عميقة يتجمل بها النص الروائي.

تستدل الروائية بمكان للأنوثة، وتصفه بشعورها بقولها:

« لماذا منذ طفولتي الأولى كنت أكره الجلوس في هذه القاعات العارية إلا من البخار والماء، والتي لا تؤنثها سوى أجساد نساء شبه عاريات؟

ترى احتراما للأنوثة التي كنت أتوقعها أجمل من أجساد لم تعد لها من وجود ولا تضاريس طبيعية- أم لأنني منذ البدء خلقت لأكون كائنا من ورق، وحبر تلغيه هذه الكميات الهائلة من الماء والبخار؟ تجلس أُمي بجواري، تضع أشياءها، أما أنا فلا أشياء لي سوى ما تركته في الخارج من أثواب أحضرتها إلا إكراما لها...»<sup>(1)</sup> يعد الحمام فضاء أكثر إباحة في الفنون ذلك لأنه المكان الذي تكشف فيه الأجساد سلطة العراء، والإغراء بتلك الحرية التي تتيح للأنثى بأن تكشف أنوثتها، أو تحس بها، ذلك لأن الأمهات تسيطر عليهن سلطة التقاليد، لأنه مكان تبرز فيه الأم بناتها فيه لتزويجهن، فتكون الأم بمثابة الواسطة، أو الرابط الذي يربط بين الفتاة والابن، ولا شك في أن هذه الظاهرة جعلت من الأنثى سلعة تعرض في سوق اسمه الحمام هو المكان الذي تقوم فيه النساء من تفحص الأجساد، فهو يعتبر الضوء الكاشف للرغبة في الزواج، فالروائية تعتبر أن الماء والدلك والحك هو تطهير

(1) أحلا مستغانمي فوضى الحواس، ص232.

لجسم الفتاة من أنوثتها في مقابل رأي أمها أو ما يعرف سلطة التقاليد التي تعتبر أن الحمام هو الفضاء الذي تبرز فيه الأنثى أنوثتها.

تربط "أحلام مستغانمي" الأنوثة بمكان اسمه الحمام، وتستدل بذلك في قولها: « فهل الأنوثة نجاسة، أم لهؤلاء النساء اللاتي يولدن ويمتن غالبا، دون أن يتعريين تماما أمام رجل، علاقة شبقية ما بهذه الكميات الهائلة من الماء التي يسكبها على أجسادهن سطلا بعد آخر، ساعات بأكملها دون توقف، بلذة غامضة ما، وبانشغال تام بتفاصيلهن النسائية، وكأنهن جنن هنا، ليكنن على موعد مع أجسادهن لا غير؟ أما جميع النساء هن على اختلاف أجناسهن وأعمارهن...»<sup>(1)</sup> تعطي الروائية دلالة سلبية للحمام الذي تعتبره مكانا لعرض الأجساد تقول: « وفجأة تدخل الحمام ثلاث نساء، متوسطات العمر، متوسطات الجمال، ولكن بإغراء، وبمظهر متميز، فقد دخلن عاريات تماما، شاهرات أنوثتهن في وجه الجميع، بينما العادة هنا أن تدخل الجميع النساء بالفوطة، ولا يخلعنها إلا وهن جالسات. وفي لحظة التقت نحوهن الأعناق، وطاردتهن نظرات فضولية، وأخرى شرسة من كل صوب، أفهم من مسبات أمي، ونعوتها لهن أنهن مومسات، مومسات؟»<sup>(2)</sup> إن هذا التصنيف الذي عمدت إليه الروائية يعكس بوضوح تصنيف الأنثى فهي وسيلة لطهارة الجسد، أصبح طهارة الأنوثة من النجاسة، فهذا دلالة على الاهتمام الزائد بالمظاهر الخارجية، فحرمة الجسد وحيائه تكشف لنا الحمام وكأنه مكان مباح للعري، والنزوة، وعرض الأجساد. هذا في الثقافة التقليدية، حتى تتمكن النساء من إلقاء النظرة الذكورية للفتاة بالقبول أو الرفض.

تتمتع "أحلام مستغانمي" بفيض لغوي مشبع بالأنوثة، فتبحث عن الآخر وسط كيائها فنقول:

« رجلا أكاد لا أفتح هذا الدفتر حتى يحضر، رجلا قال لي تمنيت أن أموت وأنا أقبلك، إذا كانت كل القبل تموت، فالأجمل أن نموت أثناء قبلة، ورحل. من وقتها وأنا أغذي الذاكرة بكلماته المحمومة كي لا تنطفئ في انتظاره نيران الجسد. أهى الرغبة؟ أم الحاجة إلى الكتابة؟ أم قدر يجعل دائما كل قصة فردية موازية لقصة جماعية، لا تدري أيتها تكتب

(1) المصدر السابق، ص232.

(2) المصدر نفسه، ص233.

الأخرى؟»<sup>(1)</sup> تبدو الروائية وكأنها دخلت في متاهة، فبدلاً من البحث عن الوقائع الجديدة مثل عودة "بوضياف"، فهي تحاول أن تجد أنوثتها الضائعة في الدفتر. فالأنثى دائماً تحاول البحث عن ذاتها، والبحث عن الذات دلالة على أن الروائية تجمع بين الواقع الاجتماعي السائد، والكيان الأنثوي الداخلي؛ أي ما يجوب في داخلها، وبهذا نلمس عندها جمالية اللغة، فنيتها التي جعلت من النص الأدبي إبداعاً جسدياً خاصاً، فالبحث عن الذات في وسط الوقائع والانجذاب الوجداني نحو الآخر بتداعيات الذاكرة والعالم الداخلي، دلالة على الضياع الذي تعاني منه الروائية، ف"بوضياف" دلالة على الأمل الذي دخل الوطن.

كما تكشف الأنثى دائماً عما يجوب بداخلها بتساؤلات، واحتمالات فتقول: «ها أنا أدخل الدوامة نفسها من الخوف والترقب، والتفاؤل... والتساؤل لماذا يعود هذا الرجل دائماً عندما أكف عن انتظاره؟ لماذا يأتي دائماً بتوقيت الأحداث السياسية الكبرى؟ لماذا لم يعطيني إشعاراً بوجوده ما دام قد عاد من فرنسا؟ ولماذا لم يسألني من أي مكان بالتحديد أتحدث إليه؟... كما عبر النهر، يأخذني إليه دائماً تيار الرغبة الجارف، يدحرجني من شلالات شاهقة للجنون... يجذبني عشقه حيث لا أدري»<sup>(2)</sup> إن كثرة التساؤل هي دلالة على الغموض الذي يحوي الآخر، فرغم الغموض الذي يحويه إلا أن كل مشاعر الرغبة تقودها إليه، فهو الجسد الذي يبحث دائماً عن الحقيقة، ويشتهي المصاعب والألغاز، هي لغة تملأ داخلها كل مشاعر الشهوة، والنزوة دون إجابات، ولغة الجسد كانت الحب، ولغة الحب هي لغة التحدي، وتحقيق المستحيل.

كما إن لغة الأنثى هي لغة الشوق، والحب، لكن لغة الآخر هي الصبر وكتمان المشاعر، وتعتبر الروائية عن ذلك في قولها:

«ولكنك تبدو فاتر العواطف... غير مشتاق! رد بنبرة ساخرة: بل أنا مشتاق وعندي لوعة... ولكن لماذا؟ ولكن هاتفك في البيت مراقب... وربما هذا أيضاً، تحاشي طلبي من البيت، من الأفضل أن تأتي إلى العاصمة، سيكون ذلك أفضل. أجبته بثقة امرأة سآتي... ثم

(1) المصدر نفسه، ص 245.

(2) المصدر السابق، ص 250.

أضفت قبل أن يقطع الخط حتما...»<sup>(1)</sup> وهذا يعني أن لغة الرغبة الجسدية هي لغة المجازفة وفعل المستحيل.

وظفت "أحلام مستغانمي" الموسيقى الهادئة لأنها تصور مشهدا من مشاهد الرومانسية فنقولك

« كنا على مشارف قبلة، عندما جاءت تلك الموسيقى إيهاها مباغثة لنا زاحفة نحونا، متباطئة ثم مقاربة الإيقاع بمزاجية الرغبات الطاعنة، تتناقض كخطى راقص على أرصفة الشغف، تحت مطر السماء، كانت الأقدام الحافية تنقل لنا إيقاعها العشقي منتعلة خفة شهوتنا في حضرة زوربا... خلع البحر نظاراته السوداء، وقميصا أسود...»<sup>(2)</sup> البحر دلالة على الغموض والأسرار التي تكتنفه بحيث شبهت الروائية الآخر بالبحر الذي يرتدي الأسود، هذا الآخر رجل من ورقة يكتبه حبر، ويكتنفه غموض بين أخذ وعطاء، يكتب قدرها، ويشعل رغبتها. فالحياء، والإغراء دلالة على أنه غامض، ويتصرف بحذر، لكنه يرتدي الرغبة والإغراء اللذان يشعلان أنوثتها، فالذراع الواحدة دلالة على العاهة التي يعاني منها هذا الرجل المشحون بالرغبة، والشهوة. فالروائية جسدت لغة الجسد لأنها تعمل فضولا لاكتشاف أسراره، هذا الجسد الذي يعتبر رحيق خيالها، فتكشف جماله حين تكشف العلاقة بين الذكورة والأنوثة، وتختار ملامح الشهوة انطلاقا من ذاتها لتبني خيالها بالآخر الذي يشحن النص في إيقاع جسدي ممتلئ بالرغبة كما تتحدث الأنثى في المقطع الموالي عن شغف الحب الذي جعل قلبها يتفتح لقبول شخصين في الوقت ذاته، تقول:

« أما السبب الأهم لعدولي عن البحث عنه، فهو كوني كنت أجد في انشغالي الدائم، واللاشعوري به شيئا من الخيانة المنتشرة لذلك الرجل الذي قضى موعدا الأخير في إقناعي بالإخلاص، كأنه كان يعرف عني في كتاب ما يكفي ليقدر نزعتي لحب صديقين في الوقت نفسه، ألهذا أعطاني من شراسة الحب وتقلبته، كما لو كان أكثر من رجل، وقال وهو يودعني على الهاتف ذلك الاعتراف الذي آلمني، لا أملك إلا الحب... لأرد عنك خطر»<sup>(3)</sup>

(1) المصدر السابق ، ص253.

(2) المصدر نفسه ، ص288.

(3) المصدر نفسه، ص234.

فالروائية هنا تمزج بين الخيال والواقع، وبين الشهوة والحرمان، لتكون الشهوة نزوة غياب الآخر الذي تفتقد إليه، وهذا ما جعلها تتوقف لأيام عن الكتابة مستخدمة خيالها لذاتها، حيث اكتفت بتشغيل رغباتها، وإشغالها، فهي هناك تتأكد أن باب قلبها مفتوح لحب أكثر من شخص في الوقت ذاته.

أرادت الأنثى أن تعزي حبيبها بكامل اللياقة، وكأنها تزف إليه في قبره، ويظهر ذلك في قولها:

« عندما زارت قبره في اليوم التالي، حاولت أن تكون جميلة، تزينت كعادتها كي تتميز بمظهرها عن جميع النساء من حوله، وكي تمنحه كعادته زهو المفاخرة في مجلسه الأخير، كانت ترفض، وهي أحب مخلوق إليه أن تتساوى بمن جئن لبيكينه يوما... ويذهبن، ثمة حزن يصبح به البكاء مبتذلاً، حتى كأنه إهانة لمن يبكيه....»<sup>(1)</sup> فالبكاء يقتل الألم في رأي الروائية، حيث أن لا نبكي من نحب، وإلا أصبح الشعور بفراقهم لا معنى له. لقد وظفت الروائية أسمى معالم الحزن؛ هذه اللغة التي استعملتها هي قمة الحزن عن نحب، لقد رثت جسدها قبل الآخر.

وأخيراً تصرخ "أحلام مستغانمي" بأن لعبة الحياة لعبة مع القدر بقدر ما هي لعبة مع الذات في كلمة اسمها، فنقول:

« هي الحياة إذن... قطعاً... لا يحدث للإنسان ما يستحقه، بل ما يشتهي، فلم الألم...؟ مادامت تلك العمليات تشبهنا... حتى كان لكأنما الموت يجعلنا أجمل؟ رحم تقذفنا إلى رحم، ونحن الذين تساويننا في المجيء لن نسأل لم يكون الميلاد واحداً... ويتعدد الموت إلى هذا الحد؟ مع غارات الحزن الليلية اغتالني عطر رجل مات تواء، تاركا لي رائحة الوقت... ومجينة جبلية، يحلوها أن تخيفك بجسور الاستفهام وأودية شاهقة الفجيرة في كمائن المواعيد التي نصبتها لي الحياة...»<sup>(2)</sup> في آخر الرواية تكشف الروائية ذلك الرجل الذي كانت تبحث عنه منذ فترة، ولم تمتلك ما يدل عليه إلا اللون الأسود، أيكون هذا اللون طابق نهايته على

(1) المصدر السابق ، ص366.

(2) المصدر نفسه ، ص371.

الرغم من المعاناة، والبحث والسؤال والجرأة على اكتشاف حقائق التاريخ؟ تبقى الحقيقة غامضة، وتبقى الأنثى حبيسة سؤال يبقى مكبوتا من مكبوتاتها، وتتضح من خلال المقطع السابق الرؤية الأنثوية، وموضوعها المتخيل القائم على الشك والاحتمال في كل شيء لأن الأشياء لا تتطابق مع بعضها، لكن تظهر شبيهاها، فنص الروائية لا يخرج عن ذاتها، فهي توظف رغباتها لتظهر الذات الأنثوية في أسمى مظاهرها.

(فوضى الحواس) بقدر ما هي معبرة عن الذات الأنثوية، وتخيّلها للآخر في أسمى معالم الرغبة والشهوى الجسدية، بقدر ما جاءت تحمل طابعا أنثويا لا يقتنع بما أمامه، محبا دائما للمزيد، ويطمح للأكثر، فهذه الرواية عبارة عن طاقة جارفة للرغبة، تحملها الروائية في لا شعورها المتمثل في خيالها الأنثوي للالتقاء بمن ترغب، والتي لا تعرف عنه سوى كلمات قاطعة، واللون الأسود.

هذه الكلمات القاطعة التي أرادتها مفاتيح لفصولها، وتبقى الرغبة بين مد وجزر للخيال الذي حمل جسدا مشحونا بالشهوة تجاه رجل خيالي، لا تعرف من رموزه إلا اللون الأسود، وأجوبته المفتوحة التي تفتح الكثير من الاحتمالات، والتساؤلات. فيا ترى كيف تركت الروائية للآخر حق التعبير عن لغة الجسد الذي يشتهي؟ وكيف انفتح خيالها عليه جسديا؟

الفصل الثاني:

تخييل الكائنات

والبحث عن

الأخر

أصبحت كتابة المرأة في الآونة الأخيرة ظاهرة تثير الاهتمام، لأن شغف الكتابة الإبداعية عند المرأة جعلها تتناول كل القضايا المرتبطة بها على جميع المستويات، ولم ينل هذا النشاط الأدبي بالرغم من اختلاف المستويات الإشادة به اهتمام النقاد، ما عدا الانطباعي المشمول بأحكام القيمة للبحث عن مكامن الجمال في المتخيّل الأدبي للمرأة، وخصوصية كتابتها. وهكذا اصطدم الإبداع النسائي بقارئ لم يألف للمرأة سوى الصورة العجائبية التي عملت على ترسيخها أنتروبولوجيا الاستعمار بالعالم العربي، وبعض الكاتبات العربيات، ومنهن "فاطمة المرينسي"، و "نوال السعداوي" اللتان قدمتا للغرب نفس الصورة التي يستهويه الاستمتاع بها على شاكلة المرأة (الفانطاستيك) في حكاية ( ألف ليلة وليلة).

ويأتي اهتمام المرأة بالكتابة من خلال مواجهتها لطريق مسدود حددت هندسته الثقافية الذكورية السائدة، التي عملت على وضع كينونتها على هامش المجتمع، وبذلك اجتاحت كتابة المرأة نزعة امتلاك الوعي بالذات الكاتبة، بالإضافة إلى امتلاك شرط الحرية في التعاطي مع هذه الممارسة الثقافية، فأصبح للكاتبة وظيفة مزدوجة تنتقل من فك الأغلال الخارجية إلى تحرير القيود الداخلية، فانفتحت الكاتبة على لغة اللاوعي، واعتبر فعل التخيّل عند الكاتبة عاملاً من عوامل استعادة الأنثوية، وانتشالها من منظومة الخطاب العام، ورافداً من روافد الرجوع إلى موقع السؤال، والمبادرة، وقد تأتي هذه المواجهة بإعادة تركيب العالم على المستوى الجمالي في نسيج لغوي حالم ينبثق من الصمت، ليفجر السكون، ويمارس بطلاقة عملية خروجه عن السائد، أو عملية الدخول إلى مغامرة تتحول فيها المسلمات إلى تساؤلات، والبداهيات إلى شكليات.<sup>(1)</sup>

إن أهمية الذكورة في مجال الإبداع حال بين المرأة الكاتبة، وتمثلاتها لذاتها، كما أحال بينهما، وبين فعل الكتابة، ولذلك ظلت الكاتبات محرومات من حقهن في خلق صورة الأنثى. وبدلاً من هذا كان عليهن أن يبحثن ما يؤكد المعايير الأبوية "البطريكية" في الأدب، وأدت

(1) ينظر: فرج أحمد فرج، التحليل النفسي للأدب، المجلد الأول، عدد يناير 1981، ج1، مجلة فصول، الهيئة العامة

هذه الهيمنة إلى استبعاد المرأة من النسق الاجتماعي، ليس هذا فقط بل أقصاها من إمكانية أن تكون "ذاتا" أي يشتمل هذا الاستبعاد وعلها بذاتها تحت الإرغامات الاجتماعية التي لا تسعفها في اكتساب هويتها، خاصة أن المرأة تتعرض منذ نعومة أظافرها إلى عملية غسل دماغ غاية إقناعها بضعف عقلها إذا قيس بعقل الرجل، وتوجيهها على أنها في الحقيقة مخلوق عاطفي بالدرجة الأولى، وبالتالي تكون العقلانية عندها نوعا من (الاسترجال) امتدادا للصورة السائدة عنها باعتبارها معطى مباشر لتداول هذه الصورة بين النساء الكاتبات، حين تضع السمات الحقيقية للذات الأنثوية، كما أكدت ذلك "سيمون دي بوفوار" في كتابها (الجنس الثاني)، فالمنطق الذكوري يعتبر أن الإنسانية في عرف الرجل شيء مذكر، فهو يعتبر نفسه الجنس الإنساني الحقيقي، أما المرأة في عرف الرجل شيء مذكر، فهو يعتبر نفسه الجنس الإنساني الحقيقي، أما المرأة في عرفه تمثل (الجنس الثاني).

لم يكن المجتمع في التاريخ البشري كله إلا تركيبة أو صياغة ذكورية، ومن ثم كان وضع المرأة - عموما - في هذا المجتمع الذكوري جزءا أو فئة من المتاع أو الهامش، أو الشيء، أو الضحية، أو كبش الفداء لذلك شعرت المرأة الكاتبة ومن خلال جنسويتها المستلبة أنها بحاجة إلى أن تحارب هذا المجتمع، أو تحارب ذكوريته، أو تعلن تمردا فتشكل بذلك هويتها التي تتحول إلى نسق نسوي، تتحقق فيه ذاتيتها المغايرة في سياق المواجهة مع محيطها المترص بها، بحثا عن حريتها المرتبطة - حسب رأيها - بالعمل والإنتاج الذكوريين على وجه الخصوص، بصفة عدم الانخراط في هذا الوضع الاقتصادي، ومن ثم الاجتماعي، وهو ما يجعلها تابعة، وحبيسة جدران البيت، كثيرة الأعباء والمشاق، ليتولد لديها اعتقاد بأنها قد تتال نصيبا من الحرية الاجتماعية، والمساواة، عندما تخرج إلى سوق العمل، لكنها في هذا الخروج وجدت نفسها أكثر بؤسا إذ تضاعف اضطهادها، وازدادت أعباؤها.<sup>1</sup>

إن المنتبع لحركية المجتمع الذكوري في اضطهاده للمرأة «يجد تاريخا بشريا مسكونا بالمرأة الضحية المستغلة إلى درجة لم تعد فيها أكثر من ميراث يجسد عبودية الكائن المقهور»<sup>(2)</sup> من هنا تركز حركية المرأة في المجتمع على التحرر من قوى الظلم، فإن كتابة

(1) ينظر: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص162.

(2) المرجع نفسه، ص162.

المرأة ذات بنية مضاعفة، أو ازدواجية، أي أنها تبحث في تحررين: الأول خاص بها وحدها، وهو حريتها في سياق الرجل/ المجتمع الذي استعبدها، وثانيها حريتها الإنسانية مثلها مثل الرجل المضطهد، أو المجتمع المضطهد الذي يتوق إلى التحرر من قوى الاستبداد، أو الاستعمار، أو الاستغلال.

لقد عبرت المرأة في كتاباتها عن نفسها ورمزيتها ووصاية الآخر عليها، فأنجزت بذلك شخصية نسوية تحاول أن تكون حرة قوية، مقابل شخصية ذكورية مليئة بالسلبيات، والتناقضات، لذلك يجد المتأمل لشخصيات الذكور في الرواية النفسية مجموعة من الصور أبرزها: الأب القاسي، والأخ المتعجرف، والزوج غير المتفهم، والحبیب الحامل لقيم مجتمعه السلبية، والفارس المنتظر، والمتدين القمعي، والمثقف الانتهازي، والعاشق الصوني، والرقیب السلطوي...، فهذه الصور وغيرها تشكل لوحة قائمة للذكورة في واقع المرأة الاجتماعي، وفي تخيلها الإبداعي « خاصة لدى المرأة/ الأنثى التي تشعر أكثر من غيرها بقيود ذكورية ضخمة تحاصرها، فتزى نفسها حصنا مهدم الأسوار يتعاقب على استغلاله الغزاة فيفرضون عليهم شروطهم، وقبودهم، حيث نجد صورة الرجل الشبح المستلب، والقوة الضاغطة القاهرة أبشع صور الذكورة في الكتابة النسوية.»<sup>(1)</sup>

وأكثر ما تعاني منه بعض النساء من الذكورة انتقالهن من ملكية الأب المنتج المتسلط إلى ملكية الزوج المستهلك القامع. ومن الضروري حتى تستقر حياتهن أن تقبلن هذا الوضع فتتعاشن معه، ويظهر ذلك من خلال مجموعة من الأمثال الشعبية ذات الصيغة السلبية في تكوين شخصيتهن بوصفهن التابعات للمذكر دوماً، إذ تحثهن القيم الثقافية التقليدية على الإيمان المطلق بأزواجهن تحديداً، بوصفه بداية الكون، ونهايته، « الزوج رحمة، ولو أنه ما يجيب إلا فحمة، الزوج سترة، الزوج يا نسوان غالي والزواج أعز الأهالي، ظل راجل ولا ظل حيلة»<sup>2</sup>

فمثل هذه الأمثال الشعبية « تجعل المرأة، وهي تخلق لنفسها المبررات الواقعية الذليلة، تقنع بدورها الهامشي، والركود الخدماتي في قاع الطبقة المستغلة، فتكون امرأة مطيعة مدبرة،

(1) مروان المصري، الكاتبات السوريات، الأهالي، دمشق، ص 09.

(2) ينظر: فؤاد إبراهيم عباس، معجم الأمثال الشعبية، مطابع الدسور، عمان، 1989.

مستسلمة في سياق (ظل رجل ولا ظل حيلة /ريحة الزوج ولا عدمه) كبديل عن العزلة، والوحدة، والضياع»<sup>(1)</sup> بل إن المرأة تحارب إذا رفضت (ظل الرجل)، واختارت (ظل الحيلة)، فتغدو عرضة لفتح المعركة المستمرة معها، وهذه الإشكالية الكبرى، تعد من أبرز محاور العلاقة بين المرأة والرجل في الرواية التي قد تجعل الرجال مستغلين والنساء ضحايا.

ويشكل الآخر في المخيال السردي (النسائي) فاعلية قريبا وبعدا وهوية. (الذات المؤنثة) قرينة الأشياء المعادلة لها، وعملية التلاحم، والاختراق تصبح معادلا موضوعيا لحالة الذات المرتبطة لا شعوريا بهذا الآخر المفجر للطاقة الخيالية، والمعمق لها، بل إن السرد الأحادي يتحول إلى حوار ثنائي تخرج فيه الذات عن عزلتها فتتجذب -من خلاله- إلى التأمل، والتدبير في أبعاد الأمور.<sup>(2)</sup> ذلك لأن الآخر يمثل الجزء الأساسي في المخيال الأنثوي فهو الحلقة المستقطبة، والمستحوذة على الفكر الأنثوي.

إن الجسد الشخصي ليس معزولا عن الآخر، فكل وجوده متجه إليه، وعلاقته بالآخر علاقة وجودية، لذا لا بد من الانتقال حتما من الجسد في ذاته إلى الجسد من أجل الآخر، إذ ليس ثمة ذات من أجل ذاتها، بشكل نهائي، ومطلق، كما أنه لا وجود لتطابق مع الآخر، لذلك نرى البحث النفسي أن المرأة لا تعيش رغبتها، وإنما تشكل كذات واعية انطلاقا من الرغبة الذكورية فيها « إنها أشبه بممثلة تلعب دورا تم إدماجها فيه: إنها -المرأة- واعية باستيهامات الآخر، وتحويله لذاته إلى رغبة، بالرغم من كون جزء منها يدعي الجهل بذلك، كما أنها واعية بأنه يتصورها راضية، أو رافضة، عارفة بفتون الهوى، أو بكر من كل معرفة موضوعا خالصا للاستعمال، أو على العكس من ذلك يظل الآخر سيد اللعبة لوحده، لكنها ستقول لنا، إنها "محببة فيه"، ستعرف كيف تتحمل الدور المقترح عليها، ولمساء عزائها بأثواب رغبته ليست رغبتها، ولكنها مع ذلك تلاقيها من حين لآخر، ذلك أنها تجعل منها الموضوع الذي يمكن للذة من أن تستجيب لنداء الرغبة، قد يكون الأمر وهما، لكنه، وهو

(1) عابد الزريعي، المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني، عالم الكتب، ص

(2) ينظر: الأخضر بن السايح، سرد الجسد، وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي، وتجربة المعنى، ص 221.

يتماشى ورغبة ذاته»<sup>(1)</sup> ذلك لأن الآخر يمثل سلطة الخيال الأنثوي سواء عن رغبة، أو بدونها.

فالذات في اكتشافها للآخر لا تدرك واقعا جديدا، ومباشرا، « فكل اكتشاف للآخر إنما يتم عبر توسط المتخيل، والصور، والتمثيلات التي تكونها الثقافة عن الآخر، وهو ما يدعم القول بأنه ليس ثمة اكتشاف في حقيقة الأمر، فالذات تجد الآخر كما كانت تريده أن يكون، وإذا وجدته على غير ما تريده أن يكون، فإنها تجهد من أجل تحويله ليكون على الصورة التي رسمتها له.»<sup>(2)</sup> فالذات الأنثوية تسعى دائما إلى تشكيل الآخر تتخيله هي، أي أنها تشكله وفقا لرغباتها وميولها.

إن صور الرجل النمطية في أدب المرأة لا تختلف عن صورة المرأة النمطية في أدب الرجل « فإذا كانت صور الرجل في كتاباته عن نفسه تأخذ من الناحية النفسية منحى القيمة الكبرى في الحياة، من منطلق المماهة بين الرجولة، والإيجابية واستيهام العملاقة، والهداء الجنسي وقمع التأنيث في الذات، وهجاء المرأة من منطلق المعادلة بين الأنوثة والسلبية، فإن هذه الصورة الذكورية اختزلت في كتابة المرأة في صورة الرجل الفظ القاسي، المتسلط الشهواني الشبق، الذي يهمله في المرأة غير جسدها.»<sup>(3)</sup>

وقد ضخمت بعض الكاتبات -كما يقول غالي شكري- الرؤية الذاتية لأنفسهن، فجعلن « الرجل المعاصر إنسانا شرقيا، والفتاة المعاصرة كائنا حضاريا متقدما عليه، وفي ضوء هذا التصور كان الجنس عندهن تعبيرا مأساويا عن الضياع، مما جعلهن يعتقدن أن التحرر من هذا الجانب هو الحرية المطلقة، حتى وإن هذه الحرية متمثلة ببناء علاقات جنسية غير شرعية، وبالتالي يعيب عن ذهنيتهن أن تحرر المرأة لا يقتصر على التحرر من الرجل فحسب، بل هي بحاجة إلى أن تتحرر من عقلها المتوهم.»<sup>(4)</sup>

(1) فريد الزاهي، النص والجسد، والتأويل، ص32.

(2) بادر كاظم، محاور، مجلة النقد الأدبي، والدراسات الثقافية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، العدد الأول، 2004، ص187.

(3) جورج طرابيشي، الرجولة في الرواية العربية، مجلة الآداب، السنة 11، ع3، مارس 1963، ص44.

(4) غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، ص311.

إن الكتابة عند المرأة المثقفة عامل رئيسي في جعلها أكثر تحررا من النساء الأخريات، فهي عن طريق الكتابة امتلكت قوة التعبير عن نفسها بحرية نسبية، كما قدمت رؤية مختلفة عن رؤية الرجل للحياة، والكون، رؤية مشبعة بالتوق إلى الحرية الكاملة، وبناء عالمها الاجتماعي المتعادل مع الرجل... ساعية من خلال ذلك إلى إنهاء سطوة تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطونية.<sup>(1)</sup> ومع ذلك نجد من يعتبر كتابة المرأة تكريسا لوضع الأنثى التاريخي بوصفها « سلعة تتماشى مع روح العصر، وزوجها الحضاري، وبيت الزوجية، وأمومتها التي تماثلها بإنات الحيوانات.»<sup>(2)</sup>

كما تبدو المرأة في كتاباتها قد سلبت الرجل هالته الذكورية « فشكلته كما تريد متسلبا متناقضا... ووظفت على هذا النحو الرجال "لكي يتهاووا رجلا تلو رجل"»<sup>(3)</sup> لأنهم « ذاكرة منتفخة بجسد المرأة الذي لا يمتلك في منظورهم سوى دلالة واحدة، هي دلالة شبقية»<sup>(4)</sup> على اعتبار أن الذهنية الذكورية المشوهة حدى الصور البارزة في الكتابة النسائية.

والحقيقة أن الرجل والمرأة معا هما ضحية لأوضاع اجتماعية وتاريخية سلبية، لذلك يميل بعض النقاد إلى الاعتراف بالكتابة النسوية فقط من هذه الناحية، «أي عندما يكون صراع المرأة الحقيقي بمساندة الرجل والوقوف معه لنسف الأوضاع الفاسدة، لا تكريس الصراع ثنائيا.»<sup>(5)</sup>

لقد كانت رواية (فوضى الحواس) "لأحلام مستغانمي" وليدة الجسد الأنثوي، هذه الرواية التي خلقت فيها الروائية لغة الرغبة المتولدة عن الإحساس بالحب من جهة ولغة العذاب لتثبت ذاتها تجاه الآخر من خلال ملامح الحب والألم، ويرد ذلك في افتتاحية الرواية:

« عكس الناس كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبا وسط ألغام الحواس، هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه، هو الذي

(1) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت 1996، ص 189.

(2) أحمد الحميدي، المرأة في كتاباتها أنثى برجوازية في عالم الرجل، دار ابن هاني، دمشق، ط1، 1996، ص 09

(3) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 190.

(4) المرجع نفسه، ص 203.

(5) أحمد الحميدي، المرأة في كتاباتها أنثى برجوازية في عالم الرجل، ص 10.

بنظرة يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه، كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم نظرتة ! كم كان يلزمه من الصمت كي لا تشي به الحرائق ! هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى، تماما كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المتستر نفسه...»<sup>(1)</sup> الإبداع يفجر الطاقة اللغوية، فلغة الجسد التي اعتمدها الروائية تعتبر نقطة ارتكاز فضاء النص ككل، فجسد النص الأنثوي يستحضر الجسد الذكوري، فعالم الخيال يولد طاقة فائضة المعاني، مشحونة بالدلالات العاطفية، والرموز، والانفعالات المستوطنة داخل الأنثى، فالجسد الأنثوي يستدعي بالضرورة الآخر لأنه يبني متن النص الروائي.

فالرواية صورت ملامح الرغبة، وصفاتها تجاه الآخر أحسن تصوير، بحيث وصفت الآخر في قمة ميوله، ورغباته تجاه الأنثى. فالرواية الأنثوية تحسن توظيف الجسد الذي يمثل بؤرة الخيال الأنثوي لتغذية عالمها، فيسيطر على خيال المتلقي. فالجسد الأنثوي يحرك الرغبة المشحونة داخله.

تصف الروائية الآخر بصفاته فتقول:

« هذا الرجل الذي يبدو لي من الخلف يقارب الأربعين بشعر مرتب، وهيأة محترمة مقارنة ..... من الأرجح أنه يرتدي معطفا، يقف الآن ليخلعه، ويضعه على ركبتيه بطريقة يغطي تلك المرأة أيضا، ولن يكون من الصعب بعد الآن أن أتصور ما سلي ذلك !....»<sup>(2)</sup>

هذا التصوير للشكل الخارجي الذي منحته الروائية للرجل، لأنه حسن المنظر يدل على شخصية الإنسان، وحسن الهندام دلالة على المكانة المرموقة، فخيالها الأنثوي جاء ليعترف بأحد شخوصها -الآخر- من خلال الصفات الخارجة للجسد، والمقارنة التي دعمت بها هذا المقطع لإبراز الفكرة للقارئ، وتكوين صورة في ذهنه، فهي تصرح بخيالها الواسع الذي لن يكون صعبا عليها، متابعه قصتها فكما الجسد له لغة أوصاف داخلية وخارجية تعمر هذه اللغة.

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص09.

(2) المصدر نفسه، ص49.

يخاطب الآخر الأنثى، وكأنه يعرفها من قبل مقدما لها أوصافا تخصها فيقول: « غريب حقا... أن أصادفك في ذلك المقهى، لولا صديقي لما حضرت إلى هناك. صمت قليلا ثم واصل، شيء فيك تغير منذ ذلك الوقت، ربما تسريحتك... أحبك شعرك الطويل هذا... أتدريين... كدت لا أتعرف إليك لولا ثوبك الأسود، سألته بدهشة، وهل تعرف هذا الثوب؟ أجب ضاحكا: لا ولكنني أعرف لك طريقة في ارتداء الأسود... لكنه معك لون خالق للفتنة لا للزهد.»<sup>(1)</sup>

يرافق الأنثى دائما إحساس بمن يحبها، فالآخر يتكلم مع أنثى يعرفها، وكأنه يعرف تفاصيلها. فالروائية تشارك في الأحداث، فبالرغم من أن خيالها ينطق بامرأة أخرى. تبقى متأملة لهذا الخيال، فلسفة الأنثى تتطلق من ذاتها لتعبر عن الآخر، فاللون الأسود دلالة على حسن المظهر، والهندام، قد يكون ثوب أنوثة، فأني أنثى ترتدي اللون الأسود إلا وزادها جمالا وأنوثة، والناس الذين يرتدون الثياب التي لا لون لها دلالة على التجرد من العاطفة، أما الرجال الذين يخافون التشاؤم، وقد يكون رمزا للحداد.

ويمثل الثوب الأسود بالنسبة للآخر ثوب الأنوثة، وهذا المقطع دلالة على ذلك حيث يقول:

« أحبك في هذا الثوب... الأسود يليق بك، حقا؟ حقا، ولكن أكثر من هذا اللون أحب المصادفة التي جعلتنا نرتدي اللون نفسه، اليوم أيضا، مازلت أذكر ذلك الثوب الذي كنت ترتدينه يوم رأيتك أول مرة، حتى أنني كما في قصة ذلك الأمير الذي لم يعد له من سندريلا سوى حذاء ليتعرف به إلى فتاة لا يعرف سوى مقاس قدمها، أتوقع أنني لو رأيت المرأة ترتدي ثوبا من الموسلين للحقت بها، متأكد من كونك أنت...»<sup>(2)</sup>

ليس هناك أجمل من الخيال في الحب، بيني آفاقا، وأمالا، ويثير في داخل الإنسان السعادة والبهجة، فلغة الحب دائما لغة المستحيل، وقراءة للمستقبل، يجعلك تبني آمالا، وتطمح للأمام، الثوب الأسود يرمز للشخصية المتخيلة من قبل الآخر، لقد كان هذا الثوب

(1) المصدر السابق ، ص76.

(2) المصدر نفسه ، ص85.

رمزا للجسد كانت تلبسه أنثى، وتشم رحيق عطره، فكما الجسد يمطر الرغبة، فكذلك الحب يزرع المستحيل، "فسندريلا" دلالة على أن بعد العسر يسر، وباب اللحم قد يوازي الواقع كما يناظر الخيال.

لغة الآخر دائما لغة تطرق باب الحب لتدخل في جو الرغبة والشهوة، لذلك يقول الآخر للأنثى رغبته:

« شهية أنت اليوم... ثم أضاف ونظراته تتدحرج على ثوبي الأسود نفسه، أحبك في هذا الثوب... ثم يواصل بعد شيء من الصمت، وأحسده !...»<sup>(1)</sup> الشهوة دلالة على الانجذاب، والإعجاب، وهي طريق للحب، فبدون حب، وإعجاب لا يمكن أن تكون رغبة. فالآخر في هذا المقطع يبرز إعجابه، وشهوته للأنثى فالروائية تصفه بأعلى درجات الرغبة، والعاطفة، وكأنه يبعث أجمل أحاسيسه وإعجابه بهذه الأنثى، فقد وصفته بحامل لواء الرومانسية، والفائز بجائزة إغواء وإثارة رغبة هذه الأنثى.

كما يراود الآخر إحساس من كيانه، وقلبه، ويظهر ذلك في قوله:

« في جميع الحالات هو أكثر صدقا منك... فوحدها حواسنا لا تكذب. يواصل: لكن العجيب... أن لي إحساسا ثابتا بأنني قابلتك في بيت آخر، وقبلتك في زمن آخر، وأن هذه الرائحة أعرفها من ضمة أخرى، وهذا المذاق خيرته في قبلة أخرى... كيف تفسرين أن بإمكاننا أن ننسى الجسد الذي املكناه، ولكننا لا ننسى الشيء الذي اشتهيناه... ولم نمتلكه....»<sup>(2)</sup> فالجسد الخالي من الرائحة دلالة على الجسد الخالي من المشاعر والرغبة تجاه الآخر، هي الآخر الذي يترك بصمته في الأنثى، والإحساس الذي وجهه الآخر لهذه الأنثى هو الخيال الذي أنتجه في مخيلته عنها، وكأنه يعرفها منذ زمن بعيد، وهذا دلالة على التوافق، وعدم التكلف في العلاقة التي يعيشها معها، والارتياح الذي أحسه تجاهها. فجسدها كأنه اللحم الذي حلم به وأدركه، أو كأنه مفتاح لمشاعر الرغبة والحب. فقد استطاعت

(1) المصدر السابق، ص150.

(2) المصدر نفسه، ص183.

الروائية أن تكشف ذاتها بالتعبير عن الآخر، وهذا دلالة على أن تعابير الجسد الداخلية، مهما كانت الألفاظ لم ترق إلى درجة التعبير عما يخالج نفسياتها.

يمثل العطر وسيلة من وسائل الإغراء والشهوة، فالآخر يهدي إلى الأنثى شهوته بعطره، وهذا المقطع يعبر عن ذلك:

« أعتذر لأنني لم أحضر لك شيئاً معي، لقد عدت على عجل، هل تسمحين لي بأن أهدي إليك هذا العطر؟ يقال أن المرأة تحب استعمال عطر الرجل الذي تحبه... ضعيه كلما اشتقت إلي». (1) اللغة التي وظفتها الروائية هي لغة الشوق، وألم الحب. فالعطر دلالة على رائحة الآخر، فهو الرمز الذي يوحي بوجوده، فعندما تشم رائحة من تحب فإنها تكسر الشعور بالشوق والحنين بالصبر، فكل جسد رائحته، وهذا دلالة على أنها تريد الابتعاد عنه سواء في الواقع، أو في الخيال.

ويعتبر جسد الآخر نقطة شهوى، وغواية تجذب الأنثى، فعيوبه تراها جمالا، وهذا ما عبر عنه الآخر بقوله:

«أتذكرين حين كنت تقولين أحب الرجال في الأربعين، وأصح أقول لست الرجل الذي تتوهمين، ولا تصدقين بل تماديا في الخطأ، وقعت في حب يدي وكننت تطاردينني عنهما بالأسئلة، تقولين: أحب يديك... ما عمرهما؟ وأجيب لقد أحببت دائما عقدي... ولا تفهمين، ولا أملك الآن سوى هذا الجسد، لأرد به على كل أسئلتك» (2) فالآخر بوصفه جسده قد يخفي جسدا آخر، وهذا دلالة على تقمص الشخصية، وأن الكلام لن يبذل الواقع المر، فهو يتحدث عن عاهاته، وكأن عاهة الحياة في الحب، فهو يصف عاهة يديه، وكأنها حاجز لعلاقة حب، فالآخر هنا بصدد عتاب أو تنبيه للأنثى عن الرجل الذي تعشقه، وتحبه، كأنه يبرز لها حقيقته.

يجيب الآخر إجابات الذكورة التي تستهوي الأنثى، فتدخلها حياة الرغبة، والحب، فيقول:

(1) المصدر السابق، ص283.

(2) المصدر نفسه، ص293.

« جئت لأسرب إليك الرغبة، جئت لإمتاعك، وإمتاع نفسي بك، هؤلاء لا يمكنهم أن يفعلوا هذا...أليس كذلك؟... وكأننا التقينا توا، أو كأن انتبه فجأة لوجودي معه...»<sup>(1)</sup> فالآخر يتكلم عن الشغف الذي يكنه للأنثى، والرغبة التي يخالجها لها، كأنه مرسل مشحون بالغواية والإغراء لأنثى تفتقد لمثل هذه المشاعر.

تمثل الحياة الواقع بالنسبة للأنثى حياة عادية، لكن حياة الخيال تدخلها متاهات، وتفتح لها أبواب تتمناها، وتتصورها، هذا ما رد عليه بطل الرواية في هذا القول:

« فجأة ضمني إليه، وقال: سأعترف لك بشيء... لا تضحكي منه، وقبل أن أجيب يواصل، حدث أن غرت من زياد، تصوري لم أغر من زوجك يوما... وغرت من كائن حبري، تقاسم معي بطولة ذلك الكتاب. مازلت أشعر أنه وجد حقا في حياتك، وأنه سبقني إلى جسدي»<sup>(2)</sup> فالغربة الزائدة دلالة على الغيرة التي انتابته، فقد جسدت الروائية إلى جانب الحب الذي وظفته في الآخر، والرغبة الجامحة التي وفقت كثيرا في تصويرها، حيث جسدت الغيرة بين شخصها الخيالية، دون إبراز شخص واقعا، فالغيرة كانت بين زياد بطل روايتها الأولى، وبين هذا الرجل الذي سكن وجدانها بجسده، ورغبته وعاهته التي لم تشكل لها أي عقدة، فلقد حبكت في حرية التعبير عن العلاقة الحميمة بين الآخر، والأنثى، وجاوزت كثيرا في التعبير عن رغباتها والشهوة التي تمتلكها، أو طغت عليها، وعن موقفها من الحب، وعن الأنثى التي تصنع أكثر من شخصية أحببتها في خيالها، هذا يعني أن مفتاح قلبها ضائع لم يجد من يغلق بابه، فهي تتحدث بشكل واضح عن الأنثى كيف يمكن أن تجدد حياتها بكثير من الجرأة والتمرد، فقد تركت المجال لقلمها كي يعبر عن العشق، والحب والمشاعر الدفينة، فهي تسخر دائما من الحب الثنائي، وترى أن أجمل العلاقات هي العلاقات الثلاثية الأطراف. لقد تصورت الآخر في أسمى معالم الحب، وهو الشعور بالغيرة.

يهيء الآخر الأنثى لمراسم عشقية فيقول:

(1) المصدر السابق، ص302.

(2) المصدر نفسه، ص303.

« أنا أعدك لمتعة أجمل، قلبك لم يكن الحرمان جميلا لأنه لكي يكون كذلك، لا بد أن نريده، أن يكون تواطؤ سريا بين اثنين وقتها فقط يغير اسمه، تصبح له تسمية أجمل، يسألني بعد شيء من الصمت: أتعرفين ما اسمه؟ أقول دون تفكير: لا، يجيب: يصبح اسمه الوفاء! تترك الحروف ذيلا من الدخان الذي ينفثه بكسل نحوي...»<sup>(1)</sup> فالآخر هنا يمهد للأنثى، فيضعها أمام الأمر الواقع، وكأنه يريد أن يوصل لها فكرة الفراق والحرمان.

كما تمثل الكلمة مفتاح الحب بمحاذاة الإعجاب، وقد عبر عنها الآخر في قوله:

« ولذا عكس ما تتوقعين، لم أربحك في موعدنا الأخير، وإنما في موعدنا الأول، في تلك الدقائق القليلة التي سألتك فيها، في مقهى الموعد، إذا كنت تسمحين لي بالجلوس، وكنت على وشك أن تقولي "لا"، ولكنك قلت "طبعاً"، ولم أكن أملك بعد ذلك سوى حبل الكلمات لأطوقك به، وأوقف جموحك الفطري، يومها فقط...جريت رعب الاقتراب من فرس ثم ها نحن معا أمام امتحاننا الأصعب...»<sup>(2)</sup> فالآخر هنا يتحدث عن نفسه كيف يروض الأنثى ويوقعها في شبابه (شباك الحب)، فقد شبهها بالفرس التي تحتاج إلى عناية خاصة، وإلى كلمات تغذي مشاعرها، وتكسب قلبها، وهو يصف نفسه، وهو في ساحة الحب، فالامتحان الصعب دلالة على العلاقة التي بدأها، ودخل فيها مع الأنثى، وهذه العلاقة هي علاقة الحب التي تملؤها مشاعر الحنين، والرغبة والشهوة، والإغواء والانجذاب.

كما يبحث الآخر دائما عن مكانة رجولية في قلب الأنثى، وهذه المكانة يكتسبها بطريقة معاملته لها، وهذا القول يؤكد ذلك:

«... قلت أتدري... أن الحقيقة تزيدك إغراء! أجب: تمنيت أن تزيدني احتراما، فلا أعتقد أن بإمكاننا أن نحب أو نشتهي شخصا فقد احترامنا، ولذا حرصت أن لا أصغر في عينيك بسبب عاهتي... والأجمل أن أكبر في عينيك بها. قلت: لم ألتق قبلك برجل مثل الكبرياء إلى هذا الحد... أجب: هل أفهم أنك تحبينني؟ كدت أقول: "طبعاً"، ولكني قلت

(1) المصدر السابق، ص314.

(2) المصدر نفسه، ص315.

حتما...»<sup>(1)</sup> فهذا الحوار الذي دار بين الآخر والأنثى يحمل مشاعر الحب، بقدر ما يحمل الصراحة إلى جانب لواء الإغراء.

يمد الآخر الأنثى بنصيحة تتمثل في رغباتها وألا تتركها تتحكم فيها قائلاً:

« بيننا وبين المتعة مفتاح لا أكثر، ولكنني أرفض أن يتحكم هذا المفتاح فينا، وإلا سيكون في هذا إهانة للحب. أنا لا أقل منك اللحظة رغبة، ولا استشهاء، بل إنني أحوج منك إلى الحب من حاجتك أنت من هذا الحب، وهذه المتعة ذاتها، ولكن عندما نبغ ذلك القدر المخيف من اللذة، كل متعة لا تزيدنا إلى جوعا، وعلينا الآن أن نجرب لذة الامتناع لنتصالح مع أجسادنا لنعرف كيف نعيش داخلها عندما لا نكون مع... ولنكتشف جمالية الوفاء عن الحرمان...»<sup>(2)</sup> فمفتاح الحب عند الآخر ليس الشهوة، فحسب رأيه إن الخضوع للرغبة يقتل الشعور بالحب، فهو يعيدها إلى المنطق مؤكدا موقفه من الحب، والرغبة. ولكن رغبته ليست أقل من رغبته، بل يؤكد لها بأنه يجب التحكم في أنفسنا، ذلك لأن في الامتناع، وكبت المشاعر يكون الحب أكثر جمالية. فلغة الجسد عند الآخر لا تعني الخضوع للرغبات، بل كبتها لكي يكون الامتناع جميلا.

لقد تمكنت الروائية من وصف مشاعر الآخر، ولغة جسده، وصفاته الداخلية، والخارجية أحسن تصوير، وقد عمقت خيالها الواسع بعلاقته مع الأنثى المبنية على الحب، والوفاء كأعلى مرتبة من مراتب العلاقة بين الذات الأنثوية والآخر.

### الجنس (المسكوت عنه) في التخيل الأنثوي:

لطالما كانت الكاتبة وسيلة المرأة إلى الخلاص إلى المتعة، إلى الوجود، إلى اللامنتهى، فهي كما تقول الروائية " ديهية لوبيز ": «الكتابة بالنسبة لي متعة قبل كل شيء أسافر عبرها إلى كل المتاهات الممكنة في النفس البشرية، وأكتشف نفسي والآخرين أكثر من خلالها، لا لشيء أجمل من لحظة أتداخل فيها مع الكلمات، وهي تتدفق من داخلي، وتتشبث بالأوراق، إنها اللحظة التي تحررتني من كل شيء، أصل من خلالها إلى نشوة داخلية رائعة، أشعر

(1) المصدر السابق، ص60.

(2) المصدر نفسه، ص323.

فقط أنها ضرورية كي أستثمر الحياة. مثلها مثل الأكل أو الشرب، أو القراءة لا يمكن الاستغناء عنها»<sup>(1)</sup>

وقد كان هاجس المرأة الجزائرية هو البحث عن الذات للتعبير عنها، وإبرازها دون مبالاة لما سيعترضها في طريق بحثها، فاتخذت « الرواية ورشة مفتوحة على كل الأنماط والمواضيع لتغدو الرواية عملا حفريا أركولوجيا ديناميا لا يستقر عند حدود الجاهز، ولا يطمئن للمألوف، لذلك نصب أغلب اهتمام الروائيين الجدد على الحفر في الذاتي النفسي، والجوانب المظلمة من حياة الشخصية، وفتح علبتها السوداء»<sup>(2)</sup>

فهذا الجيل النسوي الجزائري راح يؤسس لمشهد روائي فيه الكثير من التحول الأدبي، تسعى من خلاله المرأة إلى ما يكسر القاعدة، ويخرج عن المألوف لإنتاج نص مختلف يؤسس لدلالات إشكالية إمكانية تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل، والسير، فتحفز في الزمن القرائي، وتستثيره ليداخل النص، ويتحاور معه في مصطرح تأملي يكشف للقارئ أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومنفتحة من حيث إمكانات الدلالة. وبما أنها كذلك فهي مادة للاختلاف، بمعنى أنها مختلفة عن كل ما هو قبلها، وهي تختلف عما تظنه قد استقر في الذهن عنها»<sup>(3)</sup>

لذا سعت المرأة المبدعة إلى زعزعة الثابت في الوعي الذكوري، وخلخلة المستقر في العرف الاجتماعي من خلال ولوجها إلى عوالم المحرم والمحظور، لتفجر المسكوت عنه عبر المتن الروائي، ذلك لتنتج نصا منفتحا على الداخل، ليغدو بعد ذلك الممر الوحيد من الجسد إلى الذات، ومن الذات إلى العالم، هذا الانفتاح الداخلي يحزر المرأة من الرقابة، ويطلق العنان لمكبوتاتها بعيدا عن المخاوف والمحظورات»<sup>(4)</sup>

(1) بشير مفتي، روايات جزائريات ينحزن إلى الكتابة أولا...والأنثى ثانيا، ص29.

(2) إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي، الجسد، الهوية، والآخر، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ص16.

(3) عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، المركز الثقافي

العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص06.

(4) هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1،

2014، ص136.

انطلقت المرأة إذن ساعية إلى انتهاك "التابو" تستبيحه في جرأة مستفزة للآخر الذي ناشد السبل لمنعها من التنفس، جاعلة صوتها صوتاً أنثوياً ثائراً، يؤكد أن « حضور المرأة في نصها باعتبارها ذات فاعلة، فنجد النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه»<sup>(1)</sup>.

فتناولت المرأة -إذن- التابوهات أو المسكوت عنه بأنواعها، سواء أكان ديناً أو سياسة، أو جنساً، من منطلق الحرية في الطرح والتعبير عبر عنصرى الفن، والإثارة اللذين تحدثهما في نفسية المتلقي.

لذلك تعبر الرواية النسوية عن "التابو" (المحرم) في بنيتها اللغوية وخاصة في بيئة عربية إسلامية محافظة، وربما يتعلق الأمر بجماليات الرواية بين الفن والإثارة غير الناتجة عن قصدية إثارة غرائز المتلقين من خلال تناول قضايا الجنس، والدين والسياسة التي تشكل ثقافة المقدس أو المحترم، أو المسكوت عنه»<sup>(2)</sup>.

والروايات النسوية الجزائرية المعاصرة تفيض بقضايا حساسة، اقتحمت منطقة المسكوت عنه، واحتلتها لتجعلها حبيسة النسوية.

### مفهوم التابو/ المحظور/ المسكوت عنه:

يحيط الجنس أو العلاقة بين الذكر والأنثى في مجتمعاتنا الشرقية هالة رهيبية من (الحرام) و (المحظور)، أو ما يسمى تابو الجنس « أما كلمة "تابو" taboo قد انتشرت في اللغة الإنجليزية أولاً، ثم انتقلت إلى اللغة الفرنسية، وهي تعني التحريم أو الحظر، وقد استخدمت كمصطلح في الدراسات الأنثروبولوجية، وعلم النفس»<sup>(3)</sup> وكلمة "جنس" مرتبطة بكلمة "تابو"، فهي تكشف معناها.

(1) حسين مناصرة، مقاربات في السرد، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2012، ص39.

(2) حسين مناصرة، مقاربات في السرد، ص39.

(3) حسين عبيد هادي، يوسف إدريس، الصراع والمواجهة، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 1999،

والجنس هو تلبية الرغبة البيولوجية الملحة بمجرد التقاء الرجل بالمرأة، أو العكس إذ هذا اللقاء يمثل أهم شروط الممارسة الجنسية، وذلك بوجود طرفين يناقض أحدهما الآخر من حيث التركيبية النفسية، والفيزيولوجية، والميول، وهذا التطلع يقتصر فقط على تمني الرغبة لا الممارسة»<sup>(1)</sup> ذلك لأنه يشترط في الجنس الذكورة والأنوثة، فبهما تحدد العلاقة الجنسية

فالجنس يدرس التفاعلات السلوكية، والسيكولوجية، والبدنية المرتبطة بالرغبة الجنسية، أو النشاط الجنسي، والأعضاء التي يوليتها هذا العلم اهتمامه من الجسم، هي الجهاز العصبي، والإحساس الجلدي، والجهاز التناسلي وينظر في الفروق الجنسية، وفي الشهوة، والفعل الجنسي نفسه، والجنس (sex) هو الحالة التي يكون عليها الفرد من حيث أنه ذكر أو أنثى، أو أنه غير مؤكد الأنوثة، أو الذكورة»<sup>(2)</sup> ذلك لأن الجنس هو العلاقة التي تحدثها الرغبة، والشهوة بين الذكر والأنثى.

والكتابة النسوية مغامرة ضد ما هو محرم، ومسكوت عنه من قبل الرجل، « فهي تعبير عن أزمة خرجت من رحم بيئتنا العربية، والجزائرية على وجه الخصوص، وأقحمت عنوة في المتن الروائي إلى حد وصلت من خلاله الرواية النسوية أن جعلت الطابوهات والمحرمات موضوعا للنقاش والتساؤل، والكشف»<sup>(3)</sup>

ذلك أن المرأة في تناولها للتأبوا إنما رغبتها الشديدة في تطويعه لما يخدم قضاياها، ويوصل همومها، فهي من خلاله تحققي بقضايا تخصها قد لا ينتبه لها الذكور عندما ينجزون شخصيات نسوية في رواياتهم « ومن ذلك أن المرأة تعد الذكورة، أو السلطة الذكورية التي صنعت التأبوا نقيضا لهما، مما يؤكد استحضار هذا التأبوا في سياق التمرد عليه، أو كسره لأنه لم يراع حاجات الأنثى، وتطلعاتها. وأنه يكبل المرأة بقيود وحواجز كثيرة...»<sup>(4)</sup>

(1) فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، جدار للكتاب العالمي للنشر

والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م، ص217

(2) عبد المنعم الحنفي، موسوعة علم النفس، دار نوبلس، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص25.

(3) إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر، ص17.

(4) حسين مناصرة، مقاربات في السرد، ص39.

« إن التطور الاجتماعي للإنسان حدد قيمة العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة ابتداء من اللقاء السريع والخاطف بين الذكر والأنثى، والذي ميز المرحلة البدائية للكائن البشري، إذ لم يكن يتعدى إمكانية تحقيق احتياجاته الجنسية، على الرغم من أن المرحلة البدائية كانت تعبيراً حياً عن الفترة الجنسية التي قضاها الإنسان في بطن الغابة، ولم تتح له القدرات الذهنية، والفنية إمكانية التعبير عن هذه العلاقة» ذلك لأن المجتمع يبني العلاقة الجنسية بين الذكر والأنثى، بل هو الذي يحددها بطروفه.

إن رواية (فوضى الحواس) "لأحلام مستغانمي" هي رواية تتم بفيض لغوي بين السرد والشعري، بحيث تمثل الأنثى سلطة جمالية مغرية في الرواية، حيث تتحول إلى وشم يطبع لغة الجسد ليترك أثراً للجنس الذي يعتبر مصدره، ذلك لما تمثله الأنثى من حركة جاذبية للرغبة والغريزة، والشهوة، وهذه الرواية محملة بأفعال الرغبة.

تعتبر العلاقة الجنسية غذاء للجسد والروح، وهذه العلاقة تُبنى على الشهوة، والرغبة، سواء من عند الآخر، أو من عند الأنثى، وهذا ما عبرت عنه الروائية بقولها:

« يدان داعبتا... اكتشفتا... عبثتا... أشعلتا أكثر من أنثى، وهما تشعلانني الآن، خلف دخان سيجارة الصمت، تضرمان النار في أسئلتي، تشعلان حرائق غيرتي، هاتان اليدان اللتان لم يعلق بهما شيء، هل حدث أن تعلقا بأحد؟ ما عمر لذتهما؟...»<sup>(1)</sup> في هذا المقطع تبدو أن وكأنها توجه له تهمة معايشة النساء، من خلال هذه الشكوك التي راودتها وأدخلتها متاهة الغيرة، وكأنها تريد أن تكشف أي الأنثى الوحيدة في حياته، أم ثمة نساء قبلها. هذه الأسئلة التي وجهتها للآخر دلالة الغيرة، والاهتمام الأنثوي بهذا الرجل من ناحية العلاقة الجنسية، هل أقام علاقات مع النساء من قبل أم لا؟ لكن المرأة بطبعها تهتم بماضي الآخر، وتتعلق أكثر بحاضرها الأجل الذي تعيشه، فهذا الاكتشاف الذي أرادت معرفته من ناحية العلاقة الجنسية، ذلك لأن الرجل يقيم علاقات مع أكثر من أنثى، تصبح عنده الأنوثة مضمحلة لا يعرف قيمتها، فهذا التقييم الذي أرادت معرفته بحكم أنها أنثى تبحث عن مكانتها عنده.

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص177.

يمثل العطر بالنسبة للأنثى تنبيها لأنوثتها، ويظهر ذلك في قولها:

« فاجئني وجود هذا الرجل الذي كدت أنسى أنه جلس جواربي، وربما كان عطره، أو رائحته تبغّه هو ما فاجأني أكثر، فقد شعر بأنه يباغتني، وأن رجولته تقتحمني في تلك العتمة، وهو هنا أنفاس مني، يتابع بحثي عن شيء ما، دون أن يقول شيئاً، وحتى دون أن يسألني عما كنت أبحث عنه، فكأن تلك الشعلة التي يمسكها بيده، ليست سوى إضاءة لوجهي. رفعت عيني عن الأرض متسلقة بنظرات بطيئة صدره...»<sup>(1)</sup> فالعطر دلالة على الانجذاب ورائحة التبغ على الرجولة، فالعطر هو الذي يبرز الأنثى فضولها، ويبعث فيها الرغبة، والشهوة، والجنس يكون من اكتشاف الشهوة والرغبة المنبعثة في جسد المرأة، فالعلاقة بين الذكر والأنثى تبنى على الرغبة، والشهوة أولاً، وتبادل النظرات هو مصدر للإغراء، والجادبية. لقد وظفت الروائية ألفاظاً جنسية (مغر، يباغتني، تقتحمني، فهي دلالات على الشهوة والرغبة التي تخالج الأنثى، فالروائية لم تورد التصوير الجنسي بمعناه، بقدر ما فرضت أنوثتها.

كما تمثل العلاقة الجنسية بين الآخر والأنثى جسراً من جسور الحب وهذا ما عبرت عنه الروائية في قولها:

« هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى تماماً، كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه، يحتضنها من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة، شيء من الكسل الكاذب شفتاه تعبرانها ببطء متعمد على مسافة مدروسة للإثارة، تمران بمحاذاة ..... وكأنه كان يقبلها بأنفاسه لا غير»<sup>(2)</sup> عمدت الروائية إلى تصوير الآخر في قمة رغبته، فالألفاظ التي وظفتها كانت كالدواء لداء لا علاج له، هذا الآخر الذي يعرف التعامل مع الأنثى، له طريقة خاصة في التعامل معها، وإرضاء رغباتها، له ثقافة خاصة بها، فهذا الرجل محمل بدلالات المتعة، والشهوة، وإثارة شهوة الأنثى، وهذه الدلالات تجعلها تحس بأنوثتها. فالروائية لم تصوره بالمعنى الجنسي المتداول في المجتمع، بل أبرزت لقطات للجاذبية والإغواء فقط.

(1) المصدر السابق، ص53.

(2) المصدر نفسه، ص09.

تحقق الأنثى أسمى درجات التحدي في سبيل حبه، لذلك تقول: « وهو ما شجعتني على الاعتقاد بأنها المرأة ذاتها، ما دامت ليست معنية بهذا الفيلم بقدر ما هي معنية بالتحرش بهذا الرجل، من الواضح أنها مشتاقة إليه، وإلا فماذا عدا الحب يمكن أن يأتي بها إلى هنا، فتكون الأنثى الوحيدة في قاعة كهذه لمشاهدة فيلم كهذا؟»<sup>(1)</sup> لقد أبدعت الروائية في تصوير الأنوثة أحسن تصوير، وهذا المقطع دلالة على التحدي لأن من خصائص الأنثى التحدي وتحقيق المستحيل، فالذهاب إلى السينما دلالة على المجازفة التي جازفتها الأنثى لترى حبيبها في مكان منعش بالذكورة، ما دامت هي المرأة الوحيدة في قاعة السينما. لقد وظفت الروائية كلمة التحرش، وهذه الكلمة موجودة في قاموس العلاقة الجنسية، والتحرش الأنثوي دلالة على أن هذه الأنثى ترغب في العلاقة التي تجمعها بالآخر، وتريد تحقيق رغبتها، فهي تستغل فرصة جلوسها بجانبه لترمي رغبتها فيه، وتكسب قلبه من خلال التصريح بمكبوتاتها. الأنوثة بالحب تُهدي وتُسلم برغبة حقيقية، ترى فيها الجمال. أما بالقوة فإنها تنتهك، فبدون الحب تصبح العلاقة مبتذلة وميتة، أو بالأحرى تموت في كل معاشرة، وهذا دليل على ذلك:

« في النهاية الرجال الذين خُلِقوا لكرسي. لم يُخلَقوا بالضرورة لسرير، والذين يبهرونا بثيابهم ليسوا الذين يبهرونا بدونها، والمشكلة أننا نكتشف هذا في ما بعد الليلة أيضاً، سأسترق النظر إليه، وهو يخلع قوته، ويرتدي منامته، وأستعيد دون قصد ذلك الحوار الجميل في مسرحية "ألبيركامو" (حالة حصار) اخلع ثيابك!... عندما يغادر رجال القوة بذلتهم لا يكونون جميلين ربما...ولكن قوتهم تكمن في اختراعهم لتلك البذلة»<sup>(2)</sup>

وهذا دلالة على أن رجال السلطة الذين يملكون القوة، والمكانة العالية الرفيعة ليس من صفاتهم صفات الرجولة التي ترضي أنثى، لأن المظاهر خداعة، وربما يغريك رجل في كامل شخصيته، وسلطته، لكنه لا يرضى أنوثتك، ذلك لأن الرجل الذي يغريك بثيابه، قد لا يغري مشاعرك، والمرأة جذابة المظاهر، وتحب المظاهر، وتتخدع بها، ولا تكتشف هذا إلا بعد فوات الأوان، فهي تحكي عن زوجها العسكري في بذلته الرسمية، كيف أن يلبس أنوثتها،

(1) المصدر السابق، ص48.

(2) المصدر نفسه، ص50.

وهو مجرد من المشاعر، فهي تصور أنوثتها، وهي تستلب منها للحظات، ثم تعود لحياتها الطبيعية. فالعلاقة الزوجية الناجحة في نظرها هي التي تبنى على الحب، والرومانسية، ثم تأتي العلاقة الجنسية التي تغذي روح الأنثى، وتتعش نفسية الرجل.

كما تمزج الروائية بين عالمين، عالم الرغبة الذي تتكبد، وعالم الخيال الذي تعيشه، ويظهر هذا في قولها:

« قبلني دون أن يقول شيئاً. فجلست على الأريكة المقابلة له أتأمله، قلت: لا... بل كان لها هدوؤه الكاذب، لم يجب. كان الصمت يجعلنا أمكثر فصاحة، ذبذبات الرغبة التي تعبرنا صمتاً، تضعنا دائماً في كل موعد، في منطقة حزام الزلازل. الشهوة حالة ترقب صامت للجسد، ولذا كنا نحب صمتنا المفاجئ هذا، ونخافه»<sup>(1)</sup> فالصمت دلالة على الرغبة التي انتابتها تجاه الآخر، هذا الرجل الذي يعرف كيف يعبر الممرات السرية للرغبة، ويجتاح كل أحاسيسها في وقت كانت تفتقد فيه لمثل هذه الأحاسيس، لقد سبحت الروائية في بحر الخيال في قمة هيجانه، هذا البحر الذي بقدر أسراره بقدر جماله، جمال ضم الحب إلى جانب الرغبة، وضم صفات الجسد إلى جانب صفات الجنس.

تمثل العلاقة الجنسية بين الأنثى والآخر مصدر السعادة، وهذا ما عبرت عنه الروائية في قولها:

« الجنس هو كل ما نملك لننسى أنفسنا. سألته يوماً، والكتابة؟ ضحك وأجاب: الكتابة؟ إنها وهمنا الكبير بأن الآخرين لن ينسوننا! فماذا أفعل اليوم بحزني؟ هل أمارس الحب إذن؟ ومع من؟ وكيف لي أن آتي المتعة بذريعة موت رجل تمنيت أن أكون يوماً... ولم أكن! تلك الرجولة التي جلست باستفزاز صامت بمحاذاة أنوثتي، تلك التي أردتها، ولو لمرة واحدة... استكثرتها علي الحياة، وقدمتها وليمة للديدان»<sup>(2)</sup> فالجنس هو المصدر الوحيد الذي نهرب به من همومنا، فقد نهرب من عالم القلق، والتوتر، إلى عالم الاسترخاء، فاللذة تولد الاسترخاء والطمأنينة، فهي تتحدث عن فوضى الحواس، هذه الفوضى التي خلقت لها

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص284.

(2) المصدر نفسه، ص355.

عالما غير الذي كانت تتوقعه، وعرفتها على رجولة كانت خطأ مشوارها، عيشتها أنوثة، ما كانت طريقها. فالحب يجلس دائما على غير الكرسي الذي نتوقعه فهو يأتي غالبا في فرصة غير موالية المكان والزمان.

كما تصف الروائية "أحلام مستغانمي" الحمام كسبيل من سبل الرغبة، والشهوة فنقول:

«....وأأنهن يعتقدن عن صواب، وعن سذاجة أنهن بعد كل حمام يعدن إلى بيوتهن ملكات على عرش ليس سوى فراش الزوجية، عرش سيحملن تاجه لبعض لحظات في العتمة ويعدن بعدها لحياتهن العادية»<sup>(1)</sup>

أتلبس الأنثى الرغبة فعلا للحظات في فراش الزوجية، وتنزعها؟ هذه الإجابة فسرتها الروائية بكل تفاصيلها، فهي ترى بأن الحمام هو المكان الذي تهتم فيه المرأة بمظهرها، وبجمالها، وأن الأنثى تمتلكها الرغبة، والشهوة لزوجها بعد حمامها، فهي ترتدي ثياب الزوجية للحظات ثم تعود لطبيعتها، وهذا دلالة على أن المرأة تعيش علاقتها الزوجية بمعناها الجنسي بعد كل حمام، وهذا دلالة على أن الآخر يرى زوجته وعلاقته بها وقت استحمامها ثم تزول الحميمية بينهما، ذلك لأن الرغبة مكان وزمان، وحدث تأتي به ولا تأتي عبثا. لقد تناولت الروائية العلاقة الجنسية بين المرأة، وزوجها بمعناها الواقعي والاجتماعي المتداول، وما تعيشه جل النساء، كما صرحت الروائية بأن الحمام سبب من أسباب إثارة الرغبة الجنسية، فنقول:

« ورغم أنه كان يوم سبت ممطرا، فقد قررت أن أخالف ذلك المساء نصيحة "ساشا غيتري"، لكون السبت ليس نهاية أسبوع عندنا بل بدايته، وبالتالي لن يكون زوجي هنا في الغد ليقاسمني ضجري، ولكوني عائدة من حمام نسائي، أشعل شهوتي، وبي رغبة في أن أهدي أنوثتي إلى رجل»<sup>(2)</sup> فالحمام مكان يثير رغبة الأنثى أكثر ما هو مكان للاغتسال والنظافة، وهذا الشعور الذي يراود كل أنثى بعد ذهابها إلى الحمام، هو دلالة على أن الجسم ينتعش بالحيوية، والجمال، واللياقة، التي تدخل الأنثى في لحظة رغبة، وشهوة، فهي أرادت

(1) المصدر السابق، ص232.

(2) المصدر نفسه، ص236.

إهداء أنوثتها إلى رجل، ولم تقل زوجي، وهذا دلالة على لا مبالاة زوجها، وعلى النقص الذي تحسه تجاهه، هذا ما جعلها تفكر في شخص آخر يوليها اهتمامه، وتحس بالرغبة تجاهه، فهي تصفه قائلة:

« رجل لا اسم له، ينظرني، يتأملني، يضمني، وقبله خلف باب مغلق ترا على فرحتي»<sup>(1)</sup> لقد أبدعت الروائية في تصوير هذا الرجل الذي لم تختار له اسم، أرادته اسم مفتوح ذو باب مفتوح للرغبة الجنسية التي تضطرمها، وعالم الخيال الذي يكتنز مكبوتاتها.

تصرح الروائية بأحد المعالم الرئيسية للرغبة في قولها:

« لأن القبلية هي الفعل العشقي الوحيد الذي تشترك فيه جميع حواسنا، نحن في حاجة إلى حواسنا الخمس لتقبيل شخص، ولكن لسنا في حاجة إليها جميعا لنمارس الجنس. القبلية تفضحنا لأنها حالة عشق محض، لا علاقة لها بالرغبات الجنسية، التي تشترك فيها مع كل الحيوانات»<sup>(2)</sup>

تشرح الروائية في هذا المقطع كيف تؤثر القبلية في الأنثى، وما هو الأثر الذي تحدثه الأنثى مقارنة مع إقامة علاقة جنسية، وكيف تؤثر في العلاقة بين الآخر والأنثى. فالقبلية هي الفعل الذي تشتعل فيه الرغبة الجنسية، وتشترك فيه جميع الحواس، تعبر عن حيوية العلاقة الجنسية.

كما تشير الأنثى إلى معالم أنوثتها المشبعة بالشهوة، فنقول:

« وهي لم تفهم فعلا... لم تفهم كيف أن صمتا بين كلمتين أحدث بها هذا الأثر، ولا كيف استطاع أن يسرب إليها الرغبة دون جهد واضح عدا جهد نظرة كسلى تسلفت ثوبها الأسود، مشعلة حيث مرت فتيلة الشهوة»<sup>(3)</sup>

(1) المصدر السابق، ص256.

(2) المصدر نفسه، ص185.

(3) المصدر نفسه ، ص22.

لم توظف الروائية العلاقة الجنسية بمعناها الفعلي، لكنها وظفت دلالات، وإيحاءات تقودها إلى طريق الجنس، فقلة الكلام هي ما أثار مشاعرها، فأعجابها برجولته، وشخصيته في لحظات قليلة ولد لديها رغبة وشهوة حركت مشاعرها، وأشعلت أنوثتها، فالنظرة الكسلى على الثوب الأسود، دلالة على الرغبة التي اختلقها الآخر في جسد الأنثى التي تنظر إلى الآخر على أنه مفتاح لأنوثتها، يقوم بفتح باب سعادتها في الحياة.

تصرح الروائية ببعض اللقطات الجنسية التي تنمي العلاقة بين الذكر والأنثى، فنقول:

« كان صوته ملامسا لسمعي، ما كدت ألتفت حولي حتى وجدتي على حافة جسده، بيننا مسافة أنفاس، وقبله، ولكنه لم يقبلني، امتدت يده اليمنى نحو شعري... وكأنه يهيئني لطقوس عشقية، ثم راحت شفتاه تبدآن حيث توقفت يداه»<sup>(1)</sup> في هذا المقطع الروائي تسافر الروائية في جولة بعيدة خاصة بعلاقتها مع الآخر، حيث أنها توظف مشاعرها، فتصف اللقطات التي أهداها إليها بأسمى معالم الرغبة، وكامل أوصاف الرومانسية، وكأنه يشعل رغبتها بلقطات تهيؤها لإقامة علاقة جنسية، كما تصفه بكامل مواصفات الرجولة التي يحملها الآخر تجاه الأنثى، هذه الأخيرة التي تخضع لحبها مستمتعة باللحظة التي تعيشها بقناعة دون رفض، وهذا دلالة على أن الأنثى تقرأ الآخر قراءة عشقية تسعد بها، وهذا التبادل في الرغبة دلالة على الحب، والرومانسية، والإعجاب. كما أن حب المعاشرة ينمي العلاقة بين الذكر والأنثى، ويظهر ذلك في قولها:

« كيف أقاومه، وهو يعبر... ثم يجتاحني بشراسة مفاجئة... كنت أتمنى لو ضمنى إليه كي يمنعي من السقوط، ولكنه... حتى إنه لم يستعمل لضمي إلا ذراعا واحدة»<sup>(2)</sup> لقد وظفت الروائية أسمى درجات الرغبة، حيث أبدعت في تصوير الآخر أحسن تصوير في وصف العلاقة المبنية على المحبة والشهوة التي تكنها له الأنثى، فهي تقع فريسة الرغبات والشهوات التي تتكدها في كيانها، فقد خاضت غمار تجربة عاطفية وجنسية بكل أبعادها، وعاشت بداخلها صراعات. وتلك القبل تدل على الإحساس بالحب الذي تفتقده. إن هذا

(1) المصدر السابق، ص180.

(2) المصدر نفسه، ص181.

الوصف للعلاقة بين الذكر والأنثى يقود المتلقي والقارئ إلى الولوج إلى عالم الخيال الذي دمجه فيه الروائية دون وعي ولا مقدمات، وكأنها تسرد واقعا مرئيا بكل تفاصيله.

(فوضى الحواس) رواية بدأتها كاتبها بغموض، وخيال، ومتاهة، لتنتهي بها إلى حقيقة قد تكون موجعة، وقد تكون لعبة القدر الذي ليس منه فرار. هذه الرواية نلمس فيها مشاعر الحب، والرغبة، والرومانسية، والشهوة أكثر ما نلمس فيها العلاقة الجنسية بمعناها الاجتماعي الواقعي. فالروائية وظفت الآخر في أسمى معالم الرغبة، والشهوة، هذا الآخر الذي كان سبب متخيلها الأنثوي، فهو الذي سلبها بعطره، وكلماته، وحركاته التي فتحت أمامها أبوابا وأبوابا من الخيال الأنثوي، حيث مزجت لغة الجسد بلغة الجنس، والرغبة التي جرفت نحو أعماق الأنثى التي كان الآخر هو لب خيالها.

خاتمة

## خاتمة:

طمح هذا البحث إلى محاولة تتبع مسار الكتابة النسوية الجزائرية المعاصرة، من حيث خصوصية لغتها، وموضوعها، وزمنها، ومكانها، والكشف عن سلطة الواقع، والتخييل في أعمال الروائيات من الناحية النظرية والتطبيقية. فتوصل إلى مجموعة من النتائج المجملة فيما يلي:

- 1- إن عدد النساء قليل جدا مع عدد الرجال، وذلك بسبب تمييط المجتمع الذكوري للأدوار، وتحديدها، وجعل المرأة تابعة للرجل، ولكن مع تطور المجتمعات بدأ دور المرأة يتسع أكثر، فأصبحت كاتبة، ومبدعة إلى جانب كونها أما وأختا، وبنتا، ومع هذا فهي لا تكتب بحرية بسبب القيود التي تحاصرها.
- 2- حاولت المرأة محاولات جادة في فن الرواية النسوية، حيث نجحت نجاحا مبهرًا في التعبير عن ذاتها، وعوالمها الداخلية، وأعدت الفضاء الرحب لها لتنتقل تجاربها.
- 3- رغم المصاعب التي واجهت المرأة، بينت كفاءتها، وفعاليتها في الإنتاج الأدبي الإبداعي الذي نال اعتراف الطرف النسوي من مبدعات، وناقداً، وحتى الطرف الذكوري بجدارة كونه يلقي أضواء جديدة على الواقع الأدبي، وخاصة الروائي.
- 4- الكتابة النسوية الجزائرية كتابة واعية متنوعة، فهي تعني المفقود، والمطلوب، حيث حاولت الروائيات الجزائريات المعاصرات من خلالها تسجيل تاريخ أدبي للنساء، ينقل صوت المرأة، ويكشف همومها، وخصوصيتها باعتبارها كائناً إنسانياً متميزاً.
- 5- الجنس الروائي رغم علاقاته، وجذوره الممتدة في الأشكال السردية الموروثة، تظل نصوصه، وخاصة النسوية من أهم الإبداعات الأدبية التي لاقت اهتماماً كبيراً من قبل القراء، وتراكت حولها الأبحاث، والدراسات بمختلف المناهج، والمنظورات.
- 6- الرواية الجزائرية النسوية المعاصرة، فن يعالج القضايا السائدة في المجتمع، وفي مقدمتها المرأة بطريقة إبداعية هادفة.

- 7- للمرأة حضور قوي في الرواية العربية عامة، والجزائرية خاصة، نظرا للدور الفعال الذي تقوم به داخل المجتمع.
- 8- استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة أن تضع المتلقي في الصورة، ليقترّب أكثر نحو الأوضاع التي آلت إليها المرأة الجزائرية، بل لتتعايش معها، كما ركزت على أهم المشاكل، والأسباب التي حرمتها من إثبات نفسها، ورفع كلمتها، والجهر بصوتها، فلا الأسرة تسمح، ولا المجتمع يرضى بذلك، فقد تعبت، وأتعبتها سلطة الرجل في مختلف الصور الاجتماعية، والنفسية، والجسمية، التي قللت من دورها، بل واستصغرت له لتكون هذه الآلام، والانكسارات حافزا ليكسر القيود، ويبسط الأضواء، وينقل نضالها، ودفاعها عن وطنها لتخترق جدران الغرفة، وتصل بصوتها إلى قلب المجتمع الذكوري خاصة وبهذا تكون قد حققت رغبتها، وإن لم تكن كلها.
- 9- قضية إشكالية الإبداع النسوي بارزة منذ القدم، حتى الآن، حيث مازالت المرأة تتميز على أساس جنسها لا إبداعها، رغم أنه توجد نساء بارعات في مجال الإبداع، إلا أن منهن من اخترن أسماء مستعارة خوفا من المجتمع، ومنهن من انعزلن.
- 10- موضوعات الكتابة النسوية ترتبط بقضايا أساسية حاولت فيها الكاتبة الجزائرية رصد كل مظهراتها، والبحث عن الذات والهوية كامرأة مستقلة، واعية، لها كيان يشبه الرجل في حريته، وسلطته.
- 11- الرجل موضوع من الموضوعات التي طرحتها الروائيات الجزائريات المعاصرات، اهتمّين بها، حيث اعتبرنه منبع السلطة في مجتمع ذكوري.
- 12- لقد استطاعت الرواية النسوية الجزائرية تعرية الواقع الجزائري انطلاقا من صورة الرجل السلطوية، الذكورية التي كانت ومازالت لها هبة في المجتمع، لتكشف أنه مهما كان قويا، ومتسلطا، فهو لا يستطيع التخلي عن المرأة بأي صفة كانت تمثلها في حياته (أم، أخت، زوجة، حبيبة، عشيقة....)، وسوف يأتي عليه دهر ليعترف بقدراتها، ومكانتها، رغما عنه، لأنها قادرة على تحقيق ذاتها، وهذا يعكس

- نفسيتها التي توحى برغبتها في التحرر، بالإضافة إلى النظرة المتشائمة تجاه المجتمع العربي، وتطلعها لحرية المجتمع الغربي.
- 13- قدمت الروائيات الجزائريات المعاصرات نصوصهن النثرية على أنها روايات تكتب هموم المثقف، ومواجهه، فتبدأ من نفسها، وتنتهي عند كل النساء العربيات، فجاءت عبارة عن نصوص صريحة، واضحة.
- 14- اهتمت الرواية الجزائرية النسوية المعاصرة بالزمن اهتماما دقيقا، مثير لإحساس القارئ بواقع المرحلة، وما يمكن أن ينجر عنها من تحولات، باعتبار الزمن أحد أهم العناصر المشكلة للنصوص الروائية، التي تساعد في كشف حيثيات الواقع وملابساته.
- 15- الزمن يملك سلطة على النص لا مجال للهروب منها، لأنه ليس مجرد إشارة إلى زمن ماض، أو حاضر أو مستقبل، بل هو روح ذلك كله.
- 16- الرواية الجزائرية النسوية المعاصرة عمل إبداعي تتحكم فيه الصنعة، ويخضع للانفعال والخيال، لذلك اهتمت في كتاباتها باللغة كوسيلة للتعبير، واعتنت بها عناية خاصة.
- 17- لقد حرصت الروائيات على الاهتمام بالزمن ورصده في المجتمع، والثقافة، مع استفادتهن من سيرهن الذاتية في الكتابة الروائية، من أجل إثبات ذواتهن، ووجودهن، فبرزت كتاباتهن الأنثوية كنسق معارض لما هو سائد، لأن الكتابة النسوية كانت مهمشة.
- 18- إن الرواية النسوية الجزائرية أقامت دليلا واضحا على أهمية عنصر الزمن لذلك حاول البحث من خلال الدراسة كشف بعض النقاط التي لم تحظ بها المقاربات النقدية بشكل كاف، خاصة على مستوى كتابات المرأة الجزائرية. ومع ذلك لازالت هذه النصوص مفتوحة تنتظر من سيستكشف أسرارها، ويغوص في أعماقها، كونها مجال خصب، وواسع للدراسة.
- 19- أظهر البحث توظيفا خاصا للمكان في الرواية النسوية نابغ من الحس الأنثوي الناتج عن تجارب نسوية تعيشها المرأة وحدها.

- 20- جاء المكان في الروايات ممتزجا بذات الشخصية، فكان جزءا نابضا يشارك السارد حزنه، خاصة المكان المغلق.
- 21- إن التعدد في الأمكنة أكسب الروايات حيوية، وثراء، مما جعل الشخصيات تؤدي أدوارها كما ينبغي.
- 22- ظهور ملامح التمرد على السلطة الذكورية، واتخاذها مادة دسمة للكتابة الروائية، حتى تكشف عن ظلم الآخر، ومعاناة الأنثى، إضافة إلى الخوض في القضايا السياسية للوطن.
- 23- اخترقت الرواية النسوية الجزائرية مبدأ. احتكار الرجل للكتابة حيث تميزت كتاباتها بتلاحم اللغة بالجسد لتنبض بالإغراء في معالجاتها لموضوعات العشق، والحب، والشهوة، والرغبة، والجنس.
- 24- وظفت أيضا الجسد لأجل المدح، أو إيضاح فكرة اجتماعية، أو قضية سياسية، أو لاستحضار الجسد.
- 25- لقد تحكمت الروائية الجزائرية المعاصرة في تقنيات البناء الحكائي للرواية، حيث أوصلت النص إلى الانفتاح على قطبين (المتخيل، والواقعي)، فهذه الاجتهادات كشفت مدى نضج كتابات المرأة، وقدرتها على تحويل عالم الأنثى إلى سرد روائي متحرر.
- 26- لقد سعت الروائيات في طرحهن لمسألة الهوية الفردية إلى الاستعانة بلغة الجسد كوسيلة لتفجير المكبوت الفردي.
- 27- تفصح خطابات المرأة عن رغبة عميقة في التواصل الاجتماعي البناء، حتى في أكثر حالاتها تطرفا، ورفضاً، وانسحاباً، فكانت حدة روح الأفعال منسجمة مع تلك الرغبة الخفية للتواصل، ولذلك لا نرى أن البطلة الروائية في انغلاقها على نفسها تستعلي على واقعها، وتنزع إلى تدميره، أو تسييرها كراهية الرجال، كما توحى سلوكياتها الظاهرية، بل هي في الحقيقة تنزع نحو مجتمع أفضل، فتفرض النقص والنشوه.
- 28- كما تبرز في الروايات هيمنة الذات، إذ تحول المرأة الكاتبة جسدها إلى محور الحياة، وقد أصبحت الكتابة النسائية مدخلا لجعل صوت المرأة مستقلا ينشئ،

ويبدع، ليس بواسطة الحكي، بل عبر القلم ليصنع الأنوثة إزاء الفحولة، مضيفاً  
للغة مجازاً لم يكن من قبل، فأصبحت بذلك خصوصية الإبداع النسائي بحق  
خصوصية قضية المرأة.

29- تركز المرأة على المشاعر والأحاسيس، إذ تصور المرأة علاقتها بالعالم الخارجي  
من منظور علاقة باطنية نفسية.

30- اخترقت المرأة الكاتبة الطابوهات وقاومت دونيتها أمام مجتمع يتنكر للنساء،  
وطوعت النزوع التمردى الممزوج بنكهة المرارة والإدانة، والانتقاد.

31- يمثل الجسد في الرواية النسوية التمزق الذي حدث داخل المجتمع الجزائري، سواء  
أكان تمزقاً نفسياً حول الانتماء والغربة، أو تمزقاً سياسياً أثناء العشرية السوداء،  
فالجسد يخضع للزمن، والتاريخ، والأدب، وهو يجسد الرذيلة والخطيئة، كما يجسد  
التمرد، والكشف عن المسكوت عنه أو الطابو.

32- النساء وحدهن يعايشن التجارب الحياتية الأنثوية (كالبوغ، الحمل، الولادة،...) لذا  
فهن الوحيدات اللاتي يستطعن الحديث عن تلك التجارب، التي تتضمن حياة  
عاطفية، وإدراكات حسية مختلفة، في كل مجالات الحياة، فعالم النساء مختلف  
تماماً عن عالم الرجال من الناحية التربوية، والسياسية، والمناصب الإدارية، إذ ما  
تزال الأعمال المهمة، والحساسة في مجتمعنا لا تسند إلى المرأة، لذا من الطبيعي  
أن تختلف القضايا التي تعالجها المرأة عن تلك التي يعالجها الرجل، ويركز  
عليها.

33- يلاحظ على نتاج الكتابات المعاصرات نضج في التعبير والتصوير، والرؤية حيث  
الخوض في قضايا عديدة تتناول هموم المرأة، وواقع الأنثى، وتمردتها، وعقدة  
انحسار الجمال الأنثوي، وذبول الجسد الذي يسبب شرخاً في العلاقة مع الرجل،  
وخير مدافع عن المرأة هو الشعرية والتفرد في كتاباتها.

وفي الأخير آمل أن أكون قد ووفقت في إنجاز هذا البحث، وما توفيقى إلا بفضل الله  
تعالى.

قائمة المصادر

والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

### أولاً: المصادر

1. ابن منظور أبو الفصل جمال الدين محمد بن كرم، لسان العرب، مج: 5، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
2. فؤاد إبراهيم عباس، معجم الأمثال الشعبية، مطابع الدسور، عمان، 1989.
3. لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002.
4. الزمخشري، تفسير الكشاف، مج02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1955.
5. عثمان ابن جني، الخصائص، ج2، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب المصرية، مصر.
6. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الرئيس للنشر، بيروت، ط2، 2006.
7. فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 2007.
8. فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، دار رياض الرئيس للنشر، بيروت، لبنان، 2006، ط 8.
9. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت، ط1، 2002.
10. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط26، 2010م.
11. أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط9، 2010.
12. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات ANEP، الجزائر، 2007.
13. ربيعة جلطي، الذروة، دار الأدباء، بيروت، لبنان.

ثانيا: المراجع العربية:

1. إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي، الجسد، الهوية، والآخر، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا.
2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دراسة الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، شارع حسيبة بن بوعلي، الجزائر، ط1، 2010.
3. ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، الأردن، ط5، 2015.
4. أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
5. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق لنشر والتوزيع، الأردن، ط3، 2001.
6. أحمد الحميدي، المرأة في كتاباتها أنثى برجوازية في عالم الرجل، دار ابن هاني، دمشق، ط1، 1996.
7. أحمد البيوري، في الرواية العربية، التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
8. أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة(في الفترة ما بين 1931-1976) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
9. أحمد طالب، السرد القصصي وجماليات المكان، اتحاد الكتاب العرب، الموقف الأدبي، العدد403، 2004.
10. الأخضر بن السايح، سرد الجسد، وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2011.
11. الأخضر بن السايح، سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، أريد، ط1، 2011.
12. إدريس بوذبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.

13. أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1982.
14. ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007.
15. آمنة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والتوزيع، 2006.
16. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية، والتطبيق ، دار الحوار، سوريا، ط 1، 1997.
17. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
18. باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.
19. باديس فوغالي، مصطلح النسوية في الدراسات الأدبية والنقدية، مقارنة في السمية والأصول والدلالات، تحولات الخطاب النقدي والعربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي، عالم الكتاب، جامعة اليرموك، الأردن، ط1، 2006.
20. بشير العيسوي، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.
21. بشير مفتي، روايات جزائريات ينحزن إلى الكتابة أولاً...والأنثى ثانياً.
22. البطاينة عفاف، خارج الجسد، دار الشاقية، بيروت، لبنان، ط1، 2004
23. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، دار النشر والإشهار، تونس سوسة، منشورات سعيدان.
24. جاسم الموسمي، فن السرد العربي، دار الآداب، بيروت، ط3، 2003.
25. جعفر يايوش ، الأدب الجزائري الجديد ، التجربة ، و المال ، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية ، الاجتماعية والثقافية ، وهران ، 2006 .
26. جلييلة الطريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، مركز النشر الجامعي، مؤسسة سعيدان للنشر، 2004.

27. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
28. حسني محمود، الضفة الأخرى (دراسات في الثقافة والأدب والنقد، دار وائل، ط1، 2002م.
29. حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، (1427هـ، 2007م).
30. حسين عبيد هادي، يوسف إدريس، الصراع والمواجهة، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 1999.
31. حسين مناصرة، مقاربات في السرد، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2012.
32. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2012.
33. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
34. حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية، وبنية الشعر المعاصر، أحمد المعطي نموذجاً، بدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، أريد، الأردن، ط1، 2006.
35. خديجة الصبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999.
36. د. حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ترويض وتقويض الخطاب، مطبعة السفير، ط1، 2007.
37. رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (الأخلاق وبلاغة الخصوصية) إفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، ط2، 2002.
38. رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف، 1987.
39. رشيدة بن مسعود، جمالية السرد النسائي، مدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

40. زهرة كمون، الشعرية في روايات أحلام مستغانمي، دار حامد للنشر، ط1، مارس، 2007.
41. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب -المدارس- الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
42. زهور كرام، خطاب ربات الخدور، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
43. سعيد علوش، نقد ثقافي أم حداثه سلفية، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2007.
44. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993.
45. سعيد يقطين، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2008.
46. سمر روجي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية، المركز الثقافي، بيروت، ط2، 1994.
47. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، ط1، 1985م.
48. شاكرا النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1994.
49. شاوول بول، علامات من الثقافة المغربية الحديثة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.
50. الشريف حبيلة، الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، أريد، الأردن، ط1، 2010م.
51. شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2002.
52. شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف لقراءة في كتابات نسوية.
53. عابد الزريعي، المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني، عالم الكتب.

54. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1994.
55. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، 1994م.
56. عبد الرحمان تبرماسين، نوال آقطي وآخرون، السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1.
57. عبد الرزاق الموافقي: القصة العربية...عصر الإبداع (دراسة السرد القصصي في القرن الرابع الهجري).
58. عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد.
59. عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ثقافة الوهم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.
60. عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
61. عبد الله الغدامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد، واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.
62. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي، من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، 1983.
63. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد.
64. عبد المنعم الحنفي، موسوعة علم النفس، دار نوبلس، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
65. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، (دراسة في ثلاثية خيرى شلبي)، الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1.
66. عبد النور إدريس، الأدب النسائي، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، 2011.
67. علي محمد هاوي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005.
68. عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة، الجزائر، 2010م.

69. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2008م.
70. غادة السمان ، القبيلة تستوجب القتيلة ، الأعمال غير الكاملة ،(12) ، منشورات بيروت ،لبنان،1999.
71. غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، ط1، 1991.
72. غريماس، نقلا عن حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزائر، 2008.
73. فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم، ت: نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.
74. فاطمة الوهبي، المرأة والجسد والقصيصة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
75. فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أريد، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م.
76. فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2003.
77. فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003.
78. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010.
79. محمد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب، والتمثيلات، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية، والثقافية، 2010.
80. محمد سالم، محمد أمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر في سينما طيقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
81. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتاب العالمي، عمار عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2008.
82. محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، ط1،(1423-2011).

83. محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، 2005.
84. محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2004.
85. محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
86. مروان المصري، الكاتبات السوريات، الأهالي، دمشق.
87. مصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، نقلا عن حامد أبو زيد، فلسفة تأويل القرآن عن محي الدين بن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1996.
88. مصطفى ميقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005.
89. المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، 1998.
90. مفقودة صالح، الكتابة النسوية في الأدب الجزائري المعاصر.
91. مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، ط2، 2009.
92. مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.
93. ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار النشر، حلب، 2007.
94. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996.
95. نبيل سليمان، محمد صابر عبيد، د سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، مدرات الشرق، عالم الكتب للنشر والتوزيع، أريد، الأردن، ط1، 2012م.
96. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 2002.
97. نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2004، ط1.

98. نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1992.
99. نوال السعداوي، الأنثى الأمل، دار مطابع المستقبل، الإسكندرية، ط4، 1990.
100. هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014.
101. هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014.
102. هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
103. وائل علي فاتح الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، ص29، نقلا عن الخالد كوريني، "المرأة العربية": الإبداع النسائي، النظريات النسوية، في خصوصية الإبداع النسوية، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول من 232 إلى 26 أوت 1997، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة الأردن، كتب الشهر 5، 2001.
104. وجدان الضائع، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.
105. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1990.
106. يمينة عجنالك، تجليات الثورة، ونضال المرأة في الكتابات السردية النسائية في الجزائر، الملتقى الدولي حول الجزائر، وثورة التحرير، جامعة الجزائر، الملتقى الدولي حول الجزائر، وثورة التحرير، جامعة الجزائر.

### ثالثا: المراجع المترجمة إلى العربية:

1. إيكو أمبرتو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.
2. برنار فاليت، الفن الروائي، تقنيات ومناهج، تر: رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر.

3. تزفيطان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
4. تودوروف، تزيفتان، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1996.
5. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
6. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ط2، 1997.
7. جيرالد برنس، المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.
8. رافندران وآخرون، البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، تر: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002م.
9. رمان سلدان، تر: جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
10. رولات بارث، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي، بشير قمري، عبد الحميد عقار، العدد 01، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1991.
11. ريتشارد فان ليوفن، المدينة النمطية، المكان مجازا في ألف ليلة وليلة، تر: فاضل جنسكو، مجلة الآداب، ع9، 1997.
12. الشكلاونيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982.
13. عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، (09) الجزائر.
14. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد، ديوان المطبوعات الجامعية للدراسات والنشر، الجزائر، 1983.

15. فاطمة المرنيسي، أجنحة الحلم، تر: فاطمة الزهراء أزويل، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 1998.
16. كاباتش جون لوي، النقد الأدبي، تر: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1988.
17. لوسي إيريجاري، سيكولوجية الأنوثة، مرآة المرأة الأخرى، تر: علي أسعد، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط1، 2007، ص206، 207، نقلا عن بلزك فيزيولوجيا الزواج.
18. والاس مارتين، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

رابعا: المجلات والدوريات:

1. أحمد محمد، ما مفهوم الحبّ بواسطة، مجلة موضوع اقرأ عربي، 20 أغسطس، 2014، <http://mawdoo3.com>.
2. بادر كاظم، محاور، مجلة النقد الأدبي، والدراسات الثقافية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، العدد الأول، 2004.
3. جورج طرابيشي، الرجولة في الرواية العربية، مجلة الآداب، السنة 11، ع3، مارس 1963.
4. خالدة سعيد، المرأة العربية كائن بغيره لا بذاته، مجلة مواقف. 2007.
5. رباح طبجون، مجلة الكتابة المغاربية، 1990، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد 12، جوان 2012.
6. الزاوي بغرورة، مفهوم البنية، مجلة مناظر، الرباط، ع4، 1994م.
7. شيرين أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في مكانة زهرة وصاحب البيت، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع19، 1999.
8. الطاهر وطار، الفضاء الروائي في "الجازية والدرابيش" لعبد الحميد بن هدوقة، (دراسة في المبنى والمعنى)، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1990.

9. عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، عدد 2، 1993.

10. فرج أحمد فرج، التحليل النفسي للأدب، المجلد الأول، عدد يناير 1981، ج1، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة

11. كمال الرياحي، حوار مع واسيني الأعرج، مجلة عمان (حوارات ثقافية في الرواية، والنقد، والقصة، والفكر والفلسفة)، ع96، تونس.

12. نادر كاظم، محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، العدد الأول، 2004.

**خامسا: المواقع الإلكترونية:**

1. محمد المهدي، سيكولوجية الأمومة، البداية [www.alazayem.com](http://www.alazayem.com) 14/01/2016. 16 :45

### فهرس المحتويات:

أ	مقدمة.....
6	فصل تمهيدى.....
6	مفهوم الكتابة النسوية ، وتاريخها.....
26	البابج الأول: خصوصية اللغة والموضوع.....
27	الفصل الأول: خصوصية اللغة.....
37	نموذج "ربيعة جلطي" في رواية (الذروة):.....
38	نموذج "أحلام مستغانمي" في (ذاكرة الجسد):.....
43	(الذروة) "الربيعة جلطي":.....
44	(تاء الخجل) "الفضيلة فاروق":.....
45	"أحلام مستغانمي" في "الأسود يليق بك":.....
58	الفصل الثاني: خصوصية الموضوع.....
58	المواضيع الذاتية :.....
59	المواضيع السياسية :.....
61	المواضيع الاجتماعية :.....
62	المواضيع التاريخية :.....
64	المواضيع الثقافية :.....
79	المرأة في المجتمع العربى:.....
84	المسكوت عنه في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة:.....
86	موضوعات اجتماعية:.....
93	قضية المرأة العاملة:.....
95	قضية البغاء والدعارة:.....
96	الأمومة والطفولة والحب:.....
100	البابج الثاني: خصوصية الزمن والمكان.....
101	الفصل الأول: خصوصية الزمن.....
102	البنية لغة:.....
103	اصطلاحا:.....

104.....	لغة:
104.....	اصطلاحا:
105.....	مفهوم الخطاب الروائي:
109.....	1- مفهوم الزمن:
109.....	أ. لغة:
109.....	ب. اصطلاحا:
114.....	1- مفهوم السرد:
114.....	أ) مفهوم السرد لغة:
114.....	ب) مفهوم السرد اصطلاحا:
117.....	الاسترجاع الخارجي:
121.....	الاسترجاع الداخلي :
125.....	الاستشرافات الداخلية:
128.....	الاستشرافات الخارجية:
131.....	ثانيا: الديمومة أو المدة La Durée:
131.....	تسريع السرد:
140.....	2- إبطاء السرد:
149.....	ثالثا: التواتر : fréquences
156.....	الفصل الثاني: خصوصية المكان
165.....	الأماكن المغلقة:
171.....	2- فضاء المستشفى:
171.....	3- فضاء السجن:
173.....	الأماكن المفتوحة:
181.....	الباب الثالث: السرد الأنثوي المتخيل وسلطة الواقع
182.....	الفصل الأول: السرد الأنثوي المتخيل
184.....	أولا: مفهوم المتخيل:
186.....	الخيال اصطلاحا:
188.....	الخيال والعقل:

189.....	الواقعي والمتخيل:
190.....	المتخيل العلمي:
190.....	المتخيل النفسي:
191.....	المتخيل التاريخي:
191.....	المتخيل الديني:
192.....	المتخيل الثقافي:
192.....	المتخيل الأدبي:
215.....	الفصل الثاني: تخيل الذات والمجتمه من الآخر.....
228.....	الجنس (المسكوت عنه) في المتخيل الأنثوي:
230.....	مفهوم التابو/ المحظور/ المسكوت عنه:
231.....	خاتمة.....
231.....	قائمة المصادر والمراجع.....