الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة –

كلية الآداب والحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل:.....

الشخصية في الكتابة الروائية النسائية الجزائرية (1991-2008)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في العلوم الإسلامية

تخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:

بونشادة نبيلة

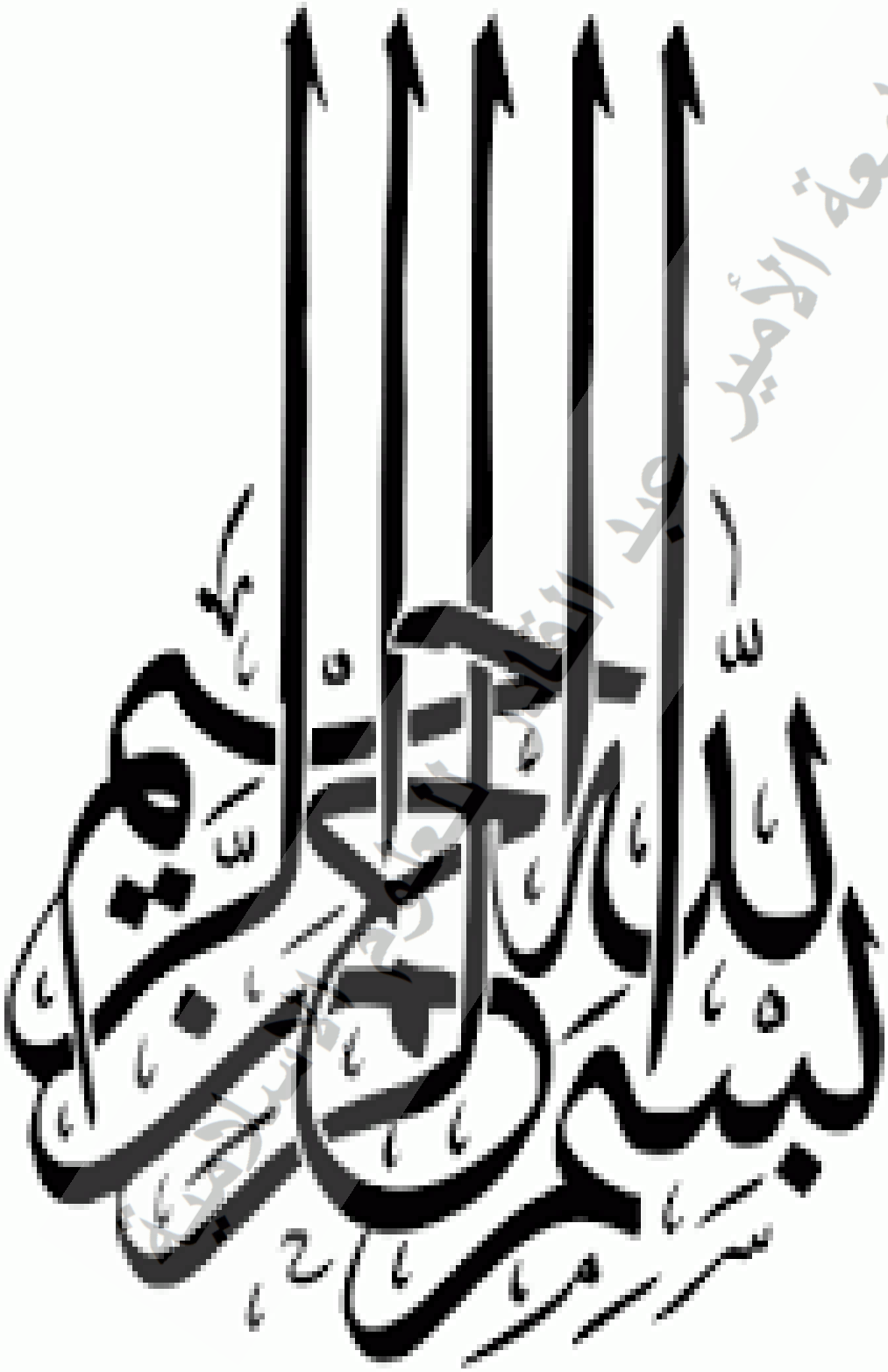
إشراف الأستاذ الدكتور:

رابح الأطرش

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الرئيسية	الصفة
أمال لواتي	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر _قسنطينة_	رئيسا
رابح الأطرش	أستاذ	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف–ميلة	مشرفا
رشيد قريبع	أستاذ	جامعة الإخوة منتوري _ قسنطينة 1_	ممتحنا
علي خفيف	أستاذ	جامعة باجي مختار _ عنابة_	ممتحنا
ليلى لعوير	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر _قسنطينة_	ممتحنا
رياض بن الشيخ	أستاذ محاضر أ	جامعة الأمير عبد القادر _قسنطينة_	ممتحنا

السنة الدراسية1441هـ-1442هـ/2020م-2021م



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل

الأستاذ الدكتور رابح الأطرش

على ما أسداه لي من رعاية علمية من أجل إنجاز هذا البحث

و إخراجه بهذه الصورة شكلا و مضمونا

كما أتقدم بأسمى معاني العرفان و التقدير له و لكل من قدم لي

يد العون تشجيعا و توجيها .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خضع الأدب النسائي الجزائري المعاصر مع ولادته لقراءات نقدية استندت على جملة من المفاهيم و الرؤى الموروثة، المشحونة بالنظرة الذكورية الضيقة، وضعت نصوصها موضع التساؤل والحكم المسبق وفق معايير مهما اختلفت منطلقاتها فهي لا تخرج عن سياق التقسيم الجنسي. لذا وجدت المرأة / الكاتبة نفسها تبحث عن هوية نسائية تطورت عبر مراحل زمنية للتملص من الأحكام الفوقية المشحونة بالدلالات الدونية، محاولة منها الكتابة بشكل مختلف وسواء حققت ذلك أو بقيت تكتب في سياق الخصوصية الجنسية، و البحث عن التحرر فإنها تمكنت من فرض نصوصها على الساحة النقدية بتميزها، والكشف عن تجربتها الفنية و مختلف مكوناتها، لذا بدأت المقاربات و مناهج البحث تبحث عن شكلها التعبيري في مستوياته النصية، و بالنظر إلى تنوعها وتداخلها فقد ركزت على مستوى الشخصية بوصفها الموضوع التي ضبطت من خلاله عنوان البحث و المتمثل في : الشخصية في الكتابة الروائية النسائية الجزائرية (1991_2008) .

غير أن الكتابة النسائية قد تحركت في اتجاهات شتى، فلم تتجل في كتاباتها معالم الذاتية بهمومها وأفكارها، بل اختبرت أيضا معالم الوجود المشترك بين ذاتها و العالم الخارجي، سعيا منها لتقديم رؤيتها في سياق منتج يجمع بين ما اختزنته في ذاكرتها من قراءات لإبداعات الرجل، وكذا المرجعيات التي تؤلف دائرة اتفاق في التوظيف واختلاف في التأويل، و هذا ما مثّل كثيرا من الإشكالات التي وضعت النصوص النسائية موضع المقارنة، والبحث عن الخصوصية التي يتطلب تصنيفا للنتاج الأدبي بين الجنسين على المستوى الاصطلاحي.

إن معظم الدراسات التي اهتمت بهذا الجانب سقطت في سياق التقييم، و المعطى الجاهز والتعميم الذي أقحم الدرس النقدي في القراءات الإسقاطية، و استنباط الأحكام استنادا للتوجهات الفكرية والإيديولوجية التي تسعى لتثمين ما أنتجته الموروثات الذكورية في أن جسد المرأة، و صراعاتها بين فتنة الغواية، وخطيئتها، و أمومتها، وموقعها الثانوي في سلم التراتبية الاجتماعية هي أهم القضايا التي طوعت اللغة الأنثوية و قيدت سياقاتها.لكن مهما كان مجال البحث واسعا وخاضعا إلى القراءة

والتأويل الحيادي، فإن التسليم المسبق بالخصوصية يقف على حقيقة التشابه والذوبان في نص نسائي موحد تمايزه يبرز في مقابل كتابة الآخر / الرجل.

و عن أسباب اختيار هذا الموضوع فإنه مستمد من فكرتين:أن المرأة لا تختلف عن الرجل في قدرتها على ممارسة مختلف الخطابات، فهي تقاسمه كل المواضيع التي صنفت استنادا لها فإبداعاتها في كل الأجناس الأدبية أصبح واقعا مفروضا، يتجاوز النظر إليها من منطقة التشكيك والاعتلاء بل إن مساحة الإبداع التي أصبحت تتحرك من خلالها المرأة، من شأن الدرس النقدي أن يتمثل في توصيفه للقضايا المضادة للفكر السابق المحصور في ذاتية الخطاب، و شحنة الانفعالات التي تتسرب بين مسارات الحكي و البوح. و لذا كان المستوى الثاني هو البحث عن زاوية نظر مغايرة تفكك مستويات الكتابة الروائية النسائية دون إقحام لأنماط التفكير المسبق والرؤى الثقافية التي تجهض هوية النص، وقدرته على توليد كينونة تبنى على مرجعيات متباينة، انفتحت على عوالم مختلفة عايشت من خلالها الكتابة النسائية هموم وطنها، و متغيرات الواقع وكل الأزمات السياسية والدينية والثقافية، فلغتها قدهاجرت هويتها الذاتيةفي بعض النصوص الروائية واستوطنت عمق التحولات التي شاركت فيها مع إبداعات الرجل، ليس بهدف التمايز بقدرما هو تنوع بين مسلكين قد يمتزجان، في نص روائي نسائي واحد، و قد ينفصلان حسب طبيعة المواضيع التي تبنى عليها الروائية عوالمها، فقد تعزز الانتماء لهويتها و جسدها الأنثوي، و إظهار صيغته وفق النموذج الذكوري، أو تبني فكرة الانقلاب والتحرر من عقدة الجسد، و تحقيق مساواة فكرية على كل الأصعدة .

و هذا الوضع الإشكالي هو الدافع في اختيار "الشخصية" كمستوى من مستويات السردوما ترتكز عليه بملفوظاتها على آليات، و استراتيجيات تفتح مجال الحديث عن تنويعاتها اللفظية والفزيولوجية والفكرية، و التي تتحدد في مستويات تشخيصية، و مجردة تسعى الروائيات من خلالها إلى تمرير إيديولوجيتها بدلالات متنوعة، و متوارية وراء تيمات متباينة و متشابهة، تقرأ في مجال تأويلي يستقطب مختلف المفاهيم النظرية الحداثية .

ولذا كانت الإشكالات و جملة الأسئلة تتمحور حول :

- ما هو موقع الكتابة النسائية في النقد العربي.؟
- إلى أي مدى يمكن الإقرار بوجود خصوصية في الكتابة الروائية النسائية ؟
- هل استطاعت المرأة الجزائرية / الروائية أن تتجاوز في نصوصها الشخصيات النمطية التي تعكس رؤيتها لذاتها و للآخر/ الرجل.؟
- ما موقع الجسد الأنثوي في الرواية النسائية الجزائرية؟
- ما موقع الآخر من الكتابة الروائية النسائية الجزائرية؟
- كيف شكلت النصوص الروائية النسائية الجزائرية الشخصية وفق مفاهيم السرديات المعاصرة؟
- ما الإشكاليات التي طرحتها الشخصية بوصفها مكونا نصيا يتعدى التوظيف النصي إلى اعتباره رؤية إيديولوجية تتشكل جماليا و فنيا؟

للإجابة عن هذه الإشكالات سأتجه بهذه المقاربة النظرية / التطبيقية إلى النصوص الروائية النسائية الجزائرية المختارة كعينات للتطبيق و هي:

1- Assia djebar,loin de médine,edition Albin Michel ,1er publication ,1991

2- ياسمينة صالح:بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

3- زهرة ديك : في الجبة لا أحد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

4- مليكة مقدم : الممنوعة، ترجمة:محمد ساري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

5- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، 2001.

6- زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين، منشورات زرياب، الجزائر، 2007.

7- جميلة زنير، أصابع الاتهام امرأة ...قلبها غيمة، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

و بما أن الكتابة النسائية الروائية الجزائرية تنسج عالم الشخصيات بتنوعاتها وفق اشكالات مختلفة، فإن اختيار هذه العينات تحديدا يعود إلى ما تحمله من تمثيل و مقارنة بين الشخصيات الموظفةسواء بجنسيها الذكوري والأنثوي، وارتباطها بمواضيع الحب، السياسة، الدين، العادات والتقاليد التاريخ، الجسد والتي تقوم على اختلاف و تباين بين ما هو متخيل و مرجعي . لذا كان

الهدف الأساس هو الوصول إلى أن الكتابة النسائية لها زاوية قرائية مغايرة وهي مقاربتها سرديا من خلال دراسة و تحليل بنيات النصوص الروائية، واستنطاقها للكشف عما تحمله من مرجعيات تتجاوز المواضيع الذاتية .

وعلى كثرة الدراسات والبحوث الأكاديمية للرواية النسائية الجزائرية لكنها انحصرت في مواضيع في مقدمتها إشكالية المصطلح، الهوية و الجسد، و يمكن أن نجمل بعض الدراسات فيمايلي:

آمال بوعطيط :إشكالية الهوية في الخطاب الأنثوي العربي المعاصر. ليلى بلخير :الخطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة .بن بوزة سعيدة :الهوية و الاختلاف في الرواية النسوية في المغرب.سعاد طويل :الرواية النسائية الجزائرية بنيتها السردية و موضوعاتها .

واستجابة للإشكالات السابقة، لابد من تحديد منهج يلائم طبيعة الموضوع، حيث ارتأيت أن يكون المنهج التكاملي هو المرتكز الذي تندرج ضمنه عدة مناهج فرضتها الدراسة، كالمنهج البنيوي والمنهج السيميائي من خلال مقاربة الشخصية في بنيتها، وبحثها عن العلاقات المنطقية بين المستويات النصية في بعديها الدلالي والجمالي، إلى المناهج السياقية التي تنفتح معالم النصوص فيها على السياق الخارجي الذي يوازي السياق الداخلي للتيمات المدرجة في النصوص الروائية، والتي تتحول إلى محور تدور حوله عوالم النص، ويتحقق ذلك بالمنهج السوسيولوجي. والمنهج النفسي.

من هنا قسمت بحثي إلى مقدمة و أربعة فصول و خاتمة.

أما الفصل الأول "الكتابة النسائية بين هامشية الإبداع و مركزية الذات" فجاء كتمهيد نظري تتبعت فيه إشكالية المصطلح بين التهميش اللغوي، و التصنيف الاصطلاحي، ثم كيفية تأسيس ناقدات الفكر الغربي لرؤية مغايرة للخطاب الذكوري، في مقابل تتبع الحركة النسائية في الفكر العربي وتأثيرها على وعي المرأة في جميع المجالات، و هذا التطور دفع النقد العربي للسؤال عن خصوصية الكتابة النسائية، والبدايات التأسيس للرواية النسائية العربية و الجزائرية.أما الفصل الثاني فجاء بعنوان "الشخصية بين النص المرجعي و النص التخييلي في الرواية النسائية الجزائرية" تناولت فيه التقاطع السياقي بين الشخصيات المرجعية و التخييلية ضمن زمكانية الرواية، واختلافه من نص روائي نسائي إلى آخر، فقد كان رؤية، و دور فاعل في تصاعد الأحداث، وتشكيلا لهوية

الذات، و تحديدا للإطار الزمني للقصة و الحكاية، و إعادة قراءة التاريخ لاستنطاق المسكوت عنه والمغيب .

أما الشخصيات التخييليةالتي تمتلكها الروائية، فقد اكتملت هويتها تدريجيا عن طريق تحديد عناصر التّجلي النصي، بين بلاغة التسمية و التعيين وفق دلالتي التطابق و المفارقة، مع الوقوف على ما يصاحب ظهور العنوان من مؤشرات أولية تولدها الوحدة المعجمية في بنائها لصورة الممثل في تمركزه وفردنته .و الذي يشتغل كتوجيه لمسارات النص الروائي النسائي في علاقته بباقي الممثلين. والفصل الثالث كان تكميلا لماسبق ذكره في الفصل السابق عن تتبع عناصر التجلي النصي المحددة لملامح الشخصيات التخييلية، وذلك بالكشف عن دور المحمولات السردية في تشخيصها للممثلين على مستويين الوظائفي و المواصفاتي، والذي يختلف توزيعهما من نص روائي نسائي إلى آخر فهو خاضع لإستراتيجية النسق العلائقي بين الممثلين، و موقعها داخل المسار التوليدي لأنها هي التي تأخذ على عاتقها تجسيد بنية العوامل، و يتحدد البرنامج السردي للعامل / الذات من خلال المكون الأساسي و هو التطويع، الذي ينتقل من التجريد إلى التشخيص، مما يبرز الملفوظ المناوئ سواء للمطوَّع أو المطوِّع، و هي مقومات التطويع :الرغبة في القول، القدرة (الإثارة)المعرفة والحمل على الإعتقاد، والتي قد تكون مساعدة أو معارضة للبرنامج السردي للذات العامل سواء المهيمن أو المهيمن عليه .

أما الفصل الرابع فكان مخصصا لتمثلات الجسد و تنويعاته في الكتابة الروائية النسائية الجزائريةحيث تتبعت سيميائية الهوى ودوره في حركية الجسد، إذ شكل مقطعا حساسا داخل المسار الموضوعاتي للروايتين:"في الجبة لا أحد" و" بحر الصمت"، فالعوامل النفسيةتتحول (الحب/ الخوف) إلى محرك للفاعل نحو تحقيق فعل الإنجاز، أو الحد منه، و تغيير وجهته، ولكن يبقى التوازن موجودا بين الخطاطة السردية للرواية، و الخطاطة الاستهوائية، كما يتموضع الجسد بين إستراتيجية اختزاله و تقزيم دوره بعنف متطرف و مؤسس سواء كان جسدا مؤنثا أو مذكرا، حيث تننقل الصورة عبر أيقونة الخطاب البصري، في مستوى تعييني منظم، في المقابل يدخل الجسد في سياق خرافي يبتعد عن الإيهام بواقعيته، و انحرافه إلى قوة غير اعتيادية تحافظ على وجوده ضد طوفان الموت، لكن ينحصر في أنوثته كجسد يتضمن الموروثات الثقافية، والاجتماعية للمنظور الذكوري في إدراكه لدور الإشاعات و الأقاويل في تشكيل هويته، لينفتح في سياق مغاير و مختلف مع

التعايش بهوية جسدية ممتزجة بين الثقافتين الشرقية و الغربية.و أنهيت هذا البحث بخاتمة ضمنتها جملة من النتائج أجملتها في عناصر محددة.

أما أهم المراجع التي استعنت بها في البحث، فقد تنوعت بحسب الموضوعات المعالجة بين الفصول و نذكر منها:"زهور كرام"السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم و الخطاب"، "حسين المناصرة"النسوية في الثقافة و الإبداع، "محمد نور الدين أفاية"الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، "عبد الله محمد الغذامي" المرأة و اللغة، "عبد النور ادريس"النقد الأدبي النسائي و النوع الاجتماعي (الجندر) تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، "رشيدة بنمسعود"المرأة والكتابة سؤال الخصوصية /بلاغة الاختلاف، "محمد الداهي" سيميائية الأهواء"ألجيرداس .ج. غريماس جاك فونتنيي"سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس.

تخللت مرحلة إعداد هذا البحث بعضا من الصعوبات، لعل أبرزها صعوبة الحصول على بعض النصوص الروائية النسائية الجزائرية نتيجة قلة الأعداد المطبوعة، وكذا قلة المراجع والدراسات النقدية التي تناولت سيميائية الهوى و التطويع سواء نظريا أو تطبيقا.

في الختام أتقدم بالشكر الجزيلإلى الأستاذ المشرف رابح الأطرش، الذي شرفني بإشرافه على هذا البحث، وتوجيهاته ومتابعته الدائمة ليخرج العمل بهذه الصورة، كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء اللجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا البحث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول:

الكتابة النسائية بين هامشية الإبداع و مركزية الذات

أولا– تمهيد

ثانيا–إشكالية المصطلح:

1– التهميش اللغوي

2– التصنيف الاصطلاحي

ثالثا– التأسيس لرؤية مغايرة عند ناقدات الفكر الغربي

رابعا–الحركة النسائية في الفكر العربي

خامسا–الكتابة النسائية و سؤال الخصوصية

سادسا–بدايات التأسيس للرواية النسائية العربية و الجزائرية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا–تمهيد:

بقيت المرأة في كثير من المواقف و الأحكام تتأرجح بين الفكر الرجعي الذي جعل منها خادمة وبين خيال الشعراء الذين جعلوا من جسدها ملاذا للرغبة، فتفننوا في تشريح أجزائه وتفاصيله بمتعة لا متناهية حتى خرج عن كليته ووحدته الذاتية. وأصبح فضاء جسديا تنبعث منه الكتابة الذكورية لا يمتلك الحرية الجنسية والاستقلالية، وما يفرزه من معاني ورمزية هي من نتاج السلطة، ف «سعادة الرجل هي – أنا أريد– و أما سعادة المرأة فهي– هو يريد (...) و من هنا، لا يؤخذ خطاب المرأة بجدية، كما لا يتم الإصغاء إلى مقترحاتها بفعل ما ترسخ في الذاكرة من كونها مجرد جسد[1].»

لقد حطمت الإيديولوجيات الاجتماعية الذوات من أجل ترسيخ فكرة، هي فكرة الرجل في خلق عالم يقوم على الرغبة و الإقصاء، من جهة يعزز المشهد الشعري قدرة المرأة على التأثير في الشاعر فهي رغبته الدائمة، وملهمته، و صانعة مجده الإبداعي، و من جهة أخرى ذات حضور سلبي، حينما توصف على أنها خادمة لا تقوى إلا على الإتباع. وهذا ما يفسر حضور أوصاف جسد المرأة في الكتابة الذكورية مقابل غياب أوصاف جسد الرجل في الكتابة نفسها وفي كتابة النساء أيضا[2].

لقد حاولت المرأة أن تحطم إيديولوجية العقل و العاطفة، و تسترد مكانتها عبر كل النشاطات الثقافية و الإبداعية، و بخاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين أين تم اكتشاف قدرة المرأة على تحصيل المعرفة، لتؤكد عبر تجربتها أن العقل أعدل الأشياء توزّعا، و«أن ما نحتته المدينة اليونانيةاجتماعيا و فكريا، و الذي تغذت منه فيما بعد الجامعات الغربية و حتى اليوم، ليس إلا وهما.[3] » وبما أن الحضور هو فعل و ممارسة، فالكتابة هي مملكة إثبات الذات ؛أي خلق هوية جديدة هي من إنتاج المرأة نفسها.

---

[1]زهور كرام:السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم و الخطاب، شركة النشر وتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004 ص:13.

[2]ينظر:حسين المناصرة :النسوية في الثقافة و الإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد_الأردن، ط1، 2008، ص:13.

[3]نادرة السنوسي : الذاكرة الذكورية للفلاسفة الغربيين ضد قابلية المرأة للتفكير، الفلسفة و النسوية، دار الأمان، الرباط ط1، 2013، ص:31.

غير أن السؤال يبقى مطروحا في كتاب" le corps et l'écrit"هل المرأة أقل تجريبا للكتابة من الرجل؟ هل الطفل المنحدر من جسدها هو الذي يعيّن الاختلاف[1]؟

إن الإجابة عن هذا الطرح تتحدد بالنظر إلى طبيعة العلاقة بين الإبداع النسائي ووعي القارئ، فإذا كان الرجل هو المتلقي فإن لفظ "نعم"هو الذي يفصح عن زاوية نظر مسننة ثقافيا و تاريخيا. فهناك دائما «شيئ لاواع في الرجل يقاوم الاعتراف بقدرة ما يمكن أن تحوزه المرأة، اللهم إلا القدرة على الخيانة و الكذب. هي إذن لا تقدر على الكتابة و الإبداع. هي تضع و تلد فقط. أما فعل الإبداع والكتابة فهو المجال الخصوصي للرجل، لأن التاريخ يعلمه أن المرأة برهنت عن عدم إمكانية الإبداع والتجديد و الاكتشاف . وهذا واقع حضاري قائم في عرفه.[2] » و إذا اقتحمت المرأة مجال الكتابة وحاولت تغيير سؤال هويتها، فإن من يصغي لخطابها يرفضه أو يهمشه، « إن كلمات النساء- تردد دائما آسيا جبار- لم تكن طيلة قرون سوى كلمات مدفونة، ومختفية[3]».فالمرأة في الموروث الثقافي معادلة لصورة الجمال الصامت صوتا، و المستنطق إغراء وإغواء، فاعليتها تكمن في جسدها الناعم ونداءاته المحمومة لا في قلمها.

لقد أثارت الكتابة النسائية إشكالا على الساحة النقدية والأدبية، لأن الإبداع محدد على أنه ذكر وصفة نسائي هي خلخلة للمنظومة الفكرية التي تعترف بسلطة التخييل، و قدرته على بناء نص استيطيقي عن طريق اللغة، و كذا كيفية قراءة العالم و خلفياته السياسية، و الثقافية والاجتماعية.

غير أن الوعي بالفعل الإبداعي يصنعه رجل/ الكاتب دون سواه لأن « المرأة كائن حسي سجين أشياء جسده، ولا يمكن أن يرقى إلى مستوى متقدم فكريا، لأن هذا المستوى من اختصاص الرجل.وبذلك يكرس الرجل و يغذي الثنائية الميتافيزيقية للمادة و العقل. و يصبح جسد المرأة هو السلبي المستكين وعقل الرجل ايجابيا فاعلا (...) كل هذه العمليات تتم اعتمادا على مبدأ إقصاء المرأة و تهميشها وحصرها في الولادة و إعادة إنتاج النوع، لذا لا يجب أن تتعدى ذلك إلى ولادة من

[1]زهور كرام:السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، ص:41

[2]محمد نور الدين أفاية:الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة و الهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988.ص:32.

[3]المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

نوع آخر، في الكتابة مثلا . فالرجل يعرف أن بطن المرأة بطن خصبة، و لن يسمح لها بأن تحول خصوبتها من بطنها إلى عقلها[1]»إن المعتقدات السائدة و الجاهزة، إزاء تعبير المرأة عن ذاتهاوهويتها والعالم من حولها، قد أثر في طرق تمظهر الفعل الإبداعي عندها، بحكم وضعها داخل الفضاء الذي تعيشه بتقاليده، و أعرافه، و سلوكياته الاجتماعية.« و كأن استبعاد المرأة من نسق القيم و من مواقع صنع القرار هو نفسه استبعاد للمرأة من أن تكون " ذات" ! أو بمعنى آخر المنع لها من أن تكون واعية بذاتها، و هذا كله من قبيل التحيز و التهميش ضدها الأمر الذي من شأنه أن يؤثر سلبا على صورة الذات/ الهوية ..التي تظل مجرد انعكاس و امتداد للصورة السائدة عنها[2]».

إن النظام الذكوري يزرع في المرأة القناعة بضعفها، و عدم قدرتها عل امتلاك أدوات النص الفنية لذا حكم على تجربتها الأدبية الأولى، على أنها لا تكاد تخرج عن تيار كتابته، فهي تعيد نتاج مواقف تقليدية تتقمص فيها المرأة روح الرجل. نظرا لعجزها عن الإفصاح عن عالمها و تجربتها بصدق و حرية فالعلاقة بينهما غير متكافئة ذلك أن المرأة أدنى بفطرتهامن الرجل، وهذا ما يدفعها إلى تبني منظور عن الذات تكون بمقتضاه مفعولا لا فاعلا، و مصنوعا لا صانعا.[3]فإستراتيجية التهميش والإقصاء الذي تؤطرها المنظومة الذكورية تدفع بنا إلى كشفها في مختلف المستويات، و المعايير المفروضة على المرأة. فالتاريخ، و التحيز الجنسي، و اللغوي، كلها عوائق استغلت ضدها لتعزيز فعل الهيمنة من الكاتب / الرجل.

وقد وردت كلمة "هامش" في لسان العرب لابن منظور« همش. الهَمْشةُ: الكَلامُ و الحَرَكةُ هَمَش وهَمِشَ القَومُ فهم يَهْمَشُونَ و يَهْمِشُونَ و تَهَامَشُوا .وامرأة هَمْشىَ الحديث بالتَّحريك تُكْثِرُ الكَلاَمَ وتُخْلِبُ و يقول الأعرابي:

[1]ينظر:محمد نور الدين أفاية:الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة و الهامش، ص 34.

[2]سوسن ناجي رضوان:الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، 2004 ص:67.

[3]ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

الهَمْشُ و الهَمَشُ كثرةُ الكلامِ في غير صواب وأنشد :و هَمِشُوا بِكَلِمٍ غَيْرِ حَسَنْ[1]» تشير كلمة"الهامش" إلى الكلام غير المجدي والنافع ولا أدل على ذلك من المرأة الثرثارة كثيرة الكلام والحركة.

و ليس ببعيد عن هذه الصفة السلبية ورد اللفظ بمعنى «حاشية، و منه هامشي من يعيش منفردا غير مندمج في المجتمع مكتوب في الهامش:"تعليقات هامشية" لا دخل له بما هو مهم لا علاقة له بالنشاط الأساسي[2]»فالهامش هو انزواء الفرد وابتعاده عن فاعلية الحياة، في حين تنضوي عبارة "مكتوب في الهامش" على هيئة توزيع الكلام على الصفحة، فهناك المتن و المركز، و ما يخرج عنه فهو التابع له.وفق هذا المفهوم استمد أدب الهامش تعريفه، و تصوره، و منظوره للآخرفهو « الأدب الذي نشأ في العتمة بعيدا عن الأضواء . أو هو الأدب الذي لا يحتفى بهأو هو الأدب المختلف عن الأدب المألوف[3]» إن فكرة التهميش هنا منطلقة من إستراتيجية سلطة الكتابة المركزية، القائمة على نبذ و عدم الاعتراف بأدب خرج عن تقاليد، و تقنيات الكتابة الفنية السائدة وسط حركية الإبداع فهو تمرد وتجاوز وكسر لشرعية و هوية الأدب.ومن هذا المنظور أدخلت الكتابة النسائية خانة" أدب الهامش"كونها تبحث عن خصوصية إبداعية تخالف فيها كتابة الرجل الذي ظل لعقود طويلة يملك مؤسسة اللغة، و سلطة الكتابة؛ ذلك أن «انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل، هي عن ذاتها، وعن اختلافها، بدون وصاية أو ارتهان...يدخل ضمن صراع القوى[4]» إن فكرة التعالي و امتلاك القدرة على رفض إبداع المرأة، توحي بالرغبة في استمرار منطق التملك و الخوف من فقدانه لمركزيته «لهذا كانت كتابة النساء / الكتابة النسوية، بمثابة الرقص في حقل ألغام[5]» إن تهميش الكتابة النسائية يستند إلى خلفيات و مرجعيات إيديولوجية ترسخت على المستويين اللغوي والاصطلاحي.

---

[1]ابن منظور:لسان العرب، مادة: همشَ، المجلد السادس، دار المعارف، الجزء السادس، ص:4700.

[2]أنطوان نعمة و آخرون:المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص:1490.

[3]حميدة صباحي :قراءة تأويلية في شعر " عثمان لوصيف" بين الهامش و المركز، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، مجلة المخبر بسكرة، العدد الثامن، 2000، ص: 286.

[4]سوسن ناجي رضوان:الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص:61.

[5]المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

ثانيا–إشكالية المصطلح:

1– التهميش اللغوي:

خضعت البنية اللغوية لمنظومة الفكر الذكوري الذي جعل المرأة تابعة، و ملحقة به، و لذا عليها أن تعايش مختلف التصورات الاجتماعية، و الثقافية المكرسة لأحادية الرؤية ف« عندما تكون الثقافة مذكّرة أي البنية المجتمعيّة برمّتها، فإنَّ إحدى أهم أدواتها للاستمرار و إعادة إفراز ذاتها هي اللغة ؛اللغة الحاملة والمحمولة، و اللغة المرآة، و اللغة كفاعلة، واللغة كآلة لكشف الخداع الثقافي والاجتماعي واللغة كجهاز لتعزيز التحيّز[1]» فاللغة بإمكانها أن تتجاوز كونها وسيلة للتواصل بين الأنا و الآخر لتعدو سلطة تخضع فعل الكتابة إلى رقابة الرجل، و بخاصة أن «خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا(..) فاللفظ فحل(ذكر) و للمرأة المعنى، لا سيما و أن المعنى خاضع و موجه بواسطة اللفظ، و ليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ[2]»وهذا ما يفضي إلى أن تكون الكتابة للرجل و المعنى للمرأة، فهو الفاعل و المنتج للوجود اللغوي و لخطية الخطاب، أما المرأة فهي مجرد معنى من معاني اللغة، خاضعة للفظ لا تستطيع الانحراف عنه يستخدمها كمكون تعبيري ينتج به رمزيته و خياله.

لقد تفردت اللغة بذكورتها داخل المعاجم اللغوية، و يظهر هذا جليا حين لم يخصص النحاة في مؤلفاتهم بابا للمذكر بينما خصصوا بابا للتأنيث لأن«أصل الاسم أن يكون مذكرا، و التأنيث فرع عن التذكير، و لكون التذكير هو الأصل استغنى الاسم المذكر عن علامة تدل على التذكير ولكون التأنيث فرعا من التذكير افتقر إلى علامة تدل عليه[3]»؛ أي إلى علامة فارقة يعرف بهافحمل في ذاته علامته الظاهرة التي ذكرها "ابن عقيل" في شرحه لألفية بن مالك "كتاء التأنيث" مثلا التي تلحق

---

[1]زليخة أبو ريشة:أنثى اللغة، أوراق في الخطاب و الجنس، دار نينوى، سوريا، 2009، ص: 21.

[2]عبد الله محمد الغذامي: المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص:07.

[3]شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: " تحقيق و تعليق و شرح : محمد عبد المنعم خفاجة، طه محمد الزيني . دار الزيني للطبع و النشر، ج3، 1961، ص: 148.

بآخر المذكر مثل(جميل/ جميلة)، غير أننا نقرأ كلمات تحتفظ بصيغة المذكر، و إن جاءت صفة للمؤنث (امرأة /عاقر). فعدم إلحاق " تاء التأنيث" بكلمة عاقر يعبر عن موقف معين من المرأة يلصق العقم بكل ماهو نسائي[1] .و هذا ما يفسر دور الرجل في بلورة اللغة وتطويعها وفقا لرؤيته فتصبح هذه التحيّزات لا تعود للغة في ذاتها، بقدر ما تعود إلى العقلية النحوية الذكورية التي تعتمد على توظيفها في كتابات تهمش المرأة، و تكرس مبدأ التفوق.

ومن القضايا النحوية التي تؤكد على هيمنة الضمير المذكر في اللغة، قضية التقديم و التأخير «فالتقديم في النحو هو دائما للمذكر على المؤنث. والتغليب يذهب في هذا مذهبا يحتم تغليب مذكر واحد على أي عدد من الإناث، و لو بلغ الملايين (...) و كأن النساء يفقدون أنوثتهن لغويا بسبب وجود رجل واحد بينهن(...) الأمر الذي يرشح اللغة العربية لأن تصبح اللغة التمييزية- ليست الوحيدة – لكنها اللغة التي أسست للتمييز ضد المرأة كأنما أنشئت من أجله[2]».

إن وضعية المرأة داخل النسق اللغوي تحكمه نظرة قائمة على التمييز بين الفرع و الأصل وهذا ما تبينه ظاهرة الرتبة، فالأصل في اللغة العربية أن يتقدم المذكر عن المؤنث، لكن هناك شواهد قد تخالف هذه القاعدة من مثل قوله تعالى:﴿**يَهَبُ لِمَنْ يَشَاءُ إِنَاثًا وَيَهَبُ لِمَنْ يَشَاءُ الذُّكُورَ**﴾[3]فهنا الله قد شرف الإناث بتقديم ذكرهن إلا أنه قدم الإناث ولكن نكّر وأخر الذكور و لكن عرّف، و التعريف بالتأخير أشرف من النكرة بالتقديم.

أما في قوله تعالى:﴿**أَوْ يُزَوِّجُهُمْ ذُكْرَانًا وَإِنَاثًا**[4]﴾ فقد جمع الله الجنسين بالتنكير مع تقديم الذكران.[5]

إن التذكير لا يستطيع أن يهيمن على المجال الوظيفي للغة دون أن يحيط نفسه بالهامش، والفرع ولذلك كان التأنيث على الجانب الآخر من المعادلة اللغوية، وتابع وخاضع لما أنتجه الرجل بشكل

---

[1]ينظر: رشيدة بنمسعود:المرأة و الكتابة سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص:88.

[2]سوسن ناجي رضوان:الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص:64.

[3]سورة الشورى، الآية 49.

[4]سورة الشورى، الآية 50.

[5]ينظر: أبو حيان التوحيدي : الإمتاع و المؤانسة، صححه و ضبطه و شرح غريبه و رتب فهارسه: أحمد أمين و أحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، الجزء الثالث، القاهرة، 1944، ص 101.

ذاتي من معان و دلالات دونها في المعاجم، و الذاكرة على أساس أنها موضوعية ومنطقية، فظلت المرأة وفق هذه السياقات المختلفة مهمشة لغوياتفتقد للفاعلية و للإيجابية، وإذا أرادت أن تكتب فإنها لا تملك الحق في الخروج عن تجاويف الخطاب الذكوري، فتستقطب عبارات الاستجابة والطاعة الذي تصورها في أدوار تضمن استمرارية النظام المؤسساتي الذي يحكمه.

وفي السياق نفسه يلاحظ "خليل أحمد خليل" على المستوى المعجمي أن كلمة " امرأة" في اللغة، مشتقة من فعل مرأ أي طعم، و من هنا تواجهنا صلة المرأة بالطعام، و تجمع المرأة على غير اشتقاقها فيقال نساء، و نسوة، و النساء تعني " المناكح"، و من هنا تواجهنا صلة المرأة بالجنس. وإذا تناولنا أصل النساء، وجدناه مشتقا من فعل: نسا، ينسو، و معناه ترك العمل. و كأننا بالمرأة تعني البطالة.[1]

لقد أثرت هذه المعاني في الجوانب الأدبية و الفكرية للمرأة، إذ أسهمت في تهميشها، وانزوائها داخل مؤسسة الأسرة .و لذا فخروجها عن هذه المؤسسة هو تحول حضاري، ووجود لغوي مغاير فهل بإمكانها أن تؤنث اللغة المذكرة ؟أم عليها أن تكتب وفق خطاب الرجل فيتحول لفظها إلى لفظ فحل؟ كيف تسترد المرأة هويتها في ظل قواميس تعكس رؤية ذكورية؟هل بإعادة صياغتها أم يجب إحراقها؟ كما تقول "مارينا ياغيلو"[2](marina yaguello) Il faut bruler les dictionnaire ?"

"إن اللغة التواصلية بين الأنا و الآخر غير منفصلة في استعمالاتها عن القواميس اللغوية، التي أثرت في تركيبة المجتمعات، فاللغة إذا انفردت بفحولتها فهذا راجع لما تدل عليه لفظة " الرجل" من معاني الشدة و الكمال، في حين تنفرد المرأة باللين و الرقة، و على الرغم من أنها فروق طبيعية تفرضها التركيبة الفيزيولوجية لكلا الطرفين، إلا أن السلطة الذكورية جعلتها مقياسا يحدد خصوصية الخطاب. فكل ما تكتبه المرأة لا يخرج عن حدود الذات الأنثوية، ولا يستطيع أن يكون معادلا إبداعيا يوازي خطاب الرجل، الذي يكون حاضرا في كل المستويات السياسية، الدينية، الاجتماعية، الثقافية.

---

[1] ينظر:خليل أحمد خليل :المرأة العربية و التغيرات الرئيسية في عصرنا، " مجلة دراسات عربية"، الدار البيضاء، العدد الثامن حزيران/ يونيو، 1973، ص:22.

[2] عبد النور ادريس :النقد الأدبي النسائي و النوع الاجتماعي (الجندر) تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، 2011، ص: 230.

وتظل الرؤية السلبية التي اختزلت صورة المرأة عبر التاريخ، رؤية مكتسبة من تراكم التقاليد والأعراف الاجتماعية ذات البعد الإيديولوجي، الخاضع لسلطة التفكير الذكوري، ومن طرق استبعاد المرأة من مجال الكلام، خطاب "الأمثال و الأقوال". «سأل أحد الصحفيين "بول ليوتر" ذات يوم ما أفضل شيء في المرأة فأجاب:- الفم .وماذا يهمك في الفم شكله أم لونه؟.فقال لا هذا و لا ذاك المهم أن يكون مقفلا .و من الأمثال نقرأ في اليونانية أن " الصمت يجلب الحكمة للنساء".و في اللاتينية يقال:"عندما تفكر المرأة بعقلها فإنها تفكر بالأذى" وفي العربية يقال:"لا تدع المرأة تضرب صبيا لأنه أعقل منها"[1]» تتحول اللغة عبر مراحل مختلفة وتتخذ أشكالا متعددة، نتيجة تفاعلها مع الأزمنة، لكنها لم تخرج عن قيم التحيز الجنسي، الذي يجعل من صفة الصمت قلادة لا بد أن تتحلى بها المرأة، لأنها إذا حاولت ممارسة النشاط التلفظي للتعبير عن ذاتها، فإنه خطاب غير وظيفي لا معنى له، فالنساء« يتحدثن طويلا و لكن عندما يتكلمن فإنهن لا يقلن شيئا. جميع اللغات تحتوي على تعابير لوصف النساء كمطاحن للكلام، وفي جميع ثقافات العالم توجد حكم شعبية تؤكد عن طريق الأمثال بأن النساء يتكلمن كثيرا و بشكل أقل جودة .فالمثل الصيني يقول إن"لغة النساء كالسيف لا تتركه المرأة يصدأ"." المرأة التي تصمت أحسن من التي تتكلم"."المرأة الصامتة هي هبة من عند الله" (الإنجيل).[2]»إن الصمت هو المطلب الذكوري من المرأة حتى يستمر حضوره على مستوى الفن الخطابي. لأن النساء تفتقر إلى التحكم في ملكة التعبير الخاضعة للفكر السليم و الناضج، الذي يخلق كتابة معمقة تمتلك بلاغة اللغة الموحية، الحبلى بالمعاني والدلالات ومرد ذلك في تصور "جاسبيرسون"(Jespersen) أن الرجال«يبنون جملهم على شكل صناديق صينية أو دمى روسية أي أنهم يتكلمون جملا معقدة ذات بنى مندمجة بينما النساء اللواتي يجمعن أطواقا من اللؤلؤ يكتفين بتنسيق الأفكار التي يحاولن التعبير عنها. ومن جهة أخرى فإن للنساء نزوعا نحو ترك الجمل معلقة

[1] زهور كرام:السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، ص: 16.

[2] نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي :حوار المساواة في الفكر و الأدب، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2009، ص:74.

بدون تتمة، (...) لأنهم يشرعن في الكلام قبل التفكير فيما ينوين قوله والرجال يتقنون اللعب بالكلمات لدرايتهم بالجناس والسجع و بلاغة القول.[1]»

إن اللغة مؤسسة و نظام غير قابل للتخريب و التشويش، لأنها صيغت قبل أن تبدأ المرأة في الكتابة مثلها مثل الطفل الذي يدخل العالم و ينتظر تشكيله لغويا، ذلك أن اللغة تسبق الذات ولهذا كان"لاكان "(lacan)ينظر إليها من حيث هي ذلك "الآخر" الذي يحدّد ظهور الذات[2].

لقد صيغت منظومات فكرية – فلسفية و أخرى اجتماعية، كما تبلورت مجموعة من الأمثال الشعبية أضفت مصداقية للنظام اللغوي الذكوري الذي حدّد للمرأة قانونا للتواصل، يحكمه المتبوع والوصي.لذا تبقى الإشكالية مطروحة في علاقة المرأة باللغة، وهي علاقة لا يمكن عزلها عن كل واقع تاريخي، بل إن وضعيتها تخضع لإطار مرجعي، يمتد تاريخيا إلى قصة خلق آدم وحواء حتى العصر الحديث. إذ «جاءت الكتابة لتكون نمطا مفتعلا في صناعة اللغة وتقنية الخطاب، والشاهد التاريخي يشير إلى أن الرجل هو سيد الكتابة، ولا يحفظ التاريخ أية أمثلة عن وجود نسوي فاعل مع اللغة المكتوبة. و من هنا فإن الرجل وجّه مسار الملفوظ اللغوي نحو وجه خاص تحكّم الذكور فيه، وخلّدوه عن طريق نقشه و حفره في ذاكرة الحضارة، وصار الحضور المذكر هو جوهر اللغة، وتعمقت الذكورة في اللغة عبر الكتابة حتى صارت وجهها و ضميرها. و كلما تصاعد المستوى اللغوي تعمقت معه الذكورة، فقمة الإبداع هي الفحولة[3]»، لكن بالنظر إلى البنية اللغوية التي احتكرت من قبل الذكورة فإن بعض المفكرين و الكتاب يقرون بكون المرأة فضاء مهما للفكر و الأدب الذكوريين من جهة وأيضا من خلال ما تنتجه من إبداع بفكرها و أدبها، و أنها مهما همشت في الواقع فإنها تبقى في بنية الإبداع حاضرة .

[1]المرجع السابق، ص:81.

[2]وفيق سليطين: الكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، دار الحوار، سوريا، ط1، 2006، ص:16.

[3]عبد الله محمد الغذامي: المرأة و اللغة، ص:27.

لقد ظلت العلاقة غير المتكافئة بين الرجل / المرأة تفرز آراء متباينة و طروحات معرفية اقتحمت مجال الإبداع، ليس على المستوى اللغوي فحسب. بل على مستوى الاعتراف بشرعية مصطلح "الكتابة النسائية".

2- التصنيف الاصطلاحي:

أثار مصطلح الكتابة النسائية إشكالية الهوية الجنسية للأدب، مما يؤكد على سلطة المؤلف ضمن حركية الإبداع، وما يترتب عنها من حضور للذات، في تشكيل ماهية فعل الكتابة الذي مارسته المرأة مع مختلف الأجناس الأدبية، إذ« جاءت نظرية الكتابة النسوية مؤخرا مغايرة للزمكانية التي انتشرت فيها سلطة النظريات الحديثة التي دعت إلى قتل المؤلف (الكاتب) لأجل إحياء النص، و اعتباره بما فيه من سياقات و علامات، و تكوينات لغوية و شكلية، و معنوية الوسيلة و الغاية للنقد الجديد، مما جعل من الكتابة الإبداعية نصوصا لها استقلاليتها الذاتية، بمعنى انفصالها عن عاليها الحميمين؛الذاتي (الكاتب) و الموضوعي المرجعي(المجتمع و التاريخ).لكن مع تطور الدراسات النقدية أصبحت هذه الرؤية غير قادرة على إغفال الذات و ثقافتها في إنتاج نصوصها الإبداعية، وعلاقتها بكل آخر (الكاتب، المجتمع، القارئ)»[1]، والتي تجاوزت معها"الكتابة النسائية"إشكالية تعدد التسمية الاصطلاحية التي تحصر الدراسة في عملية الانتساب الجنسي، إلى خصوصية خطابها وهذا ما يطرح جملة من التساؤلات : هل رفض تصنيف الأدب على أساس جنس صاحبه رفض لإبداع المرأة وتهميشه ؟أم هو حضور للإبداع، و غياب لمبدأ التصنيف؟ هل كتابة المرأة هي تفكيك لمنظومة الفكر ألبطريكي وإعادة بنائه ؟أم هي إبداع قائم على مبدأ المحاكاة، واستنساخ المنجز و السائد.؟

لقد انقسمت آراء النقاد إلى موقفين، موقف معارض للمصطلح من منطلق أن قيمة الإبداع لا يكمن خارج حدوده أو في ارتباطه بجنس صاحبه، فهو أدب أرقى من أن يحصر في زاوية الفئوية والنخبوية، لذا حاولت المرأة /الكاتبة أن تكسب مشروعية الوجود و الامتداد، عبر نبذ التصنيف والتمييز الذي قد يؤدي بالدرس الأدبي إلى النظر لما تكتبه على أنه أدبا دونيا لا يختلف في نعوتاته

[1] ينظر:حسين المناصرة :النسوية في الثقافة و الإبداع، ص:01.

عن تلك الأوصاف التي أنتجتها ثقافة مجتمعات محكومة بأعراف وتقاليد متصلبة، ونظم سياسية واجتماعية متخلفة تحركها نزعات تسلطية ذات جذور قبلية، والذي يتوقع منها الامتثال لأدوار وقوالب وجدت نفسها سجينة فيها بحكم انتمائها البيولوجي . «مثل أنها "عاطفية غريزة" أو " ثرثارة لا تحتفظ بسّر".أو "اتكالية" أو ضعيفة لا تصلح لصنع قرار" أو "دمية جميلة" أو "ناقصة عقل ودين" (...) و يترصد المجتمع (العربي هاهنا) للمرأة في حركتها من منطقة الصمت إلى منطقة الكلام، ومن منطقة السكون إلى منطقة الفعل، فيتنبأ بتحّررها عبر تمرّدها ثم يرشقها بسهام اللّغة (...) ويصف تمردها " فلتانا أخلاقيا" وتحررها "دعارة" وخطابها الفكري المغاير تبعية"[1]»يكشف هذا القول على رواسب عقد النقص المتوارثة، التي كانت سببا في إفراز مختلف المواقف المعارضة، فالاعتراف بوجود أدب نسائي هو اعتراف بخطاب مغاير قد يبقى في بوتقة النقصان و السلبية، فهو تأسيس لانزوائية مفروضة على خطاب المرأة وعدم قدرتها على نتاج أدب جمالي ما دامت عاجزة على التنوع ألموضوعاتي، فما تكتبه لا يكاد يتعدى حدود النمطية و الذاتية .

تقول "بثينة شعبان": «لا تحمل عبارة " امرأة عربية كاتبة" وقعا مشّجعا في العالم العربي، حتى بين الكاتبات النساء أنفسهن . و السبب الرئيس هو أن مفهوم هذه العبارة يتضّمن تميّزا ضد الكاتبات النساء يتجاوز بالضرورة الظلم الاجتماعي الذي تتعرض له النساء في الحقل الأدبي. ولذلك، فإن الكاتبات عبر العالم العربي كنّ طوال عقود متحمّسات لرفض تصنيفهنّ بأنهن كاتبات نساء مفضلات أن يوصفن ببساطة بأنهن "كاتبات"، على أمل أن ينلن بهذا معالجة أكثر جّدية وموضوعية لنصوصهنّ. و الحقيقة أن بعض النّقاد العرب يتعاملون مع الأعمال التي وضعتها النساء بأحكام مسبّقة معتبرين أن العمل يحمل طابع السيرة، و أنه يعالج موضوع الحبّ والزواج و الأطفال أو الافتقار إليهم، و لذلك فإنه بحدّ ذاته لا علاقة له باهتمامات الجمهور والجمهور هنا يعني الذكور طبعا[2]» يتضمن نص " بثينة شعبان" أسباب رفض مصطلح " الكتابة النسائية"والتي تتحدد في عدم

[1]زليخة أبو ريشة: أنثى اللغة، أوراق في الخطاب و الجنس، ص: 13.

[2]بثينة شعبان : 100 عام من الرواية النسائية العربية (1899-1999)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص:05

وجود فضاء ثقافي عربي له قابلية إرساء المصطلح نقديا و أدبيا .وكذا الصراع الدائم بين قطبي المجتمع الذكوري و الأنثوي، فالذكوري يعمل على استمرارية سلطته القهرية، و ذلك بنقلها إلى الحقل الأدبي فمصطلح نسائي في مفهومه هو أدب البوح والاعتراف، لا يحمل رؤية للعالم بقدر ما ينحصر في زاوية " الأنا"، فالمرأة عاجزة عن الخروج من دائرة الانصهار في الرغبات الذاتية، و تداعيات الحوار الباطني الفردي لا الجماعي، ولذا حاولت المرأة / الكاتبة طوال سنوات تفعيل نضالها، برفض "المصطلح " أمام المتلقي (الرجل) الذي يؤمن بحقه الطبيعي في توجيه العملية الإبداعية، و الحكم على كل أدب المكتوب منه أو المنطوق.

إن الكتابة النسائية فعل وجودي رافض لإيديولوجية تجزئة الإبداع تقول" زهور ونيسي" «في رأيي أن الأدب واحد، و الفن واحد، سواء صدر عن أديب أو أديبة، فنان أو فنانة، مادام كلا المصدرين المرأة و الرجل، يتصل بجذور المجتمع، و يكمل أحدهما الآخر، و يتطلعان معا إلى آفاق المستقبل الرحبة[1]»إنها دعوة لأنسنة الإبداع، و تفكيك التعيينات الثقافية التي وجهت النص نحو الاحتكام إلى الجنسوية والتعددية الاصطلاحية، و مرد ذلك كما ترى "رشيدة بنمسعود" «أن الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح "الأدب النسائي"، آت من عدم تحديد وتعريف كلمة "نسائي" التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن[2]» يرجع رفض تسمية الكتابة النسائية إلى غياب التصور النقدي الذي لم يصل إلى مستوى دراستها وتفكيكها داخليا، و الوقوف عند خصوصيتها فأصبح الدرس الأدبي يربط بين النص و مؤلفه من الخارج تمييزا له عن الكتابة الذكورية باعتباره وافدا لحقل الكتابة .

في السياق نفسه ترفض "إميلي نصر الله" الفصل في الأحاسيس، و ردود الأفعال بين الرجل والمرأة لحظة الكتابة، لأنها تشكيل لتجربة إنسانية بغض النظر إلى جنسها « لا أفكر عندما أكتب بأنني أنتمي إلى جنس بالذات؛إذ إن اهتمامي و تفكيري يرتكزان على الموضوع، و أسلوب معالجته واللغة الملائمة لذلك ؛ و بالمناسبة، أنا لست كاتبة " نسوية" بالمعنى المفهوم للكلمة، بل أكتب كإنسانة

[1] يحي بوعزيز : المرأة الجزائرية و حركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى، الجزائر، ص، ص: 70_71.

[2] رشيدة بنمسعود:المرأة و الكتابة سؤال الخصوصية /بلاغة الاختلاف، ص: 82.

بعيدا عن الانتماء الجنسي ... بالطبع تتأثر كتابتي بصورة عفويّة، بالهموم التي عشتها وكوّنت شخصيتي، في مجتمع تصنيفي تقليدي، لا يزال يفّرق بين حقوق المرأة و سلطة الرجل .[1]»تشير الروائية إلى مدى التمازج بين الوعي الذاتي، و الوعي المجتمعي في تصوير التجربة الإبداعية بلغتها وأحداثها، و القائمة على حوار بين الأنا و الوجود.

أما الموقف المؤيد فإنه يرفع من صوت المرأة ليثبت طموحها ووعيها في إرساء المصطلح الذي دخل «حقل التداول الثقافي العربي و النقدي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دورا هاما في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي[2]»و مع نهاية التسعينيات و بداية القرن الحادي و العشرين، بدأ المصطلح يأخذ نصيبه من الدراسة و البحث الذي عمق فكرة التعددية الاصطلاحية، فطرحت بذلك تذبذبا لدى المتلقي العربي حول أي المصطلحات ديناميكية ترتبط مباشرة بإبداع هو من إنتاج المرأة: أدب المرأة، الأدب النسوي، الأدب النسائي، أدب الحريم، الأدب الأنثوي، أدب الأظافر الطويلة . هل هي تسميات لمكون خطابي واحد؟ أم التعددية تفرز في مقابلها تنوع في الموضوعات ضمن الخطاب الواحد المؤسس؟.هل فكرة الاختلاف بين كتابة الرجل و كتابة المرأة يثري فضاء الأدب أم هو اختلاف تناقضي _ضدي مرفوض.؟

إن تحديد أبرز التقاطعات بين المفاهيم يؤدي إلى ضبط مفهوم كل كتابة و علاقتها بباقي الكتابات وذلك بالتركيز على أكثر المصطلحات تداولا وهي:

الكتابة النسائية / الكتابة النسوية / الكتابة الأنثوية.

تطالعنا القراءة الأولى أن لفظ" الكتابة" حاضر مهما تعددت الأسماء التعيينية الملحقة به، مما يؤكد أن حضور المصطلح في المشهد النقدي العربي و الغربي يعد مؤشرا إيجابيا، على دخول المرأة/الكاتبة ضمن مؤسسة اللغة الإبداعية. تقول يمنى العيد:« إن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى

[1] رفيف صداوي: الكتابة و خطاب الذات (حوارات مع روائيات عربيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005 ص، ص: 63- 64.

[2] مفيد نجم :الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، المغرب، ج 15، سبتمبر 2005، ص: 162.

الاهتمام و إعادة الاعتبار إلى إنتاج المرأة العربية الأدبي و ليس عن مفهوم ثنائي أنثوي_ ذكوري»[1].وهذا ما يؤكد أن نتاجها هو جزء من تاريخ الأدب العربي الذي تأسس على وعي مرجعي رهين سلطة ذكورية تؤمن أن الإبداع له سيادة لا تمتلك و لا تتجزأ.

اعتبر "محمد معتصم" الكتابة النسوية جزءا من كل، و الكل هو المركز الذي تنبثق منه مصطلحات قائمة على التنوع لا التناقض يقول:« مفهوم الكتابة النسائية مفهوم شمولي. بمعنى أنه يضم أشكالا وأساليب من الكتابة عند المرأة. و لذا كان من الضروري استخلاص و توليد مفهوم جديد أدنى منه ويدل عليه، و يختلف معه في جزئية مركزية، و هو مفهوم " الكتابة النسوية" لن أخوض في مسألة الاشتقاق هنا، بل يهمني أكثر الدلالة، (...) إذا كانت الكتابة النسائية تدل على الكتابة التي تبدعها المرأة عموما، فإن الكتابة النسوية ترتبط بنوع خاص من الكتابة، تلك التي تنبع من خلفية إيديولوجية تنصب المرأة الكاتبة (و قد يكون الرجل أيضا) فيها نفسها مدافعا عن حقوق المرأة كاشفة عن المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة (...) تندرج ضمن هذا النوع من الكتابة الكتابة السيرية واليوميات، (...) و بعض الروايات التي يكون قصدها و مغزاها مرتبطين بالخلفية الإيديولوجية لحركة نسوية محلية أو دولية [2]»

يتعدى قول الناقد "محمد معتصم" الاشتقاق الاصطلاحي إلى ما تتميز به " الكتابة النسوية" من فكرة النهوض بالمرأة ضد الوضع القائم المستلب لحقوقها باعتبارها خطابا مؤدلجا ضد الثقافة الأبوية وبالتالي تستمد النسوية هويتها بوصفها جنسا روائيامن زاوية نظر تختص بتحرير المرأةسواء كان كاتبها رجلا أو امرأة.و هذا التصور مستمدمن المفهوم الغربي للنسوية التي ظهرت لأول مرة في نهايات القرن التاسع عشر بالتحديد العام 1890، التي تعتمد على نقد، أو تعديل، أو تحدي للنظام البطريركي بحثا عن حقوق ووجود المرأة.و بالتالي فالفكر النسوي لم يتأت من توالد تحاور الأفكار والنظريات بل

[1] يمنى العيد:الرواية العربية المتخيل و بنيته الفنية، دار الفارابي، ط1، 2011.ص:137.

[2] محمد معتصم :بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2007، ص، ص: 7-8.

كاستجابة لواقع، و يحاول بدوره أن يجعل الواقع يستجيب له.[1] و ذلك لإعادة التوازن لعلاقات القوى الاجتماعية، و الثقافية، و الاقتصادية، من منطلق فكري مقصود يراهن في نصوصه على المضمون.

يؤكد "عبد الله ابرهيم" ضمن بحثه حول بلورة مفهوم الرواية النسوية أنه«ينبغي التفريق بين كتابة النساء، و الكتابة النسوية، فالأولى تتمّ بمنأى عن فرضيّة الرؤية الأنثوية للعالم وللذات إلاّ بما يتسرب منها دون قصد، و قد تماثل كتابة الرجال في الموضوعات و القضايا العامّة، أما الثانية فتتقصّد التعبير عن حال المرأة، استنادا إلى تلك الرؤية في معاينتها للذات وللعالم ثم نقد الثقافة الأبويّة السائدة[2]»

يتشكل الوعي النسوي من قراءة الآلية الإيديولوجية التي تغلغلت في الثقافة المتحيزة، و الاستبدادية من منطلق الهوية الأنثوية بتجاربها و مرجعياتها.وسعيها لطرح فكر جديد يمحو فكرة الخطيئة والضعف و الاستلاب.وبهذا يكون الطرح الموضوعاتي هو الذي يحدد الاختلاف بين الكتابتين، ولكنه اختلاف تقاطعي مادامت رؤية الذات حاضرة لا تنفصل عن جنس صاحبها.

إن التأكيد على حضور إبداع المرأة تتجاذبه التعددية الإصطلاحية فمن مصطلح نسوي إلى الأنثوي أو المؤنث فهذا "محمد جلاء إدريس" يؤكد أن الكتابة الأنثوية هي «ما كتبته المرأة من أدب، في مقابل ما كتبه الرجل دون أن يحوي هذا المصطلح أحكاما نقدية تلي أو تحط من قدره، فتلك قضية أخرى تخضع لمعايير النقد الأدبي التي تخضع لها سائر صنوف الأدب[3]» يحاول الناقد من خلال هذا القول أن يسقط المصطلح على كل نص كاتبته امرأة، مستبعدا بذلك الحكم المسبق على إبداعها و الحط من قيمتها لأنها أنثى، ذلك أن اللفظ هو تركيب ثقافي خاضع للمقاييس البيولوجية الطبيعية التي تنفرد بها حيث يعمد المجتمع الذكوري إلى جعل الحتمية البيولوجية التي تميز الأنثى قاعدة للتفاضل و التفرقة بينها وبين الرجل.

---

[1] ينظر: يمنى طريف الخولي :النسوية و فلسفة العلم، المرأة، عالم الفكر، المجلد 34، 2 أكتوبر/ ديسمبر، 2005، ص، ص: 13-17.

[2] عبد الله ابراهيم: السرد النسوي الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، و الجسد، دار الفارس، الأردن، ط1، 2001، ص: 5.

[3] محمد جلاء إدريس: الأنا و الآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ط، 2003، ص:15.

وتتعرض " زهرة الجلاصي"في كتابها " النص المؤنث" لإشكالية الأنوثة محاولة بذلك حصر المبررات الكافية لاعتماده كمصطلح بديل في النقاط التالية:

_ تسرب التصنيفات الإيديولوجية المشبعة بالنظرة الدونية لكل نوع أدبي تكتبه المرأة، و أطلق عليه صفة"نسائي" لكي يحتل منزلة الهامش من الأدب الكامل.

_يستند المؤنث على آليات الاختلاف لا ألميز، لذا لن يحتاج إلى مبدأ المقابلات التقليدية بين المؤنث و المذكر.

_ النص المؤنث لا يمتلك تصنيفا مسبقا، ولا يكتسب صفته الأنثوية إلا بواسطة الكشف عن طاقاته الكامنة بعيدا عن التحليل البيولوجي و الأيديولوجي.

_ النص المؤنث لا يأبه بالحدود و التعريفات، و لا يعترف إلا بصنف واحد من الكتابة، وهي الكتابة من الداخل، ولذا فالنص المؤنث هو ممارسة و طريقة تعبير تميز المرأة و تمنح لها فرصة الاختلاف لا المفاضلة[1].

إن القضية عند "زهرة الجلاصي" تتعدى البحث عن جنس الكاتب أو تجزئة فعل الكتابة_على الرغم من أن النص المؤنث قد يبوح بأسراره الجنسية_ إلى معاشرة النصوص و الإصغاء لإيحاءاتها قصد الكشف عن علاماتها الجمالية و خصوصيتها الفنية، و رصد مواضع انحراف دوالها. لكن هل يكتب الرجل نصا مؤنثا؟ إن الرجل المبدع قد ينجذب إلى القطب الأنثوي، فينتقل بذلك من منطقة الحياد إلى منطقة التبادل، و هذا ما نقرأه عند " عمر بن أبي ربيعة" أو "نزار قباني"، أو إحسان عبد القدوس"، و للمرأة المبدعة شأن آخر مع قطبها المذكر، إذ تتماهى مع الطرف الآخر من المعادلة لدرجة قد يخطئ القارئ عندما يفتش عن الكاتبة ضمن ملامح شخصياتها النسائية، فغادة السمان في روايتها " بيروت" تقول: "الصياد مصطفى هو أنا"[2].

أما "صلاح صالح" في كتابه "سرد الآخر" فينطلق من عنوان الفصل الرابع سرد الأنوثة إلى إشكالاتها إذ يؤكد أنه « من الضروري_بداية_ أن نحذر انزلاق لهجة البحث إلى مرافعة لصالح الأنوثة أو

[1] ينظر : زهرة الجلاصي :النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 2000، ص، ص:14_15.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص، ص:16-17.

ضدها، فالمنطلق و الغاية يقعان خارج ذلك، و لكن الخوض في ثقافة أنتجتها الأنثى يقتضي قدرا من التعريج و لو كان تعريجا خاطئا، على ملامح من التوضعات الثقافية التي لصقت بفكرة الأنوثة بوصف الأنوثة حالة ثقافية تضافرت عوامل عدة، في مراحل تاريخية مختلفة لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة، و حشرها في طبيعتها الثقافية، العلوية أو الدونية[1]»

إذن الهوية الأنثوية هي تركيب من الخاصية البيولوجية، و الحالة الثقافية، على أن خصائصها الفطرية قد تشبعت بالموروثات الثقافية التي تضخم الفكر الذكوري مقابل انخفاض مرتبة الأنثى. لكن أليس اغتيال قدرة الأنثى الإبداعية هو اغتيال للثقافة ذاتها، بوصفها المجال الأرقى الذي يمارس فيه الإنسان إنسانيته؟ ألا ننظر للثقافة كبنية مستقلة عن القوانين الطبيعية؟.

شكلت الآراء السابقة دعما معنويا للمرأة، عندما أقرت بمشروعية المصطلح كخطوة أولى، لتأتي مرحلة كشف النقاب عن جماليات الكتابة النسائية و خصوصيتها الفنية.و على الرغم من الغموض الذي يطرحه تعدد المفاهيم في معظم المراجع العربية، إلا أنها لا تخرج عن مفهومين مختلفين [2]:

الأول: يتحدد فيما تكتبه المرأة، تمييزا لها عما يكتبه الرجل، بغض النظر عن نوعية موضوعاتها خاصة كانت أو عامة، معتمدا على قاعدة ربط الكتابة بجنس الكاتب:«إن مصطلح الأدب النسائي يتحدد من خلال الاختلاف الجنسي[3]» و بذلك يستعمل المصطلح هنا مرادفا: (لأدب المرأة).

الثاني: يحصرها فيما يكتب عن المرأة، بغض النظر عن جنس صاحبه، رجلا كان أو امرأة، و بذلك يربطها، عكس السابق، بموضوعها فقط، (ككتابة عن المرأة)، و لو لم يكن كاتبها رجلا:(الأدب النسائي لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبته، بل يعني أن موضوعه نسائي).

---

[1] صلاح صالح:سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص:135.

[2] ينظر: عبد العالي بوطيب :الكتابة النسائية: الذات الجسد، مقال ضمن كتاب، الكتابة النسائية التخييل و التلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، (أعمال ملتقى المرأة و الكتابة في دورته الخامسة بآسفي، أيام 21_22_23، يوليو 2005)، الرباط ط1، 2006 ص: 8.

[3] ينظر:رشيدة بنمسعود : المرأة و الكتابة سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف، ص: 75.

يتضح أن المصطلح قد ولّد تذبذبا في الاستعمال لدى المتلقي. فهل نعني به ما تكتبه المرأة أو ما يكتبه الرجل عنها؟إن هذا الاضطراب كان نتيجة تركيز الدراسات على مظاهر الاختلاف الفيزيولوجي (الطبيعي) القائم بين الرجل و المرأة، و انعكاساتها على نظرة كل منهما للعالم. مما يعد مؤشرا ضمنيا على تذبذب في موقف الدارسين من مسألة خصوصية (الكتابة النسائية)، و توزعها بين الطبيعي والتاريخي.

تجاهل الخطاب النقدي للكتابة النسائية الذكورية من ناحية، ولأدب المرأة من ناحية أخرى .لأن الأولى تخرج، بحكم جنس كاتبها، عن نطاق المفهوم الضيق الأول القاضي بحصر (الكتابة النسائية) فيما تكتبه المرأة.ولأن الثانية تقع، بحكم عمومية موضوعاتها، خارج حدود التعريف الثاني (للكتابة النسائية) ككتابة عن المرأة. مما يظهر حجم التناقض القائم بين مدلولي هذا المصطلح.[1]

إن التمايزات الاصطلاحية تبقى لها موقعها و أهميتها في الدراسات النقدية و الأدبية، مما يسمح لنا باستخلاص أنواع التقاطعات القائمة بين مختلف الكتابات، و يتجلى ذلك بوضوح من خلال الجدول التالي:

[1] ينظر: عبد العالي بوطيب :الكتابة النسائية: الذات الجسد، ص: 09.

1-كتابة المرأة	2-كتابة الرجل
3-الكتابة النسائية المؤنثة	4- الكتابة النسائية المذكرة

يفرز هذا التقابل الاصطلاحي على المستويين العمودي و الأفقي الملاحظات التالية:

تحضر عبارة "كتابة " في المواقع الأربعة، مما يعد مؤشرا على أن صفة الإبداع يتقاسمها كل من (الرجل/ المرأة) و هما يشكلان وحدة الأدب.

الحضور المشترك لصفة " النسائية" في الخانتين السفليتين (3 و4)، المخصصتين (للكتابة النسائية المؤنثة) و (الكتابة النسائية المذكرة). مما يؤكد أن المرأة ليست ضد الرجل الذي تتقاسمه حياتها، بل هي ضد كل عنصرية تسلبها إنسانيتها، أينما وجدت و بأي شكل تجسدت (الأم، الأب، الأخ الصديق، الزوج، أو المؤسسة).وهذا ما تكشفه بطلة رواية " أصابع الاتهام" لجميلة زنير فهي تجسد الظلم ومرارة الألم التي عانته من معلمات المدرسة، و الجيران، و والدة زوجها، مما يؤكد أن الرجل داخل النص ليس وحده المتهم بالتحجر العقلي، و العنف الفكري و الجسدي.

تنبني العلاقة الاندماجية القائمة بين كتابتي المستوى الأول (1و2)، و المستوى الثاني(3و4) على قاعدة ارتباط الجزء بالكل، مما يسمح بتعميم مقومات الأول على الثاني، دون العكس لأن ذلك قد يؤدي إلى طمس خصوصية الجزء، و تحويله لنسخة مطابقة للكل، فالاختلاف قائم على مستوى الموضوعات و هذا ما يحدد مقومات كل كتابة ,و انعكاساتها الجمالية.

إن مقومات الكتابتين العامتين (1و2) بحكم معيارها الطبيعي (الفيزيقي) المشترك (امرأة/ رجل) ستظل دائمة، عكس مقومات الكتابتين الخاصتين (3و4) الظرفية /الأزلية، لارتهانها المبدئي ببقاء الوضعية المزرية التي تمر بها المرأة، و يؤكد "حميد لحميداني"أن هذا التمايز الاصطلاحي يؤدي إلى خصوصية الكتابة فالمرأة، «لأنها لم تعثر بعد على هويتها الحقيقية، فإن ذلك يجعلنا نؤكد على مسألة الخصوصية في الكتابة النسائية، لكن هل معنى ذلك أننا نقول بأنها خصوصية ستبقى مستمرة بنفس الحدة إلى الأبد؟ لا نعتقد ذلك، لأنه عندما يزول الوضع اللاّإنساني الذي يشرط المرأة في العالم العربي ستختفي، دون شك، العناصر البارزة في خصوصية الكتابة النسائية، و في طليعتها ذلك الانقسام

الخطير في الهوية، الذي يفترض أنه يشغل الحيز الأكبر من اهتمام المرأة العربية المبدعة، لأنه سيجعلها منكفئة على ذاتها، بحيث لا تنفتح على العالم بنفس درجة انفتاح الكتابة الروائية عند المبدع العربي[1]»

إن زوال الأسباب لا يؤدي بالضرورة إلى زوال المسببات ذلك أن الكتابة لا تخضع للشرط الاجتماعي و التاريخي القابل للزوال و التغيير فقط، فهناك الشرط الطبيعي الذي يلازم المرأة/ الكاتبة، و يكسبها معاييرها الخاصة و خصوصيتها .

تتقاطع (الكتابة النسائية المذكرة) (بالمؤنثة) حول قضية المرأة، غير أنهما يختلفان من حيث جنس الكاتب (الرجل/المرأة)، و بالتالي في علاقة كل واحد منهما بهذه القضية، فالرجل يكتب استنادا لصوره التخيلية التي شكلها حول المرأة، لكنه يبقى عاجزا عن تصوير مكنوناتها و مشاعرها.ويبرز هذا التباين على مستوى خطاب الجسد، فالمرأة تكتب من منطلق علاقاتها الحميمة به؛ لأنه جزء من كيانها و ممتلكاتها و تم التعدي عليه منذ الأزل. لذا تصاغ العناوين من منطلق هذا التباين إذتصبح (الكتابة النسائية المؤنثة) هي (كتابة الذات عن الجسد)، (الكتابة للجسد بالجسد)، في المقابل حين تغييب هذه العلاقة مع (الكتابة النسائية المذكرة) تأخذ الصياغة منحى آخر (الكتابة الغيرية عن الجسد)، (كتابة الآخر عن الجسد)[2].

ومن منطلق وجهات النظر التي سبق طرحها على المستوى اللغوي و الاصطلاحي نؤكد:

إذا كانت الشرائع الكنسية الأوروبية قد جردت المرأة من حقوقها، فإن القرآن الكريم يقر بحقها في المساواة الإنسانية يقول تعالى:﴿**وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**﴾.[3]، ومن دلائل اللغة العربية حول قضية المذكر و المؤنث نستدل بدراسة قام بها "أحمد مختار عمر "في كتابه " اللغة واختلاف الجنسين"

إن الاستعمال القرآني لقضية المذكر و المؤنث نجدها تختلف من سورة إلى أخرى، فقد يكون المغلب أنثى كما في قوله تعالى:﴿**إِنَّ الَّذِينَ يَرْمُونَ الْمُحْصَنَاتِ الْغَافِلَاتِ الْمُؤْمِنَاتِ لُعِنُوا فِي الدُّنْيَا**

[1] حميد لحميداني :كتابة المرأة، من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص، ص: 38_39.

[2] عبد العالي بوطيب :الكتابة النسائية: الذات الجسد، ص، ص، ص:10-11-12-13.

[3] سورة الروم: الآية: 21.

وَالْآخِرَةِ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ .[1]﴾وتارة يكون ذكرا﴿**يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ**[2].﴾، وحين اجتمع مذكر و مؤنث معطوفان، و أريدت المطابقة في التذكير أو التأنيث روعي الأول في الذكر و لو كان مؤنثا، كقوله تعالى:﴿لا **تُضَارَّ وَالِدَةٌ بِوَلَدِهَا وَلَا مَوْلُودٌ لَهُ بِوَلَدِهِ**[3]﴾، وقوله:﴿**لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ**[4]﴾، و قوله:﴿**وَمَا أُنْزِلَتِ التَّوْرَاةُ وَالْإِنْجِيلُ إِلَّا مِنْ بَعْدِهِ**﴾[5]

و في حالات تذكير الفعل أو تأنيثه مع كلمة "رسل"ـ و الرسل لم يكونوا إلا من الذكورـنجد الغالب في القرآن تأنيث الفعل معها، كقوله تعالى:﴿**وَلَقَدْ كُذِّبَتْ رُسُلٌ مِنْ قَبْلِكَ** [6]﴾، ﴿**لَقَدْ جَاءَتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ** [7]﴾، و قد بلغت آيات التأنيث ستا و عشرين آية، أما آيات التذكير فلم تتجاوز سبع آيات منها﴿**قُلْ قَدْ جَاءَكُمْ رُسُلٌ مِنْ قَبْلِي بِالْبَيِّنَاتِ**﴾[8] .وفي موضع آخر أن لفظ الملائكة في القرآن قد غلب تأنيث الفعل معه، مع حرص القرآن في أكثر من آية على نفي الأنوثة عنهم كما في قوله تعالى:﴿**إِنَّ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ لَيُسَمُّونَ الْمَلَائِكَةَ تَسْمِيَةَ الْأُنْثَى**﴾[9]وقوله:﴿**وَجَعَلُوا الْمَلَائِكَةَ الَّذِينَ هُمْ عِبَادُ الرَّحْمَنِ إِنَاثًا أَشَهِدُوا خَلْقَهُمْ سَتُكْتَبُ شَهَادَتُهُمْ وَيُسْأَلُونَ**﴾[10] و قد بلغ عدد مرات تأنيث الفعل مع لفظ الملائكة أربع عشرة مرة، في حين أن عدد مرات تذكيره لم تزد على ست مرات.

إذا كانت اللغة العربية تتخذ عادة من صيغة المذكر أصلا، و المؤنث فرعا عنه، فما تزال اللغة تحتفظ بأمثلة اتخذ فيها لفظ المؤنث أصلا، و لفظ المذكر فرعا عنه بزيادة لاحقة كما في كلمات:عقرب التي

[1] سورة النور: الآية :23.
[2] سورة النور:الآية:24.
[3] سورة البقرة:الآية:233.
[4] سورة البقرة: الآية :255.
[5] سورة آل عمران :الآية 65.
[6] سورة الأنعام:الآية:34.
[7] سورة الأعراف:الآية:43.
[8] سورة آل عمران :الآية :183.
[9] سورة النجم:الآية :27.
[10] سورة الزخرف:الآية:19.

مذكرها عقربان، و ضبع الذي مذكره ضبعان، و أفعى الذي مذكرها أفعوان و ثعلب الذي مذكره ثعلبان.

إذا كان الشائع في اللغة العربية اتخاذ التاء علامة للتأنيث فقد استعملت للمبالغة و التعظيم مثل العبودية و الربوبية التي أنثتا لتوكيد المعنى[1].

يؤكد "محمد جلاء ادريس" مدى انسياق الدارسين العرب لآراء الحركة النسوية دون وعي بمدى تباين وضعية المرأة و ظروفها في المجتمعين، وقد أدى ذلك إلى البحث عن رؤى تثبت فكرة التهميش والإقصاء على الرغم من أنها إسقاطات لا تخضع لواقع اللغة العربية، ويمثل ذلك بقول "نبيلة الزبير" "العربية ليست اللغة التمييزية الوحيدة، لكنها اللغة التي أسست للتمييز ضد المرأة كأنما أنشئت من أجله "ثم تضيف:"و المرأة تكتب بهذه اللغة _ الأبجدية التي تتكون مفرداتها من أحرف وعلامات إعرابية و تكتب بها؛علينا أن نكتب بها، بناء على أعراف و تقاليد من نحو وصرف و تكاليف متوارثة و متفق عليها ...أية ذات تستدعيها الأديبة في هذه اللغة التي لا تصورها إلا موضوع طعام و جنس و بطالة "وتستشهد الكاتبة بقول "خليل أحمد خليل" على صدق مزاعمها و كيف أن كلمة امرأة مشتقة من فعل " مرا" أي طعم، و من هنا تواجهنا صلة المرأة بالطعام" وهنا يتبين الخطأ في ربط لفظ "المرأة" بالفعل" مرا "أى طعم ؛فمرء و مؤنثها مرأة اللفظ المشترك في اللغات السامية، كالعربية والعبرية، و السريانية، و أصله " مر" بمعنى سيد.واللغة العربية تهمز أواخر الكلمات . فالفعل العربي "قرأ" يقابله في العبرية و السريالية " قرا" و"برأ" أي خلق و يقابله "برا"دون همز .و" مرء" تعني سيدو "مرأة" تعني سيده، و اللفظ سواء للذكر أو الأنثى إنما هو دليل الاحترام[2].لذا فالانسياق وراء تصورات قد تنافي خصوصية اللغة العربية من شأنها أن تعمق دونية المرأة.وإذا كانت الأنوثة أسيرة

[1] ينظر:محمد جلاء إدريس: الأنا و الآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، ص، ص، ص:82_83_84 نقلا عن أحمد مختار عمر، اللغة و اختلاف الجنسين، عالم الكتب، القاهرة، 1996.ص، ص: 65_68.

[2] ينظر:محمد جلاء إدريس : الأنا و الآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، ص، ص: 80_81.

الأبنية اللغوية الذكورية، أليست المرأة هي من تعلم اللغة أولا ؟. حتى أننا نقول " لغة الأم" و ليس "لغة الأدب".

فالموروثات الشعبية ترمي بجذورها في الأساطير و الخرافات و الحكايات اليومية الساذجة قد شبعت اللغة بمدلولات لا تخضع للحقيقة، لأن سياقها المعرفي معزول عن الوجه الآخر الإيجابي للثقافة والدين والتاريخ، لذا فالأحكام السطحية من شأنها أن تفرز التناقض الفكري حول إبداع المرأة.

واتخاذ مصطلح" النسائية" مرتكزا للدراسة يؤكد أن للمرأة سلطة الكتابة، كتابة لا تستطيع أن تتخلص فيها من أنوثتها كجنس يشكل طرف ثنائية الوجود الذكر/ الأنثى .لذا فرفض المصطلح لا يعتبر تنكرا لها بقدر ما هو استبعادا لدلالته التحقيرية، في المقابل كان تأييد الكتابة النسائية هو نتيجة تطور وعي المرأة الذي مكنها من الدفاع عن مطالبها، و أولى هذه المطالب المساهمة في الرؤية النقدية التي صيغت بمنظور ذكوري أحادي يفتقر للتنوع و التعدد .و بالتالي إسقاط مقولة المؤلف المطلق باعتباره ذاتا مهيمنة على الخطاب السردي « و يقوم هذا المفهوم على تحدي سلطة المؤلف عن طريق توزيع المنظور القصصي على عدد من الشخصيات، تقدم كل منها و جهة نظرها تجاه حدث بعينه. و من ثم فإن القارئ في تفسير المعاني الصريحة و المعاني الضمنية، و قراءة فجوات النص و اختبار الفروض التي تطرحها الشخصيات، ذات الخلفيات المتباينة. و هكذا يصل القارئ عن طريق المشاركة الإيجابية، يتلقى عددا من وجهات النظر التي لا يدعى أحدها احتكار الحقيقة. و يجد القارئ نفسه أمام إمكانات غير محدودة لإنتاج معنى قد تتعارض مع نوايا المؤلف لكنها تتطلب منه اشتراكا فعالافي إنتاج النص، إلى مفهوم نسبي للحقيقة يتوزع على المناظر المتعددة التي يقدمها النص بصورة متكافئة.[1]»

إن الأدب النسائي هو الذي تكتبه المرأة، و ليس الأدب الذي موضوعه المرأة، فالثاني هو جزء من الأول، فهو ليس أدبا ذاتيا ضيقا في أنوثته لا يستطيع أن يتفوق إلا على ذاته.إنه متعدد الصور والمسارات و المرجعيات نحو ما هو، ديني، و طني، سياسي، فلسفي، لذا كان علينا أن نتجاوز عبارة

[1] اعتدال عثمان : التراث المكتوب في أدب المرأة ، دفاتر نسائية، سلسلة تشرف عليها زينب الأعوج، الكتاب الثاني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993، ص: 18.

من قال النص إلى كيفية القول، لأن نمط الكتابة هو الذي يتغير، و متغيراته تابعة لمن يمارس فعل القول. فالإشكال قد تجاوز البحث عن محاكاة المرأة للمنجز السردي للرجل، إلى البحث عن تفعيل التوازن بين الجنسين.مادام الإبداع مطلب إنساني يحتمل مواقع المماثلة، و بلاغة الاختلاف فلكل جنس ما يشغله من محيط الذات وخارجها.فالمرأة حين تكتب قد تنسى أنوثتها و هي تتقمص إحدى شخصيات العمل الإبداعي.

تنطلق الكتابة النسائية من اعتبار " الأنوثة " خاصية جوهرية، و هي تتخلل كل إبداع متخيل كاتبته امرأة، سواء اتخذت منها كتابة مؤدلجة _ الكتابة النسوية_ أو تكتب بأساليب محض جمالية وأدبية ولا تتبنّى أي موقف عدائي مسبق من الرجل سوى تلك المواقف التي يفرضها السياق ووضعيات الشخصيات _ الكتابة النسائية_ لكن تبقى الأنوثة « مبثوثة ك" أصل" في روح القول المتخيل و في جسده " المضمون و الشكل أو المدلول و الدال "، موجودة كبذرة قابلة للنمو و الإثمار و التداول في ذات المرأة ووجودها المتخيّلين جماليا، بل إن الأنوثة تمد طاقة التخيّل المتجدّدة بروحها ورغبتها و كيانها في الحضور الإبداعي الخلاق[1] »و هذا ما تؤكده عمليات القراءة، فنحن عندما نمارس منهجا نقديا على نص ما نكشف عبر مستوياته، لغات متعددةالتوجهات. تتجاذبها ثنائية الحضور و الغياب بنية السرد السطحية و بنيته العميقة، لكن يبقى النص في تواصل مفتوح على الذات الساردة الحاضرة بين تقاسيمه و طياته .

ثالثا– التأسيس لرؤية مغايرة عند ناقدات الفكر الغربي:

إن الوعي بضرورة توسيع مجالات الحضور النسائي الغربي بات علامة من علامات التحول، تفعّل من خلال الرغبة في الإفلات من الثوابت، و المحددات التي تنضوي تحت مصطلح "نظرية"، لأنها «مذكرة دائما في المؤسسات الأكاديمية، بل تتضمن صفات الفحولة من حيث هي المجال الفكري الطليعي الصعب في الدراسات الفكرية فالفضائل الرجالية للصرامة، و العزم النافذ، والطموح الوثاب تجد ملاذها في مجال "النظرية"، أكثر مما تجده في المنطقة الرهيفة للتفسيرات النقدية، وغالبا ما تفضح

[1] رسول محمد رسول : الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، دار التنوير للطباعة و النشر، لبنان، ط1، 2013 ص: 12.

ناقدات الحركة النسائية الموضوعية المخادعة لعلم الذكر، و يوجهن أقصى النقد إلى نظريات فرويد لما فيها من نزعة تمييز جنسي sexism صارخة، و لما تفرضه هذه النظريات – على سبيل المثال– من أن النشاط الجنسي للمرأة يتشكل بواسطة حسد القضيب penis envy.»[1]

إن عزوف الخطاب النسائي عن الانتساب إلى أي "نظرية "تعكس توجهاته الإيديولوجية التي تبحث عن فكرة تتجاوز المفاهيم القطعية، و الثبوتية إلى طروحات تتسم بالانسيابية، و المرونة وحرية الرأي و التوجه. وما يعلل انجذاب ناقدات الحركة النسائية «إلى أنماط نظرية ما بعد البنيوية عند لاكان(Lacan)، وديريدا(Derrida)، ربما لأن هذه الأنماط ترفض الجزم بسلطة أو حقيقة "مذكرة "[2]» أفرز نمو الوعي النسائيتياران فكريان كان لهما قوة هامة في العالم الغربي، الأول نجلو_أمريكي والثاني فرنسي و قد اعتمد كل منهما على إنقاذ " الأنوثة" من التبعية الفكرية، و تأسيس رؤية مغايرة عن طريق فضح ما هو سائد و الدفاع عن هويتها، و جسدها بتفعيل الحركة الإبداعية المتواصلة على مستوى كل مجالات التغيير التي تؤمن بها المرأة تفرض عليها تقويض الصور و المقولات المادية المستوطنة في الذاكرة الجماعية، و التي تنقسم في التقليد الغربي إلى فئتين حيث «ترمز المقولبات الأنثوية إما إلى الروحي أو المادي الخير أو الشر، فمريم، أم السيد المسيح، صارت مع الزمن تمثل الحد الأقصى في الخيرية الروحية .وحواء، زوج آدم هي الأكثر شؤما في مادية الشر، و يبين الرسم التخطيطي الآتي كيف تتصور هذه الثنائية:

مادي	روحي
الجسد	الروح_النفس
موضوع الجنس	المثل الأعلى العذري
حواء	مريم
ألمغوية	الوحي
الشر	الخير[3]»

[1] رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للنشر و التوزيع، القاهرة، 1998، ص: 194.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ك.م.نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات و البحوث الإنسانية، ط1 1996، ص:279.

وتحت هذه الفئات تبدأ الأعمال الأدبية في إنتاجها للصور النموذجية التي تملك مرجعيتها في المجتمعات الغربية مثل المرأة الخيرة، الصبور، الأم الشهيدة، السيدة الفاضلة لكنهن في النهاية يخدمن مصالح البطل.وفي الفئةالسيئة، أوالشريرة هناكالمنحرفات اللاتي يرفضن طاعته مثل الحيزبون/المساحقة، الزوجة/ الأم، السليطة أو المستبدة.وحتفيالأعمال الخالدة كالأوديسة والكوميديا وفاوست فإنها تقدم للقارئ المرأة البسيطة التي لا تستجيب لنمو الأحداث، لأنها لاتعبر عن تجربتها بل هي مجرد أداة فنية لنماء البطل/ الذكر و انتصاره.[1]

أما المسار الديني لروايتي الخلق و الخروج من الجنة في الرواية الإسلامية، فالله سبحانه و تعالى خلق الرجل و المرأة من نفس واحدة، و لم تفرق آيات الخلق بين الجنسين، و من ذلك قوله تعالى:﴿**هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا**﴾[2]، و﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً**﴾.[3]فالآيات القرآنية صريحة في جعل آدم عليه السلام و زوجته معا السبب في الغواية و الخروج من الجنة، و لا يوجد نص قرآني يدين حواء دون آدم فهما معا في المعصية يقول تعالى:﴿**فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ**﴾.[4]، و على الرغم من حرص هذه الآيات على إنسانية المرأة ومساواتها بالرجل، إلا أن الأدبيات التي بقيت شائعة في الثقافة الإسلامية، و حتى الثقافة الرسمية تعلقت كالثقافات الأخرى (الأسطورية، و التوراتية والإنجيلية) بوعي خلق المرأة من طينة شريرة غير طينة الرجل الطاهرة من جهة، وتحميل الذنب للمرأة في الغواية و الخروج من الجنة من جهة ثانية، وهو امتداد لما شاع في الأساطير و الخرافات، و تأثرا بما جاءت به أدبيات الديانات الأخرى وبخاصة الأساطير التوراتية[5].

[1] ينظر:المرجع السابق، ص: 280.

[2] سورة الأعراف، الآية:189.

[3] سورة النساء، الآية:01.

[4] سورة الأعراف، الآية:20.

[5] ينظر:حسين المناصرة :النسوية في الثقافة و الإبداع، ص، ص:29-30.

إن الإشكال يكمن في تجاوز المفاهيم الصحيحة للأصول الدينية، و تحريفها حتى أصبحت معتقدا ثابتا، لذا فإن الإيديولوجية النسائية الغربية تقوم على تدمير الثابت في الثقافة الذكورية لخلق جماليات نظرية الكتابة النسائية المعاصرة، لذا ظهرت في سبعينيات القرن الماضي دعوة شديدة اللهجة في الغرب إلى الحركة النسائية و ما يتصل بها . و كان من نتاج هذه الدعوة ظهور كاتبات وباحثات، وعالمات في مختلف الفنون و المجالات وانتهى الأمر إلى اعتبار الفن، أو الأدب الذي تنتجه المرأة عنصرا ديناميا و تجديديا في الحركة الثقافية الغربية المعاصرة.

و « ترمي هذه الحركة بوجه عام إلى المطالبة و العمل على:

1-إعادة تقويم، و تقييم الممارسات النسائية المختلفة.

2- ترهين أعمال الكاتبات القديمات بواسطة إعادة نشرها، و قراءتها بالتشديد على هذه الخصوصية " النسائية".[1]»

واستكشاف ثقافة خاصة بها، أطلقت عليها " إلين شوالتر" elaine showlter" النقد الأنثوي" الذي يسعى إلى فهم هوية المرأة من خلال دراسة دقيقة للمؤلفات و شخصيات رواياتهن في معركة تحقيق الذات، حيث تقدم المؤلفة حقيقة موضوعية تستند إلى تجربتها الشخصية كامرأة فتستأثر المرأة /القارئة بهذا العمل الأدبي و تربطه بحياتها الشخصية، عندئذ تتحد الكاتبة و الشخصية و القارئة في استكشاف معنى أن تكون امرأةفيحدث الرضا بين الطرفين[2].إن تعدد الأصوات داخل النص الروائي هو لصوت مفرد أنثوي يقيم حوارا مع ذاته و الآخر الذي من جنسه دون خوف أو تردد، لأنه على يقين أن آلامه و آماله هي مشاعر تقع في منطقة التقاطع النسائي.

و قد انقسم النقد الأنثوي إلى نمطين متميزين : يهتم النمط الأول بالمرأة بوصفها قارئة woman as reader؛أي مستقبلة للأدب الذي ينتجه الرجل، و بالطريقة التي تغير فيها القارئة الأنثى إدراكنا لنص ما، و تتضمن موضوعاته صور النساء النمطية و التصورات الخاطئة في الأدب، و الانشقاقات

[1] سعيد يقطين : قضايا الرواية العربية الجديدة، (الوجوه و الحدود)، رؤية للنشر و التوزيع، 2010، ص: 289.

[2] ينظر: العنود محمد الشارخ، الغضب الناعم الرواية النسوية بين العربية و الإنجليزية – دراسة مقارنة – القاهرة، ط1، 2007 ص:16.

في التاريخ الأدبي الذي يبنيه الذكور، و يهتم أيضا باستغلال الجمهور الأنثوي و العبث به خاصة في الثقافة الشعبية و السينما، و بتحليل المرأة بوصفها علامة في الأنظمة السيميائية . أما النمط الثاني للنقد النسائي فيهتم ب" المرأة / الكاتبة من حيث هي المنتجة لمعاني النص وموضوعاته، و أنواعه وبناه، إذ تنطوي موضوعاته على المحركات النفسية للإبداع الأنثوي من حيث اللغة الأنثوية، و مسار السيرة الأدبية الأنثوية الفردية أو الجماعية .[1]

قامت الكتابة النسائية الغربية برفع مستوى "الثقافة المضادة" عن طريق فضح التصورات القديمة وتدمير الأساطير و المعتقدات الجائرة، و كان لدراسات " مارجريت ميد(MargaretMead)حول نظرية الأدوار الاجتماعية، و التحليل الأنتروبولوجي التاريخي و الأدبي، "لكيت ملليت" (Kate millet)دور فاعل في إعادة التغيير و بناء هوية أنثوية تملك إرادة الفعل و التميز. إذهاجمت كل ما قرره علماء الاجتماع حول الصفات الأنثوية التي اكتسبت ثقافيا، و التي عدوها صفات طبيعية حيث اعتبرت أن هذا المنظور قمعي متسلط يسهم في خلق جو من التبعية والاضطهاد. في المقابل راهنت بعض الكاتبات على عناوين كتب عكست إيديولوجيتها، منها كتاب "المرأة المخدوعة" للناقدة "بيتي فريدن" (Betty friedan)الذي أدانت من خلاله نظرية "فرويد" (Freud)و تجميده للجنسية الأنثوية و تصويرها في سلبيتها مقابل ايجابية ذكورية.[2]

أما "سيمون دي بوفوار (Simon de Beauvoir)فقد صرحت في كتابها " الجنس الثاني" أن المرأة تبدأ بالقول " أنا امرأة" عندما تحاول تعريف نفسها، و ليس هناك رجل يفعل ذلك.هذه الحقيقة تكشف اللاتماثل الأساسي بين مصطلح " مذكر"و" مؤنث"، فالرجل هو الذي يحدد الفارق الإنساني و ليس المرأة .و يعود هذا الانحياز في أصله إلى العهد القديم، إذ لم تمتلك النساء تاريخا منفصلا ولا سيادة طبيعية . ووسمت المرأة بالعلاقة غير المتكافئة مع الرجل، فهو الواحد و هي الآخر. و ضمنت

[1] ينظر: ك.م.نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين. ص:282.

[2] ينظر :نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر و الأدب، ص، ص: 25، 27.

هيمنة الرجال مناخا أيديولوجيا من الإذعان: لقد قاتل المشرعون، والرهبان والفلاسفة والكتاب والعلماء، لكي يوضحوا أن الموقع الثاني للمرأة اختارته السماء، و باركته الأرض.[1]

من هنا يتبين أن العوامل البيولوجية، و النفسية، و الاقتصادية لا تحدد شكلها، بل إن الحضارة هي التي تنجب هذه الأنثى ." فالمرأة لا تولد إمرأة، بل تصبح كذلك"، و هي تقع في موضع "الجنس الثاني" في علاقتها مع الرجل . إن المرأة هي و ليس جسدها، فامتلاكها للجسد الأنثوي هو ما يجعل منها امرأة، و لكن هو أيضا ما يستلبها و يفرقها عن نفسها . لأنها دائما خادمة لانتمائها الجنسي فكل مرحلة بيولوجية للجسد الأنثوي تقابله اختبار يؤدي دائما للاستلاب فالحمل، الرضاعة الحيض، كلها تلغم صحة المرأة و تجبرها على مواجهة قدرها.[2] إن مجمل هذه الصفات الطبيعية شكلت عند بعض النقاد خصوصية إبداعية تميز كتابة المرأة، لأن الرجل لا يمكنه أن يختبر هذه التجارب و مهما كانت اللغة من صنعه فإن دلالاتها و معانيها تبقى مرتبطة بمن يتلفظ بها و يتعايش معها، و يحاورها، لذا اعتبر العمل الفني عند الرجل هو لإعادة بناء العالم، لأن قوته مستمدة من عقله أما المرأة فهي تستمد جمالية الكتابة من ثراء العواطف و زخم الأحاسيس لبناء ذاتها.

– أما "هيلين سيكسو"(héléne cixous) فقد ارتبط اسمها بالكتابة الأنثوية حيث تقول:«الإبداع الأنثوي لا يمكن تنظيره، أو تضمينه أو تشفيره، و هذا لا يعني أنه ليس موجودا ولكنه سوف يتخطى دائما الخطاب الذي يجدد المنطق الذكوري[3]» لذا تدعو الكاتبة « إلى الخروج من منطقة السيطرة و القمع و الهيمنة الفلسفية فهي كتابة تعمل في الثغرات in between لتعاين التفاعل بين المماثل و المغاير، و هي العملية التي من دونها لا يعيش شيء . التفاعل هنا يهدف إلى حركة مستمرة بين تبادل الذوات[4]» و قد اعتبرت المرأة هي مصدر القوة و الطاقة وعليها أن ترسي لغة نسوية جديدة تعيد من خلالها تأسيس العلاقة مع الجسد، جسد العالم و جسد المرأة. بعيدا عن المنظومة التراتبية و

[1] رامان سلدن :النظرية الأدبية المعاصرة، ص: 197.

[2] ينظر :نعيمة هدي المدغري: المرجع السابق، ص، ص: 32، 33، 34.

[3] ينظر: زينب العسال : مفهوم الكتابة النسوية و إشكالياته، البيان، مارس، ع 356، 2000، ص: 117.

[4] المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

ثنائياتها المتعارضة، و قد كان مقالها الشهير "ضحكة الميدوزا" بيانا صريحا لدعوة النساء إلى "أن يضعن أجسادهن فيما يكتبنه"، أي تكتب نفسها حتى يسمع جسدها، و ما دامت الكتابة هي الفضاء الذي يمكن أن يخلق فيه فكر تدميري، فمن العار أن تستسلم المرأة إلى تقاليد مركزية اللوجوس التي سلبت المرأة حقها في الكلام.لذا اعتبر منهج سيكسو رؤيويا، يتخيل لغة ممكنة أكثر مما يصف لغة موجودة.[1]

– كما توصلت " لوسي اريجاري" (Luce irigaray) في رسالتها "مرآة المرأة الأخرى "، إلى أن المرأة في الخطاب الفلسفي الغربي ليست إلا مرآة عاكسة للذكورية، حرمت من حق التمثيل الذاتي selfrepresentation ؛أي أن الخطاب الأبوي يضع المرأة خارج التمثيل، فتصير المرأة هي الغياب والسلبية و القارة السوداء. الأمر الذي يؤدي بالمرأة إلى طريقين لا ثالث لهما، الأول أن تطرح منظورها الذاتي عن نفسها، و في هذه الحالة لن يسمع صوتها إلا على أنه ضجة تقع خارج نطاق الخطاب الذكوري، و الثاني أن تقوم المرأة بإعادة تمثيل الدور المرسوم لها باعتبارها مقلدة و محاكية للرجل، فيؤدي الأمر إلى وجود مشوه لا يعبر عن حقيقة المرأة.و تضيف إن المرأة لا يمكنها أن تكتب من داخل هذا السياق محاكية الخطاب الأبوي، وعندئذ يمكن قراءة الأنثوي من المساحاتالفارغة blank space.و التي أطلقت عليها سيكسو الثغرات، وهكذا ترى أن القصد من محاكاة الخطاب الأبوي هي تخريبه من الداخل، و هذا التخريب لا يهدف إلى انتزاع قوة ما أو رفضها، و لكن كيفية تغير القوى السائدة، مما يؤدي إلى تغيير مفهوم القوة في حد ذاته.[2]لذا اعتمدت على تفكيكية "جاك ديريدا"(jacques derrida) لفضح مدى نرجسية الفكر الفلسفي الأبوي، و عجزه منذ "أفلاطون ") (platonعن مواجهة مساءلة الأنوثة خارج إطار انشغاله النرجسي، و اعتبارها صورة معكوسة له في مرآته العقلية، في المقابل بحثت عن مواطن التفوق النسائي، فبينت أن الصوفية شكلت للنساء إغراء و

[1] ينظر:نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر و الأدب:ص، ص: 37_38.

[2] ينظر :زينب العسال : مفهوم الكتابة النسوية و إشكاليا ته، ص، ص: 117_118.

مسعى روحياّ تفوقت به على الرجل، لأن الخطاب الصوفي هو الموضوع الوحيد في التاريخ الغربي الذي يندثر فيه الفوارق بين الأجناس فتتصرف النساء بحرية و بشكل علني[1].

ضمن السياق نفسه أقرت "جوليا كريستيفا" (julia Kristeva)أن الأنوثة ليست قيمة دلالية أو معنوية مطلقة، و إنما هو مفهوم يعتمد على موضعة المرأة ضمن منظومة علاقات القوى الرمزية في المجتمع الأبوي في مكان هامشي، لذا نقلت الأنوثة من الصراع حول الجوهر إلى إشكالية الموقع وبخاصة على مستوى الخطاب اللغوي، إذ نصت على وجود لغة متميزة تخص الأدب لغة المركز و لغة الهامش، لذا اقترحت "كريستيفا "(Kristeva)نظرية المعرفة التي تنبني عليها الدراسات اللغوية على أساس معرفي جديد يعيد تأسيس الذات التي يصدر عنها الخطاب باعتبارها مدار البحث اللغوي؛ أي دراسة النظام السيميوطيقي لأبنية الكلام باعتباره مجالا للتعبير الصادق عن الهوية الأنثوية[2] .

و قد قسمت "إلين شوالتر" (Elaine showalter)في كتابها" أدب خاص بهن" موروث الكتابات النسائية الغربية إلى ثلاث مراحل، و ذلك وفقا لتطوّر أشكال التّصدّي للّثقافة والسّلطة الذّكوريّتين هي:

1- مرحلة " التّأنيث - Feminine " (1840 – 1880): وقد قلّدت الكاتبات النّسويّات خلال هذه المرحلة الرّجال في كتاباتهم، وذلك عن طريق امتصاص المعايير الجماليّة الذّكوريّة المهيمنة كالاحتشام والالتصاق بالحلقة الاجتماعيّة العائليّة، وتقبّل القيود الفنّيّة والاجتماعيّة في التّعابير الأدبية تجنّبا للفظاظة والمجون.و من أهم النماذج " اليزابيت جاسكل"(Elizabeth Gaskell)، وجورج إليوت(George Eliot)و "هاريت مارتينو"(Harriet Martineau)"[3]، و قد عانين هؤلاء من صراع " الإذعان و المقاومة " الذي انعكس في كثير من أعمالهن الروائية.إذ ظلت الكاتبة تكتب تحت اسم

[1] ينظر: نعيمة هدي المدغري : النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر و الأدب، ص، ص: 39_40.

[2] ينظر :زينب العسال : مفهوم الكتابة النسوية و إشكاليا ته: ص، ص:42، 43.

[3] ينظر:رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص:202.

رجل مستعار، محدودة القدرات من حيث الناحية المجازية . و قد كانت اللغة التي تستخدمها لنقل تجربتها و معاناتها كامرأة محدودة، فهي لا تزال مكبلة بأغلال الآداب البرجوازية للعصر الفيكتوري[1].

2- مرحلة النسوي (1880_1920) feminist، تمثلها "إليزابيت روبنز"(Elizabeth robins) و"أوليف شراينر"(olive sheriner)، وفي هذه المرحلة بدأت تنضج أفكار الناقدات التي تمكّنت من رفض محاكاة رؤى الرجل، حيث بدأت تظهر بوادر الشعور بالذات والهوية، المتضمنة لخطاب المساواة بين الجنسين و الكفاءة الخاصة.

3- مرحلة الأنثوي (1920ومابعدها) female تظهر فيها خصائص المرحلتين السابقتين، إذ رفضت «النساء المحاكاة و المعارضة معا_و هما شكلان من التبعية _و يلتقين بدلا من ذلك إلى التجربة الأنثوية بوصفها مصدرا للفن المستقل، حيث يوسعن التحليل النسائي للثقافة ليشمل أشكال الأدب و تقنياته.و تبدأ ممثلات الجمالية الأنثوية الشكلية من مثل "دوروثي ريتشاردسون " (Dorothy Richardson)، و "فرجينيا وولف"(Virginia Woolf).بالتفكير بلغة الجمل الذكرية و الأنثوية ويقسمن أعمالهن على الصحافة " الذكرية" و الروايات "الأنثوية" ويعدن تحديد التجربة الخارجية والداخلية و يضفين عليها طابعا جنسيا»[2]

لم تقف "إلين شوالتر" (Elaine showalter) عند مناقشة السمات المميزة لكل مرحلة، بل وجهت نقدها لكاتبات مرحلة الاحتجاج _ المرحلة الثانية_ حيث تؤكد أن أعمالهن لم تكن نماذج أدبية يحكم عليها النقد بالجودة، فهدفهن كان توصيل رسالة معينة أكثر من اهتمامهن بجماليات الإبداع. كما أدانت كاتبات المرحلة الثالثة لأن طبيعة نصوصهن لا تنتمي إلى جنس معين، فكلها تنصب على الإباحية و دلالاتها، دون التصريح بعلاقة معينة، لكن التغير قد بدأ مع مرحلة جديدة في ستينيات القرن العشرين مع تحليلات "فرويد" (freud)، ومرور قرنين من الزمان على تأسيس تقاليد

[1] ينظر: العنود محمد الشارخ، الغضب الناعم، الرواية النسوية بين العربية و الإنجليزية – دراسة مقارنة، ص: 42.

[2] رامان سلدن، المرجع السابق، ص: 284.

أدب المرأة إذ بدأت في استخدام اللغة الإباحية و الممنوعة، بل تحولت إلى مصادر تثبت بها قدرتها الإبداعية.[1]

من خلال هذه المقاربة الإبستمولوجية نخلص إلى:

لا يمكن فصل النقد الأدبي الأنثوي عن الحركة النسائية، إذ تمكنت من توحيد ماهو سياسي و ثقافي وأدبي، مؤكدة أن كل نظرية نقدية هي نظرية سياسية تسعى للسيطرة على الخطاب و التحكم به، لذا يكون التعامل مع النظريات النقدية التي ينتجها الرجل، – و إن كانت تعالج قضايا المرأة برؤية إيجابية– بتأن و روية، في المقابل لا بد من إيجاد نظرية خاصة بهن في الأدب أو غيره.

إن إبداعات المرأة في جميع حقول المعرفة أثبتت أن تقصيرها تاريخيا لم يكن بسبب عجز أو ضعف بقدر ما هو طرد متعمد خارج نطاق الفعل الحضاري، لذا تجاوزت ناقدات الفكر النسائي الغربي مرحلة الصراع و التمرد بين الجنسين إلى مرحلة اكتشاف الذات لحقيقتها عن طريق الاعتزاز بلغة الجسد الأنثوي. فكانت علامة من علامات الوعي بفاعلية الكتابة التي استردت بها جسدها وموقعها من اللغة وعلاقتها بالقضايا الإنسانية المتباينة، كما بيّنت أنها تستحق الوجود بشكل فردي مع جسدها بعيدا عن التبعات الاجتماعية، فالوعي بالجسد الأنثوي هو وعي بالذات الّتي غيّبت أو أسيء تمثيلها في الخطاب الذّكوري. لذا كانت الهوية في الفكر النسائي من أهم القضايا التي عززت فكرة الاختلاف الجنسي، و كذا الاعتزاز بلغة الجسد الأنثوي.

يطمح الفكر النسائي الغربي إلى إقصاء التوتر في منظومة العلاقات البشرية و خصوصا بين النساء عن طريق الأدب الذي يخلق رابطة قوية تجمع بين المتلقية و الكاتبة، وبين المتلقيات من جهة أخرى فتتعانق التجارب و الأفكار لتولد ردود فعل مشتركة تجاه العمل الإبداعي المقروء. وعلى الرغم من تأكيد ناقدات الفكر الغربي على تحرير خطاب المرأة من التراث النقدي الذكوري، إلا أنها بقيت متأثرة بأفكاره و هذا ما يسمها بالتناقض، "فسيمون دي بوفوار" (Simon deBeauvoir)في كتابها

[1] ينظر: العنود محمد الشارخ، الغضب الناعم، الرواية النسوية بين العربية و الإنجليزية _ دراسة مقارنة، ص، ص:43– 44.

" الجنس الثّاني" تتخلله آراء سارتر الوجوديّة إلى حدّ بعيد.كما نجد "توريل موي"(toril moi)متأثرة بأفكار "كارل ماركس"(Karl max)، واعتمدت"لوسي اريجاري"(luce irigary)كثيرا على آرء "جاك

ديريدا"(jacques Derrida)في نظريته التفكيكية، أما"جوليا كريستيفا"(julia Kristeva)، فقداستثمرت أفكار "لاكان"(lacan)حول النظام الرمزي والسيميوطيقي للغة.[1]

لم تكن المرأة بمفردها حين أعلنت وجودها عبر الكتابة في جميع المجالات، بل استطاعت أن تستقطب الرجل نحو أفكارها، و هذا ما فعلته الفيلسوفة الليبرالية "هارييت تيلور مل"(harriettaylor mill)، التي أغرم بها "جون ستيوارت مل" (John Stuart Mill)و ظل ينتظرها عشرون عاما حتى توفي زوجها، و في عام 1852 نشر كتيب بعنوان enfranchisementof woman؛ أي تحرير النساء ومنحهن حق التصويت، حمل الكتيب في البداية اسمه، لكنه أكد أنها هي التي كتبته وأنه يحمل آراءهما معا، و قد بقي وفيا على نشر إنتاجها الفكري حتى بعد وفاتها.[2]من هنا يتبين للقارئ أن الفكر النسائي الغربي ليس موجه للآخر/ الرجل، بل هو ضد كل سياسة إيديولوجية من شأنها أن تحبط إبداع المرأة.

رابعا– الحركة النسائية في العالم العربي :

عرف الخطاب النسائي العربي شأنه شأن مجمل الخطابات الغربية الحديثة تدرجا في التعامل مع سؤال النهضة و التحرر تبعا لوضعية السياق العربي و للعقلية العربية؛ إذ بدأ الخطاب من منظور اجتماعي، حيث اعتمد في صياغته على تحرير المرأة من القيود الاجتماعية و منحها حقوقها المدنية بالتساوي مع الرجل، كحقها في التعليم و العمل و المشاركة السياسية ومن أشهر أولئك "رفاعة رافع الطّهطاوي" الذي كتب " المرشد الأمين في تربية البنات و البنين" (1872) و"قاسم أمين" الذي استند على مرجعيات تتداخل فيها الروح الإصلاحية الجديدة في فكر النهضة العربية، و الفكر

[1] ينظر: وفيق سليطين :الكتابة السالبة، من المتابعة إلى الحوار، ص:16.

[2] ينظر :يمنى طريف الخولي : النسوية و فلسفة العلم، ص: 21.

الاجتماعي الجديد في أوروبا، والذي تجسد في كتابيه "تحرير المرأة "(1899) و" المرأة الجديدة " (1900).[1]

لم يتشكل الفكر النسائي العربي من خصوصيته الثقافية فقط، بل كان للفكر الغربي دورا في نمو وعي المرأة و تغيير رؤيتها، ومساءلة و ضعيتها الاجتماعية، حيث «كان من بين الآثار الجانبية العديدة للاحتلال الاستعماري إقحام المثل، و العادات الاجتماعية الغربية في المجتمعات العربية التقليدية من خلال التراجم الأدبية. فنجد أن المجادلات الأوروبية المعاصرة حول دور المرأة في المجتمع و تعريف مصطلح " النزعة الحداثية " modernism، قد تمت ترجمتها إلى العربية و نشرها بين المجتمع العربي مما كان له أبلغ الأثر على نظرة الإصلاحيين في الشرق الأوسط لأنفسهم و لمجتمعاتهم[2].» بالإضافة إلى البعثات العلميّة إلى أوروبا التي استفادت من الثّقافة والعلوم الغربيّة، لتسير على نهجها بعد ذلك أقطار عربيّة عديدة، في بلورة الدّعوات والتّنظيمات المطالبة بتحرير المرأة ومنحها حقوقها.لذا كانت النسوية العربية في انطلاقتها مذكرة، فمن تبنى قضية المرأة كانوا رجالا عكس النسوية الغربية التي كانت منذ البداية نسائية الفعل و الحراك.

لكنها أنثت فيما بعد تقول رشيدة بنمسعود : «إننا نصطلح على الفترة التي أخذت المرأة زمام قضيتها، منادية بحقها في التعليم، و المساواة مع الرجل في الحقوق الاجتماعية و السياسية بمرحلة تأنيث القضية، و هنا تجب الإشارة إلى أن التمييز بين مرحلة تذكير قضية المرأة، و مرحلة تأنيثها ليس تقسيما كرونولوجيا نهائيا، إنه تقسيم إجرائي منهجي رغم التداخل بين المرحلتين لكن ما يبرر مشروعية هذا التقسيم هو الحضور الكثيف و الفعلي لجنس الرجل في المرحلة الأولى التي شهدت الدفاع عن تعليم المرأة.[3]» و من ممثلي مرحلة التأنيث ملك حفني ناصف، هدى الشعراوي، منيرة ثابت، درية شفيق .

[1] ينظر: كمال عبد اللطيف :صورة المراة في الفكر العربي نحو توسيع قيم التحرر، منشورات زاوية للفن و الثقافة، الرباط، ط1 2006. ص، ص:23. 33.

[2] العنود محمد الشارخ:الغضب الناعم الرواية النسوية بين العربية و الإنجليزية _ دراسة مقارنة، ص: 24.

[3] رشيدة بنمسعود، المرأة و الكتابة، سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف، ص: 30.

إن الحركة النّسائية العربيّة بمجمل طروحاتها وتوجّهاتها، لا تختلف في بدايتها عمّا هو موجودٌ في أدبيّات الحركة النّسائية الغربيّة، التي طالبت بالمساواة بين الجنسين، كما «أن ما كتبنه كان عادة ما يسير على نهج الأعراف المتبعة في النماذج الأدبية التي وضعها الرجال مثلما اتبع أدب الرجال المؤلفين الغربيين في بادئ الأمر[1]» لكن هذا لا ينفي أن الكثير من الأعمال الأدبية تشير إلى كلمة «"النسوية" بين علامتي تنصيص، عند تعرضهم لها في العالم العربي و الشرق الأوسط، و من ثم يباعدون بينهم وبينها، رامزين إليها كقضية دخيلة تثير الازدراء و لها مظهر القنبلة الموقوتة[2]» فكل ما تصبو إليه المرأة هو إعلان صوتها و نظرتها لذاتها، ولمجتمعها، و أدبها فمارست مستويات الإبداع كافّة، وأنشأت في سبيل إبراز قضيّتها مجلاّت نسويّة، ساعدت على انتشار الكتابة النّسائية، وتطوّر أفكرها التّحرريّة. وكانت أول مجلة نسائية في الشرق بعنوان " الفتاة " من إنشاء السورية " هند نوفل" عام1892 التي افتتحت العدد الأول بقولها: «إن الفتاة هي المجلة الوحيدة للنساء في الشرق ؛ فهي تعبر عن أفكارهن و تكشف عن عقولهن الباطنة، و تناضل من أجل حقوقهن، و تبحث في أدبهن وعلمهن، وتفخر بنشر نتاج أقلامهن. بعد هذه المبادرة توالت عناوين مختلفة تخدم هدفا واحدا هو رفع مستوى مقروئية أعمالهن التي أصبحت جزءا من التراث الأدبي.»[3] من هنا تظهر أهمية الصحافة في نشر الفكر التحرري للمرأة العربية كما «خصصت مساحة لتجارب المرأة الغربية، و بصورة خاصة لإنجازاتها فقد أكدت على ضرورة التعلم من الحركات النسائية في الغرب دون التخلي عن الأوجه الإيجابية للثقافة العربية.[4]».

إن هذه الازدواجية من أهم مصادر الحركة النسائية العربية التي نهضت بإنتاجيات المرأة الفكرية والاجتماعية، و السياسية. لكن على الرغم من تزامن الوعي الفكري بقضية المرأة مع ملامح المطالبة بحقوقها في فرنسا و أمريكا، فإن المرأة العربية كانت مدركة لواقعها، فالهم المشترك بين دول العالم

[1] ينظر:العنود محمد الشارخ:الغضب الناعم الرواية النسوية بين العربية و الإنجليزية _ دراسة مقارنة، ص: 60.

[2] المرجع نفسه، ص: 37.

[3] ينظر : بثينة شعبان : 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص: 39.

[4] المرجع نفسه:الصفحة نفسها.

العربي (التخلف– الاستعمار) تعد عوامل أسهمت في إعادة إنتاج مفهومها للحركة النسائية ومفهوم التحرر كمكتسب نهضوي غربي، فقراءة المفاهيم و محاولة التأثر بها، و إعادة صياغتها خطابيا خضعت لخصوصية زمن التلقي .إذ دخل الخطاب النسائي المجال السياسي بفعل القضية الفلسطينية ووضعية الدول العربية، والمطالبة باستقلالها، وفي هذه المرحلة «يمكن أن نقرأ فيها صورة الوعي الحقيقي الذي ميز المرأة العربية مع بداية حركات التحرر الوطني، و الذي جعلها تعطي الأولوية للقضية الوطنية إيمانا منها أن تحررها (...)، و ليس فقط عبر المطالبة المباشرة بتحريرها.و لعل خطاب الحركة النسائية في مرحلته التأسيسية (...) لم يول اهتماما / انشغالا بقضية المرأة، لذلك، خاضت المرأة المعركة الكبرى (تحرر الأرض) مدركة طبيعة الفكر العربي وانشغالاته وحدود وعيه[1]».

استنهضت الحركة النسائية العربية بفكرها و رمزيتها في مواجهة الآخر / المستعمر، باعتبارها جزءا من القضية الوطنية، لكن الاستعمار رحل« ولم يعد الآخر أجنبيا، و ظلت أصوات الفئات المتصاعدة التي كانت جزءا من نسيج قومي واحد في البحث عن وضعها والبحث أيضا عن آخر توجه إليه طاقتها المخزونة، (...) و كان من آثار أدب ما بعد الاستعمار في المنطقة العربية ظهور الأدب النسائي بقوة تفاوتت من مرحلة لمرحلة، ولكنها دائما تدخل إلى منطقة المواجهة مع الآخر صانع الأعراف والتقاليد و الرموز و المؤسّسات، مع الرجل[2]» لذا علينا أن نتعامل مع إبداع المرأة العربية بأنها طاقة تعبيرية تبحث عن أشكال أسلوبية وأدت بها صور الأنثى المتدنية.فقد «استعادت تثقيف جذورها داخل طمي النيل، و في عمق الصحراء، و استوعبت تراثها الممتد من شرق آسيا حتى الأندلس، و في الآن نفسه ظلت تنهل من الثقافة الغربية في إطار تجربة عالمية لم يعد بيد المثقف غض الطرف عن أركانها المتباعدة و المتناقضة.(...) إن إبداع المرأة العربية هو جزء من إبداع العربي في جملته قد يتخاصم مع بعض الأجزاء الأخرى؛ لكنه لا يحيا إلا في حضور المتشابه و المختلف في إطار فكرة التعدد التي أصبحت سمة من سمات عالمنا المعاصر[3].»

[1] زهور كرام: السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم و الخطاب، ص: 25.

[2] سيد محمد قطب، عبد المعطي صالح، عيسى مرسي سليم :في أدب المرأة، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2000 ص: 01.

[3] المرجع نفسه، ص: 02.

وقد احتفلت الكتابة العربية منذ الثلاثينيات بقراءة العلاقة بين المرأة و الأدب متأثرة بالغرب، و هذا ما يمكننا من تقسيم الكتابة النسائية إلى ثلاثة اتجاهات:

1- كتابة المرأة بوعي قلم الذّكورة في عصور ما قبل النّهضة، ومثالها الخنساء وليلى الأخيليّة، ورابعة العدويّة، وولاّدة بنت المستكفي.

2-كتابة الأنثى الباحثة عن التّحرّر والمساواة، ومثاله معظم رائدات النّهضة، والكثير من الرّوائيّات والشّاعرات ما بين الحربين العالميّتين الأولى والثّانية، حيث برزت كتابة المرأة معاناتها الذّاتية ومطالبتها ببعض حقوقها برومانسيّة " مؤدّبة "غير متمرّدة أو ثائرة.

3- الكتابات النّسويّة العربيّة المحاربة للسّلطة الأبويّة، والّتي لم تبلغ مستوى الكتابات الغربيّة في التّطرّف، ومثالها كتابات "كوليت خوري"، و"نوال السّعداوي"، و"غادة السّمان"، و"سحر خليفة" و"ليلى العثمان"، و"فاطمة المرنيسي".[1]

إن قراءة الكتابة النسائية هي قراءة لمرحلة من ثقافتنا تحتل مساحة المكبوت و المتخفي، هي صرخة للوجود تخاطب وعينا و مشاعرنا، لتؤكد أن إبداع المرأة حلقات متواصلة لها سمة التغيير وأن صوتها لا يزال بين طيات التاريخ في الشعر و النقد و الحكمة . لكن السؤال يبقى مطروحا هل النقد يؤمن بخطاب المشافهة التي برزت فيه المرأة ويدين فعل الكتابة ؟ هل لسان المرأة له المقدرة الوصفية والإبداعية أكثر من كتابة الكلام و نقله إلى نص ملموس.؟ إن البحث عن الإجابة تفرض علينا مساءلة الكتابة النسائية و خصوصيتها الجمالية و الفنية.

[1] ينظر :حسين المناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع، ص، ص:81-82.

خامسا–الكتابة النسائية وسؤالخصوصية:

تجاوزت المرأة في تراثنا العربي مرحلة الإلهام الشعري و خطاب المشافهة الشهرزادي، وموقعها كقارئة أو بطلة في النص السردي، لتملي مغامراتها الكتابية على القارئ، فتتدفق الأسئلة و السير و التجارب الأدبية التي تكشف عن مضمون الكتابة النسائية و موقعها من النقد الأدبي، لكن التطور الفكري والثقافي، و مختلف التغيرات و التناقضات التي عرفها العالم، كان دافعا للكتابة النسائية أن تتخطى الكتابة الذاتية التي تعبر عن صوتها، و صوت معاناتها في المجتمع، بل انفتحت على الحياة بقضاياها المتعددة، و أبرزت وعيا متجددا بثقافتها المحلية و الإنسانية، إذ صاغت كتابة أكثر نضجا و بلورت رؤى أكثر إحساسا بواقعها وأبدت طريقتها في قراءة العالم.و أمام هذا الكم من إنتاج الإبداع النسائي، كيف تؤسس خصوصية لهذا الإبداع تتميز به؟ و هل هذه الخصوصية ثابتة تمكن القارئ من تعميمها على كل الكتابات النسائية.؟ هل الإقرار بوجود خصوصية هو في حد ذاته اعتراف بوجود أدب فئوي كتابة نسائية/ كتابة رجالية.؟

تعني الخصوصية رفض محاكاة مقولات الآخر، و الابتعاد عن النمطي و السائد، بهدف إنتاج لغة جديدة مغايرة عن المألوف تتميز بتفرد التجربة و الرؤية، و من وعي المرأة بذاتها إلى السؤال عن مقول القول، إلى كيفية القول، يعد«الوعي التنظيمي لهذه الخصوصية ولخاصيتها الإيجابية (...) جديدا، كما أن معاينة مسألة الخصوصية اندرجت ضمن مشروع تحرر المرأة من التصورات السائدة والتي تحول المرأة إلى عنصر تبعي و غير فعال في عملية الإبداع[1].»

إن أولى محاولات تحرير الوعي النسائي، و الذي أضفى خصوصية بعينها على نصوصها، هو استخراج المكتوب في الوعي – من موروث ديني أو تاريخي- باللجوء إلى ذلك الموروث ذاته واستلهامه، ثم التعبير عنه في بناء استطيقي/ جمالي، ففي مجموعة " يونس البحر" لاعتدال عثمان" يكون الجرح التاريخي المكبوت بداخلها هو قهر الرجل و تهميشه للمرأة : غضب أهوج يتملكني

[1] زهور كرام:السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب.ص:71.

تنفجر في تواريخ القهر و الإذعان، انكسار أمي و استسلامها، و انكشاف عورتي على المرايا دون اختيار، ذل المرأة المسربلة بالسواد، المدموغة بالطاعة.[1]

و في السياق نفسه تندرج روايات "فضيلة الفاروق"، ففي رواية " تاء الخجل" تحكي الجسد الأنثوي المستباح عبر كل مراحل حياتها، « منذ العائلة ... منذ الدراسة....منذ التقاليد...منذ الإرهاب.

كلشيء عني كان تاء للخجل،

كل شيء عنهن تاء للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثّر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت،

منذ جدّتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها و صفقت له (...)

منذ القدم،

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهن، ...إليّ أنا، لا شيء تغيّر سوى في وسائل القمع و انتهاك

كرامة النساء.

لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي،

و كثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة[2].»

[1] ينظر: سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص: 73.

[2] فضيلة الفاروق:تاء الخجل، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، ط1، 2003، ص، ص:11- 12.

ومن البوح الأنثوي و الاعتراف بوجع الذات، إلى رفض هوية الانتماء للجسد الأنثوي و الرغبة في التحول إلى جنس ذكوري بحثا عن موقع للأنا المهشمة و المقموعة« ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا! فكل طموحاته تتوقف عند عتبة تاء التأنيث.[1]»، «كانت رغبتي الأولى أن أكون صبيا، وقد فشلت في إقناع الله برغبتي تلك، و لهذا تحولت إلى كائن لا أنثى و لا ذكرا، لا هوية لي غير الغضب الذي يملأني تجاه العالم بأكمله[2].»

وتتصدر رواية " أصابع الاتهام امرأة ..قلبها غيمة " " لجميلة زنير" إهداء موجه " إلى المرأة الجزائرية ..صفحات من القهر النسوي"، الذي مثلته البطلة "زينة" نموذج المرأة المنكسرة، لأنها تملك جسدا أنثويا متهم بأصابع المجتمع قبل أن يمارس خطيئته، لتصبح الخطيئة واقعا فرضه الخوف والاستسلام للآخر. من هنا تتحول الكتابة إلى شفاء للذات عن طريق عرض المكبوت للتحرر منه؛لأنه لو لم يكن هناك شفاء للنفس، ليس ثمة خروج حقيقي إلى بناء الذات و إعادة الرؤية لها بطريقة مختلفة و للعالم من حولها. وتؤكد "اميلي نصر الله " أنه «كثيرا ما يطرح علينا السؤال : وهل لا تزال هناك خصوصية نسائية و العالم بات مفتوحا أمام المرأة و الرجل على السواء (...) نعم هناك الذاكرة تستفيق من سبات، و تحاول أن تستعيد كل ما فات، و تجهر المرأة بصوتها لتعوض عن الأصوات الخرساء الصامتة، تحس المرأة بأنها مدفوعة إلى القيام بهذه المهمة و كأنها الكيان النسائي دفعة واحدة[3].» لذا فإن ما يعزز خصوصية الكتابة لدى المرأة هي تجربتها النفسية و الاجتماعية والتي تختلف عن تجربة الرجل الذي يحكمها المنطق الذكوري.و هذا ما يفسر سلسلة العذابات والآلام التي وسمت بها كثير من إبداعات المرأة العربية، فالكاتبة " نوال السعداوي" تناولت المرأة بردة فعل قوية

[1] فضيلة الفاروق:مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999، ص: 12.

[2] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، ط1، 2006، ص:14

[3] زهور كرام:السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، ص: 72.نقلا عن نصر الله إميلي :قراءات في أعمال قصصية لكاتبات من الإمارات .مجلة:أشرعة، العدد : الخامس عشر، جمادى الآخر 1417هـ نوفمبر، 1996، ص:5.

وعنيفة ضد الرجل، أما "غادة السمان" فبالرغم من تركيزها على التفاصيل التي تتعلق بالتشكيل الحيوي للهوية الأنثوية، فإن لغة التمرد تكاد تتخلل كل رواياتها[1].

وهذا ما يؤكد أن أكثر التقنيات الروائية المستخدمة فيها هي تقنية اليوميات و الرسائل ويتجلى فيها صوت البطلة ممتزجا بصوت المؤلفة عبر ضمير المتكلم (أنا)، فنعايش لغة البوح و الاعتراف.

و اللجوء إلى ضمير المتحدث يعكس محاولة المرأة الكاتبة فرض هيمنتها على النص تخييليا مقابل هيمنة الرجل على الواقع[2].

كما يمثل الوضع الجديد لجسد المرأة من بين أهم خصائص الكتابة النسائية، الذي يتمظهر دائما في الخطابات السابقة مجزءا ومفصلا ؛ أي مجموعة من الصفات انحصرت في عناصر قليلة: العيون، الشعر، الجبين، الذراع، و لذا سعت المرأة إلى تجميع شتات الصورة و توحيد جسدها، لكي تستعيد تاريخه، فهي تكتب جسدها كما تشعر به، و ليس كما يراه الآخرون.و هي بذلك تكتب أسلوبا جديدا بتجربتها الخاصة.[3] و يشير " عبد الكبير الخطيبي" عند دراسته للوشم كشكل من أشكال الكتابة، أن هذا النوع من الكتابة على الجسد يختلف باختلاف الجنسين، «فالمرأة تشم مقدمة جسدها، بينما يكتفي الرجل بوشم يده، أي الذراع و العضد (...) ؛أي نعطي للجانب الأيمن امتيازا، مما لا يحطم تناظر الجسم، فالجسم مقسم إلى قسمين متناظرين بعلامة توازيه(حركة اليد الواشمة) من الجبهة إلى الذقن، إلى ما بين النهدين.إنه خط متفرع عنه الشهوة، لا مركز له باستثناء مكان قراءته، و ضلاله الخاص[4].» إن وشم الرجل ليده التي هي مركز الكتابة تتحرك وفق ما يملي عليها، يقابلها وشم المرأة لجسدها (الوجه و مناطق الشهوة)، مركز القراءة، من هنا فإن تعامل

[1] ينظر :فاطمة مختاري :خصوصية الرواية النسائية العربية، آفاق عالمية، منشورات جامعة تامنراست، الجزائر، العدد 9، جوان 2014.ص:42.

[2] محمد جلاء إدريس : الأنا و الآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، ص: 19.

[3] ينظر:زهور كرام:السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، ص: 83.

[4] رشيدة بن مسعود : المرأة و الكتابة، سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف، ص: 90-91.نقلا عن عبد الكبير الخطيبي"الاسم العربي الجريح"/ دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص:59

الجنسين مع دلالة الوشم في الكتابة يحكمها الاختلاف في الأسلوب لأنها تتحرك وفقا لتكوين الجسد و خصوصيته.

– تملك المرأة كفاءة عالية في تصوير جسدها و عالمها الداخلي، و بخاصة المستوى البيولوجي (المحيض/ الولادة/الرضاعة)، لأنها تختبر ألمه و فرحه بمفردها، و هذا ما يشكل مصدرا غنيا يميز لغتها و يحقق صدقها الفني و« يجعل أدبها محتويا على تنويعات أسلوبية (...) تكرس ظهور الأنا بكثرة في الرواية النسوية، و بناء الرواية بناء دائريا، و بناء رواية اللاحدث للتركيز على عالم المرأة الداخلي، يضاف إلى ذلك غلبة الطابع التراجيدي على إحساس المرأة المتطور نحو الشيخوخة[1].» فالكتابة عن الجسد في نصوص المرأة يكسبها هوية للذات، لكن أليس حين تفجر ما ينطوي عليه الجسد من مكبوت هو انقياد للمنظور الذكوري الذي يؤمن بأن الصفات البيولوجية لها تأثيرها على التركيب المعجمي اللفظي و اللغوي للكتابة النسائية. ؟

إن وجود خصوصية في الكتابة النسائية، هو اعتراف بقدرة المرأة على إنتاج نصوص جديدة لا عهد للتاريخ الذكوري بها، سواء على المستوى الجسدي أو الفكري، بل إن المجتمع الذكوري الذي ظل ينظر لإبداعها بدونية سيرى نفسه بين صفحاتها تواجهه، و قدرتها على إيجاد موقع فاعل ومنتج لها. في المقابل ينفي بعض الدارسين الخصوصية عن الكتابة النسائية لأن كلاهما يستعملان اللغة ذاتها لذا عند ممارستها للكتابة يقول "عبد الله الغذامي": « فإنها تقف أمام أسئلة حادة عن الدور الذي يمكنها أن تصطنعه لنفسها في لغة ليست من صنعها، و ليست من إنتاجها، و ليست المرأة سوى مادة لغوية قرر الرجل أبعادها و مراميها و موحياتها[2].»لذا فالحل الوحيد الذي تمتلكه هو تأنيث الذاكرة لكسر الطوق الذكوري المضروب على اللغة، لأنه ما لم تتأنث الذاكرة فاللغة ستظل رجلا، ولن تجد المرأة مكانا في خزان اللغة المكتنز بالرجال و الفحولة .[3]

[1] فاطمة مختاري : خصوصية الرواية النسائية العربية، ص:46.

[2] عبد الله محمد الغذامي :المرأة و اللغة، ص:08.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص:208.

هل هذا التصور هو دعوة للمرأة / الكاتبة أن تكتب بلغة مؤنثة التي تصبح كرد فعل على التعابير السابقة للرجل، ما المقصود بالكتابة المؤنثة أو الكلام المؤنث ؟ هل الرجل فعلا هو صانع المفردات ؟ أليست المرأة هي من يعلم اللغة أولا، حتى أنهم يقولون لغة "الأم" و ليس لغة "الأب"؟

ارتبطت اللغة العقلانية بالذكورة، الذي احتكرت عملية التأريخ، أما اللغة المجازية فهي ترتبط بالأنوثة[1]، فكان الرجل فاعلا و صانعا لكل المناهج التي تحتكم للعقل (المنهج التاريخي، العلماني) لغته منطقية تتصف بالمنطقية و الموضوعية، أما المرأة فهي رومانسية بطبعها لا تفكر إلا بالأشياء الحزينة، لذا لا تخرج لغتها عن (الغموض، الخيال مشاعر الانكسار، الألم) لغتها انفعالية، لكن هل اللغة العقلانية تخلو من الجمالية ؟ لا يمكن التسليم بهذا الحكم لأن العقل هو معيار فلسفة الجمال في الأدب، فالمزاوجة بين الفكر و الخيال من جماليات الصورة المعتدلة، و هذا ما نجده في أعمال "جون راسين "(jean racine) الذي استطاع بعبقريته أن يصور عاطفة الحب بالاعتماد على الفكر دون المغالاة في العاطفة.

إن حصر الكتابة الأنثوية في اللغة المجازية، و الانفعالية، و ارتفاع مستوى التخييل، هو حكم جائر يضاعف من تهميش الإبداع النسائي، يقول "عيسى برهومة" :« ينبغي و نحن نعرض للغة التحيز أن نحترس من الخلط بين اللغة بوصفها ظاهرة، و النظرية التي تحاول استخلاص قوانين الظاهرة فإذا كان ثمة تحيز فمبعثه الثقافة و قيم المجتمع لا اللغة، فاللغة محايدة في مستوياتها المتعينة، و لكنها تصطبغ بالأطر المعرفية و الاجتماعية للأفراد.[2] »

وتؤكد "رشيدة بنمسعود" على أن اللغة تتحول إلى سلطة بيد من يستعملها و يوظفها في سياقات تبرز منظور الرجل الذي يتحول عبر الزمن إلى مرجعية تستند في حكمها لأي إبداع نسائي « بل نرى أن هذه الوضعية اللغوية التي وجدت فيها المرأة – بصفة عامة- هي انعكاس لإطار مرجعي يمتد

[1] ينظر: ليلى بلخير :الخطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسة سوسيو نصية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب الحديث، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة 2009-2010، ص، ص: 46- 60.

[2] عيسى برهومة : اللغة و الجنس حفريات لغوية في الذكورة و الأنوثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002، ص:87.

تاريخيا إلى قصة خلق آدم و حواء، حتى العصر الحديث.[1] »، لذا فإن الحكم على المرأة أنها أسيرة الأبنية اللغوية التي أسسها الرجل، لا يرجع إلى المعجم اللغوي بقدر ما هو استعمال ثقافي منتج للتحيز.وهو مطلوب منها إعادة توظيف اللغة نفسها، لكن من منظور أنثوي يراهن على تفكيك هذه المرجعيات و بناء نصوص هي من نتاج المرأة وحدها .

إن قراءة الإبداع النسائي وفق ازدواجية الرؤية حول وجود أو نفي الخصوصية، هو في حد ذاته حكم غير مطلق، فالمرأة لا تملك التجربة ذاتها مع الرجل، لكنها تتقاطع و المرجعيات التاريخية والثقافية للوطن الذي تتقاسمه معه و العالم الذي تعيش وسطه، لذا فإن بدأت كتاباتها بالتحرر والتمرد على الآخر، فإنها مرحلة لا يمكن تعميمها على كل النصوص الإبداعية، لأن اختلال موازين العالم واختلاف الخطابات السياسية، و الدينية والاجتماعية أدت إلى تغيير الحكم و النظرة للكتابة النسائية وأصبحت كل قراءة تبحث عن تميز وجمالية كل نص في حدذاته، و هذا ما يفسر عدم وجود خط واضح داخل الكتابات النسائية، بل تعددت الأساليب و تنوعت رغم هاجس الاشتراك في البحث عن هوية خاصة بهن، لذا من الصعب التأسيس لتقليد نظري حول صياغة ملامح خصوصية الكتابة النسائية و تحديد ملامحها الثابتة التي تندرج تحتها كل النصوص. لأن ذلك يتطلب منا معرفة التركيبة الداخلية بتفاصيلها لأي نص إبداعي نسائي، و كذا المقارنة بينها و بين كتابة الرجل، وحتى عند الكاتبات أنفسهن، لأن ما يمكن أن يكون خاصية في الكتابة النسائية، قد نعثر له على نظير في الكتابة الرجالية، و العكس صحيح.يقول " السيد قطب " :إن المرأة لم تبايع لحظة دخولها الإبداع ما يكتبه الرجل بصفة مطلقة، ، و هذه القناعة هي التي تبرر عدم وجود إعلان صريح من المرأة / المبدعة بأنها تبحث عن التفرد، لأن السرد النسائي بقدر ما يملك خصوصية لكل كاتبة بقدر ما يفرز صور التشابه و التقاطع بين الكاتبات، و بينها و بين الرجل .لذا فإن الجزم بوجود شخصية نسائية إبداعية بكر هي وهم ينفي فكرة التأثير و التأثر، فاللغة هي التي تصوغ مشاعرنا قبل أن تصوغها أقلامنا وألسنتنا، و مشاعرنا ليست مفردة معزولة بل هي في انفتاح مستمر مع الآخر.[2]

[1] رشيدة بنمسعود :، المرأة و الكتابة، سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف، ص:85.

[2] ينظر:سيد محمد السيد قطب، عبد المعطي صالح، عيسى مرسي سليم: في أدب المرأة، ص، ص: 6-7.

يؤكد "السيد قطب" أن كتابة المرأة أكثر رحابة من ذاتها، فهي حوار مع الآخر، منفتحة بأجناسها المتنوعة، التي تخضع لثنائية التشابه و الخصوصية بين الكتاب، بل هما ثنائيتين لأي خطاب أدبي يتجدد و يتطور..فالإبداع النسائي على خصوصيته لن يكون سوى كائن مغاير ناتج عن ضلع آدم أو خارج من معطف الرجل، و لا يضير ذلك الأدب النسائي في شيء، فمن المؤكد أن رجالا كثيرين يرون أنفسهم في الإبداع النسائي ولا نبالغ حين نقول في شخصيات نسائية قدمها هذا الإبداع، لأن الإنسان يتجاوز مقولة الذكر / الأنثى.[1]

إن الإبداع منتج إنساني، يفرض عناصر مشتركة بين الرجل و المرأة، لكن كلاهما يستجيبان للتجربة الخاصة لكل ذات تترك بصماتها على نوعية التعبير، و مضمونه و تشكيلاته، فكل نص هو نسيج من فعل المثاقفة ؛ أي الانفتاح على مختلف المرجعيات و السياقات و الموروثات، و فعل البناء و التركيب لبنيات النص و مستوياته التي تسعى المرأة/ الكاتبة أن ترتقي به مستقطبة بذلك قارئ نموذجي غير مشروط بقراءة مسبقة يحكمها المنظور الذكوري .بل هي قراءة منتجة تبرز دلالاته وجمالياته.لذا لا بد من التأسيس لثقافة المشاركة لإثراء الإبداع العربي، بدل ثقافة الإقصاء و البحث عن الخصوصية والتميّز القائمة على التقابل و نبرة التفوق بين كتابة المرأة / و كتابة الرجل.

سادسا–بدايات التأسيس للرواية النسائية العربية و الجزائرية:

تعد النساء من أوائل القاصات في تاريخنا العربي، إذ تثبت مرحلة توثيق التاريخ الشفوي في مختلف مناطق العالم أن النساء هنّ اللواتي حفظنه و نقلنه من جيل إلى آخر، لذا يمكننا القول إن القصة الشعبية هي ابتكار نسائي.فمنذ قصص أمهاتنا و جداتنا اكتسبت المرأة " عنصر النثر" كممارسة تخللت كل البيوت، لتؤكد " شهرزاد " قوة تأثير الكلمة على المستمع و تقويض إحساسه فتتحول إلى أسر مستمر و متجدد.و حين بدأ التسجيل الرسمي للتاريخ تمت إعادة النساء إلى الموقع الثاني، و كأن المرأة لا يمكنها أن تبدع إلا داخل تاريخ أدبي غير رسمي و غير مكتوب.و بخاصة حين بدأ التأسيس للرواية العربية، فقد ركز النقد على مراحل زمنية مختلفة لكنه لم يقارب ما كتبته النساء.[2]

[1] ينظر:المرجع السابق، ص: 08.

[2] ينظر:بثينة شعبان :100 عام من الرواية النسائية العربية، ص، ص:45-46.

يقودنا الحديث عن الرواية العربية إلى بداية التأسيس لهذا الجنس و موقعه في الساحة النقدية، إذ يجمع الدارسون على حداثته، على الرغم من أن العرب عرفوا أشكالا مختلفة من النثر كالمقامة والحكايات والسير، و قد تم اعتبار رواية " زينب" التي نشرت سنة(1914) "لمحمد حسين هيكل" أول رواية عربية امتلكت العناصر الفنية الضرورية لهذا الجنس.و من منطلق هذا الحكم حاولت " بثينة شعبان " التوثيق للرواية النسائية قبل هذه الفترة الزمنية محتكمة في ذلك على رؤية نقدية تعيد التقييم النقدي للنصوص، اعتمادا على النص المعطى و ما ينبثق منه، وليس من مفاهيم و أحكام مصاغة خارج النص، لذا يجب قراءة الروايات النسائية من منطلق هذا التصور حينئذ سيتم اكتشاف روايات تغني التيار الأدبي كتبت قبل رواية "زينب" التي تعلم في المدارس العربية على أنها أول رواية في الأدب العربي.تقول :« أول رواية عربية هي حسن العواقب للكاتبة زينب فواز (منشورات الدار الهندية القاهرة، 1899).و كانت زينب فواز تسمى " درة عصرها" و موهبة فريدة اكتسبت أعمالها شهرة واسعة في مختلف أنحاء العالم العربي.(...) حيث قالت :" بما أن الروايات الأدبية هي أهم نوع من الكتابة تعكس فكر المرء و تفيد و تمتع، و بما أن الروايات تعيد إنتاج صورة للواقع و ليس الواقع بحالته الفجّة، فقد قررت أن أكتب هذه الرواية آملة أن تفيد و تمتع.»[1] لكن رغم فكر الروائية الواعي والإجادة بنصها لم تعتبر أول رواية عربية نسائية تؤسس للجنس الروائي العربي بجنسيه لأن الحكم النقدي ذكوري تحكمه نظرة تعظيم الذات و تهميش الآخر .

وقد أكدت " بثينة شعبان" أن أهم ثلاث روايات نسائية سبقت رواية زينب هي : "زينب فواز" و روايتها "حسن العواقب" (1899)، و "عفيفة كرم" و روايتها " بديعة و فؤاد"(1908) و"فريدة عطايا" و روايتها "بين عرشين" (1912).لذا يجب على الدراسات النقدية أن تقرأ روايات ما قبل 1914، في إطارها الاجتماعي و التاريخي، و السياسي الذي كتبت به، و تقييمها وفق هذه السياقات مع استخلاص العناصر الفنية للرواية العربية في مراحلها المبكرة دون التركيز على جنس

[1] المرجع السابق، ص، ص: 47-48.

النص، و لن تكتمل هذه الدراسة إلا بقراءة الروايات العربية دون استثناء، و في جميع البلدان العربية من أجل تصحيح سجل الرواية العربية كجنس روائي.[1]

ويرى "سعيد يقطين" أن المرأة العربية انخرطت في الكتابة السردية منذ أواخر القرن التاسع عشر لكن الحديث عن" السرد النسائي العربي" لم يبدأ في التبلور و الشيوع إلا منذ التسعينيات، و لعل رواية "عفيفة كرم" السورية اللبنانية المهاجرة إلى أمريكا و التي تحمل عنوان " بديعة و فؤاد" والصادرة في أمريكا (1908)، هي أول رواية عربية متكاملة من حيث مادتها الحكائية و خطابها.[2]

إن إعادة التأسيس للرواية العربية و الحكم على أول نص روائي عربي هل كاتبته امرأة أم رجل يتجاوز الذاتية إلى الموضوعية، التي تتطلب القراءة و المقارنة بين النصوص الروائية التي كتبت في مراحلها الأولى وفق مستويي الشكل و المضمون. أما " زهور كرام " فإنها تركز على فعل القراءة وتقبل القارئ لأول نص روائي نسائي، إذ« تجعل رواية"ليلى بعلبكي"" أنا أحيا" الصادرة سنة 1958.بداية الإصغاء إلى كتابة المرأة انطلاقا من العنوان الذي جاء مثيرا بفعل ضمير المتكلم" أنا "[3]».

تطرح الكتابة النسائية وبخاصة الروائية صعوبات نظرية، لأنها مرتبطة بأحكام و رؤى نقدية تتباين وفقا للتوجه الفكري لكل ناقد، لكنها تتمحور حول محاولة إعادة صياغة السؤال أين موقع الكاتبة من أي قضية تتعلق بالإبداع كمصطلح أو ممارسة؟ والتي غيّبت منه في مراحل زمنية، لتثبت حضورها في مراحل أخرى، فيكون وجود تقابلي من جهة، و من جهة أخرى وجود مشاركة أضافت من خلاله المرأة / الكاتبة نفسا جديدا للإبداع.

أما الإبداع النسائي الجزائري فقد ظهر متأخرا مقارنة بأقطار الدول العربية الأخرى، و يعود تأخرها إلى الهيمنة الاستعمارية، و سياسة الجهل المتبعة « إن أكبر آفة أصيبت المرأة العربية عموما والجزائرية على الخصوص، هو الجهل و الأمية اللذان فرضا عليها فرضا و حصرا وظيفتها في متعة الفراش والإنجاب و التربية و الطهي و أدى ذلك إلى شل وظيفتها التربوية، و تخلفها الفكري والذهني و إلى

[1] المرجع السابق، ص: 64.

[2] ينظر :سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة، (الوجوه و الحدود)، ص، ص:285- 291.

[3] زهوركرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، ص: 22.

تدهور الأسرة، و المجتمع ككل[1].» و مع ذلك فقد مكّنها النضال الوطني من إثبات ذاتها وفاعليتها في تحريك مجريات الأحداث بجانب الآخر / الرجل، لكن بعد الاستقلال عادت المرأة إلى وضعها الطبيعي، و كأنها فترة مؤقتة كشفت عن زاوية نظر ذكورية حولت كل طاقاتها الفكرية والجسدية ضد الآخر/ الأجنبي لإخراجه من وطن لا يملكه.وهو الآن يحاول إعادة العالم إلى سلطته و تحديد المواقع الحقيقية للنساء«حيث صار ينظر إليهن تلك النظرة القديمة الاستعلائية، و كأن السنين السبعة لم تكن إلا استثناء للقاعدة، و نشازا في مأساة طويلة تبدأ ما قبل الاحتلال الفرنسي لتستمر عبر الزمن.[2]» فوضع المرأة ينقسم إلى ثلاث مراحل، اضطهاد و تراجع ثم مشاركة واعتراف، و بعدها تقويض و انهيار، و هذا تبعا للأجواء التي سادت البلادالعربية ولكن الصوت النسائي الإبداعي الجزائري استمرفي عطائه باللّغتين العربية و الفرنسية، حيث شكلت هذه الروايات منعطفا في اتجاه جديد، إذ أخذت على عاتقها تصوير الواقع عبر مراحله الزمنية.

أما الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية فقط نضجت على يد روائيات كان لهن حظا وافرا من التعليم في المدارس الفرنسية، إذ امتلكن رصيدا ثقافيا ووعيا فكريا بالقضية الوطنية، و أمثال هذه الأصوات الأدبية " الطاووس عميروش" التي نشرت روايتها الأولى " الياقوتة السوداء"سنة 1947، ثم نشرت " جميلة دباش" رواية " عزيزة" عام 1947، و روايتها الثانية "ليلى الفتاة الجزائرية" سنة 1948، ثم " ليلى صبار"رواية " آنسة الجزائر"عام 1959، و كذا " يمينة مشاكرا" بروايتها "الغار المتفجر".و يبقى الصوت المميز الأكثر تألقا و حضورا " آسيا جبار" التي نشرت روايتها الأولى "العطش" سنة 1957، " ناقد الصبر"1958، "أطفال العالم الجديد"1962 وتوالت أعمالها الروائية بعد الاستقلال " القبرات الساذجة"1967، و " نساء الجزائر"سنة 1980 وعلى الرغم من

[1] يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية و حركة إصلاح النسوية العربية، ص: 23.

[2] صالح مفقودة : المرأة في الرواية الجزائرية، دار العربية، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1 2003، ص: 31.

ثقافتهن الفرنسية إلا أن أعمالهن تفيض بالوطنية، تنطق بصوت الهم العربي، وتؤرخ للمشهد السياسي الجزائري بماضيه و حاضره. مما يؤكد أن نصوصهن الإبداعية خلاصة تجارب اقتنوها.[1]

أما الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فإن تطورها كان أبطأ من الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، و التي أسست بدايتها سنة 1979 مع "زهور ونيسي" و روايتها«"من يوميات مدرسة حرة". و كان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة "زليخة السعودي" إلا أن رحيلها حال دون ذلك[2].»لكن تنطلق كثير من الكاتبات الجزائريات بقوة و حضور مميزين، بعد ما أصبح الوطن يعيش عشريته السوداء لتتسع دائرة الإبداع بعد ما كان محصورا في أسماء معينة "أحلام مستغانمي" "فضيلة الفاروق" .

و قد مر الخطاب الروائي النسائي الجزائري بمراحل عدة، بدءا بالغياب أو الصمت الذي خيم على عشرية الستينيات، إلى الحضور الخجول و المتواضع في السبعينيات، إلى الحضور الفاعل في التسعينيات و بداية الألفية.و من الواضح أن ميلاد الرواية النسائية العربية الجزائرية تزامن مع تحسن الوضع الثقافي عقب الاستقلال، و ارتبط ارتباطا وثيقا بالانفتاح الذي سمح للمرأة المشاركة في الحياة الاجتماعية والسياسية.[3]

ومن أهم الأسباب التي أسهمت في انطلاق الكتابة النسائية الجزائرية هي:

– منحها فرصة للتعليم و دخول الجامعات، و المشاركات الأدبية و الندوات الثقافية، التي مكنتها من نمو وعي المرأة وكسرها حاجز الخوف، وهاجس التقاليد البالية، و إيمانا بقدراتها الفكرية والذهنية التي أثبتتها عبر كل المجالات.

[1] ينظر:هدى عماري :الرواية النسوية العربية الجزائرية من الحضور المحتشم إلى التأصيل، مجلة دراسات، جامعة بشار، الجزئر، المجلد 2، العدد 1، 2013، ص، ص:253-254.

[2] أحمد دوغان : الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، سلسلة تصدرها مجلة آمال، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر د ط، 1982، ص: 08.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:251.

– دور المجلات الأدبية المهتمة بعالم المرأة و تطلعاتها، إذ تأسست مجلة(الجزائرية) مع مطلع 1970 الصادرة عن الإتحاد الوطني للنساء الجزائريات، ترأستها "زهور ونيسي" و التي فتحت المجال لبروز أقلام نسائية تخطت الحدود المرسومة في زمن ماض، متجاوزة بذلك الرقابة الاجتماعية، ، و قد أدت مجلة (آمال) إلى نشر النصوص القصصية و الشعرية للروائيات أمثال "جميلة زنير"، " زينب الأعوج"، "ربيعة جلطي"، ، كما أن فترة الثمانينات و بداية التسعينات كانت زاخرة بتواجد مساحات للحوار الثقافي البناء.[1]منها مجلة "سلسلة دفاتر نسائية " تشرف عليها " زينب الأعوج" تتضمن مقالات نقدية أشعار، قصص، المرأة و السينما، ونصوص مكتوبة باللغة الفرنسية، وهي من إبداعات نسائية عبر كافة الوطن العربي (بثينة شعبان، اعتدال عثمان، يمنى العيد، حمدة خميس).

–تشجيع دور النشر للعديد من النصوص الروائية و القصصية و طبعها، إلى جانب دور المسابقات والجوائز الممنوحة، مثل جائزة "مالك حداد" للرواية المكتوبة بالعربية والتي فازت بها "ياسمينة صالح" عن روايتها " بحر الصمت".و "إنعام بيوض" عن رواية "السمك لا يبالي"و جائزة "الطيب صالح" للإبداع الروائي بالسودان التي فازت بها الروائية " هاجر قويدري" عن روايتها " تورس باشا" في دورتها الثانية، كما سجلت الروائية "عائشة بنور" فوزها بجائزة "ناجي نعمان الأدبية بلبنان" عام 2007 عن روايتها "اعترافات امرأة " .

ردد بعض النقاد أن الكتابات النسائية لم تخرج عن مواضيع محددة ترتبط كلها بذاتها كأنثى، فهي سيرة ذاتية فشلت في معالجة القضايا الاجتماعية و السياسية لبلدانهن، لكنه حكم لا يمكننا تعميمه على الرواية الجزائرية، فهناك نصوص روائية استفادت من تقنيات الرواية الحديثة التي تتفاعل فيها البنى المكونة للخطاب الروائي، منها بنية الشخصية التي تسعى من خلالها التأكيد على تنوعها وقدرتها على توظيفها، وفق سياق موضوعاتي متنوع يتخطى حدود المواضيع الذاتية، فتمزج بين التخييل والمرجعية وفق مستوى دلالي يمنح للمتلقي المشاركة في إنتاجية معنى النص، وهذا ما تبرزه الفصول التطبيقية المخصصة لدراسة " الشخصية " و طريقة تمظهرها ضمن الكتابة الروائية النسائية الجزائرية .

[1] ينظر :هدى عماري :الرواية النسوية العربية الجزائرية من الحضور المحتشم إلى التأصيل، ص، ص : 258– 259.

نخلص من خلال هذه المقاربة النظرية إلى أن تهميش الكتابة النسائية يستند إلى خلفيات ومرجعيات إيديولوجية برزت في مجالات متعددة (اللغوي، الفكري، الاجتماعي، الشعبي)، لكن يعد الإقرار بمشروعية المصطلح _رغم تعدده _ هو دعم نقدي للحركة الإبداعية للمرأة التي بدأت مرحلة البحث عن جماليات الكتابة النسائية، و خصوصيتها الفنية.، لذا تجاوزت ناقدات الفكر النسائي الغربي مرحلة الصراع و التمرد بين الجنسين، إلى مرحلة اكتشاف الذات لحقيقتها عن طريق الاعتزاز بلغة الجسد الأنثوي. كما عرف الخطاب النسائي العربي شأنه شأن مجمل الخطابات الغربية الحديثة تدرجا في التعامل مع سؤال النهضة و التحرر، تبعا لوضعية السياق العربي، و للعقلية العربية وبخاصة الصوت النسائي الجزائري، الذي على رغم تأخره في الظهور، إلا أنه تميز بأسماء رسمت لنفسها خطا إبداعيا باللّغتين العربية والفرنسية، لكن يبقى الإبداع هو منتج إنساني، يفرض عناصر مشتركة بين الرجل والمرأة لذا لا بد من التأسيس لثقافة المشاركة لإثراء الإبداع العربي، بدل ثقافة الإقصاء والبحث عن الخصوصية و التميّز القائمة على التقابل، ونبرة التفوق بين كتابة المرأة / وكتابة الرجل.

إن الرواية النسائية الجزائرية هي تمثيل للساحة النقدية والإبداعية في تنوعها واختلافها، ووفق لإشكالات البحث و مساره القرائي، فإن النصوص التطبيقية لا تدخل في سياق البحث عن التميز والخصوصية بينها و بين الكتابة الذكورية، بقدر ما هي استنطاق لمستوى من مستويات تشكيل الرواية، وهي : الشخصية و كيفية توظيفها و التحكم في مستوياتها وفق العلائق التي تقيمها مع بقية مستويات النص، وكذا دورها في الكشف عن إيديولوجية الكاتبة و إستراتجيتها الفكرية و الفنية .

الفصل الثاني:

الشخصية بين النص المرجعي و النص التخييلي في الرواية النسائية الجزائرية

أولا:تمهيد

ثانيا:التقاطع السياقي بين الشخصيات المرجعيةو التخييلية ضمن زمكانية الرواية

1. **الشخصيات المرجعية كرؤية في رواية " جسر للبوح و آخر للحنين"**
2. **الشخصيات التراثية الشعبية و تصاعد الأحداث في رواية " الشمس في علبة"**
3. **الشخصيات المرجعية هي تشكيل لهوية الذات في روايتي" في الجبة لا أحد" و"الممنوعة"**
4. **الشخصيات المرجعية بداية الحكاية في رواية " بحر الصمت"**
5. **تاريخ النساء في رواية" بعيدا عن المدينة "بين المرجعية التوثيقية والمسكوت عنه**

ثالثا:الاسم أولى عناصر التجلي للشخصية التخييلية في الروايةالنسائية الجزائرية

1. **بلاغة التسمية و التعيين**

1.1 دلالة الاسم العلم المؤنث

2.1 دلالة الاسم العلم المذكر

2. **العنوان كمركز منظم للممثل**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا–تمهيد:

تشير معظم المقاربات النظرية والتطبيقية أن الإشكال حول تمظهر الشخصية داخل النص السردي تحدده رؤيتين متباينتين، الرؤية الأولى محكومة بمرجعية العالم الواقعي الذي تنتمي إليه الشخصيات والثانية هي شخصيات من ورق لا تتحدد إلا داخل العالم الخيالي للنص، و بالتالي إحداث قطيعة عن السياقات الخارجية، والعالم من حولها.و بناء عليه، فإن مقاربة الشخصية تفرض الوقوف على مستويين من التحليل، يعكسان نمط اشتغالهما في سياق متداخل يطرح دور المتلقي في استثمار مرجعيته الثقافية، والتي تسهم في إنتاج معاني الشخصية على تنوعها واختلافها.

ينهض التحليل البنيوي بإجراء منهجي يتعامل مع النص كبنية من بنيات متداخلة، تؤسس نظاما من العلاقات تبرز الشخصية من خلالها كمشارك أو عامل في مجموعة من المتتاليات السردية، حيث ينظر هذا النقد إلى الشخصية لا على أساس أنها تشكل جوهرا سيكولوجيا، و إنما على أساس وحدة الأفعال التي يمنحها السرد للشخصيات.[1] و قد أدى ذلك إلى اختفاء مصطلح الشخصية من الدراسات البنيوية و السيميولوجية، و تعويضه بمصطلح الفاعل أو العامل actantعلى مستوى المحكي le recit، و الممثل على مستوى الخطاب discoursle، و قد نظر البنيويون للشخصية لا بوصفها كائنا être، و إنما بوصفها مشاركا participant،[2] و هذا انطلاقا من الأدوار التيماتيكية ؛أي الموضوعاتية التي تؤديها هذه الشخصية، و العلاقات التي تنخرط فيها، ذلك أن البنيوية لا تهتم بالشخصية في حد ذاتها، بقدر ما تهتم بالعلاقات التي ترتبط ببقية شخصيات النص السردي.و ضمن السياق نفسه يرى " فيليب هامون"أنه عوض أن تكون الشخصية مقولة بسيكولوجية تحيل على كائن حي، يمكن التأكد من وجوده في الواقع، وبدلا من أن تكون مقولة مؤنسنة، ترتبط بالوظيفة الأدبية فقط، فإن الشخصية على عكس من ذلك علامة ينسحب على العلامة اللغوية من

[1]R .Barthes, poétique du récit, seuil ,paris ,1977 . p : 33.

[2]Ibid, p :34.

نظم و قوانين إنها علامة فارغة ؛أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد، إنها كائنات من ورق على حد تعبير "بارت"[1].

ولا ريب أن هذا التصور يشير إلى استبعاد المطابقة بين الشخصية التخييلية، و الشخصية الواقعية على الرغم من أنه تمييز لا يحدث قطيعة تامة، و نهائية بين العلاقة القائمة (الشخص/ الشخصية) (personne/ personnage)، ، بقدر ما يسعى إلى إبراز خصوصية كل واحد منهما وفضاءات انتمائهما.ويذهب كل من " رينيه و يليك"، و " أوستين وارين" في كتابهما " نظرية الأدب" إلى أن «شخصية ما في رواية تختلف عن شخصية تاريخية أو شخصية موجودة في الحياة الواقعية فالشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها، أو التي وضعها المؤلف على لسانها وليس لتلك الشخصية ماض أو مستقبل، و ليس لها أحيانا حياة مستمرة.[2] » و بالتالي، فإن الشخصية لا تشكل إلا أحد مظاهر نشاط القراءة، حيث يتبع القارئ تشكيل بنيتها، وفقا للتراكيب اللغوية المتناثرة على مستوى المقاطع السردية، و التي ترد على لسان الراوي، أو لسان الشخصيات الروائية نفسها، في المقابل فإن فضاء الشخص هو الواقع بكل حيثياته، فهو كائن يحيا في وسط اجتماعي وله حاضره و ماضيه و مستقبله.

لكن هذا لا يمنع من أن يحدث تقاطع بين الشخصية و الشخص، ومع ذلك فهو لا يعني أن هذا التقاطع تماثل يمكن أن يكون واقعا يجتمع الشخصية بالشخص ؛لأن النص الأدبي يجرد الأشخاص الواقعيين من خصوصياتهم، بمجرد دخولهم عالمه التخييلي، و يمنحهم خصوصيات جديدة تفرضها اللغة، على حد تعبير تودوروف:« إن مشكل الشخصية لسني، لا يوجد خارج الكلمات (...)ومع ذلك فرفض كل علاقة بين الشخصية و الشخص تكون مستحيلة .إن الشخصيات تمثل الأشخاص بموجب طرق خاصة بالحكاية .[3]» و الحقيقة أن مفهوم الشخصية لم يعد مقصورا في النص الروائي

[1] ينظر:فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة : سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص:108.

[2] أوستن وارين، و رينيه و يليك، نظرية الأدب، ترجمة :محي الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية، 1972، ص: 26

[3] T.Todorov ,et o,ducrot :dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ,points ,seuil, paris ,1972 ,p :28 .

على الأشخاص فحسب، و إنما تجاوز ذلك إلى شتى أصناف الكائنات حية كانت أم جامدة، و هذا يدعو _دون ريب_ إلى إعادة النظر في :« ذلك النمط من النقد الذي يعمل على وضع شخصيات الرواية موضع التساؤل و المحاكمة باعتبارها كائنات حية [1].»

ومن موقع الدراسات السردية يتم إدراك الشخصية وفق مستويين هما:المستوى المرجعي للشخصيات التي احتلت حيزا مكانيا و زمانيا مكتملة في هويتها، وملامحها خارج النص السردي وظفت و هي تملك ذاكرة الثقافة التي تنتمي إليها، غير أن دلالتها تتجدد بمجرد وضعها في سياق نصي تخييلي حيث يندمج المعنيين، في مقابل المستوى التخييلي للشخصيات تتجلى باعتبارها دالا، تبرز على المستوى السطحي بتنوع صورها و مظهرها، كالأسماء، و الملامح الخارجية فعلها ووصفها.فهي دالة في ذاتها و في علاقتها بمجموع الشخصيات الأخرى، و عناصر السرد التي تتحرك من خلالها، وتتحول إلى الشخصية المدلول تشتغل على محاور دلالية، تشخص البعدين الدلالي والإيديولوجي للشخصيات داخل النص السردي.

يرى " سعيد بنكراد" أن بناء الشخصية ليس عملية اعتباطية خاضعة لمزاج المبدع و مزاج المتلقي وإنما هي عملية واعية تخضع لمجموعة من القيود و الإرغامات، و تؤول هذه القيود باعتبارها تسنينا جماليا.ذلك أن عملية الإبداع في ذاتها محكومة بمجموعة من المعايير الفنية المثبتة في سجل النوع الأدبي كما تؤول إلى التسنين الثقافي، فبناء الشخصية لا يتم إلا داخل عالم الممكنات التي يحيل عليها النص الفني، و في كلتا الحالتين، فإن إدراك الشخصية لا يتم إلا من خلال هذا التسنين المزدوج و المشترك بين التحقق النصي و التلقي[2].

فنظرا لما تفرضه إشكاليات القراءة و التحليل، يرى "ريفاتير"، أن قراءة النص، لا بد أن تمر بمسار مزدوج، حيث يتم في المسار الأول اكتشاف الظواهر و تعيينها و إدراك وجوه الاختلاف بين بنية

---

[1] يوري تينيانوف، مفهوم البناء، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة:إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص: 76

[2] ينظر: سعيد بنكراد:سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية " الشراع و العاصفة "لحنا مينة نموذجا)، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2003، ص:106.

النص، و البنية المرجعية، من ناحية التجاوزات و صنوف الصياغة ؛و يأتي المسار الثاني تابعا للأول ويشكل مرحلة التأويل و التعبير، و عندها يتمكن القارئ من الغوص في النص و الانسياق في أعطافه وفكه على نحو تترابط فيه الأمور و تتداعى، و يفعل بعضها في بعض.[1] فالقراءة تتحدد من خلال الإحالة المزدوجة، منها ما يحيل على ملفوظية النص، أي العالم الدلالي المعطى بشكل مباشر من خلال عناصر التجلي النصي، في مقابل مقروئية المتلقي و مرجعيته الثقافية/ الخارج نصية . والتي ليست منفصلة عن عالم النص و لا متناقضة، بل تعد جزءا منه لأن السياق الثقافي متقاطع بين التشخيص النصي و التأويل القرائي.

و بما أن الشخصية تتقاطع و الطرح اللساني في تحديد هويتها، و شكل تمظهرها على مستوى نظم علامات الإحالة، التي كون مضمونها متغيرا و لا يتحدد إلا في علاقته بالسياق الأدبي و من هذه العلامات، ما يحيل على واقعية العالم الخارجي، أو على مفهوم بنيوي، و تسمى الدلائل المرجعية ومنها ما يحيل على فعل التلفظ، و هي علامات ذات مضمون لا يتحدد إلا من خلال موقعها داخل الخطاب، و تسمى العلامات الإشارية ؛و منها ما يحيل على علامات منفصلة من نفس الملفوظ.[2]

ويربط"فيليب هامون" هذه العلامات بثلاث فئات من الشخصيات هي:(الشخصية المرجعية، الشخصية الاستذكارية، الشخصية الإشارية[3]).ووفق هذا التقسيم سأحاول تتبع دور الشخصيات المرجعية في علاقتها بالشخصيات التخيلية في تحديد المستويات الدلالية للبنيات السردية للنصوص النسائية الروائية.

[1] ينظر:حمادي صمود:الوجه و القفا في تلازم التراث و الحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988، ص، ص: 141-142.

[2] ينظر:فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة : سعيد بنكراد، ص:22.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص، ص:24- 25.

ثانيا: التقاطع السياقي بين الشخصيات المرجعية و التخييلية ضمن زمكانية الرواية:

إن الشخصيات المرجعية تحدد أدوارها بشكل مسبق ومثبت داخل سجل الثقافة المدركة، ، إذ تولد حالة انتظار للمتلقي بأنها تقوم بنفس السلوك أو تحمل نفس الهوية، و الروايات التي تستمد مرجعيتها من التاريخ هي التي توسع من زمنية قصتها حتى تمتد إلى سنوات تسهم في تشكيل بنيات الرواية السردية (المكان، الشخصية، الزمن)، و كلا السياقين يندمجان وفق سنن تقاطعية تخلق معنى اختلافي يضمن للنص مقروئيته.

تعد الشخصية التاريخية حلقة وصل بين النص و السياق المعرفي للمتلقي، حيث يتحول وجودها إلى حافز على تحريك ذاكرته و تركيزه لتحديد رمزيتها ودلالتها.يرى" فيليب هامون" أن الشخصيات التاريخية مثل " نابليون"، و الشخصيات الأسطورية مثل " فينوس" تحيل على معنى ممتليء و ثابت محدد ثقافيا، كما تحيل على برامج و أدوار محددة ترتبط قرائيا بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة، لأن اندماجها داخل ملفوظ معين يجعل منها نقطة إرساء مرجعية تحيل على النص الكبير للايدولوجيا.[1]

إن فعل الشخصية المرجعية يتحددان ضمن نصين متداخلين هما: النص التخييلي، و نص الثقافة/التاريخ ؛و أي قراءة ذات مردودية تحليلية جيدة لن تتحقق إلا بالربط بين هذين النصين ضمن حركة تأويلية لا تفسر الأول بالثاني، كما لا تفسر الثاني بالأول، بل تبني نصا ثالثا هو مزيج بين النصين معا[2]

وسنحاول تتبع كيفية توظيف الرواية النسائية الجزائرية للمرجعيات المختلفة على مستوى بنية الشخصيات بتنوعاتها:

[1] ينظر: المرجع السابق، ص:24.

[2] ينظر: سعيد بنكراد:سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية " الشراع و العاصفة "لحنا مينة نموذجا)، ص:109

1- الشخصيات المرجعية كرؤية في رواية: " جسر للبوح و آخر للحنين":

تنوعت الشخصيات المرجعية في رواية "جسر للبوح و آخر للحنين"، و هذا خاضع لإستراتيجية النص المرتبطة بالمستوى ألموضوعاتي المطروح وعلاقته بالراوي، والشخصيات التخييلية ومستوى ثقافتها ورؤيتها الفكرية .

أ-المدينة بين الذاكرة و إدانة الحاضر:

إن بداية الخطاب المؤطر للرواية هي المسافة بين العين وما تلتقطه من صور للمدينة حيث تحول إلى خطاب تلفظي بضمير الغائب " هو"، إنه سارد يملك حقيقة "كمال العطار "، يجمع بين وظيفة السرد و تأويلها، ويصف داخل الشخصية و خارجها، فبعد غياب أربعين سنة تعود الشخصية إلى موطنها المرتبط بهويتها، تتعرف على ملامحه حيث تمزج الحنين بالذاكرة، وتعيد قراءة ما تحمله من تاريخ لازالت بصماته لم تمح آثارها، تعلن عن قوتها و تجددها رغم متغيرات الأزمنة و المعتقدات الفكرية والدينية .فكل الأسماء التاريخية السياسية تدخل في سياق التعريف بتاريخ مدينة "قسنطينة"، وهي محاكاة للمعنى بأسلوب محكوم بتسلسل تاريخي دون تتبع لتفاصيل الأحداث، مما جعل الرواية تفلت من رتابة السرد الأفقي للحدث، فكل اسم تاريخي مرجعي يتضمن جملة من التناقضات، و يتضح ذلك من خلال الملفوظات السردية المكثفة دلاليا و التي تشكل نصا مفتوحا مرجعيا على سياق المتلقي وثقافته :

1-"قسطنطين"*: وصف خارجي للشخصية /التمثال الذي يمثل تطابقا للصورة الشخص:الخارج نصية(نص التاريخ)

*قسطنطين:عرف بقسطنطين العظيم أو قسطنطين الأول، ولد في مدينة نيش في إقليم داكيا (صربيا) سنة 280م، عمل ضابطا في الجيش الروماني في حكم الإمبراطور دقليد يانوس، و اشترك في حروب الإمبراطور ضد مصر، و بلاد فارس ليرتقي بعدها إلى منصب القائد العام للجيش، و لصفاته و إخلاصه و حبه لجنده تم ترشيحه لمنصب القيصر و حكم من 306-337م حتى وفاته.من مهامه الاعتراف بالمسيحية، بناء القسطنطينية (اسطنبول حاليا)، و جعلها عاصمة جديدة، كما قام بعدة إصلاحات عسكرية و إدارية و سياسية .كما حكم المنطقة الشرقية، و الغربية سنة 324م ينظر:طه خضر عبيد : تاريخ الدولة البيزنطية 324-1453م، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص، ص:24-31.

2-"ماسينيسا"*، "سيزار"*، "سيفاقس"* :عشق/انتصار/تشويه/ انهزام :تقاطع معرفي حدثي محقق من خلال تاريخ قسنطينة.

3-"بوربون"*، "كلوزيل"* :الحلم/ الاحتلال/ رائحة عطر المدينة/الألم/ الأمل :تقاطع حدثي محقق من خلال تاريخ قسنطينة، و شعرية وجمالية التركيب اللغوي للسياق النصي.

4-"حمودة باشا"*، "عقبة بن نافع"*: الامتلاك/المجاورة الدينية الأخوية الفاشلة/ عدم الاستسلام/ تاريخ المدينة الصامد هو درس أمام عجز من اتخذ العرق العربي حجة عليها للامتلاك[1].

***ماسينيسا:**حاكم و ملك نوميدي و أول ملوكها و لد 238ق.م، شارك و قاتل في الحروب البوذية أولا ضد الرومان، كحليف لقرطاج بعدها تحالف مع الرومان، قال عنه أحد المؤرخين المعاصرين " إن ماسينيسا هو الأمير الكامل و الأسعد في عصرنا .لقد حكم أكثر من ستين سنة و توفي عن عمر يناهز التسعين.حيث حكم لفترة طويلة من 203-148ق.م، قرابة 56سنة .ينظر:غابريال كامبس :في أصول بلاد البربر ماسينيسا أو بدايات التاريخ، ترجمة: العربي عقون، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2010، ص، ص:254-258.

***سيزار:**معروف بيوليوس قيصر، من أشهر الشخصيات الرومانية، كان قائد عسكري و سياسي رفيع المستوى و كاتب وخطيب مميز، و لد سنة 100 ق.م بروما، احتكر القيصر السلطة و انتخب حاكما للإمبراطورية الرومانية، تم اغتياله في مجلس الشيوخ بخنجر غرس في جسده، ينظر:تركي ضاهر : أشهر القادة السياسين، دار الحسام، لبنان، بيروت، ط1، 1992 م، ص:09-11.

***سيفاقس:**عاش سيفاقس في القرن 3 ق.م، و كان ملك لنوميديا الغربية مواطن قبائل الماسيسيل .شارك هو الآخر في الحروب البونية، مواليا لقرطاجة، و دخل في صراع مع ماسينيسا، و تعترف روما بمكانته آنذاك. ينظر:غابريال كامبس : في أصول بلاد البربر ماسينيسا أو بدايات التاريخ:ترجمة :العربي عقون، 2010، ص، ص:284-285.

***بوربون:**هي سلالة فرنسية من السلالات الحاكمة في أوروبا تعود جذورها إلى القرن 10م، حوالي 921م .حكمت في فرنسا لفترات طويلة، و امتد نفوذها إلى عدة دول من أوروبا .ينظر:

auguste savagner :les bourbons ,l'imp. dandy Dupré, France ,1844.pp :5_7 .

***كلوزيل:**هو الكونت و الماريشال بيتران كلوزيل و لد 12 ديسمبر 1772م في ميريبوا بفرنسا، تولى عدة مناصب في الجيش والسفارة الفرنسية في إسبانيا، و قيادة الجيش في سان دومينيك و أرسل إلى هولندا و إيطاليا، حكم عليه بالموت عسكريا سنة 1816م، ثم عفي عنه بعد 04 سنوات، عيّن كحاكم في الجزائر سنة 1835م، و عزل بسبب فشله في احتلال قسنطينة في 12 فيفري 1837م، و هو من أنشأ فرقة من بعض الجزائريين المرتزقة سماها (الزواف) في أكتوبر 1830م.و قد اتبع سياسة القمع و التخريب في أمل منه لنجاح مساعيه توفي سنة 1843م.ينظر:أبو القاسم سعد الله : الحركة الوطنية الجزائرية، ج1، دار البصائر، الجزائر، 2007.ص، ص:36-38.

***حمودة باشا:**ولد حمودة باشا سنة 1137هـ ديسمبر 1759م، بالجزائر، من أم جارية من أعلاج الفرج، اسمها محبوبة تزوج بها أبوه في الجزائر.ينظر:أحمد بن أبي الضياف : إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس و عهد الأمان مج2، ج3، الدار العربية للكتاب تونس، دط، 1999، ص:11.اغتنم حمودة باشا فرصة تعيين باي قسنطينة حسين بن صالح الذي كان شابا بدون خبرة فأرسل

إن الموضوع الأساس للتاريخ هو الواقع بينما موضوع الرواية متخيلها كمبنى أساسي، فهي لا تحدد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمدلولها المرتبط عادة بفكرة المتخيل[2]، و هذا يدفعنا لطرح سؤال عن دور الشخصيات التاريخية (السياسية)، و عن المبرر الرئيس لاستحضار المعنى وفكرة الدلالات المتضاربة بين النصر و الهزيمة، فالرؤية الإيديولوجية تتسرب بين الواقع و المتخيل لتنتج معنى مغايرا وفكرة مغايرة تولد من المقارنة بين الماضي والحاضر، فتمثال " قسطنطين" يحمل سلاحين خنجرا وفأسا، رمزا القوة و الرجولة، ليأتي السؤال « فما بالهم اليوم يهزأون من العرب و هم يحملون خناجرهم للزينة، و كأن الأمر جديد عليهم، بل ويرمز للتخلف و الإرهاب[3]» يشير النص إلى التقاطع بين صورتين قبلت تاريخيا و حضاريا و رفضت واقعا، لأنها مرتبطة بالثقافة المغايرة الهمجية، فالتاريخ يقول بمثل ما يقول حاضر بعض الدول العربية التي تتخذ من الخنجر زينة لها، فهو جزء من حضورها الثقافي و هويتها، غير أن الإشكال هو في كيفية استعمالها وفق مخططاتها الإرهابية التي تهدم الكيان الإنساني والحضاري و هو تهديم و تقزيم للذات قبل أن يكون بناء.لكن سؤال "زهور ونيسي " السابق لم يتعد فكرة المقارنة بين قبول الخنجر كزينة عند العرب، ورمزا للقوة عند الفارس المحارب في الحضارة الرومانية مما يجعل الصورة تقتصر على زاوية نظر معينة متجاوزة الحاضر، وانحراف السلاح عنوان الزينة إلى أداة قمع وتشويه للعقيدة و الجسد والروح و الهوية.

جيشا هاما إلى قسنطينة وحاصرها 17 يوما، وهوجمت المدينة بالمدفعية و القنابل.هرب حسين باي وتحمل أهل قسنطينة شدة الحصار وتصلبوا بالمقاومة حتى جاءتهم النجدة من مدينة الجزائر. وهزم الجند التونسي هزيمة فادحة.ينظر:حمدان بن عثمان خوجة :المرآة سلسلة التراث، منشورات ANEP، 2005، ص:129.

[*] **عقبة بن نافع**:هو عقبة بن نافع بن عبدقيس بن لقيط بن عامر بن أمية الفهري ولد قبل وفاة الرسول (ص)بسنة واحدة، وهو زوج أخت عمر بن العاص، اشترك في الفتوحات الإسلامية، و منها فتح إفريقيا، توفي نهاية سنة 63هـ.ينظر:ابن عذارى المراكشي:البيان المغرب في أخبار الأندلس و المغرب ج1، ، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1983، ص:19.

[1] ينظر:زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين، منشورات زرياب، الجزائر، 2006، ص، ص، ص:07، 13، 14

[2] ينظر: برنار فاليط:النص الروائي :ترجمة: رشيد بن جدو، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1992، ص:27.

[3] زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين، ص:07.

إن المخزون التاريخي لرواية "زهور ونيسي" يشتغل على توليد و تحويل آلياته المتعددة من خلال المقارنة بين صورتين:الصورة المكتملة المسترجعة في مخيلة المتلقي عبر فعل القراءة، والصورة المماثلة المستوطنة في ذاكرة المدينة بين جدرانها و طرقاتها و بطاقتها التعريفية، في المقابل يستمر الراوي بالمقارنة بين "كمال العطار" و«"سان جان"* أحد فرسان "مالطا"، و هم في طريقهم إلى آخر المحطات، إلى بيت لحم بالقدس، كان كأحد فرسانها يحمل نية الفتح والحج، صليبي يمر على"مالطا" للتدرب للحرب المقدسة، ينطلق نحو الشرق بسيف من خشب، و بياض زين المفارق، يزرع البحر ذهابا و إيابا، ليحصل على شيء اسمه الحقيقة، يبحث في سواحله و خلجانه، صخوره ورماله، ليصل إلى الأعماق، التي حتما تحاول أن تخفي حقيقة ما في اعتقاده[1].» فرسان "مالطا" الذي كان هدفهم هو حماية الحجاج المسيحيين القادمين إلى بيت المقدس، زيارة كاذبة تحول من خلالها هؤلاء الرهبان إلى فرسان اشتركوا في الحملات الصليبية على الشرق العربي .[2] رحلة الكشف و البحث عن حقيقة سحر الشرق وتميزه، هنا يقع التشابه بين "سان جان " و "كمال العطار" الذي عاد بعد غياب طويل يبحث عن الحقيقة وسط الركام المعرفي لتقاسيم المدينة وانحناءاتها الزمنية عبر محفز الرؤية البصرية و الذاكرة والحنين.

تطرح الشخصيات المرجعية التاريخية في نص الرواية سقوط هوية المجتمعات عن طريق محو التاريخ المتعمد يقول الراوي:« التمثال كما تركه لم يهدم كما هدم الكثير من أشياء التاريخ الجميلة، لعلهم بدأوا يعرفون قيمة التاريخ؟لقد ساح في كثير من البلاد والأقطار والقارات، و شاهد بعض الشعوب تصنع لنفسها تاريخا، و تبتكر شخصيات من العدم، من لا تاريخ حتى تظهر بالمظهر الحضاري العريق.(...) و في بلاده رآهم يتلفون التاريخ بإهمالهم يختزلونه ويشوهونه عندما لا يرضي أمزجتهم

*سان جان:أحد فرسان مالطا تأسست فرقتها في القرن 11م، و عرفت بعدة تسميات فرسان القديس يوحنا، فرسان الأسبتارية لعبت دورا كبيرا في الحروب الصليبية في العصور الوسطى، وكان لها حضور في الفترة الحديثة حيث فرضت هيمنتها على بعض المناطق . ينظر:جوناثان رايلي سميث، الأسبتارية فرسان القديس يوحنا في بيت القدس و قبرص، ترجمة :صبحي الجابي، دار طلاس، سوريا، ط1، 1979م، ص، ص:1050- 1310.

[1] زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين، ص:09.

[2] ينظر:منصور عبد الحكيم محمد:دولة فرسان مالطا و غزو العراق، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 2009، ص، ص:33-34.

أو قناعاتهم السياسية و الفكرية[1].» تعد الأحداث التاريخية المشابهة على مستوى الصورة أو المعنى محفزا على الراهن المحايث لفعل الكتابة، حيث تتجسد العلاقة حتى تصل إلى الانتقاص من قيمة حاضر الشخصية (كمال العطار) /الروائية المؤشر السلبي على تهديم المرجعية التاريخية، لأنها تتنافى ورؤية الآخر الذي يريد وفق مخطاطاته خلق مرجعية ليس لها ما يماثلها تخرج من حيز المماثلة إلى خصوصية خطابية مسّيسة.« و يبدو أن أهل مدينته يدركون ذلك، ليس بهذا المعنى، و لكن على الأقل بمعنى أن هذا ماضيهم، تاريخهم مهما اختلف البشر الذين مروا على هذه الأرض عنهم اليوم عن قناعاتهم وتوجهاتهم و هوياتهم التي اختاروها أو تلك التي ورثوها أبا عن جد، لكن عندما لا يعجبهم شيء يعدمونه من حياة التاريخ.[2]» يقوم التفاعل النصي على الصدام بين النص السابق الذي يصور التاريخ في صموده أمام الزمن وبقائه رمزا من رموز " قسنطينة"، مقابل التشويه و هدم بعض المنجزات الموثقة و الحاملة لتجارب شخصيات تناقض رؤيتهم، مما يؤدي إلى خضوع المرجعية التاريخية إلى الإقصاء والاختيار، ووفقا للمستوى الدلالي المنفتح على قراءة المضمر و المتخفي فإن شرعية التاريخ للحضارات القديمة بقيت جزءا من صورة مدينة" قسنطينة" لأنها لا ترتبط بتاريخ الجزائر الحديث والمعاصر والذي صنعه شعبها ، بل هي حقبة زمنية قديمة لا تشكل خطرا على إيديولوجية الآخر، فهي لا تدينه، و لا تضعه في موقع السؤال و الشبهة.

تتتبع "زهور ونيسي" تقنية المحفزات المعاكسة للفعل و الصورة في تقديمها للشخصيات التاريخية التي تحافظ على برمجة أدوارها المرجعية، لكن السياق التي توضع فيه يغير من دلالات الحاضر وذلك من خلال توظيفها بشكل استرجاعي الذي أخذ شكل الحلم / المحفز « رأى حمدان خوجة* كان يكتب محضر الاجتماع، و قد عنونه بخط عريض"المرآة[1]"» و الكتاب ينقسم إلى جزأين تضمن

[1] زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين ، ص:08.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*__حمدان بن عثمان خوجة:__، من مواليد الجزائر سنة 1183هـ_1773م، وقد تعددت الروايات حول مولده و أصله ولكن من المؤكد أنه من المولدين " الكراغلة"أي من أم جزائرية و أب تركي، لكنه ظل مرتبطا بالجزائر فكرا و شعورا، و يظهر ذلك من خلال التعابير التي وظفها مثل " وطني"إني جزائري، توفي ما بين 1840_1841. ينظر:حميدة عميرات:دور حمدان خوجة في تطور القضية الجزائرية (1827_1840)، دار البعث، الجزائر، ط1، 1987، ص، ص:59 60-61.من أهم مؤلفاته المرآة

محطات من تاريخ الجزائر في العهد العثماني، و فترة الاحتلال الفرنسي، و يعتبر من أهم المراجع المؤسسة لتاريخ الجزائر، و هذا الاستحضار هو صورة من صور التاريخ كرؤية و منظور في الرواية، فهو معالم أثرية وذاكرة موثقة تتجدد بفعل القراءة .

ب- تغيير مواقع التواصل بين شهرزاد و شهريار:

ظلت " ألف ليلة و ليلة " هي القاسم المشترك لعدد كبير من الروايات سواء في فترتي العصر الحديث أو المعاصر، و هو نص تراثي تقوم بنيته السردية على فكرة التناسل و التوالد للحكايات من رحم الحكاية الأم، حيث توظف ضمنها اللغة التشويقية التي تأسر المتلقي / السامع بين سحر اللفظ وانزياحاته، الذي حولت الليلة الأولى العدد المفرد إلى ليالي الألف من ليالي الانتظار فيتخذ التطويع اللفظي مركزيته بين طرفي العملية التواصلية بين المرسل / شهرزاد مقابل المرسل إليه /شهريار.حيث تمكنت من تحويل السلطة اللغوية إلى شفاء للذات الذكورية، و تطهيرها ونسيانها والكاتبة "زهور ونيسي" تستعيد السياق الذي تمخضت عنه حكايات "ألف ليلة و ليلة" وهو سياق التغيير، و محاولة التأويل النفسي الذي يصف كل شخصية حكائية (شهرزاد/شهريار)من موقع الرغبة النفسية للتعلق بالحياة والتحرر من الموت، و هدم النزعة المدمرة القاتلة للعنصر الأنثوي «ألم تغير شهرزاد حياة الملك شهريار؟و تخرج نفسيته المظلمة المريضة من أغوار الحقد والانتقام إلى نور المحبة والتسامح والأمل، كل فجر جديد؟حديثها كان أنجع أنواع العلاج، وحوارها كان بلسما لروح غمر شفافيتها الشر وحب الإنتقام، و انتصار الأنا البغيضة.[2]» إن قيمة الشفاء في مجتمع تنعدم فيه حرية الحكي دفعت" كمال العطار" إل البحث عن حقيقة الاعتراف وسحره في التغيير«إن الحديث رسائل للمحبة من القلب

ألفه في باريس سنة 1833م باللغة العربية ترجمه صديقه حسونة الدغيس تحت عنوان: aperçu historique et statistique sur la regence d'Alger (لمحة تاريخية و إحصائية عن إيالة الجزائر)، و قد اعتمد في تأليفه على مراجع عربية وفرنسية. ويعتبر من أهم المصادر التي تكلمت عن تاريخ الجزائر في أواخر العهد العثماني و بداية الاحتلال الفرنسي.ينظر : زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين، ص، ص:74-75.

[1] المرجع نفسه، ص:271.

[2] المرجع نفسه، ص:171.

وإلى القلب عبر جسر الكلمة.[1]»ففقدانه يدل على مستوى عقاب المجتمع للأفراد كي يبقيهم رقما من الأرقام لا روح فيها.

- يتمظهر الخطاب بين طرفي العملية التواصلية (شهرزاد/ شهريار) على شكل لوحات تشتغل بوصفها الراوي الذي يؤطر الخرافات التي تنتظم في مستويات متتابعة، و متوالية من الرواية والتلقي و استبدال في مواقع الراوي و المروي له.[2]، غير أن " زهور ونيسي" تقلب طرفيها إلخلق وضعية جديدة في المتخيل السردي النسائي لألف ليلة و ليلة، فشهرزاد باعتبارها المركز الأنثوي تتحول إلى مركزية ذكورية : شهرزاد/ " كمال العطار" «أنت حلم الليلة الأولى و الليلة ما بعد الألف، و هي القلب الشغوف بالحكي والسرد وهي أيضا زمن الانتظار و ليس شهريار.لكنك أنت الوحيد الذي يمسك بخيوط القصة، و خيوط الليل و الصباح وهمسات الكلام المباح[3].» يثبت النص من خلال الضمير المنفصل "أنتِ"و " أنتَ" العلاقة التقابلية بين قسنطينة / شهريار التي تنتظر شفاءها من مرضها، عبر سحر الليالي التي يرويها لها " كمار العطار"، لكنها مهما تناسلت القصص و توالدت فإنها تخرج من رحم "المدينة" . عن طريق الرغبة الجامحة في البوح، و الحنين والبحث عن النجاة والخلاص من إلحاح الذاكرة وتساؤلاتها.«مدينتي، نظراتك لي و أنا على أعتابك كانت ساهمة لكنها كانت كافية لإشعال الحنين الخامد(...)حلمك و أوراقي هي هذه المساحات الدافئة من الحب والتي تجعل من الحلم حقيقة حية كل مرة [4].» قلب الراوي الوضع السائد حيث جعل من الذكر هامشا بعد ما كان هو المركز، و أن تكون المرأة / المدينة هي المركز بعدما كانت هامشا، فشهرزاد لم تكن على شاكلة غيرها من النساء في عالمها المتخيل السردي، و"قسنطينة" ليست على شاكلة غيرها من المدن، إنها الداء والدواء، الحلم والضياع، التضحية والظلم وهذه الثنائيات الضدية المتداخلة والمتجذرة

[1] المصدر السابق، ص، ص:74-75..

[2] ينظر: السعيد جاب الله:شهرزاد أو المتخيل السردي النسوي المؤسس مقاربة تحليلية في ضوء النقد النسوي، مجلة الأثر، العدد 22، جوان، 2015، ص: 80.

[3] زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين، ص، ص:36-37.

[4] المصدر نفسه، ص:36.

هي حقيقة ما فعلوه بها ذووا المصالح الخاصة حتى أصبحت تبحث عن الشفاء من سحر الحكي وقوته .

ج–فشل التقاطع الأسري بين مسلم و يهودية بفعل قناعة مرجعية مؤسسة:

يؤكد "أحمد صالح رشدي" أن « التراث الشعبي ينبعث من صميم الحياة اليومية للناس، و يستمد موضوعاته و نظراته من مظاهر حياتهم المختلفة، و عمل أجيال عديدة للبشرية من ضروريات حياتهم و علاقتها من أفراح و أحزان، و أساس التراث الشعبي قريب من الأرض التي تشقها الفؤوس.[1]» وفي تجربته مع السياق النصي الروائي فإنه قريب من الشخصيات البسيطة التي تملك إيمانا خاصا تقيم من خلاله جسرا تواصليا بين قيم العادات و التقاليد المترسخة في أذهانهم، حتى و إن كانت تنافي المنطق و المعقول، فوالدة "كمال العطار" التجأت إلى أضرحة الأولياء الصالحين طالبة العون كي تغير قوتهم مجرى الحب في قلب ابنها اتجاه "راشيل" الفتاة اليهودية والقبول "بنفيسة" زوجة له، يتخذ الطلب صورة الإلحاح و القسم المشروط «و تقسم الأم يمينا أن تذهب للولي الصالح " سيدي محمد الغراب"خارج المدينة، فتطعم بيديها سلاحف بحيرته المباركة وتزور أيضا و تشعل شموعا عند قدمي "بولحبال، و سيدي ميمون، و لالا فريجة" إن الأولياء الصالحين قد استجابوا لدعائها و أشفقوا على حالها، و لابد من الوفاء بالنذور. [2]»و هذه الطقوس هي طريقة تواصل مجتمعي مع الواقع و البحث عن حلول عند الشعور بالعجز ويتضاعف الإيمان بهذه القوى الغيبية عندما ترتفع قداسة الشخصية إلى البعد الأسطوري، «إن " سيدي الغراب" لو لم يكن تقيا صالحا ووليا من أولياء الله لما نجاه الله من شر الحاكم الجائر، عندما أمر بإلقائه من أعلى قمة جنب الجسر الكبير "كاف الشكارة"و بدل أن يموت شر ميتة مرتطما بصخور الهاوية إلى قاع الوادي، حوله الله فجأة من صفة البشر إلى صفة الطير، حوله إلى غراب ليطير بجناحين، و ينجو من الموت المؤكد، لأنه كان مظلوما[3].»تتوالى الأحداث و تتصارع الأفكار في ذهن" كمال العطار" رافضا الفكر الخرافي الذي تسرب في عقلية

[1] أحمد صالح:الأدب الشعبي، دار المعرفة للنشر، بيروت، ط1، 1954، ص:05.

[2] زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين، ص65.

[3] المصدر نفسه، ص:95.

مجتمعه و إيمانهم بالقوى الغيبية و قدرة الأموات على تغيير مصيرهم، في المقابل بدأ يبحث عن خطابات إقناعية مستمدة من سياق بعض الشخصياتالتاريخية الوطنية تساعده على تغيير قناعاته، وهذا ما أدى إلى حدوث سياق دلالي موازي بين المرجعية التاريخية الوطنية، و المرجعية التراثية الشعبية و كلاهما يمثلان دورا فاعلا في انحراف السرد عن زواج مرفوض في موروثنا العقائدي.

– إن الكتابة التخييلية عندما تنبش في الأبعاد الزمنية والمكانية فلكي ترصد ما لم يقله التاريخ ؛أي المغيب و المسكوت عنه، لكن في رواية " زهور ونيسي" تتخذ من التاريخ رؤية تكشف من خلالها هشاشة الحاضر وعدم توازنه سياسيا، و حضاريا، ولذا فإن قراءة مستوى الشخصيات الوطنية تشتغل وفقا لقيم ثابتة تدخل للنص بفعل " تذكر" كمال العطار قول والده عن " عمر راسم"*«وهو في سجنه (...)حين قال:"إن يهود أمريكا، يحسون بما يحس به يهود روسيا، فلا حركة تقع في العالم من صحو و شتاء أو حرب وسلم إلا ولها صانعون[1].»و هذه المواقف الصريحة كانت سببا في غلق الاستعمار الفرنسي جرائده، و عند اندلاع الحرب العالمية الأولى ألقي عليه القبض بسبب وقوع رسالة موجهة من الجزائر إلىجريدة الشعب المصري، في أيدي المخابرات البريطانية التي أطلعت أختها الفرنسية على مضمونها الذي يدعو إلى عدم الركون إلى أعدائهم، فوجهت التهمة إليه بدعوى أن الخط الذي كتبت به الرسالة هو خطه، فألقت عليه القبض وزج به في السجن الانفرادي بتاريخ 14-8-1914[2]، ولم يخرج منه إلا سنة 1921.[3] له جملة من المقالات و الأقوال تحدث فيها عن وضعية اليهود ومخططاتهم و نشرت وقتها في جريدتي المرشد ومرشد الأمة، حيث بيّن فيها رأيه الخاص حول خطر استفحال اليهود في المنطقة العربية و فلسطين. وانتشارهم في كل البلدان الغربية

---

*عمر راسم:ولد عمر بن علي بن سعيد بن محمد البجائي، يوم الثلاثاء3جانفي 1884م، بأحد منازل القصبة بالجزائر.انكب على تثقيف نفسه باللغتين العربية و الفرنسية.ينظر:سليمة كبير:من أعلام الجزائر في العصر الحديث عمر راسم الصحفي والفنان العبقري، المكتبة الخضراء للطباعة و النشر، ط1، الجزائر، 2009، ص:14.تزامن وجود " عمر راسم" فترة الاستعمار فقد كان من بين الشباب الواعية للخطر، فنمت في نفسه روح الرفض و المقاومة، و كان ذلك عن طريق توسيع دائرة أفكاره بنشرها في الصحافة التي اعتبرها منطلقا متينا للاندفاع نحو بلورة هذا النشاط الوطني بأساليب جديدة أكثر ظهورا و أشد شراسة على الاستعمار الفرنسي.ينظر:محمد صالح الجابري:النشاط العلمي و الفكري للمهاجرين الجزائريين بتونس "1900-1962، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2007، ص:214.

[1] زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين، ص:54.

[2] ينظر:محمد بسكر:الأديب عمر راسم الصحفي الثائر على عصره، البصائر، ع846، 26 فيفري، 2017 :ص:09.

[3] ينظر:أبو القاسم سعد الله :تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، ج10، 1998، ص:365.

لكن قوتهم موحدة ومخططاتهم مدروسة لا تحدها الحدود الجغرافية، بل حولت العالم إلى بركان تتحكم في سكونه وغليانه.

- إن المزج بين فكرة "عمر راسم" حول إستراتيجية " اليهود" و علاقاتهم فيما بينهم وواقع النص الروائي يبين بحث"كمال العطار"عن المبرر التاريخي الذي دفع بوالدته رفض زواجه بيهودية.فالعداوةالأزلية بين عربي مسلم و يهودية عمقت الصراع بين ما يريده القلب وما يفترضه الواقع، المشبع بالترسبات التاريخية، و الأنظمة السياسية العربية وانهزامياتها المتتالية و خيبات شعوبها.لذا فطرح فكرة المصالحة مع الذات و الآخر الصهيوني لن يكون إلا بإخراج إسرائيل من الأراضي الفلسطينية.

- تتأرجح ذاكرة " كمال العطار" بين المرجعية التاريخية و الحاضر، إذ تتقاطع الأحداث و يفسر بعضها بعضا، يقول :« ليست أرضا هاته التي يضحكون بها على ذقون العرب و يدعون أنهم سيهبونها لهم مقابل السلام، إنها ملا جيء و جحور و تعاسات تدعي كل مرة أنها زعامات وفي المقابل هنالك الحجارة المقدسة الكريمة و" محمد الدّرة•" ورفاقه من أبناء الأرض السليبة وبشر لا أحد يقدر أن ينزع عنهم الزعامة الحقيقية.[1]»يشير النص إلى تقسيم تاريخي بين "ماقبل" حيث معالم الحجارة الفلسطينية كتبت و حددت الوريث الشرعي للتاريخ في قداسته، وهم شهداء من سلالة أيقونة الانتفاضة الفلسطينية الطفل "محمد الدّرة"، أما " المابعد" فهي زعامة وهمية قسمت الأراضي المقدسة إلى بؤر بائسة تنزع من الإنسان انتمائه البشري.

إن ترهين الشخصيات المرجعية كي تعيش حاضر الشخصية التخييلية "كمال العطار"، كانت بمثابة ضمير يغير من قناعته و تفكيره حينما قرر الزواج من يهودية.كما يعمق الهوة بين الرغبة والواقع «خجل من رفيقته " مريم"، تخفي تحت تنورتها سلاحها بتواضع وعزة نفس، و"حملاوي" رفيقه الجديد

•**محمد الدرة** :أيقونة الانتفاضة الفلسطينية، ولد محمد جمال الدرة 22 نوفمبر 1988، بمخيمالبريج غزة و عاش في كنف أسرة تعود أصولها إلى الرملة التي احتلت وطرد أهلها منهاعام 1948م، درس حتى الصف الخامس الابتدائي و أغلقت مدرسته بسبب الاحتجاجات يوماستشهاده في 30 سبتمبر 2000 بين ذراعي والده جمال الذي بقي يائسا من حمايته، وقدبقي هذا المشهد راسخا في ذاكرة الفلسطينيين.ينظر:شبكة الجزيرة الإعلامية www , aljazeera .net .

[1] زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين، ص:51.

يشيعها بنظرة اختلط فيها الإعجاب و الحب بالخوف عليها [1].» ركزت الروائية على التأثير الفعلي للشخصيتين أكثر من الهوية الاسمية، للشهيدين "مريم بوعتورة*"و"سليمان داودي" المدعو " بوعلام حملاوي"*، فالفترة الزمنية للثورة راهنت على الإنجازات المتتالية للثوار، و مخططاتهم في تحطيم السلطة الاستعمارية، فكان عملا جماعيا لا يؤمن بالألقاب والأسماء بقدر ما يؤمن بالحدث، و قوته في تغيير خريطة الثورة للوصول إلى النصر.

وظفت الشخصيات المرجعية على تنوعها في رواية "جسر للبوح و آخر للحنين"ضمن زمنين زمن القصة :الذي يمثل حاضر "كمال العطار" بعد عودته إلى مدينته " قسنطينة" حيث تتكثف الحواس بين اللمس و السمع « تحركت يده تلمس بحنان، مجموعة من الاسطواناتالقديمة النادرة، (...) ورث هذا الولع عن أمه عتيقة[2].»، «يقف ليسترق السمع، عله يفهم، فينسي للحظات همومه، عبر إيقاعات لأحد روائع " المالوف ".[3]»

[1]المصدر السابق، ص: 98.

*مريم بوعتنورة:الشهيدة تدعى" ياسمينة "ولدت في جانفي 1938م، بناحية نقاوسولاية باتنة، التحقت بالمدرسة الابتدائيةالفرنسية، بعد مجازر 8 ماي 1945انتقلوالدهاإلى مدينة" سطيف "كتاجر، وقد مكنها مستواها العائلي الميسور الالتحاق بالثانوية، تشبعت ببعض الأفكار التيتنادي بها بعض الأحزاب الوطنية، وفي 19 ماي 1956، يوم إضراب الطلبة المسلمين الجزائريين، كانت مريم قد أتمت 18 سنة فأشرفت على تنظيمإضراب في ثانويتها، و قررت التوقف عن الدراسة و الالتحاق بصفوف الثورة .تعلمتمبادئ التمريض نقلت للولاية الثانية "قسنطينة "لتدعيم و تنشيط العملالفدائي، و لكن اكتشفت بسبب أحد الخونة و تمكّنت القوات الفرنسية من حصارالبنايةيوم 8 جوان 1960 و تفجيره، فاستشهدت مريم و بعض من رفاقها.ينظر:الشهيدة مريم بوعتورة 1938_ 1960، من أمجادالجزائر (1830-1962)، سلسلة تاريخية ثقافية تصدر عن وزارة المجاهدين، منشوراتالمتحف الوطني للمجاهد، 2009، ص، ص، ص، ص:07-11-12-14-15 .

*الشهيد داودي سليمان المدعو حملاوي: من مواليد قسنطينة 1935 عاش طفولته بائسة هي طفولة معظم الجزائريين، التحق بالثورة التحريرية الكبرى عند اندلاعها و بعد عدة محولات عديدة تمكنت الوحدات الفرنسية في 8 جانفي 1960 إثر معركة بينه و بين دورية فرنسية أصيب بجروح خطيرة فألقي عليه القبض و لكنه تمكن من الفرار بعد يومين من المستشفى في ظروف غامضة، و في 17 جوان 1960 و نتيجة لوشايةتمكن العدو من محاصرته مع المجموعة التي كانت معه فحوصرت داخل منزل بقسنطينة و من فيه بما فيهم مريم بوعتورة فاستشهد في ريعان شبابه عن عمر 25 سنة، ينظر:الموقع الرسمي للمتحف الجهوي للمجاهد سكيكدة، skikdamusee ,weebly ,com

[2]زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين، ص:28.

[3]المصدر نفسه، ص:56.

ويمتزج الحنين بالذاكرة، وبالواقع السياسي المتردي التي وصلت إليه البلاد، حيث تعمق "زهور ونيسي" صورتين لجيلين مختلفين، جيل بطل روايتها "كمال" و غيره من الشخصيات التي لم تكن تهمهم المشاريع و المخططات بقدر ما كانوا يؤمنون بمرجعية وحيدة هي الحرية أو الموت، و جيل منح لنفسه أن يتحدث باسم الآخر «إنهم لا صلة لهم بالتخطيط و الأوراق و التنظير، مثل أولئك الذين بعيدين عن الميدان بآلاف الكيلومترات أولئك الذين كثيرا ما كانوا يطلقون على أنفسهم " الزعماء" و الذين كانت الكلمة والنظرية، و لعبة السياسة تتحكم في قراراتهم و سلوكاتهم.إنهم لم يكونوا في الميدان مثل مراد و كمال ومريم، لذلك سمحوا لأنفسهم بالتزعم و التحدث باسم الآخرين، دون أن ينالهم من واقع و آلام الواقع شيء، وربما نسبوا لأنفسهم في يوم ما، كل انتصارات هذه الثورة دون هزائمها.[1]»و هذا الارتداد الزمني بين اللحظة الحاضرة و الماضية هو الذي يعمق الثنائيات الضدية بين هوية المدينة في تاريخها وأسوارها وما آلت إليه من تشويه و فراغ، أما زمن الحكاية :فقد ارتكز على تقنية الاستذكار وهي فترة طفولة "كمار العطار" وشبابه، ومعايشته لأحداث 8ماي 1945وانضمامه للثورة التحريرية، فالرواية هي قراءة للحاضر من خلال أحداث و شخصيات الماضي. ذلك أن «الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي وجودها الواقعي، فهي قابلة للتجديد في صيغ و أشكال أخرى، و صالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة تكون قابلة لتحمل تأويلات و تفسيرات جديدة كما أنها تعبر عن تجربة الكاتب المعاصر[2].» وهذا ما حاولت تفعيله الروائية عبر تقنتي الراوي / الشخصية والراوي العليم غير المشارك، فالصوتان يتناوبان في الانفتاح على المرجعيات بتنوعاتها، لكن بتحفيز من اللحظة الحاضرة، و ما تتضمنه من شخوص وأحداث، و أمكنة، و أشياء، فالشخصيات التاريخية محفزها كان الفضاء بتفاصيله و ذاكرته ولكن التشابه العكسي كان له دوره في تفعيل الدلالات بين بقاء معالم الشخصيات التاريخية وهدمها في الحاضر / الراهن، أما الوطنية والتراثية فقد ارتبطت بقضية زواج "كمال العطار" بيهودية"، وهو المحفز الفعلي للخطابين : الشعبي التراثي (الطقوس) والخطاب

[1] المصدر السابق، ص، ص:141-142.

[2] علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، مصر، 1997، ص:177.

الإيديولوجي للشخصيتين:"عمر راسم، و"محمد الدرة" وربطهما بالسياق الزمني للحظة الحاضرة /زمن الكاتبة حيث ترفض فكرة المصالحة إلا باسترجاع الأراضي المسلوبة فتاريخ اليهود متسرب في ذاكرة الشعوب العربية على اختلاف مستوى ثقافتهم.، أما التوظيف القصدي لشهرزاد و شهريار، فكان فعلا عكسيا للمرجعية التراثية، حيث تتخلخل المركزية الذكورية، لكن بفعل الحبو الشوق، و ليس بفعل القوة والاغتصاب.

يعلل هذه العلاقة الراوي/ الشخصية بفلسفة الشاعر الهندي " طاغور"*« احتضني شوقي في سجن دروبك و لا تطلقي سراحه خوفا من علامات التشفي، و الغيرة و الحسد، و سامحيني فأنا قد سامحتك.(...)ألم يقل شاعر الهند "طاغور"من الحب خلق العالم ؟و بالحب يبقى، و إلى الحب يتجه، و الحب ينتهي؟[1]» فاللحظة الحاضرة هي المحفز لجسر البوح و الذاكرة، و الذي اعتمد في مساره السردي على جسر الشخصيات المرجعية.كي لا ينسلخ عن القيم الحقيقية التي تشكل هوية جزائرية بقناعة تؤمن بحب الوطن فوق حب الذات.

2– الشخصيات التراثية الشعبية و تصاعد الأحداث في رواية " الشمس في علبة ":

إن استحضار الشخصيات التراثية في النصوص الإبداعية هو أحد التيارات الأساسية لعملية التجريب الفني في الرواية النسائية الجزائرية، ونسبة حضوره مرتبط بتطلعات الكاتبة، و منظورها الذاتي كي تقاسم شخصياتها التخييلية توجهاتها الفكرية نحو التلاقي الزمني و المكاني، والذي يكثف التجربة الإنسانية للشخصيات.

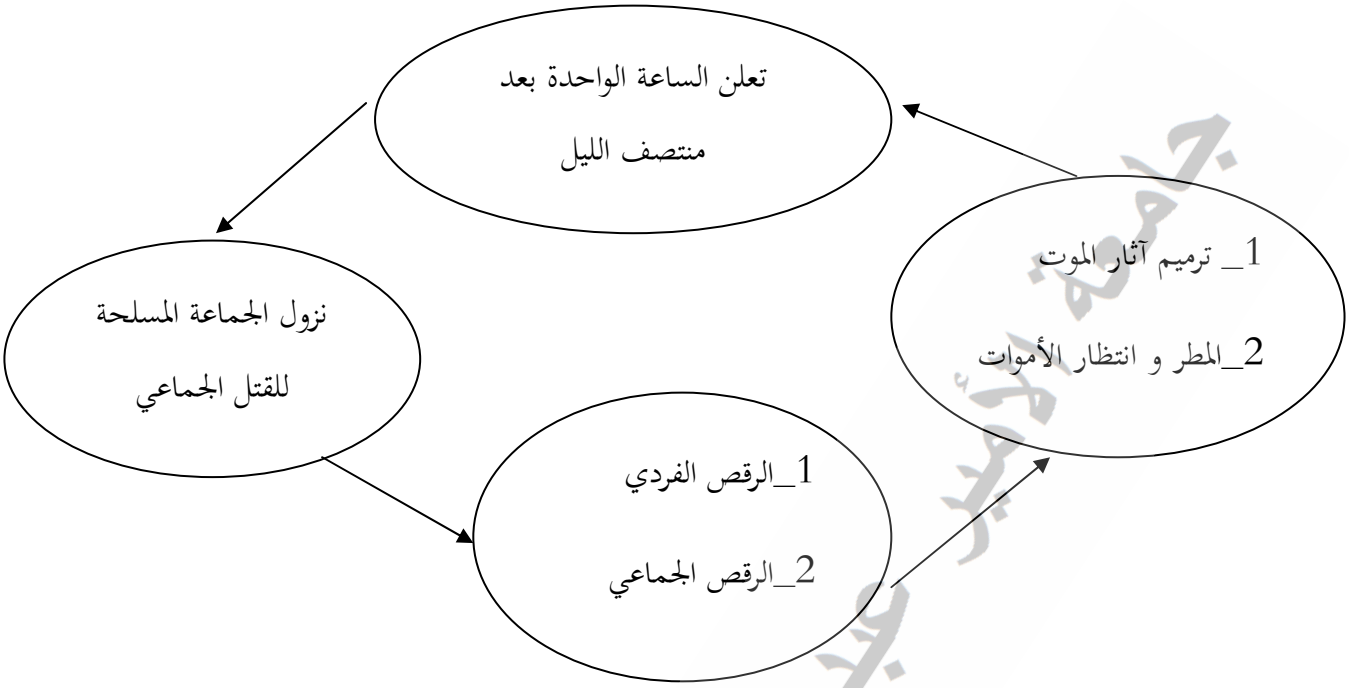
*طاغور:هو الشاعر رابندراناتطاغور ولد يوم السادس من أيار 1861م، أطلق عليه اسم ينبئ بمستقبله، فلفظة " رابي"الهندية تعني "الشمس "و قد أوضح في ختام ذكرياتصباه أنه يعني " سيد الشمس "الذي لايفرق بين الشرق و الغرب، و لكنه يجوب بينهما.استوحى إلهامه الشعري من نزعة صوفية، دفعته إلى محبة كل إنسان، وإلى نشدان الجمال أينما ثوى.و بنفس الهوى أحب الله والإنسان، ووظف كل مواهبه للدعوة إلى وحدة كونية، استحقت هذه الفلسفة لقب " الشاعر الكوني"، توفي يوم السابع من آب 1941م.ينظر: أديب مصلح:باقات من حدائقرابندرانات طاغور 1861_1941، دار النشر المكتبة البوليسية، لبنان، 2016ص، ص، ص:07-27-29.

[1] زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، ص، ص:135-136.

من بين الشخصيات التراثية الموظفة في رواية" الشمس في علبة" شخصية " بودوبودو" التي جمعت بين الرحالة" سندباد" في حكايات ألف ليلة و ليلة، و البعد الرمزي«عبر كل السنين عمره الطويلة كان يسمع و يروي، يشاهد ويحكي و ينقل القصص من مكان إلى مكان، (...) أنا اليوم لست بودوبودو الماضي، لن أمتطي حصاني السحري، و لن أجول في بقاع الأرض الشاسعة، و لن أبحر مع السندباد.لن أزور الأطفال ليلا و أتسلل من نوافذ البيوت.و لن أزود آبائهم بقصص وحكايات عجيبة يحكونها لهم كل ليلة قبل أن يخلدوا للنوم.[1]» يحدد النص انشطار الذات"بودوبودو" و انقسام دورها، حيث تنتقل من تمثيل شخصية رحالة تدخل البيوت بمغامراتها و أخبارها عن الأمم الأخرى إلى شخصية تدخل حركة السرد مشاركة في الفعل، تتحول إلى متلق للحكايات التي أصبحت في مستوى توقعه خارجة عن المنطق و المعقول.« حكايات أهل المدينة أرقتني (...) خائف مرعوب من القصص التي استمعت إليها، (...)لم أعثر إلا على بقايا مدينتي الجميلة في قلبي كل هذه السنين الطويلة.(...) أمين يطلب مني غراء لإعادة رأس أبيه إلى جسده[2].» إن حالة القلق و الحيرة ناتجة عن تغير ملامح المدينة في فترة التسعينيات بسبب الاغتيالات المتتالية كل ليلة، وشخصية " بودوبودو " وسط هذا السكون والحركة المدمرة ذات بعد رمزي تحاول منح الحياة لسكان مدينته، و خروجهم من هذا الظلام متخذا الرقص مخرجا يبرز من خلال الشكل التالي:

[1] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، 2001، ص:07.

[2] المصدر نفسه، ص، ص:15-16.



يشير المخطط إلى توقيت زمني موحد تعلنه كل ساعات المدينة بأن الموت قادم، ونزول الجماعات المسلحة إلى ساحات المدينة، حيث يعقبها فعل مضاد للجسد هو الرقص الذي يبرز على مستوى السرد بدلالتين هما:

1- دلالة الرقص الفردي: ارتبط الرقص الطقوسي بالإنسان من بواكير وجوده، فقد ابتدأ الإنسان وجوده ليتعرف و يقترب من آلهته، بالرقص فكان هو الصلاة البدائية للإنسان، إذ يعد شريعة مقدسة يرتبط بولادة جديدة للفرح و انتهاء لمواسم الأحزان[1].وقد شكل في رواية " الشمس في علبة"حلقة وصل بين القلق النفسي، و البحث عن السلام الداخلي لمواجهة العنف الخارجي، حيث يتحول إلى تطهير للذات «بودوبودو يرقص، و الناس يجتمعون القطع المتناثرة في أكياس ...أمين يبحث عن قطته وعن أصدقائه...الشموع تضيء الساحة، و الكهرباء ما تزال مقطوعة[2]» يصاحب هذا الفعل فعل موازي، و هي رقصات " بودوبودو" التي ترتفع وتيرتها إلى نشوة روحية تبحث عن خلاص الذات من

[1]ينظر :ناجي عباس مطر:الرقص الطقوسي .الطواف لترميم مركزية الذات، دراسة ثقافية، مجلة كلية التربية، العدد التاسع و العشرون، جامعة واسط، العراق، ص، ص:65-66.

[2]سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص:53.

حدود الواقع، يمحو بها آثار الموت و ترميمها عن طريق الاتصال بالحياة ونسيان الواقع، و إعادة بنائه بالتطهير الشعوري المصاحب لحركات الجسد.

2- دلالة الرقص الجماعي :يستعيد "بودوبودو" توازن أهل الساحة بدعوتهم إلى الرقص معه وممارسة التعالق الجسدي بالروحي، حتى ترتفع مناعته ضد الخوف من الموت، فالرقص هو تجاوز للفردانية بكل ما تحمله من هموم، من أجل الانصهار في الكل.حتى تتضاعف القوى و يتم السيطرة على الذات وإعادة بنائها لمواجهة الآخر، « راح يرقص معهم وبسرعة بدأت الحلقة تتسع، و هم يروحون ويغدون، (...) الأصوات ترتفع، تقوى، تمتزج ببعضها تردد أغنية بدوية قديمة تجاوب معها حتى الذين لم يلتحقوا بالساحة (...) جئنا للموت مرة واحدة وبعيدا عن أنظار الأهل.[1]»

تكرر إعلان الواحدة ليلا ألف ليلة من الليالي، لتأتي الليلة التي ترتفع فيها الأصوات وتتحد الأجساد ضد كل الملصقات التي تمنع الحب والغناء، حيث تتواصل اللغة الراقصة البصرية في إيقاعها المستمر و دورانها، التي تدخل في سياق الذاكرة الجماعية عندما يرتبط بالمطر رمز التجدد و العطاء «فلنتوسل إذن في طلب الغيث قال بودوبودو و راح ينشد:بوغنجة غطى رأسه ياربي بلو رأسه، فرددها معه و بسرعة أهل الساحة (...) بدأ تلوح الأيدي حاملة ملاعق أكل كبيرة ألبسوها مناديل، مختلفة الألوان و الرسومات، أخذت صاحبة الصوت خشب من الساحة ألبستها المنديل الذي يغطي رأسها عندما التحقت بالساحة شدته من الوسط، و بدأت تغني و تتمايل وترقص بوغنجة بيديها، رقص بودوبودو رقص الشيخ ربوح.[2]» يتكئ الرمز الطقوسي على شخصية تراثية شعبية "بوغنجة" الذي تزين له الملاعق بالألوان طلبا للغيث، وتوظيفه في النصهو انتقال الجسد من حالة الإذلال إلى التسامي بالروح نحو السماء، وانتظار المطر لانتشار الخير وتطهير الذات من ترسبات الخوف، وغسل الساحة من الدماء حتى تستأنف فيها حركة الحياة.فبالرقص يمكنني أن «أدون بالحركة، تفاصيل الأفكار لتبقى على قيد الحركة، فتقبى نابضة في مساحة الزمن ...في لحظة الرقص يحضر كل شيء

[1] المصدر نفسه، ص:63.

[2] المصدر نفسه، ص، ص:71- 72.

و يغيب كل شيء تصبح اللحظة مثل كيان مفاجيء، كيان يحتوي قوة الحياة و عذوبتها، و في الوقت نفسه يجعلك ترى ذلك في مرآة صافية تعكس حالات كثيرة لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة[1].»

إن عمق التجربة الجماعية و الرغبة في تغيير الواقع دفعت بالشخصيات إلى فكرة إعادة الاتصال بالوجود، و تغييره عن طريق رمزية الحياة بعد الموت « سيبعث في هذه الليلة من دفناهم في الساحة[2]» فرفض الغياب وعقم الرحيل يتجدد عبر ولادة إيقاعية تستمد قوتها من اتصال الروحي بالسماء والانتظار حتى تتوسع الدائرة من الغياب و الحضور، ومن اللحظة الزمنية الشاهدة على الاغتيالات واللحظة الزمنية الماضية التي قتلت.لكن فكرة انتظار الأموات يعودون هي رغبة تتوحد لحظة بداية الجسد في تمايل حركاته و رقصاته، فكل حركة هي إحياء للشخصيات الماضية في الذاكرة حتى تتوحد بالجسد وتصبح القوة مضاعفة لمواجهة زحف الموت.

إن السلطة المرجعية التراثية تختزن و تختزل كل التجارب و المعتقدات السائدة حول دور الطقوس الشعبية و قوتها الغيبية في تغيير مصير الفرد، و منحه طاقة تخيلية تمزج بين العجائبي الخرافي والواقعي حيث تتوالى الرقصات و الابتهالات«أخذت أشكالا معينة و أسماء خاصة (...)الغيمات تلعب بالكرة (...)الغيمات تتحرك، ترقص، تملأ الفضاء حبورا(...) قالت الغيمة الكبيرة، بكثيرة من الثقة، اقتربت منها الغيمة المجنحة ثم باقي الغيمات، حتى كادت تلتصق بها (...) ورددت معا :يجب أن تباع الساحة!!(...) كل الساحات سوف تباع، و في أقرب وقت، رددت الغيمات (...)وهل ستبيعون ساحتكم؟تساءلت الغيمة الجميلة[3]» يصدر الحكم عن الساحة و سكانها من الغيمات التي تأتي في صيغة الخبر المؤكد، بأن الملكية ستسقط وتصادر معها حرية التعبير و الرقص و كل الوظائف و النشاطات التي كانت تمارس فيها، بحكم السلطة الإرهابية الحاكمة، فالشخصية التراثية المتعددة الدلالات، وظفت ضمن تشابك زمني بين المغامرة و سلطة الحكاية و رمزية الرقص لتمتزج بزمن الحاضر المتأزم في فترة التسعينيات، حيث يسقط الفكر الفردي و يحل محله الفكر الجماعي لإعادة

[1] ناجي عباس مطر:الرقص الطقوسي .الطواف لترميم مركزية الذات، ص، ص:76-77.

[2] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص:68.

[3] المصدر نفسه، ص، ص، ص:72-74-75- 76.

التوازن المهدد بالاغتراب، حيث تتسع دائرة التعبير عن مواقفهم و مخاوفهم وتنشيط مخيلتهم، لكن القرار النهائي هو رفض بيع ممتلكاتهم، بل المحافظة عليها وتغيير بنائها ونمطها المعماري، فالوقائع والأحداث لا يمكن تجاوزها بالهويات المتشتتة و المتباعدة، و إنما بقدر ما تتواصل و تتفاعل و تنخرط في المشهد العام و المشترك، فإنه لا خوف على الهويات الجماعية التي ترقص حول ذاتها كي تثبت انتماءها لها ومركزيتها أمام إرادة النفي و النزاع.

3-الشخصيات المرجعية هي تشكيل لهوية الذات في روايتي" في الجبة لا أحد " و"الممنوعة":

تتوسط الشخصيات المرجعية خطية الحاضر، فكل وقوع لحدث هو حافز لاستحضارها وتوظيفها و الذي تبين مستوى تفكير الشخصية المسترجعة ورؤيتها للحاضر، ففي رواية "في الجبة لا أحد" ينتقل التمثال عبر الرؤية البصرية "للسعيد" الذي يقعسياقه خارج نطاق الخطاب الروائي، وهو شخصية "الأمير عبد القادر"* الذي توثق رؤيته القيمة الإنجازية لدورهما الثابت والنموذجي المحتفظ بمرجعيته البطولية، وتفوقه على مثيلاتها من شخصيات عاشت في فترتها الزمنية فأخذت دلالة التقديس والتمجيد الفعلي، وهذه المحاورة التاريخية تتضمن رؤية خاصة لراهن الشخصية التخييلية، يتم التعرف فيها على صور من الأجيال التاريخية الوطنية الموجودة في متحف يقدّم لزواره من الأجانب ملامحهم الفزيولوجية، ومظهرهم الخارجي « يقف بهم على صهوة حصان بطل المقاومة الشعبية الأمير عبد القادر وعلى سيفه و برنسه الصوفي الأصيل المعروض في متحف المجاهد بالعاصمة الذي يضم آثار الكثير من أبطال الجزائر الخالدين في سجل الثورة التحريرية.[1] » يقف "السعيد" موقع المتعالي الذي يريد إثبات للآخر أنه من سلالة هؤولاء الرجال لكن الإحساس مؤقت يرتبط باللحظة

*الأمير عبد القادر:هو بن محي الدين الحسين، ولد شهر ماي سنة 1807 في القيطنة في منطقة غري التي تقع في إقليم وهران و كان له موضعا خاصا لحب والده له و حتى عندما كان في الرضاعة فإن الوالد كان يصر دائما على أخذ الطفل إلى حضنه، مجاهد و فقيه وشاعر و رجل دولة جزائري، حفظ كتاب الله و لم يتجاوز الثانية عشر من عمره، وتلقى مبادئ العلوم الإسلامية و اللغوية على يد والده الشيخ محي الدين، كما تدرب على الفروسية و استعمال السلاح .ينظر : بشير بلاح: تاريخ الجزائر الحديث " 1830-1989، ج1، دار المعرفة، الجزائر، 2006، ص:71.

[1] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص:118.

أللاآنيةالمشروطة بحضور السياح، لأنه يتخذ منحى مغايرا عندما « ينتابه في تلك اللحظات بالذات إحساس بأنه يوهم نفسه أو يتخيل استرسال ودوام ذلك المجد الغابر، لتضخيم همته التي يشعر ولسبب ما كأنها تتقزم يوما بعد يوم .[1]» إن ديمومة الفعل البطولي و تسربه بين الأزمنة، أصبح وهما مع متغيرات حركة الزمن الواقعي سواء المتخيل(زمن الشخصية /السعيد)، أو الخارج نصي (زمن الكاتبة)حيث هجرة السياق المرجعي وإلصاقه بالسياق النصي لا يشكل تعقيدا على مستوى العلاقات، لأنه في موضع الناقل لأفكار وأخبار الماضي وحين يدمج مع تيمات النص يعمق فجوة الحاضر، و الإحساس القاتل بتمزيق الهوية الذاتية التي هي انعكاس للهوية الوطنية الراهنة .على اعتبار أن التراث « ما يبقى من الماضي ماثلا في الحاضر الذي انتقل إليه و يستمر مقبولا من آل إليهم، و فاعلا فيهم لدرجة تجعلهم يتناقلونه بدورهم على مر الأجيال[2]» وعلى هذا الأساس فإن أصالة العمل الروائي لا تخلو قواعده الفنية من هجرة التراث بأشكاله عبر الأزمنة إلى النصوص الروائية كي تزيدها عمقاودلالة، بواسطة مساءلة كل المتغيرات التي تستقرئها من منظور ترسيخ الهوية والانتماء للماضي، و أن الهوية الموجودة المفتعلة في التملص من هذاالارتباط، هو وهم يسهم في شرخ الحاضر وتشويه معالم صوره.و هذا ما عمقته الرواية في توظيفها للشخصية التاريخية الوطنية.

تقدم الشخصيات المرجعية التي تأتي على لسان الراوي، " السعيد" في رواية " في الجبة لا أحد" و"سلطانة" في "الممنوعة"، في شكل صيغ كلامية مختصرة، ترتبط بمستواها الثقافي، و ما اختزنته الذاكرة نتيجة تجربتها في الحياة، "فالسعيد" يعمل بالمسرح و هذا ما ممكنه من« حفظ أسماء لم يكن يسمع بها و أعجب كثيرا بشخصية كليوباترا الملكة الفرعونية الجميلة، و شكسبير العبقري الذي كان اسمه يتردد كثيرا في الوسط المسرحي. ففي الجدار المقابل لمدخلها علقت صور لنساء جميلات ونجمات سينمائية مرسومة بطريقة كاريكاتورية روعي فيها إبراز العيون و مفاتن الأجساد[3] » أما "سلطانة" فهي

[1] المصدر السابق، ص:119.

[2] بيار بونت و ميشال أيزر و آخرون:معجم الإنتولوجيا و الأنتروبولوجيا، ترجمة: مصباح الصمت، الجامعية للدراسات و النشر مجد، بيروت، لبنان، دط، 2006، ص:366.

[3] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص، ص:29-39.

تبين للقارئ ثقافتها الأدبية الغربية، «عادة ما يقرأ لنا بول شال قصائد شعرية:ريلك*، رامبو*، نرفال*سان-جون بيرس*[1].»

إن هوية "السعيد" الثقافية هي هوية انتماء للوطن، فما تذكره من شخصيات مرجعية تقع على خطية زمنية تجمع بين الزمن الفردي و الزمن الجماعي (فترة التسعينيات)، و هذا عكس "سلطانة" التي تعيش هويتين ثقافيتين، ثقافة فرنسية، و ثقافة وطنية غيبت مرجعيته كشخصيات سياسية ووطنية لأن زمن الخطاب بكل تمفصلاته شكل حقبة زمنية لجبهة الإنقاذ كتوجه سياسي ديني حدد دور المرأة

---

*ريلكه:و هو الشاعر النمساوي راينر ماريا ريلكة الذي ولد عام 1875م، تقول بعض الروايات أنه توفي حين جرب قطف وردة من حديقة قصر" ميزو" ليقدمها لسيدة مصرية نعمت علوي، التي أحبها فوخزته شوكة منها أسالت دماءه و كانت سببا في دخوله المستشفى ثم توفي بعدها بسويسرا 29 ديسمبر 1926م .احتل مكانة مهمة بين الشعراء الألمان، ركز في شعره على صعوبة التواصل في عصر الكفر و العزلة و القلق العميق، و هي المواضيع التي وضعته كشخصية انتقالية بين الشعر التقليدي و شعر الحداة.ينظر:سيد محمود :العين الإخبارية، al_ain.com، 3-9-2019.

*رامبو:ولدآرثر رامبو سنة 1854م في مدينة شارلفيل شرقي فرنسا، حيث تعلم بمدرستها الابتدائية و الثانوية، بترت ساقه ثم مات بالمستشفى 10 نوفمبر 1891م في السابعة و الثلاثين من عمره، كان حياته قصيرة حائرة، ثائرة، فمن شاعر ملهم إلى جندي، إلى تاجر رحالة، أثر شعره في الشعر الأوروبي الحديث بحث من خلاله عن أسلوب في الحياة يسمح له بمطلق الحرية و مطلق الصدق.فالشعر عنده هو سجل لحلم خاص.ينظر:آرثر رامبو : فصل في الجحيم، ترجمة:رمسيس يونان، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت "ط2، 1998م، ص، ص، ص:09-11-12.

*نرفال: ولد جيرار لابروني (و اسم شهرته دو نرفال مستعار من اسم العائلة)بباريس في 1808م، نشأ في منطقة الفالوا الفرنسية التي خلد من بعد أغانيها و خرافاتها.كان يواظب الكتابة للصحف و المسارح، قام برحلة إلى الشرق أثمرت على كتابه الأكثر انتشارا " رحلة إلى الشرق".كتب قصته الطويلة"أوريليا"و مجموعة شعرية " الأوهام"، ففي نصوصه حضور كبير للمسرح في مجال الخصيب للعب و التحولات و الأوهام، و كذلك حضور للغناء بنوعيه الأوبرالي و الشعبي وإلى التعبير الأدبي، حيث تفكّرات نرفال الاجتماعية والسياسية و التاريخية.و فلسفته في الفن.وعثر عليه في السادس والعشرين يناير 1855م مشنوقا في زقاق باريسي.ينظر:جيرار دونرفال: بنيات اللهب يليه الأوهام، قصص و أشعار ترجمة:ماري طوق، هيئة أبو ظبي للسياحة و الثقافة، كلمة 2017، ص، ص، ص:08-10-07-11.

*سان جون بيرس:هو الاسم المستعار للشاعر الفرنسي اليكسي سان ليجيه ولد عام 1887في جزيرة سان ليجيه لي فوي، عام 1904 كتب قصيدته " صور إلى كروزويه"نشرت في المجلة الفرنسية الجديدة عام 1909، و في عام 1911 نشر قصيدته مدائح في المجلة ذاتها.أسس الشاعر تقاليد شعرية جديدة تجعله صوتا متفردا في الشعر الحديث، معه انكسر الحد الفاصل بين الشعر و النثر، بين الميثولوجي و المقدس، حصل على جائزة نوبل عام 1960، توفي بفرنسا عام 1975م، من أعماله أيضا "أناباز" 1924"منفى"1942، "أمطار1942، "ثلوج" 1944" رياح" 1946"، " منارات"1957ينظر:منارات ملحق ثقافي أسبوعي يصدر عن جريدة مدى، الإتحاد العام التونسي العدد 3370، يوم 27 أيار، 2015، ص:04.

[1] مليكة مقدم: الممنوعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 44.

في المنظومة الذكورية، و التي جاءت في صيغة ممنوعات تذكرها بتبعيتها للآخر / الرجل، فالشخصيات المرجعية في الرواية هي انعكاس لثقافة الأنثى وسط تجهيل متعمد للمرأة في بلدتها. قد اقترن توظيفها عندما تذكرت "بول شال" الطبيب الفرنسي الذي كان يسكن بلدتها صنع منها سلطانة /المرأة المثقفة، موسيقيا و شعريا، آمن بحقها في التحرر، انتشلها من جنون سكان بلدتها، وساعدها في السفر إلى فرنسا.وهذا التغيير المكاني و الفكري هو الذي منحها قوة رفض الممنوعات التي اصطدمت بها.

إن الشخصيات الروائية تتوزع و تتنوع داخل النص الروائي حسب أدوارها و أفعالها، حيث يكون تصنيفها تبعا لما تقوم به، بالإضافة إلى تكوينها الثقافي الذي يشكل هويتها، فتوظيف الشخصيات المرجعية في الروايتين لم يكشف عما هو مغيب ومنسي في سياقها الخارجي، بل وظفت لإبراز المستوى الثقافي للشخصيات التخييلية، وتميزها على مستوى السرد مقارنة بباقي الشخصيات الروائية.

4- الشخصيات المرجعية بداية الحكايةفي رواية " بحر الصمت":

إن الحدث هو أثر تحدثه الشخصية داخل الخطاب الروائي، وتتفاعل معه لتنسج حيثياته وبذلك فإن الشخصية هي من توجد الحدث و تعيش مجرياته، و لا تقتصر هذه الحركة على الشخصيات التخييلية، بل للشخصيات المرجعية دور فعال في التأثير على مستويات السرد.لأن السياق النصي هو سياق مزدوج يجمع بين الدور المبرمج و المنتج. و قد اتبعت "ياسمينة صالح " في رواية " بحر الصمت" على تسريد التاريخ و حددت بداية الإطار الزمني للحكاية، هي الفترة الزمنية التي تنفتح بها الرواية مساراتها السردية اللاحقة، و التي تمتد من زمن الشخصية السياسية المحتلة ("ادجار دي شاتو"الذي كان ضابطا في قرية "براناس" إحدى قرى مدينة وهران ضمن سياسة تنفيذ مخطط الغزو الاستعماري ل"بونابرت")[1]إلى ما بعد الثورة، وهي مرجعية الإيهام بواقعية الحدث الذي يتضمن حكاية "سي السعيد" الممثلة في المنجز الفردي(إقطاعي)، و انتقاله إلى المنجز الجماعي (المشاركة في الثورة) وتصاعد خطية الزمنين اتجاه الراهن المؤطر للذاكرة الجماعية الجزائرية(زمن القصة).

[1] ينظر: ياسمينة صالح: بحر الصمت، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص، ص:10- 11.

ويكشف التوظيف المرجعي للشخصيات السياسية عن المسكوت عنه فترة الاستعمار، وهو العنف الجسدي التي تعرضت له المرأة، و إيديولوجية الاحتواءللخطيئة /والدة حمزة التي تعرضت للاغتصاب مقابل استنكار و رفض أهل القرية لها، ، فلجأت "لإدجاردي شاتو"، الذي قدم لها مصيرا غير مجهول لها و لابنها، الذي أصبحشخصية تابعة تقدم الولاء الشرعي له، وأحد السياط الموجعة على ظهر قريته انتقاما وحقدا.

إن «الرواية بمرجعياتها المتعددة البدئية و اللاآشعورية و الواقعية تخضع في تكونها و اشتغالها لأطر الإدراك و لأنماط المتخيل بمختلف تشعباته لأن الروائي يتلقى من مجتمعه مختلف المعتقدات التي تشكل ذخيرة توظف باستمرار في خطابه الروائي[1].» و بذلك تتعدد المرجعيات التي يتأسس عليها المتخيل السردي، حيث تعيش الكاتبة تجربة الزمنين مع شخصياتها، وما يربط هذه المرجعيات هي التيمة التي تبؤر مجريات الأحداث و إستراتجيتها و تجعلها ترتد بين الماضي/الحاضر، وأولى هذه المحطات الأزمات السياسية التي أحدثتها مختلف التغيرات و مبادئ الخضوع للحزب الواحد، حيث ينظر "سي السعيد" إلى هذ الواقع بنظرة انكسار و تشتت و خيبة الأمل، حتى أصبحت الهوية الوطنية موضع السؤال في ظل البحث عن مصير مبادئ الثورة ما بعد الاستقلال .و خيبة الأمل هذه هي التي أدت به إلى إعادة قراءة الواقع، و بالتالي إلى الصمت ثم الشعور بالاغتراب النفسي الذي تصاعد وتعمق بموت زوجته، و ابنه" الرشيد" و إدانة ابنته ونظرات المعاتبة و الغضب التي استوطنت قلبها، فأصبح الحوار الذاتي هو اللغة التي تحدد العلاقة بينهما، فكل منها يريد حبا بطريقته الخاصة، فابنته تريد حبا مجسدا ملموسا، و هو يريدها أن تتوقف على كسره بتحميله كل الخطايا.

غير أن العلاقة تتخذ منحى مغايرا و تبدأ ملامح المصالحة الذاتية و الزمنية بفعل "الطلب" الذي برز في الصفحات الأخيرة من زمن القصة، عندما وجهت له دعوة لحضور الندوة التاريخية لمدرسة الفنون الجميلة، باعتباره أحد الشخصيات التي تحمل في ذاكرتها فترة زمنية من تاريخ الجزائر «ذهبت لأجل ابنتي، لأجل " الرشيد" أيضا ذهبت ...كنت أريد أن أثبت لهما قيمتي، بأنني مطلوب للشهادة في أكبر قضية إنسانية اسمها: التاريخ..وذهبت .ثمة ما ينتظرنا دوما في الجهة الأخرى، قالها

[1] أحمد اليبروني: في الرواية العربية، التكون و الاشتغال، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص:34.

"لوركا"*(...) لم يكن "لوركا"نبيا كان شاعرا..الشعر الذي يشبه التاريخ ..الشعر الذي يشد عنق صاحبه و يرميه في هواية ما.."لوركا" توقع كل شيء و ذهب إلى الجهة الأخرى بكبرياء الشعراء، و أنا توقعت كل شيء، و ذهبت إلى الجهة الأخرى بغرور المجانين[1].» تقدم الشخصية المرجعية في النص على مستوى زمن القصة، عن طريق المونولوج الداخلي للّغة المسيرة للمسارات السردية للرواية، ضمن مكان مغلق مغاير عن الأمكنة الاعتيادية التي تألفها الشخصية، لكنه الوحيد الذي خالف حضوره لغة الحوار الداخلي، لينتقل إلى اللغة الناطقة المستنطقة، و المحفزة على استحضار الشاعر الإسباني "فيدريك غارسيا لوركا" الذي أعدم بالرصاص نتيجة مواقفه الثورية في قصائده الشعرية، فالحرف التنبئي له دوره في رسم النهاية وانتظارها، و "لوركا" قد دفع ثمن صدق مواقفه، و"سي السعيد" يحمل الرؤية الإستشرافية عندما قرر المشاركة في الثورة في سبيل حب امرأة امتلكها جسديا لكنها امتنعت عنه روحيا، فبقي يحتفظ باسمه التاريخي المشابه لاسم الشعراء الذين يعيشون أحلامهم بين الكلمات.فهم يملكون حقيقة دون زيف أو تحريف، لأن النسخة الأولى لا زالت في ذاكرتهم وسجلات يومياتهم، فمن أراد قراءة الوطن، و المرأة و الموت في اسبانيا، فالشعر تأريخ لذلك، لكن تختلف عندما تتعلق المسألة بهوية التأريخ للتاريخ، «كان حماس الشباب مدهشا، و هم يعتقدون أنهم سيقرؤون التاريخ بعيونهم الجديدة، و كنت ذات الوقت أشعر بالرثاء لأجلهم و هم ينتظرون من الجيل الأول أن يكون شاهدا صادقا و نزيها، على مرحلة صعبة و قاتمة..تلك مأساة كنت أشعر بها حقا

*لوركا:هو فيديريكو جارثيالوركا:ولد في الخامس من يوينو 1898م، ينتمي إلى أسرة من أسر الطبقة الوسطى، كتبلوركا أولى أشعاره و هو في الثامنة عشرة من عمره سنة 1916م، و في السنة التالية نشرباكورة مقالاته في مجلة المركز الفني بغرناطة" التخييل الرمزي"، و في 1918 نشر أول كتبه النثرية" انطباعات و مناظر، "قضى لوركا النصف الأول منسنة 1936م في نشاط بين التأليف و مراجعة لدواوينه لإخراج طبعات جديدة لها، و إعدادلعروض مسرحية، غادر لوركا مدريد إلى غرناطة، حيث كان الوضع السياسي على أقصى درجاتالتوتر بعد مقتل السياسي كالفو سويتلو، و كان يبدو انقلابا عسكريا قادما، بدأتالثورة ضد الجمهوريين، فاختبأ لوركا لدى أسرة بيت الشاعر ألفريدو روزاليسوالذي كان بيته مقرا لقيادة حركة الكتابالفالانجية في غرناطة، و لكن بعد أيام في 18 أغسطس1936 م، ألقت الفرق القبض عليه، و أعدم فجر اليوم التالي رميا بالرصاص، منأعماله، مسرحية "بيت برناردا ألبا"، "الجمهور"، و منأشعاره، "شاعر في نيويورك"، قصيدة الغناء العميق و أغان غجرية"، ينظر: فيديريكوغرسية لوركا : الأعمال الشعرية الكاملة"، ترجمة :، محمود علي مكي، مج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، ، 1998، ص، ص، ص:15، 19، 23.

[1] ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص:117.

وأنا أقتنع أن الذين يذهبون للإدلاء بشهاداتهم التاريخية هم أساسا أولئك الذين طردهم التاريخ بطريقة، أو بأخرى و الحال أن الذين يملكون الحقيقة_كل الحقيقة_هم الشهداء..فالشهادة وحدها هي الناطق الرسمي باسم الوطن.[1]» إن سلطة الشاعر الشعورية هي موازاة للسلطة التفكيرية، التي تمتزج فيما بينها مشكلّة مستوى لغوي انزياحي رمزي يحتاج إلى التأويل الذي يصل إلى الإدانة ومعرفة درجة خطورة المستويات الخطابية التي يتضمنها.لكن التاريخ غير قابل للتأويل فهو توثيق للإنجازات الميدانية التي يراها "سي السعيد" أنها ملك الشهداء فقط، و من بقي ما بعد الثورة هو شاهد تجاوزه الموت و رفضه التاريخ.

إن رفض الشخصية للدور البطولي هو ثابت رغم تغير الأمكنة و الأزمنة، ، لأن البطولة الحقيقية هي فوزه بحب "جميلة" « الحب حالة انقلاب قالها "طاغور" وحبي قلب الموازيين ..كنت حيا حاملا إليك كيسا فيه "ذاكرة" الرشيد ..رسائله التي لم أطلع عليها بالرغم من فضولي ...رسائل كتبتها أنت..كنت أريد أن أثبت لنفسي قناعة مفادها أن الشهداء لا يخلفون الأسرار وراءهم وكل ما يبدو سرا في حياتهم يجب أن أحترمه و أقدسه...هذا هو الذي جعلني أدعي أن "الرشيد"كلفني بحمل هذه الأمانة إليك.كي تصدقي أنني مخلص و أمين.»[2] تقف الشخصية الأدبية شاعر الهند "طاغور" في موضع التشابه، في قيمة "الحب"و دوره في قلب الموازين و تغيير مسار حياة" سي السعيد".

لا تظهر الشخصيات المرجعية بكثرة في الرواية إذ لم تكثف إلا فعليا كمعادل موضوعي للفعل التاريخي و الأدبي، فزمن الحكاية زمن واقعي يشتغل على النص المتخيل قبل دخوله دائرة السرد حيث قدمت " ياسمينة صالح " تسريدها للزمنين، زمن مرجعي طبعته الفترات الزمنية الاستعمارية وصائفة شهر أوت سنة 1957، و سنتي 1960، و1961، تقول " ياسمينة صالح" في حوار صحفي:«أعتقد أني في روايتي الأخيرة "بحر الصمت" قلت كلمتي في الثورة، و أعتبرها رائدة على الرغم من كل شيء ألا و هي ثورتنا التحريرية الكبرى و أعتز كثيرا بحقيقة مفادها أن الثوار يصنعوننا

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، 97.

دائما حتى يصيروا شهداء ." بحر الصمت" هي الرواية التي حاولت التقرب بها من وطن أعيشه بكل جوارحي و هي طريقتي في حبه أيضا»[1] إن الروائية لا توازن بين النصين التاريخي والنصي، بل بحثت عن طرائق لاستدعاء الأحداث والشخصيات التاريخية السياسية و ترهينها وقد قدمت الزمنين للقارئ على لسان المذكر و هي طريقة تخرج بها الروائية عن المألوف عندما تبين أن تيمة الصمت ليست صفة لصقية بالمرأة فحسب، بل قد يصمت الرجل عندما يشعر بالعجز والتجاهلوالمسائلة عن الماضي «يطاردني الصمت و العمر يترنح قبالتي يصيح في داخلي قل الحقيقة يا سي السعيد و دع القناع يسقط[2].»فالزمن الحكائي جاء كرونولوجيايتصاعد بالحدث ويتوالد من قصص متعددة تتباعد وتتقارب، لكنها تتمركز حول الشخصية / المحور سي السعيد / الراويالمتمسك بخيوط القص الذي يسير نحو التعقيد واتخاذ الصمت لغة تعبيرية عن الاغتراب المكاني والنفسي.

لقد تنوعت الشخصيات المرجعية في الروايات النسائية الجزائرية، لكن لكل نص خصوصيته المرتبطة برؤيته الخاصة، فالتاريخ كانت مرجعيته زمنية ؛ أي على مستوى زمن الحكاية بتمفصلاتها أكثر من توظيفه على مستوى الشخصيات التاريخية سواء السياسية منها، أو الوطنية، التي وظفت في سياق المقارنة و المحاورة للكشف عن تناقضات الراهن، أما الشخصيات التراثية الشعبية التي كانت قليلة في النصوص الروائية، فقد برزت بشكل مميز في رواية " الشمس في علبة " حيث تشابكت بحمولتها المرجعية في تسلسل الأحداث، و تصاعدها كي تمنح وعيا للشخصيات بضرورة التغيير و إعادة البناء، أما الفلسفية والأدبية فقد رسمت هوية الشخصية التخييلية في ثقافتها، وتميزها كشخصية تعيينية تملك حوافز مختلفة مقارنة بباقي الشخصيات، تمنحها دورا فاعلا يساعدها على قراءة الأحداث لكن السمة التي ميزت التقاطع السياقي بين المرجعية و التخييلية هي أنها واضحة غير متشابكة و لا معقدة مختصرة تتحرك في معالم سياقية واضحة المعالم للقارئ فالإبداع الحقيقي للروائية هي قدرتها على خلق الشخصيات التخييلية بمستويات مختلفة، تعيش الزمنين المرجعي و النصي، دون التقيد بالمرجعية

[1] وردية بولحواش :قراءة في رواية " بحر الصمت"لياسمينة صالح، مجلة الخطاب، المجلد 5، العدد 7، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2010، ص: 29.

[2] ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 07.

الأيقونية واستحضار الشخصيات بكل تفاصيلها، إلا في رواية " جسر للبوح و آخر للحنين" فالرواية الجزائرية النسائية« لا تقوم على المحكي وحده كأحداث و شخصيات بمختلف أنماط وعيها بالعالم، بل إنها كاشتغال على الكتابة الروائية . تبني عوالمها من تلاقح هام وظيفي، بين المتخيل الحكائي السردي وبين كل ما يثقف النص الروائي ويوسع من قاعدته المعرفية والثقافية»[1] لذا فالشخصيات المرجعية على تنوعها و اختلافها تمثل بالنسبة إلى الكاتبات والمتلقي ذاكرة ومرجعا

5- تاريخ النساء في رواية" بعيدا عن المدينة "بين المرجعية التوثيقية و المسكوت عنه:

يعد التاريخ مرجعية مؤسسة للنص السردي بعامة، و الروائي بخاصة، و في رواية "بعيدا عن المدينة"جاء وفق هيكلة تنظيمية ميزت من خلالها "آسيا جبار" نصها، عندما حددت بطريقة توثيقية مصادرها التاريخية التي بنت من خلالها مادتها، و قد وضحت ذلك في مقدمة روايتها trois premiers siècles de l'islam(ibn Hicham,ibn saad,tabari)[2]، فالمشاهد والحكايات ومختلف الرؤى اختزنت في ذاكرتها من المصادر وكتب التاريخ الإسلامي للقرون الهجرية الثلاثة الأولى الطبقات الكبرى لابن سعد، تاريخ الطبري، سيرة ابن هشام، حيث زاوجت الروائية من خلالها بين التاريخ والمتخيل، تاريخ لماض قدانتهى، وتاريخ يخترعه نسيج خطاب روائي متخيل يتضمن سمات إعادة قراءة التاريخ، قراءة نقدية واعية، متفحصة، قراءة الحاضر التاريخي للماضي التاريخي، إنها سمات الرواية التاريخية الجديدة التي يتآلف فيها العمل الأدبي بالعمل التاريخي التوثيقي.[3]

تشكل المرأة مرتكزا أساسيا في التاريخ الإسلامي، لأنها جزء من قضية تقوم على التغيير و إعادة البناء، على اعتبار أن الصور الثابتة الموروثة من شأنها أن تحرر الذاكرة، و تهيأ التفكير لتقبل صورة المرأة التي ستنتج خطابات جديدة تشغل التفكير و تدخل في السياق التاريخي .لذا سلطت الرواية الضوء على دورها كحضور و تجلي، ضمن مكان حدّد جغرافيا ورد على غلاف الرواية، وهي المدينة

[1] محمد عزالدين التازي و آخرون:الأدب المغاربي اليوم (قراءات مغربية)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2006 ص:173

[2] Voir :Assia djebar,loin de médine,edition Albin Michel ,1er p publication ,1991 p :07.

[3] ينظر:حسان راشدي: في ظل التاريخ، إعادة كتابة التاريخ في رواية: "بعيدا عن المدينة"لآسيا جبار، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، المجلد 8، العدد 16، 2013، ، ص:10.

المنوّرة مدينة الرسول (ص) التي أصبحت رمزا للعدالة والحرية، زمن حماية حقوق النساء مهما اختلفت أعراقهن أو أصولهن، أو طبقاتهن الاجتماعية.فالرواية تعيد كتابة هذا التاريخ وفق رؤية إيديولوجية تتتبع أثرهن ودورهن.وواقعهن، فبعد ما كانوا واقعا حيا، أصبحن يشكلن لغويا وفق إستراتيجية جنس روائي يمزج التخييل بالتاريخ. لذا نجدها لم تلتزم بما كتبه المؤرخون المسلمون، و إنما تقوم على إعادة النظر بالشك و التساؤل .

ومن بين الأصوات التي وظفت مرجعيا "فاطمة " ابنة الرسول (ص) الصوت النسائي، الذي أكدت أن النبي (ص) قد أخبرها أنها من بين أقاربه التي ستتوفى بعده، و قد تحقق ذلك بعد ستة أشهر[1].و هذا التوثيق التاريخي لإبن الطبري هو مواز للنص في رواية " بعيدا عن المدينة" moi qui le suivais dans la mort,et peu de temps après[2] !

إن القيمة الرمزية للمرجعية التاريخية من منظور الرواية ليس في استدعائه و توظيفه في النصوص الروائية، و إنما وضعه موضع التساؤل عن سبب حصر المصادر التاريخية لإسم " فاطمة" قي أمومتها " للحسين" و " الحسن" pourquoi Fatima n'apparait_ elle chez les chroniqueurs qu'une fois mére de hassan et hossein?[3]

إنه صمت غير مبرر لا يمكنه إسكات و دفن القيمة الرمزية للتاريخ النسائي فترة الإسلام، وبخاصة أنها خرجت من زمن العبودية التي كانت فيها كالغنائم لا يتوجب عليها إلا الطاعة، لذا حاولت "آسيا جبار" من خلال نصها ملأ هذه الفجوات بإعادة إحياء تاريخ النساء، وفق سياق بطولي تبني من خلاله نصا يمتزج بين الحقيقة و الخيال.فهو طعن مؤسس يكشف عن ابتعاده في تسجيله للحقائق التاريخية عن الموضوعية وإن كان ما تهدف إليه الروائية هو إعادة النظر في كلمة قداسة التاريخ.

التي لا تعطي الحق للروائي أن يقول كلمته من خلال التشكيك والتأويل، و ملء الفراغات وفق سياقات المصادر التاريخية الإسلامية.

[1] ينظر:أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم و الملوك، تاريخ الطبري، ص:489.

[2] Ibid ,p :62 .

[3] Assia djebar,loin de médine,p :61

تعددت صور النساء في الرواية التي اتخذت طريقا للتحرر من الوصاية، والقيود الاجتماعية الثائرة المتحدية بقوة السلاح و تنظيم الجيوش في وجه السلطة الذكورية للمدينة، والتي تمثلت في "سلمى بنت ملك" شيخ قبيلة "غطفان"، التي أعتقتها "عائشة"، وبعد وفاة النبي (ص) انحازت "سلمى" إلى معارضي "أبي بكر الصديق"، وقادت جيشا من القبائل في وجه الجيش الإسلامي الذي كان بقيادة "خالد بن الوليد" فقتلت على يده وقد وصفت الروائية هذا الموقف الرهيب بقولها:

une arme dans la main,ou même sans arme visible ,elle a pu ,de ses yeux ,de son rire, provoquer : «tue_ mois !»et Khalid, fasciné, n'a pu cette fois qu'obéir .Selma tombant devant le générale, et peut être à sa manière, le subjuguant[1].

إن التحرر قد أخذ بعدا سياسيا تجاوزت به أنوثتها وجسدها كي تستمد قوتها من إيمانها وقناعتها بقضيتها، كامرأة لا تقل حكمة و لا قوة عن الرجل في مشاركتها في صنع الأحداث. وقد تنبأ النبي (ص) لتمردها عندما قال إن إحداكن تستنبح كلاب الحوءب، ففعلت "سلمى" ذلك و ارتدت وطلبت بثأر أخيها بعد وفات النبي (ص)، فوقفت على جمل أمها وسط قتال شديد، و كان يقال من نخس جملها فله مائة من الإبل، ووسط هذا الصراع اجتمع على الجمل فوارس فعقروه و قتلوها[2].

إن ممارسة اللغة وترهينها بين توثيق للحقائق و إعادة قراءتها، قد يؤدي إلى خلق المسافات للإبداع القائم على التشكيك والتأويل عبر التوجه الإيديولوجي للحوار بين المرجعية و التخييل، فالمسلمات قد تؤدي إذا صيغت وفق رؤية مغايرة أن تمنح للقارئ احتمالات أخرى للمشهد التاريخي للنساء.وهذا المغيب هو تأريخ جديد لدورهن، بحثت عنه الروائية من خلال مشهدية الحدث "لسلمى" لتبرزه بشكل معمق مع "سجاح" مدّعية النّبوة " زمن الرّدة في خلافة أبي بكر الصديق حيث أجمعت حولها القبائل، ثم تحالفت مع "مالك بن نويرة" لمقاتلة جيش "خالد بن الوليد"، ولما سمعت بأمر "مسيلمة" و قوته تحدته بغزو اليمامة فهابها، ثم أرسل إليها يستأمنها على نفسه حتى يأتيها. فجاءها ودارسها طويلا ثم قالت :أشهد أنك نبي، فأقامت عنده ثلاثة أيام بعد أن آمنت به و صدقته و قبلته زوجا وعندما رجعت إلى قومها فقالوا لها فهل أصدقك شيئا؟فقالت :لا قالوا

[1]Ibid,p : 39-40.

[2]ينظر:أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم و الملوك، تاريخ الطبري، ص:507.

ارجعي إليه، فلما رجعت تطلب صداقها، فطلب من شبث بن ربعي الرياحي، أن نادي في أصحابك أن مسيلمة بن حبيب رسول الله قد وضع عنكم صلاتين مما أتاكم به محمد :صلاة العشاء الآخرة وصلاة الفجر.[1] حينها بدأ"خالد بن الوليد" يشعر بخطورة قوتها كسلطة مضادة لحرية وطقوس المدينة، وقداستها الدينية لنبي الله محمد(ص):

ainsi, une nouvelle fois ,une femme est l'orage: à peine le ciel allait- il devenir serein que ,étrangement ,pour leshommes de Khalid , la menace d'une liberté incontrôlée est concrétisée par une femme ![2]»

وما يميزها أنها تمتلك سحر الكلام الخطابي للدفاع عن رؤيتها، و قناعتها، حتى وإن كانت رؤية باطلة ومضللة .

la principale force de sadjah,relate la chronique résidait dans son éloquence .elle maniait bien la parole ,et s'exprimait en beau langage arabe en prose rimée[3] .

إن الشخصيتين "سلمى" و "سجاح" يمثلان صوتا نسائيا رافضا و مغيرا، لا يخضعن إل إحساسهما و ضعفهما الأنثوي بقدر ما تتخذ كل واحدة من حريتها حصنا مكنها من المبادرة في تقرير مصيرها حتى وإن برزتا في موضع التناقض الفكري بين مؤمنة ومدعية النبوة.لكن ما يثير التساؤل عند "آسيا جبار" أن المصادر التاريخية لم تذكر التفاصيل عن دور "سجاح" كامرأة مقاومة بل صورتها كتابعة خاضعة لرغبات "مسيلمة"، حتى أنه لم يذكر مقاومتها ما عدا بقائها في "بني تغلب" حتى نقلهم "معاوية" عام الجماعة في زمانه [4].فالمرأة تملك مقومات الجمال و الذكاء وبلاغة الخطاب و الحجة فكيف تكون بهذه الصورة النمطية ؟، و كيف يتحول خطابها من خطاب تهديد إلى خطاب استسلام ؟تكرس الصورة تناقضا بين قيمة هوية الشخصية النسائية، و تحجيمها استنادا لأفكار مستمدة من الثقافة الذكورية، فالمشهد الأقرب إلى الواقعية هي ما صورته "آسيا جبار" في روايتها عندما أكدت من خلال هذا المقطع أن ما أورده "الطبري" بأن "مسيلمة" بهي الطلعة فإن بإمكانها

[1] ينظر:المرجع السابق، ص، ص:509-510.

[2] Assia djebar,loin de médine,p :42

[3] Ibid ,p :42

[4] ينظر:أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم و الملوك، تاريخ الطبري، ص:510.

أن تختار أكثرهم جمالا، و عزا و مكانة إرضاء لغرورها الأنثوي، فلماذا لا يكون هو من أضعفته بقوتها و قريحتها الشعرية و حضورها الفاتن؟

au contraire du récit de Tabari, pourquoi pas, subjugé comme les autres hommes par sa verve poétique, a pu concevoir de l'amour.[1]

إن المغيب و المسكوت عنه هو رؤية الروائية للصورة التقليدية المتسربة في موروثاتنا الثقافية، وهذا لا يرتبط بفترة زمنية دون أخرى، بل الحلقات المغيبة تواترت عبر الأزمنة التاريخية، و بخاصة في فترة كانت تحمل تغييرا في الهوية، باعتبار أن العبودية و الاعتداد برأي واحد يعتبر استلابا حقيقيا، وطمسا لصورة المرأة في اجتهادها، و هي تعتبر من حافظت على الذاكرة الذكورية كراوية للأحاديث والأقوال.لذا فالوصاية على التاريخ الإسلامي يخرجه من خلال المسار السردي للرواية إلى إعادة الحكم و القراءة .

تعمق الروائية دور المرأة في قضية الزواج والتي تخص جانبا من حريتها الجسدية و الشعورية فهو عقد قائم على الرضا و القبول بين الطرفين، و إذا كانت الموروثات الثقافية تصور أنها الطرف المرغوب فيه، و أن هويتها تكتمل عند تحقيق هذه القيمة، تفرد الكاتبة جزءا من روايتها لصور من النساء التي يحملن نوعا من الرفض رغم إظهارهم بعض الطاعة، حيث ترفض الانتساب بهويتها إلى المحيط الذكوري، حيث رفضت " أم كلثوم" البقاء مع زوجها "الزبير بن العوام" لأنها لا تشاركه المشاعر نفسها، معلنة بقولها:سأرحل ...يجب أن أرحل ![2] je partirai…il faut que je parte، فهي ترى حريتها قد سلبت شعوريا فمن حقها أن تحيا كما تريد، و ليس كما يريد الرجل، و بخاصة أنها فضلت المهاجرة في سبيل الله الذي حماها في محكم تنزيله.

أما " بريرة" التي أعتقتها " عائشة" فقد خيرها الرسول (ص) بين أن تتزوج أو تعيش بمفردها فتردد قائلة:« libre comme être humain et libre commefemme, pouvoir moi-même choisir quel homme je veux ,ou même vivre seule ,ou …[3]»

[1]Assia djebar,loin de médine,p :47 .

[2]Ibid ,p:175.

[3]Ibid ,p :255.

فقد أصبح لها كيان اجتماعي خاص بها يعطيها الحق في تقرير مصيرها كامرأة حرة، و هذا الحق هو رسالة الإسلام لكل من يريد أن يسلب حريتها.حتى وإن كان الرسول(ص) شفيعا لزوجها فعن "ابن العباس" أن زوج "بريرة "كان عبدا يقال له :مغيث، كأني أنظر إليه يطوف خلفها يبكي ودموعه تسيل على لحيته؛، فقال النبي (ص) لعباس : يا عباس ألا تعجب من حب مغيث بريرة، و من بغض بريرة مغيثا، فقال النبي (ص) : لورا جعتِهِ، قالت : يارسول الله تأمرني ؟قال: إنما أنا أشفع، قالت : لا حاجة لي فيه[1]. إن قوة الرفض دون خوف أو تردد مستمدة من تعاليم الإسلام فوحده المؤسس لهويتها المرجعية، و لا تنتسب إلى أية سلطة ذكورية .

يعتبر استيعاب الموروث التاريخي الإسلامي و تمثله في رواية " بعيدا عن المدينة" وفق النسق الثقافي والإيديولوجي هو السمة المميزة للنص، حيث تواترت الروايات وبرزت جملة اللقاءات بين التاريخ والتخييل، بين الزمن الداخلي و الخارجي، و هي فترة التسعينيات حيث شوّه الإسلاميون صورة المرأة، فحاولوا إخضاعها إلى الوصاية في المؤسسة الاجتماعية، والمذهبية القائمة على تحديد مجالات ممارسة وجودها تحت رقابة السلطة الذكورية، و بحكم التأويل الشرعي المستبد لبعض المفاهيم كالتعدد، و الزواج، و الطاعة، طمست حريتها و نسيت أنها كانت قلب المدينة المنورة عندما قالت "نعم" و "لا" من باب التمكن و امتلاك الحق في التحرر الفعلي، و الخطابي فامتلاك هوية مغايرة لن يتحقق إلا بصنعها، و الوصول إليها ليس كمطلب، ولكن كحق مشترك يؤمن بالانتماء إلى خصوصية تستدعي جدلية الرفض و القبول، وفقا لقراءة المرأة الخاصة لعالمها الداخلي و للعالم من حولها .

[1] ينظر:أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري:صحيح البخاري، دار ابن كثير، ط1، دمشق، بيروت، ص:1346.

ثالثا: الاسم أولى عناصر التجلي للشخصية التخييلية في الرواية النسائية الجزائرية:

إن الشخصية لن تكتمل دلاليا إلا بفعل القراءة، حيث يعيد القارئ تشكيل بنيتها وفقا للعلامات الاختلافية المتناثرة على مستوى المقاطع السردية، ذلك أن « الأثر / الشخصية لا يشكل إلا أحد مظاهر نشاط القراءة.[1]»، ذلك أن الشخصية كمورفيم مزدوج التمفصل يتميز بالفراغ الدلالي، حيث لا يحيل على أي معنى مسبق يقول " فيليب هامون" إن " السمة الدلالية" للشخصية ليست ساكنة و معطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها ولكنها بناء يتم عبر زمن القراءة زمن المغامرة الخيالية، إنها" شكل فارغ"تقوم المحولات المختلفة بملئها(الأفعال أو المواصفات) .إن الشخصية هي دائما و ليدة مساهمة الأثر السياقي (...) وبناء يقوم به القارئ[2]. حيث لا تكتمل دلاليا كبنية سردية إلا بوساطة تجميع القارئ لمختلف المحمولات السردية التي تتخلل حركية وصيرورة الحدث«و بذلك تبقى رهينة هذه المعاني والوحدات الدلالية الصغرى، التي تبدأ ببداية الحكايةوتنتهي بنهايتها[3].» إن مدلول الشخصية أو قيمتها بمفهوم "دي سوسير" لا يشكل فقط من خلال موقعها داخل العمل السردي (فعلها)، و لكن من خلال شبكة علائقية تنسجها مع بقية شخصيات الملفوظ الأخرى، إنها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أدنى(بنية الممثلين)، أو وحدات من مستوى أعلى (بنية العوامل)، ففيما يخص البنية الأولى، فإن مستوى التحليل و الوصف يقف عند حدود ماهو معطى من خلال التجلي النصي؛ أي البنية السطحية للتشكيل اللغوي، بهدف الكشف عن الأساليب التي يعتمد عليها الكاتب في التمييز بين الشخصيات الروائية على مستوى السرد، حيث يتم دراسة اسم / الدال، المواصفات المميزة/الأدوار الثيمية، المؤدية إلى تحديد سلسلة من المحاور الدلالية[4].و بخاصة أن إستراتيجية توزيع هذه المحمولات السردية، لا يقل أهمية عن دورها و فاعليتها في إنتاجية المستوى الدلالي، و في ضوء هذا السياق نحدد العناصر المميزة لكل ممثل على مستوى

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:19.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص: 28.

[3] عبد العالي بوطيب :مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 1999، ص:47.

[4] ينظر: فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص، ص:10-11.

النصوص الروائية النسائية الجزائرية: "بحر الصمت"، " في الجبة لا أحد"، " جسر للبوح و آخر للحنين"، " أصابع الاتهام"، " الشمس في علبة"، "الممنوعة".

يشكل الممثل عنصرا من عناصر الخطاب له نظامه باعتباره وحدة معجمية مبنية للخطاب، يقوم على حضور مجموعة من المقومات :أ)_وحدة تصويرية (مؤنسنة أو غير ذلك)، وحاملة لمقوم :حيوان ب) حي، ج) قابل للتفرد(متحقق في حالة بعض نصوص المحكي و خاصة الأدبية، بالحصول على اسم علم)على أن يكون الممثل قادر على إنجاز دور أو مجموعة من الأدوار[1].يشير النص إلى المقومات الأساسية لتحليل تمظهر الممثل كوحدة خطابية : الفردنة، الاسم، الدور والذي يمكننا من إبراز الدلالة المتعالقة بين هذه العناصر التركيبية و الخطابية للممثل / المفرد و باقي الممثلين .

1-بلاغة التسمية و التعيين:

تتألف الشخصية / العلامة من وحدة لسانية ؛ أي من الدال / الاسم و المدلول / الحمولات الدلالية المندرجة بداخله، يقول فيليب هامون:« إذا كانت الشخصية مدلولا؛ أي عنصر في علاقة كما هو الشأن في العلامة اللسانية فإنها لا تظهر إلا من خلال دال لا متواصل (أي مجموعة من الإشارات التي يمكن تسميتها السمة)، و في هذا الإطار فإن اختيار اسم معين لشخصية معينة عادة ما يتم انطلاقا من الواقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال (...) و هذا المظهر (...) يساهم بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية .[2]»

يشكل الاسم الشخصي أحد المحمولات الأساسية التي تنقل الشخصية عبر حركية القص من مستوى البياض الدلالي، إلى مستوى التعيين و التمييز عن باقي الشخصيات الأخرى، يقول توماشفسكي :« إن دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من" التمييز"[3].» حيث تقدم المادة الصوتية باختلاف مورفيماتها للشخصية وحدة دلالية منتقاة من بين وحدات دلالية كثيرة،

[1]Greimas (A.j),du sens II, essais sémiotiques, seuil,paris,1983 ,p:259.

[2]فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص، ص: 09- 10.

[3] توما شفسكي : نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة : ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، لبنان، ط1، 1982.ص: 205.

فالكاتب له إمكانية اختيار المظهر الصوتي ليجعل منه علامة مميزة تسهم في تحديد ماهية الشخصية، غير أن السمة الدلالية غير مطروحة وفق تصور مسبق، بل تتحدد بالنظر إلى دور القارئ في استحضارها ضمن سياق النص العام.

تنفتح النصوص الروائية للكتابة النسائية الجزائرية على تنوع المادة الصوتية المشكلة للشخصيات الروائية، والتي تخضع للسمات الجمالية التي تختارها الكاتبة، حيث وردت أسماء مألوفة من الواقع، إذ لم تخترق المرجعية الثقافية للقارئ.و إذا اعتبرنا أن الاسم /دال، فإن مدلوله ينتج بالتقاطع بين المستويين اللغوي و النصي، و هذا ما سيبين أن الاسم ليس مادة صوتية تقرأ منفصلة عن مسار المتتاليات السردية، بل هو نسيج من عدة مستويات، تشكل سمة الشخصية، و تميزها عن باقي شخصيات الملفوظ. على أن نركز على الأكثر حضورا و فعالية.

و قد حددت طرق اختيار الاسم في الأشكال التالية [1]:

الشكل الأول	عرض الاسم منفردا، مجردا من كل اللواحق، معزول عن كل القرائن التي سهم في تحديد ملامحها الخاصة، لكن تتضح للمتلقي مع تواتر الحكي.
الشكل الثاني	إضافة مركب للاسم، يشكل مساحة نصية ما قد تضيق أو تتسع حسب نوع الإضافة وهي الكنية، المهنة، المكان كأن نقول " قسنطينة"، الصفة، اللقب المجتمعي.
الشكل الثالث	التعين استنادا إلى الصفة المركبة التي تميزها تمييزا خاصا.
الشكل الرابع	التعين باسم وصفي، يحدد جنسها إما مفردا أو بإضافة مركب، قد يحدد المكان أو المهنة.
الشكل الخامس	التعين استنادا للمهنة التي تمارسها.
الشكل السادس	التعين بالضمير؛ أي تجريد الشخصية من أي اسم، ليصبح تعويضا عن الأشكال السابقة .

[1] ينظر: مرشد أحمد:البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1 2005، ص:36.

1- 1دلالة الاسم العلم المؤنث:

نوعت النصوص الروائية النسائية في أسماء العلم المؤنث، ولم تخرج وظيفتها عن «الوظيفة التي تؤديها في الحياة الاجتماعية تماما، فهي تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي، لكن هذه الوظيفة لم تترسخ في الأدب إلا مع الرواية .[1]» و بالإضافة إلى هذه الوظيفة التمييزية، يقوم الاسم العلم «بتكثيف اقتصادي لأدوار سردية مقولبة.[2]» لأنه يوظف سرديا، فهو يتجاوز أن يكون دالا لا تتعدى وظيفته إسناد اسم لممثل ما، و إخراجه من صفة النكرة إلى المعرفة، بل قد يغيب الاسم لكن حضوره الحدثي يبقى يتخلل متتاليات النص الروائي.

يبدأ زمن الحكاية في رواية " بحر الصمت" مع اقتراب دخول ثورة نوفمبر لقرية " باراناس" فغاب اسم علم الأنثى، إلا "زهرة "/ الاسم المركب المضاف إليه صفة مرتبطة بما تراه عين الذات/"سي السعيد " ماكرة و ساذجة ". لكنها صامتة بلا فعل، يسعى والدها العمدة " قدور" لتزويجها من "سي السعيد" فتكرر اسمها إحدى عشر مرة، ليتوقف حضورها على مستوى السرد منذ زواجها من شخص آخر .فهو رقم أحادي مرفوض من الذات "سي السعيد" من أن يكون عدد ثنائي يجمع بين الراغب و المرغوب.أما "جميلة" فقد عينت كاسم مفرد مجرد من اللواحق لأنها الأنثى المميزة بمفردها المستغنية عن أي شكل من أشكال التعيين، رافقت "سي السعيد" في مساره الزمني والمكاني «جميلة بالنسبة لي، و طني الخاص وجبلي الوحيد .."جميلة" هي الجبل الوحيد الذي لا يقل شموخا عن " الأوراس".[3]»لكنها الأنثى الحاضرة / الغائبة، حاضرة في مخيلته أراد أن يهديها وطنا حرا فكانت غائبة عنه، فتكرر اسمها ستة مرات، و هو ثنائي العدد يذكر وهو مرتبط باسم آخر (الرشيد/سي السعيد)، بعد الاستقلال أصبحت ملكا له بجسدها و قلبها دفن مع الرشيد / الشهيد فكانت أحادية العدد تكرر اسمها ثلاث مرات، أنجبت له طفلين ابنته الكبرى و ابنه "الرشيد" لكن الموت أخذ جسدها فغاب فعلها، وبقيت تتخلل الزمنين (زمن القصة / زمن الحكاية) وتسكن الذاكرة

[1] واط إيان :نشوء الرواية، تر: ثائر ديب، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997، ص:21.

[2] فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:29.

[3] ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 69.

رغم قلة ترددها الاسمي.أما "ابنته" فهي اسما وصفيا حدّد جنسها بصيغة الامتلاك الأبوي «ابنتي قبلتنا الوحيدة (...) لم نتناقش كثيرا في اختيار الاسم ..اقترحت عليك اسما واحدا، و تمنيت ألا يعجبك كي نختار معا اسما آخر ..لكنك صمتّ فاحتفظت الطفلة باسم لم تختاريه لها.[1]» انحصرت هويتها في الانتماء لأبوين حددا الاسم بين فعلي (الاختيار /التقبل)، لذا تخضع الصيغ اللفظية (البنت، ابنتي) إلى العلاقة المتوترة بين "جميلة " و" سي السعيد"«والبنت ؟كيف هي؟(...) لاحظت أنك لم تقولي "ابنتنا"فحزنت[2].» فالأنثى/ ابنتي انتمت بهويتها الاسمية لوالدها، امتلك اسمها بمفرده لأنها تحمل في ملامحها حبه الأول، فهي الماضي و الحاضر.

أما في رواية "جميلة زنير" فتتصدر الصفحة الأولى منها دلالة الاسم " زينة" المنفرد في تعيينه والذي يصغّر إلى "زيزي" للدلالة على التحقير « يكفيك أن تلفظ اسمها عند مدخل البلدة لتتجه أصابع الاتهام نحوها.[3]» طريقها محدد بين فضائين (البيت /المدرسة)، تمشي بينهما « كأرنب مذعور تقطع الدرب الطويل(...) فلا يحييها أحد و لا يكلمها أحد و من يكلمها و هي المتهمة قبل أن تأثم ؟المذنبة قبل أن تخطئ؟[4]» يتكرر اسمها ثمان مرات ثم يغيب على مستوى المتتاليات السردية بعد تعرضها للاغتصاب من قبل "عادل"، فيخرج من دائرة اسم العلم المؤنث إلى دائرة الاسم العلم المركب بأوصاف دونية " زينة اللقيطة" هنا تبدأ الشخصية في استرجاع اسمها عن طريق تحطيم أصابع الاتهام ومحو خطيئة التردد المستمر على شقة "عادل"، وذلك بعد حملها وزواجها منه، في مقابل نموذج المرأة المستسلمة للمجتمع، توظف الرواية اسما أنثويا معزولا عن أي قرينة تعينه بل ذكر مرة واحدة" الهاينة" المرأة المتسلطة، القوية، المنفردة في قراراتها، و ظالمة لزوجات أبنائها «حين كانت حماتي تستيقظ من نومها مع كل صباح كانت تحملق في بعينين ذاهلتين كأنها تقول لي أما زلت حية؟[5]» مما يؤكد أن قوة

[1] المصدر السابق، ص:110.

[2] المصدر نفسه، ص:112.

[3] جميلة زنير :أصابع الاتهام، امرأة ..قلبها غيمة، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص: 07.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدرنفسه، ص : 127.

اسم العلم المؤنث في رواية "أصابع الاتهام" لا يخضع إلى العدد "فزينة " كثر تواترها لكن ضعف فعلها، فكانت الأنثى المنكسرة لا تصنع الحدث بل هو الذي يتحكم في مجريات حياتها.

تتقاطع ثلاثة عناوين روائية "بحر الصمت"، " أصابع الاتهام"، " الممنوعة" في حضور الأنثى كتضمين دلالي يحيل مباشرة على أسماء معينة، "فسي السعيد" صمت عن ذكر اسم ابنته، رغم حضورها القوي كدافع للبوح و الاعتراف، « الصمت هو الحكم العادل بيننا يا ابتني فهل تسمعين حدة وجعي داخل الصمت؟[1]» إذ لا تستقيم العلاقة بين الاسمين، و لا يتحقق التوازن الطبيعي بين (الأب و ابنته) إلا مع نهاية الرواية، حيث يغلب الصمت على الكلام، و التلميح بالنظرة على التصريح، فتدخل ذاكرة "سي السعيد " وسط هذا الفراغ، مسترجعة ماضيها وشخصياتها، وزمنها و مكانها.

و في رواية "الممنوعة" يأتي العنوان مؤنثا يشير إلى اسم "سلطانة" مركب بإضافة اللقب " مجاهد" لتتعدد الممنوعات التي فرضت عليها، و على كل نساء بلدية "عين النخلة" من السلطة الذكورية فتهرب إلى فرنسا بحثا عن الحرية الجسدية و التحرر الفكري« أضحت تهديدات و ممنوعات الجزائر تحدث في نفسي هلعا لا مثيل له .لذلك هربت من كل شيء.»[2] تعود بعد غياب عشر سنوات لتصطدم بنظرات الإدانة لوجودها كأنثى بدأت تمارس سلطتها بفكرها الغربي المتحرر تنام في بيت "ياسين" بعد و فاته مع صديقه " صالح"، « أنهكت الكحول جسمي . الآن، أظلم الليل. فجأة تبادرت إلى ذهني لا مشروعية وضعنا. رجل و امرأة، أجنبيان تحت سقف واحد. إن شرف القرية مهدد هذا المساء عودة أولى داخل الاختراق»[3] يلمح النص إلى حدوث علاقة محرمة تثير غضب أهل البلدة لكن ما قاله " صالح" « أذهب لأحضر لك سرير نوم في غرفة ياسين.أما أنا، فسأنام فوق الأريكة[4]» حوّل العلاقة المحرمة إلى علاقة متخيلة لم تتحقق في الواقع، بل هو إيهام بإمكانية الوقوع

[1] ياسمينة صالح : بحر الصمت، ص: 31.

[2] مليكة مقدم : الممنوعة، ص: 47.

[3] المصدر نفسه، ص: 55.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يفرضه التفكير الموروث حول علاقة الرجل بالمرأة خارج مؤسسة الزواج، لكن تبقى دلالة الاسم اللغوي توازي دلالتها النصية، إذ يطرح الاسم المركب " سلطانة مجاهد" صراعا بين التحرر و الممنوع ثنائية للبعد السياسي بين الغرب و الشرق، و التأكيد على دور الغرب في منح مساحات لوجود المرأة دون عوائق أو انزواء لكرامتها.

يشارك هذا المنظور التحرري اسم منفرد "دليلة" التي تحاول تكسير العوائق العائلية باستمرارها في المدرسة للتعليم، و الذهاب لبيت المعلمة لإتقان اللغة الفرنسية، تتحدى بصمت إخوتها الذكور الذين لا يتقنون سوى لغة الأوامر «لا تخرجي!اشتغلي مع أمك !أعطي لي نشرب!جيبي لي صبّاطي!حدّدي لي سروالي ! حطّي عينيك حينما أكلمك !»[1] فدلالة الاسم توحي بطفلة مدللة لم تتجاوز العشر سنوات، لكنها تتعرض للعنف و الضرب لإذلالها وغرس في ذهنها أنها خلقت للطاعة و تنفيذ الأوامر.فهي مدللة عند شخصيات خارج العلاقة الأسرية "ياسين" طبيب البلدة و فانسان" الفرنسي مما يأخذ الاسم دلالته الموازية لمستوى الدال من رؤية ذكورية غيرية، متحررة من الترسبات الإيديولوجية القائمة على ثنائية (الرجل / المرأة)، وهو تصور يكشف رؤية الروائية حول تأثير الثقافة الغربية على المنظومة الفكرية للرجل.

تعيش "دليلة" كبتا ذاتيا لرغباتها و طموحاتها التي دفعتها إلى نسج قصة "سامية"، الاسم الأنثوي الذي يختزل كل أسماء الفتيات التي هجرن من بلدهن بحثا عن حريتهن « سامية، ما هي إلا أخت خلقتها في أحلامي.إن الناس يتكلمون كثيرا عن الفتيات اللائي يهاجرن، لذلك جاءتني في الأحلام (...)البنات يفعلن نفس الشيء مع الأحلام و الكذب. يستخرجنها فقط لسد ثقوب الحياة.[2]» إن الانشطار الذاتي بين ما تعيشه "دليلة" و ما تحلم بتنفيذه، جعلت منه معادلا موضوعيا لاسم تخييلي حققت من خلاله رغبتها للوصول إلى التغيير و المواجهة على مستوى الفعل (الهروب من الثقافة العربية إلى الثقافة الغربية) و مستوى الملفوظ السردي ما ترويه "دليلة" على لسان "سامية" الشخصية المفترضة . «تقول مع كل موانع الصحراء، و محرمات الله و تقاليد أمهاتنا البالية، مع كل المجاعات

[1] المصدر السابق، ص :36.

[2] المصدر نفسه، ص : 189.

وكل الضمآت، يتمركز البؤس في العيون و تسكن جهنم في البؤبؤة . تقول بأن العيون حارقة و محرقة بسبب هذا الجحيم.لا يمكنها أن تلتهم كل ما حولها .»[1]

حقق الاسم العلم المؤنث "كليوباترا" في رواية "في الجبة لا أحد" مفارقة اسمية بين ممثلة في المسرح و" كليوباترا" /الاسم المرجعي التاريخي، فيحدث التبادل الاسمي و تصبح الأنثى الممثلة فاقدة لاسمها الحقيقي، تظهر في الرواية في مكانين مختلفين، المسرح مكان عمل " السعيد" و هي الأنثى الشخصية على مستوى تخييل الروائية، و بيت "السعيد" الأنثى / ازدواجية التخييل (زهرة ديك /ككاتبة) والشخصية الروائية "السعيد" الذي يتخيل خروجها من إحدى أبواب بيته لحظة مناجاته «جحظت عيناه رآها تخرج له، إنها حبيبته ...كليوباترا...نعم هي بنورها و عطرها خرجت إليه كهالة من نور انبلجت من رحم الظلمة...حبيبته التي أسماها هو بهذا الاسم لأنها جميلة مثلها أو أكثر منها، وقد لاحظ ذلك عندما كانت تمثل ذات مرة (...) شخصية الملكة كليوباترا.[2]» إن إطلاق اسم معين على الشخصية لا يخضع لرغبة "السعيد" فقط التي يشير إليها المقطع السردي، بل هي تمثيل لقصدية الروائية في توظيف الاسم الأنثوي، وتكثيف بلاغته الفعلية في مشاهدة عجز الرجل أمام الموت فتتحول "كليوباترا" / الأنثى إلى نور وسط الظلمة، و النجاة بعد الغرق فازدواجية السياق الذي يمثله الاسم؛ أي السياق المرجعي و السياق النصي، يؤكد للمتلقي أن الصورة الخارجية للأنثى/ الممثلة حددت بصيغة التفضيل (سماها كليوباترا لأنها جميلة مثلها، أو أكثر)، فيصبح اسم العلم المؤنث دالا لوصف خارجي فقط غير مطابق للاسم المرجعي وظيفيا، بل هو تقاطع وصفي.

إن حضور الاسم الشخصي ضروريا بالنسبة للتمفصل الدلالي داخل النص الروائي، لأنه يشكل طاقة تصويرية تسهم في تحويل التسمية و التعيين إلى نظام إيحائي يرتبط بقيم و تعابير فكرية قد تجسد موقفا أو توجها إيديولوجيا، و هو ما تجسده رواية " الشمس في علبة " التي تتقاطع وتتداخل فيها ثلاثة أسماء أنثوية مميزة "حياة"، " مرجانة"، " شمس"، التي تندرج في حقول دلالية متقاطعة فهي ضد الموت، الجوهر و القيمة، النور و الدفء، الاستمرار و الحركة.و هي ما تناقض فكر الآخر

[1] المصدر السابق، ص:103.

[2] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 31.

الإرهابي، الذي غيّب الاسم الحقيقي للشخصية و أطلق عليها اسما آخر استنادا لأداة القتل التي يستخدمها في المواجهات ضد الأهالي هي "بشطولة"، الاسم المؤنث بالتاء الذي تعيش انفصالا بين الفكر الدموي و طبيعتها كأنثى، ترفض العنف و تبحث عن السلام و الهدوء.لتخلق الروائية نوعا من التواطاء بين الرجل والأنثى في لذة التمتع بالسيطرة، ضد كل ما يشكل تهديدا لها حتى من الأنثى ذاتها .

يحضر الاسم الأنثوي بقوة في رواية " جسر للبوح و آخر للحنين"، إذ تتنوع أشكالها، منها ما عيّن بمفرده دون لواحق، " نفيسة " زوجة "كمال العطار" المتنفس لحياته و رغباته، و"عتيقة" والدته التي تمثل المرأة الملتزمة بتقاليدها، تتردد على زيارة الأولياء الصالحين تقربا منهم، متشبثة بكل ما هو قديم فكرا و عقيدة، و والدة مراد " بهيجة" التي يتسع قلبها لعشرة أطفال لا تنسى و لا تتجاهل «هذه المرأة كأنها تملك أكثر من قلب و أكثر من ذاكرة(...) و كأنها القاضي العادل الذيلا يظلم أحدا، بل لا تفوته مظلمة، و يتساوى عنده الجميع دون محاباة و لا انحياز.[1]» ومنها الاسم المضاف إليه اللقب "راشيل زقزوق" الفتاة التي أحبها "كمال العطار"، تطرح في الرواية فكرة الانتماء الإيديولوجي الذي يكشف هويتها اليهودية، حيث رفضت والدته الزواج منها مقابل " نفيسة " المرأة العربية التابعة للرجل الحاملة لكل موروثاته الثقافية، و الدينية، و السياسية إن انتقال الاسم من مجرد أثر أسلوبي على سياق الحدث إلى خلاف إيديولوجي، عمق الهوة بين الاسمين رغم ارتباط ظهورهما بشخصية "كمال العطار"، فهو ليس تنافس أنثوي بين ما تفرضه التقاليد في التزامه بأمنية والده وبين ما يطلبه قلبه، بل تعارض له جذوره التاريخية، حيث دخل اسم "راشيل" النص الروائي و هو محمل بمرجعيته التاريخية و الدينية. كما أثثت " زهور ونيسي" روايتها بشخصيات مؤنثة ارتبطت بنماذج نسائية متجذرة في الذاكرة الجماعية والتي طبعت مدينة "قسنطينة " جعيدرة" «تلك المرأة الجميلة التي تغطي رونقها أكداس من الأوساخ و القاذورات "جعيدرة" بأسمالها البالية و هي تعيش على أرصفة الشوارع، تتحرك هنا و هناك، لا تدري عن نفسها، لا تتكلم فقط للآخرين من حولها نظرات

[1] زهور ونيسي : جسر للبوح و آخر للحنين، ص، ص:68-69.

بلهاء(...)كانت كل مرة يغتصبها أحدهم من المتشردين أو غير المتشردين.[1]»إن التنوع الاسمي هو دلالة على حرية التخلص من الارتباط بالشخصية النمطية.حيث تشترك على مستوى الجنس الأنثوي لكنها تتميز في الدور و الرؤية.

في مقابل أسماء العلم المؤنث التي ذكرت بطريقتين منفردة بدون لواحق أو أسماء علم مركبة والتي أخذت طابعا تقليديا في معظمها، وظفت النصوص الروائية النسائية المرأة بلا اسم تظهر بأوصاف عديدة تحدد جنسها (النساء، الفتيات)، أو لقبها الاجتماعي (زوجة، عمة، خالة والدة، زميلة) أو مهنتها (معلمة)، لكن تغييب الاسم لا يشير إلى عدم مشاركة الشخصية في الحدث بفاعلية مقارنة بالاسم المؤنث، بل كان لها الدور في تغيير الحدث و تطور الشخصيات أو منح للمكان مرجعيته.

1-2 دلالة الاسم العلم المذكر:

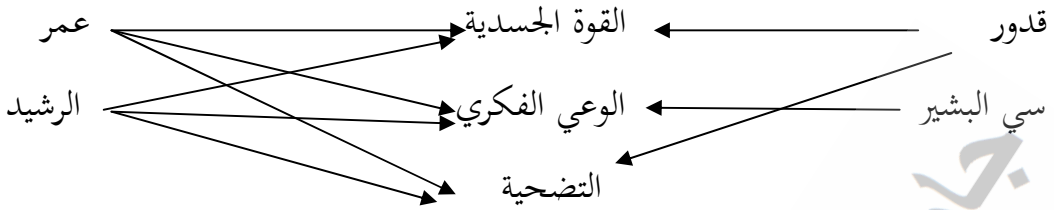
يعد الاسم أولى العلامات الدالة على الهوية، يصاحب الإنسان منذ الولادة حتى الممات، فهو السمة التي توضع على الشيء فيعرف به، والوسم هو العلامة ؛ وأي علامة لا بد أن تكون قادرة على إحضار الغائب لأجل تمثيل المعنى الداخلي (الفكري) عن طريق سطحها الخارجي (اللغة)[2]. و في النص الروائي قد يعين مباشرة باسم العلم أو يغيّب و يتم تعيينه بأشكال متعددة، يتضمن معناه اللغوي المستوى السطحي للدال، و الذي قد يتميز في النص الروائي النسائي بدلالتين نصيتين (المفارقة والتطابق).

1_2_1دلالة المطابقة:

يصبح اسم العلم المذكر مطابقا للشخصية على مستوى الوصف و الميزة و الفعل، وهذا ما تبينه النصوص الروائية النسائية، ففي رواية "بحر الصمت"حقق اسم العلم المذكر تطابقا بين الدال / المدلول حيث تتأسس العلاقة وفق ارتباط الذات بمحور الرواية " الوطن" الذي فرض قطبين متناقضين:

[1] المصدر السابق، ص، ص: 145-146.

[2] ينظر: مرشد أحمد:البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 85.



نلاحظ أن الدال / الاسم يختلف في التركيب الصوتي بين الأسماء المذكرة، لكن المدلول يشكل بؤرة للتلاقي بين الدلالات " فالقوة الجسدية" عند " قدور" (الدال = القوة و والقدرة) هي حضور رمزي للسلطة الفرنسية التي يمثلها و ليس القوة الفيزيولوجية، في مقابل القوة الفكرية التي تتقاطع مع "سي البشير" (يحمل الصفتين : يقنعالفلاحين بأنه قادر على منحهم قوت يومهم ≠ صعب وخبيث يجعل من الظالم مظلوما.)، لكن مصدر القوتين هي ضعف الفلاحين، في مقابل الشخصيتين: "عمر" (اسم مشتق من العمر يسمى به قديما تفاؤلا بالعمر المديد= شخصية تطلب الموت و التضحيةمن أجل أن يمنح لوطنه عمرا بدون مستعمر)، و "الرشيد" (حسن التقدير، وهو المرشد نقيض الضلال =قاد بعض الجزائريين لعمليات فدائية من أجل التحرر من الظلم)، لكن النص الروائي يحدث تقابلا بين الدلالتين دلالة موجهة باتجاه سيئ لأنها موضوعة لخدمة ذاتها (سي البشير) أو لحماية مصالح المستعمر الظالم (قدور)، وأخرى في الاتجاه الصحيح، إذ يتحول مدلول الشخصيتين (عمر، الرشيد) إلى فعل مضاد يحارب كل فكر لا يؤمن بالحرية الفكرية والجسدية في وطن مستعمر.

القوة

البشرى

الحرية

الرشيد : مرشد ثوري

قدور= القوة ضد الفلاحين / سي البشير= مع /ضد الفلاحين

عمر :منح الوطن عمرا جديدا

تنتقي "سعيدة هوارة" من بين أسماء العلم المذكرة، أسماء الأطفال الذين جعلتهم يشهدون على الاغتيالات الإرهابية، و يشاركون في الأحداث سواء داخل عالمهم الخاص أو العالم الخارجي، من بينهم "أمين" شخصية هادئة، تتوقع مستقبلا مستقرا، في وطن أمنّه كل ليلة أحلامه، فلم يجد إلا الموت والأجساد المقطعة المتناثرة، فحاول أن يكون أمينا على دفنها و هي مكتملة، بدءا من رأس أبيه الذي أراد إرجاعه إلى طبيعته غير مفصول، إلى البحث عن يد والد" بلال ".وهو شخصية متوازية بين

الدال و المدلول .لكنه يتناقض و ماهية الفعل (لمس الجسد الميت) التي تتطلب الشجاعة و الجرأة فالروائية هنا تثير انفصاما يتسبب في تشتت مفهوم " الأمانة" وتشخيصها عند " الطفل"، فالاسم "أمين"هو نافذة تعكس تشوه العالم الواقعي.

يحدد الاسم الشخصية داخل الرواية و يجعلها معروفة، كما يمكن أن يكون عنصرا هاما في التضعيف الدلالي.[1] وبخاصة دور الإضافات المسندة للاسم، التي تسهم في تعيينه وتميزه مقارنة بباقي الشخصيات الروائية، و قد كثر هذا التركيب في رواية " جسر للبوح و آخر للحنين"، وإن وردت أسماء منفردة بدون لواحق.

الإسم	اسم مفرد/ مركب
كمال العطار	مركب بإضافة مهنة متوارثة عن والده
رابح العطار	مركب بإضافة مهنة خاصة به
مراد	مفرد بدون لواحق
حسن الحلواجي	مركب بإضافة مهنة خاصة به
عمي أعراب	إضافة موقعها الاجتماعي
عمي أحمد شمينو	مضاف إليه المهنة و الموقع الاجتماعي
حمانة	مفرد بدون لواحق

توسع " زهور ونيسي" من دائرة أسلوب تمظهر الشخصية على مستوى التسمية و التشخيص والذي يقوم أساسا على اختيارها لأسماء تتوفر على حمولات دلالية تتقاطع فيما بينها، مشكلة هوية مدينة "قسنطينة ".(كمال العطار، رابح العطار، مراد، حسن الحلواجي، عمي أعراب، عمي أحمد شمينو، حمانة)، "فكمال العطار" تقوم حياته على انفصال جسدي و تواصل عاطفي بينه و بين

1ينظر:المرجع السابق، ص:90.

"راشيل"، في مقابل تواصل جسدي و انفصال عاطفي بينه و بين زوجته" نفيسة"، فتدخل الثورة لتلزمه بتجاوز الشعور الشخصي و خلق شعور أسمى تكتمل به حياته، و تنفتح على عوالم مغايرة .

وهذا الانحراف الفكري مشبع على مستوى النص بلغة الإقناع ذات النزوع الإيديولوجي حيث تكتمل الشخصية بين طاعة والده و استمرار وظيفته " العطارة"، و دخوله في مرحلة الثورة لتفعيل رؤية والده" رابح العطار" .تقابل هذين الشخصيتين اسم مفرد دون إضافة وظيفة والده " مراد" حيث المفرد مستقل بشخصيته، خارج سلطة الأسرة، إذ لا يصور النص إلا ترجمة لصراعه الذاتي لكنه في النهاية يحقق مراده و رغبته.لذا لم تتجاوز الروائية في تشخيصها لوالده "حسن الحلواجي" إلا ذكر اسمه ووظيفته من زاوية تعيين الانتماء العائلي للاسم المفرد" مراد".

تمثل الأسماء التالية (عمي أعراب، عمي أحمد شمينو، حمانة) ترابطا مباشرا بين الدال و المرجع فهو تعيين قصدي للتنوع بين ما هو متخيل و ماهو واقعي يقول كمال العطار « هناك شخصيات تثير الانتباه، تعبر أيامنا، فنشربها، و نختزن تفاصيلها[1]» وهي أسماء تمثل واجهة مدينة "قسنطينة" مألوفة في الواقع الاجتماعي، ثانوية في دورها داخل النص الروائي، لكنها تحضر حضورا سرديا، فكل اسم وله سند حكائي لا يعرف إلا به." حمانة" اسم مفرد بمجرد لفظه إلا ويرتبط بشخصية تتأرجح بين العقل والجنون، ، و "عمي أعراب" قبائلي جاء من القرية إلى المدينة يجمع بين السياسة و الظلم. أما "عمي أحمد شمينو" فهي شخصية منبوذة قاسية، يحمّل ولده كل أنواع العذاب حتى هرب من ظلمه و تبعته والدته .إن تتبع الممثل لنماذج من الشخصيات تشكل في حضورها مرجعية المدينة وهويتها و انفتاحها على فئات لا تميز بين « اللون، ولا الجهة، و لا العرق، يكفي أن ضيفهم يكون صالحا ونشيطا و جادا في عمله، عند ذلك تفتح أمامه كل الأبواب.[2]» يمثل هذا التنوع خطابا يعمق أصالة المدينة / البؤرة التي تتقاطع حولها و تنبثق منها كل القصص و الحكايات، تستجيب لأي شخصية عاقلة أو مجنونة، فهي الاسم التي تتوالد منه كل الأسماء.

[1] زهور ونيسي : جسر للبوح و آخر للحنين، ص:107.

[2] المصدر نفسه، ص، ص: 123- 124.

تحمّل " مليكة مقدم" لأسمائها المذكرة أبعادا اجتماعية و ثقافية و سياسية، فجاءت دلالة الأسماء النصية "عليلو، صالح، ياسين، فانسان" كسند فعلي للاسم المؤنث الممنوع و المتمرد "سلطانة" حيث تتحرك نحو خلق دائرة عكسية للاسم المذكر المناقض للفكر الأنثوي " سلطانة".(علي مرباح و بكار رئيس البلدية). أما " ياسين مزيان " فهو اسم مركب لشخصية قبائلية تنتمي لحزب الأرسيدي يمتلك عيادة في بلدية " عين النخلة"، رسام كان يتقن لغة الصمت و العزلة لممارسة طقوس العشق في الصحراء للأنثى الممنوعة التي تركته و سافرت إلى فرنسا، ظل يحي صورتها في رسوماته إلى أن توفي «و حتى و أنت غائبة، كانت لك سيطرة عجيبة على حياته، على رسوماته كنت في الوقت نفسه دينه و صندوق نقده الدولي ؛ دينه المتعجرف الذي لفظه من الجنوب إلى الجنوب، في صحراء لا مبالاته.أكرهه لأنك لم تكون حاضرة إلا لدفنه.[1]»، أما " صالح أكلي" طبيب يعيش تجربة الذات المتشظية بعد طلاقه، يشارك " ياسين" في فكره الإيديولوجي المؤمن بحرية المرأة و تحررها، ساند "سلطانة" منذ عودتها من الغربة، كان حضوره يشكل دافعا لتطهير الذات من ترسبات الماضي، من خلال جلسات الحوار بينه و بين"سلطانة"، أما " عليلو" فهو «نصف مجنون بفقدان أمه منذ أزيد من سنة تقريبا، بأنه يقضي وقته في التيه في دروب القصر المخرب و في الكثبان. في الحقيقة عليلو بحاجة إلى عزلة. إنه فنان أو مشروع شاعر.[2]» وهذا التيه و اللامنطق و عدم الخوف من الدروب المظلمة هو الذي مكنه من مساندة "صالح" للبحث عن " سلطانة" و الوصول إليها. نلاحظ من خلال الأسماء أن الشخصيات ذات أفكار و صور تتجاوز التشكيل اللغوي للإسم بل تحمل فكرا ومفهوما يمثل هويتها و علاقتها بشخصيات الملفوظ الأخرى، المساندة و الرافضة ضمنيا للسياق العام للنص المتمحور حول "الممنوعات" .

و هذا ما تقوم به شخصية " فانسان" الفرنسي الذي يبين دلالة اسمه "لدليلة " « اسمي فانسان ماذا تعني كلمة فانسان؟ لا شيء، إنه اسم قديس، مثل الولي الصالح (...) و لكنني لست قديسا ولا وليا

[1] مليكة مقدم : الممنوعة، ص، ص: 49-50.

[2] المصدرنفسه، ص: 160.

صالحا !»[1]تنتمي شخصية " فانسان" إلى فضاء و ثقافة مختلفتين عن ثقافة الأنثى الجزائرية الذي شكل علاقة معهن على اختلافهن، الأولى فتاة جزائرية تتعرض لحادث فتمنح كليتها له عن طريق الشركة الفرنسية لنقل وزرع الأعضاء البشرية، و الثانية "دليلة" الفتاة التي تبحث عن مساحة للحرية من خلال لقاءاتها "بياسين" قبل وفاته لتتجدد اللقاءات مع الجنس الآخر " فانسان"، فيصبح اللقاء فضاء تستمد من خلاله قوتها كي تستمر رغم كل الممنوعات التي تتعرض لها من طرف إخوتها.كما يحضر في النص كراغب في "سلطانة" التي حركت عجزه الجنسي، من أول احتكاك بصري و سمعي . نلاحظ أن الأسماء الذكورية الموظفة في الرواية فقدت محوريتها كمركز مستقل بوجوده، فكل أفكارها وحركة جسدها و قيمها تخضع لدور الأنثى الفاعل في النص، و هو تكثيف للصراع بين الرفض والقبول، بين حرية الأنثى و اللاحرية . بين ممارسة الحب و قمعه .

1-2-2 دلالة المفارقة:

ليست الشخصية الروائية سوى جملة من الدلائل اللغوية الموزعة داخل النص بحسب منطق وتدبير معين للروائية.و التي تنتج دلالات التطابق بين المستوى اللغوي للاسم، والدلالة النصية في مقابل دلالة المفارقة التي تخلق مسافة بين السياقين يفرضها البناء العام للنص.

تنحصر دلالة المفارقة في رواية " بحر الصمت" في اسمين أولهما: الرشيد /الابن الذي اختارت والدته جميلة اسمه و تقبله "سي السعيد" بصمت وألم « أريد أن أسميه "الرشيد" (...) كنت بحاجة إلى أن تفتحي عينيك و تتراجعي عن الاسم وتعتذري..لكنك لم تفعلي [2]» فهو الذكر/المولود ارتبطت هويته الاسمية التعيينية بأمه، لأنه ولادة الموت / الحب، الرشيد، الشهيد/ جميلة، لكن فقد توازنه ورشده بسبب تعاطيه المخدرات و إهمال والده .«في السادسة من عمره وجدتني أرسله إلى مدرسة داخلية..كنت أريد التخلص من أفكاري القديمة .من إحساس بالهزيمة إزاء كل ما يشبهه، في اسمه وعينيه ووجهه الذي لم يكن يبتسم لي قط.[3]» أما الإسم الثاني فهو" حمزة" رمز القوة و الحزم

[1] المصدر السابق، ص: 40.

[2] ياسمينة صالح : بحر الصمت، ص: 112.

[3] المصدر نفسه، ص : 78.

فهو ذات تابعة ضعيفة ضعف ماضيها المشوه و حكايات القرية المنسوجة حول ولادته التي جاءت نتيجة اغتصاب والدته من طرف الكولونيل الفرنسي "ادجار دي شاتو".

في المقابل تتداخل الشخصيتان (سي السعيد / بلقاسم) في سياق ثنائي (التناقض/التطابق) يحكمه التغير الزمني و المكاني، "سي السعيد" حبه مصدر سعادته و الموت قاتلها، و "بلقاسم" قسمته الأولى ناتجة عن حقد دفين لذاته و لغيره، الأرض لسيده و للفلاحين زراعتها، و هو بين القسمتين يحقق رغبة الأول و يتلذذ في رغبته هو"حب السيطرة"، لكن مع تطور أحداث الثورة تغيرت القسمة على المستوى الفكري و الفعلي، حرية الوطن واجب و الاستعمار لا قسمة له فيه.

إن التحول في دلالة اسم الشخصية مصحوب بالدوافع التي أدت إلى هذا التحول، و أبرزها التغيير الفكري و الإيمان بقضية معينة تحطم القناعات السابقة، وتعطي فرصة للشخصية إلى تغيير صورتها داخل المسار السردي حيث قتل عمدة القرية " قدور" « الخائن لا مكان له على الأرض تغسلها دماء الشهداء، و " بلقاسم" الذي نفذ العملية، تسميه الثورة " بطلا"، و لا يهم أن يكون الاسم "الرمزي" للبطل هو :" ابن حرام"، أو ابن خنزير، طالما الثورة تعفو عمن تشاء وتعاقب من تشاء.[1]»

تتميز رواية "في الجبة لا أحد " بجمالية التفاصيل و بلاغتها، إذ تنفتح على عالم اللغة كأسلوب للوصف و التركيب، و بخاصة أنها تتداخل فيها فنون مختلفة كالرسم و التصوير.لذا تتواتر المشاهد النصية التي تكثف من الصورة، و التي تنحصر في " شخصية محورية " السعيد" فهو الرسام والمصور و الواقع تحت التهديد، منغلق في بيته، و هذا ما مكن الروائية من التحكم في تفاصيل الحدث الحاضر و الذكريات المتدفقة والمتزاحمة و المتداخلة، التي تعالج قضية الوطن في العشرية السوداء حيث مزجت بين دلالة اسمية مغيبة و متناقضة مع قلق الذات و توترها اتجاه الموت .فمنذ بداية الرواية وأحلام "السعيد" و هدوئه يبدآن في التراجع و الانكسار حيث ترفع الروائية من لغة المونولوج الداخلي التي تثبت عجز الذات و اغترابها .

[1] المصدرالسابق، ص :34.

وفي نفس السياق التاريخي المؤسس لأحداث العشرية السوداء توظف "سعيدة هوارة " شخصيات دلالتها الاسمية تناقض الدلالة النصية (مصطفى، السعيد، حمودي، الوردي)، لكنها توافق وظيفة كل شخصية و الدور التي تحمله من منظور روائي مؤدلج .فدلالة الصفاء و السعادة والحمد، و الورد هي بذور متجددة تحي المدينة و تكشف الظلمة عن الشخصيات التي تأتي لمقر جمعيتهم " أمل"، لكن الجماعات الإرهابية اغتيلت منهم "الوردي"، و "السعيد"، ليختفي "مصطفى" و يبقى "حمودي" يعيش الفراق و الانتظار.

من خلال منظومة الأسماء الموظفة في الرواية النسائية الجزائرية _ النماذج التطبيقية _ نجد أن الأسماء المختارة عربية الأصل، إلا اسمين " راشيل زقزوق" اليهودية في رواية " جسر للبوح و آخر للحنين" و" فانسان" في رواية "الممنوعة"، و هذا يبين الانتماء الشخصي للروائية، و هويتها وحرصها على التنوع داخل المرجعية الاسمية للذاكرة الجزائرية، كما ابتعدت عن تكرار الاسموهذا ما يمنح سمة الفرادة الاسمية .كما طبعت الدلالة الاسمية بالتصور الفكري للروائية حيث حولت منه خطابا تمرر من خلاله وجهة نظرها فهو رؤية متعددة الإيحاءات و السياقات

2- العنوان كمركز منظم للممثل:

إن تحديد موقع أي ممثل ضمن النص الروائي النسائي، ينطلق أولا من أول مقطع سردي منفرد طباعيا هو " العنوان"، و الذي يتصل بصفته وحدة دالة بممثل مفرد أو مجموعة من الممثلين، مما يجعل العنوان ليس عنصرا موازيا للخطاب فقط، بل يشير إلى ممثل رئيس تتنامى حوله أحداث الخطاب.ويعد العنوان أحد مكونات النص الموازي، فهو « أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث قصد استنطاقها واستقرائها بصريا، و لسانيا، و أفقيا، و عموديا.[1]» و ذلك لما يحتويه من مخزون وطاقة دلالية قابلة للانفجار معلنة عن ارتباطها بممثل، أو مجموعة من الممثلين داخل النص الروائي، وسواء كان هذا الارتباط معلنا أو مضمرا، فالتركيب اللغوي للعنوان قد يصاحب ظهور ممثل ما سواء على مستوى المسار السردي، أو الملفوظ في حد ذاته حيث يرد على لسانه.مما يؤكد على دور العتبة النصية

[1] جميل حمداوي:السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، مج 25، ع3، الكويت مارس، 1997، ص87.

من خلال إبرازها « جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية و لبعض طرائق تنظيمها و تحققها التخييلي .كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية و أشكال كتابتها.»[1] لذا فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابك النص و دورانه حول ممثل مركزي ينفرد ببعديه الفكري والإيديولوجي. و هذا ما ستبينه نماذج من عناوين الروايات النسائية الجزائرية.

يتكون عنوان رواية " بحر الصمت" من جملة اسمية مركبة من مبتدأ و خبر، أضمر لفظ " بحر" الاسم النكرة داخل المسار الملفوظي للرواية، ولم يذكر إلا مرتين، في مقابل تكرار لفظ "الصمت". وكلا اللفظين وردا على لسان السارد " سي السعيد" الذي يقدم الحكاية معتمدا على مؤشر نحوي هو ضمير المتكلم، ينجز أفعاله داخل الحكاية، و هذا الإنجاز يبرز على مستوى الاسترجاع الخارجي ويشير لفظ" الصمت" إلى الخطاب الصامت بينه وبين "ابنته"، وهو المثير في تحريك " بحر" الذاكرة و الاعتراف بكل أخطاء و منجزات الذات.و يحدد ذلك من خلال هذه المقاطع السردية: « أرفع عيني إلى الصورة المعلقة يمين الجدار فأصاب بالذهول و أنا أكتشف قدرتي على قراءة ما بين سطور الفراغ و اللاآمنتهي (...)أفكر فجأة في ابتني (...) نظرت إليها ..عيناها قالتا لي كثيرا..عيناها ساحة مفتوحة للمبارزة للإدانة و القتال (...)بقيت عاجزا عن فتح ذراعي (...)تمنيت (..)أن أمد يدي (...)تمنيت أن أحضنها (...)تمنيت(...)أن أسأل عن أحوالها.(...) فجأة فقدت صوتي وذراعي(...) ماذا كان علي أن أفعل ساعتها سوى الإذعان للصمت و التراجع.»[2]

يشتغل هذا الخطاب الصامت كتوجيه لباقي فصول الرواية، والذي يختزل في طياته تمييزا بين الممثل المركز و باقي شخصيات الرواية « يطاردني الصمت و العمر يترنح قبالتي ...يصيح في داخلي "قل الحقيقة" يا سي السعيد، ودع القناع يسقط..اعترف !يا إلهي أنا أعترف..يا ابنتي اقرئي بين السطور وجهي الحكاية كلها، منذ بداية التكوين وسفر الخروج.[3]» حين تبدأ لحظة الاعتراف تتشكل الحكاية

[1] عبد الفتاح الحجمري :عتبات النص : البنية و الدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص:16.

[2] ياسمينة صالح:بحر الصمت، ص:05.

[3] المصدر نفسه، ص : 07.

من رحم المونولوج الداخلي، فيطرح زمنها أثناء "ثورة نوفمبر" وما بعدها لكن هذا الاسترسال الزمني تكسره القصة / الحاضر بصوت السارد /"سي السعيد" مالك للحقيقة المطلقة فهو داخل الشخصيات و خارجها، يجمع بين السرد وقراءة حاضره الذي يتبين للقارئ أن "بحر الصمت" هو متحرك و منكسر، صمته سابق عن وجود القصة .يتعمق مع تقدم عمر الممثل الذي يخترق أفق توقع القارئ مع نهاية الرواية حين يقرر "سي السعيد" العودة إلى "قرية براناس"«بيتي هناك يلوح لي فلم يبق الكثير لي، غير قرية بعيدة و بيت و تاريخ مشوه مجروح.[1]» فهو يعلن عن قراره بصوت مسموع أمام ابنته التي تشعر أنها ستفقد والدها فتبدأ بالبكاء، حينها يطلب منها السفر لأنني «بحاجة إلى وضوحك قبل أن أذهب فارغا من ذاكرتي و من صمتي الذي صار بحرا. [2]» تعمق الروائية "ياسمينة صالح"من حاسة "العين" مجال الإدراك التي تنقل حدود العلاقة المتبادلة بين الذات المدركة"سي السعيد"، و الأشياء من حولها :(صورته المعلقة على الجدار، تدينه و تصدمه بحقيقته المدينة الناعسة، الليل الذي يجثو على ركبتيه أمامه للبكاء). هنا يتحول فضاء "الغرفة" إلى فضاء لبداية الإنجاز القولي والفعلي للحكاية، حيث يتحرك "البحر" ليلفظ مختلف المسارات السردية للممثلين لتنتهي القصة برغبة الممثل " سي السعيد" بإعادة الحكاية مرة أخرى لابنته. التي تتحول إلى مشروع كتابة ثانية وقراءة مفتوحة على السؤال كيف ستكون الحكاية، هل هي صورة للأولى، أم أنها ستختلف لأن " ابنته " ستكون القارئ المحدد مسبقا.؟

أما "زهرة ديك" فتطرح من خلال عنوان روايتها "في الجبة لا أحد" العلاقة التفاعلية بين المتلقي والكاتب، حيث تتحدد الرؤية وفق موقع العنوان من السياق المعرفي بين الطرفين، فمنذ القراءة الأولى يحيل العنوان على المرجعية الصوفية المتمثلة في محنة " الحسين بن منصور الحلاج " حيث تطرح حكايته فكرة الصراع بين نظام معرفي و نظام معرفي آخر مناقض له، لذا فالمحور الأساس ليس أخلاقيا بقدر ما هو معرفيا، فالناس تعادي لأنها تجهل، و حيث الجهل يتعمق الصراع و تصبح فتوى القتل جائزة تحد من الفتنة الكلامية و العقائدية، « الحلاج يرهق الناس بكلمات غريبة تبدو مخالفة

[1] المصدر السابق، ص، ص:126-127.

[2] المصدر نفسه، ص:127.

للشريعة(...)، و العلماء يكفرونه والخليفة يأمر بقتله (...)و الجلاد يقطع أطرافه و يصلبه، و يقتله ويحرق جثته، و قبل ذلك يرجمه الناس ولكن ما من ثنائية الخير و الشر، و السر في ذلك أن وحدة الوجود الصوفيةلا تربالشرفيشيء، فلاوجود للشر، أو أن الشرفي اللاشيء" الوجود...خير، والشر هو العدم."[1]»

إن الصراع المعرفي في إطار فن المناظرة _التي ازدهرت في العصر العباسي_ يعمق الفكر بالحجة والبراهين العقلية التي تثبت صحة أحد طرفي المحاورة، لكن الصراع هنا هو رفض الآخر من منطلق عدم القدرة على فهم مستوى الفكر، ورؤية الصوفي للوجود التي تخرج عن المألوف والصريح، لذا شكل مقول القول حكما تقييميا على تكفير الفكر، و أبرزها ما قاله "الحلاج"ما في الجبة إلا الله". يشتغل هنا التناص التراثي وفق التقابل بين ملفوظين " في جبة لا أحد"= و جود جبة مقابل نفي للموجود /" ما في الجبة إلا الله" = أن الله قد حلّ فيه.إن هذا التقابل يفرض على المتلقي تعيين الممثل الذي يدخل في مستوى رمزية العنوان وقد يتحول إلى شخصية "الحلاج" ضمن التأويل القرائي الأول لرواية " في الجبة لا أحد" لذا يدخل المتلقي و هو مشحون بتلك الخلفية التاريخية يبحث عن التعالقات الدلالية بين الشخصية المرجعية و شخصية " السعيد" التخيلية، لكن "زهرة ديك" تكسر أفق توقع المتلقي حين يصطدم بشخصية مترددة خائفة من الموت التي يطرق بابها يبقى وحيدا منذ بداية الرواية إلى نهايتها يصارع هواجسه في غرفة مغلقة، إذ تركز الروائية على خطاب الذات مع جسدها والأشياء من حولها بلغة "المونولوج" التي يسترجع من خلالها الماضي المدمج بالحاضر يبحث عن وطن وسط هذا الصراع الدموي الذي أصبح يشكل عنوانا بارزا على صفحات الجرائد خلال فترة العشرية السوداء « شعر السعيد و هو يمد يده ليتسلم من البائع جريدته التي تعود على شرائها منذ أن أصبح اسم وطنه ينطق بصعوبة ويكتب بمرارة ورعشة[2]» لذا فإن زمن الفتنة والقتل العشوائي و المجاني هو الرابط بين الشخصيتين رغم التباين بينهما، "فالحلاج"اختار طريقه بنفسه مدافعا عن أرائه، أما "السعيد" العامل البسيط في المسرح، فهو لا يحمل قضية سوى الحلم بوطن موصوف

[1] رضوان السح:السيرة الشعبية للحلاج، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص: 80.

[2] زهرة ديك : في الجبة لا أحد، ص: 07.

بمقاييس معينة «وطن لا يهم طوله و لا عرضه و لا مساحته و إن كان بحجم قرية صغيرة (...) شرط أن يكون خاليا من الكواسر و من جميع الحيوانات المفترسة.»[1]

نلاحظ بالرجوع إلى النص الروائي أن الملفوظات المكونة للعنوان (في الجبة لا أحد)، لم ترد نهائيا في المتن، وهذا ما يفسر ما صرحت به الكاتبة " زهرة ديك" أن العنوان الأصلي كان " في الجسد لا أحد" [2]، إذ طغت تيمة " الجسد"، لفظا، وحوارا، واستنطاقا، و رؤية، ووصفا، ، فالإشكال يبدأ من أن الجسد هو القضية، والسؤال لماذا يوضع في خانة المباح للقتل (الذبح)؟، و هو الجسد الساكن المنطوي، الممنهج وفق روتين يومي بين المسرح و البيت، يقول: « الجسد في هذه المدينة وظبات الباعث الأول على القلق و السؤال الجوهري الذي أصبح يتوقف عليه دوران الكرة الأرضية وبات موضة هذا العصر البشع. و السؤال الخطر الذي لا قبل له و لا بعد هو:كيف لك الحفاظ على الجسد وإحاطته بكل ما يلزم من شروط الأمان و السلامة.[3]» فعندما تضيق به الحدود المكانية يلتحم مع واقع متخيل ينشد فيه الخلاص، وطوق النجاة.«فوضعه ملتفا على توأمه في الشبكة العتيقة .جعله يشعر أنه سلطان اللازمان و اللامكان نافضا عنه أي إحساس بالوجود تحت سلطة هذا الجسد المخلوق للخطر..الجسد خطر على خطر».[4] ثم « أخذ السعيد يتحرك بكل ما أوتي من عجز في الفراغ.رحلة خارجة عن نطاق أي وصف (...) و نجح السعيد في أن يمنح نفسه زمنا آخر..عالما آخر..ووطنا آخر.[5]» يشير طريق الخلاص إلى القدرة الخارقة التي استطاع أن يقهر بها "السعيد" الخوف و الرعب و هي طرق لا يحسنها إلا المتصوفة كالحلاج وابن عربي [6]، لكن"زهرة ديك" تتجاوز

[1] المصدر السابق، ص : 09.

[2] ينظر :فريد إبراهيم بن موسى :زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية _دراسة نقدية_، دار غيداء للنشر و التوزيع الأردن، ط1 2012، ص:225.

[3] زهرة ديك : في الجبة لا أحد، ص : 53.

[4] المصدرنفسه ص : 122.

[5] المصدر نفسه، ص: 123.

[6] ينظر :فريد إبراهيم بن موسى :زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية – دراسة نقدية–، ص:227.

أعراف الصوفيين في تمجيد الروح و احتقار الجسد، إذ تقلب الموازين و يصبح الولاء للجسد أكثر من الروح.

يتكون عنوان رواية " مليكة مقدم" " الممنوعة" من مفردة وحيدة معرفة في صيغة المفرد المؤنث لفظيا، عبر جملة اسمية تتميز بحضور المسند (الممنوعة) و غياب المسند إليه، المقدر بضمير الغائب (هي)، و هذا الغياب المكمل للجملة نحويا هو الذي يخلق الوظيفة التشويقية للقارئ الذي يبدأ في تحديد على من يعود هذا الضمير الوارد بصيغة المؤنث الغائب.

وردت كلمة " الممنوعة" في مواضع كثيرة من الرواية تحيل على ممثل واحد " سلطانة" تقول الذات الساردة:«أضحت تهديدات و ممنوعات الجزائر تحدث في نفسي هلعا لا مثيل له.لذلك هربت من كل شيء [1].» « سيدتي، لا تستطيعين المجيء.ممنوع.شدني صالح من ذراعي .ممنوع ؟ ومن منعه؟لا تستطيع المجيء!الله يحرم ذلك![2]» تشير الممنوعات إلى جملة الأعراف و الحواجز التي رسمها المجتمع لإخضاع الأنثى لسلطته و فق الحدود التي رسمت لها. إذ رفض "رئيس البلدية " وقوفها في موكب الدفن، و منعها في الاستمرار و السير وراء جثمان الميت. حكمه مبني على تصور ديني، فالمرأة لا تمشي في الجنائز، و حكم سلطوي باعتباره يمثل السلطة الحاكمة في بلدية "عين النخلة". لكن هذه الممنوعات الموجهة للأنثى / المفرد تشكل قانونا يطبق على كل ذات أنثوية.مما يؤكد على أن "مليكة مقدم" تضع عنوانها " الممنوعة" في سياق رمزي يعبر عن واقع المجتمع الجزائري، و نظرته لحرية المرأة التي يحاول قمع حضورها.

يحيل عنوان رواية "جميلة زنير" " أصابع الاتهام ...امرأة قلبها غيمة" على نوع خاص من الكتابة النسائية ذات الطابع المأساوي الذي غايته تصوير الذات الأنثوية، وهي تعيش صور القمع المتعددة من المجتمع .لذا كان مباشرا و يقيني يمنح نفسه للمتلقي دون تشفير أو ترميز، بل دلالته قصدية تعيينية على مستوى الجنس " امرأة"، موصوفة و فق علاقة تشبيهية بين سواد القلب و الغيمة .تنفرد

[1] مليكة مقدم : الممنوعة، ص:47.

[2] المصدر نفسه، ص : 22.

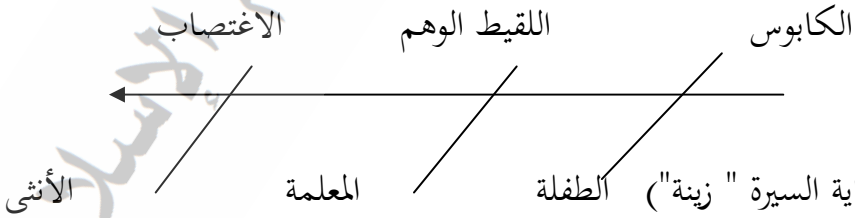
به الذات "زينة" التي لا تملك حلما بل مسار حياتها تحكمت فيه "الأصابع" التي وجهت لها ثلاث مرات:

- الكابوس ←رؤية الطفل يدينها بصرخاته، يطوقها بأصابعه « أنا بريء منك، أنت بريئة مني إنها أصابع الاتهام.[1] »

المجتمع ← « إنها تعيش مع تلك المرأة، تصوري بمفردهما، ربما كانت لقيطة جاءت بها من أحد الملاجئ و ربتها(...) بدأت أصابع الاتهام تطعنها و هي تلوح نحوها بالإدانة.[2] »

« كيف صير الناس الخرقة المكورة جنينا بشحمه و لحمه.[3] »

تؤسس الروائية لوضعية المرأة الاجتماعية التي تعيش بمفردها حيث تكون عرضة للاتهامات الباطلة يباح جسدها على كل المستويات. الذي يتدرج في الخطاب الروائي من ولادة الطفل(الكابوس) إلى وضع اللقيط (وهم الرؤية)، إلى الطفل الواقع نتيجة الاغتصاب مشكلا انكسارا لمسار الممثل /زينة والذي يقطع بشكل موازي الرواية :



إن التقاطع التيمي (الكابوس، الوهم، الاغتصاب) لمسيرة حياة " زينة"، هو تقاطع متعمد خلقته الشخصيات المحذوفة على مستوى العنوان "أصابع الاتهام ...امرأة قلبها غيمة"، و هم (أهل القرية عمة زينة، المعلمات، عادل، "الهانية" والدة (عادل)) التي وجهت نحوها الأصابع المحملة بموروثات

[1] جميلة زنير: أصابع الاتهام، امرأة ..قلبها غيمة، ص: 58.

[2] المصدر نفسه، ص، ص : 52- 53.

[3] المصدر نفسه، ص، ص : 68- 70.

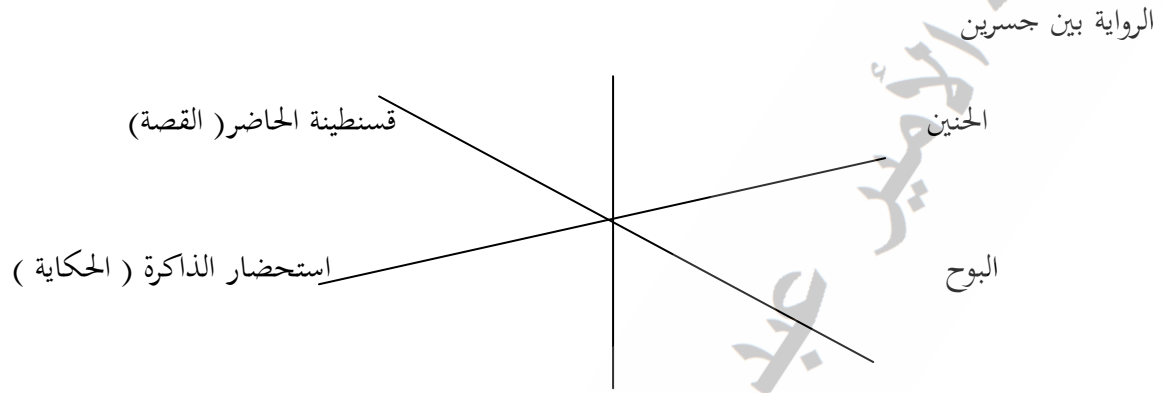
تدين الظاهر لا الباطن، ذلك أن العنوان باعتباره أقصى اقتصاد لغوي يؤدي وظيفته الإبلاغية التي تتضمن الاتجاه الفكري للروائية المؤمنة بقضية المرأة المضطهدة في المجتمع، و الذي يفقدها هويتها ويحولها إلى نكرة، لأنها تمارس حياتها دون وجود رجل في حياتها.

اختارت " زهور ونيسي" لآخر إصداراتها الروائية عنوانا مركبا من جسرين :" جسر للبوح وآخر للحنين"، فللبوح سلطته منذ الصفحات الأولى من الرواية لما يحمله من دلالة الجهر واستخراج مكبوتات الذاكرة و الروح معا، و قبل قراءة التقاطع الدلالي بين (البوح / الحنين)، قد تستوقف لفظة " البوح" القارئ التي تتكرر في عناوين عدة أعمال إبداعية سواء شعرا أو نثرا.

فقد وسم الشاعر"عبدالله العشي""ديوانه ب"مقام البوح"، و "مصطفى الغماري" فضل "بوح في موسم الأسرار" ، في حين يختزل " محمد جلواح" الشاعر السعودي وحدات عنوانه في لفظة(بوح)جاعلا إياها عتبة أولى لديوانه . و لم يقف تكرار " لفظة" " بوح" عند عناوين دواوين الشعر فحسب، بل راح عدد من الكتاب أيضا يتداولونها في عناوين أعمالهم، فهذه القاصة السورية " حنان درويش" تعهد بالبوح للزمن الأخير من خلال عنوان مجموعتها القصصية" بوح الزمن الأخير "، و مثلها يعهد "ابراهيم سعدي" ب" البوح إلى رجل قادم من خياة مظلمة"، و في مقابل ما تقدم تمتعنا رواية (القيامة ..الآن) " لإبراهيم الدرغوثي" باستخدام ساردها للبوح كتقنية للحكي طيلة مساره السردي كاشفا المخفي معريا الراهن، و إن كان هذا البوح على لسان سارد مجنون و المجنون مرفوع عنه القلم منذ أمد بعيد، وهنا تكمن المفارقة.. ! فهل يمكن عدّ هذا النزوع إلى البوح بهوا و تقنية بمثابة الرمز والإيماء لفكرة النهاية التي تلي البوح الصوفي ؟أم أن ثقافة البوح هي نتاج المثاقفة، و حينئذ يحق لنا أن نتساءل هل كان المبدع العربي في مستوى وعيه و استيعابه لهذه المثاقفة، فباح بما يمكن البوح به وأعرض عما يدخل حيز اللابوح تماما كما هي الحال عند الصوفي ؟!أم أن المبدع العربي باح وكفى، قال و كشف و جاهر لكن بصوت خافت تنأى أذنه عن سماعه[1].

[1] ينظر:الخامسة علاوي:العنوان العلامة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، كلية الآداب و اللغات، جامعة مولود معمري، الجزائر، العدد 21، جانفي 2017، ص: 243

جسران يتربعان على عرش عنوان " زهور ونيسي"، "جسر للبوح و آخر للحنين" مرتبطان ارتباطا مباشرا بممثل مفرد"كمال العطار" الذي يرجع إلى مدينة "قسنطينة" بعد غياب أربعين سنة حينها يبدأ الحاضر يعتنق الماضي في حركتين متداخلتين :



تحيل لفظ "رواية" الواقعة تحت العنوان مباشرة على النوع السردي الذي تدور بداخله الشخصيات أما لفظ "البوح" فيقدم إيحاء بالاعترافات التي تقف مقام السؤال و الإجابة عن ماضي "كمال العطار" وماضي مدينة" قسنطينة" بزمنها و شخصياتها، « ها أنا أعود إليك يا مدينة عشقتها العشق الأول ببراءة و جمال العشق الأول، ها أنا أعود إليك و داخل حقيبتي السوداء ستون عنوانا، و ستون ذكرى، و ستون إسما، و ستون ربيعا، أسست لشيخوخة مبكرة و نهاية أكثر تبكيرا.[1]» فهو الحاضر الذي يعيشه في عمر الستين مثقل ثقل الحنين و الذاكرة، التي تنفجر بكل الترسبات، فيتقاطعان حيث رؤية مدينة "قسنطينة" تؤدي إلى الحنين الذي بدوره يحرك دلالات الاستبطان و تطهير الذات التي تبدأ بالبوح لكشف الحقيقة و تعرية الصراع بين جيلين جيل الثورة وجيل الاستقلال .

أما عنوانرواية سعيدة هوارة " الشمس في علبة " فهو بؤرة النص ونواته، ، ذلك أن الهاجس المسيطر هو: الخوف، القلق، الحيرة، الظلام، من الموت المباغت دون سبب المنبثق من رصد المواقف الدرامية التي تلاحق الشخصيات.حيث القتل أصبح وثيقة تاريخية شاهدة على محنة الجزائر إذ تؤرخ الروائية لهذه المرحلة من منظور سردي روائي، يتداخل في نسجها البعد الواقعي بالتخييل، و العجائبي بالغرائبي والمعقول باللامعقول، الذي لامس العنوان وتحولت "الشمس"رمز النور و لا حدود إلى شيء مادي

[1] زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين، ص: 18.

محجوز و موضوع في علبة مظلمة. تتحرك بداخله كل الممثلين الذين يملكون حلم العيش في مدينة غير مظلمة . و عدم تحقيق هذا الحلم أدى إلى إضمار مقصود للتركيب اللغوي للعنوان.إذ ذكر لفظ" شمس "كاسم لوالدة "أمين " الذي ظل ينتظر عودتها و السؤال عن مكانها، لأنها مصدر القوة و الوجود.«و ما اسم أمك يا أمين ؟اعتقد كانوا ينادونها" شمس"(...) شمس ..شمس .لا أعتقد يا بني أنني اصطحبت معي امرأة بهذا الاسم.[1]» إن لفظ " شمس" الاسم / المرأة، أو "شمس" رمز النور كلاهما مغيبتان على مستوى النص، فالأول غياب غير مبرر، أما الثاني فهو غياب مفتعل بفعل الجماعات الإرهابية التي حولت " المدينة" إلى فضاء للظلام و سوداوية الحياة.الدلالة المهيمنة على النص و المتدفقة على طول المسار السردي للرواية والتي تنكسر أحيانا بفعل حركة الممثلين الذين يحاولون إخراج " المدينة" إلى النور، لكن الانغلاق يتجاوز الفعل إلى الفكر الإيديولوجي الذي تغلغل في المجتمع الجزائري فترة العشرية السوداء.

يعد العنوان مرآة النص تبدو لنا بوجهين : داخلي / خارجي، و ذلك من خلال تلك الإيحاءات الدلالية و النفسية المكثفة، إذ حين تزداد درجة الوضوح عند الإحالة إلى الواقعي فإنه يحمل درجة إشكالاته و نجاحه في المباشرة و المجانية، أما الوجه الآخر من المرآة فلا يسمح بالرؤية المباشرة للمتلقي. بل يضفي مزيدا من الضبابية التي لا تنقشع إلا بعد قراءة النص كاملا[2].و عنونة الروايات النسائية الجزائرية تتأرجح بين الوجه الأول و الوجه الثاني حيث المباشرة، أو إثارة السؤال الملقى على المتلقي إذ يشتمل العنوان على تركيبة معجمية قد تكون مضمرة البنيات اللغوية، أو مكتملة يشكل علامة إخبارية قصدية، مضمرة السياق الذي ينكشف بعملية القراءة المتحققة وفق رؤية ايبستيمولوجية تبدأ بالممكن و المحتمل الذي تولده الوحدة المعجمية إلى تحقق الخطاب المؤشر على دور العنوان في بناء صورة الممثل المفرد المركز (بحر الصمت، في الجبة لا أحد، الممنوعة، أصابع الاتهام، جسر للبوح وآخر للحنين)، أو مجموعة من الممثلين (الشمس في علبة). داخل المسار التصويري

[1] سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 09.

[2] ينظر:بن الدين بخولة:العنوان بين مدلول اللغة و مفهوم الاصطلاح، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، العدد الثالث عشر (ج2) جانفي 2018، ص، ص:24- 43.

المنتظم للروايةفالعنوان هو رأس الجسد، و النص تمطيط له و تحوير، إما بالزيادة و الاستبدال تارة، و إما بالنقصان و التحويل تارة أخرى[1] فمركزية العنوان توازيها مركزية الممثل الذي لا يمكن فهم أحدهما إلا بعقد هذا الارتباط داخل التقطيع السردي لخطاب الرواية والتقطيع المعجمي للعنوان. و يتعمق هذا التصور مع تحليل و قراءة عناصر التجلي النصي للشخصية/ الممثل.(المواصفات و الوظائف) وفق مستوى تعيني محسوس يرتقي بالشخصيات إلى المستوى المجرد.و هذا ما سنوضحه في الفصل الثالث.

[1] ينظر:جميل حمداوي:سيميائيات العنوان، عتبة النص الموازي، مجلة أيقونات، المجلد 3، العدد الثالث، الجزائر، 2012، ص:38.

الفصل الثالث: وظائف الشخصيات و البرامج السرديةللذات – العامل في الرواية النسائية الجزائرية

أولا–وظائف الشخصيات و مواصفاتها

1. التقاطع الوظيفي وتباين المواصفة في رواية " بحر الصمت"
2. الرؤية موحدة و الوظائف متعددة في رواية " الشمس في علبة"
3. الوظيفة متعددة و المواصفة غير متحققة فيرواية " في الجبة لا أحد"
4. التوزيع التشابهي للمواصفات و الوظائف في روايتي"الممنوعة "و"جسر للبوح وآخرللحنين"

ثانيا– المساراتالسردية للذات _العامل في الرواية

1. الوجود السيميوطيقي للذات_ العامل
2. المكون الأساسي في البرنامج السردي للعامل:التطويع: (manupulation)

1.مفهومه

2 . تجليات التطويع في الرواية:

1.2. برنامج المطوَّع من التجريد إلى التشخيص

2.2.برنامج المطوِّع المضاد

2. 3 التطويع الفعلي التواصلي

أ–الرغبة في القول

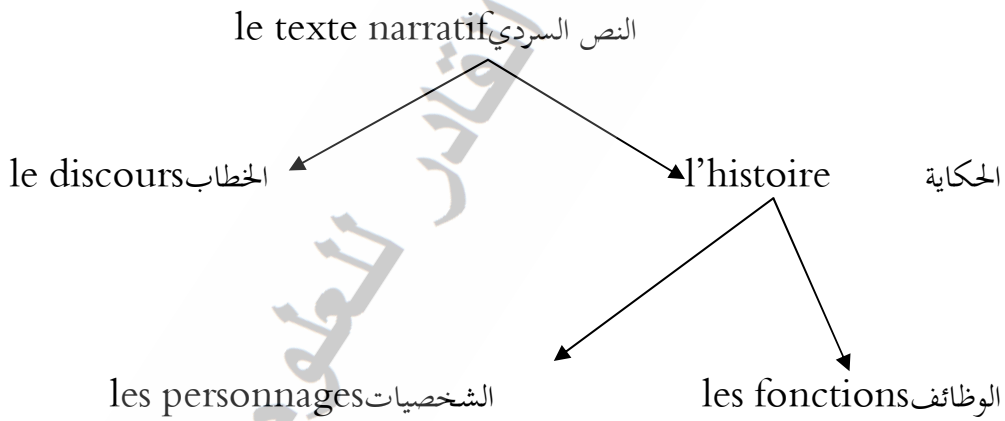
ب–القدرة(الإثارة)

ج–المعرفة و الحمل على الاعتقاد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا– وظائف الشخصيات و مواصفاتها:

تعتمد السرديات في مقاربتها للنصوص الروائية علىاعتبار أن الخطاب يمتلك ذاكرة في مفهوم "غريماس"[1] عكسالجملة المعزولة في الدرس اللساني، ولكن هذا لا ينفي عدم وجود روابط وتماثلات تسمحباتخاذ الجملة بمصطلحاتها، و مفاهيمها و قواعدها التركيبية أساسا للسانيات النصيةالجديدة، و تحليل الخطاب ذلك أن الاعتماد على مفهوم البنية (النسق) يغير من تصورناللمحكي كتراكم جملي، بل هو تنظيم للعناصر و تحديد نوعية العلاقات فيما بينها، فالفونيم رغم أنه موصوف في ذاته، فهو لا يعني شيئا، و لا يشارك في المعنى إلامندمجا في كلمة، و الكلمة نفسها يجب دمجها في جملة.[2]واستنادا لمستويات الوصف كخطوة منهجية أولى ضرورية قبل الشروع للتحليل، لا يخرجالنص السردي عن التقسيمات التالية[3] :



[1]Voir :Greimas :préface de l'introduction à la sémiotique narrative et discursive ,éd .hachette université ,1976 ,p :19.

[2] Voir :R.Barthes : introduction a l' analyse structural des récits, in l' analyse structural du récit, communication 8, éd, points,1966 , p :25.

[3]ينظر:عبد العالي بوطيب:مستويات دراسة النص الروائي، ص:29.

ركز" فلاديمير بروب(vladimir propp) "فيكتابة " مورفولوجيا الحكاية الخرافية"[1]على عنصرين أساسيينهما" : الشخصية "و" الوظيفة"، فالأول متحول لا يشكل سمة مميزة يمكنالاستناد إليها في القيام بدراسة محايثة لنص الحكاية، ما دام التغير يمس أسماءالشخصيات و هيأتها أما الثاني فهو ثابت و قار، و يعد عنصرا مميزا؛ وأي حكايةخرافية تحتوي على العنصرين، بحيث تتحدد الوظيفة بإحدى و ثلاثين، قابلة للتجميع في دوائرللفعل محدودة هي: (المعتدي، الواهب، المساعد، الأميرة (موضوع البحث)، الموكل، البطل، البطل المزيف)، و كل فعل أو أكثر يوكل للشخصية كي تقوم به.[2]ويوصلناالتصور البروبي(propp)للبناء الحكائي إلى الخلاصة التالية:

– الوظيفة هي الخالقة للشخصية و ليس العكس، لأن دوائر الفعل كما يسميها " بروب (propp) " يمكناعتبارها قيما مضمونية أو محاور دلالية سابقة على تجسيد الشخصية في كائن أو شيءما فالاعتداء (دائرة فعل المعتدى) المولد لفعل" اعتدى "هو الذي يشكلالفاعل" المعتدي"؛ أي إنالشخصية ليست سوى أداة لتنفيذ برنامج الاعتداء في تمظهراته المختلفة فالقيمالمضمونية قارة مولدة لأفعال (وظائف)هي الأخرى ثابتة، فمهما تنوعت الحكايات تبقى دوائر الفعل ثابتة، لذا فإن اختصار الحكايات إلى حكاية واحدة هي " الحكاية الأم "سيمكننا منأن نختصر أيضا الشخصيات و تنوعها في عدد محدود يتماشى و المحاور الدلاليةالتيينتجها العالم المشخص .

و في ضوء هذه الخلاصة يقدم" سعيد بنكراد "مجموعة من الملاحظات التي تقف عند خصائص التصورالمورفولوجي للحكاية عند " بورب(propp)"، و أهمآخذها.مركزا في ذلك على ثنائيتي (الوظيفة / الشخصية) وكيفية الانتقال من (المستوىالمحسوس إلى المستوى المجرد) .

– إن تحديد عدد الوظائف و توزيعها وفق دوائر للفعل، يجعلمضمون الحكاية يقع في المستوى التجريدي العامالسابق على التجلي النصي، فالتوزيعات الخاصة بالبنية الأصلية (الحكاية الأم) هيتشكل لتحقق خاص ضمن تحققات أخرى ممكنة.

[1] فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1409هـ_ 1989م

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص، ص:158-159.

_تحتوي النصوص السرديةفي شكلها الوجودي على مستويين : مستوى تجريدي عام تنتظم داخله سلسلة من القيمالمضمونية الثابتة، وقابلة للانفجار في مستوياتمشخصة. و مستوى محسوس يقوم بتخصيص هذه القيم في أشكال خطابية هي في النهاية تحققثقافي و إيديولوجي، وعلى هذا الأساس فإن الدراسة التي تستند إلى التجريد كمرحلةأساسية للإمساك بمجموع الحكايات كبنية واحدة، يجب أن تليها مرحلة العودة إلىالمحسوس؛ أي إلى التنوع البنيوي الذي تمثله مجموع الحكايات[1].

_إن طابع الشخصيات المتغير و المتحول باستمرار، هو أساس الاختلاف بين الحكايات، كماكان تعميم الوظائف هو السبيل في تلمس أسس التشابه بينها، و هذا من بين مآخذ و قصورالتصور "البروبي"(propp)حيث تعامل مع الشخصية كعنصر عرضيفي حين أن إسناد فعل(وظيفة) إلى شخصيةمعينة لا يعني الاهتمام فقط بما يصدر عن هذه الشخصية، و إغفال كينونتها، وبعدهاالثقافي.فالعنصر الذي يشغل كسند لوظيفة ما، له موقع داخل ثقافة معينة لأن ما يمنحخصوصية النص الحكائي و عمقه و موقعه داخل ثقافة ما هو عنصر الشخصية، فهي حين تمثلأمامنالا يمكن أن تكون إلا ثقافيةفي نمط ظهورها، و في لباسها، و نوعية العلاقةالتي تنسجها مع باقي الشخصيات[2]

لذاتحول هذا العنصر في الدراسات التي عقبت" فلاديمير بروب"عنصرا محايثا وأساسيا في إنتاج معاني النص السردي. و بخاصة عند " فليب هامون"(ph.hamon)و " غريماس"(Greimas)

– أما على مستوى الوظائف فإننا نميز داخل كل وظيفة بين بعدين:بعد ثابت و محدد لجوهرالوظيفةفالاعتداء هو قيمة كونية عرفتهاالإنسانية منذ ولادتها.و بعد متحوّل يشكل التحققات المتنوعة لهذه الوظيفة .لكن هلهذا التنوع لا يؤثر على سيرورة الإنتاجالدلالي؟

– إنوظيفة الاعتداء تتخذ صورا مختلفة لكنها تؤدي للقتل كسلوك منبوذ و مناف، و نمثل لذلكبصورتين الأولى بين شخصين في مستوى واحد من الاعتداء، و الثانية الاعتداء نتيجةالتعرض

[1] ينظر :سعيد بنكراد:شخصيات النص السردي _ البناءالثقافي_ سلسلة دراسات و أبحاث، كلية الآداب و العلوم الإنسانيةجامعة مولي إسماعيل، مكناس، ط1، 1994، ص، ص، ص:17- 18- 19.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 20-21.

للغدر هنا تبرز قيم إضافية لهذا التنوع و هي: إدانة القاتل دون إنصاف فيالصورة الثانية، أداة القتلتوقيته، علاقةالقاتل بالمقتول، فكل عنصر من هذه العناصر له موقعه داخل سيرورة الحدث السردي لأينص، لذا فإن الوظيفة باعتبارها معادلا دلاليا لحد مفهومي مجرد، تتخذ لحظة تحققها ضمنالسياق أشكالا متنوعة، تدرك ضمن ثقافة معينة، و هذه الثقافة هي التي تفسر الفعلوأنماطه وتجعله فعلا مقبولا أو مرفوضا.[1]

من خلال طرح " بروب" (propp)نلاحظ أن الوظيفة و الشخصيةمرتبطان ارتباطا وثيقا برغم الفصل الذي يقيمه على المستوى الدلالي للنص الحكائي، فالشخصية و ما تحمله من عناصر التجلي النصي الهيئة / الاسم/ الحركة، هي تجسيد وتشخيص سابق للمستوى التجريدي الذي تمنح للقارئ تحديد موقعهما داخل المسار التوليديللنص السردي من جهة ومن جهة أخربالكشف عندور الحياة الثقافية و الاجتماعية التي تؤثر في (فعل الشخصية و تغيراتها) .لأنالعنصر المتغير أو الثابت ليس بمعزل عن السياق الواقعي الذي تجذرت منه أي حكاية. ذلك « أن مسار السرد يستند، في نموه و تطوره و تشعباته (...) على العناصرالمثمنة داخل ثقافة معينة . فالعدد الهائل للإمكانات السردية التي توفرها و ضعيةما، محكومة بمبدأ التوقعية . والتوقعية ليست شيئا آخر سوى استحضار للإطار الثقافيالذي يحدد عدد الإمكانات السردية القابلة للتحقق».[2] أي قراءةتتطلب من القارئ استحضار مختلفالسياقات المنتجة للنص ووفق توقع مسبق مرتبط بهذا السياق.

لقد ثمنت التطورات اللاحقة التي عرفها التحليلالسردي (في الرواية، و القصة، و المسرح و كل الأشكال التصويرية الأخرى)، أهمية تحليل " بروبي" (propp)فيالتمييز بين مستوين : بنية مجردة وبنية سطحيةتتبلور الشخصية من خلالهاكوحدة معجميةظاهرة من خلال التجلي النصي.كما أن إدراك الشخصية في النص السردي لا يتم بمعزل عنباقي الشخصيات والحدث، و الزمن والفضاء.بل هي كل متواصل متداخل تتسرب من خلاله كلالحقول الدلالية، تقدم بشكل مختلف للقارئ من نص سردي

[1] ينظر:المرجع السابق، ص، ص:22-23.

[2] المرجع نفسه، ص: 26.

لآخر، لكنيبقى التشكيل البنيوي لها هو المنطلق الأساسللكاتب، الذي يسعى من خلال أشكال تمظهرها إلى تمرير المستوى الفني و الجمالي والإيديولوجي للشخصية .

إن أي نص سردي له قواعده البنيوية المشتركة معنصوص أخرى، و التي توحد النسق الضمني لهذه القواعد، و تجعل منها منهجا ترتكز عليهدراسة النصوص الروائية، فالشخصية مستوى من المستويات تبرز و تقدم للقارئ مستوفيةكل جوانبها فتكون ناطقة مستنطقة، لكن في المقابل قابلة للوصف والتفكيك و التقسيم. و من بين العناصر المتجلية ذات الطابع التعييني" الوظائف "و"المواصفات"، و التي تختلف في مفهومها بين الدارسين، فالوظيفة عند" بروب"(propp)هي فعل الشخصية التي تتغيرأوصافها و هيأتها، تتحدد كينونتها في تنفيذ الفعل .أما "رولان بارت"(r.barthes)فإنه يميزداخل كل نص سردي بين صنفين من الوحدات السردية، الوظائف lesfonctions، بالمعنى الذي حدده " بروب"(propp)و المؤشرات les indicesالتي لا تحيل على فعلمتمم ولاحق، بل هي مؤشرات متعلقة بكل المعلومات التي ترتبط بهوية الشخصية[1] .وكل من الصنفين يحددان نوعية المحكي و طبيعته، فالمحكي الذي تكون غالبية وحداته وظيفية، فإنه يتميز بكثرة الأحداث والوقائع، أماالمحكي الذي تزخر ملفوظاته السردية بالوحدات المؤشراتية فإنه يتميز بقلة الأحداثوكثرة الأوصاف، على أن الوظائف ليست على مستوى واحد من الأهمية فمنها ما يشكل مفاصلحقيقية للحكاية، و هي الوظائف الأصلية الرئيسة(les fonctions cardinales) ، أو النوى(noyaux)، و أخرى لملء الفراغ السردي الفاصل بين الوحداتالسردية و هي وظائف ثانوية تكميلية.[2](catalyses)

ولتوضيح تصور " رولان بارت "نمثلبالمثال التالي، تشير الوحدات السردية إلى " طرق أحد الشخصيات الباب"، هنا الوظيفة النواة التي تمنح لحركة الأحداث احتمالين، إما فتح البابأوتركه و بين فعلي" الطرق "و "الفتح "يمكننا ملء الحركتين بعددغير محدود من الوظائف الثانوية أو الفرعية (توجه الشخصية نحو الباب، السؤال عن هويةالطارق، فتح الباب..)، لكن على الرغم من قلة أهميتها إلا

[1]R.Barthes:introduction a l'analyse structural des récits, in l'analyse structural du récit,p:14-15.

[2] ibid: p: 15.

أنها تلعب دورا هاما فيتطور الحدث النواة، و هذا ما سنبينه على المستوى التطبيقي للروايات حيث تتحولالوظائف الثانوية إلى وظائف نواة تغير مجرى السردوتسهم في انحراف مستويات النص السردي.

فالوظيفة الدائمة للوظيفة الثانوية، هي وظيفةتنبيهية(fonction phatique)، إذا مااستعملنا مصطلح "ياكوبسونjakobson، فهي تحافظ علىاستمرار الاتصال بين السارد و المسرود لهlenarrataire، لذلك لا يمكنحذف نواة(noyaux) ، دون إفساد الحكاية، كما لا يمكن أيضا حذف وظيفة ثانوية (catalyse)دون إفسادالخطاب.[1]

أماالمؤشرات فقسمها" رولان بارت "إلى صنفين مؤشرات(indices) بمفهومهاالحقيقي للكلمة والتي تحيل على الأحوال العاطفية و المزاجية، أما الإخبارات(les informants)، فهي تزود القارئ بمعلومات تساعد على موضعة المحكي في الزمان والمكان، و تحديد ملامح الشخصيات[2].

نلاحظأن المستوى الوظيفي للحكاية عند" رولان بارت "يتوزع إلى أربعة مستوياتهي : النوى الوظائف الثانوية، المؤشرات، الإخبارات، و هي تقيم علاقات تداخل وتكامل، تشكل في النهاية فعل الذات/ الممثل.

مستوى الوظائف
- _وظائف
  - 1_وظائف أساسية / نواة
  - 2_ وظائف ثانوية
- _المؤشرا ت
  - 1_مؤشرات (أمزجة و عواطف)
  - 2_إخبارات (الزمن، المكان، الملامح)

[1] ibid: p: 16.

[2] ibid: p: 16-17.

ومن منطلق التقسيم الثنائي "لرولان بارت "لأي نص سردي و هو مستوى الوظائف (lesfonctions)، بالمعنى الذي قصده بروب(propp)، و مستوى" الأعمال"les) (actions ، بمفهوم غريماس(Greimas)، حيث يتحدث عن الشخوص كعوامل.(les actants) يؤكدعلى أن الشخصيات هي المستوى الأعلى التي تلتئم عنده و حوله مختلف الوظائف السردية السابقة، وسواء كانت أساسية أو ثانوية فإن تحديد هويتها، و شكل تمظهرها سرديا لا يتم إلاانطلاقا من إسهامها داخل حلقة الأفعال، و لهذا فإن كل شخصية، و إن كانت ثانوية هي بطلة متواليتها الخاصة بها.[1]

لقد أثرالتصور اللساني على التحليل البنيوي للشخصية، حيث جعل مفهومها يلتقي بمفهوم الدليل اللغوي و يتقاطع معه، على أن مدلول الشخصية لا يتشكل فقط من تواتر الدلائل والنعوتوالأوصاف المسندة للشخصية، و إنما من مجمل العلاقات التي تقيمها الشخصيات داخلالنص السردي، مع أن التحليل البنيوي لا يهتم بمدلول الشخصية بقدر ما يهتم بوظيفتهاالنحوية، أي ما تفعله داخل السياق.فهي كوجود لا تملك حقيقة خارج النص(extra_texte) ، إنها ليست أكثرمن (كائنات من ورق).[2]

تتقمص الشخصية دورا فاعلا في النص الروائي، وتتميز بمستويات للوصف لا تعطى بشكل جاهز ومسبق و إنما تبنى تدريجيا و ترتسم منبداية المحكي إلى نهايته، على أن هذه المميزات منها ما تبقى ثابتة و أخرى متطورةتتغير بتوالي الوحدات السردية.« و كما هو الشأن مع العلامة اللسانية فإن الشخصيةلا تتحدد فقط من خلال موقعها داخل العمل السردي (فعلها) ولكن من خلال العلاقات التي تنسجها مع الشخصيات الأخرى. إنها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أعلى(العوامل) أو وحدات من مستوى أدنى (الصفات المميزة).بناء على هذا يمكن تحديدبنيتين تشيران إلى مستويين متباينين من التحليل هما:

[1] R.Barthes : introduction a l'analyse structural des récits, in l'analyse structural du récit,p :33 .

[2] ibid p :35

– بنية الممثلين

– بنية العوامل .

فعلى المستوى السطحي، حيث يتم دراسة الصفات المميزة، للأدوار الثيمية، و هذه العناصرتقود إلى استخراج المحاور الدلالية .أما مستوى بنية العوامل، فيحدد لنا بنية أعلى (...) و في هذا المستوى من التحليل يتم تحديد بنية أكثر عمومية يمكن تسميتها بالنموذجالعاملي»[1].لذا فإن بنية الممثلينبعناصرهاالمتجلية (الاسم، المواصفة، الوظيفة*) هي الخالقة لهذا النموذج العاملي لذا فإنأية دراسة عليها أن تحدد المستويين معا، للوقوف على البنية الدلالية للنصوصالنسائية الروائية، لأن «السمة الدلاليةللشخصية ليست ساكنة، و معطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها ولكنها بناء يتم اطرادا زمن القراءة، زمنالمغامرة الخيالية إنها « شكل فارغ» تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أوالمواصفات)[2]».

إن وظيفة المواصفات داخل نسقية السرد تحددالشخصية، سواء بالإحالة على نفسها، أو بالإحالة على مواصفات شخصيات أخرى مطابقةأو مختلفة . غير أن كلا الإحالتين لن تأخذ كلها المتكامل إلا بالاستناد علىالمحمول الوظيفي، يقول" سعيد بن كراد":« إن الوظيفة و المواصفةمرتبطان ارتباطا وثيقا، حيث سيكون بإمكاننا الانتقال من الوظيفة كفعل متحقق إلىالمواصفة كفعل محتمل ومن المواصفة إلى الوظيفة كانتقال من الاحتمال إلى التحقق[3]»ووفق هذا المعنى يتحدد الهدف من وراء قراءة المحمولات السردية (المواصفات / الوظائف)، قصد إنتاج نسق علائقي بإمكانه أن يستوعب تنوع الشخصيات في الرواية النسائيةالجزائرية، "بحر الصمت" "الشمس في علبة"، في الجبةلا أحد "

[1] فيليب هامون:سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد ص، ص: 10-11.

*إن الوظيفة عند " بروب "هي الفعل، و عند " فليب هامون "هي : الدور الثيميللشخصية– الممثل : بحار، قهواجي، حمّال. المرجع نفسه، ص: 45.

[2] المرجع نفسه، ص:28.

[3] سعيد بنكراد، شخصيات النصالسردي – البناء الثقافي– ص: 76.

"أصابع الاتهام"، "جسر للبوح و آخر الحنين"، "الممنوعة" والموزعة وفقعلاقات تختلف من نص روائي إلى آخر.

– يتوزع الممثلون في الرواية النسائيةالجزائرية إلى مجموعتين حيث تتقاطع و تتقابل و تتشابه على مستوى (المواصفات / الوظائف)، غير أن زمن ظهورها يختلف من رواية إلى أخرى، و حتى في الرواية نفسها.

1–التقاطع الوظيفي وتباين المواصفة في رواية " بحرالصمت:"

تنقسم الشخصيات فيرواية " بحر الصمت "إلى مجموعتين الأولى هي: (سي السعيد، سي البشيرقدور، حمزة، بلقاسم، ادجار دي شاتو)، أما الثانية فهم (سي السعيد، بلقاسم، عمرالعربي الرشيد)، غير أن زمنها لا يخرج عن مسار الحكاية الواقع لاحقاعن زمن القصة، الذي تبدأ الرواية به و تنتهيإليه، و هذا الانغلاق الزمنييحفز ذاكرة" سي السعيد "على استرجاعالنسقالعلائقيللشخصيات مبرزا فاعليتها قبلاقتراب ثورة نوفمبر من قرية " باراناس"، و بعد وصولها للقرية و إلىمختلف المناطق الجزائرية.

لا يقف الوصف عند حدود دلالة معينة، و لكنهيخلق دلالته في علاقته بالشخصية، فقراءة النص الوصفي هي تحديدا قراءة النص فيكليته[1].لذافقلة الأوصاف الخارجية و بخاصة (اللباس) تبين أن الرواية لم تركز على تأثير سننالفضاء الجغرافيفي رسم المظهر الخارجيللذات، و ما ذكر منه هو من تأثير الوظيفة كدور ثيمي(القميصالأبيض ذو أكمام قصيرةللمعلم " عمر "وبرنس " قدور "عمدة قرية " باراناس")، إن ما يجعل من عملية إرساء الفضاءداخل حركية السرد أمرا ممكنا هو فردنة الممثلين[2]ذلك أن المكان يرتقي إلى مستوى الفضاء بحضور ممثل يؤنسه ويفضي عليه خصوصيته، وعلىهذا الأساس فإن إسناد مواصفة " قروي "تدخل الشخصيات في سياق التشابهللانتماء الفضائي نفسه، لكنها تختلف و تتقاطع على المستوى الإيديولوجي والوظيفي.

[1] ينظر: عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط2 1989، ص:49.

[2] ينظر: سعيد بنكراد، شخصيات النصالسردي _ البناء الثقافي_ ص: 76.

– المجموعة الأولى:

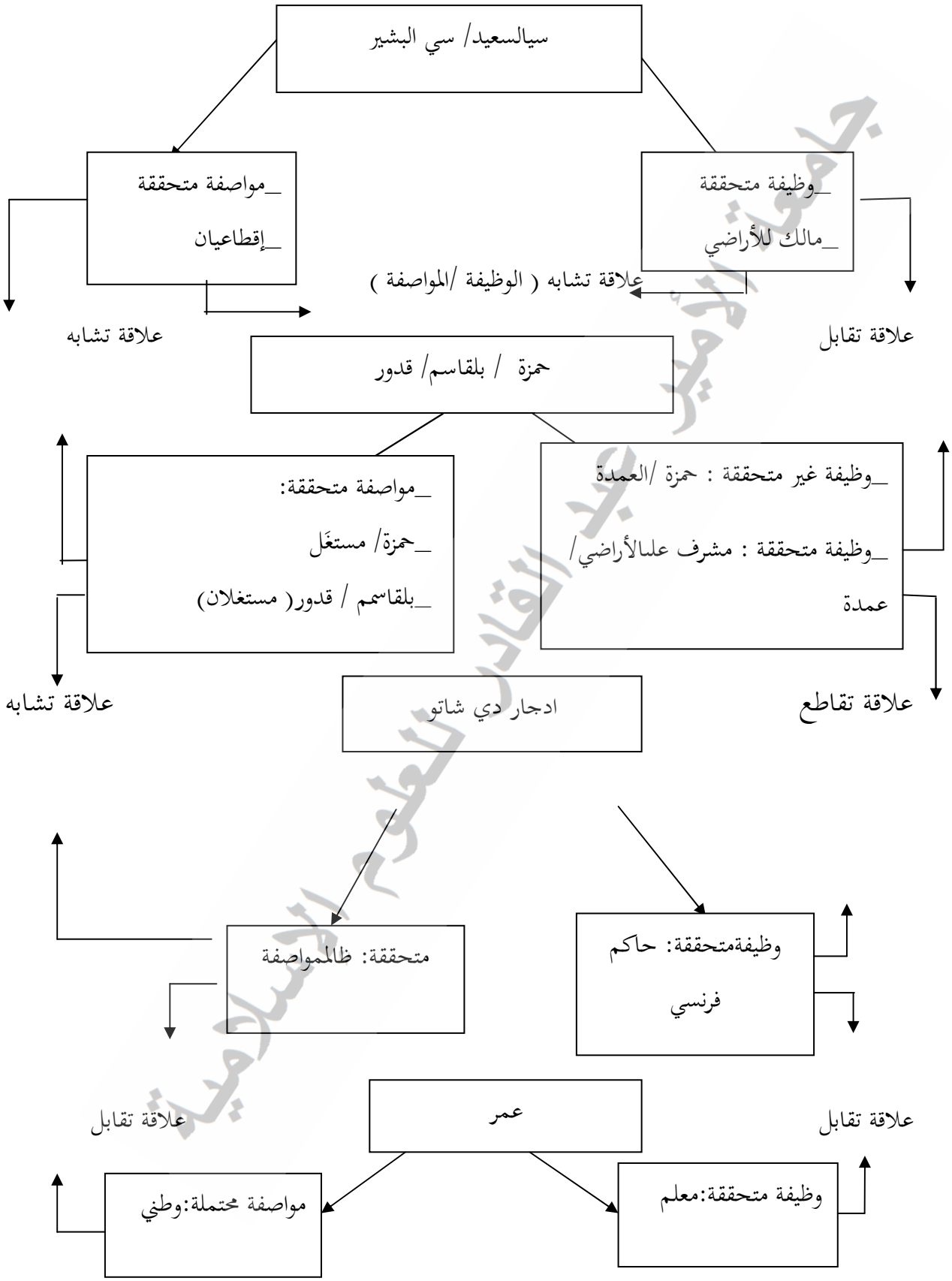
الشخصيات	الانتماءالإيديولوجي	الوظائف
سيالسعيد	شخصة واعية غير رافضة / مستغِلة	مالك للأراضي
سي البشير	شخصة واعية غيررافضة/ مستغِلة	مالك للأراضي
قدور	شخصية غير واعية غير رافضة/ (مستغِلة / مستغَلة)	عمدة القرية
حمزة	شخصيةغير واعية غير رافضة/ مستغِل	عامل لدى الفرنسيين
بلقاسم	شخصية غير واعيةغيررافضة /(مستغِلة / مستغَلة)	مشرف على الأراضي
عمر	شخصية واعية رافضة	معلم
ادجار دي شاتو	شخصية واعية /مستغِلة	حاكم فرنسي

يخضعالمستوى الوظيفي لسنن النص الروائي، إذ نجدالدور نفسهتقوم بهشخصية الأب(سي البشير) والابن (سي السعيد)، مقابل تغيّر في الوظائف مع بقيةالممثلين، ذلك أن التوزيع الوظيفي تفرضه مقروئية و إستراتيجية النص العامة المبنيةعلى وجود نص" فني "معادل لنص إيديولوجي يوجهه، و يحقق له نمط وجوده[1].وهو ما يتحقق في النص من خلال ثلاث توجهات فكرية هي:

واع غير رافض	واع≠واع رافض	غير واع غير رافض

يقومالنسق العلائقي بين الشخصيات على التشابه و التقابل، الذي لا يمنح للسرد إمكانيةإضفاء مواصفات مختلفة، لأن الزمن لم يتغير، فبقيت الأحداث تتكرر والأدوار ثابتةتحكمها الرؤية الذاتية لكل ممثل، وهذا ما يدفعنا إلى تتبع أسلوب النص في الانتقالمن الوظيفة كفعل (متحقق أو غير متحقق) إلى المواصفة كفعل متحقق للحصول علىالعلاقات التالية:

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 157.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

– المجموعة الثانية:

الشخصيات	الوظائف	الانتماءالإيديولوجي
سي السعيد	مناضل في الثورة	شخصية واعية رافضة على المستوى الفكري و الفعلي
عمر	مناضل في الثورة	شخصية واعية رافضة على المستوى الفكري و الفعلي
الرشيد	مناضل في الثورة	شخصية واعية رافضة على المستوى الفكري و الفعلي
العربي	مناضل في الثورة	شخصية واعية رافضة على المستوى الفكري و الفعلي
بلقاسم	مناضل في الثورة	شخصية واعية رافضة على المستوى الفكري و الفعلي

تتحدد المحمولات السردية للشخصيات الروائية (سي السعيد، عمر، الرشيد، العربي) في التطابق الوظيفي والانتماء الإيديولوجي المعادلة لثنائية (واع / رافض)، فسلسلةالأحداث المتعلقة بدخول الثورة لقرية" باراناس "هي التي فرضت تغييرات في تشكيل كينونة الشخصية التي تنم في جانب منها عن مستوى وعيها بحقيقة الوضع السياسي والاجتماعي، و نتيجة لهذا الوضع القائم على القوة واستبداد الاستعمار الفرنسي يتحدد منظور " سي السعيد الذي انحرف على مستوى الانتماء الإيديولوجي من شخصية إقطاعية واعية غيررافضة إلى شخصية واعية رافضة على المستوى الفكري والفعلي، تقول شخصية" سي السعيد "في رواية " بحر الصمت"«الوجود بالنسبة لي هو القدر الذي ساق تاريخي كي أتحول من الرجل الإقطاعي الانتهازيإلى رجل يقضي أكثر أوقاته في مصاحبة المعلم[1]».الشخصية التي فتحت له ثورتين " ثورة الوطن"و"ثورةالقلب"، «وجدت نفسي أبتعد عن الحياد (...) فجأة أصبحت الجزائر شاسعة كالحلمأكبر من أرضي و بيتي».[2]إن التغيير الفكري للشخصية لم يكن دفعة واحدة بل تطور من خلال حوار ضمني متكررمختزل في لفظ"كالعادة" «حضر "عمر "إلى بيتي متسللاكالعادة بحيث كان يرفض الحضور إلي نهارا، و كنت أحترم رغبته دون

[1] ياسمينة صالح:بحر الصمت، ص: 32.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أدنى سؤال».[1] يفسر هذا المقطع قدرة شخصية" عمر "المعلم في تغيير مواصفة ""سي السعيد "من السلبية (الإقطاعية) إلى الإيجابية (ثوري)، أماشخصية" بلقاسم " الحاملة لمواصفةغير واع غير رافض فقد تغيرت بفعل " الثورة "التي قد خلخلت موازين القرية و كينونة الشخصيات في حد ذاتها،

« حتى الفلاحين، الذين طالما اشتكوا من ظلم" بلقاسم"لهم كفوا عن شكواهم فجأة.... بل وكنت أكتشف مذعورا حالة من الرضى التي صارت تلون وجوه و حياة الناس، كمنيخيل إلى أن" بلقاسم " تغير هوالآخر كف أذاه عن الفلاحين كأن الثورة بمعناها الوطني قد أعادته إلى صفوفهم جزائريا مثلهم».[2] يعتبر هذا التقابل معادلا لمحمول وظيفي مزدوج:وظيفة تستعبد الشخصية و تجعل منهفردا مستغلا و أخرى فاعلة تسهم في تصعيد النشاط التحرري.

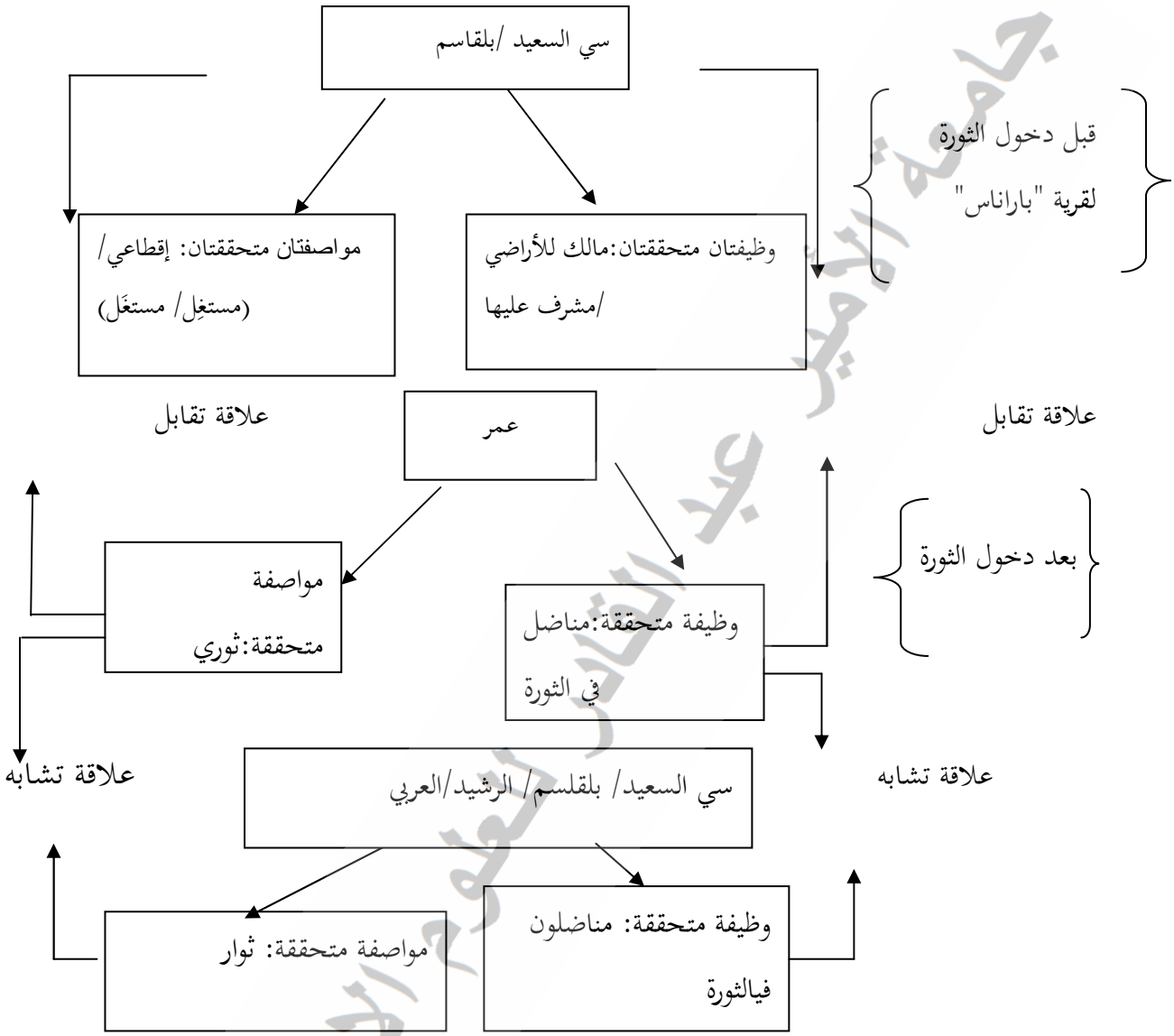
إن غياب وظيفة محددة موازية للشخصية مثل المجموعة الأولى و انفتاحها على وظيفة قد تشمل كل فعل (مناضل في الثورة)، يمكنه أن يعزز مواصفة" ثوري"، و هو إضمار إشاري، يعتمد على تأويل المسار الثوري الذي يستمر بتكتل الشخصيات وانضمامهم.و يتضح ذلكمن خلال الانتقال من وظيفة محتملةإلى مواصفة محتملة تتحقق بعد قتل" بلقاسم" "لقدور "و دخول" العربي "لبيت"سي السعيد "الذي كانت تبحث عنه السلطات الفرنسية «إقامة " العربي"في بيتك ستنتهي الليلة . قبل أن تنتهي الليلة، داهمنا الجنود (...).صاح الرجل الذي وجد نفسه محاصرا عندي "لقد باعونا(...) "كنا نركض كالمجانين، دون اتجاه محدد[3]».ليصل في النهاية هي مكان المناضلين " دوار سيدي منصور "أين يلتقي" ببلقاسم "فيتغير الانتماء الفضائي وتنتقل الوظيفة المتحققة إلى مواصفةمتحققة. أما"الرشيد " فيصوره النص ضمن هذه المعادلة مباشرة دون انتقالمن ثنائية (المحتمل / المتحقق).

[1] المصدر السابق، ص:33.

[2] المصدر نفسه، ص، ص:31_32.

[3] المصدر نفسه، ص:62.

وهذا ما يوضحه الرسم البياني التالي :



يتجلى الممثلون (المجموعة الأولى و الثانية) على المستوى السطحي للتركيب كوحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي (المواصفات /الوظائف)، لكن هذه الخصائص لا تحدد وحدها سمة الشخصية، بل إن الانتماء إلى طبقةاجتماعية معينة (إقطاعي، انتهازي ..) له دوره في إنتاج دلالات النص، و تقييمالعلاقات بين الشخصيات و تعيينها، فمثلا " سي السعيد "مالك للأراضي، كممثل لا يحيل على حمولة دلاليةتحددها المواصفات و الوظائف فقط داخل النص الروائيبل يحدد من خلال مفهوم الطبقة الإقطاعية، ودورها التاريخي للمجتمع الجزائري .في فترة زمنية معينة بين (الغني / الفقير)

(الإقطاعي / الفلاح) .و هذا ما ينسحب على باقي الشخصيات التي تنضوي تحت فئة معينةلها سجلها التاريخي أو السياسي .

2– الرؤية موحدة و الوظائف متعددة في رواية " الشمس في علبة:"

تتوزع عناصر التجلي النصي للشخصيات في رواية " الشمس في علبة "على طول المسار السردي حيث لا تكتمل هوية أية ممثل إلاباكتمال قراءة النص، وتجميع مختلف العناصر التي على تنوعها وتباينها أدت إلى تقسيمالشخصيات إلى مجموعتين هما ثنائيتين ضديتين (الأولى تبحث عن الحياة وسط الموت)، والثانية (الموت وسط الحياة).

– المجموعةالأولى:

الشخصيات	واعية / رافضة (استرجاع الحياة و نبضها وسط الموت)	الوظائف
الوردي	يؤمن بالتغيير عن طريق إحياء وزرع الزهور و تقديمها للأطفال	عضوفي جمعية" أمل"
حمودي	يؤمن بالتغيير عن طريق إحياء وزرع الزهور و تقديمها للأطفال	عضوفي جمعية" أمل"
حياة	واع بحقيقة اختلال موازين المدينة و ضرورة مواجهة الموت من أجل الحياة	كاتبةو عضوة في جمعية " أمل"
مصطفى	الكتابةاستمرار للحياة و انهزام للموت	عضوفي جمعية "أمل "
الأطفال	الهروب من الموت لاسترجاع الحياة	تلاميذ
سكان الساحة	الوعي بأن الموت ألم وخسارة يحالون مقاومتها كل حسب طريقته وتكسير حاجز الخوف و الموتالمرتقب من كل جهات الساحة	وظائفهم متعددة (بائع السردين، بائع الورد، البقال..)

يشير الجدول إلى تعدد الوظائف و اختلافها و تقاطعها بين الشخصيات، المنتمية لفضائين فضاء "القرية " التي كانت تسكنه" حياة "استرجعت من خلاله جزءا من طفولتها، و تمردها على طقوس قرية تفرضالطاعة و الالتزام .« ويوم أخبرت أبي بأنني سوف أكتب عندما أنتهي من سنوات الدراسةضحك طويلا، و قال :أربع سنوات من الغربة لتكتبين بعدها، و ماذا ستكتيبن؟ (...)القرية كلها ضحكت بادئ الأمر، لكن الأمور تغيرت عندما بدأت أعبر عن أشياء ربمايحسون بها جميعا

ولا يكتبون عنها[1]» في مقابل فضاء جريح تعبث به الموت و الاغتيالات المستمرة التي حولت المدينة إلى بؤرة للحدث بتفاصيله، و معظم الشخصيات باختلاف مظهرها ووظيفتها تسكنه وتعايش ألمه«السوس ينخر جسم المدينة، ساحاتها تتآكل .تنقرض شيئا فشيئا.[2] » «من سرق الابتسامة والحب والأمان منها؟ لم أر يا أبي إلا عيونا تستغيث و قلوباتبحث، مدينتك الفاتنة جريحة و أهلها يشكون، يتألمون، يتذمرون و يسخطون!![3]»ومع توالي حركة السرد تبدأ المدينة تضيق، وتنحصر في فضائين آخرين، فضاء مغلق / مفتوح هي ساحات المدينة المختلفةو فضاء مقر جمعية "أمل."وبين الفضائين يتقاطع حضور بعض الشخصيات، فيمقابل انزواء بعضها في فضاء معين تعرف به وتتشكل هويتها من خلاله.

أماالوصف الخارجي للشخصيات فقد قل في رواية" الشمس في علبة " فالمتلقي لايعرف ملامح الشخصيات، بل يكتف بما تقوم به و ما تتلفظ به، أو ما يتلفظ عنها، إلابعض الأوصاف مثلما وصفت" حياة "جسدها في سياق المقارنة بينها و بينمقاييس الأنثى المرغوبة في قريتها. « القرية التي نشأت فيها وعشت مراحل من عمريبين ذويها أشعرتني بأشياء كثيرة تنقصني، كنت نحيفة النحافة في قريتي غير محببة، و كنت طويلة جدا و سمراء.و كانوا يحبذون النساء المكتنزات المتوسطات الطول، ذوات البشرة البيضاء الناصعة، لم يكن شعري طويلا وناعما أسود كليل قريتي الجميل، و لاأشقر بل مجعد يميل لونه إلى الرمادي. لم أكن أهتم برغباتهن كثيرا.لأن المدينة كانتتسكنني[4]» .كما جاء وصف الطفل" أمين " "لبودوبودو "في صيغة سؤال حيث الصورة التي يراها قد تنافت مع ما تختزنه ذاكرته«عمي بودوبودو!غير معقول؟ أبي قال لي إنك لا تشبه الناس الآخرين، أين هي لحيتك الطويلة وحذاؤك السميك، مناديلك المزركشة.؟»[5]ليفصح السرد عن مظهره الحقيقي و يصبح متداولا بين

[1] سعيدة هوارة : الشمس في علبة، ص: 32.

[2] المصدر نفسه، ص:51.

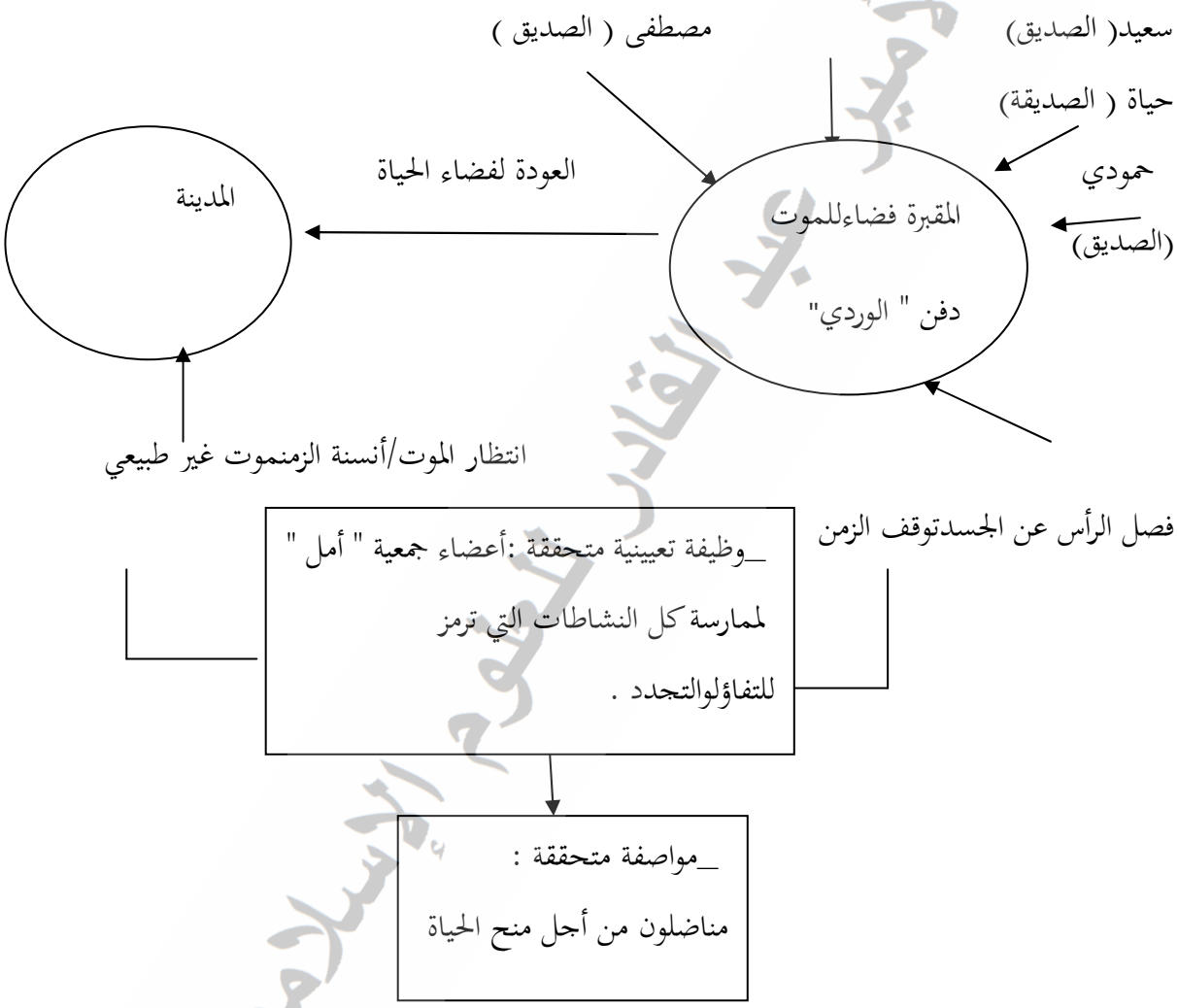
[3] المصدرنفسه، ص:14.

[4] المصدر نفسه، ص، ص: 31- 32.

[5] المصدر نفسه، ص:08.

الأطفال حتى الذين يرونه لأولمرة « بودوبودو، لقد عرفناك من خلال برنسك الأبيضوعصاك الطويلة.[1]»إن قلة الأوصاف الخارجية هي دلالة على تركيز الروائية على حركة الشخصيات وردود أفعالها اتجاه "الموت"، و كذا وظائفها المبنية وفق سياق النص واتجاهاته الفكرية والإيديولوجية و هذا ما سيبينه التقاطع بين المواصفات والوظائفوفقا لسنن الفضاء

وأنسنة الزمن.وهذا ما يوضحه الرسم البيانيالتالي:



تتمحور حلقة التواصل الوظيفي بين الشخصيات على فعل التغيير و الإيمان به، و هي المؤدية لمواصفة "النضال "لاسترجاع نبض الحياة و منحها للمدينة في صورها المختلفة لممثل واحد يحضر

[1] المصدرالسابق، ص:10.

في صيغة الجمع" الأطفال"، «مع عمي الوردي و تاتاحياة و عمي حمودي و مصطفى و السعيد تعرفنا على أنواع الطيور التي تعيش في بلادنا وعن أوقات هجرتها.كان لكل منّا طائره الخاص زهرته المفضلة[1]».لكن موت " السعيد "و " الوردي "و غياب " مصطفى "غيرالمبرر أفقد الشخصيات حلقة التقاطع الوظيفي التي شكلت في بداية القصة وظيفة واحدةمقابل تعدد الممثلين، « يوم اغتالوه حضروا مبكرين، كنا ثلاثتنا بمقر الجمعية، سعيدو كعادته كل صباح يقرأ الجريدة و يرتشف قهوته الساخنة جدا.يضع لها قليلا من الشيحفيغدو طعمها مرا..باغتوه عندما دخلوا من نافذة القاع»[2]«ثم ماذا تبقى من جمعيتنا..حمودي وأنا..فقط ..و مصطفى، هل يمكن الحديث عنه، و نحنلا نعلم عنه شيئا..غادر مقر الجمعية ذات يوم و لم يعد إليه.»[3]

إن الإقصاء الوظيفي بفعلالاغتيالات المتتالية للجماعة الإرهابية (الوردي/ سعيد)، و الهروب من الموت (مصطفى) هو محاولة قتل للمواصفة في بعدها الرمزي، فالأزهار باختلاف ألوانهاوأشكالها هي نبض الحياة" لمدينة "تحتضربسبب زحف الموت المؤسس، و فق منظور قاتل لكلمصدر ينبعث منه النور لأهلها وأطفالها.لكن إذا كان هناك تراجع وظيفي على مستوىعناصر التجلي النصي فإن مستوى المواصفات (مناضلون) يبقى مستمرا لأن فضاء مقرجمعية " أمل "ما زال قائما يمارس نشاطه ومساره الفاعلين. لأنه إذا كانتهناك شخصيات تتسم بالديمومة والاستمرارية على مستوى النص (حياة/ حمودي)، فإنالشخصيات الأخرى (سعيد /الوردي/ مصطفى) غائبة بفعلها، لكنها حاضرة في رؤيتها وأهدافها.

يخضع التغيير الوظيفي للتغير الحدثي المتمثل فيبداية الاغتيالات المتتالية الجماعية، و الفردية "فالأطفال "تم تحديدوظيفتهم التعينية كتلاميذ يزاولون دراستهم، بالإضافة إلى مشاركتهم في نشاطات الجمعية، لكن " الموت "قد غيّر من وظيفتهم، و نما عندهم الوعي بمسؤوليةالبحث عن الأعضاء المفصولة لأجساد أبائهم، « أين هي أزهاركم و عصافيركم التيرعيتموها سابقا مع عمكم الوردي،

[1] المصدر السابق، ص: 11.

[2] المصدر نفسه، ص: 31.

[3] المصدر نفسه، ص: 39.

كما تدّعون ؟ ذاك كان في الماضي يا بودوبودو نحن الآن نبحث عن أعضاء آبائنا الضائعة»[1] إن رغبة "الأطفال "في إعادة أجساد أبائهمإلى طبيعتها، هو رفض لتجزئتها حتى تبقى الصورةالذهنية غير مشوهة.تستند إلى مرجعية الجسد في تكوينه العضوي كما هو حاضر في الحياةاليومية ولابد أن يدفن وفق هذه الصورة « بلال هو ذاك الطفل المنزوي في الركنالمقابل لك.لقد قطعوا جسم والده إلى قطع كثيرة .و جدت العائلة – و من بحث معها–كلالقطع ماعدا يده اليمنى (...) لقد توسل إلينا –إن وجدنا يد والده المغتال– أن لانسلمها إلى العائلة حتى يقبلها ثم يفتحها ليجد بداخلها الحلوى كما كان يفعل فيحياة والده[2]».

إن التغيير الوظيفي للأطفال يقابله و عي بالموت و تجاوز للخوف، و عدم تقبل حقيقةفقدان ما يحمله الجسد من ذاكرة، فثنائية (الوعي/ و عدم الاستسلام للوضع)، تكشف عنمواصفة" مناضل " لحماية الجسد من الغربة و التعفن و تشويه المعرفي. وعلىمستوى نفس المواصفة تواجه" حياة " بوظيفتيها المزدوجة– "عضوة فيجمعية " أمل "و " كاتبة " –الموت في صوره المتعددة التيأصبحت تنخر جسد " المدينة"«في اللقاء الأخير بمقر الجمعية اقترحتالمدارس التي ساعدت الأطفال في تحضير معرضهم، القيام برحلة لأطفال المدينة صوبالحدائق العامةوالمساحات الخضراء (...) سأعيش معهم أحداث المعرض، ألتقط لهم صورا كثيرة، أكتبعنهم.أجمل الأزهار معهم.[3]»لكن بعد توالي أخبار الموت لشخصيات قريبة منها هجرت" حياة "مسكنها، تقول:« استعرت وظائف شتى..عبثا كنت أحاول تناسي مهنتي .أكتب بسرعة، و أتنكر، ثمأختفي لأوصلها إلى مكانها .تنشر في الغد.يقرأها الناس.أحاول أن أنسى بأني كتبت.[4]»فالمزاوجة الوظيفية تبقى في سياق الوعي بما يحدث للمدينة من اختزال فردي وجماعي، و هدم للأمان، و هي وظيفة موازية لمواصفة النضال من أجل تخطي الخوف وتجديدالعلاقة بمدينتها«أدرك أنه من الصعب عليّ استعادة زوايا البيت، هكذا كنت أبدأ يومي.أدرك

[1] المصدر السابق، ص:12.

[2] المصدر نفسه، ص، ص:11-12.

[3] المصدرنفسه، ص: 41.

[4] المصدرنفسه، ص: 37.

أنه من الصعب علي استعادة اسمي ووظيفتي، و علاقتي بالمدينة من جديد.لكن سأحاول، سأبدأ بطرد الأخريات من جسدي.كل بيت أقطن فيه أعطيلنفسي اسما جديدا ووظيفة جديدة.حتى الخوف سأتحدّاهوأخرجهمن نفسي.سأعيد علاقتي القديمة بالموت».[1]" فحياة "قد قامت بعدة وظائف مختلفة تحكمت في تنوعها مسار الأحداثالمتغير، و الذي أثر على عدم ثباتها فالطابع السكوني للمواصفة يبقى ثابتا، لكنالوظيفة تميزت بالطابع الديناميكي غير التعييني، و المستعار نتيجة الخوف من مدينةلا تستطيع حماية أفرادها من شبح الموت، إلا وظيفتين" الكتابة"و " عضوة في جمعية " أمل." وهذا ما يؤكد كينونة الممثل في عدم استقراره المكاني والنفسي.

نوعت رواية " الشمس في علبة " فيتحديد وظائف سكان الساحات، فمنها ما ارتبط بفعل البيع (بائع السردين، بائع الورود، بائع الكسبرة و النعناع، بائع الجرائد)، و منها ما تعينت بطريقة غير مباشرة لأنهاترتبط بالمكان مثل المخبزة، المقهى، لكن هذه الوظائف تتعطل سرديا بفعل هجوماتالجماعة المسلّحة لتنعدم معها الضوضاء و كثرة الحركة التي يتميز بها الفضاء .فيمقابل هذا التعدد الوظيفي الذي يستمر و يتوقف نتيجة خضوعه للحدث المفاجئ، يجتمعالممثلون حول مواصفة واحدة هي مواجهة هذا الهجوم المؤسس « لن يدنو منا أحد هذهالليلة .قال بائع السردين . لو لم ندع ساحاتنا شاغرة هذه السنوات، لما جرونا منبيوتنا و قتلونا أمام بعضنا.نعتصم بالساحة، ونحميها مع بعض.[2]»فالإطار الفضائي " ساحة المدينة "الذي تتحرك داخله مجموع الشخصيات ولّدالشعور بالترابط حولها حيث تحولت إلى الموطن و الوطن إذ تباعدوا وظيفيا و تقاربواعلى مستوى الهدف والرؤية.

إن تحقق الوظائف ليس مرتبطا بمكان معين فقط " الساحة "بل هو تحقق للنص الروائي ككل في خصوصيته و نسقه الإيديولوجي، فإذا كان إسناد وظيفة (بائع السردين، بائع الورود، ...) لشخصيات مصنوعة من ورق، فإن مضمونها المعرفي لابد أن يكون في مستوى تقبل القارئ ضمن مرجعيته الاجتماعية، فهي تحيل على أدوار مسننة بشكل مسبق، أما تحول الممثلون إلى كتلة مناضلة

[1] المصدرالسابق، ص:38.

[2] المصدر نفسه، ص:68.

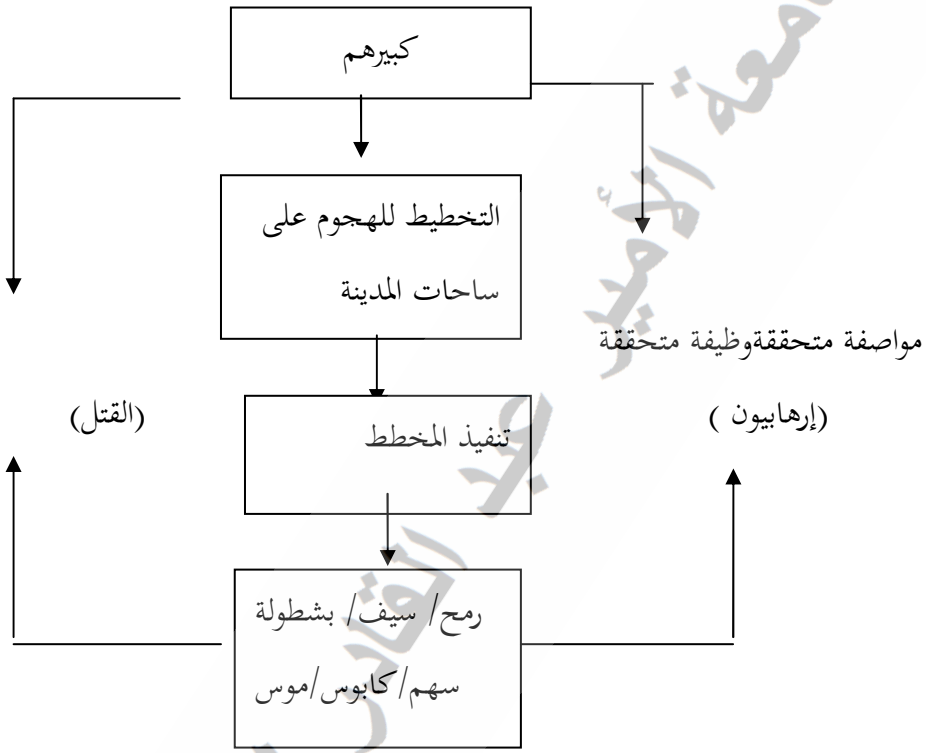
ضدالإرهاب فهو تقاطع زمني بين ما ترمز إليه الروائية و ما حدث في العشرية السوداء . لكن يبقى للنص تشكيله المستوياتيالخاصللوظائف و المواصفات، إذ تنحصر شخصيات الساحة ضمن التوقعية الفعلية إما محاولةالهروب، و الاختباء من الموت الذي يترصدهم كل ليلة وهذا ما حدث في الليالياالأولى، « كسرت الأبواب، حطمت النوافذ، جر الناس إلى خارج البيوت (...) و عندماازداد دوّي الرصاص بدون توقف جرى الناس في كل الاتجاهات.كانوا يحاولون الفرار منالموت[1]» .أو مواجهته بالبقاء خارج بيوتهم يتجمعون و يرقصون و يستذكرون ويتوقعون منأين يأتي الهجوم «جئنا للساحة للموت مرة واحدة و بعيدا عن أنظار الأهل.أضاف آخر، وأرفض أن يجروني من البيت.سأعتكف هنا، حتى يصل دوري.[2]»فمنذ بداية الهجوم و أهل الساحةيتحركون دون معرفة توجههم الفكري، تتساقط الجثث، تتقاطر الدماء، تبدأ مرحلةجمعها و تنظيف الساحة وتستأنف وظائفهم، لكن تكرار الخوف قد وحّد رؤيتهم«نزلوا مسرعين متشابكي الأيدي و قد التصقت أجسادهم ببعضها في سلالمالعمارات الضيقة[3]»هنا يبرز انتصار الذات/ الممثل على الخوفالمستمر كل ليلة، و هو رفض للتغيب، تشكّل حين تجاوزت كل ذات وظيفتها و توحدت الرؤية التي هزمت كل الليالي القادمة .

[1] المصدرالسابق، ص: 44

[2] المصدر نفسه، ص:64

[3] المصدرنفسه، ص: 63.

- **المجموعة الثانية**:تتكونمن الشخصيات التالية التي تشترك في مستويي المواصفة والوظيفة:



تضعنا الرواية أمام مجموعة من الملفوظاتالتقريرية حول كيفية تنفيذ فعل القتل، و هي ملفوظات لها الطابع المطلق منالمواصفات لكنها مفصولة عن الحدث المسترسل للشخصيات الروائية، تدخل بقوة وسرعةلتكسير رتابته و تختفي تاركة أثر الموت بعدها، «دوي المدافع قطع سكون الليل (...) الأصوات ترتفع و دوي الرصاص أيقظ من ناموا(...) أعلنت الواحدة بعد منتصفالليلالهاتف معطل والكهرباءمقطوعة.(...) ارتفعت الأصوات من جديد . لقد هجر الناس بيوتهم أنيرت الساحة بالشموع. الجثث تنتشر بالساحة و ممراتها الأربع».[1]لقد تموقع الهجوم الذي نفذته الشخصيات على طول المسار السردي، ولكن لم تتعينبأسمائها إلا بعد العديد من الهجومات المتتالية، و المكثفة سواء على الأفراد أوالجماعات، وفق منظور إيديولوجي لسّلطة الإرهابية في وصفها التجسيدي من خلالوظيفتها الاختزالية (القتل)وتثبيت هذاالفعل هو تمركز للعنف ضد الوطن و التخطيط لتدميره.

[1] المصدر السابق، ص، ص، ص: 43-44-45.

في إحدى شقق المدينة «الشقةالتي اتخذتها الكتيبة مخبئا لها منذ مدة قصيرة، وتقع في الطابق الأخير من عمارةذات ستةطوابق[1]»فانتقاء المكان المغلق من بين أمكنة متعددة هو اختباء مدروس للبقاء في وسطالمدينة، حيث تتسع دائرة الحصول على معلومات توضح طبيعة الساحات الجغرافية، و هذاما يوضح سرعةالحضور والغياب داخل الساحةلتنفيذ مخطط القتل، في المقابل قد تتغير الأمكنة لكن الوظيفة و المواصفة تبقىثابتتانغير أن العلاقة بين " كبير الإرهابيين " وباقي الشخصيات المنفذة لمخططاته يحكمها عدم تقبل الخطأ « لما وصلنا و بخنا القائدكثيرا بسبب فرار الفتاتين . أسبوع بعد اختطافهن عدنا من أحد الهجومات فوجدنا ثلاثامنهن فررن كذلك بعد التحايل على الحراس الذين كانوا يعملون بالتناوب (..) وقفالقائد بباب الغرفة الواسعةأخرج المسدسمن جيبه (...) أسكن رصاصة في رأس سيف و أخرى في رأس سهم، فيما اخترقت الثالثة رأسكابوس[2]».

إن إسناد مواصفة لأي شخصيةيصعب تحديدها منذأول ظهور لها، بل تستنتج من تراكم مجموعة من الملفوظات السردية التي تسمح للقارئبتتبعها و الوقوف عند كل الجوانب المختلفة المشكلة لكينونتها.

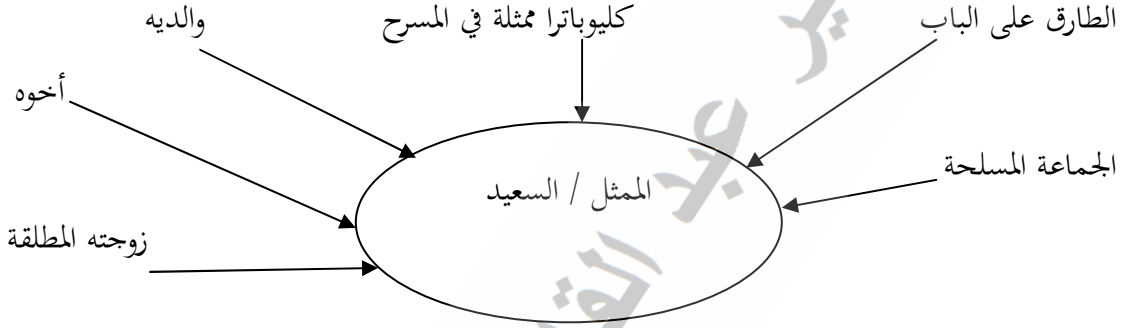
ولتوضيح طبيعةالعلاقة بين المجموعتين نمثلها في الرسم البياني التالي:

[1] المصدر السابق ص:99.

[2] المصدر نفسه، ص:110.

3– الوظيفة متعددة والمواصفة غير متحققة في رواية " في الجبة لا أحد:"

إذاكان الفعل هو النمط المميز للشخصيات فيما بينها داخل النص الروائي، فإن الفضاء والزمنهما معلم الفعل يتم إدراكه وفق حركتهما المتغيرة و الثابتة، المتخيلة و الواقعية، و يتحولان في مستوى قرائي إلى رؤية أو منظور تربط بين العالم الداخلي لذات" السعيد "وخارجها، فتقديمالشخصية له تقنياته الخاصة التي ترتبط بإستراتيجية النص، فقد تدخل الشخصية للحدثبمفردها مثل" السعيد"، أما باقي الشخصيات فإن وجودها مرتبط بوجوده، تسهم في استكمال صورته وملامحها للقارئ .



فكل الأحداث المسجلة في الرواية لها مرجع واحد هو هذه الشخصية سواء كمشاركين في الحاضر أو شخصيات مسترجعة لارتباطها باللحظة الحاضرة أو هي موضوع لفعلما، "فالسعيد "هو المرجعية التي يمكننا النظر من خلالها لكل المحاورالدلالية، و المواصفات و الوظائف المبثوثة في النص.

خصص السرد للممثل " السعيد "وظائفمتعددة هي (دليل سياحي للأجانب، رسام، تقني وحارس في مسرح المدينة)، مقابل وظيفةكليوباترا كممثلة، وتغييب لوظيفة الطارق على بابه بعد الواحدة ليلا ليصنف كافتراضمن" السعيد "أنه من الجماعة المسلحة، لا يملك وصفا خارجيا ولا اسمامعينا، لكن دخوله للحدث كفاعل (طرق الباب) أدخل الفعل في خانة إمكانية التحقق وبالتالي إمكانية تحقق المواصفة، لأنعملية التحقق تشترط فضح النص لهوية الطارق و قيام" السعيد "برد فعلمعين.

ذلك أن الشخصية لا تكتمل الترسيمة السرديةالمشكلة لها إلا بقراءة التداخل بينها و بين باقي شخصيات الملفوظ، "فالسعيد / "الممثل من بداية الرواية إلى نهايتها، و هو خاضع للتمييزعلى مستوى الفكر و المواصفة المضمرة، لكنعلى شكل تقابل بينه و بين طارق الباب، إذ كلما تواصل

فعل الطرق كلما تعرف المتلقيعلى جانب من جوانب الشخصية .و كأن الآخر غير المسمى و غير واضح الملامح هو المحركلاشتغال السرد و توتره بين حاضر الجسد و هجوم الذاكرة لذا «بإمكاننا الحديث أيضاعن تناظر بين شخصيتين أو أكثر ضمن دائرة قيمية واحدة. من هنا تأتي أهمية البحث عننقطة استدلالية تشتغل من جهة كبؤرة تتسرب من خلال القيم المثمنة داخل النص، و تشتغلمن جهة ثانية كعنصر موجه للقراءة، أي مركز توجيه».[1] و يعد" الجسد "هو بؤرة النص تتسرب من خلاله كل القيم و الثنائيات الضديةالتي تعزل الشخصية عن باقي شخصيات النص، لكن يبقى فعل هذه الشخصيات هو النقطةالاستدلالية التي تحرك كل عناصر الرواية.

4– التوزيع التشابهي للمواصفات و الوظائف في روايتي " الممنوعة "و " جسر للبوح وآخرللحنين:"

تتحرك الشخصية داخل النص وفق نمط تختلف به عننمط شخصيات أخرى على مستوى المواصفات و الوظائف، فهي مستقلة قد تضاف لها عناصرمختلفة تسهم في بناء صورتها، لكن تبقى الوظيفة و المواصفة ثابتتين في النصين الروائيين.إذ تظهر بصيغ خطابية مختلفة، قد تعبر عن نفسها، أو تستعمل الحوار كطريقة يستدل منها المتلقي على توجهاتها الفكرية وسياسيتها. فالروائية " زهور ونيسي "تبنى نصا فوق جسرين" : جسر للبوح وآخرللحنين"، و كلاهما يتحركان من طرف شخصية واحدة هي "كمال العطار "يتناوب معهالسارد في الصيغ الخطابية لتقديم الشخصية بينالضمير المتكلم والغائب.أما في رواية" الممنوعة."فتقديمالسرد كان بصوتين" سلطانة "و " فانسان"، إذ قسمت "مليكةمقدم "روايتها إلى تسعة مقاطع قبل كل مقطع يكتب في أعلى الصفحة اسم" سلطانة "أو "فانسان "قبل خط يفصل بين الاسم و السرد؛ أي علىهذا الشكل المتناوب:

سلطانة فانسان سلطانة فانسان سلطانة فانسان سلطانة فانسان سلطانة

1 1 2 2 3 3 4 4 5

[1] سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي _ البناءالثقافي، ص:116_117.

تبدأالرواية بسرد " سلطانة "و تنتهي به لأن " فانسنان" في المقطعالأخير يشارك الشخصية الحدث في مقابل هذا النسق الخطابي يتبعثر السرد في رواية " جسر للبوح و آخر للحنين "إذ يتوقف الصوتين كل مرة أمام حدث معين .قديختلف عن الحدث السابق لأن الذاكرة هي المحرك الفعلي للملفوظ.لذا يخضع التوزيعالاختلافي للمواصفات و الوظائف إلى كثافة تجربة الشخصيتين الرئيسيتين" كمال العطار "و " سلطانة"، فكل مستوى في النص إلا و يتحرك في فضائهما فيتحدد كل منهما كخطاب مؤطر للرواية ككل.

تحتكم الوظيفة بسياق نصي مسبق محدد بشكل قبلي، فوظيفة (العطارة، الحلواجي، الشمينو رئيس حزب) التي ارتبطت بشخصيات" زهورونسي "ووظيفة (طبيب، و سائق تاكسي، و رئيس بلدية، ورسام) التي وردت في رواية " الممنوعة "غير مفرغة الدلالة تدخل في مرجعية المتلقي الذي يملك معرفةثابتة عن هذه الأدوار .يتعامل معها وفق هذا السياق « ذلك أن المتلقي عندما يجدنفسه أمام اسم يحيل على وظيفة اجتماعية معينة، فإنه يتصرف وفق العوالم القيمية التييوحي بها هذا الاسم.فهو يتوقع من هذه الشخصية هذا السلوك و ليس ذاك.و أن هذاالسلوك سيتم بهذه الطريقة و ليس بتلك».[1]لكن الحكم المسبق على دور الشخصية يدخل المجال القرائي في الدلالة الاسقاطيةالمحصورة بمرجعية المعنى و الصورة، لكن موقعالسياق لا يفصل عما تطرحه الرواية من تصور لهذه الوظائف الاجتماعية، لأنها ليستبمنأى عن باقي بنيات النص .فالوظيفة لها تأثير مباشر على سلوك الشخصية و بالتاليتحديد المواصفة .

-"رابح العطار:"حافظ للقرآن، محافظ على التقاليد، وطني يدافع على العروبة و الدين، يقدس الحرف العربي.

-"حسن الحلواجي:"شخصية تأتي بقسط من الحلوى كل مساء لعائلته التي لم تكن مهيئةللبيع.

-عمي أحمد شمينو : يعمل في محطة السكة الحديدية، ينظف عربات القطار.

[1] المرجع السابق، ص:111.

نلاحظ أن و ظيفتي (الحلواجي و شمينو)تحيل مباشرة على فعل مبرمج مترقب من قبل القارئوإلى الانتماء الطبقي الاجتماعي، بين شخصيةتعمل لدى مؤسسة الدولة و شخصية مالكة لعملها، وهذا الموقع تقابله ثنائيتين ضديتينالحرية / القيد، النظافة / الطهر، الفقر / الغنى، فالذات تخضع للوظيفة لدرجة تتحكمفي سلوكها و تأثيرها على الشخصيات المحيطة بها.

"فحسن الحلواجي "بيته يملأه الحب و الدفء مقارنة ببيت" أحمد شمينو "الذيكان يسلط غضبه على ابنه و يعرضه للضرب المبرح.لكن وظيفة" العطارة "اخترقت أفق توقع القارئ، لأن الراوي لم يرافق الذات داخل مكان عمله، بل سلط الضوءعلى قناعاتها الفكرية و الدينية التي تصور المستوى الإيديولوجي لها باعتبارهاشخصية واعية رافضة وطنية. ونفس الطريقة انتهجت مع ابنه "كمال العطار "حيث أضمرت الوظيفة كوصف، و تواصل، بل انحصرت في التعيين الاسمي فقط، لترتبطالشخصية بقيم ومواقف توجه فكرها، فصوته في الرواية يسهم في نقل ماضيه وانتمائهكشخصية "وطنية" إلى الثورة، وموقفه من الحاضر كشخصية تمثل جيل الثورة.

أمافي رواية " الممنوعة "فقد تكررت وظيفة " طبيب " بين ثلاث شخصيات:

- صالح أوكلي:« كان يتابع دراسته الطبية في العاصمة[1]».
- ياسين مزيان:« أنت أخت الطبيب ؟الغريب الوحيد في هذه البلدة ...قبائلي[2]».
- سلطانة مجاهد:«حينما عرف بأنك طبيبة أنت أيضا، اقترح خالد أن تأخذي مكان ياسين لوقت قصير ريثما يأتي طبيب جديد.»[3]

إن التشابه الوظيفيبين الشخصيات يشتغل وفق نمطخاص، حيث يستخرج مجموعة من الموضوعاتتثمنالدور الثيمي للذات، ضمن مشروع إنسانيمستمر يحتكم للقيمة الأخلاقية(استمرار ممارسة مهمنة الطب في الصحراء)، التي جعلت ثلاث شخصيات تندرج ضمن فئة معينة تتميز بالاستقلالية، و الحرية الفكرية، والوظيفية في بلدية " عين النخلة"، التي تخضع لشخصية" بكار "أمير

[1] مليكة مقدم: الممنوعة، ص:20.

[2] المصدر نفسه، ص:14.

[3] المصدر نفسه، ص:57.

الفيس و رئيس بلديتها. فهو يمثل السلطة الأولى في تحديد سلوكات الشخصيات وفرض قوانينه وممنوعاته و بخاصةضدالأنثى / سلطانة.

إن المواصفات تضعنا أمام فئتين من الشخصيات:

– "سلطانة "و من يساندونتحررها ":صالح، عليلو، فانسان، خالد.نساء القرية

– "بكار "ومن يساندسلطته، صاحبتاكسي " علي مرباح "و شخصيات أخرى مشار إليها في النص بصيغة الجمع.

يرتكز التمييز بين الفئتين على الملفوظات السردية التي تفصل بينهما، و طريقة ظهور كل شخصيةلأن كل ظهور هو ظهور وظيفي، فدخول شخصية ما إلى مسرح الأفعال و حدها، لايشبه في شيء دخول شخصية أخرى إلى مسرح الأحداث مرفوقة بشخصية أو بمجموعة منالشخصيات.[1]

فالفئة الأولى كل شخصية فيها متفردة في الظهور، لكنها ليست خارجة عن إطار فعل الآخرين ووفاة "ياسين" كان سببا لرجوع " سلطانة "من المهجر و تعرفها على " صالح."و هذه العلاقة التياخترقت قوانين و أعراف البلدية هي التي حولت الفئة الثانية إلى مجموعة ضدية دخلتفي عالم الفئة الأولى كطرف رافض، و التي تظهر مفردةشخصية " علي مرباح"، أما " بكار " فظهوره دائما يصاحبه شخصيات مساندة له .فأصبح التقابل غير وظيفي فقط، بل يتعمق على مستوى المواصفة

الفئة الأولى واعية رافضة للاستغلال و الدفاع عنحريتها، و الفئة الثانية متدينة ظاهريا تؤمن بأن المرأة مجالها محدود، حريتها لاتتعدى ما يمنحها لها الرجل .

يخلق التوزيع التشابهي للوظائف و المواصفات للنسق العامل لنص الروائي، فكل الوظائف حاضرة غير مغيبة متحققة، فكل فئة تطرحمجموعة من الثنائيات الضدية المتداخلة بين الفئتين:

ف1 : واعية (صالح، خالد، فانسان، سلطانة) (م) غير واعية (عليلو، نساء القرية)

رافضة(صالح، سلطانة، نساءالقرية، فانسان)(م) مستسلمة(عليلو، خالد)

مستغِلة ∅ (م) مستغَلة (نساءالقرية)

[1] ينظر:فليب هامون:سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:63.

تشيرالرواية إلى انتقال" نساء القرية "من شخصيات غير واعية إلى واعية، و ذلك بفعل الدور الذي لعبته " سلطانة "في رفضها و عدم استسلامها لاستغلالالرجل.فكانت قوتهن مكتسبة من قوة أنثوية مضادة للفكر الرجعي.

ف2 :واعية (بكار، علي مرباح)(م)غيرواعية (سكان القرية : الرجل/ المرأة)

رافضة(بكار)(م) مستسلمة(علي مرباح، سكانالقرية)

مستغِلة (بكار، علي مرباح)(م) مستغَلة) سكان القرية :المرأة / الرجل)

يتجلى الممثلون في النماذج الروائية النسائيةالتطبيقية على المستوى السطحي للتركيب الخطابي كوحدة معجمية خطابية ظاهرة من خلالعناصر التجلي النصي (الاسم، الوظيفة، المواصفة) المنتجة لوحدة العوامل، ذلك أنالعامل ينفجر إلى عدد لا محدود من الممثلين، وإحصاء الأدوار التي يقوم بها هؤلاءالممثلون داخل النص السردي، وتجميعها في دوائر محددة، هو ما يسمح بالارتقاء مجددإلى مستوى العامل، و هذا ما سأبينه خلال الانتقال من المستوى المحسوس المعطىإلى المستوى المجرد.

ثانيا :المسارات السردية للذات _ العامل في الرواية:

1– الوجود "السيميوطيقي للذات"–العامل :

إنالممثلين بصفتهم وحدات تنتمي للخطاب، و الأدوار التي يمارسونها لهامرجعيتها كتسنين ثقافي تميز دلاليا، فإن المحمولات السردية (المواصفات/الوظائف) المتجلية نصيا هي التي تأخذ على عاتقهاتجسيد بنية العوامل «ذلك أن الوظائف هي الخالقة للعوامل و ليس العكس كما يبدو، ومنخلال المستوى السطحي، لذا فإن أية قراءة لبنية الشخصيات في عمل سردي ما ستكون قاصرةما لم يطرح في أفق الإمساك بالمكون الدلاليالذي يقف وراء مجموع البنياتالأخرى»[1].تتحددالعلاقات إذن وفقا لهذا التصور بين وحدات مدمجة، قابلة للوصف و التحليلهي بنية الممثلين، و بين وحدات مستترة تحدد بنيةالعوامل.[2]

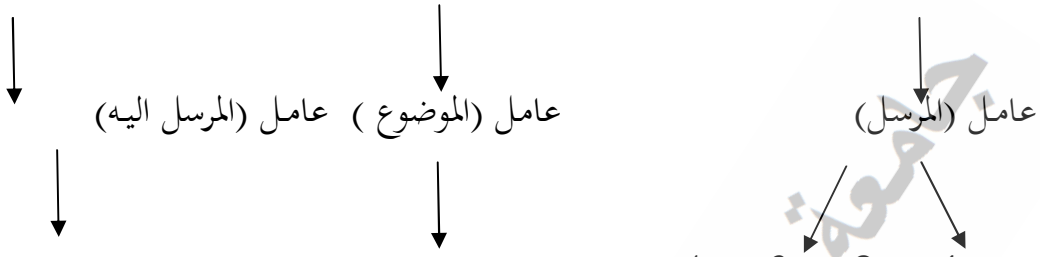
يميز" يوري لوتمان " بين العامل والشخصية، فالعامل هو منبع الفعل و أصله .إنه التجسيد المطلق للفعل .في حين لا تشكلالشخصية سوى أداة بسيطة للتنفيذ ؛أي يشكل العامل الصورة المثلى للفعل، ، في حينتكون الشخصية وجها محققا من وجوه هذا الفعل[3] .و تأكيدا على التداخل والتكامل الموجود بين البنيتين (العوامل/الممثلين)على مستوىالقراءةو التحليل, يشير" فيليبهامون "إلى مثال توضيحي: بيير و بول يعطيان تفاحة لماري. نلاحظ أن هذهالتفاحة تتضمن ثلاثة عوامل: المرسل(بيير و بول)، الموضوع (تفاحة)، و المرسل إليه (ماري)، في حين يقترح علينا المعطي النصي أربعة ممثلين(بيير، بول، تفاحة، ماري) وهذه العلاقة يمكن توضيحها من خلال الترسيمية التالية :

[1] فليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:12.

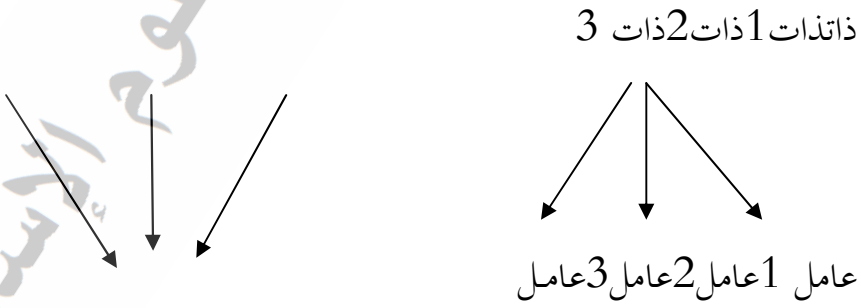
[2] A.j Greimas : sémantiques structural, recherche de méthode, Larousse, 1966,p :122 .

[3] ينظر:سعيد بنكراد، شخصيات النصالسردي _ البناء الثقافي، ص:55.نقلا عن youri lotman :la structure du texte artistique ,éd ,Gallimard ,p 388 .

بيير و بول يعطيان تفاحة لماري



إن الشكل العاملي لمقطع ما هو إلا بنية ثابتةنسبيا، مادامت مستقلة عن تشخيصات الممثلين (تفاحة أو ماري)، وعن الرقمالحقيقي للشخصيات المتجلية (بيير و بول)، وعن التقلبات (ماري حصلت علىتفاحة من عند بييرو بول)، و عنالتحولات (تفاحة أعطيت لماري من عند بيير وبول)[1] .تشير ترسيمة" فليب هامون "التوضيحية لتصور " غريماس "حولالعوامل / الممثلون، فظهور العامل الواحد قد يأخذ عدة ذوات بارزة (ذات 1,ذات2 ذات 3) والعكس صحيح، إذ يمكن للذات (ذات 1) أن تكون تآلفا للعوامل المتعددة.(ع1,ع2.ع3)، وكما يمكن أن تساند وتعارض معا. مقترحا الترسيميةالتالية[2] :



إن النموذج العاملي بوصفه صيغة تنظيميةلعناصر النص الروائي, و أداة لمعرفة هذه العناصر بإمكانه أن يصبح أداة فعالة فيمقاربة النصوص, شريطة ألا نرى فيه شكلا معطى بطريقة قبلية أو نرى فيه

[1] ينظر:فليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية، 41.

[2] السعيد بوطاجين:الاشتغال العاملي، دراسةسيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة، عينة، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، ط1 أكتوبر، 2000، الجزائر، ص:15 .

بنيةجامدة, ذلك أن النص السردي لا يتحدد إلا من خلال خصوصيته و نسقه فقيمةالنموذج العاملي لا تتحدد إلا بقدرته على المساهمة في إغناء معرفة القارئبالنص[1].وبناء عليهسأحاول من خلال البنيةالعاملية أن أحدد مختلف المسارات السردية، و كذا مستويات الانتقال منالمحمولات السردية (الوظائف/المواصفات) إلى العوامل كوحدة مجردة مستترة ذلك أنالسمة الدلالية لبنية الشخصية في النصوص الروائية النسائية الجزائريةتتحقق بالانسجام بين بنية العوامل وبنيةالممثلين.

إن تحديد موقع العامل_الذات على مستوىالتركيب السردي، و علاقته بقيمة ما يرغب في تحقيقها، يعد مؤشرا على بداية تحديدالوحدة الأولية الإجرائية، وهي البرنامج السردي (programme narratif)، الوحدة التي تقوم على وجود عامل_ ذات في علاقتهبالموضوع. والذي يتحدد انطلاقا من علاقة الرغبة، فكل العوامل تمتلك موضوعا ترغب فيتحقيقه.

من هنا يكتسب الممثلون وجودا سيميوطيقيا باعتبارها عوامل تؤدي دورا عامليا على مستوى المسارالسردي في الرواية، و يتحدد الدور العاملي(role actantiel)بصيغة خاصة

هي:« نقول إن العامل _ الذات يمكن أن ينجز، داخل برنامج سردي معين، عددا من الأدوار العاملية .و تحدد هذهالأدوار نتيجة موقع العامل داخل التسلسل المنطقي للسرد(تحديده الموفولوجي)، ممايحقق إمكانية التنظيم النحوي للسردية».[2]إنالعامل يتحدد من خلال مؤشرين هما:

– المؤشر الأول :يتمثل في الموقع الذي يحتله على مستوىالمسار السردي، حيث يمكن أن يحتل موقع العامل الراغب في موضوع ذو قيمة (العامل–الذات)، أو موقع العامل الذي يقنعه بأهمية الموضوع (العامل– المرسل)، أو موقع منيساند العامل أو من يحاول إفشال مساره.

– المؤشر الثاني:يتمثل في القيم الجهية التي يتميزبها، مثل : الإرادة – المعرفة– القدرة على الفعل وهي قيم تميز العامل على مستوياتثلاثة من الوجود السيميوطيقي.[3]

[1] ينظر:سعيد بنكراد:شخصيات النص السردي، البناءالثقافي، ص:147.

[2] Greimas(Aj) :du sens II,p :53 .

[3] Greimas(A.j) préface de l'introduction à la sémiotique narrative et discursive , p:20.

ووفقا للدور الثيمي للممثل("سيالسعي" ، " الرشيد"، "السعيد"، "الجماعة الإرهابية" "حياة " " كمال العطار"، سلطانة")، و ما يرغب في تحقيقه، و مختلف الصراعات التي يتعرض لها من بداية الرواية إلى نهايتها، فإنه يشكل الذات_ العامل.

تحيل الأقوال السردية (قول الحالة) على برنامج سرديللذات(عا_ عامل) يتسم بحالته الأولى بعلاقة الانفصال(∪)لذلك فهو ملزم بالقيام بفعل لتجاوز حالة الانفصال إلى الاتصال (∩)بالموضوع المرغوب فيه. على أن تحديد العامل _ الذات انطلاقا من موقعه غيركاف لتحديد وجوده السيميوطيقي، لذلك فإن وجوده يتحقق حين نحدد علاقته بموضوع_ قيمة الذي لا يتخذ حجمه الدلالي، إلا حين نحدد القيم التي يشملها الموضوع، لأنالعامل _ الذات لا يرغب في الموضوع في حد ذاته، و لكن في القيم التي يمثلهاالموضوع .

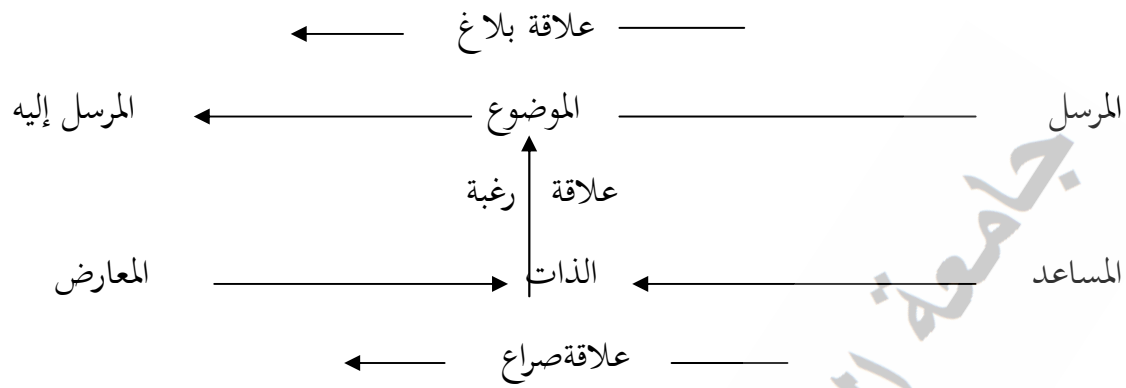
(عامل– ذات ⟵ موضوع)

يتخذ الموضوع المرغوب فيه صيغ ملفوظية متعددة، تتشكل وفق تفكير و رؤية كل ذات ومدى ارتباطها به، غير أن أهميته تتبدى حين ننظرإليه باعتباره فضاء يمكن أن يشحن بمجموعة من القيم(valeurs)، فهو موقع لإرساء التحديدات الثقافية[1]. القيم التي يرغب فيها العامل _ الذات. وهذا ما يجعله يبتكر موقعا تركيبيا منفصلعن موضوع سابق و متصل بموضوع _ القيمة.لذا فإن التحديد السيميوطيقي للعامل _الذاتمرتبط بتحليل عناصر البرنامج السردي في نموه التركيبي والذي يدمج مواقع تركيبيةأخرى، قد تتخذ فعل المساعدة، أو المعارضة في حصول العامل على الموضوع، والذييكشف مدى كفاءة العامل في إنجازه للفعل .

ويمكنناوضع هذه العواملفي الترسيمة العاملية التي اقترحها " غريماس"[2]

[1]Greimas(Aj) : du sens II, p :22 .

[2]. Greimas(Aj) : sémantique structurale. P: 180



وتتمثل هذه العلاقات في البرامج السردية للعامل– الذاتعبر عمليات التواصل الذي يتضمنها مكون أساسي هو" التطويع "كمصطلح سيميائي يضمن للذات الحصول على موضوعها وتحقيق رغباتها أو فشلها نظرا لموقع الآخر /المرسل إليه و مستوى تفكيره و رغباته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2– المكونالأساسي في البرنامج السردي للعامل: التطويع:(manipulation)

1–مفهومه :

طرحت نظريةالتواصل مفاهيم معرفية متباينة على مستويات عديدة، و تمظهرت بأشكال مختلفة ويعدمصطلح" التطويع(manipulation) "أحد آلياتها و مقوماتها، الذي تتخذه الشخصية أداة للتأثيرفي سلوك الآخر، و رؤاه، و وقناعاته، فهو في تفاعله و إستراتجيته قائم على حضور طرفاالتواصل (المرسل/ المرسل إليه).و كل طرف له دوره و حركيته داخل المسار.إذ تتأسسالعلاقة بينهما بالنظر إلى البرنامج السردي الذي يكشف عن المقومات الذاتية التييمتلكها المرسل في تحقيق هذا التواصل والامتثال لبرنامجه والذي يصبو إليه إماطوعا أو كرها.و باعتبار الرواية خطابا ممارسا على الآخر القارئ، فإن شخصياتهاالروائية تملك هذا التأثير فيما بينها .وإذا حاولنا إرساء دعائم هذا المصطلح من الوجهة اللغوية نجد أن لفظة" التطويع " مأخوذة من مادة طوع «الطَّوْعُ : نقيضُ الكره. طَاعَهُ يطوعُهُ و طاوَعهُ و الاسمالطوَّاعةُ والطواعية . ورجل طَيِّعٌ أيطائعٌ وطاع مقلوب، كلاهما : مُطيعٌ (..) اللحياني : أَطعتهُ وأَطعتُ له. و يقال أيضا : طعتُ له

وأناأطيعُ طاعةً، و لتفعلنهُ طوعاً أو كرهاً، وجاء فلان طائعاً غير مكروه، والجمع طوَّعٌ (...) قال ابن سيدة : و طاعَ يطاعُ وأطاعَ لانوانقادَ : و أطاعهُ إطاعةً و انطاعَ له كذلك .وفي التهذيب : وقد طاعَ له يطوعُ إذا انقادَ له بغير ألف، فإذا مضى لأمره فقدأطاعهُ فإذا وافقه فقد طاوعهُ (..) و رجل طيعٌ أي طائعٌ».[1]يرتبط اللفظ في معناه بفعل الطاعة والانقياد، فالرجل الطيّع هو الذي يمتثل للآخر ويلين له دون إكراه، في المقابل قد ينحرف اللفظ للنقيض فيصبح الآخر مجبرا نظرالفقدانه القدرة على الرفض.

أما مصطلح التطويع –من المنظور السيميائي– فقد عرفه كل من" غريماس" و" جوزيف كورتيس "بأنه بنية تعاقدية يتبادل فيها طرفا التواصل وجهات نظريهما، إذ يسعىالمرسل المطوِّع من موقع سلطته إلى

[1] ا بن منظور، لسان العرب، مادة طوع، دار الجبل، دار لسان العرب، بيروت، 1988، ، ص2720

دفع المرسل إليه– المطوَّع إلى تنفيذ برنامجهالحكائي المعروض عليه.[1]تكشف الروايات عن طرفي هذا الصراع ؛ أي بين إرادة تحمل برنامجا تسعى إلى تطبيقه، و إرادةثانية يتوجه لها البرنامج فإما أن تقبله طواعية و إماتكون مجبرة على تبنيه، لأنها لاتملكالقدرة على المقاومة فلا تجد أمامها إلاالامتثال له.لذا قد « يتخذ المطوِّع من سلبيات الآخر مادة لإقناع الذات و من يدورفي فلكها بجدوى البرنامج التطويعي الذي يتبناه و يعمد إلى إرباك الآخر و إظهاره فيموقع ضعيف. ويبني المطوِع نتيجة لذلك رؤيته التغييرية كونه البديل أو الأصلح».[2]وكل ذلك يجعل من المحاور الدلالية التي ترتكز عليها الروايات النسائية " الأرض"، "الوطن" "الجسد"، "المرأة "مادة خصبة يتجلى من خلالها التطويع كخطاب يتجاذبه المرسل / المرسل إليه .

2–تجليات التطويع في الرواية:

2–1–برنامج المطوِّع من التجريد إلى التشخيص:

إن حركة الشخصيات في الرواية و علاقاتها ببعضهاالبعض هي المحور الأساس الذي يعكس تجليات التطويع وآلياته التواصلية .و أولى هذهالشخصياتفي رواية " بحر الصمت" "إدجار دي شاتو "الذي حاول من موقع سلطته إجبار الجزائريين على تنفيذأوامره طوعا أو كرها، ويتجلى برنامجه الحكائي للتطويعفي ثقافة الاستيطان فهو «واحد من أولئك الذينحملوا حقدهم الدفين إلى قرية باراناسوالحال أنه حاول جاهدا إقامة توازن خاص بفكره و سياسته العسكرية إزاء فكروطباع الناس هناك، كرجل يكره العرب و يستفيد من كراهيته لهم أيما استفادة[3]. »

يتكرر موتيف الشخصية المستلبة جسديا، واجتماعيا، و ثقافيا في رواية" بحر الصمت "إذ يكشف السرد عن شخصية " سي البشير "الإقطاعية و المهيمنة على عقول الفلاحين القرويين. «كانوا فقراء

---

[1]Greimas (A.J) & Courtés (J), sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette،1979،pp135-136

[2]بشيرعروس، سيمياء التطويع : مقاربة لخطاب الثورة في الشعر التونسي المعاصر، السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي السابعقسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة _ الجزائر، 29_30_31، أكتوبر، 2013 ص: 243.

[3]ياسمينةصالح، بحر الصمت، ص10.

كلهم من عمال الأرض الذين حرثوها بأظافرهم لكي يكون أبي سيدهم وولي نعمتهم صدمنيحزنهم ..لم يكن باستطاعتي لحظتها أن أستوعب ذلك الحزن الذي يجعل الضحية تبكي علىالجلاد و تترحم عليه، و تغري فيه كان والدي سيدا على هؤلاء جميعا..كان غنيا و هذايكفي ليصنع منهم عبيدا في الأرض التي ورثها عن أبيه، و أجداده كانت سلطته سوطا مننوع آخر، كان قاسيا ومحاورا..دبلوماسيا يجيد إقناع المظلوم أنه معتد و ظالم[1]».

يتحول الفقر هنا إلى دافع للطاعة، لأنه السبيلالوحيد لاستمرارية الحياة و قتل شبح الجوع والتشرد. والرغبة في تطويع الآخر لاتتبناها شخصية بمفردها طيلة المسار السردي، بل قد تنتقل الرغبة و تتوزع بينالشخصيات التي ترتبط ببعضها البعض. و بخاصة تلك التي تملك مؤهلات التمركز والتموقعضمن التواصل الاجتماعي. فشخصية " سي البشير "لا تختلف في رؤيتها وفلسفتهاللواقع المعيش عن تصور ابنه "سي السعيد "الذي أورثه فكرة" تطويعالآخر"، و إجباره على الامتثال لأوامره «كان بلقاسم بالنسبة لي أشبه بفزاعةمخيفة الشكل توضع وسط حقل مشاغب ..فكان الفلاحون دون استثناء يكرهون شكله وعينيه، و كنت أستغل كرههم الشديد له لأتحكمفيه، و فيهم، على حد سواء[2]».

ففي رواية " في الجبة لا أحد "يتخذالتطويع وجها آخر حيث لا تبرز هوية المطوِّع، بل يبقى طول المسار السردي للروايةواقفا وراء الباب يضاعف من حضوره، عن طريق تواصل الطرق الذي اتخذ أصواتا متعددةترتفع وتتضاعف تسعى لضعف الآخر، و انهياره نفسيا وحركيا، وهو"السعيد"/المطوَّع ذلك أن التطويعفي علاقته الأولى التي يحددها بين البرنامج و العامل هو الدفع لإنجاز فعل ما؛أييسهم في تفعيل الفعل وتحقيقه.« الطرق يواصل بثه كهارب السموم في عروقه و كاملجسده.(...)لكن اللحظة دامية وحاسمة ...و لم تعد تسمح لا بالخوف و لا بالندم. حينرفض سعيد التخلي عن عمله و أبى أن يأخذ مأخذ الجد تهديدات تلقاها من الجماعاتالإرهابيةتحذره من خطورة بقائه في عملهكتقني وحارس في مسرح المدينة مقترحين عليه الانضمام إلى صفوفهم وتبني أهدافهمالرامية إلى

[1] المصدرالسابق، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص15.

الاستيلاء على السلطة و تغيير الحكم[1]»، ونفس رؤية المطوَّع السياسية التي تتمحور حول إعادة القوانين إلى الوطن وفق منظور الآخر تسعى الجماعةالإرهابية لتطويع المدينة بسكانها في رواية " الشمس في علبة" «كسرتالأبوابحطمت النوافذ، جر الناس إلى خارجالبيوت .امتلأت الساحة العامة للمدينة بالناس .تشبث الأطفال بآبائهم و أمهاتهم، التصقوا ببعضهم .خرج الكل إلى الساحةالتيعاشت لحظات رعب حقيقية . وعندما ازداد دوي الرصاص بدون توقف جرى الناس في كلالاتجاهات.كانوا يحاولون الفرار من الموت.[2]».

إن تحديدموضوع السارد_ العامل _ الذات في روايتي " جسر للبوح و آخر للحنين "و"الممنوعة "في بداية خطاب الرواية، هو الاتصال المباشر بالفضاء وملامسته تقول " سلطانة "

«لم أكن أتصور أبدا بأنني أستطيع العودة يوما إلى هذه المنطقة، ومع ذلك، لم أبتعد عنها بشكل نهائي أبدا .كل ما فعلته هوأنني ألحقت الصحراء و الحزن الشديد إلى جسميالمهجر».[3]أما" كمال العطار "فإن رؤيةالعين تتحول إلى كاميرا تلتقط ذاكرة المدينة وحاضرها «ها هي مدينتهالحبيبة كما تركها منذ أربعين سنة لم تتغيرتماما كما يراها اليوم و كل مرة في الأحلام.قابله تمثال الرجل الرومانيمنتصبا، والذي اطلق على المدينة اسمه نرجسية، و فخرا، مدعيا أنه غيراسم المدينة من"سيرتا " إلى" قسطنطين" »[4]يدل هذا الانتقال للعامل – الذات "سلطانة "و "كمال العطار "من تيمة الغربة والهجرة إلى تيمة اللقاء على تحديد موقع الذات و ارتباطها بالرغبةالأولى (العودة إلى الوطن)، التي تنجز من خلالها بناء الموضوع الأساسي المشخص فيقيم سيوسيو ثقافية التي يبنى عليها التطويع".فسلطانة" "المطوَّعة"تخضع لتطويع الآخر، من خلال قيمة معرفية تتمحور حول رؤيةالمجتمع للمرأة التي تخضع للممنوعات بحكم انتمائها جنسيا للثنائية التقابلية (ذكر /أنثى)، أما " كمال

[1] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص، ص:26-28.

[2] سعيدة هوارة : الشمس في علبة، ص:44.

[3] مليكة مقدم : الممنوعة، ص:07.

[4] زهور ونيسي : جسر للبوح و آخر للحنين، ص.07 :

العطار" "المطوَّع "فهو يخضع لتطويع ذهنييرتكز على مرجعية سياسية وتاريخية، و أيديولوجية لليهود و تحريم الزواج منهم.

إن تأكيدالشخصية على الفعل الممارس ضد الآخر، يقود الذات المدركة إلى استغلال قدراتهاومؤهلاتها. لنقل سياستها التطويعية من التجريدإلى التشخيص عبر فعل الإقناع فيقترح المطوِّع / "ادجار دي شاتو "منالوجهة التداولية مواضيع ايجابية (القيم الثقافية) المتجسدة في شعار فرنسا (حرية، مساواة، أخوة)، الهادف لإغراء المطوَّع / القروي مادام عالمه بلا أفق و لاماض، ولا مستقبل.و هي نفس الإستراتيجية المتبعة من قبل والدة " كمال العطار "إذ تستند على الجهة القولية التي تسعى من خلالها إلى انفصاله الشعوري و الفكري نحو " راشيل زقزوق "اليهودية وارتباطه "بنفيسة"«اليهود لا يمكن أنيحبوا عربا مسلمين، هكذا عرفنا عنهم و عرف عنهم أسلافنا، لذلك صب عليهم الله لعنته، و سلط عليهم الضياع و التيه في الصحاري، إنهم لا يحبون و لا يعرفون الحب، إنهم لايعرفون سوى الغدر و الحقد».[1]فيالمقابل قد يلجأ المطوِّع إلى مواضيع سلبية(ضروب التهديد) كأن يثير في المطوَّعالشعور بالعجز و الخوف نتيجة تعرضه لكل أنواع التعذيب حينها تفقد الشخصيةالمطوَّعةالإحساس بفاعليتها، فيصبح الشعور بفقدان الهوية والانكسار والصمت هي المسيطرة علىسلوكها .فرغبة " ادجار ديشاتو "في التطويع قد دفعت به إلىالبحث عن أساليب متعددة كالدعاية، وهي ترسيخ مبادئ فرنسا في ذهن العامةبحثهم على ترداد قوتها وحضارتها ونشرها على نطاق واسعبهدف حصول إجماع حولها.[2]وقد كان "قدور "من بين الشخصيات التي تحاول ترسيخ هذا الاعتقاد، والتأثير على القرويين البسطاء عن طريقخطاب مشفر يدحض من خلاله قوة الآخر / الثوري، و يخرجه في صورة المتمرد والعاصي « إنها هذه الحرب القذرة يا سي السعيد يريدون إخراج فرنسا(...) ولايةنعمتهم، ولو خرجت فسوف تأكلنا الكلاب الأغبياء ! يتصورون أنهم يقدرون على الحريةوالاستقلال![3] .»

[1]المصدر السابق، ص:72.

[2]محمدالداهي، سيميائية التطويع، مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلد40 يوليو –سبتمبر2011، ص110.

[3]ياسمينةصالح :بحر الصمت، ص:20.

يتعرض" السعيد "في رواية " في الجبة لا أحد "للتهديد على مستويين، مستوى رفض مهنة حارس في المسرح، و فق تحريم شرعي يتنافى و تعاليم الإسلام، لأنهفضاء للتخيل، و الكذب والتمويه على مستوى الرؤية البصرية و الخطابية. و مستوىالانضمام لمخططاتهم لتغيير النظام . وهذا الضغط والتهديد أفقد المطوَّعتوازنه و انكساره، و القدرة على رد الفعل«تملكه مزيج غريب من الأحاسيس الدخيلة عليه لم يعرف لها مثيلا قبل هذه اللحظةالرهيبة .الظلام يزحفبضراوة لا مثيل لهاوالخوف يتكاثر بداخله بشهوة مرعبة وينحدر شلال الطرق بهمجيةسافرة».[1]يستند المطوَّع إلى الجهة التفعيلية[2] (modalité factitive)التي تهدف إلى حمل العامل على الانخراط في فعل الطاعة والالتزام وهذا ما وقع على العامل _ الذات" سلطانة"، و يتم ذلك بالإكراه و الإلزامالفعلي والقوليمن طرف "بكار"رئيس بلدية " عينالنخلة"«ماذا تريد ؟أنا المير !صرخ(أنا المير !) مثل (استعد!) قهقهت بصراحة . ماذا تريد ؟لا أريد هذه الأشياء هنا!هذا سكن وظيفي، و ليس ماخورا!(...)أنت محضوضة لأنني بحاجة إليك .و إلا لبعثت لك الدرك !لماذا الدرك؟ ممارسةالدعارة!(...) تشربين الخمر و تنامين معه !قال مشيرا إلى صالح بحركة رأس متعالية. هاه، هاه وفيما تحتاجني؟قال الممرض بأنك طبيبة .و أنا بحاجة إلى طبيب للقرية[3]».يدل هذا القول على محمول جهي بصيغه التلفظية" المعرفة " "الاحتياج " "التهديد"، الذي ينظم البرنامج السردي القائم على قيمسلبية لاستمرار سلطته .

إن من بين مقومات التطويع البحث عن شخصيات قابلة للتطويع دون عناء، قصد تلقينها لمبادئ سياسةفرنسا من طرف العامل _ الذات" ادجار دي شاتو "في رواية" بحر الصمت "فكانت شخصية" حمزة "القروية في تركيبها الفزيولوجي، و النفسي هي الأكثر استيعابا واستسلاما. يقول الراوي:« كان" حمزة "كلبا قذرا في بلاط الكولونيل، ومع ذلك كان يؤمن في قرارة نفسه أنه بإمكانه أن يكون سيدا (ليس على الفرنسيين الذين اغتصبوا أمه منذ عشرينعاماكما تقول الحكاية) بل سيدا على قرية وعده" ادجار "بعموديتها ذات يوم.. فكان يحاول أن يغير صورته في عيني " ادجار "عبر

[1] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص، ص: 26-27.

[2] Greimas(Aj) :du sens II,p :71.

[3] مليكة مقدم:الممنوعة، ص، ص:59-60.

اقتناعه أنه ينتمي إلىفرنسا أكثر من أي شيء آخر، و أن منصب العمدة ما هو أكثر من ولاء شرعي متجدد يؤديه للفرنسيين أنفسهم.[1]»و في رواية" الشمس في علبة"مثلت الشخصيات (رمح، سيف، بشطولة، سهم، موس، كابوس)نموذج الذات المطّوعة من طرف الجماعةالإرهابية التي فرضت قناعتها، و مخططها مستغِلة ضعف الشخصية و فقهرها واستعدادهاللقتل دون وعي. تقول بشطولة :« عندما التحقت بالكتيبة لأول مرة لم أكن أحتمل رؤيةهذه المناظر (..) وعندما نقلني القائد إلى هنا تعودت، كل الأشياء أصبحت مألوفة، حتى أمي لم أعد أراها في منامي.لقد أصبحتم عائلتي الحقيقية.»[2]فإستراتيجية الضرب على الوتر الحساس تعد من العناصر الأساسية التي يقوم عليهاالتطويع، حيث تستغل نقاط ضعف المتلقي، أو قابليته للتصديق أو سذاجته للتأثير فيه، وتدجينه و التلاعب به.[3]

قد تتبادل الأدوار بين المطوِّع و المطوَّع، فبعدماكان "حمزة "مُطوَّعا " من طرف" ادجار دي شاتو " أصبحمُطوِّعا يمتلك برنامجا حكائيا يهدف من خلالهإلى إخضاع المتلقي/ القروي وسلب حريته وجعله أداة طيعة لخدمة أغراضه. و مادام" التطويع "كما عرفه "فيليب برتون "هو كذب منظم و فعل عنيف ومكره[4]، فإن الأساليب التي يستخدمهاالمطوِّعتتعدد و تختلف .

«قالت الحكاية أيضا أن حمزة هام حبا بإحدى فتيات القريةالتي كرهت غروره الفرنسي فلم يكن صعبا عندئذ أن يختار حلا يرضيه لينال مراده دونأن يخسر شيئا فلجأ إلى الاغتصاب . كان الاغتصاب فكرا فرنسيا في ثقافة" حمزة"، بحيث أن والده لم يتزوج من أمه، بل اغتصبها، و هو ليس مجبراًأن يفعل شيئا آخر غير الاغتصاب كوسيلة انتقامية من القرويين التعساء و تقربه أكثرمن"ادجار"، لكن النهاية لم تكن كما كان يشاء أن تكون»[5]تؤول فكرة الاغتصاب القيمة المعرفية للمُطوِّع الذي يتمتع بسيادة مطلقة نظرالامتلاكه، واطلاعه على فكر و ثقافة الآخر/ المطوَّع .

---

[1] ياسمينةصالح، بحر الصمت، ص:10.

[2] سعيدة هوارة : الشمس في علبة، ص:105.

[3] ينظر:محمد الداهي، سيميائية التطويع، ص111.

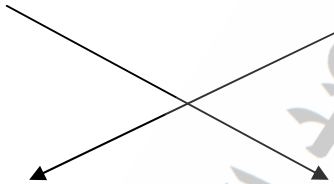
[4] Philippe breton la parole manipulée Ed la découverte، & Syros, paris, 2000, p:23

[5] ياسمينةصالح : بحر الصمت، ص:11.

فالثقافة الغربية فيإستراتجيتها الاستيطانية مدركة لرمزية المرأة، و قدسية جسدها في المنظور العربي، لذا فانكسار الآخر/ القروي لن يكون إلا بتدنيس هذه القدسية.

ووفق هذاالتصور الإيديولوجي يستنتج كل من" غريماسGreimas "، و"كورتيسCourtés "مختلف التغيرات السوسيو ثقافية التي تبين وضع المطوَّع في التراتبية الاجتماعية. فهو إمايتمتع بسيادته(الحرية– الاستقلالية)، و إما يكون طائعا (الطاعة– العجز)، و إمامعتزا بذاته(الحرية– الطاعة)، و إماذليلا (عدم الاستقلالية–العجز)[1].ويمكنناتوضيح ذلك بالرسم البياني التالي :

القدرة على الفعل (الحرية) القدرة على عدم الفعل (الإستقلالية)



عدم القدرة عدم الفعل(الطاعة) عدم القدرة على الفعل (العجز)

يبين لن المخطط مجمل المواقع المفترضة التي يمكن أن يشغلها المطوَّع على المستوى السردي وهي خاضعة لعلاقة المطوَّع(المهيمن عليه) بالمطوِّع (المهيمن)، فالبرنامج الحكائي للتطويع لن يتحقق إلابالنظر إلى ردة فعل المطوَّع و قراره، في هذه الحالة يضطر إلى ممارسة فعلهالتأويلي، فإما يقبل وإما يرفض الاقتراح المعروض عليه.فكفايته التأويلية مشروطةبموقعه في التراتبية التواصلية[2]، فإذا كان أقل ضعفا و مكانة من المطوِّع، فإن فعل التطويع سيتحقق(حمزة /قدور/كمال العطار/ رمح سيف/بشطولة/سهم/موس/كابوس). أما إذا كان المهيمن عليه يمتلكالقدرة على الخروج من بوتقة الاستسلام و الخضوع، فإن برنامج التطويع سيفشل و يتمانتقاله من دائرة الفعل المتحقق إلى دائرة الفعل غير المتحقق(الفلاحون/السعيد/سلطانة)

غير أن نتائج التطويع لا تصل دائماللإيجابية المفترضة، فالأداء الخطابي للمُطوِّعقد لا يحقق الكفاية التواصلية القائمة على كسب مودة المتلقي / المطوَّع و ثقته، و بخاصة إذا تضاربت مصالح الشخصيات / الفواعل" .

[1] Greimas (A.J) & Courtés (J), sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, pp220-222.

[2]ibid pp 220-222

فقدور "عمدة القرية كان يطمح لتزويج ابنته" زهرةمن" سي البشير "كي تقوى سطوته ونفوذه على القرويين « بعد الأربعين، جاءني" قدور "يذكرني بوصية أبي" :الزهرة " لك يا سي السعيد.." قالها وهو يهز برنوسه، ورأسه معا..فحركت رأسينافيا ..آسف!» [1]يفقد التطويع حضوره لأنه ينتعش بفعل الإقناع، وإذا تم غياب التواصل بينالشخصيات فإن العلاقات ستتخذ منحى آخر، حيث تتوسع دائرة الكراهية المضمرة، ليبقىالأداء اللغوي للطرفين قائم على التحايل و المجاملة، و تفادي العنف بمختلف تجلياتهو مظاهره لأن كل من المطوِّع و المطوَّع ينتميان إلى فئة الشخصيات الحاكمة (إقطاعي / عمدة القرية). « كما تعرف، فالليلة عرس ابنتي" الزهرة " فلاتتأخر علينا ياسي السعيد! (...) نظرت إليه وابتسمت ..و كنت أعرف أن ابتسامتي تلكسوف تغيضه، و تمنحه سببا آخر ليكرهني أكثر، قال" قدور "و هو يتأهبللانصراف: تمنيت لو كنت أنت من أضع يدي عليها هذه الليلة، و لكنلا بأس ..كل شيء مكتوب![2]»لكن في رواية" الممنوعة " أصبحالخطاب التفاعلي بين" سلطانة " المطوَّعة و بكار" المطوِّع "هو استخدام العنف مما أفقط التطويع هدفه الإستراتيجي :الإقناع اللفظي و الفعلي، قصد التأثير عليها و إخضاعها سواء مرحلة ما قبل الهجرة أو بعدها، تقول" سلطانة "عما تعرضت له من إهانات في الماضي « في القصر انتشرت إشاعةبأننا عائلة ملعونة .و اعتقدت ذلك لمدة طويلة. حينما كنت أمشي في الأزقة يهربالأطفال عند اقترابي منه يتفرقون بقفازات ضفدعية، مرعوبين.لأهرب من ذلك[3].»تكشف" سلطانة "أن المطوَّع" بكار "بقي بنفس الرؤية لتنفيذ برنامجهباعتباره يمثل سلطة" الفيس"، و نظرة المجتمع الذكوري التي اصطدمت بهابمجرد وصولها مطار " طمار"«انطلقت السيارة و السائق لم يتوقف من إلقاءالنظرات المتواترة في المرآة الارتدادية، نظرات خاطفة، مشتعلة، جائعة، تقيسنيكأنني لعبة مربكة غير مرتبة و لا يعرف من أين يباشرها».[4]

[1] ياسمينةصالح:بحر الصمت، ص:14

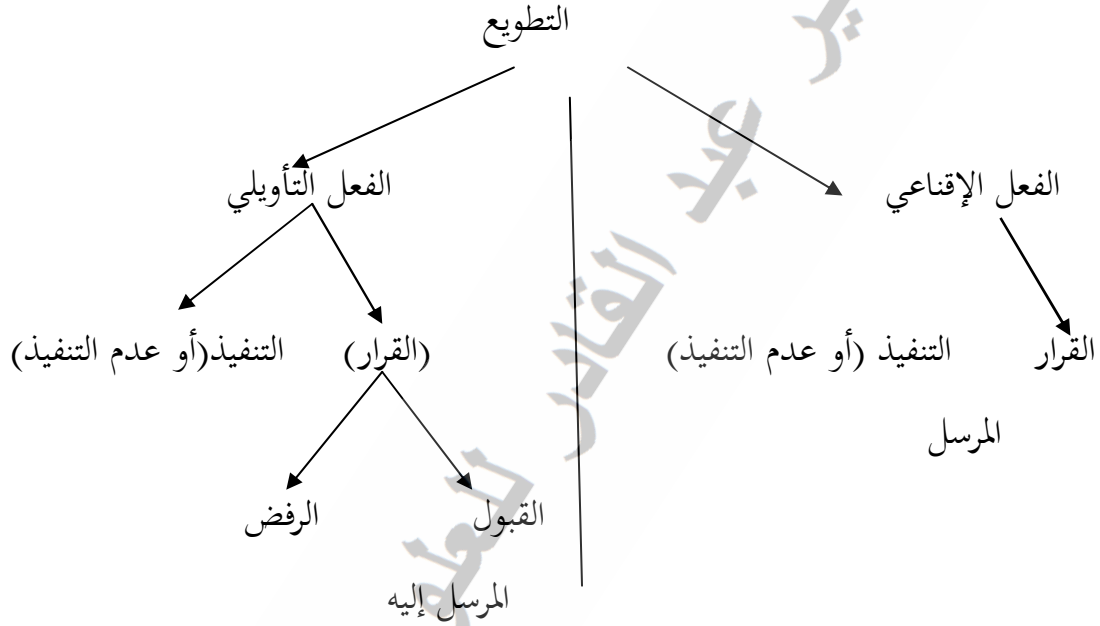
[2] المصدر نفسه، ص:21.

[3] مليكة مقدم : الممنوعة، ص:164.

[4] المصدر نفسه، ص:10.

يواصل المطوَّع سياسة التطويع القائمة على الإكراه والإلزام «منذ قليل، جاء رئيس البلدية بكار، لم يتوقف عن الغليان و الاجترار(...) تتجرأبالعودة إلى هنا !جاءت تهزأ مني ؟سنرى!دائمامغتر بنفسه، و متشدق إذا عاد مرة أخربأخبروني . سأطرده في الحين.احذري إن مثل هؤلاءالناس لا يترددون في استخدام العنف و الآن بالأخص، بما أن لهم مساحة من السلطة[1]».

و يمكننا توضيح ما سبق طرحه من منطلق مخطط صاحبا معجمالسيميائية (غريماس– جوزيف كورتيس)[2]:



يتضح من خلال هذا المخطط أن طرفي التواصل يشتركان في اتخاذ القرار، لكنهما يختلفان في طبيعةالقرار المتخذ . يتبنى المطوِّع برنامجا معينا(ادجار دي شاتو، حمزة، سي البشير، سي السعيد قدورالجماعة المسلحة، بكار، والدكمال العطار)، و يحاول تجسيده و إخراجه من مرحلة التخطيط والتجريد إلى مرحلةالإنجاز عبر فعل الإقناع الذي يملك الوجهين :الوجه الإيجابي(الترغيب) أو الجانب السلبي (الترهيب).

[1] المصدر السابق، ص:136.

[2] Greimas (A.J) & Courtés (J),sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage pp135-.136

2-2- برنامج المطوَّع المضاد:

إن برنامجالتطويع يستطيع أن يبقى في حيز القرار والفكرة دون أن يصل إلى التنفيذ. كما تختلفمقومات التطويع بين الشخصيات المطوِّعة، وهذا راجع إلى تباين المرجعيات الثقافيةومستوى التفكير، و طبيعة العلاقات بين المهيمن و المهيمن عليه.أما الشخصياتالمطوَّعةفي ممارستها للفعل التأويلي، فإنها تتخذ القرار سواء بالرفض أو القبول بحسب موقع الشخصية في التراتبيةالاجتماعية:

القرار **الرفض** **عدم التنفيذ / البرنامج المضاد**

رواية "**بحر الصمت**:"

_الفلاحون ← سياسة ادجار دي شاتو ← الثورة / الاستقلال

حمزة/ السيطرة و الإستغلال

عثر عليه مقتولا

" قدور " عمدة القرية

مات مقتولا

القرار **القبول** **التنفيذ/ عدم الاستمرار**

_الفلاحون ← سي البشير إقطاعي ← الهوية الوحيدة هي الأرض

سي السعيد إقطاعي ← الفلاحون أخطر من الحرب للتمرد على الأرض بسبب الثورة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

رواية " :**في الجبة لا الأحد:**"

القرار:	**الرفض:**	**البرنامج المضاد:**
_السعيد ⟵	حصول الجماعة المسلحة على الجسد لقتله	التخييل :رؤية كليوباترالملاذ الوحيد: المرأة / الأنثى/الوطن رفض التخلي عن الجسد الرجوع إلى رحم التكوين الأول (الإستقرارفي الشبكة بوضعية التوأم(سعيد/ كليوباترا)

القرار:	**الرفض:**	**البرنامج المضاد:**
_ سكان المدينة ⟵ _ بودوبودو ↖	الاغتيالات المتكررة للجماعةالمسلحة	_الخروج إلى الساحة لتشكيل قوة جماعية _ الرقص وسط الساحة رمز التجدد و الحياة

رواية " :**الممنوعة:**"

القرار	**الرفض**	**البرنامج المضاد**
_سلطانة ⟵	الممنوعات (المجتمع /بكار)	_الهجرة إلى فرنساقبل عشر سنوات بسبب الممنوعات. _العودة و التحدي بسبب انضمام نساء البلدية إليها، لكنها تتراجع و تعود للهجرة مرة ثانية." سأسافر غدا .قل للنساء بأنني أتضامن

معهن حتى و أنا بعيدة[1]".

رواية ": **جسر للبوح و آخرللحنين"**

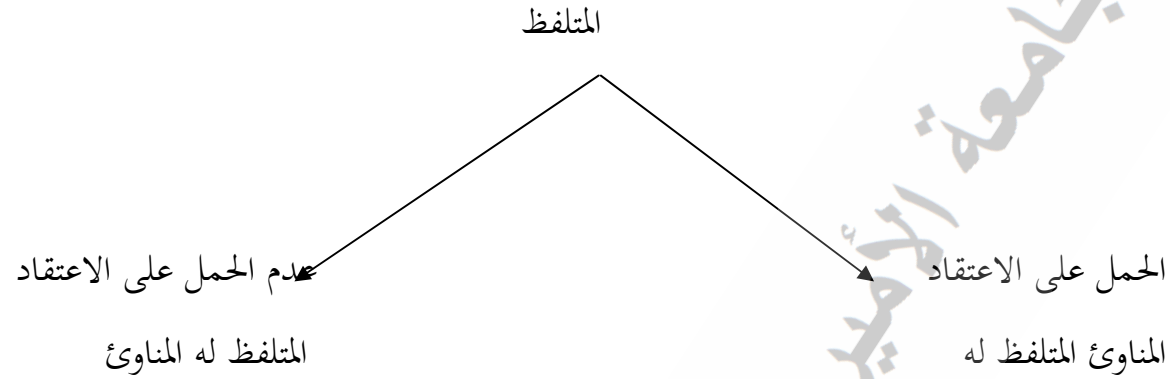
القرار	**القبول**	**التنفيذ /بسبب الوصية واندلا ع الثورة**
ـ كمال العطار ←— طلب والديه :رفض الزواج بيهودية وقبول الزواج بامرأة مسلمة تقاسمه ثقافته ودينه		ـ زوجه والده ثم مات بعد عام ـ برنامج الثورة و ضع حدا لمشروعه العاطفي حيث تتوضح له الرؤية الدخول إلى عا لم مغايروحب مختلف

لا يتعامل كل من" غريماس" و" كورتيس "مع العوامل بوصفها ذواتا فاعلة فقط، بل باعتبارها ذواتا منفعلة) الفلاحون (التي تحمل تاريخا من آلام الاستعمار، و اغتصاب الهوية، وتدنيس الجسد، كما تحمل تاريخا من الأحلام الصغيرة التي بدأت تتنامى وتكبر بفعل القدرة على المواجهة وإحباط مخطط التطويع وتغييره ببرنامج مضاد يتماشى و طموحاتها.و(السعيد) الذي كان يبحث عن وطن يمارس فيه جنونه كفنان متحرر من المنطق، فاختار اللا منطق و اللامعقولداخل رحم الوجود الأنثوي جسدا ورائحة .و (سكان المدينة) الذين قرروا أن القوة و التضامن، و رفع الصوت الجماعي يقتل الخوف فيالنفوس، و يمنح الأمل و القدرة على المواجهة وسط رقصات الجسد النابض .أما" سلطانة "فهي الجسد المهجر بين ثقافتين، تعيش وجع الماضي الممنوع من البوح كي لا تتحرك الذاكرة، لكن الحاضر مازال منطوي على الفكر الذكوري ذاته، و التي حاولت استرجاع حضورها وكرامتها برفض الممنوعات وتخطيها .لكنها تكسر مرة ثانية لأن برنامج"المطوَّع "كان أقوى من قوتها فقررت العودة إلى فرنسا /البلد الآخر الذي منح لها حرية تخطي وتكسيرالممنوعات .

تلعب القدرات الذهنية و المؤهلات اللغوية دوراهاما في تغيير معتقدات الآخر، وقناعاته و موقفه لذا يؤدي التلفظ دورين متباينينيضطلع المتلفظ في أحدهما بحمل المتلفظ له على مشاركته معتقداته ويراهن

[1] مليكة مقدم : الممنوعة، ص:191.

في ثانيهماعلى تغيير معتقدات المتلفظ له وحفزه على استبدالها بأخرى. وقد وضح جوزيف كورتيس هذين الدورين في البياني التالي:[1]



يدرج" غريماس "جهة الاعتقاد ضمن الجهات الفعلية التي تهم العلاقة التراتبية بين ذاتين متباينتين ذات الفعل (ذ1)(ادجار دي شاتو، الشخصيةالاقطاعية، بكار، الجماعة الإرهابية، والدة كمال العطار) والذات الموجهة (ذ2) (الفلاحون، السعيد، سكان الساحة، بودوبودو، سلطانة، كمال العطار). تتفرع ثلاث جهات مركبية من جهة الفعل، وهي: جهة فعل الفعل، و معرفة الفعل وفعل الحمل علىالاعتقاد . وتنتمي جهة الفعل و جهة الاعتقاد إلى عالم معرفي واحد. فالفعل الإقناعيو الفعل التأويلي ما هما إلا إجراءان معرفيان ينتهيان في الحالة الأولى بالحمل علىالاعتقاد وفي الحالة الثانية بالاعتقاد[2].

2-3- التطويع الفعلي التواصلي:

إن إقناع المتلفظ له رهين بمدى تمثله للمعرفة التي يتلقاها ويستوعبها. فالمتلفظ يضطلع بجهةالحمل على الاعتقاد لتطويع المتلفظ له. ويعد التطويع عملية فعلية تستوجب القدرةعلى التأثير و يتم ذلك من خلال المحاور التالية[3] :

[1]joseph courtés,analyse sémiotique du discours,de l'énoncé à l'énonciation ,Hachette uperérieur,1991,pp251_253 .

[2] Greimas (A.J)Du sensII,p :117

[3]محمد الداهي، سيميائية التطويع، ص:123.

أ–**الرغبة في القول**: و تتجلى في الملفوظاتالسردية التي يتلفظ بها السارد أو الشخصية:

ـ الملفوظات الموجهة للمطوَّع و المطوِّع : تتحدد كصيغ تضمينية معارضةللبرنامج السردي للمطوَّع، لكنها لا تملك برنامجا مضاد بالضرورة، بل قد يصدرالملفوظ من شخصية محايدة مساندة، المطوِّع.مثل الشيخ" عباس "في رواية " بحر الصمت "الذي أراد منخلال تصرفه تذكير"سي البشير" (المطوِّع) بمعاملته السيئة للفلاحين«جئت إليك ياسي البشير كي أعرض أمامك حالة الفلاحين الذين يشتغلون في أرضك لقدأوكلوني مهمة الحديث نيابة عنهم[1]»و قد تكون الرغبة مشحونة بغضب السنين و القهر، و ما إن توفرت الظروف حتى برزتالشخصيات التي تكشف عنقوة المتلفظ والملفوظ به.ففي رواية " الممنوعة "تكسّر صمت النساء و أصبح صوتا مفرداضد" بكار " و"علي" مرباح"«رفضت أغلبية النساء مغادرة القاعة، متذمرات من مغالاته.(...) وقفت أغلبيتهن وحجزت أمامه البهو، صرخت إحداهن:–نسحقوك يا ملة الميزيرية !رجع القهقري.صرخت أخرى: ـنشربك الوقاحة تاعك. يتقدمن خطوة.يتراجعن خطوتين .كان الغضب باد على وجوههن (...)وشريكك علي مرباح، ذلك الشيطان .قل له بأنني سأقطع جسمه إربا إربا.[2]»

ب –**القدرة (الإثارة)**:

يملك هنا المتلفظ/ المطوِّع الجرأة و الحضور المتميز، والقدرة على التأثير في المتلفظ له، وحمله على الاعتقاد. قصد تطويعه و تغييرقناعاته« رأيت الشيخ عباس يدخل بعباءته البيضاء، و لحيته الصهباء و ومشيته المتعالية التي تثير الدهشة حقا (...) كنت أتأمل منظر هذا الرجل الذي استطاع أنيكسب احترام الجميع، حتى الفرنسيين احترموه، عندما شعروا أنهم لا يقدرون علىالتصادم معه.(..) رأيت أبي و قد صار شاحبا حد الموت، كانت مقدمة الشيخ بالتوبيخ وكنت أنظر إلى والدي منتظرا ردة فعله كان جامدا ينزف عرقا..كأن المفاجأة شلت تفكيره».[3]

[1] ياسمينةصالح، بحر الصمت، ص:23

[2] مليكةمقدم: الممنوعة، ص:174.

[3] المصدر السابق، ص:24.

أما في رواية" الممنوعة "فقد كان الترهيب هي صيغة المتلفظ ضد" بكار / "المطوَّع «فجأة، شحب وأصيب بالخرس تحت طلقات ازدرائهن[1]».

ج–المعرفةو الحمل علىالاعتقاد:

تكون بالتركيز على المهارات اللغوية والمناورات التلفظية لإقناع المتلقي، و سلب قدرته على الرد ومقاومة الخطاب التطويعي فهويجمع بين أساليب الإقناع و أساليب الخطاب، حيث يستمل الآخر و يلفت انتباهه قصد ضماناستمرار عملية التواصل بين الطرفين.« أضاف العالم الجليل:العدل والإنصاف من مكارم الأخلاق ..و الله لا يفرق بين عبد وآخر إلا بالتقوى، و أنا لا أشك أبدا في تقواك يا سي البشير . لهذا جئت إليك كصديق فأرجو أن تراعي ظروف هؤلاء الفلاحين المسلمين وتكف البلاء عنهم..و تدفع أجورهم المتأخرة! (..) الأرض كما الحياة، خلقها الله للجميع، دون أن يستأثر بها أحد على الآخر، وعندما نستوعب أن مصيرنا لا بد عائد إلى الأرض، فسوف يصبح سهلا علينا أن نتقاسمها مع الآخرين[2]»و هذا عكس ما تبينه" مليكة مقدم "في روايتها حيث يتحول الملفوظ المناوئ إلى خطاب تهديدي يهدف إلى إضعاف المطوِّع نفسيا وإقناعه أن " سلطانةمجاهد " ليست مجهولة الهوية، بل هيابنة هذه المنطقة « سلطانة امرأة حرة ومتعلمة !و هذا اللي ردك مكلوب رغم القهر والحقرة، كاين جزائريات فحلات!»[3]إن الملفوظ في الروايات السابقة لم تركز على صيغة التطويعية خارج العلاقة بينالمطوَّع والمطوِّع .بل جاءت أكثرها محصورة بينهما.و هذا ما يؤسس منظور الروائيةلدور الشخصيات خارج المكون الأساسي للبرنامج السردي للعامل الذات . فالمطوِّع شكلالفكر الفردي المتحول إلى فكر جماعي أو ثنائي قوته مستمدة من قوة الفعل المضادأكثر من قوة الملفوظ.

نستنتج من هذه المحاور أن سيميائية التطويع تجعل معرفة القول والحمل على الاعتقاديتداخلان في إطار البعد المعرفي، ذلك أن التطويع يقتضي استخدام الحجج و البراهين . والقدرة على الإقناع تعتبر

[1] مليكة مقدم الممنوعة، ص:174..

[2] ياسمينةصالح، بحر الصمت، ص:24.

[3] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

إنجازا معرفيا.و يبقى التأثير هو الهدف الرئيس لتغيير معتقداتالمتلقي/ المتلفظ له وحمله على الاعتقاد .أما إذا كان المتلقي طرف غير سلبي يتمتعهو الآخر بمؤهلات معرفيةوذهنية. فإنهيعيد النظر إلى موقفه فإما يقبل ما يعرض عليه فيتحقق اعتقاد المتلفظ فيوصفبالمتلفظ له(المنخرط)، أو يقوم بالرفض فيوصف بالمتلفظ له المناوئ(المعيق)[1].

إن مصطلح التطويعله دوره و فاعليته في الكشف عن مستويات التفكيربين الشخصيات وطبيعتها ونواياها، و أساليبها في التواصل، غير أنه يقول محمدالداهي :«لو أرست سيميائية التطويع – بحكم أنها ما زالت في بداهة مشوارها– دعاماتهاو عززت صرحها بالمستحدثات المعرفية التي تحققت بفضل النظريات التواصلية فستمكن، لا محالةمن فهم آلية التطويع و مقوماته وإبرازخطورته على التواصل البشري .فهو لا يقل خطورة عن أساليب العنف التي تروم العبثبالمشاعر الإنسانية»[2].لكنه مجال بحثي مقتضب يتطلب قراءات متعددة على المستويين النظري و التطبيقي وبخاصة أنالنص الروائي يمتلك قابلية إبراز خصائصه وعلاماته، و قدرته على سلب إرادة الآخر عنطريق تعدد آليات التطويع ومساراته، و أهدافه .

[1]-Greimas (A.J)Du sens ii,117.

[2]محمدالداهي، سيميائية التطويع، ص:105.

الفصل الرابع: تمثلات الجسد في الكتابة الروائية النسائية الجزائرية:

أولا: تمهيد

ثانيا:سيمياء الهوى ودوره في حركية الجسد

1. الخطاطة السردية:schémas narratif

1.1 خوف الجسد و اضطراب الفعل " في الجبة لا أحد"

1. 2 هوى الحب و صمت الجسد في " بحر الصمت"

ثالثا: خراب الجسد و اختزال دلالة الوجود

1 .عنف المتطرف ضد الجسد الذكوري و الأنثوي

2.تفاعل الجسد المقتول بين فن الرسم و التصوير الفوتوغرافي

رابعا: الإشاعات مقبرة الجسد الأنثوي

خامسا:توليد الموت للحكاية الخرافية للجسد في رواية " الشمس في علبة"

سادسا: ازدواجية الهوية الجسدية في رواية " الممنوعة"

أولا–تمهيد:

يقوم هذا البحث على اعتبار "الجسد" رؤية داخل النسق السردي للكتابة الروائية النسائية الجزائرية وذلك من منطلق جملة من المعطيات و المفاهيم و الإشكالات التي تجعل منه موضوعا للإدراك على كافة المستويات، فالجسد موضوع النص، و منبع معطياته، و منتجه، و متلقيه في الآن نفسه.[1] فالجسد خطاب يخضع للسياق التواصلي ذاته بين المرسل و المتلق، إذ توجه المرأة /الكاتبة رسالتها لهذا المتلقي، ليؤسس هو بدوره معرفة عن كيفية تعامل بعض النصوص الروائية النسائية الجزائرية مع الجسد، و التي قد تكون محكمة بمنظور مرجعي مسبق في تقييمه و حكمه. ذلك أن الجسد« مكونا أساسيا من مكونات الهوية و هو مصدر خلاق للكتابة الأنثوية، كونه أصبح محورا تتمركز حوله الأحداث و الوقائع، فيعرض لنا التوتر القائم بين الجسد بوصفه هوية أنثوية، وبين استعمالاته باعتباره موضوعا للذة.[2]»

وعلى الرغم من الأهمية التي أولتها الدراسات النقدية للجسد بصفة عامة، و الجسد الأنثوي بصفة خاصة داخل العملية الإبداعية لكل من الرجل / الكاتب، المرأة / الكاتبة، ظلت تعزز فكرة أن جسدها ملكا لغيرها، فهي بالزواج مجرد إشباع رغبة جنسية، و بالولادة تنفيذ سياسة اجتماعية لذا يتوجب عليها الانخراط في معركة التحرر عبر الوظيفة الإبلاغية من أني موجودة كفاعلة أملك الحق في امتلاك ذاتي، من هنا بدأ يتأسس الوعي بإعادة بناء المفاهيم الثقافية، والاجتماعية، والدينية والفلسفية من أجل رؤية مغايرة، «فحينما تكبر دائرة استلاب المرأة، و يعوق الحصار الذات تتجه الأنثى إلى الاستفادة من قدراتها و تسعى إلى تحويل العزلة إلى فضاء منتج، ترى السبيل متمثلا في توليد الحياة من ظلمة الفقد من خلال الإبداع و الكتابة[3] ».

---

[1] ينظر: عبد النور إدريس : دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1 2006، ص:07.

[2] مبروكة حولي :تمثلات الجسد في الكتابة الأنثوية، مجلة العلوم، العدد الثامن ج2، جوان، 2017، ص:210.

[3] سيد محمد السيد قطب، و آخران: في أدب المرأة، ص:133.

دخلت المرأة مجال الكتابة بكل أجناسها، و أثبتت وجودها، لكن ظل الحكم المسبق لصيقا بما تكتبه على المستوى الموضوعاتي، إذ تعبر دائما عن «أشكال القهر و العنف، و يصبح الجسد قيمة ثقافية يجالد من أجل الكينونة و الحرية، و هو في الرواية التي تكتبها المرأة عنصر درامي ومكون جمالي لبنية السرد، لأن فعل الكتابة الأنثوية يعبر عن وجود يظهر في النصوص المكتوبة كلغة، ينكشف و يعلن عن هويته بالتمثيل الرمزي للجسد داخل بنية الخطاب ذاته[1].»

إن فعل الكتابة شديد الصلة بهوية المرأة و هواجسها و أحلامها إذ يمثل« تجربة في البقاء و كيانا حقيقيا نابضا يستحضر صوت صاحبته الغائب على المستوى الاجتماعي.[2]» إذ يكاد الجسد يهيمن على كل ما تكتبه النساء في إبداعاتها، بأوجهه المتعددة و أبعاده المختلفة، النفسية، و التاريخية والاجتماعية، حيث يقدم بطرق فنية متباينة « تتأسس على أشكال من المكاشفة و الاعترافات الصامتة التي يتداخل فيها الواقعي و المتخيل، الحقيقي و الحلمي[3] ».

يدفعنا هذا التصور إلى طرح جملة من الأسئلة هي :هل كتابات المرأة تندرج دائما ضمن الرؤية المنتجة لخطاب الجسد الأنثوي المقموع في المؤسسة الذكورية ؟هل تنطلق المرأة /الكاتبة من تقاسيم جسدها لتعمم لغته، و ملامحه على جنسها الأنثوي ؟كيف وظفت الكاتبة جسد الرجل؟ هل تمكنت الكاتبة من إثبات عدم انفصالها عن الواقع الاجتماعي في قضاياه المتعددة، لكن خارج الضمير الثنائي (هو/ هي) ؟

يقول "عبد النور إدريس" « إن كتابة المرأة تفجير لأشياء ينطوي عليها الجسد، هي كامنة تطل علينا عبر الإيحاءات و الإيماءات و تكثف فعلها في جسد الآخر المتماهي، و المختلف لهذا كان النص المكتوب امتدادا و جوديا للذات الكاتبة، و تكثيفا لأشياء أخرى تتجاوزها.[4]»، لذا فإن الخطاب التعبيري للجسد ينطلق من الذات نحو الآخر، لكن تعددية الصورة و تباينها تكثف حركته و تخرجه

[1] ليلى بلخير :الخطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة سوسيونصية، ص:43.

[2] سيد محمد السيد قطب، و آخران: في أدب المرأة، ص:134.

[3] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة و للنشر، تونس ط1، 2005ص:75.

[4] عبد النور إدريس :دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، ص:25.

من الصورة النمطية للموروث القرائي، كي تراهن على سياقات مبنية و موجهة باتجاه الجسد كمنظور مختلف باختلاف خصوصية وطبيعة النصوص الروائية النسائية الجزائرية.ذلك أن "الجسد" يعد علامة ثقافية، تأخذ بعدها الدلالي من خلال المواضعة الاجتماعية وهذا ما ستبينه هذه المقاربة النظرية التطبيقية.

ثانيا:سيمياء الهوى ودوره في حركية الجسد:

السيميائية أوالسيمياء ترجمة لمصطلح (السيميوطيقا) للأمريكي "شارلز سندرس بيرس" " charles sendres peirce"، و(السيميولوجيا) عند السويسري" فرديناند دي سوسير"، " f .de saussureوبالرغم من اختلاف المنطلقات الإبستمولوجية، و اختلاف التسميتين إلا أن السيميائيات « هي علم أو دراسة العلامات دراسة منظّمة منتظمة[1]» والكشف عن دورها في بناء نظرية عامة لأنظمة التواصل و الإبلاغ، و بما أنها تهتم بكل ما يشكل علامة في كل المجالات والنشاطات الكونية، فقد تشعبت و أصبح لكل نظام أو نسق علاماتي سيميائيته الخاصة به، و التي تستطيع توفير إطار نظري ومنهج إجرائي صالح للتطبيق في إطار مبادئ السيميائيات العامة.

و بالنظر إلى تراكماتها النظرية و التطبيقية نلاحظ أنها ركزت على فعل الشخصية داخل الخطاطة السردية، في المقابل تولت سيميائية الأهواء مهمة إبراز الهوى، أو الحالة النفسية للشخصية، حيث بينت وجودها كذات مفردة غير معزولة عن الآخرين تؤثر و تتأثر عبر ثنائيتي (الفعل/الهوى)، فالهوى يؤثر على الذات فتقوم بردود أفعال متباينة تتجلى على مستوى النص، في المقابل يعكس الفعل قوة الشعور و درجة تأثيره على الذات، ومن منطلق هذا التصور بدأت سيميائية الأهواء تبحث عن تعزيز مكانتها داخل النظرية السيميائية العامة، وتحصين تراكماتها، ونتائجها للتدليل على استقلالية البعد الانفعالي على المستوى النظري، و التطبيقي، و قد عرف هذا الصنف من السيميائيات بأسماء متعددة على نحو السيمياء التوترية، و السيميائية الاتصالية، وسيميائية المحسوس[2].

[1] ميجان الرولي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط5، 2007، ص:177.

[2] ينظر: محمد الداهي : سيميائية الأهواء، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، العدد 3، المجلد 35، يناير-مارس 2007، ص: 213.

و قد تم إدخال البعد الهووي تدريجيا في الدراسات السيميائية، ذلك أن العواطف و الأحاسيس تتميز بارتباطها بالذات، لذا فهي تستدعي الاهتمام بعلم النفس، ، و هذا ما قد يؤدي خروجها عن مجالها، غير أن الرهان بالنسبة للسيمياء تمثل في بناء دلالة لهذا البعد العاطفي في الخطابات، إذ لا تؤخذ العاطفة من جانب تأثيرها في الذوات الحقيقية (الجانب النفسي)، بل من جانب كونها تنتج معاني مشفرة و مسجلة في الخطابات، و هي بهذا تساهم في إنتاج تمثيلات ثقافية مختلفة تثري الخيال العاطفي، فيقوم بتثمين بعض العواطف دون الأخرى.[1] و لإيضاح هذا الإشكال نجد أنه يعرّف التّأثر الأولي (affect) على أنه حالة شعورية أوّلية و يعرّف التّأثرaffectionعلى أنه حالة نفسية ترافقها لذّة أو ألم، ثم يعرف التأثرية affectivitéعلى أنها استعداد للتّأثر باللّذة أو الألم، و يعرّف العاطفة passion على أنها كل حالة شعورية و فكرية، قوية بما يكفي كي تسيطر على حياة النفس (الإنسان) عن طريق شدة آثارها أو استمرارية حدثها.[2]لذا فالبعد الهووي له دوره في تحريك الفعل الحدث، لأنه يتجاوز مجرد الاهتمام بحالة الذات النفسية إلى مدى تفاعلها، و تأثيرها على مجريات الأحداث، و في علاقاتها مع مختلف الشخصيات.

يتناول المحلل السيميائي في دراسته للخطاب السردي على بنيتين منهجيتين : البنية السطحية ويتم الاعتماد فيها على المكون السردي، و المكون الخطابي ؛أي تتبع حالات الشخصيات و تحولاتها وآثار المعنى، والبنية العميقة التي ترصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى في المكون السردي.[3] والانتقال إلى سيميائية الأهواء هو لملء البياض الشعوري _الذي أقصي منذ التحليل البنيوي_ أي تتبع الجسد في تفعيل تواصله بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي، فالعامل يثبت وجوده على مستوى البنيتين بالفعل و الهوى.ويعرف الهوى على أنه « ليس الكلية الانفعالية، إنه أحد أشكال وجودها؛أي

[1]Voir :Denis Bertrand,précis de sémiotique littéraire.nattanher ,paris,2000,p :225

[2]Ibid ,p :226 -227.

[3]ينظر: جوزيف كورتيس :مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ترجمة :جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2007، ص: 12.

ما يترتب عن انشطار الذات لحظة اصطدامها بالعالم.[1]»، «و هو كل حالة شعورية وفكرية قوية، بما يكفي حتى تسيطر و توجه حياة النفس عن طريق قوة آثارها أو استمرارية حدثها[2].»

ولقد خصص السيميائيون كتبا مستفيضة حول " الأهواء" من بينها كتاب " هارمن باريت" (h.parret)، الموسوم "بالأهواء محاولة في تخطيب الذاتية"، و كتاب "آن إين"(anne henault) "السلطة بوصفها هوى"، لكن أهمها كتاب " سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس" (sémiotique des passions :des états de chose aux états d'àme)

"لألجيرداس غريماس" (algirdas julien Greimas),و"جاك فونتيني"(jacquesfontanille)، صدر عام 1991، و قام بترجمته "سعيد بنكراد" إلى العربية عام 2010. يقول :«إن مؤلفيه انتبها إلى العلاقة المحسوسة و الانفعالية التي تقيمها الذات مع نفسها و مع العالم الخارجي وانبريا إلى دراسة الأهواء بعدة مفاهيم سيميائية لاستيعاب تنظيمها التركيبي و الدلالي من جهة، وبيان شحنتها الانفعالية و درجة كثافتها إبان تجسدها في شكل برامج مفترضة، أو محققة من جهة ثانية وعندما تتحقق في الخطاب، تصبح حمالة لدلالات معينة، و لا تكون لها دلالة إلا عندما تضطلع بها ذات تشعر بهوى ما.[3]» فهوى السيميائيات بما أنه تركيبي فإنه لا يلفت إلا للممكنات الكامنة التي يمكن أن تتجسد من خلال وجوده الأدنى المحقق في القواميس، لذا فهو لا يكترث لما تقوله الأخلاق إلا من خلال المسارات المحتملة ؛ أي البرامج و العلاقات البيعاملية *.و لا يحدد مفهومه من التصور الديني

[1] ألجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة : سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2010، ، ص: 28.

[2] voir , Denis Bertrand, précis de sémiotique littéraire ,p :226_227 .

[3] Mohammad dahi : semiotics of passions سيميائيات الأهواء , semat ,no 1 ,may, university ,of bahrain, 2013,p :95.

* البيعامل : inter_actant إشارة إلى العلاقات الممكنة بين العوامل التي تشترك في دائرة هووية واحدة (حالة الغيرة مثلا التي تتطلب غيورا و محبوبا و غريما) ينظر : ألجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ، ص:11.

إلا من حيث إمكانات تحويل " النهي"، " الترغيب"، " الترهيب" إلى برامج سردية تتضمنها محكيات تضع الهوى ضمن سياق خطابي بعينه .[1]

ومن هذه الزاوية تستند السيميائيات في بحثهاو دراستها للهوى، فهو سلسلة من الحالات الإنفعالية التي تتطور خارج البعدين المعرفي و التدوالي لأي نص سردي، فهو البعد الإنفعالي الذي يشكل مسارا جديدا ضمن المسارات التوليدية*، فالشخصية لا تكتفي بالفعل بل تضمنه شحنة انفعالية تتحدد درجة كثافتها من خلال الفعل ذاته.و هذا ما يحاول تأكيده كل من "غريماس" و"فونتيني" في كتابهما و هو تقليص تلك الفجوة الفاصلة بين " المعرفة" و " الحس".و هذا الترابط يعتمد على أن البناء النظري للأهواء يستمد مبادئه، و مفاهيمه، و تصنيفاته الأساسية من سيميائيات الفعل أو السيميائيات السردية .

سعى المؤلفان من الناحية الإيبستمولوجية إلى إبراز أهم الأسس التي تتحكم في الأهواء من منظور سيميائي، حيث توجد حالتان متداخلتان في انسجام و تماسك و هما : حالة الأشياء والحالة النفسية فالهوى يمكن أن ينتج في عمل الذات نفسها، أو عن عمل ذات أخرى، لأن الهوى يتشكل تركيبا من اجتماع الأفعال المتسلسلة (التطويع، الإغراء، العذاب، البحث)، ومن برامج حكائية يضطلع فيها العامل المثير للانفعال بتحويل الحالات الانفعالية، فكل عامل يستقطب جملة من الأهواء التي تمكنه من إدراك الموضوع، أو قد تكون حائلا دون ذلك. كما تعاملا مع عينات من الأهواء pathèmes، مثل :(الاعتزاز، الفخر، الغضب، الحماس) بوصفها آثارا خطابية ملموسة تخضع للعالم الجماعي للأهواء(الظرفية التاريخية، و المحيط الاجتماعي)، و للعالم الفردي للأهواء (الأسطورة الشخصية للفرد[2]) . فلكل لغة تصورها الخاص لعالم الأهواء، خاضع لمؤثرات خارجية أو إيحاءات اجتماعية و ثقافية . ولذا فجملة الأسماء الاستهوائية المدرجة في شكل خطاطة أولية –التي ضمنها الكتاب_

[1] ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

* المسارات التوليدية : مفهوم مركزي في السيميائيات السردية يشير إلى مجمل التمفصلات التي يتحدد من خلالها نص ما ينظر: المرجع نفسه، ص:12.

[2] ينظر: محمد الداهي : سيميائية الأهواء، ص: 228-229.

تكشف عن طبيعة الأهواء في الثقافة والذهنية الفرنسيتين التي تعود إلى سبعة مترادفات هي:الشعور، و الإنفعال، و النزوع (الميل)، و الإحساس، و الطّبع، و الجبلّة.وتلمها جميعا الثقافة العربية في لفظة (العاطفة)، و بما أن الأهواء و العواطف هي التي تحرك الإنسان إن فعل أوتكلّم

فإن موضعة الكلام يكون ضمن حالتين: النفس و الأشياء ؛و تتشّخص على النّحو التالي:

عاطفة ـــــــــفعل ـــــــــكلام

عاطفة ـــــــــكلام ـــــــــ فعل [1]

حرص "ألجيرداس غريماس" و"جاك فونتني"، في كتابهما المشترك على صياغة مشروع سيميائية الهوى أو الإحساس على نحول مستقل بذاته؛ أي يتوفر على عدّة مفاهيمية خاصة به و منسجمة، تقر أساسا باستقلالية البعد الإنفعالي* للخطاب، ناهيك عن البعدين النفعي والتداولي.و بالتشييد النسقي للتدلال* الإستهوائيla sémiosis du phoriqueو بإيجاز يفضي إلى الخطاطة الإستهوائية المعيارية واستقلالية البعد الإنفعالي للخطاب في سيمياء الأهواء لم يحل دون تأكيد تفاعله، و تكامله مع النظرية السيميائية للعمل في إطار ما يصطلحان عليه ب(الوجود السيميائي المتجانس)[2].

انطلق الكتاب من فكرة دور الجسد كمحفل توسطي بين الإحساسين الداخلي و الخارجي وتفاعل الإنسان مع محيطه، و يجسد حركيا مجموع الأهواء التي تنتاب الإنسان أكانت مفرحة أم مخزية «جسد حاس، مدرك فاعل؛جسد يعني كل الأدوار المتفرقة للذات، في تصلب و قفزة ونقل، جسد باعتباره

[1] ينظر: باهية سعدو:سيمياء البخل في كتاب البخلاء للجاحظ، رسالة ماجستير، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2010، ص:178.

* الإنفعالي:tymiqueيعد جديد أضافه غريماس و أتبابعه إلى البعدين التداولي و المعرفي، في القصة مثلا هناك أحداث وأفعال حركية، و هو ما يشكل البعد التداولي؛أي تداول معرفة ملفوظية و تلفظية، أما البعد الثالث فهو يتعلق بانفعالات الشخصيات ومنها الأهواء التي وجودها الأساسي هو النفس.ينظر:ألجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس ، ص:57.

* التدلال:semiosis و هو العملية التي يتم من خلالها إنتاج الدلالة، فالدلالة ليست معطىجاهزا و لكنها سيرورة مستترة، ينظر:المرجع نفسه، ص:53.

[2] ينظر:محمد الداهي : سيميائية الأهواء، ص:94.

سدا و توقفا يقود إلى تجسيد مؤلم أو سعيد للذّات».[1] و تتمظهر حركة الجسد خطابيا في شكل آثار تلفظية ؛ أي ما تجسده التجليات الثقافية و ايحاءاتها، إن على مستوى اللغة الجماعية، أو على مستوى اللغة الشخصية، و يمكن أن تخضع لتقويم أخلاقي لتثمينها، مثل هوى البخل.[2] وتخص الأهواء كينونة الذات لا فعلها، وحتى عندما تعمل الأهواء الذات الهووية ؛ أي عندما تنتقل من ذات الحالة إلى ذات فاعلة، فهي تكون موجهة وفق جهة الكينونة .و عندما يضطلع الجسد بالتوسط بين الحالتين: حالة الأشياء و حالة النفس، فهو يسهم في إحداث نوع من الإنسجام بينهما.

يعالج مضمون كتاب كل من "غريماس" و "فونتيني" ثلاث قضايا مقسمة على ثلاثة فصول سأركز فيها على بعض القضايا التي تتقاطع مع الجانب التطبيقي للروايات الثلاث :" في "الجبة لا أحد" و"بحر الصمت" و " الشمس في علبة" :

1_ الفصل الأول : المعنون بـ "ابستيمولوجيّة الأهواء" عالجا من خلاله جملة من الأفكار الهامة أهمها:

-أريج الأهواء:	و هو حالات الإنبعاث الأولى التي تأتي للذات المدركة للعالم، فعطر الأهواء ينبعث من تنظيم خطابي للبنيات الكيفيّة*، و هي لا تخص الذوات وحدها، وإنما تسم الخطاب برمّته، و يمكن أن تسقط بوصفها _آثارا سيميائية _سواء على الذوات أو الموضوعات[3]بمعنى أن المتلقي له قابيلة تقبل آراء النص أو رفضه من منطلق العاطفة التي سيطرت عليه، فالحكم يخضع للهوى المسبق .

[1] ألجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص:368.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص، ص:96-97.

* الكيفية:و هي الصيغ التي تمكن الذات من تحقيق برمجها و من جملتها فعل معرفة الفعل، و إرادة الفعل وواجب الفعل والقدرة على الفعل.ينظر :الجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص:14.

[3] ينظر:محمد الداهي : سيميائية الأهواء، ص، ص:67-68.

-الهوى والفعل:	إن هوى الذات يمكن أن يكون حصيلةفعل، إما فعل الذات نفسها، أو فعل ذات أخرى، فمثلا هوى "العناد" يشمل استعدادا لمواصلة السير على درب مسطّر بشكل مسبق دون خوف من معوقات، و هذا الاستعداد يضع الذات في حالة " فعل"رغم " استحالة الفعل" و لذا على الذات أن تكون مزودة بالتكييفات التالية:معرفة عدم الكينونة(الذات منفصلة عن الموضوع)، القدرة على عدم الكينونة، أو عدم القدرة على الكينونة (الشك في نجاح المهمة)، إرادة الكينونة (الإصرار على إدراك مبتغاها). ورغم غياب إرادة الفعل بسبب المعوقات، فإن "العنيد" لا يتخلى عن برنامجه، لأن الأمر يتعلق بفائض كيفي هو المتحكم والضامن لمواصلة الإنجاز .فحضوره يفرض عدة هووية من خلال تنظيم جيهي للكينونة لا من خلال حدود أهلية في أفق الفعل.على أن تتضح بعض المفارقات في هوى "العناد"، حيث تخرج إرادة الفعل عن عدم القدرة على الفعل، فرغبة "العنيد" في أن ينتصر، و إرادة الكينونة تقتضي منه معرفة الكينونة من الناحية التركيبية و هو في هذه الحال يدخل في صراع مع الآخرين.[1]
- الهوى بين الفرديّة والجماعيّة:	إن الهوى يتأرجح بين الاستعمالين الفردي و الجماعي حيث إن الكون الهووي الفردي يعبر عن خصوصيته والذي قد يتحول إلى صنافة* اجتماعية مبيّنة متفقة أو العكس، إن هذه التغيرات في المواقع تقتضي منهجا ممكنا لدراسة العلاقات بين النص، و النص المحيط، والسياق فمثلا "موباسان" استعار من مدرسة "شوبنهاور" تصوره للإرادة، فهي مأساة الإنسان، فالرغبة حينما تكون غير مشبعة ينتج عنها الضجر و الازدراء، فيتولد الإحباط، من هنا ارتبطت في مفهومه باللامعنى و العبث و التناحر، فتمييز هوى بعينه لا بد من النظر إلى المتغيرات والثوابت التي تتحكم فيه عبر مختلف المستويات و العلاقات [2].

أما على مستوى الفصل الثاني: احتل هوى (البخل) من حجم الكتاب زهاء خمس و سبعين (75) صفحة، مثّلت فصله الثاني جملة، حيث بيّن العلاقة بين البخيل وما يملكه، فالمسار الخطابي "للبخيل" لايظهر إلا لحظة التقويم فتكديس الثروات و تخزينها يتم على حساب الغير وهو هوى

[1] ينظرالجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس:، ص:115.

*صنافة taxinomie :و هي ليست التصنيف، فالتصنييف إجراء، أما الصنافة فهي مبدأ تحضر من خلاله الظواهر في الذهن ينظر: المرجع نفسه، ص:11.

[2] ينظر:المرجع نفسه:ص، ص:148-149.

بيذاتي* و إن كان ضمنيا، أما "الغيرة" فهي تستند إلى علاقة بين ثلاثة ممثلين : الغيور و الموضوع والغريم، وهوهوى بيذاتي أيضا لكنه متغيّر و مركّب[1] يتعلق الغيور بموضوعه القيمي ويكد من أجل الحفاظ عليه، و هكذا تقترن الغيرة لديه بالرغبة والحماس و الحسد.[2]إن وجود الغيور في فرجة أو مواجهة يوحي بألم مرير و هو يرى غيره يستمتع بالموضوع، أو أنه يخاف من فقدانه، من هنا تبرز ذات الغيور بين علاقتين كل منها تشده إليها.كما يتمظهر هوى " الغيرة" في مختلف العلائق والأبعاد الدلالية الإستهوائية التي تحتملها العدة العاملية للثالوث:الغيور، الغريم، المحبوبة، ومن ضمن هذه التمظهرات:"الغرام" الذي يشمل:الغرم والتنافس والّتباري [3].ثم التمظهر الثاني: وهو "التّعلّق" الذي يعد الأساس الثابت لكل أشكال العلاقة بين الذات والموضوع، فإذا فكت عقدة التّعلق ترتد الذات إلى مرحلة الما قبل ؛أي حالة انفصال حيث لاقيمة لأي شيء في نظرها.لذا فالتّعلق يستوعب أهواء مثل: الحماس والامتلاك و الحصر.[4]ومن خلال السمات التوليدية للغيرة يتبيّن أن ما يتعرض له الغيور من أهواء على نحو: الريبة و القلق و الخشية يحدث تشويشا استيثاقيا يغير من المعطيات الأصلية للتعلّق، حيث الثقة تلعب دورا مهما تبادليا بين الحبيبين، وهذا ما يعكس سلبا على المعطيات الأصلية للّتعلق، إن التعلّق يفترض الثقة، التي تعطي معنى للحياة وعندما تتصدع هذه الثقة يفقد الغيور السيطرة على الموضوع و الإستمتاع به، و يخفق في خوض المعارك مع غريمه.[5]

*البيذاتي:هي العلاقة التي تقتضي أكثر من عامل، الغيرة مثلا تتحدد باعتبارها هوى بيذاتيا لأنه يستدعي غيورا و محبوبا و غريما. ينظر:المرجع السابق، ص:79.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص، ص:235، 236.

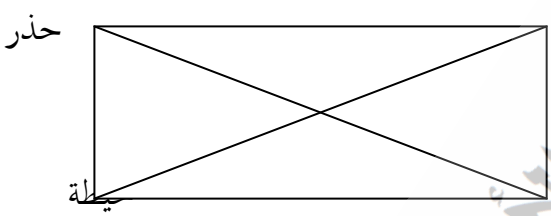
[2] ينظر:المرجع نفسه، ص :237.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص، ص، ص:238-239-241.

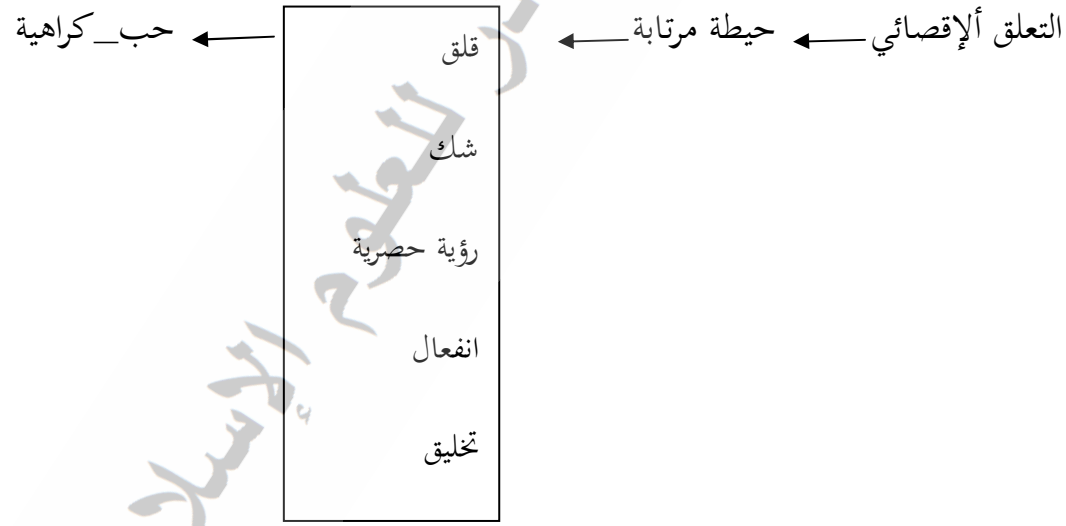
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص، ص، ص: 247-250-251-253.

[5] ينظرالمرجع نفسه، ص:258.

و البعد الإستيثاقي ينتظم عندما يوزع على المربع السيميائي بالطريقة التالية[1]:



يعدّ القلق مكونّا من المكونات التركيبية للغيرة، و يعبر عنه، وفق ما يشغله من مواقع تركيبية، إما بالريبة عندما يظهر الغريم على حلبة المنافسة، و إمّا من خلال الخشية عندما يكون الحدث المؤلم متوقّعا، إنّ القلق ليس انفعالا عابرا، و إنّما هو حالة متردّدة .و قد يفضي إلى أزمة استهوائية عندما يقترن بالشكّ .و لا تنتمي الغيرة إلى نسق مصغّر، قابل لاستيعابها في كليتها و شموليتها، و إنما تنتسب إلى عدة تمظهرات بسبب تنظيمها المعقد.[2].كما يظهره المخطّط الآتي[3] :



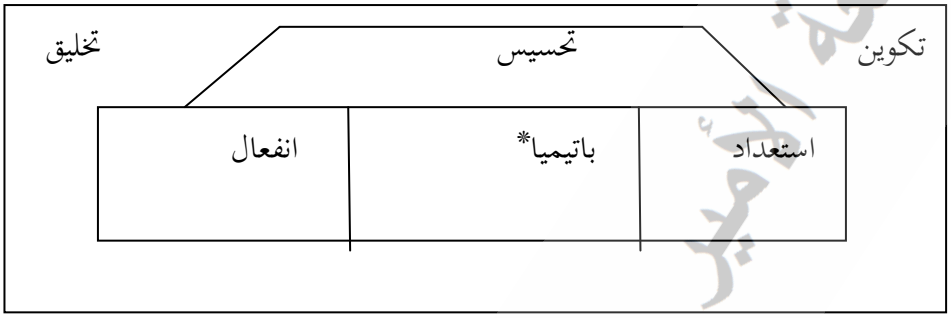
إذن" هناك نسق التعلق و نسق الحصر و نسق البنيات السجالية التعاقدية و نسق الأهواء الإستيثاقية و غيرها، فالغيرة ليست الهوى المعزول فحسب، ذلك أنها تنتمي إلى أنساق مصغرة حيث لا تشكل

[1]المرجع السابق، ص:263.

[2]ينظر: محمد الداهي : سيميائية الأهواء، ص:99.

[3]ألجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ، ص:314.

سوى موقع من بين مواقع أخرى".[1] فالغيرة لا بد أن تمر بمراحل ثلاث _ كباقي الأهواء_ وهي:التكوّن، و التّحسيس، و التّخليق، و في هذه الحالة تكون الغيرة كما تراها سيمياء الأهواء : استعدادا، ثم باتيميا، ثم انفعالا، و المخطط الآتي يلخّص ذلك[2]:



كل ماسبق طرحه يبين لنا أن الأهواء لا ينبغي أن تدرس على نحو منعزل، بل باعتبارها منظومة استهوائية، تتعلق بما قبل حدوث الهوى، و أثناء وقوعه، وما بعده، فالأهواء تتطلب استكشافا لمعانيها ومختلف المواقع المفترضة التي تشتغلها على مستوى الخطاب، سواء باعتبارها تيمة تسهم في تفرع المسارات السردية، أوباعتباره هوى يخضع للتقييم الأخلاقي الإجتماعي حيث يقتضي وجود نسق قيمي يضبط اختلال توازن أي هوى، وإذا كان كل من " غريماس" و" فونتنيي " ركزا على عملية التخطيب للأهواء ضمن المدونة الثقافية الفرنسية، فإن الدارس عليه أن يحترم خصوصية كل نص روائي في خطاطته السردية الخاصة به، وهندسته الإستهوائية التي تحددها طبيعة الشخصيات والظروف المحيطة بها، لذا سنحاول استثمار آليات القسم التطبيقي على نماذج روائية نسائية جزائرية مع مراعاة هذه الخصوصية، مزاوجين في ذلك بين سيميائية الفعل التي تهتم بفعل التحول مقابل التركيز على

[1] المرجع السابق، ص:267

[2] المرجع نفسه، ص:316.

*باتيمي pathémique و هو في الأصل مركب من عنصرين path الدالة في سياقات متعددة على الحالات غير الطبيعية وtymique التي تشير إلى الإنفعالي، و المقصود هنا أن الانفعالات التي هي في الأصل حاجة طبيعية تتحول إلى حالة غير طبيعية عندما تتجاوز الحدود؛ أي العتبات التي تقيمها كل ثقافة استنادا إليها تحكم على الأهواء.و هنا نفرق بين الدور الثيمي الذي يحتضن ممكنات الفعل عند الذات، و هو دور مسنن اجتماعيا (الصياد، الفلاح) و بين الدور الباتيمي الذي يختص بكينونة الممثل في علاقته بالبعد الانفعالي .ينظر:المرجع نفسه، ص:57.

حالات العامل للذات في الملفوظ السردي، فالتحليل خاضع للمعيار التقيمي ومدى هيمنة الهوى على الخطاب و تأثيره، ذلك أن سيمياء الأهواء لا تهتم بالهوى بوصفه قيمة موجودة ولكنها«تروم إمساكا أفضل "بقيمة القيمة"[1]»ذلك أن التفاوت قد يمثل ظاهرة بارزة على مستوى الدور الهووي بين النصوص، إذ يشكل مقطعا حساسا داخل المسار الموضوعاتي في روايتي"بحر الصمت" و" الشمس في علبة"، لكن الأمر يختلف بالنسبة لرواية " في الجبة لا أحد" إذ لا يجسد الهوى مقطعا موضوعاتيا بل هو الموضوع في حد ذاته .فالعالم العاطفي يتمظهر ضمن السياق التركيبي للخطاب على مستوى حركة الجسد فالخوف، الغضب، الحب، الغيرة لها علامات دالة متباينة تخضع لدرجة وطبيعة الذات التي تشعر بها، فقد يتبدل اللون (الاحمرار، الاصفرار، الشحوب) والحركة (الصراخ التكسير، الضرب). كما يمكننا استخلاص التشكيلات الهووية من الملفوظ السردي، إذ يؤخذ اللفظ كعلامة دالة و مؤشر للكشف عن خبايا الجانب الشعوري للذات الذي لا يرى بالعين المجردة إلا إذا تحول إلى علامات دالة، باعتبار أن الإحساس سابق في الوجود على التجلي الدلالي «فالأهواء والعواطف محفزات على الإنتاج التلفظي من جهة، و من جهة أخرى هي فضاء للكشف عنها فالتلفظ يفضح الكوامن النفسية، و قد قيل تكلم لأراك.إن الفعل الكلامي بمكوناته يكشف قوة عاطفية معينة، تطفو للسطح على حساب عاطفة أخرى كما في المثال التالي :أ/ صباح الخير (في الصباح).ب/ صباح الخير (بعد تأخر شخص في فهم قضية ما)، توجد في المثالين تحية صباحية ولكن تحليل الفعل الكلامي يكشف اختلاف القوة الانجازية الناتجة تبعا للحالات النفسية أو الأهواء التي تحركها، ففي المثال الأول قوة الفعل الانجازية هي التحية الصباحية، و يتوافق فيها المعنى الحرفي للمنجز مع دلالته (عاطفة اجتماعية تواصلية)، أما المثال الثاني فإن التحليل يكشف أن العبارة ليست للتحية و لكن للاستهزاء فتظهر عاطفة الاستهزاء و السخرية لتصبح هي القوة الانجازية المتوخاة[2]».

لذا عملت سيميائية الأهواء على إثبات النقاط التالية:

[1] ألجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص:71.

[2] رحيمة شتير : النص الصوفي من منظور سيمياء الأهواء، مجلة كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 13، جوان، 2013، ص، ص: 82-83.

– ينبغي مراعاة الجانب الشعوري في المسار العاملي، فإلى جانب أن العامل يعمل فهو يحس ويشعر و عليه يجب أن يكون العامل الحكائي مرفقا بالعامل النفسي .

– تؤخذ الردود الجسدية Somatiques، مأخذ الجد لكونها تجسد ما ينتاب الذات من أحاسيس ومشاعر، و ذلك على نحو احمرار الوجه، و شحوبه، و اصطكاك الأسنان .

– تتكون الخطاطة الإستهوائية من مراحل تبين تدرج الهوى من المستوى العميق إلى المستوى السطحي. و هذه المراحل هي: الانكشاف الشعوري، الاستعداد، المحور الاستهوائي، والعاطفة والتقويم الأخلاقي[1].

–يشكل البعد الانفعالي داخل المسار السردي بعدا جديدا، فالإنسان لا يفعل فقط، إنه بالإضافة إلى ذلك يضمّن الفعل انفعالية تحدد درجة الكثافة التي يتحقق من خلالها الفعل.

– إن الدال الهووي مرتبط بالذات، و هذه الخاصية تجعل التحليل السيميائي للعواطف يتداخل مع التحليل النفسي، وهذا لا يؤدي إلى الخروج عن مجالها لأنها تبحث عن بناء دلالة للبعد العاطفي في الخطاب، لأن العاطفة هي أثر لمعنى موجود و مشفّر في الخطاب. وسنلاحظ ذلك من خلال تتبع الخطاطة السردية للروايتين " بحر الصمت"، و" في الجبة لا أحد"، إذ تتحول العوامل النفسية إلى مرسل محرك للفاعل نحو تحقيق فعل الإنجاز أو الحد منه وتغيير وجهته، و لكن يبقى التوازي موجودا داخل الملفوظ السردي بين الخطاطة السردية و الخطاطة الاستهوائية.

1– الخطاطة السردية:schémas narratif

تشكل الخطاطة السردية عند " سعيد بنكراد" « نموذجا لكل التحولات الواقعة بشكل تدريجي في مستوى يتسم بالمفاهيمية . وإذا كان كل نص سردي ينطلق من النقطة (أ) ليصل إلى النقطة (ي) (...) فإن الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة(..)و بناء عليه، يجب التعامل مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج بشكل سابق داخل الخطاطة السردية [2].» .

[1] ينظر: محمد الداهي : سيميائية الأهواء، ص، ص: 236 -237.

[2] سعيد بنكراد:مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1994، ص: 55.

وهذا الانتقال يتم بفعل التحول الذي يتشكل بتضافر هذه الأطوار هي:[1]

(التحريك manipulation، الأهليةcompétence، الإنجازperformance، الجزاء sanction)

فالخطاطة السردية تقوم في هندستها على سلسلة من الحالات و التحولات لدى العاملين، و تتشكل هذه التحولات من قواعد تمثل أطوارا محركة للفعل نحو التحول من وضعية إلى وضعية ضدية لها.و هذا ما سأبينه من خلال تتبع الخطاطة السردية لعامل الذات في الروايتين (هوى الخوف ←—— في رواية " في الجبة لا أحد")، (هوى الحب ——→في رواية "بحر الصمت").

1-1- خوف الجسد و اضطراب الفعل في رواية " في الجبة لا أحد":

أ- التحريك:manipulation

تملك الشخصية إرادة للفعل سواء أكانت هذه الإرادة ذاتية أم خارجية، و لكن تتطلب محفزا ثانيا يقوم بالتحريك، بمعنى خلق صيغة فعل الفعل(faire faire) ؛ أي دفع الذات إلى القيام بفعل ماأو الاقتناع بهذا الفعل، فإذا كانت الصيغة هي أريد أن أفعل، بحكم الملفوظ وصفي، فإننا نفترض نقص في إمكانية التغيير، لأن الاحتمال يبقى قائما : (قد لا أستطيع أن أفعل، بعد أن أردت ذلك) فموقع العامل لا يدخل نطاق التحقق إلا بوجود عوامل كافية لا تنفصل عن الذات، بل تصدر عنها بالإضافة إلى عوامل خارجية تتضافر فيما بينها لتخلق انتقال الشخصية من الإقناع و الرغبة إلى الإنجاز، و من بين هذه العوامل عنصر "التحريك" الذي يتميز بكونه نشاطا تمارسه الذات اتجاه الآخر بهدف الدفع به إلى القيام بإنجاز ما.[2]

وعليه فإنه يتمظهر داخل البرنامج السردي من خلال العلاقة بين المرسل الذي يقوم بدفع و إقناع الذات نحو تحقيق الخلاص و الهروب، و هذا ما تطالعنا به رواية " في الجبة لا أحد" منذ الصفحات الأولى كفعل تأويلي خاضع لاحتمالية القراءة التي تصل إلى مرحلة اليقين مع تنامي الملفوظات السردية، و تسارع الأحداث و تداخلها، و فق بعدين أساسيين للتركيبة السردية : أولا: البعد الذهني

[1] المرجع السابق:ص، ص، ص: 65، 59، 63، 65.

[2] ينظر :المرجع نفسه، ص، ص: 56_57.

و يسمى البعد المعرفي، و ثانيا البعد التداولي.[1] يرتبط هذان البعدان بعامل المرسل(الجماعة المسلحة) لتحريك عامل الذات (السعيد) نحو الإنجاز الذي يتم بالتدرج، حيث تبدأ لحظة التحريك بطرق الباب على غرفة " السعيد"« فجأة ..كأنه سمع طرقا ...أرهف سمعه..و دون أن يتأكد من ذلك سارع لإطفاء نور الغرفة، و توجه على أطراف قدميه نحو الباب.._ الباب يطرق فعلا، هناك من يطرق باب بيتي في مثل هذه الساعة المتأخرة من الليل (...) لم يحدث أن طرق بيتي في مثل هذه الساعة حتى قبل فرض حظر التجول في المدينة بعد أن احتلتها الجماعات الإجرامية(...)ارتعشت كل عروقه لذكر كلمة الدم..كل الذين هاجمتهم جماعات الإجرام و اقتحموا عليهم ديارهم ساقوهم كخرفان الأضحية أمامهم ليذبحوا في المنعطفات و المناطق المظلمة، و قد يسارعون لذبحهم في عقر ديارهم على مرآى و مسمع ذويهم و جيرانهم.[2]» أراد "السعيد" أن يستغيث بجيرانه لكن دون جدوى ليبقى الصراخ يؤلم صاحبه « و جعل يصرخ ...يصرخ...يصرخ ..خرجت من فمه أشياء كثيرة ..فتات أحشاء ..نتف من رئتيه و قطع من بلعومه و أجزاء من طحاله.. كل ما فيه هرع يروم مغادرة جسده المهدد و الهروب منه خشية أن يصيبه نفس الأذى.[3]» يدخل الجسد تحت سيطرة هوى الخوف الذي يتسرب و يجعله يشعر أن أحشاءه تتمزق، وتخرج منفصلة هاربة عنه رافضة الشعوربه، مادام الموت يهددها و هي تريد نبض الحياة.لقد رفع هوى الخوف من الصور التخييلية للذات بحيث منح القدرة للأعضاء الداخلية على الهروب، و هذا ما يفسر أن الهوى الداخلي تبدأ سيطرته على أجزاء الجسد الداخلي ثم يخرج الشعور ليستوطن الناحية الفيزيولوجية للذات.حتى تتخذ سبلا مختلفة في التعبير و طرائق متعددة، و متنوعة في تبليغ الحالة الشعورية.و بخاصة على مستوى الرؤية « لم ينتبه أن صوته سبقه للفرار لقد اندلق من حلقه و خرج من فمه على شكل سوط جلدي

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 57.

[2] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص، ص: 13-15.

[3] المصدرنفسه، ص: 15.

يتلوى و يعلق الأشياء من حوله، وكل الأثاث الموجودة بالبيت طالبا الغيث و النجدة له و لصاحبه فأخذ يتمسح عليها و يلتصق بها أملا أن تنقذه و صاحبه.[1]»

حددت الملفوظات السردية تصاعد الجانب النفسي للعامل/ الذات مع استمرار طرق الباب الذي تضاعفت قوته و جعلت " السعيد" يدخل في حالة من الخوف المحرك الرئيس للخطاطة الاستهوائية على مستوى البنية العميقة والبنية السطحية، و يتجلى ذلك من خلال مفهومه ورؤيته له « الخوف كلمة.. لا يعيها بمعناها الرهيب ...بمعناهاالحاسم...الدامي سوى من ركب موجها الأهوج، و لا يمكن لأي كان أن يتمثله، أو يعايشه، أو يعرفه حقا إلا من وقع فعلا بين أنيابه، و هو يشعر برؤوسها المدببة الحادة و هي تنغرس في جلده، و تمزق لحمه الحي و قلبه يرتجف رجفة الهلاك الأخيرة.[2]» يتحول الخوف إلى صراخ أجوف و أصم من شخصية متشبثة في مكانها، تطلب النجدة بصوت صامت لا يسمع و لا يخرج عن نطاق جسد أنهكه الطرق المتواصل، و أدخله في حيز استرجاعي واصف لجسد " صحفي " عانى لحظة مواجهته الموت الحتمي «تذكر في تلك اللحظة صحفيا اغتيل ذبحا قبل حوالي أربعة أشهر و ارتجفت كل أوصاله حين شاهد صورته في الصحف كان رأسه بالكاد ملتصقا بمؤخرة عنقه، ذبحوه كما لم يذبحوا أحدا من قبله... مع أن الذين سبقوه باتوا يحصون بالآلاف _ لقد اقترفوا فعلتهم أمام مدخل العمارة التي يقطن بها في وضح النهار، تفطن لهم في الأول، و حاول الفرار لكنهم كانوا أسرع منه ووجد نفسه محاصرا من كل الجهات[3].»

إن تقاطع هوى الخوف (العامل الاستهوائي) بين الزمنين (الماضي/ الراهن) يشير إلى بداية مرحلة الإقناع التي تمر وفق البعد الذهني المجرد للذات بتدخل العامل المرسل القوي و العامل النفسي "موت الصحفي"، الذي هو موت " السعيد"، فهوية القاتل واحدة و الخوف واحد مهما تعددت درجته و صوره، فيكون بذلك ميلاد التحريك بخلق صيغة لفعل الفعل، و دفع الذات للبحث عن الخلاص.فتتحول الذات من حالة رفض "الطرق المتواصل" و عدم الاقتناع بصوت الموت الذي يترصد

[1] المصدر السابق، ص: 16.

[2] المصدر نفسه، ص: 18.

[3] المصدر نفسه، ص: 20.

خلف الباب إلى حالة القبول بأن " فعل الذبح" قادم.« ملأه خوف من نوع خاص، خوف من وعي لأول مرة كلمة الذبح عندما تطبق على إنسان ...على أحد من بني البشر و ليس على خروف أو بقرة أو دجاجة.(...) إنها كلمة أقوى من القتل و أكثر من الموت ...إنها عورة الموت إنه اغتصاب الروح قبل الجسد ...إنها كلمة ...ما بعدها كلمة(...) أن تذبح يعني أن تقتل دون أن تموت، وتبقى روحك تحتج إلى الأبد على الطريقة التي غادرت بها الحياة، و لا شك أن من يموت ذبحا يظل يتحسس الذبح و يتوجع منذ لحظة اقتراف الجريمة حتى قيام الساعة عندما يموت الناس جميعا.[1]» تشير الملفوظات السردية أن الذات المستهوية " السعيد" تمارس ضغطا نفسيا لا تملك القدرة على إيقافه ما دام الراهن ما زال يحاصرها، فتأتي الاسترجاعات و معاني لفظة "الذبح" لتستنزفا طاقة العامل، و تشل حركته، و تضع الجسد داخل بوتقة الخوف.

إن دلالة " الذبح" تتحول إلى عامل نفسي يحرك الذات نحو سياقات تتجاوز المعرفة الفردية فالشعور بالخوف نتيجة الطرق المتواصل هو فردي في تجربته يتضاعف نتيجة انفصال الذات عن العالم الخارجي و عدم و جود من يسمع صراخه، على الرغم أن فعل " الذبح " هو الجانب الموضوعاتي المشترك بينه و بين سكان المدينة التي تعيش المصير نفسه. « و إذا بعينيه تقعان على النافذة المطلة على الشارع الرئيسي للحي المقفر، و الذي لا يمكن لك أن ترى فيه أحد يدب بعد السادسة مساء كل شوارع المدينة يحتلها منذ تلك الساعة صوت الرصاص، و دوي الانفجارات، و لمعان السكاكين التي لجأ إليها المجرمون في المدة الأخيرة بعد أن تناقصت ذخيرتهم من الرصاص و كذلك لإشباع غريزة العنف والدم التي تهيجت فيهم إلى حد الجنون[2]» إن صوت الموت " الذبح" خلف الباب جعل الذات تعيش حالة نفسية ازدواجية بين انفصال ذاتي عن(الأنا الفردية) و الاتصال بالعالم الخارجي (الأنا الجماعية) لكن الإرادة غير كافية و لم يتحقق إنجاز الفعل الحقيقي في بداية المسار السردي، بل تحاول الذات أن تخلق اتصالا مغايرا ينحرف بموضوع القيمة نحو فضاءات تشكل هروبا ذهنيا مؤقتا. «لم يعد يدري شيئا ...كأنه نسي من هو ..و لماذا هو هنا و ما الذي ينتظره و في لمحة أحس أنه خلع

[1] المصدر السابق، ص، ص: 21-22.

[2] المصدرنفسه، ص، ص، 14-15.

عن هذا الوجود و فقد كل صلة بالعالم الخارجي و تحول إلى شهقة مولود خرج لتوه من رحم أمه أو شخرة محتضر أزهقت للتو روحه...إنه الآن شيء من هذا و ذاك ...أو لا شيء منهما ...لا يدري بالضبط أين أو كيف يصنف وجوده و يحدد محله من الزمان و المكان.[1]» يظهر المقطع الرغبة في خلق و جود انتقالي من لحظة الموت النفسي (الواقع النصي) إلى موت الروح أو ولادتها (الواقع غير نصي)، بهذه الطريقة يتكون عامل آخر مساعد نحو تخفيف و تيرة الخوف و الاقتراب من فعل الإنجاز المحقق (الخلاص و الهروب) و هو " التخييل" فتنتقل الذات وفقا للصيغة السردية الآتية، لملفوظ التحول الاتصالي/ الانفصالي الأول:

(ذ1∩ م) تتحول⟵ (ذU2 م)

ذات /السعيد متصلة(∩) بالموضوع طرق الباب (الخوف) ⟵تتحول إلى ذات منفصلة عنه (U) بالاسترجاع و القدرة على خلق الصورة التخييلية لكنه انفصال مؤقت.

يبقى البعد الهووي للذات / العامل هو خوف الجسد، و اضطراب الفعل بين الانفصال والاتصال و البحث عن تحقيق موضوع (الهروب)، لذا فإن التحريك يتمفصل في فعلين أساسيين فعل إقناعي (المرسل) الجماعة المسلحة، وهي الجماعة المسيطرة التي تملك الحق في الحكم و تنظيم الدولة، لذا تتخذ من " الذبح" طريقة مؤدلجة تبث بها الرعب، و الخوف في المرسل إليه (الفعل التأويلي) (تأويل طرق الباب، لفظ الذبح، الخوف..).الذي يمكن الذات من إرادة الفعل، و من تميزها عن الممثلين الغائبين الحاضرين، و هذا التميز يتجلى في الكشف عن حقيقة الوحدة في هذا الوجود « الطرق يواصل بث كهارب السموم في عروقه و كامل جسده...تكشف له في تلك الأثناء المعنى الحقيقي و الأصح للوحدة، و أدرك مدى قوته و خطورته، و عرف أن الوحدة الحقيقية لن يعيشها و لن يفقه سرها إلا من كابد مجابهة القدر عاريا متلبسا بحياته، و متهما بوجوده، و متورطا بضعفه و جسده و عجزه(...)و أدرك السعيد، أن المشكلة الآن في الجسد هذا الجسد الذي أبى أن

[1] المصدر السابق، ص، ص: 25- 26.

يتخلى عنه و يتركه ريثما يستطيع الإفلات من براثن الفناء التي ليس في نيتها التوقف عن الطرق واقتحام جلده.[1]»

يشير الملفوظ إلى رغبة الذات في خروج الجسد عنها، خروجا مؤقتا حتى يتمكن من الهروب من قبضة الموت القادمة التي تبحث عن الروح، و الروح تصدر عن كيان الذات لاعن جسدها، فإن وجدوا جسدا صامتا فلا يأبهون به، لذا فمن يثقل كاهله هو هذا الجسد بانحناءاته و شحوبه، وضعفه ورائحة الخوف التي أصبحت تستوطن المكان كله « ربي ما ذنبي في هذا الذي يحصل لي؟...إنها ليست خطيئتي إن كان جسدي بهذا الضعف و هذه الهشاشة ...و استحى من طوله و جسمه المسكون بخيوط الفزع و المحشو بفتات العبث و نخالة الحقيقة، و تفرس أعضاءه الحمقى و رجولته المشعة في غباء و لم يتمالك إلا أن تهالك في اليأس و اللامبالاة[2].» إن تصعيد العامل النفسي للذات بعوامل خارجية و ذاتية، تدفعها للانتقال نحو انجاز الفعل، "فالسعيد" بدأت تتولد بداخله مشاعر القدرة على إيقاف الشعور بالخوف.بعد أن اختبر كل الوضعيات داخل غرفته، إذ يدخل في حوارات خطابية مع أثاث غرفته و جدرانها طالبا النجدة من أثاثها، و من جسده الهش لعله يرحمه من ثقل أعضائه وهشاشتها، فأصبح كل شيء يستدعي اللاوعي، و الخروج بالذاكرة عن نطاق الراهن المحاصر والمميت.و تبدأ لحظة الاسترجاع :« حين رفض سعيد التخلي عن عمله وأبى أن يأخذ مأخذ الجد تهديدات تلقاها من الجماعات الإرهابية تحذره من خطورة بقائه في عمله كتقني و حارس في مسرح المدينة مقترحين عليه الانضمام إلى صفوفهم و تبني أهدافهم الرامية إلى الاستيلاء على السلطة و تغيير الحكم ..لقد تلقى التهديدات مرتين و أوضحوا له في المرة الثانية التي مر عليها أكثر من أربعة أشهر(لعلها المهلة المحددة من قبلهم لتنفيذه ما أمروه به) أن عليه ترك عمله في المسرح في الحال و الابتعاد عن هذه المهنة التي لا يلتقي فيها المارقين عن الدين و الشريعة.[3]» استغرق المقطع الإسترجاعي ما يقارب الثلاث صفحات تضمن وظيفة " السعيد" التي مكنته من إقامة علاقات

[1] المصدر السابق، ص: 26.

[2] المصدر نفسه، ص، ص: 26-27.

[3] المصدرنفسه، ص: 28.

متواصلة مع الممثلين و الفنانين، حيث فتحت له النصوص المسرحية التاريخ بتفاصيله و شخصياته التي استحضرت عن طريق شخصيات واقعية تتقمص روحها و فكرها مثل "روميو" و "جولييت "عطيل" "كليوباترا"، الأنثى التي سحرته بوجودها وهي تضيف جمالا ووقارا لممثلة أحبها و أحب الحياة من أجلها. لكن « دوي القرع المتواصل في إصرار[1]». استوقف ذاكرته بعنف مقصود ليعيد وعيه بالموت الذي لازال واقفا يترصده وراء الباب.

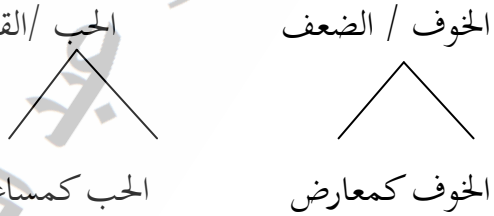
تتولد لدى " السعيد" الرغبة في تغيير الصورة و الصوت الراهنين بالتخييل المحرك الفاعل الذي سيؤهله إلى الإنجاز نحو" الخلاص/ الهروب" « قفزت عيناه في ذعر لشدة الدوي حتى خالها أنها ستقلع من تجويفها و تقع من شدة الضرب، و مازال على هذا الحال شاخصا حتى تراءى له شيء غريب و انتابه عجب شديد (...) جحظت عيناه عندما رآها تخرج له، إنها حبيبته .كليوبترا...نعم هي بنورها و عطرها خرجت إليه كهالة من نور انبلجت من رحم الظلمة ...حبيبته التي أسماها هو بهذا الاسم (...) و اشتعل عود الحياة في قلبه ...فهرع إليها ...كالغريق المستنجد بمركب نجاة أسعفه و هو على حافة الهلاك الأكيد و لأول مرة يقرب باب بيته منذ أن سقطت فريسة قصف المجرمين ظهورها في تلك اللحظة أنساه الخطر و أنساه خوفه و تعطلت كل حواسه و سكت صوت الخوف بداخله و لم يعد يسمع الطرق و لا الصمت و لا أي شيء.[2] » يتبدى الخوف منذ لقاء السعيد بكليوباترا، و يتخذ منحى آخر نحو هوى الحب، المعادل للحياة فتتغير رؤية الذات لهوية الطارق والمكان و الجسد « هذه المرة لا يأبه ...فانفجار حبه أخمد صوت خوفه و هلعه و لم يعد يهمه شيء..يحيا أو يموت، يذبح أو يشنق من طرف الإرهابيين العالقين وراء بابه (...) إنها الجنة تنبت له في رحم الجحيم الذي يترصده خارجا و ارتمى بين أحضانها (...)و صار معها جسدا لجسد ..و مع الخطر وجها لوجه (...) بحرقة مغمومة همس لها: لك مني هذا الجسد الذي قهره حبك بقدر ما قهره هذا الذي يطرق الباب ... هاكيه ..خذيه عني عبء رزية هو الآن.املكيه و حدك اللحظة، عبئي منه كيانك اشربيه إن شئت أو ابلعيه و اتركيه جنينا أبديا في جوفك، يهديك عمرا بعد آخر ويهبك

[1] المصدرالسابق، ص: 30.

[2] المصدر نفسه، ص، ص:30_31.

(...) إغراء الحب بين يدي و إغراء القتل يصر وراء الباب (...) تعالي إلي لنعيش الليلة و ليمة الحزن و الشهوة، نكاية في الجائعين الذين يطرقون الباب و نتركهم فريسة لجوعهم الجنسي و جوع شياطينهم.[1] » يبرز هنا عنصر الكفاءة المؤهل لانحراف المخطط السردي فتولد القدرة على الفعل والتصميم على موضوع الخلاص من الموت إلى الحياة، و هذا ما تبينه الصيغة السردية الآتية لملفوظ التحول الانفصالي / الاتصالي الثاني:

(ذ1Uالموت) ⟵ (ذ2 ∩الحياة) = ذات السعيد تنفصل عن الموت / الطرق المتواصل ليتحول إلى ذات متصلة بالحياة عن طريق الحب / كليوباترا



إن تكرار الملفوظات السردية و تغيير صيغتها (طرق الباب) قد رسمت إيحاءات دلالية تحكمت في الخطاطة الإستهوائية للنص الروائي " في الجبة لا أحد" و التي ذكرت بهذا الترتيب:

- إنه الطرق ..إنه الباب..إنه الموت الداهم..المحقق.
- الطرق يملأ الدنيا ...و الدنيا لا أحد فيها.
- دوي القرع المتواصل في إصرار.
- و يعوي باب الجحيم من جديد.
- القصف في الخارج صار وقعه أكثر رعبا، أكثر وجعا.
- الباب يصهل .
- زمجرة الباب لا تتوقف.[2]

[1] المصدر السابق، ص، ص:32- 33.

[2] المصدر نفسه، ص، ص: من 13 إلى 97.

نلا حظ أن صوت" الباب" تصاعدت طرقاته و أخذت أصواتا متنوعة : " الطرق، الدوي، العواء القصف، الصهيل، الزمجرة"، و استنادا إلى دلالتها الإشارية، فالطرق في بدايته هو إعلان عن حضور الذات المضادة حضور غير صامت يملأ المكان المغلق (غرفة السعيد) و المفتوح (المدينة)، و المدينة رافضة له، فتصعّد(الجماعة المسلحة) الصوت من القرع إلى القصف ويتخلله العواء، الذي لا يسمع إلا ليلا ينبئ بوحشية صاحبه و استعداده للقتل، لا يهاب الموت لأنه يحملها بين أنيابه، من صفاته الغدر و الطمع، لذا لم يظهر هذا اللفظ إلا بعد أن أسدل الليل ظلامه على المدينة، أما الصهيل فالفرس لا يصهل إلا إذا ورد الماء بعد العطش، و الطارق على الباب يطالب بجسد خائف تفوح منه رائحة الدم التي تروي عطشه، و عندما نفذ صبره أصبح صوته غليظا غاضبا كزمجرة الأسد. يشير المتغير الملفوظي إلى إستراتيجية " المرسل"(الذات المضادة) في إقناع المرسل إليه (الذات المستهوية) بقوته و سطوته، فهو الأنا الحاضرة خلف كل الأبواب تقصي كل جسد متمرد عن شرعيتها، فجعلت الطرق المتواصل يخترق سكون المدينة ليلا ويزرع الخوف في نفوس الضعفاء و المتشبثين بالحياة، وكلما استوطن هذا الهوى الجسد و أنهكه ضاعفت من وتيرته، و بخاصة عند لحظة خروج الذات/ السعيد عن المكان بالذاكرة، و لحظة لقائه بحبيبته كليوباترا، هذا الجسد الأنثوي الذي أصبح حضوره يشكل خطرا على " طرق الباب" صوت الموت، و هي صوت الحياة .

ب– الأهلية: Compétence

تعد الأهلية أو الكفاءة من الشروط الضرورية السابقة عن الفعل المؤدي إلى امتلاك موضوع ما لذا لا يمكن أن نتحدث عن الأهلية إلا من خلال ربطها بالإنجاز، لأنها هي التي تجعل الفعل ممكنا.[1]فالذات تنتقل من معرفة الفعل إلى الإنجاز عن طريق عنصري التحريك و الأهلية، الذي بدأت تتكون لدى "السعيد" بعد رؤية حبيبته " كليوباترا" و تخرج من المكان المحاصر بأصوات تطالب بتصفية جسده، فانحراف البعد الهووي من الخوف إلى الحياة بفعل هوى الحب أكسب الذات القدرة على إعادة النبض لأعضاء الجسد حينها بدأت تتأسس لحظة الإنجاز بالتدريج وتدخل الذات في

[1] ينظر :سعيد بنكراد:مدخل إلى السيميائية السردية، ص: 63.

حوار الجسد للجسد، و انصهار الذات في الذات « كنت مخطئا حين ظننت في تلك اللحظة المشحونة باليأس و الخوف أنني ضحية هذا الجسد الهش الذي لا يقاوم و خزه إبرة وحسيته عاهتي التي لا حيلة لي فيها(...) و همس في أذنها بكلمات ملتهبة ...كلمات لم يكن يعرفها ..لقد زارته في اللحظة عارية متوهجة حبا و ألما و أشياء أخرى لا يعرف كيف يسميها[1]»تستمر الذات في شحن الجسد بطاقة الحب الإيجابية _ خلق التوازن العاطفي_من ملكة حاضرة برمزيتها و سحرها الأنثوي وغائبة بواقعيتها استنجد بها " السعيد" لحظة عجزه على مواجهة من يطرقون بابه دون توقف، طالبا منها الأمان و الحماية من غزاة قطعوا بسيوفهم الرؤوس عن الأجساد، فتولدت بداخله القدرة والتصميم على ممارسة طقوس حبه و عشقه.

إن التخييل داخل الخطاطة الاستهوائية في رواية "في الجبة لا أحد" جعل من الأهلية و الإنجاز يتداخلان كفعلين، الأول متحقق على مستوى النص التخييلي و الثاني ينفتح على فاعلية القارئ في فك رمزيته وتأويله. فتقديم الأهلية باعتبارها إنجاز (ممارسة الحب و كسر عقدة الخوف) هو في نفس الوقت تقديم الإنجاز باعتباره الأهلية (التصاق الجسدين، و الخلاص من أجل الخلود).و كلا الفعلين يدخلان في نطاق التخييل، وبخاصة الفعل الثاني المفتوح على بياضات دلالية يملأها القارئ ليخلص إلى خطاطة سردية ثانية خارجة عن واقع النص المتجسد.

ج- الإنجاز: performance

الإنجاز هو وحدة سردية تتكون من ملفوظات سردية مترابطة، و فق منطق خاص، و تتابع على الشكل التالي[2] في رواية " في الجبة لا أحد":

1-الملفوظ السردي (م س) نقطة انطلاق لعملية النفي الموجهة حيث إن ذ1 ينفي ذ2 أو العكس

م س = هيمنة: (ذ1 ⇐ ذ2))

- الجماعة المسلحة (ذ 1) هيمنتها إيديولوجية تحاول نفي الذات /" السعيد" (ذ2)الذي بدوره يلغيها عن طريق تداعي الأفكار وارتفاع اللغة إلى مستوى التخييل.

[1] زهرة ديك : في الجبة لا أحد، ص، ص:37- 38.

[2] ينظر: سعيد بنكراد:مدخل إلى السيميائية السردية، ص:63.

م س= نفي : (ذ1⇒ ذ2) بروز شخصية كليوباترا / وعي الحواس" السعيد" ، الراهن الأنثوي أقوى من الراهن الدموي.

2- الملفوظ السردي، تشخيصي، يعبر عن العلاقة التناقضية بين حدين : م س= مواجهة (ذ1 ⇔ذ2).

- الجماعة الإرهابية دموية ≠ضد: الجسد، الروح، الحياة، الحرية، الفن، الوطن

- السعيد عامل في المسرح =مع: الجسد، الروح، الحياة، الفن (المسرح/ الرسم)، شهية مفتوحة على الجسد الأنثوي، الوطن.

3-تطابق الملفوظ السردي مع محفل الإثبات الذي يتجلى في منح الذات موضوعا ما:

م س =منح: (ذ1 ⇒ م): إصرار" السعيد على وظيفته في المسرح منحت للجماعة الإرهابية موضوعا يقينيا بإباحية موته لأنها مهنة المارقين الخارجين عن الدين و الشريعة.

م س = منح:(ذ2⇒ م) : تمازج حبه الماضي، و لوعته الحاضرة لكليوباترا منحت له موضوعا للشهوة الجسدية المباحة.

نلاحظ أن الخطاطة السردية حققت فعل الإنجاز الكلي و العام، و الذي تضمن إنجازات جزئية لمضامين متنوعة «و إذا كان التحريك يحيل على كل فعل (faire faire)، فإن الأهلية تحيل على كينونة الفعل (être du faire)، و الإنجاز يحدد فعل الكينونة (faireétre)، و بهذا فإنه يتكون من ملفوظ فعل يحكم و يحدد ملفوظ حالة، و بناء عليه، فإن الإنجاز، و دونما اعتبار للمضامين (أو لحقول التطبيق)هو فعل ينتج " حالة شئ"، (...) و يعد الإنجاز، من جهة ثالثة و من خلال موقعه داخل الخطاطة السردية أحد عناصرها المكونة، و الحلقة النهائية داخل سلسلة التحولات المسجلة في النص.[1]» وقد بدأت هذه التحولات عند شعور الذات/ السعيد بالانشطار الهووي، «شغله التفكير في إنقاذها أكثر مما يشغله التفكير من تخليص حياته من الخطر المحيط بها(...) تملكه شعور مخيف إذ تخيلها فريسة في قبضتهم تستغيث، و لكن لا مغيث و تصرخ و لا أحد يستجيب (...)و لكن أنسه

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 64.

بوجود من يقاسمه المصير البائس الذي ينتظره بين لحظة و أخرى لم يقلل من تعاسة موقفه...وأكد له ذلك حمو و طيس الطرق على الباب.وناشد نهاره و ليله رغم أنه لم يعد يعرفهما ..أين المفر؟ وما العمل؟[1]» إن القرار هو انجاز يحيل دائما إلى انجاز آخر كبرنامج " للفعل الواقعي" المحكوم بنمو الوعي و بداية مرحلة البحث عن الخلاص التي ألغيت معها كل أشكال العجز والاستسلام «استرجع جسده غير مبال بالمجرمين الذين يوشكون على خلع الباب رفسا بأرجلهم و ضربا بقبضاتهم و مؤخرات أسلحتهم التي يستعملونها للترهيب أكثر مما يستعملونها في ارتكاب جرائمهم التي يفضلون إنجازها بالسلاح الأبيض، إرضاء لعقدة الدم المتمكنة منهم و كذلك ادخار للرصاص الذي يتركونه عادة لضحاياهم المدللين[2].» إن لحظة امتلاك الجسد بعد فقدانه هي بداية التحقيق للبرنامج السردي الذي ينتهي بتحقيق موضوع القيمة (الخلاص / الهروب) على المستوى العملي فتنتقل الذات الفعل إلى ذات الحالة في التحويل الاتصالي كالآتي :

ذ1 ← U م الخلاص الفعل المحول ذ2 ← م الخلاص.

تتجلى صورة الخلاص في دخول الذاتين (السعيد / كليوباترا) داخل شبكة معلقة في سقف غرفة "السعيد" التي تحمل بقايا و أجزاء من الذاكرة «صعدت على كرسي السعف الذي كانت تجلس عليه، و حاولت عقد الخيط السميك الذي شد بها أحد أطراف الشبكة و أخيرا حلت العقدة، وما لبثت أن نفضت الحذاء عن رجليها و انزلقت مكورة الجسم داخلها، ماسكة أصابع رجليها بيديها حتى لا تعلق بثقوب الشبكة، و تبعها السعيد (...) حتى استقر في جوفها و مدلها يده ليدنيها منه و لم يعرفا إن كان الوقت ليلا أم نهارا و لم يشعرا إن كان الجو حرا أم بردا، فهما خارج نطاق الزمن..و استقرا في جوف الأبدية على هيئة جنينين توأمين يمتص كلاهما أصبع الآخر و تحيط بهما علب السجائر الفارغة و قوارير العطر الخاوية و الأحذية النسائية الملونة، و بعض الأشياء العابقة

[1] زهرة ديك، في الجبة لا أحد، ص: 102.

[2] المصدرنفسه، ص: 104.

برائحة أمه جعلها على مقربة منهما.[1]»يطرح الملفوظ السردي دلالة وزن الجسد و تحولاته بفعل الدال الهووي الموضوع الرئيس في نص رواية " في الجبة لا أحد"، و الذي يتجلى كالتالي:

د – الجزاء:sanction

يحدد التحول البعد التداولي للجزاء (sanction)، وهو الصورة النهائية التي يستقر عليها الفعل السردي، و الكون القيمي، و على هذا يكون الجزاء حكما على الأفعال التي تم انجازها من البداية إلى النهاية بين المرسل و المرسل إليه، و ما يتخلل العلاقة من عناصر التحريك / الأهلية، و إذا كان المسار السردي للمرسل (الجماعة المسلحة)هو بؤرة لممارسة السلطة التي تتحدد من خلال إستراتيجية

[1] المصدر السابق، ص، ص:104-105.

تغيير النظام و دفع الذوات إلى تبني مخططاتها بالترغيب و الترهيب، فإن الفعل المنجز من قبلها اتخذ بعدا ذهنيا خارج بداية القص ليتوقف عند " طرق الباب"، فيبقى الجزاء غير مكتمل مسكوت عنه يتخفى وراء القراءة التأويلية التي تتجاوز منظور القص لتثمين الجزاء، في المقابل يحقق المرسل إليه (السعيد) الجزاء كسيادة مطلقة على النص و ما بعد النص، فهو جزاء يلغي عالم الرواية الواقعي ليبشّر بعالم جديد خيالي، مغلق بعقد زمنية، ومؤثث بأشياء قديمة قدم ذاكرة الذات / السعيد الذي انحنى مع أنثاه على هيئة جنينين يمارسان نشوة رضاعة الأصابع، و رائحة والدته تنبعث من أشيائها.إنه الخلاص الأبدي إلى رحم الأمومة، حيث بداية الخلق و التكوين، للجنسين الذكر والأنثى.

تكمن أهمية الهوى في تراكم المفارقات:إرادة فعل تخرج من أنقاض عدم القدرة على الفعل وتزداد قوة من هنا فالخطاطة السردية تتشكل من جزأين تركيبين يعود أحدهما إلى التركيب الكيفي للفعل والآخر يعود إلى التركيب الكيفي الهووي، و بهذا فإن سيميائية الفعل وسيميائية الهوى غير مستقلان بل يؤدي أحدهما الآخر.[1] فالبعد الهووي مرتبط بالمسار العاملي في حركية الإنجاز، لذا كانت الخطاطة الاستهوائية الداخلية مرتبطة بشعور الذات وموازية للخطاطة السردية في رواية"في الجبة لاأحد".

1-2- هوى الحب و صمت الجسد في رواية" بحر الصمت":

يعتمد التحليل في سيمائية الأهواء على الكفاءات التي تحدد وضع الذات و الموضوع، و دور الهوى في العلاقة بينهما، وهو ما يعني الانطلاق من جهات الكينونة للهوى إلى تحديد كفاءة الذات والإستهواء هو المادة التي تشكل منها الأهواء، فبدون الاستهواء لا يمكن الحديث عن الأهواء الذي يتحدد مفهومه بأنه استعداد ل.." و " شعور يدفع إلى ..."، إنه " حالة داخلية لشخص ينزع إلى و يتبلور " الاستعداد" أو " النزوع" من خلال حدود السلوك أو الفعل.فإذا كان الاستعداد أو النزوع يؤديان إلى "الفعل"، فمن حقّنا افتراض أنهما يحيلان على طريقة في تنظيم "الكينونة" في أفق "الفعل"، و لكن طرح قضية فعالية الهوى من خلال هذه الحدود، فهذا معناه أن الأهلية وحدها يمكن

[1] ينظر: ألجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي : سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص، ص: 115-116.

أن تنتج استنادا إلى ذلك، أثرا معنويا هوويا[1]. و استنادا لما تطرحه رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح من خطاطة استهوائية متداخلة و متباينة، فإن ما يميزها هي الأهواء الصامتة التي تتسرب بين الذوات بهدوء تفرضه عجزها عن البوح و الاعتراف، و أبرزها هوى "الحب" الذي قدمته الروائية على أنه الموضوع / القيمة، و الذي توسط حياة "سي السعيد" بين إرادة للفعل والقدرة على الفعل.

تتجلى اليقظة الهووية (Eveil passionnel) بعد مرحلة انتقال العامل من الفتور إلى التوتر بفعل رؤية "جميلة " التي أيقضت عالمه الداخلي، و غيرت نظرته للحياة « فجأة هدأ الليل في قلبي، وتحولت لحظات التوتر التي انتابتني إلى حالة من الطمأنينة..كأن العاصفة التي مرت فوقي لم تهدم سقفا من كياني..كنت أنظر إليها مبهورا بها، سعيدا في قرارة نفسي(...) وحدها فجرت أحلامي، وصنعت ميلادي تاريخا بلون عينيها .. أبعد كل هذا يدينونني بعدم الحب!.[2]» لكن بمجرد غيابها حتى تتأكد الذات أنها منفصلة عن موضوعها (معرفة عدم الكينونة) فتحاول الاستعداد (disposition pivot) حتى تملك القدرة على الاتصال ذلك أن «الاستعداد هو اللحظة التي تتشكل فيها الصورة الهووية والمشهد أو السيناريو المتخيل هو الذي سيحدث اللذة أو العذاب.[3]»والصورة الهووية هنا تتجاذبها الثورة حيث الخوف، الجوع، ومواجهة الموت، و الصبر على غياب "جميلة" الحاضرة على مستوى التخييل مصدر اللذة و نشوة اللقاء الحالم « كنت رقما غامضا وسط مجموعة مهولة من الأرقام التي صنعتها الثورة .. لم أشعر قط بالحماس، بل كنت أكاد لا أخفي قرفي من الحرب كلها، لكني في ذات الوقت أقنع نفسي أن ثورتي خاصة جدا، و معركتي لها علاقة بقلبي، بأحلامي الكثيرة(...) كنت أمشي إلى الحرب لأجلك، فقط كان يهمني أن تعرفي أن الحرب بالنسبة لي رجولة من نوع خاص، ولم تكن النتائج مهمة بعد (...) في تفاصيل الحب الذي خبأته لك..صحيح. لم أرك بعدها كثيرا، لكنني في النهاية كنت أعرف أنك لي، و أنني أصبحت ما أصبحته

[1] ينظر: المرجع السابق، ص:113 .

[2] ياسمينةصالح: بحر الصمت، ص: 50.

[3] Voir : jacques fontanille : sémiotique du discours, presses universitaires de limoges, paris , 1998,p : 122.

حبا فيك.»[1] إن التحول الهووي من ذات ثائرة متذمرة إلى ذات عاشقة يطلق عليها "فونتنيي" بالمحور الهووي (passionnelpivot) ؛أي هو « تلك اللحظة التي يتم فيها التحول الهووي، و لا يقصد بالتحول التغيير السردي بالمعنى الدقيق و الذي تترجمه مصطلحات الصلة (وصل وفصل)، لكن يتعلق الأمر بتحول الحضور[2]» حيث تبدأ الذات / سي السعيد تشعر بالاضطراب نتيجة دخول ذات مغايرة على حركة السرد تنافسه في حبه إنه " الرشيد" المناضل الذي يقدس الوطن، مثلما يقدس وعده ل "جميلة" بعد انتهاء الثورة «هذه صورة حبيبتي .." جميلة " التي تنتظرني حاملا النصر إليها، كي نتزوج. بعينين تائهين في هالة من الضباب نظرت إلى الصورة، فرأيتك أنت..كدت أفرغ من ذاتي، أتحوّل إلى مومياء خرافية (...) ما أقساك سيدتي (...) أخرجتني من قريتي النائية لترتكبي ما ارتكبته من انقلابات في داخلي. أخرجتني من قريتي عاريا كالأنبياء وألحقيني بالثوار دفاعا عن قضية كانت تشبه وجهك.(...) أكان قدري أن أحبك أنت بالذات، وأن تحبي غيري...رجلا كان صديقي فصار _ بسببك_ عدوي؟.[3]» تدخل الذات في نطاق التحسيس (sensibilisation)، و هو نتيجة المحور ألاستهوائي إذ تتجاوب مع التوتر الذي تعرضت له فتفقد توازنها، فيأتي الشعور بالانهزام و الانكسار نتيجة الموقف الخارجي المفاجئ عبر المتوقع و المحتمل مما يؤدي إلى تغيير البرنامج السردي، و التأكد من عدم القدرة على الكينونة، و أن نجاح حلم الاتصال بين الذاتين (سي السعيد / جميلة) قد يكون مشكوك فيه وذلك بفعل علامات إشارية تحسيسية تجعل الذات تتنبأ ببرنامج الذات المضادة، إذ تتنبأ الذات1 /"سي السعيد" بفشل برنامجها، و نجاح برنامج الذات 2/ الرشيد لأنه يملك أيقونة التواصل (صورة جميلة) فتتحول الذات1 من عاشقة إلى حاقدة، و من صديقة إلى عدوة، و من متحمسة إلى مستسلمة.

[1] ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص:55.

[2] voir : jacques font anille :sémiotique du discours .p : 123.

[3] ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص، ص:86-87.

غير أن انحراف السرد إلى توليد " فائض كيفي" يفرض صياغة عدة هووية من خلال حدود تنظيم كيفي للكينونة، لا من خلال حدود " الأهلية" في أفق الفعل[1]، فحضور الفائض (ارتفاع وتيرة الحب) يضمن مواصلة الإنجاز، و خروج الذات من دائرة العجز إلى دائرة السعي لتحقيق حلم اللقاء.« فجأة، أكتشف الوجه الحقيقي من الحرب ..وجه لا يعترف بالهزيمة، لأنه ببساطة يدافع عن الفوز بكل شراسة ممكنة (...) اكتشفت أن طريقي إليك لم يقطع بعد، و أن علي أن أنتصر... فالحب لا يعترف بالهزيمة أبدا (...) كانت فرصتي متساوية مع فرصته، و كان على أحدنا أن ينسحب و يختفي إلى الأبد ليفوز الآخر بك.[2] »تدخل الذات 1 في صراع إثبات الوجود و أخذ وسام الوطنية كي يكون مهرا " لجميلة" يمحو به قسوة الإقطاعي و صمته المبتذل لذا تظهر الذات لنفسها و لغيرها أنها تستحق الفوز بها عن طريق التهذيب (التأديب) (moralisation)، حتى تقارن و تقابل مع قيم المجتمع الجزائري، لتجازى ايجابيا لأنها تؤيد أخلاقيا ما تؤمن به، لكن لا يستطيع العامل تحت تأثير الهوى الذاتي أن يجعل الواقع متوازنا، لذا يطالب بالحق في ممارسة هواه وتحمله الكامل لمعنى الحياة . يستشهد " الرشيد" و يطلب من" سي السعيد" قبل موته أن ينقل صورة "جميلة" الملطخة بالدماء و أشيائه و ذكرياته لها، لتبرز على مستوى الخطاب الذات المنتصرة بدون عناء، بل هو القدر المحتوم الذي غير الأدوار العاملية، و جعل " سي السعيد" ذات خطابية حقيقية قائمة بمفردها، وبفضلها يتحول هوى الحب إلى مشاهد تثير كل الأدوار العاملية الأساسية لتخطيب الهوى، و هذه أهم نتائج الخطاطة الإستهوائية للذات التي أصبحت ذاتا إجرائية، ثم ذاتا تركيبية وذاتا للبحث، و ذاتا للخطاب، و تتجلى هذه الإمكانية في الخطاب بفضل استحضار مزدوج، فمن جهة، استحضار الأشكال السيمو_سردية للذاتية، و من جهة أخرى استحضارالأشكال التوترية• العاملية،

[1] ينظر: ألجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي : سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص: 115

[2] ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 88.

• التوترية: إن التوتير مقولة هوسرل الفينومينولوجية، و هي قريبة من مقولة الإستهواء، من حيث إنها مكملة لها رغم أنه لا يجب الخلط بينهما، فالإستهواء يختص بالجسد المحسوس في حين يتكفل التوتير بحقل التوترات التي يندرج ضمنها الجسد.لذا يتم الجمع بينهما في مصطلح "توترية استهوائية"، إن التوتير هو ما يدفع بالإستهواء على المثول في الوجود من خلال أجزائه لا من خلال

وهذا هو مصدر الأثر الذي تسميه الميتا –سيكولوجية، وهو أثر يمكننا انطلاقا من ذات هوية وحيدة ظاهريا ومنسجمة، من إسقاط " إخراج" هووي حقيقي يشتمل على مجموعة من الأدوار العاملية و على مجموعة من الذوات الكيفية المتفاعلة فيما بينها.[1] إن انتقال الذات من هوى الحب إلى الكره إلى الألم إلى الرغبة في اللقاء يطرح قضية "الانشطار الهووي" حيث تختبر الذات عدة أهواء يتغير معها الدور العاملي و الذي يسهم في إعطائها القدرة على الوصول إلى " جميلة" وإن كانت الأحداث المتتالية تمزج بين الهووين، يبقى الألم الصامت حاجزا بين الرغبة و الامتلاك.و هذا ما تبينه المقاطع السردية التالية:

_وصول أمانة المرسل (الرشيد) إلى المرسل إليه (جميلة) ⟵ (ذات غائبة/ ذات حاضرة) = الوسيط " سي السعيد" (هوى الحب≠ هوى الألم).

قبل الثورة الذات 1 ∩ م : اتصال أيقوني ⟵ بعد الثورة الذات U1 م: انفصال أيقوني / جسدي / روحي / أبدي.

« ما هي الأمانة التي تحملها؟ (...) أمانة من " الرشيد".قلتها لأذكرك أن الموتى لا يعودون شخصيا بل على شكل أغراض لا حاجة لنا إليها إلا للذكرى، و للترحم عليهم (...) ناولتك الكيس، فمسكته بأنامل ترتعد من الذكرى..ثم فجأة ..انفجرت باكية(...) ها أنا أكتشف أن الذي مات هو أنا، و أن " الرشيد" عاد إليك على شكل كيس فيه رسائلك و أشيائك الخاصة.»[2]

_ زواج " سي السعيد" ب"جميلة"⟵ ذات حاضرة(جسدا وروحا)+ذات حاضرة / غائبة (جسد دون روح). (هوى الحب≠هوى الألم).

ذات U 2 م :انفصال على مستوى الرؤية و الجسد ⟵ ذات 2 ∩ م: اتصال جسدي لا هووي.

كليته، و لن تكون هذه الأجواء سوى أهواء مجسدة، ينظر:ألجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي : سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص، ص:33-34.

[1] ينظر:المرجع السابق، ص:109.

[2] ياسمينة صالح : بحر الصمت، ص، ص:98-99.

« تزوجتك لأفيق على انكساري ..لم يكن زواجي منك سوى اغتصابا حقيرا في حق " الرشيد" الذي جعلك تكرهينني..كنت أكتشف فضاعة الإحساس بالوحدة و أنت معي، حتى و أنت تستسلمين لي، لم تخوني " الرشيد" ..كانت روحك العذراء ملكا له.كنت مغتصبا و مسؤولا عن أخطاء كثيرة المسافة تزداد بيننا ..كنت أبدو لك غريبا يدخل بيتك و يومياتك و يكلمك عن أشياء لا تهمك

و لا تعنيك [1].»إن امتزاج الهووين يؤدي إلى اتساع المسافة بين الذاتين ليستوطن الصمت الروحي و الجسدي و اللفظي.

- ولادة الطفلين (أنثى / الرشيد) من رحم الألم و الحب.

-الأنثى ⟵ ميلاد الأمل و التجدد و الطهارة من هوى الماضي و الانفصال عنه. تقارب الذاتين (سي السعيد / جميلة) و النظر إلى نفس الاتجاه المرتبط بتوحد الهوى .

« كانت ابنتي قبلتنا الوحيدة ..كنت سعيدا لمجرد أنك تشاركينني الانتماء إليها..كنت أبا لطفلة خرجت منك..لم نتناقش كثيرا في اختيار الاسم ..اقترحت عليك اسما واحدا، و تمنيت ألا يعجبك كي نختار معا اسما آخر ..لكنك صمتّ، فاحتفظت الطفلة باسم لم تختاريه لها.[2]»

-الرشيد ⟵ ميلاد الماضي من جديد و استمراره، و تعميق الحاضر و المستقبل، انتصار الألم على الحب، و انتصار الموت على الحياة.تباعد الذاتين (سي السعيد / جميلة) المرتبط بتباين الهوى (الحب/ الألم).

« أريد أن أسميه " الرشيد" أغمضت عينيك و أنت تسحبين يدك من بين يدي ..خيّل إلي أن الأرض تموج تحتي، كنت أختنق !يا امرأة بلا قلب!(...) كنت بحاجة إلى أن تفتحي عينيك وتتراجعي عن الاسم و تعتذري..لكنك لم تفعلي ..و قفت مستنجدا بالجدار كي لا أهوي على الأرض ..فاجأني صوتك خافتا ومتعبا :" الرشيد" أمانة في عنقك.[3]»تنجلي المفارقات الهووية (الحب/ الألم)

[1] المصدر السابق، ص، ص: 109- 110.

[2] المصدرنفسه، ص:110

[3] المصدر نفسه ص:112.

و ارتباطهما بصمت الجسد عند حركة الذوات و تفاعلها مع تغير الحدث، ومختلف البرامج السردية المتحققة على مستوى الخطاطة السردية و غير المتحققة على مستوى الخطاطة الإستهوائية.و هذا ما يتضح من خلال لفظ "الأمانة" الذي خلق مستوى دلالي دائري بين الذوات :

الأمانة الأولى: من الرشيد إلى جميلة، (رسائل و أشياء تحمل عطر الشهيد، و الوطن) الأمانة الثانية: من جميلة إلى سي السعيد(الرشيد / الطفل، المولود من امتزاج الحب و الألم، يحمل اسم الشهيد.)، لكن تبقى الأمانة الأولى خالدة مستمرة، لتموت الأمانة الثانية ببطء بفعل المخدرات.وبين الموقفين السرديين يعيش " سي السعيد" صمتا جسديا على طول المسار النصي. «مات "الرشيد" مرتين، مرة شهيدا و مرة منتحرا، و في الحالتين لم أبكه تماما ..كان الأول رفيقي، و الثاني ابني وفي غمرة أخطائي عجزت عن حبهما معا، و مع الوقت فقدت القدرة على أن أكون صديقا أو أبا[1].»

تضع الروائية "ياسمينة صالح "القارئ أمام إشكالية التقاطع الهووي بين العشق الأنثوي و حب الثورة و الذي تبرزه الملفوظات السردية التالية: «أهو القدر إذن ؟ القدر الذي جعلني أتخيل شكل المرأة التي تنافس بحبها حب الوطن؟قال لي " عمر" ذات مرة :" المجاهدون لا يختارون الوطن، لكن الوطن يختارهم، و الحب؟ متى يصبح المحارب عاشقا، بأمر من قلبه أم من الثورة ؟و أيهما الفائز؟ حب امرأة أم حب وطن.؟[2]»

– الرشيد: «وجودنا هنا عظيم، هو القدر الذي اختارنا لأداء مهمة كهذه..قد نختلف من حيث الفكر أو الرأي، و لكن الجزائر هي قاسمنا المشترك (...) لا تعتقد أن الحرب أطفأت قدرتنا على الحب، إننا عشاق حتى و نحن ندخل إلى معركة قد لا نرجع منها أحياء، العشق حالة عجيبة تفتح لنا عالم الشهادة فندخل إليه عن قناعة و فرح، و ربما لا نستشهد فنرجع إلى الحياة بين الناس دون الشعور بالتميز، الحب هو كل هذا.[3] »

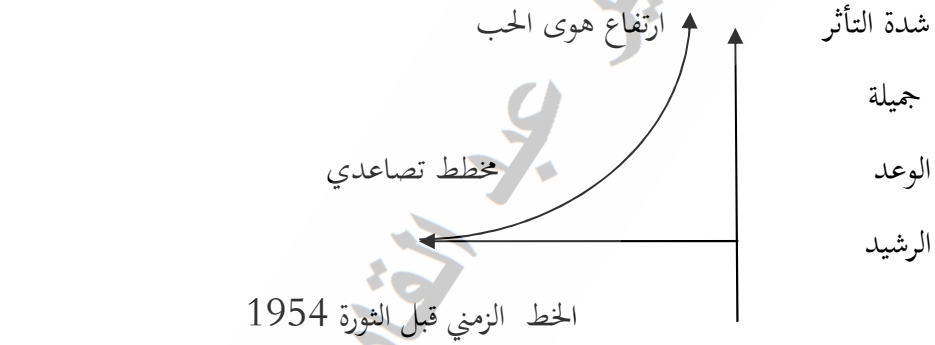
[1] المصدر السابق، ص: 59.

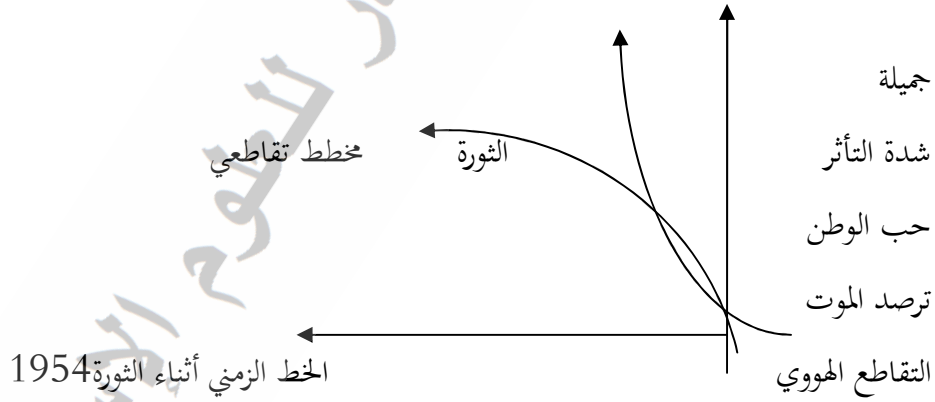
[2] المصدر نفسه، ص: 74.

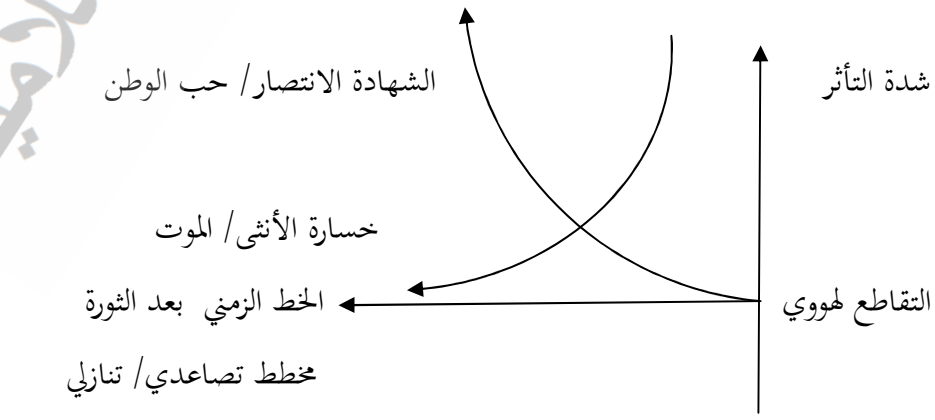
[3] المصدر نفسه، ص، ص:71- 73.

إن حب الثورة واجب على كل جزائري يبحث عن حرية الذات و استقلاليتها، أما حب الأنثى فهو خارج عن إرادتنا لا يعرف الهزيمة، هو الذي يفتح للذات باب الشهادة بقناعة متناهية، لأنها تبحث عن وطن غير مكبل تمارس فيه لذتها و عشقها، لذا قد يموت الجسد و ينمحي وينكسروتبقى الأنثى و الثورة تتجاذبان القلب نفسه، لتخلده كل منهما بخصوصية مقدسة، حيث يندمج الحب الذاتي و الحب الجماعي (التاريخ/ ولادة الرشيد). و هذا ما تبينه الأشكال التالية[1]:

المخطط الهووي للذات/ الرشيد





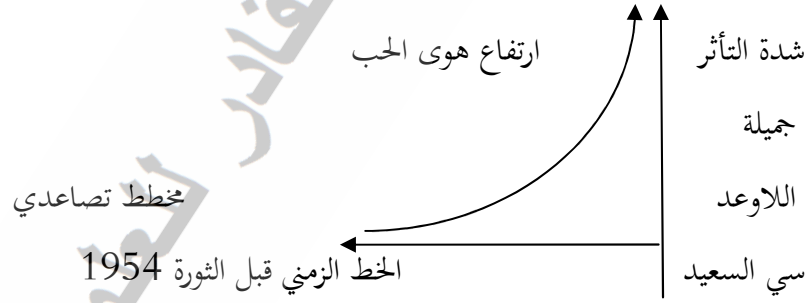


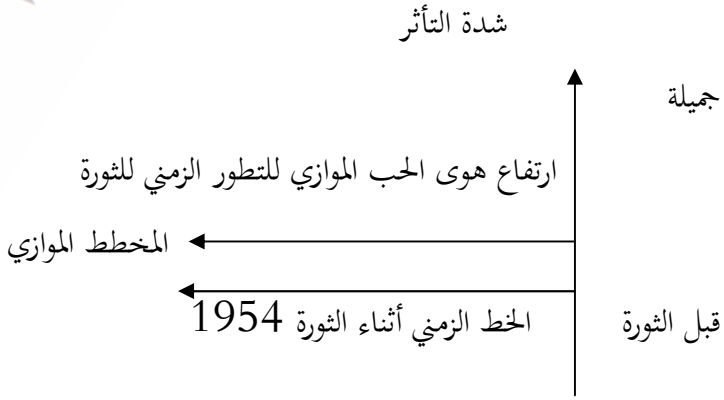
[1]Voir : jacques fontanille : sémiotique du discours,p :72-112.

– الرشيد: حب الوطن أكثر ارتفاعا من عشق الأنثى، لذا فضلت الذات الهوى الأبدي الخالد فنالته بشرف.

– السعيد:«أنا لم أدخل الحرب لأجل الحرب..بل دخلتها لأجلك أنت فقط (...) النصر ضرورة آمنت بها تماما ..كي أصل إليها في شخص حبيب. أليست الثورة من قادتها إلي ؟أليست هي من قادني إلى الثورة ؟[1]»، « أنا كنت أحب امرأة أكثر مما أحببت وطنا.و لأجلها، أصبحت جنديا، لم أكن مستعدا للموت...كنت أرفض فكرة الشهادة، التي تخلف الوصايا فقط[2].» تشير المقاطع السردية إلى أن الحب الأنثوي أقوى من حب الوطن، لذا منحه الهوى الذاتي البقاء على قيد الحياة. فمن طلب وطنا استشهد و من طلب أنثى ظفر بها.و هذا ما تبينه الأشكال التالية:

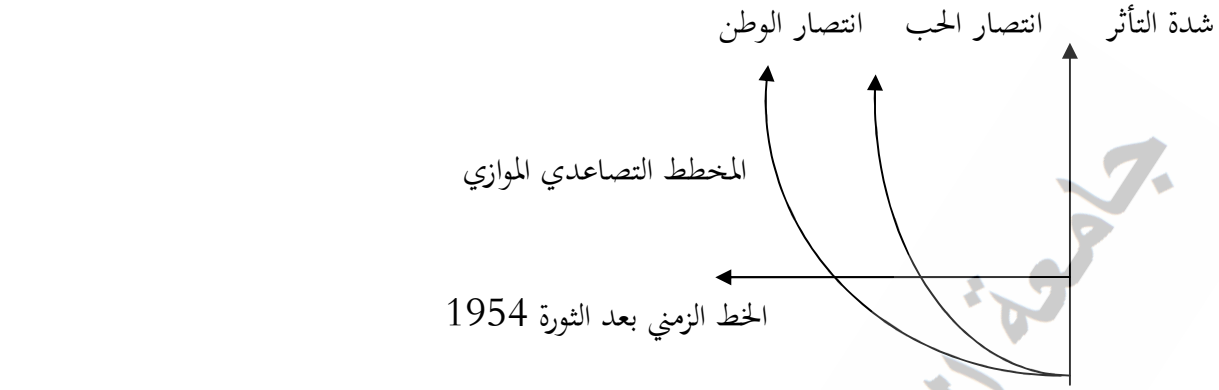
المخطط الهووي للذات/ سي السعيد

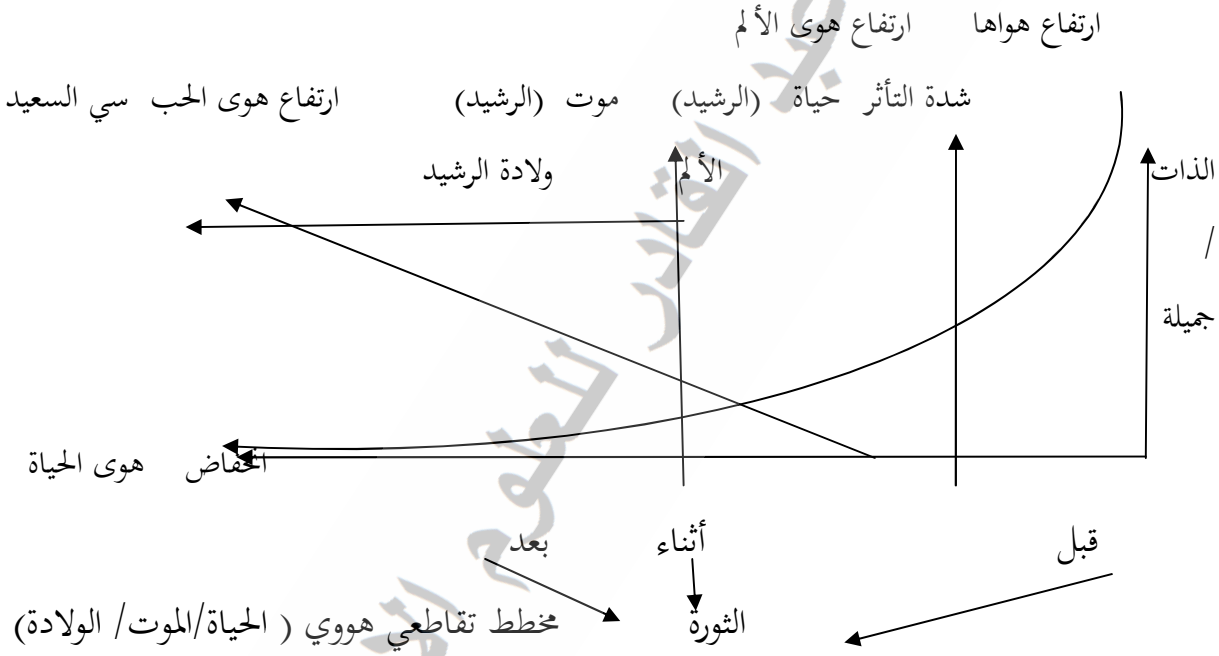




[1] المصدر السابق، ص، ص: 70-73.

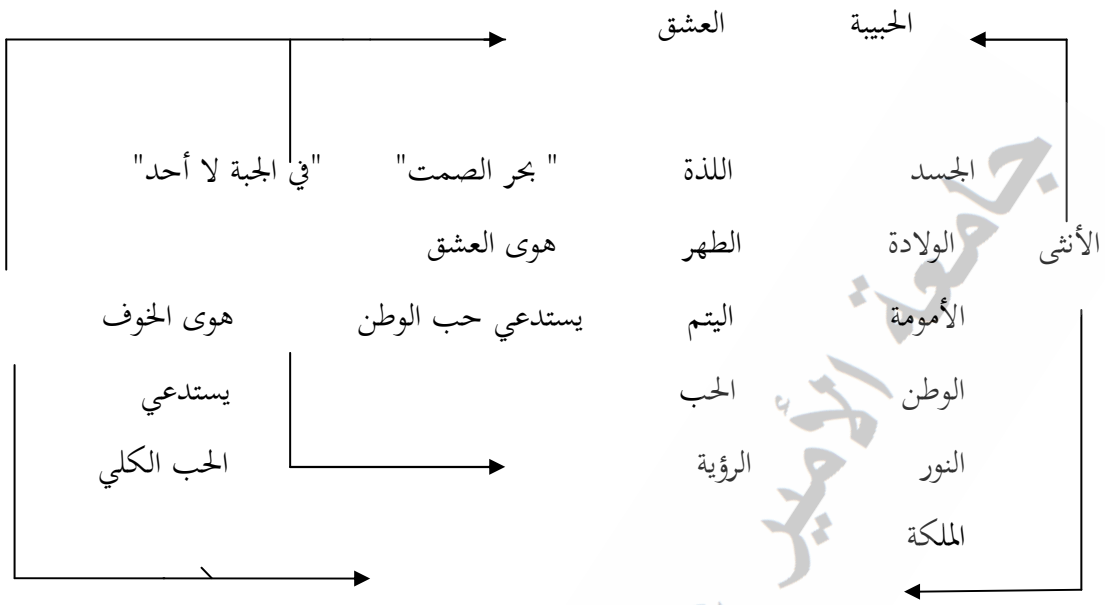
[2] المصدر نفسه، ص: 93.





واستنادا للخطاطة الاستهوائية للروايتين " في الجبة لا أحد" و " بحر الصمت" نلاحظ أن أثر المعنى الهووي يخضع لأنماط أسلوبية تنظيمية متباينة محورها المركزي هو " تيمة الجسد" الذي تكمن خصوصيته، و فعاليته في الإحساس بالعالم الخارجي، و طرق التعامل معه، و تحديد مقصدية الذات (السعيد/ سي السعيد)، و المخطط التالي يحدد مدى التداخل الحاصل بين الروايتين :

الدال/ العامل الانفعالي ⟵ المدلول/ الذات المستهوية ⟵ الفاعل الإستهوائي السعيد/ سي السعيد



إن التقاطع الهووي يتركب من مخطط توتري واع يخضع للتغير المتدرج لفكر و فعل الذات، فهو الذي يدفع إلى ربطها بالموضوع، فالتوتر يولد الاستهواء، و الاستهواء يولد الانفعال، الذي يقف وراء الكفاءة الذاتية، و هوما ينتج عنه عناصر عاملية، أو فعل تلفظي خطابي، و يتشكل الهوى في الخطاب على الشكل التالي:توتر ⟵ استهواء ⟵ هوى ⟵ كفاية ذاتية⟵ فعل [1] والتوتر قد ينخفض أو يرتفع تبعا لشدة التأثر، والذي يدفع الذات للإنجاز و تحقيق برنامجها السردي المصاحب لصمت الجسد في رواية "بحر الصمت" (استشهاد الرشيد / موت جميلة / موت الرشيد) واختلال التوازن العاطفي المرتبط بخلخلة الواقع و انكساره.في مقابل صوت الجسد في رواية " في الجبة لا أحد" (ولادة السعيد و كليوباترا).و تحقيق التوازن العاطفي و البحث عن التعويض بالتخييل الهووي .

[1] ينظر: علوي أحمد صالح الملجمي:سيميائية الحزن في ديوان" مبتدأ لبكاء آخر" دراسة في ضوء سيميائية الأهواء، مجلة الأثر، العدد 24 مارس 2016، ص:145.

ثالثا – خراب الجسد و اختزال دلالة الوجود:

يتخلل الجسد البنيات السردية و الدلالية للنص، و إدراكه على مستوى القراءة يكون عبر العلاقة التكوينية التي ينسجها الجسد لحظة وجوده، إنه يتشكل في أكثر من صورة و دلالة، يتلون و ينحرف كلما غير علاقته مع ذاته و العالم الخارجي.فالجسد بمثابة ترميز يتحول من مجرد تجميع لمكوناته البيولوجية إلى مؤطر للدلالات و القيم الاجتماعية، و الثقافية، و الإيديولوجية، و الأسطورية، لذا اعتبر غريماس « أن العالم المسمى محسوسا عالم البحث عن الدلالة، إنه يتمظهر باعتباره فقط إمكانية معنى، و لكي يكتمل معناه لا بد أن يخضع لشكل معين فالدلالة يمكنها أن تتوارى وراء كل المظاهر المحسوسة، إنها توجد خلف الأصوات و الصور و الروائح[1]»وخلف الجسد المكتمل أو المفصولة أجزاءه أو المشوه، والذي شكل بمفاهيمه مدخلا هاما في فهم الوعي و اللاوعي الذاتي والجماعي داخل النصين الروائيين " الشمس في علبة"، " في الجبة لا أحد".

1– عنف المتطرف ضد الجسد الذكوري و الأنثوي:

تنتقل تيمة القتل من رواية" في الجبة لا أحد" إلى رواية" الشمس في علبة"، فتنبعث رائحة الموت من أجساد مفصولة الرأس، تتوقف وظيفتها و يصمت صوتها، إذ تتعاظم الكلمة دلاليا من جراء التشويه في بعديه المادي و الإيديولوجي .و يتحول إلى بؤرة للمعاني ينطلق منها السرد و ينتهي إليها.و هذا ما تجسده رواية" الشمس في علبة" التي تنفتح على موكب جنائزي لجسد " الوردي" الذي اغتيل في بيته« رحلة بودوبودو في الصحراء تتوقف بعد أن اعترض طريقهما أشرار. يتوقف الأب أيضا عن الحكي بعد أن اقتحم الغرباء الشقة، فيما يتوسل إليه أمين أن يواصلها لمعرفة هوية الأشرار الذين حاصروا بودوبودو كم عددهم قالت مرجانة(...)و قال الوردي لأمين لا يهم العدد:ملثمين كانوا لا تظهر إلا عيونهم، رموا بالكتب، بالفراشات التي ثبتناها مع بعض على الحائط وبالمزهرية الملأى بالورود و بالعصفور الذي كان مرعوبا يراقبهم من قفصه المعلق ببهو الدار، ثم برأس الوردي الذي انفصل بسرعة عن الجثة، كان الوردي يحدق في أمين .عيناه ظلتا عالقتين به حتى بعد

[1] فريد الزاهي : النص و الجسد و التأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص: 40.

أن غادر الملثمون البيت (...) لم تنته الحكاية هذه الليلة. فمرجانة ظلت متشبثة بعنق بودوبودو الذي أصر على مواصلة الرحلة[1].»يبرز النص التقاطعبين الجسد الأسطوري والجسد النصي الواقعي ؛ أي بين حكاية " بودوبودو" و ابنته مرجانة" التي كان يرويها "الوردي" لابنه "أمين "، فتقتحم الليل جماعة ملثمة تحاصر السرد زمنيا، تفصل رأس الوردي على مستوى القصة، و تبقى على مستوى الحكاية مستمرة في محاصرة "بودوبودو" و "مرجانة "اللذين ينتظران البحث عن النجاة من القتل، و يتحقق الانتظار داخل نطاق الاسترجاع الخارجي ليمتد إلى الحاضر، عندما تقرر الشخصيات الأسطورية الدخول في زمنه و مشاركة الأطفال حكاياتهم «أنا اليوم لست بودوبودو الماضي، لن أمتطي حصاني السحري، (...)هذه المرة سأكشف عن وجهي، (...) ترى كيف سيكون رد فعلهم و هم يرون بودوبودو حقيقة بشحمه و لحمه، مجسدا أمامهم، و هم الذين تعودوا على سماع حكاياته فقط.[2]»لكن فعل الإنصات يتعدى حلم "بودوبودو" و شوقه في الكشف عن قصص الأطفال ومغامراتهم ليصطدم بواقع مأساوي مؤلم قتل براءتهم و أصبحت مهمتهم إلصاق أجزاء الجسد وإعادة صورته المكتملة الأولية يقول:"أمين"« لقد حاولت طوال الليل إعادة رأس أبي إلى جثته فلم أفلح . كل الطرق التي تعلمتها في حصص النشاط لإلصاق قطع الورق ببعضها جربتها ولم أفلح .[3]»

إن الطفولة هي أجساد داخل جسد، و الذكرى ليست صورة ذهنية تقبع في العقل أو المخيلة إنها سلسلة من الصور الصغرى المنبثة في مختلف الحواس، فكل عضو يمتلك ذاكرة خاصة به [4]وأصابع "أمين" متشبعة بمهارة إلصاق ما هو مفصول، الذي استثمرها وفقا للموقف الراهن و هو إعادة رأس أبيه إلى جسده لكن رغم محاولاته المتكررة بقي مشوها جامدا غائبا عن الوجود . يتضاعف الموت وتتكاثر الأجساد المفصولة الأعضاء و تتناثر، و يتم جمعها و رميها كفضلة في مغارة تحتويها فاقدة للهوية.« آخر من قتل يا بودوبودو كان والد بلال (...) و جدت العائلة – ومن بحث معها_ كل

[1] سعيدة هوارة : الشمس في علبة، ص، ص: 5-6.

[2] المصدر نفسه، ص: 07.

[3] المصدر نفسه، ص: 04.

[4] ينظر: هشام العلوي:الجسد و المعنى: قراءات في السيرة الروائية المغربية، النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2006 ص: 74.

القطع، ما عدا يده اليمنى(...) في الأسبوع الماضي قطعوا كل الأيادي التي تكتب[1].»تتحول إستراتيجية القتل من الرأس إلى اليد اليمنى، ثم كل الأيادي التي تكتب عن الحقيقة، إنه إسكات للعقل و الفكر. بواسطة خراب الجسد و تشويهه، و انتقاء العضو الأكثر تمثيلية وتعبيرا عن فاعلية الجسد الذكوري، فتركيز فعل القتل على أجزاء معينة يكشف الخلفية الفكرية المتطرفة للوجود الإنساني.

قدمت رواية " الشمس في علبة" ثلاثة نماذج للذات المتطرفة الواقعة على طرفي النقيض، محورهم الرئيس هو "لباس الجسد الأنثوي" و الذي يتمثل في الملفوظات السردية المتداولة بين المرسل و المرسل إليه، مشكلة الصيغ التالية: الأمر بالفعل، و الرد على القول بفعل مضاد.و الذي يدفع بالمرسل إلى قتل الجسد العاصي و المتمرد بطرق مختلفة، ويتضح ذلك من خلال الجدول التالي:

[1] سعيدة هوارة : الشمس في علبة، ص، ص: 12-57.

هوية المتطرف	الأمر بالفعل / مضمونه	الفعل المضاد/ للمرسل إليه	رد فعل المرسل
الأول/المرسل:غرباء	ارتداء الزي الجديد: كان أسود طويلا، يخفي الجسم كله، منديل أبيض يلف كامل الرأس ويغطي الشعر والأذنين والرقبة	فئة متحمسة للزي الجديد و فئة أخرى رافضة لأنه غير عملي، كمايجعل التشابه ميزة لكل الأجساد الأنثوية	قتل رؤوس خمس أخوات بسبب رفضهن ارتداء الزي الأسود
الثاني/المرسل: قوم غرباء يركبون الجياد و يحملون المسدسات	يستبدل الزي الطويل الأسود بزي قصير مزركش /الأمر بالذهاب للمدارس	قراءة اللافتات، أو السماع بالخبر دون القيام برد فعل	قتل جميع النساء الذين يرتدون الزي الأسود الطويل.
الثالث/المرسل: قوم غرباء	الأمر بنزع اللباس الطويل و القصير، و تعويضه بأوراق التوت الطازجة	القبول بالزي الجديد و السفر للقرى المجاورة للحصول على أوراق التوت المطلوبة	اغتصاب كل فتيات القرية[1]

[1] ينظر : المصدر السابق:ص، ص، ص:18 -19-22-23.

ينظر المتطرف الأول للجسد الأنثوي من منطلق خلفية مرجعية دينية وظفت دون وعي، بل تأسست استنادا لقناعة إيديولوجية وضعية، فهو مصدر الغواية و المعصية، لذا لابد من حجب مفاتنه و سترها عن الآخر / الرجل. وقد استند المتطرف في فكره على اقتناء صورة الرجل المرجعية التاريخية (الجياد/ السيف) ليثبت قوته، وأنه يملك الشرعية التنفيذية المطلقة لذا يرمي غزوه الفكري والجسدي إلى تدمير الحاضر السلبي المتحرر و المنسلخ عن فكر الماضي، فبناء حاضر جديد لن يكون إلا بالرجوع إلى همجية الماضي، و بدائيته، و نقل صورته العدوانية على الجسد الأنثوي، ووأده بصورة مجزأة تركز على مواطن الجمال و إنهاء وظيفته الإغوائية.

لقد غيّبت الروائية ملامح المتطرف و اكتفت بلفظ " غرباء" التي تحيل إلى انعدام التواصل الفكري والثقافي بينهم و بين أهل القرية، فلغتهم تهديدية و صورتهم تتقاطع و صورة الفرسان الغزاة في التاريخ العربي، لكن قضية الالتزام باللباس الشرعي و فرضه بالسلاح والتهديد يتنافى و التعاليم الإسلامية، لذا فالسند التاريخي قد زيف و انحرفت دلالته و الذي هدم المجتمع الجزائري في العشرية السوداء، و هي الفترة الزمنية المسكوت عنها في الرواية التي ركزت على عنف الفعل لا هوية الفاعل.في المقابل يدعو المتطرف الثاني المرأة إلى التحرر من اللباس الأسود الطويل، و الانفتاح على الحياة لمواكبة التطور بلباس قصير يبرز مفاتنها و جمالها، و يحررها من كل القيود، مع حثها على التعليم لنمو فكرها، لأن رفضه كان سببا في تأخرها، و هي وجهة نظر الفكر العلماني الذي يرى في التيار الأول أنه رجعي ومعادي لمنجزات المرأة هدفه قهرها و تغييبها و استمرار حكمه الذكوري. اكتفت الروائية بوصف ملامح الوافدين على القرية، وحركتهم و هم يرقصون و يبثون الأمل في وجوه أصبحت لا تنتظر إلا الموت، لكن هذه الصورة المزيفة تكشف عن عنف دموي ضد الجسد الأنثوي المرتدي للباس الأسود الطويل، و قتله دون فصل أجزائه، فهو قتل حضاري حضارة أداته وهي " المسدسات".

أما المتطرف الثالث فقد اتخذ من أوراق التوت الطازج رداء للجسد الأنثوي، كي يمارس لعبة الغواية والفتنة، حيث يتموضع بين ثنائية الستر / الكشف، فالأولى تشير إلى إخفاء الجسد بأوراق هشة باردة، سهلة السقوط لحظة العري . لذا كان اغتصابه في اليوم الموالي دون عناء، حيث لا تملك الأنثى

القدرة على المقاومة و الاختباء بجسدها وراء ثقل ما ترتدي من ألبسة، فهو جسد عار مستسلم لا حماية له سوى أوراق تتساقط لا بفعل عوامل الطبيعة بل بفعل قوة الأيادي الذكورية .

تطرح الكاتبة في رواية " الشمس في علبة" رؤيتين هما :

- قيم الثقافة الذكورية و تغييبها للجسد الأنثوي ضمن رؤية تحوله إلى مبدأ التشيء وتقييد حريته وإرادته في الانتماء، لذا ينطلق المنظور الإيديولوجي من الجسد الأنثوي للوصول إلى العالم الخارجي (الآخر)، فخراب الأنا و إقصائها، هي أداة اتصال غير مباشر لاختزال المجتمع إلى أجساد خرساء.

- يمثل الجسد في الرواية الفاجعة اللونية، فبعد كل لون يأتي الموت، ليزيل قتامة الأسود و حيوية المزركش و فتنة الأحمر، و بين قداسة الجسد و تدنيسه يبرز الصراع الفكري حول بلاغة اللباس التي لا تقف عند حدود الشكل بل تتعداه إلى اللون في بعديه الرمزي و الدلالي، فالأسود / الظلام[1] أسبق انطولوجيا من البياض / النور، و هو باب الغواية و المعصية، لذا وجوب ستره خلف قماش الكبت داخل علامة لونية مغلقة مظلمة سوداء .

و بمجرد غياب هذا اللون عن الجسد الأنثوي حتى يسقط قناع المتطرف لشهوة الاغتصاب .في المقابل يتحرر الجسد من الواقع الآثم المنافق مع الألوان المزركشة، لتملك الأنثى تقاسيمه و مفاتنه وتعيش به و معه بحرية مطلقة تمارس غوايتها دون رقابة و سلطة، فهي الراغبة قبل أن تكون مرغوبا فيها.و مع اللون الأحمر القاتم يدخل الجسد الأنثوي مرحلة الرغبة في استقصاء المحظور و انتهاك حواس الآخر بلون اللذة و التوهج الجسدي، ففي العرف الثقافي قد تخصصت به الأنثى حتى أصبح جزءا من فضائها و طقوس زينتها، و يبقى التعارض اللوني في رواية " الشمس في علبة" ليس تعارضا كيفيا بقدر ما هو تعرض فكري.

[1] ينظر:قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في العالم أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغريب للنشر والتوزيع و هران، ص:143.

2- تفاعل الجسد المقتول بين فن الرسم و التصوير الفوتوغرافي:

يدعو الخطاب البصري إلى اكتشاف المدلولات المتباينة بين سردية اللغة و موضع الصورة في إطارها الإيبستمولوجي الذي تحدده مظهرها المحسوس و سياقها الواقعي خارج زمن النص . و بسبب التزاحم النظري حول مفاهيم الصورة و أنواعها سنركز على الصورة المرسومة بقلم الرصاص، و الصورة الفوتوغرافية لأنهما موضع القراءة داخل روايتي "الشمس في علبة" و " في الجبة لا أحد".و على هذا الأساس فإن المحور الرئيس لإشكالية هذا الطرح هو تحديد طبيعة كل صورة و كيف استوطنت داخل مستويات النص المختلفة باعتبارهما" نظيرا" لشيء تمثله ؟إلى أي مدى يمكننا التسليم بوجود المماثلة بين الدال و مرجعه.؟

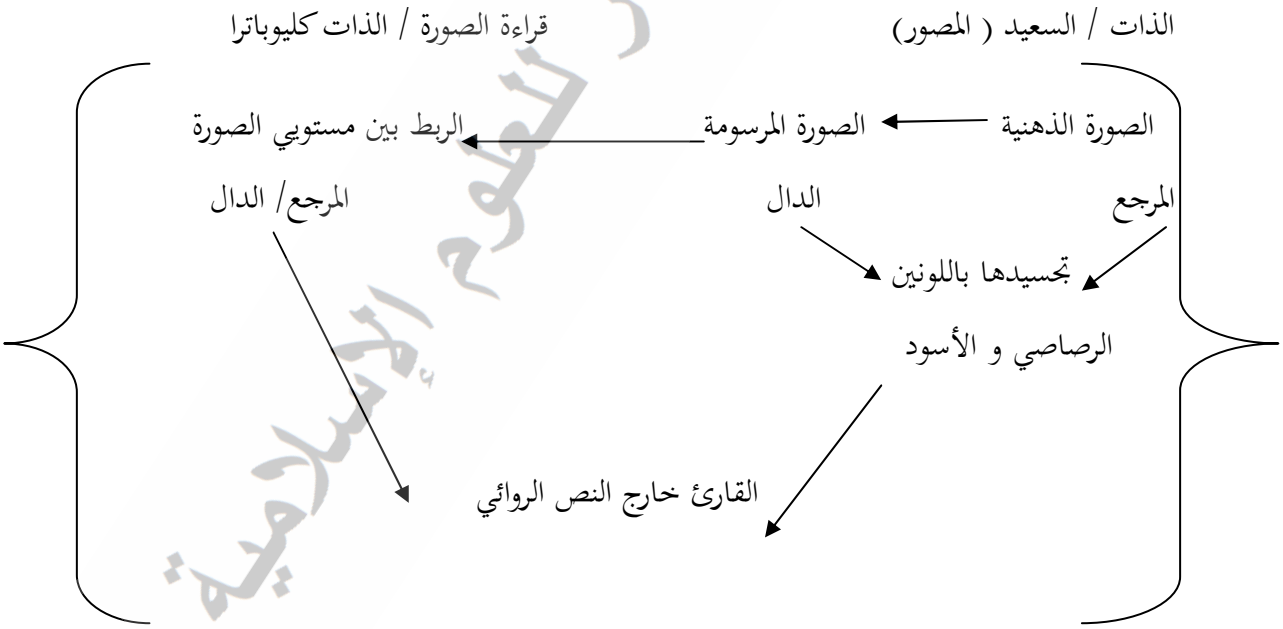
يرى "سعيد بنكراد"« إن العلامات الأيقونية تشتغل _ رغم كونها محكومة، ظاهريا على الأقل، بمبدأ التشابه_ وفق سنن أيقوني يحدد درجة هذا التشابه و يحد من سلطة الإحالة المباشرة ومن ثم يحدد نمط إنتاج و إعادة إنتاج عناصر التجربة الواقعية.[1] » لذا تدرك هذه المشابهة بوصفها علاقة مبنية بين الصورة ضمن النسق النصي و مرجعها الدلالي.و قد أثارت " الأيقونة" بوصفها علامة signeiconiqueخاصة في تصنيف "شارل سندرس بيرس"ch .s .peirce، الكثير من النقاش حول مبدأ المشابهة وهيمنة الحدود التي تغطيها فكرة "المجاورة "contiguïté، والتي تنتجها جمالية الصورة في أدبيات الحداثة و ما بعدها، و استنادا لذلك اتجه تعريف الخطاب البصري في تحقيق ذاته و فق علاقته مع أصوله المرجعية، و هو ما جعل سيميولوجية الصورة تنحصر في معنى التمثيل للواقع المادي و في سياق التدليل على حقيقة الشيء.[2] تتمحور القضية المركزية حول معرفة الطريقة التي تأتي من خلالها الصورة إلى النص الروائي، و تستوطن عالمه باعتبارها نظيرا لصورة مماثلة فالصورة علاقة بين طرفين يحكمها العقل، المشبه و المشبه به يلتقيان في وجه الشبه الحاصل بينهما، وعليه تستند الصورة

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات و التأويل، مدخل لسيميائيات ش .س.بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005ص: 118.

[2] ينظر :فايزة يخلف :الصورة بين التعبير البصري و شمولية الظاهرة الإدراكية، السيمياء و النص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي السادس، قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 18-19-20 أفريل، 2011.ص:240.

في مستواها القرائي على الاستحضار الآني للصورة المرجعية، و مطابقتها للصورة المقابلة داخل سردية النص، و بهذا المعنى فإن هذا البناء المزدوج بين البعد الأيقوني / البعد التشكيلي يتأسس على تقليد أو استرجاع بعض خصائص الموضوع الأصلي :الخطوط، الأشكال الأبعاد، الألوان و غيرها من محددات الواقع المرجعي[1].تضمنت الصورة في رواية " في الجبة لا أحد" رسم (الوجوه/ الأقفية)، و التي لا يمكنها أن تكون انعكاسا تاما و كاملا لما يصوره الرسام، فالصورة هي وليدة إدراك بصري للمشاهد التي ترسخت في ذهنه، لكن بمجرد تحولها من المستوى الذهني إلى المستوى المحسوس حتى أخذت شكل علامة أيقونية تمنح للقارئ زاوية رؤية الذات / السعيد وقدرته على نقلها عبر أربعة مستويات داخل نص الرواية، ذلك أن « الصورة شيء آخر غير استنساخ حرفي لواقع مرئي لا مراء فيه فما يأتي إلى العين " هو نظرة تنظر"إلى الأشياء ذاتها إنها لحظة فنية تقوم باستعادة ظلال خفية هي ما يشكل الفواصل التي لا تراها إلا نظرة تبحث في الأشياء عن جوهرها لا عن تجلياتها المباشرة .[2]»

و هذا ما يحدده الشكل التالي:



إن الخطابين البصري و اللغوي يقيمان في الرواية علاقة تقاطع و تجانس، حيث تنتقل الصورة المرجعية الذهنية إلى لغة مكتوبة تشكل من خلاله دوالها مجموعة من الصور، و التي تحدد إطارها

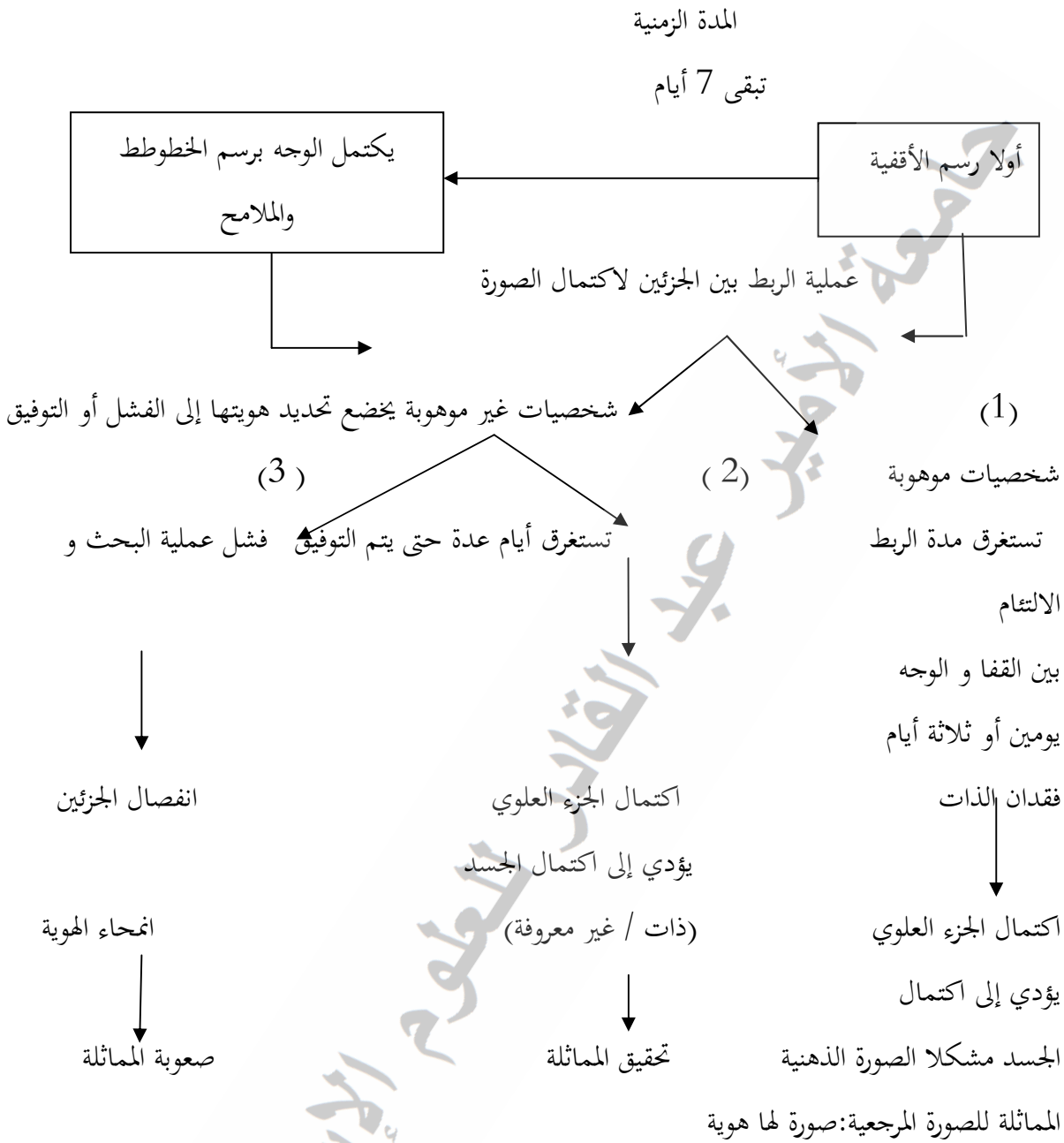
[1] ينظر :المرجع السابق، ص: 242.

[2] سعيد بنكراد :الصورة وهم الاستنساخ و استيهامات النظرة، مجلة علامات، العدد 32، 2009، ص:31.

وملامحها "كليوباترا" /الذات المفردة التي تنقل ثلاث صور من مستوى لا تعييني إلى مستوى تعيني منظم مع القارئ المنتمي إلى نفس التسنين الثقافي، ذلك أن الصورة التي ترى و تدرك بالعين ، لا ينظر إليها في حرفيتها، و إنما يتم التعامل معها باعتبارها عنصرا متضمنا داخل التنسيق المسبق (السعيد / المصور)، أوعبر مقولات التنسيق اللاحق (كليوباترا / القارئة الضمنية)، وسنوضح هذه الصور من خلال الخطوات التالية:

- المصور: السعيد الذي يمارس زحمة الصور بين الرسم و التصوير الفني و الإضاءة المسرحية.
- عنوان الصور: مضمر، إيحائي، منتج = الجسد المقتول بين الهوية و اللاهوية.
- وسيلة التصوير: الرسم بقلم الرصاص.
- طريقة التصوير: يدخل النص الروائي في تعيين زاوية الرسم المستخدمة من خلال حوار الشخصيتين (السعيد/ كليوباترا)، حيث تبدأ بالسؤال عن الرسومات المعلقة على الجدران والتي أثارت استغرابها « لم لا ترسم إلا بالقلم و لا تستعمل الألوان ما عدا الرصاصي والأسود.[1]» لم تأت الإجابة واضحة بل دخلت مجالها الدلالي في مستوى قرائي يدفع القارئ إلى استنطاق الرسومات و تتبع خطوطها غير الاعتيادية.
- المدة الزمنية بين رسم القفا و الوجه:ينقل "السعيد" الصور من مجال الرؤية المرجعي إلى المجال الفني بعدما تستفز كيانه و حواسه، فيبدأ بتسجيلها عبر سلسلة من الرسومات المستنطقة للواقع، و همجية القتل التي تعرضت له مختلف الطبقات الاجتماعية على تنوع وظيفتها. وتتضح عملية رسم الصور على النحو التالي:

[1] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 40.



- دخول الذات /كليوباترا رحلة البحث عن القفا:

« قبلت الخضوع للامتحان و شرعت تبحث بعينين متسعتين وشفتين مزمومتين عن الوجه الملائم للقفا الذي بين يديها...و لأنه كان لرجل أخذت تبحث عن الوجوه الرجالية...وجوه عدة مرت بها.[1]»و التي تدخل في سياق الرسم رقم (1) و سهولة تحقيق المماثلة بين الدال و المرجع.

[1] المصدر السابق، ص: 42.

– «وجه الفنان المحبوب الشاب حسني الذي رموه برصاصة في حلقه و هو يغني للفرح.[1]» « وجه آخر آلمتها رؤيته كثيرا إنه العالم الفذ جيلالي اليابس.[2]»، «وجه أسمر و نحيل و لم تستغرق منها معرفته أكثر من دقيقة إنه يوسف السبتي [3].»

1- هوية الصورة تعيينية: الشاب حسني /الوظيفة : مطرب /طريقة الموت: رصاصة في الحلق/ زمن القتل :مسكوت عنه.

2- هوية الصورة تعيينية: جيلالي اليابس/ الوظيفة:غير تعيينية تتضح من خلال الصفات المسندة للاسم (العالم الفذ، مثال التواضع، رمز الصفاء و العفة، خدمة الإنسانية و زرع قيم الخير)/ طريقةالموت : تتحدد من خلال وصف وضعية الذات لحظة الاغتيال «قتله أعداء الحياة و محفظة الكتب والملفات في يده.[4]» زمن القتل : مسكوت عنه.

3- هوية الصورة تعيينية:يوسف السبتي/الوظيفة:كاتب ومثقف/طريقة الموت:«هجموا عليه كالذئاب المسعورة بعد أن كسروا الباب و تركوها وراءهم أخشابا متناثرة و أجهزوا عليه بسكاكينهم بمنتهى الوحشية و البرود و أحرقوا كتبه و ملفاته و غادروا البيت[5].»

زمن القتل:مسكوت عنه .إن انتقال الذات "كليوباترا" من نسق بصري إلى آخر له قواعده الخاصة، إذ تختلف و تتباين الملامح الفيزيولوجية (الشاب حسني، جيلالي اليابس، يوسف السبتي) وتتقاطع في دلالة الاغتيال الوحشي ضد الفرح و نشر القيم، و الوعي بالقدرة على التغيير.فالإشكال داخل نص رواية " في الجبة لا أحد" يتجاوز التماثلية بين العلامة/ الصورة و ارتباطها بمرجعها، فهذا التماثل لا يعني أن تتصف كل من الصور و مرجعها بنفس الخصائص، لأنه يدخل في هذا السياق الإدراكي للذات لحظة القراءة، فالنص يبحث عن أثر معنى الصورة الواضحة الهوية عند متلقيها "كليوباترا"، لأن «الكل يعلم أننا كذات مدركة لا نستوعب الآخر كموضوع مدرك، بشكل مباشر

[1] المصدر السابق:الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص:43.

[4] المصدر نفسه، ص: 42.

[5] المصدر نفسه، ص، ص:43-44.

و إنما من خلال سنن ثقافي يتيح لنا إنتاج الدلالة التي تضبط علاقتها بالآخر في مرحلة تاريخية معينة وهي دلالة وليدة تسنين ثقافي و ليست جوهرا كامنا في الآخر كموضوع.[1]»

وعليه فالصورة الفنية كعلامة لا تدل استنادا لما يمكن أن يجمعها من تماثل، و إنما ما يمكن أن تستحضره من تجربة ثقافية هي جماع ما ندعوه بالمخيال الثقافي.[2] و لذا يجب على القارئ أن يتجاوز التشابه إلى إنتاج الدلالة بين المرجع و الدال ضمن سياقات النص الروائي.و الذي اقتطعت كاتبته "زهرة ديك" الصور الثلاث من حيزها الحدثي، و المكاني، و التاريخي لتدخلها داخل إطار الرواية مبعثرة الشكل، منظمة المعنى، والتي تدخل في سياق مفهوم التشابه الأسري الذي طرحه "كلود عبيد" «ويعني كل مفهوم يضم مجموعة من الأشياء أو الموضوعات، و ينطبق عليها لا بفضل سمة فريدة عامة بل بوجود تشابهات بينها عديدة و متداخلة جزئيا مع بعضها البعض.[3]» فاختلال التوازن وانتشار الاغتيالات فترة التسعينيات، قد حددت التشابه الزمني بين الصور الثلاث، باعتبارهم فئة أسرية فاعلة في تنمية ذوق ووعي المجتمع الجزائري.

تدخل الصور الثلاث في رواية " في الجبة لا أحد" مجال الحوار الذي يتصدره السؤال عن هوية الشخصيات المرسومة، لينتهي بالكشف عن الخوف من أن يتلقى" السعيد" المصير نفسه« و أنا ما الذي سأدفعه ثمنا (...) لست عالما و لا سياسيا و لا فنانا و لا رجلا مهما في المجتمع..و أعرف أن لا أحد يستحقني[4].» تجيب "كليوباترا" « لعلهم علموا بهذه الصور التي غلفت بها الجدران بيتك، قد يرون فيها استفزازا أو احتجاجا عما يفعلون أم أنهم يكونوا قد تفطنوا لمغزاها و هي مرسومة بطريقة غريبة تثير أكثر من سؤال[5].»

---

[1] نصر الدين بن غنيسة، سيميائيات الصورة الثقافية رهانات و آفاق، ، السيمياء و النص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي السادس قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ، 18_19_20 أفريل 2011.ص: 88.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيعبيروت، ط1، 2011، ص: 19.

[4] زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 44

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تبين من خلال طريقة عرض الصور أن العين تنقل ما تود رؤيته لا ما يمثل أمامها، فهي تتجاوز المعطى المرئي الواقعي وتنزاح إلى التغيير و الحذف و الفصل، و لم يكن ذلك مقتصرا على تعليقها معكوسة الملامح حيث القفا يقابل رؤية العين و الوجه متخفي و راءه، بل بإعادة الحياة وبث النور في الصورة عن طريق لعبة التخييل البصري« و ما إن مالت لتدقق النظر في صورة ملاصقة لصورة المثقف يوسف سبتي حتى لمحت و ميض الأحياء ينبعث من العينين الغارقتين في السواد و لم تصدق حين تأكدت أن أهدابها ترتعش كلما مالت نظرتها إليها سواء إلي اليمين أو إلى الشمال (...) أتى بمصباح كهربائي كانت في درج الكوميدينو و ضغط على زر فيها مصوبا حزمة نورها إلى الجهة اليمنى من الصورة فإذا بالحدقتين تتململان و تستجيبان لومضات النور من الجهة اليمنى ثم مال يسرة قائلا لها:انظري ..فإن الحدقتين ترتعشان و تميلان إلى الجهة اليسرى تبعا لحزمة الضوء المنبعثة من المصباح الكهربائي[1].» يشير النص إلى أن الذات / كليوباترا تتعرض إلى استفزاز انفعالي يحرمها الكلام ويعلمها فن النظرة حيث تتفاعل مع الذات "يوسف السبتي" ضمن وقائع إبلاغ الخطاب المرجعي " اغتياله"، ووقائع خطاب النص الروائي التخييلي ، بواسطة طقوس هندية تعيد للعيون حركتها «فالعينان على هذا الأساس، هما بمعنى ما، " مركز" ينتظم حوله ما تبقى (...) و كأن البعد البصري في الإنسان أقوى من كل الحواس، فالعين تردع و تتوسل و تنذر و تمكر و تتوعد، إنها خزان كبير لصور ممكنة، أو هي القدرة عندها على تقطيع " المدرك البصري" استنادا إلى قيم دلالية مسبقة وفقها يأتي المدرك إلى العين في شكل مواقف لا في شكل أشياء[2].» فالعين تحمل طاقة رمزية لا تنضب تؤول إلى التمثيل البصري لعنف الزمن، التي تتحداه من خلال ارتعاش حدقتها، ، ذلك أن رسم الصورة بطريقة استفزازية ضد الآخر تبقيها حية على مستوى الذاكرة و الرؤية البصرية .و بخاصة حين تختصر وجود الذات في شكل العيون الحاملة لكل الخطابات الشعورية التي تختلجها، و التي تقود القارئ إلى استنطاق دلالاتها المضمرة و الضمنية.

[1] المصدر السابق، ص، ص: 44-45.

[2] غي غوتيي: الصورة المكونات و التأويل، ترجمة : سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2012 ص: 14.

أما في رواية " الشمس في علبة" فتتشكل الصور الفوتوغرافية عبر عدة مراحل تبرز عناصرها نحو كشف العلاقة بين ثنائيتي(القوة / الضعف)، (الظلم / الخوف)، حيث ينقل الجسد عبر مستويات رؤية العين التي تتغير بالنظر إلى الذات المشاهدة و درجة تأثيرها بالذات المقتولة، ويبرز هذا التدرج على النحو التالي:

– قبل التقاط الصور: « لقد طلب منا القائد الهجوم على بعض الشقق فقط أمضينا أياما طويلة نترصد كل حركة فيها، حفظنا أسماء سكانها، أوقات عملهم نوعية لباسهم طراز سياراتهم، و يومان قبل الهجوم تعرفنا حتى على نمط أكلهم و نومهم، لكن ليلة الهجوم هجر حتى سكان الشقق الأخرى بيوتهم من شدة الخوف[1].»يشير النص إلى أسبقية رؤية العين لعناصر الصور اللاّحقة التي تتمحور حول دراسة وضعية الشخصيات الاجتماعية و سلوكياتهم اليومية، بالإضافة إلى طبيعة الهندسة المكانية و زواياه، و انتقال كل هذه التفاصيل إلى المستوى الذهني لتسهيل عملية تنفيذ الهجوم المنظم على إحدى ساحات المدينة .

1–الشريط الأول: الموت الجماعي

– المصور :ثلاث شخصيات سميت بأدوات القتل موس، رمح، سهم .بشطولة، واسم مجازي لشعور مخيف يصاحب اختلال توازن النفس حين تشاهد صورا لا يقبلها المنطق فتتحول إلى "كابوس" .

– وسيلة التصوير:« كل الأسلحة التي استعملناها في معاركنا الأخيرة تحتوي على آلات تصوير صغيرة و دقيقة جدّا.حتى السيوف و الخناجر !!!_ أجل حتى هذه فالعلم يتطور . انظر إلى مقبض سيفك و ستراه بنفسك (...) الآلات فعلا دقيقة بالرغم من صغر حجمها، انظروا انظروا تظهر الشقق بوضوح، و يظهر حتى الأثاث الذي بداخلها إنني أرى حتى الأواني في المطبخ.[2]» .

1–1–نوع الصورة ومحتواها:صورة فوتوغرافية إخبارية وصفية يقول سهم :« إنهم كالبعوض أو الذباب وهم يتلاصقون هكذا[3].» « قال موس، رأيت الناس يموتون . بالجملة، أصوب مسدسي إلى

[1] سعيدة هوارة : الشمس في علبة: ص:101.

[2] المصدر نفسه، ص، ص:99- 100.

[3] المصدر نفسه، ص:100.

شخص فيسقط معه آخرون، كانوا كالسّكارى [1].» تضم الصورة علامتين بصريتين، الأولى شخصيات إرهابية تتقن الموت المنظم، تتحرك بأسلحة محملة بآلات تصويرية تلتقط الأحداث بدقة أما الثانية شخصيات بريئة، خائفة تحاول الهرب و الصراخ من الموت الحتمي. كما تقوم بحبس الزمن في لقطة داخل إطار متحرك يمكّن القاتل من رؤية المقتول قبل لحظات من موته، فالصورة تمثل «سجلا و أداة لتوثيق معطيات تاريخية فهي تسهم إلى جانب العملية السردية في تشكيل المعنى وتنامي الأحداث، و تستفز ذاكرة المتلقي لقرائية، لذلك فهي تعد عنصرا أساسيا للإبلاغ والإقناع.[2]» ففي واقعنا اليومي تملك الصورة الفوتوغرافية استقلالية التركيب و القدرة على النقل المباشر دون تحريف أو تغيير لأجزائها على مستوى الإدراك الحسي للرؤية لذا «هيمنت على الحياة الفنية و العملية كونها أداة ذات تأثير اجتماعي تواصلي "فكأن" اللغة لم تعد تجد منفلتا من الصورة في شتى أشكالها فتستعير منها الوظيفة و التأثير، لتبلغ بهما الشأو البعيد الذي تريده.[3]».

و هي تخضع في رواية " الشمس في علبة" لشروط الاتصال بين الذات و الموضوع ، حيث بلاغة اللغة هي الفاعلة في تصوير ما تراه الشخصيات و ما تعبر عنه، كما تجعل القارئ يعيش وهم الرؤية والإقناع، فالأحداث التي تنقلها الصورة الفوتوغرافية تملك خصوصية سياقها النصي و طبيعة اشتغالها، فمهما يكن من تقاطع بين الحدث المرجعي و الحدث النصي، فإننا أمام شخصية مزدوجة للحدث فهو تعبير عن الواقع، و لكنه في الوقت ذاته يشكل واقعا لا وجود له بجوار العمل الروائي بل إنه في العمل ذاته .

[1] المصدر السابق، ص:101.

[2] الحسين أوعسري، سيمياء الصورة في رواية "سيرك عمار" لسعيد علوش دراسة في التفاعل الأيقوني و اللفظي، مجلة الخطاب العدد 14، منشورات تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، جانفي، 2017، ص: 108.

[3] عبد الرحمان تبرماسين، أمال ماي :سيميائية الصورة البراغماتية في الرواية الرقمية، السيمياء و النص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي السادس، قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ، 18_19_20 أفريل، 2011.ص: 297.

2-**الشريط الثاني**:التعرف على هوية القتلى

2-1- عناصر الصورة البصرية و محتواها :

تضمنت الصور الفوتوغرافية شخصيات يتم التعرف على هويتها، فيمتزج الزمنيين بين الراهن والماضي ليبرز السؤال: لماذا قتلوا؟

- صورة حميد(الراهن): الصراخ أثناء الهجوم على الساحة ←(الماضي) « كان حميد خجولا منطويا على نفسه، (...)حتى قصة حبه لفلة كانت صامتة(...) كان يمضي وقته في رسم الطائرات وتلوينها، و يحلم بأن يجلس يوما ما أمام مقودها، و ينافس بها الطيور في تحليقها كان أكثر جدية من المؤكد أنه حقق حلمه ذاك.لماذا قتلناه؟لماذا قتلناه؟[1]».

- صورة سامية(الراهن): شراء بعض لوازمها من السوق ←(الماضي) « كنا ندعوها الحكيمة حتى قبل أن تلتحق بكلية الطب تهوى الناس، قلبها طيب جدا تقضي معظم وقتها في المستشفى[2]»

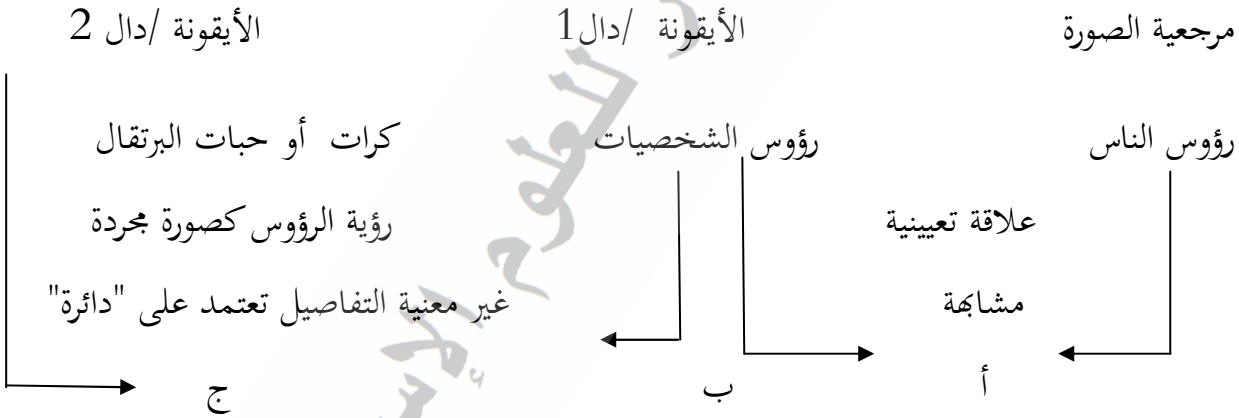
أما قيمة الصورة و دلالتها فإن الشريط يتقاطع بين لغة الإخبار الجسدي و الزمن الاسترجاعي لشخصيتين فاعلتين في المجتمع يعيشان حياة بسيطة لا تشكل خطرا على التنظيم الإرهابي، و مع ذلك تتعرض للقتل الجماعي غير الواعي، لتسترجع الشخصيات المصورة وعيها عندما تبدأ في تعيين هوية القتلى، فتدخل في مرحلة تذكر الدور الفعلي لها باعتبارها شخصيات مأمورة، منفذة لمخططات الطرف الآمر فالشريط يعيد تعميق أحداث العشرية السوداء وسلسلة الاغتيالات الذي عانت منها الجزائر ضد الآخر المستضعف.

إن مستوى التركيز على هوية القتلى عند التقاط الصور شبه مغيبة، ذلك أن الصورة الفوتوغرافية هي نص توثيقي زمني تلتقط ما تعجز العين عن التقاطه نتيجة سرعة الحركة و الفعل.لذا يتحول السؤال "لماذا قتلوا؟" إلى صيغة لفظية مكررة تصاحب مشاهدة الصور بالتناوب والتعرف على هوية الشخصيات، و التأكد أنها جزءا من ذاكرتهم، فترفع الصورة من تعبيرات الجسد المشحون بالارتباك والانهيار لأن الصورة غير اعتيادية في عين المشاهد.

[1] سعيدة هوارة : الشمس في علبة: ص:103.

[2] المصدر نفسه، ص: 104.

لذا نجد أن مضمون الصورة الفوتوغرافية كان حاضرا و محركا بقوة لاستنطاق المستوى الدلالي ومجسدا للحظة زمنية تم إيقافها لإعادة النظر إلى بشاعة الجريمة بعين مرتكبيها، و ذلك وفق مستويين مختلفين الأولى محركة للتعبيرات الجسدية الرافضة لما هو واقع « قال رمح :بل قتلناه إنها أشرطتنا جميعا يا سيف كان يصرخ و يضرب رأسه على الحائط.إنني حقا أعرفه، حميد الطيب الصامت المنطوي على نفسه كيف لم أنتبه إليه في ذلك اليوم.لكن استغرق سيف في البكاء فيما حاول زملاؤه تهدئته[1].»و الثانية تكشف عن رؤية تراكمية لصور الموت المتعددة المخزنة في ذاكرة فقد جسدها الشعور بألم الآخرين بل تحولت الرؤوس إلى علامة أيقونية عكسية مجردة من العناصر التعيينية التي لا تحيل إلى صورة مرجعية بعينها .«أنا من مكاني هذا قال سكين تبدو لي و كأنها كرات، حبات برتقال كبيرة أنا أيضا قالت بشطولة وواصلت :عندما التحقت بالكتيبة لأول مرة لم أكن أتحمل رؤية هذه المناظر .(...) وعندما نقلني القائد إلى هنا، تعودت، كل الأشياء أصبحت مألوفة .[2]» و يتضح ذلك فيمايلي:



تتشكل الأيقونة من مجموع الأشياء، و العلامات التي تتشابه فيما بينها و فق خصائص علاقات معينة، ويتضح ذلك في المثال التالي:" أ"، "ب" يمتلكان الخصائص نفسها، و "ج" تملك خاصية "ب" لذلك يمكن أن يمتلك "ج" خاصية "أ".فالدائرة ترجع إلى قسم من الأشياء الدائرية لنوع ثقافي قار، لكنها قد تتمثل في الصورة الذهنية و تميل إلى أكثر من صورة، كرة، رأس، شمس، غير أن النص الروائي " الشمس في علبة" قد بنى العلامات على أساس خصائص مشتركة تعيينية و محددة للنموذج

[1] المصدر السابق، ص، ص:102-103.

[2] المصدر نفسه، ص:105.

الإدراكي للشيء والذي يحيل مباشرة إلى رأس إنسان، لذا تبقى الصورة المجردة الأيقونة / الدال 2 ذات صلة مباشرة للصورة المرجعية و الأيقونة / الدال 1.

من خلال ما سبق طرحه نلاحظ:

-إن فن الرسم و التصوير الفوتوغرافي كان حاضرا بقوة في الروايتين " في الجبة لا أحد" و " الشمس في علبة" كنصوص مفتوحة على علامات دالة تخترق المستوى السطحي للرؤية البصرية إلى تحريك المستوى الدلالي لاستنطاق مختلف التعبيرات اللغوية التي يحاورها المتلقي.« ذلك أن العلامة الأيقونية تؤسس نموذجا من العلاقات متجانسة في نموذج من العلاقات الإدراكية حيث نبني بالمعرفة و نحدد الشيء.[1] »

- تصبح اللغة في الصورة الفوتوغرافية نسقا واصفا تعمل بنياته المورفولوجية و التركيبية و الدلالية على تغيير بنيات اللغة و حتما إضافة دلالات أخرى، فكل وصف هو إيحاء و كل إيحاء هو لغة واصفة والعكس صحيح.[2]

- إن طبيعة المماثلة بين العلامة و الموضوع يستبعد المطابقة الفعلية بين نماذج الشخصيات المرجعية المرسومة داخل نص رواية "في الجبة لا أحد"، و بين الصور الفوتوغرافية المصورة من طرف الشخصيات الروائية في رواية "الشمس في علبة"، و النوع الثاني من العلامة الأيقونية تقترب كثيرا من مدلولها مقارنة مع النوع الأول، لكن يبقى الإدراك الحسي بين الصورتين مشروط بكيفية الاتصال بين الذات و الموضوع و ما يمثله.

[1] عبد المجيد العابد :الأيقونية في السيميائيات البصرية، أيقونيات، مجلة فكرية محكمة تعنى بنشر البحوث السيميائية منشورات "سيما"، الجزائر، العدد 1 يناير، 2010، ص:19.

[2] ينظر:قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في العالم أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص:34.

رابعا– الإشاعات مقبرة الجسد الأنثوي:

تتقاطع الروايتان "أصابع الاتهام"و"الممنوعة" في إبراز دور الإشاعات المفردة أو الجماعية في تشكيل هوية الجسد الأنثوي، ذلك أن السياسات المضمرة التي تحرك الخطابين هي مسافة التوتر بين الهيمنة الذكورية من جهة، و خطاب الذات المتغير حسب رؤية البطلة و تركيبها النفسي و الفكري من جهة أخرى، و الذي يحرك الأحداث نحو التأزم و مواجهة الآخر. و ضمن هذا السياق الجدلي بين ثقافة النسق المجتمعي التي تحتقر المرأة و تحملها تبعات الإنفكاك الأسري، وبين ذات تبحث عن الخلاص وبداية حياة مختلفة تتشكل هوية " "زينة" بطلة رواية " أصابع الإتهام" الذي ينتحر والدها و تهرب والدتها، فتضطر للرحيل مع خالتها للبلدة هربا من السؤال و أصباع الإتهام، فعوضت عجزها على المواجهة بخطاب تمشي به نحو المجهول حيث تتجاذبها مشاعر : الإنفصال، اليتم، الضياع، الكراهية « سرن حاملات وجعهن، يتبادل نظرات الإستسلام للواقع و قد عصف بهن الجوع و التعب .[1]» فالإنفصال المكاني الذي يحدده فعل السفر، لن تتوقف وظيفته على مستوى القصة بل يبقى في ذاكرة "زينة"، و خالتها على مستوى الحكاية، و الذي يرتبط بالوظيفة المعرفية للمكان التي تسهم في بناء التصورات حولهما في المكان الجديد " البلدة"، و هنا يبرز ما يستوطن المجتمعات من أنساق ثقافية مهينة، و متجذرة و مستمرة تدين المرأة مهما اختلفت الأمكنة وتوسعت جغرافيا. «كان للحياة فيها طعم آخر لا يشبه حياة القرية، ولا حياة الأكواخ، فقد كانت نساء الحي يتهامسن حولها كلما رأينها تدب في الشارع:

- من تكون
- معلمة!...
- تبدو قروية، من أين جاءت؟
- لا أدري، كل ما أعرفه أنها تعمل بالمدرسة الجديدة خارج البلدة.
- إنها تعيش مع تلك المرأة، تصوري بمفردهما.

[1] جميلة زنير : أصابع الاتهام، ص:18.

– ربما كانت لقيطة جاءت بها من أحد الملاجيء وربتها.[1]» يختزل المقطع السردي موضوعه من قصص النساء اللواتي يعشن بمفردهن وسط مجتمعات ذكورية، فالشخصيتين تمثلان الأثر "الفجائعي" للإنتحار (والد زينة)، والهروب (والدتها)، وعدم زواج خالتها، كل هذه الحوادث كشفت عن ثقافة أبوية متسلطة تنظر للأسرة على أن وجود الرجل فيها ضروري لأنه الوحيد القادر على إيقاف الإشاعات، أما إقامة بيت من إمرأتين فهو بيت خصب لنسج الحكايات و تأويلها، و بخاصة أن "زينة" و " خالتها" لا يملكون ماض في المكان الجديد (البلدة) فالإنفصال هنا يعمق من هوية إنشطار الذات بين الداخل و الخارج، فالزمن الداخلي نفسي يحكمه الألم و الضياع و الرغبة في الإستقرار، وزمن خارجي اجتماعي تحكمه المجتمعات العربية بثقافتها المتجذرة ضد كل امرأة تمارس الحياة بمفردها دون الرجل. و هذه الإزدواجية تجعل الذات تتموقع ضمن هذه التمفصلات السردية التقابلية :

– التمفصل بين مكانين (القرية /البلدة) مقابل استمرار ألم الماضي (القرية)، و دوره في تشكيل هوية الذات في الحاضر (البلدة). « ماذا يريد منها الناس ؟القرية رفضتها بالأمس والمدينة تعلن عليها الحرب اليوم[2]».

– التمفصل بين قانونين : رغبة الذات مقابل سلطة المجتمع .

إن وضع الذات في سياق هذه الإزدواجية التي أسهمت بالتدريج في تكوين هوية الذات / الأنثى هو مايميز التمثيل السردي لرواية " أصابع الإتهام"، فهو خطاب يدخل بمختلف طروحاته ورؤاه تحت مفهوم الأدب النسوي التحرري الذي يفضح الوجه الآخر للسلطة الذكورية في تقاليدها، وعاداتها وثقافتها المكرسة لتهميش المرأة .وهذا التشابك بين التخييل السردي وايديولوجية الكاتبة يبرز التفاعل التقاطعي بين تيمات متباينة و متوالدة، تتنامى على مستوى الأحداث حتى نهاية الرواية هي:

[1] المصدر نفسه، ص، ص:51-52.

[2] المصدر السابق، ص:53.

-"**اليتم**":«لقد ارغمت على ارتداء الزي الحركي، و لم أكن أملك خيارا آخر(...) توقف عن الحديث مع ابنته ثم اغرورغت عيناه بالدموع (...) زوجك معلق في شجرة الصفصاف قرب الربوة المجاورة ..

ابحثي عمن يساعدنا على دفن الجثة[1].»

-" **العنوسة**":« ستتزوج أمك بعد رحيلي و لن يأويك أحد غير خالتك العانس، و هي أتعس حظا منك.[2]».

-" الجسد":« كثيرا ما كانت تسلط عليها تلك العيون النهمة التي تسترق النظر إلى وجهها المليح وصدرها الكاعب و ضفائرها الطويلة، و لقد مرت بامتحانات عسيرة كانت الأقدار في كل مرة تنجيها منها، و خاصة محاولات الإستدراج و الإستغلال التي يقوم بها بعض المراهقين للإعتداء عليها في المقبرة .[3]»

-"الإشاعات":«أتدرين بم يتهامس التلاميذ في الخارج؟ تساءلت زينة مستصغرة الأمر:

- التلاميذ ؟آه ..لهذا رفضوا الدخول و بقوا تحت الأمطار.ردت بإصرار(...) يروجون أنها جثة لقيط جئت بها و رميتها، (...)و تفجرت البلدة بهذا الحادث الذي لم يحدث، و تناثرت الأقوال في كل ركن منها، و فصلت أكثر من تلميذة عن الدراسة، ووجد منها المتسكعون في الطرقات ركابا يمتطونه وصاروا يطعنونها حين تمر:

- التعليم صار سوقا حقيقيا لكل من هب ودب.

- إنه مهنة من لا مهنة له(...)

ازداد الجو تأزما ..لقد قاطعتها زميلاتها خوفا مما قد يتعرضن له بسببها (...)كانت تقرأ في عيونهن الشفقة و الإعتذار، فتشعر بأنهن مقتنعات ببراءتها و بمجانية التهم الملفقة ضدها.(..) فكثيرا ما سمعتهن يتهامسن :

[1] المصدر انفسه، ص، ص:14-15.

[2] المصدر نفسه، ص:09.

[3] المصدر السابق، ص، ص:39- 40.

- كل مايشاع عنها كذب.

- و علاقتها بالمدير .إننا لم نلحظ عليها شيئا من آثار الحمل، و المدير معروف لدينا بتعاطفه مع المظلومين المتعبين من المدرسين(...) عجبا كيف صير الناس الخرقة المكورة جنينا بشحمه و لحمه؟[1]»

تتصاعد الأحداث المأساوية و تتدرج في تشكيل هوية "زينة" والتي تنحدر بها إلى "**الاغتصاب**" «غاب لحظات ثم عاد يحمل كأسي عصير، قدم لها أحدهما ثم أخذ مكانه بجانبها (...) أحست بدوار يجتاح رأسها و بخدر شديد في كامل جسمها يخلخل ساقيها و يقعدها، فتهاوت مترنحة على الأرض مرتطمة على الأريكة.(...) حين استعادت وعيها كان الصداع يثقب رأسها والألم يشق يديها و غمامة سوداء تغشي عينيها، كانت في حالة من اليقظة و الغيبوبة..تكومت على الأرض ساكنة تحدق في أشلائها ذاهلة(...) رمقته بعينين كسيرتين تغالب دمعها ما استطاعت: لم فعلت بي هذا ؟لم حطمتني [2]؟» تتحول تيمة"الاغتصاب" إلى منعطف سردي يغير مجرى الحكاية، و يصبح "عادل" هو الملاذ الوحيد لهروب " زينة" له بعد معاشرتها له مرارا واكتشافها أنها حامل، حيث يتحقق فعل الاتهام الافتراضي السابق، ومن منطلق الوعي النسوي الموجه للبرنامج السردي للذات التي تسعى للزواج به، بوصفها ذاتا متجذرة في إطار الجنوسة Gendred، تبرز الأدوار الاجتماعية المحددة لأوضاع المرأة والرجل في المجتمع، ضمن تراتبية اجتماعية تمنح للرجل امتياز الهيمنة، و هي أدوار مبنية ومشيدة اجتماعيا و ثقافيا، و ليست معطاة بصفة طبيعية، بمعنى أنها نتيجة الجنوسة و ليست نتيجة الجنسانيةsexuality نتيجةالثقافة، وليست معطاة بصفة طبيعة[3].فالرجل هنا لا يحتكم للمجتمع وأعرافه، بل هو خارج الشبهات والإشاعات حتى الاغتصاب له مبرراته، قد ينكرها على المستوى السطحي للفكرة لكنه يتناساها في وقتها، في مقابل خطيئة الأنثى التي تلتصق بها هذه التهمة، و إن كانت في موضع الضحية، لأنها دائما مصدرا للإغواء.« لقد رفض الطبيب إجهاضي بسبب كمية

[1] المصدر السابق، ص، ص، ص، ص:64- 65- 66- 67-68.'

[2] المصدر نفسه:ص، ص، ص:75_78_79.

[1] ينظر:محمد بوعزة:تمثلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صالح، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية و الثقافية، المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات، العدد 20، المجلد الخامس، ربيع 2017، ص:35.

الدم التي أضعت.غيره يفعل.و لكنه قال أن حياتي ستتعرض للخطر.[1]» يعرّي النص سياسة " عادل" الذكورية الذي ينظر للحدث على أنه مجرد تسلسل تدريجي للتيمات السابقة «رمقها بنظرة استخفاف وقال:عرفت أنك وضعت لقيطا، وأن أباك خان الوطن و أمك تخلت عنك و هربت مع عشيقها.[2]»

تتشابك الرؤى بين منظورين مختلفتين تنتقل من خلالهما الذات /زينة من محور الرغبة(الاغتصاب) إلى محور اللارغبة، و الإهانة و العنف، مقابل محور الرفض (الإجهاض)، الذي يمثل صورة من صور المقاومة ضد الموت الذي ينتظرها لو قامت بعملية الإجهاض، و صوت الموت الذي تكرر ست مرات من خلال عبارات الانتحار التي ترددها" زينة" على لسان الراوي طيلة المسار السردي للرواية «فكرت في الانتحار، فليس هناك ما يشدها للحياة.[3]»ذلك أن الرفض هو حالة من التحرر واستعادة دورها كفاعلة باعتبارها مصرا للتهديد« إذن ما من سبيل آخر غير الفضيحة أو السجن.[4]»، أو الإرتباط الذي يتحقق في النهاية، و تستعيد " زينة "من خلاله وجودها كأنثى وتحررها من الماضي الذي يلاحقها.فتنتقل إلى بيت زوجها في صمت يحمل بداخله كل الآلام التي عانتها لكنه يعتبر بالنسبة لها حياة مغايرة تستعيد بها حياتها.

سكنت " زينة" في غرفة خاصة «تتحدد من المنظور السيميائي فضاء مدمجا englobéداخل فضاء البيت بوصفه فضاء دامجاenglobant، فإنها من الناحية التخييليةتتحدد بصفتها فضاء ضد الإحتواء الذي تفترضه السلطة الأبوية .إنها فضاء يجسد الشخصي النسوي في انتهاكه الحدود».[5]تتحرر فيه الذات من إشاعات المجتمع فتصبح هذه الغرفة هي الحماية الفعلية لها. لكنها تكتشف أن السلطة الذكورية تهدم في الداخل ويصبح تابعا لسلطة أنثوية مغايرة تمثلها "والدة عادل".حيث تتوالى الضحايا الأنثوية في هذا البيت و تأتي في صيغة مسارات حكائية متقاطعة فيما بينها تبوح بها زوجة الإبن الأكبر التي تختصر فيها معاناة الجوع، و الإهانة، و الضرب، و معاناة إحدى الخدم التي تعرضت

[1] جميلة زنير : أصابع الإتهام، ص:101.

[2] المصدر نفسه، ص، ص، ص:75-77-78-79.

[3] المصدر نفسه، ص :70.

[4] المصدر نفسه، ص:101.

[5] محمد بوعزة:تمثلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صالح، ص:37.

للاغتصاب حتى من ضيوفهم، فالجسد بوصفه ماديا في الفكر الذكوري فهو مفهوم متسرب من الفكر الأنثوي "ربة البيت" التي حولت الأجساد الأنثوية إلى جسد مباح لا روح فيه، جسد مقموع مدنس، جسد لا حرية له، خاضع، مفعول به، لينتهي به إلى الموت المفتعل، تبدأ "زينة" بالبحث عن قميصها فلم تجده، حينها ترتدي الذي وضعته يجف صباحا، ثم تستلقي بجانب زوجها «و بعد لحظات أخرج زوجها سيجارة جعل طرفها بين شفتيه و أوقدها بولاعته الذهبية و بسرعة البرق شبت النار في قميصها دون غيره، (...) حاولت أن تهرب من قميصها ..أن تغادر جلدها..أن تغير شيئا مما حولها فلم تقدر.[1]» يكشف النص عن تواطىء فكري و فعلي بين سلطتين أنهت حياة "زينة" بحرقها و تشويهها، وهو برنامج سردي مضاد لحلم الذات التي تبحث عن الاستقرار، فالبيت الذي يمثل بالنسبة لها الكينونة كان أبشع من الإشاعات الواقعة خارج حدوده.

يتأسس المنظور السردي للروائية على فعل البوح و تفكيك السياسة الذكورية المستمدة من سلطة أنثوية متواطئة، ساخرة متعالية أمام ضعف الذات الأنثوية و الذكورية، و هذه المفارقة بين أنثى متسلطة وأخرى منهزمة، تخرج الخطاب النسوي من مفهومه على أنه خطاب تحرري ضد الآخر/الرجل فقط، بل قد يكون التهميش و الإقصاء من ذات تقاسمها نفس الطبيعة الجنسية (الأنثوية).

إن المرأة التي تملك صوتها السردي كي تمثل تجربتها بنفسها، إنما تقوم بكسر تبعيتها على كل المستويات، لإنهاك الخطاب الذكوري و تعرية تناقضاته في تعامله مع المرأة / الأنثى، و مختلف الإشاعات التي تصاغ بوعي أو دون وعي لتهجير الجسد الأنثوي، أو قتله، و رواية "الممنوعة" تعبر عن هذا الحضور الصوتي " لسلطانة مجاهد"، نموذج المرأة التي تمتلك هوية متشظية تصوغها في مقطع سردي يبرز مع بداية الرواية، تضع القارئ من خلاله أمام أنثى قابلة للإنفجار تواجه الحاضر بثقافة مختلفة وجسدمغاير، ووعي يحمل معه خمسة عشر سنة من الهجرة « تكومت بجذر على سلطاناتي المنشقات، تملك شهوة مؤلمة و رشقة الشهقات تشقق ضحكتها .ممثلة مآسي، اتخمت حزنا، يتمزق تحت أولى هجمات الرغبة، شهوة غير مشبعة رغبة عاجزة.لو استسلمت لها لحطّمتني. أما في هذه الساعة، فإنها منشغلة بهوايتها المفضلة:الغموض. تلعب لعبة الميزان بين الحزن والمتعة. أما سلطانة

[1] جميلة زنير:أصابع الإتهام، ص:152.

الأخرى، فليست سوى إرادة شيطانية . مزيج غريب من الجنون و العقل، مع قشرة من السخرية وسهم التحدي مرفوع باستمرار. هيجان يستغل كل شيء، بمكر أو بتفاخر، ابتداء من ضعف الآخر.[1]» يشير النص إلى بداية تمرد "سلطانة" حيث تدخل مدينتها" عين النخلة"، وهي تبحث عن الصور و الحوادث التي استوطنت ذاكرتها كي تعيد قراءة وكتابة تاريخ الثقافة الذكورية الذي انتهك حالة السكوت الثقافي على نساء بلدتها، وبذلك تستعيد عملية التمثيل الذاتي لتجربتها الماضية التي تجاوزتها، حيث امتلكت الآن حرية تفكيرها و جسدها، وسيرتها، « لم أنس أن أطفال بلادي يملكون طفولة مريضة منحلة. لم أنس أصواتهم الشفافة التي لاترن إلا بأغلظ الفواحش. لا يكتسي الجنس الآخر في رغباتهم إلا صورة شبح مبهم يهددهم.(...)لم أنس . ولكن الذاكرة لا تقي ضد شيء.[2]» يعبر هذا الإنحلال المعرفي عن انشطار المرأة كموضوع مرغوب فيه على المستوى الجنسي لكنها في المقابل تتحول إلى مصدر تهديد حين ترغب في تقرير مصيرها.فتبدأ لائحة الممنوعات تلاحقها و تذكرها أن النسق الذكوري العربي لن يتغير، يستمد قوته من موروثاته المتسربة في كل المجالات الدينية، اللغوية، العقائدية، السياسية، العرفية.

تكتشف هوية "سلطانة" بعد مرور أيام من زيارتها إلى بلدتها، بعد إتمامها لمراسم جنازة الطبيب "ياسين" صديقها منذ الدراسة، فتبقى في بيته مع "صالح" حينها تتعرض للإهانات و التهديدات التي تواجهها بسخرية « ماذا تريد ؟أنا المير !(...) قهقهت بصراحة .ماذا تريد ؟لا أريد هذه الأشياء هنا!هذا سكن وظيفي، و ليس ماخورا!(...) أنت محظوظة لأنني بحاجة إليك.و إلا لبعثت لك الدرك!لماذا الدرك؟ممارسة الدعارة !آه حسنا !لماذا تقول هذا؟تشربين الكحول و تنامين معه!قال مشيرا إلى صالح بحركة رأس متعالية.هاه، هاه، و فيم تحتاجني، قال الممرض بأنك طبيبة.و أنا بحاجة إلى طبيب للقرية.و لكن قبل ذلك، أرني أوراقك و شهاداتك، و تضمني بأنك تبقين مستقيمة.[3]» يقوم النص على تمثيل معرفي متناقض، حيث مثل " المير" سلطة ذكورية ترفض مكوث امرأة مع رجل

[1] مليكة مقدم، الممنوعة، ص : 11.

[2] المصدر نفسه، ص:12.

[3] المصدر نفسه، ص، ص59:- 60.

أجنبي، في مقابل استغلال الفعل للضغط على "سلطانة" كي تقبل ممارسة مهنة الطب، و لحظة تحقيق هذا المطلب يبدأ النص في تشخيص التشابك الإيديولوجي بين ماضي البطلة و طريقة خروجها من بلدها، و هويتها الجديدة المشبعة بفكر تحرري فرنسي غربي، «حاضر البلد و مصير النساء هنا يعيدني باستمرار إلى مأساتي الماضية، يكبّلني إلى كل اللائي يعذبن.إن المطاردات و الإهانات التي يتعرضن لها تصيبني، تؤجج آلامي . إن البعد لا يضعف من شيء. إن الآلام هو الرابط القوي بين البشر.أقوى من كل الأحقاد[1].»

تأخذ حركة إسترجاع الذات /" سلطانة" موقعها من حاضر الرواية، لتعرية دور الإشاعات في قتل والدها والدتها، والذي كان سببا مباشرا في هروبها لفرنسا بحثا عن التحرر و استقلالية الفكر «ارتفع صوته، بدأ يصرخ.أين كنت ؟!أين كنت؟!(...) ماذا حكوا لك من جديد ؟ أ لا تفهم بأنهم يريدون تسميم حياتك؟مع أي جار كنت هذه المرة؟ارتمى عليها . تشاجرا . تصارعا. دبزات ضربات مخالب زعيق...فجأة سقطت أمي، رأسها ضد الرحى الحجرية، بقية جامدة بلا أدنى حركة. انحنى عليها صارخا :" عايشة"(...) أمي لا تجيب . توقف الزمان في عينيها(...) كانت أختي الصغيرة ذات ثلاث سنوات، المريضة، نائمة في زاوية من الغرفة.دفنها خالي و الجيران يومين بعد دفن أمي . كان عمري خمس سنوات.[2]» يتضمن النص مشهد مأساوي تسببت في حدوثه إشاعات مجتمع متخلف صوته يعلو على الصوت الأنثوي التي تستنجد بزوجها، و تحاول كسر حدة الغضب و التوتر لكنها تفشل في ذلك، فتتوقف قصتها على مستوى الحكاية، مقابل استمرار السلطة اللسانية للمجتمع الذكوري و التي تتحمل سلطانة تبعاته في الماضي و الحاضر معا .« في يومين، هجرني الجميع كبرت وحدي، فاقدة لكل شهية و مطاردة مثل روح مهرج مأساوي . لم آكل الرمان بعد ذلك اليوم أبدا.في الحقيقة الأمر، لم أكن آكل شيئا، كنت أتحرك مدفوعة بآخر جزء مني، صغير و عنيد، يلح على التنفس، و النوم، و المشي، مثل مسجون داخل التداخل المتشابك العزلة و الأحقاد[3].».

[1] المصدر السابق، ص، ص : 166- 167.

[2] المصدر نفسه، ص، ص:163- 164.

[3] المصدر نفسه، ص، ص :164- 165.

يعمل البوح الأنثوي من منظور امتلاك الصوت للتعبير عن تجربة ذاتية لمرأة ناضجة، متعلمة في فرنسا متحررة هنا تبرز مسافة التوتر بين الذات و الآخر، لكنها تختفي نهائيا في الماضي؛ أي مرحلة ما قبل الوعي والتشبع بالفكر النسوي «في القصر، انتشرت إشاعة بأننا عائلة ملعونة . و اعتقدت ذلك لمدة طويلة. حينما كنت أمشي في الأزقة، يهرب الأطفال عند اقترابي منهم. يتفرقون بقفزات ضفدعية مرعوبين . لأهرب من ذلك، صنعت لنفسي جرسا: خلال أيام، جررت ورائي، مربوطة بحبل، علبة مصبرات فارغة.ثم انمحت عيناي من كل شيء انمحيت من الحاضر. [1]» إن العجز الذي أصاب "سلطانة" في هذه المرحلة و غيّر من كينونتها، منحها في المقابل قوة حضور مكنتها من حماية نفسها بطريقة مغايرة لعب المجتمع بإشاعاته دورا فاعلا فيها دون وعي منه « أنقذتني كلمة"ملعونة"من الرجم بالحجر و من الاعتداءات الأخرى.[2]»

تطرح الرواية نسق إيديولوجي تقابلي بين عنف اللغة داخل مجتمع صنع من الأنثى جسدا مفرغا من كل عناصر الحياة، و لغة تنتمي لثقافة غربية تؤمن بالمساواة «حينما انتقلت إلى المتوسطة، استقر طبيب فرنسي جديد في القرية .و أخذني كلية على عاتقه لينقذني من عزلتي المرضية .(...) فأصبحت أوسم بكلبة الرومي بأكل الخنزير و شرب الخمر عندهم . كنت عذراء و بقيت كذلك طويلا، ليس حفاظا على العذرية المقدسة بل بسبب عدم الاشتهاء. أما الخمر، فلم أذقه إلا و أنا في الجامعة كانت هذه الاتهامات تدنسني، تشوه المحبة النادرة المترسبة بداخلي.تعرض بول و جان شال إلى أسوأ المشاكل بسببي (...) أدت هذه الوضعية إلى إلغاء عقد الطبيب .طردوا من المنطقة .مات خالي في تلك الفترة . و بفضل مساعدة شخصيات متفهمة و متنفذة . تمكن بول شال بتسجيلي ضمن النظام الداخلي في إحدى ثانويات وهران .»[3] إن الصورة الذكورية غير مشلولة اللسان لكنها مشلولة على مستوى الوعي، فعندما يتعلق الأمر برغبة المرأة في الاستقلال بشخصيتها، تتوالى إستراتيجية التدمير الخارجي و الداخلي، فلا تجد الذات إلا الهروب إلى ثقافة الآخر كي تستوطن بلده و تستمد

[1] المصدر السابق، ص :164.

[2] المصدر نفسه، ص:166.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

منه قوتها .لكن الزمن يعيد نفسه و تكشف " سلطانة" أن العقلية الذكورية المتحجرة لا زلت تستوطن بلدها و تتحكم في نسائها .فتبدأ مرحلة إثبات الذات برفض كل الممنوعات و الحواجز.

يتحول المستوصف إلى "بؤرة مكانية" ذات تجاذب منتج بين معتقدات سلطانة و بقية نساء البلدة التي بدأن ينظرن إليها كقوة يرتكزون عليها، لمواجهة هذه الوضعية التراتبية المحكومة بعلاقات القوة حيث الأنثى (الهامش) تسعى إلى كسب و تغيير موقعها داخل مواقع الثقافة، و لذا نلاحظ أن حركية الحدث تخرج عن المألوف لتخلق منعرجا سلوكيا لنساء " عين النخلة"، و هذا ما يؤدي إلى تقاطب و تجاذب بين موقعين القوة المهيمنة« قبل قليل مرّ رئيس البلدية من هنا، (...) طرد الرجال من قاعة الإنتظار :" لا تنتظروها اذهبوا، اذهبوا!لا نريد بقاءها هنا !ليست جديرة باحتلال هذا المنصب ". لم ينظر إلى نفسه، هو الذي يعامل الناس مثل القطيع.[1]» في مقابل مقاومة النساء المنبثقة من قوة سلطانة و رفضها لكل الممنوعات «رفضت أغلبية النساء مغادرة القاعة، متذمرات (...) حتى وقفت أغلبيتهن و حجزت أمامه البهو.صرخت إحداهن : نسحقوك يا قملة الميزيرية !(...) يتقدمن خطوة.يتراجع خطوتين .كان الغضب باد على وجوههن.فجأة، شحب و أصيب بالخرس تحت طلقات ازدرائهن:واش حبيت أديرلها سلطانة مجاهد ؟تشربلها المرار كيما يماها المسكينة؟ هي ما تقدرلهاش، سلطانة امرأة حرة و متعلمة!و هذا إلي ردك مكلوب؟رغم القهر و الحقرة كاين جزائريات فحلات[2]!»

ينطلق السرد هنا من مفهوم الفكر النسوي بوصفه نسقا دالا على التحرر من القوى الإجتماعية والثقافية المهينمةلخلق القوى المضادة الهادفة للتغير و الحرية من الآخر.و ينتهي هذا المسار السردي لرواية " الممنوعة" بخرق أفق توقع القارئ حيث تصور "سلطانة" لحظات انسحابها من المواجهة بسبب حرق منزلها و العودة إلى فرنسا«سأسافر غدا.قل للنساء بأنني أتضامن معهن حتى و أنا بعيدة.[3]»

[1] المصدر السابق، ص:173.

[2] المصدر نفسه، ص: 174.

[3] المصدر نفسه، ص: 191.

لكن الخطاب النهضوي بدأت تتسرب معالمه بين النساء نتيجة الوعي فأصبحت لفظة "لا"بداية استعادة الهوية الأنثوية و حيازة مواقع الكلام ضمن حقل السياق الكلامي الذكوري.

فتحت الروايتان " الممنوعة" و " أصابع الإتهام" محورا هاما من محاور العلاقات بين الجسد الأنثوي والآخر، وهي دور "الإشاعات" التي تغير من زمن تشكيل الهوية الأنثوية على المستوى الوظيفي "للسان" المجتمعي باعتباره سلطة إيذائية تجرّ الجسد الأنثوي إلى الإنهزام.و هذا ما بينته "جميلة زنير" و" مليكة مقدم" من خلال تمثيلهما لمفهوم "الجندر"Genderالذي يشير إلى المنظومة الثقافية التي تشكل الأنوثة و الذكورة في مقابل الفروق البيولوجية بين الجنسين، [1] فالتحرش (الجنسي و اللفظي) يتعدى مستويات الظاهرة الاجتماعية بعينها، ليدخل في سياق التجارب اليومية للنساء التي تبنت تصويرها المنظومة النسوية في مجالها الخاص و العام، من منظور كشف معايير الذكورة التقليدية بما فيها من استعراض للقوة و ممارسة للعنف الجسدي ضد الجسد الأنثوي، فالتحرش لا يمارس إلا بوجود مؤسسات اجتماعية يسودها اختلال القوى بين الجنسين. لأن الهوية الأنثوية ليست نوعا طبيعيا بل هي فكرة تاريخية و إطار ثقافي و اجتماعي شكل دور المرأة و أعطاها صورة للجنس الآخر.و هذا ما دفع المرأة إلى تحديد معالم هويتها من خلال كتاباتها و رواياتها، إذ « راح الفكر النسوي يروج لكتابة أنثوية تكون المرأة مركزها، فيتشكل العالم من منظورها، و ذلك يقتضي اختيار لغة خاصة تعتمدها في تمثيل نفسها و عالمها، لكن لا يقصد بالهوية الأنثوية و بالكتابة الأنثوية الاقتصار على ذات المرأة فقط، إنما زحزحة الهيمنة الذكورية المتغلغلة في الثنائيات المتضادة السائدة: الرجل/المرأة/ العقل/العاطفة، القوة/ الضعف.[2]» لكن ليست كل النصوص الكتابية النسائية تنطلق من فرديتها والميل إلى جنسها، بل قد تمثل وعيا و احتفاء بكل التحولات و التغيرات التي تمس المجتمعات في صراعها الداخلي و الخارجي، و مختلف القضايا و الخطابات الإيديولوجية.

[1] ستيفي جاكسون:مقاربات حول الجندر و الجنسانية، النسوية و الجنسانية، ترجمة:عايدة سيف الدولة، سلسلة ترجمات نسوية مؤسسة المرأة و الذاكرة، ط1، ، 2016، مصر، ص:95.

[2] عبد الله ابراهيم، السرد النسوي الثقافة الأبوية، الهوية، الأنوثة و الجسد، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1 2011، ص:101.

خامسا– توليد الموت للحكاية الخرافية للجسد في رواية " الشمس في علبة":

إن ما يميز الحكاية الشعبية هي معالم الواقعية في الأسماء التي نستشف من خلالها عنصري الزمن والمكان وهي فترة دخول الجماعة المسلحة للقرية وممارستها للعنف و القتل، و لكن باسترسال الأحداث و دخول السّحر و الشعوذة تخرج الحكاية من إطار الحكاية الشعبية إلى الخرافية، فالسحر حيث ينشط التخييل كفضاء إبداعي لخلق صور دالة على كيفية الحفاظ على حياة الجسد، و تطويعه وإخضاعه للذات المتخيلة .و التي تعبر به عن حرمانها من أشياء لا تستطيع السيطرة عليها واقعيا.

إن الحكاية الخرافية تسمو بشخوصها بحيث تفقدها جوهرها الفردي، و تحولها إلى أشكال شفافة وخفيفة الوزن و الحركة، تسمو بها فوق الواقع الداخلي و الخارجي.لأن لها المقدرة على امتلاكها الحياة والتعلق بها[1].و هذا ما تبينه حكايات رواية " الشمس في علبة" .

– تبدأ الحكاية الأولى من تنفيذ عملية اغتصاب همجية لفتيات القرية، باستثناء خمس أخوات أثار غيابهن على مستوى الحدث، ثلاثة ملفوظات سردية تباينت في توظيفها للجسد، لكن تبقى نقطة التقاطع المحورية هي ضرورة إخفائه عن الرؤية، و فصله عن الواقع بالفكر الخرافي الجماعي.

الملفوظ السردي الأول : «فمن قائل بأن أبانا حفر قبورا داخل حديقة المنزل الواسعة و بمجرد أن وطئت أقدام الغرباء القرية حتى دفننا جميعا في تلك القبور، و رمى التراب فوقنا و ترك لنا منافذ للتنفس[2] ».

الملفوظ السردي الثاني « قيل أن أمهم، بمساعدة سلمان الولهان برحمة ناولتهم عقارا اكتشفه والده العجوز و أبناؤه الخمسة، و حالما تعاطينه صغرت أجسامهن، و صارت كدمى جميلة، زينت الأم بها رفوف البيت[3]».

الملفوظ السردي الثالث:« قالت نساء القرية بأن أمي أخذتنا إلى إحدى ساحرات القرية، فحولتنا إلى جذارن كانت تتبع خطى الغرباء و لما أحسوا بالجرذان تلاحقهم أينما ذهبوا و لوا هاربين.قيل

[1] ينظر : نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطبع و النشر، القاهرة، مصر، ص:64.

[2] سعيدة هوارة، الشمس في علبة، ص:23.

[3] المصدرنفسه: الصفحة نفسها.

أيضا أننا في تلك الليلة الليلاء و عندما داهم الغرباء القرية تسلقنا جذوع الأشجار الكثيفة الملتفة التي تملأ حديقة بيتنا و مكثنا هناك نرقب كل شيء و لا أحد يرانا لشدة سواد تلك الليلة الحالكة[1]».

ولد خبر « بقاؤنا نحن الخمسة عذراوات [2]» لفظ " قيل" باعتباره دال مرتبط بالتقليد الشفوي السائد لتواتر الإشاعات مجهولة القائل، بل تنطوي على مقول جماعي يحاول تفسير هذا الغياب عن طريق تركيب عناصر الحكاية التي تتمثل في:

القائم بالفعل متغير / الجسد الأنثوي ثابت عدديا " خمس أخوات" / الطريقة متغيرة

الأب" في الملفوظ السردي 1 حفر القبور لإخفاء الجسد

الأم " في الملفوظ السردي 2 ← شرب عقار لتقزيم الجسد

" الأم " في الملفوظ السردي 3 ← تحويل الجسد بالسحر إلى جرذان

تشير الحكاية الأولى إلى قدرة الذات على تحويل الجسد إلى محكي، يكشف عن طريقة هروبه من الموت، و محاولة التأثير على المستمع و إقناعه بالخبر بالرغم من عدم صحته، « لم يصدق الناس بأننا كنا غائبات في تلك الليلة.[3]» لذا كان الانتقال من الخبر المفرد(غياب الجسد الأنثوي) إلى الحكاية المتعددة (تفسير الغياب)، هو تحول من البسيط إلى المركب، حيث ينفصل الجسد عن الواقع المرئي إلى اللامرئي، عن طريق خلق صور ذهنية تحمل دلالات تفسيرية لبقاء الجسد الأنثوي غير مدنس، لكن اختلاف العناصر المشكلة للحكايات(حفر القبور، تقزيم الجسد، تحويله إلى جرذان) يطرح في المقابل تقاطع زمني مرتبط بهجوم الغرباء على القرية، وآخر حدثي يتمثل في إخفاء الجسد الأنثوي بطريقة خرافية .و كلاهما يتحركان وفق طوفان الموت الذي يتخلل بنيات الرواية، و يبرز بأكثر من صورة تلاحق الذات بمختلف أعمارها و أصنافها.

– أما الحكاية الثانية فتتلخص في غياب خمسة ذكور، فعندما رأى والدهم الاغتيالات الجماعية التي تعرضت لها القرية « عكف على اكتشاف عقار غريب تناوله أبناؤه فتقزموا حتى صاروا في حجم

[1] المصدر السابق، ص، ص: 23-24.

[2] المصدر نفسه، ص: 23.

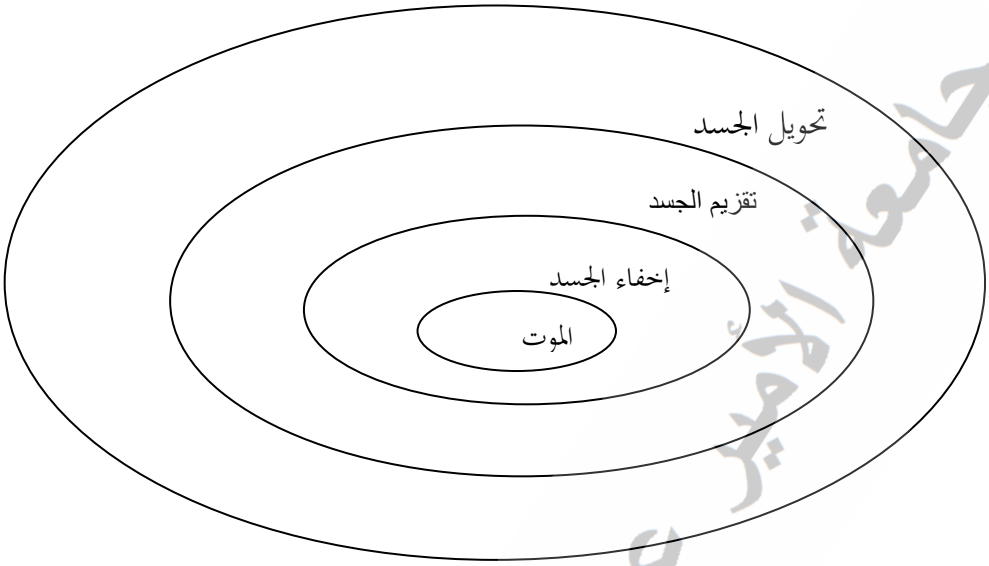
[3] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

الأصبع، و بعد أن رآهم صغارا أركبهم ذات ليلة خفية عن الأنظار، فوق حصان سحري وأوصاه بأن يذهب بهم إلى أبعد نقطة فوق الأرض.و في الغد، قال لسكان القرية، تحتفظ بهم ذاكرتي أحياء خير من أن أدفنهم بيدي هذه.كان يرتدي كل يوم قميصا لأحد منهم، و يقضي يومه فوق السطحينادينهم بأسمائهم، يسألهم عن أحوالهم، و يخبرهم عن أحواله ثم يحدثهم عن أدق تفاصيل القرية بعد رحيلهم[1].» ترتبط الحكاية براو معلوم هو "إحدى الفتيات الخمس من الحكاية الأولى" التي تؤكد طريقة اختفاء جسد خمسة ذكور عن الرؤية، وترفع من مستوى تحققها كفعل مثبت غير مرتبط بفعل " قيل"، حيث المتخيل يصل إلى درجة أن « يتصور الأشياء اللاواقعية و الأسطورية، و كأنها أكثر واقعية و مادية من الواقع الفعلي نفسه.[2]» نتيجة بلاغة اللغة وقوة تشبيهاتها، و استعاراتها و إيماءاتها.

حوّل أهل القرية "الجسد" إلى صورة خرافية متعددة الوجوه تحاول انهزام الموت، عن طريق المقاومة اللغوية للتخييل الجماعي (الحكاية الأولى)، و الفردي (الحكاية الثانية)، المنتج في مستواه الإيحائي والدلالي إلى علامة مجددة لمعنى الضعف و الاستسلام.حيث الجسد الذكوري والأنثوي ينتقلان من الممكن إلى المستحيل .فالموت قد شكّل موضوع السرد و مركزه في الرواية، من خلال توظيف الكاتبة له كسارد من الدرجة الأولى، ممثلا في شخصية الإرهابي و احتلاله مكانا مركزيا منتجا في واقع الشخصيات و تفكيرهم و تخيلهم، و تتمثل هذه المركزية في الشكل التالي :

[1] المصدر السابق، ص:25.

[2] محمد الشبه، مفهوم المخيال عند محمد أركون، دار الأمان، ة الرباط، ط1، 2014، ص: 23.



تتكون الخطاطة من أربع حلقات، تمثل الحلقة الأولى " الموت" المجسد في الاغتيالات المتتالية التي تخترق صمت الليل مخلفة وراءها رعبا و خرابا، حيث تتضاعف قوته على الضحايا و بخاصة أنهم لم تحدد ملامحهم في الرواية، فلا نجد وصفا دقيقا من الناحية الفيزيولوجية ، بل تحدد من خلال الفعل وتأثيره على تحريك مجريات الواقع، و تحويله إلى خرافة ساخرة يلعب فيها الراوي دورا مهما، إذ يمثل العنصر المحرك للحلقات الثلاث، التي أوضح من خلالها طرق مختلفة للحفاظ على الجسد و استمراره وربطه بين الغياب و الحضور. إن الخرافة لا بد أن تتميز بخصائص أبرزها « ظاهرتان للطبيعة الإنسانية، ظاهرة الميل إلى الشيء العجيب، و ظاهرة الميل إلى الشيء الصادق، و الطبيعي، فحيث تلتقي هاتان الظاهرتان توجد الحكاية الخرافية.على أن هاتين الظاهرتين يتحتم أن تجمع بينهما علاقة صحيحة، فإذا لم توجد هذه العلاقة الصحيحة، فقدت الحكاية الخرافية سحرها و قيمتها، وهذا يعتمد بطبيعة الحال على ذوق الكاتب و مهارته.[1]» لذا نجد أن الروائية أقامت اتصالا بالعالم السفلي الخرافي لكن وفق بنية تصويرية لشخصياتها من الواقع النصي " الخمس ذكور"/ " الخمس فتيات"، أما الانحراف التخييلي فيقع على مستوى الغياب الجسدي، حيث صيغة التبرير تدخل في سياق التصديق لسّحر و الشعوذة، لأن الفكر في حالة ذهول و ضياع من وقع الموت .

[1] نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص:58

إن المستوى الدلالي الخاص بالرواية سواء من واقع النص أو الحكاية الخرافية ينطلق من الواقع المجاور الذي عاشته الجزائر في العشرية السوداء، فهو استدعاء لهذه المرحلة التاريخية و الاجتماعية التي لم يكن تترك للوطن سوى صورا للخراب و الفوضى تخللت النصوص الروائية الجزائرية لعله يبحث عن شفاء لجروحه.

سادسا–ازدواجية الهوية الجسدية في رواية " الممنوعة":

تطرح رواية " الممنوعة" فكرة التداخل العضوي بين جسد ذكوري فقد عضو من أعضائه، و جزء من جسد أنثوي اكتمل به، «إنها كلية امرأة عمرها سبعة و عشرون سنة، من أصل جزائري[1].» حيث يتقاطع العضوان و يندمجان داخل الذات/ " فانسان" التي تدخل في مرحلة جديدة تعيد من خلالها قراءة جسدها و العالم من حولها ذلك «أن دلالة الجسد لا تتحقق إلا بهذه التجربة الغيرية التي تخترقه و يسعى هو إليها عبر الأحاسيس و العواطف، و كل أنماط الإدراك التي يقيم بها الجسد في العالم[2]».

يتخذ "فانسان" آليات التعبير لتقديم ذاته للمتلقي من منطلق تسريد للجسد في مختلف حالاته في انصهاره و تصالحه، و تحوله إلى بؤرة تتجلى فيها و عبرها ذاتين مختلفتين أو«جرثومتين غريبتين غريبتين: الجنس الآخر و العرق الآخر، و تجذر في أفكاري هذا الشعور بالتهجين المضاعف للحمي و دفعني بقوة نحو النساء، نحو الثقافة الأخرى التي تجاهلتها كلية إلى حد تلك الساعة.و بدأت أتردد على أحياء بارباس و بلفيل، مما شفاني من مرضين آخرين: الاستسلام و العزلة، الاستسلام للعزلة[3]».هذه المقاربة التشبيهية الضدّية، تظهر حالة من التفريغ النصف جنسي للكيان الرجولي، مع الشبه مضمر للكيان المؤنث، حيث يمتزج الإغواء بالسيطرة، و الضعف بالقوة، فيصبح للجسد لغته الإيحائية الخاصة، ، بعدما تحولت " كلية" الجسد الأنثوي إلى مكون بيولوجي أعاد النظام الطبيعي للجسد الذكوري "فانسان" الذي كان يعايش اليأس و الأمل في الحياة . «إننا رجل و امرأة، فرنسي

[1] مليكة مقدم، الممنوعة، ص: 28.

[2] فريدالزاهي، النص و الجسد و التأويل، ص: 27.

[3] المصدر نفسه، ص، ص: 28–29.

وجزائرية، نجاة و موت توأمتان.[1]» ليصبح العضو المزروع هو المحرك الفعلي لأفكاره و توالد مشاعره وتداخلها، وانفتاحه على فضاءات خاصة تتردد عليها "النساء" الفرنسيات التي تمارس حرية الحركة و التواصل مع الآخرين .

في المقابل يتحول الجسد إلى محور يعكس واقع التصادم بين البلدين عندما يقرر فانسان السفرإلى الجزائر، للتعرف على عادات شعوبها و تقاليدهم و مختلف علاقاتهم الاجتماعية، ومنظورهم للجنس الأنثوي.« لماذا أنا عصبي إلى هذا الحد منذ وصلت إلى بلدها الأصلي؟(...) هل بسبب الغياب شبه الكلي للنساء في الشوارع، خاصة بالمساء؟ غياب يدعم غيابها.يزيد في تهميشها عن هذا البلد. ويحرمني أنا من الانغماس في هذه الأنوثة التي أحمل شظية منها؟[2]» يقيم السرد مقارنة ضمنية بين أحياء فرنسية "باربارس" و"بلفيل" تمارس فيها المرأة الغربية حريتها، فكان "فانسان" يتردد عليها بدافع خصوصية الجزء الأنثوي الذي يتحرك بداخله و إن كان غريبا عن ثقافته، في المقابل تكشف له الأحياء الجزائرية عن الموقع الضمني للمرأة و غيابها عن المحيط الخارجي بسبب نظرة التهميش التي تعانيها، و تحد من حريتها والتي جعلت البيت هو المكان الحقيقي لها.

يؤكد "عبد الغني عماد": «إننا ندرك فقط ماذا يعني أن تكون عربيا أو مسلما أو انكليزيا بسبب الطريقة التي نتمثل بها هذه الهويات الثقافية بوصفها نظاما من المعاني، (...) أي أنها نظام من التمثل الثقافي.[3]» و قد تجلى هذا التمثل في رواية " الممنوعة" التي أبرزت الجسد كمعطى إيديولوجي ضمن سياق الهوية الثقافية بين تيارين يهودي / مسلم، « أعصابي يهودية مثلا، بالفعل، مقرضة قليلا ولكنني متمسك بها.يوم السبت، لا أشعل الغاز إلا للقهوة الصباحية.لا أطبخ أبدا.أذهب للمطعم لآكل ما يعجبني.و الكسكسى؟ (...) و أنا مدين لكليتي بالمحيط الغذائي الهجين.يفرض ذلك الاندماج المتبادل![4]» إن الالتزام بالطقوس الدينية هي الطريقة التي تدرك الذات من خلالها أنها تمثل

[1] المصدر السابق، ص: 29.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الهوية، جدليات الوعي و التفكك و إعادة البناء، إعداد مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1، 2017، ص: 27.

[4] مليكة مقدم، الممنوعة، ص:62.

بجسدها انتماءها العرقي من جهة، و من جهة أخرى تطرفها حين تكتفي بتذوق الأطعمة التي تمثل جزءا من ثقافة بلدها الأصلي، لكن "فانسان"يمثل الطرف الآخر المعتدل الرافض للعنصرية بكل أنواعها و توجهاتها « أن آكل فقط الأطباق الفرنسية هو استعمار صرف .حذار من التمردات وخطورة الرفض.كيف يحدث أن يصاب العنصريون إلى عمق الأحشاء، بالأكلات الأجنبية و لا يستسلمون ؟[1]»يشرح "فانسان" الهوية الجسدية على أنها منظومة فكرية قد تكون مغلقة تحمي نفسها من دخول الآخر، لكن العضو المزروع قد فقد معه الحماية النفسية، فتغذى من الجنس الأنثوي بيولوجيا و نفسيا و ثقافيا، فهو دال تابع لمدلوله و به تكتمل واقعيته و حضوره.

لم تبتعد الروائية عن التشيؤ في مخاطبتها للجسد، حيث عمقت الهوة بين الجسد الذاتي وماهو خارجي عنه، فرؤية العالم الخارجي (بلدية طمار)، يعظم العلاقة الفارقة بينهما، حيث فتح جسده الممزوج بين الجسدين أبوابه لمحاولة مقاربة هذ العالم، كي يطرح جوهر القضية الأساسية التي خلقت من التقابل بين الجسدين الذكوري /الأنثوي خطابا إيديولوجيا زعزع قناعة (فانسان) و نظرته العنصرية المتعالية، فانفتح على (الجنس الآخر/ العرق الآخر) الذي أعاد الحياة لجسده المعطوب كما أظهر استعداده لمد جسور التصالح رغم الصراعين الحضاري و الفكري والتباين الثقافي.فأصبح "الممنوع" مشروعا، و الطقوس الدينية لها مقابل تعويضي (عدم إشعال النار يوم السبت / أكل طبق من الكسكسي)، و الذاكرة تعيش فعل المقارنة المرتبطة بإعادة قراءة الذات من جديد بفعل اتصالها المباشر و غير المباشر بالآخر. فالجسد كذات ليس معزولا في انتمائه الوجودي عن الجسد كآخر فالغير هو المحدد الأول لشكل الوعي الذي يحقق الهوية الخارجية للذات كداخل [2].إن واقع الهوية هنا مليء بالتناقضات و الشقوق، تبعث على الحيرة، فتجتاح كيان "فانسان" الذي قدمت " مليكة مقدم" جسده للمتلقي على أنه هبة رباينة (الحياة بعد الموت) رسمت له ملامحه بخطوط و رائحة الأنوثة حيث تشمل هذه الهوية انقساما بين خصوصيتين الرجل/ المرأة، فيدخلان مرحلة التعارف والتقبّل لأن الجسد قد فقد تكوينه الطبيعي و الثقافي، و الديني، والاجتماعي، لذا فإعادة وعي

[1] المصدر السابق، ص:62.

[2] ينظر:عبد النور إدريس:النقد الأدبي النسائي و النوع الاجتماعي (الجندر) تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، ص:13.

"فانسان" لجسده يكون بالإصغاء لتحولاته و ميولاته، و التمازج بين ما هو كائن و ما ينبغي أن يكون، حيث تعيد الذاكرة بناءه من حضارتين مختلفتين.لأن «الجسد واقعة اجتماعية، و من ثم فهو واقعة دالة، يدل باعتباره موضوعا، و يدل باعتباره حجاجا، إنسانيا ويدل باعتباره شكلا، إنه علامة و ككل العلامات لا يدرك إلا من خلال استعمالاتها، و كل استعمال يحيل على نسق، كل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات، سجل الجسد، و سجل الأشياء، و إنّ أي محاولة لفهم هذه الدلالات .و الإمساك بها، يمر عبر تحديد مسبق لمجموع النصوص التي يتحرك ضمنها، و معها وضدّها[1].» فثورة الجسد هنا هي رسم مسار غير تحرري بين الذات والآخر المختلف، حيث تعيد خلخلة الموازين و ترجع للأنثى سلطتها (الثقافة العربية) على الثقافة الغربية (الذكورية) و تطويعها سواء على مستوى الحواس أو الفكر. إذ يصبح للجسد عيونا و خطابا يقرأ به النسق المجتمعي المغاير الذي ينفتح أمامه عبر الرغبة في الاكتشاف، و الامتداد، و الحركة بين أصل الجسد و جوهره و بين الدخيل المزروع.

من خلال ما سبق طرحه من تمثلات خطاب الجسد في الكتابة الروائية النسائية الجزائرية نخلص إلى ما يلي:

1- مثلت النصوص الروائية المختارة على المستوى التطبيقي خصوصية التجربة الجسدية متجاوزة الحكم المسبق للدراسات، و الرؤى حول انزوائها في ثنائية خطابية بين (الجسد الأنثوي المقموع في المؤسسة الذكورية / التمرد و حرية امتلاكها لجسدها)، لتضع الجسد ضمن سياقات خطابية متعددة منها السياسي، الديني، الأسطوري، التاريخي، الإيديولوجي.

2- تجسيد الجسد في صورة أكثر إيحائية و إشارية، و الابتعاد عن المعنى المباشر للحركة والوصف الفيزيولوجي.لذا تعددتصوره منها (الفاعل/المفعولبه)، و(القاتل/ المقتول)، و(النمطي/ المغتصب) و(المتسلط/ المستسلم)، و(المنهزم/ ازدواجي الهوية)، و هي في اختيارها تتمحور بين مرجعية الجسد وتخييله .

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات(مفاهيمها و تطبيقاتها)، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاءط1، 2003 ص:141.

3- استثمار الجسد استثمارا مزدوجا بين الجنسين (الذكوري/الأنثوي) مع غياب المنظور الجسدي المنمط بين المشتهي و المشتهى، كفعل جنسي، إلا كصورة متسارعة مقتضبة لغويا، حيث جاء اللقاء كسلوك مفروض استجابة لحاجة نفسية أكثر منها حاجة جسدية، وهذا الخطاب المسكوت عنه هو إعلان الكاتبة /المرأة عن تحررها من عقدة الخطاب الذاتي، و الوصف المباشر لمفاتنها وعنف السلطة الاجتماعية في ترسيم جسدها الأنثوي، و يبرز ذلك من خلال التغيير في الحقول الدلالية للجسد، وتجديد قاموسه اللفظي، واستيعابها لدور الدراسات المعاصرة في بلورة مفهوم الجسد كحدث(فعلي و انفعالي)، و حداثي متجدد في موضوعه، و ثيق الصلة بمواضيع أخرى تخضع لكل الأشكال و المقاربات النظرية، و المفاهيم البعيدة عن الدراسات التقليدية .

4- لعب الجسد دورين متناقضين في فترة زمنية مرجعية تحيل على الصراع الدموي للعشرية السوداء التي عرفتها الجزائر، حيث الجسد المتطرف / العدواني يطالب بالجسد الحاضر / الغائب، و الجسد المفعول به يبحث عن مخرج للهروب سواء على مستوى الواقع السردي للنص، أو المستوى التخييلي الخرافي.

5- وعي الكاتبة / المرأة بأن الجسد تكتمل صورته باندماج خطابين متداخلين (النصي /البصري) حيث تكسر الصورة بنوعيها المرسومة و الفوتوغرافية رتابة الخطية السردية، لتمنح للقارئ فرصة مشاركة النص الروائي في إنتاجية المعنى في مستواه الدلالي و التأويلي.و هي رؤية حداثية في تخطيب الجسد بوسيلة التعبير غير اللفظية .

6- طرحت النصوص الروائية النسائية الجزائرية فكرة فقدان الذات للوعي الذي يعد كعنصر هام في رسم الحدود مع الآخر، و هذا ما دفع بهوية الجسد الجزائري، تتشظى و تدخل في صراع ذاتي واجتماعي و حضاري، قابل للاختزال بالعنف المادي و المعنوي.

7- إن الشخصيات النسائية التي وظفت ضمن الروايات تكاد تكون مختلفة في طريقة تقديمها للمتلقي، بعيدة عن النمطية و النموذج إلا روايتي " أصابع الاتهام"، و"الممنوعة"، حيث تخطت في تصويرها للمرأة تمركز الذات و انطوائها على لغتها الخاصة التي تتموقع ضمن بنية أفعال ماضية تنتج دلالات الهزيمة، و اجترار المعاناة حتى على مستوى النسيج السردي، لتقدم المرأة من أوجه متعددة

وبأفكار مختلفة تتخبط في أزمات الآخر، الرجل، الوطن، الدين، السياسة، الجسد، الإرهاب وهذا التنوع من شأنه أن يكثف الدلالات، و يمنح للنص أبعادا أخرى تراهن على الانفتاح على تقنيات متجددة تخرجها من الصور الثابتة.

8- إن علاقة الكتابة الروائية النسائية بالجسد هي علاقة اتصال، ذلك أن المرأة حاولت من خلالها المزاوجة بين جسدها الأنثوي و جسد الرجل، متجاوزة بذلك الفروقات البيولوجية، كي لا تستبعد الخلفيات و القيم النفسية و التاريخية المتصلة بالمرأة.

في المقابل نؤكد أن الجسد في الكتابة الروائية النسائية لا يخضع للتعميم فمهما كانت المنطلقات المرجعية ذاتها (زمنيا، مكانيا، تاريخيا، إيديولوجيا، سياسيا)، فإن الاختلاف مطروح بين الروائيات فلكل نص خصوصيته و هويته الخاصة .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يحتاج النص الروائي النسائي إلى مرجعية معرفية و منهجية واضحة، يحاول من خلالهما الباحث الوصول إلى ما تميزت به من أسلوب في التعامل مع بنيات النص، و النظر إلى ما حققته من تفعيل النشاط القرائي للمتلقي من منطلق أن للنص سلطته و للقارئ مرجعيته.

حققت الكتابة الروائية النسائية _ في الفترة الزمنية المدروسة_ استقلالية في الحضور واكتساب خط روائي يتجاوز حدود ذاتيتها، بمقاربة المجتمع الجزائري و قضاياه، و بخاصة في فترة العشرية السوداء فكان التنوع و الاختلاف هي سمة الكتابة و خصوصيتها، على مستوى " الشخصية" كنسق يجمع بين الأثر / الشخصية و التلقي.ووفق هذه الرؤية خلصت إلى النتائج التالية:

-يستند تهميش الكتابة النسائية إلى خلفيات ومرجعيات إيديولوجية برزت في مجالات متعددة (اللغوي، الفكري، الاجتماعي، الشعبي)، لكن يعد الإقرار بمشروعية المصطلح _رغم تعدده _ هو دعم نقدي للحركة الإبداعية للمرأة، وبداية مرحلة البحث عن جماليات الكتابة النسائية وخصوصيتها الفنية.

-تجاوزت ناقدات الفكر النسائي الغربي مرحلة الصراع و التمرد بين الجنسين، إلى مرحلة اكتشاف الذات لحقيقتها عن طريق الاعتزاز بلغة الجسد الأنثوي.فكانت علامة من علامات الوعي بفاعلية الكتابة التي استردت بها جسدها، وموقعها من اللغة، وعلاقتها بالقضايا الإنسانية المتباينة، كما بيّنت أنها تستحق الوجود بشكل فردي مع جسدها بعيدا عن التبعات الاجتماعية، . فالوعي بالجسد الأنثوي هو وعي بالذات الذي غيّب أو أسيء تمثيله في الخطاب الذّكوري.

- إن الازدواجية بين الثقافتين العربية و الغربية كانت من أهم مصادر الحركة النسائية العربية التي نهضت بنتاجات المرأة الفكرية، والاجتماعية، و السياسية. لكن على الرغم من تزامن الوعي الفكري بقضية المرأة مع ملامح المطالبة بحقوقها في فرنسا و أمريكا، فإن المرأة العربية كانت مدركة لواقعها فالهم المشترك بين دول العالم العربي (التخلف_ الاستعمار) تعد عوامل أسهمت في إعادة إنتاج مفهومها للحركة النسائية و مفهوم التحرر كمكتسب نهضوي غربي.

– إن قراءة الإبداع النسائي وفق ازدواجية الرؤية حول وجود أو نفي الخصوصية، هو في حد ذاته حكم غير مطلق، لأنه من الصعب التأسيس لتقليد نظري حول صياغة ملامح خصوصية الكتابة النسائية، و تحديد ملامحها الثابتة التي تندرج تحتها كل النصوص. لأن ذلك يتطلب منا معرفة التركيبة الداخلية بتفاصيلها لأي نص إبداعي نسائي، و كذا المقارنة بينها و بين كتابة الرجل، و حتى عند الكاتبات أنفسهن.

–تزامن ميلاد الصوت الروائي النسائي الجزائري مع تحسن الوضع الثقافي عقب الاستقلال، و ارتبط ارتباطا وثيقا بالانفتاح الذي سمح للمرأة المشاركة في الحياة الاجتماعية والسياسية. لذا فبالرغم من تأخره تميز بأسماء رسمت لنفسها خطا إبداعيا باللغتين العربية والفرنسية.

– إن الإبداع هو منتج إنساني، يفرض عناصر مشتركة بين الرجل و المرأة .لذا لا بد من التأسيس لثقافة المشاركة لإثراء الإبداع العربي، بدل ثقافة الإقصاء والبحث عن الخصوصية و التميّز القائمة على التقابل، و نبرة التفوق بين كتابة المرأة / و كتابة الرجل.

– تملك الشخصيات الموظفة في النصوص الروائية النسائية سياقين متقاطعين :سياق يتضمن المستوى المرجعي للشخصيات التي تملك ذاكرة محددة و مكتملة، تتجدد بمجرد وضعها في السياق النصي حيث تقيم حوارا مغايرا تلتقي فيه مع الشخصيات التخييلية، وفق استراتيجية تسعى إلى جمالية التشخيص .

– تنوعت الشخصيات المرجعية في الروايات النسائية الجزائرية، بين الشخصيات التاريخية سواء السياسية منها أو الوطنية، التي وظفت في سياق المقارنة و المحاورة للكشف عن تناقضات الراهن والشخصيات التراثية الشعبية التي كانت قليلة في النصوص الروائية، حيث تشابكت بحمولتها المرجعية في تسلسل الأحداث، و تصاعدها كي تمنح وعيا للشخصيات بضرورة التغيير و إعادة البناء، أما الفلسفية والأدبية فقد رسمت هوية الشخصية التخييلية في ثقافتها وتميزها .

– إن السمة التي ميزت التقاطع السياقي بين المرجعية و التخييلية في النصوص الروائية النسائية برزت واضحة غير متشابكة و لا معقدة، مختصرة تتحرك في معالم سياقية واضحة المعالم للقارئ، فالإبداع الحقيقي للروائيات هي قدرتها على خلق الشخصيات التخييلية بمستويات مختلفة، تعيش الزمنين

المرجعي و النصي، دون التقيد بالمرجعية الأيقونية واستحضار الشخصيات المرجعية بكل تفاصيلها إلا في رواية " جسر للبوح و آخر للحنين".

- تنفرد رواية " بعيدا عن المدينة" بخصوصية توظيفها للموروث التاريخي الإسلامي، للنساء في حياة النبي (ص) وبعد و فاته، حيث تواترت اللقاءات بين التخييل و التاريخ، لتسترجع المغيب والمسكوت عنه، كي تمنح للمرأة قوة الخروج من وصاية المؤسسة الذكورية ، و امتلاكها لخطاب التحرر ضد كل تيار مذهبي في فترة التسعينيات المشوه لحقيقة الانتماء، و الهوية للمرجعية الإسلامية لتاريخ النساء في تأويله للتشريعات النصوصية التي تهدف إلى طمس حضورها، وتضييق دورها في مساحات خاصة.

- قدمت الروائيات شخصياتها التخييلية وفق عناصر التجلي النصي (الاسم / المواصفة/ الوظيفة) التي تنتج عنها عدد من المحاور الدلالية التي تسمح بتشكيل السمة الدلالية للشخصية ضمن سياق النص الروائي النسائي.

- يشكل العنوان علامة إخبارية قصدية، مضمرة السياق الذي ينكشف بعملية القراءة المتحققة وفق رؤية ايبستيمولوجية تؤكد على دور العنوان في الرواية النسائية الجزائرية على بناء صورة الممثل المفردالمركز فمركزية العنوان توازيها مركزية الممثل الذي لا يمكن فهم أحدهما إلا بعقد هذا الارتباط داخل التقطيع السردي لخطاب الرواية، و التقطيع المعجمي للعنوان.

- لم تضعنا النصوص الروائية النسائية الجزائرية أمام الإيهام بواقعية الحركة السردية على مستوى التسمية و التعيين، بل إن بلاغة الاسم طرح كرؤية و موقف إيديولوجي.

- تحتكم الوظيفة في النصوص الروائية النسائية بسياق نصي مسبق محدد بشكل قبلي، فالوظائف غير مفرغة الدلالة تدخل في السياق المرجعي للمتلقي، (معلم، رسام، عطار، عمدة...)، كما أن لها تأثير مباشر على سلوك الشخصية، و بالتالي تحديد مواصفاتها. لكن لم تبق الروائيات تحتكم دائما للحكم الثابت لمرجعية الوظائف، بل في مواضع تخترق أفق توقع القارئ وتخضعها لإستراتيجية النص الروائي.فمثلا وظيفة العطار تكشف عن الدور الوطني التي تساند بها الشخصية القضية الفلسطينية في رواية "جسر للبوح و آخر للحنين".

– يخلق حضور الوظيفة و المواصفة نسقا عاما في كل النصوص الروائية النسائية، لكن توزيعهما مرتبط بموقع الشخصية و انسجامها وحركتها بالموضوع المتناول في الرواية، فقد تخضع الوظائف والمواصفات للثنائيات التقابلية (التقاطع /التباين)، (الرؤية الموحدة / التعدد)، (متحققة / غير متحققة) أو يحكمها التوزيع التشابهي، و هذا التغيير على مستوى المسار السردي هو نتيجة نمو و تطور الحدث ضمن الإطار الزمني، و حركيته المتضمنة للمكان بصوره و تغيراته.

– خلقت الروائيات في نصوصها شخصيات احتكمت لمقومات التشخيص عبر فعل الإقناع، فهي أثبتت امتلاكها للغة التأثير في الآخر متخذة صيغ خطابية تأخذ منحى إيجابي، وآخر سلبي عبر ضروب التهديد لتمرير الشخصية برنامجها السردي، ففهم آليات التواصل و مقومات التطويع و إبراز خطواته هي علامة من علامات قدرة الروائيات على خفض وتيرة المستوى اللغوي، أو رفعه بحسب موقف الشخصيات و مستوى تفكيرها.

–مثلت النصوص الروائية المختارة على المستوى التطبيقي خصوصية التجربة الجسدية متجاوزة الحكم المسبق للدراسات، و الرؤى حول انزوائها في ثنائية خطابية بين (الجسد الأنثوي المقموع في المؤسسة الذكورية / التمرد و حرية امتلاكها لجسدها)، لتضع الجسد ضمن سياقات خطابية متعددة منها السياسي، الديني، الأسطوري، التاريخي، الإيديولوجي.

– تجسيد الجسد في صورة أكثر إيحائية و إشارية، و الابتعاد عن المعنى المباشر للحركة والوصف الفيزيولوجي.لذا تعددت صوره منها (الفاعل/المفعولية)، و(القاتل/ المقتول)، و(النمطي/ المغتصب) و(المتسلط/ المستسلم)، و(المنهزم/ ازدواجي الهوية)، و هي في اختيارها تتمحور بين مرجعية الجسد وتخييله .

– استثمار الجسد استثمارا مزدوجا بين الجنسين (الذكوري/الأنثوي) مع غياب المنظور الجسدي المنمط بين المشتهي و المشتهى، كفعل جنسي، إلا كصورة متسارعة مقتضبة لغويا، حيث جاء اللقاء كسلوك مفروض استجابة لحاجة نفسية أكثر منها حاجة جسدية، و هذا الخطاب المسكوت عنه هو إعلان الكاتبة /المرأة عن تحررها من عقدة الخطاب الذاتي، و الوصف المباشر لمفاتنها وعنف السلطة

الاجتماعية في ترسيم جسدها الأنثوي، و يبرز ذلك من خلال التغيير في الحقول الدلالية للجسد، ، و تجديد قاموسه اللفظي، واستيعابها لدور الدراسات المعاصرة في بلورة مفهوم الجسد كحدث(فعلي و انفعالي)، و حداثي متجدد في موضوعه، و ثيق الصلة بمواضيع أخرى تخضع لكل الأشكال و المقاربات النظرية، و المفاهيم البعيدة عن الدراسات التقليدية .

– لعب الجسد دورين متناقضين في فترة زمنية مرجعية تحيل على الصراع الدموي للعشرية السوداء التي عرفتها الجزائر، حيث الجسد المتطرف / العدواني يطالب بالجسد الحاضر / الغائب، و الجسد المفعول به يبحث عن مخرج للهروب سواء على مستوى الواقع السردي للنص، أو المستوى التخييلي الخرافي.

–وعي الكاتبة / المرأة بأن الجسد تكتمل صورته باندماج خطابين متداخلين (النصي /البصري) حيث تكسر الصورة بنوعيها المرسومة، و الفوتوغرافية رتابة الخطية السردية، لتمنح للقارئ فرصة مشاركة النص الروائي في إنتاجية المعنى في مستواه الدلالي و التأويلي.و هي رؤية حداثية في تخطيب الجسد بوسيلة التعبير غير اللفظية .

– طرحت النصوص الروائية النسائية الجزائرية فكرة فقدان الذات للوعي الذي يعد عنصرا هاما في رسم الحدود مع الآخر، و هذا ما دفع بهوية الجسد الجزائري، تتشظى و تدخل في صراع ذاتي واجتماعي و حضاري، قابل للاختزال بالعنف المادي و المعنوي.

– إن الجسد في الكتابة الروائية النسائية لا يخضع للتعميم فمهما كانت المنطلقات المرجعية ذاتها (زمنيا، مكانيا، تاريخيا، إيديولوجيا، سياسيا)، فإن الاختلاف مطروح بين الروائيات، فلكل نص خصوصيته و هويته الخاصة كجسد، و كلغة، و خطاب.

إن إضاءة جوانب البحث من خلال مختلف التصورات و الرؤى، و الوصول إلى هذه النتائج ينهي بنا إلى القول أن الكتابة الروائية النسائية الجزائرية قد تجاوزت الرؤية الضيقة للحكم الذكوري الموروث لتنفتح عبر مساءلة تتجاذبها ممرات الذات إلى الوعي بالراهن في علاقته بأسئلة استكشافية، تقابل المرجعيات التاريخية بالتجربة الواقعية، بل تعمل على إستراتيجية تقوم على التنوع الخطابي ذات عوالم عجائبية و أسطورية، تتجدد و تتحول لخلخلة الواقع في حركته الزمنية، و المكانية، و مستويات الشخصية، منتجية بذلك كتابة قد تدخل في سياق التقاطع على المستوى الموضوعاتي كتيمة الوطن،

الجسد، الثورة التحريرية، لكنها تنعطف لتخلق خصوصية نصية تتعدد فيها الأصوات، وتتداخل و كل هذه الإمكانات التعبيرية هي لتأسيس كتابة رؤيوية تراهن على فنية و جمالية الرواية النسائية الجزائرية .و لكن يبقى البحث في هذا السياق هو وجه من وجوه القراءة المتعددة المفتوحة، و المتجددة أمام القارئ، حيث لا يمكن أن ندعي الإحاطة بكل جوانب الموضوع، و ما توصلنا له ما هو إلا جهد بسيط و هو من توفيق الله عز وجل.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر و المراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا– المصادر:

1_ابن منظور:لسان العرب، مادة: همشَ ، المجلد السادس، دار المعارف، الجزء السادس.

2_أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم الملوك، تاريخ الطبري، بيت الأفكار الدّوليةالرياض، السعودية.

3_أبو حيان التوحيدي : الإمتاع و المؤانسة، صححه و ضبطه و شرح غريبه و رتب فهارسه أحمدأمين و أحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة و النشر، الجزء الثالث، القاهرة 1944.

4_أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري:صحيح البخاري، دار ابن كثير، ط1، دمشق، بيروت.

5_أنطوان نعمة و آخرون:المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1 2000.

6_ جميلة زنير :أصابع الاتهام، امرأة ..قلبها غيمة، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

7_زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

8_زهور ونيسي:جسر للبوح و آخر للحنين، منشورات زرياب، الجزائر، 2006.

9_سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، 2001.

10_شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: " تحقيق و تعليق و شرح : محمد عبد المنعم خفاجة طه

محمد الزيني . دار الزيني للطبع و النشر، ج3، 1961.

11_ مليكة مقدم: الممنوعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

12_ ياسمينة صالح: بحر الصمت، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

13_Voir :Assia djebar,loin de médine,edition Albin Michel ,1er-publication ,1991,p :07 .

ثانيا:المراجع بالعربية:

14_فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، ط1، 2006.

15_فضيلة الفاروق:تاء الخجل، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، ط1، 2003.

16_فضيلة الفاروق:مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999._

17_ابن عذارى المراكشي:البيان المغرب في أخبار الأندلس و المغرب، دار الثقافة، ج1، ط3 بيروت 1983.

18_أبو القاسم سعد الله : الحركة الوطنية الجزائرية، ج1، دار البصائر، الجزائر، 2007.

19_أبو القاسم سعد الله :تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، ج10 1998.

20_أحمد اليبروني: في الرواية العربية، التكون و الاشتغال، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

21_أحمد صالح:الأدب الشعبي، دار المعرفة للنشر، ط1، بيروت، 1954.

22_أديب مصلح:باقات من حدائق رابندرانات طاغور 1861-1941، دار النشر المكتبة البوليسية، لبنان، 2016.

23_بثينة شعبان : 100 عام من الرواية النسائية العربية (1899-1999)، دار الآداب بيروت ط1، 1999.

24_بشير بلاح: "تاريخ الجزائر الحديث "1830-1989، ج1، دار المعرفة، الجزائر 2006.

25_تركي ضاهر : أشهر القادة السياسين، دار الحسام، لبنان، بيروت، ط 1، 1992.

26_حسين المناصرة :النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1 2008.

27_حمادي صمود:الوجه و القفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس 1988.

28_حمد الشبه، مفهوم المخيال عند محمد أركون، دار الأمان، ة الرباط، ط1، 2014.

29_حميد لحميداني :كتابة المرأة، من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1993.

30_حميدة عميرات:دور حمدان خوجة في تطور القضية الجزائرية (1827-1840)، دار البعث، ط1، الجزائر، 1987.

31_رسول محمد رسول : الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، دار التنوير للطباعة والنشر لبنان، ط1، 2013.

32_رشيدة بنمسعود:المرأة و الكتابة سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق ط1 1994.

33_رضوان السح:السيرة الشعبية للحلاج، دار صادر، بيروت، ط1.

34_رفيف صداوي: الكتابة و خطاب الذات (حوارات مع روائيات عربيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005 .

35_زليخة أبو ريشة:أنثى اللغة، أوراق في الخطاب و الجنس، دار نينوى، سوريا، 2009.

36_زهرة الجلاصي :النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 2000.

37_زهور كرام:السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم و الخطاب، شركة النشر وتوزيع المدارس الدار البيضاء، ط1، 2004.

38_سعيد بنكراد: السيميائيات و التأويل، مدخل لسيميائيات ش .س.بورس، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 2005.

39_سعيد بنكراد:سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية " الشراع و العاصفة "لحنا مينة نموذجا) دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003.

40_سعيد بنكراد:مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 1994.

41_سعيد بنكراد، السيميائيات(مفاهيمها و تطبيقاتها)، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، ط1، 2003.

42_سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، (الوجوه والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، 2010.

43_سوسن ناجي رضوان:الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية المجلس الأعلى للثقافة، 2004 .

44_سيد محمد قطب، عبد المعطي صالح، عيسى مرسي سليم :في أدب المرأة، دار نوبار للطباعة القاهرة، ط1، 2000.

45_صالح مفقودة : المرأة في الرواية الجزائرية، دار العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة، الجزائر، ط1، 2003.

46_صلاح صالح:سردالآخر، الأناوالآخرعبر اللغة السردية، المركزالثقافي، الدار البيضاءالمغرب، ط1 2003.

47_طه خضر عبيد:تاريخ الدولة البيزنطية 324-1453م، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1 2010.

48_عبد العالي بوطيب :مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط ط1، 1999 .

49_عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الهوية، جدليات الوعي و التفكك و إعادة البناء، إعداد مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1، 2017.

50_عبد الفتاح الحجمري :عتبات النص: البنية و الدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء ط1، 1996.

51_ عبد الله ابراهيم: السرد النسوي الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، و الجسد، دار الفارس الأردن، ط1 .2001

52_عبد الله محمد الغذامي:المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

53_عبد النور ادريس :النقد الأدبي النسائي و النوع الاجتماعي (الجندر) تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، 2011.

54_عبد النور إدريس: دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات دفاتر الاختلاف، ط1، المغرب، 2006.

55_علي عشريزايد:استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، مصر.1997

56_العنود محمد الشارخ، الغضب الناعم الرواية النسوية بين العربية و الإنجليزية – دراسة مقارنة– القاهرة ط1، 2007.

57_عيسى برهومة: اللغة والجنس حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، الأردن، ط1 2002.

58_فريد إبراهيم بن موسى:زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية –دراسة نقدية–، دار غيداء للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2012، ص:225.

59_فريد زاهي:النص و الجسد و التأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003 .

60_قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في العالم أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغريب للنشر و التوزيع و هران.

61_كلود عبيد : جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1.

62_كمال عبد اللطيف :صورة المراة في الفكر العربي نحو توسيع قيم التحرر، منشورات زاوية للفن والثقافة الرباط، ط1، 2006.

63_محمد جلاء إدريس: الأنا و الآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي مكتبة الآداب، القاهرة د. ط، 2003، ص:.15

64_محمد صالح الجابري:النشاط العلمي والفكري للمهاجرين الجزائريين بتونس "1900_1962" دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2007.

65_محمد عزالدين التازي و آخرون:الأدب المغاربي اليوم(قراءات مغربية)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2006.

66_محمد معتصم :بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان الرباط، ط1، .2007

67_محمد نور الدين أفاية:الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة و الهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988.

68_مرشد أحمد:البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص:36.

69_منصور عبد الحكيم محمد:دولة فرسان مالطا و غزو العراق، دار الكتاب العربي، القاهرة ط1، 2009.

70_ميجان الرولي وسعد البازغي، دليلالناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط 5، 2007.

71_نادرة السنوسي:الذاكرة الذكورية للفلاسفة الغربيين ضد قابلية المرأة للتفكير، الفلسفة والنسوية دار الأمان، الرباط، ط1، 2003.

72_نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة مصر.

73_نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي :حوار المساواة في الفكر و الأدب، دار أبي رقراق الرباط، ط1، 2009.

74_هشام العلوي:الجسد والمعنى:قراءات في السيرة الروائية المغربية، النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء.2006.

75_وفيق سليطين: الكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، دار الحوار، سوريا، ط1، 2006.

76_يحي بوعزيز : المرأة الجزائرية و حركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى، الجزائر.

77_يمنى العيد:الرواية العربية المتخيل و بنيته الفنية، دار الفارابي، ط1، 2011.

ثالثا:المراجع المترجمة:

78_آرثر رامبو:فصل في الجحيم، ترجمة:رمسيس يونان، دار التنوير للطباعة و النشر بيروت، ط2 1998.

79_ألجيرداس .ج. غريماس، جاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة : سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2010.

80_أوستن وارين، و رينيه و يليك، نظرية الأدب، ترجمة :محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية .1972

81_برنار فاليط:النص الروائي :ترجمة: رشيد بن جدو، المشروع القومي للترجمة، القاهرة .1992

82_بيار بونت و ميشال أيزر و آخرون:معجم الإنتولوجيا و الأنتروبولوجيا، ترجمة: مصباح الصمت، الجامعية للدراسات و النشر مجد، بيروت، لبنان، دط.

83_توماشفسكي: نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروسترجمة:ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

84_جوزيف كورتيس : مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة :جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

85_جوناثان رايلي سميث، الأسبتارية فرسان القديس يوحنا في بيت القدس وقبرص، ترجمة:صبحي الجابي، ط1، دار طلاس، سوريا، 1979م.

86_جيرار دونرفال: بنيات اللهب يليه الأوهام، قصص و أشعار ترجمة:ماري طوق، هيئة أبوظبي للسياحة و الثقافة، كلمة، 2017.

87_رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للنشر و التوزيع، القاهرة 1998

88_ستيفي جاكسون:مقاربات حول الجندر و الجنسانية، النسوية و الجنسانية، ترجمة:عايدة سيف الدولة، سلسلة ترجمات نسوية، مؤسسة المرأة و الذاكرة، ط1، مصر، .2016

89_غابريال كامبس :في أصول بلاد البربر –ماسينيسا أو بدايات التاريخ، ترجمة: العربي عقون منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2010.

90_غي غوتيي: الصورة المكونات و التأويل، ترجمة : سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، .2012

91_فلاديمير بروب :مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1409هـ- 1989م.

92_فيديريكوغرسية لوركا:الأعمال الشعرية الكاملة"، ترجمة :، محمود علي مكي مج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

93_فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة : سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط 1990

94_ك.م.نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ط1، .1996

95_واط إيان :نشوء الرواية، تر: ثائر ديب، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997، 2006 .

96_يوري تينيانوف، مفهوم البناء، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس ترجمة:إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، لبنان، ط1، 1982 .

رابعا– المراجع باللغة الأجنبية:

97 _ Amira souames : Antigone présence du mythe dans loin de Médine echerche & travaux , UGA édition université Grenoble Alpes, ,30 décembre
98_Auguste savagner :les bourbons ,l'imp. dandy Dupré, France ,1844
99_Denis Bertrand,précis de sémiotique littéraire.nattanher ,paris,2000
100_Greimas (A.J) & Courtés (J), sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.
101_Greimas (A.j),du sens II, essais sémiotiques, seuil,paris,1983.
102_Greimas(AJ) :préface de l'introduction à la sémiotique narrative et discursive ,éd .hachette université ,1976.
103_jacques fontanille : sémiotique du discours, presses universitaires de limoges, paris , 1998.

104_joseph courtés,analyse sémiotique du discours,de l'énoncé à l'énonciation Hachette uperérieur,1991.
105_Mohammad dahi : semiotics of passions سيميائيات الأهواء , semat ,no 1 may, university ,of bahrain, 2013
106_Philippe breton la parole manipulée Ed la découverte›&Syros, paris, 2000
107_R .Barthes, poétique du récit, seuil ,paris ,1977 .
108_R.Barthes : introduction a l'analyse structural des récits, in l'analyse structural du récit, communication 8, éd, points,1966 , p :25.
109_T.Todorov ,et o,ducrot :dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ,points ,seuil, paris ,1972 .

خامسا:المجلات :

110 - البصائر، ع846، 26 فيفري، 2017

111-البيان، مارس، ع 356، 2000.

112-المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، العدد 3، المجلد 35، يناير_ مارس 2007، عالم الفكر، المجلد 34، 2 أكتوبر ديسمبر، 2005 .

113- مجلة الأثر، العدد 24 مارس 2016.

114- مجلة الأثر، العدد 22، جوان، 2015.

115- مجلة الخطاب، ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، المجلد 5، العدد 7، 2010.

116- مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، المجلد 8، العدد 16، 2013.

117- مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، كلية الآداب و اللغات، جامعة مولود معمري، الجزائر، جانفي، العدد 21، 2017.

118- مجلة الخطاب، منشورات تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وز، الجزائر، جانفيالعدد 14، 2017.

119- مجلة المخبر بسكرة، العدد الثامن، 2000.

120-محمد الداهي، سيميائية التطويع، مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلد40 يوليو-سبتمبر2011

121- مجلة العلوم، العدد الثامن ج2، جوان، 2017.

122-مجلة تبيّن للدراسات الفكرية و الثقافية، المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات، العدد 20 المجلد الخامس، ربيعمجلة دراسات عربية، الدار البيضاء، العدد الثامن حزيران/ يونيو، 1973.

123-مجلة دراسات، جامعة بشار، الجزئر، المجلد 2، العدد 1، 2013.

124-سلسلة تشرف عليها زينب الأعوج، الكتاب الثاني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1993، مجلة علامات، العدد 32، 2009.

125- مجلة علامات، المغرب، ج 15، سبتمبر، 2005.

126-مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، مج 25، ع3، الكويت مارس، 1997.

127- مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، العدد الثالث عشر (ج2)، جانفي، 2018.

128- مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد التاسع و العشرون.

129- مجلة كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 13، جوان، 2013

130- مجلة فكرية محكمة تعنى بنشر البحوث السيميائية منشورات " سيما"، الجزائر، العدد1 يناير، 2010.

131- مجلةأيقونات، المجلد 3، العدد الثالث، الجزائر، 2012.

132- منشورات جامعة تامنراست، الجزائر، العدد 9، جوان، 2014

سادسا: الملتقيات:

133 _ بشير عروس، سيمياء التطويع : مقاربة لخطاب الثورة في الشعر التونسي المعاصر السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي السابع قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة – الجزائر، 29-30-31، أكتوبر، 2013.

134-عبد الرحمان تبرماسين، أمال ماي :سيميائية الصورة البراغماتية في الرواية الرقمية السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي السادس، قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ، 18-19-20 أفريل، 2011.

135-عبد العالي بوطيب:الكتابة النسائية: الذات الجسد، مقال ضمن كتاب، الكتابة النسائية التخييل والتلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، (أعمال ملتقى المرأة و الكتابة في دورته الخامسة بآسفي أيام 21-22-23، يوليو 2005)، الرباط، ط1، 2006 .

136-فايزة يخلف :الصورة بين التعبير البصري و شمولية الظاهرة الإدراكية، السيمياء و النص الأدبي محاضرات الملتقى الدولي السادس، قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة 18-19-20 أفريل، 2011.

137-نصر الدين بن غنيسة، سيميائيات الصورة الثقافية رهانات و آفاق، السيمياء و النص الأدبي محاضرات الملتقى الدولي السادس، قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 18-19-20 أفريل، 2011.

138- منارات ملحق ثقافي أسبوعي يصدر عن جريدة مدى، الإتحاد العام التونسي العدد 3370، يوم 27 أيار، 2015.

139- حمدان بن عثمان خوجة :المرآة، سلسلة التراث، منشورات ANEP، 2005.

140- مريم بوعتورة 1938- 1960، من أمجاد الجزائر (1830-1962)، سلسلة تاريخية ثقافية تصدر عن وزارة المجاهدين، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، 2009.

141-ملحق ثقافي أسبوعي يصدر عن منارات جريدة مدى، الإتحاد العام التونسي، العدد 3370، يوم 27 أيار، 2015.

سابعا: الأطروحات:

142 _ ليلى بلخير:الخطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسة سوسيو نصية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب الحديث، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية و آدابها جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة 2009- 2010.

ثامنا:المواقع الإلكترونية :

143_سيد محمود :العين الإخبارية، al_ain.com، 3-9-2019.

144_شبكة الجزيرة الإعلامية www , aljazeera .net

145_الموقع الرسمي للمتحف الجهوي للمجاهد سكيكدة، ksikdamusee ,weebly ,com.

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر وتقدير

مقدمة ..... أ

الفصل الأول:الكتابة النسائية بين هامشية الإبداع و مركزية الذات

أولا- تمهيد 2

ثانيا-إشكالية المصطلح..... 6

1- التهميش اللغوي 6

2- التصنيف الاصطلاحي..... 11

ثالثا- التأسيس لرؤية مغايرة عند ناقدات الفكر الغربي..... 25

رابعا-الحركة النسائية في الفكر العربي 35

خامسا-الكتابة النسائية و سؤال الخصوصية 40

سادسا-بداياتالتأسيس للرواية النسائية العربية و الجزائرية..... 47

الفصل الثاني:الشخصية بين التجلي و التطويع في الرواية النسائية الجزائرية

أولا-تمهيد..... 55

ثانيا_التقاطع السياقي بين الشخصيات المرجعية و التخييلية ضمن زمكانية الرواية..... 59

1_الشخصيات المرجعية كرؤية في راواية"جسر للبوح و آخر للحنين"..... 60

2_الشخصيات التراثية الشعبية و تصاعد الأحداث في رواية "الشمس في علبة"..... 72

3_الشخصيات المرجعية هي تشكيل لهوية الذات في روايتي " في الجبة لا أحد"و"الممنوعة" 77

4_الشخصيات المرجعية بداية الحكاية في رواية "بحر الصمت"..... 80

5_تاريخ النساء في رواية " بعيدا عن المدينة" بين المرجعية التوثيقية و المسكوت عنه..... 85

ثالثا_ الإسم أولى عناصر التجلي للشخصية التخييلية في الرواية النسائية الجزائرية..... 91

1- بلاغة التسمية التعيين..... 92

1-1 -دلالة الإسم العلم المؤنث..... 94

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2-2- دلالة الإسم العلم المذكر..... 100
2-العنوان كمركز منظم للممثل..... 107
الفصل الثالث:وظائف الشخصيات و البرامج السردية للذات_العامل في الرواية النسائية الجزائرية
أولا_وظائف الشخصيات و مواصفاتها..... 119
1_التقاطع الوظيفي وتباين المواصفة في رواية " بحر الصمت"..... 127
2 _الرؤية موحدة و الوظائف متعددة في رواية"الشمس في علبة"..... 133
3 الوظيفة متعددة و المواصفة غير متحققة في رواية " في الجبة لا أحد"..... 142
4 التوزيع التشابهي للمواصفات و الوظائف في روايتي " الممنوعة"و " جسر للبوح وآخر وآخر للحنين..... 143
ثانيا _المسارات السردية للذات _ العامل في الرواية 148
1_الوجود السيميوطيقي للذات – العامل..... 148
2_ المكون الأساسي في البرنامج السردي للعامل:التطويع(manipulation)..... 153
1- مفهومه 153
2- تجليات التطويع في الرواية 153
2-1- برنامج المطوَّع من التجريد إلى التشخيص..... 153
2-2- برنامج المطوِّع المضاد..... 163
2-3- التطويع الفعلي التواصلي 166
أ- الرغبة في القول..... 166
ب- القدرة (الإثارة) 167
ج-المعرفة و الحمل على الاعتقاد 168

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الرابع: تمثلات الجسد في الكتابة الروائية النسائية الجزائرية:

أولا-تمهيد..... 171
ثانيا- سيمياء الهوى ودوره في حركية الجسد 173
1-الخطاطة السردية:schémas narratif..... 184
1-1 - خوف الجسد و اضطراب الفعل " في الجبة لا أحد"..... 185
1-2 - هوى الحب و صمت الجسد في " بحر الصمت"..... 198
ثالثا- خراب الجسد و اختزال دلالة الوجود..... 209
1- عنف المتطرف ضد الجسد الذكوري و الأنثوي..... 209
2- تفاعل الجسد المقتول بين فن الرسم و التصوير الفوتوغرافي..... 215
رابعا-الإشاعات مقبرة الجسد الأنثوي 227
خامسا-توليد الموت للحكاية الخرافية للجسد في رواية " الشمس في علبة"..... 238
سادسا- ازدواجية الهوية الجسدية في رواية " لممنوعة"..... 242
خاتمة 250
قائمة المصادر والمراجع 257
فهرس الموضوعات
الملخصات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص:

تحتل الرواية النسائية الجزائرية اليوم حيزا متميزا في الراهن الثقافي و الفكري، حيث ازدادت مقروئيتها في السنوات الأخيرة، و كان هذا هو الدافع الرئيس لمحاولة مقاربة خط كتابتها، للكشف عن خصوصيتها وإشكالية المفاهيم الاصطلاحية التي تبحث عن موقعها ضمن عملية الإبداع .و من ثمة محاورة هذا الموقع في ظل التجريب، و التجديد، ومدى استثمارها لمختلف المفاهيم السردية التي تقارب النصوص في مستوياتها البنيوية و الجمالية .

إن الخطاب الروائي النسائي الجزائري ينسج عالمه الخاص المرتبط بتقنية الكتابة، و أساليبها وصيغها وبخاصة على مستوى البنى السردية و الخطابية، التي تفتح مجالا واسعا للاستثمار الدلالي و القيمي و أبرزها بنية " الشخصية " موضوع البحث(الشخصية في الكتابة الروائية النسائية الجزائرية (1991_2008)، والذي يتجلى من خلاله المنظور المعرفي و الجمالي للكتابة النسائية. فخريطة المسارات السردية في الروايات المختارة تحكمها شبكة من العلاقات على مستوى الشخصية التي تتقاطع فيما بينها، ضمن رؤية تجعل الشخصية رحما دالا تتناسل منها قيم تعبيرية تجسد فكرا إيديولوجيا .فوعي الروائية / الجزائرية بدورها كامرأة مثقفة تملك لغة مكنتها من تجاوز عوالمها الذاتية إلى قراءة الواقع بكل تناقضاته، لذا فالتاريخ يتخلل النصوص الروائية كموضوع وأسلوب للتوظيف ورؤية، و كذا كشخصيات مرجعية تختص بأدوار مبرمجة تدخل في سياق النص القرائي بينها و بين توقعية المتلقي .

إن الترسيمة السردية لدراسة "الشخصية " تركز على اعتبارها دليلا مجسدا في شكل أقوال ووظائف و أوصاف، و أسماء، و هي بنية محسوسة لعناصر التجلي النصي التي تكشف عن تنوعهاوطريقة تقديمها للشخصية التي أبرزت تمحورها حول تيمات معينة أبرزها " الوطن" بين ماضيه وحاضره وفترة العشرية السوداء، و موقع المرأة في ظل ممنوعات المجتمع الذكوري الجزائري، والجسد في علاقته بالأنا و الآخر. واستنادا لهذه المحاور الدلالية و المحمولات السردية حققت النصوص الروائية انسجاما بين بنية "الممثلين" على مستوى المحمولات السردية (الاسم، الوظائف، المواصفات)، وبنية

"العوامل" على مستوى علاقة العامل _ الذات بالموضوع_ القيمة الذي يرغب في تحقيقه والوصول إليه عن طريق برنامج سردي يخضع لإستراتيجية "التطويع".

مثلت النصوص الروائية المختارة على المستوى التطبيقي خصوصية التجربة الجسدية متجاوزة الحكم المسبق للدراسات، والرؤى حول انزوائها في ثنائية خطابية بين (الجسد الأنثوي المقموع في المؤسسة الذكورية / التمرد و حرية امتلاكها لجسدها)، لتضع الجسد ضمن سياقات خطابية متعددة منها السياسي، الديني، الأسطوري، التاريخي، الإيديولوجي.في المقابل نؤكد أن الجسد في الكتابة الروائية النسائية لا يخضع للتعميم، فمهما كانت المنطلقات المرجعية ذاتها (زمنيا، مكانيا، تاريخيا إيديولوجيا، سياسيا) فإن الاختلاف مطروح بين الروائيات، فلكل نص خصوصيته و هويته الخاصة .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Résumé :

La chronique féminine algérienne occupe aujourd'hui un espace appréciable dans le pari culturel et intellectuel, son lectorat ayant augmenté ces dernières années, ce qui a constitué l'élément principal qui a présidé à l'approche de cet essai pour mettre en évidence ses spécificités et la problématique de la compréhension de sa terminologie en quête d'une position dans le système de la créativité et, en conséquence de quoi, interpeller cette position à l'ombre de l'expérimentation, du renouvellement et de l'importance de son incorporation des diverses compréhensions narratives qui approchent les niveaux de construction et de beauté des textes.

Le discours narratif féminin algérien élabore son monde spécifique lié à la technique d'écriture, à son style, à sa forme et spécialement au niveau de la construction narrative et interlocutive qui ouvre un large horizon à l'investissement expressif et évaluatif et la plus dominante est la construction , cette recherche intitulée «la personnalité dans le roman féminin algérien ».dans son rôle sa qualité de femme cultivée possédant une langue l'habilitant à dépasser ses mondes intrinsèques en pour appréhender et déchiffrer la réalité avec toute ses contradictions.

En conséquence, l'histoire rapporte des textes narratifs comme sujet et style à développer ainsi que vision et personnalités référentielles se spécialisant dans les rôles programmés intégrant le texte de lecture intercalant la réalité de la rencontre et l'objet de l'étude qui met en évidence l'optique cognitive et la beauté de l'écritureféminine. La fiche du parcours narratif des historiettes : « la mer du silence, quelqu'un dans la robe, l'interdite, les index d'accusation, le soleil en boîte, un pont pour se confier et un autre pour languir « est dominée par un réseau de sentiments transcendant au niveau de la personnalité.

L'implication de la narration pour l'étude de la « personnalité« est considérée comme un indice incarné par les paroles, les rôles, les qualifiants, les noms sont une construction palpable des éléments impératifs textuels qui mettent en évidence sa diversité, la manière de présenter la personnalité axée autour d'amulettes présélectionnées dont notamment la « patrie » entre son passé, son présentet la décennie noire ainsi qu'entre le statut de la femme sous les interdits du bloc mâle algérien et le corps dans sa relation avec l'égotisme et l'altruisme.

En se basant sur ces axes corroborant et sur des porteurs narratifs, ces textes ont réalisé une homogénéité entre la construction des acteurs au niveau des porteurs narratifs (nom, rôles, définitions) et la construction des facteurs au niveau de la relation facteur-existence avec le sujet-valeur qui est recherché par le biais du programme narratif obéissant à la stratégie de l'inflexion.

Les textes narratifs choisis représentent au niveau de l'application la spécificité expérimentale corporelle dépassant les préjugés des études et visions autour de la marginalisation du discours bilatéral entre (le corps féminin oppressé par l'entité masculine – la rébellion et la liberté de disposer de son propre corps) pour classer le corps parmi les nombreux discours politique, religieux, légendaire, historique, idéologique. En contrepartie,

nous affirmons que le corps dans la narration féminine n'obéit pas à la généralisation quelques soient les références même identiques (temps, lieux, histoire, idéologie, politique) la diversité ne peut être niée et chaque texte a sa spécificité et son identité en tant que corps, langue et discours.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Abstract

Algerian feminist novels have acquired a significant role both culturally and intellectually. Their number of readers has increased dramatically in the recent years. This fact was the reason behind attempting to approach these novels' handwriting to examine their nature and the problematic of conceptual definitions that try to find its position in creativity.This position is questioned through experimentation, innovation, and the investment of these definitions in narrative concepts which approach texts on structural and aesthetic levels.

Algerian feminist novelistic speeches have got a special writing technique, style, and form, especially on narrative, structural, and oratorical levels. These latter pave the way for the investment in value, semantics, and, prominently, "personality," which is the study's main theme through which aesthetic and intellectual perspectives of feminist writings are demonstrated. The narrative methods of*Silence Sea, No One in the Overcoat, The Forbidden, Accusing Fingers, The Sun in a Box,* and *A Bridge for Confession and Another for Nostalgia* are characterized by a net of relationships on the personality level they meet at. Their vision makes personality a womb where expressive values that depicts ideological thinking reproduce.this study aims to discuss the personality is feminist Algeria novel. The awareness of Algerian female novelists, as educated women with the power of language, made it possible for them to overcome their personality-centered world towards reading reality including all its contradictions. Therefore, history is common in novelistic texts as a topic, a style, a vision, and a set of referential personalities specializing in pre-programmed roles that are included in texts and readers' expectations.

The narrative component in "personality" study focuses on considering it a proof embodied in statements, roles, descriptions, and names. It is a sensational structure of demonstrative texts' components that depict its variety and its way of introducing personality which shows that it is based mainly on such topics as the nation between its present and past, the Black Decade, the role of women in Algerian male-sexist society, and the relationship of the body with "I" and the "other." Depending on these conceptual units and narrative structures, novelistic texts have made coordination between the structure of "actors," on a narrative perspective (names, jobs, and descriptions), and the structure of "conditions," taking into consideration the relationship between the identity factor and the value topic that wants to reach it through a narrative program characterized by "adaptation" strategy.

On a practical level, the chosen novelistic texts demonstrate body experiences by setting aside previous studies and visions which limiting these experiences in the famous pair: oppressed female body in a male-sexist society, and rebellionand the freedom to own her body. These texts locate the body in many oratorical situations such as political, religious, legendary, historical, and ideological settings. In return, we assert that the body is not generalized in feminist novelistic writings. No matter what referential starters are (chronically, spatially, historically, politically, and ideologically), the real difference lies between novels themselves. Each text has its own unique identity as a body, language, and speech.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية