الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي:...../

رقم التسجيل:...../

الخطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة

دراسة سوسيونصية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب الحديث

إعداد الباحثة:

ليلى بلخير

إشراف الدكتور:

أ.د.حفناوي بعلي

أمام اللجنة:

1- الرئيس: الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورة أستاذ التعليم العالي..جامعة منتوري- قسنطينة

2- المقرر: الأستاذ الدكتور حفناوي بعلي أستاذ التعليم العالي..... جامعة باجي مختار- عنابة

3- العضو: الدكتورة سكينة قدور أستاذ محاضر أ.....جامعة الأمير عبد القادر- قسنطينة

4- العضو: الدكتورة آمال لواتي أستاذ محاضر أ..... جامعة الأمير عبد القادر- قسنطينة

5- العضو: الدكتور علي خفيف أستاذ محاضر أ..... جامعة باجي مختار- عنابة

السنة الدراسية 1430هـ -1431هـ 2009م – 2010م

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر و التقدير إلى أستاذي الفاضل

الأستاذ الدكتور حفناوي بعلي

على ما أسداه لي من رعاية علمية من أجل إنجاز هذا البحث و إخراجه إلى النور

و أقدم له أسمى آيات العرفان و التقدير على توجيهاته القيمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفهرس

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفهـرس

الفهرس

المقدمة

الفصل الأول: المؤنث ووعي الكتابة.....ص2

أولا– الكتابة النسوية المصطلح والمفهوم.....ص2

1– الموقف المعارض.....ص4

2– الموقف المؤيد.....ص9

ثانيا– الأصول الفكرية لمصطلح النسوية.....ص21

1– تجليات المؤنث في الفكر الإنساني القديم 22

2– مصطلح النسوية في الفكر الغربي الحديث.....ص24

3– النقد النسوي من الهوية إلى الاختلاف.....ص27

أ– غرفة فرجينيا وولف(الحجرة الخاصة/الكتابة من الداخل).ص30

ب– سيمون دي بوفوار/الجنس الثاني.....ص32

4– الفكر النقدي النسوي المعاصر.....ص34

أ– الهوية.....ص36

ب– الجسد.....ص42

ثالثا– أثر النقد النسوي الغربي في النقد النسوي العربي.....ص 51

1– المثاقفة وإرهاصات تشكل الوعي لدى المرأة العربية.....ص51

2– مناهضة مظاهر التحيز ضد المرأة في التراث الثقافي.....ص57

أ– مركزية الثقافة الذكورية وازدواجية الرجل.....ص58

ب– مظاهر التحيز في التراث اللغوي.....ص59

ج– صور التحيز في المخيال الشعبي.....ص65

رابعا– الإبداع الروائي النسوي بين وعي الذات ووعي الكتابة.....ص69

1– المسار الإبداعي للرواية العربية.....ص70

2- إرهاصات النص الروائي المؤنث.....ص71
3- المؤنث والنص الروائي الجزائري.....ص75

الفصل الثاني: هوية المؤنث في النص

الروائي.....ص82

أولا- البطل المؤنث في النص المؤنث.....ص85
1- الصراع الذاتي ومحنة الهوية.....ص85
أ- لوبجة والغول والبحث عن الهوية.....ص85
ب- البطل المؤنث/العلاقة مع الذات.....ص90
2- الصراع الاجتماعي ومحنة الوجود.....ص98
أ- هوية المؤنث والواقع الاجتماعي.....ص99
ب- هوية الأنثى وطبيعة علاقتها بالآخر.....ص104
3- البطلة المثقفة بين القهر الذاتي والقهر الاجتماعي.....ص110
ثانيا- نماذج المرأة في رواية المرأة.....ص121
1- المرأة لنمطية.....ص122
أ- صورة الزوجة(المرأةالعبد/المرأةالشيء).....ص122
ب- صورة الأم (المرأة/القهر).....ص128
ج- المرأة الأنوثة المعطوبة.....ص134
2- المرأة الجديدة.....ص140
أ- المناضلة/المرأة القضية.....ص140
ب- المتمردة/أنثى ضد أنوثتها.....ص147
ج- المرأة المتحررة.....ص151

الفصل الثالث: هوية الراوي في النص

المؤنث.....ص158

أولا- الراوي البطل المشارك.....ص161

1- الراوي في ذاكرة الجسد ولعبة التخفي.....ص162
2- التباس الراوي في فوضى الحواس.....ص169
3- انشطار الراوي في عابر سرير.....ص175
4- استبداد الراوي في بحر الصمت.....ص184
5- سلطة الراوي في: من يوميات مدرسة حرة.....ص188
ثانيا- الراوي الغائب.....ص195
1- لراوي المجهول الهوية في لونجة و الغول.....ص195
2- أحادية الراوي في جسر للبوح وآخر للحنين.....ص201
3- تعدد الرواة في الشمس في علبة.....ص212
4- حياد الراوي في روايتي بين فكي وطن وفي الجبةلاأحد.ص218
الفصل الرابع: شعرية الجسد.....ص229
أولا- الجسد هوية.....ص231
1- الجسد وخطاب الذات.....ص231
أ- الجسد شخصية.....ص231
ب- الجسد كينونة.....ص235
2- الجسد وانمحاء الذات.....ص241
أ- الجسد (دمية) وسلطة الأشكال.....ص242
ب- الجسد السخري (الجسد موضوع السيطرة).....ص245
ثانيا- الجسد رؤية ومنظور.....ص250
1- الجسد العنف والتمرد.....ص250
2- الجسد المستباح.....ص255
3- الجسد وطن.....ص260
4- الجسد وثنائية الحياة والموت.....ص265
ثالثا- شعرية الجسد.....ص272

1- لغة الجسد من تحرير الرغبة إلى بلاغة المسكوت عنه.ص273
أ- الكتابة بالجسد في ذاكرة الجسد.....ص274
ب- خصوصيةلغةالجسدالأنثوي في السمك لايباليص275
ج- تحرير الرغبة في فوضى الحواس.....ص277
د- رائحة الجسد في عابر سرير.....ص278
هـ- بلاغة الصمت في بحر الصمت.....ص279
2- الجسد من إستراتيجية الإغراء إلى الفعل الجنسي....ص284
أ- السرد النسوي ومقتضيات المشهد الجنسي..ص289
ب- إعلاء الرغبة واحتفالية الجسد.....ص291
ج- الجسد المحفل الأسمى للفعل الجنسي.....ص293
الخاتمة.....ص303
قائمة المصادر و المراجع.....ص310
الفهرس.....ص332

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقــدمة

المقـدمة:

تعد المرأة رمز الخصوصية وعنوان العطاء، من أكثر المواضيع إثارة للسؤال والكتابة والبحث، استحوذ كموضوع على أعظم مكانة في الثقافة العربية شعرا ونثرا، وستبقى حقلا بكرا مفتوحا دوما على الإبداع والتجدد، كونها تحمل قراءات ذات مستويات عدة، وأبعاد لا محدودة.

إن طرح إشكالية وجود كتابة نسائية تحمل دلالة التميز والخصوصية، فيه جرأة ومبادرة لكسر جدار الثقافة الذكورية، كسلطة مهيمنة على اللغة إبداعا ونقدا.

ومن ثم هل نملك القول أن المرأة تصوغ كتابتها بشكل يختلف عن أشكال كتابة الرجل، أم أن الإبداع حقل إنساني واسع لا يعترف بجنس صاحبه، أم أن مصطلح (المؤنث) تأكيد على الحجر على كل ما هو أنثوي خاص، وإمعان في إجبار المرأة على الاسترجال حتى تحتل موقعا لغويا ما؟

وإن كان الأمر كذلك أين تكمن خصوصية لغة الكتابة لدى المرأة؟

ولما كان مصطلح (المؤنث) يحمل لدى البعض دلالات مشحونة بالدونية والاحتقار، فقد دفع بمعظم الكاتبات إلى التنصل منه بوعي أو بلا وعي، خوفا من التصنيف الجائر لكل ما هو مؤنث في المرتبة الدنيا، من جهة يكمن خلف هذا المصطلح سؤال محوري هو: هل المؤنث خصيصة جنسية كافية لتنتج نصا مؤنثا؟ أم أن القضية بعيدة عن التوصيف الجنسي الضيق؛ و من ثم كان المطلب الأساس كيف نرصد المؤنث في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر؟

والأمر بالتأكيد لا علاقة له بالتقسيم الجنسي، بل الواجب محاولة الكشف عن تحولات فعل الكتابة، وعن سماته ومكوناته؛ وسنحتاج لتحقيق ذلك إلى تطويع المناهج المحايدة قصد الظفر بقراءة معمقة تكشف كوامن النص المخفية، ولن يتم

ذلك، إلا بمباشرة النصوص، وإرساء علاقات إنسانية معها، والإصغاء إلى صوت النص، وإبراز كيفية توظيفه، وكذا رصد تلك المواضيع التي شهدت انحراف الدال عن حياده، تحت تأثير مدلول، قد يكون محملا بمعاني المخالفة، حيث يمكن فهم التنافر بين الدال والمدلول بوعي.

ومن خلال لعبة اختفاء الدال يحدث تساؤل علمي مضاعف عن اللغة ودورها في صياغة هوية المؤنث؛ باعتبار النمط اللغوي معادلا للنمط البشري، أوقد يتوقف الأمر على بحث الهوية الخاصة، كيف تتمظهر في شكلها التعبيري (الرواية)؟ لأن إشكالية المصطلح متدرجة من إشكالية وجود خصوصية لغوية مؤنثة معترف ومصادق عليها، فباسم الدعوة إلى المساواة والتكافؤ أهمل بحث مشروعية الاختلاف الجنسي، وأثره في فعل الكتابة، وأهم دافع يعود إلى غياب تصور نقدي واضح المعالم، يحدد هذه الخصوصية، ذلك أن زمام قياد اللغة من اختصاص الرجل وحده.

ومهما كتب الرجل عن المرأة مستندا إلى تخيلاته، يبقى في النهاية مجرد تصوير جزئي لمكنوناتها ومشاعرها، لا يستغرق كامل كيانها، كون القيم الأنثوية التي تعبر عنها المرأة تعكس صدق الوجدان الدافق بالحياة، فهي تعبر عن جسدها، وتبوح بأسراره من الداخل، كيانا واحدا عكس نظرة الرجل التجزيئية المفككة.

وأهم خاصية تميز النص المؤنث عن غيره هي ربط الصلة بين الكتابة والهوية، وكأن المرأة تكتب لتقول أنا موجودة بشكل مختلف ومميز، ومن جهة أخرى ارتقت الكتابة النسائية من مجرد مساحة للبوح والحكي، إلى ابتكار أنماط حكائية، ترتقي لتصنع شعريتها الخاصة، متجاوزة الرومانسية الحالمة والإفراط في الذاتية، وصولا إلى نال في عمق الواقع، حيث نشهد في كتاباتها ممارسة حياة مجتمع بأكمله، بتصارع أحداثه ومشاكله الاجتماعية والثقافية والسياسية.

وهل بحث مسألة الهوية ينطلق أساسا من واقع ذات قلقة، تعاني من ضياع ملامح ذاتها، أو تفاصيل مكوناتها في مكان جغرافي محدد؟ من أي مرتكزات ينطلق الحديث عن خطاب الهوية؟ مادام منطلق البحث عن هوية الذات المؤنثة، يتحدد في مدى انسجامها مع ما تحمل من قيم وأفكار، وتواصلها مع طبيعتها، وحضورها داخل النص الروائي، فقد جاء اختيارنا للرواية النسوية الجزائرية كقوقعة تتموقع داخلها الذات الأنثوية.

ثم كيف نفهم هوية الراوي الذي يروي الرواية بصوت أنثوي، مجاهرا بطبيعته، أو مستعيرا قناعا مذكرا؟ كيف نفسر مقتضيات فعل الاستعارة جماليا، إن كان الهدف الحقيقي من قراءة الرواية، التي كتبتها المرأة هو إبراز رؤيتها للعالم، و رصد جماليات بنائها للكون التخييلي بعيون أنثوية؟

كيف تتشكل، وتبرز الهوية كجسد، ما دام الجسد من أكثر العناصر تأثيرا في إنتاج النص، حيث يتدخل الرصيد الداخلي للذات الكاتبة بصورة أوبأخرى في عملية الإبداع؟ خاصة رواية المرأة؛ لأنها تكتب عن ذاتها، وتعبر عن كينونتها، تستحضر في ذلك أسرار الجسد في بعديه الثقافي والترميزي.

هل هناك قصدية مباشرة تكمن خلف إقحام تفاصيل الجسد، أم الأمر بعيد عن التأسيس والضبط؟ كيف يتمظهر الجسد في أنماط فكرية ورؤى ثقافية، يتحول درس الجسد فيها من الهوية إلى الرؤية؟ وهل يمكن اكتشاف التعدد الدلالي من قراءة تموضع الجسد الأنثوي في التعبير بالإيحاء، والإثارة، وملامح الوجه، ونبرات الصوت، وبلاغة الصمت؟ لنقف عند حركية المرأة/الجسد في تمظهراتها المتنوعة.

علاوة على ذلك تؤدي قراءة الجسد المؤنث لإشكالات عدة على مستوى الرؤى والجماليات، حيث يصبح الجسد مكونا دراميا منفتحا على إمكانات خصبة للتفسير والتأويل.

وبذلك لو قلنا أن المرأة تكتب بلغة مختلفة عن لغة الرجل، هل يتحدد ذلك في لغة الجسد؟ بمعنى هل تكتب المرأة بجسدها؟ الأكيد أن المرأة لا تنظر إلى جسدها بذات العين التي ينظر منها الرجل، ومن ثم كيف تعرض تنويعاته اللفظية، وأشكاله وطقوسه؟ ومن كل ذلك لابد من استخلاص بلاغة أنثوية خاصة، تجعل كتابات المرأة ترتقي إلى مصاف شعرية الجسد.

ومن جهة أخرى يتصدر موضوع الجسد وعلاقته بالآخر قائمة المحاور المعروضة في النص المؤنث، من إشكالية الحب والجسد، والجنس إلى توظيف المشهد الجنسي؛ ومن ثم القول كيف وظفت الكاتبة جسد الرجل؟ ما هي أبعاد علاقتها بالآخر الذكر؟ بما يعني محاولة رصد علاقة الأنثى بجسدها، وما يتطلب هذا الجسد من علاقات جنسية، بين المحرم والمباح، بين سلطة التقاليد والقفز فوق هذه التقاليد، سعيا لتحقيق التوازن بين المرأة وجسدها داخل المنظومة الثقافية الاجتماعية؛ وتفتح الإجابة عن هذه الأسئلة مجال الحديث عن لغة الجسد، كتقنية بلاغية مستحدثة في مجال السيميائيات والتداولية في إطار البنية اللسانية للرواية.

تعد الراوية بالنسبة للمرأة الجزائرية فنا جديدا، يمثل إغراءا في حداثته، والتصاقه بالواقع، يستدرج إليه الباحث، وهو ما تمارسه المدونة، ومارسته، إذ تعد صورة ناطقة معبرة عن واقع المرأة في الجزائر، تمتاز بالخط الأنثوي الصارخ في تعبيراته، فكان الدافع الرئيس محاولة الكشف عن طبيعة وخصوصية، هذا الخط الأنثوي في الكتابة الروائية، والدافع الأهم هو المنطلق المتمحور في أن كشف الخواص الجمالية في النص الروائي المؤنث تتضح أكثر، وتتجلى بقلم أنثوي؛ فهي الأجدر على سبر أغواره،

تتبع خطاه ومساره، ومن ثم كان محور البحث الكشف عن هوية المؤنث في النص الروائي الجزائري المكتوب بقلم أنثوي.

وإذا نظرنا إلى هذا (الخطاب الروائي المؤنث في الجزائر)، موضوع الدراسة، فإننا نجده يتشكل ضمن سياقات خاصة، يحقق خصوصيته الشكلية الجمالية بآليات بنائه التقني؛ فالشخصيات في النص المؤنث حائرة مرتبكة، تبحث عن ملاذ هروبا من الفضاء الرجالي، إلى محاولة فرض تأنيث المكان، واحتلال المدينة، ورفع الأعلام النسوية، لينشب الصراع بين ثنائية الذكورة والأنوثة، قدمته المدونة صراعا أزليا مستديما.

وتوحي كلمة الجزائر بدلالات بالغة القيمة، يصبغ عليها الخطاب صبغة سوداوية قاتمة خاصة، خاصة عند تحديد النص المؤنث موضوعا للدراسة، تتجلى في ثنايا النص صورة تعكس واقع فترة حرجة، تشارك المرأة الكاتبة كصاحبة موقف في التأريخ بلغة الراوية،وبحسها الأنثوي لمتغيرات، ومفارقات واقع، استحدثتها مرحلة استثنائية في حياة الإنسان الجزائري.

من هنا كان اختيار هذه المدونة التي شكلت موضوع البحث مرتبة حسب تاريخ النشر:

1- زهور ونيسي:من يوميات مدرسةحرة،الشركةالوطنيةللنشروالتوزيع1979

2- زهور ونيسي: لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر(1992 وهو تاريخ مقدمة الرواية)

3-أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزئر1993

4- فاطمة العقون:رجل وثلاث نساء، منشورات، النبيين، الجاحظية الجزائر ط1/1997

5- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الاداب بيروت ط 1999/9
6 - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت ط1999/1-
7- زهرة ديك: بين فكي وطن، منثورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000
8- جميلة زنير: أو شام بربرية منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر2000
9- بوشلال سعيدة بيدة:الحوريات والقيد،دارالكتاب العربي،الجزائرط2001/1
10- سعيدة هوارة: الشمس في علبة ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزئر2001
11- ياسمينة صالح: بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1/ 2001
12- زهرة ديك: في الجبة لا أحد،منشورات الاختلاف، الجزائرط2002/1
13-أحلام مستغانمي:عابرسرير،منشورات أحلام مستغانمي،بيروت ط2003/2
14- إنعام بيوض: السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، الجزائر ط2004/1
15-وينيسي زهور:جسرللبوح وآخر للحنين،دارالطباعةالعصرية، الجزائر2007

وقد حرصت على أن نصوص المدونة في العناصر الآتية:

1-أن تكون هوية المؤنث في النص الروائي خصوصية بارزة، مدعاة للتميز والاختلاف.

2-أن يكون لحضور المؤنث في النص أثرا في تطوير الشكل الفني.

3-أن تتمثل خصوصية المؤنث الجزائري ضمن الأطر الثقافية الجزائرية، وما تبنته من ثقافات وافدة.

وبما أن الخطاب الروائي الجزائري المؤنث ينسج عالمه الخاص، فإننا نسعى من خلال هذه الدراسة إلى الوقوف على تلك الخصوصية، التي تميز النص المؤنث عن غيره، ومن ذلك قراءة فاحصة من أجل مقاربة المعاني في أدبيتها، ضمن بنية النص ونسيجه اللغوي، باعتبار دراسة التقنيات السردية ضرورة حتمية في سياق البحث، تكشف خصوصية الخطاب، دون عزله عن مرجعه الواقعي، وذلك بمحاولة توخي آليات القراءة المنتجة، إلى جانب المنهج التأويلي، إذ أن البحث يستنير بالمنهج

السوسيولوجي، لتناسبه مع طبيعة موضوع الدراسة، إذ وجب وصل النص بواقعه المتحرك الحي.

ولأن النص كما يصفه كلود دوشيه: << جواب متخف في زيّ سؤال وفي شكل صورة في مرآة، يقدم الإجابة في شكل استفهام، الإجابة الوجودية لأفضل دراسة نقدية متكاملة>>[1] ولأنه أيضا كما قال: <<ليس موضوعا طبيعيا، إنه مفترق طرق>>[2]، فإنه توجب علينا من أجل السير في هذا الطريق، واستجلاء ما هو متخف وكامن في المرآة إتباع قراءة تتمثل في مراعاة العلاقات والأنظمة في النص، وإتباع القراءة الخ ية لدرس علاقة بنية النص بالمجالات الاجتماعية والنفسية من جهة، بعيدا عن الانعكاس الساذج والآلي للواقع، نستعين لتحقيق ذلك بمناهج علم النفس وعلم الاجتماع، لاستنطاق النص والوصول إلى أسراره، ولذا يكون التفاعل المنهجي أكثر من ضرورة في الجمع بين المنهج التأويلي في إطار الدراسة السوسيونصية، خاصة أن موضوع البحث هو النص الروائي، نستفيد في تفكيك عناصره بالتحليل البنيوي في مقاربته للخطابات السردية.

من هنا قسمت البحث إلى أربعة فصول، يتقدمها فصل نظري بعنوان (المؤنث ووعي الكتابة) من ثلاث مباحث، الأول يستجلي مفهوم مصطلح الكتابة النسوية ويعرض إشكالياته، و الثاني يتتبع تاريخ الكتابة النسوية في الفكر الإنساني، وينظر الثالث في أثر النقد النسوي الغربي في نظيره العربي، وكذا تشكل وعي الكتابة النسوية لدى المرأة العربية.

أما الفصل الثاني فيكشف تحت عنوان (هوية المؤنث في النص المؤنث) في مبحث أول عن هوية البطل المؤنث في النص المؤنث، وينقب عن تمظهراته في أدائه

(1) - Claude duchet: sociocritique ,Editions Ffernand1979p209.

(2) –المرجع نفسه ص208.

لدور البطولة، ويرصد المبحث الثاني منه عن نماذج المرأة التي شكلت الحضور الأنثوي في النص الروائي.

يليه الفصل الثالث بعنوان (هوية الراوي في النص المؤنث) مكونا من مبحثين، خصص لرصد أشكال الراوي، وتنويعاته، يتبعه الفصل الرابع (شعرية الجسد) في ثلاث مباحث، يبحث الأول منها في الجسد هوية، والثاني يكشف عن الجسد كرؤية تطل منها المرأة الكاتبة، تشكل وعيا خاصا، ويختص المبحث الأخير بدراسة الجسد كلغة تتكلم بها ومنها المرأة الكاتبة، ثم ختمت البحث بخاتمة لخصت فيها ما توصلت إليه الدراسة من نتائج.

في الأخير، أملي أن تشكل هذه الدراسة إضافة جديدة، تنير النص الروائي النسوي في الجزائر، الذي يعد حقلا بكرا، حقيقا بالدرس، يحتاج إلى مزيد من البحوث، ولا أفوت الفرصة لأقدم كل الشكر والعرفان لأستاذي الأستاذ الدكتور (حفناوي بعلي) اهتمامه العلمي بالبحث،وما أسداه من عناية للموضوع بالتشجيع و النصائح، كما أقدم شكري للدكتور الشريف حبيلة زوجي وزميلي في البحث العلمي، لما قدمه من مساعدة في تصفيف وإخراج البحث في شكله النهائي.

وأخص كذلك بالشكر أعضاء اللجنة المناقشة الذين تحملوا عبء قراءة البحث، وحفوه بملاحظاتهم وتوجيهاتهم، فلهم كل الشكر والعرفان.

الفصـل الأول: المؤنث ووعي الكتابة:

أولا– الكتابة النسوية المصطلح والمفهوم:

1– الموقف المعارض

2– الموقف المؤيد

ثانيا–الأصول الفكرية لمصطلح النسوية:

1 – تجليات المؤنث في الفكر الإنساني القديم

2 – مصطلح النسوية في الفكر الغربي الحديث

3 – النقد النسوي من الهوية إلى الاختلاف

4– الفكر النقدي النسوي المعاصر

ثالثا– أثر النقد النسوي الغربي في النقد النسوي العربي:

1– المثاقفة وإرهاصات تشكل الوعي الفكري

2– مناهضة مظاهر التحيز ضد المرأة في التراث الثقافي

رابعا–الإبداع الروائي النسوي بين وعي الذات ووعي الكتابة:

1– المسار الإبداعي للرواية العربية

2– إرهاصات النص الروائي المؤنث

3– المؤنث والنص الروائي الجزائري

الفصل الأول: المؤنث ووعي الكتابة

إذا كانت الكتابة أرقى أشكال الإبداع الإنساني فما واقع المرأة من حركة الإبداع الأدبي ؟ هل اتخذت المرأة من الكتابة والإبداع مجالا للتحرر وإثبات الهوية؟ أم أنها كانت على وعي كامل بذاتها وكينونتها، ثم كانت بصمتها المختلفة إضافة نوعية واضحة في مسار الأدب الإنساني، من هنا يكون هدف الفصل الإحاطة بإشكالية مصطلح الكتابة النسوية، من خلال تتبع جذوره الفكرية، واستخلاص أثر النقد النسوي الغربي في النقد النسوي العربي.

ولاكتشاف مدى ارتباط وعي الكتابة بحضور المؤنث في الخطاب الروائي كان لزاما التعريج على إسهامات الكاتبة في فن الرواية العربية عموما، ثم الحديث عن الرواية الجزائرية موضوع الدراسة؛ وقبل التوغل في تأكيد حضور وعي الكتابة محركا وباعثا على عطاء المرأة الإبداعي، لابد من تحديد بعض المنطلقات النظرية المؤطرة للبحث.

أولا– الكتابة النسوية المصطلح والمفهوم :

يأخذ الحديث عن المرأة وعلاقتها بالثقافة والأدب منعرجا حاسما في مجال الدراسات المهتمة بانجازات المرأة الأدبية والفكرية في تاريخ الفكر الإنساني، وقد أفرز خلالها مصطلح الكتابة النسوية إشكالية عميقة، كان من الضروري منهجيا التفكير في إيجاد مبررات كافية ومقنعة، لتأكيد خصوصية الأدب الذي تكتبه المرأة <<والخطورة في ذلك هي أن الأعراف والقيم الأدبية تتشكل بواسطة الرجال، وذلك لا يسمح بظهور أدب نسائي يستجيب للطبيعة النسوية كهوية جنسية تعني مفهوما ثقافيا مكتسبا(Gender)[1] وليس تصنيف النساء كجنس يتحدد بيولوجيا مقابل الرجل(sex) وهو الأمر الذي يتم استيعابه بشكل

[1] – **الجندر نسبة إلى** Gender ، و تترجم أيضا ب"النوع الاجتماعي"، و هي أساسا مقولة ثقافية و سياسية تختلف عن الجنس Sex.**باعتباره** معطى بيولوجيا، و تعني الأدوار والاختلافات التي تقررها و تبنيها المجتمعات بين الرجل و المرأة، و البحث في الجندر يمكننا من تعويض الماهوية البيولوجية بالبنائية الثقافية، بحيث يتبين لنا أن الاختلاف بين الرجل و المرأة مبنى ثقافيا و إيديولوحيا، و ليس نتيجة حتمية بيولوجية- **انظر كتاب** التذكير و التأنيث (الجندر): مجموعة من المؤلفين، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2005/1ص14

صحيح من طرف مناهضي المرأة خاصة،وظنهم خطأ أن (النوع) الثقافي هو الجنس نفسه، ولا داعي من بعد لتمييز المرأة ثقافيا>>[1].

هذا التداخل بين فكرة تصنيف الأدب بالنظر إلى جنس صاحبه، وبين تصنيفه لتأكيد الخصوصية والاختلاف أورث المواقف المتعارضة بين رافض لهذا التصنيف ومؤيد له، وهو ما تؤكده (أمل تميمي) تحت عنوان (القراءة الإيديولوجية لأدب المرأة) <<ظاهرة التصنيف النوعي للأدب ذكوري ونسائي وقد ظهرت في العصر الحديث، وما استتبع ذلك من إشكاليات لهذا التقسيم من رفض وقبول لهذا المصطلح من ناحية وتحيز بعض النقاد واهتمامهم وخصوصا الطرف النسائي، وكذلك هناك فئة من النقاد لم يكتسب الأدب النسائي مشروعيته النقدية لديهم باعتبار المضمون، وإنما باعتباره ممثلا لأدب تختص به المرأة، وقد ترتب على هذه النظرة التصنيفية والمتحيزة ذات الطابع الإيديولوجي أن أصبحت فرص الاهتمام النقدي بكتابات المرأة ضئيلة جدا بحجة أن أدب المرأة لا يعكس سوى المشكلات الخاصة بالمرأة >>[2].

وبمعنى آخر أنه أدب يفتقر إلى النفس الطويل والقدرة الفنية على الإحاطة بقضايا العالم الواسع؛ فهو أدب محدود وقاصر على الهواجس النفسية، وتصعيد نبرة الاحتجاج على القهر وسلب الحقوق.. الأمر الذي جعل معظم النقاد في عزوف عن الالتفات إليه بسبب أنه يفتقر إلى النضوج، بينما <<لم يتح لها المجال الإبداعي لممارسة وعيها الخاص وقيمها الإنسانية الثقافية الذاتية بطريقة مستقلة متحررة، كما أتيح المجال للرجل، فكان أن أبدعت المرأة إبداعا محدودا، تنفست فيه لغة الإبداع الذكوري وقيمه الأبوية وخاصة في فضاء المراثي التي جعلت المرأة نواحة الشعر العربي، بل ما أن كتبت في النهضة الحديثة حتى غدت كتابتها نواحة وجدانية متأزمة ذاتيا على الورق>>[3].

---

[1] - حاتم الصكر: افجار الصمت (الكتابة النسوية في اليمن)، دراسات ومختارات، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء ط2003/1 ص11

[2] - أمل تميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2005/1 ص94
- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية ، المغاربية للنشر، المغرب ط2002/1 ص25

[3] - حسين مناصرة: المرأة وعلاقاتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، مطبعة سيكو، بيروت، لبنان ط2002/1 ص232

وهذا التأزم هو المسؤول عن خلق جو نفسي مشحون بالضغوطات من جراء أشكال الهيمنة والسيطرة المكرسة، لاستصغار أي بادرة فنية من طرف المرأة، والانتقاص من قيمتها، وتعطيل قدراتها الإبداعية في معارك جانبية لا طائل منها، ولا هدف غير تكريس تهميش صوت الأنثى وترتيبه في الدرجة الثانية، لهذا تنفر معظم المبدعات من مثل هذا التصنيف، ومن هذا المصطلح الذي يتنكر لجهود المرأة في حقل الإبداع الواسع، على أساس أن <<عملية الكتابة هي الشيء الوحيد المنقذ للكاتبة من القهر الخارجي وهي الملجأ للإشباع الداخلي وإن لم تمتلك موضوعا أو فكرة بعينها >>[1],

وتفسير تقييم النقاد للأدب النسوي أنه أدب بوح وتفريغ، لا يحمل رؤية للعالم على غرار أدب الرجال وقبل الفصل في قضية التصنيف لابد من عرض الموقفين معا؛ الرافض للمصطلح لانتفاء دواعي الوجود، ما دامت اللغة مشتركة بين الجنسين، فلا ضرورة للفصل بينهما في عملية الإبداع، فهما يغرفان من معين واحد (اللغة)، وتكريس الأدب النسائي يفضي بالمقابل لمصطلح آخر هو الأدب الرجالي، وانعدام الثاني يبطل وجود الأول، وبالتالي الأدب إنساني، وهي سمة أرقى من التسميات المقزمة لروحه ومقاصده. أما الموقف المؤيد فإنه يضطلع لتأكيد المصطلح من باب دلالته على خصوصيات فنية، وسمات جمالية، لابد من إبرازها بالجهود التنظيرية المنكبة على كشف فعاليتها وأثرها، وخطها الأصيل المختلف[2].

أ- الموقف المعارض:

ينبع تخوف المعارضين من عقلية التراتبية النخبوية، وانعكاسها على مستوى الإبداع، الأمر الذي جعل معظم الأديبات يتنصلن من سمت النسوي والنسائي، لأنه يصنف الأدب باعتبار الجنس، مما يبعده عن الريادة ما دام التقرير أن ما تكتبه المرأة هو أدب من الدرجة الثانية، وهو ما صرحت به (هدى وصفي) <<إن قهر المرأة أنشأ أدبا يسمى

(1)- أمل تميمي :مرجع السابق ص200

(2)- حسين مناصرة:مرجع سابق ص254 .

. رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، المغرب ط 2002/2 ص75.

بالأدب النسائي، وأراد الرجل أن يجعل المرأة تقف عند بابه فسمى كل إبداع المرأة بهذه التسمية، وبالتالي نظر إلى ما تكتبه المرأة باعتباره أدبا دونيا أو أقل، إن المرأة لديها(يوتوبيا خاصة) حلم فلسفي بالمساواة مع الرجل على المستوى الإنساني>>[1].

ينبع هذا الطموح من رواسب عقد النقص المتوارثة جيلا بعد جيل، التي تجعل المبدعة تتوقف إلى أن تصل للمستوى الفني المعترف به(مستوى الرجل)[2]، مادام الأدب النسوي لم يكتسب شرعية الوجود بل هو مجرد خدعة نقدية كبيرة أفرزتها الثقافة الذكورية المهيمنة على حقل الإبداع والنقد والتي تحرص على بقاء الأمر على ما هو عليه ولكن<< لماذا اعتبار كل ماهو نسائي غير إنساني؟ لماذا هناك هواجس نسائية أما الهواجس الرجالية فتلقب بهموم إنسانية رحبة الأفق؟>>[3].

وترفض (غادة السمان) المصطلح النسوي أو النسائي؛ وتعتبره مقزما لانجازات المرأة الأدبية، مؤكدة على أنه من ابتداع الثقافة الذكورية، لتعزيز هيمنتها على الإبداع والنقد بهدف تهميش صوت الأنثى.

وهذا هو التفسير الذي استخدمته الناقدة (لطيفة زيات) عنوانا نقديا لها <<كل هذا الصوت الجميل الذي يأتي من داخلها >>[4]، وأرادت بالصوت الجميل، أدب المرأة وكلماتها الرخيّة المميزة، تلمح بالخصوصية بدل التصريح بالمصطلح، كونه يشير إلى وضع المرأة المتدني، وتحاول توضيح حقيقة سقوط المرأة في براثن السيطرة الذكورية بقبولها الوضع وكأنه حتمية طبيعية لا فكاك منها <<وإذا ما بدأ كاتب بالقول لأن طبيعة المرأة هكذا، وطبيعة الرجل هكذا، انتهى بالضرورة إلى القول بان طبيعة(الوضع الإنساني) هكذا، وهو قول يسقط حقيقة الطابع التاريخي المتغاير في سلوكيات الإنسان من فترة تاريخية إلى أخرى، ومن مكان إلى مكان، ويتسم بالثبات والأزلية ما هو دائب التغير وهو إذ يفعل هذا يخلط ما بين ما هو بيولوجي ثابت، وما هو تاريخي اجتماعي متغير، ويوصل هذا

(1)- أشرف توفيق: اعترافات نساء أديبات، دار الأمين، مصر ط1998/1م ص15 .
(2)- غادة السمان: الأعمال المحتلة، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان،ط1993/2 ص22 .
(3) المرجع نفسه ص22 .
(4)- أشرف توفيق: مرجع سابق ص61

الكلام بالطبع الكاتب إلى نتائج أوخم وهو إذ يضفي صفة الأزلية على نظام الطبقات الذي يحكم بمقتضاه الرجل المرأة، صادرا عن أيديولوجية رجل الطبقة المسيطرة ومفوضا عنه>>[1]، المشكل إذن ليس في الطبيعة البيولوجية للأنوثة والذكورة كقطبين متقابلين في المجتمع، بل المشكل في سيادة التراكمات المحقرة لكل ما هو نسوي، مشكلة خلفية ثابتة ومحددة لوجهة الحركة الثقافية والاجتماعية، ثم إدراج أدب المرأة في خانة الإنساني إرضاء لسلطة الطبقة الذكورية المهيمنة على الثقافة والإبداع.

وفي السياق نفسه تقول (زهور ونيسي) في إجابتها عن السؤال هل هناك تقسيم، أوفارق بين أدب نسوي وأدب رجالي؟:<<في رأيي أن الأدب واحد والفن واحد سواء صدر عن أديب أو أديبة، فنان أو فنانة، ما دام كلا المصدرين المرأة والرجل، يتصل بجذور المجتمع، ويكمل أحدهما الآخر، ويتطلعان معا إلى آفاق المستقبل الرحبة>>[2]، وباستدراكها مشيرة إلى خصوصيات كل كتابة، تؤكد ما ذهبت إليه أولا، وهو نبذ التصنيف والتمييز بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل.

وتظهر الناقدة (سوسن ناجي) أن المشكلة نقدية بالدرجة الأولى،<<ولعل السر في هذه الظاهرة يرجع إلى أن النقاد والدارسين ينظرون إلى كتابات المرأة باعتبارها فنا لم ينضج بعد، ولم يتبلور في أدبنا بحيث يبدو من الصعوبة بمكان دراسة تطوره>>[3] وتدعمها (رشيدة بن مسعود) إذ يعود المشكل في نظرها << إلى قصور الخطاب النقدي العربي في التنظير لهذه الظاهرة الذي لا يعني نفيا لوجودها وإنما هو تأكيد على وجود واقع لم يصل النقد العربي بعد إلى إدراكه>>[4].

لهذا ترفض الكاتبات مصطلح نسائي مع إدراكهن تميز صوت المؤنث عن صوت المذكر في النص الأدبي[5]، وهو رد أقرب إلى الانفعالي منه إلى الرد العلمي، حيث <<لا تحمل عبارة (امرأة عربية كاتبة) وقعا مشجعا في العالم العربي، حتى بين الكاتبات النساء

(1)- لطيفة زيات: من صور المرأة في القصص والروايات العربية ، دار الثقافة الجديدة ، مصرص119 .
(2) – يحي بوعزيز المرأة: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى، الجزائر ص70-71
(3) -سوسن ناجي: المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر (1888 ـ 1985) العربي للنشر والتوزيع، القاهرةط1 ص5 .
(4) - رشيدة بن مسعود:مرجع سابق ص80 .
(5) - المرجع نفسه ص81 .

أنفسهن، والسبب الرئيس، هو أن مفهوم هذه العبارة يتضمن تمييزا ضد الكاتبات النساء، يتجاوز بالضرورة الظلم الاجتماعي الذي تتعرض له النساء في الحقل الأدبي، ولذلك فإن الكاتبات عبر العالم العربي كن طوال عقود متحمسات لرفض تصنيفهن بأنهن كاتبات نساء مفضلات أن يوصفن ببساطة بأنهن(كاتبات)، على أمل أن ينلن بهذا معالجة أكثر جدية وموضوعية لنصوصهن، والحقيقة أن بعض النقاد العرب يتعاملون مع الأعمال التي وضعتها النساء بأحكام مسبقة معتبرين أن العمل يحمل طابع السيرة، وأنه يعالج موضوع الحب والزواج والأطفال والافتقار إليهم، ولذلك فإنه في حد ذاته لا علاقة له باهتمامات الجمهور، والجمهور هنا يعني الذكور طبعا، لأن اهتمامات النساء لا يمكن أن تكون ذات طابع عام!>>[1].

يحمل تحليل (بثينة شعبان) في طياته تفسير ظاهرة رفض مصطلح نسوي أونسائي، وتعرض الأسباب والدوافع بشكل متشابك حيث يتلاحم الدافع النفسي بالاجتماعي وبالأدبي النقدي، ويمكن تحديدها في الآتي :

-الدافع النفسي: المصطلح يحمل إشعارات الإحباط والتحقير والانتقاص والدونية.

-الدافع الاجتماعي: المصطلح تكريس للتمييز والقهر الاجتماعي، ما دام أدب نسائي معناه هو أدب من الدرجة الثانية.

-الدافع الأدبي النقدي: انصراف النقاد عن تناول النصوص النسوية بالجدية والموضوعية المطلوبة، والتعامل مع إبداعات النساء بالتجاهل والانتقاص أحيانا، وبالسطحية والمجاملات أحيانا أخرى.

كل هذه الأسباب متضافرة متلاحمة دفعت بالمبدعات للتنكر لخصوصية النص المؤنث لوسمه بالاقتصار على عوالم المرأة الذاتية، وهي عوالم محدودة وبسيطة وتافهة أيضا من منظور الثقافة الذكورية المهيمنة، والتي تشكل سلطة كبيرة على النص الأدبي فهي (المتلقي)

[1] - بثينة شعبان: 100عام من الرواية النسائية العربية 1899- 1999، دار الآداب، بيروت ط1/1999 ص05 .

الذي يفرض شروطه على موضوع النص، وعلى شكله الجمالي، وبالتالي انتقلت إشكالية المصطلح من حقل الأدب والنقد إلى المجتمع، بحيث أصبح الاعتراف بالكتابة النسوية يدخل في نطاق الصراع الدائر بين قطبي المجتمع الذكورة والأنوثة، لمن تكون السيادة والسيطرة وحركة المرأة نحو التمييز والاستقلال <<لن ترى النجاح ما لم تستطع أن تقسم جموع الرجال وتكسب جزءا منهم، وهي لن تقدر على ذلك إلا إذا كانت ديمقراطية أي تريد المساواة بين الجنسين لمصلحتهما معا ولمصلحة المجتمع والبشرية، لا أن تزيح الرجل عن السيادة لتضع المرأة مكانه >>[1]، ولن يفيد ذلك الأدب والنقد، ولا الحياة الاجتماعية في شيء، بل هو نوع من العبث بافتعال المعارك الوهمية والهامشية، ومن ثم لا بد من تفعيل وعي المرأة الكاتبة بدورها وتأسيس المصطلح على أساس واضح ومحدد بعيد عن النظرة الانفصالية التجزيئية لقطبي الحياة (الذكورة والأنوثة)، ويحفظ للخصوصية الجمالية حقها المشروع في <<مناقشة الاختلاف والتعدد داخل وحدة فعل الكتابة الإبداعية ككل>>[2].

ومهما تعددت مبررات رفض المصطلح، خاصة منها اللغة الواحدة والتجربة المشتركة والرغبة في المساواة والبعد عن العنصرية <<بحيث تصبح النزعة النسوية هي الغالبة وهنا يكمن التخبط وعدم تحديد نقطة البداية الصحيحة فبدلا من أن ترى الكاتبة تحرر المرأة من خلال النضال من أجل تحرر المجتمع وفي مجرى هذا النضال، نجدها تؤكد النسوية مقابل الذكورة وعنصرية المرأة مقابل عنصرية الرجل>>[3]، وكأن معالجة الضغط والقهر المسلط على المرأة لا يتم إلا بالتنكر لكل ما هو نسوي، حتى أضحى أدب المرأة يثير الاستفزاز فهو ينظر إليه كما يرى (أشرف توفيق) <<ملح على جرح>>[4].

أما الكاتبة والأديبة (سلوى بكر) فتعتبرها مشكلة ذكورية سببها الرجل، حيث تبدو المرأة المثقفة في الإبداع الأدبي عادة قبيحة عجفاء بنظارة سميكة، معقدة نفسيا، وأحيانا

(1) - بوعلي ياسين: أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي، دار الحوار، سوريا،ط1/1992ص143.
(2) - رشيدة بن مسعود: المرجع السابق ص6 .
(3) - فيحاء قلسم عبد الهادي: نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1997 ص89
(4) - أشرف توفيق: مرجع سابق ص9 .

مبتورة، لا تثير لعاب الذكور فيقتربوا منها، فضلا عن دراسة ما تكتبه[1]. وتؤكد (نوال السعداوي) هذا الكلام موجهة أصابع الاتهام للنقاد الذين تجاهلوا الإبداع النسوي، فلم يتناولوه بالدرس، مما يعكس نظرة استصغار للمرأة، وتحقيرا لها في المجتمع[2].

ورغم كل هذه الألغام والمحاذير، التي تحف بمصطلح الكتابة النسوية، إلا أن الصوت المؤنث الرخيم يسجل حضوره، ويؤشر لرسم خط مميز يحلق إلى بعيد، ويعبر عن وعي أصيل بالهوية الخاصة في طموح لتأسيس ريادي لأدب المرأة.

ب- الموقف المؤيد:

يعتبر هذا الموقف دليل نضوج وفهم عميق لأهمية الاعتراف بخصوصية النص المؤنث وهذه المرحلة تختلف عن السابقة، لأن طموح الكاتبة في المساواة أعماها عن الاعتزاز بأنوثتها، وهي <<مرحلة المراهقة الإبداعية التي مر بها الأدب النسائي، فالمراهق يشعر أنه رجل مثل والده، والمراهقة ترفع صوتها بأن لها حقوقا مثل أخيها الشاب، دون أن ينظر هذا أوتنظر تلك إلى الخصوصية التي تميز تجربة كل منهما>>[3].

وبعد المطالبة بالمساواة في مرحلة تكرار القوالب الجاهزة والمرسومة، جاءت مرحلة البحث عن الهوية والرغبة في الاختلاف عن الآخر المذكر، لأن تجربة محاذاته ومحاولة التطابق مع صفاته، لم تزدها إلا نكوصا وتراجعا عن مكاسبها، فوجدت انجذابا قويا لتوطيد شخصيتها، و الاحتفاء ببصمتها بعد تراجع مصطلح الإنسانية عن تلبية مطامحها، لأن الإنسانية <<ذات دلالة شمولية يتساوى فيها المذكر والمؤنث، غير أن الفحص التشريحي لدلالة (الإنساني) يكشف عن أن كل ما هو إنساني في الثقافة هو في حقيقته ذكوري، وكيف تكون هناك دلالة متساوية من التأنيث والتذكير في مصطلح (إنساني) مع أن الرجل هو الذي سيطر تاريخيا على اللغة كتابة وقراءة وصاغ الثقافة على مثله وبناها على نموذجه>>[1].

---

(1) – المرجع السابق ص9

(2) - نوال السعداوي: قضايا المرأة والفكر والسياسة: مكتبة مدبولي، مصرط2002/2 ص73 .

(3) - سيد محمد السيد قطب، عبد المعطي صالح، عيسى مرسي سالم في أدب المرأة، دار نوبار للطباعة ،القاهرة ط2000/1 ص28 .

(1) - عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاءط 2 /1997 ص46 .

وجاء أدب المرأة محاولة جادة، تمثل خواصه وتعايش طبيعته، بعيدا عن النماذج المقررة سلفا بعين الرجل وآلياته، تقول (اعتدال عثمان): <<يمثل الأدب الذي تكتبه المرأة في تصوري استنطاقا لجانب من المسكوت عنه في الثقافة العربية، وهو الموقف الإيجابي للمرأة ومن المرأة>>[2]؛ أي إيجابية التعبير عن الكواليس الخاصة بها والتي تخفي وجدانها ومشاعرها وتفاعلاتها في الحياة .

يتجنب أكثر المؤيدين لهوية النص المؤنث، والمنظرين العاملين على إبراز حضوره، وكشف جمالياته مصطلح نسوي ويعوضونه بالأنثوي أوالمؤنث أوخطاب الأنوثة، وهذه (لوسي يعقوب) ترفض الأدب النسائي، وتقبل بوجود أدب أنثوي سواء كتبه الرجل أوالمرأة[3]، المهم أن يمتلك من يكتب القدرة على تصوير قضايا المرأة بحكم معرفته الحميمة أو الخاصة بها، وهذا إقرار ضمني بتفوق المرأة في التعبير عن قضاياها واهتماماتها.

لا يحفل (نزيه أبو نضال) بالمصطلح النسوي باعتباره تسمية خاصة بأدب تنتجه المرأة، بل يركز اهتمامه على دلالات المصطلح الشاملة لعوالم المرأة وحواريها وأزقتها ومعاناتها التاريخية، وبالتالي لا تكون الرواية نسويه فقط؛ لأنها كتبت بقلم نسوي <<بل لابد للرواية التي تحمل صفة النسوية أن تكون معنية بصورة جزئية أوكلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندري، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أوالنساء داخل النص الروائي>>[4].

بذلك نتمكن من التعرف على وجهة نظر المرأة تجاه كثير من المشاكل والعراقيل التي تواجهها في الحياة العريضة والتي قد يتصورها الرجال تافهة وهينة، <<فكتابة المرأة نقد قد يكون مريرا لأعراف اجتماعية وضعها الرجال، لذلك على الرجل أن يعيد النظر في الأعراف التي يتمسك بها عندما يرى عيوبها واضحة من منظور نسائي مثقف>>[1].

---

(2) - اعتدال عثمان: مقال التراث المكبوت في أدب المرأة دفاتر نسائية سلسلة تشرف عليها زينب الأعوج ، الكتاب الثاني 1993 ص11 .
(3) - لوسي يعقوب: لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب ط2001/1 ص4 .
(4) - نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان ط2003/1 ص 11 .
(1) - السيد محمد السيد، وآخرون: مرجع سابق ص25 .

وهذه النقطة بالذات تقويض الأوضاع السائدة المحبطة لجهود المرأة المبدعة ومحاولة تغييرها من جهة إقناع الرأي العام (الرجالي خاصة) بفسادها وضرورة تغييرها، وتكون البداية على مستوى الأفكار ليتم التغيير على مستوى الفعل والممارسة، لهذا دخلت المرأة الكاتبة في معركة من أجل إثبات أهمية ما تؤمن به من قضايا وأفكار، سلاحها شخصيتها وطبيعتها المؤنثة، لأن استعارتها لأساليب الذكور ظنا منها أن الأمر سيكفل لها النجاح والانتشار والقوة في التعبير، سيبعدها عن الهدف المنشود، <<بمعنى أن الكتابة النسوية سوف تحقق حريتها، وانطلاقها، كلما تيقنت المرأة من قوتها، وكلما كتبت المرأة بوصفها امرأة، وكلما أصرت على أنوثتها، فإنها ستزداد قوة في نفسها>>[2].

والدليل على ذلك نجاح الكتابة النسوية الأصيلة في احتلال مواقع هامة من الفكر والأدب شدت إليها أنظار النقاد، ولولا هذه الخصوصية في النص المؤنث لما التفت إليه أحد، و<<لعل أبرز ما في إضافتهن لفنية وحساسية الكتابة هو الجهد المشروع المتعثر في تأسيس نوعا من الكتابة الأنثوية بنسقها الكلي عن الوجود والروح والجسد ليكون النسق والبناء التقني الجمالي التشكيلي خارج النسق اللغوي البطريكي الذي ظل مسيطرا على عمليات الإبداع الروائي للمرأة>>[3].

وأكبر مثال الدراسات النقدية المتخصصة في الكتابة النسوية.

- سوسن ناجي: المرأة في المرآة دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر (1888– 1985)- 1989م.
- نجلاء نسيب الاختيار: تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دي بوفوار وغادة السمان (1965– 1986) 1991م.
- إيمان قاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام . السمات النفسية والفنية، الأهالي للطباعة و النشر والتوزيع، دمشق ط1992/2 .
- طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة 1994.

(2) – عبد الله الغدامي: مرجع نفسه ص 54 .
(3) - عبد الرحمان أبو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية الرواية والقصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001 ص9 .

- عبدالله محمد الغدامي: المرأة واللغة 1997 .
- عبدالله محمد الغدامي: ثقافة الوهم مقربات حول المرأة والجسد واللغة 1998.
- أشرف توفيق اعترافات نساء أدبيات(من الأدب النسائي) 1998.
- ظبية خميس: الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي1998 .
- بثينة شعبان: 100عام من الرواية النسائية العربية (1889–1999) . 1999م.
- زهرة جلاصي النص المؤنث، دار سراس للنشر تونس2000 .
- مجموعة من المؤلفين: في أدب المرأة 2000 .
- لوسي يعقوب: لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر ط2001/1
- رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وألف دراسة في كتابة للنساء2001م .
- عبد الرحمان أبو عوف: قراءات في الكتابات الأنثوية، الرواية والقصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب2001.
- رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب ط2002/2.
- مجموعة من المؤلفين: المرأة العربية والمجتمع في قرن، دار الكتب والوثائق القومية، دمشق ط2002/1
- حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر بالرواية العربية الفلسطينية 2002.
- محي الدين حمدي: أوضاع المرأة في الرواية التونسية 2003.
- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)2003.

- نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885– 2004)2004م.
- حاتم الصكر: انفجار الصمت . الكتابة النسوية في اليمن . دراسات ومختارات . 2004 .
- أمل تميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2005/1
- زينب جمعة: صورة المرأة في الرواية (قراءة جديدة في روايات إملي نصر الله) الدار العربية للعلوم ط2005/1.
- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، المغرب.
- لطيفة الزيات: من صور المرأة في القصص والروايات العربية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة.

هذه الدراسات لنقاد وناقدات على حد سواء، تهدف أساسا لإثراء حقل الكتابة النسوية، تأكيدا على أهميته في مجال الدراسات الأدبية، والفكر النقدي خصوصا، وتقدم دعما معنويا بالغ الأهمية للمرأة المبدعة، التي وصل بها حد الشعور بالدونية والقمع، لدرجة التنكر لطبيعتها الأنثوية.

وينطبق ذلك على عدم اعترافهن بمشروعية مصطلح نسوي أو نسائي، يفصلهن من كل سمت يقربهن من الطبيعة الأنثوية، لكن الأمر لم يستمر على هذه الحال المتميزة بتواري المرأة الكاتبة خلف قناع الذكورة، منه تستعير وسائلها وآلياتها، جاء وقت شعرت فيه بضرورة كسر القالب الذي وضعته فيها الثقافة الذكورية، فقد أرهق كاهلها، وزاد من معاناتها في لبوس غير لبوسها، وجدت الحل في تمثل هويتها والتعبير عن مكامن ذاتها بصدق، فاستحقت الريادة والنبوغ.

ويتعرض (صلاح صالح) في كتابه (سرد الآخر) لإشكالية الأنوثة فيؤكد على ضرورة التزام الحياد والموضوعية، يقول: << من الضروري ـ بداية ـ أن نحذر انزلاق لهجة البحث إلى مرافعة لصالح الأنوثة أو ضدها، فالمنطلق والغاية يقعان خارج ذلك، ولكن التخويض في ثقافة أنتجتها الأنثى يقتضي قدرا من التعريج ولو كان تعريجا خاطفا، 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، وحشرها في طبيعتها الثقافية، العلوية أو الدونية >>[1].

إذن الأنوثة حالة ثقافية أم خاصية بيولوجية ؟ أم هي خطاب إشكالي تتداخل فيه الخواص البيولوجية بالمواصفات الثقافية، بحيث يصعب على الباحث الملتزم بالحياد الوصول إلى إجابات جازمة فيها فصل الخطاب، ومن جهة أخرى << كيف يمكن الحديث عن الهوية دون السقوط في نزعة الهيمنة ؟ خصوصا وأن المرأة ككائن مختلف لها أساليبها الخاصة في التعبير عن هويتها سواء من خلال الصمت أو الكلام أو الكتابة داخل سياق رمزي سيطر فيه الرجل؟>>[2].

فالمفارقة موجودة بين الرغبة في التعبير عن الكينونة الذاتية وبين السقوط في تكرار قوالب الآخر ووسائله وآلياته، من هنا تكمن أهمية فهم الخلفيات المعرفية والجذور الثقافية المشكلة للوعي الذكوري المتحيز ضد المرأة، كخطوة أولى لكشف النقاب عن جماليات الكتابة النسوية كخصوصية فنية، وإضافة حقيقية متميزة عن النماذج النمطية للمرأة الشيء أو السلعة لبناء نموذج المرأة الإنسان << المثقفة الواعية المتوازنة في ثورتها على وعي الذكورة والأنوثة(الحريمية) الخاضعين للسلطة الأبوية المتوارثة بين الأجيال في تعميق التخلف في المجتمعات التي تضطهد النساء، وفي ضوء هذا البحث لابد من معرفة أبرز علامات حركية المرأة في التاريخ البشري وملامح بحثها عن إنسانيتها المسلوبة، وحرصها عن طريق لغتها الخاصة على بناء وجودها في الموقع الإنساني الثقافي المضاد للموقع الفطري القمعي الواقعي

(1) - صلاح صالح :سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط1 2003 ص135.
(2) - محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة و الهامش، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء ص8 .

المفروض عليها>>[1]، بالبحث عن ملامح الهوية وتأكيد حضورها الفني عن طريق أدائها اللغوي النابع من هويتها الخاصة، لرسم خطوط وجهها بعيدا عن التشويش والتحريف والتجميل الزائد، ومن تأكيد الاختلاف وإرساء قيمة الهوية الخاصة، صار لزاما التحديد الاصطلاحي للكتابة النسوية حتى لا يبق الأمر مجرد ردود أفعال وسجالات مفرغة عن محتواها.

يقول (رضا الظاهر): << علينا أن نميز أولا بين مفهوم كتابة النساء (womens writing) ومفهوم الكتابة النسوية(feminist writing) الأول يعني ما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر، أما الثاني فيعني الكتابة من إبداع امرأة وهي الغالبة لأسباب نفترض أنها مفهومة ومبررة أو من إبداع رجل وهي النادرة >>[2].

ترتبط كتابة النساء بقضايا المرأة واهتماماتها والدفاع عن أفكارها، أما الكتابة النسوية فلها علاقة مباشرة بالإبداع الأدبي وبالنصوص الإبداعية، وسواء كانت هذه النصوص من إبداع امرأة أورجل، المهم أنها تخص عوالم المرأة الخاصة والذاتية، معناه أن كتابة النساء لها علاقة بالقضية السياسية، والكتابة النسوية تهتم بالناحية الأدبية، وقد يحدث تداخل بينهما لدرجة يصعب الفصل بينهما، عندما تكون الكتابة النسوية الوعاء الذي يحمل القضية السياسية ويروج لها في مختلف الأشكال الأدبية، في الشعر والرواية والقصة.

وفي هذا الصدد يقول (حاتم الصكر) محاولا الإجابة عن إشكال مصطلح الأدب النسوي <<ولكن ماذا نعني بالأدب النسوي؟ حول هذا المصطلح تتضح غالبا ثلاث مفاهيم أو آراء أساسية هي:

1-تعريف الأدب النسوي بأنه يتضمن تلك الأعمال التي تتحدث عن المرأة وتلك التي تكتب من قبل مؤلفات.

(1) - حسين مناصرة: وعي الذكورة والمرأة ، مجلة فصول في النقد الأدبي العدد66/ ربيع 2006 ص182 .
(2) - رضا الظاهر:غرفة فرجينيا وولف دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ط1/2001 ص06 .

2-يعني الأدب النسوي جميع الأعمال الأدبية التي تكتبها النساء سواء أكانت مواضيعها عن المرأة أم لا؟

3-الأدب النسوي هو الأدب الذي يكتب عن المرأة سواء أكان المؤلف رجلا أم امرأة>>[1].

يجمع التعريف الأول بين تأنيث النص وتأنيث الكاتب؛ ويتحدث التعريف الثاني عن تأنيث الكاتب والمواضيع مختلفة؛ التعريف الثالث تأنيث النص والكاتب مختلف سواء كان مؤنثا أو مذكرا، وقد سبقه إليه (إدوارد سعيد)، في كتابه (السلطة والسياسة والثقافة)[2].

والسؤال الذي يمكن أن نطرحه هل يكفي أن تكون الكاتبة امرأة كي يوسم عملها الأدبي بمصطلح الأدب النسوي والكتابة النسوية؟ أم يستلزم أن تكون معينة بقضايا النساء، ومن الجانب الجمالي الفني هل هناك جماليات أنثوية ملفتة للانتباه ومعتبرة من ناحية التقنيات والأساليب؟ أي خصائص الكتابة النسوية التي تمتاز عن كتابة الرجل، وعلاقتها بالحرية والتنفيس عن المظالم والغضب، وطريقة التعبير عن الذات، وقدرة القارئ على التمييز بين كتابة الرجل التي قد تحمل ميزات تماثل مظهر الرجل، وكتابة المرأة التي قد تحاكي مظهرها الجسدي، ثم هل يختلف خيال المرأة عن خيال الرجل؟ وهل بإمكان المرأة إيجاد أجناس أدبية أوتحويل الموجودة منها إلى أجناس أخرى خاصة بها؟[3].

وإلى غير ذلك من التساؤلات التي تظهر لنا الاهتمام المتزايد لدى المؤيدين لمشروعية مصطلح الكتابة النسوية << واعتقد أن هذا المصطلح ستظل صلاحيته قائمة إلى أن يصبح واقعها الاجتماعي يماثل تماما واقع الرجل، ويجب ألا يثير هذا المصطلح غضب الكاتبات لأنه إن فهم جيدا لا ينال من قدرة الكاتبات، ولا يقلل من شأنهن ولكن يبرز خصائص خاصة للمرأة يفرضها واقعها الحالي الخاص>>[1].

---

(1) - حاتم الصكر: انفجار الصمت ص11- 12 .

(2) – إدوارد سعيد:السلطة و السياسة و الثقافة،ترجمة نائلة قليقلي حجازي،دار الآداب، بيروتط1/2008ص84-85

(3) - حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر ص235 – 236 .

(1) - إيمان قاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام السمات النفسية والفنية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق ط2/1992 ص10 .

ويوجد بعض النقاد المؤيدين للكتابة النسوية، يفضلون مصطلح المؤنث والتأنيث والأنثوي على النسوي والنسائي[2]، ويتضح هذا الخط في كتاب النص المؤنث لـ(زهرةجلاصي) حيث أفردت محورا خاصا للإجابة عن سؤال مهم ما هو النص المؤنث؟ حاولت حصر المبررات الكافية لتعزيز جانب مصطلح النص المؤنث لاعتماده كبديل عن المصطلح الشائع الأدب النسوي أو الكتابة النسوية، تقول:<<وفي غياب المفاهيم الواضحة وطغيان التصنيفات الإيديولوجية المشبعة بنظرة دونية تميزت بالإقصاء، يدرج ما تكتبه المرأة في نوع أدبي تابع أطلق عليه تلطفا تسمية (الأدب النسائي) فكأنه يحتل منزلة الهامش من الأدب الكامل، لذلك تربأ المرأة الكاتبة بنفسها بأن تصنف في مرتبة دنيا، فتجتهد للإفلات من الشرك >>[3].

وتؤكد أن مصطلح المؤنث يرتقي عن طروحات الميز الجنسي، والمقابلات التقليدية بين المؤنث والمذكر إلى الحث على نقاط الاختلاف، ولا يمتلك النص المؤنث تصنيفا مسبقا أومكونات نظرية محددة؛ لأنه يتجسد بممارسة فعل الكتابة التي تكتسبه صفة المؤنث، وهو بذلك ليس تصنيفا جنسيا، بل خيارا استعاريا جماليا، يقارب بمنهج أدبي بعيدا عن التحليل البيولوجي والأيديولوجي[4].

ومنطقة الحياد هي منطقة المذكر، والمؤنث هو موقف العدول عن منطقة الحياد، والأمر بعيد عن تراتبية النخبوية، الأصل هو التذكير، والتأنيث تابع وملحق، بل كل ما في الأمر أن المؤنث هو علامة جمالية وخصوصية فنية لا تحتاج إلى قراءة بيولوجية أوأيديولوجية، بقدر ما تحتاج إلى قراءة أدبية بحس فني، فالنص المؤنث هو النص الذي يحمل خصوصية جمالية وعلامة مميزة، والسؤال الذي يطرح نفسه هل يكتب الرجل نصا مؤنثا؟ بالتأكيد والدليل على ذلك أن كثير من الأدباء والشعراء، حاولوا تقمص الذات الأنثوية وترجمة نبضاتها بصدق، هناك نصوص محايدة لا تحمل صفة المؤنث كتبت من طرف نساء، فالقضية

(2) - مثل كتاب: عبد الرحمان أبو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية .
- و ظبية خميس الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، دار المدى، دمشق ط1/1997
- و زهرة جلاصي النص المؤنث، دارسراس للنشر، تونس 2000
(3) - زهرة جلاصي النص المؤنث ص10 .
(4) - المرجع نفسه ص14 – 15 .

ليست البحث عن جنس الكاتب، ولا الغاية هي تجزئة فعل الكتابة، بل المهمة تتمثل في الاقتراب من النص وإرهاف السمع لإيحاءاته.

تحاول (زهرة جلاصي) إيجاد مبررات كافية لاختيار المؤنث كمصطلح بديل عن النسائي والنسوي، لكن المشكل ليس في التسمية، إنما القضية فيما تحمل التسمية من أبعاد، طالما الهدف هو الكشف عن تحولات فعل الكتابة وقيمتها الجمالية، ورصد أشكال ومواضع تفاعلات الصوت المؤنث داخل النص، والتعرف على تقنياته الفنية.

يتبين أن الأدب النسوي أو النص المؤنث يعبران عن دلالة واحدة، ولا يوجد أي فرق بينهما، بل استعمال النسوي والنسائي هو الأكثر انتشارا وقبولا، كما ذهب إلى ذلك صاحبي كتاب (دليل الناقد الأدبي)[1]. وأن المؤيدين لخصوصية الكتابة النسوية انطلقوا من زوايا مختلفة، فهناك من هو ذو << ملامح جنسوية من جهة في العموميات الحياتية وأخرى ثورية في الخصوصيات الثقافية، وثالثة بيولوجية ذاتية يتصورها بعض النقاد دونية بطريقة أو بأخرى، حيث الاعتراف بسيادة الذكورة>>[2].

وبناء على هذا يمكن حصر الموقف المؤيد في ثلاث زوايا، أووجهات نظر أومنطلقات :

1-يؤيد الكتابة النسوية من منطلق وجود المرأة والرجل في الحياة كل واحد يمارس وظيفة مختلفة عن الآخر، مما يجعل طريقة التعبير وتقنية الكتابة مختلفة بشكل أو بآخر.

2-والثاني يؤيد من منطلق ثوري بسبب هيمنة الثقافة الذكورية وتهميشها صوت الأنثى، والرغبة في إبراز الاختلاف والتميز، والثورة على السائد في فعل الكتابة.

3-يؤيد الكتابة النسوية من منطلق بيولوجي، يقبل بسيادة الذكورة وأولويتها مقابل خصوصية الأنوثة وجمالياتها كأمر ثانوي، ما دام الأصل هو التذكير عند اللغويين والفرع هو

---

(1) - ميجان الرويلي ، سعد البازعي دليل الناقد الأدبي: **المركز الثقافي العربي**، بيروت **ط**2 / **ص** 222 – 225 .
ـ دنبيل راغب: **موسوعة** النظريات الأدبية، **دار نوبار للطباعة**، القاهرة**ط**2003/1 **ص**654 – 667 .
ـ **.محمد عناني: المصطلحات** الأدبية الحديثة (**دراسة ومعجم** إنجليزي عربي) **دار نوبار للطباعة**، القاهرة **ط**1/ 1996 **ص**180-193.
ـ كريس بولديك: **القد** والنظرية الأدبية، **ترجمة** خميسي بوغرارة، **منشورات مخبر الترجمة في** الأدب واللسانيات جامعة منتوري قسنطينة **دار** الهدى، عين المليلة ، **الجزائر** 2004 ص 208 .

(2) - **حسين مناصرة: مرجع سابق ص**240

التأنيث، فلابد من الإقرار بحيازة الذكورة على السلطة الثقافية في الأدب، والمركزية السياسية في المجتمع، إلى جانب إبراز أنوثة المرأة كحضور فني وثقافي ويضيف للخطاب السائد و المألوف(الذكوري) نكهة خاصة وذوقا مختلفا <<فيكون للمرأة نظرة إلى الحياة والوجود مختلفة، ولو إلى حد عن نظرة الرجل، نظرة منبثقة من خصوصيتها الأنثوية والتي تضافرت على تكوينها عوامل فسيولوجية وعاطفية ونفسية واجتماعية على السواء، فالمرأة تنظر بالتالي إلى الحياة والناس والوجود من زاوية غير الزاوية التي ينظر منها الرجل، ولكنها زاوية يرفضها المجتمع الأبوي المحافظ >>[1]، ليس ذلك شرطا، فالمختلف في الواقع لا يكون دائما مناقضا لما هو سائد.

فالإقرار بالأنوثة والاعتداد بها علامة نضج وبداية نحو تأسيس قيمة فنية، وخصوصية جمالية على غرار الفحولة، هذه الإيجابية وروح الاعتداد بالهوية أول خطوة في طريق تغيير الذهنيات المقزمة والمنتقصة لأي شأن نسوي، ولا يتم الأمر إلا بشيوع وعي ثقافي يؤدي للتعامل مع خصوصية الأنوثة كمكسب وقيمة لإعادة قراءة الحياة والأدب من منظور الاختلاف والتميز.

يبدو أن إشكالية الكتابة النسوية اصطبغت بقضايا متعددة نفسية وبيولوجية وفكرية واجتماعية، حيث نلخصها في النقاط الآتية:

1- يعود سبب رفض مصطلح الأدب النسوي للنظرة التصنيفية المتحيزة، ذات الطابع اللاإيديولوجي، فهو الأدب الناقص في مقابل الأدب الكامل، كان دافعا للحرص على تعزيز فكرة الإنسانية كمطلب وهدف، والتنكر لمصطلح يكرس تهميش صوت المبدعة وترتيبه في الدرجة الثانية.

2- قصور الخطاب النقد العربي في الإحاطة بهذه الظاهرة، فقد نظر النقاد إلى كتابات المرأة على أنها فن يفتقر إلى النضوج أي المشكل ليس في الطبيعة البيولوجية للأنوثة والذكورة، بل

(1)- نازك سابايا رد: أنا هي هن نحن والكلمة، باحثات كتاب متخصص يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات(الكتاب الثاني المرأة والكتابة) مطابع شركة الطبع والنشر اللبنانية 1995 ص60 .

في سيادة التراكمات المحقرة لكل ما هو نسوي، مشكلة خلفية ثابتة وجهت الحركة الثقافية والاجتماعية.

3- تأييد الكتابة النسوية كمرحلة نضج واعتداد بالطبيعة الأنثوية وضرورة كسر القالب الذي وضعتها فيه الثقافة الذكورية والتحليق بعيدا في تمثل هويتها والتعبير عن مكامن ذاتها، ولكشف النقاب عن جماليات الكتابة النسوية كخصوصية فنية، وإضافة نوعية ومتميزة عن النماذج النمطية للمرأة الشيء، أو السلعة، لبناء نموذج المرأة/الإنسان.

4- أفرز مصطلح الأدب النسوي عدة فروع اصطلاحية، لا تبتعد كثيرا عن الدلالة الأصلية، فهناك من يفرق بين كتابة النساء والكتابة النسوية باعتبار الثانية لها علاقة بالإبداع الأدبي والأولى لها علاقة بقضايا المرأة الاجتماعية وحقوقها السياسية، والتداخل غير مأمون عندما يصبح مصطلح الكتابة النسوية الوعاء الذي يحمل القضايا السياسية ويدافع عنها بمختلف الصور والأنماط من قصة وشعر ومسرح .

5- هناك من يفرق بين الأدب النسوي والنص المؤنث والأنثوي، وبعد مناقشة الآراء والمبررات وجدنا أن المصطلح سواء كان نسويا أو نسائيا أو أنثويا أو مؤنثا، هو واحد والدلالة مشتركة، ويكمن المشكل في تعدد المنطلقات وزوايا النظر، نحصرها في ثلاثة : منطلق جنسوي، ومنطلق ثوري، ومنطلق بيولوجي يعترف بسيادة الذكورة وجمالية الأنوثة، بينما يشرع المنطلق الجنسوي مشروعية الاختلاف كواقع حياتي وانعكاسه على واقع الكتابة ويعزز المنطلق الثوري كسر الخطاب الذكوري السائد وتأسيس خطاب جديد يعبر عن لغة الأنوثة.

6- مصطلح الأدب النسوي لا يعني بالضرورة الأدب الذي تكتبه المرأة، لأنها قد تكتب مواضيع حيادية عامة، وقد يكتب الرجل الكاتب نصا مؤنثا على سبيل الاستعارة الجمالية وعلى سبيل الحقيقة.

وفي الأغلب الأعم يتضمن الأدب النسوي الكتابات المنتجة من طرف المرأة والمعبرة عن قضاياها واهتماماتها، وبالتالي يحتاج إلى قراءة فنية بعيدة عن القراءة الإيديولوجية، أوالقراءة البيولوجية.

ثانيا– الأصول الفكرية لمصطلح النسوية:

لم تكن إشكالية المصطلح عربية المنبت رغم معالجتنا لها في ضوء رؤى وأفكار النقد العربي، فكان من الضروري تتبع أصولها الفكرية، ومعرفة مضامينها ومصادرها لتأكيد دور المثاقفة في رسم معالم التفكير النقدي النسوي، وأثر ذلك في تشكل وعي الكتابة لدى المرأة العربية، و<< ليست الكتابة عن العلاقة بين النسوية الغربية والنسوية العربية بأمر هين، إذ مازالت هذه الإشكالية لم تقرأ قراءة شاملة تستوضح خصائص الدمج بين الرؤى والجماليات، لكننا نستطيع التأكيد مبدئيا على أن الأفكار الإبداعية والنقدية النسوية العربية بلورت نفسها في ضوء الثقافة الغربية المسكونة بالأسماء النسوية >>[1].

وبينما كانت النسوية العربية تبحث عن إطارها النظري بالانفتاح على مقولات النسوية الغربية عن طريق الترجمة والاقتباس، كانت النسوية الغربية ترسم خطها الواضح في تأصيل النقد النسوي مع نهايات القرن التاسع عشر[2].

ولم تظهر حقيقة النسوية في الشكل الأدبي الفني بل ظهرت بادئ الأمر كحركة سياسية تهدف إلى تحسين وضع المرأة الاجتماعي، ثم انعكس ذلك على موقعها الأدبي ومحاولة فرض قيمتها الخاصة في الثقافة الذكورية المهيمنة على الإبداع والفن.

1– تجليات المؤنث في الفكر الإنساني القديم:

تكمن أهمية الحديث عن نظرة الإغريق إلى المرأة، باعتبارها خلفية أساسية ساهمت في تشكيل وعي الأنثى ورغبتها في تغيير الرواسب الثقافية المهيمنة على ذاتها وشخصيتها، فهذا الفكر الوثني الأثيني<< يكن كراهية واحتقارا للمرأة، ويضعها في مرتبة ما بين الرجال والعبيد ! وظهر هذا في تفكير أفلاطون وأرسطو، حيث أن النساء في حالة

(1) -حسين مناصرة :مرجع سابق ص 245 .
(2) - يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلم، عالم الفكر، الكويت، المجلد 34 العدد 2 / 2005 ص13 .

أفلاطون يلعبن دورا ثانويا جدا، وعند أرسطو مستبعدات تماما من مجالات الحياة العامة، فقد وجدت النساء فقط بهدف المحافظة على استقرار الأسرة وأمانها، وإنجاب الورثة الشرعيين وتربيتهم>>[1].

ومن ذلك يمكن تفسير كل التراكمات الفكرية المكرسة لدونية المرأة واختزال دورها وتقليص عطائها النوعي في الإبداع والثقافة، وأيضا << تمنع عنها إمكانات النماء والعطاء فقط لأنها امرأة، حتى بدت الحياة حقا للرجال وواجبا على المرأة>>[2]؛ وضلت الأنثى تدفع ضريبة الأنوثة دون أن يكون لها حق مناقشة الأمر قبوله أورفضه، كحتمية بيولوجية لصيقة بها منذ بدايات التفكير الإنساني؛ و هو تفكير يشكل سيادة الذكورة وهيمنتها، أو يعزز تسخير الأنوثة وإخضاعها، وترتيبها في الدرجة الثانية، لتيسير انقيادهن وعدم خروجهن عن الدائرة المرسومة <<ويؤكد أرسطو أن النساء بالطبيعة أدنى من الرجال، ولهذا كان من الطبيعي أن يحكمهن الرجال>>[3].

و تتضح معالم التحيز الذكوري ضد المرأة في التاريخ البشري لتتحول إلى مبررات منطقية للبحث عن الكينونة المغيبة عن موقع الفعل[4]، لتأخذ صورا وأشكالا مختلفة للخروج من سمات لصقت بشخصيتها؛ فهي المرأة الغواية، الشر، الخيانة والغدر، ويتجلى ذلك في خلفية الأساطير والخرافات، التي جاءت برسم مشوه لصورة المرأة.

وهي الصورة التي رسمتها ملحمة (جلجامش) للمرأة ممثلة في عشتار، التي قدمت شخصيتها امرأة فاتنة، تمارس الغواية والغدر، مما جعل الرجال يحذرونها[1]، وظلت تحت سيطرة هذه التهمة، التي استلمتها الثقافة الذكورية في صور الإبداع والفن كصورة نمطية للمرأة الفتنة الغاوية << فالرجل الحصيف الحكيم وجلجاميش يظن نفسه كذلك، يجب ألا يستجيب لإغواء الأنثى وإلا كان مصيره الوحل وقصقصة الأجنحة، ويعكس هذا النص من ملحمة جلجامش مرحلة عدم الثقة بين الجنسين، حيث بدأ الرجل يصارع في

(1) -سوزان موللر أوكين: **النساء** في الفكر السياسي الغربي، **ترجمة إمام عبد الفتاح إمام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005 ص1 .
(2) - يمنى طريف الخولي: **مرجع سابق** ص12 .
(3) - **سوزان** موللر أوكين: **مرجع سابق** ص99 .
(4) - حسين **مناصرة: وعي الذكورة و المرأة** ص182 .
(1) – ملحمة جلجامش، ترجمها عن الألمانية، عبد الغفار مكاوي، أبللو، القاهرة ط1997/2

سبيل السلطة المطلقة، وبدأت النساء تقاوم، وترفض، وتعتزل، وتشكل تجمعات مستقلة تغذي داخل قاطنيها عاطفة كره الرجال >>[2]، وتمعن هذه الأساطير في تحقير الأنثى وتصويرها على أنها أصل الغواية <<وإن قتل الثور السماوي وإهانة عشتار يمثلان إسقاطا لتحالف طوطمي بين الأنثى والحيوان وبذلك حدثت أول هزيمة عالمية للجنس النسائي>>[3].

اصطبغت تجليات المؤنث في الفكر الإنساني القديم بصبغة الحط من شأن المرأة وتهميش دورها، بل جعلت من المقتنيات والمتاع، وظلت فكرة دونية الأنثى هي الغالبة، شكلت موروثا راسخا تتداوله الأجيال، دفعها التشكيك في حقيقتها، لذا كانت رغبة النسوية في خلق أطر أخرى تنصف شخصيتها، وتعيد لها قدرة الدفاع عن وجودها المستقل الذي اختزلته القوة الذكورية في عالم الأشياء <<ويستمد التبرير الاجتماعي الذكوري قوته الخاصة من أنه يراكم ويكثف عمليتين، فهو يضفي المشروعية على علاقة سيطرة بأن ينقشها بطبيعة بيولوجية؛ هي ذاتها عبارة عن بناء اجتماعي مكتسب للصبغة الطبيعية>>[4]، ما دامت الأنوثة مرتبطة أصلا بالطبيعة البيولوجية الموسومة بالضعف والنقص، فهي الهامش والملحق الإضافي في الفكر الإنساني القديم.

2- مصطلح النسوية في الفكر الغربي الحديث:

تحتاج معرفة بوادر ظهور النسوية في الفكر الغربي الحديث إلى الحديث عن الخلفية المعرفية السائدة في ذلك العهد، والتي تعد امتدادا للتراث الأبوي البطرياركي، فهذا (جون جاك روسو) صاحب الأفكار التحررية و العقد الاجتماعي، يعامل المرأة على نهج فلسفة (أرسطو) المحقرة والمنتقصة من قيمتها؛ يراها المصدر الأول لشرور العالم، عقابها إخضاعها لسلطة الرجل، لافتقارها وحاجتها إلى هذا الخضوع والركون، يتحدد دورها من حيث

(2) - محي الدين اللاذقاني: **الأنثى مصباح الكون** أويديسة **النساء** بين الحرية و **الحرملك**، مكتبة مدبولي، مصر 2002 ص21 .
(3) - تريكي علي الربيعو: **العنف** والمقدس والجنس في الميتولوجيا الإسلامية، **المركز الثقافي العربي**،بيروط2/1995 ص155 .
(4) - بيير بورديو: السيطرة الذكورية، **ترجمة أحمد حسان، دار العالم الثالث**، لقاهرةط 1/2001 ص 31 .

التحديد الوظيفي في الدور البيولوجي، الجنس والتوالد، تقتصر قدرتها على وظيفتها المحدودة، لا ترقى إلى الإبداع والتفكير العقلي، في حين يستأثر الرجل بهذه القدرة والملكة[1]، من أجل نشر هيمنته على الفكر والثقافة، لهذا قامت النسوية من أجل <<تحدي الأساس الذكوري بعمقه الزمني وتحدي الفكر الفلسفي، الذي نظر إلى العقل على أن له قيمة أكبر من الجسد، في الوقت الذي ربط فيه الفلاسفة الجسد والطبيعة واللاعقلانية، وبين المرأة مما ترتب عليه إقصاء النساء عن الفلسفة، باعتبار هذه الأخيرة تتناول الموضوعات الجادة التي لا تقدر عليها النساء على حد زعمهم>>[2].

ولا يختلف الفيلسوف الألماني (نيتشه) عن (روسو)، يعيد صورة الفكر والثقافة المتشبعة باستصغار كل ما هو أنثوي محاولا تحليل الطبيعة الأنثوية، يرى أن المرأة لا تحب الرجل لذاته، بل تحب الأمومة؛ فهو وسيلة والحصول على الطفل غاية، لقد حصر الطبيعة الأنثوية في المهمة البيولوجية، وصرفها عن أي إنتاج فكري، جعلها مجرد تابع وموافق لطبيعة الرجل وإرادته، وأشهر عبارة تظهر كراهيته للنساء، وتوضح نزعته لسيادة الثقافة الذكورية وسيطرتها هي <<إذا ما ذهبت إلى النساء فلا تنس السوط>>[3]، وطبعا دلالة السوط بعيدة عن معنى التعذيب والضرب، إنما <<يقصد البعد الرمزي للسوط أي إخضاعها لرغباته وعدم ترك لها الفرصة للتغلب عليه>>[4]، وبالتالي كان بحث مشكلة اللاتوازن بين علاقة شطري المجتمع، و هي علاقة غير متوازنة تماما يمارس فيها أحد الطرفين الظلم والقهر والإخضاع على الطرف الآخر.

كان ذلك أكبر دافع لبروز أفكار نسوية تطالب بتعديل هذه العلاقة على أساس المساواة والعدل؛ وبما أن الفكر النسوي ليس رهين النظريات وشطحات الأفكار، إنما استجابة طبيعية للضغط الاجتماعي ورد فعل عن التهميش المفروض عليها، وبدا أن بشائر النسوية قد ظهرت مع الثورة الفرنسية، بما حملت من تغيير في موازين العلاقات بشعارها

---

(1) -سوزان موللر أوكين: مرجع سابق ص121 -122 .

(2) - عطيات أبو السعود: نيتشة و النزعة الأنثوية فصول في النقد العدد 65 /خريف 2004شتاء 2005 / ص37 – 38 .

(3) –Friedrich Nietzsche: Ainsi parlait Zarathoustra, Maxi livre profance 1998 p69

(4) - عطيات أبو السعود: مرجع سابق ص54 .

(الحرية، الإخاء، المساواة) فتفطنت المرأة وراحت تبحث عن حقوقها الضائعة، كان ظهور أول نص يعبر عن قضايا المرأة سنة 1872 (دفاعا عن حقوق المرأة) لـ(ولستون كرفت M. wolles ton craft) ويظهر أن زواجها بالفيلسوف (وليام جدوين) ساهم في إطلاق سراح بنات أفكارها، لمساجلة تقاليد راسخة، ومهيمنة على الفكر والثقافة والإبداع، وأهم مبدأ سعت لتقويضه هو مبدأ دونية المرأة بسبب سيطرة الحتمية البيولوجية[1]، جاء ردا، وانتقادا لأفكار (جان جاك روسو j.j.rosseou) الذي حكم على المرأة بالحرمان من أي فرصة للتثقيف والتعليم، وبحكم طبيعتها التي فرضت عليها الخضوع لسيادة وسلطة الرجل[2]، لذا كانت دعوة لتحرير طاقة المرأة الخلاقة بإعطائها الفرصة للتعليم مثلها مثل الرجل، لإثبات قدرتها على الفهم والإنتاج الفكري والأدبي[3].

ويؤكد معظم المنظرين للنسوية الغربية أن فكرة إلغاء تبعية المرأة للرجل وتعزيز مطالبها الإنسانية المشروعة، ونيل حقوقها كاملة، تبلورت بشكل ملفت على يد الفيلسوف (جون ستيوارت مل) مل في أواسط القرن التاسع عشر في كتابه (استعبادالنساء)، كما شن حملات شعواء في جريدة (وستمنسر ريفيو) على المبدأ الفاسد الذي تنتظم وفقه العلاقات الاجتماعية، أي خضوع طرف للطرف الآخر، ودعا بضرورة تغييره، وإحلال محله مبدأ المساواة وتكافؤ الفرص، ويمكن التسليم أن أفكار النسوية قد وجدت دعم التفكير اللبرالي الموسوم بالحرية والعدالة.

في هذا الجو صارت للمرأة فرصا للخروج من المنزل، وسقطت مغالطة النقص البيولوجي الملازم لها، فتعلمت المرأة، وخاضت غمار الفكر، وناقشت قضاياها، و<<لا نستطيع أن نتجاهل التأثير المباشر على أفكار (مل) عن النساء، الذي مارسته عليه الحلقات الثقافية التي كان يشترك فيها، ونساء موهوبات وذكيات ومثقفات منتجات>>[1]، وأهم من في الحلقة الكاتبة والمفكرة (هاربت تايلور)، التي أغرم بها

(1) - يمنى طريف الخولي: مرجع سابق ص18.
(2) -سوزان موللر أوكين:مرجع سابق ص122 – 123 .
(3) - يمنى طريف الخولي: مرجع سابق ص18
(1) - المرجع السابق ص227 – 229 .

وبأفكارها عشرين سنة، وتزوج بها بعد وفاة زوجها، <<وتعد أبرز رائدات التنظير للنسوية اللبرالية والنسوية عموما>>[2].

هكذا قيمة وعي المرأة بذاتها وقدراتها وأثره في تغيير الأفكار السائدة بطرق مباشرة أوغير مباشرة، سواء بمشاركتها في فعل الكتابة أو بتأثيرها في الرجل الكاتب لينهض معها في تحريك الرأي العام ولهذا بدأت النسوية كمفهوم سياسي ومطلب اجتماعي <<يعتمد مقدمتين أساسيتين، الأولى تشير إلى أن التفاوت في الجنس هو أساس اللامساواة البنيوية بين النساء والرجال والتي تعاني النساء بسببها، من الظلم الاجتماعي المنهجي، وتشير المقدمة الثانية إلى أن اللامساواة بين الجنسين ليست نتيجة للضرورة البيولوجية، ولكن خلقتها البنية الثقافية للاختلاف في الجنس، وهدا المفهوم يزود النسوية ببرنامجها المزدوج؛ فهم الآليات الاجتماعية والسايكولوجية التي تشكل وتؤيد اللامساواة، والسعي بالتالي لتغيير تلك الآليات>>[3].

وهنا السؤال المحوري، كيف نوازن بين النسوية كقضية فكرية سياسية، تعود إلى قرابة القرن السابع عشر، وبين النسوية كقضية أدبية فنية، ويمكن أن يؤرخ لها بأواخر الستينيات؟ وجواب هذا السؤال هو أن القضية الفكرية والسياسية والاجتماعية تعد إرهاصات ضرورية ومهمة، للوصول إلى الخصوصية الجمالية والاستقلال الفني للإبداع الأنثوي؛ دون إغفال دور الأدب كرسالة لغوية وفكرية في الدفاع عن قضايا المرأة، والتعبير عن اهتماماتها، ومن ثم كسر الحواجز الثقافية والأيديولوجية المعرقلة لتقدمها، كل ذلك بسبب رجوعنا إلى أصول النسوية كفكر وحركة سياسية، لإثبات علاقتها بوعي المرأة بذاتها وطاقاتها وقدرتها على تأسيس فهم مغاير لمفاهيم الهيمنة والسيادة، التي سعت إلى اغتيال دور الأنثى في تاريخ الفكر الإنساني، واخترنا نماذج مختلفة لمفكرين وفلاسفة من القديم والحديث كدليل على هذا الطرح، حتى لا ندخل في سجالات دفاعية عقيمة، بدون تأسيس ولا منطق، وقصدنا

[2] – المرجع نفسه ص21 .
[3] - رضا الظاهر: مرجع سابق ص6 .

من عرض الصور والنماذج لإظهار تطور الفكر النسوي شيئا فشيئا حتى وصل إلى مرحلة فصل فيها المجال النقدي عن السياسة والأيديولوجية.

3- النقد النسوي من الهوية إلى الاختلاف:

جاء مشروع النقد النسوي كمرحلة مهمة في النضال السياسي والفكري، يمكن اعتباره تتويجا لكل المراحل السابقة غير أن بعض ناقدات الحركة النسائية لا يتبنين فكرة النظرية لأسباب مختلفة، منها ارتباط النظرية بالمؤسسات الأكاديمية، مما يجعلها تتضمن صفات الفحولة باعتبارها مجالا فكريا طليعيا في الدراسات الفكرية، فالخصائص الرجالية الذكورية كالصرامة والعزم والطموح تلوذ إلى النظرية أكثر مما تلوذ إلى التفسير النقدي[1]، وهو نوع من التنصل من كل تبعية فكرية رغبة في تأسيس مشروع نقدي يصحح مسار القراءة الرجالية لإبداعات المرأة.

وأهم خطوة هي تصحيح نظريات فرويد المتشبعة بالميز الجنسي والداعية إلى أن أفكار الأنثى وأنشطتها تتمركز في فكرة حسد القضيب[2]، وقد ردت عليه الناقدة (ماري آلمن Mary Ellman) في كتابها الموسوم بـ(التفكير حول النساء 1968) بمصطلح يثير السخرية والاستهزاء هو(النقد القضيبي) أي الذكوري phallic criticism، والشعور بالنقص لعدم امتلاك الفحولة، لأنها في نظرها ونظر ثقافة المجتمع هي الكمال، والأنوثة نقص تهكم واضح عن القوالب اللامعقولة لـ<<(النقد القضيبي) phallic criticism التي يستعملها النقاد الذكور للتقليل من شأن الكاتبات، غير أن العمل المؤسس الأكثر تأثيرا كان أطروحة الدكتورة التي أنجزتها كايت ميلت Kate millet تحت عنوان السياسة الجنسية sexual politic 1970 والتي لم تكتفي بوضع مخطط للنظرية الأبوية، وتحديد الفرق الهام بين الجنس البيولوجي sex/ والجنس البسيكوثقافي Gender>>[1].

---

(1) - رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998 ص194.
(2)- عدنان حب الله: التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، بيروت، لبنان ط1 2004/ ص225 .
- رامان سلدن: مرجع سابق ص194 .
- محمد نور الدين أفاية : مرجع سابق ص32 – 34 .
(1) - كريس بولديك: مرجع سابق ص214 .

هكذا تلغي المرأة من مجال الكتابة <<لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار، وهذه البديهية تؤكدها كل النصوص وتثبتها الوقائع والرموز، ومن هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتب من طرف الرجل، إنه نظام موضوع ومؤطر حسب إستراتيجية ذكورية معلومة، ومساهمة المرأة في هذا النظام من خلال فعل الكتابة لا يمكن أن يتم إلا بعد تقديم تضحيات لا حصر لها>>[2].

لذلك تأرجحت الكتابات النسوية في التعبير عن معاناتها وتأكيد حضورها الأدبي بلهجة استسلامية من جهة تصور المرأة النمطية في الثقافة السائدة، صورة المرأة الضحية والمغلوبة على أمرها، ومن جهة أخرى صورة المرأة الثائرة الغضوب الباحثة عن هويتها وخصوصيتها الجمالية بلهجة التحدي والثقة لتحقيق قدر أعظم من العدالة.

ويمكن تلخيص مسار النقد النسوي الغربي في ثلاث مراحل:

1-مرحلة التأنيث (1840 – 1880) Feminine تميزت بمحاكاة المعايير الجمالية السائدة، وطبعا هي معايير وقيم الثقافة الذكورية. كالتعبير عن المرأة المؤدبة المطيعة لقوانين المجتمع والمتمثلة لتقاليد الأسرة؛ تساير أفكار وتعبيرات الرجل في تصوير المرأة، من أهم النماذج أعمال (إيليزابيث جاسكل) و(جورج إليوت).

2-مرحلة النسوي (1880 – 1920) Feminist في هذه المرحلة بدأت تنضج أفكار الناقدات بمطالب، تبتعد عن تقمص رؤى الرجل وتقترب من الشعور بالذات والهوية، وحملت شعار المساواة والندية والكفاءة الخاصة ، ومن أهم النماذج أعمال (إليزابيث روبينز Elizabeth.Robins) و(أوليف شراينر Olive schreiner).

3-أما المرحلة الثالثة والأخيرة، فهي تمثل طور الأنثوي 1920 Female إلى الآن وفيه يظهر تطور التجربة الإبداعية والنقدية، وازدياد موجة وعي المرأة بذاتها وقدراتها،

[2] - محمد نور الدين أفاية: مرجع سابق ص 33 .

مما دفعها للبحث عن التمايز والاختلاف، و تأكيد خصوصية الكتابة النسوية، وأهم الرائدات في هذه المرحلة (فرجينيا وولف) المتميزة بخطها النقدي الأصيل[1] و(سيمون دي بوفوار) و (لوس ايريغاراي)[2] .

وأهم أهداف النقد النسوي هي:

*معالجة القيم الأنثوية والمواضيع المتعلقة بالحجرة السرية لعوالم المرأة، وتجاربها الخاصة مثل الحمل والرضاعة، والتعبير عن مشاعر الأنوثة في كل مراحل حياتها من الطفولة إلى الشباب حتى اليأس وسن الهرم.

*الكشف عن صوت الأنثى في التاريخ الفكري والإبداعي، والعمل على نفض الغبار عن الموروث الأدبي الأنثوي، من أجل إثبات الإسهامات الحضارية للمرأة، لأن الفكر الذكوري يسجل أسماء العظماء من الرجال، ويغفل عن أي دور للعظيمات من النساء في الحضارة الإنسانية قاطبة، وكنماذج للتواصل والمحاذاة.

*السعي لإثبات خصوصية الذات الأنثوية، تأكيدا على أهمية التجربة المتميزة والتي تلعب دورها في حضور الهوية المؤنثة، في محاولة تفسير وفهم وتقييم العالم الداخلي والخارجي.

*السعي إلى تحديد خصائص الأسلوب الأنثوي، وتأكيد ملامح جماليات لغوية ظاهرة في الخطاب الأدبي بعناصره، وأنماط الصور وأشكال القيم البلاغية والأسلوبية في لغة الأنثى المبدعة.

كل ذلك من أجل دعم مسيرة الإبداع النسوي، وإيجاد صياغة نقدية تستوعب الموروث الأدبي الأنثوي، بعيدا عن عقلية الإقصاء والتهميش والنظرة الدونية، التي كتمت صوت الأنثى ردحا من الزمن[1].

---

(1) - رامان سلدن : مرجع سابق ص202 – 205

(2) - مجموعة من الكتابات: ثنائية الكينونة / النسوية والاختلاف الجنسي، ترجمة عدنان حسن، دار الحوارط1 2004/ ص11 – 13 .

(1) - ميجان الرويلي وسعد البازعي: مرجع سابق ص224 – 225 .

وبالتالي لابد من إعادة النظر في مفهوم العظمة الإبداعية وتمايزها بين النساء والرجال، وتصحيح الفكرة المغلوطة عن مفهوم الفن باعتباره مجرد صياغة فنية لتجربة خاصة، فالإبداع يتطلب لغة خاصة تمتلك حرية الفكر، وهو ما لم يتح للمرأة عبر تاريخها بسبب سلطة الثقافي والاجتماعي، التي حصرتها في الدور الذي أسند إليها بعد تقسيم الأدوار، حيث حظي الرجل بهذه المزايا

أ– غرفة فرجينيا وولف (الحجرة الخاصة/الكتابة من الداخل):

يمكن اعتبار غرفة (فرجينيا وولف) سابقة نقدية وأدبية في مسار النقد النسوي، والكتاب << في الأصل محاضرتان ألقتهما فرجينيا وولف أمام طالبات نيونهام وغيرتون بجامعة كمبريدج في أكتوبر/تشرين الأول 1928 تحت عنوان(النساء والرواية) وتحولت المحاضرتان إلى(غرفة خاصة بالمرء وحده) >>[2]، وفي عام 1989 أخرجت (كاترين سمبسون) دراستها (غرفة وولف، بناء النقد النسوي)، أظهرت فيها سبق الروائية الإنجليزية (فرجينيا وولف) في التأسيس للكتابة النسوية، والتنظير للأدب النسوي، حيث وظفت الأدب لخدمة الحركة النسوية، فشكلت أعمالها نقلة نوعية في التعبير عن الأنثى، بعدما كان الرجل هو المتكفل بذلك، وأضافت تقاليد أدبية ونقدية جديدة فتحت بها مجالا للإبداع والنقد[1].

وأكثر شيء توغلت في دراسته هو العوائق والمشكلات، التي تواجه الكاتبة، وحللت الظروف السيئة التي تشل من قدرات المبدعات على الإبداع، كنقض للأفكار السائدة المفصحة عن دونية المرأة، ونقص ملكاتها الإبداعية كحتمية بيولوجية، وأكدت أن الكاتبة رهينة ظروف محبطة تجعلها تكتب في وضعية غير مناسبة، فتحدثت عن الشروط المادية، المال وغرفة خاصة << ويعني افتقار المرأة بها افتقارها إلى الراحة ووقت الكتابة وفسحة

[2] - رضا الظاهر: مرجع سابق ص 33 .
[1] - نبيل راغب: مرجع سابق ص656 – 657 .

التأمل فضلا إلى افتقارها إلى الثقة بنفسها، وإلى التجربة والعلاقة الحميمية مع الأحداث، وإلى الحرية في تحديد التأمل المتوافق مع لحظة الإبداع>>[2].

إنها تفصح عن افتقار المرأة الكاتبة للإحساس بالكينونة والوجود، وما الغرفة إلا دلالة على الحجرة السرية التي تقفل فيها المرأة عن نفسها وأغراضها الخاصة وأسرارها أيضا، وتجد فيها راحتها للتفكير والحلم والإبداع بكل حرية وإشراق، ويروي عنها (بيير بورديو) أنها حاولت تقديم رؤية أنثوية للرؤية الذكورية[3]؛ أي فرض لغة المرأة وذوقها ونكهتها في الكتابة، وإرساء مفهوم الجملة النسائية والأسلوب النسائي، وفي تصوير سمات الرجال ودخائل النساء بطريقة ثورية رافضة التسليم بالقوالب الجاهزة، بتأصيل بناء تقليد نسائي راسخ في الكتابة.

يظهر أن غرفة (فرجينيا وولف) ارتقاء في الفكر النقدي النسوي، لا مجرد رغبة في المساواة والندية وتمثل مواصفات الرجولة، لنيل استحقاق الريادة الأدبية والامتياز الفني، إلى السعي لتمزيق كل الأقنعة الزائفة وكشف الأسماء المستعارة، من أجل إرساء مفهوم الاختلاف والخصوصية في لغة المرأة، والانشغال بجماليات الصوت الأنثوي المتميز.

هي مرحلة هامة معبرة عن وعي المرأة الكاتبة بذاتها وكينونتها، حيث جعلت الكتابة فعلا ثوريا لتمرير هذا الوعي ونشره، لتطويق المشاكل والمعوقات المحبطة لعمل المرأة الإبداعي، فكانت الغرفة الخاصة رسالة موجزة لخصوصية الكتابة النسوية، ولإرساء تقليد أدبي نسائي، لا يؤتي أكله إلا بفتح باب الحجرة والتجول في أركانها والتعرف على رسم جدرانها ونقوش تحفها ومجوهراتها النفيسة.

أ- سيمون دي بوفوار/الجنس الثاني:

يعتبر كتاب (سيمون دي بوفوار) (الجنس الثاني) مهما في مجال النسوية كحركة اجتماعية وسياسية، يتضمن نقاط حيوية تمس شخصية المرأة وطبيعتها وبنيتها البسيكوثقافية، حيث نفتتح كتابها الجنس الثاني بإفصاحها عن جوهر الإشكالية النسوية

(2) - رضا الظاهر: مرجع سابق ص72 .
(3) - بيير بورديو: مرجع سابق ص 63 .

في صياغة متناهية الدقة والعمق، تعتمد على نقض الحتمية البيولوجية المنقصة من قدرة المرأة على الإنتاج الفكري.

فهي تقرر في بداية كتابها أنها فكرت كثيرا في كتابة كتاب عن وضع المرأة[1]؛ لأنها تعاني من وضع غير طبيعي، بينما الرجل لن تراوده فكرة كتابة كتاب عن وضعه في المجتمع؛ لأنه في الوضع الطبيعي والمناسب[2]، لكن جنس النساء هو المتمايز عن جنس الرجال، كجنس ثان، استوجب نضال النساء لحيازة حق الوجود ككيان بشري كامل مادامت الإنسانية هي سيادة الذكورة وهيمنتها، وشخصية المرأة لا تتعين وفق الثقافة المتوارثة بخصائصها وبذاتها بل تتعين بعلاقتها بالرجل[3].

تساعدنا هذه الأفكار في تحديد إضافات الفكر النقدي النسوي، التي نلخصها في الآتي:

1-محاولة تشخيص واقع المرأة من منظور نسوي واقعي تحرري، وفق الفلسفة الوجودية التي تؤمن بها والموقع الأدبي، الذي تأمل أن تصل إليه من خلال تمرير رسالتها الفكرية.

2-التأكيد على أن فكرة التراتبية النخبوية في المجتمع من مخلفات الثقافة الذكورية المهيمنة، والدعوة لتغييرها بفهم المرأة لذاتها وكينونتها.

3-واشتهرت بقول <<المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة>>[1] وإشارة بالغة القيمة إلى دور المجتمع لتشكيل وضعية الأنثى والتفرقة بينها وبين الذكر، وهو شعار نقدي لأفكار الفلاسفة السالفة المؤكدة أن الحتمية البيولوجية هي التي صاغت وضع المرأة ورتبته كجنس ثان<< وهذا بدوره فتح الباب لميلاد مفهوم سوف يتعاظم شأنه ويعلو صيته، ويلعب دورا كبيرا منذ الثمانينات مفهوم النوع أوالجنوسة (Gender)>>[2]، رغم أنها لم تستخدم المصطلح أصلا، وتحدثت عن فكرته ودلالته باستفاضة، وأضحى يستخدم كي

---

(1)- S imone de beauvoir, le deuxième sexe , editions gallimard 1949, renouvelé en -1976p13.

(2) - المرجع نفسه ص 16

(3) – المرجع نفسه ص16-17

(1) – المرجع السابق ص13

(2) - يمنى طريف : مرجعسابق ص35 .

يدل على خلاصة الظروف والخبرات والأوضاع الاجتماعية والثقافية المؤدية للتصنيف بين المرأة والرجل[3].

ولا يمكن في هذه الوقفة تقييم أفكار الجنس الثاني، ولا نقدها فقط، بل يمكن القول إن انعكاس الفلسفة الوجودية واضح في القلق والحيرة والأسئلة الكثيرة، وفي هيمنة النزعة التحررية كأساس لاسترداد شخصية المرأة وسيادتها، بافتكاكها من الرجل، ولكن في الأخير غيرت الكاتبة الكثير من أفكارها، بعد خيبتها المريرة في الفكر الاشتراكي، الذي لم يقدم للمرأة إلا مزيدا من أشكال الهيمنة والاستعباد وازدواجية العقل الذكوري بين الفكر والممارسة دون الأخذ بدعوتها للحرية الجنسية والتنصل من مسؤوليات الأسرة وروابط الأمومة؛ التي تراها أهم المعوقات في بناء شخصية المرأة ورسم خطاها في عوالم العمل والإنتاج، لذا وجب التحرر منها؛ لكنها لم تدرك أن المرأة صيرورة ثقافية واجتماعية تصير إليها الأنثى، لأن المحتوى الثقافي والاجتماعي هو لذي يغير أسماءنا، فأحيانا تعيش الأنثى تسعين سنة ولا تصير امرأة.

[3] المرجع نفسه ص35 .

4- الفكر النقدي النسوي المعاصر:

بعد (فرجينيا وولف) و(سيمون دي بوفوار) تبدأ <<المرحلة الثالثة والأكثر تعقيدا في أوائل الثمانينيات بإستراد اهتمامات ما بعد البنيوية وبسيكوتحليلية، تزرع الاستقرار النسبي لمفاهيم المؤلف والتجربة ونظرية المحاكاة التي اعتمدت عليها الكتابة النسائية الأمريكية حتى ذلك الوقت وأحلت موجة(gynesis) الجديدة لا محدودية الاختلاف النصي محل التركيز على هوية المرأة الممكن إدراكها، وفي أكثر تجلياتها إحكاما أذابت(المرأة) كأنثى وخلقت منها(المرأة) كبناء لغوي نصوصي، وأصبح واضحا في هذه المرحلة أن النقد النسائي انقسم على الأقل إلى معسكرين فكريين: المدرسة (الأمريكية) التي تمثلها إلين شولتر وغيرها من ممارسي وممارسات النقد الأنثوي والمدرسة(الفرنسية) التي تمثلها جوليا كرستيفا (julia kristeva) وهيلين سيكسو(héléne cixous) ولوس إريجاراي (luce Irigray)>>[1].

إلى جانب المدرسة الفرنسية والأمريكية هناك تيار نسائي بريطاني على اتصال بالفكر الماركسي والتحليل النفسي والتاريخانية الاشتراكية، تمثله (طوريل موي) في كتابها (السياسة الجنسية/النصية) sexual/ textual politics 1985م)، وفيه انتقادات واعتراضات على المدرسة الفرنسية، متهمة إياها بالتواطؤ مع الجماليات المكرسة للإنسانية الأبوية، وتنصلها من الهوية الأنثوية وإذابتها في مبدأ حر طاف، يتسم بالانفتاح النصي في الدلالة، ترى أن الهدف لابد أن يتجه إلى تفكيك التقابلات الثنائية المتصلة واللامحدودية بالجنس بسيكوثقافي[2]، مستفيدات من النظرية التفكيكية لـ(جاك دريدا derrida) << فالنقد التفكيكي شكك بمبدأ الإرث النظري للنقد الأدبي، ويؤكد أن المعنى في كل خطاب أدبي هو نتيجة العلاقة الخلافية بين الحضور والغياب أوبين المعنى المتحقق والمعنى المرجأ>>[3]، وحسب (جاك دريدا)، لا يوجد معنى ثابت في النص الأدبي، بل النص

---

(1)- كريس بولديك: مرجع سابق ص 216

(2) - المرجع نفسه ص216 – 219 .

(3) - إبراهيم محمود خليل: **النقد الأدبي** الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، **دار** المسيرة للنشر والتوزيع،عمان ط1 2003/1 ص136.

مفتوح ولا نهائي يتجاوز كل المعايير والثوابت[1]، وهي الفكرة التي اعتمدها منظرو النقد النسوي في تقويض أركان المعرفة السابقة، وإعادة بنائها وفق منطلقات ومعايير جديدة.

تركت هذه التوجهات النظرية العميقة لما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، وتفكيكية (جاك دريدا) و(دولوز) وحفريات المعرفة مع (ميشيل فوكو)، التي عرت أبنية التسلط والإخضاع في الأيديولوجيات السائدة في فرنسا، وأظهر تأثيرها على النسوية، إذ تعلمت منها تقويض النظم المعرفية وإعادة تشكيلها والاهتمام بالقضايا المهملة في الفلسفة التقليدية[2]، هذا بيت القصيد الذي يؤسس لقيام نظرات نقدية نسوية تؤصل للنهوض على أنقاض الأفكار السابقة، وتشترك هذه الأفكار والاجتهادات النظرية في هدف واحد، هو إعادة قراءة تاريخ المرأة الأدبي، عبر إعادة النظر في أعمال الكاتبات المنشورة بمنهجية شكلتها الرموز والمخيلة الأنثوية المشتركة في النصوص.

مثال على ذلك جهود المفكرة (لوسي إيرجاري L.Irigaray)، التي كرست دراستها النفسية والاجتماعية لضبط ظاهرة الاختلاف الجنسي، وتأكيد الهوية الأنثوية << والتي استفادت من لاكان ومفهوم الخيالية Imaginary لديه جعلته جوهر العقلانية، ولم يعد معها مفهوما سيكولوجيا فحسب، بل أيضا مفهوم اجتماعي وثقافي شامل، وكان هذا في سياق جهودها، لكشف قصور وتحيز مفهوم العقل في الفلسفة الغربية، وتميز العقل النسوي الراجع إلى أن الخيالية أكثر حيوية وحركية وخصوبة لدى المرأة، وأمعنت في تأكيد اختلاف النساء عن الرجال>>[3].

وبالتالي تطور الفكر النقدي النسوي من المطالبة بالمساواة والندية إلى مرحلة أكثر نضوجا، نحو تأسيس مبدأ الهوية الأنثوية في قراءة النصوص، والنزوع نحو إقرار الاختلاف الجنسي << كمبدأ تفسيري في النقد النصي، والنظرية الأدبية، وكإطار نقدي لأجل تحليل البنى الاجتماعية والسياسية والتشكيلات الثقافية، قد وفر أرضية مفاهيمية خصبة

---

(1) - جون ستروك: البنيوية و ما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع 206/فبراير/شباط 1996 ص215- 230 .

(2) - يمنى طريف: مرجع سابق ص39 .

- ميشال فوكو: حفريات المعرفة ، ترجمة سالم يقوت، المركز الثقافي العربي، المغرب ط2/1987

(3) - يمنى طريف: مرجع سابق ص38 .

يمكن . انطلاقا منها . مساءلة النزعة العالمية الشمولية Universalism التي تدعيها المعارف البطريكية (الأبوية) والمركزية القضيبية phallo centric >>[1]<<، باعتبار مبدأ الاختلاف الجنسي أساسا جديدا ومبتكرا في الفكر النقدي المعاصر، ضد المنطق الأحادي الذي يختزل الآخر إلى نسخة باهتة، وضد منطق التماثل والمساواة المطلقة والتي تعد من مخلفات النظرية المركزية الذكورية والثقافة البطريكية التاريخية، فالتفكير يكون بالرجوع إلى أصل الهوية الثنائية الكينونة، والنموذج البديل والمقترح هو للاثنين بدل الواحد نمط من الكينونة مع الآخر يكون فيها كيان الآخر محترما؛ كينونة جسدها النقد النسوي المعاصر أكثر في مفهومين: الهوية والجسد.

أ– الهوية:

يصعب تحديد مفهوم الهوية كونه بعيد عن منظومة اللغة العربية، دخيل عليها، يتصل بمنظومة المنطق الأرسطي[2]، فقد اضطر إليه بعض المترجمين كما يرى (ابن رشد) <<فاشتق هذا الاسم من حرف الرباط، أعني الحرف الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وهو حرف(هو) في قولهم زيد هو إنسان>>[3]، فهل دلالة الهوية تنزع إلى التطابق والمماهاة؟ وهل مصطلح الهوية يعزز فعل ارتباط المحمول بالموضوع بالحرف(هو) ؟ ثم ما هي حدود هذا الفعل في تأكيد الهوية؟

وتعد فكرة التطابق والمماهاة لصيقة بدلالة الهوية، تجدد فاعليتها المعرفية المطلقة، لتعني الذات، أوالجوهر، أوالتساوي والتوافق والثبات على الأصل[4]، الأمر الذي أورث إشكالية في الفكر العربي المعاصر، يجد الباحث نفسه تجاه تعدد وجهات نظر متباينة حول الهوية، فيظن أنه في مواجهة هويات مختلفة كل واحدة منها بمثابة فضاء قائم بذاته[5]، ويبقى للأمر قيمته المنهجية في درس مسألة الهوية، والسمو بها إلى درجة الوعي الإشكالي.

---

(1) - **مجموعة من الكاتبات**: ثنائية الكينونة النسوية والاختلاف الجنسي، **ترجمة عدنان حسن ص**17 .
(2) - **رسول محمد رسول**: محنة الهوية مسارات البناء وتحولات الرؤية، دار الفارس للنشر والتوزيع ط2002/1 ص17.
(3) - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1/ 1979ج2 ص530
(4) - حيدر إبراهيم: **العولمة و** جدل الهوية الثقافية، **عالم الفكر**، الكويت **مجلد**28**عدد**2 أكتوبر/ديسمبر1999 ص104 .
(5) - حامد خليل: الحوار والصدام في الثقافة العربية المعاصرة، دار المدى ط1 / 2001 ص11 .

لذا وجب تحديد مفهوم الهوية، ومجالاتها وتمظهراتها في حقل الأدب والنقد، دون إغفال الفكر والفلسفة كمجال أولي لطرح المسألة في إطار المماثلة والتوحد، بالإشارة إلى خصوصية الذات وكينونتها المتفردة عن أي كيان آخر يشترك معها، مما أدى بـ(فتحي التريكي) إلى طرح سؤال مهم هو كيف يمكن تحديد الهوية دون إبعاد الآخر؟ وكان الجواب إعطاء الهوية مفهوما جمعيا يحافظ على الاختلاف بعيدا عن الأحادية[1]، ويفسح المجال لفكرة الاختلاف والغيرية لإظهار خصوصية الذات واستقلال هويتها.

وإذا كان للهوية علاقة بالذات، فهي أيضا متمركزة في أعماق المجتمع، متصلة بفكره وثقافته وجذور حضارته، تتطور وتنضج، كما قد تضمحل، وتذوب مادامت على اتصال بالهويات المغايرة، تتأثر بها سلبا وإيجابا، <<وعلى العموم تتحرك الهوية الثقافية على ثلاث دوائر متداخلة ذات مركز واحد، فالفرد داخل الجماعة الواحدة، قبيلة كانت أوطائفة، أوجماعة مدنية (حزب أونقابة الخ) هو عبارة عن هوية متميزة ومستقلة، عبارة (أنا) لها آخر داخل الجماعة نفسها (أنا)، تضع نفسها في مركز الدائرة عندما تكون، في مواجهة مع هذا النوع من (الآخر)>>[2].

لهذا ارتبطت فكرة تأصيل الهوية بتأصيل الوعي بها في علاقتها بالآخر، لأن تعزيز الأنا معزولا عن الغير خوفا من الذوبان فيه، يؤدي لا محالة لعدم فهم حدود ذاتيته <<لأن ذاتي لا تكون ذاتي حقيقة إلا بالنسبة إلى الغير ومع الغير، فالغيرية ضرورة حياتية، لا يمكن الاستغناء عنها لأنها أساس كل تجمع بشري>>[3]؛ وقد تأخذ أشكالا براقة ومتطورة للهيمنة والإخضاع في السياسة والاقتصاد والإعلام والثقافة والإبداع والنقد[4].

كما اقترنت مسألة الهوية بالحداثة والعولمة على أساس أنها <<لا تتم إلا بالقطيعة المعرفية مع التراث>>[1]، والذوبان في الآخر(الغربي)، يضبطها (أدونيس) بطريقة غريبة في علاقتها بالآخر (الأجنبي) داخل المقول الثقافي الديني العربي خارج المقول ذاته، فتغدو

---

(1) ـ فتحي التريكي، عبد الوهاب المسيري: الحداثة وما بعدها، دار الفكرط2003/1 ص199 .
(2) ـ محمد عابد الجابري: العولمة والهوية الثقافية عشر أطروحات، مجلة فكر ونقد، المغرب، السنة الأولى عدد6 فبراير 1998 ص: 6 .
(3) ـ عبد الوهاب المسيري و فتحي التريكي: مرجع سابق ص205 .
(4) ـ محمد سعيد طالب: الحداثة العربية مواقف وأفكار (الفكر العربي بين وعي الذات وهيمنة الآخر) دار الأهالي، سوريا ط2003/1 ص20-21 .
(1) ـعبد العزيز بن حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أغسطس2001 ص51

كينونة مغلقة، تستبعد الآخر، أوتمجده لتتماهى معه[2]، ومصطلح (الآخر) مستورد بدوره من الثقافة الغربية[3]، من باب تعزيز صراع الإحداثيات والمواقع[4].

وتجد فكرة (أدونيس) أن الهوية كينونة مغلقة فيها نوع من التعصب ردا عند (محمد عابد الجابري) في قوله:<<إن الهوية الثقافية كيان يصير، يتطور، وليس معطى جاهزا ونهائيا، هي تصير وتتطور إما في اتجاه الانكماش وإما في اتجاه الانتشار، وهي تغتني بتجارب أهلها ومعاناتهم، انتصاراتهم، وتطلعاتهم، وأيضا باحتكاكها سلبا وإيجابا مع الهويات الثقافية الأخرى التي تدخل معها في تغاير من نوع ما>>[5].

من جهة أخرى يعدّ الوعي بالذات عنصرا مهما في رسم الحدود مع الآخر، لأن الوعي إذا فقد أي صيغة من صيغ التجدد التي تسمه بالثبات والرسوخ، تفقد الذات في انفتاحها المطلق هويتها بالتماهي في الآخر؛ وتدرج في نطاق الصراع الذاتي أوالاجتماعي والحضاري، فلا يمكن تقزيمها في مستوى واحد، أواختزالها ضمن منطق معين؛ لأنها متداخلة المفاهيم في شبكة علائقية تربط الثقافة بالمجتمع واللغة بالأدب والنقد.

يأخذ حديث الهوية في النقد حيزا هاما، خاصة في نقد الرواية في خضم معركة ما تزال الرواية هي الهوية، هي الفن المعبر عن تحديات الحداثة في المجتمع العربي، صارت سجالا للصراع الذي تعرف فيه العرب إلى ذواتهم[6]، في هذا السياق يطرح (حميد لحميداني) انشغالا يهدف إلى تطوير آليات النقد ومناهج الدراسة، ويعزز مقاربة النصوص من خلال استرجاع الذاكرة الثقافية بالانفتاح على الثقافة الوافدة، لذا كان سؤال الحداثة يستلزم مباشرة سؤال الهوية، ما يؤكد أن الحداثة تعني ضرورة تحديد الهوية وليس تغييرها، تحديد يتخذ اتجاهين: اتجاه استرجاعي واتجاه استباقي، يعطي اللقاء بينهما مظهر الحداثة[1].

---

(2) - أدونيس: **النظام والكلام، دار الآداب**ط1 /1993 ص69 .
(3) - جورج طرابيشي: من النهضة إلى الردة (تمزقات الثقافة العربية في عصر العولمة)، دار الساقي، **لبنان**ط1 /2000 ص93 .
(4) - إبراهيم محمود: الثقافة العربية المعاصرة صراع الإحداثيات والمواقع, دار الحوار سورية ، ط2003/1 ص9-10 .
(5) - **محمد عابد الجابري:مرجع**سابق ص6.
(6) - عبد الله أبو هيف: الجنس الحائر (أزمة الذات في الرواية العربية) ، رياض الريس للكتب و**النشر، لبنان**ط2003/1 ص 9.
(1) - عبد الرحيم العلام: سؤال الحداثة في الرواية المغاربية، افريقيا الشرق،**المغرب** 1999 ص71-72 .

وتتعجب (يمنى العيد) من التناقض الحاصل في الرواية المكتوبة باللغة العربية، التي لا تمت إلى هويتها العربية بصلة، إذ سؤال الهوية بالنسبة إلى اللغة يشير إلى رافدها القطري، وتعدده باعتبار وضعه السياسي تعددت بموجبه البلدان العربية، وصارت أقطارا، وعليه فإن سؤال الهوية يتجاوز تعدد المستويات الدلالية ضمن اللغة الواحدة ليشير إلى المضمون الإيديولوجي، مما يعيد سؤال الهوية إلى خطابه السياسي[2]. تصبح الهوية هي الانتماء سواء على المستوى المحلي (القطري) الجزائر، المغرب، أو على المستوى القومي الحضاري، وبالتالي يضع مصدر سؤال الهوية الرواية بين سياقين المحلي القطري والقومي الحضاري؛ إضافة إلى صلتها بالمكان، وعلاقتها بالفضاء الأنثوي والهوية الجنسية[3].

وليس الأمر ببعيد عن (عمر مهيبل) في قراءاته للفكر الغربي المعاصر، إذ يعرج في الحديث عن حوار الهوية والاختلاف في الخطاب الجزائري المعاصر، منتخبا (بختي بن عودة) أنموذجا، فيتساءل عن مسار جيل كامل من الكتاب والأدباء، انخرطوا في سلك الإقصاء والتعصب[4]، يركز الحديث عن مسألة الثقافة والحداثة في الأدب الجزائري، بينما يفلسف (نصر حامد أبوزيد) قضية انجراح الهوية العربية الرجولية، بعد هزيمة يونيو 67 معتبرا الواقعة السياسية سببا مباشرا لممارسة تحقير الذات الأنثوية، وإحباطها بالعنف والإرهاب المادي والمعنوي[5].

ويعقد بعض النقاد الصلة بين الكتابة النسوية ومسألة الهوية، فلا يرى (سعيد يقطين) الإشكالية في انتماء نوع من الكتابة إلى هوية خاصة، كالكتابة النسوية، إنما تكمن في قدرة الكتابة على تقديم أدب راق وجميل <<حيث بات اعتبار إنتاج أية امرأة ينظر إليه بصفته حاملا للمواصفات الأنثوية، وما على المرأة الكاتبة إلا أن تنافح عنها، وتتمثلها في إبداعها، وتنتج بمقتضاها، وإذا ما زعمت كاتبة ما بأن لا علاقة لها بما يذهبن إليه، اتهمت بخضوعها لسلطة الرجل!>>[1]، وبذلك تنقلب الهوية هدفا وغاية ومطلبا أساسا، على حساب

(2) ـ يمنى العيد: فن الرواية العربية ـ بين خصوصية الكتابة وتميز الخطاب ـ دار الآداب، بيروت ط1 /1998 ص:54 .
(3) ـ حسن نجمي: شعرية الفضاء ـ المتخيل والهوية في الرواية العربية ـ المركز الثقافي العربي، بيروت ط1/2000 ص155-173 .
(4) ـ عمر مهيبل: من النسق إلى الذات ـ قراءات في الفكر الغربي المعاصر ـ منشورات الاختلاف، الجزائر ط1/2001 ص76 .
(5) ـ نصر حامد أبوزيد: دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، المغرب ط3/2004 ص38-39 .
(1) ـ سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة ـ نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1/2002 ص88 .

أدبية الأدب وجمالياته؛ كرد فعل فقط عن القهر الرجالي الذي تحدث عنه (نصر حامد أبوزيد).

وهنا نسأل هل لسؤال الهوية صلة بما تكتبه المرأة، كنمط جمالي مميز، وسمات أسلوبية واضحة ومرسومة، لتأكيد حضور المؤنث في النص وتعزيز قدرة المرأة الأديبة، بتمثل هذه الهوية، أم هي خطاب كرنفالي غرضه الاستعراض والدعاية الغوغائية الفارغة من أي بعد جمالي؟ ولمعرفة الجواب يجدر بنا مناقشة الآراء في علاقة الهوية بالكتابة المؤنثة؟ ثم استجلاء القرائن التي تساعدنا في رصد هوية المؤنث من خلال الحفر في الرواية النسوية الجزائرية.

يعود مصدر هذه المسألة، إلى جهود الفكر النقدي النسوي الغربي، في توطيد فكرة الجنس وأثرها في العمل الأدبي، فقد قامت باحثات النقد النسوي بإظهار مدى الغبن اللاحق بإنتاج المرأة الكاتبة بسبب الإهمال، وعدم التأريخ حتى لوجوده، من هنا كان <<يجب إدراج الموضوع الثقافي المحدد للهوية الأدبية النسائية، ووصف القوى التي تتقاطع مع المجال الثقافي للمرأة الكاتبة الفرد>>[2] عن طريق توجيه الممارسة النقدية نحو النص المؤنث، والاحتفال بالنصوص المهملة والقديمة والغير منتشرة.

وتؤكد (جيل ليبيهان) إن الأنوثة أسيرة الأبنية اللغوية الذكورية، قضت بأن يوضع إبداع المرأة خارج نطاق الترميز، فالمرأة عندها لم تجد فرصتها الكاملة في التعبير عن ذاتها، مادامت اللغة هي أساسا منظومة رجالية، لا تملك بنياتها احتواء التعبير عن الذات المؤنثة، وتذهب إلى أن الكتابة الأنثوية ترى << أن الأنوثة عند هؤلاء المنظرات لا تتقيد بالضرورة بالهوية المحددة بالجنس، فالأنوثة ترتبط عموما بالمرأة، ولا تعتبر بنية أيديولوجية تحكم الأنوثة لا الذكورة، غير أن هذه المسألة مواضعه ثقافية لا ضرورة بيولوجية>>[1]، ومن ذلك كسر المواضعات اللغوية السائدة والمحبطة لإبداع المرأة، ثم البحث في الأنساق والأبنية المنتجة، وكشف الخصوصيات الجمالية لإبداع المرأة.

---

[2] - جانيت تود: دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، ترجمة ريهام حسين إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط2002/1 ص62 .

[1] - سارة جامل وآخرون: النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2002 ص:202-203 .

كانت تلك أولوية لدى الكاتبة لسبر غور الموضوع، وإظهار الهوية في المعادل اللغوي وأنماط الحكي وتوقيعات التلميح والإبانة، مع التأكيد على اللغة النسائية والأسلوب النسائي <<هذا الاتجاه النقدي يعتبر الهوية تأثيرا مترتبا على الخطاب ويراها في حالة إنتاج وتغير مستمر، فالنوع عملية والتفاعل اللفظي (المنطوق والمكتوب) هو موضع حدوث هذه العملية>>[2]؛ وهو ما أكدته (كاترين بيلسي) في كتابها (الممارسة النقدية)[3].

وأهم القضايا التي يمكن إلصاقها بمسألة الهوية في الفكر النسوي الغربي تعزيز فكرة الاختلاف الجنسي، والاعتداد بلغة الجسد الأنثوي، حتى أضحت قضية أنطولوجية (وجودية) تسمى بأنطولوجيا الاختلاف الجنسي[4]، يتناولها (ألان تورين) متحدثا عن الهوية البيوثقافية للنساء، يقصد الهوية الجنسية البيولوجية والثقافية، كأداة لتحقيق الذات في ظل تكافؤ فرص مطلوب في الحياة الاجتماعية والثقافية[5].

هكذا تتضح أهم الأفكار الخاصة بالهوية في إطار النقد النسوي، لتتبلور في جهود (جوليا كريستيفا)، ومفهومها عن الهوية النسائية من خلال دراسة النظام السيميوطيقي لأبنية الكلام، تشاركها مجموعة كبيرة من الباحثات المهتمات بالتقنيات الأسلوبية التي تصاغ بها الهوية في مستوى اللغة؛ وفي هذا الصدد تقترح (هلين سيكسو) فكرة الكتابة الأنثوية، وتطرح (لوسي إيريجاري) فكرة الكلام المؤنث كرد فعل مناقض للأنماط التعبيرية السابقة، وبدورها (ديل سبندر) تستحث الكاتبات لتجاوز لغة الرجل وأساليبه، وإفساح المجال للتعبير الصادق عن الهوية الأنثوية[6]، وربط العلاقة بينها وبين الجسد[7].

---

(2) - المرجع نفسه ص:217 .
(3) - كاترين بيلسي: الممارسة النقدية، ترجمة سعيد الغامدي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ط1/2001 ص:80-83 .
(4) - مجموعة من الكاتبات: ثنائية الكينونة النسوية والاختلاف الجنسي، ترجمة عدنان حسن ص120 .
(5) - ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1997 ص292 .
(6) - سارة جامبل: مرجع سابق ص373 .
(7) - المرجع نفسه ص287 .

ب- الجسد:

يعتبر الجسد أكثر العناصر تأثيرا في إنتاج النص، حيث يتدخل الرصيد الداخلي للذات الكاتبة بصورة أوبأخرى في فضاءات الكتابة ومدارات التخييل؛ يعد المنبع الرئيس للنص ومصدر الأفكار، والأحاسيس والمشاعر والصور، ومحدد الهوية والمنظور الفكري؛ إنه <<أحد الفضاءات التوليدية التحويلية للجسد، حتى حين لا يكون موضوعا مباشرا له، فالنص مسكن تخييلي للجسد فيه يتجسد ويتحقق وجوده المتخيل>>[1]، وبما أن الهوية مركب من المعايير ومجموع من الخصائص، التي من شأنها القيام بتحديد موضوع أوشعور داخلي ما، باعتبارها مجموعة من المشاعر المختلفة، مثل الإحساس بالوحدة، التكامل، الانتماء، القيمة، الاستقلال...إلخ، فلا يتم التحديد الخارجي للهوية إلا بالتحكم في هذه الخصائص، بمعرفتها وضبطها، يبدو الأمر في غاية الصعوبة، زيادة على أن الحديث عن الهوية يندرج ضمن<<مستويين اثنين، فهي تبرز في البداية باعتبارها موضوعا قيميا، تستهدف الذات التي تعمل على إعطائه وحدة واستمرارية على مستوى لغة الحديث، ولكنها تظهر من جهة ثانية في الرموز الخاصة التي يستعملها المتحدث في شكل خطابه ذاته، إنه يتكلم عن ذاته، ولكنه هو ذاته الذي يعبر عن ذاته، ويمتد في خطابه>>[2] .

تتشكل إذن الهوية من معطيات داخلية، وأخرى خارجية، وتظهر بشكل أوبآخر في الأسلوب الذي يوظفه المتكلم في حديثه، أوالكاتب في نصه، مع عدم إغفال وضع الشعور بوية ضمن سياق تفاعل الذات مع المجتمع، كنسق ثقافي وحضاري خاص، ترتبط فيها الهوية بالجسد، باعتبار أن الجسد يؤدي إلى الشعور بالهوية، ويشكل خصوصيات التفرد، التي لا يمكن الإمساك بها إلا من خلال نظرة الآخر، كون الهوية الشخصية تتكون بتفاعلها مع الآخر، ومن ذلك يمكن القول أن هوية المؤنث تتشكل وتبرز كجسد وكلغة، تتحدد بالاختلاف عن الآخر.

(1) – فريد الزاهي: النص و الجسد و التأويل، أفريقيا الشرق، المغرب2003 ص25
(2) - أليكس ميكشيللي: الهوية، ترجمة علي وطفة، دار الوسيم، دمشق ط1993/1 ص15

ويحضر الجسد كمنظور فكري، ورؤية في سعيه لتأكيد الهوية، والعمل على التأسيس للوعي المغاير[1]، وكشف كل أشكال القهر، والاستلاب والعنف، ويصبح الجسد قيمة ثقافية، يجالد من أجل الكينونة والحرية، وهو في الرواية التي تكتبها المرأة عنصر درامي ومكون جمالي لبنية السرد؛ لأن فعل الكتابة الأنثوية تعبير عن وجود، يظهر في النصوص المكتوبة كلغة، يتكشف ويعلن عن هويته بالتمثيل الرمزي للجسد داخل بنية الخطاب ذاته، ولهذا كان لزاما علينا البحث في العلاقة القائمة بين الجسد والهوية، كأساس لفهم الجسد رؤية فكرية، بهدف كشف ملامحه في مسار التحول الذي تعرفه الكتابة لدى المرأة، بخاصة النص الروائي.

يعد الجسد من أكثر المفاهيم تعقيدا، لتشعب مجالاته وتداخل اختصاصات تناوله؛ من الفلسفة إلى علم النفس، والطب، والأنتروبولوجيا، وعلم الاجتماع، ومقارنة الأديان، والأدب، ويعود ذلك لطبيعة الجسد باعتباره معطى أوليا متعدد الدلالات، ومتنوع الوظائف، يلامس عدة تخوم، لذا وجب أن يكون الانطلاق من شمولية المفهوم، بهدف الوصول إلى حقل الكتابة في اللغة والأدب.

والملفت أن كل مجال من المجالات غير قادر بمفرده على الإحاطة بطبيعة الجسد وجوهره، وبقية الظواهر المرتبطة به، وأن أيّ<<تفلسف في الجسد ينقلب بالضرورة إلى قول عملي فيه، والسبب يرجع إلى أن الظواهر الوحيدة المرتبطة بالجسد، والتي هي الروح، التي تعطيه الحياة، والزمان الذي يتحرك ضمنه، ويسيطر عليه ويشكله، والموت الذي يفنيه ويعدمه، وهي الوحيدة القابلة لأعمال المنهج الفلسفي، وبالتالي إذا ما توصلت الفلسفة إلى التعرف على طبيعة الزمن أوالموت، أوالروح، فإنها حتما وبالضرورة ستتعرف على طبيعة الجسد>>[2].

ومن أهم المفكرين المعاصرين المهتمين بفلسفة الجسد (ميشال فوكو)، فقد جعله لصيقا بالخطاب، ورأى أنه يستعمل وسيلة للسيطرة، ومن ثم يصبح بؤرة تلتقي عندها علاقات

(1) – محمد محرز: شعرية الكتابة و الجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ط2005/1ص35
(2) – الشاذلي الساكر: ما فلسفة الجسد؟ مؤسسة أبو وجدان، تونس ط1994/1 ص5-6

القوى، والاستراتيجيات والقواعد، رهين الفعل أو الممارسة السلطوية[1]، وهو ما يؤكده (السيد ولد أباه) في بحثه حول (ميشال فوكو) قائلا: <<إن الدرس الأساسي الذي استخلصه فوكو من جينالوجيا نيتشه، هو الربط بين تاريخية المفاهيم، وتاريخية الفعل، بتاريخ الجسد، أي الكشف عن الجذور المعيارية للمقولات العقلية، والدوافع النفعية والحيوية للمنطلقات العقلية، حتى أكثرها إيغالا في الصورية والتجرد>>[2]، ذلك بسبب فكره البنيوي المتوجه أساسا لربط العلاقات، وكشف الأسباب الخفية المؤثرة في الظواهر، للتحكم في قراءة النتائج قراءة مبنية على المنطق والعقل[3].

هناك تعريف آخر لا يبتعد كثيرا عن فكر (ميشال فوكو)، بل يعززه، مفاده أن الجسد موضوع من مواضيع الأنتروبولوجيا ضمن مفاهيم تحدد هوية الإنسان، الذي بجسده يكون على ما هو عليه، وتكون حياته اختزالا مستمرا للعالم في جسده، عبر الرمز الذي يجسده، فوجود وجود جسدي، فكل ما هو ثقافي وقيمي واجتماعي يتحدث عن الإنسان، وعن لتغيرات التي يمر بها تعريفه وأنماط وجوده، من بنية اجتماعية لأخرى، وفي قلب الرمزية الاجتماعية، فإنه يعد محللا له أهمية كبيرة في فهم أفضل للحاضر[4]، وهو أمر طبيعي كون التصور الأنتروبولوجي يهتم أساسا بدراسة الإنسان من حيث هو كائن اجتماعي، لهذا كان وجود الإنسان وجودا جسديا، باعتبار الجسد هوية.

أما (بول ريكور) فيستخدم مفهوم الأنتروبولوجيا الفلسفية المختصة بالإجابة عن السؤال المركزي، الذي طرحه (كانط) ما هو الإنسان؟ أي البحث عن هوية الإنسان كفكر وجسد وفعل وممارسة، والبعد عن الفلسفة المغرقة في الجوهر والميتافيزيقا، الجسد قابل لتحديد هويته، وإعادة تحديد ها على أنها هي عينها، والقول أن الجسد هو أول الخواص الأساسية، يعني اقصاؤه كمرشح محتمل للأحداث الذهنية؛ أي التصورات والأفكار، هو

(1) – محمد علي الكبيسي: ميشال فوكو تكنولوجيا الخطاب، تكنولوجيا السلطة، تكنولوجيا السيطرة على الجسد، دار سيراس للنشر، تونس1993ص68

(2) – السيد ولد أباه: التاريخ و الحقيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم، لبنانط1/1994ص75

(3) – ميشال فوكو: مرجع سابق ص9

(4) – دافيد لوبروتون: أنتروبولوجيا الجسد و الحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت ط1/1993ص05

كيان خاص ولا ليس عاما، بينما تأجل مصيره كمحمول خاص بالأشخاص، كان يجب أولا طرده من الموقع المهيمن كمرجعيات أخيرة، تشغله في كل فلسفة مثالية ذاتية [1]؛ معنى ذلك أن الوعي والفكر باعتبارهما أحداثا ذهنية وتصورات عرفت تراجعا كخواص للشخص، بما في ذلك اعتبار الجسد الجزء المادي، مجرد شيء ثانوي وهامشي، وهو أمر غير معتد به عند (بول ريكور)؛ لأن قضية الجسد أضحت مركزية في فلسفة اللغة، والسيميائيات، والتداولية لخصوص؛ فهي تختص برصد القضايا التي تتغير دلالاتها مع تغير موقع الذات الفاعلة المتكلمة، ولها علاقة بوجود موقف تخاطبي، ثنائي بين أنا (الذات الفاعلة) وأنت (الآخر)[2].

وقد جعل (رولان بارت) الكتابة هي الجسد، وممارسة اللغة إبداعيا لا تبتعد كثيرا عن لغة الجسد في ممارسة العشق ومطارحة الغرام، <<وككل مبتدع لألفاظ جديدة، فإنه يقيم قة وله جنسي مع الكلمة وحدها، الكلمة التي تحاصرها فرادتها بالذات، وبما أن هذه الكلمات المتولهة جنسيا تبقى أسيرة نحو مجرد جدا، فإنه يعيد إلى لذة الإبداع اللفظي إطارا كلاسيكيا>>[3]، وكأن به يركز على الفصل بين اللغة المباشرة (العقلانية) واللغة المجازية ية)، واستعمال اللغة المجازية، والاحتفال بالجسد الأنثوي[4]، وهو أمر طبيعي<<مادام الجسم البشري مناط الحكاية، والصياغة والتصوير وخصوصا جسد المرأة>>[5] في تناسب أجزائه، واتساق أعضائه، وفتنة محاسنه.

من جهة أخرى يعقد (جان جاك لوسركل) اتصالا بين اللغة والجسد، يندمج فيه العنف الجسدي بعنف اللغة <<إن اللغة هي جسم قبل أن تكون ممارسة، إنها جسم من الأصوات، وهناك عنف في صرخة الخوف، وكما نقول بالفرنسية يستطيع الصوت أن يخترق طبلة أذني>>[6]، لتصبح اللغة مرادفا للألم، من خلال العنف الذي تسببه الأصوات

(1) – بول ريكور: الذات عينها كآخر، ترجمة جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط2005/1ص120
(2) – المرجع نفسه ص225
(3) – رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط1999/1 ص363
(4)- عبد الوهاب المسيري: اللغة و المجاز، دار الشروق، مصر، ط2006/1ص76
(5) - محمد مفتاح: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1999/1ص25
(6) – جان جاك لوسركل: عنف اللغة، ترجمة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط2005/1 ص399

<<العنف اللغوي للفهم الحرفي، الذي يهدد بالتحول إلى عنف حرفي من قبل اللغة؛ إن عنف المشاعر والغضب، ومشاعر الذنب حالما نفسرها بالمعنى الحرفي للغة تصبح عنفا مؤلما ذا طبيعة جسدية>>[1]؛ ويقصد بالطبيعة الجسدية علاقته بالأداء والتمثل للهوية الجسدية، حتى تتضح مقاصد المتكلم، وتخرج عن الإطار الحرفي للغة، للإطار التداولي الذي يضع في نصابه هوية المتكلم، وضعية الأداء الكلامي، والمقاصد الخفية التي لا تقولها اللغة بشكل مباشر، لكن نستوحيها من لغة الجسد.

من هنا نأتي للحديث عن الجسد بصفته رؤية تتشكل في الخطاب الذي تنتجه الكتابة النسوية محاولة صياغة مفهوم خاص بالمرأة للجسد، جسدها هي، وهي مسألة عرفت تهافتا كبيرا في ميدان التنظير وفق رؤية حداثية، تعزز فكرة مركزية الجسد المستوحاة من جهود مفكرين رجال، وليست طرحا نسويا خالصا، إذ <<يربط كثير من المفكرين من أتباع ما الحداثة بين اللغة العقلانية والذكورة من جهة، واللغة المجازية والأنوثة من جهة أخرى>>[2]، وكأن تزايد الاهتمام بالبعد الجمالي المركز أساسا في الاهتمام بالجسد، خاصة في مقولات النقد النسوي، صار منوطا بجسد المرأة.

وهكذا تحول مفهوم الجسد عند المنظرات للكتابة النسوية إلى رؤية، يجدر تأسيسها من جديد وفق مقولات جديدة، من شأنها إنصاف حضور الأنثى كفكر وكتابة، وفق مركزية الجسد، وتتبنى هذه الأفكار المنظرات النسويات معتبرات فعل تنظير الجسد يتعلق بالمرأة خصوصا، باعتبار جنسها الذي يربط بينه وبين الجسد، وإذا افترض الرجل ارتباط فئة العقل به باعتبارها فئة راقية، فإن العمليات البيولوجية–الحيض والحمل– مرتبطة ب جسد الأنثى، ومن ثم تصبح أداة لتعريف المرأة[3]، على أساس تغيير زاوية النظر إلى هذا الجسد، من النفور والدونية إلى القبول لدرجة الكمال.

(1) – المرجع السابق ص403
(2) – عبد الوهاب المسيري: مرجع سابق ص76
(3) – سارة جامبل: النسوية و ما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي ص177

ومناقشة قضايا الجسد وتبعاته بنظرة أنثوية فحواها الاعتراف بالجسد وحمايته، كما يعلن عنه في اتخاذ الإجراءات لأجل الاعتراف المدني بالاختلاف الجنسي، فالمرأة التي تحصر تقييم نفسها في احترام الرجل ليساعدها ذلك في الانتقا ، إلى الاعتراف بهويتها كأنثى مرغوبة، هي ليست لأجل الرجل فقط[1]، وحتى لا تقع في شرك الاستغلال والتسليع، والتضحية بالذات من أجل الآخرين، فهي بالزواج مجرد إشباع رغبة جنسية، وبالولادة تنفيذ سياسة اجتماعية، فيصبح جسدها ملكا لغيرها، كما في التفكير النسوي الغربي.

لهذا تدرس الكاتبة (إيريفاراي) مسألة تحول العلاقات داخل المجتمع، وفق تطوير ثقافة نايرة لاحتكار جسد المرأة، ولن يشيع ذلك إلا إذا تبنت هي بكل إرادتها فكرة حب الذات، والاعتزاز بالهوية الأنثوية، ومحاولة فرض استحقاق الوجود بشكل مستقل عن التبعات الاجتماعية (زواج، أمومة) على أساس أنها تمارس نوعا من السيطرة على جسد المرأة، فحق المرء في الاستقلال الذاتي بجسمه وامتلاكه على نحو فردي، طالما حالت دونه أشكال من العنف، أومعايير وأعراف اجتماعية[2].

ولا يمكن التسليم بهذا الطرح، لأنه بعيد عن المنطق، فيه تشجيع لسعار مادي نفعي، يهدم الأسرة والمجتمع، وهو الحاصل في ديار الغرب، عندما صرخت المرأة بأعلى صوت هذا جسدي ملكي، لكنه للأسف مستغل بشكل أكثر بشاعة من السابق، في الترويج للسلع الرخيصة، والبغاء المتنقل في وسائل الإعلام حتى أضحت هناك قنوات خاصة في تسليع الجسد الأنثوي، وعرضه بانتهاك فاضح، وبويهيمية حيوانية فائقة. لقد حاولت الفرار من سيطرة مؤسسة الزواج والنظام الأبوي، فوقعت في شرك التسليع من قبل مؤسسات صناعة اللذة وغير اللذة، سخرتها بشكل مشاعي، تذوب فيه إنسانيتها في مقابل الجسد، والسعار الجسدي.

وهناك نوع آخر من العنف يسمى بالعنف الرمزي، حيث <<يطبق الخاضعون على علاقات السيطرة مقولات مبنية من جهة نظر المسيطرين، وبذلك يجعلون هذه العلاقات

(1) – مجموعة من الكاتبات: ثنائية الكينونة، ترجمة عدنان حسن ص102
(2) – مجموعة من المؤلفين: التذكير و التأنيث (الجندر)، ترجمة أنطوان أبوزيد ص84

تبدو طبيعية، مما يمكن أن يؤدي إلى نوع من احتقار الذات، أوتلطيخ الذات بوجه خاص، كما رأينا في التمثيل الذي تصنعه نساء البربر لجنسهن على أنه شيء ناقص قبيح أومثير للقرف (أوفي عالمنا، في الرؤية التي لدى عدد من النساء عن جسدهن باعتباره لا يتمشى مع المعايير الجمالية التي تفرضها الموضة)>>[1].

هو قيد معنوي إذن وسيطرة من نوع جديد، حتى أضحى الجسد يمارس ضغطه على حياة الأنثى،من منطلق أن المرأة مجبولة على إبراز الجمال، والرجل على إبراز القوة، إذ ساعد ذلك على انتشار مراكز ترميمه، خوفا من فقد أهلية واستحقاق الوجود، ويتخذ العنف الرمزي الممارس هنا قوة رمزية باعتباره غير مرئي، يوجه الإدراك، ويؤثر في الوعي لخلق سلطة مسؤولة عن تحويل الأفكار، <<إنها فعل تحويلي يزداد قوة بقدر ما يمارس من الناحية الجوهرية بطريقة غير مرئية و ماكرة، من خلال إسباغ الألفة غير المحسوسة، مع عالم فيزيقي مبنين رمزيا، ومن خلال الخبرة المبكرة والممتدة للتفاعلات المسكونة ببنيات السيطرة>>[2].

إذن يتم إخضاع النساء بواسطة الإيحاء والإيعاز، وبصور أكثر تطورا وعنفا من السابق، من خلال تسليع الجسد، وتحويله إلى موضوع للتبادل، واختزاله إلى أداة أوشيء، أوعلامة تجارية، لتنفيذ السياسة الذكورية في سوق المال والأعمال؛ فيتأسس عنف من نوع جديد برؤية مغايرة، يتحرر الجسد الأنثوي من احتكار مؤسسة الزواج، ليقع في قبضة إباحية المؤسسات الاقتصادية، التي تجعل منه مجرد موضوع قابل للتبادل والاستهلاك، يتم التداول عليه بشكل مشاعي بين كل الرجال، كما يتم تداول العملة والنقود، وكل السلع التجارية.

بهذا يتحول مفهوم الجسد في ظل النسوية الغربية إلى رؤية مهيمنة، بل فكرة مركزية، تؤسس لوعي مختلف ومغاير، مفاده سيطرة المادية على منظومة القيم، وتحرير الغرائز،

(1) – بيير بورديو: السيطرة الذكورية، ترجمة أحمد حسان ص39
(2) – المرجع نفسه ص41

والتعبير عنها بلغة مكشوفة تعري المسكوت عنه، تعبر عنها صور ونماذج واضحة في الكتابة النسوية، بفعل تأثير الفكر النسوي الحديث بطروحات ما بعد الحداثة.

ومن هذا المنطلق مارس الجسد الأنثوي حضوره كموضوع لفعل الكتابة، فالمرأة تكتب عن ذاتها، وتعبر بلغتها ولسانها، وتستحضر مع المخيلة والحلم والتأمل أسرار الجسد في كل أبعاده الثقافية والجمالية والترميزية؛ وعلى أساسه أيضا يتحرك الجسد في الرواية باللغة، ويسمها بسمة المغامرة والجرأة، تأخذ حركته خطين: الأول تكون الحركة فيه غاية في حد ذاتها، حيث ترغب الكاتبة في إبراز التفتح الجسدي، وإطلاق العنان للتعبير عن رغباته وأشواقه بحرية، والثاني يكون فيه خطاب الجسد ضرورة فنية، يندمج شعريا مع اللغة المستعملة، ليقدم صورة حركية قادرة على الفعل والخلق والرؤية والجمال، ليس مجرد كشف وتعرية لمكبوتات الجسد، إنما حالة من التناغم والانسجام بين الجسد الثقافي كمحتوى، والجسد الشعري في لغته وإيحائيته وترميزاته الفنية بالإثارة والفن، كنوع من استحداث تقنيات كتابية أنثوية خاصة بالهوية وكيان الجسد، بشكل تلقائي مناسب للموضوع ومعبر عن واقع حقيقي.

وفي هذا الصدد يحاول (محمد الحرز) التفريق بين الجسد في الخطاب الشعري، والجسد في الخطاب الأخلاقي، منطلقا من تحديد سمات مشتركة للخطابين، على أساس أن الجسد يتخذ صفة الوظيفية <<بيد أننا نلاحظ أنه عندما تكون اللغة هي مشروطية الجسد في الفعل الأخلاقي، وإن كان الوعي بالجسد في اللغة يختلف عن الوعي بالجسد في الواقع، فإن القيمة التي ينتجها الوعي في كلتا الحالتين تكون بمثابة اكتشاف لعوامل الجسد الميتافيزيقي، ويكون أيضا بمثابة تفعيل لثنائية الروح/الذات، وبالقدر الذي يحدث فيه نوع من التعاضد في قراءة الجسد، واستكناه أبعاده العميقة في معظم الحقول المعرفية>>[1].

ويتعالق البعد الشعري مع البعد الثقافي داخل النص الروائي، كون الرواية ترصد واقع الإنسان بوصفه كينونة وجسد، لأن النص ما هو إلا نتاج ثقافة الراهن والمعاش، يعاد

[1] – محمد الحرز: شعرية الكتابة و الجسد ص26

استحضاره عبر عين منتجه؛ وإن كانت عين الكاتبة الأنثى تحمل خصوصية ما، سواء من حيث طرح الموضوع أوأسلبة إنشائه لغويا.

هذه محطات النقد النسوي الغربي، التي نجملها في النقاط الآتية:

1- اصطبغت تجليات المؤنث في الفكر الإنساني القديم بصبغة الحط من شأن المرأة وتهميش دورها، بل جعلها من المقتنيات والمتاع .

2-تبلور مصطلح النسوية في أحضان الفكر السياسي التحرري ووصل إلى مرحلة انفصال المجال الأدبي النقدي عن السياسي الأيديولوجي.

3-يمكن تلخيص مسار النقد النسوي الغربي في ثلاث مراحل الأولى فيها محاكاة للقيم الجمالية السائدة، والثانية فيها طموح للمساواة، والثالثة تمثل وعي المرأة بذاتها وقدراتها، مما دفعها للبحث عن التمايز والاختلاف، وتأكيد خصوصية الكتابة النسوية.

4-من أهم أهداف النقد النسوي الكشف عن صوت الأنثى في تاريخ الفكر والإبداع الإنساني، والعمل على إجلاء خصائص الموروث الأدبي الأنثوي، من أجل إثبات الإسهامات الحضارية للمرأة .

5-اعتبرت غرفة (فرجينيا وولف) خطوة مة في تأكيد وعي المرأة الكاتبة بذاتها وكينونتها، فكانت الغرفة الخاصة رسالة موجزة لخصوصية الكتابة النسوية، لإرساء تقليد أدبي نسائي، لا يؤتي أكله إلا بفتح باب الحجرة والتجول في أركانها، والتعرف على رسم جدرانها، ونقوش تحفها ومجوهراتها النفيسة.

6-(سيمون ديبوفوار) ونقض فكرة راتبية النخبوية في المجتمع، وتأكيد على دور الثقافة في تشكيل وضعية الأنثى والتفرقة بينها وبين الذكر، فكان لها دور في ميلاد مصطلح الجنوسة أو الجندر Gender وهو يشير إلى الظروف والخبرات والأوضاع الاجتماعية الثقافية، المؤدية للتصنيف والتمييز بين الرجل والمرأة .

7 –(لوسي ايرجاري) ومبدأ الاختلاف الجنسي كأساس جديد ومبتكر في الفكر النقدي المعاصر، وبالرجوع إلى أصل الهوية الثنائية الكينونة، نحو تأسيس مبدأ الهوية الأنثوية

في قراءة النصوص، وهو إطار نقدي مبتكر لأجل تحليل البنى الاجتماعية والسياسية من منظور أنثوي يعزز الخصوصية الجمالية لما تكتب المرأة.

8-يمكن اعتبار الهوية والجسد من أكثر المفاهيم شيوعا وتأثيرا في النقد النسوي المعاصر.

ثالثا- أثر النقد النسوي الغربي في النقد النسوي العربي :

يأخذ الحديث عن صدى النقد النسوي الغربي وانعكاساته على الفكر النقدي النسوي العربي منعرجا حاسما، في تأكيد انقياد وتبعية الفكر النسوي العربي للأفكار النسوية الغربية في إطار المثاقفة، ومن الصعوبة <<أن نجد كتابة نقدية نسوية عربية، لم توظف في متنها بعض المقولات والأفكار النسوية الغربية >>[1]، فهل النقد النسوي العربي انعكاس لأفكار النسوية الغربية في الفكر والنقد؟ وهل يمكن الحديث عن خصوصيات تنبع من الثقافة والتراث العربي؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه من خلال هذه العناصر.

1- المثاقفة وإرهاصات تشكل الوعي لدى المرأة العربية:

لاشك أن أهم عوامل يقظة المرأة العربية يعود أولا إلى التأثير المتمثل في الحركة النسوية الغربية خلال السبعينيات، شكل مرجعية الحركات النسوية في الوطن العربي، ثانيا نمو الوعي لدى المناضلات بأوضاعهن الاجتماعية والجنسية، إضافة إلى التيار الإصلاحي، لما له من دور في بلورة الوعي النسوي اجتماعيا وثقافيا [1].

ويمكن إدراج العامل الأول تأثير التيار الغربي كعامل رئيس ومحفز لظهور العوامل الأخرى؛ باعتبار وعي المرأة لم يتشكل إلا بعد مقارنة أوضاعها وشخصيتها بشخصية وأوضاع المرأة في الغرب، وإطلاعها على مسار النضال النسوي الغربي، ونتائجه في تحسين موقع المرأة في المجتمع. أما تيار الإصلاح فكان رد فعل لتنامي وازدياد وعي المرأة بذاتها بعيدا عن أصولها وعقيدتها، فجاء درعا واقيا لشخصية المرأة، يحميها من الانسلاخ عن هويتها بالارتماء في أحضان الثقافة الوافدة.

(1) – حسين مناصرة:المرأة وعلاقتها في الرواية النسوية الفلسطينية ص251 .

(1) –يحي الشيخ: مقدمة كتاب رفاعة رافع الطهطاوي: تحرير المرأة المسلمة، كتاب المرشد الأمين في تربية البنات والبنين، تنقيح وتقديم وتعليق يحيى الشيخ، دار البراق بيروت، لبنان ص 9 – 10 .

حقيقة إن الفكر النسوي العربي لم يتشكل من نواته الداخلية وثقافته الخالصة بل كان له علاقة وطيدة بالفكر الغربي، وكانت البداية بالحملة الفرنسية على مصر، وفي ذلك نوع من <<التأكيد التاريخي أن إشكالية الوعي بضرورة تحرير المرأة العربية، لها علاقة وصل بوضعية مغايرة، حملها معه هذا الوافد الجديد، ألا وهو الغرب الاستعماري؛ إذ أن الرجوع إلى عصر النهضة وتحديد طبيعة العلاقة بين مصر والغرب كافية للبرهنة على ذلك لقد تم اكتشاف المصريين للغرب مع حملة نابليون >>[2].

أما المرحلة الثانية فهي الانتقال إلى البلد المستعمر لاكتشاف ودراسة أسباب قوته وتقدمه في شكل بعثات علمية تعد من أهم نتائج انفتاح الشرق على الغرب، حيث <<وجدت المرأة من هؤلاء المبتعثين من ينصب نفسه مدافعا عنها ومطالبا بحقوقها وهم في مجملهم دعاة إلى إصلاح المجتمع العربي، وكان تعليم المرأة وقضاياها من أهم القضايا التي شغلوا بها، وعلى رأسهم رفاعة الطهطاوي 1801 – 1873 >>[3]، ألف رفاعة كتابه سنة (1872 – 1873) وفي هذا الزمان كان شأن النساء عامة الجهل والتخلف، والحرمان من كل الحقوق الإنسانية.

ويرى (الطهطاوي) أن تحرير المرأة باعتبارها ضحية التقاليد الاجتماعية السائدة رهين بتغيير العقليات الجامدة بالامتثال إلى القوانين المنصوص عليها في المصادر الأساسية للشريعة الإسلامية، وبما أن أحكام الشريعة في نظره تملك استيعاب كل المتغيرات الطارئة على المجتمع الحديث، فقد حاول تقديم مشروع إصلاحي جديد من أجل مسايرة مستجدات عصره[1]، ويجعل من التعليم و التربية أهم وسائل النهوض بشخصية المرأة، وحرمانها من الثقافة والأدب من صنيع عادات جاهلية بعيدة عن أصول الخلق و الدين <<وليس التشديد في حرمان البنات من الكتابة إلا التغالي في الغيرة عليهن، من إبراز

(2) - رشيدة بن مسعود: مرجع السابق ص22 .
(3) - أمل تميمي: مرجع السابق ص30 .
(1) - المرجع السابق ص27.

محمود صفاتهن أياما كانت في ميدان الرجال، تبعا للعوائد المحلية المشوبة بحمية جاهلية، ولو جرب خلاف هذه العادة لصحت التجربة >>[2].

تعد دعوة (الطهطاوي) من الدعوات المبكرة إلى توجيه المرأة نحو العلم والتثقيف، كمرحلة سمتها (رشيدة بن مسعود) بمرحلة تذكير قضية المرأة، أي مناصرة الرجل لقضايا المرأة و دعوته لنبذ النظرة الدونية التي لحقت بها، من جراء تراكمات ثقافية واجتماعية، ما أنزل الله بها من سلطان، وبالتالي كان الوعي النسوي << مزدوج المصدر وثنائي الأصل، إذ أنه مر عبر وساطتين لكي يصل إلى صاحبة القضية ألا وهي المرأة. لقد التقط رواد النهضة العربية وعيهم بقضية المرأة من خارج مجالهم، أي عن طريق احتكاكهم بالغرب، أن الغرب هنا يعتبر المصدر الأول للوعي العربي بهذه القضية، والوساطة الثانية لهذا الوعي تتمثل في أن رواده هم في غالبتهم من الرجال أمثال رفاعة الطهطاوي، أحمد فارس الشدياق، محمد عبدوا، قاسم أمين>>[3]، وتميزت هذه المرحلة بالمزايدات في مقارنة المرأة الشرقية بالغربية في المظهر والزي والرغبة في تغييرها تغييرا جذريا، محاذاة بالنموذج الغربي للمرأة، يشوبها نوع من الانبهار بالآخر القوي المتحكم في مقاليد الحضارة الحديثة.

كما هو حال السجالات حول الحجاب و السفور، بين كوكبة من الفكرين والكتاب منهم (قاسم أمين) في كتابه (تحرير المرأة والمرأة الجديدة)، و ينتقده (طلعت حرب) في كتابيه (فصل الخطاب في المرأة والحجاب)، و(تربية المرأة والحجاب)،و تبعه في ذلك كل من(محمد فريد وجدي) و(رشيد رضا) و(محمد عبده).

وتأتي المرحلة الثانية نتيجة للمرحلة الأولى، وهي حسب رأي (رشيدة بن مسعود) مرحلة تأنيث قضية المرأة، تم فيها تشكل وعي المرأة بضرورة التعبير عن قضاياها، بلغ الانفتاح إلى أقصى مداه، حيث تجاوزت كل المعوقات، وانطلقت لإثبات وجودها في مجالات ظلت حكرا على الرجال، كالإبداع والكتابة والعمل الاجتماعي والسياسي، يعود السبب إلى نجاح نخبة من النساء في تخطي عقبة الجهل، بتحصيل قدر هام من العلم

[2] - رفاعة رافع الطهطاوي: مرجع سابق ص 38 .
[3] - رشيدة بن مسعود: مرجع سابق ص 25 .

والتثقيف بفضل الوضع الاجتماعي الممتاز، وكان المنطلق في صالون الأميرة (نازلي فاضل). وعلى غرار النسوية الغربية كان الفكر النسوي العربي طموحا للمساواة، والرغبة في الحصول على مكاسب الرجال وموقعهم الاستراتيجي في الأسرة والمجتمع[1].

ومما لاشك فيه أن البعد السياسي للفكر النسوي العربي، قد ساهم في توسيع فرص الاتصال بالفكر النسوي العالمي ومن ثم محاولة تمثله والاقتداء به[2]، وفي هذا المجال نسجل اسم (هدى الشعراوي) التي تعد نموذجا للانفتاح على المرأة الغربية، ساعدها في ذلك إتقانها اللغة الفرنسية وتنوع ثقافتها، وكذا رغبتها في بناء شخصية المرأة العربية على طراز النموذج العالمي المتمثل في المرأة الغربية، وهي<< ترفض بشدة تلك النظرة الضيقة، وتعلن أن مشاركة المرأة المصرية للمؤتمرات الدولية، يفتح مجالا هاما لفكرها على العالم كما أنها فرصة جيدة لأن تعرف نساء العالم بنموذج من المرأة المصرية، وتستطيع أن تطلعهن على مشاكلها، سواء مع الاستعمار أو مع الرجل، لعلها تحصل على تأييدهن لنضالها أو تحييدهن على أقل تقدير تجاه تلك القضايا>>[3].

وقد خاضت غمار السياسة ومعتركها، إلى جانب الأنشطة الاجتماعية الداعية لترقية المرأة علميا وأدبيا بتعبئة أسماء نسويه كثيرة، وأثبتت حضورها في المؤتمرات الدولية لدرجة تقلدها منصب نائبة رئيسة الإتحاد النسائي الدولي سنة 1935 وبقيت فيه حتى وافتها المنية سنة 1948م[1].

يمكن القول أن أفكار النقد الغربي، قد تسللت من هذه المسارات وتأثرت بها المبدعات والكاتبات، وحاولن نشرها في أعمالهن << فالحضور النسائي في مجال الحياة والكتابة، بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر، وأصبح يتحقق بشكل أقوى بعد ثورة 1919. كانت المرأة إذا في القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين قضية، شغلت كثيرا من الكتابات، وكانت قضية تعليمها وتحريرها من الجهل هي أهم قضية أثارت الكثير

(1) - حفصة أحمد حسن: أصول تربية المرأة **المسلمة المعاصرة** مؤسسة الرسالة، دمشق ط1/2001 ص456 .
(2) - حنيفة الخطيب: تاريخ تطور الحركة النسائية في لبنان و ارتباطها بالعالم العربي (1700 – 1985)، دار الحداثة، بيروت ط1/1984 ص39.
(3) - أمال كامل البيومي السبكي: الحركة النسائية في مصر ما بين الثورتين 1919 – 1952، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986 ص126.
(1) - **المرجع السابق** ص130 .

من البحوث >>[2]؛ والربط بين حركة تحرير المرأة كمفهوم سياسي اجتماعي، وبين نضوج وعي الكتابة لدى المرأة المبدعة في ظل هذه المتغيرات الجديدة المحفزة على إثبات قدرتها على خوض غمار الإبداع والتفوق فيه، إن تحصلت على الفرصة ذاتها التي كانت من نصيب الرجل ردحا من الزمن، فرصة التثقيف والتعلم، وحرية التعبير.

كما أن صدور المجلات النسائية قد ازداد منذ عام 1892، وهي السنة التي صدرت فيها أول مجلة نسائية في الشرق بعنوان (الفتاة) من إنشاء (هند نوفل) لبنانية استقرت في مصر، من عائلة مثقفة ساعدتها في إدارة وإخراج المجلة، ثم توالت بعد ذلك عناوين مختلفة تخدم هدفا واحدا هو إحياء ثقافة خاصة بالمرأة، نابعة من فكر المرأة وقلمها، وكان للصحافة فضل كبير في انتشار الأدب النسوي في الأدب العربي المعاصر، وأبرز العناوين كانت كما يلاحظ في مصر والشام مثل (الفردوس1896) لصاحبتها (لويزا حابلين) الشامية، ومجلة (أنيس الجليس) لصاحبتها (ألكسندرا أفرينوه)[3]، إذ قامت <<بترجمة الكثير من التقاليد والعادات الأوربية عن اللغات الأجنبية، وطالبت المرأة المصرية باكتسابها والتعامل بها، كما بينت لها الطرق السليمة لتربية الطفل منذ ولادته وحتى ذهابه إلى المدرسة، وقد كانت صاحبة مجلة أنيس الجليس المتحدثة الرسمية للحركة النسائية في وقت صدور مجلتها>>[1].

ومن أبرز العناوين (فتاة الشرق) لصاحبتها (لبيبة هاشم)، اهتمت بتربية الفتاة كما طالبت بالعناية باللغة العربية لغة وأدبا، ورفعت شعار(العمل على إيجاد المرأة الفاضلة قبل إيجاد المرأة المتعلمة)، وفي عام 1907 صدرت المجلة الشهرية (الريحانة) لصاحبتها ومحررتها (جميلة حافظ)، وهي أول مجلة نسوية مصرية خالصة، وتؤيد التوجه الإسلامي[2]، كحل لكل مشاكل المرأة، ثم مجلة (الجنس اللطيف 1908– 1921).

---

(2) ـ أمل تميمي: مرجع سابق ص32 .
ـ آمال الكامل بيومي السبكي: مرجع سابق ص09 .
(3) ـ حنيفة الخطيب: مرجع سابق ص95 .
(1) ـ الجنس اللطيف: مجلة نسوية اجتماعية شهرية لصاحبتها ومحررتها ملك سعد، دراسة تحليلية وتحقيق عبير حسن، العربي للنشر والتوزيع ط1/ 2001ص34-35 .
(2) ـ الجنس اللطيف: مرجع سابق ص37 – 38 .

من هنا تظهر أهمية الصحافة النسوية في إمداد شخصية المرأة بالحركة والحرية، ولأن معظم المجلات متسمة بالفكر التحرري، كانت الجسر الناقل لأفكار النسوية الغربية <<ومع أن هذه المجلات قد خصصت مساحة لتجارب المرأة الغربية، وبصورة خاصة لإنجازاتها فقد أكدت على ضرورة التعلم من الحركات النسائية في الغرب دون التخلي عن الأوجه الإيجابية للثقافة العربية >>[3].

هذه هي الازدواجية في مصادر النقد النسوي العربي، مزيج من الثقافة الوافدة والثقافة الأصيلة << تكشف عن تداخلين هامين وصحيين، وهما الكاتبة مع المناضلة التحررية، والداعية إلى تحرر المرأة مع الوطنية المناضلة من أجل تحرر الوطن >>[4]، أي الصلة المقترنة بين وعي الكتابة لدى المرأة، وتسخيرها لخدمة الأفكار الناهضة والتحررية، والخروج من رقعة الاستعباد وكل أشكال الاستعباد، من طموح للمساواة المطلقة، وجنوح للمشاركة السياسية، والرغبة في التحرر.

كان ذلك رافدا مهما لتغذية الأدب والنقد والإبداع النسوي، وتوظيفه لخدمة قضية المرأة في مختلف التوجهات السياسية، وتسخير رسالة الأدب والفن لترقية المرأة ونهضتها الفكرية والأدبية والاجتماعية، متأثرة بالنقد النسوي الغربي، تتجلى مظاهر التأثر في إتباع مقولاته، وترديد أهدافه.

2- مناهضة مظاهر التحيز ضد المرأة في التراث الثقافي:

انطلقت المرأة الكاتبة لتثبت ذاتها ووعيها برسالة الفن والإبداع من خلال تقويض كل مظاهر التحيز الذكوري في الثقافة الإنسانية، وجبت الإجابة عن السؤال لماذا هناك أسماء قليلة تكتب، وأسماء أقل تستمر في الكتابة؟ تصحيحا للجواب الخاطئ بأن السبب يعود للقصور الفكري والنقص البيولوجي <<لكن لم تكن المرأة العربية المبدعة وحدها المتخلفة دون غيرها من نساء العالم ، فليست للفوارق البيولوجية دور في تخلفها، وإنما للإرث الاجتماعي والثقافي، ولأنها بطبيعتها منصرفة إلى أدوارها الأولى كأم وزوجة لذا فالمرأة، تتجه

(3) – بثينة شعبان: مرجع سابق ص39
(4) – المرجع نفسه ص40

بوجدانها إلى هذه الأدوار عن غيرها، لكن متى ما منحت لها نفس الفرص والتجارب التي تسنح للرجل المبدع، تميزت وأبدعت كتميزه وإبداعه>>[1].

والحديث عن مظاهر التحيز ضد المرأة في التراث العربي، هو الحديث عن المعوقات والعراقيل أمام ريادة الأنثى في الفكر والثقافة والإبداع بسبب طغيان عنصر التحيز في الإنسان، ومعناه القضاء على البذور المنتجة في المجتمع، وهو ما قاله (صلاح صالح): <<إن اغتيال ريادة الأنثى هو اغتيال للثقافة ذاتها، لوصفها المجال الأسمى والأرقى الذي يمارس فيه الإنسان إنسانيته، سواء نظرنا إلى الثقافة بوصفها بنية مستقلة، معزولة ومحكومة بقوانينها المستقلة عن قوانين المجتمع، أو نظرنا إليها بوصفها انعكاسا، أوإفرازا لنشاط قوى اجتماعية، مع الإشارة إلى أن محارق الثقافة لم تنقطع عبر جميع مراحل التاريخ، وهي مستمرة إلى عصرنا الحالي، وهي لاتزال مرتبطة عبر صيغة بمحرق الريادة الأنثوية واغتيالها>>[2].

لذا من الضروري استقصاء مكونات الفكر الاجتماعي، ومحاورة الواقع الثقافي الذي تأسس ونشأ فيه وعي المرأة بذاتها وقدراتها الإبداعية وهويتها الفنية الممتدة في لا وعي الإنسان، والمخترقة لحدوده عبر سلسلة تراكمية من التقاليد والمفاهيم الفكرية، المتجذرة في الثقافة الجماعية على امتداد الزمان والمكان[1]، وتتمثل أهم مظاهر التحيز في:

أ–مركزية الثقافة الذكورية وازدواجية الرجل:

والتي تطرح أسئلة كثيرة محيرة: ما هي تجليات صورة المرأة المبدعة في لاوعي المثقف العربي؟ هل ارتقاء وعي المرأة بذاتها وقدراتها الإبداعية متزامن مع ارتقاء هذه الصورة في الثقافة الذكورية؟ وهي سائدة كثقافة مجتمع، وبالتالي حاولت المرأة المبدعة بناء كيانها الخاص، بتقويض كل خلفيات الصورة العتيقة بأنساقها المهترئة.

---

(1) - سهام عبد الوهاب الفرح: المراة العربية و الإبدع الشعري، دار **المدى للثقافة والنشر، دمشق**ط2004/1 ص 115 .

(2) - صلاح صالح: مرجع**سابق** ص138 – 139 .

(1) - نجمة عبد الله مأزق: المرأة الشاعرة قراءة في الواقع الثقافي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت العدد2 **المجلد**34 أكتوبر/ديسمبر 2005 ص 181 .

وكان أدب المرأة المقاوم والمدافع ضد كل أشكال القهر المادي والمعنوي، مساهما في تمزيق ستار النفاق الاجتماعي، وفضح الازدواجية التي تعرقل تقدم المرأة المبدعة، وتحد من عطائها في مواجهة أنماط الزيف وأقنعة التصنع، التي يتلبسها المثقف وكأنه يعيش ازدواجية الخطاب أو انفصام الشخصية، لأنه غير مقتنع أن المرأة المبدعة بإمكانها إثبات موهبتها <<لتدخل إلى اللغة لوصفها كاتبة ومؤلفة، وبوصفها صوتا مستقلا، وبوصفها (ذاتا) تنشئ وتبدع، ولم تعد مجرد موضوع لغوي أورمز شعري أوأداة سردية>>[2]، وحتى وإن طاله بعض الإعجاب بتقدمها الفني، فإن هذا الإعجاب، سرعان ما يتبخر إن كان على حساب واجباتها الاجتماعية التي لا تنتهي، وقيامها لهذه الواجبات لترضي رغبته العارمة في التملك، وأي تخاذل أو نقصان من طرفها يعرضها لضغوط اجتماعية ونفسية قاصمة لفكرها وإبداعها.

وتفسر (فريدة النقاش) حالة الازدواجية التي يعاني منها الرجل في نظرته للمرأة وعلاقته بها بوجه من الاستبداد الأبوي، يحرجه أن تضعه مناقشة ما أوموقف ما أمام العقد الذهنية، التي لم تحل حيث تظهر ازدواجية موقفه من المرأة واضحة[1].

والمشكل في أن التطور الذي مس شخصية المرأة، و شكل أفق انطلاقها، كان بعيدا كل البعد عن مسار المجتمع، ثم إن تحرر المرأة يتحقق بالنضال من أجل إلغاء عالم قديم وخلق عالم جديد، تتحذ فيه طاقات الرجولة وقوى الأنوثة؛ لأن نهضة المرأة الأدبية مرتبطة بدورها في المجتمع، وتتحقق طموحاتها في استمالة الآخر(الرجل) كي يشاركها قضاياها، والاهتمام بتعبيرها الصادق ومشاكلها، دون إزاحته لتحل محله، بما يجعلها حربا على المجتمع، ولا ننسى أن هذه الأفكار من أهم محاولات النقد النسوي الغربي، تناهض آثار وقيم المركزية الذكورية وإحلال محلها المركزية الأنثوية، كقطبين متنازعين على السيادة، وتعد من مظاهر التأثر بمقولاته وبالنسبة إلينا مشكلة لاتعرف حلها، إلا بإحلال ثقافة المشاركة و الاتساق

(2) - عبد الله الغدامي: المرأة واللغة (1) ص129 .
(1) – فريدة النقاش: حدائق النساء في نقد الأصولية، مركز القاهرة، دراسات حقوق الإنسان 2002 ص79

بدلا من ثقافة الإقصاء والصراع والتنازع على المواقع؛ لأن مشكلة المرأة المبدعة في ديارنا لا تعرف لها حلا خارج السياق الاجتماعي والحضاري للأمة العربية و الإسلامية.

ب-مظاهر التحيز في التراث اللغوي:

الحديث عن اللغة والجنس في السياق الاجتماعي، له علاقة وطيدة بالفكر النقدي النسوي الغربي، والتأكد من وجود أشكال تعبر عن تحيز اللغة و إسهامها في تهميش صوت الأنثى[2]، بحيث ظلت الدراسات التي تقدم قراءات جديدة للغة داخل النسق البسيكوثقافي، تعيد كشف صور وأشكال التحيز لصالح الرجل، فهو صانع مفرداتها، ومهندس صيغها، فاللغة لا يمكن أن تكون حيادية، لأنها تحمل قيم وثقافة المجتمع، تعمل <<بدورها في تجسيد الذكورية المهيمنة، وهذا ينبغي كشفه توطيدا للتحرر منه، ونذكر في هذا الصدد كتاب اللغوية الأسترالية (ديل سبندر D.spender) (اللغة صنيعة الرجل) 1980، الذي يوضح أن اللغة تساهم في أسلوب إدراكنا للعالم، واللغة في هذا تعالج العالم كما يراه الرجل لتصبح خبرة المرأة مهمشة، وفي السياق نفسه تواترت الدراسات الدؤوبة منذ السبعينيات والثمانينيات، التي تدرس الفوارق بين التعبيرات الذكورية والتعبيرات الأنثوية ومغزاها ودلالاتها، لاشك في أن المجاز واللغة يشكلان تفكيرنا ويؤثران في الخطاب، ويمثلان أهم معايير الشخصية>>[1].

وركزت معظم دراسات النقد النسوي الغربي على مفهوم الجنس رفعته شعارا وفي الوقت نفسه يكشف مدى القهر الذي مورس ضد المرأة، إذ تبين أن مساهماتها في الحياة الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية، كانت أكبر مما أعترف به المؤرخ الرجل، الذي احتكر عملية التأريخ[2].

هذا دليل مؤكد على احتكار الرجل لسلطة اللغة، والهيمنة على الفكر اللغوي والثقافي، من خلال تقلده مهمة كتابة التاريخ الأدبي والفني، <<وهنا تأتي المرأة إلى اللغة بعد أن

---

(2) - عيسى برهومة: اللغة والجنس حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، الأردن ط2002/1 ص10 .

(1) - يمنى طريف: **مرجع سابق ص**32 .

(2) - دروسلاكورنل وآخرون: التذكير والتأنيث (الجندر)، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي،بيروت ط2005/1 ص48.

سيطر الرجل عل كل الإمكانات اللغوية، وقرر ما هو حقيقي، وما هو مجازي في الخطاب التعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أومخيال ذهني يكتبه الرجل، وينسجه حسب دواعيه البيانية و الحياتية >>[3].

ذلك الذي جعل (نصر حامد أبوزيد) في كتابه (دوائر الخوف) يؤكد على عنصرية الخطاب المنتج حول المرأة وطائفيته << وليس من الصعب كذلك أن نجد في نبرة خطاب (المساواة)و(المشاركة) إحساسا بالتفوق نابعا من افتراض ضمني يحمله، الخطاب بمركزية الرجل/المذكر فالمرأة حين تتساوى بالرجل، وحين يسمح لها بالمشاركة، فإنما تشارك الرجل وفي كل الأحوال يصبح الرجل مركز الحركة، وبؤرة الفاعلية >>[4]، ترتب عنه اختزال دور المرأة في وظائف محددة، الأمر الذي دفع المشتغلين والمشتغلات بحقل النقد النسوي إلى السعي لتطهير اللغة من كل مظاهر التحيز، من أجل إرساء معالم جديدة للغة محايدة، وأغلب هذه الدراسات، التي ركزت على الجنوسة واللغة غربية المنبت، انتقلت إلينا مع توسيع مجال المثاقفة.

ولكن هل اللغة فعلا متحيزة وبعيدة عن الحياد؟ للإجابة عن هذا السؤال يتحدث (عيسى برهومة) بشكل دقيق، مميزا بين اللغة كمعجم حيادي، واللغة كاستعمال ثقافي متحرك قابل للانحياز <<ينبغي ونحن نعرض للغة التحيز أن نحترس من الخلط بين اللغة بوصفها ظاهرة، والنظرية التي تحاول استخلاص قوانين الظاهرة، فإذا كان ثمة تحيز فمبعثه الثقافة وقيم المجتمع لا اللغة، فاللغة محايدة في مستوياتها المتعينة، ولكنها تصطبغ بالأطر المعرفية والاجتماعية للأفراد>>[1].

وتلتقي معه في هذه الفكرة الباحثة (رشيدة بن مسعود) حيث تفسر ظاهرة الاختلاف اللغوي بين الجنسين داخل مجتمع واحد، موضحة كيف تصبح اللغة أداة للسيطرة في يد الطرف الأقوى، كما تؤكد على ضرورة قراءة صور المرأة من خلال موقعها في اللغة ودراسة

(3) - عبد الله الغدامي: المرأة واللغة (1) ص07 .
(4) - نصر حامد أبوزيد: دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2004/3 ص29 .
(1)- المرجع السابق ص87 .

وضعيتها << داخل البنية اللغوية، وإننا بهذا الرأي لا نسجن قضية المرأة في المجال اللغوي ونعزلها عن كل واقع تاريخي، بل نرى أن هذه الوضعية اللغوية التي وجدت فيها المرأة . بصفة عامة . هي انعكاس لإطار مرجعي يمتد تاريخيا إلى قصة خلق آدم وحواء، حتى العصر الحديث >>[2]، واللغة التي نسجت حول قصة بداية الخلق ترسم صورة المرأة، فهي المرأة الشر والغواية في مفردات التوراة[3]، وهي المرأة الإنسان في لغة القرآن[4].

لكن الأطر المعرفية الناقلة لثقافة متشبعة بصورة الغواية والشر أكثر من صورة الإنسان، لماذا لأن اللغة كإطار معرفي ناقل للثقافة والأدب، انحازت لنشر وتأكيد الصورة الزائفة، وإهمال الصورة الأصل والحقيقية للمرأة، كمقارنة بين النص التوراتي المغلق والنص القرآني المفتوح على كل العصور وعلى كل القراءات؛ إذ أن الثقافة إنتاج إنساني ذكوري لا يعترف بحق للمرأة ويحتفظ بها كائنا ثقافيا مستلب الحقوق، بينما التشريع الرباني يعطي المرأة حقها ويعاملها معاملة يتجلى فيها الإنصاف والعدل[1].

وإذا سبرنا بواطن هذا الاستلاب، ودوافع هذه السيطرة المترسبة في الأعماق والمشكلة لذهنية أحادية النظرة، متسلطة متوارثة على طول الأزمان جيلا بعد جيل وجدنا أن الرجل في سلب المرأة حريتها، مصدره الخوف من فقده المواضع التي يمتلكها، لذا يحافظ عليها محتاجة دوما إليه.

ولهذا السبب الأزلي والمستمر قالت (مي زيادة) بقلب مكلوم: << تاريخ المرأة استشهاد طويل أليم>>[2]، وللسبب ذاته أنهت مقالها بمخاطبة الرجل تحمله مسؤولية استلاب المرأة، وتحريرها في آن واحد << أيها الرجل! لقد أذللتني فكنت ذليلا، حررني لتكون حرا، حررني لتحرر الإنسانية >>[3]، وإذا حاولنا الوقوف على بواطن السيطرة،

---

[2]- رشيد بن مسعود:مرجعسابق ص85 .
[3]- خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب 1999 ص11 – 13 .
[4]- ليلى بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى الجزائر 2006 ص29-47.
[1] - محمد الغزالي: قضايا المراة بين التقاليد الراكدة والوافدة، دار الانتفاضة للنشر والتوزيع، الجزائر ص15 – 16 .
- علي افرفار: صورة المرأة بين المنظور الديني و الشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت ط1996/1 ص44 – 52 .
[2] مي زيادة: كلمات و إشارات، دار العلم للملايين ط1999/1 ص43 .
[3]- المرجع نفسه ص53 .

وأسباب الاستلاب، وجدنا أمثلة كثيرة يضيق بها المجال، وهي في مجموعها تعبر عن تحيز اللغة العربية للمذكر على حساب تهميش المؤنث[4].

وقد أقام النحويون أحكاما نحوية وصرفية كثيرة فقط للتمييز بين المؤنث والمذكر، على أساس التنظيم والتصنيف، لإظهار مدى الانسجام والتساوق في التقسيم كأمر تقني <<ولكن الحرص على التوافق السياقي لم يكن يخلوا من تداعيات الثقافة ووطأة المجتمع لذا نلحظ أن الأصالة والفرعية في الجنس اللغوي مشوبة بفكرة التكوين الأولى، التي قررت أن الذكر أصل ومنه اشتقت الأنثى، وبالضرورة أن يغلب الأصل على الفرع لتتسق والفكرة الجوهرية للوجود >>[5]. دون فصل ارتباط هذه القضية بالممارسة اللغوية التي تجمع وتتفق على أصالة ذكورية اللغة، من باب تحري الضبط والفصاحة، وهذا حتى من طرف المدافعات عن التأنيث مثل قول (مي زيادة) <<حسن أن يقف المرء في وسط قومه، ولو مرة في العمر مناجيا من نفوسهم ذلك الجزء الأكثر حسا بما يتراكم على قلبه من الأفكار الجميلة المضيئة>>[1]، وفي اجتماع المذكر بالمؤنث يحمل الكلام على التذكير، ولو كان واحدا في جمع نسوي غفير، لأن الأصل له الثقل المعنوي والمادي، والواحد يغلب على الألف في القيمة التي يحمل(القيمة الذكورية) .

ويتطرق (نصر حامد أبوزيد) إلى التمييز بين الاسم العربي والأعجمي بعلامة فارقة، مستندا إلى التمييز بين المذكر والمؤنث، ليس على مستوى بنية اللغة، بل وعلى مستوى دلالتها <<تميز يجعل من الاسم العربي المؤنث مساويا للاسم الأعجمي من حيث القيمة التصنيفية، فبالإضافة إلى(تاء) التأنيث التي تميز بين المذكر والمؤنث على مستوى البنية الصرفية يمنع (التنوين) عن اسم العلم المؤنث، كما يمنع عن اسم العلم الأعجمي سواء بسواء، في هذه التسوية بين المؤنث العربي والمذكر الأعجمي نلاحظ أن اللغة تمارس نوعا من الطائفية العنصرية لا ضد الأغيار فقط بل ضد الأنثى من نفس الجنس كذلك، وهذا

(4) – انظر أبو بشر عمرو بن قنبر سبيويه: الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروتن ج3 ص241
- ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، المكتبة العصرية، بيروت 1990، ج2ص393
- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، مصر، ج2 ص415
(5) - عيسى برهومة: مرجع سابق ص93 .
(1) - مي زيادة: مرجع سابق ص38 .

أمر سنلاحظ امتدادا له على مستوى الخطاب السائد المعاصر، حيث تعامل المرأة معاملة الأقليات من حيث الإصرار على حاجتها للدخول تحت(حماية)أو(نفوذ) الرجل>>[2].

يحتاج هذا الكلام بسبب المبالغة والرغبة الشديدة في ليّ عنق النصوص إلى وجهة معينة، فالأمر لا يخرج عن قضية الدور الاجتماعي الذي تقوم به المرأة، المحافظة على تواصل الأجيال، والدليل على ذلك أن الحرية المطلقة الذي كانت مطلبا وهدفا في فترة ما لدى الحركات النسوية الغربية، دفع المجتمع فاتورتها ثمنا باهظا، والكل يطلق صفارة الإنذار في وقت أصبح التراجع ليس بالأمر الهين؛ لأنه لا يمس فردا بذاته، بل له علاقة بشبكة من العلاقات البالغة الدقة والتناسق، تفريقها سهل وترقيعها صعب المنال، هذا لا يعني أن اللغة حيادية وبعيدة كل البعد عن التحيز، إذ تقول (خديجة صبار) من خلال إجابتها عن السؤال الهاجس كيف تتعامل اللغة مع المرأة؟ <<يلعب الجنس دورا قواعديا مماثلا للدور الذي يلعبه صاحبه في الحياة الفعلية، لذا تميل قواعد اللغة العربية إلى إبراز الذكورة، مساهمة منها في أحكام الحصار التاريخي بالعلاقات غير الطبيعية وغير الإنسانية وغير الحضارية بين الرجل وبين المرأة>>[1]، لكن لا يمكن إطلاق الأمر على عواهنه مادام يوجد بعض النماذج التي تدل على الحياد مثل تغليب التأنيث على التذكير، علاوة على ذلك أجازت العربية جمع المذكر في بعض حالاته جمعا مؤنثا.

ويظهر أن هناك ميل وعناية لدارسة التأنيث أكثر من التذكير، فهل هذا إشعار لغوي أن المشكلة تكمن في التأنيث، أم هو دلالة فنية وخصوصية تنبع بالجمال؟ خاصة أن صناع اللغة وأقطاب النحو هم رجال، وحتى في تغليبهم المؤنث على المذكر في بعض المواضع، كان الأمر مجرد استثناء من القاعدة المقررة سلفا(الأصل هو التذكير) ودفعهم إلى ذلك دفعا المعايير الصارمة التي وضعوها لضبط اللغة، وهذا الاستثناء كان محمولا على المعنى أو على السماع، أو يؤولونه بالمذكر لأنه أصل، ويمكن قياس الفرع على الأصل

[2] - نصر حامد أبوزيد: مرجع سابق ص30 – 31 .
[1] - خديجة صبار: مرجع سابق ص81 .

لاقتران العلة، وهم في ذلك متأثرون بأصول الفقه والمنطق[2]، هذا مثال على أن ثقافة الاقتصاء والتهميش لها جذور في استعمالاتنا اللغوية من حيث لا ندري.

ونسأل هل وضعية المرأة متأثرة بموقعها(كفرع من الأصل) داخل المنظومة اللغوية؟ وهل بنية اللغة ساهمت في تأصيل صورة المرأة، كهامش وملحق واستثناء من القاعدة ؟

ولو ذهبنا إلى المستوى المعجمي، ووقفنا على دلالة المؤنث[3]، لوجدنا تأكيدا على النزوع لترسيخ فوقية خصائص الرجولة ودونية خصائص الأنوثة، وكأن <<لغتنا العربية وعاء للفكر الأسطوري الحامل لجذور التمييز الجنسي المستمر بين الذكورة والأنوثة، والمحفور في المتخيل الشعبي، والحافظ لأصوله>>[4]، والدليل دلالات المرأة في المعجم، تعزز الدونية، و<<حضور الأنثى والذكر ارتماء في ثقافة مركوزة في تربة المجتمع، وامتداد وجودي للذات التي بلورت هذه الدوال، فأمسى الذكر عصي التعريف متراحب الدلالة، فيما تعينت الأنثى بدورها المعهود، ففاضت اللغة بتسمياتها حسب مراحل العمر، وبمفردات الجمال والزينة، وبتتبع أدوارها البيولوجية، وبألفاظ النكاح، وبصفتها المحمودة والمذمومة، وغيرها من توصيفات لم تخل من آثار اجتماعية>>[1].

هذا التواصل في حمل مثل هذا الموروث يعد نوعا من العقوبة المسلطة على المرأة؛ كونها أنثى، بدلا من مكافئتها على دورها في تجديد الحياة الإنسانية. وكلها معاني تصب في تركيز صفات تعزز الدور الذي تقوم به المرأة كزوجة وأم ومعشوقة، لهذا اصطبغت المواصفات بالصبغة الجسدية << فكاد هذا المخيال أن يختزل المرأة في جسد يتوقد إثارة و إنتاجا، فلا غرو وأن تتزاحم الصفات الجسدية للمرأة قبولا وذما>>[2].

وقد رصد الباحث (عيسى برهومة) إحدى وسبعين صفة جسدية محمودة للمرأة، وتسعا وخمسين صفة جسدية مذمومة، عرضها ملحقا في جدول آخر الدراسة[3]، يبين

---

[2] ـ المرجع نفسه 101 .
[3] – جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب مادة مرأ، دار صادر، بيروت 1968ج 1ص154-155
ـ المصدر نفسه مادة أنث ج2 ص112
[4] ـ خديجة صبار: **مرجع السابق** ص80 .
[1] ـعيسى برهومة: مرجع سابق ص102 .
[2] – المرجع نفسه ص 106
[3] – المرجع نفسه ص155-167

احتفال دلالات اللغة بالصفات المادية الجسدية للمؤنث، وإغفال أي حضور فكري أوإبداعي، إلى جانب إبراز الرجل في صورة المعيار، الذي يحتكم إليه وهو هذا التحديد هو نوع من الضبط والترويض لطاقات المرأة، حتى لا تتجاوز الدور الذي خلقت له، وأي محاولة تعد تمردا وخروجا عن الدائرة والمجال المرسوم.

ج- صور التحيز في المخيال الشعبي:

يعرف الموروث اللغوي تواصلا كبيرا مع الذاكرة الجمعية في المخيال الشعبي، الذي يؤكد التحيز ويدعمه في ترسيم دورية المرأة واحتفالها، والأمثلة كثيرة ومتعددة، وطبعا علاقة صورة المرأة بالماضي؛ أي بالموروث الثقافي تصب في الحاضر وتتحرك فيه، وبما أنها مختلفة كل الاختلاف عن الصورة التي عبرت عنها الشريعة الإسلامية والقيم السماوية كما مثلها النص القرآني والسنة النبوية الشريفة، فلماذا هذا الرسوخ والتواصل في ترسيم صورة المرأة في الموروث الثقافي؟ وهي نتاج تراكمات مرويات وقصص وأمثال ونكات شعبية توارثها الناس؛ وإبعاد صورتها الحقيقية الناصعة ذات المصدر الرباني؟

هذه هي المفارقة المتداولة في الكتابات العربية حول خطاب المرأة، متأثرة بطروحات النقد النسوي الغربي في كل خطواته، أي تصحيح صورة المرأة في المخيال الشعبي، وهذا الواقع يدفعنا إلى محاولة قراءة الموروث بعين فاحصة ، لأن أية مقاربة لجسد الأنثى أوفعلها أو قولها، تستدعي دراسة الموروث الثقافي لهذا المجتمع أوذاك، ومثال ذلك الأمثال الشعبية كالقول: <<أمنكم الله عارها وكفاكم مؤنتها وصاهرتم قبرها>>[1]، وهو مثال يوضح بعضا من المعاملة الدونية للمرأة.

وبالدراسة يتبين عدم إمكانية تحليل الأمثال الشعبية عن المرأة، دون ربطها بالمصدر الديني والخرافي، حيث يختار صانع المثل الأدوات والآليات التي تلائم رؤيته الواقعة تحت السلطة الاجتماعية والاقتصادية التي عاشها خلال صوغه المثل[2].

(1) – خديجة صبار: مرجع سابق ص49
(2) – المرجع نفسه ص49

والأمر من الأهمية بمكان، ففي الأمثال الشعبية كشف للطبائع المغمورة، والتجارب المتوارثة، تسكن في ثناياها رواسب الحياة البدائية والخيالات الأسطورية، وما تحمل من ترسيخ للقيم والأخلاق والمعاملات فظل الرجل في الأمثال الشعبية مثال القوة والفحولة، بينما اقترنت المرأة بصفات غريزية لها علاقة بالجسد أكثر من الفكر والإبداع والعمل الاجتماعي المثمر الناجح.

ولو حاولنا معرفة ملامح الصورة التي كونها الرجل العربي عن المرأة من خلال تكثيف اللغة، وترميز دلالاتها المتحيزة نصل إلى أن صورة المرأة في الموروث الثقافي قد بنيت على التناقض بين صفات السلب والإيجاب، فهي الغواية والشر والمفسدة والفتنة، وهي الزوجة والأم ومحضن الأجيال <<وهذا ما يفسر تناقض التصورات التي كونها الرجل العربي عنها، ونعتقد أنه من الخطأ أن يركز الباحث على ما هو إيجابي في المرأة أوسلبي لتزكية صحة نظريته وإثبات سلامة توجهه، بل عليه أن يتناول موضوع المرأة في كليته وتناقضه، لأنه الطريق الوحيد الذي يستخلصه أولا من مقاربة مسألة المرأة من بعد واحد، والذي سيمكنه ثانيا من عدم السقوط في الاقتناع بمواقف صلبة متزمتة>>[1]، لأن أساس التناقض يكمن في تداخل الأطر المرجعية التي يستقي منها الرجل العربي مقاييسه الأصلية.

ولعل أبلغ تعبير عن هذه الازدواجية في رسم صورة المرأة وتناقلها عبر المخيال الشعبي، الذي يشوه دلالات الصورة التي تعبر عن وهم ثقافي مهيمن جعل الأنوثة مادة مسخرة للآخر، لا تشكل ذاتا قائمة لها وجودها الخاص، هي للرجل شيطان تارة وريحانة تارة أخرى، يحقق من خلالها بلاغته وفطنته، تتجلى فيها رؤيته، وتحول صورة بصرية تتمتع عينه بها، فإذا عجز الجسد المؤنث عن استثارة هذه الالتفاتة؛ فإنه حينئذ جسد غير مؤنث، جسد شيطان في صفة اليأس وسن اليأس[2].

ويعاني الموروث الثقافي الشعبي من العجز والقصور، فلم يقدم للمرأة أي خصوصية فكرية أو إبداعية لأنها من حظ الرجال، أما مواصفات الشكل وجمالية الجسد فهي حظ

(1) – علي أفرفار: مرجع سابق ص 123
(2) – عبد الله الغذامي: المرأة و اللغة2، ثقافة الوهم مقاربة حول المرأة و الجسد و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1998/1 ص74

بعض النساء اللواتي بلغن الكمال في الأنوثة، والمشكل في الخلفيات الثقافية الشعبية <<العاجزة عن ابتكار موقع معنوي للمرأة خارج سياق التأنيث، تنشط في الإفصاح عن الأنوثة وتكشف القيم الحسية للتأنيث، والجسد المؤنث >>[3].

وبهذا يمكن القول أن الخطاب المنتج حول المرأة، والنابع من الثقافة الشعبية متشبع بقيم التحيز للرجولة، والإقصاء للحضور الأنثوي الفاعل كفكر أو إبداع، وفي هذا الصدد يمكن القول أن أثر النقد الغربي ظاهر، وبين فهم أول من اشتغل على قضية تنقية الموروث الشعبي من الأفكار المتحيزة والمغلوطة معظم النقاد والناقدات المتشبعين من أفكار النسوية، أمثال (عبد الله محمد الغذامي) الذي استفاد من <<معطيات النقد النسوي (Feminist Criticism)إلى جانب التفكيكية أوالتشريحية حسب اصطلاح الغذامي(deconstructiion) لقلب عملية التشفير الرمزية symbolic coding التي استبعدت منها المرأة لزمن طويل واحتكرها الرجل حتى أصبحت كل البنى والأنساق الرمزية symbolicordens الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم>> [1].

وتخصص في الكتابة للمرأة وحول المرأة، حيث أخرج ثلاثة كتب: (المرأة واللغة) من جزئين، و(تأنيث القصيدة)، أظهر فيها التهميش التاريخي الأزلي المسلط على المرأة وضد المرأة، وقد كان كثير المنعرجات أوصلته إلى نفق مسدود، وسقط في فخ المبالغات، مما أدى بالباحثة (ضياء الكعبي) إلى وسمه بالنص الكرنفالي الرامي إلى استعراض الأفكار من أجل الإبهار وممارسة سلطة التوجيه، بدل عرضها للإقناع والوصول إلى نتيجة منطقية، ساعد على ذلك غياب أي أثر للنظرية المعرفية التي تعضد الكاتب وتؤسس خطواته المنهجية، فاللغة الموجهة <<في كتاب المرأة واللغة تطعم بذاكرة غذامية فحولية سلطوية، تعلن مركزية

[3] – المرجع نفسه ص 60

[1] - مجموعة من المؤلفين عبد الله الغذامي والممارسات النقدية والثقافية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003، ص 78.

الفكرة، وهذه الروح تؤدي في الكثير من الأحيان إلى لي أعناق النصوص، وتحميل النص ما لا يحتمله>>[2].

ومن ذلك يمكن القول أن مناهضة أشكال التحيز في التراث الثقافي الأدبي واللغوي والشعبي من أهم أفكار النقد النسوي الغربي، حاول المشتغلون بالنقد النسوي العربي تمثلها واتخاذ مبررات تطبيقها على أرضية نصوصية تراتبية مبتسرة متصلة بالمرجعية الثقافية الخاصة بالمرأة العربية، لكن الأمر لم يسلم من المبالغات ومناهضة المركزية الذكورية المهيمنة على الإبداع، للسقوط في مركزية النص ومركزية الكلمة المسيطرة على كل المقولات المجاورة.

وكانت محاولات كثيرة لاستقراء ثقافة التراث والإجابة واحدة متطابقة، هي حضور الفحولة غياب الأنوثة، وتغير الموقع في الخطاب الأدبي الأنثوي للمرأة الموضوع إلى المرأة الذات، يتطلب تغييرا في الذهنيات المواكبة لهذا التغيير الحضاري؛ لأن الأمر له علاقة بالمجتمع، تسيطر عليه شبكة كبيرة من العلاقات البانية لأواصره والمتعلقة أيضا بموروث ثقافي ضخم يمثل السلطة المحددة لموجته، يتموضع في أطر معرفية تداولية كاللغة وطابعها الإلزامي، المتشبعة بالقيم التراثية النخبوية والموروث الشعبي الذي يرمي بجذوره في الأسطورة والخرافة والحكاية الساذجة للحياة اليومية، لإحياء نماذج للعادات والتقاليد متناقضة لا تعرف الثبات والحقيقة، متعددة الروافد، لأن المرجعية التي تهيمن على صورتها ليست واحدة، فيها شيء من الأسطورة والخرافة وشيء من الدين، وشيء آخر من الثقافة الوافدة من الغرب.

لهذا يمكن القول أن الكتابة عن المرأة تتميز بطابع التنوع لدرجة التناقض، لذا لا بد من قراءة مستقصية فاحصة داخل المنظومة التي تتموضع فوقها، أي الثقافية والدينية والاجتماعية والتاريخية، التي تأسست مرجعية خطابها في ثقافتها، وأي دراسة معزولة عن السياق المعرفي في كليته وشموله محكوم عليها بالسطحية والارتجال.

رابعا– الإبداع الروائي النسوي بين وعي الذات ووعي الكتابة:

[2] - المرجع نفسه ص 79.

تحدثنا عن مصطلح الكتابة النسوية، وتوغلنا في جذوره الفكرية، وحاولنا مناقشة المصطلح بين المؤيدين والمعارضين، وصولا إلى أثر النقد النسوي الغربي في النقد النسوي العربي، خاصة في استلهام أفكاره ومقولاته المتمثلة أساسا في نقد المركزية الذكورية وتهميش صوت الأنثى، ومناهضة كل أشكال التحيز في الموروث الثقافي بأطره الناقلة للإبداع والفكر والحضارة.

وبما أن مجال الدراسة هو الرواية النسوية الجزائرية، وجب الحديث عن الإبداع الروائي النسوي العربي عموما والجزائري خصوصا، للوصول إلى ربط الصلة بين ازدياد وعي الذات وأثره في تطور وعي الكتابة الروائية لدى المرأة العربية والجزائرية على الخصوص.

تعد علاقة المرأة بالإبداع علاقة حميمة وقديمة قبل القراءة والكتابة، هي راوية وروائية لقصص وأحداث وحكم وعبر، من أجل تسلية وتثقيف الأجيال الناهضة، وهو جانب مهم من جوانب دورها في التنشئة وبناء الشخصية الاجتماعية، وتداول الأفكار والتأثير بها، ولعل أشهر قاصة في تراثنا الشعبي معروفة باسم شهرزاد، توحي دلالة الاسم بالحكي والسرد، كقيمة أنثوية وذلك لارتباطها بثقافة المرأة منذ أمد بعيد، وعلى رأي الغذامي <<الكتابة رجل والحكي أنثى>>[1].

1-المسار الإبداعي للرواية العربية:

وأكثر الأسئلة التي ترافق الحديث عن الرواية النسائية هي: هل توجد رواية نسوية ؟ وهل للأنوثة دخل في إبراز قيمتها الجمالية ؟ وهل لجنس الكتابة علاقة بأفكار ومضامين الروايات؟[2]

إذا حاولنا الإجابة عن السؤال الأول ولنا في ذلك طريقان: الطريق الأول معناه أن الرواية لا تحمل صفة النسوية لمجرد أن كاتبتها أنثى، بل لا بد أن تكون متصلة بقضايا المرأة، وهذا أيضا ما انتهينا إليه في حديثنا عن الكتابة النسوية والنص المؤنث.

[1] - عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة ج1 ص 26.
[2] - ياسر الفهد: و قفات نقدية مع فن الرواية، بيرق للخدمات الطباعية، سورية، ط2002/1 ص 144.

والطريق الثاني: هل كتبت المرأة الرواية، مثلما كتبت الشعر؟ وما هي إسهامات المرأة في هذا الجنس الأدبي، والإجابة نجدها في كلام (إيمان قاضي) <<أن المرأة الكاتبة استجابت للفن الروائي، منذ نهاية القرن الماضي، وأن إسهامها فيه كان بحجم هذا الفن ونموه في البلدان العربية، فإذا كان هذا الفن موجودا ومتطورا في بلد عربي ما، فإن الإنتاج النسوي يكون موجودا ومتطورا . وإن كان بنسبة أقل . فالبيئة الاجتماعية والثقافية هي التي تفرز بين الأدب والفكر بغض النظر عن جنسها، وإذا كان الإنتاج الروائي النسوي يقل عن إنتاج الرجل، فهذا عائد على الصعوبات النوعية الخاصة التي تعترض طريق الروائية>>[3].

ولأن فن الرواية مختلف عن فن الشعر فهو بحاجة إلى الثقافة الواسعة والقدرة اللغوية والتجربة الفنية الخصبة، وهذا الأمر صعب المنال وبعيد عن ذلك الوقت المبكر من النهضة النسوية، كالتعليم وممارسة الحياة الاجتماعية الفاعلة الأمر الذي سمح فيما بعد من تصوير هذه الخبرات أعمق، وفي حيز فني عريض وواسع، حسب درجة الوعي وخصوبة التجربة، وفي هذا يقول (جورج طرابيشي): <<فالمرء الذي عاش حقبة طويلة في الظلام لن يرى الشمس بالعين نفسها، التي يراها بها الإنسان العادي، إن البصيص في نظر هذا الأخير سيبدو نورا باهرا في نظر الأول>>[1]، إشارة إلى الظروف المختلفة، التي تعيشها المبدعة في زنزانة وسجن التقاليد المعتمة، مثلتها <<نظرة الرجل إليها ولم تكن هذه النظرة زنزانتها فحسب، بل كانت أيضا الكوة التي تنظر منها إلى العالم، والكوة التي ستهتدي بضوئها لتنظر إلى ذاتها في آن واحد، أن المرأة في بلادنا لا تملك من ماهية إلا الماهية التي تعكسها عينا الرجل>>[2].

والحقيقة أن المرأة ظلت لوقت غير يسير أسيرة نظرة الرجل إليها وهي نظرة معرقلة محبطة مارست عليها نوعا من القتل، يسمى الوأد الفكري والأدبي، منعها أن تقرأ بعينها،

---

[3] - إيمان القاضي: مرجع سابق ص 20.

[1]- جورج طرابيشي: الاستلاب في الرواية النسائية العربية، مجلة الأدب، عدد3 مارس 1963 السنة 11، ص 43.

[2] - المرجع نسه ص 44.

ودفعها إلى أن تقرأ بعيون الرجل، فلما كتبت من وعي مستقل، كانت الكتابة نقلة من ظلمة الليل إلى نور النهار.

2-إرهاصات النص الروائي المؤنث:

رغم كل هذا العنت والتضييق ارتفع صوت الأنثى خارج الأسوار، معلنا عن ميلاد أول رواية تكتبها المرأة، وهي رواية (عائشة التيمورية) (نتائج الأحوال) عام1885 [3]، تصنفه الباحثة (سهام عبد الوهاب الفريح) ضمن إنتاجها الشعري الذي عرفت به حيث تقول <<وكان أول ديوان يصدر لشاعرة في تلك الفترة، هو ديوان عائشة التيمورية حلية الطراز ونتائج الأحوال وديوان شعر بالتركية>>[4]، ولم تذكر (ميرفت حاتم) في مقالتها عن (عائشة التيمورية) أي شيء عن روايتها، بينما نجد إشارة عنها في معجم (القاصات والروائيات العرب)[1].

ومبلغ اهتمام الباحثين بهذه الشخصية تمثلها للشخصية النموذجية في الخطاب النسوي والحداثي، و<<يعلق الكتاب المهتمون بالكتابات النسوية، وكذلك مؤرخوا الحداثة أهمية اجتماعية لظهور عائشة التيمورية بصفتها إحدى الشاعرات الرائدات في مصر إبان القرن التاسع عشر>>[2]، وفي ذلك تأكيد على المجال الشعري الذي برزت فيه والحضور الأدبي، إذ تميزت بخروجها عن الدور التقليدي للمرأة (المنزل و واجباته)، وذلك كعملها مترجمة في قصر (الخديوي إسماعيل) (1863-1879) لمعرفتها بالتركية والفارسية، وبعد وفاة ابنتها (توحيدة) وهي شابة يافعة، قامت بحرق كل أشعارها بالفارسية والتركية و العربية، كنوع من الإقرار بأن الأدب والفكر، هم السبب في إبعادها عن بيتها وابنتها، فلم تلاحظ اعتلال صحتها، خاصة لترددها على القصر الملكي لمرافقة الإيرانيات

---

[3] - نزيه أبو نضال: مرجع سابق ص 109
- عائشة التيمورية: ولدت فى القاهرة ، عام 1256هـ و توفيت فيها عام 1902م، شاعرة وكاتبة وروائية، تلقت علومها في القاهرة بإشراف أساتذة اختصاصيين، من آثارها: شكوفة شعر بالتركية، حلية الطراز (شعر)، نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال (رواية 1888).

[4] - سهام عبد الوهاب الفريح: مرجع سابق ص 121-122.
[1] - سمر روحي الفيصل: معجم القاصات والروائيات العرب، دار جروس برس، لبنان1417هـ-1996م ص 80.
[2] – المرجع نفسه ص 55-56.

من العائلة المالكة، واستمرت في البكاء على ابنتها لمدة سبع سنوات وخلفت قصيدة رثاء طويلة تبكي فيها فلذة كبدها[3].

ولربما كانت الرواية من التراث الأدبي المحروق و (عائشة التيمورية)، وإن لم تكن روائية شخصية نسوية هامة جديرة بالدرس ومعاصرة للكاتبة (زينب الفواز) التي كتبت أول رواية في تاريخ الأدب العربي وهي (حسن العواقب) كما اشتهرت بكتاب تراجم متخصص[4]، لشهيرات النساء في العالم دون استثناء دليلا على التأثر بالغرب وانفتاح على روافد ثقافتهم، كأساس لانطلاقة النهضة النسائية في مصر مع نهاية القرن التاسع عشر، سواء كان ذلك بالنسبة للرجال كـ(رفاعة الطهطاوي) أوالنساء كـ(زينب فواز) [5]، والتي كانت على اتصال <<بالحركة الأدبية في بطون الصحف والمجلات ومحاولتها التعرف عما يبدو في العالم النسائي العربي والغربي في مؤتمرات وجمعيات ومعارض، واتسمت بميل كبير لتحسين أوضاع النساء ليس في ديار العرب فقط، بل في العالم، والدليل على ذلك مناهضتها لقرار مؤتمر الاتحاد النسائي العالمي في (سنتياغو) 1893 لتصويته على قرار يرمي إلى تحديد تعليم المرأة، وفق حاجتها ومعالجتها، فكان منها أن كتبت رسالة إلى المشرفات على المؤتمر لضرورة إطلاق المرأة في جميع مجالات الحياة وخاصة العلم والعمل، وشاركت بكتابتها في معرض شيكاغو سنة 1893 فكتبت الرسائل الزينبية 1905 والتي تضم أفكارها وسجلاتها الدفاعية عن حقوق المرأة وقضاياها>>[1]، و<<اللافت للنظر أنها كانت متقدمة جدا على الحوارات التحريرية الدائرة في الغرب والشرق في تلك الفترة، كما كانت المرأة العربية الأولى التي اعتبر نضالها التحريري جزءا، ليس فقط من نضال المرأة العربية، وإنما من نضال النساء في العالم من أجل المساواة والحرية>>[2].

[3] - ليلى أبو الفد وآخرون: الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط، ترجمة: نخبة من المؤرخين، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأمرية، مصر1999، ص 79.
[4] - المرجع نفسه ص 91-92.
[5] - رشيدة بن مسعود: مرجع سابق ص 40.
[1] - حنيفة الخطيب: مرجع سابق ص 67-68.
[2] - بثينة شعبان: مرجع سابق ص 37.

وبالنسبة للعمل الروائي فـ(زينب الفواز) الرائدة بلا منازع، برواية (حسن العواقب)، حيث تتجلى فيها معظم العناصر الروائية الحديثة من شخصيات وجو روائي، وأظهرت الكاتبة نضجا فنيا وقصدا أدبيا لاختيارها هذا الفن دون غيره، وهذا دليل على اطلاعها على نماذج روائية تجريبية ومن جهة أخرى ليس من المنطق مقارنة هذه الرواية مع الروايات الغربية، التي لها تاريخ مختلف وثقافة مختلفة وجو مختلف وجمهور مختلف أيضا، ومع ذلك فقد أخبر نقادها المعاصرون لها على أنها موهبة نادرة ورائدة في كتابة هذا اللون الأدبي بالذات، ويظهر من نتاج (زينب فواز) الأدبي أنها كانت مدركة للفروق بين الأصناف الأدبية، وأنها كتبت كل عمل من أعمالها وفي ذهنها خصائص أدبية معينة وجمهور معين أيضا[1].

ومن الروائيات الرائدات أيضا (عفيفة كرم)[1]، التي برعت في هذا الفن وساعدها في ذلك ثقافتها الواسعة وتجربتها العميقة في لبنان وأمريكا، وعملها الصحفي في مجلة (العالم الجديد النسائي)، الأمر الذي أكسبها غزارة في الإنتاج الفني وتخصصا في طرح قضايا المرأة[2]، وتقول عنها (بثينة شعبان) أنها حاولت معالجة قضية لا تزال تشغلنا بعد قرن من نشر روايتها (بديعة فؤاد) <<وهو العلاقة بين الهوية الثقافية والحداثة، ومحاولة خلق علاقة بين الاثنين دون تجاهل إحداهما أو الغرق في الأخرى>> [3]، يعد هذا الطرح الحضاري خطوة فائقة في إسهامات المرأة في بلورة النص الروائي المنفتح على قضايا عالمية

---

[3] – المرجع نفسه ص 48.

[1] ـ ولدت في عمشيت (لبنان)، عام 1883 وتوفيت عام 1924 صحفية وكاتبة ومترجمة وروائية تلقت علومها على يد الراهبات في لبنان ثم استقرت مع زوجها (كرم حنا صالح) في لويزيانا في الولايات المتحدة الأمريكية، أصدر مجلة العالم الجديد، عام 1912 مدة سنتين في أول مجلة نسوية عربية في أمريكا، لها:

- بديعة وفؤاد (رواية). 1906
- فاطمة البدوية (رواية).
- غادة عميشت (رواية) 1906.
- كليباترا (رواية) عن سمر روحي الفيصل معجم القاصات والروائيات، ص 82-83.

[2] ـ عيسى فتوح: أدبيات عربيات سيرورة و دراسات (3)، دار كيوان، دمشق، ط2003/1 ص 13-14.

[3] ـ بثينة شعبان: مرجع سابق ص 57.

إنسانية، إلى جانب (زينب) و(عفيفة كرم) هناك (فريدة يوسف عطية) في روايتها (بين العرشين)[4].

وتؤكد الباحثة (بثينة شعبان) الدور الهام الذي لعبته الروائيات الثلاث في بلورة الإطار الفني لميلاد الرواية العربية، ورغم تجاهل معظم النقاد لهذا الدور وذلك ليس بسبب قلة الكفاءة الأدبية، ولكن <<ببساطة لأن هذه الأعمال قد كتبت من قبل نساء>>[5].

من كل هذه الإرهاصات الأولية في تأسيس فن الرواية، يمكن الانتهاء إلى أن إسهامات الروائية نابعة من وعي كامل بالكتابة رسالة ونهجا، ومبنية على فهم عميق بدورها في تمثيل بنات جيلها تمثيلا حقيقيا، وأن إهمال النقاد للإشارة إلى هذه الأعمال الروائية النسوية مرجعه الحكم بالدونية والضعف على أي بادرة من المرأة.

3-المؤنث والنص الروائي الجزائري:

بالمقارنة مع المشرق يمكن اعتبار الكتابة الروائية النسوية المغاربية متأخرة نوعا ما <<فقد بدأت المرأة الكتابة في المغرب العربي تتحسس المسالك إلى الرواية دون أن تمتلك في الأغلب الوعي النقدي بشروط كتابتها النظرية منها والإجرائية، وهو ما تجسده النماذج البدئية الأولى التي ظهرت في الخمسينات والستينات من هذا القرن>> [1]، مثل (آمنة اللوة) في قصتها (الملكة خناثة)، و (خناثة بنونة) في عملها (النار والاختيار)، وهي تجارب قليلة، تفتقد إلى عنصر مهم هو الاستمرارية والتواصل[2]. ولم تكن الأصوات النسوية المبدعة في الجزائر بمعزل عن هذا الوصف،بل إن ما يسري على المغرب سري على الجزائر في الظروف السياسية والفكرية الثقافية[3].

---

(4) - ولدت في طرابلس (لبنان) عام 1867 وتوفيت عام 1918، مترجمة وكاتبة وروائية، تلقت علومها في المدرسة الأمريكية، وعملت فيها وفي الصحافة، لها بين العشرين رواية (1915)، عن سمر روحي الفيصل، معجم القاصات والروائيات العرب، ص 91.

(5) - بثينة شعبان: مرجع سابق ص 63.

(1) - بوشوشة بن جمعة: مرجع سابق ص 5.

(2) - رشيدة بن مسعود: مرجع سابق ص 64.

(3) - عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة ، مطبعة القلم، (تونس)، المؤسسة الوطنية للكتاب،دار العربية للكتاب 1983، ص 10-11.

- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 194-195.

وقد عرفت المرأة الجزائرية النهضة النسوية في وقت متأخر عن المشرق، ذلك أن <<الفارق الزمني كبير بين بداية نهضة المرأة في المشرق، وبين بداية نهضتها في المغرب والجزائر على وجه التخصيص، كما تميزت بغياب النساء من الميدان: ميدان العمل النسوي، وميدان النضال بالقلم، طوال الثلث الأول من القرن العشرين كانت الكتابة حول المرأة من عمل الرجال وحدهم، ومهما تكن غيرة الرجل على حقوق المرأة شديدة، فإنها لا تبلغ مبلغ المرأة من الحماسة والعناية>>[4]، وهو استنتاج رجل يدعو المرأة إلى ممارسة فعل الكتابة والإبداع، من أجل التعبير عن أفكارها وقضاياها.

كما عرفت الحركة النسوية الجزائرية دفعا على يد الشيخ (عبد الحميد بن باديس)، وذلك لاهتمامه بشكل ملح بتعليم البنات أسوة بالذكور في كل مدارس جمعية العلماء عبر التراب الجزائري كله[1]، وهناك تفتقت مواهب كثير من المبدعات أشهرهن الأدبية الروائية (زهور ونيسي) 1954 على صفحات (البصائر) العربية.

ويمكن تلخيص أهم أسباب تأخر المرأة الروائية في الجزائر إلى جملة من الأسباب؛ منها هيمنة الاستعمار، وحرصه الشديد على إجهاض أي محاولة للنهوض بثقافة الأمة وشخصيتها العربية الأصيلة بمحاربة التعليم الحر، ومنع دخول الصحف والمجلات الصادرة من المشرق، أيضا تفضيل الشعر على النثر، وإعلاء مكانته فوق الأجناس، بسبب النظرة التقليدية للأدب، يضاف <<إلى هذه الذهنية الاجتماعية الضيقة وضع المرأة الأدبي والثقافي الخاص في هذه الفترة، حيث لم يكن يسمح لها بالاختلاط والمشاركة في مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية>>[2].

ولا تستثني قضية الارتباط بين النقد النسوي الغربي والنقد النسوي العربي، من هذا المجال الكتابة النسوية الجزائرية <<في مسألة تضييق الكتابة ذاتها فهي من حيث المبدأ

---

[4] - محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية نشأتها تطورها أعلامها 1930-1931، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع1978 ص229

[1] - يحي بوعزيز: مرجع سابق ص 26.

[2] – باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ط2002/1 ص11

إدراك ووعي بالتاريخ بوصفه قابلا للتحليل، وبأن فيه كثيرا من الفجوات المظلمة، المغلقة بين حلقاته>>[3]، لهذا كان الموقف الإيجابي في تاريخ الفكر الإبداعي النسوي، هو محاولة استنطاق جانب من المسكوت عنه باعتبار <<أدب المرأة يسهم في إضاءة هذه الفجوات، وإذا كانت الكاتبات يطمحن إلى الإسهام في تشكيل المعرفة فإنهن يدركن أنه برغم الفروض النظرية، التي تعد الأدب والثقافة أبنية فكرية مرتبطة بالسياق التاريخي والاجتماعي، إلا أن العمل على تغيير هذه الأبنية لا يقتضي وعيا بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي فحسب، وإنما يتضمن نوعا من الصراع ضد أنفسهن>>[4].

هذا الصراع هو عنفوان مركوز في عمق تاريخ الفكر النقدي النسوي، يتجلى في محاولة إثبات الكينونة والهوية الأنثوية من خلال ممارسة الإبداع، وبناء عن رغبة ملحة في ردم الهوة بين الأفكار والمثل النظرية، وبين الواقع الاجتماعي العريض بتعرية المشاعر من الزيف والتصنع والمداراة باستنطاق المسكوت عنه، ومعالجة القضايا الحقيقية بأدب حقيقي و صادق، و<<تتراوح حدة الصراع داخل الذات الكاتبة بين الفرض الجزئي أحيانا والاحتجاج الكلي في أحيان أخرى، وموقف ثالث يتسم بقدر كبير من الموضوعية والعقلانية والنضج الفكري والنفي في آن واحد>>[1]، ويمكن تصنيف وفق هذه الطروحات الكتابة الروائية النسوية الجزائرية.

وتقدم الباحثة (اعتدال عثمان) مقاييس مختلفة لمواقف ثلاثة يمكن تصنيف المرأة الكاتبة وفقهم وهذا التصنيف يمكن تعميمه من الغرب إلى الشرق، ويمكن تطبيقه على الكتابة الروائية في الجزائر، نظرا لتعلق الأمر بطبيعة المرأة وبالظروف الاجتماعية المشتركة وبالمركز المتدني الذي كانت ترزح فيه الأنثى في كل الديار، لا فرق بين شرق وغرب في ذلك[2].

---

[3] - زغينة علي وآخرون: السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة عدد1/2004

[4] - اعتدال عثمان: التراث المكبوت في أدب المرأة، دفاتر نسائية، سلسلة تشرف عليها زينب لعوج، الكتاب الثاني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1993، ص 12.

[1] – المرجع السابق12

[2] - المرجع نفسه ص 12-13.

الموقف الأول: فيه محاكاة الأنظمة السائدة، وتقليد الطرق والمقاييس المعروفة في الإنتاج الأدبي.

الموقف الثاني: تتأرجح فيه نزعة الرفض والتغيير ونزعة الرضى بتمثل الأدوار الاجتماعية التقليدية وفيها قبول جزافي بأشكال الهيمنة والقهر المسلط على المرأة كنوع من التأسي بالصبر، بدل التصريح بالهزيمة وأحيانا أخرى، تزداد حدة الاحتجاج حتى تتغلب على الجانب الفني، ليصبح العمل نوعا من البكائيات والإفضاء عن الظلم والقهر.

الموقف الثالث: الإقرار بوجود كتابات نسوية <<تخطت مرحلة الاحتجاج المباشر وتوصلت إلى محاولة جادة لاكتشاف الذات وتحرير الداخل من ردود الأفعال الآتية القاضية وكشفت عن وعي عميق وموهبة لا تقل عمقا، بل إن بعض هذه الكتابات قد حقق مكانة مرموقة في ساحة الثقافة العربية >>[1].

وبالنسبة للسرد النسوي الجزائري، لم يخرج عن هذه المواقف الثلاثة، نجد نماذج للأدب الملتزم بالقيم الذكورية، ولربما بعض الخصوصية في تأكيد وعرض شخصية المرأة البطلة محور الرواية، وتجسيد معاناتها وأوجاعها بنبرة احتجاج، تعلو وتنخفض حسب درجة وعي الكتابة وعلاقتها بوعي الذات الأنثوية، وهناك أيضا من اجتازت هذه الحواجز بنجاح وتفوق[2].

ومن أبرز الأمثلة (زهور ونيسي) التي استلهمت لهيب الثورة في كتاباتها <<حين كان صوت المرأة المناضلة في الجزائر يعلو إلى جانب أخيها وزوجها وابنها غاب صوتها الآخر، وأقصد غيابها أدبيا، وبخاصة الشعر والقصة وعلى الرغم من كل ذلك ظهرت الأديبة زهور ونيسي صوتا لا ينافسه أحد، بل استطاع أن يتعدى حدود التقاليد ليكون مناضلا في جبهة التحرير، فكانت تتحمل أعباء مسؤوليتها كمواطنة، ومسؤولية قضية من خلال

[1] - المرجع السابق ص 13.
[2] - زغينة علي وآخرون: المرجع السابق ص 46-47.

الكلمة المقاتلة، وخاصة وأنها اتخذت من اللغة العربية سلاحا في وقت أحوج ما تكون الجزائر إلى كلمة عربية>>[3] .

وكتبت (زهور ونيسي) رواية (من يوميات مدرسة حرة) سنة 1979، ورواية (لونجة والغول) سنة 1992، و عدة إصدارات في القصة القصيرة وكتبت (زليخة سعودي) (عرجونة) <<مع فارق أنها رواية مضغوطة جمعت بين أحداث كثيرة في قصة واحدة>> [4]. وهناك أسماء كثيرة لمعت في سماء الرواية الجزائرية مثل (أحلام مستغانمي) بثلاثيتها الشهيرة، و(فاطمة العقون) بـ(رجل وثلاث نساء)، (زهرة ديك) بـ(في الجبة لا حد) و(مليكة مقدم) بروايتها (المتمردة)، و(إنعام بيوض) بروايتها (السمك لا يبالي) وغيرهن اللواتي يمثلن الصوت النسائي في الرواية الجزائرية.

هذا ما نحاول الكشف عنه في الفصول الموالية، لكن قبل ذلك نلخص جملة من النقاط التي ميزت الإبداع الفني والنقدي للمرأة العربية، خاصة العمل الروائي، على رأسه الأعمال الجزائرية.

1- البعد السياسي للفكر النسوي العربي، قد ساهم في توسيع فرص الاتصال بالفكر النسوي العالمي ومن ثم نشطت المبدعات والكاتبات في تمثل الأفكار النسوية الغربية في أعمالهن، وخاصة مع ظهور الصحافة المتخصصة (النسوية) بإعطائها فرصة للمرأة.

2- الكشف عن مظاهر التحيز ضد المرأة في التراث الثقافي (الأدبي، اللغوي، الشعبي)، ويعد المحور العريض من أهم نقاط التأثير بمقومات النقد النسوي الغربي، والتي احتفل بها النقد النسوي العربي، خاصة في محاولة تذليل المعوقات والعراقيل المحبطة لريادة الأنثى في الفكر والثقافة والإبداع.

3- شكلت الرواية النسوية خصوصية في طرح موضوعات وقضايا، تمثل المرأة وتشخيص قضاياها، وأضحت مرآة عاكسة للأفكار النسوية التحريرية في طرح قضية الهيمنة

[3] - أحمد دوقان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر،سلسلة أدبية تصدرها مجلة آمال، الشركة الوطنية لنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 13.

[4] - عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر 1983، ص 191.

الذكورية والتراتبية النخبوية، وبدأت في وقت مبكر بتكرار قوالب الرجل وأساليبه الفنية ثم النضوج والاعتداد بهوية الأنثى وخصوصية المؤنث كقيمة جمالية رائدة.

4- رغم تأخر ظهور الصوت النسوي الروائي الجزائري بسبب ظروف متشابكة ومؤثرة إلا أن أسماء كثيرة سجلت حضورها في حقل الإبداع الروائي، لترسم خطا متميزا وأصيلا.

هكذا نصل إلى القول إن الأدب النسوي لا يعني بالضرورة ، هو ما تكتبه المرأة من أدب، لأنها قد تبدع أعمالا أدبية حيادية عامة، لا تختلف عما يكتبه الرجل، كما قد يكتب الرجل نصا مؤنثا على سبيل الاستعارة الجمالية ، وليس على سبيل الحقيقة، إن الرواية النسوية عربية كانت أو جزائرية هي خصوصية فنية تطرح موضوعات ، وقضايا تعبر عن المرأة من منطلق رؤيتها لأنوثتها وهويتها، داخل المجتمع كفرد إلى جانب الفرد الآخر الذي هو الرجل؛ والقول نفسه ينطبق على النقد النسوي الذي جاء بدوره لكشف وإبراز صوت الأنثى في تاريخ الفكر والإبداع الإنساني؛ أي أنه يعمل من جانبه في إثبات الإبداع الأدبي النسوي، كخصوصية هو كذلك؛ وقد تأثرت الناقدة العربية بهذه الموجة، وراحت تسعى متمثلة مقولاته الغربية من أجل تأسيس نقد نسوي عربي، تبرز عن طريقه الناقدة العربية، وهي تعبر عن ذاتها، محاولة إيجاد موقع لها في الساحة النقدية والإبداعية.

الفصل الثاني: هوية المؤنث في النص الروائي

أولا– البطل المؤنث في النص المؤنث:

1– الصراع الذاتي ومحنة الهوية

2– الصراع الاجتماعي ومحنة الوجود

3– البطلة المثقفة بين القهر الذاتي والقهر الاجتماعي

ثانيا– نماذج المرأة في رواية المرأة:

1– المرأة النمطية

2– المرأة الجديدة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني: هوية المؤنث في النص الروائي

تبحث الدراسة هنا مسألة الهوية وعلاقتها بالمكان والجسد؛ هوية المؤنث في النص الروائي؛ الأنوثة من حيث هي أصل فطري طبيعي داخل إطار اجتماعي، كانبعاث من لذات والكينونة، وروافد من الآخر أي المجتمع؛ هي عناصر تشكل معا هوية المؤنث، تتجاوز الخصوصية البيولوجية، إلى سمات جمالية وقيم حضارية، يتحكم وعي الذات في إبرازها، ويجعلها تتفاعل مع المكان الذي تتحرك فيه، والجسد الذي يمنحهاشكل ملامح وتفاصيل الأنثى، وتمثل الراوية الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتبني هويتها.

وترتبط مسألة الهوية أساسا بالكينونة والذات، وبالمكان والجسد (بوجهيه الفيزيقي، واللغوي)، لذا نسأل: هل الحديث عن الهوية ينطلق من واقع ذات قلقة تعاني ضياع ملامح ذاتها، أم تفاصيل مكوناتها في مكان جغرافي محدد؟ وهل هي معطى جاهز قائم لا مجال لتعديله أومناقشته؟ ومن أي مرتكز ينطلق الحديث عن خطاب الهوية؟

لأن الأمر لا يسلم من التداخل المعرفي بين مجالات عدة ، يتقاطع فيها الفكر والإيدولوجيا بالسياسة، ما يفسر صعوبة الإحاطة المنهجية بموضوع الهوية.

وبالتالي كان البحث عن هوية الذات المؤنثة، ومدى اتساقها مع ما تحمل من قيم وأفكار، وانسجامها مع طبيعتها وحضورها في المكان داخل النص الروائي، دون إغفال طريقة وتقنية تعبير الذات عن هويتها في تأكيد البعد الفني الجمالي، والجسد الناطق بها، باعتبارها مجالا خصبا للسؤال والدرس والتحليل.

وإذا جئنا إلى الشخصية وجدنا مفهوم الشخص الإنسان الحي في الواقع يختلف عن مفهوم الشخصية في العالم الروائي، التي هي مفهوم تخييلي، تصنعه الصياغة الفنية[1]؛ إنه كائن لساني يقوم بوظيفة الكائن الواقعي، دون أن يكونه في الحقيقة، بل يجسده بواسطة الخصائص التعبيرية للأسلوب[2].

---

[1] – محمد بشير بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية ص5.

[2] - محمد سويرتي: النقد البنيوي و **النص الروائي**، إفريقيا الشرق، دار البيضاء1991 ص70.

تجد هذه النظرة لمفهوم الشخصية كوحدة متكاملة متجانسة، وعلامة لغوية مكونة من دال ومدلول، تكتمال هويتها عبر مختلف التحولات السردية، تظهر من خلال اكتمال دورها مع تسلسل الخطاب في الحكاية، هذه البنية هي نظام لساني له محمولات سيكولوجية، اجتماعية ثقافية حضارية، والمشكل ألا ينظر للشخصية من جهة لا تمثل هويتها، ولا تحقق مكانتها، لأن لها هوية أدبية سيميائية، تتضمن مستويات عديدة، فلا تغيب عنها هويتها وخصوصيتها الأدبية، وكلما أبعدت عنها هويتها فقدت تميزها، فتصبح بلا هوية، أوهوية مغايرة [1]، تماشيا مع القول بأن الشخصيات الروائية علامات لسانية، لها هوية نصية.

وتتشكل الهوية الاجتماعية في سياق المحمولات الثقافية والسيكولوجية، والعلامة كما عرفها (دي سوسير)، تمكن من فهم الشخصية كعلامة مزدوجة، تتكون من دال/الاسم، والمدلول وهو المعلومات المختلفة المتصلة به والمبثوثة هنا وهناك في صور وأنماط متنوعة داخل النص الروائي

نتعرف على أوصاف الشخصية، بتتبع العلامات الدالة عليها في النص، سواء كانت قوليه أوحوارية، وصفية أوسردية؛ معنى ذلك أن مميزات الشخصية لا تستقى من مصدر واحد، بل من مصادر مختلفة، (الراوي، ما تقوله الشخصية عن نفسها، اشتراك الشخصيات في تمييز هذه الشخصية بأوصاف، وأيضا أفعال الشخصية، رد فعل الشخصية عن أفعال وقعت عليها من طرف شخصيات مشاركة) [2].

وتعد أسماء الشخصيات ودلالتها في وصف الشخصيات، مسؤولة عن تحديد الهوية الشخصية، ولو بصورة أولية، تتضافر الأوصاف والمعلومات والنسق اللغوي الذي تعبر به الشخصية عن نفسها في إبراز الهوية، في شكلها الأكمل والمنطقي مع الزمان والمكان

[1] - عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة الأمينة، الرباط ط1 /1999 ص49- 50 .
[2] - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكرند، دار الكلام، الرباط ص25.

والأحداث في الرواية، لذا يتردد الروائيون في وسم شخصياتهم بأسماء اعتباطية، يختارون أسماء تنسجم مع واقع الشخصيات، تنجم عنها دلالة تتضح بالتحليل[1].

ومن أهم القضايا المتعلقة بدراسة الشخصيات وضعها في السياق الاجتماعي، ودراستها ضمن النسق الثقافي والحضاري الذي وجدت فيه؛ أي هوية أقوالها في بعدها الإيديولوجي، وعلاقة النص بمرجعه، وحضور الاجتماعي في الأدبي، وبذلك يتعمق الطرح الخاص بعلاقة الشخصية بالمرجع، وحضوره في بنية النص، مادام النص الروائي بناء لغويا بالدرجة الأولى.

من جهة أخرى يتداخل مفهوم الشخصية مع مفهومي البطل والراوي، كتراتبية في نسق الشخصيات، إذ تتميز الشخصية الروائية بتعدد الأدوار، فهي تقوم بوظيفة الفاعل، وفي الوقت نفسه تمثل موضوع الفعل السردي، وتقوم أيضا بوظيفة التصوير، كشخصية تروي الأحداث، وتشارك فيها، وقد تكون الشخصية الفاعلة(البطل) تمثل ذات الفعل السردي ودور الراوي، وهو ما نجده في رواية (أحلام مستغانمي) (ذاكرة الجسد).

ويعتبر البطل عند أغلب النقاد الشخصية الأولى في الرواية، يتقلد زمام الأحداث، يتفاعل مع الواقع، ويتحدى العقبات، يسحقها ليصل في النهاية إلى الظفر، فهناك فرق بين البطولة الفنية في الرواية، وبين تطور مفهوم البطولة بالمعنى التاريخي وتأثيره في صياغة المفهوم الفني، وما يهمنا هنا مفهوم البطل كعنصر فني في الرواية[2].

وتكون البداية بالسؤال هل الرواية تكتب من أجل إبراز صورة البطل، أم أن البطل يشكل بوجوده بناء الرواية على مستويات الفعل، والتشخيص وتوجيه مجرى الأحداث؟وهل البطل عنصر مهم وأساسي وضروري للرواية ؟والأهم من ذلك كله هو تحديد الشخصية المحورية (البطل)، هل هناك طريقة لمعرفة البطل من بين شخصيات النص الروائي؟ كيف نصل إلى عزل شخصية ما عن باقي الشخصيات؟ وما هي إجراءات ذلك؟

(1) – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت ط1990/1 ص207

(2) - أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، عين للدراسات، القاهرة ط2002/4 ص40-41

أولا– البطل المؤنث في النص المؤنث:

1- الصراع الذاتي ومحنة الهوية:

إذا كان سؤال الهوية مهما وعلى صلة بما تكتبه المرأة من إبداع، فإلى أي مدى تتجلى السمات الأنثوية في أقوال وأفعال الشخصيات الروائية؟ تأكيدا على حضور الذات المؤنثة في النص، ورصد تمظهرات الشخصيات الرئيسة (الأبطال) من خلال حركتها في الرواية النسائية، ما دامت الأفعال الإنسانية تحمل بعدا دلاليا يستوحى من بنيات النص، ودراسة النص لا تكون بمعزل عن مرجعه الحي[1]، من خلال تحديد الوضعية السوسيو- لسانية للنص، التي عاشها الكاتب، وأفراد جماعته، ثم صاغها في المستوى اللغوي للخطاب، حيث اللغات الجماعية هي الأهم بالنسبة للرواية، مع توضيح الطريقة التي تم بها توليد بنية أدبية خاصة بتوظيف هذه اللغات والخطابات الجماعية؛ ومن ثم تتم دراسة النص في سياق حواري (ديالوجي)، حيث يربط النص بالخطابات التي يتفاعل معها، وهو يوظفها أويحاكيها بسخرية، انطلاقا منها تفسر البنيات الدلالية والسردية[2].

تحضر فكرة الصراع وصلتها بالذات المؤنثة بطلة الرواية، كعامل حركي يغذي مسار الشخصيات الروائية، ويبرز دورها الفاعل، ويعري مشاعرها، ويكشف قلقها وحيرتها خلال رحلة البحث عن الذات، نلتمسها في اللغة التي يوظفها الراوي وهو يحكي الحكاية، ومن ثم السؤال كيف تقدم الأنثى نفسها ككاتبة وكبطلة، من خلال السرد داخل النص الروائي؟

أ– لونجة والغول والبحث عن الهوية:

تعرض رواية (لوجة والغول) لـ(زهور ونيسي)، واقع المجتمع الجزائري في أوج الثورة التحريرية قبيل الاستقلال، تصور معاناة الطبقة الكادحة المعوزة، التي تنتمي إليها مليكة بطلة الرواية، تظهر فتاة جميلة فقيرة ضعيفة مستسلمة، تتراكم صفاتها من خلال وصف

(1) - عبد الرزاق: في سوسيولوجيا النص الروائي دراسات في الرواية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ط1/2000 ص74-75

(2) - بيار زيما : نحو سوسيولوجيا للنص الأدبي، ترجمة عمار بلحسن، مجلة العرب و الفكر العالمي، عدد5 ،شتاء 1989 ص97

الراوي المؤنث، وأقوال الآخرين <<قالت إحدى الجارات لأمها: يا سعدك يا الزهرة أعطاك الله ابنة جميلة كالقمر، الله يبارك.

– وما فائدة الجمال مع الفقر يا جارتي العزيزة؟

ردت أم مليكة، لكن الجارة استمرت قائلة:

لماذا تهونين من قيمة هذه النعمة، لعلك تخافين الحسد؟ مليكة مثل ابنتي تماما، ولو كنت امها حقيقة ولي فيها حق التصرف لأشترط فيمن يطلبها كل مال الأرض>>[1].

يكشف الحوار بين المرأتين دلالة كلمة (لونجة) عنوان الرواية، تقابلها كلمة مناقضة (الغول)، فلونجة في الثقافة الشعبية تدل على فتاة كاملة الجمال بديعة الحسن، وقعت أسيرة غول، تخوض مغامرات للخلاص من شراكه، وهي حكاية استعارتها الكاتبة، ووظفتها في نص أدبي هو الرواية، يوحي بأن لونجة هي مليكة بطلة الرواية، أسندت إليها مواصفات بطلة الحكاية الشعبية، بينما لا يكشف النص في ظاهره عن شخصية الغول، وإن أحالت عليه اللغة خلال صيرورة السرد، تتجمع ملامحه بفعل الأحداث، التي ترمي لونجة في دوامتها، فتستسلم وتنساق حتى تموت في النهاية، ويبتلعها الغول.

يقدم السياق نموذجا نسويا فريدا في الضعف والركون، شخصية اختلافية، تقوم بدور اختلافي في النص، تتماهى مع صورة الأم المستسلمة لضعفها، وركونها المتوارث في جيل الأنثى <<لماذا تدرك مليكة كل ذلك وتفكر فيه؟ لماذا لا تكون مثل امها؟ امرأة مسالمة، لا تشبع ولكنها تدعي الاكتفاء، لا تتذمر مطيعة لزوجها، حنونا على أطفالها السبعة، ورغم ذلك فهي حامل يسبقها بطنها إلى الأمام، في كل حركة تقوم بها.

مليكة لا تتذكر أنها رأت أمها فترة هكذا بدون هذا البطن المنتفخة تارة، أومخرجة ثديها ترضع به أخا لها أوأختا، ورغم ذلك فهاهي لا تشكو من كل ذلك>>[1]،

[1] - زهور ونيسي: لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر ص 15.
[1] – المصدر السابق ص 10-11.

يعود ذلك إلى تقاليد المجتمع في تربية الفتاة، تفسر الظاهرة(نوال السعداوي) في كتابها (الأنثى هي الاصل) << إن البنت منذ صغرها تدرب على ألا تغضب، ولا تعبر عن غضبها بفعل ظاهر، وعليها أن تتفادى الإساءة بقدر الإمكان، وإذا كانت هذه الإساءة قد فرضت عليها بالزواج أو النظام أوالقانون، فعليها أن تكتم غضبها وانفعالها، وتبتسم لتكون أنثى كاملة>>[2]، كانت بطلة (لونجة والغول) أنثى حقيقية تكبت انفعالاتها، وتبتعد عن ذاتها، لتحقق النموذج المفروض عليها سلفا، نموذج المرأة المثلى، التي لا تحتج ولا تشكو، ولا تطلب، المحضرة سلفا للعطاء والتضحية حد الانتهاك والانسحاق والموت البطيء.

هذه هي صورة المرأة(البطلة) رسمتها امرأة (الراوية) <<هي شيء نقيض تماما لصورتها في ذهن الرجل أورويته، ولكنها في الوقت نفسه لا تعكس الصورة المطلوبة للمرأة كما تريدها الكاتبة، ذلك أن الروائية المبدعة ستكون بالضرورة محكومة للشرط الواقعي، الذي تتحرك من خلاله أي للشخصية المحكومة لإرثها وتربيتها وثقافتها ووعيها ومحيطها الاجتماعي، وهي إذا لم تكن كذلك وحاولت الكاتبة تنميط البطلة أوالشخصية من خلال مفاهيمها، ورؤيتها هي سقطت الرواية فنيا>>[3]، بمعنى أن الكاتبة مجبرة إلى حد ما على مسايرة العرض الواقعي للشخصية، فهي بكونها امرأة محكومة بتلك التقاليد، حتى وإن كان بعيدا كل البعد عن طموحها ورغبتها.

وقد يفسح الراوي المؤنث المجال للشخصية كي تقدم نفسها من خلال أقوالها، نسمعها تستسلم لقرار الأب فيما يخص زواجها من رجل لا تعرفه، وهي تحب ابن الجيران وتحلم به زوجا، و بعد القرار الذكوري << وضعته في خانة ذكرى جميلة، التي عملت على تلطيف أجواء أيامها...>>[1]، ورغم أن مقومات الاختيار متوفرة (الصبا والجمال) غير أن مليكة تستسلم، متخلية عن تحقيق حلمها <<ما لها هي وتعذيب أمها أو إقلاق أبيها، فلترض بما كتب لها ولا داعي لهذا الصراع الذي لا

(2) – نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2،1977، ص136.
(3) – نزيه أبو نضال: مرجع سابق ص164
(1) – زهور ونيسي: لونجة والغول ص48.

جدوى من ورائه...وهل الزواج يعني شيئا آخرا غير الستر وتوفر اللقمة الشريفة في بيت زوج أيا كان هذا الزوج...>>[2] وتنتقل إلى بيت الزوج، وما تكاد تألف العيش في كنفه حتى يستشهد برصاص العدو الفرنسي، وهي لا علم لها.

تتطور مأساتها بإنجابها طفلا يحمل اسم أبيه أحمد، فتختصر في عام أو يزيد مشوار حياتها، تمارس كل الادوار، دور الزوجة والأم والأرملة، في وقت قياسي، وهو ما يكشفه السرد من خلال إشارات خط الزمن المتسارع، الذي يعطي ملمحا مجسدا لشخصية البطلة الغائبة عن الذات <<بني.. تزوجت أباك في السابعة عشرة، ووضعتك يتيما في الثامنة عشرة، دون العشرين، كنت زوجة وأما وأرملة...>>[3]، وما دام اجتماعيا أن أخ الزوج هو الأحق برعاية ابن أخيه اليتيم، وصيانة عرضه في حال اعتداء جنود العدو الفرنسي على الديار، يتم الضغط عليها للزواج منه، يفرض عليها واقعا جديدا، وتصبح متحجرة الإحساس، تزداد ركونا وضعفا، وتتشكل <<هذه المفاهيم في نمطين من نمط السلوك التقليدي: أحدهما نابع من ذات المرأة التي تستسلم لما رسخه الموروث، والآخر فرض عليها من الخارج>>[4]، توظفها الكاتبة وتلبسها شخصية مستسلمة مغيبة عن ذاتها، لا إرادة لها، لم تعد إنسانا يملك مصيره، مجرد شيء <<كانت تشعر أنها كالآلة المتحركة، لا قلب لها ولا أحاسيس، ملامحها لا تفصح عن شيء قط، وكأن أحوال الدنيا لا تفسير لها، ولا شرح، آلة متحركة، تسيرها قوى غير مرئية، تكتم كل شيء فيها، حتى إنسانيتها العادية...>>[1].

تتسق كلمة آلة تمام الاتساق مع دلالة تغييب الإرادة، وبرودة الإحساس بالذات، تؤكده ثنائية فعلي المنع (لا تفصح/ تكتم)، وتكرار صيغة النفي (لا قلب، لا

---

[2] – المصدر نفسه ص47

[3] – المصدر نفسه ص 98.

[4] - وطفاء حمادي هشام: نساء من مسرح العشرينات مريم سماط، روز اليوسف وفاطمة رشدي بين الذات والهوية الاجتماعية، مؤتمر النساء العربيات في العشرينات حضورا وهوية، تجمع الباحثات اللبنانيات في بيروت، بيروت 24/20 ماي 2001 ص507.

[1] – زهور ونيسي: لونجة بنت الغول ص98

أحاسيس، لا تفصح، لا تفسير لها ولا شرح...)، تكثف دلالة القهر، وسلب الحرية، والانفصام التام عن الذات، تتحول لونجة الوردة العبقة بالشذى إلى مجرد هيكل بلا روح ولا ذات ولا هوية، على يد الغول، وما الغول إلا الرجل الذي شكل الزمن والمجتمع وفق رؤيته ومصلحته، ليتحول الزمن إلى زمن غول؛ أكدت الكاتبة هذه الدلالة في تكرار (في هذا الزمن الغول) في أكثر من موضع[2]، ولما كان ذلك زمن الاستعمار الفرنسي، ترتقي شخصية لونجة لتصبح رمزا للأرض، وقد اعتاد الكتاب الرجال توظيف المرأة لتؤدي مثل هذا الدور الرمزي (الأرض-المرأة)[3] أو(إمرأة الارض)[4]، وهو ما تفعله المرأة الكاتبة هنا.

تبدو بطلة رواية (لونجة والغول) شخصية انهزامية ضعيفة أمام الظروف الاجتماعية الضاغطة، ترسخ صورة المرأة/البطلة محكومة طبعا بالشرط الواقعي الذي تنعدم فيه مقومات بلورة الذاتي، وتجسيد قيم الخضوع المطلق للموروث الاجتماعي <<تتشكل هذه المفاهيم في نمطين من أنماط السلوك التقليدي: أحدهما نابع من ذات المرأة التي تستسلم لما رسخه الموروث، والآخر فرض عليها من الخارج>>[5]، تكرس ثقافة الاستسلام والضعف صناعة نموذج المرأة المنفصلة عن هويتها و ذاتها، بينما توزع الضغوط الخارجية هذا النموذج، الذي ينفر من فكرة التحدي والمواجهة والصراع، لإثبات الذات وإحياء الفردانية والخصوصية، يبحث عن الاندماج الاجتماعي، طبعا المقصود البحث عن أنماط تمثل القيم السائدة وعدم معاداتها أوالخروج عنها، أومحاولة تغييرها، فلا يمكن للإرادة والذات الفردية، ولا لهوية خاصة البروز في ظل هيمنة الاستبداد وطغيان الاستلاب، وهو ما عبرت عنه الروائية.

ب- البطل المؤنث/العلاقة مع الذات:

---

(2) - المصدر نفسه ص 102-103.

(3) - Sonia Ramzi- abdir, la femme arabe au maghreb et au machrek fiction et réalisés entreprise national du livre-alger 1986 P81

(4)- naget khadda; representation de la féminité dans le roman algerien de la langue française office des publications universitaires alger1991 p 132

(5) - وطفاء حمادي هاشم: المرجع السابق ص507.

تجسد قصة (جميلة زنير) (أوشام بربرية) **هوية الأنثى، تصور طبيعة** المرأة في **علاقتها مع الذات**، وهي تعاني القهر <<ونعني بالقهر تلك العوامل اللصيقة التي تجبر الإنسان على ما **لا يرغبه، أو تحول دون ما لا يرغبه، والإنسان الفرد المعرى عن كل حجب الحقيقة، والمتدثر بكل معطيات التلقائية، لا يزال أبدا محاصرا** بالقهر الآتي من ذاته **وبقهر المكان، وقهر الزمان>>**[1]**، تظهر البطلة ذاتا معذبة، تشقى وتجالد أقسى أشكال الظلم والاستنزاف**، تخبر عن نفسها بالقول: <<وفقدت صلتي بالبشر وبالحياة، وصرت أحس نفسي وحيدة أمام هذا العالم بعد أن فقدت إحساسي بالاتجاه أيضا، فقد كنت أعود من عملي بلا عقل، بلا روح، كمن يسير في نومه، لا أعي ما يدور حولي، لا أرى شيئا، لا أسمع صوتا، واجمة منكسة الرأس وأنا أتمنى أن **لا أصل ذلك** البيت أبدا، ولكنني **أصل، وأدخل** غرفتي الباردة فأنكفئ على فراشي محتضنة جسدي بذراعي، وأنا أحدق في **أضواء الغرفة بعينين لا تبصران>>**[2].

يوحي النص بمحمولات دلالية، تتجلى إشارات **وعلامات، تؤشر لفيض من الاجتياح** الدلالي **المسكوت عنه، ومن خلال رسم أجواء** ملبدة **بسوداوية الذات المقهورة المشبعة**، التي يمكن التمثيل لها بالشكل الآتي:

فقدت الصلة بالبشر وبالحياة ← فقد الإحساس بالاتجاه ← **أعود من عملي بلا عقل ولا روح** ←لا أعي ما يدور حولي← **لا أرى** ← لا أسمع واجمة منكسة الرأس ← أتمنى أن لا أصل إلى البيت أبدا ← لكنني أصل.

تتضح دلالة الانكسار والهزيمة في تكرار أفعال تعزز معاني الإكراه والضغط، **وإحساس** الذات الأنثوية مرهف وجياش في تصوير الوحدة والغربة، التي يؤكدها ملفوظ (الباردة)، في (ادخل غرفتي الباردة فأنكفئ على فراشي محتضنة **جسدي وذراعي) تتشاكل** البرودة **وفقدان الحنان والحب، ضمن صورة احتضان الذات وتطويقها**، رغبة في تعويضها عن ألم **الوحدة، ووجع** الاغتراب.

---

[1] - ماجد موريس إبراهيم: سيكولوجية القهر و الإبداع، دار الفرابي، بيروت ط1999/1 ص 18 .
[2] - جميلة زنير: أو شام بربرية منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000 ص 50.

تبدو العلاقة مع الذات، علاقة مشوبة بالسلبية والجمود، والخوف من المواجهة، عبرت عنها الساردة، تعبيرا رمزيا، فعدم الاستجابة لمطالب الذات المستقلة هو نوع من الموت (فقدت صلتي بالحياة)، أوحالة اللاوعي (كمن يسير في نومه)، أوتعطيل الحاسة والإدراك (أحدق بعينين لا تبصران)، مقابلات فنية ترسم حالة التأزم التي تتخبط فيها بطلة مثقفة وعاملة، تملك كل مقومات الحياة بالمعنى الإيجابي، لكن وجودها في وسط بربري متوحش، أغتال فيها إنسانيتها، وصادر ذاتها المستقلة، يوحي بذلك عنوان (أوشام بربرية)، باعتباره مقطعا مفتاحيا ينير درب القارئ لإنتاج دلالات النص، التي تمثل بدورها هدف القصدية الكامنة خلف وضع العنوان.

تحمل (الأوشام) دلالة المرأة التقليدية، التي كانت تتخذ من الأوشام صناعة تجميلية، تزين الوجه بزخارف تكاد تكون متشابهة عند كل النساء، وتوحد مصيرهم في عرف التقاليد والعادات السائدة، وما الأوشام سوى صورة لهذا العرف، ومن ثم تصبح الأوشام الصورة النمطية للأنثى في مجتمع بربري التفكير، لذا تتساءل البطلة فيما يشبه التأكيد <<ما الذي حطم نفسي وجعل مني مثل هذه المرأة المترددة المهزوزة التي تريد أن تتحدى، أن ترفض ولكنها لا تملك غير الرضوخ>>[1]، إنه <<البعد البهيمي الوحشي في الإنسان حين يطغى على الأبعاد الأخرى، فرديا أوجماعيا، تتوجه القوى الفاعلة في المجتمع على المستويين التحريض، وتنفيذ الفعل إلى الأنثى الرائدة ثقافيا، ليس من أجل اغتيالها بمفردها بل من أجل تدمير حالة الازدهار الثقافي التي تعم العالم>>[1].

تغدو بطلة (أوشام بربرية)، ضحية مجتمع محكمة أوشامه وندوبه على المرأة المثقفة كنوع من تنميط الصورة، ورغبة في أسرها داخل إطار واحد معروف للجميع، وجاهز مسبقا، حتى تحبط أي محاولة تكسيره أوالخروج عنه، إذن يشتغل ملفوظ (وشم) و(أوشام) على أكثر من صعيد، تحضر في اللغة ندوبا ثابتة، لا يمكن تغييرها أومحوها، تبقى لصيقة بوجه امرأة، تطاردها في كل مراحل حياتها، وهي موروثات ثقافة القهر والاضطهاد،

(1) – المصدر السابق ص71
(1) - صلاح صالح:سرد الآخر ص 138.

يحددها الخبر (بربرية)، الموظف توظيفا سلبيا، فتتجاوز دلالة الزينة والجمال، إلى دلالة القهر والظلم والألم المتوارث.

ورغم حتمية الأوشام وآثارها المستديمة، تحاول البطلة التمرد عليها، والتخلص منها بعد صراع مرير مع الذات خاصة بعد إنجابها طفلين، وأصبحت في وضع يتصاعد فيه الضغط النفسي، ويقف حاجزا أمام محاولاتها للفكاك من دوامة الأوشام، التي استنزفت كل قواها، فهي المستغلة خارجا، ينتفع باجر عملها، ومسخرة داخل البيت لأشغال لا تنتهي، زيادة على ذلك تمارس عليها كل أشكال التعذيب النفسي، إن أبدت احتجاجا، عد خروجا عن عرف الأوشام، وإن تميز بالسلبية في المستوى الدلالي، فقد أضفى على السرد نكهة أنثوية خالصة، يتذوق القارئ بعضا منها في حديث البطلة عن العيون، المجال الذي تتفوق فيه المرأة عن الرجل << فقالت بجدية:لا بل الحديث الذي يجريه بعض الناس بعيونهم بدل ألسنتهم، أقول لك في الأول، لاحظتهم يتبادلون نظرات غريبة، ثم فهمت أنهم يتحدثون بأعينهم وبملامح وجوههم، فهم يتساءلون ، يتأسفون يتأملون، يستغربون، يختلفون، يتفقون، يتوحدون، وأنت جالس بينهم لا تعرف أنك محور حديثهم، ولأنني تاركة لهم المجال، ولكن تصرفي هذا بدل أن يريح حماتي يثيرها، فتتهمني بالتكبر والانطواء، والحقيقة أنهم لا يشاركونني في أحاديثهم، ويرفضون مناقشتي، ولا يسمعون إلا لبعضهم، فاجد نفسي غريبة ليس لي كيان ولا قيمة خاصة حيت يتواطأون ضدي، ويقاطعونني، وأنا لم أكمل حديثي الذي يجدونه ثقيلا على أسماعهم باستمرار...>>[1].

وباقتفاء خطى الساردة، وهي تحكي الحكاية نكتشف خصوصيات الخطاب المؤنث، من خلال لعبة إخفاء الدال، أولى خطوات تحقيق الذات مواجهة سطوة اللغة، ومناقشة أنماطها للخلاص من أسر النمطية الاجتماعية، ولأننا من البداية نسائل النص عن هوية ألفاظه ودورها في صياغة الذات الأنثوية، والصراع الذاتي كأولوية، هو صراع لغوي ينتجه الوعي المتنامي عبر مواجهته بدوال مغايرة وجديدة، ولغة العيون تمثل للبطلة نسقا لغويا

(1) جميلة زينير أوشام بربرية ص 52.

يمارس عليها حصارا، ويتخذها موضوعا، تنجزه نساء مثلها، لهذا لم تملك آليات التعاطي معه، مع أنها تدرك تماما شفراته، لكنه وجد ليمنعها من التواصل والاندماج، وملفوظ (بعض الناس)، مجرد لعبة تمارسها الساردة لإخفاء الدال، وهو المؤنث، لأنها بصدد توصيف جلسة نسوية، وظف فيها ضمير الجمع المذكر (عيونهم، السنتهم، لاحظتهم، أنهم، يتحدثون، بأعينهم، وجوههم، فهم يتساءلون، يتاسفون، يتأملون، يستغربون، يختلفون، يتفقون، يتوحدون، بينهم، حديثهم، لهم، أنهم، لا يشاركونني، أحاديثهم، يرفضون، لا يسمعون، لبعضهم، يتواطأون، يقاطعونني، يجدونه، أسماعهم).

تختفي هوية الذات خلف قناع ذكوري يمثله ضمير الجمع الغائب المذكر، يكثف دلالة الألفاظ فيصرفها عن تمثيل الأنثى، غير أن النص يقدم كلمات مفتاحية، تشير على أن الجماعة هي جماعة نساء، والمفتاح هنا هي العبارة (حماتي يثيرها، فتتهمني)، العائدة على المؤنث من خلال كلمة (حماتي) وضميري المؤنث (الهاء و الياء)؛ تبرز الدلالة في هذا المقام الوجوه وتحرك المشاعر، وتجسد المشاهد المختلفة، فتنطق العيون معبرة، لكن في حال صمت، تقترب التقنية التصويرية من الأداء المسرحي لكنه مسرح صامت.

ويوظف السارد الفعل المضارع دلالة على الاستمرار والتكرار، مؤكدا المشهد، وجاعلا الاضطهاد والقهر أكثر كثافة وحضورا، إلى جانب تكرار صوت النون وما يحمل من إشعار بالتمزق والألم، يعني تكرار النون تكرار الوجع واستمراريته، يناسب الفعل المضارع، يظهر أن الساردة تمارس لعبة إخفاء هوية القائمين بهذه الأفعال، غير أن النص يشي بهم عبر علامات تشتغل في السياق محيلة على المؤنث.

لقد أتقنت الساردة رسم ملامح الوجوه واستعراضها في مواقف مختلفة، وحاولت إخفاء هويتها، لكن النص بلغته كشف عنها، فقد وظفت ضمائر دالة على المذكر، حتى أن أثناء حديث البطلة عن ذاتها (وأنت جالس بينهم لا تدري انك محور حديثهم)؛ وكأن بالبطلة وهي تتكلم تجد صعوبة في التعبير والإفصاح عن أنوثتها بفعل تلك الأوشام، فتلجأ إلى لغة المذكر تختفي خلفها، وتخفي كل ما هو مؤنث خلفها، ولا تلبث أن تشف

عن هويتها (الذات المؤنثة) بتوظيف لفظتي (محاطة، تاركة)، فيعرف القارئ أن المعني هي أنثى، تظهر في (أنا)، وهي تتحدث عن نفسها في صيغة المؤنث، معربة عن ذات قلقة، متوترة، متقلبة، وكأن المتكلم المؤنث/البطلة يرغب في التلاعب باللغة بتوظيف الضمائر السردية المتعددة، من أجل إظهار براعته في الكلام، لتؤكد المرأة مرة أخرى منذ شهرزاد، أن المرأة لا تجيد غير فعل الكلام، وتبقى في النص داخل حدود هذا الفعل، فعل الحكي، باعتبارها <<المكون الذي يحاول به كاتب الرواية، عن طريق أسلبة اللغة وفقا لشفرة خاصة، ونسق مميز، مقاربة ذلك الإنسان الواقعي>>[1].

لذا تقدم نفسها ذاتا مفردة، تشتغل لعبة الضمائر كوصفة متتالية للتفريغ، تحركها هوية الذات في اتجاه التستر على هوية المتواطئين على إحباطها والضغط عليها بالحصار والمقاطعة، مع الإشارة إلى العدو التقليدي المتجذر في وعي وسلوك المجتمع الشرقي، وهو (الحماة) في عبارة (ولكن تصرفي هذا بدل أن يريح حماتي يثيرها، فتتهمني بالتكبر والانطواء)، وإدراجها للضمير المذكر (هم) تعبيرا عن المؤنث (هن)، إمعانا في إدانة الثقافة الذكورية المضطهدة للأنثى، حتى وإن كان الفاعل أنثى أوالنساء، وهن يمارسن سياسة الاضطهاد والتحقير ذاتها، ويتجلى ذلك واضحا في عبارة (الجواري من كناتها) في قول الراوية، وهي تتحدث عن سلطة الحماة <<كنت أنتظر أن تنهي حماتي زيارتها المفتوحة وترحل عني، ولكنها أبت أن تتحرك، كانت تعود إلى بيتها لتوزع المهام على الجواري من كناتها اللواتي وقعن تحت سيطرتها>>[1]، هكذا يبدو القهر المتجه من أنثى ضد أنثى أخرى محكوم بالأعراف الاجتماعية التي منحت الحماة هذه السلطة.

لذا وجدنا (جورج طرابيلشي) يوجه النقد لـ(نوال السعداوي) التي قامت بدور الحماة في ما تقدمه حول المرأة<<إن نقد المستعمر غير جائز وغير مشروع في ظل هيمنة المستعمر؟ والحال أن المرأة كما قيل مستعمرة الرجل، فكيف ننقدها بدون أن نلعب لعبة مستعمرها؟ هنالك سبيل واحد على ما ننقده، وهو أن نثبت ما ننقده في رؤيتها للعالم

[1] – محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991ص70
[1] – جميلة زنير: أوشام بربرية ص50

ليس نتاج ذاتيتها الأصيلة، ولا نتاج تمردها أوثورتها على وضعها كمستعمرة، بل هو على العكس نتاج تماهيها مع مستعمرها واستبطانها لإيديولوجيته المعادية لها>>[2]، يعني ذلك ان المراة الكاتبة وهي تكتب بهدف التعبير عن ذاتها وهويتها الخاصة، تقع في شرك استعمال الأنماط اللغوية والثقافية، التي تساهم في تحطيمها.

ويفرض النمط الأسلوبي أوالجمل اللسانية على الذات الواقعة في أسرها نمطا من الحياة، لأن إبعاد الدال عن السياق يدفع بالضرورة إلى معاودة النظر في النمط البشري الذي تلبسه الشخصية، ويمكن القول أن هوية الذات المؤنثة تدخل النص كعلامات نصية، ورؤية تحديثية للعالم أوالمجتمع، لذا عكست القوانين التي حكمت الشكل الفني للرواية الحديثة تطور المجتمع وثقافته المدعية الحداثة نهجا في الحياة، بما تنطوي عليه من خصوصيات في إبراز الهوية وعلاقة ذلك بالصراع، على اعتبار أن الصراع هو محرك الأفكار والمشاعر، خاصة بين النظرة التقليدية والنظرة الحديثة.

يتجلى ذلك في الصراع بين بطلة (أوشام بربرية) وبين موروثات متأصلة وباقية كالندوب، عبرت عنها الساردة بملفوظ يدل على الاستلاب والأسر، تظهر لغتها قدرة الكاتبة في تجاوز الأسلوب الخطابي، بعيدا عن التكلف أثناء التعبير عن الذات المؤنثة، خاصة وقفة البطلة مع ذاتها، ورغبتها في كسر كل القيود المفروضة عليها <<لقد ضيعت حياتي، فلم أعد أحلم، لم أعد أتمنى فقدت القدرة على الاستمرار، لم تعد لدي القابلية للخنوع، ألمح وجهي في المرآة، فأكاد أهرب من صورتي، أم وجهي هو الذي ينكرني بعد أن صرت أحس نفسي ضفدعة تنق في مستنقع جاف...لقد تحطم كبريائي فلم أعد أستطيع أن أكابر أكثر مما حافظت، لقد كذبت على نفسي كذبة كبيرة أتعبتني، وجعلتني أخطو على الجمر حافية في المتاهة التي لا مخرج منها، ولأن الوضع الخطأ لا يمكن أن

(2) – جورج طرابيشي: أنثى ضد أنثى، دار الطليعة، بيروت ط1995/2 ص6

يستمر، ولأنني **لا أستطيع أن أتآلف مع الوضع وأقبل بالأمر الواقع أكثر مما فعلت، فأنا** الآن أريد أن أسترد ذاتي، إنسانيتي، كرامتي حريتي...>>[1].

يشكل النص مرتكز الدلالة من خلال لعبة إخفاء الدال <<ويحدث تساؤل بحثي متصاعد عن هوية اللفاظ ودورها في صياغة الأ**نماط الإنسانية، فالنمط اللغوي هو معادل** للنمط البشري، والمجتمع يرى هذه النمطية الإنسانية غير عابئ بمكوناتها الخاصة، مادام **يفرض عليها من ذاته وجودها** أو سماتها، تماما كما تستخدم الجماعة الألفاظ اللغوية دون تحديد مدلولاتها من جهة تقع عليهم السلطة اللغوية>>[2]، وبالعودة إلى مقطع الرواية تتضح هذه الفكرة، عندما نلحظ إنه **بفعل تكرار الملفوظات المتوحدة الدلالة (الوجه، الصورة، المرآة)، يتمحور حول هذا المقتطف السردي، الذي يفصح عن وصف الذات** الهاربة من **نفسها،** وروحها وشخصيتها وهويتها، وهي تعيش هذا التمزق **النفسي بين الانفصال عن الذات والرغبة** الملحة في إثباتها، والتعبير عن هويتها، **سبب توظيف الكاتبة** بنية لسانية متناسقة مع أسلبة المشاعر في توصيف **مظاهر** القهر والهزيمة والانكسار (ألمح وجهي في المرآة **فأكاد أهرب من صورتي، ولا أدري ما إذا كنت أنا** التي أنكر وجهي، أم **وجهي هو الذي ينكرني)؛ هناك ازدواجية** لطيفة في مواجهة **الذات** لصورتها في المرآة، حيث تظهر الصورة في **المرآة مفارقة للصورة الحقيقية، تجد البطلة اختلافا يميز الوجه الصورة عن الوجه الذات (الأنا)، لدرجة شعورها أن هذا الوجه لا يمثلها، فلا تتعرف على** ملامحها في **المرآة،** أوعلى الأقل تشك في أن الصورة في المرآة هي صورة وجهها، **شعور** ينتاب الأنثى الباحثة عن هويتها في خضم معترك الحياة، التي تدفعها إلى فقدان بعض **ملامح الأنثى،** فتضيع الصورة في المرآة ،**وتصبح هي ليست هي.**

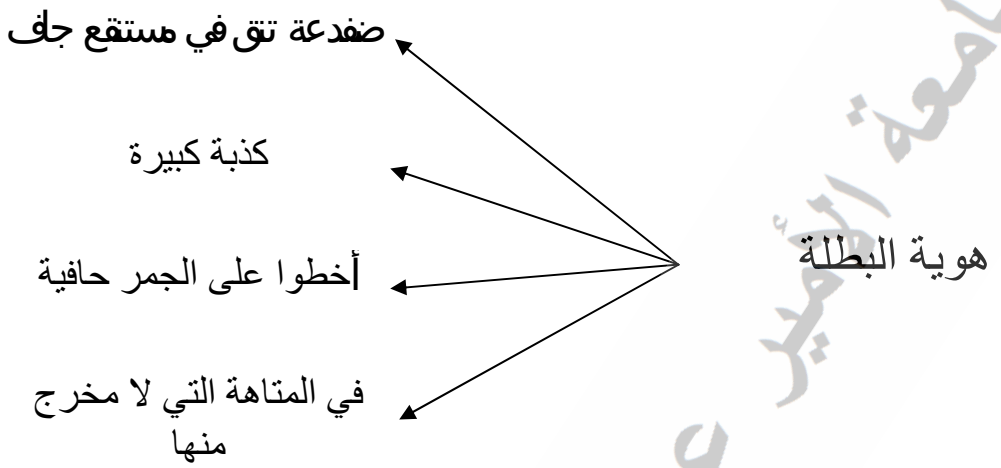
يمكن رد هذا الاستقطاب والتوغل في أغوار الذات الجريحة، **الذات الأنثوية الباحثة عن هويتها الضائعة،** إلى وعي البطلة، وعي يشكل بؤرة ملغمة، **ترهص بفجيعة، تؤديها تلك**

---

[1] – جميلة زنير: أوشام بربرية ص68

[2] – سيد محمد السيد قطب وآخرون: مرجع سابق ص58

(الأنا) المأزومة دورا صعبا ومفروضا، أخرجها من سمتها وملامحها، وفي السياق محمولات لفظية، تحيل على المسكوت عنه، نوضحها في الشكل الآتي:



تدل الصورة التشبيهية (الضفدعة) على الاحتقار، والبعد عن كرامة الإنسان الغائبة في (المستنقع)، الذي جفت فيه، ونشفت حتى الأوحال، فلم يعد صالحا لتعيش فيه هذه الضفدعة التي تنق، ثم إن حضور الضفدعة بنقيقها فيه ازدراء، ذلك أنها تقابل حضور المرأة بكلامها، ولأن النقيق صوت مزعج لا يحمل معنى، فلا ينصت إليه احد، كذلك كلام المرأة، حيث <<تتوحد الرؤية عبر وجود تطابق بين الفعل الوصفي والفعل السردي، بين الفعل الذي يصف سلوك ةحياة شخصية ما، وبين الفعل الذي يرصد الأحداث الصادرة، أوالمحيطة بهذه الشخصية، إن الصفة تعطي مؤولة، وتتطابق نتيجة لذلك مع الحدث، ومن هذه الزاوية أيضا، لايشكل الحدث في حد ذاته سوى وجه مفصل للصفة وفي جميع الحالات، فإن الشخصيات تتحد عبر الحضور الوظيفي، فالشخصيات تنتمي إلى النص، انطلاقا من انتمائها إلى النسق الإيديولوجي>>[1]، من هنا تحقق الاستعارة صفة الازدراء، وتقدم الأنثى على أنها كائن مزعج يصدر صوتا خاليا من كل معنى. لذلك فكل محاولة تواصل اوتصالح مع الذات والاخر هي كذبة كبيرة؛ لان

[1] – سعيد بنكراد: النص السردي نحو سيميائيات الإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط1996/1 ص97-98

أوشام المجتمع (الجمر) تقف حائلا دون ذلك، يصبح طريقا السير فيه حافية القدمين، إمعان في تعذيب الذات، إضافة إلى كونه متاهة صعب الخروج منها.

إذن تعرض الرواية النسوية الجزائرية شخصية البطل المؤنث في صورة مأزومة، تعيش الأنثى حال من الصراع الذاتي، تحاول البحث عن هويتها، تمثل علاقة انفصال مع ذاتها وكينونتها، ثم آمالها وطموحاتها، تجسد كل أشكال قهر الروح المستبدة بذاتها، والموجه لأسر حياتها داخل دائرة الاوشام الاجتماعية.

2 – الصراع الاجتماعي ومحنة الوجود:

تعاني هوية المؤنث في النص المؤنث الاضطراب والاختلال، مما أدى إلى تأجج الصراع بين الذات والهوية الاجتماعية باعتبار أن الوعي بخصوصية الأنا، كان أكبر حافز لتحدي المعوقات الناجمة عن الصورة الانتقاصية المتأصلة في الذهنية في سياق متغير متطور في النص الروائي، وهو أساسا تشكيل فني يحضر فيه وعي الذات الكاتبة، وتحضر فيه معاناتها المزدوجة، كامرأة وكفنانة روائية لها من الأدوات الفكرية والجمالية المؤطرة لهذا الوعي والمؤسسة له، وفق اليات الكتابة وميكانيزمات الإبداع، الذي يستتبع إدراكها لخصوصياتها بهدف إبراز صورة الذات داخل النسق الاجتماعي بمقابلتها بالآخر (الرجل)، وبالتالي تحاول تسليط الضوء على علاقة البطل المؤنث بالرجل، انطلاقا من وجهة نظر امرأة تكتب الرواية بقصد توكيد حضورها في المجتمع، ومناقشة دورها ووظيفتها داخل الجماعة، فما تقوم به المراة يتقاطع بصورة تلقائية ومباشرة مع موقع الآخر وحضوره، ليصبح الصراع أمرا ضروريا سواء كان نابعا من بنية مفاهيمية رصينة، أو مجرد ردود أفعال سلبية ناجمة عن الضغط والهيمنة والسلطوية، المتأصلة في معاملة الرجل للمرأة، ويعتبر (آلان تورين) الذات وهي تقوم بدورها الاجتماعي التحرري اسما فاعلا[1]، ويقصد بذلك مفهوم الفاعل الاجتماعي، ومعناه أن العلاقة مع الآخر داخل النسق الاجتماعي لا تذيب معنى الفر دانية والذاتية، بل تعزز حضورها على مستوى الفاعلية والتأثير، وهي

[1]- آلان تورين: مرجع سابق ص 11

الذات التي تشكل الفعل الحركي الاجتماعي المنتج للمجتمعات بما يطرحه من توجيهات اجتماعية جديدة تدفع نحو التغيير؛ وبالنظر إلى الرواية النسوية الجزائرية، نجد الشخصيات الرئيسة متشابهة إلى حد ما في رصد أشكال الهيمنة و الضغط، التي تعانيها الذات المؤنثة في مجتمع ذكوري.

أ- هوية المؤنث و الواقع الاجتماعي:

يعد الصراع الاجتماعي، الذي تجسده بطلات رواية (الحوريات والقيد)، للكاتبة (بوشلال بيدة سعيدة)، صراعا محكوما بالظروف الموضوعية المحيطة، فالظروف الاجتماعية تحدد مسار البطلات، وتنظم لغة الحكي، حتى تصبح واحدة، فالأنثى تكتب، وتعبر، وتخوض غمار الكتابة بتقنيات موروثة ولغة في أحيان كثيرة جاهزة، ومؤطرة سلفا.

تتقدم البطلة الأولى الساردة للأحداث في النص، وكأنها تحكي سيرتها المتشابكة مع سير وقصص صديقاتها، اللواتي يشاركنها بطولة الرواية، بناء على التقسيم الذي قسمت به فصول الرواية، البداية بـ(أنا)، تحكي الساردة بلسان البطلة عن روايتها، وتحاول إبراز خصائصها، بعيدا عن سمة الأنثى العادية المعروفة في المجتمع <<ولطالما تساءلت في قرار نفسي، هل أحمل من طباع النساء شيئا، فتجيبني نفسي، أي أني لا أحمل منها ما يمكن أن يذكر سوى المظهر الخارجي، وبعضا من ضعفهن وقلة حيلتهن، وحتى النزوات الخاطفة التي هي من طباع الأنثى، فأنا سرعان ما أتغلب على نشوزي الفكري، هذا أيضا وصدقت نفسي في هذا الطرح، لأني عاجزة كل العجز على تغيير طباعي، كم حاولت جاهدة أن أضفي على شخصيتي تلك الأنوثة الخاصة، كالحديث عن الأناقة والموضة، وعن الجنس الخشن، لكنني سرعان ما أشعر بأني ممثلة في مسرح هو الحقيقة والواقع بالنسبة لكثير من النساء، أما بالنسبة إلي فهو مجرد تمثيل>>[1].

يحمل وصف الأنوثة كثيرا من محمولات الثقافة التقليدية عن طباع الأنثى (الضعف وقلة الحيلة، النزوات الخاطفة، الأناقة، الموضة، الجنس الخشن...) وبالمقابل تعتبر الاهتمام

[1]- بوشلال بيدة سعيدة:، الحوريات والقيد، دار الكتاب، العربي، الجزائر ط2001/1 ص 13.

بالفكر نوعا من النشوز عن الطبع، وانحرافا عن الأصل: <<وكم أرنو وأرتاح في مجلس يكثر فيه الحديث عن الثقافة والسياسة والتاريخ، حتى أجد أن من حولي قد أضناهم الاستماع، فشردت البعض منهن والبعض الآخر يخيفني انزعاجهن بابتسامة لا تطل منها أسنانهن، بل تبقى شفاههن مزمومة عريضة تكاد تتشقق من طول الشد>>[2]، تشحن اللغة الموظفة في الوصف المشهد بدلالات تحيل كلها على رفض صورة الأنثى السائدة في المجتمع، المرأة (الشكل)، والبحث عن سمات المرأة (الجوهر).

تتعرف البطلة/ الرواية (شهرزاد) على (حواء)، و (فاطمة)، و (لويزة) بشكل فاتر وبسيط، ورغم الثغرات الفنية العديدة في النص، التي يخلفها توظيف آليات السرد والبناء الأسلوبي، إلا أنها كانت ملائمة لاهتمامات المرأة، صادقة في تقديم مشاكلها وعرض قضاياها، تنبني خلال السرد ثلاث حكايات نووية داخل القصة الام، ويتم تعارف البطلات الثلاث بطريقة واحدة؛ تتعرف شهرزاد على حواء، وتتخذها صديقة، تأتي إلى زيارتها، وتحكي لها قصتها مع الأيام، بعد ذاك تذهب معها لزيارة الحورية الثانية (فاطمة)، ومن اول جلسة تحكي فاطمة قصتها بالوتيرة ذاتها، تنعطف (حواء) الحورية الأولى على بيت (لويزة) الحورية الثالثة، لتسرد من جديد تفاصيل حياة ووقائع جديدة؛ وتوضح المقاطع الآتية علاقة الحوريات مع الآخر:

الحورية الأولى (حواء):

- تحب شابا يتخلى عنها.
- تقبل الزواج بآخر.
- يتراجع عن إتمام الزواج لأنه يحب أخرى.
- يصر أهله على الاحتفاظ بها زوجة لأخيه الأكبر.
- يضغط عليها الأب حتى توافق خوفا على سمعتها.

[2]- المصدر نفسه ص 13.

- بعد الزواج تكتشف أنه مطلق، أب لطفلين من الزوجة الأولى.
- الزوج كهل كبير في السن، يعاني من مرض مزمن.
- يموت مخلفا وراءه أرملة شابة وأربعة أطفال وقلب أم فوق العادة.

الحورية الثانية (فاطمة):

- سوء استقبال الوالد للمولود لأنها أنثى.
- صب انتقامه على الأم ضربا حتى انهارت.
- تخلي الأب عن ابنته.
- يكفلها عمها .
- الزواج برجل استغل جسدها في تمرير تجارته.
- الطلاق ثم الزواج العرفي برجل آخر أكثر استغلالا.

الطلاق والانشغال بالعمل لنسيان الخيبات والانكسارات.

الحورية الثالثة (لويزة):

- ابنة أسرة عريقة تخطب لأبن عمها منذ الصغر.
- تسافر إلى العاصمة لإكمال دراستها الجامعية.
- يعود ابن العم المهاجر يطالب بإتمام الزفاف.
- ترفض وتصر على إكمال دراستها.
- تحب زميلا لها في الجامعة يبادلها المشاعر نفسها.
- يلتحق بها ابن عمها إلى العاصمة، ويكتشف العلاقة.
- يتهجم عليها، ويغتصبها نكاية فيها.

- يسمع أخوها فيبادر إلى قتله.
- **يموت أبوها حزنا وكمدا.**
- **وتطرد أمها نكاية على فعلتها.**
- تترك الدارسة، **وتبحث عن سكن وعمل.**
- **تموت أمها،** فتأخذها (الحورية الأولى حواء) للعيش معها.
- **يقع ابن حواء** الأكبر في حبها، يحاول التهجم **عليها** فتصده.
- **تغادر البيت** بعد التسبب في الفضيحة، **وتتزوج من رجل مسن.**
- تسافر إلى **إسبانيا مع زوجها.**
- **يهرب ابن حواء** بطريقة غير شرعية إلى **إسبانيا.**
- **تساعد** في العثور على الابن الضال ليعود إلى أحضان أمه ووطنه.

البطلة/الساردة (شهرزاد):

- **زوجة ناجحة وأم مثالية .**
- تقوم بإرشاد الحوريات الثلاث.
- **تنهمك** في حل مشاكلهن.
- تقع في مشكلة عويصة.
- **يتزوج زوجها عرفيا** بالسكرتيرة.
- تترك المنزل طالبة الطلاق.
- **تجد عملا مناسبا، وترفض الصلح والعودة .**
- **بعد عودة ابن حواء الضال،** تقبل شهرزاد العودة إلى زوجها من أجل أولادها.

تقدم حركة البطلات في الرواية، صورة واقعية، للمرأة الضحية، المكبلة يقود الثقافة الحريمية، رغم اختلاف التفاصيل، فالنموذج يكاد يكون شاملا لنموذج المرأة المغلوب على أمرها، يتكرر في صور مختلفة، فالمجتمع يمارس ضغوطه باسم السلطة الذكورية المهيمنة بشتى أشكال الظلم والقمع.

تحضر علاقة البطلة بالآخر (الرجل) في النص مشوبة بالميز والقهر، يسودها الرجل، الخاضع تساعده هيمنة التراكمات الخرافية، التي تصور له ممارسة السلطة، وفرضها بالقوة تحقيقا لمعاني الرجولة الكاملة؛ علاقة تعرضها حكايات الحوريات خالية من التكافؤ والعدالة، محكومة بمعيار ثابت قلما يتغير <<فإذا كانت البيولوجيا موضوعا ثابتا، لا يتأثر بالإرادة الإنسانية، فإن الأدوار الاجتماعية التي تنتجها العناصر المادية والمعنوية بالمجتمع؛ أي علاقات القوة هي التي ليست تلقائية، وإنما هي منظمة حسب الثقافات المختلفة، وهي بهذا المعنى قابلة للتغير بحسب هذه الثقافات السائدة في زمن معين، وفي مكان معين، هذه النظرة الجديدة للنوع باعتباره نوعا اجتماعيا وليست طبيعيا>>[1]، يظهر أن التراكمات الثقافية هي التي رسخت التمييز بين الجنسين، وأرست علاقة بين أطراف غير متكافئة، وهو الخطاب الذي عملت شهرزاد على توصيله من خلال سردها للحكايات الثلاث.

ملخص الخطاب أن المرأة (شهرزاد، حواء، فاطمة، لويزة) كانت دوما ضحية، فيما تحيل شهرزاد على قصص ألف ليلة وليلة، تربط حاضر المرأة بماضيها، لتلخص تاريخ المرأة الشرقية في صورة الحورية المقيدة برباط اسمه الرجل (الأب، الأخ، الزوج، الابن)، يمارس ضدها القهر، ويصنع مكانته ووجاهته بسلبها حريتها وإرادتها، يوظف سلطته المحكومة بتاريخ طويل من الخرافات المتراكمة، التي رسخت تحقيق الرجولة بالقدرة على قهر المرأة.

ب- هوية الأنثى وطبيعة علاقتها بالآخر:

(1) – أمنية أبوبكر شيرين شكري: المرأة و الجندر إلغاء التمييز الثقافي و الاجتماعي بين الجنسين، دار الفكر، سوريا ط1/2002 ص94

تطالعنا رواية (فاطمة العقون) (رجل وثلاث نساء) بعرض طريف، يبتكر علاقة بين المرأة والرجل، تتجلى فيه روح الأنثى، يعبر عن دخائل ذاتها بصدق وعفوية، خاصة إذا تعلق الموضوع بثلاث نساء تربطهم الصلة الزوجية برجل واحد.

البطلة الأولى حورية الحفيدة المدللة لشيخ مترف، فقدت والديها في حادث مروري، يكفلها جدها ويرعاها، عند بلوغها سن الزواج تختار شابا تحبه ويحبها، وتتزوجه رغم معارضة الجد، لكنها تندم ندما شديدا، <<لقد أدركت متأخرة أنها متزوجة بطفل، ذي جسم كبير يوحي بجسم رجل، ولطالما حاولت جاهدة أن تكون امرأته، التي يرى فيها نفسه محاسنها ومساوئها، وأن تنبهه بأن أخطاءه التافهة التي لم يكن عليه أبدا القيام بها، ولطالما كانت تهدئ من أعصابه الثائرة بمجرد مشكل بسيط بينه وبين احد اهل الحي، وكثيرا ما حاولت إقناعه بإيجاد عمل بعيدا عن عمله مع الجد، الذي بمجرد أن يبدأ العمل معه حتى تبدأ مشاكل أخرى من نوع آخر، وفي كل مرة كانت محاولاتها كلها تبوء بالفشل الذريع>>[1]، يحمل ملفوظ (طفل) دلالة على العلاقة الغير متوازنة بين حورية وزوجها، والتي تنتهي بالتمزق والاضمحلال <<وشيئا فشيئا كان دورها يتحول من دور الزوجة إلى دور الأم، ويا لها من كارثة حينما تشعر المرأة أمام زوجها أنها أم له، وليست زوجة، وأنه طفلها الذي تكون مسؤولة عنه في كل شيء: في أكله وشربه وتربيته تربية مستقيمة، مراقبة تصرفاته وحمايته إذا ظلم، حتى أصابها الضجر والسام من كل هذا>>[2]، فكان أن انفرط عقد العلاقة، بعد ان أثمرت طفلين.

تعيش شخصية حورية في الرواية صراعا مزدوجا مع الذات كأنثى ترفض وضعها الراهن، بعدما كانت تنشد تغييره رفقة الآخر الرجل، الذي يكبل طموحاتها وأحلامها <<كانت عيناها تبرقان بريق الثورة واللارضى وفجأة غزتها موجة من الحزن العميق، الذي أبت عيناها إلا أن تعبر عنه بدموع غزيرة، لم تكن تريدها أن تكفكف حتى

(1) - فاطمة العقون: رجل وثلاث نساء، منشورات، النبيين، الجاحظية، الجزائر ط1997/1 ص 21.- 22
(2) – المصدر نفسه ص22

تشفي حزنها و تطفئ نيران غضبها، فإذا لم تكن تجد أختا أوأما تشاركها همومها وتحكي ما في قلبها، فلتدع الدموع خير صديق يؤنسها في هذه الحال، تمنت أمنية غريبة لم تفكر بها أبدا من قبل، تمنت لو كانت رجلا، لما كان أي شيء من هذا يحدث أصلا، إذ يكفي أن تكون لها هيئة الرجل وجسمه حتى يخافوا منها، ويضعوا لها ألف حساب، وإن لم تدخل أي معركة وتذكرت نفسها منذ قليل وهما أضعف من الضعيف الذي اسمه إيدير>>[3].

تتقدم الساردة/البطلة بنوع من التعاطف والمشاركة في المعاناة، لأن المحنة نابعة من عمق الذات الأنثوية المتأججة بمشاعر الغضب والثورة، التي ما تكاد تشتعل حتى تضخ دموع الحزن فتنطفئ وتفتر، دلالة على الضعف الأنثوي المتجسد في التعبير عن الألم بالصمت الباكي الحزين، تتواتر الأفعال كلها على نشر هذا الجو الرتيب (كانت عيناها تبرقان/غزتها أبت إلا أن تعبر/ لم تكن تريدها أن تكفكف/تشفى/تطفي/ لم تكن تجد/تحكي لها/فلتدع الدموع/يؤنسها/تمنت أمنية/ لم تفكر بها أبدا/تمنت لو كانت رجلا/إذ يكفي أن تكون/يضع لها/ لم تدخل/وذكرت نفسها.

تتنوع الأفعال، تنتقل بين الماضي والحاضر منذ البداية (تبرقان غزتها، تعبر، تشفي، تطفي، تمنت...)، يعمق ارتباط الفعل المضارع (تبرقان) بالفعل الماضي (الناسخ)، (كان) البعد التصويري، وتبرز فيه الظلال والألوان وتداعيات العيون بفيض العبارات، ينتج تنوع الأفعال دلالة حركية، يخبر انتقالها بين الماضي والحاضر بما تعيشه البطلة في الماضي، وتتكرر تجربته بمعاودة استرجاعه لحظة الحاضر، حيث نلمس نوع من التداخل بين الأزمنة، تدرك الذات أزمة المحنة، تشكل وعيا يقابله معادل لغوي خاص بالتعبير عن هوية الأنثى في صراعها مع من حولها، تتحد <<باعتبارها وحدة ثقافية تعيش في الذاكرة الجماعية، على شكل مجموعة من التصنيفات والمسارات الوصفية، التي يمكن اعتبارها وحدات منبثقة عن تقطيع ثقافي مخصوص>>[1]، ولأنها في الأساس صراع

[3] - المصدر نفسه ص 148.

[1] – سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية، رواية الشارع ولعاصفة لحنا مينة نموذجا، دار المجدلاوي، عمان ط2003/1 ص11

لغوي ناتج عن الوعي، والوعي لدى الذات يتطور حين تواجه الدوال الجديدة، كما يتطور حينما تمارس أنماطا من الحياة في معجمها الدال الخاص بها، لأنها لم تتصور أن يكون هذا مصيرها.

فحورية امرأة مطلقة، وأم لطفلين، شابة في مقتبل العمر، الوريثة الوحيدة لثروة الجد الطائلة، ويظهر لزهاري الرجل البدوي المتزوج من امرأتين كمنقذ للجد من ورطة تركه لحفيدته بلا سند، يضغط عليه حتى يزوجها له، ويستعيض هو بطفليها؛ يتأجج الصراع داخل الذات المؤنثة، فهي ترغب في العودة لطليقها إيدير كحل لورطة الزواج من لزهاري زوج صديقتيها سالمة وصافية، وهروبا من دناءته وخسته المتمثلة في أسلوبه مع زوجته؛ في هذا الموقف تتمنى البطلة لو تستطيع الانفصال عن أنوثتها المتصفة بالضعف، وتجاوز كونها كائنا في حاجة دائمة للحماية، لو كانت فقط رجلا، لما تصرف الجد معها كما لو كانت من أشياء تركته، ولم يطمع فيها لزهاري.

يشيع ملفوظ (معركة) بمحمولات الصراع، والمحور هو (الأنوثة)، لهذا تمنت إسقاطها والتملص منها، غير أنها لم تستطع، فكرهت ذاتها لأنها مسلوبة الإرادة ضعيفة، بينما يمارس الآخر (الرجل) عليها كل طقوس الهيمنة والسلطة؛ صراع تقدمه رواية (رجل وثلاث نساء) دلالة على المواجهة القائمة بين الذكورة والأنوثة، تسفر عن تجليات علاقة المرأة بالآخر في عناصر مختلفة، لكنها متشابهة في الفكر الذي تحمل، والممارسة السلطوية التي تمارس، ممثلة أولا بالجد (معمر)، يجسد السلطة الأبوية الآمرة المتحكمة في مصير حورية، يرفض زواجها من إيدير لضعفه، ثم يتسبب في طلاقها، ويقف دون رجوعها إليه، ويجد في لزهاري الزوج القوي الأمين، مشروع زوج ناجح وبديل للحفاظ على حورية وطفليها وثروته أيضا، كونه عقيما لا وريث له، هكذا تتشكل العلاقة الأولى (ذكورة/أنوثة) تكون فيها السلطة للذكورة.

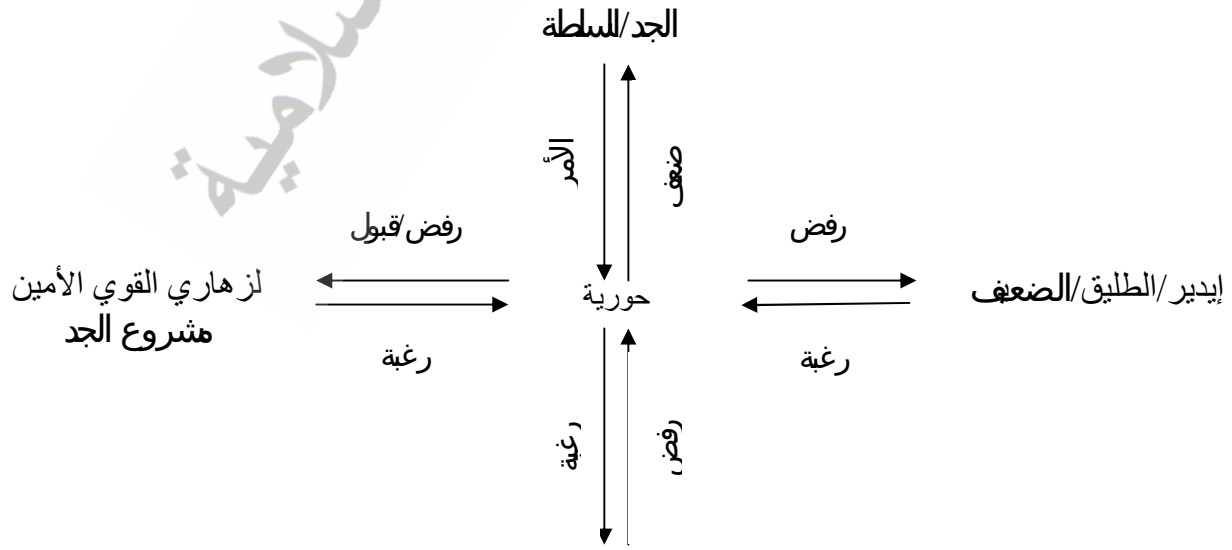
ثانيا إيدير الزوج السابق الضعيف العاجز عن حماية الأنثى، وتأمين حاجاتها، يعيش متواكلا على ثروة زوجته، تنفصل عنه، وبذلك تتشكل العلاقة الثانية

(أنوثة/ذكورة) تكون فيها السلطة للأنوثة شكليا فقط، بسبب معاناة الرجل إلى جانب المرأة من قهر الظروف الاجتماعية، بل المرأة هي المتضرر الأكبر، لأن المجتمع يحاسب المرأة دوما، أويحملها فشل الزواج، ورفض وضعها مطلقة وأم لطفلين، ومع ذلك حررت نفسها بالانفصال لتقع في أسر التقاليد والعادات التي تظلم، وتقهر المطلقة خاصة التي لها أولاد.

الثالث عمر، يمثل الحبيب المرغوب فيه، هاجر إلى أمريكا للدراسة، وعاد دكتورا، ووجدها مطلقة وأم لطفلين، ورغم حبه لها يرفض الارتباط بها؛ لأن المجتمع يرفض هذه العلاقة، ويصادرها، فيستحيل الاتصال، وتتشكل ثنائية(ذكر/انثى) طرفاها ضحية المجتمع، وقوة العادات،لا يستطيعا تجاوزها بسبب ضعفهما.

والرابع لزهاري مشروع الجد لإتمام مشواره في رعاية حفيدته، يرى فيه ذاته من حيث مقومات القوة والأمانة، يقدمه زوجا لحفيدته الرافضة، ودائما بسبب العادات كونه متزوج بامرأتين، تربطها بهما علاقة صداقة، ينتهي بها الأمر بالقبول كبديل لواقعها الصعب، ومن أجل تربية طفليها في كنف رجل قوي وامين، لذا تبدأ هذه العلاقة (لزهاري/حورية) مستحيلة، لكن سلطة الجد الممثل لقانون المجتمع، تدفعها إلى التحقق لتنجب حورية للزهاري طفله المنتظر دلالة على صحة العلاقة(لزهاري/حورية).

ويوضح المخطط الآتي علاقة البطلة حورية بالآخر الرجل:



تقدم الرواية هوية الأنثى بعيدا عن الصورة النمطية المستهلكة للمرأة، البطلة الضحية المسلوبة الإرادة،أو البطلة الإغراء والكيد، هوية نابعة من ذات الكاتبة مستنبطة لوجدان المرأة في قمة العطاء و البذل[1]، تجسد هذه الصفات سالمة زوجة لزهاري الأولى، التي تخطب (الزوجة الثانية) لزوجها عن طيب خاطر، وتقبلها شريكة، فقط لأنها تستكمل سعادته بإنجاب الطفل الذي عجزت عن إنجابه لحبيبها لزهاري، لكنها تهجره عندما يتزوج الثالثة حورية، وحينما تحبل حورية تفرح لفرح زوجها، وتغير موقفها المعارض، وتعود إليه، بل وتقنع صافية الزوجة الثانية الغاضبة للسبب ذاته بالعودة للعيش في كنفه.

تجسد حورية بواقعية الاغتراب، الذي تعيشه المرأة في المجتمع الذكوري،المرأة التي<<تندفع في حركتها تارة، وتنغلق على نفسها تارة أخرى، تتمرد حينا، وتحاول أن تصارع، لكنها تستسلم لقدرها، وتتراجع عن الصراع في معظم الأحيان لتبقي تمردها حبيس جدران عزلتها>>[2].

نخلص في الأخير إلى أن الموضوع الذي تسعى الذات (الأنثى) إلى اكتسابه هو دائما الرغبة في إثبات الهوية، والتخلص من سلطة الآخر الذي يفرض عليها وضعا دونيا، الآخر (الرجل) تجسده الكاتبات في صورة المعارض، المعرقل لحركة المرأة البناءة، وقد يكون موضوعا تسعى البطلة العامل/الذات من خلاله إلى تغيير التصور السائد الذي يرتهنها، تعجز عن تحقيق طموحها لافتقارها القدرة على الفعل، وعدم معرفة طريقة إنجازه، مما جعل مآلها الفشل في التجربة الحياتية.

وبالتالي تطرح الروايات السالفة إشكالية صراع المرأة داخل المجتمع، تكشف من وجهة نظر أنثوية خالصة طبيعية علاقاتها المستلبة من طرف الرجل، قامت بمحاولات لإثبات الذات، لكنها فشلت في تغيير نظرة الرجل إليها، كما فشلت في بناء شخصيتها المستقلة

(1)- فاطمة العقون: مصدرسابق ص 03.
(2)- فيحاء قاسم عبد الهادي: نماذج المرأة/البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر1997، ص 74.

الايجابية الفاعلة، لترسم الرواية بطلات نسائية واقعية، تقوم بحركات من أجل تأكيد هويتها، وتخوض صراعا مريرا، يدير دواليبه مجتمع متشبع بثقافة وقيم التمييز الجنسي، والتحقير لكل ما هو أنثوي، فكان الرجل ضحية قهر هذه الثقافة المترسبة في أعماقه، والموجهة لسلوكاته ومواقفه السلطوية المهيمنة ضد المرأة بوعي أوبدون وعي.

3- البطلة المثقفة بين القهر الذاتي والقهر الاجتماعي:

تعد الشخصية المركزية المؤنثة في روايات (أحلام مستغانمي) (ذاكرة الجسد)، (فوضى الحواس)، (عابر سرير)، شخصية مثقفة، تدل عليها العديد من العلامات، منها قول البطلة (ذاكرة الجسد)، وهي تتذمر من هم الثقافة، ومحنة الكتابة <<أجبت بشيء من السخرية: قد أكون مدينة للجزائر بثقافة أوبعلم، ولكن الكتابة شيء آخر لم يمن به أحد علي، نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سرق خلسة منا...كنت أفضل أن تكون لي طفولة عادية وحياة عادية، أن يكون لي أب وعائلة كالآخرين، وليس مجموعة من الكتب وحزمة من الدفاتر، ولكن أبي أصبح ملكا لكل الجزائر، ووحدها الكتابة أصبحت ملكي...ولن يأخذها مني أحد!>>[1].

تحتمي البطلة المثقفة بالكتابة، كنوع من التعويض عن دفء العائلة، وحنان الأسرة الحقيقية، تخبر بذلك رواية (فوضى الحواس) <<اذكر مقولة لروائي سئل: لماذا تكتب؟ فأجاب ساخرا: لأن أبطالي في حاجة إلي..إنهم لا يملكون غيري على وجه الأرض!

طبعا كان يراوغ..ويقدم اعترافا بيتمه دونهم، فكل روائي هو في النهاية يتيم..ومخلوق عجيب، تخلى عن أهله، ليخلق لنفسه علاقة وهمية، وأصدقاء، وأحبة، وكائنات حبرية يعيش بينها، مشغولا بهمومها، محكوما بمزاجها حتى لكأنه لا يملك على وجه الأرض غيرها، فأين العجب أن يصبح هذا الرجل كل عائلتي، ويشغل مكان زوجي وأخي وأمي وكل من يحيطون بي في الواقع، كان عجبي الوحيد أن أتعلق بهذا الرجل بالذات من بين كل من خلقت من ابطال، وان يقع بيغماليون في حب تمثال خلقه بيديه وكان آية في

(1) أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد، دار موفم للنشر، الجزائر1993 ص 122.

الكمال، فهذا الأمر يبدو منطقيا، كما جاء في الأسطورة، أوأن يحب التمثال الذي أخفق في خلقه، ويحب روائي البطل، الذي شوهه بنفسه فهنا تكمن الدهشة>>[1].

تحاول البطلة حياة تمزيق الحاجز الفاصل بين الوهم والحقيقة، الخيال الجموح، والواقع <<وهي بذلك ترمز إلى المتعة التي يمنحها الإبداع لحظة اكتماله، وانبلاجه في (أنا) مبدعة، فيغدو في إطار انزياح استعاري عائلة حميمة، بدلالة القرائن الاستعارية (الأم والأب والأخ والزوج)، إيماء إلى أجواء الانتماء والألفة. ويتضمن المخيال الروائي في استلهام سلطة النص الآخر، فلا يقف عند حدود المقولة المقتبسة، بل قد يستوحي عبقرية الأفق الأسطوري، إذ يستدعي الزمن السردي (بيغماليون)، وتمثاله (جلاتيا)، لتتأكد حميمية الوشيجة بين العمل الإبداعي ومبدعه، وإن ورد هذا في إطار يرشح مرارة، إذ أن المفارقة تكمن في نجاح بيغماليون في خلق كائن إبداعي متكامل إزاء إدانة (الأنا) (الراوية/البطلة)، التي عشقت بطلها (الحبري) على الرغم من عاهته>>[2]؛ دفعتها مرارة خيبة أمل الأنثى/البطلة في الواقع الفعلي تلج عالم الخيال، تتماهى فيه حياة (الراوية البطلة) مع مخلوقات روائية، يرمز لها في النص بـ(كائنات حبرية)، علامة تكشف قدرة العمل الإبداعي على اختراق مدارك ومشاعر المبدع، لدرجة يصاب بالانبهار والدهشة تجاه ما شكله، فيعيش بمعية أبطاله عالم (فوضى الحواس) الذي تحمله الرواية عنوانا لها.

هكذا تعشق البطلة حياة بطلا وهميا لا يوجد إلا في عالم لغوي، أعطبه وشوهه قلمها، وفي ذلك إشعار جمالي برغبة المبدعة الأنثى في ممارسة فعل القهر على الرجل، ورسمه شخصية عبثية، من أجل تكسر الفحولة وما ترمز إليه من صفات الكمال؛ لأن البطلة المثقفة الكاتبة تعيش اغترابا روحيا وفكريا في وسط لا يتفهم نزوعها إلى الفن والإبداع، فتقع في دوامة القهر المزدوج، الذاتي على مستوى الروح المتعطشة للحب والحنان والاهتمام، والقهر الاجتماعي على مستوى الموقع الطبقي لتراتبية نخبوية متوارثة، تصبح

[1]- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب بيروت ط 1999/9 ص 274، 285.
[2]- وجدان الصائغ: الأنثى ومرايا النص، مقاربة تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ط2004/1ص 201-202.

ذات الإنسان <<عاملا قاهرا أكيدا، يحول دون الشخص، ودون الحرية المطلقة، والتلقائية المطلقة، لأنه لا يستطيع أن يعيش إلا بمقتضى ما توفر له ذاته نفسيا واجتماعيا من المعطيات، وما تفرضه عليه من ضرورات، إن كل السمات التي يتصف بها الشخص تلعب دورا مزدوجا، إنها في وجه ما تمثيل أوتعبير عما تكنه هذه الذات أوتلك، وهي في الوقت نفسه، أو بوجه اخر، تعتبر حدودا قاهرة، لا يستطيع الشخص أن يبدع إلا بها، ومن خلالها ولا تلغيها أقصى درجات اليوتوبيا والفردوسية>>[1]

ذلك أن القهر الطبقي الاجتماعي يبقى الجذر الأول لـ (شجرة) القهر المتشابكة والمتعددة الأغصان والفروع، والرحم الخبيثة، التي تلد وتنتج جميع القوى القاهرة – المعاكسة- ومجرد إحساس الشخصية القصصية بالقهر، ومجرد إطلاق كلمة (القهر) في حد ذاتها، انطلاقا من النصوص ذاتها، تطفو إلى سطح النص قوة قاهرة تقض مضجع العامل الذات، تشوش طمانينته، تقف دون أمنيته، والفارق هنا هو درجة القهر ومداه، وليس في نوعيته وطبيعته، وبالتالي في درجة الإحساس والوعي بالقهر.

وبالتالي يختلف إحساس البطلة المثقفة بالقهر عن غيرها من البطلات من النساء العاديات، اختلاف أشارت إليه بطلة (فوضى الحواس) <<كن نساء الضجر، والبيوت الفائقة الترتيب، والأطباق الفائقة التعقيد، والكلمات الكاذبة التهذيب، وغرف النوم الفاخرة البرودة، والأجساد التي تخفي تحت أثواب باهضة الثمن كل ما لم يشعله الرجل.

وكنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، والأسرة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق، أنثى عباءتها كلمات ضيقة، تلتصق بالجسد وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة>>[1]؛ تقدم توصيفا نقديا لنساء المجتمع المدجنات في ربقة مظاهر خادعة، فقدن في ظل إبرازها الوعي والإحساس بالقهر، اما المثقفة فهي أنثى القلق، تحيل اللغة على قوة إحساسها ووعيها بالقهر الاجتماعي، الوعي

[1] – ماجد موريس إبراهيم: سيكولوجيا القهر والإبداع ص48

[1] - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص 124-125.

النابع عن الرغبة في تغيير الواقع، والانفلات من قبضته بممارسة الكتابة والإبداع: <<منذ الصغر كنت فتاة نحيلة، بأسئلة كبيرة، وكانت النساء حولي ممتلئات، بأجوبة فضفاضة، وما زلن دجاجات، ينمن باكرا، يقفن كثيرا، ويقتتن بفتات الرجولة، وبقايا وجبات الحب، التي تقدم إليهن كيفما اتفق ومازالت أنثى الصمت، وأنثى الأرق. فمن أين آتي بالكلمات، كي أتحدث إليهن، عن حزني>>[2]، سؤال يحمل أوجاع أنثى مثقفة، في وسط نسوي مدجن بالوجبات الاجتماعية، يقابل النص بينها وبينهن موظفا الضميرين هن/أنا في امتداد زمني بين الماضي والحاضر، ومثل ذلك بهذا المخطط:

[2] المصدر نفسه ص 125.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يرسم ملفوظ دجاجات صورة تشبيهية، تحمل أكثر من دلالة، محمولات مشبعة بمضامين النقص والإدانة لعالم نسوي مشحون بالقهر واليأس، يمتد من الماضي إلى الحاضر، يتحرك بسرعة، ويهيمن في ثبات واستمرارية وتواصل، تعلن البطلة المثقفة القطيعة بصمتها، لتبدع لغتها الخاصة، وتتواصل بعيدا عن لغتهن، ترسم عالمها، وتسجل حضورها خارج المدجنة.

تغلب على النص دلالة القهر والهزيمة والانكسار، توجه ضد ملفوظ (أنثى)، أنثى لا تملك إلا الصمت والأرق، بركانا من قلق البوح، يتدفق مع الحبر ليجتاح بياض الورق، ويشق طريقا آخر خارج السرب، أداته اللغة، لأن الواقع كما تخبر اللغة نفسها لا يعطي الأنثى، والأنثى المثقفة خصوصا مساحة لممارسة قلقها بالطريقة التي تختار، وفي ذلك إشارة إلى توق ورغبة (الأنا/الأنثى) المثقفة إلى الانغلاق على الذات، بعيدا عن سطوة الواقع الذي يفرض عليها واجبات اجتماعية فائقة التعقيد، دون أن تنال بالمقابل أي مزية، لأنه يريدها ماضيا وحاضرا دجاجة حمقاء، وهي ترفض هذا الدور الأحادي مدجن للأنثى، يختزلها في الوظيفة البيولوجية، بلا كيان أوهوية، وهذا أقسى أنواع القهر <<قهر يتحرك في مجال اجتماعي ملموس، وتعاني منه شخصيات مقهورة، تنتمي إلى هذا القطيع البشري>>[1].

وترفض شخصية المرأة الكاتبة المثقفة بطلة روايتي (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) الانتماء إلى القطيع، وتجعل من الكتابة ملاذا، تهرب إليه من القهر المسلط على روحها وأفكارها وأحاسيسها، تحقق إنسانيتها كأنثى وتحافظ عليها بممارسة الإبداع، أنثى تملك حس الفنان، والاستمرار في تفردها الإبداعي، وفي الوقت نفسه مواجهة القهر، والخلاص من سلطة زوج ببذلة عسكرية، وقلب من فولاذ <<ولذا أصبح يبدي انزعاجه من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيص هذا الوقت لطفل لا يأتي، دون أن يعترف تماما بأن ما يزعجه، هو الكتابة في حد ذاتها، كعمل مواجه ومراوغة صامتة، لم يستطع برغم إمكانيته البوليسية التجسس على مصداقيتها، وبدل أن يواجهني بحقيقة

[1] ـ محمد رجب الباردي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس 1993، ص 201.

أفكاره راح يوجهني من طبيب إلى آخر، ويبعث بي من مدينة إلى أخرى، ليحول الأمومة مشكلتي وقضيتي الأولى>>[1].

تعود في (عابر سرير)، بطلة، يتحدث عنها الراوي البطل، المصور الصحفي الذي نال جائزة أحسن صورة <<في الواقع كنت أحب شجاعتها، عندما تنازل الطغاة وقطاع طرق التاريخ، ومجازفتها بتهريب ذلك الكم من البارود، في كتاب، ولا أفهم جبنها في الحياة، عندما يتعلق الأمر بمواجهة زوج، تماما كما لا أجد تفسيرا لذكائها في الرواية، وغبائها خارج الأدب>>[2].

هكذا تختفي شخصية البطلة حياة، في رواية (عابر سرير) وراء صوت الراوي/الرجل، متبعة خطى نظيرتها في رواية (ذاكرة الجسد)، التي مارست فعل القتل، قتل الأبطال <<إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال فقط لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا... فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم..وامتلأنا بهواء نظيف >>[3]، تدخل البطلة الكاتبة ساحة الكتابة لتنازل الرجل، وتزيحه عن القيادة، وتحوله موضوعا، بعد أن كان مركز الفعل، وذاتا فاعلة، <<وانكتابية الرجل هي لإنهاء سلطانه على اللغة ووصايته عليها وأبوته المطلقة على الكتابة، لقد تحررت البنت من الاب المزور، وتخلصت من الوصية الكاذبة، فعلت ذلك لأنها حولت الرجل إلى كائن ورقي، وجعلته مادة قابلة للانكتاب والتفكيك، والتشريح بدءا من بترها ليده، وانتهاء ببترها لقلمه وللغته، فكت بذلك الارتباط العضوي القديم ما بين الفحولة واللغة>>[4]؛ تعيش إذن البطلة أحلام/حياة في ألف ومائة وست وسبعين صفحة في ازدواجية بالغة التعقيد والغرابة، تطمح إلى الاستقلال عن عبودية وقهر الآخر لها.

تقرر الخضوع والاستسلام، قصد إنهاء الصراع لصالح الفحولة دائما <<وأنني كنت أمضي نحو عبوديتي بمشيئتي، ومن الأرجح دون انتباه، سعيدة بسكينتي أواستكانتي

(1)- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص 96.
(2)- أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت ص 17.
(3)- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 23.
(4)- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة (1) ص 191 .

إليه، تاركة له الدور الأجمل، دور الرجولة التي تأمر وتقرر، وتطالب، وتحمي، وتدفع وتتمادى>>[1]؛ بعد ذلك تهرب إلى الكلمات، وتكتب، لتقتل أبطالها، وتمارس طقوس العشق، بعيدا عن اعين الزوج والمجتمع، تحبل أفكارا، وتنجب روايات وكتبا، فكلما وعى المثقف <<أزمته، كان عليه أن يختار، إما التشاؤم والانعزال، والهرب من مواجهة الواقع، وإما المشاركة مع جموع الناس، من أجل تغيير هذا الواقع، واستعادة التوازن بين الإنسان والمجتمع، حيث ينتمي الإنسان من جهة أنه منتج لحياته، إلى طبيعته الكلية، التي كانت مغتربة عنه، عندما نشأ المجتمع>>[2]. يخبر الراوي عن هذا الخط الذي اتخذته بطلة (عابر سرير بقوله: <<كنت أراها تكفن جثة حبيب في رواية، بذلك القدر من العناية، كما تلفلف الأم رضيعا من حمامه الأول. عندما تقول امرأة عاقر: في حياة الكتاب تتناسل الكتب هي حتما تعني تتناسل الجثث، وأنا كنت أريدها أن تحبل مني، أن أقيم في أحشائها، خشية أن أنتهي جثة في كتاب>>[3]

ينزاح النص من خلال التناغم الدلالي بين صورة الأم وهي تلف رضيعا حديث الولادة، ليحيل على الكاتبة وهي تخرج روايتها بعد طول جهد ومشقة، لهذا كان القاسم المشترك بينهما هو القدر الأعظم من اللهفة والحرص والعناية؛ فالكاتبة بطلة الثلاثية كأنثى هي عاقر في الواقع المتخيل داخل النص، لكنها وهي أيضا أنثى أكثر خصوبة حين تبدع، أنجبت روايتها الأولى والثانية والثالثة، كانت تريد حياة الأدب، لترفع عنها قهر الحياة، حياة فيها اختراق للمألوف، عكس انطلاقها في (فوضى الحواس).

من هنا يتداخل نوعا القهر، الروحي/الذاتي، والاجتماعي، ويتزامن الإحساس بالألم لعدم تحقيق الأحلام في الواقع الاجتماعي، والإحساس بالعزاء حين تعويض ذلك في الأحلام؛ أي في الأدب والفن؛ لأن الذات المثقفة <<لا تطيق اختراق اليم، كما لا تطيق التحديق مليا في شمس الحقيقة المحرقة، ولأن الوعي هنا ما يزال محجوزا وشقيا لا

(1)- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص 38.
(2) – فيحاء قاسم عبد الهادي: مرجع سابق ص67
(3) – أحلام مستغانمي: عابر سرير ص20

يملك السيطرة على واقعه وأزمته>>[1]؛ وبالتالي اختارت البطلة/المثقفة في ثلاثية (أحلام مستغانمي) الهروب من سلطة القهر المزدوج (ذاتي- اجتماعي)، مستنجدة بالكلمات، لتعويض الهزيمة والخيبة في الحياة، تعيش هويتها ارتباكا وحيرة، بسبب وقوعها في شرك عقدتين متضادتين عقدة التفوق الثقافي، وعقدة الدونية بسبب الانتماء الجنسي للأنثوية، فتصبح أزمة البطلة المثقفة، أزمة مزدوجة، تعاني كونها امرأة أولا، وتعاني لأنها مثقفة ثانيا.

والخلاصة أن البطلة/المثقفة في الرواية النسوية الجزائرية، تعاني من القهر الذاتي الروحي، والقهر الاجتماعي، لا يفصل وعي البطلة بهذه الأزمة الواقع عن الحلم، حيث أضحى القلم والورق مرساة النجاة من إخفاقات وإحباط الايام.

تحلم البطلة المثقفة بالانطلاق، والخروج من دائرة القهر المرسومة، تعي ضرورة التحرر من كل أشكال الاستلاب، لكنها لا تملك السير الحثيث لتحقيق هذا الحلم، لأنها أصلا أسيرة قيود راسخة في الذاكرة، تعيق تقدمها، تكبلها من الداخل، وتفرض عليها الخنوع والاستسلام، هكذا تجسد ثلاثية (أحلام) شخصية بطلة مثقفة، تقوم بثورتها في مستوى الحلم/الكتابة، بينما تعيش القهر في الواقع، تسلم مصيرها لعمها، فيعقد بزواجها صفقة، يحقق مصالحه، لتستسلم لزوج لا تحبه، وتحلم بآخر تمارس به طقوس العشق على الورق، تعويضا عما تفتقده في الرجل الحقيقي/الزوج.

هذه البطلة/المثقفة، التي نهضت ورغبت في بناء مركزية أنثوية من شأنها تغيير المواقع، تعلي من سلطة الانثى على الأقل في النص بفعل الكتابة، والقدرة على التحكم في تشكيل اللغة، راوية عليمة ومثقفة تعلي اسمها على أزمتها الموغلة في أعماق الذاكرة و الإرث التاريخي، الذي ترزح تحت قهره، الأنثى، المثقفة خصوصا، لذا تصدرت فعل الانتقام، لكنه انتقام على الورق، سلاحه اللغة.

تقتل الرجل الذي صيرته موضوعا وبطلا، بعد أن رسمته بريشة أنثوية، معطوبا ومشوها، ثم تعود إليه ثانية، وإلى سلطته، تسلمه القياد، وتستسلم لكل عوامل القهر

[1] ـ نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من لتأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1/1987ص 412.

المحيطة بها، وبذلك قد <<ساهمت المرأة المثقفة في ترسيخ عبوديتها للرجل وتبعيتها له>>[1]؛ لأنها تعايش قيودا تكبلها من الداخل، تؤثر في سلوكها، وتوجه أفكارها من الذاكرة، يعبر عن استسلامها راوي (ذاكرة الجسد) بمرارة: <<تراك فتحت له قلاعك المحصنة، وأذللت أبراجك العالية، واستسلمت لإغراء رجولته>>[2]، هكذا تنتهي كل محاولاتها بالفشل والإخفاق، تعود إلى حظيرة الرجل.

إذن سواء كانت البطلة المثقفة <<خاضعة أم متمردة في سلوكها، هي مستسلمة في تفكيرها، مكبله ومقيدة في وجدانها، وبالتالي لا تتحرك إطلاقا من إرادة مستقلة، وقوية، بل هناك من يملي عليها تحركاتها، وإن لم يكن شخصا حقيقيا فهو قوى غير مرئية، اوجملة من المفاهيم المسبقة التي تسقط على وعيها، وتشكل شخصيتها ووجودها>>[3].

يتضح أن القهر المسلط على الأنثى المثقفة، متجه منذ البداية إلى الذات، التي هي في الوقت نفسه مصدره، قبل أن يكون مصدره المجتمع، لأن قابلية الذات للاستسلام، وخضوعها للقهر يعد من أكبر البواعث على سيادة ثقافة الاستلاب، وتغلغلها للتأثير على النفوس، وتوجيه مسارها.

هكذا اختارت البطلة المثقفة في ثلاثية (أحلام مستغانمي) الهروب من ذاتها الأنثوية، وأغلال القهر الاجتماعي، لتتخذ الإبداع والكتابة تعبيرا عن ذاتها وطموحاتها وآمالها، التي لا تتحقق إلا على سطح الورق دون أن تتجاوز حدوده، لتنهي أخيرا معركتها الباحثة عن عناصر تؤكد وجودها في مستوى اللغة بنتيجة هي أساسا ضد أنوثتها، وضد كينونتها، ومصيرها الاستسلام، والعودة إلى حظيرة الرجل.

نجمل في الأخير خصائص حضور البطل المؤنث في الرواية النسوية الجزائرية في النقاط الآتية:

---

(1) ـ محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000 ص 54.

(2) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص435

(3) ـ زينب جمعة: صورة المرأة في الرواية قراءة جديدة في روايات إميل نصر الله، الدار العربية للعلو م ط1/2005 ص 102.

1- تعرض الرواية النسوية الجزائرية شخصية البطل المؤنث، في صورة مأزومة، إذ تعيش البطلة/الأنثى حالة من الصراع الذاتي، تحاول البحث عن هويتها، وتفشل ، تمثل علاقة انفصام مع ذاتها وكينونتها، ثم آمالها وطموحاتها، تشكل كل أشكال القهر الروحي الذي يستبد بها، ويوجه مسار حياتها.

2- تطرح نماذج المرأة البطل إشكالية صراع المرأة في بنية اجتماعية، تكشف من وجهة نظر أنثوية طبيعة علاقاتها المستقبلية بالرجل، تعرض محاولاتها لإثبات الذات، تفشل في تغيير الواقع، كما تعجز في بناء شخصيتها المستقلة الايجابية الفاعلة.

3- تجسد نماذج المرأة/البطل صورا واقعية لحركة المرأة ، من أجل تأكيد هويتها داخل نطاق صراع مرير، يدير دواليبه مجتمع متشبع بثقافة وقيم الميز والتحقير لكل ما هو أنثوي، فكان الرجل ضحية قهر هذه الثقافة المترسبة في أعماقه، والموجهة لسلوكاته، ومواقفه السلطوية المهيمنة على المرأة بوعي أوبدون وعي .

4- تعاني البطلة/المثقفة من القهر الذاتي الروحي، والقهر الاجتماعي، لانفصال وعيها بأزمتها الواقع عن الحلم، حيث يغدو الورق والقلم مرساة النجاة من إخفاقات الواقع، وإحباط الأيام.

5- تحلم المرأة المثقفة بالانطلاق والخروج من دائرة القهر المرسومة، تعي ضرورة التحرر من كل أشكال الاستلاب، غير أنها تفشل بسبب القيود التي تكبلها من الداخل، والإرث التاريخي الطويل المليء باضطهاد الأنثى، المثقفة، لا تملك أمامه سوى الاستسلام طوعا ورغبة في العودة إلى الحظيرة الذكورية.

ثانيا– نماذج المرأة في رواية المرأة:

قدمت معظم الروايات التي أنتجها الرجل المرأة في صورة يحكمها منطق الانتقاص والتشييء، فظهرت <<مستسلمة لقدرها فاقدة لكل إرادة، ضعيفة، ينتظرها الموت أحيانا، ومهما كان سعيها، فإن طموحاتها لا تتحقق إلا في إطار إرادة مطلقة هي إرادة

الرجل>>[1]، نظرة تشوبها الرمزية والإثارة، تبعدها عن قيمة الإنسان الفاعل الإيجابي، تتحول إلى مستغلة أومستثمرة، وبالتالي تظهر صورتها متأرجحة بين النمطية الجامدة القابلة للاستلاب، أوالمتحررة المتمردة على أعراف المجتمع؛ فالروائي الرجل <<لا يريد أن يرى المرأة كصورة مركبة بل كحالة احادية، تحقق تفوقه الكاسح عليها من جهة، وتيسر علاقته بها من جهة ثانية>>[2]، لا يريد أن ينظر إليها من الداخل، ويكتفي بالنظرة السطحية الخارجية.

والسؤال الهاجس المحوري هو البحث عن صورة المرأة الجزائرية، هل هي تطابق الصورة التي يعرضها الروائي(الرجل) في روايته؟ هل أحدثت المرأة الكاتبة في عرض شخصيتها، تغييرا في الملامح والصفات؟ هل نجحت الروائية في كسر القالب النمطي الذي وضعها فيه الروائي الرجل؟ كيف قدمت الروائية الشخصية تقنيا؟ ما هي عناصر التشكيل الجمالية؟ هل هناك خصوصية جمالية في العرض والتقديم؟ وبصورة أخرى كيف صورت الكاتبة الشخصية النسوية؟ وكيف تشكل النموذج النسوي ومتغيراته في وعيها وفي لا وعيها أيضا؟

ويكون الهدف من عرض النماذج وتحليلها كشف وعي الروائية بالواقع النسوي ومتغيراته، وقدرتها على الغوص في أغوار الشخصيات، وتقديمها بحس أنثوي، تحاول ملامسة الواقع الاجتماعي، والتعبير عنه، يمثل ذلك نموذجان: المرأة النمطية ، والمرأة الجديدة.

1- المرأة النمطية:

يتحدد مفهوم المرأة النمطية، بالشخصية المبرمجة داخل قالب، حيث لا يمكنها الخروج عن حدوده ومقاسه<<المتمثلة لموروثه، والصادرة عنه القانعة بقيمه، والمحافظة على مثله، حتى لو عانت منه، إنه عندها كالقدر الذي قد يكون مدمرا لكن لا سبيل

[1]- لطيفة زيات: من صور المرأة في القصص والروايات العربية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ص 163.
[2]- جورج طرابيش: رمزية المرأة في الرواية العربية: دار الطليعة: بيروت ط2/1985 ص 162.

لرده، أوالثورة عليه>>[1]، على أساس ترسيخ قيم الدونية، واستصغار الذات في ذهن المرأة، فتنعكس على مواقفها، سلوكا يكتنفه الخنوع والاستسلام.

أ- صورة الزوجة (المرأة العبد/المرأة الشيء):

تعرض (فضيلة الفاروق)، نموذجا للزوجة النمطية المستعبدة الراضخة، التي تكتم معاناتها، وتداوي جراحها ببرودة وصمت <<لم أرى ابتسامتها إلا نادرا، لا يهمها فرح أوعيد أومناسبة من تلك المناسبات التي تشتهي النسوة حضورها لتغيير فستان في كل ساعة، أوإطلاق سراح النميمة على ألسنتهن، أوالمزاح أوإفشاء أسرارهن الحميمة، اختلفت عنهن دائما بعبوسها وذبولها>>[2]، تعرض البطلة الساردة لويزا صورة أمها، زوجة نمطية متبلدة المشاعر، ترسم ملامحها الحزينة العابسة، من خلال توصيف حال العزلة والصمت واللامبالاة، التي تعيشها، يحضر الوصف تقنية فنية تثير الجوانب الداخلية الخفية لهذه الشخصية، تصورها الساردة معزولة عن المناسبات النسوية، عازفة عن مباهج الأنوثة ورغبات دنيا النساء.

إنها بعيدة عن كل ذلك، بعيدة عن الابتسام والحبور، الثرثرة الفارغة، أوإفشاء الأسرار الداخلية، تأتي منصرفة عن هذا الشأن النسوي الشائع، متلفعة بحزنها، لدرجة أن حزنها وشرودها أضحى جزءا لا يتجزأ من حياتها في دائرة مغلقة لا فكاك منها ولا مفر <<ويخيل إلي أنها لا يمكن ان تعيش إلا إن تكررت بحزنها ذاك وبانهماكاتها اليومية، التي لا تنتهي وبجلستها المسائية أمام أي إنتاج مصري في التلفزيون تتحجج بمشاهده الحزينة لتبكي حزنها هي، كانت ركاما من الحزن والسأم، سيئة الحظ على كل حال، وإلا لما تزوجت رجلا فقيرا ليحبلها مرة كل سنتين، دون أن يعيش أكثر من أيام معدودة كل سنة معها>>[1].

توظف الساردة/البطلة إشارات بالغة الأهمية لتفسير حالة البرود العاطفي الملازمة لشخصية الزوجة المنكوبة في شبابها، ترنو إليه وهو ينسحب من بين يديها، وبتناثر

[1] - إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام السمات النفسية والفنية ص 58.
[2] - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت ط1/1999 ص 12-13.
[1] - المصدر السابق ص 13.

كالأوراق الذابلة، باستسلام؛ لأن <<الاستسلام من منظارها، هو الحل "المنطقي" الوحيد في ظل ظروف فقدت المنطق كله، لكن اعتماد اللامنطق في عالم فقد العقل، سيؤول حتما إلى نتائج لا منطقية تتمثل في بيع الجسد، عبر زواج لا يعرف الحب>>[2].

تعاني هذه الزوجة النمطية معاناة مزدوجة، معاناة الزوجة ومعاناة الأم، تعيش في ظل رجل غائب عن الوجود الفعلي، لكنه موجود وقائم بصحة عقد الزواج المبرم بينهما، لا يؤسس أي علاقة حقيقية بين الاثنين، بل يقدم ذريعة لعلاقة شكلية(بيولوجية)، تثمر أطفالا ومتاعب ومسؤوليات، كلها تلقى على عاتق هذه الزوجة المهملة المتروكة فريسة للأيام، تقتات زهرة عمرها، وربيع حياتها.

إنها هنا في هذا الموضوع مجرد ملحق هامشي تابع للرجل، لا يحقق وجودها، ولا اعتبارها الإنساني إلا بهذه التبعية، وهو حال المرأة، التي تدجن داخل الأسرة لتقبل بفكرة كونها ملكا خاصا للرجل، يتخذها أداة إنتاج، ولو لا هذا التدجين لما ترسخ لديها الإحساس بالدونية تجاه الرجل، ولما رضيت بالوضع الذي فرضع عليها لمجتمع.

يبرز هذا الاستسلام للشرط الواقعي أكثر في إطار المكان الذي تتحرك فيه، فالشخصية تعيش في الريف، والبيئة محكومة بالانغلاق والرتابة والقبول بالأعراف والتقاليد، التي تبارك المرأة الخنوع الراضخة، وتعادي النموذج المتحرر، والعكس بالنسبة للرجل، لا يعيبه الطيش وخيانة الزوجة <<هي التي لم تكن بمستوى هوائيات والدي...والذي كان رجلا وسيما، وفي نظري كان وسيما جدا، وكثيرا ما كانت تبلغنا أخبار غرامياته عن طريق بعض المغتربين، ولا أذكر أن والدتي كان يهزها الأمر، إذ كان حزنها غير متعلق بخياناته المتكررة، وإنما بذلك الوعد القديم الذي حنثه يوم تزوجها، ليعلقها على ورقة واجب، لم تكن تعني له أكثر من ورقة صالحة...لمسح...حذائه...أوأفواه المجتمع! مؤلم جدا أن تمنح امرأة عذريتها لرجل احب...لا..بل فضل على ظهرها نصف عاهرات فرنسا و الجزائر>>[1].

[2] - جان نعوم طنوش: قراءة نفسية في أدب إملي نصر الله، مكتبة دار العربية، للكتاب ط2002/1 ص 44.
[1]- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ص 13-14.

تعيش الزوجة النمطية دورها الحريمي، تختزل مشاعرها وحركتها في إتقانه **دون أي بادرة لحركة** تغيير، حتى وإن تعلق الأمر بكرامتها، عند سماع أخبار نزوات زوجها التي لا تنتهي، **بل تكتفي بالحزن الصامت** المستكين، الذي فرض عليها وجودا هامشيا، فلم تظهر في الرواية كأم مربية ومؤثرة في سلوكات وتصرفات أبنائها، **وموجهة وصاحبة قرار، تظهر** في الرواية سلبية باهتة راضية بقهرها واستلابها <<لم **تتعود أن ترى الحياة برؤية المرأة الحرة القوية>>**[2]، **بسبب تغلغل الدور النمطي** للزوجة في أعماقها(المرأة/ الشيء).

هناك نموذج آخر للزوجة النمطية، **هي زوجة فائق تاجر المخدرات، ورجل الأعمال،** في رواية **(بين فكي وطن)** لـ(زهرة ديك)، **تجسد الدور التقليدي للمرأة المتزوجة، درس حفظته عن أمها،** حتى **أبدعت فيه** <<جاءته زوجته الشقراء بكأس العصير، **لقد** اعتادت أن تحضره له كلما عاد باكرا، وتجلس بقربه تثرثر بعينين مفتوحتين حتى الآخر، **وتتحدث بملامح صامتة، تنضح رضا** وسعادة بلهاء...وهو يحب ذلك وحمد الله أنه **وجد** فيها هذه الأوصاف الأنثوية المستسلمة، رغم أنه تعجل في اتخاذ قرار الارتباط الرسمي بها، **حرقة الانتقام،** لم تترك لديه الوقت الكافي لإملاء كل الشروط، التي يبتغيها فيها حتى يتأكد من نوعية المرأة التي ستصبح زوجته>>[3].

إنه زواج تقليدي، يمنح الرجل كل السلطة في اختيار نوعية البضاعة، وإملاء الشروط **لضمان مطابقتها للمواصفات المطلوبة، أما** المرأة **فهي امتداد للصورة النمطية المتوارثة للزوجة** <<**إلا أنها ظهرت تمتلك كل المواصفات الملائمة، لطبعه المغرور، ومزاجه المدلل** الأناني... لقد حفظته عن أمها، التي لم تنضب قدرتها، طوال ثلاثين سنة، **على تحمل قساوة أبيها،** ولم تكف عن امتصاص جحوده بلهفة وشهية أنثى، جفاها ذكرها ألف **عام...** (الرجال هم أسيادنا يا بنيتي عليك أن لا تنسي ذلك أبدا، هذا ما كانت تكرره وتعيده على مسامعها دوما... **زوجك هو سيدك ومولاك)>>**[1]، **تندرج وفق** هذه **اللازمة (السيادة)، صفات المرأة النمطية، تحت بند عريض هو (الخضوع)، الدرس الذي**

---

(2) - حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر ص 332.
(3) - زهرة ديك: بين فكي وطن، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000 ص 102.
(1) - محي الدين اللذقي: الأنثى مصباح الكون ص 37.

طالما حفظته <<وهي اليوم تطبقه بكل مهارة أمها زادت عليها الكثير من اللمسات العصرية، بحكم جيلها، وسنوات الدراسة الابتدائية، التي تعلمت فيها كيف تقرأ الرسالة، وترد عليها في بعض الأحيان، وكيف تقرأ عناوين الأفلام العربية وأسماء أبطال المسلسلات المصرية، وكيف تطلب أدوات الماكياج من البائع، وتنطق اسمها بالفرنسية، دون أن تتلعثم، ويعتريها شعور داخلي بالفخر لذلك>>[2].

يكشف السرد عن زمن مغاير لزمن الأم، يتم الوعي به في مستوى المظاهر فقط، حيث تتجدد مظاهر خضوع الزوجة، لتصبح شخصية نمطية معاصرة، في مقابل شخصية الزوجة التقليدية، وهي الصورة المثالية للزوجة التي يرسمها المجتمع عبر التاريخ <<يجب أن تكون جميلة أولا، بعد ذلك يجب أن تخضع ولا تواجه، حتى في أثناء الكلام مع غيرها عليها ألا ترفع عينها أورأسها بمن يحادثها...، وتقنع النساء أنفسهن غالبا، بهذه الصورة المنمطة للمرأة يخضعن للرجل، ويسلمن بضعفهن، وبعدم قدرتهن، على بناء شخصية مستقلة>>[3].

لقد ساهم المستوى الثقافي البسيط بشكل أوبآخر في تدجين الزوجة الشابة، فيما كرست معاملة فائق المادية نظرة التشيؤ والملكية المضافة على زواج اجتماعي، وتجاري بعيد عن المودة والحب والسكن الروحي، لم يحدد حقيقة أحاسيسه تجاهها، يرتبط بها شرعيا مما يجعلها تختلف عن سابقاتها، غير أن معاملته لها بقيت على حالها، لم يغيرها الرباط الرسمي، وبقيت ملكية خاصة في دفتر ممتلكاته، حصل عليها بصفقة لا تختلف عن الصفقات التجارية، أبرمت بين فائق وصديقه التاجر الكبير، والغرض الرئيس هو الانتقام من عشيقته الخائنة، التي تركته وتزوجت غريمه، بطل الرواية، الأستاذ الجامعي عمر، حيث مارس فائق (تاجر المخدرات) فعل الاستدراج تجاه عمر (المثقف) الجامعي، بدافع الانتقام، يتم له الأمر نظرا لسوء ظروف عمر المادية، ورغبته في تغيير حياته، فينغمس في دنيا الصفقات المشبوهة، ليتحول بدوره إلى شيء تحركه أصابع الهيمنة، والسيادة، والقوة،

(2) - المرجع نفسه ص 102.
(3) - صالح إبراهيم: أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2004/1 ص 59.

<<هذا النجاح هو دائما وأبدا نجاح مادي، مرتبط بالمال، وبالتالي بالقوة، ومرتبط أيضا، وهذا هو الهام في إطار علاقات الرجل بالرجل بالفاعلية، وبالفحولة في مجال الجنس، والنجاح قوة، وفاعلية وكذلك القدرة الجنسية، القائمة على التراكم في الخارج، ودون إخلال ببناء الأسرة، والكم في هذه العلاقات الخارجية يغلب على الكيف، في الإنتاج السلعي الرأسمالي>>[1].

يعد الاهتمام بالهيمنة والسيطرة في العلاقات نوعا من التعويض عن الضعف في الأحاسيس والمشاعر، والنظر إليها نظرة سلعية مادية، بعيدا عن جوهر العلاقة الإنسانية، تقوم على البعد الروحي، سمات كلها تتجلى في رؤية فائق لزوجته، لم يكشف السرد عن أي اسم لها، مادام الاسم <<كينونة، وماهية محددة>>[2]، مجرد شخصية هامشية ونمطية؛ إنها مجرد رقم في قطيع حريمي.

هي في<<رأيه وفكره وعقيدته ملغاة، ومشطوبة من خانة ردود الأفعال، ولا يمكنه أن يتصور أي موقف جدال أومساءلة، يصدر منها في يوم ما، فهي أصلا ليست مؤهلة لا لقبول ولا لرفض، ما ينفذ وما يقرر عليها ألا تتجاوز حدود مطبخها وبيتها وخزانتها...قلبها يكاد يحدس كل تفاصيل طبعه، وأعينها تكاد تقرأ كل التعليمات والأوامر الصامتة التي تنطق بها ملامحه وتصرفاته...أخذ من يدها كأس العصير وشربه دفعة واحدة وقال لها، وهو يهم بالخروج، سأعود وقت الغداء، وألقى عليها نظرة سريعة لقفتها بوجه وديع وابتسامة عريضة، وركضت أمامه نحو المشجب، وناولته بخفة، جاكتته الجلدية، ساعدته على إدخال يده اليسرى بعد أن أدخل يمناه فيها، وتمسحت برقة على كتفيه وهي تودعه إلى حد الباب وخرج...>>[1].

تظهر الذات الأنثوية الزوجة المستلبة، بمظهر الملحق التابع، أومجرد صورة سلعية (شيء)، له علاقة بعالم الأشياء (المطبخ، الخزانة..إلخ)، فلا مجال لتراحم أوعلاقة حميمة، يكشف كل ما يدور بينهما عن الشرخ الكبير في أساس العلاقة الباردة، الصامتة المشبعة بالذل

(1) – لطيفة الزيات: مرجع سابق ص115

(2) - جورج طرابيشي: الأدب من الداخل ص 21.

(1) - زهرة ديك: بين فكي وطن ص 103-104.

والتعالي، والمنطق المادي، من نظرة الرجل واقتصاد كلامه، وإصراره على المعاملة الرسمية الباهتة، التي توحي لها بالرهبة والانكماش، والذعر من أي محاولة لتخطي الحدود المرسومة، نستنشفها من عبارات السرد المحملة بالدلالات (قلبها يكاد يحدس كل تفاصيل طبعه، وأعينها تكاد تقرأ كل التعليمات والأوامر الصامتة، التي تنطق بها ملامحه وتصرفاته)، تكرار (كاد) مرتين، فعل من أفعال المقاربة، له دلالة على التردد والخوف الجاثم على قلب هذه الزوجة، تعيش على أعصابها، تبحث لها عن فرصة مع هذا الرجل الذي يدعى زوجها، تبحث عن أي بادرة لإرضائه، تقابل التجاهل والتعالي بالود، والإهمال بالعناية (ألقى عليها نظرة سريعة، لقفتها بوجه وديع، وابتسامة عريضة).

يبني النص تقابلا بين الوجهين، وجه الزوج في نظرته السريعة المختزلة، ووجه الزوجة التي تقابل الاحتقار بغبطة وابتسامة عريضة، يوحي الفعل (لقفتها) بالعطش الوجداني، الذي تعاني منه الزوجة، مع محاولتها بحنان الأنثى إذابة كل الثلج (ركضت أمامه، ناولته الجاكتة بخفة، ساعدته على إدخال يده، تمسحت برقة على كتفيه وهي تودعه) ترسم هذه الأفعال المتتالية، المتسارعة صورة هذه الزوجة، التي تتمحور كل تفاصيل حياتها حول محور زوجها، والعمل على إسعاده، دون ان يشاركها الاهتمام والحنان والحب، <<انتبه إلى نفسك وخذ حذرك يا عزيزي...صوت الرصاص لم ينقطع طول الليل...ودعها دون أن يعلق..>>[1].

لا شك أن المسكوت عنه له أهمية وشأن في توليد الدلالة، ترسم صورة شخصية تعيش ي ذوبانا كليا في الآخر، الذي يعاملها كشيء يمتلكه، ويستهلكه، ينظر إليها سلعة، ويفرض عليها سطوته، فتتجسد فيها وترسخ الصورة السلعية بعدما تختفي الذات،وتذوب في ذات الرجل، دون أن ترجو منه أي تقدير، أومشاركة؛ لأن رواسب النظرة الدونية تتحكم في وعي الذات،وتتحول إلى معوقات داخلية تشل قدرات الشخصية لتتقوقع وتنكمش دون رغبة في التغيير، لذا استسلمت المرأة في المجتمعات

[1]- المصدر السابق ص 104.

العربية عبر تاريخها **للأمر الواقع، وكانت بمثابة الدمية** بإتقان **تدخل السرور على قلب** الرجل، حتى كادت فكرة كونها كائنا ناقصا خلقت لهذا **الدور تصبح عقيدة.**

لذا يصعب على الزوجة التفكير خارج الحدود المرسومة، **كونها لا تملك مقومات** الإقلاع، لا تهتم **بانفصام الروابط الروحية والفكرية بينها وبين زوجها، المهم أن تبقى** داخل أسوار البيت، حتى وإن كانت محتقرة ومهانة غير سعيدة بالمرة، فهي مقتنعة في **لاوعيها** أن وضعيتها مهما كانت سيئة، ستكون أسوأ **لو انفصلت عنه،** لهذا تبقى تدور في هذه الحلقة المفرغة.

أ- صورة الأم (المرأة/القهر):

قدمت الروايات النسوية الأم في **صور متعددة،** تتشابه في الخضوع والاستسلام، **فهي** المسؤولة عن المعيشة ورعاية الأسرة، والمدبر لشؤونها الداخلية، حتى على حساب تربية أولادها والاهتمام بهم، إذ **يكشف السرد** في رواية **(إنعام بيوض) عن نموذج نمطي لام تقليدية، يمكن اعتبارها مثالية من وجهة نظر المجتمع للمرأة، فهي** <<أم لا تترك لها أشغالها المنزلية وهوسها بالنظافة، ولا حتى خمس دقائق حنان تمنحها لابنتها، أولأبنائها، عرفت نور فيما بعد، بما يشبه اليقين، بأن ذلك الهوس العصابي بالنظافة، **كان من بين** أسباب الخلاف الرئيسية بين أمها وجدتها>>[1]، أهم مواصفات هذه الأم، هي **ممارسة النشاط المادي من طبخ وغسيل وإشراف،** بينما يغيب **النشاط الروحي.**

عبرت الساردة عن هذه **الأعمال المنزلية بملفوظات تدل على حال** غير طبيعية، **تلازم** الأم المنهمكة دائما في أشغال لا تنتهي، تستنزف مشاعرها ووجدانها، مثل تكرار ملفوظ **(هوس) مرتين، وإلحاقه بـ(العصاب) دلالة على الحالة المرضية المزمنة، الموجهة والمتحكمة** في **الأم من فرط** إنهاكها في واجبات مضنية؛ ولأن الشخصية تنمو من وحدات المعنى، و<<تصنع من لجمل التي تنطقها هي أوينطقها الآخرون عنها، إن لها بنية غير معينة إذا **قارناها بالشخص البيولوجي الذي يملك ماضيه المتماسك والملازم له>>[2]**، فإن **السرد**

---

[1] - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، الجزائر ط2004/1 ص 28.

[2] – رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدبن ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1987/3 ص160

يظهر شخصية أم نور بطلة (رواية السمك لا يبالي)، أما ساخطة على وضعها، وفي الآن نفسه مستسلمة، تمنع من إكمال تعليمها بسبب الأب المتزمت، استجابة <<لنصيحة أحد المتفقهين، الذي أوعز له بأن الأصلح للبنت هو أن تمكث في البيت، بمجرد أن تتعلم القراءة والكتابة، وتتمكن من قراءة القرآن، لذا لم تفهم أم نور عندما طلب منها أبوها ذات يوم أن تقرأ من مصحف أخرجه من مكتبته، المزدانة كتب مجلدة نقشت عناوينها بماء الذهب، من أنها قد اجتازت لتوها آخر وأقسى امتحان دراسي في حياتها>>[3].

تنتمي أم نور إلى أسرة عريقة معروفة بالعلم والتدين والمركز الاجتماعي، من دمشق، هناك تزوجت من والد نور، جزائري يعمل إداريا في شركة متواضعة لنقل المسافرين على خط بيروت- الشام، يعود سبب عصبيتها الشديدة لشعورها الداخلي <<بالغبن من الفارق الحضاري الذي يفصلها عن أهل زوجها>>[4] فكان شعورها بالغربة يزداد خاصة بعد وفاة والدها، لدرجة عدم محاولة صرف زوجها للعدول عن قرار عودته إلى الجزائر والاستقرار فيها نهائيا <<لم تمانع ولم ترحب، كان الأمر بالنسبة لها سيان، غربة في غربة>>[1].

جعلتها شخصيتها المستسلمة لا تتخذ موقفا اتجاه قرار والدها بترك المدرسة رغم شغفها بالعلم، ثم تزويجها من خارج عائلتها الشامية المرموقة، واستسلامها للرحيل من الشام إلى الجزائر، و الاستقرار في أرض لم تألفها، فدوما تدفع الأحداث الشخصية إلى <<تغيير موقفها، مما يجعل تحولها في نهاية الرواية مسوغا أمام القارئ، لأنه نتيجة طبيعية لتفاعلها مع الحوادث>>[2]، يقدمها النص في مقابل الأب الرقيق الحنون، أما ثائرة مسرفة في الشدة والقسوة لدرجة الظلم والانتقام، لكن هل كانت فعلا تكره ابنتها؟ سؤال تطرحه ربما على صديقتها نور <<لماذا تكرهك أمك؟

---

(3) - إنعام بيوض: السمك لا يبالي ص 20.
(4) - المصدر نفسه ص 63.
(1) - المصدر السابق ص 90.
(2) – سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003 ص134-135

- أمي تكرهني؟ ما هذا الهراء، كيف تكره أم ابنتها؟
- بل تكرهك
- لماذا؟
- لأنها لا تنظر إليك
- أنت مجنونة.
- أمي تقول إننا نعرف من يحبنا من عينيه، حين ينظر إلينا
- إذن العمي لا يحبون
- بل يحبون بقلوبهم وآذانهم
- وأمي تحبني بقلبها وأذنها...و...>>[3].

وإن بدا الحوار مدافعا عن الأم في كلام نور الابنة، فهو يخبر عن قسوة الأم، التي لا تجد وقتا لتحنو بنظرة دافئة تطوق بها طفلتها، حتى تشعر بحب وحنان الأم، ويمكن قراءة ذلك كنوع من التنفيس، بضرب من هو أضعف، وتحقيق سلطة وهيمنة على كائن آخر من الجنس نفسه (الابنة/الأنثى)، لذا لا يمكن اعتباره كراهية، بل تعبيرا عن حالة عصبية، وتوتر نفسي جراء كره الذات، والرغبة في تعذيبها، والانتقام منها.

ويعرض المشهد تجمعا نسويا داخل بيت نور من أجل تحضير أكلة (الرشتى) بمناسبة عودة جدها من الديار المقدسة، ودفع فضول الصبية الصغار لسرقة بعض القطع للهو بها، ولأن الأم لا تستطيع النيل من أبناء قريباتها، وهم ضيوف، فقد صبت نقمتها على ابنتها نور ظلما <<أحست نور بأن الدم بدأ يغلي في عروق أمها من الغيظ، المتقد شررا، الذي تقذفه من عينيها ومن هالة التوتر التي لفت كل بدنها، وتوقعت بأن شيئا مروعا سوف يحدث، ثم رأت أمها تتوجه نحوها وهي شاخصة شخوص جثة لم يسدل جفنها، تجر خطاها كإنسان آلي، توقفت لبرهة أمام النافذة وهي تحدق في نور المشدوهة، كانت أطول برهة في التاريخ، ثم انقضت على نور وانتشلتها من خلف النافذة بقوة خارقة،

[3] - إنعام بيوض: السمك لا يبالي ص 49-50.

جعلتها تشعر وكأنها حمامة في قبضة مارد، حمامة خائفة وانهالت عليها بمشبك العجين، وأوسعتها ضربا في كل من جسمها البض الصغير، دون وعي، أمام ذهول البعض وشماتة البعض الآخر، إلا أن أحدا لم يتحرك، خيم على المكان صمت، لم يكن يكسره سوى الصراخ المتقطع لنور وهي تحاول تتبع حركة المشبك، لتقي نفسها بذراعيها واللهاث المتسارع لأمها يضخمه تفجر فقاعات الزبد المتيبس كالحمم من فمها، ثم توقفت المقاومة وأرخت ذراعيها، لم تعد تحس بألم الضربات، بل إحساس بالبلل الساخن الذي يثيره الدم السائل على جسدها جثتها؟ ثم هيمن السكون على الصمت والبهت>>[1].

توظف الكاتبة مجموعة من التقنيات اللغوية المؤثرة في إنتاج النص، وترابط عناصره، وتشكيل جمالياته بداية من العنصر الصوتي، الذي يحفل به التكرار المعجمي لألفاظ قوية وعنيفة (الغيظ، الشرر، المتقد، هالة، التوتر، مروعا، جثة، قوة، خارقة، قبضة مارد، خائفة، فقاعات الزبد، الحمم ، الساخن، الدم السائل) وهذا العنصر مهم جدا في إبراز الصورة، التي تحتاج إلى الإيقاع والحركة، يوحي المستوى الصوتي الصخب والتوتر بمشهد عنيف، يعكس نفسية الأم القلقة، يكشف مزاجها العصبي المتولد من قهر كامن في شخصيتها يحرك رغبتها في إعلان الذات.

بهذه الصورة المشوهة لعواطف الأم وحنانها نتيجة لما تشعر به تجاه العالم من تسلط يحكم مصيرها، فيتجلى بذلك الربط بين اللغة والعنف الاجتماعي، وعلاقة الأسلوب بالموضوع، وربطهما بفنيات الكتابة، ليكتمل عرض مشهد الحالة العصبية للأم، فتنفس عن مشاعر الاستياء والسخط، و تتجه القراءة للبحث عن النص الغائب داخل النص الحاضر، أي دراسة المسكوت عنه، أوالمغيّب؛ ذلك أن <<الكثير من المظاهر العصابية، ومظاهر غياب الوعي أوتهميش دور العقل، تتجلى في الرواية العربية الحديثة في مظاهر الكبت والإحباط>>[1]، وغيرها.

(1) - المصدر السابق ص 47-48.
(1) - فاضل تامر: المقموع و المسكوت عنه في السرد العربي، دار المنى، دمشق ط1/ 2004 ص 13.

لهذا تعبر **شخصية الأم** بشكل غير سليم، **وغير** مقنع، يعمل على قمع الحقيقة، **والتهرب من مواجهته، تنهال على فلذة** كبدها ضربا مبرحا، لا **تتوقف، ولا يشفى غليلها** حتى تدخل في غيبوبة وتنزف دما، **وسبب ذلك الإحباطات** المتراكمة التي **تعانيها**، لم **تكمل دراستها، أكرهت على الزواج ، زوجها بعيد يعمل** ببيروت، **أصبحت الحياة الزوجية** أدنى من طموحاتها، **وأقل من مستواها الاجتماعي السابق، اختلافها** مع حماتها **دائم ومستمر**، تستعيد **كل من قهرها اجتماعيا، ليجيء فعل الضرب نوعا من التفريغ.**

تستعيد في صورة ضرب الابنة، **صورة كل من مارس عليها الضغط والقهر** في **المستوى** الدلالي من **الدائرة الصغرى** داخل الأسرة حتى **الدائرة** الكبرى في المجتمع، **يظهر فعل الضرب** غير مبرر، **نابع من اللاوعي**، يأتي كنوع من **التنفيس عن الكبت الذي سببته الأعراف**، يجد تعبيره في الانفجار **والغضب**، وهو محاولة **لكسر الحصار المفروض على الذات**، كل ذلك يتخذ شكل القانون؛ فحين يكون هناك قهر يحدث كبت، يتحكم في الذات لاشعوريا، نلحظه في مشاهد العنف.

الأمر الذي جعل أم نور (هيام) تصل هذه الحالة العصبية، **وتتحول** إلى مارد والبنت(المقبوض عليها) حمامة مذعورة، ترهص صورة (المارد**/الحمامة) بأكثر من بعد** دلالي، تشير إلى عالم الشخصية الداخلي المثخن بجراحات عميقة **متولدة من تسلط الآخر وهيمنته، ليمنح هذا التصوير المشهدي (المارد/**الحمامة)، تأشيرة مرور باتجاه الفضاءات المعتمة، وتحفيز الذاكرة الملبدة بالانكسار والهزيمة، تستدعي صورة المارد **(كاستعارة من المرويات والحكايا الشعبية)، صورة قمقم أوزجاجة يكمن فيها، دلالة على الكبت والضغط والعزلة**، التي كانت تعيشها الأم، تأسر وجدانها ومشاعرها داخل قمقم، حتى كانت شرارة بسيطة حافزا لتفجره **فيندفع من جديد، لتصبه على ابنتها، شريكتها** في **الجنس(أنثى)، تكره** في قرار نفسها أنوثتها، لاعتقادها أنها عين المشكلة.

وفي الأغلب تحضر نهايات الروايات <<كتطور اجتماعي (تاريخي) ولساني، وتحديد وشرح، ونقد البنيات الروائية في إطار سوسيولوجيا النص>>[1]، لذا رأينا كيف انتهت المراة (الأم) النمطية وتعالج خضوعها واستسلامها بالهروب، وبالتالي من مواجهة المشكل، والتنفيس عن الضغط والمعاناة بتعذيب نفسها أكثر بالتوتر العصبي، والانفعال، وممارسة ما تعانيه ضد ابنتها، تكريسا لفكرة اضطهاد الأنثى للأنثى، كما قدمها النص في المستوى اللساني، وجلتها القراءة بالشرح والتحليل.

ج- المرأة الأنوثة المعطوبة:

تعرض (أحلام مستغانمي) في رواية (فوضى الحواس) صورة أم تقوم بدور البطولة(حياة)، تقدم مفارقة طريفة، ترسم طريقا واحدا للأم و النساء، طريق قهر الرجل واستسلام المرأة، ترسم صورة أمها موصولة بصورتها، الأم التي رهنت عمرها في ذكرى رجل عظيم، باع نفسه من اجل الوطن <<خمس سنوات من الزواج، كانت خلالها تسكن في بلد وأبي في آخر،ولم يكن يعود من الجبهة إلى تونس، إلا مرة كل بضعة أشهر، ليقضي معها بضعة أيام،لا أكثر،يعود بعدها إلى قواعد المجاهدين حيث كانت تنتظره مسؤولية إدارة العمليات في الشرق الجزائري. ذات يوم خرج ولم يعدكان له أخيرا شرف الاستشهاد ولها قدر الترمل، في العمر الذي تتزوج فيه الأخريات>>[1]

تختزل حياة المرأة، لم تذق طعم الحب والحنان، إلا لأيام أو سويعات خاطفة، فرضت عليها تبعات وتكاليف تنشئة طفلين لسنوات طويلة، لم تعش مع زوجها، ولم تعرف حقيقة الزواج، لأن حقيقته تعني المعاشرة والمصاحبة، و هي لم يتسن لها ذلك، لقد استشهد ودفن، و دفنت معه كل أحلامها، فاختزلت حياتها في تربية ولديها <<في الثالثة و العشرين من عمرها، خلعت أمي أحلامها، خلعت شبابها، ومشاريعها ولبست الحداد اسما أكبر من عمرها، ومن حجمها، لقد وقعت في فخ الرموز الكبرى، بعد ما وقعت قبله في فخ الزواج المدبر، وهذه المرة أيضا لم يستشرها أحد إن كان هذا الاسم

[1]– Pierre v zima: L'indifférence romanesque, sartre, moravia, camus, Le sycomore, Paris 1982 p12

[1] – أحلام مستغاني: فوضى الحواس ص101-102

الكبير، يناسبها ثوبا **أسود** حتى آخر عمرها، وإن كانت تفضل أن تكون زوجة لرجل عادي، أوأرملة لرجل وطني، لقد وجدت نفسها **أمام الأمر الواقع، بطفلين** صغيرين...واسم كبير، و منذ ذلك الحين وهي تواصل طريقها هكذا، بجسد ليس لها، **وبقدر يرضي كرامة** الوطن، الوطن الذي يملك وحده، ما تشاء، حق تجريدك **من أي** شيء، بما في ذلك أحلامك، الوطن الذي جردها من أنوثتها وجردني من طفولتي...ومشى وها هو ذا يواصل المشي على جسدي وجسدها، على أحلامي وأحلامها، فقط بحذاء مختلف، إذ **لبس معي جزمة عسكرية...ومعها حذاء التاريخ الأنيق>>**[2].

لقد استثمر المخيال السردي تقنيات فن الرسم وتشكيلاته اللونية، الأبيض لون الفرح، والأسود لون الحداد من خلال ثنائية(الخلع/اللباس)، خلعت الأم في بواكر العمر، لون **الفرح، وتلبس السواد** اسما أبديا.

وإن منحها عرف المجتمع اسم **زوجة شهيد مكسبا معنويا، وعزاء اجتماعيا، وتركة روحية،** فإنها لم تملك معاودة الزواج، وفضلت السير متجردة من مطالب الأنوثة والجسد، وفي سبيل التأكيد على التواصل الروحي مع الاسم الكبير، (شهيد الوطن)، الذي تتضاءل أمامه كل الأسماء، تأتي **الاستعارة المكنية إشباعا لرغبة الرسم والتصوير، ولتقصي التفاصيل الداخلية لشخصية الأم، على أساس أن الصورة الكنائية تعكس الملامح النفسية،** باعتمادها على مهاد حسي، يجسد الصورة وينفث فيها الحياة؛ **يتجسد** الوطن في صورة رجل يدوس بنعله على جسد الأم والبنت معا، لكن نوعية الحذاء مختلفة، **هي مع البنت جزمة عسكرية، ومع الأم حذاء التاريخ، الفعل واحد** (يمشي على الجسد، يغتال المنى)، يترك **الرجل أب البطلة زوجته، ويلبي** نداء الوطن، **يتحول** تاريخا **للوطن وذكرى قهرية للأم، ينتجها غيابه المستمر، وتجعله الشهادة رمزا** كبيرا، لم تملك خيانته بالزواج ثانية.

---

(2) - المصدر نفسه ص 180.

في المقابل **كانت البنت زوجة رجل عسكري**، يخدم الوطن، **ومثل السلطة والحكم**، تزوجته دون رغبة أو استشارة، وتزوجها لإكمال أناقته، ومركزه، لأنها بنت رمز ثوري كبير، تسير على مسار الام النمطية ، **رغم فارق الثقافة والظروف الاجتماعية**، لا يختلف مصيرها، ترتبط في وضعها **بأمها، فلا تجد مهربا من قهر الرجل** واستبداده **وإهداره لمشاعرها وأحلامها، فتكتب وتحلم، تعشق رجلا من بنات أفكارها**، في الأخير تستسلم **للواقع، ولسلطة وهيمنة الزوج/الذكر** <<أتأملها في أنوثتها المعطوبة، في جمالها المسالم في مرحها البسيط، الذي يجاور الحزن، ها هي ذي غامضة وهادئة كالجوكندا، وأنا أكره الجوكندا، أكره الملامح الهادئة، والأنوثة المسالمة، والأجساد الباردة، فمن أين جاء أمي كل **هذا الصقيع؟ أمن استسلامها للقدر أم من جهلها؟** ومن أين جاءتني أنا هذه الحرائق؟ أمن تمردي على كل شيء؟ أم من براكين الكلمات التي تتفجر داخلي باستمرار؟ وكيف يمكن لهذا **الرماد الجالس أمامي متلفعا بملاءة** سوداء..أن يلد كل هذه النيران التي تسكنني؟>>[1].

تعود الابنة لتوضح الفرق، وخصوصية الأم في أنوثتها المعطوبة، **تلد الابنة (البطلة) المتمردة**، وتجسد ذلك في صور مقابلات جميلة(الأجساد الباردة، الحرائق) (الصقيع، **براكين الكلمات)، تجسد نمطية الأم واستسلامها، الرماد وهو يلبس ملاءة سوداء، لا تفوت الأم المعطوبة الأنوثة فرصة لاستعراض جسدها ومكملات الأناقة والجمال، كنوع من التعويض، يظهر** في ترددها على الحمام النسائي **كل أسبوع، ملتقى النساء، تجد فيه متنفسا للثرثرة، وتجاذب أطراف الحديث والتباهي بمتقنياتها** <<تماما كم كانت في زمن مضى، تستعرض أواني الحمام الفاخرة من طاسه فضية، ومشط من العاج، بأسنان دقيقة **ومناشف فاخرة**، مطرزة وصابون ريحه،مستورد، **وعطور ومستحضرات لإزالة الشعر أوصبغه** وكثير من التفاصيل النسائية التي تعودت أن أراها في طفولتي مجموعة في سطل **فاخر من** الفضة المنقوشة، موجود دائما في ركن من الخزانة، جاهز للاستعراض الأسبوعي. **بعد**

[1] - المصدر السابق ص 102.

عشرين سنة، لم تتغير الأشياء كثيرا، صحيح أن السطل فرغ من محتوياته، وانتقل الآن من خزانة أمي إلى الصالون، ليتحول إلى وعاء فاخر، يحتوي نبتة خضراء تزين قاعة الجلوس، **ولكن عقل أمي** لم يفرغ تماما من محتوياته ولا من عقليته الأولى،**لقد تأقلم فقط مع لوازم العصر،** ولم يعد هناك من ضرورة الآن لتلك الحقيبة المبطنة **والمغلفة من الداخل من الستان** السموي، الذي كثيرا ما احتك قماشها مع أثواب أمي الحميمية، وتمتع بها أكثر من ما **تمتع بملمسها رجل>>**[2].

يمكن فهم شخصية الأم في هذه النقطة بوضعها في الإطار المكاني، مادام **<<المكان** الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكاتب، وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي، وتنهض به في كل عمل تخيلي>>[3]، **وكذا ارتباط المكان بالزمان، ودراسة** الشخصية في حركتها **داخل المكان، ولأن المكان ليس علامات** فارغة أي مجرد <<بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامه داخل نسق محدد>>[1]،**وبذلك ينكشف وعي الشخصية بالزمن، دالا على الذات الكاتبة وهوية المؤنث.**

يحفل نص **(فوضى الحواس)** بمؤشرات ودلائل، تعكس عالم المرأة الداخلي، تفصح عنه الساردة بخبرة أنثوية مطلعة على هذه العوالم، **متنقلة بين الوصف والسرد، وهي أهم خصوصيات السرد النسائي، توظف علامات لسانية** تحيل على عالم المرأة الداخلي، تهدف إلى إيجاد معادل موضوعي لهذا العالم، **إذ يغدو النمط اللغوي معادلا للنمط البشري.**

من جهة يعكس النص لوحة مرسومة بإتقان تحمل المكونات الخاصة بعالم المرأة **(طاسة فضية، مشط من العاج والفضة، بأسنان دقيقة، ومناشف فاخرة، صابون ريحة مستورد، عطور، مستحضرات لإزالة الشعر أو الصبغة ...)**، الأم النمطية التي نكبت في شبابها، **وبقي لها حطام أنوثة، فهاهي تلملم شعثها** للذهاب إلى الحمام **الجماعي كل**

---

(2) - المصدر نفسه ص229

(3) - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي ص 62.

(1) - **غلستون** باشلار: جمالية المكان ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت ط1/1987 ص 192.

أسبوع، تلبس في هذا المكان شخصية (الأرملة) الشابة بعدا دلاليا، لتصبح علامة تحفل بالدلالات داخل النسق اللغوي وخارجه، نقرؤها في أبعادها الرمزية والثقافية والاجتماعية، تحضر تعبيرا عن وعي جماعة ما تجاه المرأة/الأرملة، لأن <<العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبي لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني عموما، وإنما تتصل بالأبنية العقلية أساسا>>[2].

من هذا المنطلق يصبح الحمام فضاء للبوح، يتخذه الكاتب وسيلة تمكنه من تعرية شخصياته من الداخل، ويبني على ذلك عالمه الدلالي، فتظهر شخصية الأم ذاتا ملتبسة بالمكان، رغم مضي زمان طويل (عشرون عاما)، فرغ خلالها سطل الحمام من معروضاته، لكن عقل الأم لم يفرغ من أفكاره، لم يتجدد أويتطور، ظل وفيا للمكان/الحمام، حيث تمارس طقوسها الاستعراضية، الشيء الوحيد الذي مسه التبديل هو نوعية المقتنيات المتناسبة مع الزمن <<أذكر أنني في طفولتي كثيرا ما كنت أفتح تلك الحقيبة خلسة، كما نفتح صندوق عجائب، وأجلس على طرف السرير، أحلم بذلك العالم النسائي، الذي لم أكن أعرفه بعد. أتفرج على أشياء أمي الصغيرة...أحلم أن يكون لي يوما جسد، يشبه جسدها تماما، أملأ به كل تلك الأثواب الحميمة ...أحلم ...أحلم... ثم أغلق على جسد أمي في حقيبة ...أعيد الحقيبة إلى الخزانة، وأغادر مسرعة تلك الغرفة، قبل أن تفاجئني أمي الأخرى تلك التي لا جسد لها>>[1].

عشرون عاما والأم محنطة بأفكارها ومشاعرها النمطية، تحمل لفظة (الحقيبة) دلالات تكشف عن الجسد المحنط داخل الحقيبة، في زمن مضى كان يحمل فيها جهاز العروس، وأشياءها الأثيرة، وبعد زواجها تأخذ فيها مقتنيات الحمام، وكلما احتفظت بحالتها الجمالية، كلما كانت علامة على هيئة المرأة، أي مازالت محتفظة بالجمال والبهاء، بعبارة أخرى ما تزال عروسا، هذه الأشياء العائدة إلى زمن قديم توقف حركة الزمن لحظة كانت فيه المرأة هذه عروسا، يبدو في المستوى الدلالي، وفي لاوعي النص، أو ما يعرف

(2) – لوسيان غولدمان: علم اجتماع الأدب، ترجمة جابر عصفور، فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ع2 يناير 1981 ص102

(1) - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص 230.

بالمسكوت عنه نوع من الموت/القهر الذي مارسه المجتمع ضد هذه العروس التي لم تعش عروسا، ولم تذق لذة المرحلة؛ تستعرض المقتنيات داخل الحمام كنوع من المباهاة الكاذبة، لم تسعد بها مع زوج غيبه الواجب الوطني، ثم أقفلت عليه داخل الحقيبة مع الأشياء والملابس بعد ما غيبت الشهادة زوجها إلى الأبد، ويتكرر الفعل مع كل رحلة إلى الحمام، المكان الذي يمنحها مع تحرر الجسد من ثيابه فرصة التحرر بالعرض والكلام التحرر من قهر الزمن.

عشرون سنة إشعار زماني يؤطر الشخصية النمطية، في إطار الرتابة وعدم القدرة على التغيير أوالتمرد، أوالرفض، لم تشكل أي إضافة لشخصية الأم، بقيت على حالها في برودتها وصقيعها جامدة، رغم توالي السنوات، باقية في استسلامها وخضوعها للواقع.

إذن تبرز الشخصيات النمطية أكثر في إطارها الزمني والمكاني، تنطبق عليها مواصفات الزمكانية، كما هو حال امرأة (فوضى الحواس)، يؤطرها الحمام ويتحكم في تحركها، يحدد هويتها الأنثوية، يدخلها عالم الأنثوة، يتميز بالجمود والرتابة، ويعمق البعد الزمني تلك الرواسب، كما يساهم في تحنيط الذات المنكسرة المأزومة في حقيبة المقتنيات والأشياء، ما دامت بعيدا عن عالم الأفكار، والتجدد والثورة، والرفض.

هكذا يتحدد محور صورة المرأة النمطية، ويرتكز على إظهار ضعف الشخصيات واستسلامها، وعدم قدرتها على التحدي والصمود، لافتقادها مقومات المجالدة وإبداء الراي، تعوزها الثقافة والاستقلال المادي والنضج والتجربة، الأمر الذي جعل معظم الشخصيات النسوية المدروسة تدور في فلك الرجل، يعاملها كسلعة وشيء من مقتنياته، ودمية يجمل بها حياته، وبذلك ترسخ صورة المرأة ضحية قهر الرجل، وقهر المجتمع معا، لا تجد فكاكا اومهربا، فالاستلاب صار عنصرا من مكوناتها، متجذرا في أعماقها.

ويمكن تصنيف هذه الشخصيات النمطية باعتبارها مجرد شهود على وضع قائم، ومظاهر سائدة؛ مدمجة ضمن الكتابة والتعبير عن الوعي القائم أوالفعلي بالمصطلح الغولدماني، فـ<<النتاج الأدبي ليس انعكاسا بسيطا لوعي جماعي واقعي ومحدود، بل

الحد الأقصى للمستوى الذي وصل إليه انسجام أفكار خاصة لجماعة أوأخرى، وعي وجب إدراكه كحقيقة متحركة، موجهة لتحقيق حالة معينة من التوازن>>[1]، وتحضر الكتابة للتدليل على وضع المرأة، تطمح في ظل الرواسب الاجتماعية إلى تغييره، لكن الكاتبة وهي تفعل ذلك تجد نفسها في مواجهة عادات من الصعب تغييرها.

2- المرأة الجديدة:

تختلف صورة نماذج المرأة الجديدة في الرواية النسوية الجزائرية، تأخذ منعرجا آخر طمح إلى إنتاج وعي مغاير للسائد والمألوف، تحاول محو صورة المرأة الضحية، وبناء صورة المرأة القوية الفاعلة عن طريق <<تفكيك وعي وتقويض بنية نفسانية وفكرية ومعرفية وسلوكية، متجذرة في لاوعي المرأة وأطراف الصراع الأخرى: الرجل، والذات، والمؤسسة الاجتماعية/المدنية>>[1].

هذا الوعي طبعا صنيع الانفتاح الذي عرفته جزائر ما بعد الاستقلال، بفعل التعليم والحرص على ترقية الفتاة، وتنمية وعيها بقضيتها وقضايا مجتمعها، ومن ثم راحت تبحث عن هويتها من أجل إثبات ذاتها، وعي إن لم ينتج وعيا كاملا، يغير الحياة المعاشة من أجل أخرى جديدة، فإن نتيجته قلق، يقود إلى البحث والتفكير في وضع بديل لما هو راهن وضيع، ومارس هذا النموذج النسائي حضورا في المدونة مثلته شخصيات نسائية متفاوتة الوعي، والقدرة على الفعل، توزعت على النماذج الآتية:

أ- المناضلة/المرأة القضية:

من أهم مواصفات المرأة الجديدة، كونها امرأة تحمل قضية، تكسبها قوة نابعة من ذاتها، لا تحتاج إلى من يمنحها إياها؛ يقدمها النص متحررة من عقدة النقص، لا تصرف طاقتها في البحث عن زوج يحميها، تحمل اسمه، وتلزم حدوده المرسومة، وتكشف رواية (سعيدة هوارة) (الشمس في علبة) صورة البطلة حياة، وهي تروي الرواية، تتحدث عن نفسها بلغة فجائعية، نسائية الوجع والحزن، يظهر وعيها بالأحداث الدموية، التي تعرضت

[1]-Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, ID Gallmard1973 p41

[1] - محمد المعتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، المغرب ط2004/1 ص 22

لها المدينة، تغادر القرية عازمة مواصلة الدراسة، لتحقق رغبتها، وتصير كاتبة، إيمانا منها بأنها قادرة على المساهمة في بناء المجتمع، تنشر الوعي والثقافة، تلج عالم الصحافة، تشارك في تأسيس جمعية أمل، هنا تجد نفسها في عمق طوفان العنف، في مواجهة القتل الوحشي البربري، يكون صديقها (سعيد) والكثير من أعضاء الجمعية ضحية له.

خلال ذلك يتغير وعيها بالأشياء، <<غيّر موت سعيد أشياء كثيرة فينا، كل الذين زارونا بمقر الجمعية، يتساءلون عن بقائي على قيد الحياة...أنا أيضا لم أصدق، عشت أسابيع كثيرة أتلمس رقبتي، وأمسك رأسي وأحاول تصوره من دون جسدي، كانت لدي مرآة صغيرة، فغيرتها بأكبر منها، بدت لي نفسي جميلة، لأول مرة أشعر بأنني جميلة! وإن من حقي ان اعيش! القرية التي نشأت فيها، وعشت مراحل من عمري بين ذويها أشعرتني بأشياء كثيرة تنقصني، كنت نحيفة، والنحافة في قريتي غير محببة، وكنت طويلة جدا وسمراء. وكانوا يحبذون النساء المكتنزات المتوسطات الطول، ذوات البشرة البيضاء الناصعة، لم يكن شعري طويلا وناعما، وأسود كليل قريتي الجميل، ولا أشقر بل مجعد يميل لونه إلى الرمادي، لم أكن أهتم برغباتهم كثيرا، لأن المدينة كانت تسكنني، وأنا صغيرة، نسجت كل أحلامي حولها>>[1].

تحكي البطلة/الراوية حياة، من منطق محوري، نابع عن وعي ذاتي بالأزمة، المتجسدة أكثر في اغتيال بعض المشاركين في الفعل الثقافي، من أعضاء جمعية أمل، هذا الحدث الخطير والهام، ترك آثاره العميقة في وعي البطلة، تجلي في تشكيل محور القصة من ثنائيات ضدية متناقضة القطبين كثنائيات (الموت/الحياة، اليأس/الأمل، المدينة/القرية، الواقع/الخيال، الضعف/القوة...الخ).

وبين هذين القطبين تتحرك الشخصية المركزية حياة، لقد شهدت الموت، و خبرت مرارته وبشاعته، وجها لوجه، ومع ذلك تأمل في الحياة، حتى وإن كانت في مدينة ملغمة، المدينة التي راهنت عليها، وهجرت القرية كي تغير مسارها، لأن القرية تحكم على المرأة

(1) – سعيدة هوارة: الشمس في علبة، دار موفم للنشر والتوزيع، الجزائر 2001 ص31-32.

بمعايير الجسد، وهي مقبرة لطموحها الوئاب في الحياة بفكرها وقلمها، تختلف عن نظيراتها في القرية، من حيث صفاتها النفسية، وسلوكها ورؤيتها للعالم من حولها، في القضية التي نذرت نفسها وقلمها دفاعا عنها، تتحدى الخوف من الموت، جاءت إلى المدينة بحثا عن متنفس لأفكارها، وإذا بها تجد القمع والرعب والدمار، تقول<<نصحوني أيضا بالرحيل والاختفاء، فالبقاء في المدينة مرتبط بطقوسها الجديدة، واول هذه الطقوس الصمت، نصمت حتى تنسانا المدينة، نتحلل، نذوب، في الكل الجديد، ثم نتلاشى>>[1].

ومع ذلك لا تغادر المدينة، وتستمر في ممارسة فعل الكتابة، مختفية خلف أسماء مستعارة، تغير مسكنها مرات، حتى لا يطالها الموت قتلا <<بعد اغتيال الوردي هجرت بيتي، وسكنت نساء كثيرات جسدي، وحتى نفسي، كنت ألتقي صدفة بحياة، تزاحمت في رأسي أسماء كثيرة، ووظائف أيضا، استعرت وظائف شتى...عبثا كنت أتناسى مهنتي اكتب بسرعة، وأتنكر، ثم أختفي لأوصلها إلى مكانها تنشر في الغد، يقرؤها الناس، أحاول أن أتناسى أنني كتبت...بت أعرف المدينة أكثر من قبل لكثرة ما غيرت الإقامات، واكتشفت أماكن عجيبة فيها، وكدت أنسى بيتي في غمرة الأحداث، بعد اغتيال سعيد، تغيرت أشياء كثيرة عادت حياة إلى جسدها، وعدت إلى نفسي>>[2].

تضع الأحداث التي ملأت المدينة البطلة حياة في مواجهة حقيقية مع المكان الذي اتخذ ملامح أخرى أكثر وحشية، تسلبه (الأمن والسلام)، فـ<<تنزاح عن الفرد إنسانيته، ويسقط من المجتمع في بعده المتمدن، بل وتبطل أسباب الارتباط بالمكان، وبالتالي أسباب الحياة ذاتها، لأن الأمن هو السبيل إلى المكان، فعلى قدره تكون صلابة الإنغراس في الفضاء، وكل عملية تدجين للمكان، تبدأ بتركيز العامل الأمني، إذ لا استقرار ولا عمل، بالتالي إلا بفضله>>[3]، تحضر المدينة في صورة مرعبة، تبعث الخوف في النفوس، فتؤثر البطلة السكوت على التعبير، والتخفي على الظهور، لأنها تطارد المثقفين لتبتلعهم في جوفها، وقد تعرضت لذلك مرتين.

---

(1) - المصدر السابق ص 35.
(2) - المصدر نسفه ص 37.
(3) - عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، ط2003/1 ص 168.

فقد اغتيل الوردي وسعيد، أبرز أعضاء الجمعية، بتهمة حب الشعر والموسيقى، والثقافة، وبين الاغتيالين رسمت البطلة/حياة، مسارها المتدفق بالحركة والتجدد؛ مثل اغتيال الوردي، بداية الخوف، والهروب من الذات، بينما كان اغتيال سعيد نقطة الرجوع والعودة إلى الذات، هنا يمكن الحديث عن تأثير المكان على الشخصية، يلبس البطلة ملامح باهتة، تعبر عن الخوف، يدفعها إلى التنكر بأسماء مستعارة، هروبا من شراسة المدينة (الغول)، التي تغتال سكانها، وتفرض عليهم طقوسها (الخوف، الصمت)، تؤرخ للحاضر في راهنتيه، وتكتب عن واقع الجزائر في زمن العنف، والمجازر، والقتل العشوائي، والفوضى، وحالة الطوارئ، عبر تجنب التحديد المباشر للزمان، ومجازية أسماء الأشخاص، والأماكن، حيث كان هاجسها الملح هو تصوير الراهن المعاش.

وهي بذلك تربط بين الحقيقة الواقعية للتاريخ والحقيقة المعرفية للخطاب الروائي <<فإنه يستوجب معرفة الواقع التاريخي الخارجي للواقع الفني المصور روائيا، لكن يتحقق التأثير الوظيفي، للعمل الفني، في أعلى أشكال تملكه إبداعيا هذا التداخل والتمازج بين المستويات المتعددة للنص، تكمن فيه درجة التفاعل، ومنسوب الأثر الذي يخلفه لدى متلقيه، فدرجة الانفعال الوجداني والتفاعل العقلي مع النص، تحده درجة المشاركة في معرفة واستكناه المدلول، بمستوياته المرجعية المتعددة في تشخيصه الدلالي عبر بنية النص>>[1]، باعتبار النص السردي يحمل رسائل وعلامات غير منتهية متواصلة، وجب فك شفراتها وتأويلها، من أجل الوصول إلى إنتاج الدلالة المحتملة، المناسبة للسياق الزمني والثقافي بشكل عام.

ورغم الأوضاع الصعبة تواصل البطلة/كاتبة صحفية، الكتابة بشكل مستمر، ليصبح فعل الكتابة نوعا من المقاومة، والدفاع عن الذات، في جو مشحون بالرعب والتوتر، تأتي الأفعال متسارعة الإيقاع، لتولد دلالة الخوف والهلع المسيطر على حركة الشخصيات، وحركتها هي، تخبر عنها الأفعال (هجرت، سكنت، التقى، تزاحمت،

[1]- عبد الرزاق عيد: معرفة العالم تعني إذابة صلابته قراءة سوسيو– دلالية (في مدن الملح)، الأهالي للطباعة والنشر ط 2002/1 ص 66

استعرت، أكتب، أنكر، أختفي، أوصلها، أحاول، أنسى، أعرف، اكتشفت، تغيرت)، يتداخل الماضي بالحاضر للربط بين أزمنة التاريخ والواقع، بين الماضي والراهن، هنالك علاقات رحمية بين الأزمنة، تتفاعل مستمرة في صيرورة تولد حركة متواترة ذات دلالة تحيل على فعل القتل.

يرسم فعل القتل خط سير البطلة/حياة، منذ اغتيال الوردي إلى اغتيال سعيد، وهي بين دم الأول والثاني امرأة مختلفة، انتقلت من الضعف والخوف إلى التحدي والقوة، حيث حدث تطور في وعيها بالموت، شكل اغتيال الأول صدمة نفسية، أدت إلى الهروب من الذات والقتل، أما الثاني فقد ولد داخلها روح الايجابية والمواجهة أي العودة إلى الذات.

تظهر الكاتبة وقع الصدمة على البطلة في المستوى اللساني <<سكنت نساء كثيرات جسدي، وحتى نفسي، كنت ألتقي صدفة في الحياة>>[1]، يوظف النص مفارقة بين الواقعي التقريري، والتعبيري الكنائي الرامز إلى ضعف العلاقة مع الذات لحظة الشعور بالخوف، باستعمال لغة موغلة في الإيجاز والعمق والسخرية ، تخبر عن حيرة البطلة وقلقها، وهي تتنقل من مكان إلى مكان، إذ لم يعد البيت قادرا على توفير الأمن، والزمان زمن العنف والمجازر، <<وأتذكر بيتي لم يعد يحميني، وأتذكر وجهي الصغير، الذي كنت أخفيه في صدرك، وأتذكر الدفء الذي كان ينبعث منك في مساءات المدينة الممطرة، الساحة لم تعد واحة، والرضيع ظل ملتصقا ببقايا أمه حتى بعد اغتياله، يسقط المطر دما، والأزهار لم تنبت، ودائرة الأصدقاء تنحصر.. ورائحة الكارثة تنبعث من كل زوايا المدينة، والأشياء الجميلة تموت فينا، وأمين لم يعد يضحك>>[2]؛ يرتبك البيت بالمدينة العالقة في الرعب، حيث تسترجع البطلة الأحداث، والذكريات، إنه البيت الأليف، يطل المرء من خلاله على المجتمع، مشرعا نوافذه على العالم الخارجي، يفتح بابه ويغلقه متى شاء، <<جاعلا منها تركيبا للأحداث، لأبعاده، وقيمه وأفكاره، يؤثر ويتأثر به بشكل توافقي، وتصاعدي، وتطوري>>[1].

---

[1] - سعدة هوارة: الشمس في علبة ص 37.

[2] – المصدر نفسه ص 55.

[1] - ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986 ص 77.

تتغير هذه الصورة في زمن العنف، **ويصبح البيت** مستباحا حتى وإن **كانت أبوابه** ونوافذه من فلاذ **<<الساحة تصرخ، الأبواب والنوافذ الفولاذية تستسلم، والرعب يسكن** الناس، وحتى وإن **بدت الأمور متوقعة، الجثث تملأ** الساحة، وممراتها **تملأ الطرق المتفرعة عنها...** بودوبودو يحكي، يرقص وسط كوكبة من الفرسان، ومرجانة **تعد السيوف والخناجر،** وأمين يبحث عن قطته التي فرت لمجرد **تحطيم الأبواب، الدراجة** لم تعد تسند الباب، الباب لم يعد له وجود هذه الليلة، وفي هذه الساحة، حتى ساحات المدينة الأخرى لم **يعد لشققها أبواب** أونوافذ، بودوبودو يرقص، والناس يجمعون القطع المتناثرة في **أكياس...>>**[2].

هكذا توظف الكاتبة شخصية خرافية (بودو بودو) تشبه إلى حد ما شخصية (بابانوال) في مرويات الثقافة الغربية (المسيحية) يحضر مدهوشا **من في ساحة لا تعرف إلا الرصاص والدماء، والجثث المكدسة، والأشلاء المتناثرة، ومع ذلك** يحكي للأطفال **عن السعادة رغم** الألم، يرقص ويدعوا الناس للرقص رغم الرعب والفزع، **هكذا تبدو استعارة** توصف فعل القتل، يختلط فيها الواقعي بالخرافي، **تقترب من** الأساطير، **ومن الحقيقة معا، لهذا** لجأت الكاتبة إلى تقنية الإغراب في سردها **أحاث العنف معتمدة منطقا غرائبيا، دلالة على عجز العقل في تقبل ما** يحدث، هنا يأتي السؤال **هل كتبت (سعيدة هوارة) بلغة أنثوية و هي** تعبر **عن فجيعة الوطن؟**

إنها تتذكر البيت، والدفء، والحنان، وتقرنه بذكرى الحبيب المغتال، تستشعر الإحساس ذاته السكن والسكينة والأمان والدعة، الوردي مات، والبيت لم تعد له أبواب **ونوافذ، والقلب مثقل بأوجاعه، الساحة** التي تجمع الناس في الفرح **والاحتفالات، أصبحت مكانا للموت،** غابت منها الأزهار مخلفة رائحتها، المخضبة برائحة الجثث، **هي بلاغة** التعبير، تتجلى في النسق البياني، نختصره في الآتي :

(2) ـ سعيدة هوارة: الشمس في علبة ص 53.

المطر(دماء) ←الأزهار (لم تنبت)←المدينة تفوح (برائحة) الكارثة←الطفل←(لم يعد يضحك).

يبدو أن الكاتبة عبرت بلغة الأنثى الثكلى، أرهفت القلب لصوت الطفل(أمين)، المصدوم برؤية رأس أبيه مفصولا عن جسده، احتضنته، وفيه احتضنت كل الأطفال الذين سرقت منهم الابتسامة، فكان لهم النصيب الأكبر في الرواية، لأنهم أكبر الفئات تأثرا بالأزمة، استمعت الراوية البطلة/حياة لفجائعهم، واقترحت تنظيم معرض لرسوماتهم، ورحلة جماعية تنطلق من المدرسة إلى الحدائق العامة والمساحات الخضراء وسط المدينة، كشكل من أشكال التحدي والمقاومة لفعل القتل<<سأعيش معهم أحداث المعرض، ألتقط لهم صورا كثيرة، أكتب عنهم، أحمل الأزهار معهم. سأتصور أن كل الأطفال الذين يحملون أزهارا في ذلك اليوم أبنائي وبأن الوردي لم يمت، بل حاضر معنا، يقبل الأطفال، يحضنهم وينصت إليهم، يحمل بدوره أزهارا ويناديه كل الأطفال أبي، سأعيد الزمن إلى الوراء، إلى سنوات خلت، أحاول أن أقبض على لحظات فرح ولت سأختزل سنوات السفر، وسنوات القمع والاغتيال، أدع فقط الخيمة التي شيدتها وسط الغاية وأملأها بالأزهار والأطفال >>[1].

تتقمص حياة البطلة دور الأم التي تحتضن أطفالها بوله وحب، يدل على أملها، ويتجلى الأمل في حضور الأطفال والأزهار يغالب الألم واليأس، ويقهر الفجيعة، هي امرأة تحمل قضية، تختزل بالوعي زمن العنف والاغتيال، وتستحضر الخيمة بدل البيت، لتبيين تحول المكان من حال الدمار إلى حال البناء، ومن الرعب إلى الأمن، والفرح والسكن الروحي والجسدي.

تعد البطلة/حياة شخصية امرأة متجددة واعية، تملك مكونات الحركة البناءة، الهادفة إلى التغيير بالاعتداد بهويتها الأنثوية، وتحدي الخوف والموت، والسير في طريق كله ألغام وأوجاع يحدوها اليقين بغد مشرق يحمل شمس الأمل، أمل يصنعه طفل مثل بلال، يمسك

[1]- المصدر السابق ص 40-41.

بعلبة فارغة ويعبث بأشعة الشمس الدافئة، ويحاول إدخالها في تلك العلبة[1]، لهذا كان عنوان الرواية الشمس في علبة.

ب- المتمردة/أنثى ضد أنوثتها:

التمرد محاولة فردية لتغيير الواقع، يتكرر رغم الفشل في محاولات مستمرة، <<ذلك أن تغيير الواقع يحتاج إلى ثورة اجتماعية، أوإلى مدى تاريخي، أما التمرد بالمعنى الفلسفي فهو فعل التمرد الذي يمارسه الفرد ضد قوى عاتية لا تستطيع إلحاق الهزيمة به، ولكنه يواصل الصراع رغم تكرار الفشل، لأن لا خيار أمام الإنسان سوى التمرد>>[2]، إنه رفض للصورة النمطية التي رسمت لها من قبل المجتمع؛ ترفض قيم المجتمع، الذي يميز الذكر عنها في المعاملة، وتأبى التبقاء صورة طبق الاصل لصورة أمها المستلبة، رغم مطاردة هذه الصورة لها والتصاقها بها، يقودها إلى طريقها المرسوم منذ آلاف السنين، لا يترك لها مجالا تسلك غيره، فيحضر الرفض والغضب، ويكون التعبير بالتمرد عن الأنوثة وتبعاتها، باعتبارها السبب في الوضعية التي وصلت إليها.

تطالعنا هذه المرأة في رواية (فضيلة فاروق) (مزاج مراهقة) مثلتها شخصية (لويزا)، التي تجبر على ارتداء الحجاب كشرط لمواصلة الدراسة في الجامعة، فتدخل في مواجهة مع الذات، ترفض وتغضب، محاولة تغيير الملامح المفروضة، عليها قسرا من العائلة <<في المرآة واجهتني نفسي، وكأنها شخص آخر، فتاة ككل أولائك الفتيات، المتشابهات، قليلة هي الأشياء التي توحي بأنني انا، اقف امام نفسي بوجهين، وجه المرآة الصامت، كتوم، لم أفهم من ملامحه شيئا، وجهي الذي أشعر به لم يعد يستوعبني، بتلك الكذبة التي أرتدي. لم أعد أفهم من تكون التي تقف أمامي، قد تكون الفتاة الأكثر قبولا لدى الآخرين، لا يليق بها ذاك الطموح الفاجر، الذي أخفيه بين الضلوع، كان جنوني في الحقيقة ينام تحت ذلك المنديل، بتأثير صدمة التغيير المفاجئ>>[1].

---

[1] - المصدر السابق ص 93.
[2] - نزيه أو نضال: تمرد الأنثى ص 25.
[1] - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ص 17.

يفيض النص بقيم البحث عن الذات، والرغبة العارمة في إبرازها، ترفض أن تشبه الأخريات، وتكون ملحقا لهن في الزي واللباس، تقف أمام المرآة، وتؤدي المرآة دلالة مهمة، تعكس الهوية المفقودة، أو ازدواجية الشخصية، (أقف أمام نفسي بوجهين)، وجه خفي مبهم، يحمل طموحا، وثورة وتمردا، ووجه يعلن للناس سلوكا مقبولا ووقارا كاذبا منافقا، فجنون التمرد و التحدي متغلغل في الداخل، لا تصرفه كذبة في شكل حجاب، تدل صورة البطلة في المرآة على الرغبة الجامحة للانطلاق والحرية، ينسجم عنوان الرواية (مزاج مراهقة) مع مسار حركتها في متن النص، فالعنوان يشكل <<بؤرة درامية مشعة سرعان ما تساعدك في الولوج إلى عالم النص، والعنوان هو طرقات الملتقي على باب النص، وطلب إذن بالدخول إلى سراديبه الخفية وبدء القيام برحلة المغامرة في أعماقه>>[2]، يلخص عنوان الرواية سلوك البطلة، فلا يعدو ما تقوم به مجرد مزاج مراهقة، تكتشفه بعدما تخوض تجربة الحياة، ويكتمل لديها الوعي بذاتها.

تغادر البطلة لويزة القرية إلى مدينة باتنة لدراسة الطب الذي يدرس بالفرنسية، اللغة التي لا تحسنها ، بينما تهوى دراسة الأدب، تفشل في الأولى، وتنتقل إلى قسنطينة لدراسة الثانية، وهناك تبدأ المغامرة ، بداية تقع في حب ابن عمها الطالب الجامعي، ثم تكتشف أنه يستدرجها ويحتقرها، تتعرف على كاتب صحفي يوسف عبد الجليل عن طريق صديقتها، تحبه، كما تتعرف على ابن له في سنها، تمهد له كي يحبها، فتتأرجح بين الابن والأب معا، بل تحتفظ بالابن الذي يحبها حتى تظفر بقلب الأب.

يظهرها السرد محكومة بمزاج متقلب، كمزاج المراهقة الطائشة، والمتمردة في آن، كانت البداية بنزع الخمار، والتخلص من الحجاب، لأنه يمثل في نظرها الأنثى الضعيفة ، التي يطمع فيها الرجال، تعترف قائلة <<ولم أجد وسيلة لحرق دمه غير نزع الخمار من على رأسي والإلقاء به في وجهه، قلت له إذا كان هذا ما سمح لك لتتعدى على خصوصياتي فهو لك. وكان بودي أن أمزق الجلباب أيضا وأرميه في وجهه، ولكنني

(2) ـ محمد ردومة: تناصر الأحزان دراسة في النص، والنص الآخر للكاتب عبد الوهاب مطوع، دار شرقيات للنشر والتوزيع ط2000/1ص 21.

تمالكت نفسي، وعدت إلى البيت مكشوفة الرأس، وبمجرد وصولي، أخذت مقصا، وجلست أمام المرآة، وقصصت شعري أقل ما يمكن>>[1].

تتعالق البطلة مع (هدى الشعراوي) في جرأتها، ورغبتها في تمثل الفكر النسوي الغربي الخاص بالجسد الأنثوي <<سأكون مجنونة إذا تقبلت جسد الأنثى، الغبي الذي يكبلني، لو كنت رجلا لقتلت الوغد...اليوم>>[2]، تتجه الذات وهي تعاني الازدواجية إلى المرآة، وتنزع الوجه المفروض عليها، وجه المرأة المحجبة، وتلبس وجه المرأة المتمردة المنسجم مع نزعتها نحو التحرر والانطلاق كما تفهمه هي، ترفض ثائرة على صفات الأنوثة، وتصنع لنفسها هدفا واحدا هو أن التحرر من جسد الأنثى، يظهر في فعل قص الشعر الطويل الناعم، ليشبه قصة الرجل، وتقترب من الذكورة بارتدائها لبوساتها الشكلية الظاهرة، وتعبر عن ذلك بقولها <<كان تقمصي للشخصية الذكورية يكفيني لأخذ سمة القوة أمام نفسي أوأمام غيري>>[3].

يكشف سلوكها فهما مختلفا للتحرر، ينتابه نوع من الاغتراب، يتوجه ضد القيم والأصول المتعارف عليها اجتماعيا، فيتسم التمرد بسمة المراهق، لا يعدو أن يكون مزاج مراهقة، لم ينضج وعيها بعد بفكرة التحرر، فهي مجرد طفلة مراهقة طائشة، تعاني أزمة انغلاق فكري وروحي في قريتها المعزولة، ما إن تحط الرحال في المدينة الكبيرة ودار الصحافة، ومقر الإذاعة وتحب كل من تصادفه من المثقفين والصحافيين، كانت في السابق تسمع عنهم وتقرأ لهم فقط، فتصاب بانبهار ونوع من فقدان السيطرة، لتدخل في مغامرة عاطفية كنوع من التنفيس عن مشاعر مكبوتة، بداية مع ابن عمها في جامعة باتنة، ثم مع الأب والابن في الوقت ذاته. لقد أشهرت تمردا ضد أعراف القرية، ونشدت الحرية والاستقلال، لكن ذلك كان ضد أنوثتها، رمت بها في أحضان الرجل، كرهت أنوثتها، رمت بالخمار في الشارع حتى لا تكون أنثى ضعيفة، وليس اقتران السفور بالحرية بالجديد فقد عرف لدى الرائدات أمثال (غادة السمان) و(نوال السعداوي) و(كوليت

(1) - المصدر السابق ص 50.
(2) - المصدر نفسه ص 51..
(3) - المصدر نفسه ص 122.

الخوري)، لكن هل مارست البطلة حريتها بالتمرد على الأنوثة، أم قهرت أنوثتها وحطمتها بارتمائها في مجال واحد هو الحب، وأحضان الحبيب؟ مثلما فعلت (كوليت الخوري) في (ليلة معه)؟ وهو امتداد لرواية (فرجينيا وولف) رائدة هذا التيار في روايتها (السيدة دالوي).

هكذا تمردت البطلة على أنوثتها، ولم تحقق لهذه الأنوثة أي قوة أواعتزاز ، بل استغلت من طرف العنصر الذكوري ، الذي استغل هوسها بوهم التحرر، وأوهمها بأنه يفسح لها مجال بين أحضانه كي تتحرر، فما كان إلا أن زادت في امتهان أنوثتها من غير وعي منها كونها مراهقة يسيرها المزاج المتقلب، وأصبحت آمة لنزوات من ظنت أنها تحبهم ويحبونها، ومن ثم كانت مثالا جيدا لأنثى عملت ضد أنوثتها.

و رغم تخلل القصة لأحداث العنف التي مرت بها الجزائر خلال التسعينيات، إلا أنها ظهرت مقحمة، لا مبرر فني يبرر إدراجها في النص، اوبعبارة (طوماشوفسكي) تفتقر إلى التحفيز[1] الذي يسمح للكاتب بإضافة عناصر جديدة دون المساس بالبناء العام للنص، إنما جاءت هذه الأحداث دخيلة متسقة، تمارس نوعا من التهويل، أحدث خللا في البنية العامة للخطاب، و أظهر أن الكاتبة لم تتحكم في أدواتها الفنية بعد.

ويؤكد النص في نهايته أن ما عاشته البطلة كان نزوات مراهقة لم تنضج لديها التجربة، فبعدما كان الرجل سبب إعلانها الحرب على الحجاب، وبداية نضال التحرر، تعود إلى قريتها باحثة عن رجل يستعبد انوثتها <<ومن هنا بدأت أفكر في كتابة رجل آخر له ملامح يوسف، وتاريخ الوطن له حضور يوسف، و جرح توفيق، وكتابة امرأة أخرى، لم تعد مراهقة>>[2]، تدرك البطلة أنها كانت تسير ضد أنوثتها، وهو طريق لا يحقق طموحاتها، بل يزيدها إيغالا في الاستعباد، كان هروبا غير واع من ضغط المجتمع الذكوري منحتها المدينة هامشا من الحرية كي تمارسه بعيدا عن أنظار القرية، وها هي تعود راضية بما رفضته، وكأن دلالات النص كلها تحيل على تمرد ليس المقصود منه الرجل الذي

(1) – محمد البارودي: في نظرية الرواية، دار سراس للنشر، تونس1996 ص82-83

(2) - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ص 275.

رضيت باستعباده لها من أول كلمة في الرواية إلى آخر كلمة، بل المقصود هو التحرر والعبث بقيم المجتمع على يد مراهقة، لأنها في الأول والأخير لم تتحرر، مادامت لم تتحرر من نزواتها، تحاول شن حرب ضد المفاهيم السائدة، لكنها تسقط في فخ العبثية والضياع، إنها ترغب في صبغة جديدة، دون أن تبتعد كثيرا عن فكر الحريم، وعصر الحريم، والجواري، تبحث عن السيد وتبتغي رضاه، وتقرن وجودها كاتبة وإنسانة بوجوده، تمارس حريتها واستقلالها بالارتماء في أحضانه، دون قيد أوضابط، في الشارع والجامعة ودار الصحافة، وفي كل مكان.

ج- المرأة المتحررة :

تتحدد ملامح شخصية نور الفنانة التشكيلية في رواية (السمك لا يبالي) لـ(أنعام بيوض) بين مدينتين دمشق والجزائر العاصمة، دمشق ترسم ملامح الطفولة، والجزائر تكمل تفاصيل اللوحة، لتشكل توأمة بين مدينتين، وتوأمة بين شخصيتين، (نور/ريما)، في شكل تمازج روحي وجمالي، صداقة راسخة في الأعماق، استمرت وأينعت حتى بعد انتقال نور إلى العاصمة.

تحدد الكاتبة بداية المسار السردي للرواية بنوع من العبثية واللامبالاة، وعلى النسق ذاته كانت النهاية << في حياتها كل شيء منظم ببعثرة مدهشة...ما رأي السمك في ذلك؟ السمك لا يبالي ؟ >>[1]. وقد وظفت صيغة (السمك لا يبالي) في البداية والنهاية، ساهم في تحريك الفكرة أسلوب الاستفهام، حيث ولد البحث عن الجواب المناسب؟ هل كان السؤال المطروح بداية، للبحث عن جواب محتمل؟ أم هو سؤال عبثي لمجرد السؤال؟ الغرض منه بث الحيرة، يختتم به النص دون جواب.

يعرض السرد شخصية نور كنموذج للمرأة الجديدة المتحررة من كل الأشكال والقوالب، والأعراف والعادات الاجتماعية، مطلقة، تعيش بعيدا عن أهلها في شقتها منفردة، فنانة تشكيلية جريئة، تقود السيارة إلى أكثر الأماكن خطورة في الجزائر العاصمة،

(1) -إنعام بيوض: السمك لا يبالي ص 9.

الجبال والمرتفعات حيث تكثر الغابات، هذه الجرأة والقوة مجسدة أيضا في قدرتها على الإعراب عن مشاعر الرغبة والحب تجاه رجل (طبيب)، راته مرة واحدة، وهي تراجعه لوهن أصابها، أرسلت له مظروفا فيه عنوانها، استقبلته في شقتها <<أغلقت الباب وراءه بحزم، وأومأت له بالجلوس على إحدى كنبات الصالون الانجليزي الطراز، وجلست قبالته، وقالت دون مقدمات أنصت إلي جيدا، باختصار شديد..أنت تهمني إلى أقصى درجة، وأعتقد إذ لم أبالغ، بأنني أغرمت بك، وأريد أن أبني علاقة معك، هل تفهم؟ علاقة الآن، إن لم يكن لديك أي شعور تجاهي، ولا تظن بأنه سينشأ يوما ما فغادر هذا المكان، ولا تعد إليه ثانية على الإطلاق>>[1].

جسدت حركة غلق الباب وفعل الأمر الموجه من البطلة إلى الطبيب القدرة على الهيمنة، والمبادرة بالفعل، يمنحها امتلاك المكان المعادل الموضوعي امتلاك السيادة والقرار، تعبر عنها الأفعال المتلاحقة، التي اتصلت بها تاء الفاعل الدالة على فاعل مؤنث أسند إليه الفعل (أغلقت، أومأت، جلست، وقالت، أغرمت بك..الخ). فما تقوم به المرأة يتم في بيئة ترفض مثل هذا المنطق، إذ أن رغبة جنس في آخر كانت دائما موجهة من الذكر إلى الأنثى، لكنها هنا موجهة من المرسل نور إلى المرسل إليه نجم، والموضوع الرغبة المتمثلة في إقامة علاقة حب، من أجل سد الفراغ العاطفي الذي اجتاحها بعد طلاقها من زوجها، وهي أنثى جامحة متمردة، جريئة وقوية عكس تماما شخصية الرجل التي تظهر سلبية ضعيفة، تتكلم الأنثى، وترسل الرغبة،بينما يتلقى هو الفعل ويطبق، يدخل، يجلس، يسمع، ويخرج دون أن تكون له أي سلطة أو قوة في إدارة الفعل، بل تحول من فاعل إلى مفعول به <<خرج من عندها في تلك الأمسية وهو يجرجر أذيال خيبتين، خيبة سخافته وقلة ذوقه، وخيبة شعوره المسبق بالهزيمة>>[1]، لأنها أسرت رجولته، وامتلكت جرأة طلب الحب والمجاهرة به، وفي شقتها الخاصة.

[1] – المصدر السابق ص 124
[1] – المصدر السابق ص 125

يتسع المكان لخروج الأنثى العاشقة مع حبيبها من ضيق الشقة إلى البر الواسع ، حيث الشوارع، ثم إلى مرتفع غابي يطل على البحر، تتحدى الخوف من الموت ، وتجاهر بالعشق، تساهم المدينة الكبيرة (الجزائر العاصمة) في تشكيل ملامح العلاقة؛ لأن تجربة الأنثى المتحررة تتسم بالحضور المكثف للمدينة كأفكار، تشكل خلفية الأحداث، لا تظهر بطريقة مباشرة، إنما تمارس حضورها عبر لغة مشفرة، تكشف عنها القراءة، لتغدو هي مبرر وجود الشخصيات، التي تعد بدورها غاية هذا النسيج كجملة من المفاهيم المجردة، فالمدينة هي النسيج الخلفي للأحداث، تمارس الشخصية ذاتها تعبيرا عن حضورها داخل المكان <<يضيق فضاء النص، يتسطح يصير خطيا، ويتراجع إلى حدود الموقع الفكري فيه>>[2].

من هذا المنطلق ترسم الرواية بيت جد البطلة، فقد <<كان بيت جدها إذن، يقع في حي "محي الدين ابن عربي" أو "الصالحية" أقدم وأعرق أحياء دمشق. وكان الذي اختاره "الأمير عبد القادر الجزائري: ليكون مقر ضريحه. (صدفة تاريخية) كان البيت على غرار البيوت الدمشقية في ذلك الوقت، نسخة ساذجة للتصورات المستلهمة من الكتب السماوية، والأحاديث النبوية المصححة وغير المصححة عن الجنة، الفردوس الذي حاول الدمشقيون خلقه في دنياهم، لشكهم ربما في التمتع به في آخرتهم. بيت رحب، بمجرد أن تغلق وراءك بابه الخشبي السميك المسمر، وتلج إلى الردهة المظلمة أو الدهليز، حتى ينقطع لغط الحارة، وأصوات الباعة المتجولون...و يزيغك السطوح المنبعث من الفناء أو "أرض الديار"، بسواقي المياه الرقراقة لـ"بردي"، التي تبدو راكدة، لكنها تنساب بهدوء يساير إيقاع الكون، رتيب، حثيث،أزلي، تحت ظل شجرة النارنج العتيقة التي لا تخلو منها دار>>[3]، و النص بذلك يحمّل المكان من خلال توزيعه على مساحة فضائه النصي، بالإضافة إلى المسندات/الأوصاف المسند إليه (لمكان) أفكارا تتجلى في سلوك البطلة وحركاتها، بحيث يجعلها السرد تنسجم مع هذا المكان الذي تتحرك فيه، إذ يحضر السرد

[2] - يمنى العيد: الراوي الموقع و الشكل ص 158.
[3] – إنعام بيوض: لسمك لا يبالي ص13-14

الإطار الفني لحركة الشخصيات حتى تظهر بشكل متناسق الأداء، فالقضية إذن خاصة بكيان الإنسان الذي تمثله الشخصية الفنية قبل أن تكون قضية مكان، إنها قضية وجود او فناء وانتهاء، وبانتهاء الشخصية طبعا ينتهي المكان.

ونكتشف في ثنايا السرد تجربة أنثى متميزة، تطبع المكان بطابع شخصيتها، تأخذ منه في سياق جمالي <<كان ما يبهره في نور هو إتقانها لكل ما تفعل، كانت ماهرة في الطبخ وفي الرسم وفي الرقص، وفي الجدال، وفي...ولكن ذروة مهارتها كانت في إضفاء الصدق على ما تقوم به دون محاباة، منزلقة، وكانت أيضا في السكينة التفاؤلية، التي تقابل بها الأمور (السمك لا يبالي !) كم كان يحب هذه العبارة حين تنطقها بنبرة تختزل حكمة الرسل، وتدعو السامع إلى الامتثال لتيار قوى الكون الخفية، كان يحاول أن يجد فيها عيبا، كان عيبها كمالها، لا يستطيع رجل واحد أن يتحمل كل هذا الدفق دون أن يشعر بالنقص...>>[1].

إنها أنثى الكمال، المبرأة من العيب البشري، والأنثوي بالتحديد، متى وأين وكيف تسنى لنجم اكتشاف كل مزايا (نور)؟، ترشح ظلال الصورة المبهرة دلالة تكرار التلاقي في شقتها دون رابط اجتماعي معترف به، علاقة تتستر في زحمة المدينة الكبيرة، التي تذوب فيها الأسماء، والأخبار، حيث ينصرف كل فرد إلى شؤونه.

هل يشعر الرجل بالهزيمة والضعف والنقص في حضور امرأة ممتازة، وبارعة الأوصاف؟ هل فعلا هذه هي مشكلة الأنثى الجديدة، التي ودعت النموذج النمطي للمرأة، وركضت وراء هدف كبير هو تحقيق الامتياز، هجرت الزوج، وحتى الأهل، وعمدت لوضع بصمتها الخاصة على المكان، لامتلاكه، والتحرك فيه دون حواجز من أي نوع، وتصحب الرجل إلى الأماكن التي تحبها، تتركه فريسة التقرب والمفاجأة، تستقبله في شقتها تطبخ له ما ترغب هي، وترقص له المواويل التي في رأسها هي، تحدد له مجال الحركة في تضاريس حياتها اليومية، لهذا يرتبك ويتبعثر تجاه ردود أفعالها الباردة اللامبالية، والعبثية

[1] – المصدر السابق ص 144.

في كثير من الأحيان، فهل بلادة قلب المرأة الجديدة كما يقدمها النص وصلت حد اللامبالاة، في ممارسة كل المحظورات، إعلان الندية والفوقية والامتياز؟

تظهر هوية الأنثى، في البنت نور المتمردة على صورة الأم النمطية << إنها تنظر إلى نفسها من مسافة بعيدة، تمكنها من رؤية موضوعية، ومن تقييم تجربتها، ووضعها في خانة الماضي>>[1] لتكسر أغلاله، وتهرب بعيدا. تمارس الإبداع كنوع من المقاومة، وتحقيق الكيان الذي فشلت الأم في تحقيقه. وتعرض شخصية نور على أنها نموذج يمتلك القدرة على تأنيث المكان، إضفاء الرواية من شخصيتها وروحها.

هكذا تعرض الرواية النسوية الجزائرية نموذجا للمرأة النمطية، وهي شخصية سلبية مستكينة للدور الحريمي الهامشي، المتوارث في ثقافة المجتمع، يساعد المكان والزمان في تأطير هذا النموذج، وترسيمه في دوره التقليدي للزوجة والأم التي تتقن أفعال العطاء والتفاني، دون أن يكون لها أدنى أثر أوتأثير في زوجها وأبنائها، ممثلة في ذلك دور المرأة العبد، أو المرأة الشيء، مجرد ملحق تابع أوصورة سلعية.

يمكن بعد التحليل تصنيف الشخصيات النمطية، كشخصيات تفتقر لآليات التغيير أو المبادرة، وذلك لقلة نضجها وخبرتها، وضعف مؤهلاتها، حتى أضحت داخل النص السردي مجرد شاهد على وضع قائم، تنقصها الفعالية.

كما يحضر نموذج المرأة الجديدة، ومعه تحضر القضية أوالفكرة، التي تسم الشخصيات بالقوة والصلابة والروح المستقلة، والوعي بضرورة الحركة البناءة لخدمة المجتمع، بتبني دور جديد بعيد عن الدور النمطي التقليدي، كشريك للرجل في صنع القرار والموقف، ورغبة في تحقيق الهوية الذاتية، هذه الهوية <<مع الهوية المادية الجسدية هويتان، تتحركان في جسد العالم وفضاءات المكان، وهو توضع وجودي حتمي، لأن لمكان (الأرض/الوطن) يملك هويته، ويفرض خطابه الاجتماعي والثقافي والحضاري في علاقة

[1] - زينب جمعة: مرجع سابق ص 239.

هيمنة وتملك>>[1]، لذا كانت الغلبة والهيمنة كما قدمتها رواية المرأة دوما لسلطة الأعراف الاجتماعية.

إلى جانب المرأة القضية، هناك نموذج آخر يشترك مع الأول في قوته، ويختلف في اتجاهه، هو نموذج المرأة المتمردة، الناقمة على طبيعتها، تسعى للتحرر من كل أشكال السيطرة الذكورية، لكنها لا تجد في الأخير إلا أن ترتمي في أحضان هذه السيطرة، خارج إطار الشرعية، كنوع من التنفيس عن الضغط، وإهدار لأنوثتها، ولا تبتعد صورة المتحررة عن هذا النسق، بل تشترك معها في النزعة الثورية، تختلف فقط في محاولة الأخيرة لعب الدور الأقوى (دور الرجل)، أي القيادة في الحب، وفي الحياة، وعدم الركون لـ(دور المرأة)، التلقي والاستسلام والضعف.

[1] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة لمواجهات والتجليات، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2005/1 ص43

الفصل الثالث: هوية الراوي في النص المؤنث

أولا– الراوي البطل المشارك:

1– الراوي في ذاكرة الجسد ولعبة التخفي

2– التباس الراوي في فوضى الحواس

3– انشطار الراوي في عابر سرير

4– سلطة الراوي في من يوميات مدرسة حرة

ثانيا– الراوي الغائب:

1– الراوي المجهول الهوية في لونجة والغول

2– أحادية الراوي في جسر للبوح وآخر للحنين

3– تعدد الرواة في الشمس في علبة

4– حياد الراوي في روايتي بين فكي وطن وفي الجبة لأحد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث: هوية الراوي في النص المؤنث

تبين أن أهم ما في الرواية التي تكتبها المرأة رؤيتها للعالم، وتشكيل جماليات عالمها التخييلي بعيون أنثوية؛ ومن تتبع مسار الشخصيات في المدونة، والوقوف على وعي الذات كمحفز للبحث عن الهوية الاجتماعية، ومناقشة العراقيل والمعوقات التي تحد من فعالية هذا الوعي بشكل واقعي ومباشر في مساحة لغوية عريضة تنطلق من منظور نسوي، تعالج قضية المرأة بوصفها قضية اجتماعية ثقافية إنسانية، بحثت فيها عن ذاتها ووجودها وحركتها وقيمها الايجابية، تبين أيضا أن المبدعة قد سلطت الضوء على مأساتها، وأنساق تمزقها وضياعها واغترابها على مستوى الذات، والصراع لإثبات الهوية الاجتماعية.

ولأن سؤال الهوية من الأسئلة اللصيقة بالمرأة كذات مبدعة، وبطلة فاعلة، وفكر منتج، لا يمكن الإمساك بها أو إبرازها إلا في خضم العلاقات الاجتماعية والثقافية المتصارعة أوالمتداخلة، حتى يمكن لها التجلي في صيغ واضحة، ترتسم في أشكال محددة؛ ومن ثم وجدت الكاتبة الروائية فرصتها لتسجيل حضورها المختلف والجديد، في إبراز الصوت الأنثوي للبطلة، ككيان مستقل له موقف وفكر ورؤية للعالم.

ولتحقيق ذلك اتخذت من الراوي محورا للنص، يتمظهر صوته في مستوى اللغة، ويبرز مستقلا عن أصوات الشخصيات، وينهض بدور مختلف عن دور الكاتب، ووسيلتها في بناء معمار الخطاب الحكائي؛ ينوب عنها في سرد الحكاية، وتمرير رؤيتها للعالم ومنظورها الفكري، فالغاية الأولى للرواية تتجسد في قدرة الكاتبة على إيهام المتلقي بواقعية الأحداث، التي تقدم من خلال منظور معين، ووجهة نظر محددة.

ويشكل الراوي إشكالية وتشعبا كبيرا في معظم دراسات الباحثين، أورثها التداخل الموجود بين الصيغة والصوت، واختلافا واضحا في محاولة ضبط المصطلح، أي بين السؤال عمن يرى؟ ومن يتكلم؟[1] أي تمييز الشخصية التي تنهض بوظيفة الفعل، عن السارد الذي يباشر الوظيفة السردية تعبيرا عن إدراك وشعور هذه الشخصية، حيث يملك الراوي الرجوع إلى

[1] – جرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة ط1997/2 ص198

خطاب الشخصية بواسطة أفعال القول والشعور، بينما لا تملك الشخصية التعبير عن خطاب الراوي بأي حال، وهنا مكمن الفرق بين الصيغة والصوت[1]، هنا تحضر الأسئلة المؤطرة للعملية الإجرائية: من يروي الحكاية؟ وما الطريقة التي يروي بها الراوي؟ ما هي زاوية النظر التي يرتكز عليها وهو يروي الحكاية؟ هل يترك مسافة بينه وبين من يروي عنهم؟

وتشكل كثرة الدراسات حول الموضوع، دليلا قويا على صعوبة الإلمام بأطرافه، والوصول إلى موقف محدد، بسبب تعلق الأمر بأحد أهم عناصر الخطاب السردي، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي بوجه عام، خاصة وأن الحكي يقوم على عنصرين مهمين هما: الراوي والمروي له، تتشكل العلاقة بينهما بناء على من يروي (القصة)، من هنا يصبح المنظور هو عرض الكاتب لأحداث القصة من وجهة نظر معينة، قد تتوزع إلى وجهات نظر مختلفة إن تعددت طرائق عرض الحدث، وبتعددها تتناسل الأحداث، يقدم كل منها من زاوية نظر مغايرة للأخرى.

والسؤال الجدير بالطرح هل يملك الراوي أن يكون مهيمنا على ما يرويه؟ وهل يمكن الحديث عن شيء من الحياد، حتى وإن كان إراديا ومقننا من طرف الكاتب؟ وإلى أي حد يكون الراوي محايدا يعمل على مسرحة الأحداث ببراعة سلسة، دون حاجة منه لتوجيه الشخصيات، ومصادرة مواقفها والتحكم في مسارها؟ وهل سكوت الراوي يؤدي دائما إلى تهميش دوره في النص؟ وهل السكوت معناه غياب الراوي المطلق؟

وتقود الإجابة عن هذه الأسئلة إلى الحديث عن مقولة الرؤية كأهم عنصر يدل على مظاهر الحكي، تدرك بها القصة بوساطة الراوي، بينما يحتل الراوي في النص الروائي مكانة هامة متخذا أشكالا، وأنماطا عدة، ووظائف متمايزة، السبب الذي جعل النقاد والباحثين يهتمون به كل هذا الاهتمام، تتحدد قيمته وأهميته في علاقته بالمروي، ودلالته على الرؤية السردية المنظمة لمعمار الرواية، لهذا كان تنوع الراوي مرتبطا بشكل أو بآخر بنمط السرد.

(1) - جيب لنتقلت: محافل النص السردي، ترجمة رشيد بنجدو، مجلة الفكر العربي **المعاصر**، مركز الإنماء القومي بيروت عدد54-55 /1988ص 36 .

فقد يكون بطلا يحكي قصته، فتسقط المسافة بينه وبين ما يروي، وقد يكون شاهدا حاضرا، دون أن يتدخل؛ أي لا يسقط المسافة مع الأحداث، كما قد يكون عالما بكل شيء، وهو غير حاضر، يسقط المسافة بينه وبين المروي، يتدخل في تفاصيل القصة مستعينا برواة آخرين من أجل الحفاظ على هذه المسافة بينه وبين ما يروي.

وإذا أردنا تحديد الراوي ومعرفة كونه واحدا أومتعددا، حاضرا في النسق الحكائي، أم غائبا، كان لا بد من معرفة وتمييز صوته عن صوت الشخصيات؛ إن جاء مفردا خارجا عما يروي، أما إن كانت الرواية تروى عن طريق عدد من الرواة، فإن الراوي الأول يعتبر خارجا عن العمل الروائي، بينما يكون الثاني داخله.

وبذلك يشكل الكاتب عالمه الفني بمهارة أسلوبية، تخفي وجهه الحقيقي وهويته بقناع الراوي الوسيط، الذي يدير وينظم، ويراقب أصوات الشخصيات وأفعالها، ويفسح لها المجال للكلام عن دواخلها، دون تدخل يكشف لعبته الفنية، ويسقط مهارته الأسلوبية في الإيهام بالواقعية والحقيقة.

ولكي يتمظهر الراوي في أشكال مختلفة، فإنه يستخدم الضمائر، أشهرها استعمالا الضمير الغائب، والمتكلم، والمخاطَب؛ ويختلف الراوي الذي يروي بضمير الغائب عن الراوي الذي يروي بضمير المتكلم أو المخاطَب، يرتبط استعمالها إجرائيا بباقي المكونات السردية، خاصة الزمان والشخصية، حيث يصعب فصل مكوّن عن آخر، إلا بغرض الدراسة؛ لأنها في الأصل تشكل بناء محكما متلاحم العناصر والمكونات، بينما تتجلى وظيفة الضمائر في منح الشخصية فرصة الكلام من منطلق موقعها في الرواية.

من هنا يكون الكشف عن أشكال الراوي في المدونة، من أجل معرفة هويته وتمظهراته داخل النص الروائي المؤنث.

أولا – الراوي البطل المشارك:

يروي الراوي البطل قصته بنفسه من مسافة زمنية، تجعله ليس هو تماما، بحيث يختلف البطل الذي يروي الأحداث عن ذاك الذي عاشها حين حدوثها <<ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن الحاضر، عن بطل كأنه هو الراوي، وقد وقعت أفعاله في زمن مضى، أي لئن كان الراوي هو البطل، فإن ثمة مسافة زمنية تنهض مع السرد بينهما، تنهض هذه المسافة بين ما كان الراوي، وما غذاه البطل، أوبين البطل والشخصية (زمن ماضي)، والراوي (زمن حاضر)، إن المسافة الزمنية هي مسافة التحول، وهي أيضا مسافة العين التي تنظر في ما تجعله موضوعا لرؤيتها ولكلامها، وهي بهذا المعنى مسافة تنهض عليها الذاكرة، وتسمح بإعادة النظر، والنقد والتقييم>>[1].

يجعل الراوي من شخصيته في الماضي بطلا، يحكي عنه من مسافة زمنية في الحاضر، بمعزل عن سرد سيرته الذاتية، مستخدما تقنية فنية هي الراوي بضمير المتكلم (أنا)، تعطي له فرصة الحضور والمشاركة والتعليق والتفسير بشكل مقنع فنيا، باعتباره يحكي من الداخل، ولا يمكن المطابقة بين الراوي والكاتب، حتى وإن كان الأول بضمير المتكلم (أنا)، فهو في الأول والأخير شخصية متخيلة، يمثل الكاتب، ويجسد وجهة النظر التي يدعو إليها.[2]

ويمكن أن يصنف الراوي بضمير المتكلم ضمن ما سماه النقاد بـ(الرؤية مع)، يشارك في الأحداث، وتصبح أي جزئية من مجريات السرد لصيقة بالأنا/الراوي ومصاحبة له، مما يدل على انصهاره تماما في الرواية، واندماجه في مكوناتها؛ إنه عازف ضمن الجوقة، التي يمثل أفرادها فرقة واحدة، كما يغدو ممثلا ضمن مجموعة ممثلين في مسرح واحد، يقوم بدور يسنده، أو وما يكلفه به الكاتب، يجعله الضمير الموظف في السرد <<فاقدا لوضع المؤلف، ومكتسبا لوضع الشخصية>>[3].

ومن هنا نتساءل هل يشير الراوي في روايات المرأة إلى خصوصية الذات المؤنثة؟ وبما أن العلاقة عضوية بين الراوي بضمير المتكلم وبين الذات الكاتبة، هل يمكننا رصد هوية المؤنث

---

(1) ـ يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البيوي، دار الفرابي، بيروت ط1/1990 ص95المرجع السابق ص 95.
(2)ـ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروتط2/1982 ص 65.
(3) – عبد الملك مرتاض: مرجعسابق ص 185 – 187

من خلال رصد علامات مبثوثة، تظهر بشكل ضمني، أوصريح عبر صوت الراوي المتكلم في الرواية.

للإجابة عن ذلك، نتلمس خطى النصوص الروائية المجسدة لهذا النمط من الرواة (الراوي بضمير المتكلم)، وهو الشكل الطاغي على بقية الأشكال في المدونة.

1- الراوي في ذاكرة الجسد و لعبة التخفي:

يروي الراوي في (ذاكرة الجسد) بضمير المتكلم (أنا)، يشارك في الأحداث، شاهد حاضر في النص، هو المركز تدور بقية الشخصيات في فلكه؛ وهو هنا (خالد بن طوبال)، وهو البطل في الوقت نفسه، مثقف رسام تشكيلي، يتوجه بالحكي إلى المرأة (حياة) بضمير المخاطب، يقوم بدور الراوي وحياة بدور المروي له ، أما المروي فهو الخطاب الذي يرويه، ويعيد روايته عبر الذاكرة؛ أي (ذاكرة الجسد)؛ يروي خالد الراوي/البطل لحياة رواية تعرف أحداثها، لأنها عايشتها معه، إنها الكاتبة (أحلام)، تسلم القياد صوريا للبطل/الفحل كي يحكي عنها، ويخبر قصتها ويعبر عن أفكارها ومشاعرها،حولته موضوعا بعد أن كان واضعا ومؤلفا للمواضيع.

لقد وظفت الكاتبة (أحلام) الصوت المذكر (الراوي) وفق شروطها وقوانينها هي في لعبة الكلمات: <<كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرجين على وقعها علي وتسعدين سرا، باندهاشي الدائم أمامك، وانبهاري بقدرتك المذهلة في خلق لغة على قياس تناقضك>>[1]، وفي ذلك إشارة إلى وعي الكاتبة وترتيبها المسبق لظهور الراوي (المذكر)، وهيمنة صورته في المنظومة الروائية على صورتها هي، لكن هذه السيادة الصورية، أوالتقنية ما هي إلا خدعة لغوية، أواستعارة جمالية لفكرة الصراع على مراكز القوى بين المؤنث والآخر المذكر؛ إنها نوع من الاستدراج الأنثوي الذكي، تتعلم به ممارسة فعل (القتل) الرمزي بالكتابة، انتقاما من الذي سجنها، وقتلها عبر التاريخ الثقافي العريض، وفرض عليها شروطه وقوانينه <<إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص، الذين أصبح

(1) – أحلام مستغانمي، ذاكر الجسد ص 24.

وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلأنا بهواء نظيف>>[1]، وهنا ينزاح صوت الراوي المذكر عن المركز، ويكتفي بالتقديم، وإدارة الكلام <<يومها تذكرت حديثا قديما لنا، عندما سألتك مرة.. لماذا اخترت الرواية بالذات وإذا بجوابك يدهشني.

قلت يومها بابتسامة، لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل: كان لا بد أن أضع شيئا من الترتيب الداخلي وأتخلص من بعض الأثاث القديم، إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض، كأي بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة، هكذا على أكثر من جثة>>[2]. لا يعرف الراوي عن الشخصية كل شيء، وإلا لما أدهشه جوابها، فاكتفى بطرح السؤال، لا من أجل تنشيط حوار بينه وبين البطلة/حياة، بل سؤال لا يملك الإجابة عنه حقا، سؤال يشغل مداركه وحواسه، لهذا كان مبهورا بها، غير منتظر لكهذا جواب.

تحضر الملفوظات في المقطع محملة بإشارات جمالية توحي بصوت المؤنث (ترتيب/أثاث/ نقض/نوافذ)، وصورة نوافذي مغلقة، استعارة مكنية توحي بالوجدان والقلب، تؤكدها كلمة (أعماقنا)، وهو معجم متشبع بروح الأنثى المتعطشة للنفض، والترتيب، وبما أن الذات كاتبة مبدعة، يغدو هذا الفعل معادلا موضوعيا لعملية الإبداع الفني، التي تقوم مقام ترتيب البيت لدى الأنثى العادية.

يتذكر الراوي ويسرد الحكاية، تاركا مسافة بينه وبين الكاتب، وبينه وبين الشخصية، حاضر وشاهد، يحاول في علاقته بين الأول والثاني الاحتفاظ بصوته مستقلا، لا يريد أن يكون الكاتب الذي يسقط ذاته على من يروي عنهم، ولا يرغب الذوبان في من هم موضوع سرده، يجعلنا <<نبصر الأحداث بعين البطل أو ذاك أو حتى بعينه هو، دون أن يكون مضطرا مع ذلك إلى أن يظهر على الركح، والراوي أخيرا هو الذي يختار المرحلة التي تعرض علينا من خلال حوار أو وصف موضوعي >>[3]؛ إنه يرغب في البقاء على الحياد، لا ينفرد بالقول بعيدا عن الشخصية، التي يحكي حكايتها، والتي في الوقت نفسه تطل رفقته من نافذة

---

(1) – المصدر السابق ص 23.
(2) - المصدر نفسه ص23
(3) – تزفيطان تودوروف: مقولات الحكاية الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت العدد10 ربيع1990 ص114

واحدة، يعطيها فرصة المشاركة بالصوت أوبالسكوت <<وأضفت بعد شيء من الصمت...في الحقيقة كل رواية ناجحة، هي جريمة ما، نرتكبها تجاه ذاكرة ما..وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت، ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه...>>[1].

وإن كانت شهر زاد قد سيطرت على السرد بحكي الحكايا في ألف ليلة وليلة، ونجت من فعل القتل بفضل براعتها في فن القول ، حيث تنهض (الكلمة) كمعادل موضعي للحياة والخلود، فإن هذه الدلالة تختفي هنا، ليظهر النقيض لها تماما، وتتحول الكلمة رصاصة، وتصبح الرواية فعلا يمارس وسيلة للقتل، حيث يأتي فعل القتل في الاتجاه المعاكس من الأنثى تجاه الذكر.

هكذا تصبح رواية (ذاكرة الجسد) منازلة على طريقة الفرسان، وجها لوجه، رصاصة مقابل رصاصة، الراوي خالد بن طوبال، يحكي عن حياة الكاتبة، وعن روايتها منعطف النسيان، وكرد على النسيان، تنهض الذاكرة شاهدا على اختلال المعايير، فبالذاكرة نعيد صياغة الواقع، ووضع أفعال الآخرين موضع مساءلة، والتفسير وفق المنظور التاريخي ينعش الراهن المعاش بما يحمل من قيم وأفكار وإنجازات.

يفضح الراوي خالد الهوية المتوارية للمؤنث المتخفي وراء حجاب اللغة، <<أم تراك لبست القناع، فقط لترويجي لبضاعة في شكل كتاب، أسميتها (منعطف النسيان) بضاعة قد تكون قصتي معك، وذاكرة جرحي>>[2]، يحمل النص تعارضا ضمنيا مع النسيان/الذاكرة مبرزا سلطة المؤنث وخصوصيتها، وإن لبست قناع (الذكورة)، واستعارت صوتها، وهو ما وهب للبنية السردية نكهتها المميزة بين الخفاء والتجلي، والنسيان والذاكرة، القتل، والخلود، تبرز الذات الكاتبة، من خلال العلاقة بين الثنائيات المتعارضة، يخبر بذلك الراوي (خلق لغة على أساس تناقضك)، والتي جعلته يتحدث، ويحلم، ويفكر، ويحب، ويتذكر على مقاس اللغة (المؤنثة).

---

(1) - المصدر السابق ص23
(2) - المصدر نفسه ص 22

تتدخل الذات الكاتبة دون ضجيج، تتحكم في السرد بعيدا من خلف الراوي، وبصوته تعيد تقسيم الأدوار وفق إيديولوجيا أنثوية، دون الحاجة إلى صوتها؛ وفي ذلك دلالة على ارتكابها في حق الراوي القتل المجازي، بالكلمة/الرصاصة، من مسدس كاتم الصوت، وبصنيعها هذا تزيحه عن المركز الذي احتله وقتا طويلا <<تتأسس الرواية –إذن– من وقت مبكر على فكرة كسر الفحولة، حينما كان خالد محاربا في الجبهة، ويملك جسدا كامل الأعضاء، والزمن الثاني زمن الرجل الناقص، حيث صار أبتر الذراع علامة على عصر ثقافي جديد، يخرج فيه الرجل من الفحولة، ذات السلطان المطلق، واليد العليا فوق كل ما هو مؤنث، إلى حال جديدة تتخلى فيها الفحولة عن سلطتها المطلقة وتدخل في علاقات نسبية مع الأنوثة، وتحدد شروط الواجهة ومجالاتها، داخل نص مشترك، يشترك فيه الرجل مع المرأة في الكتابة>>[1].

فقد كتبت البطلة/حياة رواية منعطف النسيان، بينما كتب الراوي /البطل خالد رواية ذاكرة الجسد << أنت تملئين ثقوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط، وتتجاوزين الجراح بالكذب، وربما كان هذا سلاح تعلقك بي، أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك، وأعرف ذلك الأب الذي لم تريه سوى مرات في حياتك، وتلك المدينة التي كنت تسكنينها ولا تسكنك، وتعاملين أزقتها دون عشق، وتمشين وتجيئين على ذاكرتها دون انتباه. أنت التي تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه..وأنا الذي تعلقت بك لأنسى ما كنت أعرفه...أكان ممكنا لحبنا أن يدوم؟>>[2].

يبدو الراوي في المقطع يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرفه هي عن نفسها، تفاصيل خاصة بطفولتها، ولأنه كان رفيق والدها في الجهاد، تطمح إلى حبه كونه يمثل بالنسبة إليها الذاكرة، في المقابل يطمح هو إلى حبها باعتبارها تمثل له النسيان؛ نسيان خيبته وفشله في المعركة التي انهزم فيها مبتور الذراع، ونسيان أنها وصية حتى لا ينسحب مرة أخرى مهزوما من ساحة العشق.

(1) - عبد الله الغذامي: المرأة واللغة (1) ص 187
(2) - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 49

والأمر الأهم أن شخصية خالد الراوي، تكاد تتماهى مع شخصية البطلة/حياة/أحلام، التي انتقلت من كتابة الشعر إلى كتابة الرواية، وتحول هو من الرسم إلى كتابة الرواية؛ الأولى نسيان يطلب ذاكرة، والثانية ذاكرة تطلب نسيانا، ليقف القارئ على مبارزة روائية سلاحها اللغة <<لم أكن أتوقع يوما أنك قد توجهين رصاصك نحوي.>>[1].

يتصدر الراوي خالد بن طوبال الحكي، واضعا مسافة بين الكاتبة والمتلقي، هي في المستوى الدلالي مسافة بين الكاتبة و تاء التأنيث، حيث تحاول الكتابة التخلص منها، حتى لا تظهر الرواية وكأنها رواية ذاتية لسيرة الكاتبة <<غير أن أحلام التي تظهر من الباب لكي تصرف الأنظار عنها، تعود من النافذة بطريقة أخرى...ذلك أن خالد يعلمنا بأن بطلة روايته التي اسمها(حياة)، هو ليس كذلك في الواقع، لأن اسم حياة هو مجرد شيفرة>>[2]، شيفرة تظهر في ثنايا النص<<بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك تشفره حاء الحرقة.. ولام التحذير>>[3].

وبين أحلام (الابنة)، وحياة (العشيقة)، يعيش الراوي البطل ازدواجية وتمزقا، يعلو صوته وينخفض، يتراوح بين الحوار، والمناجاة، وتلبس الحبيبة أكثر من وجه فهي الأم، وهي الوطن، وهي الحب <<يامرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن>>[4]؛ إنها أكثر من امرأة، وأكثر من أنثى، وأكثر بكثير من مجرد حبيبة، إنها مدينة بحجم الوطن.

يهدف الراوي في(ذاكرة الجسد) إلى زعزعة مفهوم الراوي البطل المهيمن على السرد،وكسر معنى البطولة التقليدي، المستأثر بكل مكاسبه المعنوية والمادية بشكل مطلق، هكذا يحضر خالد بن طوبال شخصية بعيدة عن المثالية في صورة متناقضة، شخصية تعاني من عطب شديد، نفسي وجسدي، وصعوبة في التواصل مع الآخرين، بداية لهروبه من وطنه،الذي

(1) - المصدر السابق ص 21
(2)- نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى ص 108
(3) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 42
(4)- المرجع نفسه ص 48

بذل في سبيله دمه وجزءا من جسده،ثم وقف عاجزا أمام المرأة التي يحب، لم يستطع المحافظة عليها ابنة،ولم يحصل عليها زوجة؛ لأن <<بنية هذا النمط هي بنية تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التماسك والانسجام أوهي توحي بذلك،كأنها لا تترابط،أوكأنها تتفكك، وهي في هذا لا تنموا نحو غاية لها،تنتهي ولا تنتهي، لكنها تطرح سؤالها وأسئلتها كأن القراءة تستكملها، أوكأنها كتابة تمارسها القراءة>>[1].

لا ينتقل هذا القلق والارتباك من بنية البطل إلى بنية السرد، بل هو نتاج ازدواجية الراوي/البطل، ومساره الحافل بالتناقضات، وصوته الذي يرتفع ويجلجل، وهو يدافع عن المبادئ والقيم، التي حارب من أجلها زمن الثورة، وزمن الغربة، ثم ينخفض ويخرس أمام الانهزامات المتكررة التي تواجهه في حياته و علاقته بالآخرين، حتى يظهر لكأنه بلا موقف، بلا غاية، مسترسل في مناجاته، هاربا من الواقع، وسيلته الرسم أولا، ثم الكتابة ثانيا، وهو في عز نقمته على زواج حبيبته بأحد مرتزقة الثورة يحضر العرس، و يباركه بصمته.

نلتمس في مثل هذا النمط استهدافا تقنيا لإسقاط الحصانة عن الراوي/البطل، فلا هو استأثر بفعل القص، ولا جلب انتباه القارئ، ولا كان محور الأفعال، وبؤرة الأحداث، ينهض بالموازاة مع موقعه، موقع آخر مشارك تمثله شخصية البطلة أحلام/حياة كطرف يأتي ليحفظ توازن بنية النص السردية، وبما أن قوام الحكاية يتأسس في معظم الزمن عليه، صوت راو يتذكر، يتنقل بحرية في الزمان والمكان، بين ماض مجيد وحاضر مشوه، وآفاق مشدودة، وبين فرنسا الاستعمار، التي تحتضن موهبته، وتعترف به فنانا، ووطن يعيش فيه غربتين؛ غربة إنسان معطوب في جسده، وغربة فنان محاصر في وجدانه و روحه.

لهذا هناك تراسل فني بالغ بين ما هو شعري وما هو سردي، وتوليفة خاصة لموسيقى كلمات منتقاة بعناية وصدق، فيما يشبه الكتابة المفتوحة أونوع من تحطيم الحواجز بين الأجناس، وهي سمة جمالية خاصة بلغة الأنثى <<لست حبيبتي...

[1]- يمني العيد: الراوي، الموقع والشكل دراسة في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان ط1986/1ص 84

أنت مشروع حبي للزمن القادم...أنت مشروع قصتي القادمة وفرحي القادم...أنت مشروع عمري الآخر في انتظارك...أحبي من شئت من الرجال واكتبي ما شئت من القصص...

وحدي أعرف قصتك التي لن تصدر يوما في كتاب، وحدي أعرف أبطالك المنسيين، وآخرين صنعتهم من ورق.

وحدي أعرف طريقتك الشاذة في الحب، طريقتك الفريدة في قتل من تحبين...لتؤثثي كتبك فقط>>[1].

يحضر الراوي/البطل بشكل مأساوي بنبرة حزينة نسائية البكاء، ممزق الفؤاد، يخاطب الحبيبة بصوت عال غاضب، يدعي حقه المشروع في امتلاكها؛ لأنه وحده يملك أسرارها ومفاتحيها، ثم يعود إلى الاتزان والتعقل في مقطع آخر، لدرجة الشعور بالتناقض بين الصوتين، وكأن صوت الراوي ينهض من موقعين مختلفين <<ألم أكن متحرقا إلى قراءة بقية القصة، قصتك التي انتهت في غفلة مني، دون أن أعرف فصولها الأخيرة، تلك التي كنت شاهدها الغائب، بعدما كنت شاهدها الأول، أنا الذي كنت حسب قانون الحماقات نفسه، الشاهد والشهيد، دائما في قصة لم يكن فيها من مكان سوى لبطل واحد>>[2].

تنكشف طبيعة الراوي، فنعرف أنه راو شاهد على الأحداث، مشارك فيها، غير مستأثر بالمعرفة، وغير مهيمن على السرد، يتأرجح صوته بين المناجاة والحوار، يعيش أزمة نفسية عميقة، على كل الأصعدة، يحاول الخروج منها متوسلا الكتابة، كنوع من التعويض عن العجز والفشل، والخيبة، وفي كل ذلك استعارات نفسية لروح الأنثى، ومعاناتها، وطريقتها في إثبات الذات وتأكيد الحضور، بالأدب والكتابة، كنوع من السباحة ضد التيار، أوالسير الحثيث في مكان ملغم، وبذلك تكون قد نجحت الكاتبة إلى حد ما في التخفي خلف قناع المذكر، من أجل إخفاء هويتها، وإقناع المتلقي، أوإيهامه بواقعية الأحداث.

(1)- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 330
(2) - المصدر نفسه ص 25

ولكن هذا قناع يشبه في بلاغة القول الاستعارة المكنية، فقد تركت بعض العلامات بقصد أوبدونه، للدلالة على هوية المؤنث في النص، وإضفاء نوع من التباهي بين لغة النص ونسيجه، وبين النساج صاحب الصنعة، حيث تظهر بصمته وهويته الخاصة، مهما اجتهد لإخفائها أوالتنصل منها، وضمير المتكلم (أنا) متماهيا في ضمير المخاطب (أنت)، وكأن الذات المؤنثة الممثلة للمروي له (أنت)، ما هي إلا الراوي (أنا)، هذه الذات التي أعلنت القطيعة لزمن الضعف، والاستضعاف، والرقة والاسترقاق، والرومانسية الحالمة، وأعلنتها حربا وانتقاما، ووظفت الراوي (أنا) المتكلم المذكر لحساب شرعتها في الجريمة والثأثر، والقتل، العنيف كنوع من الحماية والوقاية من العنف الملاحق للأنثى على مر التاريخ وكأن استلابها للراوي المذكر واستعماله ضمن قوانينها وشروطها اللغوية، كرد عنيف ضد تاريخ الاستلاب، المفروض على المرأة، و<<يمثل ضمير (أنا) المذكر امرأة (الأنت) وما ضمير (أنت)، في نهاية الأمر إلا قناع (الأنا)المؤنثة>> [1]، وهو نزوع للمراوغة السردية بممارسة لعبة الضمائر بين (أنا و أنت) الذي يؤكد في النهاية، هوية المؤنث، وحضورها في النص الروائي النسوي.

2- التباس الراوي في فوضى الحواس:

تعد رواية (فوضى الحواس)، الجزء الثاني المكمل لرواية (ذاكرة الجسد)، و الملفت هو قدرة الكاتبة على تنويع نمط السرد، من خلال تغيير الراوي؛ الراوي/البطل في (ذاكرة الجسد) هو خالد بن طوبال، أما في (فوضى الحواس) فالراوي هي البطلة حياة/أحلام، بطلة (ذاكرة الجسد)، تروي بضمير المتكلم (أنا)، تستهل السرد بضمير الغائب (هي)، لتروي عن (هو)، عاشق مجهول، تشفر الأحداث لتثير المتلقي، حتى تخلق لديه عنصر التشويق، ويستمر في القراءة، <<عكس الناس كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء، عن جوع، أن يربي حبا وسط ألغام الحواس هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه. **هو الذي** بنظرة يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه، كم كان يلزمها من الإيمان، **كي تقاوم نظراته**>>[1].

---

[1] - زهرة جلاصي: النص المؤنث ص 89

[1] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ص 9

ونكتشف بعد بضع صفحات أن البطلة الكاتبة تتحدث عن قصة كتبتها، و(هو/هي)ما هما إلا بطلا القصة، ثم تنتقل إلى الرواية بضمير المتكلم تلعب دور الراوي الشاهد، الذي يشارك في الأحداث، دون هيمنة على أقوال وأفعال الشخوص <<قبل هذه التجربة، لم أكن أتوقع، أن تكون الرواية اغتصابا لغويا يرغم فيه الراوي أبطاله على قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها، لأسباب أنانية غامضة لا يعرفها هو نفسه، ثم لقي بهم على ورق أبطالا متعبين مشوهين دون أن يتساءل، تراهم حقا كانوا سيقولون ذلك الكلام لو انه منحهم فرصة الحياة خارج كتابه؟>>[2].

من هنا تبدأ المغامرة نوعا من الاندماج بين الحقيقة والخيال، بين بطل من حبر، وبطل من دم في (فوضى الحواس)، تداخل يوحي بالدهشة والإثارة <<كيف لي بعد الآن، أن أكون الراوية، والروائية لقصة هي قصتي والروائي لا يروي فقط، لا يستطيع أن يروي فقط، إنه يزوّر أيضا، بل إنه يزوّر فقط، ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام. ولذا فإن كل راوي يشبه أكاذيبه، تماما كما يشبه كل امرئ بيته>>[3]، هكذا تتضح رؤية الكاتبة عن الأدب والفن الروائي، وعلاقة الروائي بالمتلقي، ودور الراوي في الرواية، بينما ينحصر التزوير اللائق، الذي تكلمت عنه في الصنعة، وقدرة الراوي في الإيهام بالحقيقة عن طريق إلباسه الحقيقة لبوسا مناسبا.

وقد استلهمت الكاتبة علاقة البيت بالرواية من مقولة (بورخيس)، الذي فقد بصره <<والذي كان عندما يصل إلى مكان، يطلب من مرافقه أن يصف له لون الأريكة وشكل الطاولة فقط، أما الباقي فكان بالنسبة إليه (مجرد أدب) أي بإمكانه أن يؤثثه في عتمته كيفما شاء، عندما تعمقت في منطقه، اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة تلك التي لا تتجاوز في كتاب مساحة أريكة وطاولة نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حد اختيار لون السجاد ورسوم الستائر وشكل المزهرية، لذا تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من

(2) - المصدر نفسه ص 28
(3) - المصدر نفسه ص 95

التفاصيل، أنهم يخفون دائما أمرا ما! تماما كما يحلوا لي أن أتسلى بالقراء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة، التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب متربعين على الحقيقة. منذ الأزل وأنا أبحث عن قارئ يتحداني، يدلني أين توجد الطاولة والأريكة في كل كتاب>>[1].

وتواصل الكاتبة تأكيد فكرتها عن الرواية، تعبر بالصورة التشبيهية التمثيلية، (الرواية) المشبه = (شقة) المشبه به، تماما كما يحتفل الروائي بأجواء روايته، وتفاصيلها الداخلية، يقدم ويؤخر، ويصور المشاهد، ويوزع الشخوص، ويراقب الأصوات، ويضبط الحركة، ويوجه التطور الدرامي، ونمط السرد، فإن صاحب الشقة أيضا يهتم بالستائر ولون الجدران، والأرضيات، والثريات، والفوانيس..الخ <<يبدو أن المفارقة في بنية هذا التشبيه، لا تكمن في طرافة المضاهاة بين طرفي التشبيه فحسب، وإنما في اقتران المسكوت عنه بـ(الأريكة) و(الطاولة)، اللتين تخرجان من منظومة النص الآخر لتؤثثا بيئة الصورة، ولم تأت هذه الصورة البيانية ساكنة رغم أنها نقلت إلينا مشهدا يكاد يكون فوتغرافيا باهرا، بل إنها تستمد ديناميتها من حيرة القارئ، وهو يورد بمخيلته تفاصيل الخطاب الروائي المحبوك، بحثا عن المفاتيح التي تجعله يفك شفرات النص بمهارة>>[2].

من جهة أخرى تلتبس الراوية بالكاتبة، والكاتبة بالراوية، وكأن النص يؤكد عدم هيمنة صوت الراوية على السرد، وهو أساسا يتشكل من التركيب اللغوي، أوالصياغة الأسلوبية، لتصبح حياة بطلة (ذاكرة الجسد) راوية (فوضى الحواس)، تلتبس مع الكاتبة (أحلام)، حيث تتداخل الأصوات، بداية وهي تبني قصتها معتمدة مخيالها الأنثوي، ثم تتحول تلك القصة القصيرة نواة وبذرة لرواية كاملة، يمتزج فيها الواقع بالخيال، والوهم بالحقيقة، البطل فيها قارئ لكتاب (ذاكرة الجسد)، يقع في حب الكاتبة، ويستدرجها إلى مغامرة عاطفية، يتقمص فيها شخصية خالد بن طوبال، يفقد ذراعه أثناء تصويره أحداث أكتوبر1988برصاصة طائشة <<تراني فقدت ذراعي فقط، لأمنح الحياة، ترف مطابقتها لرواية، أم لمنح الأدب زهو

(1) - المصدر السابق ص 95-96
(2) – وجدان الصائغ: الأنثى و مرايا النص ص 201

مواصلة قصة في الحياة، أدركت الجواب عندما التقينا، لقد تواطأ الأدب والحياة ليهديا إلينا قصة الحب التي هي من الجمال، بحيث لم يحلم بها قارئ وكاتبة قبل اليوم، أنت نفسك كروائية تجاوزتك قصتنا لأنها أغرب من أن تجرئي على تصورها في كتاب>>[1].

يتحول المروي عنه (البطل) القارئ العاشق إلى راو، يباشر الحكي، كأن الراوية لا تريد أن تتدخل وتستأثر بالحكي، فيحدث تناوبا في السرد، وتتداخل الأصوات، صوت الكاتبة، صوت الراوية، صوت البطل، إذ أن حياة/أحلام ليست راوية (فوضى الحواس) كما يحاول النص إهامنا، بل هي شخصية متداخلة مع صوت الكاتبة، وهو حال بعض الروايات، إذ في كثير من المقاطع يتراجع الكاتب الروائي إلى حدوده ككاتب، يبغي تمايزا عن الراوي، ويقتنع بدور الشاهد.

هكذا يلتبس صوت الكاتبة بالرواية، يصعب تحديد المتكلم في النص <<كنت أعتقد أن الرواية هي فن التحايل، تماما كما أن الشعر هو فن الدهشة، ولم أفهم كيف كان هذا الرجل الذي لم يكن مهيأ لدور الشاعر، ولا لدور الروائي، تمكن من إدهاشي والتحايل على كل حواسي إلى حد جعلني أمية أمام الرجولة. كيف دون أن يدري، كتب هذه القصة على قياسي، في هذا الكتاب الذي غيرنا فيه أكثر من مرة أماكننا وأدوارنا كيف أصبح ذلك الصديق الغائب، فجأة هو البطل الرئيسي>>[2].

وما أن تنسحب الراوية قليلا حتى يتقدم ويحكي، مهيمنا على الحكي<<وقبل أن أنطق يقول :

- أتدرين...مع الخيول الوحشية، الأصعب دائما هو لحظة الاقتراب منها، أما ترويضها بعد ذلك فهو قضية وقت، ولهذا أوجد رعاة البقر لعبة الروديو، التي يتنافسون فيها على عدد الدقائق التي يبقون فيها على ظهر حصان وحشي، قبل أن يرمي بهم أرضا، لتتهشم عظامهم عند أقدامه، ففي دقائق قد يربحون حصانا، كما أنهم قد يخسرون حياتهم في دقائق.

- ثم واصل وهو ينفض دخانه ببطء في المنفضة دون أن تغادرني نظراته:

---

(1) – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص224- 225

(2) - المصدر نفسه ص 228

ولذا عكس ما تتوقعين، لم أربحك في موعدنا الأخير، وإنما في موعدنا الأول، في تلك الدقائق القليلة، التي سألتك فيها، وفي مقهى (الموعد)، إذا كنت تسمحين لي بالجلوس، وكنت على وشك أن تقولي (لا) ولكنك قلت (طبعا)، ولم أكن أملك بعد ذلك سوى حبل الكلمات لأطوقك به، وأوقف جموحك الفطري يومها فقط، جربت رعب الاقتراب من فرس>>[1].

تشكل الملفوظات عبر تشاكلها مقاطع سردية وصفية، تتحول لعبة رعاة البقر (الروديو) مفتاحا دلاليا، يكشف رؤية البطل لـ(الأنا) الأنثوية، يمارس قدرته على ترويض الفرس الجموح، لذا كان على يقين من انقياد (حياة) إليه، والخضوع له، تدلل على ذلك الصورة التشبيهية (أطوقك بحبل الكلمات)، وكذا الانزياح الاستعاري في (أوقف جموحك الفطري) و(جربت رعب الاقتراب من فرس)، تحضر جميعها لبناء رؤية الآخر الذكر للمؤنث عبر الكلمات.

وقد يبتعد صوت الكاتبة، تاركا الدور للمروي له، يتكلم معبرا بحرية فائقة، ويتوارى صوت البطلة الراوية (حياة)، محاولة البقاء على الحياد، كشاهد على الأحداث؛ إن الراوية/البطلة أنثى تعرب عن هويتها الأنثوية، تعيش هذه الحقيقة حتى النخاع، تختلف عن موقعها في رواية (ذاكرة الجسد)، إنها في موقعها الجديد تشهر هويتها، وتظهر صوت المؤنث، تأكيدا لخصوصيتها الأنثوية، بينما يتولى الحكي عن الأنثى في (ذاكرة الجسد) راو مذكر، الأمر الذي تتجاوزه الراوية في (فوصى الحواس)، وتحكي عن البطل المذكر، وتصور مشخصة هوية المؤنث، تستدعي شخصيات نسائية دالة على العمق الفكري لهذه الخصوصية عن قصد واختيار <<وكما كليوباترا، التي وضعت كل زينتها وتعطرت، وارتدت استعدادا لموتها، ذلك الثوب الذي راها انطونيو لاول مرة...مثلها تجملت، وضعت عطر ذلك الرجل نفسه الذي بدأت به هذه القصة، وارتدت ذلك الفستان الأسود نفسه ذا الأزرار الذهبية الكبيرة، التي تمتد على طوله من الأمام، والذي تعودت أن أترك زره الأخير مفتوحا، وأضع معه زنارا أسودا، يشد الخصر،ويرسم استدارات الأنوثية...قطعا لم أكن أرتدي الأسود حدادا، كنت باذخة الحزن لا أكثر، باذخة الإغراء، مفرطة التحدي>> [1].

---

[1] - المصدر السابق: ص 315

[1]- المصدر السابق ص 357

تتداخل ملامح كليوباترا مع ملامح الراوية/البطلة في موقفين متشابهين لدرجة التوحد، بين الفجيعة والحداد على الذات، اوبين طقوس تجميلية استعدادا لذلك؛ فكليوباترا المهتمة دائما بجمالها وأناقتها، لم تنس التجمل حتى في لحظات انتظارها للموت والأفعى تدب على جسدها الغض، وحياة الراوية/البطلة تتعطر بعطر حبيبها بطل القصة، وتلبس الفستان الذي رآها به لأول مرة وهي ذاهبة لتشييع جنازته وكأنها تستعد لموعد عاطفي معه، تأكيدا على خصوصية لغة الراوية المتكلمة فما <<يتصف به الجنس الروائي اويتميز ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة، ولكن على اللغة فيما تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاما على شفاه متكلمة، وتقترن بصورة الإنسان المتكلم. فإذا كان الموضوع الخاص للجنس الروائي، هو الإنسان المتكلم، وكلمته الطامحة إلى قيمة اجتماعية وانتشار بوصفها لغة خاصة من لغات التنوع الكلامي، فإن المشكلة المركزية الأسلوبية الروائية، يمكن صياغتها على أنها مشكلة التصوير الفني للغة، مشكلة صورة اللغة>>[2].

تجسد المشهد ذاته بلاغة الصورة التشبيهية التي تستحضر ملامح (سندريلا) المعروفة في الدائرة الشعبية، ليتكلم البطل عن الفستان الأسود، ويتقدم صوته منعكسا على وعي الراوية /البطلة، بعدما قدمته ليتولى فعل الكلام، وتبقى هي ممسكة بكل صلاحيات الإدارة والتنظيم <<رحت أبحث عن الموضوع، استدرجه به إلى الكلام، وقبل أن أنطق، قال وهو يتأملني :

- أحبك في هذا الثوب ...الأسود يليق بك.

– حقا.

- حقا، أكثر من هذا اللون، أحب المصادفة التي جعلتنا نلبس اللون نفسه أيضا، مازلت أذكر لك الثوب الذي كنت ترتدينه، يوم رأيتك أول مرة، حتى أنني كما في قصة الأمير، الذي لم يبق له من (سندريلا) سوى حذاء، ليتعرف به إلى فتاة، لا يعرف سوى مقاس قدمها، أتوقع لو رأيت امرأ ترتدي ثوبا من الموسلين، للحقت بها متأكدا، من كونها أنت>>[1].

[2] - ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية ترجمة، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط1/ 1988 ص 114.
[1] - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص 84-85

هل هناك من تشابه بين سندريلا/حياة وبين الحذاء/الفستان الأسود، الأكيد هو الهوية الأنثوية، ودلالات السحر والفتنة، التي ترْشح من هذه الصورة الفنية المستقلة مع سابقتها والمشتركة معها في الفستان الأسود، وكأن الكاتبة تعمدت توظيف شفرة، تم تكرارها مرات، لتكون مرتكز رواية (عابر سرير)، وهي تورية تبطن داخلها بعدا ثوريا تنهض بخصوصية اللغة الأنثوية، وما توحي به من دلالات الثوب على اللبوس من أجل الإبهار والفتنة.

3- انشطار الراوي في عابر سرير:

تعد رواية (عابر سرير) تكملة لمسار (أحلام مستغانمي) الروائي، مؤثثة بالأثاث نفسه، لا تختلف في المحور العام للعمل، الفرق فقط في تنظيم وتنسيق هذا الأثاث، وفي التعبير الفني والجمالي عن هذا المحور الواحد والمستمر، من (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) إلى (عابر سرير).

ويعود الأمر للراوي باعتباره مسئولا عن تغيير طبيعة السرد، وتأطير الرواية، وتنظيم أثاثها، وإدارة حركة الشخوص أقوالها وأفعالها؛ المروي له في (ذاكرة الجسد) حياة/أحلام، تأخذ دور الراوي في (وفوضى الحواس)، والمروي له في (فوضى الحواس) المصور الصحفي، يصبح هو الراوي في (عابر سرير).

من ثم نكون أمام نوع من التناوب على الحكي، أوالتوالد الحكائي، من رحم كل حكاية تولد حكاية جديدة متصلة بالحكاية الأم، ومفارقة لها في بعض التفاصيل؛ وقد يعود ذلك إلى طبيعة المرحلة التي تغطي هذه الثلاثية، مرحلة هزيمة وتقهقر، واختلال في المعايير، لذا جاء الخطاب مفككا لا تنسجم نهايته مع بدايته، أحدث خللا في المنطق الدرامي مؤسسا منطقا خاصا خاضعا لفعل القراءة، التي تدفع بالقارئ إلى التواصل مع العمل، وثم تحقيق عملية الفهم، التي تدفع بالقارئ إلى مستوى الكاتب.

وإذا نظرنا إلى الثلاثية من هذا المنطلق وجدناها رواية واحدة، تعتمد على حكاية مركزية، تنبثق منها حكايات فرعية، ينتقل فيها الراوي من المركز، أي (الحكاية الأم) إلى الحكايات الفرعية، ينهض من مواقع متعددة، إلا أنها أطراف وعناصر مشدودة رحميا إلى الحكاية الأم؛

يحكي الراوي المذكر في (ذاكرة الجسد) بضمير المتكلم (أنا) للمروي لها البطلة المؤنثة، التي تعود في (فوضى الحواس) لتروي بضمير المتكلم (أنا) المؤنث، ثم يستلم الكلمة المروي له المذكر ويروي بضمير المتكلم المذكر (أنا) في رواية (عابر سرير)، حيث تبدأ الكاتبة بتذكير الراوي وتنتهي إليه، وبينهما ينهض موقع الراوي المؤنث القاسم المشترك في الثلاثية، سواء كان الراوي مذكرا أومؤنثا.

إذن الخطاب واحد غير متعدد، والمحور يزداد تركيزا كلما توغل فعل القراءة في لغة الثلاثية، خطاب يحمل هوية المؤنث، يعمل على التأسيس لكتابة مغايرة للسائد والمألوف، والعادي، إن كان ظاهرها عشق وحب بين طرفين متباعدين، فإن باطنها معقد، له علاقة بالكتابة والذاكرة، توحي دلالة الجسر المقرر في الثلاثية بالرغبة في التواصل، بعد تمزق وشتات، تواصل مع الذات، تواصل المرأة مع الآخر الرجل ، تواصل الشعوب مع حكامهم، تواصل الوطن مع أبنائه تواصل، الجزائري العربي مع الآخر (الغربي) ممثلا بفرنسا، وغيرها من أشكال التواصل كلما تناسلت دلالة الجسر.

الجسر نوع من النضال وسيلته الأفكار، يحضر بديلا عن الصراع والقتال وسفك الدماء، <<هو الذي كان يعكس أسئلته جسورا وأبوابا >>[1]، يعود الضمير (هو) على زبان الرسام التشكيلي، يتعرف عليه (الراوي) في المستشفى، وهو يصارع الموت، وإذ به خالد بن طوبال بطل رواية (ذاكرة الجسد)، موجود كشخصية حقيقية في الواقع، ورغم أنه يسبق كثيرا جيل الراوي، ومع ذلك يتقمص شخصيته إلى درجة التوحد، وينتحل اسمه ويستحوذ على حبيبته، وأشيائه، مادام القاسم المشترك بينهما هو جسد بذراع واحدة، وحب امرأة واحدة.

وحين يصدمه موت الرسام، ينقلب على الجسور التي عشقاها، وكأن به يرثي صديقه <<يا لغباء الرجل، بينما يعتقده جسرا، وما يعتقد الجسر أنه وطن ثمة جثتك، فالجسر لا يقاس بمدى المسافة التي تفصل طرفيه، بل بعمق المسافة التي تفصلك عن هاويته. عندما تولد فوق صخرة، محكوم عليك أن تكون سيزيف، ذلك أنك منذور للخاسرات الشاهقة لفرط

(1) ـ احلام مستغانمي: عابر السرير ص 266

ارتفاع أحلامك، نحن من تسلق جبال الوهم، وحمل أحلامه. شعاراته مشاريعه..كتاباته..لوحاته..وسعد بها لاهثا حتى القمة كيف تدحرجنا بحمولتنا، جيلا بعد آخر، نحو منحدرات الهزائم؟>>[2]؛ وكانه ينعي نفسه وهو لا يزال على قيد الحياة، وينتج الجسر دلالة تتجلى أبعادها على لسان الراوي؛ إنها أهوال ومخاطر الهاوية، و(وطن) ممزق الأوصال، يهجره أبناؤه هربا من أنماط المتعددة للموت، ادناها الموت بالإحباط والفشل.

تستحضر الذاكرة شخصية (سيزيف)، تضمنها محمولات تغذي الإحساس بمرارة الخسارة بعد جهد مضني، ومتواصل دون طائل، حكم عليه بدحرجة الصخرة والصعود بها إلى قمة الجبل، ولما كان الفشل حليفه في كل مرة، فإنه دخل في محاولات عبثية، تظهر في المستوى الدلالي مقابلة فنية جميلة بين الجسر الذي يصل بين طرفين متباعدين، وبين خطر السقوط في هاويته السحيقة.

وفي موضع آخر يقدم الراوي شخصيته في صورة تشبه الرثاء السابق، الذي قاله في حق الرسام التشكيلي، متأثرا بموته <<كنت رجل الخاسرات الاختيارية بامتياز>>[1]، يرثي نفسه، ويضع مسافة بينه وبين الكاتبة، ثم يعود من جديد للتماهي معها، بطريقة تظهر صوت المؤنث متغلغلا في نبرات صوت الراوي المذكر <<ما الذي صنع من تلك المرأة روائية تواصل في كتاب مراقصة قتلاها؟ أتلك النار التي خسارة بعد أخرى، أشعلت قلمها بحرائق جسد عصي على الإطفاء؟ أم هي رغبتها في تحريض الريح بإضرام النار في مستودعات التاريخ التي سطا عليها رجال العصابات؟>>[2].

يظهر صوت أحلام الكاتبة في قولها :<<ثمة كتب عليك أن تقرأها قراءة حذرة. أفي ذلك الكتاب اكتشفت مسدسها مخبأ بين ثنايا ثيابها النسائية، وجملها المواربة القصيرة؟ لكأنها كانت تكتب، لتردي أحدا قتيلا، شخصا وحدها تعرفه، ولكن يحدث، أن تطلق النار عليه فتصيبك، كانت تملك تلك القدرة النادرة على تدبير جريمة حبر بين جملتين، وعلى دفن قارئ ، أوجده فضوله في جنازة غيره، كل ذلك يحدث أثناء انشغالها بتنظيف سلاح

(2) - المصدر نفسه235
(1) - المصدر السابق ص 95
(2) – المصدر نفسه ص 235

الكلمات>>[3]، وهي فكرة عبر عنها راو (ذاكرة الجسد)[4]، ورواية (فوضى الحواس)[5]؛ يؤسس الراوي في (عابر سرير) حكيه انطلاقا من خلفية مهنته، فهو مصور فوتوغرافي وليس كاتبا <<ن كنت أجلس اليوم لأكتب فلأنها ماتت، بعدما قتلتها، عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب. كمصور يتردد في اختيار الزاوية، التي يلتقط منها صورته، لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب، من الزوايا العريضة للحقيقة>>[6].

بذلك نكون قد وصلنا إلى مبدأ الحوارية، أوالتعدد اللساني <<خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب، وهو الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت، إنه يخدم، بتأن متكلمين ويعبر عن نيتين مختلفتين، بنية مباشرة- هي نية الشخصية التي تتكلم، ونية -مكسرة- هي نية الكاتب مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتين، وعلى معنيين، وعلى تعبيرين، فضلا عن ذلك، فإن الصوتين مترابطان حواريا وكأنهما كان يتعارفان>>[1].

هكذا تتحول الكتابة في هذه الثلاثية، إلى فعل خلاص، أوتطهير ينقل الذات الأنثوية المقهورة، من الوأد الفكري والروحي الذي ظلت رهينته ردحا طويلا من الزمن، وسواء كان الصوت للراوي المذكر، أوللراوي المؤنث، فإن هذه الثنائية الصوتية (مذكر/مؤنث) تكاد تسيطر على منطق السرد، لدرجة لا يمكن الوصول إلى نقاط فاصلة، حدود واضحة، وكأن براوية (عابر سرير) مراجعة وتركيز لما جاء في الروايتين، ونوع من تصفية الحساب بشكل جامع، تحتضن ثنائيات متضادة،(الحياة/الموت)،(الحب/الكره)، (الكتاب/الانكتاب)، (ذاكرة/نسيان)، (وطن/اللاوطن)، (وفاء/غدر) الخ، وكلما توغلنا في القراءة داهمتنا أسئلة هاجسة، من يقتل من؟، ومن يكتب من؟، من يتكلم في النص؟ <<أنا الرجل الذي يحب مطاردة شذى عابرة سبيل، تمر من دون أن تلتفت، تيمتني امرأة تحتضنها أوهامي من الخلف، ولهذا اقتنيت لها هذا

(3) - المصدر نفسه ص 20
(4) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص23
(5) – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص325
(6) - أحلام مستغانمي : عابر سرير ص21
(1) - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص 325

الفستان الأسود من الموسلين، لسبب شهقة الفتحة التي تعري ظهره وتسمرني أمام مساحة يطل منها ضوء عتمتها>>[2].

يبرز الراوي المذكر هويته (أنا الرجل)، وفي الوقت ذاته يستبطن أغوار (الكاتبة)، التي رد الفكرة، وتحتضن الحقيقة الهاربة من الخلف، وحتى تمسك بها، اقتنت لباسا فاخرا (فستانا اسود من الموسلين)، وما هو إلا اللغة الفنية المبتكرة، وما يؤطر الرواية، فالفستان الفاخر هو رواية مبتكرة، كتبت كلماتها بالحبر الأسود، ولتحقيق الإغراب تمارس الكاتبة نوعا من الإثارة والإبهار متعمدة ترك بعض الفجوات، ونقاط الضوء (فتحة الفستان)، فقد وجد الثوب (اللغة) لا لتغطية الجسد/جسد النص، بل لهتك ستره إمعانا في الإثارة، وإبرازا للفتنة، وهي الوظيفة التي تؤديها اللغة بامتياز، باعتبار فتحة الفستان منطقة في الكلام، مباح تعريتها، وتصبح الكلمات نوعا من البوح، وليس مجرد ضرب من البيان فقط.

هناك بعض الاستعارات ذات علاقة بهذه الفكرة، يتضمنها قول راوية (فوضى الحواس) << ما أول مرة أطل بها من نافذة الصفحة لأتفرج على جسدك، أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات>>[1]، ترى في اللغة نافذة تطل منها على الضوء، تخرجها من العتمة إلى النور، تجسدها لحافا يحميها، وغطاء يدفئها، إلى درجة التوحد، حيث تصبح هي (الجسد الأنثوي) اللغة، واللغة هي الجسد، فيذوب جسد الأنثى في جسد اللغة، ويلتبس الأمر على المتلقي.

خذ الكاتبة من الكلمات لعبة تشكل بها كائنا بجسدين، يتناوبان الظهور تارة، وأخرى يظهران ملتبسين <<انثى عباءتها كلمات ضيقة، تلتصق بالجسد، وجمل قصيرة، لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة>>[2]؛ تبلغ كثافة اللغة، وثراء الدلالة مبلغا يتجاوز الإغراب والدهشة، وكأن النص الروائي في أسفاره الثلاثة مجاز مثير، بين الفن والواقع، وبين الخفاء والتجلي، والانغلاق والانفتاح <<بحيث تنجم الإثارة السردية عن هذه الانتقالات المتكررة، من ظلال الحجب إلى مقادير متفاوتة من الفضاءات المتفاوتة، بشيء من الإكتناه، وشيء من

(2) ـ أحلام مستغانمي: عابر السرير ص : 12
(1) - احلام مستغانمي: فوضى الحواس ص : 188
(2) ـ المصدر نفسه ص 124

التعريض لإضاءات محدودة، تتعمد أن تظل محدودة، لتبقى ما يمكن أن نسميه شراهة الفضول أو شهوة المعرفة>>[3].

لأجل هذا الهدف يتكلم الراوي في (عابر سرير) من خلف قناع لغوي، هو المسافة التي وضعها الراوي(المذكر) بينه وبين شخصية الكاتب من جهة، وبينه وبين البطلة من جهة أخرى، وهي مسافة مدروسة فنيا، تعمل على أن يظل الراوي المشارك في الأحداث محايدا، حيث تستغرق اللغة كل الجهد للتعبير عن الفكرة في كل موضوعاتها، بين البوح والكتمان، والتكشف والتبرقع، عبر تلك المسافة التي وضعها الراوي، يصل القناع إلى درجة من درجات البوح، وقد يتحول المباح المكشوف إلى أحد أنماط التبرقع، وهي عملية لها علاقة خاصة بألفاظ يعمل الأديب على إخراجها من دلالاتها القريبة المعروفة، لتشكل ثوبا فاخرا مفتوحا من الظهر، تدل هذه الفتحة الفجوة على لفت النظر للمنطقة المثيرة، فالكسوة اللفظية بقلم أنثوي ترمي إلى الجاذبية والإبهار والإثارة أكثر من مجرد عرض أفكار، فمثلا يكشف ملفوظ(الشهقة) عن إيحاء جنسي، يرتبط بالهوية الأنثوية في مستوى الكتابة المفتوحة، والمنفتحة، والمعبرة عن جوع عاطفي، ترغب البطلة (الكاتبة) إشباعه عن طريق توهم الحب والعشق مع رجل من ورق.

يحافظ الراوي في رواية (عابرسرير) على تماسك الحكي، وتنظيم العناصر والوحدات الأساسية، يندمج مع شخصية المؤلف، متبنيا موقف البطلة ورؤيتها للحياة والعالم، لذا يتخذ تداخله بعدا تبريريا، يدرك القارئ منذ البداية انحيازه الواضح للبطلة، يبرر أفعالها وسلوكها <<لكنها انحنت ببطء أنثوي،كما تنحني زنبقة،برأسها بدون أن تخلع صمتها، خلعت ما علق بنعليها من دمي، وراحت تواصل الرقص حافية مني.أكانت تعي وقع انحنائها الجميل على خساراتي وغواية قدميها عندما تخلعان، أوتنتعلان قلب رجل؟>>[1].

يمجد الراوي (المذكر) الأنثى التي تخلع الرجال كما تنتعلهم، سلوك شهرياري دموي عنيف، مأخوذ من ذاكرة استلاب المرأة، بتكرار صيغه على لسان الراوي، تكرار لذاكرة

(3)- صلاح صالح: مرجع سابق ص 155
(1)- أحلام مستغانمي: عابر سرير ص11

ذكورية، وفي حدود هذه الذاكرة لا يمكن للأنثى أن تنتج سواء في كتابتها، أوفي انكتابها ذاكرتها بعيدة عن ذاكرة الآخر؟ لذا فهي تعاني من عقم مستديم، لا تمارس الإبداع إلا في دائرة إبداع الذكر، وضمن الشروط والقوانين المقررة جيلا بعد جيل. وربما لا تستطيع خلع هذه الذاكرة من ذاكرتها، جاءت الرواية كشكل من أشكال الثورة على السائد والمألوف، وتأكيد وعي الكتابة لدى البطلة المتم مع الكاتبة، التي تخوض صراعا عنيفا لنصرة ذاتها، وإحصاب ذاكرتها، كان استعمالها الراوي المذكر استمرار للخط الذي رسمته في (ذاكرة الجسد)، تملي عليه ما يقول، وتهديه الخسارة بامتياز، وتنزع عنه السلطة والمحورية .

توظف الكاتبة معجما تفوح منه رائحة الحرب والقتال من أول صفحة لآخر صفحة (الخوف، الحذر، الفراسة، المتراس، اللغم، القتيل، الموت، الدم، الاشتعال، الشواء البشري والمحرقة، الحرائق، البارود، القتل والنار، الرصاص، الذبح الجماجم، الطغاة...) مفردات تعكس الواقع الاجتماعي، في العشرية السوداء (الدموية)، باعتبار للغة نتاج تغيرات المجتمع، تخوض بها الكاتبة معارك مجازية لإزاحة لغة الذكورة من المركز، وإحلال محلها لغة الأنوثة.

وتبقى النتيجة مجرد تهويمات وأحلام، يتجسد فيها احتفال الأنوثة باضطهاد ذاتها، وركون وتبعية مستقرة في أفعالها وسلوكها، يخبر عنها الراوي بقوله <<في الواقع كنت أحب شجاعتها عندما تنازل الطغاة وقطاع طرق التاريخ، ومجازفتها لتهريب ذلك الكم من البارود في كتاب، ولا أفهم جبنها في الحياة، عندما يتعلق الأمر بمواجهة زوج>>[1] .

تعد محاولة الجمع بين النقيضين، أوتوظيف الجسر لربط طرفين متباعدين، والاحتفال بفوضى التداخل بين الوهم والحقيقة، والواقع والخيال، هو الإطار الفني الذي تنتظم فيه هذه الرواية ويساهم في إبرازه بشكل جمالي عمل الراوي بتقنية تبادل الضمائر السردية؛ يبدأ الراوي الحكي بضمير المتكلمين (نحن)، ضمير مركب يجمع فيه ذاته و ذات الآخر، لتصبح الذات ذاتا واحدة، تنصهر مكوناتهما في بعض <<كنا مساء اللهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف>>[2].

(1)– المصدر السابق ص 17
(2) ـ المصدر نفسه ص 9

ينشطر الضمير (نحن) إلى ثلاثة ضمائر (أنت) يخاطب به **الراوي ذاته، يساوي (أنا) المتكلم** <<يصبح همك كيف تفكك لغم الحب **بعد عامين من الغياب، وتعطل فتيله الموقوت، دون أن تتشظى بوحا>>**[3]، بعد ذلك يحضر ضمير المؤنث الغائب (هي)، في مقابل (أنت) <<هي **هنا، وماذا تفعل بكل هذا الشجن؟ أنت الرجل الذي لا يبكي بل** يدمع، لا يرقص بل يطرب، لا يغني بل يشجي>>[4]، **يحضر** الراوي المذكر بضمير **المتكلم بارزا متجليا** <<أنا الرجل الذي يحب مطاردة شذى عابرة سبيل>>[5].

والغاية من لعبة الضمائر التسلل لفتح حقيبة الأنثى الكاتبة، دون أن تتورط هي في فعل كشف أشيائها وأسرارها، لذا أسلمت القيادة للراوي المذكر يحكي عنها **<<كانت امرأة** ترتب خزانتها في حضرتك تفرغ حقيبتها، وتعلق ثيابها أمامك، قطعة قطعة، وهي تستمع إلى **موسيقى تيودوراكيس، أوتدندن أغنية لديميس روسوس. كيف تقاوم شهوة التلصص على** امرأة، تبدوا كأنها لا تشعر بوجودك في غرفتها، مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها؟ وعندما تبدأ في السعال كي تنبهها إلى وجودك، تدعوك إلى الجلوس **على ناصية سريرها، وتروح تقص عليك أسرارا ليست سوى أسرارك، وإذ بك تكتشف** أنها كانت تخرج من حقيبتها، **ثيابك، منامتك، وأدوات حلاقتك، وعطرك وجواربك**، وحتى الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعك>>[1].

تنطبق دلالة الحقيبة، على الرواية بتصريح من الراوي: <<أنيقة حقائبها، سوداء دائما كثيرة الجيوب السرية، كرواية نسائية، مرتبة بنية تضليلية>>[2]، **تصبح لعبة الضمائر حيلة تقنية، أوقناع للتخفي، تكون** البداية بضمير **المتكلمين** (نحن) الذي يحمل دلالة التماهي مع **الآخر**، والرغبة في التوحد معه، وحتى لما ينشطر، **لينطلق الراوي (أنا)** ويحكي **عن (هي) البطلة** مخاطبا ذاته، محملا بملفوظات توحي بهذا التوحد، **تكشف عنه ببلاغة**، فكل الأفعال التي تقوم بها البطلة **مكشوفة أمام الراوي، وكأنه هو الذي ينجزها، نتيجة اندماجه** معها لدرجة أنها لا **تشعر** بوجوده، ألفها وألفته، حتى أنها **تدعوه** للجلوس على حافة السرير، **فيسمع منها ما**

---

(3) ـ المصدر نفسه ص 9
(4) ـ المصدر نفسه ص 10
(5) – المصدر نفسه ص 12
(1) – **المصدر السابق ص** 19-20
(2) ـ أحلام مستغانمي: عابر سرير ص 17-18

يخصه من أسرار، وتخرج من حقيبتها ما يخصه من متاع، أشياء صغيرة، بما فيها **الرصاصتين** اللتين اخترقتا ذراعه، شيء متداخل بين الراوي المذكر **والمروي له المؤنث، تداخل يكشف** التباس **الراوي** بالبطلة، إلى **درجة التوحد.**

والظاهر في النص أن البطلة اختارت ضمير الغائب قناعا **سريا، تختفي وراء صورة الراوي المذكر لغاية فنية أو(بنية تضليلية)،** رغبة (هي) المؤنث في التماهي في (الأنا) المذكر، من **جهة، والسيطرة عليه، واحتوائه بفعل الحكي، يجعله موضوعا بعد أن كان واضعا**، وهي في هذا المسلك تعيد صورة شهرزاد، تستعير حقيبتها الحافلة بالحكايا **والأسرار**؛ يعبر **انشطار الراوي** نحن على وجود خلل في العلاقة **(الأنوثة/الذكورة)، يوحي** بها السرد دون التصريح بها مباشرة، نتلمسها في فشل علاقة البطلة مع الآخر الرجل (حبيب، أخ، زوج)، والرغبة في إعادة ترتيب **الذاكرة،** وإلغاء تاريخ استلاب المرأة وقهرها، و**إخراجها من المرتبة الدنيا،**التي ظلت مربوطة إليها **بسبب** سيطرة الآخر المذكر على اللغة، والتاريخ، **والقيم، والفكر، تكون الكتابة** المجال الذي **تحاول فيه تحقيق تلك الأهداف، لذا يبقى كل ذلك** مجرد **وهم، وحلم،** وحبر قلم على ورق.

4- استبداد الراوي في بحر الصمت:

تبدو الحكاية في رواية (بحر **الصمت**) لـ(ياسمينة صالح) أنها حكاية سيرة، **يسردها** (سي السعيد) عن المحطات الكبرى في حياته، **يحكي وقائع وأحداث مضت، يتذكرها متفاعلا** معها من جديد، إنها **رواية** تشبه الاعترافات، **أوالتداعي الحر،** الذي يقوم به الراوي البطل لتبرير **العزلة المفروضة عليه، وتفسير** نظرات الإدانة التي تلاحقه من ابنته، لهذا **يحفل النص بالاسترجاعات المتنوعة؛ حيث يهيمن الماضي على اللحظة الحاضرة،** ويتحكم في **حركة السرد،** التي تعود إلى الوراء مسترجعة الأحداث المؤثرة في نفس **البطل، سواء كان هذا الماضي قريبا أم بعيدا، يصل** إلى بواكير طفولته.

يروي الراوي بضمير المتكلم وكأنه **يستبطن ذاته،** يتأمل تجربته في الحياة، **يشبه صوته النواح،** والبكاء على عمر ولى، **حاملا خسائر وانكسارات، يعرفها جيدا** لأنه خبرها بنفسه، **وتمثل ابنته المحرك الدافع** إلى هذه الاعترافات، **وهي فنانة تشكيلية تلاحق شيخوخته بالجحود**

والنكران، والجفاء لدرجة الإدانة بصمت، وبرود باهت لا يحتمل <<ماذا كان علي أن أفعل ساعتها، سوى الإذعان للصمت، والتراجع قبالة عينين تدينان أبويتي، وكل حقوقي الأخرى، بوقاحة لا أحتملها..ابنتي هي الحقيقة العارية من الادعاء..ابنتي هي المواجهة التي طالما خفت منها..طالما أجلت الخوض فيها مواجهة قاسية تدينني تماما، وترميني في شيخوختي الباردة والعاجزة...من أنا بعد هذا العمر؟ من أنا بالضبط؟ أنا لا شيء..أنا لا أحد غير هي المسافة من الشعور بالقرف داخل وحدتي...مسافة مكتظة بالمآسي والذنوب>>[1]، يحضر الضمير أنا منذ البداية ليدل على أن الراوي متكلم، يحكي حكايته، ويقف القارئ متسائلا ما الذي يجعل بنتا تعامل والدها بكل تلك القسوة؟ وما الذي يخفيه سي السعيد، ولا يملك الاعتراف به لأي أحد إلا نفسه؟ <<يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالتي..يصيح داخلي (قل الحقيقة يا سي السعيد، ودع القناع يسقط...اعترف!) يا إلهي..أنا أعترف..يا بنتي أقرئي، بين السطور وهي الحكاية كلها، منذ بداية التكوين إلى سفر الخروج!>>[2]؛ يحاصر الإلحاح الذات المتكلمة لتبوح وتعترف، كي تبدأ الحكاية دون أن تتخطى حدود الذات الراوية نفسها.

يأبى الراوي/البطل أن يحكي الحكاية مباشرة لابنته، في المقابل تدفعه الرغبة في البوح إلى أن يعترف ويحكي، كي يرتاح من الحقيقة التي تطارده، وينزع القناع، الذي يلبس، يريد تعرية نفسه أمام نفسه، كنوع من التوبة والرجوع إلى الله، يعلن توبة بينه وبين ذاته يمثلها ضميره، وعلى البنت أن تقرأ الحكاية مرسومة على صفحة وجهه، وتقتنع بذلك، دلالة نفسية على جدار الصمت الشاهق، الذي يفصله عن الابنة الوحيدة، التي تشاركه المسكن؛ أمر يبدو غريبا، ينسجم مع العنوان الذي وسمت به الرواية (بحر الصمت)، انسجاما دلاليا، إذ يشير ملفوظ (بحر) إلى العمق والاتساع واللانهاية في آن واحد.

وتكون البداية بعبارة (منذ بداية التكوين إلى سفر الخروج) المقتبسة من التوراة، تفارق حكاية سي السعيد، التي هي رواية سيرة، أوسيرة ذاتية مموهة في شكل رواية، لكنها تلتقي معها في المستوى الدلالي، وتعلن انطلاق فعل الحكي، يعود به الراوي/البطل إلى طفولته في

(1) - ياسمينة صالح: بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1/ 2001 ص 05-06
(2) – المصدر نفسه ص07

قرية معدمة من قرى وهران، تقع في غرب الجزائر، يرسم مسار شخصيته المختلفة عن أقرانه اجتماعيا، إذ حظي بمستوى اقتصادي مكنه من الانتقال إلى العاصمة من أجل إكمال تعليمه، وتحقيق رغبة والده في أن يراه طبيبا، يفتخر به، لكنه فشل، وعاد خائبا يائسا، لم يكمل دراسته الجامعية، الأمر الذي جعل الأب يغضب عليه ، فقد ظل ردحا من الزمن يلقب بـ(أبو الدكتور) استعجالا للفرح، فكان للفشل وقعا كبيرا عليه، بعد موت والده سلم إدارة أرضه لرجل شرير، يضغط على الفلاحين، ويعاملهم معاملة سيئة.

يحضر الراوي/البطل، في النص بمواصفات سلبية <<أعرف أنني كنت نذلا أيضا، ولكن..النذالة تطورت مع الزمن صارت حتى تحمل بدلة رسمية وحقيبة دبلوماسية...صارت النذالة حضارية>>[1]؛ إنه راو يوظف الذاكرة، يستحضر مخزونا تراكم سنينا، شأن السير، التي تتحكم في سردها الذاكرة، يتشعب هذا المخزون، تتداخل فيه السيرة بالرواية، يجمع بين الماضي والحاضر، منتجا مستويين لمرويه، المستوى التخيلي الفني، الإيهامي، والمستوى المرجعي الواقعي التاريخي، تتأسس بينهما الرواية، يعاضد أحدهما الأخر، مستويان ينفتحان بحركة تنساب بينهما، يبدو الفضاء الروائي رغم تعدد شخوصه مصغيا لصوت واحد، هو صوت الراوي المهيمن على السرد، والمتحكم في المعلومات والتفاصيل صغيرة وكبيرة، وفي إطار هذا يمكن تمييز لغة الراوي، لأنها تظهر كلغة بوح تأتي في خط واحد من القلب، كالاعترافات التي تحمل طابعا باطنيا لها علاقة بضميره داخل ذاته.

تقوم الرواية على مرتكزين أساسيين، الأول الماضي، والثاني الحاضر، ومن ثم كانت حركة الراوي/البطل متواصلة ومستمرة من الحاضر إلى الماضي، ثم من الماضي إلى الحاضر، تمثل الماضي شخصية الحبيبة، التي بذل المستحيل للظفر بها زوجة، عاشت معه بعد الزواج كارهة، ماتت وخلفت له هذه الابنة، التي استمرت في إدانته بالصمت والكره الجافي، وبين الأولى والثانية، يولد سي السعيد من جديد، في الأول غير مسار حياته، ليظفر بالزوجة، وفي الثانية يعترف بأخطائه، ثم يندم، ويعلن توبته علّه يسترجع ابنته.

[1]- المصدر السابق ص 17

يخبر كيف سخر من الثورة التحريرية عند انطلاقها، ووقف ضدها،لأنها تعارض مصالحه، فهو إقطاعي فاسد، لا هم له غير زوبادة أرباحه، ولو على حساب دم وعرق الفلاحين الفقراء، بعد ذلك جاءت نقطة التحول في مسار شخصيته بظهور المرأة التي كان يحلم بها، أخت أحد المعلمين القادمين من العاصمة، يدعو أهالي القرية للالتفاف حول الثورة، تتطور بينهما العلاقة، فيدعوه المعلم إلى بيته، هناك يقع نظره على أخته، المرأة التي مثلت نقطة تحول في حياته، يتحول من إقطاعي فاسد إلى ثائر قومي، ينخرط في صفوف جبهة التحرير الوطني <<وأنا لم أصبح جزائريا مخلصا بفضلك أنت، بل بفضل عينيها هي، وحدها فجرت أحلامي وصنعت ميلادي تاريخا يلون عينيها>>[1]، وبعد أن كشف أمره من طرف فرنسا التحق بالجبل، هناك تعرف على خطيب المرأة التي أحب، قائد كتيبة، مسؤول عن كل شيء، يفوقه وسامة وقوة وحضورا، يتحول من صديق إلى غريم، فيتمنى موته حتى يظفر بها، تتحقق أمنية سي السعيد، بعدما يوصيه غريمه بتوصيل صورة الحبيبة وبعض الذكريات إليها، وعند اللقاء لتسليم الأمانة قبيل الاستقلال يكتشف كم كانت تحب خطيبها، وتنتظر بلهفة عودته <<ها أنا اكتشف أن الذي مات هو أنا، وأما الرشيد عاد إليك على شكل كيس فيه رسائلك وأشياؤك الخاصة>>[2].

وجاء الاستقلال وأبت نسيان الحبيب، وقبول الإقطاعي زوجا، الذي راح يستغل اسم الثورة التي لم يبذل فيها جهدا، لينمي نفوذه وأمواله، كمناضل في حزب جبهة التحرير، ثم يبدأ بمضايقة أخ الحبيبة عمر الذي لم يرضى عن الخط السياسي الجديد فيعتقل، ليخرجه سي السعيد بعد مدة مدعيا البطولة المزعومة أمام من رفضته، بعد خروجه بمدة يموت عمر.

وعندما تجد نفسها وحيدة تقبل به زوجا على مضض، ليكتشف أن العالم الذي دخل الثورة كي يظفر به ما هو إلا انكسار وخنوع، يصفها الراوي بقوله <<كانت امرأة أضاعت قلبها في حقيبة شهيد، رحل إلى الأبد..كنت بلا قلب يا سيدتي>>[3]، ومن خلال سرد الحكاية يظهر الراوي مسيطرا على كل التفاصيل، يتحكم في مصائر الشخصيات، يشكل

(1) - المصدر السابق ص 50
(2) - المصدر نفسه ص 59
(3) - المصدر نفسه ص 110

مشاعرها، لا يترك لها فرصة التعبير، إلا عن طريقه **هو**، **يمثل نموذجا الراوي المستبد بالسرد الطاغي** المتحكم في بنية **النص**، ومنطق الحكي، محيط بكل شيء.

تتقدم الرواية بهدف تحطيم نموذج البطل الباحث عن الخير والفضيلة في مجتمع منحط <<إن الرواية هي **شكل المغامرة** التي تستدعي قيمة أصيلة باطنية، والمضمون هو تاريخ هذه **الروح**، المتنقلة عبر العالم لتتعلم كيف تتعرف إلى ذاتها، وتبحث عن قيم لتختبر **نفسها بنفسها** وعن طريق هذا البرهان تحدد وزنها، **وتكشف جوهرها الأصيل**>>[1]، وهو ما يحدث مع السي السعيد راوي الحكاية، الذي يمثل تاريخه القيم الوضيعة، يكشفها متأثرا ويتعرف إلى ذاته **الأصيلة**، فيحاول من خلال إعادة كتابة تاريخه عن طريق السرد بضمير المتكلم، تصحيح **مسار حياته ويظفر بابنته**.

ومثلما كانت المرأة نقطة تحول في حياة الراوي البطل، **الحبيبة** ثم الزوجة،كانت المرأة أيضا سببا في مراجعته لمسار حياته، **مثلتها ابنته** <<أجل يا ابنتي،كم تشبهين أمك.. لم أنس أنني كنت خاطئا أمامكما معا، وأنني لم أنل أكثر من جزائي، أفكر في ابني الرشيد فأصاب بالوجع في صدري>>[2].

يحكي الراوي البطل بضمير المتكلم، **مستحوذا** على الحكي من أول كلمة في الرواية إلى **آخر كلمة، يصنف كراو يتجاوز وظيفته كمنظم السرد**، ومتحكم في **شخصياته، ليصبح شخصية متسلطة مستبدة**[3] **تستأثر بصفتها راوي الرواية بالمعلومات والتفاصيل.**

5-سلطة الراوي في: من يوميات مدرسة الحرة:

لقد كتبت (زهور ونيسي) أول رواية نسوية جزائرية، مسجلة بذلك تاريخ ميلاد المرأة **المبدعة حضورا وهوية**، فلم تعد مجرد رمز **الوطن أوالحرية، كما جرت الأعراف الفنية على** توظيفها واستعمالها[4]، **ألفت الحضور** في كتابة **الروائيين الجزائريين موضوعا**[5] **ومادة تصلح**

---

(1) - Gorges Lukacs La Théorie Du Roman Editions Gthier1968 p85

(2) - ياسمينة صالح: **مصدرسابق ص** 59

(3) محمد الباردي: إنشائية الخطب في الرواية العربية الحديثة، **منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق** 2000 ص 42

(4)- Ahlem Mostaghanemi: Algérie femme et créature préface de jacques Breque, L'harmattan p173.

(5) - Naget Khadda: représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française , p 90.

للسرد والقص فقط، أما في رواية (من يوميات مدرسة الحرة) فالمرأة هي مهندسة النسق اللغوي، امتلكت في ذلك الزمن الصعب مقاليد إدارة الكلام وتنظيم الأحداث، أنتجت الرواية البكر، سجلت على صفحاتها تاريخ نضالها بنفسها، وبالطريقة التي تراها أقرب لإبلاغ صوتها الأنثوي، تجلت مذكرات تسجيلية لواقع حقيقي، تستدعيه الراوية/الكاتبة من الذاكرة.

إننا أمام رواية سيرة حياة، تحكي بضمير المتكلم (أنا) أحداثا تعود إلى زمن الثورة التحريرية، تنتهي بالاستقلال، تمتزج فيها الذكريات بالتذكارات، ويزاوج القائم بالحكي (الراوي) بين السرد والعرض، لإبراز مشاركة البطل في الأحداث وقدرته على مسرحة المشاهد، بعيدا عن السرد التسجيلي للوقائع التاريخية، تبعا للمضمون المرجعي، حتى لا يغفل البناء الفني للنص؛ ومن أول وهلة نلمس اندماجا بين الكاتبة والراوية، حيث تنعدم المسافة بينهما، يؤكده التصدير الذي قدمت به الكاتبة الراوية الرواية، محددة ثلاث منطلقات، في شكل لزوميات تساهم في فهم الرواية وتفسير ملابساتها.

اللزومية الأولى: لا تقرأ الرواية على أساس الاستعراض التاريخي لفترة الثورة التحريرية، رغم أنها كذلك، فالمذكرات ما هي إلا <<لقطات سريعة لزاوية تاريخية هامة عشتها بنفسي، وساهمت في بعض جوانبها بجهد (مناضلة) أحيانا، ومعلمة أحيانا أخرى، أوهما معا في غالب الأحيان، إن كل الوقائع التي وردت في المذكرات مؤكدة، إما لأني ساهمت فيها وإما لأني عشتها حقيقة، أوشربت من كأسها المرة حقا>>[1]؛ تؤكد الكاتبة معايشتها للأحداث، تسترجعها في إطار فني، من حيث الإخراج، وتقديم الشخصيات، أي التنسيق بين ما هو تاريخي وبين ما هو فني تخييلي.

اللزومية الثانية: الكاتبة شاهدة على أحداث الثورة التحريرية من خلال قيامها بتدريس البنات في مدرسة حرة، لا تلتزم بقانون المستدمر الغاشم، الخاص بفرنسة قطاع التعليم، وتعمل في المقابل لمكافحة الجهل، المقاومة الكبرى للاحتلال، زيادة على ذلك <<نزول المرأة للعمل

[1] - زهور ونيسي: من يوميات مدرسة حرة ص 11

داخل تنظيمات سرية والتي تقوم على عناصر مبدئية وجوهرية>>[2]، السرية والانضباط والتفاني وروح التضحية، ومن جهة أخرى مفاجأة المستعمر بإشراك المرأة في المقاومة ظنا منه أنها بعيدة كل البعد عن موقع الفعل والتأثير.

اللزومية الثالثة: تطرح فيها الكاتبة قضية الشكل الفني (الرواية) وعلاقتها بما أوردت في اليوميات، حيث تقول <<وقد حاولت أن أربط بين الموقف الفني الروائي، وأواجهه بكل صدق، وتقديم بعض تراث الثورة من خلال إشارات سليمة الهوية، واضحة المقصد، قد لا تكون وافية لكنها أكيدة بالقطع...>>[1].

تشبه لزوميات (زهور ونيسي) إلى حد ما خريطة استكشافية لمواقع العمل الفني، إنها عتبة موازية للنص الرئيس تلخص مسار الرواية، وخطها (السيري الواقعي) من جهة، والوجداني التخييلي من جهة أخرى، في اتساق وانسجام، وتحضر اللزوميات في مقدمة النص الروائي عادة لتأكيد <<قصدية التعبير عن التطابق، تطابق التاريخي، والواقعي، تطابق المتخيل والواقعي أيضا، ولا يعني التطابق هنا إلا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع، ومن خلال ذلك يتحقق الامتداد، فالتاريخ كواقع مضيء، يجدد امتداده في الواقع ما يزال حيا ومعيشا>>[2]؛ يتذكر الراوي أحداثا مضت، يسردها عبر منطق الحكي، المادة الحكائية هي الجزائر في قمة وثوبها للتحرر والاستقلال.

توظف مدرسة البنات رمزا لانتفاضة وطن، والرواية/البطلة، المعلمة، المناضلة، رمزا لدور المرأة الجزائرية في الثورة، دور لا يقل أهمية عن دور الرجل، تزداد قيمته بجهل المستعمر له، ظنا منه أن لا دور للمرأة الجزائرية في تلك الظروف القاسية، أما فيما يخصها فقد مثلت لها هذه الوظيفة تحديا كبيرا على مستويات ثلاث: مستوى الذات، التي لم تألف الخروج من البيت، مستوى الأسرة المترددة في مباركة هذا المسعى من طرف الفتاة، مستوى المجتمع المحكوم بأعراف

(2) - المصدر نفسه ص 13.
(1) - المصدر السابق ص 17.
(2) - سعيد يقطين: الراوية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب ط 92/1 19ص 51

فاسدة من جهة، والمستعمر الغاشم من جهة أخرى، الذي لا يرحم الفتاة المقاومة إن وقعت في أسره.

هذا القمع المتشعب هو الدافع لمشاركتها في الثورة من أجل التحرر والخروج من أسر الحيز المفروض عليها، أي البيت؛ فالأقوياء المنتجون مكانهم في الخارج، والضعيفات غير المنتجات مكانهن في الداخل، فـ<<تشكل الحيز المادي النسائي، يستخلص في تحليل الأماكن التي ترتادها النساء والطرق التي يسلكنها للوصول إليها>>[1].

لهذا كانت مدرسة البنات حيزا نسائيا لمعركة نسائية ضد الجهل، ضد السلبية والتهميش، تنفتح على المعركة الكبرى ضد الاحتلال الأجنبي، تؤكد دلالة الطائر المحلق في الأجواء، الرغبة في التحرر والانعتاق، تظهر مع أول كلمة في أول صفحة <<رسمت طيرا جميلا...ولونت أجنحته، فأصبح ذهبيا، غير متحرك، فوق اللوح الخشبي المشقق>>[2].

يحيل الفعل (رسمت) المتضمن لتاء الفاعل الدالة على المتكلم في النص على الراوي بضمير المتكلم، الحاضر والمشارك في الأحداث، يتولى مهمة السرد، وبهذا الرسم تكشف الراوية/البطلة عن شخصيتها، ويظهر ان الراوي انثى تحكي عن نفسها، ترسم خط الأمل للناشئة من البنات، رغم الأجواء الصعبة، الملغمة بالألم والعذاب، <<لكن نفسي كنت أحسها عالية لها أجنحة...أجنحة ضخمة كأجنحة الطائرات...>>[3]؛ وتؤكد ياء الملكية للمتكلم في (نفسي) هوية الراوي، التي يحيل تكرار لفظ (أجنحة) في النص على قوة النفس المشبعة بالتحدي، تحدي المستحيل، أي التحليق عاليا، وتمثل الأجنحة الضخمة تعزيزا للفكرة السابقة، الطائر الذهبي اللون، الذي يمثل إشراقة الأمل، رغم ظلام اليأس والموت، يتكرر في أكثر من موضع[4].

(1) - زهور ونيسي: من يوميات مدرسة حرة ص 21.
(2) - مجموعة من المؤلفين: المرأة الجزائرية، ترجمة سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت، ص1 1983 ص 228.
(3)- زهور ونيسي: من يوميات مدرسة حرة ص 26
(4) - المصدر نفسه ص 71.

تهيمن الراوية على الحكي وإدارة الأحداث، تنظم أقوال الشخصيات، تظهر إحاطتها بالتفاصيل الصغيرة والكبيرة من فوق، تصدق عليها تسمية الراوي العليم، الذي يعرف أكثر من الشخصيات، تخبر باعتقال مدير المدرسة، نتيجة إصراره على عرض مسرحية ثورية في حفل المدرسة المخصص لجمع التبرعات، من أجل إتمام بناء المسجد، حيث <<تتبع الجميع..في الأيام التالية المعلمون والتلاميذ، وسكان الحي، إتمام بناء سقف المسجد، وتركيب النوافذ، وتجهيز أحد الأقسام بالمناضد القديمة، وشخص واحد لم يشهد له ذلك..هو مدير المدرسة، الذي اعتقل مباشرة من طرف الإدارة الاستعمارية، إلى مكان مجهول..>>[1] خلاصة الحادثة التي تعود إلى سردها بالتفصيل، مستخدمة تقنية الاسترجاع[2] وسيلتها الذاكرة.

من جهة أخرى يتخذ السرد خطا مختلفا ضمن مسار الحكاية، يتمثل في مشاركة الراوية /البطلة في الأحداث، إلى جانب حضورها كشاهد على الوقائع، ففي أحداث غلق المدرسة من طرف الإدارة الاستعمارية، تجابه القرار بالتحدي، والرغبة في إكمال المهمة ولو بالدخول من النافذة المكسورة، تنضم إليها بنات المدرسة جميعهن، وعند عودة مسؤول الأمن في الإدارة الفرنسية، تواجهه بشجاعة، تعطي أمرا لكل البنات بتلاوة سورة (الشمس) لإيهام الضابط بأن المدرسة تشغل مهام الكتاتيب في تحفيظ القرآن، تؤدي دلالة السورة في المستوى الدلالي بمضمونها بعدا رمزيا <<عندما نقرأ سورة (الشمس) تخرج الفئران للتفسح، إنها تعشق النور..>>[3]، وفي موضع آخر تظهر توحد الفئران مع التلميذات في الوضع الراهن والمصير <<كانت الفئران لا تخاف البنات، بل العكس هو الصحيح، وكأن بين الجميع ألفة متبادلة، ووحدة في الوضع>>[4].

هكذا تتجلى ملامح الصورة كما يرسمها الراوي، فالبنات داخل المدرسة، التي بدورها خارج قانون المدارس الفرنسي، أي مدرسة حرة، تحارب الاستعمار بنشر الوعي الوطني،

(1) - المصدر السابق ص 39.
(2) - المصدر نفسه، ص 39-41.
(3) – المصدر نفسه ص69
(4) - المصدر نفسه ص 70.

والمعروف أن الخارج << ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثا>>[4]، تمثله صورة البنات داخل المدرسة التي بدورها خارج قانون المدارس الفرنسي، أي مدرسة حرة تحارب الاستعمار بنشر الوعي الوطني في صفوف البنات، وتدرس مواد ممنوعة خاصة المتعلقة بتاريخ الجزائر، والأناشيد الوطنية.

يحدث هذا في جو حذر، يشوبه ذعر شديد، تشعر به التلميذات، بسبب خطورة الأمر، من هنا تأتي كلمة (فئران) معادلا موضوعيا قرينته الحقوق المسلوبة والذعر المستمر، وملفوظ (الشمس) معادلا موضوعيا للحرية المنشودة، يتضح ذلك أكثر في قول الراوية <<وقد انطلقت أشعة الشمس، لتشمل كل شيء، وتنفذ إلى أي شيء..فالشمس من الكرم، بحيث تشمل الجميع، وهي من السمو والارتفاع بحيث لا يمكن لواحد وحده، أولجماعة من احتكارها>>[1].

يتجلى صوت الراوي المؤنث من خلال تكرار ملفوظ (الشمس) تأكيد على الحاجة الحيوية للنور، نور الحرية، والمرأة في تلك الظروف تعاني من سجن الجميع، وسجن فرنسا، هيمنة التقاليد البالية، وهيمنة الثقافة الاستدمارية، تصبح الرواية معالجة عميقة لمعاناة المرأة المثقفة في وقت عانت الجزائر من نقص الرجال المثقفين، يتقدم الراوي المؤنث كأفضل ممثل ومعبر عن هذه المعاناة، من هنا تعد الراوية/البطلة نموذجا نادرا في زمن هذا حاله، نموذجا لوعي نسائي مبكر بقضية المرأة، وقضية الوطن على السواء.

تجاهر الأنثى الراوية بحق الوجود، وحق الانتماء، في واقع يصادر كل حق هو للمرأة، لتكسر فيها كرامة الإنسان، وتكسر فيها قيم الاعتزاز والإباء، يسند إليها النص الذي هي راويه قيم الخير، تخبر عن نفسها فتقول <<كان اليوم يوم الأحد، وعمتي عندنا، دخلت أنا من الشارع، وبسرعة لكي أساعد أمي..حملت أواني القهوة من بينهما..لم أكن أتوقع أن يختل

---

[4] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، بيروت ط1989/1 ص290

[1] – زهور ونيسي: من يوميات مدرسة حرة ص55

توازن رجلي، لكن ذلك حدث، وسقطت الصينية، فاندلق كل ما فيها..سمعت له رنينا قويا، وكأنه أول شيء أكسره. قالت عمتي، وهي تحرك رأسها بأسى: يا غبني يا خويا...البنات والخسارة>>[2].

يقع فعل الكسر في المستوى اللساني على الأواني، لكنه يقع في المستوى الدلالي على وجدان الراوية/البطلة، كسر للمرأة التي هي أمها، لأنها لم تنجب ذكورا، تلاحقها انتقادات العمة في عبارة (يا غبني يا خويا البنات والخسارة)، والمفارقة أن المرأة هي التي تمارس فعل الكسر ضد المرأة، الأمر الذي يقود إلى المسكوت عنه في النص، يوحي به، ولا يقوله، نقرؤه في المستوى الدلالي، المرأة هي نفسها تساهم في صناعة الوضع الذي تعيشه المرأة، يمثل ذلك دافعا يولد الرغبة لدى الراوية في تغيير هذا الوضع، بداية من الإقبال على التعلم، ثم ممارسة التعليم، والنضال من أجل طرد الاستعمار الفرنسي[1]، رغبة في إثبات الذات، لتحول إلى ذاتا فاعلة مؤثرة، مشبعة بالوعي والثقافة، والعمل الجاد، والتضحية والتفاني، للمساهمة في إخراج الوطن من الوضعية المأزومة، عن طريق إشراك المرأة، امتثالا لنصيحة (ابن باديس) في تعليم البنت، وتعزيزها بالكرامة حتى تكون قوية تشارك في بناء صح الكرامة الوطن.

يمكن القول إن رواية (يوميات مدرسة حرة)، هي بذاتها مدرسة تعلم القارئ معاني الشموخ والعزة من امرأة قلما يتاح لأنثى مثلها ممارسة فعل الإبداع والحكي بلغة الرواية.

إن منظور الراوي/الشاهد المتماهي مع الكاتب، الذي يرى الوضع المأزوم بعين المرأة، وهي تروي بتقنية (الاسترجاع)، حيث يتطور فعل القص باستدعاء الذاكرة، يتقاطع السرد الاسترجاعي مع أسلوب اللقطة المشهدية في عرض صورة من الصور المعاشة (كسر الأواني مثلا) فيما يشبه اللقطة السينمائية، التي تلتقطها عين الكاميرا، ثم تعرضها من زاوية ما، هي في الرواية عين الأنثى ووجهة نظرها، تشهد على الذاكرة و التاريخ، عن طريق الذكريات المسترجعة

[2] – المصدر نفسه ص : 77

[1] أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة أمل، الجزائر 1982 ص : 92.

يتخلخل زمن الحكي، ينفتح على أزمنة متعددة، يؤطرها زمن الاستعمار، زمن الثورة، زمن الاستقلال، يعود الماضي، ويتمسح من جديد.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا– الراوي الغائب:

يروي الراوي بضمير الغائب (هو)، بعيدا عن الأحداث، مجرد وسيط، ينقلها، ويروي الحكاية بواقعيتها، لا يلتبس بالمؤلف ولا بالشخصيات، له إمكانية معرفة كل شيء، عن شخصياته، وعن الأحداث التي يسردها، تمكنه من ذلك معرفته المسبقة بها، قبل تخطيبها في مستوى للغة، لذا يتخذ موقعا خلفها، ويروي بضمير الغائب (هو)، على أساس أنه واع تمام الوعي بكل ملابسات الحكاية.

ويحدد (جيرار جينيت) مقصد الكاتب من الراوي، فيقول <<اختيار الروائي ليس اختيارا بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديين، (ليست صيغتاهما النحويتان إلا نتيجة آلية)، وهذان الموقفان السرديان هما: جعل القصة ترويها إما إحدى شخصياتها وإما سارد غريب عن هذه القصة>>[1]؛ يقصد بالموقفين السرديين، تغيير نمط الحكي، وما الضميرين (أنا/هو)، إلا سبب تقني وآلي، أما المقصد فهو دراسة المقام السردي، بين حضور الراوي أنا المتكلم، وغيابه (هو) خارج الحكاية، غيابا مطلقا بدرجات متفاوتة في النص؛ أي درجة اندماج وتماهي الراوي/الحاضر مع البطل أو مع الكاتب، أوانفصاله عنهما.

أما الغائب فدائما يطل على الأحداث من الخارج، يدرك المتلقي أن الحكاية لا تخصه ، إنما تخص المروي عنه، يعرف الراوي الأحدوثة، فيحدث عنها بشكل يوهم بحياديته المطلقة، وهو النمط الذي نحاول اكتشافه من خلال دراسة بعض النماذج.

1- الراوي المجهول الهوية في لونجة والغول:

يحكي الرواية راو غائب، يعرض الأحداث، ويقدم الشخوص، يروي من الخارج، لا يشارك في تحريك الأحداث، كما لا يشهد عليها، وسيلته ضمير الغائب (هو)، يضع بينه وبين الشخصيات والحكاية التي يحكي مسافة، ومع إدارة الكلام يفسح المجال لاستبطان أغوار الشخصيات، حيث تظهر خصوصية الأنثى، وهي تحاول الإصغاء إلى قلب رجل مثقل

(1) ـ جيرار جينيت: خطاب الحكاية ترجمة مجموعة من المؤلفين، ص 254.

بالهموم والمتاعب، **هذا الرجل هو** محمد والد مليكة، بطلة الرواية، عامل بسيط في الميناء، **أرهقه العوز والفاقة، يقدمه الراوي منهكا** <<كان قد مر على محمد ربع ساعة منذ **غادر** البيت إلى مكان عمله، **الوقت** قبل الفجر بقليل، وفي ضوء ما قبل انبلاج الفجر، كانت عيناه **مثبتتين على خطواته..**كان وكأنه يمشي على أربع محاذرا، فالظلمة لا تزال **تغلف الصباح...>>**[1]، يتولى الراوي الإخبار عن محمد، يبدو من خلال سياق الكلام راو غائب، **يباشر** فعل الكلام.

ثم **يفسح** الراوي المجال للبطل يعبر عن **نفسه مقارنا بينه كرجل وبين النساء، تتكلم عن** ذاتها، **وتبوح بوجعها** <<ما أسعد النساء يبكين ويبكين، ويبكين، حتى يشعرن بالراحة والانفراج، أوعية مخزنة للدموع تحت جفونهن، مخزنة لأنواع مختلفة من الدمع فيه الصادق وفيه **الكاذب، دموع للفرح وأخرى للحزن، دموع للخوف، ودموع للشفقة، دموع على الماضي،** دموع على الحاضر، وأخرى على المستقبل المجهول، النساء مالكات لمادة الدمع منذ الأزل، وإلى الأبد يذرفنها متى أردن، وكيفما أردن، دموعا ساخنة، وأخرى باردة، ودموعا غير الدموع **أصلا**...ألم يخلق الإنسان كذلك، أم **أن القوانين** والقيم والتقاليد هي التي أعطت هذا الحق للمرأة، ولم تعطه للرجل، وصنعت من هذا الإنسان رجلا ومن هذا الإنسان امرأة؟...حتى هذا الحق لا نملكه نحن الرجال، ماذا نملك إذا ؟**! لا شيء.. هذا فظيع..لاشيء.** لعن الله من **حرمنا نعمة البكاء والتنفيس>>**[2]، تتحدد هوية الضمير (نحن) بالمسند (الرجال)، يتحدث المتكلم باسم كل الرجال، وهو محمد.

بعدها يسترجع الراوي الغائب فعل الكلام، **ويصف الرجل بأوصاف** تعبر عن الهم **الذي يعانيه، لدرجة لا يستطيع فيها رفع هامته**، والنظر إلى **الأعلى، دلالة على شدة** القهر والغبن، **يمشي** غارسا عيناه في **الأرض** ذلا، تشده **الرغبة** إلى **البكاء، ولأن** البكاء في عرفه من صفات **النساء لا يبكي، المهم هو قدرة الراوي** في سبر **أغوار** هذه الشخصية، **المأزومة لدرجة التنصل من الذات،** ومثل هذا الراوي يقوم بوظيفة التصوير والمراقبة <<يرقب البنية النصية، بمعنى أنه

(1) - زهور وينيسي: لونجة و الغول، ص 18.
(2) – المصدر نفسه ص 18- 19

قادر على إدراج خطاب الشخصيات المشاركة بعلامات خطية، مثل المزدوجتين أو النقطتين، ضمن خطابه الخاص>>[1]، وهو في الرواية يعري رجلا مرهقا يتعشق البكاء، يثور على احتكار النساء للدموع، ورغم غرابة الموقف إلا أنه مناسب لوضع هذه الشخصية، يجهر الراوي بخواطرها، فتبدو ضائعة، تتمنى لو تخلصت من رجولتها، التي كبلتها بميثاق غليظ، وأرهقتها بالتبعات، فلو كان الرجل امرأة، لتلخص من مشاكل السعي وراء الرزق المتمنع، لا يناله إلا بعد عذاب طويل.

يسمح الراوي للشخصية في حوار داخلي التعبير عن انشطارها إلى كيانين، يتبادلان الحديث، يؤكد أو يناقض كل طرف قول الآخر، يخاطب نفسه، ثم يرد عليها، وبين القول والرد يحضر كلام الراوي << ابك يا محمد ابك، أنت حر نعم حر، في أن تفعل ما تريد، أليست دموعك؟ أليست عيناك؟ إنه ليس عيبا أن يبكي الرجال بالدموع ستصل إلى قمة الإنسانية...

مسح عينيه ولسان حاله يردد:

-المهم أن لا يرى دموعك أحد!

سحابة عابرة يرجع بعدها محمد إلى حاضره ليعلن في نفسه أنه خلق رجلا>>[2].

في هذا النوع من الحوار يتم <<التداخل بين مهارة السرد، وقيمه، وبين مهارة الحوار وضروراته، وتداخل المهارتين يثبت بأن لكل منهما دورا وقيمة في الخطاب، فالسرد يدفع بالأحداث نحو النهاية، فيساعد على توالدها وعلى تراكم المتواليات السردية، وعلى خلق الانسجام بين فقرات النص أوبين فصول الراوية، أو بين مشاهد القصة، بينما الحوار يضفي على الخطاب القصصي طابع السجال>>[3]، هذا التناوب هو الباعث على الحركة، من شأنه تكسير خطية السرد، والتحول من السكون إلى الحركة المتموجة بفعل الحوار، الذي يشعر

(1) – جيب لنتفلت: مرجعسابق ص34
(2) – زهور ونيسي: لونجة بنت الغول ص20
(3) - محمد المعتصم: المرأة والسرد ص 185 -186.

القارئ بالتحفز والمشاركة، يساهم الراوي في استبطان دواخل الشخصية، وتقريبها من القارئ بشكل تلقائي وصادق وحميم، مما يهيئ **تفاعلا وتجاوبا بين القارئ والشخصية المعروضة.**

ولأن الراوي عليم ببواطن شخصياته يتولى مهمة التعبير عن أوجاع بطله :<<منعوه من البكاء ومنعوا غيره من الرجال، لماذا؟ أليس البكاء إحساس مثل الأحاسيس الأخرى، أليس وسيلة للتنفيس والتعبير؟ وإلا لماذا خلق الله الدمع للمرأة والرجل معا، ثم نحرمه نحن على الرجل، ونتهمه بضعف في الرجولة، إذا هو سقطت دموعه، **الدموع** رحمة وانفراج لسحب **النفس المعذبة ...** وفاضت عيناه...>>[1]، يتكرر حضور الضمير (نحن) في (نحرمه نحن) على لسان الراوي بعدما حضر على لسان البطل تكرار يلتبس فيه الراوي بالبطل، ويحضر **السؤال:** هل الراوي هو محمد نفسه، **يتلاعب** بصيغ الحكي، **يكون مرة منفصلا عن** الشخصيات التي يحكي عنها، ومرة يتحول إلى واحد منها، **وبعد صوت الراوي يتقدم صوت الشخصية ليكون أكثر وضوحا** في حديث ذاتي صامت حزين، ثم يستلم الراوي السرد مرة أخرى، ليتم التداول على السرد بينه وبين شخصية البطل.

نجد الإجابة في اهتمامه **بتعرية الشخصية**، وقراءتها **من الداخل، بصفته** مجهول الهوية، غير **معروف الاسم، لا علامات دالة** عليه غير الضمير (نحن)، الذي لا يرقى إلى تحديد هويته؛ لأن <<الهوية ليست كيانا يعطي دفعة واحدة وإلى الأبد، إنها حقيقة تولد وتنمو، وتتكون، وتتغاير، وتشيخ، وتعاني من الأزمات الوجودية والاستلاب>>[2]، **لذلك تكشف اللغة عن صوت أنثى، فنعرف أن القائم بالحكي، والتنظيم والإدارة هي الأنثى؛** إنها إذن **الأنثى حنكتها الصروف، وصقلتها التجارب** في وقت عصيب، وقت الهيمنة، والاحتلال الغاصب، حيث يعيش الشعب الجزائري مأساة المصير، **يكون الموت** الضريبة التي **تدفع لأجل حياة أفضل،** في خضم ذلك يحاول **الراوي الغائب، أن يبقى على الحياد** يحكي من مسافة لكن اللغة تخونه، **فيكشف عن هوية نضالية، مشبعة بقيم البذل والتضحية،** يملأها **التعاطف والشجن.**

---

(1) - زهور ونيسي: **لونجة بنت الغول** ص19

(2) – الكيس **ميكشيلي**: الهوية، ترجمة علي وطفة ص7

يحضر الموت بقوة، يمنح صوت الراوي مأساوية جنائزية طاغية <<كان الموت قد أصابته نوبة كرم طارئة، ذلك الأسبوع، ومأتم والد مليكة سي محمد، الذي تم بدون ميت، بدون موضوع، تم مثله في أكثر من ستين بيتا، مأتم دون أموات، لأن أطراف الضحايا جمعت جميعا للدفن عن طريق (العسكر) في أكبر وأبعد مقابر المدينة حدث ذلك ليلا، دون أهاليهم، أو أي أحد من الناس في ساعات حظر التجول، هكذا أصبح لهؤلاء الرجال في ذلك اليوم المرعب بطاقة تعريف واحدة، شهداء الميناء، موت جماعي، جعل الأهالي يضيفون إليه كل ما اختفى من رجالهم ذلك اليوم>>[1].

يركز الراوي ومن ورائه الكاتب على معاناة الإنسان في بلد اسمها الجزائر، زمن الاحتلال الفرنسي، تكون الثورة الحلم بالتغيير، والاستقلال العروس التي تدخل البهجة على كل بيت، لكن دون ذلك عذاب وآلام، وتضحيات بالنفس والنفيس <<اختلفت الحظوظ في الظفر بنعمته، كما اختلفت أشكال الثمن في ذلك، المؤكد أن الثمن بالنسبة لأسرة (مليكة) كان باهظا حقا، وتبقى هذه (مليكة) في جميع الحالات رمز البحث عن التغيير، منذ بدأت تضيق بواقع أسرتها الراكد تحت نير استعماري ظالم، وقناعة بلهاء بذلك الواقع، مرورا بالتوق إلى حياة سعيدة يملأها الحب والبشر والهناء بين الجميع>>[2]، غير أن أمرا بسيطا كهذا لم يتحقق للبطلة مليكة، بل لاحقها الحزن، وصبغ حياتها بالسواد، فقدت الزوج في أول سنة من زواجها، بعده فقدت الأب، والأخ مهدد بالموت بسبب التحاقه بالثورة، ترغم على الزواج من أخ زوجها، المهدد أيضا بالقتل، كونه من مناضلي جبهة التحرير؛ هكذا يضطلع الراوي الغائب بمهمة وصف الصدمة النفسية، التي تكابدها البطلة، بعلاماتها المرئية من خارج السرد، أو المستنبطة من الداخل .

يخبر الراوي ودائما من خلف الأحداث أن مليكة عاشت تبحث عن الحب والأمان، وكلما وجدته فقدته <<وها هي تشعر أنها تحبه أكثر، حبا من نوع آخر، لكنه في النهاية، حب يهدده الضياع، هل لا بد ان يتجاور الحب والخوف دائما؟ حب لم يولد في الوقت المناسب،

(1) - زهور ونيسي: لونجة بنت الغول ص 76.
(2) - عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ص 256.

ولا الظرف اللازم، حب جاء توأما للخوف مع إمكانية تكرار المأساة، مع إمكانية ولادة الأمل من جديد، حب يولد ليموت...

واحتضنته برفق وحنان وحب وألم ولسان حالها يردد.

– هل سأفقده هو الآخر.>>[1].

إنها حياة مليكة كما يخبر عنها الراوي عاشتها قلقا وخوفا من فقدان زوجها للمرة الثانية، لكنها ماتت قبله، وتركته فريسة للحزن والندم و معه تذكار منها الابنة نوارة، نور ونوار الجيل الجديد جيل الحرية، الذي ولد بدموع ودماء الجيل الأول، الجيل الصامد <<أريدها بنتا يا مليكة، جميلة مثلك، أسميها نور أناديها نوارة، نوارة تنغلق لتنام قليلا، ثم تفتح، رائحتها لا تنفذ أبدا، لا تتأثر بالفصول، ولا بالطبيعة، الشتاء يحضنها، الربيع يزينها، والخريف يرقصها، والصيف يهددها بين أحضانه، لا تذبل ولا تموت، نوارة تحمل أكسير الخلود، ولا تفنى كسائر النوار، عمرها دائما شباب...>>[2].

تكشف رمزية الاسم (نوارة) عن رمزية عنوان الرواية، لونجة، (مليكة) البطلة الشابة الجميلة، التي وجدت في زمن عصيب، قيد شبابها، وسحق فيها النضارة وأذهب منها ماء الحياة، مليكة اولونجة، رمز مكرر في الزمان والمكان، يولد كل مرة من رحم الألم والعذاب، والجمال، ليعرف الخلود <<وتبقى للعاشق نوارة يسقيها كل لحظة، يسقيها بماء الحب وعطر الحياة، نوارة لا تذبل أبدا، ولا قدرة لأحد على قطفها من جديد، إنها هذه المرة، سقيت بشلالات مرجانية، تجمعت من كبد الزمن العصي>>[3]، بهذه المعطيات، التي يقدمها الراوي، تتجمع تفاصيل الصورة، بكل ظلالها الرمزية:

الغول=الاستعمار (اغتصاب)/الأم المغتصبة = الجزائر

لونجة= الثورة(الموت)/نوارة (الابنة =الحرية)[1]

---

(1) - زهور ونيسي: لونجة والغول ص 109.
(2) - المصدر نفسه ص 135.
(3) – المصدر نفسه ص 142.
(1) - عمر بن قينة:مرجع سابق ص 257

هكذا يروي الراوي في رواية (لونجة والغول) الأحداث، وهو غائب عن الحكاية، غير مدمج ضمن شخصياتها، يوهم القارئ أنه مجهول الهوية لا اسم له، ولا علامات خصوصية تدل عليه؛ عملية تقوم بها الكاتبة كي تتلخص من ضغط الكتابة السيرية، الموصوفة بالذاتية، لأنها الكتابة عن الذات، كما هو حال راوي (من يوميات مدرسة حرة)، بينما الأمر يختلف في (لونجة والغول)، من حيث المقام السردي، إذ تباشر الكاتبة الحكي بضمير الغائب (هو)، مما جعل البناء الفني للرواية، يأخذ منعرجا آخر، رغم تلاقي الروايتين في الموضوع، (الثورة والاستقلال)؛ ولم يمنع حياد الراوي في الرواية الثانية من تورطه في الإعلان عن هوية صوت المؤنث، الذي يجعل من الثورة امرأة، البطولة امرأة، والتضحية امرأة، والشهيدة امرأة والضحية امرأة، والجمال امرأة، والحرية امرأة، على سبيل تأنيث القضية، وإبراز الدور المؤثر للمرأة في الثورة التحريرية.

2- أحادية الراوي في جسر للبوح وآخر للحنين :

تعد رواية (جسر للبوح وآخر للحنين) عملا روائيا ناضجا، ينضاف لرصيد (زهور وينسي)، وبالمقارنة مع (من يوميات مدرسة حرة)، و(لونجة والغول)، يبدو التنوع في البناء الفني للرواية جليا، ووفرة في المشاهد، التي يتقاطع فيها الحلم والواقع، هذه الوفرة قد تعود إلى غلبة الوصف على السرد، ما يفضي إلى التقديم و العرض، أكثر من الإخبار، وفي مثل هذه النصوص ينساق الراوي إلى أداء الوظيفة التصويرية، دون التخلي عن وظيفة الإدارة والمراقبة.

يبدأ الراوي السرد ويستمر فيه بضمير الغائب في سرد الأحداث، دون أن يظهر على مسرحها، ورغم اتسامه بهذه الصفة، إلا أنه يروي من الداخل، مبررا ذلك فنيا، حتى يبدو بمظهر العارف، اوبالمظهر الذي يروي، اويسمع ويروي، يتخذ وسيلة فنية تخفيه، إذ يسرد خلف الشخصيات.

إذن يتخذ الراوي من ذاته، ومن غيره موضوعا للحكي، ويزاوج أيضا بين الحوار الباطني، والوصف كما في قوله <<عندما لفظ القطار كمال العطار مع الآخرين، ومع بقايا وقود

محترق كانت عيناه، تنظران، في مدينة يبدوا أنها أكلت كل الأصدقاء، كان يريد **أن يتأمل كل شيء، بعينه فقط، بل بقلبه وعقله، يتامل ويتفحص تماما كما نفعل مع حبيب اشتقنا له** كثيرا>>[1]، يكشف الراوي عن هويته في قوله (كما نفعل مع حبيب اشتقنا له كثيرا) **فيدرك القارئ أنه** أنثى تدل عليه كلمة (حبيب) المذكر، الذي يستحضر الحبيبة الحاضرة في الفعل (اشتقنا)، تظهر في الضمير المتصل العائد على الجماعة المتكلمين (نا) والدال على المفرد في السرد الذي هو الراوي المؤنث.

ومن ثم يقدم شخصية البطل كمال العطار العائد إلى موطن طفولته **(قسنطينة)، بعد أربعين سنة من الغياب، يعريه من الداخل، داخل حافل بأوجاع الذكريات وأطياف الحنين، وبتغير مقام السرد**، يتغير ضمير الحكي من الغائب إلى المخاطب، حتى يظهر وكأنه حوار باطني بين البطل **وذاته**، كشكل متعالي **من أشكال السرد**، يمنح النص حيوية دافقة، **ومخضبة بالشجن** <<ها أنت تطلع من رماد الذكرى، تحمل عمرك في يد، وإحباطك في اليد **الأخرى، وشوارع المدينة المواجهة منها، والمخفية تلفت من ناظريك واحدا بعد آخر، لتخلط مع الأحلام والأوهام، ها هي مدينتك اليوم، جرب وخذها بين يديك، ألثمها بعينيك، ألمسها بقلبك الأخضر، ربما يفجر** جسور التاريخ، هدهدها، انظر في ملاءتها السوداء ذات الثقوب، **والألف حكاية** وحكاية، لتنتصر في لونها حكاية البعث الفاطمي، ليس كمذهب فتنة، لكن **كدين صحيح** يمتد ويمتد حتى يصل إلى إقامة أكبر معلم ورمز للدين الأزهر، **ابدا تنسمها** عبيرا فيها كبرياء الروح، **يتنشق عطر تربتها الندية الحنون، قلدها وسام للعطر، وآخر للنغم، لألف ألف ألف عام من الزمن أنصت إلى لحنها الأهوج أويسري أنفاسا في صدرك، ووترا** مكسورا في كبدك>>[2].

من يتكلم في النص؟ إنه البطل يواجه ذاته بهذه الكلمة، التي هي كلمة الكاتبة **بالدرجة** الأولى، تخلق وفق رأي (ميخائيل باختين) **نوعا من التنوع الكلامي**[2]، يظهر في **خطاب**

(1) - زهور ونيسي : جسر للبوح وآخر للحنين، دار الطباعة العصرية، الجزائر 2007 ص 05.
(2) - زهور ونيسي : جسر البوح وآخر للحنين ص 13.
(2) - ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ترجمة يوسف حلاق ص 113.

الراوي الغائب من الخارج، وفي شخصية البطل من الداخل، وطبعا بفعل الراوي وإشرافه، لهذا يمكن القول أن الراوي ما هو إلا مجموعة من الشروط الأدائية تمكن من يروي بطريقة تجعله يروي وكأنه شهد ما يرويه أو يروي عنه بأن يروي، ويصبح حاضرا كظل للكاتب، شكله لحظة تشكيل عمله الروائي، هذه الشروط هي التي تجعل الراوي يلتبس بالبطل في المقطع السابق، يصل حد التماهي فيه، ويتحولا في الأخير إلى شخص واحد يحكي حكايته.

ويصبح الحوار الباطني مجرد تقنية جمالية، بأسلوب رهيف شاعري، مسكون بهاجس التوق إلى البوح، والانعتاق من سلطة الإلغاء والمصادرة، إنه خطاب سري داخل الذات، ومناجاة صامتة، يقوم بدور الومضة الماورائية التي تعود لاسترجاع تاريخ قسنطينة العريق، لتصبح هذه المدينة رمزا مشرقا لحضارة مشرقة، دائمة الحضور، تحول إيقونة، يستحضرها الأدباء والشعراء، والذي <<يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هي الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة؛ أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبير عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض الطموح التأثير على المروي له أو القراء بشكل عام>>[3].

لذا يتحول الكلام المخفي الرافض للتجلي، إلى نوع من المعارضة، المشوبة بالانكسار، نظرا للتناقضات التي تشوش مسار البطل، وتربك تفكيره، فنلمس تضادا حادا بين طموح البطل/كمال في استعادة الزمن الجميل، واستشراف آفاقه، وبين يأسه ومرارة الراهن المعيش، وقسوته وصلادته، تضاد يهيمن على بنية النص الروائي، جعلها مخضبة بعبق العراقة والإباء، وسوداوية الوجع والأنين من المصير المجهول، لغة شفافة صافية، ذات إيقاع موسيقي، نسمعها في صوت الراوي <<تنسمها عبيرا في كبرياء الروح، تنشق عطر تربتها الندية الحنون، قلدها وساما للعطر، وآخر للنغم، لألف ألف ألف عام من الزمن، انصت إلى لحنها الأهوج، وهو يسري أنفاسا في صدرك ، ووترا مكسورا في كبدك>>[1].

---

[3] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1993/2 ص46

[1] – زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين ص 13

لغة تلتقي فيها مفردات العزة، بمفردات الانكسار، كانت الانطلاقة متوهجة بملفوظات تنضح قوة وكبرياء (عبير، كبرياء، تربتها الندية، الحنون، وسام، عطر، نغم)، بعدها ينحدر الراوي باللغة ليعبر عن السقوط بملفوظات ترسم جو الانكسار (الأهوج، صدرك، أنفاس، وترا، مكسورا، كبدك)؛ يفصل بينه هذا وذاك (ألف بين ألف ألف عام من الزمن)، وتكرار (ألف) يشيع تناغما موسيقيا، يحمل دلالة هامة أن المدينة بكل حمولتها العبقة بالحضارة والرقي، ظلت كذلك لزمن طويل، محافظة على تجذرها وأصالتها، حتى جاء هذا الزمن الموجع، (فاقد التوازن)، والذي يتصف بالرعونة والطيش، ليعبث بعد ذلك المجد التليد، دون أسف أو إحساس بالمسؤولية .

هي مزية من مزايا الحوار الباطني، تخلق معارضة صامتة، تجعل البوح الوجداني، يقترب من النص الشعري أكثر من انتمائه للسرد، يمد البطل بفضاء يمكنه من الكلام والإفضاء، دون الحاجة إلى مراقبة الراوي، بعدما اندمج بطله بتوظيفه هذه اللغة، وصله به إلى حد الإفصاح عن خصوصية أنثوية، تحاول الكاتبة التجرد منها لغاية إبلاغية وجمالية، تفضحها الكلمات <<وإلا لماذا يعود حلمي معك، هكذا ملحاحا جريئا جسورا كل مرة أكثر؟ أنت حلم الليلة الأولى، والليلة ما بعد الألف، شهرزاد في القلب الشغوف بالحكي والسرد، وهي أيضا زمن الانتظار، وليس شهريار...لكنك أنت الوحيد الذي يمسك بخيوط القصة وخيوط الليل والصباح، وهمسات الكلام المباح، الفضل لجسورك، وهي تستجديني لتربط خطواتي مع الطريق، لكنها قبل ذلك قد ربطت الأفكار والأماني العذبة، رغم مظهرها الخطير.

ألق بنفسك من شامخ الصخور، وارتطم بأشلائك، كالأحجار الزرقاء على ضفتي النهر البارد، فإنك ستبقى دائما ماردا في قلب الدنيا، وماردا خارج القلب، ستبسط الأفكار ذراعيها، فتلقفك وتنقذك من الضياع، إن جسوري أفكار ومعاهدات بين هذا الزمن والأزمنة الغابرة والقادمة>>[1]، يفجر المتن السردي بؤرا، تدفع إلى ذروة الاغتراب النفسي، حيث

[1] - المصدر السابق ص 36-37

يوفق المخيال المنزاح في رسم صورة للأنثى الكاتبة، وهي تخوض مغامرة الكتابة/الحلم، وتستعير اسم شهرزاد لتوطيد الصلة بين الكتابة والهوية الأنثوية.

يظهر أن النص فضاء قلق متوتر لدرجة الرغبة المزاجية في الإلقاء بالنفس من على شامخ الصخور، تظهر اللغة الأمر في شكل حوار باطني، وصراع وجداني عنيف بين الحلم والواقع (ألق بنفسك من شامخ الصخور، وارتطم بأشلائك) وكأن النفس تصطخب بالقلق والحيرة، يأت الخلاص نوعا من السؤال الانكاري لتهدئة الصراع الذاتي، وكأن الصيغة هي كالآتي: (هل تريد أن ترتاح من التفكير، فتلقي بنفسك من أعلى الجسر؟)، يدل على ذلك الاعتداد بالصورة التشبيهية (فإنك ستبقى دائما ماردا في قلب الدنيا)، تشبيه الذات الكاتبة/البطل المفكر بالمارد في قوة النفس، وصلابة الشكيمة تعزز الاستعارة المكنية (ستبسط الأفكار ذراعيها) هذا التوجه، وكأن الأفكار من الهيمنة والسطوة ماردا جبارا، حذف المشبه به (المارد)، مع ترك بعض علاماته (الذراعين)، اللتان انقذتا البطل من الحيرة والضياع.

يتكرر ملفوظ الجسر المتكرر في عنوان الرواية مرتين مرات عدة، يصل إلى مستوى شفرة، على القارئ تفكيكها، وكشف خفاياها، فيتجلى الاقتران بين الجسور وعالم الأفكار، في صورة بديعة الانتظام، توحي بما يريد أن يقول الراوي، على لسان البطل، وهو يواصل تعريته من الداخل، ويدفعه للإفصاح عما يصطرع داخله من أفكار وأحاسيس، فيبوح بها (الفضل لجسورك وهي تستجديني لتربط خطواتي مع الطريق، لكنها قبل ذلك قد ربطت الأفكار والأماني العذبة؛ إن جسوري أفكار ومعاهدات، بين هذا الزمن، والأزمنة الغابرة والقادمة) ولأن الخطاب الروائي، يهتم بما يريد أن يقول الراوي ومن ورائه الكاتب، يريد أن يحقق له قوله هذا بعدا ذاتيا وجماليا متمايزين[1].

تشع دلالة الجسر بالحضور والرقة، والروحانية الصافية، إنها تواصل، ووصال، وتقريب للمسافة بين القلوب بالفكر، والإبداع، والحب؛ الجسر عهد، ومعاهدة، وميثاق محكم الربط بين كل الأزمنة، يشد الوصال، ويرأب الصدع، ويعلن التراحم والتواصل، بين زمن الثورة، وزمن

(1) - سعيد يقطين : القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب ط1985/1 ص 119.

الاستقلال، استشرافا للمستقبل في استمراريته وبقائه، يعبر عنه قول الراوي <<لا تنس أن دماء الذين راحوا وتركوك، سيفتح يوما ما طريقا أخضر أمامك وأمام الآخرين، إن الزمن الأخضر ينبت من أزمنة أخرى ملونة لونا أخضر مورقا حيا مليئا بالحياة والأمل>>[2].

يكشف المشهد من خلال تداعيات الرسم واللون، يمثل اللون الأحمر الذي يحيل على دماء الشهداء زمن الثورة، الذي خبره البطل/كمال، ومن ورائه الكاتبة، (زهور ونيسي)، يسقي زمن الثورة تربة الوطن بالدم والدموع، لتورق الحياة على عتباته طريقا أخضر لزمن الاستقلال، والصورة الاستعارية (الزمن الأخضر)، تغلفها دماء الشهداء، تفيض بمحمولات العرفان والوفاء، يتسع مخيال النص ويزداد رحابة، ليستوعب أزمنة ثلاثة: الماضي زمن الانجاز (الثورة)/الراهن قطف الثمرة (الاستقلال)/المستقبل مباهج مثمرة.

هذا الامتداد في الزمن يعود إلى وجوب التذكر، وعدم النسيان (لا تنس)، والحفاظ على الذاكرة حية، يوظفها الراوي وسيلته في سرد الحكاية، فدلالة (لا) الناهية مقرونة بالفعل (تنس) جرس قوي الوقع، يوقظ هذه الذاكرة، وبإيقاظها يوقظ الأزمنة الأخرى، التي قد ينسيها الاحتفاء بمباهج ثمرة الثورة الدماء التي حققت هذه الثمرة.

من هنا يحضر (الجسر) في خطاب الراوي عامل اتصال بين الأزمنة، وبين الأجيال، يقف دون تحقق أي قطيعة، عربون عرفان ووفاء، تمثل في مواصلة البناء الذاتي والاجتماعي والحضاري، ونشر ثقافة التراحم بالتواصل، بدل ثقافة الاستئصال والقطيعة <<إنه اليوم مثل هذه المدينة وجسورها، معلق بين زمنين، ممزق بين مرحلتين، ممسك بجمر اللحظة الحارقة، وهي تثري ذاته بأوجاع لا قبل له بها، الجسر قوة من قوى المستقبل، ربط لعلاقة واستمرار لحياة، وتنمية التواصل، تواصل للرؤية، وللفكر والحلم والجسر، لا يقبل بالقطيعة الجذرية، أوالاستئصالية هو طريق موصل بين نقطتين، وأرضين، وفكرين، وزمنين الحياة بدون جسور

[2] - زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين ص 37.

قطيعة، وبتر وتشوه، إنها تمسك في حلقاتها بذاته، والذوات الأخرى، وما تحويه هذه الذوات من ثراء وتنوع في الأحلام الغير جاهزة>>[1].

تتميز لغة النص بتفرد، يتجلى من خلال تعدد الأصوات، وتناوب الراوي الغائب والبطل على فعل الحكي، يحكي الراوي (إنه اليوم مثل هذه المدينة..) قصدا بالضمير المتصل (الهاء) كمال/البطل، ثم يسلم إليه مقاليد الحكاية، ليعبر عن نفسه، دون أن يشعر القارئ بذلك، حتى لكأنه راو واحد، من العسير التمييز بين الصوتين.

يكون لهذا الكلام علاقة بخصوصية التعبير، أي إنتاج لغة الرواية بتملك أدواتها وتشكيلها على مستوى التركيب بالإبداع والفن، وتطويع اللغة لتقول ما يريد قوله الراوي، ومن خلفه الكاتب، تؤسس ذلك رؤية ما، إذ يحدث نوع من التوافق بين الرؤية والشخصية، وتصبح <<الذات الخيالية لكل الإدراكات، بم فيها الإدراكات التي تهمها هي نفسها بكونها موضوعا>>[2]، فالتعبير إذن هو تعبير من موقع ما غالبا ما يتخذ صفة الإيديولوجي، يشكل وجهة نظر اتجاه موضوع ما.

يرتبط موضوع التعبير المحوري، بأزمة الجزائر في العشرية السوداء فترة التسعينات، الممتدة حتى الوقت الراهن، أزمة أفرزها تغييب ثقافة الحوار، وثقافة التواصل بين الجيلين، جيل الآباء، قادة الثورة، وجيل الأبناء زمن الاستقلال، لهذا نسجت الكاتبة (زهور ونيسي) خيوط روايتها بلغة أحادية، حيث صوت واحد هو صوت الراوي المهيمن، وإن بدا كما يريد النص إيهام القارئ أن هناك أصوات متعددة، يتحكم في أصوات الشخصيات من فوق ويعرضها عرضا، يهيمن على السرد رغبة منه في مواراة الهوية الأنثوية، ظنا أن الهوية الذكورية تكفل البعد الإنساني الواسع والعريض للكتابة.

ورغم نجاح التجربة الإبداعية، لم تنجح اللغة الموظفة في طمس ملامح الراوي المؤنث، دليلا على أن لغة المرأة تختلف في تفاصيلها عن لغة الرجل <<تلفظني الأنواء كبيرا يافعا، لا

(1) – المصدر السابق ص 229.
(2) - جيرلر جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2000/1 ص97.

درب لي للمرور على مرحلة الطفولة، أولد هكذا رجلا، دون المرور على عتبات الجبل الأزرق، الشاهق، والموصل لما وصلت إليه، أجبر منذ ذلك على العيش بنضج الرجل، ومسؤولية الرجل، **والالتزامات الرجل وعذاب الرجل>>**[1]، **يوحي** تكرار ملفوظ (الرجل) أربع مرات **باستثناءات دلالية**، توقظ في النفس رغبة أنثى رقيقة وحساسة، تعاني من أسر وتطويق **لأنوثتها**، وتطمح إلى الانعتاق من التكاليف الرجالية، **باعتبار** ملفوظ (رجل) يحمل دلالة **المسؤولية، والقيادة، أكثر من الدلالة على جنس الذكورة، يؤسس لذلك** الضمير المتصل (ياء **المخاطبة) المتصل بفعل الأمر**، الموجه من وإلى المتكلمة نفسها التي هي الراوي، يعلن عن أنوثته في أكثر من موضع.

يستمر الراوي في تعرية أنوثته، والبوح بها، في تعاطفه مع الأنوثة المعطوبة في المجتمعات **العربية، <<وكان قضية المراة والرجل**، أمر من القداسة بحيث لا يجب الاقتراب منه، أولمسه، **أو** حتى التفكير فيه، أمر عزيز جدا، لكنه عرضة لأشكال من **أشكال الذل والإهانة، بتكتم شديد، واحتشام أشد، يدركون جيدا** أن المرأة أمر عزيز ومقدس، مثله تماما مثل الأرض والعرض، لذلك عندما يخطئون نجدهم يخفون خطيئتهم، ويتمكنون منها، إنهم يدركون أنهم مخطئون، في حق الأمر **المقدس، وان ما يفعلونه بإذلال المراة وإهانتها، إنما هو جريمة إنسانية،** مثلهم مثل الذي يجرم ثم يحاول أن يخفي جريمته، لا يتكلم عنها، ولا يترك من حوله يسهبون في الحديث عنها، إن المرأة في رأيهم مقدسة حتى وهي تعاني من **الإذلال والعذاب، و هضم** الحقوق من طرفهم>>[1].

يعلن الراوي/الكاتب وجهة نظر تخص **قضية المرأة**، من النمط الذي <<يقدم في الحكاية المروية، على أنه إحدى شخصياتها يكون حضوره مدعاة مماثلة، بينه وبين بقية الشخصيات **الاخرى، فيقال عنه انه** ممثل للعالم المخبر عنه>>[2]، هذه الوجهة **تكشف عن امراة انثى** خالصة، في عرض المسألة **بعمق** قد لا يتسنى للرجل فعل ذلك، من امرأة خبرت ملابساتها،

(1) - زهور ونيسي: جسر البوح وآخر للحنين ص 21.
(1) – **المصدر السابق ص**149-150 .
(2) – سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت ط1991/1 ص275

وعايشت ظروفها، الظروف والملابسات أكيد مليئة بالتناقضات، تجتمع فيها القداسة بالإهانة، العزة بالمذلة، الخطأ بتعمد كتمانه؛ باختصار يحدد الراوي/الأنثى/(زهور ونيسي)/الكاتبة دائرة معاناة المرأة، تصل في خطابات الرجل حد القداسة، بتدعيم من النص القرآني وفق الفهم الذكوري.

في المقابل وعلى مستوى الواقع الفعلي تستقبل بالامتعاض من قبل المجتمع الذكوري، وتضخم كل نقائصها، حتى تحول نقيصة، يشارك الرجل في اقترافها، يعلن عن اثمها، ويكتم في السر إثمه، لأن المنطق الذكوري ينزهه، ويعصمه عن الخطأ حتى وإن أخطأ، فيسمح لنفسه بممارسة ثقافة الإقصاء والقهر في أرقى أشكال الممارسات الاجتماعية، فـ<<المرأة بالنسبة إلى كمال، هي ذلك الكائن المظلوم، المهضوم الحقوق، المتعب من مشاق الحياة، بدء من المشقة الأولى التي هي الرجل>>[3].

بعد هذا كله نسأل كيف رأى الراوي؟ وبأي عين رأى؟ بعين الرجل المذكر، أم بعين المرأة الأنثى؟ والأكثر من ذلك <<هو ما يفصح عنه الكلام، وما يجلو عنه الفكر، وما تقوله اللغة حتى وإن تم ذلك أحيانا، على حساب الهوية الخصوصية للذات الكاتبة، وحتى إن تحولت الذات الكاتبة إلى (ذات نصية)، تتوزع داخل النص في سمت علامات>>[4]؛ ويصبح الرجل هو مأساة المرأة، يشعرها بالإحباط، فتفقد لذة الإحساس بأي نجاح تحققه، يحاصرها، ويحصرها في دور الخادمة التابعة، والمنجبة المحافظة على النسل، وظيفة لا يغفر لها التقصير فيها؛ يقدم الراوي المؤنث الرجل انتهازيا بامتياز يسخر المرأة لتحقيق نجاحاته، وإن سرقت لحظات حين غفلته من أجل إنجاز بعض طموحها، تكون قد وقعت في المحضور.

يحكي الراوي عن بطل مفكر، يعشق الفكر، لذا جاءت لغة البطل كمال/العطار، منسجمة مع هذا المنحى، حبلى بالفكر، جعلت من الرواية رواية أفكار بالدرجة الأولى،

(3) - زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين ص278.
(4) - زهرة جلاصي : النص المؤنث ص 82.

بأسلوب وإيقاع شعري في مواضع كثيرة، منها قوله: <<رفاقي ها أنا ذا أتفكر أني كنت ميتا، يوم رحبتم بالموت على أنه شهادة وسكن بالجنة مع الأنبياء والصديقين.

ها أنا أتذكر أني خسرت الرحيل معكم، وقد كان أجمل رحيل، تركتموني لغربة لا هي بالجنة ولا هي بالنار، في قلعة تدعى وطن لا هو بالسكن، ولا هو بالشجن، فمن يرثي الآخر؟ وبيننا هذا الميثاق الكبير، والستون عاما ملفوفة بغبار الحياة وخطوة صغيرة للبداية، ورحلة شاقة نحو النهاية، لا ينتهي فيها حنين>>[1]؛ تعلو نبرة الصوت وتنخفض، بين الخطابية والشعرية، ليقترب الراوي من الكاتب، حتى تكاد المسافة بينهما تنمحي، فـ<<جميع الأشكال المتضمنة لسارد أوكاتب مفترض، تظهر بكيفية أو بأخرى، أن الكاتب متحرر من لغة وحيدة، وهو تحول مرتبط بتنسيق الأنساق الأدبية واللسانية. إنها توضح كذلك أن بإمكان الكاتب ألا يحدد موقفه على صعيد اللغة، وأنه يستطيع أن ينقل نواياه من نسق لغوي إلى نسق آخر، وأن يمزج (لغة الحقيقة) بـ (اللغة المشتركة)، وأن يتحدث عن نفسه في لغة الآخرين وعن الآخرين في لغته الخاصة به، وكما يوجد في جميع هذه الأشكال (محكي السارد، ومحكي الكاتب المفترض، ومحكي الشخصية)، انكسار لنوايا الكاتب>>[2].

وقد توجد أشكال مختلفة تظهر فيها مسافات متنوعة، بين عناصر معزولة من لغة الراوي ومن خلفه الكاتب، وقد يمزج هذا الأخير الأصوات، وهو حال نص (جسر للبوح وآخر للحنين)، حيث يظهر اندماج كلي بين الأصوات، (صوت الراوي، صوت البطل، صوت الكاتب)، يتوحد الجميع مع بداية الفصل الثاني من الرواية <<يا لها من تركة فكرية صعبة لا أقدر على التمرد عليها، ولا القفز عليها إلى تركات فكرية أخرى جديدة، ها هو عالمي خيالي تصنفه الحكاية والذكريات والأحلام التي تتحول فجأة إلى خيبة أمل قوية شديدة الوطء>>[1]، وهو ما يؤكد (تودوروف) في حديثه عن تمظهرات الأصوات في الرواية <<إن

(1) ـ زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين ص 278.
(2) ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة، دار الفكر القاهرة ط1987ص 83- 84.
(1) – زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين ص16

لكل تلفظ مظهرين، ذلك الذي يأتي من اللغة، وهو مظهر متكرر من جهة، **وذلك الذي** يأتي من سياق النطق وهو مظهر متفرد، من جهة أخرى>>[2].

يكشف البطل كمال العطار عن أعماقه الدفينة، **وبذلك يكشف** عن ظل الكاتبة (**زهور ونيسي**)، تطلق زفرات السنين بنبرة جنائزية، **تعكس أوجاع قلب متعب، ومنهك**، زفرات تملأ **النص** بثنائيات ضدية: (كنت ميتا ولم أمت حقيقة)، (**رحبتم بالموت ونلتم الخلود**)، (**الموت/الحياة**)، (**الجنة والنار**)، (**سكن، شجن**)، (**بداية، نهاية**)، تتكشف فعاليات هذه **الأضداد** بوجه أو بآخر في مستوى اللغة، **تقابلها** في الحياة أنماط حقيقية، هي في النص صور **فنية** (ويشاهد الميثاق الكبير والستون عاما ملفوفة بغبار الحياة، خطوة صغيرة للبداية، ورحلة **شاقة** حتى **النهاية**، لا ينتهي فيها حنين) الميثاق الكبير هو الجسر الذي يصل بين زمنين، زمن **الموت لأجل** الشهادة، وزمن الشهادة لأجل الموت، ستون عاما شهادة وتصديق للميثاق **تصورها** الكاتبة أرشيفا، **يراكمه** الغبار من كل صوب (**غبار الحياة**)، **ورغم كل العناء ستكون** هناك نهاية، هي في الأساس رغم (الستين) (خطوة صغيرة للبداية)، **يرتبط فيها الحنين المتزايد** بالميثاق الكبير.

تتنوع الأفعال، وتنتقل من الحاضر إلى الماضي (أتذكر، رحبتم، **أتذكر**، خسرت، تركتموني، **يرثي، لا ينتهي**)، **يتحقق** انسجام دلالي بين بداية **النص** بالفعل **المضارع، الأول** في حال **إثبات**، والثاني في حال **نفي**، **يفيد فعل التذكر الاستمرارية، وسيادته على مشاعر البطل/الراوي، ومن ورائه الكاتبة، تعمق الحركة السريعة الصورة من جهة، وتدمج** زمنين في **لحظة واحدة، تسمح للحاضر باستعادة الماضي فيتكثف وقع الفجيعة والأسى، لتسيطر عبر الذاكرة على الراهن.**

وفي كل ذلك يحاول **الراوي أن يبقى** على الحياد، يخفي أنوثته، أو**ذكورته، يوظف** ضميرا **متكلما** محايدا، **لا يميز فيه بين المؤنث والمذكر، يتجلى في الإحساس بالحزن والأسى لعدم** الموت في ساحة الجهاد مع الرفاق، **والحزن والأسى** المستمر في انتظار النهاية مصير كل إنسان،

[2] - تزفيطان نودوروف: ميخائييل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط 4 /1996 ص 105.

ويزيد الوعي بهذه المشاعر، فيكتفها في حضور (الستون عاما)، يتعمق إحساس البطل/الراوي بالزمن الماضي، والزمن الآتي، يتحول شعوره مرارة ورثاء؛ هو إذن موقف إنساني لا يخص جنسا محددا، يحكي عن إنسان أنهكته السنون، بتكاليفها وأعبائها، إنسان على قدر كبير من الخصوصية، عاش زمنين مختلفين، وخبر كل المتغيرات والأحداث، والنص (الخاتمة) يلخص الرواية بكاملها، وما الرواية إلا جسر يرأب الصدع بين الزمنين، ومحاولة وصل بين الجيلين المتباعدين، وما الرواية (الجسر) إلا رغبة في التواصل وتقريب المسافات.

3- تعدد الرواة في الشمس في علبة:

تتسم (رواية الشمس في علبة) بطابع مختلف عما سبقها من الروايات النسائية في المدونة، تتحدد في ازدواجية خطابية شكلية، إذ تفصل الكاتبة (سعيدة هوارة) بين مستويين من السرد، يؤسسهما استعمال الضمائر، وفي ذلك توظف الراوي بضمير الغائب، يحكي حادثة اغتيال الوردي، أحد أعضاء جمعية أمل <<كان الوردي يعشق المطر، يتحول في أثناء سقوطه إلى طفل صغير يعبث بحبات المطر المتناثرة فوق زجاج النافذة..>>[1]، ويحكي عن البطلة الرئيسة حياة <<أما حياة فقد كانت خارج المقبرة متكئة، تسند ظهرها المتعب إلى ظهر السيارات الكثيرة التي كانت تملأ الطرقات المؤدية للمقبرة>>[2].

وتكشف بنية السرد عن وضعية حياة بوصفها شخصية روائية؛ تروي، وتقوم بدور البطولة، غير أنها تتخذ الراوي بضمير الغائب وسيلة للحكي، تهيمن به على الحكي، وإن كانت تطل على القارئ في السرد ممثلة في حياة البطلة موظفة ضمير المتكلم (أنا) <<أذكر عندما وطئت قدماي أرض المدينة برفقة أبي بعد سفر دام ليلة كاملة، كنت متعبة من السفر، ملتصقة به، أتبعه أينما ذهب، لكني وقتها لم أكن خائفة...أما الآن وقد بت أعرف المدينة، أصبحت أشعر بالخوف من أي شيء ...ومن لا شيء...الخوف بدأ يوم اغتالوا الوردي لست

(1) - سعيدة هوارة : الشمس في علبة ص 3
(2) - المصدر نفسه ص 3

أدري...ألأنه الرجل الأول الذي اقتحم أسوار نفسي...ولم أكن أتوقع أن يرحل عني بتلك السرعة؟>>[1].

تظهر هوية الراوي الأنثوية بشكل بارز من خلال التأنيث من جهة، وبعض الصفات النسائية المسندة لمن يحكي، فهذه الأنثى الرقيقة تنتقل من القرية إلى المدينة، رفقة والدها ملتصقة به، تلحقه أينما ذهب، ورغم ذلك لم تشعر بخوف، يبرره الجهل بالمدينة، خوف يستمر بعد أن سكنت المدينة، وألفت أحياءها وأزقتها، وسكانها، كان خوفا (من كل شيء، ومن لا شيء) صيغة تفيد هيمنة الخوف على كل المدينة، فان تقيم في مكان مسكونا بالرعب والدمار أمر صعب <<نظرت إلى ساعة الحائط التي تقابلها، وقد أعلنت الواحدة بعد منتصف الليل، ارتفع الضجيج أكثر، وأطفئت الأضواء وامتزج الصراخ بالعويل وبصيحات النجدة. استيقظ أمين مذعورا، قفز من مكانه، تشبث بعنق حياة، تساءل الأطفال مذعورين عن موعد الرحلة...كسرت الأبواب، حطمت النوافذ، جر الناس إلى خارج البيوت>>[2]، يخبر الراوي عن أحداث من الداخل، وكأنه يعيشها، يتخذ من نفسه ومن غيره موضوعا للسرد، مستخدما ضمير الغائب، يتحول أحيانا إلى أنثى حياة بطلة الأحداث، يحكي عن نفسه، وعن الطفل (أمين)، وعن الأطفال الآخرين، الذين اغتيلت أحلامهم البريئة.

وحين يصير داخل الحدث يركز الوصف بوساطة الفعل الماضي (نظرت، ارتفع، أطفئت، امتزج، استيقظ، قفز، تشبث، تساءل، كسرت، حطمت، جر) تنقله طبيعة الحدث إلى الحاضر، تحققه المشاهدة في الفعل (نظرت)، لنكتشف أن لحظة المشاهدة هي الرواية، وكلها شروط أدائية، تمكن الراوي من عرض الأحداث، كما لو كان شاهدا عليها.

يعج النص بالحركة، ويموج بالعنف، تختلج فيه الجوانح بالرعب والفزع، ينتجه صراع الأفراد، ويؤسسه الانتماء الإيديولوجي والسياسي، ولأن <<صراع الأفراد لا يستمد موضوعه وحقيقته إلا من الانعكاس النموذجي والصحيح في الشخصيات والمصائر للمسائل المركزية

(1) – المصدر السابق ص 33
(2) – المصدر نسه ص 44

لصراع الطبقات>>[1]، فإن اللغة تحضر لتعبر عن قوة الواقع بأفراده وفئاته وتداعياته، تتمظهر في هول الصدمة، كما توحي بها الملفوظات (الصراخ، العويل، صيحات، النجدة، مذعورا، الضجيج، الأضواء المنطفئة)، تشترك هذه الملفوظات في اللون والحركة والصوت، تصنع واقعا تفاصيله مأساوية؛ تختفي خلف هذه اللغة راوية أنثى تمثلها في السرد البطلة حياة.

تتقدم الحكاية مروية بضمير الغائب(هي)، (نظرت إلى ساعة الحائط)، تضع بينها وبين الشخصية الرئيسة البطلة مسافة، كما يحاول النص إظهارها، لتنهض شخصية حياة بدور مهم في تحريك الأحداث (استيقظ أمين مذعورا فقفز من مكانه، تشبث بعنق حياة)، فتكون راو مشاركا من جهة، تمارس نوعا من السيطرة بلعبة الحكي، تظهر مرة بضمير الغائب، ومرة بضمير المتكلم، وكأن الذات الأنثوية، تعاني انفصاما وانشطارا، تبرر غيابها، بتشكيل لغوي خاص مختلف، يخلف ازدواجية، تصنع جمالية ترتبط بخصوصية الأنثى، تؤطرها وجهة النظر التي منها يصور الواقع المأساوي، بعين أنثوية <<كنا نياما عندما حطموا الأبواب، والنوافذ واقتحموا البيت، واصل مهدي، جرونا من الفراش إلى الدار، كنت آخر من استفاق، لم ينتبهوا إلى.. اختبأت خلف حوض السمك، فشاهدتهم يموتون الواحد بعد الآخر...توسل لهم أبي أن يقتلوه، ويتركوا أمي مع إخوتي سألوه هل ما زال يرسم؟ ثم قتلوه، وقتلوهم جميعا، وعندما انصرفوا غادرت مخبئي..>>[1].

ينضح النص بمحمولات الرعب والفزع، جراء تكرار صدمة المداهمة الليلية، التي يحكيها الراوي مرارا وتكرارا، فـ<<المرء يمكنه أن يحكي الشيء نفسه أكثر أوأقل، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة نظر بعينها أو من سواها، وهذا هو بالضبط ما تهدف المقولة تحت عنوان الصيغة الروائية>>[2]، والصيغة المتشكلة في النص من تكرار فعل العنف المتمثل سرديا في فعل تحطيم الأبواب والنوافذ هي تضخيم وقع الفاجعة على نفسية الأطفال، كما تقدمها حركة الصبي الصغير المختبئ وراء حوض السمك مذهولا من هول الموقف، رغم ذلك تذكر

(1) – جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ط1979/1 ص44
(1) – سعيدة هوارة: الشمس في علبة ص 87
(2) – السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة مناهج النقد الأدبي في معلجة فن القصة، دار قباء، القاهرة 1998 ص132

الحادثة، لم يحتبس صوته مثلما وقع لكثير من الأطفال، والمتأثرين بمشاهد الذبح والتقتيل الجماعي، أصبحوا خائفين من الأزهار والأنهار، والبساتين، لأنها ملغمة.

تحكي الراوية عن الذين فقدوا أصواتهم من هول الفجيعة، وما إن كان بإمكانهم الشفاء من وجع جراحهم؟ <<استدرت، نظرت إليهم مليا، كانوا واقفين امام المنازل المهدمة، القطة منشغلة بإرضاع صغارها، نظراتهم فيها توسل، وخوف وكثير من الحذر تابعت طريقي عائدة إلى الساحة، وصور الأطفال الذين لم يتحدثوا بعد بدأت تقلقني، إنهم كثر.

ترى كم من الوقت يحتاج هؤلاء الأطفال كي يخرجوا من صمتهم؟ وهل يستعيد ياسين يوما نطقه، ويحدثنا عن سره الدفين؟ كان جالسا بالقرب مني، لم يتوقف عن الحركة، ولا عن حك يديه بعضهم ببعض استمع إلى ما حكاه الأطفال لي، ولم يتفوه بكلمة واحدة، ولما سألته عن اسمه أجابني ببعض الدموع التي انزلقت من عينيه الصغيرتين المائلتين قليلا. وراضية هل تتوقف يوما عن عد الموتى بأصابع يديها العشر كانت بالمرحاض، عندما اقتحموا المنزل الذي تقطن فيه وعائلتها، وقتلوا كل من فيه، هذا ما حكاه لي أخوها هشام، أما هي فمنذ ذلك اليوم تعد، ولا شيء غير العد، مع لفظة قتلوا...قتلوا ترددها مع كل إصبع من أصابع يديها النحيفتين>>[1].

يفيد حضور الراوية/الأنثى التي تروي بضمير المتكلم، والمشاهدة ودلالة (المنازل المهدمة)، دلالة على خراب المدينة بعد مداهمة أهلها وإبادتهم، حتى الناجون حملوا آثار البطش المستديمة، إنها حركة، نقلتهم من وضع اجتماعي إلى وضع اخر من الصعب تقبله والتكيف معه، تأتي القطة لتعبر عن حال فقده الأطفال بفقدهم أمهاتهم، تحاول حياة بعد توليها فعل الحكي، تعويضهم هذا النقص، تصغي لاوجاعهم، وتتكلم بأصواتهم، خبيرة بلغة الأطفال، باعتبارها أنثى رقيقة، وأم رؤوم، جاءت تلك الإشارات الطفولية معبرة، متسقة مع هوية الراوي الأنثوية، ومن ورائه الكاتبة (سعيدة هوارة).

[1] – سعيدة هوارة: الشمس في علبة ص 94.

يفقد الطفل ياسين، قدرته على النطق من هول الصدمة، يعبر بالدموع ولغة الصمت، توحي بانفجار الصمت، داخل قلب لازال طفلا، وتورث الصدمة الطفلة راضية لعبة عد الموتى، وتكرار فعل القتل، وبتساوع إيقاع العد، يتساوع فعل القتل، وتتسع رقعة الفجيعة ضحاياها دوما أطفال، و<<في الجهة المقابلة للبيت المهجور الذي اتخذه الأطفال مأوى لهم وبعيدا عن الأطفال، وعن القطة وصغارها جلس بلال وحده على صخرة تلون نصفها بالسواد، كان مرتديا سروال جينز وحذاء رياضيا، كشف عن أصابع إحدى رجليه، مسك بلال بعلبة شمة فارغة، وراح يعبث بأشعة الشمس الرقيقة الدافئة، ويحاول إدخالها في تلك العلبة>>[2]، يتصدر المكان مساحة لا يستهان بها من زاوية الرؤية، حيث يشغل وقع البطولة الحقيقية في التشكيل الجمالي، ويجسد (البيت المهجور) المعادل الموضوعي لخراب المدينة، و تشرد الأطفال.

تؤكد الراوية على أن المتضررين من العنف هم الأطفال، لهذا جعلوا من البيت المهجور، مأوى لهم، لأنهم فقدوا البيت الآمن، ودفء الأسرة، تتجلى استراتيجية المكان كموقف ورؤية للواقع الاجتماعي، من زاوية أنثوية، تتحرك بوعي ذاتي نابع من خبرة بعوالم الطفولة، تستبطن أغوار شخصيات الأطفال بحس رهيف و قلب راجف، تتآزر كثير من العناصر في تشكيل الواقع المأزوم، ويبقى المكان علامة محملة بالدلالات وبالأبعاد الجمالية الثقافية الإيديولوجية، وتشف عزلة المكان التي يوحي بها الملفوظ (مهجور) عن موقف الراوية الأنثى من الواقع المأزوم، وعن قدرتها على تجسيد ذلك بإبراز دور الشخوص، دون تدخل منها (الراوية/الكاتبة)، هو ما تعبر عنه صورة الطفل الذي ارتضى العزلة والصمت، كنوع من الاحتجاج عن القهر، والظلم، والحرمان.

يتم التشخيص من خلال وصف، يرسم شعرية المكان، ويبرز دوره في تكوين مشاعر متباينة، تنتاب الشخصيات، مثل (صخرة تلون نصفها بالسواد، وحذاء رياضيا كشف عن أصابع إحدى رجليه)، ليصبح اللون عنصرا مهما وحيويا في إغناء عوالم التشكيل الجمالي

(2) – المصدر نفسه ص 93.

للنص الراوي، حيث تفيد في **تعميق البعد المرئي، وأيضا** اللباس البالي، الذي يعري الواقع **المأساوي الرهيب، الذي** تتخبط فيه البراءة، واقع التشرد و **الحرمان، بينما يدل اللون الأسود** على العتمة التي تملأ **البيت المهجور، العتمة معادل موضعي للعزلة** والصمت، اتخذها بلال تعبيرا **عن القهر،** لتأتي الصخرة **نوعا من المرتكز الثابت، رغم** لونها الأسود، إلا أنها **تحمل** بصيص حياة وأمل يساهم الراوي المؤنث في تقديم، وعرض شخصية بلال الطفل، الذي يعاني **الحرمان** المادي زيادة **عن الحرمان المعنوي، بفقد أبويه وكل إخوته، من خلال رسم هيئته و وصف لباسه** (كان مرتديا سروال جنز **وحذاء رياضيا كاشف عن أصابع إحدى رجليه) ورغم** العوز والحاجة لم يبك، ولم يتأوه، بل يتأمل نور الشمس، دلالة على الأمل، والرغبة في الخروج **من عتمة الحزن والأسى،** يتوق إلى إدخال نور الشمس في علبة، صورة **تعبر** عن الحياة **بشقيها** المظلم والمشرق من جهة، وتعبيرا **عن رغبة طفولية** بريئة في تملك نور الشمس، والاحتفاظ به **لوقت مديد، كشكل من أشكال المقاومة.**

في الأخير نقول أن الراوي في **رواية (الشمس في علبة)، يقوم بعدة أدوار، ينظم المشاهد، ويقدم الشخصيات، ويدير الأحداث،** ويشارك في الأحداث؛ لهذا **يظهر الكاتب المؤنث، بعلاماته الخصوصية، من خلال** لغة **الحكي، وتنوع صوت الراوي المؤنث، الذي تارة** يروي بضمير الغائب، وتارة يكشف عن ظل الكاتب المتخفي، فيروي بضمير المتكلم، ويندمج مع الشخصيات فيتاح له الاطلاع على الأخبار، والتنسيق بين الأدوار **والمشاركة فيها،** دون إخلال بالبناء الفني للرواية.

4-حياد الراوي في روايتي بين فكي وطن و في الجبة لا أحد:

يعد الراوي في رواية **(زهرة ديك) (بين فكي وطن) نموذجا للراوي الغائب، بالمقارنة مع نمط الراوي المتكلم، المعلن** لوجهة نظره ومواقفه الفكرية **<<لذا تقاس مهارة الكاتب الذي يستخدم هذا الأسلوب بمدى تمكنه من إخفاء نفسه من الرواية،** حتى تبدو الرواية وكأنها تحكي ذاتها، ولذا يكون الفارق الأساسي بين الرواية بضمير المتكلم والرواية بضمير الغائب أننا في الأولى نتلقى سردا لما حدث، وفي الثانية نرى الحدث أثناء وقوعه، ونشهد وعي الشخصية

وهي تستقبله، ونشاركها في فهمه والتفكير فيه والحكم عليه>>[1]. وبالتالي يحتاج الكاتب إلى كثير من المهارة، كي ينجح في خلق راوٍ بارع، حتى لا ينفضح تورطه في توجيه الحكي، والسيطرة على حركة الشخوص، وهو حال راوي رواية (بين فكي طن)، تختاره الكاتبة ليسرد الأحداث، نكتشفه مباشرة من أول صفحة <<حاول مرة...حاول ثانية... في الثالثة فتحهما وجد عمر عناء كبيرا ليرفع الثقل المركز على جفنيه.. ولم يستيقظ قبل الساعة الحادية عشرة>>[2].

يروي الراوي إذن من الخارج، باستعماله ضمير الغائب (هو)، لا يشارك في الأحداث، يحكي قصة عمر (البطل)، فيخبرنا أنه مثقف وأستاذ جامعي زمن أزمة التسعينيات، ونعرف أنه يعيش بؤسا ومعاناة مزدوجة كإنسان في ظل عنف يسيطر عليه القتل، وكمثقف وأستاذ تخنقه الظروف الاجتماعية، لا سكن لائق، ولا سيارة، ولا زوجة وأبناء، ينزل ببيت العمة، التي تطمع فيه زوجا لابنتها سميحة، تجعله هذه الظروف يعيش عذابا لا يملك منه فكاكا <<تساءل عمر إن كان هو الساقط من حساب المجتمع أوالساقط من حساب نفسه أومن كليهما معا، ولكن من أين له أن يتخلى عن نداءات ضميره ومبادئه المبحوحة..وهل من وسيلة لخنقها رميها في بئر سحيقة>>[1].

يستبطن الراوي الغائب شخصية البطل، يعريه فيتكشف شيئا فشيئا، تتراكم الصور المتدفقة مع سرد الراوي لتكتمل صورته العامة في الأخير، يعرف الراوي عن عمر عنه كل شيء، حتى ما يختلج في نفسه وما يعانيه من صراع محتدم، بين عمر المثقف صاحب المبادئ، وعمر الإنسان الذي يكاد يفقد معنى إنسانيته في ظروف اجتماعية قاهرة، تدل على ذلك ملفوظات النص بنبرة الأسف واليأس (الساقط، مبحوحة، سحيقة)، إنها حال من السقوط والتردي، بعد طول جهد وعمل للوصول إلى الغاية، شهادة الدكتوراه، أستاذ جامعي، أعلى رتبة علمية ووظيفة مرموقة، لكن وضعه الاجتماعي في أدنى السلم؛ تكون له حال من

(1) ـ حمدي حسين: الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر (1965-1975) ص 269.
(2) ـ زهرة ديك: بين فكي وطن، منثورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000 ص 4.
(1) – المصدر السابق ص 14.

اللاتوازن، حكمت كل تصرفاته ومواقفه، تدفعه للوقوع تحت سلطة تلميذه السابق، وبائع السيارات حاليا في الظاهر، وتاجر مخدرات في الخفاء.

بعدها يخبر الراوي عن النقلة النوعية، التي قام البطل بها بعد تغيير وظيفته والعمل مع تلميذه، يشتري سيارة فخمة ومنزل، وفي مستوى آخر يتورط في علاقة غير متكافئة معه، نتيجتها ترك الجامعة، ويتعرف أيضا على خليلة سيده، لتصبح زوجته دون اعتبار لماضيها مع فائق، وتورطه أكثر فأكثر معه في تجارة المخدرات.

هذه هي مستويات السقوط، التي أخبر عنها الراوي العليم، وقد ارتضاها عمر لنفسه حتى يحسن وضعه الاجتماعي، مقابل التنازل عن المبادئ، يموت فيه صوت الضمير، ينزاح ملفوظ (مبحوحة) و(بئر سحيقة) عن سياقها الدلالي المألوف، لتمتلئ بإيحاءات جديدة، يسندها الراوي إلى ضمير عمر، تصبغ هذه التحولات بعدا جماليا على نسيج السرد؛ يهبه المتخيل الاستعاري المحمول اللفظي (مبادئ) و(الضمير) باقترانه بـ(مبحوحة) ملامح إنسانية، وكأن الضمير والمبادئ لها صوت يعلو ويرتفع، ويحتبس إن أصابته بحة أوعطب، تتجسد في صورة ترميزية لإنسان كامل (ليس مجرد صوت)، يرجو التخلص منه بالخنق، ثم تغييبه في بئر عميقة، حيث لا يصل صوته إلى مسامعه، أي اغتيال الضمير.

ويلخص الراوي تفاصيل الرواية، التي تنتهي بسقوط البطل في شرك خيانة المبادئ والأفكار، التي طالما كان يدبج بها محاضراته للطلبة، لكنها فشلت في مواجهة الواقع، الدموي الرهيب، الذي طالت أنيابه معظم المثقفين والمفكرين، لا مهرب منه إلا بالوقوع في براثن الخيانة والتنكر، فهناك موت وهنا موت، وبذلك يخبرنا الراوي أن الوطن أضحى وحشا، يفترس المثقف اجتماعيا واقتصاديا وأمنيا.

في رواية (في الجبة لا أحد) يلتبس الكاتب بالراوي، يحاول التخفي خلفه باستعمال ضمير الغائب (هو)، يوظف الكاتب المؤنث (زهرة ديك) الذكورة كمقوم أساس للأداء والتبليغ، فتؤدي دور البطل، والراوي على السواء، تتقاسمهما شخصيتان، على غرار روايتها الأولى (بين فكي وطن)، بينما نجد ظلالا باهتة للأنوثة تطل وتتخفى في احتشام.

ونسأل إن كان ذلك مبررا فنيا لإقناع القارئ، وإيهامه بواقعية العمل الروائي كرؤية للعالم، بلا مجاراة لفكرة قدرة الكاتبة (المرأة) على طرح قضايا شاملة، أوسع من قضايا الأنوثة المتهمة بقصور النظر، وضيق الرؤية؟ هل نجح الراوي/المذكر بضمير الغائب في تقديم وعرض أفكار الكاتبة بجرأة ورحابة، أكثر من استعمالها لراوية (أنثى) وبطل (مؤنث)؟ هل بتهميشها للأمر مدعاة لتأكيد فرضيتها على قضايا الإنسان (الجزائري) في زمن الأزمة التي عصفت بالبلاد، حيث تذوب في الهم الوطني كل الخصوصيات والمفارقات؟

يعرض الراوي شخصية البطل سعيد بطريقة فنية تجعله غير متورط في دور الراوي العليم المحيط بكل شيء، حيث تقدم في هذا الصنف من الرواة <<المادة دون تدخل من المؤلف كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا، مرورا بالحالات الوسطية التي يعتمد فيها المؤلف على وعي شخصية، أومجموع من الشخصيات في تقديم متنها الحكائي>>[1]، وكأن البطل يكشف في النص عن نفسه من تلقاء نفسه، عندما يكتشف ركنا جديدا في الجريدة تحت عنوان (البحث عن وطن)، بديلا عن (البحث عن نصفك الآخر)؛ ولأنه عليم بكل شيء، ينظر ويروي من عل، يطلعنا بما يدور في خلد البطل <<أحس سعيد بأن الفكرة مغرية، وأخذ يفكر جديا في المشاركة والتقدم بإعلان في هذا الركن عله يعثر على مبتغاه>>[1]، ثم يفسح له المجال كي يفصح عن ذاته، فينسحب صوت الراوي، ويتقدم صوت البطل <<نعم ولم لا...من يدري؟ قد أعثر على ضالتي وأوفق في إيجاد وطن كما أحلم به..ولكن كيف يمكن أن يكون هذا الإعلان؟

شاب لم يتعدى الأربعين أسمر وسيم متوسط الطول والثقافة، مذبذب العقيدة والعواطف وحتى الشهية، ما عدا شهيته للنساء، يرغب في إيجاد وطن، لا يهم طوله ولا عرضه ولا مساحته، وإن كان بحجم قرية صغيرة لا يهمني لون سمائه، ولا يعنيني لون عشبه، على ألا يقل عمره عن..بل لا يهم عمره أيضا، فالعبرة ليست بمديد عمره حتى لا يكون مريضا

(1) – عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة لنص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، المغرب ط1999/1ص185
(1) - زهرة ديك: في الجبة لا احد ص 09.

بماضيه، بل العبرة بقوة جاذبيته ووفرة حنانه، وحرارة حضنه، شرط أن يكون خاليا من الكواسر ومن جميع أنواع الحيوانات المفترسة>>[2].

ينفتح النص على أكثر من مساحة، ويستشرف آفاق الرواية، التي يمتزج بها الخيال بالواقع، والوهم بالحقيقة، يعيش البطل سعيد، أزمة عميقة وانهزامية كبيرة، تشكلت في واقع مأساوي يعصف بالعقل والوجدان، جعله يعيش ويحلم بوطن جديد، لا صلة له بالوطن الذي يأكل أبناءه كل لحظة، صاغت الكاتبة (زهرة ديك) كل تلك الأوجاع في حيلة فنية بارعة، جعلت البطل سعيد، الذي عجز عن إيجد حل واقعي لمشكلة الانتماء، فلجأ إلى الوهم والخيال، يبحث فيه عن وطن بمواصفات بسيطة، ليست تعجيزية، المهم أن يحقق له الدفء والحنان والأمن والسلام، بعيدا عن الكواسر والحيوانات المفترسة كناية عن فعل القتل المسيطر والمتعدد الوجوه والمصادر.

يشتغل حارسا بمسرح من المسارح، بعد أن سرح من عمله كمرشد سياحي،بسبب إفلاس القطاع السياحي نتيجة تدهور الظروف الأمنية، يتلقى تهديدات من قبل مجهولين إن لم يترك عمله في المسرح،لا يستجيب،رغم قتلهم كثير من رجالات المسرح،مما اثر سلبا على العمل المسرحي والفني، ينعكس الأمر على حاله النفسية، صوره الراوي كالمريض بالهلوسة والوسواس القهري،بعد وفاة أمه وطلاق زوجته،تزداد فجيعته كلما زادت الاغتيالات ضد معارفه من المثقفين والفنانين، يرتهنه الانتظار،انتظار الموت المفاجئ بفعل القتل، يتحول مع الزمن إلى موت بطيء أكثر مرارة من الموت ذاته،وتصبح الفكرة هاجسا مسلطا على أعصابه،لدرجة أنه أصبح يتخيل هجمات هؤلاء المجهولين على بيته في أي لحظة،مسكونا بهول ضرباتهم على الباب.

وفي أوج الرعب والخوف، يتخيل أيضا أن له بابا خلفيا،تدخل منه امرأة،في صورة الحبيبة،يندمج معها بلا مقدمات،وفي غرامها يحتمي<< بها دون كلام..دون ..إنها الجنة تنبت له في رحم الجحيم،الذي يترصده خارجا، وارتمى بين

[2] – المصدر نفسه ص 09.

أحضانها..تعالي إلي لكم انتظرتك..لكم اشتهيتك خذي عمري..إنها اللحظة الفصل، اللحظة الحسم...وصار معها جسدا لجسد..ومع الخطر وجها لوجه..ولكن لا بأس تهون الحياة من أجل ممارسة الحياة..حياة أخرى خارج المكان وخارج الزمان>>[1].

يظهر التداخل بين صوت الراوي وصوت الشخصية،يستهل الراوي النص بضمير الغائب (هو) المستتر في العبارة(وعلق بها دون كلام) بعد ذلك تشعر باقتراب صوت البطل سعيد، ليسهم في السرد (تعالي إلي لكم انتظرتك..خذي عمري) ثم يعود من جديد صوت الراوي،يصف المشهد(صار معها جسدا لجسد)، ثم يطرأ تغيرا في نبرة الصوت دون إشعار،حتى لتصعب معرفة من المتكلم في النص،الراوي أم البطل؟كما في القول(ولكن لا بأس تهون الحياة من أجل ممارسة الحياة).

يتوسع هذا النص بشكل يأخذ حيزا كبيرا من الرواية، ويصير وكأنه الرواية، التي تتشكل من هذه الثنائية المتناقضة، وغير مفهومة، تلاقي الجنة والجحيم في المكان الواحد، وهما معا جزاء لشخص واحد، يهرب من حياة مقيتة بحثا عن حياة (متخيلة) في عالم الخيال والأوهام، تدلل عليه (حياة أخرى خارج المكان وخارج الزمان)؛ كما يتجلى أيضا فتهيمن حال من الرعب والفزع، يتخيله كلما سمع طرقا على الباب، ظنا أن مجهولين جاءوه قاتلين، يعيش الحال بصورة مستمرة، كحدث متكرر مهيمن في الرواية، يعالج الخوف من الموت بالانغماس في الحب، في ليلة تتداعى فيها الذكريات وتختلط بالهواجس، كما هو في رواية تيار الوعي، ويغلب على السرد الاستذكار، حيث يعود البطل سعيد إلى الوراء، يستنهض الذاكرة، ذاكرة وطن بلا موت قتلا تحفه السعادة والأمان، عكس الوطن الراهن الفاقد لتلك العناصر، التي بها تستقيم الحياة.

تلبس المراة الحبيبة صورة الوطن الحلم، تظهر في النص صورة ترميزية بالغة الإحكام والقوة، فلا نكاد نفرق بينهما،ينسحب الراوي بعد أن يقدمها تاركا لها الكلمة تعبر عن نفسها <<وإذا به يسمعها تقول بلهجة يلفها أسى عنيف.يا لجسدي الشقي بانتظار وعود زائفة،

[1] – المصدر السابق ص 33.

ومزاعم كاذبة، ومن يزعمون أنهم أولياء أمري، أوأصحاب القرار تلاعبوا بمهري، واستولوا على جهازي، ما ورثته من أجدادي من أرض الوطن، وثروات وكنوز من ذهب، وكانوا يقولون لي لا تخافي..فكل ثروتك ستعود إليك أضعافا وسنعمل على استثمار أموالك في مشاريع مربحة تدر عليك أرباحا طائلة..وإذا بهم أخذوا كل ما لدي وتركوني أنتظر الوهم..ولم أظفر حتى بفستان الفرح،الذي ما زلت أنتظره،منذ40سنة، ففي كل مرة اطلبه منهم، يقولون أن طرزه يتطلب الكثير من الثروة ومن الوقت، أربعون سنة والفستان ما زال بين أيدي الطرازين، يموت منهم البعض فيعوضونهم بآخرين، أجيال متعاقبة على فستاني تطرزه، وأبدا لن يجهز ولن أرتديه يوم عرسي كباقي العرائس..هكذا أنا عروس معلقة منذ عشرات السنين>>[1]

وما الجسد الأنثوي إلا وطن مسلوب، أوجسد منتهك، الأمر سيان، وظفت الكاتبة معجم يحمل خصوصية الهوية الأنثوية (مهري، جهازي، فستان الفرح، جسدي، عروس)، يطغى الفعل المضارع، إشعارا بالحضور والمشاهدة واستمرارية الأثر (يزعمون، يقولون، سنعمل، تدر، أطلبه، يقولون، يتطلب، يموت، تعوضونه، تطرزه).

بينما ينتج الفعل المضارع (أنتظر) دلالة سلبية غير إنجازية، خاصة في ربطه بالفعل (أخذوا)، (أنتظر) يتكرر أكثر من مرة، مرة واحدة بلفظه (أنتظره)، ومرة بمصدره (بانتظار)، ومرة بمعناه (عروس معلقة)، تتخلل هذه النبرة المنكسرة صيغ النهي، (لن يجهز، لن أرتديه)، صيغ الجزم والقطع (لم أظفر)، والتي تفيد اليأس والقنوط، تتعزز الدلالة السلبية التي تحققت باستعمال الفعل الماضي (أخذوا)، فهم ليسوا مغتصبين حتى يسهل التصدي لهم، إنهم أقرب الناس رحما، وألصق الناس صلة، وهو دور الملفوظ (أولياء الأمر، أصحاب القرار).

وهي صورة مبطنة لجور الحكام واستبدادهم بالحكم، بعيدا عن مصلحة الرعية، تتأسس بذلك وجهة النظر كحيلة تقنية <<وسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحا، قد تؤكد أن التقنية هي الوسيلة التي توجد في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة، أو أنها الوسيلة التي يتوفر عليها للتأثير في الجمهور حسب رغباته>>[1]، من هذا المنطلق تتحدث الكاتبة

[1] – المصدر السابق ص 101.
[1] – واين بوث وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ط1989/1 ص38

عن جزائر بعد الاستقلال كعروس بائسة، عرسها مؤجل إلى أجل غير مسمى، توحي به العبارة (وأبدا لن يجهز، ولن أرتديه يوم عرسي)، بينما يعزز ملفوظ (معلقة) الدلالة السلبية غير الإنجازية للفعل الماضي (أنتظر)، فهو يعني استمرارية الوقع والأثر، دون أن تملك أدنى فكرة للتغيير، أوالحركة الإيجابية.

إذن المرأة (المتخيلة) هي الوطن (الحلم)، الوطن أنهكته الأوجاع منذ عشرات السنين، أنهكت المنتمين إليه <<وأيقن السعيد أن البؤس قدر هؤلاء الناس...فتاريخهم طويل وزاخر بالنكبات، والحزن، وتنهد متألما: هل الدم مطر هذا الوطن؟ وهل التعاسة مصير هؤلاء الخلق، الذين تصادف وجودهم على هذه الرقعة من الأرض؟ لما أبدا على أهبة تلقي المصائب والتعايش مع الفجائع منذ مئات السنين، عندما استباح أراضيها عساكر الرومان والوندال، والبيزنطيين والفينيقيين والإسبان، والفرنسيين، وغيرهم، ولها مع كل غاز تاريخ دام مازالت آثاره تنتزع وجعا ومعاناة ينوء بها ترابها..فإلى متى تظل السعادة تائهة عن هذه الديار؟ وإلى متى تظل هذه المدينة الفاتنة مضربة عن ممارسة الحب في سرير الفرح، والإيمان الدائمين؟ هل الفتنة بالضرورة قرينة سوء الطالع والخيبات المتتالية؟ عجب أن تنال منك النقمة إلى هذا الحد، وتحترف قتلك بمنتهى الجبن، والخسة دون أن تميتك...؟>>[1].

ويحفل المقطع السردي بالصورة الفنية المعبرة عن الحال النفسية المعقدة، التي يعاني منها البطل السعيد حتى أضحى مهووسا بالموت، يتخيله قادما في كل حين (بل كأني كنت ميتا في الحياة، والآن فأنا أعيش في الموت بكل ما أوتيت من حياة...)، وهذه الفلسفة تفسير لصورة وطن أمطاره لا تأتي بالخيرات والثمرات كما هو مألوف وعادي، بل مطر يهطل دماء، رغم كل ذلك، يرى سعيد أن الأمل في الحياة باق، ما بقي الوجود.

ينسق الراوي بين المقاطع، ليعري أغوار الشخصية، إحساسها تجاه خيبة الأمل والهزائم، ينسحب تارة تاركا لها المجال تتحدث عن دخائلها بروح شفافة طلقة، وحيوية بديعة، ومع ذلك تبقى تحت إشراف الراوي العليم العارف أكثر مما تعرفه الشخصيات،إنه في هذه

[1] - زهرة ديك: في الجبة لا أحد ص 94

الرواية يحاول التنظيم والتنسيق،دون تورط مكشوف في توجيهها، يستخدم حيلا فنية، تضمن الإيهام بالحقيقة، وتبعده عن إقحام ظل الكاتب في الأحداث بالتأويل والتعليق.

من جهة يقدم الراوي سعيد البطل وهو يسرد تاريخ انكسارات الوطن، يعددها مرحلة مرحلة، كتفسير لما جاء في المقطع السردي السابق، حيث اعترافات الحبيبة التي تخيلها في صورة امرأة فاتنة ساحرة، كشف عنها في المقطع (إلى متى تظل هذه المدينة الفاتنة مضربة عن ممارسة الحب في سرير الفرح، والإيمان الدائمين؟ هل الفتنة بالضرورة قرينة لسوء الطالع والخيبات المتتالية؟) فما العروس التعيسة إلا هذه المدينة الفاتنة، التي تأجلت أفراحها واغتيلت مسراتها، وعلق موعد عرسها لأجل بعيد، وما الحبيبة الساحرة التي استأنس بحبها البطل في ليل غربته وخوفه، إلا الجزائر ولهذا جاء عنوان الرواية (في الجبة لا أحد)، وهي أحداث تداول على سردها راو غائب عليم، وسعيد بطل الرواية، إلى جانب بعض الشخصيات إلى حد ما.

هكذا يتبين أن الراوي في ثلاثية (أحلام مستغانمي)، يروي بضمير المتكلم، ويتخذ أنماطا متنوعة، فهو في (ذاكرة الجسد) مذكر، يصبح مؤنثا في (فوضى الحواس)، ويعود مذكرا في (عابر سرير)، يتناوب على السرد هؤلاء الرواة باستخدام ضمائر متعددة، تختفي خلفها الكاتبة، توظف الراوي المذكر وفق منظومتها وقوانينها كشكل من أشكال التحدي.

ويشترك راوي (بحر الصمت) مع راوي (من يوميات مدرسة حرة) في الهيمنة على السرد من جهة، وفي فرض سلطته على الشخصيات من جهة أخرى، فيظهر مستبدا، يوظف في حكيه الأحداث بعض تقنيات السيرة الذاتية، لذا يروي بضمير المتكلم، يشارك في الأحداث، ويعرف كل شيء عن الشخصيات.

أما الراوي بضمير الغائب (هو)، فتكاد ملامحه تغيب تماما في رواية (لونجة و الغول)، يحكي من خارج، لا يشارك في الأحداث، مجهول الهوية، وتمتاز رواية (جسر للبوح وآخر للحنين) بفردانية لغة الراوي الغائب أحادي الصوت، يطغى صوته على أصوات الشخصيات، ويقوم باستبعاد الهوية الأنثوية تحقيقا للبعد الإنساني العام بعيدا عن التحيز الجنسي، لكنه لا ينجح في ذلك نجاحا كبيرا، وتختلف رواية (الشمس في علبة) عن سابقتيها بازدواجية خطابية

شكلية، تزاوج بين الراوي الغائب المؤطر للسرد من الخارج، وراو يروي بضمير المتكلم، يحكي **الأحداث من الداخل،** تتنوع جماليته لتبرز خصوصية لغة الأنثى في تصوير **فجيعة التسعينيات.**

ويمكن تصنيف روايتي (زهرة ديك) (بين فكي وطن) و(في الجبة لا أحد) في نمط خانة **الراوي** الغائب الذي لا يتدخل في الأحداث، ولا يحدد مصائر الشخصيات،**يوظف الذكورة** مقوما أساسا للأداء والتبليغ، تحاول الكاتبة بذلك خلق انسجام بينه وبين أحداث العنف.

إذن يتمظهر الراوي في النص الروائي المؤنث في نمطين متمايزين، راوي يروي بضمير **المتكلم (أنا)،** يشارك في الأحداث، يقوم بدور البطولة في أغلب نصوص هذا النمط، وراوي يروي بضمير الغائب، يروي من خلف، لكنه يتدخل في بعض النصوص كاشفا عن الكاتبة، وهي تعرض موقفا إيديولوجيا في إطار النسوية المتأثرة بنظيرتها الغربية، وفي كل ذلك يعمل على **إعلاء صوت الانوثة، وإبراز خصوصية** اللغة المؤنثة في النص الروائي.

الفصل الرابع : شعرية الجسد:

أولا– الجسد هوية:

1– الجسد وخطاب الذات

2– الجسد وانمحاء الذات

ثانيا– الجسد رؤية ومنظور:

1– الجسد العنف والتمرد

2– الجسد المستباح

3– الجسد وطن

4– الجسد وثنائية الحياة والموت

ثالثا– شعرية الجسد:

1– لغةالجسد من تحرير الرغبةإلى بلاغة المسكوت عنه

2- الجسد من إستراتيجية الإغراء إلى الفعل الجنسي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الرابع: شعرية الجسد

سيكون هدف الفصل التعرف على الرؤية الكامنة في النص الروائي الذي كتبته المرأة الجزائرية، وعلى كيفية تعاطيها فنيا مع المجتمع من خلال التصور الفكري والثقافي المحمول في ثنايا اللغة؛ أي الكشف عن إشكالية الجسد كهوية ورؤية داخل النسق الفني النسوي، ومنه تكون الانطلاقة للامساك بشعرية النص.

ويقود ذلك إلى السؤال: هل يمكن إدراج كتابات المرأة في خانة الإفصاح عن الأنوثة، أم إنها تتنصل منها مقتا لكل ملامحها، لدرجة الترفع عن سمت المؤنث في جسدها، والرغبة في محاكاة جسد الرجل، كشكل من أشكال التمرد؟

وعلى هذا السؤال وأسئلة أخرى منهجية ينبني الفصل في إجابة توزعت في شكل مباحث يختص كل منها بخصوصية محددة سلفا، هذه الأسئلة هي:

هل هناك اتصال مع الكينونة والوجود، أم هناك مفارقة لسمات الأنثى وهروب من خصائصها الجسدية؟

هل تنطلق المرأة في كتابة روايتها من التماهي مع تفاصيل الجسد وكشف أسراره، أم هناك بعض أطوار الفصام والقطيعة بينها وبين ما تكتب رغبة في التسامي عن الجسد الأنثوي باعتباره ينقص من مدى استيعابها للواقع الإنساني العريض؟

لهذا استعارت بعض الكاتبات منظور الفحولة فقط، لإثبات أن المرأة تكتب في قضايا أكبر من الارتهان في التعبير عن هويتها الأنثوية، والبوح بأسرار جسدها، وربما يصل تورطها حد تقمص المخيال الذكوري، والتعبير بلغته ولسانه، لهذا يتصدر موضوع الجسد وعلاقته بالآخر قائمة المحاور المعروضة في النص الروائي المؤنث، ويعود تفسير الاختلاف إلى تعدد وجهات النظر، رغم تشابه الظروف الثقافية والتاريخية، تختلف النظرة وفق تغير الموقع الذي ينهض منه الكاتب ليرى الواقع.

لذا كان من الضروري بحث الجسد كرؤية ومنظور وفق السؤال: هل هناك قصدية ومباشرة لإقحام تفاصيل الجسد، أم أن الأمر بعيد عن التأسيس؟

كيف تعرض عين الكاتبة إشكالية الجسد والعنف متمثلة في مظاهر الاستغلال والإكراه، وكذا إشكالية الجسد والحرية في ظل السلطة بمختلف أنماطها؟

ح الإجابة عن هذه الأسئلة المجال للحديث عن لغة الجسد كتقنية بلاغية مستحدثة في مجال السيميائيات، والتداولية كحقل لساني حيوي دافق بالحركة، ثم إشكالية الحب والجسد والجنس، وتوظيف المشهد الجنسي في النص الروائي المؤنث باعتبار الجسد مكونا دراميا مؤثرا في الحدث.

ونسأل: إذا كان الرجل قد وظف الأنثى كغرض جنسي، وجسد مشتهى، كيف وظفت الكاتبة الرجل؟ وما هي أبعاد علاقتها بالآخر الذكر؟

ما الذي يشكل بؤرة علاقة الأنثى بجسدها، وما يتطلبه هذا الجسد من علاقات جنسية شرعية، وغير شرعية، تسعى إلى تحقيق التوازن بين المرأة وجسدها؟

ما أسباب فشل الأنثى المثقفة في قضايا الجسد الأنثوية، زوجة وأما في النص؟، وكيف عبرت الكاتبة عن هذا الفشل؟

هل هي وليدة عقدة انفصام عن الواقع الاجتماعي، والانغلاق على الذات، أم رغبة في التسامي عن التبعات والتكاليف، التي تطبع الجسد الأنثوي بسمات التبعية للرجل داخل مؤسسة الزواج؟

ما هي البدائل التي تقدمها الكاتبة؟

هل هو الانفلات، والانفتاح على العلاقات المتعددة خارج المنظومة الاجتماعية، كنوع من إثبات الاستقلال والتحرر من التكاليف، مع الحرص على الإشباع العاطفي والجنسي، باعتباره محركا للفعل داخل النص الروائي المؤنث؟

هذا ما يجيب عنه الفصل، في أطار ما أسميناه بشعرية الجسد، في مباحث ثلاث.

أولا– الجسد هوية:

1– الجسد وخطاب الذات:

تكتب المرأة وتعبر عن كيانها روحا وجسدا، من منطلق أن <<الكتابة فعل متعدد الامتدادات والإيحاءات تكثف الحضاري والثقافي والاجتماعي والإيديولوجي والنفسي، ر أنها مهما تعددت، فإنها لا تخرج عن مساحة جسد الكاتب مهما كانت غايات هذا الجسد المعلنة أوالخفية>>[1]. لذا نتساءل ما إذا كانت محنة المرأة الكاتبة كامنة في اغترابها عن جسدها، أوفي مدى تماهيها في تفاصيله وأسراره؟

ولا يتضح ذلك سوى بدراسة الجسد وخطاب الذات، أي قدرة المرأة على إبراز معالم وخصوصيات الجسد المؤنث، بروح تعزز الاختلاف كشكل مميز لإقرار الهوية الخاصة، ثم الكشف في ثنايا النص عن الجسد وانمحاء الذات كما تقدمه اللغة، والرغبة في التنصل من صفات الأنثى، وكل ما يتعلق بها كأنثى، والتحول إلى لبوسات **هي من خصوصيات المذكر**، ومحاولة تحديد الطرائق التي انتهجتها الكاتبة **بالدمج بين استحضار الذات المؤنثة واللغة المؤسلبة روائيا**، كتحقق جمالي لفعل الكينونة داخل **النسق اللغوي.**

أ– الجسد شخصية :

تحتفل الكاتبة (إنعام بيوض) بعرض ملامح الأنثى، وهي تتنقل من الطفولة إلى مرحلة النضج <<لم تكن قد أتمت السنة التاسعة، حين أفاقت لتكتشف بأن لباسها الداخلي مخضب بالدماء، اعتراها فزع شديد، وحبست نفسها في دورة المياه لمدة بدت لها دهورا، وهي تضرب أخماسا بأسداس، لم تكن تفهم ما يحدث لها، وظنت بأنها ستموت، تخيلت إصابتها بكل الأمراض التي كانت تشكو منها النسوة لأم **إلياس**، وتخيلت بأنها قد تكون حاملا، لم تكن تعرف بالضبط كيف يتم الإنجاب، لكنه كان يبدو لها كأنه مرض خطير لشدة ما يرافقه من تحولات، وما ينتهي **به من آلام**>>[1]،

[1] - محمد نور الدين: الهوية والاختلاف ص 41.
[1] – إنعام بيوض: السمك لا يبالي ص96

يرصد فعل الكتابة تحولات الجسد الأنثوي بعين الأنثى الكاتبة، ويعرض أسراره الصغيرة، الأمر الملفت في كتابة المرأة عن عوالمها الداخلية، ثم تسليط الضوء على الوجع الذي ينتاب البطلة نور، وهي تلج الباب لدنيا الأنوثة بوجل ورهبة، يتكرر أسلوب النفي (لم تكن، لم تكن تعرف)، محيلا على العنف في التعبير، أي قطعية جهل نور بكل تلك التحولات الطبيعية، ويكمن العنف في اعتبار ما هو طبيعي من الطابوهات، لا يمكن طرحه داخل الأسرة، يؤكده جهل نور لما تعانيه <<لم تخبرها أمها بالأمر، إذ لم تلحظ الاستدارات، التي بدأت ترتسم على جسدها الصغير، ولم تكن تتوقع أن تطمث ابنتها في ذلك السن المبكر، علاوة على أن مثل تلك الأحاديث لم تكن واردة البتة>>[2].

يستمر حضور الفعل في صيغة النفي بالكثافة ذاتها (لم تخبرها/لم تلحظ، لم تكن)، يرسخ دلالته الاجتماعية الملفوظ (البتة) يؤكد القطع و الجزم، في عدم تداول الثقافة الجنسية داخل الأسرة، ينفتح بها الجسد في ذاته (الاستدارات التي بدأت ترتسم على جسدها الصغير) عبر تضاريسه، وتحولاته، يستكشف الخطاب الجسد في علاقته بالثقافي، بالأفكار التي تؤثثه والموضوعات التي تمنحه الحركة والحياة <<إلى ما يصنع هوية الجسد كعنصر يخبر عن انتماء جغرافي، أوفئوي أوطبقي، إن الانتقال من المدن إلى البوادي، ومن السهول إلى الجبال، ومن الأحياء (الراقية) إلى مدن الصفيح، يؤدي إلى استشراف تصور جديد للإيماءات وللحركات، فإذا كان الفضاء يتشكل في ذاته داخل الفعل الإبلاغي، أي بصفته فضاء إنسانيا، فإنه يقوم بتأسيس دلالات الأشياء التي تتحرك داخله، ومن ضمنها حركات الإنسان وأفعاله، سواء كانت هذه الحركات مصاحبة للفعل اللغوي، أوكانت نصا إيمائيا مكتفيا بنفسه>>[3]، بناء على ذلك يمكن التسليم بأن الإشارة تتشكل وفق قوانين لسانية، تبطن في أغوارها الأشكال الثقافية المسؤولة عن التفسير والتأويل.

---

[2] - المرجع نفسه ص 96.

[3] - سعيد بنكراد: الجسد اللغة وسلطة الأشكال، مجلة علامات عدد4/1995 htt//saidbengrad.free.fr

يبسط النص السردي هذه المقولات في صورة جمالية لجسد يعبر ويفصح عن ذاته، ويفضح الأطر الثقافية، التي يتموضع فيها (وهي تضرب أخماسا بأسداس) هي بلاغة الصورة، ودلالة الحيرة، مع الرهبة والمفاجأة مع الجزع؛ من جهة أخرى نلمس امتدادات الجسد خارج حدوده المتموقعة في الملابس والصوت، والهمس والصمت، وهي مفاتيح لاستكشاف الهوية الثقافية للجسد:

اللباس الداخلي ← موضع السر في الجسد.

اللباس الداخلي مخضب بالدماء ← ازدان موضع السر بسر خطير .

وكأن الصمت والسكوت إشارة رمزية لارتهان الجسد الأنثوي في بواكير الطفولة، وفي ثقافة المسكوت عنه، وحتى في التغيرات الطبيعية للجسد الطبيعي.

يتقدم الجسد في رواية (أنعام بيوض) (السمك لا يبالي) بصفته الشخصية المحركة لبقية العناصر،حاضر في كل شيء،وحاضر في مجريات الحياة برمتها في الرسم والصورة، في الكلمات والإشارات، أضحى موضوعا للسرد، موضوعا للوصف والعرض، استحال البؤرة المهيمنة على كل التفاصيل.

تفشل البطلة نور الفنانة التشكيلية في علاقتها الزوجية السابقة، وتغرم بنجم طبيب فشل بدوره في علاقته الزوجية، بينما ينجح دائما جنسيا في غرامياته المتعددة خارج البيت، يتذكرها جسدا <<أغمض عينيه وراح يسترجع صورتها ، وتخيلها عارية، وأعتم على هذه الصورة في الحال، لم يكن في جسدها ما يهيج فيه الشهوة، عادي لكنه لم يستطع تفسير تلك الرغبة الجامحة في أن يحتويها بين ذراعيه، وأن يدس رأسه في صدرها، ساءه ألا يرى فيها مجرد أنثى>>[1].

وبدورها نور لا تلمس فيه سوى جسده <<لقاؤك أجمل حدث في حياتي...طفرت العبارة من أعماقها وهي تدس وجهها في صدره وتشمشم رائحته، وتنصت إلى نبضه، وغشيها شعور بالامتلاء، بالارتواء تحت لفح ذراعيه اللتين تصالبتا

[1] – إنعام بيوض: السمك لا يبالي ص 122.

حول ظهرها، وضغط يديه اللتين التفتا على كتفيها، وراحت أناملهما تبث في جسدها موجات حنان، هزت ذبذباتها شغاف قلبها، وفتّحت كل مساماتها، ضمها بشدة، وكأنه أراد أن يسكنها ذاته، لتصبح توأم روحه إلى الأبد>>[1] .

يشكل الجسد في المقطعين بؤرة الخطاب، يعرض من زاويتي نظر مختلفتين تقدمان جسدين مختلفين جنسيا وبنيويا؛ لم تدرك نظرة الرجل في الأنثى سوى الجسد البيولوجي، ولم تدرك نظرة المرأة في الذكر أيضا سوى الجسد البيولوجي، لذا كانت العلاقة جسدية، لم تتجاوز حدود ما يقدمه جسد لجسد آخر، وقد توحي اللغة بأن رؤية نور فيها بعض من الروحانية والصفاء في عبارة (وكأنه أراد أن يسكنها ذاته لتصبح توأم روحه إلى الأبد) غير أن التشبيه الواضح في الأداة (كأنه) لا يسمح بتحقق تلك الرؤية، ويضعها في إطار الشبه فقط، قريبة لكنها ليست هي فعلا.

تختلف كلمات اللغة الموظفة في المقطعين، فبينما تأتي تلك الخاصة بنجم مفردات ذات دلالة جنسية بمحمولات الجسد (صورتها، عارية، شهوة، جسدها، صدرها)، تحاول المفردات المحددة لرؤية نور تجاوز حدود الجسد والوصول إلى العنصر الروحي (أعماقها، نبضه، شعور، ذاته، توأم روحه) لكنها تقف عند حدود الجسد، الذي يطوق جسدها ويحتويه بذراعيه، لذا فتلك الارتعاشة التي بدت وكأنها روحية هي حركة جسد أنثوي حين لامسته أنامل جسد ذكوري.

لقد فشلت علاقتها الزوجية السابقة، وتبحث الآن عن علاقة تطمع أن تكون ناجحة، تلبي حاجاتها النفسية والجسدية <<كان من أشد الأمور إيلاما لها، هو أنه كف عن اعتبارها امراة بمجرد ان اصبحت امرأته، وهي الآن تريد أن تعيش أنوثتها، مكبوتاتها وتطلعاتها، ليس من باب الثأر أوالتعويض، بل من باب الانتشار والتمدد والانسجام مع إيقاع الكون، والتماهي مع رنينه، الذي تحاول الإنصات إلى وقعه في أعماق ذاتها>>[2]، تعري الساردة وجدان البطلة نور بشكل تلقائي وبسيط

[1] – المصدر السابق ص 42.
[2] – المصدر نفسه ص 44.

دون مواربة، تصل حد موطن الألم والوجع، أنتجه إهمال أنوثتها، يفصح عنه توق (الأنا) الأنثى إلى العثور على ذكر آخر يحضن مشاعرها،وتستند هذه المكابدات الشعورية إلى إيقاع الصورة الترميزية الآسرة في قوتها وتأثيرها (كف عن اعتبارها امرأة) لتفسح المجال للخيال، يرسم صورة اخرى، واشكالا بعيدة عن هذا السمت، إنها شيء او ي شيء غير كونها هي، لذا كان الانفصال اختيارا، يبعدها عن زوج لا يروي ظمأها الروحي، حتى تحقق هويتها الأنثوية بمعزل عن التصنع والزيف والقحط الوجداني المتضمن في العبارة (بمجرد أن أصبحت امرأته) تعبر عن التحول من حال الحب والهيام قبل الزواج إلى حال الإهمال والهجر بعد الزواج.

يتأثث الجسد في هذه الرواية كواجهة لمجمل الأحداث، مبررا وجهة نظر الساردة ومن وورائها الكاتبة، تحاول بناء النص السردي وفق مبررات منطقية وفنية، تقوم على تعزيز خصوصيات الأنثى، والتعبير عن واقع اجتماعي وثقافي، وإرث حضاري، تتحمل المرأة النصيب الأوفر من تبعاته ومخلفاته، التي تمارس عليها ضغوطا بالجملة، ومن ثم جاءت النصوص التي تكتبها المرأة موسومة بالمواضيع الحاملة لهمومها وأوجاعها، تفصح عن الأنوثة وأسرارها.

ب- الجسد كينونة:

تمتاز رواية (فوضى الحواس) بخصوصية الخطاب الأنثوي، يكمن في تطعيم البنية السردية بشخصيات نسائية متباينة الدلالة، متباعدة في الزمان والمكان، متسقة في إبراز كينونة الجسد الأنثوي، وتأكيد هويته، فمن (سندريلا) إلى (كليوباترا) إلى (جميلة بوحيرد) و(جوزفين)، ترسم (أحلام مستغانمي) خطا واضحا في الكتابة النسوية، من خلال عدة مشاهد، القاسم المشترك بينها الجسد .

المشهد الأول :<<وكما كليوباترا التي وضعت كل زينتها وتعطرت وارتدت استعدادا لموتها ذلك الثوب، الذي رآها فيه أنطونيو لأول مرة مثلها تجملت، وضعت عطر ذلك الرجل نفسه الذي بدأت به القصة، وارتدت ذلك الفستان الأسود نفسه ذا

الأزرار الذهبية الكبيرة، التي تمتد على طوله من الأمام، والذي تعودت أن أترك أزره الأخير مفتوحا، وأضع معه زنارا أسود، يشد الخصر.

ويرسم استدارات الأنوثة...قطعا لم أكن أرتدي الأسود حدادا كنت باذخة الحزن لا أكثر، بادخة الإغراء، مفرطة التحدي>>[1].

يعتمد المشهد جماليا على صورة تشبيهية تمثيلية مشفرة، تشكل أداتا التشبيه (الكاف) في (كما كليوباترا)، و(مثل) في (مثلها تجملت) الرابط بين طرفيها، يحكي تفاصيل التساوق بين النص والآخر المتوتر بحركة كليوباترا، ففي أوج حرصها على ذاتها لم تفوت عليها فرصة إلقاء نظرة في المرآة، والاعتناء بجسدها لحظة الموت، في المقابل تنهض حياة (بطلة الرواية) متعطرة متجملة بعطر من تحب كي تشهد تشييع جثمانه، هذا <<الاصطفاء الدال لـ(كليوبارتا) يحفز ذاكرة المتلقي، في أن يتحرك حركة ارتدادية باتجاه إزاحة غبار الماضي عن ملامح هذه الشخصية الفاتنة، وهي تتأمل واعية حركة الأفعى ودبيبها على جسدها الغض، ولا تلبث هذه الحركة الدلالية أن تعود باتجاه الحاضر،إذ تؤشر ضمنا استعداد بطلة الرواية للموت، فتتداخل ملامح كليوباترا مع ملامح حياة وهي ترقب أفعى الأقدار تدب على جسد أحلامها، وهي تعكس رغبة عارمة تجتاح الذات الأنثوية (كليوباترا)، (حياة) في الانتحار المهيب>>[2]. يظهر احتفال (أحلام مستغانمي) باستدعاء شخصية كليوباترا، بشكل يكرس فكرة الجسد الأنثوي ومسألة الكينونة، يتجسد في إبراز شغف الشخصية المرأة وولعها بالتجمل في شتى الظروف المواتية وغير المواتية .

المشهد الثاني: علاقة حياة بجوزفين، التي تتداخل مع كليوباترا من حيث علاقتها بالرجل <<كان يمكن أن تفعلي- لو قرأت- ما فعلت جوزفين بنابليون عندما أجبرها على مغادرة القصر.

- ماذا فعلت ؟

---

(1) – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 358

(2) - وجدان الصائغ: الأنثى ومرايا النص ص 194

– رشت بعطرها غرفته بما يكفي لإبقائه خمسة عشر يوما محاصرا بها، رغم وجوده مع أخرى، وقبلها كانت كليوباترا ترش اشرعة باخرتها بعطرها حتى تترك خلفها خيطا من العطر حيث حلت>>[1]، يعد العطر من مستلزمات الجسد الانثوي، تدل راحته على أثار الأنثى يصبح في يد البطلة (حياة) سلاحا نفاذا توظفه من أجل السيطرة، يكسب الجسد عنصر قوة، كما استخدمته جوزفين في ذلك الزمان والمكان، يرمز العطر إلى كينونة الأنثى في الدلالة على الذات عينها، كخصوصية ثابتة للجسد المؤنث مبرزا قدراته الفائقة على التأثير.

المشهد الثالث: من جوزفين وكليوباترا إلى سندريلا، يذكرها حديث البطل، <<مازلت أذكر ذلك الثوب الذي كنت ترتدينه يوم رأيتك أول مرة، حتى أنني كما في قصة ذلك الأمير الذي لم يبق له من (سندريلا) سوى حذاء ليتعرف به إلى فتاة لا يعرف سوى مقاس قدمها، أتوقع أنني لو رأيت امرأة ترتدي ثوبا من الموسلين للحقت بها، متأكدا من كونها أنت>>[2].

يحوي المشهد صورة تشبيهية تمثيلية بالغة الأسر، قوية الوقع في رسم كينونة المرأة وحضورها، فهناك تقابل بين طرفي التشبيه (سندريلا) (المشبه به)، وحياة (المشبه) عبر وسيطين أحدهما الحذاء، وثانيهما ثوب الموسلين الأسود، يشكل هذان المفوظان شفرة تنعش الأمل لدى (الأنا) في عودة الغائب، الذي أدهشته بنظراتها الفاتنة في اللقاء كما يوحي به التشبيه.

هنا يتجلى البناء الثقافي في النص؛ ويعني ارتباط الشخصية بالعالم الخارجي الواقعي ارتباطا لا يعكس فقط البعدين النفسي والاجتماعي، بل له صلة بالبعد الحضاري، لتصبح الشخصيات وسائط ثقافية تعمق التجربة الواقعية، وتكثف دلالاتها الجمالية، لذا فإن الأولوية هنا هي: <<العلاقة بين الشكل الروائي نفسه، وبين الوسط الاجتماعي الذي تطور هذا الشكل داخله، أي بين الرواية كتنوع أدبي،

(1) - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص 193
(2) – المصدر نفسه ص 85

والمجتمع الفرداني الحديث>>[1]؛ لذا يمكن القول أن استعارة الأسماء النسوية تحقيق لكل تجليات الجسد الانثوي، باستحضار المشاهد والمواقف، التي تبرز كينونة الجسد، وتحي الأبعاد الثقافية منها والجمالية المواكبة لحركة الشخصيات في زمان ومكان مجتمع ما، خاصة مع استدعاء شخصية (جميلة بوحيرد)، وهو المشهد الرابع.

المشهد الرابع: تعد (جميلة بوحيرد) رمزا بطوليا للمرأة الجزائرية خاصة والمرأة العربية عامة، تحضر في النص عبر هذا المقطع <<أمام مقهى (الميلك بار) الذي اجتازه بخوف بالغ، أتذكر فجأة (جميلة بوحيرد) التي أثناء الثورة، جاءت يوما إلى هذا المقهى نفسه متنكرة في ثياب أوروبية، وقد طلبت شيئا من النادل، قبل أن تغادر المقهى تاركة تحت الطاولة حقيبة يدها الملأى بالمتفجرات، تلك التي اهتزت لدويها فرنسا مكتشفة، هي التي كانت تطالب برفع الحجاب عن المرأة الجزائرية، أن هذا السلاح أصبح، يستعمل ضدها، أن امرأة في زي عصري قد تخفي فدائية. بعد أربعين سنة، ها أنا الوريثة الشرعية لجميلة بوحيرد أمر بهذا المقهى نفسه، متنكرة في ثياب التقوى بعد أن اكتشفت النساء. هذه المرة أيضا أن ثياب التقوى قد تخفي عاشقة، تخبئ تحت عباءتها جسدا مفخخا بالشهوة. بخوفها نفسه، بتحديها وإصرارها نفسه، امشي هذا الشارع بعد أن أصبح الحب هو أكبر عملية فدائية نقوم بها امرأة جزائرية>>[2].

لماذا تقابل الساردة بين زمن حرب التحرير، وزمن العشرية السوداء؟ لماذا تستحضر الاسم البطولي (جميلة بوحيرد) التي رفعت الحجاب وتنكرت في لباس بنات فرنسا فقط لأداء مهمة فدائية، بينما تتنكر هي بعد أربعين سنة بالجلباب فقط لتمارس حبها؟ والإجابة في قدرة الكاتبة على تطويع اللغة، تحملها نبض الأنثى، تعبر عن جسدها بكل اعتزاز وإعلاء الهوية الأنثوية، لتؤكد أن الهوية ليست <<مدونة في العقل فقط، ولكنها مطبوعة في الجسد، وفي المظاهر الإيمائية، وهذه جميعها تعمل على قولبة الجسد والبطولة، وتجعل من كل فرد كائنا متميزا، إننا نعرف أن لكل فرد طريقته

[1] – لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عكرودي، دار الحوار، سوريا ط1993/1 ص21
[2] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص171

الخاصة به في المشي أوفي الجري، بل نمطه الخاص في كيفية لبوثه ثابتا، أوفي ابتسامته، أوتوليع سجارته، أواستخدام ملعقته، إن حتمية هذه الحركات تكون لا شعورية من حيث شكلها، وبالتالي فهي حتمية تنتمي إلى ذاكرة الجسد>>[1].

تنشطر حركة الترميز إلى بؤرتين متوازيتين، فأما الأولى فتتموقع في زمن الثورة التحريرية، والثانية في زمن العشرية الدموية، الأولى (جميلة بوحيرد)، تنكرت في لباس أجنبي لتحرير البلد من المستعمر، والثانية البطلة (حياة) تنكرت في لباس أهل التقوى (جلباب) لتحرير الجسد والنضال لنيل استقلاله وامتلاكه.

يحمل النص مقابلة استثنائية ضدية (السفور/الحجاب)و(الحرب/الحب)، (السفور/تحريرالبلد)و(الحجاب/تحرير الجسد)،(امرأة في زي عصري/فدائية) و(امرأة في ثياب التقوى/عاشقة)؛ تطرح الساردة مسألة اللباس وعلاقته بالجسد، باعتبار الأمر مجرد شكل ليس إلا، وهي فكرة يعوزها المنطق، لأن الشكل يعكس بالضرورة هوية صاحبه، أما في حال التنكر أوالخداع، فهو استثناء لا يقاس عليه.

تتنكر البطلة لأنها متزوجة، تختفي داخل الحجاب كي يتسنى لها الاجتماع بعشيقها، وفي الوقت نفسه تتمكن من اختراق جموع المتظاهرين من مناضلي الفيس، المتواجدين في الطريق المؤدي إلى حبيبها، تماما مثلما اخترقت بوحيرد حواجز الجنود الفرنسيين، ترث عنها فكرة التنكر، بينما تختلف عنها في الهدف، وفي ذلك سخرية من وضع المرأة الراهن، فالأولى تنكرت لأمر عظيم خطير، والثانية كي تمارس أبسط حاجاتها (العشق) كما ترى الراوية وجب عليها التنكر.

تزول السخرية تزول بمجرد استحضار وجهة النظر القائمة على قيم المجتمع وشريعته، إذ أن ما تتنكر لأجله بطلة الرواية خيانة للزوج مهما كانت تبريرات ذلك، وخروج عن العرف الاجتماعي، بينما ما قامت به بوحيرد وفاء للوطن، من هنا تنتج في المستوى الدلالي ثنائية ضدية كامنة في لاشعور النص (وفاء/خيانة)، تغفل عنها اللغة،

[1] – كاستيت. ب: ذاكرة الجسد و الهوية، ترجمة حميد السلامي، مجلة علامات، عدد4 1995، موقع سعيد بنكراد http//saidbengrad.free.fr

أوتحرف انتباه القارئ بممارسة الإبهار في التعبير عن الفوضى،التي تمس الراهن على مستوى الفكر والواقع.

ونسأل ما سر استحضار كل هذه الأسماء النسوية **وما تحمل من ميزات جسدية، حذاء سندريلا، عطر جوزفين،مرآة كليوباترا،وثوب الموسلين** الأسود الباذخ الأناقة؟ توظف كل هذه المستحضرات الأنثوية **لإشهار أنوثة البطلة، والتنكر** في الجلباب، **جريا وراء الرغبة، بينما** جميلة (بوحيرد/الزي الأوربي)، فدائية (تفجير الجسد) قربانا **لتحرير البلد.**

والسر هي الرغبة في إبراز **الجسد الأنثوي،** وإعلاء خصائصه ومستلزماته، والتعبير **عن المسكوت** عنه **بصوت مسموع وتحرير رغباته كمقصد رئيس، تعلن عنه الكاتبة بشكل صريح ومباشر، (جسدا مفخخا بالشهوة)، لقد** نجحت **(أحلام مستغانمي)** في تأكيد الهوية الأنثوية **وربطها بالجسد** في كل تجلياته، **على أساس أن الجسد تمثيل للكينونة، ملك للذات، وليس ملكا للزوج ولا للمجتمع،** لا يحكم رغباته أي وازع، لهذا **تشهر البطلة رغبتها الجسدية،** التي ظلت **مكبوتة بسبب زوج لا تحبه.**

وهي أفكار نتاج للفكر النسوي الغربي الداعي إلى مركزية الجسد، ونبذ ارتهان الجسد في مؤسسة الزواج من أجل الأولاد، **بل حياة الجسد من اجل إحياء رغباته، حيث تقارن البطلة بينها وبين** (جميلة بوحيرد)، **من أجل إعطاء دور البطولة والريادة لما** تنجزه في السرد، **تدل على ذلك عبارة (الوريثة الشرعية)، وتكرار ملفوظة (نفسه) ثلاث مرات؛ يتبين أن ما قامت به** (جميلة بوحيرد) قبل **أربعين سنة كما تبيّن،** يحضر **نقيضا لما تقوم به بطلة الرواية** تعبيرا عن **عبث وفوضى الحواس والإدراك، تورطت فيه** الكتابة، ومن خلفها الكاتبة، وعبر عنه النص في المستوى الدلالي المتخفي في لاوعييه.

يتبين أن الجسد من أكثر المواضيع إلحاحا في الكتابات المعاصرة، نظرا **للتحولات** التي عرفتها المنظومة الفكرية **الجديدة،** والتي أثرت بدورها في المجتمع، **فبطلة**

(السمك لا يبالي) تفشل في علاقتها بزوجها، **تستقل وتنزع** إلى **الحرية**، تعبر عنها بزج الجسد في دوائر الحب المحرمة، حتى **غدا الجسد الشخصية المحورية**.

وتتعرض الكاتبة (إنعام بيوض) لفكرة تعامل الأسرة مع ما يخص الجسد الأنثوي بكثير من التعميم والخجل، مما يكرس لدى البطلة (نور) رغبة في الانعتاق بعيدا عن **وصاية الأسرة**، عندما تفشل في الزواج، تعرض **جسدها على** نجم، **ليتحول محورا تدور** حوله أحداث الرواية، **ويصبح شخصية** تحرك باقي الشخوص.

أما في رواية **(فوضى الحواس) فتظهر** قدرة الكاتبة على الذهاب إلى أبعد الحدود، بهدم كثير من المفاهيم المركزية (مفهوم الشرف)، ومحاولة إحلال محلها مركزية الجسد، كنزعة لتحرير رغباتها، **وجعلها فوق القيم، بل هي القيمة المرتجاة**، تعود إلى التاريخ **والحكايات الشعبية، فتستحضر** الكثير **من الشخصيات النسوية**، تبرز من خلالهن **طقوس الجسد الأنثوي**، جسد البطلة الطامحة إلى **تحقيق كينونة الجسد الأنثوي، والرغبة** في إشهار هويته، اتخذ صفة (الموضة) في الفكر النسوي المعاصر في جميع مناحي الحياة، ونقلته الرواية إلى مستوى المتخيل السردي؛ إلى جانب **توظيف الأشكال** المعبرة عن **الجسد ودلالاته، والقناع** ودلالات التنكر والرغبة في إخفاء الذات، وهي ثنائيات ضدية **تتصارع داخل النسق الروائي**.

2- الجسد و انمحاء الذات:

تعد إشكالية الجسد واللغة من أكبر الإشكالات **في الواقع المعاصر، وجدت** صداها في كتابات المرأة الروائية **<<فالجسد واللغة** كلاهما يضيق بشروط المكان **والقولبة**، ومن هذا التعالق نلحظ كيف أنه **في حالة سجن** الجسد وتقييده وعزله، ومحاولة نفيه ومحوه، يبتكر الكاتب في السجن أفقه المكاني باللغة والكتابة، التي تصبح **معادلة للحرية وهواء الحياة، وكم من الطلقاء المساجين، لأنهم أيضا لم يستطيعوا خلق**

فضاءات صالحة للتنفس والتعبير دون قناع،وربما المرأة من أكثر الطلقاء مواجهة من حرب الذات وحرب المكان وأكثرهم ممارسة للحجب والأقنعة اضطرارا>>[1].

هكذا يتأسس **الجسد**، عبر لغته الرمزية، ظل **أمدا بعيدا يشتغل رمزيا عن طريق الصراع المضاد** من داخل الذات إلى **خارجها، أي الصراع ضد** الآخر، الرجل والمجتمع بأسره.

أ– الجسد (دمية) و سلطة الأشكال:

تقدم (فاطمة العقون) في روايتها **(رجل وثلاث نساء)** نموذجا مختلفا؛ **صورة حورية، بطلة** حرمت حنان والديها صغيرة، وفشلت في زواجها، **خرجت منه بقلب** كسير وطفلين، وكانت **قانعة** بحياتها في كنف **جدها الثري، فجأة يعود عمر من أمريكا بعد عشر سنوات من الغياب، وقد كان** يحبها، **تواعدا بالانتظار، لكنها ألقت كل ذلك وراء ظهرها،** وتزوجت من رجل يحبها وتحبه، غير أنه يفتقر **لمقومات الرجل القائم على أسرته، السبب الذي عجلا بالفراق <<بعد مرور أيام قليلة على قدوم عمر،** وأحست أن بيتهم قد فرغ من الداخل والخارج، وقفت أمام المرآة وبعد أن أتمت زينتها، **وأخذت تتأمل** نفسها مليا، ثم اقتربت منها أكثر، وأخذتها نشوة عارمة، وموجة فرح سرت في كامل جسدها الرشيق القوام، وهي تقف على روعة جمالها فمنذ زمن لم **تشاهد المرآة إلا عابرة، ولم تتزين إلا لاقتضاء عادة الخروج، نفخت على رقبتها بعض** العطر، ثم استدارات فوجدت سميرة تنظر إليها في إعجاب، **فالتقطتها من الأرض وضمتها إليها>>**[2].

تشكل المرآة معادلا موضوعيا للذات <<والارتباط الذي يصل بين اللفظتين **(المرأة والمرآة) يمر بعملية الرؤية، فتحقيق ذات الرجل** يحتاج إلى رؤية داخل منظور المؤنث والعكس صحيح بالطبع، وحاجة المرأة إلى عين صادقة أوزائفة أحيانا يتصل بلفظ المرآة **باعتبارها العين البديلة لعين الرجل أحيانا >>**[3]، تعكس المرآة جمال

(1) ـ فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، ص 32.
(2) - **فاطمة العقون: رجل وثلاث نساء** ص 70.
(3) - **مجموعة من المؤلفين: في أدب المرأة** ص 78.

جسدها، ورشاقة قوامها، تشبه المرآة وجدان المبدع المصور، الذي يعيد تصوير وخلق الوقائع، ويجعل للخيال أسرا وقوة للتأثير به، وهي مثل العين تلبسها الذات الروائية، فتغدو <<صانعة للفن، تمتلك القدرة على تقديم الأشياء بوجهة نظر لتحول الإدراك المعرفي للمتلقي في اتجاه جديد>>[1].

دفعت البطلة حورية بوصفها مطلقة وأم لطفلين وضعيتها إلى الاهتمام بجسدها وجمالها، وبعودة الرجل الذي أحبت سابقا، تغير العين الرائية زاوية النظر، وتعكس معاني للسائد والمألوف، ا نلحظ دهشة البطلة بما رأت من ذاتها، تشكل حركة اقتراب الجسد من المرآة دلالة الرغبة في استعادة الثقة بنفسها عبر الجسد والجمال، يؤكد ذلك، استعمالها للفعل المضارع و(تقف)، (تتأمل)، يفيد استمرار الحدث، كما يدل على هيئة الجسد مغتبطا بشكله وصورته، كلها إشارات ترسلها ضمن السرد عبارة (موجة فرح سرت في كامل جسدها الرشيق القوام)، حتى لتكاد تتجلى ملامح النشوة والطرب.

يختتم المشهد بصورة استعارية، تستمد عناصرها من البحر، حيث حذف المشبه به، وترك شيئا من لوازمه هو (الموج)، يدل ملفوظ (موج) في حركته المتجددة على سرعة تبدل القسمات، كما يبدل الموج وجه البحر، من حال إلى حال، وتصب في معنى الهيمنة والسيطرة، والاستغراق المطلق، بينما يساهم العطر في تحديد خصوصيات الأنوثة، وكأن البطلة تحتفل بعودة الحبيب الغائب، وينتهي المشهد بصورة نابعة من زاوية نظر الطفلة الصغيرة، جاءت لتؤكد الصورة في المرآة القاسم المشترك بينهما جمال البطلة (ثم استدارت فوجدت سميرة تنظر إليها في إعجاب، فالتقطتها من الأرض وضمتها إليها).

بعد ذلك تكتشف أن عمر الذي كان متيما بها، لا يتقبلها في وضعها الجديد، مطلقة بطفلين، فيخبو تأثير الجمال/الجسد ويصبح ذا وظيفة سلبية تجاه عمر، ويتمثل

[1] – المرجع السابق ص 78.

العنصر السالب لفاعلية الجسد في سلطة أكبر منه، هي سلطة المجتمع (الأهل)، ثم تحضر سلطة الجد المعارض لرغبة البطلة في الرجوع إلى زوجها السابق، الذي شهدت شخصيته تطورا عبر السرد، ويبقى العامل الوحيد الذي لم تسند إليه مسندات جديدة باعتباره جسدا هو المرأة باستثناء صفة مطلّقة وأم، غير أن الوسط الاجتماعي بأعرافه، يعرفها إلا بهذين الصفتين، نظرة شاركت في تحول الذات عن ذاتها في المرآة، وانتقا ، من موقف الإعجاب إلى موقف الرفض، لم تر في المرآة ذاتها، بل ملامح أخرى غير التي كانت ترتسم في موجة الغبطة والحبور، واجهتها بالرفض الصامت، إنه موقف الذات تجاه ذاتها، التي ليس بإمكانها التصالح مع ذاتها.

تصبح البطلة نموذجا لأزمة المرأة، حيث هي المرأة الدمية التي تجسد ثنائية الانفصال بين طرفي العقل والكيان لمادي، هنا ينتفي الجسد البيولوجي، ويطفو على سطح المشهد جسد بملامح نفسية، يقوم بدور المعبر ليس على الأنثى البيولوجية، إنما على الأنثى الإنسان، بعد ما أرغمتها سلطة المجتمع المتمثلة في الجد على الزواج من لزهاري ذي صفات القوة والأمانة، وجدت سندا قويا في تاريخ الأعراف المستمر في الحاضر بفعل إرادة الجد.

حين تفقد الذات الفاعلة/البطلة دورها كفاعل أمام سلطة المجتمع الذي حرمها حبيبها، ثم زوجها، تقرر منح جسدها بلا ملامح، وتحول دمية في غرفة لزهاري <<دخل لزهاري غرفة زوجته الجديدة، جلس وراح يحدق بها وهي جالسة أمام المرآة، تنظر إلى نفسها، وهي خالية من أي زينة، قطب جبينه من هذا المشهد الصامت والساكن الذي طال، ومظهرها الذي يعبر عن الكثير من الأشياء في داخلها، داخله إحساس حينها أنه وهو جالس في صمت مثل العروس التي يعتريها الحياء، تنتظر أي حركة من عريسها، ينتشلها بها من ذلك الموقف النادر في حياتها، والذي يخرج كلية عن حياتها اليومية المعتادة كره أن يتصور نفسه كذلك، وهو رجل كل المواقف، إنها زوجته

وهو الرجل، فهل هناك أكثر من هاتين الحجتين، كي يقوم، ويلعب دور العريس، الذي يتقنه جيدا بعد طول تجربتين في حياته الماضية>>[1].

تكون النتيجة أن تتحول الذات إلى دمية، يموت فيها الإحساس، ويفقد الجسد أدوات التعبير، تؤدي في صمت الدور المسند إليها، تحركها خيوط، مجرد وعاء تمارس عليه سلطة الآخر، عمليتي التفريغ والملء، تفريغ كل الأفكار والأحاسيس والرغبات النابعة من الهوية الذاتية، ثم ملؤه بأفكار ومشاعر السلطة الاجتماعية، يتم تحويلها من مستوى الحركة إلى الممارسة، والجد الممثل للسلطة الأبوية هو القائم بالفعل التحويلي، ثم يأتي النص معبرا عن الكائن ضمن الجماعة صانعة الوعي، باعتبار أن <<كل عمل أدبي عظيم هو تعبير عن رؤية للعالم، التي هي ظاهرة الوعي الجماعي الذي ينير المفاهيم أوالأحاسيس في وعي المفكر أوالشاعر، اللذان يعبران عن ذلك في الأعمال التي يدرسها المؤرخ، مستعينا بالأدوات المفاهمية، وهي الرؤية للعالم، المعبر عنها في النص>>[2]، ويساعد فعل القراءة في استنباطها، معتمدا حتى دلالات العناصر الثانوية في ثنايا النص، كما هو حال المرآة مثلا.

ب- الجسد السخري (الجسد موضوع السيطرة):

تعرض (جميلة زنير) في (أوشام بربرية)، صورة الجسد الأنثوي المسخر لأجل الآخر، رغم ما تمتلك صاحبته من مؤهلات، امرأة على قدر من الثقافة والتعليم، موظفة، غير أنها أضحت موضوعا للسيطرة <<أنا الآن أحس نفسي خارج دائرة الزمن، أسكن جسدا لا أملكه، لأني أرضخ لمطالب تتلف الأعصاب، وأستغل من طرف الجميع بطريقة لا يقبلها العقل، لقد أهدرت آدميتي وأنا أنفذ الأوامر مكرهة، لقد خرجت روحي وصارت حياتي ملفقة، أخدع بها أهلي الذين قتل حبهم في قلبي، لدرجة صرت أتمنى ألا يزورني أحد، حتى لا يثير تواجده جانبا مخفيا من حماتي، فهؤلاء الناس يكرهونني، ولا يحبون إلا أشيائي التي استباحوها وعبثوا في خصوصياتي، يرتدون

[1] –فاطمة العقون: رجل و ثلاث نساء ص164

[2]- Lucien Goldman: Le dieu caché, Ed, Gallemard 1959 p28

أثوابي، ينتعلون أحذيتي، في حضوري وفي غيابي يقتحمون غرفتي، وينهبون ما يروق لهم، ويقلبون الحائطية في كل مرة عاليها سافلها، ولست أدري عن أي كنز ينقبون>>[1].

تكتب المرأة عن جسدها الذي لا تمتلكه، وتشعر بالانمحاء من الوجود، فهي خارج الزمان، تشغل موقع المفعول به فيما يخصها، لا موقع الفاعل، ترضخ، وتستغل، وتنفذ الأوامر، جسد مسخر لآخر مسيطر عليه، أضحى بلا روح، ولا جوهر، أقرب إلى آمة منها إلى الإنسان الحر، علاقتها بالرجل علاقة إخضاع وإضعاف،واستغلال، نستوحيها من الثنائيات الضدية (حب/كره)، (عاليها/سافلها)، (حضور/غياب)، ومنح فعل المضارع (يفعلون) لحركة السيطرة مساحة كي تمارس حضورها في حيز ليس حيزها، لذا تأخذ صفة الاقتحام من أجل الهيمنة (يرتدون، ينتعلون، يقتحمون، ينهبون، يقلبون، ينقبون)، تنتج الأفعال في صيغة المضارع دلالة الاستباحة المستمرة لفضاء يشغله جسد آخر، يمثل بالنسبة إليه مكانا مغلقا لما يحمل من خصوصية وحميمية، لكنه بفعل السيطرة المحمولة في الأفعال المضارع ينفتح على الآخرين بالقوة، فيفقد خصوصيته، ويفقد الجسد هويته بفقده المكان، ويصبح شفافا، يعريه فعل الاقتحام، من جهة القائم بفعل السيطرة، فينضح النص بدلالات الخضوع من جهة المسيطر عليه، وحين <<يطبق المسيطر عليهم على ما يسيطر عليهم مخططات في نتاج للسيطرة، أوبعبارة أخرى، حين تكون أفكارهم وإدراكاتهم مبنية وفقا لنفس بنيات علاقة السيطرة المفروضة عليهم، فإن أفعال معرفتهم Connaissance تكون حتما أفعال اعتراف Reconnaissance أفعال الخضوع>>[2].

فقد تزوجت المرأة كي تبني علاقة تواصل مع شريكها، علاقة متكافئة، بحكم الواقع الفعلي لطرفي العلاقة، من حيث الوظيفة والمستوى الثقافي المتكافئ، لكن رؤية المذكر للزواج لم تتجاوز اعتباره وثيقة تمنح صفة الشرعية من أجل الانتفاع بجسد المؤنث، مع تغييبه لهوية هذا الجسد المتمثلة في الجانب الروحي والفكري والنفسي، ومن

(1) - جميلة زنير: أوشام بربرية ، ص 53
(2) – بيير بورديو: السيطرة الذكورية ترجمة أحمد حسان ص 25

جهة أخرى ومن منطلق الفهم الاجتماعي للزواج، يشترك أهل الزوج في امتلاك الزوجة، وتحويلها جسدا ينحصر دوره في الجهد العضلي، ولا يدرك فيه إلا هذا الجانب، من جهة علاقتها بالزوج جسد أنثى، ومن جهة أهله جسد آلة، وفي كلا المستويين يغيب الجسد ككيان بلا هوية، تسلب خصوصياته داخل البيت وخارجه.

تغدو المرأة بفعل السيطرة حاضرة جسديا غائبة هوية، دلالة متضمنة في المستوى اللساني لثنائية (حضور/غياب) <<يفترسني الغضب، وأتمنى أن أصرخ..أن أبكي..أن أحطم كل ما يقع تحت يدي..أن أنتقم من نفسي التي تضيعني، ولكني ألتزم الصمت، لأني سلبت القوة التي كان يجب أن أواجهه بها، فالثورة ليست من حق الضعيف، بل من حق القوي القادر على التغيير، والذي يملك إرادة غير إرادتي المستلبة، وأعود إلى الاستكانة والهدوء، وأنصحه أن يسلك الطريق السوي ويبتعد عن أصدقاء السوء ليتفرغ لبيته وأطفاله، ولكنه لا ينتصح فغادر قلبي بالتدريج حتى بت أكرهه وصرت انظر إليه بازدراء بعد أن عافته نفسي، وصار جسدي يرفضه>>[1].

تسند صفة الضعف للجسد فيستعبده، لدرجة القبول بالوضع، ويؤثثه السرد بصورة استعارية الدلالة (يفترسني الغضب)، استعارت الكاتبة من الوحش المشبه به المحذوف صفة الافتراس، سندتها إلى الغضب، فترتسم حال الذات الغاضبة الرافضة في قمة الاضطراب، لكن فعل الغضب رغم قوته يواجهه فعل التمني المعبر عن ذات فاقدة لقدرة الإنجاز، فلا ينتقل فعل الرفض إلى مرحلة التحقق، ويبقى حبيس الذات يحاصره التمني صفة الضعيف باعتراف المتكلم في النص، وهي المرأة المعنية، يتكرر الفعل المضارع في معاني متعددة كلها معبرة عن القوة (أن أصرخ، أن أبكي، أن أحطم، أن أنتقم) تجعلها الأداة (أن) أفعالا محتملة قد لا تتحقق، يؤكد الواقع الفعلي للمرأة استحالة تحققها،ثم فعل الاستسلام للواقع الذي يصنعه المالك لأفعال السيطرة.

[1] - جميلة زنير : أوشام بربية ص 59-60

وحينما ينتفض الشعور داخل الجسد، ولا يجد منفذا للخروج، فإن الذات تعيش حال من الانمحاء والانسحاق، وتتجه في الخط ذاته الملفوظات المشكلة لنسيج المقطع اللساني (الصمت، الضعيف، المستلبة، الاستكانة، الهدوء) وهي بالدرجة الأولى إشعار تعلن عنه بالكتابة بتعريتها واقع متأزم، ظلت تتجرعه المرأة، لافتقارها القدرة على التغيير بسبب سلطة أعراف المجتمع وأوشامه، هكذا تنبني رؤية الكاتبة (الأنثى)، تتجلى في تعرية كثير من القضايا تشتغل خلال صيرورة المجتمع باعتبارها مسكوتا عنه <<هناك إذا رؤية تحديثية للعالم في صميم كل كاتبة إبداعية وتنطوي هذه الرؤية على استنكار مظاهر الاستعباد، والتخلف والقهر الاجتماعي كافة>>[1].

يعبر المقطع السالف عن تلك الرؤية بالدمج بين (الصوت والصمت)؛ الصوت الذي يكاد يعلو لدرجة الرغبة في الصراخ (أن أصرخ)، والنشيج بالبكاء (أن أبكي)، يحاول الإطاحة أرضا بكل الأشياء، (أن أحطم)، ثم يحضر فعل الصمت ضعيفا، يقدم أثره في هدوء واستكانة، ومن جهة تؤسس الثنائية شعرية السرد تظهر صورة الجسد في اضطرابه بين الحركة والسكون، بين وثبة الغضبة، وجمود الوجوم، هذه التقنية الفنية تستبطن أغوار الجسد الأنثوي، لتصل إلى الضعف الكامن في أعماق الذات، يعبر في المستوى اللساني عن عجز الجسد عن تلبية أشواق الروح للانعتاق، فتظل ثنائية (الصمت/الصوت) خاصية جمالية تميز خطاب الأنوثة، تكسب السرد حركة مزدوجة، يؤديها الجسد محور الحدث.

لا يقدم النص ذلك بطريقة مباشرة وساذجة، إنما يتم الوصول إليه بفعل القراءة القائمة و<<تناول النص حرفيا، كل النص، ولا شيء غير النص، نبحث داخله عن بنية دالة شاملة>>[1]، لكشف الدلالة المتخفية خلف اللغة، التي تراوغ بأدواتها الفنية، من نفهم منحت لفظة (عافته) الصورة البيانية المشحونة بالقهر بعدا حركيا، يحدد مدى الكره، ومدى التحمل، ومدى الرفض، فكلها تستمر في لفظة (عافته)،

[1] - رفيق صيداوي: الكتابة وخطاب الذات، (حوارات مع روائيات عربيات) المركز الثقافي العربي، بيروت ط2005/1 ص 21
[1]- Lucien Goldman: Marxisme et sciences humaines, Gallimard 1970 p62

كما تعبر في مستواها الدلالي على **استمرار فعل السيطرة**، إذ الفعل (عافته) نتيجة لهذه السيطرة، كما توضحها عملية التفسير.

وتستمر أيضا **العلاقة دون أن تتجاوز حد الجسد البيولوجي**، بينما يحبط التردد كل محاولة تقوم بها المرأة بهدف تحرير الجسد من القوة المستغلة، وامتلاكه كيانا وهوية، وحضوره في الواقع الاجتماعي كذات بجميع أبعادها، غير أن عرف الأوشام يحول دون ذلك، **وتكتفي هي بالغضب الصامت** <<فما الذي حطم نفسي وجعل مني هذه المرأة المترددة المهزومة، تريد أن تتحدى وأن **ترفض، ولكنها** لا تملك في الأخير غير الرضوخ...سأجن إذا بقيت على هذا الوضع>>[2]، **ويبقى الوضع على حاله، ما دامت تنتهج الضعف والخنوع مسلكا، لتصبح** عنصرا مشاركا في صناعة وضعها **الراهن.**

نخلص إلى القول أن **الجسد الدمية، يجسد ثنائية الانفصال بين عالم** الفكر وعالم **الجسد، حيث يتحول** الجسد إلى مجرد وعاء **يتعرض لعمليتي** التفريغ والملء؛ كما يقدمه **النص المؤنث نموذجا للجسد** السخري، **موضوعا للسيطرة، إذ تشعر المرأة بالمفارقة** في بعدها الإنساني، **داخل علاقتها بالآخر، القائمة على السيطرة، تنمحي فيها ذات الأنثى؛ من جهة** يحتفل السرد بعرض الثنائية الضدية (الصوت/الصمت)، **ذات وظيفة شعرية،** إلى جانب **ما تنتجه من دلالات، بإظهار الرغبة الداخلية، وما يكتنفها من فعل وسلوك،** يميز الجسد الأنثوي عن نظيره **الذكوري، يكون الانسحاق والانمحاء من** نصيب الأول، تنتجه سيطرة الثاني، تساعده سلطة المجتمع، **فيغيب خطاب الذات، وتصمت لغة الجسد، وتغيب كينونة** الذات، تعبر عنها **الأنثى الكاتبة بلغة الرواية،** تتراوح فيها صورة الجسد **بين الرؤية والفعل،** تفتقر العلاقة بينهما إلى التوحد الانسجام.

ثانيا– الجسد رؤية ومنظور:

[2] - جميلة زنير: أوشام بربرية،ص 71

يعتبر النص السردي أحد الفضاءات، التي تتجلى فيها رؤية الكاتبة، وهي تبني عوالم روايتها، كما يستمد النص من الجسد إيحاءاته الرمزية وحيوية حركاتها، ليتعزز البناء الفني بالبناء الثقافي والاجتماعي داخل منظومة متكاملة <<تتجاوز دراسة الجسد الأنثوي في السرد رصد المعجم الخاص الذي يحدده الجسد داخل النص إلى علاقات، التي يوجدها هذا المعجم في السياق الذي يحيطه، وهذه العلاقات تضع الشخصية الأنثوية في مواجهة الأشياء ومواجهة العالم، ومواجهة شريكها الرجل>>[1]، من هنا نحاول تلمس تمظهرات الجسد في المدونة موضوع الدرس، من خلال التداخل الواقع بين الجسد كمعطى بيولوجي، والجسد كمعطى ثقافي-مزي، ويكون المنطلق هل تكتب المرأة بجسدها أم بوعيها؟ هل المرأة مضطرة لمسايرة خطاب الاستلاب، أم تحاول الخروج من دوائر الخوف بالتمرد على ما هو سائد في فعل الكتابة؟ هل يمكن اكتشاف التعدد الدلالي من قراءة تموضعات الجسد الأنثوي في التعبير بالإيحاء والإشارة، وملامح الوجه، ونبرات الصوت، وبلاغة الصمت، لنكتشف حركة المرأة/الجسد في تمظهراتها المختلفة.

1- الجسد العنف والتمرد:

كز حركة المرأة في المجتمع على مواجهة العنف، ومحاولة كسر ميراث الاستعباد، بالتمرد، تقوم بذلك بطلة (مزاج مراهقة) <<في المرآة واجهتني نفسي وكأنها شخص آخر فتاة ككل أولئك الفتيات المتشابهات، قليلة هي الأشياء التي توحي بأني أنا اقف امام نفسي بوجهين، وجه المراة..صامت، كتوم، لم أفهم من ملامحه شيئا، وجهي الذي أشعر به، لم يعد يستوعبني بتلك الكذبة التي أرتدي. لم أعد أفهم من تكون تلك التي تقف أمامي، قد تكون الفتاة الأكثر قبولا لدى الآخرين، لا يليق بها ذاك الطموح الفاجر الذي أخفيه بين الضلوع، كأن جنوني في الحقيقة ينام تحت ذلك المنديل بتأثير صدمة التغيير المفاجئ>>[1].

[1] - حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن ط2007/1 ص 161.
[1] - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ص: 17.

تلازم المرآة دائما المرأة، تكتشف فيها ذاتها، ثم تعبر عنها، لذا يحفل النص السردي بترميزات هامة عن إعلاء صور الجسد، وإبرازه ليس كهوية فقط، بل كرؤية ومنظور، تجد البطلة نفسها بوجهين قبالة المرآة، الوجه الأول لها، والوجه الثاني يفارقها منفصلا عنها؛ ينشطر الجسد بانشطار الذات، نتيجة فعل الإرغام المسلط عليها من طرف سلطة أقوى هي سلطة الأب، يرغمها على التوحد مع نظيراتها بارتداء الحجاب، ولأنها ترى نفسها استثنائية ترفض التشابه، وتكتفي بالصمت، تنزعه عند أول فرصة، والنتيجة شعورها بالانفصام، جسد يحجبه ستار، يحد من حركة الانطلاق، التي يطمح إليها، يحجب فتنته، انفصام تعبر عنه كلمة (كذبة)، توحي بالخداع والنفاق.

تظهر العلاقة بين البطلة وجسدها، علاقة نرجسية، تحضر علامة على الاستغراق في الولوع بالذات، فالجسد بأشكاله المتعددة الناتجة عن عملية التجميل، يوحي للمرأة بفعل الكتابة، تبنى من تفاصيله، المتمثلة في اللباس والعري، وتضاريس أنوثته، ترسمه باللغة وتلونه بالكلمات، يرتبط ذلك بتنامي وعيها الفكري والجمالي.

يتخذ الجسد ملامح يجري التعبير عنها بأشكال ومضامين متقاربة، مما يجعل تجربة الجسد ممكنا إعادتها من خلال رؤية جديدة، ورغم جهود الكاتبات الساعية إلى نفي صفة الأنثوية عن كتاباتهن، فإن الأمر مختلف في واقع الكتابة، إذ تكتب المرأة في الغالب عن نفسها، هي بطلة أعمالها بامتياز، يشكل جسد الأنثى وعلاقته بصاحبته موضوعها، وقيمة أساسا في نتاجها الأدبي، الأمر الذي يكشف مفارقة وإشكالية، مازالت تعبر عنها بعض المواقف النسوية، وكأن صفة الأنثوية تعني كتابة من الدرجة الثانية، فكرة تستمدها من المسار التاريخي والثقافي والاجتماعي، وحتى الجسدي في موضوع المرأة، وتجربتها المعاشة في الواقع.

لذا تعلو نبرة الاحتجاج والتمرد مبرزة رغبة البطلة في التخلص من كل ما يحد من طموحها، والذي وصفته بـ(الفاجر) و(الجنون) الذي يسكن تحت المنديل، لا يمكن أن يظل طويلا، فالحجاب يعني ضبط حركة الجسد وفق منطق معين، تتسم من وجهة

نظر المجتمع بالاتزان والوقار، وجسد البطلة لا يحتمل ذلك، تشعر أنها بوجهين، وجهها الحقيقي حين تعريه داخل البيت، ووجه متمرد خلف الحجاب، تعتقد أنه مقيد، محبوس طموحه الفاجر، وجنونه المتنامي.

يبدو أن <<الجسد يعلن عن رغباته من خلال الإعلان عن أشكاله، وتاريخ الجسد هو تاريخ الأشكال، وتاريخ البحث عن الأشكال، والتاريخ المأساوي للرغبة في إلغاء وإقصاء وتغييب الأشكال، ألا يعد الحجاب شكلا من أشكال التواصل الثقافي، لة الإفلات من سلطة الأشكال ودلالاتها؟ إنه كذلك موجود، وجود تعبيري واختلافي ورمزي في نفس الآن، إنه يرمي إلى إلغاء الجسد كشكل، والقذف به إلى مرحلة ما قبل الأشكال (أوهو الشكل الذي يلغي الأشكال، ولا يمكننا تأويل الرغبة في إلغاء الأشكال، سوى بالرغبة في إلغاء الرغبات (كبحها وتقنينها) أي إلغاء أشكال وجودها وكل ما يخبر عنها أو يشير إليها>>[1] .

مما يفسر الرغبة الشديدة في إلغاء الأشكال والعودة بالجسد في حالة اللاشكل (أي اللامعنى)، والتمرد على الحجاب (كشكل) في هذا النص يوحي بالرغبة في تحقيق كل الرغبات دون حاجة لضابط، وهو ما يفسر رغبة البطلة في الانفلات من هذا الشكل المفروض (الحجاب)، الذي يمارس نوعا من الرقابة والضبط على حركة جسدها، لهذا نزعته، ورغبت في التمرد عليه <<حين صحوت وجدتني أخرج من جسدي المتعب بقليل من الهموم، حجابي كان ينام على الأرض إلى جانب السرير مثل قطة ارتخت وهي تنام قرب المدفأة، وقد تخيلت أنني لن أرتديه مرة أخرى، ولهذا دعسته بقدمي، وأنا أنزل من سريري متوجهة نحو الحمام، محاولة ألا تراودني أسئلتي المفزعة تلك، بالتفكير في حبيب، تلك الأسئلة التي قضت مضجعي منذ أصدر والدي قرار ارتدائي الحجاب>>[1].

[1] - سعيد بنكراد: الجسد اللغة، وسلطة الأشكال، مجلة علامات، مرجع سابق .
[1] - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ص 27.

يمارس الجسد حضوره في السرد، ويهيمن عليه، يتمظهر كشكل وصورة، يراود البطلة في يقظتها ومنامها، وفي أحلامها <<ومن هنا كان الجسد موضوعا للسرد، وموضوعا للوصف،وموضوعا للاستذكار،والاستباق والاستفهام،وموضوع اللغة أيضا. يتولد هذا الجسد من (هزات) و(إيماءات) و(آهات)>>[2]، وفي المقطع وفقا لذلك، فإن عبارة (أخرج من جسدي) تفجر الكثير من الدلالات، كاشفة رغبة قوية في التمرد، والتخلص من المصير المحتوم، سلطة الذكر الممثلة في قرار الأب، تنبني حركة التمرد بالفعل الموجه من طرف الفاعل/البطلة باتجاه الحجاب، ترميه على الأرض، تدوسه بقدمها، لكننا لا نلمس تحفيزا يبرر سلوكها، ويسد هذه الثغرة في السرد، هكذا تنهض من نومها وتدوسه، بلا مقدمات (حجابي كان ينام على الأرض إلى جانب السرير مثل قطة ارتخت وهي تنام قرب مدفأة، وقد تخيلت أنني لن أرتديه مرة أخرى، ولهذا دعسته بقدمي وأنا أنزل من سريري متوجهة نحو الحمام)، دلالة على بركان التمرد الذي يعد بالانفجار، بركان لا يرقى فنيا لتبرير سلوك البطلة.

تقف بين رجلين؛ ابن عمها حبيب العشيق، والأب السلطة الآمرة بارتداء الحجاب، فلا تعرف لنفسها موقعا خاصا، كما يبدو الجسد من خلال تلك الشفرات عنصرا في نظام رمزي، يكشف الفكرة التي كرست حول الذكورة، وقدمت على أنها هي صانعة لتاريخ وغايته، وتشكل الثقافة لتتحكم في النص من رؤية ذكورية تقيس العالم وفق قوانينها الخاصة. في هذا السياق يتحول ابن العم العشيق إلى وصي، يرافقها في الجامعة، ليحرص على أنوثتها، ثم ينقلب ويدفعها إلى استباحة الجسد، ومن تحت المنديل/الخمار المفروض، تلامس الجسد الآخر بالقبل والعناق، وقبل التورط في أكثر من ذلك، تفتح عينها على صورة ابن العم الذي يحاكم في داخلها الفتاة الضالة، فتفشل علاقتهما في بداية الطريق.

[2] ـ سعيد بنكراد: النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا ص 113

ويمارس الأب سلطته الضاغطة، ويرغمها على ارتداء الحجاب، مادامت ستدرس في الجامعة، وبعد تمردها تضعف سلطته، ويتحرر الجسد معلنا استقلاله عن سلطة الأب والأعراف جميعها، دون أن يقف عند محرم، أوحد اجتماعي، يقوم بإعادة صياغة قيم خاصة به، تمنحه حرية الممارسة الجسدية خارج القيم المتعارف عليها.

تعود قصة تمرد البطلة إلى الظروف السياسية، حينما فسح المجال للتيار الإسلامي كي يشارك في الحراك السياسي، وفي أول انتخابات محلية تعددية تجد نفسها في مواجهة أنصار الجبهة الإسلامية للإنقاذ يسائلونها من اختارت، فتجيب خوفا (انتخبت الله)، لكنهم يكتشفون عكس ذلك فينعتونها بالكاذبة، ثم يضربونها، تتخذ من الموقف مبررا لنزع الخمار ورميه في وجه من ضربها، وكمثيله يعوزه التبرير والإقناع الفني، والمنطقي، يشعر القارئ أن الكاتبة، بدافع أيديولوجي، لم تنتبه للتحفيزات التي تبيح لها إدراج حوافز جديدة، فاقحمت هذا الموقف، وكان رد فعل البطلة بلا تحفيز يبرره، فجاء ضعيفا فنيا <<ولم أجد وسيلة لحرق دمه غير نزع الخمار من على رأسي، والإلقاء به على وجهه.

قلت له: إذا كان هذا ما سمح لك لتتعدى على خصوصيتي فهو لك.

وكان بودي أن أمزق الجلباب أيضا وأرميه في وجهه ولكنني تمالكت نفسي، وعدت إلى البيت مكشوفة الرأس، وبمجرد وصولي أخذت مقصا، وجلست أمام المرآة، وقصصت شعري أقصر ما يمكن، وقد أثرت بتصرفي ذاك سخرية (زيتونة) و(وداد).

قالت لي زيتونة وهي تضحك: أظنك أصبت بالجنون.

فقلت لها والغيظ يلف حبلا حول عنقي: سأكون مجنونة إذا تقبلت جسد الأنثى الغبي الذي يكبلني لو كنت رجلا...لقتلت الوغد...>>[1]

تعبر البطلة عن تمردها بجسدها، وبه تتخذ مواقفها، عليه تبني رؤيتها، وبعناصره الأنثوية تشكل وعيا خاصا، أصبح فيه الجسد هو أساس الرؤية، ينمو ليتحول إلى

[1]- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ص 50-51.

أيديولوجيا، يسلك في مستوى المتخيل أساليب عنيفة لم تجد لها سندا فنيا، يجعلها في علاقة متداخلة ومتفاعلة مع باقي عناصر الرواية، يأتي في صورة كاريكاتورية **هزلية،** يعري الكاتبة، لتظهر مباشرة في النص، بعد ما عجز الراوي عن إخفائها، **لأنها لم توفر** له وسائل فنية تمكنه من ذلك، وتولت هي المهمة في أكثر من وموقف، تدفعها الفكرة على حساب الفني، **لتتسم الرؤية بالعنف اللغوي والفكري، يندفع الجسد متمردا ظنا** منه قد يحقق استقلاله برؤيته الجديدة، لكنه يكتشف في الأخير وصاحبته **عائدة** إلى **قريتها، أنه بذلك قد رسخ امتهانه أكثر.**

2- الجسد المستباح:

تعرض (زهرة ديك) في رواية **(بين فكي وطن) نموذج الجسد المنتهك، يستغل من طرف الآخرين بدافع الحاجة، ترد على عمر ابنة عمته، بعد ضبطها متلبسة ببيع جسدها <<لم يكن لدي خيار آخر...قالت له بلهجة متحدية دامغة بعد أن** استفزتها مظاهر الراحة المادية، التي لاحظتها على شكله وسيارته، أبي مات أخواي قتلا...والآخران مسجونان وأمي مريضة مرمية في **ركن بذلك البيت، الذي تعرفه علاجها يتطلب نفقات ومصاريف باهظة، وجدت نفسي وحيدة أصارع الفقر والجوع،** وأنين أمي المريضة إنه هو هو الذي رمى بي لهذا العمل، كان المخرج الوحيد للتخفيف من معاناتي، وقد مكنني من توفير الدراهم اللازمة لشراء الدواء والإنفاق على **البيت>>**[2]، ثم يصور الراوي رد فعل عمر **<<وفجأة كف عن الشعور بالحنق إزاءها ليحتله إحساس بديل هو مزيج من الشعور بالندم والذنب ووخز** الضمير>>[1].

تسوق ابنة العمة مجموعة من الدوافع الاجتماعية، التي يستغلها الآخر لامتهان جسد الأنثى، وترى فيها هي مبررا لتسليم الجسد، ودائما يشارك الرجل في ذلك، فلو لم يتخلى عمر عن أسرة عمته لما استبيح جسد الفتاة **مقابل حاجات اجتماعية، لذا**

---

(2) - زهرة ديك: بين فكي وطن ص 161.

(1) – **المصدر السابق ص 161**

شعر بوخز الضمير، بل إن النص ينهض في المستوى الدلالي مؤكدا أن عمر هو السبب الرئيس، هو الذي استباح جسد ابنة عمته، ويطفو العامل الاقتصادي كعنصر قوي يتحكم في مصير **جسد المرأة، وهو العنصر الذي تفتقر إليه** إذ عودها المجتمع أن **تكون** تابعة اقتصاديا للرجل، فإن تخلى عنها، قد تكون النتيجة استباحة جسدها.

النموذج الثاني للجسد المستباح، **هو جسد عشيقة فائق تلميذ البطل وتاجر المخدرات**، تتورط في علاقة جنسية معه، وحين كان المجتمع لا يغفر للأنثى ذلك، بينما **يغض الطرف عن الذكر، تلجا إليه ليستبيح جسدها، تنتظر هي الزواج، ويستغل هو** سلطته الاقتصادية إلى جانب سلطة العرف الاجتماعي، ويستهلك جسدها، وحينما **يرفض الزواج** تسلم له **جسدها مقابل بيت يأويها، ويطعمها، ويكسوها، والأكثر من** ذلك يخفيها عن المجتمع، كي **تحتمي من عقابه،** إلى أن تتزوج عمر، فيتحرر الجسد من **مستبيحه**، ويسترجع كرامته، مستمتعا وممتعا غيره/الرجل بعقد شرعي، ترضى عنه سلطة المجتمع.

وإن اشترك الجسد هنا مع الجسد هناك، فإنه يختلف عنه من حيث علاقته **بصاحبته، فالنموذج الأول كانت** المرأة فيه **مشاركة** في استباحة جسدها، إلى جانب المجتمع،الذي **دفعها دفعا، أما النموذج** الثاني فقد كانت السبب الرئيس في استباحته، سلمته طواعية لفائق، الذي استغله، ونزل به إلى أحط منزلة، قضت على هويته وكيانه، وصيرته كتلة من اللحم بلا روح <<تمنت لحظتها لو تستحيل إلى شعلة من لهب وترتمي عليه ولا تتركه حتى يسقطا معا جمرتين يتململان فوق رمال محروقة. **لم تفعل** شيئا من هذا، **بل أسكتت صوت الجحيم داخلها، ولجمت أنين** الفناء في أعماقها ثم **جثت أمامه على ركبتها لتصلي استسلامها المحتوم، وتناولت طرف قميصه لتجفف به دموعها الفارة، فعقرت عيناها على البكاء والدموع منذ تلك اللحظة، وبعد أن** أقسمت له بحق شطآنها المنبوذة، وكنوزها المفقودة، ونورها المسروق...إنها ستمتثل لكل **طلباته.** وفي لحظة مشحونة برائحة الخيانة والدم، تناولت يده ذات الخواتم العشرة

الذهبية، وشقت بها بطنها وعندما خمد نبض الجنين أخرجه منها لكنها أعادت ابتلاعه من جديد خلسة حتى لا يراها، فيقرر زرعه ثانية في **رحم الفناء**...وهي تقرر زرعه في رحم الخلود...وتبقى في انتظار بزوغ نجمة الأمل في صحرائها القاحلة. **عاد** يتأملها...يتأمل خضوعها واستسلامها الذي يغذي غروره وأنانيته>>[1].

يقدم المقطع **صورة جسد** امرأة مكلومة بجراح غائرة، وأوجاع مستبدة، ترغب في **الانتقام من الذي** غدر بها وأراق دمها مرتين، مرة بامتلاك جسدها بتواطئها، **والثانية بدفعها للإجهاض، كنوع من التخلص من دليل الإدانة <<هنا يمتزج العنف برغبة** شهوية مثالية، برغبة الهيمنة المطلقة، العنف هنا أبوة ملِك على كل شيء>>[2]، ولأنها أدركت تورطها في **استباحة حرمة الجسد، (تمنت** لحظتها لو تستحيل إلى شعلة من لهب، وترتمي عليه ولا تتركه حتى يسقطا معا جمرتين يتململان فوق رمال محروقة)، **ينصهر الجسد،** محاولا التطهر من الخطيئة. وبما أنها العنصر الأضعف في معادلة العرف **الاجتماعي،** لم تنقل فعل التمني إلى مرحلة الإنجاز، وتستبدله **بفعل الاستسلام، و تلوذ** إلى **الصمت.**

يعرض النص، صورة الجسد المصون، وكيف انحدر، وأصبح جسدا مستهلكا، مباحا للآخرين، يقف المجتمع بمتناقضاته ، سببا رئيسا في استباحته، يتلخص في القهر **الاجتماعي،** إلى جانب تنازل المرأة عن جسدها، في إطار **الوضع المأساوي الذي يعيشه الوطن، بل<<**كل الخلق انقلبت أحوالهم في هذا البلد، **كأن جيوشا من الجان** احتلته فجأة لترقص على لهب النيران التي تأكل جسده بشراهة منقطعة النظير>>[1].

يظهر ملفوظ (الجان) مستوى العنف، الذي يعيشه الإنسان في جميع مناحي الحياة، يحضر بلا تفسير منطقي، **يمارس ضغطه خارج العقل، يتحرك** بسرعة مجنونة، وفي حركته تسقط الأجساد ميتة ومستباحة، ومجروحة، وتأتي لفظة **(مومس) لتوصيف جسدا مستباحا هو جسد ابنة العم.**

---

(1) ـ زهرة ديك: بين فكي وطن ص40

(2) – أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت ط1989/1 ص 100

(1) – زهرة ديك: بين فكي وطن ص161

تستعير لغة الرواية اللهجات الشعبية، وتوظفها **للتدليل على** اللامنطق لما يحدث، تستعين اللغة في المستوى الدلالي بالتفسير الخرافي، حين **يعجز العقل عن تقبل الانقلاب** من حال إلى حال، تعرض صورة (ترقص على لهب النيران، التي تأكل جسده بشراهة منقطعة النظير) **ومثل** الرقص على لهب النيران بلوغ الأحداث درجة الخرافة، **تستبيح جسد الوطن** وفي ذلك تستبيح أجساد البشر، **ينصهر الجسد بالظروف** القاهرة، والعجز عن المناص **خارج دائرة النار.**

تتجلى في المقطع السابق من **حيث الأسلبة** الكثير من المظاهر والتجليات؛ **منها ما يتعلق بالسرد،** ومنها ما يخص المعجم، **والصورة،** تساهم في تشكيل منظور النص؛ **ونبدأ بالقول** أن المقطع يندرج ضمن السرد غير **المباشر، حيث يروي** الراوي بضمير الغائب،**يعرف كل** تفاصيل الشخصية،**أما المعجم فكل الألفاظ تنهض علامات،تدل على استباحة الآخر(الرجل)لجسد** المرأة،**تتساوق** في **ثنائيات:** (رمال/محروقة)، (شطآن/منبوذة)،(كنوز/مفقودة)،(نور/مسروقة)،(صوت/**الجحيم**)،**(أنين/الغناء)، (استسلام/المحتوم)،(رائحة/الخيانة)،(رائحة/الدم)،(نبض/الجنين)،(صحراء/قاحلة)،**

تشكل هذه الثنائيات **مفاتيح بنية النص السردي،** يجعلها تنهض **ضمن اللغة** في خطين **مزدوجين، وإنبناء مزدوج: وهو** <<التركيب **الوظيفي الدينامي بين حدود اللغة، من أصغر حد** مميز وهو الفونيم إلى أكبر حد وهو الكلمة، لأجل تكوين دال معين قد يكون كلمة أوجملة أوأكثر. **فهو تركيب منظم للوحدات المفتوحة وللوحدات المغلقة** لإيصال معنى محدد في سياق بعينه>>[1]، **ولغة تجمع بين النثر والشعر، في صورة تكثف الدلالة، وتركز فكرة تشييء الجسد، واستغلاله،** ليصبح مجرد شطآن منبوذة، لا يرغب في الاقتراب منها أحد، في المقابل **تشتغل صورة (كنوزها** المفقودة) على محور **واحد مع صورة (نورها المسروق)، توصيفا لما آل إليه الجسد** من **وضع، بلا هوية، كتلة بيولوجية مصدر اللذة، وضعا تقابله صاحبة الجسد بالاستسلام والخضوع لجلادها.**

[1] – إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، الأدرن، ط1/2008 ص79

تزخر هذه الصورة بدلالات وجع الجسد المستباح، اشترك الجنسان في هتكه واحد بسلطته الذكورية، والآخر باستسلامه، يقابل السرد بين (هو)و(هي)، يشتركان في حادث قتل الجنين، يقتله (هو) ماديا ومعنويا، وتقتله (هي) ماديا، بينما تحاول الاحتفاظ به معنويا عزاء لها.

ومن حيث المنظور تدل علامات النص، وبنياته الصغرى على مدى الاستغلال الواقع على جسد الأنثى، الذي كان يسعى خلف الحب والأمان، بينما يسعى الرجل إلى الجسد في ذاته، تستسلم هي بشتى أشكال الاستسلام، فيرى فيها الذي استباح كنوزها، مجرد أنثى تشبع شبقه، وتصبح في عين المجتمع آثمة تستحق العقاب، وحتى لا يقع الراوي في التعميم، يقدم صورة معاكسة للرجل مثلها عمر، الذي يحرر الجسد من مستبيحيه، بانتشال ابنة عمه من ممارسة البغاء، ويتزوج عشيقة فائق، يمنحها فرصة لتكون زوجة وأما؛ وهي فكرة تجد أصولها في الجنسانية المثيرة للإعجاب تمثلها الأمومة، والجنسانية المنحطة وهي متمركزة عند البغي[2].

[2] – جوزف بريستو: الجنسانية، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار، سورية ط2007/1 ص76

3- الجسد وطن:

يتخذ الجسد في المتخيل السردي أنماطا وأشكلا، تكاد تخرج عن العادي أوالمألوف، وتعد رواية (ذاكرة الجسد) نموذجا لذلك، تلبس الجسد تضاريس الوطن <<يا امرأة كساها حنيني جنونا، عذاباتها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن وإذا بي أسكنها في غفلة من الزمن، وكأني أسكن غرفة ذاكرتي المغلقة من سنين كيف حالك؟ ياشجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم يا قسنطينة الأثواب يا قسنطينة الحب...والأفراح والأحزان والأحباب أجيبي أين تكونين الآن؟>>[1]

يتماهى جسد الحبيبة (أحلام/حياة)، ويلتبس بالوطن/المدينة الرمز (قسنطينة)، إضافة إلى التباس الكاتبة بالبطلة، من خلال توظيف اسمي (أحلام) الدال على الكاتبة، وسم حياة الدال على البطلة، يوحي الالتباس بتمازج عضوي وجمالي بين جسد الأنثى من خارج النص وجسد الأنثى من داخله.

لم يعد جسد المرأة مجرد مادة نصوصية، من ابتكار الرجل بعرض صورتها وفق منظوره المحكوم برغباته، بل اصبح جسدها البطل ذاته، لغتها هي المشكلة للخطاب، وبالتالي تقرر تأنيث النص، وقد اتسع مدلول الجسد البطل في الرواية، ليأخذ أكبر حيز وأوسع شكل لتصبح وبقلمها ولسانها ليست مجرد جسد أنثى مشتهى من قبل الرجل الفحل، بل قولته الكلام، فقال عنها ما تريد هي، إنها المؤلفة، وهو مجرد راو، لا يحيد عن مسار الحكي، وتنسيق المواد النصوصية المعدة سلفا من قبل الكاتبة (الأنثى)، فهي النص والمنصوص، الكاتبة والمكتوب عنها، المؤلفة والبطلة.

يفتتن الراوي البطل/خالد بالبطلة أحلام/حياة، حتى أضحت في عينه امرأة غير عادية، تتمظهر في كيانه المتعطش للحب، في صورة لمدينة يفتقدها في منفاه المادي والروحي، يعبر بالسؤال (كيف حالك؟) عن لهفته واشتياقه، فيتجلى التقارب الروحي بينهما، حتى وإن باعدت بينهما المسافات لا يعرف مكانها فيسأل (أجيبي أين

[1] - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 17

تكونين الآن)، لكنها تسكنه، يتخيلها مدينة (قسنطينة) يسكنها، تطفو إلى سطح النص دلالة الألفة والحميمية، وتتحول أحلام/حياة مع تصاعد السرد نحو النهاية إلى قسنطينة/الوطن، هي الأم، البنت، الحبيبة، الذاكرة، الحياة، والأخير هو اسمها الموقع رسميا في شهادة الميلاد على مستوى المتخيل، بينما الاسم الثاني (أحلام)، موجود في خبايا الذاكرة (الماضي).

اشتغلت الأنثى رمزا في الرواية، وبرزت بطلة من ورق، لم يعهدها الرجل من قبل، فوسمته بميسم الدهشة والانبهار، وكذا عدم الاقتناع بمسلكها، لأنه ليس طرفا فيه، لم يرض بزواجها/الصفقة، وقّعه عمها ليبيع جسدها مقابل مصالح مشبوهة، ولأنها رمز الوطن فزواجها هو بيع للوطن <<افترقنا إذن... لم تكوني كاذبة معي...ولا كنت صادقة حقا، لا كنت عاشقة ولا كنت خائنة حقا، لا كنت ابنتي...ولا كنت أمي حقا، كنت فقط كهذا الوطن...يحمل مع كل شيء ضده>>[1]، يتصف جسد الحبيبة بمواصفات زئبقية، تتشكل أنثى وراوية، وأكثرها وطنا،وتأتي الثنائيات الضدية (كاذبة/صادقة)، (عاشقة/خائنة)، (ابنة/أم)، مبررا وحيدا لكل هذه التمظهرات المتعاكسة، أنها في مخيال البطل <<أنثى فوقية>>[2]، ومتعالية نصية، تنزاح لتدل على الوطن في تناقضاته الصارخة.

ومن هذه التناقضات محاولة اغتيال جسد الوطن بيد المستعمر، يمثله جسد خالد بن طوبال المجاهد الذي فقد ذراعه دفاعا عن الوطن زمن الثورة، وأصبح بجسد معطوب، يدخل في تناقض مع جسد أخيه الذي قتلته رصاصة طائشة بعد الاستقلال في أزمة اكتوبر1988؛ يعطب الجسد الأول على يد العدو، ويباد الثاني بيد الأخ ابن الوطن الواحد، والجسدان في علاقتهما يمثلان جسد الوطن، في زمنين مختلفين، ماض خرج منه حيا، وحاضر يقتل فيه مرات من طرف أبنائه <<هذه المدينة الوطن، التي تدخل المخبرين وأصحاب الأكتاف العريضة، والأيدي القذرة من أبوابها الشرقية،

(1) - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 454
(2) - نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية (في خطاب المرأة والجسد والثقافة) عالم الكتب الحديث، الأردن ط 2008/1 ص 110

وتدخلني مع طوابير الغرباء وتجار **الشنطة** والبؤساء أتعرفني...؟ **هي** التي تتأمل جوازي **بإمعان**...وتنسى أن تتأملني>>[1]، يتأثث النص بطرفين غير متعادلين، **الأول** أصحاب النفوذ مكانهم الدرجة الأولى في الطائرة والحياة، والثاني بقية **الشعب**، يحتلون الدرجة الثانية، في **وسط ذلك يبحث البطل/خالد عن موقعه، يصاب بصدمة حين يكتشف بؤسه وغربته**، يسائل هذا الوطن مستغربا من تنكره له وهو قطعة من جسده، **يسأل مستنكرا** (أتعرفني؟)

ويحضر **الجسد المعطوب، بصفته الماضي، يشهد على الحاضر المتنكر لذاكرة** الجسد/الوطن، ودور النسيان المقصود من طرف أصحاب الأكتاف العريضة في تغييب **التاريخ**، لذا يأتي الجسد المعطوب صورة **للوطن التاريخ كي** <<يقول ويعبر ويدين، ويتحرر ويلعن ويشير، وينطلق، من كمونه الضمني، ويمضي في انجاز وظيفته **التشكيلية، والسيميائية الرمزية معا**>>[2]، يرسخ النسيان في عبارة (تنسى أن تتأملني)، **تقرأ تاريخ** الوطن في هذا الجسد **المعطوب، لكن لا أحد** في الحاضر يحسن قراءة **لغة جسد الوطن، فيزداد إحساسه باليتم والغربة داخل وطن** هو جسده <<**ها هو الوطن..الذي استبدلته بأمي يوما**. كنت أعتقد أنه وحده قادر على **شفائي من عقدة الطفولة من** يتمي ومن ذلي.

اليوم...بعد كل هذا العمر، بعد أكثر من صدمة أوأكثر من جرح أدري...أن هناك يتم **الأوطان أيضا، هناك مذلة الأوطان ظلمها** وقسوتها، هناك جبروتها وأنانيتها...**هناك** أوطان لا أمومة لها...أوطان شبيهة بالآباء>>[3].

يشعر البطل بردة فعل قوية تعصف بوجدانه، فيتوحد جسد الحبيبة في قسوته **وجفائه بتضاريس الوطن الذي تنكر،وظلمه** <<**يا امرأة على شاكلة الوطن**...امنحيني **فرصة بطولة أخرى**. دعيني بيد واحدة أغير مقاييسك للرجولة، **ومقاييسك للحب...ومقاييسك للذة. كم من أيدي احتضنتك دون دفء،كم من الأيدي**

---

(1) - **أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 339**
(2) - أحمد صابر عبيد: شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1/ 2007ص 09
(3) - **أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 209**

تتالت عليك، وتركت أظافرها على عنقك، إمضاءها أسفل جرحك، وأحبتك خطأ...وآلمتك خطأ. أحبك السراق والقراصنة...وقاطعوا الطرق،ولم تقطع أيديهم، ووحدهم الذين أحبوك دون مقابل، أصبحوا ذوي عاهات>>[1]، يناجي البطل الحبيبة مستعملا أداة النداء (يا) لإبراز تجسدها في المخيال والذاكرة هي أكبر من مجرد أنثى، تتوسع لتصبح بحجم الوطن، تنسج حدودها اللغة ببلاغة الإيحاء والإيماء والكناية (المرأة/الوطن) في جمل قصيرة، تمتاز بنبرات الفجيعة، وشاعرية الخذلان، تتنوع بين الإنشائي والخبري، تبدأ بالطلب والاستفهام، (امنحيني، دعيني، كم من الأيدي...)، وتنتهي بالأسلوب الخبري (أصبحوا ذوي عاهات)، دلالة على الحاضر المشوه المغيب لذاكرة وطن معطوب الجسد، يعملون على تدميره، وإفنائه كجسد، في مشهد العرس.

تتخذ الكتابة من الجسد لغة تكتب به الرواية، تشكل فنيات هي <<فتنة المتخيل السردي لدى المرأة، تظهر بأشكال مختلفة، فمن التعبير البصري إلى اللغوي إلى الحركي. إن الكتابة بالجسد تكسب الذات الأنثوية هويتها، تلك الهوية التي تنقاد مرغمة للسائد الاجتماعي، والأعراف المجتمعية، مما يؤدي إلى خلق علاقة إبداعية بين المرأة والكتابة، من خلال مسألة الهوية، في اتصالها مع مسألة الجسد، والحقيقة الأنثوية وفعل الكتابة >>[2].

وإن كان الراوي يلبس قناع الذكورة، فإنه من الصعب فصل جسد المرأة عن وعيها وخيالها، تشير إلى ذلك علامات في النص، منها (دعيني بيد واحدة أغير مقاييسك للرجولة) يطرح البطل مفهوما مختلفا للرجولة، لا يراها في اكتمال الجسد من حيث أعضائه، وتراه في اكتماله بأعضائه بيولوجيا، إنما هي الموقف، الذي هنا هو غياب الذراع، المعبرة عن الجهاد من أجل تحرير جسد الوطن، وتحضر الآن ذاكرة للوطن، حجة على من يريدون استباحة هذا الجسد جسدها هي، وصمتها على اغتصابها، وفي اغتصابها اغتصاب الوطن.

---

[1] – المصدر السابق ص 209

[2] - حسين مناصرة: النسوية في الثقافة و الابداع ص 160

ترتبط الملفوظات المعبرة عن الجسد الأنثوي المغتصب رمز للوطن المنتهك (اللذة،الحب،أحضنك،عنقك،أسفل جرحك)،لتفصح في الأخير عن وجود المغتصبين (السراق،القراصنة،قاطعوا الطريق)،المستفيدين من ريع الثورة، أما الذين توحدوا بأجسادهم مع جسد الوطن، فقد بقوا في ذاكرة الوطن المنسية <<وأدرى أنه في هذه اللحظة، هناك من يرفع عنها ثوبها ذاك على عجل، يخلع عنها صيغتها دون كثير من الاهتمام، ويركض نحو جسدها بلهفة رجل في الخمسين يضاجع صبية. حزني على ذلك الثوب...حزني عليه. كم من الأيدي طرزته، وكم من النساء تناوبن عليه، ليتمتع اليوم برفعه رجل واحد، رجل يلقى به على الكرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا، ليس الوطن.فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها ، لينعم بها رجل واحد؟>>[1].

تتكثف الرؤية بمزيد من الحزن الفجائعي، لترسم معالم عرس الحبيبة، يتوحد فيه جسد العروس بجسد الوطن، بفعل الاغتصاب، فمغتصب العروس هو نفسه مغتصب الوطن في صفقة (العرس)، يباع الجسد/الوطن، تشهد عليه النماذج البشرية المعبر عنها في الرواية بـ(اللصوص)، تحضر الذاكرة، يحملها الجسد المعطوب، يشهد على اغتصاب الحبيبة والذاكرة والوطن، تجتمع كلها في جسد واحد (فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد؟)، يستعمل الراوي الجسد الأنثوي ودلالات الثوب في إنجازه قبل العرس، وفي رفعه ليلة الدخلة رمزا يتمظهر فيه الجسد رؤية ومنظورا مرتبكا يفيض بالمشاعر، يؤدي إلى إعادة تشكيل اللغة وفق منظور جديد، يتخذ الجسد مركزا يشتغل كدال سيميائيا، ويتجلى في المشهد خطابيا.

يتحرك السرد في مشهد العرس، وتوصيف الراوي لثوب العروس، بأفعال إنجازية يحكمها العنف والسرعة،(يرفع، يخلع، يركض، يضاجع) لتساهم في صناعة محفل

(1)- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 432

الاغتصاب يؤكد استمرارها فعل (المضارع)، تتجه أفعال الاغتصاب في إنجازها نحو العروس أحلام/حياة والوطن/الذاكرة.

لقد حققت الرواية الانسجام لحظة انبنائها بين الأساس الجمالي، والأساس الاجتماعي والسياسي، مزج بينهما السرد في لغة محكمة النسيج، لم يغلب فيها جانب على حساب آخر، وهو ما يتطلبه القص. إذ هدف الكاتب حسن المزج بين ما هو جمالي وما هو اجتماعي[1].

4- الجسد و ثنائية الحياة والموت:

تمازج (زهرة ديك) في روايتها (في الجبة لا أحد) بين الشكل الفني في عرض الجسد،والفكرة المحركة والمؤثرة في تأطير عرضه؛ يسأل الراوي:<<هل ما يبوح به الجسد هو الذي يفتن قلبك أم ما لا يبوح به>>[2]، بهذه اللغة يمارس الجسد فتنته، ويستفز فعل القراءة، ويصبح محل مساءلة:<<وجه نقشت عليه ملامحك التي تكاد تنطق،ووجه رسم عليه سيف قاطع...كسيف الحجاج شكلا لا وظيفة[3]، يلبس الجسد وجهة نظر الراوي التي تلقنها إياه الكاتبة، لأن <<الفكرة بوصفها مبدأ في التصوير، تندمج مع الشكل، إ ا تحدد كل النيرات الشكلية، وكل تلك الأحكام الأيديولوجية، التي تصوغ الوحدة الشكلية للأسلوب الفني والنغمة الوحيدة للعمل الأدبي>>[4].

يصور البطل المأزوم مأساته في قالب استعراضي، مشوب بالسخرية من واقع يصنعه القتل العشوائي، الذي طال الجميع، منهم أقرباؤه وأصحابه، حتى أضحى يتخيل أنه مهدد بالقتل، مطارد من قبل مجهولين، يراهم على الباب، في المقابل يحلم بامرأة تدخل عليه تحتويه، فيشعر بالأمن، والحب والشوق بعد قحط وجداني

(1) – محمد فكري الجزار: العنوان و سيميولوجيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص111
(2) –زهرة ديك: في الجبة لا أحد ص100
(3) – المصدر نفسه ص38
(4) - مخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب 1986 ص117.

<<يزيده الطرق ارتعاشا وجنونا، وكان كلاهما على وعي أن **اللحظات المشؤومة** ترصدهما وراء الباب، **إلا أن الموقف كان أقوى وألذ.**

مس في أذنها بكلمات ملتهبة، كلمات لم يكن يعرفها لقد زارته في تلك **اللحظة عارية متوهجة حبا وحنانا واشياء اخرى، لا يعرف كيف يسميها، يا امراة لا** أمان لها...متى تكفين عن شذوذك، وتمارسين الحب بحب، أم أنك حب مستحيل، **حب لا** يجب أن يتجسد حتى لا يتبدد أم أن **حبنا كالنار والخشب؟ إذا ما التقينا** يلتهم أحدهما الآخر ويرحلان مخلفين ذرية من رماد...من غبار...>>[1].

تنطق بلاغة الصورة المجازية بتعابير غير مألوفة، **يختلط** فيها خيط الواقع بخيط **الخيال،** ويندمج الخيطان حتى يولّفا **توليفة مبتكرة، إذ أن** <<الصورة ليست مجرد **نسخ لتجربة، وإنما إعادة خلق** مثالي لها، **وواسطة لرؤية ما وراء الإدراك** إلى داخل **الأشياء، أي قوة إدراك** خاص وجمالية جديدة>>[2]، **هناك اندماج بين البعد** الجمالي والفكري في إبراز هول الصدمة النفسية، التي يتخبط في شراكها البطل، الذي فقد كل مسلتزمات الحياة الطبيعية، فقد الأمن والآمان، إنه يتخيل القتل المتربص به وراء الباب، **وبتخيل الحب والعشق داخل الغرفة، وكأن الفعل الجنسي المتخيل ما هو إلا هروب،** حتى لا يقع **تحت طائلة الفعل الإجرامي، المهيمن على كل الأفعال والأحداث** في جزائر التسعينات، الحبيبة بين يديه، والقتلة يتربصون به، وبين حدث الحب، وحدث القتل مساحة قصيرة مكانيا، يحدها الباب الذي ينوء به الطّرق **عنفا، ووقت وجيز زمنيا؛** إنها ليلة واحدة حافلة بالهواجس، عصبية كالطوفان الهادر في دفقها وتواترها وقوة **حركتها؛ يمتزج إذن** الحب والخوف في قلب رجل واحد، ويخاطبها بلهجة ساخرة (متى **تكفين عن شذوذك)، ما نوع الشذوذ الذي اكتشفه** البطل في هذه المرأة؟

هناك تراسل بين فعلي الحب والقتل، كما أن هناك إدماج في رسم جسد الأنثى الحبيبة، بجسد الوطن، لهذا يخاطب البطل الحبيبة بقوله **(يا امرأة** لا أمان لها)، **فقد دخل**

---

(1) - زهرة ديك: في الجبة لا أحد ص38.

(2) - جاكوب كورك:اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب،ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد1989 ص241

غرفته، والخوف يتربص به، يستبد به الهلع، مطارد في وطنه، تهمته أنه محب ومتيم بترابه، يجعله الخوف حبا من طرف واحد،تعزز دلالة الملفوظ (مستحيل) الصورة الترميزية (حبنا كالنار والخشب، وإذا ما التقينا يلتهم أحدهما الآخر، ويرحلان مخلفين ذرية من رماد...من غبار).

تعج اللغة بالصخب والعنف، وتبرز حالة الضغط العصبي، التي يعاني منها البطل، إنها حالة اشتعال وعنف كبيرين، من قبل ملفوظات الصورة، تجمع بين طرفين متناقضين (النار/الخشب)، لينهض فعل (يلتهم) بجمع طرفي الصورة (المشبه والمشبه به)، فتكون النتيجة ذرية من رماد من غبار، وليست <<اللغة أداة حيادية، بل هي مجموعة من الكلمات المشحونة بقوة بالرغبات والأحقاد والحب، ومشاعر الذنب>>[1]، تتكشف لحظة القراءة.

والأهم من ذلك أن فهم المعنى يتوقف على وضعه في سياقات تموضعه، ومقامات تشكيله، <<وتنجر عن ذلك نظرة مختلفة تماما إلى الخطاب والمتكلم في المعنى وموقع كل عنصر منها في المسائل الجوهرية، كمسألة الحقيقة والسلطة والإرادة والعلاقات البشرية، كما أدى ذلك بالتوازي معه إلى إعادة النظر إلى اللسان واللغة والتواصل في الإطار الأنتروبولوجي والاجتماعي، فالألسنة واللغة والتواصل شفافة وغير شفافة، تجعل الإنسان لا يتطلع إلى الانطلاق التام، ولا إلى الانفتاح الأقصى>>[2]، لنجد الفرق الأكيد بين المعنى الحرفي، والمعنى المرجعي، (الأثر التداولي للتلفظ)، ومنه أيضا يتم التمييز بين الدلالية والتداولية، إحداهما تعنى بالمعنى والأخرى تعنى بالتأويلات[3]؛ تتعلق الأولى بالجملة والثانية مسؤولة عن قراءة الجملة داخل السياق، مع النظر إلى حال المتكلم والمخاطَب، وكل الظروف المؤثرة في تشكيل النص، لنقف أمام جسد تظهره اللغة في مستواها السطحي، وجسد آخر توحي به، يتكشف لحظة القراءة.

(1) - جان جاك لوسركل: عنف اللغة: ترجمة محمد بدوي ص413.
(2) - فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمن، ترجمة، صابر الحباشة، دار الحور، سورية، ط2007/1 ص 136-137.
(3)- روبين مارتان: في سبيل منطق للمعنى، ترجمة الطيب البكوش، صالح الماجري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط2006/1ص334-335

يساعد ذلك في الإمساك بثنائية (الحياة/الموت) كمركز تدور في فلكه كل الأحداث، **وتوظيف الجسد كرؤية تتحرك بين** طرفي الثنائية <<كلما ثاب سعيد إلى جسده وتحسسها معه متجردة إلا من وهج **حبها المحموم، نزع عنه ثوب القلق والخوف** وتيمم بجسدها متطهرا من موروث خوف وغبن قضى عمره في عبث إخمادهما>>[1].

يعد الانغماس في الحب هو حياة للجسد، **والاستسلام للخوف من الموت، هو موت للجسد، تؤدي** ثنائية **(الحياة/الموت)** إلى تشكيل العلاقات داخل البنية السردية، **علاقة** البطل بالمرأة، علاقة **انفصال بسبب طلاقه من زوجته، ووفاة** والدته، مما ولد لديه **يتما مزدوجا، وعشقا جنونيا لأ**حضان الأنثى، علاقة البطل بالوطن محاصر داخل بيته، **ينتظر الموت كل لحظة، وهي** أرضية **تؤسس** <<الفعل التأويلي>>[2]، **منها وعليها ينهض.**

يتوهم البطل ممارسة العشق داخل غرفة تفتقر للأمن والأمان **والحب والدفء،** يتوهم سماع طرقات **الموت على الباب،** كشكل من أشكال المرض النفسي والعصبي من ول الأحداث الدموية والمجازر التي ارتكبت على مقربة منه، وفي حق من يعرفهم، ورغم ذلك يحاول تجاوز مخاوفه <<كأن لا شيء في الخارج، كأن لا خطر يهدده، وكأن دنياه كسابق عهدها..**لبس** سعيد جسده بعد أن رماه لفترة جانبا، وتصالح مع كل أعضائه بعد أن حملها مسؤولية وقوعه في هذه الورطة، التي لا أمل له في النجاة من نتيجتها الوخيمة، وقاده الحب إليها من جديد..**ككل نكسة..ككل خيبة..ككل** ميتة يموتها وإذا هو يشهق شهقة سيدنا آدام يوم نفخت فيه الروح...

- **يا** لقوتي وأنا خائر مهزوم في حضرتك...!

- **يا امرأة** قهرت مئات العشاق، **ولكن حبي** لك، أنزل حكمه بأنك لي وحدي، يا امرأة غير قابلة إلا للحب...**مهيأة أبدا للعشق الأسطوري يا امرأة حبها من** لهب..**أيعقل أن تصل لذتك حد الحرق والجنون؟**

---

[1] – زهرة ديك: في الجبة لا احد ص94

[2] - جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية ترجمة جمال خضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1/2007 ص127.

- يا قوة الله...أيمكن أن تكون وسوسة جسمك الفاتن، وصلت بي هذه الدرجة من النقمة والحقد، على كل الذين انتهوا وكل الذين سينتهون بين شفتيك...شهوة ولذة...وتخمة تين ومشمش وتفاح؟!>>[1].

يتكشف النص بكل تحولاته، ويقدم الجسد <<بمثابة الحاضن للتحول في الدلالات والرؤية من المستوى الرمزي التجريدي، إلى مستوى الرمزي الموغل في الثقافة الشعبية، تماما كما لو أن الجسد يصبح ذلك الوسيط الشفاف بين قناتي الوعي واللاوعي، وبالتالي تتولد الرؤية وتستطيل بفعل الصورة أو الهيئة المعطاة للجسد، والمعنى المنبعث منها>>[2]، وصورة الجسد الذي يحرق محبيه، ويقتل عشاقه، تبتعد عن صورة الجسد الأنثى، وتنطبق على خارطة جسد الوطن، وفي ذلك مفارقة بين الكائن في تشكله كجسد، وبين موضعه داخل جسد النص، وما تحمله المفردات من أبعاد ثقافية عريضة.

يعلن المقطع السردي، حالة من الرفض الشديد لكل الوقائع الدموية، بتكرار لفظة (كأن) ثلاثة مرات، يريد أن يستعيد أيام الرخاء والأمن ويطرد من مخيلته كل صور العنف والقهر (لبس جسد سعيد بعد ما رماه لفترة جانبا، وتصالح مع كل أعضائه بعد أن حملها مسؤولية وقوعه في هذه الورطة، التي لا أمل له في النجاة من نتيجتها الوخيمة).

إن أزمة البطل الحقيقية هي انفصامه عن ذاته وجسده بسبب تظافر عنف المكان، وعنف الجسد، ولدا عنفا من نوع آخر، يتمظهر في اللغة المستعملة، التي أحسنت عرضها الكاتبة (زهرة ديك)، نلاحظ في هذا التعالق نلحظ تقييدا للجسد وعزلة، وتأتي الكتابة معادلا موضوعيا للحرية محاولة نفيه ومحوه، يبتكر الكاتب في السجن افقه المكاني باللغة والكتابة التي تصبح معادلا للحرية، لأن الواقع لم يسمح بتحققها (الحرية) فعليا، لذلك يحضر التشخيص ليمثل بنية جمالية بالغة القوة في

(1) - زهرة ديك: في الجبة لا أحد ص96-97.
(2) - محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ص33.

صياغة العالم القصصي، حتى يمكن الارتقاء بالنص **السردي** إلى مصاف الشعرية بوساطة **الفعل التصويري القوي** (لبس سعيد جسده).

يشغل الجسد في هذه الرواية موقع البطولة الحقيقية، **يؤدي** دوره كاملا في البناء الفكري والجمالي، ويبرز تغلب الذات على الخوف والضعف وتحدي القهر المسلط على **الجسد المنهك، المشهد** يصور نضوج الوعي الفردي، يلبس جسده الذي تنصل منه **وقتا، يعود** إلى الذات بعد طول وساوس وانفصام، **يتساوق النص شعريا، وينقل حدث الأمل،والانسجام الداخلي (وقاد الحب إليها من جديد...ككل نكسة...ككل** خيبة... ككل ميتة يموتها).

هناك اقتران بين الحب والموت، وكأن به يدفع ضريبة حبه للوطن نكسة وخيبة **وميتة، (**وإذا هو يشهق شهقة سيدنا آدام يوم نفخت فيه الروح..**يا** لقوتي وأنا **خائر** مهزوم في حضرتك)، يحمل الفعل (يشهق) قوة إنجازية تعبيرا **حركيا عن التوق للحرية،** والخروج من ربقة الحصار والعزلة المفروضة في ظل الظروف الأمنية المتدهورة، **تتعارض القوة مع الانهزام، تشكل أفقا مسدودا حافلا بالتناقضات، فمهما كانت قوته يستسلم طوعا لاجل حبها، وتسقط كل أسلحته، ويقبل ولا يدبر، هو الوطن قاهر العشاق، يشعر البطل بامتلاكه، كما يمتلك الحبيب جسد حبيبته.**

توظف الكاتبة (زهرة ديك) لغة قابلة للاشتعال وسريعة الالتهاب، منسجمة مع بنية النص في جو مشحون بالعنف، **ترى** التعبير عن الحب لا يكون إلا بالحرق **واللهب،** تفسيرا **لما وقع بعين أنثوية واضحة، وإن حاولت التخفي وراء راو مذكر، وبطل أيضا مذكر، فالإشكالية** نابعة أساسا من خلل في الحب، **أوقفت السلطة المسار** تخابي ظنا منها أنها تحب الوطن أكثر من الذين فازوا في الانتخابات، **ويعتقد المعارضون ان حبهم للوطن ليس اقل من حب نظرائهم، وتبرز لغة السرد** في التعبير عن **هذا الحب بالعنف والعنف المضاد.**

لهذا تقف الكاتبة موقف من يعرض هذه الحقائق، في شكل يبتعد بها عن التقريرية الجافة، إلى الشعرية الدافقة، يسيطر فيها معجم العنف (اللهب، الحرق، النقمة، الحقد، الجنون، شهقة...)، إلى جانب إيحاءات يهيمن فيها الجسد في بعده الحسي، تدل عليه علامات جنسية، توحي بالعشق المادي (شهوة لذة، تخمة، تين، مشمش، تفاح)، توظف الفاكهة رمزا للدلالة على الفعل الجنسي، والركون إلى الاتحاد الجسدي، كتعبير عن الفناء في المحبوب، و الجسد جسد الوطن، يحيل مداه على افتقار البطل للأمان والحب.

هكذا عرضت (زهرة ديك) وجهة نظر أنثوية لإشكالية العنف، قدمت من خلالها الجسد كبؤرة مهيمنة على الأحداث في ثنائيات متعارضة (الجسد حياة/الجسد موت)، (الجسد عشق/الجسد كره انتقام)،(الجسد قوة/الجسد ضعف)، (الجسد تحرر/الجسد حصار)، (الجسد تحدي/الجسد انهزام)، وغيرها من المقابلات المتعارضة، التي تشكل جوهر العمل الدرامي في رواية (في الجبة لا أحد).

في الأخير نلخص ما سبق الحديث عنه فيما يخص الجسد رؤية في النقاط الآتية:

- توظف الكتابة بالجسد الإيحاءات والإيماءات، إشارات الصوت، ومدى ارتباط ذلك بتنامي وعيها الفكري الجمالي.
- ارتفاع وتيرة الاحتجاج والتمرد والجرأة لاكتساب الموقع المناسب لممارسة الحرية، تحد منها السلطة الأبوية يؤطر محاولات الجسد الأنثوي في التحليق بعيدا عنه.
- قوة سلطة الظروف الاجتماعية في ترسيم جسد المرأة، فقد تكون فتاة مصون، تنقلب إلى مومس بفعل تبدل مجريات الحياة، وفقدان السند الاقتصادي والاجتماعي، تمارس الدعارة، ويتحول الجسد إلى جسد منتهك، وقد ينتقل من جسد منتهك إلى جسد كيان، زوجة تملك الصفة الاجتماعية و الوضع اللائق.
- ينتج التعدد الدلالي من تمظهرات الجسد الأنثوي، يوظف في أكثر من صورة، يتخذ ملامح مدينة، وتضاريس وطن، يخرج عن النمط التقليدي في الكتابة، إلى الكتابة

بالجسد، والإفصاح عن حركيته بالانفعال والإبهار، ورغم جهد الكاتبة في إحلال التمايز اللغوي والجمالي، إلا أن النهاية لا تلبي الطموح الكبير من أجل التحرر عن القالب الذكوري في الكتابة، حيث تركن دوما البطلة لعبودية الرجل، ومهما حاولت المرأة التخلص من القهر فإنها تعود إليه صاغرة.

- حاولت الكاتبة (الانثى) تقديم رؤية خاصة للأحداث الدموية، التي مرت بالجزائر، من خلال التعبير بلغة العنف، حيث يلعب الجسد في هذه الرواية دور البطولة بفضل تمظهراته المتعارضة على كامل البنية السردية، مما شكل أفقا جماليا بعيد المدى في تكوينه ولغته من منظور مختلف.

ثالثا– شعرية الجسد:

يتحدد مفهوم الشعرية في الكشف عن قوانين الإبداع داخل بنية الخطاب الأدبي باعتباره نصا، لأن تعددت القرارات مع تعدد وجهات النظر في استنباط القوانين يؤدي إلى اختلاف طرائق تفسيرها للنص، باعتبار النص ليس << هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة، أوالمتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، نذكر من بين هذه الأنواع، أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية >>[1].

ويعرف (تزيفطان تودوروف) الشعر بأنها ذات معنيين؛ الأول معنى التدال تدل فيه على موضوع المفاهيم والقوانين الأدبية، التي يضبطها شخص أومدرسة أدبية، ويحيل إلى مستوى تصور عام، والثاني معنى الحديث تكون من خلاله الشعرية نظرية، تعرف بالظاهرة الأدبية، من حيث هي شكل مخصوص من أشكال الكلام، وإنتاج المعنى باعتبار الظاهرة نتاج ظروف اجتماعية، أونفسانية، أوتاريخية[1].

وهي من جهة أخرى ارتقاء من الاتصال النفعي للنص إلى الاتصال الفني، ومن هنا <<جاء شغف المبدعين بتفاصيل النساء، ولذا مات بوشكين في نزال غبي دفاعا

(1) ـ حسن ناظم: مفاهيم شعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1994/1 ص 33
(1) ـ تودورف تزفينان: الشعرية، ترجمة شكري المخبوث، ورجاء بن سلامة ، دارتوبقال للنشر، ط 1999/2 ص 23

عن شرف قدمي امرأة لم تكن تقرأه>>[2]، كما يرى الراوي في الجسد شعرية خاصة :<في حضرتها كان الحزن يبدو جميلا. وكنت لجماليته أريد أن أحتفظ بتفاصيله متقدة في ذاكرتي>>[3]، وهكذا ننتقل في اللغة الشعرية من <<الاتصال النفعي، الذي يفرض احترام وحدة عنصري العلامة وتطابقهما، إلى الاتصال الجمالي، حيث تتراجع أهمية هذا التطابق، وتلك الوحدة، ويكون للإبداع الشعري أن يعمل على أي من العنصرين على (الدال) أو(المدلول)، ولعلنا نجد ممارسة إبداعية على (المدلول) في حالة المجاز وعلى (الدال) في حالة الوضع اللغوي، بشكل ينفي الحتمية المزعومة، في الخطاب النقدي، بين شقي العلامة اللغوية>>[4].

فحين يعمل المتكلم في اللغة كوسيلة للتواصل على إيصال فكرة أومعنى إلى المستمع يتطابق عنصرا العلامة الدال/المدلول؛ فتشتغل اللغة جماليا متجاوزة مستواها البراغماتي (النفعي)، ليس شرطا أن يتطابق فيها عنصرا العلامة، يكون التركيز على الدال حيث التشكيل اللغوي، أوعلى المدلول، حيث الصور الدلالية المتنوعة، ومن هذا المنطلق نقارب شعرية الجسد في النص الروائي.

1- لغة الجسد من تحرير الرغبة إلى بلاغة المسكوت عنه:

تقضي قراءة الجسد المؤنث في النص الروائي إلى إشكالات عديدة على مستوى الرؤى الجمالية، حيث يصبح الجسد أفقا سرديا منفتحا على إمكانات متعددة للتفسير والتأويل، ومن ثم لو اعتبرنا أن المرأة تكتب بلغة تختلف عن لغة الرجل، هل يشمل ذلك لغة الجسد؟ وهل تنظر المرأة إلى أنوثتها بذات العين التي ينظر بها الرجل؟ كيف توظف المرأة جسدها؟ وكيف تعرض تنويعاته واشكاله في سياق النص السردي؟ هل يمكن استخلاص بلاغة أنثوية خاصة في عرض المشهد الجنسي، دون إخلال بمقتضيات فن الحكي؟ هل العرض الأنثوي للجسد مغاير لما هو سائد في عرض الرجل؟ هل ترتقي كتابة المرأة إلى خلق علامة بارزة في إطار شعرية الجسد؟

---

(2) - أحلام مستغانمي: عابر سرير ص11

(3) – المصدر نفسه ص12

(4) – محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الدبي ص83

تعد تعبيرات الجسد من أهم وسائل التعبير غير اللفظية[1]، لغة الإماء والإشارة، ولغة الحركة والفعل ، وبلاغة الصمت والسكوت.

أ- الكتابة بالجسد في ذاكرة الجسد:

تقدم (أحلام مستغانمي) في (ذاكرة الجسد) تعبيرا خاصا بلغة حميمية رهيفة، كما في المقطع <<كان القلب يركض بي، يسبقني في ذلك الحي الراقي، بحثا عن تلك البناية حتى أنني لم عد أذكر من اهتدى إلى بيتك الأول، عيناي أم قلبي. عندما دخلتها شعرت أن عطرك كان يتربص عند المدخل...وفي المصعد...وأنك كنت هنا تقودين وجهتي بعطرك فقط>>[2]، يتحرك السرد بسرعة (كان القلب يركض بي، يسبقني) يرسم صورة لقلب يقوده الشوق واللهفة، قلب يسبق العين وهو يركض نحو بالبيت، تحضر لغة الحدس والبصيرة، أو التراسل الروحي.

تستخدم اللغة في التعبير عن شوق أعضاء الجسد، ويتحرك السرد بفعل العطر الذي يحرك الشخصية مستخدمة حاسة الشم؛ أي الجسد، والعطر هو عطر جسد أيضا، تدل عليه ياء المخاطَبة للمؤنث (تقودين)، وبذلك تخبر اللغة بأن جسدا يستدعي بعطره جسدا آخر، يعرف من عطرها أنها كانت هنا، هذه الحركة هي حركة جسد مذكر يرصد حركة جسد مؤنث من خلال احد خصائصه، وفي ذلك إعلاء للغة الجسد والاحتفاء بأثرها وقوتها، بها يمارس النص سلطته على القارئ، فيتتبع عطر اللغة المؤنثة حتى آخر كلمة في الرواية.

ب – خصوصية لغة الجسد الأنثوي في السمك لا يبالي:

تستعمل (إنعام بيوض) تقنية لغوية هي كتابة الجسد، مثل <<بسطت أم كامل سيطرتها وترهلها على شؤون البيت والتجارة>>[1] بعد وفاة زوجها، يوحي الملفوظ (ترهلها) بامتلاء جسدها واكتنازه، مما يجعله غير متناسق ، فاقدا جماله، وفي موضع آخر يصف الراوي فرحتها بالاستحواذ على السلطة والمال بقوله:<<كانت تدور في

(1) ـ فاضل الأسود: السرد السينمائي (خطابات الحكي ، تشكيلات المكان، مرادفات الزمن)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2008 ص 68

(2) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص266

(1) ـ أنعام بيوض: السمك لا يبالي ص 73

أجواء البيت كالمجنونة، ترقص مع طيات جسدها بإقاع متنافر وتغني أغان سوقية بذيئة>>[2]؛ يوحي المقطع بحجم أم علي وهي ترقص، بأنها رفقة جسدها، وكأنه في شكله المترهل جسد ثان، بسبب الإضافات المشوهة لتناسق اجزائه، ولهذا تبدوا من فرط بشاعتها، مستقلة عن التفصيل الأصلي للجسد.

تكمن خصوصية لغة الأنثى في الصياغة والأسلبة في التعبير عن الجسد كتقنية خطابية، مختلفة في حضورها وقوتها، كما هي في قول الراوي <<في ذلك المساء، التقيا في بيتها، كم بدت له رائعة، أمام القصعة الخشبية الكبيرة، وتدلك عجينا يتلوى، أويتفرقع بين أناملها، كحسناء تطرطق بغنج علكة من طرف فم، نفذت رائحة الخميرة إلى مسامه، وأحس بأنه ينتفخ معها، كانت شهية بفستانها السماوي الفضفاض، الذي عقصته على ردفيها، بمطاط سروالها الداخلي، شهرت كميها لتسفر عن ذراعين لوحتهما الشمس، وصارا بلون الذهب المعتق، كانت تضغط على تلك الكتلة الطرية بظهر قبضتها جيئة، وذهابا، ثم تقلبها وتعيد الكرة، ثم ترفعها إلى الهواء، وتتركها تتمطى في سقوط حر بطيء، لتلويها بعد ذلك وتدلكها من جديد من حين لآخر، ترش فوقها بنفضات من رؤوس أصابعها قطرات من الماء، لتنعشها بعد إغماء>>[3].

يعرض الراوي جسد الأنثى بلسان الرجل، فالعين الرائية، عين الأنثى والصوت صوت الرجل، ينتفي الجمال الجسدي المادي المباشر، فندرك أن العشق بدافع الإشباع الجنسي غائب من المشهد في هذه الصورة، كون المتحدث الفعلي أنثى لم تشعر بأي رغبة تجاه أنثى مثلها، فكان الوصف خال من الرغبة الجنسية (كم بدت رائعة أمام القصعة الخشبية الكبيرة، تدلك عجينا يتلوى، ويتفرقع بين أناملها كحسناء، تطرق بغنج علكة من طرف فم)، وفي المشهد تشبيه تمثيلي بين العجين وهو يعجن داخل القصعة ، وبين العلكة و هي تمضغ في فم الحسناء، القاسم المشترك بينهما هو الغنج

(2) - المصدر نفسه ص 73
(3) - المصدر نفسه ص 187

والدلال، فالعجين الرخو يتلوى ويتمطى، يحاكي جسد المرأة في ممارسة الإغراء، كما تمارس العلكة في فم الحسناء جاذبيتها وإغرائها.

تعد اللغة الموظفة ومفرداتها من القاموس الأنثوي الخالص، خاصة في التعبير عن الحب والعشق، بنكهة غير معهودة، وذوق مختلف (نفذت رائحة الخميرة إلى مسامه وأحس بأنه ينتفخ منها)، توحي الصورة الترميزية بمدى تأثره بإغراء الحبيبة (نور)، والتعبير عن النشوة والطرب، وامتلاء الوجدان غبطة وسرورا، حيث تتسق لفظة (شهية) مع فعل العجن، ومتعلقات العجينة (القصعة، الخميرة، الماء) ليكون التعبير عن الحب من داخل المطبخ، تعزز في المقطع قوة الأفعال الإنجازية من وصف الجسد الأنثوي إلى وصف جسد العجينة.

وقد قام الراوي بتوصيف جسد نور على أساس مقتضيات المشهد في المطبخ، مكان مؤنث (عقصته على ردفيها بمطاط سروالها الداخلي، شمرت كميها لتسفر عن ذراعين لوحتهما الشمس، وصارا بلون الذهب المتعق)،أما الأصل هو فستان، فضفاض، احتاجت البطلة إلى أن تكشف عن ساقيها وساعديها حتى تسهل حركاتها وأدائها لأشغالها، ومن ثم ممارساتها للإغراء والجذب بتلقائية وبساطة، دون تعمد كما هو سائد، ولأنها مجرد جسد يتلقى اللغة، ويقع تحت سيطرتها، يرسل إشارات دون كلام؛ مشفرة في مستوى الخطاب، يتولى الذكر فكها، ثم تفسيرها بغية الإمساك بدلالاتها، أو إنتاج معنى للجسد.

يعرض المقطع عرض جسد الأنثى بلغة الأنثى، وأبجدياتها، من عالمها ومن داخل مملكتها الصغيرة (المطبخ)، توظف الأفعال المضارعة (تضغط، تقلب، تعيد، ترفع، تتمطى، تلوي، تدلك، ترش، تنعش)، هنا تتكلم الأنوثة من خلال تحقق هذه الأفعال الإنجازية، التي تمتاز بالقوة والتأثير، تعبر عن جاذبية الأنثى دون الوقوع في إسقاف النظرة المادية للجسد، والوصف الحسي المباشر لمفاتن المرأة، تأكيدا للغرض الشبقي الموصول في الأغلب من عين الرجل إلى جسد الأنثى، أما هنا فهو عرض بعين الأنثى

ولغتها، تستبعد النظرة المسطحة، وتستبدل بنظرة أكثر صدقا وتلقائية وبراءة، شفافة نابعة من عوالم المرأة الذاتية، تكشف عن أسرارها الداخلية.

ج- تحرير الرغبة في فوضى الحواس:

نقرأ في (فوضى الحواس) <<يلقي برماد سيجارته في المنفضة، ويمد نحوي يده:

-تعالي..اجلسي قريبا مني.

إنني أتصبب عرقا، أنا أرتدي هذه العباءة منذ ساعات، أتوقع أن يقول اخلعيها مثلا، لكنه يقول و هو يسحبني إلى جواره:

- احب رائحتك..لقد أحببت دائما لغة جسدك!

ثم يواصل وكأنه يطمئنني:

- إن جسدا لا رائحة له..هو جسد أخرس!

أقول و أنا أجلس على مقربة منه:

- أخاف أن يأتي يوم يصبح فيه جسدي أكثر بلاغة مني!

يرد: في جميع الحالات هو أكثر صدقا منك..فوحدها حواسنا لا تكذب>>[1].

تعود حياة بطلة (ذاكرة الجسد) من جديد في (فوضى الحواس) لتقع في حب بطل صنعته بلغتها، تهرب إليه تعويضا عن فشل زواجها، يدفعها الجوع العاطفي، وطلب **الحب**، في السياق تظهر الأفعال، تعطي المشهد صفة الحركة المتحققة في الحاضر، الدال على استمرارها، وفي ذلك استمرار لفشل زواجها، وعطشها العاطفي (يلقي، يمد، يسحبني، أحب، يواصل، يطمئنني) جميعها محملة بمبادرة، تطمح نحو الإنجاز، تتجه من البطل الرجل إلى البطلة الأنثى، أما تلك الخاصة بالبطلة فمحملة بالتردد والارتباك، يغلفها الغنج والدلال (أتردد، أعترف، أتصبب، أرتدي، أتوقع، أجلس) يتوسطها فعل الأمر (اجلسي، تعالي) المتجه من مرسله البطل إلى مرسل إليه البطلة، يعبر عن الرغبة في الأنثى، باعتبارها مرغوبة تؤدها العبارة (أتوقع أن يقول اخلعيها مثلا)، وتضيء

[1] - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص182

الجملة (يسحبني) المشهد **بأكثر من لون، فيها مبادرة للفعل، وحركة اندفاع تكمل الجملة** (يمد نحوي يده)، **وهي حركة تنجز بقوة عاطفية من الطرفين، أنثى تبحث عن الحب، وذكر يبحث عن الجنس.**

من جهة يتحدث الجسد برائحته، يخاطب البطل، الذي يجد فيه الرائحة التي يحب، تجذبه، تسيطر عليه، وتدفعه باتجاهها، ويدرك أن الجسد برائحته يتكلم، وغير ذلك **فهو أخرس، تتلقى** البطلة الرسالة، وترد بانفعال، ينبئ عن تأثر بالكلام الغزلي، لذا يكون ردها (أخاف أن يأتي يوم يصبح فيه جسدي، أكثر بلاغة مني)، **نص يعد** اختراقه مغامرة، داخل لغة مغلفة بالتعتيم **والحجب، تنتج لفظة (بلاغة) انطباعا بتحرر الجسد من صاحبته، واستقلاله** في التعبير عن نفسه **بلغته الخاصة، المتسمة بالصدق، وإطلاق سراحه كي يروي عطشه للعشق، ويشبع جوعه للحب،** يعبر بصدق عن حاجاته بخلاف صاحبته المترددة المرتبكة، تخاف أوتكذب عند الإفصاح عن رغبتها في الآخر الرجل.

د – رائحة الجسد في عابر سرير:

يفكر البطل في **رواية (عابر سرير) بصوت مسموع، فيقول:<<كنت أفكر** وقتها في امرأة **هي الوريثة الوحيدة لذلك الحداد الجميل،** وأنزلق تحت شراشف غيابها. سريري لم يخل منها، تلك التي بعد كل زيارة يتجدد عبقها، **اخفي** ثوبها، كما **نخفي ليلة العيد ثيابنا، تحت الوسادة، أزور رائحتها، ويعودني** في الوحدة قميص نومها. **عامان من الوفاء، لقميص نوم سرق كل عبق الأنوثة** المعتقة في قارورة الجسد. **كنت أواضب** على اشتهائها كل ليلة، واستيقظ كل صباح، وعلى سريري **أثار أحلام** مخضبة بها>>[1]

يتقمص البطل شخصية خالد بن طوبال، يشترك معه في كثير من **الأشياء فهو مصور يفقد ذراعه برصاصة طائشة أثناء تصوير أحداث العنف** في الجزائر، **ومعه أيضا**

[1]- أحلام مستغانمي: عابر سرير ص132- 133.

يشترك في حب امرأة واحدة (حياة/أحلام) التي تتسلل من مخدع الزوجية لتدخل معه في مغامرة حب مختلفة، تصنعها اللغة، يحلم بها، يستعيد تفاصيل جسدها، يتجدد شذاها، فتنتعش حواسه، تعزز الصورة الجملة (ازور رائحتها)، تتجاوز دلالتها المعنى السطحي، لتكشف عن وله البطل وذوبانه في جسد الحبيبة، حتى وإن كان بعيدا.

يهيمن بحضور من خلال قميص النوم، وبعض مقتضياته كالرائحة، وما فيها من بلاغة، كناية على الرغبة العارمة في الوصال الجسدي، تصل حد الـ(اشتهاء)، وما يتبع شبق فعل الاشتهاء من تبعات مادية تظهر ولع البطل وهيامه، تقترن (آثار الأحلام)، بـ(عبق الأنوثة) في (قارورة الجسد)، ويتحول جسد حياة إلى رائحة في قارورة، تمارس ضغطها على البطل، تجذبه إليها لحظة الحلم واليقظة، ويبقى مربوطا إليها بعبقها.

هـ – بلاغة الصمت في بحر الصمت:

تحمل رواية (بحر الصمت) لـ(ياسمينة صالح) قدرة في توظيف الصمت لغة، باعتباره قوة بلاغية متعالية الجمال <<، عينيها قرأت نهايتي وبداية الأشياء، كأني أسمعها وهي ترددها انتهيت يا سي سعيد!.

يداهمني الرعب فجأة...الحرب مفتوحة إذن، وأنا متعب كنخلة هرمة...شعري الأبيض لا يضفي على عمري وقارا، والتجاعيد في وجهي تنتقم مني.

يا للسخرية! أنا مدان، وصادف أنني انتهيت، وكما ينتهي الوقت من جلائه.

أنا وحيد، وابنتي ها هنا. جاءت تعاقبني...هل أملك الحق في ردعها؟ انظر إليها من جديد. عيناها تطلقان النار على كهولتي.. صمتها يحتقرني..انتهيت إذن>>[1].

يمكن تفسير لغة الصمت، من خلال أنظمة الصياغة، التي تشكل بنية ناسكة من المواقف الشاهدة على لغة السكوت (في عينيها قرأت نهايتي)، (كأني أسمعها وهي ترددها، انتهيت)، (عيناها تطلقان النار على كهولتي)، (صمتها يحتقرني)،

[1]- ياسمينة صالح: بحر الصمت ص 6-7

يتحول الصوت إلى فعل مؤكد الوجود في مواجهة الصمت، الذي يمثل انمحاء للوجود ذاته؛ هي ابنته، وبدل أن يقرأ في عينيها الاحترام والإجلال والحب، يقرأ السخرية لاذعة باقتراب نهايته، تحاكمه، وتدينه، تصدر الصمت حكما بالإعدام، لماذا هذا الاحتقار، وهذا الكره والعقاب؟ إنه نتيجة طبيعية لما زرعه فيها منذ صغرها، من قسوة وجفاء، لقد شاهدت جرائمه الكثيرة، ثم إن بعد وفاة الأم تخلى عنها وأخيها في مدارس داخلية خلال كل المراحل الدراسية، مما ولد إحساسا لديها باليتم، وسبّب لأخيها اكتئابا حاداً، عجل بانتحاره بعد فشل مكرر في الدراسة، وإدمان المخدرات.

وبقيت هي صوتا داخليا، يعذبه دون أن ينطق تماماً، أويعرف السكوت، يشعره الصمت بمرارة الملاحقة، وعذاب الضمير، يشكل الصمت سلطة مركزية. ويهيمن في السرد المونولوج، تطفو على سطح اللغة نبرة بكائية مشبعة بالشجن، يظهر الرواي البطل سي السعيد منهك الفؤاد بسبب امرأتين (الزوجة والابنة)، الأولى أحبت غيره قبل الزواج، وأصر على الارتباط بها رغم علمه بذلك <<لماذا لم ينتبه قط أنني محكوم عليه بانتظارك دائما، وعلي شكل حوار أوفنجان قهوة أتناولها باردة، محكوم علي بانتظارك على شكل فرص أسرقها منك، وأبتلعها باردة أيضا مجروحا بك ثانية، تزوجتك لأفيق على انكساري.. لم يكن زواجي منك سوى اغتصابا حقيرا في حق (الرشيد) الذي جعلك تكرهينني، كنت أكتشف فظاعة الإحساس بالوحدة، وأنت معي حتى وأنت تستسلمين لي.. لم تحوني الرشيد، كانت روحك العذراء ملكا له.

كنت مغتصبا ومسؤولا عن أخطاء كثيرة، وكانت المسافة تزداد بيننا، كنت أبدو لك غريبا، يدخل بيتك ويومياتك، ويكلمك عن أشياء لا تهمك ولا تعنيك، ويتكلم ليقتل الصمت والبرد والمسافة. كنت امرأة أضاعت قلبها في حقيبة شهيد، رحل إلى الأبد كنت بلا قلب يا سيدتي>>[1].

[1]- المصدر السابق ص 109- 110

هي المرأة الحبيبة غيرت مجرى تاريخه من مجرد إقطاعي، يستغل الضعفاء إلى فدائي ومجاهد، يلتقي حبيبها الرشيد، ويتسلم وصيته إليها بعد استشهاده، يشير ملفوظ (تزوجتك) إلى معاني الاستبداد والإرغام، يدل الضمير المتصل(كاف المخاطبة) على أنه تزوجها مكرهة، لأنه لو أراد الزواج بمعاني المشاركة والقبول والرضا، لقال (تزوجنا)،وتشتغل ثنائيات ضدية على محوري (صمت/صوت)، (زواج/اغتصاب)، (كره/حب)، (حبيب/غريب)، (يتكلم/يقتل الصمت)، (تستسلمين/لم تخوني)، لذا كان الارتباط من طرف واحد (وحده يتكلم وحده يسال وحده يجيب)، أنتج ثمرة الاحتقار والكره والخفاء، تسدل على طبيعة العلاقة بينهما صفة (باردة)، أراد تغييرها بانخراطه في الثورة.

يكون مآل تلك المحاولات الفشل <<كنت أريد وطنية على مقاسي بالضبط، وكان ذلك جزءا من خيانة اقترفتها في حق نفسي! في ليلة مدهشة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغرور، وقالت لي (تعال)، فجئت..أكان ممكنا بعدما قابلتك ألا أجيء...يا امرأة مدججة بالسلاح.

يا معركة دخلتها خاسرا، وخرجت منها معطوبا حتى الموت.

يا ذاكرة بلون الوطن ، وقساوة الوطن، وعقاب الوطن.

يا حكاية تلخصها حروف اسمك السهل/الصعب/المستحيل>>[1]

يسبر النص أغوار السعيد، ويكشف حبه لامرأة، لا يرى فيها مجرد إشباع لرغبة جنسية، بل هي أكثر من ذلك، إنها الوطن، لذا يناجيها ويكثر، ولما كان صعب الوصول إلى قلبها فهي (المرأة مدججة بالسلاح) التحق بالثورة، وفشل، لأن التغيير لم يلامس باطنه كأي انتهازي خائن، بقي مجرد مغتصب لجسد امرأة لا تحبه، تستسلم له وهي نافرة الروح والقلب، من هنا يفسر صمتها بأنه احتجاج على اغتصابها.

[1] – المصدر السابق ص51

من جهة تظهر بلاغة صمت الجسد، يمارس الكلام بحركته، احتجاجا على الكلام الفعلي <<يحضر الصمت في الكلام ذاته حيث يعجز لسبب أولآخر عن إنتاج دلاليته، فيتساوى وجوده وعدمه، وتلتحق ملفوظيته بجداول الصمت، والصمت عكس ما هو معروف، فرداني بامتياز وليس جمعياً>>[2]، أي لكل صمته الخاص، أي الدلالية المختلفة التي يتمظر فيها الصمت كلغة للتعبير؛ فالتجاهل واللامبالاة والبرود سمات الانفصال الوجداني والغربة الشعورية، هي مواقف تعزز بلاغة الصمت، في نطاق لغة الجسد.

وتحكي رواية (بحر الصمت) قصة انهزامية رجل من طرف امرأتين، الأولى زوجته والثانية ابنته، لا تشعر الزوجة بوجوده، لا تريد التواصل معه، المسافة بينهما بعيدة، هنا الصمت تقنية خطابية، يحمل دلالة اغتراب الزوجة، ورغبتها في الانقطاع عن الزوج، فيها لغة الرفض والامتناع، حتى وإن كان متبوعاً باستسلام جسدي. صار اللقاء بينهما نوعا من التهرب والتخلص، والمعاشرة عقوبة وعذاب للطرفين، ويظل الصمت درعا تلبسه الشخصية، حتى تقطع أي تواصل مع الآخر.

تموت بعد الولادة وتوصيه قبلاً بأن يسمي الطفل باسم حبيبها (الرشيد)، إمعانا في احتقاره وبغضه، وهو شكل من أشكال الصمت، إذ لم تخبره بكرهها مباشرة <<ضغطت على يدك سعيدا، ثم دنوت منك وقبلت وجنتك، كنت فخورا فجأة..

-أريد أن اسميه الرشيد.

أغمضت عينيك وأنت تسحبين يدك من بين يدي..خيل إلي أن الأرض تموج تحتي، كنت أختنق! يا امرأة بلا قلب! وضعني عشقك قبالة الجدار، وأطلق النار عليّ، ألهذا الحد كرهتني كي تنتقمي مني إلى الأبد>>[1].

يبين النص عن قدرة الكاتبة على التعبير بالجسد، حركة انسحاب اليد من اليد، تبوح بمشاعرها تجاه حبيبها، وكرهها لزوجها، يضعنا البناء اللغوي في مواجهة مع

[2]- محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ص86.
[1] - ياسمينة صالح: بحر الصمت ص112.

مشاعر الانشطار، كالمحكوم عليه بالإعدام رميا بالرصاص؛ إنها طعنة في رجولته، زادت عليها الابنة طعنة أخرى تشيع بانكسار أبوته، فعاش متبوعا بالطعنات، عاش يتجرعها مع صمت ابنته <<أتابع حركاتها صامتا، تحمل إبريق القهوة وتضعه وسط المائدة، ثم تجلس قبالتي، وتمد يدها إلى صينية القهوة النحاسية..فنجانان متقابلان..قريبان وبعيدان في آن، ابنتي قبالتي، أجدني أتساءل ما نوع الحديث الذي يدور عادة بين أب وابنته؟.

كوثها يؤلمني..تسكب القهوة في فنجاني، وتنظر إلي..أكتفي بالنظر إلى أناملها، وهي تتناول ملعقة سكر واحدة، وتضعها في الفنجان الذي تدفعه نحوي بهدوء لا يخلو من ثورة..يخفق قلبي في حنان بالغ..أكاد أشكرها، لكن صمتها يذكرني أن عليّ أن ابذل جهدا كبيرا كي لا أجهش بالبكاء أمامها...>>[2].

يظهر النص بلاغة الصمت، كتقنية إبلاغية، بالغة التأثير، بداية بصورة الابنة التي ضربت بينها وبين الأب سياجاً من العزلة، لا رغبة لها في إقامة أي نوع من التواصل حتى وإن كانت تضطر إلى ذلك بحكم السكن المشترك (فنجانان متقابلان قريبان وبعيدان في آن واحد)، يقابل النص بين الفنجانين في صينية القهوة؛ يدل على ذلك تكرار ملفوظ (قبالتي)، يؤكد على تواجد جسدي مشترك يشغل مساحة واحدة، معه يطبق السكوت ويحل محل الكلام، يحقق المواقف في الإشارات الآتية (أتابع حركاتها صامتا)، معناها متابعة بصرية،(تسكب القهوة في فنجاني وتنظر إلي، وكأنها تقول تفضل اشرب)، (أكتفي بالنظر إلى أناملها).

قدمت الرواية الرجل في صورة المذنب المدان وهو دور جديد يلعبه الرجل، بعيد عن إيديولوجيا الرجولة[1] فالمرأة تمارس القهر ضد الرجل، بعد أن كانت ردحا من الزمان المقهورة، الرجل يعاني من رفضها وصدودها واحتقارها لوجوده، يعيش الانهزامية

---

[2]- المصدر نفسه ص122

[1] - جورج طرابيشي: الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة لبنان، ط1/1983 ص167.

والانكسار، دجن بدوره على يد شهرزاد بفعل الكلام، ويتعرض لعنف السكوت، وقسوة الرفض والصدود، والإعراض وانكسار التجاهل والاحتقار.

و – الجسد من إستراتجية الإغراء إلى الفعل الجنسي:

تعرض رواية (ذاكرة الجسد) موقف البطل خالد من رسم جسد كاترين، أثناء حصة تدريبية في مدرسة الفنون الجميلة لطلبة الفنون الهواة، وكان الموضوع رسما لنموذج نسائي عار <<من الواضح أنني كنت الوحيد المرتبك في تلك الجلسة، فقد كنت أرى لأول مرة امرأة عارية، هكذا تحت الضوء تغير أوضاعها، وتعرض جسدها بتلقائية، ودون حرج أمام عشرات العيون>>[2]، تتحدى كاترين رمز الثقافة الغربية بالإغراء المباشر الصريح، الثقافة الشرقية الممثلة في خالد، تعرض جسدها عليه، تواجه بالرفض، فتصاب بالخيبة والدهشة معا، من رجل يختلف عمن عرفتهم، يرفض جسدا جاهزا للاستهلاك، وتعتبر الأمر من موقعها الثقافي إهانة لأنوثتها، وعدم تقدير لجمالها، إذ تكمن هويتها في جسدها.

ترد عليه معاتبة، وفي الآن يرد عليها <<أهذا كل ما ألهمتك إياه؟ فقلت مجاملا: لا لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة، ولكن أنا أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه، أنت أول امرأة أشاهدها عارية هكذا تحت الضوء، رغم أنني لم يحترف الرسم...فاعذريني إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية...حتى في جلسة رسم>>[1].

يبدو النص مشبعا بدلالات الصدام بين الشرق والغرب، شرق مرتبك تجاه جسد الغرب العاري، يقف لأول مرة أمامه محملا بثقافة تتناقض تماما مع ثقافته، بل ترفض موقفا كهذا، وترى في تعرية الجسد محرما، بينما هو الآن أمام حضارة ترى الجسد البيولوجي هو كيان الأنثى وهويتها، تعبر ملامح وجهه المرتبك عن الدهشة والحيرة، تعبير أبلغ من الكلام، فلماذا كل هذا الارتباك؟ إنه التعبير عن الانتماء لثقافة

(2) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص111
(1) – المصدر السابق ص111

ناتجة عن ثقافة تمارس الإبهار بالجسد المشاع، ينبع من المنظومة الفكرية للمجتمع الغربي، جعلت من جسد الأنثى محورا لكل المواد السلعية **الاستهلاكية، وتقدم النساء موضوعات جنسية**[2]، في **الأعمال التلفزيونية** <<شيء ما فيها كان يذكرني بمشهد "ريتا هاروت"في ذلك الزمن الجميل للسينما، وهي تخلع قفازيها السوداوين الطويلين من الستانن إصبعا إصبعا، وبذلك البطء المتعمد، فتدوخ كل رجال العالم بدون أن تكون قد خلعت شيئا>>[3]**،وهوما يسمى بالبورنوغرافيا**[4] في الأعمال السينمائية.

موقف يرتفع فيه خالد عن سلطة الإغراء، و<<تحاول فيه كاترين الفرنسية العارية، أن تفرض سلطتها أوبالأحرى سلطة الجسد، يواجهها خالد بمنطق الفرشاة ومنطق الفنان، فالفرشاة تشبه صاحبها، وتتحيز بشدة لاختلافها، تكره أن تتقاسم امرأة عارية مع الآخرين، لهذه الفرشاة أيضا مخططاتها في مقاومة المستعمر، هي فرشاة **لرجل، رفض وجود المستعمر على ارضه،كما رفض بموضوعية، ومبدا وجود جسد المراة** العارية في **لوحته>>**[1].

تكشف الحكاية أن خالدا ظل مدينا باعتذار لجسدها، أوصله هذا الإحساس إلى التورط **معها** في ا ل الجنسي، دلالة على سلطة ثقافة الآخر، وقدرتها على استدراج الغير، ومهما اختلفت الثقافة، فالسلطة هنا هي سلطة الجسد المكشوف، **جسد يتخذ من الإغراء وسيلة لممارسة الفعل الجنسي، يناجي خالد نفسه، خشية أن** يتسرب خبر تورطه مع كاترين إلى حياة <<فاحتفظت لنفسي ببقية القصة... لم أخبرك أن هذه الحادثة تعود لسنتين، وأن صاحبتها ليست سوى كاترين، وأنه كان علي بما بعد أن أقدم لجسدها اعتذارا آخر...يبدو أنه كان مقنعا لدرجة أنها لم تفارقني **منذ ذلك الحين>>**[2]، **يسرد النص** تفاصيل الفعل الجنسي، اعتبره خالد مجرد اعتذار

---

(2) - جوزف بريستو: الجنسانية، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار، سورية ط2007/1 ص260

(3) – أحلام مستغانمي: عابر سرير ص11

(4) – البورنوغرافيا: هي صناعة مواد الجنس الإباحي القائمة على فوقية الذكر، فهي النظرية، و الاغتصاب هو التطبيق، **انظر** جوزيف بريستو:الجنسانية ص251

(1) – نهال مهيدات: الاخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة و الجسد و الثقافة ص110-111

(2) - **أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد**112

لجسد غاضب من عدم اهتمام البطل بتفاصيله الجميلة، تعبيرا عن المسكوت عنه في ما يخص قضايا الجنس، يدرجه (مشال فوكو) في دراسة أشكال المنع التي تلحق الخطاب حول الجنس[3].

والغرض من توظيف لغة تعبر عن **السكوت، هو غرض** فني يحمل دلالات في أكثر من موضع <<تعودت منذ تعرفت على كاترين ألا أبحث كثيرا عن أوجه الاختلاف بيننا، وأن أحترم طريقتها في الحياة، ولا أحاول أن أصنع منها نسخة مني، بل إنني ربما كنت أحبها، لأنها تختلف عني حد التناقض أحيانا. فلا أجمل من أن تلتقي بضدك، فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكتشف نفسك، وأعترف أنني مدين اترين بكثير من اكتشافاتي، فلا شيء كان يجمعني بهذه المرأة في النهاية، سوى شهوتنا المشتركة، وحبنا المشترك للفن>>[1]، يقر بطبيعة العلاقة بينه وبين كاترين،فهي علاقة بين نقيضين، يربطهما الفعل الجنسي.

يعود البطل في (فوضى الحواس) متلبسا بصورة خالد بن طوبال، وهو قارئ عاشق لذاكرة الجسد، مخلوق حبري من خيال الكاتبة، تقع البطلة في غرامه، وتعيش معه تجربة العشق في مستوى المخيال، تجد تعبيرها في اللاشعور، حيث تتصارع الرغبة في المغامرة، والارتباط بزوج لا يتجاوز صورته، رغم عسكريته لا يشعرها أنها أنثى << نولة لبودلير منعتني من النوم (كل إنسان جدير بهذا الاسم، تجثم في صدره أفعى صفراء تقول لا كما قال نعم) قضيت ليلي في محاولة قتل تلك الأفعى. اكتشفت قبل الفجر بقليل أن (لا) أفعى بسبعة رؤوس، وأنك كلما قتلتها، ظهرت لك (لا) أخرى، شاهرة في وجهك لأسباب أخرى أكثر من حرف نفي وتحذير. وبرغم ذلك، غفوت، وأنا أقرض تفاحة الشهوة على مرآى من رؤوسها. لي موعد مع (نعم) وكل شيء داخلي يعيش على مزاج (نعم) صباح (نعم) أيها العالم، صباح (نعم) أيها الحب، يا كل الأشياء التي تصادفني، والتي أصبح اسمها (نعم) يا كل الكون الذي

(3) - ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت2007 ص48
(1) - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 89

يستيقظ جميلا على غير عادته، من نقل إليك خبر (نعم)؟ أيتها الأغاني التي يرددها المذياع هذا الصباح، وكأنه يدري ما حل بي، أيتها الطرقات المشجرة التي تمتد أشجارها حتى قلبي، أيتها الطاولات التي تنتظر على رصيف شتوي عشاقها، أيتها الأسرة غير المرتبة التي تنتظر في مدن (نعم) متعتها>>[2].

يكتب المقطع بلغة ازدواجية، بين السرد المتدفق، والشعرية الناتجة عن تجاور الكلمات، كما عرفت بها (أحلام مستغانمي)، حيث بدأت مشوارها الإبداعي شاعرة، ينبني المشهد بأسلوب شعري محمل بالإيحاء، ترتسم لوحة لذات حائرة، يؤسس له قول (بودلير) عن الأفعى الصفراء، لتكبح في المستوى الدلالي جماح الرغبة بقولها (لا)، والوقوف في وجه من يتجاوز حدود الحضر والمنع، ومع ذلك تفعل البطلة ذلك، وتبيت على مرآى رؤوس الأفعى تقضم تفاحة الشهوة.

ولأن (أنا) البطلة المتمردة تنساق خلف رغباتها، فإن (لا) المنع تتحول في سياق تنامي الشخصية إلى عناقيد (نعم)، فتتكرر ثماني مرات، تقترن كل مرة بمدلول يرتبط بتفاحة الشهوة، يجعل الخطاب من تكرارها إيقاعا ينسجم مع أدوات النداء (يا، ياأيتها، أيتها)، فتؤلف نغما يجلي الأمكنة الأليفة (الطرقات المشجرة، طاولات العشاق، الأسرة، الأمكنة المفتوحة، الكون، رصيف شتوي، المدن)[1].

يحمل المقطع إستراتيجية الإغراء، تتجلى في لغة الأنثى، حيث تستخدم الإيحاء، ولا تقول إلا في خفاء، خاصة إن كان الحديث عن العشق، تفتح بوابة الرغبة بفعل (أريد)، ويختتم بـ(أسرة المتعة)، تتوسطهما (تفاحة الشهوة)؛ ويمكن تقديم قراءة موجزة لنص الشهوة من خلال فك شفرته الثلاثية، فالرغبة متأججة تبحث عن مسوغات لقضم تفاحة الشهوة، والهدف هنا ليس الإشباع العاطفي، والبحث عن الحب الرومانسي الحالم، بل التطلع للاتصال الجسدي، والإشباع الجنسي، والارتماء في المتعة

(2) –أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص255
(1) – وجدان الصائغ: الأنثى ومرايا لنص ص199

المشاعية، إذن هل محنة البطلة في اشتعال الجسد رغبة خارج أسوار الزوجية، أم محنة الجسد في تقديمه شهيا لزوج لم تعرف معه البطلة معنى الحب؟

لنصل إلى قضايا الجسد والحرية الجنسية، وحق المرأة في تملك جسدها، وهي أفكار لم تخرج عن نطاق تصورات النقد النسوي الغربي[2]، التي تتمركز حول الجسد، تهدف إلى تحرير رغباته، وإخراجه من احتكار مؤسسة الزواج، إلى مشاعة اقتصاد السوق، ومن ناحية الموضوع تكرار لأفكار (غادة السمان) الروائية العربية المعروفة بجرأتها و تمردها.

[2]- ديفيد غلوفر –كورا كابلان: الجنوسة (الجندر)، تر عدنان حسن، دار الحوار سورية ط1، 2008، ص113.

ز- السرد النسوي ومقتضيات المشهد الجنسي:

عندما كتبت الروائية الجزائرية عن جسدها أكيد كانت تعبر عن علاقتها بالآخر (الرجل)، وتسرد المشهد الجنسي بعين الأنوثة، ونتساءل عن المقتضيات الفنية في عرض المشهد الجنسي؟ وما هي طبيعة العلاقات داخل النص، عاطفية كانت أم جسدية؟ أم هي معا في تشاكل وتناغم؟ هل كانت مشوبة بالفشل أم ثمرتها النجاح؟.

تروي عين الأنوثة، الفعل الجنسي في مستوى مخيال المراة الكاتبة، إلى جانب الاحتكام للصور الجاهزة والمتوارثة عن العلاقة بين الرجل والمرأة[1]، علاقة يجسدها هذا المشهد من رواية (في الجبة لا أحد) لـ(زهرة ديك) <<دهشت لقوة عشقه النسائي التي لم تنل منها النوائب وهمست له:

-أهكذا أنت دائما مع النساء؟

- س لي نساء...أجابها دون التوقف عما شرع فيه وأكمل: كلهن مخابر بالنسبة لي أستعملهن للبحث عن نموذجي وعن الحب الذي يسوي علاقتي مع ذاتي، ويخلصها من توترها الأزلي ويقتلع الحزن الملتصق بأعماقها.

ولكنك يا حبيبتي شيء آخر، مغاير، متميز، عرفت كيف تخاطبين جنوني بجنون أكبر، وتحاورين تطرفي بشذوذ مذهل وتستأصلين عقدي حتى تفرغيني من كل ادعاءاتي وزيفي، وتفتحين حدودي حتى أقصاها..لك وحدك...>>[2]، وهي علاقة تظهر مركزية الرجل، يجعل من نفسه دائما محورا تدور في فلكه المرأة، يكون الرابط الجسدي بينهما محطة من محطات حركتهما، يأتي لينقل هذه الحركة إلى مستوى اللغة التي تعيد صياغة ما ينتجه الجسد من حركات، متجاوزة حرفيتها ومعناها المباشر، من أجل أن تضع القارئ في مواجهة مع شعرية الجسد، وتؤسس بذلك لما سيحدث، ثم الإيحاء بما يتشكل من دلالات عل القراءة، وهي الطريقة التي ينبني بها الفعل الجنسي في النص ليتخذ شكل المشهد صانعا شعريته.

---

(1)- كاظم الحجاج: المرأة والجنس بين الأساطير و الأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1/ 2002 ص21.

(2) – زهرة ديك: في الجبة لا أحد ص 94-95

ويقول الراوي في (فوضى الحواس) واصفا انسحاق الرغبة الأنثوية ، أمام هيمنة الفعل الجنسي في بعده السلطوي الإخضاعي لرغبة الطرف الأقوى (الرجل) <<كهذا المساء، أتوقع أن أمارس عادتي في الكتابة صمتا، وأن أتفرج على زوجي، وهو يخلع بذلته العسكرية ليرتدي جسدي للحظات...ثم يغرق في النوم>>[1]، يعرض النص الوصال الجسدي بين الزوجين بتقنية خطابية تظهر مدى معاناة البطلة مع زوج عسكري، يمارس القمع الجنسي في فراش الزوجية، وبطريقة استهلاكية لجسد الأنثى، دون تفهم لرغبتها أو احتياجاتها، وعدم إدراك أنها في انفصال شعوري (تكتب صمتا)، أي تفكر في كل شيء ما عدا الاتحاد مع زوجها، لأنها لا تجد إلى ذلك سبيلا، فالنتيجة محسومة في ذهنية هذا الرجل، الذي يخلع، ويلبس، وينام بشكل آلي وعلى عجل.

يتحرك المشهد في حركيته في ثلاث اتجاهات تمثلها ثلاث أفعال (أتفرج)، (يخلع)، (يلبس)، تقف هي على فعل سلبي هامشي، تلعب دور المتفرج، غير معني بما يجري، أما هو فيسند إليه الفعل الإنجازي الايجابي في إخضاع الآخر لرغباته، باعتباره يؤدي دور البطولة في أداء الفعل الجنسي، مهملا الطرف الآخر المتلق للفعل غير معني بنتائجه، وُجد فقط لإشباع شبق الرجل المستهلِك، الذي ينظر للوصال الجسدي كما ينظر لعملية خلع الملابس، وارتدائها في رتابة وميكانيكية وجمود،مما خلق لديها إحساسا مستديما بعدم التفاعل مع العملية الجنسية، حتى أنها تفكر وتكتب داخل سياج من الصمت، فينغلق المشهد بالفتور والبرودة واللامبالاة، يصور الكاتبة الأنثى كائنا سلبيا، لا يعرف المتعة، رغبته مسحوقة ضمن نظام رغبات الآخر الكائن المستهلك لجسدها.

ينهض ملفوظ (لحظات) بتعزيز الشرخ القائم في هذه العلاقة، إذ لا يهتم الرجل بإشراك زوجته واستجلابها لصف المشارك في الفعل، يحسم عامل الزمن العملية لصالحه دائما، يقضي الاختصار على المقدمات الحميمية، التي تخلق أجواء الانسجام والتناغم.

ح- إعلاء الرغبة واحتفالية الجسد:

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 98

تعتبر البطلة الأنثى في المدونة الطرف المستهلك، تعاني جوعا عاطفيا وجنسيا، تشعر بالإهمال لأنوثتها، تبحث عن بديل، عاشق متخيل تتسلل إليه عبر الكتابة، يشفع لها في مواجهة ذاتها أنها كاتبة، تتخذ ذلك حجة ممارسة الحب مع كائن حبري، وبطل من ورق، صورته بنفسها احتفالا بدور الجسد في إثراء السرد، ليس فقط دفاعا عن الكينونة ضد أشكال القمع والتغييب، إنما أيضا تأسيسا لحضور جديد، يكون فيه الجسد مركز الوعي وجوهر الوجود، حتى يصطبغ النص بالجسدانية، أي مركزية الجسد وإعلان تمرده على الأنساق النمطية السائدة في الكتابة، تجسد بعدا غرائبياً موسوما بالدهشة والإثارة <<رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجردني من أسئلتي بين مد وجزر، يسحبني نحو قدري.

رجل نصفه حياء...ونصفه إغراء يجتاحني بحمى من القبل.

بذراع واحدة يضمني، يلغي يدي ويكتبني، يتأملني وسط ارتباكي يقول: إنها أول مرة أطل فيها من نافذة الصفحة لأتفرج على جسدك.. دعيني أراك أخيراً.

أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات يطمئنني.

لا تحتمي بشيء، أنا أنظر إليك في عتمة الحبر، وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن، لقد عاش حبنا في عتمة الحواس>>[1] تفصح البطلة عن هوية حبيب متشكل صوتيا من ثلاث أصوات (ح/ب/ر) إنه كائن حبري، وبحري في آن واحد؛ الحبر هو اللغة، والبحر هو الفكر، والمد والجزر من استلزامات حيرة الفكر في حركة السؤال والجواب، هي اللغة المؤنثة متلفعة بالحياء طوراً، مسفرة بالاغراء طوراً آخر.

تدخل الكاتبة عالم الدمج بين المتخيل والواقع، وتسلك أوعر المسالك مبهورة بقدرة معشوقها (الكائن الحبري) على الحب والعشق، به تهتك الحاجز الفاصل بين الوهم والحقيقة، يقبلها ويضمها بذراع واحد، يلغي سلطتها على القلم، ويكتبها بتأمل، يطل من نافذة الصفحة، ويتفرج على جسدها مغرما؛ إنها اللغة المتوهجة بالجرأة والتمرد

[1]- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص287.

عندما تتجاوز المسكوت عنه، وتنزع للإغراب في التعرية والكشف عن المستور، يصبح اللجوء إلى الاحتماء بلحاف الكلمات ذا دلالة تجليها القراءة.

يعلن الإطار الاستعاري (لحاف الكلمات) عن تأرجح الكاتبة بين لغة الحياء ولغة الإغراء، بين النثر والشعر، يحضر صوت الكائن الحبري العاشق، يسيطر على أسلوب الحكي (لا تحتمي بشيء)، نهي صريح وواضح عن استعمال اللغة المبرقعة، ونداء مبطن لتحرير الرغبة و الاحتفال بها، وتمجيد شهوة الجسد (وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك)، تؤثث ثنائية (عتمة/قنديل)، النص بلغة ترميزية، تكشف عن طبيعة العلاقة بين البطلة الكاتبة، والمخلوق الحبري الذي تعشق، حيث التأسيس لنوع جديد من الخطابات هو خطاب الجسد/الشهوة فيه كشف لمستور اللغة، حيث الجسد يتكلم، ويفصح <<إ تفصيل الجسد ليس على الخطاب (خطاب الآخرين، خطاب المعرفة أوحتى خطابنا الخاص) ولكن على اللغة، أي أن نترك التعبيرات الاصطلاحية تتدخل فنسبرها، وننشرها ونقدم رسالتها (أي معانيها)>>[1].

حيث يندمج فيها اللفظي بالبدني، ولنفسر اللفظي أساساً من التركيب، الذي يعرضه البدني، ونجد ذلك ماثلا، في الأفعال السريعة الوقع (يجردني، يسحبني، يجتاحني، يضمني، يلغي، يكتبني، يتأملني، يطمئنني)، مشكلة في تفاعلها أجواء من الهيمنة العشقية، تنطلق من هو (الكائن الحبري نحو (هي) البطلة الكاتبة، تعبر عن دلالات (الجسدي)، نقرؤها في العبارات (يجردني/يعريني)، (يسحبني/يجرني)، (يجتاحني/يعصف بي)،(يضمني،يحضنني)،(يلغي/يعطل اليد)،(يكتبني/يكتب بجسدي)، (يتأملني/يفحص جسدي)، (يطمئنني/يحررجسدي)؛ إنها الكتابة بحمى القبل، تلبس لبوسات مختلفة، لتشهر نسق الكتابة الجريئة، التي تعري كل مستور، وتجر الكاتبة دون مقاومة في مغامرات انكتابية معبرة عن مشهد جنسي مكتمل العناصر والأطراف.

ط– الجسد المحفل الأسمى للفعل الجنسي:

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي ص343

تقوم أحلام بعرض تفاصيل الجسد، وهو في قمة توهجه بالشهوة وانصهاره وتوحده مع الآخر <<كمن يتململ داخل قفص الجسد، انتفض واقفا، كان يريد أن يغادر ويتحد بي.

أسأله: ماذا أنت فاعل بي؟

يجيب: (لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة،

تعالي للوقوف معي

أريد أن أشيع فيك صديقي.

إلى مثواه الأخير)

أسأله مستغربة: ماذا تقول؟

يجيب وهو يحاول الإمساك بي

إني أضمر لك قصيدة.

فجأة تصبح كلماته كأطراف أصابعه، أعواد كبريت تشعل كل شيء، يمر به، ولا أفهم ماذا يعني، ولا.. لماذا يريد لنا حريقا كبيرا ومخيفا إلى هذا الحدّ؟.

رجولته تباغتني، فأنتفض بين ذراعيه كسمكة، ثم أدخل طقوس الاستسلام التدريجي.

فجأة يستوقفني: هل تحبينني؟

كانت ذراعه الوحيدة تنقل إليّ عدوى شراسته العشقية في محاكاة جسديه ملتبسة، فأجبته مذعورة:طبعا أحبك... لم يحدث الحب أن أوصلني إلى الخطيئة قبلك>>[1].

يكشف استهلال النص حركة الجسد المتحفز للانطلاق من سجنه، بغية الاحتفال وتمجيد رغباته، عبر توظيف أفعال تصطخب حياة وحركة الفعل الجنسي (يتململ، انتقض يغادر، يتحد بي)، نلمس تحولا في نظرة الكاتبة إلى الجسد، تنتقل من الجسد النرجسي، الذي يعتبر ذاته نقطة بداية ونهاية في آن إلى الجسد الاستعاري،

[1]- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص288-289.

المختلف عن الأول، في كونه مجرد أداة ووسيلة جمالية، لخدمة أفكار ومقاصد متعالية القوة في اندفاعها وجموحها وتمردها.

تقوم بتوصيف إشراقة الإبداع لحظة اكتماله وانبثاقه في (أنا) مبدعه، ينجلي في شكل انزياح استعاري للتعبير عن الوصال الجسدي، أو الفعل الجنسي، والقرينة المعنوية هي المتعة أو اللذة،وهي هنا اللذة اللغوية، التي تمثل جوهر عملية الاتصال بين المبدعة وفعل الكتابة من جهة، ثم بين القارئ والنص ثانية؛ إنها صميم فكرة (رولان بارت) صنعتها،وشكلتها (أحلام) في مستوى السرد والحكي، فالكتابة المبتكرة عنده هي فعل جنسي صرف <<وككل مبتدع لألفاظ جديدة، فإنه يقيم علاقة وله جنسي مع الكلمة وحدها، الكلمة التي تحاصرها فرادتها بالذات>>[1].

ففعل الاتحاد بين الكاتبة ومعشوقها الكائن الحبري، هو تخصيب الفكرة وإعلان ميلاد ملفوظات مبتكرة، في شكل قصيدة، يظهر من إيراد نص بين قوسين، وكأنه مقتبس من قصيدة مجهولة الهوية، مخلوقة بين مد وجزر السؤال والجواب.

(أسأله: ماذا أنت فاعل بي.

يجيب: «لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة

تعالي للوقوف معي

أريد أن أشبع فيك صديقي

إلى مثواه الأخير»).

إنها قصيدة جاهزة للحب، مفخخة بالرغبة، مستنفرة للفعل الجنسي، بشكل تلقائي وبسيط، كما تمارسه الأشجار في الطبيعة وقوفا، ولا تبتعد دلالة عبارة (أشبع فيك صديقي) عن دلالة ممارسة الحب، التوحد في المعشوق هو الفناء فيه، والاندماج معه بتمام الوصال، الصديق هو الفكرة التي ستعرف الإخصاب في لحظة ممارسة الكاتبة/الحب مع الكائن الحبري بطقوس عشقية كاملة العدد والعدة.

[1] – رولان بارت: مرجع سابق ص363.

كلمات تشبه أطراف أصابع العاشق الولهان، ملتهبة عشقا وغراماً، **بمداعبات** حقيقية لجسد المعشوق، بحيث يلتبس الواقع بالخيال، إنه نوع من الهروب من واقع، **يكثر** فيه **خطاب الحضر والمنع من** ممارسة العشق والغرام مع رجل حقيقي، خاصة في **ظل زوج عسكري بارد المشاعر، تبحث** البطلة عن مغامرة غرامية افتراضية مع كائن حبري من صناعتها وهي القائلة **<<على سرير الواقع تصبح المشاعر أقل جمالا>>**[1] **هي** دعوة صريحة للعلاقات الجنسية خارج مؤسسة الزواج، كنوع من **التعويض الفشل الزوجي.**

هكذا صار الجسد المحفل الأسمى **للفعل الجنسي،من خلال تداول عدة ملفوظات،** تعبر عن المداعبة المحفزة **لتشكيل** هذه الصورة البيانية **(إنها أعواد كبريت تشعل كل شيء تمر به)**، ليلعب المخيال لعبة الخفاء والتجلي، في تصور الكلمات **(أطرف الأصابع**/أعواد الكبريت) في **أثرها ووقعها على الجسد، والنتيجة يعلن عنها ملفوظ (حريق)، الموصوف وإسناد صفتين إليه** بدل صفة واحدة مبالغة في التجسيد والتشخيص (حريق كبير ومخيف) كبير تعني امتداد حركة **الأصابع** في كامل الجسد والخوف من التوغل في المغامرة العشقية إلى **أكثر من هذا المدى، وهي علاقة إن** وظفت في النص تبوح عن **امتزاج <<بين القلق والرغبة**...مما يفيد أن الصراع **الداخلي** لم ينتهي بعد**>>**[2]**، يطلعنا عليها السرد من خلال تنوع** الأسئلة **المرتبكة الخجولة (لا** أفهم؟ ماذا يعني؟ **يؤكد لا... لماذا؟) وعدم إكمال** السؤال الحيرة والارتباك.

وبذلك نجح **المخيال السردي** في سبر **دواخل البطلة من مشاعر الوله والغرام (أنتفض كسمكة)، ومن جهة هو تسريد** لجسد المؤنث في تعرضه لمباغتة عشقية، **تجعله المفاجأة ينصهر ويذوب في الآخر، يستدعي ذلك ملفوظ (استسلام) المشبع بالرغبة والعطش الجنسي وتحقيق** الذوبان في الآخر، دون أن تجد معادلها الموضوعي المتحقق في **الواقع، لأن العلاقة** في مستوى الكتابة **مبنية على وهم يصنعه المخيال، لا يقوم الرجل**

---

(1)- **أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص291.**

(2) - جان نعوم طنوس: أساطير الجسد والتمرد، **دار الحداثة لبنان،ط1/1999 ص64.**

الحقيقي بدور بطل الانجاز، فيتقدم الرجل(الحبري)/**الرجل(الوهم)، كنوع من التنفيس عن الرغبات المكبوتة، والتعويض عن الحرمان العاطفي.**

تشبه صياغة هذه المغامرة العشقية إلى حد ما صناعة الصورة السيميائية الداعية لامتلاك الوهم، وتسهيل تداوله <<وتحت حصار الصور ومحمولاتها الدلالية، وإيحاءاتها تتوقف الأشياء الحقيقية عن التأثير على الافراد، وتصبح الإشارات الصادرة عن تمثيلاتها هي التي تحرك السلوك، وتتحكم بالمشاعر والانفعالات، وتتمثل عندئذ التصرفات بردود فعل مشروطة بهذه الإشارات، إذ تصبح هي بحد ذاتها الاشياء، فمن خلال التقنيات البصرية المتقدمة وقوة أداوت الإيصال المرافقة لها، والقادرة على الإغراء، تستطيع الصورة الإيهام بمادية الأشياء المحسوسة، بل تصبح قادرة على إخراج المكبوت من الغرائز والعواطف، لتعطي المتلقين وهم الامتلاك>>[1].

ثم يأتي عرض استرخاء **الجسد، بعد توهج وعنفوان ليكون السؤال (فجأة** يستوقفني، هل تحبينني؟) بعد توقف؛ **وهو سكون** يسبق الكلام ليؤسس له، ومن ثم التأسيس لفعل الحكي ومنحه منطقا خاصا، يكون الاسترخاء في **حالة الخروج من** الوظيفي وولوج المتعي، وبالتالي يمكن القول **أن** لحظة الاسترخاء هي **الرجوع بالجسد** إلى **سكون مؤقت يعد بالحركة، ذلك أن السكون هو الباعث المؤسس للأفعال السابقة منها واللاحقة.**

بعد عرض استرخاء الجسد في نشوة اللذة والمتعة، **نعود** إلى **الجسد المحفل** الأسمى **للفعل الجنسي (كانت ذراعه الوحيدة تنقل** إلي عدوى شراسته العشقية، في محاكاة **جسدية ملتبسة)، هناك توحد** في الفعل وتناغم في الاتصال، هو رواية الجسد **الأنثوي** من زاوية نظر أنثوية صرف، فيها توق للتحرر من النظرة الذكورية للجسد المؤنث، كوعاء للتجارب الجنسية وباعث للذة، دون تفاعل ومشاركة أوتلقي للمتعة.

[1] - مازن عرفة:سحر الكتب وفتنة الصورة من الثقافة النصية إلى سلطة الامرئي، دار التكوين دمشق، ط2007/1 ص 410

لقد انصهرت اللغة بالفكر، وتوحدت البطلة (الكاتبة) ببطل من ورق كناية على نهاية وأفول عصر الرجولة والفحولة، جعل النص السردي <<من الجسد وليمة للوهم لا للحقيقة، لأن همه كان منصبا على ملء عدم كفايته، فإذا به يفتعل المشاهد، ويعدد الزوايا لينفعل>>[1]، تتكلم الأنثى، وتكثف الصور، لتقوية التأثير، الذي يعد من أهم خصائص السرد الأنثوي. من جهة أخرى تحضر اللغة في لعبة الكشف والغموض،باعتبار الحركات والإيماءات والأفعال المعروضة، تقع ضمن دائرة الممنوع والمسكوت عنه، تتخذ لبوساً مناسباً لتحقيق هذا الغرض مثل (يغادر ذاته ويتحد بي/لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة/تعالي للوقوف معي/كلماته كأطراف أصابعه/أعواد كبريت/رجولته تباغتني/أنتفض بين ذراعيه كسمكة/شراسته العشقية/محاكاة جسدية ملتمسة...) يكتمل المشهد بعناصره، تطغى فيه بلاغة الصمت،وحركة الموج في عنفوان الرغبة،وانحسار الجسد بالمتعي في حال الاسترخاء، وتأجج الشهوة وقت الانصهار أو الاتحاد.

هي طقوس عشقية كاملة الغرض؛ منها التعبير عن جوع شبقي للحب، لا تهم فيه هوية الطرف الآخر <<الحقيقة الوحيدة انك كنت جاهزة للحب، كان يمكن ان آتيك متنكرا في أي شخص، وفي أي زي، أن أقول كلاما كنت تنتظرينه، أولا أقول شيئا، كنت ستحبنني>>[1]، إذن الغرض من عرض المشهد الجنسي التخلص من النمط التقليدي في رواية جسد الأنثى، كغرض ومشتهى ووعاء للتجارب الجنسية[2]، في محاولة كسر ملكية واحتكار جسد الأنثى في مؤسسة الزواج، التمرد على أشكال المنع عن قصد ودراية بالاقتران بين (الحب/الخطيئة) الإصرار على الفعل الجنسي بغض النظر عن هوية الطرف الآخر، كنوع من الرغبة في ولوج عالم الكتابة عن طريق تخصيب اللغة بنمط أسلوبي مغاير لما هو سائد ومألوف، وتطعيم الجملة اللسانية بنكهة وروح أنثوية، أي النزوع من التعبير النفعي إلى الشعرية، ومن جهة أخرى هو

(1) ـ أمنية غصن: نقد المسكوت عنه في خطاب بالمرأة والجسد والثقافة، دار المدى، سورية ط2002/1 ص190.
(1) - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص293
(2)– غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ص298

حلم أنثى برجل مغاير لما هو سائد ومألوف، لأن الحبيب المتخيل غير موجود في الواقع، فكان السعي لإيجاده على مستوى المتخيل، كشكل من أشكال التعبير عن **الحرمان العاطفي.**

يشكل محور العلاقات العاطفية والجنسية العصب المحرك في المدونة موضوع الدرس، **يكاد يتقاطع فيها خيط الحب مع خيط الجنس، فتعرض (إنعام** بيوض) في (السمك لا يبالي) نظرة الرجل **لجسد الأنثى**، نظرة تميل إلى الشهوانية المادية، بينما تم **عرض جسد الرجل** بعين الأنثى، وهي نظرة رومانسية حالمة، تفتقر إلى الحنان والدفء، **تبحث عن الآمان؛ أما عرض الجسد الأنثوي بعين الأنثوي، ففيه تكريس لنظرة ثقافة الاحتقار والدونية، فهي لا تحب جسدها**، ولا تحب نظرة الرجل إلى جسدها، كما تقدمها (فضيلة الفاروق) في (مزاج مراهقة)، أين تسعى البطلة إلى التمرد على أشكال **العنف المسلط عليها، وترفض موقع الطرف الأضعف، بسبب جهلها لآليات الصراع المناسبة.**

يتأرجح عرض العلاقات العاطفية والجنسية في المدونة بين العنف والجرأة **والرومانسية الحالمة، يعلو صوت الجرأة، متخذا البعد الجسدي، وميل صوت الخفر** مرتديا العاطفة الدفاقة، إذ تعرض (فضيلة الفاروق) صورة بطلة (لويزا)، التي تغرم **بالكاتب الصحفي (يوسف عبد الجليل)، وفي** الآن لا تتردد في إقامة علاقة عاطفية **مع ابنه** <<كنت أعشق توفيق طالما يوسف بعيد عني، لكن كلما جمعني به لقاء كهذا اختل توازني...>>[1] تعبيرا عن التمرد على كل أشكال الحضر، وفي النسق ذاته تتعرض (أحلام مستغانمي) لإشكالية الحب والجنس، تحتج على مؤسسة الزواج، التي احتكرت جسد المرأة، وفي ثورة تقول **بصوت الراوي** <<أنا أرفض امتلاك شيء، فكيف أقبل بامتلاك شخص ومطالبته بالوفاء الأبدي لي بحكم ورقة ثبوتية، لا أظنني قادرا على أن أكون من رعاة الضجر الزوجي في شراشف النفاق>>[2]، **لذا تتشجع**

(1) – فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ص146
(2) – أحلام مستغانمي: عابر سرير ص161

لتمارس العشق خارج دائرة الزواج <<وبالتالي لن يكون زوجي هنا في الغد ليقاسمني ضجري، ولكوني عائدة من حمام نسائي أشعل شهوتي، وبي رغبة في أن أهدي أنوثتي إلى رجل>>[3].

أما الخطاب الرومانسي وعلاقات الحب العفيف، فيمثل في روايات (زهورونيسي)، ففي رواية (جسر للبوح وآخر للحنين) نقرأ <<تيقن أيها الهارب من النار إلى النار، **أن الإجابة الوحيدة، هي ما تشعر به الآن، ما تحس به** ولا يحس به غيرك، شعورك الجارف هو الذي جعلها في عينيك تختلف وتسمو عن الأخريات، كل شيء تفكر فيه جاء مما تشعر به، إن نفسك هي التي تملي على نفسك وروحك هي التي تعكس **أمامك كل ذلك**>>[4]، حب رومانسي، يجمع كمال **برشيل اليهودية، لكنه يفشل بسبب التنافر العقدي.**

وينتج عن علاقة المرأة بالرجل اغتراب الأنثى بسبب فشل علاقتها مع نظيرها في **معظم** روايات المدونة، تطرح هذه الإشكالية كوضع أنتجه قهر المجتمع الموجه ضد المرأة، تفشل بطلة (لونجة والغول) في حبها لسليم، وتقبل الزواج بآخر لا تعرفه، **فيستشهد** ويتركها **بطفل،** يعرض عليها الاقتران بأخيه لتبقى في البيت، **يصعب عليها** التأقلم مع وضعها الجديد، لتموت بدورها مخلفة بنتا ترث معانتها.

في رواية (رجل وثلاث نساء) تفشل حورية في زواجها رغم أنه تم عن حب واختيار، **كما تفشل علاقتها** بمن يحبها **لأنها** مطلقة بطفلين، وتتزوج برجل لا تحبه يكبرها سنا **متزوج بامرأتين، تلبية لإرادة الجد؛** ويجسد الاغتيال فشل علاقة البطلة بالوردي في رواية (الشمس في علبة) فتعيش اغترابا **روحيا، ووجوديا من دونه.**

ويمكن تعميم فشل الأنثى في علاقاتها العاطفية مع الآخر على المدونة **بأكملها،** مما يشكل ظاهرة مطردة وقضية عامة؛ وتعد انهزامية الأنثى المثقفة على الخصوص، في **تأسيس علاقة ناجحة ومبنية على التفاهم والانسجام والتكافؤ، حيث تعكس المدونة**

---

[3] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص236
[4] – زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين ص43

مال اليأس والتأزم، تحصر السبب في الرجل من ورائه المجتمع، دفعها للحلم برجل استثنائي يستوعب طموحاتها وأحلامها، كما فعلت (**أحلام مستغانمي**) في رواية (**فوضى الحواس**)، إذ **رضخت لزواج المصلحة** دون أي رابط عاطفي، ثم ركضت بخيالها خلف رجل شكلته **بالكلمات** تعبيرا عن الانهزامية.

ونخلص في الأخير للقول:

1- تكتب الأنثى بجسدها مستخدمة تنويعات لفظية، مستقاة من القاموس الأنثوي، **وتكمن خصوصية لغة الأنثى** من ناحية الأسلبة في التعبير بالجسد، **كتقنية خطابية** عالية الوقع والأثر، وهي نظرة مختلفة عن الوصف الحسي المباشر لمفاتن جسد الأنثى.

2- عرض جسد الأنثى بعين الأنثى، لاستبعاد النظرة المسطحة المادية في وصف الجسد، على لغة تلقائية شفافة نابعة من عوالم الذاتية، **تكشف عن أسرارها الداخلية.**

3- **تحرير الرغبة** وتمرد الجسد عن كل ما يكبح جموح انطلاقه، والتعبير عن لغة الجسد **المتمرد لكسر كل الحواجز**، والإنصات لرائحة الجسد التي توجه الحبيب، وتدل على **أنوثة صاحبة الجسد نفسه.**

4- بلاغة الصمت، الصمت هو فعل الجسد، هو التعبير **بالسكوت عما** لم يترجمه **الكلام**، وهي تقنية إبلاغية تستعملها الأنثى، لقهر الذكر بالرفض والصدود والتحقير، والصمت في الأخير إدانة لفعل الكلام.

5- إستراتيجية الإغراء في لغة الأنثى، هي الكلام المكنى والتورية، والبعد عن المباشرة في طلب الحب، وحتى الوصول إلى الفعل الجنسي، تستخدم **قنوات** مسارات تمر بها **الأنثى**، للتعبير عن مقصدها في العشق والغرام، وهو أمر يختلف عن لغة الذكر.

6- **تمتاز علاقة الأنثى** المدونة بالاغتراب والانهزامية، يتدخل في تشكيلها الموروث الثقافي والاجتماعي، تحضر في الرواية للتعبر عن حال اليأس من إيجاد طرف المعادلة **الحياتية**، دفع للاستسلام أمام المعوقات، أوتنشيط المخيال في البحث عن الرجل الاستثنائي، مادام غير موجود في الواقع الفعلي.

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الخـــاتمة

الخـاتمة:

في آخر البحث نجمل النتائج المتوصل إليها في النقاط الآتية:

1-تعد إشكالية الكتابة النسوية قضية متعددة الأبعاد: نفسية وبيولوجية وفكرية واجتماعية، يجد الباحث نفسه أمام وجهات نظر تصل حد التناقض؛ من رافض للمصطلح على أنه يكرس النظرة التصنيفية المتحيزة على أساس أيديولوجي، يهمش إبداع المرأة، ويجعله كتابةً من الدرجة الثانية، وفي المقابل يعزز فكرة الإنسانية كمطلب عام.

بينما يرى الطرح المؤيد في الكتابة النسوية مرحلة نضج تتمثّل هوية المرأة، وتثري الساحة الإبداعية بجماليات لها خصوصيتها الفنية، وتضيف نوعية متميزة لبناء نموذج المرأة الإنسان.

وقد أفرز مصطلح الأدب النسوي عدة فروع اصطلاحية، فهناك من يفرق بين كتابة النساء، والكتابة النسوية باعتبار الثانية متعلقة بالإبداع الأدبي، بينما ترتبط الأولى بقضايا المرأة الاجتماعية وحقوقها السياسية.

كما تتعدد في هذا المجال المصطلحات: بين الأدب النسوي والنص المؤنث والأنثوي، وكلها منطلقات ذات دلالة واحدة، يكمن اختلافها في منطلقات فكرية تتوزع في ثلاثة: منطلق جنسوي، ومنطلق ثوري، ومنطلق بيولوجي يعترف بسيادة الذكورة وجمالية الأنوثة، بينما يشرّع المنطلق الجنسوي مشروعية الاختلاف كواقع حياتي يتجلى في مستوى الكتابة، ويعزز المنطلق الثوري كسر الخطاب الذكوري

السائد، يؤسس لخطاب جديد معبر عن الأنوثة، وبذلك لا يعني مصطلح الأدب النسوي ما تكتبه المرأة فقط، فقد يكتب الرجل نصا مؤنثا، وفي الأغلب يتضمن الأدب النسوي كتابات المرأة المعبرة عن قضاياها، يحتاج إلى قراءة فنية بعيدة عن القراءة الأيديولوجية، أو القراءة البيولوجية.

أما النقد النسوي العربي فقد اتخذ صفة ازدواجية؛ مزيج من الثقافة الوافدة والثقافة الأصيلة، جعلت الكتابة عند المرأة العربية وسيلة لخدمة الأفكار التحررية، والطموح للمساواة المطلقة، والمشاركة السياسية متأثرة في ذلك بالنقد النسوي الغربي، وإتباع مقولاته وترديد أهدافه.

بينما كشفت الدراسة أن بعض الكتابات الروائية النسوية العربية، كانت نابعة من وعي كامل بالكتابة رسالة ونهجا، مبنية على فهم دورها في تمثيل جيلها تمثيلا حقيقيا، لم يوليها النقاد اهتمامهم من مرجعية الحكم بالدونية والضعف على أي بادرة من المرأة، جاء الاهتمام بها متأخرا.

2- فيما يخص حضور البطل المؤنث في الرواية النسوية الجزائرية فقد تبين أنه بطل مأزوم، يعيش صراعا ذاتيا خلال رحلة البحث عن هويته كأنثى، تنتهي دوما بالفشل، يمثل أنثى تعيش انفصاما يطمس كينونتها، ويغيّب آمالها، يتحول إلى قهر نفسي يرافقها في الحياة.

وتطرح المرأة بصفتها بطلا قضية الصراع الاجتماعي، تكشف بعين الأنثى طبيعة علاقتها بالرجل، تحاول فيها إثبات ذاتها وتغيير واقعها، لكنها تفشل في جميع روايات المدونة، تعجز عن بناء شخصية مستقلة ايجابية فاعلة.

وهي في ذلك تقدم صورا واقعية لحركة المرأة في مجتمع متشبع بثقافة وقيم الميز والتحقير لكل ما هو أنثوي، تعاني المثقفة منها قهرا مزدوجا؛ نفسيا واجتماعيا، يلتبس وعيها بالحلم، تعبر عنه بالكتابة هروبا من واقع محبط، وتحلم بالخروج من دائرة القهر، تعي ضرورة التحرر من كل أشكال الاستلاب، لكن تحاصرها القيود المتوارثة عبر تاريخ اضطهاد الأنثى خاصة المثقفة، تستسلم طوعا ورغبة في العودة إلى الحظيرة الذكورية.

وقد عبرت عن واقع القهر المرأة النمطية الشخصية السلبية المستكينة للدور الحريمي الهامشي المتوارث في ثقافة المجتمع، يحكمها دورها التقليدي؛ الزوجة والأم المعطاء المتفانية في خدمة الآخر، دون أن تتجاوز ذلك إلى المشاركة في بناء المجتمع، تفتقر إلى آليات التغيير والمبادرة لقلة نضجها وخبرتها وضعف مؤهلاتها، حتى أضحت داخل النص السردي مجرد شاهد على وضع قائم، تنقصها الفعالية.

في المقابل يحضر نموذج المرأة الجديدة محملا بقضية المرأة، يقدمها النص شخصية قوية ذات روح مستقلة، تعي ضرورة حركتها من أجل بناء المجتمع، تتجاوز الدور النمطي التقليدي، وتطمح لتصبح شريكا أساسا للرجل تحقيقا لهويتها وذاتها.

هنـاك نمـوذج آخـر يختلـف في اتجاهـه، نمـوذج المـرأة المتمـردة، الناقمـة علـى طبيعتها، تسعى للتحرر من كل أشكال السيطرة الذكورية، لكنها تعود إلى أحضان هذه السيطرة خارج إطار الشرعية، كنوع من التنفيس والتعبير عن التحرر وامتلاك الذات، تنافس الرجل لتسلبه القيادة في الحب، وفي الحياة.

3- أما الراوي فقد تنوع حضوره في المدونة، بين راو يروي بضمير المتكلم، يلبس قناع الذكورة تارة، وأخرى يكشف عن هويته الأنثوية، يقدمه النص من خلال التنويع في توظيف الضمائر، كي تتمكن الكاتبة من الاختفاء خلفها، وفي ذلك قد يفرض الراوي بضمير المتكلم سلطته على الشخصيات، فيظهر مستبدا، يستخدم في حكي الأحداث بعض تقنيات السيرة الذاتية، يشارك فيها عارفا بكل شيء.

كما يحضر الراوي بضمير الغائب (هو) في النص النسوي، غير متخذ ملامح تحدد هويته الأنثوية، يحكي من خارج، ولا يشارك في الأحداث، يمتاز أحيانا بفردانية لغته، يطغى صوته على أصوات الشخصيات، ويقوم في بعض نصوص المدونة باستبعاد الهوية الأنثوية تحقيقا للبعد الإنساني العام بعيدا عن التحيز الجنسي، كما يتخذ في بعض النصوص ازدواجية خطابية شكلية، تزاوج بين الراوي الغائب وراو يروي بضمير المتكلم، يتناوبان على الحكي، تطل من خلالهما الأنثى بكامل مواصفاتها، تحكي قضيتها، وفي ذلك تنتج تنوعا جماليا يبرز خصوصية لغة الأنثى في تصوير فجيعة التسعينيات، يقابله راو آخر توظفه الكاتبة ذَكرا يكون أداتها للأداء والتبليغ، تحاول به خلق نوع من الانسجام بينه وبين أحداث العنف.

يتمظهر الراوي إذن في النص الروائي المؤنث في نمطين متمايزين، راو يروي بضمير المتكلم (أنا)، يشارك في الأحداث، يقوم بدور البطولة في أغلب نصوص هذا النمط، وراو يروي بضمير الغائب، يروي من خلف، لكنه يتدخل في بعض النصوص كاشفا عن الكاتبة، وهي تعرض موقفا إيديولوجيا في إطار النسوية المتأثرة بنظيرتها الغربية، وفي كل ذلك يعمل على إعلاء صوت الأنوثة، وإبراز خصوصية اللغة المؤنثة في النص.

بينما وظفت الروائية الراوي المذكر وفقا لمنظومتها وقوانينها كخطاب مكتوب يتحدى، بدل الشفوي الذي عرفت به شهرزاد.

4-وتتميز شعرية الجسد في النص المؤنث، باستخدام الأنثى جسدها وسيلة في الكتابة، وفق تنويعات لفظية مستقاة من المعجم الأنثوي من حيث أسلوب التعبير عن الجسد، كتقنية خطابية تتجاوز الوصف الحسي المباشر لمفاتن جسد الأنثى؛ يعرض بعين الأنثى بلغة تلقائية شفافة نابعة من عوالم ذاتية، تكشف أسرارها الداخلية.

ومن جهة تعبر الكتابة النسوية عن تحرير الرغبة وتمرد الجسد، لينسجم مع المرأة المتمردة، التي لا تنصت إلا لرائحة الجسد التي تجذب إليها الآخر الذكر، وبها تسيطر، وتعلن عن أنوثتها باسم جسدها؛ كما يحضر في بعض الروايات في حال صمت على صعيد بلاغة الصمت الأنثوي، يسير في خطين: خط جمالي، وخط

دلالي يدين الآخر السلطوي، حيث تحضر الكناية والتورية كأسلوب إغرائي جمالي، ينحو نحو الفعل الجنسي بطرق أنثوية مغايرة لأساليب الرجل في الكتابة والفعل.

وهي في ذلك لغة أنثوية تعبر في المدونة عن اغتراب وانهزامية الأنثى، يشكلها تصور الموروث الثقافي والاجتماعي الخاطئ عن المرأة، تحضر الرواية لتعبر عن حالها اليائس من تغيير الوضع، كما تمثل مجالا رحبا لمأساة الكاتبة تحقق على صفحاتها ما عجزت عن تحقيقه في الواقع الفعلي، وتتعالى بالخطاب المكتوب إلى مصاف نظيرها الرجل أو تتجاوزه، أسوة بما فعلت سابقتها شهرزاد، لتشعر في مستوى المخيال أن لها دورا ولو كان الكتابة، وهو ما فعلته (أحلام مستغانمي)، وإلى حد ما (زهور ونيسي) (في جسر للبوح وآخر للحنين)، بينما بقيت الكتابات الأخرى من المدونة في دائرة المحاولة الطامحة إلى تحقيق ذلك وإثباته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1-ابن جني: الخصائص، تحقيق نحند علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، مصر.

2-ابن عقيل:شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك،المكتبة العصرية،بيروت1990

-العقون فاطمة:رجل وثلاث نساء، منشورات، النبيين، الجاحظية الجزائر ط1/1997.

3- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت 1968

4- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سبويه): الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت.

5- الفاروق فضيلة: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت ط1/1999

6 -بيوض إنعام: السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1/2004

7- ديك زهرة: بين فكي وطن، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000

8- ديك زهرة: في الجبة لا أحد،منشورات الاختلاف، الجزائرط1/2002

9- زنير جميلة: أو شام بربرية منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000

10-سعيدةبوشلال بيدة:الحوريات والقيد،دارالكتاب العربي،الجزائرط1/2001

11- صالح ياسمينة: بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1/ 2001

12- - مستغانمي احلام: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر1993

13- مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، دار الاداب بيروت ط 1999/9

14-مستغانمي أحلام:عابرسرير،منشورات أحلام مستغانمي،بيروت ط2/2003

15- هوارة سعيدة: الشمسس في علبة ،موفم للنشر و التوزيع ، الجزتئر2001

16- ونيسي زهور: لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر

17- ونيسي زهور:من يوميات مدرسةحرة،الشركةالوطنيةللنشروالتوزيع1979

18-وينيسي زهور:جسرللبوح وآخر للحنين،دارالطباعةالعصرية، الجزائر2007

المراجع بالعربية:

1- إبراهيم السيد: نظرية الرواية، دراسة المناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء القاهرة 1998.

2-إبراهيم صالح: أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2004/1

3-إبراهيم ماجدموريس: سيكولوجيةالقهروالإبداع،دارالفرابي،بيروتط1999/1

4-أبوزيد نصر حامد: دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة،المركز الثقافي العربي، بيروت ط2004/3.

5- أبو عوف عبد الرحمان: قراءة في الكتابات الأنثوية الرواية والقصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.2001

6-أبو نضال نزيه: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية و بيلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885– 2004) دار الفارس، بيروت ط2004/1.

7- أبو هيف عبد الله: الجنس الحائر،أزمة الذات في الرواية العربية، رياض الريس للكتب والنشر،لبنان ط2003/1.

8- أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت ط1989/1.

9- أدونيس: النظام والكلام، دار الآداب ط1993/1.

10-أفاية محمد نور الدين: الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة و الهامش، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء.

11-أفرفار علي: صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني،دار الطليعة، بيروت ط1/1996.

12-الأسود فاضل: السرد السينمائي،خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مرادفات الزمن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر2008.

13-الباردي محمد رجب:إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000

14-الباردي محمد رجب: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس 1993

15- البارودي محمد: في نظرية الرواية، دار سراس للنشر 1996

16-البحراوي حسن:بنية الشكل الروائي،المركزالثقافي العربي،بيروتط1/1990

17-التواتي مصطفى: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، الدار التونسية للنشر، تونس 1986.

18-الجزار محمد فكري: العنوان وسيميولوجيا الاتصال الدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.

19- الحجاج كاظم: المرة والجنس بين الأسطورة والأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ط1/2002.

20-الحرزمحمد: شعريةالكتابةوالجسد،مؤسسةالانتشارالعربي،بيروتط1/2005.

21- الخطيب حنيفة: تاريخ تطور الحركة النسائية في لبنان وارتباطها بالعالم العربي (1700-1985)، دار الحداثة، بيروت ط1/1984

22-الربيعو تريكي علي: العنف والمقدس والجنس في الميتولوجيا الإسلامية، المركز الثقافي العربي،بيروت ط2/1995

23-الركيبي عبد الله: القصة الجزائرية القصيرة ، مطبعة القلم، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب دار العربية للكتاب 1983

24-الركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر 1983.

25- الرويلي ميجان، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي، بيروت ط2/

26-الزاهي فريد: النص و الجسد و التاويل، أفريقيا الشرق، المغرب2003

27-الساكر الشاذلي: ما فلسفة الجسد؟مؤسسةأبو وجدان، تونس ط1994/1

28-السبكي أمال كامل البيومي:الحركة النسائية في مصر ما بين الثورتين 1919- 1952، الهيئة المصرية العامة للكتاب1986

29-السعداوي نوال: الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2،1977

30-السعداوي نوال: قضايا المرأة والفكر والسياسة: مكتبة مدبولي،مصر ط2002/2

31-السمان غادة:الأعماق المحتلة، منشورات غادة السمان،بيروت ط1993/2

32-الشعاروي يوسف: الليلة الثانية بعد الألف، مختارات من القصة النسائية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1390هـ /1975م

33-الطهطاوي رفاعة رافع: تحرير المرأة المسلمة، كتاب المرشد الأمين في تربية البنات والبنين، تنقيح وتقديم وتعليق يحي الشيخ، دار البراق بيرت.

34-الصائغ وجدان: الأنثى ومرايا النص، مقاربة تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ك2004/1.

35-الصكر حاتم:انفجار الصمت، الكتابة النسوية في اليمن،دراسات ومختارات، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء ط2003/1

36-الظاهر رضا:غرفة فرجينيا وولف دراسة في كتابة النساء،دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ط1/

37-العلام عبد الرحيم: سؤال الحداثة في الرواية المغاربية، افريقيا الشرق،المغرب 1999

38-العوفي نجثيب:مقاربة الواقع بالقصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس،المركز الثقافي العربي، بيروت ط 1987/1

39-العيد يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفرابي، بيروت ط1990/1

40-العيد يمنى:الراوي الموقع والشكل دراسة في الشكل الروائي،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت ط1986/1

41-العيد يمنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الكتابة وتميز الخطاب،دار الآداب،بيروت ط1998/1

42-الغدامي عبد الله محمد: المرأة واللغة1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء ط1997/2.

43-الغدامي عبد الله محمد: المرأة و اللغة2، ثقافة الوهم مقاربة حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2001/1

44-الغزالي محمد:قضايا المراة بين التقاليد الراكدة والوافدة،دار الانتفاضة للنشر والتوزيع، الجزائر.

45-الفريح سهام عبد الوهاب: المراة العربية و الإبدع الشعري،دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ط2004/1

46-الفهد ياسر: وقفات نقدية مع فن الرواية،يرق للخدمات الطباعية،سورية، ط2002/1

47-الفيصل سمر روحي: معجم القاصات والروائيات العرب،جروش بيرس، لبنان1417هـ-1996م

48-الفيصل سمر روحي: الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق2003.

49- القاضي إيمان: الرواية النسوية في بلاد الشام السمات النفسية والفنية(19950-1970)، الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق ط1992/2

50-الكبيسي محمد علي:ميشال فوكو تكنولوجيا الخطاب، تكنولوجيا السلطة، تكنولوجيا السيطرة على الجسد، دار سيراس للنشر، تونس1993

51-اللاذقاني محي الدين: الأنثى مصباح الكون أويديسة النساء بين الحرية والحرملك، مكتبة مدبولي، مصر 2002

52-المسيري عبد الوهاب، فتحي التريكي: الحداثة وما بعدالحداثة،دار الفكر، دمشق ط2003/1.

53-المسيري عبد الوهاب: اللغة و المجاز،دارالشروق،مصر، ط2006/1.

54-المعتصم محمد: المرأو ةالسرد، دار الثقافة، المغرب ط2004/1

55-النصير ياسين: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد 1986.

56-النقاش فريدة:حدائق النساء في نقد الأصولية،مركز القاهرة،دراسات حقوق الإنسان2002.

57-الهواري أحمد إبراهيم: البطل المعاصر في الرواية المصرية، عين للدراسات، القاهرة ط2002/4

58-الوهيبي فاطمة:المكان والجسد والقصيدة المواجهة والتجليات، المركز الثقافي العربي ط2005/1.

59-برهومة عيسى:اللغة والجنس حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة،دار الشروق،الأردن ط2002/1.

60-بن جمعة بوشوشة: مختارات من الرواية النسائية المغاربية،المغاربية للنشر، المغرب ط2002/1.

61-بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، المغرب ط2002/1.

62-بن حمودة عبد العزيز: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية،عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أغسطس2001.

63-بن قينة عمر:في الأدب الجزائري الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر.

64-بنكراد سعيد: سيمولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا، .ار المجد لاوي، عمان ط2003/1

65-بنكراد سعيد:النص السردي نحو سيميائيات الأيديولوجيا،دارالأمان، الرباط ط1996/1

66-بن مسعود رشيدة:المرأة والكتابة سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، المغرب ط 2002/2

67-بوطيب عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة الأمينة، الرباط ط1 /1999.

68- بوعزيز يحي: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى عين مليلة، الجزائر.

69-تامر فاضل: المقموع و المسكوت عنه في السرد العربي، دار المنى، دمشق ط2004/1.

70-تميمي أمل: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2005/1.

71-توفيق أشرف: اعترافات نساء أديبات، دار الأمين، مصر ط1998/1م

72-جلاصي زهرة: النص المؤنث، دار سراس، تونس 2000.

73- جلال زياد: مدخل إلى السيمياء في المسرح، ومقاربة سيميائية لنص ليلى والحصاد، منشورات وزارة الثقافة، الأدرن 1992.

74- جمعة زينب: صورة المرأة في الرواية قراءة جديدة في روايات إملي نصر الله، الدار العربية للعلو م ط2005/1.

75-حب الله عدنان: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، بيروت، لبنان ط2004/1.

76-حسن حفصة أحمد: أصول تربية المرأة المسلمة المعاصرة، مؤسسة الرسالة، دمشق ط2001/1.

77-حسين حمدي:الرؤية السياسيةفي الرواية الواقعية في مصر(1965-1975)

78-خليل إبراهيم محمود: النقد الادبي الحديث من المحاكات إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان ط2003/1.

79-خليل حامد:الحواروالصدام في الثقافةالعربيةالمعاصرة،دار المدى ط2001/1

80-خميس ظبية: الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، دار المدى، دمشق ط1997/1.

81-دوقان أحمد: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر،سلسلة أدبية تصدرها مجلة آمال، الشركة الوطنية لنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

82-راغب نبيل:موسوعةالنظريات الأدبية،دارنوبارللطباعة،القاهرةط2003/1

83-ردومة محمد: تناصر الأحزان دراسة في النص، والنص الآخر للكاتب عبد الوهاب مطوع، دار شرقيات للنشر والتوزيع ط2000/1.

84-رسول محمد رسول:محنة الهوية مسارات البناء وتحولات الرؤية، دار الفارس للنشر والتوزيع ط2002/1.

85-زايد عبد الصمد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر ط2003/1.

86-زيات لطيفة: من صور المرأة في القصص والروايات العربية، دار الثقافة الجديدة، مصر.

87-زيادة مي: كلمات و إشارات، دار العلم للملايين ط1999/1.

88-زيادة مي: الأعمال الكاملة، جمع و تحقيق سلمى الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل1982.

89-سابايا رد نازك: أنا هي هن نحن والكلمة،باحثات كتاب متخصص يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات(الكتاب الثاني المرأة والكتابة) مطابع شركة الطبع والنشر اللبنانية1995.

90- سماحة فريال كامل:رسم الشخصية في روايات حناميناً،دار الفارس للنشر، الأردن ط1999/1.

91- سويدان سامي: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت ط1991/1.

92-سويرتي محمد: النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، دار البيضاء1991.

93-شعبان بثينة:100عام من الرواية النسائية العربية 1899-1999، دار الآداب، بيروت ط1/1999.

94-شكري أمية أبوبكر شيرين: المرأة و الجندر إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين، دار الفكر، سوريا ط1/2002.

95-شكري غالي: أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت.

96- طالب محمد سعيد: الحداثة العربية مواقف وأفكار، الفكر العربي بين وعي الذات وهيمنة الآخر،دار الأهالي، سوريا ط1/2003.

97-طرابيشي جورج: من النهضة إلى الردة، تمزقات الثقافة العربية في عصر العولمة، دار الساقي، لبنان ط1/2000.

98- طرابيشي جورج: أنثى ضد أنثى، دار الطليعة، بيروت ط2/1995.

99-طرابيش جورج: رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت ط2/1985.

100-طرابيشي جورج: الرجولة وأيديولوجيا الرجولة العربية، دار الطليعةن لبنان ط1/<983.

101-طنوس جان نعوم: قراءة نفسية في أدب إملي نصر الله، مكتبة دار العربية، للكتاب ط1/2002.

102-طنوس جان نعوم: أساطير الجسد والتمرد، دار الحداثة، لبنان ط1/1999.

103صبار خديجة: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة،أفريقيا الشرق، المغرب 1999

104-صالح صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب ط1/2003.

105-صليبا جميل:المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1/ 1979.

106- صيداوي رفيق: الكاتبة وخطاب الذات (دورات مع روايات عربيات).

107-عبد الهادي فيحاء قاسم: نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

108-عبيد أحمد صابر: شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2007/1.

109-عثمان اعتدال: التراث المكبوت في أدب المرأة دفاتر نسائية سلسلة تشرف عليها زينب الأعوج، الكتاب الثاني 1993.

110-عرفة مازن: سحر الكتابة وفتنة الصورة من الثقافة النصية إلى سلطة اللامرئي، دار التكوين، دمشق ط2007/1.

111-عليان حسن: البطل في الرواية العربية في بلاد الشام، وزارة الثقافة، عمان ط2001/1.

112-عناني محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي عربي) دار نوبار للطباعة، القاهرة ط1996/1.

113-عيد عبد الرزاق: في سوسيولوجيا النص الروائي دراسات في الرواية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ط2000/1.

114-عيد عبد الرواق: معرفة العالم تعني إذابة صلابته قراءة سوسيو- دلالية في مدن الملح، الأهالي للطباعة والنشر ط 2002/1.

115-غصن أمينة: نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار المدى، سورية ط2002/1.

116-فتوح عيسى: أدبيات عربيات سيرورة ودراسات(3)دار كيوان، دمشق، ط2003/1.

117-فوغالي باديس:التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ط2002/1.

118-قاسم عبد الهادي فيحاء: نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

119-قطب سيد محمد، عبد المعطي صالح، عيسى مرسي سالم في أدب المرأة، دار نوبار للطباعة ،القاهرة ط2000/1

120-قصوري إدريس:أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، الأدرن، ط2008/1

121-لحميداني حميد:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1993/2

122-ليلى بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى، الجزائر2006.

123- مجموعة من المؤلفين: عبد الله الغذامي والممارسات النقدية والثقافية المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2003/1 .

124- محادين عبد الحميد: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف

125- محمد بشير بويجرة:الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1986.

126-محمود إبراهيم: الثقافة العربية المعاصرة صراع الإحداثيات والمواقع، دار الحوار سورية، ط2003/1.

127-مرتاض عبد الملك: فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

128-مرتاض عبدالمالك: في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد240/ ديسمبر 1998.

120-مرتاض عبد الملك: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1995.

130-مصطفى المويقن:تشكل المكونات الروائية،دار الحوار،سورياط1 /2001

131-مفتاح محمد: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1/1999.

132-مناصرة حسين: المرأة وعلاقاتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، مطبعة سيكو، بيروت ط1/2002.

133-مناصرة حسين:النسوية في الثقافة والابداع، عالم الكتب الحديث،الأردن ط1/2008.

134 -مهيبل عمر:من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1/2001.

135-مهيدات نهال: الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المراة والجسد والثقافة عالم الكتب الحديث، الأردن ط 1/2008.

136-ناجي سوسن:المرأة في المرآة،دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر (1888 . 1985) العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ط1/1997.

137-ناصر محمد:المقالة الصحفية الجزائرية نشأتها تطورها أعلامها 1930-1931، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع1978.

138-ناظم حسن:مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1/1994.

139-نجمي حسن:شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية،المركز الثقافي العربي، بيروت ط1/2000.

140-وتار محمد رياض: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.

141–ولد أباه السيد: التاريخ و القيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم، لبنان ط1/1994.

142–يسين بوعلي: أزمة لمرأة في المجتمع الذكوري العربي، دار الحوار، سوريا، ط1/1992.

143– يعقوب لوسي: لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب ط1/2001.

144–يقطين سعيد: الأدب والمؤسسة والسلطة،نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1/2002..

145–سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب ط1/1985.

146–يقطين سعيد: الراوية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1/92 19.

147– يقطين سعيد:انفتاح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1/1989.

148– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، بيروت ط1/1989.

المراجع المترجمة:

1–أبو الفد ليلى وآخرون: الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط، ترجمة نخبة من المؤرخين، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأمرية، مصر1999.

2–باختين مخائيل: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب 1986.

3-باختين ميخائيل: الكلمة في الرواية ترجمة، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط1988/1.

4-باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة ط1987/1.

5- بارت رولان: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط1999/1.

6- باشلار غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت ط1987/1.

7-بريستو جوزف: الجنسانية، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار، سورية ط2007/1.

8- بلانشيه فيليب: التداولية من أوستن إلى غوفمات، ترجمة، صابر الحباشة، دار الحور، سورية، ط2007/1.

9-بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات،بيروت1992.

10-بورديو بيير: السيطرة الذكورية، ترجمة أحمد حسان، دار العالم الثالث، لقاهرة ط 2001/1

11-بيلسي كاترين: الممارسة النقدية، ترجمة سعيد الغامدي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ط2001/1.

12-بولديك كريس: النقد والنظرية الأدبية، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات جامعة منتوري قسنطينة دار الهدى، عين المليلة، الجزائر2004.

13-تود جانيت: دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، ترجمة ريهام حسين إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط2002/1.

14-تودوروف تزفيطان: ميخائييل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط 1996/4.

15-تودوروف تزفيطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ، المغرب ط1987/1.

16- تورين ألان:نقد الحداثة،ترجمة أنور مغيث،المجلس الأعلى للثقافة،مصر 1997

17-جامبل سارة وأخرون: النسوية وما بعدالنسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر2002.

18-جنيت جرار: خطاب الحكاية،ترجمة محمد معتصم وآخرون، المشروع القوي للترجمة، مصر ط2/ 1997.

19- جينيت جرار:عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي، بيروت ط2000/1.

20- ريكور بول: الذات عينها كآخر، ترجمة جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط2005/1.

21-ستروك جون: البنيوية و ما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، عدد 206/فبراير/شباط 1996.

22-سعيد إدوارد:السلطة و السياسة و الثقافة،ترجمة نائلة قليقلي حجازي،دار الآداب، بيروتط2008/1.

23-سلدن رامان: النظرياة الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998.

24-شولز روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ط1977/7.

25-غريماس أ.ج: الخطاب السردي، ترجمة، حسام الخطيب، الدار العربية للكتاب 1993.

26-غلوفر ديفيد وكورا كابلان: الجنوسة (الجندر) ترجمة عدنان حسن، دار الحوار سورية ط2008/1.

27-غولدمان لوسيان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عكرودي، دار الحوار، سوريا ط1993/1.

28-فاليت برتار: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة عبدالحميد بورايو، دار الحكمة ، الجزائر 2002.

29-فوكو ميشال: حفريات المعرفة ، ترجمة سالم يقوت، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1987/2.

30- فوكو ميشال: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت 2007.

31-كورتيس جوزيف:مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية ترجمة جمال خضري، الدار العربية للعلوم،بيروت،منشورات الاختلاف، الجزائرط2007/1.

32- كورك جاكوب:اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب،ترجمة ترليون يوسف وعزيزعمانوئيل،دار المأمون للترجمة والنشر،بغذاذ1984.

33-كورنل دروسلا وآخرون: التذكير والتأنيث (الجندر)، ترجمة أنطوان أيوزيد، المركز الثقافي العربي،بيروت ط2005/1.

34– لوسركل جان جاك: عنف اللغة، ترجمة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط2005/1.

35– لوكاتش جورج: الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1979/1.

36– لوبروتون دافيد: أنتروبولوجيا الجسد والحداثة،ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1993/1.

37-مارتن دلاس: نظريات السرد الحديث، ترجمة حياة محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998.

38-مارتان روبين: في سبيل منطق للمعنى، ترجمة الطيب البكوش، صالح الماجري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط2006/1.

39-ملحمة جلجامش، ترجمها عن الألمانية، عبد الغفار مكاوي، أبللو، القاهرة ط1997/2.

40-مجموعة من الكتابات: ثنائية الكينونة / النسوية والاختلاف الجنسي، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار ط2004/1.

41-مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ط1989/1.

42-مجموعة من المؤلفين: المرأة الجزائرية، ترجمة سليم قسطون،دار الحداثة، بيروت ط1983/1.

43-موللر أوكين سوزان:النساء في الفكر السياسي الغربي،ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005.

44-ميكشيللي الكيس: الهوية، ترجمة علي وطفة، دار النشر الفرنسية، دمشق ط1993/1.

45- هامون فيليب: سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط 1990.

46-ويليك رينية وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1987/3.

المراجع باللغة الأجنبية:

1- Ahlem Mostaghanemi:Aljgérie femme et écriture préface de jacques Breque,L'harmattan.

2- Claude Duchet: sociocritique, Edition Fernand 1979

3-Friedrich Nietzsche: Ainsi parlait Zarathoustra,Maxi livre profance 1998.

4-Gorges Lukacs: La Théorie Du Roman Editions Gthier1968

5-LucienGoldman: Pour une sociologie du roman, ID Gallimard1973. eucaché,Ed,Gallemard1959

6-Lucien Goldman: Marxisme et sciences humaines, Gallimard 1970.

7-Lcien Goldman: Le dieu cache, Ed, Gallimard1959.

8-Naget Khadda: représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française, office des publication universitaire Alger1991.

9-Pierre v zima:L indifférence romanesque, sartre, moravia, camus, Le sycomore, paris 1982.

10-Sonia Ramzi- abdir, la femme arabe au Maghreb et machrek fiction réalisés entreprise national du livre-alger1986.

11-Simone de Beauvoir: le deuxième sexe, Editions Gallimard 1949 renouveléen1976.

الدوريات:

1-مجلة الأدب، عدد3 مارس 1963 السنة 11.

2-مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت عدد2 المجلد34 أكتوبر/ديسمبر 2005.

3-عالم الفكر، الكويت مجلد 28 عدد2 أكتوبر/ديسمبر1999

4-الجنس اللطيف، مجلة نسوية اجتماعية شهرية لصاحبتها ومحررتها ملك سعد، دراسة تحليلية وتحقيق عبير حسن، العربي للنشر والتوزيع ط1/ 2001.

5- مجلة فصول في النقد عدد65/خريف 2004 شتاء 2005.

6- مجلة فصول في النقد الأدبي عدد66/ ربيع 2006 .

7- فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب عدد2 يناير1981

8- مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة عدد2004/1

9-مجلة أمال،عدد خاص الجزائر 1982.

10- مجلة فكر ونقد، المغرب، السنة الأولى عدد6 فبراير 1998.

11-مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب عدد 8-09 /1988.

12-مجلة آفاق إتحاد كتاب المغرب عدد 8 /9 /1988.

13-مجلة الفكر العربي المعاصر مركز الإنماء القومي، بيروت 54/55/ 1988

14-مجلة العرب والفكر العالمي مركز الإنماء القومي،بيروت عدد 5شتاء1989.

مؤتمرات:

1-مؤتمر النساء العربيات في العشرينات حضورا وهوية، تجمع الباحثات اللبنانيات في بيروت، بيروت 24/20 ماي 2001 .

المواقع:

1-مجلة علامات عدد4موقع بن سعيدكراد1995 http//saidbengrad.fre

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخـــص

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص:

تعد الراوية بالنسبة للمرأة الجزائرية فنا جديدا، يمثل إغراء في حداثته، والتصاقه بالواقع، يستدرج إليه الباحث، وهو ما تمارسه المدونة، ومارسته، إذ تعد صورة ناطقة معبرة عن واقع المرأة في الجزائر، تمتاز بالخط الأنثوي الصارخ في تعبيراته،كان الدافع الرئيس محاولة الكشف عن طبيعة وخصوصية، هذا الخط الأنثوي في الكتابة الروائية، والدافع الأهم هو المنطلق المتمحور في أن كشف الخواص الجمالية في النص الروائي المؤنث تتضح أكثر، وتتجلى بقلم أنثوي؛ ومن ثم كان محور البحث الكشف عن هوية المؤنث في النص الروائي الجزائري المكتوب بقلم أنثوي.

يتشكل (الخطاب الروائي المؤنث في الجزائر)، موضوع الدراسة، ضمن سياقات خاصة، يحقق خصوصيته الشكلية الجمالية بآليات بنائه التقني؛ فالشخصيات في النص المؤنث حائرة مرتبكة، تبحث عن ملاذ هروبا من الفضاء الرجالي، إلى محاولة فرض تأنيث المكان، واحتلال المدينة، ورفع الأعلام النسوية، لينشب الصراع بين ثنائية الفحولة والأنوثة، قدمته المدونة صراعا أزليا مستديما.

وتوحي كلمة الجزائر بدلالات بالغة القيمة، يصبغ عليها الخطاب صبغة سودوية قاتمة خاصة، خاصة عند تحديد النص المؤنث موضوعا للدراسة، تتجلى في ثنايا النص صورة تعكس واقع فترة حرجة، تشارك المرأة الكاتبة كصاحبة موقف في التأريخ بلغة الراوية،وبحسها الأنثوي للمتغيرات، والمفارقات استحدثتها مرحلة استثنائية في حياة الإنسان الجزائري.

وبما أن الخطاب الروائي الجزائري المؤنث ينسج عالمه الخاص، فإننا سعينا من خلال هذه الدراسة إلى الوقوف على تلك الخصوصية، التي تميز النص المؤنث عن

غيره، ومن ذلك قراءة فاحصة من أجل مقاربة المعاني في أدبيتها، ضمن بنية النص ونسيجه اللغوي، باعتبار دراسة التقنيات السردية ضرورة حتمية في سياق البحث، تكشف خصوصية الخطاب، دون عزله عن مرجعه الواقعي، وذلك بمحاولة توخي آليات القراءة المنتجة، إلى جانب المنهج التأويلي، إذ أن البحث يستنير بالمنهج السوسيولوجي، لتناسبه مع طبيعة موضوع الدراسة، إذ وجب وصل النص بواقعه المتحرك الحي.

من هنا قسمت البحث إلى أربعة فصول، يتقدمها فصل نظري بعنوان (المؤنث ووعي الكتابة) من ثلاث مباحث، الأول يستجلي مفهوم مصطلح الكتابة النسوية، والثاني يتتبع تاريخ الكتابة النسوية في الفكر الإنساني، وينظر الثالث في أثر النقد النسوي الغربي في نظيره العربي، وكذا تشكل وعي الكتابة النسوية لدى المرأة العربية.

أما الفصل الثاني فيكشف تحت عنوان (هوية المؤنث في النص المؤنث) في مبحث أول عن هوية البطل المؤنث في النص المؤنث، ويرصد المبحث الثاني منه عن نماذج المرأة التي شكلت الحضور الأنثوي في النص الروائي.

يليه الفصل الثالث بعنوان(هوية الراوي في النص المؤنث) مكونا من مبحثين، خصص لرصد أشكال الراوي، وتنويعاته، ويتبعه الفصل الرابع (شعرية الجسد) في ثلاث مباحث، الأول منها في الجسد وخطاب الذات، والثاني في اضمحلال الجسد وانمحائه، ويكشف الثالث عن الجسد كرؤية، ويختص المبحث الأخير بدراسة الجسد كلغة تتكلم بها ومنها المرأة الكاتبة، ثم ختمت البحث بخاتمة لخصت فيها ما توصلت إليه الدراسة من نتائج.

وقد كشفت الدراسة عن جملة من القضايا، أولها إشكالية الكتابة النسوية المتعددة الأبعاد من رافض للمصطلح إلى مؤيد كمرحلة نضج لتمثل هوية المرأة،

وإثراء الساحة الإبداعية بجماليات لها خصوصيتها الفنية، وإضافة نوعية متميزة لبناء نموذج المرأة الإنسان، وقد تتعدد المصطلحات بين الأدب النسوي والنص المؤنث والأنثوي كلها ذات دلالة واحدة، يكمن اختلافها في المنطلقات الفكرية، تتوزع على في ثلاثة.

وقد اتخذ النقد النسوي العربي صفة ازدواجية، مزيج من الثقافة الوافدة والثقافة الأصيلة، جعلت الكتابة عند المرأة العربية وسيلة لخدمة الأفكار التحررية، والطموح للمساواة المطلقة، والمشاركة السياسية، متأثرة في ذلك بالنقد النسوي الغربي، واتباع مقولاته وترديد أهدافه، كما كشفت الدراسة أن إسهامات المرأة العربية الروائية نابعة من وعي كامل بالكتابة رسالة ونهجا، مبنية على فهم دورها في تمثيل جيلها تمثيلا حقيقيا، لم يوليها النقاد اهتمامهم من مرجعية الحكم بالدونية والضعف على أي بادرة من المرأة، جاء الاهتمام بها متأخرا.

وتبين أن البطل المؤنث مأزوم، يعيش صراعا ذاتيا، خلال رحلة البحث عن هويته كأنثى، تنتهي دوما بالفشل، وتعيش الأنثى انفصاما يطمس كينونتها، ويغيّب آمالها تطرح قضية الصراع داخل المجتمع، تكشف بعين الأنثى طبيعة علاقتها بالرجل.

أما الراوي فقد تنوع حضوره في المدونة، بين راو يروي بضمير المتكلم، يلبس قناع الذكورة تارة، وأخرى يكشف عن هويته الأنثوية، وتوظف الراوي المذكر وفق منظومتها وقوانينها كخطاب مكتوب يتحدى.

وتتميز شعرية الجسد في النص المؤنث، باستخدام الأنثى جسدها وسيلة في الكتابة وفق تنويعات لفظية، مستقاة من المعجم الأنثوي، من حيث أسلوب التعبير عن الجسد، كتقنية خطابية، تتجاوز الوصف الحسي المباشر لمفاتن جسد الأنثى؛ يعرض بعين الأنثى بلغة تلقائية شفافة نابعة من عوالم الذاتية، تكشف أسرارها الداخلية.

ومن جهة تعبر الكتابة النسوية عن تحرير الرغبة وتمرد الجسد، لينسجم مع المرأة المتمردة، التي لا تنصت إلا لرائحة الجسد التي تجذب إليها الآخر الذكر، وبها تسيطر، وتعلن عن أنوثتها باسم جسدها، وهي في ذلك لغة أنثوية تعبر في المدونة عن اغتراب وانهزامية الأنثى، يشكلها الموروث الثقافي والاجتماعي.

Summary: the feminine in the contemporary discourse of Algeria

The Novel for The Algerian woman is considered a new art. It is a temptation in its modernity and its adherence to reality, which obsessed the researcher and it is what the recorder practices, and has already practiced. The Novel is an expressive spoken image for The Algerian woman real life with its blatant and flagrant feminine style, seeking to detect the noel writing. And the most important motivation is centered in the sense that the aesthetic properties are revealed more and more in the feminine novel text and becomes evident and clear by a feminine. Thus, the core of the research is to disclose the identity of the feminine in am Algerian feminine text.

The Algerian feminine novel rhetoric is shaped in particular contexts, realizing its aesthetic specificity by its technical mechanisms. The personalities in the feminine text are confused and perplexed, looking for a haven to escape from man-space in attempt to impose the feminization on the place, occupy the city and raise the women flags. So, the conflict arises between yang and feminity, represented by the recorder as a timeless, durable struggle.

The word Algeria suggests significant denotations with great value, painted by a particular dark baptism especially when determining a feminine text as a subject of study.

The text shows an Image that reflects a grave real of a period that witnessed the participation of the women as a person with her sense to vary and shows paradox which renewed by an extraordinary era in the Algerian human life.

And since the Algerian feminine novel rhetoric has its private world, we sought to determine this privacy which distinguishes it from other novel texts. As the study of the narrative techniques is very important in the researching context, we mad a sharp examination to approach the meanings within the structure of the text and its language, without isolating it from its realistic source trying to use reading mechanisms in addition to interpretation methodology, as the research is enlightened by sociological methodology for it convenient with the subject of study and it is important to connect the text with its moving neigh bar hood.

From this point, I divided the research into four chapters. Starting with a Theoretical chapter entitled – The Feminine and the writing consciousness – divided into three themes. The clarifies the woman's writing amongst the human mind, and looks the last to the impact of western feminine criticism on its Arabian counterpart, as well as to the woman's writing awareness formation for the Arabian woman.

The study a number of issues. The Foremost is the complication of the multiple dimensions of woman's writing from a rejecter of the concept to a supporter as a mature period representing woman identity, enriching the innovative area with aesthetics that have its specific arts, and adding a privileged quality to built the woman modal as a human being. However, there are various concepts between the Feminine Literature, the feminine text and the feminist that all have a unique indication, that could be differentiated in the intellectual perspectives.

The Arabic Feminist criticism has taken the status of binary. It is a mixture of both the authentic culture and the important culture, which makes the writing of the Arabic woman a tool to work the liberal ideas, the ambitions for the absolute equality and political participation. She has been influenced by the western feminine criticism following its speech and all its objectives. Then, the study shows that the Arabic novelist woman's contributions stems from her awareness to writing as a message and approach, based on the understanding of her role in representing her generation. The critics have given no attention because of the inferiority and weakness they have looked to woman with.

It turned out that feminine hero is still dire, living a self – struggle, during his search to his identity as a female, always ends in failure, and the female lives a very obscure disruption which erases her entity, and hides her hopes raising the conflict case amongst the community, however reveals the mal – female relations hip nature. There was a diversity in the narrator among the record. Sometimes it wears the mast of masculinity and another shows its feminine identity which employs the masculine according to its system and laws as a challenging written speech.

The second chapter entitled (The feminine identity and the feminine text). The first theme in it looks at the feminine hero in the feminine text, the second monitors the woman modals which form, the female presence in the novel text. The third chapter is about, the identity of the narrator in the feminine text. Its tow themes devoted to monitor the forms of the narrator and its variation. Finally the fourth chapter under the title – The poetry of the body – in three themes, the first in the

identity of the body, the second reveals the body as a sight or vision, and the last theme gives a study to the body as a spoken with and spoken through language used by feminine writer. Then, I concluded the research by a summary contains the study's results.

In the body's poetry, the female use her body as a tool in writing in accordance with verbal variations esctracted from the female gazetteer, in terns of method of expressing of the body, as a rhetorical technique, beyond the direct sensory description to the female body attraction, represented by the female by an automatic transparent language derived from self-symptoms which the interior secrets.

The feminine writing expresses the liberation of the desire (sexual desire) and the body's rebellion, to suit with rebellion woman who listens only to the smell of body which attracts the other male and by which she overpower and control. She also announces her feminity in the name of her body. However, she reflects the alienation and defeatism of the female shown in the recorder, that is formed by a cultural and social heritage.