الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكـرة

قسم الآداب واللغة العربية

كلية الآداب واللغات

الاغتـــــراب

في الـرواية النســوية الجــزائرية

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: سرديات عربية

إعداد الطالبة:

هنية مشقوق

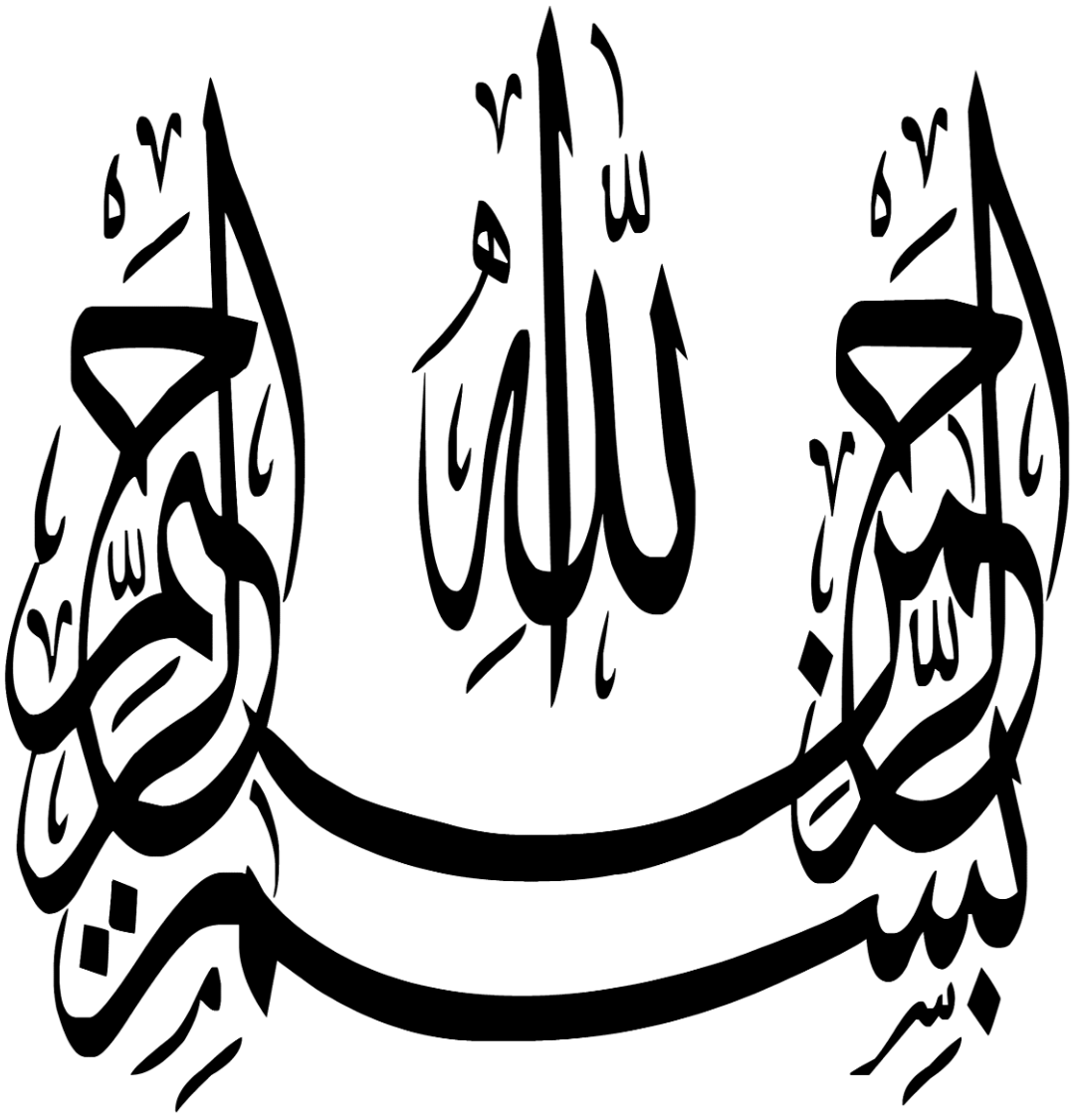
إشراف الأستاذ الدكتور:

صالح مفقودة

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	امحمد فورار بن لخضر	أستاذ	بسكرة	رئيسا
2	صالح مفقودة	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
3	نصيرة زوزو	أستاذ محاضر – أ–	بسكرة	عضوا مناقشا
4	السعيد لراوي	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشا
5	الشريف بروبة	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشا
6	رابح لطرش	أستاذ	ميلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1438/1437 هـ – 2017/2016


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة

مقدمة:

شَهِدَ العصر الحديث كثيرا من التغيرات التي شملت كل الأصعدة السياسية؛ والاقتصادية، والاجتماعية والعسكرية، التي كان لها الأثر البالغ على الفرد الذي انهارت أحلامه في أن يحقق التوزان النفسي المطلوب والسعادة المنشودة، فبدأ ينتابه القلق والإحباط والاغتراب، الذي يُعتبر ظاهرة إنسانية قديمة قِدم الوجود الإنساني، فمنذ أن تكونت المجتمعات الأولى نشأت معها الأزمات التي ألقت بظلالها على حياتها الفكرية والنفسية والجسدية وحتى العضوية؛ فالاغتراب ظاهرة ما لبثت تتفاقم ويتعاظم أثرها كلما ازدادت حدة تلك التغيرات والتطورات، وما تخلفه الحضارة المادية على النفس البشرية.

لقد اغترَبَ الإنسان قديما بجسمه عن طريق الرحلة والانتقال من مكان إلى مكان، كما اغترب نفسيا بانطوائه على ذاته هذه التي لم تستطع التكيّف مع المحيط لرفضها مجموعة الأعراف الاجتماعية السائدة، كما حصل مع مجموعة من الشعراء الصعاليك.

ليس غريبا أن يشعر الإنسان بالضياع والإحباط والوحدة النفسية والعجز، إزاء التغيُرات التي لم تتوقف عن مطاردته في كل زاوية من زوايا الحياة، لتغلق في وجهه جميع أبواب الأمل والسعادة، ويصبح يشعر بأنه غريب عن كل ما يحيط به، لعدم استطاعته تحقيق طموحات الذات المتعطشة للحياة المثالية، أو لشعوره بأن الآخرين لا يواكبونه فكريا، أو لضعف قدرته على مواجهة ما يسود في المجتمع من ثقافات مشوهة.

مما يعني أن ظاهرة الاغتراب ظاهرة نفسية وفكرية واجتماعية واقتصادية، تستند إلى التنافر بين الذات والآخر، والطبيعة والعمل والزمان والمكان؛ مما جعلها ظاهرة مركبة ومعقدة تلاحق الإنسان في كل زمان وكان، لكن بدرجات متفاوتة سرعة وبطئا، كما وكيفا، فكلما تقدمنا نحو العصر الحديث وجدناها مستفحلة في ثناياه؛ حيث باتت تعبر عن الانسلاخ والاستلاب، وضعف القدرة على التكيّف، ففي ظلها نقف على عجز

الإنسان واضطرابه، وقلقه إزاء مصيره ومصير مجتمعه الذي فقدَ بدوره كثيرا من مقوماته ووظائفه وأدواره الحيوية.

فتح الأدب أبوابه ليعبر عن هذه الظاهرة الخطيرة، سيّما الرواية التي استطاعت أن تثبت وجودها في الساحة الثقافية والعالمية، وأن تتصدر قائمة الأجناس الأدبية بفعل ما تتوفر عليه من مرونة وقُدرة على مواكبة مجريات الواقع؛ فالرواية عادة ما تكون تعبيرا فنيا عن حِدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، وتهدده بالذوبان والتلاشي.

لقد انعكست هذه الظاهرة على الأدب، فغدا الاغتراب موضوعا بارزا فيها شأنه شأن مختلف أوجه النشاط الإنساني، فيعمل الأديب على نقل رؤيته وأثر التحولات المحيطة به في بيئته النفسية والمادية؛ الأمر الذي جعل بعض الباحثين يميلون إلى اعتبار أن كل رائد في الفن والأدب يحوي بذور الاغتراب في بنيانه الداخلي، فكل عمل أدبي أو فني لابد أن نعثر فيه على جذور الاغتراب من أقدم العصور حتى الآن.

وهنا تنبغي الإشارة إلى أنه كلما ازدادت التحولات الحضارية تعقيدا وازدادت الأنظمة السياسية تعددا وتضاربا انعكس ذلك على الإنسان، فأصبح أكثر ميلا إلى الاضطراب والتمزق الداخلي، ومن هنا فإن الاغتراب يُعد واحدا من المواضيع البارزة في كثير من الأعمال الأدبية الشعرية منها والنثرية.

وفي ظل الواقع المأزوم والتغيرات الحضارية، اخترق الكاتب الخطاب الروائي ليعبرعن إحباطه واضطرابه وقله؛ فالإنسان المبدع ذو تكوين نفسي متميز، وهو أكثر عرضة لمشاعر الاغتراب، وتصدع الذات بحكم تركيبته النفسية المتميزة.

وفي ظل هذا كله أضحت الضرورة مُلحة إلى خلق فعل إبداعي يستجيب لمعطيات الحياة الجديدة، فظهر في الساحة الأدبية الجزائرية روائيات تأثرن بتلك التغيرات، فكان الخطاب الروائي بالنسبة لهن رد فعل على الواقع وهروبا منه إلى الخيال، فحاولن بذلك

مواكبة مجريات الواقع، والبحث عن عوالم وتقنيات تُجسد اغترابهن وانطوائهن، فاستطاعت الكاتبة الجزائرية رفد منجزها السردي بموضوعات كثيرة تمس الواقع، وتعبر من خلاله عن رفضها وتمردها على قيّمه إبداعيا، وهي بذلك تسعى لإيجاد حلول بديلة.

فالمتتبع المهتم بشؤون الرواية النسوية الجزائرية –تحديدا– يلمس فيها هذه الظاهرة بما تتضمن من رؤى وأبعاد كابوسية، وشعور بالكآبة والشقاء، والمعاناة وعجز وإحباط، وتمزق ولامبالاة؛ فضلا عن تبنيها لجملة من التقنيات المساعدة على تعميق هذا الشعور؛ كالمونولوج والتداعيات واللغة الشاعرية، والمصائر التعيسة التي التفت حول شخصياتها لتجد نفسها في دوامة الاغتراب، بوصفه حقيقة سافرة لواقع الإنسان المعاصر الممزَق؛ فالحدث الأدبي لا يحي إلا إذا انطوى في داخله على جزء من اللاوعي باعتباره السبيل إلى طرق أعقد المشاكل التي تعاني منها الإنسانية اليوم.

وقد حفزتنا الأهمية البالغة التي تكتسيها هذه الظاهرة بوصفها شعار العصر حسب تعبير "رتشارد شاخت" على طَرق موضوع الاغتراب في الرواية النسوية الجزائرية، وتحديدا عند نماذج دون غيرها متمثلة أساسا في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) وثلاثية فضيلة الفاروق (مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة)، وروايتي (قليل من العيب يكفي، وفي الجبة لا أحد) لزهرة ديك، وروايتي (بحر الصمت ووطن من زجاج) لياسمينة صالح، و(جسر للبوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي.

وازداد انشغالنا بالموضوع بعد أن تسنى لنا الاطلاع عن على عديد من الأبحاث والدراسات التي تناولت هذه الظاهرة في الرواية العربية بعامة، والجزائرية بخاصة، وملاحظة عدم الاهتمام المباشر بها، فقد كانت أغلب الدراسات التطبيقية، والقراءات النقدية تكتفي بالإشارة إليها ضمن عرضها للجانب الداخلي للشخصيات، ومن خلال عرضها للغربة المكانية.

من هنا تأكد لنا أن ظاهرة الاغتراب في الرواية تحديدا لم تحظ بالاهتمام النقدي مثلما حظيت به في المجال الشعري، ولم تنل ما تستحقه من الدراسة.

كما يقف وراء اختيارنا لهذا الخطاب الروائي المتميز ما يتسم به من ثراء وغنى وغوص في أعماق عالم المرأة التي لم يستطع الرجل أن يعكس واقعها؛ بل اكتفى بتصوير ما انبنى في خياله؛ فالثابت نقديا وثقافيا في الساحة الأدبية الجزائرية أن هناك أقلاما نسائية فرضت نفسها بفعل تزايد انشغالها بالهموم الوطنية والقومية، والذاتية خاصة في علاقتها بالرجل، والنظام الأبوي؛ بالإضافة إلى مواكبتها لمختلف الأزمات التاريخية، المادية والروحية التي عاشها الوطن، وتجاوُزها لأساليب الكتابة التقليدية، فالاغتراب يأتي في الغالب على نقيض النزعة التقليدية التي تقوم على أساس محاكاة الواقع وفق آليات سردية مباشرة.

وعليه فالمنجز السردي النسوي يحتاج إلى تجاوز محدودية التأويل إلى تعرية وكشف قضاياه وإشكالاته، وفتح مغاليق محكياته وأنساقه، وتمفصلاته الدلالية التي ما تزال إلى حد بعيد متخفية خاصة إذا قلنا أن المنجز السردي تلاحم بين الموضوع والبنية، وعليه فقد أثارت فينا هذه الظاهرة بعض الأسئلة والإشكاليات التي سنحاول الإجابة عليها.

أولا / ما الاغتراب وما أشكاله؟ وما أهم أبعاده وملامحه؟

ثانيا / ما الذي أسهم في توليد مشاعر الاغتراب لدى شخصيات الروايات قيد الدراسة؟

ثالثا / ما أنماط الاغتراب التي أحاطت بالشخصيات؟

رابعا / هل كان للبنية السردية، ومختلف التقنيات الفنية دور في تفعيل، وتعميق مشاعر الاغتراب؟

خامسا/ ما هو رد فعل الشخصيات المغتربة تجاه عوامل اغترابها زمنيا ومكانيا وذاتيا؟

سادسا/ ما أهم مظاهر الشخصية المغتربة؟

وللإجابة على هذه الأسئلة كان المنهج النفسي والبنيوي الدلالي سبيلنا إلى إدراك الملامح والأبعاد الاغترابية المضمرة والظاهرة، فانطلقنا من كشف البُنى الفنية وما احتوته من آليات وتأويلها للوصول إلى دلالاتها الخفية التي ساعدت على تعميق الشعور بالاغتراب، ما فرض علينا الاستعانة بعدد آخر من المناهج كالتاريخي والأسلوبي.

ارتأينا تقسيم البحث إلى **مقدمة ومدخل** و**ثلاثة فصول وخاتمة.**

تناول **المدخل** مفهوم الاغتراب في اللغة والإصطلاح، ثم تطرق إلى مفهوم الاغتراب في التراث الثقافة العربية والإسلامية، فعمد إلى تحديد مفهومه وتجلياته في الشعر العربي القديم والإسلامي، مع الوقوف عند مفهوم الاغتراب في الثقافة الغربية، وذلك بالوقوف عند مجموعة من العلماء والفلاسفة مثل: هيجل، دوركايم وفرويد وغيرهم.

أما **الفصل الأول** فقد خصصناه لرصد **ملامح الاغتراب من خلال بنية الشخصيات،** وتمت الاستعانة في هذا المقام بالأسماء التي ساعدتنا على كشف ملامح الاغتراب من خلال العلاقة النفسية الكامنة بين الاسم وحامله، كما اعتمدنا على المصائر التعيسة التي ألقت بظلالها على دواخل الشخصيات وحوّلتها إلى نافرة محبطة وعدائية، بل وجعلت نهايتها الالتحاف بالاغتراب هربا من الواقع المر؛ مما جعلنا نقف على أنواع الاغتراب التي أحاطت بها وأسرتها، والتي منها الاغتراب العاطفي والنفسي والاجتماعي، وأخيرا كانت لنا وقفة مع مظاهر الشخصية المغتربة؛ حيث تطرقنا فيها إلى أهم المظاهر المتمثلة في الصمت، القهر، الرفض والتمرد .

أما **الفصل الثاني** الموسوم بـ: الاغتراب الزمني، فقد تطرقنا في ثناياه إلى أبرز الآليات الزمنية التي لجأت إليها الشخصيات للتعبير عن رفضها للواقع الراهن؛ فكانت لها ملاذا ومهربا، وتمثلت هذه الآليات في الاسترجاع والاستباق، والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، والأحلام والكوابيس، والهذيان؛ حيث اتكأت عليها الشخصيات المغتربة لتتجاوز حاضرها إلى عوالم ما ورائية كفيلة بنسيانها لأوجاعها.

أما **الفصل الثالث** الموسوم بـ: المكان وأثره في تفعيل الشعور بالاغتراب، فقد خصصناه لرصد العلاقة النفسية بين المكان والشخصيات في الروايات المختارة، وتمت الاستعانة في ذلك بثنائية المكان المفتوح والمغلق، مع التركيز على مقومات هذه الثنائية وأبعادها النفسية والدلالية للوصول إلى ثنائية الألفة والعداء، فكانت بذلك الثنائية الثانية هي الطاغية على تشكيل المكان في الروايات.

هكذا إذن جاء الفصل الأخير ليبرز بعض الأسباب التي أسهمت في انزياح الأمكنة عن دلالاتها الطبيعية المتمثلة في الألفة والحماية والدفء والحميمية، إلى غير ذلك من مشاعر القلق والإحباط والتمزق والعداء.

وفي الأخير ختمنا البحث بخاتمة ضمت ما توصلنا إليه من نتائج وخلاصات.

واستعنا في هذا المقام بجملة من المراجع نشير إلى أهمها:

- **أميرة علي الزهراني:** الذات في مواجهة العالم، تجليات الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية.

- **أحمد علي الفلاحي:** الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري، دراسة اجتماعية نفسية.

- **حليم بركات:** الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع.

- **رتشارد شاخت:** الاغتراب.

- **فيصل عباس:** الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي.
- **حسن بحراوي:** بنية الشكل الروائي.
- **أحمد مرشد:** البنية والدلالة.
- **يحي العبد الله:** الاغتراب في روايات الطاهر بن جلون.

وفي سبيل إنجاز هذا البحث واجهتني بعض الصعوبات؛ منها ما تعلق بظاهرة الاغتراب باعتبارها ظاهرة نفسية اجتماعية واقتصادية انعكست على الأدب، فتعددت ملامحها وأبعادها في الروايات المختارة بين المستترة والظاهرة؛ بالإضافة إلى صعوبة استنطاق ما وراء مختلف الآليات والأساليب الفنية للوقوف على مشاعر الاغتراب وأنواعه لدى الشخصيات.

ولا يفوتني في الأخير أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الفاضل الدكتور"صالح مفقودة" الذي أشرف على الرسالة منذ كانت فكرة إلى أن رأت النور، كما أشكره على دعمه غير المحدود الذي هوّن عليّ كثيرا من الصعوبات والمشاق، والذي شملني بعطفه وتوجيهه وغمرني بحسن استقباله، فله مني كل الشكر والامتنان.

مدخل:
الاغتراب مفاهيم منـهجية

أولا: الاغتراب مصطلحا وماهية.

1.الاغتراب في التراث المعجمي العربي.

2.الاغتراب في التراث الأجنبي.

ثانيا:الاغتراب في الثقافة العربية .

ثالثا: الاغتراب في الثقافة الغربية.

تمهيد:

ما الاغتراب؟ وكيف نشأ ومتى؟ هل له جذور ضاربة في القِدم؟ أم هو وليد العصر الحديث، ومن أول مفكر صاغه بهذ الاصطلاح؟ وهل يختلف من ثقافة إلى أخرى ومن توجُه إلى آخر، ومن عصر إلى آخر؟ ونحن، إذا أقررنا بهذه الأسئلة على كثرتها، فإننا نقر بتعدد مفاهيمه واختلافها من عصر إلى آخر ومن مفكر إلى آخر؛ فالباحثون لم يتفقوا على تعريف واحد حتى صار الاتفاق على تحديد مفهوم جامع له متعذر بينهم قديما وحديثا.

إن الاغتراب قديم قِدم الإنسان متجذر في مواقفه من الذات والكون والحياة والمجتمع، والأنشطة المتنوعة، وقد تجلى في صميم المعاناة الذاتية ومفارقتها للجوهر الطبيعي؛ وهذا يعني أن الاغتراب ظاهرة نفسية وفكرية وذاتية، ثم غدا ظاهرة : اجتماعية، ثقافية، اقتصادية، تستند إلى التنافر بين الذات والآخر والطبيعة والنشاط، والعمل، والزمان، والمكان، مما جعلها ظاهرة مركبة ومعقدة تعبّر عن الانسلاخ والاستلاب، وضعف القدرة على التكيّف تارة، وتعبّر عن الغرابة والتفرد، والتمييز والاختلاف تارة أخرى، ولما كانت ظاهرة الاغتراب كذلك انتهت إلى إشكالية كبرى تتمثل في كثرة اتجاهاتها واختلاط دلالتها الفلسفية والاجتماعية(1).

ومما لا شك فيه، أن الاغتراب من الحالات والظواهر التي ميّزت الإنسان في العصر الحديث، فارضة وجودها في مجالات حياتية متعددة؛ بل وظهرت موضوعا رئيسا في كثير من الأعمال الفنية، والبحوث الاجتماعية والأنثروبولوجية والدراسات الفلسفية، والكتابات الأدبية.

ويُعد مصطلح الاغتراب أكثر المصطلحات تداولا في البحوث التي تناقش مشكلات المجتمع المعاصر، خاصة المجتمعات الصناعية المتقدمة، مع ملاحظة أن ظاهرة الاغتراب أكثر اتساعا وانتشارا من أن تقتصر على المجتمعات الصناعية الحديثة؛ بل هي ظاهرة

(1) ينظر: حسن جمعة، الاغتراب في حياة المعري وأدبه، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد 1+2، 2011، ص 27.

إنسانية توجد في مختلف أنماط الحياة الاجتماعية، وفي جميع الثقافات، وهي تظهر بلا شك نتيجة ظروف معينة، كما أن مدى شدتها وشيوعها يختلف باختلاف الثقافات والأوضاع الاجتماعية[1].

وقبل عرض ملامح الاغتراب في التراث العربي والاسلامي القديم، والتطرق إلى المفاهيم المختلفة التي أحاطت بهذا المصطلح نفسيا، واجتماعيا وفلسفيا، يجدر بنا أن نقف على معانيه اللغوية.

أولا: الاغتراب مصطلحا وماهية:

1- الاغتراب في التراث المعجمي العربي:

جاء الجذر (غَرَبَ) في اللسان بمعانٍ مختلفة ومتشعبة: الغَرْبُ، والمَغْرِبُ بمعنى واحد، والغَرْبُ خلاف الشَّرْق وهو المَغْرِبُ.

لكن أغلب المعاني المتعلقة بهذا الجذر، تتعلق بالبُعد والنوى والغموض، وهما المعنيان اللذان يقتربان أكثر من غيرهما من المعنى الاصطلاحي، فقد جاء في اللسان: (غَرُبَ أي بَعُدَ، والتَغَرُبُ، البُعْدُ والغُرْبَةُ، والغُرْبُ: النزوح عن الوطن والاغتراب، والتَّغَرُبُ كذلك، الغَرْبَةَ والغَرْبُ: النَّوَى والبُعْدُ، ونقول منه: تَغَّرَبَ، واغْتَرَبَ، وقد غَرَّبَهُ الدَّهْر، ورجل غُرُبٌ وغَرِيبٌ بعيد عن وطنه، والجمع غُرَبَاءُ.

واغْتَرَبَ الرجل نكح في الغَرَائب وتزوج إلى غير أقاربه، والاغْتراب افتعال من الغُرْبَة، والغَرِيبُ الغامض من الكلام، والمُغْرِبُ: المُبْعدُ في البلاد، والغَرْبُ: الذهاب والتنحي عن الناس، وقد غَرُبَ عنا يَغْربُ غَرْبًا، وغَرَّبَ، واغْرَبَ، وغَرَّبَهُ وأغْرَبَهُ، نَحَّاهُ)[2].

(1) ينظر: أبو زيد أحمد، الاغتراب، عالم الفكر، الكويت، المجلد 10، عدد 1 ،1997، ص 43.

(2) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج :الخامس، ط1، 1997 ، ص18-19.

أما في معجم الوسيط : فنجد معاني الابتعاد والغموض والرحيل، والنزوح؛ ((غَرُبَ) عن وطنه غَرَابَةً، وغُرُوبَةً: ابتعد عنه، والكلام غرابة: خفى وغمض فهو غريب، وأَغْرَبَ أتى الغَرْبَ وصار غَرِيبًا وارتحل وجاء بالشيء الغَريب، وفي كلامه أتى بالغَريب البعيد عن الفهم، واغْتَرَبَ: نزح عن الوطن، وفلان تزوج في غير الأقارب)(1).

كما ورد في معجم مقاييس اللغة أن (الغَرْبُ هو حَدُّ الشيء، ويقال هذا غَرْبُ السيف، والغُرْبَةُ البعد عن الوطن، يقال غُرْبَةَ الدار، ومن هذا غُرُوبُ الشَّمْس كأنه بُعْدُهَا عن وجه الأرض، وشَأوٌ مُغَرّبٌ أي بعيد)(2).

من الواضح أن المعاجم اللغوية تُجْمِعُ على أن (الغُربة تعني البعد عن الوطن والتنحي عن الناس، كما تأتي كلمة :غَرَبَ بمعنى ذَهَبَ، ومنها الغُرْبَة، وتوحي كلمتا الغُرُوبُ والاغْتِرَابُ بالضعف والتلاشي، وهو عكس النمو، الذي منه الإنتماء، فنقول: "غَرُبت شمس العمر" إذا كان الإنسان في مرحلة الشيخوخة)(3).

الملاحظ على المعاني اللغوية لكلمة اغتراب في المعاجم السابقة الذكر التعدد والاشتراك في المعاني نفسها، والتي منها: البعد والاختفاء، والغياب، والذهاب، والتنحي، والغموض، والرحيل، والنزوح، ومعاني الترك بعيدا والنفي؛ وجميعها تدور في فلك الانفصال.

2- الاغتراب في التراث الغربي:

أما الأصل اللاتيني لكلمة اغتراب فهو ("Alienation"، ويستمد هذا الاسم معناه من فعل "Alienare"؛ بمعنى تحويل شيء ما لملكية شخص آخر، أو الانتزاع، أو الازالة، وهذا الفعل مستمد بدوره من فعل آخر هو "Alienus"؛ أي ينتمي إلى شخص آخر أو يتعلق به،

---

(1) ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط1، 2004، 247.

(2) ينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، مج4، دار الجيل، بيروت، ص، 420-421.

(3) ينظر: علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، الشعر المغربي المعاصر أنموذجا، دار الوطن للطباعة والنشر، ط1، 2013، ص21.

وهذا الفعل الأخير مستمد بصفة نهاية من لفظ "Alius" الذي يعني الآخر، أو الغير سواء كاسم أو صفة كما تشير إلى الارتهان الذي يربط الأنا بالآخر برباط التبعية إلى درجة الذوبان)[1].

فالاغتراب هو الشعور بالانزعاج من انتزاع ملكية الشيء وإزالته وتحويله إلى شخص آخر لتصبح غريبة عن مصدرها الأصلي.

إن المتتبع لاشتقاقات هذا المصطلح واستخداماته في اللغة اللاتينية يجد نفسه أمام عديد المعاني، نذكر منها:

أ-الاغتراب بمعنى نقل الملكية:

يتمثل هذا المعنى في سياقه القانوني، ويعني ("Aliendre" التي تعني نقل حق التصرف بالملكية من شخص إلى آخر، ويمكن العثور في اللغة الإنجليزية المنتمية إلى العصور الوسطى على فعل يفيد قيام شخص بتغريب شيء يمتلكه)[2].

---

(1) رتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 63.

(2) المرجع نفسه، ص 68.

ب–الاغتراب بمعنى الاضطراب العقلي:

يتعلق الأمر في هذا المعنى (بحالة فقدان الوعي أو قصور القِوى العقلية أو الحواس كما هو الحال في نوبات الصرع)[1].

ج–الاغتراب بمعنى الغربة بين البشر:

يُشير الفعل "Alienar" إلى (كل شيء من شأنه أن يتسبب في اضمحلال العلاقات الوجدانية بين شخص وآخر، وتحولها إلى فتور، وبالتالي حدوث انفصال أو جعل شخص ما مكروها)[2].

ويشير(قاموس "أكسفورد" "Ocsford" للغة الإنجليزية الصادر سنة 1888 إلى أن فعل "يغرب" و"يغترب" يعنيان التحويل إلى ما هو غريب أو مفارق أو التحول في المشاعر، وجعل شخص ما كارها أو معاديا، وفي هذه الحالات هناك تحول في المشاعر)[3].

كما أنّ (اللفظة الألمانية "fremd" التي لا تضاهي اللفظة اللاتينية "Alienus"، واللفظة الانجليزية "alien" التي تعني الانتماء إلى آخر والتعلق به، كما أنه يشير إلى الأشياء المغتربة بالمعنى الجزئي، وقد صار يُستخدَم حديثا في علاقته بأي نوع من أنواع الاغتراب، ومن ثم يكون المغترب في المصادر الألمانية انتقال شيئ ما ينتمي لشخص إلى شخص آخر، كما يشير إلى الاعتلال الذهني بمعنى غياب الوعي وتعطل الإدراك وأيضا إلى الاغتراب داخل الشخصية)[4]

ولو عُدنا إلى اللغة العربية لوقفنا عند بعض جوانب الاستخدامات المشار إليها في تراث اللغات الأجنبية، وبخاصة في جوانبها المتعلقة بالانفصال، وغربة النفس، والخضوع،

---

(1) رتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف، ص 64، 65.

(2) المرجع نفسه، ص 65.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(4) ينظر علي العلوي ، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص19.

أما فيما يتعلق باغتراب الانفصال فنجده في المعاجم العربية مرتبطا بحالة الانفصال بين الرجل والمرأة، وفي علاقته بالملكية فإنه (يُحيل على الشخص غير المحظوظ من الناس لفقره، ومن ثم لغير المحظوظ في مراده؛ فالغرباء بهذا المعنى هم البؤساء الذين لاحظ لهم في الدنيا)[1].

2- مفهوم الاغتراب في الثقافة العربية:

إذا اعتبر مفهوم الاغتراب من المفاهيم الفكرية الحديثة عند الغرب، فإن ذلك لا ينفي عدَّه ظاهرة ملازمة للوجود الإنساني عند العرب، ولا أدّل على ذلك من تلك الملامح المترسخة في الكتابات الأدبية والفكرية والفلسفية في الأدب العربي؛ فالشعور بالاغتراب لازم الشاعر العربي من الجاهلية، وقد ظهرت ملامحه في قصائده من خلال تلك المشاعر والأحاسيس التي عبّر بها عن واقعه وتوقعاته وأحلامه.

لكننا لا نود التوقف في هذا العنصر عند هؤلاء الشعراء واحدا واحدا؛ بل سنكتفي بعرض الصورة العامة فقط، مع الاستشهاد بشاعر واحد من كل عصر، بدءًا بالعصر الجاهلي، كما نرمي إلى بلورة وتلمُس بواكير الاغتراب وملامحه الخفية والظاهرة في آراء بعض القدماء من المفكرين كـ:التوحيدي.

يمكننا العثور في الشعر العربي على بواكير الاغتراب منذ العصر الجاهلي، فلو رجعنا إلى حياة الإنسان الجاهلي، لوجدنها (رحلة لا تهدأ وراء الكلأ، وانتقال من ماء إلى ماء، وتتبع لمساقط الغيث حيثما وُجد، هذا التنقل يأتي وفقا لضرورة عصية على إرادة الانسان الجاهلي الذي لا يملك لها دفعا؛ الأمر الذي حذا بالشاعر الجاهلي إلى التفاعل مع واقعه، والكشف عن هذا الواقع المؤلم، وعن إحساسه الشديد بفجيعة الاغتراب، وذلك في مطالع قصائده التي كانت في الغالب حديثا عن الأطلال ووقوفا بالمنزل الداثر، أو الرسم العافي،

(1) المرجع السابق، ص 19.

هكذا كان ينبثق إحساس الشاعر الجاهلي بالدهر باعتباره قوة خارقة لا يمكن مقاومتها، تأخذ كل شيء وتغير كل شيء، وأمام هذه القوة يحس أنه عاجز، ولا حيلة له في مقاومة الغياب، غياب الحبيبة والأهل والقبيلة)[1].

فالوقوف على الأطلال مظهر من مظاهر الاغتراب في العصر الجاهلي؛ إذ إن (إطلالة الشاعر على رحاب الماضي هي الأرضية المشتركة لأنواع لوحات الطلل دون استثناء) [2]، لذلك عدّ الوقوف على الطلل تجسيدا حقيقيا لمشاعر الاغتراب المكاني والنفسي والحنين المستمر لزمن مُضن وأمكنة تآكلت بفعل عوامل متباينة، ومن أهم الشعراء نجد (امرؤ القيس) الذي وقف واستوقف وبكى وأبكى من معه، وذكر الحبيب والمنزل، ويظهر ذلك في معلقته الشهيرة التي افتتحها بقوله (من الطويل):

قفَا نَبْكِ منْ ذكْرَى حَبيبٍ وَمَنْزل   بسِقْطِ اللّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ.

فَتُوضِحَ فَالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا   لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوب وشَمْأَلِ.

تَرَى بَعَرَ الصَّيْرَان في عَرَصَاتهَا   وقيعَانُهَا كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُـلِ[3].

وفي بحثه عن ملك ضائع عاش الملك الضليل حالة اغتراب وحزن، ولازمته مشاعر الانفصال عن قبيلته وعن ذاته حيثما حل وارتحل، ولمَّا دنا الموت منه شَعَرَ بالعجز عن الثأر لوالده القتيل، وشعر بلاجدوى مجيئه إلى أنقرة مستنجدا بقيصر الروم حينئذ رأى قبر امرأة من بنات الملوك هَلكَتْ بأنقرة فسأل عن صاحبته فخبر بخبرها [4].

(1) ينظر: علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص 20.

(2) أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري (دراسة نفسية- اجتماعية)، دار غيداء، الفلوجة، ط1، 2013، ص 27.

(3) امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق: المرحوم السندوسي، صححه: مصطفى عبد الشافي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، دت، ص110-111.

(4) علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص 23.

فقال من(الطويل):

أجَـارَتَنَا إنَّ المَـــزَارَ قَرِيبٌ   وإنِّــي مُقِيمٌ مَا أَقَــامَ عَسِيبُ.

أَجَارَتَنَا إنَّا غَرِيبَان هَاهُنَا   وكُلُّ غَرِيبٍ للغرِيبِ نَسِيبُ(1).

كما تُعد ظاهرة الصعلكة التي برزت عند شعراء العصر الجاهلي كـ"تأبط شرا والشنفرى"؛ فحين رفضت القبيلة مجموعة من ذويها لأسباب تراها خروجا عن العُرف، وكسر لعادات القبيلة راح هؤلاء يعبرون عن فجيعتهم في تخلي القبيلة عنهم، فأصبحوا غرباء بالجسد، ومغتربين بالأفكار والأفعال، حتى أنهم أصبحوا يرفضون كل ما ألفوه في قبائلهم من قيّم، (فكان التمرد غالبا ما يدفع أصحابه إلى البحث عن بديل للقيّم التي يقوم عليها البناء الاجتماعي لمجتمعهم والاغتراب يعكس الإختلال الحاصل في علاقة الذات الإنسانية بواقعها، لذلك فإن اغتراب الصعاليك، يمثل نوعا من أنواع النفي والطرد من خلال صياغة قيّم اجتماعية تتناسب مع أهوائهم، فكانت بدائلهم ردًا قويا وعنيفا للحصول على حقوقهم رغم أنف المجتمع، فكانت الصعلكة من أكثر الظواهر الاجتماعية ظهورا وتميزا)(2)، لذلك اتسمت أشعارهم بالحزن لعدم إحساسهم بالإنتماء الوجداني والفكري لأهاليهم، فتحت وطأة الوحدة النفسية، وقسوة الحرمان من السكن والأهل كان التمزق والضياع، والإنطلاق في الفيافي دون هدف فنظم هؤلاء قصائدهم المفعمة بالاغتراب، ولعل لامية "الشنفرى" التي ابتدأها بقطيعة المحيط القبلي والانفصال عنه، ومحاولة التكيّف وإقامة علاقات مع البيئة التي تحيط به، فكان الوحش مُؤنسه في وحدته بعد أن فقد الأهل، وذاق مرارة التمزق والضياع، والتحف بالاغتراب .

يقول من (الطويل):

---

(1) امرؤ القيس، الديوان، ص 20.

(2) أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص 34.

أَقيمُـوا بَنِـي أُمِّي صُــدُورَ مَطِيِّكُــمُ فَإِنِّي إلـى قـَوْمٍ سِــوَاكُمُ لأَمْيَـلُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امِرِئٍ سَرَى رَاغِباً أو رَاهِباً وهـو يَعْقِلُ
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُوْنَ : سِيدٌ عَمَــلَّسٌ وأَرْقَــطُ زُهْلَــولٌ وَعَرْفَاءُ جَيــْأَلُ
هَـمْ الأَهْلُ لا مَسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذائـــعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بما جَرَّ يُخْذَلُ (1)

يبدو أن هذا الشعور مشترك بين هؤلاء الشعراء الذين سلكوا سبيل التمرد، وانتهجوه فسطروا أهدافهم من خلاله، (فمنهم أيضا (عروة بن الورد) الذي قيل عنه أنه صاحب الصعلكة المنظمة التي تبنت فلسفة اغترابه عن القبيلة، وإقامة علاقات اجتماعية تقوم على التكافل حينما حاول قهر اغترابه)(2).

وببزوغ فجر الإسلام تضاءلت أحكام القبيلة وحل محلها دستور إسلامي عادل، ثم خرجت جيوش الفتح الإسلامي باتجاهات متعددة، فأحس الشاعر العربي بالغربة في عصر الفتوحات الاسلامية (وأحسوا بالحنين إلى ديارهم والخوف من الموت، فقالوا شعرا فيه لوعةٌ وأسى وبكاء مر، منهم الشاعر "مالك بن الريب" الذي كان الحنين إلى أهله ووطنه يحز في نفسه، وهو في بلاد الترك، فيثيره شجر الحمام، ويحرّك في نفسه عواطف الحنين) (3):

(1) الشنفرى، ديوان الشنفرى، تحقيق: اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص58-59 .
(2) ينظر: أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص 34، 35.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 36، وينظر أيضا: علي العلوي الذات المغتربة، ص 23.

فقال من (الوافر) :

تُذَكِّـرُنِي قِبَــابُ التُّرْكِ أَهْـلِي　　وَمَبـداهُـم إِذَا نـَزَلُوا سَنـَامَـا.

وَصَـوْتُ حَمَامَةٍ بِجِبَالِ كِيسٍّ　　دَعَتْ مَعَ مَطْلَعِ الشَّمْسِ الحَمَامَا.

فبِتُّ لِصَـوْتِهَا أَرِقاً وبَـاتَــتْ　　بِمَنْطِقِـهَا تـُرَاجِعُنِي الكَـلاَمَـا[1].

تجدر الإشارة إلى أن ظاهرة الاغتراب قد صاحبت تطور الإنسان العربي، والشاعر على وجه التحديد من عصر إلى آخر، وهذا يعني أنها ليست حِكرًا على العصر الجاهلي والإسلامي فحسب؛ فهناك نماذج كثيرة مفعمة بأبعاد الاغتراب وتجلياته؛ (ففي العصر الأموي شكنا الشاعر"قيس بن الملوح" الذي شعر بالاغتراب والوحدة، فراح يفصح عما يجول في نفسه من ألم واغتراب في شعره)[2].

يقول من (الطويل):

ومُغْتَرِبٌ بالمَرج يبكي بشَجْـوه　　وقد غَابَ عنه المُسْعدينَ على الحُب.

إذا مَا أتاه الرَّكْبُ من نَحْو أرْضه　　تَنَفَّـسَ يستشفـي برائحـة الرَّكْب. [3]

وربما يُعد الشاعر" أبو العلاء المعري"، من أهم الشعراء اللذين برز الاغتراب في حياتهم وأدبهم، فقد عرف أنه (شديد الزهد في حياته، وكان يكره الكذب والارتزاق بشعره، لذلك آثّر الفقر وشغف العيش، ولعل رهافة حسّه وكراهة الناس والبُعد عنهم، وما جرى له من أحداث في حياته مثل سرقة سفينته في بغداد، وكذلك حسد الحساد وفساد الناس الذي لم

(1) ينظر:علي العلوي الذات المغتربة، ص 23، نقلا عن ديوان مالك بن الريب، تحقيق، نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات، العربية، مج 15، ص57.

(2) ينظر: أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص 37.

(3) قيس بن الملوح، ديوان قيس بن الملوح، تحقيق: يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 47.

يحتمله، وظلم الحكام، كل ذلك وغيره من العوامل الذاتية والموضوعية جعلته يتأذى من الحياة والناس مما أفقده الأمل في كل ما يحيط به، بما في ذلك جسمه، فتسرَب إليه التشاؤم من شتى الجوانب إلى درجة أنه لم يعُد يحس بالانتماء؛ لأنه يرى نفسه غريبا بين أهله وقومه، وفي وطنه) (1)

يقول من(الطويل):

أُولُوا الفَضْل في أوْطَانِهِم غُرَبَاءُ تَشِذُّ وَتَنْأَى عَنْهُمَ القُرَبَاءُ (2)

ولكونه مرهف الشعور والإحساس قرر الانفصال عن الآخرين لعدم الانسجام معهم، فأحاطت به مشاعر العزلة والوحدة، نتيجة انعدام التجاوب مع المحيط الذي يعيش فيه، فشعر كأنه مسجون بداخل ثلاثة سجون؛ هي: العمى والبيت والجسد.

إن حديثنا عن ظاهرة الاغتراب في الشعر الإسلامي يقودنا حتما إلى الوقوف على مفهوم الاغتراب في الإسلام، فحسبَما ذكر في الكتب التراثية والحديثة فإن مصطلح الاغتراب لم يَرِد في القرآن الكريم، بل وردت بعض معانيه في آيات عديدة، ولعل سقوط أبينا آدم وأمنا حواء في الخطيئة؛ والمتمثلة في مخالفة أمر الله بعدم أكل الفاكهة المحرمة، وما تلا ذلك من خروجهما من الجنة ونزولهما إلى الأرض، لهو أبرز تعبير على اغترابهما وانفصالهما عن نعيم الجنة، قال تعالى: ﴿فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ عَنۡهَا فَأَخۡرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِۖ وَقُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ بَعۡضُكُمۡ لِبَعۡضٍ عَدُوّٞۖ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُسۡتَقَرّٞ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٖ ٣٦﴾ (3).

ومن جانب آخر، فقد وردت مفردة "غربة" في عدة أحاديث نبوية بمعنى مقارب لمعناها المعاصر الذي يرتكز على الغربة النفسية والاجتماعية للفرد، ويظهر ذلك في قوله عليه

(1) ينظر: علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص 24، 25.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 24، نقلاعن طه حسين، صوت أبي العلاء المعري، مطبعة المعارف، القاهرة، 1944، ص16.

(3) سورة البقرة، الآية [36].

الصلاة والسلام (بدأ الإسلام غريبا وسيعود غريبا كما بدأ، فطوبى للغرباء)[1]، فواضح من هذا الحديث والروايات العديدة التي سيقت فيه أن الغرباء هم فئة قليلة من أهل الله والصلاح والتقوى،

ويعرف عبدالله بن محمد الهروي الأنصاري (الاغتراب بأنه أمر يشار به إلى الإفراد على الأكفاء) [2]، بمعنى أن كل من انفرد بوصف جليل دون أبناء جنسه فإنه غريب بينهم ومغترب عنهم (والانفراد المذكور تقترن به ثلاثة أشكال من الاغتراب أو الغربة؛ غربة الأجسام :وتعني الاغتراب عن الوطن والأهل طوعا أو كرها وهي مشتركة بين الناس جميعا، قال الرسول صل الله عليه وسلم لابن عمر:(كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل) ،غربة الأفعال: وهي غربة أهل الصلاح والتقوى بين أهل الفساد والفجور وغربة الصدّيقين بين المنافقين وغربة العلماء بين الجهال، وغربة الهمة: وهي غربة باطنة يختص بها الصفوفية وأصحاب المعرفة الذوقية الالهامية ويسميها الهروي غربة الغربة ويجعلها في المرتبة العليا) [3].

من خلال ما سبق يتضح أن الاغتراب في الإسلام إيجابي ذلك بأنه يروم الابتعاد عن الرذائل وترك حياة الفساق، ويقود إلى الزهد في متع الدنيا،(ولايجب أن نفهم من ذلك أن الإسلام يسعى إلى اعتزال الناس أو العيش بينهم كأموات، كلا إن الإسلام يقصي من دائرته من لايهتم بأمور المسلمين ومشاكلهم، فالاغتراب بالمعنى الإسلامي اغتراب عن الحياة الاجتماعية الزائفة الجارفة، واغتراب عن النظام الاجتماعي غير العادل، فالغرباء قاوموا الحياة ومغرياتها بطريقة إيجابية، فقهروا السلطتين جميعا سلطة الحكام، وسلطة النفس

(1) ينظر: علي العلوي، الذات والبحث عن الخلاص، ص 30.

(2) deob -www.darululoom :// htt الاغتراب في الإسلام، عبد الله بن محمد الأنصاري، يوم الجمعة 21-10-2016 الساعة 17.00.

(3) ينظر: فريد أمعضشو، الاغتراب في الشعر الاسلامي المعاصر، الناشر إلكترونيا شبكة الألوكة ، ط1، 2015، ص12.

بترويضها على الطاعات، واعتزالهم عن الناس، فحل النظام الروحي الداخلي الذي يشيع في النفس الشعور بالأمن، والأمان محل النظام السياسي الخارجي الذي أدخل الخوف والرعب في قلوب المسلمين، بعد أن تفشت بينهم فتنة الشهوات وفتنة الشبهات)[1].

وفي إطار الحديث عن ظاهرة الاغتراب في التراث العربي والإسلامي، تجدر الإشارة إلى تلك الجهود التي قدّمها الإنسان العربي القديم خاصة في بلورة كثير من الأفكار المتعلقة بهذه الظاهرة، كتلك التي نجدها عند "التوحيدي" على سبيل المثال في رسالته التي تضمنها كتابه (الإشارات الإلهية) (فهو واحد من أهم المفكرين الذين عنوا بهذه الظاهرة؛ فقد جمع مصطلح الغربة والاغتراب في تعريفات لطيفة، فقال في المستوى النفسي والاجتماعي على السواء، الشيء الذي دفعه في النهاية إلى اعتزال الدنيا وملذاتها)[2]، فالمتتبع لسيرة أبي حيان التوحدي وما اكتنفها من تداخلات يستطيع أن يحدد نوعين من بواعث الاغتراب لديه هما: بواعث ذاتية وأخرى موضوعية (فالفقر يعد البنية الأولى لإحساسه بالاغتراب إذ خلف له أنماطا من العجز، والخيبة والحرمان نتيجة لجوئه لعديد الوزراء بغية التَّخلص من واقع الفقر المدقع الذي يحيا به، بيد أنه رجع من مسعاه بإخفاقات، وإحبطات متتالية)[3].

بالإضافة إلى "إبن باجة" (الفيلسوف الذي عاش في عصر أبرز سماته الضعف، والانقسام اللذين أثرا على حريته في البحث، حيث أضطهد الفلاسفة وأحرقت كتبهم، وابن باجة عرف الاغتراب بمختلف صوره، فاقتفى أثار الفيلسوف الفارابي فأحب العزلة وأراد

(1) ينظر: المرجع السابق، ص92.

(2) ينظر: رمضان حيوني، الاغتراب في شعر محمد الماغوط، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 29، 30، 31، 32.

(3) ينظر: زينب عبد الأمير القيس، الاغتراب في أدب أبي حيان التوحدي، الجامعة العراقية، مجلة الإمام الأعظم، ص419.

أن يعيش مغتربا عن الناس، فقد ضاق ذرعا بالحياة، فجاءت غربته روحية وفلسفية وعقلية، فكان الاغتراب مصدر إمتاع ومؤانسة) [1].

إن المتتبع لظاهرة الاغتراب في التراث العربي والإسلامي يقف على كثير من الإشارات والآراء، سواء عند الشعراء الذين أحسوا بالاغتراب في أوطانهم وقبائلهم فجاء اغترابهم في شكل حنين للأوطان والأهل وبكاء على الطلل والخروج عن قواعد قبائلهم، أما عن المفكرين الذين ضاقت بهم الحياة فأحسوا بالتهميش بين الناس والأهل، لم يجدوا الراحة والطمأنينة المفقودة إلا في اللجوء إلى الوحدة والعزلة، فجاءت غربتهم روحية وفكرية.

3.مفهوم الاغتراب في الثقافة الغربية:

انتهج العلماء والباحثون في تعريفهم للاغتراب مذاهب مختلفة، كما حدث كثير من الجدل حول هذا المفهوم الذي ورد في الكتابات الفلسفية واللاهوتية القديمة، (وترجع جذوره إلى كثير من الملاحظات التي طرحها بعض الفلاسفة الإغريق القدامى، وبعد أن كانت التفسيرات القديمة لهذا المفهوم تنطلق من الأسس الغيبية، صارت مع مرور الوقت ترتكز على عناصر الواقع الاجتماعي في معالجته وتحديده، وثمة أسماء برزت بشكل كبير باعتبارها تمثل الباحثين الذين تميزوا في بلورة مفهوم الاغتراب ومنحوه ما يتمتع به الآن من أهمية علمية)[2].

وإذا تتبعنا مصطلح الاغتراب حسب رأي العلماء والفلاسفة والباحثين، فإننا سنقف على كثير الآراء التي أخذت أبعادًا مختلفة من زمن إلى آخر.

(1) ينظر: رمضان حيوني، الاغتراب في شعر محمد الماغوط، ص 31، 32.

(2) ينظر: قيس النوري، الاغتراب إصطلاحا ومفهوما واقعا، مجلة عالم الفكر، مجلد 10، عدد 1، الكويت، 1979، ص 19.

وربما يكون أول من أعطى تعريفا للاغتراب في العصور الأولى "**جان جاك روسو**" "J.J.Rosseau" في كتابه "العقد الاجتماعي"، إذ يقول: (تغترب يعني أن تُعطي أو أن تبيع فالإنسان الذي يصبح عبدا للآخرين لا يعطي ذاته؛ وإنما يبيع ذاته على الأقل من أجل بقاء حياته، أما الشعب فمن أجل ماذا يبيع ذاته)[(1)] فالاغتراب جعل الشيء ملكا لشخص آخر، والأخذ والنقل، (وكيفما كان الحال فإن "روسو" يشير إلى المفهوم القانوني للاغتراب، مؤكدا مسألة التنازل أو التخلي فالأفراد يتنازلون عن مجمل حقوقهم أو عن بعضها أو عن حرياتهم للمجتمع، وذلك بحثا عن الأمن الاجتماعي في إطار المجتمع)[(2)].

(كما استعمل "**هيجل**" التعبير الألماني الاغتراب (Entfremdung) في كتابه "ظاهريات الروح"(1807) فعرّف الاغتراب بأنه حالة اللاقدرة، أو العجز التي يعانيها عندما يفقد سيطرته على مخلوقاته ومنتجاته، وممتلكاته، فتوظَّف لصالح غيره بدل على أن يسطو هو عليها لصالحه الخاص، وبهذا يفقد الفرد القدرة على تقرير مصيره والتأثير في مجرد الأحداث التاريخية بما فيها تلك التي تهمه، وتسهم بتحقيق ذاته وطموحاته)[(3)].

يُعد هيجل أبَا الاغتراب والشخصية الأبرز في الفلسفة المثالية الألمانية (فهو أول من استخدم في فلسفته مصطلح الاغتراب على نحو منهجي مقصود، وذلك في مجمل مؤلفاته، وقد تحول الاغتراب على يديه من مجرد كلمة إلى مصطلح فني ومفهوم دقيق يُستخدَم عن قصد، فـ"هيجل" يرى أن الانسان مغترب بالضرورة، إما عن ذاته أو عن مجتمعه، فهو يسير عبر مدارج نموه من الاغتراب الاجتماعي إلى الاغتراب الذاتي) [(4)].

(1) ينظر: ريتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف، ص 72.

(2) علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص 34، 35.

(3) ينظر: حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية متاهات الإنسان بين الحلم والواقع ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 37، 38.

(4) نبيل رمزي إسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دت، دط، ص 81.

وبتحليل أعماله المتعلقة بهذا المصطلح (يذكر"رتشارد شاخت" أنه قد استخدم الاغتراب بشكل مزدوج؛ أي إنه عندما يكبح الوعي الذاتي ملاذه لا يبالي به يكشف عن الحرية البسيطة لذاته؛ فالروح المغتربة هي التي يكون وعيها ذا طبيعة منقسمة ومزدوجة ومجرد كائن متضاد، ولئن كان هدف الإنسان على نحو ما ذهب هيجل هو الحرية، فإن ذلك راجع لكونها الحالة التي تكون فيها الذات راغبة فيها، والتي تسترجع بها ذاتها)[1].

فالاستخدام المزدوج الذي أشار إليه "شاخت" وأراده "هيجل" (الأول سلبي بمعنى الانفصال والثاني إيجابي بمعنى التسليم؛ فالأول يعني الاستغراق في توحد الذات وانفصالها على نحو كلي ومستمر عن البنية الاجتماعية، وهو ما يفرز الشعور بالاغتراب، أما الثاني أي الإيجابي؛ فهو الذي يؤدي إلى قهر الأول، عن طريق توقف الفرد عن استقلالية ذاتها، وتأكيدها، وإعادة إندماجه وتوحده مع البنية بالتسليم والتخلي عن ذاته الطبيعية لصالح البنية الاجتماعية)[2].

فالاغتراب في المنظومة الهيجلية هو نتيجة وسبب،(فهو نتيجة لنشاط الخالق الذي تقوم به الروح؛ إذ تجسّد فكرتها خارج ذاتها في موضوع يشبه موضوعا آخر، وتصبح بذلك في حالة اغتراب عن ذاتها؛ مما يحث على رفع الاغتراب، نقضه، إلغائه، تجاوزه ، إذن الاستلاب، التشيؤ في موضوع التحول إلى آخر التخارج، فقدان الوحدة، فقدان الطابع الكلي، كل هذه المفاهيم تعبّر عن العلاقة المُفضية إلى الاغتراب أو إلى حالة الاغتراب)[3].

---

(1) ينظر: رتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف، ص ص 105،107.

(2) علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص37.

(3) فيصل عباس، الاغتراب والإنسان المعاصر، وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، 2008، ص 49.

أما "**فيورباخ**" **feurbak**" (فيرى في كتابه "جوهر المسيحية" (1841) أن الحديث عن الاغتراب لا يتأتى إلا من خلال فلسفة الدين؛ فالاغتراب أساسا هو الاغتراب الديني الذي هو أصل كل اغتراب فلسفي أو اجتماعي أو نفسي أو بدني)[1].

فالإنسان يغترب عن نفسه لأنه يعكس من خلال إيمانه الديني أفضل ما لديه وما في نفسه من صفات على ما هو خارج ذاته؛ مما يجعله يعبد الشيء الذي يتحكم بشخصه(وفي نظر فيورباخ أن الدين هو نوع من اغتراب الإنسان عن نفسه؛ أي الاغتراب الذاتي، ومن ثم ينصرف واضعا نفسه تحت سيطرة مخلوقاته التي تتحكم فيه بدلا من أن يتحكم بها)[2].

أما "**كارل ماركس**" Marx "(فقد قام بعد موت "هيجل" بسنوات قلائل بتحويل الاغتراب متأثرا به، وبفيورباخ من مفهوم فلسفي إلى مفهوم اجتماعي اقتصادي وتجاوز بذلك المفاهيم المثالية للاغتراب في الفكر الأوروبي، وحلله في سياقه التاريخي، وفي العمل في المجتمعات الرأسمالية والأوضاع اللاإنسانية، ليظهر الاغتراب لديه بأنه حالة عامة في المجتمعات التي حوّلت العامل إلى كائن عاجز، وسلعة بعد أن اكتسبت منتجاته قوة مستقلة ومعادية له، وتحديدا قال: إن العامل في ظل النظام الرأسمالي يهبط إلى مستوى السلعة، ويصبح حقا أكثر السلع تعاسة وتزداد تعاسته بازدياد قوة إنتاجه وحجمها، ويصبح العامل سلعة رخيصة بقدر ما ينتج من سلع، وبتزايد قيمة الأشياء تتدنى قيمة الإنسان نفسه)[3].

(1) حسن حنفي، الاغتراب الديني عند فيورباخ، مجلة عالم الفكر، مج 10، عدد1، الكويت، 1997، ص 44.

(2) ينظر: حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص 38.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص 39.

فـ"ماركس"(يرى أن الاغتراب المنطلق من إطار اقتصادي يفضي إلى أنواع الاغتراب الأخرى، وقد احتلت فكرة اغتراب العامل عن عمله مفهوما مركزيا عنده، فتوصل من خلالها إلى تحديد أربعة جوانب تصاحب العمليات الإنتاجية وهي:

- اغتراب العامل عن ناتج عمله.
- اغتراب العامل عن عمله.
- اغتراب العامل عن نفسه.
- اغتراب العامل عن الآخرين) (1).

ومن هذا المنطلق فالاغتراب عند "ماركس" يعني (أن الإنسان لا يستطيع أن يحقق ذاته كنشاط خَلاّق في العالم؛ بل إن العالم –الطبيعة والأخرين – وهو نفسه– تصبح مغتربة بالنسبة إليه، إنها تعلوه وتقف ضده كموضوعات غربية، على الرغم من أنها تكون من خلقه)(2)، وكأن الإنسان يصبح ضحية لعلاقات الإنتاج المادي، فهو الذي ينتج ويجتهد لإنتاج الأشياء التي تصبح ملكا لغيره، مما يسبب الاغتراب لديه.

وغير بعيد عن أفكار "ماركس" يأتي "**إيرك فروم**" " Erich from " الذي سار على وتيرته في حديثه عن الاغتراب(الذي يعني به الهروب من ممارسة الحرية، متوصلا إلى أن له مشتقات متمثلة في: فقدان السيطرة وسلب الحرية، والتسلط، والانعزال، وهي التي تعرَضَ لها بالشرح عند تحليله للعملية الاجتماعية والنفسية التي تُفضي إلى فقدان السيطرة خاصة عند رصده لآليات الهروب من الحرية بمعنييها الإيجابي والسلبي) (3).

(1) علي العلوي، الذات المغتربة، ص 38.

(2) فيصل عباس، الاغتراب والإنسان المعاصر، ص 202.

(3) ينظر: ذياب قديد، المتنبي بين الاغتراب والثورة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،2011، ص 17، وينظر: علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص 39.

ويصف "فروم" حالة المغترب ذاتيا، فيقول:(هذه الظاهرة النفسية تجعل المرء يحس بأنه غريب في هذه الدنيا؛ بل غريب عن نفسه، لا يشعر أنه مركز العالم، وأنه خالق لعمله، متحكم فيه، فقد بانت أعماله وما يترتب عليها سيدة عليه، متحكمة فيه، يطيعها؛ بل يقدسها وربما يعبدها، ولا فرق في ذلك بين أن يكون المعبود عملا، أو حكومة، أو دولة، أو طبقة، أو حاكما فردا، أو اتجاهات ذاتية غير معقولة)[1].

لقد استخدم "فروم" مصطلح الاغتراب في مجالات الحياة كافة، كما أنه تحدث عن ثلاثة أنماط للاغتراب عن الطبيعة وهي:

1- الانفصال عن الطبيعة الذي يصاحب سيطرة الإنسان عليها؛ وفي هذا الحال يتبنى الإنسان موقفا فكريا بالغ الإيجابية تجاه الطبيعة.

2- الانفصال عن الطبيعة الذي يصاحب ظهور وعي الذات؛ حيث يبتعد الإنسان عن الانغماس المباشر في الطبيعة، ذلك الابتعاد الذي تصبح الطبيعة نتيجة له مفارقة وغريبة عن الإنسان.

3- الانفصال عن الطبيعة بمعنى افتقاد القدرة على ربط الذات بها بصورة كلية [2].

كما أشار"فروم" في حديثه عن الاغتراب إلى (أربعة أنماط من العلاقات بالآخرين هي: الاغتراب والتمييز عن الآخرين، والاغتراب والارتباط بالآخرين، والاغتراب واستغلال الآخرين، وأخيرا الاغتراب والتوافق) [3].

أما "**سارتر** "**sarter**؛ فالاغتراب حسبه ما هو إلا (إنعدام الحرية الإنسانية، ونظرة الغير هي عامل من عوامل الاغتراب على المستوى الفردي والقهر والاستبداد، والتعذيب

---

(1) أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، تجليات الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 45.

(2) ينظر: رتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف، ص 178، 184.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص 178، 184.

والاستعمار، كلها من عوامل الاغتراب على المستوى الجماعي، إن الاغتراب عند "سارتر" هو التشيؤ "Refication" الذي يظهر في نواحٍ شتى، فهو يظهر بوصفه استلابا لعالمي وحريتي من خلال الآخر بوصفه استسلاما وخضوعا)[1].

وبموجب سيطرة الحضارة الغربية والعالم، ونتيجةً للثورة الصناعية وما صاحبها من ازدهار المادة وضعف القيّم والمعايير التقليدية، (وهذا ما سُميَّ بـ "Anomie" في مؤلفات "**إميل دور كايم**" durkaheim الذي ركّز على فكرة تفكك القيم والمعايير الاجتماعية والثقافية، وفقدانها السيطرة على السلوك الإنساني، فحالة الأنومي (Anomie) عنده هي في صلب المفهوم **الدوركايمي** للاغتراب، ويشير هذا إلى حالة تدهور المعايير التي تضبط العلاقات الاجتماعية، فتنشأ عن ذلك أزمات حادة بين عدة فئات متنافسة ومتناحرة، تهدد الإحساس بأهمية التضحية في سبيل الجميع؛ إذ تستعمل الفئات القوية وسائل غير عادلة في فرض إرادتها على الفئات الضعيفة؛ الأمر الذي قد يوصل التماسك الاجتماعي إلى الاضمحلال، والنزاع؛ بحيث تتعطل القيم والمعايير التقليدية من دون أن تحل محلها قيّم ومعايير جديدة فاعلة ومؤثرة) [2].

من هذا المنطلق، اهتم "دوركايم" بأنواع الانتحار، (وربط بينه وبين الوضع الأنومي في محاولة لتحليل أمراض تفسخ المجتمع؛ بحيث تتعطل القيم والمعايير التقليدية من دون أن تحل محلها قيّم ومعايير جديدة فاعلة، من هذا المنطلق اهتم بأنواع الانتحار في سياق التطورات الاجتماعية في أوروبا بعد الثورة الصناعية، فأسماها بأسماء مسبباتها، فهناك مثلا "الانتحار الأناني" الناتج عن عدم اندماج الفرد في المجتمع، وعدم اعترافه بما هو

---

(1) سالم بيطار، اغتراب الإنسان وحريته، دراسة فلسفية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط،2001،ص 82.

(2) ينظر: علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص 40، وينظر: حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص 43، 44.

أعلى من الذات الخاصة، وهناك أيضا الانتحار الأنومي الذي يكثر في المجتمعات التي تشهد تطورا سريعا وشاملا في الحياة الاقتصادية والثقافية فتفقد القيّم والمعايير التقليدية قدرتها على ضبط السلوك والرغبات، وفي تشخيصه أمراض المجتمعات الحديثة، يرى "دوركايم" أن انتشار الاغتراب في المجتمع لا يعود إلى صعوبة سد حاجاته بقدر ما يعود إلى كوننا لم نعد نعرف حدود حاجاتنا الشرعية) [(1)].

أما "**فرويد**"freud فيرى أن الاغتراب يكمن في عدم تحقيق الفرد رغباته الجنسية، إذا لم يتمكن من اشباع نزواته، فينتج عن ذلك شعوره بالاغتراب فـ(السعادة هي مشكلة الإدخار الجنسي للفرد، وكل قرار متطرف يحمل عقوبة؛ لأنه يستدعي الجري وراء موضوع أخطر عدم الاكتفاء بالنسبة إلى تقنية المعيشة المطرودة)[(2)].

هكذا صور "فرويد" الإنسان في ظل الحضارة الأوروبية (كائنا مكبوتا ومشوها وقلقا مدفوعا بدوافع لا يعي كنهها، موزعا في داخله، ومطارَدًا بالشعور بالذنب ومتنكرا لرغباته الطبيعية، منطلقا في تحليله لهذه التوجهات والهموم من مقولة تشدد على وجود تصادم بين رغبات الإنسان ومتطلبات الحضارة، فكل فرد في الواقع هو عدو الحضارة)[(3)].

ويعيد "فرويد" تعاسة الإنسان إلى ثلاثة مصادر رئيسية هي:(تفوق الطبيعة، ضعف الجسد، والحضارة المتحكمة في العلاقات الاجتماعية، ولقد اهتم بالمصدر الثالث بالدرجة الأولى؛ مشيرا إلى أن متطلبات الحضارة هي التي تسبب تعاسة الإنسان كما تقتضي التنكر لرغبتين أساسيتين لتدعيم متطلباتها هما :الرغبة الجنسية والنزعة العدائية، وفي ضوء ذلك يؤكد "فرويد" أنه إذا كانت الحضارة تفرض مثل هذه التضحيات الكبرى على

---

(1) ينظر: حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص 44، 45.

(2) قيس النوري، الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، ص 18.

(3) ينظر: مراد وهبة، الاغتراب والوعي الكوني، مجلة عالم الفكر، ص 107، وينظر: علي العلوي، الذات المغتربة، ص 41.

الإنسان ليس فقط فيما يتعلق بغريزته الجنسية؛ بل أيضا بالنسبة إلى نزعته العدائية، فإننا نفهم بشكل أفضل لماذا يصعب على الإنسان أن يكون سعيدا في ظل الحضارة التي تتطلب كبت الرغبة الجنسية والتنكر لها)[1].

فالاغتراب عند "فرويد" ناجم عن عدم إشباع الرغبات الجنسية للفرد، وهذا الرأي يخالف جميع الآراء التي سبقت الإشارة إليها، وقد انفرد "فرويد" بهذا الرأي لوحده.

أما عالم الاجتماع "**ملفن سيمان**" فقد وضّح حالة المغترب بأنه إشارة إلى (فقدان السيطرة: والتي تعني عدم شعور الفرد بأن باستطاعته التأثير في المواقف الاجتماعية التي يتفاعل معها، واللامعنى: والتي تعني شعور الفرد بأنه لا يمتلك مرشدا أو موجّها لسلوكه واعتقاده، واللامعيارية: والتي تعني الخروج عن المعايير الضابطة لسلوكه، والتي تجعله يحقق أهدافه، والعزلة الاجتماعية الناجمة عن إعطاء الفرد قيما متدنية لأهداف ومعتقدات هي في الحقيقة ذات قيّم عالية في المجتمع، وأخيرا الاغتراب الذاتي أي عدم القدرة على إيجاد المكافأة والقبول الاجتماعي)[2] مما يدفع الإنسان المغترب إلى العزلة، والنفور من المجتمع والذات.

من خلال الحديث عن ظاهرة الاغتراب عند العرب والغرب يتضح أنها وردت بمعان عديدة منها: فقدان السيطرة، وفقدان المعنى أو حالة اللاقدرة، واللامعيارية، والانعزال الاجتماعي، والاغتراب الذاتي أو النفور من الذات والقلق الثقافي والانسحاب والجمود الاجتماعي، واللامبالاة، والرغبة في الخلاص عن طريق الانتحار، تلاشي القيّم، الثورة والتمرد والعصيان ورفض الأوضاع والقيم والثقافية والذهنية السائدة والعجز والقلق، والتعرض للقهر والاستعمار، واللاأمن والنفي، وفقدان الكرامة والبحث عن هوية أفضل

(1) حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص 49، 51.

(2) يحي العبد الله، الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 2005، ص 23.

والإضراب والتمارض، والتعاسة، وجميعها معان لم تكن بعيدة عما سبق ذكره في المفاهيم اللغوية للمصطلح عند الغرب والعرب والتي منها التنحي، والشوق والحنين، والابتعاد، والنزوح، والغموض، وغيرها من المعاني.

الفصل الأول:
الشخصيات وأثرها في
تعميق الشعور بالاغتراب

أولا/ الشخصيـــة.

1.1. الشخصية وتصنيفاتها.

ثانيا/ الاســـــــم.

1.2.الاسم بين الخوف والقيد.

2.2. الاسم بين الشؤم والكره.

3.2. الاسم بين التعتيم والتعميم.

4.2.مفارقة الأسمـــاء.

ثالثا/ الشخصية بين المصائر البائسة والالتحاف بالاغتراب.

رابعا/ مظاهر الشخصية المغتربة.

1.4. الصمـــــــت.

2.4. انعدام الإحساس بالأمن وفقده.

3.4 . القهـــر.

4.4. الرفض والتمـرد.

أولا/ الشخصية:

تُعَدُ الشخصية عنصرا مركزيا ومكونا رئسيا لتشكيل بنية النص الروائي؛ لأنها (العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الَّتشكلية الأخرى كافة بما فيها الإحداثيات الزمانية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب القصصي واطراده، وهي تقع في صميم الوجود القصصي ذاته؛ إذ لا قصة بدون شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بُعدها الحكائي)[1]؛ لأنها إحدى المكونات السردية الفاعلة في النص، والمنوطة بإنجاز الأفعال المسندة لها من الكاتب وفق ما يقتضيه محكيه الروائي، فتسير عليها لأداء وظيفتها السردية كونها مجرد (صورة تخييلية استمد ت وجدوها من مكان وزمان معينين ، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته)[2].

وعليه، يكون تركيبها وخَلقها على عاتق الكاتب، الذي يحاول أثناء رسمها أن يجمع عبرها أكبر قدر ممكن من (القيّم والملامح السلوكية والنفسية التي يراها متحدرة إلى الفرد من المجتمع لتصبح نافذة الواقع الحياتي، وعندما يرسمها ويصورها جيدا يسهل عليه عندها أن يرسل من خلالها دلالاته التي تناقش قضاياه التي وُضع من أجلها هذا الكيان)[3].

1.1.الشخصية وتصنيفاتها:

تعددت المقولات السردية المتعلقة بالشخصية وتباينت من حيث المفاهيم المرتبطة بها، مما يجعل تتبع مفهومها وعرض الآراء المتصلة بها أمر عسير، لهذا سنكتفي بالإشارة إلى

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 20.

(2) أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع ، بيروت، ط1، 2005، ص 35.

(3) صلاح صالح، سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 99.

أهم ما قيل عنها في النظريات والدراسات، فمنذ أرسطو وحتى نقاد العصر الحديث بتفصيلاتهم، وانتقاداتهم لهذا المكون السردي نجد عديد من المقولات منها:

-الشخصية (مجرد عنصر شكلي للغة مثلها في ذلك مثل الوصف والسرد والحوار)[1] .

-(مجموعة من الكلمات أو كائن من ورق)، وقولهم بأنها (كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكوّنه؛ وحينئذ تجمع "الشخصية" جمعا قياسيا على "الشخصيات" لا على "الشخوص" الذي هو جمع لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الانسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية)[2].

انطلاقاممما سبق، فإننا سنكتفي بعرض بعض الآراء لا غير:

لم يهتم "فلاديمير بروب" "Vladimir Propp" بالشخصية وماهيتها، فالمهم حسبه هو الفعل والوظيفة التي تقوم بها، لأنه يراها توجد بالوظيفة التي تقوم بها داخل النص، لا بصفاتها وجوهرها المادي والمعنوي؛ فاستنتج من دراسته لمجموعة من الحكايات الروسية أن الثابت في السرد هو الوظائف والأفعال (فما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله هي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير)[3].

وقد أحصى "بروب" في دراسته للحكايات الخرافية واحدا وثلاثين وظيفة تشترك فيها الحكايات، واختزلها في سبعة مجالات: الأميرة، المغتصب والمانح، والمساعد والآمر، والبطل، والبطل المزيف.

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، دط، 1978، ص 87.

(2) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية تفكيكية مركبة لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 126.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 24.

أما غريماس "Grimas"، فانطلق في تحديده للشخصية من مشروعه السردي حول الوظائف الذي خلَّفه "بروب" و"إتيان سوريو"، مطوَّرا إياه لبناء نموذجه العاملي، مقترحا تصنيفا ووصفا للشخصية ليس حسب ما هي عليه؛ وإنما حسب الدور الذي تقوم به؛ إذ رأى (أن يصف ويصنف شخصيات القصة ليس بحسب ما هم عليه، ولكن بحسب ما يفعلون، ومن هنا جاء اسمهم العوامل)[1].

فالعامل في تصوره (يمكن أن يُمثل بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون شخصا، وقد يكون فكره كفكرة الدهر أو التاريخ، وقد يكون جمادًا أو حيوانا، وهو التَّصور الجديد للشخصية الروائية)[2]، واختزل "غريماس" هذه العوامل في ستة هي: المرسل، المرسل إليه، الذات والموضوع المساعد والمعارض، وكلها تحكمها علاقات فيما بينها.

وعليه، فمفهوم الشخصية عند "غريماس" يمكن التَّمييز فيه بين مستويين:

1. **مستوى عاملي:** تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.
2. **مستوى ممثلي:** تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل يسهم مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية[3].

أما "تزفيطان تودوروف" "Tozventan Todorov" فينطلق من أسس علمية في محاولة تعريفه للشخصية الروائية؛ هي (اللسانيات): (إن قضية الشخصية الروائية هي قبل كل شيء

(1) رولان بارث، التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص 65.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000، ص 51-52.

(3) المرجع نفسه، ص 52.

قضية لسانية؛ فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، لأنها ليست سوى كائنات من ورق)[1].

وتوضح "يمنى العيد" المجهودات التي قدمها "تودوروف" في العلاقات الثابتة والمتغيرة بين الشخصيات في الأعمال الروائية على كثرتها، وتعددها(في أن مسار الحدث لا يمكن أن يكون على وتيرة واحدة؛ لأنه يمكن اختزالها إلى حوافز أساسية، وهي المحاور الكبرى التي تتجسد في الرغبة والتواصل والمشاركة)[2].

ويرى "رولان بارث" "R.Barthes" أن الشخصية ضرورية للعمل السردي، فلا توجد قصة من غير شخصيات، وتُعد الشخصيات (كائنات من ورق)[3]، لأنها من وَضَع وتصوير المؤلف الذي يخلع عليها مجموعة من الأوصاف والأفعال لتأدية العمل الحكائي، وتتحدد الشخصية انطلاقا من العلاقة القائمة بينها وبين ما تنجزه من أفعال داخل العمل، وليس بوصفها كائنات ذات جوهر نفسي قائم بذاته، ومحيط اجتماعي، فتتحول الشخصية بفعل ما تقوم به من أعمال داخل النص وليس خارجه إلى فاعل (يمكننا أن تقول إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات أو على الأقل من غير فواعل، ولكن هذه الفواعل من جهة أخرى، هي جد عديدة، لا أن تكون موصوفة، ولا مصنفة باسم مصطلحات الشخصيات)[4].

(1) تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 71.

(2) ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 51، 52.

(3) رولان بارت، التحليل البنيوي للقصص، ص 72.

(4) المرجع نفسه، ص 64.

أما "فيليب هامون" "Philip Hamon" فينطلق في تحديده لمفهوم الشخصية من الآراء المختلفة التي خَلَّفَها من سبقه، فيعد الشخصية (بناءً يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص)[1].

كما يعدّها ("مورفيما فارغا" في الأصل يمتلئ تدريجيا بالدلالة كما تقدمنا في قراءة النص)[2]، وعليه فالقارئ يعيد بناء الشخصية؛ لأنها ليست معطى جاهزا وقبليا.

وما يهمنا من هذا كله؛ هو الكيفية التي استخدمت بها الروائيات الشخصية الروائية كتقنية وبنية فنية أسهمت في ظهور وتعميق الإحساس بالاغتراب، فثمة علاقة بين الموضوع والبنية تكشف عن الظروف التي أحاطت بها كي تصبح أسيرة له.

ثانيا/ الاســم:

لم يكن الاهتمام بالاسم أمرا حديثا، بل يعد نقطة تركيز تقليدية ومتوارثة للنقد القديم والمعاصر فقد ظهر الاهتمام بهذا الجوهر الذي يبدو بسيطا في لفظه عند العرب القدامى، وارتبط بالمعتقدات الدينية عند الشعوب البدائية، فظهر في الأساطير القديمة ما يعرف (بـ"مبدإ الاسم" فقالوا إن للإنسان ثلاثة أقانيم: الجسد، الروح، الاسم، فاقترن الاسم عند بعض الشعوب بعملية الخلق، وأنه لا يوجد شيء دون:اسم، فاسم الشخص الشخصي أو الشيء تمثيل حقيقي له، واستحضار خواص الشيء من خلال السِمة؛ أي عملية خلق ذهني ترافقها أحاسيس، وتخيلات واسعة، توحي بطاقة شبه سحرية للكلمة ذاتها)[3].

يبدو أن مسألة اختيار الاسم ذات أهمية بالغة؛ فالإنسان يراعي عند تسمية المولود ملاءمة اسمه لمجموعة من المعايير: الدلالية، والثقافية، والدينية والتاريخية وحتى الجمالية،

(1) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دط، دت، ص 51.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 213.

(3) شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة، بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه،2007، ص 171.

وكأن الآباء يتكبدون عناء اختيار أسماء لأبنائهم، فيها من الراحة والتفاؤل والجمال، ما يدعو إلى ذلك، فمن غير المعقول أن يختار الأب لابنه اسما يعيبه، ويشين إليه، فيصبح بمثابة الوزرعليه، وبصمة خوف وخجل؛ فهناك تأثير كبير للأسماء على أصحابها قد تصل بعض الأحيان إلى الرغبة في الانفصال عنها، واستبدالها بالألقاب التي قد تخرجهم من عقدة الاسم، لهذا فإننا لن نبالغ إذا قلنا إن الاسم مصدر تفاؤل وأمل بالنسبة لصاحبه إذا ما أحسن أبواه اختياره.

الأمر نفسه، ينطبق على الروائيين الذين اهتموا بالاسم داخل أعمالهم وأولوه عناية فائقة، فنراهم يضعون أسماء لشخصياتهم بطريقة مقصودة، تكشف عن رؤية الفنان وأبعاده من خلال ذلك الاختيار، الذي يبدو في معظمه بعيدا عن الاعتباطية والعشوائية.

فالروائي يسعى إلى خلع أسماء بعينها على شخصياته، تكون بعيدة عن العفوية، خاضعة لمبدإ القصدية والانسجام؛ بحيث تعطي للنص مقروئيته، وللشخصية هويتها ووجودها الفعلي في النص، وهذا ما يؤدي إلى التّنوع في الدلالات؛ لأن مهمة القارئ هي البحث في ما وراء السطور والحروف لمعرفة العلاقة بين الاسم والشخصية، هل هي علاقة طبيعية أم انزياحية أم تنافرية"[1]،(فأسماء الأعلام في مجال الرواية تخضع بدورها لثنائية الاعتباطية والمقصدية فهناك من الروائيين من يستعملون اسم الشخصية بطريقة اعتباطية غيرمعللة، وهناك من يستعملها بطريقة مقصودة، (فإذا كان البنيويون واللسانيون يرون أنّ علاقة الاسم بمسماه اعتباطية غيرمقصودة، فإن كثيرا من الأنثروبولوجيين والشعريين يرون في المقابل أن أسماءالعلم والشخوص والأمكنة ولاسيما في النصوص الشعرية والخطابات الإبداعية معللة بوظائفها ومقاصدها حسب السياق النصي والذهني) [2].

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 247.

(2) جميل حمداوي ، مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011، ص335.

وعلى هذا الأساس، تغدو التسمية من بين العناصر الأساسية في بناء الشخصية الروائية؛ إذ لا يمكن استغناء وتجاهل الكاتب لها، لما لها من وقع كبير في التعرف على الشخصيات ومكوناتها وانطباعاتها، حتى وإن كانت مجرد حرف أو صفة، لأنه من غير الممكن تصور شخصيات من دون أسماء تميزها، وتنفرد بها كسمة دالة على هويتهم؛ فالاسم (قد يرمز إلى حقيقتها)[1]؛ إنه تمثيل حقيقي لها وعلامة دالة على شيء ما فيها(بل هو قناع إشاري ورمزي وأيقوني يدل على عوالم داخلية وخارجية) [2].

إن البنيويين أكثر إصرار على منح الشخصية اسما خاصا بها في الرواية، وجعل الاسم فيها يحمل مدلولات فنية كبيرة، فتعليل ذلك عندهم (أن الاسم هو الذي يعين الشخصية، ويحدد طبيعتها ويبين جوهرها ويجعلها معروفة وفردية وقد يرد الاسم الشخصي مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية التي تخبرنا عنه المعلومات حول الثورة أو درجة الفقر، بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية، لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها، تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي؛ بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها، وتقود القارئ في قراءته للرواية)[3]، فتتبع الاسم في الرواية يساعد المتلقي في الوقوف على البعد النفسي للشخصيات، كما يمكنه من معرفة أفكارها وأفعالها، وردود أفعالها اتجاه أسمائها.

إن الشخصية في أي عمل روائي تحدد باسمها الذي يجعلها معروفة، مانحا إياها الوجود والكينونة، وهو ما أكدّه " أيان وات"؛ (حيث يشير إلى أن الروائيين يميلون إلى تسمية شخصياتهم بطريقة توحي بأنهم أفراد من الوسط الاجتماعي، وقد كانوا حريصين على أن

(1) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، دط، 1990، ص 161.

(2) جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي ، ص333.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 248.

تكون الأسماء مناسبة، ولها وقع الأسماء العادية إلى حد الاعتباطية أحيانا)[1]، ليصبح الاسم المؤشر الأول لمعرفة كثير الأشياء حول الشخصية، لما يمنحه من دلالة إضافية لا تخلو من أهمية في تنمية صورة الشخصية، (فالمفترض أن تكون هناك خلفية لاسم البطل وأسماء الشخصيات المساعدة؛ أولا: لأن تسمية الشخصية ضرورية؛ إذا ما تعددت في النص القصصي الواحد؛ وثانيا: لأن دعوة الشخصية باسم خاص تشكّل العنصر الأبسط من التمييز كما يقول توما شفسكي، وثالثا: لأن التسمية جزئية بنائية كباقي الجزئيات المؤلفة للشخصية ، فاختيار اسم للشخصية، وإطلاق لقب على أخرى، ليست منطلقه الفلكلورية؛ وإنما الفنية، وما فيها من ضرورة تلزم أن يكون الاختيار مؤسسا على فهم كامل للعمل القصصي وطبيعته)[2].

فالاسم بمثابة الثريا التي تنير جوانب عديدة في العمل الروائي، لما تمنحه من طابع مميز في ذهن القارئ، وهكذا يكون الاسم بمثابة لبنة أساسية في فهم مقاصد الفنان، تقرب المتلقي من قصد المبدع خصوصا؛ حيث ينصب دورها على توضيح مناسبة النص[3].

فالقارئ يتعرف على الشخصية، بدءا بميلادها الأول –الاسم– ولذلك يسعى الكاتب (أن تكون أسماء شخصياته معبرة عن دور الشخصية ووظيفتها، فمن المناسب مثلا أن يكون اسم الشخصية خيّرا: كفاضل، ومحمود، وحسن...الخ، ومن غير المناسب أن يكون اسم الشخصية غير ذلك؛ إلا إذا أراد الكاتب المفارقة والتباين)[4]، لتصبح العلاقة بين الشخصية واسمها مبنية على التناقض الذي يصل في بعض الأحيان حدّ الرفض، رفض الاسم لما فيه من شوائب من شأنها أن تحطّ من قيمة الشخصية وتحدّ من طموحاتها.

(1) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 82، 87.

(2) جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص303.

(3) سامح الرواشدة، إشكالية التلقي، ص 83، 84.

(4) محمد عزام، البطل الروائي، ص 49.

وعليه، فإن إيراد الأسماء لابد أن يكون ذا هدف محدد ودقيق، وهذا ما أكده حسن بحراوي (إن رسم اسم الشخصية يكون مفكرا فيه بدقة من طرف الروائيين، ويأتي مدفوعا بهاجس تحقيق الحد الأقصى من المقروئية، حتى ولو كان ذلك بإعداده برنامجا حكائيا يستعمله لسد حاجة الاسم إلى الوضوح والمدلولية، ومن هنا ظهرت تلك الحكايات التي تروى حول أصل بعض الأسماء والملابسات التي رافقت وضعها)[1].

إذا كانت أسماء العلم في الأدب تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها في الحياة الاجتماعية؛ فهي (تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص)[2]، ولهذا فهي (تعيّن الشخصية وتجعلها معروفة وفردية)[3]، ومتميزة من حيث دلالاتها التي يكتشفها القارئ، كأن يكون للاسم دلالة على وضعها المزري أو يعكس واقعها المهمش، كما يمكن أن يكون بالنسبة لها قيد يجب أن تفك أسرها منه.

وعلى إثر هذا، ارتأينا الوقوف على بنية الأسماء في روايات قيد الدراسة لما لها من دور مهم في الكشف عن الملامح الاغترابية للشخصيات الموجودة فيها، فكان لنا أن وقفنا على مجموعة من الدلالات والمحمولات المنجزة من خلال تلك الأسماء، منها:

1.2.الاسم بين الخوف والقيد:

أدت الأسماء دورا هاما في تجريد الشخصية من هويتها الحقيقية، وذاتها الأصلية التي أصبحت تعيش بين الخوف والقيد، فما كان لها إلا أن دخلت دوامة البحث عنها لتعيد لها التوازن الطبيعي، وتنجيها من ركام العادات والتقاليد التي وقفت حائلا أمام طموحاتها ورغباتها، ومن الموت المحتوم الذي أصبح شبحا يلاحقها أينما حلت حتى وهي في عقر

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 255، 256.

(2) أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 36.

(3) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، دط، دت، ص 52.

دارها، ليغدو الاسم مثقلا بدلالات الفقد والسلب التي سيعمقها التملص منه لصالح بناء ذات جديدة.

لهذا لجأت الشخصيات إلى تعاطي وسائل وأدوات عديدة من أجل التجرد من أسمائها وهويتها الحقيقية التي خلعتها عليها الروائيات، وهي أدوات التّنكر الاجتماعي التي من بينها الاسم المستعار الذي ظهر في روايات "فوضى الحواس، وعابر سرير" لأحلام مستغانمي، و"مزاج المراهقة" لـ: فضيلة الفاروق.

والاسم المستعار هو الاسم الثاني الذي يتخذه صاحبه بديلا للأول لدواعٍ أمنية أو انتقادية، وكأن الاسم الحقيقي قيدا يأسرها ويكبلها بقيود مجتمع أحكم قبضته، فكان لِزامًا تحرير الذات من هذه القبضة، واتخاذ الاسم المستعار قناعا ووسيلة لحماية النفس من إعاقاته ومن ثم الانفصال عن كل ما يحكمه من قوانين وعادات وتقاليد تكبح وتقهر أكثر مما تمنح حرية في التفكير والتعبير عن الذات، ولهذا السبب لجأت "لويزا" بطلة "مزاج مراهقة" إلى هذا النوع من أنواع التنكر الاجتماعي، التي بدت واضحة في التعبير عن اغترابها الأسري والذاتي.

لقد كانت "لويزا" توقع في الجريدة التي تكتب فيها باسم مستعار خوفا من العائلة والمجتمع الذي تنتمي إليه، وخوفا من فضح هويتها الحقيقية "لويزا والي" التي كانت بالنسبة لها مناسبة جدا للكتابة (لويزا والي اسم جميل يناسب الأدب قد يناسب الأدب، لكنه لا يناسب عائلتي إذا دخلت عالم الأدب سأبحث عن اسم مستعار)[1]، فلفرط شعورها بالاغتراب والقهر في أسرة يحكمها الأعمام وأبناؤهم، وفي ظل غياب كلي للأب، وأمام إصرارهم على فرض سيطرتهم، والنظر إليها على أنها مصدر عار وشبهة، واستغلالها من قِبل ابن عمها "حبيب" باسم الحب، كل هذا حولها إلى متمردة وراغبة في كسر قيود العائلة والانتقام منهم، فلم تجد إلا الاسم المستعار (آمنة عز الدين)، ولكأنها تطلب الأمن والاستقرار النفسي من

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999،ص 94.

خلال هذا الاسم، وهذا ما يؤكد انكسارها بسبب العائلة، والخوف من اطلاعهم على ممارستها في الكتابة (فالمرأة التي تقتحم عالم الكتابة تكون عرضة لانتقادات الأسرة والمجتمع، فكيف لو قامت بالإفصاح عن اسمها أو اسم عائلتها (اسم الأب أو الزوج أو الأخ) لهذا لجأت المرأة الكاتبة إلى الاسم المستعار)[1].

إن الخوف هو هاجس البطلة الأول، لهذا اتخذت لنفسها لعبة التخفي والتستر وراء الاسم الجديد الذي شكل دور القناع الواقي من المجتمع الذي لم يتوان في إرباكها، والضغط عليها باسم العادات والتقاليد، ولكيلا تصطدم بالعقلية السائدة، وتخرق القوانين والأعراف التي يغلب عليها طابع الانغلاق والانحصار حول الموروث، متخذة من الاسم المستعار وسيلة ممارسة للكتابة بحرية ، دون قيد أو خوف من مواجهة المجتمع (توفيق أخبرني أنك لا تودين التوقيع باسمك الحقيقي لأسباب عائلية)[2].

يغدو الاسم المستعار وسيلة البطلة في المواجهة والانتقام من العائلة التي ظلت تلاحقهابأصابع الاتهام، فهي لم تر منهم غير ألوان العنف والتحقير والكبت، ولهذا تقول في حوار لها مع "يوسف عبد الجليل":

- هل تذكر أول حديث درا بيننا؟
- أذكر...عن الاسم المستعار.
- نعم...يومها لم أقل لك احتمالا آخر للكتابة باسم مستعار.
- الهروب.
- لا الانتقام[3].

(1) Voir : Nadjiba Regaieg : De l'autobigraphie à la fiction, P 30.

(2) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 112.

(3) المصدر نفسه، ص 226.

إن الاسم المستعار بالنسبة للبطلة المغتربة أكثر من وسيلة للتخفي والعبث؛ إنها الرغبة في الانتقام ممن كانوا سببا في شعورها بالعجز والانكسار، لكن الانتقام بهذه الوسيلة لا يجدي نفعا، ولا يمكن أن يحقق لها ما تصبو إليه(حيث تغيب هويتها في اللااسمية "L'Anonymot"، فلا يعود يرى من المرأة الكاتبة سوى صوتها أو أصوات نسائية لا يمكن تحديد هوية أيا منها) [1].

فالوقوع في اللااسمية هو تغييب للهوية التي لا يمكن أن تجعل العائلة تتجرع المرارة، أو تحط رأسها في الوحل؛ فالانتقام والمواجهة يكون أجدى وأنفع بالاسم الحقيقي "لويزا والي" ليصبح الاسم المستعار ليس أكثر من وسيلة مقاومة للخوف وفك للقيود هربا من مجتمع يرى في طموح المرأة انحرافاعن طبيعتها، (لأنها في نضره لاتقوم إلاّ بوظائف ثانوية في الوجود تتمثل في الولادة وإعادة إنتاج، ولايجب أن تتعدى إلى ولادة من نوع آخر، في الكتابة مثلا)[2]، فإبداع المرأة احتجاج وثورة على الوعي الذكوري المكرس لإعاقتها، واستجابة لرغبتها في التمرد والانتقام.

وفي سياق التسمية وبعد البحث المضني عن الذات من كلية الطب إلى الأدب، وجدت "لويزا نفسها أمام اسم جديد لها و(إنصهرت في اسمي المستعار (...) ذلك الاسم الذي اختاره لي، ولهذا أحببته، حتى نسيت اسمي الحقيقي)[3] وكأنها في مرحلة تطهير للذات من اغترابها لتدخل مرحلة جديدة، إنها المرحلة الانتقالية الرافظة لسلطة الرجل والتقاليد الاجتماعية الضاغطة التي تكبل حريتها .

إن البطلة تمتلك وعيا ثقافيا جعلها ترفض النسق الذكوري المهيمن عليها، لهذا انصهرت وتماهت مع اسمها الجديد، وذابت تلابيب هويتها الأصلية المحاصرة ، لتحل

(1) Voir : Nadjiba Regaieg: De l'autobigraphie à la fiction, P 32.

(2) نورالدين افاية، الهوية والإختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1988، ص 32.

(3) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص 84.

محلها الهوية الجديدة البعيدة عن المراقبة ؛ (فالمرأة لا تستعمل اسما مستعارا للتنكر فحسب وإنما لبناء هوية جديدة قوامها عدم الانتساب إلى الرجل(الأب، الزوج ،الأخ) وترسيخ الاسم الجديد بوضعه سلطة تستحق الاعتراف به عن جدارة وإستحقاق)[1].

وامعانا في تأكيد تغييب الهوية في رواية "مزاج مراهقة" راحت البطلة تبحث عن منافذ تعبر منها لبناء هوية جديدة قوامها الامتثال بالآخر في شكله وتصرفاته وقد كانت تتباهى أمام صديقاتها بذلك؛ كما كانت تشعر بالسعادة وهي تغادر جنسها الأنثوي ولو مؤقتا(نهى الطالبة الفلسطنية المقيمة في ذات الجناح معنا والتي كانت تناديني حسن الصبي وأنا أستلذ الاسم تلقبني بفتوتنا وكنت أتباهى بهذا اللقب) [2].

وهنا، لا تغيب الهوية في اللااسمية من أجل فك القيود والتحرر منها فحسب، بل تغيب لأسباب أخرى، كالحفاظ على الجسد والروح من شبح ظّل يطاردها للفتك بها أمام أول فرصة تمنح له فلم تجد الذات نفسها إلا وهي تنجرف نحو الاسم المستعار ذلك الذرع الواقي الذي سيحميها ولو لفترة وجيزة من الموت بجرة سكين أو برصاصة مباغتة.

مثلت العشرية السوداء باختلاف ملابساتها مناخا خصبا أسهم في بلورة الإحساس بالاغتراب فتعمق ذلك الشعور من خلال الخوف من الكتابة بالاسم الحقيقي الذي أصبح هاجسا يتربص بالشخصية أينما وجدت، مما دفعها إلى حالة من القلق والتوتر من الهوية الحقيقية التي باتت تتوجس الموت في أي لحظة، لهذا كانت رغبتها ملحة في البحث عن اسم جديد ومستعار يقيها لفح الخوف، ويبقيها بعيدة عن الموت.

لقد قاد الوضع الأمني الأبطال إلى دائرة الخوف، مما يعكس حالة الاستياء الشديدة التي آل إليها الوطن، الذي لم يعد قادرا على حماية أبنائه الذين لا يملكون وسيلة للدفاع عنه سوى القلم والكتابة والعمل الصحفي(كل واحد أصبح يعتقد أنه إن لم يكن القاتل فسكون

(1) ينظر: محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، ص 84.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 84.

القتيل إنها قضية ثقة، لقد فقدنا الثقة في بعضنا البعض، إنه زمن الإنجراف نحو الشر) [1]،(نحن نعيش حالة من التوتر الأمني، يجب ألا يكون فيها استثناءات حتى من أقرب الناس إلينا)[2].

ومن ثم كان رجل الثقافة أول المتضررين من العنف الإرهابي الذي شرّع أبوابه ليحصد الأقلام، فلم يكن أمامه إلا النزوع نحو الاسم المستعار للتستر والتخفي خلفه، علّه يمنحه بعض الأمن والطمأنينة التي كانت مفقودة تماما؛ ففي "مزاح مراهقة" يتجلى هذا المظهر على لسان رئيس التحرير من أجل طمأنة عماله، ولو كان ذلك وهما (لا أريد أن أُعرض أحدا للموت، ومن يريد أن يوقع باسم مستعار فليفعل)[3]، لقد كان الاسم الحقيقي في تلك الفترة وبالا على صاحبه؛ مما جعله يبحث عن ملجأ يحمي به نفسه، ولأن العنف وانعدام الأمن يلغيان كل شيء جميل، ويجعلان الإنسان يترقب حتفه، كان لزاما اللجوء إلى مثل هذا الحل.

فالرجل الوهمي أو المصور الذي التقت به "أحلام" لم يكن في مزاج معتدل كي يعترف لها باسمه الحقيقي، لهذا اختار اسما مستعارا له علاقة بحياتها الماضية لكي يوقعها في فوضى الحواس، فقد اختار "صاحب المعطف الأسود" لنفسه اسم "خالد بن طوبال"، وهو الاسم ذاته الذي كان يوقّع به بعد أن وصلته مجموعة من التهديدات (إنه اسمي أو إذا شئت إنه الاسم الذي اخترته، لأنه يشبهني، ولأنه منذ وصلتني التهديدات بالقتل كان لابد أن أختار اسما جديدا أوقّع به مقالاتي)[4]، وكأن الذات الأصلية لم تعد تعرف من تكون بسبب فقدان الأمن، وما اختيارها لذلك الاسم إلا للشبه الكبير بينهما، فـ"خالد بن طوبال" هو رجل العقد

(1)أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 208.

(2) المصدر نفسه، ص 212.

(3) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 128.

(4) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 293، 294.

والانكسارات، والمصور ليس بأحسن حال منه؛ فهو الرجل الذي قُدر له أن يعيش الأحداث الأليمة والقاسية في عنفها وفجيعتها.

وهكذا، كان الاسم المستعار الوسيلة المثلى التي بها تتكر الأبطال لأحوالهم وتستروا عنها، خوفا على النفس من العائلة ومن الموت، لا لشيء سوى السعي لبناء ذات جديدة؛ فالاسم الأصلي الحقيقي يقتضي الخوف والرعب والقيد ، والاسم المستعار يقتضي الأمل والتفاؤل والحياة.

2.2.الاسم بين الشؤم والكره:

بعد تتبع الروايات قيد الدراسة، وجدنا أنفسنا أمام ملمح آخر من الملامح الاغترابية المتعلقة بالاسم، الذي أصبح بالنسبة لأصحابه نذير شؤم لتتحول العلاقة بينهما إلى كره وعداء، قوامها عدم الانسجام معه ورفضه رفضًا قاطعًا، وبالتالي الرغبة في الانفصال عنه، لأنه سبب تعاستهم وشعورهم بالوحدة القاتلة.

لقد أدى الاسم في الروايات قيد الدراسة دورًا بالغ الأهمية في شعور الذات بأنها ليست مثل غيرها بسبب الاسم النحس المنسوب إليها، على حد تعبير "بهته، ولاكامورا" في روايتي "وطن من زجاج" لـ: يسمينة صالح و"قليل من العيب يكفي" لـ:زهرة ديك.

وإمعانا في توظيف الاسم بهذه الصورة العدائية الباعثة على مشاعر الكره والمقت للنفس، لنا أن نقف عند اسم"بهته البوهالي" الذي يحمل دلالات البهوت؛ فالشيء الباهت الذي لا لون له، فهو بعيد كل البعد عن الجمال والرونق، وهو كذلك فحياته خالية من الابتسامة بلا فائدة ولا قيمة، فـ "بهته" يحس بالتلاشي والضياع، والحزن، لأنه بقي وحيدا بعد وفاة والدته، وطلاقه لزوجته فلم يبق له إلا اللجوء إلى بعض التصرفات الغريبة "كقرمشة الكاوكاو بطريقة فضيعة، وحبه لطرطقة أصابعه، ارتداؤه لألبسته بطريقة مقلوبة، وحذائه المحشو دائما بتذاكر الحافلات، وقراءته للأسماء واللافتات بالمقلوب"، تصرفات غريبة جعلته

يعيش حالة ازدواج في كيانه النفسي، الذي لم يهضم تلك التسمية التي أطلقتها والدته عليه، والتي لها علاقة بلقب "البوهالي" الذي يحمل دلالات الجنون ويطلق عادة على الإنسان المتراوح بين الجنون والعقل لقيامه بأفعال غريبة غير مسؤولة.

تظهر هذه الشخصية فاشلة، محبطة لا تفلح في شيء مثلما أفلحت في تخزين بؤسها تعاني من تهميش المجتمع، وللاسم دخل كبير في ذلك (منذ أن وعى اسمه وموته شرّع نفسه حتى يتسع لكل الخيبات والصدمات والانكسارات الفوقية والتحتية (...) إنه رجل لا يصلح لشيء ولا شيء يصلح له في هذا البلد) [1]، فمنذ أن وعى "بهتة" معنى اسمه تفاقمت أزمته النفسية واظطرابه العقلي وازدادت هويته التباسا .

فالملاحظ أن الشخصية قُدمت باسم علم غريب لا معنى له، مما عمق لديها الشعور بالكره والعدائية اتجاهه واتجاه ذاتها، فبعد الحوار الذي دار بين "بهته" و"بدور" اكتشف بشاعة وفضاعة اسمه الذي جنى عليه، وكدّر حياته (أنت يا بهته عليك أن تتخلى عن اسمك...يلزمك اسم آخر، اسم يجب أن تعثر عليه وتستقر فيه... ، اسم تلقاه، أن تفتكه لأحد، اسم أحد الأكابر مثلا، إحدى الحافلات المهم أن يكون اسما كبيرا)[2]، هكذا كان الاسم مصدر شؤم ونحس للبطل، حتى زميلته انتبهت إلى العدمية الموجودة في اسمه الغريب، ولهذا أشارت عليه أن يستبدله بأي اسم معروف، حتى ولو كان اسم حافلة، المهم أن يتخلى عنه، ويبدأ حياة جديدة باسم جديد يشفع له ويغير ما بحياته من أحزان واضطرابات.

أسئلة كثيرة بدأت تنهال على "بهتة" سببها اسمه المشؤوم، الذي جعله يتخبط في البحث عن إجابة صريحة يُقنع بها عقله الحائر، فهو على الدوام يسأل نفسه من يكون (أي رجل أنا؟ أي صحفي أنا؟ لا أحد يعرف اسمي، ولا أحد يسمع بوجودي أصلا...ما الذي يمكن أن

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 04.

(2) المصدر نفسه، ص 312، 313.

أكتبه يعتبر مهما في نظر الناس؟ ما الذي أقول لهم ولا يعرفونه ولا يسمعون به)[1] هي أسئلة تؤرقه عندما يخلو إلى نفسه فتتضارب الأمواج العاتية بداخله لتزيده حزنا وغربة عن مجتمعه، وعن ذاته التي ما عاد يعرف من تكون.

فكره "بهتة" لاسمه كان من فرط الغرابة والتبعية العمياء لاسم لم يختره، حتى بلغ به الأمر أن اعتبر اسمه سلبا للإرادة الحرة التي يولد عليها الإنسان (يولد الرجل حرا نقيا خفيفا نظيفا إلا من جلده، وما سطّر على جبينه، وإذا به يُبتلى باسم ينزل عليه دون أدنى مشورة، ولا اعتبار ولا تفكير إن كان سيركب عليه أم لا إن على مقاسه أم لا، وإن كان خفيفا أم ثقيلا عليه، وإن كان قاسيا أم رحيما به، إن كان مباركا أم نحسا عليه، ما إن ينزلق المرء من رحم أمه حتى يسارعوا بحشوه في كلمة من وحي مزاجهم وتسلطهم وأنانيتهم...يختزلون وجوده وحياته فيها)[2].

يشير هذا المقطع السردي إلى التسمية العشوائية المبنية على المزاج، والمتوارث من العادات والتقاليد التي تصر على إحياء الأموات من خلال أسمائهم، ويدفع ثمنها حاملها الذي يجد نفسه مكبلا ومقيّدا باسم غريب أو تقليدي، إنها الأسماء عندما تفترس حياة أصحابها وتؤدي بهم إلى الموت المعنوي خاصة إذا شكلت عبئا وارتبطت بالفشل الذي يلاحقهم في جميع الميادين حينها وجبه التَّخلص منها، وهو ما قام به "بهتة" عندما استوعب تأثير اسمه السلبي على حياته.

يسترجع "بهته" تأثير اسمه السلبي على طفولته؛ حيث كان أضحوكة لأبناء الجيران (كان يكره ذلك الاسم الذي يرمونه به وينفجرون ضحكا "بختة"، كانوا كلما سنحت لهم رؤيته

(1) المصدر السابق، ص 6.

(2) المصدر نفسه، ص 313، 314.

يقذفونه بهذا الاسم، وأحيانا يضيفون له كلمة "الحاجة"، ويلاحقونه ضاحكين، هاتفين الحاجة بخته)[1].

كل من يحمل ثِقلاً يستطيع أن يستريح منه عندما يُنزله عن كتفيه، لكن بهته يحمل كتلة من الأحاسيس والمشاعر المقيتة والسلبية، هي وليدة الاسم النحس، لأنه يحمل ثقله في وجدانه وأعماقه وذاكرته، فهو لم يستطع بأي حال نسيان طفولته المكدرة بالسخرية والتهكم، من قبل أبناء الجيران الذين كانوا يلقبونه بـ"الحاجة بختة".

وجد بهته نفسه في علاقة عدوانية مع ذاته وذاكرته بسبب الاسم العار، الذي لم يعد يحتمل سماعه، وفي هذه الحال البائسة حاول البحث عن طريقة تخلصه من هذا الاسم الذي حوّله لإنسان فاشل، عاجز عن إمتهان أي فعل إيجابي، فقد أحاطت به الهزائم والانكسارات من كل جانب(كيف لي أن أتخلص من هذه التسمية العار؟...التسمية الحشومة؟ الآن فهمت لم أحبني الفشل، ولم عقد علي الإنهزام)[2].

فهذه الصورة القلقة التي رسمتها الكاتبة تبرز جانبا من انهزامات بهتة، وانفعالاته التي نلمس فيها معنى التيه والحيرة من الاسم الذي ماعاد يحتمله بين ضلوعه، ولئلا يلتهمه اليأس، ويعصف به الإغتراب، كان لابدَّ من البحث عن مخرج للخلاص، فكان الانفصال التام عن هذا الاسم هو الحل (شعر أنه ما عدا يستطيع إحتمال واقعه؟ إلا بالانفصال عنه... لابد أن يجعل مسافة بينهما) [3]، ولأنه يريد أن يكتشف نفسه ويدرك ذاته العطشى للاستقرار، والأمن والثبات، اقترح بهته أن ترجع التسمية للإنسان عندما يصل سن الرشد(من

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 314.

(2) المصدر نفسه، ص 245.

(3) المصدر نفسه، ص 19.

المفروض أن ترجأ تسمية المولود حتى موعد رشده، وإلى حين وعيه بنفسه، أو بما يليق بها من الاسماء... بأي حق يفرض عليك اسما لا تعرف من أين أتى، وكيف وصل إليك؟)[1]

ومازاد من كره بهته لاسمه واستهجانه له، هو تبرير والدته (قالت له ذات مرة أنها أعطته هذا الاسم تبركا بأخيها الذي كان رجلا ذا ورع، ومكانة أخلاقية ودينية في عرشهم)[2]، لكنها لم تدرك حجم الخراب والدمار النفسي الذي ستسببه له بهذه التَّسمية التي لم يستطع أن يشفى من عقدتها؛ مما جعله يشعر بالدونية والتهميش لتصبح التَّسمية قيدا وجب التخلص منه، لكنه قيد لا يشبه قيد "لويزا"، وصاحب المعطف الأسود إنه قيد القدر والمصير المحتوم.

كل هذه الاعترافات الصريحة والحوارات الداخلية، والأسئلة النفسية المتكررة التي كانت تخنق بهتة بسبب الاسم النحس الذي أثقل كاهله وأدخله في علاقة عداء ونفور مع ذاته، ومع غيره ممن كانوا ينفجرون ضحكا كلما رأوه وسمعوا اسمه في الماضي والحاضر، لهذا وجب التخلص منه نهائيا واستبداله بآخر أحسن وأجمل منه، فكم من الناس تحطموا بسبب أسمائهم[3].

وكأن تركيز الكاتبة على مثل هذا النمط من التسمية في المجتمع العربي يدل على تأكيد خصوبة النسق الثقافي التقليدي الذي جُبلَ عليه أباؤنا خاصة منه إحياء أسماء الأموات والتبرك بها، والرغبة في تخليدها، والتي تُفضي في كثير من الأحيان إلى تهميش حامليها وسط أقرانهم، وتعقيد حياتهم، كما قد تبعث بهم نحو النفور والعدائية .

لقد عاش بطل "وطن من زجاج" تجربة مخاض عسيرة بسبب الاسم النحس الذي أُطلق عليه، بسبب قدر ومصير لم يختره.

---

(1) المصدر السابق، ص 314.

(2) المصدر نفسه، ص 314.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص314.

فـ "لكامورا" يحمل دلالات المافيا والموت والرعب، والخوف، والشؤم، وهو ماوجدناه في تضاعيف الرواية؛ فالبطل كانت له حكاية طويلة مع الموت، منذ أن جاء إلى هذا العالم المشؤوم الذي استقبله بموت أمه وهي تضعه، ثم موت عمته، ثم موت جده وموت جميع أصدقائه في الوادي، وأخيرا موت أعز أصدقائه غدرا بالرصاص، والنتيجة هي جملة من الصدمات والعُقد النفسية التي أصابت الذات وأضعفتها، وجعلتها تشعر بالتلاشي واختلال في التوازن النفسي؛ فالبطل يراوده شعور بانعدام القيمة بسبب الاسم، ووجوده الذي ظل الموت ملازما له ليأخذ منه كل عزيز (كنت أعي تماما أن الخيبة لن تأكلني أنا؛ بل تأكل رفاقي الذين كنت أعود بهم إلى أهاليهم ميتين، رفاقي الذين غرقوا في الوادي أمامي؟ لماذا لم أكن أموت؟ فلا أعرف كيف أعيد الحياة إليهم كنت أجثي على ركبي أمامهم، وأنظر إليهم يموتون لأبدأ بالبكاء عليهم، ثم أعود دونهم إلى البيت، مع الوقت صار الناس يُطلقون عليّ لقبا غريبا "لاكامورا"؛ شيئا فشيئا فهمت أن "لاكامورا" يعني بكل بساطة من لا حق له في الموت براحة) [1].

وكأن القدر قد عاكس حلم البطل في الفرح، ومناه بالخيبة أكثر من مرة؛ فالانسجام مع الجحيم أفضل من الانسجام مع هذا الاسم الذي خلّف له عدم الاستقرار النفسي، وزج به في بركان النزعة التشاؤمية بسبب تطيّر أهل القرية منه؛ لأنه ليس أكثر من وجه "شر ونحس" يجب الاحتراز منه (كنت واعيا من البداية أنني سيء الحظ لما أخلفه من شرور، أغلبها لم تكن بيدي تلك الشرور التي كانت تبيح للناس التطيّر مني) [2].

إن النزعة القدرية في الرواية أسهمت في زعزعة كيان البطل، وفي عدم استقراره (مادام الاختيار قد انتُزع منه وأصبح منقادا ومتوجسا من غدٍ لا يعلمه إلا الله)[3]، وهذا ما جعله

(1) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 7.

(2) المصدر نفسه، ص 39.

(3) إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية ، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص 152.

يحرص على ستر أفراحه وحبه، والإقفال على مشاعره كجوهرة ثمينة في أقصى ركن في قلبه؛ لأنه لا يستحق السعادة ولا الفرح بسبب القدر الذي أصبح يتربص به ويترصده في كل مكان حل به، ليأخذ منه كل عزيز وصديق (كنت أنا ذلك الشعبي البسيط الذي تربى في قرية باعت تفاصيله لمن يدفع أكثر، كنت ذلك اليتيم الذي كان يسميه الناس "لاكامورا" ليذكرونه أن لا حق له في الفرح ولا في الأعياد، إنني غير قابل للفرح تماما لأن الخيبة تسكن وجداني منذ بداية الأرض)[1].

فمن غير وعي ولا إرادة كان البطل يسير معصوب العينين إلى مصيره الذي لم يقدم له شيئا إلا الخسائر، والانكسارات والأرواح التي كُتبت في سجل حياته.

إن عبثية القدر التي صبتها الكاتبة على بطلها حولته من غير إرادة منه إلى نذير شؤم ليس له من تبرير ولا تفسير على الأسئلة المقلقة والمحيّرة التي جردته من كل قيمة وعرته أمام نفسه، وأمام الناس إلا الأسطورة وتلك الجنية التي أرادته حيا، وانتشلت من بين أحضانه ويديه جميع أصدقائه (أنا الذي لم يجد ما يبرر به وجوده سوى بهذه الطريقة، بهذا الشكل الذي يبدو لي اليوم غريبا، وقد يبدو لغيري مثيرا وحتميا، لاكامورا أسطورة الكلام الجاهز للإداننة، ذلك الذي جردني من أشيائي الحميمية...وعراني قبالتي وقبالة الناس منذ صار الحظ يعاكسني في هالة من النحس الذي عبره كنت أعود كل مرة فارغ اليدين)[2].

إن ارتباط البطل بالفراغ والفقد حوّله إلى شخص كثير التساؤل عن سبب وجوده، وعن سبب تأجيل الموت له، وعن هويته المفقودة وسط هذه الهواجس والافتراضات، لكنه لم يجد أمامه سوى هذا الحل الوهمي والخيالي –الجنية– ليبرر بها نحسه وتورطه في موت كل من كانوا معه (لماذا أخطاني الموت الذي أخذهم جميعا، لماذا أخطاني الرصاص الذي أصابهم

(1) ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص 39.

(2) المصدر نفسه، ص 151.

جميعا)[1]، يبرز هذا المقطع خضوع البطل "لاكامورا" للقدر الذي سلبه الحرية والتصرف والإرادة، وجعله هائما على وجهه، يبحث عن قشة يتشبث بها من الغرق المحتوم الذي سبب له هذا القدر الذي جعله عبدا له يوجهه حيث شاء ومتى شاء، مجبرا لا مختارا فالكاتبة كانت قدرية بامتياز لم تعط له فرصة اختيار السلوك أو التصرف؛ بل جعلته لقمة مستساغة للمصائر التعيسة التي لفت حبلها حول عنقه، لكنها لم تته حياته؛ بل ألبسته الحرمان ثوبا، والسؤال قلقا[2] والاغتراب مصيرا.

ظل النحس يلاحق البطل، حتى عندما غادر تلك القرية المشؤومة التي لم يلق فيها سوى التهميش والإقصاء إلى المدينة؛ أين أصيب صديقه المقرب برصاصة غدر أودت بحياته ليجد نفسه في مواجهة دامية مع القدر بالإدانة نفسها، والأسلوب نفسه من المرأة التي اعتقد يوما أنها تحبه (كفي عن النظر إليّ بهذا الشكل، لست أنا من أطلق النار على أخيك، ولست أنا من أشعل فتنة الموت في هذا الوطن البائس، لست أنا من حرّم الحب، ولا أنا من اطلق الموت المجاني أنا لاشيء لست شيئا أنا لست أنا أنا لاأحد) [3]، جميع هذه الإدانات ساهمت في بلورة فلسفة التشاؤم لدى البطل، وجعلت العلاقة بينه وبين اسمه علاقة عداء وكره؛ لأنه المثلب الذي حطّم فؤاده، وانتزع بذور الفرح من حياته حتى تحوَل إلى لا شيء، إلى شخص نكرة، إلى مجرد منتظِر للموت في طوابير الأحياء، الذين ليسوا أفضل حال من الأموات (أليس الحي ميت بالتقسيط)[4].

(1) المصدر السابق، ص 151.

(2) ينظر: إدريس الكريوي، بلاغة السرد، ص 162.

(3) ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 161.

(4) المصدر نفسه، ص 161.

وبين هذا وذاك، أصبح البطل يشعر بالغربة والوحدة التي أنسته من يكون ، وأفقدته تقديره لنفسه حتى أصبح يكرهها ويعتبرها شيئا تافها لا قيمة له، فلا حق لها في الموت بسلام ولا الفرح والسعادة، لها فقط حق الأحزان ومزيد الافتقادات.

3.2. الاسم بين التعتيم والتعميم:

على ضوء ما سبق، ومن خلال الوقوف على بنية الأسماء، وأهم تشكيلاتها التي أسهمت في بلورة الشعور بالتهميش والاغتراب وجدنا أنفسنا أمام ملمح آخر من ملامح اغتراب الشخصية؛ وهو ميل بعض الكاتبات إلى طمس معالم الشخصية وتجريدها من اسم يعينها، وإغراقها في مجموعة من (الصفات والأعداد والنعوت، والضمائر النحوية التي من شأنها أن تحط من قيمة الشخصية وتُضعفها أمام هويتها التي وقعت في الشمولية، فتوغل الشخصية عندئذ في اللاسمية واللاهوية)[1].

إن لجوء الكاتبات إلى الاكتفاء بعلامة أو صفة في تسمية أبطالهم مبعثة التعتيم والتعميم؛ فبالنسبة للأول فالقارئ يجد نفسه أمام مجموعة من النعوت والصفات الحسية والجسدية وألفاظ القرابة كالأب، الأم، الأخ، الزوج، العم، أواللجوء إلى استخدام مجموعة من الضمائر للدلالة على الشخصية، وقد يعود تعتيم اسم البطل إلى الاتكاء على تقنية الحوار الداخلي "المونولوج" مما لم يتح بصورة عامة وجود حوار البطل مع آخرين داخل القصة؛ بحيث لاتكون هناك مدعاة لاستدعاء اسم البطل، لأن الشخصية مستغرقة في أحزانها، وفي جدل حاد مع ذاتها المنفصلة[2].

أما الثاني –التعميم– فأساسه الأول تعتيم الاسم يعني ضبابيته، كما يعني فقدان الشخصية للاسم الذي يدل عليها، والاكتفاء بعلامة عامة لا تفيد كثيرا في تمييزها، وإبراز

(1) ينظر: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 2002، ص 210، 2014.

(2) أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 98.

خصوصيتها مما يدعّم فكرة التهميش، كما أن عدم تحديد الكاتب للاسم الذي تحمله الشخصية الرئيسة يحقق له الإيحاء بشمول القضية وتعميمها، فعدم التصريح باسم البطل المغترب يعد أحد الظواهر التي برزت في الستينيات الميلادية وما بعدها في الوطن العربي، وهي الفترة التي تغيرت فيها الأوضاع الاجتماعية، وتعمقت هموم الفرد، وكأن في هذا التعتيم لاسم البطل أثره في تعميم المشكلة الإنسانية[1].

إن أغلب ما ورد في الروايات قيد الدراسة، وخاصة روايات "أحلام مستغانمي" و"زهرة ديك" و"ياسمينة صالح" فيما يتعلق باسم الشخصية، لجوؤهن إلى الضمائر النحوية وتوظيفها للدلالة عليها وتمييزها عن غيرها لنجد أنفسنا أمام مجموعة من الضمائر على رأسها ضمير المتكلم (أنا) الحاضر بقوة في رواية "وطن من زجاج" و"ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"؛ ففي "وطن من زجاج" يبدو البطل بدون اسم مغيّب الهوية تماما بلا عنوان ولا مأوى ولا أقارب بعد أن حصدهم الموت (الأم، العمة، الجد، الأصدقاء، النذير) وجعله مشلول الإرادة.

إننا أمام اللااسمية بأتم معنى الكلمة، وغياب للهوية وزوال مفهوم البطل وظهور ما يُسمى بالبطل الضد؛ الذي يعني أن تتحلى الشخصية بمجموعة من الملامح السلبية الدالة على الضعف والغفلة والسذاجة، والطيبة المجانية في مواجهة قوانين قاهرة وخارجية لا ترحم، وهي خصائص تقود البطل الضد إلى نهاية فاجعة[2].

والبطل في الرواية ضحية لعبة تقاذفتها أمواج عاتية ومصائر حزينة، قُدر له أن يلبس ثوبها لتتحول حياته إلى جحيم محتوم وسنفونية حزينة ليس له من تفكير إلا في طرح الأسئلة

(1) المرجع السابق، ص 98.

(2) ينظر: ثامر فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، دط، 2004، ص 254.

المقلقة والمحيرة، عمن يكون وسط كل هذه الأحزان (لم أكن شيئا سوى ما تبقى من شخص فَقَد أحلامه الأولى، ويبدو جاهزا ليفقد ما تبقى منها) [1].

ويقول له صديقه (بجد أجدني أتساءل من أنت حقا يا صاحبي)[2]، لكنه لم يجد أمامه إلا الإجابة باللاشيء (والو "Rien" ليعني لا شيء تماما بكل ما يعنيه اللاشيء من معنى...من أنا حقا...لا شيء...من أنا حقا؟)[3].

هكذا هو البطل بلا اسم ولا هوية، ولا كنية، فلا توجد ملامح إيجابية فاعلة لاعتباره شخصا سعيدا، حتى هو نفسه لا يعرف من يكون؛ فالملاحظ عليه المعاناة المستمرة من الفقد والموت حيث غلب عليه الاكتئاب والضجر والإحساس باللاشيء واللامعنى.

فالكاتبة على وعي تام بالسلطة التي يمارسها الضمير (أنا) "Je" على القارئ؛ إذ يجعله يحس براهنية الأحداث، ويصبح الضمير المتكلم هو المساعد على كشف خبايا النفس وتعريتها أمام القارئ[4]، كما ساعد –كذلك– على إلباس البطل مزيدا من الضبابية التي أعطت عمقا لحالته النفسية كي يستطيع المتلقي أن يحمّلها ما شاء من التفسيرات حسب مواقفها، والضبابية التي تكتنق الشخصية الرئيسية المغتربة ذاتيا ، هي دلالة على أن ضمير (أنا) يصلح ليكون مجرد ارتكاز للاغتراب الذي قد يوجد لدى كل الناس، ويمكن أن يقع لأي فرد، وهو التعميم في أحسن دلالاته، تعميم للمشكلة والقضية وإطلاق سراحها لتصبح شمولية، فلا تنطبق على فرد واحد، لأنها أزمة المجتمع بأكمله، فالأنا يمكن أن يكون (أنا وأنت وهو وهي)، خاصة إذا ما ربطنا العلاقات النصية مع بعضها البعض؛ فالزمن الذي يحيا فيه البطل هو زمن القتل والموت، زمن العشرية السوداء الذي لم يسلم منه أيٍّ كان؛

(1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص 59.

(2) المصدر نفسه، ص26

(3) المصدر نفسه، ص 27.

(4) ينظر: حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، 2012، ص 96.

امرأة، رجل، مثقف، جاهل، والبطل بلا عائلة ولا مأوى، ولربما أرادت الكاتبة بتعتيمها للاسم وتعميمه التأكيد على (الهوية الجماعية والأنا الجماعية التي فقدت الأمان الذي يعد المصل الأساسي لكل إنسان يرغب في أن يحي ويموت بهدوء وسلام)[1].

ولأن الكاتبة أرادت التأكيد أكثر على الهوية الجماعية، فقد حددت للبطل علامة تدل عليه؛ لقب "مهني الجورناليست" (كان البعض يطلق عليّ لقب "الجورناليست" من باب السخرية أو التهكم أو الاثنين معًا)[2]، فحتى اللقب المهني، لم يزده إلا شعورا بالاغتراب والخوف من المجهول (تسلل الخوف إليَّ، أن تكون كاتبا أو صحفيا في هذه المدينة، فأنت مشروع ضحية أيضا)[3]، لقد أنهك هذا اللقب قِوى البطل ، وأفقده الشعور بالأمان.

ليس بعيدا عن تعميم "ياسمينة صالح" لقضيتها وأزمتها التي تحولت إلى أزمة جماعية نجد أن الضمير "أنا" يحضر في رواية "ذاكرة الجسد"؛ فاللافت للنظر أن الكاتبة حددت اسم بطلها بـ"خالد بن طوبال"، لكن الضمير جاء لينوب عن الاسم لأن ذلك يتوافق مع وضعه المأساوي فهو ليس أكثر من شخصية مهمَشة من طرف المجتمع الذي لم يحترم عاهتها الجسدية، لأنها بقيت على دينها، متمسكة بضميرها ومبادئها السمحة التي تربت عليها أيام الثورة.

فبعد تتبع الرواية نجد أن الاسم لم يُذكَر صريحا إلا أربع مرات محددة، فكان الضمير(أنا) سيد الحديث النفسي والاعترافات والبوح الداخلي؛ فالضمير "أنا" عمل على استبطان الذات، ليتلون بدوره بألوان العذاب النفسي واللااستقرار والقهر كملمح من ملامح الاغتراب النفسي الذي عانى منه البطل (ها أنا ذا اليوم خارج وطني كالعادة، وكيف لا ولا

(1) ينظر: أميرة علي الزهراني: الذات في مواجهة العالم، ص 98، 99.

(2) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 70.

(3) المصدر نفسه، ص 70.

كرامة لي في وطني [...] ها أنا اليوم في غربة أخرى وبحزن وبقهر آخر)[1] فضمير(أنا) كبديل للاسم ساعدنا على التوغل داخليا إلى أعماق البطل وتعريتها للوقوف على مشاعر الغربة لديه، كما كشف لنا عن نواياه وصرخته النابعة من جسد مشوه أُضطُرَ إلى مغادرة الوطن، والدخول في غربة أخرى.

لقد كان للتهميش والإقصاء دور في تفعيل اغتراب البطل الثقافي مما حدى به إلى استخدام الضمير المتكلم لنقل ذلك الشعور (أنا مغرور لكي لا أكون محقورا، فنحن لا نملك الخيار يا صاحبي؛ إننا ننتمي إلى أمة لا تحترم مبدعيها، وإذا فقدنا غرورنا وكبريائنا ستدوسنا اقدام الأميين والجهلة)[2] يعبّر المنقول السردي عن التهميش الذي يعانيه البطل، لهذا فهو مضطر لسلوك طريق الغرور والكبرياء.

كما نجد أن البطل قد انتقل من الضمير " أنا" إلى "النحن" الذي غيّب أكثر هوية السارد؛ وجعله أكثر ضبابية لأن "النحن" هو البطل السارد والمتلقي في آن واحد مما يجعل (القارئ وهو يتابع السرد من خلال الراوي المشارك يطرح مجموعة من الأسئلة تتعلق بهوية هذا الراوي الحاضر، ولكنه غير محدد لأن ضمير "نحن" يتميز بخصوصية مرجعية في الدلالة على المتكلم؛ ذلك كون جمع الضمير يختلف عن جمع الأسماء، و"نحن" ليس مضاعفة لمواضع متشابهة؛ بل هي ضم "أنا" إلى لا "أنا")[3]، وكأن الكاتبة "أحلام مستغانمي" أرادت بدورها إطلاق قضية تهميش المثقف الجزائري، وصانعي الثورة المجيدة في آن واحد لتعميمها وهو ما جعل البطل يتخفى مرة خلف الضمير "أنا" ومرة خلف "نحن" حتى غدى النص(ملجأ يستظل به الكتاب ليشخصوا تبدل العلائق واختلال القيم والبحث عن

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط26، 2010، ص 23.

(2) المصدر نفسه، ص 181.

(3) حسينة فلاح، الخطاب الواصف، ص 103.

الهوية في خضم الصيرورة المتسارعة الخطى) [1]، كما لجأإلى ضمير (نحن) (ليعطي الشرعية الجماعية لأقواله) [2].

أما ما أطلقته الكاتبة على بطل "فوضى الحواس" فليس بعيدا عن تجاهل التسمية، والتأكيد على الضبابية من أجل طمس معالم الشخصية، التي لم يظهر منها إلا كلامها المبتور، والملغَز والصامت، فهذه المرة نُعت البطل بما يلبسه "صاحب المعطف الأسود" وأحيانا بجنسه "رجل الوقت"، كما أنه بلا عنوان ولا هوية ولا أصدقاء والمقاطع الأتية تدل على ذلك (ربما قرر صاحب المعطف أن يسرق منها سؤالها، ويتخلى عن طريقتها الغريبة في التحاور [...] هو رجل الوقت...عطرا..هو رجل الوقت ليلا...، هو رجل الوقت سهوا...هو رجل الوقت شوقا، هو الرجل الذي...رجل اللغة القاطعة)[3] حتى وإن وُجدت هوية فهي مستعارة، وذلك بعد إلحاح البطلة "حياة" أكثر من مرة الإفصاح عن اسمه (ما اسمك...هل صعبا إلى هذا الحد أن تبوح لي باسمك؟...اعطيني أي اسم شئت)[4] ،(هل تعدني لو جئت أن تخبرني من تكون)[5]، فما كان للبطل إلا أن استعار هوية رجل آخر "خالد بن طوبال" ليزيد من إرباكها وإرباك القارئ الذي وجد نفسه يتابع تعقيدات وتفاصيل حياة هذا البطل من أجل كشف أوجه الشبه والاختلاف بين الشخصيتين.

كما مكننا تتبع الروايات قيد الدراسة الوقوف على نمط آخر من تغيّيب الاسم وتعتيمه، وهو اللجوء إلى إطلاق أسماء الحيوان على الشخصية مثلما فعلت "زهرة ديك" في "قليل من العيب يكفي"؛ حيث أطلقت اسم "الكوبرا" على رئيس تحرير الجريدة التي يعمل فيها "بهتة"،

(1) بوزيد نجاة :الكتابة السردية في الرواية الجزائرية، رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، مجلة مقاليد، جامعة مستغانم الجزائر، عدد 8، جوان،2015، ص18.

(2) حسينة فلاح ، الخطاب الواصف، ص18.

(3) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 16، 17، 18.

(4) المصدر نفسه، ص 16، 17، 18.

(5) المصدر نفسه، ص 212.

و"الكوبرا" اسم يتصل بالحيوانات الزاحفة، وهي من أكبر أنواعها، التي تشبه الأسطورة (الكوبرا هو اسم الشهرة لرئيس تحريرها الذي أحاط نفسه بفريق من الصحفيين أو هكذا يبدون من عبدة المصالح)[1].

لقد بدت بعض الشخصيات في الروايات قيد الدراسة مجردة من أسمائها، حتى وإن وجدت فهي مجرد ألقاب مهنية وضمائر لغوية، وهو ما أضفى على السّرد حيوية وحياة ومتعة في التلقي جعلتنا نتابع الأحداث خطوة خطوة لنتمكن من تمييزها وتعيينها في الخانة والحالة المناسبة لها (التهميش، القهر، الخوف، التعميم والتعتيم ، اللاهوية واللااسمية) التي تولدت من شرارة الظروف المحيطة بهم.

4.2. مفارقة الأسماء:

لاحظنا من خلال التقصي الدقيق لأسماء الشخصيات في الروايات قيدالدراسة، أن الكاتبات لم يُركزن على الاعتبار التقليدي الذي تكون فيه أسماء الشخصيات منسجمة مع مضمون الرواية؛ فالملاحظ ورودهاغير منسجمة ولا متوافقة مع سلوك الشخصية في الحدث الروائي، وبعيدة كل البعد عن مقوماتها النفسية والاجتماعية والمعنوية التي كانت ملونة بألوان الأسى والحزن، والفقد والتمرد والتلاشي؛ مما جعل المفارقة تبرز لتؤدي دورها الجمالي والدلالي كالسخرية، ونقد الواقع الذي تعيشه هذه الشخصيات.

فكل ما يتعلق بالشخصية من تصرفات وردود أفعال ووظائف وأحاسيس جاء مناقضا لمدلول الاسم ومفارقا له، ويمكن أن نستدل على ذلك بعرض جملة من الأسماء في الروايات قيد الدراسة.

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 18.

1.4.2/"ثلاثية أحلام مستغانمي":

1.1.4.2 "خالد": يحمل الاسم إيحاءات لغوية هي البقاء والاستمرارية، الدوام والثبات في مكان لا يبرحه؛ فالاسم يحمل في معناه الثبات في المكان، والرأي والموقف وعدم الرضوخ والاستسلام، لكننا لا نجد أي ترابط مع السياق العام للرواية وبين مواقف البطل التي جاءت في معضمها سلبية .

من خلال الإيحاءات اللغوية للاسم سنركز على الثبات والاستقرار، فهل كان البطل فعلا خالدا ثابتا ومستقرا؟ فـ:"خالد" لم يكن في بداية مشواره المهني ثابتا على قيّمه ومبادئه الأخلاقية التي تعلمها إبّان الثورة التحريرية، بحكم عمله مسؤولا للنشر عقب استقلال الجزائر.

فالمراقبة الصارمة التي كان يقوم بها على الكتب والمؤلفات المناوئة للأنظمة القائمة آنذاك حولته إلى رجل سلبي المبادئ متطفل، لكن ذلك لم يدم طويلا بعد الصفعة التي تلقاها من "زياد" الذي بدى رافضا لمنطلق المراقبة السلطوية على ديوانه الذي أراد نشره (توقفت عيناه عند ذراعي المبتور لحظة عند رفع عينيه نحوي في نظرة مهنية، وقال: لا تبتر قصائدي سيدي، رد لي ديواني سأنشره في بيروت)[1]، تبدو المفارقة واضحة في شخصية "خالد"؛ فالمنقول السردي يشير إلى اللاثبات في المبادئ، لكن موقفه إزاء هذا الكلام جعله يعيد النظر في سوابقه ودفاتره، ليتسقيل بعد ذلك، ويقرر السفر والهروب إلى "باريس"، لكننا لا نجد في استقالته مسلكا إيجابيا قائماعلى التغيير والتمرد والمواجهة، بقدر ما هو سلبي، فما فعله "خالد" هو الهروب، والغرق في بحر من الصمت (مازلنا باسم الصمود ووحدة الصف نصمت على جرائمنا، ما الذي يمنعني من فضح أنظمة دموية قذرة)[2].

يكشف هذا المنقول السردي عن أزمة المثقف ومحنته الحقيقية إزاء الصمت عن الحقائق ومداراتها باسم الوحدة والصف، فجميعها مواقف وأفعال تبرز مفارقة الاسم لأحوال

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 150.

(2) المصدر نفسه، ص 151.

البطل وتصرفاته فهو لا يشعر إلا بالوحدة وخيبة الأمل والإحباط الذي إنجرعن إنحلال القيم وانهيارها وسقوط الشعارات الكاذبة، ليتحول اللاثبات واللااستقرار من المبادئ والمواقف إلى مكون المكان فقد اختار البطل الرحيل واللجوء إلى الآخر –باريس– الذي كان في الماضي سببا في بتر ذراعه، وتحوله إلى شخصية مشوهة الجسد والروح تعيش المنفى الجسدي والروحي، وهو ما جعل "خالد يفضل أن يخسر منصبا بدل أن يتنازل عن قناعات ومبادئ تظل هي العمود الأساسي الذي يُشعره بأنه حر وملك لنفسه لا غيره، وفي هذا الموقف نوع من الانفصال عن الذات الجماعية بمبادئها وقوانينها (أكره خاصة أن يحولني مجرد كرسي أجلس عليه إلى شخص آخر لا يشبهني)[1].

أما إذا انتقلنا إلى الثبات على مستوى الأحلام، فإننا نجد أحلامه انكسرت، وحولته من شخصية قوية إلى ضعيفة، بعد الصفعة الثانية التي تلقاها من أحلام بزواجها المفاجئ، وجد نفسه أمام كم هائل من الأحزان والانكسارات، فالثبات والاستقرار تقابله الخيبات المتتالية بدءًا بالعمل، ثم رحيله وبقاء تلك المبادئ محبوسة ومدفونة، وأخيرا زواج أحلام، ليصبح الاسم ناقلا رسميا لمشاعر النقص ومعانات الذات من المحبوب اللامبالي وأصحاب النفوذ والمصالح الخاصة، فالاسم متعارض تماما وقائم على المفارقة التي اعتبرناها من أهم الملامح الاغترابية للشخصية.

أما عن "زيان" في "عابر سرير" الذي يُعد الوجه المكمل لـ "خالد بن طوبال"، فيرتبط معناه بدلالات لغوية تدل على الجمال والرونق والبهاء، لكن مدلوله لم يأت متوافقا مع مسار الأحداث ومآل الشخصية في الرواية التي أصابها مرض السرطان، وأودى بحياتها بعد أن توالت عليها الضربات والهزات العنيفة.

(1) المصدر السابق، ص 147.

2.2.4.2/"سي مصطفى"، "سي الشريف":

يحضر لقب "سي" في كلا الاسمين، ولهذا اللقب حضوره في العرف الاجتماعي الدال على الاحترام والتقدير، والرفعة في المكانة، أما عن الاسمين فتعود دلالتهما إلى النبل والطهارة والشرف، كما لهما مسحة دينية لارتباطهما بأسماء الرسول صل الله عليه وسلم، وقد استطاعت الكاتبة أن تُسقِط دلالات هذين الاسمين على مسار الشخصية، باعتبارهما قد شاركا في الثورة التحريرية؛ أين كانت الرغبة جامحة في الدفاع عن الوطن؛ فالوطنية وحب الوطن قبل الأنا لتقديس مفهوم الحرية والاستقلال من أجل ضرب الاستعمار، ورغم هذا التوافق الذي لمسناه بين الاسم وايحاءاته في الماضي؛ فإننا نلمح مفارقة واضحة في تصرفات الشخصيتين التي انزاحت عن مقوماتها ومبادئها بعد الاستقلال، وانساقت خلف البدلات السوداء الأنيقة والربح السريع، فمواقفهما المتكررة في الرواية تكشف عن حب الذات والأنانية، والطمع.

وهو ما أقره "خالد" (كنت أدري أن طرقنا تقاطعت منذ سنين عندما دخل دهاليز اللعبة السياسية، وأصبح هدفه الوصول إلى الصفوف الأمامية) [1]، وقوله (كنت في الماضي أكّن له إحتراما وودا كبيرين ثم تلاشى تدريجيا، كلما امتلأ رصيده الآخر بأكثر من طريقة، وأكثر من عمله) [2]، وقوله أيضا (سي مصطفى وسي الشريف ضمن قائمة البطون المنتفخة، السجائر الكونية، والبدلات التي تلبس أكثر من وجه...أصحاب الحقائب الدبلوماسية، والمهمات المشبوهة وأصحاب السعادة والتعاسة أصحاب الماضي المجهول)[3]، فاللافت للنظر أن هذه المقاطع عبّرت بقوة عن الوضع الراهن والتشرد وانهيار القيم وسقوطها واللهث وراء المصالح الشخصية التي أصبحت متاحة حيث الآخر وإغراءاته لجذبها.

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 66.

(2) المصدر نفسه، ص 94.

(3) المصدر نفسه، ص 354.

2.4.2/ تاء الخجل لـ:"فضيلة الفاروق":

1.2.4.2/ "خالدة":

نقف أمام اسم هو تأنيث لاسم "خالد"؛ فالاسم كما سبق وأشرنا يحمل دلالات وإيحاءات لغوية هي الثبات والبقاء والاستمرار، والخُلد هو (دوام البقاء في دار لا يخرج منها، والخلد اسم من أسماء الجنة، والخالد هو الباقي في مكان لا يبرحه)[1]، ولكن مدلول الاسم جاء مغايرا لحال وشخصية "خالدة" في الرواية، فنحن نراها تَؤثر الرحيل والهروب على البقاء في مكان ليس فيه إلا رائحة الموت ولا تسكنه إلا الجنائز التي تعبر طرقه كل يوم وفي كل وقت (كل ما نراه، ونسمعه، ونلمسه، ونستشفه، نتذوقه، وما تذكره، وتنتظره، وينتظرك يدعوك للرحيل)[2]، ففي اعترافها تظهر المفارقة ليصبح الرحيل بديلا موضوعيا للوطن الذي لم يعد مؤهلا للحياة، فلا أمن ولا أمان فقط الموت والخوف، فالرحيل أصبح ملاذا للذَات التي تشعر بالاغتراب المكاني والزماني والنفسي .

وهو كذلك، فهموم الذات تتطابق مع هموم المكان والوطن وتتشابك (صمت الشارع مخيف، والناس وقوف، والنعوش الخضراء تقصد بيوتها الأبدية)[3]، ولهذا فالرغبة ملّحة على الارتحال إلى فضاء فسيح –الآخر– سيمنح لها بعض الراحة والطمأنينة ولكن (مهما توفرت سبل العيش الحضارية، فرائحة التراب والأهل والتوابل الروحية التي تنبثق من هنا وهناك ومن مختلف تضاريس هذا الوطن هي التي تنعش النفس وتدفع عنها الحزن، ولو كانت الحياة شاقة) [4]، لكن هذا لن يظهر أمام حياة يملؤها القلق والوحدة والعزلة وفواجع الموت.

---

(1) حسن نور الدين: الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، دار الكتاب الحديث، ط1، 2002 ، ص 102.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 87.

(3) المصدر نفسه، ص 37.

(4) عبد الرحمن تبرماسين وآخرون، السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدارالعربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 ،2012، ص135.

2.2.4.2 "زهية":

يتصل هذا الاسم بدلالات الإشراق والفرح والزهو والسرور، ولكن مدلوله لم يأت متوافقا مع أحوال هذه الشخصية في الرواية، فـ"زهية" عاجزة وحيدة حزينة بل هي لا شيء أمام التهميش والتحقير الذي تلقته من زوجها الذي رحل وتركها بين أهله الذين لم يتوانوا في الانفصال عنها وإذلالها، إنها تعاني من تسلط الثقافة الذكورية؛ الأمر الذي جعلها خائفة دائما على ابنتها من رجال العائلة[1].

3.4.2/ في الجبة لا أحد، وقليل من العيب يكفي لـ" زهرة ديك":

1.3.4.2 "السعيد":

يحمل هذا الاسم دلالات الفرح والسرور، فحن نقول: سعيد، سعاد، أما في الرواية فلم يأت مدلوله متوافقا مع الأحوال النفسية لهذه الشخصية، التي كانت خائفة، مرعوبة من شدة الطَرق، ومن الجماعات الإرهابية التي داهمت منزله فجأة.

كان السعيد سعيدا وفرحا بحياته البسيطة الهادئة، خاصة بعد أن طلّق زوجته، وفي لمح البصر أصبح مهددا بقدَر لم يختره، في مهب الريح وحده كصفصافة، وعليه أن يدافع عن نفسه من الموت الذي أصبح محتوما يتربص به خلف الباب، جراء الطرق المتسارع الذي أنساه اسمه وهويته (لم يعد يدري شيئا، كأنه نسيَّ من هو ولماذا هو هنا؟)[2]، (سيطرت على السعيد هذه الفكرة المرعبة، فكرة الذبح، التي لا يعيها... إلا من شاهدها لا شك أن من يذبح لا يموت، أو أنه يموت حتى اللاموت...حتى اللاراحة...واللاسكينة)[3]، فمن المتوقع أن يكون السعيد فرحا، مسرورا ومطمئنا، ولكننا نجد العكس فهو تعيس ووحيد يصارع الموت لوحده؛ فطَرق الباب في ذلك الوقت المتأخر لم يجن عليه سوى الحزن والمرارة .

(1) ينظر، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 55.

(2) زهرة ديك، في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 25.

(3) المصدر نفسه، ص 26.

بين الاسم –السعيد– وظروفه وأحواله ومشاعره، تناقض كبير ومفارقة واضحة لنقد الواقع السلبي الذي أصبح فيه الظلام والموت، والحزن والتعاسة، بدلاً من النور والإشراق والفرح.

2.3.4.2 /"مريم":

يتصل هذا الاسم بدلالات دينية عميقة لارتباطه بالطهارة والقداسة، لكن ما وجدناه في الرواية لاعلاقة له بهذه المعاني السمحة، فكل ما وجدناه هو امرأة قوية ثائرة "مسترجلة" تضرب زوجها وتطمس ملامحه الذكورية.

وما يؤكد ذلك هو اعتراف "دابو" لزميلته سكينة التي كانت وعاءً لهمومه وأحزانه (إنكِ لا تعرفينها يا سكينة، ليست امرأة إنها غولة صياحها يزعزع أركان البيت وأركان قلبي، ولولا الفستان الذي ترتديه، لتحس أنك أمام دركي مسموم)[1]، فالمفارقة واضحة بين مدلول الاسم، وبين ما قيل عن هذه الشخصية التي روّعت زوجها وأسكنت الرعب والخوف في قلبه، كما نجد حضورًا للإنزياح عن الطريقة التقليدية في التسمية لكثرة النعوت والصفات حول هذه الشخصية "الغولة، "الدركي المسموم"، "المسترجلة"، و"العسكرية"، واللافت للنظر أن هذه النعوت قد انسجمت مع حقيقة مريم في الرواية.

(1) المصدر السابق، ص 21.

4.4.2/ بحر الصمت لـ: ياسمينة صالح :

1.4.4.2 "سي السعيد":

تتصل دلالة هذا الاسم بنمطين؛ فالأول: يدل على الرِفعة في المكانة، التقدير والاحترام والعلو، أما الثاني: فيرتبط بالسعادة، الفرح والتفاؤل، لكننا نلمح أنها معان بعيدة كل البعد عن حال "السعيد" المأساوي والحزين، السعيد الذي عاش وحيدا وبقي وحيدا رغم كل ما يحيط به من مال وجاه وأولاد، إنه تعيس جدا، وعلى لسانه ينفي السعادة تماما من حياته(أناسي السعيد الذي لا يجيد المجاملة)[1]، (فجأة اكتشفت أنني اقل سعادة مما يجب)[2]، (أنا لم أكن سعيدا قط...كنت رجلا تعيسا في قرية معدمة جعلت من الثورة سوطا قوميا)[3]، (كنت نذلا أيضا ولكن النذالة تطورت مع الزمن صارت تحمل بذلة رسمية، وحقيبة ودبلوماسية، أنا أعترف بنذالتي)[4]، (كنت رجلا تعيسا داخل مجهول غير قابل لغير التعاسة، أينما وليت وجهي تقابلني المهزلة، وينمو في داخلي إحساس بعدم الجدوى)[5]،

يمضي النص في تفجير شعور"سي السعيد" عبر إعترافه للمتلقي في هذه المقاطع بأنه تعيس، فرغبته في إخبار المتلقي عم يوجعه ويؤرقه من باب الشكوى والألم، لوقوعه في تجاهل الأبناء وجفائهم، بسبب الانكسارات، والهزائم التي توالت عليه فجعلت منه رجلا متشائما كارها للحياة، فمفارقة الاسم لحال الشخصية كان له أثر في صنع الدلالة وتعميق الشعور بالاغتراب .

(1) زهرة ياسمينة، بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص 14.

(2) المصدر نفسه، ص 110.

(3) المصدر نفسه، ص 17.

(4) المصدر نفسه، ص 17.

(5) المصدر نفسه، ص 19.

طالما كان حلم سي السعيد، حياة أسرية بسيطة تصنع منه (رجلا سعيدا بالحب، والأسرة والهموم الصغيرة)[1]، لكن أحلامه منيت بالخيبة والفشل فلا حب ولا أسرة، ولا أبناء يحبونه ويحترمونه ويتقاسمون معه أعباء الحياة، ليتلقفه الحزن وتحتضنه الكآبة، وتعصف به الهموم التي أصبحت لازمة لحياته .

ولعل في اعترافات "سي السعيد" ما يشي بإدمان التعاسة والحزن، ولعل (الحزن أقوى من الفرح إن لم يكن أقوى العواطف الإنسانية، لحظة حزن واحدة تمسح ساعات طويلة من الفرح، كأنها لم تكن قط)[2]، فالحزن الذي أَلَّمَ بـ"سي السعيد" جعله لا يقوى على الكلام (حيث إن الذات الفردية وما يحركها من مشاعر وقلق مرتبط إلى حد كبير بالشروط الإنسانية المحيطة بها)[3]، وهي شروط لا تبعث على الاطمئنان؛ الأمر الذي دفعه إلى بناء صرح من الصمت المرعب بينه وابنته، ويلجأ بعدها إلى تحريك عجلة ذكرياته للإفصاح عن مشاعره وغربته الطاحنة؛ فالبطل محروم من التمتع بالحب والفرح والحوار مع أبنائه بسبب ثقل الذاكرة وقساوة الحاضر.

ثالثا/ الشخصية بين المصائر البائسة، والالتحاف بالاغتراب:

استنادا إلى البنية النفسية لشخوص الروايات قيد الدراسة وبمختلف أبعادها وتمظهراتها، فقد رأينا ضرورة لفت الانتباه إلى المصائر التعيسة التي لفت حبل المشنقة على رقاب الشخصيات، والتي أصبحت مسكونة بعديد الهواجس: الخوف، القلق، الموت والاغتراب .

لقد كانت هذه المصائر واضحة المعالم، ما يعني أننا بمجرد الوقوف على جملة منها، نستطيع تحديد الجو النفسي العام للشخصيات، كما يمكننا الوقوف على ملامح الاغتراب

(1) المصدر السابق، ص 79.

(2) سعيد الكروي، بلاغة السرد، ص66.

(3) المرجع نفسه، ص69.

الذي بدى واضحا من خلال السلوكات التي صدرت عنها من بحث عن الثبات والاستقرار ومناشدة كل أنواع التجاوز والرفض، والتمرد على جميع القوانين والأعراف الاجتماعية.

إن المصائر التعيسة التي ألمّت بالشخصيات وحولتها إلى مجرد شخصيات مأزومة ومقهورة، ومتمردة وثائرة، هو ما جعلنا نركزعليها للوصول إلى نوع الاغتراب الذي أحاط بها والتحفت به فالروايات قيد الدراسة بوحداتها وأحداثها المبثوثة في تضاعيفها تعكس حرمان الشخصيات من أشياء كثيرة كـ"الأم، الوطن، الأهل، الأصدقاء، الحق في التعبير والتفكير، والحق في النوم، والتمتع بالحب والفرح، والشعور بالأمان ومحرومة من حق الموت بسلام وهدوء"، وجميعها أسباب كافية لتشعر الشخصيات بالبؤس والحزن، وترغب في الانفصال عن المجتمع، وعن الذات، لتقع فريسة الاغتراب النفسي والأسري والجسدي والثقافي والعاطفي .

ولتحديد هذه الملامح الاغترابية وجب الوقوف على كُل شخصية كُلٌ على حدى، حسب تواجدها في مسار الحكي من أجل استبطان هواجسها، ومعرفة أي نوع من الاغتراب فتك بها والتف حولها.

إن شخوص الثلاثية والأبطال منهم على وجه التحديد تشكلت بنيتهم النفسية إثر توالي هذه المصائر المفجوعة، ومن ذلك: اليتم المبكر الذي كان قدر "الرسام خالد"(ربما كنت الوحيد الذي لم يترك خلفه سوى قبر طري لأم ماتت مرضا وقهرا، وأخ فريد يصغرني بسنوات، وأبٍ مشغول بمطالب عروسه الصغيرة، لقد كان ذلك المثل الشعبي على حق أن الذي مات أبوه لم يتيتم، وحده الذي ماتت أمه يتيم)[1] ،(كنت يتيما وكنت أعي ذلك بعمق في كل لحظة فالجوع إلى الحنان شعور مخيف وموجع يظل ينخر فيك من الداخل ويلازمك حتى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى) [2].

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 66.

(2) المصدر السابق، ص 32.

أما عن "زيان" الذي عرفناه في ذاكرة الجسد باسم "خالد" فيقول عن اليتم الذي كان سببا في تنشئته، وشعوره بالنقص والدونية (التغابي هو بعض ما اكتسبته من اليتم) [1]، فاليتم هو العقدة الأولى التي زجت بالبطل في براثن الحزن والقهر، والأرضية الخصبة لنمو الاغتراب في نفسية؛ لأنك عندما تعيش يتيما فهذا يعني أَنَّك دون غيرك، وأقل شأنا منهم، فلا تستطيع أن تفعل ما تريد، ولا أحد يدافع عنك، ويضرب عنك أهوال الحياة ومصاعبها، وفي هذا المقام يحضرني مثل شعبي في قمة المفارقة "ريحة أُمَاتغذني، يا لو كان بالسُّم تطلني".

وفي السياق نفسه يضيف "زيان" (كل يتيم هو مريض بدونية سابقة، يتداوى منها حسب استعداداته النفسية)[2]، وهو الأمر الذي جعل "خالد" يبحث عن بديل تعويضي للأم، فلم يجد أمامه إلا الحرب التحريرية؛ أين كان القدر في انتظاره ليهديه يُتما من نوع آخر (هاهو الوطن الذي استبدلته بأمي يوما، كنت أعتقد أنه وحده قادر على شفائي من عقدة الطفولة من يتمي، ومن ذُلي، اليوم بعد كل هذا العمل، بعد أكثر من صدمة، وأكثر من جرح، أدري أن هناك يتم الأوطان، هناك مذلة الأوطان ظلمها وقسوتها، هناك جبروتها وأنانيتها، هناك أوطان لا أمومة لها شبيهة بالآباء)[3].

لقد كان اليتم دعامة أساسية في تشكيل وتكوين نفسية "خالد"، كما كان لأسلوب الاعترافات الذي أخذ حيزا واسعا في الرواية دوره في الوقوف على **ملامح الاغتراب النفسي والأسري** الذي لحق به، فاعترافه بافتقاد أمه، وشوقه وحنينه إليها في كل ركن وزاوية من أركان البيت، وشوقه الدائم لأهم تفاصيلها أفقده الشعور بالأمان، ففي لحظات الشوق والحنين تتمزق نفس البطل بفعل الإحساس بالوحشة والوحدة مما يدفعه إلى الشعور بالاغتراب.

(1) أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآدابللنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د16، 2007، ص 245، 244.

(2) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 35.

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 288، 289.

ويرسم البطل مشهدا آخر يصور فيه يُتمَهُ الجسدي بعد فقده لذراعه أثناء الثورة، مما جعل منه رجل العاهات (ها أنا ذا أمام واقع آخر)[1]، واقع اكتوى بنار حرمانه، وجعله يشعر بالنقص، والدونية (لكن أعلى درجات اليتم يُتم الأعضاء، إنها دونية عارية للفرج والفضول للشفاء منها؛ لأنك ما رأيت أحد إلا وذهب نظرك مباشرة إلى ما يملكه...وينقصك أنت)[2]، ويقول (ويحدث أن تحزن وأنت تأخذ القطار، تمسك بيدك الفريدة، الذراع المعلقة للركاب)[3]، فهذان المصيران التعيسان من مؤهلات الشعور بالعجز عن التكيف داخل الوطن وخارجه، ومن ثم الاتحاف بالاغتراب والشعور بانعدام المغزى الحقيقي والطبيعي للحياة .[4]

يتحول هاجس الجسد المعطوب إلى مشاعر سوداوية، وإحساس فضيع بالنقص والدونية، وهذا ما أهّله للشعور **بالاغتراب الجسدي** لاتساع المسافة والهوة بينه وبين جسده، وذلك عندما أحسن بأن الجميع يعتبرونه إنسانا ناقصا بنظراتهم التي ظلت تلاحقه حتى في غربته، ولا يحدث أن ينس تلك النظرات إلا في صالات العرض (لم يحدث أن نسيت عاهتي إلا في قاعات العرض، في تلك اللحظات التي كانت العيون تنظر إلى اللوحات، وتنسى أن تنظر إلى ذراعي)[5]، من هذا المنبر المفجوع حاول "خالد" أن ينقل للمتلقي المعاناة التي واجهته في بداية مشواره الفني (أرسم بيدي الموجودة وبتلك المفقودة)[6]، مَثَّلَ العطب الجسدي الذي أصاب خالد دورا بالغ الأهمية في تشكيل حياته النفسية، وشعوره بالنقص والدُّونية، فقد كانت الذراع المقطوعة علامة على فقدان جزء من جسده، وذلك هاجس أقلقه وعمق لديه الشعور بالدُّونية وخيبة الأمل فيمن حوله؛ خاصة علاقاته النسائية، كما كان لهذا العطب دورا

(1) المصدر السابق، ص 35.

(2) المصدر نفسه، ص300.

(3) المصدر نفسه، ص240.

(4) ينظر: أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص121.

(5) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 216..

(6) المصدر نفسه، ص 220 .

في حياته المهنية وتحوله إلى فنان تشكيلي لامع، ففي هذه الاعترافات تعرية للنفس من داخلها عبرخارجها .

إلى جانب المؤثرات النفسية التي جعلتنا نقف على ملامح الاغتراب النفسي والجسدي لخالد فهناك مؤثرات أخرى كانت سببا في شعوره **بالاغتراب الثقافي** القائم على الانفصال الجزئي عن الذات الأصلية بمبادئها وقيّمها النبيلة التي تربت عليها في زمن الثورة، وتحولها إلى ذات مزيفة باعت مبادئها لصالح السلطة، وذلك عندما عيّن مسؤولا عن المنشورات بوزارة الثقافة عقب الاستقلال؛ أين كان يمنع كل الكتب المناوئة للسلطة آنذاك، وقد كان خالد واعيا تماما لما يقوم به من تطفل على خصوصيات غيره لكنه كان مستمرا في أفعاله لولا الصفعة التي قدمها له زياد (لا تبتر قصائدي يا سيدي)، وأمام هذه الصفعة شعر فجأة أنه مسلوب الإرادة، ليقرر بعدها الانفصال عن المجتمع الذي ينتمي إليه لإنعدام التوافق في المبادئ والأخلاق، وبسبب شعوره بفرض السيطرة المباشرة من السلطة ، ليصبح الرفض والانفصال، والهرب ملمحا من ملامح الاغتراب السلبي لديه.

اختار خالد الانسحاب والهرب بدلا من المواجهة والتمرد ليؤكد أن ما كان يقوم به من أفعال تطفلية هو سلسلة من الأخطاء المتواصلة التي حان الوقت لهجرها، والانفصال عن السلطة والمؤسسة التي كان يعمل فيها، فهو يدرك أنه (لا يقوى على تغيير الواقع أو الرضوخ له ظاهرا فيحاول الانسحاب منه أو الهرب باحثا عن فرصة أخرى للخلاص من الوضع الذي يعانيه)[1]، وفي ظل مثل هذه الأوضاع والإهانة التي قدمها له "زياد" وجد نفسه مضطرا للرحيل والهجرة التي (تشكل أفضل الحلول الممكنة)[2]، وهو ما قام به خالد الذي آثر الهجرة بحثا عن هوية جديدة ، حيث الهناك والآخر بتأثيراته وإغراءاته ليقدم له الأفضل(صالات العرض)، فكأن الذات المغتربة نفسيا وثقافيا والمشوهة جسديا استعادت حياتها في المنفى

(1) حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص 81.

(2) المرجع نفسه، ص 81.

وكشفت عن محنتها من خلال المعارض التي أقامتها هناك، وفي هذا كله(رسم للوطن الممحون، وانكسار الذات التي تعيش الأزمة الفكرية والروحية وتعيش النفي الجسدي والروحي) [1]

إن هجرة خالد إلى باريس لها ما يبررها، يوضحها الحوار الذي دار بينه وبين "أحلام"عن سبب مجيئه إلى باريس مجيبا (لقد كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسية التي عُرضت عليّ والتي كان الجميع يلهثون للوصول إليها)[2]، بعدما أحس خالد بالعفن الذي أصاب المؤسسات السياسية والثقافية التي عمل فيها لفترة وجيزة بسبب أوامرها ومطامعها الكاتمة للأنفاس والقامعة للحريات –حرية الكتابة– ازداد شعوره بالاغتراب، فقرر التخلي والانسحاب و الانفصال عن منصبه ، واللذوذ بالصمت (فأن تكتفي بالصمت والمشاهدة مقابل أن تلبي حاجتك وليس كلها...فذاك قتل لذاتك وضرب لهويتك من جذورها)[3]، فرواية ذاكرة الجسد تعكس أزمة الذات الجزائرية في علاقتها بالعالم الآخر، (الأزمة التي بدأت ملامحها تتشكل مع الحداثة، واكتشاف الغرب وفقدان الثقة بالذات، والتماهي الذي أفقدها وجودها التأثيري على نفسها وعلى غيرها، وبدأت أزمة الهوية من خلال الرواية تأخذ قارئها بواقعية الأحداث والتاريخ والسياسة، والإنسان في شروده وغربته عن نفسه وإعادة ترميم هويته من جديد) [4].

يعيش "خالد" أزمة ثقافية حادة وهو يتأرجح بين وطن رافض لثقافته ومبادئه (إننا ننتمي إلى أمة لا تحترم مبدعيها)[5]، والآخر –فرنسا– المرحب به وبإبداعه والمحفز الحقيقي له؛

(1) بوزيد نجاة، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ص119.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 50 .

(3) المصدر نفسه، ص 10.

(4) نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتاب الحديث للنشروالتوزيع ،الأردن ط1، 2008، ص39.

(5) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 186.

حيث كانت تُقام له أهم المعارض لعرض إبداعه، وإثبات ذاته من خلال ذلك، لكن هذا الآخر يرفض هويته، وذاكرته التاريخية المحفورة على ذراعه المبتور ليُشعره بالاغتراب والغربة.

واللافت للنظر أن أسلوب الاعتراف الذي اعتمده البطل ساعدنا في الغوص إلى بواطنه النفسية، والوصول إلى ما اعتراه من إنهيار وتلاش وتهميش، وفقدان التكيف مع السائد في وطنه، وعدم تقدير حضوره كفنان تشكيلي؛ حيث تم تغييبه وإلغاء حضوره، وراح المجتمع يتجاهل مبادراته الإبداعية (ماذا يمكن أن يقدم معرض للرسم من متعة وترفيه للمواطن الجزائري الذي يعيش على وشك الانفجار، بل الانتحار، ولا وقت له للتأمل أو التذوق والذي يفضل على ذلك مهرجانا لأغنية الراي، يمكن أن يرقص ويصرخ ويغني حتى الفجر، منفقا على تلك الأغاني الشعبية المشبوهة ما تجمع في جيبه من دينارات وتراكم في جسده من ليبيدو)[1]، يعبر هذا المنقول عن انفصال المجتمع عن البطل الذي ظل طويلا يكابد عاهته لكي ينجز تلك اللوحات، فوجده مجتمع تفصله مسافات طويلة عن الثقافة، لأنه يفضل ارتياد المهرجانات على دخول المعارض والمسارح، كما تشغله أشياء أخرى يمكن أن تسدي له معروفا في التخلص من ثقل المكبوتات التي يحملها.

الامر الذي جعل البطل يشعر بالبؤس الثقافي واغتراب المثقف (يكفي أن تتأمل وجوه الناس اليوم وأن تسمع أحاديثهم، وأن تُلقي نظرة على واجهات المكتبات لتفهم ذلك أصبح البؤس الثقافي، ظاهرة جماعية وعدوى قد تنتقل إليك وأنت تتصفح كتابا)[2].

إن المثقف تسكنه الهواجس على الدوام، لهذا فهو يرى ما لا يراه الإنسان العادي، السبب الذي جعل البطل يصطدم بمجتمع لم يعد يعي ما يفعله، مجتمع فقد كل الرغبة في التثقيف والتعليم، فحتى المكتبات سادها الجمود والتزمت، فبطلنا يعيش حالة صراع عنيف لم يستطع تحمل تبعاته، فما كان عليه إلا الإنسحاب والإنكفاء والعزلة والهرب إلى حيث احترام

(1) *المصدر نفسه، ص 180.*

(2) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 302.

المثقف –الآخر–، لينصرف بعدها عن الدنيا بالرسم، وعن ذاته بتجاهلها وبترها عن واقعها وراهنها بمقاييسه الجديدة التي لم يتقبلها .

كما تَمَّ العثور على عديد النماذج التي يمكن أن تُعمّق وجود **الاغتراب الثقافي** المحدد أساسا في (التناقض القيمي؛ حيث يشعر الفرد أن قيّمه التي يؤمن بها تقف على النقيض مع قيّم المجتمع، الذي يعيش فيه، وهو في الوقت نفسه عاجز عن إحداث أي تغيير إيجابي له صلة بحياته أو بمحيط مجتمعه، وشعوره من ناحية أخرى بافتقاد واضح للقيّم الرفيعة كالحق والعدل والخير والصدق)[1]، وهو حال المعلم "حسان" المثقف البسيط، الذي وجد نفسه يعيش حالة من التوتر والصراع بين الحياة الثقافية والحياة المادية، السبب الذي جعله يختار لنفسه طريقا مغايرا للتعليم (صحيح لقد خلقوا لنا أهدافا صعيرة ولا علاقة لها بقضايا العصر [...] فكيف تريد أن نفكر في أشياء أخرى، عن أية حياة ثقافية تتحدث؟ نحن همنا الحياة لا غير، وما عدا هذا تافه...)[2].

أصبح "حسان" نابذا للثقافة والتعليم، وبأسلوب ساخر يعبر عن الاستلاب الذي يحياه المثقف بعيدا عن العدل والحياة الكريمة التي يرغب فيها أيا إنسان، وفي هذا دلالة على التَّخلي عن الذات الأصلية –المعلم– لصالح الذات الجماعية المبنية على المصالح والمراكز العليا والماديات لتنتهي حالة المثقف والثقافة إلى حالة من التَّردي والانهيار الخطير، وتزول كل مقومات العلم والمعلم البسيطة، وهو ما عبّر عنه "حسان" في حديثه مع "خالد" عن مفارقة الحياة العجيبة للمثقف الذي أصبح عاطلا عن العمل، والجاهل الذي أصبح يقود السيارات ويسكن الفيلات، فلم تعد الشهادات تنفع في شيء[3]، (ليس هذا الزمن للعلم، إنه

(1) أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 149.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 302.

(3) ينظر: المصدر السابق، 304.

زمن الشطارة، فيكف يمكن أن تُقنع اليوم صديقك أو حتى تلميذك بالتفاني في المعرفة)[1]، إن الوضع الذي يحياه "حسان" كمعلم بسيط جعل زوجته دائمة الطلبات والرغبات، وهذا ما ولّد في نفسه عدوانية ناتجة عن الاضطهاد الذي يلقاه المثقف المقموع وهي (غربة الانسان الجزائري المثقف من جراء تهميشه) [2].

يبدو أن الاغتراب الثقافي الذي يعاني منه البطل جاء نتيجة عدم قدرته على الاندماج فيما هو سائد في المجتمع –المؤسسات– التي أسهمت في الوضع السَّخيف، والمتردي للثقافة من خلال المراقبة غير المشروعة على المنشورات والكتب، وتشييد حصارها على المثقف وخلق حساسيات حول مهامه وأدواره وأفكاره .

أما عن القدر والمصير المفجوع الذي لفح قلب البطل وأطاح به من كل جانب، وجعله يشعر **بالاغتراب العاطفي والوجداني**، إنَّه الحب الوهمي الذي انساق خلفه، فلم يُخلف له سوى العذاب والانفصال،(فإلاغتراب العاطفي إذن يُولَدُ نتيجة الحب المقرون بالفشل واللوعة والحرمان تبعا للظروف المحيطة وطبيعة التكوين النفسي والاجتماعي) [3].

يفتح "خالد" عينيه على حب امرأة ظن لوهلة أنها ستكون تعويضا لأمه، لكنه لم يكن يدري أنه انساق وراء العاطفة ونداء القلب، ولم يخضع لقانون العقل والحكمة، لأنها لم تكن ترى فيه إلا جسرا لمعرفة كثير الأخبار عن والدها، فأحلام أغرت "خالد" بالكلام والبوح، لتُشبع نهمها من حكايات الماضي.

أوقعته في حبها لكنه لم ينعم بها ولم يظفر بجسدها، لينتهي حلمه بالضياع، وزواجها من "سي مصطفى" (أدري أنهم يُعدّونك الآن لليلة حبك القدامة، يُعدّون جسدك لرجل لست

(1) المصدر نفسه، ص 304.

(2) بوزيد نجاة :الكتابة السردية في الرواية الجزائرية رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ص121

(3) أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر، ص98.

أنا؛ بينما أهيم أنا على جرحي لأنسى الذي يحدث هناك)[1]، (كان الغيظ يملؤني تدريجيا كلما تقدمت الساعة واقترب وقت قدوم "حسان" و"ناصر" لمرافقتي إلى ذلك البيت لأحضر عرسك [...] كان غيضي وخيبتي قد شلا يديّ ومنعاني حتى من أن أحلق ذقني، واستعد لذلك الفرح المأتم) [2]، هذا إقرار بهزيمته وسذاجته؛ لأنه كان يعرف أنها امرأة سادية تحترف التعذيب والتلاعب، كما تحترف الإغراء، وفي هذا يقول (في الواقع كنت امرأة سادية، وكنت أعرف ذلك، أذكر ذلك اليوم الذي قلت لك فيه: لو خلّف هتلر ابنة في هذا العالم لكنت ابنته الشرعية) [3]،

شكل الحب مأساة حزينة تمخضت عن أمل نمَّى عاطفة خالد وأججها، لكنه لم يكن يدري أنه يسير في طريق مليئ بالمتهات، والعثرات لتكون نهايته يأسا، وطعنا لذلك الأمل، فتعلو نظرة الظلام على بصيرة العاشق الذي عاش سكرات الموت بعدما نزل عليه خبر زواج أحلام كالصاعقة، فقتل فيه الأمل، وأحياه الألم وسار به نحو الشعور بالقهر والقلق فكان **الاغتراب العاطفي** سبيله الذي لم يستطع أن يشفى منه[4] ، هكذا ترك حب "أحلام" في نفسه عدائية كبيرة اتجاه ذاته الواهمة، واتجاه قسنطينة، هذا الحب الذي رمى به جثة هامدة في هوة سحيقة، ها هو لاشيء بعد أن تنكر له الحب وتنكرت له ذاته التي أخطأت التقدير (كان لحبك طعم المحرمات والمقدسات التي يجب تجنبها، والتي كنت أنزلق نحوها دون تفكير)[5].

تتكاثف الإعترافات الصريحة والحوارات النفسية، والأسئلة الداخلية لتصنع الدلالة؛ حيث تمضي النصوص في تفجير مكبوتات البطل، ومعاناته النفسية والعاطفية وموته المعنوي، فكأن روحه تنازع هذا الحب لتستولي عليه الحسرة، والضمور والقهر وهو يحضر عرسها

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 348.

(2) المصدر نفسه، ص 328.

(3) المصدر نفسه، ص 366.

(4) ينظر: أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص99.

(5)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 308.

(لعرسك لبست بدلتي السوداء [...] ووضعت قناع الفرح على وجهي، وحاولت أن أحتفظ به طوال تلك السهرة) [1]، نظرا لاختلاف طبيعة الرجل عن المرأة، فهاهو يلجأ إلى التَّعبير عن حزنه ولوعته وفقده إما كلاما، أوصمتا، أومكابرةً على خلاف المرأة التي تلجأ إلى التَّنفيس عن همومها بالبكاء والدموع الكثيرة، وهو حال خالد الذي لم يجد وسيلة إلا إرتداء قناع الفرح والمكابرة الوهمية لمعارضة زواج أحلام ذهنيا .

جدير بالذكر أن نشير إلى أن الشعور بالحب، الذي أسقم فؤاد البطل وأنهك كيانه، قد نُسجت خيوطه عن طريق اللغة الشعرية التي كانت حاضرة بقوة في استخدامه للأساليب المجازية والصور البلاغية التي تمنح النصوص تميّزا وإيحاءً؛ ففي رواية "عابر سرير" يقول "زيان" (قبلها لم أكن خبرت الرقص الذي يُضرم الحزن صامتا، كنت جالسا قُبالتها ضربا لفرط حزني، حزين لفرط ضربي، متشبثا بها لفرط جوعي إليها، دمائي تصهل تجاهها دوما، تنتهي كرها يعتصر تحت قدميها)[2]، إنها صورة تكشف التجربة والمعايشة التي قضاها البطل متوهما، ومتوجسا الفرح الذي لم يأت، ليجد نفسه مُلتفا حول الحزن والقهر والحرمان، فلا هي غذّت قلبه من فرط جوعه لأمه حين تخيلها تعويضا لها، ولا هي أشعرته وغمرته بحبها، وحنانها ولطفها، ولاهو استطاع أن يتواصل معها جسديا ولا استطاع أن يُشفى منها .

يقف "خالد" حائرا أمام وضعه الذي تترجمه الاستعارة، وتبين حالته المفجوعة، لأن أكثر (تجارب المعاناة تكتب باللغة الاستعارية)[3]، وهو ما يتطلبه الفعل الشعري، من خلال الاستناد إلى الصورة من أجل ترجمة الحالة النفسية للمتحدث، والمتحدث هنا هو البطل "خالد/زيان" الذي استند إلى الصورة الشعرية كي يُفصح ويبوح بمكنوناته، ويكشف للمتلقي عما يختلج نفسه ويؤرقها جراء التعالي والتجاهل، الذي كانت تُبديه البطلة اتجاهه وفي كل

(1) المصدر السابق، ص 308.

(2) أحلام مستغانمي، عابر سرير، 213، 214.

(3) عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005، ص 219.

مرة يظن أنه سيلقى العكس (هي ما تعودّت أن تخلع الكعب العالي لصحتها لحظة تمشي على حزن رجل، لكنها انحنت ببطء أنثوي كما تنحني أنيقة برأسها، وبدون أن تخلع صمتها خلعت ما علق بنعلها من دمي، وراحت تواصل الرقص، خائفة مني، أكانت تعي وجَع انحنائها الجميل عن خسراني وغواية قدميها عندما تخلعاني وتنتعلان قلب رجل) [1]، فالمرأة هي (ينبوع الحب والحنان والاستقرار النفسي والروحي، ومشاعر الغربة والاغتراب تتسع عبر سلوكها وأفعالها، وما يُخلفه بُعدها وقُربها من أثر نفسي) .[2]

أمام هذا التعالي والاعتداد بالنفس، أدت البطلة دورها فأتقنته في مقابل خسران البطل لفحولته، وتَحوله إلى مجرد شيء –حذاء– تنتعله متى شاءت ذلك، ليفقد بذلك رجولته ويتجرد من قيمته، فقد أرادت الكاتبة تحطيم صورة الرجل الشرقي ، وتقزيم الفحولة العربية التي طالما أظهرتها الروايات .

إنَّ البطل بهذه الصور الشعرية والتراكم المجازي المكثف أبدى **اغترابه**، وتغنى بخساراته وفجائعه، وأعلن عن هزيمته المرة التي حولته إلى قشة أنهكها البلل، فهي إذن الدوال حينما تُفرغ من مدلولاتها، لتكتسب مدلولات جديدة كفيلة للتعبير عن انفعالات الذات وتوترها، وخيبتها العاطفية من حب كان أوله إغراء وشهوة، ووسطه ألم وحرقة، وآخره لامبالاة واستعلاء، حب بارد كالثلج، حتى وإن اشتعلت ناره فمن طرف واحد، حب كان من فرط شدته، وحرقته تبعية عمياء وسلبا للإرادة، حب أخفق في النهاية؛ (لأن الروح لا يستطيع إمتلاكها إذا لم يكن المحبوب مستعدا لإهدائها وبذلها، ولو بشروط كالتواؤم وصفاء الحب والسريرة)[3]، ولأنه امتزج بحب أكبر هو الوطن.

(1) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص11.

(2) ينظر: أحمدعلي الفلاحي، الاغتراب في الشعرالعربي، ص 219.

(3) إدريس الكيريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص 167.

لم يَقوَ البطل على تقبل خسرانه العاطفي، ولا صد أبواب الرياح العاتية التي سببها له –المصير المفجوع –الحب– إلا بالاستعداد للرحيل في صمت (كنت أستعد بصمت للسفر الأخير عن قلبي)[1] فدوره كأب وعاشق، ووصي ومحب، وكراغب في جسدها، جعله عاجزا عن نيله جعله وممزقا في النهاية، ليتعمق **الاغتراب العاطفي والوجداني** أكثر أثناء خسران البطل أخيه "حسان" الذي يمثل الحب الأخوي (لقد مات أخي في الواقع مثلما مت أنا منذ ذلك العرس، قتلتنا أحلامنا)[2]، فالذي يفقد أخًا حبيبا ووحيدا أشد اغترابا (لأن فقد الأحبة غربة)[3]

فبعد أن تلاشت ألوان الفرح والسعادة ووئدت الأحلام، حلت محلها هذه المصائر المفجوعة التي حاصرت البطل وانفردت به، أصبح يئن ألما وحرقة (حقا إن الشقاء يعرف كيف يختار صفاته، ولهذا اختارني أنا، واختار لي كل هذه الفجائع المذهلة لأنفرد بها وحدي)[4]، ليتحول في الأخير إلى رجل المهالك، والشقاء، فغدى **الاغتراب بأنواعه** لحافه الذي التف حوله ليعمق آلامه ومخاوفه، وإحباطاته الناتجة عن تجاربه، وتجارب المحطين به، ويلازمه الفشل، والغربة الروحية والمكانية.

ومن الروايات التي يتأسس فيها الحكي على البناء الداخلي للشخصية، وبصورة كبيرة "بحر الصمت" المفعمة بمشاعر بالعجز والوحدة، والصمت، والكآبة والحزن الناجمة عن المصائر التعيسة التي التفت حول البطل الرئيس "سي السعيد" من فشل في الدراسة، ثم تخلى والده عنه ووفاته، والتحاقه بصفوف جبهة التحرير قسرا، ثم خيانة زوجته، وفشله في التجربة

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 373.

(2) المصدر نفسه، ص 403.

(3) المصدر نفسه، ص 403.

(4) المصدر نفسه، ص 389.

العاطفية، وتهميش ولديه، وموت ابنه الرشيد، أما أشدها وقعا على نفسيته الكره الشديد من ابنته، ولومها وعتابها الدائم عقابا له.

فكانت النتيجة دخول "سي السعيد" دوامة **الاغتراب النفسي** بسبب هذه المصائر المتوالية، التي أثقلت كاهله، وأفسحت المجال له لينكفئ على ذاته ويصبح حبيسا لها، فلا سبيل أمامه إلاَّ الحديث النفسي بسبب انعدام أواصر الحب والدفء العائلي إلى جانب انعدام الحوار.

فالإنسان يحلم دائما ببناء عالم خاص تملؤه المحبة والود والتسامح، لكنه سرعان ما يصطدم بالواقع المشوه، وتبدأ أحلامه بالانكسار والتحطم، ليصبح هائما في دوامة من المشاعر المتضاربة، كالفقد، العزلة والوحدة، وتبدأ رحلة اغترابه وانفصاله عن ذاته، ومن ثم الشعور بعدم القدرة على التكيّف والحلم، ليصبح الاغتراب رفيقه الدائم الذي لا يبرحه، و"سي السعيد" نموذج لذلك، فهو يعيش حالة من الضياع، تأسره عقد الماضي فلا تنفك تاركة له مجالا كي يصحح أخطاءه أو ينساها، وقد أدى هذا إلى تلون نفسه بألوان التشاؤم، واللاجدوى واللامبالاة، والتي كان من نتائجها **اغترابه النفسي** (الذي ينشأعن التناقض بين داخل الإنسان والعالم الخارجي، كما قد يتعلق بما يحدث للفرد من إضطرابات نفسية وعقلية، وما يستشعره من غربة وفتور وجفاء في علاقته بالآخرين، كما قد يعني مجرد السرحان والشرود الذهني الناتج عن إهتمام الإنسان بأمور معينة تبعده عن ذاته، ويتيه بها عن نفسه وعن الآخرين، كما قد يعني فقدان الحس و غياب الوعي)[1]، ويتفق أغلب علماء النفس في وصف مظاهر الاغتراب النفسي على أن (هناك شعورا بالألم والحزن واليأس والعجز والعزلة الاجتماعية إذ يتصف المغترب بالقلق والإكتئاب ، وغالبا ما يكون عدوانيا في سلوكه مع

(1) مريم جبر فريحات، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، ص306.

الاخرين، يرافقه إحساس بالفراغ والملل، والسأم والسخط، وربما إلى عدم فاعليته في الحياة)[1].

فالاغتراب النفسي عبارة عن جو مشوش يبعد النفس عن واقعها، ويجعلها حائرة وتائهة، دائمة العزلة عن أقرب الأشياء إليها، وقد تجسَدَ هذا اللون في شخصية "سي السعيد" الذي برز في صورة السارد والشخصية الرئيسية في آن واحد، حياته مليئة وطافحة بالمشقات والأهوال منذ كان طفلا، فمنها ما له صلة بالسلطة الأبوية الجائرة ، وجبروتها في كبت المشاعر، وقهرها وقتل الحوار، ومنها ما له صلة بالمرأة والتي طوّع جسده للثورة لأجلها لا لأجل الوطن، لكنها قابلته بالجفاء والإحتقار، ومنها ما له صلة بالأبناء خاصة ابنته التي بنت حاجزا منيعا يُبقيها بعيدة عنه، ولم يستطع هو الرجل الأب كسر هذا الحاجز، لأنها ترى فيه الأب السلبي الذي كان سببا في جميع مآسيها.

وقد أرهقته جميع هذه المصائر المفجوعة ونالت منه، وهي دوافع كافية حتى يشعر **بالاغتراب النفسي** الذي قاده إلى اغتراب أعمق **(الاغتراب الأسري)**، وتجسد هذا النوع الذي يعتبره علماء النفس من أكثر أنواع الاغتراب وطأة على النفس، في علاقة "سي السعيد" بابنته القائمة على التباين الحاصل بينهما في كيفية التعامل مع ظاهرة الحب، فابنته تريد حبا مجسدا ملموسا في الحنين والدفء والمحبة والكلام المتبادل بين أب وابنته، أما هو فيريد ابنة تكف عن اللوم والعتاب وتفتح سبيل الحوار بينهما، كما يريدها ألا تحمله جميع المآسي التي لحقت بالعائلة من موت الأم والأخ.

فسحت رواية بحر الصمت المجال **للاغتراب النفسي والأسري** الظهورعن طريق الشخصية الرئيسية "سي السعيد" الذي سعى جاهدا إلى فتح الأبواب المغلقة، التي جعلته يعيش حالة من الضياع والعدم، يؤرقه الماضي والحاضر على إمتداد الصفحات بسبب خيبة

(1) ينظر: أحمدعلي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص122 .

أمله في الظفر بقلب امرأة أشعرته بالخيانة الدائمة للوطن؛ الأمر الذي ولَّد في نفسه يأسا وكرها لكل من حوله.

بما أن الاغتراب النفسي يعد لونا من ألوان المعاناة الداخلية للنفس الإنسانية، فقد أدى الإحساس بالوحدة ، والعزلة، واللامبالاة إلى نمو الإحساس بهذا اللون في ذات "سي السعيد" الذي فقد طعم الحياة، فهو من الداخل محطم الكيان ومشوه، يشعر بالوحدة القاتلة المميتة (أنا وحيدا، كنت وحيدا، أنا صرت أخاف الوحدة، كنت أكتشف فضاعة الإحساس بالوحدة وأنت معي) [1]، ومن هنا كانت الهاوية التي ألقت به في جب القلق والتمزق والحديث النفسي.

جدير بالذكر أن حالة الانكسار لم تأت من فراغ، إنما أفرزتها عوامل عديدة ساعدت على ظهور الاغتراب النفسي، الذي وصل به إلى حدّ الرغبة بالموت (كنت مكسورا حد الموت، بدأت أرفض الحياة وأطالب بحقي بالموت)[2]، لقد تفجر اغتراب "سي السعيد" النفسي فبعد أن كان عزلة ووحدة وصمتا، أصبح رغبة في الانتحار والموت، وهو تجلي من تجليات الاغتراب الشديدة التي تأتي بعد فقدان الأمل في كل شيء، والانقطاع عن المحيطين به نهائيا.

إذن، فهناك مناخات مهزومة وخفية أثرت على "سي السعيد" ،وبثت فيه الشعور بالاغتراب والتشتت، والانفصال عن الذوات المحيطة به، خاصة ولديه، لاسيما الرشيد الذي كان بالنسبة له رمزا للقهروالمعاناة، لأنه يحمل اسم حبيب وخطيب زوجته التي تركت له وصية (كانت وصية أحرقت أصابع أيامي فلم أحملها...تركتها للفوضى...كان ابني ظغينة الكبيرة...هل كان يكرهني ؟ لم أسمعه يقول لي بابا، لم أكن أشعر قط أني مجبرا على التنازل لعاطفة أحرقتها الأحداث)[3].

(1) ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 99، 104.

(2) المصدر نفسه، ص 99، 104.

(3) المصدر السابق، ص 114.

ليس "سي السعيد" فحسب، فالأمر نفسه ينطبق على بطل رواية " وطن من زجاج"؛ حيث ينهض الحكي فيها على البناء الداخلي للشخصية، وبصورة كبيرة، ليظهر البطل (أنا) ملتفا بالحزن نظرا للمصائر التعيسة التي ألقت به في دوامة **الاغتراب النفسي**، والبحث عن الذات التي بدت قلقة من كل شيء حولها، مما أدخلها في جو من الأسئلة المضطربة حول هذه الذات: من تكون وسط كل هذه الإفتقادات؟ وهل هي فعلا طرف رئيس في جميع المهالك التي لحقت بأقرب الناس إليها؟ فالبطل لم يعد قادرا على التكيف مع محيطه، ولاالتعامل والاندماج فيه، فقد بات يحلم بظروف أحسن قد تأتي أو لاتأتي، (وفي انتظار ذلك تعتصر ذاته بحثًا عن مبررات وجوده في مجتمع أمعن في تعذبيبه وزاد من تنفيره من عيش حياة بريئة وصافية) [1].

فالبطل ماتت أمه وهي تضعه ليلبسه النحس ويصبح صديقه الحميم، بعدها يهرب والده حزنا وتملصا من وجهه الذي لا يحمل إلا الشؤم، ليجد نفسه بعد ذلك بين جد إقطاعي، وعمة مشلولة أغدقت عليه بحبها ودفئها في صمت إلى أن ماتت حسرة على حبيبها، ليتلقفه اليتم مرة أخرى (كنت يتيما وأنا أصرخ وأضرب على الأرض وأبكي)[2]، وباتالي الوضع المزري الذي وصل إليه البطل، هو الذي ولّد في نفسه مشاعر المرارة والأسى، وجعله وحيدا لا يعرف أين ستحط به الرحال ومن سوف يواسيه في محنته (كنت وحيدا وقد رحل الذين أحبهم وحيدا أتأمل لحظات الحزن والخوف والفجيعة...، أفكر في المعلم الذي رحل دونما رجعة، وفي ذلك الحضن الذي كان يلم مواجعي في لحظات من الصدق الجميل...كنت وحيدا جدا وقتها)[3].

(1) رمضان حينوني، الاغتراب في شعر محمد الماغوط، ص 65.

(2) ياسمينةصالح، بحر الصمت، ص 114.

(3) المصدر السابق، ص 44.

وجد البطل نفسه يتجرع مرارة اليتم عدة مرات، فلا شيء أمامه سوى طيف الوحدة، والضياع يلفه ليعتصر قلبه ووجدانه، ويجعله ينظم إلى "سي السعيد" الذي وجدناه يعاني الاغتراب النفسي الناجم عن عدم توفر العلاقات الحميمة والدفء والحنان، التي يحتاج إليها الإنسان، وفقدان (الروابط الأولية الأصلية التي تسود بين الأصدقاء، والأقارب، والجيران، وتحولها إلى أخرى ثانوية مفككة)[1] باعثة على القلق، تجعل المرء يحس بأنه غريب عن نفسه، ومجتمعه.

وجد البطل نفسه أسيرا لشبهة لحقت به فَحَوَلَتهُ إلى شخص نكرة، منبوذ غير مرغوب فيه، لأن كل ما يجمعه بمن حوله كان الموت، فمنذ طفولته كان متورطا في جلب الآخرين نحو الغرق، والنجاة بنفسه؛ الأمر الذي جعَل أهل القرية يتطيرون منه، وينعتونه بـ"وجه الشر"، وينفصلون عنه خوفا على أبنائهم (تلك الشرور التي كانت تبيح للناس التطير مني ليس لأني "لاكامورا"، وليس لأني وجه الشر؛ بل لأنني غير قابل للفرح تماما، ولأن الخيبة تسكن وجداني منذ بداية الأرض)[2]، هكذا أصبح البطل مسحوقا من الداخل، لا يعرف سبيلا إلى الفرح، إلا الحزن والقلق، الكآبة تغزو فؤاده وحياته، والتي جعلت الجميع يتطيرون منه، وللإشارة فالاكتئاب يعبر(عن استجابة عادية تثيرها خبرة مؤلمة يمر بها الفرد قد تكون خيبة أمل، وفقدان شيء مهم أو وفاة شخص قريب، وهذا الأمر يختلف عن الاكتئاب المرضي الذي عادة ما يكون أكثر حدة، ويستمر لفترات طويلة إلى درجة أنه يعيق الفرد عند أداء نشاطاته ، وواجباته المعتادة، كما أن الأسباب التي تثيره قد لا تكون واضحة)[3].

(1) نبيل رمزي إسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 315.

(2) ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 39.

(3) علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص 130.

فكلما تذكر البطل تلك الصفة النكرة، والمشبوهة أحس بالعجز، والإحباط ودخل حيز الأسئلة الوجودية (من أكون من أنا حقا؟ من أنا حقا؟)[1].

فالذات تبحث عن حقيقتها، وعن توازنها النفسي الذي بات النحس والشؤم يلاحقه أينما حل؛ إلى درجة أنه أصبح يتمنى الموت (لماذا لم أكن أغرق، لماذا لم أكن أموت، كنت أستحق الموت، كانوا يموتون؛ بينما أبقى أنا حيا) [2]؛ فالموت هو القدر المحتوم على كل كائن حي، لكن بطلنا لا ينتظر أن تأتيه بغتة، بل أصبح يتمناها لفرط فقده واحساسه بالوحدة ، وخيبة الأمل الشديدة فيمن حوله شعر أنه الأحق بالموت، هكذا يصبح الوعي بالاغتراب ليس موجها إلى داخل الذات من أجل تثبيتها، واستبقائها على ما هي عليه، وإنما موجه إلى خارج الذات من أجل فضح مسببات ذلك؛ ومن ثم العمل على تغييرها)[3]، طالما تمنى البطل لو يعود به الزمن فيكون هو الميت بدلا من أحبائه؛ لأن في موتهم إدانة واضحة، وجريحة له، ولأن النَّفس ليست ذاتا تسعى ليكتمل العالم طبقا لمقاصدها وأهدافها ، ولكنها في الوقت نفسه موضوع يتحدد طبقا للصورة التي يرسمها الآخرون لها)[4].

لكن ذات البطل وجدت نفسها في مواجهة مرة للصورة البائسة التي رسمها أهل القرية لها، معتبرين إياه وجها للشَّر؛ لأنه في نظرهم السبب في موت كل من حوله؛ الأمر الذي حوله إلى شخصية مهزومة نفسيًا، بدأت تنفصل تدريجيا عن المجتمع الذي سَبَّبَ لها كل هذا العجز والتحقير وتخلى عنها.

(1) على امتداد الصفحات كان البطل يسأل نفسه من أنا حقا، ينظر: ص: 27، 28، 32، 39، 45، 47، 48.

(2) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 48.

(3) قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص121.

(4) نبيل اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 315..

من بعض مضامين الاغتراب النفسي؛ فقدان القيمة واللامعنى واللاهوية (أنا لست شيئا، أنا لست أنا ولا أحد)[1]، (لم أعد شيئا سوى ما تبَقَى من شخص فقَد أحلامه الأولى، ويبدو جاهزا ليفقد ما تبقى منها، في خضم كل هذه الحالة)[2]، على وقع هذا الاعتراف يظهر البطل عدما مجردًا من كل المقومات، ليس أمامه ولا خلفه سوى الحزن والموت اللذين كانا يعدوان خلفه لحرق ما تبقى من أحلامه وأفراحه.

كان لابد على البطل الهارب من ذاته، ومن أهل قريته الانفصال نهائيا عن أسباب اغترابه، وتركها، ولهذا قرر التَّوجه إلى المدينة باحثا عن مفتاح يفك بها جميع الأصفاد التي تغُله، ليجد نفسه لا يزال ملفوفا بالنحسن، ليأخذ منه الموت هذه المرة صديقه النذير، فيصحو من حلمه الذي صوره لنفسه؛(طالما أن موعد الضياء لم يكتمل، ولم تلح في الأفق بوادر غد مشرق تجعل الذات تتصالح مع نفسها، ومع ما يحيط بها)[3] ، ويعود الى دوامة شؤمه وإفتقاداته، ولاشك أن هذه الخيبات والفجائع المتكررة من القرية إلى المدينة عمقت إحساسه بزيف الحياة، وتفاهتها، وكشفت لنا عن خيبة أمل هزت كيانه خاصة عندما تلقى الظربة من المرأة التي أحبها وعشقها سرا، إنها الإدانة في أبشع حالاتها(كفي عن النظر إليَّ بهذا الشكل، لست أنا من أطلق النار على أخيك، ولست أنامن أشعل فتنة الموت في هذا الوطن البائس، لست أنا من حرّم الحب ولا أنا من أقر الموت المجاني، فكفي عن النظر إليَّ كما لو كنت تتهمين بقائي جالسا هنا في الوقت الذي يحتضر فيه النذير)[4].

هكذا إذن، ظل هاجس الموت والشؤم يلاحق البطل الذي توجه نحو المدينة هربا وبحثا عن الدفء المفقود، وعن شيء يعيد للذات توزانها لكن دون جدوى، طالما أن أفعوان الموت

(1) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 110.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص 80.

(4) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 110.

كان بانتظاره هناك ليأخذ أعز أصدقائه، ويُشعره بالهزيمة والعدم، واللاجدوى، وليجتاحه هاجس الذنب من جديد ويثقل كاهله (مثل من يعلو به الجبل فيسقط، ويعاود الكرة والمرة؛ لأن قدره سُطر هكذا، ويعود فريسة للأسئلة المقلقة)[1].

بعد هذا التتبع يمكننا القول، إن الكاتبة اختارت هذا البطل لتعبر عن الفرد المقهور تحت وطأة المجتمع، كما أرادت تجسيد فكرة الرفض والحرمان الذي لا تقبله أي نفس ترنو إلى الدفء والحنان، والتوازن النفسي التي لم يستطع البطل أن ينعم به، فطفولته ارتبطت باليتم والفقدان، ومصيره ارتبط بثنائية الحضور والغياب التي حولته إلى شخصية نكرة، ومصدرا للشؤم والتطيّر، وحاضره ارتبط بالوحدة واللاشيء والحزن والقهر؛ مما يدل على شعوره بالاغتراب في مكانه وزمانه.

ليجد نفسه أشبه باللامنتمي، عندما استوعب أن كل ما يدور حوله غير منتظم، وأن حياته ليست سوى ضريح من المعاناة والقلق واللاجدوى، كما استوعب أنه لا أحد ولا شيء منعدم، ليس له أعمدة يستند عليها "عائلة، أصدقاء، حبيبة"، أو مجتمع يحترمه ويُشفق عليه وهو ما عبّر عنه "كولن ولسن" "Colen Wilson" في كتابه "اللامنتمي" (المغترب الذي لا يستطيع تقبل ما يراه ويلمسه في الواقع، فهو يرى أكثر وأعمق من اللازم، لأنه يشعر بأن قبول ما يراه في هذا العالم غير منظم، وغير معقول، فهو إنسان استيقظ على الفوضى، ولم يجد سببًا يدفعه إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة)[2].

فبطلنا يعاني الفوضى **والخراب العاطفي**، فوضى المشاعر وتعقيداتها التي جعلته محروما من كل شيء جميل في الحياة، فاقدا لكل المؤهلات التي قد تجعل منه ذاتا مكتملة (من قبل فقدت أشخاصا أحببتهم، فقدت الذين كانت تجمعني بهم صلة الدم، فقدت وطنا لم

(1) إدريس الكيريوي، بلاغة السرد، ص 133.

(2) ينظر: كولن ولسن، اللامنتمي، دراسة تحليلية لأمراض، البشر النفسية في القرن العشرين، تر: أحمد زكي، منشورات دار الآداب، بيروت،ط3، 1982، ص 141.

أعشه كان يجب على إنسان مثلي أن يعيشه وفقدت استقراري وأمني...فقدت أحلامي وفقدت حاجتي إلى الحلم أصلا، فقدت إبتسامتي، وشعرت باللأهمية إزاء نفسي، فقدت كرامتي، فقدت كبريائي، فقدت كل شيء تقريبا)[1]، إن أجواء الحرمان جعلت البطل يشعر بالحزن والتعاسة ولاجدوى الحياة، وقد كثفت الكاتبة ذلك من خلال تكرار لفظة "فقدت" لما تحمله من معان، تحيل على كل شيء يبث في النفس مشاعر الإحباط والاكتئاب والعدائية نحو الحياة.

فلا شيء أمام البطل سوى مزيد من الانفصال عن المجتمع، والذات التي لم تعد تعرف نفسها وسط هذه الافتقادات والحرمانات، كما أنها لم تعد تحتمل أن تحيا حياة مشحونة بالخيبة والفشل، مسكونة بالعدم والقلق والاكتئاب والتساؤل المستمر عن أسباب نكبتها، المتمثلة في موت الجميع وبقائها حية تصارع ذلك الشعور المقيت **بالاغتراب الاجتماعي** الناجم عن(تخلي السلطة عن بنود العقد الاجتماعي المبرم بينها وبين المواطن، فلم توفر له الحماية والأمن؛ وإنما أصبح المواطن مطارَدًا، محاصرا بالقلق والخوف، مدانا دون دليل، فاقد للحرية بكل أنواعها، يعاني معضلة الشعور بعدم الانتماء للمجتمع ، فالذات تغترب في المجتمع والسلطة إذا انحرفت عن واجبها كحارس أمين ووكيل شريف، وطرف في عقد حر يستمد شرعية وجوده من حسن أدائه وحرصه على واجبه)[2].

وهو ما كان في رواية "وطن من زجاج"؛ فالبطل يشعر باستلاب حريته، وأمنه الذي أصبح مهددا، لهذا كثيرا ما تساءل: أين الدولة؟ ما ذا فعلت الدولة؟ الوطن الذي لا يحمي أبناءه والدولة الغائبة في حضور الموت والعنف معا)[3]، كما كان يشعر بمصادرة حرية التجوال والعيش بسلام بسبب الوضع الأمني للمدينة.

(1) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 66.

(2) أميرة علي الزهراني: الذات في مواجهة العالم، ص 110.

(3) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 96.

هكذا تبدو صورة البطل في مواجهة دامية مع المصائر التعيسة، والمفجوعة التي أسهمت في كآبته، وتمزقه، واحباطه بسبب ما آل إليه حال الثقافة والمثقف (كنت في كثير من الأحيان أصاب بالاحباط قُبالة وضع لم يكن يجلب سوى العار، لم يكن ثمة من يقرأ فعلا، لأن لا شيء كان يُكتب أصلا، لكني كنت صحافيا في مدينة تبيع الصحف للناس كي يمسحوا بأوراقها زجاج السيارات، أو زجاج الشبابيك المغلقة، فما جدوى الصحافة؟)[1]، في زمن لا يوجد فيه قارئ(فكلما زادت درجة التناقض بينما يدركه الفرد على أنها قيم هامة بالنسبة إليه ،وما يدركه على أنها قيم الآخرين زاد ذلك من إحساسه بالاغتراب) [2]، فما كان يظهر لوعي الذات في تلك الفترة هو الوعي الشقي بالاستلاب شعر من خلاله المثقف الجزائري بأزمة حقيقية وحادة ، واغتراب نفسي وثقافي، وغربة مكانية وزمانية بسبب الصغوطات، والتهديدات التي مورست عليه، والتي وصلت إلى حدود القتل، وهو في الوقت نفسه عاجز عن إحداث أي تغيير إيجابي له ولمجتمعه .

يحضر **الاغتراب الاجتماعي** في روايات "فضيلة الفاروق" والقائم بدوره على الانفصال عن المجتمع بوصفهم أفرادا: كالزوج، الأب، الأخ، العم، والذي يبعث على نوع آخر من الاغتراب إنه **الاغتراب الزوجي والأسري**؛ حيث يحدث الانفصال النفسي بين المرأة والرجل (بسبب فتور العلاقة بينهما وغياب العواطف الإنسانية في مؤسسة الزواج تحديدا) [3].

تنهض رواية اكتشاف الشهوة على مجموعة من المصائر التعيسة المغلفة بالقتامة والنظرة السوداوية للآخر: "الزوج، الأب، الأخ"، لتظهر البطلة "باني" وهي تصارع داخليا طموحاتها الناجمة عن أزمة البحث عن الهوية الأنثوية المفقودة، تحت سيطرة الآخر المغاير لجنسها؛ فالمرأة كانت ومازالت في التصور غير العادل الأقل أهمية في ثنائية الرجل/المرأة.

(1) المصدر نفسه، ص 56.

(2) ينظر: أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 108.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 109.

تمثلت المصائر المفجوعة والتعيسة في الزواج غير العادل الذي تعرضت له "باني" (جمعنا الجدران وقرار عائلي بالي، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة، لم يكن الرجل الذي أريد، ولم أكن حتما المرأة التي يريد...ولكننا تزوجنا)[1].

فالبطلة لم تكن حرة في اختيار الزوج الذي سوف تعيش معه، مما أسهم في إقرارها بأنه ليس الرجل المطلوب بالنسبة لها، ولا كانت هي المرأة المرغوب فيها من قبله ، لكن الزوج المتعسف يستغل هذا الزواج لصالحه الخاص، تحت مبدأ القوة والحصانة الشرعية، لإذلالها وإهانتها فعقد الزواج (لا يستطيع جعل العلاقة بين المرأة والرجل علاقة شريفة؛ لأن تحويل المرأة إلى سلعة تُباع وتشترى باسم الزواج نوع من القهر المقنع بقناع من الشرعية المزيفة التي تتناقض مع جوهر الشرف ومعناه السامي؛ فالشرف في جوهره ضد الزَيْف، وضد ملكية إنسان لإنسان، والشرف في جوهره لايحترم مثل هذا الزواج، ويعده زواجا غير شرعي؛ لأنه ضد شرف الإنسان وكرامته وإنسانيته واختياره)[2].

تُصور "باني" فشل تجربتها مع "مود" ابن الحضارة الباريسية الذي أساء معاملتها منذ الليلة الأولى التي جمعتهما، ولهذا تعلن عصيانها من تلك الليلة المشؤومة التي كانت بداية لقهرها وتعاستها، فـ"باني" هي المرأة الضحية المهمشة باسم الزواج، تقدم نفسها سرديا بأنوثة معطوبة وكرامة مجروحة ومنهكة، وحقوق مسلوبة، وبكم هائل من الكآبة والقلق والاضطراب النفسي الذي تعيشه مع زوجها، والذي جعلها تعيش حالة من **الاغتراب الاجتماعي** الناجم عن الانفصال النفسي بينها وبين زوجها، الذي تفنن في تعنيفها، وإشعارها بالعدم واللاشيء أمام رغباته، وذلك حين مارس معها الجنس دون رغبة (حاصرني في المطبخ، ومزّق ثيابي، ثم

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

(2) ينظر: نوال السعداوي، المرأة والجنس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1974، ص 106.

طرحني أرضا [...] لم يحاول أن يوجهني، لم يحاول ان يفهم شيئا عن لغة جسدي [...] عجزت عن الحركة بعد تلك الغارة...قمت منكسرة نحو الحمام)[1].

لم يُبدِ الزوج أي إنسانية اتجاه زوجته؛ بل مزق ثيابها، وطرحها أرضا، ثم مارس سلطته الذكورية عليها بالقوة والعنف دون أدنى محاولة لفهمها، ليغدو الكيان محطما مهمشا؛ فالمؤسسة الزوجية القامعة والعنيفة المتمثلة في الزوج "مود" بمعاملاته وقوانينه، ولّدت حالة من **الاغتراب النفسي**، القائم على مشاعر الوحدة والفراغ ، واليأس والإحباط.

بكل تأكيد شكّلت المرأة في العقلية الذكورية المهمشة الكائن المستضعف الذي لا يستطيع حماية نفسه إلا بالإنضواء تحت رحمة الآخر الذي ينظر إليه على أنه شيء من الأشياء الخاصة، وهو ما أسهم في عبودية المرأة الجسدية والأسرية؛ وبالتالي زجها على الهامش المعتَم بحكم هيمنة قيّم ومعتقدات وأفكار وسلطات متحيزة تتعامل مع المرأة جسدا ومتعةً.

وهذا ما يفسره التحاف "باني" بالاغتراب الاجتماعي والنفسي والأسري المبني على الجفاء وغياب العواطف الإنسانية وفتور العلاقة بينها وبين زوجها، الذي يمثل مندوبا للسلطة الذكورية القاهرة، والمشبَع بثقافة استغلالية سائدة منذ أزمنة، تجعل من المرأة كيانا تافها غير مؤهل، ومن الرجل فارسا وحكيما وحاكما يتبؤ مواقع السلطة، ويتخذ القرارات في حق المرأة الشيء/الجسد التي تشكل تبعية مُرهقة، ومُهانة (حقارتي بدأت من هنا، من هذا الزواج الذي لا معنى له، من هذه المغامرة التي لم تثمر غير كثير من الذل في حياتي، وكثير من الانهزامية، والتلاشي والانتهاء في غاية السحق، كانت تحدث لي أمور لا أفهمها؛ أمور تجعلني أنتهي، وأتوقف عند لحظة اتخاذي لقرار الزواج)[2].

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 09.

(2) المصدر السابق، ص 10.

أحست "باني" أن هذا المصير المفروض عليها –سرديا– كدّر حياتها النفسية والجسدية ولوثها؛ مما جعلها رافضة تماما للمؤسسة الزوجية، التي لم تخلف لها سوى الانهزامية والتلاشي والانفصال عن الآخر في مستوى الألم الجسدي والنفسي الناتج عن إنعدام التوافق بينها وبين و"مود" لهذا تلجأ البطلة إلى الخيانة، وفي هذا إشارة أخرى إلى الانفصال عن الحياة الزوجية التعيسة والهرب من البيت بـ(وصفه الفضاء الأنسب لممارسة العبودية المؤداة بجدارة، إنه فضاء موحش لا أثر فيه للحياة بفعل الانفصال النفسي والجسدي بين الزوجين)[1].

لقد ملت "باني" من الزوج والبيت، فراحت تبحث عن شيء يُغريها ويعيد الحياة لجسدها الميت، إنطلاقا من الرغبة الملّحة في الإحساس بالشهوة، فذاتها لم تتقبل ولم تهضم هذا الزوج، فكانت قُبلة "ايس" أول محطة تُخرجها من الكآبة والضجر، قُبلة ادخلتها عالم الفرح والسرور، فظلت متمسكة بها للأثر العميق الذي خلّفته في نفسها المفتقرة لمثل هذا الإحساس؛ فـ(القُبلة من أكبر دلائل الوفاق)[2]، لتكتشف بعدها فعلا جنسيا، وشهوة أكبر بكثير مع (توفيق) الذي عرّاها أمام نفسها وجعلها تكتشف إنسانيتها وكيانها؛ فللمرة الأولى تجد رجلا يعاملها بشكل حساس، وينظر إليها باهتمام حقيقي، ويُعجب بتفاصيل جسدها ويُطوّقها بالحنان والدفء المنعدمين في حياتها الزوجية، لهذا راحت تنسج خيوط المتعة والشهوة بكل وعي ورغبة (لا أسمع، لا أعي فقط سيول من اللذة تنهمر عليّ من جسده)[3].

(1) أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 129.

(2) خضر الموسوي، التربية الجنسية بين الغرب والإسلام، دار الهادي، دط ،2007، ص50.

(3) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 80.

فبعد الالتحام الشبقي مع توفيق، تحول كل شيء حولها إلى مبهج وسار، فحتى باريس التي كانت تراها موحشة وبمخالب، غيّرت نظرتها تجاهها (صباحًا...كانت باريس جميلة بأهداب تقول الشهوة، وشفاه تبتسم، وشمس أكثر إشراقا من ذي قبل)[1].

أمام هذا الوضع القائم على التَّنافر، والعنف لم تحس "باني" بأي انسجام، أوتوافق مع زوجها يجعلها تتواصل معه، أو تغفر له المعاملة الجنسية الحيوانية التي عوملت بها ، لهذا إختارت لنفسها حلا يُريحها من ذلك الشعور بانعدام الهوية والاستلاب –الطلاق– (هل تعرفين حين تزوجت كنت أظن أن كل مشاكلي انتهت، ولكني اكتشفت أنني دخلت سجنا فيه كل أنواع العذاب [...] بين ليلة وضُحاها أصبح المطلوب مني أن أكون امرأة منسلخة الكيان، أن أكون عاهرة في الفراش [...] أن أكون نسخة عنه وعن تفكيره، المشكلة تجاوزتني (يا شاهي) ولهذا تطلقت)[2].

لتكسر بهذا الطلاق القرار العائلي الذي أتخذ دون مشورتها، فهي تعلم أن هذا القرار سيعيد التوازن إلى ذاتها المسلوبة وكيانها المحطم، كما سيُشعرها بالإعتزاز النَّفسي هذا من جهة، ومن جهة ثانية سيجعلها لقمة مستساغة في يد الأب والأخ، يمارسو عليها عنفهم (صفعني حتى وقعت أرضا، ثم أمسكني من شعري وراح يزمجر ستعودين إليه [...] ستركعين أمامه مثل كلبة وستعيشين معه حتى تموتي)[3]، إمعانا في إذلال "باني" وإهانتها، وانتهاك جسدها يتدخل هذه المرة الأخ المفوَض من العائلة لاستعراض قوته في ضربها، فيُملي عليها تهديداته بالعودة إلى زوجها والركوع له.

إنه وجه آخر للسلطة القاهرة بالنسبة لـ"باني" الذي لم يتردد في إتمام ما أبقى عليه الزوج من انتهاك للكرامة وسلب للحقوق؛ فالمرأة لها حق الاستمرار في العيش مع الزوج أو

(1) المصدر السابق، ص 80، 81.

(2) المصدر نفسه، ص 42.

(3) المصدر نفسه، ص 87.

الانفصال عنه، وهو حق شرّعه الدين الإسلامي وتفنن فيه أصحاب السلطة الجائرة لصالحهم الخاص؛ فالمرأة –كما أوضحت الناقدة الأديبة "خالدة سعيد"– في المجتمع والثقافة كائن بغيره لا بذاته، كما يُستدل من تحديد هويتها بكونها (زوجة فلان أو بنت فلان، أو أم فلان أو أخته...هي أنثى الرجل، هي الأم، هي الزوجة، وهي باختصار تُعرف بالنسبة إلى الرجل؛ إذ ليس لها وجود مستقل عنه، إنها الكائن بغيره لا بذاته، ولأنها كائن بغيره فلا يمكنها في إطار الأوضاع التقليدية أن تعيش بذاتها [...] إنها المثال النموذجي للاغتراب)[1].

يُبدي موقف الأخ إزاء أخته فهما دقيقا لما تعانيه المرأة في الأسرة التي تكبلها بأغلال المراقبة (حتى الصغير في إخوانها يراقبها ويرى فيهاعارا لديه لابد من المحافظة عليه)[2]، كما أنها في منظور الثقافة الأبوية(كائن شفاف قابل للانكسار في أي لحظة، وقيمتها الرمزية تكمن في عذريتها وليس في كينونتها الإنسانية ولاحماية لها إلا بمراقبتها، وعزلها والسيطرة عليها) [3]، إنه الحصر والإنغلاق الذي تسعى المرأة للخروج من براثنه إلى حيث الرحابة والاتساع.

يتسع نطاق العنف الأسري كسبب مباشر في انفصال "باني" عن المجتمع الذكوري (أب، أخ، زوج) إلى المجتمع النسوي، لتصبح الأم شريكا مباشرا في قمع ابنتها، وإرغامها على طاعة أخيها والامتثال لمشيئته بالرجوع لزوجها؛ لأن المجتمع يرفض المرأة المطلقة وينظر إليها بعين الريبة والشك في جميع سلوكاتها وتصرفاتها.

(1) حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص 120.

(2) حسين المناصرة، وعي الذكورة والمرأة، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد66، 2005، ص 185.

(3) عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص 162.

فالأم متواطئة مع هذه السلطة، التي لم تسلم بدورها منها غطرستها وعنفها (كان والدي يفعل ذلك بوالدتي، وكان يمسكها من شعرها ويرغمها على الركوع أمام قدميه، ويردد: حتى تموتي، حتى تموتي)[1].

لقد تغنى الأدباء بالأم وأولوها مكانة خاصة باعتبارها مصدر الحنان، ورمز السكينة والبراءة، فوجودها وذكراها يخففان من مآسينا، ويلملمان شتاتنا، لكن هذه الرمزية والمكانة تلاشت حدودها في هذه الرواية، لتصبح الأم رمزا للسلبية والقهر لعدم دفاعها عن ابنتها باعتبارها أنثى، ولها دراية بأمور المرأة ورغباتها، وهو ما زاد من إصرار "باني" على الانفصال، والدخول في دوائر العزلة والصمت ولفيف الاغتراب الأسري النفسي، إنه المنطق الجائر الذي يعكس تشبث الأم(بالفعل الشرس للنسق الذكوري بسلوكياته، ومرجعياته القائمة على احتقار الأنوثة التي تقع فريسة المجد السلطوي)[2].

طالما حدثنا الصوت النسوي عن دونية المرأة في وعي الآخر باعتباره الأقوى والأقدر الذي إحتل دائرة المركز فيما كان لها دائرة الهامش التي حاولت الخروج منها عن طريق إبداعها والتكلم باسم النساء جميعا من أجل إعتاقهن من تلك الدائرة التي طال مداها، مغلقة ففي عالم تتقاسمه مع الرجل واقعا ومتخيلا راحت تستكشف وتنبش في ذاكرته من أجل إعادة الاعتبار للجسد والهوية التي طالما سحقت من طرفه.

فالحديث عن **الاغتراب الاجتماعي** في ظل المؤسسة الزوجية بسبب إنعدام التوافق النفسي بين الزوجين يكشف لنا عن **الزوج** المغترب نفسيا وجسدا وأسريا بسبب الزوجة التي استطاعت التسلق إلى المركز والامتثال بالآخر فعليًا والدخول إلى دائرته وممارسة أفعاله

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 87، 88.

(2) وجدان صائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص 200.

وهضم حقوقه وإذلاله، ووأد معنوياته وتعنيفه قصد تقزيمه وتقزيم الذات الذكورية، وهو ما جاء في رواية "قليل من العيب يكفي".

كثيرا ماحاولت الكاتبة إلى نسج عالم روائي مكثف بالأنماط والنماذج الذكورية لتعكس صورا للمرأة المقهورة والنمطية، المتضررة من المجتمع الذكوري المحمل بالمتوارث من العادات والتقاليد والمبني على مركزية الذكورة التي قامت على مبدأ التفاضل بين الجنسين مستندة في دعواها إلى قيم دينية واجتماعية (فتفضيل الذكورة على الأنوثة لايعود إلى الطبيعة وإنما إلى الثقافة والقيم الاجتماعية)[1]، لكننا لم نواجه قلما نسويا يقلب الموازين ويكسر قاعدة قهر المرأة، واختزالها في مرتبة الدونية ليتحصن بكثير من قيم المجتمع الذكوري لممارسة فعل القهر عليه بأساليبه القمعية التي طالما مورست عليها والأخذ بمقاييسه لتهميشه وتقزيم مكانته التي صنعها، إنها الكاتبة زهرة ديك في روايتها السالفة الذكر.

إنها رواية طافحة بالألم والاغتراب الاجتماعي المبني على الانفصال والكسر، انفصال المرأة وكسرها لمنظومة القيم الاجتماعية ثم تسلح وعيها في المؤسسات المجتمع المختلفة وفي الثقافة والإبداع تحديدا بوعي جديد يمتلك حراكا جديدا لامرأة جديدة تمتلك عالما جديدا تهيمن عليه لتعيد تشكيله بطريقة الرجل فكان هذا العالم هو عالم الكتابة مسكونا بجنسونية العلاقة التضادية والإ**نتقامية من** الرجل بوصفه ذكرا قمعيا تجاه امرأة تمثل كبش الفداء في المجتمع) [2] لكن الحبر النسوي نسج خيوطه العنكبوتية هذه المرة لتصبح المرأة هي القامعة والقاهرة مقابل الرجل المقهور والمهمش الذي جسد كبش الفداء فلم تشفع له تلك الفروسية التي امتطاها هذه المدة الزمنية .

(1) عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، ص216.

(2) ينظر: حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، دط، 2013، ص 107.

يظهر الامتثال بالآخر فعليا في هذه الرواية في صورة المرأة القوية المسترجلة التي استطاعت التعدي على زوجها وتعنيفه، الأمر الذي يكشف عن (تشظ في المكون السردي داخل بعض البنيات السردية)[1] التي تكشف عن صراع حقيقي داخل المؤسسة الزوجية بين زوج مستلب ومهمش وامرأة امتطت الدور الذكوري التقليدي في قمعها لزوجها ليتحول الى كائن هش محطم بفعل تجريده من رجولته(جحيمه الدائم مع زوجته المسترجلة المتسلطة وضعفه أمامها وخنوعه الأنثوي لها) [2]، فالمعادلة هي تذكير للأنوثة، وتأنيث للذكورة ، وجعلها في المستوى الذي طالما عانت منه، وأرادت من خلاله إيجاد ذات بديلة بعدما استحوذ الرجل، والمجتمع على ذاتها.

لنجد أنفسنا أمام اغتراب اجتماعي آخر سببه الانفصال النفسي بين الأب وابنته، التي لم تختر مصيرها؛ بل أجبرت عليه وسقطت ضحية له،"يمينة" البنت التي اختُطفت أمام عينَي والدها، وتعرضت للاغتصاب من قِبل الجماعات الإرهابية، فبعد تحريرها يتنكر لها والدها وينفي أن له ابنة ويتركها طريحة الفراش تقاوم الجسد المنتهَك والممزق، فتبرؤ والدها محمّل بالثقافة التقليدية، والمتوارثَة التي ترى الأنثى وصمة عار تلحق بالأسرة (فجرائم الشرف تمس الأسرة أكثر من أية جريمة أخرى قد ترتكبها المرأة)[3].

فـ"يمينة" تشعر بالاغتراب والحزن يعصر قلبها، نتيجة انفصال العائلة عنها، هذا الانفصال الذي جرّها للشعور بالإحباط ورفض الحياة، لتتحول إلى أطلال من الكآبة واليأس، فلا سبيل لمداواة اغترابها إلا الالقاء به في مهاوي الردى، فعقاب الأب وانفصاله قاسٍ وخالٍ من كل وازع ديني وإنساني، وفيه إفتقار للأخلاق والثقافة النفسية، ولكيفية معالجة جراح ابنته

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 107.

(2) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 22

(3) حليم بركات، الاغتراب والثقافة، ص 115.

وتضميدها والأخذ بيدها وإدماجها من جديد في الحياة، ومن خلال هذا الموقف ترتسم للمتلقي صورة قاتمة للأبوة التي انتهى دورها الأبوي أمام أول هزة عنيفة يتعرض لها أحد أفراد أسرته.

ويستمر السرد الفاروقي في الكشف عن أنانية الأسرة القائمة على الانفصال؛ فالأسرة في روايات "فضيلة الفاروق" صندوق مغلق على الذات الأنثوية، التي تُشكّل القيمة الخرساء في نظر الآخر، لهذا وجب التدخل في شؤونها وإبادة أحلامها، فأعمام "خالدة" حاولوا الحد من حريتها والتدخل في شؤونها ورغباتها، لنجد أنفسنا أمام أنانية من نوع آخر، أنانية رجال العائلة الذين أوكلت لهم مهمة مراقبتها، والحرص على عرقلة نجاحها؛ مما أفقدها الألفة وأعدم الحوار والتآزر، فـ"خالدة" وجدت نفسها في أسرة محافظة تنظر للمرأة على أنها أقل شأنا من الرجل الذي له حق الصدارة والأولوية في جميع الأمور حتى الأكل، فيما على المرأة أن تمارس مهامها المنزلية لخدمته والحرص على راحته، وهو ما تمقته البطلة التي لم تتقبل مثل هذا التهميش (أكره أن أكون قطيعا من الدرجة الثانية)[1].

من مظاهر الاغتراب النفسي الانفصال عن قيم المجتمع لانعدام التفاعل العاطفي والفكري مع تلك القيم) [2] لذلك فالبطلة لم تستطع تحمل العبء الثقيل للعادات والتقاليد التي وقفت عائقا أمام تحقيق طموحاتها وحريتها؛ إنها شخصية ثائرة متمردة تسعى للانعتاق والتحرر من قبضة العادات والتقاليد، التي تحط من قيمة المرأة وتزدريها، ولتجاوز ذلك الواقع السلبي الفارض لثقله، التحقت بالجامعة وأحبت رجلا من خارج أسوارهم، لتثبت تحديها لرجال العائلة (سأرى من سيُكسَر من أنا أم هم؟)[3]، ظهرت تجليات هذه الفكرة من خلال رؤية خالدة لنفسها على أنها دون غيرها من بنات العائلة، لها كينونتها الإنسانية التي لم تحترم في

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 29.

(2) ينظر قيس النوري ، الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، ص31 .

(3) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 29.

ذلك الوسط القاسي الذي حولها إلى شخصية عدوانية كارهة لجنسها الأنثوي، وراغبة في التمرد والانتقام .

الأمر نفسه ينطبق على "لويزا" بطلة "مزاج مراهقة" التي انفصلت عن مجتمعها الأسري، الذي يحكمه الأعمام وأبناؤهم نظرا لغياب الأب وانشغاله بأموره الخاصة، تحولت "لويزا" إلى سلعة مستهلكة من طرف الجميع، فحتى الالتحاق بالجامعة ، اقتضى تدخل العائلة ليتسع بذلك نطاق إنعدام التوافق كسبب للانفصال، فـ"لويزا" شغوفة بالقراءة، وتحب الأدب والصحافة لكن أعمامها أصروا على التحاقها بكلية الطب.

إن تدخل الأعمام في حياتها، أصبح قيدًا بالنسبة لها؛ لذلك فالاعتزال والانكفاء على الذات في فضاء ضيّق –الغرفة– وممارسة فعل القراءة أهون لها من الاصطدام بعائلتها التي ليست على وفاق ووئام معها، هربا من واقع اجتماعي وأسري متسلط لا يرى المرأة إلا فيه .

أمام هذا الضغط تنمو الذات المغتربة باتجاه الانعتاق والتمرد من أجل بناء جديد للذات المستلبة، يبدأ بالعزلة والانطواء داخل الغرفة، وينتهي بالانتقام وتغيّير الهوية، ولأن(المغترب يدرك أن من يستسلم يُسلم رقبته، ويسلم نفسه؛ وبالتالي الضياع)[1] لكن لويزا لم تستسلم بل تجاهلت كل الأصوات التي تصاعدت في منزلها من أجل إبقائهافي المنزل، وعدم التحاقها بالجامعة، وبالتخصص المرغوب فيه، لتجد نفسها إزاء ممارسات تتحدى بها رجال العائلة، الذين سببوا لها هذه العقدة (مجنونة إذا تقبلت جسد الأنثى الغبي الذي يكبلني لو كنت رجلا)[2].

إن رفض الجسد الأنثوي هو رفض للضعف، وميول للآخر ورغبة في الامتثال بالأقوى والأقدر –الرجل– وهذه الرغبة تعني الخروج من دائرة الهامش والضعف والالتحاق بالمركز جسديا وفكريا واجتماعيا وسياسيا، لتجد البطلة نفسها تنزع الحجاب على مرأى الجميع وتقص

(1) ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المتنبي والاغتراب، مطبعة التضامن، القاهرة، مصر ، دط، دت،ص 80.

(2) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 50.

شعرها، لتصبح الأنثى الرجل ولتتخلص من عجزها (جلستُ أمام المرآة، وقصصت شعري، أقصر ما يمكن...لن أرتديه منذ اليوم)[1]، فالدائرة المركزية بقوتها وتواجدها، جعلت البطلة تتخلى عن ذاتها الأصلية –أنثى– ظنا منها أنها ستمنحها التواجد والهوية، وتُخرجها من الظلام إلى النور، لكن ذلك يبقى مجرد استغراق في الخيال والوهم ،لأن المرأة مهما بلغت من الحرية يبقى شوقها للجسد الأنثوي أقوى بكثير من مجرد البحث عن الذكر المفتقد في نفسها.

إن الكاتبة تعي بعمق مدى معاناة المرأة في المجتمع البطريكي منذ القدم، ولهذا ظهرت تجليات محنة جنس الأنثى في رواياتها، وهيمنت على مسارات السرد لتحكي جسد الأنثى المستباح عبر كل مراحل حياتها، فماج السرد بالعنف المهول ضد المرأة (وسط ذكور القبيلة الذين يعدون الأنثى عارهم في الليل وذلهم في النهار والذين لشدة خوفهم من جسد المرأة يتأمرون عليه ويحاكمونه ويدنسونه ويحكمون عليه غيابيا بالاعدام) [2].

فانعدام التوافق والأنانية، وغياب الألفة والدفء من أهم مظاهر الشعور بالاغتراب، والالتحاف به جاء نتيجة الهروب من ذلك الواقع المقيت، والرغبة في الانفصال عنه نهائيا، لا لشيء سوى أن هذه المؤسسة الثقافية القائمة على المتوارث من العادات والتقاليد، أساءت إلى هذا المخلوق القاصر وجعلته مقيّدا بدونية الجنس الأنثوي الذي تنتمي إليه، لهذا وجدت الذات/المرأة نفسها تنمو باتجاه الانعتاق، لتتجاوز أرضية العرف والسائد من أجل بناء ذاتها، والخروج بها من دائرة الاغتراب .

فعلا كانت المصائر المفجوعة والبائسة، التي اختارتها الروائيات في أعمالهن المتناولة لشخوصهم الذكورية أوالنسوية التي قدمها السرد، مثقلة الكاهل بالألم والحرمان والقلق والقهر والاضطراب النفسي، الذي أفضى إلى وجود أنواع عديدة من الاغتراب **الأسري** الناجم عن

(1) المصدر السابق، ص 50، 51.

(2)أحمدحيدوش،شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزارقباني، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ،2001 ص88.

الانفصال بين الأب وأبنائه، **والعاطفي** الناجم عن الانفصال بين الأحبة وفقدهم ، **والثقافي** الناتج عن غياب احترام المثقف وشعوره بأزمة هوية حادة؛ بالإضافة إلى الاغتراب **الاجتماعي** الذي تفرع عنه الاغتراب **الزوجي والنفسي** في آن واحد.

رابعا/ مظاهر الشخصية المغتربة:

شكّلت أنواع الاغتراب التي أشرنا إليها سالفا، نقطة رئيسية في الوقوف على أهم المظاهر التي أحاطت بالشخصيات المغتربة والممزقة، فكان منها الصمت، القهر، التمرد، عدم الإحساس بالزمن، التلاشي والتشيؤ واللاجدوى.

1.4.الصمت:

نجد في لسان العرب لـ"ابن منظور":(صَمَّتَ، يَصْمُتُن وصُمْتًا وصُمُوتًا، وأَصْمَتَ: أطال السكوت، والتصميت التسكيت والتصميتُ أيضا: السكوت، ورجل صِمْتٌ أي سِّكِيتٌ ويُقال لم يُصمِتْه، ذاك لي لم يكلفه، وأصلا في النفي، ويُقال للرجل إذا إعتقل لسانة فلم يتكلم أَصْمَتَ، فهو مُصمِتٌ، وفي الحديث يُقال: إن امرأة من أَحْمَسَ حجَّت مُصْمِتَة؛ أي ساكتة لا تتكلم)[1]؛ فالمعنى اللغوي للصمت ينحصر في السكوت والكف عن الكلام.

كما يمكن الإشارة إلى أنه مصطلح لصيق بالمتصوفة إذا توافرت فيه الشروط التي ينبغي توافرها، ولعل هذا الارتباط بين التصوف والصمت وهو ما جعل فريد الدين العطار يقول (ما أكثر ما قلت ولكن الطريق صمت مُطبَق)[2].

ومن جانب آخر؛ فالصمت تجسيد سلوكي لحالة نفسية تسيطر على الإنسان بين الفينة والأخرى، (وهي حالة تنطوي على أبعاد دلالية ترتبط بالشروط والظروف التي أفرزتها، وبالسياقات الذاتية والموضوعية التي تحيط بها، ولعل تاريخ الصمت هو أكثر عمقا وغنى

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ص 242، 244.

(2) علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص 100.

وإثارة من تاريخ الكلام المسموع، والكتابة المقروءة والأثر المنصوص أو المفصِح عن ذاته في صورة ما)[1]، لذلك فالنبش في مكامن الصمت في الروايات قيد الدراسة، سيجعلنا نقف على دواخل الشخصيات: سواء في أحلامها أوأمانيها، أورغباتها التي عصفت بها الرياح وحولتها إلى مجموعة من المشاعر المتضاربة التي شكلت في النهاية الشعور بالاغتراب.

شرّعَت الروايات المختارة للدراسة أبوابها للصمت ليصبح مظهرا مناسبا تلجأ إليه الشخصيات، في تعبيرها عن حالاتها النفسية، والتي ساهمت في إفرازها مجموعة من الأسباب والعوامل القاهرة التي أحاطت بها من كل جانب.

ظهر الصمت في ثلاثية أحلام مستغانمي كصفة ملازمة للشخصيات التي جعلت الصمت وسيلتها للفرار من المواجهة والانطواء على النفس الجريحة والمكلومة، فهذا "حسان" يختار الصمت ملاذا له بدلا من الأسئلة التي تعصف بوجدانه اليتيم (كان مثلي جعله اليتم يكبر على عجل، علمه ذلّه أن يصمت ويحتفظ لنفسه بالأسئلة)[2]، لقد حفر اليتم أخاديده، وندوبه في نفس "حسان" ودفعه إلى مواجهة الواقع المفعم بالمآسي والآلام، بالصمت بدلا من الدخول في دوامة الأسئلة التي لم يكن لها جواب شاف.

لقد اشتغلت الكاتبة "أحلام مستغانمي" على لغة الصمت، بدلا من الكلام وأولتها مساحة واسعة في ثلاثيتها خاصة "فوضى الحواس"، معبرة عن القهر السياسي والاجتماعي والثقافي الذي يعانيه أبطالها، لأن لغة الصمت هي الأنيس للتعبير عن (تواترات الإنسان الحديث في علاقته بالتاريخ، والثقافة والوعي، كما أنها تتضمن اغترابا عن العقل والمجتمع واختزالا لكل إلتزام)[3].

(1) المرجع السابق، ص 101.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 289.

(3) ينظر: علي العلوي، الذات المغتربة، ص 101.

فهذا "خالد بن طوبال" يتخذ الصمت صفة شرعية له من أجل إدانة أولئك الذين اتخذوا الوطن مرتعا للكسب السريع، وتحول مسارهم النضالي وماضيهم الثوري الى حاضر مشبوه بالصفقات والمصالح الشخصية.

إن حالة الصمت طوقت ذات البطل، وجعلته في منأى عن المواجهة، فقد تخلى عن منصبه الثقافي في صمت، ولم يواجه أولئك الذين كانت لهم أغراض دنيئة في بتر أعمال غيرهم، خدمة لمصالحهم الخاصة.

كما لجأ إلى الصمت في علاقته بأحلام التي أهدته فاجعة كسرت بها ما تبقى من أمل في الحياة بسلام، وهدوء (لبست طاقمي الأسود لأواجه بصمت ثوبك الأبيض المرشوش باللآليء والزهور)[1]، إنه الصمت المثقل بالهزيمة والانكسار، فخالد ظن أن أحلام شرّعت له أبواب الفرح، ليبني علاقة اجتماعية، ويخرج من عزلته، لكنها اختارت الارتباط برجل آخر، ليجد نفسه بين أحضان الصمت، بدل المواجهة والعتاب (نظرت إليه كدت أقول له شيئا...ولكني صَمَتُ)[2]، ولعله بصمته هذا ينتقم من نفسه، التي لم تربح الرهان، فأراد أن يقطعها بسكاكين الصمت التي كانت تنخر نفسه المتألمة والحالمة.

أما حياة فقد كان صمتها مرتبط بالاستخفاف والاستهزاء، فبعد أن تزوجت وجدناها مستخفة بعلاقة الزواج، فكان استخفافها ظاهرا بمجالس النساء (مازلن دجاجات ينمن باكرا، يفقن كثيرا، ويقتتن بفُتاة الرجولة، وبقايا وجبات الحب التي تقدم إليهن، ومازلت أنثى الصمت وأنثى القلق)[3].

ليأتي الصمت تعبيرا عن المشاعر الدفينة التي عشتها البطلة بسبب الزواج الخاطئ، وعقدة رفضها لمجتمع النساء اللواتي يردنها نسخة مماثلة لما هن عليه من تبعية عمياء

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 351.

(2) المصدر نفسه، ص 352.

(3) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 325.

للرجل، لتدخل بذلك في جو من الصمت دام لمدة سنتين، بسبب اللوم والعتاب الذي وجهه لها أخوها "ناصر الأصولي" (صاح بي ولأنك كاتبة عليك أن تصمتي...أن تنتحري لقد تحولنا في بضعة أسابيع من أمة كانت تملك ترسانة نووية إلى أمة لم يتركوا لها سوى السكاكين وأنت تكتبين، هؤلاء الذين تكتبين من أجلهم، إنهم ينتظرون أن يتصدق عليهم الناس بالرغيف والأدوية، ولا يملكون ثمن كتاب فاصمتي حُزنا عليهم)[1].

وفي هذا السياق، أي سياق الوعي والاستفاقة الذي صرح به "ناصر" لأحلام، يكشف لها عن أحوال الأمة العربية، الذي غيرمسارها الكتابي لتلتحف بلغة الصمت بوصفه (علامة دالة على الموقف الداخلي مما يجري في الواقع وهو صمت الرفض)[2].

من الواضح أن الصمت بالنسبة لـ"ناصر" الملاذ المفضل، بدلا من المواجهة التي لا طائل منها سوى الأفكار الاستحواذية المسيطرة على العقل والوجدان، عاصفة بها نحو الحضيض، فهو يريد بالصمت إيصال ما عجز عنه الكلام؛ فالكل مشتركون في الجريمة، والكل يستحق الإدانة، لهذا فالصمت ليس إلا وسيلة يطلق من خلالها زفرات النفس الجريحة (إنه ليس صراخا من على المنابر، وإنما هو صراخ في الداخل)[3]؛ فالصمت، هنا صمت قهري داخلي، على السائد والموجود الذي لم يعد يقنع النفس، ولا يُشعرها بالراحة والاطمئنان.

أما إذا انتقلنا إلى صمت الرجل الغريب الذي لحقت به "أحلام" فإننا نجد أنفسنا إزاء جبال من الصمت كانت مدخلا للفقد والضياع، والإبحار في زورق من لا اتجاه له –الحب الوهمي– الذي التفت حوله البطلة، لتجد نفسها في حلقة مفرغة (مرة أخرى أتذكر فلسفة ذلك

(1) المصدر السابق، ص 129.

(2) ينظر: جمال مباركي، سيميائية الصمت في رواية فوضى الحواس، الملتقى السيميائي السابع، بسكرة، ص 196.

(3) علي العلوي، الذات المغتربة، ص 104.

الرجل الذي كان يجيب بصمت الأسئلة الغيبية)[1]، (هذا الرجل المربك كصمته)[2]، صمت هذا الرجل كان مصدر قلق وخوف، وانبهار في آن واحد (تسمرت مكاني دهشة، تأملته غير مصدقة، فاجأني في صمت الارتباك الجميل، فبقينا للحظات يتأمل أحدنا الآخر، وبوقع المصادفة مشينا خطوات معا دون وجهة محددة، معرضين جنوننا للانتظار، ثم توقفنا فجأة مثقلين بصمت الأسئلة)[3].

إننا أمام مفارقة تستعدي التأمل والوقوف؛ فالمعتاد أن اللقاء الحميمي ينجر عنه كثير الكلام والبوح عمَّا يختلج النفس العطشى، لسماع الكلام الجميل، لكننا لم نجد إلا الصمت الذي أطبق دفتيه على المشاعر الفياضة، فهذا الرجل (يغشاه الصمت وله القدرة الخرافية على خلق حالة من الارتباك الجميل)[4].

قدمت الكاتبة هذا الرجل عبر لغة الصمت لتبث في نفس البطلة روح المتابعة والبحث عما وراء هذا الصمت الجميل والاستفزازي (لا جدوى من الاحتماء بمظلة الكلمات؛ فالصمت أمام المطر أجمل...لطالما دوختها تفاصيل الرجولة، تلك التي لها كبرياء الإيحاء، وذلك الاستفزاز الحميمي الصامت)[5]، وبناء على العلاقة التي جمعت أنثى الصمت برجل الصمت يتأكد معنى الانفصال بينهما، والذي وصل بالبطلة إلى درجة الخوف، وطرح الأسئلة التي لا جواب لها (هذا الحضور الرجولي الصامت الذي لا يشبه في شيء التصرفات الذكورية في هذه المدينة أكان منشغلا عني حقا؟ أم كان فقط يتحرش بي بصمته، كم تمنيت لحظتها أن ينطقها، ولكنه يغيب بي بكلام لا يُقال إلا صمتا، ويدخلني في حالة من الارتباك

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 100، 101.

(2) المصدر نفسه، ص 147، 149.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 147، 149.

(4) المصدر نفسه، ص 66.

(5) المصدر نفسه، ص 29، 30.

الجميل)[1]، لقد وجدت في رجل الصمت ما افتقدته في حياتها الزوجية الباردة مع زوجها الذي لم يكن يحترم رغباتها وحقها الطبيعي في المتعة.

التزم البطل الصمت، وألح عليه بحثا عن الهوية المناسبة التي سيقدمها للبطلة، التي لم تكن تعرف شيئا عنه، سوى أنه رجل الصمت، رجل اللغة القاطعة، والمعطف الأسود؛ فاللقاء العشوائي الذي جمع بينهما، أدخلهما في بحر من الصمت، فكلما أحست بأنه سيتكلم سكت وراح ينظر إليها دون أن يقول شيئا، فكيف يُعقل ألا تشعر البطلة بالغربة الروحية، والجفاء، والخوف من المجهول، ليصبح الصمت(وسيلة اللاتواصل بين شخصيات الرواية وسمة أساسية لمضمونها)[2]،(ففي الصمت يزداد حزن الشخص وألمه ويزداد تحمله، وتنوء طاقته بثقل الحقيقة التي لم يستطع البوح بها، فيقع فريسة الجدل بين الكلام والصمت، بين الحقيقة والزيف، فما ينطق به لا يخرج عن الكلمات المتفق عليها اجتماعيا، بينما الحقيقة تدفن فيما تسميه "نتالي ساروت" بالحديث التحتي –الصمت– الذي يبقى حبيسًا لا يخرج)[3].

يبدو أن الصمت عند "أحلام مستغانمي" وسيلة لترك المجال أمام الأسئلة لتكبر، لأن أوان انفجارها والإجابة عنها لم يحن بعد، وهو ما اعتبرناه مظهرا من مظاهر الاغتراب عندها باعتبار الصمت قائم على اللاتواصل، والهروب نحو الداخل، وعدم المواجهة، ومن ثم الانفصال عن المجتمع، وعن كل من هم حوله من أجل إدانتهم أو إدانة الذات.

كما تجلى الصمت بصورة فادحة في رواية "بحر الصمت" و"وطن من زجاج" لـ"ياسمينة صالح"؛ حيث كان له الدور الأساس في خلق اللاتوازن، والتوتر النفسي بين الأب وابنته، فـ"سي السعيد" الذي تكالبت عليه المآسي والضغوطات النفسية أصبح شخصية غارقة في

(1) المصدر السابق، ص 66.

(2) جمال مباركي، سيمياء الصمت في رواية "فوضى الحواس"، ص 198.

(3) أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط،1998، ص 152.

أحزانها، ومنطوية على ذاتها، تعيش ألمها ووحدتها في صمت رهيب (يجلدني الصمت والفراغ)[1]، (يطاردني الصمت)[2]، (يرهقني الصمت)[3]، (النهار بلا قيمة أمام كل هذا الصمت يا ابنتي)[4]، تكشف هذه المنقولات السردية على أن هناك حاجزا منيعا بين الأب وابنته، فجسور التواصل منعدمة تماما، لأن كل منهما يتهم الآخر بفائض من الجرائم، ولهذا لم يقو أي منهما على كسر ذلك الحاجز –الصمت – والبوح بأي شيء قد يرمم العلاقة الأسرية ويجعلها تستقيم.

وتزداد الضغوطات النفسية على "سي السعيد" حتى أصبح شخصية غارقة في أحزانها، ومنطوية تعيش حالة من العزلة بينها وبين أفراد أسرتها، لأن الصمت كان رهيبا وموحشا.

كما تجلى الصمت كمظهر اغترابي مصاحب لـ"لاكامورا" الذي كانت حياته مفعمة بالألم والحزن، ومجللة بالانكسارات والافتقادات(فالإحساس بفقد الأحباب يشعر الفرد بالاغتراب حين تتوهج بداخله مشاعر الحزن والألم والشوق والذكريات) [5]؛ مما أدخله في بحر من الصمت؛ حيث لم يكن هناك من يسمع أنينه وألمه، هو الذي ألقته الحياة على أرصفتها الفارغة والباردة، لم يعد يقو على المواجهة ولا يملك شيئا ذا قيمة في حياته سوى الضغينة والصمت، ومزيدا من الهزائم المتتالية عليه (لم أعد أحتفظ من الأشياء سوى السلوى والضغينة المغلفة بالصمت)[6]، (كنت صامتا وطغى الصمت على الغرفة)[7]، ظل "لاكامورا"

(1) ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 83.

(2) المصدر نفسه، ص 114.

(3) المصدر نفسه، ص 118.

(4) المصدر نفسه، ص 124.

(5) أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص153.

(6) ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 83.

(7) المصدر نفسه، ص122.

صامتا منطويا على ذاته، فلم يجرؤ على الكلام ولا البوح عما في جعبته من أحاسيس، ومآس ظلت تنخر فيه إلا أن أردته مغتربا يعيش الوحدة والعزلة والانفصال.

2.4/ غياب الإحساس بالأمن وفقده:

من المظاهر الاغترابية للشخصية، غياب الإحساس بالأمن وفقده[1]، حفلت الروايات قيد الدراسة بهذا المظهر، الذي جعل الشخصيات تشعر بانعدام معنى الحياة، وعدم الجدوى منها؛ فالتهديد الدائم للحياة، وعدم الشعور بالأمن أشد ما ينغص حياة الفرد ويجعله مصابا بالتأزم والإحباط، وانعدام الراحة النفسية والتفكير الدائم في مآل النفس، فغياب الأمن وفقده من المظاهر المستفيضة في الروايات قيد الدراسة سواء بسبب الإرهاب، أو العائلة "أب، أخ، زوج".

فأما ما تعلق بالسبب الأول فقد عملت الروائيات على جعل الجو العام لرواياتهن موبوءا ملوثا برائحة الموت والقتل، لتُشعر الشخصيات بانعدام الأمن الذي أفضى إلى الشعور باليأس والإحباط والخوف، ليتم بعدها الاعتزال عن المجتمع والوطن الناتج عن إحساس الفرد بأن الوضع الأمني لا يبعث على الاطمئنان.

إنجر عن انعدام الأمن وفقده الخوف الذي يعتبر أقوى عدو للإنسان،(فالأمن يُعد من النعم التي تفتح الباب أمام سعادة الفرد)[2]، ربما تكون رواية "في الجبة لا أحد" من أكثر الروايات تعبيرا عن هذا المظهر؛ فالبطل "السعيد" يشعر بالخوف الشديد من الموت الذي أصبح قريبا منه، لا تفصلهما إلا مسافة صغيرة جعلته يشعر بتخلي الجميع عنه (أحس السعيد في تلك اللحظة المشؤومة أن كل الناس، كل العالم تخلى عنه، فهو من الآن لا يعني شيئا لأحد، ولم يعد يفقه كنه نفسه، ملأه خوف من نوع خاص، خوف من وعي لأول مرة

(1) علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، عالم الفكر، ص 241، 280.

(2) زهرة ديك، في الجبة لا أحد، ص 25.

كلمة ذبح عندما تطبق على إنسان...أغلب الذين هاجمتهم العصابات المفترسة في بيوتهم كان مصيرهم الذبح...)[1].

(أن تذبح يعني أن تقتل دون أن تموت، وتبقى روحك تحتج إلى الأبد، على الطريقة التي غادرت بها الحياة)[2]، فبعد اجتياح الجماعات الإرهابية بيت "السعيد" (تملّكه مزيج غريب من الأحاسيس الدخيلة التي لم يُعرف لها مثيلا من قبل هذه اللحظة الرهيبة)[3].

كما يمكن أن نستدل على فقدان الأمن الذي جعل الشخصيات تقع فريسة الخوف والذعر، بعرض بعض المقاطع السردية من الروايات قيد الدراسة (أعرف مدى قلقكم من التهديدات الجديدة التي خصت الصحافيين وبعض الناس)[4]، تخبرنا "أحلام" عن شعورها المقيت بعدم الراحة (لم أكن أريد أن تفسد علي أمي ليلتي بأخبار الموت...كانت قد شاعت فجأة بدعة تشويه الجثث والتنكيل بها كي لا ترتاح نفوس أصحابها...، ماذا يمكن لأمي أن تضيف إلى مسلسل الرعب الذي أتابعه مذهولة كل يوم)[5]، وتضيف (أصبحت مسكونة دائما بهاجس الصدمة مهووسة بهذا الموت المباغت الذي أراه يحوم حول كل من يحطون بي، بين أخي الأصولي الذي تطارده السلطة، وزوجي العكسري الذي يتربص به الأصوليون، وذلك الصحفي الذي أحب، كيف يمكن أعيش خارج دائرة الذعر)[6].

هي إذن جملة من المنقولات السردية، التي كشفت عن فقدان الأمن وانعدامه في تلك الفترة وإحلال الخوف والذعر والرعب محله نتيجة المداهمات والاغتيالات التي كانت تقوم بها الجماعات الإرهابية المسلحة؛ فالحالة إذن ميؤوس منها ونية الاعتراف بالخوف والذعر من

(1) المصدر السابق، ص 21.

(2) المصدر نفسه، ص 22.

(3) زهرة ديك، في الجبة لا أحد، ص 26.

(4) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 127.

(5) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 277.

(6) المصدر نفسه، ص 340.

الموت ذبحا أو قتلا جعلت الشخصيات تغرق في التشاؤم والاغتراب النفسي والاجتماعي، ومن ثم الانفصال عن المجتمع والدخول في حيّز العزلة والوحدة والكآبة والانفصال عن الذات.

فإذا كان انعدام الأمن وفقده بسبب الوضع الأمني قد جعل الشخصيات تشعر بالذعر والخوف والقلق والسخط على الدولة والوطن الذي أصبح يتفنن في قتل أبنائه، فإن انعدامه بسبب العائلة والأسرة أشد وقعا على نفسية "باني" التي باتت قلقة على حياتها جراء الممارسات العنيفة التي تتعرض لها داخل أسرتها، التي عوضا أن تكون مصدرا للراحة والأمن والاستقرار، ها هي تتحول إلى غير ذلك، إلى مصدر اغتراب نفسي بالنسبة لها، فباني" تتعرض للحرق من قبل أخيها الذي حاول التخلص منها بتزكية من الأب (رآني ذات يوم مع عصابة "أبناء الرحبة" كاد البيت يحترق وقد وقف والدي أمام فعلته مديد القامة فخورا بما يحدث، وقال له في المرة القادمة عليك أن تحرق السرير حين تكون نائمة عليه)[1] ، يؤكد المنقول السردي انعدام الأمن وفقده في البيت، بسبب العنف والحرمان والقهر والخوف.

3.4. القهر:

من مظاهر الشخصية المغتربة القهر والحزن[2]،(للقهر علاقة بالاحباط الذي يعني ما يحول بين الإنسان وبلوغ مقاصده، أوما يمنع الفرد أن ينجح في حل ما يشغله من صراع، ويقصد به أيضا تلط الحالة النفسية التي تتسم باليأس والعجز)[3]، يجد القارئ نفسه أمام شخصيات مقهورة بالدرجة الأولى ومن جميع الجهات: الأسرة، الجماعات الإرهابية، السلطة فجميعهم يمثلهم الرجل كفرد، والمجتمع بعاداته وتقاليده.

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 14.

(2)علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، عالم الفكر، ص280.

(3) ماجد موريس إبراهيم، سيكولوجيا القهر والإبداع، دار الفرابي، بيروت، لبنان، دط، 1998، ص18.

يُعد القهر ظاهرة مشتركة بين جميع الروايات، لكنه يختلف باختلاف الأسباب، وذلك وفقا للظروف والمعطيات المحيطة بالشخصيات التي تختلف بدورها، فمنها النسوية، ومنها الذكورية، فأما الأولى فنجدها مجسدة في روايات "فضيلة الفاروق"؛ أين يحضر الصوت النسوي كنموذج للشخصية **المقهورة** في رواياتها الثلاث.

لقد كانت مضامين نصوصها أرضية خصبة لقهر المرأة، واستلابها، حتى استحالت بطلاتها إلى نموذج ثابت **للشخصية المقهورة**، وعليه فالتعامل مع هذا النموذج السردي يستلزم الوقوف على المشاعر الوجدانية، التي تنطلق من أعماق الذوات وتترجم دواخلها، وهنا تنهض الكاتبة الأنثوية كأداة (ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته)[1]. لتعكس نظرة المجتمع للمرأة، وتضع الرجل في خانة الإتهام.

وفي هذا دليل على أن الشخصيات المغتربة، غير راضية تماما عن ذاتها المقهورة، وعن وضعها البائس، الذي لم يخلف لها سوى الأوجاع والأحزان والرغبة في الموت؛ وعليه فالمرأة المقهورة في هذه الروايات تدين السلطة الذكورية بشكل واضح وصريح؛ فالفتيات المغتصبات لم يخترن مصيرهن، وإنما فُرض عليهن بالإكراه، الاختطاف والاغتصاب بكل وحشية؛ مما ولَّد في نفوسهن القهر والألم، والشعور بالدونية واحتقار الذات.

إننا أمام إكراه للجسد واغتصاب للأنوثة التي أصبحت وسيلة للتخلص من الأرق والتعب (نحن نصرخ ونبكي ونتألم، وهم يمارسون هنا العيب، نستنجدهم، نتوسل إليهم، نُقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك لكنهم لا يبالون)[2]؛ فالقهر الممارس على الفتيات بالغصب والقوة والعنف، دون أدنى مراعاة لمشاعرهن، يضعنا أمام صورة المرأة العاجزة المهمشة في حالة استلاب كاملة نفسيا وجسديا لا تستطيع المقاومة ولا حماية نفسها أمام قوة الوحوش الآدمية (رزيقة

(1) محمد نور الدين افاية، الهوية والاختلاف، ص 35.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 45.

كانت أجملنا لهذا أخذها الأمير لنفسه، لكنها قاومته مثل وحشة وخدشت وجهه، وكادت تُعمي إحدى عينيه...القذر استعان برجُلين واغتصبها أمامهما)[1].

وقد أشار "بوشوشة بن جمعة" إلى أن(ظاهرة الاغتصاب تحضر بقوة في عدد مهم من نصوص الرواية المغاربية خاصة منها الجزائرية، وهي تعبر عن تضخم أشكال الكبت والحرمان التي تحوّل الجنس إلى ظاهرة مرضية، وشاذة تفرز أنواعا متفرقة من السلوك الجنسي)[2] المعدوم القيمة، لسطوته على أغلى ممتلكات المرأة والعائلة، والتي تحولت إلى جسد نفعي تبادل مصالحه الجماعات الارهابية، لنقرأ الجسد المشوه بفعل الاغتصاب، والقهر والذل، ويؤدي كل هذا إلى انفصال المجتمع والأسرة عن المرأة المغتصبة بسبب جرم لم ترتكبه، فالفتيات اللواتي أغتصبن قوبلن بالرفض والتنكر الاجتماعي والأسري، فالمرأة على امتداد التاريخ مصدر عار قد يحل بالأسرة في أي وقت ولهذا يقابلها الأهل بالرفض ويزيدون مأساتها مأساة أخرى إذ تصبح هما ثقيلا فلا تستطيع الفكاك من ردود أفعالهم الجائرة ولا تجاوز واقعها القاسي.

لم تستطع الفتيات تجاوز واقعهن القاسي؛ مما يؤكد أن الاغتصاب (ينتهي إلى طريق مسدود؛ حيث تتأذى نفسية المرأة وتتعدد ردود أفعالها الناجمة عن الحادثة)[3]، والتي تمثلت بالأساس في جنون "راوية" وإختلالها عقليا، وانتحار "رزيقة"، و"يمينة" التي ماتت نازفة على أمل رؤية أحد أفراد أسرتها الذين تبرؤوا منها واعتبروها عارا وجب الخلاص منه، وهو ما عبرت عنه الساردة بألم وحرقة (قلت إن الأهل لا يبالون طردوا بناتهم بعد عودتهن، قلت

(1) المصدر السابق، ص 55.

(2) ينظر: بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، دت، ص 66.

(3) المرجع نفسه، ص 63.

إنهن أُصبن بالجنون، وارتمين في حضن الدعارة، انتحرن)[1]، (لو لم تنتحر رزيقة، لو لم تجن راوية)[2].

فالقهر مظهر من مظاهر الاغتراب الاجتماعي والنفسي بالنسبة لـ"يمينة" الشخصية المغلوبة على أمرها والمقهورة من جميع الجوانب، والجسد المغتصب، والأب الأناني والمتعالي الذي أنكر أن له ابنة، والمجتمع المتمثل في رجل الشرطة الذي أساء إليها عندما سألها: هل التحقت بمحض إرادتها؟، أم أختطفت فعلا؟، وكلها تنحصر في صورة الرجل القاهر.

كما تبرز "لويزا" في "مزاج مراهقة" مقهورة بسبب رجال العائلة الذين لم يتوانوا في تعنيفها وإذلالها، واستلابها باسم العادات والتقاليد، فأشد ما تعرضت له "لويزا" هو استلاب حقها في اختيار التخصص الدراسي الذي ترغب فيه، لكنها وجدت نفسها أمام مصير آخر فرض ارتداء الحجاب، الذي يعادل ويوازي التحاقها بالدراسة، كما يوازي القيد والسجن بالنسبة لها، لكنها اختارت الرضوخ لرغبتهم لئلا تخسر كل شيء وهو ما عبّر عنه والدها (ابقي في البيت إذن أو موتي)[3]، فالحجاب بالنسبة لها مرتبط بالنساء المتقدمات في السن اللواتي لم يعد أمامهن من غاية للتزيين، ولهذا تقول (تلك الأشياء الجميلة التي كان يحضرها لي، كيف أتركها في خزانتي، وأذهب إلى الجامعة بالجلباب ومنديل مثل جدتي) [4]، كما أنها تعتبره وسيلة من وسائل التَّنكر الاجتماعي والخضوع (ما يزعجني هو أنني أرتديه خضوعا لقرراتهم دون أي إيمان به، إنَّني أتنكر من أجل أن يدعني والدك وباقي رجال العائلة بسلام، إنني لا أرضي الله بهذاولكنني أرضي كائنات لاتفوقني ذكاء)[5] .

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 78.

(2) المصدر نفسه، ص 70.

(3) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 12.

(4) المصدر نفسه، ص 15.

(5) المصدر السابق، ص 20.

كما يظهر لنا "السرد الفاروقي" نموذجا آخر للمرأة المقهورة، إنها الزوجة "شاهي" التي بدت خاضعة للزوج بكل معايير المنظومة الاجتماعية؛ مما أسهم في قهرها وإذلالها، بحجة الوصاية الزوجية والحماية، لهذا يقدمها السارد مستسلمة راضية بما هي عليه، تحكي همومها ومعاناتها مع زوجها بكل قناعة (إنه يطعمنا، ويكسينا ولا يتركنا نحتاج شيئا، لكنه يمنعني من الذهاب إلى الحمام التركي، ويمنعني من أشياء كثيرة أما في الفراش...)[1] في اعتراف "شاهي" شيء من مشاعر الكراهية والنفور، المضمرة والمنكهة بالاستسلام والاستجابة لمطالب الزوج وأوامره، والتي تقضي الخضوع للسلطة الزوجية التي تستمد مشروعيتها من سلطة أكبر مركزية (هي سلطة مؤسساتية دينية واجتماعية الطابع)[2] استغلها الزوج لصالحه الخاص.

ولأن الرواية تتحدث عن الجسد المنتهك، ورغبته في الانعتاق من الآخر، لكسر تلك الصورة النمطية الجاهزة في المخيال العربي التي ترى المرأة وعاءً للشهوات، وقيمة خرساء، ليس لها حق الامتاع والمؤانسة، وهو ما حصل مع "شاهي" حينما قررت أن تسأل زوجها عن مشاعرها ورغبتها الجنسية فأسكتها بحجة تحريم ذلك، وهو ما يؤكد تجسيد المرأة وتشكيلها لوضعية القهر بكل أوجهها، (بوصفها أكثر العناصر الاجتماعية تعرضا للانتقاص في قيمتها على جميع الأصعدة سواء المكانة أو الجسد أو الفكر أو الإنتاج)[3].

تأتي المشاهد المؤطرة برؤية الساردة التي تحكي منحة الجسد داخل المؤسسة الزوجية وفتور العلاقة بين "شاهي" وزوجها الذي ينظر لها على أساس أنها (مخلوق قاصر بالفطرة، دوني بحكم الطبيعة، يجب أن يكون البيت مقره، وقلة الكلام إحدى فضائله، أما إذا اضطررت للخروج من البيت فيجب أن يكون ذلك بإذن الزوج [...] ويجب أن تكون مستعجة

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 90، 91.

(2) نهال مهيدات،الآخر في الرواية النسوية، ص 17.

(3) ينظر: أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 135.

في كل الأحوال لتلبية بعلها في الاستمتاع بها متى شاء) [1]، وكيفما شاء لأنه ليس من حقها المطالبة بإشباع عواطفها وغرائزها، وقد وصل الأمر بالزوج إلى التشكيك في أخلاق زوجته، عندما حاولت أن تطرح مشكلة الاستمتاع معه باعتباره رجلا مثقفا/ أستاذ جامعي (حاولت أن أحدثه مرة، ولكنه غضب، وثارت شكوكه، قال من علمك أن المرأة تشعر بالمتعة، من علمك هذه الخرافات)[2].

وتضيف "شاهي" (أحيانا أرغبه أنا فيصدمني ويتحجج بأنه متعب، وأحيانا أنا التي أكون متعبة، فيَرمي بجثته عليا ويفعل ما يريد بسرعة، ثم يدير ظهره وينام، وبالنسبة له لست أكثر من وعاء)[3]، يبرز حجم اللاتوافق بين الزوجين القائم على انعدام الحوار، واحترام الرغبات، الذي حولها إلى جسد مستباح من الزوج لتصبح أمام مأساة ومحنة لا مخرج منها إلا الاستسلام (لا أحد قال إنا لنا حقا في المتعة نحن النساء)[4]؛ لأن المجتمع الذكوري يرى أن الفعل الجنسي(من حق الرجال والمرأة تستسلم للرجل دون أن يكون لها حق الاستمتاع والمطالبة بالاشباع، لأن في ذلك مساسا برجولته وكرامته) [5] كما ينظر الرجل للممارسة الجنسية (على أنها شكل من أشكال الهيمنة والاستيلاء والتملك) [6]، والمرأة إذا ما أحست نفسها موضوعا لرغبة الرجل تتحول ذاتها إلى مجرد شيء جامد، ومن ثَّم إحساسها بالاغتراب عن تلك الذات.

---

(1) عفيف فراج، المرأة بين الفكر والإبداع، دار الآداب، بيروت، ط1، 2009، ص55.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 92.

(3) المصدر نفسه، ص 91.

(4) المصدر نفسه، ص 92.

(5) إحسان الأمين ،المرأة وأزمة الهوية وتحديات المستقبل، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ، ط1، ص22.

(6) بيار بوردو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص41.

من مجمل المقاطع السردية المثقلة الكاهل بأوجاع "شاهي" الزوجية، والتي حملتها على الانكفاء على ذاتها والاقتناع بمصيرها، فهي لا ترى نفسها إلا كائنا ضعيفا مسيّرا، وعليه الخضوع لسلطة الرجل المُؤَمن للمأكل والملبس، هذا الخضوع الذي زاد من تبخيس قيمتها، باسم الجسد والمتعة، وأهَلها للألم والضياع .

لتكتمل بذلك الصورة السلبية والمقهورة لـ"شاهي" بسبب عجزها وخجلها وانصياعها، وتكون بذلك قد رصدت ملامح **الاغتراب الاجتماعي والزوجي والنفسي** في آن واحد الذي تعاني منه المرأة العاجزة عن خلق جسر للتواصل والحوار مع الآخر، بدلا من الانكفاء والاستسلام الذي يتحول في النهاية إلى كم هائل من العُقد وسيول نفسية من مشاعر الكراهية والنفور من عالم المرأة المقهورة التي تتعرض (لاستلاب مضاعف في منظومة القيّم والعلاقات الذكورية المهيمنة على الأسرة والمجتمع والثقافة)[1]، استلاب يظهر في أدنى الحقوق بخاصة في مجال الحريات الشخصيات، وفي مستوى حق المرأة في إبداء الرأي والحوار، حق الإمتاع، حق اختيار شريك الحياة، وبناء أسرة نموذجية، وهي الرؤية التي انبنى عليها الخطاب السردي النسوي.

لكننا نجد أنفسنا إزاء الرجل المقهور بسبب سلطة المرأة، وقمعها، ليظهر الرجل بمظهر المستسلم الخاضع لهذه السلطة التي كرّست جهدها في تعنيفه اللفظي والجسدي.

من هذا المنطلق يشعر "دابو" بمعاناة شديدة، ازدادت وتضاعفت بسبب استسلامه لزوجته التي حصنت نفسها بكثير من القيم الذكورية لتضطهد زوجها الذي تحول إلى شخصية مقهورة مغلوب على أمرها تقوم بمختلف مهام البيت من غسيل، وتنظيف هربا من عنف الزوجة المسترجلة (بقدر ما أتفادى غضبها، وتوترها بقدر ما تلاحقني ببلائها وتعبيرها

(1) ينظر: حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، ص 51.

الجارح، لا أتركها تمد يدها لشغل البيت الثقيل، ما عدا طهي الطعام...ليس لأني أريد القيام به؛ بل لأنها تعتقد أني لا أصلح لشيء سوى تلك الأعمال)[1].

نلمح في هذه الرواية مسألة فقدان الزوج لمركزيته، ورجولته ومصادرة جميع حقوقه الجسدية، والنفسية، كأحد ملامح الانفصال عن المتوارث من العادات والتقاليد، وكذا الانفصال عن الزوجة بإهمالها وتعنيفها، والتلذذ بتعذيبها عن بعد (أخذ يستلذ حرقة زوجته على ما تحتاجه وما ترغب فيه من تلك اللذة الجنسية التي تزرع في المرأة عمرا آخر)[2]، هنا تزداد معاناة "دابو" لا بعزوفه عن تلبية رغبات زوجته العسكرية، وإنما محاولاته المجهضة التي كانت تزيد من رغبة الزوجة في تعنيفه وقهره، وإشعاره بهزيمته في امتلاك زمام الأمور، بعد أن كان دور المرأة في الرواية النسائية ينحصر في الإشباع الجنسي والعنف والعطالة، أصبح في رواية "قليل من العيب يكفي" عاملا استلابيا وأداة قمعية ضد الرجل .

لهذا كانت تمارس أساليب عديدة ليبقى تحت سيطرتها، مغتربا في أسرته وبيته، وعن دوره الرئيس القائل بوجوب سلطة الرجل لا سلطة المرأة، إنه يعيش مرارة الحياة بحرقة المنفصل عن مركزه، والمنسلخ عن الأعراف السائدة في مجتمعه الذكوري،فالكاتبة "زهرة ديك" قدمت أنموذجًا للمرأة القاهرة والرجل المقهور المستسلم الخاضع لسلطتها وجبروتها؛ وهو أنموذج خالفت من خلاله فكرة القاهر والمقهور، لتشعر الرجل بالتهميش والدونية، وهي كذلك محاولة لتغيير تصور المجتمع، والكف عن مدارات حقائق الظلم الذي تتعرض له المرأة، والاستلاب باسم العادات والتقاليد التي تقتضي حصانة الرجل على المرأة كما تقتضي مغفرة جميع خطاياه، والتماس الأعذار له حين ارتكاب الخطايا والمحرمات مهما عظمت وتدنست .

ما أصاب "خالد بن طوبال" من مأس طوال مسيرته السردية، حوّله إلى شخصية مقهورة بالدرجة الأولى، فقد كان لموت أمه الأثر الكبير الذي أحدث شرخا في شخصيته

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 309.

(2) المصدر نفسه، ص 310.

وفجوة في عقله ووجدانه، وهَمًا في نفسه، كما كان لموت أخيه "حسّان" في مظاهرات أكتوبر 1998م الأثر نفسه، ليتعمق هذا الأثر ويبلغ مداه عندما مات ابن أخيه "سليم"ن لتبرز بذلك عبثية الحياة، وطغيان الفقد والموت الذي شتت حياته، وبدد روحه، وأدخله حيز الاغتراب النفسي، وزجّ به إلى الغربة المكانية ليجد نفسه على قارعة الحياة، بين التيه والفقد والغربة.

إن القهر إذا تمكن من الإنسان أباده، وجعله يشعر بالنقص والدونية، وفقدان "خالد لذراعه أحد أهم الأسباب التي بددت روحه أشلاءً، ففي كل مناسبة كان يتذكر عجزه الجسدي والنفسي (يحدث في لحظات كهذه أن أتذكر فجأة أني أملك يدًا واحدةً)[1]، ليزداد الوضع تأزما بعد الاستقلال جراء الصدمة العنيفة التي تَعَرض لها من أقرب الناس إليه، رفقاء دربه "سي مصطفى، وسي الشريف" اللذين باعا المبادئ والقيم، وتمنيا له الطريق نهفسه، ليجد نفسه مرة أخرى يتيما (هاهو الوطن الذي استبدَلتُه بأمي يوما، كنت أعتقد أنه وحده قادر على شفائي من عقدة الطفولة من يتمي من ذلي...اليوم بعد كل هذا العمر، بعد أكثر من صدمة وأكثر من جرح أدري ... أن هناك يتم الأوطان أيضا، هنالك مذلة الأوطان، ظلمها وقسوتها، هنالك جبروتها وأنانيتها، هنالك اوطان لا أمومة لها...أوطان شبيهة بالآباء)[2].

إنه يُتم من نوع آخر، يُتم أحاله على الانهيار والانكسار، ولهذا قرر أن يتعامل معه باحتقار وإهمال ويختار الغربة المكانية ملاذا لعنته وسقمه.

فعلى المستوى الذاتي يعاني خالد من الشقاء الذي اختاره دون غيره، فأينما اتجه لا يجد غير الحزن، والفقد والموت يأخذ منه كل عزيز وغال، إنه محاصر بالفجائع التي حطت بكوابيسها وأغلالها عليه (أحقا إن الشقاء يعرف كيف يختار صفاته، ولهذا إختار لي كل هذه

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 268.

(2) المصدر نفسه، ص 289.

الفجائع المذهلة لأنفرد بها لوحدي)[1]، ويتسع نطاق الفجائع كمسبب للانفصال وفقدان الأمل نهائيا (أصبحَتْ عندي قناعة بانعدام الأمل)[2].

يشعر خالد بالقهر في أعماق الروح عندما وجد نفسه مطاردا بالخيبة والفشل في جميع المجالات حتى الحب الذي اعتبره بلسما سيُشفي جراحه، لتكبر دائرة قهره بسبب امرأة سدت منافذ الخلاص أمامه فأصبح أسيرا لحبها، فقد استطاعت إذلاله وقهره حد البكاء (أذكر أنني لعنتك...وحقدت عليك آنذاك وشعرت بشيء من المرارة المجاورة للبكاء...وأنا الذي لم أبك حتى يوم بتر ذراعي، كان يمكن أن أبكي يومها وأنتِ تسرقين مني آخر ما أملك، أتسرقين رجولتي! ذات يوم سألتك هل تحبني؟ قلت لا أدري حبك يزيد وينقص كالإيمان)[3]، إنه مشهد استذكاري لحب يبدو مشوها، لأنه لم يخلف سوى اللعنة والبكاء والمرارة من امرأة عابثة ولا مبالية فكلما أراد أن يتخلص منه أينعت في صميم روحه (كعنقاء تضرب بجناحيها رماد الموت، وتطرده لينخرط في الحياة من جديد، تحييه وتفنيه)[4]، لكن في الأخير تعبث برجولته، وبحبه ليغزوه اللاأمل من جديد (أنا الذي قتلني...لعدة أسباب غامضة وأحببتك لأسباب غامضة أخرى)[5].

وعلى امتداد النص يعرض "خالد" مجموعة غير قليلة من الاعترافات، بالحب الفاشل المشوه، والمحبوبة المستهترة التي تحمّل جفاءها، فراح يعبر بنغم حزين يحمل صدى الاغتراب الذي ألم به إنه **الاغتراب العاطفي**، وقهره المُضني بسبب زواج "أحلام" الحبيبة التي قررت إبادة أحلامه بزواجها (هكذا إذن...قررت قتلي حسب الأصول...بجره سكين

(1) المصدر السابق، ص 89.

(2) المصدر نفسه، ص 384.

(3) المصدر نفسه، ص 239.

(4) ينظر: إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص 172.

(5) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 281.

ذهابا وإيابا في لقاء وفراق واحد، فما أرفأك بي، وما أغباني)[1]، ببلادة لا متناهية تلّقىّ خالد زواج "أحلام"، وراح يبارك زواجها ليخبرناعم يؤرقه ويوجعه.

حب واهم وضال جعل أحلام تعبث برجولته، وتتلاعب بصدقه، حب زلزل الفؤاد ودمَّر الروح لينساب عبق الحزن، والقهر إلى تخوم قلبه، حب جعله يتخيل أنه سيعوض حنان أمه (لماذا قادتني قدمايّ إليه ذلك اليوم بالذات...أرحت أزورها فقط، أم أدفن جوارها امرأة أخرى توهمتها يوما أمي)[2]، فالحب يمثل حاجة الإنسان للإنسان، فحاجة "خالد" للتعويض النفسي، وسدَّ منافذ الغربة الروحية المريرة في فقدان أمه مبكرا، جعلته يركض وراء حب وهمي متغطرس.

أن تتحول حياة خالدإلى بركة آسنة بالهزائم والانكسارات، فهذا يعني فقدان الأمل، واللامبالاة وعبث الحياة كمسببات للانفصال عن المجتمع والوطن، فتخرج بعد ذلك سلسلة من الانفصالات التي تبدأ بالأصدقاء، ثم الحبيبة ثم الوطن، ليتحول "خالد" في النهاية إلى مقبرة قهر جماعية ضمت كل الذين أحبهم (لقد أخذت مني كل من أحببت الواحد بعد الآخر بطريقة أو بأخرى، وتحوّل القلب إلى مقبرة جماعية ينام فيها دون ترتيب كل من أحببت)[3].

عاش خالد مقهورا بسبب توالي الفجائع والافتقادات عليه ليصبح شخصيةً مغتربةً اغترابًا نفسيًا وعاطفيًا ومكانيًا وزمانيًا، ناتج عن الواقع الممزق، والتنكر الاجتماعي، الذي حوّله إلى كتلة من المشاعر البائسة والمقهورة، فشخصية خالد: حاضرها معادل للزيف، والنفاق والفقد والهزيمة، ماضيها معادل للقيّم الجوهرية والطبيعية /الوفاء والإخلاص.

(1) المصدر السابق، ص 279.

(2) المصدر نفسه، ص 329.

(3) المصدر نفسه، ص 387.

4.4.الرفض والتمرد:

من المظاهر الاغترابية اللافتة للإنتباه الروايات في رواياتنا المدروسة؛ ظاهرة الرفض والتمرد، التي تُعَرَفُ على أنها(نمط سلوكي مبالغ فيه خارج عن حد المألوف أو حد السواء، وهو شعور بالرفض لكل ما يحيط بالفرد وما يترتب عليه من سلوك قد يتصف بالعداء والكراهية والازدراء لكل ما أصطلح عليه المجتمع من قيم وعادات ونظم، وهو السلوك الرافض لكل ما استقر عليه المجتمع وألفه من عادات وتقاليد) [1]، كما تُعَرَفُ على أنها(الكراهية لسائر القيم التي تحكم المجتمع، وتضع الشخصية في مواجهة مع العالم، بل وربما تخيلت أن العالم بأسره ينصب لها العداء) [2].

إن الحديث عن التمرد يقودنا إلى الحديث عن كسر الأنساق الثقافية المتعلقة أساسا بتلك النظرة المترسخة في الوعي الذكوري، والعاملة مع قمع المرأة وازدرائها (بموجب العضوية العائلية)[3]، فينشأ في الأسرة الواحدة توترا وتصدعا في العلاقات، التي قد تتطور إلى أن تصبح حالة نفسية مقيتة، تبعث على رفض هذه القيّم المكرسة لدونيتها، والتلهي عنها بمجموعة من الحلول الهروبية للتخلص من قيودها الصارمة التي وضعها المجتمع بداخلها، لذلك يكون التمرد جسرا نحو بناء ذاتها وهويتها في شتى الميادين، وتجاوز الحدود الضيّقة المحصورة في الحياة اليومية داخل المنزل، والروائيات، عملن على عرض هذا المظهر الإغترابي – الرفض و التمرد– لكننا كما سبق وأن أشرنا سنركز في تأويلنا وتحليلنا لهذا

(1) فيصل حسين غوادرة، التَّمرد في شعر العصر العباسي الأول، جهينة للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، دط،2012، ص15.

(2) أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم،ص155.

(3) حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص 115.

المظهر على النسق الاجتماعي والديني، الذي أربك الشخصيات وجعلها تسعى إلى مثل هذا الفعل سعيامنها لتغيير الواقع و(تجاوز حالة الاغتراب ووضع حد لحالة العجز)[1].

على الرغم من شلل الإرادة الذي سببه –الآخر– للمرأة في الروايات المدروسة؛ إلا أن مراقبة تحركاتها من أجل تحديد مساراتها الاجتماعية وفقا للأعراف والتقاليد والقيّم الماضوية، التي حالت بينها وبين إشباع حاجاتها الأساسية ، من تعليم وزواج وإبداع، وتدخل الآخرين في شؤونها ومحاولة قمعها وإحباطها، كلها دفعتها نحو الثورة والتمرد والميل إلى العدوان.

ففي روايات "فضيلة الفاروق" تبدو البطلات "خالدة، لويزا، باني" متمردات وثائرات على وضعهن، كل واحدة حسب الظروف المحيطة بها، فـ"خالدة" تبدو ساخطة، ومشمئزة من العادات والتقاليد التي تحكم عائلتها لتظهر علامات تحدي هذه المرجعيات خاصة منها التي تجعل المرأة في المرتبة الثانية بعد الرجل في شتى المجالات حتى المأكل، وهو ماجعلها تفقد أعصابها (أما ما يجعلني أفقد أعصابي هو فترة الغداء يوم الجمعة)[2]؛ حيث تقوم نساء العائلة بانتظار عودة الرجال والقيام بخدمتهم (أكره أن أكون قطيعا من الدرجة الثانية)[3]، (كانت تلك أولى بوادر تمردي ومقاومة العائلة)[4]، يتجلى الاغتراب في الهروب إلى المرض واختيار زاوية في حديقة المنزل ،للاعتزال عن أفراد الأسرة ، فعندما لا يتم إشباع النزوات والرغبات في الواقع يلوذ الناس (بالمرض كيما يمكنهم بفضله الحصول على الملذات التي تضن بها عليهم الحياة) [5].

(1) المرجع السابق، ص 62.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 24.

(3) المصدر نفسه، ص 24

(4) المصدر نفسه، ص 24.

(5) فيصل عباس، الاغتراب، ص 302

إنها لا تشبه (مرسلو بطل الغريب لـ: ألبار كامو الذي كان حياديا، وغير مكترث إزاء كل ما يحدث حوله، ابتداءً من موت أمه؛ حيث مفتتح القصة اليوم ماتت أمي، أو ربما ماتت أمس لست أدري)[1].

فما يحدث لـ"خالدة" هو الوعي التام بأحقيتها في ممارسة أفعالها بحرية تامة تتنافى وعادات المجتمع وتقاليده التي تم بموجبها انفصالها عن وحدتها الأصلية لصالح بناء ذاتها والخروج بها من دائرة التبعية والخضوع والسلبية، فلم تعد كما قيل عنها (كائن حسي سجين أشياء جسده ولا يمكن أن يرقى إلى مستوى المتقدم فكريا)[2].

وأمام تزمت العائلة تتسلح خالدة، بالرفض والتمرد لقهرهم، والخروج من قيودهم، للوصول إلى تحقيق ذاتها (سأرى من سيكسر من أنا أم هم)[3]، إنه تحدي جريء لامرأة مقابل مجموعة من الرجال وصل بهم التزمت حد الخلط بين العلم والشرف (يا رجل كل بنات العائلة، يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟)[4]، إنها عقدة الخلط بين تعليم المرأة وشرف العائلة في زمن كان الحرص على البنت والشرف يكاد يصبح سجنا لها كإنسان)[5]، فكأن تعليم المرأة في نظر عائلة خالدة لا قيمة له بل هو خطر عليها وعليهم باعتبارها شرفهم الذي ينبغي المحافظة عليه ، فثمة خوف وتوجس من تعليمها ، وفي هذا إلغاء للمرأة ذاتا وقيمة، وإخفاء لكينونتها الإنسانية، وإلحاق العار بها، فحرمانها من التعليم باسم العادات

(1) ألبير كامو، الغريب، تر: عايدة إدريس، دار الآداب، بيروت، دط، 1990، ص 9.

(2) محمد نور الدين افاية، الهوية والاختلاف، ص 34.

(3) فضيلة الفاروق، تاءالخجل، ص 30.

(4) المصدر نفسه، ص 28.

(5) يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر، دط، 2007، ص 47.

والتقاليد (يعني لهم حمايتها من الغدر والفحش كما يعني حمايتها من إقامة جسور العشق وتسهيل سبل الخيانة) [1].

وأمام إلحاح خالدة على الثورة والتمرد على السلطة الذكورية، تجد نفسها في مواجهة دامية مع رئيس التحرير، الذي لم يكن أقل سوءًا منهم في رغبته الملحة على فضح الفتيات المغتصبات، اللواتي أصبحن مهمشات في المجتمع ومنسيات في عائلاتهم (ضرب بقبضة على الطاولة، ما الذي أصابك اليوم؟)[2]؛ فبينما يصر رئيس التحرير على فضح جسد الأنثى المهان ، ترفض هي استلاب المرأة وفضحها لتتساوى بذلك الذات الكاتبة –خالدة– والذات المغتصبة (أأفضح يمينة، أأفضح نفسي)[3] إنها تُفضِّل الصمت إذا كان الكلام إدانة وتشويها (لن أكتب الموضوع انتهى الأمر)[4]، (أمام سيف شهريار يكون على شهرة زاد إذا ما فارت طبيعة جسدها أن تظطر إلى السكوت عما تحس به وترغب فيه فتصبح محرومة حتى من اللغة ولا تجرؤ على رواية حكايات جسدها) [5] لتعود خالدة إلى تلك الدائرة المقيتة –العائلة– وتقاليدها، التي حاولت التخلص منها والتمرد على قوانينها، لكنها عودة إجبارية (إذن سيقول الأهل والأقارب، وكل من يعرف اسمي هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة منا)[6].

(1) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص 47.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 60.

(3) المصدر نفسه، ص 57.

(4) المصدر نفسه، ص 54.

(5) نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى، دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص220 .

(6) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 57.

وهو ما يؤكد حقيقة المعركة الخاسرة التي خاضتها خالدة في طريق التحرر، وكسر رجال العائلة بكل ما يحملونه من ثقل العادات والتقاليد، والمراقبة الصارمة التي ضلت تلاحقها لتثبت لها أن بنية المجتمع العربي ثابتة، وأنه لامناص من تغييرها ومحاربتها .

إنه الشعور بالخوف من رهان المستقبل والأهل، ولهذا فهي تحاول تجنب الكتابة كما لو كانت طاعونا على حد تعبير "كارل ماركس" في حديثه عن اغتراب العمل؛ (حينما لا يشعره صاحبه بالألفة نحوه، لأنه لا يشكله؛ ولا علاقة له باهتماماته)[1]، وقد رأت "خالدة" أن الكتابة إدانة لها وفضح لبني جنسها، حتى وإن كانت الوسيلة المثلى لتحقيق الذات (فالحكي إغراء ومقاومة، واستدراج إلى عوامل تحفها دوائر التجديد، والذين يملكون الحكايات أشد حضورا في التاريخ من الذين لا حكاية لهم)[2].

في ظل الحماية والوصاية باسم العادات والتقاليد ورجال العائلة تشعر "لويزا" بانسلاخ كيانها، وانعدام جوانبها الذاتية والموضوعية، ولكنها لم تستسلم ولم ترضخ لأوامرهم وتمنياتهم؛ بل حاولت مرارا فك الحصار والأسر بالثورة والتحدي، بدءًا بنزع الحجاب في الشارع الذي فرضه عليها أعمامها، وأبناؤهم (لم أجد وسيلة لحرق دمه غير نزع الخمار من على رأسي والإلقاء به في وجهه؟)[3].

بعد أن كانت "لويزا" شخصية مسلوبة الإرادة ها هي تتحول إلى شخصية ثائرة متمردة على المجتمع الذكوري الذي أراد لها أن تبقى في تلك (الهوة التي يلفها الحياء والخجل والكبت والديكتاتورية)[4].

(1) رتشارد شاخت، الاغتراب، ص 147، 148.

(2) سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص 102.

(3) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 50، 51.

(4) المصدر نفسه، 212.

"لويزا" لم تجد أمامها سوى التخلي عن ذاتها الأصلية –الأنثى– بكل ما تحمله من خجل وخوف، لصالح بناء كيان مستقل ومنفصل عن المجتمع والعائلة، وليس لها من سبيل لبلوغ ذلك إلا الامتثال بالأقوى والأقدر –الرجل– (كان تقمصي للشخصية الذكورية يكفِني لأخذ سمة القوة سواء أمام نفسي أم غيري)[1]، (فنتيجة للمعاناة والحياة المسيجة التي عاشتها المرأة الشرقية فرضت عليها أن تبحث عن منفذ واحد لنكران أنوثتها) [2]، وهو ماحاولت لويزا تجسيده في لحظة إحساس بالقهروالتهميش من قبل رجال العائلة .

لم تظهر "لويزا" بهذا المظهر وهذه الرغبة لوحدها، فحتى "باني" بطلة "اكتشاف الشهوة" الرغبة والميول نفسه للآخر والامتثال به والتماهي في شخصيته (كانت رغبتي الأولى أن أصبح صبيا، ولهذا تحولت إلى كائن لا أنثى ولا ذكر، لا هوية لي غير الغضب الذي يملأني تجاه العالم ([...] كنت الصبي ذا الظفائر الطويلة [...] كنت صبيا مشوها)[3].

يكشف هذا المنقول السردي عن رغبة محمومة في الأخذ بالملامح الذكورية التي تعني معيار القيمة والحرية فالمرأة ستظل واهمة أنه في أن تكون إنسانا سويا وحرا، فماعليها سوى محاكات الذكور والأخذ بقيمهم، لما يملكونه من قيم قوة وشجاعة .

إن بطلات "فضيلة الفاروق" يقتتن من دائرة المركز ويرتدين مقومات الذكورة قناعا للتنكر والمقاومة، مقاومة الشعور بالتمزق والخوف الذي يعمل دائما على تكريس المرأة لصالح الرجل، (وكأن فاعلية المرأة في الحياة الاجتماعية والثقافية، والسياسية فاعلية هامشية لا تكتسب دلالاتها إلا من خلال فاعلية الرجل)[4]، وهو ما جاء على لسان البطلة (الخوف

(1) المصدر السابق، ص 122.

(2) حسين المناصرة ،النسوية في الثقافة والإبداع ، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص46.

(3) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 14، 15.

(4) نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2001، ص 29.

مرضنا المزمن، الخوف من الكل هو الدرس الأول الذي تلقنه العائلات لبناتها، ولهذا تبدو خمسمائة شابة كمجموعة من الفئران يبعثرها قط واحد أعرج، كنت أكره في النساء هذه الخصلة كنت أكره نفسي أحيانا للسَّبب نفسه؛ فالرجل هو دائما القط الذي ينتظر فأرته في زاوية ما)[1].

هذا هو الخوف الذي أرّق الكاتبة وجعلها ترفض مثل هذا التقليد الذي تُلقنه العائلات لبناتهم، فالكاتبة "فضيلة الفاروق" التعبير عن رغبة المرأة المحمومة في الأخذ بالملامح الذكورية التي تعني معيار القيمة والحرية، فالمرأة تريد التعدي على خصوصيات ومبادئ لم تخلق لها، وتعلم أن في ذلك طمساللهوية، وجعلا للذات في منأى واغتراب عن الذات الأصلية؛ الأنوثة، وما تحمله من معاني العذوبة والجمال .

سبقت الإشارة في رواية "اكتشاف الشهوة" إلى أن**الاغتراب الزوجي** بين المرأة والرجل ناتج عن شعور المرأة بأن هناك استلابا لحقوقها في المؤسسة الزوجية، باسم العادات والتقاليد[2]،السبب الذي جعل "باني" تتمرد على قوانين هذه المؤسسة، وتتجاوز الأحكام الدينية، النابذة لمثل هذا التصرف –الخيانة–، فوجدت نفسها في عالم مقفر، إثر تصدع العلاقة بينها وبين زوجها "مود" لتتسع الهوة بينهما (اتسعت الهوة بيننا صارت خندقا عميقا بحجم الليل، وحتما لم يكن "مود" باتساع الهوة بيننا، كان يعود ثملا في الغالب والحمرة النسائية تلطخ قميصه)[3].

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 124.

(2) ينظر: أميرة الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 109.

(3) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 12.

فالخيانة ليست سوى رد فعل انتقامي ضد الزوج، الذي بدت عليه اللامبالاة بمشاعرها، فأراد الانتصار لكرامتها واستعادة الهوية الضائعة، فراحت تطرق أبواب الخيانة (أهرب إلى ماري التي أصبحت تعرف الكثير عن علاقتي بمود وعلاقتي بإيس)[1].

إنها الرغبة في الانفصال عن الزوج بجميع بروتوكولاته لعدم شعورها بالائتلاف والاندماج النفسيين ولربما السبب الأساسي في كل هذا هو العائلة التي تسعى إلى تزويج بناتها من أول خاطب لها، سيما إذا كان من أصحاب النفوذ وهو ما حصل لـ"باني"؛ حيث تم تزويجها تحت الصلاحية الباهضة من جهة الأب ممن لا تحب، الرجل المقري (خمس وثلاثون سنة وأنا في انتظار عريس يليق بحجم انتظاري، ورهافة مشاعري، وإذا بي كما يقول المثل (صام صام وفطر على بصلة)[2].

تنهض الذات لتجد نفسها في سكون موحش خيّم على حياتها الجديدة –الزوجية–مما يشي بحالة الانفصال النفسي المؤلم، فلا تكاد تلتقي بزوجها وتتكلم معه (كان صعب عليّ أن أتفاهم معه، ولغة التخاطب عنده لها عدة أشكال مبهمة)[3]، لتبدأ رحلة البحث عن الشيء المفقود بامتطاء الخيانة والتمرد على ثقافة الزواج، وممارساته الفجة، ليكون "إيس" أول محطة تسد بها فراغ "مود" (هربتُ من مود...هربت من مزاجه الصاحي العكر وصراخه الذي يجعل يومي معتم)[4].

(1) المصدر السابق، ص 34، 35.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) المصدلر نفسه، ص 11.

(4) المصدر نفسه، ص 28.

فالفهم الخاطئ للزواج، وللغة الجسد، وانعدام الأحاسيس والعواطف (استحال إلى سوط عذاب)[1]، وحركة انتقامية تمثل الخيانة، والدخول في أكثر من علاقة غير شرعية مع "إيس" ثم "توفيق".

يتقاطع أبطال "أحلام مستغانمي" مع بطلة "اكتشاف الشهوة"، ليظهر التمرد على الأعراف والدين عن طريق الخيانة التي أخذت موقعها في أكثر من موضع في رواياتها، والدخول في علاقات غير شرعية لا يجيزها الدين ولا العرف، ليحمل هذا الفعل –الخيانة– صفة التمرد؛ لأن هناك فعلا مقابلا لكل رد فعل، متبوع بملئ إرادة الشخصيات ووعيها التام بما تقوم به، مع الرضى التام، لا لشيء سوى لكونها تعاني من افتقار في العواطف والأحايس، انزاح بها إلى مثل هذه الافعال التي لا يردعها لا وازع ديني ولا عرف اجتماعي، كما حصل مع "أحلام" التي راحت تبحث عن ضالتها بعيدا عن الزوج وديكتاتوريته، فتخرج دون أن تحسب حسابا للزوج ولا للمجتمع الجزائري الذي تعيش فيه ولا للوضع الأمني الذي يهدد سلامة الأفراد.

وهكذا بلغ زواج البطلة هذا المآل من الانسداد لتتحول حياتها إلى لعبة للخفاء والتجلي، مبنية على الصمت المخادع (بقيت صامتة أي استمتع بوضعي المتلبس بين إمرأتين واحدة يطاردها لأنها ترتدي الأسود والأخرى تطارده؛ لأنه قال قطعا)[2]، فمع هذا الرجل كانت تنسى الحدود الشرعية لعلاقتها الزوجية، لأنها واقعة تحت وطأة الغواية ولا يدركها أي ندم (وهذا فعلا ما حاولته الكاتبة المبدعة؛ إذ بنت صورة للرجل كما يحلو لها أن يكون، للعواطف التي تقوم بينهما على ما يؤججها، ويزيد من لهيبها في انصهار تتفاعل فيه الأطراف

(1) أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 139.

(2) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 86.

وتتشابك، رجل رسمت ملامحه، وجاءت به على ما يقبع في خيالها ومخيالها، وعلى ما به كيانها فتشعر بأنها حرة تختار أن تمارس عواطفها دون قيد، ودون شعور بالتسلط)[1] .

حتى وإن استخدمت الكاتبة الخيانة فهي غير مكشوفة فعلى إمتداد صفحات الثلاثية لا يوجد مشهد حميمي مباشر يصور العلاقة بين المرأة والرجل (فالثلاثية عرضت تجارب حب ترددت بين الخوف من جهة والإقدام والجرأة من جهة ثانية ولم تنزلق شخصياتها إلى علاقة جسدية مباشرة إنما كانت تتوقف عند حيادية الرغبة المؤجلة) [2] .

وفي المقابل نجد (المصور) لا يأبه بعلاقته الزوجية، ويتجاهل بدوره عقد الزواج، فالزوجة بالنسبة إليه لم تكن إلا وسيلة للتخفيف من حدة الضياع الذي كان عليه سابقا ولحفظ توازنه (كنت تزوجت إمرأة تقوم بالأشغال المنزلية داخلي، لتكشف ما خلفته النساء الأخريات من دمار في حياتي مستنجدا بالزواج الواقعي عساه يضع متاريس تجني انزلاقات الحياة؛ وإذ في ذلك الزواج اغتيال للحياة)[3]، وأمام هذه اللامبالاة، يغدو الانفصال عن الزوجة أو الزوج، والتمرد على المؤسسة الزوجية له ما يبرره خاصة (إذا ما كانت المؤسسة الزوجية قائمة أصلا على شراكة ربيع مزهر، وخريف شاحب، فكيف يطمح إلى الإرتواء في ظل علاقة غير متكافئة بين الطرفين)[4].

(1) نو الهدى باديس، دراسات في الخطاب النسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص 140.

(2) عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، ص 239.

(3) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 179.

(4) أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 140.

فالزوجة "أحلام" كسرت جميع القيود الاجتماعية والدينية، وراحت تبحث عن معنى لوجودها، عن رجل توهمت فيه الحب الحقيقي (فمن خلال الحب يتم عادة تعبير الإنسان بالعثور عن معنى وجوده، وفي ضياع هذه العاطفة ضياع للوجود بالنسبة له)[1].

إن توجه "أحلام" للخيانة لم يكن سوى رد فعل طبيعي على ما كان يقوم به زوجها من ورائها، بعد أن ذهبت إلى المنتجع الصيفي بسيدي فرج، اكتشفت أن ذلك البيت لم يكن سوى وكرا لنزواته؛ أين اصطدمت بهذه المفاجأة التي حوّلت مشاعرها ورؤيتها لهذا الزواج، فبعد أن كانت راضية نسبيا بحياتها وبدور زوجها البطولي (كنت أمضي نحو عبودتي بمشيئتي [...] سعيدة بسكني وإستكانني إليه، تاركة له الدور الأجمل؛ دور الرجولة التي تأمر تقرر، تطالب وتحمي وتتمادى)[2]، ليصبح بالنسبة لها ليس أكثر من (سلالة أسوأ الرجال، تلك التي تُخفي خلف رصانتها ووقارها كل عقد العام وقذاراته)[3].

يدخل المصور في علاقة مع "أحلام" (أمسكت بيدَي حياة قصد تقبيلها، بدا لي خاتم الزواج، أعدت وضعها، وأخذت الأخرى، وضعت قبلة طويلة عليها وتمتمت كما لنفسي...حبيبتي)[4]، يصطدم المصور بالخاتم لكنه لا يأبه به؛ بل يقوم بفعل التقبيل إرضاءً وانتصارا لرغبته، ليصبح التمرد عن طريق الخيانة، شعور يخفف عن الأبطال حدة الكبت الذي يعانون منه، ويحفظ لهم توازنهم المفقود في المؤسسة الزوجية لتغذو الخيانة مهربا وملاذا وتعويضا لما سُلب منهم في علاقتهم الزوجية الطبيعية المبنية على منطق الفحولة.

حاولت الكاتبات طرح مسألة الزواج عندما يكون وئدا للحياة، ثم التركيز على الخلل والعطب الذي يصيب هذه العلاقة، مما يدفع بالزوجين إلى مشاعر الكره والعدائية والكابة

(1) المرجع السابق، ص 140.

(2) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 37.

(3) المصدر نفسه، ص 50.

(4) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 90.

والضجر، فإن كانت الكاتبة فضيلة الفاروق وجهت أصابع الاتهام وكامل المسؤولية في تصدع العلاقة الزوجية إلى الرجل فإن الكاتبة أحلام تتهم الطرفين فقد يكون التصدع ناتج عن ملل وكره الزوج لزوجته لما بها من تقصير .

مما سبق تأكد لنا أن بنية الشخصيات، وآليات إشتغالها، وأساليبها الفنية قد أسهمت في تعميق الشعور بالاغتراب؛ فمن الأسماء التي كانت العلاقة بينها وبين حامليها علاقة نفوروعداء، إلى المصائر التعيسة والبائسة التي لفت حبلها حول أعناق الشخصيات فجعلتها تتدحرج من اغتراب إلى آخر، وأخيرا تمظهرها بأكثر من مظهر اغترابي كالصمت، والرفض والتمرد، والقهر ،وانعدام الأمن وفقده الذي تباينت حدته من شخصية إلى أخرى.

الفصل الثاني
ملامح الاغتراب الزمني

أولا/مفهوم الزمن.

ثانيا/ ملامح الاغتراب الزمني.

1.الاسترجاع وملامح الاغتراب:

1.2.الابحار في ذاكرة الماضي ومتلازمةالخيبة والحنين.

2.2.تراكمات السرد الاستذكاري.

2. الاستشراف وملامح الاغتراب.

3.الحوار وملامح الاغتراب:

1.3. الحوار الخارجي وأثره في تفعيل الاغتراب.

2.3. الحوار الداخلي –المونولوج- والانكفاء على الذات.

4. الشخصيات ولحظة الانفصال عن الزمن:

1.4.الهذيان والصراع النفسي.

2.4.الأحلام والكوابيس.

تمهيد:

قبل الخوض في الحديث عن الاغتراب الزمني داخل الروايات قيد الدراسة، لابد من توصيف وجيز لقضية الزمن التي تُعد من أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبية والنقدية.

1. مفهوم الزمن وأهميته:

يُعد الزمن جزءًا هاما في العمل الروائي؛ إذ شغل معظم النقاد أنفسهم بفهوم الزمن وقيمته ومستوياته وتجلياته، فقد عدّوه (الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة)[1]، باعتباره (لحمة الحدث وملمح السرد، وضوء الحيز، وقوام الشخصية)[2]، فهو داخلي حركته رهينة بحركة الأحداث اللصيقة بالشخصيات.

يذهب بعض المفكرين إلى أن للزمان (وجودا مجردا في ذاته أو –بعبارة أخرى– إن الزمان مسترسل في مُضيه بلا انقطاع لكنه لا يحس ولا يدرك إلا من خلال تجارب الانسان المعيشة وهي متصلة ضرورة بضرب ما من الوعي، ولهذا عُد الزمن غير ذي أهمية في ذاته، وعُد الإنسان الكائن الوحيد الذي يقوم وجوده داخل الزمان وبه)[3].

ومن هنا، تباين المفكرون والفلاسفة في تعريفه قديما وحديثا، لكنه يبقى من أهم المشكلات التي شغلت بال النقاد والروائيين الذين حاولوا تفسيره وتقسيمه، وتعود البوادر الأولى والإنطلاقة الفاعلة في تحليل زمن الخطاب الروائي إلى الشكلانيين الروس، فقد لفت توماشفسكي النظر إليه أثناء تمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

(1) ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 36.

(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 178.

(3) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000، ص 36.

إنطلاقا مما قدمه النقاد الغرب والعرب في مسائل كثيرة حول العمل الروائي وانتظامه، فإن الزمن قد فاقت أهميته عندهم مقارنة بأهمية المكان ضمن سيرورة الحكي، باعتباره العنصر الأساس لوجود العالم التخييلي نفسه، ولذلك كانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء القصصي المعروض، ومن هنا قيل إن(التحديدات الزمنية لوضعية الحكي أكثر أهمية من التحديدات المكانية)[1].

فللزمن أهمية فنية في الرواية باعتباره (عنصرا أساسيا في تشكيل بنيتها وتجسيد رؤيتها، فهو يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها؛ فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى)[2]، فمنه تنطلق أبرز التقنيات السردية، وبه(تنتظم العملية السردية، فلابد للرؤية من زمن ما ماض وحاضر ومستقبل، ومن هنا تأتي التحديدات الزمنية بالنسبة لمقتضيات السرد)[3].

يتغير عنصر الزمن من رواية إلى أخرى بتغير نوع الطريقة التي يتبعها الكاتب؛ (فالرواية التقليدية التي تعتمد الحبكة السببية، يكون الزمن فيها متسلسلا، يمنحها وحدة متكاملة متعاقبة متتابعة الأحداث، بتتابع أبعاد الزمن، فيرتبط الحدث اللاحق بالسابق من بداية الرواية إلى نهايتها، أما الرواية الحديثة فإن الحاضر التخيلي هو الأكثر حضورا وتجليا فيها) [4].

يُعتبر الزمن بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه الإيقاع النابض في الرواية؛ (فالوصف في بعض حالاته زمن، والحوار بنوعيه زمن وتُشكّل الشخصية يتم عبر الزمن؛ أي كل ما يحدث في الرواية يتم عبر الزمن؛ فالزمن يُعد المحور الأساسي المميز للنصوص الروائية

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 20.

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1984، ص 28.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 117.

(4) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 44.

بشكل عام)[1]، لكن ما يهمنا هو تحديد الوجهة الزمنية التي ستكشف لنا ملامح الاغتراب الزمني، ولهذا وقع اختيارنا على ما يخدم الموضوع، فكانت:الاستذكارات والاستشرافات، والحوار بنوعيه، والأحلام والهذيان والكوابيس من أهم المحطات التي سيتم معالجتها في هذا الفصل باعتبارها أهم المنافذ التي لاذت بها الشخصيات، حتى يصير لها زمن ذاتي تنشد فيه ضالتها، بسبب ما عانته من ويلات القهر والتهميش والعنف والإقصاء، وما انجر عنه من وحدة وعزلة.

2/ملامح الاغتراب الزمني:

مَثَّل الاغتراب الزمني نمطا آخر من أنماط الاغتراب ؛ حين تناول الزمن بوصفه قوة فاعلة، مؤثرة في الإنسان؛ إذ بات يمثل محورا أساسا في تشكيل ظاهرة الاغتراب الإنساني، وذلك من خلال فقدان التوافق النفسي والانسجام الذاتي مع اللحظة التي يحياها الفرد، وظهور حالة من التوتر بفعل تلك التبدلات النفسية، وربما تغير المعالم المادية للمكان؛ ولأنَّ الزمن يمثل قوة فاعلة تشمل الإنسان والمكان معا [2].

احتوت الروايات قيد الدراسة عدة أحداث اغترابية متكررة؛ منها الإبحار في ذاكرة الماضي للاستئناس به، والاستشراف المشبع بالتوقع والأمل في تغيير الواقع المزري وتجاوزه، وكلاهما يندرج ضمن ما يُعرف بالمفارقة السردية (التي تعني عدم تطابق نظام مبنى القصة مع متنها زمنيا)[3]، وعليه سيتم رصد التفاعلات الحاصلة بين الزمنين للوقوف على أهم ملامح الاغتراب التي أحاطت بالشخصيات وجعلتها تسير نحو الفقد والاستلاب.

(1) المرجع الـ سابـ ق، ص 43.

(2) ينظر: أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري، ص 75.

(3) أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 106.

كما كان للحوارين الداخلي والخارجي دور فعال في تصريف حالات التوتر، وما صاحبها من فقدان للأمل والوحدة والعزلة التي عانت منها الشخصيات في صراعها مع الزمن المضني وتحولاته، فتحت ضغط الظروف الخارجية المحيطة بها (وظيفية، أسرية، عاطفية، أمنية)، وما صاحبها من انعدام الانسجام مع المحيط العام للمجتمع، تفاقم إحساسها بفقدان التوازن النفسي، وهذا ما دفع تلك النفس إلى اختراق اللحظات الزمنية الجاثمة على صدورها إلى منطقة اللاوعي واللازمن علَّها تشفي ما بها من رميم، فاستخدمت الهذيان والحلم بنوعيه (النوم واليقظة) للتعبير عن رفضها وتمردها؛ بالإضافة إلى اجتياح الكوابيس لعالمها الحلمي؛ مما أدى إلى اختلال توافقها النفسي، ومن ثم زادت حدة الاغتراب داخل نفسيتها(فالإنسان المغترب يحاول ألا يعيش في زمانه فيتجاوزه إلى مستقبل زمني آمل أو بائس، أو إلى ماض تاريخي ينشد فيه ضالته، وقد يدفعه هروبه من الواقع إلى أن يغرق بضروب من أوهام العقل أو أوهام القلب، وفيها جميعا تتمثل أزمة الإنسان) [1].

وإزاء هذه التقنيات والأحداث المشوبة بالقلق، والإحساس المرّ بالواقع وتقلباته المخزية والمحزنة، سنحاول الوقوف عند كل تقنية على حدة مع التركيز على تأثيرها في دواخل الشخصيات التي ترفض التكيّف مع واقعها ومسايرة تقلباته.

1.2.الاسترجاع وملامح الاغتراب:

يتضح من خلال قراءتنا للروايات وجود تفاعل حقيقي بين الاسترجاع كتقنية زمنية تُستخدم لخلق نوع من التحريفات والتداخلات الزمنية بين الماضي والحاضر، والحالة النفسية للشخصية، التي ظهرت بمظاهر اغترابية متنوعة: كالنفور من العادات والتقاليد والوحدة، والصمت اللامبالاة، والعزلة واالقهر، فأصبحت تكره حاضرها المثقل والمثخن

(1) حسام عمر التميمي، تجربة الاغتراب عند فدوى طوقان، ص 144.

بالهموم والجراح والحرمان، فكان الزمن الذي مضى ملاذها الذي تركن إليه بحثا عن فسحة للأمل، فالذاكرة هي الدرع الواقي لأبطال الروايات التي سجلنا فيها تراكمات للسرد الاستذكاري "بحر الصمت، ذاكرة الجسد، اكتشاف الشهوة جسر للبوح وآخر للحنين" التي تبين من خلالها ملامح الاسترجاع الاغترابية المتمثلة في الشوق والحنين، ورفض الحاضر، وانتظار الزمن الذي يرفض المجيء (إنهم يبثون الحياة في الزمن غير الحاضر حتى يصبح حاضرا) [1].

فالاسترجاعات المكثفة في الروايات السالفة الذكر لم تكن وظيفتها ملء الفجوات التي يحدثها السرد، بل جاءت لتحكي معاناة الشخصيات في حاضر السرد .

2-1-1 الإبحار في ذاكرة الماضي ومتلازمة الخيبة والحنين:

لا شيء كالخيبة يعيد للنفس بهاء الماضي وتوهجه، فالارتداد للماضي هرب من الواقع الفج بما هو عليه من ظلم واحتقار، وفرض للقيود ومنع للحريات، وهرب من واقع، تدحرج فيه الناس من سلم القيم المثلى، ليبعوا مبادئهم لأجل مصالحهم الخاصة.

كان لاستحضار الماضي في رواية "ذاكرة الجسد" ما يبرره؛ لأن البطل في مواجهة حادة مع ذاكرته التي لم يستطع أن يُشفى منها، وهو ما يؤكده هذا المنقول (نحن لن نُشف من ذاكرتنا، ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم)[2]؛ فالانكسارات والمصائر التعيسة التي التفت حول البطل جعلته يستحضر الماضي البعيد ليخبرنا عن سبب انفصاله القهري والاجباري عن الثورة التحريرية، أين أصيب في معركة من معاركها في ذراعه اليسرى، ليكون الثمن بتر ذراعه (لم أكن أعي وقتها أن طموحاتي لا علاقة لها بالمكتوب، وأنّ القدر كان يتربص بي وجاءت تلك المعركة التي دارت على مشارف "باتنة" لتقلب

(1) ماجد موريس إبراهيم، سيكولوجيا القهر والإبداع ، دار الفرابي، بيروت، دط، 1997، ص 76.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 08.

يومها كل شيء، فقد فقدنا فيه ستة مجاهدين، وكنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغير فجأة وأنا أجد نفسي من ضمن الجرحى الذين يجب أن يُنقلوا على وجه السرعة إلى الحدود التونسية للعلاج، ولم يكن العلاج بالنسبة لي سوى بتر ذراعي اليسرى، لاستحالة استئصال الرصاصتين (...) وها أنذا أمام واقع آخر)[1].

هذا الماضي الذي تحرك في نفس البطل ليس وليد الصدفة بل للحاضر دخل في ذلك(فاللحظة الحاضرة من أهم محفزات الاسترجاع بما تتضمنه من شخوص وأحداث وأمكنة وأشياء تثير ذكريات الماضي ،ولعل المقارنة بين الحاضر والماضي تدفع الشخصية لاستحضار الماضي ورؤيته من منظور زمني جديد) [2]، فالحاضر أرّق حياته وكتم أنفاسه، وجعله محط سخرية وتجاهل جميع الأطراف، سواء من كان معه في الماضي "سي الشريف" ومن والاه، أومن جمعه الحاضر بهم (أحلام).

إن بتر الذراع لم يكن سوى سببا رئيسا في انفصال "خالد" القهري عن الثورة (ها هو ذا القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة والمعارك الليلية، ويُخرجني من السرية إلى الضوء، ليضعني أما ساحة أخرى ليست للموت وليست للحياة، ساحة للألم فقط (...) فلقد بدا واضحا من كلام (سي الطاهر) يومها، إنني قد لا أعود إلى الجبهة مرة ثانية)[3]، ليتكبد بعدها قهر وحزن هذا الانفصال الذي رمى به إلى الجهة الثانية من الحياة، حياة الرفض والوحدة والنظرات المشفقة والأسئلة المقلقة والمحيرة حول سبب بتر هذا الذراع.

لقد أفل نجم البطل الذي أصبح يعيش حالة تصدع للقيم وتفسخها في الحاضر، فبعد أن كان في الماضي هو و"سي الشريف"و"سي مصطفى" على عهد واحد لطرد الاستعمار

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 34.

(2) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية، ص 202.

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 35.

والتمتع بالحرية، ها هو اليوم وحده منغلق على نفسه مجبر على رفض الحاضر يعيش حالة من العزلة والرفض لا يأبه له أصدقاؤه الذين باعوا مبادئهم ولهثوا وراء الأموال والسيارات الفارهة والبدلات والأنيقة.

فاستعاض عن هذا الزمن وأبحر نحو الماضي بذاكرته إلى فترة الإحتلال ودخوله "سجن الكدية" إثر مظاهرات (08 ماي 1945) التي عرفتها البلاد (في سجن "الكدية" كان موعدي النضالي الأول مع "سي الطاهر" كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة، وبدهشة الاعتقال الأول بعنفوانه وبخوفه [...]، وكان سجن "الكديا" وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة إثر مظاهرات 08 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أول عربون للثورة ممثلا في دفعة أولى عدة آلاف من الشهداء سقطوا في مظاهرات واحدة وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات)[1]، فـ"سي الطاهر" طبع على ذاكرته وحياته تأثيرا بالغ الأهمية، فقد كان مشفقا عليه، لأنه يتيم وصغير (كان يشنها سرا على سنواتي الست عشر، على طفولتي المبتورة، وعلى (أما) التي كان يعرفها جيدا)[2].

فالبطل في مواجهة مباشرة مع الزمن الحاضر الذي بدا رافضا له (ليس هذا الزمن لك إنه زمن لما بعد الثورة)[3]، من هنا ومن هذا الرفض وهذه المواجهة كان الاندفاع نحو الماضي وسيلة هروبية لدفع مشاعر الحزن والضيق والتهميش، ليصبح زمن اللاجدوى

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 30.

(2) المصدر نفسه، ص 36.

(3) المصدر نفسه، ص 50.

محفزا للذاكرة على ارتياد الماضي الذي شكّل (الملاذ الذي يأوي إليه الراوي للتعبير عن فقد القيمة في الواقع المعيش واهتراء معاييره)[1].

إن وعي البطل بتغيُر القيم وتلاشي المعايير على المستوى الأخلاقي وإدراكه لما يقوم به "سي الشريف" ومن والاه من أصحاب البطون المنتفخة من تجاوزات، جعله دائم الشوق والحنين لأيام الثورة ولـ"سي الطاهر"، تلك الشخصية التي لو كانت حاضرة لانضمت إليه وساندته في رفضه (ليصبح الزمن سبب من أسباب معاناة الإنسان، وشعوره بالقلق ووضعه في مجال سلمي يمنع حقه في الامتلاك الوجودي)[2]، كما يمنع حقه في التَّغيير والتَّعبير وإعلاء الصوت.

مادام البطل يرفض الحاضر ويمقت كل الذي حوله، فمن الطبيعي أن يترك المجال للانسيابية والاستذكار واسترجاع أيام الثورة والطفولة واليتم والسجن، فكلها يظهر ثقلها في الحاضر أكثر من الماضي (عندما أذكر تلك التجربة، تبدو لي كثافتها ودهشتها، وكأنها أطول مما كانت رغم أنها لم تدم بالنسبة لي سوى ستة أشهر فقط قضيتها هناك)[3]؛ يبدو هذا الاسترجاع في ظاهره مجرد ذكرى ماضية، لكنه يضعنا أمام العوالم الباطنية والذاتية للبطل الذي ضاق ذرعا بالحاضر، ومتغيراته السلبية التي بددت الروح وأزهقتها، فحتى الذكريات لم تمنع ثقله وحرائقه التي طالت نفس البطل.

إننا إزاء كثير الاستذكارات التي تخص التحاق البطل بالثورة وانفصاله القهري عنها؛ مما يؤكد تداخل الذكريات وتزاحمها في ذاكرته وتدافعها تباعا، فهي تطفو إلى سطح سرد الحاضر كي تلغيه(أي صدفة... أن يعود القدر بعد عشر سنوات تماما ليضعني مع "سي

(1) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998 ص 30.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 110.

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 30.

الطاهر" في تجربة كفاحية مسلحة هذه المرة سنة 1955، وفي شهر أيلول بالذات التحقت بالجبهة كان رفاقي يبدؤون سنة دراسية ستكون حاسمة، وكنت في عامي الخامس والعشرين أبدأ حياتي الأخرى أذكر أن استقبال"سي الطاهر" لي فاجأني وقتها، لم يسألني عن أية تفاصيل خاصة عن حياتي أو دراستي، لم يسألني حتى كيف أخذت قرار التحاقي بالجبهة)[1]. يظل "سي الطاهر" حاضرا في كل الاسترجاعات التي يلجأ إليها البطل المغترب، لحجم اشتياقه إليه؛ لأنه الماضي بكل حلاوته.

نقف هذه المرة عند استرجاع له علاقة (بشهر حزيران) الشهر الذي يتطيّر منه البطل كثيرا لأنه شهر النكبات والاخفاقات، وقد ارتبط في ذهنه بأكثر من حدث سيء (أما أول ذكرى مؤلمة ارتبطت بهذا الشهر فكانت تعود إلى سجن "الكدية" الذي دخلته يوما في قسنطينة مع مئات المساجين إثر مظاهرات ماي 1945؛ حيث تمت محاكمتنا في بداية حزيران أمام محكمة عسكرية)[2].

سبق وأن حدّثنا البطل عن حبه لهذه الذكرى، لأنها عرفّته وربطته بأحسن المجاهدين "سي الطاهر" لكنه ينفر منها ولا يرغب في استرجاع جزء منها–محاكمته–، لأنه يتوقع أن هذا الشهر سيؤلمه أكثر مما آلمه في الماضي.

يفاجئنا البطل باسترجاع آخر، كشف لنا من خلاله عن نفس مضطربة هاربة للماضي ومرتدة إليه، كي تعقد مقارنة بين زمنين متناقضين في المبادئ والمعايير – الماضي والحاضر– لنجد أنفسنا أمام مفارقة –جزائر الثورة وجزائر الاستقلال– فيصبح الماضي وثيقة احتجاج على الحاضر السيء الذي همش رجال الثورة وأبطالها في حديثه

(1) المصدر السابق، ص 32، 33.

(2) المصدر نفسه، ص 243.

عن أحد أصدقاء "سي الطاهر" إنه "بلال حسين" (أقرب صديق إلى سي الطاهر أحد رجال التاريخ المجهولين وأحد ضحاياه)[1].

يواصل الحديث عنه ألما وحرقة (قضى سنتين في السجن والتعذيب ترك فيها جلده على آلات التعذيب أذكر أنه ظل لعدة أيام عاري الصدر، عاجزا حتى أن يضع قميصا على جلده حتى لا يلتصق بجراحه المفتوحة)[2].

ليس غرضنا التعريف بهذا الرجل في هذا المقام؛ بل غرضنا تعرية الواقع السيء والحاضر المؤلم والظالم له (لم يمت إلا مؤخرا في عامه الواحد والثمانين في 28 ماي 1988، في الشهر نفسه الذي مات فيه لأول مرة، مات بائسا وأعمى محروما من المال والبنين [...] يوم وفاته جاء حفنة من أنصاف المسؤولين لمرافقته إلى مثواه الأخير، أولئك الذين لم يسألوه يوما بماذا كان يعيش، لماذا لا أهل له مشو خلفه بخطوات، ثم عادوا إلى سياراتهم الرسمية، دون أدنى شعور بالذنب)[3].

مع هذا الاسترجاع نكتشف علاقة البطل الانفصالية والعدائية بالزمن الحاضر المهترئ، زمن المحسوبية والسيارات، لازمن أصحاب الأحلام البائسة والبطولات التي لم يعد لها أهمية، (مما دفع تلك النفس إلى الاغتراب، والذي ولدَّ ذلك الإحساس المر لواقع تلك التقلبات المؤلمة) [4]، حين رد فعلها لأبناء وطنه من المسؤولين .

أظهر خالد من خلال هذه الاسترجاعات نفسيته القلقة والمتوترة، والنافرة لتلك الممارسات اللأخلاقية التي شاعت في زمن ما بعد الاستقلال، ولهذا يقارن في لحظة سريعة وعابرة بين زمنين؛ زمن الاستعمار الذي دخل فيه السجن لقضية وطنية تحت

(1) المصدر السابق، ص 320.

(2) المصدر نفسه ، ص 321.

(3) المصدر نفسه، ص 300.

(4) أحمد علي الفلاحي، الاغتراب، ص75.

سلطة استعمارية، وزمن الاستقلال الذي دخله على يد جزائريين بدون تهمة معروفة (مرت سنوات كثيرة كان جلادوه هذه المرة جزائريين لا غير، ولم يكن له عنوان معروف)[1].

اشتغلت الكاتبة على هذه التقنية لكشف الأبعاد النفسية للبطل الذي دخل السجن مرتين مرة بسم الوطن والوطنية، ومرة ليهان ويذل ويحتقر بسبب ذنب لم يقترفه فينتهك جسديا ونفسيا(الوطن الذي أصبح سجنا لا عنوانا معروفا لزنزناته، لا اسما رسميا لسجنه ولا تهمة واضحة لمساجينه، والذي أصبحت أقتاد إليه فجرا معصوب العينين محاطا بمجهولين يقوداننني إلى وجهة مجهولة شرف ليس في متناول كبار المجرمين عندنا ،هل توقعت يوم كنت شابا بحماسته وعنفوانه وتطرف أحلامه أنه سيأتي بعد ربع قرن يوم عجيب كهذا يجردني فيه جزائري مثلي من ثيابي وحتى ساعتي، وأشيائي ليزج بي في زنزانة فردية) [2].

فلتعرية الواقع تكاثفت الاسترجاعات لتعقد مقارنة بين محكي الثورة ومحكي ما بعد الاستقلال، فالبطل في مرحلة ما من إقصائه وتهميشه وبعد فشله في التغيير والإصلاح راحت الذاكرة تنبش في أكياس الماضي حيث المبادئ والأخلاق حيث الشرفاء والنبلاء الذين قدموا أنفسهم فدية للوطن، لكنهم اليوم يقدمون الوطن فدية لمصالحهم الخاصة، فبين "سي الشريف" و"سي مصطفى"، و"سي الطاهر" وخالد مفارقة واضحة نسجت خيوطها الجمالية عن طريق الاسترجاع الذي تم توظيفه كلحظات هروبية وانفصالية عن الحاضر الذي بات مصدرقلق وشعور بالاغتراب، فيما أصبح الماضي ملجأه ومأواه الذي وجد فيه راحته وسكينته

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 243.

(2) المصدر نفسه، ص 243 ،244.

فسي الشريف الذي خدم الثورة في شبابه هاهو اليوم يتخلى عن مبادئه وقناعاته ويلهث وراء الربح السريع ويخون الأمانة في سبيل المصلحة الشخصية، ولعل هذا من أبرز المنغصات التي أحاطت بالبطل وجعلته يشعر بثقل الحاضر الذي بات عدّوه اللّدود.

جاء هذا الاسترجاع لبيان المعاناة التي يعيشها البطل، وصعوبة تقبل تلك القيم ورفضها رفضا انفصاليا وسلبيا لا تمرديا تغييريا، وما يدل على ذلك الموقف الذي واجهه وهو يتصفح الذاكرة المطوية، وهي في مواجهة عنيفة مع الحاضر (أتصفح تعاستنا بعد كل هذه الأعوام، فيعلق الوطن حبرا أسودا بيدي عناوين كبرى كثير وقليل من الحياء)[1]، وجد البطل نفسه في زمن غابت فيه أواصر الحب والأمان الذي تطمح إليه كل نفس، وتغيرت فيه أخلاق الناس وسلوكاتهم، السبب الذي ضاعف إحساسه بالخيبة والفشل في تطوير وضع وطنه الذي أتاه حاملا للتغيير (ما أراد أن لايسميه ثورة ثقافية وإصلاح في العقول الجزائرية) [2] فيما أهداه الوطن حقيبة لجمع ما تبقى من أحلامه والتوجه بها نحو الآخر، ولهذا كان يعود إلى مساحة زمنية ماضوية آمنة تقيه لفح الاغتراب.

إن الزمن الحاضر مر وعصيب بأوقاته وتفاصيله ومتغيراته، وهو ما جعل البطل يحس بمرارة المناسبات التاريخية وثقلها، فهي ماعادت تعني للناس شيئا (أستمع إلى الأخبار هذا المساء، وأكتشف أنا الذي فقدت علاقتي بالزمن، أن غدا سيكون أول نوفمبر)[3]، ليقع في صدام عنيف مع هذه المناسبة التي استفزت الذاكرة، وجعلته يطير ليحط على ذكرياته الأولى (فما أوجع هذه الصدفة التي تعود بي، بعد كل هذه السنوات إلى هنا، للمكان نفسه لأجد جثة من أحببتهم في انتظاري، بتوقيت الذاكرة الأولى)[4].

(1) المصدر السابق، ص 20.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 148.

(3) المصدر نفسه، ص 25.

(4) المصدر نفسه، ص29.

فلبطل مجبر على هذه العودة، التي بدت ثقيلة على نفسه (يستيقظ الماضي الليلة داخلي...مربكا، يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة، فأحاول أن أقاوم)[1]، لم يستطع "خالد" أن ينقذ نفسه من سلطة الذكريات التي جرفت بعضها البعض كالسيل، فأخذت مساحة نصية مقدرة بست صفحات (من25 إلى38)، نذكر منها (تزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، تلك الأدغال والممرات السرية التي كنت أعرفها، والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبة وغاباتها الكثيفة إلى القواعد السرية للمجاهدين)[2].

فالذكريات أَبَت أن تفارق البطل، لذلك وجدناه يسترجع جميع التَّفاصيل المتعلقة بفترة جهاده لذم الحاضر الذي لم يحترم ذلك، وشرب كأس نخب موته وأفول نجوميته، ونحن بهذا نقف أمام أهم الملامح الاغترابية للاسترجاع، والتي كشفت عن حياة الشقاء والحرمان والإقصاء التي تعرض لها البطل في حاضره.

تكشف الاسترجاعات حالة خالد النفسية والعاطفية المحطمَة غداة زواج أحلام من رجل آخر، أين يحضر الحنين للأم كملمح من ملامح الاغتراب الزمني؛ فالحنين إلى الأم لم يأت هكذا؛ بل سببه تلك الفاجعة التي ألمت به (أما...لماذا قادتني قدمايَّ إليها ذلك اليوم بالذات، في ليلة عرسك بالذات؟ أرحت أزورها فقط، أم رحت أدفن بجوارها امرأة أخرى توهمتها يوما أمي)[3]، فزواج أحلام سلبه الإحساس بالطمأنينة وجعله في لحظة يأس يتوجه إلى قبر أمه ليسترجع فيه أمنه المفقودة (صدر الأمومة الممتليء رائحتها... خصلاتها المحناة...طلّتها...ضحكتها، حزنها، ووصاياها الدائمة عند يا خالد ابني)[4].

(1) المصدر السابق، ص32.

(2) المصدر نفسه، ص 38.

(3) المصدر نفسه، ص 329.

(4) المصدر نفسه، ص 329.

لم يجد خالد ما يخفف به حرقة اغترابه العاطفي وألمه إلا أثرا من آثار أمه؛ قبرها النديّ الذي أراد أن يتوسد حجره ليُخرج منه ما يكفي من الدفء والحنان المفتقر لهما، وفي تلك اللحظات التي كانت تُزف فيها أحلام إلى رجل آخر، لكنه حاول أن ينساها لتعود مرة أخرى وتعبث بذاكرته (كيف عدت...بعدما كاد الجرح أن يلتئم، وكاد القلب المؤثَث بذكراك أن يفرغ منك شيئا فشيئا، وأنت تجمعين حقائب الحب، وتمضين فجأة لتسكني قلبا آخر)[1]، فخالد عاش الأحداث –الحب والزواج– واغترب عنها، من ثم آلت إلى ماضٍ مؤلم أصبح يخربش في ذاكرته ويعبث بها ليبعث بها من جديد إلى الحاضر، وهو ما جعله ضائعا بين الانتماء للماضي والرغبة في إحيائه والاحتماء به، والتأقلم مع متغيرات الحاضر ومنغصاته التي كثيرا ماستفزته ليحدث الانفصال الزمني والذهني؛ وتلازمه الخيبة والحنين.

2-1-2 تراكمات السرد الاستذكاري:

لجأت الكاتبة "فضيلة الفاروق" لتراكمات السرد الاستذكاري لتضع المتلقي أمام طبيعة البطلة الانفصالية، وتبرز معاناتها الزوجية بشكل مكثف، فـ"باني" بعد أن تزوجت وغادرت الجزائر إلى باريس اصطدمت بالحياة التعيسة هناك، وبتفاصيل لم تحسب لها حسابا، فتسترجع محكي طفولتها في أزقة قسنطينة وحاراتها وحكايات جدتها وأختها "شاهي" المفعمة بالحنين والشوق(الذي يعد من أولى الصفات التي يعبر بها المغترب عن لوعته وما يكابده من الم وحرقة الفراق) [2]، لتذكرنا بالهوة الشعورية المكثفة والملغمة بالوحدة والعزلة التي تكشف بدورها عن حال البطلة المغتربة وهي ضائعة بين زمنها الحاضر المثخن بالجراح والماضي الذي غدا بلسما، رغم القسوة التي كانت تتعرض لها في أسرتها :"الأب، الأخ"، وحتى الأم.

(1) المصدر السابق، ص 16.

(2) أحمد علي الفلاحي ،الاغتراب في الشعر العربي، ص 98.

وما تراكمات السرد الاستذكاري إلا دليل على تضخم اغترابي في نص الرواية، مما يوحي بتمكن الاغتراب النفسي والأسري من حياة البطلة المنفصلة عن الزوج والزمن والمكان، فقد كانت تختار لنفسها الهرب إلى الماضي حلا تعويضيا تنفيسيا ، جراء ما تنوء به الذات من ألم ومعاناة في بيتها الزوجي.

فالاسترجاع جعلنا نقف عند شعور "باني" بالاحتقار والعنف، وكل هذا تتعرض له من قِبل زوجها؛ ففي ظل قهرها وإهانتها وضربها تحن إلى الماضي فيحملها الشوق والحنين إلى قسنطينة أين كانت تلعب، مقارنة إياها بشوارع باريس الباردة والموحشة.

تحتمي البطلة بهذا الحصن المنيع –الماضي– لتهرب من زوجها وتنسى حجم الخسارة التي مُنيت بها ولو مؤقتا، فتغادر واقعها وتتسلل عبر ممرات الذاكرة مستخدمة أسلوب الاستفهام المُفضي إلى الحسرة والألم والحنين والشوق والضياع (أين المالوف؟ أين الجيران الدافئون؟ أين أصوات الباعة الفقراء [...]؟، أين قسنطينة؟ وأصوات المآذن ورائحة المحاجب والزلابية والبوراك؟ يدهشني أن لا رائحة في باريس، وأن لا أصوات في الحي الذي أقطن فيه حتى الشارع لا مارة فيه بالمعنى الحقيقي، أشباح تعبره من حين لآخر، ثم تختفي عن الأنظار)[1].

إن ضغوط الحاضر النفسية وتفاقم العنف الجسدي والجنسي الموجه ضدها جعلها ترحل عبرالذاكرة لتسترجع ذلك المنظر الجنسي الذي شاهدته وهي طفلة، للمقارنة بين ما كان وما شاهدته في الماضي، وبين ما هو كائن وما عانته مع " مود" من جفاء واحتقار (أغمضت عينيّ وتركت الصمت يحملني بأجنحة إلى شارع "شوفاليه" فإذا برائحة الحمص تملأ المكان، والصبيحة لا تزال داكنة، وآهات ورجاء أنثوي رقيق،...الصوت الرجالي ليس غريبا عليّ (...) لهيب النار يكتسح المكان ورائحة الحمص، وقع عصا تقترب...فتحت

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 16.

عيني وفمي الزاوية داكنة، كومة رجل يعلو امرأة)[1]؛ فالاغتراب الجنسي الذي تعانيه البطلة مع زوجها جعلها تتذكر بسعادة واندهاش الماضي المتقد.

لا تكتفي الساردة باسترجاع محكي الطفولة حنينا وشوقا ومفارقة بين الزمنين والفعلين؛ بل تلجأ إليه في مواضع أخرى لإدانة السلطة الأبوية القائمة أساسا على العنف والتمييز (كنا جميعا نعيش في قفص خارج أجسادنا تماما خارج رغباتنا، نخلق في فضاء من القوانين المبهمة والتقاليد التي لا معنى لها، ونظن أننا أحرار، من جهة كنت أخاف من والدي، ومن جهة أخي "إلياس"، ولهذا بترت أكثر من علاقة قبل أن يأخذ أحدهما خبرا بها [...] هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي، ولم يختفيا أبدا من مبنى الخوف الذي شيّداه في قلبي، حتى وأنا هائمة في شوارع باريس ينتابني شعور غريب بأن أحدهما يتعقبني ويراقبني، فألتفت خلفي أحيانا أبحث عنهما بين الوجوه، وأتخيلني فأرة تركض في قفص بدافع الخوف كنت أغادر الأماكن كلها، وأخلي ذاكرتي من الرجال الذين عرفت أو من أي شيء قد يُصنَف ذكرا، فبالنسبة لي "إلياس" تنين خرافي بعشرة رؤوس قد يطالني حتى وإن عدت إلى بطن أمي)[2].

تسترجع "باني" ماضي طفولتها التعيسة وحقدها على أنوثتها بحكم الامتيازات التي يمنحها المجتمع للرجل، لتأكد خيبتها كأنثى ماضيا وحاضرا، كما وقفت على واقع علاقتها بالأب والأخ وسلطتهما القمعية التي أحالتها على الهامش، وأسهمت في طمس هويتها الأنثوية فهاهي شخصية منفصلة عن الواقع الذي بدا مخيفا ومعاديا بالنسبة لها، ماضيا وسط عائلتها ، وحاضرا وسط دهاليز الزوج المظلمة، والجامع بينهما هو الخوف والكره نفسه.

(1) المصدر السابق، ص 10، 11.

(2) المصدر نفسه، ص 55 ،56.

تستمر "باني" في تحريك دواليب الذاكرة، لتسلط الضوء على طفولتها المعطوبة المعتمة والمثخنة بالجراح والألم (لم أكن فتاة مسالمة، كانت رغبتي الأولى أن أصبح صبيا، وقد آلمني فشلي في إقناع الله برغبتي ولهذا تحولت إلى كائن لا أنثى ولا ذكر، ولا هوية لي غير الغضب الذي يملأني اتجاه العالم بأكمله)[1] ، فالمحكي الطفولي يبدأ من الصفحة (13) إلى الصفحة (22)؛ أين تحكي "باني" عن أيام الطفولة والمراهقة، بكل مراحلها وأحزانها ومنغصاتها (كره وغضب وتمرد وضرب، ومنع) فالتفكك الزمني والالتباس الذي طبع حياة البطلة ليس في الواقع سوى (تجسيد جمالي ورمزي لقلق الكينونة ولا يقينية الأشياء، وتصدع الثوابت واغتراب الإنسان نفسه عن متاهة العالم)[2]

نقف عند استرجاع آخر يؤكد جمال الماضي ورونقه وحنين البطلة إليه، مقابل ثقل الحاضر ورتابته (ذهبت أيام جدتي مع الشارع الذي أحب، مع المدينة التي أحب مع الرتابة التي أحب، مع الحياة التي بدت حلوة مقارنة مع التي أعيشها اليوم)[3].

بعد فشل علاقتها مع "مود" أصبح الحاضر شديد الألم يهدد الذات بالزوال، لذلك تفر باتجاه الزمن الماضي رغم قسوته لتروح عن نفسها باستذكار أيام جدتها التي كانت كثيرة الكلام، وما حفظته ذاكرتها من حكايات الشارع القسنطني ومبيعاته، ورائحة أطعمته التي لم تغادر أنفها (فالحواس تلعب دورا أساسيافي تحفيز الذاكرة لتتم عملية الاسترجاع، فالرؤية البصرية لشخص ما أو شيء ما في الحاضر قد تدفع إلى استعادة الماضي) [4]، فشهررمضان من أهم المحفزات التي جعلت نار الماضي تتقد بداخلها، لترحل عبرها إلى حيث رائحة المحاجب والزلابية وغيرها من الروائح التي تشكل عبق المكان وهويته.

(1) المصدر السابق، ص 14، 15.

(2) ينظر: يوسف شكير، شعرية السرد الروائي عند إدوارد الخراط، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، عدد2، مج3، أكتوبر –ديسمبر 2001، ص 242.

(3) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 13، 14.

(4) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص203.

جاء في مستهل رواية "بحر الصمت" مقطعا سرديل دالا على الهروب من وقع الحاضر المحمّل بالإدانة والأسئلة المربكة التي كان يتلقاها "سي السعيد" من عينَيّ ابنته (أرفع عيني إلى الصورة المعلقة على يمين الجدار فأصاب بما يشبه الذهول، وأنا أكشف على قراءة ما بين السطور الفراغ واللامنتهي في زمن آخر، كنت أعرف عن صورتي الكثير ولكن كل شيء تغير، تغير تماما)[1].

يهرب "سي السعيد" من عيني ابنته إلى الصورة المعلقة على الجدران التي بعثت به إلى محراب الذاكرة أين تربع فيه، فلم يغادره إلا بعد أن أفصح عن كل صغيرة وكبيرة تعلقت بحياته الماضية المليئة بالحزن والألم (أفكر في ابنتي، لم تقل شيئا عندما جاءت البارحة نظرت إليها، يا إلهي عيناها قالت لي الكثير، عيناها ساحة للمبارزة للإدانة والقتال، مع أنني أحسست بفرح عجيب، وأنا أراها تدنو مني كالحلم)[2]، يأخذنا هذا الاسترجاع القريب المدى للوقوف على الانفصال الحاد بين الأب وابنته، والصراع القائم بينهما.

وبالتالي يكون هذا اللقاء المفرغ من كل إحساس بوابة صغيرة لاعترافات الأب التي شرّع من خلالها أبواب الذاكرة ليسرد وقائعها وتفاصيلها المؤلمة للابنة، التي لا تعرف إلا الإدانة واللوم، فنكون بذلك أمام تراكمات للسرد الاستذكاري الذي حاول الأب من خلالها التأريخ لحياته الأسرية والعاطفية، والثورية محاولا إيصالها لها علّها تغفر له، وتفتح ذراعيها لتعانقه وتنسيه همومه وقهر الزمن الذي توالى عليه بالانكسارات فيكسب بذلك ثقتها، كما مكننا من خلالها الوقوف على أسباب اغترابه العاطفي والنفسي والأسري، وهوما سنحاول عرضه من خلال المحطات الاستذكارية التالية:

أ. مرحلة الطفولة المحرومة:

(1) ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 07.

(2) المصدر نفسه، ص 07.

يتعلق السرد الاستذكاري هنا بالذاكرة الفردية المتعلقة بالمرحلة الطفولية لـ"سي السعيد"، فهي مرحلة مثخنة بمشاعر الألم والبؤس،"فسي السعيد" لم يعش كطفل في العاشرة من عمره؛ بل كرجل، كما لم ينعم بالاستقرار العائلي فقد عاش تحت سلطة الأب، ولم يحظ بحنان أمه المتوفاة، وهو إحساس ينسحب بدوره على ابنته بكل مآسيها، وبعدها يرسله والده إلى العاصمة ليتلقى تعليمه ليعود طبيبا يتباهى به أمام أهل القرية (برأناس) (كنت رجلا وأنا بعدُ لم أتجاوز العاشرة من عمري...أتذكر جيدا أيامها، وأنا أعود إلى القرية قادما من العاصمة؛ أين كنت أتلقى تعليما أراده والدي كي أرجع طبيبا يتباهى أمام الناس...كنت طفلا أيامها، أعود إلى القرية في العطل لأمشي في أزقتها الضيقة المسكونة بالفقر، كنت أمشي متفاخرا بنفسي عظيما في قناعاتي، أني سيدهم جميعا، وأنهم خُلقوا كي أتباها أمامهم برجولة منحوها لي مبكرا، كنت أحيانا أمتطي دراجتي الصغيرة أمام أعين أقراني من أبناء الفلاحين وأمر بجوارهم، لكن كانوا يكرهون في مظهري فقرهم وضعفهم)[1]، "فسي السعيد" يسترجع طفولته المبتورة، ورجولته المبكرة في أكثر من مقطع، هكذا ترِد مجمل هذه الاسترجاعات عقب كل حالة من حالات الانكسار ليبقى في حدود استثمار مخزونه الذي يحتمي به.

ب.مرحلة الفشل والغربة الجسدية والنفسية:

تتوقف هذه المرحلة عند شباب "سي السعيد" المحفوف بأنواع الاغتراب، فقد ساعدتنا مجموعة من الاسترجاعات الخاصة بهذه المرحلة على تقصي حياته الملونة بالفشل، والعودة إلى القرية حاملا خيبته، وإحباطه الذي حط رأس والده في الأرض (كنت وقتها أدنو من العشرين، أجر فشلي الذريع، وعودتي إلى القرية فارغ اليدين...لم أكن صالحا لغير الفشل)[2]، وقوله أيضا (كان أبي مفجوعا من تلك الحقيقة التي أعادتني إليه دونما

(1) المصدر السابق، ص 09، 10.

(2) المصدر السابق، ص 20.

أدنى حلم، لم أكن سوى تلميذ فاشل، عبارة كُتبت بالحبر أسفل كشف نقاط آخر سنة دراسية قضيتها في العاصمة)[1]، ليعيش بعدها منفصلا عن أبيه وأهل قريته.

كما ساعدتنا مجموعة الاسترجاعات المتعلقة بهذه المرحلة الفاشلة في الوقوف على غربة الجسد والروح في صفوف الثورة، مع " الرشيد" و"بلقاسم" وغيرهما من الثوار ضد الاحتلال الفرنسي في الجزائر؛لأنه مقتنع أنه غير أهل لهذه المهمة، فقد ظل يناشد الحياة لأجل امرأة جعلته يحب الوطن (سيدتي لأجلك عشت، لم أستشهد ولم أدع البطولة، لكني جئتك بانتصارات الآخرين، جئتك)[2]، (أتذكر جيدا ذلك الشهر، أشيائي الحميمية، أنا الذي انتظرت العمر كله بلا جدوى، لم أرد أن أجدك أنت بتفاصيل حلمي القديم كي تفتحي الباب)[3] ، فحبه لجميلة لم يكن إلا نقمة على أبنائه بسبب الوصية المحرقة التي ظلت تشعل لهيبها في ذاكرته، لذلك اضطربت علاقتهم ببعض وتمزقت روابط الحب الذي بدا ذو طابع سلبي على حياتهم، ولازمهم الحزن والجفاء والصمت المريع الذي خيم على البيت، لهذا بدا "سي السعيد" من خلال هذه المرحلة غير متوازن يشعر بالوحدة والغربة العاطفية.

ج.مرحلة الكهولة المحرومة:

هي المرحلة التي أدين فيها "سي السعيد" وجُرح بسكاكين النظرات الحادة التي كانت توجه إليه من طرف ابنته (عينا ابنتي أعادتني إلى يوم محزن، وأنها ولدت بلا أم)[4]، مرحلة يتعلق فيها السرد الاستذكاري بالحالة النفسية التي جعلته يفر ليستحضر ويقف على أطلال الماضي، التي كشفت الحجاب عن رجل مغمور بالعُقد النفسية، وملتحف

(1) المصدر نفسه، ص 16، 17.

(2) المصدر نفسه، ص 118.

(3) المصدر نفسه، ص 50.

(4) المصدر السابق، ص 67.

بأنواع الاغتراب النفسي والعاطفي والأسري وكثير من الحرمان والافتقاد، يقول: (سوف أعترف أنني لم أفعل في حياتي ما يجعلني راضيا عن تفاصيل ذاكرتي)[1].

ظلت تراكمات السرد الاستذكاري ومجموعة التداعيات المستمرة للماضي، تلاحق "سي السعيد" وتتربص به أينما حل، لتكشف عن الحرمان واللامبالاة التي حفلت بها حياته الماضية، ولم يسلم منها حاضره المكسور، فـ"سي السعيد" حطمته الأحزان وخيبات الأمل في الماضي والحاضر الحامل للرفض.

أما في رواية "جسر للبوح وآخرللحنين" شكل الزمن الحاضر مصدرا مثيرا لهواجس القلق، إنه يمثل نقطة مهمة في حياة كمال العطار الذي بدى رافضا لجميع التحولات التي طرأت على مدينته وسكانها، ولهذا كان يلوم ويذم الزمن قائلا: (أيها الزمن لماذا تغتصب براءتنا لماذا، لم تتركنا أبرياء، لماذا تقحم أحداثك ونواياك الشريرة في حياتنا فتنزع عنا ثوب البراءة وتستبدله بثوب الغش والخداع على النفس أولا، ثم على الآخرين حولنا) [2]، فلهذا تكاثفت الاسترجاعات لتخلص العطار من هموم الحاضر وتبعث به إلى حيث الراحة والطمأنينة في الزمن الذي مضى (فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة إننا حين نتذكر بلا انقطاع إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفاعل بالزمن الذي أفاد) [3]، وهو ما حصل مع كمال العطار الذي لم يستطع أن يبرح الماضي هربا من غربته المكانية والزمنية .

فالمطلع على الرواية يدرك أن ثمة تراكمات في السرد الاستذكاري وأن هناك سطوة للماضي على الحاضر الذي أصبح قوة طرد للبطل حيث نقل إدراكه لمعنى التجذر في الماضي، وتحوله من مجرد ذكريات إلى مصدر قوة وتحد للحاضر المشوه الذي اغتصب

(1) المصدر السابق، ص 47.

(2) زهور ونسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 17.

(3) غاستون بشلار، جدلية الزمن، تر: أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، دط، 1982، ص47 .

المبادئ البريئة، وحولها إلى مبادئ مزيفة وفاسدة تبيح الغش والخداع والعنف والخيانة، وانطلاقا من تلك الاستذكارات راح يبني الحكاية بما مضى عن وعي كامل بأنه أفضل بكثير مما هو عليه في الحاضر ليجد المتلقي نفسه أمام مقارنة بين زمنين ؛ الأول: يحن إليه البطل ويشتاق، والثاني: ينفر منه ويفر.

استثمر البطل جميع المدركات والحواس والأمكنة والشخصيات كمحفزات ومثيرات للذاكرة، وهي مثيرات أفادتنا في تسليط الضوء على عالمه الداخلي وأبعاده النفسية والاجتماعية، وساعدتنا على تقسيم التراكمات الاستذكارية التي جاءت في شكلها العام حنينا للماضي وشوقا إليه، هربا من الزمن الحاضرالذي تغير فيه كل شيء فبات الصراع معه من الهموم التي أرَّقت البطل في اغترابه وجعلته يتمنى عودته للاحتماء بتفاصيله الحميمية التي ظلت تخربش في ذاكرته، لتذكره بمراحل حياته التي سادها الحب والأمن والفرح والسكينة .

فمن مرحلة الطفولة الندية التي تموج بالفرح وأجمل اللحظات خاصة عندما صام لأول مرة، إلى مرحلة اندلاع الثورة التحريرية التي شهد فيها أجمل اللحظات مع المجاهدين، إلى مرحلة ما بعد الاستقلال التي انفصل فيها عن الوطن حاملا أحلامه بين ضلوعه، الوطن الذي سلبه الإحساس بالطمأنينة، فراح يبحث عن وطن آخر يحقق فيه أحلامه ويسترجع استقراره ، لكن لابد للغريب من العودة، هذه التي جعلته يصطدم بالواقع الجديد والتغيرات السلبية التي طالت الإنسان والمكان .

إذن، هي العودة التي حركت دواليب الذاكرة وجعلت المثيرات تنهمر على البطل لتتضاعف المطالبة بالماضي أكثر والتشبث به يزداد، فكأن الماضي أصبح ترياق الحياة الذي طعّم به البطل نفسه هربا من الواقع الجديد الذي لم تقبله ذاته العائدة بعد أربعين سنة من الغياب، لتصل حدة الاغتراب عند كمال العطار بأن يرى الحاضر ماعاد يحتمل لغياب المظاهر الإنسانية والأخلاق الحميدة، وانتشار النفاق والزيف وكل أشكال اضطهاد

الإنسان، وما يدعم ذلك اعترافه في أكثر من موضع عن أسباب التربع في الماضي وعدم مغادرته (أفهمتم لماذا أهرب من الحاضر إلى الماضي؟هل أدركتم لماذا أنا أشعر دوما بالحنين لهذا الماضي) [1]، ويضيف(أفهمتم لماذا أهرب للماضي من الحاضر إني أهرب أهرب وأهرب ومثلي الكثيرين) [2].

فتكرار لفظة الهرب ثلاث مرات، وتكرار المقطع الاعترافي أكثر من مرة في الرواية دليل على مشاعر الغربة والاغتراب التي ألمت بالبطل في الزمن الحاضر، فلا أشد من الارتطام بصخر الواقع ليعيد للماضي بهاءه ودفـءه المفقود حيث الحنان والعائلة والأصدقاء(طفولة عذبة مدللة عائلة رائعة وجيران وأصدقاء وعذاب حب ملأعليه حياته وأشعره أنه قد ملك العالم وهو يعاني عذابه وعذوبته، وشوارعه وأزقته، وناس شعر معهم دائما بالدفـء والحنان والإنتماء، وقضية رائعة أثبت فيها وطنيته وحبه لبلاده وهويته)[3] فقد دعته أوجاع الاغتراب الزمني وثقل الحاضر إلى استذكار الأهل والأحباب، وأيام الجهاد أيام سروره وعذوبة حبه.

2/ الاستشراف وملامح الاغتراب:

الاستشراف تقنية زمنية سردية تعني تقديم أحداث لم تقع بعد، ويكون في حالات كثيرة (مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع لما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي)[4]، فبعد أن كانت الشخصيات تهرب عبر الذاكرة إلى الزمن الماضي لتقي نفسها لفح الاغتراب، والوحشة التي تعيشها في الزمن الحاضر، نجدها تلجأ في بعض الأحيان إلى الاستشراف للانفصال عن اللحظة الماضوية والحاضرة في آن واحد، علّها

(1) زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 172.

(2) المصدر نفسه، ص 170.

(3) المصدر نفسه، ص 184.

(4) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 133.

تجد ما يؤنس وحشتها في المستقبل فتُمني نفسها بانقضاء الهموم والمآسي، أوتزيد من وجعها وسأمها، وهو ما يمثله النموذج الآتي لشخصية "خالد" الذي اصطدم بذكرى أول نوفمبر، ليقوم باستباق الأحداث التي ستكون في هذه المناسبة الشكلية التي تزيد من أرقه وانفصاله (أستمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف أنا الذي فقدت علاقاتي بالزمن، أن غدا سيكون أول نوفمبر)[1].

يبدو أن البطل على علم ودراية بالزمن المتعفن الذي يعيش فيه، زمن السلطة الفاسدة والمغتصبة للوطن، التي لايهمها إلا الاحتفال بالصفقات الخاصة وتصدر الواجهات الأمامية باسم المرجعية الوطنية، أما المناسبات التارخية فتكون أشبه بكرنفال استعراضي (غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى، ولذا سيكون الغد يوما للحزن مدفوع الأجر مسبقا لن يكون هناك من إستعراض عسكري ولا من استقبالات ولا من تبادل تهاني رسمية، سيكتفون بتبادل التهم، ونكتفي بزيارة الأقارب، غدا قد لا أزور ذلك القبر أفضل تواطؤ الورق وكبرياء صمته)[2].

بدت آثار الحرقة النفسية واضحة حين أَحَسَّ خالد بأن الغد سيكون يوما للحزن والألم، لأن الوطن الذي ينتمي إليه لا يحترم مثل هذه المناسبات، إنه يشعر بالاغتراب النفسي، وهو في مواجهة دامية مع الماضي والحاضر والمستقبل ، ولهذا يفضل الانفصال عن الزمن والتواري خلف الصمت، وهكذا يصور لنا رؤيته التشاؤمية لما سيحمله الغد من أخبار تعكس الاضطراب النفسي الذي أحدثه الزمن فيه (بين أول رصاصة وآخر رصاصة تغيرت الصدور تغيرت الأهداف، وتغير الوطن)[3]، يوحي هذا المقطع بشك

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ،ص 320.

(2) المصدر نفسه، ص 320.

(3) المصدر السابق، ص 29.

خالد في الذاكرة الجماعية التي لا تبشر بالاطمئنان؛ فالوطن عنده مشوه حاضرا ومستقبلا.

أفادنا الاستباق في القبض على معالم الذات التي تشعر بالانسحاق، والانفصال المستقبلي الذي يُضفي صفة الديمومة على ظاهرة الاغتراب التي تعاني منها بسبب تفسخ القيّم واضمحلالها.

ومن نماذج الاستباق ما جاء في الرواية نفسها، كدليل على تعاسة السارد بسبب زواج أحلام، فيستبق ليلة زفافها وتحركات بعض الشخصيات، ليعمق مأساته العاطفية (كان كل شيء استثنائيا في ذلك اليوم، كنت أعرف مسبقا برنامجه من أحاديث السهرة، سيذهب "حسان" لقضاء حاجاته في الصباح، وبعدها سيمر بصحبة ناصر لنذهب جميعا لحضور العرس، أما عتيقة فقد تأخذ الأولاد وتذهب منذ الصباح لترافق العروس إلى الحلاق، ثم تبقى هناك لتقوم مع نساء أخريات لخدمة الضيوف وإعداد الطاولات)[1].

لقد اصطدم "خالد" بالواقع بعد زواج أحلام، واستأنف أمانه بجملة من الاستباقات ليلهي نفسه، فحدد أحداث الغد كمدة زمنية للعرس كما حدد مواقع ذهاب بعض الأفراد: "حسان، عتيقة، ناصر" وهو بذلك يكون قد وضع القارئ في حالة ترقب وانتظار ما سيكون، ووضع نفسه في حالة هرب من التفكير بـ"أحلام" إلى الأشخاص المحيطين بها، والعودة إلى ماضي الجراح وربما لجأ إلى هذا من أجل إفراغ قلبه المؤثث بذكرياتها، فبعدما كان يبحث عن قصة حب يغسل بها أدران النفس المحمَلة بالعقد، وجد أنها حولت قلبه إلى أطلال من الكآبة والقهر والاغتراب، الأمر الذي جعل الأزمنة تتشابك وتختلط في نفسه.

(1) المصدر نفسه، ص 331.

وفي سياق حكائي آخر تستثمر الكاتبة الاستباقات لتصور "خالد" ضحية لحب افترسه، جعله يشك في علاقة "أحلام" بـ"زيان" (إلتقيتما إذن، وكان كلاكما بركانا، فأين العجب إذا كنت هذه المرة أيضا أنا الضحية)[1]، لقد أفرز هذا اللقاء مشاعر الخوف والقلق واللامبالاة من طرف "أحلام"؛ الأمر الذي جعله يفكر في أمور كثيرة قد تحدث بينهما (إلي أي حد ستذهبين معه، وإلى أي حد سيذهب هو معك؟ وهل ستوقفه ذاكرتنا المشتركة وكل ما جمعنا يوما من قيّم)[2].

عبَّر الاستباق السابق عن حالة الشك التي قادت خالد للتفكير في استحالة الظفر بـ"أحلام" ليكون ذلك فعلا لكن مع "سي مصطفى"وليس مع "زياد".

فاستشراف "خالد" للعلاقة غير الشرعية المغلوطة بين "أحلام" و"زياد" جعله يعيش عاما من الحزن والقهر (سؤال كان يشغلني ويسكنني حد الجنون، منذ ذاك اليوم الذي وضعت فيه زياد أمامك، ووضعته أمام قدَرك الآخر، تراك فتحت له قلاعك المحصنة، وأذللت أبراجك العالية واستسلمت لإغراء رجولته؟ هاهو الجواب يأتيني بعد عام من العذاب، ها هو أخيرا لزج طري، أحمر وردي عمره لحظات، ها هو الجواب كما لم أتوقعه؟ فلّم الحزن؟ ما الذي يؤلمني الليلة، أنا أدري أنني ظلمت زياد بظني،وأنه مات دون أن يتمتع بك، وأنه في النهاية كان هو الأجدر بك الليلة)[3].

كما تطالعنا رواية "قليل من العيب يكفي" على مجموعة من الاستباقات التي جاءت على لسان "بهتة" الذي وصلت نفسيته قمة تأزمها وانسلاخها عن المجتمع برفضها للواقع الذي لا يعرف إلا الزيف والنفاق، ولذا نجده يلجأ للاستباقات واختراق الزمن الحاضر

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 364.

(2) المصدر نفسه، ص 365.

(3) المصدر السابق، ص 365.

الذي يعني اسمه الفارغ من كل قيمة جمالية وحمولة دلالية، وحياته البائسة المحفوفة بالاغتراب النفسي والعاطفي.

ويمكن رصد هذه الاستباقات في الجدول الآتي: رقم (1)

الفعل	العبارة	الصفحة
سأنزعه	أريد أن يعلم الناس (...) إني لا احب هذا الاسم...**سأنزعه** عني في أقرب وقت ممكن	253
سينزع	**سينزع** اسمه ليلبس اسما آخر مهما كلفه ذلك.	299
سيواصل	سيمضي في قراراته **سيواصل** رحلة البحث عن اسم كفء له، وعن عنوان كف لكتابه، يشعر "بهته" أن حياته على أهبة التغيير.	301
سيصحح سيكون	**سيصحح** نفسه، ويصحح الأشياء من حوله، وسيصحح كل الأخطاء التي وقعت من حوله والتي لم تقع، **سيكون** نصير الحقائق.	301
ستصلح ستخلع	**ستصلح** عمته اليوم حياته التي فسدت و**ستخلع** عنه اسم النحس الذي ألبسته إياه منذ ولادته.	302
سيعود ستلبسه	**سيعود** خفيفا، نظيفا كيوم ولدته أمه، و**ستلبسه** الاسم الذي بقيّ ينتظره هذه المدة البشير.	337
تستعيد	مجرد نطقه **يشعره** بنسمات حياة جديدة تدب، في كيانه، بداخله إحساس بالحرية والانعتاق من شيء طالما قيّده، وضغط عليه [...] حان الوقت **لتستعيد** نفسك يا "بهته" وينطق كيانه، وبداخله إحساس بالحرية	337

	والانعتاق من شيء طالما قيده وضغط عليه [...] حان الوقت **لتستعيد** نفسك يا "بهته" وينطق كيانك باسمك الحقيقي بلا خوف ولا عقدة، ولا احساس بالغربة.	
سيعيد سيمحو سيمكنّك ستعرف سينقلب سوف سوف	**سيعيد** لك هذا الاسم الأصلي يا "بهته" هوية تائهة عادت إليك بعد قرون من الضلال والضياع؛ **سيمحو** غيابك ويحرر حضورك. **سيمكنّك** من تأليف كتاب لكل العناوين التي تنتظر منك أن تنسج نصوصها وتمنحها كيانها المكتمل. **ستعرف** كيف تفرق بين قفا الأشياء ووجهها، سوف لن تُدخل أبدا رجلك اليمنى في فردة الحذاء اليسرى، ولا تدخل اليسرى في الفردة اليمنى. كل ذرة في كيانك يا "بهته" **سينقلب** كيانها، وتصبح أخرى **سوف** لا تعرف نفسك، إن قابلت نفلسك في المرآة. **سوف** تتخلص من نوبات الهذيان التي تصيبك.	337- 338

ما يبدو جليا من خلال هذه الاستباقات أن بهتة يشعر بانسحاق تام أمام اسمه الغريب، الذي قيّده وبلغ به مرحلة الهلوسة والهذيان، لدرجة القيام بأفعال غريبة: كـ: لبس الحذاء مقلوبا، الكلام الكثير مع المرآة، وحذاؤه المحشو بتذاكر الحافلات المستعملة، ولبس الملابس الداخلية فوق الخارجية، وتوهُم الأشياء تتلكم، فيتصدع "بهته" خوفا من هذا الاسم الذي حوّله إلى كائن غريب الأطوار، السبب الذي جعله دائم البحث عن اسم جديد يعيد له توازنه النفسي، ولذا ينتظر بهته زمنا آخر للخروج من محنته واغترابه النفسي، فلم يكن هذا الزمن سوى المستقبل، الذي عبّرت عنه هذه الاستباقات التي أدرجناها في الجدول

السابق، وهكذا يجسد "بهتة" رؤيته التفاؤلية لما سيحمله الغد من أخبار سارة لتغيير اسمه، وبناء كيان جديد مستقل عن الماضي والحاضر.

أولى "بهتة" الاستشراف أهمية كبيرة، فهو ينتظر أن يحقق له المستقبل حلمه في تغيير اسمه فتصبح حياته جميلة نظِرة، مشرقة وصافية مليئة بالحب (سأخاطب الدنيا من جديد...سأوقف بكلمة واحدة أصوات القنابل، سأقضي على الموت الذي ما عاد قابلا للموت، سوف لن يمتقع وجهي حين أرى قبلة بين رجل وامرأة على الشاشة، سأُقبل "بدور"....سأعصر شفتيها...أحبها...أحب حقيبتها...سنؤسس معا جمعية "محبة الحافلة"[1]،

وإذا انتقلنا إلى استباق زمني آخر ستبرز لنا الهلوسة والهذيان وسيلة "بهتة" حتى في الزمن الذي اختاره ملاذا يؤنس به وحدته وغربته (سأطالعها على الأنفاق والدهاليز الطويلة التي تجوبها حافلات سفلية، حُكم عليها أن تظل بركابها تحت الأرض، سأشهد وإياها حضارتنا المتخفية تحت الأرض، ونحضر ندوات ينشطها ملوك البترول برئاسة الأمير "ماهووشهان" (السيد الأكبر) نتجسس على لقاءاته الغرامية مع عشيقاته "ليديا" و"سيديا" سأكتشف وإياها عاصمة هذه الحضارة، سنجدها في حافلة تضم كنوزا من العقول والضمائر، ستحوي تلك الحافلة أسرارا خطيرة وركابها وحدهم يملكون الحلول لأعوص مشاكل الناس، وسأبحث معها عن ذاك الكتاب السري الذي كُتب في إحدى الحافلات في غابر الأزمنة والحضارات التي كانت قبلنا (...) كتاب يشمل كل ما يعيد حقيقة الناس، ويبوح لنا أين تتوجه الجزائر وما مصير أبنائها...)[2].

لعل حالة الاغتراب التي ألمّت بالبطل في الزمن الحاضر دفعته إلى تأمل لما سيؤول إليه أبناء وطنه، فجاءت رؤيته المستقبلية لمآل وطنه حافلة بالرغبة في التغيير،

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 334.

(2) المصدر نفسه، ص 334.

ومعبرة عن حالة ضياع نفسي وقلق مصيري، ومصورة لحجم الخطر الذي سيقود الوطن وأبناءه إلى الهاوية، "فبهتة" يعيش حالة تمزق وانشطار بسبب التجاوزات التي يقوم بها أصحاب المصالح الخاصة من نهب وسرقة لخيرات البلاد التي باتت حكرا للسادة، فيما للشعب البسيط الفقر والعوز، والصمت.

يتوالى الصراع داخل "بهتة" ليشكل واقعا مأزوما يدفع به إلى التراوح بين حالة الوعي واللاوعي، فهو شخصيته مضطربة وغريبة حتى في لجوئها إلى الزمن المستقبلي، وتخليها عن الحاضر السلبي (فالذات عندما تشعر بالضالة، حينئذ تشعر بالانسحاق) [(1)].

ولعل "زهرة ديك" عندما رسمت هذه الشخصية أرادت أن تصور الفرد المغترب في الجزائر، الذي يعيش على هامش الواقع، ولا يعرف شيئا عن خيرات بلاده لامن أين تأتي؟ ولا إلى أين تذهب؟، وهو ما يؤرق "بهتة" ويشعره بلا جدوى الحياة، خاصة عندما يمر على الخزينة العمومية للبلاد، ولهذا قرر التجرد من ماضيه، والخروج من حاضره والتخلي عن ذكرياته[(2)]، والاستغراق في استشرافاته وأحلامه من أجل كسر اغترابه، وتحقيق معايير الحياة الكريمة التي تطمح لها كل نفس ضاقت بها الحياة ذرعا .

لقد أفصحت مجموعة الاستباقات عن رغبة البطل في التحرر من الزمن الراهن الموبوء والكئيب، وفقدان الإتصال به لعدم جدواه، ورغبته في استئصال الذاكرة لما تحمله من تشوهات أصابت الذات.

كما كان للاستشراف الدور البارز في إظهار عدمية "دابو" مع زوجته المسترجلة، وشعوره بالاغتراب النفسي (عما قريب سيجد نفسه لا محالة على الطرف الآخر من الحياة، ومن الناس ومن نفسه [...]، وسيعود إلى نكده الأصيل الصافي مع زوجته، والتي هي في الحق رجله...ستُذكّره كالعادة بضعفه وموته ذكورته...ستعامله كشيء مُمل

(1) مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 157.

(2) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 334.

ومُقرف، وسيلاحظ تلك الجبال من الكراهية والنفور في نظراتها وحركاتها وكلماتها)[1]، فقد عمَّق هذا الاستشراف حالة "دابو" في فشل الخروج من براثن اغترابه الأسري وجحيمه، فبعد زواج زميلته "سكينة التي كانت تُسكن آلامه وجراحه بكلماتها ونصائحها، ضاع حلمه في استعادة كيانه كرجل طبيعي، ليعود أدراج الصفر؛ إلى جحيمه الأنثوي وسلطة زوجته .

مهد الراوي لحالة الاغتراب النفسي التي سيعود إليها "دابو" بإشارة استباقية، ليسكنه في النهاية اليأس التام في التحرر من قبضة زوجته العسكرية؛ وبالتالي الشعور بأنه مجرَّد من رجولته التي كانت تموت في كل مرة تسمعه فيها بأنه ليس ككل الرجال، ماتت طيور الأمل في نفسه "دابو" وتفتت كتفتت الأكباد.

كما يأخذ الاستشراف ملامحه الاغترابية من خلال إفصاحه عن اغتراب البطلة "باني" في رواية "اكتشاف الشهوة"، فقد أبان لنا توترها، وعن طريقه استطاعنا تعرية أحوالها النفسية المحطمة إزاء الزوج المتعسف.

فمن خلال الممارسات العنيفة، والانفصال الحاد الذي أحاط بها من كل جانب، كان للبطلة رغبة جامحة في تعرية "مود" أمام أختها "شاهي"، فقد حملها الشوق والحنين هذه المرة إلى الزمن المستقبلي وليس الماضي؛ لأن غايتها ليست الاسترجاع بل الاستباق؛ حيث تقول:(أشتاق كثيرا لشاهي، أحتاج إلى تعرية نفسي أمامها، وتعرية مود، سأخبرها كيف ضاجعني [...] كيف يستمني أمام الأفلام البونوغرافية...بالتأكيد سأحكي لها عن تقززي منه، وعن الكائن البارد الذي يسكنني كلما رأيته عاريا، [...] سأروي لها سأتكلم ولن أسكت، ما عاد الزمن زمنا للصمت سأحكي لها...)[2].

(1) المصدر السابق، ص 308.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 52، 53.

فاستخدام البطلة للاستشراف بصيغة "سأحكي" لم يأت عبثا، أو بهدف استباق أحداث سيتم حدوثها في عالم الحكي بقدر ما كان له دور عميق في الكشف عن جوانبها النفسية الدالة على الاغتراب الزوجي، فهي المرأة المطعونة في كرامتها التي لم تجد في غربتها ووحدتها غير هذا النوع من الانفصال عن الزمن الحاضر المشوب بالإحباط واليأس، للتنفيس ولتفريغ مكبوتاتها لأختها، ويتحقق هذا فور لقائهما، فهي تقول: (هل تعرفين حين تزوجت كنت أظن أن كل مشاكلي انتهت، ولكني اكتشفت أنني دخلت سجنا فيه كل أنواع العذاب [...] المشكلة تجاوزتني يا شاهي ولهذا تطلقت)[1].

فالمعاناة الزوجية أبادت كل رغبة وحلم جميل في نفسها ،وجعلتها تتمنى معرفة أحوال المتزوجين، وخاصة أختها "شاهي"(لي فضول أن أعرف كيف تعيش مع زوجها، وكيف تواصل حياتها الجنسية معه)[2].

كان الفضول إشارة استباقية مهدت لمعرفة أحوال شاهي الزوجية واغترابها النفسي، ليكون ذلك فعلا على مستوى الحكي –بعد عام ونصف– أين تبوح شاهي لأختها عن الجحيم والمعاناة النفسية التي تعيشها مع زوجها الذي لا يعرف إلّا إشباع رغباته الجنسية دون مراعاة متطلباتها وتهيئتها النفسية، فلا هي ولا أختها ولا والدتهما، ولا نساء الزنقة والحمام بأحسن حال منها، فكلهن يجسدن أنموذج المرأة المقهورة المغتربة نفسيا وجسديا بسبب المؤسسة الزوجية، وسلطة المجتمع البطريركي (أب، أخ، زوج).

3.الحوار وملامح الاغتراب:

(1) المصدر نفسه، ص 90.

(2) المصدر نفسه، ص 54.

جاء الحوار في الروايات قيد الدراسة على نمطين؛ النمط الخارجي (الديالوج)، والنمط الداخلي (المونولوج)، وسنحاول التفصيل في كل منهما، والوقوف على بعض النماذج التي ساهمت في تعميق الشعور بالاغتراب وإبراز أهم ملامحهما.

1.3.الحوار الخارجي وأثره في تفعيل الاغتراب:

هو الحوار الذي يتم إجراؤه بين الشخصيات التي تقوم بأدوارها في بنية العمل السردي؛ إذ (يحتل موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية وقدرته على تكسير رتابة الحكي)[1].

تستخدم الرواية هذا النمط من الحوار لنقل كلام الشخصيات والإطلاع بصورة مباشرة على مواقفها وسماتها، ومعرفة أفكارها وأحوالها النفسية والاجتماعية والثقافية، وتكمن أهميته في أنه يُعد وسيلة مهمة في تقديم ما يجري بين شخصية وأخرى، أو بين مجموعة من الشخصيات.

لقد احتفت الروايات قيد الدراسة بتوظيف تقنية الحوار الخارجي الذي لم يرِد عبثا، أو بهدف إيقاف نمو السرد؛ بل كان له دور عميق في الكشف عن اللحظات المتأزمة والمشحونة بالنقاشات، واللاتوافق في المواقف ووجهات النظر الدالة على الاغتراب، ومن ذلك ما جاء في رواية "اكتشاف الشهوة" ذلك الحوار الذي كشف لنا عن انعدام التوافق الديني بين الزوجين تقول:

-(أقوم إلى الصلاة وظله يلاحقني، وصوته المبحوح يملأ أذني وهو يزمحر في وجهي:

-أنت مرتي...

-أجيبه وانا مصدومة:

-ولكن نحن في رمضان وأنا صائمة.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 162.

–يمسكني من كتفي ويحاول طرحي أرضا.

–سأضاجعك أيتها القحـ...سأثبت لك أن لا ربّ في هذا البيت غيري.

–أركله وأحاول أن أتحاشاه، أخدش وجهه، يعلو صراخي، ويزداد عويلي، وانا أستنجد بوالديّ.

–يا بابا، يا أمّا.

–سأضاجعك وأضاجع باباك وأمك، يا وحد الرخيصة.

–يزداد صراخي...فإذا بالباب يُدق)[1].

قدمت الكاتبة هذا المشهد لتعميق الاغتراب المكاني والنفسي الذي ألّم بالبطلة في بيتها الزوجي، ولتكشف لنا عما تضمره من كراهية وسخط لزوجها، وتُبين عما يعتريها من انهيار وتلاش وفقدان لمعنى الحياة، وفقدان القدرة على التّكيف مع المحيط الجديد – الزواج– وبالتالي الانفصال عن كل ما يحيط بها، والانكفاء على ذاتها إما في الحمام أو الغرفة من أجل الاستئناس بذكرياتها.

كشف هذا الحوار عما يدور في المؤسسة الزوجية المتصدع بناؤها من خلال الكلمات القليلة الملونة بالعنف اللفظي والجسدي والخوف والبكاء، مما جعل المتلقي يقف مباشرة أمام الصراع المتأزم الذي دار بين الزوجين، والذي يؤكد حجم المعاناة والاغتراب النفسي والمكاني الذي تُكابده البطلة وهي في "باريس بين أحضان زوج شرس ومتغطرس، وهو ما جعلنا نصل إلى حقيقة العلاقة الزوجية المهمشة والمفككة الروابط.

كما يطالعنا المشهد الذي تلاه بين "مود" والشرطي عن افتقار "مود" للوازع الديني ومحاولة ممارسة الجنس مع زوجته وشرب الخمر في شهر رمضان:

–(يسأله الشرطي بتهذيب:

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 64، 65.

–سيدي إن جيرانك منزعجون.

–يشعل سيجارة ويرد عليه:

–أنا آسف فلن يتكرر هذا الأمر مرة أخرى.

–لكنك سبق وأن وعدت بذلك!

–ماذا أفعل! إنّها زوجتي ترفض أن أضاجعها لأنها صائمة؛ بشرفك أي رب يمنع زوجا من مضاجعة زوجته.

–يتمتم الشرطي بخبث ويرد:

–ربنا يمنع ذلك، أما ربكم فلست أدري)[1]، أرادت الكاتبة تسليط الضوء على المغتربين الذين ينفصلون عن مبادئهم وأخلاقياتهم عندما يصلون إلى الآخر منجرفين خلف النزوات والشهوات.

مقابل ذلك يحضر الحوار في رواية "قليل من العيب يكفي" ليزيح الستار عن المؤسسة الزوجية المتصدع بناؤها، ولكن المتضرر هذه المرة هو الزوج، فـ"زهرة ديك" كسرت المعتاد في الرواية النسوية كما سبقت الإشارة في الفصل الأول.

حيال ذلك فالحوار كان له الدور البارز في كشف الطبائع النفسية للزوج والدالة على اغترابه النفسي والجنسي واضمحلال رجولته أمام تسلط زوجته، كل هذا جعله دائم البحث عمن يسمع أنينه، ولنأخذ مثالا لمشهد حواري دار بينه وبين صديقه إثباتا لذلك:

(السعادة هي أن تكون مثل "بهتة"...قال "بهتة" ذلك لـ"دابو" بعد أن تظاهر بسماع شكواه الأبدية من زوجته ومن سوء معاملتها واحتقارها له....

– قاله له وكل مرارات الدنيا مجتمعة في نظراته:

ما سمعته منها اليوم لن أنساه ما حييت وما متُ.

(1) المصدر السابق، ص 65، 66.

– ماذا قالت؟ سأله "بهتة" كأنه انتبه للتو إلى كلامه.

– مع أني لم أسيء إليها في شيء انهالت عليّ شتما وتحقيرا: لمّ هذا الصمت؟ أنت لا تعرف شيئا غير أن تنطق قرفا أو تصمت كالحجر...ألا تحسن شيئا آخر في حياتك؟

– ألا تدري أن خضوعك يقرفني، وصمتك يعجبني...لا شيء فيك يوحي لي بأني مع رجل...ألا تخالط الرجال؟ [...].

– سكت "دابو" فجأة...كأنما أراد أن يضيف شيئا آخر [...].

– قال له "بهتة" مواسيا...هن كذلك يقبلن العنف ولا يرضين اللين، امرأة هذا الزمان لا تعرف ما تريده تريد رجلا وامرأة في آن واحد، تريد جنسا يتكون من كلا الجنسين، لا ترضى به ...لعلها ترضى إلا بنفسها...ولن تحب إلا نفسها [...] من يظن أنه وقع في حب امرأة فقد وقع في جبتها...قال له "بهتة" ذلك مستشعرا عدم اقتناعه التام بما أفتي له به [...].

– مجرد التفكير في التخلص منها يرهبني...ويجعلني أتوقع أنها ستكتشف أمري وتفعل في ما تفعل.

– قال له "دابو" ذلك بنبرة منهزمة ونظرة مستسلمة لقدرها التعيس.

– أنت تُضخّم الأمور؛ فمن حسبت هذه المرأة، إنها امرأة لا أكثر [...]، وعليك أن تكون كباقي الرجال، إما أن تثبت وجودك كرجل كامل الرجولة وتُحكم قبضتك [...]، وإما أن تضع حدا لمهزلتك الزوجية لمّ تعاشرها، لمّ تخالطها، لمّ تطلّع عن قرب على تلك الطباع وتلك الشراسة، ولتعلم أنها هي من تزوجت بي، هي من اختارتني من نفسي، من اقترحت عليَّ بنِية آمرة الزواج.

– ولمَّ قبلتُ؟ لمَّ رضيتُ بالارتباط بهكذا امرأة؟

– لا أدري بالضبط ولكني ربما خفت من قولة لا؟)[1].

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 153، 154، 156.

سهَّل هذا المشهد، وغيره من المشاهد التي دارت بين "دابو" و"سكينة" مهمة الكشف عن طبيعة "دابو" المتأزمة المعذبة والمغتربة، التي تعيش حالة من اليأس والتوتر بفعل الرجولة المفقودة والمهمشة، فهو لايقوى على أي شيء سوى التحدث، ولا يقوم بأي فعل رجولي يُجسد وجوده، ما جعل منه مجرد شخصية بدون ملامح ذكورية عهدناها في الرواية النسوية "قوة، عنف، غطرسة"، إنه على درجة عالية من الضعف والوهَن.

ومن الروايات التي جعلت من الحوار تأكيدا على شعور شخصياتها بالاغتراب "ذاكرة الجسد"؛ فالحوار الذي دار بين "أحلام" و"خالد" عن سبب مجيئه إلى باريس حمل بين طياته كلاما معبرا عن شعوره بالاختناق في وطنه الذي تغيرت مبادئه حاضرا، وستتغير مستقبلا ووسط كل ذلك لم يعد يعرف من هو، يقول:

(قلت وأنت تقاطعني.

–صحيح...نسيت أن أسألك لماذا جئت إلى فرنسا؟ أجبتُك وتنهيدة تسبقني، وكأنها تفتح أبواب صدر أوصَدَتهُ الخيبات:

–قد لا تُقنعك أسبابي...ولكني مثل ذلك الصديق، أكره الجلوس على القمم التي يسهل السقوط منها، وأكره خاصة أن يحولني مجرد كرسي أجلس عليه إلى شخص آخر لا يشبهني.

كنت أحلم بمنصب في الظل يمكن أن أقوم فيه بشيء من التغيرات دون كثير من الضجيج ودون كثيرمن المتاعب.

كنت أعيش بالكتب ومع الكتب حتى إنني كدت في فترة ما أنتقل من الرسم إلى الكتابة خاصة أن الرسم كان في نظر البعض آنذاك شبها بالشذوذ الثقافي [...]، كنت تنظرين إليّ بشيء من الدهشة، وربما من الإعجاب الصامت وأنا أحدثك لأول مرة عن شجوني السياسية.

- سألتني:
- ألهذا جئتَ إلى فرنسا إذن.
- قلتُ:
- لا...ولكنني جئت ربما بسبب أوضاع هي نتيجة أخطاء كهذه، لأني ذات يوم قررت أن أخرج من الرداءة، من تلك الكتب الساذجة التي كنت مضطرا إلى قراءتها ونشرها باسم الأدب والثقافة، ليلتهما شعب جائع للعلم)

كشف هذا المشهد عن مشاعر الهزيمة والقمع، والتي أدت به إلى الشعور بالانمحاء والتلاشي، ففقدان التكيّف مع الذات الراغبة في التغيير واسترداد المجد الضائع، والمجتمع الراغب في عدم التغيير أدى إلى غلّق أبواب التواصل؛ وبالتالي الفشل والعجز المتسبب في الانكفاء وعدم المواجهة التي تُظهر القطيعة المكانية، عندما قرر الانتقال إلى باريس، بوصفه نوعا من الاحتجاج السلبي ودلالة على اغترابه الثقافي، وانطوائه على مشروعه العاجز عن التنفيذ وحمله في حقيبة سفر (وجماع ذلك كله حمل المثقف نظرية ثقافية لإصلاح الواقع لكنها مفتقرة إلى أداة التنفيذ في قاعدة منظمة تتفهمها وتضطلع بحملها معه بدلا من بقائه منفردا)[1].

كما كان لحوار"أحلام" وأخيها "ناصر" ما يؤكد شعوره بالاغتراب في زمن أصبح كل شيء فيه يساوي الموت والقتل، كل شيء يعيش حالة تصدع وتفتت وهذا ما أوصله إلى التفكير في الإنطواء على ذاته، لشعوره بانعدام التوافق بينه وبين أسرته ومجتمعه، فـ"ناصر" يعيش منعزلا ومنفردا حتى يوم العيد لم يستطع تجاوز عزلته، وشعوره بالحزن إزاء كل الموتى.

(1) ينظر: حسن أحمد علي ، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العام، القاهرة، دط،2006، ص 335.

(–ناصر يا خويا...الناس تلتقي لتتعايد، وتتصالح وتتسامح، وأنت لا أكاد أسلم عليك حتى تتفجر في وجهي، كن أخي ولو صباح العيد؛ يقول متذمرا:

– أي عيد؟ أنظري حولك القبور، كلها جديدة، كلها طرية تستقبل كل يوم دفعة جديدة من الأبرياء.

– وما ذنبي أنا؟

– ذنبك أنك تقتسمين مع الشيطان بيته وسريره.

–أرد:

– لا أدري إن كان هذا الرجل ملاكا أو شيطانا، لا أعتقد أنه يختلف عن الآخرين سوى بكونه ضابطا ساميا تقع على أكتافه مسؤوليات الدفاع عن الوطن، هذا الوطن الذي أؤمن به أكثر من إيماني بالملائكة...والشياطين.

– ولا يزعجك أن يحتضنك بيدين ملطختين بالدم؟ بتعليمات منه بسجن الأبرياء، وتمتلىء هذه القبور، ما فائدة ما تعلمته إذن، عن حرية الناس في اختيار مصيرهم؟)[1].

مكننا هذا الحوار من الوقوف على موقف ناصر المناهض للسلطة الجائرة ، وحالة تأزمه إزاء أحداث "أكتوبر 1988" التي مات فيها الأبرياء، و كان أكثر مسجونيها أناس عاديون سُجنوا ظلما، ولا شك أن هذا الحوار يعكس واقعه الانتهازي والمؤلم الذي صار غريبا عنه وعن عائلته(فانهيار القيم الإنسانية تدفع بالنفس إلى الإحساس بالألم والاغتراب، وهي تصطدم بسلوك يتنافى مع طموحها) [2]، كما كان له الدور البارز في التعبير عن اختلاف المواقف والآراء والأحاسيس بين "أحلام" و"ناصر"، الذي لم يتقبل

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 205.

(2) المصدر نفسه، ص 205.

فكرة الإساءة إلى أبناء وطنه الأبرياء، لهذا فضّل الانسحاب والهرب إلى عالمه الخاص، لأن الزمن في نظره ليس زمنا للفرح والكلام.

4/المونولوج لحظة الانفصال عن الزمن:

يستخدم هذا النمط من الحوار لعرض باطن الشخصيات؛ لأنه (خطاب لا ينطق ولا سامع له، به تُعتبر الشخصية عن أشد أفكارها خفاءً وعن أقربها إلى اللاوعي، وذلك قبل أن يدركها تنظيم منطقي، في الحالة التي ظهرت عليها وذلك بواسطة جمل مباشرة اختزلت تركيبيا إلى أدنى مكوناتها على نحو متوج بالعفوية والمطلقة)[1]، يبدو أن هذا النمط يُسهّل هلى المتلقي تحديد سمات الشخصية، والغوص في داخلها دون استئذان؛ لأنه (وسيلة إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أدنى تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح والتعليق)[2]، ويعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأملاتها إذ(ينثال الكلام بصورة عفوية ليعبر عن تجربة البطل النفسية الداخلية تعبيرا شعوريا دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي) [3].

ورَدَ هذا النمط من الحوار في الروايات قيد الدراسة بنسب متفاوتة، ساهمت في الوقوف على الخبايا الباطنية للشخصيات، ونحسبه الأسلوب الأنسب لها للوحدة التي تحياها، والعُزلة ولا جدوى الحياة، والانكسارات المتتالية التي أفقدتها الثقة في النفس وفي كل من حولها، فـ"سي السعيد" في "بحر الصمت" يكثر من الحوار الداخلي بعد أن أصبح غارقا في أحزانه منطويا على ذاته، يعيش ألمه في صمت رهيب؛ فالمونولوج الداخلي الذي ظهر بهذا الشكل اللافت للانتباه، يُعد من التقنيات التي ساهمت في إسدال الستار

(1) صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 260.

(2) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيةن سوريا، ط1، 1997، ص 76.

(3) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 224.

عن الحياة الداخلية لـ"سي السعيد" المغترب نفسيا وأسريا، ماضيا وحاضرا بسبب زوجته وابنته، هذه الأخيرة التي انفصلت عنه وقررت بناء عالمهاالخاص دون أي تدخل منه.

فإلى حد ما، هناك خطاب خفي وسري يعترف به "سي السعيد" لنفسه ويرفض البوح به لابنته ولمتلقيه (أتساءل لو لم يكن الصمت بحرا شاسعا بين وبينك؟ لو كنت قادرا على الكلام، لو جئت إليّ لتقول لي مثلا: هيا تكلم، قل ما عندك يا أبي، ما إذا كان سيجري ساعتها؟ يُخيّل إليّ أنني سأجهش بالبكاء متذكرا أن البكاء لن ينقذني من عينيك، من ذاكرتي التي يسكنها كل من ترك ذاكرته عندي، الصمت هو الحكم العادل بيننا يابنتي، فهل تسمعين حدة وجعي داخل الصمت؟ إنها الطريقة الوحيدة كي أقول الحقيقة عارية من التأويل)[1].

يُظهر هذا المونولوج شخصية "سي السعيد" المتأزمة، تعيش حالة حادة من الاغتراب النفسي والأسري إلى درجة أنه لم يستطع الكلام مع ابنته، بل فضّل الاحتماء بالصمت؛ لأنه بديل مريح من الحزن والألم، وعن طريقه يستطيع أن يقول كل شيء لها دون خجل ولا تأنيب للضمير، فالمونولوج دليل على عدم انسجام البطل المنطوي على نفسه مع أسرته، فلهذا لجأ إلى مناجاة ذاته، احتماء من نظرات ابنته المعاتبة بين الحين والآخر .

لكنه في مونولوج آخر يدعوها لكسر حاجز الصمت (شيخوختي المتعبة، وموتي المقبل عما قليل يا ابنتي لماذا لا تغادرين صمتك، وترتمين بين أحضاني؟ آه أيتها العنيدة كم أحبك، حبي لك لم أبح به إليك، كما لم أبح به من قبلك، حبي له شكل الثورة وقلق الثورة، هيا يا صغيرتي افتحي عينيك جيدا، وانظري إليّ دونما عتاب)[2]،فقد دفعه احساسه بالوحدة والغربة واقتراب الأجل للتأمل في الماضي والحاضر، والتساؤل بينه وبين

(1) ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 40.

(2) المصدر نفسه، ص 48.

نفسه عن أسباب إدانة ابنته، ثم دعوتها للكف عن ذلك، وفتح ذراعيها لمعانقته ورؤية الحب –الذي تبحث عنه– في عينيه الحزينتين .

كشفت جميع المونولوجات الواردة في الرواية حالة من التشظي والاغتراب التي تعاني منها الشخصية، كما عبّرت عن حالة النفور التي التفت حول "سي السعيد"؛ نفور من وضعه وكآبة من تصرفات ابنته اللامبالية بوجوده وحالته التعيسة، كل هذا جعله يحاول الخروج من دائرة الصمت، وكسر حاجز العبوس الذي حال بينهما، أملا في الصفح ليرتاح من تأنيب الضمير، ونظراتها الساخطة عليه (يا ابنتي سامحيني، دعني أعبر لك ولو لمرة واحدة عن حبي لك)[1] فطلب العفو والصفح من الابنة جاء بصورة مونولوج، يكشف عن حبه الكبير لها ورغبته الجاحمة في مسامحته.

بناءً على ذلك، فإن مجمل ما جاء في الرواية من حوارات داخلية، ساهمت في تعريف المتلقي بحياة "سي السعيد" وما تحويها من أحزان، وانفصال حاد ووحدة قاتلة وتصدع ،واغتراب أسري ونفسي (أنا لا شيء...أنا لا أحد...غير هذه المسافة من الشعور بالقرف داخل وحدتي،...مسافة مكتضة بالمآسي والذنوب،...أنا وحيد، وابنتي ههنا...جاءت لتعاقبني)[2].

فرضت علينا كثرة الحوارات الداخلية الوقوف على الأحوال والظروف المحيطة بـ"سي السعيد": "الثورة، اليتم، الفشل الذريع في الدراسة والحب، لا مبالاة الأبناء وجفائهم"، والتي دونما شك كانت السبب الرئيس في انكفائه على ذاته، وشعوره بالعزلة والوحدة ولجوئه إلى الحوار النفسي للتعبير عن حجم معاناته وحرمانه، وهذا للتأثير في المتلقي (فالحوار

(1) المصدر السابق، ص 48.

(2) المصدر نفسه، ص 60.

الباطني الذي لا يكون صراع أهواء عنيفة لا يمكن أن يحرك الروح أبدا، ولا يمكن أن يؤثر فيها، وينقلها إلى عالم خاص)[1].

واللافت للنظر أن "ياسمينة صالح" استندت إلى هذه التقنية في روايتها "وطن من زجاج" للإشارة إلى الفوضى النفسية التي يعيشها "لاكامورا"، هذه الشخصية التي لا تحمل اسما حقيقيا، ولعل هذا ما يشير إلى تلاشيها وعدميتها بسبب الوضع المأزوم، وكثرة الافتقادات التي التفت حولها من كل جانب، ليصبح العجز والوحدة والعزلة والفوضى من أهم مظاهرها (كنت عاجزا في خيباتي الكثيرة واليومية، وكنت معزولا في إحساسي ووحدتي وفي فوضاي...أعترف أنني لم أكن أحب النظام، فوضوي أنا حد الثمالة)[2]، فلاكامورا شخصية محرومة من كل شيء: الأسرة، الدفء، والحنان، والمأوى، ولهذا توالت عليه الانكسارات والخيبات، التي حولته إلى رجل الفوضى والحديث النفسي، الذي كان مؤشرا دلاليا على تلك المشاعر الحزينة التي ألمّت به.

وهو كذلك، كان "لاكامورا" فعلا وحيدا ومعزولا، بعد وفاة عائلته وجميع أصدقائه، لم يبق له ما يؤنس وحدته إلّا المرأة التي أحبها ولم يظفر بها، فجميع الحوارات الداخلية التي جاءت على لسانه موجهة إليها (رأيت في عينيك إدانة جرحتني، تلك الإدانة التي تذكرتني بإداناتي السابقة برفاقي القدامى الذين أنزل معهم إلى الوادي وأعود دونهم)[3]، وأيضا (لست ميتا ولست حيا، أنا ما أنا، ما كنته قبل ألف سنة، وسأصير عليه بعد ألف سنة، أنا بنفس ملامحي المشوهة، بذاكرتي المعطوبة، وقلبي المكتظ بالأسئلة، قُبالة كرسي ظل شاغرًا لأجلك أنت)[4].

(1) صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 265.

(2) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 126.

(3) المصدر السابق، ص 108.

(4) المصدر نفسه، ص 109.

يُظهِر هذا المونولوج صورة "لاكامورا" المأزوم عاطفيا، الذي يعيش حالة كبيرة من التوتر في حضرة المرأة التي لم يستطع أن يظفر بها، ليجد نفسه ملتفا بدوامة الاغتراب العاطفي، الذي جعله شديد النفور منها (أنا الذي انتظرتك كثيرا...يا لقلبكِ وأنت تتأبطين ذراع ذلك الرجل الذي كرهته [...]، كرهت نظراته إليك، وابتسامته المغرورة بك، كرهت مشيتك الهادئة إلى جواره كمن لا اهتمام له...كرهت نظرتك لي وأنتِ معه...ألهذا الحد كنت لا شيء)[1].

يخلق المونولوج حركية داخلية ممتعة في الرواية كونه يفصح عن أغوار الذات المتقدة ألما وحرقة بسبب الافتقادات التي شهدتها في أقرب الناس إليها، وليعرض صوتها الصارخ وهي تطالب بعودتهم والذهاب بدلا منهم، فالاتكاء على المونولوج يمثل(تصريفا لحالة التوتر والاحتقان الذي تعاني منه الشخصية المأزومة نفسيا، إنه دليل على عدم انسجام البطل مع واقعه) [2].

تجدر الإشارة إلى أن الحوار الداخلي يكشف عن الحالة النفسية للمناجي، فهذا "خالد بن طوبال" في رواية "داكرة الجسد" تتعرض لطعنة عاطفية من قِبل أحلام التي تزوجت رجلا آخر، وتركته يصارع الماضي والحاضر والمستقبل، ويناجي بذلك الأولياء الصالحين (ما أحزن الليلة...قسنطينة، ما أتعس أولياءها الصالحين...وحدهم جلسوا إلى طاولتي دون سبب واضح، وحجزوا لذاكرتي الأخرى كرسيا أماميا، وإذا بي أقضي سهرتي في السلام عليهم واحدا واحدا...سلاما ياسيدي راشد، سلاما ياسيدي مبروك، ياسيدي محمد الغراب... ياسيدي سليمان... ياسيدي بوعنابة،... ياسيدي عبد المومن... ياسيدي مسيد، يا سيدي بومعزة، يا سيدي جليس)[3].

(1) المصدر السابق، ص 124.

(2) أميرة علي الزهراني،الذات في مواجهة العالم ص 106.

(3)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 361.

لقد حاول "خالد" معالجة نفسه والخروج من دائرة اغترابه الجسدي والفكري والزمني، بحب "أحلام" والوقوع في شباكها الوهمية التي لم تزده إلا اغترابا من نوع آخر/العاطفي، الذي ألَّم به وألقى بظلاله على حياته فطمسها، وجعله في لحظة يأس يناجي ويستنجد بالأولياء الصالحين علّهم يأنسون وحدته وغربته، ويخففون ألمه (سلاما يا من تحكمون شوارع هذه المدينة...أزقتها وذاكرتها، قفوا معي يا أولياء الله الصالحين، متعب أنا هذه الليلة)[1].

استنجاد واستغاثة حادة بالأولياء الصالحين وضعت خالد موضع الضعيف المنهزم، والمنفصل الذي لم يجد من ينصره على أرض الواقع، فحتى المرأة التي أحبها أدارت ظهرها له، وجعلته يحمل فيضا من الحرمان والجوع العاطفي والجنسي في قلبه، لهذا يقول (في هذه الساعة المتأخرة من الألم أعترف أنني مازلت أحبها، وأنها لي [...] أتحداهم أن يحبوها مثلي...لأني وحدي أحبها دون مقابل، وأدري أنه في هذه اللحظة، هناك من يرفع عهنا ثوبها ذاك على عجل [...] ويركض نحو جسدها بلهفة)[2].

إن لجوء خالد إلى الاستنجاد بالأولياء الصالحين لقتل سأمه، والهرب من لحظة زمن مضنية، هو ملمح من ملامح الاغتراب لديه.

4/ الشخصيات ولحظة الانفصال عن الزمن:

1.4/ الهذيان والصراع النفسي:

هو قطيعة بين الأنا والواقع، باعتباره (مرض عقلي تظهر معالمه حين لا يستطيع الأنا تسوية الصراع الدائر بين الرغبة ونقيضها، فتواجه تشوه الواقع والإحباطات الخارجية وتقع في دائرة تصورات خيالية لاأساس لها من الواقع) [3] ،يقول "فرويد" إن :(الأنا منذئذ

(1) المصدر السابق، ص361

(2) المصدر نفسه، ص 362.

(3) محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، مج19، عدد 1-2، 2003، ص 40.

تحت سيطرة الهو، وسيطرة الدوافع الباطنية)[1]، إنه حديث الشخصية بعد أن يحدث بينها وبين الواقع قطيعة تجعلها تتجاوز مرحلة الوعي، ليصبح حديثها غير مفهوم لما له صلة بالخيال والبعد عن الواقع.

فالشخصية لا تصل إلى هذه الحالة إلا بعد تعرضها لضغوطات نفسية حادة، فتتحرر من عالم الواقع، وتعيش في عالم الهلوسة والهذيان.

ويمكننا إنطلاقا مما سبق أن نتوقف عند بعض النماذج الدالة على استخدام هذه التقنية، التي شكّلت وسيلة للهرب، وكسر خطية الزمن وتجاوزه نحو عالم الهلوسة، لتحقيق الرغبات الطامحة إليها.

من بين الروايات التي اتخذت هذه التقنية وسيلة لقهر الاغتراب النفسي والزمني والمكاني، نجد روايتي "زهرة ديك" "قليل من العيب يكفي"، و"في الجبة لا أحد"، فبعد أن فقدت شخصياتها الانسجام مع الواقع، وفشلت في العثور وانتظار الزمن الذي لن يأت، كان الهذيان محاولة تعويضية تقيها لفح الاغتراب.

حاولت الكاتبة التغلغل بواسطة هذه التقنية إلى أعماق النفس الجزائرية التي يمثلها "السعيد" خلال فترة العشرية السوداء في ظل عجزها عن صد شبح الموت، الذي لم تستطع مقاومته حتى البيوت بأبوابها الحديدية وحصانتها، فالكاتبة بينت أن القتل داخل الوطن تجاوز فداحته، لينال من الإنسان في عقر داره فـ(القهر والاستبداد والتعذيب والاستعمار كلها من عوامل الاغتراب على المستوى الجماعي)[2].

لم يأت الهذيان من فراغ؛ بل تشكل من مجموعة من المشاعر المقيتة التي اجتاحت "السعيد" في بيته كالخوف والهلع الشديد من الطرق الذي بث كهارب السموم في عروقه،

(1) سجموند فرويد، الحلم وتأويله، تر: جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص9 .

(2) سالم بيطار، اغتراب الإنسان وحريته، ص 82.

وكامل جسده وجعله يهذي ويهلوس، ولعل أهم مؤشرات الهذيان لديه هو تلك المرأة كليوبترا، التي توهم أنها سمعت استغاثته فجاءت لتشد أزره وتُطمئن نفسه، وتجعله ينسى أنه وحيدا وأن هناك خطرا جسيما يتربص به خلف الباب (ومازال على هذا الحال شاخصا حتى تراءى له شيىء غريب، وانتابه عجب شديد؛ إذ كيف لم ينتبه من قبل وطوال إقامته بالبيت لهذه الباب الثانية التي لاحظها لأول مرة، موازية لباب بيته من الجهة اليسرى، ولم يدر إلا وهي تفتح بحذر شديد، جحظت عيناه عندما رآها تخرج له...إنها حبيبته كليوبترا...نعم هي بنورها وعطرها، خرجت إليه كهالة من نور انبلجت من رحِم الظلمة...حبيبته التي أسماها هو بهذا الاسم؛ لأنها جميلة مثلها وأكثر منها)[1].

فالسعيد لم يستطع مواجهة الطارقين الذين اختاروه هذه المرة ليكون فريسة لسكاكينهم إلا بالهذيان والحلم بالمرأة الحبيبة التي جاءت لتشعل (عود الحياة في قلبه...فهرع إليها كالغريق المستنجد بمركب النجاة أسعفه، وهو على حافة الهلاك الأكيد، ولأول مرة بقرب باب بيته منذ أن سقط فريسة قصف المجرمين)[2]، فالهذيان بجسد الأنثى أعاد له نكهة الحياة من جديد، وأنساه مذاق الموت الذي ظل يتربص به خلف الباب.

لقد وصل اغتراب "سي السعيد" النفسي والمكاني القائم على الخوف والهلع والوحدة إلى مرحلة من الهذيان يصعب معها ضبط النفس، ليصبح شخصية فاقدة لسويتها وهذا ما يؤكده الباب الجديد ودخول المرأة منه، والفعل "هرع" الذي وُظفته الكاتبة لتضع المتلقي أمام وضعية السعيد المتمني والحالم والهاذي بالمرأة الحبيبة التي ظهرت في تلك اللحظات لتخلصه من سأمه، وعجزه أمام الطرق الشديد، الذي كلما زاد هجمت عليه الصورة المريعة بأنه سيذبح مثل الخروف، ولن يلفظ أنفاسه إلا بعد صراع عنيف مع الموت.

(1) زهرة ديك، في الجبة لا أحد، ص 31.

(2) المصدر نفسه، ص 31.

صدمات نفسية قاسية يمر بها السعيد بفعل الطرق، الذي أخذ شكل التوتر والانفعال، لتتفجر مشاعر الخوف بداخله إلى هذيان حاد (إنه الطرق...وليس شيئا كالطرق...في هجمة جوفه بنست فيها عينيه المستغيثتين متحسسا أنياب غيلان من عالم آخر تطارد جسده من وراء الباب لتمزقه...إنها تترصد حياته ونبضه (...) مزيدا من الخوف يميته، مزيدا من الحب يحييه)[1]؛ فالمرأة الحبيبة خدعة ذهنية ولعبة درامية لنسيان الطرق ومقاومة صراع الموت، أملا في الحياة والبقاء.

لقد تحول الطرق المتواصل إلى حبوب هلوسة جعلت السعيد يتحرر من عالم الواقع، ويدخل في متاهة الهذيان ودهاليزه المظلمة، فيتخيل أنه يمارس طقوس الشهوة والمتعة مع هذه المرأة التي جاءته عارية متوهجة (كان على وعي أن اللحظات المشؤومة ترصدهما وراء الباب...إلا أن الموقف كان أقوى وألذ، وهمس في أذنها بكلمات ملتهبة، كلمات لم يكن يعرفها...لقد زارته في تلك اللحظة عارية متوهجة حبا وألما وأشياء اخرى لا يعرف كيف يسميها)[2].

فالهذيان وسيلة للتملص من الخوف الذي يربطه بما وراء الباب، واستطاع فعل ذلك بعد أن توهم أن هناك امرأة جاءت لتُشعره بالأمان وتخرجه من عزلته ووحدته، وتطّعمه بترياق الحياة، فالجسد ينتشي بالشهوة الجنسية ويذبل مع الموت والخيبات .

وبين هذا وذاك، تظل الذات المغتربة المعذبة بدوي الطرق سجينة في بيتها، تبحث عن خلاص من خلال هذيانها المستمر بالمرأة الحبيبة (كانت وحدها المدوية بحضورها الذي نزل كالبرد والسلام في تلك اللحظة المحمومة وغمرته كهالة من نور، كشعلة من ضياء)[3].

---

(1) المصدر نفسه، ص 56.

(2) المصدر السابق، ص81.

(3) المصدر السابق، ص 31.

ظهور المرأة في تلك اللحظات ليس إشارة إلى الحب بالمعنى الحقيقي؛ بل رغبة في تعرية الواقع القائم على الزيف، والقسوة والعنف والقتل العمدي دون سابق إنذار، والذي يشير بدوره إلى حاجة الفرد في تلك الفترة للراحة والطمأنينة والأمل، وهو ما أشار إليه السعيد في حوار له مع حبيبته (ماذا تتوقعين من رجل خائف، معطل الأحاسيس، فيجيب على لسانها أن يكون عاشقا مجنونا)[1]، وهو ما جعل حُمى الهذيان تشتد بالسعيد الذي تعطَل إحساس الخوف بداخله، فلم يعد يسمع الطَرق ولا أي شيء آخرفقطا سيولا من اللذة تنهمرعلى جسده كلما إقترب منها.

اللافت للنظر أن هذيان السعيد أُخذ محمل الجد، فكلما زاد الطرق والخوف بداخله لجأ إلى محادثة حبيبته المنقذة، ومن أمثلة ذلك:

- لعلك سمعت صراخي المكتوم، وجئت لتنقذني من هذا الموت المحقق الذي ينتظرني؟
- ويعوي باب الجحيم من جديد.

وهذه المرة لا يهمه...فانفجار حبه أخمَد موت خوفه وهلعه، ولم يعد يهمه شيئا، يحيا أو يموت، يُذبح أو يُشنق من طرف الإرهابيين العالقين وراء بابه [...] إنها الجنة تنبت له من رحم الجحيم الذي يترصده خارجا، وارتمى بين أحضانها [...] وصار معها جسدا لجسد، ومع الخطر وجها لوجه، ولكن لا بأس تهون الحياة من أجل ممارسة الحياة، حياة أخرى خارج المكان وخارج الزمان)[2].

مرة أخرى، يؤكد "السعيد" إختياره للهذيان وسيلة لنسيان الهلع المدوي في نفسه، فلكما أحس بتسارع الطرق على الباب ومنادات الموت المتواصل زاد تشبثه بالحياة، واستوعب معناها في الجسد الأنثوي الذي جاء ليعوضه عن هذا الزمان والمكان، ناقلا

(1) المصدر نفسه، ص 32، 33.

(2) المصدر السابق، ص37.

إياه إلى جنة الشهوة والمتعة التي ستدخله إلى عالم اللاوعي، ليتحول الموت إلى مصدر مغذي للأجسام وباعث للحياة، فبالتحام الجسدين وتوهجهما تتلاشى هواجس الموت، ليحل محلها الرغبة في الحياة والإصرار عليها.

يبدو أن الجسد هو الحدّ الفاصل بين الوعي واللاوعي؛ هذا الأخير الذي حوّل حياة السعيد إلى جحيم ينتظر حتفه وراء الباب، لهذا قرر التخلص منه والزج به في أحضان الحبيبة التي منحته من الحب والمتعة والأنس ماشاء، فحولت لحظاته المظلمة والمحفوفة بالخوف والرعب والموت المحتوم، إلى لحظات مشرِقة تُشِعُ بالقُبل والهَمس (على الرغم من شعوره بأنه سيقضي عليه بين طرقة وطرقة، فإنه عزم أن يحيا بين قُبلة وقُبلة، تنزلق فيما بينهما كلمات كالوهج)[1]، إنه الجسد الهارب من براثن الموت، والراغب في الحياة بشهواتها وأحلامها.

لقد ألقى الهذيان ظلاله على السعيد، وجعله يحكي لحبيبته "كليوبترا" عن كل الأشياء الموجود في بيته؛ لأن لكل منها سر وحكاية غريبة، فبعد أن دخلت إلى غرفته المفضلة التي تحمل أسرارا كثيرة وخبابا لا عد لها، قال (هذه غرفتي أنا [...] وفي واقع الأمر أنا لا أنام فيها، بقدر ما أعقد فيها جلسات صحوة وخلوة مع ذاتي، إنها حيّزي المفضّل لممارسة كل عاداتي، أصعد من خلالها إلى قمة الحلم والجنون، وأنزل فيها إلى غياهب العبثية، فأرتطم باللاجدوى)[2]، يكشف هذا المقطع ذي النفحة الصوفية عن اغتراب "السعيد" قبل أن يأتيه الطرق المفاجئ على بابه، كما يضعنا أمام ذات متعطشة لمعرفة الحقيقة، عندما لا يتسنى لها ذلك، تصعد إلى قمة الحلم والجنون علّها تجد ذلك، لكنها تنزل لتصطدم بالواقع الأليم واللاجدوى التي تُعد مظهرا من مظاهر الاغتراب.

(1) زهرة ديك، في الجبة لا أحد ص 50.

(2) المصدر السابق، ص 53.

فكلما زاد الطرق عاد السعيد إلى وعيه، وشعر بتلك اللحظة الموحشة والموجعة التي تلف حبلها حول عنقه، وهو ما جعله يتفوه بحديث فاقد لمنطقية الفهم (يتنهد بعنف، ويسوي أصابعه مع أصابعها، وينفث شيئا كالكلام.....)[1]، وضعت الكاتبة نقاط الحذف بعد لفظة كالكلام، لتبين حجم الهذيان الذي لحق به جراء واقعه المأساوي ووطنه الذي لم يستطع حمايته، ولتجسد لحظة السكوت التي فرضت نفسها عليه؛ لأنه لم يجد ما يهذي به.

تغدو المرأة الحبيبة المنقذة رمزا للحياة الهذيانية الجديدة التي قرر السعيد الإندماج فيها، لما تحمله من راحة وأمن وحس وجمال وشهوة، أو لنقل الزمن المنشود المغمور بالحب الندي الذي تمناه السعيد تمردا على الواقع الذي يعيشه لما فيه من قهر، وكبت وقتل وعنف (تعالي لي لنعش تلك الليلة وليمة الحزن والشهوة، نكاية في الجائعين الذين يطرقون الباب ونتركهم فريسة لجوعهم الجنسي وجوع شياطينهم)[2]، يحكي السعيد موته وحياته، قوته وضعفه، يأسه وأمله بفعل الموت الذي كلما أصرعليه واقترب منه استطاع أن يقهره باستعادته للحياة والشرب من ينابيع الشهوه المحيطة به للانبعاث من جديد.

وعلى كلٍ، فالهذيان عند "السعيد" جعل القارئ يُدرك تماما حالة التأزم التي وصل إليها، ومدى هلعه وخوفه من جرة السكين، لكنه نجح في التغلب عليها بالهذيان والحلم بالمرأة الحبيبة، التي أتت لتغسل أدران النفس المغتربة، وتقيها لفح العزلة والوحدة واللاجدوى والعبث.

كما اعتمدت الكاتبة زهرة ديك على لغة الهذيان لكسر اللحظات الزمنية الجاثمة على قلوب شخصياتها في رواية "قليل من العيب يكفي"، فشخصياتها متأزمة تعاني من واقع مرير، تبحث عن حياة كريمة فلا تجد إلا البؤس، تحلم بقصة حب وبأمنيات بسيطة

(1) المصدر نفسه، ص 53.

(2) المصدر نفسه، ص 33.

"سيارة، أولاد، حب"، فلا تدركها إلا مشاعر الحرمان والعوز، تحلم بالتطوير والتغيير فلا تجد إلّا اللامبالاة والتهميش، خاصة عندما تقارن نفسها بمن يشبهها امرأة كانت أم رجل.

فالهذيان ملمح من ملامح اغتراب الشخصية الزمني والنفسي، فانهزامها أمام الواقع بات ينغص ويشوش أفكارها وحياتها، ولأنها لم تعد تحتمل قررت اللجوء إلى(تلك الحالة النفسية التي يكون فيها الشعور غائما، وتكون مصحوبة بالأوهام والهلوسة وبمجرد أفكار غير متناسقة، كما يرافقها عدم الراحة، فهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي؛ لأنها سابقة لهذه المرحلة ويتم التعبير عن هذه الأفكار بكلمات أو عبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة، والغرض منها الإيحاء للقارئ)[1]، وهي مرحلة تُثلج الصدر وتريح النفس عندما تنقلها إلى عالم تتحرر فيه من القيود، وتدخل عالم اللاوعي والوهم، فتقتل من تشاء وتشتم من تشاء، وتذهب أينما تشاء.

لقد كانت لغة الهذيان قوية وجارفة في الرواية، فقد جعل الاغتراب شخصياتها تصل إلى حد الدخول في دوامة الهذيان والإستسلام لمسكناته، فنراها تتفوه بحديث فاقد لمنطقية الفهم، أقرب إلى الجنون منه إلى المعقول، فـ"بهتة" و"بدور" اختارا الهذيان سبيلا لقهر اغترابهما الزوجي والوظيفي، فحياة كل منهما محفوفة بالآلام والأحزان، ومشبعة بالقهر والعنف والتحقير (بدور زميلة بهتة في الجريدة ترى أن اعتقاده صحيح عندما صارحها ذات جلسة من جلساتهما الهذيانية التي يمارسانها كلما ألح عليهما إحساسها المشترك بالضياع والتدمير، أنه بصدد كتابة رسالة مفتوحة إلى الرئيس)[2].

أصبح "بهتة" بسبب الظروف القاسية المحيطة به من احتقار وازدراء في وظيفته، وتسلط زوجته وتهميش المجتمع له، يبحث عن ملجأ لتنفيذ الرغبات الكامنة في لا وعيه، فاختار الهذيان ليفجر طاقات البوح والاعتراف لزميلته، بما سيقوله في رسالته: (تعرفي يا

(1) يحي العبد الله، الاغتراب في روايات الطاهر بن جلون، ص 215.

(2) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 9.

بدور لو أتيح لي مثلا الكلام معه، لقلت له: أناشدك سيدي الرئيس أن تسمح لي بعودة جزائرتي كما كنت أتمناها، وكما حلمت بها، أما هذه التي ألبستموني إياها ما عادت على مقاسي [...] لقد جعلوني أخلعها شيئا فشيئا...لحظة العري قادمة ولحظة العيب ستعشق هذا الوطن...وستتفحش فيه على مرأى الجميع...لا أدري سيدي إن أنتم تشعرون بها هذه الجزائرية أم لا؟ أستشعرها تنحصر في جسدي وأحلامي لتسقط وتتركني عاريا...إنني أصارع يوميا كي لا تنكشف سيدي عورتي، صرت مضطرا لشد تلابيبها بأسناني ويدي، وأربطها بأسلاك الفشل، واليأس، إني في عراك مستميت معها كي نعيش معا...كي تبقى ملتصقة بي وأبقى ملتصقا بها، وإن بلا أحب...تعلمت سيدي أن أعيش بلا حب، واصبحت تعجبني حياتي "اللايت" [...] آثار العراك الجسدي ستراها سيدي بادية على كلماتي وعلى ورقي وصورتي المرفقة بهذه الشكوى)[1].

لعلَّ هذه الرسالة الهذيانية للرئيس لم تأت من فراغ؛ بل تشكلت من حالة اغترابية تعيشها الشخصية في وطنها الذي فقدت فيه هويتها وانتماءها، وأصبحت تشعر بالعرّي والانمحاء، فعندما تشتغل آلة الهذيان لدى "بهتة" فهو لا يسكت، بل يدخل في صراع عنيف مع نفسه؛ مما يؤدي إلى فقدان توازنه النفسي (نتيجة الإحساس بالإحباط وفقدان التجاوب مع المدّ الاجتماعي)[2].

وهكذا، فثمة مجموعة من المكروهات الموجعة لـ"بهتة" في وطنه (كاستخفاف عاملة النظافة من مظهره، رؤية الدجاج المشوي في الأفران، كره رؤية السيارات الفارهة، والفيلات الفخمة، كره المحلات الراقية وواجهاتها المستفزة، كره الوطن الذي لم يساو بين أبنائه)[3]، لعل هذا ما أوصله إلى حالة نفسية مأزومة يائسة وصلت به إلى حد

(1) المصدر نفسه، ص 9، 10.

(2) عثمان بدري، بناء الرواية، ص 117.

(3) ينظر: زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 9.

الانفصال عن واقعه، والاحتماء ببلاهته وجلساته الهذيانية، وجنونه المؤقت الذي جعله يخلق عالما لنفسه يُشعره بأنه موجود له هو وحده (بعد أن أصبح يشعر أن الوطن موجود من أجل الآخرين [...] وشعر "بهتة" مع الوقت أنه ما عاد يستطيع احتمال واقعه إلا بالانفصال عنه، لابد أن يجعل مسافة بينهما)[1].

لم يجد بهتة أمامه سوى الحافلة كي يمارس فيها جنونه وهذيانه معّ بدور (فاشخص قد يجد نفسه عاجزا تماما أمام مايسود في المجتمع الذي يعيش فيه من أنظمة اجتماعية فاسدة، هذه الأنظمة تقف حائلا دون تحقيق أهدافه وتطلعاته ورغباته) [2]، وعندما يفشل في تحقيق أهدافه ورغباته يعيش حالة من الاغتراب النفسي تدفعه إلى القيام بأفعال مناهضة للواقع.

إن الحافلة من أهم الأماكن التي يقيم فيها "بهتة" و"بدور" جلساتهما الهذيانية التي تبدو مرتبطة بالأسباب التي أدت إليها، فكلما شعرا بالتلاشي والاضمحلال، والقهر المسلط عليهما من أقرب الناس إليهما، رغبا في الركوب فيها للتحرر والانتقال من واقعهما إلى عالم آخر تنفك فيه القيود، وتنقلب موازين الأشياء (ترمي هي لقبها كزوجة مفتونة ومقهورة لغرابة زوجها، ويرمي هو ضياعه وحطامه، الأشياء والموجودات والكائنات من حولهما تتخذ أبعادا أخرى، توحي بأشياء أخرى، حتى الأشجار على حافة الطرقات ترسل إليهما بإشارات خاصة [...] في الحافلة كثيرا ما يشعران أنهما ينفلتان من قمع مبهم، من خوف مجهول من مراقبة ما)[3].

يطرق "بهتة، وبدور" واقعهما الخاص في زماكانية الحافلة بحثاعن متنفس قد يريح النفس المغتربة الهائمة التي باتت على مشارف الإنهيار النفسي والهذيان الشديد، فـ"بدور"

(1) المصدر نفسه ، ص 19.

(2) يحي العبد الله، الاغتراب في روايات الطاهر بن جلون، ص 25 .

(3) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 249.

من شدة حقدها على زوجها اللامبالي بأحاسيسها اختلطت عليها الأمور، وبدل أن يكون هو محور غضبها طفقت تهذي وتتكلم بلغة الجنون الفاقد للتنظيم المنطقي (نظرت إلى بهتة وقالت: ماذا لو نُفجر أنا وأنت هذه الحافلة بمن فيها، اهتز "بهتة" لما سمعه، وخُيل له أنه لم يسمعها أبدا [...] واعتراه نوع من الخوف كان قد نسيه، خوف ألِف الإحساس به إبان المحنة الدموية التي غرقت فيها البلاد في التسعينيات، وما لبث أن استعاد هدوءه، وعرف أنها في قمة اليأس)[1]، فحين لا تجد مايؤنسها ويسليها وينسيها احتقار زوجها تلجأ إلى زميلها لتفجر مكامنهاعن طريق الحلم والهذيان للولوج إلى العالم اللامحدود الموغل في المبالغات، فتتصور أشياء غريبة في خيالها لحظة ضياع الأمل للإحساس ببعض الراحة والطمأنينة.

نستطيع أن نجمع الأسباب التي أدت بـ"بدور" إلى التفكير في الانتحار وتفجير نفسها، مستندين إلى تفسير العالم "ويزربيكي"، بأن محاولة الانتحار (مرتبطة بمتغيرات سلوكية ونفسية مثل الاكتئاب، والشعور بالوحدة النفسية، وظغوط الحياة الشديدة والألم أو المرض)[2].

فـ"بدور" تريد وضع حد لحياتها نتيجة اليأس والاكتئاب الذي خيّم على حياتها الزوجية والنفسية، فرغبتها في الإنجاب قضت على كل بصيص للأمل وحولتها إلى شخصية منفصمة، فبعد انتهاء الدورة الشهرية تعود إلى طبيعتها، ومع اقترابها وقيامها بالتحاليل المخبرية للحمل تتحول إلى شخص آخر فتقوم بحركات انفعالية، ترد منها كلما بلغ توترها حد الانفلات، فتخرج في شكل كلمة جوفاء، سؤال فارغ، أو حركة لا معنى لها[3]، وكل هذا يوحي بفقدان القدرة على الانسجام مع المحيط والبيئة (واللافت للنظر أن

(1) المصدر نفسه، ص 240.

(2) سوسن شاكر مجيد، اضطرابات الشخصية أنماطها وقياسها، ص 267.

(3) ينظر: زهرة ديك: قليل من العيب يكفي، ص 30.

الشخصيات قد تأتي بأفعال غير اعتيادية أو قد تحمل صفة الازدواجية في سلوكها)[1]، بسبب تواشج الانفعالات والاضطربات بداخلها .

فعندما تعرف أنها ليست حاملا تتعرض للانفصام فتسيطر عليها الأوهام، ويطبِق عليها اليأس، ويأخذها إلى تخيل أشياء غريبة، ولهذا تتكلم مثرثرة وهاذية، في حوار لها مع "بهتة" تقول: (ماذا لو نصبح انتحاريين...تخيّل...نفجر من نشاء، ونرجع إلى جسدينا كأن شيئا لم يكن، نستطيع ذلك رد عليها "بهتة" كالجاد وبطريقة أظهر لها أنه تبنى فكرتها بأسرع مما توقعت وأضاف:

بإمكاننا ذلك...فقط علينا اختيار المكان والمستهدفين بالضبط، هذا الذي أمامك له عدة تجارب من هذا النوع؟؛ إذ قال لها:

لو تعلمين كم محيت من شرير من على وجه الأرض، وكم نسفت من تسببوا في تحطمي، كانت تتابعه بدهشة، ضاحكة وهو يواصل:

- آه لو تعلمين كم من رئيس قتلت... وكم من شرير ذبحت، كنت أتخذ فيهم الحكم بلا محاكمة.
- أين تم ذلك؟ سألته بنبرة منخرطة فيما يقوله:
- مكاني المفضل لتنفيذ ذلك كان المطبخ، أمددهم الواحد تلو الآخر، على حبات جزر وآوي على الرؤوس وأقطعها بلذة، لو تجربينها لتصبحي إرهابية من الدرجة الأولى، وتتخلصي من تراث القهر الجاثم على قلبك)[2]، يعكس هذا الحوار حالة الصدمة التي يمر بها الفرد الجزائري في ظل الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ماجعل الكاتبة تختار هذه الشخصية الحساسة ذات الكثافة النفسية التي وصل بها التفكير إلى حد القيام بأفعال غريبة- القتل والانتحار- لتُشفي

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 303.

(2) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 300.

النفس، وتعيد لها توازنها المفقود في واقع مزيف، وزمن موبوء أتى على كل شيء ولم يترك للبسيط أدنى حق.

ولعل بلاهة "بهتة" وانفصامه وهذيانه الشديد وقتله كثير من الرؤساء؛ هو البديل الفني لفصام الواقع الذي ما عاد يُحتمل (فالتجربة الأدبية التي تنبع من النفس وتنبعث بالانفعال الصادق ،ما هي إلا تجربة فنية لما تجيش به أعماق النفس من مشاعر وعواطف وأفكار نحو إعادة تشكيل الواقع لمرفوض ومحاولة تخيلية لا تخلو من الحلم في خلق آفاق جديدة لمستقبل يختلف عن ذلك الواقع المرفوض) [1].

يعد الهذيان الوسيلة التي اعتمدها "بهتة" للتعبير عن أفكاره وانفعالاته وتفريغ مكبوتاته وإيصالها للمتلقي، إنه فعل حرية واستقلال للذات وإقناع للنفس المنهارة والمنهزمة بحلول تخفيفية تُطفئ لوعتها النفسية، التي وصلت إلى حد الخلط بين الموازين والتكلم بكلمات وعبارات مجتزئة (قد يتبدل كيانك أحيانا بمجرد التفاتة، خطوة، وقد يموت الإنسان أو يحيا بمجرد سهوة، غفوة، حركة، ضحكة، دمعة، كلمة، سكتة، نومة، نظرة، فكرة، لقمة، شرفة، كذبة، ضربة، صدمة، بقعة، جوعة، شبعة أو حتى بمجرد "بهتة"، نعم "بهتة" وهذا سبب كافي لتعرفي خطورة الذي أمامك)[2].

فشخصية "بهتة" انطوت على نفسها ولم تستطع الخروج من دائرة اغترابها، واكتفت بالهروب إلى الهذيان الباعث على الهواجس والأحلام والأوهام،هذه الأخيرة سمحت له باختيار عالم الخوارق لممارسة سلطته وامتلاك العالم (وجد نفسه يواصل هذيانه بكل يقينية، لتعلمي أني كلما تعرضت إلى مواقف تكذيبية تملكتني رغبة في أن أتحول إلى

(1) أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعرالعربي، ص 223.

(2) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 178.

ذلك الرجل العجيب "دوبرييه" الذي ظهر فجأة ونسف بيتا في ثانية أمام الملك "لويس الخامس"، اهدأ أرجوك ولا تنسف شيئا)[1].

"بهتة" يمثل حالة الفرد الذي يعجز عن التكيّف مع متغيرات عصره، وتحولاته؛ لأنه متمسك بأفكاره ومعتقداته، فحالته الهذيانية تعبّر عن رفضه لأحكام الواقع الجديد الذي يفرض تغيير الهوية والانسلاخ؛ فمن الطبيعي أن يأتي التعبير عن ذلك الرفض في شكل هذيان انعكاسا لما يجول في النفس من سأم ومقت (فالهذيان فضاء للمتخيل الحزين والمهووس بالتغيير والرفض، وبلسما للمغترب)[2].

وأشد المواقف التي تجعل "بهتة" يسير هاذيا تذكُره لاسمه الغريب الذي لا معنى له، والذي جعله منفصلا عن ذاته كارها لنفسه وللحياة التي لم تعطه شيئا ذا قيمة حتى الاسم (أخذ بهتة يمشي هاذيا أريد أن يعلم الناس...أن تعلم الدنيا أني لا أحب هذا الاسم، وسأنزعه عني في أقرب وقت)[3]، فقد دفعته شدة مأساته واغترابه بسبب اسمه إلى مخاطبة الناس هاذيا بكرهه له ورغبته في تغييره، فالهذيان هو العالم الذي يشعر فيه بالكينونة والهوية، حيث يأخذ أبعاده وتشكلاته من خلال اعتباره وسيلة هروبية كاسرة للحظات الزمنية الجاثمة على حياته، فعبرها يتحرر من القيود ويشحن نفسه بلحظات مهيبة تشكل فاعلية الحياة التي يطمح إليها.

(1) المصدر نفسه، ص 178.

(2) ينظر: إدريس الكريوي، بلاغة السرد، ص 94.

(3) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 253.

وهكذا، تبدو صورة إنسان العصر مسرفة كل الإسراف في كآبتها وتمزقها وضيقها، فهي مغلفة بالقتامة والنظرة السوداوية،(فالرواية ليست إلا مشهدا تتحرك فيه الهموم الإنسانية وعلى رأسها القلق أمام الوجود والمصير)[1].

5 / الأحلام والكوابيس:

تعد الأحلام من التقنيات الداخلة في جوهر العمل الأدبي الإبداعي و(من بين آلياتها المعروفة التذكر، التجربة، الحلم، وتتناسب مستويات فاعليتها فيه استنادا إلى عاملين أساسيين؛الأول خاصية النوع الإبداعي ، والثاني طبيعة الشخصية الإبداعية، ومن خلالهما يتخذ حجم حضورالحلم وسبل تأثيره، ونماذج تنصيصه، ويتمخض تأثير الحلم في العمل الإبداعي على قدر معين من الإبهام الذي هو جزء أساسي من حياة النفس البشرية، لا مفر لنا من مواجهته إن نحن أردنا فنا يصف النفس، ويلمس حياتها لمسا حقيقيا)[2]؛

إذن، فالأحلام من التقنيات التي يعمد إليها المؤلف لتقديم شخصياته، وتشمل أحلام المنام واليقظة، كما أنها تساعد على خَلق فضاء عام يجري في مساحاته؛ الاستبطان النفسي للشخصيات باعتباره انزياحا عن عالم الوعي نحو اللاوعي، إنها مجموعة (الأفكار والصور التي توجد في الذهن ولاتخضع للعقل، وليس الحلم بالضرورة هو الصورة أو الفكرة التي تبدو لنا في النوم ،إنه مجرد فكرة أو صورة تنمو من سيطرة الذهن العقلي أو المنطقي أو السببي، وتأسيسا على ذلك قد يشتمل مضطلح الحلم على الفكرة الخيالية، والتصور، وحلم اليقظة، والرؤى والهلوسات الناتجة عن تأثير المخدرات، وأية تجربة انبثقت من مملكة ماوراء الشعور) [3]

(1) ساندي سالم أبوسيف، قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 78.

(2) محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، دط، 2006، ص 159.

(3) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 217.

فمن الجدير بالذكر، أن كاتبات الروايات قيد الدراسة اعتمدنا آلية الحلم استجابة لأحوال شخصياتهم العاجزة عن التكيف، والناقمة لوضعها المزري.

ويمكننا القول إن غالبية شخصيات الروايات تعاني حالة العجز، ما يضطرها في كثير الأحيان إلى القيام بردود أفعال مناهضة لذلك العجز.

فالحلم انعزال وانفصال الحالم عن وضعه المأساوي مكانيا وزمانيا، ولهذا عده البعض باعث من بواعث الإحساس بالاغتراب الزمني، لأنه (شكل من أشكال التمرد على الواقع)[1]؛ فالحلم لا حدود له وفي ذلك تكمن أهميته باعتباره وسيلة مساعدة للوقوف على حالة تصدع الشخصيات واغترابها، بسبب التأزم والوحدة واللامبالاة والقهر الذي تعيشه في ظل الأنظمة الجائرة السائدة والمسيطرة.

وجدت الشخصيات في الحلم متنفسا لإفراغ هواجسها ومكبوتاتها، ونقمتها على الأوضاع المتفسخة والمتأزمة المتولدة من إفرازات الواقع الفج، فلكي تتحقق رغباتها وتشعر بوجودها ولو مؤقتا لجأت لاستشراف العالم الماورائي والغيبي لتعبر عن اغترابها، فبالحلم تستطيع أن تحقق رغباتها التي لم يسمح بها العقل الواعي والبيئة الاجتماعية، فتطبق أحكام الإعدام على من تشاء تحقق ما طاب لها من رغبات، وهي بذلك تقهر اغترابها إنه الزمن الخاص(الذي يقع خارج حدود الزمن الحقيقي لايخضع لأي تسلسل زمني، وزمنه يتشظى نتيجة لتشظي الشخصية التي تعيش حالة تبعثر وهلوسة نفسية وتصدع ذاتي) [2].

يتجلى الاغتراب الزمني في الهروب إلى الحلم، فعندما لا تجد النفس المغتربة ما يؤنس راحتها، تلوذ به لتعوض نفسها عما وجد في حياتها من نقص (بمعنى إذا أخفق الفرد في تحويل تخيلات الرغبة إلى الواقع، فإنه يبتعد عن الواقع ويلوذ بحمى عالم حلمه

(1) محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، ص160.

(2) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية ،ص 122.

الذي يوفر له أكبر قدر من السعادة)[1]، وكأنه لاسبيل إلى الحياة الإنسانية السعيدة وانبعاث الخصب والنماء في الروح الإنسانية إلّا بالأحلام التي تعد الحد الفاصل بين الواقع واللاواقع.

اللافت للانتباه في الروايات قيد الدراسة أن الحلم ملاذ ومهرب للشخصيات جاء على شكلين؛ فمرة بلفظة (أحلم وحلمت) نوما كان أم يقظة، ومرة بما دل على الحلم كالأمنيات والرغبات في انتظار زمن آخر أكثر رهافة وتوجها، كتحول حياة "باني" بطلة رواية "اكتشاف الشهوة" إلى مسرح للأحلام (تحول البيت بالنسبة لي إلى جحيم، وتورطت في أحلام اليقظة لتصبح مشكلتي الكبرى أحلم وأنا أدرس، أحلم وأنا آكل، أحلم وأنا أمشي، أقطع الطريق وأنا ساهية، وأنجو من ألف حادث في اليوم، أحلم أخترق الشبابيك التي أصبحت مغلفة بأحلامي، أخترق النظرات التي تلاحقني في الشارع، أحلم كجدتي صرت أتقبل أكاذيبي على نفسي، وأعيش حياة منطلقة في مدينتي الفاضلة التي لا وجود لها)[2].

أمام مواجهة الاغتراب الأسري والنفسي تتوحد "باني" مع الأحلام كملاذ وقطيعة لاشعورية هربا من الجحيم الذي تحياه في بيتها بسبب السطة الذكورية التي لم تتوان في تعنيفها وحرمانها من أبسط الحقوق ، فكلما أحست باشتداد لواعجها من أسر وعنف، لجأت إلى الأحلام سواء كان ذلك في المنام أم اليقظة (ففي الحالتين تلقى تخفيفا لهواجسها، وآلامها التي تتجرعها ليل نهار)[3]، فكان لها أن صنعت لنفسها مدينة فاضلة تفصلها عن الواقع الأسري والاجتماعي، تنعش بها كيانها وتحقق إرادتها المسلوبة.

(1) فيصل عباس، الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، ص 302.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 21، 22.

(3) إدريس الكريوي، بلاغة السرد، ص 98.

أما "لويزا والي" بطلة "مزاج مراهقة" توالت عليها الأحلام الوردية، لكنها تلاشت مع الرياح الهوجاء وأصبحت سرابا بعد أن كانت حلما يقينيا (أناالمغلفة بأحلامي، ظننتي أعرف أن الحياة بشهادة البكالوريا، وشبه تجربة حب لم تتجاوز مرحلة تحضير المقادير لطبخة ستحترق)[1]، يبرز الحلم وسيلة استباقية تمهيدية ،إذ تمهد البطلة لفشل علاقتها العاطفية مع ابن عمها حبيب.

أخلطت "لويزا" بين الحلم والشهوة، وانساقت وراء حلمها بقصة حب تشفي لوعة النفس، وتُخرجها من اغترابها النفسي، لكن ذلك قادها إلى مالا يُحمد عقباه، فكان أن أهداها طعنة في القلب الحالم (ارتميت على سريري مسافرة في حلمي، لكني كنت أحلم بسرعة تفوق المعتاد، والتي دائما ما تكون سببا في تلك الحوادث المميتة للمشاعر)[2] فبعد الصفعة التي أهداها لها "حبيب" تبخّر حلمها، وأنزلها من قمة الشهوة إلى الواقع بمرارته.

ومنه، فثمة علاقة وشيجة بين الفجيعة والحلم، فليس من المستغرب أن تتبلور الفجائع والانكسارات في شكل أحلام تعبر تعبيرا غير مباشر عن النفس المفجوعة باعتبارها متنفسا يصور فيه الحالم اغترابه وهمومه واضطهاده، وما تحويه حياته من انكسارات وانهزامات، فهذا "خالد بن طوبال" في "ذاكرة الجسد" اختار الحلم في لحظة عريّه وانمحائه أمام المرأة التي أحبها، لكن القدر اختار لها رجلا آخر غيره (دعيني أحلم أن الزمن توقف وأنك لي، أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس، ودون أن تنطلق الزغاريد يوما من أجلي، كم أتمنى اليوم لو سُرقت كل هذه الحناجر النسائية لتبارك

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 35.

(2) المصدر نفسه، ص 35.

امتلاكي لك! لو كنت "خطاف العرائس" ذلك البطل الخرافي الذي يهرب بالعرائس الجميلات ليلة عُرسهن، لجئتك أمتطي الريح وفرسا بيضاء...وخطفتك منهم)[1] .

لقد كان للاغتراب العاطفي وحرقته أثره البالغ في رغبة "خالد بتعطيل الزمن، والدخول إلى فضاء الحلم الذي من شأنه (ابتكار الحلول السهلة لأعقَد المشكلات، إنه ضروري لمواجهة الواقع وتحطيم العقبات)[2]، لكن حلمه "بأحلام" أجهَض كباقي أحلامه رغم تمنيه أن يكون خَطاف عرائس كي يخطفها وتصبح ملكا له، ولعل هذا الحلم له علاقة بمسألة التوازن النفسي والعاطفي الذي يبحث عنه، لكنه مَرَّ سريعا وتركه عُرضة للاحتراق بتلك الزغاريد التي انطلقت لتبارك زواج أحلام من رجل آخر، وتتركه عرضة للالتهاب بنار الفقد .

إن لجوء خالد للأسطورة دليل على تأزم حالته العاطفية وتبدد أحلامه، لهذا استخدمها كي يقيم توازنه النفسي باعتبارها (أداة استخدمها الإنسان البدائي للتعبير عن اغترابه عن الطبيعة، كما استخدمها الإنسان المعاصر للتعبير عن شقائه، والكشف عن جذور اغترابه ولتأكيد شوقه لنفي هذا الاغتراب)[3].

وفي سياق آخر، يظهر الحلم كملجإ لحسان الذي كره وسئم قسوة واقعه المعيش الذي دفعه للإحساس بالاغتراب، لهذا يقتات من الحلم كبديل مناهض(لعالم الواقع قد يحمل الطمأنينة وقد يحمل نقيضها، ولكنه يبقى أكثر عمقا من الواقع، لأنه إختياري

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 360.

(2) ينظر: إدريس الكريوي، بلاغة السرد، ص 98.

(3) ينظر: نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ردمك، ط1، 2010، ص 123، 124.

مخلوق وفق رؤية المغترب وعمقه الإنساني الروحي) [1]، فعندما نذهب إلى عالم أحلامه نجد أن صفاته ومؤهلاته مغايرة لواقعه، إنه يحلم بتغيير وظيفته البائسة التي لم يجن منها إلا العجز، كما يحلم بشراء سيارة وارتياد وظيفة محترمة في أية مؤسسة ثقافية أو إعلامية (هل بدأت تحلم أن تصبح أنت أيضا سفيرا)[2]، لكن أحلامه أجهِضَت ووُئدَت في بدايتها بعد أن أهداه الوطن رصاصة مباغتة قضت عليه كما قضت على أحلامه.

هذا عن الحلم كوسيلة وملجإ للشخصيات المقهورة السالفة الذكر التي اختارته من أجل تغيير وضعها، والتعبير عن عجزها في المواجهة والتخفيف من شدة اغترابها ولو مؤقتا، لكن ظهوره في رواية "قليل من العيب يكفي" له صبغة أخرى؛ حيث اتخذته الكاتبة "زهرة ديك" تقنية نفسية وجمالية سيطرت على الرواية من بدايتها باعتبارها (نِتاج لتجربة التمزق الإنساني)[3].

فالأحلام ناجمة عن (شعور الفرد بنقص ما أو دونية هذا النقص أو العجز يكون شغله الشاغل، فيأتي على شكل أحلام كتتمة لما يفقده ذلك الفرد، أو ما يحلم أن يكون عليه، كالشهرة مثلا أو التفوق، فتكون الأحلام ههناعبارة عن وظيفة تعويضية لنقص معين)[4].

فعلا، جاء الحلم في الرواية ليعبّر عن أزمة المغلوبين على أمرهم الذين وصلوا إلى درجة عالية من اليأس والإحباط، والالتحاف بالاغتراب الذي بات سمتهم المميزة، فهو

(1) سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، بيروت، دط،1999،ص241.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 368.

(3) نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 124.

(4) رشا علي عبد العزيز موسى، سيكولوجية الأحلام بين النظرية والتطبيق، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2006، ص 16.

كذلك حال "سكينة" التي اتخذت الأحلام وسيلة للتخفيف من حدة تأزمها النفسي، فدخولها سن العنوسة جعلها تتزوج بمن تشاء في أحلامها (وحدها الأحلام كانت تدللها في المنام فقط ترى نفسها زوجة أحد الشخصيات المرموقة أو الرؤساء العرب طبعا...هي لا تفكر أبدا في الارتباط برئيس أجنبي كافر، لن تنسى أبدا تلك الأحلام الوردية التي عاشتها على فراش النوم مع الوزير فلان، ومع السفير فلان، ومع الإطار السامي فلان، كثُر من تزوجتهم في المنام واستمتعت بذاك العز وتنعمت بتلك الفخامة والرخاء، وعاشت ليالي لم تعشها امرأة غيرها، ولكنها الآن وفي هذه اللحظة بالذات تخشى ألا ينوبها شيء لا من أحلامها الليلية ولا من أحلامها النهارية)[1]، يأخذالحلم بعده الجمالي والافتراضي في حياة سكينة من جسد الآخر (فتعليل النفس بالاشباع الخيالي للرغبات يجلب للفرد شعورا بالرضى لا يعكره إدراكه لعدم واقعيته)[2]، لكنه عندما يصطدم بالواقع يتبخر فتعود أحلامها أدراج الصفر لاقتناعها بأنها ستبق عزباء مهما أتاها الحلم من أزواج وشهوات .

لا شيء يستطيع استيعاب الأحزان والهموم والتخفيف من حدتها في حياتنا إلّا الأحلام التي تُتيح للشخصية التنفيس عن النفس المكلومة، والإكثار منها يعكس حرمانها من كل شيء: الحب، الضحك، الفرح، التقدير والإحترام، وهو ما حصل مع "دابو" الذي يعاني اغترابا زوجيا حادا بسبب معاملة زوجته واحتقارها له؛ الأمر الذي جعله كثير الحلم بقصة حب تغسل أدران النفس، وتُحيي ما بها من موت وجفاء (يحرص دابو على ستر عشقه ودسه كجوهرة ثمينة في أقصى ركن في قلبه، يداري هيامه بها خشية أن تضيع منه تلك الشهوة التي لا تزوره إلا في حضرتها، شهوة ممنوعة من الظهور مع زوجته مريم)[3].

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 151، 152.

(2) فيصل عباس، الاغتراب، ص 306.

(3) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 191.

فشخصيات الرواية كلها حزينة بائسة ومضطربة نفسيا، وهوما جعل الحلم مهربا ومسلكًا وملاذا تركن إليه كلما أحست بقنوطها من الحياة التي لم تُخلّف لها سوى الانتظار، وهوحال "بهتة" الذي كلما غرق في هموم وتفاصيل حياته الزوجية المفرغة من كل قيمة حميمية، ضَغَط على زر الحلم لكي ينعم ببعض الراحة بعيدا عن نظرات زوجته المحمومة (كم تورقه تلك اللحظات التي ينام فيها بلا نوم، ويبقى لفترة يتأرجح بين حلم وحلم، ويقفز من حلم إلى حلم)[1]، انفلاتا من قبضة الهواجس الجنسية التي باتت تؤرقه، فمع الاحاح الجنسي لزوجته تتضاعف المطالبة بالأحلام ويزداد التشبث بها هربا من تلك النظرات الثاقبة، فكأن الرغبة الجنسية لم تعد تعنيه كرجل ليصبح الحلم أفضل منها بكثير باعتباره نوعا من الإقصاء الذاتي والانتقام.

باتت الأحلام إطارا نفسيا خانقا لـ "بهتة" لدرجة أنه أصبح موزَعًا بينها واليقظة، وبين الواقع والخيال، فقد تحولت للازمة فأينما كان وكلما وقعت عينيه على شيء هجم عليه الحلم وحلّق به طائرا، فأثناء وجوده عند الحلاق منتظرا دوره أخذ يحلم بأي شيء سلقى حتفه به، هل بحبل مشنوق؟ أم بفأس؟ أم بآلة حادة؟، أم برصاصة؟ كما مات الرئيس المغدور "محمد بوضياف" (رصاصة واحدة قتلته واصلت القتل...إنها لازالت حية تُرزق...تحيا مع كل موت تصنعه...مع كل عملية إرهابية، تتغذى على كل جسد تفجره...قويت...قويت...وتفرعت وتطورت ولبست أجسادا، وأخذت تعربد...تصعد الحافلات مثلنا وتجوب الأسواق مثلنا...تناسلت وتكاثرت، وصارت ديمغرافيا واقعنا...نحن الآن نعيش مستأنسين بخطرها الذي قرّر الإقامة الأبدية بيننا)[2]، فالشعور الذي ينقله هذا الحلم هو الخوف من الموت والقدر الذي لا مفر منه، ولأن "بهتة" يعاني تجارب فاشلة

(1) المصدر السابق، ص 110.

(2) شرحبيل إبراهيم، بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزار، دراسة في ضوء المناهج الحديثة، رسالة دكتوراه، جامعة مؤته، 2007، ص 166.

ومرة في حياته فقد اجتاحته الأحلام، وسطت عليه الهواجس، والمنغصات التي حولت الموت إلى شبح يلاحقه أينما كان ليمنع عنه لحظات المتعة، فاختلط لديه التفكير بطريقة موته مع طرق موت شخصيات أخرى كالرئيس "محمد بوضياف" و"صدام حسين"، واستغرب كيف يمكن أن يموت الرئيسين بتلك الطريقة البشعة؛ فماذا عنه إذا.

لما كانت ظاهرة القمع من بين الظواهر التي تعاني منها المجتمعات العربية، وذلك على كافة الأصعدة وفي جميع المؤسسات الاجتماعية الأسرة، والمدرسة، والمجتمع، فهناك قمع أبوي ومجتمعي وسلطوي وزوجي في الروايات قيد الدراسة، وهو حال "بهتة" الذي يعاني قمعا وظيفيا وأسريا ومجتمعيا، ولهذا اختلطت أحلامه بالمعاناة والحرمان المادي والعاطفي، فتحولت إلى مجموعة كوابيس مرعبة لوثت أحلامه وجعلته يخلط بين الواقع والخيال، فالكوابيس من المظاهر الحادة التي تصل إليها الشخصية في المنام(إذ يتحول حلمها إلى عالم مخيف ومرعب مليئ بالوحشية والصور المخيفة التي تحيط بها ولا تصل الشخصية إلى هذه الحالة إلا بعد مرورها في الواقع بأزمات شديدة الحدة وواقع شديد المرارة، فتنعكس هذه الشدة في المنام وتظهر بصورة كوابيس، وقد يأتي الكابوس أيضا بفعل خطايا ارتكبتها الشخصية في الواقع فينعكس آثارها في العقل الباطن مما يولد في منامها كوابيس مرعبة) [1]؛ فمن أمثلة ذلك قوله:

(تراءى لي وشمٌ غامق غريب على زند أحد الجنود وهو يحتضن رشاشته المقلوبة، وتملكني رعب عندما لاحظت أن فوهتها موجهة إلى رأسي، [...] أشعر أني كائن منامي... [...] أعرف قيمة النوم وأقر بقدرة الأحلام، فلا يقظة بلا نوم، والحلم هو واقع معلب وهو المادة الحافظة لصلاحية الواقع..)[2]، هكذا توالت الكوابيس على بهتة جاعلة إياه فاقدا لمنطق النوم، فكأنه يريد أن يعبر من خلالها عن الأورام التي تكتلت في

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 120.

(2) المصدر نفسه، ص 176، 177.

المجتمعات العربية المعاصرة اليوم، بسبب فساد الحكام والرؤساء الذين باعوا مبادئهم لأجل مصالحهم الخاصة .

يبدو أن "بهتة" لم يُشف عقدة الإرهاب التي مرت بها الجزائر والتي مازالت محفورة بداخله؛ لأنها تذكّره بالكارثة التي شهدها في شارع عميروش، بل أبعد من ذلك فهذا الكابوس مكننا من الوقوف على الجوانب النفسية الممزقة والمظطربة "لبهتة" الخائف من الموت، كما مكننا من تقريب اللاوعي المرتسب بداخله؛ لأنه بين الحين والآخر يسأل نفسه بأي وسيلة سيموت (فالموت أثقل الهموم النهائية، الموت حقيقة مرعبة في حياة كل فرد، تتركه في صراع حقيقي ودائم بين وعيه بالموت المحتوم ورغبته الشبقة في استمرار الحياة) [1]، بلغ التشاؤم والخوف ذروته عند بهتة لأن الكوابيس أطبقت عليه، وجعلته يشعر بقرب نهايته .

إننا نتحسس الحزن والأسى الذي خلّفه موت الرئيس "صدام حسين" في نفسه، فانقلب إلى رعب اجتاح منامه ليصبح كابوسا انتفض منه خائفا (انقلبت رأس صدام حسين رأسه وبكاها كما لم يبك رأسا من قبل، هذا أنا رأس مقطوعة عاش بأم عنقها بأم أيامها فعل الموت...وأصبحا اسما...رأسا نسيت جسدها، وتفرغت لفقد معناها، لتحقيق ما لم يعد لازما...رأس "بهتة" لم تكن تلك ألف مشاهدتها في المرآة [...]، وقبل أن يمد يده ماسحا شعرا مؤكدا لنفسه ما يزعمه هاله مجيء موجة عملاقة شعر أنها عازمة على أخذه زاعمة أنها ستوصله إلى حل كل أسرار أحلامه وألغاز يقظته...ولم يشعر سنفه إلا وهو راكعا على سريره، الذي انتفض فجاة كما لم ينتفض قط)[2].

(1) ماجد موريس إبراهيم، سيكولوجيا القهر والابداع، ص84.

(2) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي ، ص 147، 148.

نعم، تأتي الكوابيس لتعزز مشاعر الخوف من الموت بوصفها جزءا أساسيا من صناعة الرعب في النفوس، فتأثر بهتة بما يجري لأمته العربية من تصدعات وتحولات من جهة، وموت الرئيس بتلك البشاعة من جهة أخرى، كل هذا جعله شخصية غير مستقرة، فلا يملك إزاء هذه التغيرات والمشاعر السوداوية إلا الإستسلام لمشاعر اليأس والقلق، والخوف من المصير نفسه والميتة نفسها.

إذا كان الحلم أخو النسيان والنسيان بلسم الجراح، فإن الكوابيس عكس ذلك تماما نظرا للرعب الذي تخلفه في النفوس، وهو ما أقلق "بهتة" وأرق حياته التي ماعاد يفرق فيها جنسه امرأة أم رجل، فالكوابيس أقلقت راحته واغتالت كيانه، واستحال عليه التفريق بين اللّيل والنّهار (استفاق بهتة من نومه بحال غريبة...عجز عن تمييزه هل الوقت ليل أم نهار... حاول الرجوع إلى ذاكرته فإذا هي هي بلا ذكرة...ارتبك فكره وأخذت الأشياء والكلمات تتخبط في رأسه وبين شفته...عجز حتى عن تمييز جنسه...هرب منه كما يهرب عندما تحدثه "بدور" عن زوجها...ما عاد يعرف إن هو رجلا أم امرأة)[1].

لم توظف الكاتبة هذه التقنية النفسية الحادة لتعبّر عن اغتراب البطل الاجتماعي والزمني؛ بل تعدتها لتعبّر عن اغترابه الزوجي، فلفرط كرهه إلحاح زوجته ورغباتها التي لا تنطفيء، وتلهيه عنها بقرمشة الكاوكاو والنوم باكرا، انعكس ذلك على منامه فقد اجتاحته كوابيس كثيرة تاركة ندوبها على حياته النفسية (الآن فقط عرف سبب فتور قلبه نحوها...لم يكن يخبرها بشيء بل كانت كالمستمتعة، وهي تراه يُصاب في كل مرة في عضوه وتأخذه حكة وهرش لا قِبل له بهما، ولا تنفع معهما لا مراهم ولا سبيرتو، ولا تهدأ هذه الأزمة حتى يأخذ العضو في التفاقم إلى أن يفوت رأسه، ولا يجد مفرا من قطع جزء منه في كل مرة، كما يقطع الجزار قطعة الكاشير، ويأخذ جسده عندها في التقزم فتفزع،

(1) المصدر الـ سابـ ق، ص 121.

كانت العملية تتكرر كل حلم أصبحت بمثابة اللازمة الحلمية، وكم كانت دهشته كبيرة من سادية زوجته، ظل مدة غير قصيرة بنوم وبلانوم رهبة من أن يعاوده ذلك الكابوس اللعين)[1].

أشار "غاستون بشلار" في كتابه "شاعرية أحلام اليقظة" إلى أن مواجهة العالم الحقيقي تُمكننا من اكتشاف كينونة الهم في داخلنا، لهذا فالحلم أداة ووسيلة للهرب من هذه المواجهة؛ فالأنا الحالمة عندما تحلم تتحول إلى اللا أنا التي تُسعد أنا الحالم[2]، لكن هذا ما لم يحصل مع "بهتة" فالأنا لم تسعده وأحلامه تحولت إلى كوابيس وهواجس، بسبب سادية زوجته التي أفسدت ليله ونومه، وجعلته يختار اللانوم لكي يصحو مكتمل الجسد، فعجز بهتة أمام رغبات زوجته تم تحويله إلى لاوعيه، ومن ثم إلى عالم الكوابيس التي بات يرى فيها بترا لأعضائه.

إنَّ أقسى درجات الاغتراب التي تعرض لها "بهتة"؛ هي شعوره بالتهميش وعدم تقدير حضوره الفاعل في الجريدة التي يعمل فيها، فرئيس التحرير "الكوبرا" ومن والاه، كثيرا ما أحبطوا اجتهاداته وقللوا من إلهامه وإبداعه في الكتابة بالتحقير والازدراء؛ الأمر الذي حوّله إلى شخصية منطوية على نفسها، لا يعرف الفرح والاستقرار **النفسي** طريقا إلى قلبه، سوى الكوابيس والهواجس التي أعدمت النوم، وباتت قانونا ثابتا في حياته الملونة بالعذاب والخوف والاضطراب والفشل.

فبين الحين والآخر يخبرنا بهتة عن الكوابيس التي رأها في منامه، والتي لونت حياته الليلية بألوان سوداء قاتمة (أخذت مناطق بعيدة في رأسه تزيح الستار عما رآه في منامه البارحة...عرّاف على هيئة مدير الجريدة له مكتب كالعيادة الطبية في قلب

(1) المصدر السابق، ص 111.

(2) ينظر:غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 17، 18.

الصحراء يستقبل فيها النساء الراغبات في الإنجاب ويحبلن بمجرد أن يكشف للواحدة منهن عضوه تنتابها أعراض الحمل، وينتفخ بطنها مباشرة لتلد بعد لحظات قليلة، كنّ واقفات في طابور طويل أمام مكتب العراف الذي حوّله إلى عيادة عاريات يشبهن عرائس البحر المتلاصقة، وفي يد كل منهن رضيع عارٍ بجمجمة تفوق حجم جسده، والجسد زائدة ملتصقة تتدلى منها [...] يثقب الطبيب رأس الرضيع بمقص حاد، فيتسرب هواء بلا رائحة، وتُصعق الأم لمشهد رضيعها الذي تحوَل فجأة إلى شريط معوي رخو في حضنها، استفاق "بهتة" نصف مذعور واستعاذ من شر ذاك المنام ثلاث مرات، وتفل على يساره ثلاث مرات كما تقتضي عادة المسلم عندما يرى كابوسا أو مناما مزعجا)[1] وهكذا، فإذا كانت الأحلام مدخلا لاستعادة الحياة وكسر اللحظات المؤرقة، ووسيلة لتحطيم العقبات وتجاوز الواقع المر لتقوم الذات بمايحلوا لها، فإن الكوابيس عصارة نفس فاشلة؛ على درجة عالية من الألم النفسي، والخوف من الواقع المحيط بها.

تحولت الكوابيس إلى حمى وصداع أصاب "بهتة" فجعله يخلط خلطا كبيرا بين الوهم والواقع، فلا شيئ يشفي ألمه غير التأكد من صحة ما رآه في منامه (طرق بهتة باب الجريدة...أطلَّ برأسه...تأكد أنه لا يزال مديرا ولم يتحول إلى شيء آخر)[2]؛ يبدو أن الأحلام تخلت عن بهتة، فاجتاحته الكوابيس وتكالبت عليه من كل جانب، ليتلقفه الحزن، وتحتضنه الكآبة وتفترسه الهموم؛ فالكوابيس جرثومة قاتلة، أتت على كل جميل في حياته (رجولتي اختارت عالم الكوابيس لتعيش فيه...قدَرها العتمة والسواد لا الحدائق والشمس، ما عادت تثطيق الحياة العادية، كثيرا ما انتحرت على مرأى أحلامي فتراني أمام شهوة أحاول سترها لكن تواصَل التفاقم متى تفوق قامتي [...] نعم أنا رجل ولكن حزين)[3].

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 111، 112.

(2) المصدر نفسه، ص 122.

(3) المصدر نفسه، ص 229.

جدير بالذكر أن الحلم من مخففات وقع الاغتراب على النفس ومن بواعث الأمل في الحياة، لما لهذه التقنية من قدرة على خرق وتجاوز الواقع؛ والهرب الذهني إلى مساحة زمنية حلمية آمنة تقي الشخصية الحالمة لفح الاغتراب، وتعتقها من كل أسر وكبل سببه لها الواقع المرير؛ (فكلما اتقد الحلم واتسع كلما اتسعت الذات الحالمة وصار العالم مقيدا بالحلم، فالحلم يجعل الذات مركزا والعالم تابعا لها وعالقا بها فالذات تعلوعلى العالم بحلمها وتتخلص من منغصاته) [(1)]، لكن الأمر ينقلب إلى نقيضه إذا ما اشتدت عليها الأزمات؛ مما يجعل فضاء الحلم فضاءً مُضنيا ومرعبًا، بتحوله إلى مجموعة كوابيس مفضية إلى الانفصام والتشظي.

بلغ الانفصام ذروته عندما تحول "بهتة" إلى شخصية غريبة الأطوار غير سوية، تقوم بأفعال مخالفة لقوانين العالم الطبيعي، وهذه الأفعال تتجلى صورتها في الانفلات من العادي ورؤية الأشياء بالمقلوب (السلع في الواجهات مقلوبة، وتماثيل عرض الملابس مقلوبة، الكتب في المكتبات مقلوبة وأحيانا منقوصة الحروف، يقرأ على لافتة لبائع الحليب: حب ومشتقاته، ويتساءل: تُرى ما هي مشتقات الحب؟ كيف تصنع من الحب ياغورت وجبن الكاممبير؟ يضحك "بهتة" ويضحك ويضحك، يسقط من الضحك على نفسه، ويواصل طريقه منهمكا في قلب الأشياب [...] انتبه فجأة...ما هذا؟ وجد نفسه مرتديا ملابسه بالمقلوب، هاهو الكالسون فوق السروال والجوارب فوق الحذاء)[(2)]، ليدخل بذلك حيّز الغرائبية التي جعلت الحياة عنده منتهى الجنون، ومنتهى الخروج عن تقاليد العيش المألوف .

(1) ينظر:غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص 18.

(2) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 136، 137.

قد يدفع الواقع الشخصية الروائية إلى حالة انفصام وتشظ وتشتت، فتتحول إلى شخصية فنتازية تعيش في عوالم (مفارقة لقوانين الطبيعة والمنطق) [1]، وهي حالة بهتة بعد اجتياح الكوابيس ليله، فكانت تجلده بسياطها فتنغص عليه نومه وترعبه، لتسدعليه جميع أبواب الأمل، لهذا فقد اتزانه وانهار نفسيا وصار يقوم بأفعال غريبة وعجيبة أشبه بالجنون، للتعبير بشكل أو بآخر عن رغبته الدفينة في تجاوز إحباطاته وهزائمه، وتكسير القيود المكبلة لحريته في الاختيار وتقرير المصير.

تظافرت التقنيات السالفة الذكر لتعبر عن انسحاب الشخصيات إلى عوالم مختلفة لتجسيد رفضها المطلق للزمن الحاضر الملون بمشاعر الإحباط والتهميش، والعنف والماديات، ما جعلها تضيق ذرعا بالحياة الراهنة لتختار الزمن الماضي والمستقبل، والأحلام والهذيان، والجنون، والحديث النفسي لحظات انفصالية هروبية تنشد فيها ضالتها وتقهر اغترابها، وخوفها من الزمن الحاضر الذي بات عدوها اللدود.

(1) شرحبيل إبراهيم، بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزار الروائية، ص 166.

الفصل الثالث

المكان وأثره في تفعيل الشعور بالاغتراب

تمهيـــد

- ملامح الاغتراب المكاني:

أولا/ البيـــــــــت:

1.1البيت فضاء للسلطة الذكورية.

2.1. البيت فضاء صراع بين مركزية المرأة وهامشية الرجل.

3.1. البيت فضاء لا يلد إلا الموت .

ثانيا/ المدينة فضاء للحزن والضياع .

ثالثا/ فضاء المقهى:

1.3. المقهى فضاء للحب والجنس.

2.3.فضاء المقهى فردوس مفقود .

رابعا/ الجسور والبكاء على مآل الذات.

تمهيد:

الإنسان مرتبط بالمكان منذ لحظة وجوده في الحياة، يخلُق في مكان ويخرج إلى مكان ليستقبله المأوى ويكبر داخله، ويواصل درب حياته في التنقل من مكان إلى آخر آملا في العثور على أماكن تتوافق مع أحلامه وآماله ومشاغله، وفي الأخير ينتهي ويحتويه المكان؛ فالتجربة الإنسانية محفوفة بالأمكنة التي تعد شرطا أساسا للوجود الإنساني، فلا يمكن أن نتصور لحظة من لحظات الوجود الإنساني خارج سياق المكان، لكن الوجود الإنساني ليس مكانا فحسب؛ فهناك أيضا الزمن، بوصفه أحد ركائز التجربة الإنسانية في الوجود وهو ما أكده "البرادلي" في فلسفته فلكل (موجود هوية تؤكد على وجوده في الزمان والمكان)[1]؛ إذن فكلاهما يُشكّل دورا ذا أهمية في الحياة الإنسانية وأكثر من ذلك في حياة الشخصيات في العمل الروائي، الذي لا يمكن أن ينبني إلا بوجودهما بوصفهما أحد العناصر الحكائية الهامة التي تقوم عليها بنية النص، فهناك من يطلق عليهما مصطلح "الزماكان" الروائي الذي يعني العلاقة الجوهرية المتبادلة بين الزمان والمكان والمستوعبة في الأدب استيعابا فنيا)[2].

وما يهمنا في هذا المجال هو المكان باعتباره من العناصر الأساسية المكوّنة للبناء الروائي؛ حيث يُسهم في معماريته وهندسته، كونه أحد الأسس الجمالية التي يتكىء عليها الكاتب في بنائه، وقد حظي هذا المكون الرئيس باهتمام بارز في النقد المعاصر وأصبح بذلك أحد الدعائم التي لا يمكن أن يستغني عنها الكاتب.

(1) محمود توفيق الضوى، مفهوم المكان والزمان، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، 2003، ص20.

(2) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص 55.

اهتم بدراسة المكان كثير من النقاد الغربيين بعد الحرب العالمية الثانية وأدخلوه ضمن دراساتهم النقدية تنظيرا وإجراءً باعتباره (عنصرا شكليا وفاعلا في القصة لِمَا يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز)[1].

من أهم المفاهيم التي لاقت رواجا في هذا المجال مفهوم التقاطب المكاني القائم على الثنائيات الضدية (الأعلى/الأسفل) (القريب/البعيد)، (الداخل/الخارج)، والتي كان قد استفاد منها الباحثون في مختلف الدراسات الغربية والعربية للمكان، وما قدمه "يوري لوتمان" " uouri Lotman" في هذا الشأن يُعد إسهاما كبيرا لإعادة النظر فيه من خلال عرضه نماذج مختلفة (اجتماعية، سياسية أخلاقية تضمنت صفات مكانية كما أنه لم يتوقف عند العرض النظري لمفهوم التقاطب؛ بل أتبعه بممارسة نقدية)[2] كان لها أثر بالغ في الدراسات المختلفة للمكان، وكلها جاءت لتخدم النصوص المراد تحليلها والوقوف على جمالياتها.

فالمكان (لا يعيش منفصلا عن باقي عناصر السرد؛ وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤية، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به داخل السرد)[3].

وهو ما دعا إليه الناقد الفرنسي "رولان برونوف" "Roland Bourneuf" من ضرورة دراسة المكان مع باقي العناصر السردية، (مقترحا علينا أن نصِف بطريقة دقيقة طبوغرافية الحدث، وأن نحلل مظاهر الوصف، ونهتم بوظائف المكان في علاقته مع الشخصيات

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 40.

(2) المرجع ذ فسه، ص 34، 35.

(3) المرجع نفسه، ص 26.

والمواقف والزمن وأن نقيس كثافة وسيولة الفضاء الروائي محاولين الكشف عن القيّم الرمزية والإيديولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه في الكتاب)[1].

كما كان لجهود مجموعة من النقاد الغربيين أمثال "لوتمان" في بنية النص الفني و"ميشال بيتور" في بحوث في الرواية الجديدة، و"جوليا كريستيفا "في النص الروائي، الفضل في دراسة المكان، ولربما الفضل الأكبر في ذلك يعود إلى كتاب "غاستون باشلار" "Gaston Bachlar" "جماليات المكان" لاحتوائه على مادة هائلة فيما يخص هذا المكون الهام وما ينهض عليه من أدوار في تشكيل الأعمال الحكائية القائمة على الثنائيات الضدية، مثل (القبو/العلبة)، (البيت البسيط/البرج)، (البيت في الريف/البيت في المدينة).

وممن درس المكان من النقاد العرب "سيزا قاسم" في "بنية الرواية، "حسن بحراوي" "بنية الشكل الروائي"، "حميد لحمداني" في "بنية النص السردي" وغيرهم، وقد ميّز هؤلاء بين مصطلح الفضاء والمكان؛ فمصطلح الفضاء واسع، وليس له حدود أوسع من المكان وأشمل منه؛ حيث يرى "حميد لحمداني" (أن الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية)[2].

فهو بذلك أوسع من المكان الذي يعتبر جزءا منه، والفضاء كغيره من مكونات السرد لا يُدرَك إلا من خلال تلاحمه إنه (موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة في التركيب، في حركية

(1) المرجع السابق، ص 26.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي ص 64.

الشخصيات، وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي، إنه لا يغيب بل يظل كامنا هناك في الظل بانتظار لحظة إدراك ملائمة أو استجابة أكثر تعاطفا)[1].

بينما "سيزا قاسم" فقد أطلقت عليه مصطلح "الفراغ" باعتباره أكثر(اتساعا من المكان الذي تضبطه الحدود، وتتركز فيه الأحداث)[2].

الأمر ذاته عند "حسن بحراوي" الذي يعتَبِر المكان جزءًا من الفضاء الذي (ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث؛ أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة)[3].

فالعمل الروائي مجموعة من الأحداث والشخصيات التي تبتغي أمكنة تعيش فيها وتؤثر عليها نفسيا وجسديا (فالمكان في حركة أخذ وعطاء مع الشخصيات الروائية وأحداثها يتوجه بتوجهها، ويرتبط بحركتها ويقدم بما يدفع بأحداثها إلى الأمام)[4]. فلا يمكن تناول المكان بمعزل عن الشخصيات في دراسة العمل الروائي، لأن كلًّا منهما يتطلب وجود الآخر، (فالمكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص ببعضها البعض، وهو الذي يسم الشخصيات والأحداث الروائية في العمق)[5]، ليغدو بذلك وسيلة من الوسائل التي تعبّر بها الشخصيات عن مواقفها ورؤاها، وعن حقيقتها النفسية، فعملية التأثير والتأثر سارية المفعول في النص إلى درجة يمكن القول إنهما على علاقة مصيرية متبادلة؛ بحيث يمكن لبنية الفضاء المكاني أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية؛ بل وقد تساهم

(1) حسن نجمي، في شعرية الفضاء، ص 65.

(2) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 76.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 71.

(4) أسماء شاهين، جماليات المكان، ص 26.

(5) أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 128.

في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها)[1] فالمكان لا يُشكِّل الوعاء الروائي فحسب؛ بل له دور كبير في تحديد الخصائص الفكرية والنفسية للشخصية ووظيفتها.

تظهر أهمية المكان داخل العمل الروائي في تواشجه مع باقي العناصر السردية التي تسهم بدورها في جعله أكثر دلالة وإيحاءً، فزيادة عن كونه عنصرا شكليا فاعلا في العمل الحكائي (فهو حامل للمعنى والدلالة أكثر مما هو مجرد شيء)[2]، فالكاتب يخلق عالما روائيا خاصا به تقع فيه الأحداث وتتفاعل معه الشخصيات؛ غير أن اختياره يعتبَر (انزياحا عن عالم الواقع تجاه عالم متخيل، وإن كان في الأصل يستمده من عالم الواقع؛ إلا أنه يختلف عنه اختلافا جوهريا يجعله قادرا على أن يَسّم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية)[3].

أهمية المكان تحتم على الكاتب الاهتمام به في إبداعه، وتشكيله بصورة تجعله أقل خضوعا للمفاهيم الهندسية، وأكثر انزياحا عن الضوابط والمقاييس، (ولا يتم هذا التشكيل إلا بوسائل وفنيات، واللغة على رأسها ليصبح بذلك فضاءً لفظيا بامتياز، وتشكُله من الكلمات أساسا يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها)[4].

إن الرؤية الفنية للمكان (لا تكمن في هندسته وحدوده الجغرافية الجافة؛ بل في تحوله إلى جملة من القيّم وتشابك بين العلاقات الوجدانية [...] والشخصيات القصصية والفضاء الذي تتحرك فيه وتتفاعل معه برؤية معينة وموقف ما)[5] لهذا فهو آلية في يد القارئ للوصول إلى مكامن الشخصيات والغوص في وعيها ولاوعيها.

---

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

(2) أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص126.

(3) أسماء شاهين، جماليات المكان، ص 5.

(4) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

(5) ريم العيساوي، المكان ودلالته في الرواية النسوية المغاربية، مجلة الرافد الشهرية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد 08، يونيو 2002، ص 28.

من هنا يمكن القول إنَّ وظائفه تتعدى الحدود الهندسية إلى وظيفة أعمق؛ هي الكشف عن إديولوجية المجتمع ورؤية يسعى الكاتب إلى إيصالها(باعتباره كيانا اجتماعيا يملي خلاصة تجارب الإنسان ومجتمعه، يحمل بعضا من سلوك ووعي ساكنيه فهو معادل وموازٍ للمشاكل الاجتماعية والسياسية وغيرها لذا لم يبق في نظر الدارسين مجرد رقعة جغرافية فارغة؛ بل يمتليء بالمشاعر الإنسانية)[1].

فالوجود الإنساني (لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان، لأنه على قدر إحساس الإنسان بأنه مرتبط بالمكان يكون إحساسه بذاته لأنه لا يحتاج إلى رقعة فيزيقية يعيش فيها؛ بل يميل كذلك إلى البحث لنفسه عن رقعة من الأرض يضرب فيها بجذوره، وتتأصل فيها هويته، ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوية، بالبحث عن المكان)[2] وعلى هذا الأساس احتل الفضاء المكاني دور البطولة في الأعمال الروائية، (فهو هوية العمل الأدبي الذي إذا افتقد المكانية، افتقد خصوصيته وأصالته)[3] لهذا فالمكانية أمر ضروري لتوفر باقي العناصر السردية داخل العمل الروائي، إلى جانب الزمن والشخصية تُعد (مكانا للوعي تختزل عبر الوعي الأمكنة كلها ابتداء من الأمكنة الصغرى، والأمكنة الكبرى المألوفة، وانتهاءً بالمكان المطلق للكون)[4] وفي هذا تتداخل الأمكنة مع الشخصيات، ليكتسب النص حُلة نفسية وفكرية واجتماعية؛ فالتلاقي أمر لابد منه بينهما ، لأنها لكي تحيا في العالم الروائي لابد لها من أمكنة تحتضنها وتضمن لها الحياة، وهو ما أقرته "فرجينيا وولف" حيث ذهبت إلى أن الرواية وُجدت لغرض التعبير عن الشخصية، لهذا غالبا ما يلجأ البطل إلى (إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية على المحيط الذي يوجد فيه، ليصبح للمكان دلالة تفوق دوره

(1) الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 24.

(2) أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 270.

(3) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 5.

(4) الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 22.

المألوف كديكور أو وسط يؤطر الأحداث)[1] وفي ذلك تجاوز للنظرة المجحفة في حقه واعتباره مجرد خلفية للأحداث، لأن هذا الأخير على قدر كبير من المرونة لاحتوائه الشخصيات وتأطيره الأحداث، وعلاقته الروحية بالزمن؛ مما يساعد على ظهوره بأشكال مختلفة تخدم النص.

فالمكان ملتصق بالشخصية ولا يمكن فصله عنها، لأنه الأساس في الكشف عن نفسياتها وطبائعها؛ فالشخصية الروائية تبقى في حالة اقتران به لا تستطيع الانفلات من قبضته، فهي تسعى إلى التعرف على ذاتها من خلاله، لأنه قد يُسهم في حمايتها من الضياع والتشتت، كما قد يكون سببا في ذلك، وهو ما نبتغي الوصول إليه من خلال اختيارنا لمصطلح مركب الفضاء المكاني دراسة هذا المكون لا من الناحية الهندسية؛ وإنما من الناحية العلائقية التي تربط المكان بباقي العناصر السردية خاصة الشخصيات باعتباره الوعاء الذي تتحرك فيه وتتفاعل معه ولمقاربة هذه البنية وعلاقتها بالاغتراب اعتمدنا في تحليلنا للروايات قيد الدراسة على ثنائية الفضاء المكاني المفتوح/ الفضاء المكاني المغلق، قصد الوصول إلى القيم الإنسانية للمكان من خلال استكشاف ما تضفيه هذه الثنائية على الشخصيات من مشاعر وأحاسيس مختلفة.

فالفضاء المكاني المفتوح والمغلق بما يحتويه من هندسة وبروتوكولات، وخصائص نفسية وذهنية وذوقية له أثر بالغ على الشخصيات الموجودة فيه ينعكس على سلوكها ويجعلها إما شديدة التأثر به وراغبة في التواصل معه لتصبح العلاقة علاقة ألفة وجذب، وإما شديدة الانطواء لتصبح العلاقة علاقة انكسار وعداء وطرد وأبعد من ذلك الشعور بالاغتراب المكاني(للمكان الدور المميز في إحداث رؤية واعية لعذابات الروح ومعاناتها وفجوة نفسية في كيان المغترب وصرخة مؤلمة، فطالما عبر المكان عن العلاقة غير المنسجمة بينه وبين

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 71.

الذات المقيمة فيه، إذ نلمس خلف أستار المكان صيحات دفينة توحي بمعاناة التوتر، والقلق والخوف على النفس) [1].

وعلى ذكر هذه العلاقات، فإنه ينبغي الإشارة إلى أنها تندرج ضمن قاعدة مفهوم التقاطب التي تحدث عنها "غاستون باشلار"(حين ميّز بين أمكنة الألفة وأمكنة العداء، فأمكنة الألفة هي التي نحب ونرغب فيها لارتباطها بقيم الحماية والاستقرار؛ إننا ننجذب نحوها لأنها تكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية من عري الخارج وهمومه، وفي المقابل فإن المكان المعادي هو مكان الكراهية والصراع ولايمكن دراسته إلا في ظل الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية الباعثة على الانكسار والوحدة والألم)[2].

وما نود اكتشافه هو ما إذا كانت الأفضية المكانية في الروايات قيد الدراسة تندرج ضمن العلاقة الأولى أم الثانية، وهل حافظت على قيمتها الحقيقية والإيجابية؟ أم أنّها تحولت إلى قيّم سلبية مسهمة بذلك في اغتراب أصحابها.

- ملامح الاغتراب المكاني:

أولا/ البيت:

هوذلك الفضاء المكاني المغلق الذي يحيلنا إلى الإقامة الاختيارية التي تسكنها الشخصيات وتتفاعل معها تشهد فيها حركتها، وعلاقتها الاجتماعية، تمارس فيها نظام حياتها بشكل طبيعي حر.

(1) ينظر: أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص 85.

(2) ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص 105.

فالبيت من الأمكنة التي تحيط بها هالة من المفردات الإيجابية الدالة على الدفء والحماية، والأمن والاستقرار فطالما ارتبطت به مشكّلة بذلك جوهره الحقيقي لأنه يُجسد قيّم الألفة بامتياز.

ولأن البيت فضاء للسُكنى ومأوى للإنسان فله (دور كبير في حياة الإنسان وعادةً ما يكون موطن الراحة، ومبعث الطمأنينة بعد قضاء يوم كامل من التعب والإرهاق اليومي)[1].

وهو ما أكد عليه كثيرا الفيلسوف "غاستون بشلار" في كتابه "جماليات المكان"؛ حيث أفاض في الحديث عن هذا المكون الحميمي الهام في حياة الإنسان وفي النص الروائي، الذي تأنس إليه النفس وترتاح، وتشعر أنها تمتلك زمام الأمور، ولها أن تحلم وتضع بصمتها على كل ركن فيه فـ(لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه)[2]، يمثل البيت كينونة الإنسان وحافظ أحلامه من العري والانمحاء ففيه ينطوي الإنسان على نفسه، لأنه يمنحه شعورا بالحماية والدفء (فالحياة تبدأ مريحة ودافئة في صدره)[3].

إنه (ركننا الأول في العالم أو كما قيل مرارًا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى [...] فهو الذي يحفظ لنا الذكريات والأحلام من سوء العالم الخارجي، فللبيت فائدة رئيسية في حماية الحالم والحلم، وحفظ الذات من التفتت)[4].

كما أكد (باشلار) على(القيمة الأمومية التي تربطنا بهذا الأخير مشيرا إلى أنه حين نحلم، ونتذكر البيوت والحجرات فإننا ننخرط في ذلك الدفء الأصلي الدال على التجذر الطبيعي والأصيل للإنسان، كما أننا نصبح نعلم أننا نسكن داخل أنفسنا)[1].

(1) أسماء شاهين، جماليات المكان، ص 31.

(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 38.

(3) المرجع نفسه، ص 38.

(4) المرجع نفسه، ص 38.

إن كتاب غاستون بشلار "جماليات المكان" مفعم بالقيّم الإيحائية التي يتصف بها البيت فهو حامل لقيم المأوى والحماية، والألفة التي أشار إليها قائلا: (إننا عندما نقرأ بيتا أو حجرة فالاثنان رسمان سيكولوجيان، يقودان الكُتاب والشعراء في تحليلهم لقيّم الألفة)[2].

وفي هذا إقرار بارتباط البيت بكل ما هو إيجابي وأليف، فهوملجأ للراحة والاستقرار والاطمئنان وإذا كانت هذه القيّم في الواقع (فإنه كذلك وإلى حقبة طويلة في النص الروائي، حافظ الروائيون على صورته الرومانسية الآمنة الهادئة والبريئة كمكان يحتضن ذكريات ساكنيه، ويمثل رمزا لكل ما هو جميل وحميمي)[3] إنه المكان الذي يحلم الإنسان بالعودة إليه بعد يوم شاق من العمل، أو بعد مدة زمنية في الغربة، لأنه مستودع الذكريات والحماية التي لا نستطيع الاستغناء عنه.

هذا ما لم يدم طويلا في الروايات ليتحول هذا المكون إلى باعث على الانفصال والاغتراب، فقد اختفت قيمه الإيجابية إلى حد كبير في الروايات الجزائرية الجديدة ، فأصبح دالا ذهنيا على العدائية والنفور، وفيه إسقاط نفسي لمظاهر الوحدة والعزلة والعنف واللاأمن.

لقد شغل البيت حيّزا مهما في الروايات قيد الدراسة واتخذ لنفسه طريقا غير الذي تحدثنا عنه سابقا، وماتت بذلك نغمة الإحساس بالعيشة الهنية التي لحقت به، فلم يُعد الحصن الآمن لساكنيه، لأن الموازين انقلبت وحوّلته إلى شكل من أشكال الغربة والحرمان، ولهذا اتخذت البيوت (سمة مدلولها المتسّم بالقبح الباعث على الانقباض، ليتعانق ضديا مع المنظر الخفي الباعث على الانشراح)[4].

(1) المرجع السابق، ص 36، 38.

(2) المرجع نفسه، ص 38

(3) الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 27.

(4) المرجع نفسه، ص 27.

إنه مقر غير مرضٍ جعل الشخصيات عاجزة عن التكيّف، تحيا حياة التهديد والنفور والرعب والكراهية، لقد أصبح غير قابل للسكن مُشكلا بذلك قوة طرد لساكنيه، وانطلاقا من هذا راحت الرواية الجزائرية تبحث عن تفاصيل هذا المُكوِّن في ظل المتغيرات، لترسم له صورة جديدة مُحملة بكل ألوان الخوف والرعب والاغتراب.

ومن خلال تتبع الروايات قيد الدراسة في تقديمها "للبيت" رأينا أنها تنهض على تجسيد مهمة رئيسة هي فكرة اللابيت واللامكان لتقدمه مكشوفا ومُعرى من كل تفاصيله لكن (ليست تلك التي عُرفت في السرد التقليدي، الموغلة في الوصف الهندسي واعتنائها بالأثاث، إنما شكلته ببُعده النفسي والاجتماعي المحكوم بنفسية الشخصية التي تسكنه)[1].

فالصورة الجديدة للبيت خاضعة لإحدى السلطتين، السلطة الذكورية القامعة وسلطة الخوف من الموت؛ فالأولى: تصف البيت باعتباره مسرحا للسلطة الذكورية التي حولته إلى فضاء دائري هرمي متغطرس، لا مكان فيه للحوار والتساوي والتسامح والاختلاف؛ (بل مزيدا من العنف الموجَه لكل من يخالف تعليماتها، وتعسفها الذي يبدو كأنه ذو طابع قدري)[2] فيصنف البيت باعتباره مسرحا للعنف وفضاءً لا تشعر فيه الأنثى بالألفة في الروايات قيد الدراسة؛ بل بالعدائية والاغتراب، أما الثانية : فتصف البيت باعتباره مسرحا للجماعات المسلحة التي حولته إلى فضاء مقفر كئيب، وبارد نتيجة اللاأمن والقمع داخله، فالارهاب لم يترك مكانا إلا وداسه بنعاله الملوثة بدماء الأبرياء .

(1) المرجع السابق، ص 27.

(2) ينظر: غالب هاسا، المكان في الرواسة العربية فصل من كتاب: الرواية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة، بيروت، ط1، 1981، ص 226.

1.1.البيت/فضاء للسلطة الذكورية:

إن الروائي عندما يصف البيت فكأنه يصف في الوقت نفسه الشخصية (فبيت الإنسان امتداد لنفسه، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان؛ فالبيوت تعبر عن أصحابها)[1].

ولما كان المكان والشخصية من أبرز العناصر المتفاعلة في العمل الروائي، وكلاهما يؤثر في الثاني بطريقة ما، ولعل ارتباطهما سيقودنا إلى البحث عن أثر الفضاء المكاني/البيت في نفسية الشخصية (لأن تأثير المكان في نفسية الشخصيات، غالبا ما يكون أعمق من تأثير الجسد، وذلك لما تمتاز به النفس الإنسانية من إحساس مرهف، فأكثر الأمور بساطة تطبع في النفس علامة يصعب محوها مع مرور الزمن)[2] . ولعل علاقة التنافر بين شخصيات الروايات قيد الدراسة والبيت هو ما عبّر عنه "غالبا هالسا" بالمكان المعادي الذي يكشف أثر المكان في التكوين النفسي للشخصية)[3].

يمثل البيت العائلي فضاءً لا تشعر فيه الأنثى بالألفة بل بالعدائية والاغتراب، وثلاثية "فضيلة الفاروق" (تاء الخجل، اكتشاف الشهوة، مزاج مراهقة) تكاثفت مضامينها لتعبر لنا عن العدائية القائمة بين البيت والمرأة/البنت/الزوجة/الأم، فقد خرج عن كونه الموضع الهادئ الذي تمارس فيه الشخصيات حريتها بعيدا عن صَخَب الحياة الخارجية وضوضائها وبعيدا عن رقابة الأعين، ليتخذ في هذه الثلاثية أبعادا وتشكلات جديدة مبدؤها الضرب والسب والشتم، والحرق، وهو ما انجر عنه الشعور بالضيق والضجر والوحدة والعزلة، والإحساس بانعدام الأمن والاستقرار، وأبعد من ذلك تحوله إلى فضاء اغترابي بامتياز.

(1) يحي العبد الله، الاغتراب في روايات الطاهر بن جلون، ص 170.

(2) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا، ص 118.

(3) مريم جبر فريحات، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، عدد 3+4، 2010، ص 314.

وهو ما نلمسه فيما ورد على لسان "باني" في رواية "اكتشاف الشهوة" وهي تداعب أنامل الذاكرة مبحرة نحو الماضي الممتليء بالقهر الأنثوي والعذاب لتسترجع أيام طفولتها، وشبابها في البيت العائلي الذي تحول إلى مسرح للعنف وهدم الذات الأنثوية وحرمانها من أبسط حقوقها إنه النوم؛ فأبسط ما يقدمه "البيت" للإنسان هو النوم والأحلام (عاد هائجا إلى البيت عاد هائجا وأضرم النار في سريري، وقد كاد البيت يحترق بسبب فعلها كان صعبا علي أن أؤم إلى فراشي، كنت أرتمي على أي كنبة مرة نمت في المطبخ على الجلد الذي تنام عليه الهرة)[1].

تنفتح الذاكرة على مصراعيها لتعود إلى سرد تفاصيل الماضي بأحزانه ومخاوفه، وهو ما يؤكد أن البيت كان فضاءً موحشا مؤرقا للبطلة؛ حيث لا نوم ولا أحلام سوى الترقب والخوف.

فشعور"باني" بالخطر بعد تلك الحادثة الشنيعة التي اقترفها الأخ بتزكية من الأب، جعلها تترقب لحظاتها النهائية في كل وقت، فكثيرا ما كانت تنام في المطبخ أوعلى الكنبة ليصبح البيت حلبة مصارعة من أجل البقاء.

والسبب في ذلك يعود إلى جسدها وبلوغها سن الخامسة عشر؛ حيث حُرمت من الخروج (بعد الخامسة عشر تغير مذاق شارع شوفاليه، أصبحت واحدة من نساء الشقوق)[2].

تمنع البنت في هذه السن من الخروج وعليها أن تحاول ترويض نفسها حيال الوضع الجديد، وعلى أفراد العائلة الحرص على ذلك، (فحتى الصغير في إخواننا عليه مراقبتها باعتبارها مظهرا من مظاهر الدونية والخطر، فوجب حجبها عن الآخر)[3] .

(1) فضيلة الفاروق، اكشاف الشهوة، ص 14.

(2) المصدر نفسه، ص15.

(3) حسين المناصرة، وعي الذكورة والأنوثة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عدد2، مج3، أكتوبر، ديسمبر، 2001، ص 20.

لقد ازدادت حدَّة المراقبة على "باني" بعد حرمانها من الخروج ، وتفاقمت بذلك بنود كبت الحرية ضمن شروط عقابية صارمة إلى درجة الحرق كما أشرنا سابقا من قِبل الأخ دون حوار أو نقاش، لهذا تحاول التكيف مع الوضع الجديد الذي نعتته بالجحيم (تحول البيت بالنسبة لي إلى جحيم لا يُطاق)[1] أصبحت "باني" تبحث عن كل زاوية تربطها بالخارج تحديًا لوالدها الذي يمثل السلطة الذكورية بقوانينها الصارمة، وذلك عن طريق الشبابيك والشقوق الموجودة في النوافذ (أخترق الشبابيك التي كانت مغلفة بأحلامي)[2] .

فلحظة الانفصال عن الخارج شكّلت لها اغترابا نفسيا ومكانيا في آن واحد؛ مما جعلها تستخدم الشبابيك لتصل إلى الخارج الذي حُرمت منه وجُبرت على تحمل العنف الموجود في الداخل، فلتتخلص من كآبته وعنفه راحت تُلغي الحدود وتُقرب المسافات عن طريق هذه الشبابيك محاولة فتح الانغلاق المطبق على نفسها وإيجاد ركن آمن في بيتها تستطيع أن تحلم فيه وتشعر بالطمأنينة، فاستخدام الشبابيك يعني لها(الانعتاق من أسوار المنزل وحراسة الأب والأخ كممثلين لسلطة المجتمع الذكوري) [3].

لينتهي بها الأمر إلى هذا الفضاء الصغير الحاضن لأحلامها وأمانيها، فعن طريقه تتحول إلى رمز يعبّر عن "الأنا" ومدى ارتباطها بالوجود وحبها لكل ما هو جميل ودافئ في هذه الحياة.

وما يدلنا على استفحال الحس الاغترابي في رواية "اكتشاف الشهوة" أمران مادي ومعنوي تعلَقا بصورة البيت البائسة والكئيبة (الوحدة القاتلة في بيتنا...وكأنه بيت للموتى)[4].

---

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، 16 .

(2) المصدر نفسه، ص 18.

(3) ليندا عبد الرحمان عبيد، تمثيلات الأب في الرواية النسوية المعاصرة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2007، ص169.

(4) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 33.

(حتى التلفزيون نُقل إلى غرفة إلياس ولم يعد هناك شيء يُسلي في ذلك البيت، غير الاستسلام لمحركات المخ وضجيجها)[1].

كل ذلك جعل البيت في نظرها يبدو وكأنه مسكون بالأموات والأشباح، لخلوه من العلاقات الأسرية وأبسط مظاهر الحياة التي يحتاجها الإنسان، فلا دفء ولا حميمية تربط أفراد الأسرة؛ فالأب دوما في العمل لا يأتي إلا مساءً، وشاهي تزوجت وتركت البيت، أما الأم فدائما في غرفة المؤونة للعمل، وزوجة أخيها ممنوعة من الكلام معها، أما الأخ فينتظر اللحظة المناسبة للانقضاض عليها وتعنيفيها.

ومما يدل على أن البيت أصبح العدائي الأكبر هو العنف والحصار الذي تعرضت له بعد طلاقها، فكثيرا ما كانت تتعرض للسب والشتم من قِبل أخيها، وأبعد من ذلك كاد يقتلها مرة من شدة الضرب (إلياس بعدها جن أراد قتلي وتمزيق جثتي)[2].

إنها غير مرتاحة في بيتها العائلي الخالي من الروح الإنسانية والمجرد من القيّم الأخلاقية (لأنه يولد في نفسها مشاعر السأم والكره، ويملأ حياتها بالعذاب والقهر واليأس)[3]. بالإضافة إلى الانغلاق والحصر وهي ملامح الاغتراب المكاني التي جعلت "باني" محاصرة من جميع الجهات؛ المجتمع بعاداته وتقاليده ، والأسرة بسلطتها الذكورية التي تمنع المطلقة من الخروج، وتجريدها من كل حقوقها وأبعد من ذلك تجعلها مثالا للاحتقار والازدراء من قِبل رجال العائلة؛ كالأخ التي تفنَن في ضربها بتحريض من الأب والأم (يجرها من شعرها، وينعتها بالكلبة لأنها رفضت الرجوع إلى بيت زوجها) من هنا زادت حدة الحس الاغتراب

(1) المصدر السابق، ص 38.

(2) المصدر نفسه، ص42.

(3) أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003، ص 33.

المكاني لدى "باني" في هذا المكان الذي حطّ من شأنها وحرمها من أبسط حقوقها فحتى غرفة النوم حُرمت منها صارت غرفة أخيها إلياس.

بناءً على سيطرة السلطة الذكورية وعلاقاتها بالمرأة، فقد ظهرت بيوت الزوجية بدورها مشبوهة وفاقدة للألفة هي الأخرى، وهو ما تطالعنا عليه رواية "اكتشاف الشهوة" مشرعةً أبواب بيت الزوجية الذي جمع "باني" بـ"مود" الميغري (جمعنا الجدران وقرار عائلي بالي وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا)[1]، وجدت "باني" نفسها في مكان موحش ومقفر أشبه بالسجن، لأنها أُجبرت على العيش فيه لتزحف نحو الدونية والاغتراب بسبب تعثرها بتفاصيل كثيرة في ذلك البيت، لم يحسب لها الزوج حسابا؛ تتمثل في الجو المنزلي الذي يعبق برائحة وتفاصيل الزوجة الباريسية التي نسيً أن يحتاط لها، أو تعمَد ذلك؛ لتفرغ العلاقة الزوجية من كل إحساس ومعنى كعتبة أولى لرصد أجواء بيت الزوجية الذي أصبح دالا على اغتراب البطلة (فكل الصور البسيطة والعظيمة تكشف عن حالة نفسية، والبيت أكثر من منظر طبيعي إذ هو حالة نفسية)[2].

أبرز هذه الصور البسيطة ما وجدته "باني" في غرفة النوم (أما غرفة النوم التي كان يجب أن تكون غرفة عروسين، فلم تكن كذلك كانت كئيبة بألوان باهتة، وكانت صورة زوجته السابقة رابضة قرب السرير [...] صعب عليا أن أشعر بارتياح بعدها وامرأة تشاركني الغرفة ، في الخزانة بعض ثيابها الداخلية وصندل بكعب رفيع، وزجاجة عطر نسائي على الكموديه، وفي الحمام وجدت فرشاتين للأسنان استنتجت أن إحداهما لها)[3].

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 8.

(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 86.

(3) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 80.

لقد قامت الكاتبة بوصف الغرفة بكل تفاصيلها وجزئياتها بدقة مبرزة البصمات الاغترابية لها، فما وجدته في الغرفة التي تُعد من أشد خصوصيات الإنسان، أفقدها السكينة وجعل حواسها تتعطل ونغص نومها، ليبدأ بذلك الاغتراب مكانيا ويتحول إلى أنواع أخرى.

وإذا قمنا بتحليل وتأويل الجزئيات الصغيرة الواردة في وصف الكاتبة للغرفة من الناحية النفسية لوجدنا لها إيحاءات تؤكد اغتراب "باني" في بيتها وغرفتها، والغرفة كما نعلم (ليست صورة معمارية؛ بل هي معاني إنسانية ودلالات تاريخية بمواقعها وذكرياتها، ووعي الذات بذلك ومقدار الانسجام والتنافر)[1] فمن الصعوبة بمكان أن تتجاوب المرأة مع تفاصيل امرأة سابقة لها، وهو ما جعل "باني" ترفض هذه الغرفة التي بدت غريبة عنها، وتثير في نفسها الإحساس بالغربة لأنها افتقدت فيها الخصوصية التي تحلم بها كل امرأة، وهو ما يؤكد درجة ارتباط المرأة بهذه التفاصيل كـ(السرير، العطر، الخزانة، الملابس)، وهي قرائن مكانية تبحث المرأة من خلالها عن إثبات الحضور والتحقق الفعلي الذي يمنحها الشعور بالذات الأنثوية في ظل الدفء والارتياح.

فالتصريح بجزئيات هذا الفضاء المكاني (الغرفة) المملوك لغيرها، عمل على تشكيل فضاء البيت كفضاء مقرف، ومقزز، ومفرغ من كل علاقة حميمية يمكن أن تجمع بين زوجين في بداية حياتهما، إن افتقار البيت للخصوصية والبيتية بكل ما تحمله اللفظتين من معنى وحمولة محددة من قِبل "باني" أسهَم في تصاعد الحس الاغترابي لها، وجعل البيت يُشكِّل في نفسها صورة عدائية لا توحي بالجمال ولا الألفة.

وعلى هذا النحو يصبح البيت المركز والبؤرة المغلقة التي واجهت فيها "باني" سلوكات زوجها اليومية من ضرب وسب وإهانة وممارسة للجنس بالعنف والقوة (سأضاجعك...ياوحد الرخيصة...يبصق عليّ)[2]، وشُربه للخمر وممارسته للأمور غير المشروعة على مرأى

(1) روزو ماري شاهين، قراءات متعددة للشخصية، ص 44.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 65.

عينيها وهو يشاهد القنوات البانورامية (رائحة الوسكي تملأ الغرفة، منبعثة من أنفاسه، رائحة الذل تخنقني، أحتمي بغرفتي، وأحاول أن أنسى)[1]، فما نستشفه من هذه المقولات تعفن المحيط الذي تعيش فيه "باني" القائم على اندثار القيم وغياب أواصر الحب والحوار؛ مما جعلها تدخل في حالة من الكآبة والوحدة وتلجأ إلى غرفتها للملمة جراحها وتضميدها؛ فالبيت لم يكن عاديا لاتسامه بالسلب والافتقار، إنه فضاء موحش لاأثر فيه للحياة بفعل حالة الانفصال النفسي والجسدي بين الزوجين وهو ما تولد عنه فيما بعد حالة من الاضطراب والتفكك الأسري الناتج عن انهيار المعايير السابقة الذكر، وسبب في (مزيد من عدم انضباط السلوك من ناحية أخرى)[2] الذي برز في شكل ممارسات غير شرعية مع أكثر من رجل، وهو ما سبقت الإشارة إليه في الفصل الأول.

كلما أمعنا النظر في صيرورة الأحداث، برز لنا التحقق الفعلي للمكان كفضاء اغترابي، تواترت فيه المظاهر العدوانية تجاه "باني" فهو بيت لم تعرف فيه سوى أنواع العذاب والإكراه وشتى أصناف القهر، ماجعل الكاتبة في أكثر من موضع تعمل على تأطير هذا الفضاء وفقا للمشاعر والسلوكات المستكرهة (وحدة، ضجر، قلق، عنف)؛ مما زاد في اغتراب البطلة وانكسارها في البيت الزوجي، وهي في هذا تسعى إلى تحسيس القارئ وإشعاره بالتحول الحاصل على مستوى هذا المكان الذي أصبح يفتقر حسب تعبير "غاستون باشلار" (للقيمة الحميمية)[3].

إن توحُّد المكان بالذات شرّع أبواب دواخلها وجعلها تنفتح لتعبر عن تجربتها الذاتية المُحمَلة بالكره والقرف والوحدة التي طالتها في بيت الزوجية، فكانت هذه التجربة بمثابة المنظور الذي قدم من خلاله هذا المكان الذي تحول إلى بؤرة مظلمة (في بيت مود بدا لي

(1) المصدر السابق، ص 22.

(2) نبيل رمزي إسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 208.

(3) أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 92.

كل شيء يحترق وبدت لي نفسي عروسا من القش طالها الحريق أيضا)[1] . ليصبح المنظور وسيلة فعالة في الكشف (عن أبعاد الفضاء الروائي ورسمه طبوغرافيا، وجعله يحقق دلالته الخاصة، وتماسكه الإيديولجي)[2]؛ مما يجعل أبعاد المكان تختلف وتتلون بمواقف الشخصيات وتجاربهم النابعة من المعايشة الفعلية القائمة على التأثير والتأثر الحاصل بين المكان وساكنيه، فهو يفعل فيها وهي تفعل فيه؛ الأمر الذي تأكد لنا فعلا مع "باني" في تقديمها لبيت الزوجية وتعريته ليتجلى لنا الشعور بالاغتراب الذي لحق بها في هذا المكان الذي تحكمة رجعية الزوج وتعسفه.

يتنامى الحس الاغترابي في البيت ليصبح شاهدًا على طرد لساكنيه (خرجت مستعجلة من شفتي هربا من أن يستفيق "مود" وتتعثر مشاريعي، هربت من مراجه الصباحي العكر، وصراخه الذي يجعل يومي معتما ورائحة العفن المنبعثة من كلامه، هربت من أجل الهروب لا غير)[3]. ليغدو الهرب رد فعل طبيعي لانعدام الأمان والهدوء في البيت، وتحوله إلى سجن يخنق صاحبته، ويمارس عليها شتى أصناف الضيق والضجر؛ ومن ثمة فالفرار منه يجعل الشخصية في منأى عن السب والشتم، والضرب، لتمتلك الذات الهاربة حياتها بعيدا عنه ولو لفترة قصيرة (مكتب إيس، شقة ماري، المقاهي).

ومما يدل على أن البيت أصبح العدائي الأكبر هو تضمنه لصورتين متناقضتين فـ"باني" من شدة انفصالها عن كل جزء فيه، وغربتها وكرهها له ولزوجها، لجأتُ إليه كعقاب مارسته على ذاتها الرافضة للبقاء تحت نفوذ الزوج، فاحتضن هذا البيت فعل الجنس غير الشرعي بينها وبين جارها توفيق في ساحة الشقة، فكان الظلام مفتاح الدوائر المغلقة التي حاصرتها في ذلك البيت وشفاءً للنفس المغتربة والظامئة للدفء والحنان والشهوة.

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 8.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 32.

(3) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 27، 28.

تفشل "باني" في خلق روابط حقيقية مع بيتها الزوجي، لكنها تنجح على صعيد الخطيئة التي حوّلت المكان إلى مسرح لتخلص الأجساد والنفوس من معاناتها، وتعريتها من كل القيّم والقيود التي كانت سببا في اغترابها وجوعها الشبقي، وقد ساعد الظلام على إعادة الحياة للبيت والأجساد، وكان بذلك حافزا وعاملا لتأجيج الرغبة عند "باني" و"توفيق"؛ حيث تلاشت الحدود بينهما ليصبحا روحا واحدة في جسد واحد ليصبح "توفيق" في هذه اللحظة أشبه بـ"إيروس" (رمز المتعة واللذة والجمال رمز الارتواء الليبيدي)[1].

في ظل الظلام والعتمة تنقشع مشاعر الاغتراب كاشفة عن العطش الجنسي للشخصية ليلتحم الظلام بالمكان ويعانق الأجساد المحمومة والجائعة فلا تستفيق إلا وقد وقعت في عمق اللحظات الحميمية تتجاذبها اللذة من كل مكان (لاأسمع، لا أعي فقط سيول من اللذة تنهمر علىّ من جسده)[2]، لتسترجع بذلك نكهة الحياة من جديد.

فالحَدَث الجنسي يقتات من الظلام تأججه، وقد تحقق ذلك في ساحة الشقة بعيدا عن غرفة النوم الكابوسية التي كانت شاهدة على المعاملة الحيوانية التي تعرضت لها "باني" من قِبل زوجها فشربت من كأس القهر والعنف أشده، ونالت من الدونية والاحتقار الكثير، وهو ما جعل الغرفة تخرج من كونها تجمع اللحظات الحميمية وتتحول من مكان الدفء والخصوصية إلى مكان معتم يقمع صاحبه، فالغرفة في رواية اكتشاف الشهوة هي الفضاء الحسي الخانق المجرد من الكينونة والخصوصية؛ أين يتبخر الشعور بالحياة والوجود ويَتَحوَّل المكان إلى كيان هش لم يحم ساكنيه من معاول الوحدة (التي تعتبر الحركة الأولى في جدل الاغتراب) [3].

(1) سهير عبد السلام ، مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركيوز، دار المعارف الجامعية، مصر، دط، 2003، ص 97.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 80.

(3)أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر ، ص122.

يطالعنا السرد بأن البيت كان حاضنا لفعلين جنسيين؛ مما جعل البيت يأخذ بُعدين دلاليين، متناقضين، ففي الحالتين وقوعه كان خارج الغرفة ؛ فالأول: في المطبخ فكان سببا في اغتراب "باني" (حاصرني ومزق ثيابي، ثم طرحني أرضا...لم يحاول أن يوجهني ورمى بدم عذريتي على ورق الكلنكس في الزبالة)[1] فعل أشبه بالاغتصاب، لما تحمله الملفوظات من معاني السادية والوحشية (طرح، مزق، حاصر) ليتحول بذلك البيت إلى فضاء اغترابي، أما الثاني: فكان في ساحة البيت لكنه أسهم في تخفي اغترابها وإعادة الحياة إلى جسدها وروحها الظمأى، وفي هذا تأكيد من الكاتبة على أن الرغبة لا ينبغي أن تتقيد بمكان ولا زمان معينين فأينما حلت فلها ذلك، وهي في هذا تتماشى مع ما قدمه "ماركيوز" من أفكار في هذا الصدد؛ حيث رفض إخضاع مبدأ اللذة للواقع والمجتمع (إن مبدإ اللذة بواجه من خلال التلبية التي يأذن له بها المجتمع انكماشا، ويعاني من تقلص لحرمانه من المطالب غير القابلة للتوفيق مع المجتمع القائم)[2]، مقترحا إنتاج مبدإ جديد للواقع لا يكون قمعيا يتحرر فيه مبدأ اللذة، فيتخفى اغتراب الإنسان واستلابه، وفي هذا دعوى لمبدأ الحيوانية والمخالفة الشرعية للأخلاق، وهو ما أشار إليه "سيجموند فرويد" (مؤكدا على ضرورة إخضاع مبدأ اللذة للواقع والمجتمع، ذلك أن مبدأ اللذة غير المقيّد يدخل في صراع مع المحيط الإنساني والطبيعي لذا اقترح أن يتخلى الإنسان عن لذته ولو مؤقتا من أجل حياة أفضل)[3].

بيت الزوجية بكل تمظهراته الاغترابية التي ذكرناها قيّد فاعلية الأنثى وجعلها قشة أنهكها الحريق، وفي هذا دلالة على انتفاء روابط العلاقة بالمكان على نحو اضمحلت معه قيّم الألفة والدفء، ليحل محلها التباعد واللامبالاة، والوحدة والخوف.

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 8.

(2) سهير عبد السلام، مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركيوز، ص 98.

(3) المرجع نفسه، ص 98.

في رواية "تاء الخجل" تبدو الإيحاءات الاغترابية للبيت واضحة لانعدام القيّم السالفة الذكر، ليتحول إلى اللابيت بفعل القوانين الصارمة التي تحكمه؛ حيث نقف من بداية الأحداث على الصورة اللامكانية للبيت الذي وصفتهّ "خالدة" بأنه (بيت من طابقين وستة عشر غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال تسمى الحوشن كنت أُشبِه البيت بشكل عجيب...وفي كل غرفة أنثى لا تشبه الأخريات، غرفتي أيضا مثل غرف البيت كثيرة الأسرار، كثيرة المواجع)[1]، فهندسة البيت ومعماريته تحمل دلالات المواجع والرغبة في الانفصال عن الموروث العاداتي الذي يحكمه، ويقدم هذا الوصف نظرة البطلة للبيت الذي يشبهها فهي أنثى من طابقين تطمح للتحرر والخلاص من النمط السائد فيه، من تسييد لرجال العائلة وقت الأكل وتجمعهم في غرفة الضيوف وانتظار النساء لجلب الأكل لهم (كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبنائي وحاشيته المفضلة يجلسون في غرفة الضيوف المائدة الكبرى ينتظرون خدمتنا، لهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض وأختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح، لأختفي عن الأنظار)[2].

فالإحساس بالدونية جعلها ترغب في الانفصال، وقد اتخذ ذلك أشكالا وصورا منها التمارض، والهرب والوحدة، لهذا **فاللامكانية** تظهر من خلال انقطاع روابط الشخصية مع البيت الذي تسكنه، وهي علاقة تبلور عدوانية المكان واغترابه، والمتمثلة أساسا في تكريس النظام الذكوري (سيدي إبراهيم، وسلطته في تسيير أمور العائلة دون أخذ مشورتهم بوصفه صاحب القرار الأول والأخير، وهو الآمر والناهي، وليس لأحد حق في تدبير شؤون البيت سواه) [3] ليصبح فضاءً لا تشعر فيه الأنثى بالألفة؛ بل بالتنافر والاغتراب (ينتابها فيه الشعور بالضيق والضجر فيتكون توترها النفسي، وتتولد لديها الرغبة في التمرد على السائد

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 16.

(2) المصدر نفسه، ص 24.

(3) المصدر نفسه، ص30.

فيه من أوضاع وذهنيات وأنماط سلوك)[1]، فهي لا تجد فيه حريتها بل مزيدا من الخلافات وتقريرا للمصير (سيدي إبراهيم اقترح أن أزوج لمحمود أو أحمد)[2].

مما جعلها تختار الانفصال عنه ليستفحل شعورها بالاغتراب المكاني، ويأخذ شكل الهروب (حملت حقيبتي عدت إلى قسنطينة، بقيت هناك أنت هربت وهناك في بيتنا القرار اتخُذ)[3]، فقد اقترن المكان بوطأة حضور المتوارث من العادات والتقاليد التي تقضي بأنانية الرجل في اتخاذ القرارات، وتقرير المصائر دون علم أصحابها.

يستفحل الاغتراب في ذلك البيت الكبير (المليء بالخيبات المغلقة والبريق الزائف)[4]، خاصة عندما أصبح الحب شكلا من أشكال الاستلاب الذي تحياه المرأة باسم العادات والتقاليد.

إن البيت بهندسته وهندسة نظام الحياة فيه شكّل جانبا من شخصية "خالدة" التي بدت متمردة على طقوسه الصارمة، ما جعلها دائمة السعي لارتياد المجهول بطَرق أبواب الغرف المظلمة والتسلل إليها خفية لإحساس منها بأنها الطريقة الوحيدة المتوفرة لطمس معالم الاغتراب المهددة للذات في ذلك المكان، في ظل الغياب الدائم للأب (كثيرا ما اختبأت في الزوايا المظلمة وتسللت إلى غرف نومهن... أختبيء تحت الأسِرة وأصغي إليهن...لا شيء يخفى عليّ في هذا البيت)[5].

كما ينفصل الفرد عن مبادئه وأخلاقه حينما يجد نفسه مهزوما ويائسا في ظل حياة مظلمة أساسها اتساع البيت وغياب الأب، وعدم قيامه بواجباته، وحزن الأم الدائم ، وقوانين

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 117.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 30.

(4) المصدر نفسه، ص 19.

(5) المصدر نفسه، ص 16، ص 29.

رجال العائلة القائمة على التراتبية، فللرجل حق في دحضها في عالمه الخاص، وفي ضوء هذا كله تمظهرت صورة الاختناق والانغلاق لذلك البيت الكبير المكوّن من طابقين وستة عشر غرفة، ليصبح الاغتراب صورة من صوره في رواية "تاء الخجل" أين وجدت خالدة نفسها في سراديبه المظلمة تطوقها السلاسل السالفة الذكر لتُكبِّل حريتها وتستفز طير الحرية بداخلها.

ولا يكاد هذا المظهر يختلف كثيرا عمَّا وجدناه في رواية "مزاج مراهقة"؛ حيث يغرق كل واحد من أفراد الأسرة في همومه وآلامه لتتعمق القطيعة الأسرية، ويُخيّم الصمت على "البيت"، وتزداد الصورة قتامة وحزنا (لم أحتمل سماع رثائه، فركضت نحو غرفتي، وبعد دقائق دخلت زيتونة ووداد، وحتما انسحب مراد ليحل الصمت في البيت ويمتليء حزنا؛ كالعادة)[1].

كما تعترف "لويزا" بتذمرها وخيبة أملها في الاعتقاد بأن البيت سيكون لها طوق نجاة من أخطار الخارج (لما يفوره للإنسان من حماية لأحلامه وأهدافه بهدوء)[2]، مفصحة عن ذلك (أخطأت حين انتظرت أمل النجاة في ذلك البيت الذي يغتصب حرمة الأعمام ويملؤه حزن أمي)[3].

لعل ملفوظات (أخطأت، يغتصب، حزن) هي من تجليات الاغتراب المكاني للبطلة، مما يؤكد أن فضاء البيت قد اقترن بأحاسيس الخوف، الحزن، التخلي، لينزاح بذلك عن قيّمه المعهودة من حماية وأمل في تحقيق الأحلام والأهداف، والانعتاق من أخطار الخارج، ليحول

(1) فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 55.

(2) المصدر نفسه، ص45.

(3) المصدر نفسه، ص 50.

إلى فضاء فارغ، مفتوح أثناء زيارة والدها، (البيت أثناء زيارته يتحول إلى ما يشبه المحطة، وهذا ما يزيدنا حزنا) [1].

وفي ظل هذا تضيع كل إمكانية للاحتفاظ بحميمية الوالد الزائر، فلا شيء في ذلك البيت يشد من أزرها، ويعطيها أملا وتفرُدًا سوى لجوؤها إلى عالمها الخاص (اسنحبتُ إلى أوراقي وكتبي [...] كان عالمي مختلفا عن الكل، استسلمت لرائحة الورق والحبر وموسيقى كلايدرمان)[2]، ففضاء الغرفة هنا ملجأ البطلة الوحيد المهيأ بالهدوء والسكينة لاحتوائه على الورق والكتب، والموسيقى التي من شأنها أن تضفي بعضا من الراحة النفسية.

فما ذُكِرَ عن البيت في روايات فضيلة الفاروق، سواء أكان **البيت العائلي** أم **بيت الزوجية** من عناصر ومكونات، لم تمنح لساكنيه الأمن والاستقرار والحميمية المطلوبة فحوّلته إلى العدائي الأكبر وفضاءِ اغترابي بالنسبة للأنثى، ففيه تمارس عليها القيود التي تُنقص من قيمتها بفعل تمسك الرجل بقيّم النظام الأبوي المستبد، وهو ما جعل شخصية المرأة في رواياتها تعاني اغترابا مكانيا في ظل ثقافة المجتمع الذكوري؛ وبالتالي رغبتها في الانفصال عن أدواره الاجتماعية وقراراته التي تخص جميع مناحي الحياة انفصالا فيه من العقلانية والصواب وفيه من السلبية؛ إلا أننا نُرجح الكفة للانفصال العقلاني خاصة إذا كان الفكر الذكوري مبنِيا على القمع والوأد؛ وبالتالي الوعي الممزق.

وما القصد من وراء نقد الثقافة الذكورية عبر بنية المكان (البيت) ماهو إلا لتفكيك وتعرية سلطته الجائرة والمطلقة، التي تعمل على حرمان المرأة من حقوقها التي شرعها الدين الإسلامي، ولا أدّل على ذلك من تلك العبارة التي قالها زوج "شاهي" لها (من علمك أن المرأة تشعر باللذة)[3]، وكأنه بهذا ينفي تماما أن للمرأة حق في المتعة بقدر ما هي للرجل.

---

(1) المصدر السابق، ص 52.

(2) المصدر نفسه، ص 106-107.

(3) المصدر نفسه، ص 120.

تسعى المرأة إلى الانفصال والاغتراب عن جميع الأمكنة التي تشعر فيها بعدم التكافؤ، والهرب من سجن (البيت) بسبب المعاملة اللاإنسانية التي تؤدي إلى تقزيم المرأة والتقليل من قيمتها جاعلا إياها (رخيصة وحقيرة) ، لتأتي "باني" في رواية اكتشاف الشهوة خاصة وتفضح سر المعاملة الزوجية الفجة التي تحياها بعض النساء في بيوتهن.

لهذا فمن الخطأ النظر إلى البيت كنموذج ملائم لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة السعيدة التي تحياها الشخصيات؛ بل على العكس ربما كانت الأنسب في هذه الروايات لدراسة ظاهرة الاغتراب وتجلياتها المأساوية كالفقد، القهر، اللاأمن، اللااستقرار، اللاجدوى.

أصبحت البيوت دالة على اغتراب ساكنيها، فغير بعيد عن الاغتراب في روايات "فضيلة الفاروق" فيأتي البيت في روايات "ياسمينة صالح" ليُعمق فكرة الاغتراب، فيظهر البيت في رواية "بحر الصمت" ضمن المحكي للدلالة على تحوله إلى فضاء للتصدع والاهتزاز فلا مجال فيه للدفء والحميمية، لأنه لا يُصدر إلا الصمت والفراغ والوحشة القاتلة الممتدة بين "السعيد وأبنائه"، ونلمس هذا فيما ورد على لسانه فهو لم يعُد يعرف شيئا بسبب الصورة الكئيبة والبائسة التي أصبح عليها بيته (أنظر حولي كمن لا يعرف المكان...يجلدني الصمت والفراغ)[1]، لينشأ عامل التوتر بين البيت والسعيد وابنائه الذين يمقتونه، خاصة ابنته التي حملته كل المآسي التي حلت بها ليموت الحوار والدفء العائلي ويحل محله الاغتراب النفسي والمكاني والأسري في آن واحد.

يحيا السعيد في بيته بعلاقة أسرية فاترة وبائدة، مما نقل العدوى إلى البيت بجدرانه ونوافذه فأصبح بؤرة للتوتر النفسي ومسرحا للتناقضات بسبب الأحاسيس الماضية القابعة في أعماقه التي تنتفض كلما التقى بابنته (كان البيت موحشا لم تكن الأضواء كافية لتعيد له دفئه)[2] تزداد الوحشة اتساعا لتطال الغرفة الفضاء الحميمي الخاص لتتحول بدورها إلى

(1) ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص45.

(2) المصدر نفسه، ص50.

كيان هش لم يصمد أمام وقع الموت (أضغط على زر النور فتغرق الغرفة في ضوء شاحب، حتى ضوء الموت لا يتغير)[1]، فكانت الأبعاد البنائية للبيت منطلقة من نزعة اغترابية تميزت بها الرواية، وتضاعفت سماتها مدًا وجزرًا على نفسية السعيد وابنته.

ومما يدل على أن البيت أصبح العدائي الأكبر هو ما تضمنه من مشاعر العزلة، الخوف والوحدة القاتلة جراء انعدام الحوار؛ بالإضافة إلى انعدام الوصف الحيوي أو الموضوعي الذي (يقوم على استقصاء عناصر المكان ومكوناته المختلفة التي تساعد على فهم الشخصيات الروائية وطبقاتهم الاجتماعية)[2]؛ حيث لم نعثر على مقاطع وصفية تُعنى بالتفاصيل الدقيقة سواء من خلال سرد الأحداث أو تقديم الشخصيات المقيمة فيه (سي السعيد وابنته) سوى ما قيل على لسانيهما كـ(الفناجين، الطاولة، النافذة، الصورة المعلقة على الجدار)؛ فانعدام الوصف أدخَل البيت في جو من القتامة والصمت المريع، كما ساعد على جعل البيت ذو دلالة مزدوجة؛ ففي الغالب هو دال ذهني على العدائية والنفور، كما كان حاضنا اغترابيا للسعيد وابنته موحيا بالعزلة والصمت والوحدة.

وبدلا من الوصف الحيوي الموضوعي لجأت الساردة إلى الوصف النفسي الباهت الذي تصبح معه (الأمكنة حاملة لقيّم شعورية مؤثرة يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية، وتصرفاتها الخارجية)[3]، وهو ما لمسناه في المقاطع السالفة الذكر.

نلاحظ مرة أخرى أن فكرة الحرية وخضوع المرأة لسيطرة الرجل عند الكاتبة الجزائرية هي إحدى المفاتيح التي قادتنا إلى القول بوجود الاغتراب المكاني عندها (البيت) الذي برز في رواية "فوضى الحواس" متسعا بتوفره على جميع متطلبات الحياة الراقية، إلا أن البطلة كانت تراه سجنا تحس فيه بالوحدة والانسحاق، فحتى فرحة الأعياد لم تكن لتطال هذا البيت

(1) المصدر السابق، ص 70.

(2) أمينة يوسف، تقنيات السردي بين النظرية والتطبيق، ص 96.

(3) المرجع نفسه، ص 96.

(هذا العيد كان من أكثر الأعياد حزنا، أستيقظ ذلك الصباح، فلا أحد في البيت لأعايده عدا الشغالة [...] زوجي كان قد غادر البيت في الصباح الباكر)[1]؛ فالرفاهية التي هو عليها أضحت كأنها قيد يلتف حول عنقها وأخذ بخنقها؛ حيث يتنافى فيه الشعور بالألفة والحميمية التي بإمكان البيوت توفيرها لأصحابها (ثمة بيوت لا تستطيع أن تكتب فيها سطرا واحدا، مهما سكنتها ومهما كانت جميلة، وهذا يبق دون أمر منطقي)[2]؛ فالبطلة تعيش مع زوجها حياة انفصالية مبدؤها التناقض في الأفكار ووجهات النظر والاصطدام بالواقع المتألق ذو البريق الزائف الذي لم تستطع التكيّف معه، وتقول أيضا: (ثمة بيوت كالناس هناك من تحبه من اللحظة الأولى، وهناك من لا تحبه ولو عاشرته سنوات)[3].

فلعل أقسى أنواع الاغتراب هو أن يعيش الإنسان في بيت لسنوات ولا تربطه به أية صلة تتجاذبه مشاعر اليأس والإحباط ، فيشعر أنه إنسان غريب في بيته وأسرته (ثمة بيوت تفتح لك قلبها، وهي تفتح لك الباب وأخرى معتمة مغلقة على أسرارها، ستبقى غريبا عنها وإن كنت صاحبها)[4]، لتتحول بفعل ذلك إلى قوة طرد لأصحابها باحثين في ذلك عن بيوت أخرى تؤمّن لهم الراحة والطمأنينة المفقودة، وهو ما حصل مع البطلة لنجد السرد يشي بنظراتها، وهي تدخل شقة حبيبها مجهول الاسم (أتامل أنا تلك الغرفة التي يغطيها أثاث بسيط منتقى بذوق عزوبي، لا يتعدى أريكة، كبيرة من المخمل، وطاولة ومكتبة تمتد على طول الجدار المقابل، ولا تترك فيها الكتب المصطفة بنظام، سوى مكان لجهاز التلفزيون)[5].

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 200.

(2) المصدر نفسه، ص 24.

(3) المصدر نفسه، ص 140.

(4) المصدر نفسه، ص 140.

(5) المصدر نفسه، ص 173، 174.

فلشدة احتفائها بالمشاعر النفسية للبطلة أسقطت ذلك على البيت فسلطت الضوء على كل زاوية فيه، والتقطت عن طريق الوصف كل ما وقعت عليه عينيها، ناقلة لنا إحساسها الدافيء والجميل بهذا الأثاث البسيط والديكور الدال على عزوبة صاحبه.

لم تتوقف عند هذا الحد؛ فقي الزيارة الثانية عملت على نقل أوصاف الغرفة التي لجأت إليها من أجل إشباع نهمها الجنسي الذي اغتاله البيت الأول "الزوجي" (في غرفة مجاورة يؤثثها سرير شاسع، وتفترش الجرائد والكتب الملقاة أرضا، زاوية من سجادها المتواضع، تركني واقفة للحظات، واتجه نحو جهاز على مقربة من السرير وراح لدقائق يبحث بين الأشرطة عن شيء ما)[1]؛ فالبطلة من خلال هذا المنقول أرادت أن تضع القارئ أمام مفارقتها الساخرة، وهي تقدم إليه بيتين بدلالتين مزدوجتين؛ فالأول الزوجي برغم رفاهيته وجماله كان لها وحشا مخيفا يتربص بها، ليغتال نهمها الجنسي الذي لم تلقاه مع زوجها الضابط، أما الثاني "الغرامي"، فبرغم محدودية مساحته وبساطة أثاثه؛ إلا أنه كان لها حاضنا اغترابيا؛ حيث وجدت فيه الحب والأنس مما جعلها تقيم معه تلاحمات حميمية لم تظهر في البيت الأول الدال على انفصالها المعنوي والمادي.

2.1.1 البيت/فضاء صراع بين مركزية المرأة وهامشية الرجل:

طالما حدثنا الصوت النسوي عن دونية المرأة في وعي الآخر باعتباره الأقوى والأقدر الذي احتل دائرة المركز، فيما كان لها دائرة الهامش التي حاولت الخروج منها عن طريق إبداعها والتكلم باسم النساء جميعا من أجل إعتاقهن من تلك الدائرة المغلقة، ففي عالم تتقاسمه مع الرجل واقعا ومتخيلا راحت تستكشف وتنبش في ذاكرته من أجل إعادة الاعتبار للجسد والهوية التي سحقت وغيبت من طرفه.

(1) المصدر السابق، ص 286.

لهذا انصبت جميع جهودها على خلق مسار جديد مغاير وغير معهود في ذاكرة الرجل، وعليه فقراءتنا ستكون حول الصورة الجديدة التي رسمتها الكاتبة "زهرة ديك" في روايتها "قليل من العيب يكفي" لفضاء البيت، والمتمثلة في الوقوف على معالم الذات الذكورية وهي تصارع انمحاء أسطورة الفحل، واستلابها بالقوة من طرف المرأة في مملكته .

نماذج كثيرة للسلطة القاهرة في الرواية النسوية، منها ما تعلق بالمؤسسة الزوجية، التي لم تخلّف وراءها سوى ركام من القهر والحرمان والعنف الجسدي والنفسي، ومنها ما تعلق بالمؤسسة الأسرية (الأب، الأخ، العم) التي أغدقت بسلطتها وأنانيتها، أين تضخمت سلطة الأنا فيها من أجل انتهاك جسدها ظنّا منها أنه الأسلوب الأنجح لحماية القطيع من الإفلات؛ فالمتعارف عليه دائما أن التذكير مرتبط بالفحولة، أما التأنيث مرتبط بالدونية والهامش.

لعل هذا السبب هو ما جعل الصوت النسوي يعلو ليرصد واقع هذه المرأة لإثبات حضورها عن طريق إيجاد مساحة تفاعل بينها وبين المجتمع؛ تنتقل عبرها من الهامش إلى المركز وبذلك تغادر تلك الصورة النمطية الجاهزة المبنية على التسلط الذي يرى المرأة (موضوعا للطعام والجنس والبطالة) [1]، إنها تبحث عن ذاتها الضائعة التي أراد لها المركز التواري خلف الأسوار.

فكيف عبّرت هذه الرواية عن العلاقة الاستلابية في سياق امتطاء المرأة النقيض، تلك الأدوار الذكورية؛ حيث أصبحت حارسة القيّم الذكورية الاجتماعية في الأسرة، وتنوع اضطهادها لزوجها في المكان الذي اختاره الرجل لنفسه من أجل إعلاء صوته، وممارسة كل أشكال السيطرة على المرأة –**إنه البيت**– الذي أصبح يعبّر عن حالة الإقصاء التي يتعرض لها الزوج بوصفه الأنسب لرد الاعتبار، وإشعاره بشتى ألوان العبودية والوحشية التي عانت

(1) سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للقاهرة، دط ،2011، ص 61.

منها؛ ولأن المكان (لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر الشخصية تعيش فيه وتخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه)[1] .

ظهر فضاء البيت مسرحًا للزوجة –مريم–، أوالعسكرية المسترجلة كما يصفها زوجها "دابو"، لممارس سلطتها وتحقيق غايتها في تعنيفه، وعلى هذا الأساس (يتحول البيت من كونه سكنا يحوي المنتمين إليه إلى منفى، أو قلعة نائية بفعل إسقاط الحالة النفسية)[2] لشخصية الزوج الذي أخذت هزائمه تتفاقم كل مرة وتكبر فجيعته في علاقته السلبية بزوجته المسترجلة؛ أين يظهر الاغتراب المكاني القائم على اظطراب العلاقة بين الزوجين؛ بالإضافة إلى التمرد وكسر المتوارث من العادات والتقاليد وانمحاء الفحولة.

إننا أمام السلطة المعنّفة في شكلها الجديد/المرأة مقابل الذكورة المعطوبة نفسيا وجسديا؛ فالقارىء لهذا المقطع يدرك تماما العنف الذي يتعرض له "دابو" من قِبل زوجته وفي مؤسسته الخاصة (مرات عديدة يأتي إلى الجريدة متورم العينين من شدة البكاء ليلا أو بفعل لكمات أهدتها له زوجته، لسبب أو لآخر، أما إذا دخل الجريدة بمنديل صغير حول رقبته، فهذا يعني أنه تعرض البارحة لهجوم شرس شنته عليه زوجته مستعملة أظافرها وأسنانها أحيانا تنتشر الخدوشات على وجهه ويديه، وإذا ما سأله أحدهم ما بك؟ يجيب إجابته الجاهزة التي أصبح الجميع يعرفها...ابنتي ياسمين، عندما كنت ألاعبها فعلت بي ذلك الحلوفة، ثم يطلق ضحكته المقهورة ويسارع لتغيير الموضوع)[3] ولأنّ دابو" ضعيف" فهو لا يمتلك حيلة ولا قوة لمواجهة جبروت زوجته، والعنف الذي يلحق به في بيته، ولا يجد وسيلة لتبرئة نفسه أمام التهم التي تُوجَه إليه من قِبل زملائه في العمل، بسبب (الندوب، الخدوش والتورم) الذي حفرتها زوجته حول رقبته ووجهه؛ إلا الكذب كإجابة جاهزة والضحكة المقهورة .

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص32.

(2) ينظر: أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 145.

(3) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 22.

هكذا أصبح "دابو" يحيا حياة الإهانة، والإذلال في بيته، لتظهر الزوجة بمظهر الصفات الشريرة لدى زوجها، ولدى المتلقي الذي يختزلها في امرأة بلا عواطف، تتقن الضرب والصراخ والشتم، ومن ثم فإن علاقتها به لا تتجاوز كونها صاحبة سلطة مهيمنة وجبروت، يحاول "دابو" تحاشيه والاكتفاء بالرضى والقبول لواقعه فهو(شخص يحب اضطرابه النفسي، ويعيشه بمنتهى القبول، والتوزان) [1] بل يحب اضطهاد زوجته له ويتلذذ بتعنيفها، لأن ذلك يجعله قويا أمام زميلته "سكينة" التي أحبها (يجد في وضعه المهين والمذل مع زوجته دافعا لتوليد شعوره بالفرح واللذة، أحيانا يحب اضطهاد زوجته له، يستلذ عذابها له)[2]، فحالة الرضوخ والرضى تعدم كل بصيص للفحولة فيه.

أمام هذا الاحتقار الذي يتعرض له "دابو" في بيته يتساءل عن رجولته المُغيَبة؛ أين هي وسط كل هذا؛ هل اضمحلت؟ هل تلاشت؟، فزوجته سممت حياته وأفقدته ذلك الشعور بالرجولة الذي يحسه جميع الرجال (ماذا لو أتأكد من رحيل رجولتي إلى الأبد) [3]، والسؤال نفسه يطرحه زملاؤه في العمل عن السبب الذي حوّله من رجل إلى لارجل (لا أحد يدرك ما جرى "لدابو" من عطب، ومن تحول إلى لا رجل مع زوجته) [4] فكلما تذكر "دابو" حالته، اجتاحته مشاعر الإحباط واليأس، وأطبقت عليه مشاعر الاغتراب والدونية لأنه على وعي تام بأن ما يقوم به (مستنكر ومرفوض في عالم الرجال) [5] وفي ذلك تأكيد على الانفصال عن موروث المجتمع الثقافي، والعرفي/سيطرة الرجل على المرأة وتراجع النظرة الإقصائية لها، مما يؤكد وجود اغتراب عن القيم الاجتماعية والثقافية ، "فدابو" لم يتمسك بهذه القيم بل كسرها

(1) المصدر السابق، ص30.

(2) المصدر نفسه، ص158.

(3) المصدر نفسه، ص159.

(4) المصدر نفسه، ص190.

(5) المصدر نفسه، ص193.

لصالح استمرار الزواج وهو ما يؤكده المقطع الآتي (إلا أن ذلك جعله على وعي تام وحقيقي بمعنى القهر باسم الزواج، والتحكم باسم الواجب والمسؤولية) [1].

فمع جفاف العاطفة بين الزوجين وتحول البيت إلى حلبة مصارعة يعترف "دابو" بخطئه الجسيم بسبب استسلامه ورضوخه أمام أول هزة عنيفة يتعرض لها مع زوجته التي استغلت ذلك لصالحها وأصبحت تشبه الدركي المسموم (كان خطئي يوم استسلمت لجبروتها، وأخذت موقع المدافع، لو أني تفطنت لذلك من قبل عشر سنوات لو أخذت وقتها موضع الهجوم، والاقتضاض وإن بالكذب والمراوغة) [2].

إن الحالة التي آل إليها "دابو" اقتضت منه العودة إلى الماضي واسترجاع أسباب قهره وتأنيثه، واسترجال زوجته، فقد كان الاستسلام هو السبب الأول والأخير لما آل له بين قوسين من الحشمة والعار أمام بني جنسه –الرجال– وأمام العقلية المتوارثة في مجتمعه الذي اقتضى حصانة الرجل على المرأة ليصبح البيت شاهدا على انهزامه وتهميشه .

شكّل البيت ضغطا نفسيا عندما أصبحت الزوجة هي السيدة الحاكمة؛ مما أسفر عن شعور القهر والاغتراب النفسي الناجم عن الانفصال التباعدي إلى درجة التخلي عن مكانته المركزية في مملكته، فمع فقدان الرجل لنفسيته وسلطته وهربه من ممارسة أساليبه وحقه (فإنه يكتسب ذاتا زائفة، وممارسة وهمية بها يتشيئ ويصبح لا شيء، وبهذا التشيؤ ينفصل الإنسان عن ذاته وعن الآخرين، وهكذا يستحيل إلى إنسان مغترب) [3] وهنا تبدو الكارثة عند دابو لابتعرضه للقهر وإنما في استسلامه وخنوعه، وعزوفه عن ممارسة مبدأ أحقية الذكورة على الأنوثة.

(1) المصدر السابق، ص193.

(2) المصدر نفسه، ص34.

(3) فيصل عباس، الاغتراب، ص288.

في ظل هذا النفور والعدائية الباعثة على الاغتراب الزوجي والمكاني ، قرر "دابو" البحث عن ذات بديلة للذات الأنثوية التي اجتاحته، ذاتا يفك بها خوفه وأسره من قبضة زوجته المسترجلة، ولكي يخلّص نفسه المتضررة من التهميش والعنف لم يجد حلا إلا الدخول إلى عالم الأوساخ لأن الصورة الجديدة التي اختارها لنفسه هي أن يتحول إلى شخص معطر برائحة العفن والقمامة التي لا يمكن لأحد أن يقترب منها لفرط رائحتها الكريهة، وهو بهذا الفعل يهمّش نفسه ويبخس قيمته.

تغدو رائحة القمامة ومنظرها أفضل بكثير من منظر تلك المرأة التي استولت على جنسه، وسطت على رجولته ورمت إليه أنوثتها، فلا غرابة إذن أن يبذل كل ما في وسعه للتخلص من الجنس البديل الذي أثقل كاهله، وحطم كبريائه، فكان الحل الأنسب هو عالم القمامة (سأسلط عليها جسدي برائحته...سأجعلها تقرف حياتها...وسوف أتوقف عن الاستحمام لأيام...بل أشهر حتى تكره التقرب مني، أو توجيه أي كلمة لي أو تكليفي بأي عمل، قرر "دابو" تنفيذ ذلك، وإن تَطَلب الأمر أن يبيت في غرفة الجلوس، ما أحلى السرير بلا تلك "الغولة")[1].

فالوسخ عند "دابو" المغترب نفسيا وجنسيا، والمنفصل عن بني جنسه يوازي الوسخ الذي يعانيه من الداخل الناتج عن الهامشية والانسحاق، والضعف الذي يعانيه أمام غطرستها وجبروتها (لدرجة لا يقوى أمامها حتى على التفكير في هجرها، والفرار بجلده)[2]، لكنه استفاد من الحل الذي اتخذه لنفسه حيث بدأت زوجته في النفورمنه والتقزز من رائحته المقرفة (زوجته لم تعد تحتمل وجوده معها في غرفة واحدة ومنعته من الاقتراب منها بوسخه) [3].

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص108.

(2) المصدر نفسه، ص153.

(3) المصدر نفسه، ص108

إن عالم الاتساخ والقذارة كان وسيلة "دابو" للتنكر والتنقع من أجل رد اعتباره ومقاومة جبروت زوجته، والتخلص من الشعور بالتمزق (بين الذات المزيفة حاضرا –الأنثوية– والذات الحقيقية الجوهرية –الذكورية– ماضيا)[1]، والاستفادة من بعض الراحة والسلام الزوجي؛ إن لم نقل الشعور ببعض الراحة النفسية والجسدية.

وإذا كانت رغبة المغترب الرئيسة كما أكد "كولن ولسن"(هي أن يكف عن الشعور بكونه لا منتميا) [2]، فقد اختار "دابو" لحرق تلك المسافة التي تفصل بينه وبين انتمائه الأصلي –رجولته– البوح هذه التقنية المناسبة للإفصاح عما يختلج الذات من هموم وشعور بالنقص والدونية، هذا الشعور البغيض الذي لم يستطع التخلص منه.

استخدم "دابو" هذه التقنية للاعتداد بنفسه والشعور برجولته المحطمة ولو مؤقتا؛ فكانت زميلته (سكينة هي الوعاء الذي يصب فيه جَم غضبه من زوجته، وخوفه من تلاشي رجولته إلى الأبد مع سكينة يشعر بانفصال كلي عن كدره اليومي معها تحضره كل رجولته، معها يكون رجلا كما لم يكن لا يمكنني في يوم من الأيام أن أقابل امرأة كهذه سيطرة على عجزي باعثة الحياة في فحولتي) [3].

لكن "دابو" لم ينعم بذلك لأن سكينة قررت الزواج، ليجد نفسه يصارع الأمواج العاتية ويعود إلى أرض شقائه وغربته المكانية، ويفقد الأمل كليا في عودة –رجولته–(كانت الدواء الشافي الذي يخرجه من حالة القهر،إلى حالة الأمل والفرح كان يخرج من جلساتها معافا مكتمل القوة والوجود والذكورة) [4].

(1) ينظر: أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص102

(2) ينظر: كولن ولسن، اللامنتمي، ص124.

(3) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص158–159.

(4) المصدر نفسه، ص 308.

هكذا عاد "دابو" إلى تلك الغمامة والقتامة ليقيم أول تصالح مع أنوثته، ومن ثم تشيئه بعد أن فقد الصدر الدافئ والحنون –سكينة– التي اختارت حياتها بعيداعن قرفه وهمومه، مما يؤكد عودة المكبوت الأنثوي داخل الجسد الذكوري "دابو" الذي أصبح مقموعا ومهمشا ومغتربا نفسيا وجسديا منفصلا عن موروث مجتمعه الذكوري والثقافي.

لقد أرادت الكاتبة بهذه الصورة الجديدة للرجل المعنَّف المستسلم أن تحسسه وتحسس بني جنسه بالمعاناة التي تحياها المرأة والتهميش الذي تتعرض له باسم الدين، وباسم العادات والتقاليد التي مازالت حاضرة رغم التقدم المدني للمجتمع، والوعي الذكي على وجه الخصوص (أصبح "دابو" على وعي تام، وواضح، ومباشر لما يمكن أن تشعر به امرأة واقعة تحت قهر رجل، وعلى علم بأن الرجل في الغالب لا يعرف شيئا في حياته مثلما يعرف تغريب جسد المرأة...وهذا التغريب يتم طبعا تحت غطاء الزواج والعلاقة الشرعية التي تُبيح كل أنواع ودرجات الاستبداد) [1].

كما أرادت الكاتبة "زهرة ديك" مساءلة المجتمع الذكوري، والبحث في مغاليقه من أجل إدانته بأسلوبه وفسح المجال للذات الأنثوية لكسر وتجاوز الأنساق الثقافية وتحديها بإطلاق صراح صوت الأنا وإعطائه حضورا مركزيا ضمن خطاب مؤنث، لكن وفق خصوصية ومتطلبات الرجل الذي أصبح في المرتبة الثانية، وهكذا تصبح الورقة الرابحة في يد المرأة؛ تلك الورقة التي كثيرا ما استخدمها ليهمّشها، فالذي يطالع الرواية يدرك أن (ثمة من الرجال من تحيلهم النساء إلى نساء من الدرجة الثانية) [2] ليظهر "دابو" على درجة عالية من الجبن والذل والسلبية.

(1) المصدر السابق، ص35.

(2) المصدر نفسه، ص34.

يقدم السرد **فضاء البيت** مسرحا للعنف ضد الرجل التي لم تتناولها رواية من قبل ذكورية كانت أم نسوية –جزائرية– فقد عودنا السرد النسوي، بمشاهدة ألوان العنف الجسدي والنفسي واللفظي على المرأة من قِبل الرجل (أخ، زوج، أب) لكن المعادلة انقلبت لنجد أنفسنا أمام الرجل المقهور من قِبل المرأة الزوجة؛ الرجل الذي لم يستطيع حماية نفسه بمركزه وقوته؛ بل فضَّل الاستسلام والتعايش مع وضعه لدرجة التماهي والانمحاء .

كما استطاعت الكاتبة ضمن خطابها، ورؤيتها الجديدة كسر الهاجس الذكوري المهووس بتفوق الرجل وقوته مقابل دونية المرأة أن تنسج لنا صورة أخرى لفضاء البيت لكن هذه المرة بمميزات مغايرة أرادت من خلالها الدخول إلى مملكة الرجل، ولكن من زاوية أخرى زاوية الشهوة والمتعة، فبعد أن كان البيت فضاء للقوة والفحولة والرغبة الجامحة في امتلاك جسد المرأة، ها هو يتحول في هذه الرواية إلى فضاء للإهانة والضعف والاستلاب الجسدي؛ ليضعنا أمام صورة جديدة للرجل الرقيق الشعور المرهف الحس بعد أن استولت المرأة – الزوجة– على قوته وجموحه لتصبح المرأة القوية برغبة محمومة تعكس توق الجسد إلى المتعة بالغصب والعنف، للتخلص من كل أشكال القهر التي كثيرا ماموورست على جسدها سواء بالفعل أو باللغة التي أسهمت بدورها في هذا القهر، وقد أكد "جورج طرابيشي" ذلك بقوله إنها (لا تكتفي بأن تظلم المرأة ضمنيا، عندما تشترط تذكير الفعل متى وجد فاعل مذكر في مقابل عدد لا متناه من الفواعل المؤنثة؛ بل إنها تتجاوز ذلك إلى شحن المفردات الدالة على العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة بمنطوقات الثنائية المذكرة، فجميع الألفاظ التي تدل على الجماع في اللغة العربية، تُنم عن علاقة قوة وسيطرة؛ فالرجل هو الذي يأتي المرأة، ولهذا يقال غشيها وطئها) [1].

(1) جورج طرابيشي، شرق وغرب رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1997 ، ص35.

في إطار العلاقة الزوجية بين المرأة والرجل، يظهر "بهتة" الزوج الذي تعرض للعنف الزوجي والجنسي من قِبل زوجته، التي لم يكن يرغب فيها لأنه لا يحبها ويتمنى زوال العلاقة بينهما؛ إنه يشعر بالاغتراب النفسي والمكاني إزاء العلاقة المشوهة والمعطوبة المفرغة من كل إحساس جميل.

يعترف "بهتة" بخوفه وضعفه، وموت رجولته أمام رغبة زوجته الملحة أو اللحوح كما يصفها (مرة نظرت إليّ وهي متشبثة بحافة السرير –فارتبك جسدي لمرأى السرير وإصرار جسدها، وقالت لي ما هذا البرد؟...انتابني شيء كالخوف كالجزع المبهم، وأنا استشعر إلحاحها في نظراتها...تظاهرت بعدم فهم مرادها هرعت إلى قرمشة الكاوكاو ...الذي دسسته في جيب سترتي وانشغلت به غير مبالٍ لتأففها الذي كاد أن يثقب البطانية...حماستها الجنسية أصبحت تثبط رغباتي)[1].

إنها موت الرغبة الذكورية التي طالما بنت مركزيتها وفحولتها أمام عجز المرأة وتبعيتها وضعفها "فبهته" يخاف استيقاظ رغبة زوجته التي لا يستطيع مقاومتها، إلا بقرمشة الكاوكاو لأنه يرى أن مثل هذه الممارسة لا تكون بدون حب، لأن الحب يغذيها ويجعلها أكثر حميمية ودفئا (أدوخ وأنا انقب في دواخلي عن بقايا عاطفة ما، عن أشلاء حب ما، عن أنقاض غرام ما...لا أثر لأي شيء لا أثر حتى للأثر) [2].

إن وضع "بهته" داخل بيته يعكس درجة العذاب والاغتراب التي يحياها؛ عذاب تعكسه لحظات التلاشي والتشيؤ (لحظاتي معها أصبحت لا شية، تحولت فيها إلى كتلة ما من شيء، كل ما فيّ كان يفر منها ويفر مني ، أجاهد للعثور على أقل إحساس بها وبيّ) [3].

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص34

(2) المصدر نفسه، ص34.

(3) المصدر نفسه، ص34.

فكل ما يؤطر لحظات المتعة أصبح يدعو للاشمئزاز والنفور، فلا مجال للتصالح بين الجسدين والرغبتين لتتحول حياة "بهته" إلى نقطة مفرغة من أي إحساس أو اتصال، فهو لا يرى في زوجته إلا مزيدا من الرغبة الجنسية بالقوة والإلحاح مقابل رجولته التي تحولت إلى عجز ونفور (أنا لا أحب المرأة اللصوق، اللحوح،...المرأة التي تفرض عليك جسدها...التي تنزل عليك شهوتها باسم الزواج والحق والشرع والواجب...لقد كانت السبب في جمودي، ولم أعرف كيف ومتى دخلت في علاقة عدوانية مع جسدها) [1] لكن هذه النظرة طالما جسدها المتخيل السردي النسوي والذكوري على حد سواء فكان الرجل يرغب ويمارس بالقوة والغصب، والمرأة ترضخ في قهر وصمت .

إنه اغتراب مكاني وجنسي تجسده حالة الانفصال القائم بين الزوج وزوجته بسبب انعدام التوافق والحب وإحلال النفور والعدوانية بينهما إلى درجة أنه أصبح معطل الحواس في حضرتها، فماعاد يفقه جنسها ولا جنسه (شيء ما عطّل جسده، وصدم شهوته وجعله يشعر بمأزقية وجودها في حياته وفي سريره) [2] إنه في حالة موت سريري.

وبين هذا وذاك ظل "بهته" المغترب مكانيا وجنسيا يبحث عن خلاص ومنفذ ينقذه من هذه المرأة، لأنه ما عاد يشعر بالاطمئنان في حضرتها، فكلما أوى إلى الفراش أحس بالخوف والجزع من وجودها واختار الانطواء والتظاهر بالتعب (كم أكره نفسي...تعلمت كيف امتص نفسي، وكيف انكمش فوق السرير، وكيف أتظاهر بالتعب وبأكل الكاوكاو...ضاق البيت السجن الذي يجمعنا لدرجة أننا ما عدنا قادرين على اتخاذ أي وضعية فيه، أو فعل أي شيء أو قول أي كلمة) [3] أمام هذا المصير المفجوع تحول البيت إلى سجن وحلبة صراع بين

(1) المصدر السابق، ص34

(2) المصدر نفسه، ص35.

(3) المصدر السابق ، ص35.

الجسد الأنثوي المملوء بالرغبة والشهوة، مقابل الجسد الذكوري المفرغ العاجز أمام هذه الرغبة المحمومة، فما كان له إلا الطلاق والبقاء وحيدا في حضرة الأحلام والكوابيس والجلسات الهذيانية التي كان يقوم بها مع زميلته بدور في الحافلة ملجؤه الوحيد.

فقلب الكاتبة للأدوار داخل فضاء البيت جعل الخطاب الجنسي داخل النسق الأنثوي يقدم المرأة الراغبة في الرجل بالعنف والقوة والإرغام، والرجل الخانع الخائف وفي ذلك(تهشيم لأنظمة التمركز وآلياته التي دفعت بالرجل وثقافته إلى الأمام، وطمست دور المرأة) [1]. هكذا عملت الكاتبة على الحفر في تضاريس الذاكرة الذكورية والنبش في ممتلكات الرجل، وإرثه التاريخي من أجل وضعه في موضع التبعية والدونية التي عانت منها المرأة، وفي هذا خلخلة للهوية التي طالما اعتز بها وإثارة نوعٍ من الخوف والقلق إزاءها، فالروايه بأكملها انعكاس لجسد ذكوري مكبوت يعيش قهرا داخل المؤسسة الزوجية **البيت** الذي أصبح فيها مغتربا عن دوره الرئيس.

يتحول خطاب الكاتبة زهرة ديك في روايتها، ويحيد عن سابقيه في عرض صورة لفضاء البيت الذي طالما احتوى بين جدرانه المرأة النمطية والمقهورة والمتمردة في صمت، والباحثة عن الهوية المفقودة وإثبات الوجود إلى عرض صورة جديدة قائمة على قلب الأدوار، واجتياز تلك الصور المعهودة ليصبح الرجل هامشا وهشيما في مملكته مقهورا في حضرة المرأة المركز .

(1) عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، ص216.

3.1 . البيت/فضاء لا يلد إلا الموت:

أما إذا حاولنا الانتقال إلى أسباب أخرى أسهمت في جعل البيت مكانا اغترابيا، فإننا ننتقل من السلطة الذكورية والنسوية إلى السلطة الإرهابية القمعية التي حوّلت البيت من مكان مغلق إلى مفتوح على الموت المنتظر في كل لحظة، مفتوح على المداهمة المفاجئة، ومفتوح على عوالم النفس المضربة والمغتربة بسبب التحولات التي ألّمت بالمكان والإنسان.

لعل الكاتبة الجزائرية لم تبق بمعزل عن هذه التحولات والمؤثرات؛ مما جعلها تصور البيت في كتاباتها، لتجسد اغترابها فيه، لنجد أنفسنا أمام رؤى وجماليات انبثقت من خلال الوضع الأمني الذي وَضَعنا أمام صورة جديدة للبيت الذي هيمن عليه الخراب، واللاأمن واللااستقرار، لتفقد بذلك البيوت حصانتها وملامحها وتأخذ (سمة القبح الباعثة على الانقباض)[1].

فالنظر إلى البيت باعتباره وظيفة طبيعية وقيمة جمالية حامية وحافظة من أخطار الخارج، تتحول في هذه الروايات إلى قيمة مجردة مخلخلة البنية مستبدلة بقيّم جديدة جعلت الشخصيات في حالة من الرفض، وعدم الرضا بالوضع الجديد الذي حوّل حياتهم إلى جحيم، كما حوّل بيوتهم إلى موضع تداس حرمته بالنعال.

إن الحديث عن العنف يعني عند بعض الباحثين الحديث عن الاغتراب (فكلاهما ينطوي على إخضاع وقهر، وهما يوحيان بالوجود على حافة الحياة ويثيران إحساسا مستمرا بالمأساة وافتقاد الجدوى مما يجعل منهما ثنائية روائية ملتبسة)[2]. فلا شك أن أحدهما يستدعي الآخر ويكون سببا في نشوءه وتمكنه من النفس (فإذا كان الاغتراب رحيل وابتعاد في المكان والزمان، وشعور بالوحدة والفقدان، والخوف، واللامعنى والعزلة، فالعنف مغادرة

(1) الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 27.

(2) شرف الدين ماجدولين، الرواية والقتلة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دط، 2012، ص127.

للجبلة الإنسانية ، وسفر في التاريخ الوحشي ومن ثم فإن الوقوع تحت وطاته هو نفي بالضرورة للحياة قبل أن يكون نفي للوجود) [1].

فتَحت تأثير هذا الوضع يشعر أصحاب البيوت بالاغتراب في أكثر الأمكنة حميمية، ويفقدون الشعور بالأمان عن طريق اختراق هذه الحرمة، ويصبحون هائمين في الشوارع، وهو ما حصل مع الطفلة أحلام التي لفظها بيتها بعيدا بعدما فقدت والديها، فلم يعد لها مأوى سوى بيت "هند" التي وجدتها في الشارع تبكي، بعد الغارة التي تَعرض لها بيتها، فأصبح ركاما وبقايا (كان المكان عبارة عن بقايا أبنية وركام من المنازل المحروقة، وأرض ملطخة بدماء قانية...أخذت الفتاة الصغيرة معي وحاولت تهدئة الصغير هيثم بالبحث عن أحد من أولئك الذين يعرفهم في الشارع)[2].

وأبشع من هذا المشهد ما ورد على لسان "نسرين، جمال، أمين، محمد" في رواية "الشمس في علبة" لـ"سعيدة هوارة" التي صورت البيت وهو في حالة اجتياح من قِبل الجماعات الإرهابية، فلا أبواب جديدة ولا حيطان ولا نوافذ استطاعت أن تحمي حرمته، وتؤمّن لهؤلاء الأطفال الطمأنينة سوى رائحة الموت ورؤية الدماء، ليتعزز تعالق الشخصية بالمكان ويظهر انعكاسه عليهم غربةً واغترابًا، فيظهر الاغتراب المادي والمعنوي معا؛ فأما المعنوي فبرز من خلال الموازين التي انقلبت في نظرتهم، فالبيت لم يستطع أن يحميهم من أخطار الخارج ، لينشأ عامل التوتر والتصدع بينهم وبين بيوتهم، فيما يظهر المادي من خلال الصورة الكئيبة التي نقلها الأطفال والتي تشع ألما وبؤسا في معناها، وركاما وحطاما في شكلها (فضياع الأمن والشعور بفقدانه يؤول في نهاية المطاف إلى فكرة الاغتراب)[3].

(1) المرجع السابق، ص113.

(2) عائشة بنور، السوط والصدى، ص 86.

(3) أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، ص 86.

إن الكيفية التي أرادتها الكاتبة "هوارة" لتشكيل صورة المكان بملامح الاغترابية تنطلق من العلاقة التي تربط المكان بالشخصية باعتبارهما وحدة متكاملة؛ فالمكان/البيت في الرواية جزء من الشخصيات التي استطاعت أن تنطلق من الكل إلى الجزء في وصف البيت مستخدمة في ذلك ألفاظا تنزف ألما وبؤسا، تُنم عن دواخل متشظية ومغتربة ليصبح البيت بصورته وتهيئته الجديدة أقرب إلى هذه الدواخل.

إن ما يُعمق أكثر فكرة الاغتراب المكاني، ويوضح الصورة الجديدة التي أصبح عليها البيت هو ما آل إليه "السعيد" بعد المداهمة التي شنتها الجماعات الإرهابية على بيته ليتحول من قوة جذب داخلية حاملة لمعاني الحماية والأمن التي يحتمي بها الإنسان كلما أحس بخطر العالم الخارجي يهدده فـ (البيت يغطي عريّه، ويحافظ على صميم الشرط الإنساني لديه فيقوم بامتصاص مشاعر خوفه وقلقه)[1]، لكن هذه القوة الداخلية أصبحت سلبية وساهمت إسهاما كبيرا في جعل "السعيد" يغير نظرته لبيته الذي عَدَهُ في لحظة من لحظات خوفه وقلقه سجنا ومصيدة (لأول مرة يعي السعيد أن البيت يؤدي وظيفة السجن كما لا يؤديها أي سجن، إنه بيته الآن يتحول إلى مصيدة قاتلة لا مفر ولا نجاة منها)[2].

أصبح البيت بفعل الوضع المأساوي حقلا دلاليا للتصدع والاهتزاز النفسي لافتقاده الحرمة والحصانة، حتى الشخص وهو في بيته لا يأمن على نفسه لانعدام الأمن والطمأنينة (جمد السعيد في مكانه حين تأكد له أن هناك من يطرق بابه فعلا في ساعة تعدت الواحدة ليلا)[3].

يعكس هذا المقطع حالة القلق والخوف التي يتعرض لها السعيد وهو في بيته، ليبدأ فعل الخوف بالتصاعد مدا وجزرا ليس عليه فقط بل حتى على مكونات بيته الجامدة (حتى

(1) أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 92.

(2) زهرة ديك، في الجبة لأحد، ص 18.

(3) المصدر نفسه، ص 18.

الجدران تصلبت أكثر من ذي قبل كانها خائفة على نفسها هي الأخرى من أذى قد يلحقها من القاتلين الذين يريدون الهجوم للانقضاض على السعيد، وربما على جدران بيته أيضا...كل شيء في البيت بدا جامدا كالجثة الهامدة، وظل الصوت السوط يتلون ويلتصق بالأشياء من حوله كأنما يندب مصير صاحبه البائس)[1].

أرادت الكاتبة إسقاط الحالة النفسية للسعيد على أشياء بيته قصد إحداث نوع من الحركة الهادئة والمريبة التي تخدم الفكرة المحورية التي يدور حولها هذا المقطع، ليصبح التلاحم قائما بين السعيد ومحتويات بيته التي حاول الاستغاثة بها لكن دون جدوى وكأنها قد تآمرت مع القتلة لتشعره بالوحدة (لم ينتبه أن صوته سبقه للقرار، لقد اندلق من حلقه وخرج من فمه على شكل سوط جلدي يتلوى ويلعق الأشياء من حوله، وكل قطع الأثاث الموجودة بالبيت طالبا الغيث والنجدة له ولصاحبه، ...لكن هيهات أن تصدر منها أدنى إشارة أو أقل حركة، لا من الخزانة المنتصبة هناك في ناحية غرفة النوم ولا من أحد الكراسي حتى الكرسي العتيق الذي تربطه به علاقة من نوع خاص؛ إذ أنه قد قاسمه تاريخا من حياته وشهد معه أحداث حلوة ومرة، وهو أيضا لم يحرك ساكنا...ظل هناك في ركنه المعهود في غرفة الجلوس واجما جامدا جمود من لا يعنيه هذا الذي يحدث أمامه)[2].

فالكاتبة تحاول أن تنقل بوعي كبير الشعور بالخطر والخوف الذي هيمن على المكان لتجعل لكل جزء فيه وظيفة يقوم بها؛ فالكرسي العتيق تخلى عن صاحبه الذي قاسمه تاريخا من الأحداث الحلوة والمرة، أما الخزانة والجدران وباقي الأشياء فاللامبالاة وعدم الاكتراث لأمر صاحبها الذي كلما أحس بصوت الطَرق على الباب زادت شحنة الخوف لديه، وخارت قواه ودخل بذلك في دوامة الاغتراب المكاني والنفسي وهو المهدد بين لحظة وأخرى بالموت قتلا وبأبشع الطرق.

(1) المصدر السابق، ص 16.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

لعل أهم مكان حظي بالوصف الدقيق والشامل، والإطاحة الكلية بجميع جوانبه –غرفة البطل– المفضلة الحاملة لأشياء غريبة لها علاقة بماضيه الذي لا يريد نسيانه، فإذا استقصينا المقطع الوصفي لهذه الغرفة وجدنا أنها (أصغر غرف المنزل؛ إلا أنها أشد خرابة وأكثر فوضى وأول ما سترعى انتباهها فضاء سقفها ملأه بأشياء غريبة ملقاة كيفما شاء على شبكة صيد شدت كامل أطرافها إلى مسامير سميكة دقت في الزوايا الأربع للسقف تنضح منها رائحة زنخة، ومن جملة الأشياء المرمية في أحشاء الشبكة لاحظت علبا فارغة لمشروب الكوكا، وعلب سجائر مستوردة وأسماكا يصعب تمييز نوعها مجففة ومحشوة بالنخالة...وفردا من الأحذية النسائية ذات الكعب العالي بشتى الألوان، وكذلك قوارير عطور فارغة، وعلب خاوية لمصبرات رأس البقر والسردين، وبعض أنواع الأجبان السائلة والمجمدة، وفواكه بلاستيكية منوعة، وأخيرا ومن فرط الدهشة–رضاعة)[1].

نستشف من هذا المقطع الوصفي الدقيق الذي عمل على تصوير أهم صفات الغرفة "الفوضى، الغبار، الرائحة الزنخة" أن هناك علاقة حميمية ووجدانية تربط السعيد بأبسط الأشياء وأبخسها قيمة، كونها المستودع الذي يحوي أفكاره وذكرياته البائسة والجميلة؛ حيث يوحي داخلها المؤطَر بالفوضى والأشياء القديمة أن هناك حكاية وتاريخ لكل عنصر فيها (للأشياء تاريخا مرتبط بالأشخاص)[2]، فلكل جزء وقطعة في الغرفة حكاية هي بديل للشخصية التي تحتمي بها، لنستنتج أن السارد انتقل في وصفه لغرفته من حدودها ومكوناتها إلى حكاية علاقته بكل مكون فيها (إن وراء كل قطعة ترينها داخل هذه الشبكة حكاية وماض لا أحب أن أنساه؛ إنها تمثل لي شواهد تاريخية)[3].

(1) المصدر السابق، ص 73، 74.

(2) ميشال بتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 55.

(3) زهرة ديك، في الجبة لا أحد، ص 74.

كشفت لنا الغرفة بأشيائها وحكاياتها المشاعر النفسية للسعيد، ذلك الطفل البائس الفقير واليتيم الذي حرم من أمه في يوم ما؛ بالإضافة إلى بعض المعطيات الفكرية والاجتماعية المرتبطة بكل قطعة موجودة في الشبكة، لكن إذا قلنا أن الغرفة أبعد من ذلك كله فهي المكان الذي ضم السعيد بين أحضانه كلما شعر بانتفاض جسده جراء الطرق المتسارع لينتقل بعدها بين الغرف وأثاثها بلا وعي منه (في لحظة أقفر الحي وخلت البيوت المكتظة بالجثث المصطنعة كل من وصل مسامعه دوي الطرق يسارع إلى تصنع الموت فينفض عنه كل أمارات الحياة والدبيب في بيته الحركة تتوقف الأظواء تطفأ والأفواه تلجم معها كل الأصوات التي قد تفظح الحياة نعدم نحن لسنا هنا بل إننا لسنا أحياء ولم نقترف أبدا فعل الحياة ولذلك فنحن لا نصلح للقتل لأننا أصلا بريؤون صامتون حتى الموت وهل يعقل قتل الموت) [1]، سطا الخوف على السعيد و تصلبت أطرافه أمام الموت فجعل يبحث عن مخرج لكن دون جدوى، لتتأكد فكرة البيوت أنَّ لا تلد إلا الموت، فبيته أصبح خائنا له وتخلى عنه لحظة الحاجة حتى الشبابيك الحديدية خانته، ما جعل وجودها بلا قيمة ولا فائدة، لقد أصبحت عالة على صاحبها الذي فكر في الانتحار عبرها بدلا من الذبح لكنه لم يستطع لأن الشبابيك كانت حديدية .

كاد البيت أن يتحول في رواية "في الجبة لا يوجد أحد" إلى بطل رئيس لما يحمله من إيحاءات وانزياحات وشحنات نفسية؛ فالكاتبة لم تهتم بالجانب الجمالي أو التزييني للعناصر المكونة له التي لم يظهر منها سوى الوحدة والفراغ العاطفي؛ فالهندسة التي عمدت إليها الكاتبة في تشكيل فضاء البيت انطلقت من الألفة نحو العداء، ومن الاتساع نحو الضيق، ومن الأمن نحو اللاأمن، ومن الحرية نحو القيد ومن البيت إلى اللابيت؛ مما يؤكد فكرة الاغتراب المكاني.

(1) المصدر السابق، ص 16-17.

إنه زمن تصدُع الألفة بين البيوت وأصحابها، وهذا ما يحدده السياق الآتي من رواية "عابر سرير" أين يسترجع "زيان" موت ابن أخيه –سليم– على يد الجماعات المسلحة التي داهمت بيته المنفي على مشارف جبل وحش؛ حيث استخدمت الكاتبة هذه الطريقة المهمة لتبين من خلالها انفصال بيت "سليم" عن المدينة وقربه من الغابة؛ بالإضافة إلى افتقاره لأدنى وسائل الاتصال/ الهاتف لتعميق عدوانية المكان، والتأثير السلبي الذي مارسه على الشخصية (كانت الساعة الحادية عشر ليلا عندما حطت كتيبة الموت خلف بابه المصفح، تماما بعد منع التجول بقليل، مطمئنين إلى أن لا أحد سيأتي بعد الآن لنجدته)[1] فمع فرض حضر التجول في المدينة يهم القتلة في الساعات المتأخرة من الليل لإنهاء حياة الأرواح البريئة لانقطاع الأمل في وجود من ينقذهم.

لقد حضر الرجاء والعتمة والبعد ليكونوا شاهدين على موت سليم، وهو شعور جعل عدوانية المكان بادية فحتى الباب الحديدي لم يستطع حماية صاحبه سوى أنه أخر موته أربع ساعات (أربع ساعات ونصف والموت خلف الباب يتحداهم، على إيقاع الفؤوس وزمجرة المعاول، والشتائم، والمسبات أن يفتح "حل يا قواد يا رخيص...جيناك يا كافر...عدو الله)[2].

وحتى تزيد الكاتبة من توسيع دائرة الخوف والغربة، جعلت "سليم" في حالة تضرع ورجاء في حضرة زوجته وابنه الصغير، ليزداد عذابه أضعافا وهو يواجه الموت أمامهم.

لقد بات البيت باعثا على الخوف، لانعدام الحماية والأمان، فرغم تأمين "سليم" المال لتصفيحه؛ إلا أنه كان موطن غربه بالنسبة إليه، لأنه لم يكن إلا شاهدا على تسليم رقبته للجماعات الإرهابية التي بسطت يد الموت على المكان وأصحابه، فإذا ركزنا على بعض المفردات الواردة على لسان الجماعات وقمنا بتأويلها نفسيا، وجدنا أنها كافية لجعل البيت

(1) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 261، 262.

(2) المصدر نفسه، ص 262.

فضاء أجوف لاحياة ولاحماية فيه، فمن الطبيعي أن يفقد سليم توازنه وحضوره في ظل هذا المناخ المأساوي المهيمن على المكان.

ظل سليم يترجى أولئك القتلة بأن يقتلوه خارج المنزل بعيدا عن أعين البراءة، لكنه مُنيَّ بالقتل كبطل مأساوي فشل أمام سلطان الموت في الانفلات من براثنها.

كما يتمظهر البيت كفضاء اغترابي في رواية "فوضى الحواس" عبر تقنية الأحلام والكوابيس ليتحول بفعلها إلى قوة طرد لأصحابه (كان الناس يُهرّبون أشياءهم من بيوتهم البائسة المعلقة على المرتفعات، صارخين، كمن لا يدري أن الأرض تنزلق، وأن الجسور جميعها ستنهار)[1]، فكأن غرض الكاتبة هو تقديم فضاء البيت كبؤرة للتوتر وفضاء للتصدع يتعدى فيه الواقع إلى الأحلام.

لقد كان لفضاء البيت دور كبير في كونه الشاهد الأساس على معاناة أصحابه؛ فالكاتبات استطعن من خلاله أن يرسمن معالمه الجديدة التي تفجرت من خلالها الأحاسيس المؤلمة والمفجعة، التي حوّلت مصائر أصحابها إلى مأساة وزجّت بهم في دوامة الاغتراب النفسي والمكاني حتى أصبح الدخول إليه عبر السطوح خوفا على النفس من مداهمة سلطان الموت (كان يدخل إلى بيته من السطح دوما، من سطح إلى سطح كلص محترف، يجلس إلى أمه قليلا؛ بينما يخرج أخوه الصغير ليراقب المكان، [...] ثم يغادر النذير أمه، بالطريقة نفسها، نَطاطًا من سطح إلى آخر)[2] .

أصبحت الشخصيات تشعر بالاغتراب المكاني بشكل أساس عندما انقطع التواصل بينها وبين بيوتها فبدلامن العودة إليها بعد يوم متعب والاحتماء بها من خطر الخارج، أصبحوا يتوجسون الرجوع إليها والنوم خارجا محتاجين في ذلك إلى السطوح لكي يصلوا إلى أهاليهم، فيما أخذ القتلة مكانهم في ذلك (لم يكن المجرمون يُتعبون أنفسهم بالنط عبر أسطح

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 70.

(2) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 89.

البيوت، كانوا ينتظرون دوما في المكان نفسه)[1]، رابضين قرب أبواب البيوت منتظرين طريدتهم كي يجهزوا عليها، وهو ما حصل مع النذير حين قرر الخروج من الباب (أطلقوا النار على النذير، نام أمس عند والدته حين همّ بالمغادرة صباحا، أطلقوا النار عليه)[2]، لتنقلب بذلك معادلة الدخول والخروج إلى البيوت، وتصبح في يد القتلة الذين فرضوا حضورهم بالقوة والعنف.

تتضح عدوانية المكان مجسدة في الموت الذي جعل الحياة تنحصر في مركب لا نجاة منه، ليصبح قدرا محتوما على أولئك الأبرياء؛ لكن أي قدر هذا الذي يحول أصحابه إلى فرائس تمارس عليها كل أنواع القتل والتنكيل من قِبل الجماعات الإرهابية التي أباحت لنفسها هذا الحق، وشرّعت كل أبواب الجريمة كي تطفو إلى السطح ليلا ونهارا حتى تكسر حميمية البيوت ودفئها، وتنزع عنها هويتها المعهودة من دفء وأمن، فواقع الأزمة الوطنية فرض على الكاتبة الجزائرية الوقوف على مشاهد مختلفة وتضمينها نصوصها السردية، لتضفي الطابع العدواني على الأمكنة التي تحولت معطياتها وانقلبت موازينها فمن الحميمية والحنان والأمومة إلى الكره والسجن، ومن الاتساع إلى الضيق والقيد وصولا إلى الغربة والاغتراب، وهو ما يقودنا إلى الإقرار بحضور(اللامكان في قلب المكان الذي أخرجته عدوانيته من هويته المعهودة، فانقلب إلى حالة أخرى هي النقيض) [3].

ثانيا/المدينة فضاء للحزن والضياع:

تُشكّل المدينة مظهرا حضاريا متميزا، ومؤشرا نوعيا على تقدُم الأمة أو تخلفها، واختلف الدارسون في تعريفها وإن اتفقوا على تحديد ملامحها المتميزة مثل الكثافة السكانية الازدحام، وتعقد المواصلات، وتطور البناء العمراني،لاعتمادها على الصناعة والتجارة والتقدم التكنولوجي، فالمدينة هي المأوى والمسكن، ومع تطورها وتقدمها أصبح الإنسان غريبا وسط هذا التطور يحن دائما إلى الريف.

(1) المصدر السابق، ص 90.

(2) المصدر نفسه، ص 101.

(3) المصدر نفسه، ص 101.

تظهر الصفة العدائية والملامح الاغترابية للمدينة على لسان الشخصيات في الروايات قيد الدراسة، والتي اتخذت مواقف عديدة من خلال تواجدها فيها؛ فالشخصيات التي سافرت إلى الآخر لا شك أنها تعاملت مع الوطن الجديد بكثير من الحذر، لأنها وجدت نفسها في مدينة تتجاذبها مشاعر الرفض والتيه ما جعلها تحن إلى مدينتها الأصلية وإن كانت في يوما ما سببا في نزوحها واغترابها، أما الشخصيات التي كانت متواجدة في مدينتها فقد كانت بالنسبة لها فضاء اغترابيا بسبب المجازر، وانحلال القيّم الإنسانية؛ بالإضافة إلى التخلي والانفصال الذي أصبح جسرا قائما بينهما ما جعلها(سجن تنغلق على أهاليها تتقهقر فيها إنسانية الإنسان فتحدث القطيعة بينها وبينه) [1]

تحضر مدينة قسنطينة في أعمال كل من "أحلام مستغانمي"، و"فضيلة الفاروق"، فهي كثيرة التواتر بأسمائها وصفاتها وشوارعها الدالة على ماضيها العريق وتاريخها المقدس والأسطوري في آن واحد، هي مدينة غنية بالدلالات مشحونة بمشاعر الشخصيات الحزينة، لهذا حظيت باهتمام خاص في "ثلاثية أحلام مستغانمي" حتى غدت بطلتها وبؤرة لأحداثها وانفعالات شخصياتها.

تتجلى الملامح الاغترابية لمدينة قسنطينة على لسان "خالد" الذي يعبّر عن الانفصال القائم بينه وبين مدينته التي بقيت تلازمه وتعيش في ذاكرته، مدينته التي طُرد منها بكل ما تعنيه كلمة "طرد" من دلالات محمولة على المعاناة والاغتراب (أنا لا أسكن هذه المدينة؛ إنها تسكنني)[2]، إن هذه المقابلة –لا أسكنها تسكنني– تعمّق وجع خالد الذي يبدو وكأنه يُرثي نفسه بعدما أيقن عمق التخلي الذي أهدته له مدينته التي حوَّلها في لحظة يأس إلى رمز للأمومة، لكن ليست التي تحتضن أبناءها وتبكيهم؛ بل التي تقطع جسور التواصل بهم لتزفهم إلى الأراضي الغريبة؛ حيث الغربة لا ترحم ولا تُخلي السبيل لهذا يخاطبها حزينا ويائسا،

(1) الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص59.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص200.

معبرا عن خيباته وفجائعه المتتالية وعن شوقه وحنينه إليها جاعلا إياها إنسانا يحس ويتألم (كيف حالك يا قسنطينة الأثواب...يا قسنطينة الحب والأفراح أجيبيني أين تكوني الآن، ها هي ذي قسنطينة باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار)[1].

ولعل اغتراب خالد النفسي والمكاني في المنفى هو ما جعله يطلق العنان لذكرياته كي تعود به إلى استحضار قسنطينة ووصفها بهذه الصفات الدالة على التخلي والانفصال، فما أحوجه إلى حبيبته تشعره بالدفء والحب وتبعد عنه اغترابه، لكن مدينته لا تؤمن بالحب ولا تبيح الشوق والحنين (مدينة لا تعترف بالحب)[2]، مدينة أسوأ ما فيها أنها جاءت به مكرهًا لتشهده على فراق الأحبة (هذه المدينة التي جاءت بي مكرها مرتين مرة لأحضر عرسك، ومرة لأدفن أخي)[3]، فبدلا أن تفتح ذراعيها لتحتضنه وتُنسيه غربة المنفى كانت شاهدة على فجائعه وخساراته المتتالية.

هكذا يبدو خالد منفيا في مدينته، وداخل ذاته؛ حينما يصف مدينته بالازدواجية والنفاق (قسنطينة مدينة منافقة لا تعترف بالشهوة ولا تُجيز الشوق [...]، ولذا فهي تبارك مع الأولياء الصالحين...الزانين والسُراق)[4]. يفصح البطل في هذا المقطع السردي عن أسرار مدينته بجعلها تطفو إلى السطح، ليبين حجم الواقع المأساوي الذي آلت إليه بعد أن تخلت عن مبادئها بفعل السرقة والدعارة.

إذا كانت المدينة الوطن بالنسبة للمغترب مصدر الراحة والطمأنينة والعودة إليها تشرح الصدر، وتريح البال؛ إلا أنها بالنسبة لخالد لم تكن سوى ناكرة وجاحدة، وهو ما يترجمه هذا المنقول السردي الذي جعل خالدا ساخطا على طريقة المعاملة التي استُقبل بها، وهو الذي

(1) المصدر السابق، ص300.

(2) المصدر نفسه، ص302.

(3) المصدر نفسه، ص 320 .

(4) المصدر نفسه، ص315 .

في يوم ما كلفه حبها إلى إهداء جزء من جسده فداء لها(هذه المدينة التي تُدخل المخبرين وأصحاب الأكتاف العريقة والأيدي القذرة من أبوابها الشريفة، وتدخلني مع طوابير الغرباء وتجار الشنطة والبؤساء)[1] ليصاب بخيبة أمل كبيرة حين وجد نفسه يدخل من الأبواب المشبوهة ، يبدو أن الوسام الذي يحمله البطل على ذراعه لم يشفع له في مدينته كي تدخله من الأبواب المميزة ،لأن تاريخ الجهاد له مناسباته التي فيها يستذكر فقسنطينة لم تعد مدينة الثورة والثوار والتاريخ العريق؛ بل أصبحت مدينة المخبرين وأصحاب الأكتاف العريضة الذين أفقدوها جمالها وعراقتها، وحولوها إلى مدينة السُراق والزانين.

أمام هذا الجحود والنكران المشبع بالألم والضياع، يَفقد "خالد" كل أمل في الحياة في مدينته ليتهمها بالقتل (لعلك كنت المدينة التي قتلتني أكثر من مرة لسبب مناقض للأول)[2].

البطل في اعترافات ترهق الروح وتمزق النفس وتقود الذات إلى الإقرار بموت مشاعرها بسبب اغترابها المكاني، لنقف على ملمح آخر يكرس سادية المدينة في وعي البطل (مدينة سادية تتلذذ بتعذيب أولادها...حبلت بنا دون جهد ووضعتنا كما تضع سلحفاة بحرية أولادها عند الشاطيء، وتمضي دون اكتراث لتسلمهم لرحمة الأموات والطيور البحرية (افكروا والله لا تجعلكم تفكروا يقول الفكرون في ذلك المثل الشعبي وهو يتخلى عن أولاده)[3]، إنه توصيف وتشبيه غاية في الجمال، أفصح من خلاله خالد عن اللامبالاة وعدم الاكتراث التي تتمتع به مدينتة القاسية القلب والسادية ليغيب مفهوم المدينة التي تحمي أبناءها، بعد أن قطعت صلتها بهم فانتقلوا للعيش في مدن الغرب بحثا عن الاستقرار والأمن.

فكيف لخالد أن لا يحزن ويتألم ويشعر بالاغتراب في هكذا مدينة؛ التي تجلت في أكثر صورها مليئة بالحزن واليأس والكره لدى البطل الذي يواصل في نقدها لأنها تنكرت له في كل

(1) المصدر السابق، ص350.

(2) المصدر نفسه، ص320.

(3) المصدر نفسه، ص 144.

الفترات، أليست هي المدينة التي أجهزت على حبه وانتهت به إلى العدم لأجل هذا فهو يدعو إلى عدم الانبهار بجمالها الذي يغريك ليورطك في حبها المزيف وتفاصيلها، فلا تجد لنسفك مخرجا سوى التفرج والصمت (شيء ما في هذه المدينة يُغري بالحب المسروق قيلولتها التي لا تنتهي وليلها الموحش المفاجيء، طرقاتها المعلقة بين الصخور [...] وكل تلك المغارات والأنفاق، ولكن عليك أن تكتفي بالتفرج على عادات النفاق المتوارثة هنا، وتتحاشى النظر في عينيها حتى لا تربكها)[1]، هكذا هي قسنطينة مدينة المفارقات والمتناقضات، فيها النفاق والتطرف، والجنون، واللامبالاة، والتعالي، والمحسوبية، فلم يجد البطل نفسه إلا وهو يشعر بالاغتراب.

إنها مدينة تحمل في جوفها موت القيّم الإنسانية وزيفها، تمارس على أبنائها القهر والموت يوما بعد يوم لتبعث بروح العدائية في نفوسهم وتجعلهم يعيشون في جو من الفزع الذي تفر منه الذات الطامحة للأمن والعيش بسلام، فتمتطي بذلك أول طائرة تبعث بها نحو الآخر وهو ما حصل مع "أحلام" التي تسافر إلى باريس (لا أرجوكم لا تسألوني عن قسنطينة مرة أخرى...إنني عائدة للتو منها، إنها مدينة لا تطاق...إنها الوصفة المثالية لكي ينتحر المرء ويصبح مجنونا)[2] يكشف السرد في أكثر من موضع عن المدينة الفاجعة وهي تعبث بمشاعر أبنائها وتبعث بهم إلى المنفى.

قسنطينة المدينة العتيقة سميت بهذا الاسم نسبة للملك قسطنطين، كما هو وارد في نص "تاء الخجل" (في شارع السكة الحديدية منذ عهد سنة 313 قبل الميلاد والمدينة تحمل اسمه)[3]، فبعد أن وجدناها في روايات "أحلام مستغانمي" بأكثر من ملمح اغترابي، يقدمها

(1) المصدر السابق، ص 315.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 345.

(3) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 86.

محكي "فضيلة الفاروق" بأكثر من صورة؛ فهي حاضرة بأبعادها وملامحها الاغترابية التي أدخلت الشخصيات في علاقة تنافر إلى درجة العداء، وتجاذب إلى درجة الألفة والحميمية.

قسنطينة عند "خالدة" ليست أكثر من حاض اغترابي، لجأت إليها هربا من مدينتها القاسية والباردة "آريس" (آريس لم تعد مدينتي، علمتني قسنطينة كيف أتشابك مع الأزمنة)[1].

باتت قسنطينة ملجأ الراحة والأمان، لكنها لم تكن تعلم أنها ستستيقظ في يوم ما على وقوعها وتورطها في شباك هذه المدينة التي تخفي لها الكثير من الصدمات والانكسارات (كنت قد تورطت في كشفها، ولم أكن أدري أنها مدينة لا تُعطي ولا تُخلي السبيل)[2]. تختار "خالدة" مدينة قسنطينة لتحتمي بها، وتحافظ على حبها لـ"نصر الدين" لكنها لم تكن تدري أنها ستكون السبب في خلط أوراقها وتشويش استقرارها العاطفي، لهذا تقول: (في قسنطينة كل شيء جميل، إلا الحب فهو مؤلم)[3] واضح أنها لم تجد الحب لا في أريس، ولا في قسنطينة التي حوّلت حياتها إلى تجربة (يطبعها التأزم والضياع)[4].

يبدو أن البطلة تعاني من الوحدة؛ لهذا اختارت المدينة لتشكو لها ما أصابها من يأس وحزن وإحساس بالمعاناة، لكنها قابلتها بالمصاعب، والرفض (تبدو قسنطينة أكثر بلاغة فاتنة، كما لم تكن من قبلُ شاعرة كما لم تكن أبدًا اقتربت من الزجاج أكثر قبلتها هزت كتفيها غير مبالية)[5]، لقد أحبت "خالدة" هذه المدينة العريقة بصدق إلى درجة أنها حوّلتها إلى رمز للحنان؛ حين نقلتها من مجرد تجسيد هندسي إلى تصوير إنساني، وذلك عبر إسقاط الصفات الإنسانية عليها لتكون معادلا موضوعيا للشاعرة والفنانة، لكنها صفات سلبية تُنم عن روح العدائية التي قادتنا إلى إدراك الإيغالات النفسية للبطلة التي أصبحت تشعر بالهزيمة كلما

(1) المصدر نفسه، ص 89.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

(3) المصدر نفسه، ص 13.

(4) ريم العيساوي، المكان ودلالته في الرواية النسوية المغاربية، ص 29.

(5) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 63.

توغلت في هذه المدينة وتفاصيلها التي طالما حلمت بالوصول إليها، كما كانت الفضاء الذي توّج أحلامها وعواطفها بالفشل –اغتراب عاطفي– ما حوّل حياتها إلى دوائر مغلقة لم تجد لها فتحًا إلا بالرحيل والفرار.

فكيف تنتظر البطلة الحب في هذه المدينة التي لم تكن بمعزل عن كابوس الإرهاب الذي حوّلها إلى فضاء للأزمات، ومسرحًا للاختطافات والاغتصابات، فالراهن المأساوي أدى إلى تلويث الأمكنة التي لم تكن بمعزل عن التشوه الذي لحقها بفعل الجرائم، والأشلاء الجسدية التي باتت تغطي شوارعها وتروي عطشها من دمائهم.

فبرؤية فجائعية سوداوية يحضر حضر التجول ليعمق العداء بين المكان والشخصيات لتحدث القطيعة بين الخارج والداخل وهو ما جعل البطلة تتحاشى رؤية فراغ الشوارع الذي يشوش هدؤها واستقرارها النفسي (أسدل الستائر باكرا وأتحاشى رؤية الفزع الذي يملأ الشوارع كل مساء) [1]، (الأضواء تموت على الأرصفة والصمت سيد الشارع) [2] فبرؤية عميقة تقدم الساردة حال الشوارع وعوالم البشاعة والفزع والصمت التي باتت أهم مظاهرها، مجسدة بذلك حالة الاغتراب المكاني التي آلت إليها، فالشوارع في تلك الفترة (فضاء جيل مسكون بالقلق والحيرة والخوف يحمل رؤية مريبة وضبابية لواقع يبحث عن كيانه) [3].

إن الحب تشكيل شعوري أسهم في خلق اللامبالاة والجحود اللذين اتسمت بهما المدينة التي غيَّبت المشاعر الجميلة وقتلت الحب الذي كانت البطلة تنتظره وهي تزف نفسها إليها (هكذا هي قسنطينة تُغريك ولا تؤمن بالحبِ)[4]، على الرغم من استلطافها للمدينة؛ إلا أنها عاشت مغتربة فيها تُعَزي نفسها بماضي المدينة وتاريخها الجميل، وبتلك الصورة المزيّفة التي

(1) المصدر نفسه ، ص 33.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

(3) ينظر: ريم العيساوي، المكان ودلالته في الرواية النسوية المغاربية، مجلة الرافد الشهرية، ص 30.

(4) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 63.

نحتتها في أوهامها وأحلامها، فلم تجد نفسها إلا وهي تَرثي مدينتها (قسنطينة الجميلة وحده الفقر تطاول على عفتكِ أنت المدينة التي كانت لا تدخلها الخمور، مات تاريخك الجليل، وصارت حدائقك تعُجُ بالشواذ والسُكارى والمخدرات)[1]، وهي مفارقة غاية في الجمال استطاعت البطلة من خلالها أن تتأسف لحال مدينتها التي بمجرد سماع اسمها تستحضر الجمال، الجسور، الأبواب السبع، التنوع الثقافي والتاريخي، لكن تاريخها مات بسبب توالي الانكسارات عليها لتتحول إلى مسرح للبؤس والرذيلة، وفضاء للموت الذي كان حاضرا في كل الأمكنة والأزمنة.

قسنطينة إذن هي الماضي الجميل والحاضر المهترىء بكل أبعاده، الموت، والانتحار، واللامبالاة، والجحود، والبؤس والرذيلة وانعدام الحب، أبعاد ساعدت على بلورة الملامح الاغترابية للمكان لتجعلنا على مرأى من حياة البطلة المضطربة والمغتربة التي فقدت طعم الحياة والرغبة في التواصل، والحلم والحب والأمل فلم يكن أمامها من سبيل إلا لملمة فجيعتها في حقيبة سفر(ها هي حقيبتي في انتظاري، ها هي حصتي في الوطن ليست أكثر من حقيبة سفر، هاهي أقلامي في انتظاري أوراقي في انتظاري، هاهو المجهول في انتضاري بديلا للوطن) [2] .

تأخذ لغة التشبيه دورها في وصف المدينة البائسة (مدينة تشبه النساء المفخخات بالألم، تشبه الجواري والحريم، تشبه الكمنجة التي لا تكف عن الأنين)[3]، تتخذ الكاتبة هذه التشبيهات لتشيئ المدينة وتأنسنها، وهي تشبيهات كفيلة للبوح لمآلها الوضيع واستدعاء

(1) المصدر نفسه، ص 63.

(2) المصدر نفسه، ص 96.

(3) المصدر السابق، ص 13.

مكبوتات النفس القلقة، (وكأن الإنسان كلما تقدم نحو المدينة وجد فيها كل شيء –التطور الحضاري– اللاإنسانية ومشاعره التي أصبحت كالآلة لا روح فيها) [1].

تأخذ قسنطينة في رواية "اكتشاف الشهوة" لـ"فضيلة الفاروق" بُعدين دلاليين أفضيا إلى الشعور بالاغتراب المكاني هذا الأخير الذي جسَّد قيّم الألفة والعداء معا، لتصبح قسنطينة فضاءً للعداء عندما كانت البطلة مقيمة بها حيث ألبستها صفات الظلم والعنف والقسوة لتتحول إلى منبع للحزن والألم، لذلك صورتها في شكل وحش ينقض عليها ليشوش أحلامها وينغص نومها، فلم تجد نفسها إلا وهي مُطوقَة بأجنحة الغربة (ليلا قسنطينة مدينة متوحشة، لا تُحسسك بالألفة؛ بل أحيانا تزداد قسوةً فتُشعرك أنك فأر في مصيدة أو يتيما بلا أهل أو أعمى تخونه الرؤية، كل شيء في هذه المدينة يتحول إلى سؤال، ولكن سؤالها الأكبر من تكون؟ ولماذا تأخذ الأشكال كلها والأدوار كلها؟)[2].

تضافرت الظروف لتعود "باني" من فرنسا مُطلَّقة؛ أين ازداد كُرهها لمدينة قسنطينة التي ترى أنها السبب في قهرها وتسليمها لليأس والاغتراب بعد سلسلة الانكسارات التي مُنيت بها جراء زواجها الفاشل، وتواجدها في أسرة ومجتمع يرفض المطلقة.

لتجد نفسها في صراع ومواجهة حادة جعلتها تُسقط كل تلك المشاعر على قسنطينة التي تتهمها مباشرة بأنها السبب في موت كل المشاعر الجميلة (لأول مرة أطل على شارع شوفالييه ليلا، أشعر بالنقمة على هذه المدينة، لأنها اغتالت كل الأشياء الجميلة فيّ وحولي، مدينة كانت أقل توحشا تلك كانت مشاعري واليوم أجدها تزأر في وجهي بدون سبب)[3]، يتماثل هذا المنقول السردي مع سابقه الذي يشترك معه في خاصية تقديم الملامح الاغترابية

(1) نبيل اسكندر، الاغتراب، ص 101.

(2) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 100، 101.

(3) المصدر السابق، ص 101.

لمدينة قسنطينة، فقد كانت نقمتها عليها كبيرة إلى درجة أنها وصفتها بأنها مدينة (بلا قلب) [1].

يمثل الحب أحد أهم المعطيات التي تسعى إليها كل نفس بشرية في أي مكان تتواجد فيه، لكن قسنطينة (حين يتعلق الأمر بالحب فلن تشفق عليك أبدا وكأن إلياس هو أحد جلاديها)[2].

تفقد المدينة ألفتها وقيمتها الإنسانية، فهي لم تمنح البطلة الحب الذي كانت تتوق إليه؛ بل قامت بطعنها، ما جعل أحلامها حبيسة الظلم، والخوف، والقهر، والموت، والطلاق، وغيرها من المشاعر الدالة على العدائية التي تسربت إليها وجعلتها تعيش على (متن زورق تائه)[3].

تتحول النظرة العدائية إلى نظرة حميمية وأليفة بعد انتقال البطلة إلى باريس وزواجها المفاجيء، لتتمظهر مدينة قسنطينة ضمن محكي "فضيلة الفاروق" إلى بنية فضاء محفز ومنشط للذاكرة بإيقاظ حواسها الميتة.

يصبح الفضاء القسنطيني فضاء للتداوي عن طريق تقنية الشوق والحنين للماضي؛ (باعتباره من أولى الصفات التي يعبر بها المغترب عن لوعته، وما يكابده من ألم الفراق)[4]، لتطفو الذكريات إلى السطح للتخفيف عن البطلة التي يأسرها الشعور بالكآبة والحزن والاغتراب الجسدي والعاطفي، فتجربة الزواج الفاشل التي خاضتها في باريس/المنفى جعلت زاوية الرؤية للمكان تتغير، مثيرةً بذلك ينابيع الشوق والحنين لقسنطينة (أين المالوف؟ أين الجيران الدافئون؟ أين أصوات الباعة والفقراء؟ أين قسنطينة؟ وأصوات المآذن؟ ورائحة

(1) المصدر نفسه، ص 98.

(2) المصدر نفسه، ص 98.

(3) المصدر نفسه، ص 51.

(4) ينظر أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر، ص98.

المحاجب والزلابية والبوراك؟ يدهشني أن لا رائحة في باريس)[1]، تثير هذه الرؤية العكسية حاجة البطلة إلى موطنها الأصلي، لتنطلق في ذهنها صورة الجيران والمآذن والمالوف والمأكولات الشعبية، فيصبح كرهها واضحا لباريس موطن الاستلاب وفضاء المنفى(فللماضي نكهة خاصة عند الإنسان لاسيما، ذلك الذي أثقلت أحزان الحاضر كاهله، وأخذ الاغتراب بخنقها، فالماضي وفق هذا التصور مرفأ يرتاده الكاتب فرارا من الألم وإن كان في الحلم والخيال)[2]

لا شك أن البطلة حينما أعادت التشكيل النفسي لقسنطينة، فإنما لتذكي الإحساس بالمأساوية والشعور بالاغتراب في باريس، التي أصبحت فيها وحيدة (أنا ما أحببت باريس أبدا إننا نكره الأماكن التي لا أصدقاء فيها)[3] لقد باتت باريس موطن اغتراب بالنسبة لها وإن تسببت في إعطائها نوعا من الحرية الجسدية والأخلاقية، التي من شأنها أن تزيد من تعميق الشعور بالاغتراب ليصبح المكان مفرَغًا من أية قيمة إيجابية وحميمية (فعندما تأخذ حدة التازم مداها في نفس الإنسان يشعر بالفقد والوحشة فيلوذ بالبكاء والأنين ليعبر عن سعير أشواقه وسد وقع الفراق في نفسه وشعوره بالاغتراب حين يقابل حاضره المخزون المغترب وماضيه المقرون بالاستقرار والألفة والمحبة) [4].

ظنت البطلة أن باريس فضاء (مواجهة وحرية وهروب وتحقيق للآمال والأحلام)[5]، لتجد نفسها وهي تختنق وسط مكان مفرغ من الأحاسيس الجميلة تنعدم فيه الراحة والطمأنينة والدفء، وتضمحل الذات الأنثوية وتتلاشى تماما كقشة أنهكها البلل؛ مما ولّد مفارقة مكانية

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 10، 11.

(2) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999، ص 49.

(3) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 51.

(4) أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر، ص 91.

(5) نور الهدى باديس، دراسات في الخطاب، ص 145.

طافحة بمثيرات الأسى، واللامبالاة والاغتراب، والوحدة والسادية، فاسحة بذلك المجال لنفسها بتكثيف الدلالات المعادية لبـــاريس، في مقابل تكثيف الدلالات الأليفة والحميمية لقسنطينة (باريس مدينة لا تعبأ بك، قسنطينة تتوغل فيك كسهم)[1]، (باريس مدينة تقف أمام مشاعرك، قسنطينة تستوعب حزنك في كل الأوقات)[2]، (في الحقيقة بين باريس وقسنطينة فرق شاسع، في باريس الوحدة لها مخالب)[3]، (يوم العيد هو الأسوأ على الإطلاق بالنسبة لي في باريس، هنا كل شيء على عادته الناس متأنقون دائما، الأطفال يعيشون طفولتهم بفائض من الفرح، الأماكن نظيفة، اللافتات تبتسم الشوارع في عيد متواصل [...] العيد مدهش في قسنطينة، البالونات ترقص بين أصابع الأطفال، وعلى غير العادة هؤلاء الأطفال متأنقون وقطع نقدية ترن في جيوبهم)[4].

تُلح الساردة على محاورة هذين المكانين، لتعرض لنا مزيدا من الفروقات التي تراوحت بين الألفة والعداء، وهو ما يكشف لنا عن وجود ملامح اغترابية اتسم بها المكان المنفى، فعن طريق المواجهة المباشرة لباريس المُفضية إلى الشعور بالاغتراب، ينكشف لنا الجانب النفسي للبطلة ممزوجا بالشعور العدائي تُجاه الآخر/باريس والزوج، وهو (ما ولّد في نفسها حس الاغتراب لا عن المكان الغريب فقط؛ وإنما اغترابها عن نفسها أيضا وجعلها تشعر بأنهما الزوج والمكان يمارسان على إنسانيتها سادية تمر عبر الجسد المنتهك الجسد المجرد من إرادته والمؤسس لمتعة الزوج وتعسُف الآخر)[5].

فضاء المدينة معظمه مفارقة اختارت الكاتبة لعقدها مجموعة من التأثيثات (المأكولات المشروبات، الأصوات، الأطفال) أسهمت في تشكيل روح المكان وساعدت على كشف

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 77.

(2) المصدر نفسه، ص 49.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

(4) المصدر نفسه، ص 67.

(5) نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص 101.

الملامح الاغترابية للمدينة؛ فالأشياء ببساطتها و تعقيدها، وألوانها وأحجامها بمثابة مثيرات تساعد المتقلي في العثور على مجموعة من القيّم الاجتماعية والجمالية الدينية والإديولوجية والتي بدورها تساعد على إبراز الحالة النفسية للشخصيات، والمكان والزمان كبنى أساسية لبناء الرواية.

هي فوضى من المشاعر والأحاسيس تعيشها البطلة وهي في باريس، تكشف عن حقد ضاق به صدرها إلى درجة أنها أصبحت ترى أن الدين ليس للأمكنة كلها (الحكمة الجديدة تقول أن الدين ليس للأمكنة كلها؛ إنه قانون المنفى)[1]، وهي بهذا السياق تُشكّل رؤية سردية تقصي فيها مدينة باريس من كل القيم، فيما ترفع قسنطينة التي كانت تنعتها بالسلبية وهي متواجدة فيها إلى (سيدة المدن)[2]، وكأن البطلة تحس أن (قيّما عزيزة على نفسها قد تحولت عن طبيعتها)[3] بحكم تواجدها في بلاد المنفى.

لم تستسلم البطلة لجوها المأساوي واغترابها العاطفي والمكاني؛ إذ بطن موقفها التشاؤمي بروح الاكتشاف والرغبة الجامحة في مداواة جراحها التي سببها لها (الآخر/الزوج) والمنفى، فراحت تبحث عن بدائل تبعث فيها الروح من جديد، فكانت بذلك البدائل متراوحة بين الماضي الذي شكّل لها لحظة فرار وهروب من عالم لا ترغب بالعيش فيه وهي أشبه ما تكون بقطيعة لا شعورية، والمستقبل الموعود الذي أهداها حُبًا جديدا غيّر نظرتها العدائية لباريس (صباحا كانت باريس جميلة بأهداب تقول الشهوة، وشفاه تبتسم وشمس أكثر إشراقا من ذي قبل)[4]، تتجاوز باريس إطارها الهندسي ليصبح بُعدها المكاني دالا على الحالة النفسية للبطلة، وهو ما يُطلق عليه "شاكر النابلسي" **المكان النفسي**؛ وهو (المكان المصور

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 68.

(2) المصدر نفسه، ص 49.

(3) مديحة عتيق، أسطورة العالم الآخر في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 153.

(4) فضيلة الفاروق، اكتشاف الهشوة، ص 80، 81.

من خلال خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع؛ أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي شخصياته الروائية، وليس من خلال المصور كمكان قائم فعلاً دون تدخُل شعوري ونفسي من الروائي)[1].

انعكست مشاعر البطلة فعلا على المكان بفعل ما قدمه لها "توفيق" لتصبح باريس فضاءً للمتعة والشهوة؛ إنها اللحظة الشبقية التي حوّلت المكان من بؤرة للضياع والاغتراب إلى بؤرة للحب والجمال، ولعل الكاتبة في موقفها هذا تختلف عن بعض الشعراء العرب الذين تدرّجوا في رسمهم لصورة باريس من الأحسن إلى الأسوأ (من بينهم "الشدياق" الذي صوّرها الجنة القرآنية بما تحتويه من لذائذ وجمال، لكن سرعان ما عدها الجحيم فهي بؤرة للفسق والفجور، مدينة جهنمية تبتعد كل يوم عن الإنسانية متجهة نحو التوحش)[2].

يبرز هذا التوحش في رواية "قليل من العيب يكفي" لـ"زهرة ديك" أين أفصح صديق "بهته" "بو جمعة" عن مشاعره الحزينة وهو في باريس (خمس عشر سنة قضاها "بوجمعة" في باريس...لم تستطع أن تداوي أحزانه الجزائرية...كل ما يشعر به هناك في عاصمة الأنوار والبريق المدوخ تلك العلاقة الغامضة والمتوترة بنقطة ما، يحلم بشيء ما، وكأنها سحبته إليها وأقفلت عليه قوسين)[3]، فرغم ما تحتويه باريس من لذائذ إلا أنها لم تستطع أن تستوعب أحزانه ولا أن تكفل أحلامه (فخير لها أن تبقى أحلاما لكي لا تفقد سحرها وقوتها؛ فهي إن تحققت وهبطت إلى مستوى التراب، وإن كان فرنسيا فسدت)[4]. لم يستطع بوجمعة أن يشفى من عقدة الاستعمار الفرنسي الذي كان سببا في بؤس الشعب الجزائري .

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 97، 98.

(2) ينظر: مديحة عتيق، أسطورة العالم الآخر، ص 114، 115.

(3) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 58.

(4) المصدر نفسه، ص 58.

يعكس هذا الموقف النظرة السلبية للمدينة "باريس" فـ"بوجمعة" يسعى إلى تشويه صورتها الإيجابية التي طالما حلم بها صديقه "بهته" كغيره من الأفراد الجزائريين الذين يسعون للانتقال من المجتمع البدوي إلى حياة تمدن غربي مجتمع كل ما فيه يبهر الناظر ببريقه ويُشير له بالغمز، ويمكنه من وثائق إقامة أو من جنسية جديدة، يرى فيها حرية واسعة وأبوة دولة قائمة تحمي رعاياها أينما كانوا، (فكيف لا والشعراء العرب عمدوا في قصائدهم إلى ربطها بالجنة إلى درجة أن سموها ببلاد الجنّ والملائكة)[1].

ينطلق "بوجمعة" في مقته لمدينة باريس وتصويرها بأسوء الصفات من تجربته الشخصية، لأنها لم تستطع أن تتسلل إلى قلبه، فهو يشعر بنوع من الغربة فيها فأصبح ينوء عنها، ويزور الجزائر كلما سمحت له الفرصة (إنها ثالث مرة خلال هذا العام أتى فيها إلى الجزائر)[2].

وعود على بدء لننتقل إلى رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" أين تحضر مدينة قسنطينة عن طريق الاسترجاع يستحضرها "كمال العطار" (الذي يحاول أن يجعل من الماضي حاضرا آنيا)[3].

فمدينة قسنطينة بالنسبة إليه الملاذ المنسي لغربته، يستحضرها بنوع من القداسة المقترنة بالحضارة والتاريخ العريق.

تعود الشخصية بعد أربعين سنة إلى قسنطينة وإلى الماضي بهوس لذيذ، كما تقول: (إنه هوس لذيذ هذا الحنين إلى الماضي)[4]. والحنين في حد ذاته لون من ألوان الاغتراب لانفصاله عن واقعه وزمنه في قسنطينة، فيتوق إلى الإبحار في معارج الذاكرة، واستحضار

(1) مديحة عتيق، أسطورة العالم الآخر، ص 148.

(2) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 60.

(3) زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 125.

(4) المصدر السابق، ص 153.

أبوابها السبعة (باب الجابية، باب السويقة، باب الواد، باب القنطرة، باب الروح، باب الرحمة، باب المدينة)[1].

ويالها من غربة يعيشها "كمال العطار" كشفت عن حبه الدفين لمدينة قسنطينة التي تمثل له(الحارات والأبواب والتآخي بين الجيران، المالوف، العادات والتقاليد والأولياء الصالحين هي قصر الداي هي فندق بن عزوز في سيدي عبد المومن الذي يذكر فيه "جامع سيدي عبد المومن تلك المنارة العلمية العتيقة ، هذا الجامع الصغير البالي، لقد كان في يوم ما مركز العقل السياسي بالنسبة للحكام الأتراك بالمدينة كل الأوامر والقرارات تصدر عن أئمته وليس للحاكم العثماني سوى التنفيذ..)[2]، إن الحنين والاستذكار ليسا سوى وسيلة للتعالي عن لحظات اليأس والإحباط، واستعادة الزمن المفقود طيلة أحداث الرواية، لتصبح قسنطينة بفعل استذكار الماضي الجميل بجزئياته وتفاصيله الديقة التي بدت أجمل مماهي عليه في حاضر البطل.

3- فضاء المقهى:

يحتل هذا الفضاء مكانة خاصة جعتله مادة أساسية في الرواية، لهذا شغل (يحتل متميزا وفاعلا بوصفه رمزا ومؤسسة وبنية ثقافية واجتماعية مولدة للأحداث والأفعال)[3] كونه يتضمن أبعادا اجتماعية وسياسية وعاطفية من شأنها أن تعكس أحوال الشخصيات المرتادة إليه كما من شأنه أن يعرّفنا على مجموعة القيم والممارسات لكل منطقة وبلد، ولعل هذا ما جعله من بين الأمكنة والأفضية التي (تملك خصوصيات تجعلها مادة مهمة في الرواية بشكل عام)[4]، كونه ينفتح على الفضاء الخارجي فمنه تتزود الشخصيات بالمعلومات والأخبار وفيه تتأمل الشوارع، إنه الجسر الرابط بين البيت ومكان العمل ولاشك أن (وجوده في الشارع العربي قد منحه بُعدًا جماليا جديدا فقد أتاح المقهى للروائي والفنان أن يتأملا

(1) المصدر السابق، ص 49.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 43.

(4) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 72.

الشارع جيدا، ويدركا ما يدور فيه وبكل بساطة المقهى هو كرسي لتأمل الشارع، وكأنه كرسي الفرجة على الشارع)[1].

فالمقهى في عمومه فضاءً لتحرك الشخصيات والتقائها، وأهم ما يميزه في المجتمعات العربية كونه أساسا فضاءً ذكوريًا بامتياز؛ لكن هل حافظ على هذه الميزة أم أن السرد النسوي حاول طَرق هذه الميزة لصالحه الخاص، ليغترب هذا الفضاء عن طابعه الذكوري، ويصبح المنجز السردي النسوي حامل لميزة الرفض والتمرد على ثقافة المجتمع وأعرافه ليدل هذا الفعل التمردي على الانفصالية في أحد مظاهرها؛ حيث اعتبرناها أحد أهم ملامح الاغتراب الخاصة بهذا الفضاء.

3-1 فضاء المقهى وثنائية الحب والجنس:

توظف "أحلام مستغانمي" المقهى كبؤرة مكانية مولّدة للأحداث في روايتها "فوضى الحواس" ونقطة أساسية لانطلاق البطلة نحو المجهول الغرامي الذي جعل هذا الفضاء يتجاوز مجرد كونه فضاءً لشرب القهوة وتعالي الأصوات والجلوس إلى طاولات اللعب وتبادل الأحاديث ونقلها، ليصبح فضاءً للّقاءات الغرامية بين الرجل والمرأة (كنت أعي أنني أقترف حماقة أخرى بذهابي إلى مكان لا أعرف شيئا عنه، حتى اني لست واثقة من وجود ذلك الرجل فيه، ولم أحتفظ سوى في ذهابي إليه صباحا، في ساعة لا يكون مكتظا فيها بالزبائن، وهو الوقت الذي أتوقع أن يلتقي فيه اثنان، لو أنهما أرادا التلاقي في مقهى)[2]، بشيء من الجرأة تقحم الكاتبة بطلتها في هذا الفضاء الذكوري لا للاكتشاف والتنفيس؛ وإنما لغاية في نفسها وهذا الاقتحام المقصود جسَّد حقيقة انفصالها واغترابها عن أعراف المجتمع وتقاليده، رغم يقينها بأنها تقوم بفعل مناهض تدخل الكاتبة أجواء الخوف والرهبة على البطلة، لتعكس لنا نفسيتها، وهي تقوم بهذا الفعل الغريب والجريء.

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 65، 66.

(2) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 63، 64.

فالكاتبة في تشكيلها للمقهى ركّزت على نقطة أساسية وهي الانفصال القائم على الرفض والتمرد كمظهر من مظاهر الاغتراب؛ حيث دفعت بالمرأة إلى القيام بأمور مخالفة للتقاليد المعروفة في موروثها ومجتمعها رغم يقينها بأن ما تقوم به فعل مناهض؛ لأن المقهى مكان خاص بالرجال وهي امرأة متزوجة من مسؤول كبير ومعروف لكنها خرجت إليه هاربة من بيتها، وبما أنه(بين البيت واللابيت يمكننا أن نُقيم كل أنواع التناقضات) [1]، فقد لجأت إلى المقهى، كمكان مقابل للبيت من حيث توفره على الرجل المطلوب والمرغوب فيه لهذا تخلت عن كل شيء، وكسرته لأجل كائن من ورق، وحلم ربما لن يتحقق (أما هي فكانت دائما تعتقد أن على المرأة أن تكون قادرة على التخلي عن أي شيء لتحتفظ بالرجل الذي تحبه، وهكذا تخلت ذات يوم عن كل شيء وجاءته)[2].

توجهت إليه باكرا تفاديا للاكتظاظ حتى لا يراها أحد، ولأنها تعلم أن تواجدها في هذا المكان يُعد أمرًا غريبًا وجريئًا، وفيه كثير من العواقب، فعندما دخلت جلست في ركن صغير، أحست أن بوادر الرفض بدأت تظهر بدءا بالنادل الذي استهجن سلوكها الوقح، وربما تخيلها قذيفة حطت على غير موعد، وذلك لأن انتظارها طال، حتى تقدَّم منها (أخيرا جاء النادل بفنجان القهوة، وضعه أمامها أو بالأحرى رمى به أمامه وذهب، انتبهت لعدم وجود السكر بجواره كما هي العادة رفعت يدي لأناديه، لكي عدلت [...] وشعرت أن صمتي أجمل من أن أكسره لأقول شيء للنادل، خاصة أن عواقب ما سأقوله له، قد لا يكون محمودا حسب ما توحي به لحيته، وقد يرفض أن يُعطني السكر، وقد يطلب مني أن أذهب إلى البيت وأشرب قهوة بالسكر أو بالقطران، هذا إذا لم يقلب عليّ فنجان القهوة)[3]، توحي الملفوظات السردية في هذا المنقول بأنها قامت فعلا بفعل مناهض وغريب عن مجتمعها (رمى، يقلب عليّ،

(1) تامر فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص 181.

(2) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 68، 69.

(3) المصدر السابق، ص 68، 69.

يطلب مني قهوة بدون سكر) نظرا لميزة العلاقة العاطفية بين المرأة والرجل يغدو الحب القيمة الأساسية التي لابد من تواجدها بين الاثنين، لكن السرد النسوي تناول هذه القيمة بشيئ من الحرص (فحتى الحب تتم إعاقته في المحكي مادام ممارسة تكرس سلطة الرجل أكثر مما تقوي سلطة المرأة) [1].

فالعلاقة الحميمية المنعدمة بين البطلة وزوجها حولت البيت إلى قوة طرد لها فيما تحوّل المقهى إلى مأوى يلجأ إليه المأزومون عاطفيا فحل بذلك محل البيت، وتوجهت إليه مشاعر الحب والرفض والتمرد ففي الصباح الباكر غير آبهة بالتهم التي قد تُوجَه إليها، وهي جالسة مع ذلك الرجل الغريب والمجهول تعيد مرة ثانية الفعل (ماذا لو رآنا أحد معا؟ كيف أدافع عن تهمة معرفتي بك [...] ووجودي هنا معك)[2].

آل المقهى إلى مكان مشبوه يشي بالحب والجنس ويقوم (بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية) [3]، فأصابع الاتهام تتجه نحو البطلة التي قامت بكسر المرجعية الاجتماعية القائمة أساسا على مبدأ الرفض؛ رفض الحب باعتباره قيمة شعورية لا يجب أن يعلن عليها؛ بل يجب أن تبقى حبيسة القلوب لهذا يصنفه البعض على أنه أبخس قيمة شعورية إذا ما قورن بالقتل والسرقة خاصة إذا كان هذا المكان مخصص للرجال– المقهى– فإن ذلك حتما سيصبح فضيحة (الحب هو الفعل الذي يحرص الناس على إخفائه، والتهمة التي يتبرؤون منها بإصرار ماعداهذا فبإمكانك أن تكون مجرما أو سارقا، وكاذبا وخائنا، وناهبا لأموال الوطن...وتفرد ما سطوت عليه أمام الناس دون خجل وتواصل حياتك بينهم محترما)[4]، أشرنا سابقا إلى الفعل الهجين والمستنكَر الذي قامت به

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 142.

(2) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص320 .

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 91.

(4) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 316، 317.

البطلة بدخولها إلى فضاء المقهى، ما جعلها تنفصل وتكسر الأسس والقيم السائدة في مجتمعها ، فطبيعة المقهى تقتضي أساسا وجود الرجال فيه سواء للهو أو لأغراض أخرى خاصة إذا كانت الساعة مبكرة جدا.

لهذا فالبطلة تشعر بالحرج وعدم الاطمئنان النابع من التجاوز اللاأخلاقي الذي قامت به؛ بالإضافة إلى نظرات النادل القاسية التي جعلتها تتحرك باضطراب حتى أنها آثرت على نفسها شرب القهوة مُرة بدلا من أن تطلب شيئا منه فتقع في ما لا يُحمد عقباه.

تستمر النزعة الانفصالية؛ فالبطلة ترى أن الحب قيمة شعورية إنسانية تستحق ركب الأهوال، وهو ما قامت به عندما ذهبت باكرا إلى المقهى وجلست في الطابق العلوي منتظرة أن يأتي الرجل المجهول، لكن اللقاء لم ينته إلا بالذعر والخوف الذي انتابها بعد الصخب والضجيج الذي وصل إليها من الطابق السفلي (كانت الأصوات الرجالية التي تصلني بأعداد أكثر كلما تقدم الوقت، تزيد رعبي ولا يقيني منها سوى وجود امرأة ورجل يتحدثان في زواية قريبة مني، ولكن هما نفسيهما لم يكونا على قدر من الطمأنينة، فقد كانا مرتبكين...وعصبيين)[1]، مثل المقهى عملية هروب حسية وعاطفية، لأن البطلة لم تكسر فقط قيّم المجتمع وتنفصل عنها؛ بل ركبت زورق الخطر والمجهول في مكان لا تستطيع أن تحمي فيه نفسها من التهم وهي امرأة متزوجة من مسؤول كبير، وكأنها بهذا الفعل وفي هذا المكان –المقهى– تحاول أن تتحدى المجتمع الذكوري بالدخول إلى خصوصياته والسطو على مملكته بفرض وجودها داخله لأجل الحب زيادة منها في التعبير عن النزعة الانفصالية التي اعتبرناها ملمحا من ملامح الاغتراب المكاني.

يظهر المقهى بصورة مغايرة حاولت الكاتبة من خلالها رسم لوحة نقدية ترايجدية ملوثة بالدماء لتعكس ما يحصل في الوطن من مجازر، خاصة في المقاهي بوصفها المكان المخصص للرجال عامة والطبقة المثقفة خاصة.

(1) المصدر نفسه، ص 343 .

وفقا لذلك يغدو اللاأمن من بين الملامح الاغترابية للمكان، فقد حاولت الكاتبة أن تُخرج لنا لوحة نقدية عن الظروف الأمنية التي تعيشها البلاد، ليتحول المقهى من حاضن للعشاق إلى شاهد على حوادث كثيرة كالقتل فيصبح مكانا معادٍ قائما أساسا على الخوف، والذعر، وقلة الحديث، والشك في كل الجالسين من حولك؛ حيث بات كل من يرتاد المقاهي يقل حديثه ويكثر شكه؛ خاصة في الفترة التي كثُر فيها القتل في كل مكان وزمان؛ وهو ما جعل البطلة تصاب بالذعر وهي داخل هذا المكان تنتظر الرجل المجهول الذي جعلها تنفصل عن واقعها وعاداتها وتتجاوز كل المحضورات (فجأة ارتابها شك في أحد الأشخاص الجالس خلفها فهمّت بمغادرة المكان عن يأس، أو بالأحرى عن خوف وأفكار بوليسية تباغتني خاصة وأنا أنتبه لوجودي في مقهى يرتاده الصحافيون، ماذا لو أن هذا الشاب الجالس على بعد خطوة مني يخفي مسدسا، ويختفي خلف جريدة تربصا بأحد ما؟ معظم الاغتيالات ارتكبها شباب في العشرين يرتادون المقاهي، أو يقفون متكئين على الجدار وهم يطالعون جريدة،...في انتظار فريستهم)[1] فالمقهى يصر في كل مرة على قهر مرتاديه ليشعرهم بالخوف والهلع، ويفصح بذلك عن محنة جلية شوهت الأمكنة، وأفقدتها هويتها وصادرت حق الشخصية في العيش بهدوء .

وبعد تتبعنا لحياة البطلة في بيتها وجدناها مضطربة لانعدام الحب والاهتمام من طرف زوجها، فهو لايحسن التعامل مع جسد الأنثى ويراه وعاء للإنجاب لاغير، وانزعاجه من ممارستها لفعل الكتابة في بيتها، إنه يمثل الإرث الذكوري القائم أساسا على تهميش المرأة واقصائها، ماجعلها تشعر بالاغتراب المكاني(أصبح يبدي انزعاجه من جلوسي أمام طاولة الكتابة بدل تخصيص هذا الوقت لطفل لا يأتي دون أن يعرف تماما بأن ما يزعجه هو الكتابة في حد ذاتها كعمل مواجهة ومراوغة صامتة لم يستطع برغم إمكانياته البولسية

(1) المصدر السابق، 344.

التجسس على مصداقيتها) [1]، هكذا أثبتت الكاتبة أن فضاء البيت يبقى مركزا للسلطة الذكورية التي لا يمكن أن تقبل تغيير المواقع لتنتقل من النقيض إلى النقيض، ولهذا جعلته قوة طرد لبطلتها التي كلما أحست بالضجر والضيق وتوقف قريحة الكتابة راحت تبحث عن جسد الرجل المجهول في أماكن أخرى منها المقهى الذي أصبح حاضنا اغترابيا وشاهدا على الجنون الغرامي الذي قامت به بغية الهروب من حياتها الزوجية الباردة المغمورة باللامبالاة والرسميات، ليتحول ملاذها بفعل الأزمة إلى قوة طرد لمرتاديه وهو ما جعل المقهى يتصف بالعدائية لانعدام الأمن، كما جاء موضحا في ردة فعل البطلة التي هرعت لمغادرة المكان خوفا على نفسها، وما ذلك إلا انعكاسا واضحا لطبيعة الإحساس بالعدائية في مكان جاءته طلبا للحب والعشق.

كما جاء المقهى كمكان حميمي مقابل للبيت من حيث توفره على الألفة والحرية، وتحوله إلى مسرح للجنس علنا دون مراعاة أي قانون من قوانين التحريم الاجتماعية والدينية وهو ما نجده في رواية "اكتشاف الشهوة" لـ"فضيلة الفاروق"؛ أين ركز النص السردي على زاوية مهمة بالنسبة لهذا المكان الذي طالما تناولته الكاتبات بحذر، لكن الكاتبة "فضيلة الفاروق" تناولته بطريقة فرجوية أعادت من خلاله بطلتها بناء ذاتها المستلبة، فتأسس بذلك بناءً على أبعاد ومعايير جديدة أسهمت في تركيبه وتحويله إلى فضاء للجنس بامتياز، وكأنها بهذا تريد إعادة هيكلة هذا المكان الذي طالما كان ومازال حكرا على الرجال، ليكون هذا المكان شاهدا على كسر العرف الاجتماعي والديني القاضي باستهجان هذا الأمر (في مقهى دوماغو بولفارسن جيرمان، جلسنا واحتسيت معه كون من الكابوتشينو الساخن، كان أفضل كوب كابتشينو شربته في حياتي، مرت ساعة...ثم ساعتان، ثم مرر يداه على شفتي، ثم اقترب مني وقبلني أمام الملأ، أمام النادل الذي كان يقف أمامنا، وفي يده فاتورة الحساب، وضع شفتيه على شفتي ثم أبعد وجهه عني قليلا، وتأملني، كأنه ينتظر ردة فعلي، ولكني

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 96.

كنت مذهولة، وجامدة، فأعاد الكرة مرة أخرى، ولكنه أطبق شفتيه أكثر على شفتي، وضع النادل الفاتورة على الطاولة وهو يبتسم ثم انصرف)[1].

لقد كان للمقهى الحظ في احتضان اغتراب البطلة عن بيتها الذي لم تجد فيه سوى المتاعب وكل أنواع الاستلاب، كما كان له دور كبير في تحريك مشاعرها المعطلة، ولملمة أشلاء عواطفها المبعثرة؛ إنه المكان الذي (يثير في الإنسان الشهوات، شهوة الأكل أو الشرب والجنس، ويتم ذلك من خلال التزويق الذي كان في المكان، ولكن من خلال فعل الإنسان وحركته، التي تعبر عن جماليات المكان ومواصفاته)[2].

لقد أنعش التقبيل قلبها، وحرّك مشاعرها ليتحول ('المقهى من مكان مفتوح وعمومي، إلى قوقعة مغلقة محاطة بجدران وهمية)[3] وحميمية شاهدة على شعور البطلة بالذهول وهي تقوم بإخماد شهوتها وتفريغها دون قيد أو ضبط؛ الأمر الذي جعلها تقطع الصلة بكل من هم حولها وتنفصل عنهم لتدخل حيزا خاصا بها وتكشف لنا عن عوالمها النفسية؛ وكأنها بذلك تشتري لحظة صدق بينها وبين ذاتها المسلوبة في البيت، الأمر الذي جعلها تقوم بمثل هذا الفعل وتنسجم أكثر مع "إيس" وتبادله القبلة وكأنها (مقبلة محترفة)[4] دون أن تحسب حسابا لزواجها أو حتى للحاضرين، فحتى النادل وضع ورقة الحساب وانصرف مبتسما تاركا إياها في غمرة انسجامها ونشوتها، فكأن الساردة أردات رسم لوحة جنسية للمقهى انطلاقا من مرجعية المجتمع المتواجدة فيه –باريس– لا الذي تنتمي إليه –الجزائر–.

وتتجلى فعاليات تأثيث الكاتبة لفضاء المقهى على نحو أشد وضوحا، وأكثر دلالة على ملامح الاغتراب من خلال سعيها مرة ثانية بزج بطلتها، ودفعها مرة ثانية إلى هذا الفضاء

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 29، 30.

(2) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 20.

(3) تامر فاضل، المقموع والمسكوت عنه في الرواية العربية، ص 182.

(4) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 30.

بحثا عن الفعل الجنسي المفتقر له في البيت، والذي أحيا كل رميم في جسدها حتى بدت وكأنها جمرة انطفات بفعل قطرة ماء.يأخذ المقهى دوره وأبعاده من خلال فتح المجال للعلاقة الحميمية والجنسية بين المرأة والرجل لتشحن الأجساد بالنشوة والتواصل الوجداني.

فما قامت به "باني" في المقهى ردة فعل لجسد عاش لحظات مريعة قهرا واضطهادا داخل بيت يسوده الانغلاق والحصر، ليغدو المقهى المنقذ والمتنفس الذي توجهت إليه مرة ثانية لاستعادة نشوة الفعل الجنسي مع "إيس" ، لكنها قوبلت بالرفض والنفور، ليكون شاهدا على عودتها إلى الهامش وعدم الانتصار في بلوغ فعل الجنس المرغوب فيه في هذا الفضاء ؛ الذي لم يستطع أن يُؤمّن لها رغباتها وهي بعيدة عن أهلها وهو ما يكشف أكثر عن حقيقة المعاناة التي تعيشها الأنا في فضاءات الآخر.

المقهى كمكان مفضل للرجال، تأخذه الكاتبة "زهرة ديك" من زاوية أخرى لتصور لنا الواقع، وتعبر عن فوضى المدينة وبؤسها في زمن كبرت فيه المقاهي وكثرت ولهذا ركزت على الحشد الكبير الذي يكتسح المقاهي ولا يغادرها، وكأنه لا يوجد مكان آخر يستوعب هموم الفرد؛ غيرهذا المكان (كان المقهى مكتظا ولا توجد فيه طاولة شاغرة ولا كرسي فارغ...موقع هذا المقهى في قلب ساحة الأمير عبد القادر، لا يتيح له التخلص من أكوام الزبائن التي تحتله بوقت وبلا وقت، ظل ينقل نظره من طاولة إلى طاولة)[1].

يتمظهر المقهى بصورة تثير الدهشة والغرابة للاكتظاظ الذي يسوده بوقت وبلا وقت، وكأن الكاتبة تحذر من العيش في المدينة من خلال هذا الفضاء الذي يلجأ إليه الفرد (للتخلص من الضجر والبؤس، ويجلس فيه لما يمنحه له من راحة نفسية لا تشبه تلك التي يعيشها في بيته)[2].

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 65.

(2) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص30.

لكنه بهذه الصورة يصبح هو الضجر، فقد أصبح الجلوس فيه بالدور السبب الذي جعل بطل الرواية يتحسر ويتأسف على هذا المآل (كم يبدو سخيفا أن يقف المرء هذه الوقفة في مقهى عاصمي ينتظر دوره في الجلوس، الدور هذا نظام وضعته الفوضى وتوقعت فيه)[1]، فهذه الفوضى والاكتظاظ جسّدا حقيقة الاغتراب المكاني للبطل، واضطراره إلى معايشة الوضع رغم يقينه بصخبه وعشوائيته فالمقهى كفضاء رحب وتنفسي بعث في نفس "بهته" الاشمئزاز والضجر بالإضافة إلى شعوره بالخيبة وهو يقف منتظرا دوره في الجلوس.

3-2 المقهى فردوس مفقود:

يتم استدعاء المقهى بوصفه حلما ضائعا، ليتحول من شكله الهندسي المرئي –المعبّر عن الحاضر إلى شكله الذهني المعبّر عن الماضي ورغبة البطل خالد بن طوبال في الانفصال عن المقهى الحديث بصوره وأبعاده المختلفة من قتل وفوضى، وحزن، وكثرة، واكتظاظ واسترجاع المقاهي القديمة التي كان لها شأن ومكانة كبيرة في القديم.

حتى وإن كان الشخص يحيا في مكان وزمان معينين، فإنه يحب أن يحيا في الذاكرة ويتمنى عودة أيامه وهذا ما نلمسه مع "خالد بن طوبال" في "ذاكرة الجسد"؛ أين يسترجع مقاهي قسنطينة ويبحر بذاكرته ليعقد لنا مقارنة بين القديم والحديث عبر عملية هروب حسية ذهنية اختيارية وحميمية فيها نوع من البحث عن شيء لم يعد موجودا إلا بأسمائها التي بقيت محفورة على جدرانه (كيف أعثر على مقهى لم يعد كبيرا إلا بأسماء رواده، كيف أجده في هذا الزمن الذي كبرت في المقاهي وكثرت يتسع بأس المدينة، وإذا بها متشابهة وحزينة كوجوه الناس؟ لم يعد يميزها شيء حتى تلك الهيئة التي كانت سِمة أهل قسنطينة وذلك اليوم)[2]. فلشدة شوقه وعمق حسه الاغترابي لانقراض المقاهي العتيقة راح يستدعيها بأسمائها ومرتاديها الذين يعبّرون عن بنيتها الفكرية، وطابعها البسيط، الذي يعبّر عن واقع

(1) زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، ص 65.

(2) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص318،

الشعب آنذاك ببساطته ولباسه الأبيض الذي كانت المقاهي تتألق به، وتأخذ توهجها من بياضه الذي لم يعد له وجود اليوم فالأجساد التي تجلس كل يوم فيها هي نفسها بسبب وبدون سبب، وباللباس نفسه، وهو ما حزَّ في نفس البطل الشعور بالحزن والرغبة في الانفصال، والإبحار في مغاليق الذاكرة للشعور بالنشوة والسعادة ولو لوقت قصير، فالبطل يعيش مع المقاهي الجديدة جسدا، ومع القديمة العالقة بالذاكرة روحا وإحساسا.

تعود المقاهي القديمة بفيض من الحميمية لافتقادها في الزمن الحاضر؛ فهي مرتبطة بذاكرة الحنين، لأنه لم يبق منها شيء سوى أسماؤها، كمقهى "بن يامنة"، الذي كان يتوقف عنده "الشيخ عبد الحميد بن باديس" وهو في طريقه إلى المدرسة ومقهى "بوعرعور" و"بشطارزي"، وكذلك مجلس والده (هاهي الذاكرة سياج دائري يحيط بي من كل جانب، تطوقني أول ما أضع قدمي خارج البيت، وفي كل اتجاه أسلكه تمشي إلى جواري الذكريات البعيدة، فأمشي نحو الماضي مغمظ العينين؛ بحثا عن تلك المقاهي القديمة تلك التي كان تعد القهوة على الوجاق الحجري وتقدم بالجزوة، ويخجل نادل أن يلاحقك بطلباته، كان يكفيه سرق وجودك عنده)[1]، داخل هذا العالم المتشظي والغريب يتخطى شعوره بصيرورة الوجود وينفصل عن حركة الكون، يقطع مسافة زمنية مليئة بالشوق والحنين، والذاكرة ضائعة في البحث عن عبق المكان وأصالته في زمن أصبح فيه المال هو سيد المقاهي، فحتى الجلسة لك أن تدفع حقها بطلبات أو بدونها، حقا حتى المقاهي تعاني اغترابا انطلاقا من المرجعية التي اتكأت عليها الكاتبة في عرض صورة المقاهي القديمة التي بدت ثابتة في ذاكرة البطل بهمتها، وعراقتها وعزتها، بدليل أنها لم تكن للهو والتجمعات العاطلة ولا لملء قاعاتها فحسب؛ بل كانت حريصة على ملئها بالعلماء والشيوخ والوجهاء الذين كانوا يشكّلون روح المكان وهويته الثقافية .

(1) المصدر السابق، ص320.

لهذا فالبطل حريص كل الحرص على المحافظة على تلك الصورة التي نقلها لنا بشيء من العزة والافتخار إلى درجة التقديس.

إن هذه الرؤية التقديسية والرمزية والثقافية التي احتفى بها البطل في ذاكرة تأسره وتوصله بالماضي، فتتقد بداخله ومضات الشوق والحنين التي جاءت كرد فعل على انهيار وغياب تلك الصورة التي ما عادت تحضر اليوم، ولأنه لم يستطع التعامل مع المستجدات التي اكتسحت المقاهي وحوّلتها إلى صورة كئيبة وحزينة، لهذا بات يشعر بالاغتراب المكاني في صورته الحسية والمعنوية.

فالمقاهي على كثرتها في حاضر البطل واتساعها واكتظاظها وفوضاها لم تعد تأتي بالفائدة، ولا الجديد، لهذا علّق البطل بشيء من الأسف على انهيار زمن هذه المقاهي، وأدركت نفسه في قرارتها أن تلك الصورة التقديسية والعريقة ماهي إلا أمل ضائع(هذا الزمن الذي كبرت فيه المقاهي وكثرت لتسع بؤس المدينة)[1]، فالمقاهي اليوم تتشابه وكأنها تحيل إلى مكان واحد ثابت من خلال اتساعها، وفوضاها، وكثرة مرتادیها.

إن استعراض المقهى من خلال وجهة نظر البطل الماضوية، تؤكد على أن المكان لا يأخذ (دلالته من ذاته كمكان فحسب؛ وإنما يكتسب من الزمن دلالات أخرى)[2]، وهو ما حرصت الكاتبة على نقله للمقارنة بين المقاهي القديمة والحديثة وللتأكيد على سِمة الحميمية والحنين للماضي البعيد الذي كان من أهم التقنيات التي ساهمت في تفعيل الشعور بالاغتراب المكاني.

إن تذكر المقهى والرجوع إليه بعد هذه السنوات يقترن بأحاسيس الحزن، والفوضى، والبؤس والرغبة في الخلاص ، والانعتاق من هذه المشاعر في الزمن الحاضر.

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 368 .

(2) صالح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص 53.

تحضر المفارقة الزمنية لتكشف لنا معاناة كمال العطار في رواية "جسر للبوح وآخرللحنين" فبعد عودته إلى مدينته يكتشف الاختلاف والتباين الحاصل بين الزمنين، الزمن الماضي الذي يحن إليه ويبكيه، والزمن الحاضر الذي يفر منه وينفر من تعقيداته التي باتت تخنق الفرد أكثر مما تريحه.

تتقد نار الشوق والحنين في الرواية على لسان البطل الذي تفاجأ بالصورة التي أصبحت عليها المقاهي اليوم، المقاهي الميتة حاليا "le cafes morts "كما يسميها (هاهي إحدى هذه المقاهي أمامه الآن، والنادل لا يفتأيصيح على فناجين مياه ملوثة،سميت مجازا قهوة وصاحب المقهى ينفخ أوداجه زاعما إنه يساهم في إنعاش الإقتصاد الوطني، بقتل الزمان والإنسان في بوتقة الكسل والملل والاتكال والذبذبات اللحوح سعيدة في الانتشاء بقطرات القهوة المسكرة المزروعة هنا وهناك على الموائد الخشبية أقدام الرداء الأبيض للنادل في عالم الأوساخ تتحدى الأنظار وتؤذيها)[1]، مشهد مؤسف للحالة التي آلت إليها المقاهي اليوم، ماجعل "كمال العطار" يفتقد المقاهي القديمة بملامحها الثقافية والرمزية ويطالب بعودتها من جديد يقول: (المقاهي سابقا لم تكن بهذه القذارة واللامبالاة، ثم إن اسم المقاهي لم يتغير المقاهي الميتة بالأمس كان روادها لاحول لهم ولا قوة كان الزمن هو الذي يقتلهم بالبطالة الحقيقية، وعصا الشرطة تؤدبهم، وعيناها تراقب تحركاتهم، لذلك كانت بعض المقاهي منتدى لأفكار الحركة الوطنية وطموحاتها ومكانا لميلاد مختلف الجمعيات الثقافية والرياضية وحتى الجمعيات ذات الطابع الثوري والسياسي) [2] فبين المقاهي الحالية والقديمة فرق كبير من حيث القيمة والشكل.

(1) زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 253-254.

(2) المصدر نفسه، ص254.

4- الجسور والبكاء على مآل الذات:

الجسور تعني التواصل والتلاحم بين مكونات المدينة، تعني الجمال والخوف والرهبة واستحضار الأسطورة، حاملة لسؤال الموت؛ فالجسور تحاكي جميع هذه المدلولات وتتناغم معها، فبمجرد سماع هذه الكلمة يتبادر للذهن مدينة قسنطينة بجسورها المعلقة؛ هذه الأخيرة التي نجدها خاضرة وبقوة في الأعمال الروائية قيد الدراسة.

وفي سبيل البحث عن أهم ملامحها الاغترابية لابد من التعريف بها، فهي أهم الرموز التاريخية، وإحدى المعالم الحضارية التي تستقي منها المدينة عراقتها، وهذا ما عبّرت عنه "أحلام مستغانمي" بقولها: (واش تكون قسنطينة بلا قناطرها)[1]؛ فالجسور متعددة الأبعاد والدلالات، سياسية وتاريخية ونفسية، وهذا ما ورد على لسان الكاتبة "فضيلة الفاروق" التي أرادت أن تكون الجسور أول ما تقع عليه عينا البطلة "يمينة" عندما تغادر المستشفى؛ حيث وعدتها بأن تأخذها مشيا على جسر"صلاح سليمان" المخصص للراجلين فقط[2]، كما أرادت أن تُعرّفها على أحد أهم جسورها كجسر "سيدي مسيد الذي يبلغ (ارتفاعه أكثر من 170 مترا)[3].

تحضر الجسور في روايات "أحلام مستغانمي" بأكثر من ملمح اغترابي، إنها الفضاء الأول الحاضر بقوة في لوحات "خالد بن طوبال"، كما أنها عامل من عوامل تفجير الذاكرة والعبَث بها، وهو حضور يعبّر عن حبه لوطنه باعتباره يعيش في المنفى، وهو ما تعبر عنه لوحاته في مجملها وما هذا إلا تأكيد واضح وصريح عن تفاقم الأحاسيس النفسية وتأججها، الأحاسيس المليئة بالحنين والشوق لمدينته وجسورها إذ (يحدث المكان في كيان المغترب فجوة نفسية وصرخة مؤلمة ، فالإنسان يتعلق بوطنه وهو موجود فيه، ويحن إليه وهو بعيد

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 107.

(2) ينظر: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 86.

(3) المصدر نفسه، ص 86.

وتائه عنه، إذ نلمس خلف أستار المكان صيحات دفينة توحي بالمعاناة، والتوتر والاضطراب) [1].

فالجسور جاءت كمكان مقابل للوطن، من حيث توفرها على الراحة والطمأنينة، وهو ما لم يجده في بلاد الغير لهذا كان يتوجه إلى لوحته "حنين" ويخاطبها كأنه يخاطب صديقا له (اتجهت نحو لوحتي الصغيرة حنين أتفقدها، صباح الخير قسنطينة، كيف أنت يا جسري المعلق يا حزني المعلق من ربع قرن) [2]، إنها غربة صارخة واغتراب واضح يُعبر عنه هذا الحوار النفسي الذي دار بين خالد ولوحته "حنين" لذلك يمكن القول إن العيش في بلاد الغير مهما توفرت لك سبل العيش الرغد إلا أنها تبقى غربة بكل ما تعنيه من ألم وبعد وجفاء واضطراب، بعيدا عن الوطن.

لقد باتت اللوحات ملجأ الراحة والأمان، وموطن غربة بالنسبة لخالد، التي أعطته أملا في الحياة باعتباره مبتور الذراع لا قُدرة له على المواجهة، ولا طاقة له على مصارعة أهوال الحياة، فكانت الجسور ملاذه ومسكنه في غربة ملحها أجَاج (أدركت في النهاية أننا لا نرسم ما نسكنه، وإنما ما يسكننا) [3] وعلى هذا الأساس فالجسور باتت قوة جذب للبطل المغترب، التي فيها يصب جام غربته وأمله.

ومن الملامح الاغترابية للجسور أنها تدرجت إلى أعماق خالد إلى أن أصبح غريب الأطوار؛ فالإنسان (ينعكس في الأشياء والأشياء تنعكس في الأماكن) [4]، وهو ما أقر به صديقه زياد الذي وصف لنا العلاقة الروحية بين خالد ولوحاته، وجسورها التي تذكره بنفسه المغتربة، وهويته الضائعة ومقومات وطنه من جمال وأصالة وموت، ولهذا فهي مدعاة

(1) أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر، ص 86.

(2) احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 86.

(3) المصدر السابق، ص 86.

(4) مصطفى تواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب)، ص 86.

للحنين والذكريات والشعور بالوحدة والتوحد(لقد توحد خالد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح، ثم في حزن متدرج في العتمة، وكأنه يعيش بتوقيته يوما أو عمرا كاملا في اللوحة الأخيرة لا يظل باديا من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط الصور، كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئا، علامة استفهام معلقة إلى السماء لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل وكأنه فقد فجأة وظيفته الأولى للجسر، أترها بداية الصبح عندئذ أم بداية الليل؟ أتراه يحتضر أم يولد مع خيط الفجر؟ إنه السؤال الذي يبقى معلقا كالجسر، لوحة بعد أخرى مطارد بلعبة الظل والضوء المستمر بالموت والبعث المستمر لأنه أي شيء معلق بين السماء والأرض هو شيء يحمل موته معه)[1].

إن العلاقة الروحية بين "خالد" والجسور تُخفي وراءها فيضا من الأحاسيس المؤلمة لحال الوطن حتى بدا مثل هؤلاء الذين اغتربوا لجسامة هزائمهم وخيبة آمالهم الذاتية والوطنية، التي عمّقت جراحهم ودفعتهم إلى التوحد وتمني الموت و تفضيل العزلة ؛ فالوطن حاضر بقوة في ذات البطل الذي نلفيه من خلال رسمه لهذه الجسور متحسرا على واقع وطنه المضطرب والمتلاشي بين حاضر متعفن لا يعمه إلا الحزن والموت والفقد والعزلة، ومستقبل لا يعرف عنه شيء لأنه يحمل غموضه معه فيمسي المكان(حائلا أكيدا دون تلقائية الإنسان ويغدو المكان حدا من حدود القهر الكبرى) [2]، وهوما بدت عليه الجسور باهتة الملامح، فاقدة لوظيفتها الأساسية فلا ركائز تشد أزرها وتجعلها ثابتة وقوية لأن الموت لا يبرحها.

إن مبادرة زياد بتحليل لوحات "خالد" أكدت له حقيقة مُرة لم يكن منتبها لها (لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي، كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما، ومنذ الأزل، كنت أعكس لعبة قلقي ومخاوفي، ودواري دون

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 207.

(2)أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر ص 86.

أن أدري، ولهذا ربما كان الجسر أول ما رسمت يوم فقدت ذراعي)[1]. عاش خالد في قسنطينة وأحبها وتعلق بجسورها إلى حد التماهي لكنه اغترب عنها حين زجّت به إلى من كانت سببا في بتر ذراعه –فرنسا– ما جعل لوحاته بجسورها تفيض بأحاسيسه ونفسيته المحطمة، شأنه شأن زميله "زياد" الذي قام بإسقاط تلك الجسور التي لم تعد مُؤهلة للثبات والصمود على وطنه المعلق فلسطين.

ظلت الجسور مكانا ينشده خالد في لوحاته وأحلامه وحواراته الداخلية، لكنها تبعثرت وأصبحت أضغاث أحلام لا يمكن أن تأتيه بالجميل، وهذا بعد مقتل أخيه حسان لتصبح العلاقة علاقة نفور وكره للوطن بكل تضاريسه (في الحقيقة... اكتشفت أنني لاأحب الجسور وأكرهها كراهتي لكل شيء له طرفان ووجهان واحتمالان وضدان)[2]، وما هذا التخلي إلا دليل على أن الجسور الأليفة بلحظاتها السعيدة شيء انقضى أمره وأصبح ينتمي إلى زمن مفقود لا يمتلك منه "خالد" إلا الحسرة ورؤية مخيفة للمجتمع القائم أساسا على مبدأ التناقض بين الحقيقة والحلم، وبين الراهن والمستقبل (كل شيء كان يبدو مسرعا على هذا الجسر، السيارات وحتى الطيور، وكأن شيئا كان ينتظرهم على الطرف الآخر، وربما كان بعضهم يجهل آنذاك أن الذي يبحث عنه تركه خلفه، وأنه في الحقيقة لا فرق بين طرفي الجسر، الفرق الوحيد هو في ما فوقه وما تحته، تلك الهاوية المخيفة التي يفصلك عنها حاجز حديدي لا أكثر والتي لا يتوقف أحد لينظر إليها، وبما أن الإنسان بطبيعته لا يحب تأمل الموت كثيرا، وحدي تستوقفني الهاوية الموغلة في العمق، تثيرني لأنني أثبتها بأفكار مسبقة وذاكرة متوارثة؟ أم سلكت هذا الطريق لأنفرد بهذه المدينة على جسر، هناك حماقات يجب عدم ارتكابها كأن تأخذ موعد مع ذاكرتك على جسر)[3]، إن العلاقة الجدية التي تربط طرفي

(1) أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد، ص 208.

(2) المصدر نفسه، ص 379.

(3) المصدر السابق، ص 292، 293.

الجسر هي علاقة الحياة بالموت –أعلى أسفل– فكلما نظر الإنسان إلى الأسفل وجد الموت وكلما نظر إلى الأعلى وجد الحياة، وبين الموت والحياة يكمن التنافر والتقاطب معادلة يستحيل الجمع بين طرفيها، لأن كل قطب يسعى إلى شد الحبل لصالحه، لكن قطب الموت في النهاية يبقى الأقوى لأنه هاجس وشبح يخيف كل من يتجرأ على النظر إلى تلك الهاوية المخيفة.

على الرغم من الجمال والسحر الذي تتمتع به الجسور بعلوها وشموخها ورؤية كل شيء من فوقها؛ إلا أن علاقتها بالموت أقوى من ذلك الجمال، فلا أحد يستوقفه النظر المطول إلى الهاوية، وحده "خالد رمز الثورة والوطن والذاكرة والشهداء، استوقفته تلك الهاوية مطولا بحيث إذا أخذنا بعين الاعتبار الحالة النفسية والمأساوية له، فإننا نحس بأن الأمر يتعلق بمزاجه وأحاسيسه التي لا تختلف عن تلك الهاوية التي باتت اليوم محط استقطاب مرتكبي الحماقات الذين لا يحسبون حسابا لحياتهم.

فالتقاطب والتناقض من أهم الملامح الاغترابية للمكان الباعث على الموت، والنفور والعداء، الكراهية، وتبخر الآمال. وإن كانت هذه الملامح لصيقة بالبطل "خالد" في وطنه ومنفاه، فإنها تتعداه إلى "أحلام" ترى بدورها أن الجسور ليست أكثر من فضاء للموت، والنفور فجدّها(رمى بنفسه يوما من جسر ربما كان هذا...بعدما توعده أجد البايات بالقتل)[1]، يبقى الموت حاضرا ومؤطرا للجسر لهذا فالبطلة لا تجمعها به سوى علاقة نفوروعداء قائمة أساسا على التشاؤم منه (لا أذكر أنني عبرتها مرة واحدة راجلة أو حاولت مرة النظر منها إلى الأسفل إلا وشعرت بالفراغ والدوران)[2]. فالبطلة تهاب الجسور وتخافها لأنها تُشعرها بفقدان الوعي، كما أنها كانت سببا في موت جدها.

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 293.

(2) المصدر نفسه، ص 178.

أما إذا قلنا بأن الجسر كان سببا في ارتكابها لحماقة أودت بروح سائقها على يد أحد الإرهابيين؛ أين سقط أمام عينيها وهي واقفة على الجسر الذي ذهبت إليه بحثا عن رجل وهمي، لتتحول العلاقة بينها وبين الجسور في لحظة طيش وجنون إلى علاقة حميمية ظنا منها أنها ستجده هناك، لكن ما لم تكن تحسب له حسابا أن يتزايد حجم كرهها لهذا المكان الذي شهد مقتل سائقها.

أصبح الجسر بالنسبة للبطلة فاقدا لكل قيمة جمالية، وحميمية باعتباره وجهة للقتل يطال فيه الموت خيرة الشباب والمثقفين الذين لا علاقة لهم بالسياسة سوى أن القدر جرهم إلى مثل هذا المكان ليصبحوا كبش فداء للوحوش الأدمية المتعطشة لرؤية الأجساد متناثرة ، كما حصل مع السائق –عمي أحمد– الذي قتل أمام عينيها لتصبح العلاقة علاقة كره وعداء أكثر مما كانت عليه (تأكد لي الآن الآن تماما أنني أكره الجسر، وأن فضولي تجاهه قد مات تماما كأملي بلقاء ذلك الرجل، الذي قضيت أكثر من ساعتين، وأنا أجوب هذه المدينة في البحث عنه دون جدوى)[1].

جرّ الحب البطلة إلى هذا المكان الذي تكرهه وتتشاءم منه وتهاب العبور فوقه، فماضيها يشير إلى أن جدها انتحر من فوق هذه الجسور، وحاضرها يكشف أنها تعرضت إلى صدمة كبيرة تمثلت في مقتل سائقها أمام عينيها الأمر الذي ضاعف إحساسها بالمرارة والخيبة والفشل في العثور على الرجل والحب الوهمي (أنا هنا لأنني أحب رجلا وهميا، وأكره الجسور وأردت أن أتأكد من كراهتي لها)[2].

إن كُره البطلة للجسور، وعلاقة العداء القائمة بينهما، لم تأت هكذا؛ بل ساعدت على استفحالها مجموعة من الظروف، والوقائع كونها محفزات كافية لكي يتسم الجسر بالسلبية، ويفقد كل مؤهل للحميمية والجمال .

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 109.

(2) المصدر نفسه، ص 120.

عبر مطاردة حرة لجسد الرجل الوهمي ورائحة عطره التي جعلتها لاتقوى على التمييز بين الأمكنة، وقعت البطلة فريسة لمشاعر العناد التي زجت بها في مهاوي الردى؛ الأمر الذي أدى بزوجها إلى معاتبتها على الذهاب إلى الجسر، والتجوال في ظروف أقل ما يقال عنها إنها قهرية (تتجولين؟ أهذه المدينة للفسحة؟ أو هذا زمن للتجوال؟ البلد الذي يعيش حالة حصار معلنة على التراب الوطني، وأنت تتجولين تقرأين الجرائد، لا تتحدثين إلى الناس؟ كل يوم يقودون رجال الشرطة، إنه الواقع المتعفن الذي تعيشه البطلة؛ واقع مهشم تجتاحه كل قوى القمع والفساد الاجتماعي والسياسي، وكل من يحاول إثبات غير ذلك، يقع تحت مظلة القتل الخطا أو العمدي)[1].

ومن الملامح الاغترابية للجسور أنها كانت محفزا للذاكرة بالنسبة لـ"أحلام" (ما عدت أحب الجسور منذ أغتيل سائقي "عمي أحمد" ونحن على الجسر كرهت الجسور، خاصة أنا التي لي جد انتحَر بإلقاء نفسه من جسر سيدي راشد هذه الحادثة التي لم تكن تعنيني أصبحت تحضرني بين الحين والآخر)[2]. تلك هي صورة الجسور التي قدمها البطلان، فدال الجسور في وعيهما مؤثث بالكره والقتل، والغثيان، والفشل والعقد النفسية، والغربة المكانية، وهي مجموعة من المشاعر السلبية القاتمة.

يقدم السرد مفارقة تقلب حقائق الأشياء، ليتحول الجسر من الدلالة الإيجابية الحضارية كرمز لقسنطينة، والوطن والذاكرة التاريخية إلى دلالة سلبية مشوهة مبنية على سمفونية الموت والقتل والانتحار، والاحساس بالتلاشي، حين يجد المرء نفسه واقفا على فضاء لا جدوى من شموخه وصلابته سوى أنه أصبح مسرحا لممارسة فعل القتل من قِبل الجماعات الإرهابية التي لم تتوان في العبث بمختلف أماكن الألفة وتحويلها إلى عدائية قائمة أساسا على سلب الحياة.

(1) المصدر نفسه، ص 312.

(2) المصدر السابق، ص320.

يتعدى هذا الفعل –القتل– الجماعات إلى الآباء؛ أين يحضر هذا في رواية "تاء الخجل" لـ"فضيلة الفاروق" حينما رمى والد الطفلة "ريما نجار" ذات الثماني سنوات من أعلى جسر سيدي مسيد للتخلص من العار[1]، ليتحول الجسر إلى فضاء لغسل العار وتخليص شرف العائلة من هذا الوشم المشين الذي ظن الأب أنه سيمحوه بهذا الفعل، ليظهر بذلك الجسر ضمن رؤية سوداوية تجعل الأبعاد الحقيقية لهذا المكان تظهر انطلاقا من عقدة الأب.

كما يأتي ذكره أثناء تجول"خالدة" مع "كنزة" مشيا على الجسر وذكرها لضريح الولي الصالح (تحت هذا الجسر الذي يزوره الناس من أجل التبرك، وهو ما حصل مع المرأة التي كانت تلتحف الملاءة السوداء؛ حينما أخرجت زجاجة عطر وراحت ترش بقايا المزار وضريح الولي الصالح)[2].

وفي إطار محاولة الكاتبة جعل الجسر قوة جذب اغترابية وحلما هلاميا بالنسبة لـ"يمينة" الفتاة المغتصبة، التي مُنيت بالموت قبل أن ترى هذه الجسور وتمر عليها (سأمر أنا وأنت على جسر ملاح سليمان، إنه مخصص للراجلين فقط وستشعرين بلذة الاهتزاز عليه)[3]، يصبح الجسر أملا لانفراج الهموم بالنسبة ليمينة التي ظلت ابتسامتها معلقة بين السماء والأرض، شأنها شأن الجسر المعلق وتصبح رؤية هذا الجسر أمرا مستحيلا (قطعتُ جسر سيدي مسيد مشيا اهتز قليلا... أمنيتك الأخيرة لم تتحقق يا يمينة)[4].

(1) ينظر: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 39.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص 38.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 86.

(4) المصدر نفسه، ص 92.

فالموت حاضر بقوة في هذه الجسور، فـ"خالدة" تمر عليه وهي تجر أذيال الخيبة والانكسار، والشعور بفقدان شيء عزيز لتكتمل اللوحة السديمية التي أرادت الكاتبة أن ترسمها لهذه الجسور والتي كان الموت والفقد ملمحا ثابتا من ملامحها الدالة على الاغتراب.

وحتى تكتمل هذه الصورة القتيمة والآثمة للجسر لابد أن نذكر رواية "زهور ونيسي" "جسر للبوح وآخر للحنين" التي أخذت الجسر عنوانا كبيرا لعملها وإن كان لم يُذكر متزامنا مع الأحداث، لأن الكاتبة أرادت أن يكون البطل مثل الجسر معلقا بين زمنين مختلفين الماضي بذكرياته الجميلة، والحاضر المشتت والموبوء وإن كانت الغلبة للزمن الماضي؛ فالرواية مشحونة بالحنين إلى أجواء الماضي بأمكنته والجسور على رأسها؛ فالبطل على اتصال دائم بتلك الأجواء لا ينقطع عنها فالجسر بالنسبة إليه أشبه بحياة الإنسان (الجسر قوة من قِوى المستقبل، ربط لعلاقة واستمرار لحياة وتنمية وتواصل، تواصل للرؤية والفكر، الجسر لا يقبل القطيعة الجذرية أو الاستئصالية، هو طريق موصل بين نقطتين وأرضين وفكرين وزمنين، الحياة بدون جسور قطيعة وبتر وتشوه؛ إنما تمسك في حلقاتها بذاته والذوات الأخرى)[1].

فالجسر حامل للموت، ومهّد للانتحار، ومنبع للشوق والحنين وهي من أبرز ملامحه الاغترابية في هذه الرواية؛ حيث يصور البطل حال المجتمع القسنطيني، ويصف كل من يطيل الوقوف عليها هو بلا شك ينوي الانتحار، (كانت تبعات انتحار البنات ثقيلة أكثر من الذكور على العائلة وعلى الجيران وعلى المجتمع بأكمله)[2]، فكل من ضاقت به الحياة، وأوصدت أبوابها في وجهه يتوجه صوب الجسور، ليُلقي بنفسه هدية لها، وكأن الأماكن المرتفعة وُجدت من أجل هذه الوظيفة فهي متعطشة دوما إلى زهق الأرواح.

(1) زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 228، 229.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 230-231.

كان للمكان في الروايات المدروسة الدور المميز في إحداث نوعين من العلاقات مع الشخصيات المتواجدة فيه، فمنها: العلاقة العدائية التي كشفت عن عذابات الروح ومعاناتها، ورغبتها في كسر العادات والتقاليد التي تربطها بهذه الأمكنة، وتجاوزها لصالح بناء ذواتها المستلبة فيها مثل البيت الذي لمسنا خلف أستاره ما يوحي بالتوتر والعنف والاضطراب، بالاضافة إلى العلاقة الحميمية التي كشفت عن رغبة الشخصيات في البقاء في تلك الأمكنة كالمقهى والشوارع والمنفى لما تقدمه من راحة ونشوة، أوعودتها من جديد لما تحمله من قيم روحية ورؤية تقديسية.

خاتمـة

طمحت هذه الدراسة إلى الكشف عن ظاهرة الاغتراب في نماذج مختارة من الرواية النسائية الجزائرية، وتتبع ملامحها وأبعادها من خلال البنية السردية التي كانت الوعاء الذي صبت فيه الكاتبات قضاياها، وتجاربهن، ورفضهن للواقع المتمثل أساسا في المتوارث من العادات والتقاليد والرجل الذي ظل إلى حد بعيد يعتبرها تقوم بأدوار ثانوية لا غير.

ويمكن أن نستخلص بعض النتائج التي فرضت نفسها في البحث:

– للاغتراب معان ودلالات واسعة، منها ما اتصل بالجانب النفسي والاجتماعي والاقتصادي، ولهذا فأبعاده وملامحه عديدة؛ كالعجز، الرفض والتمرد، واللامعنى، والانكفاء على الذات، والاستلاب، والعزلة، والوحدة، والانسلاخ، والتفرد، والقهروالصمت.

– إن ظاهرة الاغتراب فرضت نفسها لأن تكون جزءًا من العمل الأدبي لهذا وجدت صداها في الأعمال الأدبية سيّما الرواية.

– ينشأ الاغتراب في أحد جوانبه استجابةً لمعاناة الإنسان، ومشكلات عصره وتناقضاته، وإحساسه العقيم في عدم قدرته على مواجهة أزماته.

– كان للأسماء الدور المميز في الوقوف على عذابات الروح ومعاناتها، فقد تولد الاغتراب نتيجة العلاقة النفسية والسلبية القائمة بين الأسماء وحامليها، لأنها لا تشعرهم إلا بالنحس والشؤم والقيد، كما جاءت مفارقة لأحوال الشخصية، فمثلا السعيد في بحر الصمت، ينكر أنه سعيد ويُقر بأن الأحزان والمآسي تلُفه من جميع النواحي.

– إن حالة الاغتراب لدى الشخصيات تتناسب مع الوعي الممزق بالذات التي لم تعد قادرة على احتمال الواقع والتناقضات التي تسود مجتمعاتها.

-حاولت الكاتبات في الروايات المدروسة التعبير عن الحياة الداخلية لأبطالهن بنوع من الغموض، وانعدام منطقية التسلسل في الشعور والأفكار، فجاءت المصائر التعيسة التي أحاطت بها من كل جانب لتؤكد ذلك ولتصور آلامهم، ومخوافهم، واحباطاتهم الناتجة عن تجاربهم وتجارب المحيطين بهم.

-شكّلت المصائر التعيسة التي لفّت حبل المشقة على أعناق الأبطال سبيلنا للوقوف على أنواع الاغتراب التي التف حولها أبطال الروايات والتي منها: الاغتراب العاطفي الناجم عن علاقات الحب الفاشلة التي انتهت نهاية حزينة ومأساوية، فنتيجة الحب المقرون باللوعة والحرمان يبقي الحبيب في مواجهة نفسية حادة للأزمات والإحباطات التي أدت به إلى اضطراب في سلوكه وشخصيته التي لم تستطع تقبل ذلك الفشل.

أما الاغتراب الاجتماعي الناجم عن الانفصال النفسي بين الأزواج داخل المؤسسة الأسرية فظهر بمظهرين؛ الأول في انفصال الزوجة عن زوجها، ورغبتها في كسر أسوار سجنه الذي تميز بالعنف والقوة، ورغبتها في التمرد عن نظامه السادي، أما الثاني فتمثّل في انفصال الزوج عن زوجته ورغبته في الهرب من براثن سجنها واسترجالها، فقد استولت على رجولته بالعنف والقوة.

أما الاغتراب الثقافي، فقد ظهرت ملامحه من خلال شخصية المثقف المهمشة والممزقة داخليا لعدم انسجامها مع مجريات واقعها، والتي كان مآلها العزلة والرحيل إلى الآخر، والقيام بأفعال غريبة، وجميعها ملامح اغترابية تفصح عن عجزها وعدم قدرتها على تغيير واقعها.

إذن فشخصيات الروايات المدروسة أسيرة الاغتراب بسبب المصائر التعيسة التي التفت حولها، وتواترت عليها مدا وجزرا لتجعل منها شخصيات مغتربة تعيش حالة غير متوازنة، ولهذا تظهر بأكثر من مظهر اغترابي؛ كالصمت، والقهر، واللاجدوى، والرفض والتمرد.

- لقد دفعت حالة الاغتراب بعض الشخصيات إلى فقدان الإحساس بالذات، فأصبحت كارهة لنفسها لأنها تشعر بأنها لا شيء.
- ولَّدَ فقدان الأحباب حزنا عميقا في نفسية الشخصيات، لمسنا فيه بعدا اغترابيا، ويبدو ذلك واضحا في روايات "وطن من زجاج" و" ذاكرة الجسد".

- يُعَدُّ الجانب النفسي الأكثر حضورا في الروايات؛ إذ لازم الشخصيات شعور بالكآبة والقلق والعزلة والوحدة والمعاناة بسبب ظروف ذاتية وأخرى موضوعية، كما أنها شخصيات لا تمتلك سوى الحزن، البكاء، والهروب من الواقع.

-عبّرت الشخصيات المغتربة عن رفضها الكلي للزمن الحاضر، فراحت تطرق أبواب العالم الماورائي المتمثل في الأحلام والهذيان، ذلك العام الرطب الندي الذي استطاعت من خلاله التعبير عن اغترابها ومشاعرها المضطربة المتمثلة أساسا في القلق والخوف، لكن ذلك لم ينجح لأن الكوابيس كانت حاضرة لتهدد أمنها واستقرارها وتزلزل ذاتها، فتعود إلى الشعور بالاغتراب الزماني والمكاني.

-جعل الاغتراب بعض الشخصيات تصل إلى حد الدخول في دوامة الهلوسة والهذيان وتحديدا في رواية "قليل من العيب يكفي" فبهتة" و"بدور" وجدنهما يتفوهان بحديث فاقد للمنطق أقرب إلى الجنون خاصة عندما يشتد بهما القهر والحزن.

-أجادت الكاتبة "زهرة ديك" اتخاذ الكوابيس والأحلام قالبا فنيا لمعالجة قضية الاغتراب.

-تتجلى أنواع الهروب من الواقع والزمن المضني، في الإبحار في الذاكرة والتربع في محرابها؛ مما أدى إلى تراكم في السرد الاستذكاري الذي جعل الشخصيات تعيش بين الخيبة والحنين، كما كان للاستباق دور بارز في إعطاء بصيص أمل للشخصيات كي تتجاوز الزمن الحقير كما وصفه "خالد بن طوبال"؛ بالإضافة إلى الحلم بمدينة مثالية،

كما حصل مع "باني" في رواية "اكتشاف الشهوة"، والحلم بقصة حب تغسل أدران النفس المكلومة كما في الروايات جميعا.

-كشف المونولوج عن أوجاع وقهر عانت منه شخصيات الروايات المدروسة التي بدت مهمشة ضائعة، وحزينة منصرفة نحو الداخل كي تحكي وتبوح بأوجاعها وأناتها المتناثرة بين الأزمنة، كما أخذ الحوار الخارجي دوره البارز في تفعيل وتعميق الشعور بالاغتراب لدى الشخصيات ويظهر ذلك من خلال النقاشات التي كانت تدور حول اختلاف وجهات النظر.

-كان للمكان الدور المميز في إحداث رؤية واعية للتحول الحاصل على مستوى المميزات والخصوصيات التي يتمتع بها المكان، فقد أرادت الكاتبات الوقوف على درجة القلق والتوتر العالية، وحالة التصدع التي أصابت معالم المكان فحولته إلى قوة طرد لأصحابه، كالبيت الذي أصبح يفتقر إلى خصائص الفضاء الذاتي؛ ذلك الفضاء الذي يستطيع فيه الإنسان أن يمارس حريته، ويعيش حياته من حيث الأمن والطمأنينة، وفي كنفه يتحرر من قيود الخارج وعريّه، ويسكن إلى ذاته.

-عكست صورة الوطن السلبية في الروايات المدروسة واقعا مغتربا عبّرت من خلاله الكاتبات عن زمن العشرية السوداء لرصد المشهد الجزائري المأساوي، وتسليط الضوء على مشاهد مثقلة بحقيقة الوضع الكابوسي الذي عاد بالسلب على جميع مناحي الحياة، فحتى الأمكنة فقدت خصوصيتها من خلاله فأصبحت لا تُبيح إلا الموت.

-الاغتراب في الروايات المدروسة معظمه سلبي؛ حيث تنفصل الشخصيات عن واقعها دون أن يكون لها دور إيجابي فعال في تغيير واقعها، أو حياتها على الأقل، فما قامت به الشخصيات مجرد هروب لا غير؛ إما بالانكفاء على ذاتها وبقائها حبيسة المكان، وإما بالهرب والرحيل نحو الآخر أملا في الحصول على الأفضل.

وإن كانت هذه السلبية ليست مطلقة؛ ففي روايات "فضيلة الفاروق" يظهر شيء من الرفض والتمرد، فبطلاتها جريئات قمن بردود أفعال عديدة إزاء الواقع المر الذي يعشنه، ولم يستسلمن للنظام الذكوري بكل ما يحمله من ثقل التقاليد والعادات والأعراف.

هكذا تدخل البطلات المعركة الخاسرة في النهاية، لأنهن سرعان ما عُدن إلى نقطة البداية، وما حصل مع خالدة التي تمردت على العائلة بالكتابة، لكنها عادت إليها من الزاوية نفسها خوفا من فضح واحدة من بني مقران.

وما ذلك إلا دليل عل أن الرفض والتمرد لا يمكن أن يكون فرديا، فلا مناص من محاربة جيل تأسس على تراكمات قديمة قِدم التاريخ والحضارات؛ فالتغيير يتطلب تظافر الجهود.

قـــائمـــة

المصادر والمراجع

قائمةالمصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا/ المعاجم:

1.ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، مج 4، دار الجيل، بيروت، لبنان.

2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج 5، ط1، 1997.

3.المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2004.

ثانيا/ الكتب العربية والمترجمة:

1. إحسان الأمين، المرأة وأزمة الهوية وتحديات المستقبل، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
2. أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2007.
3. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2007.
4. أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ، ط26، 2010.
5. أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.
6. أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري (دراسة نفسية/ اجتماعية)، دار غيداء، الفلوجة، ط1، 2013.
7. أحمد مرشد، البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
8. أحمد مرشد، ألسنة المكان في روايات عبد الرحمن منير، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط–01، 2003.
9. إدريس الكريوي، بلاغة السرد، في الرواية العربية، دار الأمان، الرياض، ط1، 2014.

10. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، دار فارس للنشر والتوزيع، ط-01، 2001،
11. ألبير كامو، الغريب، تر: عايدة إدريس، دار الآداب، بيروت، دط، 1990.
12. امرؤ القيس، الديوان، تحقيق المرحوم السندوسي، صححه مصطفى عبد الشافي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1996.
13. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.
14. أميرة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم تجليات الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
15. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998.
16. بوجمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم محمود طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1991.
17. بيار بوردو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
18. تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.
19. جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011.
20. جورج طرابيشي، شرق غرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1997.
21. حسن أحمد علي، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العام، القاهرة، دط، 2006.
22. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط ، 1992.

23. حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

24. حسين المناصرة، قراءات في المنظور السرد النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، دط، 2013.

25. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، 2012.

26. حسين نور الدين، الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، دار الكتاب الحديث، ط1، 2002.

27. حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

28. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.

29. خضر الموسوي، التربية الجنسية بين الغرب والإسلام، دار الهادي، دط، 2007.

30. ذياب قديد، المتنبي بين الاغتراب والثورة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011.

31. رتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

32. رشا علي عبد العزيز موسى، سيكولوجية الأحلام بين النظرية والتطبيق، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2006.

33. رمضان حينوني، الاغتراب في شعر محمد الماغوط، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

34. روزو ماري شاهين، قراءات متعددة للشخصية، دار الطليعة، لبنان، ط1995،1.

35. رولان بارث، التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، حلب، سوريا، ط1، 2002.

36. زهرة ديك، في الجنة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

37. زهرة ديك، قليل من العيب يكفي، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

38. زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، زرياب، برج الكيفان، الجزائر، دط ، 2007.

39. سالم بيطار، اغتراب الإنسان وحريته، المؤسسة الحديثة للنشر، طرابلس، لبنان، دط، 2001.

40. سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، منشورات أمانة، عمان، ط1، 2001.

41. ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

42. سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغربي، بيروت، ط1، 2000.

43. سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسات في عالم جبرا إبراهيم جبرا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، بيروت، دط، 1999.

44. سهير عبد السلام، مفهوم الاغتراب عند هاربرت ماركيوز، دار المعارف الجامعية، مصر، دط، 2003.

45. سوسن شاكر مجيد، اضطراب الشخصية، أنماطها، قياسها، دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2005.

46. سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للقاهرة، دط، 2011.

47. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1984.

48. سيجموند فرويد، الحلم وتأويله، تر:جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

49. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

50. شرف الدين ماجد ولين، الرواية والقتلة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، دط، 2012.

51. شريف حبيلة، الرواية والعنف، عالم الكتب ،عمان ، الأردن ط1، 2010.

52. الشنفرى، الديوان، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

53. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000.

54. صالح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1998.

55. صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المجلس الأعلى للثقافة، ط3، 2003.

56. عاليا محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

57. عبد الرحمن تيبرماسين وآخرون، السرد وهاجس التفرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

58. عبد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

59. عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية الهوية الأنثوية والجسد، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

60. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

61. عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، د،ط، د، ت.

62. عفيف فراج، المرأة بين الفكر والإبداع، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

63. علي العلوي، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، الشعر المغربي المعاصر أنموذجا، دار الوطن للطباعة والنشر،الرباط، ط1، 2013.

64. غاستون بشلار، شاعرية أحلام اليقظة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

65. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1982.

66. غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، فصل من كتاب: الرواية واقع وآفاق، بيروت، دار ابن رشد، ط1، 1981.

67. فريد أمعطوشو، الاغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر، الناشر الكترونيا شبكة الألوكة، ط1، 2015.

68. فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لينان، ط1، 1999.

69. فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، ط1، 2006.

70. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، ط1، 2003.

71. فيصل حسين غوادرة، التمرد في الشعر العباسي، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2012.

72. فيصل عباس، الاغتراب والإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، 2008.

73. فيليب هامون، سيميوولجية الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، د ط، دت.

74. قادة عقاق، دلالة المدينة في الشعر العربي المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001.

75. قيس ابن الملوح، دراسة وتحقيق: يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، ، بيروت، لبنان. دط، دت.

76. كولن ولسن، اللامنتمى، دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين، تر: أنيس زكي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط3، 1982.

77. ليندة عبد الرحمن عبيد، تمثيلات الأب في الرواية النسوية المعاصرة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

78. ماجد موريس إبراهيم، سيكولوجية القهر والإبداع، دار الفارابي، بيروت، لبنان، دط، 1998.

79. مجاهد عبد المنعم مجاهد، المتنبي والاغتراب، مطبعة التضامن، القاهرة، مصر، د–ط، د.ت.

80. محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 2002.

81. محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال، شركة النشر التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

82. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

83. محمد توفيق الضوي، مفهوم المكان والزمان، فلسفة الظاهر والحقيقة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2003.

84. محمد راضي: جعفر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، 1999.

85. محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، إربد، الأردن، 2006.

86. محمد عزام، البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، دط، 1992.

87. مراد عبد الرحمن مبروك، الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي أنموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

88. مشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

89. مصطفى التواتي، دراسات في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب، الطريق والشحاذ) دار الفارابي للنشر والتوزيع، دط، 2008.

90. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

91. ناصر حامد ابو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2001.

92. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ت، د.ط، 1988.

93. نزيه نضال، حدائق الأنثى، دراسة نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

94. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ردمك، ط1، 2010.

95. نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

96. نوال السعداوي، المرأة والجنس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1974.

97. نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1988.

98. نور الهدى باديس، دراسات في الخطاب النسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط-01، 2004.

99. وجدان صائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الجزائر، ط1، 2008.

100. ياسمينة صالح، بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

101. ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

102. يحي العبد الله، الاغتراب في روايات الطاهر بن جلون، الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005.

103. يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر، دط، 2007.

104. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

ثالثا/ المجلات والدوريات:

105. مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 10، ع 1، 1999.

106. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مج3، ع2 أكتوبر، ديسمبر، 2001.

107. مجلة الرافد الشهرية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ع 08، يونيو، 2002.

108. مجلة جامعة دمشق، مج 19، ع 1، 2، 2003.

109. مجلة مقاليد، جامعة مستغانم، الجزائر،ع8، جوان 2015.

110. مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج 27، ع1، 2، 2011.

111. الملتقى الدولي السابع، السيمياء والنص الأدبي، قسم الآداب واللغة العربية جامعة محمد خيضر بسكرة، 29-30-31 أكتوبر، 2013.

رابعا/ الرسائل الجامعية:

112. شرحبيل إبراهيم، بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزار، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، 2007.

113. Nadjiba Regaieg: De L'autobiographie Etude de Lamour LÀ Fantasia et D'ombre sultane d'assai djebar 1995

خامسا/ المواقع الالكترونية:

114. http : // www.darululoom-deob 21-10-2016 à 13:00.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكـر وعرفـان----------

مقدمة ----------أ.ز

مدخل :الاغتراب مفاهيم منهجية

أولا/ الاغتراب مصطلحا وماهية---------- 09

1.الاغتراب في التراث المعجمي العربي ---------- 11-10

2.الاغتراب في التراث الأجنبي----------14-12

ثانيا/ الاغتراب في الثقافة العربية---------- 22-14

ثالثا/ الاغتراب في الثقافة الغربية---------- 31-22

الفصل الأول: الشخصية وأثرها في تعميق الشعور بالاغتراب

أولا/ الشخصية---------- 33

1.1. الشخصية وتصنيفاتها----------37-33

ثانيا/ الاســــــــم---------- 41-37

1.2. الاسم بين الخوف والقيد---------- 47-41

2.2 الاسم بين الشؤم والكره---------- 55-47

3.2. الاسم بين التزييف والتخفي---------- 61-55

4.2. مفـارقـــة الأسمـــاء ----------69- 62

ثالثا/ الشخصية بين المصائر البائسة والالتحاف بالاغتراب------103-70

رابعا/ مظاهر الشخصية المغتربة ----------103

1.4 **الصمت**----------110-103

2.4–انعدام الإحساس الأمن وفقده---------- 110-112

3.4-القهر---------- 112 -121

4.4–**الرفض والتمرد**----------122-134

الفصل الثاني: ملامح الاغتراب الزمني

أولا/ مفهـــوم الـــزمـــــن وأهميته---------- 136-138

ثانيا/ ملامح الاغتراب الزمني---------- 138-139

1.2.الاسترجاع وملامح الاغتراب/ ---------- 139

1.1.2.الإبحار في ذاكرة الماضي ومتلازمة الخيبة والحنين-----140-148

2.1.2.تراكمات السرد الاستذكاري---------- 149-158

2. الاستشراف وملامح الاغتراب ---------- 158-167

3. الحوار وملامح الاغتراب ---------- 168

1.3.الحوار الخارجي وأثره في تفعيل الاغتراب---------- 168-175

2.3.الحوار الداخلي –المونولوج– والانكفاء على الذات --- -175-180

4. الشخصيات ولحظة الانفصال عن الزمن-

4. 1.الهذيان والصراع النفسي---------- 181-193

2.4. الأحلام والكوابيس---------- 194- 208

الفصل الثالث: المكان وأثره في تفعيل الشعور بالاغتراب

تمهيـــد ---------- 210-

-ملامح الاغتراب المكاني:

أولا/البيـــــــت:---------- 217 -220

1.1. البيت فضاء للسلطة الذكورية ----------221- 238

2.1. البيت فضاء صراع بين مركزية المرأة وهامشية الرجل-------238-250

3.1. البيت فضاء لا يلد إلا الموت ----------251-258

ثانيا/ المدينة فضاء للحزن والضياع----------259 -273

ثالثا/ فضاء المقهى:----------274

1.3. المقهى فضاء للحب والجنس----------274-282

2.2.فضاء المقهى فردوس مفقود----------282- 286

رابعا/ الجسور والبكاء على مآل الذات ----------286-295

خاتمـــــــــــة----------297-301

قائمة المصادر والمراجع----------303-311

ملخص الأطروحة----------313- 314

ملخص الأطروحة

ملخص بالعربية:

قامت الفكرة الأساسية لهذا البحث على فرضية العلاقة بين ظاهرة الاغتراب، والبنية السردية فثمة علاقة بين المضمون والشكل الفني في تحديد ماهية النص، والوقوف على أبعاده الدلالية والجمالية؛ فالتشكيل الفني يُظهر الحد الذي أسهمت به التقنية الروائية الفنية في ظهور وتعميق الاغتراب، وتأتي دراسة هذه التقنيات من خلال الشخصية والمكان والزمن، فجاءت دراستنا للشخصيات من خلال أسمائها للبحث في العلاقة النفسية بين الاسم وحامله؛ بالإضافة إلى علاقتها بالمصائر التعيسة التي لفت حبل المشنقة حولها فزجت بها إلى ألوان من الاغتراب النفسي، والزوجي، والاجتماعي، والثقافي، والعاطفي، مع تحديد أهم مظاهرها الاغترابية والتي منها: القهر والصمت، والرفض، والتمرد، وفيما يتعلق بالبنية المكانية والزمنية وعلاقتها بالاغتراب، فقد تمت مقاربة المكان من خلال الثنائيات الضدية، المكان المفتوح/المكان المغلق، وكيف كان لها الأثر في تفعيل الشعور بالاغتراب، انطلاقا من العلاقة النفسية بينه وبين الشخصيات المتواجدة فيه، والتي جاءت متراوحة بين الحميمة والجذب، والعداء والطرد، وفي أثناء ذلك تطرقنا إلى عدة أمكنة هي: البيت كفضاء شاهد على تصدع العلاقة بينه وبين ساكنيه، والمقهى والشارع والمدينة والجسر.

أما فيما يخص الزمن فقد حاولنا عرض مفهومه والوقوف على أهم التقنيات الزمنية التي أسهمت بدورها في الدلالة على الاغتراب وتعميق الشعور به، فكانت الاسترجاعات حاضرة بقوة من خلال العودة إلى الماضي والإبحار فيه؛ لاسيما تلك الشخصيات التي أثقلت أحزان الحاضر كاهلها، وأسهم الاغتراب في خنقها، والاستباقات التي كانت بلسما ومهربا لها، أما الحوار الداخلي والخارجي والحلم والهذيان، فجاءت التماسا للراحة حتى وإن كانت في الحلم والخيال؛ فالتقنيات الزمنية كثّفت الشعور بالانهيار والتلاشي، وفقدان القدرة على التكيّف والتأقلم مع الزمن الحاضر، الذي بدت من خلاله الشخصيات رافضة لواقعها ساخطة على أسباب اغترابها.

Résumé en français:

L'idée de base de cette recherche est effectuée sur l'hypothèse entre le phénomène de l'aliénation et la structure narrative, il existe une relation entre le contenu et la forme artistique pour déterminer la nature du texte, et se tenir debout sur les dimensions de la sémantique et esthétique. Cette technique apportée par l'art narratif dans l'émergence de l'aliénation. Cette étude vient par le biais de la personnalité, le lieu et le temps, est venu notre étude des personnages à travers leurs noms pour discuter de la relation psychologique entre le nom et le titulaire, en plus de sa relation avec le malheureux qui a attiré l'étau autour des autres couleurs de l'aliénation psychologique, sociale, culturelle et émotionnelle avec l'identification des manifestations les plus importantes expatriés et ceux qui : l'oppression et le silence, le rejet et la rébellion, en ce qui concerne la structure de la relation spatiale et temporelle à l'aliénation, il a un lieu d'approche par des diodes d'anticorps, ouvert lieu / fermé où, et comment ils ont eu un impact dans l'activation du sentiment d'aliénation, et ainsi de la relation psychologique entre lui et situés les chiffres, allant venu entre l'intimité et de l'attraction, l'hostilité et l'expulsion, et dans l'intervalle, nous avons parlé à plusieurs endroits sont: la maison comme un espace a vu la relation craquelée entre ses habitants, et le café, la rue, la ville et le pont.

En ce qui concerne le temps, nous avons essayé de montrer le concept du temps et de se tenir debout sur les techniques temporelles les plus importantes qui ont contribué à son rôle dans l'importance de l'aliénation et d'approfondir le sens de lui le rappel était fortement présents en revenant sur le passé; en particulier les personnalités qui grevaient les chagrins d'être placé sur elle, et a contribué à l'aliénation étranglée, et qui était de baume et un échappatoire. Tandis que le dialogue et sont rêve et le délire interne et externe, sont venus une pétition pour se reposer, même si dans un rêve et de l'imagination, les techniques temporelles ont intensifié le sentiment d'effondrement, et la perte de la capacité d'ajuster et s'adapter à l'heure actuelle le personnage avait l'air à travers elle les chiffres refusant la réalité indignée et même les motifs de l'aliénation.