

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب و اللغة العربية

الرواية النسائية الجزائرية

بنيها السردية و موضوعاتها

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب و اللغة العربية
تخصص: أدب جزائري حديث

إشراف الأستاذ الدكتور:
صالح مفقودة

إعداد الطالبة:
سعاد طويل
أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ	بسكرة	رئيسا
02	صالح مفقودة	أستاذ	بسكرة	مشرفا و مقررا
03	سليم بتقة	أستاذ محاضر "أ"	بسكرة	عضوا مناقشا
04	عبد الحميد هيمة	أستاذ	ورقلة	عضوا مناقشا
05	رابح الأطرش	أستاذ	ميلة	عضوا مناقشا
06	فيصل حصيد	أستاذ محاضر "أ"	خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1435/1434 هـ - 2014/2013 م

مقدمة

قد لا يكون القارئ بحاجة ماسة ليلحظ أن الرواية أصبحت تتبوأ مكانة متميزة بين الأجناس الأدبية المختلفة، حيث بدأ هذا النتاج يتصدر قوائم الإصدارات الأدبية و لا سيما منذ الربع الأخير من القرن العشرين على نحو لم يحدث من ذي قبل، مما أغنى مدونة الأدب العربي و لا سيما السرد منها.

و أصبحت الرواية في ظل هذا الحضور البارز، النتاج السردى بل الأدبي عامة الأكثر استساغة للدخول به في مقاربات إجرائية، و هذا لما تمارسه الرواية من إثارة وإغراء على الجمهور المتلقي، حيث استطاعت استقطاب أعداد هائلة من القراء، نتيجة التصاقها بالواقع أكثر، و امتلاكها عناصر التشويق و المفاجأة و البطولة والتلاعب الفني بالتقنيات السردية، إلى جانب اللغة الشعرية.

و لعل من يجيل نظره في هذا النتاج الأدبي، يلحظ أن الرواية النسائية لها حضور بارز و قوي لدعم هذا الكم الهائل، لا سيما أنها باتت تقف على قضايا هامة في المجتمع، تقدم المرأة الكاتبة من خلالها ذاتها دون خجل أو خوف.

و لا شك أن الانفتاح المطلق على العالم جعل بعض الروائيات يتحررن من أسر السرد الكلاسيكي ويتجاوزن الطرح التقريرى و المجرى إلى لغة جديدة متفجرة ذات بعد إيحائي و دلالي متعدد، لا يستقر على شكل واحد، يجبر القارئ على البحث الدائم و المستمر للكشف عن الوعي الجمالي.

انطلاقاً من هذا كله اخترنا الرواية النسائية موضوعاً للبحث، و قد خصصنا الرواية النسائية الجزائرية بالتحديد، لتزايدها المستمر، إذ باتت التوقف أمامها و محاولة استقرائها أمراً ملحا تدعو له أهمية هذه الكتابات التي تكتسب قيمتها من منطلق الوعي بالتجربة و ارتباطها و التزامها بالتعبير عن قضايا معينة، و حسن توظيفها في سياق سردي بدأ في بعض الأحيان على درجة من الجمالية.

و من بين الأسماء الروائية نذكر: زهور ونيسي أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق، وزهرة ديك، وياسمينه صالح، وعائشة بنور، وربيعه مراح، وإنعام بيوض، وشهرزاد زاغز، وحسيبة موساوي، وعبير شهرزاد، وعايدة خلدون، و سارة حيدر، وربيعه جلطي، وزهرة مبارك.

و عليه جاء عنوان البحث موسوماً بـ "الرواية النسائية الجزائرية، بنيتها السردية وموضوعاتها".

و على كثرة ما كُتب في الرواية النسائية العربية عامة، نزع أنه لم تحظ الجزائرية منها بدراسة شاملة تتناول عدداً معيناً من الروائيات، أو منفردة تجمع أعمالاً روائية معينة بالرغم من تميز بعض النتاج الروائي و تنوعه كروايات زهرة ديك، وياسمينه صالح، وعائشة بنور، و ما نعثر قليل من البحوث الأكاديمية في السنوات الأخيرة، و التي أخذت تشق طريقها، وفي أغلبها تناولت ثلاثة أسماء مثل أحلام مستغانمي التي أخذت رواياتها النصيب الأوفر من الأبحاث و الدراسات، و زهور ونيسي و فضيلة الفاروق، و لا تكاد تتجاوزها إلى أسماء أخرى.

و من ثم كانت ضرورة هذا البحث بدواع:

- البحث في الأدب الجزائري و من ثم فتح المجال أمام الدارسين للبحث في الأدب الجزائري عامة و النسائي على وجه التحديد.

- محاولة إثراء الدرس النقدي حول الرواية الجزائرية عامة و النسائية بوجه خاص، أمام قلة الدراسات التي تناولت الرواية النسائية.

- نفض الغبار على كثير من الأسماء المغمورة و مكاشفة نصوصها.

- إضاءة بعض الجوانب المعرفية للموضوع.

هذه الدواعي كانت دافعا للبحث، و قد تعززت هذه الرؤية و تأكدت أهميتها بعد قراءة كثير من الروايات قراءة متأنية ولدت لدينا رغبة البحث فيها، و لم نشأ خلالها تحديد نماذج، حيث حرصنا على الوصول إلى أكبر عدد من النصوص الروائية بهدف الإحاطة بمجمل النتاج الروائي النسائي فجمعنا ما استطعنا إلى ذلك من النصوص الروائية في فترات متقطعة تبعا للنشر، مع صعوبة الحصول عليها و معرفة صدورها لضعف النشر والإشهار والاحتفاء بها. ثم شرعنا في تصنيفها حسب الموضوع وجودة الصياغة، و من ثم مضينا لدراستها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

كما أن مدونات البحث لم نخترها على فرضية تفوقها جماليا أو شهرة صاحباتها، كما لا يعني اقتصرنا على النصوص التي لاقت رواجاً، بل يمتد إلى تلك التي ما تزال صاحباتها مغمورات و حديثات السن و التجربة، إذ حرصنا على أن يجمع البحث أكبر عدد مما أنجزته أقلام الروائيات في هذا الجنس الأدبي، لتحمل مادة البحث تنوعاً في الكتابة عبر مراحل، و من أجل أن يتسنى لنا تتبع مسار الرواية النسائية الجزائرية نظرنا إلى هذه الأعمال و قرأناها مجتمعة و منفردة دون عزل حركتها مع غيرها تكريسا لفعل الإبداع.

حاولنا من خلال البحث الإجابة عن بعض الإشكالات و التساؤلات العديدة التي شغلتنا و فرضها السؤال الإبداعي للمنجز الروائي ومنها.

- إن المرأة وجدت في الكتابة الإبداعية تعبيراً عن معاناتها، فهل كانت - الكتابة- قادرة فعلاً على حمل أفكارها؟

- هل كان خطاب المرأة يحمل رؤية و طرحاً مغايراً لخطاب الرجل؟

- هل تحاول الرواية النسائية تقديم نمط مختلف من الكتابة السردية؟

- فيم تمثلت الآليات السردية التي اتخذتها الروائيات لنسج أعمالهن الروائية؟ و إلى أي مدى كانت موفقة في عرض القضايا؟

- ما مدى استفادة الروائيات الجزائريات من الانفتاح على العالم، و مدى إنجازات الرواية الحديثة؟

و بعد، فإننا نصرف جهدنا إلى بحث نجمع فيه المنجز الروائي النسائي الجزائري، في قراءة نرجو أن تكون إسهاماً يجلي بعض قضايا الرواية و إشكالاتها، و يكشف عن بنياتها و عوالمها، و يبحث في خصائصها الموضوعية و الفنية، و يستجلي ما تنطوي عليه من دلالات متعددة، و لن نقف في ذلك عند الحدود التي يقولها المتن، بل سنبحث في بيبلوغرافيا الرواية النسائية الجزائرية، ساعين إلى إعطاء تصور عام و دقيق ما استطعنا إلى ذلك سبيلا .

و عليه، جاء البحث موزعا على ثلاثة فصول، ابتدأناه بمقدمة ومدخل، و أنهيناه بخاتمة تجمع أبرز النتائج المتوصل إليها. و أعقبنا ذلك بملحق موجز عن حياة الروائيات وأبرز أعمالهن، و قد خصص المدخل لمعالجة إشكالية المصطلح (النسائي- النسوي- الأنثوي) و تناوله عند النقاد العرب، ثم تلقيه في الساحة النقدية العربية بين الرفض القبول، و حاولنا بداية تحديد المفهوم باعتبار أن بيان المصطلح هو المدخل إلى كل مسألة هي محل بحث. عنوانا الفصل الأول بـ"البنية السردية في الرواية النسائية الجزائرية"، و أدرجنا فيه ثلاث بنى و تتمثل في: الشخصية، و الزمن، و المكان.

أما الفصل الثاني، فقد عنوانه بـ"موضوعات الرواية النسائية الجزائرية" و خصصناه لدراسة أبرز المواضيع التي تناولتها الروائية الجزائرية، فكان موضوع الوطن و الكتابة و الجسد و الآخر أهمها حضورا.

في حين أفردنا الفصل الثالث و الأخير الموسوم بـ"خصائص الرواية النسائية الجزائرية" لأبرز العناصر التي خُصت بها النصوص الروائية، حيث عمدنا إلى تناول البوح الأنثوي، و تداخل النصوص، و الشعري في الروايات.

و لقد جاءت خطة البحث هذه انطلاقا من راهن الرواية النسائية الجزائرية و موج تصاعدها كما و كيفا، و انطلاقا من القراءة المتفحصة لهذه الروايات للخروج بخطة تخدم الأهداف التي حددناها و الإجابة عن الإشكالات التي تم طرحها.

و على ضوء هذه الفصول حاولنا قراءة النصوص الجزائرية و مساءلتها بغية إضاءة العوالم التي جعلت المتخيل الروائي فاعل الحضور.

و اعتمدنا في انجاز هذا البحث على جملة من المراجع التي تناولت موضوع المرأة بوجه خاص مثل: الهوية و الاختلاف لمحمد نور الدين أفاية، المرأة و اللغة لعبد الله محمد الغدامي، النسوية في الثقافة و الإبداع لحسين المناصرة، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي لسوسن ناجي رضوان.

و أخرى تناولت بناء الرواية بشكل عام مثل: بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، بنية النص السردية لحميد لحداني، خطاب الحكاية لجيرار جنيت، نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض.

و بما أن الضرورة تقتضي أن يصاحب كل بحث منهج، فقد انطلقنا أولا من النصوص التي سنشتغل عليها لاستنباط المنهج المناسب، و ذلك انطلاقا من خصوصية النصوص المدروسة كبنية و من الإشكالات التي تثيرها و التي سنعمل عليها من بنى سردية و موضوعات، و تراكم معرفي و اصطلاح، فكان المنهج البنيوي أهم المناهج التي نهض عليها البحث، بغية الوصول إلى بؤرة كل بنية، دون الاعتماد على دراسة البنية الداخلية للنص التي كرستها البنيوية الشكلية، بل أيضا بما يتعلق بخارج النص و دلالاته، لأن الشكل و المضمون لا ينفصلان بأي شكل من الأشكال، و يشكلان وحدة دلالية مترابطة، فدراسة بنية الشخصية أو الزمن أو المكان مثلا، لا يمكن البحث فيها بمعزل عن السياق الخارجي، و ذلك ما تبحت فيه البنيوية التكوينية باعتبارها تقوم على مفهوم الفهم الذي يتناول بنية النص في ذاته، و مفهوم الشرح الذي يقوم بوضع هذه البنية ضمن بنية أكبر. و كل ذلك بهدف كشف عوالم النصوص، عن طريق تحليل و استقراء الدلالات الكامنة وراء البنى، والكاشفة لمكوناتها الدلالية.

و لعل من أبرز الصعوبات التي أعاققت مسار البحث نذكر:

- اتساع مدونات البحث (أكثر من ثلاثين رواية) و تنوعها.

- كثافة بعض الروايات ما يتطلب قراءتها عدة مرات.

- قلة الدراسات حول الأدب النسائي الجزائري و الرواية بالتحديد.

و ختاماً فلقد سعينا جاهدين و جادين للبحث في الرواية النسائية الجزائرية، وفق ما امتلکنا من معرفة ضئيلة، و بعيداً عن أي خلفية إيديولوجية مسبقة. إنها قراءة لنصوص بدا ظهورها عاملاً و حافزاً للدراسة و التمحيص، و هي لا تشكل إحاطة كلية و شاملة بالرواية النسائية موضوعاً و بناءً و نشأة، كما لا تدعي الوصول إلى أحكام مطلقة و نهائية، أو تقديم الأحسن و الأفضل، إنما هي قراءة_ كما سبق_ نرجو أن تكون قد أضاءت بعض جوانب معالم الرواية النسائية الجزائرية.

و الشكر موصول في نهاية هذا البحث إلى الأستاذ الدكتور صالح مفقودة، الذي أشرف على هذا البحث على الرغم من مشاغله العلمية و الإدارية، كما نتقدم بالشكر لكل من قدم لنا يد العون من قريب أو بعيد فجزاهم الله عنا خير الجزاء.

مدخل: مقدمات منهجية

- 1 إشكالية المصطلح (نسائي- نسوي- أنثوي).
- 2 - تلقي الأدب النسائي في الساحة النقدية العربية: (الأدب النسائي بين الرفض و القبول) .
- 3- نشأة الرواية النسائية الجزائرية.
- 4- قراءة عامة للمنجز الروائي النسائي الجزائري.
- 5- مآخذ الرواية النسائية الجزائرية.
- 6- بيبلوغرافيا الرواية النسائية الجزائرية.

إن الحديث عن أدب المرأة في الوطن العربي يثير العديد من الأسئلة النقدية، أبرزها إشكالية المصطلح و تلقي أدب المرأة في الساحة النقدية العربية، و هذا ما سنحاول التطرق إليه في المدخل، إلى جانب نشأة الرواية النسائية الجزائرية موضوع البحث.

1- إشكالية المصطلح: النسائي- النسوي- الأنثوي:

إن قضية ضبط المصطلح و تحديد مفهومه، من القضايا الجوهرية التي تثير إشكالات عدة في النقد لا سيما العربي منه. فغموض المصطلح و ضبابيته هو ما يسيء المشهد النقدي العربي عامة، و هي مسألة ترتبط بوضعية المصطلح بشكل عام، و ليس هذا المصطلح بالتحديد.

لقد أدى الاختلاف في تحديد المصطلح و تداخل المفاهيم في ظل غياب البعد النظري المصاحب لها_ دورا جوهريا في تعميق الإشكال، مما زاد الأمر غموضا و لبسا فظهرت على إثر ذلك مصطلحات عدة منها: أدب المرأة، الأدب النسوي، الأدب النسائي، أدب الحریم، الأدب المؤنث.

و أيا كانت التسمية، فقد دخلت (حقل التداول الثقافي العربي و النقدي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، و لعبت الصحافة الأدبية دورا هاما في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي)¹، و ههنا تجدر الإشارة إلى أن المصطلح إما أنه لم يأخذ النصيب الكافي من الدراسة أو تم تجاهله بتاتا، و مع نهاية التسعينيات و بداية القرن الحادي والعشرين، بدأ المصطلح يدخل حيز الدراسة بشكل أشمل و أوسع. و ظهرت في الساحة الثقافية و النقدية مجموعة من الأبحاث و الدراسات، أخذت من الأدب الذي تنتجه المرأة بالتحديد موضوعا للدراسة و التمحيص.

و لعل أول مشكلة واجهت النقاد هي قضية المصطلح التي يمكن من خلالها تصنيف هذه الكتابات، حيث لم يكن هناك اتفاق على المصطلح، إلى جانب الغياب المسبق للمرجعيات النظرية لها، الأمر الذي يجعلها مجرد آراء تفتقر إلى الموضوعية ولا تخضع لتحديد علمي مبني على قاعدة نظرية ينطلق منها و يستأنس بها لتأكيدھا، فهي تظل مجرد آراء متفرقة و معظمها بخلفيات إبديولوجية يقترن المصطلح فيها بنوع الجنس. و سنتناول هنا أكثر المصطلحات تداولها في النقد العربي و هي: النسائي- النسوي- المؤنث.

1- 1- الأدب النسائي:

إن الاقتراب من مفهوم مصطلح الأدب النسائي يستدعي طرح بعض الآراء التي تناولت المصطلح و إن كانت قليلة.

تستعمل الكاتبة "يمنى العيد" مصطلح "الأدب النسائي" و لكن بعيدا عن الإشكالية المطروحة، فهي ترى أن المصطلح و ليد النتائج الأدبي الوفير للمرأة، و هذا يعيد للمرأة مكانتها و اعتبارها و ليس من باب الثنائية الجنسية (إن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن

1 - مفيد نجم: الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، المغرب، ج 57، م 15، سبتمبر 2005، ص 162.

معنى الاهتمام و إعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي و ليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي- ذكوري)¹.

و الرواية النسائية عند الباحث التونسي "محمود طرشونة" (هي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة و هذا ليس مصطلحا فنيا و لا يدل على اتجاه أو مدرسة أو أيديولوجية ما)². و من خلال هذا القول يظهر أن المصطلح حسب "طرشونة" يحيل مباشرة إلى جنس كاتبه(المرأة)، و بهذا نخلص إلى أنه يعرفها ببساطة و بعيدا عن: أي حمولة أيديولوجية قد تطرحها مسألة المصطلح والإشكالية التي يتخبط فيها النقد العربي، و عن أي التباس و غموض قد يتعرض له المصطلح، و دون خلفيات مهما كانت، و بعيدا عن الموضوعات التي تطرحها و القضايا التي تعالجها.

و من جهة أخرى يتساءل الباحث المغربي "محمد معتصم" في كتابه "المرأة و السرد" عن الإشكالية التي يثيرها مصطلح الكتابة النسائية، و قد حدده في ثلاث نقاط رئيسة هي:

- هل هناك معايير تميز كتابات المرأة عن الرجل، و يمكن الاحتكام لها لتحديد جودة النص؟
- هل نطلق مصطلح الكتابة النسائية على كل ما تكتبه المرأة؟

- هل يمكن اعتبار بعض كتابات الرجل التي تكون حول قضايا المرأة كتابة نسائية؟

هذه أبرز الإشكالات التي قد يثيرها مصطلح الكتابة النسائية حسب: (و إذا كان التعبير التالي " كتابة نسائية" يثير الكثير من القضايا، من مثل: هل هناك معايير خاصة نقدية تميز في الكتابة بين ما هو نسائي و بين ما هو رجالي؟ هل نطلق هذا التعبير على كل كتابة صادرة عن امرأة كاتبة؟ ألا يمكن اعتبار بعض كتابات الرجال كتابة نسائية، لما تركز عليه من أدوار وظيفية هامة للمرأة؟ سواء أكانت المرأة شخصية محورية أم شخصية ثانوية و هامشية.)³

و يضيف مؤكدا أن المصطلح لا يقتصر على مجال محدد، بل يُساق على كل أنماط الكتابة من نقدي و إبداعي و اجتماعي و غيره (أقول: إذا كان هذا التعبير " الكتابة النسائية" يحتاج في حد ذاته إلى تحديد حتى يصبح إجرائيا، فإنني أرجح إرساله على كل أنماط الكتابة الصادرة عن المرأة سلوكا فاعلا أو منفعلا أو متفاعلا. و ذلك من خلال الكتابة النقدية و الإبداعية أو الاجتماعية و الحقوقية... إلى آخره)⁴.

و تدخل في هذا الباب الكتابة التي يكتبها الرجل و ذلك حين يوزع الكتابة النسائية على ثلاثة محاور تتحدد بها و هي: الكتابة كإقرار بوضع عام، و الكتابة كتخطيب لوعي قائم ومظاهر سائدة، و الكتابة كإنتاج و عي مغاير، و بالضبط تدخل في المحور الأول "الكتابة كإقرار بوضع قائم" التي تندرج تحتها الكتابات التي تنقل وضع المرأة العام و ذلك حين يشيد بالجهود النسائية و الرجالية في هذا الجانب (... و نشيد هنا بمجموعة من الفعاليات النسائية و الذكورية المغربية...) ⁵.

1 - يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيل و بنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 137.

2 - محمود طرشونة: الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 1، 2003، ص 6.

3- محمد معتصم: المرأة و السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 18، 19.

4- المرجع نفسه، ص 19.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و نلقي الباحث محمد معتصم بعد مدة يفصل في كلامه عن مصطلح "النسائي"، ويضيف له مصطلح الكتابة النسوية، بل نجد كلاما مغايرا عما قاله من قبل، و هذا بلا شك نتيجة بحثه الدائم و المستمر، ففي مقدمة كتابه "بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي" تصبح الكتابة النسائية عنده مفهوما شاملا و عاما (مفهوم الكتابة النسائية مفهوم شمولي. بمعنى أنه يضم أشكالاً و أساليب و أنواعاً من الكتابة عند المرأة)¹، و هي التي تكتبها المرأة لا غير (الكتابة النسائية تدل على الكتابة التي تبدها المرأة عموماً)²، وبالتالي كتابة الرجل تخرج عن هذا المصطلح. و إلى جانب هذا المصطلح كما قال به في كتابه الأول "المرأة و السرد" يذكر مصطلح الكتابة النسوية بوصفه جزءاً من المصطلح العام "الكتابة النسائية" و ينبثق منه.

2-1 - الأدب النسوي:

هو أكثر المصطلحات شيوعاً، ربما لأنه ظهر في وقت كانت المرأة فيه ما تزال تعاني من وطأة المجتمع الذكوري، أو قل إن الأقل المجتمع كان ينظر للمرأة تلك النظرة الدونية. ويكتسب هذا المصطلح مشروعيته النقدية عند بعضهم انطلاقاً من المواضيع التي يطرحها وتكون خاصة بالمرأة و مشكلاتها، فجد مثلاً محمود طرشونة يعرف الرواية النسوية بالتعريف الآتي: (الرواية النسوية و هي رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة و قد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل و المرأة إلى إثبات التفوق والامتياز و فيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان)³. يرى الكاتب أن الرواية النسوية تحمل خطاباً و رسالة موجهة للدفاع عن حقوق المرأة، غير أن هذا النص يتخذ شكلاً خطيبياً ينطلق من المطالبة بالحقوق ثم يتدرج إلى المطالبة بالمساواة مع الرجل، ثم التفوق عليه.

يميز الناقد "محمد معتصم" - كما مرّ بنا- بين الكتابة النسائية و النسوية، حين عدّ الكتابة النسوية بمثابة جزء من الأولى و قد وجد من الضرورة حيال ذلك تقديم مفهوم جديد يتباين معه في جزئية مركزية في قوله: (الكتابة النسوية ترتبط بنوع خاص من الكتابة، تلك التي تنبع من خلفية إيديولوجية، تنصب المرأة الكاتبة "و قد يكون الرجل أيضاً" فيها نفسها مدافعا عن حقوق المرأة، كاشفة عن المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة، كالميدان الاجتماعي، و السياسي، و الحقوقي... و تتدرج ضمن هذا النوع من الكتابة، الكتابة السيريرية، و اليوميات، و التقارير الصحافية، و التحقيقات و الاستجابات، و بعض الروايات التي يكون قصدها و مغزاها مرتبطين بالخلفية الإيديولوجية لحركة نسوية محلية أو دولية)⁴. إنه يستخدم مفهوما واحداً لمصطلحين، فالنسائي في كتابه "المرأة و السرد" مصطلح يدخل ضمنه كتابات المرأة و الرجل المطالبة بحقوق المرأة و قضاياها، و النسوية في كتابه "بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي" تعني المفهوم ذاته أي الكتابات المدافعة و المطالبة بحقوق المرأة سواء أكان كاتبها رجلاً أم امرأة.

1 - محمد معتصم : بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط 1، 2007، ص 7.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - محمود طرشونة: الرواية النسائية في تونس، ص 5.

4 - محمد معتصم: بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، ص 7، 8.

* الجنس (Sex): بيولوجي يرتبط بالطبيعة، و Gender : الهوية الجنسية و ترتبط بتصورات المجتمع و خطاباته السائدة

و يصّر الناقد "نزیه أبو نضال" على وجود الأدب النسوي، لكنه – كما يؤكد- لا يقتصر على كتابات المرأة بل أيضا على ما يكتبه الرجل، و يحدد المعايير الواجب توفرها في الرواية النسوية حتى نطلق عليها مصطلح الرواية النسوية: (إن الرواية لا تكون نسوية بمجرد أن كاتبها امرأة، بل لا بد للرواية التي تحمل صفة النسوية أن تكون معينة بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندي*، و ليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي، و من هنا فإن الكثير من الإبداع الروائي الذي كتبه المرأة لا يندرج تحت ما يسمى بالرواية النسوية)¹، والكلام ذاته يعيده في كتابه حدائق الأنثى²، و وفق هذا الرأي تسقط بعض الروايات التي كتبتها نساء من خانة الأدب النسوي مثل: روايات يسمينة صالح "بحر الصمت" و"وطن من زجاج" و رواية حسبية موساوي "حلم على الضفاف". كونها لا تحمل قضايا تخص المرأة بالتحديد، رغم أن أبرز شخصياتها من النساء، و ربما الاستثناء الأكبر الذي يدخل في هذا التصنيف روايات "فضيلة الفاروق"، التي وقفت في مواجهة المد القومي للرجل كيفما كانت صفته أبا، أو أخا، أو زوجا، أو عشيقا... فروايات فضيلة الفاروق مسكونة بهاجس التطرق لقضايا المرأة كيفما كانت. و أيضا رواية فاطمة العقون "رجل و ثلاث نساء"، كذلك رواية "النغم و الشارد" و "الشاذ" لربيعه مراح، إلى جانب "أصابع الاتهام" لجميلة زنير.

أما الكتابة النسوية عند الروائية "سحر خليفة" فهي كما تقول: (تعبر عن قضية العدالة بالنسبة للمرأة و عن التمييز ضدها. لكن السؤال هو حول ما إذا كانت هذه الكتابة مقتصرة على المرأة نفسها، و الجواب هو قطعا النفي. تاريخيا الرجال هم أول من بدأوا بالكتابة عن العدالة التي تخص المرأة. الكتابة النسوية يكتبها الرجل أيضا. كما أنه يمكن للمرأة أن تكتب كتابة شوفينية ذكورية تحاول خلالها إظهار تفوقها على بنات جنسها و التشبه بالذكور)³، و لعل في نهاية قولها ما يماثل قول زهرة الجلاصي في "النص المؤنث" حول "الثنائية الجنسية" و بأن الإنسان ينتصر أحيانا لقطبه الآخر، كما سنتطرق له في مصطلح "الأدب الأنثوي".

1-3- الأدب الأنثوي:

يثير مصطلح الأدب الأنثوي لدى الباحثة العراقية "نازك الأعرجي" النفور والتوتر، فالحديث عن المؤنث حسبها (يثير لدينا الاضطراب و النفور لأنه يمس مواقع نعجز عن الإفصاح عنها، و مكامن أدواء لا نجرؤ على الإعلان عنها و نقاط ضعف تراكمت فوقها المقولات و المواقف اللفظية، و لأنه قبل ذلك يتطلب منا تحديد التساؤل تعليق المسلمات و البديهيّات السائدة و هزّ الثوابت و الجوامد)⁴، التي بني عليها الفكر الجمعي و أسسها

1 - نزیه أبو نضال: تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية و ببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885- 2004)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 11.

2 - ينظر: نزیه أبو نضال: حدائق الأنثى، دراسات نظرية و تطبيقية في الإبداع النسوي، أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 11.

3 - رفيف صيداوي: الكاتبة و خطاب الذات، حوارات مع روايات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص 93.

4 - نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، ط 1، 1997، ص 6.

العرف السائد و المتسيد للرجل، فهو في تصورهما لفظ (يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، و ذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف و الرقة و الاستسلام و السلبية)¹. فالمصطلح عندها مصدر قلق، و الحديث عنه لا يخلو من شبهة إيديولوجية، فلربما علينا التخلص أولاً من الرواسب التي تؤثت ذاكرة المجتمع عبر امتداد أجيال. مقابل ذلك، تعطي بديلاً عنه و يتمثل في مصطلح الكتابة النسوية، الذي ترى بأنه لا يحمل دلالة الضعف و الدونية كما يحملها الأنثوي، ثم تُقر في ما بعد بأن هذا المصطلح بالنسبة للمرأة الكاتبة لم يحقق لها مبتغاهما في محاولتها التخلص من دلالاته المرتبطة بالجنس، فالمرأة الكاتبة حسبها (تدرك في قرارة و عيها أن ذلك لن يتحقق إلا لفظياً، و أنها محكومة بحتمية شرط جنسها، و تزداد مقاومة لتصنيف نتاجها الأدبي و الذهني بأنه نسوي)². فليس ببساطة يمكن إزالة مسلمات و بديهيات ظلت سائدة و ما تزال رواسبها، و لا يمكن خلخلة ثوابت نشأ عليها المجتمع و ترعرع، و حتى و إن كان الواقع الثقافي يقر بوجودها، فهو يظهر مالا يبطن في واقع الحياة. و هذا سبب رئيس يجعل المرأة تنفر من هذا المصطلح و هذا التصنيف ككل.

و ربما أن الكاتبة تدرك في قرارة و عيها أنه مهما قُدمت مصطلحات و بمفاهيم تبعدها عن النظرة الإيديولوجية للمرأة، ففي الأخير تبقى مصطلحات محكومة بالمعيار ذاته حول جنس المرأة و النظرة المسبقة عنه داخل الوسط و المجتمع الذي تنتمي إليه، إذ لا يمكن التخلص من موروث ترسب في الذاكرة عبر أجيال. و لربما هذا اليقين في ذهن الناقدة جعل المصطلحات في و عيها تتداخل و تحمل المفهوم ذاته، و يتضح ذلك من خلال استخدامها لمصطلح الأنثي في عنوان الكتاب "صوت الأنثي" و هو المصطلح الذي أعلنت رفضه، كما تجعل للأنثي صوتاً، و في الدلالة الجمعية صوت المرأة عورة، و من جهة تربط هذا الصوت بالشكوى و الحديث عن الذات لا غير كما ينظر له، ثم ذيلته بعنوان فرعي "دراسات في الكتابة النسوية العربية"، و هو المصطلح الذي تتبناه، في حين استأثرت بمصطلح الأنثي الذي ترفضه في العنوان الرئيس.

تحاول "لوسي يعقوب" تقديم مصطلح "أدب أنثوي" بديلاً عن مصطلح "أدب نسائي"، بغية تحريره من التصنيف الذي ينبع من المعنى الدلالي له في العرف الاجتماعي (ليس هناك ما يسمى بالأدب النسائي، لأنه لا توجد عنصرية في الأدب. و لكن هناك "أدب أنثوي" يكتبه الرجل.. و المرأة على السواء، و يستطيع الرجل أن يعبر فيه عن مشاعر المرأة. و لكن عندما تعبر عن هذه المشاعر نفسها.. المرأة بنفسها.. تكون أقدر على التعبير عن نفسها.. و عن أحاسيسها.. أكثر من الرجل، لذا فمن هنا جاء تعبير "الأدب النسائي")³. إنها تقر بوجود أدب أنثوي يتكلم عن المرأة و مشاعرها و قضاياها، يكتبه كل من المرأة و الرجل، - و المفهوم نفسه يحمله مصطلح الأدب النسوي كما مر بنا من قبل- ترى المرأة فيه هي الأقدر على التعبير عما يخصها و الأعرف بأحوال بنات جنسها، أكثر من الرجل، مقابل

1 - المرجع نفسه، ص 31.

2- نازك الأعرابي: صوت الأنثي، دراسات في الكتابة النسوية العربية، ص 12.

3 - لوسي يعقوب: لغة الأدب و الشعر... في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، ط1، 2001. ص 4. (المقدمة).

ذلك ترفض الأدب النسائي، لأنه يقوم في نظرها على التمييز الجنسي بين المرأة والرجل، وفي الأدب لا يوجد تمييز عنصري و بالتالي ليس هناك أدب نسائي وأدب رجالي.

أما "الأدب الأنثوي عند "محمد جلاء إدريس" فهو كل ما كتبه المرأة في مقابل ما يكتبه الرجل كما يذكر (أفضل مصطلح "الأدب الأنثوي" وأعني به تحديداً، ما كتبه المرأة من أدب، في مقابل ما كتبه الرجل، دون أن يحوي هذا المصطلح أحكاماً نقدية تلي أو تحط من قدره، فتلك قضية أخرى تخضع لمعايير النقد الأدبي التي تخضع لها سائر صنوف الأدب)¹، و هو يفضل على باقي المصطلحات (فاستخدام مصطلح "النسوية" أو النسوي" لوصف هذا الأدب يربط معناه تلقائياً بالحركة النسوية الغربية بكل ما تحمله من سوءات رفضتها المرأة نفسها... و استخدام "أدب النساء" يوقع خطأ في المفهوم، إذ يوحي بأنه الأدب الذي يتناول قضايا المرأة على نحو ما نجد في أدب الأطفال)².

و لا نغالي إذا قلنا إن الباحثة التونسية "زهرة الجلاصي" تكاد تنفرد باستخدام مصطلح الأدب الأنثوي أو بدقتها "النص المؤنث". و هي تُقر بأنه الأوسع و الأشمل و الأدق والأصح مقارنة بمصطلح النسائي الذي يحيل مباشرة إلى جنس صاحبه في حين (إن حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوجد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات فإلى جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل مباشرة على جنس النساء، هناك المؤنث اللفظي و المجازي، إضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستوى الرمز والعلامة).³

و مع يقين الكاتبة منذ البداية بأن المصطلح يدخلها في مزلق عدة، فهي تُقر إلى جانب ذلك بقصور مصطلح المؤنث في تأديته المفهوم الذي ترومه، و يدخلها في مزلق كالتالي عليها مصطلح النسائية، و ذلك انطلاقاً من النظرة البيولوجية التي يحملها (إن المؤنث يبدو أقرب إلى البيولوجي)⁴. ذلك أن (المؤنث علامة جنسية محملة بإيحاءات ومحمولات إيديولوجية صدامية تستنفر الجميع)⁵.

و لقد حاولت الكاتبة تحديد المفاهيم المتصلة بالمصطلح في مناح كثيرة بذلت فيها جهداً علمياً يُحتذى به. و الزاوية العلمية التي تنطلق منها لتأكيد دقة نظرتها و عمقها هي زاوية نفسية بالتحديد، و تنطلق بالذات مما أكده عالم النفس و تلميذ سيغموند فرويد Sigmund Freud "كارل يونغ" Carl Jung"، و هو مبدأ "الثنائية الجنسية"، فكل جنس يتجاوز حدود جنسه في بعض الأحيان و هو ما يعرف بـ "الاختراق المتبادل"، و هي تحاول بذلك (تخفيف لفظة مؤنث من كل إيديولوجيا الجنساوية التي رزحت تحتها)⁶، و يتأتى ذلك حسبها بالتغاضي عن الجانب الإيديولوجي المحمل بالنظرة الدونية لجنس الأنثى، والحديث عن الثنائية الجنسية، فالنص المؤنث ليس رهين جنس صاحبه، فهو عندها لا ينحصر في دائرة جنس المرأة فقط، بل قد يكتبه الرجل أيضاً، و معيار ذلك يبوح به النص في حد ذاته، وذلك حين ينتقل فيه

1 - محمد جلاء إدريس: الأنا و الآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2003، ص 15.

2 - المرجع نفسه، ص 14، 15.

3 - زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، ط 1، 2000، ص 13.

4 - المصدر نفسه، ص 13.

5 - المصدر نفسه، ص 9.

6 - المصدر نفسه، ص 13.

المذكر من منطقة الحياد ليدخل دائرة المؤنث (إن النص المؤنث الذي يعرف نفسه كنص مؤنث؟ هذا النص لا يمتلك تصنيفا مسبقا، أو مكونات نظرية محددة لأن في ممارسته فعل الكتابة و لا يكتسب صفة مؤنث إلا بواسطة طاقاته الكامنة، تلك التي يسألها التحليل)¹، فالنص المؤنث لا يكون مؤنثا إلا إذا كانت هناك علامات تدل عليه و منها انحرافه إلى زاوية المؤنث بصفة جلية واضحة، إذ (هناك مؤنث يسري في النص عندما ينحرف عن منطقة الحياد. لماذا نسميه مؤنثا؟ من المؤكد أن هذا الخيار ليس خيارا جنسيا محضا، إنه خيار استعاري و جمالي، لذلك سنحتاج لغاية مقاربتة إلى منهج أدبي لا إلى تحليل بيولوجي أو إيديولوجي[...]. و إذا باح النص المؤنث بأسراره الجنسية، فغايتنا لن تتجه إلى وسمه كجنس محدد، بل الإصغاء إلى إحياءاته)².

و لكل فرد إذا معيار معين من الأنوثة و الذكورة (فليس هناك أنوثة أو رجولة على الإطلاق، و إنما هي نسب تتألف و تختلف مقاديرها)³.

و رغم حديث الباحثة عن النص المؤنث بوصفه مصطلحا يخرج عن دائرة جنس صاحبه وفق الثنائية الجنسية تلك، إلا أن القارئ قد يلحظ أن الباحثة و هي تتكلم عن النص المؤنث الذي يكتبه الرجل حين ينحاز لزاوية المؤنث و يدخل النص المؤنث، قد أغفلت وتناسست مقابل ذلك النص المذكر المقابل للنص المؤنث في حال ما كانت المرأة تنسجم مع قطبها المذكر في نصها، رغم أنها تقر من البداية بأن المصطلح يطرح إشكالية(إذ يصعب أن نشير للمؤنث دون أن يحضر النقيض المذكر)⁴. ففي هذه الحالة يُطلق على عملها نص مذكر مذكر أم تبقى في خانة المؤنث؟ هذا إذا نظرنا من الزاوية التي تقرّ زهرة الجلاصي أنها انطلقت منها، و إلا بماذا نفسر كلامها عن مصطلح النص المؤنث فقط مقابل المصطلح الذي ترفضه "النسائي"، و إن كان كذلك، فهنا يسقط المبرر العلمي المعول عليه لإثبات المصطلح.

و لعل هذا يجعلنا نتساءل عما يعرف بالجنس الثالث، أي الأفراد المخنثين و الذين يغيرون جنسهم من ذكر إلى أنثى أو العكس عن طريق العمليات الجراحية لتغيير أعضائهم التناسلية، فتحت أي مصطلح نصنف كتاباتهم يا ترى؟

2- تلقي الأدب النسائي في الساحة النقدية العربية: (الأدب النسائي بين الرفض و القبول).

لقد احتفت الساحة النقدية العربية بخطاب المرأة تحليلا و دراسة، رغم غياب الإطار النظري الذي يحدده، كما أن المصطلح ما يزال يتأرجح بين الرفض و القبول، هذه بعض النقاط المهمة التي سيتم توضيحها عبر تناول مجموعة من الآراء النقدية.

2-1- الموقف الأول (الرفض):

1 - المصدر نفسه ، ص 14، 15.

2 - زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص 15.

3 - عباس العقاد: ساعات بين الكتب، ج 1، ص 18، نقلا عن أحمد سيد أحمد: المرأة في أدب العقاد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، دط، دت، ص 68.

4 - زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص 8.

يرفض أنصار هذا الموقف تقسيم الأدب، و مهما كانت التسمية التي تطلق على المنجز الأدبي للمرأة، لاعتبارات منها أن الأدب عام لا يتجزأ و ليس له جنس، و أخرى أنه يكرس لمزيد من دونية المرأة، فلا جنس للكتابة و لا يمكن أن نقول أدبا نسائيا و آخر رجاليا.

يرى "محمود فوزي" صاحب كتاب "أدب الأظافر الطويلة" - الذي عدّ أول دراسة (كتاب) من نوعها في الأدب العربي عن أدب المرأة في الرواية و القصة القصيرة والمسرحية في الوطن العربي كما هو مدون على ظهر الكتاب (في رأيي أن الأدب ليس له جنس، كما أن المشاعر الإنسانية ليست لها خريطة و لا توجد تفرقة بين ما يكتبه الرجل أو المرأة، وإنما مناط التفرقة يكمن في هل العمل يدخل في عداد الإبداع الأدبي أو لا ؟!)¹. إنه يرفض التصنيف لأنه يقوم على قاعدة جنس صاحبه، و الأدب لا جنس له، و يضيف أنه لا فروق بين كتابات الرجل و كتابات المرأة، بل جودة النص الأدبي هي المعيار، كما يشير إلى أن تجربة كل من الجنسين لها بصمة معينة على أدب كل منهما.

الأدب واحد من حيث مقوماته الفنية المعروفة عند الجميع، و التي يحكمها الجنس الأدبي مهما كان نوعه، (فالأدب من حيث مقوماته الفنية لا يكمن أن يختلف عند الرجل و المرأة، و إنما تختلف اهتمامات كل من الجنسين بحسب ما يدخل في نطاق تجربة كل منها و ما يقع على إحساسه من مظاهر الحياة المختلفة بكل ما تحمله من أحاسيس و مشاعر و انفعالات)²، و قد أطلق على أدب المرأة أدب الأظافر الطويلة ذلك أن المرأة في بداياتها الأدبية الأولى كانت تكتب عن مشاكلها و أحاسيسها و قضاياها المختلفة، كانت ترى حينها الرجل عدوها الأول، فهي تدافع عن نفسها للتححرر بالكتابة كما تدافع في الواقع بأظافرها. و ترفض كثير من الأدبيات مصطلح الأدب النسائي بحجة أنه تقسيم على أساس بيولوجي، وهو تقسيم حسيهن يكرس لمزيد من دونية المرأة مقابل سلطة الرجل المركزية. رفض علته كتابات من الجانب الاجتماعي بالدرجة الأولى و النظرة الدونية للمرأة التي ظلت تسيطر زمتنا و ما تزال تمارس حضورها، و هي بلا شك ستبقي على حضورها القوي في مجال الأدب.

فمصطلح الأدب النسائي (يضع هذا الإنتاج في علاقة اختلاف ضدي- تناقضي، مع نتاج الرجل الأدبي)³، حيث تُغلب الهوية الجنسية "ذكر/ أنثى على النص الإبداعي، و هو بلا شك يحط من قيمة الأدب الذي تكتبه المرأة، فالقول بأدب نسائي يفضي في المقابل إلى أدب ذكوري الأمر الذي يسقط العمل الإبداعي في فخ الهوية الجنسية.

إن رفض المصطلح من قبلهن، بحجة أنه يقوم على أساس الجنس النوعي لمبدعه ذكر - أنثى، هو انتقاص لقيمة أدب المرأة، و ذلك انطلاقا من مرجعية المجتمع التي ستنتصر لا محالة إلى القطب المذكور.

ترفض "زهرة الجلاصي" المصطلح لأن ليس له قاعدة علمية، الأمر الذي جعل الآراء في نظرها تنطلق من الخلفية البيولوجية ذات النظرة الإيديولوجية التي تضع المرأة في مرتبة أدنى من الرجل، و الأمر ذاته لا محالة سينعكس على الأدب (في غياب المفاهيم الواضحة و

1 - محمود فوزي: أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر للطبع و النشر، الفجالة، القاهرة، د ط، 1987، ص 16.

2 - المرجع نفسه، ص 10.

3 - يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيل و بنيته الفنية، ص 137.

طغيان التصنيفات الإيديولوجية المشعبة بنظرة دونية تميز بالإقصاء، يدرج ما تكتبه المرأة في نوع أدبي تابع، أطلق عليه تلطفا تسمية "الأدب النسائي" فكأنه يحتل منزلة الهامش من الأدب الكامل، لذلك تربأ المرأة الكاتبة بنفسها بأن تصنف في مرتبة دنيا، فتجتهد للإفلات من الشرك، فقد أثار مصطلح "أدب نسائي" و ما تزال سجلات وصلت إلى حد الاجترار والاستنزاف¹. ترفض الكاتبة مصطلح الأدب النسائي لأنه مصطلح يحيل مباشرة إلى جنس الكاتبة فهو يحمل صفة بيولوجية، و بالتالي يدفع بوسم نصها بالهامش و الدونية كما هي المرأة في الواقع وفيه انتقاص للمرأة و من ثمة إلى أدبها كما ترى كثير من الأدبيات (تعريف كلمة نسائي التي تحمل دلالة مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، و هذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهم)²، حيث أكدت أكثر من كاتبة و بإصرار شديد، إن فعل الكتابة واحد لا يتجزأ و أن لا معنى للفروق الجنسية بين المذكر و المؤنث لان الذات الكاتبة تمثل الإنسان بقطع النظر عن جنسه. و من تبريرات هذا الرفض أنهن لا يرغبن في الانضمام إلى المؤنث كمعادل لمجموعة نسائية منغلقة على ذاتها، أو كمنزلة سوسيوثقافية هامشية، لذلك تؤكد المرأة الكاتبة على إنها كائن "لا جنسي" أو "محايد": وعندما يدعوها داعي الكتابة تنسى أنها امرأة³.

و تؤكد الروائية اللبنانية "إملي نصر الله" أنها تكتب بعيدا عن انتمائها الجنسي، حين تقول: (لا أفكر عندما أكتب، بأنني أنتمي إلى جنس بالذات، إذ إن اهتمامي و تفكيري يرتكزان على الموضوع و أسلوب معالجته، و اللغة الملائمة لذلك، و بالمناسبة أنا لست كاتبة نسوية بالمعنى المفهوم للكلمة، بل أكتب كإنسانة، بعيدا عن الانتماء الجنسي... بالطبع تتأثر كتاباتي بصورة عفوية، بالهموم التي عشتها و كوّنت شخصيتي في مجتمع تصنيفي تقليدي، ما يزال يفرق بين حقوق المرأة و سلطة الرجل، و قد انطلقت في كثير من قصصي و رواياتي، من هذا المجال، متأثرة بتجربة شخصية، إنسانية لأن الروائي، في مفهومي، يكتب ما يعرفه و ما اختبره عبر كيانه المادي و الفكري و الروحي [...]) فأنا أحاسب نفسي على ملاءمة الأسلوب للحدث، و انسجام اللغة للسرد و اختيار الحدث الذي ينقل جوهر المعاناة، فكلمة "نوفل" الانجليزية تعبر بصدق عن معنى الرواية: أي الجديد و المدهش و المبتكر⁴، و هذا المعنى لا يكرس روايب الماضي، وبالتالي يفترض تجاوز الذهنية المتحجرة و التطلع للارتقاء بالأدب إلى الأفضل، فالنص الأدبي لا يعرف التذكير أو التأنيث، و لا يتحيز لجنس على حساب آخر، فالأسلوب و اللغة و طريقة تناول الموضوع من شأنها أن تحدد و تميز نص عن آخر، كما تضيف الروائية و تؤكد أنها تكتب عن الإنسان عامة) انطلقت من المفهوم الأرحب للمشاكل الإنسانية التي يعيشها و يكون ضحيتها الرجل و المرأة⁵.

1 - زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص 10.

2 - رشيدة بنمسعود: المرأة و الكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994، ص 82.

3 - زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص 9.

4 - رفيف صيداوي: الكاتبة و خطاب الذات، حوارات مع روايات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 63، 64.

5 - رفيف صيداوي: الكاتبة و خطاب الذات، ص 64.

و الأمر ذاته تؤكد الروائية "أحلام مستغانمي"، فيما يخص تصنيف الأدب لأنها لا تزيد قيمة في الأدب، فالأهم ما يقدمه النص الأدبي كما تقول: (فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل، هل أعد كاتبة رجالية، في حين يُعد يوسف السباعي و إحسان عبد القدوس كاتبين نسويين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة و عن المرأة؟ هذه التصنيفات لا تضيف شيئاً للأديب ولا تزيده وزناً أو قيمة، لأن قيمته فيما يكتب و ما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط)¹.

و في السياق نفسه، تحاول الروائية شهرزاد زاغز² الاقتراب من الإشكالية المطروحة بتساؤل مبطن بنوع من التعجب عن التقسيم القائم على أساس بيولوجي، فكيف نسلط مسألة الجنس على الكتابة حسبها و نقول هذا نص مذكر و هذا نص مؤنث؟ (هل يمكن للخطاب أن يكون أنثى تارة، و ذكراً تارة أخرى؟ هل تأنيث الفضاء المكاني أظهر في الأدب الذي تكتبه المرأة من الأدب الذي يكتبه الرجل؟)، إنه بلا شك تجن على فعل الإبداع و تغيب للنص الأدبي. و الناص يُعرف بجودة نصه لا غير، فهناك نص جيد و آخر رديء و معيار الجودة لا تعود لجنس صاحب النص، بل تكمن في النص ذاته، يستخرجها الناقد أياً كان ذكراً أو أنثى، و تضيف قائلة (النصوص لا تطرح نفسها عارية من أوراق توتها لتكشف سوءتها إلا إذا كانت نصوصها خالية من أي تفرد أو تفجر، و أظن أن الناقد حين يفتش عن هذا التفرد في النص لا يأخذ مهمة المفتشين السريين في المطارات ليقسم العمل، فالأنثى لا تفتشها الأنثى و الذكر لا يفتشه الذكر).

يسير في الاتجاه نفسه الشاعر و الناقد اليمني "عبد العزيز المقالح" (سأظل متمسكا برأيي السابق، و هو الذي لا يفرق بين إبداع المرأة و إبداع الرجل بوصفه- أي الإبداع- تعبيراً عن مشاعر الأنوثة و الذكورة. لا سيما المرأة و الرجل - كلاهما يعانيان- في الوطن العربي - من قهر مشترك و من عبودية و حرمان لا مثيل له. و من المؤكد- بالنسبة لي على الأقل- إن حلقات النقاش الصاخب التي تقوم بين حين و آخر حول ما يسمى بالأدب النسوي إنما يعمل على وضع أساس لاختلاف جديد بين المرأة و الرجل بعد أن اختفت أو كاد شبح الاختلاف القديم و نجح الاثنان-إلى حد ما- في أن يعيشا في تآلف و انسجام فالحياة بحاجة إليهما الاثنين)³.

فالتجربة الإنسانية عامة التي يعيشها كل من الجنسين لا تختلف ذلك الاختلاف الذي يقيم حداً فاصلاً بين التجربة الإبداعية للمرأة و للرجل، و التي في ظلها تنشأ أسئلة الخصوصية، و يضيف (منذ بدأت قراءة إبداع المرأة - و في السنوات العشر الأخيرة بخاصة - شعراً كان هذا الإبداع أو رواية أو قصة قصيرة لا أرى في لغة و أسلوبه وإيحاءاته و في موضوعاته ما يجعله متميزاً عن إبداع الرجل قد يكون بعض هذا الإنتاج مغطى بسحابة رمادية من الحزن الدفين الذي يكشف أبعاد المحنة و التي عاشت المرأة في دهاليزها إلا أنه أدب إنساني

1 - حوار مع أحلام مستغانمي، أجرته حورية ميسوم، الخبر الأسبوعي، العدد 3، من 14 إلى 30 مارس 1990، ص 16، نقلاً عن يوسف و غليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري و معجم أعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، دط، 2008، ص 23.

2 - لقاء مع الروائية حول الأدب النسائي بتاريخ مارس 2012.

3- وجدان الصائغ: شهرزاد و غواية السرد، قراءة في القصة و الرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2008، ص 224، 225.

يصدر عن واقع إنساني. و كما يوجد اختلاف بين كاتب وآخر من الرجال أنفسهم فقد يلاحظ القارئ شيئاً من هذا الاختلاف بين كاتبة و كاتبة أو بين كاتب و كاتبة، و هذا التنوع الطبيعي الذي تفرضه قوانين الإبداع الحقيقي في كل زمان و مكان¹. الاختلاف الجنسي لا يقيم له وزناً في إشكالية التمييز بين ما يبده الرجل و بين ما تقدمه المرأة، فالاختلاف في قيمة الإبداع ليس مرده الاختلاف البيولوجي، إنما للفروق الفردية الموجودة بين البشر عامة حتى بين أفراد الجنس الواحد. إنه لا يرى في إبداع المرأة ما يميزه عن إبداع الرجل، لذلك يرفض التقسيم والتسمية أصلاً.

إن القبول بهذا التصنيف يضيف (إلى ثنائية ضدية بين كتابة الرجال و النساء وكأن لكل هاتين الكتابتين بنية خاصة، بنية روائية نسائية و بنية روائية ذكورية محددتين بالفروقات البيولوجية بين الكاتب و الكاتبة، في حين أن النص الروائي، نظرياً عبارة عن بنية لا هوية جنسية لها و الكلام على بنية نص ما يعني الكلام عن نظام تتوازن فيه العناصر المكونة للبنية بحرکتها و علاقتها، توازن يحفظ استمرارية النسق الخاص بهذه البنية أو تلك، إذ إن لكل بنية نسقها الذي شكل انتظام العناصر و ترابطها في زمن واحد هو زمن نظامها، إن النص الروائي كبنية مستقلة يشكل من عناصر أهمها اللغة، الزمان، المكان، عالم الشخصيات، الرؤية...، و هذه العناصر ليست لها طبيعة جنسية، إنها عناصر "محايدة"².

إن الاختلاف الجنسي لا يؤدي بالضرورة إلى أساليب و بنى لغوية و آليات سردية تشهر اختلافاً بائناً و صريحاً بين الجنسين.

و يرفض "نزیه أبو نضال" التسمية و التقسيم على الأساس الجنسي، مع الإقرار بقدره كل من المرأة و الرجل على التعبير في أمور معينة و خاصة أكثر من الآخر (الأدب لا يمكن أن يكون نسائياً أو ذكورياً، غير أن أدبياً ما سواء أكان رجلاً أم امرأة سيكون أقدر من غيره على تصوير جوانب من الحياة بحكم معرفته الحميمية أو الخاصة بها)³. فكل منهما تجاربه الخاصة و أحاسيسه الذاتية، لا أحد يعيش إحساس و شعور و معاناة الآخر، فكل واحد المقدر على التعبير عن معاناته و هواجسه الذاتية أكثر من غيره، و إذا ما كتب أحدهما عن الآخر فهذا انطلاقاً من الفكرة التي يحملها، و لن يصل إلى شعور غيره لأن الشعور ذاتي.

و في مقابل هذا الرأي الذي يقر بأن الأدب عام و الإبداع له صفة إنسانية ليس له جنس، نجد "عبد الله محمد الغدامي" يرى في هذه النظرة العامة للأدب التي يتساوى فيها الذكر والأنثى صفة إيديولوجية ذكورية لأن الرجل هو من صنع اللغة و المرأة تستعمل لغته ذلك أن (الفحص التشريحي لدلالة "الإنساني" يكشف عن أن كل ما هو إنساني في الثقافة هو في حقيقته ذكوري، و كيف تكون هناك دلالة متساوية بين التأنيث و التذكير في مصطلح

1 - المرجع نفسه، ص 225.

2 - رفيف صيداوي: الكاتبة و خطاب الذات، ص 17.

3 - نزیه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص 11.

إنساني مع أن الرجل هو الذي سيطر تاريخيا على اللغة كتابة و قراءة و صاغ الثقافة على مثاله و بناها على نمودجه¹.

و لا شك أن قول الغدامي يكرس لمزيد من التبعية، فانضواء أدب المرأة تحت الأدب العام يلغي الخصوصية الإبداعية له، و إذا كانت المرأة تستخدم لغة من صنع الرجل، فكيف تعبر عن أحاسيسها و مشاعرها بلغة ليست لها، و من ثمة تقر بخصوصيتها.

و في جميع الأحوال إذا سلمنا بقوله ذلك، فإن أدب المرأة ليس له حضور سواء أحضر مصطلحا خاصا أم أدرج ضمن الأدب العام، مع أن الواقع يقر بتفوق المرأة في الأدب عن الرجل في أكثر من مثال، و أحسنت استخدام اللغة و توظيفها شعرا و نثرا.

و هناك رأي يرفض المصطلح و يرى فيه انتقاصا بحجة أن إبداع المرأة منغلقة عن الذات الأنثوية غير منفتح على العالم، و أنه أدب راكدة متشائم يئن و يشتكي دوما، و أنه أدب حامل لكل أشكال القهر و الاستلاب و لا شك أن أدبا كهذا لا يؤهل لحمل خصوصية إبداعية جمالية، فهو لا يزال لم ينضج بعد، و لا يمتلك أدوات فنية راقية و واعية.

و لعل المتتبع يلقي كتابة المرأة ترتبط بقضية مركزية تخص جنسها الأنثوي و همومها في الحياة، وكل ما تعيشه من مشاكل و ما يشغلها من مشاغل نسوية، موقف أدى بكثير من النقاد إلى نعت (كتابة المرأة بأنها عبارة عن كتابة سير ذاتية و ليست سوى اعترافات لا تتجاوز ما يخامر الذات في لحظات ضعفها، و في سطوة غرائزها و شهواتها. و وصفت كتاباتها بأنها رومانسية مغرقة في عتمة الذات المنعزلة عن العالم و الناس و المحيط. و أن كتاباتها لا ترقى إلى كتابات الرجل الذي خبر الحياة و وقف على مكانتها و خباياها.)².

لقد انطلقت بعض الآراء النقدية من خلفية إيديولوجية مبنية عن جنس المرأة، و حاملة لقصيتها في طرح همومها و انشغالاتها تحت سلطة الرجل و اضطهادها لها (و هذا من الإشكالات الكبرى التي لا تغيب بحال عن الذهن حين يلحظ إطلاق بعضهم تسميات "نسائي" و "نسوي" و "مؤنث" على ما كتبت المرأة منذ بدئه في دراسته و اكتفائه بعدها بتجميع ما اعتبره أدلة على "أنوثة" النص مبوبا تحاليله و تأويلاته في ضوء جنس المبدعة و تكوينها البيولوجي أساسا)³. و بالتالي فهي تقصدها مسبقا و تعطيهها حكما بالنقص و القصور، و تهمشها و تعدمها في المهده، هي آراء ترى إبداع المرأة مبعثرا بين همومها و مشاغلها الأنثوية التافهة و الهامشية، و قد غاب على الرجل صاحب هذه الآراء بأن (قهر المرأة المثقفة اجتماعيا و نفسيا بشكل أساسي، هو الذي أشبع الكتابة بتجارب حياتية مليئة بوعي المرأة المأساوي)⁴.

إن بعض النقد الذي يمارسه الرجل يحاول أن يسقط صفة الإبداع عن أدب المرأة (هناك شيء لا واع في الرجل يقاوم الاعتراف بقدرة ما يمكن أن تحوزه المرأة، اللهم إلا

1 - عبد الله محمد الغدامي: اللغة والمرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 3، 2006، ص 50.

2 - محمد معتصم: بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي. ص 22.

3- نجوى الرياحي القسنطيني: "النسائية" في محافل الغربية، مركز النشر الجامعي، تونس، د ط، 2009، ص 39

4- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة و الإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 75.

القدرة على الخيانة و الكذب، هي إذن لا تقدر على الكتابة أو الإبداع، هي تضع و تلد فقط أما فعل الإبداع و الكتابة فهو المجال الخصوصي للرجل)¹.

و للشاعر اليمني و الكاتب المسرحي "محمد الشرفي" رأي ينطلق فيه من الواقع العربي بتقاليده و مفاهيمه، و لكنه رأي لا ينطبق على بعض الروايات اللواتي تكلمن بكل جرأة عن الجسد و الجنس، يقول في ذلك: (المبدعة العربية أنى كانت فإنها مثقلة بقيود القهر الاجتماعي و هي حين تريد أن تسطر بوحها إبداعا فإنها تجد ذاتها محرجة إزاء واقعها من أن تقول شيئا عن عواطفها الحقيقية، لذلك فهي بوعي منها تحاول أن تغلف إحساساتها تلك بكلمات شعرية غير مفيدة للقارئ أو لقضيتها الأساسية إرضاء للمجتمع الشرقي إذ إنها لا تريد أن تسقط في دائرة المرأة المتحررة و المناضلة ضد التقاليد المتعفنة داخل دهاليز العقول المنطفنة)². فالمرأة حسبها غير قادرة عن البوح بمشاعرهما صراحة وبدون قيد، فهي تومئ ولا تبوح، تلوح و لا تصرح، و لعل هذا القول يفتقد لكثير من المصدقية، فهناك من تكتب على الحب و الجنس بجرأة لم يبلغها بعض الروائيين من الرجال، مثل فضيلة الفاروق بوصف رواياتها مثلا يمس الأدب الجزائري.

و ذهب الكاتب إلى أن إبداع المرأة لا يخرج على الانكفاء على الذات الأنثوية وهمومها، و بالتالي هو أدب يعيش عقدة النقص، فمواضيع مثل هذه تعجز عن رسم خصوصية إبداعية للكتابة النسائية، رأي يقصي المرأة من الحقل الإبداعي و ذلك باستناده إلى المواضيع التي تطرحها، و هذا الموقف النقدي يطرحه صاحبه بطريقة انطباعية ذات خلفية إيديولوجية، بعيدة في معظمها عن الدراسة الموضوعية التي تهدف إلى استنباط جماليات النصوص الإبداعية، فهي تفرغ النصوص المنجزة من أي قيمة فعلية تحملها، و عناوين كثيرة تتخذ في بوتقة واحدة عنوانها الأنوثة المقهورة و الجسد الصاخب والعقل الناقص.

تربط أغلب الدراسات كتابة المرأة بجنسها البيولوجي و واقعها الاجتماعي، بعيدا عن العناصر الإبداعية في عملها، و تجعل نصها رهين فضاء نقدي يحنطه منذ البداية، ويجعله حبيس أدراج المرجعية الجمعية التي ترى أن (الذكورة هي الجنس الوحيد المنتج والمسيطر)³، و هو بلا شك تأويل و قراءة بعيدة كل البعد عن العلمية و الموضوعية، و القراءة الفعلية للنص الأدبي نصا إبداعيا له خصوصية فنية و ميزة إبداعية. صحيح أن الجانب الاجتماعي و البيولوجي له نصيب في كتابات المرأة لكن ليس القاعدة التي نصنف النص الأدبي عليها، و من جهة كتابات المرأة لا تنفرد لوحدها بتناولها لتلك المواضيع، فكتابات الرجل في معظمها لا تخرج عن الطرح ذاته في تقديمه لصورة المرأة.

ما يلاحظ على هذه الآراء هو قصور الدراسات النقدية في هذا المجال وإن وجدت فهي لا تشكل بحثا فعليا، و في مجملها آراء تنطلق من رؤية جنسوية، ذات معايير و أحكام جاهزة

1 - محمد نور الدين أفاية: الهوية و الاختلاف، في المرأة و الكتابة و الهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص 32.

2 - وجدان الصانع: شهرزاد و غواية السرد، ص 227

3 - Victoria Grace : Baudrillard's, Feminist Reading, London EC4E 4EE, New York NY 10001, Printed in Great Britain, p 155.

(تكرر سلطة الرجل - في الأغلب- و تنظر بشيء من الدونية إلى تجليات فعل الكتابة لدى المرأة إن لم تعد أحيانا إلى قمع أصوات انعتاقها عبر مختلف أشكال التعبير التي يطبعها الرفض للسائد و الثورة عليه و التطلع إلى واقع أفضل و وجود أكثر تكاملا¹، و كأنها تحاكم نص المرأة و تدينه مسبقا و تتهجم عليه انطلاقا من صورة المرأة في الفكر الجمعي. آراء تقرأ نص المرأة و هي رافضة له منذ البداية حتى أنها تقتفي أثر الأنثى في النص منذ البدء و تنكب عليه، و تحلل نفسية صاحبه و واقعها الأنثوي و حرائقها العاطفية و وجعها داخل المجتمع، دراسات تعمل على تشريح نفسية المرأة و ظروفها الاجتماعية، ما أمكن في الأخير الإقرار بـ) ضعف الخطاب النقدي الذي في غالبيته يمارس من طرف الرجال، و الذي تحت ضغط إيديولوجية ذكورية مركزية حاول أن يناقش الكتابة من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية²، و حتى الفضاء النقدي النسائي و إن قلّ فهو لم يسلم كذلك من التركيز على المواضيع التي تطرحها المرأة و المرتبطة بها بعيدا عن مساءلة ميزتها الفنية، و قد أسهم ذلك في تعميق الفكرة تلك، و لا شك أنه بلاوعي منها، إذ كان هدفها الأول في البداية تشريح وضع المرأة داخل المجتمع و إبراز معاناتها كيفما كانت الطريقة.

إن المرأة لا تكتب عن ثقة و وعي، فهي-حسبه- لا تزال مقيدة بالتقاليد و المجتمع تكتب وهي محاصرة لا تمتلك الحرية التي يمتلكها الرجل، و تقلد الرجل في كتاباتها، كما يضيف (إن المرأة التي تتخذ من الإبداع حرفتها نجدها في معظم الأحيان تقلد الرجل - السلطة العليا- فيما يقول و تسعى جاهدة لأن تكون نسخة منه و لن تكون من خلال كم الكتابات النسائية هي نفسها هي قضيتها[...]. تظهر من خلال إبداعها امرأة متحررة لكنها حين تنظر إليه بعينين خائفتين فإنها تسارع كي تقول كلاما ينفي عنها تحررها و لا يمت إلى مكوناتها الوجداني المتقد بصلة. و أنا ازمع أن المبدعة العربية لم تصل بعد إلى مرحلة التعبير الذكوري أي بمعنى أن هناك حواجز و أغلالا تحول بينها و بين بوحها الصادق الكاشف عنها حبا و مضجعا و جسدا و ...)³.

يمارس المجتمع هيمنة ذكورية على المرأة في جوانب عدة (هذه الهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبني هذه البنية الإيديولوجية، و أصبحت تجسدها في حياتها و فكرها حتى أصبحت كالرجل، ترى دونية نفسها كبدئية مطلقة)⁴، لقد برمج وعي المرأة بدونية بجنسها عامة و تشعب من قبل بعناصر اجتماعية و عقائدية سيطر فيها الرجل و تسيد، فنشأت وهي تتعلم و تنهل من الفكر ذاته، و كأنها تتبنى و جهة نظر الرجل، و هي وجهة نظر طبيعية بحسب ما وعت عليها من البداية، و هنا تصبح أنثى ضد أنوثتها، تفضل إنجاب الولد على البنت، و تنظر للأنثى بالعار كما في روايات فضيلة الفاروق، صوت المرأة صوت خافت، بل لا حضور له في ظل الحضور الأحادي و السائد للإبداع الذكوري و الخطاب الفحولي المتسيد

1 - بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغربية، المطبعة المغربية للطباعة و النشر و الإشهار، تونس، طد، طت، ص 38.

2 - رشيدة بنمسعود: المرأة و الكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، ص 75.

3 - وجدان الصانع: شهرزاد و غواية السرد، ص 228.

4 - حفناوي بعلي: مسارات النقد و مدارات ما بعد الحداثة، ترويض النص و تقويض الخطاب، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 166.

للرجال و ثقافة المجتمع عامة، و المبنية على دونية المرأة فحسبه تحاول المرأة عبثا تفكيك الخطاب السائد و تجاوز الواقع و التمرد عليه و باستخدام لغة سن قوانينها الرجل، فهي حينما تكتب كما يقول الغدامي: (تدخل مستعمرة ذكورية يحتكر فيها الرجل سيادة النص و تكون المرأة مجرد إنتاج ثقافي جرت برمجته و جرى احتلاله بالمصطلح المذكر و شرط المذكر فيكون إلزاما عليها أن تقرأ و تكتب وفق شروط الرجل، و من هنا تعيش المرأة الكاتبة صراعا آخر مع اللغة)¹، و إن حاولت عن طريق اللغة تغيير شيء من واقعها فلن تستطيع، و لن تحقق بها التحرر و الاختلاف التي تبحث عنه، عليها أن تغير الأنظمة و الأبنية الكلاسيكية التي أدخلت المرأة ضمن أدوار بعينها (جسد- متعة- جنس- إنجاب - منزل - زوجة ...)

و يضيف الشاعر (و أنا شخصا لا أثق بالمرأة تكتب متخرجة من مجتمع متطرف الرؤى إزاءها متسلط على كينونتها الأنثوية فحتى النساء المبدعات اللواتي حاولن التمرد على المجتمع بخروجهن بالقلم إلى دائرة ضوء فإنهن في الأصل مهزومات بحكم العائلة و المجتمع و أهم من ذلك المدرسة)²، الشاعر لا يقر بأدب صاحبه عاجزة أصلا و تعيش في مجتمع يهملها من كل الجوانب و هي تدرك ذلك، و من ثمة ليس له حضور و لا خصوصية له، إنه قول و لا شك صادم لطموحات المرأة و خطاباتها التي تسعى إلى إثبات ذاتها و تطالب بالمساواة، بل بعضهن إلى المطالبة بالاختلاف و التميز. و هكذا نلفي، أدب المرأة مهمشا(في ظل ثقافة ذكورية تلغي المرأة في الواقع و الكتابة معا)³.

إذا كانت المرأة لا تكتب إلا عن ذاتها و واقعها، و هو الواقع الذي يسيطر عليه الرجل و أراده لها، و بلغة ليست ملكها و إنما صاغ خطابها الرجل، و هي لغة (تحدد مسبقا موقع المرأة و وظائفها داخل المجتمع، أي إنه قبل وضع القوانين التي تسعف الرجل في تدجين و تسييج حضور و إيقاع المرأة ككائن فإن اللغة تقدم له ما يرنو إليه. المرأة إذن حضور كائن ينحصر دوره في الإشباع الجنسي و العطالة و ترتيب شؤون المؤسسة و النوع و النظام العام الذي يحكمه الرجل)⁴، فكيف تكتب المرأة بحرية و خارج أسوار الذات المقيدة و هي محاصرة و مكبلة، لا يمكنها أن تكتب خارج سياقها الاجتماعي و الثقافي الذي تعيشه، والذي أوجده الرجل و وضع قلبه، حتى و إن كان الرجل مقيدا و مكبلا كذلك فهي تعاني الضعفين، و لربما بعد تحسين أوضاعها و تغييرها تتغير مواضعها، فالرجل هو من فرض عليها مواضع إبداعاتها.

إن كانت هذه الآراء تقف إزاء نص المرأة وقفة الانتقاص، فهي تلوح علنا بالمجابهة لكل مبدأ يعلن حضور المرأة كاتبة لأنها قد أخذت حقا ليس لها.

1 - عبد الله محمد الغدامي: المرأة و اللغة، ص 47.

2 - وجدان الصائغ: شهرزاد و غواية السرد، ص 228.

3 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، شعرية الفضاء، المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000. ص 192.

4 - نور الدين أفاية: الهوية و الاختلاف، ص 36.

و قد اقترن أفق تلقي أدب المرأة في أغلب الحالات بما هو سائد في العرف الاجتماعي عن المرأة و ذلك بالانتقاص و التجاهل، و ربطه بالأمر الأنثوية التافهة و الهامشية في الحياة، و بالتالي إبقاؤه دوماً في الهامش مقابل احتلال الذكر للمركز، و بالتالي الفرق بين الرجل و المرأة إنما هو (فرق أيديولوجي ثقافي، اجتماعي، عرفي، وضعي، دافع عنه المجتمع بقوة القانون و السلاح، كما أن الضغط الاجتماعي و الثقافي يؤسس بنية الجنوسة و يجيز الدور الذي سيؤديه كل من الطرفين، و بهذا فإن الثقافة و ليست الطبيعة البيولوجية هي التي تضع قيوداً و محددات حتى على طرق التفكير و الإبداع، والسلوك)¹، شاع ذلك في وقت يفترض فيه تجاوز تلك المعايير، لأجل ترقية الأدب و النهوض بقيمته.

و تنبغي الإشارة إلى أن الرأيين الأخيرين لمحمد الغدامي و محمد الشرفي يرفضان وجود أدب من توقيع المرأة، ليس من باب أن الأدب عام لا يتجزأ مثل الآراء السابقة التي تؤكد (إن الإبداع واحد و مصبه واحد، و أنه منجز لا يخضع لتصنيفات جنسوية، و ليس لمعياره حدود فاصلة يقيّمها بين "فاعل" أو "فاعلة"، و بأن الكتابة فعل مناهض لعنصرية التمييز بين رجل و امرأة)²، بل لأنه لا يرتقي ليكون أدباً في مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل، ذلك أن اللغة التي تستعملها المرأة في الأصل هي مؤسسة ذكورية، و من جهة أخرى أن المرأة لا تمتلك الحرية حتى تكتب بإبداع، فما تزال مثقلة بقيود المجتمع، و إن كان الواقع يقر فعلاً بوجود أدب صاحبه المرأة فهو أدب من الدرجة الثانية، أمر و لا شك يبعده عن صفة الإبداع و الخصوصية الفنية.

2-2- الموقف الثاني (القبول):

يقر أصحاب هذا الموقف بوجود الأدب النسائي و باستقلاليته عن الأدب الذي يكتبه الرجل، و ذلك بما يمتلكه من خصوصية و حضور مميز، فمثلاً ترى "بثينة شعبان" أن قراءة أدب المرأة أدباً مستقلاً، هو إبراز لمكانتها و ذاتها و صوتها الذي أخذ لزمناً (إن هدف دراسة الأدب النسائي تحت عنوان مستقل هو اكتشاف حجم هذا الأدب و الحكم على نوعيته خلال تطبيق المقاييس الأدبية المتعارف عليها عالمياً، و بعبارة أخرى، إن هدف هذا المشروع ليس إعطاء صوت لهؤلاء النساء اللواتي لم يكن لهن صوت أبداً، و إنما هو إعادة المكانة للكاتبات اللواتي تم إخماد أصواتهن أو تهميشهن أو التقليل من أهميتهن فقط لأنهن نساء)³.

أما "محمد معتصم" فيُقر بخصوصية كتابات المرأة و من ثمة بقبولها، و لعله رأي انطلق من الاختلافات البيولوجية التي أقرتها الطبيعة بين الجنسين، ثم الواقع الاجتماعي

1 - Gill Plain and Susan Sellers: A History of Feminist Literary Criticism, Cambridge University Press, New York, 2007, P 117.

2 - يسرى مقدم: مؤنث الرواية، الذات، الصورة، الكتابة، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 18.

3 - بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية (1899، 1999)، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص 24.

والتاريخي و حتى الديني(هناك كتابة نسائية تكتبها المرأة، تميز أولا من حيث موضوعاتها، والأساليب والحساسية التي تصاغ بها كل تلك المكونات مجتمعة)¹.
و يضيف مؤكدا(أن المرأة لا تكتب من فراغ و لا تكتب عن ذات مريضة مهووسة بنفسها. إنها تنتقد و تشرح و تحلل دقائق الأمور. و لا تخوض في السياسة بل تكتب روايات وقصصا و أشعارا لكن ما تنتجه نسغ الوقائع اليومية و الشخصية و السياسية و الأمور المصيرية التي تهم الشخصية العربية امرأة و رجل في آن)².

و نلمس لدى الروائية الجزائرية "فضيلة الفاروق" قبولها بوجود أدب تكتبه المرأة من خلال نقدها لازدواجية المعايير داخل المجتمع، و بالتحديد الذين رفضوا وجود أدب نسائي بحجة أن الأدب لا يتجزأ، بينما في الواقع يضعون المرأة في مرتبة دنيا ويهمشونها على جميع المستويات، و تستغرب من جهة كيف يرون أن المصطلح يحمل إجحافا في حق المرأة وانتقاصا من قيمتها و قيمة أدبها، و هم يصفون أدبها بالدونية والعار(كل شيء مقسم في مجتمعنا، حتى نظرة النقد لنصوصنا نحن النساء، ثم يأتي مناقفو النقد ويكذبون علينا على أن الأدب أدب و كفي. و أن مصطلح الأدب النسائي مجحف في حقنا، هذه الازدواجية أكرهها، فلما أن أعامل في الواقع كما في النقد أو أظل في خانة الأدب النسائي أو النسوي، فلست أخجل لا من أنوثتي، و لا لكوني امرأة، و لا من المواضيع التي أكتب فيها و التي حولها النقاد إلى وصمة عار في جبيننا نحن الكاتبات)³.

و تضيف (أين المشكلة إن كان أدبي مصنفا تحت خانة النسوي؟ شخصا لا أرى أي مشكلة، لكن من لديهم عقدة الأنثى و النسوية و كل ما له علاقة بالمرأة هم الذين يرفضونه. يريدون الأشياء مموهة، غير واضحة، و مغطاة بمفردات تخفي نتاج المرأة تحت أجنحة الرجال كما في الحياة، و هذا ما أجده غير منطقي).
إن الإقرار بإبداع المرأة هو إثبات لذاتها في واقع حاول تغييبها بشكلي كلي، و وضع سعى إلى ترسيخ أسس حكمت على المرأة بالتهميش و الإقصاء، و المرأة عبر كتاباتها كما يرى **حسين المناصرة** (تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية وهيمنتهم على العالم، و على أساليبهم المألوفة و المهيمنة في كتاباتهم)⁴، لإرساء كتابة خاصة بها، و إبراز صوتها، و تأكيد حضورها، كما أنها عبر هذه النماذج تثور على ذاتها المستكينة الخاضعة و على وضعها المزري.

إن المرأة كما ترى الروائية "وفاء مليح" (تكتب العلم و الحياة بأنوثتها و بلغتها المؤنثة[...]] اللغة المؤنثة هي تلك الهوية و الخصوصية التي تبحث عنها منذ الأزل)⁵، وفي رأيها هي كتابة تختلف عن كتابة الرجل، و خطاب المرأة يمثل شكلا من أشكال الرفض

1 - محمد معتصم: بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب النسائي العربي، ص 7.

2 - المرجع نفسه، ص 24.

3 - إجابة عن مجموعة من الأسئلة وجهناها إلى الروائية فضيلة الفاروق بتاريخ 10 أكتوبر 2012.

4 - حسين المناصرة: النسوية في الثقافة و الإبداع، ص 66.

5 - وفاء مليح، أنا أكتب إذن أنا موجودة... مقال ضمن كتاب، الكتابة النسائية التخيل و التلقي، (أعمال ملتقى المرأة والكتابة في دورته الخامسة بأسفي، أيام 12، 22، 23، يوليو 2005) منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2006، ص 202.

والتنمرد على المجتمع و "تفكيك ذاكرته الذكورية" و تغييرها، و تضيف بأن رفض المرأة للتصنيف الجنسي للإبداع، و بامتلاك أدب المرأة خصائص معينة تختلف عما يكتبه الرجل يعود لسبب(أنها تضع دائما في ذهنها ما سيقوله الآخر/ الرجل عن كتاباتها، هذا الإحساس الذي يرافقها في حالة الكتابة يجعلها تسعى سعيا حثيثا إلى تحقيق المساواة مع الرجل في كتاباتها، فتنفصل عن ذاتها و عن كل خصوصية تميزها كذات أنثى و تميز رؤيتها لما تكتب فتأتي كتاباتها بدون ملامح)¹، لذلك يجب أن تكتب بلغة تشبه أنوثتها و لا تسترسل في كتاباتها.

تقوم كتابة المرأة أساسا وفق رؤية رفض السائد و تفكيكه، و تدمير الخطاب التقليدي وفضح السلطة الذكورية و تعريتها، و من ثمة إعادة بناء خطاب بما يعيد للمرأة مكانتها في ظل الفعل الإبداعي الذي يغلب عليه الطابع الذكوري الذي سيطر ردحا من الزمن. فهن (يكتبن ليتخلصن من ثقل المعاناة التي تراكمت عليهن عبر تفاصيل حياتهن في المجتمع الذكوري المهيمن عليهن، و من ثم فإنهن كتبن ليمارسن التحدي و المقاومة و التمرد و التغيير)².

و لكن إبداعا كهذا يحيى لأجل قضية ذاتية و محدودة لا تخرج عن الذاتية الأنثوية الفردية و مطالبها و أفكارها إلى القضايا العامة و الشاملة، لهو أدب ضيق الرؤية لا يتسع أفقه إلى قضايا أعم و أشمل.

و من خلال هذه الآراء كلها، تبرز إشكالية ضبط المصطلح داخل حقل الممارسة النقدية، إذ لم يأخذ تصورا مكتملا، كما أن طرح المصطلحات من قبل النقاد هو طرح في معظمه لا يستند إلى مبررات موضوعية علمية، بل تحكمه في الأغلب مرجعيات إيديولوجية و خلفيات مسبقة جاهزة عن المرأة.

و المفهوم و المعنى العام لمصطلح الأدب النسائي و النسوي و الأنثوي في نظرنا _ وجميع التسميات الأخرى كأدب الحريم، أدب المرأة... تصب كلها في بوتقة واحدة هي الأدب الذي تنتجه المرأة، و دليل ذلك، أن هذه التسمية و الإشكالية لم تظهر إلا مع ظهور المرأة على الساحة الأدبية و أصبح إنتاجها ظاهرة و حالة تثير الفضول في الكم أولا، لا النوع، لأنها دخلت ساحة لم يعتد على حضورها و قد سيطر عليها الرجل زمنا، و إن كان قبلها (الرجل) قد كتب عن المرأة و أثار مواضيع تدافع عن قضاياها، فإن الإشكالية لم تُطرح بعد، ثم مر بمرحلة أخرى فرضها واقع الأدب نفسه كما و نوعا جعلت الإشكالية تبرز في باب التدقيق في المصطلح من جانب أكاديمي و علمي و نقدي، و الإشكالية إلى حد الساعة لا يزال السجال فيها مشحونا باختلاف الآراء حولها و التي تتأرجح بين مؤيد و معارض لجميع التسميات في حد ذاتها انطلاقا من خلفيات متعددة.

و إذ نتبنى مصطلح الأدب النسائي (الرواية النسائية بالتحديد) فلضرورة منهجية لا غير. كما نجد فيه حيادية و لا يحمل أية خلفية إيديولوجية قد ترفع أدبا و تضع آخر (أدب المرأة/

1 - المرجع نفسه، ص 201.

2 - رفيف صيداوي: الكتابة و خطاب الذات، ص 56.

أدب الرجل)، أو تلغي صفة الإبداع عن أحدهما، أما لفظة النسوي فنجدها لفظة مشحونة و متوترة و تحمل انفعالا سلبيا يحيل إلى قضايا اجتماعية صارخة بمشاكل المرأة ومعاناتها التي لا تنتهي، و تخرج عن الإطار ذاته مقارنة بالنسائي، و نحن لا نبحث في قضايا المرأة و الموضوعات لا التي كتبت فيها فقط و إلا لكان بحثنا مقتصرًا على روايات بعينها.

أما مصطلح "الأنثوي" فنجده أكثر ما يلتصق بالأدب المرتبط بأنوثة المرأة المقترنة بالجسد و الجنس و الجمال و العاطفة، و بالتالي يفرغه من كل قيمة إبداعية و جمالية، و من جهة أخرى نلّفه بين المصطلحات يحيل مباشرة إلى الطرف الآخر المذكر، فهو يحمل خطابا يقوم على تعميق إشكالية المذكر و المؤنث، و ترسيخ مزيد من الهوية الإيديولوجية بين الجنسين. و من جانب موضوعي نجد مصطلح "النسائي" لا يحمل أي خلفية إيديولوجية، أو قد يقترن بجانب سلبي في العرف الاجتماعي، و في باب آخر إن أمكن القول قد استسغنا المصطلح مقارنة بين المصطلحين بين الآخرين و ارتحنا له.

ثم إن الحديث عن خصائص الأدب النسائي خصائص قارة قد تختلف عن الأدب الذي يكتبه الرجل بحجة أنه أدب يلتزم في خطاباته بقضايا تخص المرأة، لهو قول يقيم الحد على كتابات المرأة و يئدها في مهدها، ذلك أنها ليست مفهوما لتحقيق حضور المرأة و تحررها و إثبات ذاتها، كما أن التركيز على هذه الزاوية الذاتية يجعل النص ضيق الرؤية و عقيما، بل إنه يقوض بعده الفكري و الجمالي، و يحصره في حدود ضيقة موضوعها قضايا المرأة و مطالبها و انشغالاتها، و من جهة إقرار بدونيتها و نقصها بالتفافها حول ذاتها، و ذلك ما يجعله فعلا يختلف عن كتابة الرجل بل في مرتبة أدنى منه، و في النهاية يكرس لمزيد من الفوارق و الاختلاف، و من ثمة يبرز مظهر آخر (أدبي) لعزل المرأة و تهميشها و إثبات دونيتها و حدود نظرتها، كما هي حاضرة في جوانب عدة في أعراف و تقاليد المجتمع. لا يمكن الأخذ بتناول قضايا المرأة خصيصة واحدة تسيّر في اتجاه واحد لنتكلم عن خصوصية نصوص بأكملها لها مواضيعها وأساليبها.

كما أن الكتابة عن قضايا المرأة لا تقتصر عليها وحدها، بل يكتبها الرجل كذلك، وبالتالي هذه ليست خصيصة ينفرد بها النص النسائي.

إذا تكلمنا عن خصائص النص الأدبي النسائي، نتكلم عنه ملفوظا بعيدا عن جنس المرأة و لكن ليس نفيه كليا بما يجعل النص بنية شكلية مغلقة، ولا الأخذ به بؤرة مركزية لمقاربة النص الأدبي تلغي جماليته الأدبية و الجمالية و الدلالية، صحيح أن للمرأة بحكم الجنس و التجربة الفردية، لها مواضيع خاصة قد تختلف في النظر لها أو في الحكم عنها، و الأمر ذاته عند الرجل، و هذا لا يجعلها تطغى على النص الإبداعي لأنه ليس تجارب ذاتية خالصة. و القارئ في النهاية يجد نفسه أمام نص جيد و آخر رديء لا غير يبحث فيه عن صور الخلق الفني و مدى امتلاك النصوص الروائية متعة الإبداع التي تجعل القارئ يقبل عليها.

3- نشأة الرواية النسائية الجزائرية:

إن الحديث عن الأدب النسائي في الجزائر يعود بنا إلى الحديث عن صاحبه و هي المرأة، و وضعها الذي ينعكس بصورة مباشرة على أدبها، فالمرأة كانت تعيش حياة بعيدة عن الحياة الاجتماعية العامة و الثقافية و السياسية، كما أن الظروف التي كانت تعيشها داخل

الأسرة و في المجتمع كانت تنتظر لها بنظرة الدونية، و قد فرضت عليها حصارا و عزلة تامة في ظل التقاليد و العادات، زادهما طوق الاحتلال الفرنسي الذي لف البلاد في دائرة التخلف و الجهل طالت كل الشعب الجزائري و ليس المرأة فقط، و كان (الشيخ عبد الحميد بن باديس هو أول من أولى اهتماما بالمرأة و شؤونها، و فتح أقساما خاصة لتعليم البنات في مدرسة التربية و التعليم بمدينة قسنطينة، و في كل مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على مستوى التراب الوطني، كدار الحديث بتلمسان، و مدرسة الفلاح بوهران، و مدرسة التربية و التعليم بباتنة، و مدرسة الشبيبة الإسلامية بالجزائر العاصمة)¹.

و لكن موت الشيخ عبد الحميد بن باديس أعاق المساعي و الجهود في تنوير المرأة، زد على ذلك ظروف الاستعمار و اندلاع الحرب العالمية الثانية، و القيود الاجتماعية و الضغوطات الأسرية (كانت المرأة أكثر تضررا، و أشد تخلفا، بسبب حرمانها من التعليم و وضعها على هامش الحياة العامة، و بسبب عنثرة الرجل، و انحراف فهمه لقواعد الإسلام و قيمه الحقيقية التي حددت بوضوح وظيفة الرجل و المرأة معا، إن أكبر آفة أصابت المرأة العربية عموما و الجزائرية على الخصوص، هو الجهل و الأمية اللذان فرضا عليها فرضا، و حصارا وظيفتها في متعة الفراش، و الإنجاب و التربية و الطهي و أدي ذلك إلى شل وظيفتها التربوية، و تخلفها الفكري و الذهني، و إلى تدهور الأسرة، و المجتمع ككل)². و مع ذلك كانت المرأة جنبا إلى جنب مع أخيها الرجل، و أثبتت وجودها بفعل نضالها، و لكن بعد الاستقلال عادت إلى وضعها السابق داخل المجتمع. فما أن انتزعت الجزائر استقلالها حتى عادت النساء إلى وضعهن السابق (حيث صار ينظر إليهن تلك النظرة القديمة الاستعلائية، و كأن السنين السبعة لم تكن إلا استثناء للقاعدة و نشازا في مأساة طويلة تبدأ منذ ما قبل الاحتلال الفرنسي لتستمر عبر الزمن)³.

لقد ظهر الأدب النسائي الجزائري متأخرا إذا ما قورن بمثيله في العالم العربي، حيث نجده متأخرا (و هذا ما يجعلنا نقول إن هذا الأدب وليد الستينات. و بصورة أدق هو من مواليد السبعينات، عدا الرواية التي ظلت غائبة حتى عام 1979 لتطل علينا رواية "من يوميات مدرسة حرة" .. و كان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة "زليخة السعودي" إلا أن رحيلها حال دون ذلك)⁴.

أول ديوان شعري طبع، كان ديوان "براعم" للشاعرة مبروكة بوساحة، عام 1969، إلى جانب ديواني على "مرفأ الأيام" 1972، و "الكتابة في لحظة عري" سنة 1976 لأحلام مستغانمي. ثم ديوان "يا أنت من منا يكره الشمس" لزوينب الأعوج.

أما في القصة، فقد برزت أول مجموعة قصصية للمناضلة زهور ونيسي " الرصيف النائم سنة 1967. ثم مجموعتها الثانية "على الشاطئ الآخر" سنة 1974 التي كان لموضوع

1 - يحيى بوعزيز : المرأة الجزائرية و حركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، 2001، ص 4.

2 - يحيى بوعزيز : المرأة الجزائرية و حركة الإصلاح النسوية العربية، ص 23.

3 - صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2003، ص 31.

4 - أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، دط ، 1982، ص 8.

الثورة الوجه البارز فيها، و هي السمة التي طبعت كل أعمالها و حتى الروائية منها. إلى جانب زليخة السعودي التي يمثل نتاجها القصصي (مرحلة متطورة في القصة العربية المعاصرة في الجزائر، و خاصة إذا علمنا أن "زليخة" عرفت طريق النشر منذ بداية الستينات، أي إنها عرفت الكتابة قبل الاستقلال أو معه)¹، إذ (لم تكن في قصصها ناشئة، و لم تكن مدّعية أو مقلّدة، و لا غرو في القول إنها ولدت قاصة، ورحلت قاصة دون أن يشير إلى قصصها أحد إلا بكلمات قليلة، و لعل مجلة آمال قد انتبعت إليها، و أقرت منذ عهدا الأول معترفة بموهبته "زليخة" القصصية و قدرتها على الإبداع)². وذلك إثر تقديمها لقصتها " من البطل سنة 1969.

و من أبرز الأصوات التي تكتب القصة أيضا جميلة زنير التي نشرت سنة 1972 قصتها الأولى بعنوان " لن يطلع القمر"، ثم "حب في القرية الوديعه" سنة 1977.

لم تكن الأسماء التي تكتب الرواية -على قلتها- معروفة بالمستوى الذي يجعلها حاضرة و بفعالية قبل العشرية السوداء، باستثناء اللواتي كن خارج الجزائر "أحلام مستغانمي ثم فضيلة الفاروق بالعربية و آسيا جبار بالفرنسية.

إن هول ما حصل في الجزائر بفعل عمليات القتل الواسعة النطاق التي طالت فئات الشعب الجزائري لا سيما سكان القرى و المداشر، و رجال الأمن و المثقفين، كان مادة دسمة لكثير من المبدعات، اللواتي لم يقفن مكتوفات الأيدي إزاء ما يحصل للجزائر، فقد حاولت الغوص إلى عمق الأزمة، و إدانة فعل القتل بكل الطرق من قبل الإرهاب و السلطة أيضا.

هذه الأزمة فجرت أصوات روائية شابة، برزت ناقدة و بشدة الوضع المأساوي، و شيئاً فشيئاً ملأت أسماؤها صفحات الجرائد و المجلات، و دور النشر بأعمال أدبية عدة، و أصبحت ظاهرة شدد إليها الانتباه و أثارت الأسئلة و استدعت التأمل. و قد ظهرت ناقدة و جريئة في تناول مواضيع عدة. تكتب عن هاجس الذات و المجتمع و الوطن و المثقف و الإنسانية و العدالة، تتنوع أسئلتها و تختلف، تحاول في إصرار إثبات رؤاها و فرض خياراتها، تراهن في تجاربها على نصوص روائية واعدة.

و لعلنا نذكر في هذا الباب بعض الأعلام التي أضحت تسجل حضورها بقوة على نحو: رشيدة خوارزم، و ربيعة مراح، و خديجة نمري، و فاطمة العقون، و سميرة قبلي، و ياسمينه صالح، و زهرة ديك، و شهرزاد زاغز، و عبير شهرزاد، و حسبية موساوي، و سارة حيدر، و عايدة خلدون، و فضيلة فاروق، و غيرها من الأسماء.

3-1- أسباب تأخر الأدب النسائي الجزائري:

من أبرز الأسباب التي أعاققت الأدب النسائي و غيبت أسماء كثيرة و صرفت العديد من النساء عن الكتابة الروائية موضوع البحث الآتي:

- سلطة العادات و التقاليد و القيم الموروثة التي تحد من حضور المرأة و بروزها، كما تنظر لها بمعيار يخالف معيار الرجل..

1 - أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص 30.

2 - المرجع نفسه، ص 29.

- تأخر نمو الذات الفردية و الوعي الثقافي و الفكري، أمر لم يكن يسمح للمرأة بممارسة الكتابة.
- النظرة الهامشية لأدب المرأة و خضوعه لقيم و أعراف المجتمع في الغالب أكثر من خضوعه للقيم الإبداعية.
- عزوف بعض الكاتبات عن الكتابة خوفا من الانتقاد، نتيجة اتهام إبداع المرأة بالدونية، و انشغاله بهوم المرأة و مشاكلها، أمر جعل بعضهن يعشن مخاوف شتى.
- هيمنة الأدب الذكوري على الأقل لفترة من الفترات، جعل أدب المرأة يغيب بغض النظر عن قلة الأقلام الإبداعية.
- انعدام الوقت الكافي للكتابة بسبب انشغالهن بمتطلبات الحياة الزوجية، و توجهن لتربية الأبناء، و بذلك قد (اخترن السلامة و التكيف بدل المغامرة)¹، حيث (تصالحت أكثر الكاتبات مع العقم الروحي و الفكري و الفني بالزواج و بالإخصاب البيولوجي)²، مثلا توقف ربيعة مراح عن الكتابة الروائية بعد الزواج، إلى جانب شهرزاد زاغز، حسيبة موساوي عايدة خلدون اللواتي اكتفين بنص روائي واحد.
- عبء الوظيفة و ساعات العمل اليومي قد أعاق استمرارية الكتابة عند أغليبتين مثل: شهرزاد زاغز التي ألقتها أبحاثها الأكاديمية و التدريس في الجامعة (بسكرة) من مواصلة كتابة الرواية، لها نص روائي واحد لا غير "بيت من جماجم". حسيبة موساوي تدير دار نشر خاصة بها بولاية سطيف. إنعام بيبوض مديرة المعهد العربي للترجمة بالجزائر العاصمة، ربيعة مراح تعمل بدار الثقافة ببلدية لعوينات بولاية تبسة، و ربما ركود الساحة الثقافية بولاية تبسة مقارنة بولاية عنابة التي كانت تدرس بها، يسهم بشكل أو بآخر في غيابها، الأمر الذي قد يؤدي إلى الاختفاء الكامل. و أمام هذه العوائق الخاصة لا تلبث الغالبية أن تتوقف بعد أن تخبو الرغبة و تهوى أمام الظروف.
- قلة الاهتمام الإعلامي و عدم الاحتفاء بأسماء واعدة، كما أن الدراسات النقدية و لا سيما الأكاديمية منها قليلة جدا .
- ضعف حركة النشر مقارنة ببلدان عربية أخرى، فالساحة الأدبية في الجزائر شهدت غياب دور النشر العمومية، و حتى الخاصة فهي محتشمة، و إن وجدت فالمبدع الناشئ يقف عاجزا أمام المبالغ المالية التي تطلبها دور النشر لطبع عمله الأدبي.

3-2- أسباب مساعدة على بروز الأدب النسائي الجزائري:

- تحسن وضع المرأة و النهوض بتحريرها بفتح مجال التعليم و العمل أمامها و خروجها بذلك من فضاء البيت المغلق عن كل شيء إلى الحياة العامة، حيث أصبحت تزاحم الرجل في ميادين شتى ثقافية و فكرية و اجتماعية و سياسية، و من شأن ذلك تعزيز دورها و حضورها بفعالية.

1 - حفناوي بعلي: مسارات النقد و مدارات ما بعد الحداثة، ص 187.

2 - حفناوي بعلي: مسارات النقد و مدارات ما بعد الحداثة، ص 187.

- تطور المجتمع و نمو الوعي لديه، ما أدى إلى كسر بعض التقاليد و الأعراف الاجتماعية و تلاشيها من المنظومة الجمعية، و ذلك ما سمح بتحسين أوضاع المرأة و تغيير النظرة السابقة عنها.

- كما أسهم انتشار دور النشر، مقارنة بما كانت عليه في بروز الرواية بشكل خاص مثل منشورات الاختلاف، و التي نشرت بعض النصوص الروائية مثل: في الجبة لا أحد لزهرة ديك، مفترق العصور لعبير شهرزاد، السمك لا يبالي لإنعام بيوض، وطن من زجاج و بحر الصمت لياسمينه صالح. زنادقة، و شهقة الفرس، و لعاب المحبرة لسارة حيدر، و منشورات التبيين/ الجاحظية من بين الروايات التي قامت بنشرها: رواية بيت من جماجم لشهرزاد زاغز، و بين فكي وطن لزهرة ديك.

- إلى جانب دور المسابقات و الجوائز الممنوحة لتشجيع المواهب المبدعة و دعمها و إعطائها فرصا لبروز نصوصها مثل: جائزة "مالك حداد" للرواية المكتوبة بالعربية و التي تنظمها "منشورات الاختلاف" برعاية الروائية أحلام مستغانمي، و التي تهدف إلى تشجيع النصوص الأدبية بنشرها خدمة للمواهب الإبداعية و خاصة الشباب الذين تمنحهم ثقة بنصوصهم، و من الأسماء التي فازت بها ياسمينه صالح عن روايتها بحر الصمت. و إنعام بيوض عن رواية السمك لا يبالي .

- إلى جانب جائزة "علي معاشي" للمبدعين الشباب برعاية وزارة الثقافة، من بين الأسماء النسائية التي فازت هاجر قويدري التي إفتكت المرتبة الأولى سنة 2009 مناصفة مع أمينة الشيخ من الجزائر، في حين عادت المرتبة الثانية لإيميليا فريحة من الجلفة مناصفة مع إسماعيل برير، أما المرتبة الثالثة فعادت لعائشة نمري من الجزائر مناصفة مع "العبد بالح" من الجلفة.

كما فازت هاجر قويدري مرة أخرى سنة 2011 عن روايتها "أدعى أوزنجو"، و الشابة لويزة جبالي بالمرتبة الثالثة.

وفي سنة 2012 عادت الجائزة الثانية لنوال جبالي من قسنطينة عن روايتها "فانتازيا على فخذ الشيطان".

- جائزة "أبوليوس" لأول رواية عن المكتبة الوطنية الجزائرية لعام 2004 عادت لرواية زنادقة" لسارة حيدر و هي الرواية الأولى لها.

- إلى جانب جائزة "الهاشمي سعيداني" التي ترعاها جمعية الجاحظية. و أيضا جائزة الروائي عبد الحميد بن هدوقة.

- جائزة الطيب صالح للإبداع الروائي بالسودان و التي عاد الفوز فيها في دورتها الثانية للجزائرية "هاجر قويدري" عن روايتها "نورس باشا"، و التي يأخذ المحكي الروائي فيها الفترة العثمانية ما بين 1800-1804 فضاء للسرد و هي رواية غرائبية.

- كما فازت رواية اعترافات امرأة لعائشة بنور بجائزة الاستحقاق (جوائز ناجي نعمان الأدبية) بلبنان عام 2007.

لقد ظهرت الرواية النسائية الجزائرية في ظل الأزمة الوطنية، و لم يتبلور حضورها بفعالية إلا في التسعينيات و بالتحديد في نهاية التسعينيات، حيث بدأت تظهر محاولات لروايات جدد، لم تركز أغلبية النصوص على قضايا المرأة مثلما تناولت الوطن باعتبار الروايات كن شهادات على فترة دموية حرجة، الأمر الثاني أن المجتمع الجزائري لا يزال محافظا في أغلبه، فلا تجرؤ المرأة على التطرق لمواضيع حساسة تُعد من الطابوهات. وقد أصبحت هذه الأعمال الروائية تحتل مكانة لا يستهان بها داخل المشهد الثقافي الجزائري و العربي عامة كما لا تزال صاحباتها يثبتن حضورهن و بفعالية في الخطاب الروائي، و لم تعد المرأة خلالها موضوعا منظورا إليه، بل خرجت من دائرة المغلق والصمت والاستهلاك، إلى الخارج و الفعال و المنتج، بفعل خطابها الروائي الذي حقق للمرأة المبدعة حضورها ذاتا حقيقية وفاعلة.

4- قراءة عامة للمنجز الروائي النسائي الجزائري:

4-1- قراءة في الموضوع:

أغلب الروايات التي قمنا بدراستها، كانت تدور حول موضوع الوطن و المرأة، وإن كنا قد تطرقنا لموضوع الوطن بإسهاب نوعا ما في الفصل الثاني حول موضوعات الرواية النسائية الجزائرية، و الموضوع الثاني "المرأة" في الفصل الثالث حول خصائص الرواية النسائية الجزائرية تحت عنصر "البوح الأنثوي"، فإننا نحاول ذكر أبرز من كتبن في الموضوعين .

- **الوطن:** أغلبها روايات تولدت من رحم المحنة الوطنية و شهدت على فترة أليمة عاشتها الجزائر و عانى الشعب فيها الويلات، هي كتابات وقعت تحت تأثير المرحلة الزمنية التي مرت بها الجزائر، و لا شك أن صاحباتها كتبن بانفعال و تأثر كبيرين، و من بين الأسماء ياسمينة صالح في "وطن من زجاج" و "الخضر"، زهرة ديك في "بين فكي وطن" و "في الجبة لا أحد"، سميرة هواره في "الشمس في علبة"، سميرة قبلي في "بعد أن صمت الرصاص..."، شهرزاد زاغز في "بيت من جماجم"، فضيلة الفاروق في "تاء الخجل".

هي روايات لم تخرج عن دائرة العنف التي عاشتها الجزائر خلال العشرية السوداء، حيث اتخذتها مادة حكاية تأثنت النصوص الروائية بها، و غاصت في أحداثها بشخصيات عايشت الأحداث بكل حيثياتها و بعنف المرحلة و دمويتها.

إلى جانب المرحلة الدموية التي تحكي عن الوطن، كانت روايات أحلام مستغانمي إضافة إلى رواية "مفترق العصور" لعبير شهرزاد روايات تحفر في أسئلة الوطن والتاريخ وتلامس قضايا و إشكالات لا تزال تصاغ بأسئلة المسكوت عنه، والمثار للجد والطابوهات، عبر كشف زيف بعض الشعارات و تعرية المقدسات و استنطاقها للتطرق لانحرافات بعض الأسماء التاريخية الثورية و السياسية. إنها تستجوب الماضي و تدينه، وتستنطق الحاضر بروية نقدية عبر شخصيات ورقية تتكلم بحرية و تحلل أحداثا وتعرض مواقف بكل موضوعية بعيدا عن الذاتية، وذلك من منطلق أن الرواية أصبحت خطابا قادرا على احتواء الأسئلة المحرجة و القلقة و ترفض الخطابات السياسية الزائفة.

- المرأة: نلمس في هذه الكتابات انفتاح النصوص على الداخل و محاولة ملامسة انشغال المرأة و معاناتها داخل المجتمع و وعيها بذلك، في قوالب جاهزة و معدة مسبقا، و ذلك بغية تجاوز واقعها و التخلص من همومها للتوجه إلى ما وراء الذات، حتى لا تبقى منغلقة في حلقة مفرغة من الحضور الفعلي، و أبرز من كتبت في هذا الموضوع "فضيلة الفاروق" التي تلح على أن تتكلم المرأة بلسانها و حدها بدون واسطة، فنلمس في رواياتها التطلع إلى الخلاص و الانعتاق و الانطلاق و التحرر من الكبت و قيود الماضي، لم تترك الكاتبة قضية من القضايا التي تمس المرأة حتى و لو كانت تافهة و عابرة إلا و تطرقت لها فكان الحب، و الاغتصاب و العذرية، و الزواج، و إنجاب البنات، و التعليم، و الحجاب، و الطلاق، و العلاقات الزوجية، و تهميش المرأة موضوعا للكتابة، تمكنت عبره من مساءلة العوالم الدفينة و الحفر في مكونات الذات الأنثوية، فاضحة لكل صور زيف المجتمع .

الكتابة عند فضيلة هي "استجابة لنداء الحضور" الذي تمارسه الذات الأنثوية المتمردة على صاحبها في مواجهة الرجل سبب أزمتها، إنها تخوض مشروع الثورة و التمرد من أجل التغيير.

كما تعكس في أعمالها توق الجسد الأنثوي إلى اللذة و الجنس و من خلاله تعري سلطة الرجل. أيا كان.

و بلغة بسيطة سلسلة هادئة، تقدم ربعة مراح في روايتي "النغم الشارد" و "الشاذ" الأنثى بمشاعر تتوق للحب و الاستقرار و التخلص من المعاناة، تسير ببطلتها عبر أحداث متسلسلة محبكة و بحميمية في السرد يتوق القارئ لمعرفة نهايتها، ترى في الطرف الآخر الأمن و الأمان و هدوء النفس و رحابها، كما هي زهرة مبارك في "لن نبيع العمر"، و كلها نهايات لا تحقق المرأة فيها أحلامها.

"أصابع الاتهام" رواية أخرى تحكي ظروف المرأة القاهرة، نص في حكيه بذور فنائه، غياب الشخصية و غياب عنصر التشويق و الحكمة، عمل لا تزال أطواره تنتظر أفق البعد الفني.

في أحيان كثيرة نجد داخل مثل هذه الروايات اجترارا مستمرا لمواضيع المرأة الضحية التي أصبحت مواضيع مستهلكة، تشعر القارئ بالملل و الرتابة في طرحها، أغلب هذه الروايات تبرز انغلاق الذات فهي تفتح في الكتابة على الداخل المغلق الذي يمنحها إضاءة المظلم و التحرر من القيود، بالتعبير و البوح عن ذاتها و ما تكابده، هو عالمها الخاص الذي تمارس حريتها عبره دون قيد و لا رقابة، كما لا ترى الخارج إلا من خلال الداخل، في حلقة دائرية تبدأ من الذات و تنتهي إليها، إنها نصوص مفتوحة على الداخل تكرر هواجس الحضور الأنثوي.

كما نلمس حضور جانب من السيرة الذاتية لدى الروائيات، حيث تقوم بعض الروائيات باسترجاع جزء مهم من حياتهن من خلال الجمع بين السيرة الذاتية و التخيل الروائي، و هذا ما فعلته فتحة أحمد بورويبة في "الهجالة"، لتعطي نصها بعده الاجتماعي و النفسي، من خلال الآثار المترتبة عن وضع المرأة الأرملة، وضع يُهمش المرأة و يُحقرها، و قد انتقدت من خلال روايتها الوضع المغلق الذي يجبر المرأة على العيش داخله.

كما سعت الروائية "إنعام بيوض" في الجمع بين الكتابة و التعبير عن الذات في "السمك لا يبالي"، فالبطلنة نور نشعر بأنها الروائية ذاتها، فهي من أب جزائري و أم سورية، قضت طفولتها بسوريا ثم انتقلت عائلتها إلى الجزائر.

و موضوع التطرق للسيرة الذاتية في الرواية تشي به بعض العناوين القريبة من الاعترافات مثل: "من يوميات مدرسة حرة" لزهور ونيسي، و كأنها تحكي عن تجربتها وهي المُدرسة و المجاهدة إبان الاحتلال الفرنسي، أيضا "اعترافات امرأة من برج الميزان" لياسمينه صالح، و "اعترافات امرأة" لعائشة بنور.

أيضا كثير من المقربين للروائية ربيعة مراح يؤكدون كما أخبرتنا بذلك على التعالق الكبير بين أعمالها و حياة المقربين منها، حتى أن الروائية نفسها تطلعنا أن شخصية سلفادور الايطالي في "النغم الشارد" شخصية حقيقية و قد جمعتهما علاقة في واقع الحياة¹. و تمتزج داخل هذه الروايات هموم الذات بهموم الوطن فأغلب الشخصيات وجدت في الحب الملاذ و الهروب من الوضع المتردي مثل رواية وطن من زجاج، في الجبة لا أحد، الشمس في علبه، بعد أن صمت الرصاص...

2-4- قراءة في البناء:

من خلال قراءة عامة لهذه الروايات مجتمعة يمكننا ملاحظة التفاوت الواضح بين مستوياتها التعبيرية، كما يبدو التمايز بين أساليبها الفنية جلي الوضوح، و عليه قسمنا الروايات إلى ثلاثة مستويات:

- **المستوى الأول:** لا تخرج الروايات في المستوى الأول عن الكتابة الكلاسيكية و المتذبذبة أحيانا برؤى فنية ضيقة و محدودة الأفق في جميع آلياتها السردية من (شخصيات، زمن، مكان، حدث...) أبرزها رواية "من يوميات مدرسة حرة" و "الونجة والغول" لزهور ونيسي، رغم أنها حاولت الخروج عن طابعها السردية ذلك في روايتها "جسر للبحر و آخر للحنين"، لكنها أعادت اجترار تيمة الثورة التي لا تريد الخروج عنها مطلقا و لكن ليس كالسابق إذ لم تكن شغلها الشاغل على الأقل في الظاهر، إذ قدمت الرواية بطرح جديد يساير التطور الحاصل في الرواية الكتابة الجديدة، إلى جانب رواية "أصابع الاتهام" لجميلة زنير، حظرت بأسلوب غير مقنع، و إيقاع رتيب، إلى جانب غياب العناصر السردية و عدم فاعليتها، و توظيفها بما يخدم الرواية و يستنهض الأحداث فيها، إلى جانب "فراش من قتاد" لعتيقة سماتي..

- **المستوى الثاني:** يجمع بين الرواية الكلاسيكية بكل بنيتها السردية التي تحسن استخدام عناصرها و لكن ببساطة يغيب التشويق في بعضها، مع توظيف بعض الجوانب الحداثية في الرواية الجديدة لدى بعض الروايات، لكن دون خرق الأسس البنائية للرواية التقليدية، تمثلهم روايات ياسمينه صالح، ربيعة مراح، إنعام بيوض، حسبية موساوي، فضيلة الفاروق، سميرة هواره، و رواية "جسر للبحر و آخر للحنين" لزهور ونيسي التي يحضر فيها عنصر التشويق، و الجدة في الطرح عن وعي إبداعي حيث الأسلوب المتزن والسلس، و الأحداث الدرامية المشوقة، و أيضا رواية مفترق العصور حيث تختار الروائية مجموعة من

1 - حديث مع الروائية بتاريخ 19 فيفري 2012.

المواضيع والقضايا الذاتية و الوطنية و القومية، كذلك المرتبطة بأبناء الحركى و ملابسات العلاقات الجزائرية، و سياسة الاغتيالات بعد الاستقلال، مواضيع تتخذها أداة معرفية لتشكيل نصها، و غدت ذات أهمية كبرى لتأسيس العمل حيث تمضي بلغة فنية أنيقة و حيوية في جذب القارئ، و القول: بأنها أول رواية للكاتبة أمر يلفت النظر لتجربتها و لمقدرتها الإبداعية في صوغ نص كهذا، فهي تستحق فعلا التشجيع و نيل جائزة مالك حداد.

- **المستوى الثالث:** يتجلى في الروايات التي تعتمد على خلخلة نظام الأبنية التقليدية، و مجارات الجديد و الحداثي الذي يستند إلى الغموض و التجريد و اللغة الشعرية القائمة على المجاز، و الغوص في أعماق الشخصية، و التشيئ و الأنسنة، و هي روايات لا تستجيب لعنصر واحد، تخلخل أفق توقع القارئ و تثير قلقه و تربكه، الأمر الذي يجذب ويستميل ذوق المتلقي المعاصر، و يجعله يشارك في إنتاج الدلالة و صنعها، و نراها في شق تهدف إلى التأثير في القارئ لتغطية اللامنطق و عدم الترابط، و هي الروايات التي تسير العصر بأزماته و سرعته و صراعاته و فوضويته و مناخه الموبوء حيرة و إحباطا وقلقا.

و أبرز الروايات في هذا المستوى: **أحلام مستغانمي** بعناوينها المجازية (ذاكرة والجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) القائمة على الموارد و المخاتلة، و بلغتها الشعرية الكثيفة التي تشكل تركيبا لغويا ينضح بقيمة بلاغية عالية المستوى، القائمة على الصور و الرموز و الإيقاع أداة فاعلة لبناء الرواية، تتم عن وعي فني جمالي بهذا الحيز النصي، روايات أحلام مستغانمي افكتت موقعا متميزا، ليس لأحداثها الروائية فهي تعيد نفسها في الروايات الثلاث، بل للغة الشعرية الراقية التي أخذت بحق البطولة في الرواية و لذلك الزخم الثقافي الهائل، ليس في كنهه و لكن في حسن توظيفه مع الحدث، روايات أحلام ستبقى خالدة لا لشيء سوى لأنها تقدم خلاصة تجارب، إنها لا تقدم رواية بل تقدم الحياة بسلبياتها و ايجابياتها و بلغة ذات كثافة عالية استطاعت الاستحواذ على اهتمام القارئ.

و أبرز من تمثل هذا المستوى من الأسماء الجديدة التي تتراوح بين الوعي بالتجديد و بين الغوص في الغموض لعدم نضج تجارب بعضهن في الأصل لأنها تجارب جديدة:

عايدة خلدون في رواية "وحده يعلم"، إنها رواية تخلق قلق القراءة و متعة اللذة حد الاستفزاز، الأمر الذي يحفز المتلقي على القراءة، بل يلح عليها لدرجة تجعل القارئ يشارك في إنتاج الدلالة، و من ثمة يتحقق أفق الانتظار و الرغبة. وكل العناصر في هذا النص لا تأتي محايدة، بل متحرشة مشحونة بحمولتها الدلالية حد الانفجار، فنتحول اللغة و شبكة العلاقات المتصلة بها من استعمالها العادي و الحيادي إلى المستفز و المستولي على مسار المحكي الروائي وفق المدارات المعتمدة من لعبة التخيل، و التخفي خلف الأقنعة و الرموز يتداخل فيها فضاء القتل و العنف بفضاء الحب و الشوق، و يمشي حثيثا يتسلل داخل خلجات البطلنة سطورة و يتمشهد في جو جنائزي مهيب، يتأثت على الصراخ المكبوت للخيبة و الحزن، و على غمغات للعشق و للرغبة و الوصل تدب مبحوحة تأبى الخروج.

سارة حيدر: تبرز هذه الروائية الشابة و الناشئة منذ مدة قصيرة ببراعة لغوية، و بوعي التجربة الروائية المتعددة المرجعيات، بروز لا ينكره أحد، تكتب اللغة نفسها في عمل شهقة الفرس، و لا تحيل إلا على ذاتها، و تنقش صورتها على صفحات رواياتها، بين فعل الكتابة و إرادة الذات للحضور، لتبرز وجود المرأة فاعلة و بمقدرتها على استنطاق المحظور

وإعادة تشكيل سياق النص على فضاء لغوي مستمد من الجسد و رغباته، و صياغته في قوالب دلالية متفرقة، يحضر الجسد فيها محملاً بأيقونات إشارية متوهجة مشحونة بطاقة توتر عالية، تمارس فيها لعبة الخفاء و التجلي لإعادة صياغة النص و حمله دلالات إضافية مدركة بوعي تام أن حضور النص لا ينبثق إلا من خلال التحرر للنفاز في عمق النص الإبداعي.

تعتني الروائية الشابة بتشكيل نصها الروائي كاعتناء الأنثى بجسدها، حيث تمتزج اللغة بالكتابة و تتفاعل مع الجسد لحمل دلالة إضافية قائمة على الخرق و التجاوز والانزياح. كما تماثل هذه الأسماء "زهرة ديك" لا سيما في روايتها "الجبة لا أحد" و "قليل من العيب يكفي"، إلى جانب "عائشة بنور" في روايتها "اعترافات امرأة" باتجاههن نحو داخل الشخصيات للنفاز فيها حيث كانت هذه النصوص مفتوحة على عوالم نفسية تحاور الذات أولاً.

نرى في مجموعة من الروائيات خاصة زهرة ديك، عبير شهرزاد، سارة حيدر، عائشة بنور، عايدة خلدون، ياسمينه صالح، إلى جانب أحلام مستغانمي و فضيلة الفاروق، فئة تحمل بصمات خاصة تطمح إلى صياغة كتابة مختلفة و جريئة، تعبر عن تجربة جمالية متنوعة وثرية.

4- مآخذ الروائية النسائية الجزائرية:

بعد قراءتنا لأكثر من ثلاثين (30) رواية، تمكنا من ملاحظة بعض العثرات الفنية والمزالق التي حفت بعض النصوص الروائية ومنها:

- غياب البعد الفكري لكثير من الروائيات، و ضيق الرؤية الفنية و محدوديتها، مع انعدام الوعي لقلّة التجربة و ضعفها.

- عدم التحكم الحسن في استخدام الآليات السردية و إتقانها، و توظيفها بما يخدم مضمون النص.

- بعضهن لم تتبلور بعد سيمات كتاباتهن، إذ لا نجد تحت أي شكل فني معين نضع روايتهن، فهي خليط من القصة القصيرة و قصيدة النثر، و من الخواطر و الإنشاء، يغلب عليها البوح الذاتي الوجداني و العاطفي، و بعض التجارب ذاتية، أو تجارب لمن حولهن، نحس بسطحيتها، و أحيانا لا نستطيع القبض على موضوع بعض الروايات، كما نعجز عن الإمساك بآلياتها السردية، لا سيما في ظل تلاشي معايير الرواية و عدم ثباتها وتغيرها من حين لآخر، فما كان عيباً في زمن يُعدّ في زمن آخر سمة إبداعية قيّمة، ما يجعلنا في حيرة أهي ضبابية تمليها الحداثة؟، أم حداثّة تجربة الكتابة عندهن؟ و هذا على الأغلب هو الأرجح، و مع ذلك إذا ما أخذها القارئ من جانب الحداثة يحس بمتعتها.

- قصر النص الروائي النسائي في العموم، باستثناء عبير شهرزاد في "مفترق العصور"، فهو أطول نص روائي بأربعة مائة و خمس و سبعين (475) صفحة، و قد أخذت الكاتبة من الوقت في كتابته خمس سنوات، إلى جانب روايات أحلام مستغانمي، و "قليل من العيب

يكفي " لزهرة ديك، و "وطن من زجاج" لياسمينه صالح، و "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق، النغم الشارد" و "الشاذ" لربيعة مراح. لا تمتلك بعض الروايات النفس الطويل للكتابة، و كثيرا ما تلجأ إلى بتر الأحداث لعجزها عن تمييزها، فالقارئ يحس أن الحدث لم يكتمل بعد ويفاجأ ببتره و انتقال السرد إلى حدث آخر.

5- بيبلوغرافيا الرواية النسائية الجزائرية:

ما أمكننا الحصول عليه من روايات و وقع بين يدينا من نصوص قيد الدراسة، أو التي قرأنا عنها في الكتب و الدوريات نضعه في بيبلوغرافيا، و التي تحتوي على كل ما استطعنا جمعه في سنوات مختلفة، متباعدة و متقاربة، حرصا على البحث و تدوين الأسماء الروائية بهدف الإحاطة بأكبر عدد من الروايات و من الأسماء الروائية للتعريف بها. و يجب التنويه منذ البداية بأن بعض الروايات المتحصل عليها، لا توجد عليها أرقام الطباعات، وبعضها ممن لم تقع بين أيدينا وقرأنا عنها فقط تختلف طباعاتها الأولى من مصدر إلى آخر .

و تسقط بعض الروايات التي لم نستطع الحصول عليها، و التي ليس لدينا علم بها، لعدم إمامنا بكل ما أنتج رغم سعيينا ما استطعنا لذلك لأسباب كثيرة منها:

- غياب الاحتفاء الإعلامي و الثقافي بالروايات فينسى العمل مهما كانت قيمته و كذلك صاحبته، و تغيب نتيجة ذلك كثير من الأسماء الروائية لا سيما إذا كان لها عمل واحد لا غير.

- نفاذ طباعات بعض الروايات قبل حصولنا عنها .

- عدم الاتصال الواسع بدور النشر و حتى الروايات التي تعذر علينا الحصول على معلومات عليهن مثل فاطمة العقون.

لا بد أن نشير بأن طريقة تصنيفنا للروايات تمت وفق ما هو مدون على غلاف النصوص التي تحدد جنسها باعتبارها عملا روائيا، بغض النظر على عدد صفحاته وطبيعة الموضوع، خاطرة أو سيرة ذاتية، أو قصص متناثرة لكل منها عنوان مستقل عن الآخر يجمعها عمل مدون عليه جنس الرواية مثل رواية سماتي عتيقة.

و عليه سيكون كالاتي:

* من يوميات مدرسة حرة - زهور ونيسي - 1979.

* لونجة و الغول - زهور ونيسي - 1993.

* ذاكرة الجسد - أحلام مستغانمي - 1993.

* فوضى الحواس - أحلام مستغانمي - 1996.

* رجل و ثلاث نساء - فاطمة العقون - 1997.

* مزاج مراهقة - فضيلة الفاروق - 1999.

* عزيزة - فاطمة العقون - 1999.

* أو شام بربرية- جميلة زنير - 2000.

* بين فكي وطن - زهرة ديك - 2000.

* بيت من جماجم- شهرزاد زاغز- 2000.

- * بحر الصمت – ياسمينة صالح – 2001.
- * الحوريات و القيد- سعيدة بيده بوشلال – 2001.
- * تداعيات امرأة قلبها غيمة- جميلة زنير – 2001، و أعيد طباعتها تحت عنوان أصابع الاتهام سنة 2008.
- * الشمس في علبة- سميرة هواره - 2001.
- * في الجبة لا أحد – زهرة ديك – 2002.
- * أحزان امرأة من برج الميزان – ياسمينة صالح – 2002.
- * تاء الخجل – فضيلة الفاروق – 2002.
- * النغم الشارد – ربيعة مراح – 2003.
- * حلم على الضفاف – حسبية موساوي – 2003.
- * الشاذ – ربيعة مراح – 2003.
- * عابر سرير – أحلام مستغانمي – 2003.
- * قدم الحكمة- رشيدة خوازم- 2003.
- * السمك لا يبالي – إنعام بيوض – 2004.
- * زنادقة – سارة حيدر – 2004.
- * ذاكرة الدم الأبيض- خديجة نمري- الجزء الأول، الدموع رفيقتي- 2004.
- * ذاكرة الدم الأبيض- خديجة نمري- الجزء الثاني، سطور لا تمحي- 2005.
- * ذاكرة الدم الأبيض - خديجة نمري – الجزء الثالث، الذكريات الأخيرة - 2006.
- * لعاب المحبرة – سارة حيدر – 2006.
- * وطن من زجاج – ياسمينة صالح – 2006.
- * اكتشاف الشهوة – فضيلة الفاروق – 2006.
- * جسر للبوح و آخر للحنين - زهور ونيسي- 2007.
- * شهقة الفرس – سارة حيدر – 2007.
- * اعترافات امرأة – عائشة بنور " بنت المعمورة " – 2007.
- * فراش من قتاد – عتيقة سماتي - 2007 .
- * إلى أن نلتقي – إميليا فريحة- 2007.
- * أجراس الشتاء- عائشة نمري، الجزء الأول- 2007.
- * أجراس الشتاء- عائشة نمري، الجزء الثاني- 2007.
- * مفترق العصور – عبير شهرزاد – 2008.
- * بعد أن صمت الرصاص - سميرة قبلي- 2008.
- * نقش على جدائل امرأة – كريمة العمري - 2008.
- * الهجالة- فتيحة أحمد بوروينة – 2009.
- * قليل من العيب يكفي! - زهرة ديك – 2009.
- * أقاليم الخوف – فضيلة الفاروق – 2010.
- * لن نبيع العمر- زهرة مبارك - 2010.
- * لخضر – ياسمينة صالح - 2010.

* أعشاب القلب ليست سوداء- نعيمة معمري- 2010.

* الذروة - ربيعة جلطي - 2011.

* نادي الصنوبر - ربيعة جلطي- 2012

* الأسود يليق بك- أحلام مستغانمي- 2012

* الصوط و الصدى - عائشة بنور - /

* سقوط فارس الأحلام - عائشة بنور- /

* الأخطبوط - مباركة البار - /

* آسيا مشري- بروج الغدر- 2013.

إذا ما تتبعنا مسيرة نشأة الرواية النسائية الجزائرية نجد أن نشأتها كانت متأخرة، ومتعثرة، و شحيحة، إذا ما نظرنا إلى مثيلاتها في المغرب العربي و الوطن العربي، لأسباب عدة كما جرى ذكرها من قبل. و قد شهدت سنة 1979 صدور أول رواية نسائية في الجزائر، كانت على يد الروائية المناضلة " زهور ونيسي"، ممثلة في رواية "من يوميات مدرسة حرة"، و هي الرواية الوحيدة في السبعينيات، بينما لم تشهد سنوات الثمانينيات أي رواية تذكر، ثم تمر ثلاثة عشر سنة "13" دون أن تشهد الساحة الأدبية أي رواية، لتصدر في سنة 1993 روايتان، إحداهما للروائية نفسها زهور ونيسي بعنوان "لونجة و الغول"، والثانية لأحلام مستغانمي بعنوان "ذاكرة الجسد"، و هي أول رواية لها بعد عزوفها عن الشعر و توجيهها إلى جنس الرواية، لتشهد سنة 1996 الرواية الثانية لها "فوضى الحواس، إلى جانب رواية "رجل و ثلاث نساء" لفاطمة العقون سنة 1997، هذه الروائية التي لا نكاد نسمع عنها شيئاً تقريباً سوى أنها من ولاية الأغواط، و تختتم هذه العشرية برواية ثانية لها بعنوان "عزيزة"، و رواية ثانية تصدر في السنة نفسها بعنوان "مزاج مراهقة" و هي أول رواية لفضيلة الفاروق، و يكون مجموع الروايات في سنوات التسعينيات ست (6) روايات. و هي العشرية التي بدأت تشهد نمو الرواية النسائية و إن كان نمواً محتشماً، لتشهد الألفية الجديدة، القرن الحادي و العشرين تصاعدا ملحوظا في الكم الروائي بشكل يفوق السنوات الماضية بكثير، حيث سجلنا في عشر سنوات الأولى فقط -في حدود اطلاقنا- 38 رواية، و يتزايد الإنتاج مع الأزمة الوطنية التي فجرت قرائح المبدعات، حيث كانت أغلب الروايات تدور حول العشرية السوداء و يكفي أن نشير إلى بعضها مثل: الشمس في علبه، و تاء الخجل، وبيت من جماجم، و بين فكي وطن، و في الجبة لا أحد، و عابر سرير، و وحده يعلم، و وطن من زجاج، و لخضر.

و يتواصل الإنتاج الروائي النسائي في العشرية الثانية، بصدور رواية "أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق، و "لن نبيع العمر" لزهرة مبارك، و رواية "لخضر" لياسمينه صالح، ورواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري، كما يبرز اسم جديد عهدناه في الشعر ممثلاً بالشاعرية "ربيعة جلطي" التي اتجهت إلى الكتابة الرواية برواية أولى لها بعنوان "الذروة" سنة 2010، ثم اتبعتها بثانية سنة 2012 بعنوان "نادي الصنوبر"، ورواية رابعة لأحلام مستغانمي "الأسود يليق بك" في السنة ذاتها، و رواية "بروج الغدر" لآسيا مشري في 2013، و كما نلاحظ خلال الثلاث السنوات الأولى بلغ عدد الروايات ما مجموعه (8) روايات على حد اطلاقنا.

و الجدول الآتي يوضح المنجز الروائي لكل روائية:

العدد	سنة الاصدار	عنوان الرواية	اسم الكاتبة
3	1979	من يوميات مدرسة حرة	زهور ونيسي
	1993	لونجة والغول	
	2007	جسر للبوح وآخر للحنين	
4	1993	ذاكرة الجسد	أحلام مستغانمي
	1996	فوضى الحواس	
	2003	عابر سرير	
	2012	الأسود يليق بك	
4	1999	مزاج مراةقة	فضيلة الفاروق
	2002	تاء الخجل	
	2006	اكتشاف الشهوة	
	2010	أقاليم الخوف	
2	2000	أوشام بربرية	جميلة زنير
	2008	أصابع الاتهام	
4	2001	بحر الصمت	ياسمينة صالح
	2002	أحزان امرأة من برج الميزان	
	2006	وطن من زجاج	
	2010	لخضر	
3	2004	زنادقة	سارة حيدر
	2006	لعاب المحبرة	
	2007	شهقة الفرس	
3	2000	بين فكي وطن	زهرة ديك
	2002	في الجبة لا احد	
	2009	قليل من العيب بكفي!	
3	2004	ذاكرة الدم الأبيض: ج1 الدموع رفيقتي	خديجة نمري
	2005	ج2 سطور لا تمحي	
	2006	ج3 الذكريات الأخيرة	
2	2003	النغم الشارد	ربيعة مراح
	2003	الشاذ	
3	/	السوط و الصدى	عائشة بنور

	/	سقوط فارس الأحلام	
	2007	اعترافات امرأة	
2	1997	رجل و ثلاث نساء	فاطمة العقون
	1999	عزيزة	
2	2011	الذروة	ربيعة جلطي
	2012	نادي الصنوبر	
1	2000	بيت من جماجم	شهرزاد زاغز
1	2001	الشمس في علبة	سميرة هواره
1	2001	الحوريات و القيد	سعيدة بيده بوشلال
1	2003	قدم الحكمة	رشيدة خوازم
1	2003	حلم على الضفاف	حسيبة موساوي
1	2004	السماك لا يبالي	إنعام بيوض
1	2007	إلى أن نلتقي	اميليا فريحة
1	2007	فراش من قتاد	عتيقة سماتي
2	2007	أجراس الشتاء ج 1	عائشة نمري
	2007	أجراس الشتاء ج 2	
1	2008	مفترق العصور	عبير شهرزاد
1	2008	بعد أن صمت الرصاص...	سميرة قبلي
1	2008	نقش على جداول امرأة	كريمة العمري
1	2009	الهجالة	فتيحة أحمد بورويينة
1	2010	لن نبيع العمر	زهرة مبارك
1	/	الأخطبوط	مباركة البار
1	2010	أعشاب القلب ليست سوداء	نعيمة معمرى
1	2013	بروج الغدر	آسيا مشري
53			المجموع

نلاحظ من خلال الجدول، أن أكبر عدد للإصدار الروائي للروائية الواحدة يتراوح بين أربع روايات و رواية واحدة.

بين كل الروائيات كانت ياسمينه صالح و فضيلة الفاروق و أحلام مستغانمي، أكثرهن و أوفرهن نتاجا، و ذلك بأربع روايات لكل واحدة منهن. كانت ياسمينه صالح أكثر نشاطا و حيوية بينهن، حيث كانت أول رواية لها سنة 2001، و آخرها سنة 2010. أي في مدة 10 سنوات أصدرت أربع روايات، بينما نجد أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق كانتا قد سبقتاها في الكتابة، غير أن عدد الروايات هو نفسه، فأحلام مستغانمي في مدة 20 سنة، وهي ضعف المدة التي أصدرت فيها ياسمينه صالح رواياتها الأربع، بمعدل رواية واحدة كل خمس سنوات، و فضيلة الفاروق أصدرت العدد نفسه في 12 سنة، وربما يعود ذلك إلى انشغالها

بأبحاثها الأكاديمية الماجستير والدكتوراه، ثم تليهما كل من زهور ونيسي، و زهرة ديك، وعائشة بنور، و سارة حيدر و خديجة نمري بثلاث روايات لكل واحدة منهن. و قد كانت زهور ونيسي أكثرهن ركودا و شحا في النتاج، حيث صدرت لها ثلاث روايات فقط في مدة 28 سنة، فمذ صدور أول رواية لها سنة 1979، ننتظر 14 سنة لتصدر روايتها الثانية لونجة والغول، ثم بعد 14 سنة أخرى تصدر روايتها الثالثة و الأخيرة لحد الآن "جسر للبحر و آخر للحنين"، و قد يعود ذلك للمهام السياسية التي تقلدتها، فكانت سببا في انشغالها عن الكتابة الروائية و الابتعاد عنها.

و في مقابل ذلك يظهر لنا اسمان لروائيتين شابتين و حديثتي العهد بالكتابة، و رغم ذلك كانت لكل واحدة ثلاث روايات هما سارة حيدر و خديجة نمري، و هو عدد كبير إذا ما قورن بنتاج روائيات لهن باع في السرد(لاسيما القصصي منه) كزهور ونيسي و جميلة زنير، أو اللواتي لهن رواية أو روايتان و اختلفين من الساحة الأدبية مدة نعدھا طويلة، كشهرزاد زاغز التي لم تصدر لها أي رواية منذ روايتها الأولى بيت من جماجم سنة 2000 ، و كذلك حسبية موساوي وعايدة خلدون أيضا.

بينما البقية فيتراوح إصدارهن بين السنة الواحدة و الثماني و التسع سنوات.

إن التجربة الروائية النسائية الجزائرية، برغم تأخرها مقارنة بالتجربة العربية عامة، و برغم السلبيات التي لا يخلو منها أي نص أدبي متميز، و برغم هذه التصنيفات أيضا، فإنها تجربة أتاحت للمرأة الحضور و الإعلان عن ذاتها المبدعة، و قد حققت مكانة ضمن المنجز الروائي العربي، فهي تجربة تستحق وقفة طويلة و متأنية، فيها نماذج ناضجة وثرية، و أخرى ناشئة و واعدة تستحق التشجيع و الأخذ بيدها لبلوغ المبتغى.

الفصل الأول: البنية السردية في الرواية النسائية الجزائرية

- 1- الشخصية
- 2- الزمن
- 3- المكان

إن مقارنة البناء السردية في الرواية يعد عنصرا مهما و ضرورة فعالة تجلي كثيرا من المعاني التي ينطوي عليها النص، لأجل ذلك سنحاول دراسة بعض البنى ممثلة بالشخصية و الزمن و المكان، لإضاءة محتوى النص و معانيه و الوقوف على ما يخفيه من جمالية.

1- الشخصية:

تعد الشخصية عنصرا مركزيا و مكونا رئيسا لتشكيل بنية النص الروائي، و هي أحد المكونات السردية الفاعلة في النص، و المنوطة بإنجاز الأفعال التي يسندها الكاتب لها وفق ما يقتضيه محكيه الروائي، فتسير عليها لأداء وظيفتها السردية كونها مجرد (صورة تخيلية استمدت وجودها من مكان و زمان معينين و انصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته)¹، و عليه تكون صورتها و معيار قيمتها على عاتق الكاتب.

1-1- الشخصية و تصنيفاتها:

إن المقولات السردية المتعلقة بالشخصية كثيرة و لم تستقر على حال، تتغير المفاهيم المرتبطة بها و تتباين، ما يجعل تتبع تطور مفهوم الشخصية و عرض جميع الآراء المتعلقة بها في البحث أمر عسير، كما أنها عنصر جزئي لا يشكل بؤرة البحث، لذلك سنكتفي بعرض بعض الآراء لا غير.

لم يهتم الروسي فلاديمير بروب Vladimir propp و الذي يعد من المنظرين الأوائل في هذا المجال بالشخصية و بماهيتها، فالمهم حسبه هو الفعل الذي تقوم به الشخصية، وليس الشخصية بوصفها مكونا قائما بذاته، فقيمة الشخصية تتحدد بالوظيفة التي تتمثل في العمل الذي تقوم به داخل النص، حيث استنتج في دراسته لمائة حكاية روسية أن الوظائف التي تقوم بها الشخصية قارة و ثابتة لا تتغير، مهما كان انتماء الحكايات و بيئتها، بعكس الشخصيات التي تتغير أسماؤها و صفاتها و أسماء الأماكن التي تنتقل إليها، وبالتالي هي المكون الرئيس للحكاية الخرافية، كما أن الشخصية تقوم على هذا الأساس.

و قد أحصى بروب في دراسته للحكايات الخرافية واحدا و ثلاثين وظيفة تشترك فيها الحكايات، و قد اختزلها في مجالات تتمثل في: المغتصب، و المانح، و المساعد، و الأمر، و البطل، و البطل المزيف .

أما فليب هامون Philip hamon، فيعد الشخصية كائنا لغويا بالدرجة الأولى وهي تنشأ داخل النص (إن الشخصية بناء يقوم النص بتشبيده، أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص)²، في حين تمتلئ مدلولاتها تدريجيا كلما تقدمنا بقراءة النص (الشخصية كمورفين فارغ في الأصل يمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص)³. لتتحول إلى مفهوم دلالي يقوم القارئ بتكوينه عبر صفحات الرواية بالتدريج، إذ تأتي الملفوظات

1 - أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005، ص 35.

2 - فليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، ط1، 1990، ص 51.

3 - حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 213.

المختلفة لمئه و إعطائه مدلوله عن طريق إسناد الأوصاف والحديث عن الانشغالات الدالة للشخصية أو دورها الاجتماعي الخاص¹.

في حين انطلق غريماس Greimas لتحقيق مشروعه السردية من وظائف "بروب" وطورها لبناء نموذجه العاملي، حيث عد الوظائف عوامل، و انصب اهتماماته على ما تقوم به الشخصية من دور، إذ رأى (أن يصف و يصنف شخصيات القصة، ليس بحسب ما هم عليه، و لكن بحسب ما يفعلون، و من هنا جاء اسمهم العوامل)². فالشخصية تتحدد بعملها أو دورها في النص و بعلاقتها مع باقي الشخصيات، و اختصر هذه العوامل في ستة: المرسل، و المرسل إليه، و الذات، و الموضوع، و المساعد، و المعارض. و كلها تحكمها علاقات فيما بينها.

إن مفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس يمكن التمييز فيه بين مستويين:
 (- مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار و لا يهتم بالذوات المنجزة لها.
 و مستوى تمثيلي: نسبة إلى الممثل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكى، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية)³.

و يرى رولان بارت R- Barthes أن الشخصية ضرورية للعمل السردية، فلا توجد قصة من غير شخصيات، و تعد الشخصيات (كائنات ورقية)⁴، ذلك أنها من نتاج المؤلف و صنعه، فهو يصنعها سرديا بأوصاف و أفعال معينة لتأدية دورها التخيلي في الرواية لا غير، إذ ليس لها حضور خارجي، و تتحدد الشخصية انطلاقا من العلاقة القائمة بينها وبين ما تنجزه من أفعال داخل العمل الأدبي، و ليس باعتبارها كائنات ذات جوهر نفسي قائم بذاته أو محيط اجتماعي، فتتحول الشخصية بفعل ما تقوم به من أعمال داخل النص وليس خارجه إلى فاعل (يمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات، أو على الأقل من غير فواعل، و لكن هذه الفواعل من جهة أخرى، و هي جد عديدة، لا يمكن أن تكون لا موصوفة، و لا مصنفة باسم مصطلحات الشخصيات)⁵، فالفعل حسبه هو الجوهر.
 و تختلف الشخصية عن الشخص بأنها (كائن حركي حي ينهض في العمل السردية بوظيفة الشخص دون أن يكونه، و حينئذ تجمع "الشخصية" جمعا قياسي على "الشخصيات" لا على "الشخص" الذي هو جمع لشخص. و يختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية)⁶.

¹ - 128 , cité , Ph- Hamon , art , نقلا عن: حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 213، 214.

² - رولان بارت: التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، حلب، سورية، ط1، 2002، ص 65.

³ - حميد لحمداني: بنية النص السردية "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000. ص 52.

⁴ - رولان بارت : التحليل البنيوي للقصص، ص 72.

⁵ - المرجع نفسه، ص 64.

⁶ - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 126.

2-1- تقديم الشخصية:

1-2-1- البناء الخارجي للشخصية:

إن التقديم الخارجي للشخصية يعزز من مصداقيتها لدى القارئ إلى حد ما، و هو يقوم على وصف و تحديد الملامح الخارجية للشخصية المراد تقديمها، و قد يكون الوصف دقيقا كما قد يكون عابرا لا يُهتم به.

إن البناء الخارجي يكاد يسقط توظيفه في الرواية النسائية الجزائرية، فهي تلغي من قاموسها السردى الوصف الخارجى الذى ساد الروايات التقليدية، و الذى يبلغ أحيانا الصفحات في وصف الشخصية، و ما جاء فهو يخدم الأحداث بالدرجة الأولى.

من الكاتبات اللواتي وظفن الوصف الخارجى نجد "فضيلة الفاروق"، فقد أطر الوصف جوانب كثيرة من رواياتها، و وظف لخدمة المحكي الروائي بالتحديد، ففي "مزاج مراهقة" تتبع بدقة ملامح شخصياتها، تصف مثلا يوسف، و كلها إعجاب به و انبهار بوسامته و هيئته، لدرجة الوقوف عند تفاصيله (أخ خ... يا الله... كيف يصفون الرجولة حين تكون في مثل الجبين الذي تنام فيه الدنيا... شعره أسود... يا الله... كيف يصفون الرجولة حين تكون في مثل هذا الكمال [...] ربطة العنق الجميلة، و البذلة الأنيقة التي ترسم عرض الكتفين، قامته، حذاءه الأسود الأنيق، البراق، الذي لا خطوط فيه، لا أزرار، لا عقد، أملس، بسيط)¹.

عملت الساردة في هذا المقطع على تحديد ملامح يوسف الخارجية تحديدا مجازيا، يُظهر وسامته التي أبهرتها، و قد جاء التحديد مرفقا بأحاسيسها تجاهه، حيث كشف عن تعلقها به، دون ذكر لفظي لتفاصيل جسدية سوى لون شعره، و يظهر ذلك في بنية النص، من خلال أسلوب الاستفهام المضفي إلى الإعجاب "ما هتتين العينين، ما هذه الهيئة، ما هذا الجبين، كيف يصفون الرجولة...".

إن الوصف في أغلب الأحيان لم يكن حياديا، فالساردة في المقاطع الوصفية كانت تبدي رأيها بالنفور أو بالانجذاب إلى الشخص الموصوف، و ذلك بلا شك يسهم في بلورة الفكرة لدى القارئ مسبقا، فتكون جاهزة لديه و لا تجعله ينتبع الأحداث و يحكم على الشخصية انطلاقا من الدور الذي تؤديه داخل النص. فمن البداية تقدم الشخصية جاهزة انطلاقا من فكرتها عنها، كما في وصفها للناشر في "تاء الخجل" (رحت أتأمل فوضى ملامحه، شعره الجعدي الكثيف، ذو النصف المبيض تقريبا، عينه الأصغر من الأخرى، ذقنه المزدوجة، شفتاه الزرقاوان من كثرة التدخين، أظافره غير النظيفة، خصره ذا الظفر الطويل... بذلته المستوردة و الأنيقة)².

تريد "خالدة" عبر هذا الوصف، الإشارة إلى أن مهنة الناشر اليوم أصبح أي شخص يمارسها، و هذه الفئة من الناس ليست أهلا لها فمثله (كان يمكن أن يكون أي شيء إلا

1 - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 76، 77.

2 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتاب و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 82.

ناشرا)¹. هذا ما يوحي مظهره: الشعر المجعد الكثيف، بشفتين زرقاوين، و أظافر متسخة.. و هي أبرز ملامح الشخصية التي نفرت منها البطلة.

ينهض الوصف على تحديد ملامح الشخصية وفق الدور أو الوظيفة التي تؤديها كما اقتضاها السرد. فتصف البطلة في "مزاج مراهقة" "نصر الدين" المختلف في نظرها عن رجال العائلة بقولها: (كان نظيفا فعلا، كان أكبر شيء يعجبني فيه نظافته... وجدتك كما أنت داكن السمرة، فاتح العينين... فإذا بك كما ذات يوم بحذائك الرياضي NIKE بنطلونك الجينز الباهت اللون، بقميصك الأبيض، برائحتك FA المنبعثة منك بكل تفاصيلك الهائلة)². لم يقتصر المقطع السردى على وصف الملامح الجسدية، بل تعداه إلى وصف الهدام، فهو رياضي يرتدي بنطلون جينز باهت اللون، و قميصا رياضيا.

كما تصف البطلة الساردة التي تنظم صيرورة الحكي في تاء الخجل، الفتاة يمينة بعد الاغتصاب التي تعرضت له من قبل الجماعات الإرهابية في قولها: (ابتسم الاصفار الذي يلون الشفتين، الأسود في عينيها كان بعيدا، النظرة معلقة في السماء[...]. أزحت الغطاء عنها، و شلحتها قميصها، فكشف الجسد عن كل ما عاناه: آثار التعذيب، خدوش و بقايا جراح...)³.

تقدم الساردة وصفا لجسد يمينة، و أوصاف جسدها المذكورة ليست بالأوصاف الثابتة، لأنها كان نتيجة فعل الاغتصاب و ما نجم عنه من آثار العنف، و كل ذلك بغرض تعرية الممارسات الإرهابية و نقل معاناة ضحاياهم و بالتحديد النساء منهم، و لقرب الساردة من الضحية فقد جعل رؤيتها البصرية أكثر دقة و وضوح، فنقلت لنا طغيان الاصفار المخيم على عيني الضحية، لدرجة أنه طغى على سوادهما، فبدت بنظرتها تائهة حائرة معلقة في السماء مشدودة في بؤرة مركزية، لا تعي الضحية ما يجري حولها. و مقابل ذلك تصف الساردة هذه الجماعة وصفا يوحي بدمويتهم و همجيتهم، مستعينة بقول يمينة لأنها الأقدر على ذلك، وبصفتها الشخصية التي وقع عليها الفعل و عايشة الأحداث: (كان الليل مخيفا، و عيونهم شرسة، ولحاهم طويلة، ورائحتهم لا تزال في أنفي، أشبه برائحة المرض عرق ووسخ)⁴. و رغم الظلام بقيت صورهم راسخة في مخيلتها، لهول ما وقع لها، و إلى جانب الرؤية البصرية اعتمدت على حاسة الشم، في نقل رائحتهم النتنة والمقرفة لتزداد صورتهم و تتضح أكثر.

و في رواية "اكتشاف الشهوة"، تصف الساردة "باني" إيس وصفا خارجيا (ضحك... فضحكت عيناه، و بدت لحيته المرسومة بدقة، جميلة و مثيرة)⁵، (فإذا به أمامي على بعد خطوات من محطة مترو"مابيون" طويلا بصلعته الجذابة و سمرته التي لها ألف معنى، ولحيته المغرية، و جاذبيته الغريبة التي لا أفهم من أين تنبثق)⁶. الملاحظ في هذا المقطع الوصفي للملامح الخارجية لشخصية "إيس" أنها كانت مرفقة بالأثر الذي مارسه الحضور

1 - المصدر نفسه، ص 82.

2 - المصدر نفسه: ، ص 69 .

3 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل ، ص 77.

4 - المصدر نفسه ، ص 72.

5 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الرئيس للكتاب و النشر، لبنان، ط 1، 2006، ص 25.

6 - المصدر نفسه، ص 28.

الجسدي لإيس على باني و التصريح بإعجابها به منذ الوهلة الأولى، حتى أنها اشتتهه وخانت زوجها معه.

إن الحضور الجسدي المتمثل في الطول و اللحية الجميلة و المرسومة بدقة قد أثارها و أغراها، حتى صلته بدت لها جذابة، أوصاف وجدت فيها كل المغريات لتوقظ الشهوة الدفينة تحقيقا للرغبة، حتى أنه كان بداية لخيانة زوجها معه، ثم لخianات متلاحقة و متكررة بعدما هجرها إيس.

لما كانت شخصية "إيس" شخصية جديدة قد دخلت مسرح الأحداث كان على السرد إضاءة جانب من جوانبها، لذلك فسح السرد لماري أيضا كي تعطي فكرة عن هذه الشخصية و أخلاقها التي تجهل "باني" عنها أي شيء، و تقديم فكرة عن صاحبها بأنه متزوج، و زير نساء، يستدرجهن و يوقعهن في حباله ثم يتركهن، و كل من رأته تقع في حبه، و رغم تحذيرات "ماري" إلا أن ذلك لم يدم طويلا فسرعان ما استسلمت لجاذبيته تلك.

و إذا كانت فضيلة الفاروق قد فسحت مجالا نصيا للتقديم الخارجي لبعض الشخصيات فأحلام مستغامي مثلا، لم تهتم في ثلاثيتها برسم الملامح الخارجية لشخصياتها في أغلب الأحيان. الشخصية الرئيسة في "ذاكرة الجسد" و المتمثلة في شخصية "خالد بن طوبال"، أول ما يطلعنا عليه السارد أنه رجل في الخمسين، و (في سن اليأس)¹. و إذا ما قمنا بعملية حسابية و ربطنا القرائن التي يقدمها لنا السرد، نحصل على سنه بدقة، فيوم التقائه بأحلام في معرض الرسم بباريس، كان عمر أحلام 25 سنة، وهو عمر لوحته الأولى "حنين" التي رسمها في العام الذي بترت ذراعه فيها، و كان عمره 27 سنة²، و إذا قمنا بعملية الجمع نحصل على اثنين و خمسين سنة، زائد السنة التي تلت مقتل "زياد" و هو الزمن الحاضر الذي يحكي فيه خالد، أثناء زيارته الأولى لقسنطينة بغرض حضور عرس حبيبته أحلام. نجد أن عمره ثلاث و خمسون سنة بالتحديد، و هذه السن (سن الخمسين هي سن وسطي، فهي تشرف على ماض شاب، وتشرب إلى مستقبل شيخ، فهي أوج مراحل العمر. و هذه هي السن التي يقع فيها كثير من الشنوذ و الخروج عن المألوف حيث يتزوج فيها كثير من الرجال زواجا ثانيا، و لا يمتنع النساء أيضا أن يفكرن، و هن فيها، في المستحيلات من الأمور...[...] كأن الشخص يستعيد فيها طائفة من شبابه الأول، و عنفوانه الذي كان فقده فيتطلع إلى ما لا يجوز...[...] يرى عمره الجميل يهرب منه مندفعاً إلى الأمام، و لم يبق له مما يتمتع به إلا القليل فتراه يندفع اندفاعاً، و يتهور في سلوكه تهورا)³. و ذلك ما وقع فيه خالد أمام أحلام أول ما رآها، بين حبه لها و وفائه لقائه "سي الطاهر".

كما يطلعنا السرد على ماضيه، و بأنه مناضل في صفوف جبهة التحرير الوطني، و فقد ذراعه اليسرى في إحدى المعارك، و هي أول و أبرز علاماته الفيزيولوجية التي يركز النص دوماً و يشدد عليها، كما تمثل هوية بالنسبة لخالد كما يذكر (كانت تلك بطاقة تعريفية و أوراق الثبوتية)⁴، أينما حل أو ارتحل.

1 - أحلام مستغامي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 16، 2007، ص 23.

2 - ينظر: المصدر نفسه، ص 63.

3 - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، ص 136.

4 - ينظر: أحلام مستغامي: ذاكرة الجسد، ص 53.

و لقد كانت سنوات الاستقلال الأولى عند خالد علامة و شرفا بطوليا لذلك البتر، و قيم اعتراز بالوطنية و الشجاعة، فكان فقدان لذرعه و ساما على جسده، يزيده فخرا (وقتها كان للمحارب هيبته، و لمعطوبي الحروب شيء من القداسة بين الناس. كانوا يوحون بالاحترام أكثر مما يوحون بالشفقة. و لم تكن مطالبا بتقديم أي شرح و لا أي سرد لقصتك)¹، لكن سرعان ما أفل نجم بطولته، و انزاحت دلالة اليد المبتورة من رمز للبطولة والشرف و الرفعة و سمو، ليتحول إلى تشوه و انكسار و نقص جسدي و شفقة أمام ذاته، و أمام الناس (اليوم بعد ربع قرن.. ، أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، و كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، و تعتذر عن ماضيك لكل من لا ماض لهم. يدك الناقصة تزعجهم. تفسد على البعض راحتهم. تقدهم شهيتهم. ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب. للبدلات الأنيقة و السيارات الفخمة.. و البطون المنتفخة. و لذا كثيرا ما تخجل من ذراعك و هي ترافقك في المترو و في المطعم و في المقهى و في الطائرة و في حفل تدعى إليه. تشعر أن الناس ينتظرون منك في كل مرة أن تسرد عليهم قصتك...)².

و لم يعد بتر ذراعه ذاكرة للوطن و الجهاد (يسألني جمركي عصبي في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني و لا استوقفته ذراعي.. فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقتعوه أننا نعترب فقط لنغنى، و أننا نهرب دائما شيئا ما في حقائب غربتنا..

- بماذا تصرح أنت؟

كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه.. و لكنه لم يقرأني.

يحدث للوطن أن يصبح أميا.

كان آخرون لحظتها يدخلون من الأبواب الشرفية بحقائب أنيقة دبلوماسية)³.

و يشير النص أيضا إلى بعض ملامح خالد الفيزيولوجية، يقدمها خالد السارد مسندا القول إلى "أحلام" عن طريق الاستدكار، و هي تقارنه بزوربا: (فيك شيء من زوربا. شيء من قامته.. من سمرة.. و شعره الفوضوي المنسق. ربما كنت فقط أكثر وسامة)⁴.

ما عدا الإشارة إلى لون بشرة خالد السمراء و شعره الفوضوي المنسق و وسامته، لا نعثر في النص على ملامح أخرى، إذ يظل السرد قاصرا في تقديمه لهذه الشخصية وباقي شخصيات الثلاثية، فلا نعرف ملامحها بالتدقيق، لكن خالد بن طوبال يعود في رواية عابر سرير" باسم "زيان" و بتفاصيل أخرى تزيد عما هي عليه في ذاكرة الجسد"، يعود وهو ممدد على فراش المرض(السرطان) بمستشفى "Ville juive"⁵.

يجري وصفه على لسان السارد" المصور"، حيث يسند له دور تقديم المعلومات والكشف عن بعضها، و يضيف عليه بوصفه شخصية سردية ما لم نقله "ذاكرة الجسد"، حيث حدد بعض ملامحه الخارجية معتمدا على الرؤية البصرية المباشرة، التي ساعدته على إبراز تقاسيم الوجه و حتى آثار الزمن عليه (كان يرتدي هم العمر بأناقة. كان وسيما، تلك الوسامة القسنطينية المهربة منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض

1 - المصدر نفسه، ص 72.

2 - المصدر نفسه، ص 72، 73.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 404.

4 - المصدر نفسه، ص 121.

5- ينظر: أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 6، 2007، ص 103.

الشيء، و شعر على رماديته ما زال يطغى عليه السواد، و ابتسامة أدركت بعدها أن نصفها تهكم صامت، ترك آثاره على غمازة كأخدود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه. وكانت له عينان طاعنتان في الإغراء، و نظرة منهكة، لرجل أحبته النساء، لفرط ازدرائه للحياة. كم عمره؟ لا يهم. مسرع به الخريف، و ينتظره صقيع الشتاء. إنه منتصف اليأس الجميل. منتصف الموت الأول، و هو لهذا يبتسم. يبدو في أوج جاذبيته، جاذبية من يعرف الكثير لأنه خسر الكثير).¹

يتحول السارد في هذا المقطع إلى مصدر رئيس للمعلومات بالنسبة إلى القارئ ووسيط هام، فقد تتبع السارد ملامح خالد/ زيان الخارجية و نقلها بدقتها، و في ذلك قربه من الشخصية و هو يزورها بالمستشفى، و قد أعطت في الوقت ذاته و قارا و هيبة لخالد، و صبغت على شخصيته ملامح الرفعة، إنه إنسان عارف بأمور الحياة، و بالناس، تظهر في تهكمه المستمر على بعضهم.

في حين البطلة أحلام يقدمها السارد "خالد" في ذاكرة الجسد وفق منظور خاص، حيث يحدد ملامحها الخارجية انطلاقا من الأثر الذي وقع في نفسه، و رغبته فيها، نعثر على بعض الملامح الفيزيولوجية لأحلام حين يقارن جسدها بجسد كاترين، فهي "أحلام" ذات شعر طويل أسود و جسد ممتلئ بعكس "كاترين" (عندما كنت في لحظة حب أمرر يدي على شعر كاترين، و إذا بيدي تصطدم بشعراتها القصيرة الشقراء، فافتقد فجأة شهية حبي و أنا أتذكر شعرك العجري الطويل و الحالك، الذي كان يمكن أن يفرش بمفرده سريري. كان حولها يذكرني بامتلائك، و خطوط جسدها المستقيمة المسطحة تذكرني بتعاريبك و تضاريس جسدك).²

لقد اعتمد منظور الوصف في كامل الرواية على البعد النفسي أو الجنسي لخالد، الشخصية التي أسند له هذا الدور، و هو في الواقع تحت تأثير الجسد المرغوب والمشتهى، فكان تركيزه على الأثر الذي تركه في قلبه من حب مشحون مبطن بشهوة جنسية (... ذلك الجوع الدائم إليك، الذي كان يجعلني لا اشتهي امرأة سواء، كنت أريدك أنت لا غير، و عبثا كنت أتحايل على جسدي. أقدم له امرأة أخرى غيرك. كنت شهوته الفريدة. ومطلبه الوحيد)³، و انطلاقا من هذا كان الجانب الشعوري لخالد هو الذي يضطلع بالرؤية البصرية التي أعطته بعدا سحريا مغريا .

و لتتكتم صورة أحلام المغربية، اعتمد على بعض الحواس لتقديمها، فإضافة إلى الوصف البصري، اعتمد أيضا لوصف أحلام على أداة السمع و الشم في قوله:

(صوتك.. أه صوتك كم كنت أحبه.. من أين جئت به؟ أي لغة كانت لغتك؟ أي موسيقى كانت موسيقاك)⁴، لقد لعبت حاسة السمع دورا مهما في إبراز صورة أحلام المغربية، والتي تتكون و تبرز أكثر في مخيلة القارئ انطلاقا من تقديم خالد لها.

1 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 106.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 238.

3 - المصدر نفسه، ص 238.

4 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 120.

و حتى سحر صوتها أثار المصور في عابر سرير (يا إلهي بالشوية... أعزل أنا أمام سلطان صوت ببضع كلمات ببضع كلمات و نصف ضحكة ، يشن عليك غارة عشقية)¹. كما عمل على قلب المسموع مرئي و له رائحة أيضا، عبر منح صوتها جسدا و حضورا ينبض بالأنوثة المغربية و الشهية (تمنيت لو حادثتها طويلا، كان لصوتها جسدا، و كان له رائحة و ملمس، و كان كل ما احتاجه لأبقى على قيد الفرح)². (صوتها الذي يحدث اضطرابا كونيا بأكملها)³.

كما رُسمت ملامح الشخصية الدلالية بواسطة حاسة الشم أيضا، لتكون معادلا للوصف الخارجي، الذي يقوم على ذاتية (شعور) خالد (عطرك الذي يخترق حواسي و يشل عقلي)⁴، موضحا قوة التأثير الذي يبلغه عطرها، مغريات تزيد في انبهاره و تعلقه أكثر. تتفاعل البنى النصية جميعها و تتفق على الشهوة، و حتى الصفات السلبية كالكذب تنقلب دلالتها عند خالد لتكون مصدر فتنة و اشتها، و إغراء (آه.. أيتها الكاذبة الصغيرة.. أعذب الكذب كان كذبك و أكثره ألما كذلك... أنثى تحترف المراوغة)⁵. و تبرز المقاطع تنوع أدوات التقديم الخارجي في وصف الشخصية التي تتمهر على الشبق و الشهوة بإدراجه عنصرا فعالا.

إن السارد في "بحر الصمت"، و هو يقدم وصفا خارجيا للبطلة "جميلة" يحس القارئ للوهلة الأولى بأنه لم يكن بغرض تقديم الشخصية بمعزل عن الحدث، بقدر ما كان مركزا على شعور الإعجاب و الحب لصورتها التي ظلت في مخيلته أول لقاء جمعه بها، ويسترجعها في حاضر السرد بوقعها في قلبه رغم طول مداها عن الزمن الآني (كان وجهك واضحا كشمس ماي، و دافئا كنسائمه، عذبا كمساءاته..)⁶، و على الوتيرة نفسها يمضي السارد "السعيد" في الاسترجاع الوصفي لحبيبته، وصف خارجي يقوم على وجه المشابهة مع الطبيعة في فصل الربيع بتفتح وروده و نسماته و شمس، و تغريد العصافير (... هي الربيع الذي كان يسدل شعره الكستنائي الناعم على كتفيه... و يلبس فستانا ورديا فاتحا... الربيع الذي كانت له ابتسامة الفرح و وجهه كالورود، و عيان كحقل مفتوح للشمس ولغناء العصافير حقل شاسع كالحب...)⁷، يقدمها شابة جميلة كاسمها بوجه نظر كالورود و ابتسامة مشرقة، و عيان و اسعتان، و شعر ناعم، و الأمر المشترك بين امرأة جميلة و الربيع أو الورود الحمراء بالتحديد (هو الجمال و الاشتها، كل في نوعه هو الأفضل، فليست الحدود الموردة، هي التي تجعل المرأة شبيهة بالورد، أو صوتها العذب هو الذي يجعلها شبيهة باللحن، هي مقارنات قد تولد مجازات زخرافية، إن مشابقتها بالورد ليس في اللون أو في

1 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 199.

2 - المصدر نفسه، ص 199.

3 - المصدر نفسه، ص 211.

4 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 172.

5 - المصدر نفسه، ص 128.

6 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص 40.

7 - المصدر نفسه، ص 41.

النسيج أو في البنية، بل في القيمة¹، مواصفات لا تخرج في تقديمها عن الجسد الخارجي المشتبه لتغذية شعور القارئ وقبلها ذاته و التمهيد لوقوع السعيد في حبها منذ الوهلة الأولى، و هو تقديم من قبل الشخصية ذاتها "السعيد"، وهي الشخصية الوحيدة المسيطرة على فعل الحكيم برؤية ثابتة لا تتغير. و الشخصية الموصوفة "جميلة" لم تقدم ضمن شبكة من العلاقات مع الشخصيات الأخرى، فهي بعيدة عن زمن السرد، كان حضورها ضمن الاسترجاع لا غير، استرجاع مشوب بحيرة و ألم، شخصية لم يتغير دورها طيلة الرواية، حيث بقيت ثابتة في حبها لخطيبها الشهيد "الرشيد"، حتى بعد زواجها من "السعيد"، إلى غاية وفاتها بعد وضع مولودها و تسميته على اسم خطيبها.

1-2-2- البناء الداخلي للشخصية:

الروايات التي ينهض الحكيم فيها على البناء الداخلي للشخصية بصورة كبيرة، كانت رواية "في الجبة لا أحد"، و رواية "بحر الصمت"، الأولى تقوم على الخوف المسيطر على الشخصية، و الثانية على الوحدة و الكآبة الناجمة عن خيانة الزوجة للبطل الرئيس.

تفسح رواية "بحر الصمت" المجال للشخصية الرئيسية "السعيد" لتقديم بعض ملامحها الداخلية، بل نقول هي الصورة الثابتة لها و التي لا نشهد لها تغيرا إلا في الصفحة الأخيرة، فقد أخذت مساحة واسعة من الحكيم، بل كله، ذلك أنها محور السرد. إنها شخصية تعيش حالة من الضياع و العدم، تؤرقها أحزانها على امتداد الصفحات، فتجعلنا نحس بدلالاتها و ملامحها الداخلية، تمتد الخيبة في نفس السعيد لشعوره بالخيانة من قبل زوجته، الأمر الذي ولد في نفسه يأسا و كرها لكل من حوله لا سيما ولديه.

تفقد الشخصية طعم الحياة، فتظهر شخصية مشوهة من الداخل محطمة الكيان، تشعر بالوحدة و تعيشها فعلا على امتداد صفحات الرواية (أنا وحيد)²، (كنت وحيدا)³، (فأنا صرت أخاف من الوحدة)⁴، (كنت أكتشف فظاعة الإحساس بالوحدة و أنت معي)⁵.

ما يمكن القول عن هذه الشخصية: إنها شخصية قُدمت بمعاناة داخلية عميقة، و قد أتاح التقديم المسهب لها توضيح الصورة الدقيقة عنها أمام وفرة المعلومات المقدمة من قبل السارد ذاته و المهيم على منظومة الحكيم، و شرحه أسباب أزمته التي لم يبيح بها لأي أحد، الأمر الذي ضاعف من معاناته، و قد أمكننا عبرها فهم الشخصية و تكوين صورة دقيقة عنها، فهي تعيش على حافة اليأس و الانكسار و الوحدة و الاغتراب الذاتي كما تؤكد (كنت مكسورا حد الموت)⁶، (بدأت أرفض الحياة و أطلب بحقي في الموت)⁷.

¹ - René Wellek and Austin Warren: Theory of Literature, Harcourt, Brace and Company, New York, 1962, P 270.

² - ياسمينه صالح: بحر الصمت، ص 6، 7، 114.

³ - المصدر نفسه، ص 111.

⁴ - المصدر نفسه، ص 83.

⁵ - المصدر نفسه، ص 109.

⁶ - المصدر نفسه، ص 99.

⁷ - ياسمينه صالح: بحر الصمت، ص 104.

إنها شخصية مستغرقة في أحزانها و منطوية على ذاتها، تعيش ألمها بصمت رهيب(من أنا بعد كل هذا العمر؟ من أنا بالضبط؟ أنا لا شيء.. أنا لا أحد، غير هذه المسافة من الشعور بالقرف داخل وحدتي.. مسافة مكتظة بالمآسي و بالذنوب)¹

هذا الجانب الخفي للشخصية انعكس بالسلب على الشخصيات المحيطة بها، خاصة على ولديه و لا سيما "الرشيد" لأنه يحمل اسم حبيب و خطيب زوجته، و يراه مجسدا لصورة الخيانة و وجهها الغائر في أعماقه(كان وصية أحرقت أصابعي أيامي، فلم أحملها.. تركتها للفوضى المسافة.. كان ابني ضغينتي الكبيرة.. هل كان يكرهني؟ لم اسمعه يقول لي بابا، و لم أكن أشعر قط أنني مجبر على التنازل لعاطفة أحرقتها الأحداث)²، الأمر الذي جعل الأب يعيش حالة من الاغتراب الأسري، و اتساع الهوة بينه و بين ولديه أدت في النهاية إلى موت ابنه، مُشكلة عقدة الذنب عنده، و هو ملمح آخر من ملامح شخصية السعيد و قد كانت واعية بحالتها و إحساسها بالعجز، ظنا بأنها السبب في موته، شعور بالذنب لازمه و أرق حياته.

إنها شخصية تعيش الاغتراب الذاتي و الأسري، كما تؤكدنا جميع مقاطع الرواية التي أطرت معاناة الشخصية حتى آخر صفحة، أين يتنازل و يخبر ابنته بحكايته مع أمها بعد صراع مرير مع ذاته، ليطفو بعض الأمل في داخل السعيد حينما تحس ابنته بألمه و تواسيه.

و أبرز مظهر يقدمه السارد العليم في رواية "في الجبة لا أحد"، لشخصية "السعيد" هو مظهر الخوف من الموت ذبحا على يد الإرهاب حين يغيرون على بيته ليلا، و هو الملمح الرئيس الذي لازم الشخصية في أغلب صفحات الرواية بغية إبرازها من الداخل، يقدمه السارد (و الخوف يملأه على الآخر... حتى الاختناق.. حتى الغرق...)³، شخصية سلبية و مستكينة، لا فعل و لا حضور لها (كأن لفرط خوفه شل قدرته على التفكير للخروج و النجاة بالنفس من هذه المصيدة المميته التي تصر على اعتصار عنقه حتى قطع كل أوردته)⁴، وكأنه بات الشغل الشاغل للسارد، لقد وظف شخصية محورية تعيش حالة استثنائية و حاضرة زمن الإرهاب، إنها شخصية هشة من الداخل كما تراءى لصاحبها الذي لم يكن على دراية بها من قبل، و سعيا لإبراز الخوف الشديد الذي تعيشه الشخصية، قرن الوصف الداخلي المتمثل في الخوف بوصف خارجي جسدي لتعميق المعنى أكثر، وقد تمثل في في خفقان القلب و الارتجاف و الصراخ و محاولة الاستتجاد و الاختباء، وإخراج كل ما بداخل جوفه من مأكولات، أوصاف اجتمعت كلها لتعرف بالشخصية.

إذا كان الحضور الفيزيولوجي لخالد في ذاكرة الجسد يكاد يخنفي من النص، فصورته الداخلية طاغية على العمل، و تدلنا على ذلك أكثر من قرينة، فخالد هو الرجل الذي يكره(الجلوس على القمم التي يسهل السقوط منها)⁵. إنها صورة لرجل في قمة شموخه و كبريائه و عزة نفسه و عظمتها، عصي عن الذل و المساومة، مترفع عن كل رذيلة و شبهة، بعد الاستقلال يرفض كل المناصب السياسية و كل الغنائم التي عُرضت عليه(لقد كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسية التي عرضت علي و التي كان الجميع يلهثون

1 - المصدر نفسه، ص 5، 6.

2 - المصدر نفسه، ص 114.

3 - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002، ص 18.

4 - المصدر نفسه، ص 19

5 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 147.

للاوصول إليها)¹. ولا عجب في ظل المحيط المتعفن الذي تشي به كل المعطيات حول خالد أن يبرز ممتلئاً نخوة وعزة، و هو في نظرهم صورة تعكس دونيتهم، و قد سببت لهم عذاباً لا يراه أحد غيره، فكانت محاولاتهم المتكررة لاستدراجه إلى مستنقعهم هدفاً من البداية، و لما يئسوا حاولوا التقرب منه و الظهور معه، مظهراً من مظاهر رد الشبهة عنهم و إرضاء لأنفسهم، كل ذلك يزيد شموخاً و عزة، تؤكد العبارة السردية مخاطباً حسان (أه لو تدري حسان!... لو تدري لذة أن تمشي في الشارع مرفوع الرأس، أن تقابل أي شخص بسيط أو هام جداً دون أن تشعر بالخجل)².

من الاعترافات الأخرى التي تسهم في توضيح شخصية خالد، اعترافه بافتقاده لحنان أمه مبكراً، لدرجة يطلعنا أنه أحب حياة (أحلام) لكونه رأى فيها صورة أمه، فراح يبحث فيها و في كل أنثى يقابلها عن صورة أمه، يريد استعادة حبها المفقود بحبه لأحلام و كل النساء اللواتي عرفهن، لكن ذلك لم يعوض مكانة أمه و دفء حنانها إذ لم يجد فيهن ما يشبه والدته، و لم يرتو بشيء و لم تضمد جراحه الطفولية و يتمه، ولم تستطع أحلام و لا كل من عرفهن تعويض حنان أمه و حبها (ها هي ذي "أما" .. شبر من التراب، لوحة رخامية تخفي كل ما كنت أملك من كنوز.. صدر الأمومة الممتلئ .. رائحتها.. خصلات شعرها المحناة.. طلتها.. ضحكتها.. حزنها.. و وصاياها الدائمة.. "عندك يا خالد يا ابني" "أما" عوضتها بألف امرأة أخرى و لم أكبر. عوضت صدرها بألف صدر أجمل.. و لم ارتو. عوضت حبها بأكثر من قصة حب.. و لم أشف. كانت عطرا غير قابل للتكرار. لوحة غير قابلة للتقليد و لا للتزوير.)³.

إنه يعيش عقدة نفسية منذ فقدانه أمه، ثم زواج أبيه مباشرة و انشغاله بمطالب عروسه الصغيرة، و ذلك ما عمق شعوره بالحرمان العاطفي أكثر (لقد كان ذلك المثل الشعبي على حق" إن من مات أبوه لم يتيم، وحده الذي ماتت أمه يتيم، و كنت يتيماً، و كنت أعني ذلك بعمق في كل لحظة. فالجوع إلى الحنان شعور مخيف، و موجه يظل ينخر فيك من الداخل و يلزمك حتى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى)⁴، يسترجع خالد طيف أمه بصورة مكثفة وهي تتجول في أرجاء المنزل، صورة تنطوي على حزن دفين، يخيم عميقاً و ينغص حياته.

و تنهض بعض مقاطع رواية "اكتشاف الشهوة" على إبراز ملامح الوصف الداخلي لعاطفة "باني" المتغيرة مع كل تجربة ذاتية تجمعها برجل، كان أولها القرف و التقزز و الإحساس بالكآبة و التعاسة، و مصدرها زوجها مود، و ذلك حين مارس الجنس معها دون رغبتها (حقارتي بدأت من هنا. من هذا الزواج الذي لا معنى له، من هذه المغامرة التي لم تثمر غير كثير من الذل في حياتي، و كثير من الانهزامية، و التلاشي، و الانتهاء. في غاية السخف كانت تحدث لي أمور لا أفهمها، أمور تجعلني أنتهي، و أتوقف عند لحظة اتخاذ قرار الزواج)⁵، و ضعيفة ولدت حالة من الاغتراب الذاتي و الشعور بالوحدة و الفراغ و اليأس و الإحباط داخل حياة باني. و ما إن تتعرف على "ايس" و يقبلها حتى تتغير حياتها و

1 - المصدر نفسه ، ص 147.

2 - المصدر نفسه ، ص 370.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، 329.

4 - المصدر نفسه ، ص 27.

5 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 9.

تنقلب إلى سعادة و غبطة تغمر قلبها، فينبض فرحاً، و تخرج من حالة الكآبة و الضجر التي تعيشها مع زوجها إلى عالم من الفرح و السرور، و لكنه شعور ما يلبث أن يخبو ويتلاشى بعد تخلي إيس عنها، إذ كانت مجرد نزوة عابرة من نزواته.

ثم تتعرف من جديد على توفيق و تقع في حبه، و تمارس الجنس معه بكل وعي و حب، شعور غير حياتها كلها و جعلها تُقبل على كل شيء في الحياة بفرح، حتى وهي في الغربة قد غيرت نظرتها تجاه باريس (صباحاً... كانت باريس جميلة، بأهداب تقول الشهوة، و شفاه تبتسم و شمس أكثر إشراقاً من ذي قبل).¹

أما "بهتة" الشخصية الرئيسية في رواية "قليل من العيب يكفي!"، فتبرز بكم هائل من الإحساس القاهر بالمهانة و العجز (ترى أي نوع من الرجال أنا؟ لم أشعر يوماً برجولتي كما أحب؟ أمتلئ بها فقط عندما أرتدي سروالي أو أحلق ذقتي.. أمضي الوقت في ادعائها..)²، و لكن السرد يقدمها شخصية راضية بذلك و متعايشة به، لا تسعى إلى تغيير وضعها، شخصية تعيش (حالة الطيبة حد البلاهة التي تبدو عليه و المتوغلة في حركاته وسلوكاته)³.

الأمر الوحيد الذي بدأ يعيه هو زوال حبه لزوجته، و حياته الزوجية المفرغة من كل إحساس جميل (لحظاتي معها أصبحت لا شيئية، تحولت فيها إلى كتلة ما من شيء ما، كل ما فيّ كان يفر منها و أفرّ منه، أجاهد للعثور عن أقل إحساس بها و بي، أدوخ و أنا أنقب في دواخلي عن بقايا عاطفة ما، عن أشلاء حب ما، عن أنقاض غرام ما... لا أعثر لأي شيء لا أثر حتى للأثر..)⁴.

يقدم السرد البطل السعيد إنساناً راضياً بواقعه (شخص يحب اضطرابه النفسي ويعيشه بمنتهى القبول و التوازن)⁵، بل يحب اضطهاد زوجته له، و يتلذذ بتعذيبها له، وذلك ما يعطيه يعطيه قوة أمام زميلته سكينه، كما يجد في وضعه المهين و المنزل مع زوجته دافعا لتوليد شعور بالفرح واللذة (أحيانا يحب اضطهاد زوجته له، يستلذ عذابها له)⁶، ويخرج من حالة المهانة إلى الحضور الإنساني و الفحولي أيضاً، لذلك يود البقاء على حالته تلك مع زوجته في سبيل استمرار شعوره باللذة .

1-3-3- أنموذج الشخصية:

تتحول الشخصيات الروائية إلى نماذج و صور معبرة عن واقع معين، تعكس من خلالها أوضاعاً معينة لشخصيات قاهرة و أخرى مقهورة محبطة و ثالثة تائرة على وضعها.

1-3-1- الشخصية القاهرة:

و هي التي تمارس سلطتها، أي كانت هذه السلطة على الفئات المستضعفة، حائلة دون تحقيق رغباتها و قاضية على أبسط حقوقها، تمارس قهرها الجسدي أو النفسي على

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 80، 81.

2 - زهرة ديك: قليل من العيب يكفي!، دار بغداد للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2009. ص 30

3 - المصدر نفسه، ص 31.

4 - المصدر نفسه، ص 34.

5 - المصدر نفسه، ص 46.

6 - زهرة ديك: قليل من العيب يكفي!، المصدر نفسه، ص 158.

ضحاياها بحكم القوة التي تملكها، قوة السلاح أو بقوة وضعية فرضها المجتمع، وتقرر بحكم ذلك مصير من هي وصية عليهم.

و تحظى هذه النماذج من الشخصيات في روايات "فضيلة الفاروق" بين كل الروايات قيد الدراسة بأهمية بالغة في التوظيف، بهدف فضح أصحابها و تعريتهم، و من جهة أخرى لإبراز معاناة المرأة من قبل هذه النماذج بالتحديد، و ذلك عبر منحهم أدوارا ووظائف معينة في بنية النص مثل: الأب، الأخ، الأم، الزوج، الأهل عامة (خاصة الأعمام)، العشيق، الإرهاب- الدولة... ، و يمثل هذه التوظيف صيحة لواقع متعفن بكل أفراد.

قهر الشخصيات الجماعية تمثلهم الجماعات الإرهابية، و إن كانت الرواية النسائية الجزائرية لم تتعرض للتفاصيل، إلا أنها تبرزهم سلطة قاهرة تمارس العنف بقوة السلاح عن طريق القتل ذبحا، أو بالرصاص، و الاختطاف، و الاغتصاب، و الاستيلاء على أرزاق الناس، و الترهيب.. فجاء دورهم في النصوص يقوم بوظيفة القتل و الخطف و القمع بكل أشكاله.

تتكلم الرواية النسائية عن أدوارهم فعلا عاما لا تبرز أفعالهم بدقة و لا صدماتهم مع الشخصيات، تعرض أفعالهم بصورة عامة مثل: مجزرة بن طلحة في رواية "بعد أن صمت الرصاص..."، و في "عابر سرير". و قتلهم "الرشيد" في رواية "وطن من زجاج"، و كذلك "النذير" الذي بعثوا له برسالة تهديد قبل تنفيذ فعلهم.

تتناول فضيلة الفاروق هذه الجماعة من زاوية أخرى متمثلة في القهر و الضرر الذي لحق بالأنثى، و ذلك في روايتها "تاء الخجل" حين تتكلم عن المغتصابات بصفة أدق.

لقد قدمتهم فئة مفرغة من كل وازع إنساني و ديني، بفعل اختطافهم الفتيات و الاعتداء عليهن و إرغامهن على الجنس بكل وحشية، و ذلك فعل مشروع في نظرهم، نتيجة تبنيهم فتاوى تبيح لهم أفعالهم (للانتصار للشرف بقتل نسائهم، و نساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نتعرض فيها لشرف سكانها و لم نحاكم فيها النساء...) و نوسع أيضا دائرة الانتصاراتنا بقتل أمهات و أخوات و بنات الزنادقة اللواتي يقطن تحت سقف بيوتهن و اللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء¹، لقد توسعت دائرة الاغتصاب إذ مسّت 1013، امرأة بين سنتي 1994 و 1997، إضافة إلى ألفي منذ سنة 1997، و بعضهم يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة².

لقد بنيت العلاقة السردية بين الشخصية و دورها بإتقان، برغم أن السرد لم يتطرق لدواخلها النفسية، إلا أنها أسندت لها وظيفة قمعية دموية، ألحقت بواسطتها الضرر الجسدي و النفسي بضحاياها، فمثلا رزيقة إحدى ضحاياهم استعان الأمير باثنين من رجاله و اغتصبها أمام أعينهما و هي تصرخ.

رأت "باني" بأن المجتمع بأكمله يمارس قهرا على المرأة فالشرطة لا تتوانى في الشك من احتمال أن تكون المغتصابات قد ذهبن بإرادتهم، كما أن الطبيب قد رفض إجهاض إحداهن قبل أن يُقدّم له تصريح من قبل الشرطة.

1 - الخبر الأسبوعي، العدد 75، من 9 إلى 15، أوت 2000، نقلا عن، تاء الخجل، ص 36.

2 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 36.

أما الأب فيجسد الصورة القاهرة للمجتمع بتفكير متوارث يرى الأنثى وصمة عار تلحق بالأسرة، و يظهر ذلك حين ينتكر الأب لابنته(يمينة) و ينتصل من فلذة كبده، و رغم أنها اختطفت أمام عينيه، إلا أنه يتركها مهملة في المستشفى تنتظر رؤية أحد أقاربها، الأمر الذي ولد الإحباط عندما وعدم الشعور بالأمان، فكان شكلا من أشكال القهر بالنسبة لها. تمثل المرأة في الرواية رمزا لشرف العائلة و ما دام قد لحق بها الدنس، فوجب التخلص منها برفضها و التنكر لها، وقد قوبل هذا الرفض من قبل الفتاة يمينة بالإحباط و رفض الحياة والموت في النهاية.

تلك هي سلطة الأب الجائرة و القاهرة مقابل الأنوثة المعطوبة و المقهورة حد الجنون و الانتحار و الموت.

إلى جانب هذا، نجد الفتاة ذات الثماني سنوات التي اغتصبت من قبل رجل أربعيني، صورة رأى فيها الأب وصمة عار دنست شرف العائلة، و للخلاص منها لم ير الأب حلا سوى قتل ابنته بيديه و رميها من أعلى الجسر لمدارات الفضيحة و إذعانا للأعراف و التقاليد. إن حضور الأب في الرواية هو تجسيد للقهر في بنيته الداخلية الأسرية، فيغدو فضاء الأسرة بنية داخلية عميقة تدعن لبنية خارجية أعمق و هي المجتمع، فتحت ضغطها يجبر على الانصياع إلى سلطة المجتمع و سلطة الأعراف و التقاليد حفاظا على شرف العائلة و على التقاليد.

و تتحول الأم (الأنثى) كذلك في رواية "اكتشاف الشهوة" إلى سلطة متواطئة مع السلطة الذكورية (الأب، الأخ، الزوج) و تقمع ابنتها "باني" بإرغامها على الرضوخ إلى العرف الاجتماعي والرجوع إلى زوجها، و ربما تكون سلطتها في مثل هذا الموضع أقوى من السلطة الذكورية، إذ يتضخم العنف والقهر أكثر من قبل الذكر(الإبن) إذ يزيد تشجيع الأم لابنها على ضرب أخته "باني" قوة و عنترية وتعنتا أكثر، فالضرب -حسبها- وسيلة لإخضاع البنت إلى العرف، و ضمان لعدم خروجها عن الأعراف و التقاليد و تمردا عن السلطة الذكورية، فهو نوع من الأساليب لإحكام السيطرة و فرض السلطة، و قد كان أثر ذلك على "باني" أشد قهرا من قمع أخيها، باعتبار الأم أنثى مثلها و هي مثال العطف والحنان، و بموجب ذلك يتحول رمز الأم بوصفه مرجعا دلاليا للعطف و الحنان و يتلاشى معناه و ينقلب إلى مدنس بوصاية الأعراف و التقاليد.

أما الزوج فتقدمه "باني" أنموذجا لسلطة الذكر القاهرة، فله الحق الكامل في ضربها، وإهانتها بحق مبدأ القوة، و الوصاية الشرعية(زوج)، و إذلالها بالسب و الإهانة بألفاظ نابية نوعا من العنف اللفظي الذي(يقصد منه تقزيم الذات الأنثوية التي تخجل أمام مصطلحات الجنس و تتراجع، على اعتبار أنها مجرد وعاء للذة الجسدية التي يلوكها الرجال، و هذا ما يدخل في العنف النفسي و الحرمان)¹. و شخصية "باني" هي المرأة الضحية والمقهورة كما تقدم نفسها سرديا، بأنوثة مستلبة و كرامة مجروحة و منتهكة و حقوق مسلوبة، كم هائل من الكآبة والقلق و الاضطراب تعيشه باني داخل الأسرة.

1 - ليندا عبد الرحمن عبيد: تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، دار فضاءات للنشر و التوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 49.

وجه آخر للسلطة القاهرة بالنسبة لباني و هي سلطة الأخ المفوض من العائلة لمسك زمام الأمور مكان والده الفحل، يستعرض قوته في ضرب أخته ليؤكد للجميع أنه الشخص الأنسب لأداء هذا الدور بعد تشجيع من والدته، حيث زاد من عجرفته، و تضخمت سلطة الأنا عنده، فأخذ يضرب أخته و يجرها من شعرها، و يصفها بالكلبة إذلالا للذات الأنثوية وانتهاكا لجسدها، ظنا بمقدرته الحفاظ على القطيع من الإفلات، وأن لا تغيب عن ناظره وتخرج عن الحدود المرسومة لها داخل المجتمع الذي منح السلطة المطلقة للذكر بتزكية من الموروث الاجتماعي، إنها شخصية محملة بإرث يرى في المرأة صورة الكائن الضعيف الذي لا حياة له بعيدا عن حكم الرجل، لكن باني سرعان ما تتحول من شخصية مقهورة إلى ثائرة رافضة لواقعها.

تتضافر الشخصيات لقهر المرأة و تتوسع حتى تمس الأسرة الكبيرة، فأعمام "خالدة" في تاء الخجل و "لويزة" في مزاج مراهقة، يسعون إلى الحد من حريتهما، بمطالبة والد خالدة توقيفها عن الدراسة و منعها من الخروج، ثم إرغامها على الزواج من أي شخص من رجال العائلة لصون شرفهم و الحفاظ عليه حتى لا يندس في أي لحظة إن هي أكملت دراستها.

يطال القمع المرأة في رواية "الشاذ"¹، حيث يبقى هاجس الأخ و زوج الأم منعظا يضغط على البطلة و يفرض عليها الفرار من المنزل في ولاية "سوق أهراس" إلى حبيبها "فرحات" في سطيف، و قد جاءت ردة الفعل هذه رفضا للقهر الذي تتعرض له في المنزل الأسري، لكنه جعلها تحت قهر آخر بالزواج العرفي و خيانة الزوج مع الخادمة والضرب حتى فقدان الجنين.

هكذا، حملت الشخصيات القاهرة صفة سلبية رغم أن بنية النص لم تركز على جانبها النفسي و الإيديولوجي النابع من تفكيرها و قناعاتها، و ذلك بجعل شخصيات تتكلم عن ذاتها بل ناب عنها سرديا.

1-3-2- الشخصية المقهورة:

يجد القارئ نفسه أمام شخصيات مقهورة بالدرجة الأولى و من جميع الجهات: الأسرة، والجماعات الإرهابية، والسلطة، و كلهم يمثلهم الرجل فردا و المجتمع بعاداته وتقاليده. لقد مثلت شخصيات فضيلة الفاروق النسائية أنموذج الشخصية المقهورة، و الأمر الذي يسترعي الانتباه في أنموذج الشخصية المقهورة أنها لازمة لرواياتها الثلاث، و هي صورة لتفاعل نصي يحمل دلالة ثابتة، فمضامين الروايات عكست القهر الممارس على الشخصيات النسائية بالتحديد. وقد مثلت المرأة أنموذج الشخصية المقهورة، و(تلك أزمة الشخصيات المسرودة في الخطاب النسائي، هي شخصيات منهزمة، لكنها واعية بهزيمتها، تحاول تشخيصها بلغتها الخاصة، و الوصول إلى التشخيص مرحلة مهمة كعلاج هذا الانهزام الروحي)²، و أولى حالاته تبين وضع المرأة الواقعة تحت طائلة القهر الذكوري على مستويات عدة، لتعكس نظرة المجتمع للمرأة، و تضع الرجل في خانة الاتهام .

¹- ينظر: ربيعة مراح: الشاذ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2003.

² - سيد قطب، عبد المعطي صالح، عيسى مرسي سليم: في أدب المرأة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجان، دط، 2000، ص 70.

إن المرأة المقهورة لم تختار مصيرها، بل فرض عليها فرضا و بالإكراه، فالفتيات المغتصابات فئة تعرضت للخطف و الاغتصاب بكل وحشية من قبل الجماعات الإرهابية، الأمر الذي ولد في نفوسهن القهر و الألم و الشعور بالدونية. لقد جعلهن السرد يعشن مأساة بكل أبعادها الجسدية و النفسية و الاجتماعية، يتعرضن للخطف من قبل الجماعات الإرهابية أمام أعين ذويهن، و يتم اغتصابهن (نحن نصرخ و نبكي و نتألم وهم يمارسون معنا العيب، نستجدهم، نتوسل لهم نقبل أرجلهم ألا يفعلون ذلك لكنهم لا يبالون)¹. إنه إكراه للجسد و اغتصاب للأثوثة.

و أمام مقاومة الفتيات و رفضهن يقوم الإرهابيون بربط أطرافهن بأسلاك حديدية و الاستعانة ببعض الرجال للإمساك بهن، كما فعل الأمير مع رزيقة حينما رفضته (رزيقة كانت أجملنا، لهذا أخذها الأمير لنفسه، لكنها قاومتها مثل وحشة، و خدشت وجهه، وكادت تعمي إحدى عينيه، لقد تركت له ندبة فوق العين تماما، القدر استعان برجلين و اغتصبها أمامهما)². لقد كان الخدش بالأظافر عندها هو السبيل الوحيد للدفاع و حماية أنوثتها و تصد للقهر الممارس عليها، و العنف المسلط عليها بحكم القوة.

لقد عشن وضعية صعبة، و حتى بعد تحريرهن من الجماعات قوبلن بالرفض و التنكر من قبل الأهل، و لم يستطعن تجاوز واقعهن القاسي، و حدهن يحملن تبعات اغتصابهن، يتولد الحزن الشديد في ذواتهن، و يعجزن على التحمل و مواصلة الحياة و العيش بذكريات أليمة تطاردنهن أينما حلن. لذلك كان جنون بعضهن و انتحار الأخريات هو المنفذ الوحيد لهن. معاناة بلا شك تدعو القارئ إلى التعاطف مع هذه الشخصيات.

يمينة الأنموذج السردية الذي يجسد صورة القهر و المعاناة بعمق، جعلها السرد تنوب عن كل المغتصابات و تحكي ما تعرضن لهن من قسوة، فقد عايشت تجربة عنيفة أرغمت على أداء دورها، فجعلت مشاعرها تتكلم ألما و حسرة، تحكي وجعها الأثوثة المثقل بالحزن و الأسى جراء مصيبتها في حياء، فتقول: (انظري... ربطوني بسلك و فعلوا بي ما فعلوا، لا أحد في قلبه رحمة، و حتى الله تخلى عني مع أنني توسلته، أين أنت يا رب، أين أنت يا رب؟)³. (إنهم يأتون كل مساء و يرغموننا على ممارسة العيب، و حين نلد يقتلون المواليد)⁴. ما عاشته في الجبل أصبح ذكريات تطاردها حتى آخر أيام حياتها في المستشفى.

يجد القارئ نفسه أمام شخصيات روائية مغلوب على أمرها، و مقهورة من الجميع لأنها شخصيات تحمل جنس أنثى، و هي معادل جنسي للمتعة و للإشباع عند الإرهاب، و عار و فضيحة يجب التخلص منها عند الأهل، و حدث دسم وجدته الصحافة مادة للنشر و السبق الصحفي، غير أبهة بمعاناة الفتيات، كما أن الشرطة شكت في عملية الاختطاف و في احتمال أنهن قد ذهبن بإرادتهن، و حتى الطبيب رفض إجهاض إحداهن، و السلطة غير مكترثة و لا تهتمها الأرقام الإحصائية المتزايدة لعمليات الاختطاف و الاغتصاب، و هذا إجحاف في حقهن من كل الجهات كما تقدمه الساردة.

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 45.

2 - المصدر نفسه، ص 85.

3 - المصدر نفسه، ص 45.

4 - المصدر نفسه، ص 45.

و تبرز "شاهي" في اكتشاف الشهوة بوصفها أنموذج المرأة النمطية المقهورة من قبل زوجها، فهي صورة للمرأة الخاضعة للزوج بكل معايير المنظومة الاجتماعية، تقدمها مستسلمة راضية بما هي عليه، تحكي همومها و معاناتها مع زوجها، لكنه حكى لم يتجاوز إلى الرفض و الثورة على السائد، بل هو قناعة بحكم النشأة و الواقع الأسري والاجتماعي ككل، فهي تظهر متماهية مع معاناتها.

تظهر مقهورة أمام زوجها و مستجيبة لمطلبه الجنسي في استسلام و خضوع دون إعطائها الحق في الاستمتاع و إشباع رغبتها إن أرادت هي ذلك، فبعد انتهائه يتركها للأرق طوال الليل، و لا تجد متنفسا لقهرها سوى الدموع و الحكي، و عندما طالبت برغبتها الجنسية أسكتها بحجة تحريم طلبها، فليس من حقها المطالبة بإشباع عواطفها و غرائزها، و في النهاية لم تجد غير التأقلم مكرهة على الوضع، لإدراكها فشل مساعيها و كل محاولاتها في التحاور مع زوجها، و سيكون مصيرها بلا شك القمع وبالتالي الرضوخ للأمر الواقع، و القاضي بكتب حريتها في المتعة الجنسية شرعا، فتستسلم طواعية، إذ يكفي حسبها أن زوجها (يطعمها و يكسيها)¹. تتكيف شاهي مع الوضع، و ترى بأن عليها الرضا بقدرها، ففي منظورها الاجتماعي الذي نشأت عليه ينحصر دورها في الإنجاب و الطبخ و المتعة الجنسية متى ما طلب الزوج ذلك لاقتناعها مذ خلقت أن وظيفة المرأة الخضوع لسلطة الرجل و الاستسلام له، لأنها ترى نفسها ضعيفة و عليها أن (تمتزوج بمصدر القوة راضية أم كارهة بحكم ما أمّلته طبيعتها من ضعف، فلا ترى لها رأيا من تلقاء نفسها في الرجل، و إنما رأيها فيه هو رأي الرجل نفسه، الذي أوحى به إليها، فأصبح هو رأيها)². لقد حمل زوجه شاهي في نظر "باني" دلالة سلبية لرجل متعلم و خريج جامعة.

من الشخصيات المقهورة في الروايات قيد الدراسة، شخصية زينة" في رواية "أصابع الاتهام"، من طفولتها إلى شبابها فمقتلها، نستعرض هذه الشخصية تحت هذا العنصر، رغم أن الكاتبة لم توليها الاهتمام، و لم تعتن بحضور شخصياتها سرديا لا داخليا و لا خارجيا، فكانت تقدمهم بمنظور خارجي سطحي، خاضع لسرد الأحداث و تتابعها لا غير، لذلك لم تأخذ نصيبها من المقاربة في البنية الشخصية للبحث، لأنها تفرض حضورها شخصية مقهورة، هي بنت لأب قبض عليه الاستعمار، و أمام أنواع التعذيب لم يصمد طويلا فيشي بأصحابه، و تبقى اللعنة تلاحقه إلى الاستقلال يتجرع مرارة الخيانة التي اكتوى بها ليلا نهارا، ينتحر شنقا هروبا من وضعه النفسي المتأزم، فيورث قهره لابنته.

يسير السرد من البداية لفرش سيات القهر للفتاة منذ الصغر، ثم يخط خطى قهرها بإحكام تقلبه موازين بعض المرجعيات، فالأم رمز الأمومة و الحنان نجدها في السرد لا تؤدي وظيفتها المرجعية، إذ تفر مع رجل و تترك ابنتها ذات العشر سنوات مع أختها متجهتان إلى المقبرة عند إحدى معارفها وليست أقل قهرا منهما، في هذا الجو تبدأ معاناة أخرى ومرحلة صعبة من مراحل عمرها (فكثيرا ما كانت تسلط عليها تلك العيون النهمة التي تسترق النظر إلى وجهها المليح، و صدرها الكاعب و ضفائرها الطويلة، و لقد مرت بامتحانات عسيرة كانت الأقدار في كل مرة تنجيها منها، وخاصة محاولات الاستدراج والاستغلال التي يقوم

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 93.

2 - عباس العقاد: الإنسان الثاني، ص 7، نقلا عن: أحمد سيد محمد، المرأة في أدب العقاد، ص 78.

بها بعض المراهقين للاعتداء عليها في المقبرة فقد كانت تختبئ خلف الأضرحة حين تسبق خالتها إلى الكوخ و تحس بهم يتعقبونها، فتراوهم و تتملص منهم)¹. عاشت حياة بائسة ومع ذلك يلوح أمل في عينيها بعد أن أصبحت معلمة، لكنه أمل لم يدم طويلا، حيث تغتصب بعد وضع عادل منوما في العصير، تصبح حاملا، ثم تموت خالتها وتضطر للزواج من مغتصبها، تعامل كالخادمة من قبل أمه الشخصية المسيطرة على كل العائلة من الزوج إلى الأبناء، فكم من مرة حاولت الأم قتل زوجة ابنها الأول كما تخبر به زينة، التي (أحست بأن فجيعتها قد عظمت، وانتابتها نوبة بكاء حادة فعوت بصوت جريح حتى صار جسمها كله يرتجف)².

و يقدم السرد العائلة في صورة سلبية للغاية، الأم شخصية مسيطرة على كل أفراد الأسرة يأترون بأوامرها، و كثيرا ما يباغتنا النص في كل الصفحات بشخصيات غير منطقية، الزوج يرى زوجته تلد أمامه وتشرف على الموت، و الدم ينزف منها غزيرا و مع ذلك يرضخ للألم و لا ينقلها إلى المستشفى بحجة برودة الجو، تفاجئنا الكاتبة بشخصيات تفنقر للإنسانية غير مبالية و لا منطقية ليست لديها المقدرة لتقديم واقع مأزوم من جميع النواحي، فكل ذكور العائلة مارسوا الجنس على الخادمة ذات العشر سنوات، حتى الضيوف فعلوا ذلك معها كما تخبرنا به الكنة الأولى عن طريق الاسترجاع مخاطبة زينة. إن ما يمكن قوله عن هذه الرواية إن الكاتبة لم تفلح في جعل شخصيتها الرئيسة تنهض بالأمها للتعبير عنها سرديا. و تفرد رواية "قليل من العيب يكفي؟"، بتقديم شخصية تعيش قهرا معينا لم تتناوله أي رواية، و هي شخصية الزوج "بهتة"، شخصية مقهورة من قبل الزوجة، و أنت تطالع الرواية تترك (أن ثمة من الرجال من تحيلهم النساء إلى نساء من الدرجة الثانية)³، تظهر على درجة عالية من الجبن و الذل و السلبية، صفات تسكن الشخصية و تتعايش معها لدرجة التماهي، و كأنها خلقت و لها قابلية للعيش بالطريقة المهينة و المذلة تلك، إنها شخصية فاقدة لصفات الرجولة، تتعرض للإهانة و السب و الضرب أيضا، "بهتة" يعيش مع زوجته يوميا بالروتين المهين ذاته (مرات عديدة يأتي إلى الجريدة متورم العينين إما من شدة البكاء ليلا أو بفعل لكلمات أهدتها له زوجته لسبب أو لآخر. أما إذا دخل الجريدة بمندبل صغير حول رقبته فهذا يعني أنه تعرض البارحة لهجوم شرس شنته عليه زوجته مستعملة أظافرها وأسنانها، أحيانا تنتشر الخدوشات على وجهه و يديه و إذا ما سأله أحدهم ما بك؟ يجيب إجابته الجاهزة والتي أصبح الجميع يعرفها.. ابنتي ياسمين عندما كنت ألعبها فعلت بي ذلك "الحلوفة".. ثم يطلق ضحكته المقهورة و يسارع لتغيير الموضوع)⁴، لم يجد غير زميلته سكينه تضمد جراحه، و سكننا يبوح لها بمهانتها وشعوره بالدونية و العجز أمام زوجته، فكانت تنصحه وتقدم له الطرق في كيفية التعامل مع زوجته لإيقاف عجرقتها و جبروتها.

و في ذاكرة الجسد، يشير السارد خالد بن طوبال إلى سلطة جماعية و فردية دون أسماء محددة، متمثلة في رجال السياسة و العسكر الذين أنقنوا اللعبة السياسية بقذارتها حتى طالت

1 - جميلة زنير: أصابع الاتهام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2008. ص 39، 40.

2 - جميلة زنير: أصابع الاتهام، ص 150.

3 - زهرة ديك: قليل من العيب يكفي!، ص 21.

4 - زهرة ديك: قليل من العيب يكفي!، ص 22.

عفونتها المجتمع، و داست على قداسة الثورة و الشهداء و شوهدت التاريخ، و خاننت المبادئ و القيم في سبيل مطامع سياسية محضة، لقد نهبوا أملاك الدولة، و سرقوا أموال الشعب بصفات مشبوهة.

لم يذكر خالد أسماء معينة، بل عمل على وصفهم بصفات تحيل إلى تهكمه وسخريته، مثل: (أصحاب السلوك المشبوه)¹، و (أصحاب البطون المنتفخة.. و السجائر الكوبية.. و البدلات التي تلبس على أكثر من وجه. أصحاب كل عهد و كل زمن.. أصحاب الحقائق الدبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة و أصحاب التعاسة، و أصحاب الماضي المجهول)²، و (مخبرون سابقون... و عسكر متتكرون في ثياب وزارية)³، و (أصحاب النظريات الثورية ، و الكسب السريع. أصحاب العقول الفارغة، و الفلات الشاهقة، و المجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع)⁴.

و يطلعنا السارد منذ بداية الرواية على العلاقة التي تجمعهم بهؤلاء، إنها علاقة قائمة على السخرية و الاستفزاز و النفور، الأمر الذي جعله يغادر الوطن ترفعا على الرذالة التي دخلوا فيها. و مع ذلك يتذكرون اسمه أحيانا، كما في عرس أحلام (استغلالا للذاكرة واستعمالا سيئا لاسم من الأسماء القليلة التي ظلت نظيفة في زمن انتشر فيه وباء القذارة)⁵، فيلمعون باسمه صورهم، و يخفون قذارتهم بمنحها صبغة العفة و الشرف و وطنية ليست لهم.

إن خالدا يعرفهم واحدا واحدا، بماضيهم و حاضرهم، سياسيون و عسكريون، و عدم ذكر أسمائهم في النص دلالة على تشابههم في المهام القذرة و الصفات الدنيئة، فلن تميزهم الأسماء عن بعضهم.

لقد زجت به السلطة في سجون الاستقلال و أهين داخلها و أذل، و قتلت أخاه في مظاهرات أكتوبر 1988، لذلك يعيش البطل مقهورا من جميع المستويات، يفقد حنان أمه مبكرا، فيرتمي في أحضان الثورة ليأخذ الوطن ملامح الأمومة و سماتها (كانت الثورة تدخل عامها الثاني، و يتمي يدخل شهره الثالث، و لم أعد أذكر الآن بالتحديد، في أي لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة و أعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض، و الانتماء المتطرف)⁶.

و لكن يصطدم بعد الاستقلال ببشاعة الواقع حيث تطاله يد السلطة، فيسجن و يذل ويهان، تخيب أماله في رفاء السلاح، و يفقد أمومة الوطن بعد أن فقد أمومة الأم (ها هو الوطن الذي استبدلته 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 و أكثر من جرح، أدري... أن هناك يتم الأوطان أيضا، هنالك مذلة الأوطان، ظلمها و قسوتها، هنالك جبروتها و أنانيتها...

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 271.

2 - المصدر نفسه، ص 354.

3 - المصدر نفسه، ص 355.

4 - المصدر نفسه، ص 355.

5 - المصدر نفسه، ص 272.

6 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 27.

هنالك أوطان لا أمومة لها... أوطان شبيهة بالأباء)¹، إنه يعيش حالة من الانهيار و الانكسار في وطنه.

كما ينتفض شعور خالد بالنقص في كل مرة، و ينفجر كلما تعرض لهزيمة داخلية، يطل المكبوت بشدة و عنف يذكره بنقصه و عجزه الجسدي، و هذا ما حدث له حينما دعاه " سي شريف" لحضور زواج ابنة أخيه " أحلام" (... يحدث في لحظات كهذه، أن أتذكر، فجأة أنني أملك يدا واحدة...)².

و تتفاقم هزائم خالد كل مرة و تكبر فجيعة في موت صديقه "زياد" (أحقا إن الشقاء يعرف كيف يختار صفاته، و لهذا اختارني أنا و اختار لي كل هذه الفجائع المذهلة، لأتفرد بها وحدي)³، و يضيف فاقد الأمل (في الواقع أصبحت عندي قناعة بانعدام الأمل. كان القطار يسير في الاتجاه المعاكس، و بسرعة لم يكن ممكنا معها أن تفعل شيئا.. أي شيء، غير الذهول و انتظار كارثة الاصطدام، و كنت أحزم حقائب القلب.. و أمضي دون أن أدري في اتجاه آخر أيضا، في الاتجاه المعاكس للوطن)⁴.

و يتعرض خالد كذلك لقهر من نوع آخر كانت صاحبه أحلام التي يوظفها السرد شخصية ذات جسد يمارس سطوة الإغراء عليه، فقد استطاعت خرق حصنه المنيع والعصي على الإذلال، و قهرته حد البكاء (أذكر أنني لعنتك.. و حقدت عليك آنذاك، وشعرت بشيء من المرارة المجاورة للبكاء.. و أنا الذي لم أبك حتى يوم بتر ذراعي، كان يمكن أن أبكي يومها و أنت تسرقين مني آخر ما أملك. تسرقين رجولتي! ذات يوم سألتك هل تحبينني؟.. قلت: لا أدري حبك يزيد و ينقص كالإيمان)⁵.

يتكلم خالد في أكثر من موضع عن حبيبته أحلام التي عبثت برجولته و حبه بقهر (أنا الذي قتلنتي لعدة أسباب غامضة، و أحببتك لأسباب غامضة أخرى. أنا الرجل الذي حولك من امرأة إلى مدينة، و حولته من حجارة كريمة إلى حصي)⁶. تبوح له بحبها وتريد الزواج من غيره، و تدعوه لحضور زفافها لتقهره أكثر كما يحس (هكذا إذن... قررت قتلي حسب الأصول.. بجرة سكين واحدة ذهابا و إيابا.. في لقاء و فراق واحد. فما أرافقك بي.. وما أغباني!)⁷،

يزداد قهر خالد حين تتزوج أحلام رمز الأم و الحبيبة و الوطن عنده، بعد حضور عرسها تقوده قدماء إلى قبر أمه ليدفن حبه بجوارها("أما" ... لماذا قادتني قدمي إليها ذلك اليوم بالذات، في ليلة عرسك بالذات؟ أرحت أزورها فقط... أم أدفن جوارها امرأة أخرى توهمتها يوما أمي؟)⁸.

1 - المصدر نفسه ، ص 289.

2 - المصدر نفسه، ص 268.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص 389.

4 - المصدر نفسه ، ص 384.

5 - المصدر نفسه ، ص 239.

6 - المصدر نفسه ، ص 281.

7 - المصدر نفسه ، ص 279.

8 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 329.

إنها المرة الأولى التي جاء فيها إلى قسنطينة لحضور هزيمته، و في المرة الثانية لدفن أخيه "حسان"، وفي المرتين جاء مهزوما منكسرا و ميتا، و مكرها كما يقول: (مرة لأحضر عرسك، و مرة لأدفن أخي. فما الفرق بين الاثنين؟ لقد مات أخي في الواقع مثلما مت أنا.. منذ ذلك العرس. قتلنا أحلامنا..)¹.

يعود إلى الوطن منهارا و يائسا إثر الفجائع و الهزائم المتتالية، حياته انتهت إلى الهزيمة و الفاجعة، لقد تحول قلبه إلى مقبرة جماعية ينام فيها كل من أحب²، أحلام/ حياة، زياد، حسان، ثم سليم أحد أبناء أخيه الذي يُقتل على يد الإرهاب، و الآخر ينظم للجماعة الإرهابية، و هو ينهيه مرض السرطان في باريس. لقد عاش خالد مقهورا بين ماض مبطن بالوفاء و الإخلاص للوطن و حاضر معادل للهزيمة و الخيانة.

1-3-3- الشخصية الثائرة:

يضطلع هذا الأنموذج من الشخصية بدوره في مناهضة الواقع القهري المسلط على الشخصيات و على جانب من جوانب حياتها و الثورة عليه، و يتعدى في بعض الأحيان إلى البحث عن واقع أفضل.

و تتور الشخصية هنا ضد الفعل الممارس عليها، و ثورتها هي بمثابة ردة فعل، فتتحول الشخصية من مقهورة إلى ثائرة داخل بنية النص، تواجه شخصيات فردية أو اجتماعية، بمرجعيات مختلفة: إيديولوجية، و سياسية، و دينية، و اجتماعية.

تمثله الشخصيات النضالية الثائرة ضد المستعمر الفرنسي، أبرزها شخصية "عمر" في رواية "بحر الصمت"، معلم أتى من العاصمة إلى قرية "براناس" بمدينة "وهران"، ليخرج أبناءها من ظلمات الجهل إلى نور العلم، و يقنع سكان القرية بضرورة تعليم أبنائهم، كما طالب سلطات البلدية بضرورة استرجاع المدرسة الوحيدة في القرية من الاستعمار التي حولها إلى ثكنة عسكرية، الأمر الذي اضطر التلاميذ لتلقي دروسهم في زريبة حمير³. ثم تحولت ثورته ضد الجهل إلى ثورة ضد الاستعمار، بعد اندلاع الثورة التحريرية، لقد كان شخصية أنموذجية لتبني الثورة و التمرد على المستعمر بكل أشكاله، و يدل على ذلك حديثه المستمر مع "سي السعيد" لإقناعه بضرورة مساندة الثورة التي كانت في بداياتها الأولى و لم تصل بعد إلى الغرب الجزائري في قوله: (الثورة قريبة من هنا يا سي السعيد، وسوف تتغير أشياء كثيرة، حتى الناس أنفسهم سيتغيرون.. [...]) - أنت جزائري، لا بد أنك تقبل بفكرة التغيير يا سي السعيد!⁴.

تقدمه الرواية شخصية غير ثابتة، متغيرة، شخصية تتفاعل مع الأحداث بصورة مستمرة، و لم تستقر على دور إلى غاية موتها، يثور عمر بعد الاستقلال ضد الحزب المنتسب إليه، نتيجة اختلاف القناعات و تباين التوجهات و تضارب المصالح، كما يسجن

1 - المصدر نفسه، ص 403.

2 - ينظر: المصدر نفسه، ص 387.

3 - ينظر: ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 22.

4 - المصدر نفسه، ص 25.

نتيجة ما نشره في جريدته التي (أرادها أن تكون مستقلة ليقول فيها ما عجز عن قوله في الحزب...) ¹. بعد أن استقال منه، لكن (لم يتحمل جسمه النحيل صلابة سجون الاستقلال... لم تتحمل كرامته إهانة رفاقه القدامى...) ². بعد خروجه من السجن يدخل مباشرة المستشفى، و يموت متأثراً بجراحه في سجون الاستقلال.

إن تمردته على الحزب قاده في النهاية إلى الموت الذي كان بمثابة انتصار ضدهم، فقد ارتقت شخصيته في نظر أعدائه إلى مستوى المثالية و الرمز، و تظهر بالتهكم عليهم والسخرية منهن و هو على فراش الموت، كما شعر بها "سي السعيد" و فهمها. كما يمثل هذا الأنموذج شخصية "الطاهر عبد المولى" و "خالد بن طوبال" في ذاكرة الجسد، حين دخلا مع غيرهما سجن "الكديا" إثر مظاهرات ماي 1945، أين تبلورت قناعات بضرورة الجهاد، كلها شخصيات ثارت ضد المستعمر و لم ترض بجرائمه حاربتة فكانت نتيجة الثورة و التمرد الاستشهاد كما هو مع الطاهر عبد المولى و التشوه الجسدي لخالد بن طوبال.

هناك تمرد آخر و ثورة ضد القهر الاجتماعي، تمثله البطلات في روايات فضيلة الفاروق، "لويزة" في مزاج مراهقة و "خالدة" في تاء الخجل، و "باني" في اكتشاف الشهوة، ولأنهن نساء ضعيفات في العرف، فقد أدى إلى سيطرة الرجل عليهن و حكمهن (و المحكوم [دوما] يسعى إلى وسائل يثبت بها وجوده، فيلجأ إلى التمرد و العصيان، و هذا التمرد ضرب من ضروب الحياة و التثبيت بها) ³، كما أنه وسيلة من وسائل إثبات الذات والتأكيد على الحضور و الفاعلية. فخالدة في "تاء الخجل" أنموذج المرأة المتمردة والمتطلعة للتحرر من الوضع الراهن، شخصية لم تستسلم للقهر المسلط عليها، ثارت عليه بكل الوسائل، بالرفض و التحدي و الثورة، ثم الهروب في الأخير لتأكدتها بأن لا جدوى من تغييره، فهي شخصية تحمل جرأة التحدي و الثورة.

تلوم خالدة الأعراف و التقاليد و ترفضها، و تثور عليها، إذ تجدها مجحفة في حق المرأة مقابل الرجل داخل العائلة، و تراها مجرد قيود مكبلة لحريتها و طموحها، و تحملها معاناة المرأة و تخلفها و قهرها، لقد تشكل وعيها المدرك لأوضاع المرأة من واقعها في الأسرة و في المجتمع. تحدث العائلة منذ الصغر رفضت أن تكون من الدرجة الثانية، تمردت عن السائد و النمطي في منزل العائلة الكبيرة الذي يظم أعمامها و أولادهم، فرفضت أن تكون خادمة لهم يوم الجمعة، فكانت تتظاهر بالمرض نوعاً من الرفض و الثورة وهو أضعف سلاح وجدته، رفضت دور المرأة النمطي الخاضع لتصنيف قهري داخل الأسرة فكانت حائطاً لمواجهة رجال العائلة (أنا البارعة في التنصت و مواجهة بني مقران بالتمرد) ⁴.

يقدمها السرد أنموذجاً أنثوياً بمشاعر تصدع بالنفور و التمرد على الأعراف و التقاليد، لا سيما بعد رغبة عمها في منعها من الدراسة، لقد رأته عائقاً في تحقيق طموحها، فوجب

1 - المصدر نفسه، ص 105.

2 - المصدر نفسه، ص 106.

3 - أحمد سيد أحمد: المرأة في أدب العقاد، ص 77.

4 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 34.

عليها التغيير في إصرار على إثبات ذاتها خارج المنظور الذكوري السائد وفق رؤيتها وقناعاتها الذاتية، ترفض كل ما هو سائد و نمطي تريد التغيير و الثورة، ترى أن المرأة إنسان له حقوق مثل الرجل ولا يجب أن تُحرم منها كحق التعليم و العمل و الحب و اختيار شريك حياتها، تنجح في دراستها و تبلغ طموحها، و تسافر إلى الخارج.

النموذج الأمثل للتمرد تجسده باني في "اكتشاف الشهوة"، التي تثور على الوضع السائد في علاقتها الزوجية، حين يرغبها زوجها على ممارسة الجنس دون رغبتها، وكذلك ضربها، فكانت الخيانة هروبا من الوضع و محاولة للخلاص منه، و من جهة ثانية تلبية رغبتها الجنسية و شهوة جسدها المطالب بالإشباع لإحساسها بالشهوة و بضرورة تلبية هذه الرغبة، و كله كان باعثا للتمرد و الهروب من زواج لم يلب أحلامها الزوجية قادها إلى الخيانات المتكررة، تعطي مبررا للخيانة الزوجية في إطار التخيل الروائي، ومع ذلك فإنه مُحمّل بفكرة التحرر و إثبات حق الذات الأنثوية في الحب و المتعة الجنسية.

بين باني و أختها شاهي، تتعرض الرواية لثنائية الرضوخ للواقع التي جسدتها شاهي، وبين التمرد و العصيان و الثورة عليه والتي تمثلها "باني".

لم تركز بنية بعض النصوص كثيرا على الشخصيات و لم تستثمر سرديا هذه البنية بصورة يمنحها دلالة أعمق تخول لها النهوض أكثر بمحتوى النص و تمنحه تشكيلا جماليا، و مع ذلك ما يمكن أن نلاحظه هو أن التعرف على الشخصية في الرواية النسائية الجزائرية، هو تعرف و إدراك لمدى قهر الشخصيات على مستويات عدة: نفسية و عاطفية، و اجتماعية، و اقتصادية و سياسية و أمنية، عبر هذا الإدراك تُسهم الشخصيات بتعددتها في التعبير على الموضوع، و هي في عمومها شخصيات سلبية لم تتطور و إن كانت واعية لواقعها، فهي ساكنة، لا تمتلك الوعي الفكري و العمق النفسي في مجملها بسبب سيطرة العادات و التقاليد بالدرجة الأولى.

2- الزمن: من المفاهيم النقدية التي لها أهمية في الدراسات لا سيما السردية منها، و من العناصر الأساس التي تُمَيِّز بها الأعمال الروائية بوصفها أحد التقنيات الخاصة ببنية السرد نجد "الزمن".

2-1- الزمن في الرواية:

يشكل الزمن منظومة الأحداث داخل الرواية و يتحد مع المكان لإبراز حركتها في صيرورة، إلى جانب الشخصية التي تقوم بالفعل، ف(الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب و يقرأ في زمن، و لا نص دون زمن)¹. كما أنه (يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية و يشكلها)².

¹ - صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، م 23، العدد، 1، 2، الكويت، 1994، ص 445.

² - سيزا قاسم: بناء الرواية، "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984، ص 26.

تعود مقولة الزمن إلى الشكلانيين الروس Formalistes Russes الذين لاحظوا أن (في التحريف الزمني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة وكذلك جعلوا تلك السمة في مركز أبحاثهم)¹.

و هذا ما اعتمده توماشفسكي tomachevski، حين ميز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي حيث يقول: (إننا نسمي متنا حكايا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل [...]) في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات يعينها لنا)².

لقد اعتمد البنيويون على ما قدمه توماشفسكي، ومنهم تزفيتان تودوروف Todorov الذي ميز بين زمن القصة وزمن الخطاب، على اعتبار أن القصة تقابل المتن الحكائي والخطاب يقابل المبنى الحكائي، وعليه (فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر)³. إضافة إلى هذه العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب وما انطوى تحتها من مفاهيم و على ضوء التمييز بين زمن القصة و زمن الخطاب، و ما قدمه تودوروف، بدأت دراسة الزمن بوصفها بنية من بنيات السرد تبلغ أوجها، و تتخذ مكانة بالغة الأهمية في الدراسات النقدية، حيث أدرك النقاد كما هم الروائيون أهمية هذا العنصر وضرورة الاهتمام به بوصفه مكونا أساسيا في بنية أي عمل أدبي. و كان من أهم هذه الدراسات ما قدمه جيرار جنيت حول دراسة الزمن في "البحث عن الزمن الضائع" ويتناول جنيت مقولة الزمن تحت ثلاثة محاور: الترتيب- المدة - التواتر. و هو ما سنسير عليه في هذا العنصر، مع إسقاط لعنصر التواتر.

إذا كان الترتيب القصصي للأحداث واضحا في بعض المواضع، فإن الأمر بالنسبة للترتيب الزمني ليس بذلك الواضح، غير أن وجود بعض الإشارات الزمنية العامة و التي نجدها بين الفينة و الأخرى في ثنايا الروايات صريحة كانت أم ضمنية، كانت كفيلة نوعا ما بإزالة ذلك الغموض و وضع الأحداث ضمن إطار تاريخي معين، أمكننا و انطلاقا من التشكيل الزمني للسرد الذي انتهجته الكاتبات في تقديم قصصهن و تنظيم أحداثها وتسلسلها من تحليل بنية الزمن و تبين أثرها في السرد من خلال العلاقة القائمة بين زمن القصة و زمن السرد .

2-2- الترتيب L'ordre :

¹ - تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان و فؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992، ص 55.

² - بوريس توماشفسكي: نظرية الأغراض، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيين الروس"، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط 1، 1982، ص 180.

³ - تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 55.

و هو الدراسة التي تقوم على (مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة)¹، و لأن الأحداث في زمن القصة يقع بعضها دفعة واحدة على غير ما نجده في زمن السرد الذي (يملك بعدا واحدا، هو بعد الكتابة على أسطر الرواية)²، تنشأ المفارقة السردية Anachronice narrative التي تكون إما استرجاعا للماضي أو استباقا للمستقبل (بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة... سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشتمل أيضا على مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها)³. إذن لكل مفارقة سردية مدى Porté و سعة Itude .

يتضح من خلال قراءة الروايات وجود اختلافات بين زمن السرد و زمن القصة، وهو ما يعرف بالتحريفات الزمنية Les deformations temporelles ، و لا سيما في الفصول الأولى القائمة على التداخل الزمني بين الحاضر و الماضي لا سيما في رواية "بحر الصمت" و "السماك لا يبالي" و ذاكرة الجسد".

و الروايات تقدم نماذج متنوعة من التداخلات الزمنية، تلجأ إليها الروائيات لخلق جانب فني في أعمالهن و شد القارئ أيضا ("غالبا ما يلجأ الروائيون -خلافًا لما كان يجري في القصص الخرافية القديم- إلى إحداث تفاوت واضح بين زمن السرد وزمن القصة، والغاية من ذلك هي إرضاء الحس بالجديد لدى القارئ وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية، وجعله بصورة خاصة يواجه عملا مميزا عما هو مألوف لديه، أي عملا يخلخل أفق انتظاره)⁴، إن العلاقة غير الثابتة بين الزمنين و الناتجة عن الاسترجاع والاستباق، تثير في القارئ إحساسا بالمتعة الفنية تجعله يشارك في نسج الأحداث.

2-1-2- الاسترجاع Analepsie :

¹ - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلبي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003. ص 45.

² - أمانة يوسف: تقنيات السرد" في النظرية و التطبيق"، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، اللاذقية، ط 1، 1997. ص69.

³ - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 49.

⁴ - حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، دراسات أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1989، ص 80،

يشكل الاسترجاع أبرز تقنيات الكتابة الروائية، وفيه (تروى الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماما)¹، بمعنى انه العودة بالذاكرة إلى الماضي البعيد أو القريب محدثا بذلك مفارقة بين زمن القصة (الماضي) وزمن السرد (الحاضر)، ولما كان الماضي يتميز بمستويات مختلفة ومتفاوتة البعد والقرب عن لحظة السرد نشأت عن ذلك أنواع مختلفة من الاسترجاع .

2-1-1-2- الاسترجاع الخارجي (Analepsie Externe):

يرجع هذا النوع من الاسترجاع إلى أحداث ما قبل بداية الرواية حيث (تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى)²، بمدى شاسع يحدث مفارقة واضحة بين زمن القصة وزمن السرد، وبفعل هذا التفاوت الحاصل بين الزمنيين نستطيع بالقراءة والمقارنة أن نتبين مدى الاستنكار، وإن كان ما ورد من هذا النوع في الروايات قيد الدراسة ورد في الغالب محددًا ولو بإشارة زمنية عابر..

قد لا يختلف اثنان في أن رواية "جسر للبوح و آخر للحنين" للكاتبة "زهور ونيسي"، تكاد تكون مبنية على الاسترجاع الخارجي البعيد المدى بالكامل، فكل أحداثها مسترجعة وخارجة عن نقطة الحكاية الآنية، والتي تقدم البطل "كمال العطار" في محطة القطار عائداً إلى مسقط رأسه قسنطينة بعد مدة غياب تام دامت أربعين سنة كما يطلعنا السرد(هاهي مدينته، الحبيبة كما تركها منذ أربعين سنة ...) ³، يشده الشوق و الحنين إلى الماضي بكل أحداثه و الشخصيات التي شاركته تلك الأحداث من الوالدين و رفقاء الطفولة خاصة مراد، إلى حبيبته اليهودية راشيل" و زوجته نفيسة"، و جيرانه و رفقاء الجهاد ...

لقد كان الحنين إلى الماضي هو المسيطر على الشخصية من بداية السرد إلى نهايته، فزمن الرواية هو زمن خاص بالبطل يجري كله في ذاكرته لأن (الذهن الإنساني ليس إلا المجرى المستمر للصور و الذكريات)⁴، و الزمن عند البطل محصور في الماضي، لأن زمن الأحداث بني على الحضور المكثف للسرد الاستذكارى إلا في حالات قليلة جدا تكاد تنعدم حين يرجع زمن السرد إلى الحاضر و كمال يمشي في شوارع قسنطينة و يزور قبر والديه و زوجته. و من أبرز الأحداث المسترجعة في الرواية نذكر:

- علاقة البطل كمال العطار براشيل زقزيق.
- زواجه من نفيسة و موتها.
- مرض والده و موته.
- مظاهرات 8 ماي 1945.
- انضمامه إلى الثورة.

¹ - كريستيان أنجلي و جان إيرمان: السرديات، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطاب للطباعة والنشر، ط1، 1989. ص 122.

² - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 60 .

³ - زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، الطباعة العصرية، الجزائر، دط، 2007، ص7.

⁴ - أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1998، ص 115.

- استشهد صديقه مراد.

و لعل أبرز حدث خارجي مسترجع يتمثل في علاقة البطل راشيل"، و هو الحدث الذي يتواتر أكثر من بقية الأحداث، يُسرد أول مرة حين تذكر "كمال" زواجه من نفسه مرغما وهو في سن العشرين كما يطلعنا السرد(وقتها زوجته و عمره لا يزيد عن العشرين ربيع)¹، بينما بقي قلبه معلقا باليهودية، و ينزل هذا الخبر على والدة كمال كالمصيبة العظيمة، لقد حاولت إقناعه تكرارا بترك هذا الحب، حتى أنها أخذته عند الولي "سيدي محمد الغراب" عله يشفى من مرضه، و قد استمر هذا الاسترجاع نصيا حتى الصفحة 61، و كان يتخلله من حين إلى آخر بعض الانقطاعات الزمنية، لكن سرعان ما يعود السرد إلى الحدث الرئيس بالنسبة للبطل، ثم يسترجع الحدث مرة ثانية بعد صفحتين من التغني بمدينة قسنطينة و حنينه إليها، ثم ما يلبث أن يعود في الصفحة 72 للحديث من جديد عن راشيل ورفض أمه و محاولتها إقناعه بكل الطرق، و يتذكره مرة ثالثة حينما كان يزور قبر زوجته، لكن هذا الاستنكار يمدنا بمعلومات جديدة لم يطلعنا عليها من قبل، و تتمثل في رحيل راشيل و اليهود بصورة عامة و كذلك الفرنسيين عن الجزائر غداة الاستقلال، و كيف ربطوا أمتعتهم و قد عجز بهم ميناء سكيكدة و هم يذرفون الدموع لمغادرة موطنهم الذي ولدوا فيه و ألفوه كما ألفوا جيرانهم، كل ذلك قدمه السرد على مدى أربع صفحات، عن طريق شخصية السعيد و هو يحكي لصديقه كمال و يصف لهم مشهد مغادرتهم، برغم أن السرد لم يذكر زمن الحدث، لكن الأحداث تشير إلى تاريخ استقلال الجزائر، و زمن مغادرة اليهود و الفرنسيين أرض الجزائر و قد عجزت بهم المطارات و الموانئ.

و المرة الأخيرة التي يتواتر فيها استنكار قصة راشيل كانت عن طريق التداخي الحر و ذلك حين مر البطل بـ"حومة اليهود" و بالتحديد أمام منزل محبوبته راشيل، فمروره أمام منزلها في حاضر السرد استدعى الماضي حين كانت تطل عليه من نافذة المنزل كما يذكر السرد(و عندما وصل إلى البيت رفع رأسه إلى النافذة، أين كانت تطل عليه بطلعتها البهية، لينتظرها فيخرجها معا للنزهة كل مساء، رفع رأسه عله يرى شيئا حبيبا إلى قلب حبيبته، أو يشم رائحة ما لها، أو يصادف من يعرفها)²، و قد كان هذا الاستنكار قصيرا على صفحات السرد ما يقارب السطر لا غير.

ومن الاسترجاع الخارجي في رواية "ذاكرة الجسد" ما يمتد مداه إلى سنة 1945، وهي أطول مدة صريحة يرويها السارد بقرينة زمنية دلّت على مدى الاستنكار الذي تجاوز بكثير زمن السرد، حيث يعود السارد خالد في هذا المقطع الاستنكاري بذاكرته إلى فترة الاحتلال و دخوله سجن "الكديا" إثر مظاهرات 8 ماي 1945، التي عرفتها مناطق عدة أبرزها قالمة، و سطيف، و خراطة، و قد كانت البوابة الأولى له للانخراط في صفوف الجبهة (في سجن "الكديا" كان موعدني النضالي الأول مع "سي الطاهر"، كان موعدنا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة، و بدهشة الاعتقال الأول، بعنفوانه.. و بخوفه [...] و كان سجن "الكديا" وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر

¹ - زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، ص 29.

² - زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، ص 221.

مظاهرات 8 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة و سطيف و ضواحيها أول عربون للثورة ممثلا في دفعة أولى من عدّة آلاف من الشهداء سقطوا في مظاهرات واحدة، وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنانات...¹.

لقد امتد هذا المقطع السردى على مساحة نصية يغطيها الاستذكار من زمن السرد تقارب الثلاث صفحات (30،31،32) كان تركيز السارد فيها على دخوله الأول للسجن و التقائه "بسي الطاهر"، و التأثير الذي طبعه على ذاكرته و حياته من بعد، وعلى المظاهرات التي حصدت كثيرا من الشهداء و أدخلت أعدادا هائلة من المتظاهرين قدرها الاستذكار بعشرات الآلاف في سجون الاحتلال. يقدم الاسترجاع تعريفا عاما للمظاهرات، مركزها و عدد شهدائها و سجنائها، و ما يكاد القارئ يدخل في الاستذكار و يغوص مع خالد في ذاكرته و يتعمق في الأحداث حتى يقفز السرد إلى استذكار آخر أقل مدى بعشر سنوات كما حددها السرد، ما يؤكد تداخل الذكريات و تزامنها في ذاكرة خالد، و تتدافع تباعا فتطفو إلى سطح السرد الحاضر، و ذلك حين يسترجع سنة التحاقه بالثورة (أي صدفة.. أن يعود القدر بعد عشر سنوات تماما، ليضعني مع "سي الطاهر" في تجربة كفاحية مسلحة هذه المرة! سنة 1955.. و في شهر أيلول بالذات، التحقت بالجبهة. كان رفاقي يبدؤون سنة دراسية ستكون الحاسمة، و كنت في عامي الخامس و العشرين أبدأ حياتي الأخرى. أذكر أنّ استقبال "سي الطاهر" لي فاجأني وقتها. لم يسألني عن أية تفاصيل خاصة عن حياتي أو دراستي، لم يسألني حتى كيف أخذت قرار التحاق بالجبهة)². جاء هذا الاستذكار على لسان البطل محددًا مداه بالتحاقه بالثورة سنة 1955 و بالضبط في شهر أيلول.

هذا الاسترجاع و إن كان نصيا طويلا، إلا أنه يختلف عن الأول من حيث المواضيع و الشخصيات المتكلم عنها فقد جاء على شكل خلاصة، حيث أمدت القارئ بمعلومات و أحداث كثيرة، عن أحداث ماي 1945، و المظاهرات و عدد المساجين و أسماء بعضهم كسي الطاهر، حسين بلال، و هو شكل يؤكد العلاقة التلازمية بين الاسترجاع و الخلاصة. ومعظم الاسترجاعات التي تمت بهذه الشاكلة تتفاوت سعتها النصية بين بضع أسطر إلى بضع صفحات.

ولولا الخلاصة التي قامت بتسريع الزمن لما أمكن تقديم كل هذه المعلومات على تلك المساحة النصية القصيرة، مقارنة بزمن القص الذي يقاس بالسنوات و الشهور و الأيام و الدقائق و الثواني .

كما تتخلل الاسترجاعات بعض المشاهد الحوارية كحوار "سي الطاهر" مع خالد³ يوم انضمامه إلى الثورة 1957 و سؤاله عن والدته .

¹ - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص30.

² - المصدر نفسه، ص 32، 33.

³ - ينظر: أحلام مستغانمي، ص 33.

و تضطلع الرواية بتكرار موضوع سجن الكديا الذي أخذ النصيب الأكبر من التدوين استرجاعا، وفي كل مرة كان يتكرر يضيف أحداثا و معلومات جديدة من قبل السارد خالد. هذا المقطع الذي يتواتر يكاد يكون بالصيغة ذاتها و المعلومات كذلك في معظم المرات، فيذكر تاريخ المظاهرات و مكانها و عدد المساجين الهائل مع إضافة معلومة جديدة تتمثل في تاريخ المحاكمة العسكرية لا غير (شهر حزيران) بالذات و هو الشهر الذي يتطير منه، لأنه شهر النكبات وقد ارتبط بأكثر من حدث سيء (أما أول ذكرى مؤلمة ارتبطت بهذا الشهر فكانت تعود إلى سجن "الكديا" الذي دخلته يوما في قسنطينة مع مئات المساجين إثر مظاهرات ماي 1945 حيث تمت محاكمتنا في بداية حزيران أمام محكمة عسكرية)¹، قضى خلالها ستة أشهر قبل أن يطلق سراحه لصغر سنه. إن شهر حزيران يرتبط عنده بالمآسي والآلام، وهو في حاضر السرد بالضبط في شهر حزيران الذي يتشاءم منه، يتساءل أي حدث محزن سيجلبه حزيران آخر؟، و خلال الصفحات الأولى المسترجعة عن طريق الخلاصات و التي تتناول أحداث مختلفة، كانضمامه إلى الثورة، و معاركه ثم إصابته و بتر يده في تونس و تسجيله أحلام ابنة "سي الطاهر" في البلدية.

و كان خالد يعود إلى الزمن الحاضر لوصف حالته وما فعل حب أحلام به، ثم ما يلبث أن يعود إلى الاسترجاع مرة أخرى، كما تتخللها وقفة وصفية حين انظم سنة 1957 للثورة.

و تتكاثر المعلومات في استرجاع محكى سجن الكديا، الأمر الذي جعل الحديث عن سجن الكديا يتواتر أكثر من مرة، من ذلك قوله: (كان سجن الكديا جزءا من ذاكرتي الأولى التي لم تمحوها الأيام. وهاهي الذاكرة تتوقف أمامه وترغم قدمي على الوقوف، فأدخله من جديد كما دخلته ذات يوم من سنة 1945 مع خمسين ألف سجين ألقى عليهم القبض بعد مظاهرات 8 ماي الحزينة الذكر. وكننت أكثر حظا، قياسا إلى الذين لم يدخلوه يوما، خمسة وأربعون ألف شهيد سقطوا في مظاهرات هزت الشرق الجزائري كله بين قسنطينة وسطيف وقلامة وخراطة).²

لقد امتد هذا الاسترجاع حتى الصفحة (325)، و حاول خالد من خلاله تقديم أكبر قدر ممكن من المعلومات، عدد الذين اعتقلوا خلال المظاهرات وأبرز الأسماء و طرق التعذيب. وإن كان في الاسترجاع الأول تكلم بصورة عامة عن السجن والمظاهرات التي شملت كل المناطق، فقد خصص هنا الجزء الأكبر لمظاهرات قسنطينة وسجن الكديا، وتكلم عن بعض الأحداث ببعض التفاصيل، إذ حدّد عدد السجناء بالتحديد (خمسة آلاف سجين). ومن أبرز الأسماء التي ذكرها إسماعيل شعلال، و عبد الكريم بن وطاف، وقد توقف كثيرا عند اسم بلال حسين (أقرب صديق إلى سي الطاهر، أحد رجال التاريخ المجهولين، وأحد ضحاياه)³، يسترسل في الحديث عنه وكيف كان يُعَدّ كثيرا من الشبان - وخالد أحدهم - سياسيا للانخراط في حزب الشعب، وكان أول من القي عليه القبض في تلك المظاهرات، حيث (قضى سنتين

1- المصدر نفسه، ص 243.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 319.

3 - المصدر نفسه، ص 320.

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)¹.

ولم يتوقف استرجاع شخصية حسين بلال وبطولاته عند أيام الثورة بل امتد حتى وفاته عام 1988 ليصبح الاسترجاع قريب المدى عن لحظة السرد، بغية عرض مفارقة جزائر الاستقلال ورجال السلطة (لم يمت إلا مؤخرا في عامه الواحد والثمانين في 28 ماي 1988 في الشهر نفسه الذي مات فيه لأول مرة. مات بانسا وأعمى، ومحروما من المال والبنين] [...] يوم وفاته، جاء حفنة من أنصاف المسؤولين لمرافقته إلى مثواه الأخير، أولئك الذين لم يسألوه يوما بماذا كان يعيش، ولا لماذا لا أهل له. مشوا خلفه بخطوات.. ثم عادوا إلى سياراتهم الرسمية، دون أدنى شعور بالذنب)².

و يتكرر هنا التحديد الزمني ليعلمنا بتاريخ وفاة حسين بلال باليوم و الشهر و السنة، و هو إذ يركز على هذه الشخصية فلما لها من أهمية في بناء شخصية السارد النضالية فيما بعد، و في الوقت نفسه نقد السلطة الحاضرة و تغييبها لهذا الاسم كما غيبت كثيرا غيره. ثم يعود السارد إلى استرجاع بعيد المدى و دوما في الموضوع نفسه "سجن الكديا"، و لكن هذه المرة 10 سنوات من بعد، و الغاية منه استعراض بعض الشخصيات البطولية التي مرت على هذا السجن كمعلومات جديدة يضيفها السرد .

كما ينشط الاسترجاع من جديد في هذا المقطع حول محكي سجن الكديا و خالد يعبر بمحاذاته (ها هو ذا سجن الكديا.. أتأمله كما نتأمل جدران سجن أول، دخلناه كما ندخل حلما مزعجا لم نكن مهياين له. مرت سنوات كثيرة، قبل أن أدخل سجنا آخر، كان جلادوه هذه المرة جزائريين لا غير، و لم يكن له عنوان معروف [...] سنة 1955.. أي عشر سنوات بالضبط بعد 8 ماي 1945. عاد هذا السجن للصدارة، بدفعة جديدة لسجناء استثنائيين كانت فرنسا تعد لهم عقابا استثنائيا. في الزنزانة رقم 8.. المعدّة لانتظار الموت. كان ثلاثون من قادة الثورة و رجالها الأوائل، ينتظرون موثقين، تنفيذ الحكم بالإعدام عليهم، بينهم مصطفى بن بولعيد و الطاهر الزبيري و محمد لايفا و إبراهيم الطيب رفيق ديدوش مراد، و باجي مختار و آخرون .)³.

حينما يذكر السجن هنا، يقارن في لحظة سريعة و عابرة بين زمنين، زمن الاستعمار الذي دخله لقضية وطنية تحت سلطة استعمارية، و زمن الاستقلال الذي يدخله على يد جزائريين بدون تهمة معروفة (مرت سنوات كثيرة كان جلادوه هذه المرة جزائريين لا غير، ولم يكن له عنوان معروف)، حيث اقتيد معصوب العينين لا يدري مكانه.

لم يتوقف الاسترجاع عند خالد فقط، بل امتد لإعطاء أبرز الأسماء التي دخلت هذا السجن و صنعت مجد الجزائر. مصطفى بن بولعيد، و باجي مختار و آخرون. يحكي دخولهم

¹ - المصدر نفسه ، 321.

² - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، 322.

³ - المصدر نفسه، ص 322، 323.

للزنانة رقم 8 التي احتضنت عددهم الثلاثين، ثم فرار أحد عشر منهم (يوم 10 نوفمبر 1958، بعد صلاة المغرب، و بين الساعة السابعة و الثامنة مساءً بالتحديد)¹.

لقد أوكلت للاسترجاع مهمة تأريخ الأحداث و توثيقها بصورة موضوعية و بدقة كاملة باليوم و الشهر و السنة و الساعة، حتى أنه تتبع سجناء زنزانته رقم 8 و مسار حياتهم، و يطلعنا أنه ما زال الا اثنين منهم على قيد الحياة حتى ساعة زمن الكتابة (1988) و البقية شهدوا إعداماً في السجن، و من فرّ مات في معارك مختلفة.

لقد كان التحديد الزمني في هذا الاسترجاع هو المؤطر للأحداث، يمرّ السرد مسترسلاً بالحديث على مدى ست(6) صفحات تقريباً عن السجن ذاته، لكن بمعلومات جديدة كما في هذا المقطع الذي يطلعنا على سجين آخر، و هو الروائي كاتب ياسين الذي جمعه مع خالد أسوار سجن الكديا، إثر مظاهرات 8 ماي 1945 (وقتها كنت أحسد ذلك الرفيق الذي جمعني به زنانة هنا بضعة أسابيع. كنا آنذاك.. أنا وهو، أصغر معتقلين سياسيين. وربما كان ياسين يصغرنى ببضعة أشهر. كان عمره ستة عشر عاماً فقط. ورغم أنهم سراحي لصغر سني، فقد رفضوا أن يطلقوا سراحي ياسين، و بقي في سجن "الكديا" أربعة عشر شهراً. يحلم بالحرية.. و بامرأة مستحيلة تكبره بعشر سنوات، كانت في السادسة والعشرين من عمرها.. و كان اسمها "نجمة"!)².

هذا المقطع المسترجع الذي لم يأخذ مساحة نصية سوى خمسة أسطر (5) ، ورغم مداه البعيد إلا أن السارد خالد لازال يحتفظ ببعض التفاصيل عن كاتب ياسين، رغم أنه لم تجمعه به سوى بضع أسابيع ولم يلقاه بعد ذلك، إلا بعد مرور سنوات عديدة كما يخبرنا، فيذكر عمر كاتب ياسين آنذاك(16 سنة)، و مدة مكوثه بالسجن (14 شهراً)، و ابنة عمه التي أحبها و كانت تكبره بعشر سنوات (26 سنة) و اسمها كذلك (نجمة).

و جاء الاسترجاع غير محدد ولو بإشارة، سوى ذكره عبارة "مرت عدة سنوات"، و عن طريق تتبع مسار الأحداث، نربط هذا الحدث بفترة مكوث خالد بتونس إلى غاية مغادرته لها نهائياً سنة 1973. و هي الفترة التي يكونا قد التقيا فيها مرة ثانية.

و إذا كان مرور خالد بسجن الكديا في 1988 قد أعاده إلى سنة 1945، فإن حديثه عن كاتب ياسين في 1945 قاده إلى تذكره بعد الاستقلال في تونس وهو يلقي محاضراته، وهو أمر يؤكد توالد الذكريات و تناسلها تباعاً و هو المؤسس لهذا الاسترجاع.

لقد مكّنا استرجاع محكي سجن الكديا ولا سيّما الثاني الممتد من الصفحة 319 إلى 325 الصفحة - رغم تقطعه أحيانا إلا أنه تقريباً بقي في المدى نفسه - من الاطلاع على ماض خالد أكثر و بعض المعطيات التاريخية المهمة التي أصبحت انطلاقا من ذاكرة خالد، حياة أخرى يعيشها في عزة و عنفوان في زمن الخيبات، لا سيّما الوطنية منها.

¹ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 323.

² - المصدر نفسه ، ص 324.

إن الحديث عن سجن الكديا لم يقتصر على رواية ذاكرة الجسد، بل امتد إلى الرواية الأخيرة "عابر سرير" (سجنت معه في 8 ماي 1945 في سجن الكديا، عشت معه ولادة نجمة، كنا جيلا بحياة متشابهة، بخيبات عاطفية مدمرة بأحلام وطنية أكبر من أعمارنا)¹.

يطلعنا المقطع الاستذكارى على أن كاتب ياسين كان من ضمن المساجين، محاولة لتكثيف صورة استرجاع أحداث سجن الكديا.

يؤطر الاسترجاع الخارجى أكثر الروايات التي تمتد الأحداث المسترجعة فيها إلى زمن الطفولة كحد أقصى تترد فيه ذاكرة الأبطال عن المحكى الذاتى لهم، مثل الفصول الأولى لرواية "السمك لا يبالي" حيث يأخذنا الاسترجاع إلى طفولة نور في دمشق، ويغوص بنا مع نور ورفيقتها ريما ببيوت الشام و حاراتها، و ينشط محكى نور الطفولى على مساحات واسعة، و تتكفل الأفعال الماضية بنقل ذلك على مدارات استذكارية متقاربة زمنيا، تنتهي بانتهاء رحيل نور و عائلتها إلى الجزائر، و بالتالى الأحداث المسترجعة كمفارقة زمنية يعود مداها إلى 19 سنة و 6 أشهر و هي مدة رحيل نور من دمشق كما يطلعنا عليه السرد زمن السرد و تلقىها أول رسالة من ريم(تصلها بعد ستة أشهر من افتراقهما في دمشق منذ تسع عشر سنة)².

و من تلك الاسترجاعات نذكر(تحت ظل شجرة النارج و أصص الفل و الزنبق الأبيض و الياسمين، الذي كانت نور و ريما تلقطانه و تصنعان منه قلائد متفاوتة الطول، تتزينان بها تباعا، فتبدوان كعرائس تلمسان بأطواق اللؤلؤ المطروحة بسخاء مخجل فوق صدور قفاطينهن المطرزة بخيوط الذهب. لم تكن تلك لعبتهما المفضلة. كانتا تنزويان تحت فراغ الدرج الخشبي المؤدى إلى الطابق العلوي، و تمارسان ألعابا كانت تبدو غريبة بالنسبة للكبار المحيطين بهما [...]) لم تفارق نور ريما منذ ولادتها. حتى أثناء فترة حمل ماري، كانت تقضي معها ساعات كل يوم تتحسس بطنها، و لا تكف عن طرح الأسئلة التي كانت تجيب عنها ماري برحابة صدر مدهشة)³.

أغلب صفحات الرواية استذكارية تؤكدنا الفصول الأولى المعنونة بـ "نور، نور و ريما"، فصلان يغطيان مساحة نصية تقدر بـ 120 صفحة من الرواية، و أيضا الفصل المعنون بـ "نجم و نور"، معظم صفحاته استرجاع لحياة "نجم" و تقديمها إضاءة لهذه الشخصية لتستمر الأحداث المسترجعة آخذة مساحة نصية معتبرة. و كان يتخلل كل تلك الاسترجاعات بعض الأسطر المتزامنة مع السرد و التي تحكى علاقة نور و نجم كفكرة مركزية بنيت عليها الرواية، كما ابتدأت الرواية بذلك في الصفحات: 9،10،11،12 وكذلك الصفحات: 39،40،41،42،43،44،45،46، ثم يعود الاسترجاع إلى أيام الطفولة في دمشق.

1 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 162.

2 - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2004، ص 45.

3 - المصدر نفسه، ص 46، 47.

و لغلبة الاسترجاع على الفصول الأولى، يتعذر علينا أخذ مقاطع متزامنة مع السرد ذات أحداث واضحة و مؤثرة في بنية المحكي الروائي، لأنها ملتحمة مع الأحداث متداخلة عبر صفحات و أجزاء بأكملها و متسلسلة تسلسلا زمنيا، و إن جاءت مجملها استذكارا و تأخذ أياما و سنوات و شهورا من حياة نور زمنيا.

و تسترجع باني في رواية "اكتشاف الشهوة"، محكي طفولتها في أزقة قسنطينة و حاراتها، و حكايات جدتها و أختها شاهی المفعمة بالحنين و الشوق، مؤكدة ارتباط الزمان (الطفولة) بالمكان (قسنطينة)، محاولة عبر الاسترجاع الهروب من الواقع المعتم و المجروح ذاتيا و أنثويا بفعل علاقة زوجية متأزمة أدخلتها في حالة كآبة و انطواء عن الذات.

في ظل قهر زوجها و إهانته لها و ضربها، تحنّ إلى الماضي برغم قسوة الأسرة (الأب و الأخ) و ما تمارسه عليها من قيد، فيحملها الشوق إلى قسنطينة، أين كانت تلعب بين شوارعها و أزقتها الدافئة و الحميمية و تقارنها بشوارع باريس الباردة و الجافة. تحاول قطع الصلة بحاضرها المشوه و نسيانه و لو للحظات، و تخفف بذلك من ثقله و سطوته بإحياء الماضي عبر الاسترجاع لإدانة الحاضر، فهو زمن الحنين إلى الماضي ببهائه و جماله و رونقه و صفاء في جزء من جوانبه، و تقدمه بأسلوب يطغى عليه الاستفهام المفضي إلى الحسرة و الألم و الحنين و الشوق (أين المألوف؟ أين الجيران الدافئون؟ أين أصوات الباعة الفقراء [...] أين قسنطينة؟ و أصوات المآذن و رائحة المحاجب و الزلايبية و البوراك؟ يدهشني أن لا رائحة في باريس، و أن لا أصوات في الحي الذي أقطن فيه، حتى الشارع، لا مارة فيه بالمعنى الحقيقي، أشباح تعبره من حين لآخر ثم تختفي عن الأنظار).¹

و في موضع آخر تسترجع طفولتها التعيسة التي ربما كانت أقل تعاسة و مرارة من حاضرها، و إن كان الاستذكور في الأول حنين و شوق فهو هنا لتأكيد خيبتها كأنثى ماضيا و حاضرا، تسترجع طفولتها البعيدة المدى بدهاليزها المعتمة و القاسية و المثخنة بالجراح و الألم، بذاكرة مثقلة بالأوجاع و المرارة وسط سلطة الأب و الأخ التي أسهمت في طمس هويتها الأنثوية و قمعها. لا يزال حضور الماضي وسط عائلتها يسيطر على حاضرها بالخوف نفسه، حتى و هي متزوجة في باريس (كنا جميعا نعيش في قفص، خارج أجسادنا تماما خارج رغباتنا، نخلق في فضاء من القوانين المبهمة و التقاليد التي لا معنى لها، ونظن أننا أحرار. من جهة كنت أخاف من والدي، و من جهة أخي إلياس، ولهذا بترت أكثر من علاقة قبل أن يأخذ أحدهما خبرا بها [...] هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي و لم يختفيا أبدا من مبنى الخوف الذي شيّده في قلبي، حتى و أنا هائمة في شوارع باريس ينتابني شعور غريب بأن أحدهما يتعقبنني ويراقبنني، فالتفت خلفي أحيانا أبحث عنهما بين الوجوه، و أتخيلني فارة تركض في قفص بدافع الخوف كنت أغادر الأماكن كلها، و أخلي ذاكرتي من

¹ - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 10، 11.

الرجال الذين عرفت أو من أي شيء قد يصنف ذكرا. فبالنسبة لي إلياس تنين خرافي بعشرة رؤوس قد يطالني حتى و إن عدت إلى بطن أمي)¹.

و يبدأ المحكي الطفولي من الصفحة 13 و يمتد حتى الصفحة 22، تحكي فيه بانى أيام الطفولة و المراهقة بكل مراحلها، و كرهها لجنسها الأنثوي الذي كان مطية لهذا التمييز و العنف من قبل الأسرة، إذ ضربت و منعت من اللعب و الدراسة، تتذكر بسعادة الماضي برغم قسوته (ذهبت أيام جدتي مع الشارع الذي أحب، مع المدينة التي أحب، مع الرتابة التي أحب، مع الحياة التي أحب، مع الحياة التي بدت حلوة مقارنة مع التي أعيشها اليوم.)²، إنها تسترجع الماضي رغبة في إحيائه و لو تخيلا على حساب الحاضر، و تهرب من الزمن الحاضر إلى الماضي بقسوته لتبحث عن متنفس بعد فشل علاقتها مع مود واستفاد كل الحلول.

الرواية التي حكيت معظمها على إيقاع الزمن المسترجع رواية "بحر الصمت"، ينطلق المحكي فيها من حاضر غير محدد الزمن سوى معالم ابنة السعيد التي تدين نظراتها الأب بسبب موت ابنه الرشيد، بعد 4 صفحات من زمن السرد يعود السعيد إلى الماضي البعيد وبالضبط طفولته (10 سنوات) و بداية الثورة أيضا التي أوشكت على الاقتراب من قرية السارد، بعد أن كانت أحاديث تروى من بعيد (كنت رجلا و أنا بعد لم أتجاوز العاشرة من عمري.. أتذكر جيدا أيامها و أنا أعود إلى القرية قادما من العاصمة، أين كنت أتلقى تعليما أراده والدي لي كي أرجع إليه طبيبا يتباهى به أمام الناس.. كنت طفلا أيامها، أعود إلى القرية في العطل، لأمشي في أزقتها الضيقة و المسكونة بالفقر كنت أمشي متفاخرا بنفسي عظيما في قناعاتي أنني سيدهم جميعا، و أنهم خلقوا كي أتباهى أمامهم برجولة منحوها لي مبكرا.. كنت أحيانا أمتطي دراجتي الصغيرة، أمام أعين أقراني من أبناء الفلاحين، و أمر بجوارهم.. لكن كانوا يكرهون في مظهري فقرهم وضعفهم، و مع ذلك، عندما كنت أمر بجوارهم يقفون جميعا لتحييتي بأفواه باسمه و وجوه راضية بالفقر.. كنت أمتلى بالفخر أمام تحول الضجر إلى عدم اكتراث، بحيث أنني طوال العمر تعلمت عدم الاختلاط بهم، كنت أتجنبهم جميعا كما يتجنب المرء الإصابة بمرض معد!)³.

ثم ينتقل إلى الحديث عن العمدة "قدور" و عن والده غير الشرعي "حمزة"، حيث يرتد السرد بسرعة إلى زمن ماض أبعد بكثير ليقص لنا حكاية الوالد حمزة الذي يتباهى بفرنسيته التي تتجلى في لون عينيه الأزرق، و بشرته البيضاء، و شعره الأشقر، وما يلبث أن يرتد المحكي إلى ماض أبعد يقدر انطلاقا من الأحداث بحوالي 20 سنة أخرى حين اغتصبت أمه من قبل الجنود الفرنسيين، و يقص حكاية حملها و طردها من القرية لإدانته بالزنا، ولجئها إلى بيت الكولونيل "ادجار شاتو" و وضع حملها(حمزة) غير الشرعي الذي نشأ عنده.

¹ - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص 13، 14 .

² - المصدر نفسه ، ص 22.

³ - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 9، 10.

ثم يتقلص الزمن قليلا ليسرد شباب حمزة و عنجهيته و تكبره الذي أدى به ميتا ورميا بالرصاص في إسطنبول الأحصنة بعد أن اغتصب فتاة و حملت منه بقدر (قدور الذي صار بعد أربعين عاما من تلك الحادثة عمدة القرية!)¹. لقد توغل السارد في زمن بعيد لم يعيشه وقدمه انطلاقا من أحاديث و حكايات أفراد القرية لا غير، فتنكثف المعلومات بسرعة قصوى حول قدور و أبوه حمزة و التي غطت حوالي 60 سنة من زمن القصة، في حين مثلت سرديا بالصفحتين (10 و 11)، و كانت على كثافتها وسرعتها قد خلقت تشويشا لدى القارئ نتيجة تداخل الأحداث المختلفة فيما بينها و بين سرد السعيد لماض طفولته أيضا .

2-1-2-2- الاسترجاع الداخلي (Analepse interne):

هو الذي يعود إلى ماض لاحق لمنطلق الرواية أو بداية لها²، وهو خارج المحكي الأصل، وهذا النمط من الاسترجاع لا يشغل زاوية مهمة في المتن وهو نوعان :

2-1-2-2-1- الاسترجاع الداخلي الغيري (A- I- Hétérodiégétique) :

و يتناول هذا النوع (مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى)³. خاصة عند ظهور شخصية جديدة (يتم إدخالها حديثا ويريد السرد إضاءة سوابقها [...] وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد)⁴، مثل شخصية "المالو" في "بعد أن صمت الرصاص..." التي ظهرت على مسرح الأحداث ابتداء من الصفحة 26 و لكن دون ذكر اسمه، من قبل "غزلان"، حين أطلق عليه الرصاص (أنا أعرف رصاص من؟ وما تزال ملامح وجهه و هو يصوب نحوي تتسارع بداخلي...) ⁵. ثم يذكره مرة أخرى بعبارة "صديق الطفولة" في قوله (الصوت يقترب أكثر.. إنه هو... من؟ صديق الطفولة...) ⁶. و لما كان المالو شخصية جديدة، ارتد السرد إلى ماضيه لإعطاء القارئ صورة عنه و هذا الماضي المستحضر يرجع إلى مدى غير محدد زمنيا سوى ما ذكر بأنه قبل فراره من حكم الإعدام في الجزائر بسبب اقتراه لعدد من الجرائم الإرهابية) وقف في وجه والده المختار... و صرخ بأعلى صوته.. الحياة اختيار!! و أنا اخترت حاول والده أن يثنيه عن رأيه و لكن صمم على ذلك -ستترك دراستك في الجامعة من أجل جماعة تبيع الموت! - أنا مقتنع بما أفعل! ثم ماذا ستفيد دراسة الإلكترونيك.. هل سأخترع صاروخا! لقد قررت الجهاد ضد الطغاة إن الله أمرني بذلك!- و لماذا لم يأمر غيرك بذلك! - هذا أمر الله!! دفع والده بقوة.. ابتلعه أزقة القصبة.. اختفى في دهاليزها و لم يعد منذ ذلك اليوم إلى البيت!) ⁷.

¹ - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 12.

² - جيران جينيت: خطاب الحكاية، ص 60 .

³ - المرجع نفسه، ص 61 .

⁴ - المرجع نفسه، ص 61.

⁵ - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص...، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2008، ص 26.

⁶ - المصدر نفسه، ص 197.

⁷ - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص...، المصدر نفسه، ص 234، 235.

إن السارد في هذا المقطع الحكائي الاسترجاعي، و على اعتباره يتناول مضمونا مغايرا لمحتوى الرواية قد سلط الضوء على بداية انخراط "المالو" في صفوف الإرهاب ليحدد أبرز مسارات حياته، ثم يتقلص الاسترجاع قليلا و ذلك حين يستذكر "المالو" بعض أحداث حياته مع زوجته (تركت زوجتي في الجبل ببطنها المنتفخ.. عرفت فيما بعد أنها أنجبت بنتا. أسمتها الزهراء" عرفت أيضا أنها بعدما عرفت بحكم الإعدام الذي صدر ضدي طلبت من هيئة الفتوى في الجبل بتطبيقها مني... و فعلا حصل ذلك... و أصبحت على ذمة أبو معاذ... أخي في الجهاد! و بعد سماعي الخبر أرسلت لها تهديدا.. و أخبرتها أن تبعث ابنتي إلى أمي... لم أرد أن تبقى مع أم غير وفية هكذا كان الأمر)¹.

تضعنا هذه الفقرة إزاء أنموذج للاسترجاع ينطلق السرد فيه من نقطة سرد أنية يعيشها "المالو" معبأة بالحزن و اليأس و مرض السرطان الذي يتربص به بين لحظة وأخرى، والندم على الجرائم التي اقترفها خاصة بعد موت ابنته إثر تفجير انتحاري بالجزائر العاصمة، في حين يطلعنا السرد أنه هو الشخص نفسه صديق غزلان الذي أطلق عليه الرصاص في أزقة القصبة في الصفحة 278. هذه المعلومات التي قدمها السرد هي الأقرب كحد أدنى لاحق للحظة السرد أسهمت في تزويد المتلقي بصورة عن حياة المالو بقيت خفية لمدة طويلة جدا على صفحات الرواية.

2-2-1-2-2- الاسترجاع الداخلي المثلي A-I-homodiégétique :

و يتناول هذا النمط (خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى)². و هو لا يشكل حيزا مهماً في النصوص ومع ذلك نعثر على بعض منه مثل: (حدثني عبد الحق عن هذا الفيلم. و عرض عليّ أثناء زيارتي إلى قسنطينة أن أرافقه إلى مشاهدته. كان يريد أن أكتب عنه مقالا للجريدة. و لكنني شغلت ذلك اليوم بأمور أخرى. فذهب لمشاهدته بمفرده)³.

جاء الإخبار في هذا المقطع لسد الثغرة التي تركها السرد السابق، حيث جاءت لتتير الأحداث أكثر و تعطي معلومات لم يطلعنا عليها السرد من قبل، حيث تركها مبهمة كلياً. ففي السابق أخبرنا بأن أحلام ذهبت لموعده ضربته بطل قصتها لامرأة، و ذلك ابتداء من الصفحة 44 إلى غاية الصفحة 59 إذ عمل السارد فيها على كل التفاصيل و الجزئيات ما عدا ذكر الاسم، ليعود السرد بعد 253 صفحة ليخبرنا عن طريق الصحفي الذي انتحل اسم " خالد بن طوبال" أن من التقت به أحلام في قاعة السنما، كان صديقه "عبد الحق" الذي ذهب بمفرده بعد أن تعذر عليه الذهاب لانشغاله في ذلك اليوم .

إن المساحة النصية الفاصلة بين السرد الأول و السرد الثاني المسترجع طويلة جداً، فالحدث وقع في بداية الرواية و بالضبط في الصفحة 44، و أعيد استرجاعه ليعلمنا أن الرجل الذي التقت به كان الصحفي عبد الحق في نهاية الرواية تقريبا و ذلك في الصفحة

1 - المصدر نفسه، ص 237، 238.

2 - جيران جينيت: خطاب الحكاية، ص 62

3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 16، 2007، ص 305، 306.

305 و ما بعدها مثل قول البطلة: (إنه عبد الحق إذن.. الرجل الذي كان يجلس بقميص و بنطلون أبيض على هذه الطاولة. إياها.. في ذلك اليوم الذي.. أذكر.. كان لا يتوقف عن الكتابة و التدخين. و طول جلوسه وحيدا لنصف ساعة تقريبا، لم يبادلني سوى الصمت، ولحظات من الشرود. ثم جاء صديقه، في زيّ أسود. سلم عليّ من بعيد، وكأنه يعرفني. تحدثنا طويلا. كنت أتساءل طوال الوقت، أيهما ذلك الرجل الذي.. ثم فجأة، نهض اللون الأسود. ناولني صحنا من السكر، كنت سأطلبه من النادل. أذكر، فاجأني عطره. أعادني إلى ذلك الذي.. فرحت أختبره بكلمات اعتذار. و إذا به يجيبني بتلك الكلمات الصغيرة التي.. و لحظتها.. أفلتت حواسي مني. و أخذته مأخذ وهمي به. لم أكن أدري أن الحب كان يسخر مني، مسربا كلمة السر نفسها، لأكثر من رجل. الآن أعني يومها أخلفت، بفرق كلمة و لون، قطار الحب الذي كنت سأخذه. فلحقت في لحظة من فوضى الحواس، بذلك اللون الأسود، و أخطأت وجهتي)¹. لم يشأ السرد في البداية إعطاء اسم الشخص رغبة في تشويق القارئ و إيهامه بغرائبية الرواية و غموضها بوصفها لمسة جمالية، يفاجئ بها أفق توقع القارئ و يجعله مشاركا في العملية الإبداعية .

و في سياق حكاوي آخر تسترجع باني أحداثا مع زوجها (أشتاق كثيرا إلى أختي شاهي، أحتاج إلى تعرية نفسي أمامها، و تعرية مود الميغري الذي تزوجت، بالتأكيد سأخبرها كيف ضاجعني من الدبر، و كيف أصبت بعطب في مؤخرتي لهذا السبب وأصبح عذابي الأكبر دخولي إلى الحمام لقضاء حاجتي، في كل مرة كانت مؤخرتي تتمزق و تنزف)².

و بعد فترة معينة من الحكوي عن أول عملية جنسية قدرت نصيا ب 45 صفحة، استرجعت باني مأساتها الجنسية مع زوجها، لكن ليس بغرض الاسترجاع فقد كان هدفه الأول الاستباق، فباني تشتاق إلى أختها كثيرا و تريد أن تحكي ما وقع لها من مأساة مع زوجها مود، تذكر أختها رغبة في رؤيتها نتيجة المعاناة الحاضرة في باريس مع زوجها، لقد أثار الحكوي عندها رغبة في التنفيس و تفريغ مكبوتاتها لأقرب شخص عندها، وما تريد حكايته من أحداث مأساوية وقعت لها جراء ممارسة مود الجنس معها دون رغبة (اغتصاب) لم يطلعنا عليها السرد أول الحكوي، فهي تعود لها مرة أخرى لتذكير القارئ بالمأساة التي تعرضت لها، و هي تستحوذ على مساحة أوسع من الأولى، و على كم من المعلومات أكبر من السابق.

و تسعى الساردة عبر هذا الاسترجاع التأكيد على حجم وقع الحادثة على نفسية باني لدرجة لازمتها على صفحات كثيرة من الرواية، و في الوقت نفسه على الحنين إلى أختها لإخبارها بذلك، رغبة في البوح بمأساة لا تستطيع سردها لأحد. ضغوط الحاضر المحمل بالآلام، جعلها تستبِق لقاء أختها مسترجعة مأساتها بالشوق و الحزن للحديث معها.

2-2-2 - الاستباق Prolepse :

¹ - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 346، 347.

² - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 52.

إن الاستباق بوصفه تقنية من تقنيتي المفارقة السردية هو ما يثير أحداثا لم تقع بعد، ويكون في حالات كثيرة (مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع الحدوث أو محتمل الحدث في العالم المحكي)¹.

و مقابل الاسترجاع، يحضر الاستباق لكن أقل بكثير. من بين ذلك استشراف ماري في "اكتشاف الشهوة" لأحداث و التنبؤ مسبقا بما سيؤول عليه لقاء باني و إيس، فتحذرها منه وبكل ثقة، مؤكدة وقوعها في غرامه منذ البداية، و هذا لمعرفتها المسبقة بمدى تأثير إيس على النساء، تأكد الأمر بقولها (ستحبينه، أنا متأكدة من ذلك، لكن كوني حذرة إنه رجل لا تعني له النساء أكثر من متعة في الفراش)².

لا شك أن حديث ماري و توقعها، ينبع من معرفة سابقة بإيس و مغامراته النسائية و قدرته على الإغراء و الإيقاع بمن يريد، لما يملكه من مظهر جسدي مثير و حديث ناعم و منمق.

و يجعل هذا المحكي الاستباقي المتلقي يتربص إمكانية تحققه على صفحات العمل، فيقوم باستقراء سريع لما ستكون عليه باني في الأيام القليلة مع إيس، عن طريق الاستشراف

وذلك بالقفز على زمن الأحداث، و فعلا تقع باني فيما حذرتها منه ماري و تتحقق تنبؤاتها، حيث يطلعنا السرد بقوع باني في حب إيس و شبাকে و تأسرها رائحته، و قبله و ملمس لحيته و جسده المثير.

لم يدم تحذير ماري طويلا عبر صفحات السرد، إذ تحقق ما كانت تحذر منه و بتأكد تام بعد صفحة من حديثها تلتقي به صدفة و يجلسا في مقهى، و بعد ساعتين يقبلها أمام الملاء و تبادلها ذلك (كانت شفتاه طريتين، و شعر شاربه و لحيته أيقضا كل حواسي و لم أفهم حتى لماذا انسجمت معه، و لماذا بادلته القبله، و كأنني مقبلة محترفة، و لماذا عبثت شفاهي كل ذلك العبث مع شفاهه، و لماذا تذوقت دفاء لسانه، و أحببت رائحة تبغ الصارخة بذكورته)³.

و بعد صفحة و نصف سرديا، تتماهى باني في التبرج و تقصده إلى المكتب و كانت هي المبادرة الأولى في إغوائه، ولكن قبل بلوغ نشوتها يتركها دون تحقق رغبتها الجنسية المكبوتة، و يتحقق الاستباق فعليا باعترافها (لقد وقعت في شبাকে)⁴، و ينتهي مداه القصير الذي لم يدم على مساحة النص سوى تسع (9) صفحات و ينتهي معه ترقب القارئ، الذي كان في حالة انتظار منذ الإعلان عنه في الصفحة 25 إلى غاية نهايته في الصفحة 33، مترقبا

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 133.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 26، 27.

3 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 30.

4 - المصدر نفسه، ص 33..

الأحداث بين باني و إيس و متنبئا و متكهنها بها استنادا إلى حيثياتها الجزئية، و ربط بعضها ببعض لمحاولة الإمساك بخيوطها، و تحليلها بما يسير في خط الاستباق.

إن السارد و هو يحكي في ذاكرة الجسد تعاسته بسبب زواج أحلام، كان قبل ليلة العرس يستبق أحداث تلك الليلة و تحركات بعض الشخصيات انطلاقا من حديث مسبق عن ذلك) كان كل شيء استثنائيا في ذلك اليوم، و كنت أعرف مسبقا برنامج من أحاديث السهرة، سيذهب حسان لقضاء حاجاته في الصباح، ثم يصلي صلاة الظهر في المسجد، و بعدها سيمر بصحبة ناصر لنذهب جميعا لحضور العرس، إما عتيقة فقد تأخذ الأولاد، و تذهب منذ الصباح لترافق العروس إلى الحلاق، ثم تبقى هناك لتقوم مع نساء أخريات لخدمة الضيوف و إعداد الطاولات)¹.

يعلن خالد منذ البداية، أن الأحداث التي سيحكيها تكونت انطلاقا من معرفة مسبقة بها، و كثرة الأحداث و تدافعها و الحركة السريعة و المتواصلة ترقبا للعرس، و التحضير له في بيت حسان، باعتبارهم جيران و تربطهم صلة متينة منذ القدم، جعلت خالد يستبق الأحداث و يقفز على الحاضر نتيجة تدفق أحداث الحاضر و سرعتها في بعض أجزاء الرواية.

إن السارد بهذا الاستباق يكون قد حدد أحداث الغد كمدة زمنية للعرس، كما حدد مواقع ذهاب بعض الأفراد: حسان، و عتيقة، و ناصر ليصبح المكان جزءا من الاستباق الزمني، وهو منذ الإعلان عن الأحداث مسبقا يكون قد وضع المتلقي في حالة ترقب و انتظار، يتابع من خلالها تحركات حسان و زوجته كأبرز أداة لسير الاستباق و تحققه، فنقرأ مساحة حوالي 30 صفحة من الحكى للتأكد من تحقيق الاستباق، لكن السرد لا يذكر إلا ذهاب حسان و خالد إلى ناصر. و أسقط باقي الأحداث لأنها مية بالنسبة للأحداث الرئيسية، و قفز بحديثه إلى العرس و العروس و المدعويين من مسؤولي السلطة.

و في سياق حكاوي آخر، يعلن السارد خالد في "ذاكرة الجسد" عن ندمه حين شك في صديقه زياد، و جاء شكه في البداية عن طريق الاستباق المغلوط الذي بدأت ملامحه تتحدد منذ لحظة اللقاء زياد و أحلام و انبهار أحدهما بالآخر و قد ترجمته أحاديث اللقاء الأول، لحظتها بدأت الحسرة و الشك يخالجان خالد(التقيتما إذن.. و كان كلاكما بركانا.. فأين العجب، إذا كنت هذه المرة أيضا أنا الضحية!)²، يعلن السارد عن شكوكه منذ الوهلة الأولى، و زادته تصرفات زياد التي لم يعتد عليها خالدو جعلته يفكر في أمور كثيرة ويراقب تصرفاته

- (إلى أي حد ستذهبين معه.. و إلى أي حد سيذهب هو معك؟ و هل ستوقفه ذاكرتنا المشتركة و كل ما جمعنا يوما من قيم)³.

1 - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 331.

2 - المصدر نفسه ، ص 198.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص 214.

- (كان إذا غير زياد بدلته ، شعرت أنه يتوقع قدومك، و إذا جلس ليكتب فهو يكتب لك، و إذا ترك البيت فهو على موعد معك..)¹. و عندما حضر من اسبانيا زادت شكوكه و تنبؤاته، انطلاقا من بعض التغيرات التي حدثت على زياد في البيت الذي يجمعهما، تؤكد أن أحلام جاءت إلى بيته في غيابه و أقامة علاقة مع زياد(كنت أشعر أنك مررت بهذا البيت. إحساس غامض كان يؤكد لي ذلك، دون أن أخذ في الواقع حجة تثبت لي شكوكي)².

لقد لازم هذا الشك خالدا منذ أن توقع إعجاب أحدهما بالآخر، و ذلك بإعلان صريح في الصفحة 198 و يستمر إلى غاية الصفحة 226 دون إثبات، و لكن تتأكد شكوكه حسبه في الصفحة 256 انطلاقا من الرواية التي أهدتها أحلام لزياد دون إهداء عليها، يوم فتح خالد حقيبة زياد بعد استشهاده و وجدها بالداخل، الأمر الذي أكد ظنه لا سيما أنه تذكر يوم طلبه أن تكتب له إهداء على روايتها، ذكرت له أن الأشخاص الذين نحبهم لا نحتاج إلى كتابة إهداء لهم (لقد كانت تلك الصفحة البيضاء، كافية لإدانتك، كانت تقول بالكلمات التي لم تكتب أكثر مما كان يمكن أن تكتبي)³.

و يؤكد خالد في كل مرة عن طريق الأحداث و ربط الأشياء و الأمور مع بعضها مثل الهدايا الجديدة التي وجدها عند زياد في البيت كالقميص الحريري و الأشرطة الموسيقية، زيادة على تصرفات المريية حين الكلام عن أحلام/ حياة أو في حضرتها.

و رغم يقين خالد بشكه في أحلام و صديقه إلا أنه لا يوجد ما يؤكد وجود علاقة فعلية على الإطلاق، فما قدم من شك نبع من غيرة خالد المُحب لا غير.

يعلن السرد عن الاستباق المغلوط، و أن خالدا كان على خطأ و ذلك في ليلة العرس، عندما تأكد من عذرية حياة (سؤال كان يشغلني و يسكنني حد الجنون، منذ ذاك اليوم الذي وضعت فيه زياد أمامك و وضعته أمام قدرك الآخر. تراك فتحت له قلاعك المحصنة، وأذلت أبراجك العالية و استسلمت لإغراء رجولته؟ ها هو الجواب يأتيني بعد عام من العذاب. ها هو أخيرا لزج.. طري.. أحمر وردي.. عمره لحظات. ها هو الجواب كما لم أتوقعه، مقحما، محرجا، فلم الحزن؟ ما الذي يؤلمني الأكثر الليلة.. أن أدري أنني ظلمت زياد بظني، و أنه مات دون أن يتمتع بك، و أنه في النهاية كان هو الأجدر بك الليلة)⁴.

إن المدى الذي أخذه الاستباق من زمن القصة كما هو معلن قد حدد بعام من العذاب، و إن كان قد استغرق مدة زمنية طويلة فقد أخذ مساحة كبيرة على النص كذلك غطت حوالي 169 صفحة منذ توقعه الأول و الإعلان عنه صراحة في الصفحة 198 إلى غاية نهايته بعدم تحققه في الصفحة 365، و قد صرفت هذه المساحة النصية القارئ لقراءة كم من الصفحات في سبيل الوقوف على شك خالد من إمكانية تحققه أم لا، لكن في نهاية الاستباق

1 - المصدر نفسه ، ص 214.

2 - المصدر نفسه ، ص 220.

3 - المصدر نفسه ، ص 256.

4 - أحلام مستغانمليك ذاكرة الجسد ، ص 365.

يزيل السارد تعب القارئ، حين يقوم بمهمة إسدال الستار على الاستباق، ولم يترك المتلقي يكابد عملية الاستنتاج، و بالتالي فهو لم يصادف أية صعوبة تذكر في الوقوف على تحقق الاستباق حكائياً.

و بهذا الاستباق المغلوط يكون السارد قد أوقع القارئ كذلك في حالة الشك على طول تلك المساحة النصية، وبهذا يكون قد أجهده كما أجهده نفسه في ربط الأحداث و الوقوف على التفاصيل و تحليلها لتأكيد ظنه أو نفيه، و خلق حالة انتظار لديه وحذر دائم و ترقب مستمر، قبل أن ينتهي الاستباق و يعيد عملية الحكي إلى مسارها السردى الطبيعي.

و الجدير بالذكر أنه خلال هذه المساحة الزمنية من بداية الاستباق إلى نهايته، كان الراوي المتكلم هو المسيطر على الحكي في كامل الرواية و يكثر من الاستباق و التوقع والتخيل و التخمين و الشك و افتراض وقوع الأحداث بين الطرفين، إذ يقوم على استباق الأحداث زمنياً، انطلاقاً من استقراء بعض التصرفات التي كان يربطها ببعض في مخيلته لتؤكد ما ذهب إليه.

و نطلع على استباق من نوع آخر، استخدمته رواية "السماك لا يبالي" بتوظيفها الداية "أم إلياس" عرافة، و ذلك حين قصدها جدة نور (لكي تعمل لها رقية تجعلها غنية في المستقبل)¹، توهمنا الكاتبة أنها عاشت غير محتاجة و الفضل لعمل الداية، وبذلك يكون الاستباق قد انتهى في اللحظة التي بدأ فيها سردياً لأنه في زمن القصة طالت مدته حوالي 20 سنة دون تحديد زمن صريح، لكن نتوصل إليها عن طريق المقارنة بين الأحداث وتطورها، فقد صرحت الكاتبة به في الصفحة 23 السطر الخامس وتحقق في الصفحة ذاتها في السطر 11 بعد الإعلان عنه. فسردياً يتم الاستباق و يأخذ العمل مفعوله، في حين لم يأخذ القارئ مساحة نصية طويلة حتى يتحقق من عمل الداية، و كلامها لم يطل انتظار تحققه عكس ما هو عليه في الواقع ..

و جاء هذا الاستباق على شكل تنبؤ داخل محكي الاسترجاع البعيد المدى، و لكن تحققه كان حاضراً في زمن السرد.

كما قصدت سميحة الداية لتفك وفاق عنوستها وتزوج، كون الرجال يحبونها ويعجبون بثافتها وجمالها، لكن يعزفون عن خطبتها (يا حبيبتي إنت ليش حامله ها السلم بالعرض؟ لانتشغلي بالك. إنت رح تتجوزي شب مثل القمر، يحطك بعيونه ويغطيك برموشه، و ياخذك و تسافرو لبعيد. لم تكن أم إلياس تعرف بالتأكد أن ذلك الشاب " مثل القمر" ليس سوى ابنها إلياس الذي يصغر سميحة بعدة سنوات و الذي كان زواجه منها لدى عودته من أمريكا)².

لم يترك السارد القارئ ينتظر طويلاً، فنتيجة التكهن سرعان ما تأكد قول العرافة ويتحقق بذلك الاستباق، حيث يقدمه على شكل إعلان و خلاصة عامة. تتأكد إذن نبوءة الداية

¹ - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 28 .

² - المصدر نفسه، ص 82 .

و تتزوج سميحة بشاب وسيم لم يكن إلا ابن الداية ذاتها، ثم ينتقل القارئ إلى صلب الحكاية، و تكون بذلك مدة انتظاره نصيا قصيرة، حيث يجري الإعلان عن تحقق الاستباق عقب الخلاصة في الصفحتين (83 و 84) بسرد قصة تعارفيهما و التفصيل فيها عكس ما ورد في الخلاصة بين المحكي الأول و تحققه، ثم إعادة سرده بالتفصيل.

3-2- المدة (La durée):

لما كان الروائي يكتب أحداثا هي في الأصل منتهية و جب عليه إسقاط أجزاء منها من زمن القصة حتى يتمكن من تدوين ماله دلالة، وأيضا هذا يصعب تدوينه بمدته التي استغرقها في الزمن الواقع لتعلق الأمر (بالتفاوت النسبي - الذي يصعب قياسه- بين زمن القصة، و زمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، أي إنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني)¹.

وإذا كان زمن القصة يقبل القياس بالثواني والدقائق والساعات والأيام... فإنه يستحيل تحديده في السرد إلا بالنظر إلى التفاوت والتنوع في سرعة السرد المتغيرة دوما، إذ لا يوجد نص سردي يسير على وتيرة واحدة بسرعة ثابتة في درجة الصفر، فالإيقاع المتغير للزمن المتراوح بين السرعة والبطء من شأنه منح تأشيرة يمكن بها قياس الزمن استنادا إلى العلاقة بين مدة الأحداث في الواقع وطول النص قياسا لعدد أسطره وفقراته و صفحاته². ولا نعني بهذا أنه يمكن الحصول على تحليل دقيق، إذ إن الزمن في أحيان كثيرة لا يشار إليه بالدقة المطلوبة فيلجأ القارئ إلى التأويل والمقارنة، ولتقفي ذلك أوجد جيرار جنيت الحركات السردية الأربع (الحذف، الخلاصة، الوقفة، المشهد) كأهم تقنيات تسريع و تبطئ السرد.

3-2-1- الحذف Ellipse:

يسهم الحذف و بفعالية في تسريع وتيرة السرد كونه (تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة و عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث)³، لانعدام أهميتها و صلتها المباشرة أحيانا بأحداث رئيسة و أحيانا أخرى رغبة من الكاتب الإحاطة بأكبر قدر ممكن من الأحداث الملامسة للشخصيات، و لا يتم ذلك إلا بالإشارة المقتضبة إليها، فينتج عنه تسريع لحركة السرد.

¹ - حميد لحداني: بنية النص السردية، ص 76.

² - ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 102.

³ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156.

لقد احتفت النصوص المعالجة بتوظيف تقنية الحذف بشكل بارز، بغية تسريع السرد بأقصى سرعة ممكنة، و ذلك بالقفز على الأحداث إلى الأمام دون التطرق لها لعدم أهميتها في النسيج الروائي، و قد تنوعت القرائن المستخدمة لتحديد نوعها، منها ما هو محدد بشكل دقيق بألفاظ بعينها مثل: (مر يوم، بعد أسبوع، بعد ثلاث سنوات...)، و منها ما هو محدد لكن ليس بدقة مثل (بعد أيام، بعد ساعات، مرت شهور، بعد لحظات...).

و من الأمثلة المحددة تحديدا دقيقا و بمدة طويلة قدرت بخمس و ثلاثين (35) سنة قول "باني" في اكتشاف الشهوة (خمس و ثلاثون سنة و أنا بانتظار عريس يليق بحجم انتظاري و مواهبي، و رهافة مشاعري، و إذا بي كمن صام و فطر على بصلة)¹. يعلن النص هنا بصورة صريحة عن فترة زمنية محذوفة قد حددت بـ 35 سنة، مدة طويلة مقارنة بسن امرأة في مجتمع عربي ينهي حياة المرأة في الثلاثين، مدة طويلة صرح بها المقطع وباني في الانتظار، كانت النتيجة غير ما تمننت فلم يتحقق مرادها، و لم تتزوج بالشخص الذي تمننته و حلمت به طويلا (لم يكن الرجل الذي أريد)².

و من الحذف المحدد أيضا، و الذي لا يشار إليه بأي تلميح إلى مضمون الفترة الزمنية المحذوفة، الحذف الآتي الذي تخبر فيه أحلام خالد بمدة وفاة جدتها (لقد توفيت منذ أربع سنوات)³، إذ يحدد فيه السارد الفترة المقتطعة و المحددة بأربع سنوات منذ وفاة "أما الزهرة" دون أن يتجاوز إلى سرد الأحداث و لو بالتلميح، لأن المدة المحذوفة لا تخدم المادة الحكائية للكاتب، كما أن الهدف من هذا الحذف هو الإخبار و الإعلام لا غير.

كما نجد حذفًا آخر تخاطب أحلام فيه البطل، بعد أن كلمها عن نفسه و صديقه زياد، محدد بالشهور (إنها أول مرة منذ ثلاثة أشهر تحدثني فيها عن نفسك)⁴، تحذف أحلام الفترة المقتطعة زمنيا و المحددة بـ ثلاثة أشهر و تمر عليها سريعا دون ذكر أحداثها، بغية القفز على السرد للزيادة من سرعة الأحداث، بيد أنه يوقفنا مليا في إحالة إلى المدة الزمنية التي مرّ عليها تعرف أحلام على خالد، منذ أول لقاء في معرض الرسم، و خلال هذه المدة لم يتكلم فيها خالد عن نفسه بتلك الصورة إطلاقا مع أحلام.

كما تضعنا رواية "السماك لا يبالي" حيال نماذج من الحذف المعلن، و قد حدد مداه بدقة مثل ما هو عليه الحذف الآتي الذي جاء محددًا بمدة قصيرة جدا مقارنة بالمحذوفات الأخرى (لكن حين أقفل الخط بعد ساعة و نصف شعر بالخواء)⁵، و بالشوق لرؤيتها، ثم يعلن بعد الكلام أنه قد قضى شهران لم يسمع أي خبر عنها (مر شهران دون أن يرده منها أي خبر)⁶. و هي مدة طويلة مقارنة بالحذف الذي سبقه، لقد حذف السارد في الأول مدة ساعة و نصف

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 9، 10.

2 - المصدر نفسه، ص 7.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 89.

4 - المصدر نفسه، ص 155.

5 - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 122.

6 - المصدر نفسه، ص 123.

بالتحديد من زمن القصة دون الحديث عما وقع فيها من أحداث ثم تابع سرده الطبيعي للأحداث، لعدم ارتباطها بشكل رئيس بالمحكي، و في الثاني حددت مدة الحذف بالشهرين و هي معلنة و مكشوفة في النص.

بقيت الإشارة إلى أن بعض ما حذفته النصوص حدد بالشهور أو السنوات من دون ضبط عددها، منها كما ورد في ذاكرة الجسد (مرت عدة سنوات قبل أن ألتقي بكاتب ياسين في منفاي الإجباري بتونس)¹، و أيضا(مرت سنوات كثيرة، قبل أن أدخل سجنا آخر كان جلادوه هذه المرة جزائريين لا غير)².

إن السياق الحكائي في المثالين استخدم مؤشرا زمنيا ليدل على الحذف المقدر بالسنوات (مرت عدة سنوات، مرت سنوات كثيرة) مع إغفاله ذكر الأحداث التي جرت في تلك السنوات عن طريق إزاحتها سرديا، و في الحالتين لا نستطيع تحديد المدة من الحذف كذلك الذي يصعب تحديده بدقة نجد بعض المقاطع في رواية بحر الصمت ("سي السعيد" ابن "سي البشير" عاد خائبا بعد سنوات قضاها في العاصمة)³. (بلقاسم يختفي سنوات من القرية ليعود إليها رجلا)⁴. (غاب شهورا ليعود في الأخير متباهيا برجولته)⁵.

و يصعب هنا تحديد المدة الزمنية التي قضاها السعيد في العاصمة تحديدا دقيقا وإن كان قد حددها بالسنوات، إلا أنه قد ترك القارئ في التباس مستمر لرغبته في ضبطها. والأمر ذاته في المثال الثاني و الثالث، فلا نستطيع تحديد السنوات التي اختفى فيها بلقاسم عن لقرية، ولا الشهور التي غابها "علي" صديق البشير عن القرية.

إن بعض ما حُذف و بقي محددًا بالأيام و الشهور و السنوات من دون ضبط عددها، يبقى ضمنيا، إذ يصعب إعطاء تحديد دقيق لتلك الشهور أو السنوات و بالتالي يظل الحذف الضمني (محفوفًا بالغموض و عصيا عن الاستخراج في معظم الأحوال)⁶. وبهذا يضع الحذف غير المعلن صعوبة لدى القارئ في حساب المدة المقتضبة من زمن القصة.

من العبث أن نناشد دوما القبض على ذلك التحديد الصريح و المعلن للحذف فقد يحدث أحيانا ألا يشعر الكاتب بالحاجة إلى هذه الدقة في تحديد فترة الحذف فيستعويض عنها بعبارة تقريبية، تلمح أكثر مما تصرح تاركة لنا حرية تقدير المسافة الزمنية التي تغطيها⁷، فيلجأ القارئ إلى التأويل و المقارنة بين الأحداث و مؤشرات الزمنية، علّه يتمكن من تحديد تلك المدة و لو بالتقريب، كما في المثال الآتي من رواية اكتشاف الشهوة (مشينا...

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص 325.

2 - المصدر نفسه، ص 322، 323.

3 - ياسمينه صالح : بحر الصمت، ص 13.

4 - المصدر نفسه، ص 16.

5 - المصدر نفسه، ص 29.

6 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 163.

7 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 157.

مشينا كثيرا...) ¹. يستعصي على القارئ استخراج المدة المحددة و ذلك لغياب إشارة واضحة و معلنة عليها، و ما يمكن استخلاصه من السياق أن المدة طال فيها المشي، بالتحديد لا ندري، و لكن قدرتها باني بمدة قد طال فيها المشي، و قد زادت نقاط الحذف طولها الزمني، و ربما لم تستطع باني تحديد المدة كونها خارج الزمن، فهي مع توفيق الذي ظهر فجأة في حياتها ليغير قسوتها و رتابتها. ولكن عن طريق ربط الأحداث و تتبع مسارها من البداية، نجد أن الزمن كان ليلا حينما حضر توفيق إلى باني و خرجا احتفالا بالعيد، أضف إلى ذلك أن زوجها "مود" غائب عن المنزل منذ ثلاثة أيام مع صديفته ليلي، وبالتالي لا أحد ينتظرها في المنزل و لا أحد يمنعها من الخروج مع رجل ليلا، فالزمن مفتوح عندها. و مع ذلك تبقى المدة غير محددة، و لا يمكن تحديدها على الإطلاق، حتى و إن عادا إلى البيت و الليل لم ينته.

وخلال هذه المدة، لا يمكننا استحضار الحديث الذي دار بينهما بدقة، رغم ذكر السارد لحوار عابر و مقتضب عن زوجها، إضافة إلى عودة باني بذاكرتها إلى أيام جدتها، وكلها لا تلغي زمن المشي الطويل، لكن أحداث المشي و التجول في شوارع باريس لا تذكر على الإطلاق، و الحقيقة أن هذه الإشارات من شأنها أن تجعل منه في النهاية خلاصة.

و في مثال آخر من رواية "السماك لا يبالي" نجد مقطعا يستعصي على القارئ فيه تحديد المدة التي قضاها "نجم" في بهو العمارة قبل أن يدق باب نور (لم يدرك كم مر عليه من الوقت وهو واقف في بهو العمارة المظلم) ².

و إلى جانب هذا، نجد نوعا آخر من الحذف و هو الحذف الافتراضي، الممثل في البياض الموجود في الشكل الطباعي للعمل، و ذلك بعد نهاية كل فصل مثلا، حيث يوحي بالتوقف و يعلن عن مرور فترة زمنية، فمثلا ينهي السارد في "ذاكرة الجسد" في الصفحة 236 الحديث عن الرئيس "الشاذلي بن جديد" و إعلان تنحيه عن السلطة ليترك نصف الصفحة الباقي أبيضاً، ثم الصفحة التي تليها كذلك و وضع في أسفلها عنوان الفصل "قطعا" ثم يتمظهر البياض من جديد في الصفحة الموالية كذلك، معلنا وجود زمن منقطع و أحداث محذوفة تركت للقارئ ليملأها تخيلا و توقعا. و بعده يشرع في السرد من جديد في الصفحة 239 بعد أن ترك ربعها أبيضاً معلنا الحديث عن الرئيس "محمد بوضياف".

هذا، إضافة إلى ما أشار إليه "ميشال بوتور" من (وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى تصفان حادثتين بعيدتين في الزمن يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة) ³، حيث يدركه القارئ دون أن يقدم الراوي عبارات دالة على الحذف، كما (يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل السطر) ⁴، متمثلا في نقاط الحذف التي أكثر

¹ - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 72.

² - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 123.

³ - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 101.

⁴ - حميد لحداني: بنية النص السردية، ص 58.

أكثر ما تتجلى في رواية "من يوميات مدرسة حرة"، و قد بثتها الساردة بين الجمل و في نهايتها، فلا تكاد تخلو صفحات الرواية منها، بل إن معظم الصفحات تحتوي على 10 مواضع للحذف و أكثر من ذلك. فمثلا الصفحة 165 تحتوي على 29 موضع حذف، البطلة متجهة رفقة الخالة شريفة إلى سجن "بربروس" بعد سماعها خبر إعدام ابنها مصطفى من قبل السلطات الفرنسية، تتكلم عن الموقف المحزن (كانت الوجوه... والطريق... والأقدام... و الحركات... لا تؤدي أي معنى... و كأننا في مدينة من الزجاج... ناسها تماثيل من زجاج... من شفافية... تخفي كل شيء)¹.

و لم تجد الساردة العبارات المناسبة للموقف المفجع برمته في عيون المارة و النساء الثكالي، فتركت ما يدل على الموقف متمثلا في نقاط الحذف، و دعت القارئ يتصور عمق الوضع المأساوي على نفسية الأهالي، و في الوقت نفسه قمة الفرح بالشهادة كموقف عظيم في هالته يجمع النقيضين، مقابل همجية الاستعمار، الأمر الذي يخلق لدى القارئ مشاعر الأسى و الشعور بالروح الوطنية في إسهام منه لتعميق دلالة النص انطلاقا من نقاط الحذف.

و تتجلى نقاط الحذف كذلك في رواية "بعد أن صمت الرصاص..."، بداية من العنوان إلى المتن، و قد بثت الساردة نقاط الحذف في أكثر من موضع وفي الصفحة الواحدة، و حول مواضيع مختلفة كالإرهاب و الغربية و الحب، فعندما تناول السارد فاجعة «غزلان»، عمد إلى صياغة الجمل مستخدما نقاط الحذف (...) ليترك المجال مفتوحا أمام القارئ ليشارك في بناء و إنتاج النص.

(طال الجميع دون استثناء

و كل حسب قدره

طالني أنا... برصاص أعمى...

و طالها هي...

مسكينة...

إنه الوجع... كيف لم أشفى منها؟!
أرغمت على الزواج من صديق أخيها...

طبعا صديقه في "الجهاد"...

كانت ذكية،

هل كان بإمكانها الرفض!!

جميلة...

طيبة

¹ - زهور ونيسي: من يوميات مدرسة حرة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2007، ص 165.

وقدري

قدرها هذا...
أيضا...¹.

توحي نقاط الحذف الافتراضية بالكم الهائل من الألم المشحون بالحسرة في قلب البطل، لقد تفادى السارد الكلام عن وضع غزلان بإبعاده عن الحكيم بواسطة نقاط الحذف، وكذلك البياض الطباعي الذي يوحي بالتوقف، ربما رغبة منه في قطع أحداث و ذكريات مظلمة و قاسية من حياة البطل، جعلته لا يقف عند التفاصيل المرة، فقفز عليها سرديا بإخفائها من الخطاب الحكائي و ترك المجال للقارئ في حرية لملء الفراغ بما يستوعبه السياق الحكائي للموقف في توضيح حالة غزلان لا سيما النفسية منها، و المعاناة التي آل إليها بعد الرصاصة التي سكنت دماغه. و السرد بتوظيفه نقاط الحذف قد أسهم في تسريع الحدث نصيا و قفز عليه.

و في سياق آخر تتخذ النجمات الثلاث (***) شكل الحذف الافتراضي، و تستعملها كثير من الروائيات بغرض الفصل بين حدث و آخر خاصة أحلام مستغامي، و ياسمينه صالح في بحر الصمت، و فضيلة الفاروق في اكتشاف الشهوة، و أيضا بهدف الانتقال السريع بين الأحداث و الإعلان بذلك عن مرور فترة زمنية مهما كانت مدتها.

و من ذلك النجمات الموجودة في الصفحة 374 من "ذاكرة الجسد"، حيث تفصل بين حدثين بثلاث نجومات، في الحدث الأول كان السارد يتكلم فيها عن الوداع الأخير بين أحلام وخالد بعد زواجها و هو في البيت يقرر نسيانها، و فجأة يقتطع السارد من زمن الأحداث مدة غير معلومة بواسطة النجمات الثلاث، و يقدم مشهدا ينادي فيه حسان خالدا و يخبره أن امرأة تطلبه على الهاتف و لم تكن إلا أحلام .

و أحيانا توظف النجمات لعدم وجود أحداث يحكيها السرد لأنها ميتة وظيفيا. من ذلك في الصفحة 225 من "عابر سرير" إذ ينهي السارد الحدث بنوم "حياة" مع الصحفي في غرفة "فرانسواز"، و تليها النجمات الثلاث لتعلن طلوع الصباح و بداية يوم آخر، و تؤكد لها عبارة (استيقظا صباحا)، فالزمن المحذوف من الليل هو زمن ميت لافتقاره الأحداث التي تصنعها الشخصيات.

2-3-2- الخلاصة (Sommaire):

تشكل الخلاصة آلية من آليات تسريع الحدث و هي ترتبط في الغالب بالماضي، ولكن دون قطع الصلة بالحاضر و المستقبل، و مع ذلك نجد أن ارتباطها بالتذكر هو الطاعي على أجزاء الأعمال الروائية، و هي تتعلق بسرد أحداث في (بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أو أعمال أو أقوال)².

¹ - سميرة قبلي : بعد أن صمت الرصاص...، ص 42.

² - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 109.

و تنتشر الخلاصة في الروايات بنسب معتبرة، كونها وسيلة سردية ضرورية الحضور لتقديم الأحداث المختلفة و المتباعدة و الربط بينها، و ذلك عن طريق ملء الفجوات التي يخلفها السرد داخل الرواية وأيضا لتقديم بناء محكم غير مفكك سرديا. و بالتالي هي تنهض بدور فعّال و مهمّ في بلورة القصة و تقديمها.

تبرز الخلاصة بنوعيتها المحدّدة و غير المحدّدة في النصوص قيد الدراسة و بنسبة كبيرة، مما يتعدّر علينا أيّ النصوص نختارها. و مع ذلك سنسعى للتنوع بين المحددة و غير المحددة، بين طولها و قصرها عن زمن السرد و بين مساحتها على الصفحات، و من ناحية المواضيع الملخّصة و وظيفتها كذلك.

و الخلاصة كما أشرنا، تستلزم الرجوع إلى الماضي بسرعة ما بهدف استعراض أحداث ماضية، أو تقديم شخصية، كما فعل خالد وهو يسترجع صورة صديقه الشاعر الفلسطيني "زياد" في إعجاب و حماس.

ولكن يحدث أن يسترجع خالد شخصية "زياد" أكثر من مرة في الرواية منها: (لقد عرفت شاعرا فلسطينيا كان يدرس في الجزائر، كان سعيدا بحزنه و بوحدته، مكتفيا بدخله البسيط كأستاذ للأدب العربي، و بغرفته الجامعية الصغيرة، و بديوانين شعريين، حتى ذلك اليوم الذي تحسنت أحواله المادية، و حصل على شقة و كان على وشك الزواج من إحدى طالباته التي أحبها بجنون، و التي قبل أهلها أخيرا تزويجها منه. عندما قرر فجأة أن يتخلى عن كل شيء، و يعود إلى بيروت ليلتحق بالعمل الفدائي..)¹.

هذه الخلاصة مقتطفة من حديث طويل بين خالد و أحلام عن زياد وقراره بالرحيل إلى لبنان فجأة و ترك خطيبته الجزائرية، و محاولة خالد إقناعه بالعدول عنه.

كان خالد يقطع الخلاصة بالحديث عن نفسه و وظيفته بعد الاستقلال، ثم يعود لمواصلة الخلاصة بالحديث عن زياد بطولته و نظرتة و فلسفته في الحياة و صداقته، و ختمها برحيل زياد كما بدأها (ذات يوم، رحل زياد بعد حرب أكتوبر بشهرين أو ثلاثة. عاد إلى بيروت لينضم إلى الجبهة الشعبية التي كان منخرطا فيها قبل قدومه إلى الجزائر)².

تختصر هذه الخلاصة فترة مهمة من حياة زياد في الجزائر قبل ذهابه للجهاد في مخيمات بيروت، و قد امتدت الخلاصة من الصفحة 145 إلى الصفحة 153. يقدمها خالد و يحكي فيها عن نفسه و عن لقائه بزياد لأول مرة، كما كانت الكاتبة تستخدم داخل هذه الخلاصة خلاصات قصيرة و تخبرنا بأشياء جديدة (كنا نلتقي عدة مرات في الأسبوع، نسهر و نسكر معا، نتحدث طويلا عن السياسة، و كثيرا عن الفن، نشتم الجميع و نفترق

¹ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 145.

² - المصدر نفسه، ص 152.

سعيد بن جنوننا. كنا في سنة 1973. كان عمره ثلاثين سنة، و ديوانين، ما يقارب الستين قصيدة، وما يعادلها من الأحلام المبعثرة)¹.

و تقوم الخلاصة هنا بتلخيص لقاءات خالد و زياد بعد أن أصبحا صديقين وقد حدد هذا اللقاء بقريئة زمنية (عدة مرات في الأسبوع) و رغم ذلك لم يذكر عدد الأيام بدقة، كما لا نستطيع تحديدها بدقة إلا أن الموعد يتكرر أكثر من مرة خلال الأسبوع .

هذه الخلاصة و إضافة إلى دورها الرئيس- تلخيص الأحداث - فقد أبرزت شخصية زياد البطل الثائر الذي ضحى بالحياة المهنية و العيش الرغيد و بخطيبته في سبيل الجهاد من أجل تحرير وطنه فلسطين.

و لو قارنا الخلاصة بخلاصات مدّتها الزمنية طويلة مثل فترة جهاد خالد، لوجدنا مساحة النص أكبر، و قد جاءت كذلك لإعجاب خالد بزياد في الأصل، فأراد إيصال الفكرة التي يحملها عن زياد بأكبر قدر ممكن من الملفوظ حتى أنه يتكلم عنه بشاعرية المعجب، والمقدّر والمفتخر بصداقته وعروبه وكبريائه ف (كم كان مدهشاً)² في نظر خالد في كل شيء .

و في السياق ذاته، لكن في رواية "عابر سرير" نورد مثالا آخر لخلاصة محددة بالسنوات (في ذلك الفندق عاش البعض مشردا لأربع سنوات، ولم يغادره البعض الآخر إلا للمستشفى بعد إضراب جوع دام اثني عشر يوما احتجاجا على طلب إخلائه، قضيت أنا فيه عاما ونصف العام [...] عاما و نصف عام في سرير التشرّد الأمني، عشت منقطعا عن العالم، أنتقل بحافلة خاصة إلى ثكنة تمّ تحويلها لأسباب أمنية إلى بيت للصحافة يضمّ كل المطبوعات الجزائرية باللغتين، لا أغادره إلا إلى إقامتي الجديدة)³.

تشتغل هذه الخلاصة على الأزمة الوطنية، حين يسترجع بطل "عابر سرير" ماضيه أيام الأزمة التي عصفت بالجزائر و بالصحفيين على وجه التحديد، و هو الأمر الذي حمل الدولة على وضعهم في محمية.

و يسترجع السارد يومياته داخل المحمية و يوميات أمثاله من الصحفيين الذين قضوا فيه مدة حددها الزمن بأربع سنوات كاملة مليئة بالعجز و التشرّد و الإهانة، وقد جاءت خلاصة سريعة مقارنة بأربع سنوات من زمن القصة، فالسارد استغنى عن الأحداث التي مرت خلال هذه المدة المحددة لصالح الفكرة المراد إيصالها و المتمثلة في إبراز الوضع المزري لهذه الفئة داخل المحمية، أما هو فقد حدد مدة إقامته فيها بعام و نصف لخص حياته باختصار شديد و مقتضب، كان خلالها يعيش متخفيا عن العيون بحافلة خاصة.

و إضافة إلى دور الخلاصة كتنقية سردية في تلخيص الأحداث، وبذلك تقليص زمن السرد، فهي تكشف عن الحياة البائسة لمن كانوا داخل المحمية في وقت كان يُعتقد أنهم

¹ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص 152.

² - المصدر نفسه ، ص 153.

³ - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 69.

محميون من قبل الدولة ويعيشون حياة رغيدة وهانئة، في حين كانت حياتهم مليئة بالقهر والعجز، وفي عزلة تامة عن عائلاتهم وعن العالم، أدت ببعض منهم إلى الجنون والإضراب عن الطعام رفضا لواقعهم المزري، و لاشك أن الوضع المأساوي الذي عاشته الشخصية الساردة في هذا المكان ولرغبة منها في عدم تذكره وتجاوزه مرّت على الأحداث بسرعة كبيرة لخصتها تأكيدا على رفضها له، لذلك استحوذت على حيز نصي قصير.

يخبر زياد أحلام عن كيفية قضاء خالد مدة العطلة بقوله: (لقد رسم إحدى عشر لوحة في شهر ونصف.. إنه لم يفعل شيئا غير هذا. نسي حتى أن يأكل وحتى أن ينام.. أعتقد أنني لو لم أحضر إلى باريس لمات هذا الرجل الذي أمامك جوعا وإعياء وسط لوحاته.. كما لم يعد الرسامون يموتون اليوم!)¹. كانت مدة عطلة خالد شهرا ونصف، يلخصها في مسافة محدودة للمادة الحكائية خلال بضع أسطر فقط مكتفيا بما أراد الإفصاح عنه.

و تثبت هذه الخلاصة أن خالدا كان في فترة العطلة منهمكا في الرسم، لغياب حبيبته بقضاء العطلة في قسنطينة، وقد عملت الخلاصة على تسريع الزمن وتلخيص مدة شهر ونصف إلى أقصى حد ممكن تمظهر في أربعة أسطر طباعيا لا غير. أخبرتنا عن ظروف خالد و قضائه العطلة وحيدا منغمسا في الرسم لدرجة أهمل مأكله و نومه وحياته، و لأنه وحيد في المنزل و لا يوجد شخص آخر يتحرك معه و يصنع الأحداث، فقد انعدمت في زمن القصة، الأمر الذي انعكس على زمن السرد فجاءت الخلاصة قصيرة جدا. و قد اهتمت هذه الخلاصة كثيرا بحال خالد و ما وصل إليه في فترة شهر و نصف، لهذا ركزت على وضعيته و حاله أكثر، و هو ما يهم السارد من أحداث تلك الفترة.

و إضافة إلى وظيفة الخلاصة السردية في تسريع الأحداث عن طريق تلخيصها، قد أدت وظيفة أخرى و هي الإخبار عن حال خالد خلال المدة الزمنية المحددة، أما باقي الأحداث فتنجاوز موضوع اهتمامه، كونها غير مهمة بالنسبة للمحكي الروائي.

و تكثر الخلاصة القصيرة المحددة في النصوص ومن ذلك أيضا: (منذ ثلاث سنوات كنت تعيشين حالة غيبوبة كاملة حالتك من الحالات النادرة، عشت سنتين على تلك الحالة، ثم عشت سنة في شبه غيبوبة بمعنى أنك مستيقظة ولكن مع غياب كلي عما يحدث حولك، و كنت تعانين من اكتئاب حاد ما جعلني استدعى لمتابعة حالتك ، لقد كتبت هذه الأوراق بين فترات متقطعة و كنت تخفيها عندي كلما شعرت بحالة الغياب و هي تقترب منك)². جاءت الخلاصة لتقدم ثلاث سنوات من حياة "باني" قضتها داخل المستشفى في غيبوبة.

لقد عملت هذه الخلاصة المسترجعة على تسريع الحدث، و اكتفت بالإشارة إلى الأحداث كما يقدمها الطبيب لمريضته كسرة قصوى ينتهجها السرد. ولأن الثلاث السنوات هذه على طولها قد تخلو من الأحداث التي ترتبط بشخصية "باني"، لأنها كانت في غيبوبة بدون حركة، جاءت الخلاصة سريعة مختصرة و قصيرة على المساحة الطباعية التي قدرت

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 199، 200.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 106.

بسته(6) أسطر لا غير، لإنعام الأحداث المتعلقة ببياني في زمن القصة، فحياتها زمنيا مدة ثلاث سنوات خالية من الأحداث المهمة و العامة، و لأنه ليس فيها ما يذكر اختصرت في بضعة أسطر و بسرعة متخطية مسافة طويلة. و إذا ما قورنت هذه الخلاصة الطويلة في زمن القصة بفترة قصيرة بأحداث مهمة نجد أن زمن السرد تلخيصا يطول لاعتبار الأحداث مهمة، كما في الخلاصة الآتية المأخوذة من رواية "وطن من زجاج" التي دامت من زمن القصة 20 يوما، و مع ذلك كانت سرديا أطول من السابقة التي دامت ثلاث سنوات وهذا لأهمية الأحداث بالنسبة إلى السارد (كنت في حالة غريبة من الهدوء و أنا أدخل إلى المكتب ذات يوم، كنت هادئا و أنا أجلس و أتصفح الجريدة اليومية كمن لا همّ له. كمن يتوقع قراءة خبر سعيد في وطن يأكل أبناءه يوميا.. كانت الساعة تقارب العاشرة صباحا حين رن الهاتف أمامي.. و حين رفعت السّماعَة شعرت بالخوف يتسلّل إلى مسامات جلدي ولكن في النخاع حين جاءني الصوت يقول بدون مقدمات: لقد أطلقوا النار على النذير!)¹.

و منذ لحظة تلقي البطل الخبر بإصابة النذير في العاشرة صباحا من يوم غير محدد، ودخوله المستشفى إلى غاية موته، يقوم السارد بتلخيص هذه الفترة و يحكي يومياته و هو يزور المستشفى و يحددها بمدة أسبوع كخلاصة أولى، تبدأ بيوم إصابة النذير في الصفحة 101 إلى غاية الصفحة 112 كما يحددها بالملفوظ الزمني الذي جاء على شكل عنوان في الصفحة 113 "أسبوعا من بعد".

لقد أصبح الزمن عناوين فرعية للقصة توضع في أعلى الصفحة، و بالتحديد في فترة غيبوبة النذير إلى غاية يوم موته، قسّمها على فترات، الفترة الأولى مدة أسبوع، ثم تبدأ الخلاصة الثانية بعد نهاية الأسبوع في الصفحة 113 إلى اليوم العاشر في الصفحة 118 أي يحددها بثلاثة أيام، و ينهي الخلاصة بتحديد نهايتها في اليوم العشرين الصفحة 136، امتدت بذلك من الصفحة 118 إلى الصفحة 136، ثم تنتهي بموت النذير في الصفحة 142.

إن الخلاصات تحكي يوميات زيارة السارد و أسرة النذير له في المستشفى، و قد تخللتها وقات يناجي السارد فيها حبه لأخت النذير. و قد جاءت هذه الوقفات ضمن الخلاصات مرتبط بعضها ببعض داخل النسيج الروائي مما ربط أقسامها و حفظها من التفكك، و هو ما يؤكد على العلاقة المتكاملة بين آليات الزمن جميعها.

و تلخص الخلاصة الآتية مرحلة من مراحل السعيد في "بحر الصمت" و قد وردت غير محددة، و تعود إلى فترة شبابه وبداية التحاقه بالثورة، وهو يسترجع ملخصا حدث هروبه وانخراطه في الثورة (صاح الرجل الذي وجد نفسه محاصرا عندي "لقد باعوننا"، وشدني بقوة وأخرجني من الباب الخلفي.. كنا ثلاثة بعد أن صار "العربي" معنا، بينما كنت وحيدا داخل فضاة اكتشافني أنني لا أستطيع أن أكون مقاتلا بالمعنى العلمي.. [...] كنا نركض كالمجانين، دون اتجاه محددة وفجأة، رأيت الرجل يسقط أمامي على الأرض، كان الدم ينزل غزيرا من رأسه، شدني العربي بقوة، دفعتني دفعا إلى الركض، و كنت على حافة الموت. كم

¹ - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص 101.

مر من الوقت ونحن نجري.. تسللنا إلى أحد الحقول لأكتشف مذعورا نباح الكلاب يقترب منا، كان الجنود خلفنا. - يجب أن نصل إلى النهر، هذه فرصتنا الأخيرة.. و عبرنا النهر.. كان التيار هادرا، وغاضبا، وكنا نصارع التيار والموت معا، تارة يقذفنا نحو اليمين وتارة نحو اليسار، فنتشبث بشيء غامض عندما يخفقنا الماء، وبقوة مدهشة نتقدم نحو الضفة الأخرى.. كنت منهكا ومذهولا.. ماذا حدث بالضبط؟¹ .

نقف هنا على مثال يحيلنا إلى ماض لشخصية السعيد، ماض يمتد إلى فترة زمنية طويلة تعود إلى أيام الثورة وبداية انخراطه فيها، يرويها بالتفصيل وتبدأ زمنيا في ليلة من ليالي شهر ديسمبر كما يحددها السرد (ثم، في ليلة من ليال ديسمبر.. بعد شهر من الرعب و الترقب جاءني الرجل الطويل و النحيف، كان قلقا و منفعا و هو يقول لي دونما مقدمات نضالية: - إقامة "العربي" في بيتك ستنتهي الليلة.. و قبل أن تنتهي الليلة، داهمنا الجنود!)² . لقد كان يخفي المجاهد "سي العربي" في منزله وحين افتضح أمره اضطر للمغادرة تحت جنح الظلام، والجنود يتبعونهم بكلابهم لاقتفاء أثرهم.

نظرا لأهمية الخلاصة هذه فلم يستغن السارد السعيد فيها عن تفاصيل الفرار وما كابده من عناء وخوف وجري وسقوط، وشعور بالخوف من الإمساك بهم، رغبة في تصوير شعور السعيد في تلك اللحظة الحرجة والحاسمة.

لقد تضافر المشهد والخلاصة والوصف والحدث لإبراز الموقف دون أن يكون خلل بين هذه التقنيات السردية التي تؤكد مجتمعة أهميتها في صنع الحدث، و أنه لا يمكن الفصل بينهم لشدة تلاحمهم، الأمر الذي يسهم في بناء الموقف وتجسيده واقعا وإبراز فاعلية الحدث.

إن أهمية هذا الحدث بالنسبة للشخصية هو ما عززه من احتلال تلك المساحة، رغم قصر مدته الزمنية مقارنة بغيرها.

وان كانت الخلاصة وظيفيا تقوم بتسريع الحدث فهي قد أطلعتنا هنا عن وقائع بعينها وأخبرتنا بأمر كنا نجهلها عن ماض السعيد وكيفية انخراطه أول مرة في الجبهة، وعن غيبوبة باني التي لم يطلعنا عنها السرد، وكنا نتبع الأحداث بصيرورة طبيعية وعادية إلى أن فاجأنا السرد بهذه الخلاصة و أن "باني" كانت في غيبوبة. وهذه الأحداث التي نطالعها كلها قد عاشتها في فترة الغيبوبة تخيلا أو حلما أو هلوسة.

و الخلاصة و إن كانت مرتبطة أكثر بالاستنكار فلا يعني هذا انعدام (وجود خلاصات كثيرة تتعلق بالحاضر و تصور مستجدات و تشرف المستقبل و تلخص لنا ما سيقع فيه من أفعال و أحداث)³، ومن الخلاصات التي ترتبط بتلخيص المستقبل و ما سيكون عليه الأحداث الخلاصة الآتية: (كان كل شيء استثنائيا في ذلك اليوم. و كنت أعرف مسبقا برنامجه من

¹ - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 62، 63.

² - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 62.

³ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 146.

أحاديث السهرة. سيذهب حسان لقضاء حاجاته في الصباح ، ثم يصلي الظهر في المسجد، و بعدها سيمرّ بي صحبة ناصر ليذهب إلى حضور العرس. أما عتيقة فقد تأخذ الأولاد و تذهب منذ الصباح لترافق العروس إلى الحلاق. ثم تبقى هناك لتقوم مع نساء أخريات بخدمة الضيوف و إعداد الطاولات).¹

إن خالدا يستعرض برنامج يوم العرس في الغد و كيف ستكون تحركات حسان وزوجته باختصار، و هذا بناء على الأحاديث التي تمت بين أخيه و زوجته كما يطلعنا السرد على ذلك.

2-3-3- الوقفة Pause :

و تحدث الوقفة نتيجة لجوء الراوي إلى الوصف الذي (يقتضي انقطاع الصيرورة الزمنية و يعطل حركتها)²، ليفتح المجال لتنامي السرد، إلى جانب وظيفتها في توقيف الزمن، فهي تعدّ من أهم الآليات التصويرية التي تحفل بها النصوص السردية، و هي أداة لتشكيل و رسم صورة المكان، و تقديم الشخصية و الكشف عن حياتها النفسية، فالوقفة كوصف لا يمكن الاستغناء عنها أبداً، إذ نجدها تفرض حضورها الضروري بانسيابها في لغة الكاتب.

كثيرا ما كانت الروائيات تستخدم الوقفات الوصفية في الفصول الأولى، حتى يضعن القارئ على مرمى الشخصيات الروائية و الأجواء المحيطة بها.

و الوصف بوصفه وقفة زمنية، جاء في معظمه ممزوجا مع سرد الأحداث، إذ لم يأت في الغالب مقصودا لذاته، بل شكّل تلاحما مع ما قدمه الراوي من أحداث، عكس ما كان عليه في الروايات الكلاسيكية، أين كان يأخذ مساحات كبيرة من المحكي الروائي و في أحيان كثيرة مستقل بذاته استقلالا تاما.

و من المقاطع التي تتداخل فيها الوقفة الوصفية مع السرد لتواصل عملية الحكي وتفعيل الحدث، نورد المقطع الآتي الذي يتحدث عن السعيد حين دخوله المنزل (... سارع للاستنجاد من هذا السؤال بفتح أزرار النور في غرف بيته الثلاث، أملا في تبديد العتمة التي تسربت إلى أعماقه، و العتمة التي وجدها رابضة في البيت تنتظر قدومه، جلس بهدوء وثقل غير متوقعين من جسده المتعب و الذي لم تظهر عليه بعد أمارات سنه، و ما زال يحتفظ باتساق الشباب إلا أن جبينه يشي بانحسار الشعر عنه بعض الشيء بأنه في نهاية عقده الرابع، و انتحى حافة الكنبة المقاربة لمدخل غرفة الجلوس مؤجلا نزع حذائه و واضعا قربه كيسا به رغيف و شريحة جبن و حبات بيض، و ما لا يزيد عن حفتين من الزيتون الأسود كان اشتراها للعشاء و واصل تقليب أوراق الجريدة و هو يتمتم: نسيت شراء قارورة قازوز حمود بوعلام المشروب الغازي الذي أحبه حتى الإدمان تقريبا و دون أن يحول نظرة عن

¹ - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص 331.

² - حميد لحداني: بنية النص السرد، ص 76.

الجريدة أزاح عنه كيس حاجياته بيسراه مخافة أن يفقس سهوا البيضات الأربع التي يحتويها¹.

و نظرا لشدة التداخل الواضح بين الوصف و السرد لا يمكن الفصل نهائيا بينهما، ولو حاولنا لتخلخل بناء الحدث و لتلهل الأسلوب، و لفقدت الفكرة قوة الوضوح و دقة التصوير الذي ظهرت عليها، فالقارئ يمكنه بفعل هذا التداخل من تتبع حركة البطل و هي مُمَسَّرحة و مرئية أمامه و بحركتها، فتناوب الوصف و السرد أعطى للصورة حركية أكثر. فهو عندما يتبع حركة البطل بكل حيثياتها لحظة دخوله البيت و إسراره بفتح النوافذ، سرعان ما يتوحد مع الوصف لتأدية الدور المنوط بهما في هذا المقطع، لدرجة يمكن للقارئ معها مشاهدة حركات السعيد الجسدية بدقتها وتتبع جسمه المنهك و هو يرمي بثقله على الأرض، ثم ينتقل الحكي إلى وصف الجسد... من جسده التعب و الذي لم تظهر عليه بعد أمارات سنه، وما زال يحتفظ بالتساق الشباب، إلا أن جبينه يشي بانحسار الشعر عنه بعض الشيء، بأنه في نهاية عقده الرابع)، ثم يتداخل مرة أخرى الوصف مع السرد في تتبع حركة السعيد فيأخذ ناحية حافة الكنية المقابلة لمدخل غرفة الجلوس، ووضع الكيس الذي يحمله على جنب وبحركة شخص تعب يطالع الجريدة و يقلب صفحاتها رغبة في معرفة أوضاع البلاد يزيح الكيس مخافة فقس البيض، دون أن يزيح نظره عن صفحاتها.

و في مقطع آخر، يحظر الوصف غير منفصل عن السرد المتعلق بالحالة النفسية للأب السعيد بعد وفاة ابنه (أنهض من مكاني، و أنظر حولي.. الغرفة خالية من الدفء والليل يأبى الجلاء.. أنظر إلى ساعة الجدار.. الرابعة صباحا.. أجر شيخوختي باتجاه الباب.. أفتحه.. يصفعني هواء بارد، فأكاد أجهش بالبكاء.. أيعقل أن يكون العقاب بهذا الشكل؟ أبحث عن ابنتي.. صوت غريب يأتيني من الطابق الأول، من غرفة الرشيد.. يتجمد الدم في عروقي. يخيل لي فجأة أنني أسمع صوته.. أتسمر في مكاني، منتظرا أن يظهر أمامي كالشبح.. أتكئ على حزني و أرفع عيني إلى السلم ، فالأمح ابنتي نازلة.. تتفاداني بنظراتها، تمر أمامي كأنني لست موجودا، و تجلس على المقعد مغمضة العينين.. كانت تبكي)².

و ينهض المقطع السردى على أكثر من وظيفة ساعدت على تأطير المشهد، و كل يضطلع بالدور المسند إليه لتعميق دلالة السياق النصي. حالة الحزن والكآبة تسيطر على نفسية الأب، كما تسيطر على المكان و الزمان، و كل ذلك نتاج مقتضى موت الابن.

فالمكان (البيت) خال من كل معالم الدفء و الألفة و العلاقات الأسرية الحميمية، و الزمان يسير إلى الرابعة صباحا و الليل لا يزال جاثما بسكونه و رهبته، يزيد من وحشة المكان و الوحدة القاتلة تزيد من طوله.

إن حركة السرد هنا كانت متجهة إلى الأمام، متمثلة في حركة الأب داخل المنزل، و هو من يقودها و يدفعها عبر الأفعال (أنهض، أجر، أفتح، يصفعني، أبحث)، و إن كانت الأفعال

¹ - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 8.

² - ياسمينه صالح: بحر الصمت، ص 69.

تحمل دلالة الحركة فهي هنا تفقدتها، إذ تتحول دلالتها إلى معنى الكآبة و الحزن واليأس و الموت و العدم في سياق النص، فالجرّ إن كان فعل حركي تحريك جسم جامد وثابت من مكان إلى آخر فهو في الأصل جامد لا يكسبه شيئا، في حين البطل يجر شيخوخته و فعل الجر مع الشيخوخة يزيد معنى الموت في يأس ومرارة.

كثيرا ما يلجأ السارد في "ذاكرة الجسد"، إلى وصف الزمن وصفا ينم عن الحنين و الشوق، في ظل خيياته المتكررة في الزمن الحاضر (ربما لأن الوقت آنذاك لم يكن للتفاصيل بل كان وقتا جماعيا نعيشه بأكمله، و ننفقه بالجملة، كان وقتا للقضايا الكبرى.. و الشعارات الكبرى.. و التضحيات الكبرى، و لم يكن لأحد الرغبة في مناقشة الهوامش أو الوقوف عند التفاصيل الصغيرة)¹. يصف السارد الزمن الماضي الثوري بأنه زمن جماعي يصب كله في الهموم الوطنية (كان وقتا جماعيا)، لا مجال فيه للتفكير في الذات وهمومها، فالوطن يحتل كل شواغل الفرد، و في المقابل ما يلبث أن يتحول هذا الزمن المسترجع البعيد المدى إلى مرارة و غصة في حاضر السارد، عندما يجمع بين الخييات الذاتية والخييات القومية مرة واحدة في قوله: (كان لبداية صيف 82 طعم المرارة الغامضة، و مذاق اليأس القاتل، عندما يجمع بين الخييات الذاتية و الخييات القومية مرة واحدة)² ليضاعف خيبة السارد في زمنه، خيبة ذاتية تتمثل في تلاعب أحلام به وزواجها في الأخير ب العسكري "سي..."، و موت صديقه الوحيد "زياد". كلها تتعالق مع خييته القومية في القضية الفلسطينية التي يتاجر بها الحكام العرب بشعارات التنديد و الصمود.

و لإيقاف الزمن إيقافا تاما، إلى جانب نمو الحدث و الحدّ من توالده و تطوره و سيره، يفسح الكاتب المجال للوقفة الوصفية المستقلة عن الحدث، و يتحقق ذلك عبر لجوء الكاتب إلى وصف المكان أو الشخصية عبر تحديد ملامح الموصوف، رغم أن الوصف المستقل عن الحدث يكاد يختفي في الرواية النسائية الجزائرية، كما أن وصف الشخصية يأتي يقرنا بالرجل في أغلب الحالات، و يلجأ إليه السرد لتحديد ملامح بعض الشخصيات الجديدة التي ظهرت على مسرح الأحداث مثل شخصية "توفيق بسطانجي" في اكتشاف الشهوة، فالساردة حين كانت تعزف الموسيقى، و دق الباب فجأة و قامت لتفتحه، يتوقف السرد توقفا اضطراريا لإعطائنا تعريفا و وصفا فيزيولوجيا للشخصية الجديدة (كان متوسط الطول، بشعر أسود طويل يلامس الكتفين، و بشرة ذات بياض أعرفه، و ملامح تتوغل مباشرة إلى القلب)³، إن هذا المحكي عمل على توقيف الأحداث و كسر ديمومة الزمن، مما أسهم في توسيع المساحة النصية للسرد والتي قدرت بثلاثة أسطر.

و إلى جانب تصوير الشخصية، نجد تصوير المكان و الأشياء، مثل (إنها لا تزيد عن جهاز تلفزة قديم لا صورته و لا صوته بالوضوح المطلوب و لكنه كان يستأنس به ويقضي معه بعض الوقت كل ليلة... و خزانة عتيقة تأكلت زواياها و تفتت حافات أبوابها و رفوفها،

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 137.

2 - المصدر نفسه، ص 245.

3 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 51.

صنف بنصفها الأيمن بعض الأواني مع أنها خاصة بالملابس التي تعتبر جديدة بالنسبة إليها، أما نصفها الأيسر طوى به ملابسه الداخلية و بعض اللحافات و الأغطية القديم أكثرها و في أحد أركانها الداخلية وضع كيسا بلاستيكيًا لف به حذاءه الجديد النفيس)¹.

يتوقف الراوي عن تتبع حركات السعيد عبر المكان و تأملاته و نقل أحاسيسه ومخاوفه من الإرهاب و يستقر على أثاث منزله، يصفه و يدقق في مكوناته العتيقة والبالية، مما ساعد على تجميد زمن القصة كليًا لصالح الوصف الذي أمكنه عن طريق رؤية استكشافية استطلاعية دقيقة إعطاء القارئ ظروف و ملامح الحياة التي يعيشها السعيد، كما أنها سرديا جاءت بوصفها استراحة لمنح القارئ راحة بعد تتبع طويل لحالة السعيد وخوفه وهله المستمر دون انقطاع، كما جعلت القارئ أيضا يعيش الحالة ذاتها و يتربق مع السعيد لحظة الفاجعة و دخول الإرهاب و التنكيل به.

2-3-4- المشهد (scène):

يقصد بالمشهد المقاطع الحوارية الموجودة في تضاعيف النص الروائي، وهو يحتل (موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكى، بضمير الغائب)². إذا إنه يسهم في تطور الأحداث وتبيين مسارها علنا بفضل ذلك الحوار المباشر بين الشخصيات الذي يعطي للقارئ الشعور بلعب دور مهم مع الأبطال من حيث التفاعل والتأثير مباشرة، حيث يتيح المشهد للقارئ الاطلاع بصورة مباشرة على الشخصيات الروائية و سماتها ومواقفها ومعرفة أفكارها وقناعاتها، وأحوالها النفسية وطريقة تحليلها ومستوى تأثرها وتأزمها في عرض قضايا معينة ونقاشها ومدى تقبلها لأراء طرق المحاور، ولا سيما في اللحظات المتأزمة والمشحونة نقاشا.

يمكن للقارئ من خلال المشهد أن يقف على شخصيات متعددة، تختلف في الأفكار والطرح والرؤى ومستوياتها الثقافية والاجتماعية، فهو يجسد واقعية القصة أكثر من خلال الشخصيات وتحركها وتفاعلها وكلامها المباشر.

وفي المشهد (يقترّب حجم النص القصصي من زمن الحكاية و يطابقها في بعض الأحيان)³. من حيث مدة الاستغراق، لكن (ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام)⁴.

¹ - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 23.

² - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 162

³ - سمير المرزوقي و جميل شاكور: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للطباعة و النشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت) ص 93.

⁴ - حميد لحداني: بنية النص السردى، ص 78.

ويكثر المشهد بنوعيه الداخلي والخارجي (في الروايات التي تجنح إلى تيار الوعي [...]) أو تكون رواية مسترجعة بالكامل¹ وانتهت أحداثها، ويعاد سردها في زمن السرد بتقنية الاسترجاع. التي تنتهجها أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد مثلا، أو عن طريق مذكرات ورسائل كما في مفترق العصور، فقصة الرواية كتبتها البطلة سامية في أوراق على شكل مذكرات موجهة إلى مختار، وهي بالمستشفى ويعيد قراءتها وتقديمها إلى القارئ.

لا نجزم إذ قلنا: إن رواية "مفترق العصور" تشكل الاستثناء الأكبر في توظيفها للمشهد، فلا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها الأربع مئة وخمسة وسبعين (475) من مشهد واحد، سواء أكان مشهدا خارجيا بين شخصيات رئيسة أم و هامشية، أم مشهدا داخليا. مؤكدا أنه الآلية المهمة في النسيج السردى و عليه نشأ. ولولاه ربما لما صلح العمل ولا كان. فالحوار داخل هذه الرواية هو الذي يربط أجزاء العمل، كما أنه يمسك بأحداث القصة وآليات تقديمها، وبالتالي يمكن القول: إن رواية مفترق العصور هي رواية مشهد وحوار.

إن مشاهد هذا العمل الروائي تسيطر على الصفحات وتطول، وقلما يتوقف المشهد لصالح الوصف أو لسرد بعض الأحداث في نصف صفحة أو صفحة أو اثنتين كأقصى حد لفسح المجال أمام الحوار والحديث حول موضوع يختلف عم سبقه، كما تستخدم ثلاث نجمات بين موضوع حوارى و آخر فهو فالوصف أو السرد، هما تقنيتان تستخدمهما الكاتبة للانتقال من حوار إلى حوار آخر، فمثلا تنتهي حوارا جمع البطلة "سامية" مع "مختار" لأول مرة في المهرجان في الصفحة 29، و حتى تدخل آخر مع الشخصية ذاتها تفصل بينهما بثلاث نجمات وخمسة أسطر تخبرنا في الصفحة نفسها أنه يوم آخر، و تشير إلى الساعة السابعة مساء...

حوارات كثيرة ونقاشات متعددة حول الخونة، و الثورة، وقضية الصحراء الغربية، ثم ينتهي النقاش بذهابهما لمعرض الكتاب.

و نتيجة لطول الحوارات وكثافتها أمكننا من معرفة الشخصيات أكثر، وطرق تفكيرهم ومواقفهم من قضايا معينة شكلت إشكالات حادة في الرواية.

و كل المشاهد تدور على كثرتها بين الشخصية الرئيسية سامية وأحد شخصيات القصة مختار و كمال و ليلي مثل:

(مؤكد ... فزيارتك وفي ثوبها الرسمي جدا، لم تكن سوى رحلة استكشافية، للظروف التي مهدت لهم العودة المبجلة إلى الأرض، التي بعتموها يوما، وعدتم بعد نصف قرن كي تبيعوا و تشتروا فيها،

1 - رفقة محمد دودين: خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، تيمات تقنيات منشورات أمانة عمان الكبرى، دط، 2007، ص 411.

- صدقت .. قالت حر سياسي مغامر كبير و أرباحه بعيدة المدى و طويلة الجل أحيانا لكنه يربح في النهاية دائما.. تعرفين لم ؟

- [...]

- لا تلفظ اسمي .. فقد تلوث أحرفه على لسانك أيها الحقير .. الغومي !¹ .

يتوقف الحوار لحظة ليحل الوصف مبرزاً المظهر الفيزيولوجي و البعد النفسي لمختار مغتاضاً من سامية وهي تسبه و تعايره بوالده الحركي* من دون أن يكون فضا معها كما كانت، بل يبرز الحوار أسلوب مختار في عرض موقفه بأدلة مقنعة من وجهة نظره لتبرير "خيانة والده" كما ذكر، ثم يمضي الحوار مسرعاً بين الأخذ و الرد كل يحاول إقناع الآخر وتأكيده موقفه :

(تغيرت ملامحك الساخرة فجأة، و أضحت أكثر فظاظاً و قسوة! جلست تغتاض أفاظك أوتارك، كأنك تعظُّ بها على الأنامل، ثم اشتعلت ناراً في الأخير)²

ثم يتدخل مختار مغتاضاً من سامية شارحاً ومبرراً سلوك والده و دافعه ليكون إلى جانب فرنسا.

(- لقد دفع والدي ثمن خيانتته منذ زمن.. وهو لم يغذ علاقته من فرنسا إلا ليأمن شرها .. لكن الثورة كانت تخبا له أدواراً أخرى.

- نعم مبرر مقنع

- لكنه سبب كاف.. أنت تعرفين أن الثورة لم تكن بتلك الصورة البيضاء الناصعة التي تتصورين أو تحاولين تصويرها

- أنا لا أتصور شيئاً

- تصوري إذا.. لقد اختطفت والدتي انتقاماً من والدي لأنه رفض العمل لصالحهم .. لقد اغتصبها المجاهدون ، لم تغتصبها فرنسا .. كانت تصفية حسابات حقيرة ، لم يتواجه فيها الرجال من أجل قضية .. فقد سبقت نزواتهم نزواتهم لقد أدتنا الجبهة التي وحدتكم كثيراً .. كثيراً

- هذا لا يبرر الخيانة

¹ - عيبر شهرزاد: مفترق العصور، منشورات الاختلاق الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 43.

*- الحركي، الغومية، لفظتان تطلقان على الخونة الذين وقفوا إلى جانب فرنسا ضد إخوانهم إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر.

² - عيبر شهرزاد: مفترق العصور، ص 43.

- لكنه قد يبزر الخديعة.. لقد حصدت الحرية أبرياء كثر، كانت جريمتهم الوحيدة جبنهم.. نعم لست أخجل من قولها .. فالشجاعة لم تكن معطاة للجميع .. ربما لم يكن والذي شجاعا بما يكفي

- لقد كان جباناً بما يكفي .. وهذا هو الأهم

- لقد سلبوه عرضه .. أتعرفين المعنى و الوقع و الجريمة؟

- نعم بالتأكيد أعرف .. لكن ماذا عنك؟ ماذا عن عرض الأرض؟

- إسمعي.. بين الكلام و الحياة .. قلم و قلم آخر

- القصة و التاريخ؟ الرحيل و العودة

- الحقد و الانتقام؟

- لم لا؟ لقد اقتسمتم الثروة بعد أن تزعمتم الثورة بما فيه الكفاية.. أن لنا الآن أن نقتطع حصتنا.. وهو العدل برأيي¹.

و قد أدى ارتفاع مستوى النقاش و التوتر بين مختار و سامية بفعل ردود الأفعال المتتالية الناجمة عن التساؤل المبطن بالخيانة و الطعن في الوطنية و الشرف إلى الدفع بسرعة السرد مقابل توقف زمن القصة.

كما حمل المشهد الحوارى أكثر من مرة نقاشات حادة صاحبها سامية، لتبين عن وطنيتها المتدفقة والمتأججة والثائرة أمام كل من يدين ثورية الجزائر وتدخل في كثير من الحالات سجلات عميقة وجدال مشحون مع مختار ووالده، وبعض الفرنسيين ممن التقتهم في الحفل في باريس حول الثورة-الاستعمار-قانون 23 فيفري 2000. وكذلك مع اليهودي "جوزيف" الذي أفضى حواراه مع سامية على بنية شخصيته الماكرة كما أكدها حوار سامية مع مختار.

- من الرجل؟(سألتك)

- أحد الفارين من الجزائر.. له تاريخ عريق في الحرب.

- يا لقبج وجهه!

- وقبح أفعاله أيضا.. سمعت من والذي أنه خرج مع ماسياس وزوجته بعد مقتل

والدها ريمون في شوارع قسنطينة.. فقتل أكثر من شخص في أقل من نصف

¹ - عبير شهر زاد: مفترق العصور، ص 43، 44.

يوم.

- المجرم!

- ليس هذا فقط.. لقد أوشى بطبيب يهودي، كان يتعاون مع جبهة التحرير.. مما تسبب بقتله وقتل مرضاه¹.

و يقوم المشاهد هنا بوظيفة افتتاحية تعرض الشخصية الجديدة وتقدمها سرديا، كما تحاول إسقاط القناع عنها بتأكيد حدس سامية الأول حول الشخصية اليهودية.

لقد كان الحوار يأخذ مكان السرد لتقديم شخصية اليهودي جوزيف، كأبرز شخصيات شدة سامية في الحفل. و إن كان شخصية هامشية لم تظهر في حفل العشاء هذا، ولكنها أدت دورها في شحن سامية أكثر على أغلب الزوار المدعويين.

و مهما كان زمن السرد يقترب من زمن القصة في المشهد، فإنه لا يمكن ضبط وتيرة سرعته. و من المشاهد الدالة على ذلك حوار ينقل شجار باني مع زوجها مود بسبب رفضها مضاجعته لها في رمضان (في رمضان يتحول إلى شرس فوق العادة. أقوم إلى الصلاة وظله يلاحقتي، و صوته المبحوح يملأ أذني و هو يزمر في وجهي :- أنت مرتي ...

أجيبه و أنا مصدومة:

- و لكن نحن في رمضان، و أنا صائمة .

سأضاجعك أيتها...، سأثبت لك أن لا رب في هذا البيت غيري. أركله، و أحاول أن أتحاشاه ، أخدم وجهه بأظفري ، يعلو صراخي و يزداد عويلي ، و أنا أستنجد بالدي : - يا بابا ... يا أما..

- سأضاجعك، و أضاجع باباك و أمك يا وحد الرخيصة.

يزداد صراخي.. فإذا بالباب يدق، يقوم عني و يبزق عليّ قبل أن يتوجه نحو الباب)².

يتسم هذا المشهد إذا اعتمدنا الظرف الذي صنعه، بالسرعة و التوتر و الغضب والعنف. فكانت عباراته تتدفق و تصطبغ بلون الانفعال و العنف و الشراسة و الخوف. ومع ذلك إذا ما قورن المشهد بزمن الخطاب فلا يمكن ضبط دقة السرعة أو البطء، لأنه علينا مراعاة نقاط الحذف المعتمدة من قبل الكاتبة، مع العلم أنها تبقى ضمنية افتراضية إضافة إلى لحظات الصمت غير المحددة، و صراخ باني و صراخها مع زوجها ومحاولة الإفلات منه و تحاشيه وهو في قمة غضبه و فورته الجنسية مطالباً بإشباعها و إخمادها كيف كان.

1 - عيبر شهرزاد: مفترق العصور، ص 167.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 64، 65.

و ينقل لنا هذا المشهد أيضا صورا و حقائق المؤسسة الزوجية المتصدع بناؤها ويعريها من الداخل لتبين عن مناخ أسري وعلاقة زوجية مهشمة و مفككة الروابط تفنقر لشروط الاستقرار و التوازن ضمانا لتحقيق السعادة واستمرارية العلاقة بايجابية، فعدم الاحترام و الإهانة، و تلفظ مود بألفاظ قبيحة ينعت بها زوجته و الضرب سلم باني إلى الكآبة والضجر و القلق، الأمر الذي فتح أمامها باب الخيانة للبحث عن الحب والجنس في أحضان رجال آخرين.

كما يطلعنا المشهد مواصلا تعرية شخصية مود عن افتقاره للوازع الديني بمحاولة ممارسته الجنس في رمضان، و شرب الخمر، مقارنة بزوجته المتمسكة بتعاليم الدين في شهر رمضان كما يوضح النص.

فضلا عن هذا، تقدم بعض المشاهد الحوارية شخوصا مختلفة بظروف متعددة، تركتها الكاتبة تعبر عن سجيته وطبيعتها وأحيانا أخرى حملتها فكريا وثقافة معينة حددت موقع المحاور و(الزاوية الحوارية التي يتحدث منها)¹ بدقة كشخصية ناصر أخ أحلام/ حياة التي كشفت عن جوانب خفية عن فكر ناصر أمام أخته والقارئ، فالحوار الذي دار بين الأخوين في المقبرة وكذلك في المنزل حمل في طياته شخصية مناهضة للسلطة العسكرية ومتعاطفة مع المنتمين إلى التيار الإسلامي الذين أخذت الدولة تزج بهم داخل السجون في الصحراء لا لشيء سوى لانتمائهم وتعاطفهم مع حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ في بداية الأزمة لا سيما بعد فوزه في الانتخابات الرئاسية.

- ناصر خويا.. الناس تلتقي اليوم لتتعايد، وتتصالح، وتتسامح، وأنت لا أكاد أسلم عليك حتى تنفجر 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 تقنسمين 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 أوّمن به أكثر من إيماني بالملائكة.. والشياطين.

¹ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.

- ولا يزعجك أن يحتضنك بيدين ملطختين بالدم؟ بتعليمات منه يسجن الأبرياء، و تمتلئ هذه القبور. ما فائدة ما تعلمته إذن، عن حرية الناس في اختيار مصيرهم؟¹ .

و يمتد هذا المشهد على 7 صفحات من الصفحة 203 إلى الصفحة 209 و هو يناقش قضية المعتقلين من المتعاطفين و المنخرطين في الحزب المنحل لا سيما بعد مظاهرات أكتوبر 1988 وأغلبهم أناس سجنوا ظلماً. ما جعل نسبة كبيرة من الشعب تتعاطف معهم وتخرط في صفوفهم، تعاطفاً و انتقاماً .

وكلاهما يقدمان وجهة نظره، وكان ناصر بحججه و منطقته البليغ القائم على المعاشية والتجربة الأمر الذي يجعل المتلقي يتأثر بأدلته ويفتتح دون مناقشة الموضوع كما تؤكد أحلام (أتقادی الدخول معه في جدل سيهزمني فيه لا محالة، لأنه يرد عن منطقي في الحياة، بمنطقة في معاشيتها، وهو ما يجعل الحق دائماً إلى جانبه)² .

و يواصل السرد تقديم جانب من تفكير أحلام، و الذي لا يخرج عن مرجعية اجتماعية عربية في رفضها رسم وجهها مخافة أن يراها بعض معارفها ولا سيما عمها، لأن رسم وجه امرأة من قبل رجل يرجع لأمرين أما لأنها تثيره أو أنه يحبها و في الحالتين مصيبة كبرى (- أتمنى أنك لم ترسمني.. يا لها من كارثة معك ! - و أين هي الكارثة إن كنت قد رسمت؟ واصلت بصوت عصبى:- أنت مجنون؟ تريد أن تحولني إلى لوحة تدور بها القاعات من مدينة إلى أخرى، يتفرج عليها من يعرفني؟! [...]) أنت أحمق؟ أن تقنع عمي و تقنع الآخرين أنك رسمتني بعدما صادقتني مرة على رصيف واقفة أمام ضوء أحمر.. إننا لا نرسم سوى ما يثيرنا.. أو ما نحبه.. هذا معروف)³ .

(و اشك أما الزهرة؟

زاد بكاؤها و هي تحتضنني و تسألني بدورها..

- واش راك يا وليدي..؟)

و يتحول الحوار الخارجي هنا إلى داخلي (أكان بكاؤها فرحاً بلقائي، أم حزناً على حالتي، و على ذراعي التي تراها مبتورة لأول مرة.. أكانت تبكي لأنها توقعت أن ترى ابنها ورأتني.. أم فقط لأن أحداً قد دق هذا الباب و دخل حاملاً في يده البهجة. و شيئاً من الأخبار ربنا لم يدخل رجل منذ شهور؟)⁴ .

و يستمر الحوار: (ع السلامة.. جوز يا وليدي جوز..

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 205.

2 - المصدر نفسه، ص 203.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 137، 138.

4 - المصدر نفسه، ص 112.

قالتها و هي تشرع باب الدار أخيرا و تمسح دموعها، ثم أعادت و هي تسبقني "جوز.. جوز" بصوت عال كإشارة موجهة إلى أمك التي ركضت عند سماع هذه الكلمات).

بعد هذا الترحيب يتوقف السرد بفتح المجال للوقفة الوصفية للمكان المتمثل في حديقة المنزل) أحببت ذلك البيت.. بدوالي العنب التي تتسلق جدران حديقته الصغيرة، وتمتد لتتدلى عناقيد ثريات سوداء على وسط الدار. شجرة الياسمين التي ترتمي و تطل من السور الخارجي، كامرأة فضولية ضاقت ذرعا بجدران بيتها، و راحت تتفرج على ما يحدث في الخارج، لتغري المارة بقطف زهرها.. أو ما تبعثر من الياسمين أرضا.. ورائحة الطعام التي تنبعث منه، فتبعث معها الطمأنينة و دفء غامض يستبقيك هناك¹

و يتواصل الحوار بلهجة جزائرية (اقعد يا وليدي.. اقعد[...]. يعطيك الصحة يا وليدي.. وعلاش عيبت روحك يا خالد يا بني وجهك يكفينا ..)²، يتخللها مقاطع سردية لاستمرارية الحكى و الحدث.

و تنطوي الروايات قيد الدراسة على المفارقة الزمنية على مستوى السرد، شكّل الاسترجاع الجزء الأكبر، حتى أن ذاكرة الجسد و جسر للروح و آخر للحنين قامت على الاسترجاع بالكامل و الارتداد إلى الماضي الذي تنتهجه جل الروايات، لم يأت لملاء الفجوات التي يحدثها السرد فقط، بل وجدت فيه الروايات بديلا عن الحاضر المثخن بالجراح، فهو يقصي الواقع بما يجسده من حزن، و كآبة، و خوف و موت، و عنف، و قتل. و قد منح الذات المأزومة فسحة من الطمأنينة و الاستقرار ينسيها مؤقتا ضغوط الحاضر.

كما غلبت المشاهد الحوارية على بعض النصوص السردية، لاسيما مفترق العصور- و كأن الكاتبة تكتب ما لم تستطع قوله في الواقع تقدمه على صفحات الرواية، لأنها لا تحب الأضواء كما تصرح دوما، و تستخدم اسما مستعارا (عبير شهرزاد)- يجري فيها الحوار حول مواضيع متعددة أبرزت شخصيات و مواقف و ظروف و أفكار و أحداث كسرت بها رتابة السرد و الحوار و أبطأت الزمن، و كلها آليات شكلت أداة لقراءة الزمن و مضامينه.

3- المكان:

يشكل المكان أحد العناصر الحكائية الهامة التي تقوم عليها بنية النص الروائي، وهذا الجانب من الدراسة حظي باهتمام بارز في النقد المعاصر، و أصبح من العناصر الأساس المكونة للنص السردية، و أحد الأسس الجمالية التي ينهض عليها.

3-1- تعريف المكان:

لقد أولى النقاد الغربيون اهتماما كبيرا لهذا الجانب بعد الحرب العالمية الثانية، وأدخلوه ضمن دراساتهم النقدية تنظيرا و إجراء. و من أهم المفاهيم التي لاقت رواجاً في هذا الباب،

¹ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 112، 113.

² - المصدر نفسه، ص 113.

مفهوم التقاطب المكاني القائم عادة على الثنائيات الضدية (الأعلى/ الأسفل)، (القريب/ البعيد)، (الداخل/ الخارج)، و التي كانت كفيلا بالكشف عن معان متعددة تنطوي عليها النصوص، و ما قدمه يوري لوتمان Iouri Lotman في هذا الشأن يعد إسهاما كبيرا لإعادة النظر إلى هذا الجانب من خلال عرضه نماذج مختلف (اجتماعية، سياسية، أخلاقية) تضمنت صفات مكانية، كما أنه لم يتوقف عند العرض النظري لمفهوم التقاطب، بل أتبعه بممارسة نقدية¹.

إضافة إلى ما دعا إليه الفرنسي رولان بورنوف Rouland Bourneuf من ضرورة دراسة المكان مع باقي العناصر السردية (مقترحا علينا أن نصف بطريقة دقيقة طوبغرافية الحدث، و أن نحلل مظاهر الوصف و نهتم بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات والمواقف و الزمن، و أن نقيس كثافة أو سيولة الفضاء الروائي محاولين الكشف عن القيم الرمزية و الإيديولوجية المرتبطة بعرضه و تقديمه في الكتاب)².

كما كان لكتاب غاستون باشلار Gaston Bachlar "جماليات المكان" الدور الكبير في التفاف النقاد إلى مكون المكان لما ينهض عليه من أدوار في تشكيل الأعمال الحكائية، القائم على الثنائيات الضدية (القبو/ العلية)، (البيت البسيط/ البرج)، (البيت رفي الريف/ البيت في المدينة).

و قد ميز الباحثون العرب بين مصطلح الفضاء و المكان، فمصطلح الفضاء في السرد، مصطلح ليس له حدود، و هو أوسع من المكان و أشمل كما يرى حميد لحمداني (إن الفضاء في الرواية هو أوسع، و أشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تُدرك بالضرورة، و بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية)³، إنه غير محدد و هو أوسع من المكان، و ما المكان إلا جزء منه، و لا يدرك الفضاء إلا في حضور باقي المكونات السردية، التي تتلاحم في ما بينها .

إنه (موجود على امتداد الخط السردية. إنه لا يغيب مطلقا حتى و لو كانت الرواية بلا أمكنة. الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات و في الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي. و عندما يرفض أن نسميه، أن نحدده، أن نمحه هوية عنه "العجز في الإدراك أو رغبة في تحصين رغبة بناء نموذج نظري معين" فإنه لا يغيب، بل يظل كامنا هناك في الظل بانتظار لحظة إدراك ملائمة أو استجابة أكثر تعاطفا)⁴. و ترى سيزا قاسم أن

1 - ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 34، 35 .

2 - المرجع نفسه، ص 26.

3 - حميد لحمداني: بنية النص السردية، ص 64.

4 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 65.

المكان محدد، يتركز فيه وقوع الأحداث، بينما الفضاء الذي أطلقت عليه مصطلح "الفراغ" هو أكثر اتساعاً¹، إذ تنكشف فيه الأحداث الروائية وتنتضح.

و الأمر ذاته عند حسن بحراوي، الذي يعتبر المكان جزءاً من الفضاء الذي (ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن و الوسط و الديكور الذي تجري فيه الأحداث و الشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة)².

نود دراسة المكان لكن ليس بهندسته الجافة، بل في تحوله (إلى جملة من القيم وتشابك بين العلاقات الوجدانية [...]) بين الشخصيات القصصية و الفضاء الذي تتحرك فيه وتتفاعل معه بروية معينة و موقف ما³، و هو الذي تجري فيه الأحداث بجميع أبعادها (الهندسية، الحضارية، الاجتماعية، النفسية، الجمالية) و يتفاعل مع البنى السردية الأخرى كالشخصية و الزمن و الحدث.

و لمقاربة هذه البنية من العمل اعتمدنا في تحليلنا للروايات المدروسة على ثنائية (المكان المفتوح/ المكان المغلق).

2-3- أنواع الأمكنة:

1-2-3- المكان المفتوح:

1-1-2-3 - المقهى:

لم يقدم المقهى في الرواية النسائية على أنه مكان للبطالة و العطالة و تمضية أوقات الفراغ و الكسل، فملفوظه ينأى عن هذا المدلول، إنه يقترن باللقاءات بين الجنسين (الرجل و المرأة) ليكون الجامع المكاني حضوره يقوم على العلاقة الغرامية في أغلب صورته، كما تقدمها "أحلام مستغانمي" و "فضيلة الفاروق". في مقابل ذلك يحضر معادلاً موضوعياً للموت في زمن الإرهاب، حيث يغدو المقهى مكاناً لتجمع الصحفيين الذين كانوا هدفاً سهلاً للجماعات الإرهابية، لكن هذا كان فكرة عابرة لم تكن مؤطرة لأحداث المحكي.

توظف "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد" المقهى لهدم عقلية المجتمع، عبر الزج بالعنصر النسوي داخله بنوع من الحذر، لأن تواجد المرأة في المقهى المحظور عليها اجتماعياً في الجزائر، يعد أمراً غريباً و جريئاً، تقدم بطلتها تدخل المقهى و بحذر تام في تحد

1 - ينظر : سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 76.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 31.

3 - ريم العيساوي: المكان و دلالاته في الرواية النسوية المغاربية، مجلة الرافد الشهرية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد 08، يونيو 2002، ص 28.

للمجتمع و أعرافه، لوعيتها أن المقهى لا يزال في الوسط الجزائري حكرا على الرجال (كنت أعي أنني أقترف حماقة أخرى، بذهابي إلى مكان لا أعرف شيئا عنه، حتى إنني لست واثقة من وجود ذلك الرجل فيه. و لم أحتفظ سوى في ذهابي إليه صباحا، في ساعة لا يكون مكتظا فيها بالزبائن، و هو الوقت الذي أتوقع أن يلتقي فيه اثنان، لو أنهما أراد التلاقي في مقهى)¹.

و برغم أن الساردة تعرف أنها تدخل مكانا يخص بالرجال، كما قد يرمي بها إلى تهم أخرى، وهي المرأة المتزوجة من مسؤول كبير و معروف. إلا أنها تقصده للقاء رجل يمكن أن تتخلى لأجله على كل شيء كما يؤكد المقطع (أما هي، فكانت دائما تعتقد أن على امرأة أن تكون قادرة على التخلي على أي شيء، لتحتفظ بالرجل الذي تحبه، و هكذا تخلت ذات يوم على كل شيء وجاءته)².

و تقصد باكرا مقهى الموعد تفاديا للاكتظاظ و حتى لا يراها أحد فتعجز عن تفسير أمر اجتماعها مع رجل في مقهى، و داخل مجتمع ماتزال المقاهي فيه محظورة على المرأة، مجتمع قدمه السرد في صورة نادل المقهى الذي استهجن سلوكها الوقح وهي تدخل المقهى وتجلس فيه، و بعد طول انتظار يتقدم منها (أخيرا جاء النادل بفنجان القهوة، وضعه أمامي أو بالأحرى رمى به أمامي و ذهب، انتبهت لعدم وجود السكر جواره، كما هي العادة، رفعت يدي لأنادييه، ولكنني عدلت [...] شعرت أن صمتي أجمل من أكسره لأقول شيئا لنادل، خاصة أن عواقب ما سأقوله قد لا تكون محمودة، حسب ما توحى به لحيته، فقد يرفض أن يعطيني السكر، و قد يطلب مني أن أذهب إلى البيت و أشرب قهوة بالسكر أو بالفطران. إذا شئت، هذا إذا لم يقلب علي فنجان القهوة)³.

و يقوم خطاب رواية فوضى الحواس بهدم المرجعية الاجتماعية في أكثر من موضع، و لكن بكثير من الحيطة و الحذر، و ذلك حينما تلتقي مع ذلك الرجل المجهول (هو) مرة ثانية (ماذا لو رأنا أحد معا؟ كيف أذافع عن تهمة معرفتي بك..، و وجود هنا معك)⁴.

إن المقهى مكان مشبوه، فهو يشي بالحب و الجنس إذا كانت تجمع إحدى زواياه امرأة ورجل، فأى تهمة تلتصق بهما غير هذه في مجتمع محافظ، القتل فيه أهون من الحب (الحب هو الفعل الذي يحرص الناس إخفائه الأكثر، و التهمة التي يتبرؤون منها بإصرار. ما عدا هذا.. فبإمكانك أن تكون مجرما أو سارقا و كاذبا و خائنا و ناهبا لأموال الوطن.. وتفرد ما سطوت عليه أمام الناس دون خجل، و تواصل حياتك بينهم محترما)⁵.

1 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص 63، 64 .

2 - المصدر نفسه، ص 13، 14 .

3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 68، 69.

4 - المصدر نفسه ، ص 316.

5 - المصدر نفسه، ص 316 ، 317.

إن المرجعية التي تنتمي إليها أحلام "المرأة"، جعلتها لا تشعر بالراحة في المكان، إذ تتحرك داخله باضطراب واضح كفضاء دال على فعلها المستنكر و الهجين من قبل المجتمع، فهو يقترن عندها بإحساس الخوف و الحياء، يفتح على هذه المشاعر بالنسبة للمرأة، و بالتالي فوجودها داخله هو فعل مضاد لأسس المجتمع و القيم السائدة فيه. لقد انبنت طبيعة فضاء المقهى كمحدد أساس لبعض قيم المجتمع الجزائري و أحد مكوناته السوسيوثقافية.

و قصدت البطلة مرة أخرى المقهى مبكرا و جلست في الطابق العلوي تنتظر ذلك الرجل المجهول، و شيئا فشيئا بدأ يصلها صخب من الطابق السفلي يوحي بتكاثر أعداد الحاضرين مع مرور الوقت، الأمر الذي بدأ يُدخل الرعب في قلبها(كانت الأصوات الرجالية التي تصلني بأعداد أكثر كلما تقدم الوقت، تزيد رعبي ولا يقيني منها سوى وجود امرأة ورجل يتحدثان في زاوية قريبة مني، و لكن هما نفسيهما لم يكونا على قدر من الطمأنينة، فقد كانا مرتبكين.. وعصبيين)¹.

لم تحاول البطلة تكسير هذا الطابو بالدخول إلى المقهى فحسب، بل الالتقاء بحبيب مجهول أيضا، و هي امرأة متزوجة من مسؤول كبير، و داخل مكان عام مقهى محظور على جنس المرأة كما تعلم و تدرك جيدا خطر ذلك. تدفع بالمرأة المقموعة للمواجهة علنا داخل زاوية معتمة عن فضاء المرأة فتسطو على مملكة الرجل محاولة فرض حضورها لأجل الحب.

و في موضع آخر و علنا، يصبح المقهى (هو المكان الذي يثير في الإنسان الشهوات: شهوة الأكل أو الشرب أو الجنس، و يتم ذلك ليس من خلال التزويق الذي في المكان ولكن من خلال فعل الإنسان و حركته في هذا المكان، التي تعبر عن جماليات المكان ومواصفاته)². ذلك ما أنجزه الملفوظ السردية في "اكتشاف الشهوة" (في مقهى "دوماغو" بـ "بولفار سان جيرمان" جلسنا و احتسيت معه كوبا من الكابوتشينو الساخن كان أحلى كوبا كابوتشينو شربته في حياتي. مرت ساعة... ثم مرت ساعتان... ثم مرر يدها على شفتي... ثم اقترب و قبلني، أمام الملائ، أمام النادل الذي كان يقف أمامنا و في يده فاتورة الحساب. وضع شفتيه على شفتي، ثم أبعد وجهه عني قليلا و تأملني كأنه ينتظر ردة فعلي، و لكنني كنت مذهولة، و جامدة، فأعاد الكرة مرة أخرى و لكنه أطبق شفتيه أكثر على شفتي، وضع النادل الفاتورة على الطاولة و هو يبتسم ثم انصرف)³.

إن الفعل الجنسي المنجز داخل المقهى، يشي غير مرة بأن الساردة ذهلت بفعل "ايس" (فقد تفاجأت بقبلة ايس) و ذلك انطلاقا من مرجعية المجتمع الذي تنتمي إليه، في المقابل هو فعل لا يكثر له المجتمع الغربي، فلا أحد من الحاضرين اهتم بالأمر، حتى أن النادل وضع ورقة الحساب و انصرف مبتسما تاركا إياهما في غمرة مشاعرهما وانسجامهما دون

1 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص 343.

2 - شاعر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1994، ص20.

3 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 29، 30.

شعورهما بدونية فعلهما، ربما الأمر الذي جعل "باني" تنسجم أكثر مع "ايس" و تبادلته القبلة و كأنها (مقبلة محترفة)¹ دون أن تحسب لأمر زواجها حساب.

داخل المقهى، و بفعل السلوك الجنسي من قبل "ايس"، تسترجع "باني" أنوثتها و قيمتها الفعلية لدرجة أنها قصدت مقهى "لاكوبول" بحثا عنه لاستعادة نشوة الفعل الجنسي معه، لكنه يقابلها بالصد و النفور.

كما يسترجع "خالد" في ذاكرة الجسد مقاهي قسنطينة بوجاهتها و بأسماء روادها بحميمية من يفتقدها في الزمن الحاضر، كونها ترتبط بذاكرة الحنين، لقد أصبغ عليها هالة من القدسية والرمزية، و هو يمر عليها بعد خروجه من البيت (زمن السرد)، و لم يبق منها غير أسمائها تحضر في الذاكرة بحميمية، كمقهى "بن يامينة" الذي كان يتوقف عنده الشيخ "عبد الحميد بن باديس" و هو في طريقه إلى المدرسة، أيضا مقهى "بو عرعور"، مجلس "بلعطار" و "بشطارزي" و كذلك مجلس والده. يحن إلى تلك المقاهي التي طبعت في ذاكرته، فالاحترام و الأخلاق و العلاقات الاجتماعية المترابطة و المثينة و قيمة روادها بعلمهم وثقافتهم وأخلاقهم تشكل المكان كجزء حضاري قديم (هاهي الذاكرة سياج دائري يحيط بي من كل جانب، تطوقني أول ما أضع قدمي خارج البيت، و في كل اتجاه أسلكه تمشي إلى جوارى الذكريات البعيدة.. فأمشي نحو الماضي مغمض العينين.. أبحث عن المقاهي القديمة تلك التي كان لكل عالم أو وجيه مجلسه الخاص فيها، حيث كانت تعد القهوة على الوجاق الحجري و تقدم بالجزوة.. و يخجل نادل أن يلاحقك بطلباته، كان يكفيه شرف وجودك عنده)².

إن العلاقات الاجتماعية المثينة و العلم و الأخلاق عناصر تشكل جزءا حضاريا في الرواية، و رواد المقهى معروفون بوقارهم و علمهم و جاههم، و في كل مقهى يحظى العلم بمكانته الخاصة و المتميزة من التقدير و الاحترام، كما كانت القهوة تعد بيتان و أدوات تقليدية، و تقدم باحترام من قبل النادل الذي كان على أخلاقه و عزة نفسه و كرامته يأبى في خجل أن يلاحق زبائنه بطلباته، إذ يكفيه شرفا حضورهم.

يسود العلاقات الاجتماعية الاحترام و التقدير المتبادل بين الناس، و هو أنموذج يراه السارد لمجموعة من القيم الاجتماعية و الحضارية التي اندثرت من الحاضر.

هكذا، يحتفي السارد بمكان المقهى استرجاعا، حيث يحن إلى تلك المقاهي التي طبعت في ذاكرته (كيف أعثر على مقهى لم يكن كبيرا سوى بأسماء رواده؟ كيف أجده.. في هذا الزمن الذي كبرت فيه المقاهي و كثرت، لتسع بأس المدينة، و إذا بها متشابهة و حزينة كوجوه الناس؟ لم يعد يميزها شيء، حتى تلك الهيئة التي كانت سمة أهل قسنطينة، و ذلك الشاش و البرنس المتألق بياضا، أصبح نادرا و باردا اليوم)³، تغيرت المقاهي و تغير مرتادوها،

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 30.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 311.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 312.

البؤس و الحزن يعلو محياهم، أجسادهم متشابهة ولباسهم كذلك بلونه الرمادي و البني القاتم يشترك في حزن أصحابه و يأسهم، مقابل ذلك زالت الألبسة التقليدية وزمنها.

إن تذكر المقاهي يقترن بأحاسيس تغمرها السعادة، والشعور بالنشوة والفرح، والانعتاق والخلاص من الحزن و اليأس في الزمن الحاضر و لو مؤقتا، فضاء المقهى المسترجع يفتح على مشاعر الحنين إلى الماضي و التوق إليه ببراءته و فرحه وكرم أخلاقه، وصدق أناسه.

يتحول المكان (المقهى) في موضع آخر إلى مكان معاد، و ذلك في ضوء الظروف الأمنية التي تعيشها البلاد و المتربصة بحركات أي شخص، فبات معظمهم لا يرتاد المقاهي حتى من يحضر يقل حديثه، و ينعدم الكلام عن الأمور الأمنية و السياسية، إذ بات كل واحد يتوجس في نفسه خيفة إبداء رأيه في أي أمر، كل شخص يشك في الآخر و في أي حركة تصدر منه، و لا سيما الفترة التي كثر فيها اغتياال الصحفيون في المقاهي، تتذكر أحلام ذلك، فتحاول مغادرة المكان بسرعة في الوقت الذي كانت تنتظر حبيبها، حينما ارتابها شك في أحد الأشخاص (ثم فجأة هممت بمغادرة المكان عن يأس، أو بالأحرى عن خوف، وأفكار بوليسية تباغتني، خاصة و أنا أنتبه لوجودي في مقهى يرتاده الصحافيون، ماذا لو كان هذا الشاب الجالس على بعد خطوة مني يخفي مسدسا، ويختفي خلف جريدة تربصا بأحد ما؟ فمعظم الاغتيالات ارتكبتها شبان في العشرين يرتادون المقاهي، أو يقفون متكئين على الجدار، و هم يطالعون جريدة.. في انتظار ضحيتهم)¹. لقد جاء رد فعلها و رغبتها في مغادرة المكان انعكاسا واضحا لطبيعة الإحساس بانعدام الأمان في المكان نتيجة الظروف الأمنية.

(أما الجرائد و الأوراق التي أحملها، بنية التمويه، فيبدو أنها قد تكون سببا إضافيا للمتاعب و لن تقيني من شبهات أخرى)².

و يحضر المقهى في رواية " وطن من زجاج " مفتوحا على قصص و حكايات و أخبار و شخصيات متفرقة، أحد أبطالها " عمي العربي " الذي لا يبرح المكان و هو يسرد دون ملل قصص الثورة و بطولاته، يأتي الفضاء لاستعادة التاريخ و تمجيد الثورة و شتم المرتزقة والخونة الذين يحكمون البلاد و ينهبون خيراتها باسم الوطنية، كما يحضر مسرحا لفتح نقاشات على وضع البلاد و الاغتيالات العشوائية التي راح ضحيتها الشرطي " الرشيد " أحد رواده الدائمين، تأسف له كل من عرفه و بكوه بحرقة (لم يكن الرشيد صديقي. كان صديق المكان.. وجها تعودت عليه مبتسما حتى في حالات الشتات والخوف اليومي)³.

و يعود السارد إلى المكان ذاته، بعد ثلاث سنوات عن آخر زيارة له في أول الرواية وينتهي الحكى به أيضا(حين وصلت إلى المكان هالتي التغيير الذي طرأ عليه. تغير المقهى

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 344.

2 - المصدر نفسه، ص 64.

3 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص 7.

وتحول إلى قاعة للشاي. لم يتغير صاحب المقهى الذي حين رأني جاء نحوي فاتحا ذراعيه [...] جلس أمامي يكلمني فجأة عن المكان. و كنت أصغي.. تكلم عن الوضع والناس و المقهى الذي لم يعد أمنا. صار يستقطب الإرهابيين الذين يصطادون ضحاياهم فيه. فقرر أن يغيره من مقهى إلى قاعة للشاي تعتمد على حارس يفتش الزبائن لإثبات أمن مفقود!¹. لقد تغير المكان وفقا لمتغيرات الزمن، فصار مفتوحا على حضور الإرهاب لتنفيذ مهماتهم المعروفة.

3-2-1-2- الجسر:

ما يشد الانتباه في مدينة قسنطينة خارج الإطار السردية و داخله، لا سيما عند أحلام مستغانمي و فضيلة الفاروق هو جسورها المعلقة، و هي أحد رموز المدينة المعروفة بها فهي "مدينة الجسور المعلقة"، إنها هويتها الحضارية و معلمها التاريخي (واش تكون قسنطينة بلا قناطرها)²، يحتفى بها احتفاء حضاريا فهي تأخذ موقعها في الرواية للتعريف بالمدينة و جسورها المعروفة بها، تذكر الساردة في تاء الخجل بعض الجسور للفتاة المغتصبة يمينة و هي في المستشفى للتخفيف من آلامها كمعلم حضاري مثل جسر "سيدي مسيد" (ارتفاعه أكثر من 170 متر)³، و تعدها بأخذها للمشى علي (جسر "ملاح سليمان"، إنه مخصص للرجال فقط)⁴، كما تخاطبها.

إن الجسر رمز حضاري، تحمل صورته بطاقات البريد كما تشير إلى ذلك خالدة في تاء الخجل و هي تراسل صديقتها كنزة (أرسلت لها بطاقة تحمل صورة لجسر "سيدي مسيد" مع كلمة واحدة تماسكي)⁵، في إشارة دلالية بين صورة الجسر و الكلمة الوحيدة عليها "تماسكي" مثل الجسر الموجل في القدم و الصامد و المتماسك برغم الأزمنة.

و تحضر الجسور في روايات أحلام مستغانمي بأكثر من دلالة، و تأخذ أبعادا مختلفة لإضفاء العديد من المعاني. الجسر في "ذاكرة الجسد" هو الرسم الموحد لأغلب لوحات خالد بن طوبال، حيث يتخذها رمزا للوطن منذ أن رسم أول لوحاته "حنين" جسر "قنطرة الحبال" سنة 1957. و الجسر بمفهومه المركزي (هو ذلك التقاطب الذي نجده بين طرفي الجسر، أو الماضي أو الحاضر)⁶، الذي يعيش عليه خالد بن طوبال. يركز في رسوماته على فضاء الجسر يشهد على شموخ الماضي و تحد الحاضر، هو الرمز و الوريد الذي يربطه بالوطن في غربته، يأخذ أكثر من مدلول عنده.

1 - ياسمينه صالح: وطن من زجاج، ص 166.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 107.

3 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 86.

4 - المصدر نفسه، ص 86.

5 - المصدر نفسه، ص 39.

6 - صالح مفقودة: نصوص و أسئلة، "دراسة في الأدب الجزائري"، منشورات اتحاد الكتاب العرب الجزائريين، ط1،

2002، ص 41.

إن الجسر أقرب شيء إلى قلب خالد، و أول ما رسم بعد بتر ذراعه، اتجه إلى رسمه صابا كل أحاسيسه المتفرقة، و أصبح مسكنه الوحيد في ليالي الغربة (أدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه... و إنما ما يسكننا)¹، لقد توحد خالد في رسمه مع الجسور وكأنه يرسم ذاته في حزنها و فرحها، و قد كان زياد صديقه الوحيد خير من نقل هذا التوحد والعلاقة الروحية بين خالد و الجسر، معجبا بلوحاته و هو الفنان الشاعر كذلك، وقد وُظف سرديا ليُخرج المكان من التوظيف العادي إلى التوظيف الدلالي خدمة للنص فيقول: (لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح ثم في حزن متدرج حتى العتمة، و كأنه عاش بتوقيته يوما أو عمرا كاملا.. في اللوحة الأخيرة لا يظل باديا من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط الضوء. كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئا، علامة استفهام معلقة إلى السماء. لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل، لا شيء يحده على يمينه و لا على يساره، و كأنه فقد فجأة وظيفته الأولى الجسر! أترى بداية الصباح عندئذ أم بداية الليل؟ أتراه يحتضر أم يولد مع خيط الفجر؟ إنه السؤال الذي يبقى معلقا كالجسر لوحة بعد أخرى، مطاردا بلعبة الظل و الضوء المستمر، بالموت و البعث المستمر، لأنه أي شيء معلق بين السماء والأرض هو شيء يحمل موته معه)². خيبة الأمل و الهزائم الذاتية و الوطنية والقومية، هو ما تحمله صورة الجسر بجميع أبعادها ودلالاتها النفسية و الاجتماعية والسياسية و التاريخية، إنه رسم لصورة الجزائر و واقعها الراهن عقب أحداث أكتوبر 1988، فهي معلقة بين حاضر مضطرب و مهول تعمه الفوضى، و بين مستقبل غامض ضبابي الصورة، و إن بدا خيط رفيع من الضوء يوحي بانبلاج الأزمة كما يعبر زياد، فهو يدخلها في حيرة و تساؤل، أهو بداية الصباح؟ أم بداية الليل؟.

و من جهة أخرى نجد زيادا و هو يستقرئ الصورة يتوحد كذلك مع الجسر في إشارة إلى وطنه فلسطين المعلق في الفضاء فاقدًا لشرعية عربية و دولية تمنحه الحضور والوجود الشرعي على الأرض، فلسطين بقيت علامة استفهام معلقة تنتظر الجواب و لم تجد من ينصرها.

إن محاولة قراءة زياد للوحات خالد هي محاولة لنقل مزاجه وأحاسيسه، فقد دلت الجسور على نفسية خالد، الأمر الذي يؤكد خالد و لم ينتبه له قبل ذلك: (كان في تحليل زياد حقيقة هامة أدهشتني و لم أتبه لها من قبل. لقد كنت اعتقد و أنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك، و لم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي. كان الجسر تعبيراً عن وضعي المعلق دائما و منذ الأزل. كنت أعكس عليه قلقي و مخاوفي و دوايري دون أن أدري. ولهذا ربما كان الجسر أول ما رسمت يوم فقدت ذراعي)³.

و مقابل ذلك يحضر الجسر مصدرا للتشاؤم عند البطلة أحلام، فهي تكره الجسور وتتشاءم منها و نادرا ما تعبر عليها، لاعتبارات كثيرة، فجدها (رمى بنفسه يوما من جسر

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 173.

2 - المصدر نفسه، ص 207..

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 208.

ربما كان هذا.. بعدما توعدده أحد البايات بالقتل)¹. الجسر الذي ما فتئ يرسمه في لوحاته هو الماضي و الحاضر يناجيه في لوحته الأم "حنين" (صباح الخير قسنطينة... كيف أنت يا جسري المعلق.. يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟)²، لقد أصبح ينظر لنفسه من خلال جسوره المرسومة، أضحت تؤطر المكان و حياته أيضا.

و يواصل السرد في توظيف الجسر خدمة لدلالات معينة يعبر عنها خالد بواسطة التقاطب بين الأعلى و الأسفل محوره تفكيك بنية المجتمع و تحليلها للوقوف على التناقض الصارخ بين السلطة و الشعب(كل شيء كان يبدو مسرعا على هذا الجسر. السيارات والعاثرون و حتى الطيور، و كأن شيئا ما كان ينتظرهم على الطرف الآخر. ربما كان بعضهم يجهل آنذاك أن الذي يبحث عنه، قد يكون تركه خلفه، و أنه في الحقيقة، لا فرق بين طرفي الجسر. الفرق الوحيد هو في ما فوقه.. و ما تحته تلك الهاوية المخيفة التي يفصلك عنها حاجز حديدي لا أكثر، و التي لا يتوقف احد لينظر إليها، ربما لأن الإنسان بطبعه لا يحب أن يتأمل الموت.. كثيرا وحدي تستوقفي هذه الهاوية الموغلة غي العمق. ترى لأنني أتيتها بأفكار مسبقة و ذاكرة متوارثة؟ أم سلكت هذا الطريق لأنفرد بهذه المدينة على جسر؟ هناك حماقات يجب عدم ارتكابها، كان تأخذ موعدا مع ذاكرتك على جسر)³. بوعي نقدي و تشريح لوضع الجزائر و العلاقة القائمة بين السلطة و الشعب، يؤكد أنه لا فرق بين بداية الجسر و نهايته، فالأمر ليس مهما، لأن المشكلة تكمن في ما فوق الجسر وما تحته بين تلك المعادلة المستحيلة الجمع بين السلطة العليا و طبقة الشعب التي تتموضع في الهوة السحيقة، و كلما نظرت إلى أسفل الجسر وجدت الموت، و الحقيقة أنه لا أحد من المسؤولين "يتوقف لينظر إليها"، وحده خالد رمز الثورة و الوطن والذاكرة و الشهداء تستوقفه الهاوية، و تلك حماقات يحظر ارتكابها في الزمن الحاضر فقد يدفع ثمنها غالبا، (و بذلك نرى أن المفهوم المركزي للجسر هو ذلك التقاطب الذي نجده بين طرفي الجسر، أو بين الماضي و الحاضر، فالجسر يجمع بين المتناقضات على المستوى الأفقي "يمين- يسار/ طرف و طرف آخر/ ماضي - حاضر... و على المستوى العمودي كذلك أعلى - أسفل)⁴.

و إذا كانت الجسور أقرب منظر إلى قلب خالد كما يطالعنا السرد، فما يفتأ أن يغير رأيه في نهاية الرواية، و كأن عدوى أحلام و كرهها انتقلت إليه بعد مقتل أخيه حسان و فاجعته في كل شيء أحبه، يقول مخاطبا كاترين، بعد أن وهبها كل لوحاته (في الحقيقة .. دعيني أبوح لك بسر اكتشفت أنني لا أحب الجسور و أكرهها كراهيتي لكل شيء له طرفان ووجهتان و احتمالان و ضدان و لهذا تركت كل هذه اللوحات)⁵.

تظهر أحلام في ذاكرة الجسد شخصية تخاف من الجسور و تهاب العبور عليها وتنفر منها(لا أذكر أنني عبرتها مرة واحدة راجلة أو حاولت مرة النظر منها إلى الأسفل إلا

1 - المصدر نفسه ، ص 293.

2 - المصدر نفسه، 79.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 292، 293.

4 - صالح مفقودة: أسئلة و نصوص، دراسات في الأدب الجزائري، ص 41.

5 - أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد، ص 379.

وشعرت بالفراغ والدوران)¹، ليس لأنها تشعر بالدوران و الغثيان فحسب، بل لأنها مصدر شؤم و تطير، و ربما ارتبط ذلك بفكرة عالقة بذاكرتها، موت جدها و انتحاره من أحد جسور قسنطينة هربا من بطش "صالح باي". زادته كرها حادثة مقتل سائقها في فوضى الحواس على يد أحد الإرهابيين على الجسر، كان يرافقها و هي تبحث عن رجل و همي على الجسر. إن عشقها لرجل و همي تركها تبحث عنه على الجسور التي تكرهها و تنتظير منها و يقتل سائقها بسببها.

و يتداعى الجسر هنا بوصفه مكانا سياسيا و أمنيا حينما يقدم فضاء للموت، حيث تربطه سرديا بالوضع الأمني (العشرية السوداء)، بجعله مسرحا لحادثة مقتل سائقها "عمي أحمد" أمام عينيها، و هي تبحث عن رجل و همي عشقته، و عشقها له جعلها تنسى و لو مؤقتا كرهها للجسور، لكن سرعان ما تعدل عن فكرتها بعد انقطاع أملها و رجائها في العثور عليه (تأكد لي الآن تماما أنني أكره الجسر، و أن فضولي تجاهه قد مات تماما، كأملتي بقاء ذلك الرجل الذي قضيت أكثر من ساعتين، و أنا أجوب هذه المدينة في البحث عنه دون جدوى)²، أنا التي هنا لأنني أحب رجلا و هميا، و أكره الجسور الحديدية، و أردت أن أتأكد من كراهيتي لها)³. و يزيد زوجها تأكيد فكرتها معاتبها إياها عن التجوال في الجسور (تتجولين؟ أهذه المدينة للفسحة؟ أو هذا زمن للتجوال؟ البلد يعيش حالة حصار معلنة على التراب الوطني، و أنت تتجولين؟ ألا تقرئين الجرائد؟ ألا تتحدثين إلى الناس؟ كل يوم يقودون رجال الشرطة، يذبحونهم كالنجاج و يلقون بهم من الجسور)⁴.

(ما عدت أحب الجسور منذ اغتيل سائقي عمي أحمد بسببي و نحن على الجسر، كرهت الجسور خاصة أن لي جدا انتحر بإلقاء نفسه من جسر سيدي راشد هذه الحادثة التي لم تكن تعينني أصبحت تحضرنني بين الحين و الآخر)⁵.

تحضر لفظة الجسر في عنوان الرواية الثالثة لزهور ونيسي "جسر للبوح و آخر للحنين" لكن دون ربطه بأحداث الرواية، و إذا كان الجسر يربط بين ضفتين في الواقع فالسرد قد شبه البطل به، فكمال العطار معلق بين زمنين مختلفين بين الحاضر و الماضي و ممزق بين مرحلتين، يعيش ذكريات الماضي و تشتت الحاضر، ذكرياته تجعله في تواصل مستمر لا ينقطع مع الماضي (الجسر قوة من قوى المستقبل، ربط لعلاقة و استمرار حياة، و تنمية و تواصل، تواصل للرؤية و الفكر، الجسر لا يقبل القطيعة الجذرية أو الاستئصالية، هو طريق موصل بين نقطتين و أرضين و فكرين و زمنين، الحياة بدون جسور قطيعة و بتر و تشوه، إنما تمسك في حلقاتها بذاته، و الذوات الأخرى)⁶.

1 - المصدر نفسه ، ص 178.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 109.

3 - المصدر نفسه ، ص 113.

4 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 120.

5 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 219.

6 - زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، ص 228، 229.

كما يحمل الجسر دلالة الموت و الانتحار في مجتمع قسنطينة، و كل من يطيل الوقوف عليه هو بلا شك ينوي الانتحار، و تكون تبعات انتحار البنات ثقيلة أكثر من الذكور على العائلة و على الجيران و المجتمع بأكمله¹.

و يحمل الجسر الدلالة ذاتها في تاء الخجل لفضيلة الفاروق، إنه رمز الموت كذلك ولكن لوأد العار الملتصق بالأنثى، حينما يرمى والد الطفلة ذات الثماني سنوات "ريما نجار"، ابنته من أعلى جسر سيدي مسيد" للتخلص من العار². و بهذا تتحول دلالة مكان الجسر من الدلالة الايجابية الحضارية كرمز لقسنطينة و الوطن و الذاكرة التاريخية إلى دلالة سلبية مشوهة، حين يتم العبث بهذا المنجز الحضاري الرمز عبر تكريس فعل القتل عليه، من قبل الجماعات الإرهابية أو غيرهم، فيغدو فضاء لسلب الحياة و إزهاق الروح.

3-1-2-3- المدينة:

رغم أن معظم الأحداث تجري في المدينة، إلا أنها غير حاضرة في معمارية النص السردية الخاص بالأحداث، مدينة قسنطينة الجامعة لأعمال أحلام مستغانمي و فضيلة الفاروق، تحضر متحفا ينفث على الماضي العريق و التاريخ المقدس و الأسطوري إلى جانب فضاء الآخر باريس .

و تظهر مدينة قسنطينة كثيرة التواتر، مدينة بصفاتها و أسماء شوارعها، تسكن النص الروائي لاسيما عند أحلام مستغانمي بل هي بطلنة الثلاثية. و قد سميت بهذا الاسم نسبة للملك "قسنطنطين"، كما يذكر نص " تاء الخجل" الذي يوجد تمثاله (في شارع محطة السكة الحديدية، منذ عهده سنة 313 قبل الميلاد و المدينة تحمل اسمه)³.

مدينة قسنطينة مدينة غنية بكل الدلالات ومشحونة بها، يقدمها السرد ملتحمة بالشخصيات مركز جذب لهم في حزنهم كما فرحهم، لها المقدرة الكبرى على إثارتهم، تحظر قسنطينة أسطورة و حلما يطارد خالدا (أنا لا أسكن هذه المدينة... إنها تسكنني)⁴، يهيم بها خالد، حيث تأخذ عنده أبعادا و صورا مختلفة، الحبيبة و الأم و المرأة و الوطن بأكمله، يخاطبها مشتاقا و معاتبا و حزينا و يائسا بعد خيباته المتكررة وفجائعه المتتالية، وكأنها إنسان يسمع و يرى و يحس و يتألم و يحزن(كيف حالك؟ يا شجرة التوت تلبس الحداد وراثيا كل موسم، يا قسنطينة الأثواب.. يا قسنطينة الحب و الأفراح و الأحزان والأحباب.. أجيبني أين تكونين لأن. هاهي ذي قسنطينة.. باردة الأطراف و الأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار)⁵.

1 - ينظر: المصدر نفسه، ص 230، 231.

2 - ينظر: فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 39.

3 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 86.

4 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 450.

5 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 13.

و تتحول قسنطينة إلى رمز للأمومة، حين تنتقل من مجرد تجسيد هندسي إلى تصوير حسي، و ذلك عبر إسقاط صفات إنسانية عليها لتكون معادلا موضوعيا للأم، حيث يستغيث بها خالد من عواصف الغربة و الوحدة القاتلة و المحزنة (يا اميمة)، و يستعطفها لتغدق عليه بحنانها و دفاء صدرها و تنتشله من مدن الغربة (دثريني قسنطينة).

يتجلى في السياق ذاته انبناء قسنطينة في رواية "جسر للبوح و لآخر للحنين" متميزا عبر بوابة التاريخ و الحضارة و الحنين إلى ماض الشخصية الرئيسية، ماض يتغلغل بعمق و يرسخ في ذاكرة "كمال العطار"، الذي (يحاول أن يجعل من الماضي حاضرا حيا في الحركة و النظرة)¹، عبر تنقله في أمكنة مختلفة كانت كلها غير ثابتة في حاضر السرد، بل جاءت عابرة و متغيرة خالية من الأحداث الآنية ضمن زمن السرد، و أخرى يأتي حضورها عن طريق الاسترجاع لا غير، فهي ثابتة ماضيا حين تستحضر بنوع من القداسة المقترنة بالحضارة و التاريخ العريق الممتد عبر سنين و قرون.

تعود الشخصية بعد أربعين سنة إلى قسنطينة و إلى الماضي بهوس لذيذ كما تقول: (إنه هوس لذيذ هذا الحنين إلى الماضي)²، تستعرض معالم قسنطينة بصورة عابرة و عشوائية حيث تقوده قدماءه بخطى حثيثة، لم يكن بتخطيط مسبق بقدر ما كان هدف بعينه يستند إلى استجابات في اللاشعور تجتمع كلها في حنينه و شوقه إلى الماضي، أول ما يستوقفه في محطة القطار تمثال القائد الروماني قسطنطين، فيستحضر أسماء الغزاة الذين مروا على المدينة .

كما يستحضر أبواب قسنطينة السبعة (باب الجابية، باب السويقة، باب الواد، باب القنطرة، باب الروح، باب الرحمة، باب المدينة) و بين تلك الأبواب يتوقف عند باب الجابية الذي حُرّم من دخوله صغيرا (إنه الباب الذي كان محرما عليه و على رفاقه أبدأ، من بين أبواب المدينة السبعة، حتى ذكره بين الشفاه كان محرما... و تحرقهم الأسئلة وهم صغار، ليعرفوا أنه باب للدعارة المنظمة و المقننة)³.

و لكن السرد يحاول التوغل إلى الداخل عبر الشقوق و استراق النظر لمعرفة السر الذي يخفيه المكان من قبل كمال و رفاقه (قرروا مرة أن يتسللوا إليه دون أن يراهم أحد من الكبار... و رأوا الكثير من المناظر الفاتنة، التي كانت تفتن خيالهم الصغير،.. نساء عرايا.. إلا من الخفيف من اللباس، و ابتسامات خالية من كل الهموم، أو أنها تحارب كل الهموم، وتتخلص من كل القيود، يهوديات و نصرانيات و مسلمات، و الدخان ينطلق من لفاف تبغ تفارق الشفاه رأوا كل ما كان يعتبر محرما...)⁴، و هذا الوصف لماخور قسنطينة، كان يقدم برؤية مصاحبة لرؤية الأطفال، حيث اكتفى السرد بما تلتقطه عيون الأطفال خلصة لا غير.

1 - زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، ص 125.

2 - المصدر نفسه، ص 153.

3 - زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، ص 49.

4 - المصدر نفسه، ص 49.

و قسنطينة عند "كمال العطار" أيضا هي حارته "سيدي جليس" و التآلف و التآخي بين الجيران حتى اليهود منهم، هي المألوف و العادات و التقاليد، هي الأولياء الصالحين مثل "سيدي محمد الغراب"، هي قصر الداوي كذلك، 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، مركزا للعقل السياسي بالنسبة للحكام الأتراك بالمدينة، كل الأوامر و القرارات تصدر عن أئمتة و ليس للحاكم العثماني سوى التنفيذ...) ¹.

قسنطينة هي الماضي و الحاضر بأبعاده المختلفة، و كل تلك الأبعاد تقترن بشخصية كمال العطار لإبراز حنينه و شوقه إلى الماضي الذي فارقه مدة طويلة و كان عزاء لحاضره

مدينة حين تلبسها

كساء الظلم و العنف و القسوة، و هي تنقض على أبطالها و تخنقهم و تحطم أحلامهم في أحلامهم في غير رحمة، لا تعباً بأبنائها، تتفنن في قهرهم.

أما ليلا فقسنطينة عندها لا تطاق، حيث تورقها الأفكار و تمنعها من النوم، فتشعر بالغبرة و تفقد قيمة وجودها و هويتها (ليلا، قسنطينة مدينة متوحشة لا تحسك بالألفة بل أحيانا تزداد قسوة، فتشعر أنك فأر في مصيدة أو يتيم بلا أهل، أو أعمى تخونه الرؤية، كل شيء في هذه المدينة يتحول إلى سؤال، و لكن سؤالها الأكبر هي من تكون؟ و لماذا تأخذ الأشكال كلها و الأدوار كلها) ²، و عندما رجعت من فرنسا مطلقة ازداد وضعها سوءا وسط عائلتها و المجتمع الذي تعيش فيه و يرفض و يضعها كمطلقة، و لقد أسقطت الساردة كل أحاسيسها على قسنطينة، فترى أنها قهرتها و قضت على أحلامها (لأول مرة و أنا أطل على شارع شوفاليه ليلا أشعر بالنقمة على هذه المدينة لأنها اغتالت كل الأشياء الجميلة في و حولي، مدينة كانت أقل توحشا تلك كانت مشاعري، اليوم أجدها تزار في وجهي بدون سبب) ³.

أما الحب فقسنطينة مدينة لا تعترف به فهي (مدينة بلا قلب) ⁴ و (الأمر حين يتعلق بالحب فلن تشفق عليك أبدا، ستقتلك و كأن إلياس هو أحد جلاذيتها) ⁵. و قسنطينة في ذاكرة الجسد، (مدينة لا تعترف بالحب) ⁶ كذلك.

ضمن هذه المواصفات، تسرد المدينة و تتمظهر في محكي فضيلة الفاروق، بسرد يقوم على الإحساس بالغبرة تجاهها، نتيجة القهر الذي يمارس عليها من قبل الأسرة و المجتمع ككل، وضع يمليه جنسها الأنثوي أولا، ترك إحساسها يمتلئ بالكره و اليأس و الوحدة و الغربة.

1 - المصدر نفسه ، ص 59.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 100، 101 .

3 - المصدر نفسه ، ص 101.

4 - المصدر نفسه ، ص 77.

5 - المصدر نفسه، ص 98.

6 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 331.

يتشكل المكان وفق مزاج الشخصية و يخضع بذلك لسلطتها العاطفية و لأفراحها وأحزانها و انكساراتها فتغدو الحياة فيها مميتة (في قسنطينة الحياة مميتة، لا أدري كيف نحب مدينة قاتلة كهذه)¹.

و العيش في قسنطينة يبعث على الموت و الانتحار و الجنون شيئا فشيئا، تسافر أحلام إلى باريس و برغم الغربة فلا تحس بالشوق إليها، تعلن معاداتها لقسنطينة منذ وصولها مخاطبة خالد و زياد حين يسألانها عنها (لا.. أرجوكم لا تسألوني عن قسنطينة مرة أخرى.. إنني عائدة توا منها إنها مدينة لا تطاق.. إنها الوصفة المثالية لكي ينتحر المرء أو يصبح مجنوناً!)².

و حتى في فوضى الحواس قسنطينة تتربص بأبطالها (هذه المدينة لا تكتفي بقتلك يوما بعد يوم، بل تقتل أحلامك و تبعث بك إلى مخفر، لتدلي بشهادتك في جريمة أوصلتك إليها الكتابة)³، (هذه المدينة تترصد دائما حركاتك، تتربص بفرحك، تُؤول حزنك، تحاسبك على اختلافك)⁴.

و باختصار، فقسنطينة في هذه الروايات تحمل كل التناقضات هي المجتمع بكل تناقضاته و أفكاره ومبادئه لن تفهم هذه المدينة المتناقضة أبدا (لن تفهم متى تحب، و متى تكره، متى تحزن و متى تفرح، متى تحميك و متى تخونك، متى تكون معك و متى تكون ضدك)⁵.

إن طغيان الملفوظات السلبية يتماشى و الأوضاع النفسية التي يعيشها الأبطال، كما أنها تسير في خط سير الحكاية.

تتغير نظرة الساردة في اكتشاف الشهوة لقسنطينة فما تلبث أن تتحول قسنطينة من مكان مضجر و مقرف إلى مكان أليف و حميمي، حيث تطفو و تسطو على ذاكرتها حينما يأسرها شعور الكآبة و الحزن و الغربة و اليأس و هي في باريس. فوضعها في المنفى يثير يبابيع الحنين و الشوق إلى قسنطينة و شوارعها و جيرانها (أين قسنطينة؟ و أصوات المآذن؟ و رائحة المحاجب و الزلابية و البوراك؟ يدهشني أن لا رائحة في باريس)⁶. تحضر قسنطينة بصورة مغايرة تمارس سطوتها على الساردة، ظلت مجتمعة في ذاكرتها و هي في باريس يشدها الحنين و الشوق، فتتحول قسنطينة من جهنم إلى جنة من الحنان و الدفاء .

إن علاقة الانتماء للوطن قوية لدى الساردة حد التماهي، و إن كانت تنعتها بالسلبية وهي داخلها ففي باريس تذكرها بأمر آخر، الوحدة و الفراغ العاطفي جعل المكان مفرغا من كل

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 124.

2 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 200.

3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 136.

4 - المصدر نفسه، ص 113.

5 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 98.

6 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ص11.

قيمة ايجابية فلا معنى للمكان بدون شخصيات تجمعك بهم علاقات حميمية و طيدة (أنا ما أحببت باريس أبدا، إننا نكره الأماكن التي لا أصدقاء لنا فيها)¹.

إن قوة الإحساس بالانتماء للموطن و المنشأ تبرز بصورة جلية في أمكنة الاغتراب التي لا نملك فيها أصدقاء نرتاح و نستأنس بهم، فتضافر كل ذلك يذكي الشعور بالانتماء و الوطنية.

ينعدم في باريس الإحساس بالراحة و الأمان و الدفاء في أكثر من موضع، حيث تعمل على تكثيف صورة باريس الجافة و السادية و اللامبالية، عكس مدينة قسنطينة (باريس مدينة لا تعبا بك، قسنطينة تتوغل فيك كسهم)²، لا رابط يجمعها بهذه المدينة، إنها تحمل مشاعر الاغتراب و النفور و الجفاء تجاهها. تضيق باريس بحياة باني، تشعرها بالكآبة و اليأس و القلق و الغربة و الإحباط، جوها كئيب و جاف، أناسها دمي بشرية و أشباح، لا تربطها علاقات اجتماعية(يدهشني أن لا رائحة في باريس، و أن لا أصوات في الحي الذي أقطن فيه، حتى الشارع لا مارة فيه بالمعنى الحقيقي، أشباح تعبره من حين إلى آخر ثم تختفي عن الأنظار)³، أما (يوم العيد هو الأسوأ على الإطلاق بالنسبة لي في باريس، هنا كل شيء على عادته الناس متأنفون دائما، الأطفال يعيشون طفولتهم بفائض من الفرح، الأماكن نظيفة اللافقات تبتسم، الشوارع في عيد متواصل و ممل، في قسنطينة الحزن يخجل بأثوابه الرثة و سحنته المنكسرة يوم العيد، فينحسر حيث الظلال. العيد مدهش في قسنطينة، البالونات ترقص بين أصابع الأطفال، و على غير العادة هؤلاء الأطفال متأنفون، و قطع نقدية ترن في جيوبهم)⁴. إن الجانب النفسي للبطلة يعكس شعورها تجاه المكان، كما تحسه عداء و لا إنسانية، فالمكان يعري الحالة النفسية لها ويمتزج بعاطفتها.

و لكن ما أن يحل حب جديد على سماء باني حتى تغير نظرتها لباريس (صباحا... كانت باريس جميلة.. بأهداب تقول الشهوة، و شفاه تبتسم و شمس أكثر إشراقا من ذي قبل)⁵، عدت عدت باريس فضاء متلبسا بالشهوة، و هي تستيقظ على صوت توفيق بعد قضاء ليلتها معه، يتجلى المكان حسب الإحساس النفسي للشخصية، و هو ما يطلق عليه شاكر النابلسي المكان النفسي" و هو (المكان المصور من خلال حاجات النفس و تجلياتها و ما يحيط بها من أحداث و وقائع، أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي شخصياته روائية، و ليس من خلال المصور، كما هو قائم فعلا، دون تدخل شعوري و نفسي من الروائي)⁶، فهي تسير في منحى الجانب النفسي لها.

3- 2- 1- 4- الشوارع و الأحياء:

1 - المصدر نفسه، ص 51.

2 - المصدر نفسه، ص 77.

3 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 11.

4 - المصدر نفسه، ص 67.

5 - المصدر نفسه، ص 80، 81.

6 - شاكر النابلسي: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 97، 98.

تعد الشوارع أماكن انتقال عامة تتم فيها تحركات الشخصيات و تنقلاتهم، و تشكل فيها شوارع مدينة قسنطينة في الروايات قيد الدراسة الحضور البارز في روايات أحلام مستغانمي، و فضيلة الفاروق، و زهور ونيسي في جسر اللبوح و آخر للحنين، فهي تبدو متشابهة بكثرة ماريها و ازدحامها و ضجيجها، و تشابه المارة فيها بألبستهم و حزنهم و هيأتهم.

تركز "باني" في اكتشاف الشهوة على الجانب العتيق و الأصيل في شوارع قسنطينة لا الجانب الحديث، بالسلع المعروضة على الأرصفة و صياح الباعة، و روائح المأكولات الشعبية التقليدية، و حاراتها الضيقة و أزقتها الحجرية، و هو الأمر الذي يشعر باني بالطمأنينة، كما أنه الجزء المحبب إلى قلبها بتاريخه و أصالته، و تستدعي باني شوارع قسنطينة في مرحلة الطفولة، بحنين و شوق و هي في باريس (تلك الأزقة الحجرية الضيقة التي تفوح برائحة عقاقير العطار، تلك الأزقة، أزقتي أنا، و التي كانت تشكل جزءا من انطوائي ورفض لمنطق الطبيعة، العتمة و الظلال، و صياح الباعة، و حركة العجائز والشيوخ البطيئة، تلك الأزقة المعلقة كانت تمنحني بعض الطمأنينة، ذلك الجزء الذي شاخ من المدينة، ذاك الذي يقاوم الموت بعراقته، كان الجزء المحبب إلى قلبي، تلك الحيطان الحزينة، بذلك اللون الذي يميل إلى لون البكاء، كانت حيطاني أنا و كانت تبتهج حين ابتسم لها، و حين ينفخ فيها "المالوف" سحره، المالوف" كان "مالوفي" أنا و كل تلك الحارات المتعانقة التي تنتهي عند قسنطينة الحديثة بمبانيها الفرنسية الأنيقة، و شوارعها المكتظة بالناس، و حزنها الذي يليق بها)¹.

و من جهة أخرى تقدم الشوارع بعض المعطيات عن بنية المجتمع و طبيعته المتجذرة فيه، تحيلنا إلى طبيعة العلاقات الاجتماعية الوطيدة و تكشف عن التلاحم بين أفرادها، و عن الترابط الاجتماعي المتين، الأمر الذي يوحي بالعلاقات و التواشج بين المكان والشخصيات القائم بين الأفراد في محيط الزنقة، و على فضائه تتموضع البيوت و تتجاور (و الزنقة تعني ما يحيط بيتنا من بيوت و حوانيت و شوارع، و لفيف الحزن الذي يطوق الجباه و الفرع الذي يأتي متكررا، و لفيف الحزن الذي يأتي متكررا، و الفقر الذي يتبينانا جميعا و الحاجة والعوز و المرض الذي كيفما كان نداويه بالنعنع)²، و يغدو صرحا اجتماعيا متينا حاملا لمجموعة من القيم، حيث تذوب فيه كل الحواجز و تطفو الأخوة والجيرة و التعاون والتكاتف في توحد تام ففي (الزنقة كل الرجال أعمام و كل النساء خالات و كلنا خليط من الأقارب الذين لا قرابة بينهم)³.

لا تبرح فضيلة الفاروق الحديث عن الفروق بين الجنسين حين تلصق الشوارع كفضاء خارجي ومفتوح بالرجال، فالزنقة (عالم الرجال الطليق، و الشقوق النسائية، وبكاء الرضع

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 15، 16.

2 - المصدر نفسه، ص 17، 18.

3 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 20.

والأطفال و صرخات الذين يلعبون و يمرحون و تراكم القهر الداخلي¹، بينما النساء لهن الشقوق، كما هي "باني" و ذلك حينما منعت من الخروج (بعد الخامسة، تغير مذاق شارع شوفاليه، أصبحت واحدة من نساء الشقوق، و كنت أحتار في تلك الازدواجية التي يعاملني بها والدي و إلياس حيث كانا يمنعانني من الخروج من البيت بعد دوام الثانوية، ولأني ذكية و ناجحة تحول البيت بالنسبة لي إلى جحيم، و تورطت في أحلام اليقظة)²، لقد أصبحت "باني" في حالة انقطاع عن الشوارع، لذلك مثلت بؤرة من بؤر الحكى البارز في ذاكرتها.

تلقي الساردة مزيدا من الضوء على وضعها النفسي بغية الكشف عن عالم المرأة الجزائرية، حيث أصبحت تسبح في أحلام اليقظة، و تواءمت مع تلك الشقوق لبناء أحلامها (أخترق الشبايبك التي أصبحت مغلقة بأحلامي، أخترق حراسة إلياس لي، أخترق النظرات التي تلاحقني في الشارع)³، لم تظهر الشبايبك إلا لتتوحد مع وضع باني و تبرز وضعها أكثر خلال استراقها النظر من تلك الشبايبك و الشقوق، و هي عبر ذلك تحاول زجّ الشوارع بوصفه فضاء خارجيا ضمن الداخل "البيت"، و في الوقت نفسه هي كحبيسة في الداخل تحاول من الفضاء الداخلي "البيت" الانتقال و الانفتاح على الخارج لتكسر الوضع الراهن في الداخل المغلق، فتعمل على إبراز أمكنة معينة و تحفل بجزئياتها وكأنها تتسلل لوحدها حتى تكون معادلا موضوعيا لمعاناة المرأة أو عاملا مساعدا لإبراز معاناتها.

سمة أخرى لأحياء و شوارع قسنطينة، تتمثل في الأسواق المترامية على جنبات وأرصفة الطرقات، تقدم أنواع السلع معروضة بطرق عدة، كأنها أصبحت أحد مكونات الشوارع فهي مفعمة بالحركة و الازدحام و الضجيج و صياح الباعة على سلعهم، وروائح عقاير العطارة، إنها تحضر بقوة، يقدمها السرد، حينما تسترجع باني أماكن الطفولة و لا سيما شارع " شوفاليه"، بكل ما فيه من ذكريات الطفولة (أين أصوات الباعة الفقراء، حيث كل شيء يباع بخمسة آلاف، الساعات، الكيلوبات، حمالات الصدر، و المناشف، وغيرها من القطع التي تتساوى في السعر)⁴، دلالة على فقر و عوز الباعة في سلعهم المعروضة وزبائنهم (اللغة مفروشة على الأرصفة الورد، أزهار البليري، أعواد السواك، الكحل، علب الياسمين، الذهب المغشوش، سمرتهم التي لها ألف معنى، الدراما في أوجهها دائما... العرض مجانا كل يوم. المباني تنبض حزنا، الوجوه، العيون، الشفاه، الشرفات والنوافذ)⁵.

إن ميزات شوارع قسنطينة هذه، تتعرض لها أيضا أحلام مستغانمي في رواية " فوضى الحواس"، حين تقوم بمقارنتها بسيدي فرج، حين تزور البطلة حياة سيدي فرج بالجزائر العاصمة و تتمشى في شوارعها تستحضرها صورة شوارع مدينتها (أذكر أنني اجتزت شارعنا بخطى كسلى، رحلت أتفرج على تلك البيوت البيضاء ذات النوافذ الزرقاء و... أو الخضراء،،، و التي تعيش قيلولتها بسكينة لم أعهد لها لا شيء كان يشبه هنا شوارع قسنطينة

¹ - المصدر نفسه، ص 18.

² - المصدر نفسه، ص 21.

³ - المصدر نفسه، ص 22.

⁴ - فضيلة الفاروق اكتشاف الشهوة، ص 10، 11.

⁵ - المصدر نفسه، ص 47.

المكتظة بالسيارات و المارة و ضجيج الحياة، كل شيء هنا جميل و نظيف، و مهندس بذوق، و كأنه ينتمي إلى مدينة أخرى، أو كأنه وُجد خطأ هنا، و لولا وجود بعض السيارات على جانب رصيفه أو مرور احدهم و هو عائد من مخبز أو من ملعب تنس لتوقع المار من هنا أن لا أحد يسكن هذا الشارع. فهذا الشارع يستيقظ و ينام بهدوء و بحضارة لا علاقة لها بصراخ الباعة و الأطفال و نداء المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة)¹.

و لعل هذا التقاطب المكاني الحاصل بين شوارع قسنطينة و شوارع سيدي فرج، يحيل إلى دلالة رمزية و إيديولوجية، إذ ينهض في باطنه على وظيفة نقدية، فالأول يرمز إلى الطبقة العليا من السلطة، إنه فضاء راق يمثل نمط معين في الحياة، حيث البيوت البيضاء النظيفة والشوارع الهادئة، و كل شيء فيها منظم و نظيف، إنه فضاء للرفاهية. في حين يرمز الثاني إلى مناطق شعبية يعج محيطها بالاحتفاظ و ضجيج الباعة و صراخ الأطفال والأوساخ، تعكس صورته معاناة سكانها، تنقد الساردة مظاهر التمايز الطبقي، حين تظهر مدى المفارقة الصارخة بين السلطة و شعبها، و عبر هذه المقارنة يتجلى المكان أكثر فاعلية في المحكي الروائي.

و يأتي فضاء الشارع القسنطيني أيضا فضاء مكبوتا جنسيا ينتظر الانفجار، كله مكشوف على الفعل الجنسي، في قسنطينة تجتمع المتناقضات في صورة عبثية، الجنس والتقوى، لتكونا شكلا من أشكال بنية المجتمع، في شوارع قسنطينة يسير الناس في يومياتهم بين(الحانات و المساجد)²، عبر هذه الثنائية يتشكل الملفوظ السردى لفضح وتعرية الكبت الجنسي الذي يعيشه المجتمع.

و يقوم ملفوظ اكتشاف الشهوة على فعل جنسي، حيث تشهد بانى أحداثه و هي طفلة صغيرة، حين تلمح في الصباح الباكر أحد الرجال يفرغ بعض طاقاته على عجل و خفية³، يعمل النص هنا على تسريد الهم و الكبت الجنسي لدى المجتمع الرجالي و النسائي، عبر خطاب مكشوف على خبايا شوارع قسنطينة و ندائها الخفي والطافح باللذة و الشبق. وضع يشي بحجم الكبت الذي أصبح عليه المجتمع، حيث الجسد المكبوت يتوق إلى تفريغ مخزونه الفائض إذ لم تعد له القدرة على كبته أكثر.

تتغير أحياء و شوارع الجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988 التي تشكل بؤرة العنف الأولى، فأصبح يطغى على يومياتها صوت و الرصاص لون الدم، شوارع العاصمة تحولت في بداية الأزمة إلى ساحات عامة يفترشها المتظاهرون الإسلاميين كما تقدم أحلام مستغانمي و تذكر بعضها بأسمائها، شوارع سكنها المتظاهرون يفترشون ساحات العاصمة ليلا (لقد تحولت ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة. افترش فيها الإسلاميون الأرض. لا ينهضون منها إلا في الصباح لإطلاق الشعارات والتهديدات.. و الأدعية إلى

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 189.

2 - ينظر: ذاكرة الجسد، ص 12.

3 - ينظر: اكتشاف الشهوة، ص 55، 56.

الله..¹ وصفتها أحلام بـ(شوارع الغضب و أزقة الموت)²، (أقيمت الدنيا في شوارع باب الوادي و القصبه و بلكور و باش جراح و كسرت و تقيأت الشوارع رائحة الدخان والمسيرات)³.

و حينما اشتدت الأزمة و استفطلت بأوصال البلاد، فرض حظر التجول و صارت المدن و شوارعها كالأشباح، يسكنها الموت و الرعب و الاغتيالات، و أي حي أو شارع (لا يمكن أن ترى فيه أحد يدب بعد السادسة مساء، كل شوارع المدينة يحتلها تلك الساعة صوت الرصاص و دوي الانفجارات و لمعان السكاكين التي لجأ إليها المجرمون في المدة الأخيرة بعد أن تناقصت ذخيرتهم من الرصاص، و كذلك لإشباع غريزة العنف و الدم التي تهيجت فيهم إلى حد الجنون)⁴.

استطاع نص "الشمس في علبة" ملامسة العنف، و ذلك بانفتاح الشارع عليه واقتحام الداخل "البيت" و إفراغه من حميميته و دفئه و انغلاقه على السكنية و الحميمية، و الزج به إلى عنف الخارج، عبر إخراج سكان البيوت إلى ساحة الحي و قتلهم (كسرت الأبواب، و حطمت النوافذ، جر الناس إلى خارج البيوت، امتلأت الساحة العامة للمدينة بالناس، تشبث الأطفال بأبائهم و أمهاتهم، التصقوا ببعضهم، خرج الكل إلى الساحة التي عاشت لحظات رعب حقيقية)⁵، أسفرت على جثث متناثرة مشوهة يتساوى فيها الكبير والصغير الرجل والمرأة، و دماء تغمر الساحة، و رغم تحصينات السكان بتغيير أبوابهم و نوافذهم الخشبية بأخرى فولاذية، لم تصمد مرة أخرى أمام الإرهاب(الساحة تصرخ، الأبواب و النوافذ الفولاذية تستسلم، و الرعب يسكن الناس، حتى و إن بدت الأمور متوقعة الجثث تملأ الساحة وممراتها، و تملأ حتى الطرق المتفرعة عنها)⁶.

إن دلالة الأحياء و الشوارع زمن المحنة تصب في حقل دلالي يجمع الموت الحزن، والرصاص، و القتل، و الدمار، و البكاء، و الاغتيال، و الذبح، و الإرهاب، و الانفجار، مكان ينفث على المعاناة و المآسي الحقيقية التي نقلتها النصوص من الواقع الحقيقي، بإحساس الشخصيات و مدى إدراكهم لذلك (كنا نعرف أن الموت يتربصنا في كل شارع وكل زقاق)⁷، إذ أعيد إنتاج فضائه من جديد وفق منظور واقعي يعمل على قتل فعالية المكان المكان الايجابية وحضوره و تفاعله مع الشخصيات التي تنوء بحمل الأحداث، فتحوّلت الشوارع من مكان حركة مستمرة و انتقال و عبور بلا انقطاع إلى مكان للموت والاضطهاد و الخواء والدمار و الجمود، و يصبح فضاء مفتوحا و شاهدا على الموت وعلى القتلة الذين يبسطون سيطرتهم و نفوذهم عليه.

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 166.

2 - المصدر نفسه، ص 179.

3 - سميرة قبلي : بعد أن صمت الرصاص، ص 63.

4 - زهرة ديك: الجبة لا احد، ص 14، 15.

5 - سميرة هواره : الشمس في علبة، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، دط ، 2001، ص 44.

6 - سميرة هواره : الشمس في علبة ، ص 53.

7 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص... ، ص 107.

و لقد اختارت رواية "بعد أن صمت الرصاص.." شوارع القصبة فضاء مكانيا كذكرى مؤلمة لغزلان و هو يشاهد قاتله، صديق الطفولة "المالو" (نعم أدراج القصبة تؤدي إلى الهاوية)¹. ذكرى بقيت تطفو على سطح السرد إلى غاية الصفحات الأخيرة.

رغم أن الشارع فضاء خارجي مفتوح في الروايات التي تناولت الأزمة على الموت، إلا أنه لم يتم التركيز كثيرا على الأحداث بصورتها الدموية كأفعال حصلت فيه، لكنه أدى بعض الوظيفة المسندة إليه و ذلك بجعله مصدر خوف لدى الشخصيات، ولاسيما الشخصيات المثقفة بعد رسائل التهديد التي وصلتهم و عمليات القتل التي طالتهم و هم عائدون إلى منازلهم أو خارجون منها، فالصحفي النذير مثلا في "وطن من زجاج" صار لا ينام في منزل عائلته، و حين يزور والدته (يتسلل إلى حيّه القديم و ينط عبر السطح العتيقة... من سطح إلى سطح كلص محترف، كي لا يراه قاتل يتربص به، و كان يدخل إلى بيته من السطح دوما. يجلس إلى أمه قليلا بينما يخرج أخوه الصغير يراقب المكان، خوفا من أن يدهمهم حراس الموت)²، و لكن الشارع المتربص بالنذير يتمكن منه في الأخير و هو يغادر منزل والدته بعد أن قضى الليل عندها باحثا عن الأمن المفقود. كباقي أفراد الشعب ما اضطروهم إلى حراسة أنفسهم و أهاليهم بكل الطرق (يتناوبون على حراسة أنفسهم وأملاكهم ليلا.. حراسة بيوتهم و أهاليهم.. يجتمعون على أسطح البيوت وفي مداخل الأحياء و مخارجها. يجتمعون فرادى و جماعات مسلحين بكل ما تقع عليه أيديهم من حديد وسواطير و عصيات خشبية أو أي شيء آخر[...]. الدفاع عن النفس حتمية لا مفر منها كي لا يتحول الحي إلى خبر مجزرة في جريدة الغد!)³، بعد أن صار (الموت يتربص بالمكان)⁴. في زمن زمن الإرهاب.

3-2-2- المكان المغلق:

3-2-2-1- البيت:

في ذاكرة الجسد البيت هو ذاكرة للحنين و الدفاء العائلي. ينطلق السارد خالد في سرد الأحداث استرجاعا، و ذلك بالعودة إلى أيام النضال مع "سي الطاهر" و أحداث أخرى تتعلق بسيرة حياته في مراحل مختلفة.

داخل هذا المكان، لا يقدم السرد وصفا دقيقا للبيت العائلي الذي يقع في قسنطينة و بالضبط بحي "سيدي مبروك"، فهو لا يكاد يذكر الغرفة التي ينام فيها خالد، حينما حضر لمواراة جثمان أخيه التراب إثر أحداث أكتوبر 1988. غرفة يمكث خالد على شباكها طويلا يسترجع ذكرياته، و يدخل من هذا الشباك صوت الأذان و ضجيج المارة وصياح الباعة وبكاء الأطفال.

1 - المصدر نفسه ، ص 33.

2 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص 89.

3 - المصدر نفسه ص 96.

4 - المصدر نفسه، ص 249.

ليلتها تطفو ذكريات البطل و تمنعه من النوم (ذلك البيت، الذي ولدت فيه و تربيت، و الذي على جدرانه و أدراجة و نوافذه و غرفه و ممراته، كثير من ذاكرتي، من أفراح و مآتم و أعياد.. و أيام عادية أخرى، تراكمت ذكراها في أعماقي لتطفو الآن فجأة... الذكريات فوق العادة تلغي كل شيء عداها)¹.

و وجود خالد بمكان الطفولة (كوننا الأول)²، بعد مدة أيقظ فيه من جديد مشاعر و أحاسيس مميزة غابت عنه في ديار الغربية فاسترجع طيف أمه و هي تروح و تجيء في أرجاء البيت ممثلة حنانا و أمومة، و صوت أبيه يدوي صياحه بالمنزل إيذانا بالدخول بصحبة غريب، ثم يسترجع يوم وفاة أمه و زواج أبيه.

و تُظهر كثرة الأحداث المسترجعة عمق الإحساس العاطفي الفطري بالمكان (المنشأ)، ففعل تواجد خالد بالبيت وُلد عنده شعورا بطغيان المكان و ذكرياته عليه، لأنه يشكل محور الارتباط بالعائلة التي افتقدها طويلا، فكان البيت يمثل ماضيا و جزءا من كيانه و هويته لا يمكن التخلي عنه، لقد شكل عنصر ضغط لديه بمجرد وجوده داخله أفاض عنده الحنين و أعاد له الذكريات، فالمكان يظهر الحالة النفسية و يسهم في الكشف عن الانفعال والتأثير الذي يسيطر على الشخصية، فقد أكد تواجد خالد بالبيت (على العلاقة الجذورية التي تربط المكان بالشخصية و جعل هذا المكون الروائي "المكان" يبدوكما لو كان خزان حقيقيا للأفكار و المشاعر و الحدوس، تنشأ بين الإنسان و المكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر)³.

إنه مهد طفولة خالد و صباه، مكان الراحة و الدفاء و الأمان حيث يحتمي بطيف أمه و يسترجع أمومتها الفائضة (كان لوجودي في ذلك البيت العائلي الذي أعرفه ويعرفني، تأثير على نفسي في تلك الأيام، و ربما كان سندي... الذي لم أتوقعه، لقد كنت أعود إليه كل ليلة، و كأنني أصعد نحو دهاليز طفولتي السعيدة لأصبح جنينا من جديد.. أختبئ في جوف أم وهمية، ما زال مكانها هنا فارغا منذ ثلاثين سنة)⁴.

تفتتح رواية "اكتشاف الشهوة" بمكان البيت (جمعتنا الجدران و قرار عائلي بال، و غير ذلك لا شيء آخر يجمعنا)⁵، لتفرغ العلاقة الزوجية من كل إحساس و معنى، كعتبة أولى لرصد بنية البيت الذي يجمع باني بزوجها مود الميغري" في شقة الزوجية بباريس، و ما يزيد تعاستها أنه بمجرد دخولها الشقة تفاجأ بامرأة أخرى تشاركها إياها (أما غرفة النوم، التي كان يجب أن تكون غرفة عروسين فلم تكن كذلك، كانت كئيبة بألوان باهتة وكانت صورة زوجته السابقة رابضة قرب السرير... [صَعْبَ عليا أن أشعر بارتياح بعدها وامرأة أخرى

¹ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 288.

² - غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب بن هلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984. ص 36.

³ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 31.

⁴ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 298.

⁵ - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 8.

تشاركني الغرفة، كانت تملأ الغرفة. في الخزانة بعض ثيابها الداخلية، وصندل بكعب رفيع، و زجاجة عطر نسائي على الكومودينة و في الحمام وجدت فرشائين للأسنان استنتجت أن إحداهما لها)¹، من خلال حاجيات المرأة الفرنسية يمكننا تحديد العلاقة التي ستكون عليها باني ومود، فما وجدته باني أفقدها السكينة في بيتها وكان مصدر يأس و كآبة، حيث أفرغ المكان من كل علاقة حميمية يمكن أن تجمع عروسين جديدين.

إن المكان و ما يجمعه من حاجيات امرأة أخرى أسهم في بلورة مشاعر باني منذ الوهلة الأولى كما مر بنا من قبل، و ضاعف إحساسها يوما بعد يوم باليأس و القرف والتقرز، بدأ برفض زوجها مروراً بسلوكاته اليومية، من ضربها و شتمها و إهانتها وممارسة الجنس معها دون رغبتها، و شربه الخمر و ممارسته العادة السرية و هو يشاهد الأفلام البانورامية.

و كل هذا أدخل البطلة حالة من الكآبة و الضجر و الوحدة و الصداع المستمر، شعور أسهم في تشكيل فضاء البيت بكل حمولته المحددة من قبل باني. فضاء مقرف و مقزز، تشي الساردة بذلك في أكثر من موضع، حتى تضع القارئ في حيز البيت بإعطائه مساحة نصية لمجموعة من الصفات و السلوكات، فكانت معادلا موضوعيا يتوافق و كرها.

- (رائحة الويسكي تملأ الغرفة، منبعثة من أنفاسه، رائحة الذل تخنقني، أحتمي بغرفتي. و أحاول أن أنسى)².

- (أتعبتني الحمى حين استيقظت باكرا، كانت الغرفة تقوح برائحة الثياب المبللة التي رميتها قرب سرير، مود.. لم يعد بعد إلى البيت كعادته، جسدي ملتهب، عينايا تدمعان... منطري مخيف في المرأة)³.

عبر هذه الأحداث و في ظل صيرورتها تحقق الوجود الفعلي للمكان (شقة باريس)، فضاء أطرته مشاعر باني، يقوم على الإحساس بالكآبة و الوحدة الضجر و الضيق، ما سبب الصداع اليومي لها و سلب الإحساس بالراحة و الطمأنينة.

إن المنظور الذي قدمت من خلاله باني البيت يقوم على خلفية الكره و القرف التي جمعتها بزوجها داخله، و بالتالي أعطت أبعادا نابعة من تجربتها الذاتية، و من وضعها الفعلي فيه، فانصب تقديمها للمكان وفقا لتلك العلاقة و ما طبعته في داخلها لأن (المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي و يرسم طوبوغرافيته و يجعله يحقق دلالاته الخاصة و تماسكه الأيديولوجي)⁴ النابع من معاشرة فعلية قائمة على التأثير و التأثير.

1 - المصدر نفسه، ص 7، 8.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 22.

3 - المصدر نفسه، ص 42.

4 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 32.

إن تقديم المكان وفق خلفية ذاتية خاصة بالشخصيات و بمواقف معينة نابعة من ذواتهم، تعطينا أبعاداً مختلفة لكل مكان، تبعا لتعدد الشخصيات و مواقفهم و منظورهم، ولا يمكن تمييز المكان إلا في حدود منظور الشخصيات الساكنة فيه .

"باني" و هي تقدم المكان، تؤكد أنه يمارس عليها قوة ضاغطة و مضادة، حيث أمكنها إصاق كل صفة سلبية به انطلاقاً من صاحبه "مود"، و قد تجلى أكثر فاعلية من خلال التأثير الذي طبعه على شخصية باني منذ الوهلة الأولى، و يكون بذلك قد حدد العلاقة بين الشخصية و المكان، فهو قدم على هذا النحو لإنجاز دور حكائي معين يسهم في بلورة الأحداث و شخصية باني فيما بعد.

و انطلاقاً من هذا الفضاء تعلمت باني التمرد، حيث حاولت البحث عن أمكنة أخرى أكثر راحة و هدوءاً خارج بيت الزوجية كمكان نفور، فكان محفزاً سردياً للهروب (خرجت مستعجلة من شفتي هرباً من أن يستفيق "مود" و تتعثر مشاريعي هربت من مزاجه الصباحي العكر، و صراخه الذي يجعل يومي معتماً و رائحة العفن المنبعثة من كلامه، هربت من أجل الهروب لا غير)¹.

هكذا أسهمت تصرفات مود في خلق عداء بين المكان (البيت) و باني فجاء هروبها رد فعل انعكاسي لطبيعة الإحساس بانعدام الأمان و الراحة و الهدوء في البيت، فتحول البيت الذي يعني الحميمة و الدفء و الراحة، إلى سجن يخنق صاحبه، وولد شعوراً بالضيق و العداء تجاهه، و من ثمة البحث عن الحب و الجنس في مكان آخر مثل مكتب إيس، و المقاهي و شقة ماري.

و في سياق آخر، احتضن هذا البيت فعل الجنس غير الشرعي و الشهوة بين توفيق و باني على ساحة الشقة بالذات، أين كان الظلام المطبق على المكان مسرحاً لتخلص الأجساد من خجلها، و تتعري من كل القيم و القيود، و كان بذلك حافزاً و عاملاً لتأجيج الرغبة عند باني أيضاً، فتفاعلت مع فعل توفيق و شاركته الرغبة في الجنس بعدم إشعال النور و خضعت لمتطلبات رغبتها و رغبة توفيق.

هنا يدخل الظلام في الغرفة عنصراً مكانياً للكشف عن الجوع الجنسي للشخصيتين، فالحدث الجنسي هنا يتأسس وفق آلية الظلام، لذلك كان تحققه على ساحة الشقة بمجرد دخول البيت، لتخرج بذلك غرف النوم الخاصة من كونها تجمع اللحظات الحميمة، ليكون الظلام هو المكان الحقيقي الذي يصنع شبقية جسد رجل و امرأة ممتلئين شهوة على ساحة الشقة.

فعل الجنس في الحالتين الذي وقع في الشقة كما يطلعنا السرد، لم يقع في غرفة النوم المغلقة، فالأول في المطبخ و الثاني في ساحة الشقة و هما مكانان مفتوحان مقارنة بغرفة النوم، الأمر الذي يؤكد أن الرغبة لم تكن مقيدة بغرفة النوم، فأينما حلت لا مكان لها.

¹ - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 27، 28.

و تقوم الرواية في جزء منها على الاستدعاء المكاني لاستنطاق الذاكرة الممتلئة بالقهر الأنثوي، تسترجع أيام طفولتها و شبابها في البيت العائلي، الذي لا يخرج عن كونه فضاء لهدم الذات الأنثوية، إذ مجرد بلوغها الخامسة عشر تمنع من الخروج (بعد الخامسة عشر تغير مذاق شارع شوفالييه، أصبحت واحدة من نساء الشقوق)¹، تُمنع من الخروج في هذا السن في محاولة لترويضها على الوضع الجديد، الذي ازدادت بنود كبت الحرية، ضمن شروط عقابية صارمة، دون نقاش أو تحاور. لكنها تحاول اختراق الخارج و المفتوح للكشف عما مُنعت منه و جبرت على الانقطاع عنه، تستعمل الشقوق لاقتحام الخارج والتخلص من الداخل المطبق على حريتها. و محاولة فتح القيد المطبق على الأنثى في فرض المغلق عليها و حبسها في البيت كأحد مظاهر دونية المرأة و خطرها فوجب حجبها عن الآخر.

(أخترق الشباييك التي أصبحت مغلقة بأحلامي أخترق حراسة إلياس لي، أخترق النظرات التي تلاحتني في الشارع)². تحاول باني خلق عالم جديد بنسج حكايات وأحاديث، كما كانت تفعل جدتها ، هي صاحبها و صانعة أحداثها، مادته مخيلتها و بعض ما تجمعها من الخارج انطلاقا من شقوق النافذة. إن الشباييك رمز للقيد المفروض على المرأة، وهي تحرم من الخروج إلى العالم المفتوح على فئة الرجال المعلن لسلطة الذكر إلى الداخل، ورؤية الخارج "الشارع" من خلال الشباييك المغلقة، والشقوق رؤية جزئية، وحرية مختلصة لأنه إذا حظر الأخ والأب حتى تلك الشقوق تمنع عنها، لكن باني تجد فيها محاولة لكسر قيد السلطة الذكورية ولو مؤقتا، وتكون بذلك هي الفاعلة عن طريق فتح العالم المغلق لولوج الخارج ولو كان عبر الشقوق، كرجبة أنثوية للتخلص من القيد الذكوري.

يقدم البيت مظهرا من مظاهر الحياة التي تعيشها الشخصية داخل أسرتها(الأب، الأم، الأخ، زوجة الأخ). حيث الوحدة قاتلة³ فيه. وكأنه (بيت للموتى)⁴. تسكنه الأشباح، خال من العلاقات الأسرية فالأب دوما في العمل لا يأتي إلا مساء وكذلك إلياس، أما الأم فمعظم الوقت في غرفة المؤونة، و زوجة أخيها لا تجالسها تنفيذا لأمر زوجها، لأنها مطلقة، والمطلقة ينظر لها بعين الريبة، حتى أختها شاهي يمنعها زوجها من الخروج معها، فهي محاصرة من كل الجهات يضربها أخوها وبتزكية من الأب والأم ويَجْرُها من شعرها وينعتها بالكلبة لأنها رفضت الرجوع إلى زوجها، من هنا تجسدت العلاقة الأسرية في روابطها المفككة، فانعكست على المكان قسوة لصفة ملازمة له.

هذا السلوك الذي يطبع الأسرة و(الخالي من الروح الإنسانية، والمجرد من القيم الأخلاقية يقلل من إنسانية المكان[البيت] وأخلاقية، ويحط من شأنه، ويصغره في أعين بشره

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 21.

2 - المصدر نفسه، ص 22.

3 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 99.

4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وقلوبهم، ويجعلهم ينظرون إليه نظرة قاسية، لأنه يولد في نفوسهم مشاعر السأم والكره، ويملاً حياتهم بالعذاب والقهر واليأس)¹.

تمنع "باني" من الخروج كونها مطلقة و تجرد من حقوقها فتمنع من غرفة نومها التي صارت غرفة نوم أباها إلياس، حتى جهاز التلفاز نقل إلى بيت أخيها، إلى جانب الدلالة التي يأخذها المكان بممارسته قيودا على المرأة فهو كذلك يوحي بالضيق، به غرفتان لا غير واحدة للوالدين والثانية لإلياس وغرفة الاستقبال في الليل تصبح غرفة باني.

تقدم فضيلة الفاروق البيت، سواء أكان البيت العائلي أم بيت الزوجية، على أنه مكان إقامة إجباري بالنسبة للأنثى، ففيه تمارس عليها القيود التي تنتهك قيمتها، فهي تريد عبر المكان تفكيك سلطة الرجل و تعريتها، و يتجلى فيه التمييز بين الجنسين، فالرجال يبدؤون بالأكل أولاً، و لا يجوز للنساء البدء قبلهم، و يقمن بخدمتهم و راحتهم على أكمل وجه .

و تقدم المادة التخيلية لتاء الخجل بعض العادات الاجتماعية التي تلتزم بها الأسر الكبيرة المتألفة من الأعمام وعائلاتهم، و هي أبرز المظاهر التي تنتقدها الساردة، مظهر يقوم على تسيد رجال العائلة وقت الأكل و تجمعهم في غرفة الضيوف و انتظار النساء لجلب الأكل لهم (كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان و أعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف، حول المائدة الكبرى ينتظرون خدمتنا لهم. كانت النسوة يبقين في المطبخ، يسكنن الصحن، نحن الصبايا نقم بتوصيلها، و لهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أمارض، و أختار لنفسى موقعا في البستان أو أعلى سلاالم السطح لأختفي عن الأنظار. كانت تلك أولى بوادر تمردى، و مقاومة العائلة)²، مظهر ينعكس على سلوك باني الطفلة، فنتهرب في كل يوم جمعة لتقادي خدمة رجال العائلة. وكانت تلك بوادر التمرد على العائلة.

و تحكم البيت سلطة ذكورية صارمة يترأسها "سيدي إبراهيم" له الأمر في كل شيء، هو رب البيت، و كل ذكور العائلة يخضعون له و لا يأترون إلا بأوامره، و كلهم يهابه ويعمل له ألف حساب.

إن فضاء البيت بهذا الشكل يكرس لنظام سلطة الذكر و يورثها للأبناء الصغار، فسيدي إبراهيم يجمع الأولاد حوله وقت الغداء، دون البنات اللواتي يقمن بخدمتهم، وبالتالي هو يعيد إنتاج الفكر الذكوري و يسعى إلى استمراريته عبر توارثه بالممارسة واقعا و تلقينه لذكور العائلة الصغار حفاظا على التقاليد و على تراتبية السلم للجنسين الذكر و الأنثى، الرجل للتسيد و المرأة للخدمة.

و المكان عند فضيلة الفاروق له دور فعال في تشكيل نظرة الشخصية حول جنسها الأنثوي، فقد شكل البيت العائلي مكان انتقال من عالم الحرية الخارجي و هي طفلة إلى عالم

¹ - أحمد مرشد: أسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، 2002، ص 33.

² - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 24.

الإقامة الداخلي الإجباري، يتميز بالانغلاق و تقييد حريتها و حركتها، ما ألزمه أن يكون مكانا معاديا خلق ضغوط نفسية تترجمها بالصراخ دوما على جدتها و عذاب وإهانة و إذلال لجنسها الأنثوي و غزله عن العالم الخارجي و حتى الداخلي.

و ينهض البيت عندها على مجموعة قيم، و منظومة تعكس هوية المرأة داخل مجتمع يتكئ على خلفية اجتماعية تهين المرأة، و تحقر قيمتها الإنسانية، فهي مصدر عار، و قد خلقت لخدمة الرجل و متعته الجنسية لا غير.

و ضمن هذا السياق كله جاء توظيف مكان البيت الذي يشكل سبنا حقيقيا عند فضيلة الفاروق، و في ظله يتحقق مفهومه السردية عندها.

إن خلو مكان البيت في الروايات من أي أثاث، يوقفنا عاجزين عن إعطاء دلالة له، إذ إن الأثاث له من الأهمية ما يعطي قيمة و حكما على المكان و أصحابه، لكن هذا الجانب غيب إلى حد بعيد، بل انعدم، و ربما مرد ذلك إلى اهتمام الكاتبات بالموضوع على حساب الجانب الفني و الشكلي للرواية ما جعلنهن لا يابهن بذكره إلا ما ارتبط بالحدث أو الشخصيات، فيأتي ذكره لضرورة سردية، ففي بعض المقاطع من رواية فوضى الحواس نجد السرد يتبع نظرات أحلام و هي تدخل شقة حبيبها مجهول الاسم، في شارع ديدوش مراد¹ (أتأمل أنا تلك الغرفة التي يغطيها أثاث بسيط منتقى بذوق عزوبي، لا يتعدى أريكة كبيرة من المخمل، تشغل وظيفي الصالون. و طاولة مكتبة تمتد على طول الجدار المقابل، و لا تترك فيها الكتب المصطفة بنظام، سوى مكان لجهاز التلفزيون، و لجهاز موسيقى، تنبعث منه معزوفة خافتة على البيانو لريشا كليدرمان)¹.

إن السرد يرافق أحلام داخل بيت عشيقها و هي تدخله أول مرة، و يلتقط ما تقع عينها عليها لا غير، و ما يثير انتباهها مثل الأثاث البسيط و ديكوره الدال على عزوبية صاحبه، و في الزيارة الثانية لهذه الشقة يقدم السرد لطباع صاحبه و بعض سلوكياته كما يهبي جوا معيننا في المكان لإنجاز الفعل الجنسي (في غرفة مجاورة، يؤثنها سرير شاسع، و تفترش الجرائد و الكتب الملقاة أرضا، زاوية من سجاده المتواضع، تركني واقفة للحظات، و أتجه نحو جهاز على مقربة من السرير و راح لدقائق يبحث بين الأشرطة عن شيء ما، قبل أن يضع لديميس روسوس و يعود)².

إن وجود أحلام بالشقة لوحدها ثم في غرفة النوم بالذات قد أربكها، و زاد "هو" وأشعل جهاز الموسيقى، و أسدل ستار النافذة الوحيدة على وحدتهما، الأمر الذي أدخلهما في عالم اللاوعي بغرض اكتمال الغاية السردية كما أرادها المحكي الروائي و هو وقوع البطلين في الفعل الجنسي.

¹ - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 173، 174.

² - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 286.

و يتضح عبر هذا المقطع كما غيره أن الكاتبة اهتمت بالمكان و الأثاث الذي كان يقع عليها عيني و فعل أحلام، و ذلك الاهتمام المنصب على الفعل الذي تقوم به الشخصية، في إطار الحيز المكاني الذي يقع فيه الفعل.

إن الكيفية التي أرادت الكاتبة لتشكيل صورة المكان، تنطلق من الكل إلى الجزء تدريجيا، و هذا التدرج في عرضه يهدف إلى إبراز البنية العميقة لتكوينه، وقد سمحت بادراك أوسع لمعاني المكان من خلال ما رآته، الجرائد و الكتب المتناثرة على سجاد غرفة النوم، وكثرة أشرطة الموسيقى، كل ذلك يوحي بأن وقته في المنزل يقضيه في قراءة الجرائد ومطالعة الكتب، و سماع الموسيقى. و هذه النظرة تشكلت من خلال التكوين الذي يضم المكان الملموس، فضلا عن المعاني و الدلالات التي يحملها.

في حين أصبح البيت زمن الإرهاب سجنا لصاحبه السعيد" و لأغلب الشخصيات، بل أكثر من ذلك الموت المؤكد على يد الجماعات الإرهابية و بأبشع الطرق (و لأول مرة يعي السعيد أن البيت يؤدي وظيفة السجن كما لا يؤديها أي سجن.. إنه بيته الآن يتحول إلى مصيدة قاتلة... لا مفر و لا نجاة منها، و لم يعرف ماذا يفعل بنفسه)¹.

لقد بات البيت يحمل نقيض معناه الأصلي "الأمن والراحة" و يفترق للحرمة والحصانة، والكاتبة من خلال ذلك تدين الوضع المأساوي الذي أصبح عليه الواقع الجزائري، حتى الشخص وهو في بيته لا يأمن على حياته لانعدام الأمان والطمأنينة والراحة، حالة تعكس قلق الإنسان وخوفه على حياته وهو في عقر داره، وفعل الخوف القائم يجسد فاعليته بقوة ليس على الشخصية فقط بل حتى على مكونات المكان الجامدة وكل ما يحيط بها، فحالة البطل التي يُسيطر عليها الخوف والرعب طبعت على البيت وأثاته (هذا البيت يشبهني ومحتوياته تشاركني نفس المصير وتقاسمني ذات القدر وقد يكون لها مزاجي نفسه وطبائعي ذاتها)².

(حتى الجدران تصلبت أكثر من ذي قبل كأنها خائفة على نفسها هي الأخرى من أذى قد يلحقها من القتالين الذين يريدون الهجوم للانقضاض على السعيد وربما على جدران بيته أيضا... كل شي في البيت بدا جامدا هامدا كالجثة وظل الصوت السوط يتلوى حيناً، ويلتصق بالأشياء من حوله حيناً ويتمسح على الأرض حيناً آخر كأنما يندب مصير صاحبه البائس)³.

و يضيف و قد بدا لكل شيء في البيت جانب نفسي يحس بالرعب والخوف ويعي الخطر المحدق به لدرجة (هيمن الانفعال بالخطر على نفسه المكان وسلوكه، وحد من نشاطه الحياتي)⁴، هكذا بدا لصاحبه الذي ركض لاهثا مستجدا بكل جزء في بيته لإنقاذه،

¹ - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 18.

² - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 11.

³ - المصدر نفسه، ص 16.

⁴ - أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2002،

لاسيما كرسية العتيق انحنى عليه يتمسح عليه كأنه ولي صالح يتضرع له ويطلب بركاته، ويسترجع ذكرياته معه لكن دون جدوى (...لم ينتبه أن صوته سبقه للفرار لقد اندلق من حلقه وخرج من فمه على شكل سوط جلدي يتلوى ويلعق الأشياء من حوله، وكل قطع الأثاث الموجودة بالبيت طالبا الغيث و النجدة له و لصاحبه... لكن هيهات أن تصدر منها أدنى إشارة أو أقل حركة، لا من الخزانة المنتصبة هناك في ناحيته 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 ومررة، هو أيضا لم يحرك ساكنا... ظل هناك في ركنه المعهود في غرفة الجلوس واجما جامدا، جمود من لا يعنيه هذا الذي يحدث أمامه¹ وحتى تجعل الكاتبة سياقاً تتحقق من خلاله حركية المكان في هدوء مريب تخضعه لوصف يتفاعل مع شعور السعيد يزيد من شحنة الخوف لديه وبذلك يتحقق الدور المسند للبيت وأثاثه، وأضاف صوت الطرق على الباب من حين لآخر لتعميق الخوف أكثر.

و في السياق نفسه، يسترجع زيان في "عابر سرير" موت ابن أخيه "سليم" على يد الإرهاب في منزله المنفي على مشارف جبل الوحش، مسكن أمني منحتة الدولة له بعد المطالبة بحمايته، إثر اغتيال زميلين له بتهمة وظيفتهما في الدولة، لكنه في الحقيقة بيت يفتقر لوسائل الحماية، بدون هاتف و بمحاذاة الغابة، و بالتالي كان صيدا جاهزا للجماعات المسلحة في ظل الظروف الأمنية (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، و مستفيدين من حالة البلبلة السائدة، إذ لا أحد يدري في هذه الحالات إن كان رجال الأمن هم الذين يحاولون دخول بيت تحصن فيه الإرهابيون، أو الإرهابيون هم الذين يهجمون بيتا لأحد ضحاياهم)².

لقد حاول سليم توفير مبلغ من المال لتصفيح البيت و تأمينه أكثر، و رغم ذلك لم يأمن على نفسه و أسرته و لم يحمه الباب الحديدي سوى أنه أحر موتة أربع ساعات ونصف، فزاد من عذابه أضعافا و هو يواجه الموت.

(لم يكن الموت في صحبتهم، كانوا هم الموت، أربع ساعات و نصف و الموت خلف الباب يتحداهم على إيقاع الفؤوس و زمجرة المعاول و الشتائم و المسببات أن يفتح "حل يا قواد يا رخيص.. جيناك يا كافر.. يا عدو الله)³، و سليم خلف الباب يكثر من الدعاء أمام عويل زوجته و نحيب ابنه الصغير الممسك برجليه، لقد ألقى الخوف الرهبة في نفسه، وهو يواجه الموت و خباياه. و زاده خلاء المكان و سكينته و بقربه من الغابة باعث آخر على الخوف و التأكد من نهايته، و بالتالي التأثير على الشخصية سلبا و ضاعف من خوفه.

خلال أربع ساعات و نصف و الإرهاب يمارسون العنف على المكان و على أصحابه، وهم يحاولون فتح الباب الحديدي المصفح بالفؤوس و المعاول، إن مشهد العنف يقدم ملفوظات

¹ - زهرة ديك: في الجبة لا أحد: ص16.

² - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 261، 262.

³ - المصدر نفسه، ص 262.

دالة عليه بالتهديد و الوعيد و الصراخ و الشتم، ثم في النهاية القتل و "سليم" يترجاهم بأن يقتلوه خارج المنزل بعيدا عن أعين ابنه الصغير.

و هكذا، يصبح البيت زمن الإرهاب مكان للموت لا محالة، تمارس فيه كل أنواع القتل و التتكيل من قبل الجماعات المسلحة، يتسللون ليلا لكسر حميميته و دفئه و أمنه، بترهيب أصحابه و قتل كل من له علاقة بالدولة. فواقع الأزمة الوطنية فرض تغيير بعض المعطيات الحميمية للبيت، و أوجد بذلك بعض الدلالات لمكان البيت في الروايات قيد الدراسة، فمن الحميمية و الحنان و الأمومة، إلى الكره و الشعور بالسجن و القيد و الضيق، و هذه الفعالية العالية جعلت أحمد مرشد يصف المكان بأنه ("نو فعالية قصوى"، و هي القوة التي تنثري المكان، و تحوله من المكانية المجردة و الطبيعية، إلى محرك للمشاعر الإنسانية على مستوى التعاطف أو النفور، و إلى محدد للمواقف الاجتماعية، وهي التي تمنح النص الروائي قيمته الإبداعية، و تحقق جمالية تلقيه)¹.

يتحقق المكان في "السماك لا بيالي" عبر آلية الوصف، المهمة على توظيف "البيت الدمشقي القديم" بالأخص، حتى نخال أنه الانجاز المهم والأهم في هذه الرواية. وقد حافظ النص على وتيرة واحدة في دقة الوصف وجمالية البيت، وكأن عرض الكاتبة الوحيد هو تقديم فضاء مكاني(البيت) مدهش، به صلة تفاصيل الواقع الذي عاشته البطلة "نور" مع رفيقها "ريم"، و بقي راسخا في دماغها بعد رحيلها إلى الجزائر فبدأ أجمل مكان شكل وجدانها (أجمل ذكرى مكان كانت دون منازع ذكر البيت الدمشقي العتيق)².

كان البيت هو المكان الحقيقي والوحيد الذي سكن الذاكرة بكل تفاصيله وبقي متجذرا لا يبرحها، و قد تحول داخل السرد (إلى لوحة لمشاعر الواصف و عواطفه و نفسيته وأفكاره)³، وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أن المكان في الرواية جاء عن طريق الاسترجاع لا غير، فحميمة البيت الدمشقي هي المسيطرة على الساردة أثناء المحكي الروائي، نقلته في قالب روائي مخائل رحبا.

كما أن الوصف في هذا النص لم يمس في دقته وبروزه إلا البيت الدمشقي، فلا تلمح أي مكان يقدم في تلك الحالة من الوصف سواه، ما يؤكد أن الكاتبة مولهة بالبيوت الدمشقية وتستأثر بها لدرجة تجعلنا نقول: إن وصف البيت يأتي مقصودا لذاته ليس مرتبطا في عمومه بسرد الأحداث، فقد كان يفرض حضوره بقوة، إذ يأتي مؤطرا للمكان بأكمله لدرجة لا نحصل على حدث بارز و واضح يجري في البيت قائما بذاته أو يزاحم بطولة الوصف. لم يكن حضوره إلا مكملًا لصورة المكان فقط.

لقد أقر الوصف منذ البداية (تناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد، وتحرص كل الحرص على نقل المنظور

1 - أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 229.

2 - إنعام بيوض: السمك لا بيالي، ص 46.

3 - خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط أنموذجا، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، دط، ص 116.

الخارجي أدق نقل)¹، فكانت الساردة تتبع خطوات ريما وهي ذاهبة إلى بيت جدتها في حارة "تومة"، بغية الوقوف على مكوناته، إذ لا تزال مهووسة بعرض أكبر عدد من البيوت. وبما أن المدة الزمنية التي ستقطعها "ريما" رفقة خالها من "الصالحية" إلى "تومة" طويلة مقارنة بما هو في الخطاب السردية، تحاول الساردة الوقوف على بعض الملامح والعلامات التي شددت ريما في الحارات والأسواق. إذ تكفي ببعض الملامح الاقتصادية وحركة الناس في الأسواق والباعة المتجولون وصياحهم على سلعهم وأحاديث التجار مع زبائنهم. في محاولة منها نقل الواقع عبر النص المتخيل بلغة تقريرية.

بدا لريما وكأنها قطعت دمشق طولا وعرضا في ذلك النهار، عبر سوق الحامدية بتلك السرعة والانتقال من النور إلى العتمة جعلها تشعر وكأنها انتقلت من زمن إلى آخر. الباعة المتجولون يصيحون على سلعهم بأغاني مختلفة، والتجار يقفون أمام دكاكينهم المنارة بمصابيح ملونة يدعون المارة للدخول إلى محلاتهم بكلمات ترحيب حارة، تخالهم يدعون ضيوفا لزيارتهم، واختلاط روائح التوابل والعمور والقهوة والأقمشة الجديدة كادت تدوخها، لم تر كيف توغلت في حي "باب توما" وانتهت على صوت خالها أمام باب خشبي يحيط به إطار من الأحجار البيضاء والسوداء في حارة ضيقة²، إيذانا بالوصول إلى بيت جدتها.

و تركز الكاتبة منذ لحظة الدخول إلى البيت على الدهليز المظلم، حيث تعمل سرديا على خلق الجو الملائم بالرهبة في عبور الدهليز، فوظفت الظلام والسكون والرطوبة المطبقة على الرواق المؤدي إلى داخل البيت لتعميق إحساس الداخل إليه بجو معين.

إن الدهليز يقف دلالة مقروئية على العالم السفلي إضافة إلى الاماءات التي تدفع إلى الرهبة ما يولد ضغطا شديدا عليه. و ما يخفف من ذلك التوتر النفسي الصوت المنبعث من فناء المنزل للترحيب (أخذت ريما نفسا عميقا لتسكت ضربات قلبها التي فاقت جلجلتها ضربات اليد النحاسية على الباب السميك، انفتح الباب بصريير اخترق كيانها، صدر صوت من عتمة الدهليز: تفضلوا أهلا وسهلا. كان ولوج ذلك الدهليز كالدخول إلى العالم السفلي، لفتها برودة المكان بقشعريرة ارتدادية، ربما كان الدمشقيون يبنون هذا الدهليز المظلم البارد تذكيرا للساھين بأن البيوت قبور الحياة لكنها تؤدي إلى الجنة لمن لا تغرهم، وكانت الجنة فعلا)³.

إن صرير الباب السميك حينما يفتح على عالم داخلي مظلم و رهيب ويغلق على عالم خارجي مضيء يعج بالحياة والحركة والضوضاء، يشكل موضوع رهبة للوهلة الأولى كما توضحه الساردة، وبمجرد عبور الدهليز ينتقل الداخل إلى عالم مغاير إلى ساحة المنزل "أرض الديار" و التي تبنى على النور الذي سيكون السبيل إلى الوقوف على عناصر البيت.

1 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 80.

2 - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 76.

3 - المصدر نفسه، ص 76، 77.

و تنحصر الرؤية الأولى على الرؤية العامة المشكلة لزوايا المكان المتجهة إلى الرؤية الجزئية المصاحبة لبداية الهدوء النفسية ومحاولة تقبل المكان الجديد لتستقر في النهاية على عمق المنزل وعلى البحرة التي تحتوي الأشجار وعلى جدتها وخالها اللذين تراهما لأول مرة.

يحاول خالها معانقتها والحديث معها بالشوق (كما لو أنه أراد أن يخفف من ارتباكها)¹.

إن ملامح المكان(البيت) ظلت تسيطر على مقاطع النص وتزداد رسوخا مما يوحي بهيمنة البيت الدمشقي على الساردة، و هي تتركز أيضا على ما يسميه حسن بحراوي(بالعمق الاستراتيجي للبيت أي البيئة الطبيعية)²، التي تتمثل في الحديقة والنبات والأشجار والورود المغروسة في فناء المنزل، رغم أننا لا نلمس إعجابها الواضح سرديا بهذه الحقائق، بل تُعد كثرة ما في البيت من خضرة ونباتات ومياه تجري و ورود متنوعة ومنقطعة النظير في روعتها وبهائها ورائحتها، أمر مبالغ فيه بل سذاجة.

(كان البيت على غرار أكثر البيوت الدمشقية في ذلك الوقت نسخة ساذجة للتصورات المستلهمة من الكتب السماوية، والأحاديث النبوية المصححة وغير المصححة، عن الجنة، الفردوس الذي حاول الدمشقيون خلقه في دنياهم)³.

وبرغم ذلك كانت ترسم المكان(الحديقة) بدقة متناهية التفاصيل تتخذ بعدا جماليا استثنائيا، حتى نكاد نجزم أنها لم تبق أمرا صغيرا ولا كبيرا إلا سلطت عدستها عليه. فكانت تمتع النظر وتسمع الصوت وتشم الرائحة وتثير الإحساس، بتجاوزها الصورة الفوتوغرافية الثابتة وتقدمها متحركة تنبض بالحياة و هي تخاطب النظر والسمع واللمس وحتى الوجدان. فتجعلنا نشم رائحة الزهور والورود ونستمتع باستنشاق عطرها الذي يوجب المكان بعقب ينساب شذاه وينبعث عبير عطره. و هي بذلك (تدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي و يشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال)⁴.

ونسمع صوت خرير المياه و زقزقة العصافير فوق الأشجار التي ينبعث تدفق ضوء الشمس بين أغصانها فتنعكس على صفحات بحيرة أرض الديار، وكأنك ترى بعينك عبر متخيلها الروائي تألؤها ينعكس على ناظرك في شكل ومضات ذهبية تبرز جماليات التدفق والانعكاس الضوئي(ويزيغك السطوع المنبعث من الفناء أو أرض الديار، وسواقي المياه الرقراقة لـ"بردي" التي تبدو راكدة، لكنها تنساب بهدوء يساير إيقاع الكون، رتيب، حثيث، أزلي، تحت ظلال شجرة النارج العتيقة التي لا تخلو منها دار)⁵.

¹ - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 77.

² - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 52.

³ - إنعام بوض: السمك لا يبالي، ص 13.

⁴ - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 82.

⁵ - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 14.

و هنا يطيب الجلوس في فناء المنزل حيث نستمتع بجمال المنظر وتألفه وتجانس عناصره فالداخل إليه يشعر بالراحة و البهجة و الحبور، و حضور مساحات خضراء تخاطب الوجدان والإحساس بهذا الشكل يؤكد أنها لا تقوم بوظيفة جمالية تزيينية أو تؤدي مطلباً سردياً فحسب.

وتقدم الكاتبة المكان وصفا بعناصره لجلب القارئ وإعطائه سمة الواقعية حتى وإن كان عبر المتخيل السردية.

و تتبع الساردة جدة نور في حركتها وسط الغرفة التي تحوي محراب الرجل الصالح كما تعتقد وتصر، لتكشف عن حياتها الشخصية وحضورها في المكان(الغرفة) مبرزة العلاقة التفاعلية بين الشخصية والمكان، فتراقب نظرات ريم لجدة نور وهي تروح وتجيء في الغرفة الشاهقة ثم اعتكافها لساعات مستغرقة في ترائيل مبهمة، ماسكة حبات مسبحة العقيق بين أناملها في انسجام مطلق مع المكان الذي منح طابع القدسية، فكانت عرفتها بسكوته تثير الرهبة (وكانت تتأملها وهي تراقب جدتها، التي كانت تسرف في كل شيء إلا في الحركات: تنتقل كالطيف عبر أرجاء تلك الغرفة الشاهقة السقف، تلملم أشياءها الصغيرة: وشاح من هنا، ومسبحة من هناك. ثم تنحني قليلا لتوضب مكانها على للتأكد المقابل للمحراب، تستلقي فوقه وتستغرق في ترائيل صامته مع حبات مسبحة العقيق التي تتوالى في حركة سرمدية بين أناملها... كانت تأخذ المصحف بعد الصلاة وتضمه إلى قلبها وهي تتمم مغمضة العينين وتعيده إلى مكانه على المحمل المصحف. ثم تتناول له في اليوم التالي بعد صلاة الفجر، وتفتحه دونما تعيين وتقلب سبع صفحات ابتداء من صفحة الفتح في الصفحة السابعة، تعد لسبعة أسطر من بدايتها، وتقرأ ما يليها بصوت عال، كان ما تقرأه بمثابة فال إلهي لما بينته من نية¹.

يُقدم الوصف أهم آلية تصويرية لتقديم بعد آخر للمكان، حيث (يغيب الإطار الموضوعي "الطوبوغرافي" للمكان، لتبرز تلك العلاقة المسكونة بالأسرار و الغموض بين الشخصية و المكان)²، ذات البعد الروحي و التاريخي و التراثي و الأسطوري، انطلاقاً من وصفها لحركات الشخصية التي تجعلها تطفو على السطح، و تجعل القارئ يبحث في امتدادها، الذي تشير إليه بكل وضوح (و تقف بوهن لتجول في أرجاء الغرفة الكبيرة المفروشة بالسجاد العجمي الحائل من كثرة الغبار، ثم تنزوي في ركن يشبه المحراب، وكأنه باب لا يفضي إلى أي مكان، وضع فيه محمل خشبي مصدق يسند عليه المصحف، وتحت و سادة كبيرة من المخمل الأزرق، تخرخ من تحت الوسادة حجرا مستديرا أملس، و تشرع في التيمم، حكّت في الماضي لنور قصة هذا المكان، و بأنه كان محراباً حقيقياً لأحد الأولياء الصالحين)³، الذي لم يكن إلا "محي الدين بن عربي" كما جاء في السرد، لتعطي طابعاً قدسياً للمكان، و هذا يبرز البعد التاريخي و الصوفي كنقطة هامة و بارزة في بناء البيت الدمشقي عامة،

1 - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 91، 92.

2 - خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 116.

3 - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 90.

عندما يحيل إلى الماضي، و بالتحديد إلى المتصوف "محي الدين بن عربي"، الذي بني في هذا المكان زاوية للتعبد، يوم ما كان الحي كله بساتين على مد النظر، و حين بدأت السكنات تزحف على أرض البساتين، عرض على الولي الصالح بيع الزاوية، لكنه رفض رفضا مطلقا و كان يردد دوما (معبودكم تحت قدمي) وحينما جاء السلطان العثماني "سليم" حاول تفسير العبارة ليكشف في النهاية الكنز الموجود تحت الزاوية، و نذره لبناء الأوقاف.

و إن كانت القصة حقيقية أم لا، فتواترها مع الزمن مشافهة قد يكون أضاف و أنقص منها، فالحي يطلق عليه "محي الدين بن عربي" أو "الصالحية" نسبة إلى هذا الولي الصالح، و إن أصبح لا يذكر اسم الولي الصالح فهو (أقدم و أعرق أحياء الشام)¹، كما أن كل الأحياء في الشام القديمة بنيت على نواة حي الصالحية، والذي جاء من تداول كلمة الولي "الصالح" الذي يقصد به "محي الدين بن عربي"، و قد كان له الفضل في اكتشاف الكنز وتعمير المنطقة كما تذكر الساردة، لذلك جاءت البيوت تحمل في معماريتها طابع الخشوع والتأمل من مدخلها عبر الدهليز إلى الساحة التي تعد جنة فوق الأرض، إلى الغرف التي يحتوي بعضها على المحراب، و سقفها العالي الذي يرجع الصدى حين تقام فيها حلقات الذكر و الإنشاد تضرعا لله، كما يفعل جد البطة "نور".

و لقد استمرت مرجعة البيت (محراب ابن عربي) في المتخيل والمعتقد الشعبي انطلاقا من كون(فضاء البيت يتشكل في لاوعي الإنسان، ويصبح جزءا من ذاكرته التي تظل دائما تحمل تفاصيله وخطوطه بكامل وضوحها واتساقها)² وأسقطتها الساردة على حركات وأفعال الشخصية لتكون عنصرا مكتملا لصورة ودلالة المكان الذي لا يتحقق وجوده بمعزل عن الشخصية.

و يظهر الوصف عنصرا فعلا وله دلالة خاصة مرتبطة بالشخصية الروائية، فعن طريق الصورة السردية الواصفة للشخصية، والمرافقة لحركاتها الخارجية تم الكشف عن الحياة النفسية للجدة و طباعها و مزاجها، صورة تؤكد (أن هناك تأثيرا متبادلا بين الشخصية والمكان. الذي تقيم فيه، وأن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، وأن لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه)³.

و المقاطع التي قدمناها تبرز طبيعة الساردة المهووسة بالبيوت الدمشقية، إذ يبدو تأثير المكان فاعلا عليها لدرجة تتبعها بالتفصيل الدقيق. في النص أيضا إشارات إلى دقة الصناعة و عراقتها، حين نتحدث عن وصف منزل "أم إلياس" اليهودية التي غلب عليها التنسيق و الترتيب بوصفه مظهرا للعراقة و الأصالة و الذوق الرفيع الذي تتسم صاحبة البيت به، حين تقول الساردة بعد عرضها لأنواع الأزهار المغروسة و العريشة المستلقية عبر النافذة:

¹ - إنعام بيوض: السمك لا يبالي ، ص 13.

² - حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، ص 53.

³ - إنعام بيوض: السمك لا يبالي ، ص 44.

كانت الغرفة مكسوة بأكملها بالسجاد العجمي، ينم عن ثراء عميق و ذوق أصيل وكأنها استنساخ مصغر لعالم ترف و يسر مفقودين¹.

و من ناحية أخرى، تعمل الساردة على إلباس المكان مزاج الشخصية ليصبح مشاركا في الحدث، حيث بدا البيت الدمشقي و كأنه يودع آخر سكانه، و كل شيء هنا بدا صامتا كئيبا، و الرزم و الصناديق متناثرة في أرجاء البيت استعدادا للرحيل حتى المياه سكنت حركتها و خبا بريق تألؤها²، فكان سكون البيت هو المسيطر رغم الجلبة و الضوضاء المنبعثة من حركات أصحابه يروحون و يجيئون من غرفة إلى أخرى يحزمون أمتعتهم.

3-2-2-2- الحمام

إن الكتابة عن الحمام في الرواية العربية عموما هي كتابة عن المرأة، ذلك أن جل الروائيين الذين تناولوا هذا المكان، تناولوه باعتباره فضاء نسائيا بحتا، ولا يخرج في طرحهم له عن صورة المرأة من الناحية الجسدية / الجنسية.

باستثناء أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق، لم يحضر الحمام في أي رواية من روايات البحث. بالنسبة لفضيلة الفاروق تواصل رصد واقع المرأة و تعريته من داخل الحمام لتقدمه واقعا معطوبا عاطفيا و جنسيا.

و يتشكل مكان الحمام عندها باعتباره عنصرا من العناصر التي تطفح بمعاناة المرأة وتدفع بها إلى العن معلنة عن وجودها الإنساني وما يقبع في ذاتها الأنثوية، كما توظفه لتعرية أنانية الرجل و سلطته المستبدة بوعي نسوي، وذلك حين تجمع النساء للحديث عن أزمتهم الجنسية مع أزواجهن. هنا تجد الذات الأنثوية ذاتها و تعبر عن مشاكلها الجنسية التي تتشارك فيها أغلب النساء، لأنه في الخارج يجري إسكاتها و التواطؤ عليها ولا تجد غير الاستسلام لهذا القهر كما حصل مع شاهي في اكتشاف الشهوة، حين طالبت زوجها بحقها في المتعة الجنسية و ألا يكون أنانيا، لقد قابلها بالسخط عليها و على كلامها شاهرا لسانه في تأنيبها و تقريعها و تسفيه كلامها و إخراجها عن شريعة الله بعدم أخلاقيته. أو مع ربيعة زوجة الكواش³، و العجوز⁴ العكري، و الصافية ميسي⁵، اللواتي يلجأن إلى طرق أخرى لبلوغ لذتهن³ كما يتحدثن دوما داخل الحمام، ففي الخارج لا يسمع للمرأة صوت و يتم إقصاؤها و إبعادها بعدم السماح لها بالحوار و النقاش و الكلام ليُلغى وجودها الأنثوي بإلغاء سلطة الحكمي عنها لأن (كلام المرأة هو إحضار لها، ولو تكلمت فهذا يعني أنها حضرت و صارت كأننا محسوسا، وفي ذلك تكسير لصورة النموذج المؤنث)⁴. الذي يقبع في الثقافة الذكورية و يتعايش معها المجتمع بأكمله، ولا يرضى غير الأنموذج الذي ألفه، إن امتلاك المرأة فعل

¹ - المصدر نفسه، ص 70.

² - ينظر: المصدر نفسه، ص 93، 94.

³ - ينظر: فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 92.

⁴ - عبد الله محمد الغدامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 40.

الحكي هو مزاحمة لسلطة الرجل الذي يسيطر صوت فحوالته على الخطاب الثقافي (وليس من شأن القوي المهيمن أن يدع صوتا ناشزا يرتفع ويعلو فوق ما هو سائد ومقبول ومتعارف عليه ومحسوم أمره)¹. ففي أوروبا في القرون الوسطى كانوا يقومون بغطس المرأة في مياه النهر مرات متكررة وذلك من أجل إطفاء النار الملتهبة في عضلة لسانها، إذ ليس مطلوب منها استعمال هذه الآلة المذكورة².

فالوجود الأنثوي الذي صار يتكلم ويحكي ويفكر ويناقش ويفعل ويعبر عن وجوده ورغبته غير التي يرضاها الآخر (الرجل) ليس له مكان في الرواية، إذ لا يسمع له إلا في حدود رغبته، لذلك تلجأ المرأة إلى الحمام لارتباطه بخصوصية نسوية فتأخذ سلطة الحكي أو الثرثرة - كما تسميها أحلام مستغانمي- في كل شيء. فداخله تتخلص من القيد الذكوري، وتسرد حقها في الإشباع حتى وإن كان ثرثرة عن أزمتها الجنسية، تتحول فيه إلى ذات فاعلة تمتلك سلطة الفعل والحكي في المكان الأنثوي الخاص (الحمام) الذي منعت منه خارجا.

و يغدو فضاء الحمام من فضاء مغلق على فئة معينة (النساء) إلى فضاء مفتوح وذلك بالحديث عن المسكوت عنه والمحذور اجتماعيا.

فالحمام مكان أليف لهؤلاء النسوة بصفته فضاء مؤنثا ينفي عنه الحضور الذكوري، فهو يعيد للمرأة تصالحها مع ذاتها لفسح المجال لتعرية جسدها دون قيد و وعظ، فهي تهرب من فضاء الخارج الذي يخضع لرقابة ذكورية تؤطره وتسيطر عليه إلى فضاء الداخل فضاء الذات (الحمام). فثرثرتها حول عدم اكتفائها جنسيا هو احتجاج ضد النظام الذكوري السائد في الخارج.

من أجل أن تتجاوز المرأة الإحساس بعدم إنصاف الرجل لها و لتأكيد حضورها، نجدها تعيش حريتها في الحمام وهي تتصدر فعل الحكي عن علاقتها الجنسية مع زوجها و التي تستعرضها شفاهة مع مثيلاتها، في محاولة لاستعادة مكانتها داخل الحمام، شعور تستعيد فيه توازنها حين تجد أغلبهن في الفلك يعانين الأمر نفسه.

و يبدو الحمام فضاء رحبا يستوعب مكبوتات النساء وخوفهن وقلقهن، وهو مجال تتقاطع فيه هموم النساء وأزمتهن، لذا بدا الحمام جزءا فاعلا في تفرغ مكبوتات المرأة والتنفيس عنها، وتسليط الضوء على أزمتها الزوجية كما تقدمها فضيلة الفاروق.

ويبقى جسد المرأة داخل الحمام أيضا حاملا لصفة النجاسة والخطيئة انطلاقا من الثقافة الجمعية ذلك ما تذكره الساردة في فوضى الحواس(هنا أنت تتعلمين من عيون الآخرين، كيف تتكرين جسدك وتضطهدين رغباتك، وتبترئين من أنوثتك، فقد علموك أنه ليس الجنس وحده عيبا، وإنما الأنوثة أيضا.. وكلما يوشي بها ولو صمتا)³.

¹ - المرجع نفسه، ص 139، 140.

² - ينظر: عبد الله محمد الغدامي: ثقافة الوهم، ص 39.

³ - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 231.

ففي فضاء الحمام الأنثوي البحت، تحاول المرأة تطهير جسدها مما لحق به من تدنيس ودفع تهمة جنسه الأنثوي بكل الطرق (ألف حول جسدي تلك الفوطة من جديد وأعيد ربطها حول جسدي تلقائياً، ولكن صوت أمي يباغتني يعيد كلمات أعرفها تماماً، لفرط ما سمعتها في هذا الحمام نفسه، مذ أصبحت صبية تستحي من أنوثتها، وتختبئ داخل الفوطة بإصرار من يبعد عنه تهمة)¹.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى تسعى لتطهيره عبر الاغتسال بالماء والمداومة على ذلك في الحمام كل أسبوع (تنتالي عليه الأيدي حكا ودلكا وتشطيفا ساكبة عليه كميات هائلة من الماء، وكأنها تريد أن تطهره من أنوثته، فهل الأنوثة نجاسة؟)².

في الحمام تظهر العلاقة الحميمة التي تربط المرأة بالماء الذي ينظر إليه بصفة التقديس منذ القدم فهو (الحياة وعنوان الخصب ووجه السعادة ومظهر الرخاء، إنه صورة معادلة لسعادة الإنسان وتواصله وتناسله وديمومة كينونته)³. لذلك تسعى للخلاص عبره وبه، والعودة إلى الحياة بدون هموم الجسد الأنثوي الذي يحمل صفة "العار والخطيئة". والماء هو وسيلتها لـ (التطهر من الخطيئة)⁴، فعبر طقوس التطهر من الخطيئة تغتسل كل أسبوع في دورة يكتمل فيها الجسد دناسة، تنثر المياه وتدفقها بغزارة وتصبها بكثافة وتخرج بغير الصورة التي دخلت بها، لكن سرعان ما تعود للتطهر مرة أخرى بانتهاء النقاوة ويعاد تدنيسه من جديد. فهذه الدورة الأسبوعية لبعث الحياة فيه وإحياء روحه عبر حركة الاندفاع القوية للمياه وغزارتها و تتجلى عبر أفاظ (الحك، الدلك، التشطيف، سكب المياه بكميات هائلة).

و تؤكد دلالة الإصرار والرغبة في انتزاع الدنس الموسوم بجسد "الأنثى العار" وجرفه بكميات الماء الهائلة على الرغبة في إرجاعه جسداً بكاراً طاهراً له دلالة الخصب والنماء عوض الدونية، وحتى جسد الطفلة الصغيرة لا يمنع من طقوس الدلك والحك كذلك (تبدأ بالحمام إذ تنهال على جسدها الصغير في رواية "السماك لا يبالي" الأسمر الطري حكا ودعكا وفركا بالليفة الخشنة وحجر الخفان، والعرق يتصبب من جبينها الناصع البياض على خديها المتوردين بفعل الحرارة المنبعثة من القازان و الحنق المتطاير شرراً من عينيها الخضراوين)⁵، و (كانت جلسة التعذيب هذه تدوم حوالي نصف ساعة، تخرج بعدها نور وجسدها الملفوف بالبرنس الأبيض يئن حتى من ملامسة الزغب القطني بشرتها المهترئة، الملتهبة، المتفجرة)⁶. الماء إذن، هو ضمان لحياة الجسد وطهارته، و به تشفى النفس العليلة للمرأة وكأن بعد اغتسالها تمتلئ بوهج الحياة وتعود بكاراً كأنها تلاقى زوجها أول مرة. تتكلم

1 - المصدر نفسه، ص 231 .

2 - المصدر نفسه، ص 232.

3 - مختار ملاس : دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني نموذجاً، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2002، ص 31.

4 - ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، عبده غريب، القاهرة، دط، 2000، ص 31.

5 - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 15.

6 - المصدر نفسه، ص 16.

"باني" عن أختها شاهي بعد عودتها من الحمام ممتلئة برغبة مرتبطة بالفعل الجنسي (تحمل الشموع وتتوجه إلى حمام "دقوج" لتشعلها مع النسوة أيام صباها و تغني معهن وتطلي جسدها بـ"الطاهرة لتعود ملساء إلى البيت، سعيدة متقدة بحكايات مجموعة النساء تلك، وتهمس لي: ليتني أتزوج الليلة، أريد رجلا، أريد رجلا...)¹.

إن الاغتسال بالماء يشد الجسد ببذبات واسعة لطلب المتعة إذ يفتح مسامه ويهيجها من الأعماق لتصبح أكثر قابلية لاستيعاب وتلقي الفعل الجنسي بل حد المطالبة به، فيصبح الجسد كله مهياً لمقتضيات الفعل الجنسي، كيف وهو متقد إغراء وتفوح منه روائح العطور... و لا شك أن المرأة هنا واثقة من الطقوس التي مارسها مع جسدها ومن قدرته على استدراج الآخر، إنه يمتلك طاقة إغوائية لا تقاوم .

فالحمام هنا مؤطر لجسد الأنثى ببعده الشهواني، إذ يحوله من طلب فعل الاغتسال إلى جسد نابض بالرغبة و الانتشاء، ليحيل إلى طلب فعل الجنس (ولكوني عائدة من حمام نسائي أشعل شهوتي، و بي رغبة في أن أهدي أنوثتي إلى رجل)²، فيصبح جسدا مسيجا بالشهوات حاملا لرغبة جارفة لا تقاوم.

إن حياة وهي تتكلم عن الحمام تستعرض أشياء أمها الحميمة الخاصة في خلصة منها و قد تمثلت في إناء الحمام وحقبيتها (أذكر أنني في طفولتي. كثيرا ما كنت أفتح تلك الحقيبة خلصة. كما نفتح صندوق عجائب. وأجلس على طرف السرير. أحلم بذلك العالم النسائي الذي لم أكن أعرفه بعد، أتفرج على أشياء أمي الصغيرة.. أحلم أن يكون لي يوما جسد يشبه جسدها تماما، أملاً به كل تلك الأبواب الحميمة.. أحلم ثم أغلق على جسد أمي حربية قبل أن تفاجئني أمي الأخرى. تلك التي لا جسد لها)³.

إن الحربية المغلقة والإناء قطع عادية خاصة بالحمام، لكن حينما تفتحها أحلام تجد نفسها أمام عالم داخلي عميق لا يتسع إليه فضاء الغرفة الخارجي أو أي فضاء. إن فتحها (يلغي الخارج بضربة واحدة ويسود جو من الجدة والدهشة. لا يعود للخارج معنى. وحتى الأبعاد المكعبة تفقد معناها وذلك لأن بعدا جديدا، هو بعد الألفة انفتح للتو)⁴ على عالم من السحر والانبهار امتلكت أحلام قدرة على رؤيته من هذه الزاوية وتحليل أسرار أمها الدقيقة، إن هذا العالم الصغير المغلق أيقظ إحساس حياة، وبعث مخيلتها للنشاط، فقد وصلت إلى عالم أمها الخفي التي كانت تجهله وتحتويه هذه الحربية و الإناء. إن الأشياء التي تحتويها الحقيقة (هي شواهد شديدة الوضوح على الحاجة للسرية وعلى الحالة الحدسية لأماكن الإخفاء)⁵. فهي أشياء خاصة حميمة تخفي ما تحتفظ به مغلقا في حربية داخل خزانة، حيث تمنح الأشياء

¹ - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 93.

² - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 236.

³ - المصدر نفسه، ص 229، 230.

⁴ - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 97.

⁵ - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 94.

المودة التي تستحقها. وقد امتلكت صفة الألفة تدريجيا فما بها عميق يعيش في الذاكرة و يعيش بها (وهي كالقلب الذي لا يبوح بأسراره لأي إنسان)¹.

هو عالم خاص لا ترغب لأحد بالإطلاع عليه، يمثل أكثر من إنسان (وليس لنا أن ندهش حين نجد أن قطعة أثاث تحتوي على كل هذا الثراء العظيم من الألفة تنال كل هذه العناية والحب)² من قبل الأم، فهي ولا شك تختزل حياتها ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

هذه الهالة المحاطة بالسرية حملت دعوة إغراء وفتنة لحياة ابنتها لتفتحها خلصة المكتشف الباحث عن سر، و تغلقها مسرعة حتى لا يكشف أمرها بلذة الغانم، وتبقى على متعة أن يظل مكتوما بالنسبة لها ولأمها، فلو علمت الأم أن سرها وعالمها الخاص السحري فُتح لفقد ألفته و حميميته كما تفقد لذة الاكتشاف عند حياة فلا معنى لسر إن لم يبق كذلك.

إن الساردة وهي تسرد فضاء الحمام، تجعله في موضع مفتوحا على كل الفئات بغية إقحام فئة المومسات هذه "الظاهرة الجديدة" كما يطلعنا عليها السرد (وفجأة، تدخل الحمام ثلاث نساء متوسطات العمر، متوسطات الجمال، ولكن بإغراء وبمظهر مميز، فقد دخلن عاريات تماما، شاهرات أنوثتهن في وجه الجميع، بينما العادة هنا أن تدخل جميع النساء بالفوطة، ولا يخلعنها إلا وهن جالسات، وفي لحظة، التفت نحوهن الأعناق، وطاردتهم نظرات فضولية. وأخرى شرزة من كل صوب. أفهم من مسبات أمي ولغوتها لهن أنهن مومسات، مومسات؟ [...] تنقسم تلقائيا قاعة الحمام إلى شطرين. النساء "الشريفات" من جهة، و النساء والمشبوهاات في الطرف الآخر. الطرف الأول يلاحق الطرف الثاني بالتعليقات.. والغمزات.. ونظرات الازدراء التي مصدرها إحساس مفاجئ بفائض عفة وشرف، بينما يتجاهل الثاني تماما وجوه الطرف الأول ويتصرفن النساء الثلاث وكأنهن بمفردهن، فيضحكن بصوت عال، ويتغاسلن... ويتغازلن استفزازا للأخريات).³

إن الصورة التي تظهر عليها النساء الثلاث الوافدات قدمت بمظهر معين، فهن عاريات تماما شاهرات أنوثتهن للجميع، وهي صورة تشي بمدلول واضح لا وجود له بين الحاضرات، إنها صورة سلبية لفجورهن، و نتيجة لذلك تتغير فجأة دلالة المكان فتأخذ بعدا أخلاقيا، حيث ينقسم إلى فئات أو طبقات؛ فئة النساء الشريفات وفئة المومسات، و هو تقسيم يبرز ثنائية ضدية للمكان تصنعها قيم اجتماعية (الشرف والعفة/ الرذيلة والفسق). ويصبح المكان الذي يشغلنه مكان غير باعث للراحة والطمأنينة والألفة، فالفئة الدخيلة سلبت هذا الشعور وكسرت العلاقة الحميمية المعتادة القائمة بين النساء الشريفات وفضاء الحمام.

و تغير المكان إلى قسم بعيد عن القيم المشبوهاة حركة جسدية و منعكس شرطي لما هو مختزن في دماغ النساء الشريفات، حيث يشعرن بفائض الشرف أمام المومسات يترجمها الهمز واللمز عليهن، فيرتحلن إلى زاوية أخرى تعبيراً عن رفض هذه الفئة. فمشهد النساء

1 - المرجع نفسه ، ص 92.

2 - المرجع نفسه، ص 93.

3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 233، 234.

المومسات هو عنصر دخيل ومفاجئ غير بنية المكان العام وجزءها إلى قسمين، ليشهد القارئ عملية التحول في مكان، أصبحت خلالها قيمة المكان تتحدد بناء على مرجعية أخلاقية اجتماعية. وهذا التقسيم التلقائي في خلق المكان المعادي للطرفين لا سيما الأول (النساء الشريفات) هو ليس بطبعه مكان معاد ولكنه تحول كذلك للتناظر الواضح من جميع الوجوه والكراهية الموجودة بين الطرفين، هو تناظر تصنعه الشخصيات ببعدها الأخلاقي.

إن دخول المومسات يكثر صفة حديث أم حياة (السادرة) و انسجامها مع قريناتها ومع حميمة المكان، تتكاثر عندها صورة الحمام في الماضي مع حاضر السرد حيث يصبح مدخلا لكل الأصناف بوصفه ظاهرة جديدة دخيلة على البنية الاجتماعية (تواصل متجددة إلى شتم تلك الفاجرات تقول إن العائلات الكبيرة، تعودت أن تستأجر الحمام وتحجزه مرة في الأسبوع، لتدعو القريبات والصديقات على حسابها. كل هذا، حتى تضمن عدم اختلاطها بالغرباء وبهذه النماذج التي هجمت على قسنطينة فانتهكت حرمتها وأهانته أهلها)¹.

وتتكلم أم حياة عن أمر تعودت عليه العائلات العريقة، وهو استئجار الحمام مرة كل أسبوع ودعوة معارفها من النساء، حتى لا تختلطن مع الغرباء وعامة الناس في إشارة إليها كواحدة من هذه العائلات المرموقة وبالتالي التباهي. و هنا يتحول فعل الذهاب إلى الحمام بهدف الاغتسال إلى فعل للتباهي بالمكانة الاجتماعية. فاستئجار الحمام ودعوة المعارف على حساب العائلة المستأجرة تسويق لصورة اجتماعية و حضارية للعائلات المرموقة في المنطقة.

و نلغيه (الحمام) مظهرا حضاريا لدى أم حياة (السادرة)، التي راحت تقدم هذا الفضاء عبر شخصية أمها التي تعيش حياتها عبر امتداد طقوس الماضي فتري أمجادها الشخصية وقيمتها الاجتماعية في الذهاب إلى الحمام مصدر كينونتها، وبذلك تسترجع جزء من ذاتها الأنثوية التي فقدتها بعد استشهاد زوجها في الثورة.

(في الواقع كنت أتفهم منطقها الحمام. هو المكان الذي يمكن أن تلتقي فيه بكل نساء المدينة. ومثلهن يمكنها أن تثرثر وتحكي ما جد في حياتها. وتتباهى بمشترياتها الجديدة، وصيغتها وثيابها التي لم يرها رجل. تماما كما كانت في زمن مضى تستعرض أواني الحمام الفاخرة من طاسة فضيه، ومشط من العاج والفضة بأسنان دقيقة ومناشف فاخرة مطرزة، وصابون ريحة مستورد و عطور ومستحضرات لإزالة الشعر أو الصبغة، وكثير من التفاصيل النسائية التي تعودت أن أراها في طفولة مجموعة في سطل فاخر من الفضة المنقوشة موجود دائما في ركن من الخزنة، جاهزا للاستعراض الأسبوعي)². تقصده لأجل التثرثرة والتباهي بما تملكه وتشتريه كل أسبوع مثل العروس.

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 235.

2 - المرجع نفسه، ص 229.

فالساردة وهي تحكي فضاء الحمام علامة بارزة في ملفوظ المحكي الروائي وتجعله مفتوحا على كل الفئات لاسيما المومسات، كظاهرة تكمن جذتها في إبراز نفسها كتسويق إشهاري على وضعها دون حياء. تعتمد على إيجاد أذكار لوضعهن وتقبلهن أشخاصا لهم ظروف مثل باقي الناس أوجدتهم في هذه الحالة) فأنا أدري أن كل إنسان غيف، يحمل داخله قدرا كافيا من القذارة قد تطفوا يوما، فتغرق حسناته. تماما كما في أعماق كل إنسان سيء شعلة صغيرة للخير، ستضيء داخله يوما في اللحظة التي يتوقعها الأقل. وأدري قبل كل هذا أن بإمكان أية امرأة أن تغوا قديسة أو عاهرة في أي لحظة، لقد خلقت بالنصين معا، ولكنها كلما انحازت إلى أحد النصين تمادت في السخرية والتشهير بالنصف الآخر¹.

و أتاح لنا نص أحلام مستغانمي استنطاق بعض ملامح المكان وصفاته، حينما تؤشر على بعض محدداته و صفاته الاجتماعية و الأخلاقية.

تتصدر الساردة فعل الحكي فتبدأ بتسريد فضاء الحمام الذي تقدمه باسمه "الحمام التركي" بقسنطينة، به ثلاث قاعات متفاوتة درجات حرارتها. يتصاعد منها بخار كثيف و(التي لا تؤثتها سوى أجساد نساء عاريات)²، أما الأرضية فهي زلجة، كثيرا ما كانت تنزلق فيها النساء ويسقطن في مشهد مأساوي كما وقع مع إحدهن وهي تحمل ابنها الذي لفظ أنفاسه قبل أن يصل إلى المستشفى.

و يشي النص غير مرة بعدم تعمد الساردة الذهاب للحمام، فبالنسبة لها الحمام مكان غير حميمي ولا خاص عكس أمها فهو (المكان الذي تنتهك فيه حرمة الجسد وحيأؤه، تسلط عليه الأضواء، والنظرات الفضولية للنساء)³، كما أن صور النساء وهن عاريات يستدعي التقزز والقرف لدى الساردة يدفعها رغبة في إعادة تهميشه من جديد وطمس حضوره المقزز كما في الحمام متسائلة كيف للرجال مضاجعة أجساد مشوهة معالمها؟

أما فضيلة الفاروق فتوظفه فضاء لعرض أكبر مشكلة تعترض العلاقة الزوجية، وتشتغل عليها في مساحة نص (اكتشاف الشهوة) برمته، حيث يمثل العري عندها دلالة على الحرية، حرية لجسد المرأة الذي تحيط به مجموعة من الطابوهات والقوانين: (في حمام دقوج، حيث تعودنا أن نستحم كل يوم خميس [...]) كنت أجد متعة في رؤية أجساد النساء وهن عاريات، لا لأنهن أكثر جمالا بل لأنهم أكثر تحررا)⁴، فهي تريد أن تجعل من تحرر جسد المرأة في الحمام نقطة ارتكاز لتحرر المرأة عامة والتخلص من القهر التي تعيشه على كل المستويات بداية بجسدها، هذا التهمة التي تلاحقها. فهي تقدم تحرره (عريه) (نموذج للمرأة

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، ص 234، 235.

2 - المصدر نفسه، ص 231.

3 - المصدر نفسه ، ص 232.

4 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص 94، 95.

العربية التي يسبح جسدها بالطابو التحريمي والذي يحدد ويقنن العلاقة التجاسدية مع الآخر¹.

و لا تتوقف دلالة الحمام عند الاغتسال فحسب، بل يفتح المكان على دلالات تبسط من خلالها فعل الحكي والثرثرة على مكبوتات تعج بها صدور النساء (وهنا تجد النساء اللواتي أتعبهن الكبت فرصة لإفراغ الجراب المثقل بأسرارهن)² الجنسية لا غير، وكونها مواضع محظورة و مسكوت عنها فهي تتناول بالتلميح أحيانا وأخرى بالتصريح بألفاظ معروفة لا تفهمها غير المتزوجات، مثل ربعة زوجة الكواش، و العجوز العكري"، و"الصافية ميسي"، أو ممن داومت الجلوس بجوارهن من غير المتزوجات كشاهي، في حين أن باني عجزت عن فهم تلك المصطلحات و الإشارات و الإيماءات .

و الحمام بوصفه فضاء خاصا بالمرأة أكثر من الرجل كما تقدمه جل الروايات، تمارس فيه المرأة التطهير الجسدي و كذلك التنفيس عن مكبوتاتها، قد عبر عنه بعض الكتاب الرجال بصورة لا تقل عما قدمته فضيلة الفاروق، بل نجد عبد الحميد بن هدوقة في روايته "بان الصبح" يغوص فيه بعمق أكثر مما تناولته أي رواية جزائرية، و ذلك حين ينقل صورة جنسية لامرأتين(و كان بأحد الأحواض القريية منهن امرأتان تغتسلان، وكانت المسنة منهما كذلك الأخرى، و كانت الفتاة تبدو مستسلمة للمرأة ، ينثني جسمها بطواعية تباعا لحركة الدلك، و كانت المرأة تبدو و كأنها نسيت أنها كذلك فتبقى يداها وحدهما يجسان كتفي الفتاة، و هي تكاد تلتصق بها، و كانت في تلك اللحظة كل من المرأة و الفتاة مغمضتي العينين مستسلمتين لبعضهما في حالة من التواصل الغريب)³، وأيضا حين يعرض صورة المرأة التي يظهر على فخذها و شم لعضو ذكري و كيف انقضت عليه امرأة أخرى حين رآته، في صورة تتم عن لذة دفيئة و مكبوتة لممارسة الجنس عند المرأة.

كما أنه مكان للهروب والاختلاء بالنفس وجراحها، حيث تجد البطلة فيه الأمان النفسي والطمأنينة حينما تدخل الحمام هربا من طقوس ليلة الدخلة(حاولت ليلتها أن أكون عروسا مطيعة، لكن شيئا ما في داخلي كان يرفض ذكورته، دخلت الحمام وأغلقت على نفسي الباب، تخيلتني عاهرة تتعري أمام أول زبون تحمله إليها الطريق)⁴، ولا تجمعها به سوى ورقة. و يظهر هنا حمام المنزل بحميمية خاصة لأن باني وجدت فيه الراحة النفسية، والحماية لجسدها من انتهاك.

1 - رفقة محمد دودين: خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة ، ص 134.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 95.

3 - عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1984، ص 62.

4 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 8.

في حمام النساء يُحتفى بالجسد غسلا ودلكا وتشطيفا، وزينة ونظرات فضولية وعريا. حتى يغدو أداة المقاربة الوحيدة في التعبير عن هموم المرأة ومشاغلها وفكرها (السطحي) كما تقدمه الرواية، فهو (غير عاقل، جسد مفرغ من العقل)¹.

تريد أحلام مستغانمي إنتاج خطاب مغاير انطلاقا من هذا الفضاء بكل حملته وأفكاره، فهي ترفض أنموذج المرأة المحفور في المتخيل السردى (الذكوري/ والأنثوي) داخل الحمام بما يدور فيه من أحاديث وأفعال.

وحتى وإن قدمت المرأة (الكاتبة) بالصورة نفسها في كثير من الحالات وانطلاقا من الواقع واستسلمت لتلك الصورة كرها أو طواعية بفعل الواقع الاجتماعي أو دخلت دائرة التسليم بها، فهي (أحلام الكاتبة) تقرّ بهذه النماذج لكنها ترفض الدور المحصور في أمور بعينها، لا تخرج عن إطار الجسد بدون عقل والذي يحكم على المرأة بالانتفاء، سعت عبر الرواية برفض أنموذج المرأة في الحمام حين ترفض الذهاب إليه أصلا. لتقف أمام نص بفكر امرأة وقلمها يرفض صورة المرأة داخل الحمام. المرأة التي لا تفكر ضمن الإطار الذي وضعته داخلها معظم الكتابات التي تكاد تكون معبرة عن نظرة أصحابها تجاهها، أين يغدو (الجسد هو المنطلق لإدراك الفضاء)² داخل معظم النصوص.

إن المكان في الرواية النسائية، لم يكن مجرد وعاء تجري فيه أحداث معينة يملئها المسار الروائي، بل جاء (يحمل أبعادا اجتماعية و تاريخية و سياسية و نفسية، تظهر من خلال خلق المكان في العمل الروائي، و العلاقة الجدلية مع الإنسان و الزمان و الأشياء الأخرى)³، و هو قوة مساهمة في بلورة أفكار الشخصيات الروائية، كما أنه قوة فاعلة في تغيير بعض أفعال الشخصية، و خلق بعض المشاعر الإيجابية و السلبية انطلاقا من المكان و مرجعيات معينة، و إن كانت الأمكنة المفتوحة قصدتها الشخصيات النسائية للشعور بالحرية و الانفتاح، إلا أن ترسبات أفكار المجتمع كان لها الحضور، فالبطلة "باني" مثلا و هي في باريس خجلت و استحيت حين قبلها إيس، و هي تنتقل كذلك بين شوارع باريس كانت تتلفت خائفة من كون إيلياس أخوها قد يتعقب خطواتها، و حياة في "فوضى الحواس" و هي داخل السنما و المقهى، كانت خائفة من أن يراها أحد، ما اضطرها إلى مغادرة السنما مبكرا قبل انتهاء الفيلم، و فضلت تغيير المقهى إلى آخر بعيد و هادئ.

و من خلال كل هذا نستنتج أن بنى الشخصية و الزمن و المكان قد شكلوا محورا يتلاحم أحدهما بالآخر في تفاعل مع النسيج الروائي، و قد تبلور المكان في الرواية النسائية الجزائرية من وعي الشخصيات به و تفاعلها معه، انطلاقا من بعض القيم و التقاليد التي تحكم المجتمع الجزائري، و استنادا إلى وضع واقعي معين سياسي و اجتماعي و أممي، جعل

1 - عبد الله محمد الغدامي: ثقافة الوهم، ص 79.

2 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 189.

3 - أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 110.

الشخصية تعيش صراعا حادا و فضيحا مع الزمن (لا شيء يمكنه محو فظاعة الزمان)¹،
أمكنها عبر ذلك من تكوين أفكارها في زمن و مكان معينين.

¹ - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص 173.

الفصل الثاني:

موضوعات الرواية النسائية الجزائرية

- 1- جدلية الوطن و الذات الساردة.
- 2- المرأة و غواية الكتابة.
- 3- الجسد / الجنس.
- 4- الآخر (الأجنبي) في مرآة الأنا (المرأة).

أن يكون النص النسائي حبيس أدراج هموم الذات الأنثوية، فتلك فكرة تكرر لمزيد من العدائية و النظرة الدونية له، و تدخله في باب النقيصة الإبداعية. و أن يكون منقطع الصلة عن سياقات تواجده، منطلقا في فضاء اللامحدود دون هدف يرسمه بحجة خلق وجود منعدم، فتلك مقولة تحاول إسقاط كل مزية تجعل منه نصا إبداعيا. و أن يكون مختلفا كلياً في طرحه بحكم جنسه البيولوجي الذي يجعله ينفرد بخصوصية إبداعية في تناوله للمواضيع، فذلك طرح غائم عائم من شأنه أن يخلق شرخا في الإبداع عامة، ويدخل الأدب في غوغائية هو في غنى عنها.

و في جميع الحالات، كما يرى كثير من النقاد و الكتاب - و أغلبهم من النساء - أنه سجال لا يخرج عن النظرة التاريخية الفحولية حول المرأة، و ذلك من باب "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها".

و يسعى هذا الفصل إلى تحليل النصوص الروائية من أجل مقارنة نصية تساعد على كشف أهم المواضيع التي تناولتها الروائية الجزائرية، و ذلك بتسليط الضوء على أبرزها، و محاولة استقرارها ضمن رؤية عامة تنطلق من النصوص بمستوياتها المختلفة، و ما بينها من تباعد و تقارب و تباين و تشابه كما تعرضها النصوص الروائية، وصولا إلى رصد أبعادها بشكل أعمق و أدق.

و هذه المواضيع التي تناولناها ليس بالضرورة أن تكون الجامع بين النصوص كموضوع الوطن مثلا، بل أحيانا قد ينفرد موضوع واحد في عمل واحد أو اثنين، ويفرض حضوره انطلاقا من فكرة توظيفه أو أسلوب طرحه، كالجنس عند فضيلة الفاروق أو الكتابة عند أحلام مستغانمي.

و من المهم الذكر بأن موضوع المرأة كان موضوعا قارا في النصوص الروائية المدروسة، و لكن فضلنا إدراجه في الفصل الأخير تحت عنصر "البوح الأنثوي"، تفاديا لتكرار الأفكار لا غير.

1- جدلية الوطن و الذات الساردة.

"من يفقد حبيباً يكتب شعراً، ومن يفقد وطناً يكتب رواية"
أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد

لقد حاول الخطاب الروائي الجزائري (في نهاية الثمانينيات الخروج من سياسة النظرة الأحادية والقوالب الإيديولوجية، حيث كانت أعمال الروائيين تعبيراً عن أزمة البلاد والشعب، وتحولت الثنائية من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة)¹، وقد شكّلت هذه المحنة التي مرت بها الجزائر مرجعية للخطاب الروائي، إذ كان موضوع العنف الإرهابي مادة دسمة وحلقة وصل بين معظم الأعمال الروائية التي استطاعت مواكبة الأزمة على أصعدة مختلفة، تعبيراً عن الأوضاع الراهنة التي يعيشها الشعب الجزائري، وذلك بالبحث في حيثياتها والغوص في تفاصيل الواقع المأساوي، في محاولة لمحاورته والوقوف على أسبابه بصورة تحليلية نقدية، مناقشة حقيقة الأعمال الإجرامية التي تقودها الجماعات المسلحة. فكان الواقع ومجرباته الملهم الأساس للكتابة الروائية التي عدت قناة لنقل واقع الحقيقة في تلك الفترة، باعتبارها (الجنس الأدبي الأكثر قدرة على الإحاطة بكل أجناس الكتابة والفنون)²، وأكثرها قدرة على تصوير الواقع والتعبير عنه، وعن معاناة المجتمع وتجسيدها فنياً. فكانت الرواية معادلاً موضوعياً لكل ذلك بإنتاج غزير تفاعل مع الواقع واتخذ العنف مرجعية لبنائه الفني، مثلما تجلّى ذلك في روايات عديدة منها: الورم لمحمد ساري، تميمون لرشيد بوجدره، فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي، مناهات ليل الفتنة لحميدة العياشي.

كما أتاحت هذه الأزمة ظهور الرواية النسائية، وقد أعطتها دفعا لفرض نتائجها، وأكسبتها قدرة على النمو والتطور نوعاً ما، حيث كانت العشرية السوداء محور المحكي الروائي فيها. و ينهض المتخيل السردي للرواية النسائية في الجزائر على تيمة الوطن بالدرجة الأولى، فهو الموضوع المهيمن لمعظم الروايات، ذلك أن الرواية النسائية في معظمها ولدت من رحم الأحداث التي عرفت الجزائر عقب مظاهرات أكتوبر 1988، و التي فرضت نفسها على النتاج الروائي وتركت بصمة واضحة. فكانت التسعينيات بوصفها أزمة وطنية بداية ظهور الرواية النسائية في الجزائر، ظهور جاء صدى لهذه المأساة الأمر الذي جعلها تكتسي طابعاً خاصاً.

وهكذا، ظهرت الرواية النسائية غير منفصلة عن الأحداث التي عرفت الجزائر وعاشتها، إذ ساير المشهد الروائي الأيام العصيبة للأزمة، و تجلّى ذلك عبر المتون الروائية لروائيات اشتغلن على موضوع المأساة بدرجات متفاوتة في الحضور مثل: وطن من زجاج لياسمينه صالح، و بين فكي وطن لزهرة ديك، و الشمس في علبه لسميرة هواره، و بيت من جماجم لشهرزاد زاغز، و بعد أن صمت الرصاص.. لسميرة قبلي، وتاء الخجل لفضيلة الفاروق، و وحده يعلم لعابدة خلدون.

¹ - بعلي حفناوي: هاجس الحدائث وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2004، ص126.

² - محمود درويش: مجلة العربي، الكويت، العدد 516، نوفمبر 2001، ص35.

وقد اتخذت الروائيات بمختلف مستوياتهن وطرائق كتاباتهن نصوصهن سبيلا للتعبير عن الآلام التي مرّ بها الجزائريون، وتنديدا بشتى أنواع العنف التي تعرضوا لها. و إلى جانب ذلك كانت الثورة التحريرية ببعض تناقضاتها جانبا من جوانب تاريخ الوطن على صفحات الروايات، بالإضافة إلى التطرق لفترة ما بعد الاستقلال 1962 والتوجهات التي اعتمدها السلطة بسلبياتها قبل إيجابياتها.

و عبر المحاور الثلاثة (الثورة، ما بعد الاستقلال، الإرهاب) تتشكّل الأسئلة السردية للمحكي الروائي النسائي لعرض تيمة الوطن.

1-1- محكي الثورة:

إن الرواية النسائية الجزائرية ليست كمثيلتها التي كتبها الرجال من حيث توظيف تيمة الثورة، فهي تكاد لا تحضر في النص الروائي النسائي ماعدا بعض الروايات، هذا إذا استثنينا روايتي "لونجة والغول" و "يوميات مدرسة حرة" لزهور ونيسي، أين كانت الأحداث فيهما متزامنة مع السرد و قد مثلت المرأة فيها دورا بارزا (جعل منها الرمز الحي للوطنية والهوية الجزائرية، و في كل مرحلة من المقاومة حمل هذا الرمز سيمات ومواقف اعزاز في الوطن)¹، أما رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح و "على ضفاف الحلم" لحسيبة موساوي وبعض المقاطع في ثلاثية أحلام مستغانمي فتحضر الثورة ضمنهم على سبيل الاستدكار لا غير، لكن رواية ياسمينه صالح تكاد تكون الاستثناء الأكبر في تعاطيها مع الثورة، ذلك أن شخصيتها الرئيسية مجاهد ويستذكر الأحداث في معظم الرواية.

و يتّسم طرح تيمة الثورة عند أحلام مستغانمي وعبير شهرزاد بالوعي التاريخي في نقدهما للثورة، تحضر الثورة انطلاقا من عنوان الرواية "ذاكرة الجسد"، و الذاكرة يحملها البطل الراوي خالد وشما على جسده (كنت تحمل ذاكرتك على جسدي)²، يرحل إلى الماضي ويستنتق ذاكرته ليكون التاريخ شاهدا على انحراف الحاضر، فالجسد بذراع مبتورة علامة تختصر تاريخا نضاليا من حياة البطل ومرحلة هامة من تاريخ الجزائر في مواجهة الاستعمار، وأول موعد خطه القدر مع الذاكرة (التاريخ/ الثورة)، كان في معرض الرسم في باريس حين التقى أول مرة بأحلام/ حياة التي لم تكن إلا ابنة الشهيد سي الطاهر، هنا تبدأ حياة أخرى لخالد يستذكر فيها ماضيا طواه مذ غادر الجزائر، يعود إلى أيام الثورة وأحداثها التاريخية الهامة، رجع بذاكرته إلى فترة اعتقاله في سجن الكديا إثر مظاهرات 8 ماي 1945، أين كان الالتقاء بين كثير من السجناء ومنهم سي الطاهر في زنانات تضيق بعدد كبير منهم (مما جعل الفرنسيين يرتكبون أكبر حماقاتهم، وهم يجمعون لعدة أشهر بين السجناء السياسيين، وسجناء الحق العام، في زنانات يتجاوز أحيانا عدد نزلاتها العشرين معتقلا. وهكذا جعلوا عدوى الثورة تنتقل إلى مساجين الحق العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي[...]) و وقتا كافيا للتفكير والتشاور في أمور الوطن.. والتخطيط للمرحلة القادمة)³،

¹ - Ahlem Mosteghanmi: Algérie Femme et écritures, L harmattan, Paris, 1985,p173.

² - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص128.

³ - المصدر نفسه، ص30، 31.

وقد كان خالد أحد هؤلاء الذين خبروا بكذب فرنسا في منحهم الاستقلال، ينظم خالد سنة 1955 إلى صفوف المجاهدين، وفي أحد المعارك تغيرت حياته بعد أن اخترقت رصاصة ذراعه الأيسر، ينتقل إلى تونس للعلاج فتبتر ذراعه ثم يغادر إلى فرنسا أين تأخذ حياته بذلك منحى آخر.

لقد عمدت الكاتبة إلى تسجيل هذه الأحداث في روايتها بطريقة يغلب عليها التوثيق التاريخي، فهي لم تتكلم كثيرا عن التاريخ الثوري إلا من زاوية نقده وتبيين أخطائه انطلاقا من الحاضر، تنتقد شخصياته ورموزه خاصة بعد الاستقلال، إنها تستجلي الحاضر من أعماق الماضي وتاريخه.

أما الثورة فتشكل تيمة مقدسة عند الروائية عبير شهر زاد، وذلك في روايتها "مفترق العصور"، تثور على كل من يعارضها أو يمسّ بقديسياتها، وكأنها مسلمة لا يمكن أن تنتقد، وهي تتكلم عن الخونة وتتهمهم بالخيانة، ولكنها حينما تفتح الحوار مع الطرف الآخر (الخونة) تبين عن خطابها لتدين به ثوار الأمس عن طريق شخصية مختار ابن أحدهم، حينما تنتقد والده الذي وظفته للحديث عن هذه الفئة وعرض وجهة نظرها، فكانت الشخصية تحمل رؤية نقدية معينة تجاه موضوع الخونة، وذلك حين تعرض وجهة نظر بعضهم كوالده الذي رفض التعاون مع المجاهدين لأنه لم يمتلك الشجاعة الكافية للجهاد، فما كان منهم إلا أن اختطفوا زوجته وقاموا باغتصابها عقابا له (كانت تصفية حسابات حقيرة، لم يتواجه الرجال فيها من أجل قضية، فقد سبقت نزواتهم نزاهتهم لقد أدتنا الجبهة التي وحدتكم كثيرا كثيرا)¹. كما يضيف مختار بأن الخونة كانوا أكثر صدقا من الذين يشتمونهم اليوم، فقد اختاروا المصلحة منذ البداية دون نفاق أو مواربة. بينما الذين ادعوا الأمانة والوفاء قد باعوا البلاد بعد الاستقلال بحكم شرعيتهم الثورية، وتقاسموها فيما بينهم دون أن تمنعهم مبادئ ثورة التحرير أو تؤنب ضمائرهم. لقد كانوا يرونها غنيمتهم التي اغتتموها بعد الاستقلال، وحدهم يحق لهم التصرف بها، فهم الأوصياء عليها و من ثمة يورثونها لأولادهم بفضل قانون المجاهد والشهيد الذي منحهم امتيازات لا حدود لها. (دعيني أحدثك عن أبناء الشهداء، الذين مازالوا يبيكون أولياءهم في المناسبات، فقط ليحصلوا المزيد من الدموع القابلة للصرف.. كم كنت أحتقر تلك القوافل التي هربت من الموت خلال سنوات الإرهاب، تحت عذر اللأمن ورسائل تهديدات تعرضوا لها، بعضها حقيقي وبعضها الآخر وهمي، لأنني كنت أعني أن المهم بالنسبة لبعضهم لم يكن الهروب من الموت، بل الحصول على تأشيرة شرعية للسفر والإقامة بفرنسا، في إطار اللجوء السياسي.. صدقتي مازلت لم أفهم تلك النظرية التي تجعل النار تأتي بالرماد لقد صارحني أحدهم يوما، بأن الحركة كانوا أكثر وعيا، وأنهم اختاروا الصبح عندما اختصروا الزمن والأحداث.. و أن الشهداء لم يكونوا الغلبة الحقيقيين، لأنهم ماتوا وتركوا الحقيقة عمياء.. يديرها ديك بعد ديك!)².

ولأنه لكل ثورة أخطاءها، لا تقف بعض الروايات عند تمجيدها وذكر مآثرها وبطولاتها، بل تنتقد بعض رموزها والأخطاء التي ارتكبوها، ذلك أن (الثورة لم تكن بتلك الصورة

¹ - عبير شهر زاد: مفترق العصور، ص44.

² - عبير شهر زاد: مفترق العصور، ص 59.

البيضاء الناصعة)¹ كما أن (المجاهدين ليسوا منزهين عن الخطيئة)² ، تنتقد بعض النصوص السردية الثورة وتعري بعضها من رموزها، بعيدا عن كل صياغة فنية جمالية. فكانت شهادة إدانة للثورة وتجسيد لأزماتها في العمق.

ينتقد النص السردى "مفترق العصور" فرحات عباس في مرحلة من مراحلها قبل الثورة، حين كان من دعاة الإدماج ويدافع عن فكرة الجزائر مرتبطة بفرنسا، وكيف أن كلامه هز كرامة الجزائريين، أليس هو القائل (لقد بحثت عن الجزائر في التاريخ فلم أعرث عليها)³، فلقد ظلت هذه الجملة العار في نظر الكاتبة وصمة عار عالقة بتاريخه أبدا لن تمح (رغم التحاقه بالثورة وتوليئه رئاسة أول حكومة جزائرية مؤقتة)⁴.

- عبد الحفيظ بوصوف (هذا الرجل الصلب المراس الذي اشتهر بغموضه وأوامره التي لا رحمة فيها في التصفيات الجسدية للأعداء كما للرفقاء)⁵.

- العقيد عميروش (قام في يوليو 1956 وبعد محاكمة سريعة، بقتل ألف وثمانمائة من رجاله في حادثة تاريخية شهيرة la bleuité، فورا وجهت أصابع الاتهام إلى المثقفين، أي إلى المتعلمين الذين تركوا دراساتهم ليلتحقوا بالجبهة، والذين بسبب علمهم وثقافتهم الفرنسية لم تكن جبهة التحرير تثق في ولائهم، أما القتلة الذين أنقضوا عليهم فكانوا رفاقهم من المجاهدين القرويين، والأميين في معظمهم، والذين منذ البدء لم يغفروا لهم تمييزهم عنهم بالمعرفة واليوم أيضا لم يتغير شيء. كل جاهل يثار لجهله بقتل مثقف بعد المزايدة عليه في الإيمان والتشكيك في ولائه للوطن)⁶.

- مجزرة ملوزة بين الإخوة الأعداء أتباع مصالي الحاج الرافضين الاعتراف بالثورة بحجة أنه لم يحن موعدها، وبين جبهة التحرير الرافضة لكل تيار خارجها، وهو ما أدى إلى المواجهة المسلحة بين المجاهدين، حتى داخل الحزب الواحد(لقد وقعت الواقعة تلك الليلة ولم يكن لوقعتها من عذر أو سابقة... نزلت على الشعب كالهوية في الـ 28 ماي 1957 بالقبائل الكبرى ونفذاها -لأسف- مجاهدو حرب التحرير بأمر من النقيب أعراب آدان ضد المتعاطفين مع المصاليين بسبب رفضهم تسليم مجموعة أشخاص، زعم أنهم يعملون تحت قيادة عميل فرنسا بلونيس، وينتمون إلى الحركة الوطنية الجزائرية، أو ذلك الحزب الذي ظهر في اليوم الثاني من اندلاع الثورة وتصدى لها باسم الزعيم الوطني مصالي الحاج، فكانت الهفوة التي استغلها المستعمر في ضرب الإخوة الأعداء وتقريقتهم ليتحول التنافس بين الجبهتين القتاليتين إلى صراع حقير بين الجزائريين أنفسهم، أجادت فرنسا فيه دور المحرر والمتفرج! وقد أفلحت فعلا في تشنيت قواهم فترة تعارك فيها الأشقاء بعنف، وأسقطوا لأجلها ضحايا من الجانبين، على امتداد معارك مخزية كثيرة، لم تكن مجزرة ملوزة سوى واحدة من خطاياها التي قتل فيها كل الرجال والشبان البالغين، إما رميا بالرصاص أو ذبحا بالسكاكين!

1 - المصدر نفسه، ص 43.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 175.

3 - عيبر شهر زاد: مفترق العصور، ص 31.

4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

5 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 164.

6 - أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص 66.

كم كانت الحصيلة ثقيلة في تلك الليلة المشؤومة بين ثلاث مائة قتيل وست عشرين جريحا!¹.

إن حدود استخدام الثورة برموزها وتناقضاتها في هذه النصوص جاء مقتصرًا على نقدها بصورة انفعالية أحيانًا، كما أنها قدمت بطريقة طغى عليها الأسلوب البسيط المباشر والتقريرية فـ (غلب المضمون الفكري ذو الطابع الانفعالي في هذه الكتابات على الشكل الفني، فقد ورد خطابها الروائي في مجمله تسجيليًا للأحداث، وتوثيقًا للوقائع و تقريرًا للتاريخ)².

كانت تيمة السياسة عند أحلام مستغانمي حديثًا عن المسكوت عنه، وتاريخًا لأهم المحطات التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال، عبر شخصيات بعينها وأحداث بكل تناقضاتها وانقلاباتها ومفارقاتها التي رسمت مسار جزائر الاستقلال.

و تستعرض أحلام مستغانمي سخرية القدر ورجال السياسة بعد الاستقلال ورفقاء الجهاد (ما كادت الجزائر تتال استقلالها، ويصبح الزعماء الخمسة أحرارًا ، حتى أرسل بن بلة وقد أصبح رئيسًا، من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف في حزيران 1963، وهو يغادر بيته، واقتيد بوضياف من مكان إلى مكان آخر، حتى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصحراء حيث خبر رجل الثورة الجزائرية الأول قبل غيره، مهانة أن يكون لك وطنًا أفسى عليك من أعدائك ، وهو ما أكتشفه بعد سنتين، بن بلة نفسه عندما جاءه بومدين ذات حزيران "أيضًا" من سنة 1965 فأزاحه من السلطة ورمى به في السجن ليخرج منه بعد خمسة عشر عام عجوزاً)³، لم ير أمه خلالها إلا مرة واحدة بعد اعتقاله بسنتين، حين تم تعريتها وتفتيشها لأهانتها أكثر (على مرأى من كلاب حراسة الثورة. لم تصمد كهولتها أمام مجرى هواء التاريخ، ماتت بعد فترة وجيزة من جراء نزلة القهر بردًا على مرمى العيون لا مبالية لوطن له القدرة على مسخ النسور الكواسر إلى عصافير مذعورة...)⁴.

هكذا، قدمت أحلام مستغانمي رجال التاريخ النضالي ورجال السلطة في الجزائر وتناحرهم على كرسي الحكم الذي لا يذعن إلا لمنطق القوة.

و كانت أحلام وهي تقدم التاريخ وشخصياته (تنضو ثوب الفن وتنزع قفاز الرواية، لصالح لغة تاريخية تقريرية غابت عنها المواربة والرمز)⁵، الذي برمجت القارئ عليه في الثلاثية بأكملها وكأنها تؤرخ روايًا لهذه الأحداث التاريخية التي عرفتها الجزائر.

1-2- محكي ما بعد الاستقلال:

لعل الروائية التي حاولت الوقوف بعمق على مسببات الأزمة الوطنية و نقل الوضع ببعض حيثياته كانت أحلام مستغانمي، و ذلك بتعرضها لأهم المحطات السياسية التي شهدتها

1 - عبير شهر زاد: مفترق العصور، ص 59.

2 - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب و حادثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط 1، 2005. ص 125 .

3 - أحلام مستغانمي. فوضى الحواس، ص 241.

4 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 195.

5 - عادل فريجات: مرايا الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 2000، ص 116.

الوطن بهدف تشريح الأزمة الوطنية بالوقوف على أسباب العنف التي أدخلت البلاد في وضع متأزم، والسبب حسبها يرجع لسياسة الحزب الواحد المتعفنة، وتوجهات رجالات البلاد في تقديم مصالحهم الشخصية على حساب الشعب والوطن.

و تقول الكاتبة أحلام مستغانمي على لسان السارد "خالد" حينما عاد إلى الجزائر بعد الاستقلال رغبة في بناء الوطن وتشبيده: (عندما عدت إلى الجزائر بعدها، ولأن الكلمات ليست محايدة، فقد كنت ممتلئا كذلك بالمثل والقيم ورغبة في تغيير العقليّات والقيام بثورة داخل العقل الجزائري الذي لم يتغير فيه الهزات التاريخية شيئا، ولم يكن الوقت مناسباً لحلمي الكبير الذي لا أريد أن أسميه "الثورة الثقافية" بعدما لم تعد هاتان الكلمتان مجتمعيتين أو متفرقتين تعنيان شيئا عندنا، كانت هناك أخطاء كبيرة ترتكب عن حسن نية. فلقد بدأت التغييرات بالمصانع، والقرى الفلاحية والمباني والمنشآت الضخمة، وترك الإنسان إلى الأخير. فكيف يمكن لإنسان بئس فارغ وغارق في مشكلات يومية تافهة، ذي عقلية متخلفة ثورة عن العالم بعشرات السنين أن يبني وطنا، أو يقوم بأية ثورة صناعية أو زراعية أو أية أخرى؟ لقد بدأت كل الثورات الصناعية في العالم من الإنسان نفسه، و لذا أصبح اليابان "يابانا" و أصبحت أوروبا ما هي عليه اليوم، وحدهم العرب راحوا يبنون المباني ويسمّون الجدران ثورة، ويأخذون الأرض من هذا ويعطونها لذلك، ويسمي هذا ثورة، لقد الثورة عندما لا نكون في حاجة إلى أن نستورد حتى أكلنا من الخارج.. الثورة عندما يصل المواطن إلى مستوى الآلة التي يسيرها).¹

و يمثل المقطع نقدا للاختيارات السياسية الوطنية بعد الاستقلال و مدى مغالاتها في الاهتمام بالقضايا التنموية الاقتصادية على حساب الفرد الجزائري، الذي خرج لتوه من حرب عانى خلالها الفقر و الجهل و الأمية و التخلف ليدخل حربا لا يملك العدة لها، إن الثورة الاشتراكية و سياستها المنتهجة جعلت الفرد الجزائري خاضعا للآلة عبدا لها، لا يفكر إلا في حدودها. لقد انشغلت السلطة بالمادة والثروات وتوزيعها ونسيت الفرد وروحه وعطاءه فما أتعب أن يعيش الإنسان وهو يعيش أزमत وروحه مكبل ومقيدة ومحاصرة. إن هذا التوجه كما تراه الكاتبة قد جعل الشعب يعتمد كليا على الدولة دون مراعاة للعمل و إتقانه فرمى بثقله على جسد الوطن دون أي جهد منه ولا عناء، كما أن هذا التوجه الاشتراكي أورث فيما بعد الانتهازية والوصولية حيث انفرد الرؤساء ومقربوهم بالمناصب واستولوا على أموال الشعب باسم الثورة الاشتراكية. لقد (كان مفهومنا للحرية خاطئا، بسيطا لا يتعدى كسر القيود الترابية لقد شغلنا الغنائم على الإرادة.. تلك هي الحقيقة.. ولا معنى للحرية الجسدية وأرواحنا مقتادة).²

و يسعى السرد عبر الحكى و استحضار الذاكرة في ذاكرة الجسد إلى تعرية زمن الاستقلال الطافح بتناقضاته، حين يتحول الوطن إلى سجن قهري و مدل للمجاهد خالد سنة 1971، حين يدخله لـ (التحقيق و التأديب)³، على أيدي أبناء وطنه وذلك باسم الدفاع عن

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، 148 .

2 - عيبر شهر زاد: مفترق العصور، ص 26.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 243.

الوطن و حمايته و الحفاظ على وحدته و تماسكه و أمنه، لقد صار وجود خالد زمن الاستقلال مهددا لمبادئ الثورة و قدسيتها. يُجز به في السجن ويهان و يذل و يطعن في كرامته الثورية باسم الثورة (الوطن الذي أصبح سجنا لا عنوان معروفا لزنانته، لا اسم رسميا لسجنه، ولا تهمة واضحة لمساجينه، والذي أصبحت أقاد إليه فجرا، معصوب العينين محاطا بمجهولين، يقودانني إلى وجهة مجهولة أيضا. شرف ليس في تناول حتى كبار المجرمين عندما. هل توقعت يوم كنت شابا بحماسة و عنفوانه و تطرف أحلامه أنه سيأتي بعد ربع قرن، يوم عجيب كهذا، يجردني فيه جزائري مثلي من ثيابي.. وحتى من ساعتني وأشياءني، ليزج بي في زنزانة "فردية هذه المرة" زنزانة أدخلها باسم الثورة هذه المرة.)¹

يكتشف خالد في سجن وطنه معنى المهانة و الإذلال، ينتهك جسديا و نفسيا، يتعري أمامه الوطن بفعل أجهزته الأمنية و يد مخبريه المزروعة في كل مكان و التي تطال (بعض الذين لم يبتلعوا ألسنهم بعد)²، بتهمة المساس بأمن الوطن، ذريعة تتخذها السلطة في قمع معارضيتها ضمانا لاستمرارها، و هو الأمر الذي ضاعف إحساس خالد بالمرارة والخيبة، والفشل في تغيير وضع وطنه الذي عاد من أجله حاملا أحلاما كبيرة للتغيير والتطوير. يقف خالد في حيرة على وضع البلاد المتردي و حكامه، تثيره تساؤلات كثيرة، قاداته أكثر من مرة إلى السجن بعدها كما يقول: (أصبحت أتحاشى هذه الأسئلة، منذ اليوم الذي أوصلتني أجوبتي إلى جمع حقائبي و مغادرة الوطن)³، متخلياً عن أحلامه داخل الوطن و خارجه.

في السياق ذاته لتعزية التاريخ يبقى خالد كعبي العربي في رواية "وطن من زجاج" (كملايين من "المجاهدين" الذين اكتشفوا أن الوطن الذي حاربوا لأجله لم يعد يستوعبهم.. لم يعد يتسع لإخلاصهم و لصدقهم، و أن الشهداء الذين استشهدوا لأجله مجرد تواريخ يتذكرها "الكبار" احتقالا و فولكلورا و "زرده" يأكلون من خلالها أموال اليتامى و المساكين)⁴.

ينتقل السرد في رواية "في الجبة لا أحد" للحديث عن الوطن في صورة لا تختلف عن سابقتها تدين من خلالها أصحاب الكراسي الذين أوصلوا البلاد والعباد إلى الأزمة الدموية في سبيل مصالحهم الشخصية (أين الأمن و أين الحكام والساسة في هذا البلد...؟ أين وعودكم وخطبكم واجتماعاتكم وتصريحاتكم الجوفاء؟ لقد خرب عبث سياستكم المغشوشة يقين الناس و فتت كل أمل لديهم في الظفر بشيء تكتنزه تربة هذا البلد من ذهب أصفر وأسود أخضر، ونمت الطحالب والأعشاب السامة في عروق المواطنين وأصبح لديهم اليقين الذي لا يحتمل أي شك بأن من في يدهم مقاليد الحكم في البلاد على استعداد لقلب قوانين الطبيعة وتشويش دورة الأرض والشمس و لخبطة الطقوس الأربعة للحفاظ على ما اختزنته حساباتهم في البنوك وما ينعمون به من رفاهية و بذخ باسم الثورة والوطنية والمنفعة العامة)⁵.

ويُحمّل خالد السلطة مسؤولية تدمير الوطن بسبب سياستها المنتهجة منذ الاستقلال، والتي تقوم على الهيمنة المطلقة للحزب الواحد الذي ظل يسيطر على الساحة باسم المرجعية

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص 243، 244.

2 - المصدر نفسه، ص 243.

3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص 12.

5 - زهرة ديك: في الجبة لا أحد ، ص 88، 89.

الثورية، فكل مسؤول فيه جعل من الوطن (ملكا عقاريا لأولاده، وأدار البلاد كما يدير مزرعة عائلية تربي في خرائبها القتلة، بينما يشرّد شرفاء الوطن في المنافي)¹.
و تضيق الشخصيات بوطنها حدّ كرهه ولعنه (يلعن هذه البلاد بنت الحرام)²، (هذه بلاد بنت كلب يا صاحبي)³. فيفقد الوطن معناه ويفقد الفرد في ظلّه هويته وانتماءه. إنه يبتلعهم دون رحمة و يسلبهم الإحساس بالطمأنينة فيبحثون عن وطن آخر يسترجعون فيه أمنهم وطمأنينتهم ويحقق لهم الهدوء والسكينة والاستقرار المفقود.
ولتعزية الوضع أكثر تتخذ الكاتبة أحلام مستغانمي من البطلة أحلام رمزا للوطن المغتصب، وذلك حين تنطرق إلى عرسها مع العسكري "سي..سي" و الثوري رمز السلطة الفاسدة، والمغتصب للوطن بأحقّيته الثورية في امتلاك كل شيء تحت اسم الشرعية الثورية.
و أحلام رمز الوطن، تركها أبوها الشهيد سي الطاهر، وبالتالي هي أمانة حررها الشهداء وماتوا من أجلها لتبقى حرة، لكن المتواطئين خانوا الأمانة وعبثوا بها في سبيل المصلحة الشخصية التي تبيح لهم كل شيء، فها هو "سي الشريف" يخون أمانة أخيه الشهيد ويخون بذلك الوطن ببيع ابنته في سبيل مصلحته الشخصية للعسكري "سي...". إنهم يقيمون صفقتهم انطلاقا من شرعية وطنية ثورية اكتسبوها في الماضي واليوم يتصدرون الواجهة بزعمهم تمثيل المرجعية الثورية (كان رجل الصفقات السرية والواجهات الأمامية، كان رجل العملة والمهمات الصعبة. كان رجل العسكر... ورجل المستقبل)⁴، بالنسبة لسي شريف زوج ابنة أخيه وسيلة لتحقيق أهدافه للحفاظ على مكانته، لذلك سعى إلى تحقيق مصالحه عبر هذه الصفقة، و كان يدري كما يقول خالد أنه يقوم (بصفقة قدره، وأنه يبيع بزواجك اسم أخيه وأحد كبار شهدائنا مقابل منصب و صفقات أخرى)⁵.

فالعرس توظيف رمزي و هو بمثابة مزاد علني يسيطر عليه رجل عسكري للظفر بوطن لا يزايد عليه أحد في حضرته وسيطرته المطلقة، و صاحب العرس هو سي الشريف الذي خدم الثورة في شبابه، لكن إغراء المناصب جعله يتخلى عن قناعاته الثورية ويتبع خطى "سي... العسكري وهو يتسلق المناصب، ويتدحرج عن سلم القيم الذي شب عليها وتعلمها من الثورة التي تقوم على حب الوطن والإخلاص له وحده بعيدا عن الأغراض الشخصية، لقد تحول إلى رجل عمولات و صفقات كما يراه خالد (كنت أراه يتدحرج أمامي عن سلم القيم، غباء أو تواطؤا لا أدري، فاحتفظت لنفسني بما سمعته عن تلك... المنشآت وكل ما جاورها وكل من معالم وطنية بنيت حجرا حجرا على العمولات والصفقات، وتناوب عليه السراق كبيرا وصغارا على مرأى من الشهداء الذين شاء لهم سوء حظهم أن يكون مقامهم مقابل لتلك الخيانة)⁶.

1 - أحلام مستغانمي : عابر سرير، ص، 118.

2 - ياسمينه صالح: وطن من زجاج، ص73.

3 - المصدر نفسه، ص 77.

4 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص317.

5 - المصدر نفسه، ص319.

6 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 233، 234.

و تنتقد الكاتبة عن طريق السارد المجاهد (خالد)، السلطة ذات الحزب الواحد التي تمثلها هذه الفئة، في ديكتاتوريتها وسيطرتها المطلقة و نهبها لخيرات البلاد، وكأنها تأخذ ضريبة دفاعها عن وطنها، في حين يرفض الشرفاء ذلك، لأن الوطن لا يحتاج إلى ثمن مقابل الدفاع عنه ولو كان هبة وطنية.

إن "سي الشريف" أراد أن يتبوأ صدارة الكراسي الأمامية للسلطة و لم يكفه تاريخ أخيه الشهيد، فراح يتخذ طرقاً أخرى للربح حتى ولو كانت غير شرعية (وكان عليه التأقلم مع كل الرياح للوصول)¹ و بهذا يكون قد باع جزءاً من ضميره حاله حال العديد ممن جعلوا السلطة نصب أعينهم كما يجد ذلك البطل (كنت أدري أن طرفنا تقاطعت منذ سنين عندما دخل دهاليز اللعبة السياسية وأصبح هدفه الوحيد الوصول إلى الصفوف الأمامية)².

و يشير النص إلى فستان العروس الذي أسهم في تطريزه كل الشعب بكل غال ونفيس، ولكن في الأخير ينعم به شخص واحد ووحيد لا يستحقه، جهد كل من شارك في تحضيره ذهب هباء (حزني على ذلك الثوب... حزني عليه. كم من الأيدي طرزته، وكم من النساء تناوبن عليه، ليتمتع اليوم برفعه رجل واحد. رجل يلقي به على كرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا، كأنه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها لينعم بها رجل واحد؟)³. و يعلق خالد على ذلك بسخرية وهو يشبه العرس بالسيرك وأبطاله بالمهرجين. يفضحهم ويعري نواياهم الخفية و المعلنة ماضيهم وحاضرهم. ويواصل المفجوع بخيبته في الوطن سرد مأساة بلد راح ضحية شرذمة من اللصوص السياسيين، نصبوا أنفسهم بالقوة حماة للوطن وراحوا يتراقصون على خيبته، و على انكساره وضياعه في حفلة العشاء الأخير وهم يزفونه إلى مثواه.

إن خالداً شخصية شاهدة على ضياع الوطن وهو يحضر بيعه علناً، وبيكيه بمرارة الثوري الذي ظل يحمله علامة على ذاكرة جسده، ولكن الوطن الذي ضحى من أجله الشعب يساق إلى "سي ..." الرجل العسكري، في إشارة إلى السلطة العسكرية التي تسلمت الحكم واستبدت بالوطن. ولأن هذا الزواج لا يرى فيه السارد النجاح، كونه يقوم على المصلحة الشخصية والنفاق والزيغ والفساد، و صاحبه رمز الحكم و السلطة الفاسدة في الوطن، فقد جعل السرد أحلام عاقراً لا تنجب، و بالتالي هو زواج عقيم لن يثمر لأن الأصل فاسد و لن ينتج المنفعة و الصلاح للبلاد والشعب، فلا خير فيه إذن.

و تلقي الصيغة الانفعالية للشخصية الساردة بثقلها على بنية النص من خلال المعاني التي تشكل محمولات الشخصيات الانتهازية لأصحاب الفخامة من رجال السلطة الذين حظروا العرس، فتأتي الجمل قصيرة متتالية و مكثفة المعاني مع العلامات غير اللسانية التي تفتحها على دوال متعددة (ها هم هنا.. كانوا هنا جميعهم.. كالعادة. أصحاب البطون المنتفخة.. والسجائر الكوبية... والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه، أصحاب كل عهد وكل زمن.. أصحاب الحقائق الدبلوماسية أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة، وأصحاب

1 - المصدر نفسه ، ص58.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص57.

3 - المصدر نفسه، ص 362.

التعاسة، وأصحاب الماضي المجهول، ها هم هنا... وزراء سابقون... ومشاريع وزراء. سراق سابقون.. ومشاريع سراق. مديرون وصوليون.. ووصوليون يبحثون عن إدارة. مخبرون سابقون... وعسكريون متنكرون في ثياب وزارية. ها هم هنا، أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع. أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع. ها هم هنا مجتمعون دائما كأسماء القرش. ملتقون دائما حول الولايم المشبوهة. أعرفهم وأتجاهل معظمهم)¹.

إنها شخصيات تتباهى علنا بشعارات لخدمة الوطن والشعب، يلبسون قناع الفضيلة والشرف والدفاع عنه، لكن السارد يرى فيهم عكس ذلك، فهو يعرف معظمهم كما يعرف ماضيهم و حاضرهم وكيف كانوا أفرادا بسطاء قبل أن يتسلقوا سلم السلطة، إنه يفكك واقعا حاضرا ويبنى واقعا جديدا وهو يشكّل هذه الشخصيات ويستعرض سلوكياتهم بما تبيح القيم الدلالية البارزة في ظل الملفوظ السردي الموظف في سياق الفصل السادس الذي يتحدث عن العرس تأكيدا عن واقع مليء بالنفاق والكذب والزيف، يقتلون الشعب باسم الوطن، ويسرقون أمواله باسم الوطن ويخونون الوطن باسم الوطن.

وتميل الرواية إلى استنطاق الأزمة و أسئلتها المقلقة بالكشف عن فساد أفراد السلطة، وأعمالهم المشبوهة التي تتخذ أكثر من وجه يصبّ كلّ في المصالح الخاصة، ويشير النص إلى بعض الشخصيات ممن تسلقوا المناصب ويعريهم (كان أستاذا للعبودية.. قبل أن يصبح فجأة.. سفيرا في دولة عربية ! كيف حدث ذلك ؟ يقال إنه ردّ دين.. و قضية "تركة" و صداقة قديمة تجمع ذلك الأستاذ بوالد إحدى الشخصيات.. و أنها "الحالة الدبلوماسية" الوحيدة! مثل "سي حسين" الذي أعرفه جيدا و الذي كان مدير إحدى المؤسسات الثقافية، يوم كنت أنا مديرا للنشر. و إذا به بين ليلة و ضحاها يعيّن سفيرا في الخارج.. بعدما طلعت رائحته في الداخل. فتكفلوا بلفه في بضعة أشهر و بعثه إلى الخارج مع كل التشريعات الدبلوماسية خلف الجزائر ! ها هو اليوم .. في جوه الطبيعي. لقد استدعي إثر قضية احتيال و تلاعب بأموال الدولة في الخارج، ليعاد دون ضجيج إلى وظيفة حزبية.. و لكن على كرسي جانبي هذه المرة. هناك دائما في هذه الحالات.. سلة مهملات شرفية! في مجلس آخر، مازال أحدهم ينظر و يتحدث و كأنه مفكر الثورة و كل ما سيلبها من ثورات. و إحدى ثورات هذا الشخص.. أنه وصل إلى الصفوف الأمامية في ظروف مشبوهة، بعدما تفرغ لتقديم طالباته إلى مسؤول عجوز مولع بالفتيات الصغيرات.. هذا هو الوطن)²، و بهذا الأسلوب الذي تغلب عليه السخرية يعري الراوي أفراد السلطة الذين نهبوا الوطن و جعلوه أضحوكة.

و يجلس الوطن في رواية "في الجبة لا أحد"، يستعرض خيباته و يشكي وجعه في أبنائه الذين خذلوه و استغلوا ثرواته و تلاعبوا به و نسوه.

و يُقدّم الوطن رمزيا في صورة عروس سُرق مهرها، و وعدت بستان زفاف منذ سنين، تنتظر وعود حكام دون جدوى (يا لجسدي الشقي بانتظار وعود زائفة و مزاعم كاذبة، و من يزعمون أنهم أولياء أمري أو أصحاب القرار تلاعبوا بمهري و استولوا على جهازي و ما

¹ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص354، 355.

² - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 357، 358.

ورثته من أجدادي من أراض و ثروات و كنوز من ذهب، و كانوا يقولون لي لا تخافي ... فكل ثروتك ستعود إليك أضعافا و سنعمل على استثمار أموالك في مشاريع مربحة تدر عليك أرباحا طائلة... و إذا بهم أخذوا كل ما لدي و تركوني أنتظر الوهم... و لم أظفر حتى بفسطان الفرح الذي ما زلت انتظره منذ 40 سنة، ففي كل مرة أطلبه منهم يقولون إن طرزه يتطلب الكثير الكثير من الثروة و من الوقت، أربعون سنة الفستان مازال بين أيدي الطرازين يموت منهم البعض فيعوضون بأخرين، أجيال متعاقبة على فستاني تطرزه و أبدا لن يجهز و لن أرتديه يوم عرسي كباقي العرائس... هكذا أنا عروس معلقة منذ عشرات السنين، و لو أنني كنت ممن تؤثر فيهن دورة الزمن لأصبحت الآن أستحي من المرأة ... و عرفت مع طول الوقت، أنه لا طائل من الانتظار فمن الغباء أن أعلق الأمل على من خذلوني و نهبوني في وضح النهار باسم المبادئ الزائفة و الشعارات الكاذبة و الحفاظ على ثروتي، و لأنني متيقنة من أن لعنتي ستلاحقهم طال الزمن أم قصر. فأنا سوف أعوض خسارتي بالشماتة و الانتقام...¹.

و يرثي الوطن حاله، و يستحضر كما يستعرض خيبته بمرارة المخدوع و المقهور المنتظر بلا أمل وعود حكام يتداولون على السلطة ينهبون ثروات البلاد و كنوزها و يغادرون، و يتركوا مكانهم للصوص جدد، يحترفون الكذب و النفاق بوعودهم الزائفة في الإصلاح و العمل و الرقي و التقدم. وطن منهك بسبب الفساد و السرقات و العنف، تمكنت منه الفاجعة و المأساة حدّ النقمة على أبنائه.

1-3- محكي الأزمة الوطنية (الإرهاب):

تحاول الروايات رصد أهم التحولات و الأحداث و الوقائع التي شهدتها الجزائر متسلحة بالسرد، و قد كانت مظاهرات أكتوبر 1988، أهم محطة تاريخية و منعرج خطير يرتبط بتحول الجزائر (كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال، و الغضب ينزل إلى الشوارع لأول مرة، و معه الرصاص و الدمار و الفوضى)²، مظاهرات فتحت أزمة سياسية أمنية عينية، كانت قبل ذلك اجتماعية، و اقتصادية، ضربت في العمق معبرة عن غضب الشعب و معاناته جراء الفقر، و التهميش، و المحسوبية، و الظلم، جعلته ينزل إلى الشارع و ينخرط في مواجهات مع السلطة شهدها شهر أكتوبر (25 أكتوبر 1988 عناوين كبرى.. كثير من الحبر الأسود. كثير من الدم و قليل من الحياء)³.

و من اللافت أن أغلب هذه الخطابات يغلب عليها الأسلوب التقريرية المباشر و هي تذكر مثلا امتداد المظاهرات إلى الشوارع بانتفاضة شعبية ضد السلطة لتأذن ببداية مرحلة دامية سيشهدها المجتمع الجزائري، و يراق الدم في الشوارع و تندلع الحرائق في كل مكان، و تقابل السلطة المتظاهرين بالقمع من قبل أجهزتها و تمارس عليهم البطش و الاعتقال، و القتل، و التعذيب بصنوفه فتهدر القيم الإنسانية و يحترق الفرد و يهان و يذلل و يطعن في كرامته

¹ - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 101.

² - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 18.

³ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 15.

ورجولته. سلطة تقاثل شعبها بحجة حماية الوطن من أي انزلاق، قد يؤدي به إلى الهاوية جراء المظاهرات أو غيرها.

تدين الكاتبة الجزائرية أساليب القمع التي انتهجتها السلطة أمام المتظاهرين من اضطهاد واعتداء على حقوقهم الإنسانية وقهرهم، وهي تطرح أزمة الحرية والديمقراطية والتجاوزات التي تقوم بها السلطة العسكرية ضد أبناء بلدها، جيش يطلق الرصاص على شعب من المفروض أن يحميه، يواجهون بعضهم كأعداء في وطن واحد (عساكرنا تواجهنا بفوهات أسلحتها تترصد العدو فينا.. تقتلنا لتحميننا)¹. إنها معادلة صعبة ومفارقة كبيرة فيها من السخرية والتعجب ما يجعل الفرد الجزائري يعيش مأساة عميقة وحقيقية لأول مرة في وطنه المستقل، أبناء الوطن الواحد يتقاتلون باسم الوطن، وكلهم يموت في سبيله طمعا وأناية وانتهازية وجبنا وقهرا وحبا وظلما، كل يرى في الآخر عدوا له باسم الوطن ليصبح (الوطن هو القاتل والشهيد معا)².

و بدأت الفوضى تعمّ الأوساط السياسية والاجتماعية. و لا سيما أكتوبر 1988 الفتيلة التي أشعلت الأزمة الوطنية وجرت البلاد إلى هاوية دامت أكثر من عشر 10 سنوات ولا زالت تبعاتها إلى الآن، كل ذلك ترجعه الكاتبة أحلام مستغانمي إلى فساد السلطة وقمعها القائم على الإقصاء والعنف وكبح للحرية، سلطة تريد من كل الشعب الانخراط والانصياع للنظام الواحد الذي لا يقبل مجالا لحرية الكلام والتظاهر، لأنه يعدّ عملا ضد مصلحة الوطن، والويل لمن يتجرأ أو يطيل لسانه فالدولة تقف رقبيا على المجتمع المدني.

لقد باتت الجزائر كما تقدمها الروايات مسرحا للرعب و القتل، إيذانا ببداية مرحلة دامية سيشهدها الشارع الجزائري الذي وقف على قمع السلطة في مظاهرات راح جماهير من المتظاهرين (لا تتغير أدوارهم، يظلون الضحية، هم السجناء. هم المقموعين في مظاهرات عفوية، هم المتهمين بالخيانة حين يطالبون بالخبز والحرية)³، وهم ضحية الإرهاب والسلطة، ضحية المتصارعين على الكرسي، وهم ضحية كل النزاعات والاختلافات دوما، كل مجازر القتل من الطرفين اقترفت باسم الشعب والوطن. على هذا النحو تلقي الأزمة بظلالها على لغة الرواية فتأتي الجمل قصيرة متوالية كثيفة توحى بالانفعال والقلق.

و تتأثت صورة الوطن الجريح انطلاقا من أحداث أكتوبر، لتكشف عن أزمة سياسية ونظام سلطة انتهج سلوكا منحرفا وخارجا عن كل أطر الشرعية والحرية قاد إلى كارثة، لقد قامت السلطة بإنزال الجيش إلى الشارع وأمرته بإطلاق الرصاص على المتظاهرين، و راح خلالها ضحايا أبرياء. و تتفاقم الأزمة بعد عمليات القتل الواسعة التي شنتها الجماعات الإرهابية.

و تعتمد الروايات في بنائها على الإفادة من الصحافة و وسائل الإعلام عامة، و ذلك عبر توظيف العناوين الرئيسية و الأخبار المتفرقة، لأن الصحافة كانت شاهدة على بداية الأزمة الحقيقية، في بداية التسعينيات كما صورتها العديد من الروايات. و تعلق السلطات حضر

1 - زهرة ديك: بين فكي وطن، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000، ص15.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص372.

3 - ياسمينه صالح: وطن من زجاج، ص81.

التجول، و تتأجج المظاهرات أكثر (اعتقال 469 شخصا خلال الأيام الثلاثة الماضية جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدني، وبدء الإضراب والاعتصام المفتوح)¹، و يخطب زعيم الإنقاذ عباسي مدني (واصفا الشاذلي بأنه مسمار مزروع في كعب الجزائر لابد من اقتلعه، وأن مسيرة الملتحين تتوجه نحو القصر الرئاسي مطالبة بتقديم تاريخ الانتخابات الرئاسية)². و تظهر قصاصات الصحف تحت عناوين صحفية مثل(عملية انتحارية أخرى ضربت الجزائر..) ³، و أخرى(استهدفت مركب رئيس الجمهورية بإحدى الولايات الداخلية وخلف أيضا موتى و جرحى...) ⁴،(جثة كلب جزائري تحصل على جائزة الصورة في فرنسا)⁵. و تستمر المتون الروائية في تشريح الأزمة منذ البداية، حيث تتطرق إلى مطالب المعارضة التي كان حضورها الطاغي يختصر في الجبهة الإسلامية للإنقاذ مطالبة ببتحية الرئيس الشاذلي بن جديد من الحكم، كونه سبب خراب الجزائر، كما يرى كثير من الجزائريين فقد (أهدر سنوات بأكملها من رغبات الشعب)⁶، وأحلامه، تشتت لهجة المعارضة، يتظاهرون (أمواج بشرية ... لحي... رائحة المسك، سواك، كحل العين، بقعة سوداء في أعلى الرأس وأسفل القدم.. علامات التقوى، كلنا كفرة و كلهم تقات... يفتون و يجرمون)⁷، كلها صفات تجمعهم، يتظاهرون في النهار منددين، ومهددين، وأصواتهم تردد(تردد) لا ميثاق لا دستور، قال الله قال الرسول)⁸، وفي الليل يفتروشون ساحات العاصمة وشوارعها(لا ينهضون منها إلا في الصباح، لإطلاق الشعارات والتهديدات.. و الأدعية إلى الله..)⁹.

و يخيم الحزن على العاصمة وعلى الشعب بأكمله، و تتفاقم الأمور وتزداد تأزما، بإعلان الرئيس بن جديد (في نشرة الثامنة مساء من ليلة 11 يناير 1992 استقالته وحل البرلمان.. ومن ثمة دخول البلاد في متاهة دستورية)¹⁰، و رأى خلالها كثير من الجزائريين الفرج على يد رجل جاء من المنفى لإنقاذ الوطن، إنه الرئيس محمد بوضياف، الرجل الذي وجد نفسه بعد الاستقلال في سجون الوطن بأمر من رفقاء الجهاد، بعد أن كان في سجون الاحتلال،

بعد ثمانية وعشرين سنة لم يتذكره أحد من رفاقه، و لما اشتدت الأزمة وعجز الجميع على احتوائها، نادوه لينقذ ما يمكن إنقاذه ويغطوا به مزيدا من جرائمهم وينهبوا مزيدا من خيرات البلاد، بعد أن سطوا على أحلام الشعب و ثروات البلد. فراح بقومه يعلن الحرب على كل أشكال الفساد وأصحابه.

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص155.

2 - المصدر نفسه، ص187.

3 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص...، ص 258.

4 - المصدر نفسه، ص 259.

5 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 36.

6 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 326.

7 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص...، ص 65.

8 - المصدر نفسه، ص118.

9 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 166.

10 - المصدر نفسه، ص 236.

لقد كان "بوضياف" يدرك نواياهم الخفية، لكنه جاء يبحث عن مينة أجمل في وطنه. كما قال لزوجته ذات يوم (كل هذه الحفاوة لم تمنعهم من اغتيالي.. فلا ثقة لي في هؤلاء [...] أملي أن يمهلوني بعض الوقت).¹ لكن القتلة كانوا أسرع، إذ قتلوه على مرأى العالم وهو يلقي خطابا بدار الثقافة بولاية عنابة بعد خمسة أشهر من الحكم. لم يشأ أن يأخذه القدر شهيدا برصاص فرنسي، لقد أصرَّ على شهادته بيد جزائرية حيكت خيوط مقتله في ليل دامس وبإتقان دون أن يعاقبوا على فعلتهم، لقد حبكت خطتهم بإتقان من منفذها أحد حراسه إلى سيارة الإسعاف التي تأخرت ثم أضلت طريق المستشفى... و كأنه جاء ليختار مينة كهذه (شهيدا) في أرض الوطن ولأجله لا غير.

(العملاق الذي تأخرت شهادته تسعا وثلاثين سنة... وكأنه عاد فقط ليقول - في ظرف مائة وست وستين 166 يوما من الحكم - بأننا لم نتحرر بعد، وأن باب الشهادة مازال مفتوحا من أجل هذه الأرض، لأن الأقدام السوداء مازالت تعيث فيها الفساد إلى اليوم.. هو من أحب الوطن أكثر مما يحب كراسيه.. هو من شيعته دموع الجماهير قبل أن تشيعه المناصب المتحركة وغير الثابتة.. هو الذي سقط بطلا كما عاش دوما عندما أنصفه الإله بعدله والتاريخ بحقيقته والقتلة بجهلهم.. فالشرفاء يموتون شرفا واللصوص يزدادون ندالة مع التاريخ).²

و يأخذ المحكي فرصة لتشريح الواقع أكثر، حيث تتفاقم الأزمة باغتيال الرئيس بوضياف، لتحمل انطلاقا منها دلالة واقعية عن الحالة التي وصل إليها الوطن وهو (يئن تحت وطأة الإرهاب الذي نشبت ناره فجأة وهي تسري في عشوائية، ولا أحد استطاع توقيفها وإخمادها)³، و يفتح عداد الموت هديره ويبدأ في حصد الأرواح عشوائيا دون حساب ولا تمييز بين الأطفال والنساء والرجال والشيوخ، و تزداد المأساة تازما وثقلا بإفرازاتها الخطيرة على الوطن والمجتمع.

لقد بات القتل دستور الجماعات الإرهابية التي تحصّنت في الجبال وتخذقت، تصدر في كل مرة فتاوى تبيح لهم القتل بكل الطرق - حتى الدولة لم تستثن من عمليات القتل- (وكانت قد شاعت فجأة بدعة تشويه الجثث والتمثيل بها كي لا ترتاح نفوس أصحابها ولا تدخل الجنة وكي يعبر بها الكفار أولئك الذين يعملون في خدمة الدولة الكافرة)⁴. أخذوا يتفننون في قتل ضحاياهم بأبشع الطرق والتكيل بجثثها، خاصة (مذ صدرت فتوى تبشر المجاهدين بمزيد من الثواب، إن هم استعملوا السلاح الأبيض الصدى.. من فؤوس وسيوف وسواطير لقطع الرؤوس وبقر البطون وتقطيع الرضع إربا)⁵.

هكذا تُبَعث الأحداث على صفحات الروايات بأسلوب مباشر تستمر في سرد الأزمة التي استفحلت في أوصال المجتمع، حيث تطال يد الإرهاب الشعب و خاصة منهم الطبقة المثقفة والصحافة و(رجال الأمن وبعض البائسين من شرطة السير الذين انقضوا في بضعة أشهر

¹ - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 244.

² - عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص 65، 66.

³ - زهرة ديك: بين فكي وطن، ص 111.

⁴ - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، 277.

⁵ - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 30.

رميا بالرصاص، وذبحا ومطاردة في المقابر، حيث اغتيل العديد منهم هو يرافق قريبا إلى مثنواه الأخير¹. وأغلب الذين قتلوا على يد الإرهاب، قتلوا ذبحا لاسيما في بيوتهم وأمام عائلاتهم. أحد الصحفيين يقتل ذبحا على يد الإرهابيين أمام مدخل العمارة التي يقطن فيها ونشرت صورته في الصحف (كان رأسه بالكاد ملتصقا بمؤخرة عنقه، ذبحوه كما لم يذبحوا أحد من قبله....)².

لقد بدأت الأزمة تعصف ببنية المجتمع الجزائري، إذ خلقت فتنة عميقة وشوهت العلاقات الاجتماعية، وفككت روابطها، وأحدثت انشقاقات بين أفراد المجتمع نتيجة الاختلافات الإيديولوجية والتوجهات السياسية والحزبية، فدخل الشك كل القلوب. أزمة جعلت الجزائري يعيش حالة من الشك والريبة في كل شيء وفي أقرب المقربين له، فداخل الأسرة الواحدة نجد الأعداء، الإرهابي ومن يعمل في السلطة، مثل ولدا حسان في "ذاكرة الجسد" أحدهما ينتمي للجماعات الإرهابية والآخر يُقتل على يد الإرهاب بتهمة مهنته موظفا عند الدولة (العدو).

إلى جانب البطل غزلان في "بعد أن صمت الرصاص.." و الذي تعرّض لمحاولة اغتيال على يد صديق الطفولة وبقي يعيش برصاصة في الرأس ينتظر لحظة موته بين الحين والآخر، لقد رمى به صديقه إلى أتون المعاناة و حياة معبأ بالمأساة واليأس... (هل ستفهم كيف تحول صديق الطفولة إلى عدو... كان يكبروني قليلا ولكنه كان صديقي... حتى فرقنا الحياة [...] قتلني وقتل معي كل أحلامي!)³.

لقد دفع المثقف الجزائري الثمن وأخذ نصيبا كبيرا من تبعات هذه الأزمة، والصحفي ربما كان أكبر شاهد على العنف والدمار الذي خلفته الأزمة في ميدان الحدث، فهو من كان ينقل الأحداث ويتحراها. فكان الأقرب إليها والأقرب إلى الاكتواء بنارها، كما يعبر الصحفي والأستاذ الجامعي غزلان (نعم... قلبي هو الذي كاد أن يقتلني صوبته نحوي وكنت أظن أن الحبر لا يقتل، ولكن في بلدي وحده الحبر يقتل! الحبر قتل جيلالي اليابس. والطاهر جاووت والسعيد مقبل وبختي بن عودة، يوسف السبتى، قتل كل المفكرين والعلماء والمبدعين الذين كانت ثروتهم خرطوشة حبر)⁴، كما كان النذير الصحفي في وطن من زجاج هدفا صائبا للإرهاب رغم حذره الشديد والدقيق كما هو الشرطي خطيب أخته، كذلك مراد في عابر سرير والصحفيتين سميرة و حميدة في رواية "بيت من جماجم" والمسرحي السعيد في "الجبة لا أحد".

حينما كان الوطن يتخبط في الدمار والعنف ويغرق في المأساة كان يغرق معه أفراد المجتمع (الصحفيون والمسرحيون والكتاب والشعراء، تعرضوا لاغتيالات كثيرة في الجزائر عبر سنوات المحنة التي مازالت أثارها حتى الآن تتداعى وتتوالى)⁵.

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 277.

2 - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 20.

3 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص..، ص 280.

4 - المصدر نفسه، ص 19، 20.

5 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 148.

لقد حاول المتن الروائي النسائي نقل بعض مظاهر هذه الأزمة من خلال تعرضه إلى خوف بعض الشخصيات وفرعهم بسرد التفاصيل الجزئية لإيهام القارئ بواقعتها، وجعله يرتبط بها أكثر و يصدقها، و كأنه يشاهد الأحداث و يسمع الأصوات و يشعر بالمعاناة والألم، حتى أصبحت النصوص مسكونة بهاجس الموت والهلع.

و يظهر الخوف بصورة كبيرة و واضحة في رواية "في الجبة لا أحد"، حيث صورت الكاتبة الواقع النفسي للمسرحي "السعيد"، جعلت القارئ من خلاله يتفاعل مع شخصية البطل، و هي تغوص في الأحاسيس والمشاعر الداخلية له، راصدة تحركاته لحظة طرق الباب من قبل الإرهاب في ساعة متأخرة من الليل مع حضر التجول، الأمر الذي قلب نفسية الشخصية و مملأها خوفا و حزنا على مصيرها، ومع تزايد الطرق كثافة خلق جوا مشحونا بالتوتر والقلق والهلع من المصير المجهول الذي ينتظر السعيد، فالخوف جعله يتذكر كل من عرفه وقد قتل بوحشيه على يد الإرهاب، كما تذكر التهديدات التي تلقاها من الجماعات الإرهابية و التي تأمره بالتخلي عن مهنته في المسرح (التي لا يلتقي فيها إلا المارقون عن الدين والشريعة)¹، وطالبوه بالانضمام إليهم والاستيلاء على السلطة.

تتبنى الرواية على بنية متشظية، فانتظار الموت في أية لحظة جسد حالة التوتر النفسي التي مرّ بها السعيد وعناها، فترقب الموت المحتوم أطال الوقت وإن كان قصيرا، فتصبح الإشكالية الحقيقية والأزمة التي يعيشها ليست أزمة وقوع الموت بقدر ما هي أزمة التفكير في الموت ذاته والطرق التي يتخذها (ذبحا أو رميا بالرصاص)، وكذلك طرق المواجهة أو الفرار، فانتظار الموت هنا أفضح من وقوعه عند الشخصية.

لقد صورّ المتن الروائي حالة السارد والمسروود "السعيد" بدقة، و هو تصوير لذات الفرد الجزائري وما خلفته تداعيات الأزمة الوطنية عبر تجسيد حالة اللأمن والاستقرار التي يعيشها أفراد المجتمع الواحد في البلد الواحد، إن حالة شخصية السعيد وهو يقف على مستوى خوفه وضعفه مدركا أنه (ليست ثمة ما هو أمر ولا أذل من خوف الرجال... الخوف قبل الموت، معناه الرحيل مخلوع الرجولة مسلوبة القيمة الإنسانية منتهك الحرمة الجسدية ذليل النظرة... منتكس الملامح)²، ولا شك تعبر عن حالة فقد الشخصية مبررات الحياة في ذلك الجو العدمي.

و تفصح الأحداث عن طريق تقنية الاسترجاع عن دور السلطة في احتواء الأزمة التي عاشها الصحفي والمثقف الجزائري عامة، و التي حملت الدولة على إيجاد حل لهم بأيوانهم في سكنات لحمايتهم من بطش الإرهاب الذي يفتك بهم ويحصد أرواحهم كل يوم وفي أي مكان، وينقض على أي منهم في الليل أو النهار (فبعد موج اغتياالات الصحفيين التي قطفت حياة سبعين صحفيا آنذاك. خصصت الدولة تحت تهديد الصحفيين فندقا في شاطئ سيدي فرج، كمحمية أمنية تأوي ما بقي من سلاتهم المهتدة بالانقراض. في ذلك الفندق، عاش البعض مشردا لأربع سنوات، ولا يغادره البعض الآخر إلى للمستشفى بعد إضراب دام اثني

1 - زهرة ديك. في الجبة لا أحد، ص 28 .

2 - زهرة ديك. في الجبة لا أحد ، ص89.

عشر يوما احتجاجا على طلب إخلائه)¹. إن هذا المنفى والسكن القصري، والعيش في تشرذ بعيدا عن الأهل، قد زادهم مهانة وإذلالا وضاعف من عجزهم وشعورهم بالمهانة والقهر إذ كان مكانا يصعب تسميته فما كان بيتا، ولا نزلا، ولا زنزانا، كان مسكن من نوع مستحدث اسمه " محمية" في شاطئ كان منتجعا وأصبح يتقاسمه المحميون ورجال الأمن، نحتمي فيه من سقف الخوف و الإهانة، فما كانت القضية أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة بل أن يكون لك كرامة)².

و جراء هذا الوضع المؤلم، تفقد الشخصية مبررات ارتباطها بالوطن، نتيجة اللأمن والقمع خارج المحمية والإذلال واليأس داخلها، تتأزر هذه العوامل لتقدم شخصية متأزمة تعيش تشظيا داخليا على كل المستويات، شخصية تطمح في العيش الهادئ وبسلام، لكن الوضع وأصداء الأحداث الطافحة بالموت تنغص حياتها وتثقل كاهلها بالهموم فتجد حالها في مفترق الطرق تقف عاجزة عن إيجاد حل والموت يطاردها من كل الجهات، و تفقد الشخصية بذلك أي قدرة تجعلها تشعر بالطمأنينة وتتعم بالاستقرار النفسي ولو مؤقتا.

و تتعرض بعض الروايات انطلاقا من هذا الوضع، إلى مسألة هروب المثقفين إلى الخارج لاسيما فرنسا، حيث أصبحوا يرون في الغربية ملاذا للسلامة والأمن، و فرارا من الخوف والقتل الذي يهددهم بين لحظة وأخرى، فمثلا تقرّ الصحفية بطلة تاء الخجل بعد أن أصبح الوطن (كلة مقبرة)³ نحو المجهول مللملة أجزائها في حقيبة سفر (ها هي حقيبتني في انتظاري، ها هي حصتي في الوطن... ليست أكثر من حقيبة سفر [...] ها هي حقيبتني في انتظاري حصتي في الوطن، ها هي أقلامي في انتظاري، أوراقني في انتظاري هاهو المجهول بديلا للوطن)⁴. و هكذا تنتهي الرواية والبطلة في المطار تغادر الوطن نحو المجهول، و هي تتصفح جريدة ذلك الصباح، فتزداد معها الفجائع مع ازدياد أرقام الموت الهائلة.

يغادر كذلك الصحفي مراد إلى ألمانيا في رواية "عابر سرير"، فبعد أن كان محميا من قبل السلطة حين طارده الجماعات المسلحة، أصبح مطاردا من السلطة بعد أن فتح قلمه لفضح رموز الفساد في النظام - و يمثلها بعض عناصر الجيش في قسنطينة. الذي راح يتقدم مبتلعا في طريقه كل شيء، لقد اغتيلت أخته في رسالة واضحة، كما ينجو من محاولة اغتيال، فما كان أمامه إلا اختيار المنفى هربا من مخالاب الوطن التي أتت على الأخضر واليابس، في محاولة للاستقرار والبحث عن الطمأنينة والأمن. ولكن حتى في الخارج الجزائري مطاردهم بثمة الاسلاموي والإرهابي، فكل خطوة يخطوها محسوبة عليه، فهو يحاصر بنظرات الشك والريبة أينما حلّ بسحنته العربية التي تبعث على التهمة. و أول ما يصطدم يصطدم بشعارات الغرب المزيفة: الحرية، و العدل، و المساواة، في ظلها لا يضمن العربي كرامته (نحن نفاضل بين موت وآخر في الجزائر يبحثون عنك لتصفيتك جسديا، عذابك يدوم زمن اختراق رصاصة. في أوروبا بذريعة إنقاذك من القتلة يقتلونك عريا كل

1 - أحلام مستغانمي : عابر سرير، ص 68، 69.

2 - المصدر نفسه، ص 69.

3 - فضيلة فاروق: تاء الخجل، ص96.

4 - المصدر نفسه، ص94.

لحظة، ويطيل من عذابك أن العري لا يقتل بل يجردك من حميميتك ويغتالك مهانة وتشعر أنك تمشي بين الناس وتقيم بينهم لكنك لن تكون منهم، أنت عار ومكشوف بسبب اسمك وسحتك ودينك. لا خصوصية لك رغم أنك في بلد حر)¹.

و يُرصد المشهد الجزائري كلّهُ للراهن المأساوي وهو يسلّط الضوء على مشاهد مثقلة بحقيقة الوضع الكابوسي ينقل المأساة بكل حيثياتها، العنف والدمار أصبغا العناوين الرئيسية والفرعية لكل الجرائد وهو المشهد المهيمن على كل الكتابات حتى أضحت أمرا مألوفا في وطن بات يئن تحت وطأة الإرهاب ويقتات على جثث أبنائه، وطن أجهز عليه القتل والمناقفون. يتصفح "السعيد" في رواية "في الجبة لا أحد" عناوين الجرائد (كل الأخبار تقريبا لم تعد تثير فضوله لقد بات يتوقع كل ما تكتبه الجرائد عن الحالة المفجعة التي تآكل قلب الوطن، وحتى أرقام القتلى وعدد الجرائم التي تحصد الأرواح يوميا، باتت لديه القدرة على تحملها والاستسلام لهولها، كم كانت دهشته كبيرة حين وقعت عينه على ركن جديد فتحته الجريدة تحت عنوان البحث عن الوطن)². فهو عنوان بديل لما هو كائن ويعيش فيه، ومواصفاته هي (وفرة حنانه وحرارة حضنه، بشرط أن يكون خاليا من الكواسر ومن جميع أنواع الحيوانات المفترسة...)³، و غير ذلك لا أهمية لمواصفاته الجغرافية حتى(وإن كان بحجم قرية صغيرة)⁴. لكن البطل في "ذاكرة الجسد" يقف على مكان وجود "الوطن المعنى" الخالي من الأحزان والدمار والذي لا يعيش فيه بذل ومهانة. فالوطن عنده(ليس مكانا على الأرض إنها فكرة في الذهن)⁵ نحملها لأن الواقع يكرّس وطن المأساة و الموت.

و يبدو أن الراهن المأساوي أدى بالفرد الجزائري إلى فقدان طعم الحياة بأكمله والرغبة في التواصل والأمل والحلم بعدما اختلطت لديه كل الفتناعات والمفاهيم، وهو يعيش جوا مشحونا ومتوترا، ولّد ذاتا مذنبذة منهارا يائسة و بائسة، بنظرة سوداوية لا أمل فيها كما تختم بذلك رواية بعد أن صمت الرصاص..(كنت أظن أن الكلمة أسرع من الرصاص، ولكن ثبت العكس... الرصاص أسرع من الكلمة !!)⁶.

و برؤية عميقة تقدم رواية "بيت من جماجم" عوالم تخيلية تنبثق من واقع الأزمة الذي ينزع إلى تصوير عوالم القهر و البشاعة و الفرع و الواقع المتشطي (كانت حركة الناس غير عادية، ضجيج و صراخ، هروب في جميع الاتجاهات كأنه يوم الحشر.. الناس هذا دأبهم كلنا انفجرت قارورة غاز معدة خصيصا للانفجار...)⁷.

و في سياق الملفوظ السردي المتنوع يعكس نماذج من التوتر و الخطف و القتل و الجثث المتناثرة (هذه الجثث المتطايرة أشلاء متفحمة فوق أعمدة الكهرباء، و على الجدران،

1 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص120.

2 - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص9.

3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص265.

6 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص..، ص 284.

7 - شهرزاد زاغز: بيت من جماجم، منشورات التبين، الجاحظية، الجزائر، دط، 2000، ص 15.

و الأبواب، و النوافذ، و فوق زجاج السيارات.. هذه الغين المرشوقة على غصن شجرة و هذه الرجل التي تتدلى من أعلى ساعة الساحة العمومية¹.

و تلخص نهاية الرواية تمظهرات الحكى بالإعلان عن المصير المحكوم بنهاية مأساوية للبطلتين حميدة و سميرة (أبنت صحيفة الرأي أمهر صحفياتها سميرة ب، و حميدة ك، بعد عثور قوات الأمن على جثتيهما.. لقد كانت الرفيقتان تتامان في صمت في بركة من الدماء، و على جثة إحداهما كتابات هي آخر ما تبقى لنا...)².

و حين يحضر الوطن تحضر صورته السلبيه في الروايات التي تناولت الأزمة، حيث يتصارع الحب والكراهية واليأس والأمل داخل ذات السارد، و أمام كل تلك الفجائع تلخ النصوص الروائية قيد الدراسة عن الوطن رداء الحميمية والألفة والانتماء والاستقرار والهوية، وتلبسه عباءة القاتل والمجرم الذي يتلذذ بقتل أبنائه ويتمتع بعذابهم، حتى أندثر معناه، ولم يعد له موقع في قلوبهم.

لقد قُدم الوطن في الروايات التي تناولت الأزمة الوطنية في (واقع يناقض المفهوم النظري أو ما يجب أن يكون عليه وطن تنعدم فيه الحرية، وطن يقضي على النظام بالفوضى والتشويه، ينتهك حرمة القانون مكرسا سلطة القوة و عنفها ينزع من الإنسان إنسانيته، ويطلق العنان للعدوانية الحيوانية الكامنة فيه)³، لقد أصبح الوطن يختزل في مفهومه العنف والقتل والدمار، وبالتالي سلب الإحساس بالأمن في كل شبر منه، يتساءل البطل في حيرة بإيقاع جنائزي (الوطن؟ كيف أسميناه وطننا.. هذا الذي في كل قبر له جريمة.. وفي كل حبر لنا فيه فجيعة؟ وطن؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله.. وإذا بنا نموت على يده. أوطن هو .. هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين وذبحنا كالنجاج بين أقدامه؟ وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد من رجال كانت لهم قامة أحلامنا.. و عنفوان غورنا!)⁴.

تقدم النصوص الوطن كله اضطهاد، يكرس أشكال الموت ويمارس العنف والقيد والقهر على أبنائه. تتوزع هذه الصورة على جميع الروايات لاسيما وهي تتعرض للأزمة الوطنية التي اتسمت بالعنف. ولونت الحياة بمزيد من مأساوية و سوداوية اقترنت بعدمية الوجود. يغيب مفهوم الوطن الذي يحمي أبنائه بعد أن ألم به الدمار والعنف، وبالتالي يفقد قيمته المرجعية في نفوس أبنائه ف (كيف يمكن حب وطن يتربع على عرش الجريمة اليومية⁵.(كيف نحب وطننا يكرهنا)⁶.

لقد أصبح الوطن يقتات على أشلاء أبنائه، و يلهث عطشا للارتواء من دمائهم فيتحول إلى وحش يحصد أرواحهم ما دام (الدم مطر هذا الوطن)¹، ينعشه ويغذيه ويحييه، لذلك

1 - المصدر نفسه، ص 15.

2 - المصدر نفسه، ص 64.

3 - الشريف حبيبة : الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص69.

4 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص 368.

5 - ياسمينة صالح : وطن من زجاج، ص 114 .

6 - المصدر نفسه ، ص 7.

كان الموت حاضرا في كل أزمنة هذا الوطن وتاريخ الجزائر شاهد (كل شيء في هذه الجبال تعود على الحرب والقتال، الجزائر منذ اليونان، منذ بزنتة، منذ الوندال، منذ الأتراك، منذ فرنسا وهي في حال قتال، القتال صار عاداتها السيئة، صار فطرتها السيئة)². إن صورة الوطن تحضر مليئة باليأس والكره والإحباط لدى الشخصيات لأنه تنكر لهم في كل الفترات. وجه آخر يكرس سادية الوطن في وعي السارد ضمن رواية "بعد أن صمت الرصاص.." و هي تنتقل من محنة العام (المجتمع) إلى محنة الخاص (البطل غزلان)، ترسم صورة للوطن و هو يجهز على حب البطل و ينتهي به إلى العدم، حب اقترن بالفاجعة و المأساة، حمل بذور فنائه منذ البداية في وطن المحنة.

و يكشف السرد عن الوطن /الفاجعة /اللجنة التي لاحقت غزلان حتى و هو في المنفى، وجعلته يخسر رهان الحب و من ثمة الحياة، يهرب من الوطن بحثا عن الحياة في المنفى، و إذا به (الوطن) يصر على قهره في كل مرة، و كأن وجود السارد ومصيره مرتبط بالعبثية و العدم في الوجود (زمن الإرهاب). إن حبه حالة مستحيلة وفاشلة. ففي الأول تتزوج حبيبته من صديق أخيها الإرهابي، و في الثانية تموت حبيبته ماري بقنبلة داخل وطنه و هي في مهمة إنسانية. أن الموت هنا يعكس وعي السارد بمدى الفاجعة والمأساة التي حلت بالحياة داخل وطنه (وطني مقصلة للحب)³.

كما نلني في رواية "تاء الخجل"، الكاتبة تقدم صورة عن الوطن زمن الإرهاب، ولكنها تناولته من زاوية خاصة بتبعات ذلك على المرأة والتي تتمثل في ظاهرة الاختطاف والاعتصاب التي طالت العديد من النساء والفتيات، والتي أضحت منذ 1995 إستراتيجية انتهجتها (الجماعات الإسلامية المسلحة والتي أعلنت في بيانها رقم 28 الصادر في 30 أفريل أنها قد وسعت دائرة معركتها [كما تذكر]: "للانتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نعترض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء (...). و سنوسع أيضا دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات وأخوات وبنات الزنادقة اللواتي يقطن تحت سقف بيوتهن، واللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء (...)"⁴.

و تتناول الكاتبة هذه الأزمة في الرواية من ناحية فعل الاعتصاب و نتائجه المترتبة على الشخصيات النسوية (رقيقة، أمينة، راوية،...) والتي كانت نهايتها مأسوية:القتل، والانتحار، و الجنون، و رفض الأهل لها، و ذلك كجزء مما مرّت به الجزائر في العشرية السوداء (سنة العار [...]) 550 حالة اغتصاب لفتيات ونساء تتراوح أعمارهن بين 13 و 40 سنة سجلت تلك السنة 1994 تضارب الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و 1997 إضافة إلى ألفي امرأة منه سنة 1997، والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة، ولا أحد يملك الأرقام الصحيحة، إن السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصمت نفسه)⁵.

1 - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 94.

2 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 93.

3 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص..، ص 283.

4 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 36.

5 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 36.

تُلبس فضيلة الفاروق تيمة الوطن بوصفها هما عاما لباسا أنثويا خاصا، حين يحمل الوطن من خلاله هموم الأنثى زمن المحنة من دون التعمق في الطرح .
و تلك هي صورة الوطن التي قدمتها الرواية النسائية، فдал الوطن في وعي السارد مؤنث بدال الخيانة و الفساد و الانتهازية و العنف و القتل و الدم و الفاجعة السوداوية.
إنها صورة تتموقع في الرواية الجزائرية ككل والتي انتهجتها و ولدتها ظروف الجزائر والأزمات التي عاشتها، جعلت السارد البطل يسرد تجربته على إيقاع حزنه وفاجعته إثر فقدان الوطن، هكذا إذن، كان الوطن حكاية كل الروايات.
إن المتأمل للنصوص الروائية النسائية الجزائرية، يجد أن الوطن يتماهى في المتن الروائي، فقد حاولت الروائيات كتابة الوطن بكل تمثلاته، فكان الهاجس السياسي والثوري والتاريخي والاجتماعي والثقافي مبطنا برداء الوطن. و في ذلك كانت الأزمة التي عاشتها الجزائر في التسعينيات لها التأثير الواضح على النصوص، إذ لم تحاول الكاتبات تجاوزها وإلغاءها، بل أكدن حضورها على مستوى الملفوظ السردي، مؤكدات على أن الكاتب لا يكتب بمعزل عن أزمات مجتمعه. وإن كان تناولهن لهذه الأزمة بأقل درجة من العنف والمأساة كما قدمتها بعض الروايات التي كتبها الرجل، إلا أنهن اجتهدن كثيرا في احتواء الأزمة والتعبير عن مخاوفهن وهواجسهن بإحساس أنثوي بعيدا عن العنف والدم ومشاهد التقتيل والتنكيل التي اقترقتها الجماعات المسلحة.

2 - المرأة وغواية الكتابة:

" الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو ما لم يحدث "

أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ص7

تتشكل الملفوظات السردية لثلاثية أحلام مستغانمي وفق بؤرة مركزية مضمرة، ملخصها إعادة الاعتبار للمرأة الكاتبة. حيث يجد القارئ نفسه أمام نص كاتبته امرأة، تحاول التحرر فيه من سلطة الذكر عبر تفكيك فاعلية النص الفحل و هدم قدسيته، فهي تريد تفويض النظرية التي أسسها بنسفسها، وإعادة صياغة بنيتها الباطرياركية* بما يخدم المرأة ويعيد لها اعتبارها، حتى تكتب ذاتها بعيدا عن التحنيط الذكوري لها، وقول ما لم يقله الرجل حين كان وصيا وصاية مفروضة بمنطق القوة.

فهل يا ترى استطاعت البطلة(الأنثى) الاستحواذ على فعل الكتابة؟

تحاول الكاتبة عبر الساردة حياة في نص "فوضى الحواس" إعادة تشكيل الواقع في سياق سردي يقوم على العلاقة بين المرأة والرجل، علاقة تنهض تخيلا على لعبة الكتابة، هاجسها الوحيد فيها إعادة تفعيل حضور المرأة. وفاعلية الكتابة عندها تنطلق من الجسد. إذ تتخذ مصوفاً للكتابة، ومصدر إلهام وهي الشاعرة التي تعي أن العلامات التي تحتويه تبين

عن قدرات تكوين نصّيته هائلة لا تقف عند حد¹ بعينه، بل تتعداه لتسمو به من موضوع حسي إلى موضوع للوعي الإبداعي، تعيد فيه برمجة دلالاته وفق سياق جمالي ضمن أفق رحب لرؤية الذات والعالم.

وإن كانت في أعمالها تشير إلى عدد من الإشكالات حول الثورة، و الوطن، والفساد، والإرهاب، و الذات وعلاقتها مع الآخر، فكل ذلك (لا يخرج عن مساحة الجسد الكاتب مهما كانت غاياته المعلنة والخفية)². ففي ثنايا النصوص نجدتها تكتب الجسد وترسمه في حزنه وكآبته، في لذته وشهوته في عنفوانه وانكساره، في أزماته ومسراته.

وزاوية الفنية في روايتها اتخاذها الجسد سبيلا لاسترداد فعل الكتابة، حيث تقر الساردة أنها صاحبتة إذ تقول : (منذ البدء خلقت كائننا من ورق و حبر)³، ولكن التاريخ الذكوري شوه الحقائق وزيفها في زمن سيطر فيه الرجل برويته الذكورية على كل شيء بداية من التفسيرات الدينية مرورا بالنظرة الاجتماعية إلى تدوين التاريخ...

2-1- الكتابة بمعيار القتل:

إن المرأة تعي جيدا أن الاقتراب من ممارسة فعل الكتابة في حضرة الرجل، هو بمثابة الرقص في (حقل ألغام)⁴ موقوتة توشك على الانفجار في أي لحظة لتكون الضحية الأولى والأخيرة هي المرأة. ومع ذلك تصر على استرداد حقها، ومهما كان الثمن (الكتابة شيء آخر لم يمن به أحد علي، نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه، وما سرق خلسة منا)⁵، (نحن نكتب لننتهي منهم)⁶.

إذن، تكتب المرأة لتقتل الرجل وتحرر الكتابة، وترفع حصانته عليها، وتلغي صفة الإنتاج والإبداع عنه، فيتخلص النص بذلك من سلطة الرجل وسطوته، وتكون هي الفاعلة وصاحبة النص. ولما كان فعل القتل يتعذر عليها في الواقع لجأت إليه مجازا على الورق، ليكون كتابها توقيعا على نفيه من المملكة المزعومة (كنت كاتبة نزعات إجرامية، تجلس كل مساء إلى مكتبها، ودون شعور بالذنب تقتل رجالا، لا وقت لها لحبهم، وآخرين خطأ أحببهم،

* Patriarchal الأبوية: و هو مصطلح تعود جذوره إلى الحضارة الرومانية، حيث كان الأب هو رب الأسرة الذي يملك السلطة المطلقة، أما في الكتابات الحديثة فيعني المصطلح نقد سلطة و سيطرة الأب داخل الأسرة، و الرجل بصورة عامة.
1 - محمد صابر عبيد: السيمياء الأيروسي من فضاء المخيال إلى نداء الجسد، محاضرات الملتقى الرابع للسمياء والنص الأدبي، 28 ، 29 نوفمبر، 2006 ، جامعة بسكرة، الجزائر، شركة الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، دت، ص 355.

2 - محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص 41.

3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 231.

4 - نبيلة الزبير: مشروع قراءة (اللغة.. الأنوثة.. الكتابة) المجلس الأعلى للثقافة - مؤتمر المرأة العربية و الإبداع، أكتوبر- 2002. نقلا عن: سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2004، ص 61.

5 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 105.

6 - المصدر نفسه، ص 123.

تصنع لهم أضرحة فاخرة في كتاب وتذهب للنوم)¹، مستلذة مستمتعة في لعبتها لأخذ سلطة الكتابة وتخليصها من شر الرجال (...إننا نكتب الرواية لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم وامتأنا بهواء نظيف)².

ولا تتوقف حيلة الكاتبة عند أخذ صولجان الكتابة من الرجل، بل تستغل الظروف لكتابته بسجنه داخل عملها الروائي فيتحول بذلك إلى موضوع تملي عليه أدواره، كما شاءت وضمن لعبة روائية شغلت المتن السردي لمعظم رواياتها. و قبل أن تكمل لعبتها الروائية وتسدل الستار على أحداثها الإجرامية تحنط أبطالها في توابيت للموت وأخرى للحياة، فوالدها قتلته شهيداً، وكذلك عشيقها الشاعر الفلسطيني زياد، والصحفي عبد الحق، كما قتلت سائقها الخاص برصاصة إرهاب، أما خالد البطل فشوهت جسده وذلك ببتر ذراعه منذ البداية في "ذاكرة جسد". ثم قتلته في روايتها الأخيرة "عابر سرير"، وأنهكت جسده بمرض السرطان في المستشفى بباريس، في حين بطل عابر سرير جعلته مشلول اليد، أما أخوها ناصر فتركته يعيش المنفى هرباً من السلطة في الجزائر، كما هو حال الصحفي مراد، في حين عمها "سي الشريف" و "سي مصطفى" و زوجها العسكري، جعلتهم بدون ضمائر، قتلت فيهم الشرف و النزاهة و الإخلاص لمبادئ الثورة و الوطن.

إن القتل في المتخيل السردي الذي مس معظم الرجال الذين لهم علاقة بها، هو انتقام من الذكر الذي قتل المرأة بأكثر من طريقة قهراً وظلماً و عاراً و جنساً ناقصاً في الواقع وفي السرد.

أما البطل خالد، فقد جاءت به لوظيفة سردية، دلالة على امتلاكها سلطة الكتابة كفعل، ومن جهة أحكمت قبضتها على الرجل وحددت مسار حياته، فحولته إلى مادة لغوية أعادت صياغتها من جديد، تتحكم فيه وتسير حياته و تسيطر عليها كما هو "الرجل" في أرض الواقع، لم يكن خالد الرجل إلا أداة مثل كل الأدوات السردية وآلياتها، استخدمته أداة لتمير خطابها في سبيل (تخليص اللغة من فحولاتها التاريخية)³، فجعلته يخضع لسلطتها (سلطة تخيلية) ويسرد تحت سيطرتها ويأتمر بأوامرها، ويعرض حياته ويطل عليها مسرودة داخل النص الروائي الذي لم يتحقق الوجود الأنثوي للمرأة إلا داخله حيث (تحررت المرأة من كونها موضوعاً للغة لتكون الفاعلة والمؤلفة ومنتجة النص)⁴. فخلقت فضاءً أنثوياً بذاته في صرح الكتابة، يعيد لها سموها ورفعتها ومجدها، ودونما عناء مررت لعبتها السردية و قدمته سارداً ومسروداً، وجعلته يعاني على طول ثلاثيتها ليتحقق وجودها عبر الآخر وقهره. شوهته جسدياً وجعلته ناقصاً كما جعلها (ناقصة)، أوقعته في حبها وخائنته مع صديقه زياد ثم مرة أخرى حين تزوجت بغيره (سي ...). كما أقصت أحلامه الثقافية حين عاد إلى الوطن

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 151.

2 - المصدر نفسه، ص 18.

3 - عبد الله محمد الغدامي: اللغة والمرأة، ص 181.

4 - المرجع نفسه، ص 185.

بعد الاستقلال لإقامة ثورة ثقافية سجنته وأهانته سرديا... (هكذا كتبتة، وجعلته ناقصا وخاسرا وجعلت لسانه يجري ضد فحولته)¹، ولتكون أكثر تحضرا منه قدمت له فرصة استعراض خيبياته و الإفصاح عنها، إنها تمهله وتعطيه أحقيته الكلام والحضور التي منعها منها قوة بقتلها صمنا على كل المستويات فلا يسمع لها رأي ولا يأخذ به. لقد سجنته داخل لعبته (اللغة) وخلقت كائنا ورقيا نتحكم في مصيره.

2-2- لعبة الخفاء و التجلي:

تبدأ الساردة بالبحث عن مفاتيح الكتابة و(تستنجد بأوكسجين اللغة المذكر لكي تجد طريقها إلى مشارب الخطاب ومغاور التعبير)²، من الرجل الذي سيطر مدة واحتكر فعل الكتابة بعد أن أزاح المرأة. وقبل القضاء عليه، تدرك أنه عليها الدخول كيفما كان، سرا أو علنا إلى عالم الكتابة الذي ظل حكرا عليه، بغية استرداد حقها وامتلاك ناصية الكتابة، تصر على الانتصار بجعله يتكلم حتى تأخذ ما تريد (أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه لاكتشاف قصتي الأخرى وهي تروى على لسانه)³. و تبدأ لعبة التحايل والاحتيايل، تديرها المرأة في إصرار وتحد، تعي كل فصولها الأولى، تحبها لترويض الآخر، واسترداد ما ضاع منها وسرق عنوة في زمن احتل فيه الآخر /الرجل سلطة النص.

و تعلن رهانها على كل شيء لتفتك منه لغز الكتابة، متحدية في ذلك (بي فضول نسائي لفهمه، بي رهان لجعله يخلع ذلك المعطف... بي تحد ليس أكثر)⁴.

ولكنها تصدم للوهلة الأولى لتجد نفسها أمام (قارئ جيد)⁵، لا يستعصى عليه أي نص ملغم فتعلن أنها معركة قوية ليس من السهولة الانتصار فيها دون خسائر، و قبل أن يرمي الرجل أسلحته ويعترف بوجودها ضمن دائرة فعل الكتابة كما تعترف(من الواضح أنه لن يكون بإمكانني أن أكتب شيئا قبل أن ينطق هذا الرجل)⁶.

ومع ذلك نجد شهوة الكتابة التي امتلكتها الكاتبة شهوة عارمة، جارفة لا يوقفها أيا كان، - كما هي الشهوة ذاتها عند بطلة لعاب المحبرة في قولها: (أضاجع الكتابة بكثير من الشهوة المستعرة المدفوعة برغبة في الانتقام)⁷ - عليها الدخول إلى عالم الرجل الغامض المجهول الذي لم يكن إلا ضميرا مفردا مذكرا غائبا (هو) جعلته كذلك لتلغي فاعليته الحاضرة، وتؤكد أن سلطته اللغوية أصبحت من الماضي لا غير، أما الحاضر فلها الآن.

1 - المرجع نفسه، ص 184.

2 - عبد الله محمد الغدامي: اللغة والمرأة، ص 20.

3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 92.

4 - المصدر نفسه، ص 28.

5 - المصدر نفسه، ص 294.

6 - المصدر نفسه، ص 28.

7 - سارة حيدر: لعاب المحبرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 98.

لكن كيف تبدأ معركتها وحربها اللغوية مع (هو)؟ الذي كلما اقتربت منه ازداد بعدا واحكم إغلاق أبواب الكتابة الخاصة بالمؤسسة الذكورية، كان معها متيقظا و بخيلا، لم تأخذ منه إلا كلمات جافة غامضة، و حادة، و قاطعة، و فاصلة (بدءا، دوما، طبعاء، حتما، قطعاً) وهو الخبير بمغاليق اللغة، كما أن طريقته في الكلام و في السؤال والجواب وفلسفته في التحاور تراها غريبة وقد حيرتها لقد (أربكها طويلا وجعلها تختار كلماتها بحذر كل مرة سالكة كل المنعطفات اللغوية للهروب من صيغة السؤال)¹، يباغتها ويدخلها في حالة ارتباك تصير اللغة معها مضمارا للتسابق و حلبة لصراع شديد التنافس، لقد حيرها هذا الرجل في فلسفته و ذكائه و كلامه لدرجة (يصبح الصمت معه حالة لغوية)²، تريدها حيرة.

ولما كانت الكاتبة تعي أن (الجسد مساحة لا متناهية لصباغة الرموز والكتابة، سواء كان جسد المرأة أو الرجل)³، رأت أن تدخل عالم الرجل عبر الجسد، كونه الوسيلة الأكثر اتصالا مع الآخر وإثارة مكامن اللذة فيه وتجريده من أسلحته عله (الجسد) يفتح آفاقا جديدة لفهم أسرار الكتابة الذكورية (أريد أن أطلع التاريخ السري لجسدك)⁴.

و تقترب منه وتتودد، ثم تذهب للقائه في شفته سرا و متخفية عن العيون و من ثمة تستدرجه إلى الهاوية ونقطة ضعفه التي لا فكاك منها، وتستولي على جسده و عواطفه لتخضعه أمامها و تكسر عنفوانه و تخترق أسواره، وهاجس الكتابة يظل يسيطر عليها، و مراوغة الآخر تزيدها إصرارا ومكرا، ليتحدد فضاء الصراع حول الجسد وعواطفه، وهو سلاح الأنثى. تتقارب ملامسة كوسيلة اتصال محددة عندها ومنطقا تتبناه، تغريه جسديا وتمتعه لتتمتع سرديا وتخترق شفرات الكتابة عنده، لقد سعت إلى جذب الرجل عن طريق الجسد إغراء ومن ثمة السيطرة عليه فر (الدخول النسائي إلى التاريخ يمر عبر الجسد، وليس عبر تجربة حياتية متكاملة)⁵.

و هنا يجد القارئ نفسه أمام صورة لامرأة تصر على فكرتها بقوة فتستخدم الجسد بوصف نسا للإغراء.

و ينبج اللقاء بانتصار أنثوي على الذكورة، يعترف البطل (كيف الفكاك من حب تمكن منك حد اختراق لغتك، حتى أصبحت إحدى متعك فيه هتك أسرار اللغة؟ النشوة معها حالة لغوية، لكأنني كنت أراقصها بالكلمات أحاصرها أطيرها أبعثرها، ألملمها، وكانت خطى كلماتها دوما تجد إيقاعا منذ الوهلة الأولى)⁶، يفاجأ الرجل بالمعطيات الجديدة و يختلط يختلط عليه الأمر في حيرة (هل اللغة أيضا أنثى) ⁷، لم يكن مهيبا لمعركة الكلمات بعد أن استهان بالخصم و استهزأ به في عقر داره و في مملكته، فقد بدأت تدخل فعل الكتابة وتقف

1 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 20

2 - المصدر نفسه، ص 16.

3 - محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص 45.

4 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 292.

5 - سعيد بنكراد: النص السردي، نحو سيميائيات للأيدوبولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، دط، ص 132.

6 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 173

7 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 219.

عند مراوغته، و تصمد أمامه باللغة ذاتها لتؤسس للمرأة قيمه بوصفها كيانا له وجود فعال وقادر على الحضور والتفوق باعتراف الخصم (أرهقني كتابك ذاك، كان ممتعا ومتعبا مثلك، اعترفت لك في ما بعد إن علاقتي بك قد تغيرت مند قرأتك، وأني أشك أن أكون قادرا على الصمود بعد اليوم.. فأنا لم أكن مهياً لسلاح الكلمات)¹. بدأت المرأة تستبين طريقها للانتصار غير مصدقة (وهذا الرجل الذي كان يصير على الصمت وأصر أنا على استنطاقه[...])ها قد جعلته ينطق أخيرا يقول كلاما أردته أنا، فهل هزمته حقا)².

وتتحدى الرجل وتدخله في لعبتها الاغرائية لسجنه و ترويضه على المتغيرات الجديدة والقواعد والمواقع التي أصبحت عليها اللغة، و نجحت و انتسبت لفعل الكتابة وأنتجت نصا أنثويا انبهر به، لم تكن تطمح في البداية إلا لتغيير نظرة الرجل عن المرأة التي كانت على الهامش وبعيدة عن الفعل الإبداعي، و فجأة وجدت نفسها تصارع داخل حلبة اللغة، ومن ثمة طمحت في أخذ مفاتيح لغة (ليست من صنعها وليست من إنتاجها، وليست المرأة فيها سوى مادة لغوية قرر الرجل إبعادها ومراسمها وموجباتها)³. لم يسمح فيها للمرأة للمرأة الاقتراب منها، فهي جاءت لتعيد إنتاج صورتها التي شوهدا الإرث الحضاري للذكر، وبالتالي تفكيك السائد وكسر سلطة الرجل التي أخضع اللغة وآلياتها لصالحه ردحا طويلا من الزمن. لقد اكتشفت أن هويتها السرديّة يشكلها جسد الآخر /الرجل باعتبار أن (الكتابة رجلا والحكي امرأة)⁴، فلجأت إليه تحاكيه، و تطله، تتهرب حيناً وتأتيه في أحيان، تمارس عليه الغواية لتأخذ ما تريد لما يزول مخزونها اللغوي.

لقد أرادت الخروج من ذاكرة الحكي فعل ثرثرة سلبي وضعها التاريخ داخله، إلى دائرة الكتابة فعل توقيع لا يمحي، و يبقى شاهدا على الحضور والقوة والسلطة لتغز مستعمرة الذكر وتثبت ذاتها وترسي دعائم قوتها.

و تدخل من الأبواب المغلقة والمحرمة لتكشف سحرها وجاذبيتها عبر جسد الآخر (هو) دون خجل، ليصبح بذلك صورة إبداعية استدعاها فعل الكتابة، لقد عدته أهم دافع لكتابتها الروائية والمحرك الرئيس لها، فكلما أحست بتوقف قريحتها على الكتابة لجأت إلى جسده مسرعة لا هتة، ليعطيها قوة الدفع والإبداع والتي لم تجدها في جسد زوجها الذي لا يحسن التعامل مع جسد الأنثى، يراه وعاء للإنجاب لا غير، كما أنه لا يغيرها على الكتابة ولا يفجر فيه طاقاتها الإبداعية، فليس الرجال كلهم قادرين عن منح العطاء الإبداعي للمرأة.

إن زوجها يجهل مفاتيح الكتابة، و يكره المرأة المخربشة مخافة أن تأخذ الصدارة في إرث كتبه التاريخ له حتى وإن كان لا يفهمه ولا يهيمه، فالمهم ألا يتغير موقع الرجل في الصدارة، موقع اعتاد عليه كمسلمة وضعها التاريخ. تقول الساردة عن زوجها: (زوجي مثلا لم يوفق يوما في تمييز الأثاث الحقيقي عن الأثاث المزيف في أي نص كتبتة، ولذا أصبح بيدي

1 - المصدر نفسه، ص 128.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 32.

3 - عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، ص 8.

4 - المرجع نفسه، ص 26.

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 البوليسية التجسس على مصداقيتها¹.

ذلك أن زوجها يقتل فيها فعل الكتابة، لأنه لا يمتلك مفاتيح التعامل مع جسدها لخلق علاقة متكاملة معطاءة بين جسدين، جسد الكاتب و جسد النص، علاقة منشأها اللذة ولحظة توحد و انقطاع عن دورة الكون، كونها (فعلا خلاقا معادلا للإخصاب والحياة)².

أضف إلى ذلك أنه لا يتقن الكتابة والتي هي (تفجير لمكبوتات أشياء الجسد)³، حتى يكون معطاء و منتشيا، مؤكدا في ذلك على علاقة الخلق المتكاملة بين الجسد والكتابة .

و تتساءل (لم أفهم يوما، كيف يكون بإمكان البعض أن يكتب هكذا في مقهى أو في قطار دون أي اعتبار لحميمية الكتابة، أن تجلس لتكتب في مكان علني، كأن تمارس الحب على وقع أزيز سرير معدني، وبإمكان الجميع أن يتابعوا عن بعد، كل أوضاعك النفسية وتقلباتك المزاجية أمام ورقة)⁴.

2-3- محرقة الانتصار الأنثوي:

ما كادت المرأة أن تمتلك فعل الكتابة وتحرر منه حتى وقعت في عبودية الجسد. لقد تركت لجسدها كامل الحرية في شهوته وتفكيره وألغامه وتفجير طاقته، فكانت تقف عند كل قطعة فيها حين تتراقص لهفة ورغبة في ملاقة الآخر تحديا لزوجها الذي يمثل المؤسسة العسكرية بسلطتها.

و تضرب بالأعراف و التقاليد التي وضعها الرجل وترفضها علنا، و تؤسس لذاتها من خلال فضاء الكتابة كثيرا من الحرية و الجرأة و الانعتاق، فتلتقي فيه الأجساد على الحب والعشق و الخطيئة لتعزف نوتات الكتابة الشعرية.

بعد أن امتلكت المرأة أخيرا أسرار الكتابة من الرجل واقتحمت عالمه و لغته و باتت (تؤلف و تكتب و تبادل الرجل لغة بلغة)⁵، كما تؤكد تسقط في فخ عبودية اللذة. فانتصارها لم يدم طويلا، لقد انقلب الوعي بالكتابة وسلطتها ليوازي حب الآخر جسدا ملتبسا باللذة، إذ عاد وخرج من الكتابة التي أسهها إلى الواقع الذي يسيطر عليه، والتبست بهاجس مطاردته والبحث عنه في المقاهي والشوارع والجسور وعلى صفحات الجرائد، لم يعد بإمكانها الاستغناء عنه (ذلك الكائن الحبري الذي خلقتة منذ عدة سنوات، ثم نسيته داخل كتاب ألقيت

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 96.

2 - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب و حداثنة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 118.

3 - محمد نور الدين أفاية، الهوية و الاختلاف، ص 41.

4 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 65.

5 - عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، ص 131.

به إلى جوف مطبوعة، كما يلقي بجثه إلى البحر، بعد أن نثقلها بالصخور حتى لا تعود إلى السطح ولكنه عاد)¹، ليسكن كيانها شهوة، بحيث لا يمكنها الاستغناء عنه.

هذه المرأة التي دخلت بجسدها معركة من صنعها، لقد كان نصرها أعظم فشل، إذ لم تكن تحارب سوى طواحين رياح لذتها، لم تستطع الصمود أمام الرجل لينتهي بها الأمر أخيراً في فخ عشقه اللغوي (رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجردني من أسننتي، بين مد وجزر يسحبني نحو قدرتي، رجل نصفه حياء، ونصفه إغراء يجتاحني بحمى القبل بذراع واحدة يضماني، يلغي يدي ويكتبني، يتأملني وسط ارتباكي يقول: إنها أول مرة أطل فيها من نافذة الصفحة، أتفرج على جسدك.. دعيني أراك أخيراً، أحاول أن احتمي بلحاف الكلمات، يطمئنني: - لا تحتمي بشيء. أن أنظر إليك في عتمة الحبر، وحده قنديل الشهوة يضيء جسد الآن)².

و تفر منها مفردات الكلام والجسدان في حالة صراع وسلطة وإرث إبداعي أهم ما يميزه أنه (لحظة مواجهة و مراوغة و حميمية)³. و تذهب مستسلمة لقدرها الذي يظل الرجل هو المسيطر عليه، يمارس عليها الإغراء الجسدي بإثارة مكامن اللذة فيها، فينتفض متخطباً، وتحت وطأة دهشتها يأخذ منها دورها في الكتابة، بل يلغيتها ويكتبها موضوعاً منتهاكاً ومفعولاً فيه، وسيرد ما ضاع منه وضيعه في غفلة بأن سمح لها وبرضاه أن تتقن أمور الكتابة، يمنعها من الاحتماء بالكلمات ويبقى متفرجاً على جسدها الذي انهزم لذة وشهوة أمام لمسات الآخر لجسدها، تحاول عبثاً الاستجداد والاحتماء بالكلمات لفك عجزها ومحاولة إقصائها، لكنه يمنعها من الاحتماء بما أصبح ملكاً له ويحرمها مرة أخرى.

كانت تعي جيداً ما فعله بها جسدها لحظة انفجار لذته، وأي عرش نزلت عليه طواعية المستسلم المستلذ بالخسارة (كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في طريقه، يضع أعلام رجولته على كل مكان يمر به في كل منطقة يعلنها منطقة محتلة وأعلنها منطقة محررة، كنت اكتشف فداحة خسائري قبلة)⁴. فرحلة البحث عن الكتابة ومتعتها كانت غير مجددة عبر جسد الرجل (باعتباراه مجالاً لصراع عبر محدود)⁵، ينتهي بالاستسلام طواعية أمام أسلحته.

لقد كانت لذة البحث عن مفاتيح اللغة عندها أبعد من أن تخسر معركتها مهما كان الثمن، فالعملية الإبداعية تتطلب ولوج الصعب والمغلق، وتجاوز المحدود والممنوع للوصول إلى كنه الكتابة.

1 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 274.

2 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 288.

3 - نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2008، ص 166.

4 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 288.

5 - محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص 45.

(هو يعرف كيف يلامس أنثى، تماما كما يعرف ملامسة الكلمات، بالاشتغال المستمر نفسه يحتضني من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة بشيء من الكسل الكاذب [...] ما تراه فاعلا بي؟ تراه يرسم بشفتيه جسدي؟ أم يرسم قدرتي، تراه يملي علي نصي القادم؟ أم تراه يلغي لغتي؟ هذا الرجل الذي يكتبني ويمحوني بقبلة واحدة...) ¹.

تحاول البطلة أن تؤسس نصا جديدا تتساوى فيه الآخر، وربما حد إلغاء مكانتها لغة في سبيل إرضاء رغبات الجسد، وهو أول علامة استسلامها جسديا لإغائها كتابة، وهنا تلتحم مفردات الكتابة (الكلمات، جمل، نصي، لغتي، يكتبني) بمفردات الجسد (يحتضني، شفثيه، جسدي، قبلة، ...) لتعطينا وضعية يمكن القول إنها لغوية تقودنا إلى فعل الجنس فيما بعد، حينما يتكرر أكثر من مرة، إذ يتأكد ذلك على نحو بارز ومفوض على كل الدوال، ليصبح فعلا قائما بين البطلة و(هو) ليكسر ذلك اللقاء بعدا لغويا ممزوجا بشعرية مجازية، ينتقل خلالها هذا الفعل الجنسي ويشغل على تأطير لغوي، وإن كانت مفردات اللغة احتفت به أيما احتفاء، إلا أن فعل الشهوة هو الذي يؤسس حين تغدو (الكتابة تفجير لمكبوتات أشياء الجسد) ².

لقد اجتمعت رغبة الكتابة برغبة الجسد المغطى باللذة المكبوتة، جعلت الجسد يتقد سرديا وينتج نصا أنثويا مشحونا ومكثفا إثارة ولذة، تتوالد كلماته وتتناسل سرديا، عوّض التوالد الذي انتفى وانعدم في واقع الأحداث، فغياب المرأة طبيعيا وبيولوجيا داخل السرد، باعتبارها عاقرا عوضه الحضور الإبداعي عن طريق علاقة المرأة جسديا مع الكتابة.

و يتحول فعل الكتابة سرديا للتعبير عن الذات والجسد الأنثوي وعلاقته مع الآخر، فالكتابة تتواطأ مع النص لتقديم الجسد الأنثوي المقموع.

و تقدم الروائية فعل الكتابة خصيصة نسوية تخضع لجسد المرأة المنتشي والخاضع لمبدأ الأحاسيس والمشاعر، يعيش فوضى في حواسه، فهي تكتبه منتشيا تعبيراً عن حقيقته ومعاناته ورغباته، تعريه كتابه لينفتح على الداخل ويبوح نصيا بمغاور جسدها ومكنونات ذاتها وهموما، فيصبح النص انعكاسا لجسد مكبوت يعيش قهرا ومشوه داخل المؤسسة الزوجية، وعقيما في حالة موت سريري.

إن القارئ هنا، ليجد نفسه أمام نص أنثوي يخضع لمبدأ اللذة، ويمارس هواية اللعب بالكلمات، ليعطي نصا شعريا في حالة انتشاء قصوى، تقوده المرأة وتمارس لعبة الخفاء والتجلي، تعمل على المواردية خلف النص وحجب ذاتها الراغبة المقموعة بالكشف عنها في الوقت ذاته، عن طريق اللعب بالكلمات وجعلها تتحرك عشوائيا مفجرة مكنوناتها الباطنية.

و تتواصل أزمة جسد الساردة مع الآخر ومع ذاتها، تجسد غربة الجسد وحرمانه. وهنا يتحول الجسد عند أحلام في سياق الوعي التام بالكتابة إلى الوعي بالذات وجزئتها (في المتعة كلمة سر، وشيفرة جسدية، تجعل من شخص عبدا للآخرين دون علمه، وهذا

¹ - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 190، 191 .

² - عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، ص 131.

الرجل الذي لم يستعمل معي سوى شفتيه، من دله على متعتي، كي يسلك ممرات سرية للرجبة، لم تعبرها شفتنا رجل قبله؟.. لم أكن أملك القوة، ولا الرغبة في مقاومته، كنت أجد متعتي في اندهاشي به، وهو يضع مفاتيحه في الأقفال السرية لجسدي)¹.

و تكتشف لذة أخرى مع جسدها، وهو ينتفض بين مثير وآخر، إنه يمارس متعته برغبة ولذة لم تعشها من قبل.

هنا، يتحول فعل الكتابة كفعل رغبة جامحة عندها إلى فعل جنسي يقدم الجسد في لحظة خلوة وحميمية، فالنص ككتابة يفجر الجسد الأنثوي المقموع حين يقترن باللذة الدفينة والمكبوتة والمستعرة داخليا.

وعند ما تتحقق غاية امتلاك الكتابة، تفقد المرأة الرغبة في تلك الغاية وتخبو (وأنا التي دخلت معه هذه المبارزة اللغوية، ككاتبة تحترف الكلمات، وترفض أن يهزمها بطل في عقر دارها، في كتاب هي صاحبتة، ها أنا أهزم أمامه شوطا بعد آخر)².

يتحول خطاب المرأة هنا ويحيد عن غايته الأولى والأصل والتمثلة في التحدي والمواجهة والانتصار لإثبات الوجود، إلى استسلام وحب، فينقلب السحر على الساحر، ولم تعد المرأة تعرف وتعي (الفاصل بين الكتابة والحياة)³، وهي تتبع مشاعرها وتسيطر عليها غرائزها. تعترف في النهاية (الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث)⁴.

لقد وقعت المرأة ضحية جسد الآخر، أصبحت لا تكتب إلا بحضوره جسديا (حاولت أن أكتب فلم أستطع، كان ذلك الرجل الذي اختفى منذ شهرين قد فرش لي حقولا من الألغام في كل الطرق المؤدية إلى الكتابة ونجح في إقناعي بأن البياض هو الحد الأقصى لأي مساحة روائية، وأنه الإنجاز الوحيد في أي كتاب، وأن كل رواية لا بد أن تنتهي باحتمالات البياض، فماذا أفعل إذن، وكيف أواجه كل هذا الخراب الجميل دون قلم)⁵.

اختفى (هو) وزالت معه الرغبة في الكتابة وبالتالي انتفى وجودها الفعلي واقعيا، فلا معنى لكتابتها خارج أسوار الآخر، و ذلك بموت بطلها برصاصة إرهاب لتكون عندها خيبة في الوطن والحياة والكتابة معا (كانت تسعدني فكرة التخلص من ذلك الدفتر، فقد اتبعتني البقاء عاما على قيد الكتابة بحجة أنها الوسيلة الوحيدة للبقاء على قيد الحياة [...] ولذا، قررت بعد هذا الدفتر أن أقوم بمحاولة اكتشاف فضائل الجهل ونعمة أن تكون أميا في مواجهة الحب وفي مواجهة الموت.. وفي مواجهة العالم)⁶.

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 262.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 261.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 270.

4 - المصدر نفسه، ص 407.

5 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 355.

6 - المصدر نفسه، ص 371 ، 372.

لقد تعبت المرأة من الكتابة بعد إدراك أنها ليست غاية الحياة السعيدة، فقد أسعدها الخروج منها، و تتخلى بذلك عن دورها الإبداعي(كاتبة)، دور دخلته تحديا إلى مملكة الرجل، و يظهر أنه دور قد أتعبها بلا شك.

و تعترف في سعادة لم تعيشها في دور الكاتبة والمثقفة (كنت أريد أن احتفي بعودتي إلى الحياة وأعطي إشعارا لمن حولي بذلك، أن أقتاسم مع حياتهم العادية، بمشاغلها وتفاهتها اليومية، بأحاديثها وضجرتها.. بأفراحها وحزنها ومخاطرها، أن أعود أخيرا امرأة طبيعية بعائلة وبيت)¹.

تطمس الروائية هنا حضور المرأة الكاتبة و تلغي دورها، و تبقىها داخل الفكر الفحولي، فهي تريد الرجوع إلى الحياة باعترافها، فالكتابة عند المرأة هي اللاحياة، و هي تريد أن تعيش حياة طبيعية عادية بمشاغلها، وتفاهة يومياتها وأحاديث ثرثرة، بعائلة وبيت، هو ذا موقعها الطبيعي كما تذكر.

خرجت المرأة إذن، من لعبة الكتابة، و قد اعترفت الساردة بذلك بعد أن انتهت إلى التلاشي، وخرجت من هذا الاشتغال الحكائي الذي تورطت فيه عبر رواياتها و هي تقود أبطالها الرجال إلى مقصلة الموت، وتحول لعبة الكتابة إلى لعبة للموت، لقد أدركت بلا شك أن حضورها كاتبة مقترن بحضور الآخر (الرجل) كما هي سنة الحياة. فالكتابة هي استمرار للعلاقة بين الإبداع الذكوري والنسائي، كما هي دورة الحياة التي يصنعها الرجل والمرأة معا ضمانا لاستمرار الجنس وارتقائه، وبالتالي هذا التواصل يخلق التمييز والسمو والخلود للنص الأدبي.

ولكي تتأثت الكتابة لا يكتفي الإبداع بأن يكون الرجل هو المسهم الأول والأخير في ترصيع القيم الإبداعية، وحتى يكون فعل الكتابة خطابا إبداعيا مميزا، ذو قيمة فعلية إبداعية يجب ألا تكون هناك النظرة الأحادية للإبداع.

و في الاختلاف يكمن التمييز مع الوعي به لينتج فعل الإبداع، يجب الارتقاء على تلك النظرة الجنسية للأدب، فهذا التداخل يمنح للأجناس بهجة الارتقاء على دوامة الفناء، إنه المصل المغذي لاستمرارية فعل الكتابة الإبداعية.

3 – الجسد/الجنس:

لقد بات الولع الشديد بالكتابة حول الجسد موضوع بحث للشهوة والجنس في الروايات العربية، حتى بدت فيه الأزمة الجنسية أهم من أي قضية أخرى، بل هي مشكلة الأمة العربية. وخلال السنوات الأخيرة ظهرت في الساحة العربية العديد من الكاتبات اللواتي تجرأن على تناول موضوعات عُد تناولها في وقت ليس بالبعيد محرما ومنها الجسد/الجنس، وأحالتها إلى قضية كبرى، و هن ممن أثير حولهن كثير من النقاش والجدل لشدة جرأتهم في تعاطي هذه الموضوعات، و قلما يعثر المرء على رواية تكتب دون أن يأخذ هذا الموضوع حقه من الإسهاب والتفصيل.

¹ - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، ص 373.

لقد أصبح الجسد عندهن نمطا في الكتابة الروائية، يُتخذ مطية للتعبير عن الواقع والمجتمع والذات الأنثوية، بعيدا عن المنظومة التربوية العربية والدينية والاجتماعية المألوفة، ولاشك أن ذلك يتطلب شجاعة كبيرة منهن للخوض في هذه الطابوهات، خاصة اللحظات الحميمة دون الوقوف عند أية رقابة ومرجعية.

و هذا الموضوع يجعلنا نقف عند حجم مساحة الحرية التي استطاعت أن تكتسبها المرأة وهي تكتب عن هذا الموضوع، حرية طالما طالبت بها عبر متنها السردي.

وفي الجزائر مايزال المجتمع يُعد الحديث عن الحب بين المرأة والرجل من المحرمات باعتباره قيمة أخلاقية، فالكل يحب في صمت لكي لا يتهم بخطيئة العشق، فما بالك الحديث عن الجسد/الجنس علنا وفي مجال أدبي- قلما يحتفى به - و ذلك بسبب منظومة قيم تُعرف بالحشمة والشرف والسمعة، لذلك لا يقبل الحديث عنه ويقصى فنيا في المتخيل السردي وفق حدود اجتماعية دينية تمنع ذلك، إذ إنها تدخل في المجال الأدبي حساسية كبيرة، رغم تسليطها الضوء على مشاكل مكبوتة وتعري المجتمع وتفرضه. ونكاد نجزم هنا أن "فضيلة الفاروق" الروائية الوحيدة التي تنفرد في هذا الجانب من الجرأة والتعاطي مع هذا الموضوع، فالرواية النسائية الجزائرية محافظة في العموم إذا ما قيست بمثيلاتها في الأدب العربي.

وفق ما اطلعنا عليه من النتائج الروائي قيد الدراسة سنحاول الوقوف على الكيفية التي تمثل بها الجسد/الجنس سرديا من خلال الآتي:

3-1- الجسد والبحث عن الشهوة.

3-2- الجسد وثنائية الموت والحياة.

3-1- الجسد والبحث عن الشهوة:

"حينما تطفأ الأضواء، وحدها الأجساد ترى النور

وحدها الرغبة تصهل مثل الفرس العربي."

سميرة قبلي، بعد أن صمت الرصاص.. ص 36.

تنتج بعض الروائيات خطابا مفتوحا يبني على معاناة الجسد الأنثوي بكل تمثلاته بينه ويهدمته سرديا عبر الحديث عن وسائل قمعه وتجريم سلوكه ورغباته، و يقدمه كذلك مغطى بالرغبة والشهوة الجامحة، يعبر عن جانب من جوانب الحياة الإنسانية الفطرية والطبيعية كما تعرضه "فضيلة الفاروق" في عملها "اكتشاف الشهوة" و "أقاليم الخوف".

و توظف الكاتبة جسد بطلتها "باني بسطانجي" أداة كشف وتحليل لأزمة المرأة النفسية والجسدية، فتقدمه طافحا بغيريزة جنسية عارمة أيقظ معانيها الرجل "إيس" الذي استطاع أن يفجر منابع الطاقة واللذة في جسدها ويعرف مواقعها. لقد جعلت الكاتبة البطلة "باني" تحس بكامل أنوثتها وبرجولته الصارخة، تعلقت به في لحظتها وأحبته، لقد دغدغ مكامن الأنوثة

في جسدها وأيقظها من بركانها الخامد وأخرجها من شرنقة الخجل حين قبلها أول مرة، ليسكنها من لحظتها فعل الشهوة واللذة بفائض ولا يبرحها.

إن الرغبة العارمة للذة البطلة سرعان ما تفودها إلى فعل المطالبة بالجنس، أمام فائض جسدها المُسيج بالشهوات. و هنا يقدم لنا النص صورة مغايرة مخالفة للقاعدة، أين يتغير موقع المرأة المعتاد من المرغوبة إلى الراغبة، زاده ضمير المتكلم (أنا) واحتلاله السرد بكامله سيطرة على الفعل ليس في الحب والتصريح به فقط، بل رغبة مرتبطة بالفعل الجنسي لتؤسس خطابا مغايرا للقاعدة المألوفة ينضح بتعيرية فعل المسكوت عنه.

تحكي الساردة هكذا، حكاية جسد يطفح شهوة مدفوع بالرغبة في الحياة، و تحتفي به في مشهد الأهمية فيه معطاة لتحقيق لذة مدفوع بها (في صبيحة داكنة أذكرها جيدا، تماديت في التبرج والتعطر وقصدته، وأنا أنبض فرحا، وبين يديه تحولت إلى غيمة طائرة، حدث كل شيء في مكتبه. شلحت معطفي وسلمته شفتي ثم أمسكت يديه وممرتها تحت الكنزة، أذكر جيدا كيف تاق جسدي إليه. أذكر رائحته، أذكر كل التفاصيل التي أفقدتني عقلي، وجعلتني أطلب المزيد كان بودي أن أتمدد وأسلمه جسدي قطعة قطعة، إذ لم يعد بإمكانني التماسك، فعانقته...)¹.

وينقل نص "فضيلة الفاروق" الجسد الأنثوي مؤطرا بالشهوة في تمثلات على مستويات متعددة، يغدو النص خلالها نصا عائنا يتقاطر لذة، يحضر مملوءا بالرغبة كما جسد سارده، فهو يستحضر اللذة منذ البداية حتى النهاية صعودا منذ سكنتها نوبات الشهوة وثارَت فيها إلى غاية فتورها حين يتركها إيس و جسدها قد وصل قمة اللذة والرغبة في إثارة، دون أن تبلغ غايتها من الفعل الجنسي.

إن النص الذي تنجزه الساردة، تؤسسه في وعيها السردية مخالفا لقاعدة الرجل هو البادئ في علاقته مع المرأة، مما يؤدي بنا لمراقبة هذا الجسد الأنثوي (المحكى) الذي حاد عن المخيلة وامتد متجاوزا من رغبة بين الثنايا إلى فعل جنسي ملح ومصر إصرارا لا يوقفه أحد، عبر أفعال مثلتها الساردة (الأنثى) وسيطرت عليها مع ملاحظة لغياب المذكر الفاعل في ملفوظات النص على النحو الآتي:

(تماديت في التبرج والتعطر "الغواية" - قصدته - شلحت معطفي - أمسكت يده ومررتها - تاق جسدي إليه - أطلب المزيد -أسلمه جسدي - فعانقته...)

إن جسد الساردة - كما جسد النص- مشحون بقوة لذة جارفة جعلها تكون القاصدة للرجل و المطالبة بالجنس، حيث نجد الجسد ذو البعد الشهواني يتحرك بفعل الغريزة الجنسية لطلب اللذة والمتعة بعيدا عن كل المرجعيات، فيشتغل النص هنا على دلالة عميقة تبدأ بالتمادي في التبرج والتعطر كفعل غواية لغريزة الآخر، وتقصد مصررة على تحقيق مطلبها في المكتب وهما وحدهما تنزع معطفها وتقبله، ثم وتزيد بأن تمسك يده وتمررها على مناطق معينة من جسدها قصد إثارته، ثم ما يليث أن ينتقل دال الشهوة إلى مرحلة أخرى تزيد تفعيل رغبة الجسد الشهواني وتأطيره على نحو أكثر شهوة، إذ سرعان ما تتحول لعبة الرغبة والإثارة

¹ - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 32، 33.

والتقبيل كفعل صريح و معلن من قبل الساردة (الأنثى) إلى فعل أكثر جرأة تؤطره طاقة مثيرة وذلك بطلب المزيد (أطلب المزيد) تستدرجه بالعناق لتقوده إلى فعل الجنس.

لكن قبل بلوغ مرادها يتركها إيس وجسدها لم يصل بعد قمة اللذة المرجوة، يتركها وكل خلاياها مستنفرة و يرحل. لقد كانت الذات الأنثوية هي المسيطرة على لحظة ما قبل التبادلات ثم ما تلبث أن تكون السلطة الذكورية هي المسيطرة على لحظة ما بعد التبادلات¹ كقوة فاعلة مسيطرة تعيد الأنثى إلى هامش الفعل والسيطرة وتخرجها منه تماما.

يخرج إيس من المكتب دون اهتمام و لا اعتذار، الأمر الذي ألمها كثيرا (كان رجلا مؤلما فوق العادة، وفي داخله كم هائل من السخرية من الآخرين. وحين خرج ذلك اليوم وتركني في مكتبه لاحظت أنه كتب على المدخل عبارة تجعل زائرته يشعر أنه غير مرغوب فيه مسبقا "نرجو من زوارنا الكرام عدم الإزعاج")².

ويتحول الفعل الجنسي في النهاية إلى مطلب فردي تاق له جسد "باني" الأنثوي لا غير، حيث يترك جسدها لذة دون إشباع، أمر يلوح لنا في الأفق أن يكون هذا الجسد مشروع مومس يبحث عن إفراغ شهوته الصارخة وطلب الإمتاع مع رجال آخرين مثل شرف وتوفيق..

ولو تأملنا النص المنجز في جزئه الأخير، نجده قد تأسس بفعل التمني والرغبة من صور في ذهن الساردة تصنعها في مخيلتها سبيلا لتغذية شهوتها الجامحة وبلوغ ذروتها، إذ تعتمد إلى تكثيف صورة الرغبة والنشوة الجسدية عبر إحالتها إلى مجموعة من الأفعال المشحونة بالوصال الجنسي، أملا في تحقيقها لذاتها ولو خيالاً وحلم يقظة. وهكذا تتحقق نسبة من الشهوة الخارجية في الواقع عبر ردها إلى داخلية ذاتية بفعل التخيل.

في حين تبني الروائية "سارة حيدر" الجسد وتعيد رسم عالمه الداخلي المنشطي من خلال جسد بطلتها في رواية "شهقة الفرس" لتقدمه جسدا مستعرا تؤطره الشهوة، مشتتها للآخر وصاخبا بالحياة (الجنس) لا يعي حدودا لغريزته الجنسية و يعيش في المعصية والخطيئة (إنه الظمأ الأبدى يا عزيزتي. الجنس بالنسبة لك هو الطريق الوحيد للخلود. في كل مرة تمارسين فيها هذه الأشياء، يخيل إليك أنك ابتلعت كمية إضافية من رحيق الحياة.. تعتقدين أن كل رجل يأخذك بين ذراعيه سوف يمنعك من الموت.. هذا كل شيء)³. و تأتيها نوبات شهوة جسدها حين يكون زوجها غائبا أو غاطا في النوم، تحاول إيقاظه ولكنها تتراجع (لا يجب علي إيقاظه من أجل انتشاء عابر)⁴، لكن أمام صرخات جسدها المتوتر القلق لا تستطيع إيقاف شهوته الجامحة، تحاول النسيان والسيطرة عليه فتقرأ كتابا، ثم تشاهد مسرحية، ولكن لا جدوى تستحضرها نصيحة كازانوف الثمينة وتسيطر عليها (سارعوا

¹ - ينظر : عباس مكي، المرأة الأخرى و الرجل الآخر،: قضايا المرأة العربية، الشريعة ، السلطة ، الجسد، دار بدايات، دمشق، سوريا، دط، 2008، ص 159.

² - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 33.

³ - سارة حيدر: شهقة الفرس، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط 1، 2007، ص14.

⁴ - المصدر نفسه ، ص 46.

بالاستسلام للغواية قبل أن ترحل.. والغواية مستلقية في الغرفة المجاورة)¹، غرفة أخ زوجها إدوارد، تتقدم، و تتراجع، و تقاوم، و تتردد، لكن في لحظة (اضمحت جميع الشرائع لتحل مكانها ديانة الشهوة، ملكة متربعة على الأجساد)²، تحزم أمرها تتسلم لشهوة جسدها وغواية الآخر، تتسلل إلى غرفته (فتحت الباب أخيرا حين صار جسدي كله متفتحا لاستقبال أمطار اللذة المحرمة، لكن إدوارد كان نائما، وعلى جبينه ترقص بعض الضحكات الشامتة، وفي ثغره يخفتي سر كنت أنوي اكتشافه هذه الليلة...)³.

و تفصح ملفوظات كثيرة في هذا النص عن نوبات غريزية لجسد المرأة، لا تستطيع كبح جماحها، وإن كانت صاحبها لا تصوره صراحة فهي تحتفي به عن طريق الاستعارة التي تصرح أكثر بما تخفي لنص يشير دوما إلى الجسد وشهوته الجامحة، فهو يبحث دوما عن جسد يحتويه ويسكن غرائزه.

إنها تستعير صفات الفرس الجموح وتلصقها بالجسد الأنثوي الصاخب الراغب في الانطلاق بحرية، لحظتها يكشف المسرود عن بقية العملية وقدرته على استحضار شبقية الجسد بكل تمثالاته.

و حينما يغدو الجنس في لحظة (كل ما نملك لننسى أنفسنا)⁴، تتوجه "حياة" في "فوضى الحواس" إلى عشيقها شوقا له (كان يتحدث إلى، وهو يرتدي من جديد قميصه، ويده اليمنى تحاول بصعوبة إدخال تلك الأزرار وبدل أن أساعده على تزييرها امتدت يدي تخلع عنه القميص، وراحت شفتاي تتدحرجان على مساحة صدره ثم تنزلقان نحو ذراعه الثابتة مكانها فتكسوها قبلا بشراسة العشق الذي هو وحده قادر على جعل أية حقيقة جميلة في ساعتها)⁵. إن انتشار اللذة موضوع الرغبة الجنسية عند المرأة في هذه النصوص يمر عبر جسد الآخر، وما يثير فيه من ينابيع الشهوة الجسدية الجارفة ويوقظها، عكست رغبة فعل الجنس بطقوسه الشهوانية لدى المرأة. فسقطت في حبال وشرك الجسد الذكوري بكل إغراءاته المثيرة لمبدأ اللذة، من خلال بعض ميزاته التي تظهر في الشكل الخارجي للجسد كبنيتة وملامحه وهندامه...

وقد حصرت البطلة "باني" في "اكتشاف الشهوة" كل ذلك في الملمس والشم والذوق، الذي تركها تكشف هويتها الأنثوية (أفنقد جدا ملمس لحيته، ورائحة عنقه وطعم شفتيه، وجسده الجبار الممتلئ، والذي يعطي شعورا جميلا برجولته وبأنوثتي)⁶. كما أن أول ما أثار البطلة أحلام في النغم الشارد هو جسد إدوارد (شعره أسود، جسمه قوي، ووجهه ممتلئ و أهدابه كثيفة)⁷ وصف نضح برجولة صاخبة أذهلتها (سرت على طول الطريق شبه غائبة عن الوجود، مسحورة باللقاء الذي يكن متوقعا، بالحديث الشهي و

1- المصدر نفسه ، 46.

2 - المصدر نفسه، ص 15 .

3 - سارة حيدر: شهقة الفرس ، ص 49.

4- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 301.

5- المصدر نفسه ، ص 272.

6 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 63.

7 - ربابعة مزاح: النغم الشارد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2003، ص 66، 67 .

الرجولة الصارخة و الصوت العذب ذو النبرات العميقة...¹، ما يؤكد أن المرأة تنجذب فطريا للرجل الممتلئ رجولة وقوة جسدية كعلامة تقييميه فيزيولوجية للآخر من قبل المرأة. فمقياس اللذة تؤكد بانني، والذي جعل جسدها ينتشي ويرقص شهوة ويكشف زوايا الشهوة عنده هو "القبلة"، التي دخلت بها عالما آخر جعلها تنتقل من رجل إلى آخر حتى أصبحت على مقربة من مشروع "مومس" بحثا عن المتعة.

- (قبلة إيس... كانت أجمل قبلة ذقتها في حياتي، تلك القبلة التي شطرتني نصفين... وهي التي جعلتني أكتشف الشهوة وأختار درب التجريب)².

(قبلة إيس... كانت تلك أخطر المنعرجات في حياتي، أخطرها على الإطلاق، قبل أن أتحوّل إلى امرأة تشبه سيلا لمطر صيفي هائج لا يفرق بين الحجارة والكائنات)³.

(قبلة إيس قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفاء، والرضاب الذي سقى شتائل الشهوة وأيقظ كل شياطين الدنيا لإقامة حفلة تنكزية مجنونة في سهل مقفر)⁴.

(تلك الشفاه الشيطانية... شفاه "إيس" ...، الشفاه التي حملتني إلى عالم لم أكن أعرفه إلا متخيلا، وحولتني إلى جمرة تتوق إلى نفخة هواء...)⁵.

إن قوة الرجل وعنفه الجسدي وجبروته ورائحة البخور والعمور كان مصدر رغبة لمرغريت في "أقاليم الخوف" (كنت أستفزه ليكون شرسا أكثر. أدركت ذلك وأنا أشم رائحته التي تملأ المكان وشرر عينيه يحدث صوتا كعود ليلة ماطرة، كان الليث يزأر بمحاذااتي، وأنا أتلوى في الداخل من المتعة)⁶، فهي تهوى أنموذج الرجل المتغرس المسيطر والمهيمن والمهيمن عليها، وإن كانت تناشد الحرية والمساواة معه.

و تقف بانني على أبواب المتعة عبر تمثلات جسدها الملتدّ بفعل الجنس، وهو يعيش الحرية علاقة تعويضية خارج أسوار القهر الأسري، الذي يمثله الأب والأخ إلياس، و لا ترى جسدها سوى عورة و عارا يجب ستره حتى بالقضاء عليه. وزوجها مود الذي لا يحسن التعامل مع جسدها كامرأة. وكأن (هذا الجسد ليس بيدرا للمشاعر وحقلا للأحاسيس ومسكنا للفكر)⁷، ومجتمع يعيش الفضيلة علنا، وفي الظلام يمارس الفاحشة ويعيش الرذيلة والنفاق.

أمام هذا القهر والنفاق من جهة، والحب والمتعة من جهة أخرى، مع إدراكها لمعنى العلاقة الجسدية مع الرجل، وإيجادها لمن يعرف ثغرات جسدها والمفاتيح السرية لمداخله والمقاييس التي حكمت له، تخرج من صمتها علنا وتعبّر عما يختلج في نفسها ويثير جسدها ويعيد رسمه وتشكيل عالمه الداخلي. (وقد كان يمكن للنور أن ينفذنا من خطئنا ولكنها

1 - المصدر نفسه، ص 74

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 28، 29.

3 - المصدر نفسه، ص 30، 31.

4 - المصدر نفسه، ص 30، 31.

5 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 32.

6 - فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، رياض الريس للكتاب و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2010. ص 110.

7 - عفيف فراج: المرأة بين الفكر و الإبداع، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 89.

العنمة، ورغبتني في أن أحب وأرغب واشتهي ونقمتني على مود... وعذريتي التي هدرت وجسدي الذي انتهك، وقلبي الذي ديس، وتاريخ مرير من النفاق ساد كل الدنيا...¹.
و هكذا، وعن وعي تقدّم الساردة جسدا أنثويا ينهمر شلالا من اللذة يعيش خطيئة جنسية، إحياء وإيماء وإشارة مضمرة وصريحة، ملونة نصيا بجسد آخر فيه من البيان السحر والجمال والمتعة الأدبية ما في ذلك من لذة يصنعها اجتماع جسدين في نشوتها الجنسية. فهي تستعير الكلام للتعبير عن اللذة في العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة وتحثني فيها بلذة جسدها ونشوته أيما احتفاء وهي تمارس خطيئتها الجنسية مع "توفيق" حدّ التواطؤ الفني مع لذتها، وذلك بتعرية الجسد وتحويله إلى عناصر من الطبيعة لخلق متعتها واستحضار شبيقة الجسد المنهمر والمستنفر لذة، دون قيد أو شرط معلنة عن حرية جسدها في المطالبة باللذة، وحقها في امتلاك زمامه لوحدها (وتحت سماء تنام نجومها خلف جدار من الغيوم، لا أرى، لا أسمع، لا أعي فقط سيول من اللذة تنهمر عليّ من جسده، شفاهه وزاوية السحر التي قسمتني نصفين على سجادة غرفة الجلوس، على أرض صلبة، ثم أمطرت فيّ داخلي، ثم انفجرت في كل الينابيع ثم هبت الريح لطيفة ومسالمة، واهتزت غابات الروح، وطارت أفواج العصافير ثم زقرقت).²

و تسرد حالة جسد تأمرت عليه الظروف لتوقظ فيه غرائزه وتقدم قصة مختصرة لجسدين لُفقت لهما الغربة (أكثر من تهمة)³ ، ليقعا في الخطيئة.
(أفتح باب شفتي وأدعوه للدخول، يتردد قليلا ثم يدخل، أبحث عن زر النور يمد يده ويبحث عنه هو الآخر، تتعانق أصابعنا وتبدأ قصة هنا في العنمة تحركها الأصابع ثم الأنفاس ثم صمت متأمر مع الخطيئة...)⁴.

و تقيم "باني" هنا، علاقة تعويضية لتتفلس عما يملأ صدرها من حب إيس و إهانته لها، وآلام نكبتها ونقمتها على زوجها و عائلتها و المجتمع بأكمله، وتقدم مصوغات مقنعة وتحاول من خلالها صرف كل ما قد يدخل أفعالها ضمن حيز المحرم. موضع من شأنه أن يفتح باب المطالبة بالإشباع الجنسي لديها أكثر، فهي تدين بالدرجة الأولى زوجها مود الذي أوصلها إلى هذه الحالة من ممارسة الخطيئة مع أكثر من رجل، رغبة في الشعور باللذة والانتشاء، وكأنها ثورة تمرد على السائد، تريد من خلالها تفكيك مرجعية تملك الرجل، وسلطته، و حرّيته، والقمع الذي يُمارس ضد جنسها وجسدها، فكأنها تعاقبه عبر هذا الجسد الذي قمع فتحرره من سيطرته بالخيانة و الخروج عن قيوده. فعبر تجاربها مع زوجها مود وإيس وشرف وتوفيق، تقول الجسد بكل وضعياته وآلامه وجراحه ونكباته ولذته ونشوته. إنها تستعمل الخطيئة لتفضح النظام الذكوري الذي عاشت في ظله.

إن الظلمة – تؤكد الساردة- قد ساعدتها على خطيئتها، حيث شكّلت خصائص فضاء البيت (ساحة الجلوس) العنمة والسكينة إحياءات جنسية، أدكت جذوتها تلامس أصابع "باني" و"توفيق" في محاولة منهما إشعال النور. وفي صورة استبطانية ذاتية لشهوة عميقة لجسد

¹ فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص80.

² فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص80.

³ - المصدر نفسه، ص 79.

⁴ - المصدر نفسه ، ص 79.

شبقي مكبوت صاحبه توفيق بطلب رغبة عدم إشعال النور (لا تشعلي النور "قال لاهثا"، وكنت أفهم عمقه وكأنه يقول "لا تنيري جوانب خجلنا)¹، تتحقق الرغبة الجنسية الدفينة حيث غدت الظلمة لبوسا محصنا لفعل الجنس، أيقظ مكامن الشهوة الجنسية عند توفيق، ثم نفذت إلى أعماق باني حتى تجاوزت معه وتفاعلت.

لقد حضر الصمت والعممة ليكونا أبلغ من الكلام بين رجل وامرأة كان الجسد المتعطش والمترع لذة ثالثها. فجاء الفضاء تؤطره العممة والرغبة، وانتهى جنسيا مليئا باللذة الطاغية والانتشاء يحشد النص بإشارات واسعة حول المتعة والرغبة واللذة مؤشرات واضحة ودالة على ذلك الاحتفاء بالجسد الشهواني المكتنز إثارة حتى تصل به إلى قمة الانتشاء، فقد اشتغلت عليه بإتقان وهي مسلمة نفسها طواعية ومستسلمة لكل شهواتها. أين تختزل متعتها في عناصر الطبيعة والحياة من السماء، و النجوم، والغيوم، والينابيع، والرياح، والغابات، و أفواج العصافير... استعارتها من الطبيعة للتعبير عن الشهوة واللذة التي تتولد من الطبيعة في ذاتها، باعتبارها غريزية طبيعية في النفس البشرية، يحيى بها الإنسان ويعيش مطالباً بحق من حقوقه بكل حرية. فعناصر الطبيعة التي وظفتها تنفي عنها القيود (سيول تنهمر، أمطرت، انفجرت، الينابيع، طارت أفواج العصافير، هبت الريح).

كل هذه الملفوظات التي وظفتها تبيح الحرية بغير حدود وتقدم للجسد فرصة أكبر للتمظهر والتجلي والعيش بمتعته الطبيعية بعيدا عن كل قيود، و تحرره من واقعه القصري. وإن فتنة السرد هنا جعلت الساردة تقدم الجسد في مشهد شبقي ينفجر شهوة، وينهمر متعة، ويمطر لذة، ويهّب انتشاء..

لقد استعارت لرواية جسد خرج من سجنه إلى عالم متعة لم يخبره، عناصر من الطبيعة في حركتها ونموها وتفاعلها لاستجلاء لذة الجسد، وتتبع مراحل بلوغ شهوته لينتج المحكي الروائي و يبين و يكشف عن قدرته الهائلة في التعبير و التخيل.

إن اللقاء الجسدي الذي حصل بين باني وتوفيق لم يكن لقاء عاديا حتى وإن لمست فيه تناغم للأجساد وانسجامها، بل كان فضاء مؤسسا للإقامة والانتساب للوطن (الجزائر) ولقسنطينة والماضي والأهل... عليه أقامت أساس جسدها المنهك والمشوه من قبل مود، والمترع لذة والمستنفر شهوة، لم يجد من يخمد نيرانها بعد أن أججها إيس وتركها بساديته. تقول: (فتحت الباب، فإذا بعينين مألوفتين تبتسمان[...]) كان متوسط الطول، بشعر أسود طويل يلامس الكتفين، وبشرة ذات بياض أعرفه، وملامح تتوغل مباشرة في القلب: قال بلهجة قسنطينية مفاجئة: أنت جزائرية وتحديدا من قسنطينة؟ كان يجب أن أبتسم، قسنطينة كلها كانت في عينيه... تراجع خطوة إلى الخلف وهو يقدم لي المفاجأة الثانية - توفيق بسطانجي أنا جارك في الطابق الذي فوق، كان يجب أن أبتسم مرة أخرى مرددة كلمة "بسطانجي" -: يا للصدفة وأنا باني بسطانجي، فاقت دهشته دهشتي وهو يقول : إننا من عائلة واحدة إذن؟

¹ - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص 79 ، 80 .

تلك هدية عمي لي في تلك الصبيحة غير المتوقعة، وذاك كان مسارا آخر في حياتي يخرج من متاهة "مود" و "إيس" و "شرف" وخياناتي الصغيرة التي لا معنى لها)¹.
(توفيق أمامي وكأنني أعرفه منذ ألف عام، وكأنني أراه بعد فراق سنة، غمرته، أرتة تقبيل عينيه [...] دعوته للدخول، الماضي يحط على كتفيه، قسنطينة تتربع على ابتسامته، شيء لم أكن أعرفه، شيء! بأي كلمة سأفسره؟ وهو غير مرئي وغير ملموس، لكنه نما بيننا في تلك اللحظة، شيء اتفقنا عليه أن يكون وسيستمر ويكبر)².

و تحتفي "فضيلة الفاروق" بشهوة الجسد أيضا في روايتها الأخيرة "أقاليم الخوف" أيما احتفاء. فإذا كانت في رواياتها السابقة تنهض بالجسد الأنثوي باعتباره موتيفا يحمل دلالات مختلفة وتعيد الاعتبار له بوصفه جسد إنسان ينبثق عن وعي سردي، وتضعه ضمن قضايا نفسية واجتماعية تطرحها، لاسيما في العلاقة الجنسية بين الزوجين تطرح أسبابها والنتائج المؤدية إليها. فهي هنا تقدمه منتشيا جنسيا يخضع لذلك الفعل الرغوبي عبر تحويل مشهد اغتصاب المحقق العراقي محمد لمارغريت الأمريكية إلى مشهد جنسي يحتفى به فعلا ولغة مبتذلة، وهي تقدم المغتصبة مغتبطة ومنتشية متجاوبة مع مغتصبها، بل هي من تطلب المزيد أكثر من مرة ليغدو جسدها مشحونا بفعل اللذة، يتمتع عنها بالاكْتفاء، فتطلبه بالمزيد.

وإن كان المحقق محمد يعلن أنه قد إغتصبها، فهي تقول له أنها مارست الحب معه لأنها رغبة به لا بغيره. لتكن الرغبة لدى المرأة هنا هي مصدر قيمة فعل الجنس مع الآخر، والمعيار الوحيد بعيدا عن كل مرجعية دينية أو اجتماعية ما دامت (السعادة تعني إشباع الغرائز)³ وقد حققت ذلك فالذاتية هي التي تؤسس ذلك. فلو تأملنا الرواية الثالثة والرابعة لفضيلة الفاروق "اكتشاف الشهوة" و "أقاليم الخوف" سنجد أن فعل الجنس فيهما يحتكم إلى مدى الرغبة عند المرأة و إثارتها و اللذة التي ينتجها الفعل .

اكتشاف الشهوة:

باني	← مود (زوجها شرعا)	← قيمة سلبية (اغْتصاب)
باني	← إيس (عشيقتها)	← قيمة إيجابية (لذة)
باني	← توفيق (عشيقتها)	← قيمة إيجابية (لذة)
باني	← شرف (عشيقتها)	← قيمة سلبية (انعدام اللذة)

فعل بدون رغبة ولا حب يعطينا قيمة سلبية (انعدام اللذة).

أقاليم الخوف:

الأستاذ اللبناني	← طالبته	← عدم الرغبة = اغْتصاب
المحقق العراقي	← مارغريت	← الرغبة = اللذة.

عندما توفرت الرغبة في علاقة باني بإيس وتوفيق كانت اللذة، في حين مع شرف توفرت الرغبة بداية لكن النتيجة سلبية لأنها لم تشعر بلذة معه.

¹ فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص50، 51.

² المصدر نفسه: ص69.

³ فيصل عباس: التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991. ص 91.

في حين مع زوجها كان الفعل سلبيًا فقد و صفته بالاغتصاب لعدم توفر الرغبة بداية، ما يستلزم انعدام اللذة كحال الطالبة اللبنانية وأستاذها.

وبالتالي يتحقق الفعل الجنسي في محكي فضيلة الفاروق خاصة "اكتشاف الشهوة" عبر وجود الرغبة والحب أولاً كما تقول في أكثر من موقع:

- (وإذا فاجأني توفيق فقد جعلني أكتشف صدق مقولة "باولو كويلو" تقول: الجنس بلا عاطفة عنف نمارسه على أنفسنا)¹.

- (توفيق كان محبا وذاك كان كافيا لأكون سعيدة)².

- تخاطب إيس : (الحب هو الذي يجرنني إليك)³.

لقد حقق لها الحب و الرغبة التوازن و التصالح مع جسدها و أعاد له قيمته و عنفوانه. هكذا يتحقق وجود الجسد الأنثوي في ظل حضور جسد الآخر (الرجل) الواعي لجسد المرأة والمؤسس لأنوثته، أين يمنحه الإحساس بجنسه وقيمه و عاطفته وحضوره. فغياب جسد الآخر هو انعدام لجسد المرأة.

إن فضيلة الفاروق تتناول جسد المرأة بشقه الجنسي، و تقدمه جسدا شبقيا مشحونا بفعل اللذة ، تسيطر عليه نزواته، تمثله "باني" في "اكتشاف الشهوة" و "مارغريت" في "أقاليم الخوف" كأنموذج للمرأة عامة، و لتفند به الفكرة القائلة: إن المرأة لا تعول على أمور الجنس بقدر ما تركز على الحب أكثر، وتسيطر على جسدها أكثر من الرجل الذي يرى فيه حاجة ماسة لتهدئة ضرورة عضوية (جنسية) لا غير، وهو ما يقربه من الغريزة الحيوانية⁴ وهي (الكاتبة) تساوي المرأة والرجل في الغريزة الجنسية ومبدأ اللذة.

و تقدم رواية زهر مبارك "لن نبيع العمر" الجنس علاقة شاذة بين الرجال (اللواط)، حين يقف أحد الأبطال و هو صغير على مشهد جنسي بطله والداه، تفتتح به الرواية في أول صفحة لها⁵، يقدم فيه الأب خاضعا لغريزة ظلت تسيطر عليه، لدرجة قتل فيها زوجته أثناء الجماع لأنها لم تشبع غريزته، يدخل السجن و هناك لم يجد غير الرجال ليحقق غرائزه، لقد أصبح الشذوذ ملاذه، يكبر الولد و يكون صورة عن أبيه، فالجنس عنده مصدر للمتعة وإشباع للجانب الغريزي و لا تكون متعته إلا مع الرجال، بينما المرأة لا تستهويه على الإطلاق، فهو يحتقرها و لا يحس بأي إحساس معها، و هذه غريزة ظلت تسيطر عليه بقوة حتى يصاب بداء السيدا.

و في المقابل، وبشكل أقل في هذا الطرح لتيمة الجسد، نجد "سارة حيدر" في "شهوة الفرس" ثم "أحلام مستغانمي" في "فوضى الحواس" و "عابر سرير". لم تتناولاه سرديا

¹ - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة: ص 82.

² - المصدر نفسه: ص 76.

³ - المصدر نفسه: ص 39.

⁴ - ينظر: إحسان الأمين : المرأة، أزمة الهوية وتحديات المستقبل، دار الهادي للصناعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،

ط1، 2001. ص 125.

⁵ - ينظر: زهرة مبارك: لن نبيع العمر، دار قرطبة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص 11.

كما فضيلة الفاروق. و قد أجمعت كل البطلات على خيانة الزوج ، فهن لم يقمن نزواتهن ولم ينكرنها، بل عملن على إشباع غرائهن خارج مؤسسة الزواج حتى وإن كانت مرغبت قد تعلقت بالمحقق فهي تجمعها علاقة مع صديقها "نوا".

ولكن فضيلة الفاروق كانت أكثرهن جرأة في الطرح والتصريح، ولكونها تدرك أن أعمالها لن تمر دون خضوع لرقابة المجتمع الذي يحمل مرجعية تخالف طرحها، ولا يقبل ذلك وتحت أي مسمى وربما قد يعد ذلك نقيصة أخلاقية، عمدت إلى مراوغة سردية إذ جعلت الساردة في اكتشاف الشهوة تعيش في غيبوبة مدة ثلاث سنوات و جل الأحداث عاشتها في مخيلتها دون وعي (غانبة العقل).

أما في أقاليم الخوف فجعلت بطلتها مارغريت ذات جنسية أمريكية ومسيحية تأخذ بالحرية الجنسية وتعدد العلاقات. كل ذلك لتكسب قدرا أكبر من الحرية في البوح واستحضار الشخوص وسرد الأحداث والوقائع بلغة فاضحة.

أما الجنس فكرة للدعارة والبغاء يكاد يختفي في الرواية النسائية الجزائرية، ما عدا رواية "أحزان امرأة من برج الميزان..". لصاحبها "ياسمينه صالح"، التي تفاجئنا في كل مرة بتجدد مواضيعها. حيث تحاول الكاتبة من خلال روايتها التعرض لهذه الفئة وذلك برسم الظروف المحيطة بشخصياتها النسائية التي أرغمتها الظروف على سلوك هذا المسلك، حيث تدين المجتمع بالدرجة الأولى الذي - حسبها- السبب الأول في ذلك، كحال زميلة البطلة الساردة في الغرفة الجامعية، ومن قبلها أمها التي تركها زوجها مع ولدين وسط مجتمع لا يرتبط عنده جسد المرأة إلا بالجنس، الأمر الذي جعلها في ظل الظروف الصعبة تقنع نفسها بأن (الجسد ثروة يجب استغلالها، وأن الفضيلة لا تحمي من الجوع)¹.

و تذكر مأساتها وتستعرضها وسط مجتمع متناقض يعيش ازدواجية، يتغنى بالشرف علنا وفي الخفاء يمارس الخطيئة في استمتاع (كنا في حي يعرف المجتمع مهنة والدتي فيه.. كان الناس ينظرون إلينا نظرة تثير التقزز، حتى أولئك الذين يتسللون إلى بيتنا ليلا لنفس المتعة، يحترقوننا في الصباح... كانوا يحترقوننا باسم الشرف!)².

تتكلم عن أمها التي بدأ المرض يدب في جسمها، وازدادت تعباً وشحوباً مع فرار ابنها من البيت، وشيئا فشيئا بدأ مصدر العيش يزول في الوقت الذي كان فيه الرجال ينفصون من حولها، بدأت تعي حجم صعوبة الحياة والمعيشة، ومع ازدياد المرض الذي جعلها لا تغادر الفراش لم تجد أمام ذلك وأمام إلحاح أحد رجال السلطة إلا إبرام صفقة توفرها لها شقة وحياة هادئة مقابل جسد ستيبعه ثانية كما باعته أول مرة.

و تدخل البنت مهنة أمها مجبرة في وقت أصبح الإرهاب يحصد أمامه كل شيء (كنت جسدا غضا بالنسبة إليه.. وكان أمنا حقيقيا بالنسبة لي...)³. تموت الأم، و تتجج البنت في شهادة البكالوريا لتدخل عالما آخر في الجامعة، عالم الفنادق و خمس نجوم، و السيارات ورجال الأعمال و هي ناقمة على المجتمع بأكمله.

¹- ياسمينه صالح: أحزان امرأة من برج الميزان ..، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، دط، 2002، ص77.

²- المصدر نفسه، ص 68.

³- المصدر نفسه، ص 78.

و بهذا. ينقلنا السرد إلى فئة أخرى وهي بنات الجامعة لتقدم صورة الأحياء الجامعية (الحي الذي لم يكن حيا خارج تفاصيل الحكايات التي تنسجها المدينة عنه كحي للاستثمارات الناجحة، من حيث استقطابه لكل أنواع الرجال القادرين على الدفع للخروج مع من تم إبرام الاتفاق معها مسبقا، للحياة على طريقة خمس نجوم، البعض يسميه حي "تايوان"، ربما لأن البنات كثيرات وأجرتهن ليست عالية جدا بالمقارنة مع أحياء جامعية أخرى، فاللذة لا تتجاوز عادة الألف دينار لليلة الواحدة مهما ادعى الجسد الأنثوي أنه مميز، أو انه خارق..! قيمة أحياء أخرى أجرة البنت فيها تتجاوز الـ 5000 دينار لليلة الواحدة، أشبه ما يكون الجسد بفندق قيمة الليلة فيه تحدد مستواه، وإما فندق يستحق العودة إليه أو شطبه من الذاكرة! لا أفكر أنني صدمت أول مرة حيث علمت أن ثمة من حولت الحي إلى مكان مثالي للبيع والشراء، يبدو أنه لم يكن هناك ما يباع غير الجسد ولم يكن هناك ما يشتري أكثر من لحظات متعة خارج السور المقدس للمدينة التي تدعي الشرف كي تبدو أكثر دعارة من مومس محترقة...¹

و تقدم الكاتبة أنموذجا ثالثا وهو المرأة في القرية (قرية الساردة) التي رفضت الزواج ثانية بعد وفاة زوجها حتى تربي أبناءها الصغار، ورفضها الزواج من رجال القرية تحول إلى حقد عليها، إذ رموها بالشائعات و فرضوا عليها حصارا أخلاقيا، سرعان ما تحول إلى حصار اقتصادي حيث تحول حقد الرجال عليها إلى سلوك مباشر لتجويعها)².

وأمام الشائعات تحول عنها كل الناس (قيل أن الإشاعات التي مستها جعلت الرجال ينصرفون عنها، فلم يعد يطلبها أحد في الحلال، ولكن الكل اشتهاها في الحرام وكانت الخطيئة! خطيئة أن تصبح امرأة جميلة عاهرة كي تنتقد ابنها من الجوع)³.
تقدم الكاتبة أب البطل مدافعا عن المرأة وهو رجل دين و (الذي كان يجد للمومس ألف عذر متهما الثقافات الرجعية سببا في رذيلتها في مجتمع يدعي أنه على حق..)⁴. ويعلن عكس ما يبطن.

إن الروائية وهي تعالج هذه القضية وتقدم ملابسات الموضوع من خلال النماذج والأحداث، تربطها بالخلفيات التي أوجدتها و ظروف الشخصية التي حملتها على ذلك الطريق، و تتناولها بعيدا عن كل تناول صريح أو إيحائي للجنس وممارسته، إذ جاءت روايتها تدين المجتمع بالدرجة الأولى وهي تبحث جادة عن الأسباب الكامنة وراء الظاهرة (الدعارة)، فترسم الظروف الموضوعية المحيطة بالشخصيات، ما جعلنا نتوقف عندها طويلا، ذلك أن تحديدها الواضح للظروف والشخصيات والجو النفسي يخلق بالضرورة أحداثا خاصة لا يمكن تواجدها إلا في عمل أدبي جاد.

¹- ياسمينة صالح: أحزان امرأة من برج الميزان ..، ص 33+34.

²- المصدر نفسه، ص 89.

³- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴- المصدر نفسه، ص 89.

وتوضح السمات الخاصة والملاح ذاتية للنماذج والأحداث، وتربط هذه جميعا بالخلفيات والأرضية التي أوجدتها وهذه سمات النصوص الروائية للكاتبة .
و فكرة الدعارة و مهنة البغي موجودة من قبل في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية و كذلك بالعربية(من الجيل الأول للكتاب باللغة الفرنسية مولود فرعون، هو الوحيد الذي ذكر بين الفينة و الأخرى وجود الدعارة "المحلية" و يجب أن نلاحظ في هذه الأثناء، أن أربعة كتاب استطاعوا التكلم من زمن غير بعيد عن المرأة الجزائرية العاهرة في مؤلفات الطاهر وطار، سواء أتعلق الأمر بالروايات أم بالقصص أم بالمسرحيات)¹، ورواية **الطاهر وطار** "عرس بغل" الرواية الوحيدة التي تنفرد بهذا الموضوع و بإسهاب، حيث تصور بدقة معاناة النساء العاملات في الماخور مثل العنابية و حياة النفوس وعلجية، وكيف يتم استخدامهن وسيلة للمتعة و الإشباع الجنسي، و تترك لهن المجال للتعبير عن وحدتهن وحرمانهن العاطفي و فقدانهن الحنان الأسري، فيسردن معاناتهن بطرق مختلفة منها البوح والشكوى و الغناء، يقدمهن السرد ضحايا الأهل و المجتمع، شخصيات يبدو عليها الحزن والبؤس و المعاناة كما يطلعنا السرد (كان البؤس يبدو عليهن رغم اللامبالاة التي يصنعنها، كم كن ككليات السيرك متدربات على حركات كثيرة، شغلن الشاغل ما ستقذفه لهن الأيدي مع قطع السكر)² .

ولقد عبرت رواية الطاهر وطار عن معاناة المرأة البغي أكثر مما عبرت عنه المرأة الكاتبة ممثلة في ياسمينة صالح.

إن كان حضور الجسد في الرواية العربية عموما مرهون بالجانب الجنسي في ظاهره أو باطنه، فإنه في الرواية الجزائرية النسائية – وبالنظر إلى الروايات موضوع البحث- يكاد يختفي هذا الطرح، وقد كان تناوله بنوع من التحفظ وكثير من الترفع (الحرص)، ولعل ذلك يرجع إلى كون الرواية النسائية حديثة النشأة، كما أن مثل هذه المواضيع لازالت غير مرحب بها.

والمجتمع الجزائري عامة محافظ إلى حد بعيد، و بالحد الذي لا يرحب فيه بما يكتب في هذا الجانب، بما في ذلك القارئ والكاتب.

و إن الروايات الجزائريات لا يوظفن الجسد ولا يحصرنه في بعده الجنسي ليكون مرادفا للذة الشبقية، فهو بعيد عن الممارسات الجنسية بعيد عن الشهوة، ما عدا بعض الروايات .

أما في العموم فالجسد يحضر مع الإنسان مع رحلته في الحياة يتكلم عن تعب، عن خوفه، وعن قهره، وعن معاناته، وعن شقائه، ومرضه وألمه اليومي في واقعه الاجتماعي، الاقتصادي، السياسي والديني....إنه يحضر دائما وأبدا في النص الروائي، يحضر مع الشخصيات كيفما كانت حتى ولو أنها كائنات من ورق.

و تشكل فضيلة الفاروق بين الروايات الاستثناء الأكبر خاصة في روايتها "اكتشاف الشهوة" و "أقاليم الخوف"، فإن كانت في روايتها "مزاج مراهقة وتاء الخجل" تقدم لنا

¹ - Ahlem Mosteghanmi: Algérie Femme et écritures, p 152.

² - الطاهر وطار: عرس بغل، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982، ص 43.

نماذج وشرائح عن عالم المرأة فهي في روايتها "اكتشاف الشهوة" وكذلك "أقاليم الخوف" كانت مولعة بدخول عالم المرأة من الأبواب العميقة والخلفية و المغلقة، أبواب جديدة فتحتها على القارئ الجزائري، خصوصا وهي تستعرض الجانب الجنسي من منظور المرأة، حين تلجأ إلى تصوير اللحظات الأيروسية التي تسبق وتلي العلاقة أو العملية الجنسية، وهي محاولة لم تسبقها إليها أية رواية جزائرية بذلك الكشف عن المستور علنا وبهذه الطريقة والقوة والبوح والوصف الذي يחדش حياء الفرد الجزائري العربي المسلم، فالقارئ يشعر في بعض المواضع أنها مجرد تعبير ودعاية مجانية وفيديو كليب للعمل، ذلك أنه يمكن الاستغناء عن بعض الألفاظ و تكون الفكرة واضحة كل الوضوح دون اللجوء إلى تلك المقبلات والبهارات. فالقارئ يمكنه استيعاب الفكرة دون تفاصيل مثقلة بألفاظ مخدشة للحياء، كما يمكن التعبير عنها فنيا دون ذلك الترددي والعفونة حتى وإن كان واقعا، كما نجده في "أقاليم الخوف" التي يسير الجنس فيها (مع النظرة الإباحية المسطحة التي تختزل الجسد و الجنس و المرأة إلى مجرد موضوعات و محفزات لإثارة نزوات القارئ و خياله الجنسي و استئثارتهما)¹.

و لقد نجحت فضيلة الفاروق في وضع القارئ على مفهوم العلاقة الجنسية قي رواية "اكتشاف الشهوة" بين الزوج وزوجته وهي تتناولها من هذه الزاوية (علاقة زواج)، فكانت برؤية أعمق مما لو كانت بطرح ذكوري كونها أنثى تمتلك ذلك الشعور الأنثوي بجنسها، ومع ذلك قدمتها من زاوية رؤية واحدة، فكان القارئ طيلة الرواية حبيس هذه الرؤية، إذ لم تترك مجالا للآخر (الرجل) لتقديم منظوره ورؤيته.

كما قدمت المرأة و هي تعيش أزمة جنسية حادة تركتها تبحث لتفريغ شهوتها وإخمادها دون قيد وضبط حتى أن الجانب الديني لم يوقف شهوتها.

تقدم الكاتبة بطلتها وهي تنتصر لخطيئتها مع "إيس" و"توفيق" وتحثي بها فنيا أيما احتفاء، كما هي في "أقاليم الخوف" متعطشة للجنس بلا حدود، فكانت في ذلك تقدم جسد المرأة بنظرة سلبية كما هي في كثير من الروايات العربية عامة التي اتهمت فيها أصحابها بأنهم يقدمون جسد المرأة مقترنا باللذة والمتعة (نظرة دونية سلبية)، فضيلة الفاروق قدمته من خلال علاقاته مليئا بالرغبة والشهوة، جسد يعطي مبررات للخيانة بعدم الإشباع، جسد يتوق للذة بعيدا عن كل الأعراف و دون الإحساس بالذنب في أغلب الحالات.

في حين أحلام مستغانمي وسارة حيدر مقارنة فضيلة الفاروق اكتفيتنا بالتلميح عن طريق المجاز ولكن هذه الإشارات كانت في أحيان أكثر بلاغة من الحقيقة ذاتها، ولكن يمكن أن يستغها القارئ بعدم ذكر المسميات بأسمائها والاكتفاء بالصنعة اللفظية التي تختفي منها الألفاظ الجنسية المستوحشة من قبل المجتمع.

إن الجسد من منظوره الجنسي الواضح والفاضح يكاد يختفي من كتابات الروائيات الجزائريات تحت رهينة المجتمع وقيمه الدينية و ثقافته الاجتماعية الراسخة في بنية المجتمع... في وقت أصبح فيه تعاطي الروايات مع هذا الموضوع يشهد ارتفاعا كبيرا إلى

¹ - يوسف شكير: شعرية السرد الروائي عند ادوارد الخراط، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، العدد 2، المجلد 30، أكتوبر، ديسمبر 2001، ص 258.

درجات غير مسبوقة، تلاشى فيها الخروج عن تحريمه، فباتت النصوص الحديثة والمعاصرة تعج بالجسد وعلاقاته الجنسية وتسهب في وصف العملية الجنسية بأسلوب بورنوغرافي خالص انتهك فيها كل ما هو مقدس وانتفت معها الشرعية الأخلاقية بإغراقها في الجنسية.

فالمشكلة ليست في موضوع الجنس بقدر ما هي في الطرح والطريقة والألفاظ التي يقدم بها الموضوع، دون مراعاة الجمهور المتلقي ولاسيما فئة الشباب، كما أنه لا يمكن التخلي نهائيا على بعض المرجعيات التي تضبط سلوك الفرد العربي المسلم، حتى تقدم النصوص الجسد وتطالب بحريته المطلقة ليعيش شهوته و شبقيته، وكأننا أمام فيلم بانورامي وشريط جنسي كثيرا ما عاتبنا عليه الغرب.

إن توظيف تيمة الجسد/الجنس لا يبيح الوقوف والتوقف عند كل عملية جنسية مع عرض انفعالاتها النفسية والجسدية وتفاعلاتها، بحجة أن الموضوع يفرض نفسه كونه ينبع من كيان الحدث الدرامي للعمل الفني، وباعتباره واقعا وبحجة امتطاء صهوة الحداثة وحرية الأدب والتعبير.

كما أن معظم هذه الروايات التي توظف الجنس، يفتقد الفعل الجنسي في أغلب حالاته للفعل الطبيعي ويخرج عن كونه علاقة حميمية متكاملة بين الرجل والمرأة ومتسامية عن كل فعل، إلى صور تشعر القارئ بالقرافة والتقرز كيف؟ وهو يصف الأعضاء في الجسد، ويقدم العلاقات المثلية والمحرمة، والخianات الزوجية، و يقدم الأبطال شواذا جنسيا يمارسون حتى مع الحيوانات في صور تحط من قيمة الإنسان الذي كرمه الله بالعقل عن الحيوان الذي لا يخرج عن طبيعته في هذا الفعل عن فصيلته الحيوانية، وفي كل ذلك نجد يحتفى بكل هذا فنيا وهو يعرض نشوة الشخوص الروائية وتموجاتهم الحارة وتنهداتهم، نسمعها ونراها، بعيدة عن كل قيمة فنية جمالية، وموضوعية وجدية في الطرح، بل هي قريبة إلى العبث واللهو والعري. مما ترتب عنه ضعف الموضوع، بل افتقاره إلى فكرة بعينها، فكثير من هذه الروايات لا تضع القارئ في أي سياق، بل يحاول عبثا البحث عن هوية سردية يتموضع فيها النص دون جدوى تذكر.

3-2- الجسد وثنائية الموت والحياة:

تفتتح رواية "في الجبة لا أحد" لزهرة ديك، على طقوس تراجيدية للحضور الجسدي فيها، وذلك عبر مروره بلحظة استثنائية ومتفردة، يُحكيها ويحكيها جسد البطل السعيد، ويمارس من خلالها لعبة درامية للنسيان والفرّ من الموت المتربص به وراء الباب، والذي يزداد حضوره قوة مع الطرق المتواصل و القوي للجماعات المسلحة على باب منزله. و تنقش هذه اللعبة الدرامية على إشكالية الموت والحياة بمعانيها المتشظية، ليشكل الجسد فيها محور المغامرة الجمالية لدى الكاتبة، التي أبدعت بلا شك- في التفاتتها لمثل هذا الطرح واتخاذها الجسد تيمة مركزية للتعبير عن محنة الإنسان في الوجود عامة، ومحنة الفرد الجزائري في زمن الإرهاب خاصة.

يمارس جسد السعيد وحده في هذه الرواية محنة الوجود بوعي كامل، وهو المهّد بين لحظة وأخرى بالفناء قتلا و بأبشع الطرق، تخار قواه و تنفّلت عقدها وتتناثر ببذخ على أوصاله، يتراخي جسده و تتمكن منه شحنات الخوف، وتتصلب أطرافه أمام الموت وتضمحل فعاليّتها، فيفقد القدرة على التحدي و المواجهة و الصمود. وهنا يخون الجسد صاحبه ويتخلى عنه لحظة الساعة، ما يجعل وجوده بلا قيمة ولا فائدة، لقد أصبح عالة على صاحبه، يمقته حتى القرف (من يخلصني من هذا الجسد الهش العاجز حتى على المقاومة أو صد وخزة إبرة أو دبوس أو حتى لسعة بعوضة أو ذبابة؟ من يقبله عني وينقذني منه؟)¹. و في هذا المقطع يأخذ الجسد مدلولاً يتسم بالقرف و الرفض، فالخوف يعرّيه من حقيقته ويعيد بناءه في صورة جديدة مكسوة بالخوف و الجبن، ليست تلك التي يحملها السعيد عن جسده، إذ لم يدرك قبل اليوم مقدار خوفه، و بأنه يملك جسدا فيه من الجبن والعجز والضعف أمام الموت ما يجعله يفقد رجولته (تتناثر من عينيه نظرات حيرى بائسة وأدهشه أن يكتشف قدرته هذه المذهلة و المخزية به دون دراية منه على الخوف، وهو الذي قضى حياته كلها بحسب أنه لا يفزع من المخاطر أيا كان نوعها، كان دوما يؤمن بأن أي مكروه يمكن أن يحل به لا بد من مجابهته بمنتهى البأس والشجاعة، فإن تغلب عليه و انتصر كان له ذلك وإن حدث العكس فليحدث ... وبعد... أليس الفناء مأل كل شيء على سطح هذه الأرض ...؟ أليس الرحيل هو المصير المحتوم؟ [...] واستحى من طولهِ وجسمه المسكون بخيوط الفزع والمحشو بفتات العبث ونخالة الحقيقة، وتفرس أعضائه الحمقى ورجولته المشعة في غياب ولم يتمالك إلا أن تهالك في اليأس واللامبالاة...)². شعور انتابه بعد أن أضحي الجسد مطلب الجماعات الإرهابية لكل الأوقات في العشرية السوداء. (الجسد في هذه المدينة بات الباعث الأول على القلق والسؤال الجوهرى الذي أصبح يتوقف عليه دوران الكرة الأرضية و بات موضحة هذا العصر الفظيع...)³.

لقد بسط الإرهاب يد الموت على الإنسان و المكان، و من الطبيعي أن يفقد الفرد توازنه و حضوره في ظل هذا المناخ المهيمن.

إن الإرهاب يقضي على الأفراد بالرعب قبل القتل، فيضعهم موضع القرف من نواتهم المشبعة بالإحباط و الهزائم.

و أمام الطرق المتواصل و حضور الخوف بكثافة، يفقد السعيد الإحساس بالمكان والزمان معاً، فينتفي التفاعل معهما ويتحولان إلى قوى ضاغطة عليه متحالفة مع القتل. و داخل هذا العالم المتشظي و الغامض يتخطى شعوره بصيرورة الوجود، و ينفصل عن حركة الكون، ويقطع مسافة زمنية مليئة بالتوتر والهديان اللانهائي والجسد ضائع في البحث عن حلول للخروج من هذا المأزق الذي لا مفر منه، وبعد يقين تام أن من يطرق بابه في هذه الساعة المتأخرة بعد الواحدة ليلاً مع فرض حضر التجول في المدينة، هم القتلة يطلبونه، لا سيّما بعد أن هدّوه مرتين فجاءت الثالثة لتثبت النيّة والمقصد.

¹- زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 25.

²- زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 27.

³- المصدر نفسه، ص 53.

انتفض جسده منتقلاً بين الغرف وأثاثها، بلا وعي (... في لحظة أفقر الحي، و خلت البيوت المكتظة بالجثث المصطنعة كل من وصل مسامعه دوي الطرق يسارع إلى تصنع الموت فينفض عنه كل أمارات الحياة والديبب في بيته، الحركة تتوقف، الأضواء تطفأ والأفواه تلجم معها... كل الأصوات التي قد تفضح حياة ما تعدم... نحن لسنا هنا بل إننا لسنا أحياء ولم نقترف أبداً فعل الحياة، ولذلك فنحن لا نصلح للقتل لأننا أصلاً بريئون صامتون حتى الموت وهل يعقل قتل الميت...)¹، يتحرك السعيد تحت تأثير الشعور بالخوف في أرجاء منزله، علّه يجد مخرجاً لكن هيهات، حتى النوافذ ألصق بها شبابيك حديدية مخافة أن ينفذ منها اللصوص لمنزله، و أثاث منزله والجدران تصلبت وتآمرت مع القتل وكأنها تعيش المصير نفسه. أخذت كل أوصاله ترتعش، و كل ما فيه أراد مغادرة الجسد المكلوم والمفجوع. أحس بأحشائه كلها تقفز مذعورة مفزوعة من هول ما قد يحصل بعد أن يساق للذبح كالخراف، قلبه لم يعد في مكانه و حتى صوته خذله تنكر له في لحظاته الأخيرة فبات بلا صوت، بعد يأسه من الصراخ، والمناداة لهم (يا إخواني... يا جبراني... يا ناس من أعرف ومن لا أعرف أين أنتم... أين أنت يا حكومة... أين أنت يا رئيس... يا شرطة! اغيثنوني... يا خاوتي، سارعوا إلي إنهم يطرقون بابي يريدون كسرهما للهجوم عليا، و اغتيالني أسمعون...؟)². لم يسمعه أحد من جيرانه، بل تنكروا له وتخلوا عنه وقطعوا كل سبيل يدل على حياتهم. لقد أطفئوا الأنوار، وتوقفوا عن الحركة. فالكل يعيش المصير نفسه داخل هذا الفضاء المؤطر رعباً و قتلاً، تتلاشى العلاقات الاجتماعية، ويصير التكتاف و التعاون شبه مستحيل.

و تتوحد مقاطع الرواية، ومعها جسد السارد بالخوف والعجز الذي يبين عن محنة جليلة تصادر حق الشخصية في العيش بهدوء وتعمل على إلغاء زمنها، و لأن الزمن سردياً يظهر أكثر من خلال الحركة وتطور الأحداث التي تقع في الأمكنة ونموها وسيرها بفعل تواجد الشخصية، حيث يتم إدراك تتابع الزمن بفعل تنقل الأشخاص من مكان إلى آخر بتغيير المكان أو مغادرته، فهو في مقاطع الرواية يختفي و يتلاشى، لأن السعيد قابع في مكان واحد (البيت) بفعل محاصرة الإرهاب له، تتقلص حركته داخل المكان، و شيئاً فشيئاً يتلاشى الوعي به لانعدام وجود مخرج، فيصبح مهشّم الوجود مغيبّ الفاعلية كما هو الزمن، كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً وثيقاً بحيث يصعب الفصل بينهما.

ولاشك أن معاناة الزمن أقصى و أمرّ، فإن استعاد البطل إحساسه بالمكان ولو مؤقتاً، كونه محكم الإغلاق و لم يتمكن الإرهابيون من الدخول بعد، فالزمن (الليل) كيف السبيل إلى مروره و تجاوزه، وهو وحيد بالمنزل يحيط به الخوف من كل الجوانب، و ينتظر ساعته المحتومة.

و هكذا يمر إيقاع الزمن بطيئاً ثقيلًا يضاعف شدة توتر السعيد و خوفه، ينتفض كل مرة مع الطرقات على الباب فتزداد كثافة في وعيه، و تنخر فيه عميقاً لا تبرحه. و بين لحظة وأخرى يشعر السارد أن ساعة الحسم قربت وأن جسده ستحلّ به لحظة الموت وتنقله إلى

¹ - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 16، 17.

² - المصدر نفسه، ص 17

عالم آخر وهو معلق بين الموت المتربص بين لحظة وأخرى والرغبة في الحياة. فما أصعب وطأة الانتظار لديه في وحدته القاتلة كما ارتأتها الكاتبة.

إن النص الروائي، تغيب فيه الشخصيات التي تحكمها علاقات متعددة في زمن السرد، فهو يطرح علاقة البطل السعيد مع واقعه كوضع أممي مأساوي، و في مواجهة لفكرة الموت المؤكد لوحده وليس مع أي شخصية أخرى. فهي الشخصية الحاضرة والوحيدة في زمن السرد، ما عدى ذلك لم تظهر أي شخصية في سياق السرد الحاضر. من خلال هذا سعت الكاتبة للكشف عن ذات البطل بالغوص في أغوار مكنوناته عبر المونولوجات المتدفقة التي شهدت صراعات كثيفة في ذات البطل، عمدت الكاتبة من خلالها إلى تصوير حالة الخوف و عدم الاستقرار لدى البطل، الذي حاول الهروب من هاجس الموت ومرارة انتظاره بالتذكر أحيانا، حتى لا يقع فريسة الانتظار و التخمين في الموت. فعبر الذكريات المتداوية داخل حركة السارد الذهنية يسترجع طفولته في القرية مع أسرته، أمه و والده الفلاح و شقيقه الأكبر، وكيف كان والده يشتري حذاء واحدا بمقياس أخيه الأكبر ويتداولان عليه، و كان يضطر لحشوه بالأوراق حتى يأتي على مقياس رجله، عادة لازال يحافظ عليها حتى في كبره، إلى جانب هذا كان استرجاع يوميات زواجه الفاشلة لنسيان الحاضر.

إن هذه الاسترجاعات المكثفة، لم تكن وظيفتها ملء الفجوات التي يحدثها السرد، بل جاءت لحكي مدى معاناة الإنسان في حاضر السرد، فالارتداد إلى الماضي يقصي راهن الواقع بما هو عليه، واقع يكرس الخوف، و الدم، و القتل، لذلك لم تول الكاتبة أي اهتمام لخطية الزمن السردي، لأنها منحت الأولوية للزمن النفسي لشخصية البطل على حساب زمن السرد.

و هكذا، يعلن النص عن نفسه حين يتمظهر عن عوالم ذاتية باطنية من حيث هي إعلان عن مأساة شخصية يهيمن عليها شعور قائم بالموت و العدم. لقد كانت هذه الصورة التي قدمتها الروائية حول الشخصية عميقة، و ذلك حين اشتغلت بصورة مكثفة لكشف الأبعاد النفسية لها، لا سيما وهي تترقب تحركاتها الخارجية وخاصة البناء الداخلي لها، وهي تسير به ضمن نمو الحدث نفسه في انتظار الموت. و حتى تصبح الصورة أكثر كثافة، تحاول إخراج الجسد من حالته الأولى و وضعه في إطار مغاير لقيس تردداته على ميزان الحياة بثنائياته، فتلجأ إلى تطعيم الجسد بترياق الحياة وإثرائه بما يغير نكهة الموت ومذاقه عنده إنه بلا شك-حسبها- جسد الآخر(الأنثى) ينقذه من برائن الموت البطيء.

و ينتفض جسد السعيد أمام الحياة فرحا و هو يرى محبوبته تتجه نحوه، في لحظة كان مقبلا فيها على الموت. إنها لحظة استثنائية مغايرة يصنعها السرد، فتدفع الجسد لتجاوز خوفه وقهره ومن ثمة تحد للموت، وكأنه يراهن على الحياة بالموت، معلنا أن الجسد الذي يصرون على قتله لا يزال يصير على الحياة في تحد صارخ رفضا للموت بهذه الطريقة(هذه المرة لا يأبه... فانفجار حبه أخدم صوت خوفه وهلعته ولم يعد يهمه شيء... يحيا أو يموت، يذبح أو يشنق من طرف الإرهابيين العالقين وراء بابيه. وعلق بها، دون كلام... دون مقدمات... إنها

الجنة تنبت في رحم الجحيم الذي يترصده خارجا و ارتمى بين أحضانها.¹، يسبح الجسد في طقوس وثنية بغية الوصول إلى برّ الأمان و الاطمئنان من عداء الخارج، و هو المحاصر بنبوذة الموت النهائية.

و يجمعهما الموت و يوحدّهما على اللذة، كما لم تجمعهما الحياة من قبل، لقد بات الموت مدخلا لاستعادة الحياة من جديد، بل وجهها الآخر لا نقيضها. فالموت الذي كان ولا يزال يتربص بهما ما هو في الحقيقة إلا مثالا على اجتماع الثنائيات الضدية في الحياة لتكون مصدر الطاقة القصوى.

إن البطل ينقل إدراكه لمعنى الموت و تحوّل من مصدر تشاؤم و عدم و فناء إلى مصدر قوة و تحد. إنه يبني الحكاية بما يهدمها عن وعي كامل.

و مع تواصل الطرق على الباب ومناداة الموت، تتضاعف المطالبة بالحياة أكثر والتشبث بها يزداد، وكأن الموت هنا بات أغنية للحياة وترياقها الذي يزيد لها قيمة وتعلقا بها أكثر، علّ الجسد النابض بالحياة و الشهوات و الرغبات يسترق لحظة نشوة قبل بلوغه الموت المحتم (ولقاء الجسدين المحبين يزيده الطرق ارتعاشا وجنون... وكان كلاهما على وعي أن اللحظات المشئومة ترصدهما وراء الباب... إلا أن الموقف كان أقوى والأذ...²).

و كلما ازدادت الطرقات معلنة إنذار الموت و دنوّ ساعة الأجل مقابل قصر لحظات الحياة و قرب انتهائها، كانت قيمة ما بقي من وقت أعظم و أثنى، فالموت يذكرهما مع كل طرق أنه يعطيها فرصة أكبر وأطول لعيش تلك اللحظات وبلذة أكثر، فعليهما اغتنام اللحظات التي كان الموت رحيمًا فيها معهما. إن الطرق المتزايد للجماعات الإرهابية يجعل السعيد (قريبا من الموت إلى درجة الالتصاق و الاكتظاظ بهاجس بمتعة حارة مستفيضة. يحاول أن يودعها كل حياته لأنه قد يودع الحياة، في على موته المستعجل بإلقاء حفنة من بذوره في الاتجاه المعاكس للموت ، وبمقدار ما يكون الموت ماثلا وقاسيا ، يكون الرد عليه بضده)³، هنا يتحول الموت إلى مصدر قيمة فعلية للحياة، فبالتحام الجسدين وانسجامهما تزداد معه رغبة الحياة وتتلاشى رويدا رويدا فكرة الموت.

إن الموت الذي كان يعيشه الجسد في ضعف وجبن يتحول إلى قوة لممارسة الحياة (إنهما منشغلان عن الموت بالحب)⁴، بغية كشف معضلة الإنسان و وجوده المأساوي عبر الجسد في مواجهة الموت، فوحده يصور تطور الدورة التراجيدية (بوعي كامل، فهو يزهر مع نشوة الجنس و يبدل مع الموت، أي إنه يعلق لحظتي الوجود و العدم في آن واحد)⁵. وهكذا، ينتعش الجسدان في نشوة موصولة بالموت واللذة معا في تواصل بعيد المدى عن اللحظة الراهنة، و كأنه يراهن على تحد الحياة واستمرارها وانبعاثها من جديد بالموت

¹- زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص32، 33.

²- زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 38.

³- صلاح صالح: الرواية العربية و الصحراء، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، د ط، 1996، ص 253.

⁴- زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 80.

⁵- غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، القاهرة، د ط، 1991، ص153.

الذي يحمله الإرهاب، و لذلك لا سبيل إلى الحياة و انبعاث الخصب إلا بتحديدهم ونسيان طرقهم من حيث هم مصدر للموت و تجسيد لمظاهره.

داخل هذا التجسيد الرمزي تباغتتنا الكاتبة بفكرة تۇرق القارئ وترهقه و تجعل الرواية مفعمة بمعان عميقة، حيث تغدو الحياة كما الموت فلسفة من صنع الجسد. وبمنطق تتبناه الساردة (الكاتبة) يأخذ في التمركز المشتت على طرقات الباب المتواصلة، وما تقتضيه هذه الفلسفة من مفارقات تنهض على آلية الموت والحياة، تأخذ لعبة السرد فيها الجسد محور تشكيلها إذ يُفَعَّل اللحظة الدرامية في سبيل الوصول إلى مغامرة جمالية تبعث على الانتصار موضوعا للحكي والواقع تحت مشرحة المقاربة.

إنه جسد يحكي ذاته، هو السارد والمسرود في آن، يحكي موته وحياته، و خوفه وقوته، وألمه وأمله و حبه وسذاجته، و نشوته وحرمانه في مغامرة جمالية لإعادة إنتاجه روائيا بما ينتج خطابا دراميا مفعما بالمفارقات في البنية الفنية يصنعها التقاطع والتضاد، و يترك بها وشما على الجسد يشكو فيه زمن القتل والدم والدمار، يصنعها الجسد ويعيشها بمفارقة الموت والحياة.

لقد استطاع "السعيد" قهر الموت بعد أن وجد فيه سبيلا لإدراك معنى الحياة بعمق معانيها، فأصبح مصدرا للحياة والتجدد كما هي الطبيعة تجدد نفسها عن طريق الموت والانبعاث من جديد عبر تعاقب فصول السنة، فالموت هنا أصبح مكمل لدورة الحياة، ومعادلا موضوعيا لها، فهو يبعث الحياة في الجسد المكلم من جديد، وكأن الحياة لا تكتسب قيمتها بوعي وإدراك كامل إلا في سياق العيش مع المشاكل والأحزان، والموت أعظمها. كما تحول الألم الذي يعيشه الجسد إلى لذة ونشوة عن طريق التحامه مع الجسد الآخر، باعتبار اللذة مدخلا لاستعادة حياة الجسد من جديد كطاقة ومصدر للحياة، فإدراك جوهرها يكمن في تحقيق نشوة الجسد. وهكذا أصبح الجسد يعيش ثنائيات ضدية تضعنا إزاء تكوين جمالي مستقطب لكل الثنائيات، من حيث إن الجسد هو الذي يعطي للنص مساحة معتبرة للحضور والتموقع، و من شأنه تحقيق قيمة للنص السردية، وذلك عبر تقديمه لهذه الصورة و خلقها إبداعيا في المتخيل السردية.

و يتوحد إذن السعيد مع الجسد فينير معلم بداية حياة جديدة، تنطوي على معان الحب والحياة والقوة، وكأن هذا التوحد يمنح للجسدين تريقا الحياة ومن ثمة الارتقاء على عتبة الموت والفناء، إنه الشريان المؤدي للحياة وخصوبتها.

إنه يمارس طقوسا مبنية على علاقة الجسد لتحقيق تواصل حميمي، فلا يهمه إذا ما تواصل الطرق على الباب، كونه في حالة اتحاد قصوى وذوبان وتحلل مع الحياة، فينتقل بذلك من واقع ملموس ومحسوس يهيمن عليه الموت (الإرهاب) إلى عالم ينعدم فيه الخوف والشعور بحركة الزمن والمكان، يتحول معه إلى أفق رحب متخيل غير معلوم الأبعاد، هلامي الملمس، يستسلم فيه لحركة الجسد و طقوسه، أين يمارس سلطته فيغدو في اتحاد وقوة لا تجاريها قوة وجبروت الموت.

و يغذي السعيد شعوره بالحياة في تجاوز للموت، حيث يأخذ الجسد بعده الجنسي مع الجسد الآخر ليشحن بالحياة في لحظة مهيبية، تشكل فاعلية وتمنحه هويته الحقيقية، وذلك بغرض استكمال صورته البانورامية في الخطاب الروائي.

لا نكاد نمضي في تتبّع المقاطع حتى ندرك توازيا يقوم بين الجسد والحياة، هو الذي سيجعل الرواية تنفتح على درس فلسفي محوره إشكالية الجسد بين الموت والحياة من منطلق غرائبي تمشي عليه الحياة (ما أغرب أن يكون المرء وجها لوجه مع الموت وجسدا لجسد مع الحياة مع الحب. مع الشهوة)¹. إنه مركز استقطاب دائم على نحو يجعل منه أحد عناصر السرد داخل الرواية في وقت (أدرك الوعي النسائي في الرواية العربية، أن فلسفة الحياة لا تنبثق إلا من خلال الحب والعشق والموت لتبدأ الحياة، ولذا تتمفصل العلاقات المضمونية في الرواية النسوية عموما بين تلك الثنائيات التي سبق ذكرها، بين قطبي الموت والحياة مثلا...)².

و داخل هذا الصراع ينتفي دور السارد (السعيد) ويضمحل ويفقد مكانته سرديا أمام الجسد الذي تسيّد السرد وتصدر البطولة، حيث نجده قد استأثر بصوت السارد، وقد بلغت درجة الاستثارة قمتها في تصوير الجسد، بجعله يتسلط وييسط نفوذه على صفحات السرد حينما ظهر جسد الأنثى. ليفاجئنا بثنائية مرهقة موزعة بين حدي البداية والنهاية. (الموت/الحياة) على عتبات الجسد المأزوم في وعي الكاتبة، ليقدم لنا حالة استثنائية أصبحت واقعا حيا في زمن الإرهاب، يحبكها سرديا بمفارقة جمالية تنهض على محاكاة الجسد حدّ التماهي مع البناء السردى للنص، مؤكدا على فتنة سردية قد ذهبت بعيدا في الاحتفاء الفني به والتواصل الوجداني معه بشكل يتجاوز أفق توقع القارئ، ويخترق حدود السرد الكلاسيكي المعتاد عليه.

يهيمن الجسد على صفحات الرواية و يؤطرها، كما يبرز المتخيل الروائي ليصنع من رحم الجحيم جنة ومن كابوس الموت حياة، فتغدو الحياة داخل مقاطعه لا تكسب قيمتها إلا في سياق علاقتها بالموت، كيف؟ واللذة تسري في الجسد المصلوب خوفا كما لم تسر من قبل، لتصبح بذلك بؤرة الإبداع في اتحاد جسدين جنسيا في المتخيل الروائي لتقديم جسد مقموع ومحروم، يعيش الموت في زمن الإرهاب الذي يتربص به في الخارج والداخل، في الليل والنهار ولا من معين لا السلطة ولا الشعب، وكل المجتمع صار مقموعا وقيمة الإنسان فيه تنحدر صوب العدم واللاشيء.

و هكذا، ينتفض الجسد واقفا صامدا متحديا، يعيش في نشوة موصولة بالآخر، ومنقطعة عن المكان والزمن (وصار معها جسدا لجسد ومع الخطر، ولكن لا بأس تهون الحياة من أجل ممارسة الحياة، حياة أخرى خارج المكان وخارج الزمن)³. هنا يبدو جسد السعيد وقد طاب له الوصال مع جسد الآخر قد شفي تماما مما كان عليه، وغاص في سكرة اللذة الدافقة، بعد أن قضى الموت أن يلتقي الجسدان على اللذة. ويمضي يمتص رحيق الحياة دون توقف في إيقاع طروب مفعم بالنغم، يلخص ويختزل ويكتف ويعمق ليقول كل شيء في لحظته العشقية التي لا يتكرر موعدها الخاص وقدرها المكتوب، وكأنه حدث لا يتكرر، فرصة

1 - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص، 34.

2 - الأخضر بن السايح: نص المرأة و عنفوان الكتابة. مقال ضمن كتاب "الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب و التمثلات"، ملتقى دولي بمساهمة فريق البحث فرنسا- المغرب العربي. المدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانية، ليون، فرنسا، 18، 19 نوفمبر 2006، منشورات ENAG، وهران، الجزائر، دط، 2010، ص 24.

3 - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 33.

منحها له القدر و هو بين الحياة والموت، فيريد اغتنامها دون حساب لما سيسفر عنه الطرق على الباب والتفكير فيه، فالوقت لا يسمح و(إغراء الحب بين يديه وإغراء الدم يصر على الباب)¹. كيف يفعل والزمن والعمر قصير؟ لقد جاءت استجابته سريعة، إنها أشبه ببداية الخلق و النفخ في الروح من جديد وكأنه تعبير عن عطش دفين، ورغبة متأججة مكبوتة لحرمان عميق. إنها ردة فعل طبيعية لجسد عاش لحظات مريضة قهرا واضطهادا على جميع الأصعدة داخل عالم يسوده القحط و الجذب، لقد وجد أخيرا متنفسا ومنفذا و لو كان في لحظاته الأخيرة فيكفيه أن يموت مرتويا.

تزيد الطرقات على الباب كثافة و بلا معنى، و يمضي معها الجسد المستسلم للقاء الجسد العجب (... الخطر يمطر وجه الباب.. في حين كان هو يمطر وجه حبيبته قبلا ملتعبة... وهي تتلوى بين يديه كسمكة بديعة الشكل مبهرة اللون، وأغرقته بأنوثتها المتفجرة فغاب في سفر استكشافي لهذا الملكوت المائل بين يديه وبين شفثيه...)².

لقد أبدعت الكاتبة في جعل جسد السعيد يقهر الخوف و يكون بطلا يصنع من رعبه سكينه، ومن هلعه طمأنينة، حيث يمضي تدرجا في علاقته الجسدية إلى لحظات الموت دون اكتراث. أين يقيم علاقة متكاملة نحو الخلاص منه بممارسة الجنس مع جسد معشوقته الذي ظلّ ينتظرها منذ شاهدها ممثلة على المسرح، فيعيش جسده لحظات معها بصيغة جديدة، تتلون بألوان الحياة المنتظرة.

وإذا كان الجسد في هذه الرواية يومئ بالحب والجنس واللذة والشهوة...ويحكي حالاته وأحاسيسه وقلقه وتمظهراته، فإنه لا يقول ذلك إلا وهو يتمخض على محصلات دلالية في علاقته بالقتل والدم والذبح والرصاص والحزن والموت والجنون والألم والدمار.

فهو يحكي ويكتب قصة القتل والخيانة والفساد بمعنى من المعاني و التي يتعرض لها جسد الوطن بعد الاستقلال من قبل أبنائه الذين عاثوا فيه فسادا وشوهوه وأثخنوه جراحا.

وحتى تظل الصورة فاعلة تباغتتنا الكاتبة بأن صورة الجسد (الأنثى) الذي يطل على السارد وينتزعه من الموت انتزاعا ما هو إلا جسد الوطن، وذلك حين يجلس على الأريكة ويستعرض خيبته منذ أربعين سنة (بعد الاستقلال 1962)، فتصبح مقاومة جسد السعيد للموت، ما هي إلا مقاومة من أجل الوطن وسلامته في تحقيق وجود أكثر طهرا ونقاء.

فالموت المفضي إلى الحرية. هو مدخل لاستعادة الحياة من جديد في ظل الأمان والطمأنينة. وضمن هذا الطرح تروم الرواية تأكيد واقع المجتمع الجزائري زمن المأساة الوطنية، طرح يؤسس ذاته على أنقاض الجسد المستهدف من قبل الجماعات المسلحة.

4. الآخر (الأجنبي) في مرآة الأنا (المرأة):

"فلتكن المحبة دينك"

إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 88.

¹- المصدر نفسه، ص 68.

²- المصدر نفسه، ص 35.

لقد بات الحديث عن الآخر، أمرا تفرضه المتغيرات على الساحة العالمية، كتطور وسائل الاتصال والتكنولوجيا، و العولمة مثلا.

ومع ذلك لم يكن هذا الحديث وليد هذه الصيحات، بل امتد إلى عصر النهضة، وربما بل وأكد قبل ذلك بقليل، أين كان اللقاء المباشر مع الغرب في صورته الاستعمارية التي مثلها الاستعمار الفرنسي والإنجليزي في الغالب، حيث كانت العلاقة قائمة على الصراع ومحاولة التحرر من القوى الاستعمارية. في حين يتمثل المظهر الآخر في المناقفة مع بداية عصر النهضة، أين برزت هذه المسألة بصورة جلية.

ولقد امتد هذا الصراع الظاهر والخفي إلى كل المجالات بما فيها الأدب، إذ كانت رواية "بديعة وفؤاد" للكاتبة السورية "عفيفة كرم" (الرواية العربية الأولى التي تعالج مثل هذا الموضوع، وقد نشرت قبل ثلاثين عاما ونيف من رواية توفيق الحكيم عصفور من الشرق، والتي ادعى جورج طرابيشي أنها الرواية العربية الأولى التي تؤسس لما أسماه انثروبولوجيا حضارية، وقصد بذلك الرواية التي يتمحور موضوعها حول العلاقات بين الشرق والغرب [...] والتصحيح العام لعبارة طرابيشي هو أن هذا اللون من الرواية قد بدأته عفيفة كرم في روايتها بديعة وفؤاد، قبل صدور رواية توفيق الحكيم عصفور من الشرق باثنتين وثلاثين عام)¹.

ومع غزو الرواية النسائية دور المطابع والنشر، وتحرر المرأة وخوضها لكثير من المجالات التي ظهر فيها الانفتاح على الآخر أمرا ملحا، برزت أعمال تتناول الآخر مثل: "إنها لندن يا عزيزي" و "مسك الغزال" "لحنان الشيخ"، "قطعة من أوروبا لرضوى عاشور، و"خارج الجسد" لعفاف بطاينة، و "الميراث" لسحر خليفة. في حين بقي الأمر محدود الحضور في الرواية الجزائرية عامة وذلك يعود (إلى سيطرة الواقع الجزائري الداخلي - بهومومه وقضاياه المختلفة بسبب غنى هذا الواقع - على أذهان المبدعين الروائيين الجزائريين)²، و يكاد ينعدم الآخر في الرواية النسائية الجزائرية متزامنا حضوره مع السرد بصورة بارزة صانعة للحدث، باستثناء رواية حسيبة موساوي "على ضفاف الحلم" التي طرحت مسألة أزمة الهوية التي تواجهها الذات في علاقتها مع الآخر، ورواية "النغم الشارد" لربيعة مراح، التي تقدم صورة سلفادور الإيطالي و إن كان بصورة باهتة حضاريا.

و في مقابل ذلك، يحضر الآخر الفرنسي بصور عامة، و تقوم صورته على القهر والظلم والقتل، في معظم الروايات حين يكون الحديث عن الثورة والشهداء فكرة عابرة ليس حدثا متزامنا مع السرد، فموضوع الثورة يكاد يختفي كموضوع رئيس، فقد استهلك واستنزف على أغلب المستويات. كما أن جل الروايات تقريبا حديثات السن بعيدات عن الثورة معاشية، كما أنهن اشتغلن وانشغلن بمواضيع متفرقة أمام ما يحصل في الوطن والعالم ككل.

¹ - بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 55، 56 .

² - مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصب للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص 154.

وتبقى "زهور ونيسي" الوحيدة التي اشتغلت على تيمة الثورة وبطش الاستعمار الفرنسي كأحداث يصنعها السرد، باعتبارها مجاهدة وقد عايشت الأحداث عن كثب، لاسيما في عملها "يوميات مدرسة حرة" و "لونجة والغول".

كما رجعت "ياسمين صالح" في روايتها "بحر الصمت" إلى زمن الثورة التحريرية عن طريق بطلها "عمر"، حيث كانت أحداث الثورة تحتل المساحة الأوسع على صفحات المحكي الروائي.

و قد ذكرت كذلك "عبير شهرزاد" في روايتها "مفترق العصور" أسماء بعض الغربيين الذين ساندوا القضية الجزائرية كالمناضلة الفرنسية "دانيال مين" التي صار اسمها "جميلة عمران" بعد أن تزوجت جزائريا، وعالمة الأنتولوجيا "جيرمان يتون" التي ناضلت من أجل السلام في الجزائر، وكذلك ذكرت المناضلة الإيطالية "آني سينتر" التي أبعد عنها المستعمر طفلتها بعد دخولها السجن، و قد هجرتها بعد خروجها، وماتت قبل أن تأخذ الجنسية الجزائرية كما سعت لها دوما بعد الاستقلال. دون أن تنسى ذكر "سارتر" ومساندته للقضية الجزائرية ومقارنته بألبير كامو الذي فضل فرنسا عن العدالة¹، بعد حصوله على جائزة نوبل للأدب.

و يمكن اعتبار روايتنا "على ضفاف الحلم" لحسية موساوي و "النغم الشارد" لربيعة مراح أكثر من تطرقنا لهذا الموضوع و إن كان بطريقتين مختلفتين.

4-1- الآخر الفرنسي:

أول لقاء مع الآخر في المتن الحكائي لذاكرة الجسد" و "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، تسند الكاتبة دوره للمرأة الفرنسية ممثلة في "كاترين" مع البطل خالد داخل قاعة الرسم، أين كانت تعرض جسدها عاريا في وضعيات متعددة كموديل أمام طلبة المعهد، لكن خالد الرجل العربي قد أربكه ذلك (كنت الوحيد المرتبك في تلك الجلسة، فقد كنت أرى لأول مرة امرأة عارية هكذا تحت الضوء تغير أوضاعها، تعرض جسدها بتلقائية، وبدون حرج أمام عشرات العيون)²، ولم يتمكن بخلفيته العربية من التخلي فجأة عن كل المبادئ والقيم التي نشأ عليها و رسم جسد عار، فاكتمى برسم وجه المرأة الفرنسية فقط، الأمر الذي رأت فيه كاترين إهانة لجسدها الأنثوي وإقصاء له برغم تبريرات خالد (لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة، ولكني أنا أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه، أنت أول امرأة أشاهدها عارية هكذا تحت الضوء، رغم أنني رجل يحترف الرسم... فاعذرنى إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية... حتى في جلسة رسم!)³.

¹ - ينظر: عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 461.

² - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 94.

³ - المصدر نفسه، ص 95.

إن موقف خالد من رسم جسد كاترين عاريا كان بداية علاقة معها، لاسيما بعد اعتذاره بتلك اللوحة التي سماها "اعتذار". و قد تطورت تلك العلاقة وعرفت منحى آخر يقوم على استجابة لشهوة الجسد ومتعته.

إن تصوير مستغامي للعلاقة بين خالد وكاترين، لا يخرج عن الروايات العربية التي تقدم الآخر غالبا في صورة المرأة التي تحتضن العربي هاربا من قهره ويأسه داخل بلده، فكاترين صورة لباريس التي رحبت بفن خالد يوم أهين و رُفض في وطنه بعد الاستقلال، وهروبا من ذلك الواقع المرير، و مع الوحدة القاتلة والغربة الموحشة ونداء الجسد المتكرر في ظل المغريات دون قيود تكبله، يقيم علاقة جسدية معها.

و تتحول كاترين في عابر سرير إلى "فرانسواز" أمام الصحفي المصور "خالد بن طوبال"، تغريه بالإقامة عندها (فرانسواز فتحت بجملته واحدة بوابة الشهوات الجهنمية، وتركتني مذهولا لا أدري كيف أوقف سيل الحمم، أبقاومتها، أم بالاستسلام لها؟)¹، والاستمتاع بالحرية بكل مفاهيمها، بعيدا عن رقابة المجتمع وحتى الذات، وترك الجسد يعيش شهوته وهو المقموع والمكبوت هناك، والمطلوب هنا مع ملذات تحاصره من جميع الجهات.

و تصور الروايتان "ذاكرة الجسد" و "عابر سرير" (كاترين/ فرانسواز) المرأة الغربية المتعطشة للجنس مع خالد ومع الصحفي، باردة المشاعر والعواطف، أسيرة الجسد المطالب دوما بالإشباع الجنسي، و الذي يعيش حالة من العوز والفقر الجنسي يقول في ذلك خالد: (جسدها كان يرفض أن يفهم، يخرج عن الموضوع دائما، جسدها موظف فرنسي يحتاج دائما، يطالب دائما بالمزيد... يفرط في حرية التعبير، في حرية الإضراب)²، إنه يمارس الاستلاب الجسدي على خالد.

و في مقابل ذلك لا يشعر خالد تجاهها بأي لذة تذكر، بل يجد في تلك الشفاه والجسد النحيل طعم الغربة والبرود (... باردة قبل الغربة لو تدرين، باردة تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفاء، بارد ذلك السرير الذي لا ذاكرة له)³، (كان للحب مع فرانسواز مذاق الفاكهة المجففة، وكنت أحتاج فجأة إلى وحدتي، حاجة رجل مهموم إلى تدخين سيجارة في الفناء، انتهى الحب وها أنا أرتعد عاريا كجذع شجرة جرداء، لا أكثر كآبة من فعل حب لا حب فيه)⁴.

على هذا النحو تظهر (كاترين/ فرانسواز) ومن خلالها المرأة الأوروبية الباردة الإحساس الخالية المشاعر، جسدا شهوانيا شبقيا يتعطش للارتواء دون حدود.

(... الأوروبيات مثلا، كالأبواب الزجاجية للمحلات العصرية التي تنفتح حال اقترابك منها، بينما تشع العربيات في وجهك وقارهن كأبواب خشبية سميكة لمجرد إيهامك أنهن منيعات

1 - أحلام مستغامي: عابر سرير، ص 75.

2 - أحلام مستغامي: ذاكرة الجسد، ص 399.

3 - المصدر نفسه، ص 172 ، 173 .

4 - أحلام مستغامي: عابر سرير، ص 87.

ومحصنات)¹، تعفف المرأة العربية مقابل الأوروبية أو ربما تمنعها وعدم استسلامها بسهولة فيه من الإغراء والمتعة ما يجعل الرجل يقبل عليها.

غير أن كاترين وإن كانت تجد في خالد إشباع نهمها الجنسي في فترة ما، فهي في الوقت نفسه ترفض الظهور معه في الأماكن العامة وتتخرج من ذلك، انطلاقاً من العلاقة الحضارية بين (الغرب/ العرب)، و المؤتثة على نظرة الاستعلاء والاحتقار. فكاترين صورة عن الغرب الذي لا يزال يرى في حضوره الأقوى والأفضل والأحسن وينظر للشرق بعين الدونية والاحتقار.

و يبقى الآخر في رواية "اكتشاف الشهوة" المرأة الفرنسية التي عادة ما تكون سريراً للغرباء العابرين فيها، والتي ربما كانت السبب المباشر في شرخ العلاقة الزوجية من أول ليلة حين علمت "باني" أن زوجها قد سبقها إليه جسد امرأة أخرى، و علامة ذلك بعض ما وجدته من لوازم لها في غرفة النوم، صورة لها (قرب السرير بعينين زرقاوين وابتسامة باردة، لقد نسي أن يخفيها قبل أن أدخل صعب علي أن أشعر بارتياح بعدها وامرأة أخرى تشاركني الغرفة، كانت تملأ الغرفة، في الخزانة بعض ثيابها الداخلية وصندل بكعب رفيع وزجاجة عطر نسائي على الكومودينة و في الحمام وجدت فرشاتي للأسنان استنتجت أن إحداها لها)²، الأمر الذي زاد من مأساة البطلة "باني" وجعلها تفقد القدرة على التكيف مع فضاء الآخر (باريس) الذي تتماها المرأة الغربية معه بابتسامتها الباردة والعبارة لتولد الإحساس بالوحدة والغربة أكثر (في باريس الوحشة لها مخالف)³، (باريس مدينة لا تعباً بك)⁴.

أما في رواية "بعد أن صمت الرصاص.." فتحضر الدكتورة "ماري" رمزا للإنسانية والتضحية من أجل الآخرين، بعد مقتل ابنها في تفجيرات 11 ديسمبر 2001، تنضم إلى منظمة الصليب الأحمر الدولي في مهمة تقديم المساعدات الإنسانية بصفتها طبيبة، سافرت إلى العديد من الدول التي شهدت نزاعات وحروب مثل أفغانستان و العراق .

و يقدمها السرد سعيدة في أداء مهمتها الإنسانية، حتى عندما خاطبها "عزلان" أن ما تقوم به أمراً متعباً، لم تر فيه عناء أمام الإنسانية (الإنسان الذي يهب نفسه للعمل التطوعي ليس بإمكانه أن يفكر هكذا فالمسألة كلها عمل إنساني بحث!)⁵.

تحضر "ماري" في السرد شخصية متعاطفة مع المرضى، تسهر على خدمتهم وراحتهم، حتى أنه عندما وصلها موت "أبو طلحة" أحد مرضاها في بغداد، صدمت بالخبر وبكت لذلك، وأصررت أن توصل الرسالة إلى والديه في الجزائر وبالتحديد في "القصبة" كما

1 - أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص 74.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 7، 8 .

3 - المصدر نفسه، ص 68.

4 - المصدر نفسه، ص 77.

5 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص..، ص 184.

أوصاها. وهناك تلقي حتفها، فالفرد كان ينتظرها يوم 11 ديسمبر 2007 في الانفجار الذي استهدف مقر المجلس الدستوري ومقر محافظة اللاجئين التابع لهيئة الأمم المتحدة.

ينتهي السرد على فاجعة "غزلان" أحد مرضاها وقد وقع في حبها، بعد أن أقنعتة بإجراء العملية الجراحية وفتحت له بابا للأمل والسعادة في الحياة.

أما في رواية "على ضفاف الحلم" لحسيبة موساوي، فيحضر الآخر مغايرا لهذا الطرح، حيث يقدم السرد صورة الأنا (حسان الجزائري) و مدى تأثير الآخر عليه. تعكس الرواية شتات الهوية وضبابية الانتماء، أزمة تعيشها الذات في البحث عن هوية انتمائها بين ثنانيا الآخر. و يمكن ضبطه في العنوان الآتي ليعبر عنه أكثر.

- على ضفاف الحلم وتمزق الهوية على ضفاف الآخر:

لقد سعت الكاتبة انطلاقا من الفضاء المحكي الوقوف على هذه الإشكالية عبر رحلة الساردة أحلام إلى فرنسا عند عمها "حسان".

تسافر أحلام إلى فرنسا بهوية مشبعة بقناعة ذات مرجعية تاريخية عن الآخر "الفرنسي المستعمر" لا نقاش فيها فحواها شعور الكره والحدق المتبادل بين الضفتين، لكن هذه القناعة سرعان ما بدأت تتزعزع ويتخللها كثير من التساؤل لمراجعة بعض المواقف، ومن ثمة محاولة تعديلها، فبمجرد أن تقاسمت معها امرأة فرنسية مقصورة القطار بعد نزولها من المطار متجهة إلى قرية (نرموندي) ورحبت بها في فرنسا وعرضت عليها إيصالها إلى عمها، بدأت نظرتها تتغير (وأخيرا ها هو شيء منا من عمقنا.. أهو نابع من نفس كريمة أم هو مواساتي لها داخل الغرفة جعلها رحيمة هكذا.. كان يتخيل لي من خلال حديثي مع أبي ودراستي للتاريخ الجزائري والمستعمر الغاشم أنهم يحقدون علينا ويكرهوننا ولا يتمنون للجزائر السلام.. هل أخطأ أبي والتاريخ؟ أم تغيروا؟! أحسست بشيء جعلني أشفق عليها.. كنت أتمنى أن تشاركني العقيدة وتلزم ديانتنا، فحرام لهذا الجمال أن تبتلعه جهنم)¹.

و لم يكن كره أحلام لفرنسا نابعا من معاشة بل انطلاقا من حديث الأب وما قرأته في كتب التاريخ، و لكن بمجرد اللقاء مع الآخر والاحتكاك به، بدأت نظرتها تتغير وربما تزول لو شاركتها هذه المرأة الفرنسية عقيدتها و تتغاضى بلا شك على الماضي كله.

لقد تأكدت أحلام أن الغرب رغم ماضيه الاستعماري (يمكن أن نعثر فيه إن حاولنا على بعض ينابيع الخير)². التي وجدت بعضها في ماري زوجة عمها هذه المرأة (الفرنسية الحاقدة على أهلها الذين اغتصبوا وطننا ليس لهم الحق في اغتصابه واستعباد أهله)³. ذلك أنه

¹ - حسيبة موساوي: على ضفاف الحلم، مديرية الثقافة، سطيف، الجزائر، ط 1، 2002، ص 10، 11.

² - مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 1999، ص 92.

³ - حسيبة موساوي: على ضفاف الحلم، ص 8.

وبلا شك ليست كل فرنسا راضية عن الجرائم المرتكبة في الجزائر، وليس كل الغرب منعدمي الإنسانية.

و تواصل أحلام الكلام عن ماري (... وبين الأخذ والعطاء في الحديث الذي لا يمل حتى لامست شيئاً دافئاً في عينيها.. أتجاهله تماماً.. ربما لأنها تسألني أخيراً عن أحوالنا وأحوال البلد.. ربما معاملتها لعمي حسان جعلتني أغير النظرة الحاقدة لها ولجميع أقرانها)¹.
ما تفتأ الكاتبة عن طريق الساردة أحلام إعطاء تبرير سريع في كل مرة لتتقنع به نفسها وربما القارئ أكثر عن سبب زوال هذا الحقد تجاه الآخر، حتى لا تدع مجالاً للقارئ ليذهب بمخيلته ويضعها في باب الخونة الذين يتناسون جرائم الاستعمار في لحظة. ومع ذلك وإن كانت أحلام لم تعد تحمل غضباً خالصاً لإنسان فرنسا، فهي في الوقت ذاته واضحة في نظرتها للآخر (الفرنسي) وحضارته، إن موافقها مع الآخر الاستعماري واضحة، فهي ما تنفك تعود وتذكر الجزائر المستعمرة التي نهبتها فرنسا، وقافلة الشهداء، فموافقها مع الآخر الاستعماري واضحة كل الوضوح.

و تبدأ المواجهة الحقيقية مع الآخر حين دخولها المنزل ولم تجد أحداً ينتظرها وهي آتية من الضفة الأخرى، تتساءل في صمت (كيف لها أن تترك البيت وهي تعلم أنني قدمت من بعيد لأرى عمي المغترب)². وتزيد المواجهة عمقا لتفصل بين الضفتين بين الحضارتين واللغتين، حين تدخل ماري وتناديها باسمها مبتور الحاء (أين الحاء.. أين الأصل في اسمي... الحاء... الحرف الذي لا نستطيع أن نعيش بدونه.. كيف تأكل فوق لسانها.. كيف استطاعت أن تهضمه بين لثنتها ولسانها لتحوّله إلى هاء.. فمن الحاء كان الأمل.. ومن الحاء كان السلام ومن الحاء كان الحلم.. الحلم الذي أضاعه عمي حسان إلى سفح "وادي غير" ليحظى به هنا على الضفاف فمن أحلام أصبحت أهلام.. رحل اسمي بعيداً عن هويتي.. اغتالت الضفاف بعضاً منه)³.

تشعر أحلام بالغرابة حين تسمع اسمها ينطق خالياً من حرف الحاء، يخرج بكل برودة، و باهتاً، و جافاً لا ينبع من الأعماق وبحرارة الحرف العربي الصارخ بعمق الانتماء والهوية، و تقف بذلك على جزء من معاناة عمها (حسان) الذي تقاسمه حرف الحاء حين استقبلها بشوق ولهفة، يعبر خلالها كل جزء من جسمه عن فرحة عارمة تتم عن شوق كبير لكل شيء يذكره بالماضي والوطن.

و أمام شجرة الزيتون الباسقة تقف أحلام على حجم معاناة عمها الحقيقية وتختصرها في قوله: (كان يسند كتفه على كتفي.. يدندن بأغنية حزينة.. وكانت زفرته طويلة.. بحجم السنين التي عايشته هنا.. اشتاق كثيراً إلى العودة ولكن لمن يعود؟ ومع من يعود؟ فالأبواب أصبحت صدئة لا تفتح.. لقد هجر وطنه وهو ضعيف و الآن لا يستطيع أن يعود إليه لأنه أضحى ضعيفاً أكثر مما كان عليه)⁴.

¹ - حسبية موساوي: على ضفاف الحلم ، ص 19..

² - المصدر نفسه، ص 15.

³ - المصدر نفسه ، ص 17.

⁴ - حسبية موساوي: على ضفاف الحلم ، ص 26، 27.

يحكي حسان مأساة حياته وكيف غادر وطنه وتخلّى عن هويته هرباً من العار الذي لحق به بعد مقتل حبيبته أم السعد ليلة زفافها، وهي تدافع عن شرفها أمام الضابط الفرنسي لقد ضحت بحياتها في سبيل كرامتها وشرفها، في حين بقي جاثماً لا يبرح مكانه خوفاً من الموت.

و ههنا يحكي و الألم يعتصره معانقا شجرة الزيتون بمرارة، هذه الشجرة التي جلبها غصنا صغيراً من (واد غير)، قطعه من شجرة الزيتون التي كانت مكان لقائه بحبيبته أم السعد وقد نقش بيديه اسمها عليها، جلبها لتكون حاضراً على ماضيه الجميل معها، و ذلك حين عاد الجزائر يوم سمع باستقلال سنة 1962، ذهب فرحاً بالاستقلال وبرؤية الوطن والأهل. لكن مكوته شهراً كاملاً بين أفراد قريته جعله يدرك بأن صورته في الماضي لم تتغير و بقيت في أذهان أبناء قريته على حالها مذ تركهم سنة 1954، صورة للذل والعار والجبين (بقيت في البلدة مدة طويلة أحاول أن أجد لنفسني مكان في حضنها فلم ألق من نظرات أهل القرية غير نظرات الإذلال والاحتقار.. كنت بالنسبة إليهم حركياً خائناً.. لم ينسوا أم السعد لم ينسوا تلك الليلة الرهيبة التي عشتها وعاشها جميع الأهل، فلم ألق منهم غير النظرة المستاءة لجميع تصرفاتي.. فلم أكن بالنسبة إليهم سوى ذلك الرجل الذي باع الوطن.. الشرف.. ليعيش بالقرب من العدو يلمع أحذيته حتى يزيل منها قذارة أمثاله وهم يدنسونها بأرجلهم الحافية.. تلك العيون أضحت تحتقر ضعفي.. عشت ذليلاً)¹.

ولما كان حسان يعيش هذا التهميش الاجتماعي في قريته لم يستطع (أن يجد ذاته داخل المجتمع ولا أن يمتلك أدوات التعامل مع ذاته، لينتهي به الأمر إلى اغتراب ذاتي)². داخل الوطن و خارجه.

و هكذا، يعيش حسان هزيمته للمرة الثانية، و يتبلور بوضوح شخصه المرفوض بين أهل قريته، وفي ذلك سبب إضافي للبقاء مع الآخر الذي وجد فيه ظاهرياً بعض ذاته فيختار الهروب للمرة الثانية لا سيما بعد أن تزوج وأنجب. و يتأبط حبيبته وهي فارغة من كل شيء إلا من ماضيه بأم السعد، يجسده غصن الزيتون الذي غرسه في حديقة منزله ليحيا حياته الأبدية، و لا يفقد أسباب الاتصال مع ماضيه (أم السعد).

و تجعل الرواية من مقتل أم السعد محركاً أساساً في أزمة حسان على جميع المستويات، ولم تكن في الحقيقة هذه الحادثة إلا امتحاناً صعباً وخيبة مبكرة لرجولة حسان.

وبالرغم من كون حسان وليد ظروف أنتجها المستعمر تركته عاجزاً أمام انتمائه وذاته، إلا أنه هرب منها إليها، هرب من جنبه لأنه لم يستطع الدفاع عن شرفه أمام محاولة الضابط الفرنسي اغتصاب خطيبته أمام عينيه، و مقتلها دفاعاً عن شرفها، إلى فرنسا (سبب مأساه)، زيادة على ذلك زواجه بفرنسية ومحاولته التعايش مع الآخر كيفما كان، غير أنه عجز على إيجاد أرضية تساعد على التكامل مع الآخر في القيم والمبادئ والانتماء والهوية... ما جعله يعاني ويلات التمزق في عجزه عن تحقيق ذاته وحتى المحافظة على توازنها أمام أسرته

¹ - حسيبة موساوي: على ضفاف الحلم ، ص 60.

² - يحيى العبد الله: الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلول الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005، ص 35.

المشتتة: ابنته نورة تزوجت يهودي، وفريدة تفضل الديانة المسيحية وليلى تعيش خارج منزل والديها مع شاب .

إنه يعيش بحق حالة انعدام التوازن التام، يعترف بهذا التيه والضياع أمام ابنة أخيه التي تقاسمه الانتماء والهوية وحرف الحاء الذي ألغي من اسمه بعد اقترانه بالآخر. إننا لا نكاد نشعر بأزمة حسان في قريته (واد غير)، حتى نلاحظ أن معاناته بدأت جروحها تندمل في بعض المقاطع من الرواية، حيث تبدأ حياته الجديدة في فضاء الآخر مع ماري التي استطاع من خلالها تجاوز جنبه وعجزه وتحقيق ذاته في إقامة علاقة تكامل وانسجام ولو ظاهريا معها، عوضته عن الحرمان والحزن الذي وجده في بيئته، وقد أتاحت له فرصة لإيجاد ذاته من جديد .

لقد بددت ماري لديه الشعور بالضياع والحزن، حين وجدته تائها يبحث بين الغرباء عن يعيد له ثقته بنفسه (وأخيرا غريب يقترب إلي ويمد الوصال.. يمنحني التعارف حتى ألملم نفسي وأرفعها من كآبتها كأن الترحيب لغة التواصل بيننا.. حكيت لها فاجعتي.. ارتحت إليها.. رأيت فيها أم السعد الغائبة عني [...] أنست وحدتي.. شاركتني همي فتحت لي أبواب الأمان.. ساعدتني في الخروج إلى حياة أخرى.. أعيشها.. أنسى الألم)¹ .

إن استقرار حسان في فرنسا وزواجه بماري ثم إنجابه، لم يبعد صورة أم السعد عن ذاكرته، كونها لا تمثل تجربته الشخصية فقط بل تمتد لتصبح اعتزازا بالوطن، حتى وإن قامت تلك العلاقة على عقد زواج فإنه سيدفع فاتورة باهضة يذوق فيها أضعاف ما تجرع في قريته، وإن كان في لحظات يأسه رأى أنه يمكن إلغاء الفارق الحضاري، فإن أجزاء الرواية تعلمنا كم انتهى إلى إحباط نفسي وحضاري معاً، فتجربة التواصل مع الآخر لم تزده إلا خيبة وويلات من التمزق، وإحساسا بالضياع والغربة، ورغم تخفيف معاناته باختفائه وراء تكوينه لأسرة، إلا أن أحلام وفتت عند حقيقة ذلك بجلاء.

(الآن والآن فقط فهمت، لم كل تلك الدموع عندما احتضن عمي حسان تلك الشجرة التي كانت بجنينته، الآن والآن فقط فهمت لم كل تلك النظرات الضعيفة التي كانت تحوم حولي.. الضياع.. التمزق.. الانسلاخ، عمي حسان اختار الموت البطيء على الضفاف.. اختار أن يغتال شخصيته هنا على الضفاف، أن يعيش مبعثر الأشلاء هنا على الضفاف، لقد فقد أم السعد هناك ما وراء البحر واكتفى بغصن مسلوب من شجرة جمعتهما يوما تحت جذعها، اكتفى بغصن منهما يمارس طقوس الصمت الرهيب داخلها، دفع ثمننا غاليا مقابل هروبه من الموت ليلة زفافه بأم السعد)² . لم يستطع حسان التخلص من ماضيه وآثاره المترتبة على ذاته، فكان دوما حبيس ذكريات الماضي.

و تتعرف أحلام على أفراد أسرة عمها، أول ما يشد انتباهها بعض المظاهر الأسرية والأوضاع الاجتماعية و تقف على أنظمة تربوية غريبة عنها، وتقارنها بما هي عليه في الجزائر المضبوطة بقواعد أخلاقية ثابتة وصارمة.

¹ - حسيبة موساوي: على ضفاف الحلم، ص 45، 46.

² - حسيبة موساوي: على ضفاف الحلم، ص 86.

كما تلحظ العلاقة الفاترة بين الأفراد الذين لا تجمعهم روابط حميمية تذكر، تمر الأيام ولا يرى أحدهم الآخر، فبنات العم لا يرجعن إلى البيت إلا في ساعات متأخرة من الليل، ويصبح هذا التفسخ فاعلا إلى درجة أن بنات العم يبتن خارج البيت مع رفاقهن.

و يحدث هذا كله والأب لا يحرك ساكنا، بل ينام قرير العين هانئها كما يظهره السرد، في حين أحلام تتأكلها النخوة والمروءة أمام ضعف شخصية عمها وعجزه عن فرض ذاته وقيمه، فكانت النتيجة الانطواء عن النفس إلى حد التوحد مع ذاته والانفصال عن أسرته.

فحسان شخصية منهزمة في بلد الآخر ولا منتمية إلى بلدها، هكذا تقدمها الراوية شخصية غير واعية بأسرتها ولا بنفسها، غافلة عما يجري حولها، بقيت حبيسة الماضي مستغرقة متماهية في أحداثه، و لم تستطع التخلص من وآثاره.

وفي مثل هذا المناخ الذي يفقد إلى دفاء الأسرة يزداد شعور أحلام بالغرابة، شعور أيقظه في نفسها واقع أسرة عمها، و قد أظهر مدى عمق الهوة بين ضفتين حضارتين مختلفتين كما بين دور البيئة في التأثير على سلوكيات الفرد، رغم أن الأصل واحد لكن العيش مع الآخر والغوص في حضارته والانبهار به يؤدي حتما إلى التعلق به والسير على خطاه.

لم تقدم الساردة حسان شخصية فاعلة في الأحداث رغم أنها السبب الرئيس في بناء النص، تتصف هذه الشخصية النموذج بحس الاسترخاء في همها الشخصي أو أوهاماها الذاتية، ولذلك تغفل عما يحبط بها، وتفتقد المسافة اللازمة لتأمل ألامها من أجل الخروج بحل لها أو الوقوف على أسباب اغترابها)¹. إن هروب حسان من الوطن أول مرة هو هروب من المجتمع و الذات، واستبدال الآخر بالأنا هو تغيب لشعور الذنب و العار لديه، لأن وجوده مع الآخر غير الوجود الذي يعرفه أبناء قريته، لكن شعوره الداخلي لم يستطع تجاوزه، لذلك عاش منطويا كئيبا.

و تزداد مأساة الساردة أحلام في بنات عمها حين تقف عند تمزق هويتهم، تقف عند تهجم نورة على النبي صلى الله عليه وسلم وديانتها المسيحية، و كذلك فراغها الروحي وتمزقها الذي يقودها إلى الزواج باليهودي "صامويل"، كما تستغرب من استهتار فريدة وعريها وأنانيتها وعدم مبالاتها بالأخلاقيات، إضافة لتصرفاتها التي تقودها دوما إلى مخافر الشرطة، أين يجلبها الأب كل مرة دون مبالاة منه. أما الصغرى ليلي فهي تعيش بحرية مطلقة مع صديقها.

لم تستطع أحلام تغيير سلوكيات بنات عمها رغم محاولاتها في استمالتهن إلى وطنهن ودينهن، وإقناعهن بحقيقة انتمائهن وهويتهم وضرورة التمسك بهم، لقد فضلت الهروب كحل قبل انتهاء عطلتها.

إن قرار أحلام بالانسحاب حتمية بعدم القبول المبدئي والضماني لهذا الواقع الذي تعيشه بنات العم، فهي تدرك أن البقاء والمواجهة تجرهما إلى الهزيمة فيزداد بذلك التباعد ويكبر الضياع، لقد أدركت استحالة فرض الانتماء بالقوة وتحقيق الحوار مع الآخر عن طريق الصراع والمواجهة تحت أي ظرف من الظروف والتي يرفضها الآخر قلبا وقالبا من الوهلة الأولى، لقناعته التامة بأفكاره ومعتقداته والتي تختلف جذريا عما تحمله أحلام (الأنا).

¹ - يحيى العبد الله: الاغتراب، ص 36.

وبرغم انهيار عزيمة أحلام في المقاومة والمجابهة لوحدها في وسط كله للأخر حتى عمها الذي يقاسمها هذا الانتماء يعد جزءا من الآخر. لم تستسلم وبقيت تحارب من بعيد من ضفة الأنا، ترابط عند حدودها وتتدخل كلما أدركت أن لوجودها قيمة فعلية. لم تعتمد أحلام أسلوب المواجهة الصريحة والمعلنة منذ الوهلة الأولى لتباين القيم والأفكار، أمر سيزيد الهوة اتساعا بين بنات عمها ما يؤدي حتما إلى رفضها و بالتالي رفض الانتماء والامتناع عن التعاطي معه ولو بجفاء. لقد اعتمدت أحلام في حربها على أسلوب الإصغاء والملاطفة والمسايرة عبر الرسائل والبطاقات التي تحمل صورا عن تاريخ الجزائر وبعض المناظر الطبيعية الساحرة لمدن جزائرية، وكل ما استطاع أن يدونه قلمها من كلمات دسمة ثقيلة المعنى والدلالات، عن الوطن والهوية بأسلوب ينساب سلسا محببا مقنعا، علها تستميل بنات عمها وباقتناع و تزرع فيهن حب الوطن، وتستنهض تلك الروح الوطنية. و في الأخير وبايمان مطلق لا يتزعزع تعلن الساردة عن إيجاد الهوية من قبل نورة ابنة عمها، وذلك بعد أن طلقت من زوجها اليهودي الذي هرب بابنتها إلى تل أبيب، حينها بدأت تميز طريقها بكل وضوح وهي تتبعه وإن كان بخطى بطيئة، إلا أنها راسخة بايمان لا يتزعزع.

4-2- الآخر اليهودي:

تصور رواية "مفترق العصور" الشخصيات اليهودية التي قدمتها وفقا لمواقفها لاسيما من الثورة التحريرية، فقد منحتهم نماذج إيجابية بوقوفهم مع الشعب الجزائري في نضاله وتضحياته، ومواجهته للاستعمار الفرنسي الهمجي (... أناس ظلوا على حبهم ووفائهم للجزائر... المناضلون ماتوا من أجل تحريرها.. أصدقاء أعتز بصداقاتهم، من دون حساسيات عرقية أو عقائدية، لأنهم نبلاء بكل بساطة)¹. تقدم بعضا من الأسماء المعروفة التي انحازت في مبادئها الإنسانية العادلة إلى الشعب الجزائري وقضيته، وهذه الشخصيات اليهودية لم يكن توظيفها لينبع من عمق الأحداث، فهي لم تقدمهم بوصفهم شخصيات تتحرك في بنية النص الروائي وتصنع الحدث فيه، بل حضرت لتكثيف الجانب التاريخي في الرواية، وتعريفا بهذه الشخصيات وبمواقفها أكثر من أي غرض فني.

و تقدم بعض الأسماء بأسلوب سردي تقريبي مباشر، شخصيات يمكن القول إنها معروفة تاريخيا بمواقفها.

* جيزيل حلومي (قدم سوداء من أصل يهودي، ومحامية دافعت عن مناضلين جزائريين خلال حرب التحرير ك "جميلة بوباشة" التي ألقت كتابا عنها قدمته سيمون دي بوفوار)²، تذكرها بهذا الأسلوب المباشر داخل معرض الكتاب رفقة مختار حينما أراد أن تشتري كتابا

1 - عيبر شهرزاد: مفترق العصور، ص 166.

2 - عيبر شهرزاد: مفترق العصور، حاشية ص 81.

لها، تفضلها سامية (لأنها مميزة وجريئة وشجاعة)¹، بما فيه الكفاية لتقف في وجه الجنرال "شميث" في ندوة تلفزيونية وتفحمه بدفاعها عن واضعي القنابل خلال حرب التحرير، ومنفذي العمليات الانتحارية في فلسطين، كما هاجمت زعيم الحركة "بوساعد عزني" في الندوة نفسها وهو يدافع عن مواقفهم متهما جبهة التحرير بارتكاب الجرائم قالت له: هم فعلوا ذلك دفاعا عن وطنهم وقضيتهم تبرر ثورتهم لكني لم أفهم كيف تقتلون إخوانكم دفاعا عن عدوكم!)².

و تفضلها سامية لمواقفها العادلة و الصريحة ضد الاستعمار، تقدمها بإعجاب جعلها تشك في أن يكون أصلها يهوديا، ذلك أن صورة اليهود عامة تنم عن الفساد والندالة والخداع والنفاق (ربما لأنها قدم سوداء، عاشت طفولتها وشبابها بتونس، في ظروف فقر وعوز وتمييز، شاركت العرب خلالها حرمانهم وبؤسهم، الأمر الذي ولد بنفسها الانتماء إلى القضية العربية، لتدافع بذلك عن المرأة والمقهور، باسم الحرية والمساواة والعدالة)³.

* (هنري علاق: مناضل سابق في الحزب الشيوعي الجزائري، حارب لأجل تحرير الجزائر وأرّخ لها، مريم بن: مناضلة شاركت في الثورة الجزائرية وكلاهما من أصل يهودي)⁴.

* بن يامين سطور (مؤرخ فرنسي من يهود الجزائر ومن قسنطينة بالتحديد، كتب عن الجزائر أكثر من كتاب وكان من أكبر المناهضين لقانون 23 فيفري 2005)⁵.

و الظاهر أنه لا يسمع لهذه الشخصيات صوت داخل النص، فهي عابرة في النسيج الروائي، ليست في صميمه على الإطلاق، حتى أن التعريف بها وضع في الحاشية، واستعمال هذه التقنية له أهداف عدة، وهنا جاء بغرض التعريف بالشخصيات و شرح بعض المواقف، وبغرض شد الانتباه لذلك المغيب و المهمش، و بالتالي تقويض فاعلية المتن وهيمنته.

إن الكتابة عن هذه الشخصيات يرد بصفة عامة، لقد جردتهم الكاتبة من كل حضور داخلي و فاعل في الأحداث قدمتهم نماذج إيجابية يتمتعون بمبادئ إنسانية وينتصرون لها دوما، ولم يحدوا عنها. و في المقابل تقدم صورة أخرى لليهودي السيد "جوزيف" - وهو من اليهود الفارين من الجزائر بعد الاستقلال مع المغني أنريكو ماسياس، التقت به في حفل أقامه والد مختار في باريس، بعد الحديث معه ومحاورته تكتشف صورته عن قرب، صورة تحمل الدهاء والمكر كما هي معروفة عن اليهود (يا لمكر هذا الرجل الخبيث ! ليس من السهل أن تجالس أمثاله أو تحادثهم، دون أن يزرعوا الشوك بحلقك ويضعوا كما على

1 - المصدر نفسه، ص 82.

2 - ينظر: المصدر نفسه، حاشية ص 83.

3 - المصدر نفسه، ص 83.

4 - المصدر نفسه، حاشية ص 166.

5 - عيبر شهرزاد: مفترق العصور، حاشية ص 170.

فمك!)¹، لقد قتل أكثر من شخص في أقل من نصف يوم، كما وشى بطبيب يهودي، كان يتعاون مع جبهة التحرير ما تسبب بقتله وقتل مرضاه.

تذكر روايتنا "ذاكرة الجسد" و "عابر سرير" بعض يهودي قسنطينة الذين ولدوا فيها ثم غادروها لا سيّما بعد الاستقلال (1962) ، وهم يحنّون إليها بوصفها موطننا جمعهم وأقاموا فيه وألفوه، فهم يحملون له حبا يتغلغل بعمق في ذواتهم، بقي راسخا رغم مغادرتهم الاضطرابية، كالرسم أطلان وهو (رسام يهودي قسنطيني يعتبر أحد وجوه الفن التجريدي، مات في الستينيات... اشتهر بولعه بقسنطينة وسجنه أكثر من مرة بسبب مسانده للحرركات التحريرية)². و مغنية المألوف والموشحات القسنطينية "سيمون تمار" التي قتلها زوجها لحبها رجل عربي.

و إلى جانب ذلك، يذكر خالد صديق طفولته "روجي النقاش"، يذكره بحسرة وأسف، ويحكي عن حنينه وشوقه إلى مسقط رأسه (قسنطينة)، ونفسه مشتاقة إلى مولدها (لا أدري كيف تذكرت لحظتها روجيه نقاش، صديق طفولتي وصديق غربتي ذكرت ولعه بقسنطينة وتعلقه بذكراها وهو الذي لم يعد إليها أبدا منذ غادرها 1959 مع أهله ومع فوج من الجالية اليهودية التي كانت تريد أن تبني لها مستقبلا في بلد آخر[...]. كان يحبها... وكان حلمه السري أن يعود إليها ولو مرة واحدة، أو يأتيه أحد على الأقل بثمرة واحدة من شجرة التين التي كانت تطل نافذته والتي كانت في حديقة بيته منذ أجيال. وكنت أشعر بمزيج من السعادة والإحراج معا وأنا استمع إليه، يقص علي بلهجته القسنطينية المحببة التي لم يطمس ربع قرن من البعد أي نبرة فيها، شوقه إلى تلك المدينة.. القاتلة ! وكان يزيد إحراجي كلما قام به روجيه لمساعدتي منذ سنوات، عندما وصلت إلى باريس لأستقر فيها، فقد كان له من الصداقات والوساطات ما يمكن أن يسهل علي - دون أن أطلب منه ذلك - كثيرا من المعاملات والمشكلات التي تواجهه، رجلا في وضعي [...] دعني أتوهم أن تلك الشجرة ما زالت هناك.. وأنها تعطي تينا كل سنة، وأن ذلك الشباك ما زال يطل على ناس كنت أحبهم... وذلك الزقاق الضيق ما زال يؤدي إلى أماكن كنت أعرفها.. أتدري.. إن أصعب شيء علي الإطلاق هو مواجهة الذاكرة بواقع مناقض لها. كان في عينه يومها لمعة دموع مكابرة، فأضاف بشيء من المزاح لو حدث وغيرت رأبي، سأعود إلى تلك المدينة معك، أخاف أن أواجه ذاكرتي وحدي...)³.

"روجيه النقاش" واحد من اليهود الذين عاشوا في قسنطينة وغادروها مغادرة اضطرابية تحفظ لهم بقاءهم كأمة يهودية، فهم يدركون الكره المتبادل بين العرب واليهود، لذلك اضطروا للهجرة فرارا وحماية لهم، وضمانا لاستقرارهم وأمنهم، وقد جمعتهم جيرة بالجزائريين خلقت بينهم مودة وتآلف، جمعهم الولاء لهذا الوطن، ولأهله خلقتهم العاطفة منذ

¹ - المصدر نفسه ، ص 167.

² - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 275.

³ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 132، 133، 134.

الصغر، لا يختلفون في حبهم لمسقط رأسهم عن الجزائريين في شيء، فهو حب غريزي فطري، بقوا على ذلك لم تغيرهم فرنسا حتى لهجتهم بقيت كما هي.

و يحنّ " روجي" إلى مسقط رأسه، إلى بيته الأول على صخور قسنطينة، وإلى شجرة التّين. لقد بقي متعلقا بالمكان الذي قضى فيه سنوات الطفولة حد الالتصاق به.

لقد وجد خالد حب روجيه لقسنطينة والتعلق بها وفاء ومروءة وولاء، كما أنه لم يتنكر له وساعده في باريس وفاء لزمان الطفولة ولمكان المولد والنشأة، دون خلفيات فكرية وعقائدية وعنصرية.

تقدم رواية "جسر للبوح و آخر للحنين" صورة عن اليهود، و هي صورة رافضة من البداية لكل ما هو يهودي، تُوظف سرديا من خلال العلاقة العاطفية التي تبنيها الكاتبة بين البطل "كمال العطار" و اليهودية "راشيل زقازيق"، علاقة ترفضها كل الشخصيات التي تربطها صلة بالبطل لا سيما أمه التي تحاول إقناعه بالعدول عن رأيه بكل الطرق وصديقه "مراد" أيضا، يظهر الآخر في صورته المشوهة من البداية، صورة تؤطرها مرجعية دينية تاريخية كما توضح أمه (إنها لا تحبك يا كمال.. اليهود لا يمكنهم أن يحبوا عربا مسلمين، هكذا عرفنا عنهم و عُرف عنهم أسلافنا، لذلك صب عليهم الله لعنته، وسلط عليهم الضياع و التيه في الصحاري، إنهم لا يحبون و لا يعرفون الحب، إنهم لا يعرفون سوى الغدر والحدق)¹.

و تضيف أمه (أهلها سيكونون أصهارا لنا، و أخوالا لأولادك فهل ترضى أن يصبح أولادك يهودا من أهم؟ إنه أمر خطير هذا الذي تفكر فيه، و عواقبه وخيمة عليك و علينا، ألا تدري أنهم ينسبون الطفل للأمه، لأنها التي حملته و جرت دماؤه مع دماؤها و وضعته وأرضعته و من لا أم له عندهم لا أصل له أبدا، حتى و لو كان أبوه الحاخام)²، يحاول السرد تدريجيا و من البداية وضع أكثر من سبب لإقناع البطل بالضرورة تخليه عن هذا الحب، فجعله يرى بأن حبيبته يمكن أن تقدم جسدها لأي كان، حتى أنها عرضت عليه نفسها لما رفضت والدة كمال زواجهما، ذلك أن أمر الزواج لم يكن يعنيهها، فالمهم أن يعيشا لحظات الحب، و هذا الأمر لم يرق لكمال، ثم حين عرض عليها الهرب عند عمه في فرنسا، لم ترض لأن القضية ليست مهمة لدرجة يمكن أن تترك لأجلها أهلها (إنها لا تريد أن تفارق أهلها، و الحدث في رأيها لا قيمة له، حتى تفعل من أجله ذلك إنها إجابة أخرى أضافها كمال لإجابات صاحبتة حبيبته، و التي تشكل له كل مرة حقيقة مرة، لا يجرؤ على البوح بها لنفسه، إنها إذن لا تحبه بنفس القدر الذي يحبها هو، إن حبها له نوع من التسلية و اللهو و الإعجاب، يمكن أن ينتقل يوما، إلى شخص آخر، و لو وجدت الفرصة الأكثر ملاءمة و مصلحة، و أصابه رعب كبير من الفكرة)³،

1 - زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، ص 72.

2 - المصدر نفسه، ص 73، 74.

3 - زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، ص 47.

و من جهة أخرى و تدعيما لصورة اليهود كما قدمتها الرواية، عمل السرد على تقديم صورة اليهود السلبية أكثر حين عرض موقفهم من الثورة التحريرية و وقوفهم مع الاستعمار ضد الشعب الجزائري.

و لعل رواية "السمك لا يبالي"، الرواية التي تقدم صورة عن اليهود كأحد شخصيات البناء السردية، وإن كانت شخصية هامشية، إلا أنها أسهمت في بناء الحدث وتطوره واستمراره، ورغم أن الرواية بعض أحداثها جرت بأحد حارات الشام القديمة – كما تقدمه الساردة نور عن طريق استحضار ماضي طفولتها -، و بلاد الشام قد شهدت صراعا يهوديا عربيا محتدما، إلا أن الكاتبة لم تربط ذلك الصراع بشخصياتها، فهي في العموم لم تأخذ منهم موقفا مضادا، ولم تكن أسيرة تلك النظرة التي يحبكها الجانب السياسي والتاريخي. فقد حاولت تقديم شخصية الداية "أم إلياس" بواقعية، بعيدة عن الخلفية الجاهزة النمطية، شخصية تعيش وسط المسلمين، تجمعهم الجيرة والود والاحترام المتبادل. و ذلك ما عمدت الساردة إلى إبرازه كجانب من الحياة عامة.

"أم إلياس" هي الوحيدة التي استطاعت أن تنتشل الطفلة "ريما" من الضياع بعد وفاة أمها) كانت أم إلياس أول من تلقفها بعد انتشالها من جسد أمها عانقتها بحرارة لا تزال تحس هباتها كلما جابهت الموت أو لامستها خطراته، وأخذتها إلى بيتها الذي لم تغادره إلا لتدخل في مدرسة الراهبات)¹، بعد مرور مدة قدرت بالعامين، انقطعت فيها عن الدراسة وصممت عن الكلام ورفضتها كل المدارس، ساعدتها طيلة هذه المدة بمحاولة التكلم معها وسرد القصص المختلفة عن واقعها، حتى تستوعب الأحداث من حولها. فكانت بصدق عوننا وسندا لها.

لكن الكاتبة، وبقدر ما حاولت التملص من المرجعية التي تحملها إلا أنها لفتت الشخصية ببعض الغموض والغرائبية، من خلال بعض الطقوس التي تقوم بها داخل بيتها، فإلى جانب إسناد دور "الداية" لها داخل السرد، فهي (معروفة أيضا بحذقها في قراءة الفجان وفتح الشدة و أوراق اللعب لاستشفاف الغيب وتوضيح رسومات المستقبل، كما كانت تقوم ببعض الطقوس، كتخليص النفوس المسكونة من الجن، ونزع العين عن المحسود بين المبتلين، وفكّ وثاق الأوانس العوانس ووصل المحبين)²، كان زوارها من النساء والرجال، معروفة يقصدها كل من كانت في نفسه حاجة، حتى جده نور قصدتها لتجعل حفيدتها غنية في المستقبل. (وأمام ذهول ودهشة جدتها التي كانت ربما تنتظر حجابا تعلقه في صدر حفيدتها أخرجت "أم إلياس" عظاية حية من صندوق خشبي مغطى بصينية صدئة، وأمسكت بالمو، وفصلت بضربة واحدة رأس السحلية عن جسمها الذي أخذ يتحرك بتهيج وكأنه وصل بتيار كهربائي، وبسرعة خاطفة قبضت على جسم العظاية باليد اليسرى، وأمسكت

¹ - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 70.

² - المصدر نفسه، ص 22.

بقدم نور اليسرى باليمنى، وراحت تقطر على أخمصها وكاحلها من الدم الفائر الفاتر، الذي أخذ يسيل وكأنه يشق أخاديد في قدمها الصغيرة وينغمس فيها)¹.

هذه الطقوس التي تقوم بها الداية من قراءة الطالع ونزع العين. هي أقرب إلى السحر المعروف به اليهود، حتى أن الناس يخافونها من الدعوة عليهم بالمصائب، كما أنها تمتلك عينان، الناظر إليهما يُخَيَّل إليه أنهما نفذتا إلى مداخله وعلمتا ما يخفيه صدره.

ورغم هذا الجانب الغامض الذي قدّمته الساردة، إلا أنها تحضر في صورة الإنسانية المساعدة المتعاونة مع الناس، حتى عندما تزوج ابنها "إلياس" من سميحة المسلمة ورغم عدم رضاها داخليا فلم تعارض، في حين (نزل الخبر على كل الحي نزول الصاعقة وراحت الألسن تلوك اسم سميحة وتنتعها بأقبح الأوصاف، - يا أخي شلون مسلمة تتجوز يهودي؟

- يا ريت كان مسيحي كانت نص مصيبة؟

- لك مسيحي ولا يهودي يا عمي ما بيجوز)².

ضمن هذا السياق، يسعى المقطع إلى رفض اليهودي بالاستناد إلى الخطاب الديني لتعزيره الموقف.

إن صورة اليهودي في الفكر العربي والمسلم غير صورة الآخر الأجنبي، الذي يمكن تقبله والتعايش معه إذا ما قورن باليهودي.

و إذا كانت الكاتبة، قد تركت إمكانية التعايش الذي أدى إلى الزواج بين المسلم واليهودي مفتوحة بسفر الزوجان (سميحة "المسلمة" وإلياس "اليهودي"). فإن البطلة الساردة في رواية "على ضفاف الحلم" ترفض منذ البداية علاقة ابنة عمها باليهودي صامويل، و هي إن تقبلت زوجة عمها الفرنسية "ماري" واستطاعت أن تغيّر النظرة الاستعمارية التي تحملها عن الفرنسيين عامة، فنظرتها عن اليهود كانت تؤطرها مرجعيات مختلفة لا يمكن أن تغيّر نظرتها عنهم، وحتى وإن تم التعامل معه فهو ضمينا يكنّ الكره والعداء، ويتعامل بريبة وشكّ لما يحمله دوما (اليهودي) من دلالات المكر والخداع واللؤم.

و بمجرد أن سمعت أنه يهودي حضر ما يختزن في ذاكرتها و كل ما قرأته من (كتب تتحدث عن بشاعة اليهود وما يحملونه من حقد ضدنا، اكتفيت بصورة بشعة يستأصلون بها دماءنا تمازج خبزهم الذي كانوا يتلذذون به في أعيادهم)³.

إن صورة اليهود التي تتكئ عليها الساردة، هي ذاتها في الذهنية العربية المسلمة، تعتمد على المرجعية الدينية، وكذلك على المخيال الاجتماعي. وكلها قائمة على نتائج العلاقة التاريخية بين اليهود والعرب أو بغيرهم من الأقوام والأمم، وبالتالي فهي صورة نمطية جاهزة مسبقا لا يمكن حتى النقاش فيها، وقد ختمتها سرديا كذلك حين تكشف في الأخير عن

¹ - المصدر نفسه، ص 23.

² - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 85.

³ - حسيبة موساوي: على ضفاف الحلم، ص 84.

وجه صامويل الذي يحمل صورة عن اليهود عامة. بداية في تعامله مع زوجته واتهامها في عروبتها وبقدارة العرب...، ثم بتطليقها وخطف ابنتها ومغادرة فرنسا إلى تل أبيب بلا رجعة.

وهكذا، تتماهي صورة اليهود مع المرجعيات، حيث ظلت في هذه الرواية حبيسة لها ضمن قالب من الرفض والكره والعداء كما هي في أغلب الروايات العربية.

3-4- الآخر الإيطالي:

تتفرد رواية "النغم الشارد" بصورة الإيطالي بين الروايات النسائية الجزائرية. بطلتها أحلام، الطالبة بمعهد الفنون الجميلة، تعرض مأساتها بكل جوانبها، وقد بدأت يوم علمت أنها لقيطة، وما زاد شعورها بالإحباط وفاة جدتها (العجوز التي تبنتها) ثم اغتصابها من قبل مجموعة من الأشخاص. تدخل المستشفى ثم يساعدها أحد الأطباء للحصول على عمل ومأوى في ميثم للأطفال ممن فقدوا أوليائهم في المأساة الوطنية، وبعضهم غير شرعيين كحالها.

كان الميثم أرضية ساعدتها على التأقلم والتفاعل مع الحياة من جديد، ولكنه تأقلم ضيق وفق حدود الميثم لا غير، في ظل هذه الظروف يبرز الإيطالي "سلفادور" وينتشلها من مأساتها لتأخذ أحداث الرواية منحى آخر.

فظهر سلفادور مجددا بعد بحثه عنها مدة ثلاث سنوات، كان بديلا يعوضها عن زمن المعاناة، فالآخر أصبح بالنسبة لها القريب الذي يشاركها هموما وأحزانها، رأت فيه خلاصا لكل مآسيها مع نفسها ومع مجتمعها، وزاد إعجابها به أكثر. إعجاب لم يكن وليد الظروف التي طرأت عليها بعد وفاة جدتها، بل يمتد إلى ما قبل ذلك، حين كانت تبحث عن عمل والتقت به، تحدته والدهشة مرسومة على محياها حين عرفت أنه إيطالي (دهشت لسماع ذلك وضعت يدي على قلبي وهتفت - آه! إيطالي! هذا رائع)¹، وتضيف في لقاءها الثاني به (سرت على طول الطريق شبه غائبة عن الوجود، مسحورة باللقاء الذي لم يكن متوقعا، بالحديث الشهوي والرجولة الصارخة والصوت العذب ذو النبرات العميقة... كم هو رائع، ليثني أستطيع أن أستبقه إلى جانبي كله ما أشد حاجتي لرجل مثله في حياتي الباهتة، ليثني يا صديقي أستطيع أن أخرج معك وأبقى معك وأسافر معك وأهيك حياتي وأنفاسي وأمتص من قوتك ونبرات صوتك ثقتي الهاربة مني)².

يجسد هذان المقطعان الانبهار بالآخر جسدا وصوتا وحديثا وموطنا إنها "الرجولة الصارخة" جعلتها تنكفي على ذاتها أياما شاردة تائهة وهي تتذكر صورته، يراودها الأمل والحلم دوما في لقاءه مجددا. وفعلا تلنقيه مرة ثانية وثالثة حين جاء ليخلصها من مآسيها بطلب يدها، تترد كثيرا، إذ يبقى الآخر عندها مصدرا للقلق، فهو المجهول والمختلف (لم يمر

¹ - ربيعة مراح: النغم الشارد، ص 67.

² - المصدر نفسه، ص 74، 75.

كل ذلك علي بسلام، رغم تهربي من الخوف إلا أنه كان يفترسني في أحيان كثيرة، كنت أُرهب المجازفة وأعشق السفر، أنفر من المجهول وأميل إلى الأفضل...¹. رغم ترددها تحزم أمرها في الأخير و تقبل به زوجها.

و بذلك تعيش أحلام مع أسرة زوجها دون شعور بغربة بينهم (كان مركزي في الأسرة ممتازا، فهم لطفاء محبوبون لا يختلف تفكيرهم ونمط حياتهم كثيرا عن نظيره في الأسرة الجزائرية، يميلون إلى البساطة والتلقائية وما لفت انتباهي حقا كان إقبالهم الكبير على الأكل دون أوقات محددة)².

إن سعادة الساردة بين أسرة سلفادور ومعاملتهم اللطيفة أنساها الفرق بين الحضارتين، حتى أنها لم تجد أي اختلاف بين نمط معيشتهم وما هو عليه في الأسرة الجزائرية، وتنهض صورة الآخر في الرواية على اعتبار وضع أحلام "المرأة" فهي تفصل الآخر في الصورة المرجعية العامة عن الذات الخاصة للمرأة ووضعها، ما أمكنها إزالة الحواجز وهدم الفوارق بين الحضارتين وإلغائها.

و تصف البطل وتسرد حياتها السعيدة التي آلت إليها بإسهاب وأمل (صرت زوجة رجل راح يفعل كل ما يمكن أن يسعدني، عين لي سائقا وسيارة تحت تصرفي وجلب لي الدر والجوهر وكل ما غلا شأنه ولم يشأ رغم ضيق وقته وثقل مسؤولياته أن يتركني بمفردي فكان يقترح علي أن نخرج، زرنا الكثير من معالم إيطاليا الخالدة، كدت أصعق من الفرح وأنا أرى برج بيتزا المائل الذي طالما سمعت عنه من أفواه أساتذتي وأوراق مجلاتي. دخلنا أفخم المطاعم وارتدنا أجمل الأماكن، لا أدري كيف يمكن أن أصف نعومة تلك الفترة من حياتي و الدرجة العالية التي بلغتها معنوياتي وروحي وتفكيري وقد غزاني الحب حتى خللني أتحوّل إلى كائن خرافي. الواقع أن سلفادور خاض معركته ضد أحزاني بنجاح وتفوق فكان يجلب لي كل ما يعتقد أنني أحبه، ويلفت نظري إلى كل ما يظن أنه يثيرني أو يسعدني...)³، لقد عوضها "سلفادور" الحرمان الذي لفته في بيئتها، حيث بدد لديها الشعور باليأس والذل والانكسار والوحدة، وجدته بديلا عن واقعها ومبررا لقبول الآخر بعد أن لفظها المجتمع، ولم تجد فيه ما يصوغ العيش باستقرار نفسي واجتماعي في ظل كونها (لقيطرة + مغتصبة) فالمجتمع العربي ينظر للمرأة في وضع بعين الريبة، وإن كان ماضيها منيرا كما تخبرنا أحلام) استقبلتني المديرية بتحفظ قد يكون مرده ما قاله الطبيب لها من أنني اغتصبت، ربما اعتقدت أنني كنت من بائعات الهوى ثم أزمعت أن أتوب، لذلك راحت عينا الأنتى تجوسان خلال وجهي وجسمي وثوبي وهيئتي... تفتشان عن سر ما، وبعد ما، وعمق ما...)⁴.

1 - المصدر نفسه، ص 113.

2 - المصدر نفسه ، ص 121.

3 - ربيعة مراح: النغم الشارد ، ص 120.

4 - المصدر نفسه ، ص 98.

في حين نظرة الآخر جاءت مختلفة، غير أبهة بما حدث لها، أمور اعتبرها عادية، وقد تحصل لأي أحد كما أخبرها سلفادور(.. تحصل لأي فتاة بصرف النظر عن وضعها أو مركزها أو جمالها كما قد يحصل للجنس الآخر)¹.

إن محاولة التواصل مع الآخر جاءت لخلق حياة بديلة وجديدة، أمام رفض المجتمع لها، فأحلام بلا شك وهي تقبل بالآخر فلأنه يختلف عن الأنا الجمعي، فهو المتفهم والمتحضر، و المتحرر من كل قيد اجتماعي.

و مع ذلك يبقى الآخر دوماً ذلك المجهول، و فكرة قبولها تمر في خاطرها و كأنها تقدم على أمر عظيم و خطب جلل، فهي لا تبين أي طريق تأخذ و أي مسلك تسلك، مخافة أن تقع في أكثر مما هي واقعة فيه (... إنها قفزة نحو المجهول، لست مستعدة لأن أضيع نفسي مرتين تكفي مرة واحدة ، إيطاليا ، تختلط أحيانا حسابات المرء و يضيع حقه في بلده بين أهله و ذويه فكيف ببلد أجنبي لغته غير لغتي ودينه غير ديني لن أقبل)².

و ترفض أحلام في البداية طلب سلفادور، لكن أمام إصرار الدائم و مجيئه المتكرر إلى الميتم، ثم دخوله الإسلام تقبل به. لقد اختارته سبيلا لتجاوز مأساة الانكسار في مجتمعها ومع ذاتها، إذ كثيرا ما فكرت في الانتحار خلاصا من وضعها، فكانت على جميع المستويات جاهزة للقبول بالآخر دون شرط أو قيد، لقد وجدت في حضن الرجل الأوروبي حياتها الهادئة والمطمأنة، تقف عند آلامها (ماذا كان لون حياتي سيصبح لو لم يظهر، وإلى ماذا كانت أموري ستصير دون وجوده، إنها مسائل خطيرة تضع مستقبلتي على المحك لذلك يجب أن أتحدى بالثقة و إن أعطيها له أيضا)³.

قبولها بالآخر هو نتاج ظروف صنعت مأساتها النفسية و الاجتماعية، فكانت بذلك استجابة طبيعية طوعت ذاتها على التآلف و التواصل مع الآخر. وكحل لتجاوز حالة الاغتراب النفسي و الاجتماعي التي أصبحت عليها .

و رغم قبولها و زواجها ثم سفرها على متن الباخرة إلى إيطاليا، إلا أن الحيرة والخوف لا يفارقانها (بقيت صاحبة أفكر في الغد و ما سوف يكون)⁴، (أجمل لها من أيام إن كل لحظة فيها لتمر الآن على خاطر دافئة، ناعمة، طرية، و لكن كل ذلك سرعان ما يتحول إلى برود و شوك و ألم عندما يقف الفؤاد حائرا مبهوتا أمام جلاله النهائية)⁵.

وتسافر أحلام إلى إيطاليا بعد أن تركت كل ما يذكرها بالماضي التعيس و امتطت الحياة الجديدة أملا و حبا و دهشة و رغبة في الاطلاع على الآخر (و من ذا يستطيع أن يقاوم النور و الأمل و الحياة في أبهج صورها و هي تغمره و تناديه ؟)⁶. و يستقبلها أهل سلفادور

¹ - ربيعة مزاح: النغم الشارد ، ص 95.

² - المصدر نفسه، ص 103.

³ - المصدر نفسه ، ص 112.

⁴ - ربيعة مزاح: النغم الشارد ، ص 118.

⁵ - المصدر نفسه، ص 120.

⁶ - المصدر نفسه، ص 107.

سلفادور في الميناء و يعجبوا بها لاسيما أمه و (السعادة تلوح على محياها - أه يا ولدي إنها تشبه الملاك ، تشرفنا بك يا ابنتي ... أهلا بك في إيطاليا، بين أهلك الجدد)¹.

و إذا كانت أحلام قد أبهرها الآخر، فالأمر نفسه بالنسبة لسكرتيرة مديرة الميتم بأسرها الانبهار بالآخر و صورته الحضارية، باعتباره النموذج المطلوب والمرغوب، لدرجة يمكنها التخلي عن خطيبها (الجزائري) وتزوج صديق سلفادور "لويديجي" الإيطالي وتساfer معه (دعي عنك ذلك، متزوج أو مطلق أو حتى أرمل، حسبي إيطاليا، يا إلهي إيطاليا، إنها بلد الحب والأحلام، لو يقبل سألقي بخطيبي من نافذة حياتي بركلة أو لكلمة!)².

إن لهفة العيش في إيطاليا من قبل الشخصية، هي كشف عن رفض معطن للواقع ومحاولة التمرد عليه وإلغائه إن هي أتاحت لها فرصة للذهاب، ومبررا للتخلي عن واقعها الذي يقصي أحلامها.

وتتطلع للحرية في أوروبا وتهفو إلى مغريات الحياة، فتعلن عن مكبوتاتها الدفينة تجاه واقعها المثقل بالقيود والمعاناة. إيطاليا بالنسبة لها حلم بعيد المنال، لن يتحقق إلا بالزواج بإيطالي، لا يهّمها من هو وكيف ما كان، المهم أن تجعله سبيلا ومطية للوصول إلى فضاء الآخر، المأخوذة بكل ما فيه.

إذا كانت الرواية لم تقدم هذه الشخصية إلا في دور بسيط وعابر من زاوية لا تكاد تظهر، إلا أن حديثها عن الآخر يكشف عن بعض أفكارها، فتظهر فتاة مشحونة أسيرة الانبهار بالآخر وبصورته المغرية وبحضارته اللامعة، ويبلغ عندها الإعجاب بالآخر درجة يمكنها التخلي عن الأنا، وهو في الواقع شعور بالنقص أمام الآخر المتفوق حضاريا، مقابل الواقع المعيش و المتردي من جمع جوانبه، واقع خلق رغبة ملحة في تجاوزه، وربما حد الانسلاخ من هويتها في سبيل تخطي أوضاعها وتحقيق أحلامها بسهولة مع الآخر، وبالتالي تفضيلها الآخر والهروب من الأنا، هو مؤسس على مسببات مادية ومغريات كثيرة.

و تأخذنا الرواية إلى عالم الإجرام لتقدم بعض الشواهد التي تجعل من الرواية في بعض جوانبها قصة بوليسية، ولاسيما الفصل الخامس والأخير منها. فما استخدمته الكاتبة من مفردات ومن إيماءات وبعض الحيل والعناصر الموجودة في القصص البوليسية، يمكننا القول من خلاله إن الروائية حاولت في الفصل الخامس أن تنحو بالرواية المنحى البوليسي، وهي تحكي عن عصابة من عصابات المافيا الإيطالية المشهورة بالتزوير والسرقعة.

تستخدم الكاتبة بعض التقنيات الموجودة في القصص البوليسية وبالتحديد ما يدور بين عناصر المافيا من التخطيط المتقن للعمليات، والخطط البديلة، واحتمالات النجاح، والفشل، والهواجس والشكوك، والتغيير المستمر للأماكن والسيارات تحسبا لأي طارئ أو شك، والقتل والرصاص، لا وجود لكلمة الخطأ في قاموسهم لأن نتيجته معروفة ومحسومة هي

¹ - المصدر نفسه ، ص 119.

² - المصدر نفسه ، ص 115.

الموت، دون أن ننسى جو التوتر المستمر والقلق، والاجتماعات السرية المتأخرة من الليل، حياة كلها قلق وشك وتوتر وعدم استقرار.

وكل هذا، استخدمته الكاتبة لإرضاء مخيلة وأفق القارئ و وضعه في جو التوتر داخل المافيا، حتى يصبح عنصرا وجزءا منها، وهو بلا شك هدف من أهداف القصص البوليسية، تمسك به الرواية حتى نهاية الحدث، هذا ما يعيشه القارئ وهو يتابع عملية سرقة لوحة "العارية" للرسام "مودفليان" وكيف جاء التخطيط الدقيق للعملية وزمنه، ودراسة قصر الرجل الثري صاحب اللوحة، ومناخه السرية ثم التنفيذ من قبل أحلام وكارلوس، ورئيس الخدم الذي لم يكن إلا واحدا من رجال العصابة، و الذي سهّل لهم الدخول إلى القصر وفتح الأبواب، في حين كانت مهمة أحلام البحث والتدقيق في اللوحة الأصلية لسرقتها. تتم العملية في الأخير بنجاح رغم اكتشاف الأمر، ما استدعى قتل أحد حراس القصر...

و من أجل أن تمنح الكاتبة الرواية جوانب من القصة البوليسية انتقلت بالأحداث إلى أوروبا (إيطاليا) ، حتى تعطي لمخيلة القارئ تقبل تلك الأحداث التي لم يتعود عليها في المحكي العربي عامة ، في حين ألفها في القصص و الأفلام الغربية ، فهي توجهنا وجهة إيطالية مستثمرة بعض المعطيات، ذلك أن إيطاليا قبلة الرسم و الرسامين، كما هي مركز عصابات المافيا و الإجرام . و كأن الكاتبة منذ البداية هدفها الوصول إلى إيطاليا، فكانت تضع الأسباب و الأشخاص في طريق أحلام حتى تصل بها و بالقارئ إلى هذه الأحداث بالذات، جعلتها في البداية رسامة تتقن الرسم بطريقة دقيقة، ثم تتعرف على سلفادور الإيطالي عتبة ثانية للذهاب للصفة الأخرى، ومنذ البداية قطعت جميع الأسباب لعدم بقائها ببلدها، إذ جعلتها لقيطة، تربيها عجوز ثم تموت وتتركها وحيدة ثم تغتصبها مجموعة من الأشخاص، تصحو لتجد نفسها وحيدة و تعيسة مجرد "بقايا امرأة" في مجتمع يتكئ على مرجعية باليه المرأة فيها وصمة عار.

لم يعد لها صلة بأي إنسان، ولا أي هدف تعيش لأجله، ينتشلها سلفادور من الضياع ويأخذها إلى إيطاليا. ثم بعد عام ينخرط في عصابات إجرامية للتزوير و سرقة اللوحات الفنية.

و تجد أحلام نفسها ضليعة في هذه الأعمال وهي التي تتقن الرسم والمحاكاة، والخبرة بخبايا هذا الفن، يستغلها زوجها لمحاكاة بعض الأوراق الرسمية والنقود وبعض اللوحات لفنانين مشهورين دون علمها.

والحقيقة أنه وإن حاولت الكاتبة جاهدة خلق توتر شديد، ومحاولة المحافظة عليه أيضا، إلا أنه يخبو ويكاد ينقطع لدى القارئ، فكان عليها رفعه أحيانا إلى أعلى الدرجات والتحكم فيه وفق المواقف وتحرك الشخصيات، لاسيما في عملية السطو هذه، فتزيد من شدة التوتر والارتباك مع محاولة خلق عنصر المفاجأة والتركيز أكثر على ملامح الشخصيات وجانبها النفسي والضغوط التي يتعرضون لها، كل ذلك حتى تحافظ على عنصر التشويق عند القارئ، لكن الرواية لا تحمل كثيرا من الإثارة كما هي عليه في القصص والروايات البوليسية، حاولت صاحبها المرابطة على حدودها لا غير.

لم يثر الآخر عند الكاتبة إشكالية الذات و الهوية والانتماء، فهي لم تطرح أي قضية تحملها الثنائية الضدية (الأنا/ الآخر) إلا في أحيان قليلة جدا من باب سردي فقط، تمر عليها مرورا لا تكثر له حضاريا.

فمثلا، حين رفضت الساردة "أحلام" طلب سلفادور الخروج للعشاء معها، فقد تم عقد مقارنة بين نساء الجزائر اللواتي لا يخرجن بعد الثامنة و حدهن ولا مع غرباء، في حين في الغرب كما يؤكد سلفادور، فلهن الحرية ما دمن قد بلغن سن الرشد، يخترن ما يناسبهن لا دخل لأحد، يخرجن ويحببن من يشأن.

إن هذا الاختلاف وإن أوردته فهو لم يتناول من زاوية حضارية أو دينية عميقة، بل أحيانا تلغيه تماما، حينما تؤكد بأنه لا اختلاف بين هناك (إيطاليا) وهنا (الجزائر) إذ تقول: (لا يختلف تفكيرهم ونمط حياتهم كثيرا عن نظيره في الأسرة الجزائرية)¹، وكأنها لم تلحظ أي فارق بين الأسرة الجزائرية والإيطالية في العادات والتقاليد والثقافة والدين والتاريخ. فهما خطان متوازيان لا يلتقيان أبدا وإن تقاطعا، ومع ذلك ما يؤكد هذا الطرح ككل، أن الكاتبة وهي تقدم الآخر تجردت من أي مرجعية تحملها مهما كانت، لأنها لم تتناوله من هذه الزاوية، رغم بحثنا في محاولة لاستقراء الآخر في الرواية وكيفية تصويره، ومحاولة التعرف إلى طبيعة هذه الذات كآخر يختلف عن الأنا حضاريا ودينيا.

لقد تم تناول الآخر إنسانا مثل أي فرد له حياته وشخصيته بسلبياتها وإيجابياتها، كما هي في الواقع بعيدا عن أي مرجعية، وإن كان الآخر آخرًا يختلف عنا، فهو عنصر في الحياة، وضرورة الحياة تجعلنا نلتقيه ونتعامل معه ونتعايش، ففي خضم هذه الانفتاح الدولي والقاري مع تطور وسائل الاتصال والتكنولوجيا، أصبح الأنا والآخر في لقاء مستمر، يعيش الجميع في قرية واحدة، وهذا اللقاء تتيحه الضرورة بكل مجال (السياسي، الاقتصادي، فكري، ثقافي، علمي، رياضي، ...). لقد بات أمرا لا مفر منه ولكثرة ذلك الالتقاء باختلاف أوجهه، أصبح التعامل مع الآخر أمرا عاديا بدأت تزول معه تلك النظرة المبنية على العدا والحقد والكراهية و اللالقاء. وبالتالي الكاتبة تناولته شخصية ورقية استخدمتها في فضاءها السردية وتعاملت معها كإنسان بميزاته، لا الآخر المختلف حضاريا، حتى عندما قدمته فيما بعد على أنه عنصر في المافيا لم تشأ إعطاء صورة سلبية عن الآخر عامة، بل كفرد أو كجماعة (عصابة) بسلبياته التي تعبر عنه بمفرده والجماعة التي ينتمي إليها، حتى عائلته لم تكن راضية عن سلوكياته وقاطعته نهائيا عندما علمت بأعماله المشبوهة.

و تحضر رواية "ذاكرة الدم الأبيض" بأجزائها الثلاثة للروائية (*) خديجة نمري، متماهية في الآخر كاختيار فني لا غير، ذلك أنها تدور في فضاء الآخر (انجلترا) بشخصياتها وأمكناتها وأحداثها. فهي بعيدة عن كل تصور للآخر المختلف. منحتها صاحبيتها

¹ - ربيعة مراح: النغم الشارد، ص 121.

*- خديجة نمري: ذاكرة الدم الأبيض، ج1: الدموع رفيفي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2004

ج2 - سطور لا تمحى، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.

ج3 - الذكريات الأخيرة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2006.

وهي تسرد معاناة البطل "جاك كيف" (فسحة من الصراع بين الخير والشر والحب والكراهية في قوالب درامية بتفاصيل دقيقة تتجلى فيها الإنسانية بما تحمله من قيم الخير والمحبة والإيثار، وسلوكيات الحقد والشر والثأر والغدر)¹، بأسلوب بسيط قريب في عرضه للقصص الكلاسيكية.

إن البحث عن صورة الآخر في الرواية النسائية الجزائرية، هو بحث يضيء إلى العلاقة الإنسانية بين الطرفين في معظمها، لا توطنه مرجعية قائمة على العداة والحقد والكره، بحكم الاحتكاك واللقاء المتكرر خارج هذا الإطار، والذي أدى إلى معرفة الآخر والتعايش معه عن كثب.

ورغم ذلك اجتمعت كل الروايات في النهاية على جعل هذه العلاقة غير مكتملة ولا سليمة، فرغم تمكن خالد في ذاكرة الجسد من التعايش مع كاترين، إلا أنه تعايش لم يرق إلى حد خلق علاقة زواج وأسرة، لأنها علاقة تفتقر إلى التوافق وروح المسؤولية كل طرف يعيش بحرية لا حدود لها، و لا تربطه التزامات مع الطرف الآخر فهي علاقة جسدية لا غير.

أما رواية "بعد أن صمت الرصاص.." فالآخر المتجسد في "ماري" يموت قبل اكتمال العلاقة، في حين رواية "على ضفاف الحلم" أنتج الزواج بين الطرفين علاقة مشوهة بين أفراد الأسرة ككل، الأب مشوش الأفكار و مهزوم و الأبناء مشوهي الهوية، والانتماء والعقيدة.

و إلى جانب ذلك تبرز رواية "السماك لا يبالي" بصورة للآخر المسيحي واليهودي، حيث يتم زواج مصطفى المسلم بماري المسيحية وذلك بعد إسلامها وينجبا "ريما". إلا أن الأم تموت ليلحقها الأب بعد أن يفقد عقله، تبقى ريما بين اليهودية الداية "أم إلياس" وأسرة جدها المسيحية.

في حين زواج سميحة المسلمة باليهودي "إلياس" علاقة تركها السرد مفتوحة على الاحتمالين احتمال النجاح أو الفشل.

و داخل هذه المواضيع و غيرها، بثقلها و ضعفها، و بكثافتها و سطحيّتها، يتأطر فضاء يضمن للرواية النسائية حضورها كيفما كان، حضور يقدم للنص الروائي الجزائري عامة تصورا برؤى أكثر شمولية لتتحدد مشروعيتها الإبداعية ضمن هذا التمايز والاختلاف في الطرح.

و عبر كل ذلك، كان السؤال الأكبر هو سؤال الوطن، إذ تنهض النصوص في ظاهرها وباطنها على بؤرة مؤنثة على هموم الوطن إضافة إلى هموم الذات، لتكشف على نصوص متوترة في جميع تيماتها، مؤكدة على العلاقة المتكاملة بين الذات المبدعة والنص و المتلقي.

¹ - قول عز الدين ميهوبي، على غلاف رواية سطور لا تمحى.

الفصل الثالث:

خصائص الرواية النسائية الجزائرية

- 1- البوح الأنثوي.
- 2- تداخل النصوص.
- 3- الشعري .

يتناول هذا الفصل موضوع خصائص الرواية النسائية، و أبرز الظواهر التي تبني بشكل أساس و عميق أغلب الروايات المدروسة، و بغض النظر عن العنوان الذي يحمله الفصل، فإن هذه العناصر تستهدف الوصول إلى كُنه النص بوصفه نصا إبداعيا، بعيدا عن الخلفية الإيديولوجية التي يحملها جنس صاحبتة. كون هذه العناصر لا ينفرد النص النسائي بها، بل توجد كذلك في النص الذي يكتبه الرجل، كما أن القول بخصوصية الأدب النسائي، لأنه يلتزم في خطابه بقضايا تُخصّ المرأة عن طريق محاولة الخروج عن اللغة الأصل (اللغة المذكورة)، لهو قول يقيم الحدّ على كتابات المرأة و يندّها في مهدها، لأنه يُقوّض بعدها الفكري و الجمالي و شموليتها الإبداعية، و يحصرها في حدود ضيقة موضوعها قضايا المرأة و مطالبها و انشغالاتها، و من ثم إقرار بدونيتها و نقصها بحجة التفافها حول ذاتها.

و عليه جاء الفصل ليشمل ثلاثة عناصر: البوح الأنثوي، و تداخل النصوص، وكذلك الجانب الشعري في الرواية النسائية.

1 - البوح الأنثوي:

ينهض هذا العنوان بمهمة تقديم عالم المرأة عبر البوح الأنثوي، الذي تمارسه الشخصية الورقية للإفصاح عن معاناتها و همومها داخل الرواية التي (تعد النوع الأدبي الذي مارسته الكاتبة العربية بحماس كبير، إذ جعلت منه نافذة للبوح بهومها، منتقدة الآخر، المتمثل غالبا في شخص الرجل الذي يحيل إلى سلطة ذكورية "أبوية" قمعية)¹، و سندرج ما تكتبه المرأة الكاتبة من أحداث تمس معاناة المرأة، و همومها وانشغالاتها، ضمن البوح الأنثوي الذاتي الذي تُسطره إبداعا و كتابة، ذلك باعتبار (إن أي عمل تقوم به المرأة ما هو في العرف الثقافي السائد دليل على جنس النساء عامة. و الهاجس الذي تهجس به إحداهن هو بالتالي هاجس نسوي و ليس هاجسا ذاتيا فرديا. و ما زالت المرأة محتاجة و مضطرة لأن تتكلم باسم كل النساء و ليس باسمها وحدها فحسب)²، و ما دامت الكتابة وسيلة للتعبير عن همومها، و هو موضع لم يتح لكل النساء، ستقوم المرأة الكاتبة بدورها تجاه بنات جنسها بكل ما تستطيع، فهي تفكك حياتها و حياة المرأة عامة عبر المحكي الروائي، و تقدمها بوعي تام يقوم على واقع معين يشخص الوضع الأنثوي العام و الخاص بطرق عديدة مثل الاسترجاع و الاعتراف و البوح الذاتي، و كل ذلك نستطيع حصره في البوح الأنثوي الخاص بالمرأة لأنه لا يدور إلا داخل السرد تتقاسمه مع ذاتها عبر صفحات الرواية، و لا نستطيع الإفصاح به خارجا في أغلب الحالات بالحرية ذاتها التي تجدها في الكتابة.

و بالتالي، كل القضايا التي سنعرض لها في هذا العنصر تُمسّ كل النساء، لأنها تدخل ضمن معاناة المرأة، حتى و إن كان سرد هذه القضايا قد جاء في بعض الأحيان سردا مباشرا و سطحيا لا يمسّ عمق الذات الأنثوية.

1 - رشيدة بنمسعود: جماليات السرد النسائي، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص14.

2 - عبد الله محمد الغدامي: المرأة و اللغة، ص 209.

و أكثر الروايات التي تناولت معاناة المرأة- كما سنقدمها- و كان محورها الرئيس يدور عنها، قد تمثلت أبرز قضاياها في الحب، والتعليم، والزواج، والخيانة الطلاق والاعتصاب والقيود المفروضة على الأنثى عامة و هي: مزاج مراهقة، و تاء الخجل، واكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق. التي كانت أكثر النصوص قدرة على التعبير عن مكونات المرأة ومعاناتها، إلى جانب الهجالة لفتيحة أحمد بورويبة، و أصابع الاتهام لجميلة زنير، الشاذ والنغم الشارد لربيعة مراح، لن نبيع العمر لزهرة مبارك.

و كان الرجل داخل المحكي الروائي هو سبب محنة المرأة فيها بسلطته الاجتماعية و قسوته و خيانتها، فقدّم في صورة سلبية مبتورة القيم و الإنسانية تجاه المرأة، و كأنه هكذا دائماً، الصورة ذاتها تتواتر و إن تعددت مضامين الروايات. لكن الملاحظ في ذلك أن بعض الروايات تقدم أحداثاً، تدفعها أسباب لتعطي نتائج معدة سلفاً، فهي لا تقدم شخصيات ناضجة حاملة لفكر معين، كما في رواية "أصابع الاتهام" لجميلة زنير، ذلك أن الكاتبة لم تترك الشخصيات النسوية تعبر عن ذاتها و لم تمنحها قدرة الإفصاح عن مأساتها، كما لم تترك إشكالات تبرز تصادماً و صراعاً بين الشخصيات، و بأفكار ناتجة عن وعي معين بقدر ما تقدم من خلالها وضع المرأة الاجتماعي عامة.

1-1- محنة جنس الأنثى:

من بين كل الروايات، تأتي روايات فضيلة الفاروق لتحكي جسد الأنثى المستباح عبر كل مراحل حياتها وسط (ذكور القبيلة الذين يعدون الأنثى عارهم في الليل وذلهم في النهار، والذين لشدة خوفهم من جسد المرأة يتأمرّون عليه، ويحاكمونه، ويدينونه، ويحكمون عليه غيابياً بالإعدام)¹.

كثيرة هي عذابات المرأة كما تقدمها فضيلة الفاروق، تتغير وتتغير أشكال معاناتها، لكن العنوان واحد: ظلم، و مأساة، و قسوة، و نبذ.

فهي منذ القدم ولحظة خروجها إلى الحياة تلاقى الرفض والنظرة الدونية، إذ تعدّ مصدر همّ وشؤم و عار على العائلة كما توضح الآية الكريمة (وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ، يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ)². بعكس ما لو كان المولود ذكراً، حيث يُستقبل بالفرح و التهليل و تُقام له الولائم. بينما تُؤوّد وهي صبية و تُسبى و تُسترقّ امرأة، تُباع و تُشتري جارية للخدمة و المتعة الجنسية، و تُرغم على الزواج دون أخذ رأيها، كما تستبدل بغيرها بسبب وبدونه، و تترك في الرّف بلا قيمة، وإذا ما أنجبت بنتاً، فلا شك أن الخلل منها وفيها، و ذلك ما أقدم عليه والد خالدة في تاء الخجل كما تقول: (... منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالاً

¹ - أحمد حيدوش: شعرية المرأة و أنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص 88.

² - سورة النحل: الآية 58، 59.

ذكورا، ما دامت أمي غير قادرة على فعل ذلك)¹، و هذا العجز جعلها تفقد موقعها داخل الأسرة الكبيرة، لأن المرأة التي تحظى بمولود (تحقق كثيرا من الامتيازات، منها الحظوة الزوجية، و المكانة المرموقة والمستقبل المضمون في بيت الزوجية و الاستعداد للمستقبل بهذا المولود الذي سيكون رجلا يؤمن حياة الأم بعد أن تعرضت للهوان أو ما شابه)². و تدان المرأة بكل شيء لأنها سبب علة المجتمع الذي لم يتخلص بعد من مرجعية الأنثى العار.

لاشيء تغير حول النظرة للمرأة منذ القدم، سوى تنوع وسائل القمع كما تقول فضيلة الفاروق في هذا المقطع المجتزأ من رواية تاء الخجل المليء بمعاناة المرأة:

(منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب. كل شيء كان تاء للخجل، كل شيء عنهن تاء للخجل.

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي شغلنا عند الولادة.

منذ أقدم من هذا.

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما.

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت.

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن.

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها صفحت له القبيلة و أغمض القانون عليه عينه

منذ القدم.

منذ الجواري و الحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهن... إليّ أنا، لا شيء تغير سوى في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء. لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي)³.

إن الكاتبة تعي بعمق مدى معاناة المرأة في المجتمع البطريركي منذ القدم، فلا شيء تغير حسبها عبر كل الأزمنة التي قدمتها من خلال عرضها جملة من الأمثلة والصور عن قهر المرأة، و عن طريق استخدامها اللازمة المتكررة في كل سطر والمتمثلة في ظرف الزمان "منذ" تؤكد أن صورة المرأة المقهورة والمنبوذة والمعدية لم تتغير عبر كل الأزمنة.

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 20.

2 - صالح مفودة: المرأة في الرواية الجزائرية، ص 69.

3 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 11، 12.

وهذا ما تظهره في كثير من صفحات روايتها، إلى جانب ما عايشته بطلاتها من نساء العائلة بدءاً بأم الساردة خالدة التي تركها الأب و سافر غير أبه، ونظرة العائلة لها في تاء الخجل، إلى أم باني التي يضربها ضرباً مبرحاً (و يمسكها من شعرها ويرغمها على الركوع أمام قدميه ويرد: ".... حتى تموتي... حتى تموتي..."¹، في اكتشاف الشهوة، وجدتها المطروحة على الفراش بسبب الضرب الذي تعرضت له من قبل أخ زوجها الذي زكاه أفراد العائلة، وصولاً لباني وما عانته في دراستها وعملها وزواجها وحتى في طلاقها.

و بسبب هذه المآسي وغيرها، تهرب بطلات فضيلة الفاروق من أنوثتهن كغيرهن من الشخصيات النسائية لأعمال بعض الروائيات كبطلة "نوال السعداوي" في روايتها "مذكرات طبيبة" و التي تذكرنا بالبطلة "باني" صغيرة في "اكتشاف الشهوة"، و لا شك أن فضيلة الفاروق نسجت صورة باني من صورة لبنى في الرواية. تقدم نوال السعداوي بطلتها ناقمة على كل معالم أنوثتها بوصفه جنساً يتسم بالدونية داخل المجتمع، لذلك بدأت البطلة بالتمرد والثورة و هي لم تتجاوز العاشرة من العمر معلنة أزمتهما مع الآخر و مع أمها بالتحديد التي تفرق بينها و بين أخيها (بدأ الصراع بيني وبين أنوثتي مبكراً جداً.. قبل أن تثبت أنوثتي وقبل أن أعرف شيئاً عن نفسي و جنسي أصلاً.. بل قبل أن أعرف أي تجويف يحتويه، قبل أن أُلْفِظَ إلى هذا العالم الواسع، كل ما كنت أعرفه في ذلك الوقت أنني بنت كما أسمع من أمي. بنت و لم يكن لكلمة بنت في نظري سوى معنى واحد... هو أنني لست ولداً... لست مثل أخي...)²، فنتيجة للمعاناة والحياة المسيجة (التي عاشتها المرأة الشرقية فرضت عليها أن تبحث عن منفذ واحد نكران أنوثتها)³، وهويتها الجنسية بطرق مختلفة، ففي روايتها الأولى "مزاج مراهقة"، ترفض البطلة لويزة جنسها الأنثوي (ما أتعب أن يكون الفرد امرأة عندنا! فكل طموحاته تتوقف عند عتبة تاء التأنيث)⁴، وذلك بسبب وقوفه عائناً أمام طموحاتها الدراسية التي رفضتها العائلة، و هي تعكس أزمة حقيقية و رغبة معلنة لدى البطلة للتخلص من كل ملامح أنوثتها، إذ قامت بنزع الحجاب و قص شعرها الطويل أقصر ما يمكن، لتتخلص من عجزها بعد أن صفعها شاب داخل قاعة الانتخابات و لم تستطع ردها، لقد شعرت بالعجز لكونها أنثى كما تخاطب أختها (سأكون مجنونة إذا تقبلت جسد الأنثى الغبي الذي يكبلني، لو كنت رجلاً لقتلت الوغد... اليوم... كنت باصيت" حكم عليّ بالسجن " خير لي من هذه الالهانة، قالت و داد coup garçon "قصة رجل" لن تغريك إلى رجل)⁵، و مع هذا التغيير الذي أحدثته على شكلها، كانت البنات في الحي الجامعي يُشَبَّهْنَها بالصبي، و لكم كانت تشعر بالسعادة لذلك وتتباهى به (حتى أن نهى الطالبة الفلسطينية المقيمة في ذات الجناح معنا و التي تناديني حسن الصبي و أنا استلذ الاسم، تلقبني بفتوتنا و كنت أتباهى بهذا

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، 87، 88.

2 - نوال السعداوي: مذكرات طبيبة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط5، 1999، ص31.

3 - حسين المناصرة: النسوية في الثقافة و الإبداع، ص 46.

4 - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص 12.

5 - المصدر نفسه، ص 51.

اللقب)¹. إنها تعيش عقدة الجنس الأنثوي، فتنبأه بالصفات الذكورية من قوة و شجاعة تجدها ميزة تحياها بسعادة و نشوة عارمة.

و الرغبة ذاتها نجدها عند بطلة تاء الخجل، فبعد أن بدأت تشعر وسط مجتمعها بدونية الجنس الذي تنتمي إليه تقول متمنية لو أنها صبي: (كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا أو مثل لالة عيشة)². لأن "لالة عيشة" امرأة قويّة وتمتلك سلطة المال و الأراضي و غابات النخيل بفضل زوجها الشهيد، لذلك يحترمها كل أفراد العائلة ويقدرونها ويهابونها، ويأخذ برأيها حتى رجال العائلة و لا يخرجون عن أمرها.

و تتكرر الرغبة ذاتها في الرواية الثالثة لفضيلة الفاروق "اكتشاف الشهوة": (كانت رغبتني الأولى أن أصبح صبيا، وقد ألمني فشلي في إقناع الله برغبتني تلك ولهذا تحولت إلى كائن لا أنثى و لا ذكر، لا هوية لي غير الغضب، الذي يملأني تجاه العالم بأكمله وحين بلغت سنّ البلوغ أصبت بالنكسة الحقيقية...)³.

و يبدأ الصراع والرفض والعداء لهذا الانتماء الجنسي مبكرا من قبل الفتاة دون أن تعرف عنه شيئا، وكل يوم تبدأ مساحة الممنوع تتسع، وبيدأ مجال الحرية يضيق معها.

تقول بطلة الرواية وهي ناقمة على كل معالم أنوثتها التي بدأت تظهر يوما بعد يوم، لا سيما التغيرات الفيزيولوجية على جسدها؛ من دم الحيض إلى بروز الأثداء: (في الثالثة عشر تماما، اكتشفت أن أحلامي تتغير ببروز نهدين صغيرين لي بوجع يتكور ويكبر، ويضع مهانتي بإتقان، من هنا ما عاد بإمكانني أن أرافق والدتي إلى الحمام دقوج ولا أن أتعري أمام أحد، وصرت عدائية نحو الجميع بداية من نفسي!)⁴. و ترفض البطلة هذه الأيقونات الدالة على أنوثتها، بل تمقتها لأنها ستكبلها بقيود أكثر و توقفها عاجزة، ويرى المجتمع المرأة من خلالها جنسا في المرتبة الدنيا و الآخر المختلف والناقص، و قبل بلوغها كانت كل أفعالها مرأى للانتقاد كونها بنتا، فلا يجوز أن تتصرف خارج حدود معيئة، ما بالك اليوم و قد بدأت تقف عند تغير جسمها، و ظهور ملامح تميزها الجنسي أكثر، واكتشافها لجسدها الجديد يثير فيها الكره تجاهه، وينصب العداء له ولكل ما يحيط بها و يدخلها عالما من الكآبة و الضجر.

إنه شعور سلبي يرتبط ارتباطا جذريا بتحولات جسد الأنثى و تجاربه داخل مجتمع يخضع لجملة من الضوابط و المفاهيم الجاهزة التي تنتظر للأنثى بريية و نقص؛ فهي رمز للفضيحة والعار، ستدخل باب الممنوع والمحرم و المشتبه أكثر مما كانت عليه، تحاول البطلة تخييب سبب علّتها (الجسد / الأنوثة) بعدم إظهاره، حيث تمتنع عن الذهاب إلى الحمام مع والدتها حتى لا تعري جسدها و تظهر مصيبتها، إنها تكره التحولات التي تطرأ على تكوينها الجسدي والذي يربطه العلم والدين بالنضج، و استنادا إلى ذلك يزيد المجتمع مع

1 - المصدر نفسه، ص 123.

2 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 22.

3 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 14، 15.

4 - المصدر نفسه، ص 16.

رواسب العادات والتقاليد في إلزام الفتاة وضبطها بقوانين أكثر مما قد يسمح لها به من قبل. فتمنع من الخروج و التبرج و اللعب مع الصبيان و كذلك الجري واللهو.

و مع ذلك أرادت أن تعيش طفولتها كما تحب و تشتهي، تمنت لو كانت صبيا وبطريقتها (في الرابعة عشر من عمري، كنت واثقة أن ما أصاب البنات لن يصيبني في عمرهن، وقد عشت ذلك الوهم على طريقتي. كنت الصبي ذا الضفائر الطويلة الوسختين، والفستان الذي يتمزق لسبب ما. والخلق الذي يضيع في سوق العصر أو في الجزائرين)¹.

لكن شقيقها إلياس حين رآها تلعب مع عصابة "أبناء الرحبة" أضرم النار في سريرها حتى كاد المنزل يحترق لولا تدخل الجيران لإخماد النيران، وكل ذلك كان تزكية من الأب الذي أمره في المرة القادمة بأن يحرق السرير وهي فيه، الأمر الذي منعها من النوم بعد ذلك إلا في المطبخ .

و ترفض كذلك "سطورة" بطلة رواية "وحده يعلم" التغيير الجديد الذي طرأ عليها. وأصبحت بموجبه امرأة (لقد صرت الآن امرأة... هذه الدماء هي رمز أنوثتك ورمز كل النساء.. رمز زنوبيا .. جميلة بوحيرد.. كليوباترا..)². لقد أصبحت امرأة، ولكنها تحمل في ثناياها طفلة صغيرة السن تجري وتلعب مع الأولاد في الغابة.

إن الشخصية ترفض التغيير الجسمي لأنه أقام عليها وضعا جديدا حرما من أمور كانت قبل هذا الحادث تقوم بها، وضع جعلها تدرك أنها تختلف عن الآخر، بل أوجب عليها الحذر منه كما توصيها والدتها (لقد أصبحت اليوم يا سطورة امرأة.. تجنبي اللعب مع الذكور.. لا تكلمي خثر ثانية.. لا تجلسي معه وحدكما)³.

لقد انتهت بذلك طفولتها بمنعها من أمور كثيرة دون إدراك معين لذلك، حتى علاقتها بأمها تغيرت، و لم تعد تعاملها كالسابق (.. مذ صرت امرأة تغيرت علاقتنا.. أصبحت تراقبني بنظرات مبهمة الخوف.. منذ صرت امرأة لم تقبلني قط..)⁴.

و عبر هذه النماذج تؤكد البطلات سرديا أن جنس الأنثى يحمل قيمة سلبية و مشوهة داخل بنية المجتمع، ما يجعل المرأة تحمل تلك القيم عن جنسها منذ الصغر و تمارسها.

1-2- التعليم إثبات للحضور:

إن تعليم المرأة في نظر المجتمع لا قيمة له، بل هو خطر عليها وعلى من حولها. ويفتح عليها أبواب الشيطان. ولقد عمد التاريخ الذكوري إلى التأكيد أن تعليم المرأة القراءة

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص 15.

2 - عايدة خلدون: وحده يعلم، دار الكرز للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص 11.

3 - المصدر نفسه ، ص 30.

4 - عايدة خلدون: وحده يعلم، ص 36.

والكتابة شر وبلية: (فاعلم أن تعلم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئا أضر منه لهن لما كن مجبولات على الغدر. وكان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الفساد والشر وأول ما تقدر المرأة على تأليف كلام سيكون رسالة إلى زيد أو رقعة إلى عمر أو بيتا من الشعر إلى عزب، وشيئا آخر إلى رجل آخر، النساء والكتب والكتابة كمثل شريير فاسد تهدي إليه سيف أو سكير تعطيه زجاجة خمر، فاللبيب من الرجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والحمى فهو أصح لهن وأنفع)¹، إن هذا الخطاب و غيره من الخطابات ذات المرجعية القائمة على إلغاء المرأة ذاتا وقيمة و إحقاق العار و الدنس و الخيانة بها، يحرمها من التعليم؛ حيث يعدّه أدواتها للفسق و العهر وسبيلها للفساد و التمرد على الأعراف و التقاليد، فترك المرأة للجهل، هو الرأي الصائب، إنه يحذر من تعليم النساء الكتابة، فهي حسب (تتعلم الكتابة من أجل "المكاتبة"، و مصطلح المكاتبة يتضمن الغدر و الخيانة و الفحش، و يعني استخدام الثقافة من أجل إقامة جسور العشق و تسهيل سبل الخيانة و توريث الحبيب في علاقة مغشوشة هدفها الابتزاز بالجسد)²، فإن تعلمت و كتبت، فهي حتما لطلب المتعة لا غير؟.

و تأتي صورة المرأة المتعلمة بوصفها أنثى مجبولة على الغدر و الخيانة، و بالتالي فإن طلب المرأة العلم، هو مدعاة للفسق و الانحراف، و هو معيار ينطبق على الأغلبية للزج بهن في خندق الرذيلة، و إن كان الأمر يمس الرجل أيضا، فهناك ازدواجية المعايير الأخلاقية التي لا يدخل الرجل ضمنها، فالتعليم للمرأة هو (بمثابة الرقص في حقل ألغام)³ موقوتة توشك على الانفجار في أي لحظة و تدمر كل من حولها، فهي (المرأة) المسؤولة الأولى و الأخيرة عن شرف العائلة، و إذا لحق بشرف العائلة عار فهي من دنسته.

يرى المجتمع أن مكان المرأة هو في البيت و كل ما هو خارج هذا الفضاء هو خطر على المرأة لذلك (أنشأ التاريخ الثقافي الاجتماعي في المنطقة العربية سلسلة من الحواجز الرامية إلى إبقاء المرأة في منأى عن المكامن التي يتسرب منها الخطر)⁴، فمثلا يحاول عمّ البطلة في "تاء الخجل" إقناع والدها بعدم السماح لها بالدراسة و الالتحاق بالجامعة للقناعة ذاتها (كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ننتظر حتى تأتيك بالعار)⁵. و عندما أبى الأب و أبدى رغبة و إصرارا في تعليم ابنته، لجأ العم إلى إخباره بأنها على علاقة بنصر الدين لإدراك منه وقع الخبر عليه، فالحب في مجتمعنا جريمة فما بالك لو كان من قبل فتاة، و قد استهل كلامه بكلمة (يا رجل) حتى يدغدغ فيه حس الرجولة، و يستنهضه لثنيه عن قراره، لأنه إذ أصرّ على قراره و تركها تدرس، يكون قد نفى عنه صفة الرجولة (يا رجل لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعود أكثر من مرة)⁶. ليقدر بعد ذلك العم إبراهيم كبير العائلة تزويجها بأحد أفراد الأسرة محمود أو أحمد دون أخذ رأيهما كذلك. لكن السرد يعطي منحى آخر لحياة

1 - مخطوطة لأبي ثناء الألويسي سنة 1898، حول الإصابة في منع النساء من الكتابة، نقلا عن: مقال لوفاء مليح بعنوان "أنا اكتب إذن أنا موجودة..."، ضمن كتاب، الكتابة النسائية التخيل و التلقي، (ملتقى المرأة و الكتابة)، ص 198.

2 - عبد الله محمد الغدامي: المرأة و اللغة، ص 102.

3 - سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي، ص 61.

4 - صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا و الآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 140.

5 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 28.

6 - المصدر نفسه، ص 29.

البطلة فمحمود يعتقل لنشاطه مع حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ (FIS) وأحمد سيسافر لغرونوبل للدراسة، ومن جهة وفاء لصديقه نصر الدين.

و هكذا (حتى الحب تتم إعاقة في المحكي، مادام ممارسة وجودية تكرر سلطة الرجل أكثر مما تقوي سلطة المرأة)1.

الفكرة ذاتها تعرضها رواية "امرأة من برج الميزان"، بعد أن حاول رجال القرية أن يثنوا أب البطلة عن قرار سفرها إلى العاصمة للدراسة وذلك انطلاقا من مرجعية الذكورية حول النساء، إذ يسقطون عنهن حق العلم (لن يكون لهن الحق في التمدرس باسم الأعراف والشرف الرفيع..)2، (لأن المرأة التي غادرت بيتها للعمل أو لدراسة لا بد أن تكون قد التقت برجال.. و تبادلت الحب أو الإعجاب..3) وذلك (من عمق إقناعهم أن شرف البنت يعود كبريت .. إن اشتعل أشعل كل شيء وله..4)، فوحدها يعلق عليه شرف العائلة بأكمله.

و من جهة أخرى يُنظر لتعليم المرأة نظرة استخفاف و ازدراء فليس له قيمة ولا فائدة، كما يُظهره المقطع الآتي في رواية اكتشاف الشهوة، يخاطب فيه إلياس أخته باني (لماذا تسهرين إلى هذا الوقت؟ أجيبيه وأنا أنظر إليه مباشرة في العينين إنني أكتب فيبدو أن الأمر لا يعجبه إذ يعلق ساخرا. لم لا تفعلين شيئا ينفحك)5. لقد كان التعليم عنصرا أساسيا في تكوين شخصية البطلة إذ منحها الثقة بالنفس، و من خلاله كونت صورة ايجابية عن ذاتها، إنه وسيلة قوة لمواجهة الأعراف و التقاليد التي تدحض مكانتها في الحياة.

و ترى المرأة بأن امتلاكها للمعرفة والعلم هو تهديد لسلطة الرجل بسبب (ما تتوفر عليه من طاقات و إمكانيات تضاهي، أو حتى تفوق تلك التي يمتلكها الرجل)6، لذلك ترى سماح صديقة لوييزة في "مزاج مراهقة" بأن (الطالبة الجامعية في الجزائر لا تمثل أكثر من امرأة مخيفة)7، و قوية بالنسبة للرجل، فهي تهدد حضوره و سلطته المهيمنة و المستبدة، لذلك تسعى هي الأخرى عن طريق امتلاك هذه الأداة التي تحققت عند بعض النساء للحدّ نوعا ما من سلطة الرجل عليها، وتقويضها وتغيير بعض موازين السيطرة والتفكير الجمعي التي لا ترى في المرأة سوى أنثى للإنجاب والمتعة، إلى متعلمة وواعية ومن ثمة البروز ذات فاعلة، لذلك ترى المرأة في التعليم الفرصة الوحيدة للبروز، والتعبير عن ذاتها دون وساطة الرجل الذي ينوب عنها في كل أمر يعينها والتخلص من القيود الوضعية التي وضعها المجتمع داخلها، ولذلك يكون جسرا نحو النجاح (كنت طالبة تعيش النجاح كي تتحدى به عاهات قريتها وطقوس رجالها المعقدين والخائفين من التفوق)8، إنه مجال تكوين هويتها - كما تراها- للخروج من القمم الذي وضعه فيها المجتمع لأداء دورها في الإنجاب خاصة،

1 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 192.

2 - ياسمينة صالح: امرأة من برج الميزان، ص 23.

3 - كريمة العمري: نقش على جدائل امرأة، دار الشروق للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص 18.

4 - ياسمينة صالح: امرأة من برج الميزان، ص 22.

5 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 102.

6 - بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص 72.

7 - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص 35.

8 - ياسمينة صالح: امرأة من برج الميزان..، ص 20.

كما تضيف: (وفي نفس الوقت كنت تلك المهوساة بالتفوق الراضة لفكرة البقاء في البيت لإثبات أنوثتها الوحيدة لزوج لا يهيم فيها سوى ذلك الجهاز الذي يفسس الأطفال)¹ لقد منحها التعليم أفقا للانفتاح على الخارج، وتجاوز الحدود الضيقة و المحصورة في الحياة اليومية داخل المنزل.

و لاشك أن الخوف عند الرجال من تفوق المرأة، هو الذي نصب عداء شديدا أمام كل نجاح تحققه، هو عداء (يضر بجنوره عميقا في التاريخ، وبالتالي في اللاشعور الجمعي. وأغلب الظن أن عداء المرأة يعود في الزمن إلى تلك الحقبة التاريخية التي شهدت سقوط النظام الأمومي وقيام النظام الأبوي مع التحول من الحضارة القروية إلى الحضارة المدنية ابتداء من منتصف الألف الرابع قبل الميلاد. وربما أمكن القول أيضا إن عداء المرأة لم يكن إلا تدبيراً دفاعياً ضد الخوف منها، أو بالأحرى ضد الخوف من مبادرتها إلى الانتقام والأخذ بثأرها محو لعار الهزيمة التاريخية الكبرى التي أنزلت بها)².

تري المرأة أن التعليم جانب مهم في إبراز كيانها، فقد سمح لها بالعمل في مجالات عدة و الخروج إلى فضاء مفتوح، بعيدا عن سجن البيت، و هو عنصر بارز في تغيير أوضاع المرأة في شتى المجالات التي (جعلت علاقة المرأة بسلطة المجتمع في مختلف أشكالها تبنى على الصراع الذي يتخذ شكل الرفض و التمرد و الثورة على كل الرواسب التي تحول دون تحررها ونحتها لكيانها المستقل، و وجودها المختلف و المتميز)³.

و أمام رغبة بطلة "مزاج مراهقة" لويضة في الدراسة واقتناع والدها، لم تجد بدا من ارتداء الحجاب الذي فرض عليها فرضا من قبل الأعمام شرطا أساسا لمواصلة الدراسة دون الاقتناع به. ولكثرة ما تراه من قيود تفرض عليها من قبل المجتمع وعاداته وتقاليده التي تراها جسدا ملغما بلا أحاسيس أو مشاعر، لم تجد إلا التصل عبر ما تراه حرية لها. ورفضاً لقرارات المجتمع، لذلك ارتبط التخلص عندها من الخمار بمثابة قوة وتحرر من القيد والسجن الذي وضعه والدها وأعمامها شرطا للذهاب إلى الجامعة. كما لم تستطع البطلة الرد على الشباب بعدما صفعها أمام قاعة الانتخابات ليعلم أي حزب انتخبت، إلا بالتخلص من الخمار وذلك بنزعه ورميه في وجهه تعبيراً عن القوة، لأنه يمثل عندها ضعفاً من جهة (أذكر جيدا حين كنت متحجبة أنني أشعر بالضعف يرتديني)⁴، ومن جهة أخرى رفض الاتجاه السياسي الذي ينتمي إليه الشباب وهو (الجبهة الإسلامية للإنقاذ).

يشكل الحجاب بالنسبة للويضة السجن الذي تعيشه في بيتها وأمام قرارات أعمامها، و ارتداؤه هو سجن آخر في الجامعة؛ بديل عن سجن أعمامها الذي تركته في القرية، حيث ينوب عن قيودهم ويمنعها من لبس ما تشتتهي. كما يرتبط الحجاب في نظرها بالنساء المتدمات في السن، اللواتي لم يعد أمامهن من غاية للتزين كما تقول: (تلك الأشياء الجميلة

¹ - المصدر نفسه، ص 23.

² - جورج طرابيشي: الروائي و بطله، مقارنة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص 205.

³ - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 72.

⁴ - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص 122.

التي كان يحضرها لي كيف أتركها في خزانتي وأذهب إلى الجامعة بالجلباب ومنديل مثل جدتي¹.

إن رفض لويضة ارتداء الحجاب ثم نزعه راجع إلى عدم الاقتناع به، كونه فرض عليها دون أخذ رأيها من قبل الآخر (الأعمام/ الكائنات) الذين تتفوق عليهم في درجة التحصيل العلمي وبالتالي الذكاء كما تقول وهي تخاطب ابن عمها حبيب: (ما يزعجني هو أنني ارتديه خضوعاً لقرارهم. دون أي إيمان به، إنني أنتكر من أجل أن يدعني والدك، وباقي رجال العائلة بسلام. إنني لا أرضي الله بهذا، ولكنني أرضي كائنات لا تفوقني ذكاء)².

كما أن ارتداء قطعة قماش (الحجاب) كما تسميها نوعاً من اللباس يختلف عن لباس الرجل، سرعان ما بات يشكل عندها تكريسا لمزيد من الفروق بين المرأة والرجل (لم تعد تعني لي فقط التتكر الذي يوهم الأعمام أنني سأحمل سجنني معي إلى الجامعة، بل صارت تعني لي إثبات مزيد من الفروقات بيني وبين الآخر)³.

و تناقش البطلة حبيبها في رواية " نقش على جدائل امرأة" في جدال عادل (إنني يا سيدي خلقت من نسيان.. أخطئ مرة وأصيب أخرى.. كما تخطئ أنت و تصيب.. لكن أخطاءك محمودة لأنك القديس.. وخطئي أنا كفر و ردة.. و يكون جزائي خنجرا أخفيه بين شفتيك. فتذكرني في كل مرة بان وجودي عيب.. وصوتي عيب.. و دراستي.. و خروجي للعمل ينقص من رجولتك)⁴.

إنها تعري الرجل عبر أمثلة مختلفة لتعرض ازدواجيته، دون أن تقيم لها أحداثاً في الرواية، كالأخ الذي يأخذ من أخته مصروفه، و من جهة ينعته بأبشع الأوصاف، إلى جانب المجتمع من خلال رفض الأهل منح ابنتهم ميراثها الشرعي كما فرضه الله، فهم (يرفضون أن ترث غرفة في بيت والدها و يتحججون أن بيت العائلة يبقى باسم العائلة... حتى و إن ساعدت هي الأخرى في بنائه.. [...]. المرأة عندنا لا تزال تزرع في غير أرضها و إن حملت الاسم بعقد أو وراثة.. أي عدل و أي مساواة؟! أليست هذه المرأة أختهم.. أمهم.. زوجتهم؟. أليس من الفضيلة أن يأخذ كل ذي حق حقه؟).⁵

1-3- العلاقة الزوجية و سلطة الآخر:

تقف المرأة على ازدواجية المجتمع الذي يرغبها منذ الصغر على أمور لا تعيها سوى هذا حرام وذاك عيب ولا يجوز حتى تكبر، وفي ليلة يدفعها لممارسة الجنس مع شخص لا تعرفه ودون مقدمات يريدتها في لحظة أن تتخلى عن أفكار زُرعت في دماغها منذ النشأة ولا تعي معناها حتى بينها وبين نفسها، و تمارس علنا وتحت علم الجمع ويرمى بدليل عفتها أمام الملأ، حينها تُصدّم بعري المجتمع وثقافته وتفكك بنائه كما حدث مع باني (أنا باني بسطانجي

1 - فضيلة الفاروق: مزاج مرافقة ، ص 15.

2 - المصدر نفسه، ص 20.

3 - المصدر نفسه، ص 15.

4 - كريمة العمري: نقش على جدائل امرأة، ص 78، 79.

5 - كريمة العمري: نقش على جدائل امرأة، ص 238، 239.

التي منعت طيلة حياتها حتى مجرد أن أفكر في ذكر، بين ليلة وضحاها أصبح المطلوب مني أن أكون عاهرة في الفراش)1، باسم الزواج لا غير.

و تضيف في قهر و حسرة: (ما أقصى أن نسلم أجسادنا باسم وثيقة زواج لمن يقيم ورشة عمل عليها أو بحثا عن المتعة وكأننا نقتطع ورقة يا نصيب من النادر أن نصيب، ما أقصى أن تحول أجسادنا إلى وسيلة مبررة للخيانة)2.

و يظل جسد المرأة مثقلا بالعار و الهموم، و حتى ليلة العرس تهان حينما تختزل قيمتها في غشاء البكارة قد لا تكون المسؤولة عن ضياعه. و تورد فضيلة الفاروق في محكيها تاء الخجل عن ليلة العرس، سعيا منها لاستكمال قائمة قهر المرأة وظلمها، حين تحضر بطلتها عرسا تشاهد فيه أهل العروسين ينتظرون ماذا ستسفر عليه الليلة في قلق واضطراب، وبعد طول انتظار يحضرون شيخا، ويدخلونه غرفة العروسين، ثم يخرج وبعد مدة ينتهي الأمر كما يُراد له، وتتعالى الزغاريد في نشوة وفرح لا سيما من أهل العروس.

و هنا يغدو لشرف العائلة والقبيلة القيمة الكبرى في هذه الليلة، وتصبح العذرية والجسد عند الفتاة ليس أمرا خاصا بها وحدها بل يدخل في ملكية المجتمع، ما يضيف على نفسية الأنثى ليلة الزفاف طابع الكآبة والتقرز والقرف كما تخبرنا به البطلة: (كنت قد كرهت نفسي، وكرهت منظر النساء، فعدت إلى بيتنا. وحاولت أن أنسى ذلك العرض)3. وتضيف) ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا)4.

و يرى المجتمع بأن قيمة المرأة ليلة العرس تكمن في غشاء البكارة، لذا يجب أن يُصان منذ الصغر بشتى الطرق، و منها ما تقدمه بعض الروايات باسم " التصفاح"، حيث يُمارس على جسد الأنثى طقوسا موعلة في التراث الشعبي بغية تحصينه والحفاظ عليه محكم الإغلاق إلى يوم الزفاف أين تفتح طلاس هذه التعويذة، وهو (التصفاح) كما عرفته الكاتبة(التصفاح وشم على فخذ الفتاة تقرأ عليه تعويذة هدفه حماية الفتاة من الاغتصاب)5.

تسرد بطلة "وحدة يعلم" وهي طفلة صغيرة تعرضها لطقوس عملية التصفاح من قبل أمها، بعد منعها من الخروج و اللعب (تمرر قطعة قماش بهدوء على وجهي .. تتمم تعاويذها [...] ترفع ثوبي القديم .. تأخذ رجلي اليمنى .. تتمم: الرجال خيط وسطورة حيط .. الرجال خيط وسطورة حيط.. يستفيض قلبي المستكين.. يهرب من بين الضلوع ينزل الموس على فحذي يخط جرحا عميقا ومضة وجع حاد.. أستكين مهدودة.. لم أعد أشعر بشيء.. ويلي ماذا فعلت.. يا لعنة الدماء.. تناولني قطعة القماش.. تضعها بين فحذي [...] نرقت دماء... نرقت.. جرحت.. أه كم هو مؤلم أن أصير امرأة)6.

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 90.

2 - المصدر نفسه، ص 82.

3 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 26.

4 - المصدر نفسه، ص 26.

5 - المصدر نفسه، ص 26.

6 - عائدة خلدون: وحده يعلم، ص 31.

و بعد الزواج يكون الأمر بيد الرجل، فهو المسيطر و المتحكم في زوجته و الحياة الزوجية عامة. و لما كان (الفعل الجنسي نفسه ينظر إليه الرجال على أنه شكل من الهيمنة والاستيلاء و التملك)¹ لجسد المرأة في إطار شرعي أو محرم، ينفرد بمشروعية هذا الفعل الجنسي ويمتلك زمام تسييره دون مراعاة الطرف الآخر (المرأة) ومدى استجابته واستعداده نفسيا و جسديا، حتى يحدث الانسجام والتفاعل في هذه العلاقة المشتركة.

إن المجتمع الذكوري يرى أن الفعل الجنسي (من حق الرجال، والمرأة تستسلم للرجل دون أن يكون لها حق الاستمتاع والمطالبة بالإشباع، لأن في ذلك مساسا برجولة الرجل ومسا بكرامته)²، وعلى المرأة الخضوع لرغبته الجنسية كيفما كانت ومتى شاء دون تردد أو استياء منها.

و انطلاقا من الفكرة المرسخة في ذهن الرجل، يحاصر مود مولود" في رواية "اكتشاف الشهوة" زوجته "باني" في المطبخ ويمزق ثيابها و يمارس سلطته الذكورية عليها، ولما هدأت غرائزه الهائجة أشعل سيجارة مشبعة بانتصاره على جسدها المنهك وكبريائها المحطم دون محاولة فهمها كما تقول: (لم يحاول أن يوجهني ولم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم عذريتي على ورق الكلينكس)³ لم تحس أن علاقتهما منسجمة، حيث لم يحدث أي تفاعل من ناحيتها يجعلها تشعر تجاهه بأي شعور ايجابي يتركها تتواصل معه في لحظتها أو فيما بعد، قابلت سلوكه الجنسي بالرفض والنفور والكره لينتهي في النهاية إلى الطلاق. لقد رأت فيه الأنانية لما اندفع بفعله وتعامل معها جسدا للمتعة، دون أن يحاورها أو يحاول فهمها أو يشعرها بالحب الذي يمثل عنده (حاجة ماسة لتهدئة ضرورة عضوية)⁴، غريزية لا غير.

و تحاول الساردة بهذا الطرح تأكيد (أن معظم المشكلات في الحياة الزوجية الخاصة تبدأ من الخلل في توازن هذه العلاقة، خاصة عندما تكون علاقة منفردة ومستعملة من جانب واحد، دون تهيئة ومراعاة للجانب الآخر الذي ربما يظل محروما)⁵، وغير مستعد للمشاركة في هذا الفعل الجنسي المشترك والقائم على حضور الطرفين وانسجامهما وتفاعلها مع بعض، مما يدفع إلى الكره والملل والكآبة واليأس والضجر من الزوج والبيت، فهي تحمله بطريقة أو بأخرى كامل المسؤولية في تصدع العلاقة الزوجية منذ اليوم الذي دخلت فيه البيت، أين وجدت صورة امرأة فرنسية شقراء الشعر وزرقاء العينين تتوسط فراش النوم إلى جانب عطرها.

أضف إلى ذلك علاقاته المتعددة مع النساء، إلى جانب إحساسها بالقرف من زوجها وهي تراه يمارس شذوذه الجنسي أمام القنوات البنوغرافية. إنها تعيش حالة فراغ منقطعة مع

1 - بيار بوردو: الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 41.

2 - إحسان الأمين: المرأة أزمة الهوية و تحديات المستقبل، دار الهادي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص 22.

3 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 8.

4 - إحسان الأمين: المرأة أزمة الهوية و تحديات المستقبل، ص 125.

5 - المرجع نفسه، ص 114.

زوجها (حين مر شهر على حياتي معه، شعرت أنني عشت معه قرنا من الزمن إذا ما كانت أيامي معه ثقيلة رغم أنها فارغة و وحده الزمن كان يتسع من حولي، أما أنا فقد كنت أتقلص و أصغر و أتحول إلى الصفر)¹.

و كل ذلك جعلها تبحث عما يعوضها في مكان آخر، وتكون جاهزة للتلقي أو الاستجابة لأي مؤثر عاطفي حتى ولو كان في إطار غير شرعي، المهم تغطية العجز العاطفي والحرمان الذي تعيشه مع زوجها. و بهذا تعطي مبررا للخيانة والبحث عن الحب خارج البيت الزوجية بعدما أصبحت تراه سجنا باردا و جب التحرر منه، لذلك أول ما صادفت إيس ولمست فيه شيء من الميل والاهتمام الواضح من ناحيته في جرأة لم تعهدها، رغم كونه متزوجا وهي كذلك، إلى جانب تحذير صديقتها لها بأنه زير نساء، يستميلهن ويوقعهن في شباكه ثم يتركهن معذبات، إلا أنها لم تستطع مقاومة إحساسها تجاهه، الذي قادها إلى عالم من التحرر (أغمضت عيني واستسلمت لمذاق شفاه إيس التي كانت معبرا نحو التحرر)²، وما جعلها تذهب بعيدا في علاقتها معه وجودها في باريس، حيث لا رقابة للمجتمع، وهناك تغيب كل المرجعيات التي تحكمها في قسنطينة، ولم تجد رادعا يردعها ولا بديلا يوقفها عن رغبتها فيه، حتى الإيمان نفسه لم تجد فيه (بديلا للشهوة)³ _ على حد تعبيرها- وقد وجدت في علاقتها مع إيس أمرا افتقدته في حياتها الباردة مع زوجها، لم تحاول حل مشكلتها إلا بالخيانة إرضاء للنفس والغريزة ولو مؤقتا، كما هي بطلة فوضى الحواس⁴. التي تجد نفسها بعد العملية الجنسية مع زوجها تعيش حالة من الأرق و الكآبة نتيجة إهمال زوجها، حيث تقول:(حين يمارس الجنس معي يفعل ذلك بعكس رغبتني، كان يعود متأخرا كل ليلة، فيوقظني لحاجة في نفسه ثم يفعل ذلك كما في كل مرة بسرعة، و دون أن يعطيني مجالا لأعبر عن وجودي، كان يقوم بالعملية و كأنها عملية عسكرية مستعجلة يسلمني بعدها للأرق)⁵.

و تُقدم فضيلة الفاروق أنموذجا آخر يمثل هذه الأزمة ولكنه يحضر في زاوية مختلفة ومغايرة في النتيجة وتقبل الأمر، أنموذج مستسلم و منهزم و راض بواقعه كما تقدمه، تمثله شاهي، حين تقف الساردة "باني" عند معاناتها مع زوجها، تبكي وهي تسرد أزمتهام مع لا سيما الجنسية منها. تقول في حسرة: (أحيانا أرغبه أنا، فيصدمني، ويتحجج بأنه متعب، وأحيانا أنا التي أكون متعبة فيرمي بجثته علي، ويفعل ما يريد بسرعة ثم يدير لي ظهره و ينام، بالنسبة له لست أكثر من وعاء)⁶.

لم يمتلك زوجها الرجل فنّ التعامل مع جسدها وأحاسيسها، ولأن المرأة بطبعها تعلق أهمية كبيرة على أمور الحب والمشاعر قبل العملية الجنسية نجدها تأتيه بلا رغبة، تقدم جسدها مجبرة بأحاسيس ملؤها الحزن والكآبة والضجر.

1 - إحسان الأمين: المرأة أزمة الهوية و تحديات المستقبل، ص 10.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص 140.

3 - المصدر نفسه، ص 23.

4 - ينظر: أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 180، 181، 272، 287...291.

5 - المصدر نفسه، ص 11، 12.

6 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 91.

و تشير الكاتبة في ناحية أخرى إلى المجتمع الذي يرفض الحديث والتحاور والنقاش في المشاكل والأمور الجنسية ويخجل من ذلك، في حين أنه يفعلها بكل الطرق في الحلال والحرام. وذلك من خلال رفض زوج أختها (شاهي) الجامعي مناقشة زوجته في هذا الأمر، بل و يستند إلى الجانب الشرعي و يوظفه لخدمة سلطته و رغباته، لأن المتعة من حق الرجل لا غير (حاولت أن أحدثه مرة، لكنه غضب وثار شكوكه، من علمك أن المرأة تشعر بالمتعة، من علمك هذه الخرافات، قال أيضا إنه يمارس الجنس حسب شرع الله وهذا هو المطلوب وليس أكثر)¹.

و ليس المهم ما تشعر به المرأة، بل المهم أن يشبع غريزته دون النظر إلى حاجاتها، حتى عندما طلبت منه غسل فمه لأنها صارت لا تحتمل رائحته بعد أن تحملت كثيرا إرضاء لمشاعره، رفض ذلك متحججا بالنسيان، وإن كان أحيانا يقوم بتنظيف فمه، فبعد طلبها صار لا يغسل أسنانه نهائيا.

و تسأل باني أختها باستغراب كيف تتنازل عن حقها في العلاقة الجنسية التي تعد أمرا مهما في بناء علاقة متينة وسوية بين الزوجين، و من شأنها أن تساعد في استقرار العلاقة الزوجية و الأسرية ككل، تقول مجيبة في حسرة و قهر: (لا أحد قال إن لنا الحق في المتعة نحن النساء)². لم تجد في النهاية أمامها (سوى التكيف والخضوع في مجتمع ثقافته ذات نزعة يجبرها على الاقتناع بسلبيتها التي تعود إلى جنسها الأنثوي، وصلاحها الذي يتعدى ضمان النسل والاستمتاع المركز حول ذاتها لكونها سجيئة الأفكار السائدة)³ في محيطها، أفكار نشأت وتربت عليها منذ الصغر و صقلت في دماغها و اقتنعت بسلبيتها ودونيتها أمام الرجل، وآمنت بأن دورها في الحياة يكمن في الإنجاب وخدمة الزوج كيفما كان، باستثناء ذلك الدور تغيب كل قيمة لها.

تغادر شاهي البيت والدموع في عينيها، تعيسة، و يائسة، و حزينة، و مثقلة بالأحزان، ومجردة من كل مشاعر تجاه زوجها، فلا قيمة ولا مكانة في قلبها له، سوى أنه يطعمهم ويكسيهم كما تذكر، غير ذلك لا مساحة لحضوره وبذلك هي راضية.

هي صورة على استسلامها وخضوعها، و تبقى الطاغية على تفكير المرأة ف (رغم ما يمارس على المرأة من أنواع الإهانة والإذلال، فلا تملك لنفسها سوى الخضوع والخنوع والصبر وتحمل العيش للاحتفاظ بالزوج والبيت). لأن حياتها لا تكسب الأهمية إلا في فضاء الزوج. خارج هذا الفضاء تفتقد جزءا من إنسانيتها، لذا تلقن منذ صغرها أن تكون (موضوعا للرجبة الجنسية)⁴، والخدمة لا غير (و كأن المرأة خلقت للمعانة و إفناء عمرها في خدمة الرجل و إطعام غرائزه ما ظهر منها و ما بطن)⁵.

1 - المصدر نفسه ، ص 92.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 92.

3 - خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا و الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، إفريقيا الشرق ببيروت، لبنان، دط، 1999، ص 62.

4 - خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا و الحداثة ، ص 57.

5 - زهرة ديك: قليل من العيب يكفي!، ص 266.

و تدين الساردة ومن خلالها الكتابة المجتمع الذكوري الذي يستغل المرأة جنسيا فهي عنده معادلا للمتعة، لكن علنا يدينها ويرفضها بل يقتلها حفاظا على الشرف.

و تظهر شخصية "بدور" في رواية " قليل من العيب يكفي!" لزهرة ديك، لتقدم مظهرا آخر لمعاناة المرأة يتمثل في عدم مقدرتها على الإنجاب، إذ يشكل لها عنصرا مؤرقا لحياتها واستقرارها النفسي وهي في سن اليأس، لقد (قهرها الخواء الذي أصبحت تنتظره كل شهر والنتيجة دوما يسجلها قلبها قبل أن يعرفها المخبر.. في كل مرة حتى قبل أن تقرأ نتيجة التحاليل تعرف أن الحمل لن يختار بطنها ولن تكون مكتملة.. تمارس أنوثتها كما جنسها وجسدها و محيطها)¹. لقد كانت تحسد كل امرأة ترى بطنها منتفخا و تغار منها، و تحسدها بمزيج من الحقد و الأمل و الألم، فحسبها (لا شيء يثبت للأنتى أنها أنثى قدر حبها)².

غير بعيد عن الطرح المتمحور حول معاناة المرأة، تسيير رواية " أصابع الاتهام" لجميلة زنير في إبراز معاناة المرأة، و هي تقدم لهذا العمل بإهداء للمرأة الجزائرية:(إلى المرأة الجزائرية، صفحات من تاريخ القهر النسوي). تغادر بطلتها "زينة" قريتها رفقة أمها و خالتها بعد انتحار الأب، تضيق بالأسرة سبل الحياة إثر منع سكان القرية الصداقات عنهن، حيث صاروا يتحاشون الحديث معهن، و في طريق مغادرتهن تصادفهن الاحتفالات بالنصر وأهازيج الاستقلال في كل مكان، فتفر الأم بين الحشود مع أحد الرجال، و تبقى زينة مع خالتها، و تقصدان إحدى معارف الخالة، و هي امرأة لم تكن أقل تعاسة منهما، فتأخذ كل شخصية من تلك هويتها السردية للمعاناة، و يقدمها السرد معرفا القارئ بها (المسكينة وحدها الحية بين الأموات، لقد دفنت قبل أن تموت)³، تركها زوجها لأجل امرأة أخرى، ثم أدخلها مستشفى للمجانين بغية التخلص منها بعد أن أخذ منها أولادها، و تلكم هي الفاجعة التي قذفت بها إلى أتون الحزن و الجنون بحق، فكانت بين الحين و الآخر تثور و تقذف الناس بالحجارة و(تصاب بالهيجان، و تبدأ في سرد ذكرياتها الحزينة مرددة أسماء أطفالها واحدا واحدا... إلى أن تغدو أسيرة ذكريات طاحنة)⁴.

في هذا الجو المشبع بالآلام تبرز الشخصيات النسوية في الرواية بحركة سردية باهتة رغم أن كروبها عظيمة، و لا سيما الشخصية الرئيسية زينة و (هي المتهمة قبل أن تأثم؟ المذنبة قبل أن تخطئ؟ لا شيء سوى أنه لا يوجد من يحميها.. وحدها في الدنيا بلا أهل ولا سند)⁵. تكبر زينة و تصبح معلمة، و بعد مدة تفقد خالتها فتزيد معاناتها و تتعاطم مصيبتها، تغتصب و تُحبَل من قبل عادل، تضيق بواقع خارجي زاده تطويقا لذاتها، وتمزقا داخليا لم تفلح الكاتبة في تقديمه مطلقا. تتزوج زينة من مغتصبها في مذلة ليلا، تعامل مثل الخادمة داخل أسرته و تحرم من الطعام، ثم تدبر لها مكيدة من قبل عائلة الزوج فتموت حرقا، و يتولى عمال البلدية دفنها بعد تخلي أسرة زوجها عنها بأمر من الأم.

1 - المصدر نفسه، ص 74، 75.

2 - المصدر نفسه، ص 75.

3 - جميلة زنير: أصابع الاتهام، ص 31.

4 - جميلة زنير: أصابع الاتهام، ص 32.

5 - المصدر نفسه، ص 7، 8.

أما الروائية عائشة بنور فتختزل معاناة المرأة في قولها:
 (أنا امرأة يكثر وجعها مرة باسم الدين و مرة باسم الحرية ومرة باسم التقاليد و مرة باسم الأنوثة و مرة باسم التحرر و مرة باسم التيارات و مرة باسم الوطنية، و مرة باسم الأمومة.. و مرة باسم الطفولة..
 أنا امرأة يكثر وجعها باسم الحب و مرة باسم الاغتصاب و مرة باسم الجهل و مرة باسم الذكورة و مرة باسم تعدد الزواج و مرة باسم العنوسة ومرة باسم الأسرة و مرة باسم لا شيء... و مرة... و مرة...)¹ .
 و تشترك معظم الشخصيات النسوية في فكرة مفادها إن (الراحة الفعلية من حق الرجال وحدهم.. الرجال خلقوا للراحة بقاموسها الواسع.. و النساء خلقن للتعب و التهديدات و الخوف من الآني و الآتي.. الخوف مما كان و مما لم يكن مما نلنه و مما حرمن منه.. الخوف قدرهن..)²، و المرأة تسعى إلى تأكيد هذه الفكرة و تجسيدها، فأغلب الروايات النسائية تسعى إلى تقديم صورة المرأة الأنثى لا غير، وفق ما يراه الرجل فيها (جسد، متعة) لا كما ترغب هي، فالرجل لا يرى إلا جسدها، لذا واطبت سكينه إحدى أبطال "قليل من العيب يكفي!" (على ارتياد صالون الحلاقة لتلميس و تنعيم شعرها كل أسبوع، و بالضبط كل عشية أربعاء حتى تحتفظ بالتسريحة كما خرجت بها من عند الحلاقة و يراها رشيد بها)³، و وضع مثل هذا يعمل على إبقاء المرأة ضمن الوجود الملكي الشيبني الجسدي، و موقعا للذة و المتعة لا غير.

1-1- الطلاق بين الانعتاق و العار:

ينظر المجتمع للمرأة المطلقة، نظرة الشك و الريبة في سلوكها، و ترمى بالرديلة و الخطيئة، و تلك هي الصورة النمطية في المرجعية العربية. ذلك أن المرأة المطلقة (تعني أكثر من أي شيء آخر امرأة تخلصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من ممارسة الخطيئة، امرأة بدون ذلك الجدار امرأة مستباحة أو عاهرة مع بعض التحفظ)⁴. فتصبح محل أطماع الرجال طالبي المتعة الجنسية، لذلك ينزل خبر طلاق البنت على عائلتها بالمصيبة الكبرى، فهم لا يريدون لهذه الأنثى (العار) أن تعود إليهم و يتحملون مسؤوليتها بعد أن تخلصوا منها عن طريق الزواج ضمانا لكرامتهم و شرفهم و راحتهم و استقرارهم العائلي في وسط المجتمع، لذا يُفضل إن هي طُلقت الرجوع إلى زوجها ذليلة " كالكلبة"، حتى و إن كان هو على خطأ، و لا يُسمح لها بالتعبير عن رأيها مهما كان وضعها. هي أزمة تعيشها المرأة، و تحاول فضيلة الفاروق التعبير عنها بكل الطرق دوما من خلال شخصياتها الورقية مثل "باني" التي ترى في طلاقها من زوجها "مود" الانعتاق و التخلص من القهر (ما الذي يزعجكم إن خسرت أو ربحت الأمر يعنيني. ولكن إلياس لم يسمح لي بمواصلة الكلام.

1 - عائشة بنور: اعترافات امرأة، ص 61.

2 - زهرة ديك: قليل من العيب يكفي!، ص 28.

3 - المصدر نفسه ص 26.

4 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 86.

صفعني حتى وقعت أرضاً، ثم أمسكني من شعري وراح يزمجر: ستعودين إليه في أقرب فرصة، وتركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشين معه حتى تموتي¹.

و تشير فضيلة الفاروق إلى أمها، هذه الأنثى التي تميز بين البنت والولد، كما هو المجتمع ككل، و تنظر للأنثى باعتبارها مصدر العار والفضيحة، فحينما تُطَلَّقُ باني وترفض العودة إلى زوجها "مود"، يمسكها أخوها إلياس من شعرها ويجرها في تشجيع من الأم (...). حتى ضرباته لي لم أكن أشعر بها، لكنني كنت أسمع والدتي وهي تحمسه أكثر: اضربها أكثر. وقد فعل ما بوسعه لإرضائها وإرضاء حقارته، ثم خرج ظاناً أنه أنهى مهمته. أمي تعمدت أن تؤذيني بالكلام. وظنت أنها هي الأخرى أدت واجبها².

و هنا تبرز العلاقة المعقدة كما تكلمت عنها "سيمون دييفروا" بين الأم و ابنتها، إذ تظهر شخصاً غريباً عنها، و تظهر لها عداها و تفرض عليها مصيرها الخاص، و هي طريقة تبرز بواسطتها أنوثتها و تؤكد لها و تحاول في الوقت ذاته الانتقام منها³.

حتى أختها و عبر نظرة المجتمع تخاطبها لما علمت بطلاقها (كيف ستعيشين مطلقاً وسط الرعاع غدا سترين الرجال كيف سيتحرشون بك، وكيف ستحاك حولك الحكايات، وكيف ستصبحين عاهرة، في نظر المجتمع دون أن يرحمك)⁴، (في الجزائر المرأة المطلقة تعيش تحت النعال)⁵.

و المرأة المطلقة والأرملة (لا تجني في مجتمع بيني ارتباطه بالمرأة على إلزامية البكارة، غير خيبة الأمل والصراع النفسي لأنها معيار شرفها ونظافتها واستقامتها، وتتحمل مسؤولية هذا الوضع الذي لم تختره وإنما فرض عليها)⁶، و سنه المجتمع وجعلها خاضعة له له تحت أي ظرف.

و تقدم رواية "امرأة من برج الميزان" إحدى النماذج من النساء الأرامل اللواتي يكون مصيرهن طريق الرذيلة. امرأة توفي زوجها وتركها مع ولدين، و بعد رفضها العيش في الرذيلة مع طالبي المتعة من رجال القرية، وانطلاقاً من فكرة المجتمع، أخذ أهل القرية يحكيون حولها القصص، ويلفون الحكايات، وينسجون الشائعات ويرمونها بالرذيلة، فدخلوها في دائرة المراقبة والتجسس وكل حركة أو فعل تقوم به يكون محل الشك والخطأ. بل قاطعوها، حيث بات لا يزورها أحد ولا يستقبلها أحد، ووصلت إلى المقاطعة الاقتصادية ما اضطرها في نهاية المطاف مع كل محاولاتها لإعالة ولديها غير سلوك طريق الخطأ الذي

1 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص 87.

2 - المصدر نفسه ، ص 88.

3 - ينظر: سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، تر: مجموعة من الأساتذة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 91، 92.

4 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 89.

5 - المصدر نفسه، ص 35.

6 - خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا و الحداثة، ص 57.

أجبروها على نهجه. إن (المرأة أدنى من الرجل في كل شيء. عليها أن تخضع ليس لتكون مغتصبة وإنما لتكون محكومة)¹. و خاضعة لكل رغبات الرجل ونزواته.

إن المجتمع و عن طريق مرجعية الأنثى العار التي لم يشف منها، و نظرته بأنها ليست سوى وسيلة للجنس و المتعة، يجبرها على الخطأ و الانحراف.

و أكثر من استطاعت التعبير عن الحياة الشاقة للمرأة الأرملة **فتيحة أحمد بورويينة** في رواية "الهجالة، و التي تسرد فيها و تستعرض تجربتها الشخصية بكل تفاصيلها المحزنة، رائية زوجها و ذاتها المفجوعة كما نوضحه عبر العنصر الآتي:

• مرثية الهجالة، رثاء الآخر أم رثاء الأنا:

إن استقراء نص "الهجالة" بما يحيل عنوانه النافر، من صدمة أمام القارئ باعتباره أول ما يلحظ، يحيل إلى دلالاته الاجتماعية بالتحديد، فيعكس حضوره و كينونته كما يقول "عبد الملك مرتاض" في تقديمه للرواية: (عنوان صادم قلّ أن وجدنا له مثيلاً، على الرغم من إغراقه في العامية الجزائرية)²، بل نجد أن العامية الجزائرية هنا، و بالنسبة للقارئ الجزائري، كانت أكثر دلالة و عمقا، و حوّلت العنوان إلى نص جاهز مسبقاً، لقد أصبح وحدة نصية شاملة، تحمل دلالة مكثفة لوحدها، ما بالك إذا قورنت ببعض العناوين التي اقترح وضعها للنص أول الأمر وهي: "مذكرات أيم، مذكرات أرملة، "عدتي... و جمع أرملة"³، فهي عناوين بسيطة، و عامة، و جاهزة، و مباشرة، و غارقة في التقريرية، لا تثير القارئ على الإطلاق، و لا تخلق صدمة فنية عنده بعكس عنوان الهجالة، الذي امتلك سلطة مطلقة على النص، فقد جاء مرتبطاً بالمتن، و عاكساً لكل ما أرادت الكاتبة صاحبة التجربة الذاتية، عبر الكشف عن أهم ما عاشته منذ سقوط زوجها مغشياً عليه، ثم وفاته، إلى انقضاء مدة عدتها بالتحديد و التفصيل أربعة أشهر و عشرة أيام.

"الهجالة" بوصفه عنواناً و نصاً هو حامل لمشاعر حزينة، مثخنة بجراح النفس و المجتمع، تفوح منه رائحة الوهج الأنثوي في رثاء للذات حدّ الاحتراق.

و لقد ارتبط البوح الأنثوي هنا، بتجربة ذاتية خاصة بالمرأة الكاتبة، بكونه حدثاً مؤلماً و قاهراً على الصعيد النفسي و الأسري و الاجتماعي، و هي تنقل تجربتها و تحكيها على امتداد 91 صفحة، احتلت زمنها أربعة أشهر و عشرة أيام، تنقل معاناتها النفسية و مكابذاتها للأحزان بشجاعة و إيمان، مع قسوة محنتها أمام ولديها، حيث زادت معاناتها أكثر.

و تنقل مأساة ذاتها، و تصور فاجعتها و هي المنهارة حدّ اللاوعي، و هي تتلقى خبر موته غير مصدقة (شق صراخي كبد السماء؟؟؟ سماء المستشفى.. لم يفلح الأطباء في تهدئتي..

1 - جاك أندرييه: النزوع الجنسي الأنثوي، تر: اسكندر جرجي معصب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 19.

2 - فتيحة أحمد بورويينة: الهجالة، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2009، ص 11.

3 - ينظر: المصدر نفسه، ص 12.

طأطأت رأسي فوق صدره أبحث عن نفس.. عن نبض عن شهقة.. عن حياة.. الأطباء يخطئون.. لم لا يخطئون.. ربما لم يمت.. ستعيده صرخاتي إلى الحياة.. سيشفق على حالي.. ستقهره دموعي فيعود.. لكنه لم يعد.. لم يحرك ساكنا..¹

لقد نقلت وحدها فضاء المشاعر الأنثوية الحزينة لامرأة تكلت في زوجها و حبيبها، و أنيسها في الحياة، حينما تنفرد بنفسها و تخلو إليها يهيمن حزن هائل يصهر أعماقها حد الذوبان (كنت طيلة عدتي أعود آخر الليل إلى سريرك بلا رائحتك.. أبكيك خلسة.. يتعثر صوتي في دمعتي.. في حشرجتي.. أخشى أن يفضح بطولتي الجديدة أمام أطفالتي.. كانت انتصاراتي اليومية على دموعي.. أجمل بطولاتي في عدتي.. كنت وحدي أنا وأتوسد الحزن.. ليستيقظ أطفالتي بلا حزن خريفي.. أه لو سألوا وسادتي.. مثل صفصافة كنت شامخة في حزني بلا دموعي.. بلا زفراتي الحارقة مثل النار..² على هذا النحو أصبحت أيامها و لياليها في الواقع ، ثم نقلتها عبر فضاء المحكي الروائي.

ثم إن نص "الهجالة" بما يحمله من استبطان لمشاعر المرأة الخاصة، لم يقتصر على تصوير معاناتها الذاتية و ما كابدته من مشقة الحياة فحسب، بل تعدته إلى مأساة أولادها و الفراغ الذي تركه غياب والدهم، لا سيما حين تذكرهم له في الرحلات و أعياد الميلاد... وهم يرون البيت يخلو من حضور والدهم و من أشيائه، و رائحة دخانه، و أوراقه و جرائده و قهوته، ينهضون و ينامون على غيابه، تنقل عالمهم بحسرة) كانوا أقرب إلى التيه بل كان التيه يرتسم على تقاسيم و جههم.. في عيونهم التي استنزفتها و أرهقتها دموع الحزن.. في كلماتهم غير المرتبة.. في لسانهم الذي بات طيلة عدت متلعثما.. في حركاتهم المضطربة. في تصرفاتهم التي لم أعد أعرفها.. و هل كانوا يعرفون حقا ما كانوا يفعلون..³

و في ظل حضور و لديها المحزن، يتضخم إحساسها بالفراغ أكثر، و يبرز الشعور بالوحدة القاهرة، و إن بدت متحدية قوية أمامهم و متجاوزة الوضع، فهي تصارع ضعفها و ألمها و عجزها، و تتحدى كل ذلك حتى لا يفقد أولادها الأم أيضا (في عدتي .. خضت أقسى المعارك مع دموعي.. معارك لم أكن أعرفها.. و لا أجيد أدواتها.. و لا أحسن النفاق فيها.. لكنني خضتها لأتيح لأطفالتي خوض عباب يتمهم الذي علق بهم فجأة.. فلا ينكسرون و لا يخافون من الآتي بلا أب.. أخفيت دموعي عن عيونهم.. حتى لا أبكيك أمامهم.. ما أصعب البكاء دون دموع..⁴

و يتحول نص "الهجالة" في شق آخر، ليغدو رثاء لأنوثة الساردة لا لزوجها، حينما ترى ربيع عمرها بدأ يأفل نجمه و يذبل زهره في غيابه حزنا عليه (غدر رحيلك المفاجئ بأنوثتي المتوهجة.. زفني قهر تقاسيم وجهي.. علماء النفس يعرفون الحزن بـ " الانطفاء الداخلي" و كنت في عدتي أتأمل انطفائي الداخلي عاجزة عن كسر أنيابه.. فوجدت نفسي لا

1 - المصدر نفسه ، ص 17.

2 - فتيحة أحمد بورويبة: الهجالة ، ص 32.

3 - المصدر نفسه ، ص 40.

4 - فتيحة أحمد بورويبة: الهجالة ، ص 32.

أختلف عن النساء اللاتي لم أكن أشبههن.. كبرت بسرعة مثلهن.. الإحساس بالترمل يرهل.. زادني في شهري الأربعة و أيامي العشر نصف عمري.. صرت و الخرقه البالية كما قالها طاغور¹. لقد انقطعت عن صخب الحياة و فرحها، و تخلت عن زينتها وثيابها الملونة، وحليها و بريقها الأنثوي اللامع .

و تبين عن ذلك أكثر، حينما تنتقد أفكار المجتمع الذي يكيل بمكيالين، و ازدواجيته في المعايير، و ذلك بالانتصار دوما للرجل في حين تبقى المرأة بلا كيان أو وجود. و ذلك ما يوضحه الفصل الموسوم بـ " في الحزن لسنا سيان".

تقول: (أول ما تفعله الأيامي مثلي بعد رحيل أزواجهن.. التفاني في الاعتداد والحداد.. و أول ما يفعله الرجال الأرامل.. الهرولة نحو صغيرات أخريات يربين صغارهم.. ترتبك الحياة عند الرجل عندما يفقد زوجته و لا ترتبك عند المرأة)².

و تضيف تعرية لأفكار المجتمع (تدفع النساء للحزن على أزواجهم بعد رحيلهم.. على خلفية ما اعتبر تقديرالهم و تعظيما لشأنهم و تألما على فقدانهم.. و لا يدفع الرجال ليعتدوا هم الآخرون على زوجاتهم بعد رحيلهن.. على الأقل حزنا و ألما و تلوعا؟ وكثيرات من الزوجات الراحلات حملن الذل و الهوان.. و قد ينمن و يستيقظن على شتائم و سباب مختلف لونه و رائحته.. يحتسين المهانة و الامتهان ليلا.. و يصبحن على كؤوس أخرى تفيض ظلما..)³.

و تدافع في أكثر من موضع عن المرأة، التي يبقيها المجتمع و العادات و التقاليد تحت رحمته، و يفرض عليها العرف و لا يرضى بزواجها مرة ثانية صونا لأولادها، بعكس الرجل الذي يبارك له الزواج، بل و يُحْتَّ عليه و على التمتع بالحياة منذ البداية، وقبل موت زوجته (كنت أتمادى في طرح أسئلتى.. تستفهمني مرة أخرى.. لماذا تتهم الأرملة بعدم الوفاء إن هي فكرت في الزواج مرة ثانية و لا يتهم الأرملة بنكران الجميل.. لماذا تكون هي محل عقاب جماعي و يكون هو محل تعاطف و مؤازرة.. أجادة هي.. زوج مسكين هو؟!!! لماذا تتهم الأرملة بالجحود عندما تفكر بالزواج مرة ثانية لتعف نفسها و تصونها.. ولا يتهم الأرملة بعدم الوفاء عندما يبحث عن فراش ثاني يجنبه الوقوع في الخطأ !! هل تصلح الأرملة فقط لتكون أم اليتامى و "أرملة المرحوم" و "زوجة المغفور له" .. أه موجعة مثل حزني أسئلتى.. مسكينات النساء.. يرتبن حياتهن على رجل وحيد ليس في الدنيا فقط و لكن في الآخرة.. هن يغرقن بعد ترملمهن في جلد ذاتهن..)⁴.

و تضيف في عرض واقع الحياة الاجتماعية المزدوجة (أول شيء تسير إليه المرأة عندما يموت زوجها هو تحضيرها لممارسة طقوس العدة بحذافيرها.. بأدق تفاصيلها.. ممارسة طقوس الحزن و الوجد و التأوه و الاكتئاب، طقوس الانطفاء الداخلي.. في حين

1 - المصدر نفسه ، ص 71.

2 - المصدر نفسه ، ص 72، 73.

3 - فتيحة أحمد بورويبة: الهجالة ، ص 71، 72.

4 - المصدر نفسه ، ص 73، 74.

يسارع بعض الرجال و ليس كلهم باتجاه تجديد فراشهم.. وبيجاماتهم.. و غرف نومهم و عطورهم، لاستقبال أنثى ثانية و قد تكون الثالثة أو الرابعة بعد رحيل الأولى.. بدعوى أنهم.. و هم الأشداء.. الصناديد.. الصلباء مثل الصخور.. غير قادرين على تدبير شؤونهم لوحدهم بعد رحيل زوجاتهم..¹.

ثم تتساءل عن مقدار حزن الأرامل رجالا و نساء (الرجال "الأرامل" لا يقهر تقاسيم وجههم موت زوجاتهم.. حتى شبيهم.. لا... أحقا مثلنا يتأوه الرجال؟ هل حقا يقتلهم الحزن؟²).

كلها محظورات تزيد من عجز المرأة و شعورها بالتهميش و الدونية، و تتضخم مأساتها أكثر، و يتفاقم شعورها بعبثية وجودها و بقيمتها و مكانتها. تعلن معبرة (عن صرخة ضمير تم تغييبه تاريخيا)³، تؤكد معاناتها في تغييب صوتها، و أخذ حقاها في الحياة (في حضرة الحزن لا تتقاسم الذكورة و الأنوثة الأسئلة نفسها.. من قال إننا سواسية!!)⁴.

1- 5- الاغتصاب و انتهاك الجسد الأنثوي:

إن التقاليد والأعراف التي ما فنتت تكتب عنها فضيلة الفاروق، انطلاقا من وضع المرأة وطبيعة تكوين المجتمع، مع إغفال سياق التحول الاجتماعي والثقافي والفكري وتطوره، قد أسهمت بشكل كبير في بلورة المسار الروائي للكاتبة. فهي تكتب رغبة في إبراز ذاتها إيمانا منها بتغيير وضع المرأة، وكذلك محاولة تغيير تصور المجتمع لها، هي تكتب لتقاضي الرجل قبل العادات والتقاليد، وخطابها في كل مرة تشدد لهجته ليقين منها- ربما- أنه لا جدوى من محاكمة لن تُغير في الأمر شيئا ولو إلى حين.

و تحاول فضيلة الفاروق إعادة الاعتبار للأنثى كونها إنسانا له روح وجسد، وذلك عبر الوقوف على مختلف أصناف القهر والظلم والاستلاب الذي تتعرض له المرأة من خلال روايتها "تاء الخجل"، مُركّزة فيها على فعل الاغتصاب ونتائجه من خلال تعرض كثير من الفتيات للاختطاف، اللواتي كُن فريسة للجماعات الإرهابية وعطشهم الجنسي الذي تركهم يُضفون (على الجسم النسائي المحرم صفة المقدس)⁵، وينتهك بكل الوسائل حين سعوا جاهدين في إصدار فتاوى تبيح لهم جرمهم من باب إضفاء صفة الشرعية عليها، بأدلة من القرآن و السنة حسب ما يخدم أهواءهم، وللأمير الأمر والنهي في ذلك، يهب لنفسه ولأتباعه ما يشاء، إطفاءً لنار شهواتهم المكبوتة و التي لم يستطيعوا أمام أجساد المختطفات المكتنزة

1 - المصدر نفسه ، ص 70.

2 - فتيحة أحمد بوروينة: الهجالة ، ص 71.

3 - زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم و الخطاب، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 115.

4 - المصدر نفسه ، ص 74.

5 - عفيف فراج: المرأة بين الفكر و الأدب، 2009، ص 178.

إثارة كبح جماح غرائزهم المؤججة، فالأمير مثلا و أمام مقاومة رزيقة الشرسة لم يجد بدا من الاستعانة باثنين من مساعديه وعلى مرأى من أنظارهما المزهوة بالنشوة والانتصار كـ(تعبير عن القوة)¹. راح يغتصبها و بوحشية.

لقد أصبحت النساء المختطفات سبايا المحاربين ووقود (عصب الجهاد)² لديه، يعودون مساء محملين بضغوط الهزيمة وقهرها أو بنشوة الانتصار وفرحه وفرائصهم ترتعد، جاهزة لتفريغ شحناتهم الزائدة وإطفاء لهيب غرائزهم الملتهبة على أجساد المختطفات. تقول في ذلك " سطورة" بطلة "وحده يعلم" بعدما اختطفت عن يومياتها مع كثيرات من مثيلاتها: (ننتظر برعب مساء الفرسان الذين يتداولون علينا ويثيرون الجراح)³، التي لن تندمل و بقت مأساتهن عالقة في الذاكرة، وهن يتلقين شتى صور العنف، لأنهن في جميع الحالات نساء لا يخرجن عن كونهم (سلعة جسدية تقدم خدمة جنسية لقوى الذكورة)⁴، في الفكر الجمعي والإرث الثقافي البطريركي الذي يمتد عبر قرون.

ولما كانت المرأة مصدر العار الذي قد يحل بالأسرة في أي وقت وعبر التاريخ، فإن الأهل يقابلون ابنتهم المغتصبة بالرفض ويزيدون مأساتها مأساة أخرى، إذ ستصبح هما ثقلا عليهم، كيف وهي وصمة الفضيحة والعار، التي تلحق بالعائلة والأهل مدة طويلة، لذلك موتها أفضل من حياتها عندهم، فهي بلاء وشؤم منذ ولادتها حتى وفاتها، تلحقها نظرات الرفض والاحتقار بصفاتها عورة، وكأنها الوحيدة المسؤولة عن شرف العائلة، وحدها ما يصدر عنها وما يقع عليها مصدر قيمة أخلاقية لشرف العائلة والقبيلة كلها، في حين يرتكب الرجل كل المحرمات ولا يغير في الأمر شيئا بل يلتمس له ألف عذر وعذر، وخطاياها مغفورة مهما بلغت وعظمت فيبقى رجلا فاعلا غير مفعول فيه.

إن الروائية فضيلة الفاروق تورقها عذابات الفتيات المغتصابات في مواجهة الأهل، والقانون، والمجتمع، وكله ينحصر في صورة الرجل. حتى الفتيات الصغيرات لم يسلمن من هذا، و لأن شرف العائلة و الرجل بالذات يعتمد على نساء العائلة لا يهم إن كنّ مخطئات أم كنّ ضحايا، يُقدم والد الطفلة ذات الثماني سنوات "ريممة نجار" في تاء الخجل على قتل ابنته برميها من على جسر "سيدي امسيد" ليغسل العار الذي لحقه، بعد أن اغتصبها صاحب دكان في الأربعين من عمره لما دخلت تشتري الحلوى.

و تبني الكاتبة روايتها تقريبا على فعل الاغتصاب الذي طال العديد من الفتيات على يد الإرهاب و نتائج المترتبة عليهن مثلا.

1 - بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ص 44.

2 - عايدة خلدون: وحده يعلم، ص 91.

3 - المصدر نفسه، ص 91.

4 - منير الحافظ: الجنسية، أسطورة البدء المقدس، دار الفرقد للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سورية، ط 1، 2008،

ص 34.

يمينة: يرفضها أهلها بعد اختطافها، وينكر الأب أن له بنتا على الإطلاق ما يزيد في عذابها، يتعب جسمها ويذبل يوما بعد يوم لينتهي بها الاغتصاب ورفض الأب إلى موتها على فراش المستشفى مستسلمة يائسة.

رزيقة: تنتحر في دورة المياه بالمستشفى بعد رفض طلبها في الإجهاض بأمر من الشرطة، ردة فعل ناتجة عن رفض ما يحتويه بطنها من ثمرة الاغتصاب، ورفض لجسدها الأنثوي الذي انتهك بطرق مشروعة من قبل الإرهاب ومن قبل الشرطة التي رجّحت احتمال ذهابها برغبتها مع الجماعة.

و لم تجد رزيقة أمامها سوى الانتحار بعد تدنيس جسدها بفعل الاغتصاب، رافضة هذا التدنيس بطريقتها الخاصة، وهو رفض لا شك ناتج عن مرجعية جمعية كونه رُفض من قبل الأهل ولا شك سيلاقي المصير نفسه من قبل المجتمع.

راوية: عجز عقلها على تحمل ما حصل فتدخل مستشفى المجانين.

إن الاضطهاد المجتمعي في هذه الرواية طال كل النساء، ماتت يمينة، و انتحرت رزيقة، و جنت راوية... ولا شك أن من بقيت منهن ستواجه المصير نفسه أو تخرج للشوارع وتمتهن الدعارة... ، وهدم الرجال في هذا البلد يقررون ووحدهم يسنون القوانين ووحدهم(يفصلون الإسلام على أذواقهم)¹. كما تقول الساردة و البطلة الصحفية التي غادرت الوطن هربا وخوفا وحزنا ويأسا لأنه (لا مكان للإناث هنا إلا وهن نائمات)². وحده المجتمع الذكوري يتحمّل مسؤوليته تجاه الأنثى وعذاباتها.

و تقول أحلام في "النغم الشارد"، حين أفاقت من غيبوبتها بعد أن اغتصبها شابان (كم هي عظيمة صدمتي وجرحي وكرامتي... ما أعرق كل هذا ! ذهب شرفي ولم أعد إلا بقايا امرأة، بل لعل معظمهم شك في كونه اعتداء ويعتبرونه غير ذلك)³، حتى منظومة القيم الموروثة للمجتمع تزيد من معاناة الروح وجراحها، إذ ترمي بها إلى فجوة سحيقة، باحتقارها وتأثيرها ووسمها بسمه العار، كانت في كل مرة تتذكر قول مريم العذراء: (لقد همست ألف مرة بما قالته مريم العذراء في أدنى درجات يأسها: ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا)⁴.

لقد كانت في وضع مزر وانهييار كامل، كانت الحيرة فيه هي أكبر ما حصل لها فأين تذهب ولا أحد لديها، و بدأت تأخذها أفكار و ترمي بها أخرى، لقد فكرت في الانتحار، وفي سلك سلوك بائعات الهوى بعد أن سطر لها ذلك (جرى قلم القضاء وخط مصيري، زانية، ساقطة، عاهرة، بغي...)⁵، لقد عجز دماغها مرات عديدة عن التفكير، واستيعاب ما حصل لها، وكل من يواسيها فإنه بطريقة ما يهينها وأضحى كل الرجال في نظرها ذئاب، وكأنه

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 55.

2 - المصدر نفسه، ص 94.

3 - ربيعة مراح: النغم الشارد، ص 93.

4 - المصدر نفسه، ص 97.

5 - المصدر نفسه، ص 93.

عداء دفين تجاههم انفجر دفعة واحدة في وجه سلفادور ما دامت غير قادرة على فعل أي شيء تجاه ما حصل لها .

حوّلها الاعتداء إلى بقايا امرأة و نخر العذاب فيها عميقا، يستحيل استمرار الحياة معه (لا شيء لاشيء له وزن والدنيا في عيني لا تساوي جناح ذبابة لا شيء، بكل شيء يغرق في الظلام لم تعد من فائدة ترجى لأنني ببساطة انتهيت)¹.

و رغم أن الأجواء والظروف كلها هيئت للبطلة حتى تنحرف، فهي ابنة غير شرعية، ومن كانت تعيلها ماتت وندس جسدها بفعل الاغتصاب، إلا أن روحها سلمت من ذلك وتغلبت في النهاية على وضعها (لم أستطع أن أتصور حياتي في عتمة الشوارع تلتقطني سيارة وتلفظني أخرى... يأخذني سكير ويركلني عريدا. أتعشى ليلة في أفخم المطاعم وأخرى في المزابل. لا أستطيع، لا أقدر ولا طاقة لي بتحمل هكذا حياة، منشئي خبيث وأساس مجيئي إلى الدنيا شاذ وما حصل لي ووحدتي وكل ما حولي وظروف بلدي والعرب والعالم وتقاطع الطرق في داخلي وإشارات مروري المحطمة... كل شيء يغري بالزيف، باتباع طريق إبليس، بالخوض مع الخائضين، حياة الفجور تفتح لي ذراعها، تغمزني بعينيها وتناديني بصوت فائن ولكن لا ! لن أستسلم. لا يعني ذلك أنني أطمح إلى حياة رهيبة، لا يهمني إلا أن أحمي نفسي، أنفذا من الظلام، لا أريد من الحياة إلا السكينة والرضى)².

و تهرب النساء من أنوثتهن و من جنسهن الناقص في العرف الاجتماعي إلى الكتابة تعبيرا عن معاناتهن من جميع الجوانب و تكملة للنقص، فهن (كتبن ليتخلصن من ثقل المعانات التي تراكمت عليهن عبر تفاصيل حياتهن في المجتمع الذكوري المهيمن عليهن، ومن ثمة فإنهن يكتبن ليمارسن التحدي و المقاومة و التمرد و التغيير)³، لذلك كثيرا ما شكلت الكتابة عندها الأداة و الوسيلة لاستعادة حريتها و مكانتها و هويتها الضائعة، فهي لم تجد القوة إلا في الكتابة، لذلك رأت أنه (لا بد لها من أن تثبت ذاتها و تؤكد نفسها بأفكار مشروعات فنية جديدة، و هكذا يشد القلم أزر المرأة في الرواية ليقف بجانبها ويعطيها من ضعفها قوة و من هزيمتها انتصارا)⁴.

لقد سعت المرأة عبر اللغة جاهدة إلى تشكيل هويتها وإثبات حضورها والبحث عن ذاتها واستعادتها رغم الضغوط والقيود التي تحاصرها من جميع الجهات، إذ لم يكن همها المشاركة في تأييد اللغة أو المجادلة في مسألة تكبيرها أو تأنيتها بقدر ما كان التعبير عما تعانیه شغلها الشاغل، وحتى لو استعارت لغة الرجل للتعبير عن مأساة بنات جنسها، وقد استطاعت التحرر بفعل الكتابة بعد ما كانت تكتب بأسماء مستعارة خوفا وخجلا، متجاوزة وضعها الهامشي، و مُتخذة في حالات كثيرة خطابها عنوانا للأزمة التي عاشتها وتعيشها في الواقع (الأسرة والمجتمع) ومع الرجل بالذات كأمر وزوجة وأخت وابنة، وعشيقة. وكأنها بهذا

1 - ربيعة مراح: النغم الشارد، ص 95.

2 - المصدر نفسه، ص 97.

3 - حسين المناصرة: النسوية في الثقافة و الإبداع، ص 162.

4 - لوسي يعقوب: لغة الأدب و الشعر في كتابات المرأة العربية، ص 184.

تتخلص من واقعها المقهور ومن إقصائها داخله، بالحضور عبر المتخيل السردي لاقتناع نفسها بالنصر والتفوق.

لكن فضيلة الفاروق تعلن في روايتها التي استطاعت الكتابة فيها عن كثير من الفتيات المغتصابات وما تعرضن له من قبل الجماعات الإرهابية، أنها تتوقف وتعزف عن الكتابة وذلك لما صادف أن إحدى المختطفات قريبتها.

- (أي شيء سأكتبه عن يمينه؟ هي الممددة على فراش اسمه أنا...) ¹.
- (بأية صيغة، بأي قلب، بأية لغة، بأي قلم، أقلام القرابة لا تجب التعدي... كيف هي الكتابة عن أنثى سرقت عذريتها عنوة؟ لم أعد أعرف كيف هي الكتابة، لم أعد أعرف ألوان الأقلام لم أعد أعرف لون الورق... لن أكتب الموضوع!!! انتهى الأمر) ².

لقد كانت الكتابة عندها وسيلة لفضح جرائم الإرهاب علنا وتعرية المجتمع، وإظهار معاناة المرأة المغتصبة. لكن حينما تتقاطع الكتابة مع الأنا والشرف تستهض الأعراف والتقاليد) أفضح يمينه؟ أفضح نفسي؟ غدا سيقول الأقارب والأهل وكل من يعرف اسمي هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة منا) ³.

و تؤكد المرأة التي حاولت التحرر عبر فعل الكتابة، بأنها لا تستطيع ممارسة حريتها عبر الفضاء الذي ادعت أنه السبيل الوحيد لإثبات ذاتها كونه أداة حريتها، فستكون وصمة عار عليها وعلى أهلها لن تمح أبدا، و بلا شك إن كتابات من هذا النوع (تغرب الأنثى القارئة) ⁴ كذلك.

و هكذا، تنتصر مرة أخرى التقاليد على المرأة وتؤكد (المرأة) بأداة حريتها وباعترافها أنها ستبقى ولو إلى حين خاضعة لسلطة الأهل والمجتمع، ولن تمارس حريتها خارج أسوار الأعراف والتقاليد ولو بسبب معين، وذلك انطلاقا من المرجعية الجمعية التي تحملها الكاتبة، ولا تزال تسيطر عليها في الشعور والباطن (وتبعا لهذا يكون تصور المرأة لذاتها امتدادا لمنظور الرجل إليها في الواقع، أي نتاج لعملية تفاعل طويل بين ما هو واقعي وما تسقطه هي على واقعها من رؤية ذاتية، أو بمعنى آخر أنها صورة تمر بمصفاة الذاتية وتصطبغ بلونها، وفي الوقت نفسه لا تغفل من منظور الرجل/ المجتمع إليها، بل تظل مجرد انعكاس وامتداد لها... هكذا، تتأثر صورة الذات (المرأة/ الكاتبة) بالتخطيط الاجتماعي بدل أن تتعلم النساء كيف يكن ذواتهن، فإنهن يلقن منذ الطفولة أن يكن أخريات، وينتج عن هذا ضياع للكلمات الحقيقية للذات الأنثوية) ⁵. و هنا تغدو الكتابة دليلا من دلائل ضعف المرأة داخل مجتمع لا تزال المرأة فيه لا تستطيع أن تخرج عن أعرافه و أن تحيد عن تقاليده.

تتبنى المرأة عبر هذه النماذج خطابا إيديولوجيا فحواه أن الرجل هو سبب معاناتها، لكنه ليس الخطاب المسيطر على الرواية النسائية الجزائرية، إذ إنه يشيع كذلك في كتابات الرجل،

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 53.

2 - المصدر نفسه، ص 54.

3 - المصدر نفسه، ص 57.

4 - حفاوي بعللي: مسارات النقد و مدارات ما بعد الحداثة، ص 167.

5 - سوسن ناجي رضوان، صورة الرجل في القصص النسائي، نقلا عن سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص 24.

و ما هذه النماذج إلا أمثلة متفرقة عبرت عنها بعض الروائيات عن معاناة المرأة. و قدمت من خلالها صورتها داخل المجتمع.

2- تداخل النصوص:

ما أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارًا أَوْ مُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورًا
" ينسب إلى كعب بن زهير"
" النص ذاكرة لنصوص سابقة"
رولان بارت

بات النص الأدبي اليوم، موصولاً حضوره أكثر بانفتاح بنيته على شبكة من التعلقات الظاهرة و الخفية، مشكّلة أهم مكونات الخطاب لا سيما جنس الرواية منه. و ينهض التداخل النصي في صورته الجمالية على استحضار نصوص سابقة و التفاعل معها وإعادة إنتاجها من جديد، و هو ما عبرت عنه الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا Julia Kristeva بالتناص، و هو المفهوم الذي أدخلته إلى حقل الدراسات النقدية، في نهاية الستينيات و ذلك إثر نشرها لمجموعة من المقالات في بعض المجلات لاسيما مجلة " تل كل Tel quel "، و أيضا ضمن كتابها "السميوطيقا Semiotike" سنة 1969. حيث ترى أن النصوص في علاقة قائمة ومستمرة، و كل نص هو نتاج نص واحد أو عدة نصوص، محددة مفهوم النص بأنه (ترحال للنصوص والتداخل النصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع ملفوظات عديدة مقطّعة من نصوص أخرى)¹، ويقوم المفهوم عندها على دراسة النص الأدبي على ضوء علاقته بنصوص سابقة و لاحقة له.

و قد فرض المصطلح نفسه في الساحة النقدية بشكل سريع، إذ شهد الثلث الأخير من القرن العشرين انتشارا واسعا للمصطلح، و هيمن بسرعة على مختلف الدراسات النقدية، حيث شكّل استقطابا لكثير من النقاد و الباحثين، و عدّ أداة إجرائية فعّالة لتمحيص النصوص. و قد أخذت جوليا كريستيفا المصطلح من الناقد الروسي "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin" حين تحدث عن الحوارية، لكن دون استخدام المصطلح، فالنص حسب متعدد الأصوات فهي في تداخل معرفي شاسع بينها، تداخل يقوم على علاقة حوارية لا يمكن أن تقطع صلتها بسابقتها، و قد ركّز في دراسته على الرواية، فالكاتب -حسبه- و عن طريق

¹ - جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 21.

وعيه الاجتماعي، يكتشف لغات و أصواتا مختلفة إلى جانب صوته داخل موضوعه، والتي بغيرها لن يكون نصه قابلا للإدراك، إن النص يمتلئ بأصداء الحوارية، فليس هناك أي خطاب من النثر الأدبي يستطيع المضي دون الأخذ مما قيل سابقا، فالحوارية ظاهرة خاصة بكل خطاب، و يؤكد بأن الخطاب الأدبي لا يستطيع أن يتجنب التفاعل الحي والقوي مع مواضيع أخرى¹، بل إنه يفهم على نحو علني موصول بنصوص أخرى تتجاوز و تتفاعل فيما بينها، كما يؤكد باختين (يُؤدُّ الخطاب داخل الحوار[...]) فالخطاب يُفهم موضوعه بفضل الحوار².

و لقد استفادت جوليا كريستيفا من باختين في هذا الشأن كثيرا، حتى أنها أعدت أطروحة للدكتوراه حول كتابه "الماركسية و فلسفة اللغة"، و ذلك ما أمكنها من تقديم نظرية حول النص تنثري بها النقد عامة و النص الأدبي خاصة، و ذلك بمنحه استمرارية، فقد أخرج التناص النص من مفهومه الكلاسيكي ليبرز دور القارئ الفاعل الذي لا يقوم حضوره على تبيين مواطن الجودة و الرداءة في النص كما كان من قبل، بل (إنتاج المعنى) الذي [لن يتم إلا حين يصل القارئ النص المقروء بالنصوص الأخرى السابقة، و حين يدرك العلاقات التناصية للنص]³.

كما تشير كريستيفا إلى دور العالم اللغوي السويسري "فيرديناند دو سوسير" في هذا الشأن حينما تكلم عن تداخل النصوص و الامتصاص عبر استخدامه مصطلح التصحيف (إن مشكل تقاطع و تفسخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية، قد تم تسجيله من طرف سوسير في التصحيفات Anagrammes ، و قد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف paragramme الذي استعمله سوسير بناء خاصية جوهريّة لغ اللغة الشعرية عينه باسم التصحيفية paragrammatisme، أي امتصاص نصوص "معان" متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين)⁴.

كما تكلم الشكلانيون الروس على تداخل النصوص و تأثر بعضها ببعض، مع احتفاظ كل نص بخصوصيته، و منهم "فيكتور شلوفسكي" في قوله: (إن العمل الأدبي يدرك في إطار علاقته بأعمال أخرى و بمساعدات الترابطات التي تقيمها بواسطته.. ليس فقط المعارضة pastiche، و لكن كل عمل فني يخلق موازيا أو معارضا لنموذج ما، إن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، و لكن ليحل محل الشكل القديم، الذي يكون قد فقد صفته الجمالية)⁵.

إن الأدب يقوم في تطوره على العلاقة التي تتحرك بين النصوص، علاقة تقوم على المعارضة أو التوازي، هذه العلاقة هي العامل على تطور النصوص، إذ إن كل نص -

1 - ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر، القاهرة، ط1، 1987، ص 53.

2 - المرجع نفسه، ص 54.

3 - رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطبع و النشر و التوزيع، القاهرة، دط، ص 123.

4 - جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78.

5 - مقال فيكتور شلوفسكي "الصلة بين أنساق التركيب و الأنساق الأسلوبية العامة (الإنشائية 1919). نقلا عن: بوريس اخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص 47.

حسبه- يقوم على أنقاض النص السابق و يدحض قيمته الجمالية و يقضي عليه فالنص الجديد يقتل القديم. في حين غاب عليه أن النص مهما كان تراتبه التاريخي في إطار التواصل الاستيمولوجي يبقى وحدة جمالية فنية معينة مهما كانت فالنص يتمتع بخاصية جمالية معينة تبقى حيا يتمتع بسحره ولا يأفل نجمه مهما أقيم عليه ودخل في خط تقاطع و تماس مع نصوص حديثة و معاصرة، فهو لا يفقد صفته الجمالية كما يقول، و إنما يفقد دلالاته الأصل عبر تحويلها و اتخاذها دلالة جديدة تتموضع من خلال السياق الجديد فتتخذ شكلا جماليا جديدا يدخله النص الحاضر.

إن أغلب النصوص لها خاصية تحفظ بقاءها و تميزها عن نص آخر وهذا لا يتعارض مع قيمتها الجمالية مهما كانت.

كما قدم جيرار جينيت Gérard Genette تصورا يسير في الاتجاه ذاته، و لكنه عمل على تطوير و توسيع جهود كريستيفا بما أطلق عليه مصطلح المتعاليات النصية والتي حددها في خمس نقاط تتميز عن بعضها بفعل العلاقات التي تحكمها و هي: معمارية النص- الميئانص- المناص- التعلق النصي- النص الجامع.

و تجدر الإشارة بنا في هذا إلى أن ظاهرة تداخل النصوص قد ظهرت في النقد العربي القديم عندما أشار النقاد إليها في الخطاب الشعري، و تناولوها تحت مسميات عديدة كالضمين، والسرقعة، والاقتباس، و النفاض، و المعارضات.

يبرز التداخل النصي انطلاقا من دخول النصوص في علاقة تناصية كآلية فعالة في عملية الكتابة و القراءة لأن(الكاتب و هو ينتج نصه يتصور قارئاً معيناً، و في خلفيته نصوص عديدة يحولها و يبنيتها في إنتاجية الخاصة، و القارئ كذلك و هو يقرأ نصاً، يدخل إليه مجهزا بتصورات قبلية عن "النص" من خلال هذا "التفاعل" البنائي على مستوييه الداخلي " الكتابة" و الخارجي "القراءة" يتم إنتاج النص أو انغلاقه¹، إذ يبرز القارئ بدوره الفعال في إبراز التناص و مستويات تفاعل النصوص بعضها ببعض، و الرواية أصبح حضورها في حواريتها مع نصوص، و أشكال و أساليب أخرى كما يذكر ميخائيل باختين (خلال مجموع مراحل التطور اللاحق الذي عرفته الرواية فأن تفاعلها العميق "سواء التفاعل السلمي أم العدائي" مع الأجناس البلاغية الحية- الصحفية، والأخلاقية و الفلسفية وغيرها- لم يكف أبداً، و ربما كان في مثل حجم تفاعلها مع الأجناس الأدبية "الملحمية، الدرامية، والغنائية". لكن وسط تلك العلائق المتبادلة المستمرة، احتفظ الخطاب الروائي بأصالته النوعية، بأنه غير قابل أن يختزل إلى خطاب بلاغي)².

و نحاول عبر هذا العنصر الكشف عن تجليات نصوص عدة: دينية، وأدبية، و تراثية داخل النص الروائي النسائي الجزائري، عبر ما نجده من نصوص و صور و كلمات و عبارات و إشارات ظاهرة و تلميحات خفية. و دراسة المعاني التي أفادت منها الروائيات ووظفنها خدمة للنص الأدبي.

2- 1 - تداخل النصوص الدينية:

1 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 76.

2 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 43.

لقد وظفت الرواية النسائية، النص الديني و استحضرتة في مواقف عدة، و قد شمل هذا التوظيف بعض الآيات القرآنية و الأحاديث النبوية إلى جانب أقوال بعض الصحابة، إضافة إلى استدعاء لبعض الشخصيات الدينية و قصص من القرآن، و ذلك بأشكال متعددة وبمستويات اشتغال تتباين، و إن كانت في بعض الحالات لم ترق إلى التوظيف الذي يخلق مساحة جمالية، بل استخدمته على شكل استشهاد لتأكيد أفكار النص و تقوية المعنى، وتصب في الباب ذاته الذي قدمه النص الغائب.

تستحضر البطلة أحلام في رواية "النغم الشارد" صورة مريم العذراء من خلال الآية الكريمة التي تظهر شدتها في المقطع السردي: (لقد همست ألف مرة بما قالته مريم العذراء في أدنى درجات يأسها " ليتني مت قبل هذا و كنت نسيا منسيا")¹، و ذلك بعد أن استبد الحزن و اليأس بها و لم تعد قادرة على تصور الحياة التي ستكون عليها جراء اغتصابها، وكيف سيؤول عليه وضعها في مجتمع سيرفضها بكل السبل، إنها تستدعي صورة مريم العذراء و تستحضرها بوعي التجربة الحاضرة لتعزيز فاجعتها و فاجعة المرأة عامة، على سبيل التشبيه القائم على المصيبة التي ألمت بالأنثى موضع الشرف المعادل الموضوعي لقيمة المرأة، فغير هذا الاستدعاء يمنح النص أو أحلام (المشبه به) صاحبة الحدث بعدا دراميا و فجاجيا أكثر، فكلتاها تتوحدان في الفجيعة المسربة بنظرة المجتمع، فأحلام اغتصبت من قبل شابين، فعل يؤدي إلى نتيجة حتمية و هي رفض المجتمع لها، و مريم العذراء حبلت بغير زوج، و كلاهما واعيتان للموقف، فالنص الحاضر يأخذ بعده الفجاعي و يعززه من النص الغائب.

إن المعاناة التي يحاول المقطع القائم على النص الغائب تسليط الضوء عليها هي ذلك القبس الوهاج التي تثيره مأساة الأنثى فيخرج كزلزال يشق المقطع، مشحونا متوترا يحيل إلى سوداوية عبر تمنى الموت للانقطاع عن الفاجعة في الحياة الدنيا، لقد اختصرت الساردة معاناتها في النص القرآني الغائب و تركته ينوب عنها، دون أن تضطر إلى الاسترسال في سرد معاناتها و بطريقة مباشرة و تقريرية، فجاءت الآية مكثفة بصورة المعاناة و مكنتزة بدلالة الفاجعة و المصيبة.

و من النصوص التي يتعالق فيها النص الحاضر بالديني و بنسبة أكبر، و بالذات المصدر القرآني نص "وحده يعلم"، حيث لاحظنا أن تأثر الكاتبة بالنص القرآني قد كان كبيرا، ظهر ذلك من خلال استدعاء خطابها لمجموعة من الأصوات، جاءت على لسان البطلة "سطورة" منها قولها: (الحصان يسابق الريح.. قلبي سحابة تموج في ملكوت الله.. أحسني قريبة جدا من السماء.. ألوح برماد أمي " سبحان من يحي العظام و هي رميم" .. ولا استجابة!!... أعيده ثانية إلى صدري)². ويدخل هذا المقطع في تداخل نصي مع قوله تعالى في سورة يسين: (وَصَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ، قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ)³.

¹ - ربيعة مراح: النغم الشارد، ص 97.

² - عائدة خلدون : وحده يعلم، ص 79.

³ - سورة يس: الآية 78، 79.

و يبدو النقل حرفي لجملة "من يحيي العظام و هي رميم"، تنقلها الساردة و تريد بها دعاء الله بإعادة إحياء أمها، فهو وحده القادر على ذلك كما تدرك الساردة، لكن أمها لم تبعث من جديد.

إن النص الحاضر ينفي الاستجابة من قبل الله لا القدرة، و بالتالي عدم عودة الأم و بعثها من جديد، فتوظيف السابق لنفيه حاضرا بعدم استجابة الخالق روائيا، كان بهدف إنتاج نص جديد، زمن المعجزات لم يعد بالصورة التي كان عليها زمن الأنبياء و الرسل، و ذلك عن طريق إسقاط الجانب الديني بإسقاط إعادة بعث الأموات على العالم الروائي خدمة لسياق النص المحكي. ثم إن الكاتبة باتكائها على النص القرآني تحاول استعادة بعض التوازن النفسي الذي غيبتة أزمتها، موت أمها حرقا على يد والدها، ثم موت والدها و اغتصابها على يد الإرهاب، ثم خيبت أملها في حبيبها، و كأنها تمنّي نفسها بالمعنى التي تحمله الآية القرآنية، لأنها في أمس الحاجة لحضن والدتها، و من جهة أخرى يُغني هذا التحوّل الكاتبة عن انتهاج أسلوب الشكوى و الحنين، إذ تتوب الآية في التعبير عن عواطفها و رغبتها و كل ما يختلج في دواخلها، و يختصر استحضار النص الغائب كل ذلك.

نفي النص الغائب بعدم استجابة الله روائيا في زمن السرد، هو إفراغ النص من الحدث الذي أنتجه ماضيا بعيدا (زمن الأنبياء و الرسل و المعجزات) بنفيه و زواله حاضرا بعد أن قضي الأمر و انتهى زمن الرسل، فالنص ينزاح عن موضعه الأصل تماشيا مع أحداث الرواية.

و تنهي الكاتبة في الأخير روايتها بالآية ذاتها (... أخرجت صرّة رماد أمي من صدري.. ربطتها برجل الحمام.. طار صوب الله.. سبحان من يحي العظام و هي رميم)¹. و لا شك أن في تواتر الآية طمأنينة للنفس، و راحة أبدية لما في ذكر القرآن من راحة للقلب و سكينه للروح، إيماننا بالله و بعونه و عدله.

و يستدعي نص "ذاكرة الجسد" في مقطع منه بعض الدوال من سورة "المسد" إلى جانب الشعر (يا حمالة الكذب، لا يمكننا إنقاذ النار إلا بمزيد من الحطب.. و إليك أجنّت تطلب نارا أم تشعل البيت نارا)²، إنه مقطع مأخوذ من قوله تعالى (وَأَمْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ)³، حذف كلمة الحطب و استبدالها بكلمة الكذب حتى تؤدي الدلالة المراد لها في النص السردية، ويكون الكذب صفة ملازمة لأحلام كما يراها خالد. فالنص الأصلي يتحدث عن زوجة "أبو لهب" التي كانت تحمل الحطب و تشعله لتعيق به طريق الرسول صلى الله عليه و سلم، في حين الشخصية الحاضرة كانت تلازمها صفة الكذب كما خبرها خالد، إن زوجة أبي لهب كانت تشعل النار لإخماد رسالة الرسول فهو مصدر إعاقة و عرقلة وإيقاف، و أحلام كانت تغريه و تشعل به مزيدا من الأشواق و تؤججها لإغرائه حتى لا يتوقف عن حبها و كانت تتلاعب به بواسطة الكلمات و الإيماءات، و هو كان يجد في احتراقه و ألمه دفنا آخر

1 - عابدة خلدون: وحده يعلم، ص 103.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 128.

3 - سورة المسد: الآية 4.

وعاطفة تعطيه عمرا جديدا رغم إدراكه استحالة ذلك (آه أيتها الكاذبة الصغيرة.. أعذب الكذب كان كذبك. و أكثره ألما)¹.

لقد حافظ النص الروائي على المعنى الشكلي للنص الغائب الذي تجمعه شكليا كلمات حمالة، الحطب، النار التي تؤدي دلالة النص الغائب رغم استبداله الصفة "الكذب"، لكن داخله معنى مبطن يخدم النص الحاضر و يجعله يصب دلاليا في الفكرة "تأجيج قلب خالد و إشعال نار حبه حتى لا تنطفئ"، لقد أسهم النص الغائب في بناء النص الحاضر إلى حد كبير و به منح دلالة أعمق.

يتمظهر التداخل جليا في المقطع الآتي من رواية " بعد أن صمت الرصاص... " (وهذه المرة جاء دور زعيم المقاومة "نصر الله" الذي يحمل لوحده مع بعض المقاومين عناء الضربات النارية لإسرائيل العفنة ! و كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة، نصر الله وحده يحمل سيفه، أين السيوف العربية ! أم كلها سيوف من بلاستيك، لا تصلح سوى للرقص)²، مأخوذ من سورة البقرة، قوله تعالى (...قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُمْ مُلَاقُوا اللَّهِ كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ)³.

استدعي النص تماشيا و ما يحدث في الواقع العربي من تخاذل الدول العربية و جبن حكامها و تقاعسهم على كثرتهم في مقابل بروز حزب الله و أمينه العام "حسن نصر الله" الذي تصدى لإسرائيل في أكثر من موضع، و يجاهر بعنائها و قد كَبَدَهَا خَسَائِرَ فِي بَعْضِ الْأَحْيَانِ. إن النص يصب في المعنى ذاته، إذ حافظ على السياق ذاته و الدلالة التي يحملها النص الغائب، و لم يقم بتحويله و قلب معناه، بل نقل الآية ذاتها على شكل اقتباس لمعنى الآية و بأن الله قادر على دحر اليهود برغم قلة المجموعة التي تتحداها، و ذلك لعلاقة التشابه بين النصين، فجاءت خالية من كل توظيف فني يعطي مسحة جمالية لتوظيفها. فقد وُصِلَ النص الحاضر بالصوت الخارجي المتمثل في القرآن، بهدف (تأكيد الكلام و تقوية المعنى، وإضفاء لون من القداسة على جانب من صياغة ذلك الخطاب، لما في تلك النصوص من هيبة و تقديس في ذاكرة الجماعة)⁴.

و يعبر النص الحاضر من خلال هذا التداخل النصي عن واقع الأمة العربية و تخاذل حكامها و انشغالهم بمصالحهم الشخصية و بكراسيهم على حساب الكرامة و عزة النفس، و يتباهون بسيوفهم التي لا تصلح إلا للرقص و اللهو في إشارة إلى ملوك الخليج خاصة. و يحضر النص الغائب شكليا لا غير، حيث يغيب التفاعل النصي بين النصين، و يظهر أن الكتابة لم توفق في خلق عنصر تفاعل بين النصين في علاقة جمالية.

تواصل الساردة في "وحده يعلم" النهل من النص القرآني (آه يا امرأة مثلي.. الغربة هددتني و من الحب ما قتل قريتي.. أشجار التين و الزيتون و البلد الأمين.. تكفارناس و حصانه الأبيض...)⁵، تقتبس من قوله تعالى في سورة "التين": (وَالَّتَيْنِ وَالزَّيْتُونِ، وَطُورِ

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 189 .

2 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص... ، ص 74.

3 - سورة البقرة: الآية 249.

4 - جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2003 ، ص 58.

5 - عائدة خلدون: وحده يعلم، ص 37.

سِينِينَ، وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ)¹، تتحسّر على أريس موطنها الأصلي و بلد التين والزيتون وتحن إلى الأيام الجميلة التي انقضت، متمنية عودتها لتعيش في أمن و أمان.

يستعير النص اللفظ للتعبير عن المعنى ذاته (الأمن) في نصه الأصلي عن البلد الأمين (مكة المكرمة) الذي من دخله كان آمناً، للتعبير عن المواطن الذي تركته والده سطورة بهدف إنتاج دلالة عن طريق المفارقة التي تنفي المعنى ذاته (الأمن و السلام) عن المكان المتواجدة فيه أم سطورة، فهو مكان غير مرغوب فيه، زوج لا تحبه مع انعدام الأمن في ظل الأزمة الوطنية، فحياتها كموتها و هذا فعلا ما تنتهي إليه الشخصية، حيث يقتلها زوجها حرقاً حتى صارت رمادا .

لقد استعارت النص الغائب للتعبير عن المعنى ذاته من جهة موطنها الأصل لتؤكد بأن الإقامة في أريس لا تماثل الإقامة في الجلفة، و من جهة أخرى إنتاج معنى مغاير ومنافي له بمقارنته بمكان آخر (الجلفة) المواطن الحاضر، فهي تبين عبر النص الغائب عن مكانة المكان (الجلفة).

و في موضع آخر تخاطب البطلة سطورة دوجة غيايبا بعدما أخذت حبيبها و أغرته بالكلام و شدته من يده طائعا منقادا و خرجا معا (ماذا فعلت بالملوك هل راودته عن ضلوعه)²، وكله لهفة لم تلمحها في محياه من قبل، و يقضي الليل رفقته و يغيب زمنا طويلا لم يذكره السرد.

إن المقطع ينشرب من الآية الكريمة من سورة يوسف عليه السلام (وَرَاودَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْت لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ)³، و ذلك انطلاقا من لفظة (راودته) معنى و شكلا، حين راودت زوليخة النبي يوسف عليه السلام عن نفسه حبا و شغفا به، و لولا عصمة الله لخضع لها، فالأمر نفسه فعلته دوجة مع "خثر"، و هو ليس بنبي معصوم، إذ لم يمانع كما وقع في النص الغائب، بل خضع لسultan الشهوة و قضى الليل معها.

إن النص الحاضر يعيد إنتاج مشهد الإغواء مع وجود بعض الاختلافات، و الكاتبة بالتعلق النصي هذا تحافظ جزئيا على النص الغائب.

كما يلتقي النص الروائي ذاته مع القرآن في قصة أصحاب الكهف و بالضبط في عددهم الذي اختلفوا فيه كما تبين الآية. يقول الساردة(يا أصحاب الكهف كم يكون عددكم.. سنة و سابعكم كلبكم.. أم ألفا و واحد كلبكم)⁴، مأخوذ من سورة الكهف قوله تعالى (سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامُنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعَدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا)⁵، غير أن دلالة معرفة عدد أصحاب أهل الكهف في السياق القرآني تختلف عنه في السياق السردية، فإذا كان التساؤل في النص القرآني ينم عن رغبة في معرفة عدد الفتية الذين فروا بدينهم من بطش الملك لعظم شأنهم، و علو منزلتهم عند الله و بين العباد، فإن

1 - سورة التين: الآية، 1، 2، 3.

2 - عايذة خلدون: وحده يعلم، ص 70.

3 - سورة يوسف: الآية 23.

4 - عايذة خلدون: وحده يعلم، ص 78.

5 - سورة الكهف: الآية 22.

النص السردي ينفي رفعة شأن الإرهاب، فالساردة لا تسأل عن عددهم (الإرهاب) كما يظهر فلا القلة و لا الكثرة تغير في الأمر شيئاً بالنسبة لها بعد اختطافها واغتصابها ثم حملها. تستحضره تلقائياً و ألياً نتيجة الحزن الملم بها، النص يحافظ جزئياً على النص القرآني الأصلي، ما يسمح للقارئ بملاحظة التعالق النصي مع الآية مباشرة دون عناء، و حتى تكون الصياغة نفسها كما في القرآن وتطابقها حافظت على الإيقاع والموسيقى.

و يستطيع القارئ العادي، أن يحيل كثيراً من مقاطع الرواية إلى الآيات القرآنية، دونما عناء، ذلك أن النص الروائي في الغالب لم يتجاوز في تداخله مع النص القرآني صورة الاقتباس، إذ لم تكن القصة أو الموضوع الديني طاغياً على بعض المقاطع أو الأجزاء من الرواية، و إنما تشير إليها مكتفية ببعض الكلمات أو الجمل القصيرة، دون أن تجد لها في بعض الأحيان معنى مرتبط من بعيد أو من قريب مع النص الحاضر، و ذلك لا شك للتراكم المعرفي للكاتبة، فيأتي ألياً و كأن مفردات النص الغائب أصبحت لغة المتن ذاتها، لا ترتبط بنص غائب معين، فتأتي أحياناً بصورة متزامنة نعجز عن إيجاد هدف يحكم المقاطع السردية. مثل (مرت ساعات طوال.. أعين العطار غائصة في الماء.. يقول إنه ينتظر البرزخ و هذا اللذان لا يبغيان و البرزخ فيه شفاء للناس من كل الأمراض الخبيثة التي استعير فيا الدواء..)¹ مأخوذ من قوله تعالى (مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ، بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ)² كذلك قوله: (يَخِيلُ لِلْعَيْنِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا حَيَّةٌ تَأْكُلُ أَوْلَادَهَا..)³، و هي تحيل إلى قوله تعالى (قَالُوا يَا مُوسَى إِمَّا أَنْ تُلْقِيَ وَإِمَّا أَنْ نَكُونَ أَوْلَ مَنْ أَلْقَى، قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَأَيُّ حِبَالِهِمْ وَعَصِيهِمْ يَخِيلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى ، فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى)⁴.

و في موضع آخر يذكر (و قتلت نفساً و نجيناك منها)⁵ من قوله تعالى (إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ مَن يَكْفُلُهُ فَرَجَعْنَاكَ إِلَىٰ أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَقَتَلْتَ نَفْسًا فَنَجَّيْنَاكَ مِنَ الْغَمِّ وَفَتَنَّاكَ فُتُونًا فَلَبِثْتَ سِنِينَ فِي أَهْلِ مَدْيَنَ ثُمَّ جِئْتَ عَلَىٰ قَدَرٍ يَا مُوسَى)⁶.

لقد غلب استخدام التناص على متن الرواية لدرجة غياب الفكرة أحياناً و تشتتها، فنحس أحياناً بأنه توظيف لا معنى له و لا يخدم المتن. الأمر الذي (يجعل النص الأدبي في نهاية المحصلة صدى لقراءات فوقية فيجرح نحو التقريرية و التسجيل و يفتقر إلى ما يتطلبه الإبداع من عوالم التخيل)⁷.

و حبذا لو كان الاستحضار منسجماً مع المضمون و يخدم مسار الأحداث، و له مقدرة على الخلق الإبداعي، و كفاءة فنية ناتجة عن علاقة تفاعلية بين النصوص، منبثقة من محاوره النص الغائب و نقده و القفز فوقه و يجعل القارئ ينجذب و يندمج مع النص و يتفاعل معه، لا أن يبقى تحت ظلاله، و أن لا يكون من أجل إقحام عدد من النصوص الغائبة.

1 - عائدة خلدون: وحده يعلم، ص 55.

2 - سورة الرحمن: الآية 19، 20.

3 - عائدة خلدون: وحده يعلم، 60.

4 - سورة طه، الآية 65، 66.

5 - عائدة خلدون: وحده يعلم، ص 80.

6 - سورة طه: الآية 40.

7 - عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، ط 1، دت، ص

كما توظف الرواية العديد من الآيات و تنشرها عبر نصها المقدر بـ 103 صفحات لتشكل من ذلك التداخل النصي عالمها الروائي بكل مفارقاته، وعجائبية أحداثه و غرائبيتها و غموضها و تداخلها المبهم، لقد استطاعت في كثير من أجزائها أن تكسب روايتها أهمية من خلال اشتغالها على نصوص قرآنية متعددة، كان لها أن تنحت بها مسارا مغايرا يخرجها من رتابة المؤلف، في محاولة لإيجاد صيغة جديدة.

و على مستوى السرد الحكائي في الرواية تتداخل النصوص تداخلا واضحا مع أحداث وقصص دينية منها قصة النبي "نوح" عليه السلام، الذي أنقذ البشرية من الطوفان وبالتالي من الانقراض و ذلك بحمل الصالحين منهم، و من كل زوجين اثنين بأمر من الله، مع النص السردي في السفينة التي يقودها العطار "المنقذ" (.. و امتلأت السفينة بالشعراء والمجاهدين و الخضارين.. النساء.. الشهداء.. الأطفال.. و البؤساء.. خلا الوطن إلا من معاوية و جنده و قابيل و هابيل و بعث يزيد مذعورا يهذي: - يا شعب المليون و نصف المليون.. ارجعوا.. سنحارب من جديد و نعيد الحسبة.. ارجعوا)¹، خلت السفينة من الأشرار الضالين الذين يمثلهم معاوية و جنوده و ابنه يزيد و قابيل و هابيل، كما خلت في النص الغائب من ابن نوح و زوجته و الكفار الذين هلكوا بضلالهم، مثل الفئة الضالة (الإرهاب) الذين أشار لهم بأسماء معاوية و ابنه يزيد و الأخوين قابيل و هابيل، لتجسيد الصراع بين الإخوة و أبناء البلد الواحد في سبيل السلطة و المصالح الشخصية، ولو على حساب أرواح الأبرياء .

و في مقطع آخر من رواية "وحده يعلم" تذكر الساردة بداية الخلق و قصة هبوط آدم و حواء إلى الأرض نتيجة معصيتهما في قولها: (ما رأيك لو تعرينا كلية أنا من ثياب الفرنجة.. و أنت من ثياب الفرس و الأعراب.. و لننسجم مع الطبيعة و على الطبيعة كما صورنا الخالق أول نشأة.. و.. و نغطي سوءاتنا بورق الزيتون استحياء مجازيا من الخالق وليس من غيره.. و نوقف كل هذا المسخ.. نتبرأ من ذريتنا التي لم تكن.. و نعيد أنا و أنت الخلق من جديد هناك، بعد أن يغفر لنا ربك غلطة التفاح و نعيش في ثبات و نبات و نخلف ملائكة و حور عين..)² و تحبب رافضة لبس الجلباب كما طلب منها التستر أمام أمير الجماعة في سخرية واضحة من خثر، و كيف أنه يدعي تطبيق الشريعة، حين طلب منها لبس الجلباب في حين يفعل المنكر و هو جهاد في نظره و الذي (لا يكون إلا على رقاب الضعفاء و الفقراء)³، تحبب في سخرية و مرارة بعد فاجعتها في التغيير المفاجئ الذي طرأ على حبيبها "خثر" و رقيقها منذ الطفولة، و كأنها تراه لأول مرة ، كله قسوة و يقين بما يفعل و الطريق الذي يسير فيه، ترد عليه بشواهد من القرآن الذي ينطلق منه و يتحجج به دليلا لذبح الأطفال و النساء في مجزرة "براقى".

و تظهر مفارقة التوظيف المتضاد و المتعارض مع النص الأصلي الذي يحكي بأن آدم و حواء بعد نزولهما للأرض، أخذًا يغطيان سواتهما بورق الأشجار استحياء من الله، لكن النص الحاضر تطلب فيها سطورة التعري مخالفة النص الأصلي الذي تستشهد به في سخرية واضحة و رفضها لبس الجلباب، و بالتالي رفض الحجج الدينية التي تتبناها

1 - عايذة خلدون: وحده يعلم، ص 102، 103.

2 - عايذة خلدون: وحده يعلم، ص 83.

3 - المصدر نفسه، ص 82.

الجماعات الإرهابية وتنطلق منها و" خثر" واحد منها، و من جهة تريد العودة إلى بداية الخلق حتى تمحي من ذاكرتها كل الأحزان التي مرت بها.

لقد ذُكرت **التفاحة** رمزا للتحريم من قبل الله و للغواية أيضا في ذاكرة الجسد، و ذلك حين يشاهد خالد في رواية ذاكرة الجسد كيف يهرول سكان قسنطينة مسرعين للمساجد بغية أداء للصلاة (الوطن كله ذاهب للصلاة. و المذيع يمجّد أكل التفاحة. و أكثر من جهاز هوائي على السطوح يقف مقابلا المآذن يرصد القنوات الأجنبية، التي تقدم لك كل ليلة على شاشة تلفزيونك، أكثر من طريقة - عصرية- لأكل التفاح)¹. و في مقطع آخر يذكر الناس وولعها بالممنوع والمحرم (يا التفاحة.. يا التفاحة.. خبريني وعلاش الناس والعة بيك..)².

و تنقلب أحلام إلى تفاحة ملونة بلون التحريم بالنسبة إلى خالد، و هو يتذكرها في جولته بغرناطة (أيتها الفاكهة المحرمة.. أمام كل شجرة أمر بها، أستهيك..)³.

و جانب آخر يتحاور مع النص ذاته و لكن في شكل الخطيئة المقترنة بالمرأة (لا لم تكوني تفاحة. كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء، و لم يكن بإمكانني أن أتتكر لأكثر من رجل يسكنني لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم!)⁴.

و يشير المقطع إلى غواية حواء لآدم، و بأنها سبب إغرائه ليأكل التفاح، و يعصي بذلك أمر خالقه، و هو مقطع يتناص مع نصوص دينية مثل التوراة، و كذلك بعض التأويلات الخاطئة لنصوص القرآن، لإلصاق الخطيئة بالمرأة، مستنديين إلى بعض المفسرين الذين (قد أسندوا الغواية إلى حواء، فمرجعهم فيها التوراة لا القرآن. و قد نقلها إليهم "وهب بن منبه"، وأمثاله من اليهود الذين أسلموا و حرصوا على أن يحشوا أذهان المسلمين بإسرائيلياتهم.)⁵.

في حين نجد النص القرآني يخاطب الله فيه كل من آدم و حواء معا بصيغة المثني، و يحملهما مسؤولية الخطأ، و بأن فعل الإغواء و الوسوسة جاء من الشيطان و وقع عليهما معا، يقول تعالى: (فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوَاتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ، وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ، فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكَ الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ، قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ، قَالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ)⁶.

لم ينطلق النص السردي من النص القرآني، بل اعتمد على التوراة في تحميل حواء مسؤولية إغواء آدم و إغرائه و بالتالي المعصية، و لكن ليس من باب المعارضة التي تكرر لمزيد من دونية المرأة و لصق الخطيئة به إلصاقا مشينا، بل المعارضة المفضية لجمالية النص الأدبي، و لتكثيف صورة "أحلام" المرأة اللعوب و المغوية و المغربية، فالكاتبة وجدت

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 12.

2 - المصدر نفسه، ص 11.

3 - المصدر نفسه، ص 218.

4 - المصدر نفسه، ص 12.

5 - أحمد سيد محمد: المرأة في أدب العقاد، ص 114.

6 - سورة الأعراف: الآية، 20، 21، 22، 23، 24.

في النص التوراتي ما يدعم فكرتها و يساعدها على التعبير، و يخلق فيه جمالية، و متعة القراءة القائمة على قلق النص، بعكس ما لو وظفت النص القرآني. و قد استطاعت عبر هذا التوظيف أن تنهض بصورة الحدث و تكسبها القوة الدلالية المكثفة التي أرادت الكاتبة إيصالها.

و وردت الإشارة إلى **يأجوج و مأجوج و المهدي المنتظر**، كعلامات على قيام الساعة، عندما تمتنت سطورة أن تغفو عن العالم الحاضر الذي تعيشه بكل أحزانه و ظلمه إلى يوم القيامة (أطخ وجهي و جسمي بالطين و أرتمي على الشباك لعل رائحة الطين تجلب الأرواح فأحتضنها و نغفو عن هذا العالم إلى يوم المهدي .. يأجوج و مأجوج.. والله أخيرا)¹، فالنص الحاضر يعيد إنتاج علامة الساعة هذه، عن طريق تمني البطلة الغفوة عن حاضرها، لما فيه من مآسي و فجائع.

كما نجد بعض أحاديث الرسول صلى الله عليه و سلم تحضر بوضوح، و تنهض شاهدا على العلاقات الحوارية التي يقوم بها النص المعاصر، منها ما يقوله العطار "طزطوزة" لخثر (ستقتلك الفئة الظالمة.. يا عمار؟)²، في إشارة إلى الإرهاب، إنه تداخل يأخذ شكل الاقتباس لقول الرسول صلى الله عليه و سلم عن "عمار بن ياسر"، و هم بينون المسجد بالمدينة (تقتل عمارا الفئة الباغية)³، و الفئة الباغية هي فئة معاوية بن أبي سفيان، التي حاربت عليا في موقعة "صفين"، وهي من قتلت عمارا لأنه كان في صف علي بن أبي طالب.

و يأتي النص الحاضر واضحا على تشربه من قول الرسول صلى الله عليه وسلم وأحداث التاريخ الإسلامي، و الفتنة و التقاتل بين المسلمين، و يستحضرها بما توحى به للدلالة على الفتنة القائمة بين أبناء البلد الواحد، من أجل الحكم و أخذهم الدين مطية و منهجا شرعيا لتبرير أفعالهم، و هم يخادعون الناس بزعمهم أن الدين قضيتهم لسفك الدماء و اغتصاب النساء، و ذبح الأطفال.

يوظف النص الغائب بدلالته لخدمة النص الحاضر، و تشخيص أحداث و فئات (جماعة الإرهاب) لنتقد أحداثا معاصرة و ترفضها، و النصان يقومان على التنبؤ فخر الذي سمته دوجة عمار في إشارة إلى عمار بن ياسر في حاضر السرد، قتلته الفئة الظالمة التي ينتمي إليها و هي الإرهاب، في حين عمار بن ياسر في النص الغائب قتلته الفئة المعارضة.

كما نقرأ في الرواية ذاتها (وحده يعلم) قولاً للرسول صلى الله عليه و سلم (تدروشوا تصحوا)⁴، من قوله صلى الله عليه و سلم (صوموا تصحوا). و آخر لعمر بن الخطاب، رضي الله عنه: (متى امتلكتم الناس و قد ولدتهم أمهاتهم أحرارا)⁵.

أيضا (ادخلوا المدينة إن بها ملكا صالحا لا يظلم عنده أحد)⁶، في إشارة إلى ملك الحبشة الذي أمر الرسول صلى الله عليه وسلم أنصاره بالهجرة إلى إليه في الحبشة هربا من قريش.

1 - عايذة خلدون: وحده يعلم، ص 80

2 - المصدر نفسه، ص 28.

3 - خالد محمد خالد: رجال حول الرسول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، ص 169.

4 - عايذة خلدون: وحده يعلم، ص 68.

5 - المصدر نفسه، ص 68.

6 - عايذة خلدون: وحده يعلم ص 51.

تحقق رواية وحده يعلم حضورا قويا و كثيفا للنصوص الدينية، جعلها فضاء رحبا للتداخل و التفاعل النصي، خلق في كثير من الحالات صراعا داخل العمل، صراع يقوم على مدى الحضور و فرض الهيمنة على المساحة الطباعية للرواية، و من جهة مدى عمق الدلالة و كثافتها التي يحملها لتكون قلبا لصياغة جانب من عالمها القصصي، وطبعاً وفق ما استمدته هذا النص من رمز و دلالة عميقة عبر التاريخ، جعلته على نسبة معينة من الحضور و التوظيف.

كما يحضر أيضا قول للرسول صلى الله عليه و سلم صريحا على شكل استشهاد موضوع بين شولتين في رواية "تاء الخجل" (رفا بالقوارير)¹، و رغم شهرة العبارة إلا أن الكاتبة تتدخل و تضع لها تهميشا تشرح فيه المعنى و تسنده إلى صاحبه، و التوظيف هنا جاء على شكل خيبة أمل و انكسار أحلام النساء في زمن الإرهاب و غيره، إنهن مثل القوارير سهلات الانكسار و العطب، إن الكاتبة تفيد من الحديث و تستشهد بقول الرسول صلى الله عليه وسلم، في مقال كتبته بعد رجوعها من المستشفى إثر موت أمينة بعد اغتصابها و ختمته بذلك القول، في إشارة بأن الإسلام أوصى بالنساء لكن المجتمع لا يرحمهن. لقد أفاد المحكي الروائي من نصوص دينية شتى ساعدته على رسم المواقف و توضيح الرؤى، حيث أتى متأثرا بالصور التي تحملها هذه النصوص.

3- 2 - تداخل النصوص الأدبية:

لجأت بعض الروائيات إلى الإفادة من الأدب مصدرا يعينهن على التعبير عن أفكارهن، إذ يحضر في خطابهن الروائي نسيج من نصوص نجدها بحرفيتها جلية واضحة و أخرى بصورة خفية، كما كان لقصص حياة بعض الأدباء حضور يتعانق و النص الحاضر. تفيد عيبر شهرزاد في روايتها "مفترق العصور" من شعر المعري و بالتحديد من بيت واحد فقط في المقطع السردي الآتي:

(كم هي قاسية هذه الحياة! و كم هم الناس قساة! و أحس مع المرض كأني جثة ملقاة على غفلة في العراء.. تستريح من الموت كما تستريح من الحياة.. فالموت تعب كما هي تعب الحياة.. فعجبي ممن يطمع في ازدياد!)².

إنها تضمن المقطع بيته الشعري القائل فيه، لكن دون ذكر صاحبه: تَعَبٌ كُلُّهَا الْحَيَاةُ، فَمَا أَعَدَّ جَبُّ إِلَّا مِنْ رَاغِبٍ فِي ازْدِيَادٍ³.

فمن خلال قراءتنا للمقطع السردي نستشف استدعاء لبيت المعري و نلمحه واضحا، يحضر ليقوي دلالاته و يثريها أكثر، إن المقطع صدى للبيت الشعري فهو يعيد كتابته عن طريق تبني الساردة الملفوظ السردي كجزء من بيت المعري، فتجربة المعري و إصابته بالعمى و بأسه من الحياة، تتماثل مع التجربة المرضية لسامية فهي تستحضر البيت لشعورها بقسوة الحياة و قسوة الناس من حولها و هي في مرحلة حرجة من المرض، بل على حافة الموت، ترى بأن الحياة كلها تعب و معاناة. فكيف يُقبل الناس على الحياة الفانية؟

1 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 92.

2 - عيبر شهرزاد: مفترق العصور، ص 197.

3 - أبو العلاء المعري: ديوان سقط الزند، دار بيروت للطباعة و النشر، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، 1957، دط، ص 8.

ليلة، و لا شك أن تتالي الليالي و تعاقبها يعطي إحساسا للعاشق ببطء الزمن و ثقاقله، بعد أن كان لا يبالي كحال قيس في حب ليلى، و القائل:
 أعدُّ الليالي لَيْلَةً بعد لَيْلَةٍ و قد عشتُ دَهْرًا لا أعدُّ الليالي
 و يستشهد بالبيت حرفيا ليدل على شوقه العارم و الحنين الدائم لملاقاة أحلام¹.
 كما تستحضر الروائية "فتيحة أحمد بوروينة" شعر نزار قباني في روايتها "الهجالة"
 لتدعيم نصها وتقوية المعنى بوصفه شكلا من أشكال تكثيف الدلالة، بغرض إيصال
 المضمون للقارئ، مفاده وضع المرأة المهين داخل المجتمع الذي يراها مجرد متعة جنسية
 في قولها: (كان العرب يجمعون بين أربعين امرأة في وقت واحد لإثبات الرجولة و الفحولة..
 كانوا يفعلون ذلك .. و ما زلنا نرى في أجساد النساء " ولائم فوق السرير" مثلما يقول نزار
 قباني:

ثوري أحبك أن تثوري
 ثوري على شرق السبايا
 و التكايا و البخور
 ثوري على التاريخ
 ثوري على الوهم الكبير
 ثوري على شرق يراك
 وليمة فوق السرير)².

و يستشهد السارد في "اعترافات امرأة" بأبيات لأبي نواس، فبعد اقترافه الذنوب
 والمحرمات، أصبح الندم يحاصره ويقض مضجعه، فلا يجد ما يعبر به عن محنته والندم
 الذي يأكله أصدق تعبيراً من قول أبي نواس يطلب الله و يترجاه:
 (و بجسم نحيل و وجه حزين و ملابس تقوح منها رائحة ننتنة وقف أمام النافذة يعيد التوازن
 و ترتيب الأشياء أمامه و هو يردد بداخله: - خطيئتك أن تعترف كاعتراف صديقك صاحب
 الخمرة و هو يردد قوله في التوبة:

يا رب إن عظمت ذنوبي كثرة
 فلقد علمت بأن عفوك أعظم
 إن كان لا يرجوك إلا محسن
 فبمن يلوذ ويستجير المجرم
 أدعوك رب كما أمرت تضرعا
 فإذا رددت يدي فمن ذا يرحم
 مالي إليك وسيلة إلا الرجا
 وجميل عفوك ثم إنني مسلم)³.

يتحقق الاستشهاد هنا عبر نقل تجربة أبي نواس المماثلة للتجربة الذاتية للسارد، فعندما
 اقترف الذنوب و المعاصي، و شعر بأنه تعيس و مقرف ضاقت به الدنيا، فالسارد عبر هذا

1 - المصدر نفسه ، ص 70.

2 - فتيحة أحمد بوروينة: الهجالة، ص 72.

3 - عائشة بنور: اعترافات امرأة، منشورات الحبر، الجزائر، ط1، 2007، ص 65، 66.

الاستحضار يمتزج صوته بصوت أبي نواس، و كل منهما يعبر عن ألمه و رجائه في المغفرة و ألمه في العفو بطلب مغفرة الله متضرعا.
و لقد كان السارد أكثر من مرة يردد أبياتا لأبي نواس (بداياتي... بداياتي كؤوس ملونة.. كؤوس تشبه كؤوس الخمرة لصاحبها الذي كنت أردد شعره في سري كلما ضاق صدري وحملني صديقي " توفيق " اللوم و العتاب:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء

و داوني بالتي كانت هي الداء)¹.

كما تستشهد فضيلة الفاروق ببيت للشاعر الجزائري " عز الدين ميهوبي " من قصيدته " الجريدة"، ضمن ديوان " كاليغولا " (أجريدة هذه أم مقبرة)²، تأخذ فيه بعدا دلاليا واحدا، يعبر عن واقع متخم بالفجيرة و الموت و المجازر و الرصاص، فقد وظفت هذا المقطع لتقوية المعنى، و التعبير عن حجم المجازر التي تقتربها الجماعات الإرهابية في حق الشعب، وذلك حين تصفحت الجريدة و هي بالمطار و صدمت بهول أخبارها، فينطق مسافر جالس بجانبها بالبيت الشعري للشاعر ميهوبي تعبيراً عن الوضع الأمني، لقد عزز النص سلطته بزيادة جرعة اقتناع و يقين الساردة بسفرها و الهروب من المأساة، فكان من شأنه دفع الروائية إلى السفر خارجا.

و تستشهد أيضا رواية "مفترق العصور" بأبيات للشاعر الجزائري "إبراهيم رخوم" في غير موضع لتحاوّر حالة الذل و الهوان التي تسيطر على الروح العربية، و تقوي موقفها و تؤكد رأيها، و حال الأمة العربية من حال الذل و الانكسار، فجاء الاستشهاد على شكل تضمين حرفي:

(تعالى الذل و البأس انهزم

و أضحى الضخم يسجد للقرم

و ما حل بالعرب هنا

دليل أننا لم نلتحم

فأمريكا على عرش العلا

تسيرنا كقطعان الغنم

فيسكت بعضنا لمصالح

و يرضى البعض بيعا للنعم

فيهدي الغرب وقته للنهي

و نمضي الوقت في عقد القمم)³.

إن البعد الوطني و القومي، هو الذي دفع بالكاتبة إلى تضمين أبيات الشاعر، فقد وجدت في شعره تأكيدا لفكرتها، و هو أمر يدل على التفاعل بين الأفكار و النصوص أينما ارتحلت، إنه يصور مرحلة من مراحل الذل و الانكسار العربي، لقد تغيرت الأوضاع و انقلبت الموازين و تبدلت المواقع، إنها تستند إلى هذه الأبيات لما تحمله من دلالة و كثافة للمعنى.

1 - المصدر نفسه، ص 18.

2 - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 95.

3 - عبير شهرزاد: مفترق العصور: ص 23، 24.

كما يتشرب نص "مفترق العصور" كذلك من شعر "أحمد مطر" في المقطع السردى كما تذكر الساردة: (كنت أتدمر ألما و قهرا: متى ينتهي عصر التصفيق.. و نفتح للثورة من جديد أبواب التمرد؟ متى يكشف رجالنا عن وجوههم بسيماهم؟[...] تذكرت كم كان مشاكسا أحمد مطر.. و كم صدق الشاعر فيه، حين بشرنا بالعمى مذ أجبرونا على التزيين بالكحل.. وها قد صار الوالى كحالا.. فلا بشرهم الله بالخير ولا بالمطر.. ألا لا طاب نوم الكحال، لا طاب لهم نوم في العسل.. لا طاب نوم الجبناء، لا طاب لنا نوم بعد هذا العار المكفن بعفن!)¹.

هذا المشهد المخزي للعربي المعاصر الذي انسلخ من قيمه، يزلزل فؤاد الكاتبة كونه يرتبط ارتباطا وثيقا بالكاتبة و بأي عربي غيور عن عروبته، إن استحضارها لأبيات أحمد مطر جاء لدعم موقفها و إثراء دلالة الجبن و تعميق دلالة الذل التي أصبح عليها العربي اليوم .

و يحضر في نص "بعد أن صمت الرصاص..." بعض وشائج من ديوان "أمل دنقل" "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، الذي وظف فيه الشاعر حرب البسوس بين أبناء العم، إثر مقتل كليب على يد ابن عمه جساس، و موضع أخته الجليلة بين زوجها المقتول وأخيها القتيل، وابنته اليمامة و أخيه المهلهل الراضين للمصالحة، و قد أسقطتها على الواقع الجزائري فيما يخص الأزمة الوطنية (الإرهاب) و قضية المصالحة الوطنية، و التنازل عن الحق لأجل الأمن و السلم، فالكاتبة قد أفادت من النص الشعري و ولدت منه نصها بتأثير أو إحاء منه بشكل يقترب من معنى النص الغائب أو أتى عن طريق الاستدعاء، أو صدفة بغير قصد ولا تعمد، ما يوحي بتعالق المعنى و الأفكار دون قصد، فهي تحاول محاورة نص أمل دنقل في موقف المصالحة بين الأطراف المتعارضة والمعنى يصب في الفكرة ذاتها بعدم المصالحة ومحاولة تبرير ذلك بما اقترف في حقهم وما ترتب عليه، إنه يصب في المعنى ذاته ليكون عملية من عمليات التناص.

يقول السارد غزلان:

(مثل الشاة مخرج في دماء

هل أصلح

هل أسامح)².

إنه يرفض المصالحة الوطنية التي تلغي حقه و لا تعطي قيمة لحياته الإنسانية، و لا لمعانته و ألمه، و تطالبه بالتنازل عن حقه ليعم السلام و ينعم الإرهاب بحياة أمنة دون الأخذ بالجرائم التي اقترفوها.

(مصالحة وطنية!! تسيل من الحبر ما أسال الإرهاب من الدم!

مصالحة تقضي بالعفو عن كل المجانين الذين حملوا السلاح والخناجر ضد العزل والأبرياء والضعفاء والمبدعين!

ما معنى هذا؟

هل يسامح!!!

1 - المصدر نفسه ، ص 25.

2 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص... ، ص 49.

هل يترك جراحه كلها في درج الذكريات ويعلقها على مشاجب الماضي اللعين ويصنع من آلامه لعبة غير قابلة للتحنيط ويقلب جسده الجثة في علبة للتصبير ويضعها في رف مع علب السردين وغيرها من المصبرات الجاهزة دائما... والتي تموت مع الوقت!!!¹.

التنازل عن الحقوق المسلوبة و الدم المهدور كما يراه في المصالحة الوطنية، هضم لحقه في الحياة، إنه يفرغه من أي قيمة و يحنط آلامه و حزنه، رصاصة لا تبرح ألمه، تزداد يوما بعد يوم و تقربه من موته المحتوم. هذا يوازي حزن اليمامة على والدها وطلبها للمصالحة و نسيان دم أبيها (فكيف أقدم رأس أبي ثمننا؟ من يطالبني أن أقدم رأس أبي ثمننا.. لتمر القوافل آمنة)².

المطالبة بالمصالحة في النص الغائب توازي المصالحة في النص الحاضر، إذ تضع الجاني و المجني عليه صاحب الحق في خانة واحدة حين طالبته بالعفو و التنازل عن حقه.

(لا تصالح ! و لو قيل رأس برأس،

أكل الرؤوس سواء؟!!

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!!

أعيناه عينا أخيك؟!!

و هل تتساوى يد.. سيفها كان لك

بيد سيفها أتكلك)³.

ويضيف غزلان متسائلا:

(و ماذا عني أنا؟!!

ماذا عن أمثالي من الذين أكلتهم القبور؟

و أكلت أقلامهم و حبرهم و دموعهم...

أكلت فقرهم و عوزهم و طيبيتهم...

هل نسامح؟!⁴

لقد تناسوا و تغافلوا آلامهم مثل المعنى الذي يحمله النص الغائب:

(هل يصير دمي- بين عينيك- ماء؟

أتنسى ردائي الملطخ..

تلبس- فوق دمائي- ثيابا مطرزة بالقصب؟)⁵

يتباهون بالانتصار بلم الشمل و ترقيع الصدع على حساب آلام الأبرياء، يكشف غزلان ما اقتترفه الإرهاب في أسلوب استفهامي بنوع من التعجب و السخرية.

(هل تسامح مآذن و جدران هذه المساجد ما فعل بها هؤلاء العابثون؟

هل سيسامح يتامى مجزرة بن طلحة و الرايس ما أصابهم من ظلم!

1 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص... ، ص 10، 11.

2 - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1985. ص 340.

3 - المصدر نفسه، ص 326.

4 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص 46.

5 - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، أقوال جديدة عن حرب البسوس، ص 325.

هل سيسمح جيلالي اليابس و بوسبسي و إسماعيل يفصح و الطبيب فليسي عن دمهم الذي هدر عبثاً!!

هل ستسمح الملائكة باغتصاب العذاري و بقر بطون الحوامل! وحده الصندوق تكلم! [...] هل نصالح¹.

يعرض السارد بعض جرائم الإرهاب دليلاً و حجة على رفضه المصالحة، و يلح عليها في كل مرة حتى يكون القارئ في صفه و يتأثر به، و ذلك من موقع المجرم المتضرر من الإرهاب، فهو وحده له الحق في التقرير و ليس الصندوق المزور كما يذكر، هو واحد من الذين اکتوتوا بنارها، فكيف يسامح و يصالح؟. فحقيقة الجراح واقعة و لا يمكن نسيانها، فمن يعوض هؤلاء، و من ينسيهم جراحهم، و ما يعرضهم عن معاناتهم سوى الأخذ بحقهم، هل عاشوا لحظات موتهم حتى يطالبوهم بنسيانها و الكف عن تذكرها، لقد ساووا بين الضحية والجلاد.

إن جرح غزلان ما يزال ينزف بسبب صديق الطفولة الذي أصبح اليوم إرهابياً، و يذكره في كل مرة حتى لا يترك للقارئ فرصة ليلتقط أنفاسه بهدف التأثير فيه، وإحداث وقع خاص في نفسه، و هذا الربط بين النصين في التجربة المعيشة بين ابنة كليب "اليمامة" و أخيه "المهل" و بين غزلان يزيد في تعميق إحساس الموقف من المصالحة .

لتكون هناك مصالحة و وطنية و ينعم الأفراد بالهناء و السلام، على من طالتهم يد الإرهاب أن ينتازلوا عن حقهم، يتساءل السارد هل نسامح؟! و هو يريد بها الجواب لا للمصالحة، تتقاطع مع قول دنقل:

(لا تصالح،

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام)².

تجد الكاتبة في النص سياقاً لتفريغ فكرتها، على الأقل ما يوحيه ذلك في ذهن القارئ، لأن الكاتبة لم تذكر و لم تصرح مباشرة و لكن المخزون الثقافي للمتلقي يجعل التحوار قائماً بين النصين بهدف تعميق الفكرة أكثر و إثرائها.

توظف أحلام مستغانمي بعضاً من مقاطع النشيد الوطني الجزائري و بالتحديد من البيت الثاني:

"قسماً بالنازلات المـاحقات و الدماء الزاكيات الطـاهرات

و البنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

و ذلك في المقطع السردى الآتي: (هكذا واصلت إعداد الطعام للمجاهدين و "المجاهدات" القادمين لتوهم من الجبال الشامخات الشاهقات و فرش سريرها بأجمل ما في جهازها من شراشف مطرزة و المضي إلى النوم جوار صغيرتها في غرفة الضيوف، بينما كان أبي يخوض معاركه التحريرية في سريرها الزوجي على أمتار منها³)، يستحضره الصحفي بو عي خيانة والده و بمرارة زوجة أبيه و سذاجتها، و ضعف المرأة و قبولها بخيانة الزوج على الطلاق منه.

1 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص... ، ص 48.

2 - أمل دنقل: الأعمال الكاملة، أقوال جديدة عن حرب البسوس، ص 330.

3 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 175.

إن أحلام مستغانمي تُحور الفكرة المقدسة عن بعض "المجاهدين" بوصفها مرجعا وتغيرها بوعي تجربة الصحفي عن والده، لتصبح صورة ناقدة هجائية ساخرة، تنقل النص من سياق التغني بالبطولات و الأُمجاد إلى سياق النقد و السخرية و الهجاء.

و تنهي زهرة مبارك روايتها "لن نبيع العمر" بطريقة تشابه ما اختتمت به عبير شهرزاد روايتها "مفترق العصور"، فبطلتا الروائيتين على متن الطائرة قد خرجتا من أزمتيهما بأمل في الحياة، ينتهي السرد في مفترق العصور على صوت المضيفة معلنة الوصول إلى جدة، وفي "لن نبيع العمر" على حديث في إذاعة خليجية، المطار في الطائرة و تنتهي على قول المديعة الخليجية¹. و لا ريب في ذلك، فالإعجاب بالروائية واضح كما ذكرته في الرواية، حين قدمت إحدى الشخصيات الروائية معجبة بها، و ذلك حين تكلم ديدين عن حبيبته نجود و إعجابها بالروائية عبير شهرزاد (... اتصلت بي ومزاجها عكر الصفو... و بدأت كعادتها تمدح قلم صديقتها الروائية عبير شهرزاد صاحبة الرائعة مفترق العصور).²

ثم إن الروائية "زهرة مبارك" فضلت أن يكون التقديم لروايتها من قبل الروائية عبير شهرزاد.

كما تُظهر بعض المقاطع السردية في رواية **مفترق العصور**، افتتان صاحبها بلغة **المقامات** فالتأثير واضح و بين لا يحتاج إلى وساطة للدلالة عليه، حيث ظهر اعتماد الكاتبة على لغة المقامات، التي عرفت باعتمادها على الزخرفة اللفظية، و استخدام السجع والبديع كمقامات "بديع الزمان الهمذاني" بأسلوبها المنمق إلى درجة كبيرة يظهر معها تأثيرها و إعجابها بالأسلوب كما يتضح (سحبت أوراقى من تحت الوسادة، و التقطت قلمي أفكر بالكتابة.. سمعت الباب يسأل طارقا، فهمت أفتح في عجلة.. تفسخ الباب منسحبا، و دخل الظل في بسالة.. نظرت فما رأيت غير سواد ثوب، قد حجب عني ملامح زائري.. سألت فما أجبت بغير لا.. طفقت أكشف عن وجه الغراب فما انطلى، و تشبث القادم بكتف صوت كلامه.. فأوجست خيفة شره، و أوصلت صوتي بالعلى.. و على الصراخ تراجع و تقهقر، و على الملامح قد رفع كل غطاء. بدل الصياح لساني غل وصوتي اختفى... جحظت عيوني فمهما رأيت بجهد لا ترى... وظللت وقفا أرقب ماذا ترى... وإذا بها تشدني وتضميني مثل الثرى.. قرقرت أبغي فك حضنها بالأذى.. فتحررت تبكي بحرق من أسى.. ولدمعها رقت دموعي، ولضمها عكفت ضلوعي، حتى استوينا على الصفاء).³ تتأسس لغة هذا المقطع على أسلوب فن المقامة و لا شك أن القارئ لها يدرك للوهلة الأولى حضور أسلوب الهمذاني، باعتماد الكاتبة على إيقاع التراكيب الهمذانية لدرجة يصعب معها أحيانا التمييز بين النصين. إذ يبدو التأثير والتداخل في تركيب الجمل السردية القصيرة و نهايتها مثل: (سحبت أوراقى من تحت الوسادة/ والتقطت قلمي أفكر بالكتابة- فهمت أفتح في عجلة.../ و دخل الظل في بسالة- ظللت وقفا أرقب ماذا ترى/ وإذا بها تشدني و تضميني مثل الثرى- و لدمعها رقت دموعي / ولضمها عكفت ضلوعي). فالملاحظ أن نهاية الجمل جاءت بالحرف ذاته ما خلق إيقاعا وتناغما بينها، نتيجة الأصوات المتكررة، و ليس هذا

1 - ينظر: عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 475، و زهرة مبارك، لن نبيع العمر، ص 124.

2 - زهرة مبارك: لن نبيع العمر، ص 86.

3 - عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص 402.

فحسب، بل يظهر كذلك في اختيار الألفاظ و بناء الجملة عامة، و تشابه التراكيب، و تكرار العبارات الخطابية لفن المقامات، أيضا تكرار حرف الواو و الفاء و تتاليهما في الجمل للدلالة على تتالي الأحداث و تعاقبها مسرعة.

و يمضي النص في محاكاة أسلوب المقامات لدرجة يصعب معها التمييز و نسب هذه المقاطع للنص الحاضر (ما عدت بعد اليقين أشاور، وقد شدني الحنين يناور.. أسرعت نحو يقيني، تدلني بقايا أمومة صارت تؤمني.. فتحت الباب يزجني، شوق الحنين الأول.. وملأت عينايا فما اكتفيت، حتى حسبتني قد ظمأت.. ووددت لوعة في ضمها.. والنوم دهرا بصرها.. كانت عجوزا لم يفارق حسنهما، تتربع فوق الفراش كعهدها.. حين دنوت كي أجس نبضها، ضحكت وأخفت وجهها.. ثم تبسم ثغرها، وتعالى فوقا بالغناء صوتها¹).

إن الأسلوب الذي تعتمده عبير شهرزاد يقع في صلب اللغة التي سادت في عصر الانحطاط، من حيث الزخرف اللفظي، فهي تسير في كنفه، و تنسج على منواله، لقد تشربت من أسلوب المقامات فجاءت اللغة ذات إيقاع موسيقي خلقتة نهاية الجمل، و لو اكتفينا بجملة واحدة لكانت القول الفصل في ذلك مثل: (ما عدت بعد اليقين أشاور، و قد شدني الحنين يناور)، إن وجود الجناس غير التام في (اليقين / الحنين، أشاور/ أناور)، يحدث إيقاعا داخليا. كما إن تشابه التراكيب، و اتفاق آخر الكلمات في النهاية و الإيقاع (تؤمني، يزجني، صدرها، حسنهما، عهدها، نبضها، وجهها، ثغرها، صوتها) يجعل المقطع يدرج ضمن فن المقامة.

قصص حياة بعض الأدباء:

و يأخذ التداخل النصي شكلا آخر يقوم على استدعاء قصص حياة بعض الأدباء و الفنانين، لما لها من ثراء بالغ في بناء موضوع الرواية، كما وجدت أحلام مستغانمي ذلك في مادتها ما قد تحتاجه لتدعيم فكرتها، فتذكر بعض القصص على سبيل الشبه الموجود بينها و بين الحدث السردي بوصفها معادلا موضوعيا له، كما توضح في كل مرة، و تشرح العلاقة بينهما. من ذلك تناص حادثة زيارة أحلام أو حياة في "عابر سرير" لزيان في المستشفى مرفقة بعلبة شوكولاتة، و هو على سرير المرض يصارع بمتعة أيامه الأخيرة، مع قصة الكاتب الأمريكي أرنست همنغواي، حينما طلب من زوجة أبيه بندقية والده التي انتحر بها، فأرسلتها له مرفقة بعلبة شوكولاتة (الشكولاتة لا تعطيك نشوة و طاقة للإبداع فحسب، بل لذتها لا تساعدك على ابتلاع أي مذاق مر يرافقها، مسهلة عليك الموت لحظة تلقك رصاصة، حتى أن همنغواي عندما كتب لزوجته أبيه طالبا منها أن تبعث إليه ببندقية أبيه التي انتحر بها، أرسلتها إليه مرفقة بعلبة شوكولاتة لعلمها أنه يريد لها كي ينتحر!²).

وتحاول الكاتبة تشريب نصّها بالغائب ففعل تقديم الشكولاتة من قبل أحلام يستدعي النص الغائب عند السارد لارتباطه بالموت و تغيير مرارته في النص السابق، فهي في الواقع تعيد بعث دلالة النص الغائب في المعنى الذي تمنحه الشكولاتة للمقبل على الموت في تغيير مرارته، و هي بذلك توهنا سرديا بأن السارد و هو في معرض حديثه يستدعي النص السابق على أساس التشابه، و الأمر نفسه يجري على روايتيها السابقتين، إذ في حالات كثيرة

1 - عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص 404.

2 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 162.

يشير السارد إلى الشبه أو التناقض بين النصين، و هو يعرض ذلك يؤكد للقارئ في غير محل، أنه على اطلاع واسع و على ذكاء و فطنة ما تجعله يستحضر كل هذا الزخم من المعارف و الثقافة، تنضح بنشبعه بتجارب الحياة ومفارقاتها، لدرجة أصبح يسخر من كل شيء حوله.

إن النص يشتغل على نص سابق معدّ سلفاً، لكن السارد يوهمنا بأن النص الحاضر استدعى السابق هكذا في سياق نمو الأحداث لا غير و دون قصد، لكن كثرة المعلومات التي أفادت منها ثلاثية أحلام مستغانمي، تجعلنا نجزم مؤكدين أنها قصدت إليها قصدا لنثرها في عملها و هي (النصوص الغائبة) من أسهم إلى حد ما في نسج الرواية و نموها على نوع محدد يخدم الأحداث، جعل في كثير من الحالات حضور الرواية يتحقق من خلال تفردها بالقدرة الهائلة على استيعاب كم معتبر من النصوص الغائبة، أسهمت في تشكيل بنائها السردية، سواء أكانت هذه النصوص مصحوبة بإشارات صريحة أم تم البناء على مضامينها.

و تستمر نصوص أحلام في التفاعل و التوهج من الغائب و لكن تسير في المنهج نفسه من الاستدعاء (لا أدري كيف خطر عندئذ في ذهني مشهد لفيلم شاهدته يوما عن حياة لوركا قلت لك: أنترين كيف مات لوركا؟ قلت: - بالإعدام قلت: - لا وضعوه أمام سهل شاسع و قالوا له امشي.. و كان يمشي عندما أطلقوا خلفه الرصاص فسقط ميتا دون أن يفهم تماما الذي حدث له، إنه أحزن ما في موته فلم يكن لوركا يخاف الموت، كان يتوقعه، و يذهب إليه مشيا على الأقدام كما نذهب لموعد مع صديق، و لكن كان يكره فقط أن تأتيه الرصاصة من الظهر!)¹.

إن التفاعل الحاصل بين النص الحاضر و الغائب يقوم على فعل الخيانة و الطعن من الخلف دون إشعار مسبق، فالنص الغائب يتكلم عن الشاعر الإسباني " فيديريكو غارسيا لوركا" الذي قتل على تلال غرناطة سنة 1936 رميا بالرصاص و هو في الثامنة والثلاثين من عمره، مع بداية الحرب الأهلية لتضامنه مع الثوار، و مشهد إعدام لوركا الذي تابعه خالد في الفيلم استدعى سرديا انطلاقا من حاضر الحكي لعلاقة التشابه، فحالة خالد أسقطها على حالة الشاعر فحينما شك يقينا في علاقة حبيبته أحلام مع صديقه زياد وبأنهما أقاما علاقة في بيته و اغتتما فرصة ذهابه لإسبانيا لإقامة معرضه، فهو قد طعن غدرا من قبل صديقه الوحيد دون رحمة، فكلاهما انتمنا جلاديهما و طعنا من الظهر دون دراية، و كأنه هنا تقمص شخصية لوركا التي عانت ألم الغدر و الخيانة لمضاعفة إحساسه، و جعل القصة داخل النص أداة موحية بصدمتها، و ما يجعلنا نشعر بحس مأساوي في قوله الذي اعتمد في إبراز عمق الخيانة و مكنم الألم فيها أنها من صديقه، اعتماد السرد على النص السابق و الاستمداد من تجربة لوركا و خيبته في طريقة قتله، عمق المعنى و زاد مرارة الإحساس بالألم عند خالد، كما أن الاستحضار يجعل المدلول النصي أعمق دلالة و أوسع معنى من دلالاته الأولى، و يعطيه إحياء أكثر يجعله صورة درامية تتحرك بكل تفاصيلها ومأساتها في مخيلة القارئ بما فيه من إحياء وقوة تصوير و عمق في التخيل.

¹ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، 222، 223.

و تستمر نصوص أحلام مستغانمي في التفاعل مع بعض النصوص التاريخية وتوظيفها، ما يدل على مخزونها المعرفي الهائل الذي تقاى المتلقي به في كل جزء من أجزاء رواياتها الذي تعيد فيه إحياء النص الغائب من جديد.

و يأخذ التداخل النصي استحضر أقوال حرفية لجملة من الكتاب و الشعراء و الفنانين، والفلاسفة، و بعض الآراء و المعلومات و غيرها، جاءت مبنوثة في صفحات رواياتها بثا يقوم في أغلب الحالات على علاقات متنامية و خصبة بين النصوص، تتوالد من النص ذاته وتنمو بعيدا عن التضمين الجامد، وذلك ما يدل على اختيارها الأمثل للنصوص وحسن توظيفها بما يخدم أحداثها و يعزّز مواقف شخصياتها، و يعبر عن مشاعرهم ويناسب حالاتهم و أحوالهم و يرسمها بدقة، فيصبح النص منسجما مع البنية الروائية ولكأن ذلك منشؤه الأصل.

و مع ذلك نجد أكثرها جاء مقصودا قصدا، و غايتها خلق خطاب روائي متميز، نلتقي من خلاله و نتعرف على شخصيات و آراء و نكتسب معلومات، و على قدر الحضور المكثف نقف حائرين، و متعجبين بهذا الثراء الثقافي، و الرصيد الهائل من المعلومات مع حسن التوظيف.

2-3- تداخل النصوص التراثية:

لقد أفادت الروايات من نصوص تراثية عدة، من شأنها منح المتون الروائية إحياء ودلالة أكثر، كما تساعد القارئ على استنتاج جماليات النص و قراءته قراءة جديدة تخدم رؤية الروايات و غاياتهن الفنية، كما أنها في الوقت ذاته تساعد المتلقي على قراءة النص قراءة جديدة بما يمتلكه من ثقافة و إحاطة بهذا التراث، دون إغفال دور المبدع وحضوره، إلى جانب رؤيته الخاصة المعبرة عن فنه. و من ذلك الآتي:

2-3-1- التاريخ :

استطاعت أحلام مستغانمي إعادة بعث التراث التاريخي للجزائر، عبر استدعاء أحد رموزه النضالية، و تمثله البطلة جميلة بوحيرد، و ذلك من خلال إعادة إنتاج نصها البطولي من جديد و محاورته بما يتوافق و السياق الجديد الذي يخدم النص بكل أبعاده الدلالية.

تعيد أحلام مستغانمي إنتاج النص باتخاذ لبوسا جديدا يقوم على تجاوز الدلالة الأصلية للنص المستحضر لمنحه إمكانية التحاور، عبر فتح المجال أمام القارئ و إشراكه في إنتاج المعنى نظرا لأهميته، و من جهة كسبا لانفعاله و تفاعله خدمة للنص الإبداعي، وتستحضر "أحلام" البطلة المجاهدة "جميلة بوحيرد" عن طريق الاسترجاع القائم على التداخي، وهي تمر بالقرب من مقهى "ملك بار"-الذي فجرته المناضلة في الخمسينيات- في طريقها إلى شقة حبيبها، تقوم بمقارنة بين هينتها و هيئة جميلة بوحيرد¹.

تتبرج البطلة جميلة بوحيرد في النص الغائب كما النساء الفرنسيات، و تدخل المقهى بزي عصري من أجل قضية وطنية لا غير، بينما "أحلام" (الوريثة الشرعية لجميلة

¹ - ينظر: أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 170، 171.

بوحيرد¹ في النص الحاضر، فتأتي متنكرة في ثياب التقوى (بعد أن أصبح الحب هو أكبر عملية فدائية تقوم بها امرأة جزائرية)²، في زمن السرد.

إن صورة مغامرة أحلام، أو جميلة بوحيرد المعاصرة، و العاشقة لرجل مجهول، وهي تتحدى المتظاهرين و القتلة، و حتى زوجها و الأعراف، توازي صورة نضال جميلة بوحيرد الرمز (العاشقة للوطن)، لكن الغاية في النص الحاضر تنزاح عن الأصل لتحقيق جمالياتها.

و لعل المفارقة التي يصنعها النص تقوم على معادلة بين طرفين، كاتهما بطلتان قد تدفعان حياتهما لأجل قضيتهما، إنها بين "امرأة في زي عصري، قد تخفي فدائية" وامرأة في "ثياب التقوى" تخفي عاشقة، تخبئ تحت عباءتها جسدا مفخخا بالشهوة، إنها معادلة تقوم على المعارضة بتحويل التجربة النضالية لجميلة بو حيرد الرمز، إلى تجربة نضالية ذاتية لأحلام من أجل الحب و العشق و اللذة، و هو التوظيف الذي زاد النص ثراء وعمقا بلغت صورته من الجمالية مالم تكن لتبلغه لولا دلالاته و معانيه الجديدة.

لقد أعادت الكاتبة إنتاج النص وفق مقتضى حال البطلة أحلام، إذ ركبت صورة جديدة انطلاقا من الصورة الغائبة، و ظلّ النص مسكونا بهواجس النص الغائب رغم معارضته جذريا في الغاية، الأمر الذي أدى إلى إنتاج دلالة جديدة هي مركز جمالية النص وبؤرته، جمالية يدركها القارئ انطلاقا من حضور النص الغائب لاغير، مؤكدة على استقلاليته ومن ثم خصوصيته.

إن النص الحاضر يعلن توظيفه الجمالي عن الكيفية الإبداعية التي أفادت منها الكاتبة، في تحويلها و توليدها و قلبها للمعنى بما يخدم النص و يقوي معناه، و إن ما يؤكد امتلاك مستغامي البعد الفني و الأدبي الذي يخرج النص عن التقريرية و الخطابة في هذه المقاطع هو حسن التوظيف الجمالي للنص الغائب، الأمر الذي يجعله ذا قوة تعبيرية لها قيمتها الجمالية.

هناك أنموذج آخر يوحي بالتداخل النصي الذي يتعالق فيه النص الحاضر بالتاريخ، ويتمثل في انهزام آخر ملوك غرناطة، يذكره خالد في "ذاكرة الجسد" حين سافر الى إسبانيا وبالذات غرناطة بغية افتتاح معرضه، و يستحضر حينها غرناطة و ملكها "أبا عبد الله" الذي ضيعها (تراني كنت ذلك الملك الذي لم يعرف كيف يحافظ على عرشه، تراني أضعتك بحماقة أبي عبد الله و سأبكيك يوما مثله؟)³. فأحلام رمز الوطن ضيعها خالد بصمته كما ضيع ابو عبد الله غرناطة بتخاذله، و هو يرى عمها "سي الشريف" يبيعه لأحد رجال السلطة صفقة تجارية حفاظا على مكسب شخصي، و هي الأمانة التي تركها قائده الشهيد.

تستحضر الشخصية صورة من صور التخاذل العربي و الجبن و الهزيمة، و من ثمة البكاء و الندم على ما فات. فانهزام الملك العربي و خروجه من غرناطة بطريقة مذلة جعلته ييكي كالنساء حدث تاريخي، يعيده خالد و يصبغه بهزيمة ذاتية، حقيقته وطنية و هو يرى حياة رمز الوطن تضيع على مرأى منه و بمباركته، و لا يحرك ساكنا. فالسارد يشحن النص

1 - المصدر نفسه ، ص 171.

2 - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

3 - أحلام مستغامي: ذاكرة الجسد، ص 217.

بدلالات من نص غائب بغية التأثير في المتلقي و تقوية الفكرة، حيث يجد نفسه أمام نصين يتحاوران و يتحدان لتكثيف اللحظة التاريخية المعبقة بالهزيمة، ليس لتأكيد الصلة بين القديم و الحديث فحسب، بل تواصل في الهزيمة أيضا ما دام لها وجه واحد لا غير عبر التاريخ، وما دام التاريخ يكتبه المنتصر دوما.

و تواصل النصوص استحضار التاريخ عبر شخصيات بعينها. توظف مثلا رواية "وحده يعلم" شخصية الخليفة المعتصم بالله، مخلص المرأة العربية من أيدي الروم، حين تقمص دوره والد البطلة سطورة بلجونه إلى الشمال لتخليص المدينة من أيدي الطغاة (الإرهاب) ولبسه اللباس العسكري استعدادا لذلك، و باعتبار شخصية المعتصم و فكرة المنقذ المرتبطة باستتجاد المرأة العربية سببه الروم و غيرها من نساء المسلمين، نسا غائبا يزجّ به روائيا كصوت يقض مضجع والد البطلة سطورة، و لا يبرحه يصرخ في دماغه و يناديه صوت الملكة شجرة الدر (هذه الليلة لماذا تصرخ في رأسي هكذا، دائمة المناداة لا تكل أبدا.. تصرخ في رأسي.. تمزق صدري.. مستجدة .. وا خليفته!!¹، يأكل الندم الخليفة المعتصم الذي يتقمص دوره داخل السرد والد سطورة-) و هو شخصية غير سوية تعيش حالة من الهديان و اللاوعي في مراحل حياتها الأخيرة قبل الموت)-، ظنا منه أنه سبب مقتل شجرة الدر، و ذلك بعد أن أمر بتتحيثها عن الحكم، بطلبه أن يتزوجها عز الدين أيبك (أنا الذي نحيتنا من العرش.. من أبي أحمد عبد الله المعتصم بالله أمير المؤمنين، و غير المؤمنين إلى أمير الجند و الوزراء في الجزائر السلام عليكم وبعد: فقد بلغنا أنكم وليتم أمركم شجرة الدر ابنة دهكالة صاحبة الملك الصالح رحمة الله و جعلتموها سلطانة عليكم، فإذا لم يكن عندكم رجال شاوية يصلحون للسلطة فاخبرونا ونحن نرسل إليكم من يصلح لها و السلام .. بالعافية)².

ندم الخليفة في حاضر السرد، يجعله ينصب ابنته سطورة ملكة تكفيرا عن ذنبه، و أطلق عليها اسم شجرة الدر و على خثر بيبرس و أمره بحمايتها و هم في طريقهم إلى الجزائر العاصمة " نوميديا" لفتحها، و لكنه يُقتل في حاجز للأمن بعد الاشتباه في أمرهم.

إن موت المعتصم في السرد الحاضر، هو موت المنقذ أو الأسطورة و انكسار المثال المقدس الذي حيك طويلا في الذاكرة العربية، و تشكل حول النداء "وا معتصماه". لقد خلقت صورة النص الحاضر أبعادا جديدة تمثلت في موت "الرمز" المنقذ و حام الحمى، لقد اندثر من الواقع العربي اليوم، و قد عبر عنه سرديا بالموت، فأن للذاكرة العربية أن تستفيق و تنفض غبار التغني بالبطولات الماضية لتغطية العجز و الجبن الحاضر، و تتحرر من أسر المجد العربي المندثر. يريد المحكي الروائي من خلال هذه الصورة بعث روح العزة من جديد و تحريك القلوب التي دب فيها الخنوع و اليأس، و البحث عن فضاء للكرامة بعيدا عن الركون و الاتكاء على أمجاد الماضي البعيد. تعيد الكاتبة بعث التراث (الماضي العربي) من جديد من خلال نقله من فضائه الغائب إلى فضاء المتخيل السردي على ضوء إسقاط الحاضر و ملابساته، فكانت تبحث بين ثنايا الماضي على مواقف و أحداث تتقاطع و تتشابه مع الحاضر لتبني كتابة على كتابة.

1 - عائدة خلدون: وحده يعلم، ص 7.

2 - المصدر نفسه، ص 8، 9.

تلجأ الرواية إلى استحضار العديد من الشخصيات التاريخية و الإسلامية من جديد في حاضر السرد كقطز، ببيرس... بغية بث روح الانتصار والقوة والعزيمة في الأمة العربية. و تستحضر أحلام مستغانمي عن طريق التشبيه التمثيلي شخصية كليوبترا، حين تشبه الساردة في فوضى الحواس نفسها بها و هي تزور قبر عبد الحق" (و كما كليوبترا- التي وضعت كل زينتها، و تعطرت، و ارتدت استعداد لموتها، ذلك الثوب الذي رآها فيه أنطونيو لأول مرة، كي يتعرف عليها هناك.. حيث سيلتقيان بين ملايين البشر- مثلها، تجملت، وضعت عطر ذلك الرجل نفسه، الذي بدأت به هذه القصة، و ارتدبت ذلك الفستان الأسود نفسه ذا الأزرار الذهبية الكبيرة، التي تمتد على طوله من الأمام، الذي تعودت أن أترك زره الأخير مفتوحا، و أضع معه زنادا أسود يشد الخصر و يرسم استدارات الأنثوية، و هو ما كان يمنحني حياة" ممثلة إيطالية" حسب وصف ذلك الرجل الذي كان يحب هذا الفستان بالذات).¹

يتوحد النسان على مبدأ الحوارية، حيث ترحل الساردة كليوبترا من زمنها البعيد، لتسكنها النص الحاضر قدوة لحفيدتها الأنثى في التبرج و التزين، تعزفهما الساردة في النص الحاضر على سيمفونية الموت و الفجيرة. كلتاهما تتزين للوداع الأخير في أبهى حلتيهما وبيذخ مترف، كليوبترا وضعت كامل زينتها و تعطرت مرتدية أول فستان رآه عليها انطونيو. أما حياة فتعطرت بعطر رجل أحبته و ارتدت فستانها الأسود بزناده لرسم خصرها الأنثوي.

إن المفارقة التي يصنعها النسان تتصل بالإنسان في فجيعة حدّ النشوة و الزهو واستعراض الجسد في كامل أنوثته، كما تعكس ألق المرأة الأنثى و عشقها لجسدها بإبراز مفاتنه و كامل زينته، حتى و هو في لحظات الموت المهيب، إنهما تريدان له الحضور والسمو و الخلود، حتى في حضرة الموت بكامل رهبته و قدسيته، لأن (جميع النساء، هن على اختلاف أجناسهن و أعمارهن، حفيدات كليوبترا" تلك الأنثى التي حكمت بلدا في عظمة مصر، دون أن تغادر حمّامها تماما)². رغبة في الحفاظ على جمال الجسد معيار قيمتها. و تحاول رواية اعترافات امرأة، و هي تموج بين دواخل الذات و سبر أغوارها وأحلامها وانفعالاتها، تحاول الوصول إلى الحلم و الكمال و الذات المكتملة جمالا و نكاء و سموا و رفعة و شجاعة و بطولة و شهرة، و ذلك بالحديث عن شخصيات تاريخية و أسطورية، (كنت مولعا بحقيقة ماسينييسا و يوغرطة و حنبعل بناظم الإلياذة و الأوديسة هوميروس و رابعة العدوية و بنفرتيتي و كليوباترة و نابليون بونابرت...[...] كنت أريد أن أكون هرقل أو هوميروس إله الزراعة و التجارة.. ان أكون في عينيها بطلا.. بطلا أسطوريا)³. (كنت أريد أن أشبه زنوبيا و ولعها بالصيد و القمص و أن أخذ جمال نفرتيتي و قوة فاطمة نسومر و دهاء الكاهنة و حكمة الملكة تينهيان)⁴.

1 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص 357.

2 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص 232.

3 - عائشة بنور: اعترافات امرأة، ص 40، 41.

4 - المصدر نفسه ، ص 60.

و تتحدث عن شخصيات و عما امتازت به في حياتها و تاريخها، فكانت تأتي تباعا، على شكل التداعي.

2-3-2- الخرافة و الأسطورة:

لم تستقطب الخرافة المتن الروائي النسائي، ربما لا يكاد يظهر إلا في رواية أو روايتين مثل رواية زهور ونيسي الثانية "لونجة و الغول" التي تظهر بعنوان صارخ يغرق في الخرافة منذ البدء، و ذلك عن طريق استحضار قصة "لونجة بنت الغول"، لكن المتن لم يعكس تلك الحوارية بصورة بارزة و قوية الحضور، فلا يكاد يظهر اسم لونجة بنت الغول إلا في الصفحتين الأخيرتين لا غير. حيث ورد على لسان كمال الزوج الثاني للبطلنة مليكة أثناء وقوفه على قبر مليكة بعد وفاتها بسبب الولادة متيما بحبها، و مكسور الفؤاد لفقدانها (مليكة أنت ملكة في مكان ما من الزمن... أنت لونجة بنت الغول، أتدريين من هي لونجة بنت الغول؟ تلك التي تحكي عنها جداتنا، تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد لأنها تسكن قصرا عظيما عالية أبراجه تتأطح السحاب، هو قصر الغول)¹. يسرد لها قصة لونجة و أمها التي أخذها الغول عنوة، و تزوجها مرغمة، ثم أنجبت بنتا على قدر من الجمال تحاكت به القصص (هذه الفتاة هي أنت يا مليكة، عفوا، بل هي لونجة، مليكة أو لونجة، كلاهما واحد يا مليكة تتكرران في الزمان و المكان وتولدان كل مرة من رحم العذاب و الجمال لتدخل كل مرة عالم الخلود، و تبقى)².

و يشبه كمال مليكة بلونجة بنت الغول، و وجه الشبه حاضر في زمن الولادة القائم على الاغتصاب و الظلم و القهر، فالأول يتمثل في الغول الأسطوري الذي أخذ أمها و اغتصبها، و الثاني في الاستعمار الذي نشأت فيه "مليكة" و حرما الحرية و قهر شعبها و رمّلها في زوجها الأول " أحمد". ماعدا هذا الحضور لم يبرز النص بعدا آخر.

كما تحضر كذلك خرافة "سيدي محمد الغراب" في الروايات التي تطرقت إلى مدينة قسنطينة، وهو أحد الأولياء الصالحين بها، قُتل على يد باي قسنطينة "صالح باي" (تقول أسطورة شعبية، إن هذا الجسر [جسر القنطرة] كان أحد أسباب هلاك " صالح باي" و نهايته المفجعة. فقد قتل فوقه " سيدي محمد"، أحد الأولياء الصالحين الذين كانوا يتمتعون بشعبية كبيرة. و عندما سقط رأس الرجل الولي على الأرض، تحول جسمه إلى غراب، و طار متوجها نحو دار صالح باي الريفية التي كانت على تلك السفوح. و لعنه و اعدا إياه بنهاية لا تقل قسوة و لا ظلما عن نهاية الولي الذي قتله. فما كان من صالح باي إلا أن غادر بيته و أراضيهِ إلى الأبد. تطيّرا من ذلك الغراب، و اكتفى بداره في المدينة. هكذا أطلق الناس على ذلك المكان اسم " سيدي محمد الغراب"، ليبقى بعد قرنين مزارا للمسلمين و اليهود في قسنطينة، يأتونه في نهايات الأسبوع و في المواسم، لقضاء أسبوع كامل يرتدون خلالها ثيابا وردية، يؤدون بها طقوسا متوارثة جيلا بعد جيل، فيقدمون له ذبائح الحمام، و يستحمون في المياه الدافئة لبركته الصخرية حيث كانت تستحم السلاحف، و يعيشون على شرب "العروق"

1 - زهور ونيسي: لونجة و الغول، مطبعة دحلب الجزائر، ط، 1994، ص 142.

2 - المصدر نفسه، ص 142.

لا غير و الاستسلام لنوبات رقص بدائية، في حلقات جماعية يؤديونها في الهواء الطلق.. على وقع بندير "الفقيرات"¹، يتبرك الزوار خلالها بالولي، باكين متضرعين و داعين أن تتحقق رغباتهم.

إنها عادات موغلة في القدم، و متجذرة في وعي الأفراد، و تظهر محملة بقناعات تجاه الأولياء، و بمقدرتهم على جلب المنفعة و دفع المضرة كذلك، و النص يحاور هذا المعتقد بجعل جدة أحلام إحدى زائراته الوفيات لا تفارقه طيلة مدة حملها (حتى إنها كادت تلده هناك)²، و تطلب متضرعة أن يكون المولود ذكرا، و قد سمته على اسمه "محمد الطاهر" كما سمت ابنها الثاني عليه كذلك "محمد الشريف"، - و أغلب رجال المدينة يحملون اسمه تبركا به -، ثم بعد ولادته و حتى زواجه لم تنقطع زياراتها، فكانت تطلب أن يطيل في عمر ولدها، و أن تكون له ذرية حتى لا ينقطع نسبه.

و يرى المجتمع "سيدي محمد الغراب" وليا من أولياء الله الصالحين (إن سيدي محمد الغراب، لو لم يكن تقيا صالحا و وليا من أولياء الله لما نجاه الله من شر الحاكم الجائر"، عندما أمر بإلقائه من أعلى قمة جنب الجسر الكبير "كاف شكاره" و بدل أن يموت شر ميتة مرتطما بصخور الهاوية إلى قاع الوادي، حوله الله فجأة من صفة البشر إلى صفة الطير، حوله إلى غراب ليطير بجناحين، و ينجو من الموت المؤكد، لأنه كان مظلوما)³.

إن المعتقدات بمقدرة الأولياء تمتد في العمق النفسي و الاجتماعي للأفراد، و هي متجذرة في البنية الفكرية للمجتمع، وليست في الذاكرة الجمعية الجزائرية فقط، بل العربية و غيرها، إذ أشارت الكاتبة إلى مزار "السيدة المنوبية" في تونس، التي كادت البطلة أحلام أن تحمل اسمها، و أيضا مزار "سيدي عمر الفياش"، (كادت تسميني "السيدة" تباركا بالسيدة المنوبية التي كانت تزورها في تونس كل مرة محملة بالشمع و السجاد و الدعوات، متنقلة بين ضريحها و مزار "سيدي عمر الفياش"، ربما سمعت بذلك الولي الذي يعيش عاريا تماما من كل شيء.. وهو ما جعل السلطات التونسية تقوم بربط قدمه إلى سلاسل حديديه حتى لا يغادر البيت عاريا كما تعود أن يفعل.. و هكذا كان يعيش مقيدا، يدور ويصرخ وسط الغرفة فارغة إلا من النساء اللاتي يتسابقن لزيارته، بعضهن للتبارك به.. وأخرى لمجرد اكتشاف رجولته المعروضة للفرجة)⁴.

و تحضر خرافة "سيدي محمد الغراب" أيضا في رواية "جسر للبوح و آخر للحنين" و يفتح النص عليها باعتبارها وليا يزوره الناس للتبرك، و تسعى الكاتبة عبر هذا التوظيف تطوير بنيتها الروائية، و مساندة أشكال الكتابة الحداثية، رغم عدم خروجها عن تيمة الثورة في رواياتها الثلاث.

إنها تقيم حوارا مع التراث بجعل روايتها تفتح على حلقات المزارات، و ما يدور فيها من طقوس مختلفة نقلا للبيئة المحلية و ربطها بالنص الأدبي.

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 296، 297.

2 - المصدر نفسه، ص 109.

3 - زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، ص 95.

4 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 109.

تقدمه الكاتبة على أنه أهم وال في المدينة، يقصده الأهالي تبركا و طلبا للعون، مثل عتيقة والدة السارد " كمال العطار"، لما اطلعت على حب ابنها الوحيد لراشيل اليهودية، رأت في ذلك علةً لن يشفيه منها إلا حرز عند طالب كما تخاطب ابنها و الدموع تملأ عينيها(اعتبر نفسك مريضا يا كمال، إن مثل هذا الحب المستحيل مرض و داء يجب أن تشفى منه، و بأي شكل من الأشكال، و من الغد سأذهب إلى" الطالب" جارنا القديم بالبطحاء، إنه الوحيد الذي نجد عنده علاجا شافيا من هذا المرض، لقد برهن على ذلك في الكثير من الحالات. كانت تتكلم باعتقاد راسخ، إن ما حصل لابنها كمال، إنما هو علة من العلل، التي لها علاجها عند" الطالب" حرز واحد مكتوب بدقة و نية، من شأنه أن يزيل هذه العلة)¹.

لقد سيطر التفكير الخرافي و الاعتقاد بفعالية الأولياء على الأم، رغبة في إنقاذ ابنها الوحيد: (و تقسم الأم يمينا أن تذهب للولي الصالح " سيدي محمد الغراب" خارج المدينة، فتقطع بيديها سلاحف بحيرته المباركة، و تزور أيضا و تشعل شموعا عند قدمي "بولحبال، و سيدي ميمون، و لالا فريجة" إن الأولياء قد استجابوا لدعائها و أشفقوا على حالها، و لا بد من الوفاء بالندور).²

و فعلا حين تماثل ابنها للشفاء كما تعتقد بقبوله الزواج من نفيسة، تُعدّ العدة للوفاء بنذورها وزيارة "سيدي محمد الغراب"، لتقدم آيات الطاعة و الولاء و الاعتراف بإشعال الشموع و إعداد الطمينة و الكسكسي، و إطعام المساكين و الفقراء، و تذهب لمزار الولي رفقة بعض النساء المداحات من معارفها، و يقمن بطقوس و شطحات في فرح، و الأم تُعدّ العدة (من حناء و طمينة و بخور و شموع من أغلى الأنواع، و لباس جديد، و غير ذلك من اللوازم التي لا تكتمل الزيارة إلا بها، طقوس كثيرة اختلط فيها اللون بالعطر باللحن، و دقات الدفوف القوية و كأنها دقات عاشق متيم ينشد التوبة والاستجابة و بلوغ المراد. يتحد العالم كله في حركات راقصة، يتحرر الجسد من حالة المقدس و المدنس، ليصبح الرقص عبادة، عبادة متحررة غير مشروطة لا بالزمان ولا بالمكان ولا بسجود أو ركوع، تسبح في فضاءات من الكينونة، لتنصهر النفس مع الذات العلية، بعيدا عن كل الوساطات، و تصبح التوبة والغفران وتلبية الدعاء أمورا مضمونة، ولعل كل الآثام والخطايا بعد ذلك تفرز نفسها، مع حبات العرق السخية مطهرة الجسد من كل الآثام الصغيرة والكبيرة، الماضية والقادمة، فتصفو الرؤية ويبدو الغيب شفافا، و تنكشف الأسرار الكونية)³.

ويبرز النص متفاعلا مع المعتقد بجعل الأجساد و هي في قمة النشوة بطقوس زينتها، تتماوج متناغمة مع أجواء المكان، و روائح العطور و البخور، تميل مع الروح حيث مالت معبرة عن حضورها في الفرح كما في الحزن، على درجة عالية من التكتيف، و كأنها صوفي في حلقات الذكر، تعكس بعمق انصهار الشخصية مع المعتقد، و تناغمها معه، تعيش جوا من الروحانية(تتحرك الأكف المخضبة بالحناء، وقد أضاعت كل الجسم بنقوشها ولونها القرنفلي المتزايد كل ساعة بحرارة الجسم وتدايعاته، وغلبة الروح وهي تتماوج مع الأرواح

1 - زهور ونيسي: جسر للروح و آخر للحنين، ص 44.

2 - المصدر نفسه، ص 65.

3 - المصدر نفسه، ص 95، 96.

الأخرى، التي تسكن المكان وتحاول الهيمنة على الزمان أيضا، وروائح العنبر و الجاوي، وكل بخور و عطور العطارين ذائبة في نسيمات الربوة المنسية يوما، والعامرة يوما آخر، الربوة المسكونة وهي تفعل فعلها في النفوس الشاردة المملوكة من طرف المرثيات والمخفيات، واللسان يلهج بالدعاء والتوسل طلبا للبركة وقضاء الحاجات، إن كل ذلك عند أمه والأخريات هو حياة الروح وروح (الحياة...)¹، عالم روحي يثري النص بجمالياته، و يمد الرواية بدلالات مكثفة.

كما يفتح نص "أصابع الاتهام" لجميلة زنير، على بعض الطقوس الخرافية، حيث تأخذ المقبرة فضاء لتنفيذها، تقصدها نسوة القرية، و يشعلن الشموع الملونة، و يحرقن البخور، ويقدمن الأقمشة الملونة و القطع النقدية، و الخبز قرابين لروح الولي الراقد داخل صومعة المقبرة بنية الحمل لدى بعض السيدات حديثات العهد بالزواج (تربطها إحدى العجائز بحزامها إلى عمود من أعمدة الصومعة، و تفرغ في صدرها الحلوى والفواكه الجافة و تدور حولها و هي ترتل همساتها، و حين تتوقف عن الدوران تفك حزامها داعية بالخصب والدرية الصالحة، فيهوي ما حواه صدرها عند قدميها المخضبتين بالحناء، و يتهافت الأطفال على التقاط ما تتناثر على الأرض من حلوى وفواكه...)². يأخذ النص السردي تفاعله بالمعتقد الخرافي ليقوم بعض أحداثه العابرة عليه في تواطؤ مع الطقوس الدينية، عبر تحويل المقبرة من رمز للموت و الفناء إلى بؤرة للبعث و الخصب و النماء، بجعلها مقصدا للنساء اللواتي لم يلدن بعد، إعلانا لرغبة دفينه في الحمل و الإخصاب.

2-3-3- المثل:

من المصادر التراثية في الروايات قيد الدراسة، تحضر الأمثال كذلك بما تتضمنه وتتميز به من إيجاز و اختصار في الكلام و دلالة في اللغة و إيحاءها، تترك تأثيرا لدى القارئ. و قائلها بلا شك صاحب حكمة و خبرة و بصيرة ثاقبة، نتيجة عجز كثير من الناس على الاتيان بمثلها.

وتحضر الأمثال في النصوص و تمارس سلطتها الجمعية المحفورة في الذاكرة، و قد أدمجت كثير من الروايات بعض الأمثال و ضمنتها مادتها الحكائية لخدمة مواقف متعددة و (الكشف عن سلوك الشخصيات، و عن انتمائها الطبقي، و نزوعها الفكري في صورة مناجاة و منولوج داخلي أو في شكل حوار عادي مع نفسها أو مع الغير)³. و لعل أبرز من تمثلهن، فتيحة أحمد بوروينة في نصها " الهجالة"، تستحضرها بوعي التجربة الراهنة، و هي مأخوذة بلحظة الفاجعة و الكتابة معا، مثل: (إلهي يموت بوه يتوسد الركبة و إلهي يموت أمه يتوسد العتبة)⁴، تقدمها و تعلق عليها، و تربطها بحالتها كوضع عايشته بعد فقدها زوجها، سنورد النص رغم طوله بعض الشيء، و نكتفي بما أبرزته من

1 - زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، ص 102.

2 - جميلة زنير : أصابع الاتهام، ص 43.

3 - سعيد سلام: التناسل التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 296.

4 - فتيحة أحمد بوروينة: الهجالة، ص 33.

تعليق و هي تفجر طاقته الفكرية المقترنة بالجانب الاجتماعي و النفسي، إذ لم يكن حضوره لبعث الجانب الجمالي في النص على الاطلاق، بل وجدت فيه النموذج الصادق في التعبير عن حالتها و وضعها داخل مجتمع مبني على مرجعيات تحيل المرأة على الهامش.

(اسمي الاجتماعي الجديد.. سيكون تماما كما المثل الصيني **تجمع الافتراءات على باب الأرملة** أو كما قول المثل الافريقي في أرامله **سقطت الشجرة.. الآن يبدأ التسلق عليها**. أتراني بعد ترملي.. لحم طري للأنياب.. وعنوان سهل للدسائس.. وأرض بور مشاعة للألسنة.. صدق الهولنديون.. هم أيضا يقولون على نسائهم ممن ترملن أن **ثوبهن طويل.. الكل يدهسه**.. ما أروعك يا محمد.. أكثر ممن تزوجت كن ثيبات وأيامي.. لم تدهس ثوبهن الطويل ولم تقتر على بابهن.. حاشاك.. لم تهمز ولم تلمز الثيبات بقبيح الكلام.. كم هي حقيرة همزات الذين جاءوا من بعدك.. الذين جابوا القمر وصنعوا الطائرات والصواريخ.. ووضعوا الفلسفات والنظريات.. وأسسوا لعلم النفس.. يقتل البولنديون الأمل في أراملمهم فيقولون **الربيع عذراء والصيف أم و الخريف أرملة والشتاء زوجة** ويهزأ بها الرومانيون فيقولون **الأرملة كفتيرة الكبد** لا تعرف أبدا ماذا وضع فيها.. أما الانجليز.. أهل وليام شكسبير وأغاثا كريستي وشارلز ديكنز.. فيستهزئون بحزن الأرملة.. لا يصدقوه فيلمزونها بقبح قائلين **البصل يجعل حتى الأرامل يبكين** ويرتاب الإسبان ويتوجسون خيفة من فتنة الأرملة فهم ينصحون بعدم تركها فرسا بلا خيال ويقترحون إما تزويجها ثانية أو الزجّ بها في دير للتعبد.. وصار بكاء الأرملة نفاقا عند الأمريكيان.. عند أهل العم سام.. فيقولون تبكي كأرملة.. ومثلهم يفعل اليهود.. يحاسبون الأرملة على أحلامها.. ألا يقولون في مثلهم الشعبي وحدها الأرملة تحلم حلما مزدوجا.. أما العرب.. باستثناء محمد.. تتلذذ أمثالهم الشعبية في همز ولمز الثيبات الأيامي.. بل تنصح الرجال بعدم المغامرة في الارتباط والزواج بأرملة ما **تاخذ الهجالة (الأرملة) لو كان خدودها ورد مشموم.. تخدمها خدمة الرجال وتقول يرحم المرحوم** أو تدفعه للتحايل عليها **أتزوج الهجالة واضحك عليها ومن مالها أصرف عليها**، هي تنفّر الرجال منهن فتقول **لحم الهجالة مسّوس (لا ملح فيه) .. أوتننقد تربيتها الهجالة ربّات اعجل ما قلع ربّات كلب ما نبج** أو تنتقص من قيمتها **حوايح الدلالة ولا مرا هجالة** فهي في منظور هذا المثل لا تختلف عن الثياب الرثة التي تباع في أسواق الملابس القديمة.. أسواق الشيفون!!¹ لقد تداخلت النصوص الغائبة التي دفعت بها الساردة فجأة و بهذا الكم الهائل، ولكنها انبثقت من النص الحاضر الذي ولد من رحم معاناتها، مُعبّرة عن مأساة المرأة الأرملة طيلة مدة العدة، كما أنها تبين عن الفكر المتردي للمجتمع، ليس الجزائري فحسب بل الغربي كذلك، فسيطرت (الأمثلة) على النص السردي بسلطة بلاغتها ودلالاتها العميقة و أزاحت عن موقعه.

من ذلك أيضا، ما وظفته أحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد (يبقى زيتنا في دقيقنا)²، و يسوق السارد هذا المثل تذكرا من الواقع و من أصحاب الكراسي و النفوذ الذين لا يتزوجون إلا من بعضهم خدمة لمصالحهم و ضمانا لاستمرار كراسيهم، في إشارة معلنة لـ"سي الشريف" عمّ البطلة أحلام، الذي قدمها زوجة للعسكري " سي..."، بهدف تسلق

1 - فتيحة أحمد بوروينة: الهجالة، ص 64 ، 65 ، 66.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 349.

درجات السلطة، و هو من جهته اقترن بها كواجهة شريفة لتغطية صفقاته المشبوهة والتستر خلفها بمنحها تزكية نضالية تصنع وقاره و هيبته، إن توظيف المثل يكشف عن مظاهر ترد للواقع، و تفش للمحسوبة و المصلحة الشخصية على حساب المبادئ و القيم و مصالح الشعب.

علاوة على هذا نذكر المثل الآتي: (كي دجي تجيبها شعرة... و كي تروح تقطع السلاسل)¹، فقد جاء المثل على لسان السارد خالد ليعبر به عن عبثية الحياة معه، حين انهالت عليه المصائب من كل الجهات، لم تتركه يهنأ بحبه مع أحلام، جاءت و التقى بها صدفة في معرضه بباريس بعد خمس وعشرين سنة، نسيها نهائيا و عندما جاءت وقع في حبها، و أصبح لكل شيء في حياته هدف و معنى، و حين ذهبت فقد لذة الحياة و انهالت عليه المصائب من كل الجهات، لقد وظف المثل ليعبر عن هول مصائبه في الحياة و كيف أن القدر و الدنيا لم ينصفاه منذ الصغر، (كانت تلك عبثية الحياة، التي تكفي لمصادفة رقيقة كشعرة أن تأتيك بالسعادة والحب و الحظ الذي لم تكن تتوقعه، و لكن.. عندما تنقطع تلك الشعرة الرقيقة، فهي تكسر معها كل السلاسل التي كنت مشدودا إليها، معتقدا أنها أقوى من أن تكسرها شعرة، قبلها لم أنتبه إلى أن لقاءك ذات يوم، بعد ربع قرن من النسيان، كان تلك المصادفة الرفيعة شعرة التي عندما جاءت جرت معها سعادة العالم بأكمله، و عندما رحلت قطعت كل سلاسل الأحلام، و سحبت من تحتي سجاد الأمان)²، كما يضيف السارد خيياته وفجائعه المتتالية التي طالت أحبته و أحلامه، من خييات ذاتية إلى وطنية و قومية، و قد تمثلت في اجتياح إسرائيل للمخيمات الفلسطينية في جنوب لبنان و استشهاد صديقه زياد، و انتحار الشاعر اللبناني خليل حاوي إثر هذا الاجتياح، وكأنه البطل يتنبأ عبر هذا المثل بمستقبله ويتوقع بأن المصائب لن تتركه على الإطلاق، تتزوج حبيبته حياة، و يموت أخوه حسان، ويبقى وحيدا يتجرع آلام مصائبه في طابع درامي، كما يؤكد عليه المثل ويعمق مأساويته و شعوره بالخيبة و الإحباط.

و في رواية "عابر سرير" يستشهد "مراد" بالمثل الآتي معبرا به عن وضع معين(جبت كطي وانسني و لى يبرك في عينيه)³، قالها بطريقة الممثل الكوميدي الجزائري "المفتش الطاهر" وبتحويل حرف القاف كافا على لهجة سكان ولاية جيجل، محاولة من الكاتبة ربط الرواية كمتخيل أدبي فني بالواقع، و يشرح السرد المثل الشعبي بوصفه نصا غائبا و ذلك بربطه بالنص الحاضر (كان مراد يستشهد بمثل شعبي معناه جئت بالقط يؤنسني فأخافني بعينه اللتين تبرقان في العنمة بعد أن استبقاني لأونسه فرحت حسب قوله أخيفه بأخبار القتلى الذين اغتيلوا ليلا و هم يلقون كيس الزبالة)⁴.

يستحضر مراد المثل بطريقة مضحكة باعتماده لهجة الفنان كما نعرفها من أعماله التلفيزيونية الكوميدي الجزائري "المفتش الطاهر"، في موضع للخوف و القتل و البكاء، انطلاقا من الحديث الذي دار بين ناصر و مراد و الصحفي، الذين اجتمعوا بهدف الترفيه

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 244.

2 - المصدر نفسه، ص 244.

3 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 127.

4 - المصدر نفسه، ص 127.

والسهر و المرح، و إذا بالصحفي يقلب الجلسة إلى مأساة و رعب بالحديث عن الإرهاب وعمليات القتل. لقد حاول مراد عبر المثل خلق فرح من رحم المأساة، و تغيير واقع مؤلم ودموي إلى حاضر أفضل منه، و ذلك بإضفاء جو من الضحك و المرح على الجلسة، و هو من جهة يعبر عن شخصية قائله، فمراد شخصية تهوى المرح و التنتكيت كما يقدمها السرد، و بالتالي يؤدي الدور السردى الموكل له.

لقد أسهمت اللهجة في تغيير الجو و قلب الموقف من المبكي إلى المضحك، حتى إنه يقول: (انفجرنا ضاحكين أنا و ناصر كما لم نضحك من زمان)¹. المثل الذي جيء به للاستشهاد، لم يكن الغرض منه التخويف بواسطة الحكى عن المأساة و المعاناة في حد ذاته إيذاء للسامع، بل لإضفاء جو من المرح على الجلسة.

و في رواية "مزاج مراهقة"، يتهجم خال لويزة على ابن أخته ساخطا و معنفا إياه، بعد تهكمه و الضحك عليه للخسارة المترتبة و الوشيكاة لحزبه (جبهة التحرير الوطني) في الانتخابات الرئاسية أمام الجبهة الإسلامية للإنقاذ (ياخي جيل ياخي... "ياكل في الغلة و يسب في الملة"، لولا جبهة التحرير، لما تجلس أمام شاشة التلفزيون في بيتك الدافئ، تصوغ جملة صحيحة باللغة العربية و تسخر من خالك بهذا الأسلوب البليغ)²، جاءت الشخصية بالنص المستحضر (ياكل في الغلة و يسب في الملة) لبلاغته و قوة دلالاته و اختصاره في إيصال المعنى، إلى جانب الإيقاع الذي تحدته كلمة "الغلة/الملة"، لكن الشخصية لم تكتف بذكره، و راحت في موقف انفعالي عبر عنه المثل و بشحنة غضب تعدد الخيرات التي يتنعم بها في ظل حكم حزب جبهة التحرير، الذي افتك الانتصار بالقوة و لولاها لما تكلم بحرية. إن النص الغائب فرض حضوره أليا لعمقه في الذاكرة الجمعية، و مارس سلطته على الشخصية و على النص الحاضر بالتحديد، زاحمه في تبين قوة انتماء الشخصية و مستوى و عيها و فكرها. كما نجد أيضا في رواية **مفترق العصور** (النار تأتي من الرماد)³، و معروف بلهجته المحلية "النار تولد الرماد"، و هو مثل شعبي كما تشرحه الساردة في هامش الصفحة ذاتها يقول: (النار تأتي بالرماد و الرماد يأتي بالنار، و معناه أن الخلف لا يكون دوما خير خلف لخير سلف و العكس).

و يستحضر مختار المثل لتعزية حقيقة أولئك الذين فرّوا إلى فرنسا سنوات الأزمة الوطنية خوفا من الإرهاب، في حين كان هدفهم في نظره الحصول على تأشيرة شرعية للسفر لا غير، لا سيما أبناء الشهداء (الذين ما زالوا يبكون أولياءهم في المناسبات، فقط ليحصدوا المزيد من الدموع القابلة للصرف..)⁴، فهم لم يكونوا خير خلف، ضحى الآباء بأرواحهم لأجل الوطن، و فرّ الأبناء حفاظا على حياتهم من الوطن و هو في أمس الحاجة لهم إلى فرنسا عدو الأمس، و في الوقت ذاته يلومون "الخونة" على اختيارهم فرنسا مجبرين لظروف الاحتلال.

1 - المصدر نفسه، ص 127.

2 - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص 46.

3 - عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص 59.

4 - المصدر نفسه، ص 59.

لقد أبان توظيف المثل في سخرية جلية عن مواقف شخصيات، حيث يعمل السارد على تفعيله عبر النقد و السخرية، مستغربا و ناقدا و ناقما لزييف مبادئهم، فهم يدعون الوطنية حسبه في حين كانوا أول الفارين بجلودهم.

و نقف على مثل آخر ورد بلغته العامية إلى نسيج الخطاب الروائي لعابر سرير، ليُكثَّف دلالة المعنى (وجه الخروف معروف)¹.

إن السرد يعمل على تفعيل النص الغائب (المثل) عبر ربطه بمعاناة العربي والمسلم، ووضع المتردي و المهين و المذل والمؤلم إذا ما سافر لدول غريبة و صورة الآخر عنه(الإرهابي)، بجعله يتجاوز بعده المحلي المحصور في طبقة معينة (الفلاحين) و يعبر عن مواقف لهذه الفئة، كما يدل عليه أصل المثل الذي يقال في كيفية التفريق والتمييز بين أصناف الأغنام من حيث الكبر و الصغر في السن عن طريق ملامح الوجه كالأسنان مثلا. فوجه العربي المسلم معروف بملامحه و سحنته، أينما يحل يلاحق بالشبهات والانتهاكات لا سيما في المطارات بتهمة الإرهاب والإسلام.

و يزج السرد بالمثل لبلاغته في إيصال المعنى مثل: (عاش ما كسب مات ما خلى)². لتصوير معاناة كما يدل عليه أصل المعنى، أو (الطير الحر ما يتخبطش)³، وهو مثل ينطوي على روح الكبرياء و الكرامة و عزة النفس.

يقدم المثل في أغلب الحالات كنص غائب بلفظه العامي، للدلالة أكثر على عمقه واتصاله بالبيئة التي أنتجته.

2-3-4- الأغنية:

وردت في بعض الروايات إحالات عن نصوص أخرى كالأغاني، فإذا ما نظرنا إلى الروايات نجد كثيرا من الأبطال يعيشون في غربة، الأمر الذي جعل النصوص تحفل ببعض الأغاني التي يلتف حولها المغتربون ليعيشوا جوا يذكرهم ببلدانهم و يعبر عن أوضاعهم، ونجد الأغنية الأكثر تداولاً، أغنية المغني الشعبي "دحمان الحراشي" يا الريح وين مسافر"، في إشارة لاستماع الشخصيات لها دون ذكر مقاطع لها. و بعض الروايات اكتفت ببعض المقاطع.

و لم تكف بعض النصوص بذكرها مرة واحدة، بل تواترت في غير موضع من النص الواحد، فمثلا في رواية بعد "أن صمت الرصاص..." تواترت فيها الأغنية أكثر من مرة، حيث تفتتح الكاتبة نصها السردي بالأغنية ذاتها و تختتمه بها، لكن دون ذكر الأغنية بأكملها، بل اكتفت بذكر بعض المقاطع المقتضبة فقط.

تفتتح الرواية بها و غزلان في باريس يعيش جو الغربة و يحن للوطن و لأزقة القصبة موطنه الطفولي، و للبحر و نسّماته الدافئة و والده يصطحبه صغيرا للصيد، ولحنان أمه ورائحة خبزها (مساء الحزن... مساء الغربة الباردة... مساء يتمايل مع حشرجات" دحمان

1 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 119.

2 - المصدر نفسه، ص 176.

3 - المصدر نفسه، ص 194.

الحراشي"" يالرايح وين مسافر"... تروح تعيا و تولي". التي تثير شوارع هذه المدينة الكسولة¹.

و تحضر في موضع يحتسي البطل الشراب غارقا في غربته و حنينه (يالرايح ... تروح تعيا و تولي...يدندن معها... تبكي معه... تدغدغ فيه الحنين، تدغدغ فيه زنقة سيدي عبد الله، تدغدغ فيه سطح البيت " يالمسافر... يالمسافر)².

كما تختم أحداث الرواية بتركها مفتوحة بالأغنية ذاتها و غزلان خسر حبيبته الفرنسية (دحمان يبكي بطريقته... " يالمسافر" تروح تعيا و تولي... تروح تعيا و تولي.. تغرق القصة في حنينة، أغرق أنا... ، يغرق المكان... أنا... كنت أظن أن الكلمة أسرع من الرصاص و لكن ثبت العكس... الرصاص أسرع من الكلمة!! يالمسافر تعيا وتولي... تروح تعيا و تولي... تروح تعيا و تولي... هل سيعود!)³.

و في موضع آخر من رواية "السمك لا يبالي"، تستحضر الساردة الأغنية لتشير إلى الشخصية، و يظهر التواتر الذي ظهرت عليه هذه الأغنية، مدى فاعليتها و تعميق البعد النفسي للشخصيات المغتربة و الكشف عن معاناتها، و من جهة إمداد النص الروائي الجزائري عامة و ليس النسائي فقط بمادة ثرية لها وقعها على الشخصية، و من ثمة على فكرة النص بأكمله.

و تحضر في رواية "بعد أن صمت الرصاص..." أغنية "المقنين" للمغني الشعبي الباجي، و غزلان مع صديقه "السعدي" في مقهى الأحاباب لـ "عمي بوعلام" يتوحد مع الكلمات، ويقاسم العصفور (المقنين) قفصه و حزنه وهم الغربية و الوحدة، تغرورق عيناه بالدموع و هو يستمع للأغنية، و الغربية تحاصره من كل مكان و تنهش دواخله، يغرق في الحزن والوحدة، فالأيام و الليالي تبدو طويلة موحجة و باردة (يالمقنين الزين... يا صفر الجنحين... يا حمر الخدين.. يا كحل العينين

هذه مدة و سنين

و أنت في قفص حزين

تغني بصوت حنين،

يا امن عرف غناك منين؟!!

كي تغني تتفكر ليام للي كنت فيهم حر...

راد ربي لحنين تحكمت من ذوك الجنحين

سابقة و مكتوبة في الجبين

يالمقنين الزين!!

قفص...

قفص...

و لو يكون قصر يعجب النظر!!

عسل النحلة فالشهادة داخله يوجع مر

1 - سميرة قبلي : بعد أن صمت الرصاص... ، ص 9.

2 - المصدر نفسه ، ص 13.

3 - المصدر نفسه ، ص 284.

قفص يعمي العينين...

لا ماء

لا قوت بنين

بالمقنين الزين!!¹.

لقد كانت أحلام مستغانمي أكثر الروائيات توظيفاً للأغنية، حيث استغلت الأغاني الشعبية بإيقاعاتها لكسر رتابة السرد و تعميق معنى النص، و من جهة لتمرير بعض الخطابات الإيديولوجية.

كما تذكر أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" بعض الأغاني القسنطينية (ولتسمعوا الفرقاني يردد كما في كل عرس قسنطيني أغنية صالح باي. تلك التي مازالت منذ قرنين تغنى للعبرة، لتذكر أهل هذه المدينة بفجيعة صالح باي و خدعة الحكم و الجاه الذي لا يدوم لأحد... و التي أصبحت تغنى اليوم بحكم العادة للطرب دون أن توقف كلماتها أحدا...

كانوا سلاطين و وزراء ماتوا و قبلنا عزاهم

نالوا من المال كثرة لا عزهم.. و لا غناهم

قالوا العرب قالوا ما نعطيو صالح والو..²

كما تكررت في الصفحتين الرابعة و العشرين بعد المائتين (224) و الثامنة و السبعين بعد الثلاث مائة(378).

و تلجأ أحلام مستغانمي إلى البيئة المحلية لقسنطينة لتقديم الأغاني الخاصة بها وإعادة إحيائها عن طريق ربطها بالوسط المحلي لها، و يبدو أن الأغنية عن صالح باي، و هي تشير إلى الحكم و زواله، تجدها الكاتبة مصدرا تدين بها أصحاب السلطة و الحاضرين في العرس، فهي تربط الماضي بالحاضر في زي سلطوي، لتذكر بمصير كل حكم و هو السقوط، مع إعادة قراءتها في سياق حاضر النص، إذ تتخذها متأكفا فنيا لتمرير خطاب مشحون غضبا على الحكام الظالمين و الانتهازيين اليوم بالجزائر.

لقد أصبح حضور الأغنية تلقائياً، بحكم العادة و ارتباطها العفوي بالأعراس بعيدا عن معناها الأصلي، لكن الكاتبة تستثمر دلالتها المقترنة بزوال السلطة في النص الغائب، وتحملها البعد ذاته في النص الحاضر الذي انسجم و غاية الرواية في تعرية الحاضرين، و الذين تحملهم الكاتبة مسؤولية خراب الوطن و تدميره، و جاء توظيف الأغنية للإشارة إلى أن السلطة لا تدوم لأحد و لا تنفعه، فلا يغتر بالمنصب و الحكم.

و يفتح عرس حياة سرديا كما أرادت له الكاتبة على عدد من الأغاني القسنطينية التي أديت من قبل الفرقاني مثل³:

- (إذا طاح الليل و بين انباتو فوق فراش حرير و مخداتو.. أمان. أمان..)

- (ع اللي ماتوا.. يا عين ماتيكيش ع اللي ماتوا.. أمان.. أمان..)

- (خارجة من الحمام بالريحية يا لندراش للغير و إلا لي.. أمان.. أمان.)

¹ - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص...، ص 110، 111.

² - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، 356.

³ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 359.

لقد وظفت هذه الأغاني لزيادة قهر خالد و تعميق ألمه، فكلما قدمت أغنية يتلقاها خالد و يسقطها على حاله في حب أحلام و غدرها بزواجها من غيره، بطاقة انفعالية و شحنة متوترة تزيد في حزنه، كما يشير السارد معلقا على الأغنية الأولى التي تغنى لفئة خاصة من المجتمع، (لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السكن، كما قد تبدو من الوهلة الأولى. إنها فقط تمجد الليالي الحمراء و الأسرة الحريرية التي ليست في متناول الجميع)¹.

و تبرز بنسيج المحكي الروائي لـ "مفترق العصور" إلى جانب الأغاني الشرقية لفيروز و "ماجدة الرومي"، بعضا من الأغاني الشعبية، و ذلك حين تعلقو قريحة أم الساردة بالغناء (حني يا الحناي.. جابولك البخور.. سمي باسم الله.. و ارشم بالعطور.. يا حناي.. الدار.. تزهى كل صحور.²). ربما تكشف عن رغبة فرح عميقة داخل لاوعياها للعثور على ابنتها، التي ضاعت منذ سنين، فخرجت صدى ضمها حزن دفين يعلوه أمل و توق للفرح و هي غائبة عن عالم العقلاء.

تراث الآخر (الثور الاسباني):

في السياق ذاته للتراث، نجد خطاب أحلام مستغانمي يستمر في تميزه بانفتاحه على خطابات و صور و ثقافات أخرى غربية، كالثقافة الاسبانية في مصارعة الثيران كما يتضح من المقطع الآتي:

(شيء ما في هذا الجو المشحون بالزغاريد و الزينة و موسيقى "الدخلة" .. و الهتافات أمام ثوب موقع بالدم، يذكرني بطقوس الكوريدا. و ذلك الثور الذي يعدون له موتا جميلا على وقع موسيقى راقصة يدخل بها الساحة، و يموت على نغماتها بسيوف مزينة للقتل، مأخوذة باللون الأحمر، و أناقة قاتله!³، تنقل الكاتبة هذا المقطع السردي على لسان البطل خالد، حيث تقوم زاوية الحوارية بين النصين فيه على القتل و طريقة الاحتفاء به، فالكاتبة ترفض الطقوس التقليدية المرفقة بليلة الدخلة، كونها إهانة للأنثى في نظرها، و من ناحية أخرى ترفض زواج أحلام على لسان خالد، لأن مباركة الثوب الملطخ بالدماء لصاحبه أحلام، رمز التضحية و الوفاء للشهداء و الوطن، هو مباركة و احتفاء بوطن يساق للإهانة و الموت على يد جلاديه و بطريقة احتفالية دليل انتصار لأصحاب السلطة و نجاحهم، و قد تمت الصفقة تحت الأهازيج و الموسيقى و الرقص و عيون الوجهاء، كما هو الثور الاسباني في طقوس الكوريدا الاحتفالية، يزينون له طريق الموت مفروشا بالموسيقى و البطولات، و البدلات الأنيقة لقاتليه، إن المقطع يقوم على مبدأ الحوار بين القاتل و المقتول في النصين معا.

2-3-5- اللغة العامية:

1 - المصدر نفسه ، ص 359.

2 - عيبر شهرزاد: مفترق العصور، ص 404.

3 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 364.

لقد كانت اللغة العامية داخل النصوص الروائية فرصة (ساحة للكاتب(ة) لممارسة التعدد اللغوي، و تجريب أساليب الكلام و الرطانات الإقليمية و المهنية)¹، حتى تعطي للأحداث فاعلية أكثر و حضورا أقوى و أعمق تتحقق و غاية النص.

و لغة الروايات و أسلوبها مبني على اللغة الفصحى في السرد و الوصف والحوار...، بالدرجة الأولى، و هذا لم يمنع النصوص من توظيف العامية في بعض المقاطع، لتلامس درجة و عي الشخصيات الروائية، حيث ظهرت الفصحى و العامية (كشكولين تعبيرين قابلين للتواصل و التداخل و من ثمة التفاعل)². ومع ذلك لم تظهر العامية أو اللغات الاجتماعية عامة بصورة تجعلها بارزة في النصوص الروائية، و بهدف خدمة الأدب و الوصول إلى (تحقيق لغة أدبية تستطيع أن تلتحق بطبيعة اللغات الاجتماعية)³، ذلك (أن تعدد الكتابات يؤسس أدبا جديدا بالقدر الذي يبتكر هذا الأدب لغته إلا ليكون مشروعاً: فيصبح الأدب أطوبيا للغة)⁴.

و ربما كانت رواية "السّمك لا يبالي"، الرواية التي تحضر فيها اللغة العامية أكثر من غيرها، حيث نلاحظ عددا كبيرا من مفردات العامية السورية ميثوثة في الرواية، مؤكدة على مدى ارتباط الكاتبة بلغة منشئها في سوريا، حيث تبرز لغة التداول اليومي في الحارات الشعبية، الأمر الذي شكل هذا التوظيف للمفردات معجما للغة العامية السورية، أو للموروث الشفاهي الشعبي. و هو معجم أصبحت مفرداته مفهومة لدى القارئ العربي لاعتبارات تصاعد الإنتاج الدرامي لسوريا و كثافته و على نطاق واسع لا سيما في السنوات الأخيرة على غرار اللهجة المصرية.

كانت الكاتبة تنقل بعض الكلمات السورية و حوارات بغناها الدلالي لا سيما الاجتماعي و النفسي، منها ما يجمع بين الحماة و كنتها مثلا حين تكيل أم نور الشتائم لحمايتها كقولها (الله يهدا المشحرة شحرتكم)⁵، أو حين ترد الجدة تسب كنتها دفاعا عن حفيدتها نور لما ضربتها أمها ضربا مبرحا (الله يقصف عمرها)⁶.

وانطلاقا من الحوارات ذات اللهجة السورية نستطيع استنباط خصائص الشخصية، كالحوار الذي دار بين ريم و خالها الشماس إلياس، لما قرر والد صديقتها الوحيدة نور الرحيل إلى الجزائر، تخاطب خالها بدموع منهمة:

(-هدا الله تبعكم ما بيعرف إلا ياخذ و يفرق؟

-إنت زعلانة منو لأنه نور رح تسافر؟

-أنا زعلانة منو لأنه أخذ ماما و بابا و جدو و جد نور و هلا كمان)⁷.

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.

2 - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط1، 1999، ص 602.

3 - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للنشر بين المتحدين، دط، ص 97.

4 - المرجع نفسه، ص 102.

5 - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 15.

6 - المصدر نفسه، ص 48.

7 - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 44.

إنه حوار عفوي عفوية الأطفال و براءتهم، تحكمه علاقات وطيدة تبرز العلاقات الاجتماعية، و الصداقة المتينة و الحب و الود الذي يجمع الطفلين لدرجة أنها لم تبك على أمها حين ماتت بقدر ما بكت على رحيل نور و فراقها.

كما تبرز المقاطع سلاسة اللهجة و حلاوتها و طلاوتها، عناصر تقوم على المرح و التهريج، مثل حوار أم علي (دولت) مع زوجها أبو سطيف، حين تطلب منه أن يجلب لها الأناناس كونها حاملا:

(-أبو علي جبيلي أناناس

-مين هذا بلا صغرة.

فتنفجر ضاحكة حتى تنقلب على قفاها

-تقبر عظامي ما أظرفك، هي نوع من الفاكهة الاستوائية.

-استوائية، إيه لسا ما ستوت، بس تستوي أجيبك منها)¹.

و تظهر في المقطع زاوية التعامل مع اللغة، التي تعمد كاتبها توظيفها في إطار واعي الشخصية بها، انطلاقا من وضعها الاجتماعي و مستوى تفكيرها و تعليمها، على إبراز توترها و قوتها وفق ما اقتضاه الموقف مثل الصراعات القائمة بين الشخصيات.

و اختارت الكاتبة مفردات بعينها لقوتها فقد أغنت اللغة العامية الحدث، و ساعدت على تشكيل مضمونه، بما اكتنز به من حمولات حشدت في بنيتها مجموعة من الدلالات ساعدت على إبراز صورة البيئة بواقعيتها داخل الخطاب، و صورة الشخصيات معها.

أما عند أحلام مستغانمي فكانت العامية الجزائرية، و اللهجة القسنطينية و كذلك فن الرسم حاضرا بفلسفته اللونية و فن التصوير بزواياه و تقنياته و مهاراته خطابا متزاوجا مع الفصحى.

تلامس أحلام مستغانمي اللغة المحلية أحيانا لتكسیر رتابة السرد، مثل المشهد الحوارية "أما الزهرة" مع خالد في ذاكرة الجسد". أين يتدخل السارد باللغة الفصحى ليمهد له بموقف انفعالي لتكون اللغة الحوارية العامية أكثر تعبيرا عن وضع الشخصية الاجتماعي ومستوى وعيها (و قبل أن أنطق بأية كلمة اغرورقت عيناها بالدموع، و راحت تبكي دون أن تفكر حتى في دعوتي إلى دخول البيت. انحنيت أقبليها.. ب شوق السنوات التي لم أرها فيها.. بالشوق الذي حملني إياها ابنها.. و بشوق "أما" التي لم أعود بعد سنتين ونصف على فجيعتها..

زاد

-واشك اما الزهرة؟

بكاؤها و هي تحتضني و تسألني بدورها

واش راك يا وليدي..؟

ع السلامة. جوز يا وليدي...

•
•
•

¹ - المصدر نفسه ، ص 18، 19.

اقعد يا وليدي.. اقعد..

يعطيك الصحة يا وليدي.. وعلاش عييت روحك يا خالد يا بني.. وجهك يكفيني)¹..
لقد اختارت الكاتبة لغة دالة عن الشخصية الناطقة بها (الجدة) لمخاطبة خالد، فهي لغة مألوفة تتسم بالحنان و الأمومة، بغية جعل الحوار مثقل الدلالة و الإيحاء، و قد حققت بها قدرا من الانفعال لدى خالد بحيث أثرت فيه فتذكر أمه و أيام الطفولة و الصبا، و كل ذلك يصب في الأخير لصالح العمل الأدبي (لان التقاط لغة الواقع بالنسبة للكاتب، هو الفعل الأدبي الأكثر إنسانية،)²، وهي بذلك توازي خطابها الروائي بمستوى كلام الشخصية ووعياها.

و يتأسس الحوار على العامية لتكثيف الدلالة، حيث تمنحه قدرة إيحائية أعلى من قدرة الفصحى، فهي تحمل في ثناياها اهتزازا هادئا و مفعما بالطمأنينة، سواء على مستوى اللفظ أم على مستوى الصوت. إنه يستجيب لمقتضى حال الشخصية.

إن منظور التعامل مع اللهجة عند أحلام مستغانمي في المقطع يعتمد على تفجير طاقته الإيحائية بما في الأمومة من حنان مفقود عند خالد بموت أمه، و عاطفة البنوة عند "اما الزهرة" ببعدها عنها، فكلاهما وجدا في اللغة العامية العزاء عبر تفريغ شحنات النقص العاطفي على المفوضات، فاللهجة هنا تنتج النص و تخلفه بفتحته على هذا الدال، وتقريبه من القارئ لا سيما الجزائري، و تعمل على إثارة لذة أدبية مصدرها عمق المعنى وقوته وبلاغته.

و تلجأ فضيلة الفاروق إلى الاتكاء على مخزون اللغة المحلية و توظيفه في الرواية من خلال اللغة الأمازيغية "الشاوية بالتحديد" بنسبة جلية و ظاهرة في رواية مزاج مراهقة وكأنها مازالت سجيبة لهجتها الأم و هي التي أجبرت على تعلم اللغة العربية كما تقول: لأن (كل إنسان هو سجين لغته: فخارج طبقته، أول كلمة يتلفظ بها تعلن عنه و تموضعه تماما وتعرف به مقرونا بمجموع تاريخية، إن الإنسان تقدمه لغته و تسلمه للآخرين)³. تدمجها في السرد مع شرحها بالعربية حرصا على مقرونية الرواية، و هذا الشرح من شأنه أن يسهم في إنتاجية الرواية و يوسع مساحة القراءة لدى القارئ العربي عامة يثري رصيده وزاده المعرفي.

تنتبع البطلة لويزة في المقطع المقدم، حوارا مضحكا لعجوز مع بائع التذاكر داخل الحافلة و هو يترجأها للوقوف من الرواق بغية عبور الركاب لكن دون جدوى، و من خلالها تقدم طبقة من المجتمع الجزائري كبار السن بالتحديد لا يتكلمون اللغة العربية (يا نانا أكر سُو كَرَّوَار يودَان عدَان." يا جدة، انهضي من الرواق و اتركي الناس تمر"، لم تقبل، امسكها وهي تجلس القرفساء و قالت له: - أش هو لأذي إينيتأس أيقبيل، " يا أبنائي، قولوا له بأن يتركني و شأني")⁴.

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 112، 113.

2 - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 97.

3 - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 97.

4 - فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص 25.

كما تلجأ "زهرة مبارك" إلى اللهجة المحلية الجزائرية و بالضبط في الغرب الجزائري لتكثيف خطابها الروائي مع الخصائص المحلية للمجتمع و تعدده اللغوي. لقد كانت الرواية النسائية وجها من أوجه التداخل النصي و تفاعل الخطابات، تتعاقب مع نصوص عدة لأداء وظيفتها الفنية و الدلالية أيضا، إذ كانت هذه النصوص مصدرا مهما نهلت منه الروائيات و أثرت بها نصوصهن. و كل ذلك تأكيدا على انفتاح النص الروائي وقدرته على استيعاب كم من الخطابات و الأشكال الأدبية باعتبار أن (الرواية أكثر تنوعا و تعددا من أي نوع عرفه القدماء. فهناك أجزاء من التاريخية، أجزاء بلاغية، أجزاء من الحوار، حيث تتبادل هذه الأساليب جميعها تتناسخ و يتعالق بعضها ببعض بأكثر الأشكال غنى و تكلفا وصنعة)¹، لخدمة النص الأدبي و النهوض بقيمته الفنية.

3- الشعري:

" كل رواية هي بقدر ما قصيدة،
وكل قصيدة هي في بعض الدرجات قصة ".
جان إيف تاديبه.

إذا جاز لنا تجاوز الأنواع النثرية التقليدية في الأدب العربي، التي جعلت من الشعر موقعها الأول، كالمقامة و فن الرسالة و الخطبة، موقع حدده نمط خاص من الكتابة، كالاحتفاء بالزخرف الفني و الألفاظ ذات الوقع الصوتي الخاص، التي أملاها عصر الانحطاط. و الاقتصار حديثا على جنس الرواية، فإننا نقر أن الرواية هي الجنس الأدبي الذي يمتلك مرونة لاحتوائه أجناسا مختلفة من الكتابة، فقد غدت الرواية عابرة للحدود، و متجاوزة لمساحتها بفعل تنوع مشارب الكاتب و تعدد مناهله، و انفتاح أفقه في استمرارية دائمة على متطلبات الحداثة، بعد أن غدا العالم قرية كونية صغيرة.

لقد استطاعت الرواية أن تأخذ من الشعر بعض آلياته و مظاهره في تداخل و تلاقح بائن، يصعب معه أحيانا تبين حدود كل منها، الأمر الذي يؤكد مرونة جنس الرواية، وانفتاحه على لغات و أجناس عدة و تفاعله مع ثقافات مختلفة و تميزه بطابع الحوارية، فتأتي موصولة بأشكال ثقافية متعددة، لأن النص الروائي اليوم أصبح وجوده الفعلي الذي يكرس فعل الإبداع لا يظهر إلا في علاقته بالخطابات المختلفة.

و هذا النمط من الكتابة في السرد الروائي العربي في تمام مستمر، و أول ما ظهر في أعمال "جبران خليل جبران" و بالتحديد بعد هزيمة 1967. ثم انعكست على أعمال سردية شتى .

أما في الجزائر، فكانت أحداث أكتوبر 1988، و ما أسفرت عليه من قتل و اعتقالات، ثم اغتيال الرئيس "محمد بوضياف"، و ما تبعه من سقوط حر للوطن في العشرية السوداء، و المجازر التي تعرض لها الشعب و اغتيال المثقفين و التهديدات التي تعرضوا لها، و من ثمة هروبهم خارج الوطن، صدى لكتابات عبرت عن وضع سائد.

1 - تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 2، 1992، ص 164.

و بما أن الكاتب واحد من هؤلاء يتأثر بما حوله، و هو ذاته واقع عليه الضيم الذي طال العديد من المثقفين، سنتناول كتاباته بطريقة أو بأخرى واقع مجتمعه المأزوم والمهزوم، و تأتي انعكاسا لأوضاعه، فتصور حياة الشخصيات و القتل و التهديد الذي طالهم، و ظلم السلطة لهم، و ظروفهم الاجتماعية و خيبتهم الذاتية و الوطنية. و تبعا لذلك اتسمت أعمال الأدباء بكونها (كتابات داخلية ذاتية الإحالة و الانعكاس تتطلب الإيغال في الذات؛ مما يتطلب لغة شاعرية. و تصوير صورة الذات ليست المنتصرة و إنما الذات المخدولة المقهورة المقموعة)¹. فجاءت رواياتهم تعرض معاناتهم الداخلية و قلقهم الدائم والمستمر، و قد تطلب ذلك لغة جديدة قلقة و متوترة، تكشف ذواتهم بالغوص في أغوار مكنوناتها، وتتدفق مع خلجاتهم، فكانت اللغة الشعرية الأنسب لتصوير حالة اللااستقرار وانغلاق الذات، وانطوائها و إغراقها في الحزن و التأملات و اجتزارها للمعاناة الداخلية والخارجية، فغدت الرواية معها خطابا شعريا يحكي حكايات الذات و همومها في لغة متوترة لا تستقر على حال، متعمدة بماء الشعر بمستويات مختلفة، شكلا جديدا يعبر عن الأزمة التي يعيشها الفرد الجزائري، و كانت لغتها الشعرية حاملة لهموم الذات، و متغنية بفجائعها، و خيبتها وشكواها، فتداخل الشعري في كثير من نصوصهم الروائية.

و أبرز أنموذج أمثل لتلاقح الروائي و الشعري، روايات أحلام مستغانمي التي تنفرد ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، عابر سرير، فوضى الحواس) بقدر هائل من الاشتغال على الشعر، و هي الشاعرة قبل الروائية²، و(الشاعر عندما يكتب غير الشعر، يتعمد أن يكتب الرواية وفق ما يعيه مسبقا من افتراق قوانين الكتابة الشعرية عن سواها من أشكال الكتابة الأخرى. و لكن عندما يسترسل الكاتب - الشاعر - في الكتابة، و تنتحي عملية الرقابة الواعية التي يمكن أن تتدخل لوضع الكتابة في قوالبها الموضوعية و المقررة مسبقا، من الطبيعي أن تطل التجربة الشعرية برأسها كلما أتيح لها)³، لذلك تنقل أحلام مستغانمي تجربتها الشعرية إلى عالم الرواية و تواصل لغتها امتداداتها في صلب البلاغة الشعرية، وتعدّ هذه الخصيصة أهم ما يميز الخطاب الروائي لأحلام، شكلت اللغة فيه أبرز سماتها الحدائية. و قد حققت بها قيمتها الفنية المتفردة و برزت قدرتها على احتضان الشكل الشعري، متجاوزة عتبة المؤلف، سعيا منها لخلق خطاب إبداعي متميز يمنحها فرادة المضمون و جمالية التشكيل، حتى أنها شكلت لغة روائية خاصة بها، و لكانها غدت الرواية معها قصيدة نثر طويلة.

يقوم عنصر الشعري في الرواية النسائية الجزائرية على تتبع عناصر الشعري و استنباطها داخل النص الروائي، من حيث هي عناصر تتجلى في حيز الفعل الشعري أكثر، و قد سعت الروائيات لاستنباطها من النص الشعري و إدراجها ضمن الرواية، فإلى جانب اللغة الشعرية التي ربما أول ما يتحدد و يتميز بها الشعري عن السرد، نجد الغموض و الغنائية و الشكل الطباعي.

1 - ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2004، ص 23، 24.

2 - لها ديوان أول "على مرفأ الأيام" سنة 1972، و ثان "الكتابة في لحظة عري" سنة 1976.

3 - صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 220.

3-1- اللغة الشعرية:

اللغة الشعرية هي (كل ما ليس شائعا و لا عاديا و لا مطابقا للمعيار المألوف)¹، وتتجلى أكثر من خلال الانزياح التركيبي القائم على خرق القاعدة النحوية لاسيما في التقديم و التأخير، و من جهة الانزياح القائم على خرق منطق السرد متمثلا في الصور المجازية من تشبيه وكناية و خاصة الاستعارة، أين تتحول فيه اللغة بفعل ما تحمله من تكثيف وتوتر إلى مجموع من الدلالات المتوهجة و المعاني اللانهائية عبر صور بلاغية تمنحها حضورا جماليا.

و بالنسبة لهذا العنصر سنتناول شعرية اللغة من ناحية التركيب فيما يخص التقديم و التأخير و من جهة الصور المجازية، بحيث لا نأخذ و نفصل كل صورة لوحدها، بل نقدمها وفق ما أتت عليه في المقطع، كون المقطع الواحد يحتوي على جملة من الصور المتداخلة، تصنع مجتمعه شعرية المقطع، و كل ذلك تحت عنصر الانزياح، إلى جانب التكرار و المعجم.

3-3-1- الانزياح:

لقد كانت نصوص أحلام مستغانمي بالتحديد، ذات لغة شعرية تطفح بالمجاز مقارنة بباقي النصوص، و هذا لا يعني بأن باقي الروايات المطبق عليها تخلو من المجاز، بل يحضر فيها و لكن في الغالب جاء بصورة تقريرية إخبارية الأمر الذي ينفي الشعرية في كثير من المقاطع.

و تسعى أحلام مستغانمي عبر المجاز بناء لغة حدائية، و تدمير السياق اللغوي الكلاسيكي، و تفجيرها بالخروج عن نمطية السائد و تحطيم البنية اللغوية للنثر، بغية التعبير عن مكونات الذات و تصوير همومها و عواطفها التي تعد محور نصوصها الروائية. تقول في مقطع يكتنز شعرية:

(شهيتين شفتاك كانتا، كحبات توت نضجت على مهل. عبق جسدك كان، كشجرة ياسمين
تفتحت على عجل.

إليك.. عمر من الظمأ و الانتظار. عمر من العقد و الحواجز و التناقضات. عمر من الرغبة و من الخجل، من القيم الموروثة، و من الرغبات المكبوتة. عمر من الارتباك و النفاق.
على شفتيك رحت ألمم شتات عمري.

في قبلة منك اجتمعت كل أضدادي و تناقضاتي. و استيقظ الرجل الذي قتلته طويلا مراعاة
لرجل آخر، كان يوما رفيق أبيك.

رجل كان يمكن أن يكون أباك.

على شفتيك ولدت و مت في وقت واحد. قتلت رجلا و أحييت آخر.)²

1 - جان كوهين: اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1981، ص 35.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 173.

يصنع هذا المقطع فضاء شعريا يحيل إلى جمالية التصوير الفني، حيث يشهد كثافة عالية، عبر توظيفه أساليب مختلفة، فنلمح مثلا في السطر الأول تشبيها بأداة التشبيه "الكاف" فيه من الشعرية و الجمالية ما للشهية التي يحدثها اكتمال نضوج حبات التوت، وما لنشوة عقب رائحة الياسمين حين يفتح لأول وهلة، و لكن اللغة تبين بجماليتها أكثر في نوع من الإبداع لصنع الدلالة، يشكل خلالها الطباق بين كلمتين (مهل/عجل) وجه آخر للتراكم الفني المكتنز به المقطع.

يقع الاكتمال بين المتناقضات (مهل/عجل) لخلق جمالية ظلت متميزة حتى في تناقضها، و قد ربط الأشياء المتباعدة لصنع دلالة اكتمال الجسد، فحبات التوت لا قيمة لها و لا شهية تثيرها إذا لم تكن مكتملة النضوج و الذي لا يتم بصورة سريعة، فهي تنضج على مهل من البياض إلى الصفار يتدرج لونها حتى الأحمر القاني، فتثير شهية الأكل وبالأحرى شهوة السارد خالد المرتبط بالشفيتين، و ذلك لعلاقة المشابهة المرتبطة باللون الأحمر لكليهما (التوت و الشفاه)، فالاكتمال في النهاية هو مبعث بداية الحب و اللذة. والياسمين في تفتحه للوهلة الأولى تكمن قوة رائحته عبقا و هي لحظة تمر في عجالة، لا يطالها أي أحد، ولو تفتحت على مهل لزال رائحة تدريجيا و لخرجت باهتة باردة لا تجذب أحدا، و لا تكون بالقوة ذاتها في تفتحها الأول، كما أنها تصبح في أيدي الكثيرين دون عناء.

و لا يخلو النص من مفارقة تصنعها الصورة العامة للمعنى الذي أراد السارد أن يوصلها عن حسن جسد البطلة أحلام، و هو يجمع في صورة مفاجئة بين المتباعدات، التي تتضافر مكتملة لخلق علاقة وطيدة بين القارئ و النص، فالتشبيه في المقطع القائم جماليا على الطباق "انتهاء بنضوج الفاكهة و ابتداء بتفتح الزهور" يؤكد في مستوى ثان على براعة أحلام مستغامي لغويا .

و كما اكتسب المقطع شعرية عن طريق التشبيه، اكتسبها كذلك عن طريق التقديم والتأخير، و هو وجه آخر من أوجه الشعرية فيه وجه يجعل القارئ يعجب بالنص ويروقه(ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، و يلفظ لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطفك عندك أن قدم فيه شيء و حول اللفظ عن مكان إلى مكان)¹ ، فهو يحدث جانبا جماليا في النص بغض النظر عن أهمية المتقدم و العناية به.

و نجد في الجملة الآتية "شهيتين شفتاك كانتا"، تقديم الخبر "شهيتين" على الناسخ "كان" وعلى اسمها "شفتاك" لتعميق الإيحاء، و الأصل: كانت شفتاك شهيتين، و أيضا تقديم المشبه به "حبات توت" على الفعل نضجت في قوله: "كحبات توت نضجت على مهل"، وأيضا "عبقا جيدك كان"، فقد قدم الخبر عبقا على الناسخ كان و اسمها جيدك. و كذلك تقديم المشبه به " شجرة ياسمين" على الفعل تفتحت في قوله: كشجرة ياسمين تفتحت على عجل. فتقديم الخبر هنا و جعله في الصدارة له وظيفة دلالية قائمة على الصفة المشبهة التي تحتل دلاليا المرتبة الأولى عند السارد من باب العناية و الاهتمام، لتأكيد حالة الإغراء التي يمارسها الجسد الأنثوي لأحلام على الرجل "السارد خالد"، و توضيح مدى التأثير الذي وقع عليه من قبلها جعله لا فكاك منها.

1 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية و فايز الداية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2007، ص 77.

إن النص يمضي في تفجير شعور خالد عبر تقديم الخبر لإبرازه دلاليا و من ثمة إبراز سر وجع خالد و معاناة الذات من المحبوب المستهتر، و هذا لأهمية الحدث و رغبة خالد في الإفصاح عن وجعه و ما يؤرقه، من باب الشكوى و الألم لوقوعه في حب يراه في لحظات مخجل، عليه كفته كونه صديق والدها، و هو من سجلها أول مرة في البلدية. فالتقديم والتأخير هنا أثر في صنع الدلالة و تقوية المعنى، إلى جانب خلق (إبداع) لغة جمالية، تتسم بالعدول و الانزياح من اللغة الشائعة و المألوفة إلى اللغة الشعرية.

و يؤدي التقديم و التأخير هنا وظيفة جمالية تضيي مزيدا من الملامح الشعرية فلو قلنا: "كانت شفتاك شهيتين، نضجت كحبات توت على مهل، كان جيدك عبقا، فتفتح كشجرة ياسمين على مهل، لافتقد النص جماليته و شاعريته، فهذا التركيب يذهب بجمالية النص مقارنة بالتركيب الأول، فبالتقديم و التأخير حسن المقطع و جمل و طرب سمعه عند القارئ لإحداثه نغما موسيقيا متجانسا تتأغمت فيه الأصوات نتيجة توازي التركيب في الجملتين الناتج عن التقديم و التأخير.

تتكاثف اللغة في المقطع تشبيها و إيقاعا و تتناسل لصنع الدلالة، حيث يمضي النص في تفجير شعور خالد المنقسم بين حبه لأحلام و بين كبريائه، تبدأ معاناته و مكابדתه بإدراكه عدم مبالاة أحلام به و قد أوقعته في حبها، فلا هو ينعم بحبها و وصالها ولا هو قادر على تركها، فهو لا يروي ظمأه إلا بمزيد من العطش، و ينتهي حلمه بالضياح و الانطفاء و الموت على شفثتها بعد أن ولد و هو بعمر ربع قرن، عبر هذا الصراع النفسي الذي ولد صراعا في التركيب و تقابل الصور الشعرية، أصبحت الملفوظات تعيش صراعا داخل النص كما هي ذات السارد و أكثر (فلا تعود اللغة وسيلة لنقل التجربة، بل تصبح هي التجربة نفسها بكامل غرابتها و جنونها و خروجها عن المنطق)¹، بهدف إثارة لذة أدبية داخل النص.

و تمضي روايات أحلام مستغانمي إلى ما لا نهاية في استخدام الأساليب الشعرية، وذلك عبر حشد مكثف للمجازات و تدمير الدال و الانزياح به إلى مدلول آخر يُقوض و يحبط أفق توقع القارئ، ليمارس النص شعريته القصوى عبر تلك الصور البلاغية المكثفة التي تمنح النص دلالة و إحياء، إذ إنها (ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها لتكون جوهر الفن الشعري نفسه فهي التي تفكّ إيسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه)².

من ذلك مقطع من رواية عابر سرير: (قبلها لم أكن خبرت الرقص الذي يضرم الحزن، صامتا كنت، جالسا قبالتها، طربا لفرط حزني، حزينا لفرطي طربي، منتشيا بها لفرط جوعي إليها، دمائي تصهل تجاهها دوما، تنتهي كرما يعترض تحت قدميها)³.

إنه تداع مكثف للصور، و هذا ما يتطلبه الفعل الشعري من فن التصوير، و هو يحرر العبارة من موقعها العادي و يجعلها تعيش توترا قائما بين جمع مفرداتها المتجاورة، عبر الطباق و المقابلة للإخبار بحالة البطل (طربا لفرطي حزني، حزينا لفرط طربي)، و يجمع

1 - عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005، ص 219.

2 - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 46.

3 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 213، 114.

شقات الصورتين بين الفرح و الحزن، تقوم على القلق و التوتر بفعل سلوك محبوبته المتناقض الذي يجمع بين الوصال و الهجر، التمتع و الرغبة و التهرب من جهة، تستدرجه لتوقعه و تتركه غارقا في حزنه و خيبته وانكساراته، إنها امرأة لعوب تتلذذ بعذابه و حبه لها، و تعبر على مسافة حزنه دون اكتراث مما يعمق نغمة الألم ويولد لغة شعرية مكتنزة دلالة و متفجرة إحياء تدغدغ حزن خالد و(ما يتخلل تلك اللغة من اختراقات و تجاوزات للطبيعي المألوف، يناظر ما تتعرض له التجارب الإنسانية من انتهاكات و اعتداءات فلا تعود اللغة وسيلة لنقل التجربة بل تصبح هي التجربة نفسها بكامل غرابتها و جنونها و خروجها عن المنطق)¹.

يخرج هذا التركيب في شق آخر من المألوف و يدخل في باب اللغة الشعرية، التي كسرت بها أحلام ضوابط الكتابة النثرية، و أصبحت تمثل عندها نمطا أسلوبيا متواترا، وانحرفت عن خط مسارها المعتاد و عن قواعد اللغة العادية عامة، فيطفو على تشكيل المقطع جاهرا بسفوره دونما حياء حيث تعالقت الكلمات تعالقا مجازيا لصنع الدلالة عن طريق الاستعارة، ذلك أن (المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة القائمة على تجاوب الحواس أو المجابهة الانفعالية)².

إنها صورة لذات مكلومة عشقا، دماؤها في حضرتها تجري، و تزداد خفقات قلبه، ويتدافع الدم في العروق حقيقة و يسهل كالحصان مجازا، و هي تعصرها بلا إحساس غير مبالية بعذابه و حبه، و هي العارفة بحاله و تتفنن في التلاعب و التخفي و المراوغة و عدم الفهم، مما يجعل البطل يغرق في مزيد من التعاسة و يقف حائرا أمام وضعه الذي تترجمه الاستعارة و تبين عن حاله، لأن أكثر (تجارب المعاناة تنكتب باللغة الاستعارية)³، فالصورة تترجم الحالة النفسية للسارد المنعكسة داخل المتن السردى و الحزن الذي يخلج النفس و يؤرقها، و هو يصارع نفسه و يخرج ما تضره، محققة بذلك شعرية السرد بكل صورته، حيث يمارس لعبة المراوغة اللغوية.

و في مقطع آخر يتَّسَّم بالخرق في بناء الجمل، و الخروج عن الشائع في الاستعمال المألوف، نجد في رواية عابر سرير تعدد الصور و تكاتفها ما يخلق شعرية في اللغة (هي ما تعودت أن تخلع الكعب العالي لضحكاتها، لحظة تمشي على حزن رجل. لكنها انحنى ببطء أنثوي، كما تتحني زنبقة برأسها، و بدون أن تخلع صمتها خلعت ما علق بنعلها من دمي، و راحت تواصل الرقص حافية مني، أكانت تعي وقع انحنائها الجميل عن خساراتي، و غواية قدميها عند ما تخلعان أو تنتعلانني قلب رجل؟)⁴.

ثم يضيف: (في حضرتها كان الحزن يبدو جميلا و كنت لجماليتها، أريد أن أحتفظ بتفاصيله متعه في ذاكرتي. أمعن النظر إلى تلك الأنثى، التي ترقص على أنغام الرغبة، كما على خوان المنتصرين حافية من الرحمة بينما أتوسد خسارات عمري عند قدميها)⁵.

¹ - عالية محمود صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري، ص 219.

² - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 170.

³ - عالية محمود صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري، ص 219.

⁴ - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 11.

⁵ - المصدر نفسه، ص 12.

ينفتح هذا المقطع المكثف و المحمل بالدلالة على عالم اللغة الشعرية في الرواية، كما عودتنا عليه أحلام مستغانمي في ثلاثيتها، و كأنها(لم تكتب إلا من أجل تمجيد اللغة والاحتفال بها)¹ ، فقد ابتعد عن لغة تقاليد الكتابة السردية الكلاسيكية الشائعة و المألوفة إلى لغة شعرية حققت علامة جمالية، فلغة المقطع ذات صور بلاغية مكثفة و هي (ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها لتكون جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفك إيسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه)². حيث يغدو للضحكة كعب عال يُخلع، و الحزن طريق يُمشى عليه بغير رحمة في كناية عن تعالي محبوبه خالد " أحلام" و الاعتداد بنفسها حدّ التلذذ بعذابات خالد، يقترب المقطع من النسيج الشعري، إذ يحضر بصوره لصنع الدلالة الشعرية بطاقتها الإيحائية، إنه سياق مجازي يعمل على إسناد الفعل إلى غير فاعله في الجمع بين المتباعدات، جمع غير متوقع يكسر أفق توقع المتلقي، بتحويل المعنوي إلى محسوس، و رد المسموع إلى مرئي.

و ينقلب الصمت إلى لباس يُخلع، و يغدو القلب حذاء يُنتعل، و تتحول الخسارات إلى وسائد يتوسد بها، و تمضي العلاقات المتشابكة في إلحاح على الحضور، و حركة دلالية لا تتوقف انزياحاتها لتصل قلب الرجل النابض بالحياة فتحوله إلى شيء ثابت بل إلى "حذاء" يُنتعل من قبل المرأة الغاوية و المتلعبة و القاهرة، تلبسه قدمها و تنتعلانه متى شاء لها. و كله في كناية عن تعالي أحلام و اعتدادها بالنفس، فهي لا تأسف عليه، و لا ترحم قلبه.

لقد كانت اللغة المجازية في المقطع وجهاً آخر لعذاب خالد و ألمه، وجه يصنع المفارقة، حيث يغدو حزن السارد و ألمه جميلاً، وهو يتوسد خسارته عند قدميها ليتفرج على هزائمه و خساراته و ينعته بصفة الجمال، إنه شعور المحب للمحب حتى في عذابه.

إن التراكم المجازي المكثف ناجم عن إفراغ شحنة متقدمة في باطن السارد داخل الملفوظات بطريقة متداعية، لتقديم صورة شكلية بصرية لبنية النص متفاعلة مع دواخل البطل خالد، فيتحول المجاز إلى صورة إشعاعية كاشفة عن باطن السارد الذي يحركه اللاوعي فيفيض بتلك الصور، و يعمل القارئ على نقلها من منطقة اللاوعي إلى الوعي حتى تصبح مدركة، و ذلك بربط متناقضاتها و الكشف عن المتباعدات، ثم يعمل المقطع من جهة أخرى على ربط حركة إيقاع أفعال البطلة أحلام دون انقطاع عبر كلمات (تخلع، تمشي، انحنيت، راحت تواصل الرقص، انحناءها، تنتعلان، ...) بموازاة الحالة النفسية للذات المتلطفة، فهي تستجيب لمقتضى حالته و تمضي به إلى التغمي بخساراته وفجائعه، في صورة حركية انبثق منها جو إيحائي يتكئ على مجموعة من الصور التي تفرغ الدوال من مدلولاتها المعجمية و تكسبها مدلولات جديدة خاضعة لتوتر الذات و انفعالها، و خيبتها العاطفية، و كأن الجمل و الألفاظ تعيش صراعاً مكثفاً هو صراع ذات البطل خالد.

و يكسر السرد في المقطع الآتي من رواية "بعد أن صمت الرصاص..." أحادية الملفوظ، لصنع شعرية المقطع ككل:
(لملت بقايا الشفاه المبعثرة في المكان..
و غادرت!

1 - عبد الله محمد الغدامي: المرأة و اللغة، ص 193.

2 - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 46.

تركته...

بقيت هي...

بقي عطرها زاحفا في كل تفاصيل الزمان و المكان
بقي البحر يحاصر كل الدنيا)¹.

إن العدول عن المنطق بتقويض الأشكال السردية التقليدية، وسم لغة المقطع سمات شعرية، حيث انحرفت الدوال عن مدلولاتها و حبلت بمدلولات جديدة، تصنعها الكناية في شفاه ماري، التي تبعثرت في أرجاء المكان بعد قبلة غزلان في لحظة لاوعي و خجل مربك، ثم نجد استعارة حين أصبح لعطرها جسد يزحف زحفا لتثبيت الرائحة في المكان و الزمان، ثم يختم المقطع بجملة (بقي البحر يحاصر كل الدنيا) و هي كناية عن سيطرة حبها التام على غزلان، و أخذ مكمنه من قلبه و كل حياته في شمول.

تعمل كريمة العمري في بعض مقاطع نصها "نقش على جدائل امرأة" على تطويع اللغة لحساب روايتها، بعد أن أصبحت اللغة الحدائية مولعة بالتناقض لخلق جمالياتها كما في المقطع الآتي:

(تبدأ الأحلام شرانق مقللة العيون.. تتدحرج منزلقة على وريقات أيكه من توت، تتفلق بين أغصانها خيوط حرير لتضمن ولادة حمق انبثق من فراش مكتحل الجناحات.. وتتفلق معها صرخة الموت معلنة نهاية حقبة أو بداية تمزق رحلة ظلت تلوك الملل دهرا).²

و يحتوي المقطع على استعارة، حيث شُبهت "أحلام الإنسان" في بداياتها ثم تسلسلها وكبرها بدودة الحرير في تدحرجها على الأغصان، حيث حذف المشبه به (دودة الحرير) ودل عليه ببعض لوازمه كتدحرج الدودة على أغصان شجرة التوت، إلى جانب خيوط الحرير التي تخرجها. إنها تشبه الساردة أحلام الإنسان في بدايتها صغيرة تكبر معه تتوالى بفرح منزلقة لبلوغ الهدف، بدودة الحرير تتقدم ببطء و تنزلق ثم تخرج الحرير، لكن أحلام الساردة تنبلج في النهاية على الخيبة و المرارة، و تنبثق على الأهات والجراح.

و تمضي الرواية في توظيف الاستعارة لأن (جمالية اللغة الأدبية تأتي من القدرة على خلق الصور، و خاصة صور الاستعارة)³، بما تعمل على تحقيق قدر من الشعرية في النص (كانت الأيام تسيل بغزارة جارفة.. و تنفلت بين أوراقها الأحداث.. متسعة مرة.. وأخرى ساكنة خرساء.. سكون هذا المحيط الصامت الممتد إلى اللانهايات.. هو يقيدنا وإن رغبتنا العيش فيه أحرارا كما نشتهي، لأنه يرسم من حولنا الأقدار كأنها الخطوط المتوازية)⁴.

يحفل المقطع بلغة شعرية، حيث تُشَبَّه الأيام (الزمن) في سيرانها مسرعة لا يوقفها أحد و توالي أحداثها محزنة تارة و تارة أخرى سارة، بالماء في انسيابه متدفقا جارفا معه كل شيء أمامه، على سبيل الاستعارة المكنية حيث حذف المشبه به (الماء)، و ترك شيئا من لوازمه (تسيل و بغزارة) و تريد بها أن الأيام تجري بعمر الإنسان قدما و تضيع أحلامه، و يمشي كيفما خطت الأقدار طريقه.

1 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص... ، ص 213.

2 - كريمة العمري: نقش على جدائل امرأة، ص 63.

3 - حميد لحداني: أسلوبيّة الرواية، مدخل نظري، دراسات سيميائية أدبية، ص 53.

4 - كريمة العمري: نقش على جدائل امرأة، ص 108.

3-3-2- التكرار:

تلجأ الرواية النسائية إلى التكرار تعريفاً للأسلوب الشعري فيها، لأنه يحدث داخل المقاطع نغماً معيناً و إيقاعاً من شأنه أن يجعل الكلمة أكثر دلالة و يشحنها بإيحاءات. فهو يؤدي (رسالة دلالية غير صريحة لا تحملها الأبيات مباشرة و لا تؤديها مفردة بعينها، فالتكرار يقوم بدوره الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة أو للجملة أو للحرف و عبر الإلحاح على هذا الموضوع أو ذاك ينبه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر و ارتأى تأديتها عبر التكرار)¹، كما يترك في نفس المتلقي انطباعات خاصة، يعكس الحالة الشعورية للشارد أو تجربته السردية الخاصة به، و إن كان كأننا من ورق، و يطبعها في ذات السامع أو القارئ فيولد عنده تأثيراً معيناً يظهر مدى تأثره بالأصوات من جهة و من جهة أخرى مدى قدرتها في تشكيل المعنى و نقل دواخل النفس و بعث الأحاسيس المختلفة، فهو (أسلوب تعبيرى يصور اضطراب النفس و يدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة إلى الحركات أيضاً، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى و يتغير النغم)². نظراً للأهمية التي يمتلكها التكرار في إنتاج المعنى و تحقيق دلالة لا يجوز إهمالها و التغاضي عنها.

(و القاعدة الأولية في التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، و إلا كان لفظية متكلفة، لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية و جمالية و بيانية، فليس من المقبول مثلاً، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفرد منه السمع، إلا إذا كان الغرض منه درامياً، يتعلق بهيكل القصيدة العام)³.

و هناك مقاطع كثيرة يحضر فيها التكرار بأنواعه، من ذلك المقطع الآتي من رواية "تاء الخجل":

(منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن تاء للخجل،
منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،
منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة.
منذ أقدم من هذا،
منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماماً،
منذ كل ما كنت أراه فيها يموت يصمت،
منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،
أثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها و صفقت له القبيلة و أغمض القانون
عنه عينيه.
منذ القدم،

¹ - كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، ط 1، 2006، ص.390.

² - عبد الرحمن تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 194.

³ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 3، 1967، ص 231.

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم.

منهن... إلي أنا، لا شئني تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء)¹.

يسير الإيقاع في المقطع بسرعة كبيرة، و ذلك بفعل تكرار كلمة "منذ" في بداية كل سطر تقريبا، بما يعكس شدة الانفعال و يعطي دقات و شحنات متتالية و مندفعة بقوة، أسهمت في إبراز الحالة الشعورية للساردة، بسبب الذكريات التي تعيد الساردة إلى عالم الطفولة وما رأته من معاناة أمها و جدتها، وتسترسل في انفعال شديد إبراز واقع يطبق على حياة المرأة قهرا و ظلما و قسوة و عارا عبر مراحل تاريخية عدة، لا تبتعد في جميع حالاتها على تصوير موقف عاطفي للساردة.

و هكذا، و عبر ظرف الزمان "منذ" المنحسر في الماضي دوما، الدال على تواصل استمرارية زمن قهر المرأة و الظلم الممارس عليها ماضيا و يمتد إلى حاضر الساردة، يتخذ المقطع و عبر الكلمة المفتاح (منذ) التي تتكرر عشر مرات كلازمة، تتمركز حول المرأة و عالمها المظلم، لتعلن عن صمتها في الأعماق، و لعله كان في اختيار الابتداء بلفظة منذ في بداية كل سطر تقريبا الكشف عن اهتمام الساردة و تأكيد وضع المرأة المهين و الإصرار على إبرازه علنا، و ذلك يمنحه أهمية واضحة في سياق النص.

و يتنامى قهر المرأة زمنيا عبر امتداد العصور المكثف سرديا، و المتكرر عبر لفظة "منذ" لينبلج عن معاناة شديدة، تتأزم عبر كل سطر و تشتد لتؤكد أن النص لن يفرج على زمن جديد يحمل أملا للمرأة، بل سيظل بفعل الواقع القهري للمرأة و يمتد إلى حاضر الساردة الذي يؤرقها وضع المرأة و يعشش في خلجات نفسها.

و من جهة أخرى يغدو استخدام ظرف الزمان المفعول فيه "منذ"، الذي يبتدئ به كل سطر تقريبا شعارا خاصا، فيأتي تأكيدا على المرأة المفعول فيها لا الفاعلة، عبر كل العصور والأزمنة.

يحضر التكرار في روايات أحلام مستغانمي بصورة مكثفة، يجبرنا على التوقف لتنوعه داخل المقطع الواحد كما في هذا المقطع من رواية ذاكرة الجسد الذي يشيع فيه الهذيان:

(ستعودين أخيرا .. كنت أنتظر الخريف كما لم انتظره من قبل. كانت الثياب الشتوية المعروضة في الواجهات تعلن عودتك. اللوازم المدرسية التي تملأ رفوف المحلات، تعلن عودتك.

الريح. و السماء البرتقالية.. و التقلبات الجوية، كلها كانت تحمل حقائبك.

ستعودين..

النوء الخريفي، مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية. ستعودين..

مع الأطفال العائدين إلى المدارس، مع زحمة السيارات، مع مواسم الإضرابات، مع عودة باريس إلى ضوضائها.

مع الحزن الغامض.. مع المطر.

مع بدايات الشتاء.. مع نهايات الجنون.

¹ - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 11، 12.

ستعودين لي.. يا معطفي الشتوي.. يا طمأنينة العمر المتعب..
يا أحطاب الليالي الثلجية)¹.

يصنع المقطع فضاء شعريا صارخا، يقدمه البطل(خالد) الذي يعيش في هذيان مستمر لخببته المتواصلة في حبه، وهو(الهذيان) يشيع بدوره طاقة شعورية ذات دفق شعري(فالهديانات أحيانا، طاقة إشعاعية، لا نجدتها في الأنساق السردية المعتادة و الطاقة على الإشعاع، هي من مستلزمات القول الشعري)²، حيث تعمل فيه الدفقات الهذيانية على خضوع الملفوظ لضروب من التكرار اتخذت نسقا شعريا أضفت عليه أنغاما موسيقية نتيجة تردد أصوات، تتكرر مثلا اللازمة ستعودين ثلاث مرات، حيث نجد السارد ينتظر بأمل تحقق عودة حبيبته برغبة ملحة مع كل البدايات و النهايات يؤكدتها تكرار حرف الجر "مع" (12 مرة)، أربع منها في بداية بعض الأسطر كاستهلال وسبع في وسطها، وقد جر الحرف معه بتواتره المستمر عذابات السارد، ما تولد عنه إيقاعا حزينا متثاقلا مهزوما و منكسرا.

إن عودتها تبدو بعيدة التحقق، و إذا ما حضرت فهي عاصفة مدمرة، تأتي على كل أحلامه و أمانيه، لذلك جعل حضورها يتلازم مع الطبيعة الثائرة ليعكس طبيعة حبه له، إنه يقترن بالبرد و الثلج و معاطف الشتاء و الخريف الذي يتساقط فيه الأوراق، كما هو خريف عمره (ربع قرن) يحتاج لمن يريحه من التعب و يطمئن إليه، لقد أصابه الوهن و أتعبه طريق حياته طيلة ربع قرن مليء بالأحزان وبرودة مدن الغربة، و الخيبات المتتالية.

لا شك أن تكرار حرف الجر يسمح بتوالد الصور و تناميها دفعا إلى الأمام في بداية السطر، كما يعطي دفقا آخر للإيقاع الذي بدأ يتراخي في السطرين الأخيرين في ظل غياب تكرار حرف الجر، و الأمر الذي يوحى بالتراخي أكثر مع النجوى و المناجاة في يأس واستسلام حرف النداء(الياء) المكرر ثلاث مرات، و قد جاء للاستغاثة بما يتوافق مع حسرة السارد وعمقها و بعد حبيبته عنه، فليس غرضها النداء عليها، بل النداء على خبيبته، فهو يستغيث بها من برودة الشتاء فهي معطفه في الليالي الباردة، و راحته وطمأنينته، يناديها من الأعماق لفرط ما ألم به من حزن و خيبة في الحياة، و يستغيث بها استغاثة البعيد لأنه يدرك استحالة ذلك، فهو كالمستجير من الرمضاء بالنار.

كما يتدعم الإيقاع الناتج عن تكرار حرف الجر، بتكرار المركبات النعتية (النوء الخريفي، الأشجار المحمرة، المحافظ المدرسية)، هذه المركبات النعتية المتتالية تحدث عذوبة منحها النغم الإيقاعي المتماثل. كما يلحظ القارئ في المقطع نفسه إيقاعا آخر ناجم عن تكرار المركبات الإضافية (زحمة السيارات، مواسم الإضرابات، بدايات الشتاء، نهايات الحزن).

ولعل تكرار المركبات مسبوقة بتواتر حرف الجر يحدث حركة إيقاعية في المقطع وتحقق بذلك وظيفته الشعرية، فضلا عن تكرار الأسلوب الإنشائي المتمثل في النداء (يا معطفي الشتوي، يا طمأنينة العمر..) الذي عمل على إبطاء الإيقاع و منه إبطاء حركة المقطع، ليدل على الحزن في بطنه، و أمكن بذلك إدراك حجم الحزن و اليأس الملم بخالد.

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 193.

2 - صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص 238.

لقد حفل المقطع بتكثيف إيقاعي، استثمرت الكاتبة فيه التنويعات التركيبية، أين تناغمت الأصوات لتعزز من شعرية الرواية.

و يحضر التكرار بنسب متفاوتة في الروايات محدثا إيقاعا معيناً، تتجاوب معه مفردات المقطع و تراكيبه. كما في المقطع الآتي من الرواية الثانية لأحلام مستغانمي "فوضى الحواس":

(هو رجل الوقت ليلاً، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى. يباغتنا بين نسيان و آخر. يضرم النار في ليلها.. و يرحل.

تمتطي إليه جنونها، و قدرتي الرغبة سهيل داخلي لا يعترضه منطق. فتشهق، و خيول الشوق الوحشة تأخذها إليه.

هو رجل الوقت سهواً. حبه حالة ضوئية. في عتمة الحواس يأتي. يُدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها. يوقظ رغبتها المستمرة. يشعل كل شيء في داخلها.. و يمضي.

فتجلس، في المقعد المواجه لغيابه. هناك.. حيث جلس مقابلاً لدهشتها. تستعيد به انبهارها الأول.

هو .. رجل الوقت عطرا. ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ و ثمة هدنة مع الحب. خرقها حبه. و مقعد للذاكرة، ما زال شاغرا بعده، و أبواب مواربة للترقب. وامرأة.. ريثما تأتي، تحبه كما لو أنه لن يأتي. كي يجيء.

لو يأتي.. هو رجل الوقت شوقا، تخاف أن يشي به فرحها المباغت، بعدما لم يش غير الحبر بغيابه).¹

و يلتقي التكرار هنا لتكثيف المستوى الصوتي في كلمات (ليلاً، سهواً، عطرا، شوقا)، حيث تكون وحدة نغمية متكررة، و يحدث بذلك تناغما موسيقيا على المستوى البصري والسمعي عن طريق تكرار أصوات بعينها ناتجة عن هذه الكلمات التي أصبحت و كأنها تشكل قافية مستقلة بذاتها، تعمل على تكثيف المقطع و احتوائه لتحقيق وحدة المبنى والمعنى،- كما في القصيدة الحرة- فجاءت بديلة عن الوزن في وسط المقاطع تقريبا تتكرر مع كل جملة، وتكرارها أنشأ سنفونية منتظمة الإيقاع، يطرب السامع لذلك الصوت المتردد، وهذه الكلمات منحت إيقاعاً للجملة ككل و عمقت دلالة الجملة المكررة قبلها (هو رجل الوقت) و ولدت صوراً متباينة و متعددة بين كل تكرار و آخر، لا سيما و الساردة تتغنى بحبيبها، و قد زاد غموض هذه الكلمات و تجريدها غموضاً يعكس حيرة حياة في هذا الرجل و موقفه الغامض دوماً و المبهم في كل لقاءاتها معه، و انعكس هذا الغموض في دلالة الكلمات، فجاءت مجردة مبهمة غامضة محيرة لا يمكن القبض عليها، فهي عصية على الإمساك بها كما هو ذلك الرجل العصي على الفهم.

إن تكرار العبارة (هو رجل الوقت) أربع مرات كلازمة في البداية، منح للمقطع ككل وحدة متماسكة تصب كلها و تتمحور حول الشخصية (هو) الرجل المجهول، و تلقي هذه العبارة (المركز) بظلالها على المقطع ككل، و يتأسس النص عليها ثم يتفرع على وحدات مختلفة كلها تشكل تجربة الساردة العشقية.

¹ - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 10.

و تكرار المقطع (هو رجل الوقت) إلى جانب المقاطع الطويلة التابعة لكل مقطع قصير مكرر (هو رجل الوقت) يوحي بامتداد حيرة البطلة و دهشتها في غموض هذا الرجل و تزداد كلما قابلته .

إن ترتيب المقاطع المكررة و توزيعها بشكل معين في المقطع، يجعلها في بنية متماسكة و علاقة وشيجة بين بنى المقطع ككل، كما أن حركة الفعل التي يعُجج بها المقطع المرتبطة بهذا الرجل الغامض و مجهول الاسم و كل شيء، وإن كانت في الأصل دلالة على الحركة و عدم الثبات، فإنه يغمضها غموضه و ضبابيته فتخبو على سكون مشاعرهما و جبروتها .
يجتمع التكرار في المقطع السردي ليحدث تناغما، تكون اللغة فيه غريمة الأول فيخترق حجبها و حدودها و يجعل من عالم الشعر فضاء المستقر، كل ذلك له أهمية فعالة في تشكيل الدلالة، كما من شأنه تعزيز شعرية الرواية كما في المقطع الآتي:

(كبوح لا يقال.. ذهبت مثل موجة تعود إلى البحر كي تنسحب.. ذهبت تلك التي قلعتني من جذوري الأولى..

القديمة.. من العدم المباح
كنت ابتداء الكون في كوكبي المجفل بالتفاهة و الظنون..

كنت لغتي الأولى.. خطوتي الأولى في طريق العشق و البراءة و الجنون.

كنت ساحة للقتال.. للموتى.. للشهداء

المكتظة بالأحزان و المطالب و المظاهرات.. كنت معبدا للصلاة
للكلام.

الأحلام
كنت شظية قنبلة تنفجر بعد

الصمت
و سماء ملبدة بالشوق

كنت المرأة/ الوطن/ الحب/ الحقيقة/ الموت

كنت و كنت و كنت و كنت (...)¹.

تبرز الأسطر بصيغة واحدة يتكرر فيها الفعل "كان" مع الفاعل "تاء التأنيث"، ما يولد إيقاعا و نعما يأتي من ترديد هذا الفعل في البداية بغرض التأكيد، إذ شهدت عمقا و كثافة دلالية، فهي تتكرر 12 مرة و في السطر الأخير تذكر الكلمة 4 مرات متوالية يربط بينها حرف الربط الواو، و ذلك تعبيرا على امتدادا خيبتها و طولها بطول عمره الذي شارف على الانتهاء، و خيبتها جاءت متواصلة متكررة مرتبط بعضها ببعض مذ عرفها. فتكراره ناتج عن خيبة مريرة و صدمة فتقت فؤاده، و خندقت فيه حزنا عميقا، جرح موجه لا يندمل و هي تسمى المولود الجديد باسم حبيبها، إن التكرار هنا خلق إيقاعا تناغم مع فجاعة البطل و صدمته إلى حد كبير، و هو ما تسميه نازك الملائكة بـ "التكرار الشعوري"، والذي (يجيء في سياق شعوري كثيف أحيانا درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية)²، يمكن معها عيش المشهد بدرامية عالية و بكثافة صورته المعبر عنها و مسرحته عبر لغة مكثرة حزنا، وهي تتألق برزانة وهدوء،

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 113.

2 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 253.

و كأنه الهدوء الذي يستتب بعد معركة ضارية تنقطع فيه كل سبل الحياة و النجاة، استسلام في عظمة و شموخ و هو يستعرض خسائره.

إن تكرار الفعل و الفاعل و التركيز على هذه الكلمات و وضعها افتتاحية و عنوانا بارز من خلال عتبة كل سطر في المقطع، لهو إلحاح من السارد على تكرار جريمة حبيبته التي بقيت تحاصره مفعمة بالحضور حتى بعد موتها، فهو يعطيها أهمية بذلك، فالفاعل ومكانته هو بيت الصيد في هذا المقطع، و لا يمكن للقارئ تجاوز هذا التكرار دون لفت انتباهه عبر العناية بالفاعل، ليبرز أزمته النفسية التي عاشها و يعيشها في ظل خيانة زوجته، فقاء الفاعل لا تتكرر بذاتها و إنما تكرر خيبة السارد طول حياته، والتكرار بهذا الشكل (يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر و هو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو نقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما)¹. يترك من خلاله أثرا في نفس المتلقي، ثم يزيدها تكرار المنعوتات(ابتداء الكون- لغتي الأولى- خطوتي الأولى- ساحة للقتال، للموتى، للشهداء،- مدينتي المكتظة- معبدا للصلاة، صومعة للكلام - النهار القادم- شظية قنبلة- سماء ملبدة) دلالة و جلاء للمعاني الخفية في نفس السارد، بغية تأكيد حجم المأساة التي خلفتها زوجته، و تكرار هذه المنعوتات يقضي على تكرار (كنت) الذي بدون التكرار الثاني (المنعوتات) من المحتمل أن يضع النص في رتبة مملّة و مبتذلة. و تتكاثر الأصوات المكررة لتعميق إيحاءات و دلالات فكرة المقطع و الرواية ككل، فيستدعي السارد من خلالها حياته المليئة بالخيانة و هو يصارع محنته التي تطبق على أنفاسه فيتمزق فؤاده المطعون حسرة و ألما و يتناثر شظايا بين الحضور المتكرر لكلمات " كنت و كنت و كنت و كنت"، لتبعث فعل الخيانة و تؤكد على استمرارية وقعه داخل ذات السارد، فكل صوت مكرر فيها يبكي أنا البطل و فجيئته. هي أهات تنتج نصا ينتفض قلعا على تدافع الكلمات متسارعة، و مبعثرة، و متوترة، و متلاحقة، تتقاذفها نوازع تعزف لحنا حزينا في عمقه، قلعا صاحبا في ظاهره و شكله.

لقد جاء التكرار منبثقا من إحساسه بمرارة و خيبة في الحبيبة و الزوجة، فالحياة أصبح لها معنى في ظل وجودها معه، حيث ابتداء معها كل شيء، حتى حبه للوطن ودخوله في صفوف المجاهدين كان من أجلها. يكرر خيبته و يختصرها في المرأة، والوطن، والحب، الحقيقة، و أخيرا الموت. الحقيقة المطلقة و الوحيدة التي وقف عندها بدون زيف، فهو يدور في بنية مغلقة تؤطرها حركة السرد وفق مدار ذو حركة دائرية منبعها الذات ومنتهاها الذات ذاتها من حيث هي ذات مكلومة ماضيا و حاضرا ليس أقل قهرا.

لقد وُلد تكرار المنعوتات في المقطع ترددا عالي الكثافة، عبر انتقاله من معان مختلفة شكلت معادلة تجمع كل متناقضات الحياة و أقطابها، و كل ذلك كان منشأ تجربة السارد، التي اتصلت اتصالا مباشرا بصدمته.

و بتنوع التكرارات تنوعت معها الأصوات و الإيقاعات الناجمة عن تكرار كلمة أو جملة أو حرف تبعا لحالة السارد، فبعض المظاهر الصوتية الناتجة عن تكرار معين نجدها مستنفرة، قوية صاحبة في مواضع، و نجدها هادئة طروبا في مواضع أخرى، الأمر الذي

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 242، 243.

يدل على عدم استقرار الحالة النفسية للشخصية. و قد توزع استخدام التكرار وفق الحالة الشعورية لذات السارد، فجاء التباين وفق أحداث معينة لتتضافر إحياءاتها مع الموقف وتغنيه دلالة.

3-3-3- المعجم:

تحضر في الروايات قيد الدراسة مفردات تنتمي إلى معجم الوجدان، و أخرى إلى معجم العنف، و ثالثة تنتمي إلى المعجم الجنسي.

و تنتشر مفردات المعجم الوجداني في روايات عدة، فيها من الحب و الحزن والانكسار و الفراق و الهجر و البكاء و الشوق و الغيرة و السعادة، مع ما يتلاءم و واقع أبطالها، منها روايتي ربيعة مراح " النغم الشارد" و "الشاذ"، فالبطلتان عاشتا هزيمة في الحب والزواج، بعد أن قضتا زمنا في الود و الوصال، عانتا من هجران الحبيب، ثم زواجهما الذي باء بالفشل.

كما تحضر أيضا في رواية "لن نبيع العمر" لزهرة مبارك"، لا سيما الفصل الذي يتناول علاقة البطلة بناصر و هجره لها ثم رفضه الزواج منها، و تهربه بحجة أنه غائب أو نائم، أو مسافر، أسباب من شأنها أن تجعل فؤادها ينفطر بين الحب و الكره و الحزن والتعاسة.

تتكرر هذه الكلمات بنسب مرتفعة، وهي منتقاة بعناية مناسبة مع حال الشخصيات من خيبة وانكسار وأمل.

إن المتأمل في معجم أحلام مستغانمي يلحظ أن الكاتبة أكثر من يستخدم هذا المعجم بين الروايات، فهي تكرر ألفاظا بعينها وبشكل بارز، تنتمي ألفاظ رواياتها في معظمها إلى معجم الوجدان، مثل، الحب، و العشق، و الحزن، و الموت، وكأن الرواية تحكي حكاية الحب والموت. فهي تبنى على لفظتي (الحب والموت) حيث حضرتتا في الثلاثية بصورة تقابل أحدهما الأخرى.

و في رواية "ذاكرة الجسد" يحب السارد خالد البطلة أحلام و هي كذلك تبادله الحب، كما تحب صديقه زياد، لكن الموت يقضي عليه. أما في رواية فوضى الحواس، فتذهب البطلة لملاقة حبيبها في شقته متحدية الموت. تتسلل بين المتظاهرين في تحد صارخ للقتل والرصاص، بل وتشبه نفسها بالمناضلة "جميلة بوحيرد"، وكأنها تقوم بعمل بطولي وهي تعبر مقهى (ميلك بار)- الذي فجرته المجاهدة جميلة إبان الثورة التحريرية- متجهة إلى حبيبها، في صورة رمزية للشجاعة و التضحية، ومفارقة واضحة فحياة تقوم بعملية عظيمة(الحب) متحدية الموت الذي تواجهه في الشارع بفعل احتقان المظاهرات من جهة، و من جهة أخرى متحدية ردة فعل وجهها إن علم بخيانتها، ومع ذلك تتحدى الكل، وتتستر بعباءة وشال وتنفذ مهمتها وترجع سالمة غانمة.

ومن جهة فهذا الاسم يحمل نقيضه و(يعني عكسه كعادة العرب في تسميتهم ما يرون فيه شرا بنقيضه)¹، فأينما حلت حل الموت، وكانت مهمتها ككاتبة قتل أبطالها و لا سيما الذكور منهم.

¹ - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 234.

و في عملها الثاني، تبحث في عملية متواصلة ومحفوفة بالمخاطر عن بطلها الورقي الذي صنعه ثم أحبته، في الشوارع و على الجسور أين يموت سائقها من قبل الإرهاب للاشتباه في أمره، ثم تقع في حب عبد الحق و تقيم معه علاقة دون علمها باسمه ظنا منها أنه الشخص الذي تبحث عنه. و لا تعرف ذلك إلا يوم موته برصاصة إرهابي.

ثم في روايتها الثالثة "عابر سرير" يذهب البطل الذي لا نعرف له اسما حقيقيا سوى اسمه المستعار (خالد بن طوبال)، الذي اختاره لنفسه هربا من الموت و تنكرا به، يذهب إلى باريس لنيل الجائزة، فيلتقي بالبطلة التي أحبها منذ قرأ روايتها الأولى، يعيش معها بعض اللحظات ليعود محملا بجثة "خالد بن طوبال" الحقيقي إلى موطنه قسنطينة.

إن الحب والموت في الثلاثية حضرا ندا أند في صراع متواصل ومستمر وهما لفظتان تتواتران بنسبة كبيرة، كلمة بعينها أو باشتقاقتهما اللغوية. وتكرر اللفظة الواحدة أكثر من مرة في الصفحة الواحدة، فلفظة **الحب** تتكرر في **ذاكرة الجسد** 384 مرة، فمثلا في الصفحة 140 والصفحة 236 تتكرر لفظة **الحب** باشتقاقاتها 6 مرات، و 5 مرات في الصفحة 373، و كذلك في الصفحة 308، و يصل التكرار إلى أقصى حد له في الصفحة 237، أين تتكرر اللفظة 10 مرات.

في حين كلمة **"الموت"** تتواتر 165 مرة، تتكرر 8 مرات في الصفحة 246، و 7 مرات في الصفحة 318، و 5 مرات في صفحة 250، وتوجد في الصفحة نفسها أكثر من هذا الكلمات تحيل إلى حقل الموت (قبر، دفنت، مقابر، مذبحه(2) جثث، جثتها، يبكي، البكاء، جثة، حزننا (2) وكذلك في الصفحة 322، و 5 مرات في الصفحة 388.

و في رواية **فوضى الحواس**، تتواتر لفظة **"الحب"** بكثرة، حتى لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من هذه الكلمة، فتتكرر 395 مرة، ففي الصفحة 10 تتكرر 5 مرات، وكذلك في الصفحة 349 أين توزعت على مساحة نصية قدرها ثلاثة أسطر فقط. ففي الفصل الخامس والأخير على سبيل المثال و المعنون بـ"قطعاً". على طول صفحاته من(239 إلى 375) نجد أن لفظة **الحب** تتكرر 132 مرة تقريبا، بمعدل مرة في الصفحة الواحدة. أما لفظة **"الموت"** فنجد تواترها يقل عن لفظة **الحب**، أين نجدها تتكرر 184 مرة.

أما رواية **"عابر سبيل"** التي تمتد على مساحة ورقية تقدر بـ319 صفحة، فتتكرر لفظة **الحب** فيها 258 مرة. تتكرر 5 مرات في كل صفحة من الصفحات الآتية: (25-87-187-192-315) وتزيد عليه بمرّة في الصفحة 288، و تتواتر 7 مرات مثلا في الصفحتين (89-186) في حين يبلغ مدى تواترها إلى 9 مرات في الصفحة 212.

في حين تتكرر كلمة **موت** 307 مرة في الرواية، و تتواتر أكثر من مرة في الصفحة الواحدة وأحيانا بنسبة كبيرة، فمثلا تبلغ أقصى حدها 11 مرة في الصفحة 260، و 8 مرات في الصفحتين 22، و 244، كما تحضر بصيغ تنتمي إلى حقل الموت في الصفحة 22 مثل (مقبرة- وفاة- جثث- حداد يبكي- رفات- قبر- فراق- دفن مقابر). تتكرر خمس مرات في الصفحة الواحدة وذلك في الصفحات (25-28-42-43-128-238-259-290). وتتواتر 6 مرات في الصفحة الواحدة من الصفحات الآتية: (31-247-263)، كما تتكرر 7 مرات في صفحة الواحدة في الصفحات الآتية: (163-164-262).

والملاحظ أن كلمة الموت هنا في (عابر سرير) أكثر تواترا منه في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، ذلك أنها تتطرق لبعض الأحداث التي اقترفتها الجماعات المسلحة كمجزرة بن طلحة و مقتل ابن أخ البطل زيان (خالد)، و قد تطرقت فيها صاحبته لبعض الأحداث الدموية على لسان راويها المصور كمجزرة بن طلحة، وكذلك حادثة مقتل ابن حسان أخ خالد بن طوبال على يد الإرهاب، كما توفي فيها خالد بن طوبال.

و تواصل رحلة الحزن والكآبة لتخرج من دائرة مأساة الذات إلى مأساة الوطن، حيث تمتد غارقة في الحزن، بل تنحو إلى العنف في مقاطع متفرقة لروايات متعددة، إنها ألفاظ تنتمي إلى معجم فرضته المرحلة التاريخية والسياسية التي مرت بها الجزائر في العشرية السوداء، ومنها(القتل، الدم، الرصاص،الذبح، التعذيب، الاغتصاب، الاختطاف، الإرهاب، الرصاص، الانفجار، الخوف، الرعب، القدر، الدمع)، و تنتشر في كل الروايات التي تناولت الأزمة الوطنية مثل: **بعد أن صمت الرصاص...، وطن من زجاج، الشمس في علبة، في الجنة لا أحد، وتاء الخجل، بين فكي وطن،** وبعض الأجزاء من روايات أحلام مستغانمي كما مر بنا من قبل، مثلا رواية بعد أن صمت الرصاص، ذات 264 صفحة، يغلب البياض فيها سواد الكتابة تقريبا نصفها، ما يعني بأن مساحتها الحقيقية على طول الصفحة حوالي 142، تتواتر لفظة الموت فيها 221 مرة والوطن 76 مرة، والرصاص 52 مرة، و القتل 36 مرة، والقبر 26 مرة.

و تسود روايات هذه الفترة لغة سوداوية بفعل القتل بأبشع صورته والتهديد والوعيد في كل لحظة.

انتشار القتل و خراب الوطن و فقدان الحبيب يساوي الموت والضياع. هي المعادلة التي تتحكم في شخصيات بعد أن يصمت الرصاص...، وطن من زجاج، وفي الجنة لا أحد، و **الشمس في علبة** و لعلها أكثر الرواية التي حاولت أن تتناول عمق الأزمة و انعكاساتها على الأفراد لاسيما الأطفال منهم، من خلال الحديث عن بعض جرائم الإرهاب في بعض الأحياء، أين ينزلون بالبيوت ويكسرون أبوابها و يحطمون نوافذها و يجرون أصحابها بالقوة إلى الخارج، فيعبثون بأجسادهم و يقطعونها إلى الأطراف عدة، فيعلو الصراخ والعيول، و صيحات لطلب النجدة، رواية انحصرت مفرداتها في الإبادة و القتل والاعتقال، و الخناجر، و السيوف، و الحزن، و الصراخ، و الخوف¹.

كلها شخصيات روائية عايشة الأزمة بكل آلامها فخاب أملها في المستقبل، وتضاعفت مأساتها الذاتية أكثر، و تمضي هكذا النصوص في تفجير معجمها الدموي تعبيرا عن مرحلة متخنة بالجراح.

و يحضر معجم آخر و لكن بقلّة، ألفاظه تتصل اتصالا مباشرا و بحثا بالجنس وكل ماله علاقة بأوصاف الجسد و أعضائه مثل(الجسد، الشهوة، العشق، المتعة، الرعشة، الرغبة، العناق، القبل، الاحتضان، الشفاه)، وتشيع هذه المفردات بشكل كبير عند الروائية فضيلة الفاروق إذا ما قورنت بباقي الروائيات، لاسيما في روايتها "اكتشاف الشهوة" و "أقاليم الخوف"، وهي تتناول بعض المشاهد الجنسية.

¹ - ينظر: سميرة هوار: الشمس في علبة، ص 43، 44، 45، 46، 47

فمثلا، تتكرر لفظة الجنس في رواية "اكتشاف الشهوة"، 3 مرات في الصفحة 54، وتتواتر لفظة الشبق في الصفحات الآتية: 32، 33، 44، 41، والشهوة مرة في الصفحات 30، 54، 55، ومرتين في الصفحتين 31 و 80. والقبلة 4 مرات في الصفحة 30، و5 مرات في الصفحتين 53 و 54، و 3 مرات في الصفحة 31، والشفاة 7 مرات في الصفحة 30، و 5 مرات في الصفحة 32.

و الكاتبة و إن كانت في هذا العمل انطلاقا من معجمها الجنسي، تطرح قضية العلاقة الجنسية بين الزوجين من جانب نفسي واجتماعي و تبعات ذلك على الشخصيات، غير أنها في الرواية الأخيرة "أقاليم الخوف"، مشهدها الجنسي بحث لا يحيل إلا على نفسه، فنجدها وعلى امتداد 5 صفحات من الصفحة 110 إلى 115 تتحدث عن مشهد جنسي كل ألفاظه جنسية بحثة من الأفعال للأسماء للصفات. و ذلك حينما تحول مشهد اغتصاب محقق عراقي للأمريكية "مارغريت" إلى مشهد جنسي متكامل يُحتفى به فعلا ولغة.

و هذا التواتر اللفظي لهذه الكلمات تأكيد على معناها، إذ يحقق في حد ذاته أهمية خاصة في المتن، تحتفي بها و بهذا القدر للدلالة على الغريزة التي تسكن الجسد الإنساني ولا يستطيع السيطرة عليها ولا كبح جماحها. فكل لفظة في المقطع تتعدى معناها القاموسي حيث تحشد مجموعة من المعاني (فاللفظة لا تحمل معناها القاموسي فحسب، بل تضيف إليه حشدا من المترادف و المشترك، الكلمات لا تحمل معانيها فحسب، بل تستثير معاني الألفاظ الأخرى التي ترتبط بها من حيث الصوت أو من حيث المعنى أو من حيث الاشتقاق)¹. و تحاصر هذه المفردات المعجم اللغوي لكثير من المقاطع وتسيطر عليها، كما تسيطر على الشخصية الأنثوية في الرواية، وكأنها تؤكد في الرواية بأن العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة (جسدية تستعير الكلام لكي تعبر عن اللذة والألم في آن واحد)².

و ما التكرار الواضح لهذه الألفاظ إلا تأكيد على رغبات الشخصية الدفينة. الأمر الذي يجعل لغة فضيلة الفاروق في بعض المشاهد لغة جسد و جنس ترتكز على مثيرات الجسد العضوية، إذا ما قورنت بباقي الروايات قيد الدراسات.

و نجد هذا المعجم كذلك، ولكن أقل حِدَّة و بصور مهذبة ألفاظها عند الروائية سارة حيدر في "شهقة الفرس" وأيضا عند أحلام مستغانمي. لكنهما وان كانتا تتكلمان عن بعض المشاهد الجنسية فهما لا تستعملان معجم فضيلة الفاروق الصاحب الفاضح، تلمح كتابتهما أكثر مما تصرح، لغتهما تتصل بالنفس والروح أكثر منه بالجسد، هو معجم تجريدي وجداني محبب يدل على معان الحب الشوق، الحنين الخيبة و الانكسار والهزيمة، الحزن، الألم، الخيانة، الكراهة، العذاب، الفرح، السعادة، الكبرياء. تتناسب كثيرا مع حال الأبطال لاسيما عند أحلام مستغانمي و بطلها خالد بن طوبال لتكون الألفاظ محور أزمته.

و تستخدم فضيلة الفاروق لغة قاسية انفعالية للتعبير عن واقع المرأة انطلاقا من وضعها، فهي تكتب بعنف الواقع وقسوته حتى في مجال(الرومانسية) العاطفي، تكتب بذات متوترة متمردة على الواقع، عكس أحلام مستغانمي تكتب بمجازية شعرية هادئة محببة، تكتب

¹ - René Wellek And Austin Warren: Theory of Literature , P 179

² - عباس مكي : المرأة الأخرى و الرجل الآخر، مجموعة مؤلفين: قضايا المرأة العربية، الشريعة، السلطة، الجسد، دار بدايات، دمشق، سوريا، دط، 2008، ص 158.

وكانها تعيش ترفاً لغوياً، حتى وهي تكتب بذات انفعالية متوترة يشعر القارئ بمتعة جمالية وهو يقرأها.

3-2- الشكل الطباعي:

إن الشكل الطباعي وجه آخر من أوجه الشعري في الرواية، فهو يفترن بالشكل البنائي للرواية كطريقة الكتابة وتوزيعها على مساحة الصفحة بشكل يشبه القصيدة، و أيضاً علامات الترقيم التي لها أهمية كبيرة في إيضاح النص و تعميق فكرته لامتلاكها دلالات و إichاءات قد يعجز الكلام المنطوق أو المكتوب عن الإفصاح به (في الصمت تغيب لغة الكلام و لا تغيب الدلالة، فبقدر هذا الغياب تكون الدلالة أكثر تعبيراً أو بروزاً وتماوجاً مع الأسود الناطق)¹. إنه كلام عميق و خفي يتمظهر حضوره في الشكل الطباعي.

إن الرواية التي اتخذت في شكلها الطباعي شكل القصيدة الحرة هي رواية "بعد أن صمت الرصاص.."، و ذلك كروية بصرية للوهلة الأولى بغض النظر عن لغتها إن كانت شعرية أم لا، مساحة الصفحة فيها يحمل صراعاً بين السواد و البياض، و في أغلب الحالات كان الانتصار فيها للبياض، تأكيداً بأن الشكل الطباعي أصبح لا يقوم على امتلاء الورقة الذي يوحى بالنفس الطويل في الكتابة بشكل عام، بل أصبحت المقاطع قصيرة متوترة مشحونة، تعيش صراعاً يبرز متمرداً على سلطة المحكي الكلاسيكي و يقترب في ذلك من قصيدة النثر، فهو فضاء مستقل لوحده، كما يتضح في المقطع الآتي:

(سراويلنا مبللة،
و أصابعنا مكبلية،
و شفاهنا بالمفاتيح مقفلة
هل عرفت ما المسألة!!
هل عرفت،
أي إعصار مر من هنا
و تركت بهذا الشكل
حياتنا مهملة!!
هل عرفت
لماذا وجوهنا بالخزي
بالعهر
مهلة!!
و بالأسود
القائم
ملونة!
وجودنا عدم
غيابنا عدم
ها هي ذي المسألة!!)².

1 - عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 154.

2 - سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص..، ص 57، 58.

لقد جاءت اللغة التركيبية في النص مقتضبة موجزة سريعة متوترة و مشحونة، نشعر أحيانا بانعدام التواصل المنطقي، و هذا خرق لقانون التسلسل الذي تعرفه الكتابة السردية عموما و التي تتسم بالترابط و التسلسل، الذي يتوجب الانتقال من حدث إلى آخر، وفق تسلسل واضح و متتابع له أسباب تقضي إلى نتائج معينة. و هذا راجع إلى الانفعال و الدفقة الشعورية التي تعترى الساردة و قد تجلت بشكل واضح في قصر الأسطر، الناتج عن انقباض و احتباس النفس عند الساردة و اختناقه، لشدة الانفعال و التوتر و الغيظ، الأمر الذي جعل الإيقاع يأتي قصيرا متوترا، يخضع كما جاء في كل الحالات لشعور الساردة، نواته تتوزع على سلم الحالة الشعورية للساردة، مرتبطة بالدلالة الكلية للفكرة التي تتكلم عنها.

و هذا التحرر النسبي من اللغة السردية، و الاستجابة طوعا للغة الشعر الحديث والمعاصر، جعل مساحة الصفحة تخضع لثنائية البياض و السواد، و الكلمات تتوزع بشكل يحاصر البياض حد الإلغاء، فيفرض البياض إيقاع الصمت على النص، و يطبق على مساحة السواد كما يطبق الذل و الهوان و الخزي على نفس السارد، و هي ترى العرب في كل مرة ينحدرون إلى هوة سحيقة و يلبسون الإهانة طوقا للبقاء و الحفاظ على مصالحهم الشخصية.

تستغرب الساردة من واقع عربي مرير، يبعث على الخزي و العار، فراحت تكثر من علامات التعجب، فانفجرت شظايا مدججة بالمعاني و الدلالات المتعددة، تثبت حضورها بقوة، إنها تتعجب في ذل من حال العرب، و تتساءل (هل، لماذا) و تستغرب في حيرة مستمرة مليئة بالتهكم و السخرية خلقت غصة، فيها من المرارة و السخط و اليأس ما يجعل التعجب يحمل كثيرا من الدلالات كالغضب و الاستهزاء إلى جانب الهزيمة والانكسار، مخنزلا الصراع المرير الذي يتدافع في دواخل الساردة.

لقد احتلت علامات التعجب مكانا مشهدا لقول ما يختلج صدر الساردة و لم تستطع البوح به لغة، فهي تتجاوز الدلالة المعجمية لكلمة التعجب، و تمنحها كما زاخرا من المعاني اللامتناهية، تعكس عن وعي مصيبة العرب، فتنضافر علامات التعجب مع سخط الساردة وخيبتها، و تصبح لغة ثالثة حافلة بالمدلولات اللانهائية، و يمكن القول: إنها لا تحيل إلى موقف بعينه، بل يمكن للقارئ أن يستدعي خلالها أكثر من موقف عربي تحضر فيه هذه الدلالة.

و يحتل الشكل الطباعي للكتابة الجانب الأيمن لبعض الروايات كما القصاصد الحرة، مثل رواية " لن نبيع العمر " لزهرة مبارك في المقطع الآتي:

(أحبك دوما و مهما حبيت..

و لن أنساك مهما يصر..

.. فأنت من هزم الفؤاد...

و أنت قضائي و أنت القدر..

.. رموشك كانت سهامها قوية...

أصابت القلب دون حذر..

..ولجت الفؤاد دون انتظار..

فكان سلاحك سما لا خنجرا..)¹

¹ - زهرة مبارك: لن نبيع العمر، ص 67.

و من شأن هذا الشكل الطباعي ذي المقاطع القصيرة جعل المقطع أكثر شعرية، حيث يشحنه بإيحاءات شعرية وفق الحالة الشعورية للسارة و التجربة البائسة التي تحياها، زادت بها نقاط الحذف مع بداية كل سطر و نهايته دلالة أعطت وقعا بصريا خاصا، يزج بالقارئ في حيرة و يجعله يؤول ليمنح النص أكثر من قراءة، هدفا تنتشده الكاتبة، رغم أن النقاط لا تحيل إلى جمل محذوفة بعينها، إلا أنها تصب في نقطة واحدة و هي الألم الكبير الذي كابدته الساردة نتيجة خيانة حبيبها، حتى أضحت لا تقدر البوح به لفظا، فهي تتوقف تحسرا وتأملا في حبه الذي قضى عليها.

تحضر علامات الترقيم أيقونات دالة، شارحة و حاملة لمعان عدة، مانحة بذلك القارئ دوره الفعال للمشاركة في إنتاج المعنى.

(... و أنت يا من جننت من حيث لا أدري.. من أنت؟

من الذي أتى بك إلي و أنا في طريقي إلى المجهول؟

... فالمكان مأزق... و حبك أكثر من مأزق...

... هيا قولي.. أألحبت جئت؟ أم للفرجة؟

أم هو حنينك التقليدي لراحة الدم؟ و أجواء المجازر؟

... اعترفي على الأقل في هذه اللحظة الحاسمة أنك ضيعت عمري.. و أعدمت تاريخي..

و جردتني من مصيري..

يا امرأة بلا مصير..

... بكل الغموض أنت.. أنت

كل الحيرة... أنت...¹

و ما يميز هذا المقطع كثرة علامات الحذف أو النقاط المتتالية التي تحضر مع بداية الجمل وفي وسطها و في النهاية امتدادا للدلالة، و هي بذلك تعمق المعنى المبطن في ذات السارد، إنه صمت مقابل الكلام، و لكنه صمت بليغ لم يستطع البوح به فعلق غصة في القلب والحلق، ابتلعت معها المنطوق و المسكوت عنه.

و ما الاستفهام سوى حسرة على الحب الذي قاده في النهاية إلى هاوية بلا قرار تركه يعيش حالة من الهذيان المستمر في صدمة مذهلة. إنه استفهام يؤدي معان عدة لصيقة بنكبة السارد و فجيعة، باستثناء معنى السؤال بغرض الإجابة، فهو ينزاح عن موضعه الأصلي حين يتساءل في حيرة و خيبة، و يلح فيه مسترجعا ذكرى زوجته، التي يتهاوى صرحها و ينكسر على وقع خيانتها حين تسمي ابنيهما على اسم خطيبها السابق.

علامات الاستفهام المتتالية تبني الحدث الأساس للسرد، و حولها ينسج المحكي الروائي بؤرة فكرته التي وقف عمر أمامها حائرا مفجوعا متحسرا، لا تحمل دلالة التساؤل لمن ينتظر الجواب بيقين بقدر ما تؤدي دلالة الحسرة، فالوضع الذي يسترجعه أملى عليه الحيرة و التعجب، هو في صدمة عنيفة، لا يستطيع استيعاب ما يحدث أنه يتساءل في تعجب عن الذنب الذي اقترفه في حق زوجته حتى تجازيه بالخيانة و هي على فراش الموت.

إن كثرة النقاط المتتالية التي استفحلت على فضاء المقطع هي دلالة على كثرة خيبة البطل عمر، إنها تشير إلى استمرارية الألم و تواصله بجعلها آخر ما يُختتم به المقطع.

¹ - زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص 100.

فتصبح دلالة أعمق متصلة بالتجربة الشعورية للساد، و بمثابة الصرخات الداخلية التي تعبر عن الذات المكلومة و ما تعانیه، فهي تتأوه بلهيب الحسرة، و لوعة النفس و آهاتها، لأن فعل الخيانة ترك جرحا داميا على الذاكرة، لن ينساه و هو يراه ممسرحا أمامه في اسم ابنه، الذي انقلب حبه له كرها محمولا على كرهه، كيف و كل شيء محاصر بذكرى خيانتها.

و تعد علامات الترقيم دعامة بنائية لدعم دلالة النص، فقد أوكلت لها مهمة التعبير عما يضطرم و يتصارع في ذات البطل، و لم يستطع الإفصاح عنه و البوح به، لقد ارتبطت بالدلالة و أثرتها، فهي تتكاثف مع اللغة لإيصال خطاب الرواية و إكسابها ظلالات شعرية.

و تكثر علامات الحذف الثلاث (...) و النقطتان (..) في أغلب الروايات، فعلى سبيل المثال لا الحصر رواية " لن نبيع العمر " لزهرة مبارك"، لا تخلو صفحة من صفحاتها المائة و ستة و ثلاثون (136) من هذه العلامات من ذلك قولها:

(أخصرها نحيل أنساه ودادي...؟

أشعرها الأشقر كثير السبائل...؟

أشقراء الجفون أنسته ودادي...؟

أنسته الهموم أنسته المخاذل...؟

عانتب كوني عانتب ميلادي....

و انتظرت منيتي أقرب المراحل...)¹.

و تكتسب علامات الترقيم في تجريدها البصري سمة شعورية تجتمع حسرة و يأسا، إذ تقف جنبا إلى جنب للإفصاح عن خيبة البطلة في حبيبها ناصر، حين تركها إلى أخرى ذات شعر أشقر و جفون شقراء، و خصر نحيل.... مواصفات ما يوازيها من فتنة وإغراء فاعلة على ذات ناصر تجعله يخونها. لذلك تحضر علامات الاستفهام للمحافظة على استمرار صدمة الساردة حينما تلقت الموقف و رأت حبيبها برفقة أخرى في الفندق بالمدى الشعوري ذاته.

و يؤدي الاستفهام دورا كاشفا لحالة الساردة، فهي تبين بالقدر ذاته عن حمولة المعنى للكلمات، حيث يترد الاستفهام علامة بصرية على الجمل الإنشائية، و يولد صورا استفهامية لا تخلو كل واحدة فيها من شحنات نفسية قلقة متوترة عصية عن المسامحة، فالاستفهام ونقاط الحذف هنا علامات غير لغوية تتكى على التشكيل البصري ضمن نظام إشاري يعادل اللفظ و أحيانا يكون أبلغ منه و يقول ما لم يقله المقطع السردي بتشكيله الشعري، فهي أضفت على المضمون نوعا من التكتيف الإيحائي إلى جانب البياض، إنه تكاثف استفهامي يبحث عن جواب في قلق مستمر و غيرة زادت عمقها نقاط الحذف، لتتكاثر علامات الترقيم و تدخل المقطع في قلق و تساءل و تشابك و إرباك، الأمر الذي يكسب اللغة الروائية بعض شعريتها.

و من علامات الترقيم ما نجده في مقطع من رواية عابر سرير: (و قبل سيجارة من ضحكها الماطرة التي رطبت كبريت حزنك. كنت ستسألها، كيف ثغرها في غيابك بلغ سن الرشد؟ و بعيد قبلة لم تقع، كنت ستستفسر: ماذا فعلت بشفتيها في غيبتك. من رأت عيناها؟ لمن تعرى صوتها؟ لمن قالت كلاما كان لك؟)².

1 - زهرة مبارك: لن نبيع العمر، ص 117.

2 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 10.

يقوم هذا المقطع على حضور جملة من علامات الاستفهام، ليس بغرض السؤال لتلقي الجواب من قبل البطل، بل يستفهم ظاهرا على وضع متيقن من حدوثه، فهو على يقين من تسليم حبيبته نفسها لغيره، و لو أن البطل السارد نال من حبيبته حياة حقيقة شعورها لكفاه منها هذا التساؤل، و أراحه و اطمأن قلبه و استكانت سريرته. تحيل كثرة الاستفهام بوصفها علامات غير لغوية ناقلة للمعنى، بل أكثر من ذلك أداة لتفجير الحمولة الباطنية للسارد على يقينية الجواب في حسرة و خيبة و دلالة لمعرفة العاشقين بحال معشوقهم.

إن علامات الترقيم أيقونات متوهجة بمجموعة من الدلالات، و لغة ثانية تمتلك دورا في إنتاج المعنى و تحقيق دلالاته، لا يجوز إهمالها و التغاضي عنها، و هي كغيرها من جملة التنويعات الموظفة من قبل الروائيات داخل البنية اللغوية و الشكلية للمنجز الروائي، تأتي في باب بلوغ الشعرية بأي شكل من الأشكال.

إلى جانب ذلك، استعارت الروايات بعض خصائص الشعر من غموض و غنائية و استخدام للطبيعة و كلها قدمت بطريقة شعرية.

3-3 - الغنائية:

وجه آخر من أوجه الشعرية في الروايات و هو الغنائية، و نلمحها من خلال التلغني بالذات المكلمة حد الإفراط في المشاعر العاطفية و الوجدانية الحزينة و الجياشة، حيث تسم بعض الروايات الإغراق في الذاتية الحزينة و هي تعبر عن انفعالاتها و تأوهاتا ترجمة للعواطف و الأحاسيس، و هي تنحو بذلك منحى رومانسيا، ما يفتح الباب على الشعرية فيها، و لا سيما حين يسيطر عليها ضمير المتكلم حين تلجأ بعض الشخصيات للتغني بالحبيبة أو الذات المكلمة في أغلب الحالات ذلك أن ضمير المتكلم هو الأقدر على (التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، و يكشف عن نواياها بحق، ويقدمها للقارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون)¹، فكثيرا ما يتوقف السرد ليفسح المجال للذات المتألمة لتتغنى بفجائعها، كما في هذا المقطع على لسان السارد الذي تسيطر عليه الذات المنفعلة و العاطفة المتفجرة المشحونة بالغضب و الهزيمة و الانكسار، و قد مر به الأمل و الانتظار حتى أدرك ضياع نفسه و أسرته، واقفا أمام حب زوجته لخطيبها الأول الشهيد "الرشيد"، حب لم يمت حتى بموته، يجسده مقاطع يتغنى فيها بفجيعة التي يربطها خيط عاطفي موحد:

(كم أحببتك يا سيدتي. شردتني إلى مدن مشيتها حافيا و عاريا..
أحبيتك كما لن يحب رجل امرأة، كما لن تستطيع أغنية أن تغازل امرأة، كما لن تستطيع
قصيدة أن تصف امرأة
كنت مدينتي.. منفاي

كنت الرجوع إلى الغموض.. الرحيل نحو المجهول
كنت جنوني الأول و الأخير فصرت ذاكرتي، بلاطها زجاج مكسور.
ها.. النهار يلج من ثقب هذا اليوم الآتي..

1 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد 240، ديسمبر، 1998. ص 185.

ها أنا من سيفتح الباب عما قليل لأول ربيع قادم من زمن ليس زمني؟ نجوت من ميتات كثيرة لكنني لم أنجح من عينيك و أنت تهزميني و تنصرين "الرشيد" علي.. حتى و أنا ألمم انكساراتي لم أصل إلى شيء يبرره فشلي أمامك.. أكان علي أن أموت شهيدا كي تحبيني تحيين ذاكرتي في المناسبات الوطنية المكتظة بالتهريج؟ يا امرأة وصمت ذاكرتي بالعار..

يا قلبا لم أدخله طواعية.. يا عمرا لم أنج من سكاكينه..¹ و يبدو أن المقطع عكس لحظات الانفعال القائمة على التعبير عن الذات، لتشكل تجربة إنسانية شعورية مكثفة و بكل أهاتها، لقد كان عبثا يبحث عن بريق ما عن ود و حب من زوجته جميلة طوال سنين زواجه، و إنجاب ابنه الثاني الذي سمته زوجته على اسم حبيبها "الرشيد"، و يقف على فاجعته التي عظمت حزنه و انعكست كرها على ولديه و لا سيما على الذكر الرشيد، فكانت حياته خيبة و مرارة تمتد من الماضي الثوري إلى الحاضر وانتحار ابنه بسبب ما آل إليه، و مستقبل مسدود ليتجسد في كره ابنه له، و تكون معاناة عظيمة يختزلها صمت مطبق، و يتغنى في انفعال بحبه لها و بخسائره الفادحة بسبب هذا الحب، و يتجسد هذا الانفعال في بعض الأساليب الإنشائية كالاتهام المفضي إلى التعجب و الحسرة والمرارة(أكان عليا أن أموت شهيدا كي تحبيني...؟ هل أنا) كما يمضي النداء في الاتجاه النفسي الانفعالي متوثبا بالحزن و الانكسار(يا قلبا وصمت ذاكرتي بالعار.. يا قلب لم أدخله طواعية.. يا عمرا لم أنجح من سكاكينه)، فهو يستحضر القلب و العمر ليضعهما موضع العتاب و الاحتجاج و اللوم، و المساءلة والشكوى، ويمضي في تفجير حزنه الفردي تجاه محبوبته عبر صفحات الرواية كلها، وينقل عالمه الداخلي بكل ما يفيض من مشاعر دفاقة و حزينة، و رغم علمه بعدم انقطاعها عن حب الرشيد إلا أنه لم يزل يعشقها و يتغنى بذلك العشق من بداية الرواية إلى نهايتها، ولكنه تغني مشوب باللوم و الحسرة و الأسى و الشكوى.

(يا امرأة مرت في حياتي كالحلم.
أنا الرجل الذي انتظرك عمرا و حين جئت صار عمري بداية الكلام..
أنا الوهم الذي أصبح حقيقة.. جنتك هاربا من الادعاءات الكاذبة.. جنتك زاحفا على ركبتني كالبوديين.. تلك كانت طقوس العبادة، فكنت آلهتي التي صدقت مزاعمها وشريعتها حد أنظر²).

و يسعى المقطع إلى التعبير عن حالة شعورية محددة و البوح بها، و هي حالة ظلت جاثمة على السارد لا تبرحه أبدا ، و يكبر حزنه من خيبة إلى أخرى، ليؤكد وحدة الشعور التي تلف هذا المقطع، عاشق معذب بأحلامه و أحزانه، و يائس تعيس، و مثقل بتتابع خيباته، و صدمته العاطفية التي يعيشها بمفرده ، يؤكد لها عبر الضمير (أنا) للبوحة عما يعتمل في داخله من جراح الحب. السارد وهو يتغنى بفجيعة الذاتية، يشكو فجيعة الأسرية في ولديه إذ تحولت معاناته و صبغت حضوره بالسلبية، تركت أبعادا عميقة في نفس ولديه، انطوت على

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 103، 104.

2 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 96.

مشاعر الكره و العداة له، و هو ما ظل يؤرقه و يقض مضجعه، لا سيما بعد موت ابنه الذي أورثه الحزن و اليأس و الشعور بالندم، أين تمثلت له (عقدة الذنب)، ظلت تسيطر عليه طول الرواية، يعيش بها معاناة داخلية ذاتية حتى آخر الرواية، أين كاشف ابنته حقيقة قسوته و صور معاناته.

و الأمر نفسه تزخر به ثلاثية أحلام مستغانمي، كما في هذا المقطع المتوثب بالحزن والأسى، يختزل هزيمة "خالد" في حب أحلام و تخليها عنه مرتين، الأولى حبها لصديقه الوحيد زياد و الثانية زواجها من صديق عمها.
(كنت في الواقع امرأة زوبعة، تأتي وترحل وسط، الأعاصير والدمار.
كنت معطفا لغيري وبردا لي.
كنت الأحطاب التي أحرقتني بدل أن تدفني.
كنت أنت¹).

إن ذات البطل مهمومة بالحببية تؤرقها تلاعبها، وتحرقها آلام الفراق والهجر. قبلها كان يصارع على كل الجبهات قسوة الوطن، و يتمه، و صقيع الغربية، ليطبق على قلبه في الأخير خيانة حبيبته.

و يقوم هذا المقطع المجتزأ على تنامي قهر البطل وتكثيفه، مقطع يفيض بغنائية حزينة يأخذ فيها سلوك محبوبته غير العابئة به مركز الثقل و الكثافة، إنه يدور ضمن بنية مغلقة منبعها و نهايتها الذات المكلومة، ومدارها عذابات السارد، بصورة المطعون و المتوجع و اليأس.

إن استبطان ذات الساردة وانفعالاتها الوجدانية ينبثق عنه كثير من الخيبة والحسرة والألم، يؤكد تكرار الفعل وتاء الفاعل المقترنة به (كنت)، مع بداية الأسطر الأربعة، و يتعداه في الرابع منها إلى الضمير الظاهر (أنت)، رغبة في تعميق التأكيد والإصرار على أن حياة مصدر عذابه، و يضعها بذلك موضع المتهم غير البريء، و قد وُلد تكثيف التكرار المرتبط بوضع خالد العاطفي إيقاعا عزز الطاقة الغنائية، و حمل معه توترا فجر مكبوتاته إلى أقصاها.

و هكذا، يتخذ الإلحاح (بواسطة التكرار) موضعا خطابيا ملونا بالشكوى والحنين إليها. تعود دلالة الخيبة و الألم والعجز عند خالد لتحمل هالة من الانكسار الرجولي، حدّ البكاء تنأى بالنص عن واقع الفحولة العصية عن الدمع :

(يوم اكتشفت و أنا أذرف دمعة رجالية مكابرة: إنه يحدث للرجولة أيضا أن تنكس أعلامها و ترفض حتى لعبة المجاملة.. أو منطق الكبرياء الرجالي.. و أننا في النهاية أسياد أجسادنا كما نعتقد [...] أذكر أنني لعنتك.. و حقدت عليك آنذاك، و شعرت بشيء من المرارة المجاورة للبيداء.. أنا الذي لم ابك حتى يوم بترت ذراعي، كان يمكن أن أبكي يومها و أنت تسرقين مني آخر ما أملك. تسرقين رجولتي². إن حبه لأحلام يوقفه عاجزا منهزما، و هو الذي صمد أمام كل الصعاب و يكسرها، يقدم صورة للشعور بالعجز و الخيبة و الإهانة، يقتضيها الإفصاح المؤلم بتحطيم كبريائه و رجولته لدرجة صار يبكي ذليلا، لقد غزت

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص 194.

2 - المصدر نفسه ، ص 239.

المقطع دلالة الحزن والأسى والانكسار بانفعال و حقد شديد، ما جعل خطاب الرواية ككل يتأثت بالانكسار والشكوى و الحنين والحب الذليل و الاستعطاف، و من ثم الحقد و الكره. و تتواصل رحلة الحزن و الكآبة عند خالد، لتخرج من مأساة الذات إلى مأساة الوطن، من ماض أليم إلى حاضر أشد ألما، حيث تمتد غارقة في الحزن و تنحو إلى العنف أحيانا. مقدمة صورة عن الوطن، و القتل، و الغدر، و الرصاص، و الإرهاب، و الدم، و الذبح، و الحزن، و الدمع، و الرعب، و الخوف، و الاختطاف، و الاغتصاب، فيتضاعف حزن الذات، أكثر و يمضي النص في تفجير اللغة.

يسود الواقع يأس و تشاؤم بفعل خيانة الحبيبة و الخوف و التهديد بالقتل في كل لحظة، تتبدد الأحلام و تتبخر و ينطفئ الأمل في المستقبل و يدخل البطل في حالة الاضطراب و الكآبة و الحزن في صورة تفيض مأساوية، واقع مر، و حقيقة تبعث على اليأس و الموت المبكر، فيهرب من الذات إلى الوطن، عزاء و أنسا و حنينا و دفنا و ماضيا :

(قسنطينة)

كيف أنت يا أميمة.. واشك؟

أشرعي بابك و احضنيني.. موجعة تلك الغربية.. موجعة هذه العودة..
بارد مطارك الذي لم أعد أذكره. بارد ليلك الجبلي الذي لم يعد يذكرني.

دثريني يا سيدة الدفء و البرد معا.

أجلي بردك قليلا.. أجلي خيبيتي قليلا.

قادم إليك أنا من سنوات الصقيع و الخيبة، من مدن الثلج و الوحدة.

فلا تتركيني واقفا في مهب الجرح).¹

يمتد المقطع بأفق الملفوظات و ينفث بها على أزمة الذات الساردة، الوحدة والغربة و من ثمة أزمة الوطن بأكمله لتمتلئ الملفوظات و تعيش و تحيي في ظل استخدامها الحزين هذا، و عبره تكتسب صفتها الحضورية، و وقعها الجمالي و توقيعها الشعري عبر التغني بها، و من ثمة تبرز عنصرا أساسا لتحقيق شعرية الخطاب.

كما يفتح خطاب الغنائية على هموم الغربة و الوقوف على معاناتها حدّ الحكمة في ذلك (الغربة ليست محطة.. إنها قاطرة اركبها حتى الوصول الأخير، قصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخذ منها، بلد كلما احتضنك، ازداد الصقيع في داخلك، لأنها في كل ما تعطيك تعيدك إلى الزمان الأول، و لهذا تذهب نحو الغربة لتكشف شيئا فتنكشف باغترابك)².

تُشكّل الذات عصب الغنائية وحافز انبائها داخليا، حيث ساعد الإغراق في الذاتية على انتشار الجو الشعري في النص.

4-2- الطبيعة:

تعد الطبيعة عنصرا لبناء شعرية النصوص، حيث (تتجلى الشعرية في النصوص الروائية برسم صورة سردية مرتبطة بعالم الإدراك والحركة، وبمظاهر الكون الطبيعية في تواشج وتناغم تضيف على الأمكنة الأحاسيس الحزينة، وتصبح مظاهر الطبيعة مؤثرا

1 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 284، 285.

2 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 110.

مباشرا في هذه الأحاسيس)¹. فتمزج مظاهر الطبيعة بالأحداث ليصبح جمالياتها تلك اللغة المطعمة بالشعرية في صورها المكثفة دلالة، تحضر مع الإنسان و ضده. تستعير أحلام مستغانمي عناصر الطبيعة بذلك الوهج الذي تثيره في نفس المتلقي و تدغدغ بها حواس القارئ و تحرك مكامن الذوق عنده بكثافتها المجازية :
(يا امرأة تحترف الحرائق، ويا جبلا بركانيا جرف كل شيء في طريقه وأحرق آخر شيء تمسكت به. من أين أتيت بكل تلك الأمواج المحرقة من النار، وكيف لم أحذر تربتك المحمومة كعاشقة غجرية؟
يا بركانا جرف من حولي كل شيء.. ألم يكن جنونا أن أزايد على جنون السواح والعشاق وكل من أحبوك قبلي... فانقل بيتي عند سفحك، وأضع ذاكرتي عند أقدام براكينك)².
يستدعي حب أحلام/ حياة المزيف و الحارق لخالد الانفجارات البركانية، بحمها الجارفة و الحارقة و المدمرة لكل شيء اعترض طريقها، و ذلك لتعزيز سلطتها وجبروتها على قلب خالد عبر صورة شعرية مكثفة تزداد توترا و احتقانا و حزنا في ذات السارد خالد. فأحلام (الأنثى) تأخذ من الطبيعة الدمار و الإعصار و الجذب و القحط .
تقول في مقطع آخر من رواية فوضى الحواس :

(تنتهي العاصفة

يتركني البحر جثة حب على شاطئ الذهول. يلقي على جسدي نظرة خاطفة
قبلة.. قبلتان

موجة.. موجتان

وينسحب البحر سرا.. مع الدمعة القادمة.

البحر أيضا يرحل على رؤوس الأصابع. بعدما يكون قد أتى صاخبا.. هائجا، على عجل.
أ يحدث له أيضا أن يمارس الحب عن ؟

انسحب البحر إذن. غادر جسدي بين قصيدتين ودمعتين. ويبقى الملح.
وبقيت هنا.. إسفنجة بحرية)³.

نُقيم أحلام مستغانمي في هذا المقطع الذي يتكلم عن مشهد جنسي وتبنيه على مصادر من الطبيعة، حيث يتوشح الشعري فيه مع السرد، و ينصهر ليكون معطى دلالي مكثف المحتوى و الشكل، فنجد الألفاظ الآتية:

(الأمواج - النار - ترتبك- بركان- العاطفة، البحر، (صاخبا، هائجا) الشاطئ، موجة)،
ألفاظ انبثقت منها بنية المقطع، حيث شبهة الساردة العملية الجنسية بينها وبين الرجل الذي كانت تفتني أثره منذ البدء، بالعاصفة التي تأتي فجأة وتذهب فجأة، بعد أن تترك آثار خرابها على موضع مرورها غير آبه، كما تشبه الرجل قبل العملية الجنسية وبعدها بالبحر في مده وجزره وتنسب له بعض مظاهر البحر الطبيعية وحركات أمواجه في هيجانها وهدوئها، ما يضيف على المشهد مزيدا من الشعرية يصنعها تواشج مظاهر الطبيعة مع أفعال الإنسان وأحاسيسه، تأتي أمواج البحر صاخبة هائجة متلاطمة تتلاحم في صراع، وعندما تصل إلى

1 - رفقة محمد دودين: خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص 522.

2 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 98، 99.

3 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 290.

اليابسة تهدأ، وتنسحب وتترك ما علق بها على الشاطئ وترميه، كما الرجل تسيطر عليه غرائزه في أنانية -كما يوضح المقطع السردى- و بعد أن تهدأ فرائصه يغادر المرأة بنظرة خاطفة وينسحب على عجل بلا إحساس بها، في هدوء مؤلم، يغادر كما تغادر الأمواج الشاطئ وتترك آثار الملح، و إسفنج بحرية فارغة بألم ودموع .

إن المقطع يحمل تجربة جنسية مكثفة و بكامل طبيعتها، تستعير فيها الكاتبة عناصر الطبيعة للحديث عن الجنس في انحراف سياقي لصنع الدلالة وإضفاء مزيد من الشعرية على نصوصها، فتنزاح ملفوظات عن دلالتها المتعارف عليها، وتبني علاقة جديدة بين الدال والمدلول، بعيدة عن اللغة الإخبارية التقريرية التي تسمى الأسماء بمسمياتها، علاقة قائمة على الهدم والبناء، في صورة مكثفة ومركزة.

تأتي رواية "نقش على جدران امرأة" لكريمة العمري، ممتعة و هادئة و مشوقة وصافية تنهل من الطبيعة في بعض مقاطعها و تسقط حالتها الشعرية على مظاهر الطبيعة لتجعلها تشاركها الحزن و تتقاسم معها الوجد، لعل عبر هذا التمثيل الجمالي يخفف حزنها (تداعت السماء إلى البكاء فاهتزت الأرض لتعرف من مدامها حياة و من ارتوائها حلما يروي قصة عشق سرمدية سطورها الأولى خطت على مسارح الكون فطالنا امتدادها لننصهر بين حلقاتها المتكررة..)¹

تمضي الروائية في الأخذ من الطبيعة ليصبح المقطع مملوءا بالأحاسيس و المشاعر، فهي(أرحل حيث القمر.. و حيث الغيم الذي أعشق.. سأتسلق سلم الحلم.. لأبلغ السحب.. رغم أن الحديث بيننا كفيف.. و الفرح كسيح..)²، إنها ترنو للرحيل إلى مواقع الطبيعة العليا حيث القمر، و الغيم، و السحب، بعد أن صار واقعها السفلي، مخضبا بالدماء، وأقرب المقربين إليها حبيبها، أحد رواده، و سفاحيه.

تفضل فضيلة الفاروق إنهاء أحداث روايتها الأخيرة "أقاليم الخوف" بعناصر من الطبيعة كما يوضحه المقطع الآتي (ستظل أصواتنا عند الشاطئ تتخللها ثرثرة البحر، وغمزات القمر، و تطفل الصيادين.. لكن من يهتم؟ سنظل عاشقين!)³، تأخذ الذات العاشقة عناصر من الطبيعة و تمزجها تناغما مع السرد، أين يصبح لها أفعال إنسان، تؤنسها فيصبح للبحر ثرثرة و للقمر غمزات. و لا ريب في ذلك إذ تصبح الكلمات مستجيبة طواعية لوجدان خلجات السارد، و لحاجيات المبدع الجمالية بغية صنع الدلالة.

3-5-الغموض:

تتحقق الشعرية في النصوص أحيانا عن طريق الغموض، و ذلك بخروجها في بعض أحداثها عن المنطق، فتظهر عصية عن الفهم و الاستيعاب وهي بكامل غرابتها، ما يمنحها معطى شعريا، مستجيبة في ذلك إلى متطلبات الحداثة، التي أصبح الغموض أحد معاييرها. فعلى سبيل المثال ثلاثية أحلام مستغانمي، كانت كبطلتها (تحب الصيغ الضبابية، و الجمل الواعدة و لو كذبا، تلك التي لا تنتهي بنقطة، و إنما بعدة نقاط انقطاع)⁴، فالبطلة (

1 - كريمة العمري: نقش على جدران امرأة، ص 25.

2 - المصدر نفسه، ص 47.

3 - فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص 121

4 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 18.

حياة / أحلام) تظهر في الروايات، شخصية غائبة الملامح لا نجد لها صورة واضحة غير التي يقدمها خالد و الصحفي بدافع ذاتي تأثري انفعالي، ما طبع كثيرا من الحالات طابع الخيال والأسطورة على حضورها، تارة تُقدم امرأة وأخرى فكرة وثالثة وطنا، وهي مثل أغلب الشخصيات تظهر أحيانا بلا اسم (هو، هي، صاحب المعطف، اللون الأبيض، اللون الأسود...) هلامية ضبابية لا تكاد تظهر الشخصيات و نعرف أمورا عن حياتهم اليومية حتى تغيب نهائيا غيابا غامضا.

إلى جانب ذلك، تبدو رواية "فوضى الحواس" رواية غريبة عجيبة تتجاوز أفق توقع القارئ، حين تجعل الكاتبة القارئ يعيش معها (تلك الحياة الوهمية)¹، فالساردة تنهض ببطلها الحبري في القصة التي تكتبها (صاحب المعطف) من بين السطور، وتذهب بفضول أنثوي لنلقاه في قاعة السينما (اولمبيك)، عوضا عن امرأة كما سطرت لهما في قصتها(صاحب المعطف) التي ستكون نواة الرواية وتبنى عليها الأحداث، و تجد القاعة فعلا حيث كان يعرض بها فيلم أمريكي بعنوان " حلقة الشعراء الذين اختفوا"، تتداعى الأفكار لدى البطلة و تستحضر أبطال قصتها (أتراهما كان سيلتقيان حقا؟ و بماذا كانت ستجيبه لو أنني تركت لها حرية الجواب)²، تقع في حب بطل أنتجته سرديا تصدق ذلك وتعيشه تقول:(كنت في الواقع مأخوذة بمقولة "أندريه جيد، إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل". مأخوذة بها إلى درجة أنني، عندما اقترح علي الجنون أن أذهب إلى موعد ضربه بطل في قصتي لامرأة أخرى، أخذت اقتراحه مأخذ الجد، وقررت أن أذهب بذريعة كتابة شيء جميل)³. تبحث عنه في الواقع، و تقع في حبه، و تبدأ فصلا جديدا من حياتها مع رجل كان مجرد شخصية ورقية في قصتها. يوهنا السرد أنها عثرت عليه خارج كتابها، وتعيش معه قصة حب مبهمه لا تخضع لرابط منطقي مبعثرة الملامح كما هي ملامح بطلها الذي لا تعرف عنه شيء، و تكتشف في النهاية أنه ليس الذي تبحث عنه وأن من عاشت مغامراتها معه لم يكن إلا صديقه الصحفي عبد الحق، وذلك بعد الإعلان عن خبر وفاته في الجرائد مع صورته. لترى ملامحه بكل وضوح لأول مرة.

إن الروابط غير المنطقية هي التي تحكم نسيج هذه الرواية، يختلط فيها السرد بالواقع والخيال بالحياة في حياة الساردة، حيث تستدل على تحركاتها مع البطل في الواقع بالأدب، وتتبع مسار سير أحداثها. ثم إن هذا الشخص هو قارئ روايتها الأولى "وهو قارئ جيد"، قد وقع في حبه بعد اطلاعه على الرواية، وهو بالمستشفى نتيجة إصابته برصاصتين في يده اليسرى أثناء تغطيته أحداث 5 أكتوبر 1988، وقد شلت يده إثر ذلك. وجه شبه بينه وبين بطل روايتها ذاكرة الجسد: "خالد بن طوبال"، يريد تقمص هذه الشخصية و يستعير اسمه لتوقيع مقالاته، بل و يذكر البطلة بأحداث في روايتها الأولى ذاكرة الجسد، الأمر الذي يوقعها في حيرة من أمرها.

لا شك أن القارئ يلحظ ذلك الخلط العجيب بين ذاكرة الجسد وفوضى الحواس وأيضا عابر سرير، التي ما هي إلا تكملة لروايتها السابقتين، إذ تعود فيه الكاتبة إلى السارد الرجل

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، 373.

2 - المصدر نفسه، ص 35.

3 - المصدر نفسه ، ص 44.

كما في ذاكرة الجسد، ويظهر أن البطل هو نفسه صديق الصحفي عبد الحق في رواية فوضى الحواس الذي أصيب برصاصتين في يده اليسرى، و لكنه يبقى شخصية غامضة ودون ملامح كما يطلعنا عليه السرد في أكثر من موقع:

- (... فقد صادف صدور كتابك مع تلك الحادثة التي شلت فيها ذراعي. وهو ما جعلني أقضي فترة النقاهة في قراءتك أذكر أن صديقي عبد الحق. جاءني بكتابك إلى المستشفى، وقال لي وهو يمدني به: "جئتك بكتاب سيعجبك.. " تصوري: خفته قبل أن أقرأه.. ثم خفته لفرط ما قرأته. أذهلني أن أعر على بطل يشبهني إلى هذا الحد. كان بيني وبينه مدينة مشتركة واهتمامات وخيبات مشتركة، و عاهة و ذوق مشترك. و وحدك كنت الشيء الذي لم يكن مشتركا بيننا. فقد كنت حبيبته وحده)¹

- (يوم التقيت بك، أصبح عندي يقين بأن حياتي ستطابق بطريقة أو بأخرى قصتك معه. حتى إنني خفتك وكثيرا ما راودتني رغبة في عدم الاتصال بك، لو تدرين كم أحببتك.. وكم حقدت عليك بسبب كتاب!)²

- (أذكر، يوم انفتحت حقيبة تلك المرأة أمامي لأول مرة، كنت يومها على سرير المرض في المستشفى عندما خطر على بال عبد الحق زميلي في الجريدة، أن يهديني ذلك الكتاب.. كتابها. كنت أتمائل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى، وأنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988)³

(أعن قصد، أم عن مصادفة جاءني عبد الحق بذلك الكتاب. أكان ذلك الكتاب هدية القدر؟ أم رصاصة الأخرى. أكان حدثا أم حادثا آخر في حياتي؟ ربما كان الاثنان معا)⁴

ثم كيف يعجب قارئ بكاتبة ويخبرها بحقيقته من خلال كتاب لها قرأه مرة، وإعجابه بكتاب يدفعه إلى تقمص شخصية بطل من أبطالها يجد فيه شبيها غريبا به؟ يقول ذلك الرجل بينما قرر إخبار حياة بحقيقة في آخر الرواية (عندما قرأت كتابك منذ ثلاث سنوات، تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث انتهت قصة "خالد"، في السنة والأحداث نفسها؟ تراني فقدت ذراعي فقط لأمنح الحياة ترف مطابقتها لرواية، أم لأمنح الأدب زهو مواصلة قصة في الحياة؟ أدركت الجواب عندما التقينا. لقد تواطأ الأدب والحياة، ليهديا إلينا قصة الحب التي هي من الجمال بحيث لم يحلم بها قارئ وكتابه قبل اليوم)⁵

لا نعرف عن اسم الشخصية شيء ولا عن حياته، فهي مضمرة غائبة في رواية فوضى الحواس كما في عابر سرير، يُغيب السرد كل ملامحها، يظهر جزء بسيط من حياته عن طريق تذكر والده المجاهد، و حديثه عنه في الإقامة الخاصة بالصحفيين إبان الأزمة لا سيما بعد أن طال الإرهاب الصحفيين.

منذ البداية، يطلعنا السرد على الصحفي المصور وفوزه بجائزة عن أحد صوره في فرنسا لطفل بجانب كلب ميت في مجزرة "بن طلحة". يذهب لفرنسا لأخذ هذه الجائزة، وهناك يلتقي بحياة وأخيها ناصر وبخالد بن طوبال الحقيقي، وبفرنسواز، أين يوهنا السرد

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 294.

2 - المصدر نفسه، ص 295.

3 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 18.

4 - المصدر نفسه، 19.

5 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص 324.

في كثير من الحالات أنه خالد بن طوبال، وذلك حينما يستعين بأحداث في ذاكرة الجسد تخرق به الكاتبة أفق توقع القارئ. حيث تظهر الفرنسية عشيقه خالد فرانسواز في ذاكرة الجسد باسم كاترين، وخالد بن طوبال الحقيقي باسم زيان ما عدا الاسمين (زيان، كاترين) فكل شيء يوحي أنهما الشخصين نفسهما في رواية ذاكرة الجسد، حتى شقة كاترين هي نفسها كما يستدل ذلك المصور من خلال ما ورد في ذاكرة الجسد.

يعيش في الرواية بهذا الاسم مختفية ملامحه الفيزيولوجية ويقدم به نفسه لكل من يتعرف عليه حتى لزيان (خالد الحقيقي)، يعود في نهاية الرواية "عابر سرير" إلى قسنطينة محملاً بجثة خالد بن طوبال وتنتهي الرواية.

لا تحكم الرواية أحداث بارزة ومتوالدة، بقدر ذلك الغموض والمجاز في بنائها ما يقربها من الشعر، فهي لم تعن بتحديد ملامح شخصياتها مما يجعل بناءها يقترب من الشعر، فهي تقريبا لا صور واضحة لها، تنزاح عن منطق السرد. لم تكن الرواية خاضعة في حكايتها وفي بنائها السردى للمنطق، تفتقد لذلك الرابط المنطقي وتسلسل الأحداث، ليس لها صورة واضحة يقدمها السرد بها، فهي تُوسمُ بضروب الخرق و انتهاك القواعد الكلاسيكية. إنها رواية خاضعة لفكرة ذاتية متلونة بألوان المشاعر، مثل الحب، و الحزن، و الألم. ما جعلها تغرق في الغنائية الذاتية.

كما هي روايات سارة حيدر (زنادقة، شهقة الفرس، لعاب المحبرة)، إنها روايات لا تحكمها فكرة واضحة، تفتقد لسمة الواقعية، و تبدو رواياتها خاضعة لفكرة فلسفة وجودية، كما تظهر ذلك على أكثر من مستوى لا سيما الإهداء وبعض الفواتح النصية بين الفصول، فيها من المجاز ما يدخلها في دائرة الشعرية، لاسيما أن أحداثها لا تجري في الجزائر، شخصياتها غريبة عن المجتمع الجزائري، كلها أسماء بنكهة مشرقية كما أسماها (سارة حيدر) كذلك، حتى أنها تطلق بعض أسماء الآلة على الخيول: مثل فينوس. أفروديت...

يمكن أن نقول عن روايات سارة حيدر الثلاث، ما كتبه الشاعر عز الدين ميهوبي معلقا عن رواية "زنادقة" -بغض النظر عن كونها الرواية الأولى للكاتبة وهي في سن السابعة عشر(17)-: (هي مزيج من الخواطر المبعثرة والهواجس الجائرة، والنصوص المفعمة بالتساؤلات والأشعار المتناثرة والحكاية/ الحكايات المفتوحة والملمعة على أكثر من مستوى تأملات وخيوط متداخلة ومتفرقة وشخصيات لها ملامح تارة، وغائبة أغلب الوقت. شبح في بحيرات وهمية، تتبخر وتتصاعد إلى السماء باحثة عن معنى وجودها في هذه الحياة، خيط القصة ضائع ولكن يمكن التكهن به في بعض المشاهد)¹.

تخضع روايات "سارة حيدر" للخرق و توارد الخواطر لاسيما "شهقة الفرس"، حيث لا يكاد يمسك القارئ بخيوط الحكى فيها، و من هنا تتأتى شعريتها بما هي عليه عصية عن الفهم والاستيعاب، و في تجاوزها لأفق توقع القارئ و انتظاره، و بخروجها عن النص الكلاسيكي الواضح، إنها رواية مثقلة بأوجاع وهموم ذات الساردة وانفعالاتها،- كما هي رواية "اعترافات امرأة" لعائشة بنور التي لا يمكن العثور فيها على أفكار وموضوع بعينه يمكن الركون إليه، شخصياتها ضبابية الملامح والأدوار والحضور، حضورها في غيابها ما تكاد تبرز الشخصيات و تطلعنا السرد عن بعض أمورها حتى تغيب، قلما تقوم بالفعل

¹ - سارة حيدر: زنادقة، منشورات الاختلاف، ط 1، 2004. غلاف الرواية.

والحدث، شخصيات غير نامية مفرغة الدلالة نعرف بعض أسمائها فقط مثل : إدوارد الزوج، تولستوي اسم الأب. و هي قلما يسند لها دور محدد و واضح. تفتقد الرواية لسمة الواقعية و المنطق كما أن رؤيتها فلسفية في الحياة، لم تحدد الكاتبة شخصياتها و أمكنتها الروائية، باعتبارها مرجعيات تحتضن الأحداث الروائية، بل تحدها وتصفها من منظور ذاتي فتغدو غامضة بصورة انفعالية في أغلب الحالات. غموض هذه الروايات و بناؤها السردي المبهم المعالم، و خضوعها لفكرة ذاتية، كلها عناصر تنعطف بها إلى عتبات الشعرية. ضمن هذا العناصر، تأتي الرواية النسائية الجزائرية لتؤكد حضورها كما و كيفاء، بما هي عليه من جمالية و مأخذ فنية و موضوعية و لغوية، و تحقيقا للذات الأدبية، وإسهاما في إثراء المشهد الثقافي في الجزائر و العالم العربي ككل.

الختام

نشأت الرواية النسائية الجزائرية، و استمرت في عطائها باختلاف القدرات الأدائية لكاتباتها، و تباين ظروفهن الاجتماعية و الاقتصادية، و مدى أخذهن بأسباب التأثير بالمنجز الأدبي عامة، فتراوح حضورها بين كتابات ناضجة فنيا، و أخرى متذبذبة، و بعضها تلغي ذاتها بذاتها، كما جاءت حذرة متحفظة في تناول مواضيع تعد من الطابوهات، و بعضها جريئة سافرة في توظيفها.

لقد ساعدتنا الدراسة لمجموعة من الروايات على الوصول إلى هذه النتائج التي قد يختلف كثير من الباحثين حولها، و نجد لهم في بعضها آراء أخرى، و كان منها الآتي:

- اختلف الباحثون في تحديد المصطلحات الخاصة بالأدب الذي تكتبه المرأة، و تحديد مفاهيمه و ضبط حدوده، فلا نجد خلفية علمية أو نظرية تضبط إجراءاته ضبطا منهجيا.
- لم يستطع كل من النقد و الأدب تجاوز صورة المرأة المشكلة في المتخيل الجمعي، فالأغلبية تنطلق من الأحكام الجاهزة و المفاهيم المبنية المسبقة
- إن الأدب النسائي في الجزائر نراه ظاهرة طبيعية فرضتها ظروف موضوعية كتحسن ظروف المرأة من تعليم و عمل... بالدرجة الأولى، و ليس الرغبة في الخروج عن المألوف و التمرد على المجتمع و الثورة على عاداته و تقاليده، و لا تتعلق أبدا بنضال ذي نزعة نسوية أو أيديولوجية ما ذات طابع جنساوي.

- الخطاب الروائي النسائي الجزائري في عمومه ليس خطابا موجها ضد الرجل، وإن كانت الروايات كتبت عن المرأة فهن لا يدينن الرجل علنا، بل يحللن واقع المرأة من جوانب متعددة، لكن خطاب فضيلة الفاروق الناصر ضد الرجل يشكل الاستثناء في ذلك، حيث يقوم على تعرية المجتمع و الذات المتمردة لإخراجها من الهامش إلى المركز، و الاعتناق بذلك من القيد الاجتماعي الذكوري.

- الحديث عن خصوصية الكتابة الرواية النسائية الجزائرية موضوع بحث يختلف عما يكتبه الرجل، حديث لا يمكن الإقرار به، هناك خصوصية النص الأدبي لا غير، و هي يوجد في أي نص أدبي بغض النظر عن قيمته الفنية أو جنس صاحبه، حتى في نصوص الكاتبة الواحد قد نجد خصوصية لكل نص كتبه، إلى جانب ميزة معينة عامة أو خاصة يتميز بها كاتب ما في بعض كتاباته، كاللغة الشعرية في كتابات أحلام مستغانمي، أو جراءة التطرق لموضوع الجنس عند فضيلة الفاروق، و هذان الخصيستان لا تنفردان بهما وحدهما، و لا علاقة لها بجنس الكاتب بل هي خاصة بالنص الأدبي، ونجدها في كتابات الرجل أيضا. كما لا يمكن تعميمها على كل الروايات التي تكتبها المرأة.

- لا نرى في كتابات المرأة الجزائرية خصوصية نابعة من أنوثتها كجنس بيولوجي تشترك فيها الروايات لحد الآن، فلا تزال تحكمها الحشمة و الحياء بصورة عامة، لم تتمرد لكسر طوق صمتها و قيدها داخل مجتمع ما تزال تحكمه قيم الذكورة، كما أنها لم تمتلك بعد الأدوات الإبداعية التي تؤهلها للتعبير عن ذاتها و عن المجتمع، لحدثة عهدا بالكتابة فبعضها نصوص ماتزال تتلمس طريقها في تردد و حذر، كما أن أول ما بدأت الرواية تظهر بصورة بارزة كان الوطن يعيش عشريته السوداء، فكان هم الوطن يطغى على الهم الذاتي، أسباب من شأنها نفي الخصوصية عن النص النسائي الجزائري، على الأقل في الوقت الراهن، ربما بعد عشرية نلمس خصوصية جلية لكثير من الروايات.

- البوح الأنثوي أو الكتابة عن هموم المرأة التي اتهمت بها كتابات المرأة، و بأن بعض الروايات عبارة عن سير ذاتية، هو جانب لا يخص كتابات المرأة فقط، فأول رواية عربية كانت لرجل "محمد حسين هيكل" و عنونها باسم امرأة "زينب"، و كان يدور محورها حول البطلة المرأة و معاناتها العاطفية، كما أن أول رواية عربية في الجزائر كانت لعبد الحميد بن هدوقة "ريح الجنوب" بطلتها امرأة "نفيسة" و تحكي عن معاناتها في الوسط الريفي، و محاولة هروبها إلى العاصمة بعد رفض والدها إكمال دراستها.

- الذات الأنثوية و هي تعبر عن ذاتها لا تتوقع معزولة عن العالم، بل تنقل معاناتها بكل ما يحيط بها من شخصيات تقابلهم على أرض الواقع، و المجتمع بتقاليده و أعرافه، إضافة إلى الزمان و المكان المتواجدة فيهما، فهذه المعاناة لم تنشأ من العدم بل لها ظروف و أسباب و نتائج أيضا.

- كما خلصت الدراسة إلى أن الكاتبة الجزائرية ما تزال تخضع للتقاليد مهما حاولت تجاوزها. و إن وجدت المرأة فعلا في الكتابة الحرة و الظل الذي تستند إليه و الصرح الذي تبوح منه، فهي تسلم بواقعها الذي يرى في الأنثى وجه العار، هذا ما يقدمه الواقع الذي تعيشه و تعي أنها لن تغير فيه الشيء الكثير، فهي ما تزال تحت وطأة الفكر الجمعي تفكر كما يفكر الرجل، و تنظر للأنثى كما ينظر لها الرجل.

- المرأة عموما في كتاباتها لا تخرج عن حدود الدين و المجتمع فما تزال محافظة، ليس لها القدرة على التعبير عن المحظور لا سيما الجنس، و من جهة ثانية فإن حداثة تجربتهن الروائية قد تمنعهن من الخوض في الجنس منذ البداية ما قد يفتح عليهن أبوابا لسن قدرات على التصدي لها.

- بعض الروايات فاعل أساس في تهميش المرأة، فالكاتبة لا تقدم المرأة فردا له حضور، ويمتلك القوة في التغيير داخل المجتمع و بوعي تام، فهي تكتب لتدافع و تعبر عن وضع المرأة داخل مجتمع لن تتغير تركيبته بسهولة.

- بدت بعض الروايات تقليدية في سردها و تفتقر للجانب الفني و الجمالية في طرح مواضيعها، لا سيما روايات زهور ونيسي و جميلة زنير رغم ريادتهما السردية، إلا أنهما لم تتخطيا كتابتهما الأولى، فهي كتابات بسيطة، لا تمتلك حس التشويق، و لم تغرfa من معين الرواية الحديثة، رغم أننا نلمس بعض التجديد في الرواية الأخيرة لزهور ونيسي جسر للبوح و آخر للحنين"، إلى جانب رواية "فراش من قتاد" لعنيقة سماتي، و "على ضفاف الحلم" لحسيبة موساوي، و "أحزان امرأة من برج الميزان" لياسمينه صالح...

- لقد منحت آليات البناء السردية للأحداث حضورا، و إن كان لا يخضع لإيقاع الترتيب و الوضوح في عمومها، فأحيانا لا نعود نمسك بأي من البنى السردية، حيث يغدو الحدث مسرعا و متلاشيا يتداخل مع المكان و يلغيه، و يبدو الزمن ضبابيا مبهما، و الشخصيات متأزمة مقهورة، لا نستطيع أحيانا القبض عليها في توليفة واحدة.

- يتداخل الزمن الواقعي في الروايات بأحداثه و تواريخه بالزمن المتخيل، فيغدو الزمن متأزما تعيشه الشخصية بمعاناتها الخارجية و الداخلية، زمن الرواية زمن ضاغط يمتد ليطال كل الشخصيات فيقهرها، و تقاس درجته بمقدار قوة هذا الضغط الهائل الذي يولد ذاتا متشظية متأزمة، و متوترة لا تجد راحتها إلا في الاستذكار للهروب من الوعي بالواقع.

- لم تعط الشخصية حقها من الظهور داخل البناء السردى مقارنة بالمكان و الزمان، و لم تعمل الكاتبات على إضاءة جوانبها الخارجية و الداخلية و الاهتمام بها بما يخدم المتن الروائي.

- تنفتح الأمكنة على ثنائيات ضدية الداخل/الخارج، و المغلق/المفتوح، و الأعلى/الأسفل. و ذلك في محاولة لخلق صورة مجازية لعالم الواقع، شكل الوصف في "في الجبة لا أحد" و "السلك لا يبالي" التقنية الأبرز لاستنطاق جزئيات و تفاصيل المكان لا سيما البيت، في حين جاء الوصف في أغلب النصوص مقترنا بالسرد في تتبعه لحركة الشخصيات داخل الأمكنة، إلى جانب رؤية الشخصية للمكان.

- شكلت الأمكنة المفتوحة البنية المركزية لمسار الحكى الروائي و كان الخارج فيها بعنفه يناصر العداء للداخل، كما أن فضاء الخارج يظل مغلقا بمرجعية الإرث الاجتماعى، تحمله المرأة في ذاكرتها و يأبى الخروج، يحضر في وعى البطلة "باني" في رواية "اكتشاف الشهوة" و هي تتجول في شوارع باريس، حيث تتلفت في خوف، لعل إلباسا أياها يطاردها هناك أيضا.

حتى المرأة و هي تناشد الحرية و الخروج من المكان المغلق لاسيما البيت لتمارس حريتها، كانت ترى في المكان الخارجى تعرية لجنسها العار، مثل ما تجلى في مكان المقهى و السينما عند أحلام مستغانمي، حتى المقبرة تُطارد فيها المرأة رغبة في الجنس مثل ما تعرضت له البطلة في "أصابع الاتهام". فكل الأمكنة المفتوحة ترى في المرأة الجسد المشتهى.

- من خلال هذه الأعمال يتجلى إدراك الروائيات بأن الرواية أصبحت تكتسب جماليتها من تداخل النصوص، و أن النص الغائب أصبح مصدرا أساسا للكتابة، فاعتمدن في صياغة نصوصهن على مبدأ الحوارية بين النصوص و الاتكاء عليها لخدمة الأحداث و توجيه الشخصيات و خلق جمالية من شأنها منح الاستمرارية لنصوصهن، مع الاختلاف طبعا في حسن التوظيف.

- الإصرار على توظيف الشعري عنصرا فعلا لصنع الدلالة، رغم أن كثيرا من الروائيات لم يقاربن درجة النضوج بعد، لكن أصبحن يعين و بقناعة تامة أن ذلك ما تتطلبه الكتابة السردية اليوم، لما قد تضيفه من طابع دلالي و جمالي على التشكيل السردى.

إن الوصول إلى هذه النتائج يؤكد أن مجال البحث شاسع واسع لا تنضب روافده، و قد استوقفنا خلال البحث أسئلة متعددة، جديدة قديمة لا تنتهي أبدا تبحث دوما عن إشكالية المرأة مع الكتابة و الرجل و الواقع و مرجعية المجتمع، إشكالات متعددة من شأنها فتح مجالات، قد تكون حافزا لباحثين آخرين للبحث في هذا الموضوع.

محقق

ملحق:1

أحلام مستغانمي:

- أحلام مستغانمي من مواليد تونس إبان الثورة التحريرية.
- بعد الإستقلال عاد جميع أفراد الأسرة إلى الوطن. و استقرت الأسرة في الجزائر العاصمة حيث كان الأب يشغل منصب مستشار تقني لدى رئاسة الجمهورية.
 - بعد إستقلال الجزائر كانت أحلام مع أول فوج للبنات يتابع تعليمه في مدرسة الثعالبية، أول مدرسة معربة للبنات في العاصمة. و تنتقل منها إلى ثانوية عائشة أم المؤمنين. لتتخرج سنة 1971 من كلية الآداب في الجزائر ضمن أول دفعة معربة تتخرج بعد الإستقلال من جامعات الجزائر.
 - قبل أن تبلغ أحلام الثامنة عشرة سنة، وأثناء إعدادها لشهادة البكالوريا كانت تعمل لتسهم في إعالة عائلتها فكانت تعدّ وتقدّم برنامجاً يومياً في الإذاعة الجزائرية يبيث في ساعة متأخرة من المساء تحت عنوان "همسات". وقد لاقت تلك المحاولات الشعرية نجاحاً كبيراً. واسهمت في ميلاد إسم أحلام مستغانمي الشعري الذي وجد له سنداً في صوتها الأذاعي المميز وفي مقالات وقصائد كانت تنشرها أحلام في الصحافة الجزائرية.
 - ابتعدت عن الحياة الثقافية لبضع سنوات بعد زواجها من صحفي لبناني بباريس.
 - تحصلت على دكتوراه في علم الاجتماع من السوربون سنة 1982.
 - نشرت عدة مقالات في مجلات متعددة منها مجلة "الحوار" التي كان يصدرها زوجها من باريس، ومجلة "التضامن" التي كانت تصدر من لندن.
 - اختارتها مجلة Forbes الأمريكية بين النساء العشر الأكثر تأثيراً في العالم العربي، والأولى في مجال الأدب بتجاوز مبيعات كتبها مليونين و ثلاثمئة ألف نسخة.
 - احتلت المرتبة 49 من بين أقوى 100 شخصية عربية حسب مجلة Business Arabian.
 - من إصداراتها في الشعر: ديوان بعنوان "على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972. و الكتابة في لحظة عري، دار الآداب، 1976.
 - صدر لها كتاب "الجزائر، المرأة و الكتابة"، 1985
 - صدر لها كتاب نسيان كوم، 2009.
 - صدر لها في الرواية: ذاكرة الجسد 1993. و قد نالت بها جائزة نجيب محفوظ. وأيضاً رواية فوضى الحواس 1996، و رواية عابر سرير 2003. و الأسود يليق بك 2012.

إنعام بيوض:

- إنعام بيوض، كاتبة و شاعرة و فنانة تشكيلية، ولدت في دمشق من أب جزائري و أم سورية، غادرت الجزائر بعد سنتين من دراستها الجامعية في سوريا.

1 - ملحق خاص بالسيرة الذاتية لبعض الروائيات، معلومات جمعناها من مصادر متفرقة: الشبكة العنكبوتية للمعلومات، ما هو مرفق من سيرة ذاتية لبعض الروائيات على صفحات رواياتهن، و بعضها معلومات تم الحصول عليها من قبل الروائيات أنفسهن.

- تحصلت على ليسانس في الترجمة الفورية (فرنسية، انجليزية، عربية).
- تحصلت على الماجستير في الترجمة الأدبية.
- تحصلت على دكتوراه دولة في تعليم و تقييم الترجمة.
- تشغل حاليا منصب مدير المعهد العالي للترجمة بالجزائر التابع لجامعة الدول العربية.
- أنجزت العديد من الترجمات في الشعر و الرواية و الفن و علم الآثار.
- أقامت العديد من المعارض التشكيلية، و أحيت العديد من الأمسيات الشعرية في الجزائر و فرنسا.
- صدر لها ديوان شعري بعنوان "رسائل لم ترسل" و ديوان آخر تحت الطبع بعنوان "إلى من ليست شقراء لكنها تحاول".
- صدر له كتاب الترجمة الأدبية، مشاكل و حلول، دار الفارابي.
- صدر لها في الرواية رواية "السماك لا يبالي"، و قد حصلت بها على جائزة مالك حداد عام 2003.

جميلة زنير:

- جميلة زنير، من مواليد مدينة جيجل. نشرت نصوصها لاسيما القصصية منها في العديد من الصحف والمجلات الوطنية والعربية.
- تحصلت على عدة جوائز وطنية ودولية منها:
- الجائزة الوطنية الأولى لوزارة الثقافة في أدب الطفل عام 1997.
- الجائزة الوطنية الأولى في الرواية لولاية سكيكدة عام 2000.
- من أعمالها المطبوعة:
- دائرة الحلم والعواصف (قصص) 1981.
- جنية البحر (قصص) 1999.
- أوشام بربرية (رواية) 2000.
- تداعيات امرأة قلبها غيمة (رواية) 2001. و أعيد طبعها سنة 2010 بعنوان أصابع الاتهام.
- أسوار المدينة (قصص) 2002.
- المخاض (قصص) 2004.
- الصرصور المتجول 1981 (للأطفال).
- الطفل والشجرة 1999 (للأطفال).
- لينة و المطر 2005 (للأطفال).

حسيبة موساوي¹:

- حسيبة موساوي، من مواليد 23 ماي 1973، بمدينة سطيف.
- درست بمعهد الإعلام الآلي، فرع التسيير و تخرجت منه سنة 1992، و كان موضوع بحثها التطبيقي: برمجة المخبر المركزي بسطيف.
- تحصلت على شهادة الليسانس في العلوم القانونية و السياسية.
- بدأت تجربة الكتابة كهواية لم تتضح بعد في سن مبكرة و هي بالمرحلة الابتدائية، شغف القراءة و الكتابة و عالم الإبداع كان مجرد هواية لم تستعر جذوتها إلا في منتصف التسعينيات.
- نشرت قصصا قصيرة في مجموعة من الجرائد الوطنية و في بعض المواقع الأدبية كموقع القصة العربية و موقع الذاكرة الثقافية الإماراتي و غيرها من المواقع.
-
- درست تقنية الكتابة الصحفية و كان أول حوار لها مع الأديب "عز الدين جلاوي"، الذي ساعدها من خلال قراءة نصوصها و تصحيح بعض الأخطاء و إعادة توجيهها إلى الجنس الأدبي الذي تحسنه.
- اشتغلت صحفية بجريدة الأيام الجزائرية، ملحق غاردينيا، الجريدة التي اختارت لها اسم الوردة التي لا تموت، و كانت المشرفة على القسم الاجتماعي بالجريدة لتترأس التحرير فيها.
- نالت الجائزة الثانية عن قصتها الموجهة للأطفال "الأميرة حسناء" على المستوى الوطني، خلال الملتقى الأول للمرأة و الإبداع و ذلك في سنة 1998.
- لها رواية حلم على الضفاف، و هي أول عمل روائي لها.
- تدير دار نشر "الروائع" التي أسستها منذ سنوات.
- تكتب القصة القصيرة و حكايات الأطفال .

خديجة نمري:

- خديجة نمري، من مواليد الجزائر العاصمة، كتبت روايتها الأولى ذاكرة الدم الأبيض الجزء الأول "الدموع رفيقتي" سنة 2004، وهي في الخامسة عشرة من العمر.
- درست الحقوق بجامعة الجزائر.
- صدر لها في الرواية ثلاثية: ذاكرة الدم الأبيض الجزء الأول الدموع رفيقتي 2004، الجزء الثاني سطور لا تمحي و الذكريات 2005، الجزء الثالث الذكريات الأخيرة 2006.

ربيعة مراح²:

¹ - معلومات قدمت لنا من قبل الكاتبة بتاريخ جوان 2013.

² - قدمت لنا من قبل الكاتبة بتاريخ مارس 2012 .

ربيعة مراح من مواليد 1970 ببلدية وادي الكبريت ولاية سوق أهراس، خريجة جامعة عنابة معهد العلوم السياسية و الاقتصادية، أين تحصلت على شهادة اللسانس في علم الاجتماع عام 1994.

- إطار بديرية الثقافة لولاية تبسة (مكلفة بإدارة المركز الثقافي لدائرة لعوينات).
- بدأت مشوارها الأدبي بمحاولات شعرية، و جسدتها قصائد قصيرة في الشعر الحر، ثم انتقلت إلى مجال القصة القصيرة فالرواية.
- ساعدتها مطالعاتها الواسعة للأدب العربي و الغربي لا سيما الروسي منها على تنمية مواهبها الأدبية، فكانت أعمال نجيب محفوظ و إحسان عبد القدوس و جبران خليل جبران وطه حسين و غادة السمان، و جان جاك روسو و أغاتا كريستي و مكسيم غوركي ومارسيل بروست و ديستوفسكي ... معينا لابداعاتها.
- صدر لها من الرواية النغم الشارد و الشاذ.
- لها أعمال أدبية مخطوط لم تطبع بعد. و قد أدت الظروف الأسرية (متزوجة و أم لطفلين) و الاجتماعية عامة و الثقافية على وجه التحديد في غياب الكاتبة على الساحة الأدبية برغم طموحاتها التي لا تنتهي.

زهرة ديك:

زهرة ديك، كاتبة و صحفية، ولدت في تونس من أب جزائري (من وادي سوف) و أم تونسية، جاءت للجزائر في بداية التسعينيات و هي في المرحلة الثانوي من الدراسة، أصبحت عام 2000 أول رئيسة تحرير في تاريخ وكالة الأنباء الجزائرية. صدر لها في الرواية:

- بين فكي وطن، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000.
- في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002.
- قليل من العيب يكفي!، دار بغداد للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2009.

زهرة مبارك:

زهرة مبارك، من مواليد عام 1979 بإحدى بلديات جنوب ولاية تيارت، خريجة معهد الإعلام الآلي للتسيير بجامعة ابن خلدون بتيارت.

- إطار بالمؤسسة الوطنية للنقل وتوزيع البترول.
- تكتب القصة و الرواية و الشعر، و قد تحصلت على عدة شهادات تقديرية في العديد من المسابقات الشعرية و القصصية.
- فازت بجائزة المسابقة العالمية للقصة القصيرة المنظمة من قبل منتدى نساء البحر الأبيض المتوسط في أكتوبر 2005
- عملت مراسلة صحفية، حيث تعاملت مع العديد من الجرائد العربية الجهوية والوطنية. كما عملت منشطة ثقافية.

- صدر لها رواية " لن نبيع العمر".
- لها مخطوط قصصي بعنوان: حكاية قلب.

زهور ونيسي :

- زهور ونيسي، من مواليد مدينة قسنطينة.
- تحصلت على شهادة في الأدب و دراسة معمقة في علم الاجتماع بجامعة الجزائر.
- مجاهدة في ثورة التحرير، و تحمل وسام المقاوم.
- عملت بالتدريس في كل الأطوار.
- من مؤسسي اتحاد الكتاب الجزائريين.
- أسهمت في تأسيس الإعلام الوطني بعد الاستقلال.
- أسست و ترأست إدارة و تحرير أول مجلة نسائية تصدر بالجزائر من سنة 1970 إلى 1982.

- نشرت في العديد من الصحف العربية و الأجنبية.
- ترجمت أعمالها لعدة لغات الفرنسية و البلجيكية و الانجليزية و الروسية و النرويجية.
- سجل اسمها كأول كاتبة مغاربية في القاموس الأدبي و الفرنسي سنة 1986، والنرويج.
- سجل اسمها في موسوعة معهد الدراسات العربي. (أدبيات عربيات في القرن العشرين).
- انتخبت عضوا بالمجلس الشعبي الوطني سنة 1977-1982.
- أول امرأة تعين عضوا بالحكومة الجزائرية سنة 1982، بعدة حقائب مرة ككاتبة دولة للشؤون الاجتماعية، و وزيرة للحماية الاجتماعية، ثم وزيرة للتربية الوطنية.
- حاليا عضو مجلس الأمة، وعضو المجلس العلمي لمركز الدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، حاليا عضو اتحاد الكتاب الجزائريين وعضو في عدة مؤسسات عربية، ومحاضرة في عدة جامعات وطنية وعربية
- تقلدت عدة أوسمة كوسام المقاومة في الثورة التحريرية، و وسام الاستحقاق الوطني، وحصلت على عدة شهادات تقديرية و تكريمات
- لها مؤلفات كثيرة في الرواية والقصة والمقالة

صدر لها:

- الرصيف النائم 1967 القاهرة - قصص
- على الشاطئ الآخر 1974 الجزائر - قصص
- من يوميات مدرسة 1978 الجزائر - رواية
- الظلال الممتدة 1982 الجزائر - قصص
- لونجة والغول 1994 الجزائر - رواية و طبعة اخرة بدمشق
- عجائز القمر 1996 الجزائر - قصص

- روسيكادا 1999 الجزائر - قصص
- نقاط مضيئة 1999 الجزائر - مجموعة مقالات في الأدب والسياسة والمجتمع
- جسر للبوح و آخر للحنين (رواية).
- لها مشاريع تحت الطبع، وأخرى في الإنجاز، حولت بعض أعمالها إلى أعمال مسموعة ومرئية.

- بصدد طبع كتاب حول تجربة امرأة في الأدب والسياسة في ثلاثة أجزاء.
- ومسرحية من خمسة فصول صدرت عن الشركة الوطنية للنشر والإشهار في مارس

2004

- وطبع مجموعة قصصية جديدة
- والمجموعة الكاملة الأولى لأعمالها عن دار هومة...

سارة حيدر:

- سارة حيدر، من مواليد الجزائر العاصمة.
- كتبت روايتها زنادقة وهي في السابعة عشرة، وتولت جمعية الاختلاف نشرها.
- درست في جامعة الجزائر قسم ترجمة.
- نالت جائزة أبوليوس عن روايتها الأولى زنادقة 2004.
- صدر لها في الرواية: زنادقة 2004، لعاب المحبرة 2006، شهقة الفرس 2007.

شهرزاد زاغز¹:

- شهرزاد زاغز، أديبة من مواليد الإستقلال بمدينة بسكرة ، ابتدأت الكتابة مبكرا، و أثرت الصحف الوطنية بكتابات كجريدة النصر، و الجمهورية، و جسر الثقافية.
- أستاذة محاضرة بجامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب و اللغات .
- لها مؤلفات إبداعية كرواية "بيت من جماجم"، و مجموعة قصصية "زمن الوردية، و الكثير من المخطوطات. و لها إسهامات أكاديمية ككتاب التداخل السردي في المتن الحكائي، دراسة إجرائية مقارنة، و كتاب مشترك حول الشاعر الفلسطيني محمود درويش.

عائشة بنور:

- عائشة بنور " بنت المعمورة " من مواليد 1970 دائرة الحساسنة " ولاية سعيدة " .
- تكتب الرواية و القصة القصيرة وقصص الأطفال.

¹ - قدمت لنا هذه السيرة الذاتية من قبل الكاتبة بتاريخ مارس 2013.

- تمارس الكتابة الصحفية في العديد من الجرائد و المجلات الوطنية و العربية، وأسهمت بمقالات و دراسات حول قضايا المرأة و الطفل.
- أسهمت في العديد من المؤلفات (موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، موسوعة الأمثال الشعبية ... الخ).
- فازت قصتها "عذرية وطن كسيح" بجائزة في " فوروم " نساء البحر الأبيض المتوسط بمرسيليا - فرنسا- 2002 وقد ترجمت إلى اللغة الفرنسية.
- ولها الإصدارات الآتية :
- نساء يعتنقن الإسلام (دراسة).
- الموءودة تسأل .. فمن يجيب ؟ (مجموعة قصصية).
- مخالب (مجموعة قصصية).
- السوط والصدى (رواية).
- سقوط فارس الأحلام (رواية).
- اعترافات امرأة (رواية)، و قد فازت هذه الرواية بجائزة الاستحقاق (جوائز ناجي نعمان الأدبية) بلبنان عام 2007.
- قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية (دراسة)
- الشيخ دياب- لونجا- بقرة اليتامى- بنت السلطان- الأميرة السجينة- الفرسان السبعة- الأميرة و الفراشة- أبو راس الناصر (قصص للأطفال).
- صدر لها عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق قصص للأطفال (6 حكايات شعبية) رفقة الروائي رابح خدوسي.

عايدة خلدون:

- عايدة خلدون من مواليد 30 أكتوبر 1968 بولاية الجلفة.
- حصلت على شهادة ليسانس في الحقوق.
- تشتغل مفتشة الضرائب بولاية الجلفة.
- لها نصوص منشورة في العديد من المجلات و الجرائد.
- نشرت مجموعة قصصية بعنوان " غجرية ومطر " سنة 1999.
- لها رواية بعنوان " وحده يعلم " نشرت بالقاهرة سنة 2005.
- لها عدة نصوص لم تطبع بعد.

فتيحة أحمد بورويبة:

- صحفية و كاتبة من مواليد 1965 بسيدي أحمد، الجزائر العاصمة
- حصلت على شهادة ليسانس و ماجستير إعلام، تخصص اتصال.
- مديرة مكتب صحيفة " الرياض " السعودية بالجزائر.
- حصلت عام 2007 على جائزة المراسل المتميز خارجيا بالعاصمة السعودية "الرياض".
- منتجة إذاعية - الإذاعة الثقافية 1999 / 2001.
- عضو مؤسس لنادي الإعلاميين الكتاب و مكلفة بالإعلام.

- لها رواية " الهجالة" عن دار القصة للنشر، و هو نص يحكي قصتها الشخصية في وفاة زوجها الصحفي " مراد تيروش".

فضيلة الفاروق¹:



إعلامية و كاتبة جزائرية مقيمة في بيروت

الاسم : فضيلة

اللقب : ملكمي

الاسم الأدبي : فضيلة الفاروق

مكان و تاريخ الولادة: 20 نوفمبر 1967 ، أريس (ولاية باتنة) الجزائر.

الشهادات :

شهادة البكالوريا شعبة الرياضيات (ثانوية مالك حداد -قسنطينة) سنة 1987

سنتين في كلية الطب بجامعة باتنة (الجزائر)بين سنتي 1987 و 1989

شهادة الليسانس في اللغة العربية و آدابها من جامعة قسنطينة (الجزائر) 1994

¹- أرسلت لنا هذه السيرة الذاتية من قبل الكاتبة بتاريخ: 10 أكتوبر 2012.

مذكرة التخرج: دراسة تحليلية لرواية الكاتبة الجزائرية آسيا جبار " بعيدا عن المدينة" باللغة الفرنسية): الرواية تروي سيرة نساء عشن بين فترة وفاة النبي محمد (ص) مباشرة إلى خلافة عمر الفاروق رضي الله عنه. شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها بدرجة مشرف جدا(جامعة قسنطينة- الجزائر) 2000.

(أطروحة الماجستير: بناء الرواية النسائية باللغة العربية في الجزائر). مسجلة في جامعة وهران (الجزائر) لتحضير أطروحة الدكتوراه في النقد المعاصر . (مشروع الأطروحة: كتابة غادة السمان من منظور جمالية التلقي).
أعمال منشورة:

لحظة لاختلاس الحب: مجموعة قصصية (منشورات دار الفارابي بيروت). مزاج مراهقة:رواية (منشورات دار الفارابي - بيروت). مترجمة إلى اللغة الإنجليزية

تاء الخجل: رواية (منشورات دار رياض الريس - بيروت). مترجمة إلى اللغة الفرنسية و الإسبانية، و أجزاء منها إلى الإيطالية اكتشاف الشهوة: رواية (منشورات رياض الريس - بيروت). أقاليم الخوف: رواية (منشورات رياض الريس - بيروت).

أبحاث و دراسات خلال الفترة الجامعية:

- مقارنة بين صورة المرأة في الأدب الرجالي و الأدب النسائي.
- صورة المرأة في الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية في الجزائر.
- البنية الروائية في نص "الوطن في العينين" للكاتبة حميدة نعنع.
- المرأة في الأمثال الشعبية الجزائرية.
- صورة المرأة بين أدب السبعينيات و أدب الثمانينيات المكتوب باللغة العربية في الجزائر.
- مشكلة الهوية في الجزائر: الأمازيغية، العروبة، الإسلام، الفرانكفونية.
- قسنطينة في الأدب الجزائري.

نشاطات جامعية:

- عضو مؤسس لنادي الاثنين في معهد اللغة العربية و آدابها .
- عضو من الأعضاء الثلاثة القائمين على إصدار المجلة الحائطية "القلم" تحرير، وتخطيط، و رسومات.

معرضان : لوحات " أكوارييل" خلال سنتي 1993-1994

خميس القصة: أمسيات قصصية تنظم في معهد اللغة العربية و آدابها، و قد أبرز أقلاما كثيرة لها وزنها اليوم في الساحة الأدبية الجزائرية.

العمل في الصحافة :

- عملت في الصحافة المكتوبة و المسموعة في الجزائر:
- جريدة النصر: متعاونة في قسم التحقيقات (1989-1990).
- جريدة الحياة الأسبوعية (1990-1995):
- محررة في قسم التحقيقات (1990-1992).

- رئيسة صفحة المرأة (1992-1995) .
- عمود أسبوعي " همسات أنثى " في آخر صفحة.
- جريدة: نصف الدنيا الأسبوعية (1993-1994):
- رئيسة الصفحة الفنية . بالإضافة إلى صفحة " أقلام الشباب " التي تعنى بالموهوب الشاب.
- الإذاعة الوطنية – القناة الأولى:**
- برنامج "شواطي الانعتاق" برنامج أدبي مشترك إعدادا و تقديما مع الشاعر عبد الوهاب زيد (1993-1994)
- برنامج "مرافئ الإبداع" برنامج أدبي يعنى بالشعر و الفضاء الثقافي في الجزائر والعالم العربي (إعدادا و تقديما) (1994-1995).
- برنامج "بورترية" (إعدادا و تقديما) يقدم مسيرة حياة لشخصيات فعالة في المجتمع الجزائري متنوعة بين الأدبي و الفني و الاقتصادي و السياسي تحت إشراف المخرج نعمون خلاف.
- إذاعة سيرتا أف أم (محطة قسنطينة الإذاعية في الجزائر) :
- برنامج " للنساء فقط" إعدادا و تقديما.
- الصحافة المكتوبة في بيروت :**
- جريدة الكفاح العربي لمدة سنة (1996-1997)
- و توقفت عن عملي بالصحافة بسبب الولادة ثم عدت إليها كمستكربة مع عدة صحف :
- السفير - الحياة- النهار- مجلة الشاهد- جريدة المستقبل- مجلة المجلة - جريدة البيان من 2000 إلى سنة 2005: مجلة الحساء الصادرة من بيروت محررة و كاتبة + صفحة شهرية "رسائل عاشقة عربية".
- قصة مسلسل : " يوميات زوجة فاشلة".
- من 2007 - 2009: صفحة أسبوعية " نميمة شرقية" في مجلة روتانا الصادرة من الرياض.
- صفحة أسبوعية في جريدة المحقق الجزائرية بعنوان " سيدي الرئيس ... حضرات المسشارين" 2007
- متعاونة مع جريدة "العرب" القطرية سنة 2007
- قصة مسلسل بعنوان : " أماسي الست زليخة" مجلة " سينييه مغازين"
- 2009 Sine magazine
- شاركت في عدة ملتقيات عربية أدبية، أهمها ملتقى الرواية العربية الذي يعقد كل سنتين في القاهرة، منذ سنة 2006
- ملتقى كتاب المهجر في الجزائر. 2007
- ملتقى الخطاب السردي النسائي في الجزائر 2007
- حول أسئلة السرد النسوي في عمان. 2008
- ورشة عمل حول تحديات اللغة العربية حاليا: محاضرة بعنوان : تحديات اللغة العربية من خلال النتاج الروائي (شباط- فيفري 2010).
- لجنة تحكيم مسابقة فنية نظمها المجلس الأعلى للطفولة ببيروت. 2012

مهرجان أدب الشباب في الجزائر جوان 2012 .
و عدد كبير من برامج تلفزيونية، و ندوات، محورها الأساسي قضايا المرأة العربية، واقع الثقافة في الراهن العربي، و خصائص السرد الروائي في الرواية العربية الجديدة.

حاليا:

تكتب زاوية أسبوعية في جريدة الشرق السعودية بعنوان " رؤى نسبية"
كما تدير موقعها الشخصي:

www.famoh.com

موقع ثقافي منوع يعنى بالشأن الثقافي في الوطن العربي، و يكسر حاجز التخاطب والتحاور بين المرأة و الرجل. كل شيء مبني على اللغة، لهذا لا حواجز بين المرأة والرجل في " فامو".

ياسمينه صالح:

ياسمينه صالح من مواليد 1969 بالجزائر العاصمة، خريجة كلية علم النفس من جامعة الجزائر.

عملت في حقل التدريس ثم توجهت إلى ميدان الصحافة الثقافية.
صدرت لها عدة أعمال منها :

- بحر الصمت (رواية) عام 2001 ، نالت جائزة " مالك حداد" للرواية، و ترجمة إلى الفرنسية و الإسبانية و الإيطالية.
- وطن الكلام مجموعة قصصية منشورات جمعية المرأة في اتصال، 2001.
- حين نلتقي غرباء، مجموعة قصصية، منشورات دار القلم، العراق، 2002.
- ما بعد الكلام(مجموعة قصصية) منشورات الكتاب العربي، دبي، 2003.
- أحزان امرأة من برج الميزان (رواية)، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر عام 2003.
- وطن من زجاج، رواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.
- لخضر، رواية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2010.

سميرة هواره¹:

سميرة هواره كاتبة و أستاذة جامعية، من مواليد القنطرة بولاية بسكرة، زاولت دراستها الابتدائية والثانوية بولاية باتنة، و الجامعية بين جامعتي قسنطينة و الجزائر. اشتغلت أستاذة جامعية بجامعة الجزائر. لها مجموعة من المقالات الأدبية منشورة في العديد من المجلات. توفيت عام 2010.

¹ - قدمت هذه المعلومات من قبل شقيق الكاتبة الدكتور هواره إسماعيل بتاريخ ماي 2012.

لها نص روائي منشور بعنوان "الشمس في علبة" صدر عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر سنة 2001.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولاً: المصادر:

I- مدونات البحث:

1. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 16، 2007.
2. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 16، 2007.
3. أحلام مستغانمي: عابر سرير، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 6، 2007.
4. إنعام بيوض: السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004.
5. جميلة زنير: أصابع الاتهام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2008.
6. حسبية موساوي: على ضفاف الحلم، مديرية الثقافة، سطيف، الجزائر، ط 1، 2002.
7. خديجة نمري ذاكرة الدم الأبيض، ج1: الدموع رفيقي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2004.
8. خديجة نمري: / ج 2 - سطور لا تمحي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005 .
9. خديجة نمري: / ج 3 - الذكريات الأخيرة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2006
10. ربيعه مراح: الشاذ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2003.
11. ربيعه مراح: النغم الشارد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2003.
12. زهرة ديك: بين فكي وطن، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، دط، 2000.
13. زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002.
14. زهرة ديك: قليل من العيب يكفي!، دار بغداد للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2009.
15. زهرة مبارك: لن نبيع العمر، دار قرطبة للنشر و التوزيع، ط1، الجزائر، 2010.
16. زهور ونيسي: جسر للبوح و آخر للحنين، الطباعة العصرية، الجزائر، دط، 2007.
17. زهور ونيسي: لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، دط، 1994.
18. زهور ونيسي: من يوميات مدرسة حرة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2007.
19. سارة حيدر: زنادقة، منشورات الاختلاف، ط 1، 2004.
20. سارة حيدر: شهقة الفرس منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط 1، 2007.

21. سارة حيدر: لعاب المحبرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.
22. سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص..، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2008.
23. سميرة هوارة : الشمس في علبه. موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2001.
24. شهرزاد زاغز: بيت من جماجم، منشورات التبين، الجاحظية، الجزائر، دط، 2000.
25. عائشة بنور: اعترافات امرأة، منشورات الحبر، الجزائر، ط1، 2007.
26. عايدة خلدون: وحده يعلم، دار الكرز للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
27. عيبر شهرزاد: مفترق العصور، منشورات الاختلاق الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
28. فتيحة أحمد بورويينة: الهجالة، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، أكتوبر، 2009.
29. فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، رياض الريس للكتاب و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.
30. فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتاب و النشر، بيروت لبنان، ط1، 2006.
31. فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتاب و النشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2006.
32. فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
33. كريمة العمري: نقش على جداول امرأة، دار الشروق للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2008.
34. ياسمينه صالح : بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001 .
35. ياسمينه صالح: أحزان امرأة من برج الميزان ..، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، دط، 2002.
36. ياسمينه صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.

II - مصادر جانبية:

37. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، "أقوال جديدة عن حرب البسوس" دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1985.
38. عبد الحميد بن هدوقة. بان الصبح، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1984.
39. الطاهر وطار: عرس بغل، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982.

40. أبو العلاء المعري: ديوان سقط الزند، دار بيروت للطباعة و النشر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، دط ، 1957.
41. نوال السعداوي: مذكرات طبية، منشورات دار الآداب، بيروت، ط5، 1999.
42. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية و فايز الداية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2007

ثانياً: المراجع:

1 - مراجع باللغة العربية:

1. إحسان الأمين: المرأة، أزمة الهوية وتحديات المستقبل، دار الهادي للصناعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
2. أحمد حيدوش: شعرية المرأة و أنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001 .
3. أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1982.
4. أحمد سيد محمد: المرأة في أدب العقاد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، دت، د ط.
5. أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005.
6. أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2002.
7. أمنة يوسف: تقنيات السرد" في النظرية و التطبيق"، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، اللاذقية، ط 1، 1997.
8. بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
9. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط1، 1999.
10. بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر والإشهار، تونس، دط، دت.
11. بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة و الإشهار، تونس، ط 1، 2005.
12. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، عبده غريب، القاهرة، دط، 2000.
13. جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2003 .
14. جورج طرابيشي: الروائي و بطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995.
15. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
16. حسن نجمي: شعرية الفضاء" المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
17. حسين المناصرة: النسوية في الثقافة و الإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.
18. حفناوي بعلي: مسارات النقد و مدارات ما بعد الحداثة، ترويض النص و تقويض الخطاب، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007.

19. حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، دراسات أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1989.
20. حميد لحمداني: بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.
21. خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط أنموذجاً، يصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، دط، دت.
22. خالد محمد خالد: رجال حول الرسول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
23. خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا و الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، إفريقيا الشرق بيروت، لبنان، دط، 1999.
24. عبد الرحمن تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
25. رشيدة بنمسعود: المرأة و الكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994.
26. رشيدة بنمسعود: جماليات السرد النسائي، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.
27. رفقة محمد دودين: خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، تيمات تقنيات منشورات أمانة عمان الكبرى، دط، 2008.
28. رفيف صيداوي: الكاتبة و خطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.
29. زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، ط 1، 2000.
30. زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.
31. سعيد بنكراد: النص السردي، نحو سيميائيات للأيدويولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب.
32. سعيد سلام: التناسل التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجاً، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.
33. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
34. سمير مرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للطباعة والنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.
35. سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2004.
36. سيد قطب، عبد المعطي صالح، عيسى مرسي سليم: في أدب المرأة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، دط، 2000.

37. سيزا قاسم: بناء الرواية، "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984.
38. شاكرا النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
39. شريف حبيبة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.
40. صالح مفقودة: نصوص و أسئلة، "دراسة في الأدب الجزائري"، منشورات اتحاد الكتاب العرب الجزائريين، ط1، 2002.
41. صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، ط1، 2003.
42. صلاح صالح: الرواية العربية و الصحراء، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، د ط، 1996.
43. صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
44. عادل فريجات: مرايا الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.
45. عالية محمود صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005.
46. عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، ط 1، دت.
47. عفيف فراج: المرأة بين الفكر و الإبداع، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
48. غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، القاهرة، د ط، 1991.
49. فيصل عباس: التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991.
50. كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، ط 1، 2006.
51. عبد الله محمد الغدامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
52. عبد الله محمد الغدامي: المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 3، 2006.
53. لوسي يعقوبي: لغة الأدب و الشعر... في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، ط1، 2001.

54. ليندا عبد الرحمن عبيد: تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، دار فضاءات للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007.
55. مجموعة من مؤلفين: قضايا المرأة العربية، الشريعة، السلطة، الجسد، دار بدايات، دمشق، دط، 2008.
56. محمد معتصم: المرأة و السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.
57. محمد معتصم: بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط 1، 2007.
58. محمد نور الدين أفاية: الهوية و الاختلاف، في المرأة، الكتابة و الهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1988.
59. محمود طرشونة: الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 1، 2003.
60. محمود فوزي: أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر للطبع و النشر، الفجالة، القاهرة، د ط ، 1987.
61. مختار ملاس: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني نموذجاً، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2002.
62. مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 1999.
63. مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2000.
64. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.
65. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، العدد 240، ديسمبر، 1998.
66. منير الحافظ: الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، دار الفرقد للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سورية، ط 1، 2008.
67. نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، اليمن: العيد: الرواية العربية، المتخيل و بنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
68. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 3، 1967.
69. ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية "1970-2000"، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2004.

70. نجوى الرياحي القسنطيني: النسائية في محافل الغربية، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2009.
71. نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية و ببلوغرافيا الرواية النسوية العربية "1885-2004"، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2004.
72. نزيه أبو نضال: حدائق الأنثى، دراسات نظرية و تطبيقية في الإبداع النسوي، أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
73. نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2008.
74. وجدان الصائغ: شهرزاد و غواية السرد، قراءة في القصة و الرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2008.
75. يحيى بوعزيز: المرأة الجزائرية و حركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، 2001.
76. يحيى العبد الله: الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلول الروائية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2005.
77. يسرى مقدم: مؤنث الرواية، الذات، الصورة، الكتابة، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
78. يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيل و بنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
79. يوسف و غليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري و معجم أعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، دط، 2008.

II - مراجع مترجمة:

80. بيار بوردو: الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
81. تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان و فؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992.
82. تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 2، 1992.
83. جاك أندرييه: النزوع الجنسي الأنثوي، تر: اسكندر جرجي معصب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
84. جان كوهين: اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1981.

85. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
86. جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003.
87. رامن سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998.
88. رولان بارت: التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، حلب، سورية، ط1، 2002.
89. رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناسرين المتحددين، دط، دت.
90. سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، تر: مجموعة من الأساتذة، بيروت، لبنان، دط، دت.
91. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984.
92. فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، دط، 1990.
93. مجموعة من الباحثين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطاب للطباعة والنشر، ط1، 1989.
94. مجموعة من الباحثين: نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلايين الروس"، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناسئين المتحددين، بيروت، الرباط، ط1، 1982.
95. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
96. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، أبريل، 1971.

III-مراجع أجنبية:

97. Ahlem Mosteghanmi: Algérie Femme et écritures, L harmattan, Paris, 1985.
98. Gill Plain and Susan Sellers, A History of Feminist Literary Criticism, Cambridge University Press, New York, 2007.

99. René Wellek And Austin Warren: Theory of Literature, Harcourt Brace and Company, New York, 1962.
100. Victoria Grace : Baudrillard's, Feminist Reading, London EC4E 4EE, New York NY 10001, Printed in Great Britain.

IV-المجلات:

101. مجلة الرافد الشهرية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد 08، يونيو، 2002.
102. مجلة العربي، الكويت، العدد 516، نوفمبر، 2001.
103. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 2، م 30، أكتوبر، ديسمبر 2001.
104. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 23، العدد 1، 2، 1994.
105. مجلة علامات، المغرب، ج 57، م 15، سبتمبر، 2005.

v-الملتقيات:

106. الكتابة النسائية التخيل و التلقي، أعمال ملتقى المرأة و الكتابة، في دورته الخامسة بأسفي، أيام 21، 22، 23، يوليو 2005، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط 1، 2006.
107. الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب و التمثلات"، ملتقى دولي بمساهمة فريق البحث فرنسا- المغرب العربي، المدرسة العليا للأدب و العلوم الإنسانية، ليون، فرنسا، 18، 19، نوفمبر 2006، منشورات، ENAG، وهران، الجزائر، دط، 2010.
108. محاضرات الملتقى الرابع للسيميائ و النص الأدبي، 28، 29 نوفمبر، 2006 جامعة بسكرة، الجزائر، شركة الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، دت.
109. الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط 1، 2004.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

أ-	مقدمة
7	مدخل: تحديد المفاهيم
8	1- إشكالية المصطلح (نسائي- نسوي- أنثوي)
9	1-1- الأدب النسائي
11	1-2- الأدب النسوي
13	1-3- الأدب الأنثوي
18	2- تلقي الأدب النسائي في الساحة النقدية العربية(الأدب النسائي بين الرفض و القبول)
18	2-1- الموقف الأول (الرفض)
30	2-2- الموقف الثاني (القبول)
35	3- نشأة الرواية النسائية الجزائرية
38	3-1- أسباب تأخر الأدب النسائي الجزائري
39	3-2- أسباب مساعدة على بروز الأدب النسائي الجزائري
41	4- قراءة عامة للمنجز الروائي النسائي الجزائري
41	4-1- قراءة في الموضوع
41	4-1-1- الوطن
42	4-1-2- المرأة
44	4-2- قراءة في البناء
45	4-2-1- المستوى الأول
45	4-2-2- المستوى الثاني
45	4-2-3- المستوى الثالث
47	5- مآخذ الرواية النسائية الجزائرية
48	6- بيبولوجيا الرواية النسائية الجزائرية
الفصل الأول: البنية السردية في الرواية النسائية الجزائرية	
58	1- الشخصية
58	1-1- الشخصية و تصنيفاتها
61	1-2- تقديم الشخصية
61	1-2-1- البناء الخارجي للشخصية
70	1-2-2- البناء الداخلي للشخصية
75	1-3- أنموذج الشخصية
75	1-3-1- الشخصية القاهرة
79	1-3-2- الشخصية المقهورة
87	1-3-3- الشخصية الثائرة

90	2- الزمن
91	2- 1- الزمن في الرواية
92	2- 2- الترتيب
94	2- 2- 1- الاسترجاع
94	2- 2- 1- 1- الاسترجاع الخارجي
106	2- 2- 1- 2- الاسترجاع الداخلي
107	2- 2- 1- 2- 1- الاسترجاع الداخلي الغيري
109	2- 2- 1- 2- 2- الاسترجاع الداخلي المثلي
111	2- 2- 2- الاستباق
117	2- 3- المدة
118	2- 3- 1- الحذف
125	2- 3- 2- الخلاصة
133	2- 3- 3- الوقفة
137	2- 3- 4- المشهد
148	3- المكان
148	3- 1- تعريف المكان
150	3- 2- أنواع الأمكنة
150	3- 2- 1- المكان المفتوح
150	3- 2- 1- 1- المقهى
157	3- 2- 1- 2- الجسر
163	3- 2- 1- 3- المدينة
169	3- 2- 1- 4- الشوارع و الأحياء
176	3- 2- 2- المكان المغلق
176	3- 2- 2- 1- البيت
195	3- 2- 2- 2- الحمام
الفصل الثاني: موضوعات الرواية النسائية الجزائرية	
210	1- جدلية الوطن و الذات الساردة
211	1- 2- محكي الثورة
217	1- 3- محكي ما بعد الاستقلال
225	1- 4- محكي الأزمة الوطنية (الإرهاب)
240	2- المرأة و غواية الكتابة
241	2- 1- الكتابة بمعيار القتل
244	2- 2- لعبة الخفاء و التجلي
249	2- 3- محرقة الانتصار الأنثوي
255	3- الجسد/ الجنس

256	3-1- الجسد و البحث عن الشهوة
275	3-2- الجسد و ثنائية الموت و الحياة
285	4- الآخر (الأجنبي) في مرآة الأنا (المرأة)
288	4-1- الآخر الفرنسي
299	4-2- الآخر اليهودي
307	4-3- الآخر الإيطالي
الفصل الثالث: خصائص الرواية النسائية الجزائرية	
319	1- البوح الأنثوي
321	1-1- محنة جنس الأنثى
327	1-2- التعليم إثبات للحضور
333	1-3- العلاقة الزوجية و سلطة الآخر
341	1-4- الطلاق بين الانعتاق و العار
348	1-5- الاغتصاب و انتهاك الجسد الأنثوي
355	2- تداخل النصوص
359	2-1- تداخل النصوص الدينية
371	2-2- تداخل النصوص الأدبية
385	2-3- تداخل النصوص التراثية
411	3- الشعري
414	3-1- اللغة الشعرية
414	3-1-1- الانزياح
422	3-1-2- التكرار
431	3-1-3- المعجم
437	3-2- الشكل الطباعي
444	3-3- الغنائية
449	3-4- الطبيعة
452	3-5- الغموض
458	الخاتمة
464	ملحق
480	قائمة المصادر و المراجع
495	فهرس الموضوع

501	ملخص البحث باللغة العربية
503	ملخص البحث باللغة الإنجليزية

ملخص البحث باللغة العربية:

يشكل سؤال الإبداع في الرواية التي تكتبها المرأة قضية شائكة، أول ما تتجلى مظاهرها في إشكالية ضبط المصطلح، إشكالية لم تعتمد نظرية في تحديد المفهوم و ضبط إجراءاته ضبطاً منهجياً. ثم البحث عن خصوصية عبر فعل الكتابة داخل الذات، ومن ثمة قلق البحث عن المعنى الذي ينطلق من الأحكام الجاهزة المبنية على دونية المرأة في أغلب الحالات. تقوم الرواية النسائية الجزائرية على أسماء روائية عدة فرضت حضورها على المشهد الثقافي، يبني منها الروائي على عناصر الوطن و الحب و الموت، و قد استلهمت الكاتبات مواضيع المتخيل الروائي لديهن من داخل المجتمع الجزائري لا سيما العشرية السوداء والثورة، بغية استنطاق التاريخ و الذاكرة الثورية لإثارة قلق القارئ و جعله يشارك في إنتاج النص و إعادة قراءة الأحداث من جديد. ثم التركيز على الذات ومعاناتها من خلال الارتداد إلى الماضي واستنطاق دواخلها في كثير من الروايات، حيث وجدت فيها الشخصيات استقرار النفس الذي ينسبها الحاضر و تراكمات الزمن.

و يحضر السرد الكلاسيكي كما يغيب عند كثير من الروائيات، فتتداخل البنى وتتشابك لتؤدي دورها في عملية الحكيم بما يمتلك كل عنصر منها أهميته السردية، فالزمن يتم من خلال إدراك تتابع الأحداث بفعل تواجد الشخصيات وحركتهم من مكان إلى آخر، كما تقيم علاقة وطيدة بين الشخصية و الفضاء، حيث يتماها و يغدو الفضاء بكل حمولاته حاملاً للحدث و أفكار الشخصية لا سيما النسائية منها، و ذلك عبر تحوله إلى رموز ودلالات متعددة.

و تنهض النصوص باختلاف مستوياتها الإبداعية في ظاهرها و باطنها على بؤرة مؤثرة على هموم الوطن إلى جانب هموم الذات لتحكي قصة الفرد الجزائري في أبرز الروايات، فتحضر أحلام مستغانمي بترفها اللغوي الرفيع و الزخم الثقافي الموظف لخدمة النص، وياسمينة صالح و عبير شهرزاد بالالتزام و الجدية في الطرح، و فضيلة الفاروق بما تمتلك من عمق الوعي المعيش للمرأة الذي تتحدى به المجتمع وتثور على قوانينه باستخدام الجسد و تعريته و استباحة التقاليد و تفكيك المرجع و هدم الموروث المعتاد، فكانت رواياتها فاعلاً في استنطاق المحرم و المسكوت عنه، لتعطي شكلاً جديداً يعبر عن دواخل الجسد، والتحرر من عبء الواقع و تناقضاته عبر عالمها التخيلي الذي يحتفي بالجسد للبحث عن هوية جديدة تمتد في النسيج الروائي وتتغلغل مشكلة صورة عميقة تفصح عن الذات لإثبات وجودها الأنثوي الراسخ في وعيها، ذات فاعلة تنتج نصاً أدبياً.

و مقابل هذا يبرز جيل شبابي جديد، يتجاوز مرحلة أدب الأزمة، كما يتجاوز حدود الجزائر، جيل بعيدة نصوصه عن المواضيع التي ألفناها، نذكر من الأسماء: سارة حيدر وخديجة نمري و عائشة نمري.

عبر هذا الحضور بتباينه و تشابهه يتأطر فضاء يضمن للرواية النسائية الجزائرية تواجدها و يكون دعماً للأدب الجزائري بصفة عامة.

ملخص البحث باللغة الانجليزية:

the question of creativity in novel written by woman is a thorny issue, its first manifestations appear in the problematic to adjust the term (female, feminist, feminine), a problematic that does not adopt a theory to determine the concept and adjust its procedures systematically . Then a search for privacy through the act of writing within the self, and then the concern to search for meaning, which stems from the ready-made judgments based on the inferiority of women in most cases.

The Algerian women's novel is based on several novelist names that imposed its presence on the cultural landscape, its novelist board is built on the elements of home, love and death, writers have inspired threads of novelist imaginary from within the Algerian society, especially the black decade and revolution, in order to interrogate history and revolutionary memory to raise the reader's concerns and make him involved in the production of the text and re-reading the events again. Then focus on self and its suffering through a reversion to the past and interrogating its components in many novels, where the characters find self-stabilizing that helps them forget the the present and accumulations of time.

Classic narrative is attended as missed in many female novelists, thus the structures overlap and intertwine to play a role in the process

of storytelling including what each element owns its narrative importance; Time is done through understanding the sequence of events by the presence of the characters and their movement from one place to another, also it maintains a close relationship between the character and the space in which the space, with all its baggage, becomes the holder of the event and the ideas of the character, especially female ones, and through its transformation into multiple symbols and semantics.

In its external or internal face , the texts with its different creative levels depend on a furnished focus to the concerns of the nation as well as of the self to tell the story of the Algerian individual in most prominent novels; Ahlam Mosteghanemi comes by her high linguistic opulene and cultural momentum used to serve the text, and Yasmina Saleh and Abeer Scheherazade by commitment and seriousness in subtraction, and Fadila El Farouk by what she possesses of depth of lived consciousness of Woman, that defies her society and arise against the laws by using the body and making it naked, seizing the traditions dismantling the reference and demolishing the usual heritage, so her novels becomes an active role in questioning taboo and silent, to give a new form expresses the interior of the body, and free from the burden of reality and contradictions through her imaginary world that celebrates the body to search for a new identity stretches in the novelist fabric and penetrates to form a deep image disclose the self to prove her female existence firmly in consciousness, an active self produces a literary text.

In the other hand a new young generation appears, they surpasses the literature of crisis period, as well as the borders of Algeria. A generation whose texts are long away from topics we ordinary dealt with, we mention the names of: Sarah Haider Khadija Nimry & Aisha Nimry.

Through this attendance with its differences and similarities, a space is formed, it ensures the existance to the Algerian female novel and supports the Algerian literature in general

