وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل : DL/18/15

العنوان

السَّرد التَّاريخيّ في الرِّواية الجزائريَّة من منظور الكتابة النِّسويَّة

-نماذج تطبيقية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: أدب عربي

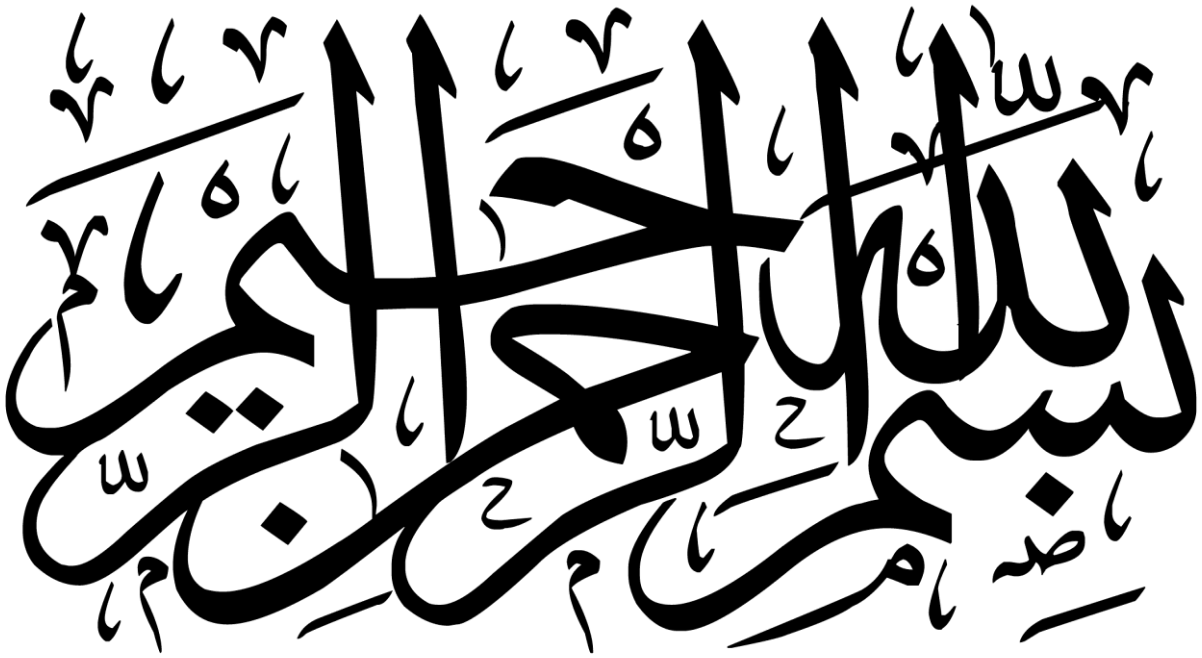
إعداد الطالبة:

نور الهدى حلاب

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	د. ناصر بركة	أستاذ محاضر أ	المسيلة	رئيسا
02	أ.د. عبد الرحمان بن يطو	أستاذ التعليم العالي	المسيلة	مشرفا ومقررا
03	د. بوزيد رحمون	أستاذ محاضر أ	المسيلة	ممتحنا
04	د. معازيز بوبكر	أستاذ محاضر أ	تيارت	ممتحنا
05	د. علي مذاني	أستاذ محاضر أ	تيارت	ممتحنا
06	د. بوعمارة بوعيشة	أستاذ محاضر أ	الجلفة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

كلـــــــمة شـــكر

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، صلوات ربي وسلامه عليه. أحمد الله وأشكره على نعمه وحسن عونه، وأصلي وأسلم على خاتم الأنبياء والمرسلين.

أخلص معاني الشكر وأصدقها أرفعها لكل من دعمني وساندني في إنجاز هذا البحث:

أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور عبد الرحمان بن يطو على كرم قبوله الإشراف على هذا العمل وتقديمه لنا النصح والتوجيه.

كما لا يفوتني أن أشكر كلا من:

- ❖ الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرَّموا بقبول مناقشة هذا العمل.
- ❖ جميع الأساتذة والزملاء الذين تفضلوا بدعمهم ونصحهم وتحفيزهم لي في كل مراحل إنجاز هذا العمل، فجزاهم الله عنا خير الجزاء.
- ❖ زوجي الذي قاسمني أعباء إنجاز هذا العمل.
- ❖ أساتذة وعمال قسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة، كما أتقدم بشكري لإدارة كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة.

والحمد لله من قبل ومن بعد

إهـــــــــداء

إلى والديَّ الكريمين حفظهما الله وأدامهما وجزاهما عنَّا خير الجزاء.

إلى مصابيح العائلة زوجي الفاضل الذي لم يدخِّر جهدا ولا وقتا ولا صبرا إلا بذله كي يتم هذا العمل ويرى النور، وولديَّ العزيزين تاج الدين وجوري حفظهما الله.

إلى من يسعدون لسعادتي ويحزنون لحزني إخوتي الأعزاء رعاهم الله.

إلى أهل زوجي الأكارم، والديه وإخوته وأخواته أدامهم الله.

إلى كل الأهل والأصدقاء حفظهم الله.

مـــــقدّمـــــة

مقدمـــــــة:

لقد بلغت الرواية العربية شأنا كبيرا، وسجلت حضورا بارزا في المكتبات العربية والغربية، وتبوأت مكانتها بجدارة على خارطة الإنتاج الأدبي العربي المعاصر، ساعدها على ذلك نضجها وثراؤها وتنوعها، فقد استطاع الروائيون العرب أن يحدثوا تحولا على صعيد الكتابة الروائية، شمل كل مكونات الخطاب الروائي وبالأخص المكون السردي، وطرح معطيات جديدة قلبت الأوضاع الروائية الكلاسيكية رأسا على عقب، وعلى هذا الأساس فإن قراءة الرواية العربية لم تكتف باستنساخ الواقع وتكرار نماذجه، بل تطمح إلى جعلها مميزة في خطابها وصيغتها.

اعتلت الرواية عرش الإبداع الأدبي الذي تربع عليه الشعر قرونا عديدة، وأصبحت ديوان العرب الحديث بلا منازع. ومن يجيل نظره في هذا النتاج الأدبي يلحظ أن الرواية النسوية لها حضور بارز وقوي لدعم هذا الكم الهائل، لا سيما أنها باتت تقف على قضايا هامة في المجتمع تقدم المرأة من خلالها ذاتها دون خجل أو خوف، ولا شك أن الانفتاح المطلق على العالم جعل بعض الروائيات يتحررن من أسر السرد الكلاسيكي ويتجاوزن الطرح التقريري إلى لغة جديدة متفجرة ذات خطاب شعري متعدد لا يستقر على شكل واحد، يجبر القارئ على البحث الدائم والمستمر للكشف عن الوعي الجمالي.

وضمن السياقات المعرفية الكبرى تموقع التاريخ كمنظومة معرفية لها حضورها وتميزها في العصر الحديث، إذ استطاع الخطاب التاريخي أن يشكل مرجعا معرفيا مهيمنا على كل الخطابات الأدبية المعاصرة، فلا يخلو خطاب مهما كان نوعه من حراك تاريخي، ففيه تتولد المعارف، وتتكون الذهنيات، وتتأسس المذاهب والايديولوجيات.

تعاملت الرواية النسوية الجزائرية مع التاريخ تعاملا مكثفا ومتميزا، كشفته تلك الكتابات السردية المعاصرة التي حاولت قراءة الراهن العربي قراءة تاريخية تعيد تركيب قدرات فهم الحاضر، ضمن أحداث الماضي، وعليه أصبح الاشتغال على محور التاريخ هاجسا معرفيا لدى الروائيات الجزائريات المعاصرات.

انطلاقا من هذا كله اخترنا موضوع "السرد التاريخي في الرواية الجزائرية من منظور الكتابة النسوية" فأهمية الموضوع تكمن في ازدهار السرد النسوي في ظل الكتابة ذات المرجعية التاريخية من

خلال المدونة الجزائرية. ولارتباط الرواية كإبداع بالتاريخ، هذا الأخير الذي وظفته جل الكاتبات الجزائريات ونهلنا من منبعه، فكل من الرواية والتاريخ يقومان على السرد، فتقاطع السرد الروائي بالوقائع التاريخية هو ما صنع السرد التاريخي. استعنا في هذه الدراسة بالمنهج الوصفي التحليلي، وبالمنهج التاريخي، وفي مواقف أخرى بالمنهج السيميائي حين يتعلق الأمر بدراسة العنونة.

حاولنا من خلال هذه الدراسة أن نثير إشكال التاريخ حيث يمتد إلى الرواية، وكيف يمكن للكاتبة الروائية أن تحول المنحى التاريخي إلى معرفة سردية، كما حاولنا الإجابة عن بعض الإشكالات والتساؤلات العديدة التي شغلتنا وفرضها السؤال الإبداعي للمنجز الروائي؛ ومنها:

– الرواية التي تستحضر التاريخ، تعالج قضايا الحاضر من خلال الماضي، وذلك بإسقاط أحداث الماضي واسترجاع الحالات التاريخية التي يمكنها أن تفسر أزمات الإنسان المعاصر، فإلى أي مدى وفقت الروائيات في ذلك؟

– هل كان السرد التاريخي عند المرأة يحمل رؤيا وطرحا مغايرا لخطاب الرجل؟

– هل تحاول الرواية النسوية بتوظيفها للسرد التاريخي تقديم نمط مختلف من الكتابة السردية؟

– فيمَ تمثلت الآليات السردية التي اتخذتها الكاتبات لنسج أعمالهن الروائية؟ وإلى أي مدى وفِّقن في عرض القضايا وفق هذه الآليات؟

– إن المرأة الكاتبة وجدت في الكتابة تعبيرا عن معاناتها، فهل كانت الكتابة قادرة فعلا على حمل أفكارها؟

– هل هناك أدب نسوي متميز أم أنه مجرد صدى واسترجاع لما يكتبه الرجل المبدع؟ وإذا وجد فما هي خصوصيته؟ وهل يمكن الحديث عن خطاب نسائي فاعل في ظل تحديات العصر وقضاياه؟

وقع اختيارنا على الرواية النسوية الجزائرية العربية موضوعا لهذه الدراسة نظرا للتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الجزائري في السنوات الأخيرة، فكانت أسباب اختياري لهذا الموضوع هي:

– قلة الدراسات والبحوث حول موضوع السرد التاريخي في الرواية الجزائرية النسوية المعاصرة.

– يتناول قضية المرأة الكاتبة، وهي قضية حساسة نظرا للدور الهام والخطير الذي تؤديه كتاباتها في التعبير عن هموم وقضايا وطنها من منظورها.

– البحث في الأدب الجزائري، ومن ثم فتح المجال أمام الدارسين للبحث في الأدب الجزائري عامة، والأدب النسوي خصوصا.

– أنه يتعلق بالجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم وهو فن الرواية، وينطلق البحث في هذا الموضوع من قناعة مفادها أن لا فاصل بين الفن والمجتمع، خصوصا ونحن نعيش إشكاليات اجتماعية وثقافية متناقضة تنبثق من خلال أحداث الرواية.

– إضاءة بعض الجوانب المعرفية المتعلقة بتطور الكتابة النسوية في الجزائر.

أما بخصوص اختيارنا للمدونة الجزائرية، فرغبة منا للتعريف بالأدب النسوي الجزائري، والذي تعد معرفته في المشرق العربي محدودة جدا بل هو مجهول في عقر داره، فالقارئ الجزائري عموما لا يعرف من الروائيات الجزائريات سوى أحلام مستغانمي، ما يعكس قلة الدراسات التي تناولت الرواية النسوية الجزائرية. فوقع اختيارنا على ثلاثة روايات لكاتبات جزائريات، هي:

– رواية لونجة والغول للكاتبة زهور ونيسي.
– رواية ذاكرة الجسد للكاتبة أحلام مستغانمي.
– رواية تاء الخجل للكاتبة فضيلة الفاروق.

وأهم الدراسات التي تناولت الرواية النسوية والتي ساعدتنا في الجانب النظري، نذكر منها:

– شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية (1998).

– بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية (1999).

– رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (الاختلاف وبلاغة الخصوصية) (2002).

– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية (2003).

- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، (2004).

هذا فيما يخص الجانب النظري، أما الجانب التطبيقي فقد اعتمدنا فيه على مصادر ومراجع عربية وأجنبية ومترجمة ودراسات نقدية سابقة. خاصة الأعمال النقدية العربية الحديثة التي تشكل علامات مميزة في العشريتين الأخيرتين منها:

- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، 1984.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، (1997).

- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، 1990.

- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، 2000.

أما عن مضمون البحث فقد رسمنا خطة عامة، تنقسم إلى فصل تمهيدي وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة تجمع أبرز النتائج المتوصل إليها:

الفصل التمهيدي هو توطئة نظرية في الأدب النسوي وإشكالية المصطلح (النسوي، النسائي، الأنثوي)، وتلقيه في الساحة النقدية العربية بين الاعتراف والرفض. ثم تطرقنا إلى ظهوره في الجزائر ومراحل تطوره.

الفصل الأول تطرقنا فيه إلى مظاهر السرد التاريخي في الرواية العربية، تطرقنا فيه إلى السرد التاريخي في الرواية العربية قديما وحديثا، ثم السرد التاريخي والكتابة النسوية، فالخصائص الموضوعية والأسلوبية للسرد التاريخي النسوي.

أما بالنسبة للجانب التطبيقي فقسمناه إلى ثلاثة فصول مهدنا لكل فصل تطبيقي بجانب نظري لتحديد المفهوم باعتبار أن فهم المصطلح هو المدخل إلى كل مسألة هي محل البحث.

– الفصل الثاني: الموسوم بـ "بنية الزمن الروائي من خلال الرواية النسوية" تناولنا فيه عنصر الزمن وفيه اعتمدنا كليا على دراسة تقنيات الزمن من منظور بنيوي من خلال ما اقترحه جيرار جينيت في كتابه (صور III)، من حيث مستويات الزمن الروائي (الاسترجاع والاستباق) ومن حيث الأشكال الأساسية للحركة السردية في الرواية (الوقفة، التلخيص، المشهد، الحذف أو الثغرة).

– الفصل الثالث: الموسوم بـ "بنية الفضاء الروائي في الرواية النسوية " خصصناه للفضاء الروائي مفهومه وعلاقته بالمكان، مفهوم المكان، أنواعه، التقاطبات المكانية، دلالات المكان الروائي وعلاقته بالشخصيات الروائية.

– الفصل الرابع: الموسوم بـ " البناء المورفولوجي للشخصية الروائية من خلال الرواية النسوية" والتي حاولنا مقاربتها من منظور فيليب هامون الذي تعامل معها كعلامة لسانية، دوال تحيل إلى مدلولات، وقد درسناها من جوانب متعددة كالاسم والهيئة والسلوك. كما درسنا أصناف الشخصية في الروايات: الشخصية القاهرة، الشخصية المقهورة، الشخصية الثائرة/ المتمردة.

وذيلنا البحث بخاتمة ضمناها أهم النتائج التي توصلت إليها في مشوار هذه الدراسة.

وفي الأخير أقدم جزيل شكري وجميل عرفاني لأستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور عبد الرحمان بن يطو، الذي أشرف على هذا البحث ورعاه مذ كان بذرة حتى استوى عوده فكان لي فعلا ناصحا أميناً وموجها صادقاً طوال هذا البحث رغم التزاماته الكثيرة، فجزاه الله عني كل خير.

فصـــــــل تمهيـــــــــــــدي

الأدب النِّســـــــــوي وإشكـــالية المصطلـــــــــح

1- إشكالية المصطلح (نسويّ، نسائيّ، أنثويّ).

2- إشكالية تلقي الأدب النسوي في الساحة النقدية العربية بين القبول والرفض .

3- ظهور الكتابة النسوية في الجزائر ومراحل تطورها.

الأدب النِّسوي وإشكالية المصطلح:

يعد السرد من بين أهم المفاهيم التي شغلت تفكير الأدباء والنقَّاد المحدثين بالرغم من اختلاف مشاربهم الفكرية، وقد اشتمل السرد على جميع أنواع القص كالملحمة والسيرة والقصة والحكاية وصولا إلى الرواية، التي وعلى الرغم من ظهورها المتأخر إلا أنها اكتسحت الساحة الأدبية من بابها الواسع، فاحتلت المرتبة الأولى في كتابات الكثير من الروائيين، فجاء هذا النوع السردي كتعبير عن مرجعيات الشعوب والأمم عبر الأزمنة والعصور، ولم تظهر بوادرها الأولى عند العرب إلا في العصر الحديث، واعتبرت بذلك ديوانهم في القرن العشرين، كما اتخذت الرواية الحديثة أبعاداً وأساليب كثيرة وفق طابع تجديدي بحت، يقوم أساسا على محاولة التقرب من نفسية القارئ وذلك بملامسة أحاسيسه وعواطفه، كما اهتمت بمعالجة قضاياه الاجتماعية والنفسية وحتى السياسية، وكان الغرض من ذلك كله محاولة الولوج إلى عمق الواقع المعيش ومحاولة الكشف عن خباياه.

شهد السرد العربي الحديث صعودا لافتا للرواية النسوية في العصر الحديث، ولم يحصل ذلك بمعزل عن المكانة المتنامية للمرأة في الحياة الاجتماعية والثقافية، إنما جاء استجابة لوعي المرأة الذي عرف طوال التاريخ استبعادا لا يمكن تجاهله، وتمييزا يصعب إغفاله فالآداب العربية القديمة، شعرية وسردية، كانت حافلة بصورة المرأة الجارية، التي اقتصر دورها على تقديم المتعة للرجل، وندر أن جرى الاهتمام بها خارج هذه الوظيفة النمطية الموروثة، فهي تقلل من شأن المرأة في الحياة الاجتماعية، وتكرس الوضعية البائسة للمرأة، وتبرز سلطة الرجل على المجتمعات.

بدأت المرأة تثبت حضورها عن طريق الكتابة، فالكتابة النسائية هي حقل أدبي جديد داخل الحقل الأدبي المعاصر، كما أن إبداع المرأة أثرى الساحة الأدبية العربية والجزائرية بالعديد من الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية، ففي الجزائر نجد زهور ونيسي، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، ربيعة جلطي... حفرت أسماءها بجهد جهيد، فبدأ يتبلور تبعا لذلك وعي المرأة.

1- إشكالية المصطلح: (نسويّ، نسائيّ، أنثويّ).

إن الكتابة النسائية قضية تطرح في الساحة النقدية العربية نقاشا حادا متذبذبا بين القبول والرفض، والبحث عن الاعتراف في محاولة لإرساء معالم أدب نابع من صميم وعي المرأة، فالإشكالية الأولى هي التحرر من هذه الفوضى المصطلحية من خلال تعدد التسميات كقولنا الأدب النسوي أو

الأدب النسائي أو أدب المرأة، الأدب الأنثوي وغيرها من التسميات التي تمت بصلة أو بأخرى بالمرأة وبالكتابة النسوية، رغم تعارض الآراء وتعددها، إلا أن هناك حقيقة لا يمكن تجاوزها هي الحضور القوي لهذا الإبداع الذي فرض نفسه في الساحة الأدبية في عصرنا بفعل كفاح المرأة واجتهادها في مجال الكتابة.

ما تزال الكتابة النسوية أو الأدب النسوي مصطلحا غير ثابت بما يثيره من اعتراضات وما يسجل حوله من تحفظات، فهو أمر واقع لا مفر منها بالرغم من أزمة القبول والرفض، وكذا أزمة المصطلح: (الأدب النسوي)، (الأدب النسائي)، (أدب المرأة)، (الأدب الأنثوي)...حقيقة تصارع من أجل إرساء معالم الذات النسوية، منذ الزمن الأول للحكي مع (شهرزاد) وهمساتها، الساحرة والجذابة بحكاياتها، هي الجرأة والتحدي مبحرة دائما بصورها وعوالمها التخييلية وأهوائها وعواطفها، فعلاقة المرأة بالسرد لم تكن وليدة القرن العشرين، بل أبعد من ذلك ربما يوم نصبت شهرزاد نفسها راوية على بنات جنسها، وهي تدافع عن ذاتها ضد الوحشية الذكورية لشهريار، كل ليلة تتفنن في اختلاق قصص تحبكها بفنية عالية لتضمن المتعة للملك حتى تنجو بحياتها وتنجو معها بنات جنسها، فكانت تنقله من عالم الواقع إلى عالم مليء بالدهشة والغرابة، ينفتح على سرد سحري غرائبي، فيه الواقع بالخرافة والأسطورة، فهي حكايات أفرزتها عبقرية المخيلة النسائية مبدؤها الأول والأخير يرتبط بالرغبة في الحياة والحرية والانتصار، وإلى اليوم لم تزل حفيدات شهرزاد تقتفين أثرها وتجعلن السرد وسيلة تقاوم بها عبودية أحفاد شهريار، راهنت على الكتابة واللغة؛ فكانت المرأة دوما إما ساردة أو مسرودة في المتن الروائي العربي.

لقد أدى الاختلاف في تحديد المصطلح وتداخل المفاهيم دورا جوهريا في تعميق الإشكال، ما زاد الأمر غموضا ولبسا فظهرت على إثر ذلك مصطلحات عدة، وأيا كانت التسمية فقد " دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دورا هاما في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح مصطلح الأدب النسوي للتداول الأدبي"[1]، ما جعل المصطلح يشير في دلالته إلى الأدب الذي تكتبه المرأة.

هذا المصطلح الذي إما أنه لم ينل حقه من الدراسة، أو أنه تم تجاهله تماما، ومع نهاية التسعينيات وبداية القرن الحادي والعشرين بدأ المصطلح يدخل حيز الدراسة بشكل أوسع وأشمل، وظهرت في الساحة

[1]– مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، المغرب، ج57، م15، سبتمر 2005، ص162.

الأدبية والنقدية دراسات وأبحاث عديدة، أخذت من الأدب الذي تنتجه المرأة موضوعا للدراسة والنقد والتمحيص.

ومن هنا نقف عند حدود الإشكالية التي يطرحها المصطلح، إشكالية مجتمع يقبل المرأة ويرفضها، وفي رفضه ينكر عليها ذاتيتها وتفردها واختلافها، الأمر الذي يؤثر على مكانة المرأة لصالح تثبيت مكانة الرجل، وواضح ما في هذا الموقف من التناقض والازدواجية والتعارض مع منطق يفترض التساوي في الواجبات، ويغض الطرف عن الحقوق، والحال أن أهم حقوق المرأة هو التعبير عن ذاتها وحقها في بلورة رؤيتها لذاتها عبر الإبداع[1].

يميز الناقد محمد معتصم بين الكتابة النسائية والكتابة النسوية، فالكتابة النسائية تدل على الكتابة التي تبدعها المرأة عموما، في حين تُعد الكتابة النسوية بمثابة جزء من الأولى وقد 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 – وقد يكون الرجل أيضا– فيها نفسها مدافعا عن حقوق المرأة، كاشفة عن المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة كالميدان الاجتماعي، والسياسي، والحقوقي.....وتندرج ضمن هذا النوع من الكتابة، الكتابة السيرية واليوميات، والتقارير الصحافية، والتحقيقات والاستجوابات، وبعض الروايات التي يكون قصدها ومغزاها مرتبطين بالخلفية الإيديولوجية لحركة نسوية محلية أو دولية"[2].

إنه يستخدم مفهوما واحدا لمصطلحين، فالنسائي في كتابه (المرأة والسرد) مصطلح يدخل ضمنه كتابات المرأة والرجل المطالبة بحقوق المرأة وقضاياها، والنسوية في كتابه (بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي) تعني المفهوم ذاته أي المدافعة والمطالبة بحقوق المرأة سواء أكان كاتبها رجلا أم امرأة.

هناك كتابة نسائية تكتبها المرأة، تتميز بموضوعاتها، وأساليبها، والحساسية التي تصاغ بها كل تلك المكونات مجتمعة. ومفهوم الكتابة النسائية مفهوم شمولي، بمعنى أنه يضم أشكالا وأساليب وأنواعا

---

[1]– مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص117.

[2]– محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، ط1، الرباط، 2007، ص 7، 8.

من الكتابة عند المرأة، ولهذا كان من الضروري استخلاص وتوليد مفهوم جديد أدنى منه ويدل عليه ويختلف معه في جزئية مركزية، وهو مفهوم "الكتابة النسوية".

يميز محمود طرشونة بين المصطلحات الثلاثة يقول: "هناك "الرواية النِسوية" بكسر النون لأنها مشتقة من "نِسوة" ويذكر (الأدب النسوي) الجامع بين الشعر والنثر وهو أدب ملتزم يحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد يتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز، وفيه لهجة نضالية في أسلوب خطابي يتصف في أغلب الأحيان بالتقريرية والتبسيط على حساب الفن وأدبية النصوص" [1].

فالأدب النسوي بالنسبة لطرشونة هو أدب ملتزم صاحب قضية تتمثل في المطالبة بحقوق المرأة أكثر منه صاحب أدبية وفن، كما نجده يعرف الرواية النسوية: "الرواية النسوية هي رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز، وفيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان"[2]... والرواية النسائية بكل بساطة هي الرواية التي تكتبها المرأة وهذا ليس مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو مدرسة أو إيديولوجية ما.

فالأدب النسوي حسب تعريفه هو كل ما تكتبه المرأة من إبداعات أدبية، فعمق الرؤية الإبداعية المنبثقة من ثنايا النص تستحق أن يشاد بها على مستوى الإبداع، وهو الأمر الذي يستدعي تميزا بين ما هو "نسائي" مكتوب من قبل النساء، وما هو نسوي أي وعي فكري ومعرفي، وعليه فإن "النسوي" أعم وأشمل من النسائي، كما أنه ينحو نحو ما هو ايجابي وخلاق، في حين أن النسائي قد يتضمن أبعادا ايجابية والعكس، حسب مدى عمق وشفافية رؤية المرأة الكاتبة وكذا طبيعة نظرتها ونقدها لواقعها الاجتماعي"[3].

أما الكتابة النسوية عند الروائية سحر خليفة تعبر عن قضية العدالة بالنسبة للمرأة وعن التمييز ضدها، لكن السؤال حول ما إذا كانت هذه الكتابة مقتصرة على المرأة نفسها، والجواب هو قطعا النفي،

---

[1]– محمد طرشونة، الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، ط1، تونس، 2003، ص 10.

[2]– المرجع نفسه، ص25 .

[3]– ينظر، نورة الجرموني، الأدب السردي النسائي وإشكالية التسمية، مجلة الراوي، ع23، النادي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، سبتمبر، 2010، ص 44.

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 والتشبه بالذكور" [1].

تعتبر الباحثة زهور كرام أن "الإبداع النسائي" كمصطلح وانشغال نقدي في الساحة الأدبية العربية، قد بدأ الاهتمام به تقريبا منذ الخمسينات من القرن الماضي، ومعظم الدراسات تعتبر أن رواية (ليلى بعلبكي) "أنا أحيا" الصادرة سنة 1985 "الانطلاقة الأولى للكتابة النسائية، بفعل العنوان الذي جاء مثيرا لاستخدام ضمير المتكلم (أنا)، ومنذ منتصف الثمانينات، أعيد طرح المصطلح من جديد، وبشكل مكثف مع تصاعد الفعاليات الأدبية المختلفة من دراسات ولقاءات وندوات ثقافية، في مختلف البلاد العربية، خاصة في سنوات التسعينات، وتم التركيز فيها على خصوصية هذا المصطلح بالنسبة للكتابة بشكل عام وعلى علاقته بالمرأة بشكل خاص"[2].

فليلى بعلبكي حين أطلقت صرختها الروائية الأولى "أنا أحيا" تمردت على كل الأعراف والتقاليد التي تقدس صمت المرأة وتكرس استكانتها ورضوخها للأعراف والقيم الرائجة في المجتمع الأبوي المتسلط، لذلك شهدت هذه الرواية أعنف ردود الفعل والقهر، فتأرجحت هاته الأخيرة بين آراء تحاكم الإبداع من زاوية أخلاقية وأخرى من زاوية إبداعية وفنية، ولعل أهم إفرازات هذا المخاض الثقافي هو بروز مصطلح "الكتابة النسائية".

فانطلاقا من التصريح المباشر بالضمير الأنثوي الذي يعبر علانية عن حقه في القول والكتابة والحياة، الشيء الذي يعني محاولة لخرق المتعارف عليه فيما يخص الذات الصانعة للكتابة تاريخيا "الرجل" والذات الحاضرة موضوعا في الكتابة "المرأة" وانتقال المرأة من موضوع إلى ذات.

فليلى بعلبكي نجحت في روايتها (أنا أحيا) عبر التخييل واستثمار عناصر الواقع في أن تشخص أدبيا عقم الوصاية الذكورية وبؤس اللاتواصل وبشاعة الحرمان، أي تشخيص كل ما يهدد حياة الإنسان ويجعله مسلوب الحرية والإرادة والكرامة.

---

[1]– ينظر، رفيف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،2005، ص93.

[2]– زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2004، ص 22 ،23.

أما الناقدة العراقية نازك الأعرجي فمصطلح (الأدب الأنثوي) يثير لديها النفور والتوتر، فالحديث عن المؤنث حسبها يثير الاضطراب والنفور لأنه يمس مواجع نعجز عن الإفصاح عنها، ونقاط ضعف تراكمت فوقها المقولات والمواقف اللفظية، ولأنه قبل ذلك يتطلب منا تحديد التساؤل تعليق المسلمات والبديهيات السائدة وهز الثوابت والجوامد[1].

فالأنوثة كمفهوم تعني لها ما تقوم به الأنثى وما تتصف به وما تنضبط إليه، فلفظة الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية، فالمصطلح عندها مصدر قلق، والحديث عنه لا يخلو من شبهة إيديولوجية، فلربما علينا التخلص أولا من الرواسب التي تؤثث ذاكرة المجتمع عبر امتداد أجيال، لذا تدعو الناقدة إلى استخدام مصطلح آخر هو(الكتابة النسوية) "لأن هذا المصطلح يقدم المرأة والإطار المحيط بها المادي، والبشري والعرفي والاعتباري في حال حركة وجدل" [2].

تسعى الناقدة إلى صياغة بديلة تحرر المصطلح من المعنى الدلالي في مجال تداوله الثقافي والاجتماعي، وليس انطلاقاً من مفهوم لغوي/ معرفي، ذلك أن الحساسية القارة تجاه استخداماته هي التي تدفع الناقدة للبحث عن مصطلح بديل.

لكن الناقدة تكشف في عنوان كتابها عن الاختلاط والتداخل في الرؤية والمفهوم، مما يكشف عن إشكالية المصطلح في هذه الكتابات فهي تعنون كتابها بصوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، فإذا كانت ترفض مصطلح الكتابة الأنثوية، فكيف تطلق صفة الأنثى على هذه الكتابات، ثم تعود لاستخدام مفهوم النسوية في عنوان فرعي لاحق.

وتبدي الأعرجي استغرابها من مقاومة الوسط الثقافي العربي لهذا المصطلح، لأن ذلك أدى إلى عدم تفحصه وترشيده وتأصيله، ثم تحاول أن تشرح أسباب مقاومة المرأة/الكاتبة للمصطلح وللنوع والتسمية والتوصيف "النسوي" لأنها ببساطة تريد أن تخرج من حصار الفئة الموصوفة بجنسها، إلى فضاء

---

[1]– ينظر، نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق،1997، ص6.

[2]– مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص 164 ،165.

النصف المشارك المجرد من جنسه إلا أنها في الوقت نفسه، تدرك أن ذلك لن يتحقق إلا لفظيا، وأنها محكومة بحتمية شرط جنسها، وتزداد مقاومة لتصنيف نتاجها الأدبي والذهني بأنه نسوي.

ويفضل محمد جلاء إدريس مصطلح (الأدب الأنثوي) ويعرفه بما تكتبه المرأة من أدب في مقابل ما كتبه الرجل، دون أن يحوي هذا المصطلح أحكاما نقدية تعلي أو تحط من قدره، ويرفض المسميات الأخرى كـ(النسوية) أو(النسوي)، وذلك لأنها تربط هذا الأدب تلقائيا بالحركة النسوية الغربية بكل ما تحمله من سوءات رفضتها المرأة نفسها، كما أنه يوقع خلطا في المفهوم، إذ يوحي بأنه الأدب الذي يتناول قضايا المرأة على نحو ما نجده في (أدب الطفل)[1].

إن الكتابة النسوية عند البعض تشير إلى أن يكون النص الإبداعي مرتبطا بطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها دون ارتباط بكون الكاتبة امرأة [2]. وهي عند فريق آخر"مصطلح يستشف منه افتراض جوهر محدد لتلك الكتابة بتمايز بينها وبين كتابة الرجل في الوقت الذي يرفض الكثيرون منه احتمال وجود كتابة مغايرة تنجزها المرأة العربية استيحاء لذاتها وشروطها ووضعها المقهور" [3]. أما الفريق الثالث فيرى أنه "الأدب المرتبط بحركة تحرير المرأة وحرية المرأة وبصراع المرأة الطويل التاريخي للمساواة بالرجل"[4].

تستعمل الكاتبة يمنى العيد مصطلح الأدب النسائي، فهي ترى أن المصطلح وليد النتاج الأدبي الوفير للمرأة، وهذا يعيد للمرأة مكانتها واعتبارها وليس من باب الثنائية الجنسية " إن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي، وليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي- ذكوري" [5].

---

[1]- ينظر، محمد جلاء إدريس، الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003، ص55.

[2]- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004، ص 10.

[3]- محمد برادة، المرأة العربية والإبداع المكتوب، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية، القاهرة، 2000، ص 225.

[4]- أشرف توفيق، اعترافات نساء أديبات، دار الأمين، ط1، القاهرة، 1998، ص10.

[5] - يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2011، ص137.

نجد في مصطلح "الأدب النسائي" معنى التخصص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، وما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء سواء أكانت هذه الكتابة عن النساء أم عن الرجال أم عن أي موضوع آخر فخصوصيات الكتابة النسائية لا تعني وجود تميز مطلق بين الكتابة الذكرية والأنثوية، ويرجع ذلك ليس فقط إلى كون المرأة الكاتبة قد قرأت الكثير من الأعمال الأدبية لكتاب رجال وانطبعت بنماذجهم الثقافية.

إن مصطلح الكتابة النسائية نجده عند بعض الناقدات، مرادفا لتصنيف إبداع المرأة، وعليه فالأدب النسائي لا يعني بالضرورة أن المرأة كتبته، بل يعني صراحة أن موضوعه نسائي، إذن "التجربة دائما متغيرة حسب الزمان والمكان والطبقة والخلفية الثقافية والجنس والخبرات الجانبية ولا يمكننا تجاهل هذه العوامل لنضع مجموعة أعمال في سلة واحدة ونطلق عليها" أدب نسائي" وإلا سقطنا في المطلق مرة أخرى وشبكة الصور النمطية"[1].

ينطلق الناقد الدكتور عبد الله محمد الغذامي في تحديده لمفهوم الكتابة النسوية من نفس المنظور الذي يشترط توفر وعي المرأة/الكاتبة بذاتها ووجودها، لأن "هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولغته وبعقليته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة، إنهن نساء استرجلن وبذلك كان دورهن دوراً عكسياً إذ عزز قيم الفحولة في اللغة... من هنا تصبح كتابة المرأة اليوم ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع، إنها بالضرورة صوت جماعي فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيما تظهر المرأة، بوصفها جنساً بشرياً، ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً"[2].

إن هذه الخصوصية لابد أن تصدر عن وعي محدد لدى الكاتبة التي يجب أن تدرك أيضا "أنها تنتمي إلى فئة اجتماعية عاشت ظروفها التاريخية، وقد جعل ذلك المرأة تتمركز حول أناها والبحث عن الحرية، وتطالب رشيدة بنمسعود بضرورة البحث عن موقع المرأة داخل اللغة، ودور اللغة في تشكيل رؤية المرأة للعالم، لكن أية لغة هي التي تتحدث عنها بنمسعود هنا هي اللغة السائدة التي يسميها الغذامي بأنها لغة جرى أن تكسر قاعدة التذكير فيها، وأن تعمل على تأنيثها لكي تجعل وجود المؤنث داخل هذه اللغة وجوداً تاماً وأصيلاً، من هنا فإن الناقد الدكتور عبد الله إبراهيم يعمل على توسيع حدود هذه العلاقة

---

[1]– ينظر، شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر،1998، ص46.

[2] – عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص182.

لتشمل بعدين أساسيين، هما البعد الداخلي المتمثل في علاقة المرأة مع ذاتها وعالمها الخاص، والبعد الخارجي أو العلاقة مع العالم مع التأكيد على الاتصال الوثيب بين هذين البعدين، إلا أن هذه العلاقة (مقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الإكراهات التي مارستها الثقافة الذكورية، قد أصبحت علاقات مشوهة ومتموجة وملتبسة، لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكون هامشي) [1].

إن مصطلح الكتابة النسوية من المصطلحات النقدية المتشعبة، والتي أفرزت عدّة إشكالات عميقة وعليه لابد من التفكير في إيجاد مبررات كافية ومقنعة لتأكيد خصوصية الخطاب الذي تكتبه المرأة، وقد تعددت الجهود النقدية لتحديد هذا المفهوم وتسييجه بعد ظهور عدة صيغ ترادفية أثارت الكثير من الجدل عند ظهورها، لما اكتنف مضمونها من تعميم وغموض، لكن بقي في الأخير هذا المصطلح هلاميا متعدد الدلالات، الأمر الذي دفع بالنقاد إلى عدم اجتماعهم على مفهوم نقدي موحّد فمنهم من قال بالنسوية، ومنهم من وصف إبداع المرأة بالكتابة الأنثوية، ومنهم من قال بالكتابة النسائية...

إن هذه القضية غالبا ما ينتج عنها إشكالية في استعمال المصطلحات، فنقرأ المصطلح في كتاب بدلالة مغايرة لما هي عليه في كتاب آخر، والغريب أن نجد الباحث نفسه يستعمل المصطلحات دون تمييز بين دلالاتها المختلفة، إذن نجد أن قضية تداول المصطلح وتعزز حضوره في الثقافة والأدب العربي، ارتبط بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات، عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء، ولبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية وإغنائها، لنصل في النهاية إلى أن هناك فوضى نقدية، وقع فيها هذا المصطلح النقدي في ظل وجود آراء متعددة حوله مع وجود بعض الدارسين يقبل مصطلح النسوي أو الأنثوي، في وصف أو تصنيف الكتابة النسوية، ويرفضه بعض آخر، ولا يعبأ آخرون بالتصنيف، ويتجنب الكثيرون الخوض فيه لاعتبارات فكرية وتاريخية واجتماعية مختلفة.

فرغم أن المصطلحات (نسائي)، (نسوي)، (أنثوي) تبدو متقاربة للوهلة الأولى، إلا أنها تتضمن فروقات تتراوح بين التمثيل البيولوجي وتحديد الجنس الأنثوي، إلى الوعي الفكري المعرفي لنستنتج في الأخير أن مصطلح (نسوي) أعم وأشمل لأنه يعبر عن فكرة ورؤية واعية للمجتمع، فهو أكثر المصطلحات شيوعا ربما لأنه ظهر في وقت كانت المرأة ما تزال تعاني من وطأة المجتمع الذكوري أو

[1]– عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية والجسد الأنثوي، مجلة عمان، العدد 38 آب 1998.

مجتمع ينظر إلى المرأة نظرة دونية، يكتسب هذا المصطلح مشروعيته النقدية عند بعضهم انطلاقا من المواضيع التي يطرحها، وتكون خاصة بالمرأة ومشكلاتها، وعليه الأصح أن نقول "الأدب النسوي".

إن الأدب النسوي هو الأدب الذي أنتجته قرائح النساء منذ بدأن مسيرتهن الأدبية لكنه أدب متفاوت في درجة نسويته، كما أن استخدام كلمة نسوي في نعت أدب المرأة أدق في التعبير وأدل في المعنى من كلمة نسائي، لأن كلمة نساء تشمل جمهور النساء برمته، لكننا نجد قلة من النساء تمارس الأدب، وعليه فإن كلمة (نِسوة) وهي من أوزان جمع القلة لكلمة امرأة من وزن (فِعلة)، أدق لأنها تدل على قلة من النساء، أما كلمة (نساء) فهي جمع لكلمة (نسوة) إذا كن كثيرات على ما يورده ابن منظور، إذ يقول:" النِّسوة، والنُّسوة بالكسر والضم، والنساء والنِّسوان والنُّسوان: جمع المرأة من غير لفظه، قال ابن سيدة: والنساء جمع نسوة إذا كثرن"[1].

بناء على ما تقدم نرى توخيا للدقة أن نسمي هذا الأدب بـ(الأدب النسوي) لا النسائي، خاصة وإن قلة قليلة من النساء يكتبن مثل هذا الأدب الذي يتميز بخروجه عن الأعراف الذكورية وتناوله الأدب من وجهة نظر مغايرة.

2- إشكالية تلقي الأدب النسوي في الساحة النقدية العربية بين القبول والرفض.

يعتبر الحديث عن الكتابة النسوية أو الأدب النسوي أمر في غاية الصعوبة، خاصة إذا ما أضفنا إليه صعوبة أخرى تتمثل في إشكالية تلقي هذا الأدب من طرف المجتمع العربي، ولعل أولى هذه الصعوبات التي تواجهنا هي المصطلح في حد ذاته "الكتابة النسوية" أو "الأدب النسوي" الذي يتأرجح بين القبول والرفض من طرف النقاد والأدباء بمن فيهم المرأة الكاتبة ذاتها، "حيث تميل معظم هذه الآراء إلى الانتقاص من كفاءات النساء ورفض الإقرار بتميز كتابتهن فلا شك في أن المواقف المتحيزة ضد المرأة وقدراتها الفكرية والإبداعية تقوم على أحكام مسبقة تعزز إقصاءها من فعالية الإنتاج والإبداع وتنظر إليها

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، م3، م15، دار الفكر، بيروت،(د.ت)، ص123.

وفق البعد الفيزيولوجي، أي باعتبارها جسدا عليه أن يكرر وظائفه تبعا لذاكرة مجتمعية تنظر بعين النقص إلى مؤهلات المرأة وقدراتها، والواقع أن هذا الطرح لا يمكن تبريره علميا"[1].

فمصطلح الأدب النسوي أو الكتابة النسوية وعلى الرغم من تداوله تداولا كبير في اللقاءات والملتقيات الأدبية إلا أنه لا يزال غامضا ومبهما فهو "شديد العمومية وشديد الغموض وهو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق...وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم فإن هذه التسمية على العكس، تبدأ بتغييب الدقة وتشويش التصنيف وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة"[2]، هي مركزية الأدب الذكوري، أو ذلك المقابل لما يراد تسميته بالكتابة النسوية أو الأدب النسوي.

من بين المواقف الرافضة لتسمية الأدب السردي النسائي ما ينبني أساسا على مفهوم عام للأدب بدعوى قوانين تشكله الثابتة والمشتركة بين الجنسين مثل التشابه على مستوى اشتغال المخيلة أو استثمار الخبرات الفنية والجمالية والفكرية، فالحجة إذن أن لا جنس للكتابة، فالكتابة واحدة سواء أكان المبدع رجلا أم امرأة، بمعنى أن لا خصوصية تميز الأدب الذي تكتبه المرأة، باعتبار أن كلا من المرأة والرجل يعيشان في البيئة نفسها والظروف ذاتها، فالاختلاف والتمايز تمليه الظروف الفردية لا نوع الجنس.

2-1- الموقف الرافض لمصطلح الأدب النسوي.

يرفض أنصار هذا الموقف تقسيم الأدب، مهما كانت التسمية التي تطلق على المنجز الأدبي للمرأة، لاعتبارات منها أن الأدب عام لا يتجزأ وليس له جنس، وأخرى أنه يكرس لمزيد من دونية المرأة، فلا جنس للكتابة ولا يمكن أن نقول أدب نسوي وأدب رجالي.

تبقى كلمة نسوي أو كتابة نسوية مجرد مصطلحات جاءت من الغرب لتفرض هيمنتها على الذهنية العربية، وعلى الرغم من أن كل النظريات النقدية الأخرى جاءت من الغرب أيضا، يبقى تحفظ النخبة قائما تجاه النسوية، فنجد الناقدة خالدة سعيد من خلال مؤلفها "المرأة، التحرر، والإبداع" ترى أن إطلاق مصطلح الأدب النسائي أو الكتابة النسائية على ما تبدعه المرأة ينوء عن الدقة والموضوعية، لأن

---

[1]- نورة الجرموني، الأدب السردي النسائي وإشكالية التسمية، ص 41.

[1]- حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص 173.

ما تبدعه المرأة لا يملك الخصوصية التي تميزه وبالتالي تؤهله لأن يكون أدبا متميزا يحمل هويته الخاصة به، " فالقول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من الحكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية وهذه الخصوصية وهو ما يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية، مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي" [1].

فهي ترفض هذا المصطلح لأنه حسب رأيها قائم على أساس الجنس (ذكر/أنثى) وهو ما لا تعتبره معيارا يصح الاحتكام إليه في عملية التصنيف، لأنه سيحصر الأدب في الفئوية، فيقول هذا أدب رجالي وذاك نسائي ليخرج عن مفهومه العام ليتجزأ بالشكل السالف الذكر.

ويؤكد هذا الرأي بوشوشة بن جمعة فهو يرى أن التمييز بين أدب نسائي وأدب رجالي على أساس الجنس مرفوض من قبل جل من كتب في الموضوع، فلا معنى لقولنا أن هذه الرواية أو تلك نسائية لمجرد أن مؤلفتها امرأة، إذ ليس من المناسب أن نصنف الأدب على أساس الذكورة والأنوثة إلا إذا اقتنعنا بوجود خصوصية ما تبرر إفراد الأدب النسائي بالنظر والدرس[2].

ويرفض نزيه أبو نضال التسمية والتقسيم على الأساس الجنسي مع الإقرار بقدرة كل من المرأة والرجل على التعبير في أمور معينة وخاصة أكثر من الآخر " الأدب لا يمكن أن يكون نسائيا أو ذكوريا، غير أن أديبا سواء أكان رجلا أو امرأة سيكون أقدر من غيره على تصوير جوانب من الحياة بحكم معرفته الحميمية أو الخاصة بها، وعليه فإن الكاتبة–في تقديرنا– هي الأقدر كما قلنا على رصد أزقة المرأة وحواريها الداخلية، وكشف عوالمها المتقلبة" [3].

فلكل منهما تجاربه الخاصة وأحاسيسه الذاتية، لا أحد يعيش إحساس وشعور ومعاناة الآخر، فلكل واحد المقدرة على التعبير عن معاناته وهواجسه الذاتية أكثر من غيره، وإذا ما كتب أحدهما عن الأخر فهذا انطلاقا من الفكرة التي يحملها، ولن يصل إلى شعور غيره لأن الشعور ذاتي. ففي هذا الكلام

---

[1]–خالدة سعيد، المرأة، التحرر، والإبداع، سلسلة نساء مغاربيات: بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، المغرب، 1991، ص86.

[2]– ينظر، بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات و"مهرجان سوسة الدولي"، تونس، ط1، 1999، ص93.

[3](نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص11.–

إشارة لأهمية التجربة الحياتية التي يعيشها المبدع، ولما كانت تجربة المرأة مغايرة لتجربة الرجل كانت المرأة أقدر من الرجل على وصف حياتها والتعبير عنها.

وهناك رأي يرفض المصطلح ويرى فيه انتقاصا بحجة أن إبداع المرأة منغلق عن الذات الأنثوية غير منفتح على العالم، وأنه أدب راكد متشائم يئن ويشتكي دوما، وأنه أدب حامل لكل أشكال القهر والاستلاب ولا شك أن أدب كهذا لا يؤهل لحمل خصوصية إبداعية جمالية، فهو لم ينضج بعد، ولا يمتلك أدوات فنية واعية وراقية.

لقد انطلقت بعض الآراء النقدية من خلفية إيديولوجية مبنية على جنس المرأة، وحاملة لقضيتها في طرح همومها وانشغالاتها تحت سلطة الرجل واضطهاده لها "وهذا من الإشكالات الكبرى التي لا تغيب بحال عن الذهن حين يلحظ إطلاق بعضهم نسائي ونسوي ومؤنث على ما كتبت المرأة منذ بدئه في دراسته واكتفائه بعدها بتجميع ما اعتبره أدلة على أنوثة النص مبوبا تأويله وتحاليله في ضوء جنس المبدعة وتكوينها البيولوجي أساسا، وبالتالي فهي تقصيها مسبقا وتعطيها حكما بالنقص والقصور، وتهمشها وتعدمها في المهد، هي آراء ترى إبداع المرأة مبعثرا بين همومها ومشاغلها الأنثوية التافهة والهامشية، وقد غاب على الرجل صاحب هذه الآراء بأن" قهر المرأة المثقفة اجتماعيا ونفسيا بشكل أساسي، هو الذي أشبع الكتابة بتجارب حياتية مليئة بوعي المرأة المأساوي"[1].

إن الرأي الذي يربط كتابة المرأة بقضية مركزية تخص جنسها الأنثوي وهمومها في الحياة، وكل ما تعيشه من مشاكل وما يشغلها من مشاغل نسوية، موقف أدى بكثير من النقاد إلى نعت كتابة المرأة بأنها كتابة سير ذاتية وليست سوى اعترافات لا تتجاوز ما يخامر الذات في لحظات ضعفها، وفي سطوة غرائزها وشهواتها، ووصفت كتاباتها بأنها رومانسية مغرقة في الذات المنعزلة عن العالم والناس، وأن كتاباتها لا ترقى إلى كتابات الرجل الذي خبر الحياة ووقف على خباياها.

إلا أننا نجد أن المرأة الكاتبة طرحت في أدبها ورواياتها من الهموم العامة ما يثبت أن طرحها لا يختلف عن ما ورد في كتابة الرجل، ولا يوجد موضوعات بعينها تتسم بها القصة أو الرواية التي كتبتها الأديبة العربية لم يستطع الرجل أن يخوض فيها، مثل قضية الوطن، فالمرأة لم تتوان عن الخوض فيها مثل أعمال سحر خليفة التي شغلتها قضية الوطن، وزهور ونيسي، وفدوى طوقان، وغادة السمان، وأحلام

---

[1] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص75.-

مستغانمي و....، كما أن الهم الاجتماعي والسياسي يصل مداه لدى لطيفة الزيات وفوزية رشيد ورضوى عاشور، وليس بين إبداعهن وإبداع الرجل أية فروق ترتبط بالنوع.

وتأكيدا لذلك جاءت بثينة شعبان بما أطلقت عليه (روايات الحرب النسائية) لتثبت أن الكاتبات العربيات قد عشن الهموم الاجتماعية والسياسية، وأن لديهن صحوة الوعي وكتاباتهن خير دليل على ذلك، لقد كتبن عن الحرب ولكن بطريقة مختلفة ففي الوقت الذي كان اهتمام الكاتب الرجل ينحصر في وصف المعارك والمواجهة والقصف، كتبت المرأة عن الأثر النفسي للحرب على المجتمع الإنساني، وربطت الكاتبات تحرير المرأة بالإصلاح السياسي، وعرضن المظاهر المشوشة للحياة الثقافية في العالم العربي، وكشفن عن إدراك اجتماعي وسياسي مؤمن بحركة تحرير المرأة، واستطاعت الكاتبة العربية أن تمزج بين الخاص والعام، بين ما يحدث على مستوى الفرد والعائلة، وبين ما يحدث على مستوى الوطن.

وتبعت الأعمال النسوية حركة نقد اهتمت في المقام الأول بدراسة الخصائص المميزة للأعمال الأدبية التي تكتبها المرأة وربطها بالجنس الأنثوي وحده، ونشأ ما يسمى بالنقد النسائي وتطور في معظم أنحاء العالم خطاب المدرسة النقدية النسوية التي تهتم بتقصي تاريخ المرأة الإبداعي وبإنتاجاتها الإبداعية شكلا ومضمونا، وأبعادها الفلسفية والمعرفية والاجتماعية، والسياسية وباقتراح استراتيجيات تساعد المرأة على التغلب على جميع العقبات التي ما تزال في طريق تحررها الإنساني الكامل، إلا أن مثل هذه المدارس لا توجد في العالم العربي.

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 القدرة على الخيانة والكذب، هي إذا لا تقدر على الكتابة أو الإبداع، هي تضع وتلد فقط أما فعل الإبداع والكتابة فهو المجال الخصوصي للرجل"[1].

يرى الناقد السوري حسام الخطيب في بحثه "حول الرواية النسائية في سوريا" يرى أن مصطلح "الأدب النسوي" يتحدد من خلال التصنيف الجنسي للأدب وليس من خلال المضمون وطريقة المعالجة، وهذا المصطلح حسب رأيه لن يكتسب مشروعيته النقدية إلا إذا عكس المشكلات الخاصة بالمرأة يقول:

---

(1)– ينظر، محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص32.

"تثير المصطلحات الدارجة مثل "الأدب النسائي" و"أدب المرأة" كثيرا من التساؤلات حول مضمونها وحدودها، وفي الأغلب تتجه الأذهان لدى سماع مثل هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الذي تكتبه المرأة، أي بتحديده من خلال التصنيف الجنسي لكاتبه لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة، ويترتب على ذلك أن تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا، اللهم إلا إذا انطوى مفهومه على الاعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة، وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح "الأدب النسائي" مشروعيته النقدية"[1].

فالناقد حسام الخطيب يتأرجح موقفه بين القبول المشروط والرفض الزمني التاريخي، فهو مبدئيا لم يرفض المصطلح إنما رفض نوع التصنيف، ذلك أن قبول هذا المصطلح قد ينسجم مع سياق معالجة الأشياء الخاصة بالمرأة، فالأمر لا يتعلق فقط بالكاتبة كامرأة أو منتجة إبداعيا لهذه الأشياء وإنما تصبح المسألة مرتبطة بكل كاتب ومبدع استطاع أن يعالج القضايا الخاصة بالمرأة في إنتاجه الإبداعي (رجل أو امرأة).

نفهم بناء على هذا التصور أن الأدب النسائي لا يأخذ مشروعيته النقدية إلا إذا كان ما تكتبه المرأة يعبر عن قضاياها الخاصة، غير أن موقفه من المصطلح يبقى قلقا؛ فهو بعد أن قبله بالشرط السالف الذكر، فإن قبوله هذا يتلاشى ليتحول إلى رفض بحجة أن هناك من الرجال من يكتبون عن المرأة ومشكلاتها الخاصة كإحسان عبد القدوس، وبالتالي لا يمكن أن نقبل بمصطلح الأدب النسائي ما دام هذا الأدب يفتقد إلى تميزه.

وهذه الناقدة يمنى العيد تتخذ الموقف ذاته، أي رفض مصطلح الأدب النسائي، فهي تقر بوجود خصوصية تميز كتابة المرأة إلا أنها خصوصية غير ثابتة، بل هي نتاج ظروف اجتماعية معينة داخل بيئة معينة وفي ظروف تاريخية خاصة، فهي إذن ليست خصوصية فنية، بل إنها تتغير حسب الزمان والمكان لتتقوقع في كل الحالات داخل عالم المرأة الصغير الذي يتجاوز همومها الذاتية إلى الهم الإنساني بشكل أعم وأعمق.

فالناقدة من جهة تقر بوجود هذه الخصوصية، ومن جهة أخرى ترفض الاحتكام إليها كتصنيف، فمتى زالت أشكال القهر الاجتماعي الممارس على المرأة ستختفي بالضرورة هذه الخصوصية. فالكتابة بالنسبة للمرأة ليست إلا وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع مترد يهدد وجودها وكيانها، ناشدة من خلالها التحرر،

[1]- حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، العدد166، دمشق، 1975، ص79.

والخروج من الفئوية التي حصرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المهيمنة، وتختم الناقدة طرحها برفضها تصنيف الأدب إلى أدب كمفهوم عام، وأدب نسائي كمفهوم خاص، فهي لا تعترف إلا بوجود "نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي كما يلغي الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب[1] ". فهي تربط خصوصية الكتابة النسائية بالوضع الاجتماعي للمرأة، فتغيب تماما الذات المبدعة.

ورغم أننا نقر بأهمية الواقع الاجتماعي كأحد العناصر الفاعلة في تشكيل العملية الإبداعية، إلا أن هذا لا يعني ربط الأدب النسائي بالوضع الاجتماعي وإغفال جوانب أخرى مهمة تتصل بالتميز الفيزيولوجي للمرأة وبواقع أدوارها وأوضاعها في المجتمعات العربية والإسلامية.

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، فهي ترى أنه في غياب المفاهيم الواضحة وطغيان التصنيفات الإيديولوجية المتشعبة بنظرة دونية تتميز بالإقصاء، يدرج ما تكتبه المرأة في نوع أدبي تابع، أطلق عليه تلطفا "الأدب النسائي" فكأنه يحتل منزلة الهامش من الأدب الكامل، لذلك تبرأ المرأة الكاتبة بنفسها بأن تصنف في مرتبة دنيا، فتجتهد للإفلات من الشرك، فقد أثار مصطلح أدب نسائي– وما يزال سجالات وصلت إلى حد الاجترار والاستنزاف [2].

ترفض الكاتبة مصطلح الأدب النسائي لأنه مصطلح يحيل مباشرة إلى جنس الكاتبة فهو يحمل صفة بيولوجية، وبالتالي يدفع بوسم نصها بالهامش والدونية كما هي المرأة في الواقع وفيه انتقاص للمرأة ومن ثمة إلى أدبها، كما ترى كثير من الأديبات أن تعريف كلمة نسائي التي تحمل دلالة مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن. حيث أكدت أكثر من كاتبة وبإصرار شديد أن فعل الكتابة واحد لا يتجزأ، وأن لا معنى للفروق الجنسية بين المذكر والمؤنث لأن الذات الكاتبة تمثل الإنسان بغض النظر عن جنسه، ومن تبريرات هذا الرفض أنهن لا يرغبن في الانضمام إلى المؤنث كمعادل لمجموعة نسائية منغلقة على ذاتها، أو كمنزلة سوسيو ثقافية

---

[1] – رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء،1994، ص77.

[2]– ينظر، زهرة الجلاصي، النص المؤنث، ص10.

هامشية، لذلك تؤكد المرأة الكاتبة على إنها كائن لا جنسي أو محايد، وعندما يدعوها داعي الكتابة تنسى أنها امرأة.

تربط أغلب الدراسات كتابة المرأة بجنسها البيولوجي وواقعها الاجتماعي، بعيد عن العناصر الإبداعية في عملها، وتجعل نصها رهين فضاء نقدي يحنطه منذ البداية، ويجعله حبيس أدراج المرجعية الجمعية التي ترى أن " الذكورة هي الجنس الوحيد المنتج والمسيطر " [1]، وهو بلا شك تأويل وقراءة بعيدة كل البعد عن العلمية والموضوعية، والقراءة الفعلية للنص الأدبي نصا إبداعيا له خصوصية فنية وميزة إبداعية، صحيح أن الجانب الاجتماعي والبيولوجي له نصيب في كتابات المرأة لكن ليس القاعدة التي نصنف النص الأدبي عليها، ومن 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، وفي مجملها آراء تنطلق من رؤية جنسوية، ذات معايير وأحكام جاهزة "تكرس سلطة الرجل في الأغلب، وتنظر 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 والثورة عليه والتطلع إلى واقع أفضل ووجود أكثر تكاملا" [2]، وكأنها تحاكم نص المرأة وتدينه مسبقا وتتهجم عليه انطلاقا من صورة المرأة في الفكر الجمعي، أراء تقرأ نص المرأة وهي رافضة له منذ البداية حتى أنها تقتفي أثر الأنثى في النص منذ البدء وتتكب عليه، وتحلل نفسية صاحبته وواقعها الأنثوي وحرائقها العاطفية ووجعها داخل المجتمع.

دراسات تعمل على تشريح نفسية المرأة وظروفها الاجتماعية، ما أمكن في الأخير الإقرار بـ "ضعف الخطاب النقدي الذي في غالبيته يمارس من طرف الرجال، والذي تحت ضغط إيديولوجية ذكورية مركزية حاول أن يناقش الكتابة من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية" [3]، وحتى الفضاء النقدي النسائي وإن قل فهو لم يسلم كذلك من التركيز على المواضيع التي تطرحها المرأة والمرتبطة بها

---

(1)- Victoria Grace, Baudrillard's, Féministe Reading, London, EC4E, 4EE, New York, NY, printed in Great Britain, p155.

(2)– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ص38.

(3) – رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص57.

بعيدا عن مساءلة ميزتها الفنية، وقد أسهم ذلك في تعميق الفكرة تلك، ولا شك أنه بلا وعي منها، إذ كان هدفها الأول في البداية تشريح وضع المرأة داخل المجتمع وإبراز معاناتها كيفما كانت الطريقة.

وينكر الناقد حسن البحراوي على أدب المرأة إمكان دراسته في مجال النقد فيقوم بإقصائه وتسطيحه، فهو يرى أن هذا الأدب لا يرتقي في خصائصه الفنية إلى إبداع الرجل الذي ابتكر اللغة وفرض سيطرته عبر التاريخ فكانت حكرا عليه وحده "أنا لا أنكر أن هناك اضطهادا خاصا بالمرأة، لكن هذه المرأة الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد" [1].

لقد اقترن أفق تلقي أدب المرأة في أغلب الحالات بما هو سائد في العرف الاجتماعي عن المرأة وذلك بالانتقاص والتجاهل، وربطه بالأمور الأنثوية التافهة والهامشية في الحياة وبالتالي إبقاؤه دوما في الهامش مقابل احتلال المذكر للمركز، وبالتالي الفرق بين الرجل والمرأة إنما هو" فرق إيديولوجي ثقافي، اجتماعي، عرفي، وضعي، دافع عنه المجتمع بقوة القانون والسلاح، كما أن الضغط الاجتماعي والثقافي يؤسس بنية الجنوسة ويجيز الدور الذي سيؤديه كل من الطرفين، وبهذا فإن الثقافة وليست الطبيعة البيولوجية هي التي تضع قيودا ومحددات حتى على طرق التفكير والإبداع والسلوك"[2]. شاع ذلك في وقت يفترض فيه تجاوز تلك المعايير، لأجل ترقية الأدب والنهوض بقيمته.

كما يظهر الرفض لهذا لمصطلح عند طائفة من الأديبات، فموقف المرأة الكاتبة من مصطلح "الكتابة النسوية" لم يكن مختلفا كثيرا عن المنظور النقدي العربي، فقد تراوح هو الآخر بين الرفض والتحفظ والتذبذب، ويعود ذلك إلى أسباب عدة و لعل أبرزها هو طبيعة الثقافة السائدة في المجتمع وهي الثقافة الذكورية التي أسست نسق ثقافي حول دونية المرأة وهامشيتها وتبعيتها للرجل في كل شيء واستلزمت هذه الثقافة نظرة سلبية من الأدبيات تجاه ما يكتبن أمام ما يكتبه الرجل، بالإضافة إلى ذلك نجد غياب نقد علمي يتسم بالدقة والموضوعية.

إن نفور الكاتبات العربيات من مصطلح "الكتابة النسائية" ناجم عن شعورهن بالتهميش والدونية وهي الصورة النمطية التي رسمها الخطاب الذكوري الأحادي، فأي تصنيف لا تنظر إليه المرأة الكاتبة

---

[1]–حسن البحراوي، هل هناك لغة نسائية في القصة، مجلة آفاق، ع 12، المغرب، 1983، ص 135.

([2]) - Gill Plain and Susan Sellers, A History of Feminist Literary Criticism, Cambridge, university press, New York ,2007, p117.

على انه نوع من التميز أو الخصوصية، بل ضعف يضاف إلى قائمة الصفات السلبية التي نقشها الرجل على لوح التاريخ بشأن المرأة، مما أثر سلبا على فهم المصطلح وتحديده، فكساه الغموض والالتباس.

لقد جاءت المرأة لتخطف القلم من بين يدي الرجل وتدخل عالم اللغة بوصفها كاتبة ومؤلفة، وبوصفها ذاتا مبدعة لا مجرد موضوع لغوي وأداة سردية أو رمز شعري، فعلى الرغم من إقرار العديد من الكاتبات بوجود خصوصية تميز كتابات المرأة، إلا أنهن يرفضن التصنيف ولو كان على حساب الهوية الأنثوية "وهذا ما يوقعها في تناقض بين ما تؤمن به وتطمح إلى تحقيقه من إثبات هوية وتأكيد كيان متميز ومستقل، وبين ما تمارسه من مسعى لانتحال موقع الرجل تبقي الخصوصية وإثبات المساواة في حقل الكتابة الأدبية"[1].

إن المرأة كانت ولا تزال كائنا بشريا مفكرا وموجودا بتعليمه وفكره، لذا فمن حقها التعلم والعمل والإبداع دون أن توضع أمامها عراقيل وإشكالات مزيفة تعثرها عن بلوغ سيرها، أو تحد من غزارة إبداعها فهي والرجل يشتركان في صفة "إنسان"، وهذا الأخير ذو إبداعات خلاقة ومجددة، فلا يمكن أن تأتي جميع الإبداعات متشابهة أو مكررة، فلا بد من التجديد والتلوين والتغيير حسب ثقافة كل مبدع وبيئته وظروفه"[2]، هي الفكرة التي انطلقت منها كل مبدعة للخلق، والتي تناضل من أجلها، وهاهو الناقد عبد النور إدريس يرفض التصنيف فليس من المفروض وضع كتابة الرجل مقياسا للكتابة، وإلا ستصنف كتابة المرأة في الهامش لأنه سبقها بسنوات فكلاهما يكتبان ويعبران عما يحسانه كل بطريقته الخاصة.

كما أن مسألة الإبداع لا تخضع للتصنيف الجنسي، فكتابة الرجل هنا لا يمكن أن نضعها مقياساً للكتابة المحُتداة، وإلا أصبحنا نقيس كتابة المرأة كهامش بالنسبة لمركزية الرجل، فعندما تحصل المرأة على نفس الحظوظ في المشاركة في الحياة العامة وفي الإنتاج الفكري والمجال الحقوقي سيصعب على الناقد الاحتفاظ بتمييز واضح بين كتابة المرأة وكتابة الرجل"[3].

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 42.

[2]– رشيدة بنمسعود، الكتابة النسائية، بحثاً عن إطار مفهومي، بحث منشور ضمن سلسلة "مبادرات نسائية" نشر الفنك، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط ،1998، ص14.

[3]– عبد النور إدريس، المرأة والكتابة والجسد، دلالة الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، مطبعة سجلماسة، مكناس، 2006، ص1.

إن مصطلح الأدب النسوي وخروجا من هذا التضارب الحاصل في المفهوم، وتجاوزا للبس القائم، نعتبره مصطلحا إجرائيا لتمييز الكتابة التي تكتبها المرأة عن الكتابة التي يكتبها الرجل فالمصطلح لا ينفي صفة الإبداع عن أي أحد من الجنسين، من حيث إن الأدب لا جنس له والمشاعر الإنسانية لا خريطة لها، قد تتوزع بين الذكورة والأنوثة، فالمصطلح يؤكد بالخصوص على أن للمرأة الكاتبة تصورا مختلفا للمسكوت عنه بمقدار الفروق الفردية بين الجنسين، فالمرأة حين تكتب تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتحاوره وتُمَاشيه وتتجاوزه في نفس الوقت كما تستدعي البُنى التي تؤكد استقلاليتها، إحداها محكومة بالصراع مع الرجل، كما يؤكد المصطلح الطريقة الخاصة في التعبير ومستوى الجرأة في طرح المرأة لبعض المواضيع ذات التضاريس المجروحة في كينونة عمقنا الثقافي، الشيء الذي يجعلنا مطمئنين للقول بأن الأدب النسائي ليس ذلك المكتوب من طرف المرأة فقط، بل وأيضا ذلك الذي تكتبه امرأة بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتب بها الرجل.

والمشكل الحقيقي الذي يعيشه مصطلح الأدب النسوي، فيتجلى في المناهج النقدية التي تستعمل لحد الآن في التعاطي النقدي مع ما تنتجه المرأة من إبداع أدبي، وعدم استطاعة بعض هذه المناهج الغوص في متخيل المرأة وإنتاج قراءات عميقة في المنطق الذكوري، فنحن لا نحتاج إلى فصل أو تجزئة فعل الكتابة إلى ذكوري وأنثوي، بل نحتاج إلى المنهج المعتمد على الاختلاف الجنسي قصد ولوج النص النسائي والإصغاء إلى صوته وقراءته قراءة موضوعية تكشف عن كوامنه وخصوصياته الإبداعية والفنية، ولهذا يبقى المصطلح في حاجة إلى إغناء وتقييم شاملين بسبب طبيعة استثماره من طرف العقلية البطريركية، من حيث إن جوهر هذه العقلية يرتكز على تهميش المرأة وما ينتج عنها من إبداع.

والحقيقة أن هذا الالتباس في تحديد مفهوم المصطلح الأدب النسائي وهذا الفقر النقدي والنظري الذي تعاني منه الساحة النقدية العربية بخصوص القضية ليس وليد الصدفة، بل إن هذه الطروحات والمقاربات النقدية المقدمة تتكئ على خلفيات ومرجعيات غربية، ولعل أبرز هذه المرجعيات هي النقد النسوي الغربي وما أفرزه هذا الأخير من أسماء وطروحات بخصوص المرأة وكتاباتها.

1-2- الموقف المؤيد لمصطلح الأدب النسوي:

هناك من يؤيد فكرة الإبداع النسوي ويقر بتميزه كأدب بذاته ذا خصوصية وحضور مميز، فأصحاب هذا الموقف يقرون بوجود أدب نسائي وباستقلاليته عن الأدب الذي يكتبه الرجل، فهذا توفيق

بكار يرى بأننا أصبحنا مع هذا الإبداع النسائي ننظر إلى أنفسنا ومجتمعاتنا وتاريخنا بعينين اثنين لا بعين واحدة، ونعيها بعقلين، وندركها بحسين[1]، فقد وجد في الإبداع النسائي إضافة متميزة إلى الإنتاج الرجالي وطرافة، لأنه يلقي أضواء جديدة على واقعنا.

ونلمس لدى الروائية الجزائرية فضيلة الفاروق قبولها بوجود أدب تكتبه المرأة من خلال نقدها لازدواجية المعايير داخل المجتمع، وبالتحديد الذين رفضوا وجود أدب نسائي بحجة أن الأدب لا يتجزأ، بينما في الواقع يضعون المرأة في مرتبة دنيا ويهمشونها على جميع المستويات، وتستغرب من جهة كيف يرون أن المصطلح يحمل إجحافا في حق المرأة وانتقاصا من قيمتها وقيمة أدبها، وهم يصفون أدبها بالدونية والعار" كل شيء مقسم في مجتمعنا، حتى نظرة النقد لنصوصنا نحن النساء، ثم يأتي منافقو النقد ويكذبون علينا على أن الأدب أدب وكفى، وأن مصطلح الأدب النسائي مجحف في حقنا، هذه الازدواجية أكرهها، فإما أن أعامل في الواقع كما في النقد، أو أظل في خانة الأدب النسائي أو النسوي، فلست أخجل لا من أنوثتي، ولا لكوني امرأة ولا من المواضيع التي أكتب فيها والتي حولها النقاد إلى وصمة عار في جبيننا نحن الكاتبات" [2].

وتضيف" أين المشكلة إن كان أدبي مصنفا تحت خانة النسوي؟ شخصيا لا أرى أي مشكلة، لكن من لديهم عقدة الأنثى والنسوية وكل ما له علاقة بالمرأة هم الذين يرفضونه، يريدون الأشياء مموهة، غير واضحة، ومغطاة بمفردات تخفي نتاج المرأة تحت أجنحة الرجال كما في الحياة، وهذا ما أجده غير منطقي" [3].

كما نلمس هذا القبول عند الناقدة زهرة الجلاصي التي ترى أن هناك خصوصيات في الكتابة النسوية، تميزها عما كتبه الرجل، والتي أكدت أن للمرأة حقا في الكتابة والتميز، فقد أعطيت حقوقا كثيرة، ولعل من أهم الحقوق التي كسبتها المرأة حق امتلاك شهادة ميلاد كاتبة، تخول لها الخروج من دائرة المجموعة الصامتة، لتصبح مقروءة ومسموعة، ولتتخذ لها مكاناً في المشهد الأدبي، وهي اليوم أشد وعياً من أي زمن مضى بدورها كمنتجة خطاب يبلغ صوتها ويساهم في توصيل مواقفها ووجهات نظرها، سواء

---

[1]– ينظر، محمد طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، ص 11.

[1]– سعاد طويل، الرواية النسائية الجزائرية، بنيتها السردية وموضوعاتها، أطروحة دكتوراه، إشراف: الأستاذ الدكتور صالح مفقودة، جامعة بسكرة، 2014/2013، ص24.

[3]– المرجع نفسه، ص24.

فيما يخص صورتها أو علاقتها بالمجتمع، فهي تدرك دور أشكال التمثيل الأدبي (شعر، قصة، ورواية) في تغيير السائد، والانتصار على رواسب" ثقافة الموؤدة"، من أجل تكريس "ثقافة المولودة" [1]، من هنا يتضح بأن حصول المرأة على هذه الشهادة لم يكن من الأمور السهلة، بل كابدت وعانت لتجعل لنفسها قيمة داخل الساحة الأدبية العربية.

فهي تطرح تساؤلات منهجية حول مفهوم الخصوصية ومدى اعتبارها صفة ملازمة لما تكتبه النساء، وكذلك حول مدى وعي المرأة المسبق بهذه الخصوصية،على أن هناك أكثر من سؤال يتفرع من تلك التساؤلات ويتعلق بغموض المصطلح وعمومية معناه الدلالي، وبشكل أكثر وضوحاً هل يكفي أن يكون كل أدب تكتبه المرأة هو أدباً نسائياً؟

وكما أشارت الجلاصي إلى غياب تحديد معنى المصطلح دلالياً، تحديداً واضحاً من قبل رشيدة بنمسعود، فإن بنمسعود تنطلق في هذا التحديد من سؤال الخصوصية الذي تؤكد عليه في عنوان الكتاب، وتبين أن علاقة المرأة بالممارسة الأدبية والمكانة التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية، يجب أن ينظر إليها من زاويتين طبعتا سيرورة الإبداع النسوي وتطوره، زاوية الخلق والإبداع التي تبدو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك يستمد منها الرجل/المبدع إنتاجه الفني.

وترفض الناقدة مقولة التمييز بين الأدب كمفهوم عام، والأدب النسائي كمفهوم خاص، وهي تعتبر مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحرر المرأة، وإغناء وعيها وتعميق تجربتها في الحياة وإقامة علاقة جمالية مع الواقع.

ويرى جورج طرابيشي أن السرد النسوي متميز بكونه شحنات عاطفية فالسرد عند الرجل هو إعادة بناء العالم أما عند المرأة فهو بؤرة أحاسيس، والفرق بينهما أن الأول يكتب بعقله أما الثاني فيكتب بقلبها، والحقيقة أن ما قرب من الأحاسيس هو الذي يشعر القارئ بالمتعة، أما ما غلب عليه جانب العقل والمنطق فهو أقرب إلى المقال الإصلاحي منه إلى الكتابة الفنية.

---

[1]– ينظر، زهرة الجلاصي، ما بعد الكتابة النسائية، مجلة آفاق، العدد67، تونس،2002، ص34.

كما يتشكل هذا المصطلح نسويا في ضوء قيمته الإنسانية والإبداعية التي تعني بأي حال دونية ما كما يعبر عنها البعض، وهو ما تعبر عنه حمدة خميس بقولها:" إن أدب المرأة– واقعا ومصطلحا– ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة والمجتمع والنقاد، إذ انه يصحح مفهوم الأدب النسائي الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته، كما إنه يضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة ويعنيه ويتكامل معه، وهو أيضا خطاب نهوض وتنوير"[1].

والتأييد للكتابة النسوية مشروطا بضرورة القراءات التطبيقية لبناء نظرية ثقافية نسوية تنفي كل ما يتبادر للأذهان من أن الكتابة النسوية صفة سلبية عموما، وهو ما تقر به الناقدات اللواتي يسعين إلى نفي هذا التوهم حيث تصف بثينة شعبان العمل الروائي النسوي بأنه يعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية، وجذورها، والمغزى البعيد للحدث السياسي ونتائجه الممكنة، وفهم ما ساهمت به الحساسية النسائية من إغناء البعد الاجتماعي والسياسي والموضوعي للعمل الأدبي، يجعل ولا شك من هذه الصفة "نسائي" صفة قيمة، يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلا من أن يخشينها ويتجنبنها، وترى أنه علينا أن نبدأ بتحديد سمات الأدب النسائي العربي من خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادة ومعمقة وهادفة وليس من خلال ترديد مقولات مستهلكة وعميقة، حينئذ قد تشعر جل كاتباتنا بالفخر لإلحاق صفة نسائي بكتاباتهن، وقد نضيف الجديد والغنى إلى الأدب العربي من خلال رفده بأدب نسائي طال إهماله وتجاهله وتشويه منهجه ومغزاه.

فهي ترى أن قراءة أدب المرأة أدبا مستقلا هو إبراز لمكانتها وذاتها وصوتها الذي أخمد لزمن، إن هدف دراسة الأدب النسائي، تحت عنوان مستقل هو اكتشاف حجم هذا الأدب والحكم على نوعيته خلال تطبيق المقاييس الأدبية المتعارف عليها عالميا، وبعبارة أخرى إن هدف هذا المشروع ليس إعطاء صوت لهؤلاء النساء اللواتي لم يكن لهن أبدا، وإنما هو إعادة المكانة للكاتبات اللواتي تم إخماد أصواتهن أو تهميشهن أو التقليل من أهميتهن فقط لأنهن نساء[2].

لقد أصبح إبداع المرأة يحقق النقد ويطرح العديد من الأفكار، وهذه ليست النهاية بل النجاح يستوجب دائماً المواصلة والحفاظ عليه بالدرجة نفسها، وهذا ما أكسبها عناداً جميلا في البحث الجاد عن

---

[1]– حمدة خميس، في مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة ، العدد 893، 1997/2/2، ص 264، 265.

[1]– ينظر، بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية (1899–1999)، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999، ص24.

مناجم كتابية خاصة تنتج لها الحفر في عتمتها لإيجاد كوة ضوء تشعل في دهاليز ذاتها الفرح ونار الإحساس بإنسانية الإنسان كقيمة وروح، ولتحافظ أيضاً على الاهتمام الذي حظيت به، والتميز الذي حصلت عليه بعد جهد جهيد، فرغم الاختلاف في الآراء وطريقة التعامل مع إبداعها، إلا أنه أكسبها ثقة ورغبة في الإبداع، ترى زهور كرام أن التركيز على إبداع المرأة يقارب عدة واجهات يتداخل فيها الإبداعي بالاجتماعي والسياسي بالاقتصادي والفني، إذ نقرأ من خلال هذا التراكب واقع الوعي العربي الراهن وما يعرف من مستجدات في التغيير والتحول، كما نترصد حدود وعي المرأة بأدوات الحوار والإنتاج، فمن خلال شكل معمار متخيلها نقرأ مظاهر تحرر وعي المرأة من نمط العلاقات السائدة، وفي نفس الوقت نقرأ ملامح التطور الذي يعرفه الإيقاع الحضاري للمجتمع[1].

فزهور كرام تطالب بتحرر كتابة المرأة وتقبل المجتمع لموهبتها، فإبداعها تحرر من عدة قيود وانفتح على عالم آخر، تأخذ منه الجديد لتطور إبداعها وتصقل موهبتها أكثر، وتجعل من آلياتها تتميز أكثر فأكثر، فهي إنسان مبدع خلاق وموضوع متميز تسارعت على الحديث عنه العديد من الأقلام النثرية والشعرية، تدعيماً لها وإشادة بها وباختلافها ثقافيا وفنيا، اعترف عدد كبير من الدارسين بتميزها في مجالات عديدة، فمنهم من عبر بالنثر عن خصوصيتها وكتابتها وآخرون عبروا بالشعر.

إن كثرة التدقيق في المصطلح يفقد الإبداع جماله، ويجعل فنية المادة الأدبية تخضع لقانون العلم، والتمييز الفيزيولوجي، وهذا من سمات العلوم الدقيقة لا الآداب التي تسعى لمخاطبة المتلقي بلغة أقرب لواقعه بعيدا عن كل الحسابات، إن أي إبداع كيفما كان، يجد في بداية ظهوره مؤيدين ومعارضين وذلك تطبيقا لقانون الطبيعة البشرية، وهو ما ميز ظاهرة كتابة المرأة التي تعرضت للعديد من النقد، وصنفت ضمن مصطلحات أبان من خلالها كل مهتم عن وجهة نظره.

3- ظهور الكتابة النسوية في الجزائر ومراحل تطورها:

إن الدارس للرواية الجزائرية يجد بأن لها مكانة مرموقة في الوسط الروائي العربي والعالمي، وذلك لما تحمله من قضايا متشعبة تمس الواقع الاجتماعي وتحمل في طياتها آلام الشعوب المضطهدة بصفة عامة، فعالج الروائيون الجزائريون في أغلب رواياتهم قضايا تتعلق بالثورة التحريرية الجزائرية

---

[2]- ينظر، زهور كرام، المرأة والتخييل، المرأة والكتابة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سلسلة ندوات28، مكناس، ص27.

والعشرية السوداء، فكشفت عن مآسي وآلام الشعب الجزائري، كما أن الرواية فيها الكثير من الإثارة والإغراء وهي تمتلك عناصر التشويق والمفاجأة والبطولة والتلاعب الفني بالتقنيات السردية إلى جانب اللغة الشعرية، هذا ما جعل الرواية عامة والرواية الجزائرية على وجه الخصوص تستقطب أعدادا هائلة من القراء والمتلقين.

سلكت العديد من الكاتبات الجزائريات طريق الكتابة الروائية سبيلا من أجل إثبات الكيان المختلف والهوية المتميزة والتأكيد على حضور الجنس النسوي في الجنس الأدبي السردي. من أجل التحرر من مختلف أشكال الإلغاء والقهر والإقصاء والاستلاب. باعتبار الكتابة عملية تحرير وتنوير، وتجسيد للتجربة والمعاناة، وإشباع لحاجات وتصورات وأحلام، وكشف للمكبوت والمسكوت، من حيث هو وعي ومعاينة، واجتراح للممنوع والمقموع، وللصمت. كمتخيل في فضاء جماعي، وقضايا رؤى ورؤيا وتصورات، وإشكالات قيمية جمالية، منظومات إشارية ومرآوية[1].

إن المتتبع للنشاط الأدبي والسياسي في الجزائر قبل الثورة يجد انعدام دور المرأة فيه واضحا، فلا أثر لحضورها سواء في الحركة الثقافية أو في أي نشاط ذي طابع سياسي أو نقابي، فقد كانت المرأة الجزائرية تعيش في وضع اجتماعي مغلق محاصرة بالتقاليد والجهل والتهميش، فالمرأة كانت تعيش حياة بعيدة عن الحياة الاجتماعية العامة والثقافية والسياسية، كما أن الظروف التي كانت تعيشها داخل الأسرة والمجتمع كانت تنظر إليها نظرة دونية، وقد فرضت عليها حصارا وعزلة تامة في ظل التقاليد والعادات، زادها طوق الاحتلال الفرنسي الذي لف البلاد في دائرة التخلف والجهل طالت كل الشعب الجزائري وليس المرأة فقط، " وكان الشيخ عبد الحميد بن باديس هو أول من أولى اهتماما بالمرأة وشؤونها، وفتح أقساما خاصة لتعليم البنات في مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسنطينة، وفي كل مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على مستوى التراب الوطني، كدار الحديث بتلمسان، ومدرسة الفلاح بوهران، ومدرسة التربية والتعليم بباتنة، ومدرسة الشبيبة الإسلامية بالجزائر العاصمة"[2].

---

[1]– ينظر، حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، دار اليازوري، الأردن،2015، ص7.

[1]– يحيى بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2001، ص4.

لكن وفاة الشيخ عبد الحميد بن باديس أعاق المساعي والجهود في تنوير المرأة، زد على ذلك ظروف الاستعمار واندلاع الحرب العالمية الثانية، والقيود الاجتماعية والضغوطات الأسرية فكانت المرأة أكثر تضررا، وأشد تخلفا، بسبب حرمانها من التعليم ووضعها على هامش الحياة العامة، وبسبب عنترة الرجل، وانحراف فهمه لقواعد الإسلام وقيمه الحقيقية التي حددت بوضوح وظيفة الرجل والمرأة معا، إن أكبر آفة أصابت المرأة عموما والجزائرية على وجه الخصوص، هو الجهل والأمية اللذان فرضا عليها فرضا، وحصرا وظيفتها في متعة الفراش، والإنجاب والتربية والطهي، وأدى ذلك إلى شل وظيفتها التربوية، وتخلفها الفكري والذهني، وإلى تدهور الأسرة والمجتمع ككل، ومع دخول الاستعمار لم تكن المرأة الجزائرية أقل حظا من الرجل من العذاب أو من قسوة الظروف، إذ تعرضت للفقر والتشرد والترمل ودفعها هذا إلى الانتقام بالانتماء إلى مساندة الرجل في الكفاح، مقدمة أبنائها للثورة تارة أو مزودة المجاهدين بالماء والطعام أو عاملة على التمريض وحمل السلاح إلى الجبل.

ومع ذلك كانت المرأة جنبا إلى جنب مع أخيها الرجل، وأثبتت وجودها بفعل نضالها، ولكن بعد الاستقلال عادت إلى وضعها السابق "حيث صار ينظر إليهن تلك النظرة القديمة الاستعلائية، وكأن السنين السبعة لم تكن إلا استثناء للقاعدة ونشازا في مأساة طويلة تبدأ منذ ما قبل الاحتلال الفرنسي لتستمر عبر الزمن"[1].

فالحرب كانت بالنسبة للمرأة الجزائرية فرصة للتعبير عن الذات وإثبات قوتها للمستعمر وحتى للرجل، فارتفعت لأول مرة مكانة المرأة وحيكت حول بطولتها الحكايات والقصص وحتى الروايات، ورغم أنها كانت تتحرك في عزلة بعيدة عن أي اتصال بمثيلاتها في الأقطار العربية الشقيقة التي عرفت حركة نسائية في وقت مبكر، ولعل بروز هاته الحركة النسائية في المشرق العربي والتي أثمرت بعد جهد كبير، وعمل طويل، أولى معالم الأدب النسائي في مصر الحديثة، كان له الصدى الإيجابي في التقليل من حدة نظرة المجتمع الدونية للمرأة في الجزائر.

إن المتتبع للنشاط الأدبي في الجزائر قبل الثورة، يلاحظ غياب المرأة، ويعود ذلك إلى أسباب كثيرة، منها ما له علاقة بظروف الاحتلال، ومنه ما له علاقة برواسب اجتماعية، ويمكن تلخيص أسباب

---

[1]– صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عين مليلة، الجزائر،2003، ص31.

تأخر الكتابة النسائية في الجزائر إلى عاملين أساسين، هما العامل الاستعماري الذي انتهج سياسة إستراتيجية مناهضة للّغة العربية، حيث وضع الثقافة القومية في وضع شل فاعليتها وحركتها، مما نتج عنه تأخر الأدب الجزائري عامة، والأدب النسوي خاصة، نتيجة الحصار المضروب على الثقافة والأدب العربيّين، في حين شجع لغته القومية، الأمر الذي سمح لكثير من الأسماء النسائية اللاتي كنّ يتخذن من اللغة الفرنسية وسيلة للكتابة بالظهور في الساحة الأدبية خارج الجزائر.

والعامل الأخر هو التقاليد الاجتماعية التي كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية تنطوي على كثير من الاحتقار وترى أن تواجدها في الحركة الاجتماعية يثير الفتنة، ويشجع الانحلال، لذا فرضت عليها ظروف العزلة والتهميش لتجميد طاقاتها الإبداعية والفكرية، يضاف إلى الذهنية الاجتماعية الضيقة، والتقاليد الصارمة وضع المرأة الأدبي والثقافي الخاص في هذه الفترة، لم يكن يسمح لها بالاختلاط والمشاركة في مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية، والثقافية.

ساعد النقاش حول قضية المرأة في فترة ما قبل الاستقلال بين المحافظين والمناصرين لقضيتها على بعث الشعور بأهميتها في المجتمع، حيث أثمر المخاض فيما بعد ظهور حركة ثقافية متواضعة باللغة العربية، بدأت بزهور ونيسي سنة 1954، على صفحات البصائر العربية، "أستطيع أن أزعم أنني عشت حرب التحرير على أعصابي... خلالها وبعدها أيضا"[1].

واستمرت بعد ذلك مع مجموعة من الأديبات من أمثال زليخة السعودي وجميلة زنير وخيرة بغدود...وقد كانت المرجعية المشتركة في موضوع هذه الكتابات هي الثورة التحريرية ومعالجة الواقع الجزائري المعاش آنذاك، فقد شاركت المرأة الجزائرية في الثورة والإصلاح بكل جرأة، وشجعها على ذلك دخول معترك الحياة بما فيه الحياة الأدبية والفكرية.

لقد ظهر الأدب النسوي الجزائري متأخرا إذا ما قورن بمثيله في العالم العربي، وهذا ما يجعلنا نقول إن هذا الأدب وليد الستينيَّات وبصورة أدق هو من مواليد السبعينيَّات، عدا الرواية التي ظلت غائبة حتى عام1979 لتطل علينا رواية(من يوميات مدرسة حرة) لزهور ونيسي....وكان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة زليخة السعودي إلا أن رحيلها حال دون ذلك[2]، فزليخة السعودي لم تكن في قصها ناشئة ولم تكن مدعية أو مقلدة، ولا غرو في القول إنها ولدت قاصة، ورحلت قاصة دون أن يشير إلى

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص 18.

[1]– أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982، ص8 .

قصصها أحد، إلا بكلمات قليلة. ولعل مجلة (آمال) قد انتبهت إليها، وأقرت منذ عددها الأول معترفة بموهبتها القصصية وقدرتها على الإبداع. ومع ندرة كتاباتها لسبب أو لآخر فقد نشرت لها أربع قصص قصيرة في مجلتي (آمال) في العدد الأول، والعدد السادس، و(الفجر) عدد 1962/12/15. وتلك القصص هي (عازف الناي)، (من البطل)، (من وراء المنحنى)، (عرجونة).

والملاحظ لدى الباحث أن الكتب التي تناولت الأدب الجزائري المعاصر لم تذكر اسم شاعرة أو أديبة سوى "زهور ونيسي"، وكان ذلك مروراً عابراً، وإن كانت هناك كتب تناولت الأدب الجزائري بالفرنسية، وتعرضت للأديبات الجزائريات اللواتي يكتبن بالفرنسية، وهن لسن أكثر ممن كتبن بالعربية. ولعل سبب ندرة الكاتبات يتمثل في حواجز التقاليد والعادات، حيث إن كثيراً من الأسماء ما تزال تنشر تحت أسماء مستعارة أو تشير إلى أسمائها برموز تترك الدارس لا يعتمد عليها لكون الأسماء الحقيقية مجهولة، حتى إن إحدى الأديبات التي قطعت مرحلة في الساحة الأدبية تجيب على سؤال في مقابلة أدبية عما إذا كان هناك ما يعترض دربها بقولها: "الكثير.. منها التقاليد، الجهل، الأسوار، الحجاب"، ولم تكن هذه الإجابة في الخمسينيَّات وإنما في عام 1978[1]. رغم أن المرأة في الجزائر لها مشاركة فعلية في الميادين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وليس هناك من ينكر دورها وحقوقها، لكن هذا لا يبرر وجود فارق بين ما يشرع، وبين ما يطبق في الواقع، وبصورة أخرى هل يوجد هناك معادلة بين النظرية والتطبيق في هذا الميدان؟.

أول ديوان شعري طبع كان ديوان (براعم) للشاعرة مبروكة بوساحة سنة 1969. إلى جانب ديواني (على مرفأ الأيام) سنة1972، وديوان (الكتابة في لحظة عري) سنة1976 لأحلام مستغانمي، ثم ديوان(يا أنت من منا يكره الشمس) لزينب الأعوج. أما في القصة فقد برزت أول مجموعة قصصية للمجاهدة زهور ونيسي (الرصيف النائم) سنة1967 بتقديم الدكتورة سهير القلماوي كتبتها باللغة العربية، أما قصص هذه المجموعة فإنها صور عن واقع المؤلفة، بل لنقل إنها الجزائر أيام ثورتها التحررية، ولذا جاءت معبرة عما لاقاه الشعب الجزائري بصموده وكبريائه من أجل نصرة قضيته، والقصص في هذه المجموعة تنتمي إلى الواقعية الثورية، لأن السمة الشمولية في فكر القصص تستمد من ثورة نوفمبر، بل تكاد أن تشكل ملحمة نضالية. ولا يفوتنا أن ننبه إلى شيء وهو أن زهور ونيسي أشركت الشعب جميعا

---

[1]– صالح مفقودة، النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، مقال منشور على الانترنت، موقع عاشقة الصحراء: https://sha3erjordan.net/

في الجهاد المقدس من خلال قصتها، فعائلة الشيخ عمر في (زغرودة الملايين) نجد مشاركة أفراد الأسرة فيها الفتيات والنساء وفي(لماذا لا تخاف أمي) ينطلق الطفل الذي يحمل الراية ويستشهد، وكذلك تحمل خرفية السلاح وتستشهد.هذه الأمثلة تجعل المجموعة ضمن الواقعية الثورية.

ثم مجموعتها الثانية(على الشاطئ الآخر) سنة 1974 يسجل حضور المرأة كمناضلة، مثلما هي حال زهية في قصة (المرأة التي تلد البنادق). وفي قصة (وراء القضبان) تتجلى صورة المرأة كمسؤولة في مكتبة مدرسية، تتعامل مع التلميذات، ومنهن نجية بنت الشهيد الذي يكون بالنسبة لمسؤولة المكتبة حافزاً لاستدعاء صور نسوية أخرى لمجاهدات كن سجينات في سجن بربروس، ثم نقلن إلى فرنسا. ويبرز نموذج آخر للمرأة في قصة سمية التي تعاني مشكلة قد تكون خاصة، وقد تكون عامة، فهي تصور لنا كيف أن فاطمة تلد البنت الخامسة، فيعمّ البيت الحزن، لأن الوالد يريد ذكراً، وكذلك الأم، لكنها ماذا تفعل. لقد كان اليوم الأول مشحوناً بالغضب، ويأتي اليوم الثاني ليكتشف الوالد وقد هدأ روعه أن ابنته التي سماها سمية قد ماتت. وفي قصة (الثوب الأبيض) للكاتبة نفسها تكون القصة قد تعرضت إلى مشكلة عدم وجود المعادلة الاجتماعية بين الزوجين، بل تريد أن تقول إن الرجل مازال هو المسيطر، حتى ولو كان ذلك على حساب الابنة. كما تبرز سطوة التقاليد المتشبثة بتلابيب المرأة في قصة (هؤلاء الناس)، حيث تأتي الكاتبة على موضوع مازال حتى الآن يلقى الاهتمام، ويجب أن ينظر إليه من وجهة ثانوية، على الرغم من أنه يعود إلى الأسرة وتقاليدها، فابن العم أولى بابنة عمه، حتى ولو كان كل منهما ينتمي إلى بيئة اجتماعية تختلف عن الأخرى.

إذا كانت قصص زهور ونيسي في المجموعة الأولى تنتمي إلى الواقعية الثورية النضالية، فإنها في المجموعة الثانية قد غطت بعدين واضحين، البعد الوطني النضالي الذي تمثل في قصص الكفاح والثورة، والبعد الثاني البعد الاجتماعي الذي لم يكن يظهر في رحلتها الأولى، وذلك لأن النضال كان فوق كل شيء، وهاهو زمن الاستقلال... والواقع وجهاً لوجه، وما عليها إلا أن تتناول قضايا واقعها، ولهذا فإنها تأتي إلى أقرب الموضوعات التي تمس هذا الواقع وبصورة خاصة واقع المرأة الجزائرية التي تحررت حقاً من الاستعمار إلا أنها مازالت أسيرة تقاليد.

وإذا كان موضوع الثورة هو الوجه البارز، والسمة التي طبعت كل أعمال زهور ونيسي، حتى الروائية منها، فإن قصص زليخة السعودي تركز على دور المرأة في الكفاح الثوري والضريبة التي دفعتها.

فقصصها على قلتها وندرتها تنصب على نماذج نسوية، وتسند لها دور المشاركة في الثورة التحريرية بصفتها مناضلة ومجاهدة كما في قصة (من البطل)، أو ابنة شهيد، أو زوجة شهيد كما هي في قصة (عرجونة)، فقد أسبغت عليها صفات المرأة الوطنية، وأبرزها الوفاء للثورة، واحتمال صنوف الأذى والألم من أجل الحرية والاستقلال. فنتاجها القصصي يمثل مرحلة متطورة في القصة العربية المعاصرة في الجزائر، وخاصة إذا علمنا أن زليخة عرفت طريق النشر منذ بداية الستينات، أي إنها عرفت الكتابة قبل الاستقلال أو معه[1].

ومن أبرز القاصات وأوائل الكاتبات الجزائريات جميلة زنير أول فتاة في جيجل تتجرأ على كسر أعراف القبيلة وتنشر اسمها عبر الإذاعة في أواخر الستينات وبداية السبعينات،الأديبة التي بدأت بالشعر وانتهت بالقصة، لأن الشعر في اعتقادها لا يستطيع أن يرصد كل خلجاتها، ولا يستوعب ما بداخلها، فاتجهت إلى القصة لأنها منحتها حرية أكبر للتعبير، وفيها استطاعت أن تفجر كل أحاسيسها. وإن كانت المعاناة واحدة، فالشعر كثيراً ما يكون موقفاً انفرادياً ذاتياً، والقصة هي عالم الآخرين.

وإذا كانت زنير عانت في عالم الشعر فإنها في القصة أكثر واقعية، بل أكثر تعبيراً عما تعانيه، وهي التي خرجت من عالم القهر، فهي نشأت في بيئة خانقة محاصرة، كل شيء فيها يبعث على الموت ويخلقه، ومع ذلك حفرت لنفسها درباً سارت فيه بمفردها، رغم الأشواك والحصار والزيف، وانطلقت في رحلتها الأدبية المتواضعة. أما قصصها فتتمثل في مرحلتين الأولى وتراوح فيها القاصة ما بين الرومانسية وبين الواقعية، والمرحلة الثانية التي تعيشها إنما هي مرحلة ما بين الواقعية، والواقعية الاشتراكية.

في قصص المرحلة الأولى تتجلى صورة المرأة لديها في قصة (لن يطلع القمر) التي صدرت سنة1972، لتصور لنا بعض الجوانب السلبية. أما القصة الثانية في هذه المرحلة فإنها (حب في القرية الوديعة) المنشورة عام1977. من هذه القصة تهدف القاصة إلى كشف ما في واقعها من أمراض اجتماعية تكون المرأة ضحيتها الأولى، والشخصيات التي تأخذ دوراً هي شخصيات أنثوية، أو هذا تأكيد من جانب القاصة على اهتمامها بجنسها لا من جانب التحيز، وإنما بقصد الوقوف إلى جانب المرأة في قضاياها العادلة. أما قصصها في المرحلة الثانية، فمن بينها قصة (ثقوب في ذاكرة الزمن)، وقصة (في دائرة الحلم والعواصف).

---

[1]– أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص30.

لم تكن الأسماء التي تكتب الرواية –على قلتها– معروفة بالمستوى الذي يجعلها حاضرة وبفعالية قبل العشرية السوداء، باستثناء اللواتي كن خارج الجزائر من مثل أحلام مستغانمي ثم فضيلة الفاروق بالعربية وآسيا جبار بالفرنسية. لكن هول ما حصل في الجزائر بفعل عمليات القتل الواسعة النطاق التي طالت فئات الشعب الجزائري لا سيما سكان القرى والمداشر، ورجال الأمن والمثقفين، كان مادة دسمة للكثير من المبدعات، اللواتي لم يقفن مكتوفات الأيدي إزاء ما يحصل للجزائر، فقد حاولت الغوص إلى عمق الأزمة، وإدانة فعل القتل بكل الطرق من قبل الإرهاب والسلطة أيضا. هذه الأزمة فجرت أصوات روائية شابة، برزت ناقدة وبشدة الوضع المأساوي، وشيئا فشيئا ملأت أسماؤها صفحات الجرائد والمجلات، ودور النشر بأعمال أدبية عدة، وأصبحت ظاهرة شدت إليها الانتباه وأثارت الأسئلة، واستدعت التأمل. وقد ظهرت ناقدة وجريئة في تناول مواضيع عدة. تكتب عن هاجس الذات والمجتمع والوطن والإنسانية والعدالة والمثقف، تتنوع أسئلتها وتختلف، تحاول في إصرار إثبات رؤاها وفرض خياراتها، تراهن في تجاربها على نصوص روائية واعدة.

ومن الأقلام التي أضحت تسجل حضورها بقوة نذكر منهن فضيلة الفاروق، عايدة خلدون، سارة حيدر، حسيبة موساوي، عبير شهرزاد، شهرزاد زاغر، ياسمينة صالح، زهرة ديك، سميرة قبلي، فاطمة العقون، ربيعة مراح، رشيدة خوارزم...

إن أغلب الكتاب الذين تعرضوا لطرح قضية المرأة الجزائرية لم تتح لهم إمكانيات واسعة لإدراك هدفهم، والسيطرة على مادتهم الفكرية والفنية لصياغة واقعها بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والسياسية لإعادة تشكيل الواقع السلبي إلى واقع أكثر ايجابية يتفاءل بامرأة أكثر قوة وأكثر تحديا في مواجهة صعوبات المجتمع، وإعطاء صورة أكثر إشراقا عن المرأة الجزائرية.

أسهمت الكتب التي تناولت الأدب الجزائري الحديث في تناول الأدب النسوي باللغة الفرنسية، وأشادت بالكاتبات الجزائريات اللاتي يكتبن باللغة الفرنسية أمثال: آسيا جبار، صفية كتو، نادية قندوز، أكثر من الأديبات الجزائريات اللاتي يكتبن باللغة العربية، فلم تشر هذه الكتب إلا إلى كاتبات معينات كزهور ونيسي وأحلام مستغانمي رغم وجود أقلام نسوية جزائرية عديدة وفي ذلك إجحاف كبير.

كان التاريخ الإبداعي النسائي في الجزائر تاريخ القول النسوي والاحتجاج ضد كل أشكال القمع والقهر، حتى وإن كتبت أغلب الجزائريات بأسماء مستعارة، فها هي "آسيا جبار" التي انطلقت من مدينة

شرشال الصغيرة، تصل إلى صرح الأكاديمية الفرنسية بباريس وتدخل حضرة المرشحين لجائزة "نوبل" الأدبية، والتي لم تكن لتصل إلى ما وصلت إليه لو لم تتخلى عن اسمها الحقيقي "فاطمة الزهراء املحاين" لتختار اسما بعيدا عن الاسم العائلي طالما أن اسم المرأة المبدعة يتعارض وشرف العائلة المصون..

وبهذا تجاوزت آسيا جبار تاريخ صدمتها الشخصية وخوفها من العائلة لتعانق تاريخ بنات بلدها اللواتي كتبت عنهن في العديد من مؤلفاتها التي أبرزها" العطش" وقد عادت جبار بعد هذا العمر من النضال العلمي والأكاديمي لتسرد تاريخ تجربتها في رواية مميزة صدرت في باريس تحت عنوان "لا مكان لي في بيت أبي"، روت فيه الروائية "خوفها من أبيها ومن رجال العائلة مخافة أن يطلعوا على تجاربها العاطفية حتى لو كانت هذه التجارب من وحي المراهقة. وليس بعيدا عن آسيا جبار. وهذه القاصة جميلة زنير في لقاء مع الصحافة تؤكد ذلك في استجواب لها مع إحدى الجرائد قائلة:" هناك تجربة نسائية، ولكنها ضئيلة إذا قيست بالتجربة الرجالية، ولا أدري لما تحجم المرأة عن السير في درب الأدب، أعرف الكثيرات يكتبن الجيّد، ويحتفظن به في الأدراج"[1].

وليست وحدها التي تؤكد ذلك، إنما هذه إجابة مشتركة، فهاهي الشاعرة الشابة (مريم يونس) في لقاء معها:" كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة (جيجل) كلها أشواك وعقبات، كانت عذاباً واضطهاداً، خاصة عندما بدأت الكتابة، فقد غُصت في دوامة من القيل والقال، لكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء ومازلت إلى أن أنتصر لوجودي بين الأديبات الجزائريات إنشاء الله" [2].

ويبدو أن مقاومة مريم للمجتمع لم تستمر فقد غابت عن الساحة وتلاشى اسمها تماما إلا من ذاكرة من عايشوها، وربما فعلت ذلك لإنقاذ سمعتها حين تحولت الكتابة إلى مصدر أذى يسيء للسمعة. وهناك أكثر من حوار أدبي أو لقاء مع أديبات يملكن القدرة والموهبة، ولكنهن لا يظهرن خشية المجتمع.

كذلك هو الحال مع الكاتبة "فضيلة الفاروق" التي تقف في معركة الاسم لتعلن عن هويتها المجروحة من خلال كتاباتها العديدة مثل "مزاج مراهقة "و"اكتشاف الشهوة "و"تاء الخجل"و" لحظة لاختلاس الحب." تقول فضيلة الفاروق أنها اضطرت إلى أن تتخذ اسما مستعارا حتى لا تتحمل عائلتها مسؤولية ما تكتب وحتى تتحمل مسؤولياتها كاملة تجاه ما تكتب، هكذا تعترف فضيلة الفاروق متخذة

---

[1]– لقاء أجرته جريدة الجمهورية (وهران) مع القاصة جميلة زنير، بتاريخ 13 سبتمبر 1979 ، ص6.

[2]– لقاء أجرته الأديبة نورة السعدي مع الشاعرة (مريم يونس) في جريدة الشعب، 4 مارس 1981، الجزائر، ص5.

شكلا من الالتزام الواعي تجاه قضيتها مع ذاتها ونصوصها منذ أن قررت أن تهاجر لتعود من خارج أسوار البلد اسما متوجا بكثير من الاعتراف والمهابة، وقبلها كانت تشمخ "أحلام مستغانمي" بفضل ثلاثيتها المعروفة، لتحجز اسما أصبح له اليوم كثير من الحضور النقدي والإبداعي بفضل ما حققته في الوطن.

ولكن إن كانت هذه الأسماء قد نجحت بفضل الهجرة وما يوفره المحيط الخارجي من الحرية والفرص التي ساعدت هذه الأسماء على الحسم في كثير من خياراتها، فإن هناك أسماء أخرى لا تقل عنها شأنا ما زالت تعاني قهر الداخل المثقل بالتهميش، الذي يتعامل مع المرأة من منطلق الشرف الذي يرتبط بالاسم وبالعائلة خارج إطار الإبداع بوصفه عيبا اجتماعيا كبيرا على المرأة تجنبه.

تقف التجربة الإبداعية النسوية في الجزائر على دعامتين واحدة مفرنسة وأخرى معربة، والفرق بين التجربتين يتجلى ليس فقط في طبيعة الالتزام الذي تبديه طائفة المفرنسات تجاه قضاياهن على حساب طائفة المعربات، لكن أيضا في طريقة الطرح ومعالجة القصص والجرأة التي تبديها النصوص المفرنسة على حساب نظيرتها المعربة.

حين كان صوت المرأة المناضلة في الجزائر يعلو إلى جانب أخيها وزوجها وابنها غاب صوتها الآخر –أدبيا– وبخاصة في الشعر والقصة، على الرغم من ذلك ظهرت الأديبة (زهور ونيسي) كصوت لا ينافسه أحد، بل استطاع أن يتعدى حدود التقاليد ليكون مناضلا في جبهة التحرير، فتحملت أعباء مسؤولياتها كمواطنة، ومسؤولية قضيتها الوطنية من خلال الكلمة المقاتلة، خاصة وأنها اتخذت من اللغة العربية سلاحا في وقت أحوج ما تكون فيه الجزائر إلى كلمة عربية، ولهذا نقول: "إنها حملت أكثر من سلاح في أتون الثورة"[1].

لقد واجهت الكتابة النسائية في الجزائر جملة من المشاكل التي أعاقت سيرها وعرقلت انتشارها، تلخصها الباحثة كريستيان عاشور في النقاط التالية:

---

[1]– سلامة عبد الرحمن، "ونيسي ألمع أديبات المغرب العربي"، مجلة الموقف الأدبي، جوان 1988/ ع205– 206، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص331.

– صعوبة النشر حيث كانت دور النشر قليلة جدا وتمارس الرقابة وقد استاءت الروائية حفصة زناي كوديل من سلوك لجنة القراءة لمطبعة المؤسسة الوطنية للكتاب التي وجهت لها إثر اطلاعها على رواية (الفراشة لن تطير) تهمة المساس بالدين والأخلاق[1].

– وضع المرأة والضغط الاجتماعي وهو ما يفسر اختفاء الكاتبة وراء اسم مستعار، وهي مسألة لا تخص المرأة الجزائرية وإنما يمكن اعتبارها ظاهرة عالمية والأمثلة متعددة (بنت الشاطئ، أم سهام، جورج اليوت، جورج صاند، آسيا جبار.....).

وهكذا تتقدم الكاتبة مقنعة مستورة، تلعب دور الإخفاء في مجال الإبداع حتى لا تربك العقلية السائدة وتخرق الذهنية المحافظة التي يغلب عليها التزمت ورعاية التقاليد، وتتعرض كريستيان عاشور للدور الفعال الذي لعبته حرب التحرير في أخذ المرأة الجزائرية للكلمة واقتحام ميدان الكتابة بجدارة [2].

عبرت الكاتبات الجزائريات عن حاجتهن إلى الكتابة، وسيلتهن الوحيدة للتنفيس عن مشاعر مكبوتة والكشف والعري وتشخيص الحرمان والتخلص من الوضع الدوني وخوض تجربة القطيعة مع تقاليد المجتمع الذكوري، ويذكر علماء النفس الدوافع الكامنة وراء فعل الكتابة:[3] في الدفاع عن النفس، البحث عن ملجأ، التعويض عن ضياع، استعادة استغلال الذات، الحداد، التأثير في الآخر وجعله يتأثر وينبهر بنا....

ولا يستبعد الدارسون دافع الخلود ويذكرون أن أبسط الأمور التي تدفع الإنسان إلى كتابة سيرته الذاتية مثلا رغبته الفطرية في الخلود، وهذه الرغبة تشتد عندما يشعر الإنسان بالتفرد والتميز[4]، وتصرح آسيا جبار بشأن رواية (القنابر الساذجة): "أكتب ضد الموت، ضد النسيان، على أمل ترك أثر، ظل..."[5].

---

[1]-Interview par Amar Ait Saadi dans Horizon, 7-8 décembre1990.

[2]- CH.Achour et Z.ALI Benali et autres Divan d'inquiétude et d'espar.p10-11.

[3]- Jean Bellemin noél .Psychanalyse et literature, PUF,coll que sais je N1752 ,Paris,P36

[4]– سامية داودي، جميلة دباش، أعمال الملتقى الوطني: الرواية النسائية في الجزائر–النشأة وأسئلة الكتابة–29/28 ماي 2013، جامعة تيزي وزو، ص49.

[5]– Assia DJEBBAR ، citee par Jean Dejeux la littérature féminine de langue française au Maghreb. Litterary criticism. 1994.P184.

نبيّن التشابه الحاصل بين الكتابة النسوية العربية والغربية في مسألة تصنيف الكتابة ذاتها، فهي من حيث المبدأ إدراك ووعي بالتاريخ بوصفه قابلاً للتحليل وبأن فيه كثيراً من الفجوات المظلمة، المغفلة بين حلقاته، (وإذا كان أدب المرأة يسهم في إضاءة هذه الفجوات، وإذا كانت الكاتبات يطمحن إلى الإسهام في تشكيل المعرفة، فإنهن يدركن أنه برغم الفروض النظرية التي تعد الأدب والثقافة أبنية فكرية مرتبطة بالسياق التاريخي والاجتماعي، إلا أن العمل على تغيير هذه الأبنية لا يقتضي وعياً بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي فحسب وإنما يتضمن كذلك نوعاً من الصراع ضد أنفسهن).

ومن رغبة الكاتبات في تجاوز واجتياز الفجوة بين الفكر النظري والممارسة الفعلية، باستنطاق المسكوت عنه واستخراج المكبوت في وعيهن ولا وعيهن، يتحدد الصراع داخل ذات الكاتبة بين الرفض الجزئي أحياناً والاحتجاج الكلي في أحيان أخرى، وموقف ثالث يتسم بقدر من الموضوعية والعقلانية والنضج الفكري والفني في آن واحد.

تصنف الكتابات النسوية العربية كما الغربية ضمن ثلاثة أطر، لكل منها سماته وخصائصه. **فالطور الأول:** تندرج ضمنه كتابات تتصف بتقليد الطرق والمقاييس ونظام القيم السائدة في الإنتاج الأدبي.

والطور الثاني: متداخل مع الأول، مندمج به في كثير من السمات، وتلتزم كتاباته أحيانا بالرؤية التقليدية للأدوار الاجتماعية، وتتضمن في بعض جوانبها نسخة من العالم الذي تقهر فيه النساء عن طريق أبنية فكرية واجتماعية قائمة أو نسخة من العالم الذي تكون فيه الأساطير المصنوعة عن المرأة، المتعارضة مع إنسانيتها، أكثر قوة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يتسبب عنها القهر بصوره المادية الملموسة، أو صوره المعنوية الضاغطة.

فالأدب النسوي الجزئري في مرحلتيه الأولى والثانية لم يخرج عن هذين الإطارين في كونه أدباً ملتزماً لا يختلف عن الأدب الذكوري إلا في كونه ربما أكثر تركيزاً على عنصر المرأة، وأحرص على تجسيد معاناتها الخاصة كأنثى، والعامة كإنسانة وكمواطنة تسعى لتوكيد الهوية ورفع الحيف والجور عنها.

أما **الطور الثالث:** فيتمثل في "وجود كتابات نسائية تخطت مرحلة الاحتجاج المباشر ووصلت إلى محاولة جادة لاكتشاف الذات وتحرير الداخل من ردود الأفعال الآنية الغاضبة، وكشفت عن وعي عميق وموهبة

لا تقل عمقا، بل إن بعض هذه الكتابات قد حقق مكانة مرموقة في ساحة الثقافة العربية تصل إلى مرتبة الريادة وافتتاح أفاق غير مسبوقة في مجالات الإبداع العربي"[1].

مرت الحركة الأدبية النسوية الجزائرية بمرحلتين ساهمتا في نشأتها قبل الاستقلال وهي:

أ-**مرحلة المقال الصحفي:** تبدأ من سنة 1954، مقترنة باندلاع ثورة التحرير الوطنية من خلال مساهمات نثرية تمثلت في مقالات اجتماعية حول المرأة والإصلاح الاجتماعي نذكر منها: مقال "باية خليفة" بعنوان "قيمة المرأة في المجتمع" تطرح فيه دور المرأة في تثقيف المجتمع وضرورة اعتمادها على قدراتها الذاتية لتطوير المجتمع ومقال آخر بعنوان "إلى الشباب" لزهور ونيسي تدعو فيه إلى ضرورة الاهتمام بتربية وتعليم المرأة وإعدادها للمشاركة الايجابية في حركة التنمية.

ب- مرحلة الصورة القصصية: تمثلها المحاولات القصصية التي يمكن عدها بداية حقيقة للقصة النسائية، تبتدئ بالصورة القصصية المعنوية بـ "جناية أب" لزهور ونيسي وقد نشرت في ركن تحت عنوان "من صميم الواقع" تتناول موضوع تخلي زوج سكير عن مسؤوليته تجاه أبناءه وزوجته ويتزوج بامرأة أكثر شبابا وجمالا[2].

لكن في هذا الشكل من أشكال القص، أي الصورة القصصية، كثيرا ما يتعسر على الكاتبة تقديم موضوعها في صورة تتوفر على بناء في متكامل، فقط تكتفي بتقديم مجموعة من الصور، تعرض فيها بعض مظاهر الحياة.

جـ- **مرحلة القصة:** يرى أغلب الباحثين أنها بدأت مع أول مجموعة قصصية للكاتبة الجزائرية زهور ونيسي بعنوان (الرصيف النائم) في بداية الستينيات وهي تتناول موضوع الثورة وتركز على دور المرأة فيها.

كما اتجهت جميلة زنير إلى كتابة القصة لتسهم في تحديد ملامح السرد النسوي في مرحلة السبعينات، حيث خرجت بالقصة من البيئة الثورية إلى معاينة الواقع الاجتماعي، ففي قصتها "لن يطلع القمر" تصور الفرد الجزائري خارج الوطن، وتصور صدمة فتاة تنتظر عودة ابن عمها لتتزوجه، فإذا به لا يعود لأنه تزوج في فرنسا.

---

[1]- اعتدال عثمان، التراث المكبوت في أدب المرأة، مجلة دفاتر نسائية، ع2، الجزائر، 1993، ص12، 13.

[2]- باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص 14، 15.

استقرت الكتابة الأدبية لدى الكاتبة جميلة زنير على الإبداع القصصي بعد ما تراوح قلمها بين الشعر والقصة، إلا أنها تعترف في الأخير أن القصة وحدها الأقدر على استيعاب ما بداخلها، فهي ترى أن القصة تمنحها حرية أكبر في التنفس والتعبير أكثر[1].

د- مرحلة الرواية: والتي كانت في التسعينيَّات من القرن العشرين، حيث اتجهت المرأة الجزائرية الكاتبة إلى جنس الرواية وأبدعت فيها، فما فتئت الرواية كجنس أدبي تغري الكاتبات الجزائريات بالتجريب، فمعظم الروائيات مارسن قبل الرواية كتابة الشعر والقصة القصيرة، وبالتالي لم تعد قادرة على استيعاب قضايا المرأة واختزال تجاربها، فعمدت إلى فضاء كتابة أرحب ينفذ إلى صميم الفكر والقلب، فالرواية لها من الإمكانيات الداخلية ما يجعلها قادرة على استيعاب ما تملكه المرأة الجزائرية الكاتبة من مخزون الذاكرة، وقد اختارت المرأة الكاتبة الرواية كمجال للبوح والإبداع، لأنها أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تصوير الواقع.

وقد كشفت فضيلة الفاروق عن سر تحولها من القصة إلى الرواية حيث أنها تعتبر بأن القصة لم تعد تستوعب ألمها، وأنه أصبح يلزمها دفاتر ودفاتر لتملأها بما يؤلمها[2]، نفهم من هذه الأديبة أن الرواية هي الصدر الرحب والمتسع العميق لآهات المرأة الجزائرية، فصدرت رواية (لونجة والغول) للكاتبة زهور ونيسي سنة 1993، ورواية (ذاكرة الجسد)لأحلام مستغانمي سنة1993، وتوالت بعد ذلك روايات صدرت لعدة كاتبات جزائريات نذكر منها:(فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي سنة 1996، و(تاء الخجل) لفضيلة الفاروق سنة 1999، و(عابر سرير) لأحلام مستغانمي سنة 2000.

---

[1]- عبد الحميد ختالة، السرد النسوي في الجزائر، قراءة في الأدب السعودي، مجلة المعنى، المركز الجامعي خنشلة، ع1، جوان، 2008، ص139.

[2]- سعيدة بن بوزة، صورة المرأة في الرواية النسائية الجزائرية، مجلة المعنى، المركز الجامعي خنشلة، ع1، جوان، 2008، ص246.

الفـــصـــــــــــــــل الأول

السرد النسوي والسرد التاريخي

1- مظاهر الـسرد التاريخي في الرواية الـعربية.

1-1- السرد التاريخي في الرواية العربية.

1-2- السرد التاريخي والكتابة النسوية:

1-2-1- الكتابة النسوية وحركة الواقع الاجتماعي.

1-2-2- الرواية النسوية العربية والنقد التاريخي.

1-2-3- الكتابة النسوية الجزائرية بين الواقع والمتخيل التاريخي.

1-3- الخصائص الموضوعية والأسلوبية للسرد التاريخي النسوي.

1- مظاهر السرد التاريخي في الرواية العربية:

1-1- السرد التاريخي في الرواية العربية:

لا يختلف اثنان في أن أهم خاصية تتميز بها الرواية هي خاصية الانفتاح على مختلف الألوان والأجناس الأدبية وغير الأدبية، إذ أن مرونة جنس الرواية جعلت منه فناً قادراً على استدعاء بعض الخطابات والأشكال التعبيرية الأخرى. إن انفتاح الرواية غير المحدود جعل منها نصا متشبعا بكل المعارف الإنسانية بالعلم والفلسفة والفن والتاريخ، وهذا التفاعل المتميز هو الذي رسخ منطق التجديد والإضافة النوعية لدى الروائيين، خاصة لدى الروائي العربي الذي ركز اهتمامه على الإمكانات الخاصة وفي مقدمتها التاريخ، فالرواية تعلن باستمرار عن ارتباطها بالتاريخ، وما يفرض هذا التواصل ويكرسه هو إدراج أي نص أدبي في سياق مجتمعي وتاريخي.

إن جل الروائيين ينحتُون متونهم الحكائية استنادا إلى التاريخ، نقدا ومحاورة وانبهارا، وإعادة صياغة. إنّ الرّواية الّتي تُحاور التّاريخ، رواية تحاول إثارة الحاضر استنادا إلى ما حدث في الماضي[1]، فالمؤرخ له صياغة معينة، وعليه يمكننا القول إن الرّواية تهدِف من خلال تعاملها مع التاريخ أساسا، إما إلى إعادة بعث ذلك التاريخ وتأكيد قداسته، وإما إلى نقده وتبيان ما أغفله، أو تجاوزه، أو لم يمنحه حقه، ذلك أن التاريخ يكتب –غالبا– وفق قناعات نخب سلطوية تروم إحاطة ماضيها بهالة من رفعة، لن تتأتى إلا بطمس وتغييب تاريخ صناع التاريخ الحقيقيين، إن مدون التاريخ الذي يعتبر صاحب سلطة في كتابة التّاريخ، لا يعدو أن يكون –في أغلب الأحيان– أداة تُحرّكُها تلك النُّخب وفق ما يخدم مصالح مرحلية ضيّقة.

إن الرواية التاريخية التي يُعتَبر الحدث التّاريخيّ محورا أساسيا في بنائها الهيكلي، بكل ما لذلك الحدث من مقومات تاريخية ومكانية، هي بخلاف الرواية التي تعود إلى التاريخ، تحاوره، تسائله، ترفضه، تحاول إعادة صياغته، وتسعى إلى إضاءة الحاضر، المرتبط وجوبا وبحكم الطبيعة البشرية، بماض يسكننا رغما عنا ويدفعنا إلى محاولة معرفة تفاصيله ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

تثير العلاقة بين الرّواية والتاريخ في الثقافة العربيّة أسئلة كثيرة من قبيل "من يكتب التاريخ في زمن سلطوي راكد غريب عن التاريخ؟ من يكتب تاريخ سلطات تنهى عن قول الحقيقة؟ من يكتب تاريخ

---

[1]– جورج لوكاش، الرّواية التّاريخية، ترجمة:صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص8.

مجتمعات، تاريخ السلطة فيها، هو التّاريخ الوحيد؟[1]، ولعل المبرر لطرح هذه الأسئلة يكمن في طبيعة صياغتها، فالقول إن تاريخ السلطة في المجتمعات العربية هو التّاريخ الوحيد، قول يؤكّد الواقع العربي المأزوم، ويؤكّد أيضا خصوصية الظروف الّتي نشأت فيها الرّواية العربيّة، الّتي تُعتبرُ بحثا نوعيّا "في تاريخ هويّة مأزومة، فقدت ما كان عندها، ولم تعثر على ما تريد الحصول عليه، هويّة معلّقة في الفراغ، ترى إلى ماض لا تستطيع العودة إليه، وترنو إلى مستقبل تعجز عن الوصول إلى أبوابه..."[2] ، فتكتفي من ذلك بمحاولة فهم بعض ما يعتمل في راهنها، استنادا إلى ما عاشته في ماضيها، "فالحاضر حله في الماضي، بل إن الحاضر هو نتاج ما مضى"[3] مهما حاولنا تبرئة ذلك الماضي.

إن الرواية العربية بوصفها جنسا أدبيّا حقق لنفسه نصيبا مميزا من التراكم كمّا وكيفا، وهذا أمر لا خلاف حوله، أما التاريخ فهو علم يتحرى الدقة والصرامة في تصوير واقعة معينة، ونقصد بالدقة والصرامة ارتباطه بتواريخ وأسماء وشخصيات وأماكن معينة، لا يحق له اجتراح بعضها من بنات أفكاره، بينما يقوم العمل الروائي أساسا على الخلق، وعلى دور المبدع وقدرته في نسج عوالم قد تتقاطع مع التاريخ، ولكنها لا تكرره آليا.

تعد الرواية التاريخية من أهم أنواع الروايات نظرا للزخم المعرفي والقيمة التراثية والتاريخية التي تزخر بها، لذلك كانت المقصد الأول للكثير من الروائيين، الذين وجدوا فيها الميدان الأول الذي يعبرون فيه عن إيديولوجياتهم تجاه أحداث التاريخ.

الرواية التاريخية أكثر أنواع الرواية رقيا، فهي تسمو بموضوعها لتحقيق أهداف ذات أهمية بالغة، إذ تسعى لإحياء وبعث الماضي لقراءة الحاضر والمستقبل، ويكاد يجمع أغلب نقاد نظرية الأدب على أن هذا الجنس الروائي يعتبر دخيلا على الأدب العربي، منقولا عن الأدب الأوروبي، رغم محاولة الروائي العربي تأصيله ببعث الماضي والتراث العربي.

ولذا كانت الرواية بشكل عام "هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي[4]، فإن لنا أن نلتمس الخيط الذي يشد الرواية إلى التاريخ عبر اشتراكهما بالعناصر الرئيسية: الإنسان والزمان والمكان، وأكثر

---

[1]– فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،2004، ص369.

[2]– المرجع نفسه، ص369.

[3]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، ط1، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2006، ص134.

[4]– محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، ص 13.

من ذلك اشتراكهما بالقصة أو الطابع القصصي، وكما قيل"إن كل رواية هي بالأساس، رواية تاريخية، لأنها أثر لإنسان عاش ويعيش في فترة زمنية معينة، ولأنه يتوجه بها إلى أشخاص يوجدون في وضع تاريخي محدد، إلا أن كل الروايات ليست تاريخية بنفس الشكل"[1].

كان لظهور الرواية التاريخية العربية ظروف ودوافع إذ اعتبر الناقد (سمر روحي الفيصل) أن انتشارها مرتبط برد الفعل العربي على سياسة الاستعمار، حيث يقول: "وظهور الرواية التاريخية مرتبط برد الفعل العربي على سياسة التتريك، وحين بدأت المرحلة تتجه نحو الاستقلال شرعت الرواية التاريخية تجمد وتتراخى".[2]

من خلال هذه المقولة ندرك أن لتوالي الحروب على الدول العربية دافعا مهما وأساسيا في نشوء الرواية التاريخية العربية، والتي يحاول من خلالها الروائي زرع الوعي التاريخي والفكري لدى القارئ العربي.

تتبنى الرواية التاريخية حكائياً على المادة التاريخية، تقتات منها تختزل وتتصرف فيها، أي أنها تقدمها بطريقة إبداعية وتخيلية، وما من شك أن اغلب النقاد والدارسين الذين حاولوا البحث فيها لجأوا إلى المقارنة بينها وبين رواية التاريخ، ومن بين الذين أشاروا إلى هذه النقطة (سعيد يقطين) في مؤلفه (قضايا الرواية العربية الجديدة) حيث جعل السمة الفاصلة بين النمطين هي الحقيقة والخيال.

"فكلما كان السرد التاريخي/ رواية التاريخ ميالاً إلى الحقيقة وسرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها أي مطابقتها للواقع، كانت الرواية التاريخية ألصق بالتخييل والإبداع السردي" [3]، كما أن "الرواية التاريخية من عمل الروائي تبدو فيها الذاتية والخيال، في حين رواية التاريخ من عمل المؤرخ تبدو فيها أو ينبغي أن تبدو فيها الموضوعية والواقعية وهما من عناصر التكوين الرئيسية في العرض التاريخي".[4]

فالروائي في كتاباته للرواية التاريخية يتمتع بحرية غير محدودة مما ييسر له الكثير من العقبات، فهو غير مقيد بمرجعية ماضوية سابقة، أي نقل الأحداث كما هي وإنما يقوم بإعادة ترنيمية وتشكيل هذه

---

(1) -Françoise Van Rossum-Guyor, Critique du roman, Gallimard,1970,voir introduction.

(2)– أمال شحادة حسن، الرواية التاريخية بين الأدبين العربي والروسي في النصف الأول من القرن العشرين، مذكرة ماجستير، إشراف: محمود أبو الوي، جامعة البعث، دمشق ،2009 /2010، ص 09، 10.

(3)– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، 2012، ص 159.

(4)– شفيقة عاشور، خطاب الوعي التاريخي لرواية (حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر) لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماجستير، من إشراف الأستاذ خير الدين دعيش، جامعة سطيف، الجزائر، ص 5.

المادة، ولا يعتمد على تقديم الحقائق فقط أو نقل المادة نقلا حرفيا، وإنما يضفي عليها صبغة فنية، أما المؤرخ فيسعى بالدرجة الأولى إلى نقل الحقائق الماضوية.

كان ظهور الرواية التاريخية في الأدب العربي بادئ الأمر عن طريق الترجمة والاقتباس فالنصف الثاني من القرن التاسع عشر شهد نشاطا بالغا من التعريب الروائي، فقام الأدباء العرب بالتعريب والاقتباس في محتوى الروايات الأوربية، منهم نجيب حداد الذي عرب (الفرسان الثلاثة) لألكسندر ديماس، و(صلاح الدين) لوالتر سكوت التي تصرف فيها وحولها لنص مسرحي.

ويرى جرجي زيدان(1861-1914) أن العرب رحبوا بالروايات الأوربية التي رأوها ستحل محل القصص الشعبية الخرافية المتداولة بين العامة في تلك الفترة، كقصة الملك الظاهر بيبرس، وقصة بني هلال وغيرها، باعتبار الروايات التاريخية الأوربية اقرب للعقول بما يتماشى وروح العصر[1].

ونتيجة هذا التهافت على الروايات المعربة، برز سليم البستاني(1848-1881) مترجم إلياذة هوميروس، كرائد في الكتابة الروائية التاريخية بروايات تدهش القارئ وتأتي بالمفاجآت على تعبير مارون عبود[2].

ولقد نشر إنتاجه الغزير من الروايات في مجلته (الجنان)، هذه المجلة تعتبر المجلة الأولى العربية التي اهتمت بالروايات المترجمة والقصص التاريخية، والهدف الذي يتوخاه البستاني من أعماله الروائية هو التثقيف وتعليم التاريخ بالإضافة إلى التوجيه والإرشاد"[3]، لكن هذه الأعمال الروائية لهذا الروائي الصحفي المستمدة مادتها من التاريخ العربي الإسلامي، كانت تفتقر للعناصر الفنية وسيادة طابع الاستطلاع الصحفي أكثر من السردي، مع تهويل الأحداث وتضخيمها، وفي ذلك يقول يوسف نوفل: "من الحق أن نقرر أن السمات الفنية لم تكتمل لدى البستاني، إذ تفتقد للروابط والتحليل والاستبطان، وتلتقي بالسطحية والتفكك ... وعدم رسم الشخصيات" [4].

ووسط تفاعل المرويات السردية التاريخية لسليم البستاني والمرويات المعربة التي شاعت في ذلك القرن والاقتباسات اللامحدودة، ظهرت روايات جرجي زيدان التاريخية، ففي ثلاث وعشرين سنة أَلَّف ثلاث وعشرين رواية، سماها(روايات تاريخ الإسلام) منذ صدور أول رواية له (المملوك الشارد).

---

[1]- جرجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، ج4، مكتبة الحياة ،1979، ص 572 ،573.

[2]- مارون عبود، رواد النهضة العربية، دار العلم للملايين، بيروت ، 1952، ص 195.

[3]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص237.

[4]- المرجع نفسه، ص238.

ويعتبر النقاد والباحثون أن جرجي زيدان هو الأب الفعلي للرواية التاريخية العربية، ورائدها الذي مهد الطريق لغيره، وهو أول من أدخل هذا الفن الروائي للأدب العربي والسبَّاق بوضع تاريخ أمة، يقول الناقد محمد كامل الخطيب:" كانت روايات جرجي زيدان التاريخية محاولة لإدخال جنس الرواية في السلسلة الثقافية العربية (...) عبر باب التاريخ العربي"[1] .

رغم أن واضع حجر الأساس للرواية التاريخية في الوطن العربي كان سليم البستاني، إلا أنه لم يعترف به كمؤسس أول لهذا الفن رغم أسبقيته، وهذا لقلة إصداراته التي كانت سبباً في تهشيمه ليأتي بعده جرجي زيدان بمجموعة أعمال روائية تاريخية تربع من خلالها على رأس مؤسسي الرواية التاريخية العربي، ونال بذلك لقب أب الرواية التاريخية "حيث إن بذرة الرواية التاريخية كانت موجودة في روايتي سليم البستاني ولكن قد يكون البعض قد عد جرجي زيدان أب الرواية التاريخية العربية من حيث الكم الذي كتبه، بحيث سبق سليم البستاني جرجي زيدان بروايتين تاريخيتين بأكثر من عشرين سنة،1871(قصة زنوبيا) ،1874 (قصة الهيام في فتوح الشام)" [2].

يفرق جرجي زيدان بين رواياته التاريخية وبين ما كتبه كتاب الإفرنج، فهو يرى أنهم يجعلون التاريخ خادماً للفن، أما هو فيجعل الفن خادماً للتاريخ، "يبدو أن جرجي زيدان كان يقصد بكتاب الإفرنج الكسندر دوماس الأب، وهو الذي أعطى الرواية التاريخية طابعاً شعبياً في الأدب الفرنسي، وكتب سلسلة من الروايات عن التاريخ الفرنسي تسير بالقارئ من عصر لويس الحادي عشر إلى عودة الملكية، ولعل سلسلته هذه هي التي أوحت لجرجي زيدان بكتابة سلسلته في التاريخ العربي"[3].

كتب جرجي زيدان عشرين روايات تاريخية تستعرض التاريخ الإسلامي في مختلف أطواره: منها الحجاج بن يوسف، فتاة غسان، عذراء قريش، فتح الأندلس، عبد الرحمن الناصر، أرمانوسة المصرية، غادة كربلاء، صلاح الدين، شجرة الدر، المملوك الشارد.

وقد يرجع الفضل في اتجاه جرجي زيدان إلى الرواية التاريخية لولتر سكوت الانجليزي الذي يعده الباحثون رائداً لهذا النوع من الرواية، فكتب جرجي زيدان رواياته التاريخية على طريقة ولتر سكوت الانكليزي وروائيي القرن التاسع عشر من الفرنسيين الذين عرضوا التاريخ بطريقة الرواية المشوقة والسرد الممتع، وكان جرجي زيدان رائد هذا الفن في العالم العربي، فوضع رواياته وسرد فيها تاريخ العرب

---

[1]– عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص135.

[2]– المرجع نفسه، ص 15، 16.

[3]– عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص95.

المسلمين وتاريخ مصر الحديث وتاريخ الانقلاب العثماني، ولئن أكثر في اعتماده على عنصر المفاجأة والتشويق، ولئن كان تحليله النفسي ضعيفاً، ولئن ظهرت الشخصيات عنده وكأنها دمى يحركها كما يشاء، فإنه يسوق قصصه بأسلوب لا يخلو من المتعة، وفيه مزيج من تاريخ أصيل وتخيلات تزيد السرد متعة، وتبعد الجفاف عن التاريخ وأحداثه، وهكذا استطاع زيدان أن يحرز نجاحاً بقصصه في العالم العربي، واستطاع بسلاسة كتابته، واختياره للموضوعات الشيقة أن يعوض عن النقص الذي لا تخلو منه رواياته.

إذا كان كتاب الرواية التاريخية من الغربيين قد اهتموا بإحياء الماضي القديم ولم يهتموا بصحة المعلومات التاريخية وحاولوا تقديم رواية ناجحة، فإن جرجي زيدان يوشك أن يكون على نقيضهم، فإن اهتمامه لم يكن موجها إلى إحياء الماضي القديم وذلك لأن الفكرة القومية لم تكن قد نضجت وتبلورت بعد في مجتمعنا، وإنما ظهرت الرواية التاريخية التي تهدف إلى إحياء الماضي بعد الحرب العالمية الثانية على يد كتاب من أمثال نجيب محفوظ وعادل كامل ثم فريد أبو حديد واحمد باكثير وغيرهم، ولما كان جرجي زيدان ينقصه هذا الإحساس القومي المتحمس فإنه اقتصر على أن يكون معلماً للتاريخ، وأن يهتم بالحقيقة التاريخية أولاً ويجعل الاهتمام بالعناصر الروائية في المرتبة الثانية.

ولعل ما دفع جرجي زيدان إلى التركيز على الرواية التاريخية يرجع إلى بعض المحاولات التي سبقته في هذا الميدان، وأهمها محاولة سليم البستاني في قصته زنوبيا(1871)، ومحاولته الثانية الهيام في ربوع الشام (1874)، وكانت رغبة جرجي زيدان في تعليم التاريخ لأنصاف المثقفين من مواطنيه أولاً ورغبته في تسليتهم ثانياً، يمثلان العاملين الرئيسيين اللذين تركا طابعهما على روايات جرجي زيدان التاريخية في اختياره لموضوع هذه الروايات وفي معالجة موضوعهما.

إن جرجي زيدان حين يختار موضوع رواياته لا يلجأ إلى الفترات المشرقة التي تمثل أمجاد التاريخ العربي دائماً ولكنه يختار المواقف الحساسة التي تمثل صراعاً بين مذهبين سياسيين، أو بين كتلتين تتصارعان على النفوذ والسيطرة، فهو لا يتجه إلى التاريخ العربي بإحساس قومي يدفعه إلى إبراز أمجاد هذا التاريخ، وإنما يقصد إلى تعليم التاريخ وتسلية قارئه ليس إلا، هذا ما حمل بعض المؤرخين الغربيين على اتهامه بأنه متأثر في نظرته إلى العالم الإسلامي تأثراً خفيفاً بنظرة بعض المؤرخين الغربيين، من حيث إنصاف الشعوب الأعجمية ووضع هالات مثالية حول الأديرة والرهبنة، وتصوير الخلفاء تصوير الوصوليين الذين يضحون بأقرب الناس إليهم في سبيل الملك.

حرص جرجي زيدان على أن تكون رواياته مرجعاً تاريخياً بعد تصفية العنصر الغرامي كما صرح بذلك في مقدماته، وحرص لذلك على أن تغطي رواياته كل مراحل التاريخ العربي منذ العصر الجاهلي

إلى العصر الحديث، فكان يحاول أن يربط كل رواية بالرواية التي تسبقها، وكان يلخص محتويات كل رواية بعد العنوان مباشرة فيشير إلى المحتوى التاريخي والحضاري لروايته دون أن يتطرق إلى الجانب الغرامي، ومن مظاهر حرصه على الدقة التاريخية في رواياته أنه يشير إلى المراجع التي استمد منها مادته العلمية، وكأنه حقاً يكتب مرجعاً في التاريخ. وكذلك يجعل من بعض رواياته مراجع لبعضها الآخر.

حاول جرجي زيدان من خلال هذه الأعمال الروائية جعل الفن خادماً للتاريخ وغايته في ذلك تثقيف وتعليم النشء التاريخ على غرار قرينه البستاني، يقول زيدان في ذلك: " إننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية، لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة(...) وأما نحن فالعمدة في رواياتنا على التاريخ، وإنما تأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، وندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ"[1].

اختلف حضور التاريخ في الرواية العربية منذ نشأتها إلى ما أصبحت عليه صورتها اليوم، فالرواية التقليدية مع جرجي زيدان مثلا كانت " تتخذ التاريخ مادة السرد، مع إعمال الخيال في تقديم المادة التاريخية، بهدف خلق المتعة والتشويق وشد القارئ إلى متابعة الرواية"[2]، وانحصر هدفها بين التعليم والتسلية والترفيه، ذلك لأن مقصد زيدان متعلق بالتاريخ لا بالرواية، ويدرج حلمي القاعود روايات جرجي زيدان ضمن الرواية التعليمية، التي لا تتوفر فيها الأسس والمفاهيم الفنية لبناء الرواية، وإنما هي مجرد وسيلة لتحقيق غاية. [3]

قدم جرجي زيدان ما يمكن أن يعتبر تأسيساً لمعنى التخييل: " فرسمنا ذلك العصر في صورة مكبرة جمعنا فيها أبهى مناظره وأهم مظاهره، فإذا لم تكن هي الحقيقة بعينها، فإنها كثيرة الشبه بها، وإذا كان بعض حوادثها لم يقع، فوقوعه ممكن، لأن الروائي المؤرخ لا يكفيه تقرير الحقيقة مجردة، وإنما هو ينمقها بما يوضحها ويزيدها رونقا من آداب العصر وأخلاق أهله"[4].

---

[1]– جرجي زيدان، الحجاج بن يوسف، المقدمة، دار الهلال، القاهرة، 1984، ص6.

[2]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرةّ، اتحاد الكتاب العرب،2002، ص 105.

[3]– حلمي محمد القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، دراسة تطبيقية، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2004، ص 320.

[4]– علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب، ط1، 1989، القاهرة، ص22.

وينتقد بعض الدارسين روايات جرجي زيدان لافتقادها للحقيقة التاريخية وتزييفها للتاريخ الإسلامي، يقول عبد الجواد المحص عن ذلك: " الروايات التاريخية لجرجي زيدان وضعت قصداً وألفت عمداً لتشويه التاريخ الإسلامي وتحريف حوادثه وهدم رموزه وقلب أموره رأساً على عقب(...) نتيجة لخطة مرسومة، شارك فيها المستشرقون والمتعصبون المعرفون بعدائهم للإسلام وحقدهم على المسلمين" [1]، ويقول كذلك: "روايات خطيرة تبث لقرائها السم في العسل".[2]

ومهما يكن، فالفضل يعود لجرجي زيدان في نشأة هذا النوع الأدبي الهام وتطويره ورقيه، فبرواياته عكس بداية الشعور القومي والمتمثل في القومية العربية، وأصل الشخصية العربية الإسلامية.

تغيرت النظرة إلى التاريخ بعد ذلك مع نجيب محفوظ إذ تحررت الرواية من الوثيقة التاريخية وأخذت بعدا حضارياً إنسانياً "يجعل من سرد التاريخ إمكاناً لتأمل المصير الجديد لأزمنة الواقع وتحولاته".[3]

ومن الجيل الثاني يقتحم علي احمد باكثير التاريخ الإسلامي، لينتقي منه قضايا وموضوعات رواياته، التي استمدت من تاريخ معركة عين جالوت مادتها، محتفيا بفكرة الجهاد في سبيل الله، مشيدا بانتصار المسلمين على التتار في رواياته الكثيرة منها رواية (وا إسلاماه)، ورواية (سلامة القس) تحدث ورواية (الثأر الأحمر)...

واقتصر الروائي محمد سعيد العريان على تاريخ مصر الإسلامية، وخاصة في عهد المماليك والأيوبيين في رواياته (قطر الندى) (شجرة الدر) (على باب الزويلة)، وقد تغير مفهوم الرواية التاريخية عنده، وأصبح التاريخ المعتمد في الكتابة الروائية هو الناس، فأصبحت تلك الكتابات تعكس تاريخ الطبقة العامة من الناس لا الأبطال المعروفين.

وتفوق نجيب الكيلاني بقدراته الفنية العالية، واعتماده التقنيات السردية الحديثة، واتساع البعد المكاني لديه، حيث تطرق إلى كل البطولات التاريخية للعرب في كل أصقاع العالم الإسلامي، يسرد الفتوحات الإسلامية في آسيا[4]، كما عرج على الحروب الأهلية القائمة في دول إفريقيا الجنوبية منها

---

[1]–علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، ص 320.

[2]– المرجع نفسه، ص 320.

[3]– عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 3، شتاء 1997، ص 65.

[4]– محمد أبو بكر حميد، هل انتهت مرحلة الرواية التاريخية العربية؟.

رواية (عمالقة الشمال)، وقد قام بدور ايجابي فقال في النهوض بالأمة الإسلامية من خلال استثمار أمجادها لإيقاظ الأمة من سباتها العميق، واهتمامه بالقضية الفلسطينية في رواياته.

وبلور جمال الغيطاني مفهوما جديدا للرواية التاريخية، حيث الرواية توهم بالاندماج في الماضي، وتظل قائمة في الحاضر، بوعيه التاريخي للتقنيات السردية الجديدة التي تحيل إلى أزمة متعددة كما في روايته (الزيني بركات). [1] ومن أعلام الرواية التاريخية الروائي السوري معروف ارناؤوط الذي كتب عن التاريخ الإسلامي أيضا.

لقد تحول التاريخ في الرواية إلى مرآة نرى من خلالها الحاضر، فالروائي يهرب الخطاب الروائي وينقضه من تاريخيته المباشرة، فيبعث فيه روح العصر قصد فهم عقلاني لعناصر الواقع القائم، فقد ظفر الروائي فرح أنطوان في بداية هذا القرن على الشكل الروائي المناسب لربط الواقع الكائن بواقع متخيل ومحتمل، ومن ثم فتح الكتابة على أفاق المعرفة الإنسانية، وجعلها جنسا إبداعيا يجمع فنون القول الكلامية.

وكتب عبد الخالق الركابي روايات عديدة كانت خلفيتها التاريخية أحداث العراق، وقدم عبد الرحمن منيف تاريخا اجتماعيا في روايته عن منطقة الشرق الأوسط، وصور الروائي التونسي البشير فريق التاريخ التونسي الغابر في روايته (البلارة وبرق الليل).

ونحى نبيل سليمان الروائي السوري منحى قريب ومتصل بمنحى عبد الرحمن منيف، ويستعيد الروائي هاني الراهب شخصيات عيسى بن هشام وأبو الفتح الاسكندري في روايته (رسمت خطاً من الرمال)، ويبرز في الإمارات الشيخ القاسمي الذي ألف رواية (الشيخ الأبيض والأمير الثائر).

أما في لبنان فنذكر شكري غانم بـ (دعد)، وخير الله بـ (قيس)، وجاك ثابت الذي فتنته شخصية أليسار مؤسسة قرطاجة التي تضحي بحياتها لأجل شعبها[2].

ويشكل أمين معلوف علامة مهمة في الرواية التاريخية على مستوى الثقافة العربية والعالمية، فقد ألف روايات عديدة ترجمت إلى لغات كثيرة منها(سمرقند) و(لويون الإفريقي) و(حدائق النور) وغيرها، ورواية (موانئ المشرق) التي أرخت لتاريخ القضية الفلسطينية، وما يميزه عن غيره من الروائيين العرب نظرته العالمية، ودعوته للحوار بين الشرق والغرب، وإيمانه بفكرة التسامح بين شعوب العالم.

---

[1]– فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص 48.

[2]–غالب غانم، الأدب اللبناني المكتوب باللغة الفرنسية على امتداد القرن العشرين، مجلة العربي، العدد515، 2002/11/01، الموقع: www.alarabimag.net

وتفرغ عادل كامل للتاريخ الفرعوني في رواياته (ملك من شعاع)، حيث جعل أضناتون داعية من دعاة محبة السلام، متأثرا بنزعة شعوبية داعية للفرعونية، وفصل مصر عن العروبة،[1] كذلك عبد المنعم محمد كتب رواية (إزيس وأزوريس) فهو يجول في عالم الأساطير والفنتازيا، ويذهب إلى أبعد من عادل كامل وكذلك عبد الحميد جودة السحار مارس القص التاريخي، وأبدع بقصة (أميرة قرطبة)، التي أزاحت الغمام على أسباب النكبات في الأندلس، وقصة (سعد ابن أبي وقاص) وغيرها. [2]

إن الرواية التاريخية شاعت في الإبداعية العربية خلال فترات معينة من القرن الماضي، كمحاولة للبحث عن الذات القومية المنتصرة، أو البحث عن دواء شاف للمحن التي تتعرض لها الأمة، أو لأجل التمني والحلم بالانتصار خلال فترات الانهزام، وتجاوزت ذلك في العصر الحالي حيث أصبحت تجسد قضايا عالمية معاصرة بإسقاط ذلك الماضي على الحاضر وتفسيره.

تأثرت الرواية التاريخية في الأدب العربي بما جدَّ من تقنيات فنية حديثة ومتطورة ارتبطت بمدرسة الرواية الجديدة، حيث تحولت الرواية الجديدة تحولا جادا نحو إقرار مزيد من الأدبية، التي تستخدم التاريخ كمادة خام لغاية إبداعية صرفة، تهدف إلى نقد الذات، والاستفادة من أخطاء وتجارب الماضي، واستكناه المستقبل، عن طريق استثمار التقنيات السردية الحديثة التي تستخدمها الرواية الجديدة، كل ذلك وفق رؤية فنية إسقاطيه تربط الماضي بالحاضر.

وبذلك ظهر الجيل الثالث للرواية التاريخية الذي تبنى الاتجاهات الجديدة في كتابة الرواية، ومن أشهر رواده جمال الغيطاني صاحب رواية (الزيني بركات) سنة1974، التي تعالج ظاهرة الخوف والقمع والاستبداد السائدة في المجتمع العربي المعاصر في إطار تاريخي، وكذلك رضوى عاشور ورواية (ثلاثية غرناطة) سنة 1994، والتي لخصت فيها هزيمة العرب في الأندلس، فأرخت للهزيمة بواقعها المرير، وكان في ذلك إسقاطا للواقع العربي المعيش، ومن رواد هذا الجيل أيضا عبد الرحمن منيف صاحب رواية (أرض السواد) سنة1999 التي تطرقت لتاريخ العراق خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، وأعادت تشكيله بنظرة فنية جديدة.

ومن الملاحظ الآن انتشار الرواية التاريخية في أنحاء الوطن العربي كافة، حيث نجد يوسف زيدان من مصر في رواية (عزازيل) سنة2008، والتي تعيدنا إلى القرن الخامس ميلادي، عقب تبني الإمبراطورية الرومانية للمسيحية، وتصور الصراع المذهبي بين آباء الكنيسة من ناحية والمؤمنين الجدد

---

[1]– محمد أبو بكر حميد، هل انتهت مرحلة الرواية التاريخية العربية؟.

[2]– السيد نجم، إطلالة على الرواية التاريخية، 2005/05/29، موقع إيست أونلاين (www.meo.tv/id)

والوثنية المتراجعة من جهة أخرى، ونجد كذلك واسيني الأعرج من الجزائر في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) سنة2005، والتي تدور أحداثها عن الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري الذي قام بمقارعة الاحتلال الفرنسي للجزائر في منتصف القرن التاسع عشر. وهي مع ذلك تتناول الوضع العربي والإسلامي والعالمي الراهن بوضوح. ونجد أيضا بنسالم حميش والذي يعد من أبرز كتاب الرواية التاريخية في المغرب العربي في رواية (هذا الأندلسي) سنة2007، والتي تمثل صراع المثقف مع السلطة، من خلال تناول سيرة المتصوف الأندلسي ابن سبعين، الذي تعرض للكثير من الأذى والظلم نتيجة لمعارضته للسلطة الحاكمة في محاولته تغيير الواقع وإصلاحه. ولا شك أن هذه الرواية تعكس واقع المثقف العربي في صراعه مع السلطة الحاكمة في عصرنا الحاضر، ومن الجدير بالذكر أن (هذا الأندلسي) هي الرواية التاريخية الثالثة لحميش بعد روايتي (مجنون الحكم) سنة 1990، و(العلامة) سنة1997، وقد ظهر في ليبيا كذلك الكاتب والروائي الشهير إبراهيم الكوني الذي كتب الكثير من الروايات التي وظف فيها التاريخ لأغراض حضارية وعصرية، منها رواية (جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة) سنة2011، ورواية (يوسف بلا إخوته) سنة2008، ورواية (يعقوب وأبناؤه) سنة2007.

إضافة إلى ذلك برز الكاتب الفلسطيني أحمد رفيق عوض والذي يعود إلى التاريخ في روايتي (القرمطي) سنة2001، و(عكا والملوك) سنة 2003، ليبين لنا فساد الحكم الناتج عن ضعف وفساد الحاكم، بنموذج مقتبس من النموذج العباسي في الرواية الأولى، ثم المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب في الرواية الثانية.

إذا كان النقد التقليدي يهتم بمدى مقاربة الرواية التاريخية للتاريخ، ويتخذها أساسا للحقيقة، فينظر إلى مدى حرص الكاتب على تبني الحقيقة التاريخية، حيث كانت الرواية التاريخية سجلا لحياة الأشخاص تحت بعض الظروف التاريخية، لذلك نجد أن الرواية عند النقاد التقليديين تختزل أمام التاريخ، فهي تصب في قالبه، إنها تخدم التاريخ كما هو الحال عند جرجي زيدان، وما كانت الرواية إلا طريقة جديدة لعرض التاريخ بأسلوب مشوق، وعلى هذا الأساس كان يتم محاكمتها.

تطور هذا المفهوم في تناول الروائيين والنقاد الواقعيين للتاريخ، بحيث كان يسمح بالخروج على الحقيقة التاريخية، ليس خروجا تاما ولكن بما يسمح بظهور الفن الروائي، فأصبحت الرواية أكثر فنية من المرحلة الأولى، بحيث يتم تقديم الفن الروائي على الحقيقة التاريخية، علاوة على أن الرواية التاريخية عملت على تصوير الحاضر من خلال الماضي، أو بمعنى آخر عملت على إسقاط الماضي التاريخي على الحاضر الواقعي، مثل روايات نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير.

على عكس النظرة التقليدية للرواية التاريخية أضحى التاريخ في الرواية الجديدة خادما للرواية، وأصبحت الرواية الجديدة تستعمل التاريخ وتوظفه لأغراض روائية بحتة، وهي لا تلتزم بالماضي فالنقاد الحداثيون يتحدون سلطة التاريخ، ويمنحون الروائي الحرية التامة في التصرف بالمادة التاريخية بتغليب عنصر الخيال الفني وتجاوز التاريخ بالحذف والتقديم والتأخير وفق تقنيات سردية حديثة تجعل من اللغة مقوما رئيسا للرواية.

إن أهم ما يشغل الرواية الجديدة التي تستعمل التاريخ هو مدى تعبيرها عن فكرتها ورؤيتها وفق أسس لغوية سردية لا وفق إطار التاريخ، إنها توظف الماضي وتستعمله للتعبير عن الحاضر.

ليست الرواية الجديدة وثيقة تاريخية يعتمد عليها الباحثون في التوثيق للتاريخ، والحدث التاريخي لا ينفصل عن نسيج الرواية الذي لا يبني قواعده على أسس تاريخية بقدر ما يبث الروائي في تضاعيفه إبداعا وخيالا " فمعلوم لدى مؤرخي الرواية ونقادها أن الرواية التاريخية عندما تعرض في نسيج تشكيلها خبرا لأحداث وقعت بالفعل، فإن هذا الخبر يكتسب بوجوده في البناء الروائي بعدا فنيا يختلف عن المعنى الذي يشير إليه هو ذاته بين سياق كتاب في التاريخ" [1].

إن نقاد الرواية الجديدة يرفضون استخدام مصطلح "الرواية التاريخية" فإذا كان هذا المفهوم ينسجم مع الرواية التقليدية التي تسعى إلى تقديم التاريخ، فإنه لا ينسجم مع الرواية الجديدة التي تستعمل التاريخ روائيا، لأن تسجيل التاريخ وتوثيقه ليس من مهامها، بل إنها تستعمل المادة التاريخية وتضفي عليها الكثير من أشكال الخيال الفني، للتعبير عن رؤية كاتبها الفكرية والحضارية، ولذلك يمكن للروائي أن يضيف إلى الأحداث الحقيقية الكثير من الأحداث المتخيلة، ويمكن أيضا أن يحذف الكثير من الأحداث، كما أن بمقدوره إبداع وخلق شخصيات جديدة تسهم في تطور الحدث الروائي، وهو يصف المشاعر والأحاسيس الخاصة والعامة، ولا ينقل الأصل الحقيقي بل ينقل صورة معدلة عنه، وقد لا تكون لها صلة بالواقع التاريخي أصلا. فالرواية التي تستعمل التاريخ لا يهمها مقدار الارتباط بالتاريخ من عدمه، إن الذي يهمها بالدرجة هو الفكرة والقضية التي تسعى لإثارتها من خلال العودة إلى حقبة تاريخية معينة.

لذلك رفض كتاب الرواية الجديدة التي تستعمل التاريخ، وصف رواياتهم بالتاريخية، ويطلقون عليها رواية فحسب، وقد رفض جمال الغيطاني صاحب رواية (الزيني بركات) وصف روايته بالتاريخية، رغم أن الرواية تعتمد على مرجعية تاريخية حقيقية، فإن كاتبها لم يعدها رواية تاريخية، حيث صرح في شهاداته بأنه لم يكتب الزيني بركات كرواية تاريخية، ثم إنها لم تعتبر كذلك في كل اللغات التي ترجمت

---

[1]– أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص95.

إليها. إذ لم يعاملها أحد على أنها رواية تاريخية إنما عوملت على أساس أنها رواية ضد القمع وضد قهر الإنسان في أي زمان ومكان[1].

كما رفض عبد الرحمن منيف وصف روايته (مدن الملح) بالتاريخية أيضا إذ يقول:"أما (مدن الملح) فليس سهلا أن نطلق عليها رواية تاريخية، ونكتفي بهذه التسمية، لأن أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لا تزال تجري أمام أنظارنا إلى الآن وعلى امتداد المنطقة العربية[2].

إن الرواية التي تستعمل أو توظف التاريخ تهتم بتصوير معاناة وآلام الفئات الشعبية البسيطة والمهمشة، وتكشف عن همومها، وتفاصيل حياتها، وعلى هذا الأساس فالرواية التي تستند على التاريخ تعطينا مادة روائية ثمينة، وتجربة إنسانية عميقة، لأنها ستكون معبرة عن طبيعة المجتمع وما فيه من قيم، وما يواجهه من مشاكل تشغله وتؤرقه، كل هذا يتم عرضه في ثوب فني جميل.

إن الرواية التاريخية التقليدية كانت أكثر تعالقا مع التاريخ، في مقابل الرواية الجديدة التي استعملت التاريخ كمادة خام يستثمرها الروائي في تأكيد رؤيته ورسالته الفكرية، من خلال دمجها في النسيج السردي للرواية، الذي يمنحها صورة مغايرة لصورتها الأصلية، وفي هذه الحالة لا يمكننا تحليل رواية لجمال الغيطاني، أو رضوى عاشور، أو أحمد رفيق عوض...أو غيرهم بالرجوع إلى التاريخ، أو الشخصية التقليدية والحدث، وذلك لأنها رواية فكرة ولغة.

عرفت الرواية التاريخية تحولات على مستوى الشكل الفني والمضمون الروائي، فالروائي جمال الغيطاني مثلا يعد أحد أبرز كتاب الرواية التاريخية الجديدة، حيث أنه أسهم بشكل كبير في تطور نظرة كتاب الرواية إلى ما يسمى بالرواية التاريخية، وكيفية استعمال التاريخ لمعالجة قضايا العصر خاصة في رواية(الزيني بركات)التي حظيت منذ صدورها سنة 1974، باهتمام نقدي كبير، لأنها شكلت نقلة نوعية في عالم الرواية التاريخية، على مستوى الشكل والمضمون في آن واحد، حيث فارقت بشكل جذري الرواية التاريخية التقليدية التي تعاملت مع التاريخ كمرجع في روايات جرجي زيدان، وتجاوزت المحاكاة الفنية الواقعية أو إسقاط الماضي على الحاضر كما في روايات نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير، واستعملت التاريخ، ومسرحته، من خلال الترهين والتخطيب، حتى أصبحت الرواية ذات دلالات فكرية ورؤى متعددة، وفتحت النص على الكثير من القراءات التي تتصل بالماضي والحاضر والمستقبل ضمن زمن دائري.

---

[1]– جميل حمداوي، الزيني بركات لجمال الغيطاني بين التخييل التاريخي والتأصيل التراثي، موقع ندوة، السبت2015/9/5. حمداوي، موقع ندوة، http://www.arabicnadwah.com / hamadaoui.html

[2]– سعيد بقطين، الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي.

يعمل على ترهين اللحظة التاريخية، باستخدام عدد من التقنيات السردية الحديثة التي تقوم على رؤية جديدة في التعامل مع التاريخ وأحداثه وشخصياته وأماكنه المختلفة.

على مستوى الموضوع أهم التحولات التي أضافها جمال الغيطاني إلى الرواية التاريخية، والتي لم يتطرق لها أحد قبله هي تطرقه إلى موضوع الحاكم الدكتاتوري القمعي التسلطي الذي يقوم بفعل أي شيء للحفاظ على بقائه في السلطة حيث تُعد رواية (الزيني بركات) من الروايات العربية البارزة التي عالجت ظاهرة القمع والخوف، والفساد والانحراف والاستبداد السياسي، الذي قاد إلى الهزيمة في الماضي ومازال يقود العالم العربي إلى الهزائم المتتالية في الزمن الحاضر.

أما على مستوى البناء الفني للرواية فقد ابتدع جمال الغيطاني نظاما جديدا لم نجده عند غيره من كتاب الرواية التاريخية السابقين، فهو لم يقسم روايته إلى فصول كجرجي زيدان وأبي حديد، ولم يقسمها إلى أسفار كما فعل علي أحمد باكثير في رواية (الثائر الأحمر)، بل استخدم في تقسيمه للرواية تسمية جديدة هي (السرادقات)، حيث تكونت رواية (الزيني بركات) من مقدمة وسبعة سرادقات وخاتمة، وهذا أسلوب جديد لم نعهده من قبل.

من ملامح التجديد في الرواية التاريخية الجديدة اعتمادها على تعددية الأصوات والرؤى السردية داخل الرواية، وهذا ما لا نجده في الروايات التاريخية السابقة خاصة عند جرجي زيدان، ونجيب محفوظ وباكثير الذين كانوا يعتمدون في سردهم للأحداث على راوٍ واحدٍ كلي المعرفة يستخدم ضمير الغائب من بداية الرواية حتى نهايتها.

تعتمد رواية "الاستدعاء التاريخي"[1] على اتخاذ التاريخ وسيلة لمعالجة قضايا معاصرة، أغلبها يرتبط بالغايات الحضارية والسياسية، دون التزام صارم بوقائع التاريخ، وقد يكتفي كاتب الرواية بخلق جو تاريخي يشعر القارئ بأن موضوع الرواية يجري في مرحلة تاريخية ما، دون أن يكون للموضوع أي أساس من الحقيقة...إن الكاتب يتخيل أن شخوصه وأبطاله يعيشون في عمق التاريخ دون أن يكون لهم وجود تاريخي حقيقي.

وقد يستدعي الكاتب الروائي شخصية تاريخية ويبعثها في الواقع، ويحركها ويواجهها بالناس والأحداث، ليفسر موقفه من قضية ما، أو يشرح كيفية معالجتها والتخلص منها أو بلورتها وتطويرها وإثرائها..

---

[1]– حلمي محمد القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، دراسات تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 2010، ص347.

وقد يأخذ الكاتب الروائي من شخصية ما، مشهورة أو مغمورة، خيطا روائيا واضحا في حياتها، وينسج من حولها بناء روائيا ينتمي إلى الواقع والعصر وتصبح الشخصية مجرد قناع يتكلم الروائي من خلاله عن قضايا عصره ولأمته. وربما يكون هو محور الرواية، لكن الكاتب يصنع منها معادلا لحدث مماثل في زمانه، ويتولى رسم الشخصيات والصياغة بروح معاصرة، وهو ما يعطيه فرصة التشكيل الروائي وفقا لموضوعه وتصوراته، دون أن تحده حدود التاريخ.

لقد شكل التفاعل بين التاريخي والروائي لدى النقاد المعاصرين هاجسا نقديا في تحديد المصطلح النقدي بين مصطلح(الرواية التاريخية) و(التخيل التاريخي) ففضلوا الأول لاعتبارات في الرؤى والتأويل والقراءة، والتخيل التاريخي في رأيهم أقرب إلى الجمع بين الأدب والتاريخ لبناء قراءة تأويلية نستطيع من خلالها الوقوف على الحقائق التاريخية التي تستنطق الماضي لتعيش في الحاضر وتصف الذات وتصل بها إلى المقصدية الأدبية من خلال المزاوجة بين الأدب والتاريخ، وقد نحا هذا النحو الناقد والباحث العراقي عبد الله إبراهيم الذي قال في حوار أجراه مع جريدة الشرق القطرية*:"دعني أتحفظ مبدئيا على مصطلح "الرواية التاريخية" فأدعو إلى تعليق استعمال المصطلح وإطلاق مصطلح "التخيل التاريخي" فقد درج النقد العربي الحديث على استخدام الكثير من المصطلحات في غير محلها، لكن الظاهرة الأكثر حضورا فيه تتمثل في عدم مراجعة دلالة المصطلحات، فصارت تعيق من تطور المعرفة النقدية المشتقة من تطور الظواهر الفكرية والأدبية، فحينما يحول من الجمود الدلالي للمصطلح دون تجديد المعرفة الخاصة بحقله تتعطل حركة التحديث النقدي"[1].

يرى عبد الله إبراهيم أنه:" آن الأوان أن يأخذ مصطلح (التخيل التاريخي) مكان المصطلح الأخر المعروف بتعبير (الرواية التاريخية)...فهذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السردية إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها، ثم إنه يفكك ثنائية الرواية والتاريخ ويعيد دمجها في هوية سردية جديدة، فلا يرهن نفسه لأي منهما، كما أنه سوف يتجاوز أمر البحث في مقدار خضوع التخيلات السردية لمبدأ مطابقة المرجعيات التاريخية فينفتح على كتابة لا تحمل وقائع التاريخ ولا تعرفها، إنما باحثة في طياته عن العبر المتناظرة، والتماثلات الرمزية، والتأملات،والمصائر، والتوترات، والتجارب، والانهيارات القيمية، والتطلعات الكبرى" [2].

---

[1]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، منشورات الاختلاف، ط1، 2011، الجزائر، ص215.

*– حوار أجراه معه الصحفي عيسى الشيخ حسن، التاريخ، والأمم، والسرد، جريدة الشرق، قطر.

[2]– المرجع نفسه، ص215.

إن تبني مصطلح (التخيل التاريخي) يساعد في نقل الكتابة السردية من موقع جرى تثبيت حدوده بصرامة مدرسية، إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر بالدرجة نفسها من الحرية والاهتمام، ذلك أن التخيلات التاريخية تحتل منطقة التخوم الفاصلة بين الواقعي والخيالي، فيما كان قد نظر إليها على أنها منشطرة بين صيغتين كبريين من صيغ التعبير: الموضوعية والذاتية، هي نصوص كتابة أعيد حبك موادها التاريخية، فامتثلت لشروط الخطاب الأدبي، وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية، ثم اندرجت في سياقات مجازية.

على أن كل ذلك لا يمكن تحقيقه إلا بابتكار حبكة للمادة التاريخية يحيلها إلى مادة سردية، وهذا يعني إعادة إنتاج التاريخ بالسرد، وما الحبكة إلا استنباط مركز ناظم للأحداث المتناثرة في إطار سردي محدد المعالم. كما يرى عبد الله إبراهيم أن التخيل التاريخي هو المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية، واكتسبت وظيفة جمالية، فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه لكنها لا تقرره، فيكون التخيل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال والتاريخ المدعم بالوقائع.

وفي العلاقة بين التاريخ والسرد، يعتبر الباحث أنهما يتقاطعان في أكثر من علاقة، لافتا أن هذا التقاطع يجهز على الثنائية القائلة باختلافهما الكلي، فقوة التاريخ وقوة السرد تجدان المعنى المشترك لهما في "إعادة تصوير الزمان"، أي بـ "الإحالة المتقاطعة" للتاريخ والسرد، فكثيرا ما يتبادلان الوظائف والأدوار.

كما يرى أنه لم يبق بالإمكان قبول التصورات الأولى لوظيفة "الرواية التاريخية" كما أشار إليها الروائي جرجي زيدان وأضرابه المؤسسين لهذا النمط من الكتابة، معتبرا أنها قد استنفدت طاقتها الوصفية بعد أن جرى تحويل جذري في طبيعة تلك الكتابة السردية التاريخية التي استحدثت لها وظائف جديدة لم تكن معروفة آنذاك.

يقول عبد الله إبراهيم:"لا أريد بإحلال مصطلح "التخيّل التاريخي" محل مصطلح "الرواية التاريخية" إلغاء هويّة جنس أدبي، فلا يستطيع ناقد أن يقوم بذلك، إنما أريد تعديل مفهوم نقدي جرى تداوله مدّة مئة سنة بدلالة لا تعبّر عن مضمونه"[1].

إن الظروف السياسية والفكرية التي عاشتها الجزائر إبان الحقبة الاستعمارية وجدت طريقها للتأريخ الدرامي من خلال كتابات جيل الاستقلال التي استثمرت حقائق التاريخ المكتوب والشفوي بل

---

[1]–حسين سرمك حسن، هل سطا د. عبد الله إبراهيم على مصطلح "التخيّل التاريخي" أم ابتكره؟، موقع رابطة أدباء الشام، 17 جانفي2015. http://www.odabasham.net.

تجاوزت سرد الوقائع الفعلية للأحداث التاريخية إلى تشكيل مدارات تخييلية جديدة تعمل على إحياء الرمز التاريخي كنموذج مستقل عن سياقه الاجتماعي.

يتفق الباحثون في الأدب على أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية بعد الاستقلال كانت بمثابة الوليد الشرعي الذي أنجبته التحولات الثورية بكل تناقضاتها، لذلك لا يمكن إنكار النسق التاريخي الذي طبع أعمال الروائيين الجزائريين في مرحلة السبعينيات حيث شكلت هموم الثورة ومطالب نيل الحرية من الموضوعات التي لاقت استحسان جمهور القراء، إذ لم تكن الأجواء الثقافية والسياسية مناسبة لتلقي الموضوعات الرومانسية.

اتجه الفن الروائي في الجزائر في بداية الأمر إلى ثورة التحرير الوطني يستقي منها ومن بطولاتها موضوعاته الأساسية[1]، وظل موضوعها يشغل اهتمام الروائي الجزائري نظراً لما تتسم به هذه التجربة الثورية من كثافة وعنف وتضحيات جسام، مما أوكل إليها صفة المرجعية الأساسية في بنية الحدث الروائي وفضاءاته المتداخلة"[2].

فالإبداع الروائي الذي يتناول الثورة التحريرية الجزائرية تتجاذبه رؤيتان اثنتان" نزعت أولاهما إلى الاحتفال بالثورة وتمجيد مسيرة كفاحها وتقديمها في صورة مشرفة تبعث النخوة والاعتزاز في جيل ما بعد الاستقلال، بينما عمدت ثانيتهما إلى نقد مسار الثورة النضالي، ومحاولة إدانته بالكشف عما ارتكبته الثورة من أخطاء انحرفت بها عن مسارها الصحيح وذلك من خلال إعادة النظر فيما دونته كتب التاريخ الرسمي"[3].

ارتبطت أعمال الروائيين الجزائريين في مجال الرواية بالواقع الجزائري خاصة بالتاريخ، فهو يعيش فيهم وفي حاضرهم، وفي مستقبلهم، فالصلة به حاضرة بشكل دائم، فالكتابة في التاريخ وعنه مهمة للغاية في تحقيق الهوية والذات الجزائرية، فظهر رعيل جديد يكتب في الرواية التي تعتمد على حقائق تاريخية، لكن بصيغة فنية، جعلت الدارسين ينظرون إليها بأنها "قصة خيالية خيالا ذا طابع تاريخي عميق" [4]،

---

[2]– محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص8.

[3]– محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات وإشكاليات الإبداع)، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، (2002/2001)، ص123.

[4]– بوشوشة بن جمعة، الثورة الجزائرية بين الواقعي والمتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة، المساء(يومية وطنية)، الجزائر (28 ديسمبر 1988)، ع1012، ص11.

[1]– مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، ط1، الجزائر، 2000، ص84.

وهذا يدل على العلاقة الوطيدة التي تربط بين التاريخ والرواية، لكن هذه العلاقة تأتي من الفن الروائي الذي ينهض على تصوير الواقع تصويرا فنيا تحليليا، فالتاريخ حاضر في جل الروايات لأن الروائي عندما يبدع نصا روائيا فهو بالضرورة يصنع واقعا تاريخيا في الرواية، هذا الواقع التاريخي يستند إلى مرجعيات أعيد صياغتها وفق متخيل سردي.

إن الرواية والتاريخ في علاقة تماس من خلال العودة إلى الماضي، بغية إعادة إنتاجه مجددا ربما لإحياء الذاكرة الجماعية أو إلقاء الضوء على العديد من القضايا التي بقيت مغمورة في الكتب والذاكرة، والصراع الذي يعيشه الروائي انبثقت منه روايات غيرت مسار الروايات العربية عامة والجزائرية خاصة.

فالتاريخ في المتخيل الروائي مادة يشكلها الروائي بلغته الفنية الحديثة مركزا على ما سكت عنه التاريخ، فالرواية التي تعتمد على التاريخ هي"خطاب أدبي متخيل ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالا أفقيا، يحاول إعادة إنتاجه روائيا، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي، وانشغالا رأسيا عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف إتماما تفسيرياً أو تعليلياً أو تصحيحياً، لغاية اسقاطية أو استذكارية أو استشرافية"[1].

لقد كتبت الرواية الجزائرية التاريخ المعاصر الذي لم يكتبه المؤرخون، متطلعة إلى تاريخ سوي محتمل، وحالمة بمدن تعطي الرواية قراءة مجتمعية، تقدّم إجابات بقدر ما تطرح أسئلة، ومن أجل ذلك غدت الرواية:"عملية استبطان مستمر لاستجلاء اللحظات التي ينشق فيها الإنسان عن ذاته ويحاور أشياءه"[2]، بعيدا عن جوهره الإنساني العصي عن الثبات، وباتت "الكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركّب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية، بدءا بهوية الجسد الذي يكتب،"[3] وانتهاء عند أول ناقد يملك القدرة على فك شفرات السواد وملء بياض البياض.

لقد أثبتت الرواية التاريخية المكتوبة باللغة الفرنسية في الأدب الجزائري حضورها بشدة أوائل القرن العشرين بروايات الجزائري(محمد ديب) "الدّار الكبيرة" و"الحريق"، التي كتب فيها عن معاناة الشعب الجزائري إبّان الاستعمار الفرنسي، كذلك (مولود فرعون) برواية "ابن الفقير"، و(كاتب ياسين) برواية "نجمة" وغيرهم.

---

[1]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص112.

[3]– صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سورية، 2003، ص174.

[3]– رولان بارث، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، ط1، دمشق، 1994، ص15 .

يُعتبر الطاهر وطار من أبرز الروائيين في الجزائر فقد شكل مع بن هدوقة الانطلاقة الأولى للرواية العربية الجزائرية المكتملة فنيّا، يعتقد الطاهر وطار أن الرواية "تأريخ بشكل أو بآخر لأحداث حصلت، وتأريخ لأفراد، وتأريخ لشخص الكاتب مهما حاول أن يُبعِد ذاته"[1]، فذات المبدع يستحيل أن تغيب خاصة عندما يتعلق الأمر بتاريخ تنتمي إليه، وبواقع تتأثر بكل ما يطرأ عليه، ويرسم وطار الفرق بين المؤرخ والروائي بالقول إن "الفرق بين المؤرخ والروائي هو أن المؤرخ يعتمد على المادة الّتي يحصل عليها، قد يضيف إليها وجهة نظره الخاصة، بينما الروائي يضيف إلى المادة الروائية خيالات وتصوّرات حتى وإن كانت واقعية"[(2)]، وعليه فإن الروائي باستطاعته اختيار إضافات بعينها، يؤسس من خلالها دعامة عمله التخييلي، بينما المؤرخ مقيد ولا مجال أمامه للإضافة باستثناء التعليق على بعض الأمور من وجهة نظره.

من أبرز أعلام الرواية التاريخية في الجزائر (واسيني الأعرج) الذي أرخ لفترة الأزمة الجزائرية، بروايات منها "شرفات بحر الشمال" و"ذاكرة الماء" و"نوار اللوز"، ورغم قرب الفترة الزمنية التي يؤرخ لها، فقد بحث في تاريخ الجزائر العريق واستنبط منه أعظم شخصية قاومت الاستعمار الفرنسي وآمنت بالتفاوض، شخصية الأمير عبد القادر، فكتب الأعرج عنها رواية كتاب الأمير(مسالك أبواب الحديد) في2005، ومن أعلامها الروائي(الطاهر وطار) في رواياته "اللاز" و"عرس بغل" "الزلزال".

الروائي واسيني الأعرج صاحب السبق الكمي على الأقل في الرواية الجزائرية، لأنه أصدر إلى الآن عشرين نصا روائيا، فإنّنا نُلفيه في البداية يتقاطع مع ما قاله محمّد ساري، عن استحالة كتابة التاريخ الوطني روائيا، كون بعض صُنّاعه لا يزالون على قيد الحياة، ولكن واسيني يتحدث عن استحالة ذلك بالنسبة للمؤرخ، فيقول إنّ هنالك حقائق" لا يقولها المؤرّخ، بسبب حسابات سياسية خارج تاريخية: سياسية، اجتماعية، إيديولوجية، حزبية ضيّقة، أو حتّى شخصية مباشرة، تمسّ بشرا ما يزالون على قيد الحياة" [(3)]، وإذا كان هذا حال المؤرّخ، فكيف تراه يكون حال الروائي، إن هو تعامل مع المعطيات التاريخية، دون إضفاء مسحة تخييلية، تنقل عمله من التسجيلية إلى التخييلية بوصفها نسغ الكتابة الرّوائية.

[(1)]– زينب قبي، الرواية والتاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع)، مجلّة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، العدد: 09 يناير2007، ص 148 .

[(2)]– المرجع نفسه، ص148.

[(3)]– واسيني الأعرج، الرواية التاريخية أوهام الحقيقة، مجلّة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد:19 ،2009، ص18 .

وفي معرض حديثه عن علاقته بالتاريخ الوطني في كتاباته الروائية، يصرح واسيني الأعرج أنّه عندما فكر في كتابة روايته (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) كان في رأسه سؤال يتعلق باستعادة "التّاريخ الوطني الجزائري، وإعادة قراءته في زواياه الأكثر تخفيا" [1]، ويضيف أنه كان "داخل سؤال مقلق لا يعبر عنه إلا قلق الرواية: لماذا لم تفض الثورة الوطنية على الرغم من ضخامة التضحيات، إلى ما كان يفترض أن تفضي إليه" [2]، هذه الأسئلة وأخرى يشترك فيها ربما جل كتاب الرواية في الجزائر، الذين تعاطوا مع التاريخ الوطني ممثلا في ثورة التحرير، منقسمين في ذلك إلى اتجاهين، اتجاه كتب أصحابه عن الثورة، لتمجيدها وتمجيد صناعها، وإعادة بعث بطولاتهم، واتجاه كتب أصحابه عن الثورة بُغية إنارة الجوانب الّتي أغفلها المؤرخ، وتناساها كتاب الاتجاه الأول، فالتاريخ الوطني "الذي قال الكثير عن الغطرسة الاستعمارية...لم يقل شيئا عما كان يحدث داخل الثورة، وكأن ما كان يحدث داخلها، لا ينتمي إلى التاريخ ولا إلى الثورة" [3].

وعليه فإن واسيني الأعرج يصر على فكرة أن التعاطي مع التاريخ لا تعني بالضرورة إحاطته بهالة من قداسة، كما لا تعني معاداته كليا، لأن التأمل والبحث عن التفاصيل وعدم التسرع في الحكم، أمور في غاية الأهمية، ولها وزنها لحظة الحديث عن علاقة الرواية بالتاريخ [4].

قلب واسيني الأعرج العلاقة الثابتة بين الرواية والتاريخ كما هي موجودة في روايات جرجي زيدان، إلى إدماج العنصر التاريخي وجعله مكونا سرديا لا يتجزأ عن باقي المكونات السردية الأخرى، لأنه جعل الأول في خدمة الثاني، لذلك نراه قد دخل في نصه هذا مغامرة تبتعد كثيرا عن رصد التاريخ إلى فتح نوافذه المتماشية مع التفكير الانتقادي للواقع، لأنه لا يسائل الماضي بقدر ما يسائل تاريخه الحاضر المنكسر ويحاور انتصارات تاريخية وانكسارات متخيلة لفضح حقائق كانت ولا زالت موجودة في حاضرنا هذا.

لقد وظف الطاهر وطار الثورة أو استحضرها في باكورته (اللاز)، بعد حوالي عشرة سنوات من الاستقلال، وكذلك فعلت أحلام مستغانمي في (ذاكرة الجسد) بعد ثلاثة عقود من حصول الجزائر على استقلالها، وبعد (ذاكرة الجسد) بأكثر من عشر سنوات، استحضر الحبيب السايح التاريخ في نصه

---

[1]- واسيني الأعرج، الرواية التاريخية أوهام الحقيقة، ص19.

[2]- المرجع نفسه، ص20.

[3]- المرجع نفسه، ص21.

[4]- المرجع نفسه، ص21.

(مذنبون)، وفي الفترة ذاتها تقريبا يفعل أمين الزاوي الأمر ذاته في روايته (شارع إبليس)، وكمثل صنيع هؤلاء فعل، وسيفعل آخرون ما دام التاريخ الوطني الصحيح إلى حد بعيد، مغيبا في دهاليز التاريخ الرسمي، الطافح بالانتصارية والمتشح بالقداسة.

1-2-السرد التاريخي والكتابة النسوية:

تتبوأ الرواية النسوية الآن مكانة مهمة في خارطة السرد العربي المعاصر، فقد فتحت الأفاق أمام موضوعات جديدة وطرحت رؤى لم تكن شائعة من قبل، وهي ظاهرة بمخاض صعب فيها تزاحم بين النصوص القوية وتلك الضعيفة، وبما أن المرأة قد فتحت قمقم التاريخ، ورغبات الجسد، فقد اندفعت كتلة متوهجة في سماء الكتابة كالبركان الثائر.

1-2-1- الكتابة النسوية وحركة الواقع الاجتماعي:

إن الحديث عن الكتابة النسائية يقتضي الإشارة لبداياتها وما حققته المرأة من إنجاز ناجح في دخولها المدارس وتفوقها في الميدان الدراسي والعملي لتكتسب بذلك ثقافة واسعة وتتعرف على أهم ما تنطوي عليه من مواهب وخصوصيات مكنتها من الكتابة والدخول إلى مجال الإبداع؛ إذ يبقى فعل المرأة الخلاق في شتى حقول الإبداع، ومنها حقل الكتابة الأدبية يمارس نوعًا مِن الإغراء يحفز على تقبله قراءة ومقاربته نقدا وكأنه نسق جمالي يختلف عن أنساق الحركة الإبداعية ككل.

إن كتابة المرأة واكتشاف موهبتها جعلها تضيف إلى جانب كتاب سبقوها في الكتابة نصوصا شعرية وروائية وقصصية ومسرحية، أثرت الساحة الأدبية، فأصبحنا نسمع عن كتابات ليلى أبو زيد، وأحلام مستغانمي، وإنعام بيوض، وربيعة جلطي، وفضيلة الفاروق، وخناثة بنونة.... وغيرهن من الأسماء التي حفرت أسماءها بجهد جهيد، ومن ثم برز في الساحة الأدبية مصطلح جديد أطلق عليه" إبداع المرأة "أو" الكتابة النسائية "التي حققتها نتيجة تفوقها تعليميا، فبدأ يتبلور بذلك وعي المرأة تبعا لتحسين الشروط الاجتماعية، إلى جانب كون أن تعليم المرأة العربية أدى إلى ولوجها مناصب مهمة في المجتمع، وجعلها تفوز باستقلالها المادي الذي يكسبها خيرا مهما من استقلال الشخصية، مثل التعليم إحدى أدوات التنمية التي تتطلب انخراط المرأة فيها وفقا لمستجدات التحولات الاجتماعية، وهو وضع جديد جعل المجتمع ينتبه إلى العنصر النسائي، خاصة وأن المرأة أصبحت تمثل نصف الطاقة الإنتاجية للمجتمع، ولذلك فتحريرها اجتماعيا وإدماجها في الرهانات التنموية من خلال خلق فرص الشغل أصبح ضرورة اقتصادية واجتماعية، ومن ثم أضحت قدراتها التي لطالما دفنت بين غرف المنزل ومطبخه، بين الأواني وتربية الأطفال ورعاية الزوج وطلبات العائلة، فخرجت مِن إطارها الضيق بتدرج ليتم بلورتها وإبرازها

للعيان ولنفسها؛ فكان لا بد عليها أن تحقق الموازنة بين أعمال البيت وكذا التعليم، والتفوق فيه والعمل والحفاظ على نجاحها، لتواجه بذلك الفهم الضيق والمحاصر لها بانتقادات لاذعة عند ملاحظة التهاون أو التعب، فمفروض عليها العمل دون تأوه، هذا التتبع والملاحظة الدقيقة لها كان حافزا للمضي إلى الأمام وإثبات صبرها وتحديها.

لقد حاولت المرأة العربية تتبع مسار المرأة الغربية بنشر الوعي وروح النضال في أوساط النساء بغية ولوج أحسن المراتب، "فقد تجلى هذا الوعي في مستوى نمو الحركات النسائية في الوطن العربي والتي ساهمت-بدورها- في تحرير العقلية العربية من بعض التصورات السائدة حول المرأة (العطالة، الدونية، النقص)، لقد عرف الخطاب النسائي العربي شأنه شأن مجمل الخطابات العربية الحديثة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، تدرجا في التعامل مع سؤال التحرير تبعا لوضعية السياق الغربي، وللعقلية العربية"[1].

تعتبر الكتابة الوثيقة الأساس لإثبات الحضور النسائي، الذي لا يتجزأ من الأدب الذي تعرض" على يد الحركات النسائية في الغرب إلى الكثير من الانتقاء، ومحور الهجمة الانتقادية يقوم على فكرة أساس مفادها أن الأدب مفهوم ذكوري، وقد ورث حمولة عبر التاريخ ترجح قضايا الذكور وسلطة الرجل في المجتمعات، وتقلل من شأن المرأة في الحياة الاجتماعية الفعلية، وتكرس الوضعية البائسة للمرأة، وقد نشأ مفهوم النسائية ضدا لمفهوم الأدب اعتقادا منهن أن الكتابة مفهوم جديد، ويمكن تحميله الكثير من المعاني والحمولات التي تشد من عزم المرأة"[(2)]، وترسم لها مستقبلا زاهرا بعيدا عن تسلط الرجل، وتتجلى إشكالية الصراع بين المرأة والرجل في كتابة النساء العربيات بشكل واضح، فالقيود التي تشعر بها المرأة العربية بسبب هيمنة الرجل تظل قضية مؤرقة تلازم فكرها، من خلالها حاولت أن تثبت نفسها، بتعلمها ونجاحها لتدخل مجال الإبداع.

الكتابة نظرة للعالم وطريقة حضور فيه، واختيار المرأة للكتابة يعني رغبتها في أن تكون، وأن توجد، وتحضر بالفعل وبالقوة، وتحقق ما يمكن اعتباره تجاوزاً لوضعها الحالي، وهكذا تصبح الكتابة نوعا من الخلاص، ويصبح الاستمرار فيها رغم ما يتضمنه من عذاب وضنى نوعا من توسيع دائرة الخلاص. إن الأنثى عن طريق الكتابة تشرّع الوجود لنفسها، بها تجد كل مبررات وجودها وتنهض. ورغم أن الكتابة لا تشفي، بل تصون، فإن الكتابة هي آلية دفاع بلا ريب، في أتم الكمال أكثر من غيرها، لكنها ليست

[(1)]- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص24.

[(2)]- محمد معتصم، المرأة والسرد، ص7.

أكثر فاعلية، ورغم ذلك ففيها. أي الكتابة . وحدها يجد الفنان متنفسا لأوجاعه الداخلية التي يعيشها بشكل عميق كما في حال أغلبية الناس.

إن كل كاتب أدبي إنما يكتب ليخلق تعويضاً عن غربته، أو تعلة لما يكابد من شعور بالاغتراب. ليس ثمة كتابة أو أدب ينشأ من فراغ أو ينبع من عدم، إن فعل الإبداع يكون أو يتكون نتيجة مطلب ضروري لحسم تناقض ما حتى ولو كان هذا الحسم يقتضي عنفاً معيّناً.

إن المرأة كثيرا ما تتخذ من الكتابة وسيلة لحل تناقضاتها مع الرجل أو الأم أو المجتمع الذكوري بشكل عام، هي لا تكتب من أجل السيطرة على الرجل كما يفعل هو بواسطة القانون والأدب، لأنها حين تريد أن تسيطر عليه تستعمل كتابة من نوع آخر لا يفقه الرجل تفكيك رموزها بسهولة. فهي ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته. ومع ذلك تبقى كتابتها بعيدة كل البعد عن رغبتها العارمة في الإحاطة باللغة الضرورية لصياغة رغبتها في الكتابة، لمحاولة الرد على القهر الوجودي العام الذي تمارسه على العلاقات الاجتماعية، والأخلاقية، والنفسية الذكورية.

هذا القهر الذي لا يتمثل في المحظورات التي تواجه المرأة في الخارج فحسب، وإنما هي تدرك أن بعضها ما يزال في أعماق المرأة نفسها، وقد توارثت نوعا من الاستخفاء والتواري، فضلا عن عوامل الخوف المتراكمة، وطلب السلامة، والبعد عن مخاطر المواجهة.

في الكتابة، تستطيع المرأة أن تتخلى عن المقتضيات الأخلاقية التي تطوقها كامرأة خاضعة لإرادة المجتمع، لتقترب من تلك الأصقاع الحميمية التي تجعل ذاتها تبرز في خصوصيتها وتميّزها ومعارضتها لقيم الذكورة السائدة.

بتعبير ثان، المرأة الكاتبة تستطيع، مثل الرجل الكاتب، أن تذهب إلى حافة جنونها لتستعيد حريتها وإنسانيتها المغيّبتين، ولتسائل الرجل في مقاييسه، وقيمه الموروثة وتحاصره بصورة المرأة المتحققة داخل حرية الكتابة بعيداً عن الصورة التي شيدتها استيهاماته[1].

لقد تشبعت الكتابة النسائية في ضوء القهر الممارس عليها بشكل أساسي بتجارب نسائية مليئة بالوعي المأساوي، بداية من الذاكرة النسوية المليئة بصور ونماذج أيقونية حول واقعها، من خلال استحضار نصوص مشحونة بالاحتجاج والرفض لوضع المرأة العربية المختلف في مجتمعات تكرس سلطة الرجل وتسلب وجود المرأة وكيانها غسلا للعار الذي حطم ذاتها، وجعلها في دائرة المتهم، واستباح

---

[1]– صالح مفقودة، النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، 2012/05/14، مقال منشور على الانترنت، http://www.sha3erjordan.net

فكرها، وسلط على ذاتها/فكرها جميع أساليب العنف لينتهي بها المطاف للتحرر من ثقافة الرق التي فرضها عليها الرجل، فتنخرط في عالم الكتابة الإبداعية، بصورة أو بأخرى لتقدم لنا صورة أخرى عن المرأة كتجربة إبداعية كانت مقهورة في عالم ذكوري لم ينصفها تاريخيا، فكان الإبداع السبيل الوحيد للخلاص.

قطعت الروائية العربية في المشرق أشواطا في التأليف الروائي مع بواكير النتاج الروائي النسائي، فالمصادر تورد بشكل مؤكد عدة محاولات مكتملة البناء الفني كان أولها اللبنانية "زينب فواز" التي نشرت روايتها الأولى "حسن العواقب أو غادة الزهراء" العام 1899، تلتها اللبنانية "لبيبة هاشم" التي أصدرت رواية عام 1904 بعنوان "قلب الرجل". وفي العام 1904 نشرت "لبيبة ميخائيل صوايا" من لبنان رواية "حسناء من سالونيك" وقد نشرتها متسلسلة على حلقات في جريدة عربية كانت تصدر في نيويورك آنذاك. وكتبت "عفيفة كرم" رواية حملت عنوان "بديعة وفؤاد"، وقد صدرت في نيويورك لأول مرة العام 1906، وهي في مجملها قصة حب تجري أحداثها على ظهر سفينة متجهة إلى الولايات المتحدة وتحمل مهاجرين لبنانيين وتطرح مسائل التخوف من الحياة في البلاد الجديدة وموقف المرأة من العصرنة وتحدي الهوية وعلاقة الشرق بالغرب. وكل ذلك حصل قبل أن ينشر محمد حسين هيكل رواية "زينب" في العام 1914 والتي ساد الاعتقاد فترة من الزمن بأنها أول رواية عربية بالمعنى الفني للكلمة[1]، يمكن أن تدرج روايتا "زينب فواز" و"لبيبة هاشم" السابقتان في قائمة الكتابة النسائية التاريخية، فالأولى استمدت مادتها الخام من التاريخ وقدمتها في قالب اجتماعي، يعالج قصة حب، أما الثانية فقد تميزت ببنائها الفني المتطور نسبيا.

استمرت الكتابة الروائية النسائية العربية محافظة على أسلوبية الروايات التاريخية التعليمية حتى فترة متأخرة من منتصف القرن العشرين، ولم تبدأ مساهمتها في الرواية الرومانسية إلا بحلول الخمسينات، وهي فترة شهدت تنوعا بين الرواية الرومانسية الاجتماعية والرواية الوجودية، في حين كانت رواية الكاتب الرجل قد قدمت تيارات متنوعة من الرومانسية والواقعية، الأمر الذي عكس تباينا بين المسيرتين.

تميزت الرواية الرومانسية التي كتبتها المرأة خاصة، بضعف واضح في بينتها الفنية فغالبا ما اعتمدت المبالغات والمصادفات لصنع الحدث الروائي وتطويره، وانتهت نهاية سعيدة بالنسبة للبطلة التي اختارت ما يمليه عليها حس الواجب الاجتماعي، فضحت من أجل الآخرين في سبيل إسعادهم أو من أجل ما تصورت أنه الواجب.

---

(1)– رفيف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، ص22.

كما انشق عن الرواية الرومانسية الاجتماعية اتجاه ثوري يختلف عن الاتجاه الأول المسالم في كونه قدم صورة للمرأة الثائرة والغاضبة على أوضاعها، الرافضة للزيف الاجتماعي الراغبة في تحقيق توازن جديد لا يقمع حريتها، فتنجح أو تخيب.

أما بطلات الرواية الوجودية يفصحن أكثر من غيرهن عن النموذج الغاضب اللامنتمي، ويشاركن مع البطلات الأخريات في أن رفضهن وغضبهن ليس ضد رجل بعينه، وإنما ضد صيغ اجتماعية تخلق أنماطا من العلاقات تثقل الروح المتطلعة للحرية وتخنقها، لتظهر بعدها الرواية الواقعية التسجيلية والنقدية ذات الملامح الاشتراكية.

أما في عقد التسعينات قدمت الروايات النسائية نماذج عديدة للرواية الحديثة، وإن استمرت التيارات السابقة بتنوعها، وقد سعت هذه الروايات الجديدة للتعبير عن العلاقات الاجتماعية القائمة والإسهام في خلق علاقات جديدة كونها تصدر عن وعي جمالي، يتخطى حدود الوعي السائد ويتجاوزه إلى آفاق جديدة، " لهذا فإن مهمة الرواية الحديثة ليست في خطابها الوعظي والإرشادي والتعليمي بل في تمثلها وتجسيدها رؤية فنية كاشفة لعلاقات خفية، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة والتشويق والجاذبية كما أنها تهتم بالثابت والباطن والجوهري أكثر من اهتمامها بالمؤقت والعرضي والطارئ والسطحي والهامشي.

1-2-2- الرواية النسوية العربية والنقد التاريخي:

إن موقف الروائيات العربيات من التاريخ يختلف حتى حدود التناقض الفاضح، ففي حين تراه وثيقة لا تقبل النقض عند أحلام مستغانمي في (ذاكرة الجسد) بإقرار صريح من بطلتها. تجده عند نجوى شعبان كما أوحت في (نوة الكرم) مجموعة خرافات وأوهام وأباطيل، وبين هذين الموقفين هناك اللواتي يصفين حسابات قديمة مع التاريخ كما في (البشموري) لسلوى بكر التي تعيد كتابة تاريخ الفتح الإسلامي لمصر بأسلوب روائي مدهش تجده مثيرا مهما اختلفت مع الرؤية التاريخية للروائية.

إن نظرة بانورامية سريعة على حصاد المطابع من الروايات النسوية خلال حقبتين تكشف شيوع ذلك الهم التاريخي الذي تلبس الروائيات العربيات من المحيط للخليج، وفي المهجر، فكيف تستعيد المرأة نظريا تاريخا لم يكن لها فيه وجود، نجد أن أحلام مستغانمي قدمت في (ذاكرة الجسد) رؤية أنثوية لتاريخ الثورة الجزائرية حضر فيه الجانب الاجتماعي الذي يغيب دوما عند المؤرخين العرب، وخلطت غادة السمان في (الرواية المستحيلة) تاريخ سورية الحديث بالحراك الاجتماعي، حيث اشتبك كبت النساء بكبت الشعوب وتجاورت مشاكل البطلة زنوبيا الشخصية مع أنشطة الحزب القومي السوري الاجتماعي وحركة

مقاومة الأحلاف الاستعمارية كحلف بغداد ومشروع جونسون. ومن المغرب اقتحمت فاطمة المرنيسي المشهد الصاخب المزدحم بسيرتها الذاتية في (أحلام النساء) لتقدم في تلك الرواية الواقعية تاريخا مختلفا للمجتمع المغربي، وكذلك الحال مع هدى بركات التي كتبت من زاوية تختلف عن حنان الشيخ رؤيتها لتاريخ الحرب الأهلية اللبنانية في (حارث المياه) وخلطته بتاريخ طرق الحرير وزادت في الطنبور نغما فأنصفت الأكراد وقدمت عنهم صورة ايجابية.

ومن الخليج العربي الذي لم تحن فيه بعد مرحلة الكتابة الصريحة للتاريخ الحديث، استخدمت فوزية رشيد أسلوب الإسقاط التاريخي الذي كاد يهترئ بين أيدي الذكور لتقفز في رواية (تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة) إلى العصر العباسي الثاني زمن العياق والعيارين والفتيان، زمن دليلة وعلي الزيبق ومقارعة المكر الأنثوي للخداع الذكوري. وأحدث ما صدر في الخليج أيضا رواية (ريحانة) لميسون صقر القاسمي التي يتحول تاريخ منطقتها على يديها إلى كائن متحرك يخترق الحدود والبلدان والأزمنة. فتاريخ الخليج يرتبط بتاريخ مصر. ودوما تظهر الرغبة عند الروائيات في الزج بشخصيات نسوية تاريخية كانت لها سلطة ونفوذ دون أن يقتضيها السياق أحيانا كما فعلت ميسون بسيرة السلطانة فاطمة (لم تكن المرأة غريبة عن دهاليز الحكم في العالم الإسلامي).

وفي رواية (سقوط الإمام) لنوال السعداوي وهي مسربلة بالإسقاطات من أولها إلى آخرها تسلمت الساردات الشابات مكر الجيل الأقدم واثبتن أنهن أكثر قدرة على التعامل مع التاريخ الكامن، فأصدرت نجوى شعبان حديثا (نوة الكرم) عن أواخر أيام المماليك في مصر وهي رواية لو قارنتها بموضوع تاريخ مشابه كرواية نجيب الكيلاني عن لويس التاسع في المنصورة جارة دمياط لوجدت فرقا شاسعا في التناول وفهم التاريخ، والأفضلية دون تردد للرواية الدمياطية التي اقتحمت بجسارة تاريخ البحر الذي كان يظنه حنا مينا الميدان الذي لا يلعب فيه أحد غيره. لكن نجوى شعبان أثبتت أنها لاعبة ماهرة على أكثر من شاطئ بين رودس ودمياط ومرسيليا. واليوم وكلما اقتربت النساء من امتلاك التاريخ أكثر، يشعر الرجال بعمق بمحنة الإقصاء، فالتحكم بالتاريخ أو خلخلة سياقاته وأنساقه على الأقل سلطة احتفظ بها الرجال.

كما ترى الروائية والناقدة رضوى عاشور والتي من الممكن اعتبارها من الرواد في هذا المجال عبر العديد من رواياتها (ثلاثية غرناطة) و(سراج) و(قطعة من أوروبا)، إن هناك اتجاها عاما للكتابة التاريخية على المستوى العالمي وهو واضح. ومن بواكيره رواية (اسم الوردة) لامبرتو ايكو، بل كل رواياته كذلك في الواقع.

وترى أنه في المشهد الإبداعي المعاصر يستوقفها العديد من الروائيين الذين يحاولون إعادة بناء لحظة في التاريخ السابق، ولا تدري السبب تحديدا، وربما هناك رغبة في التدقيق وإعادة النظر في الماضي والحاضر عن طريق استحضار الماضي إبداعيا. لكن المؤكد أن الرواية في شكلها الحالي تسمح بحيز كبير سواء حيز تأريخ أو توثيق، وهو شكل مرن يضم في داخله أشياء أخرى، والروائيون واعون لهذه الإمكانية" [1].

تعتقد رضوى عاشور أنه إذا كان لجوء الكاتبات إلى الكتابة التاريخية مجرد قناع إيديولوجي، فلا بد أن الكتابة ستكون رديئة جدا، وإن كان هذا لا ينفي أن في كل كتابة قدرا من الايديولوجيا، لكن اختزال الكتابة إلى مجرد إيديولوجيا يعني قتلها وتحويلها إلى أفكار غير أدبية، لأن النص الأدبي نص متعدد المراكز ومتعدد الأصوات ويحتمل التناقض والتشظي، فالقول بأن الفن هو الايدولوجيا مقنعة يعني افتقاده ثراء الفن والعديد من العناصر المشكلة لهذا الثراء[2].

كم تتناول الروائية نجوى شعبان في روايتيها (الغر) و(نوة الكرم) أيضا، وقائع تاريخية سابقة وتقول عن ذلك: "من الممكن اعتبار الأمر ظاهرة، لأنه عند النظر في المجمل الروائي للكاتبات سنجد محاولة لفك الاشتباك مع الماضي عن طريق كتابة جديدة مغايرة للتاريخ. إنها ليست هي التي كتبت التاريخ الرسمي، ولم تكن مرجعا، إنما هي مثل أفراد الشعب، صنعت التاريخ ووقع عليها عبء بنائه، وتنفيذ قرارات الحكام. وعندما تكتب المرأة التاريخ لا تأخذ الأمور المسلم بها، انطلاقا من تهميشها شخصيا، لأن المرأة عندما تكون مهمشة لن تأخذ التاريخ كما هو، بل ستنظر له نظرة مختلفة من موقعها، موقع التهميش، موقع الصناع الحقيقيين للتاريخ.

وتضيف:"أنا أكتب عن التاريخ لان وجودي مهدد، لأنه في كل لحظة تفاجئني أنباء خارجة عن يدي، وحتى نحاول أن نسير أنفسنا بإرادتنا وليس بإرادة غيرنا، لا بد أن نعرف ما الذي حدث في الماضي"[3].

وتؤكد الروائية سلوى بكر أنها تكتب عن التاريخ لأنها تحب التاريخ، وقراءاتها الأساسية تاريخية، واهتمامها الأول بالتاريخ، ودخلت الجامعة مرة أخرى لكي تدرس التاريخ ولا تزال حتى الآن تدرسه. وعن

---

[1]– محمد أبو زيد، لجوء الروائيات إلى التاريخ...البحث عن قناع أم أنها طبيعة المرأة الحكاءة؟، الثلاثاء 04 ماي 2004، العدد 9289، جريدة الشرق الأوسط، موقع على الانترنيت، http: archive.aawsat.com.

[2]– المرجع نفسه.

[3]–محمد أبو زيد، لجوء الروائيات إلى التاريخ...البحث عن قناع أم أنها طبيعة المرأة الحكاءة؟.

روايتها (البشموري) تقول بكر أنها محاولة لقراءة التاريخ أو لإعادة قراءة التاريخ وليس لإعادة كتابته، ثم إنها رواية مكتوبة من زاوية المسكوت عنه في الإعلام الرسمي، وتحاول طرح الأسئلة حول وضعية الناس، وحقيقة المهمشين[1].

وتضيف بكر:" إن كتابة التاريخ عموما جميلة ومشروعة سواء جاءت من رجل أو من امرأة، ولا عبرة هنا بنوع الجنس، المهم أن تقدم جديدا مختلفا، لأنه ليس كل من كتب في التاريخ كاتبا جميلا، وبإمكان الكاتب أن يكتب رواية اجتماعية أو رومانسية أو حتى رواية خيال علمي فهذا أمر خاص به وهو حر في أن يختار الفترة التي يكتب فيها سواء في الماضي أو الحاضر، ومن هنا فليس من المعقول أن نتهم الكتاب الذين يكتبون في التاريخ بأنهم يكتبون بحثا عن قناع إيديولوجي يخفون وراءه توجهاتهم"[2].

وبالنسبة للآراء النقدية حول هذه الظاهرة يعتقد الناقد الدكتور مصطفى الضبع بأننا لو نظرنا إلى الأسماء النسائية التي تكتب الرواية التاريخية بمعناها الحقيقي، أو استحضار التاريخ كغلاف فقط، وسواء كان هذا التاريخ قديما أو حديثا، سنجد أنها تشكل ظاهرة لافتة للنظر، وخاصة إذا توقفنا أمام المناطق التاريخية التي كتبن فيها، فرضوى عاشور كتبت عن الأندلس، ونجوى شعبان كتبت عن الحكم العثماني بمصر، وسلوى بكر كتبت عن فترة أقدم، وهناك (خرائط للموت) لسهام بيومي التي رجعت لفترة تكاد أن تكون قريبة من التاريخ المعاصر، ومي التلمساني أيضا في (هليوبوليس)، وأيضا هالة البدري في روايتيها(منتهى) و(ليس الآن) وإذا اعتبرنا أن فترة حكم صدام أصبحت جزءا من التاريخ فان نعمات البحيري تنضم إلى السباق بروايتها (أشجار قليلة عند المنحنى) وهناك أهداف سويف في روايتها (خريطة الحب) وبهيجة حسين في (البيت) وميسون صقر في (ريحانة) وأسماء كثيرة أخرى[3].

ويشير الضبع إلى أن هذا يعطي مؤشرا على أن هذه الظاهرة تنتمي بالنظر إلى مناطق الكتابة، إلى الكتابة المقاومة، فهي تغطي عادة مناطق متفاوتة من التاريخ في الوقت الذي تعاني فيه البلاد من اضمحلال فكري، أو غزو ثقافي أو استعماري.

يعتقد الناقد الدكتور مصطفى الضبع أن هناك ملامح معينة لهذه الكتابة تحتاج إلى الدراسة، وإن كان النقد لم يتوقف أمامها لدراستها بعد لكن بالنظر يتبين أن هناك "ممرات معينة للتاريخ عبرتها المرأة، وتناولها للشخصيات المهمشة وليست القائدة، بالإضافة إلى مدى توظيف المرأة لهذه النصوص للإسقاط

---

(1)– المرجع نفسه.

(2)– المرجع نفسه.

(3)– المرجع نفسه.

على العصر، أيضا هناك مناطق اختلافها عن كتابة الرجل، وهي مختلفة بالأساس، بالإضافة إلى التقاطها للتفاصيل الصغيرة والتوقف لديها، وحساسية المرأة تجاه هذه المناطق"[1]. ويرى الضبع أن المرأة تكتب التاريخ لأن به كما سرديا كبيرا، وحكي هائل، وهو ما يتناسب مع طبيعة المرأة الحكاءة، والمحبة للسرد والمغرمة بالتفاصيل غير الرجل الذي يأخذ التاريخ على عموميته.

وينفي الضبع أن تكون المرأة قد لجأت إلى كتابة التاريخ حتى تدفع عن نفسها الاتهام بأنها تكتب عن الجسد، لان هذه الكتابة ليست مدموغة بالمرأة فقط، فالرجل يكتبه أيضا، وهي كتابة مستمرة، ولم تتوقف حتى الآن كما أنها ليست اتهاما. كما ينفي الضبع أن تكون الكاتبة تلجأ للتاريخ كقناع إيديولوجي، لان هذا غير موجود عند المرأة فقط، ولا يمكن وصم المرأة به وحدها بالإضافة إلى أن المرأة في كتابتها للتاريخ خرجت من قضاياها الخاصة التي أصبحت مستهلكة وهي الاضطهاد والقهر، وما إلى ذلك، خرجت لتشارك الرجل في قضاياه العامة، التي تهم الإنسان عموما بالأساس.

وتشير الناقدة الدكتورة ماري تريز إلى أن هناك كتابات تاريخية مختلفة، وليست كتابة واحدة، وهي تختلف باختلاف موقعها الثقافي وتوجهها، وزمنها الذي تكتب فيه، لأن كتابة التاريخ اختلفت حتما في السبعينات لدى المرأة عنها في فترة الثمانينات عنها في فترة التسعينات غير الآن حتما، فمثلا توجه الكتابة النسوية التاريخية في السبعينات كان يحاول تبيين وتأكيد قهر الرجل للمرأة، ودور المرأة بالتالي في صناعة التاريخ، وعندما حصلت المرأة على كثير من حقوقها وعلى تمثيل أحسن، بدأت تختلف توجهاتها عموماً.

وتؤكد تريز أن المرأة لديها وعي مركب بالتاريخ وليس رؤية أو أداة خطية للتاريخ فقط، بل هي تحاول قراءة التاريخ عبر مستويات متعددة ومنظور متعدد ترى فيه عنصر التهميش الذي يصيب المرأة، لان العلاقة في هذه الحالة علاقة قوى وليست علاقة نوع.

تقارن ماري تريز بين التاريخ عند نجوى شعبان ككاتبة امرأة ونجيب محفوظ ككاتب رجل مؤكدة الاختلاف، وتضيف تريز أن قراءة نجيب محفوظ للتاريخ قراءة خطية، وفيها تطور ورؤية مركزية وشخصيات مكتملة، وتختلف نجوى عنه اختلافا كبيرا، فكتابتها ليست خطية بل متوازية تتناول علاقات بين شخصيات متعددة في أماكن متعددة، والنهاية ليست مغلقة، بل هي تصل بين الماضي والحاضر بحيث تفتح توقعات للمستقبل، وتبين نجوى أيضا تداخل الأجناس والعصور فتجمع الفرعوني والقبطي والإسلامي، والإفريقي والشامي والمصري، وجميع منطقة الشرق الأوسط وعوالمها.

---

[1]– محمد أبو زيد، لجوء الروائيات إلى التاريخ...البحث عن قناع أم أنها طبيعة المرأة الحكاءة؟.

وحول سبب كتابة المرأة عن الأشخاص المهمشين في حقب التاريخ المختلفة، تشير تريز إلى أن السبب يرجع إلى أن المرأة مكانها البيت وهو المكان المنعزل عن المجتمع، عن مراكز القوى، وهو لا يعني أن المرأة في مركز ضعف، بل هي في مركز قوي من مركزها الهامشي، لأنها ترى هذا الهامش الذي يصنع المركز.

وتؤكد ماري تريز أن هذا يمثل وعيا جديدا لدى المرأة وممارسة للسياسي، لان كتابات المرأة اتهمت بالذاتية والانغلاق في الجسد وأخذت نوعا من النرجسية، فكان هذا التوجه خطاب مقاومة لهذه الرؤية التي تكونت عن كتابات المرأة، وهو نوع من اقتحام السياسة التي اقتصرت على عالم الرجال، وهي مشاركة سياسية لكن منظور مغاير. وتلاحظ ماري تريز أن الأمر يمثل ظاهرة مهمة لكن بمعنى أنها حركة، لان كل واحدة تكتب بشكل مختلف عن الأخرى، وهي ظاهرة تستحق الدراسة الجادة لأنها تختلف عن كتابة الرجل لنفس النوعية في التوجه والمنظور.

1-2-3- الكتابة النسوية الجزائرية بين الواقع والمتخيل التاريخي:

إن التاريخ مادة الرواية الأولى والأخيرة ولا رواية بدون تاريخ، فثمة فرق بين الرواية التي تعيد كتابة التاريخ والرواية التي تستعمل التاريخ كخلفية قصصية داخل السرد لبناء أحداث تتقدم بالسرد نحو نهايته الروائية المعروفة. ولا اختلاف في أن التاريخ يحرّك مسار بناء الرواية التي لا تتم بدونه أو من خارجه حتى ولو كان هذا التاريخ تاريخا متخيلا وليس واقعيا. في الحالة الأولى تزخر الآداب العالمية بتجارب كتابية ثرية تبسّط الأحداث التاريخية المعقدة وتحيّنها وتضفي عليها نظرة خاصة أو راهنة أو موقفية بالنظر إلى مستجدات لم تكن معروفة أثناء حدوث هذه الأحداث. ولعل الغرض الأول والأخير من هذه الكتابة الروائية هو التاريخ نفسه، أي التاريخ الذي صيغ في قالب روائي لأجل تسهيل قراءته من طرف شريحة واسعة من القراء نظرا لعدم قدرة هذه الشريحة على قراءة التاريخ كتاريخ. ربّما عوضت السينما هذا النوع من الكتابة الروائية أو تكاتفا معا وتحالفا من أجل إعادة تركيب تاريخ قديم أو حديث.

في العالم العربي بدأ هذا النوع من الكتابة قويا مع جورجي زيدان وغيره، ولعل هذا النوع قد لعب دورا هاما في ترسيخ فن السرد في عالم القراءة المحدود واستطاع أن يخترق ذائقة عربية تطغى عليها روح الشعر والإلقاء، لكن سرعان ما خفت هذا النوع من الكتابة ليتيح المجال لفن الرواية التي تستعمل التاريخ كخلفية تتحرك داخله قصة الرواية

أمّا في الحالة الثانية فنجد أن التاريخ لا يكون هو الغاية في حد ذاته ينتهي عندها السرد وتتم داخله القصة، وإنّما هو الخلفية التي يقرأ الروائي بها ومن خلالها ما يريد توصيله للقارئ عن طريق

السرد. وهو في هذه الحالة ليس غاية في حد ذاته وإنّما وسيلة لتقديم وجهة نظر عن أحداث ما جرت في فترة ما، أو تصحيح رؤية خاطئة، أو استحضار رواية مغيّبة لم تعترف بها الرواية الرسمية المفروضة أو المهيمنة. ولعله لذلك نجد أن هذا النوع من الرواية يلجأ إلى التخييل والتحايل واستعمال كلّ الممكنات الروائية فنيا من أجل تقديم بديل روائي لتاريخ خاطئ أو منتهك أو مغيّب. وكأنّه إنّما جاءت لإنصاف التاريخ بالتخييل وعن طريقه مما يمكن أن يتعرض له من أكاذيب.

لا يمكن للسرد أن يتخلى عن هذين النوعين. وهو بحاجة إليهما بالقدر الذي هو بحاجة إلى إضافة اللمسة الجمالية الفاصلة للحادثة التاريخية من أجل إخراجها من برودة المتاحف إلى خفقان القلوب النابضة للقراء والمشاهدين.

هذا ما نجده في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي والتي هي خطاب ثوري بامتياز يعتمد على الذات و الذاكرة و مخزونها التاريخي الدفين المغلّف بالكثير من الحميمية، كسّرت فيها الكاتبة جدار الصمت بمساءلة العوالم الدفينة وتعريتها ومحاورتها وتجاوزها بلغة إبداعية طافحة بالشعرية، وصلت بها إلى المناطق الغامضة والمظلمة في الذات الإنسانية عن طريق الحفر والنبش المستمر لاستخراج مكنون النفس، حيث تنفجر طاقة الذات الداخلية مشعّة معريّة وفاضحة لكل الزّيف الخارجي.

استعانت أحلام مستغانمي في روايتها بالرمز، **فالثورة التحريرية** صدى لأبعاد رمزية أخرى خلقتها الحالة النفسية المتأزمة للكاتبة فامتزجت بالثورة وبتاريخها امتزاجا عضوياً، وأصبحت الثورة الجزائرية تحمل أبعاداً متعددة تعاملت معها الكاتبة من واقعها الشخصي والقومي والسياسي، وأصابت درجة عاليه من الصدق الفني، وسر هذا الصدق والجودة مبعثه الانفعال الوجداني بين الداخل الجانب النفسي والخارج الواقع المحسوس ومن هنا ظهرت "الثورة" كأم وكحبيبة وكوطن وكامرأة مثلما حملت أبعادا سياسية وإيديولوجية .

ترمز الثورة إلى الوطن مثلما ترمز إلى التاريخ، وقد يقوم الكاتب بتسجيل التجارب الإنسانية بحقائق إنسانية عن طرق الإيحاء، وهذا الإيحاء هو المعنى الشعري الذي تظهر فيه ذاتية الكاتب، ومن هنا اعتمدت "أحلام مستغانمي" على الثورة كواقع وتاريخ متناولة البعد الحضاري للثورة انطلاقا من العناصر المكانية الثابتة في الرواية كالجسور المتعلقة بالرومان و من قام بترميمه فيما بعد "**صالح باي** " أو سجن "الكديا" في عهد الاستعمار، وهذه الظاهرة تنطبق على جميع الأمكنة ومن هنا لم تعد الرواية وسيلة تسلية ولكنها صارت منذ زمان وثيقة فكر وشهادة واقع ورؤية مستقبل ووسيلة احتجاج.

فهي أقرب إلى الوثيقة التاريخية تسجل حقائق وتعكس واقعاً وتحمل رؤية وتصور والعلاقة بين الرواية والتاريخ هي التي تجعل الفن الروائي أكثر الفنون الأدبية قدرة على رصد الحياة وتصويرها لكن هذه العلاقة بين الرواية والتاريخ وبينها وبين الواقع لا تنقص من قيمة الخيال ودوره في العملية الروائية، وإذا كانت الثورة مجسدة في المرأة "حياة" فإن حياة هي الوطن تحمل ملامحه.

إن المتتبع للنشاط الأدبي وحركة التأليف القصصي والروائي النسائي في الجزائر، يجده لا يختلف عن وضع الكاتبة العربية في المشرق، كون العملية الإبداعية مشروطة بتوافر الموهبة أولا والحرية ثانيا، وإن وجدنا مواهب كثيرة أنجبتها الجزائر في فترات لم تنعم فيها بالاستقلال ممثلا في الأدب المنجز إبان الحقبة الاستعمارية إلا أن حرية الإبداع لم تحصل عليها الأديبة المبدعة نتيجة للوضع الاجتماعي المعقد الذي كرس سيطرة القيم الذكورية.

يعود ظهور الرواية النسائية الجزائرية إلى الخمسينيات من القرن الماضي، وكانت البدايات باللغة الفرنسية التي لقيت رواجا كبيرا كونها اللغة الرسمية آنذاك، وكان لزاما التدريس بها في المدارس الحكومية وقتها في حين أن اللغة العربية لم تتجاوز كتابات الإصلاحيين في النوادي والجمعيات الإصلاحية وعلى صفحات الجرائد التي أصدرتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وهذا يرجع في الدرجة الأولى إلى الظلم الاستعماري المسلّط على العربية محاولا محاصرتها ومنع انتشارها، أمّا الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي فانتظرت حتى فترة ما بعد الاستقلال للظهور على أيدي كاتبات وأديبات كان لهن حظ تلقي التعليم باللغة العربية.

تمثل الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة جنسا أدبيا مستحدثا في خارطة الإبداع الروائي الجزائري على وجه الخصوص، وفي الخطاب السردي النسوي العربي المعاصر عموما منذ البدايات الأولى للمسيرة النسوية السردية الجزائرية، والمتمثلة في الكتابات باللغة الفرنسية، من مثل: فاطمة عميروش، الطاوس عميروش، جميلة دباش، آسيا جبار، يمينة مشاكرة، ليلى صبار، سليمة غزالي، باية قاسمي، مليكة مقدم.

تواصلت رحلة الأنثى الجزائرية في عالم الرواية مع الكاتبات باللغة العربية. ناهيك عن ظهور هذا الإبداع النسوي في مناخ سياسي واجتماعي متأزم، دخل في متاهة الفتنة. فاستثمر الخطاب النسوي مناخات المأساة، ومواجع وفواجع الرعب والعنف والموت، في أعوام الرماد وسنوات الجمر، ويوميات العبث والفوضى من تسعينات القرن الماضي. وهو ما جسد تضاريس ونتوءات ومتون الحكي، لأغلب النصوص النسائية، من مثل: (جسر للبوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي، (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) للأحلام مستغانمي، و(تاء الخجل) لفضيلة الفاروق، (بين فكي وطن، وفي الجبة لا أحد)

لزهرة ديك، (بحر الصمت، وطن من زجاج) لياسمية صالح، و(أوشام بربرية) لجميلة زنير، وغيرها من الأعمال.

ركزت البدايات الأولى للرواية النسوية الجزائرية على الجانب السيري السردي الأنثوي. تتمظهر هذه القضايا والإشكالات في الكتابات النسوية الجزائرية باللغة الفرنسية، وفي رواياتهن الرائدة واللاحقة."فالكتابة السردية النسوية الجزائرية تمحورت على نواة وهوية، معنى الحرية والاختيار، ومقاومة شهرزاد/ الحكاية لسلطة شهريار/ الذكورة، التي لا ترى في المرأة إلا انعكاسات لعجزها وضعفها ورقتها ودقة عودها" [1].

تزامن ظهور السيرة الذاتية مع ظهور الكتابة النسوية الجزائرية باللغة الفرنسية. وتلقانا الروائية والأديبة الجزائرية (فاطمة نايت منصور)، أم الشاعر جون عميروش، وطاوس عميروش. وقد سجلت سيرتها في صفحات مظلمة من حياتها المتعبة وحياة أهلها. أنهت كتابة سيرتها (قصة حياتي) التي سردت فيها سيرتها الذاتية بأسلوب آسر، ووصف إنساني كبير، وقدرة تعبيرية فائقة، وقد ظلت سيرتها أسيرة الأدراج ولم تنشر إلى أن بادر كاتب ياسين إلى نشرها وكتب لها مقدمة[2]. تعد الأديبة (الطاوس عميروش) أهم روائية جزائرية تبرز في نهاية أربعينيات القرن الماضي، وهي تكتب باللغة الفرنسية.

كما ظهرت في ذلك الوقت الروائية والباحثة (جميلة دباش)، حيث أصدرت رواية (ليلى فتاة من الجزائر ،عزيزة)، ولها دراسات اجتماعية وتربوية. تعد جميلة دباش أول امرأة جزائرية تنشئ مجلة مختصة بشؤون المرأة. كما اعتبرت أول روائية جزائرية اهتمت بالمسائل الاجتماعية والتربوية، مثل وضع المرأة الاجتماعي ومسألة تعليم الجزائريين.

وأدت (آسيا جبار/ فاطمة الزهراء مليان) دورا بارزا بوصفها مثقفة جزائرية، ومبدعة ناطقة باللغة الفرنسية، في لفت الأنظار إلى حقيقة ما كان يجري في الجزائر من قهر وتعسف، وما يعيشه الجزائريون في ظل الاستعمار، من غياب معاني العدالة والكرامة والحرية، وكل ذلك على أيام المستعمر الفرنسي الذي صنع يوميات الموت والدمار، باسم نشر الحضارة والمدنية، وقد استطاعت آسيا جبار أن تجند

---

[1]– حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، دار اليازوري، الأردن، 2015، ص426.

[2]– فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، ترجمة: علي حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص22، 23.

معرفتها وإجادتها للغة الفرنسية من أجل تعرية خطابات الاستعمار وما بعد الاستعمار، وكشف جرائمه البشعة. في رواياتها(العطش، الجازعون، أطفال العالم الجديد، الحب والفانتازيا).

عرفت آسيا جبار بأعمالها الروائية وبكتاباتها عن النسوية العربية والمغاربية، وعن دور المرأة الجزائرية ونضالها في الثورة. كما عرفت أنها كاتبة سيناريو، وبفيلمها الشهير (نوبة النساء) الذي حصل على جائزة النقد العالمية. تعد آسيا جبار أول امرأة تنتج الأفلام، فضلا عن المقالات التي نشرتها عن المرأة (المرأة في الإسلام، ووجهة نظر جزائرية شأن أوضاع المرأة المسلمة في القرن العشرين).

كما توجد إلى جانب هذه التجارب الروائية النسوية باللغة الفرنسية تجارب أخرى، مثل تجربة(يمينة مشاكرة)، وروايتها (المغامرة المتفجرة)، ومليكة مقدم في روايتها (المتمردة). إضافة إلى ما كتبته الروائية والأديبة الروائية ليلى صبار. أقامت ليلى صبار علاقة حميمة مع شهرزاد من خلال ثلاثيتها: (حول شهرزاد، دفاتر شهرزاد، مجنون شهرزاد). وتنطلق من خلال هذه الشخصية المثيرة في خلق أنموذج أنثوي جديد، ونلمس في نصوصها حسا انبهاريا وغرائبية، تعبر عن رغبة الكاتبة في استعارة أجواء الشرق للتعبير عن الواقع الجغرافي والنفسي للإنسان المغاربي والمهاجر.

إن الأزمة التي عصفت بالجزائر انعكست آثارها على مختلف المستويات، وخصوصا على الخطاب السردي النسوي باللغة الفرنسية، حيث عايش هذا الخطاب ألوان المآسي والفتن وشتى المحن، التي عايشها المبدع والوطن. كانت السيرة السردية النسوية المرآة العاكسة، كونها شاهدا على الأحداث وحريصة على نقلها مثلما فعلت كاتبات وروائيات الجيل الجديد، من مثل عينة حمادو في روايتها (اليوم الأول من الخلود)، ومليكة ريان في روايتها (أزمنة إمارة)، كما أخذ هذا النوع من الكتابة النسوية لونا من الاعترافات والشهادات على الأحداث الأليمة.

توسعت الكتابات النسوية باللغة الفرنسية، فشهدت الساحة تنوعا وتعددا، سواء على مستوى الشكل أو المضامين. وأنجزت الكاتبة الجزائرية بالفرنسية العديد من الروايات. وتظهر وتتجلى وتتعالى علامات وأسماء. كما تواجدت إلى جانب تلك التجارب الروائية النسوية تجارب أخرى، مثل أنيسة بومدين في إبداعاتها الروائية، وليلى مشنتل، ورشيدة خوازم، ونينا بوراوي، ومايسة باي، ونسيمة طرفاية، وفاطمة سعدي.

أما الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فإن نموها كان أبطأ وأقل نصيبا من التطور، فبينما كانت نظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية في هذه المرحلة تقطع أشواطا ملموسة على يدي أديبات جزائريات، نلفي الأولى لا تزال تبحث عن أرضية لتؤسس وجودها، باعتبار أن الإنتاج الروائي

يرتبط في الأساس بحجم التراكم والتطور المعرفي، لذا لم تظهر بوادرها الحقيقية إلا مع تلك الصور القصصية التي نشرت على صفحات البصائر قبل الاستقلال، وفي نهاية السبعينيات بدأت المرحلة الفعلية التي شهدت قفزة حقيقية للنهوض بالرواية النسائية في الجزائر، فزهور ونيسي كانت لها الريادة الأدبية في مجال المقال الاجتماعي والقصة القصيرة والرواية النسوية، " لكن الريادة - كيف كان الأمر – تبقى لها بين بنات جنسها في الجزائر "[1].

ما يلاحظ على الكتابة النسوية الجزائرية، أن أغلب الكاتبات في مدوناتهن الروائية الذاتية يتحرجن من المجاهرة بسيرتهن، ولعل مرد ذلك إلى طبيعة المجتمع الجزائري الذكوري، الذي يبقى محافظا، رغم ما قد يبدو عليه من علامات التفتح والتحرر، شأنه في ذلك شأن المجتمع العربي في الغالب الأعم. ربما تكتسي هذه النظرة المزدوجة في خلفية النص السردي النسوي في الجزائر بين شقيه المعرب والمفرنس، كيفية تعامل المرأة مع إرث شهرزاد في الحكي والسرد منذ ألف ليلة وليلة. من منطلق أن اللغة العربية هي لغة المقدس، لغة القرآن الكريم لا يجوز ابتذالها وإهدارها، أو كونها لغة ارتبطت نسقيا بالفحولة والرجولة، ولأن اللغة العربية تاريخيا، هي لغة مليئة بالإقصاء والعنف ضد النساء.

ولأن القهر والضغط لا يولد إلا الانفجار، فقد ظهر في الساحة العربية، وفي الساحة الجزائرية على وجه الخصوص نوع من الأدب عرف بـ(الحريم النسائي/ الثقافي) حسب الأستاذ الحفناوي بعلي، أي كتابة الجسد وكتاب المؤنث. الذي يحيل مباشرة على الوجود الجنسي للمرأة، على حساب الكتابة النسوية، التي تحيل إلى الوجود الاجتماعي للمرأة بمختلف قضاياه وصوره وتشعباته، "فنجد التجارب النسوية ننونمالجزائرية، وخاصة باللغة العربية تعتمد الحكي بدل السرد، الذي هو أقدر على كشف التعدد في الأصوات والإفصاح عن معالم الاختلاف"[2].

ومما يعلل استثمار الكاتبة الجزائرية تقنية القناع في عرض جوانب من سيرتها الذاتية، باستعارة ذات ذكورية تحكي، كم هو الشأن في شخصية خالد بن طوبال في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، وشخصية سي السعيد في رواية(في الجبة لا أحد) لزهرة ديك...، وذلك لأن مساحة التسامح مع المرأة الكاتبة أقل بكثير من تلك التي يتمتع بها المبدع الروائي/ الرجل.

لذا عادة ما تلتجأ المرأة الكاتبة إلى تقمص صورة الرجل في قولها وفعلها، فالشخصيات النسوية في روايات مستغانمي وبيوض أو ياسمينة صالح، هي شخصيات مفصلة على مقاس الرجل. يضاف إلى

---

[1]– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط5، دار الرائد للكتاب، الجزائر،2005، ص97.

[2]– حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، ص429.

استخدام المرأة الكاتبة القناع، التجاؤها إلى أفانين من الحيل الكلامية، لكي تصوغ جوانب من سيرتها الذاتية، كالمجاز والاستعارة والتورية، وذلك استنادا إلى أفق تخييلي هو إلى الخطاب الروائي أقرب منه إلى الميثاق السيري/ ذاتي أحادي الاتجاه. في بلورة وجهة نظرها تجاه الذات والعالم معا، وفي إثرائها واغنائها للمنجز السردي.

تحيل عدد من الروايات النسائية الجزائرية إلى المرأة بصفة معلنة أو موحية، من مثل مزاج مراهقة، وتاء الخجل، لفضيلة الفاروق، وذاكرة الجسد، وفوضى الحواس، لأحلام مستغانمي، ورجل وثلاث نساء لفاطمة العقون. ثم أن أغلب بطلات هذه الروايات هن من النساء اللاتي يمثلن أقنعة شفافة لكاتباتهن، حتى وإن وردت الذوات الساردة/الشخصيات الأساسية ذكورية في عدد من النصوص. مما يكشف عن الجوامع المشتركة بين تلك الشخصيات الروائية النسائية منها والذكورية، وكاتباتهن. ونجد تقاطع سيرة الشخصية الروائية مع سيرة مبدعتها في الروائية النسوية الجزائرية، ففي رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، تلتقي سيرة الساردة مع بطلتها في المهنة(الصحافة)، الدراسة بالجامعة، الانتماء لآريس/باتنة، الإقامة بقسنطينة.

إن ولادة كاتبات للرواية العربية في الجزائر ارتبطت ارتباطا وثيقا بالوضع الثقافي في البلد إذ لم تظهر أول رواية نسائية باللغة العربية إلى الوجود إلا بعد الاستقلال، وهذا يعني لأن هناك تحولا ما حدث في وضع المرأة من خلال اكتسابها لعناصر وعي جعلتها تدرك قيمة التحرر والمساواة، وكسر تبعيتها لسلطة الرجل، وتعرضها لنمط جديد من الحياة بعد الاستقلال حظيت فيه الفتاة بالتعليم وإمكانات العمل. وهذا لا يعني أن المرأة ذهبت مباشرة إلى الرواية كتعبير ذاتي فني لجأت إليه لتدعيم مطالبها في المجتمع، فقد برزت شاعرات مثل زينب الأعوج وربيعة جلطي في السبعينات، وقاصات مثل جميلة زنير، ثم كوكبة من الشاعرات والقاصات في الثمانينات، إلى أن نصل إلى فترة أواخر التسعينات التي شهدت ولادة عدد لا بأس به من الكاتبات في شتى الألوان الأدبية، فبرزت نصيرة محمدي التي ظلت تقاوم من أواخر الثمانيات حتى لحقت بفترة تسهيلات النشر فنشرت أكثر من مجموعة مثلها مثل حبيبة محمدي التي بحثت عن فرصة نشر خارج الجزائر.

تختلف طريقة كتابة الروائيات الرائدات (بالعربية والفرنسية) عن جيل ما بعد الرائدات، فالرائدات صورن المرأة على أنها المخلوقة المضطهدة، الساذجة، عديمة الخبرة والتكوين الثقافي، ظل الرجل محور اهتمامها وأكبر همها. فالمرأة في كتاباتهن ساخطة متبرمة بتصرفات الرجل إزائها، غير راضية تحتج في

صمت وألم، واقعة بين فكي التخلف وقهر الرجال. قدرها أن تتحمل الذنب والخطيئة في المجتمع دون أن تذنب، فالمرأة ضحية مجتمع ورث تركة ثقيلة من التخلف، تتحمل هي أوزارها وتحترق بأوراقها.

أما صوت ما بعد الرائدات، يغلب عليهن صوت (أنا) المنفرد والمتمرد، فهذا الجيل بالغ في الإلحاح على المطالب والحاجات الجسدية للمرأة، وأصبح ينظر إلى الخطيئة أمرا عاديا. كما أنهن أهملن – مع الاستثناء– المرأة المكافحة التي تضرس بأنياب، التي تضحي بكل شيء من أجل أولادها، التي تربي وتسهر، فهي العين التي لا تنام، وكذا المرأة التي تذهب ضحية الطلاق والترمل والإرهاب...، والتي تنخرها الأمراض، وتسحقها يوميات ضيق المعيشة من سكن وكسب، فتدفعها هذه الظروف الصعبة والخانقة إلى التسول والتشرد والرذيلة.

وأكثر الكاتبات نظرن إلى شخصية المرأة بعيدا عن قيم وتعاليم الدين الإسلامي والأخلاق، كلهن يجعلن الدين والأخلاق في آخر التراتيب وفي ذيل سلم القيم. فالمرأة المتدينة الملتزمة في نظرهن تلجأ إلى الدين كهروب من مواجهة الواقع، تحتمي به المرأة من أجل الحصول على زوج أو حماية من الآخر في مجتمع ذكوري قاهر. وتذهب هذه النظرة بعيدا في تأويلها وتحريرها وتهافتها، إلى ارتداد المرأة إلى الدين أودى بها إلى التطرف، وبقدر ما همشت وانزوت في قوقعتها، فاتها القطار، فحاولت أن تدركه وتحرق المراحل بفعل التطرف.

فأغلب الروائيات ومع الاستثناء طبعا ترى في المتدينات انتكاسة، تقف أمام عجلة التطور، وأن التزانها وتدينها هو نوع من تعويض للنقص الذي تعاني منه، نقص في الجمال أو الثقافة أو المال، فهو تدين ناجم عن حرمان وفقدان لا عن إيمان وصفاء سريرة، أو هو تعبير عن العجز والفشل في الحياة. فتلجأ بذلك المرأة إلى الدين للاحتماء، فتقدم الروائيات نماذج للمرأة المتدينة المتزمتة/ العاجزة، التي تلجأ على المكر والنفاق والخداع والكذب، في صورة المرأة الستوتة، الخبيثة، المتخابثة. فالكاتبة الجزائرية لم تقدم صورة للمرأة المتدينة المعتدلة الإيجابية، إلا في الأقل القليل إن وجدت.

إن النص الأدبي النسوي في الجزائر أخذ مكانه في المشهد الثقافي العربي، وانتزع الجوائز، والمراتب الأولى سواء من خلال جيل ما بعد السبعينات كالروائية والقاصة زهور ونيسي، المرحومة زليخة السعودي، مبروكة بوساحة، آسيا جبار، أحلام مستغانمي، زنير جميلة، فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح، هي أسماء لامعة استطاعت بمكنوناتها الأدبية أن ترتقي إلى أعلى المراتب وتوقع أسمائها من ذهب.

1-3- الخصائص الموضوعية والأسلوبية للسرد التاريخي النسوي:

إن الفكرة التي ترى أن الكتابة النسوية حبيسة أدراج هموم الذات الأنثوية، هي فكرة تكرس لمزيد من العدائية والنظرة الدونية لها، وتدخلها في باب النقيضة الإبداعية، وأن يكون النص النسائي 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، وأن يكون مختلفا كليا في طرحه بحكم جنسه البيولوجي الذي يجعله ينفرد بخصوصية إبداعية في تناوله للمواضيع، فذلك طرح عائم غائم من شأنه أن يخلق شرخا في الإبداع عامة، ويدخل الأدب في غوغائية هو في غنى عنها.

وفي جميع الحالات كما يرى الكثير من النقاد والكتاب، -وأغلبهم من النساء-أنه سجال لا يخرج عن النظرة التاريخية الفحولية حول المرأة، وذلك من باب "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها". فهواجس الكتابة عند الروائية العربية لا تنحصر في عوالمها الأنثوية وقضايا المرأة الخاصة فحسب بل تتعداها إلى قضايا السياسة والوطن، وهي من القضايا الهامة أيضا التي شكلت متنها الحكائي، وهذا على عكس الرأي الشائع في النقد الأدبي بأن الروايات النسائية تركز فقط على الحب والأسرة والأطفال ، وان كانت هذه المواضيع مشروعة وبخاصة إذا عرفنا أن أقوى ارتباط لدى النساء هو الأسرة والأطفال وبالتالي تكون الكتابة النسائية في هذه المواضيع صادرة عن خبرة وتجربة ومعرفة مسبقة، ومع ذلك فهذا لا يعني مطلقا أن النساء غير مباليات بما يحدث في الميدان السياسي، ويرجع سبب اهتمام المرأة بالسياسة كون وضعها الاجتماعي لا ينفصل عن الوضع السياسي العام، باعتبار أن السياسة هي التي تفرز نوع وأشكال الأنظمة الأخرى: الاجتماعي، الثقافي والاقتصادي والمتحكمة فيها آليا.

كشفت النصوص الروائية للروائيات الجزائريات عن الهواجس التي تؤرق المرأة على الصعيدين الشخصي أو العام، فلا يكاد يخلو نص من طرح شواغل المرأة كالحديث عن عوالم الأنثى الحميمية، وعلاقة المرأة بجسدها الذي يخضع لثنائية المقدس /المدّنس. إلا أن هواجس الكاتبات الإبداعية لم تكن لتنحصر في عوالمهن الخاصة، عوالم المرأة/الأنثى فباعتبارهن جزء من هذا المجتمع، لم يكن بمنأى عما يحدث في هذه المجتمعات على جميع الأصعدة، فنقلن قضايا شعوبهن السياسية ومتغيراته الاجتماعية والثقافية، وأثر هذه المتغيرات على وضع المرأة المادي والنفسي وكذا الفكري.

تعددت أسئلة المتن الحكائي في الرواية النسائية الجزائرية، فتراوحت بين الذاتي والجمعي، بين الخاص والعام، فتنوعت الموضوعات وتعددت القضايا فجاءت المدونة الروائية النسائية الجزائرية

فسيفساء، تقدم كل قطعة منها قضية من قضايا ذواتهن ومجتمعاتهن لتشكل في الأخير لوحة للمجتمع الجزائري بتعدد خصوصياته.

1- قضية المرأة:

مما لاشك فيه أن حركات التحرر في العالم العربي والانفتاح على المجتمعات الغربية والثقافات الأجنبية والاطلاع على حركات التحرر النسائية العالمية، كان له دور ايجابي في حياة المرأة إذ لاحظت الفرق بين وضعها في مجتمعها، ووضع المرأة الغربية التي حققت لنفسها تقدما واضحا وملموسا " وقد حاولت الروائيات العربيات تحرير صورة المرأة من كونها جسدا، كما حاولن تثقيف الرجال حول الأبعاد الفنية لحياة النساء ... وحاولن تقويض المفهومات المغلوطة حول المرأة، وخلقن عالما تنعكس فيه المساواة والتكافؤ بين الجنسين إيجابيا على كل منهما، وهكذا فإن ما تسعى النساء إلى تحقيقه ليس السلطة أو التفوق على الرجال بل مكان يتمكن فيه من ممارسته حياتهن، والمساهمة بشكل إيجابي بكل الفعاليات الحياتية[1].

لقد تناولت الكاتبة العربية موضوع المرأة في أبعاده المختلفة، بطرق فنية تتباين وطبيعة الموقف، فهي "تتأسس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصامتة، التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيل الحقيقي والحلمي" [2] وتلجأ الكاتبة الروائية إلى التصريح تارة، والتلميح تارة أخرى عن طريق فنون البلاغة كالمجاز والاستعارة فيما تشرف على اختراق المحرمات (الطابوهات) في مجتمع عربي محافظ، لا يسمح بارتكاب المحظور خاصة إذا كان الفاعل امرأة، فقد جسدت الروائية العربية عوالم الأنوثة بتشعباتها الحميمية والعامة في نصوصها الروائية كحديثها عن الحب، الزواج، الطلاق...، وأوضاع المرأة الاجتماعية فعرضت لنموذج المرأة المستسلمة ونموذج المرأة المثقفة، والمتحررة، والمتمردة على قوانين المجتمع وأعرافه، وتشكل علاقة المرأة بالرجل التيمة الأساسية في المتن الحكائي النسائي العربي، سواء من خلال علاقات الزواج أو القرابة التي تتجّلى غالبا في علاقة الشخصية بالأب الذي يمثل- في الغالب -رمزا للمجتمع الذكوري المتزمت.

أ-المرأة والحب:

---

[1]- بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص69.

[2]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ط1، المغاربية للطباعة والنشر، تونس،2005، ص75.

يمثل الحب موضوعا رئيسا في الرواية النسائية الجزائرية، إذ لم يخل نص من تلك الروايات من تصوير العلاقات العاطفية "وهو ما يمثل علامة تحول دالة في وضع المرأة من خلال خضوعها للمسكوت عنه من الموضوعات، وفنون الكلام باحتشام حينا، وبكثير من الجرأة حينا آخر" [1]. إن معظم النصوص الروائية للكاتبات الجزائريات تحكي قصصا عاطفية، ومواقف حب، وكثيرا ما كانت تلجأ الكاتبة وهي تتناول هذا الموضوع الحساس(الطابو) إلى أسلوب المجاز والتلميح وقليلا من الجرأة في مجتمع جزائري يعد الحديث عن الحب فضيحة أخلاقية، إلا أن الكاتبة الجزائرية لم تجد بدا من تناوله في نصوصها خاصة وهي تدركه رديفا للحرية، وهذا ما يعلل اهتمامها بالحديث عن الحب حتى لكأّنه شأن نسائي محض.

ومن المعروف في تاريخ الأدب الروائي، عربيا وعالميا " أن أي عمل يجرد من قصة حب مهما كانت صورتها وأحداثها ودلالاتها...قد يفقد جاذبيته عند القراء، فالحب فعل كوني وقيمة إنسانية بهما تستمر الحياة وعليهما يقوم الفن، أو أكثر آثاره" [2]. فالحب ضرورة في حياة المرأة، فإّنها لا تستطيع أن تعيش خارج أسواره فالحب بالنسبة إليها هو أكبر من مجرد إحساس، فعبره تحقق ذاتها، وتستشعر كينونتها.

يشكل هاجس الحب أبرز هموم الرواية النسائية الجزائرية، بل يكاد يكون أحد أبرز هموم الفنون عامة ولا شك أن الحب برز في الرواية النسائية عبر لغة المعاناة، فقد حاصرت المرأة الأعراف الاجتماعية والنظرة التقليدية بالإضافة إلى حصارها الذاتي وترددها بين التوق للحياة والخوف من عواقب اندفاعها على صعيد المجتمع.

فالكاتبة الجزائرية تصدر في مدونات كثيرة عن عاطفة الحب، هذه العاطفة التي غالبا ما تشكل تحولا مهما في حياتها، لما يتولد عنها من تغيرات تطال كيانها الأنثوي الشعوري والحسي، وأفق صيرورتها، مما يعلل المنزلة الكبيرة التي يحظى بها الحب في حياتها، خاصة وهي تدركه رديفا للحرية، بل هو تعبير عن وجودها ككيان مستقل، وتجسيد لها، فهو القيمة الوحيدة التي بإمكان الإنسان أن يفرد لها وجوده، ويضحي في سبيلها بحياته. وهذا ما يفسر حديث كاتبات الرواية الجزائرية عن الحب بكثير من الحذق والخبرة.

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص75.

[2]– عادل الفريجات، الذاكرة الجزائرية روائيا " أحلام مستغانمي نموذجا" إتحاد الكتاب العرب، دمشق، الموقف الأدبي، أيار 1999 ،ع337، ص19.

غير أن الحب في أغلب النصوص الروائيات ينتهي بالفقدان والموت والفشل، فهو رهان خاسر بالنسبة لشخوص الروايات خاصة البطلات، فمن النمط الأول الحب الفاجع كما في رواية لونجة والغول لزهور ونيسي، حيث تترمل مليكة بسبب استشهاد زوجها أحمد في الجبهة، وفي رواية بحر الصمت لياسمينة صالح استشهاد رشيد في الجبهة ويترك جميلة وحدها، وفي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي تبقى أحلام أرملة بسبب استشهاد زياد في إحدى المعارك في جنوب لبنان. أما النمط الثاني المقترن بالهجر، فنجده في الكثير من العلاقات العاطفية في النصوص الروائية للكاتبات الجزائريات مثل حياة/خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد، وحورية/إيدير في رجل وثلاث نساء لفاطمة العقون.

ويتواتر حضور العلاقات الزوجية المعطوبة في أغلب النصوص الروائية للكاتبات الروائية، ففي روايتي فوضى الحواس، وعابر سرير، تعمد البطلة حياة إلى خيانة زوجها أحد الضباط الكبار، مع أحد الصحفيين، حتى تتجاوز الوحدة والفارغ أنها لم تتزوجه عن حب.

لقد كانت القيود الاجتماعية ضاغطة على كل من الرجل والمرأة، وإن كانت أكثر ضغطا على المرأة فالرجل قد لا يجد الجرأة للبوح بحبه أمام المرأة، في حين نجد المرأة ما زالت لا تجد جرأة للتعبير عن الحب بينها وبين ذاتها.

لقد بحثت معظم الكاتبات موضوع الحب في خطابهن الروائي، فاختلفت آراؤهن وتباينت وجهات نظرهن غير أن جميعهن اتفقن على ضرورة معاملة المرأة كإنسان له مشاعر وأحاسيس وأفكار ودعون الرجل إلى الاقتراب من حقيقة المرأة، والتعرف إلى جوهرها والابتعاد عن عدّها مجرد متعة وجسد، محاولات تقويض المفهومات المغلوطة حولها، وهذا ما يسجل علامة تحول دالة على وضع المرأة من خلال تطرقها للموضوعات المسكوت عنها إذ إن المفهومات الأخلاقية في مجتمعاتنا ما تزال مرتبطة بموضوع الحب.

تمثل روايات أحلام مستغانمي نماذج دالة على تمكن تيمة الحب من نفوس كاتبات الرواية الجزائرية ونصوصهن،" فقد تواترت تعريفات له إلى حد الإلتباس مما يؤكد استعصاء الحب على الحد، فكانت ضفة الغموض الدالة عليه، إذ تتداخل التخوم بينه وبين الأدب، وكذلك الحال مع اللغة، إذ تتحول الحالة العشيقة إلى حالة لغوية بفعل الكتابة، وهو ما حصل في ذاكرة الجسد : "الحب هو ما حدث بيننا

والأدب هو كل ما لم يحدث لغة، ولكن بين ما حدث وما لم يحدث، حدثت أشياء أخرى لا علاقة لها بالحب".[1]

تصور الروائية الجزائرية في عمومها المرأة وأّنها دوما تلك الضحية التي تقدم المشاعر النبيلة من حب ووفاء، لكّنها تقابل في النهاية بالصد أو الهجر، والإهمال من طرف الرجل الذي تقدمه الروائيات-في الغالب- في صورة سلبية ورمزا للغطرسة والأنانية، فموضوع الحب في النصوص الروائية للكاتبة الجزائرية تقوم على ثنائية متقابلة، يشكل طرفها الأول، المرأة بكلّ صفاتها الإيجابية، ويشكل الرجل طرفها المقابل بكل صفاته السلبية، وهذا ما يجعلنا نحكم على مثل هذا الطرح بأّنه غير موضوعي، مما يرجح سيطرة الذاتية على هذه النصوص الروائية، وإغفال الجانب السلبي للمرأة التي تقترب في النصوص الروائية النسائية من الكائن الطبيعي الفطري. فهناك جانب مسكوت عنه بخصوص المرأة في هذه النصوص الروائية، مما يجعلنا نقول بمحدودية الرؤية في مثل هذا الطرح، وهذا ما يجعل كتابات من هذا النوع يحكمها طابع الانفعالية، وقد استطاعت الروائية الجزائرية إلى حد ما تجاوز قيم مجتمعنا الذكوري المتحفظ إزاء موضوع "الحب" لتطرح علاقة المرأة بجسدها، باعتبار أن الجسد هو الوجه الآخر(الحسي) لعاطفة الحب، وأيضا فإن نظرة الرجل/المجتمع للمرأة مرتبطة بجسدها وما يمكن أن يحققه من متعة للآخر/الرجل.

2- الجسد/الجنس:

إذا كان الحديث عن الحب في مجتمع مغاربي محافظ فضيحة، فإن الحديث عن الجسد/الجنس هو شكل من أشكال اختراق المحظور، خاصة إن كان صاحب الطرح هو المرأة والتي تعد في حد ذاتها محور هذا الموضوع (الجسد/الجنس).

تشغل تيمات الجسد والجنس، موقعا مهما ضمن المتن الروائي النسائي الجزائري رغم اندراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة، التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها، وذلك تبعا لأحكام البيئة والمجتمع والعقيدة والأخلاق.

ويرجع نبيل سليمان بداية اشتغال الروائية العربية بتيمة الجسد، إلى العقد السابع من القرن العشرين، مع نوال السعداوي ومثيلاتها، حيث كانت تسقط دراساتها وخبرتها كطبيبة وناشطة اجتماعية في هذا المجال. وفي الوقت ذاته بدأ يظهر موضوع الجسد في قالب روائي حداثي مثلما نجد في رواية غادة السمان (بيروت1975). وقد بدأ الاشتغال بالجسد ذروته في نهاية القرن الماضي، مع روايتي أحلام

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص110.

مستغانمي (ذاكرة الجسد 1993، وفوضى الحواس1998)، لتتنوع الإنتاجات بعدها، وتختلف طرق تناولها، لتشمل الاغتصاب، والخيانة الزوجية، والمرأة المومس وغيرها[1].

فقلما يعثر المرء على رواية تكتب دون أن يأخذ هذا الموضوع حقه من الإسهاب والتفصيل، لقد أصبح الجسد عندهن نمطا في الكتابة الروائية، يتخذ مطية للتعبير عن الواقع والمجتمع والذات الأنثوية، بعيدا عن المنظومة التربوية العربية والدينية والاجتماعية المألوفة، ولا شك أن ذلك يتطلب شجاعة كبيرة منهن للخوض في هذه الطابوهات، خاصة اللحظات الحميمية دون رقابة أو مرجعية. هذا الموضوع يجعلنا نقف أمام حجم الحرية التي استطاعت أن تكتسبها المرأة وهي تكتب عن هذا الموضوع، حرية طالما طالبت بها عبر متنها السردي.

وفي الجزائر ما يزال المجتمع يعد الحديث عن الحب بين المرأة والرجل من المحرمات باعتباره قيمة إخلاقية، فالكل يحب في صمت لكي لا يتهم بخطيئة العشق، فما بالك الحديث عن الجسد/الجنس علنا وفي مجال أدبي –قلما يحتفى به– وذلك بسبب منظومة قيم تعرف بالحشمة والشرف والسمعة، لذلك لا يقبل الحديث عنه ويقصى فنيا في المتخيل السردي وفق حدود اجتماعية دينية تمنع ذلك، إذ أنها تدخل في المجال الأدبي حساسية كبيرة، رغم تسليطها الضوء على مشاكل مكبوتة وتعري المجتمع وتفضحه. ونكاد نجزم هنا أن فضيلة الفاروق الروائية الوحيدة التي تنفرد في هذا الجانب من الجرأة والتعاطي مع هذا الموضوع، فالرواية النسائية الجزائرية محافظة على العموم إذا ما قيست بمثيلاتها في الأدب العربي.

لقد وظفت المرأة تيمة الجسد في سردها وفي خطابها ليكون لغة يترجم حضورها الفكري لا المادي فقط، حضورا تسعى من خلاله إلى تحطيم السائد وبناء المتوقع، وهذا ما نلمحه في روايتي تاء الخجل لفضيلة الفاروق، وذلك من خلال بنائها الخطاب على لغة تطرقت من خلالها إلى المسكوت عنه، وهي تود استحضاره بفعل ترجمة لغة الجسد.

يحضر الحديث عن الجسد والجنس في الرواية النسوية الجزائرية، وتكرس المنظور الذكوري، نظرة الرجل الشبقة للجسد الأنثوي، الذي يمثل مصدر وجع للأنثى، خاصة في حالة إكراه الجسد على الاستجابة، من خلال اغتصاب الذكورة للأنوثة، بشكل أناني يدرك مدى التوحش في كثير من الحالات.

ويشكل الجنس في أكثر من نص روائي نسوي سبيل المرأة الجزائرية إلى نسيان أشكال معاناتها، الناجمة عن وضعها المتأزم في مجتمعها، وهو ما أفصحت عنه الكاتبة أحلام مستغانمي على لسان بطلاتها في ثلاثيتها. كما صورت الرواية النسوية أشكال إخفاق المرأة في تجربة الحب والزواج، وعطب

[1]– نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكاتبة العربية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2011، ص17–19.

العلاقات العاطفية، وما لها من آثار سلبية على كيانها النفسي والذهني والاجتماعي، يعلل حالات العزلة والاغتراب والضياع، ويكشف عن حقيقة وضعها المتأزم في المجتمع الجزائري.

إن الكتابة النسائية في الجزائر حاولت استعمال الجسد كخطاب بديل في كسر طابوهات الجنس والمحظور، والسعي إلى حضور المرأة عبر كينونة جديدة، فقد تمكن صوت المرأة من خلال خطابها داخل الرواية النسوية من مساءلة العوالم الدفينة ومحاورتها وتجاوزها بلغة إبداعية شعرية، استدرجت من خلالها كل بواطن الذات الإنسانية لاستخراج مكنون النفس، وذلك بممارستها لفعل العري وتجسيد الأنثوي داخل الخطاب والمتمثل في الجسد، لا من أجل التحرر والانفلات وإنما من أجل فضح الزيف الخارجي. فيصبح الأنثوي–الأنوثة–خطابا بديلا يرمز للفضح والبوح.

إن الجسد الانثوي في الرواية هو القابض على خيال القارئ وفكره، وتبقى اللغة التي تعمل على تفجير أشياء الجسد هي السائدة، نظرا للتوتر الكائن الذي تمثله المجازات والصور الإيحاءات. فالرواية النسائية تحسن الإنصات إلى الجسد الذي يفعل الشبكات الدلالية واللغوية، بحيث تصعد بالكائن الحسي إلى كائن علوي مجنح، مزود بالمعاني الإضافية المبثوثة، تحقق للنص سلطة دلالية موجهة للمعنى، قابلة للتأويل.

يستيقظ الجسد كالجمرة في الكتابة النسائية، يمدها بفاعلية التجسيم بوصفه كائنا حسيا مرئيا موجودا، تتذوق طعم الأشياء من خلاله، ليتحول بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء، والاندماج فيها. فالجسد في الكتابة النسائية عنصر محفز لإثارة الأحداث، وتشغيل الذاكرة، باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود.

لقد طرقت الروائيات الجزائريات هذا الموضوع الحساس/الطابو، وهوالجسد/الجنس بنوع من الحذر وكثير من الحرج، ما عدا بعض الاستثناءات، فلجأت إلى أسلوب التلميح باستعمال فنون بلاغية كالمجاز والاستعارة أثناء الحديث عن العلاقات الحميمية بين الجنسين، لأّنهن محكومات بقوانين المجتمع وقيمه الدينية وأعرافه الاجتماعية.

3- المرأة والسياسة/ الوطن:

احتلت مسألة السياسة /الوطن مساحة هامة في الرواية النسائية الجزائرية سواء كسؤال مركزي أو كإشارات تتوزع في متونها الحكائية، ويرجع سبب اهتمام المرأة بالسياسة كون وضعها الاجتماعي لا ينفصل عن الوضع السياسي العام، باعتبار أن السياسة هي التي تفرز نوع وأشكال الأنظمة الأخرى:

الاجتماعي، الثقافي والاقتصادي، والمتحكمة فيها آلياً رغم أن السياسة في حقيقة الأمر ليست هي السلطة، ولكّنها تخفي مع الوجه الظاهر لها.

ينهض المتخيل السردي للرواية النسوية الجزائرية على تيمة الوطن بالدرجة الأولى، فهو الموضوع المهيمن لمعظم الروايات، ذلك أن الرواية النسائية في معظمها ولدت من رحم الأحداث التي عرفتها الجزائر عقب مظاهرات أكتوبر 1988، والتي فرضت نفسها على الإنتاج الروائي وتركت بصمة واضحة، فكانت التسعينيات بوصفها أزمة وطنية بداية ظهور الرواية النسائية الجزائرية، ظهور جاء صدى لهذه المأساة الأمر الذي جعلها تكتسي طابعا خاصا.

فالرواية النسائية الجزائرية ظهرت غير منفصلة عن الأحداث التي عرفتها الجزائر وعاشتها، إذ ساير المشهد الروائي الأيام العصيبة للأزمة، وتجلى ذلك عبر المتون الروائية لروائيات اشتغلن على موضوع المأساة بدرجات تتفاوت في الحضور مثل: وطن من زجاج لياسمينة صالح، وبين فكي وطن لزهرة ديك، والشمس في علبة لسميرة هوارة، ووحده يعلم لعايدة خلدون، وتاء الخجل لفضيلة الفاروق، وبيت من جماجم لشهر زاد زاغر، وبعد أن صمت الرصاص لسميرة قبلي....

وقد اتخذت الروائيات بمختلف مستوياتهن وطرائق كتابة نصوصهن سبيلا للتعبير عن الآلام التي مر بها الجزائريون، وتنديدا بشتى أنواع العنف التي تعرضوا لها. وإلى جانب ذلك كانت الثورة التحريرية ببعض تناقضاتها جانبا من جوانب تاريخ الوطن على صفحات الروايات، بالإضافة إلى التطرق إلى فترة ما بعد الاستقلال 1962 والتوجهات التي اعتمدتها السلطة بسلبياتها قبل إيجابياتها.

أ- محكي الثورة:

لطالما شكلت الثورة الجزائرية بؤرة الكتابة السردية ومرجعية الحكي وتشكلاته، عبر الفعل التخيلي للذاكرة التي تؤسس أزمنة الرواية وفضاءاتها، وباستقراء المتن الروائي تطالعنا تيمة الثورة كتيمة مهيمنة سواء تعلق ذلك بسرد بطولاتها أو بانتقاد بعض المواقف والتوجهات.

فالثورة الجزائرية بكل مواضيعها شكلت مادة خام للروائي والقاص الجزائري يغرف منها ويغذي القارئ بأفكار تنطلق منها وتعود إليها، فقد عمل الروائيون الجزائريون على استعادة التاريخ النضالي، الذي تزعمت حضوره بجدارة الثورة الجزائرية، حيث أصبحت الثورة تشكل جزءا هاما من الإنتاج الروائي بداية من مطلع التسعينيات فقد ظلت الثورة هي المرجعية الإيديولوجية والفنية التي ينطلق منها أغلب الروائيين الجزائريين بدء من الطاهر وطار في اللاز، الزلزال، وعبد الحميد بن هدوقة في ريح الجنوب، جازية والدراويش، والروائي لحبيب السايح، والروائية زهور ونيسي، وواسيني الأعرج، إلى جيل جديد من الكتاب

كفضيلة الفاروق، وبشير مفتي، وياسمينة صالح، حيث تعرض العديد منهم إلى تيمة الثورة من جوانب لم تتناول من قبل، أين كانت الرواية العربية الجزائرية رهينة المباشرة والواقعية في الطرح، تعاني الضعف في الأسلوب والفنية، وتفتقد للأدبية والشاعرية، فلم يجد الكتاب الجزائريون نماذج أمامهم"فالأدب المكتوب باللغة الفرنسية كان أوفر حظا فقد تعود الناس قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وترجمت معظم الروايات بهذه اللغة إلى العربية، وبات الناس يرددون أسماء كتابها ويعرفون عنهم الشيء الكثير بينما لا يكادون يعرفون عن كتاب النثر الجزائري الحديث إلا قليلا"[1].

إن الرواية النسائية الجزائرية ليست كمثيلتها التي كتبها الرجال من حيث توظيف تيمة الثورة، فهي تكاد لا تحضر في النص الروائي النسائي ما عدا بعض الروايات، هذا إذا استثنينا رواية (لونجة والغول) و(يوميات مدرسة حرة) لزهور ونيسي أين كانت الأحداث فيها متزامنة مع السرد وقد مثلت المرأة فيها دورا بارزا "جعل منها الرمز الحي للوطنية والهوية الجزائرية، وفي كل مرحلة من المقاومة حمل هذا الرمز سمات ومواقف اعتزاز في الوطن" [2]، أما رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح، و"على ضفاف الحلم" لحسيبة موساوي وبعض المقاطع في ثلاثية أحلام مستغانمي فتحضر الثورة ضمنهم على سبيل الاستذكار لا غير، لكن رواية ياسمينة صالح تكاد تكون الاستثناء الأكبر في تعاطيها مع الثورة، ذلك أن شخصيتها الرئيسية مجاهد ويستذكر الأحداث في معظم الرواية.

يتسم طرح تيمة الثورة عند أحلام مستغانمي بالوعي التاريخي في نقدهما للثورة، تحضر الثورة انطلاقا من عنوان الرواية "ذاكرة الجسد"، والذاكرة يحملها البطل الراوي خالد وشما على جسده، يرحل إلى الماضي ويستنطق 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، لقد عمدت الكاتبة إلى تسجيل 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، فهي تستجلي الحاضر من أعماق الماضي وتاريخه.

ولأنه لكل ثورة أخطاؤها، لا تقف بعض الروايات عند تمجيدها وذكر مآثرها وبطولاتها، بل تنتقد بعض رموزها والأخطاء التي ارتكبوها، فتنتقد بعض النصوص السردية الثورة، وتعري بعضا من رموزها، بعيدا عن كل صياغة فنية جمالية، فكانت شهادة إدانة للثورة وتجسيد لأزمتها في العمق.

---

[1]–عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص190.

[2] - Ahlem Mostghanmi, Algérie femme et écriture, L'harmattan, paris,1985, p173.

إن حدود استخدام الثورة برموزها وتناقضاتها في هذه النصوص جاء مقتصرا على نقدها بصورة انفعالية أحيانا، كما أنها قدمت بطريقة طغى عليها الأسلوب البسيط المباشر والتقريري، "فغلب المضمون الفكري ذو الطابع الانفعالي في هذه الكتابات على الشكل الفني، فقد ورد خطابها الروائي في مجمله تسجيلا للأحداث، وتوثيقا للوقائع، وتقريرا للتاريخ"[1].

كما كانت تيمة السياسة عند أحلام مستغانمي حديثا عن المسكوت عنه، وتأريخا لأهم المحطات التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال، عبر شخصيات بعينها وأحداث بكل تناقضاتها وانقلاباتها ومفارقاتها التي رسمت مسار جزائر الاستقلال. لقد كانت أحلام وهي تقدم التاريخ وشخصياته "تنضو ثوب الفن وتنزع قفاز الرواية، لصالح لغة تقريرية غابت عنها المواربة والرمز"[2]، الذي برمجت القارئ عليه في الثلاثية بأكملها وكأنها تؤرخ روائيا لهذه الأحداث التاريخية التي عرفتها الجزائر.

ولعل أحلام مستغانمي تعد أكثر روائية حاولت الوقوف بعمق على مسببات الأزمة الوطنية ونقل الوضع ببعض حيثياته، وذلك بتعرضها لأهم المحطات السياسية التي شهدها الوطن بهدف تشريح الأزمة الوطنية بالوقوف على أسباب العنف التي أدخلت البلاد في وضع متأزم، والسبب حسبها يرجع إلى سياسة الحزب الواحد، وتوجهات رجالات البلاد في تقديم مصالحهم الشخصية على حساب الوطن والشعب.

إن الملاحظ عند قراءة المتون الروائية للكاتبة الجزائرية التي تناولت تيمة الوطن والسياسة هو صحوة الوعي لدى النساء، فالنساء يحللن وينتقدن الواقع الاجتماعي والسياسي ويستحضرن رؤيا جديدة تضع الأسس من أجل إعتاق كل من الرجال والنساء، ومن أجل تحسين الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية.

إن تركيز الروائية الجزائرية على القضية الجزائرية لم يحل دون اهتمامها بقضايا عربية أخرى، كالقضية الفلسطينية، واجتياح إسرائيل للبنان سنة 1982...، فالكاتبات في تناولهن لقضايا الوطن، لم تكن نصوصهن تسجيلا تاريخيا أو اجتماعيا، فنصوصهن تطرح أسئلة صعبة تخرق بها ما يبدو عاديا ومألوفا، تقوم على خلخلة المفاهيم الاجتماعية والسياسية التي أضحت بمثابة المقدس/المحرم(الطابو) في مجتمعات يخشى سياسيوها إعادة بناء المفاهيم، لأن في ذلك تهديد لسلطاتهم .

ب- محكي الأزمة الوطنية(العشرية السوداء):

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ط1، المطبعة المغاربية الطباعة والإشهار، تونس،2005، ص125.

[2]-عادل فريجات، مرايا الرواية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص116.

تحاول الكاتبة الجزائرية رصد أهم التحولات والأحداث والوقائع التي شهدتها الجزائر متسلحة بالسرد، وقد كانت مظاهرات أكتوبر 1988 أهم محطة تاريخية، ومنعرج خطير يرتبط بتحول الجزائر. مظاهرات فتحت أزمة سياسية أمنية عنيفة، كانت قبل ذلك اجتماعية واقتصادية ضربت في العمق معبرة عن غضب الشعب ومعاناته جراء الفقر والتهميش والمحسوبية والظلم، جعلته ينزل إلى الشارع وينخرط في مواجهات مع السلطة شهدها شهر أكتوبر.

إن أغلب هذه الخطابات يغلب عليها الأسلوب التقريري المباشر وهي تذكر مثلا امتداد المظاهرات إلى الشوارع بانتفاضة شعبية ضد السلطة لتأذن ببداية مرحلة دامية سيشهدها المجتمع الجزائري، ويراق الدم في الشوارع وتندلع الحرائق في كل مكان، وتقابل السلطة المتظاهرين بالقمع من قبل أجهزتها وتمارس عليهم البطش والاعتقال والقتل والتعذيب بصنوفه، فتهدر القيم الإنسانية ويحتقر الفرد ويهان ويذل ويطعن في كرامته ورجولته، سلطة تقاتل 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 النار على شعب من المفروض أن يحميه يواجهون بعضهم كأعداء في وطن واحد.لقد باتت الجزائر كما تقدمها الروايات مسرحا للرعب والقتل إيذانا ببداية مرحلة دامية سيشهدها الشارع الجزائري الذي وقف على قمع السلطة لجماهير من المتظاهرين خرجوا في مظاهرات عفوية، هم ضحية الإرهاب والسلطة، ضحية المتصارعين على الكرسي، ضحية كل النزاعات والاختلافات، كل مجازر القتل من الطرفين اقترفت باسم الشعب والوطن، على هذا النحو تلقي الأزمة بظلالها على لغة الرواية، فتأتي الجمل قصيرة متوالية كثيفة توحي بالانفعال والقلق.

تعتمد الروايات في بنائها على الإفادة من الصحافة ووسائل الإعلام عامة، وذلك عبر توظيف العناوين الرئيسية والأخبار المتفرقة، لأن الصحافة كانت شاهدة على بداية الأزمة الحقيقية في بداية التسعينيات كما صورتها العديد من الروايات.

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 المواطن الجزائري يعيش حالة من الشك والريبة في كل شيء حتى في أقرب الناس إليه، فداخل الأسرة الواحدة نجد الأعداء.

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.

لقد حاول المتن الروائي النسائي نقل بعض مظاهر هذه الأزمة من خلال تعرضه إلى خوف بعض الشخصيات وفزعهم بسرد التفاصيل الجزئية، لإيهام القارئ بواقعيتها، وجعله يرتبط بها أكثر ويصدقها، كأنه يشاهد الأحداث ويسمع الأصوات ويشعر بالمعاناة والألم، حتى أصبحت النصوص مسكونة بهاجس الموت والهلع.

كما تعرضت بعض الروايات إلى مسألة هروب المثقفين لاسيما فرنسا، حيث أصبحوا يرون في الغربة ملاذا للأمن والسلامة، وفرارا من القتل الذي يهددهم بين لحظة وأخرى، مثلا تفر خالدة الصحفية في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق بعد أن أصبح الوطن "كله مقبرة"[1]، نحو المجهول ململة أحزانها في حقيبة سفر "هاهي حقيبتي في انتظاري حصتي في الوطن، هاهي أقلامي في انتظاري أوراقي في انتظاري هاهو المجهول بديلا للوطن"[2].

وهكذا تنتهي الرواية والبطلة في المطار تغادر الوطن نحو المجهول وهي تتصفح جريدة ذلك الصباح، فتزداد معها الفجائع مع ازدياد أرقام الموت الهائلة. وحين يحضر الوطن تحضر صورته السلبية في الروايات التي تناولت الأزمة، حيث يتصارع الحب والكراهية، واليأس والأمل داخل ذات السارد، وأمام كل تلك الفجائع تخلع النصوص الروائية رداء الألفة والانتماء والاستقرار والهوية، وتلبسه عباءة القاتل والمجرم الذي يتلذذ بقتل أبناءه ويتمتع بعذابهم، حتى اندثر معناه ولم يعد له موقع في قلوبهم.

لقد قدم 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 وعنفها ينزع من الإنسان إنسانيته، ويطلق العنان للعدوانية الحيوانية الكامنة فيه."[3]

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص96.

[2]– المرجع نفسه، ص94.

[3]– الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن،2010، ص69.

إن المتأمل للنصوص الروائية النسائية الجزائرية يجد أن الوطن يتماهى في المتن الروائي، فقد حاولت الروائيات كتابة الوطن بكل تمثلاته فكان الهاجس السياسي والتاريخي والثوري والاجتماعي والثقافي مبطنا برداء الوطن، وفي ذلك كانت الأزمة التي عاشتها الجزائر في التسعينيات كان لها التأثير الواضح على النصوص، إذ لم تحاول الكاتبات تجاوزها وإلغاءها بل أكدن حضورها على مستوى الملفوظ السردي، مؤكدات 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 اقترفتها الجماعات المسلحة.

تظهر الرواية النسوية الجزائرية مواقف سياسية من الثورة الجزائرية، ومن المشهد السياسي الراهن الرؤية الأولى تقليدية، تقوم على منظور نمطي للثورة، يرى فيها النموذج الأرقى والأكمل للفعل النضالي، فكانت نزعة احتفائية، وهو ما تجسده روايتا لونجة والغول لزهور ونيسي، وبحر الصمت لياسمينة صالح. والنظرة الثانية نقدية للثورة وممارسات السلطة زمن الاستقلال، ونقد لكل مظاهر انحراف الثورة وأشكال تهافتها، في الخطاب السياسي الراهن. وإعادة نظر في الإيديولوجية المهيمنة للسلطة الحاكمة، وقد عبرت عن هذا الموقف أحلام مستغانمي في ثلاثيتها. وتمثل النظرة النقدية أيضا لإخفاق اختيارات السلطة الراهنة، وانتشار الفساد في أجهزتها، والتي انتهت بالجزائر إلى الفتنة والإرهاب، وممارسات أشكال القمع والاستلاب.

حضرت الموت في الرواية النسوية الجزائرية بقوة على صعيدين: صعيد المقاومة والاستشهاد، فنجد نماذج استشهادية وبطولية، من مثل ما ورد في روايتي لونجة والغول ويوميات مدرسة حرة لزهور ونيسي، وكذا في رواية أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد. والصعيد الثاني ما حصل بعد الاستقلال، وبعد أحداث الخامس من أكتوبر الشهيرة. إلى أن استشرى الموت في جزائر التسعينات، فلقد أنتج رواية المحنة الجزائرية، ورواية الفتنة، ورواية الإرهاب. يتجلى كل ذلك في أغلب الرواية النسوية الجزائرية، اللاتي قمن برصد زمن الموت الموحش، زمن الفظائع والفجائع، زمن الغدر بالبلاد والعباد.

4- المرأة وممارسة الكتابة/البحث عن الهوية ومحاولة إثبات الذات:

كان من المتوقع بعد ظهور جيل جديد من الروائيات العربيات-اللواتي اقتحمن عالم الرواية من بابه الواسع- أن تكون قضايا المرأة بؤرة موضوعات روايتهن، وكان لتلك الروايات أن تخوض في المسكوت عنه، من تلك القضايا التي تدخل في صميم علاقة المرأة بالمجتمع الرجالي الذي تعيش فيه،

متحدية سلطة وصايته وسطوته وثقافته، هذه الأخيرة التي تقدمها روايات عديدة على أنها ثقافة ذكورية متسلطة تهمش المرأة وتقصيها[1].

بل وتحرمها من أبسط حقوقها المادية والمعنوية، فجاء صوت شخصية المرأة في الرواية ليكون بمثابة صوت المرأة الضعيفة المقهورة في الواقع، يؤازره صوت المرأة المثقفة التي لم ترضى بثقافة لا تساوي في الحقوق والواجبات بين المرأة والرجل. فهي لم تعد تقبل وصيا عليها في خياراتها أو رقيبا يتتبع حركاتها وأفعالها[2].

تعد عملية الكتابة ممارسة واعية بالذات وبالآخر وبالعالم، وفقدان هذا الوعي يجعل من كتابة الفرد عملا منسوخا عما يقوله الآخرون، ولقد تحدث استعادة ذلك الوعي، وهو ما يعني البحث عن الذات، ومحاولة استكشاف أبعادها، فتكون الكتابة بذلك بمنزلة السؤال، الذي قد يأتي دالا على التحول[3].

ويوازي الوعي بالكتابة لدى المرأة الوعي بالأنوثة، إذ تكون الكتابة الوسيلة الأولى لتحقيق ذاتها الأنثوية، واستعادة هويتها[4]، إلا أنه لا يتأتى هذا الوعي إلا بوجود بيئة اجتماعية وثقافية ملائمة، تقول إحدى الكاتبات الغربيات:" إن الكتابة عملية فردية عالية المستوى، وترتبط ارتباطا وثيقا بالظروف الاجتماعية، أي أنها تعتمد على حرية الفرد في المجتمع..."[5].

لقد بدأ وعي المرأة الذاتي بالتشكل عندما تغيرت ظروف حياتها، وتخلصت نسبيا من تلك النظرة الدونية، والصورة النمطية عنها، إذ أتيحت لها فرص التعلم والعمل، وما يتبعها من حرية الفكر والرأي والكلام، مما ساهم في الارتقاء بمقدراتها المعرفية وتطوير أدواتها التعبيرية، ومن ثم جاء اتجاهها إلى الكتابة متأخرا عن شقيقها الرجل، ومع أن مقارنة مدونة الرجل الأدبية بمدونة المرأة تظهر التباين لمصلحة الرجل كما ونوعا، إلا أن هذا الأمر لا يدل على نقص في إمكانيات المرأة، ولكن على أن السبق التاريخي كان من نصيب الرجل تدوينا وإبداعا وثقافة، حتى إن بعض الدارسين عد ولوج المرأة عالم الكتابة من

---

(1)– عبد الغني بن الشيخ، صورة الرجل المنبوذ في الرواية النسوية الجزائرية، أعمال الملتقى الوطني: الرواية النسائية في الجزائر–النشأة وأسئلة الكتابة– يومي29/28 ماي 2013، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ص129.

(2)– المرجع نفسه، ص129.

(3)– سوسن ناجي، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص72.

(4)– المرجع نفسه، ص77.

(5)– منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد (دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي)، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2015، ص32.

باب المنافسة السافرة، من حيث أن مجال الكتابة حكرا على الرجال، كما رأى بعضهم أن كتابة المرأة تحول من استخدامها وسيلة (المحكي) الشفهية إلى وسيلة (الكتابة والتدوين)، إذ هي في تصورهم كائن حكائي، استنادا إلى شخصية شهرزاد في ألف ليلة وليلة[1].

إن الخلفية الثقافية التي تقدس فحولة الرجل ولدت لدى المرأة المبدعة سلطة الخرق، وتكسير المألوف، من خلال تلك اللغة المسبوغة بالذاتية، كما كان فعل الكتابة عندها رفضا للسائد، وثورة عليه، وتجاوزا للمحظورات الحريمية التي حالت دون ممارستها لحقها الإبداعي، بحيث لم تعد ترى تحقق فعل الذات عندها إلا من خلال اعتراف الرجل بها، أو من خلال الخروج من دائرة الخنوع والاستسلام إلى فضاء المواجهة والتحدي.

فالمطلع على الرواية النسوية الجزائرية يلمس صوت المرأة من خلال جنس الرواية، هذا الصوت الذي يسرد تاريخ التهميش الذي يطال حضور المرأة، ففي رواية (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق كان العنوان تعبيرا حيا عن الدونية والسلبية التي تتسم بها حياة الأنثى، وكأن اللغة انحازت إلى الذكر فربطت المرأة بتاء التأنيث، لتبقى سجينة تفاصيل همومها، وجزئيات حياتها. وبناء على عنوان الرواية، نشعر بثقافة الفحل التي سطت على النسيج اللغوي، جعلت تاء التأنيث أقل مكانة وحظوة، في ظل قسرية المؤسسات الاجتماعية وعنف تخلفها.

لذا كان نص المرأة ذاكرة تنبعث من تحت آثار الطمس، وركام التاريخ، والإلغاء الحضاري، "ولا يتأتى لها ذلك إلا بترويض أحصنة اللغة، وركوبها، ثم تعرية الوجه الذكوري الذي سلب منها هذه اللغة"[2]. وحين تفرض المرأة ذاتها، تكون بذلك قد فرضت وجهها المخبوء تحت الكلمات، ووراء المجازات.

إن كتابة المرأة ثورة وتمرد على مظاهر التهميش الذي طالها جسدا وروحا، فالمتأمل للكتابة النسوية الجزائرية يجد هذا الأثر العنيف للمغامرة، والثورة، يبتدئ من صراع الذات مع ذاتها، ليتحول إلى صراع مع العالم المحيط بها.

الرواية النسوية الجزائرية قناع للسيرة الذاتية تعتمد على البوح بحميمية الذات وأسرارها، فمن هذا العالم الداخلي للذات تنظم المرأة المبدعة مادة حكايتها وتنجز برنامجها السردي على إيقاعه، مع الاعتماد على الاستبطان والتمثل لموطن الوجع لديها، فكتابتها نبض للقلب، وانفتاح على الداخل بدون تهميش

---

[1]– عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص135.

[2]– الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص24.

الأحداث المباشرة، والوقائع اليومية التي تخضع لمعيار التماثل والتطابق مع عالمها النفسي."أما وقد شاءت المرأة أن تمد يدها إلى القلم وتكتب، فإنها بهذا تخرج من زمن الحكي وتتحول من كائن مندمج إلى ذات مستقلة، تتكلم بضمير (الأنا)، وبالخطاب النهاري المكشوف"[1].

وإذا كانت المرأة تكتب عن ذاتها، فهي تكتب عن حياتها وعن طفولتها، كأنها تشعر بفقدان الذات، وأن الثقافة هي التي سلبت منها ذاتها، وليس غريبا أن تبقى المرأى المبدعة ملازمة بالضمير (أنا) بغية إثبات حضورها، وتعويض هذا التغييب الذي طالها ذاتا وروحا وجسدا وفكرا.

إن الرواية النسوية الجزائرية صورة لأوجاع الذات، وأوجاع الرؤية، وعسر الإفصاح والبوح عن الهم اليومي الذي تلاقيه المرأة تحت وطأة عبثية الحياة، وفساد المجتمع، لتغدو الكتابة عند المرأة علامة وعي و"الوعي دائما يقلق ويثير، وعدمه يريح، ومن هنا كانت كتابة المرأة انتقال من الراحة إلى القلق"[2]. فالمتون السردية النسوية الجزائرية تكشف المعاناة الفعلية التي تواجه المرأة، فالمرأة فيها كاتبة ومكتوب عنها، سواء أكانت حاضرة أم غائبة، كما نلمس تفاعل المرأة مع الكتابة، سواء أكانت مؤلفة أم بطلة أم شخصا أم صوتا أم رمزا داخل الرواية.

إن الكتابة عند المرأة المثقفة عامل رئيس في جعلها أكثر تحررا من النساء الأخريات، فهي عن طريق الكتابة امتلكت قوة التعبير عن نفسها بحرية نسبية، كما قدمت رؤية مختلفة عن رؤية الرجل للحياة والكون، رؤية مشبعة بالتوق إلى الحرية الكاملة، وبناء عالمها الاجتماعي المتعادل مع الرجل ... ساعية من خلال ذلك إلى إنهاء سطوة تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية[3].

الكتابة عند المرأة هي انعتاق من ضغوط البيئة، وأحكام القيم والأعراف وضوابط الأخلاق، والكتابة عندها مخاض وولادة ونقاء، إن الكتابة عند المرأة صفاء وطهارة، وتجاوز واختراق للمألوف والثابت، بعد أن تحولت المرأة من كونها الموضوع أو موقع (المفعول به) إلى موقع الذات المنتجة، أو(الفاعل) المؤثر، إن الإبداع عند المرأة فن، والفن التماس الغياب ومحاولة القبض عليه.

---

(1)– عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص131.

(2)– المرجع نفسه، ص135.

(3)– المرجع نفسه، ص189.

تقول أحلام مستغانمي:"...لا تبحث كثيرا...لا يوجد شيء تحت الكلمات، إن امرأة تكتب هي امرأة فوق الشبهات...لأنها شفافة بطبعها. إن الكتابة تطهر مما يعلق بنا منذ لحظة الولادة...ابحث عن القذارة حيث لا يوجد الأدب..."[1].

لا شك أن الذي يطفو على سطح هذا النص هو نفس في الكتابة جديد، حمل بصمة أنثوية خلاقة، ذلك أن طموح المرأة الساردة نحو نص حداثي خاص، هو طموحها الاجتماعي لأن تتجاوز دورها المفترض، ودور الرجل أيضا، لتكون ذاتا جديدة أو لتكون كتابة مختلفة.

إن المرأة تعي جيدا أن الاقتراب من ممارسة فعل الكتابة في حضرة الرجل، هو بمثابة الرقص في حقل ألغام موتوقة توشك على الانفجار في أي لحظة لتكون الضحية الأولى والأخيرة هي المرأة، ومع ذلك تصر على استرداد حقها، ومهما كان الثمن فالكتابة " الكتابة شيء آخر لم يمن به أحد علي، نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه، وما سرق خلسة منا[2] "، "نحن نكتب لننتهي منهم" [3].

تكتب المرأة لتقتل الرجل وتحرر الكتابة، وترفع حصانته عليها، وتلغي صفة الإبداع والإنتاج عنه، فيتخلص النص بذلك من سلطة الرجل وسطوته، وتكون هي الفاعلة وصاحبة النص، ولما كان القتل يتعذر عليها في الواقع لجأت إليه مجازا على الورق، ليكون كتابها توقيعا على نفيه من المملكة المزعومة، مستمتعة في لعبتها لأخذ سلطة الكتابة وتخليصها من شر الرجال.

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص35.

[2]– المرجع نفسه، ص105.

[3]– المرجع نفسه، ص123.

الـــفصـــــــل الثـانـــي

إســتراتيجية الزمن الروائي من خلال الرواية النسوية

1- الزمن أهميته ومفهومه.

2- مستويات الزمن الروائي.

2-1- الاسترجاع أو الاستذكار.

2-2- الاستباق أو الاستشراف.

3- الأشكال الأساسية للحركة السردية عند الكاتبات:

3-1- الخلاصة/ التلخيص.

3-2- الوقفة.

3-3- الحذف أو الثغرة.

3-4- المشهد.

1- إستراتيجية الزمن الروائي من خلال الرواية النسوية.

1-1- الزمن أهميته ومفهومه.

حظي الزمن باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء، لما يتضمنه من ثنائيات متعلقة بالكون والحياة والإنسان، فالوجود والعدم والميلاد والموت والثبات والحركة والحضور والغياب والزوال والديمومة، كلها ثنائيات ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان وممارسة فعله على المخلوقات. "فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا، إن الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته ويتوج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل، كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل وغدا هو نهار، وإذا هو في هذا الفصل شتاء، وفي ذاك صيف" [1].

لقد شغلت مقولة الزمن الإنسان منذ بدء الوجود، وذهب الفلاسفة في تفسيرها مذاهب شتى، ولعل ما ترويه الأساطير اليونانية القديمة عن كرونوس إله الزمن وتصويره يلتهم أبناءه، إشارة إلى استيعاب الزمن لكل الأحداث [2].

ونظرة موجزة لصورة الزمن عند العرب في الجاهلية، يتجلى الطلل في الشعر الجاهلي أكبر دليل على حيرة الإنسان العربي وعجزه أمام الزمن وحركته، وما يحدثه من حالات التغير والزوال والفناء، ومحاولة الإنسان البحث عن ماهية وجوده وبقائه ومستقبله وفناءه.

الزمن لغة واصطلاحا:

يرى ابن منظور أن "الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره...الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهها. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان. وأزمن بالمكان: أقام به زماناً"[3]. إن دلالة الإقامة والبقاء والمكث من أبسط دلالات الزمن وهي " تميل إلى معنى التراخي والتباطؤ، أي كأن حركة

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص199.

[2]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثالث، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1996، ص1433، 1436.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، مادة زمن.

الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحول العدم إلى وجود حيني أو زمني تسجل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة وديمومتها السرمدية"[1].

ومن يقلب النظر في المعنى اللغوي للزمن يجده مرتبطا بالحدث "إن الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث بمعنى أنه يتحدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس إنه نسبي حسي تتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه"[2].

ويظل مفهوم الزمن هو الأكثر ميوعة في تحديده والكشف عن ماهيته باعتباره حقيقة مجردة لا ندركها بصورة صريحة، ولكننا ندركها في الأحياء والأشياء، لذلك خلق مفهوم الزمن صعوبة لدى الباحث في أي حقل من حقوله العلمية أو الفلسفية أو الأدبية. وحين تسائل القديس أغوسطينوس عن ماهية الزمن بقوله: فما هو الوقت إذاً؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه، فلا أستطيع. يعبر هذا التساؤل عن قلق الإنسان وحيرته تجاه مفهوم الزمن وتساؤله عن كون الزمن يتمثل فينا أم يقع خارج كياننا؟.

ولكن ما يعنينا هنا هو الزمن الأدبي، من منظور روائي لكون الرواية متصلة بالمجتمع، والمجتمع يتحرك في سياق زمني تاريخي فمن أهم الأولويات التي يضطلع بها الباحث في عصرنا هو التنقيب على النسق الزمني وكل المؤشرات الدالة عليه التي تنتظم داخل النص الروائي، ثم محاولة اقتراح آلية ذات فعالية تكفل لنا في الأخير الكشف عن الوظائف والدلالات التي ينهض بها الزمن في البناء الروائي.

وقبل ذلك علينا أن نعرج على أهم الآراء الفاعلة في الدراسات النقدية الحديثة، والتي أولت اهتماما كبيرا بدراسة البنية الزمنية للنص السردي، وما يتوفر عليه من خصوصيات تتيح له أن يتحرك على مستويات زمنية متعددة تتراوح بين الماضي والحاضر والمستقبل داخل سياقات النص، ومن هنا تولدت الحاجة الملحة لمعرفة ظاهرة الزمن السردي داخل النص وإيلاء الأهمية الكبرى له في معالجته على المستوى الإجرائي والابستمولوجي.

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزائها، كما هو محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة، كما يعد الزمن أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبية

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص200.

[2]– محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص189.

والنقدية، إذ شغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي وقيمته ومستوياته وتجلياته، وقد اعتبره أحد النقاد "الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة"[1].

يؤثر عن الشكلانيين الروس أنهم يمثلون الانطلاقة الفاعلية الأولى في تحليل زمن الخطاب الروائي في العشرينيات من القرن العشرين، وقد لفت توماشفسكي النظر في تمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، ويقصد بالمتن الحكائي "مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل"[2].

أما المبنى الحكائي، فنجد فيه الأحداث نفسها ولكن "يراعى نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[3].

وقد جعل الشكلانيون الروس نقطة اهتمامهم ترتكز ليست على طبيعة الأحداث في ذاتها وزمنها، وإنما العلاقات التي تربط أجزاءها، وقد تحدثوا عن طريقتين لعرض الأحداث في العمل الروائي، "فإما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي أيضا نظاما زمنيا معينا، وإما أن تعرض دون اعتبار زمني، أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية"[4].

لم تمنح النظرية الشكلانية نظام الأحداث (الحكاية) اهتماما كبيرا، وإنما وجهت اهتمامها إلى العلاقات القائمة بين الأحداث، فهم "يهملون السرد من حيث هو قصة، ولم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هو خطاب"[5].

ويذهب آلا ن روب جرييه إلى اعتبار الزمن الروائي هو المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية، لأن زمن الرواية من وجهة نظره ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة، لذلك هو لا يلتفت إلى زمنية الأحداث وعلاقتها بالواقع، لقد تأثر جرييه بالمفهوم السينمائي، إذ ينكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي، فالرواية تعتمد زمنا واحدا هو الزمن الحاضر.

---

(1)– آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر،1998، ص134.

(2) – نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص180.

(3)– المرجع نفسه، ص180.

(4)– المرجع نفسه، ص179.

(5)– تزفيطان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، إتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص56.

وإذا انتقلنا إلى ميشال بوتور أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا، يقدم لنا رؤية جديدة لتقسيمات الزمن الروائي، تتجلى في زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة. وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب...وهكذا يقدم لنا المؤلف خلاصة نقرؤها في ساعة أو أكثر وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها"[1].

أما جان ريكاردو في كتابه (قضايا الرواية الحديثة) فيقسم الزمن الروائي إلى قسمين: زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة، ويضعهما على محورين متوازيين، ثم يقوم بدراسة العلاقات الزمنية بين المحورين، مركزا تحليله على تقنيات تسريع السرد وبطئه مقارنة مع زمن القصة.

وبالنظر إلى موقف تودوروف من الزمن، نجده يتأثر بالشكلانيين الروس في تقسيمهم للنص من حيث هو متن حكائي ومبنى حكائي، ويستخدم تودروف القصة والخطاب للتعبير عن كلية النص، "فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتنقل بواسطة شريط سينمائي مثلا، وكأن بالإمكان التعرف عليها كمحكي شفوي لشاهدها دون أن يتجسد في كتاب، غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها"[2].

إن الأحداث التي يتم نقلها في النص ليست هي المهمة، وإنما الكيفية التي استخدمها السارد ليطلعنا على تلك الأحداث، فإذا اعتبرنا القصة هي الدلالة، فالخطاب هو التركيب والإنشاء. ولجوء النقاد إلى تقسيم الزمن الروائي إلى زمن القصة وزمن الخطاب ليس بالأمر السهل، فهو ليس سوى إجراء نقدي لتيسير الدراسة النقدية، وإلا فإن الزمنيين يندمجان معاً لتشكيل وحدة زمنية هي الزمن الروائي.

وفي دراسة تودوروف للأزمنة السردية، يؤكد عدم التشابه بين زمانية القصة وزمانية الخطاب، "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 فيها بعد الأخر، كأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم. من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث، حتى وإن أراد المؤلف إتباعه عن قرب". لذلك يلجأ السارد إلى التحريف

---

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص101، 102.

[2]– تزفيطان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص41.

الزمني للتحايل على خطية زمن الخطاب، فبرزت أشكال سردية متعددة كالتضمين والتناوب، تتشكل حسب علاقة زمن القصة وزمن الخطاب"[1].

يشترك جيرار جينيت مع الرؤية السابقة للزمن، ولكن بصورة أكثر تفصيلية، فهو يتبنى تعريفات تودوروف وملاحظاته عن العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب، فجيرار جينيت في كتابه (خطاب الحكاية) هو الأكثر بروزا في دراسة الزمن وتطبيقاته على رواية (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست إذ يعتبرها رواية زمن لما تحمله من وعي خاص بالزمن، لكن جينيت يستخدم مصطلح زمن القصة وزمن الحكي.ففي ترجمة كتاب (خطاب الحكاية) يستخدم المترجمون مصطلح زمن الحكاية.

من يقلب النظر في الدراسات السابقة يجد مندلاو أكثر النقاد تجاوزا للدراسة الشكلية لبنية الزمن الروائي التي تعتمد على محاور ثلاثة هي: النظام والمدة والتواتر، مانحا الزمن في دراسته بعدا سيكولوجياً ودلالياً في النص من خلال دراسة الآليات الموظفة في تشكيل الزمن السيكولوجي، ومستفيدا من النظريات الفلسفية والنفسية عند برجسون ولوك وغيرهما.

ومن يتبع تصور النقاد العرب لمفهوم الزمن الروائي يجده لا يبتعد كثيرا عن التصورات الغربية، فمن أوائل النقاد العرب الذين بحثوا في مفهوم الزمن الروائي وأنواعه ومستوياته نجد سعيد يقطين ويمنى العيد وسيزا قاسم وعبد المالك مرتاض وحسن البحراوي وحميد لحميداني.

يبحث سعيد يقطين في كتبه وبصورة خاصة كتابه (تحليل الخطاب الروائي) مفهوم الزمن الروائي وتقسيماته في التصور النقدي الغربي، في محاولة للوصول إلى رؤية نظرية وتطبيقية في دراسة الزمن الروائي في النص العربي، ويقسم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة: زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص.

وتنطلق سيزا قاسم في دراستها لبناء الزمن من نظرية جيرار جينيت حول الترتيب الزمني ومفارقته على خط السرد في النص. وفي دراستها لطبيعة الزمن الروائي تقسمه إلى زمن نفسي أو داخلي، وزمن طبيعي أو خارجي.

ومع تطور الرواية اتجهت الرواية الحديثة إلى الاهتمام بالزمن النفسي، كون البشر يعيشون طبقا لزمنهم الداخلي الخاص الذي يتميز بإيقاع يختلف عن إيقاع الزمن الخارجي المضبوط بالتواريخ والساعات، لذلك حاول الروائيون المحدثون " تجسيد الإحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه، وتركوا معالم

[1]– تزفيطان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص55.

الزمن الخارجي والتفتوا إلى الزمن النفسي، وبذلك فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري، وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة، فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطرا من السنة"[1].

ويرى عبد المالك مرتاض أن زمن الحكي هو نفسه زمن الكتابة "ومن السذاجة بمكان فصل الكاتب عن زمنه الحاضر إذا جنح للماضي، ظاهرا يعالجه، فليس ذلك السلوك إلا خضوعا لمتطلبات السرد الذي يقتضي سرد الماضي منذ فجر التاريخ الأدبي الإنساني"[2].

ويعتمد مرتاض في تقسيمات الزمن الروائي على تودوروف مؤكدا أن التناقض قائم بين زمنية الحكاية (الجنس السردي) وزمنية الوحدة الكلامية (الجملة) " فزمن الوحدة الكلامية قد يكون زمنا أحادي الخط، بينما يكون زمن الحكاية متعدد الأبعاد"[3]. وقد تتزامن الأزمنة عبر حكاية واحدة حيث يمكن أن تجري عدة أحداث دفعة واحدة؛ ولكن النص السردي لا يستطيع استيعابها جملة واحدة، فيضطر إلى عرضها متتابعة الواحدة تلو الأخرى تحت شكل صورة معقدة السطح مطروحة على خط مستقيم.

2- مستويات الزمن الروائي:

- المفارقة الزمنية:

يختلف ترتيب الوقائع في الحكاية عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي، وحين لا يتطابق نظام السرد مع نظام الحكاية، فإن الراوي يولد مفارقات زمنية.

ويرى جيرار جينيت أن المفارقات الزمنية: "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إليه الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية"[4].

يلجأ الروائي إلى المفارقات الزمنية لتجاوز التعددية الحكائية في زمن الخطاب أحادي البعد باعتبارها انحرافات يقوم بها الراوي حين يقطع زمن السرد، لتجسيد رؤية فكرية وجمالية "فزمنية الخطاب

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص63.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص184، 185.

[3]- المرجع نفسه، ص188.

[4]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص47.

أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة، واستحالة التوازي يؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات"[1].

ويعني جيرار جينيت بالمفارقة مختلف أشكال التنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب وأحداث الحكاية. فالمفارقة الزمنية تعني انحراف زمن السرد، حيث يتوافق استرسال الراوي في سرده المتنامي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد، فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية.

تحسب المفارقة بالسنوات والشهور والأيام التي استغرقتها المفارقة، أما سعتها فتقاس بعدد الصفحات في النص" فكل مفارقة سردية يكون لها مدى(portée) واتساع (Amplitude)، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[2].

والمفارقة تكون إما استرجاعا لأحداث ماضية(Rétrospection)، أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (Anticipation).

وسنعتمد في دراستنا التطبيقية للنسق السردي ومكوناته عند الروائيات من الرؤية البنيوية لجيرار جينيت، وكيفية تعامل الكاتبات وتوظيفهن لحركتي الاسترجاع والاستباق.

2-1- الاسترجاع (الاستذكار) (Analepses):

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءاً لا يتجزأ من نسيجه. "إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[3]. فاسترجاع الماضي واستمراريته في الحاضر لا يخضع لتسلسل كرونولوجي متسق، وإنما يتم الاختيار والانتقاء من الماضي وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة.

تتمثل وظيفته أساسا في العودة إلى الوراء، حيث يتوقف النص ويعود الراوي إلى استحضار حدث أو حتى أحداث وقعت في الماضي ويرويها لاحقا، وتهدف هذه التقنية إلى تحقيق عنصرين هامين في حركة السرد هما:

---

(1)- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص48.

(2)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص74.

(3)-Figures III, G.Gennette, ed, seuil, paris ,1972, p90.

أولا: حاجة السارد إلى استدعاء الماضي وتوظيفه لاحقا، والاحتفاء به من خلال سيرورة الأحداث وحركيتها كاستحضاره لشخصية أو حدث ما ويرغب تسليط الضوء عليه.

ثانيا: تكسير رتابة السرد وخطية الزمن حتى يتحقق عنصر الانسجام بين الأحداث وسيرورتها الزمنية.

ويظهر الاسترجاع أكثر هيمنة على الزمن السردي عند الروائيات بالمقارنة مع حركة الاستباق، لأن الشخصيات الروائية الفاعلة لم تستطع أن تفلت من سطوة الماضي عليها، الذي يبقى هاجسا يطاردها أينما حلت. في رواية لونجة والغول للكاتبة زهور ونيسي[1] نجد أن الاسترجاع شغل حيزا هاما في الرواية، إذ لجأت إليه الكاتبة لإمدادنا ببعض المعلومات عن شخصيات الرواية، أو لتقديم شخصية جديدة، كما أن الاسترجاع يسهم في صهر المسافات وملء الفراغات وردم الفجوات التي يتركها الكاتب، ومن ناحية أخرى يبعد الملل والرتابة عن القارئ حينما ينتقل من حادثة إلى أخرى.

[1]– زهور ونيسي: اسم صنع نفسه جزائريا وعربيا في الأدب والسياسة والثورة، ويعتبرها البعض أيقونة من أيقونات بلد المليون شهيد، هي امرأة قيادية مجاهدة وأديبة ووزيرة، توّجت مسيرتها بحصولها على وسام الاستحقاق الوطني ووسام المقاومة. من مواليد مدينة قسنطينة، ديسمبر 1937. تلميذة الشيخ عبد الحميد بن باديس ومروجة أفكاره الإصلاحية ودعوته لحماية اللغة العربية، حتى أنها رفضت أن تكتب بالفرنسية، اللغة الشائعة بين الكتاب المغاربة. تحصلت على شهادة في الأدب ودراسة معمقة في علم الاجتماع بجامعة الجزائر. عملت بالتدريس في جميع الأطوار. من مؤسسي إتحاد الكتاب الجزائريين. أسهمت في تأسيس الإعلام الوطني بعد الاستقلال. أسست وترأست إدارة وتحرير أول مجلة نسائية "الجزائرية" تصدر بالجزائر من سنة 1970 إلى سنة 1982. نشرت في العديد من الصحف العربية والأجنبية. سجل اسمها كأول كاتبة مغاربية في القاموس الأدبي والفرنسي سنة 1986. سجل اسمها في موسوعة معهد الدراسات العربي (أديبات عربيات في القرن العشرين). ترجمت أعماله لعدة لغات الفرنسية والإنجليزية والبلجيكية والروسية والنرويجية. من الوجوه السياسية لعهد "الشاذلي بن جديد"، وهي أول امرأة جزائرية يعهد إليها بمنصب وزاري: وزيرة للشؤون الاجتماعية في حكومة "محمد بن أحمد عبد الغني" في يناير1982. ثم وزيرة للحماية الاجتماعية في حكومة "عبد الحميد براهيمي" سنة 1984. فوزيرة للتربية الوطنية في التعديل الوزاري 18 فبراير1986. شغلت أيضا منصب عضو بالمجلس الشعبي الوطني في الفترة من 1977 إلى 1982. لتعود إلى الواجهة السياسية كعضو في مجلس الأمة في ديسمبر1997. شاركت في تأسيس الاتحاد الوطني للنساء الجزائريات. لها مؤلفات كثيرة في الرواية والقصة والمقالة، الرصيف النائم (مجموعة قصصية) 1967، على الشاطئ الآخر (مجموعة قصصية)،1974. من يوميات مدرسة حرة (رواية) 1978،الظلال الممتدة (مجموعة قصصية) 1982. لونجة والغول (رواية). 1993، رواية. عجائز القمر. 1996، روسيكادا (مجموعة قصصية) 1999، نقاط مضيئة (مجموعة قصصية)1999، مجموعة مقالات في الأدب والسياسة والمجتمع. جسر للبوح وآخر للحنين (رواية) 2007.

وقبل التفصيل في تقنية الاسترجاع ارتأيت تقديم لمحة عن دلالة عنوان الرواية "لونجة والغول"الذي اختارته زهور ونيسي لروايتها والذي يحيل على عمق التراث الجزائري، الذي لا يمكن لغير المطلع عليه معرفة خلفياته، فالعنوان يحاكي قصة شعبية خرافية هي (لونجة بنت الغول)، وقد جاء العنوان جملة اسمية (لونجة والغول)، لأنه كذلك فانه يوحي للقارئ بأن النص عبارة عن مزيج من الحكي والوصف وشيء يسير من الحركية، بخلاف الجملة الفعلية التي توحي بالحركية وأحداث مختلفة، كما أن اختيار الكاتبة عنوان روايتها في شكل جملة اسمية يوحي بأن هذه الأخيرة "تتمسك باسميتها لتخلق تكوينا دلاليا ذا طبيعة ثبوتية مستقرة عندما تبثه من (شفرات) المعنى القابع في كينونة الاسمية... التي تختلف عن الفعالية و هي تحمل سماتها الزمانية والحركية" [1].

وبذلك يصح العنوان عبارة عن هوية للرواية، غير قابلة للتعبير وهي مرتبطة بقوة وبشدة بقيمتها الدلالية، والملاحظ أن الشق الأول من العنوان جاء (اسم علم) بصيغة المؤنث (لونجة)، أما الشق الثاني منه جاء على صيغة المذكر (الغول) فهو بذلك يجسد الصراع القائم بين الذكورة والأنوثة، فالأنثى رقة وجمال والذكورة سلطة وقوة قاهرة، وأن يبتدئ العنوان باسم امرأة دليل على أن بطلة الرواية امرأة، وهي تتخبط في هذا الصراع القائم بين الخير والشر، والكاتبة تريد أن تجسد من خلاله كيف أن المرأة برقتها تستطيع مواجهة كل سلطة قاهرة تهددها.

يتشكل عنوان الرواية من دالين (لونجة/الغول) وهو يعتمد على الغياب الصيغي، بمعنى أنه يوجد محذوف في بدايته أو نهايته كأن يكون العنوان حكاية (لونجة والغول) وهذا يجعل القارئ يظن انه بصدد قراءة حكاية شعبية، فيغري العنوان أصحاب الميولات التراثية والحكايات الشعبية، وقد يكون العنوان (لونجة والغول) حكاية تتكرر...وغيرها من الاحتمالات التي يتضمنها العنوان.

وبذلك يكون العنوان محفزا ومستقطبا للقراء، يثير الفضول لمعرفة الجزء المحذوف من العنوان داخل النص، وعليه فلغة العنوان لغة تراثية مكثفة تختزل معاني الحكاية الشعبية الجزائرية (لونجة والغول) وهي أيضا لغة تجمع بين المتضادين (لونجة) التي تمثل الجمال الفاتن والبراءة، و(الغول) الذي يمثل القبح والشر، واجتماع هذان المتضادان في العنوان دليل على وجود صراع بين الخير والشر، وأن تختار الكاتبة الابتداء باسم (لونجة) لا(الغول) دليل على إعطاء الأهمية والبطولة للمظلوم على الظالم، كما انه إيذان بانتصار الحق على الباطل.
وأول دال ظاهر في العنوان هو(لونجة) الذي يمثل اسم فتاة من أصل أمازيغي يتسمى به بعض سكان الجزائر، ولونجة أيضا هي نسبة إلى قصة معروفة في الأوساط الجزائرية باسم(لونجة بنت الغول) وهي رمز الجمال

[1]– علي حداد، العين والعتبة، مقارنة شعرية، العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، منشورات الكتاب العرب، دمشق، ع 370.

الفاتن الذي كانت تملكه لونجة بنت الغول، والتي فتن بها الأمير فتعلقت به، وعندما خطفه العقاب وسجنه ظلت تطل على القمة الجبلية التي كان مسجونا فيها، وتنتظر عودته إليها [1].

أما الغول فيفسره (ابن منظور) في (لسان العرب) بقوله:"غول: غاله الشيء، غولا واغتاله أهلكه وأخذه من حيث لم يدر، والغول المنية... والغُول بالضم: السعلاة، والجمع أغوال وغيلان، والتغول التلون..." [2].

باعتبار معنى كلا من الدالين، كان بإمكان الكاتبة أن تقترح عنوان روايتها(الجمال والقبح) أو(الشباب والموت) أو(البراءة والشر).....ولكن اختارته أن يكون (لونجة والغول) فتميز العنوان بأنه منفتح على التراث الجزائري والحكاية الشعبية الجزائرية، وهذا يشير إلى أن النص يتناول قضية جزائرية من عمق الواقع الجزائري، وبذلك يمكن القول أن العنوان رسالة متبادلة بين مرسل ومرسل إليه، وهي محملة بشفرات لغوية يعمل المتلقي على تفكيكها وفقا لتصوراته وحسب مخزونه الفكري واللغوي، بحيث يعمل على قراءة العنوان الخارجي للنص كدال، ومحاولة تأويله وفقا لمحتوى النص الذي قد يتوافق وينسجم مع توقعات القارئ وقد يخيبها.

من بين الاسترجاعات الموجودة في الرواية نجد استذكار سي محمد والد مليكة وهو في طريقه إلى العمل صباحا لصورة والده وهو طفل صغير يوم رجع إلى المنزل وهو يبكي، ملطخ الثياب بالوحل إثر سقوطه وهو يلعب مع أصدقائه في الشارع، كان يرتدي سروالا قصيرا فجرحت ركبته وسلخت ذقنه، ويستذكر ردة فعل والده القاسية والتي بقيت جرحا في قلبه، بكلمات غاضبة وساخرة استقبله مقابل فزع ولهفة أمه، " **قال له يومها والده بين فزع وتلهف أمه عليه:**

– دعيه...دعيه يبكي كالبنات إنه ليس رجلا ولن يصبح رجلا أبدا ما دام قد سمح لنفسه بذرف الدموع كالنساء..

وإثر كلمات والده الغاضبة الساخرة أسرع ومسح عينيه بيديه الملطختين بالتراب والطين ليصبح منظر وجهه مضحكا للجميع الأمر الذي جعله هو الآخر ينفجر ضاحكا من نفسه، خوف مريع أصابه من كلمات والده"[3].

فوالده قد سخر منه لأنه يبكي مثل النساء كما يرى هو، من يومها لم يذرف دمعة حتى لا يقال عنه أنه مثل النساء وأنه لا يتمتع بصفات الرجولة رغم رغبته وحاجته الماسة للبكاء أكثر من مرة،

---

[1]– سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1 ، الأردن، 2010، ص 426.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ص 3.

[3]– زهور ونيسي، لونجة والغول، مطبعة دحلب، حسين داي، الجزائر، 1993، ص19.

فمأساته ومعاناته بدأت منذ الصغر، منذ أن فقد والده وهو طفل صغير إثر مرض خبيث، ليتكفل ورغم صغره وحاجته إلى الكفالة بأسرته، أمه وأخوته.

وحينما سلك الطريق الطويلة الموصلة بين أحياء القصبة العلوية ورصيف ميناء الخليج، ترجع به أفكاره إلى الماضي، تذكر أن هناك سلما آخر غير هذا الذي يسلكه كل يوم إلى عمله، سلم تحت الأرض يربط قصر الداي بالقصبة السفلية والميناء، طريق سرية كان يسلكها داي المدينة عندما يريد التستر في أسفاره أو نزهاته البحرية أو عندما يشعر بخطر ما.

تصوره بقفطان الملك المطرز بالذهب وعمامة الخلافة وفي وسطها على جبينه الوضاء جوهرة كريمة لها مئة لون ولون، بجانبه امرأة جميلة لا شك أنها الملكة أو زوجة السلطان المفضلة تختال في الحرير والديباج....ثم يأتي قائد الجيش ليعلمه بأن المدينة سقطت والعدو يجول في الأسواق، الملك لم يباغت بالخبر ويمشي في سراديب القصر وقد سبقته حاشيته تحمل عنه ما خف وزنه وغلا ثمنه، ينزل الدرج السري ليجد السفينة وقد فتحت أشرعتها تنتظر قدومه[1].

كما نجد الاسترجاع عند عمي سحنون وهو يستذكر تاريخ جده الذي دائما يقسم برأسه (ورحمة جدي الدنداني) عندما سأله محمد لماذا تقسم برأس جدك، وتقفز على رأس أبيك؟ فأخبره قصة جده الذي كان يقول الشعر ضد الاستعمار، شعر شعبي، يدندن به كل مرة، كان في شعره يحكي تاريخ الأجداد وبطولاتهم الكثيرة، فكان كل مرة يأخذ للسجن ويهدد بالموت إن هو استمر في قرض مثل هذا الشعر، لكنه لم يستطع التخلص من هذه العادة، ورغم خوفه من السجن والموت وكان الناس يلتقطونها بسرعة حفظا ونشرا، حتى حكم على نفسه بالموت داخل السجن، ذات صباح مات وهو يدندن قتلته الدندنة...

ونجد الاسترجاع قصير المدى عند مليكة وهي تتحدث إلى إحدى المجاهدات التي زارتها في بيت زوجها لتطمئنها على حال أخيها رشيد، وكانت مليكة تريد أن تعرف منها أخبار عن زوجها أحمد الذي انظم كذلك إلى صفوف المجاهدين في الجبال، فتذكرت كلام خالتي البهجة وهي تحدثها عن المجاهدين "**إنهم ملائكة يسكنون قمم الجبال القريبة من السحب، كل واحد منهم يصبح نسرا يصطاد فريسته من الأعداء كالنسر...فلا يرضى بغير القمم الشامخة بديلا، وعندما يموت ميتة النسر، فلا يقدر أي حيوان آخر على الوصول لجثته، فتظل بلحمها ودمها إلى أبد الآبدين**"[2].

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص21.

[2]– المرجع نفسه، ص79.

ومن الاسترجاعات في الرواية استرجاع خالتي البهجة، فتعود بها الذاكرة إلى شبابها عند زيارتها لبيت مليكة، تذكرت جمالها الفاتن وكيف أنها تزوجت مرتين وتطلقت بسبب العقم "**كنت أجمل النساء يا مليكة...**" [1]، تذكرت زوجها الثاني وحبه الكبير لها وتعلقه بها لكن ضغوط العائلة كانت أقوى منهما، فأرغموه على أن يطلقها ويتزوج بأخرى تنجب له الأطفال "**زوجي الثاني لم يرد الاستغناء عني لكن ضغوط العائلة هي التي غلبته وغلبتني، أحبني كثيرا وأحببته أكثر وكدنا نهجر المدينة إلى مدينة أخرى، نهرب بحبنا لنعيش في هناء بعيدا عن تلك الضغوط، لكنني في آخر لحظة رفضت الهجرة وأرغمته على عدم التنكر لأهله، رجوته أن يطلقني ويحقق رغبتهم في التزوج من أخرى غير عاقر...**"[2].

في رواية ذاكرة الجسد للكاتبة أحلام مستغانمي[3] نجد أن البطل "خالد بن طوبال" الذي وظفته الكاتبة أحسن توظيف، فهو راوٍ خبير في التذكر والتصوير، فالرواية من أولها إلى آخرها وليدة هذه الذاكرة

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص120.

[2]– المرجع نفسه، ص121.

[3] - أحلام مستغانمي: من مواليد تونس إبان الثورة التحريرية. بعد الاستقلال عاد جميع أفراد أسرتها إلى الوطن، واستقرت بالجزائر العاصمة، حيث كان الأب يشغل منصب مستشار تقني لدى رئاسة الجمهورية. بعد الاستقلال كانت أحلام مع أول فوج للبنات يتابع تعليمه في مدرسة الثعالبية، أول مدرسة معربة للبنات في العاصمة، وتنتقل منها إلى ثانوية عائشة أم المؤمنين. لتتخرج من سنة 1971 من كلية الآداب في الجزائر ضمن أول دفعة معربة تتخرج بعد الاستقلال من جامعات الجزائر. قبل أن تبلغ أحلام الثامنة عشر سنة، وأثناء إعدادها لشهادة البكالوريا كانت تعمل لتساعد عائلتها، فكانت تعد وتقدم برنامجا يوميا في الإذاعة الجزائرية يبث يوميا في ساعة متأخرة من المساء، تحت عنوان "همسات". وقد لاقت تلك المحاولات الشعرية نجاحا كبيرا، وأسهمت في ميلاد اسم أحلام مستغانمي الشعري الذي وجد له سندا في صوتها الإذاعي المميز وفي مقالات وقصائد كانت أحلا تنشرها في الصحافة الجزائرية. انتقلت أحلام مستغانمي إلى فرنسا في سبعينيات القرن الماضي، لتتزوج من صحفي لبناني بباريس. وابتعدت عن الحياة الثقافية لبضع سنوات بعد زواجها. تحصلت على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة 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 منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم "اليونسكو" لتصبح فنانة اليونسكو من أجل السلام وحاملة رسالة المنظمة من أجل السلام لمدة عامين، باعتبارها إحدى الكاتبات العربيات الأكثر تأثيراً، ومؤلفاتها من بين الأعمال الأكثر رواجاً في العالم. من إصداراتها في الشعر: ديوان بعنوان "على مرفأ الأيام"، سنة 1972. ديوان بعنوان "الكتابة في لحظة عري"، سنة 1976. صدر لها كتاب "الجزائر، المرأة والكتابة"، سنة 1985. صدر لها كتاب "نسيان كوم" 2009. "ذاكرة الجسد" رواية، 1993. نالت بها جائزة نجيب محفوظ سنة 1998، كما ذكرت ضمن أفضل مئة رواية عربية. "فوضى الحواس". رواية، 1996. "عابر سرير". رواية، 2003."الأسود يليق بك". رواية، 2012. "قلوبهم معنا وقنابلهم علينا". أصدرته مستغانمي تزامنا مع إصدار نسيان كوم. ديوان "عليك اللهفة". الجوائز التي تحصلت عليها: جائزة نجيب محفوظ سنة 1998. وسام الشرف الجزائري 2006. درع بيروت 2008. الشخصية الثقافية الجزائرية 2009. جائزة مهرجانات بيروت الدولية للإبداع، سنة 2014...

وتداعياتها، والذاكرة تحكمها اللغة على نحو يتجاوز الواقع، أو يظل واقعا محتملا، ذلك أن الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن، كما يعني في الوقت نفسه تمددا داخليا لهذا الوجود ذاته، وحين يصبح وجود الوطن داخليا تنشط حركة الخيال، وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيتفرق المكان الواحد على أمكنة عدة، لذا تستمر ذاكرة خالد بن طوبال في استرجاع أحداث الماضي، واستحضار الأشياء الموجودة، أو المحيطة بالمكان، تستفز ذاكرته على البوح والكلام. يقول خالد:" **كل شيء يستفزني الليلة...وأشعر أنني أكتب أخيراً شيئاً مدهشاً، لن أمزقه كالعادة.**

فما أوجع هذه الصدفة التي تعود بي، بعد كل هذه السنوات، إلى هنا، إلى المكان نفسه، لأجد جثث من أحبهم في انتظاري....أغلق باب غرفتي وأشرع النافذة...أحاول أن أرى شيئاً آخر غير نفسي وإذا النافذة تطل علي...". [1]

قبل التفصيل في هذه الدراسة ارتأيت تقديم لمحة عن دلالة عنوان الرواية الذي يندرج ضمن نوع العناوين التي تحقق الوظيفة التي قال بها أمبرتو إيكو (الوظيفة التشويشية) أي العناوين التي تشوش فكر القارئ، وتحدث نوع من الصدمة لديه، وجعله في حيرة وارتباك، وفي هذا السياق يقول الباحث والناقد عبد الحق بلعابد: "العنوان مجموع معقد أحيانا أو مربك وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده قدرتنا على تحليله وتأويله"[2]، فالمتلقي لعنوان ذاكرة الجسد يجد نفسه في ارتباك وقلق لأن هذا العنوان يجمع بين كلمتين متنافرتين دلاليا، كلمة ذاكرة المتعلقة بالذهن، وكلمة الجسد المتعلقة بكائن مادي معروف، مما يطرح عدة استفسارات في ذهن القارئ مثل: كيف يكون للجسد ذاكرة ؟ هل يمكننا أن نتذكر فعلا بأجسادنا؟ وما هي العلاقة بين الذاكرة والجسد؟ فينفتح العنوان هنا على عدة احتمالات تتدرج في مستوى التأويل الذي يفعله المتلقي، وذلك لأن أول عملية يحاول المتلقي ممارستها عند تلقي هذا العنوان كعلامة، هي البحث في عناصر عن العلاقة السببية بينهما، كالعلاقة السببية بين كلمتي ذاكرة وجسد، وذلك نظرا للربط الدلالي الذي يحدثه الربط بين هاتين الكلمتين.

يتمثل الخرق الدلالي في عبارة العنوان (ذاكرة الجسد) في التناقض الذي يربط بين هاتين الكلمتين المتنافرتين دلاليا، إذ وردت البنية التكوينية لهذا العنوان على شكل جملة اسمية ذات(مركب اسمي) مكونة من كلمتين، الأولى ذاكرة والثانية جسد وهي أيضا كلمة مكتفية الدلالة، فالجسد هو جسم الإنسان المعروف يحمل مجموعة من الدلالات مثل: الحضور، الحس، ويتعلق بكائن مادي ملموس، مما يجعل "علاقة تكوينية العنوان وفق

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار نوفل، ط5، بيروت، 2013، ص23.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 56.

هاتين الكلمتين لا تمت الواحدة منهما للأخرى بصلة، ذلك أن الذاكرة لا يمكن حصرها في الجسد باعتبارها كائن عضوي لأنها محصورة في الحيز النفساني".[1]

وهذا ما يجعل من (ذاكرة الجسد) عنوانا مغريا يجذب القارئ إلى أغوار النص قصد الكشف عن دلالاته العميقة، فالعنوان عموما " يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة"[2].

إن الخرق الدلالي الذي تحدثه كلمتي عنوان (ذاكرة الجسد) يخرج هاتين الكلمتين من دلالتهما الحرفية، ويربط بينهما بعلاقة غير مألوفة، فعنوان (ذاكرة الجسد) له دلالة حرفية هي: ذاكرة: قوة نفسية موجودة على مستوى الذهن، نقوم بوظيفة التذكر، الجسد: كائن عضوي، مادي، ملموس، يرتبط بالحواس، لا يقوم بوظيفة التذكر، وكذلك فالعنوان (ذاكرة الجسد) يحدث خرقا دلاليا: هو إسناد وظيفة التذكر للجسد، وكذلك قدرة الجسد على امتلاك ذاكرة خاصة به.

من الدلالة الحرفية والخرق الدلالي لعنوان (ذاكرة الجسد) نستنتج أن الرابطة بين دلالة الذاكرة ودلالة الجسد على سبيل الاستعارة دلالة استعارية، كذلك نستنتج أن الربط الدلالي لكلمتي: (الذاكرة) و(الجسد) يحقق دلالة استعارية تنبثق من إسناد وظيفة التذكر للجسد، مما يحقق الدلالة الاستعارية للعنوان، فالعنوان عبارة عن(استعارة) شبهت فيها الكاتبة الجسد بالذهن، وأبقت لازمة من لوازمه (الذاكرة)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات (الذاكرة) للجسد، وليس للذهن على سبيل الاستعارة المكنية، تذكر فذكرت المشبه (الجسد)، وحذفت المشبه به (الذهن).

وتصور هذه الاستعارة (الجسد)على انه (ذهن) لديه ذاكرة ويملك القدرة على استحضار الماضي، وهذه الدلالة تنبثق من فقدان(الجسد) السمات اللازمة فيه مثل: (مادي)، (ملموس)، (حواس)، واكتساب إحدى السمات اللازمة في الذهن وهي (الذاكرة) التي تصبح سمة عرضية في الجسد على النحو التالي:

السمات اللازمة في الجسد هي إنسان (ملموس– مادي– ذاكرة – حواس – كائن بيولوجي).

السمات اللازمة في الذهن: هي(مجرد – معنوي – ذاكرة – حواس – قوة نفسية).

---

(1)– سليم بركات، مقالة في كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006، ص 138.

(2)– بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص 33.

تعمل الدلالة الاستعارية لـ (ذاكرة الجسد) على جعل عنوان نص الرواية استفزازي، ودعوة للفضول لمعرفة محتوى النص الروائي واكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية التي تؤهله لتلقي ايجابي وجمالي لدلالة هذا العنوان. [1]

حيث يلجأ المتلقي إزاء هذا العنوان إلى إعمال الفكر وإمعان النظر لمحاولة إيجاد إجابة للسؤال الذي يطرحه هو: ما هي علاقة الجسد بالذاكرة؟ " فالمعروف عن العنوان أنه يطرح دائما تساؤلا لا يفك تشفيره إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية" [2].

وللإجابة عن هذا التساؤل يجد المتلقي نفسه مضطرا لأن يلجأ إلى تأويل استعارة (ذاكرة الجسد) بغية استنطاق ما سكت عنه هذا العنوان وكشف رموزه، والمعروف أيضا أن من واجب العنوان أن "يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه"[3]، والذي لا يصل إليه المتلقي إلا بعد قراءة الرواية من بدايتها إلى نهايتها.

ولعل عنوان ذاكرة الجسد ينفتح على دلالات مختلفة ومتعددة، لا يمكن للمتلقي حصرها إلا بالعودة إلى نص الرواية حيث يتمكن من الوصول إلى دلالته العميقة، وذلك لأن العنوان بشكل عام "هو نظام دلالي رامز له بنيته السطحية، ومستواه العميق، الذي لا يدرك إلا بالغوص في أعماق النص الروائي" [4]، و فيما يلي محاولة إلى فهم العنوان انطلاقا من تأويل رمزيته هذه الاستعارة، استنادا بسياق الرواية ، بهدف إيجاد العلاقة بين العنوان والنص.

فكلمة (ذاكرة) لها دلالة الماضي حيث جاء تعريفها على أنها "قوة نفسية تصف الأشياء في الذهن ونحضرها للعقل عند الاقتضاء"[5] بصفة إرادية وغير إرادية، ومن هنا تكتسب وظيفتها في استحضار الماضي، أي نقل أحداث وقعت في زمن ماض إلى زمن حاضر فتكون بذلك شاهدة على تلك الأحداث، من خلال قراءتنا لرواية ذاكرة الجسد تبين لنا أن الذاكرة حاضرة من بداية الرواية إلى نهايتها.

تعتمد الكاتبة أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد على الاسترجاع الذي يبدأ من حيث انتهت إليه الحكاية، ولذا تبقى الذاكرة ديدن الرواية في استرجاع الأحداث ومع استرجاع الأحداث، يسترجع العالم

---

(1) – سليم بركات، مقالة في كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية، ص 138.

(2)– المرجع نفسه، ص 138.

(3)– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية "أحلام مستغانمي"، ص 42.

(4)– بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص 50.

(5)– علي بن هادي وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي ألف بائي، ص 354.

الحميمي المنجز في الماضي، ليعيش حاضره عبر التخييل الذي يعطي للرواية إيقاعا خاصا، تلعب فيه اللغة بما تملك من انزياحات سطوتها.

من الاسترجاعات في الرواية ما يتعلق بطفولة خالد وشبابه، ومنها ما يتعلق بذكريات الثورة واشتراكه فيها، بهدف تقديم ماضي شخصه، الذي يتقاطع مع ماضي حياة فيكون استرجاعًا بنائيًا؛ إذ يترتب ما يحدث الآن على ما حدث سابقًا. ويتعلق الثالث بماضي أشخاص بهدف تقديمهم للقارئ لفهم أدوارهم في الحاضر الروائي.

من أحداث الطفولة نجد أن استرجاع خالد بن طوبال لحياة أمه ووفاتها يشكل ديمومة نفسية؛ إذ يعود إلى هذه الأحداث مرارًا لشدة أثرها في نفسه، فيعود في الفصل الثاني، لدى رؤيته لسوار حياة إلى سوار أمه الذي لم تخلعه يومًا "**وقبل أن تصلني كلماتك...كان نظري قد توقف عند ذلك السوار الذي يزين معصمك العاري الممدود نحوي.**

كانت إحدى الحلي القسنطينية التي تعرف من ذهبها الأصفر المضفور، ومن نقشتها المميزة.تلك "الخلاخل" التي لم يكن يخلو منها في الماضي، جهاز عروس ولا معصم امرأة من الشرق الجزائري.

مددت يدي إليك دون أن أرفع عيني تماما عنه. وفي عمر لحظة، عادت ذاكرتي عمراً إلى الوراء. إلى معصم "امّا" الذي لم يفارقه هذا السوار قط"[1].

ويعود إلى ذكرى وفاتها وما فعلته النسوة بملابسها؛ لعله يستدل بأحداث الماضي على ما يجب فعله الآن بحقيبة زياد بعد وفاته "**أحاول أن أتذكر ماذا يفعل الناس بأشياء الموتى. بثيابهم مثلاً وحاجاتهم الخاصة. فتعود "امًا" إلى الذاكرة ومعها تلك الأيام المؤلمة التي سبقت وتلت وفاتها.**

أتذكر ثيابها وأشياءها، أتذكر "كندورتها" العنابي التي لم تكن أجمل أثوابها، ولكنها كانت أحب أثوابها إليّ. فقد تعودت أن أراها تلبسها في كل المناسبات...سألت عن تلك "الكندورة" بعد أيام من وفاة "امّا" فقيل لي بشيء من الاستغراب إنها أعطيت، مع أشياء أخرى، للنساء الفقيرات، اللاتي حضرن لإعداد الطعام في ذلك اليوم."[2]، وبعد عودته إلى قسنطينة يستذكر نومه إلى جوارها، كما يستحضر أمام قبرها وصاياها ونصائحها، مؤكدًا أنه لم يستطع تعويضها بأية امرأة. " **"اما" عوضتها بألف امرأة**

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ص236.

أخرى ..ولم أكبر. عوضت صدرها بألف صدر أجمل ولم أرتو. عوضت حبها بألف قصة حب..ولم أشف.كانت عطرًا غير قابل للتكرار، لوحة غير قابلة للتقليد ولا للتزوير [1]".

ويعيده صيام حياة واهتمامها بشعائر الدين إلى طفولته، حيث كان يجلس على الحصير، ويردد آيات قرآنية لا يفهمها، ويستذكر تعليق والده لشهادته المدرسية، ولحظة وداعه لأخيه حسان ليلة ذهابه للجبهة، كما يعود إلى ماض أبعد، حيث قصة جده الذي انتحر وقصة "صالح باي" لدى رؤيته لمزار " سيدي الغراب"، كما يأتي على مراهقته والنساء اللاتي أحبهن، ولشدة ألمه يوم عرس حياة وحاجته لمن يعلمه العذاب دون نزيف، يستذكر أولياء قسنطينة، وأباه الذي كان يدخل السفود إلى جسده دون ألم.

كما يستذكر خالد سي الطاهر قدوته وقائده في الجبهة ولقاءه الأول معه، هذا الاسترجاع الذي يمتد مداه إلى سنة 1945 وهي أطول مدة صريحة يرويها السارد بقرينة زمنية دلت على مدى الاستذكار الذي تجاوز بكثير زمن السرد، حيث يعود السارد خالد في هذا المقطع الاستذكاري بذاكرته إلى فترة الاحتلال ودخوله سجن الكديا إثر مظاهرات 8 ماي 1945 التي شهدتها مناطق عدة من الشرق الجزائري أبرزها قالمة، سطيف، خراطة، وقد كانت البوابة الأولى له للانخراط في صفوف الجبهة "**في سجن "الكديا" كان موعدي النضالي الأول مع سي الطاهر.**

كان موعدا مشحوناً بالأحاسيس المتطرفة، وبدهشة الاعتقال الأول، بعنفوانه.. وبخوفه. وكان سي الطاهر الذي استدرجني إلى الثورة يوماً بعد آخر، يدري أنه مسؤول عن وجودي يومها هناك. وربما كان يشفق سرا على سنواتي الست عشرة، على طفولتي المبتورة، وعلى "اما" التي كان يعرفها جيداً. [...] وكان سجن الكديا وقتها، ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر مظاهرات 8 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيهما أول عربون للثورة،متمثلاً في دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء سقطوا في تظاهرة واحدة، وعشرات الآلاف من المساجين التي ضاقت بهم الزنازين... [2]".

لقد امتد هذا المقطع السردي على مساحة نصية يغطيها الاستذكار من زمن السرد تقارب الثلاث صفحات (28 ،29، 30) كان تركيز السارد فيها على دخوله الأول للسجن والتقائه بسي الطاهر، والتأثير

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص312.

[2]– المرجع نفسه، ص28.

الكبير الذي طبعه على ذاكرته وحياته من بعد، وعلى المظاهرات التي حصدت كثيرا من الشهداء وأدخلت أعداداً هائلة من المتظاهرين (قدرها الاستذكار بعشرات الآلاف في سجون الاحتلال).

يقدم الاسترجاع تعريفا عاما للمظاهرات، مركزها، وعدد شهدائها وسجنائها، وما يكاد القارئ يدخل في الاستذكار ويغوص مع خالد في ذاكرته ويتعمق في الأحداث حتى يقفز السرد إلى استذكار آخر أقل مدى بعشر سنوات كما حددها السرد، ما يؤكد تداخل الذكريات وتزاحمها في ذاكرة خالد، وتتدافع تباعا فتطفو إلى سطح السرد الحاضر، وذلك حين يسترجع سنة التحاقه بالثورة " **أي صدفة...أن يعود القدر بعد عشر سنوات تماماً، ليضعني مع سي الطاهر في تجربة كفاحية مسلحة هذه المرة!**

عام 1955.. وفي شهر أيلول بالذات، التحقت بالجبهة.

كان رفاقي يبدأون سنة دراسية ستكون الحاسمة، وكنت في عامي الخامس والعشرين أبدأ حياتي الأخرى. أذكر أن استقبال سي الطاهر لي فاجأني وقتها. لم يسألني عن أي تفاصيل خاصة عن حياتي أو دراستي. لم يسألني حتى كيف أخذت قرار التحاقي بالجبهة "[1].

جاء هذا الاستذكار على لسان خالد محددا مداه بالتحاقه بالثورة سنة 1955 وبالضبط في شهر أيلول.

تضطلع الرواية بتكرار موضوع سجن الكديا الذي أخذ النصيب الأكبر من التدوين استرجاعا، وفي كل مرة كان يتكرر يضيف أحداثا ومعلومات جديدة من قبل السارد خالد، هذا المقطع الذي يتواتر يكاد يكون بالصيغة ذاتها والمعلومات كذلك في معظم المرات، فيذكر تاريخ المظاهرات ومكانها وعدد المساجين الهائل، مع إضافة معلومة جديدة تتمثل في تاريخ المحاكمة العسكرية لا غير(شهر حزيران) بالذات وهو 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 تظاهرات ماي 1945 حيث تمت محاكمتنا في بداية حزيران أمام محكمة عسكرية** [2] ".

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؟. وكان خالد يعود إلى الزمن الحاضر لوصف حالته وما فعل حب أحلام به، ثم ما

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص30، 31.

[2]– المرجع نفسه، ص228.

يلبث أن يعود إلى الاسترجاع مرة أخرى، كما تتخللها وقفة وصفية حين انضم إلى الثورة سنة1955. وتتكاثف المعلومات في استرجاع محكي سجن الكديا، الأمر الذي جعل الحديث عن سجن الكديا يتواتر أكثر من مرة، فقد امتد هذا الاسترجاع حتى الصفحة 325، وحاول من خلاله خالد تقديم أكبر قدر ممكن من المعلومات، عدد الذين اعتقلوا خلال المظاهرات (خمسة آلاف سجين)، وطرق التعذيب، المناطق التي شملتها المظاهرات، عدد الشهداء الذين سقطوا في ذلك اليوم "**خمسة وأربعون ألف شهيد سقطوا في تظاهرات هزت الشرق الجزائري كله بين قسنطينة وسطيف وقالمة وخراطة.**

وكانوا أول دفعة رسمية لشهداء الجزائر. جاء استشهادهم سابقا لحرب التحرير بسنوات. [1]".

ومن أبرز الأسماء التي ذكرها إسماعيل شعلال الذي كان عامل بناء، وكانت له مهمة حفظ وثائق حزب الشعب وأرشيفه السري. وكان أول من تلقى زيارة الاستخبارات العامة الذين دقوا باب غرفته الصغيرة صارخين البوليس، افتح، وبدل أن يفتح الباب فتح النافذة ورمى بنفسه على وادي الرمال ليموت هو وسره في أودية قسنطينة العميقة حتى لا يبوح بأسماء أصحابه تحت التعذيب. وعبد الكريم بن وطاف "**الذي كانت صرخات تعذيبه تصل إلى زنزانتنا، خنجرا يخترق جسدنا أيضا ويبعث فيه الشحنات الكهربائية نفسها**[2]". وقد توقف كثيرا عند اسم بلال حسين "**أقرب صديق إلى سي الطاهر، أحد رجال التاريخ المجهولين وأحد ضحاياه** [3]". كان بلال نجارا، لكن على يده تعلم جيل بأكمله الوطنية. فقد كان مقره القائم تحت جسر سيدي راشد مقر الاجتماعات السرية.

يسترسل خالد في الحديث عن بلال حسين وكيف كان يعد كثيرا من الشبان وخالد أحدهم سياسيا للانخراط في حزب الشعب، وكان أول من ألقي القبض عليه في تلك المظاهرات، حيث " **قضى سنتين في السجن والتعذيب ترك فيها جلده على آلات التعذيب، أذكر أنه ظل لعدة أيام عاري الصدر، عاجزا حتى أن يضع قميصا على جلده، حتى لا يلتصق بجراحه المفتوحة...ثم خرج محكوما عليه بالنفي والرقابة المشددة، وعاش منضلا في المعارك المجهولة، ملاحقا مطاردا حتى الاستقلال**[4]".

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

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص303.

[2]– المرجع نفسه، ص303.

[3]– المرجع نفسه، ص304.

[4]– المرجع نفسه، ص305.

السلطة "**لم يمت إلا مؤخراً في عامه الواحد والثمانين في 27 ماي 1988، في الشهر نفسه الذي مات فيه لأول مرة.**

مات بائسا، أعمى، 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 خطوات...ثم عادوا إلى سيارتهم الرسمية، دون أدنى شعور بالذنب"[1].

ويتكرر هنا التحديد الزمني ليعلمنا بتاريخ وفاة حسين بلال باليوم والشهر والسنة، وهو إذ يركز على هذه الشخصية فلما لها من أهمية في بناء شخصية السارد النضالية فيما بعد، وفي الوقت نفسه نقد السلطة الحاضرة وتغييبها لهذا الاسم كما غيبت الكثير غيره.

ثم يعود السارد إلى استرجاع بعيد المدى ودوما في الموضوع نفسه (سجن الكديا) ولكن هذه المرة عشر سنوات من بعد، والغاية منه استعراض بعض الشخصيات البطولية التي صنعت مجد الجزائر والتي مرت على هذه السجن كمعلومات جديدة يضيفها السرد، كان ثلاثون من قادة الثورة ورجالها الأوائل ينتظرون تنفيذ حكم الإعدام ومن أبرز الأسماء مصطفى بن بولعيد، الطاهر الزبيري، باجي مختار، محمد لايفا وآخرون، يحكي دخولهم للزنزانة رقم 8 التي احتضنت عددهم الثلاثين، ثم فرار أحد عشر منهم، يوم 10 نوفمبر 1958، بعد صلاة المغرب، وبين الساعة السابعة والثامنة مساء بالتحديد.

لقد أوكلت للاسترجاع مهمة تأريخ الأحداث توثيقها بصورة موضوعية وبدقة كاملة باليوم والشهر والسنة والساعة، حتى أنه تتبع سجناء الزنزانة رقم8 ومسار حياتهم ويطلعنا أنه مازال اثنين منهم على قيد الحياة حتى ساعة زمن الكتابة (1988)، والبقية شهدوا إعداما في السجن، ومن فروا ماتوا في معارك مختلفة.

كما يسترجع بعد رؤيته لسجن الكديا إثر عودته لقسنطينة سجين آخر هو الروائي "كاتب ياسين" الذي جمعته مع خالد أسوار سجن الكديا، إثر مظاهرات 8 ماي 1945، فرغم أنه لم تجمعه به سوى بضع أسابيع ولم يلقاه بعد ذلك إلا بعد مرور سنوات عديدة، إلا أنه يتذكر عمره آنذاك (16 سنة)، ومدة مكوثه بالسجن (14 شهراً)، وابنة عمه نجمة التي أحبها وهي تكبره بعشر سنوات (26 سنة).

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص305.

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

وإذا كان مرور خالد بسجن الكديا في سنة 1988 قد أعاده إلى سنة 1945، فإن حديثه عن كاتب ياسين في سنة 1945 قاده إلى تذكره بعد الاستقلال في تونس وهو يلقي محاضرته، وهو أمر يؤكد توالد الذكريات وتناسلها تباعا وهو المؤسس لهذا الاسترجاع.

لقد مكننا استرجاع محكي سجن الكديا ولا سيما الممتد من الصفحة 302 إلى الصفحة 310، رغم تقطعه أحيانا إلا أنه تقريبا بقي في المدى نفسه، من الإطلاع على ماضي خالد أكثر وبعض المعطيات التاريخية المهمة التي أصبحت انطلاقا من ذاكرة خالد، حياة أخرى يعيشها في عزه وعنفوانه في زمن الخيبات، لا سيما الوطنية منها.

وأمام وقوف حياة مقابل لوحته "حنين" يعود إلى قصة رسمه لهذه اللوحة، بهدف بيان الصلة بينهما " **وهاهي حنين لوحتي الأولى، وجوار تاريخ رسمها (تونس57) توقيعي الذي وضعته لأول مرة أسفل لوحة. تماما كما وضعته أسفل اسمك، وتاريخ ميلادك الجديد، ذات خريف من عام 1957، وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة**".[1] وقوله "**رسمتها منذ خمس وعشرين سنة، وكان قد مر على بتر ذراعي اليسرى أقل من شهر.**

لم تكن محاولة للإبداع ولا لدخول التاريخ. كانت محاولة للحياة فقط، والخروج من اليأس. رسمتها كما يرسم تلميذ سئل في حصة الفنون:"ارسم أقرب منظر إلى نفسك".

إنها الجملة التي قالها لي ذلك الطبيب اليوغسلافي الذي قدم مع بعض الأطباء من الدول الاشتراكية إلى تونس، لمعالجة الجرحى الجزائريين، والذي أشرف على عملية بتر ذراعي وظل يتابع تطوراتي الصحية والنفسية في ما بعد"[2].

كما يسترجع قصة جرحه لإخبار حياة بهذا الجرح، بعد أن أتى عليه مرارًا في مونولوج داخلي. ولدى قراءته لرسالة زياد التي يعلن فيها قدومه إليه، يسترجع الرسائل التي كان سجناء الثورة يبعثون بها

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص57.

[2]– المرجع نفسه، ص53.

إلى أهاليهم أيام حرب التحرير. كما يسترجع الليلة التي عبر فيها الحدود الجزائرية التونسية، بجسد محموم وذراع تنزف، وهو يحمل وصية سي الطاهر بتسمية ابنته في دار البلدية واختار لها اسم أحلام.

أما في رواية "تاء الخجل" للكاتبة فضيلة الفاروق[1]، وقبل أن نبدأ في دراسة تقنية الاسترجاع ارتأيت تقديم لمحة عن دلالة العنوان الذي صيغ بطريقة جعلته يؤكد على كل معاني الانحطاط المرتبطة بالأنثى إلى حد الخجل، هذا العنوان يعبر بعمق عن متن الرواية المرتبطة بالقهر والظلم والتعسف، أين تعالج الساردة (البطلة) صوت المرأة المختنق، حيث نجدها تعبر عن هذه التاء بشكل ملفت في بداية متن النص إذ تقول :" منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء الخجل، كل شيء عنهن كان تاء الخجل"[2]، فهذه العبارة تحمل دلالة بالغة حول كل ما تعانيه البطلة (الساردة) في كنف المجتمع البطرياركي منذ القديم.

وبالعودة إلى السياق اللغوي تستوقفنا هذه (التاء)، فـ(تاء) المؤنث في اللغة العربية تحتل الدرجة السفلى أو الدرجة الثانية بعد المذكر المتعالي، ولو عدنا إلى ضمائر اللغة (أنا، أنت، أنت) نجد ضمير المتكلم (أنا) بألف مد طويلة، يحمل من السمو والرفعة والتبجيل ما يؤهله ليكون واقفا فوق الجميع فهو محرك خطاب الذات، ثم يأتي في المرتبة الثانية المخاطب المذكر (أنت) وهو اقل درجة من ضمير المتكلم (أنا)، بصفته مصدر الصوت وملفت الأنظار ومصدر الأوامر، ثم بدرجة تراتبية اقل يأتي ضمير المؤنث (أنت) مع خفضه، أي مع التصغير

(1)– فضيلة الفاروق: إعلامية وكاتبة جزائرية مقيمة ببيروت. من مواليد 20 نوفمبر 1967 في مدينة آريس، ولاية باتنة. تنتمي لعائلة ملكمي الثورية المثقفة التي اشتهرت بمهنة الطب في المنطقة، واليوم أغلب أفراد عائلتها يعملون بحقل الرياضيات والإعلام الآلي والقضاء بين مدينة باتنة وبسكرة وآريس وتازولت. تحصلت على شهادة البكالوريا_ شعبة الرياضيات_ ثانوية مالك حداد، قسنطينة، 1987. درست سنتين في كلية الطب _ جامعة باتنة، بين سنتي 1989 و1987. تحصلت على شهادة ليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة قسنطينة، 1994. مذكرة التخرج كانت بعنوان "دراسة تحليلية لرواية الكاتبة الجزائرية "آسيا جبار" (بعيدا عن المدينة) باللغة الفرنسية". تحصلت على شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بدرجة مشرف جدا، جامعة قسنطينة، 2000. مسجلة في جامعة وهران لتحضير أطروحة دكتوراه في النقد المعاصر، مشروع الأطروحة "كتابة غادة السمان من منظور جمالية التلقي". غادرت الجزائر نهائيا في التاسع من أكتوبر سنة 1995 نحو بيروت التي خرجت من حربها الأهلية للتو. وفي بيروت بدأت مرحلة جديدة من حياتها. عالم جديد مفتوح وواسع، ثقافات مختلفة. ديانات مختلفة. أفق لا نهاية له.عضو مؤسس في "نادي الاثنين"، وهو نادي أدبي أثرى الحياة الأدبية داخل جامعة قسنطينة. التحقت بالإذاعة الوطنية وقدمت برامج ثقافية، كما كتبت في جريدة "النصر" الحكومية. من أعمالها الأدبية: لحظة لاختلاس الحب، مجموعة قصصية، 1997. مزاج مراهقة، رواية 1999. تاء الخجل، رواية 2005. اكتشاف الشهوة، رواية 2005. أقاليم الخوف، رواية 2010.

(2)– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس، ط1، بيروت، 2003، ص 11.

من شأنه، بصحبة حروف مكتومة خانقة للأنفاس[1]، ليحتل في اللغة المرتبة ذاتها التي تحتلها المرأة في المجتمع.

فحتى اللغة قللت من قيمة المرأة ومن قدرتها ووزنها " وألجمتها على التجوال في تفاصيل الكلمة ودقائقها، بينما أتيح للمذكر مجال التحرك بشيء من الحرية الممكنة التي تؤهله للهيمنة والسيادة، وهذا ما يذكرنا بما قالته الروائية "أحلام مستغانمي" في مثل هذا المعنى أنثى عباءتها كلمات لا تصل حتى إلى ركبتي الأسئلة (...)"[2]، لتساهم اللغة بذلك في اضطهاد المرأة وتمييزها عن الرجل، عن طريق تثبيت صفات الضعف والوهن والجبن فيها، حيث تنزعنا من عالم (طبيعي) لتقذف بنا إلى عالم (ثقافي) يصنعه الرجال.

لقد أدى عنوان الرواية وظيفة (تحديد المضمون) [3]، حسب تصنيف جيرار جينيت إلى درجة كبيرة حيث سمح بالتغلغل إلى مضمون الرواية، والكشف عن أسرارها قبل الاطلاع عليها، فجاءت عبارة (تاء الخجل) تحمل كثير من معاني الدونية والقهر، لتؤدي هذه العبارة جزء كبيرا من رسالة الرواية.

عنوان (تاء الخجل) مركب إضافي، تحيل التاء بوصفها مؤنثة على عالم الانغلاق والسجن، إنها مشاكلة أيقونية بين علامة الأنوثة كما تتبدى في رسم الحرف (التاء المربوطة) وبين واقع الأنثى المحكوم بالتقييد والسجن والحجب، بينما تستبطن علامة الخجل بوصفها مؤشرا دلالة مجاورة هي الخطيئة، فالأنوثة خطيئة تقتضي الخجل والانعزال.

في الرواية نجد أن الساردة خالدة تتقمص قناع شهرزاد لتأخذ بزمام الحكي، من نقطة الحاضر أو ما يسميه (جيرار جينيت) المحكي الأول، وذلك في قولها: "**وتنطلق ركضا فيما ورق السنوات يتطاير ليتوقف عند الثلاثين**"[4]. فعند الثلاثين تكتب شهرزاد "تاء الخجل" سردها على الورق، مخالفة بذلك سرد شهرزاد الماضي، وتحدد الرواية لحظة الصفر بسؤالها لرفيق الطفولة :"**لعلك تتساءل ما الذي أعادني إليك اليوم؟** "[5]. لتغوص في عمق الماضي البعيد وتسترجع الأحداث منتهزة الفرصة لتعرض ماضيها

---

[1]– الأخضر بن السايح، نص المرأة وعنوان الكتابة، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية، التلقي الخطاب والتمثيلات، أيام 18 و19 نوفمبر، 2006، الجزائر، ص26.

[2]– المرجع نفسه، ص 26.

[3]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 74.

[4]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص18.

[5]– المرجع نفسه، ص14.

وماضي الشخصيات، مبررة عودتها بقولها:"**أكتب فأتوغل داخل أزقة الذاكرة المعتمة، وأستقر عندك، لقد عرفت أنني تجاوزت سن نسيان**"[1].

ويستمر هذا الاسترجاع الطويل مقتصا من جسد الرواية ما يزيد عن العشرين صفحة، تستعرض فيه وجعها. "**قد تفهمني بعد أن أسرد لك وجعي كله**". تسترجع حبها لنصر الدين "**وأنا على شرفة الرابعة عشرة، حين دغدغت مشاعري بنقائك، عشت الحيرة الأول لأول مرة، أبصف النساء أنا أم بصف الرجال؟**

لماذا اختلفت عن كل الرجال؟

ألأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي؟

أم لأنك اختلفت من أجلي؟

عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر،

ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال....

أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معاً؟

وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟ سافرت إلى العاصمة، وأنا سافرت إلى قسنطينة"[2].

وبعد أن تحكي له مشاكل البيت الكبير بنسائه الكثيرات تصل إلى القول:" **كم تأخر الوقت لأفكر فيك اليوم، وأسترجع خطوط قصة صنعتها وأنهيها بيدي**"[3]. من خلال هذا الماضي الذي تستعيده الرواية المتماهية بالشخصية المحورية، في الحاضر الممتد من الشتاء الماطر إلى شهر أفريل من الربيع، تسترجع أيضا أيام الطفولة.

ثم تسترجع ماضي أمها "**سأحدثك عن والدتي**[4]"، تعود وتسترجع باقتضاب كبير كيف أنها تزوجت من والدها بعد قصة حب، حيث أنه طلق زوجته لأجل الزواج بأمها، ثم لا ندري لماذا قالت أنها "**معلقة بزواج ليس زواجا تماما؟**"، وكأنها تطلق الأوصاف بمغالاة لرسم صورة بعينها ثم لا تعود لها في خضم الأحداث ولا تستثمرها في بناء الرواية.

---

(1)– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص33.

(2)– المرجع نفسه، ص10، 11.

(3)– المرجع نفسه، ص18.

(4)– المرجع نفسه، ص14.

كما نجد استرجاع قصير المدى يتعلق بزيارة رئيس التحرير لخالدة في الحي الجامعي في ساعة متأخرة من الليل، ليكلفها بمهمة، وهي التحدث في الصباح الباكر مع مجموعة من الفتيات حررن منذ ساعات من أيدي الإرهاب، بعضهن في المستشفى الجامعي في جناح خاص، وأكد أنه يريد الموضوع جاهزا بعد الظهر. وزيارتها في الصباح للمستشفى ولقاءها بيمينة.

تقول الساردة خالدة :" **وضع في يدي "تكليفاً بمهمة" ودلف في سيارته ومضى. ساعتها لم أكن أعرف أنني سأسلك منعرجا جديدا في حياتي، وأنني بشكل ما سأخاصمك، وسأكتبك بشكل لا يتوافق مع براءتك في قصصي القصيرة.**

وفي الحقيقة لم أكن واعية تماما بما كنت أحسه تجاهك، كانت مشاعري قد حلت عليها العاصفة بمجرد وقوفي أمام غرفة "يمينة"، شدتني جثتها التي تئن، إذ لم أتوقع أن أجد أي واحدة منهن بذلك الوضع، كانت إلى جانبها فتاة أخرى، ظلت تنظر إليَّ بعينين جامدتين، وضعت أوراقي جانباً، ومددت لها يدي لأسلم عليها، لم تتحرك، سألتني بجمودها ذاك:

- من أنتِ؟

كانت ترمقني بنظرة مختلفة، عدائية ومخيفة، وكان يجب أن أتصرف معها بشكل لا يثير عدائيتها أكثر.[1]"

فهذا المقطع الحكائي الاسترجاعي يدل على أحداث وقعت أثناء الستة أيام التي جرت فيها أحداث الرواية الأساسية، وهي تأثر خالدة بحالة يمينة تأثرا شديدا، تلك المرأة التي كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة على فراش الموت، وهو ما شكل هاجسا قويا في نفس الروائية، وجعلها تسرد بدقة ما جرى في ذلك الأسبوع قبل وفاة يمينة.

كما نجد استرجاع خالدة لعادات وتقليد رجال العائلة/السلطة الاجتماعية، وكيف كانت تعامل أمها وبقية نساء العائلة، هي صورة المجتمع الذكوري الذي يقيم تراتبية قمعية تضطهد المرأة بمباركة السلطة الدينية، "**...أما ما يجعلني فعلا أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من الغداء يأتي دورنا نحن النساء ...وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعلنا قطيع من الدرجة الثانية**"[2]، وكذلك قولها في موضع آخر:" **أي امرأة هذه التي تذهب إلى**

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص45، 46.

[2]- المرجع نفسه، ص24.

مقر حزب وتعلن انتماءها؟ أغلب النساء لسن مسؤولات عن أنفسهن فغالبا ما يقوم أحد رجال العائلة بتسجيلهن..." [1]، فالساردة خالدة تستذكر تبعية النساء للرجال في العائلة الذين ينوبون عنهم في القرار والفعل، كما تسترجع فرضها لشخصيتها ووجودها وسط العائلة ورفضها الخضوع والتبعية التي كانت على المرأة، من خلال نجاحاتها المستمرة، ورفضها الزواج من ابن عمها أحمد الذي اختاره لها رجال العائلة، وحصولها على شهادة البكالوريا، ورفض رجال العائلة ذهابها إلى الجامعة بحجة أن كل البنات اللواتي يذهبن إلى الجامعة يعدن حبالى، وانضمامها إلى جريدة "الرأي الآخر" المعارضة، وعملها كصحافية.

كما نجد الاسترجاع في استذكارات يمينة إحدى شخصيات الرواية، التي تستحضر حياتها مع أسرتها، واسترجاعها ليوم اختطافها، ويمكن أن نستشهد ببعض هذه الاسترجاعات، فنجد أن الرواية تغوص في الماضي البعيد من خلال ذاكرتها المفتوحة على أجمل قصة حب انتهت بالفشل "**عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر**[2]"، فالساردة خالدة لم تكن تتعدى الرابعة عشر وذلك في قولها:" **وأنا على شرفة الرابعة عشر، حيث دغدغت مشاعري بنقائك**" [3]، هذا النقاء الذي تستعيده يعكس احتفاءها بالماضي الجميل، وانتقاء اللحظات الأجمل والأنقى من حاضرها المفجع، الذي اختفت منه مظاهر الحب والنقاء. فالأشياء المتذكرة لا تستعاد كواقع فقط، بل إن يد الذاكرة تمتد إليها لتعيد تفسيرها وتعايشها من جديد وفق مقتضيات الحاضر.

وغاية الاسترجاع هنا ملء فراغات زمانية في السرد، بإيراد تفاصيل تخص ماضي خالدة لتنوير القارئ وإكمال الحكاية الأولى، ويعتبر مدى هذا الاسترجاع بالقياس إلى زمن القصة مدى بعيد، بالنظر إلى الإشارة المذكورة الخاصة بعمر خالدة بينما سعته اقتضت من جسد الرواية ثلاث عشرة صفحة، حيث تستعيد خالدة كذلك أيام الثانوية ثم الجامعة وسفرها إلى قسنطينة، وسفر حبيبها إلى العاصمة.

وتميزت هذه الاسترجاعات باختلافها من حيث الطول والقصر، وجميع الاسترجاعات طويلة المدى وخارجية تتعدى نقطة بداية الحكي. وجاء الفصلان الأول المعنون بـ"أنا وأنت" والثاني المعنون بـ"أنا ورجال العائلة"، عبارة عن فصلين استرجاعيين استعادت فيهما خالدة تفاصيل حياتها الماضية. لتبدأ في الفصل الثالث سرد أحداث الحاضر.

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص68.

[2]– المرجع نفسه، ص12.

[3]– المرجع نفسه، ص12.

1-2-2-الاستباق (الاستشراف) (prolepse):

هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد.

ويرى حسن بحراوي في تعريف الاستباق أنه "القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[1]. ويكون الاستباق في حالات كثيرة "مجرد استباق زمني الغرض نته التطلع إلى ما هو متوقع الحدوث أو محتمل الحدث في العالم المحكي[2]."

يحضر الاستباق في الروايات لكن أقل بكثير من الاسترجاع، في رواية لونجة والغول نجد الاستباق في الصفحات الأولى من الرواية، مع الزهرة والدة مليكة والتي تمني النفس وهي حامل كل عام بأن هذا الطفل الذي سيولد يأتي رزقه معه، فهي تتأمل الفرج والتغيير من باب الاستشراف، "**إن كل طفل يأتي برزقه معه**"[3]. تقول ذلك وهي تدرك جيدا أن ذلك غير صحيح، فيمتلئ قلبها هما وحزنا وقلقا من المستقبل وخوفها الدائم بما سيأتي به المستقبل من مفاجآت، والتي قليلا ما تكون سعيدة.

فلا يمر العام على الزهرة إلا وهي حامل أو نفساء لا تشعر بالسعادة وهي تفكر في أنها ستأتي بطفل، فهي تعيش الفقر والحرمان وليس باستطاعتها توفير أبسط ضروريات هذا الطفل، فيصبح المجيء بطفل مصدر للهم والقلق بدلا من أن يكون مصدرا للفرح والأمل.

كذلك نجد الاستباق مع الزهرة وهي تتحدث عن الزوج المستقبلي لابنتها مليكة في حديث لها مع أحدى الجارات وهي تحدثها عن جمال ابنتها مليكة "**يا سعدك يا الزهرة، أعطاك الله ابنة جميلة كالقمر الله يبارك..** [4] "، قالت لها لو كانت مليكة ابنتي لاشترطت فيمن يطلبها كل مال الأرض، فأجابتها الزهرة

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[2]- المرجع نفسه، ص133.

[3]- زهور ونيسي، لونجة والغول، ص14.

[4]- المرجع نفسه، ص15.

وهي تضحك مجاملة، هي لا تطلب سوى الستر والأخلاق والعائلة الطيبة فلا هي بالغنية حتى تطمع في مصاهرة الأغنياء، ولا هي بالتي تبيع ابنتها، راحة البال والهناء هو مطلبها الأول والأخير[1]...

كما نجد الاستباق في تنبأ السارد بالحالة التي سيؤول غليها حال عمال الميناء، محمد ورفقائه فهم عمال بسطاء يحملون كل ما يأتي على ظهر القوارب مقابل أجور أسبوعية بسيطة لا تكفي لتوفير أبسط ضروريات الحياة، هم رفقاء هذا العمل الشاق المضني والذي لا فائدة كبيرة ترجى من ورائه، ويرى السارد أن هؤلاء العمال "**سيشيخون ويتعبون في يوم من الأيام ليصبح رأسمالهم في خبر كان...**" [2]

ونجد عمال الميناء هذه المرة هم الذين يستشرفون مستقبلهم وما سيؤول إليه حالهم وحال أولادهم عندما سمعوا باندلاع الثورة وتنبؤا لردة فعل الاستعمار الفرنسي، لأن الفرنسيين هم الأقوى والأغنى والسادة، أما نحن فالأفقر والأضعف إننا خدمهم وعبيدهم. بالرغم من أننا أكثر منهم عددنا، لكنهم أقوى منا عدة وعتادا. " **فلنصل إذن على أرواحنا وعلى أبنائنا صلاة الجنازة إننا سنكون أول الضحايا..عندما تأتي فرنسا بطائراتها وتقصف المدن..عليها إن كانت قوية أن تقصف الجبال التي يحتمي بها المجاهدون الذين يضربونها وأشعلوا الثورة ضدها...ألم يشعلوها من أجلنا؟ من أجل حريتنا جميعا...نحن أيضا أهل لانتقام لاستعمار أننا أسهل على الاستعمار لأننا عزل لا نملك لا سلاحا ولا نظاما...** [3]

وفي سياق حكائي آخر، عند خطبت مليكة لأحمد نظرت إلى مستقبلها نظرة تفاؤل وأمل في التغيير، فهو حتما مشروع فيه راحة، لأنه سيكون أحسن من المشروع الذي تعيش فيه، فالزواج بالنسبة لمليكة هو عملية إنقاذ لنفسها من حياة الفقر والحرمان والشقاء التي تعيشها رفقة عائلتها، بزواجها ستخفف ولو قليلا من متاعب والديها "**ستكون زوجة، ربة بيت، تحتل غرفة كاملة وحدها، تنظمها وترتبها كما تريد، ويكون لها رجل تملكه ويملكها تسير حياته، ويسير حياتها، ولقمة محترمة غير متقشفة، أو على الأقل لقمة مشبعة، وطلبات لا يمنعها الخجل من الظهور، ستضحك، ستلعب، ستعيش، وتحمل وتلد...**" [4].

في رواية ذاكرة الجسد نجد خالد بن طوبال وهو يحكي تعاسته بسبب زواج أحلام، كان قبل ليلة العرس يستشرف ويستبق أحداث تلك الليلة وتحركات بعض الشخصيات انطلاقا من حديث مسبق عن ذلك: "**كان كل شيء استثنائيا في ذلك اليوم، وكنت أعرف برنامجه من أحاديث السهرة، سيذهب حسان**

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص27.

[3]– المرجع نفسه، ص43.

[4]– المرجع نفسه، ص51.

لقضاء حاجاته في الصباح، ثم يصلي صلاة الظهر في المسجد، وبعدها سيمر بصحبة ناصر لنذهب جميعا لحضور العرس، أما عتيقة فقد تأخذ الأولاد وتذهب منذ الصباح لترافق العروس إلى الحلاق، ثم تبقى هناك لتقوم مع نساء أخريات لخدمة الضيوف وإعداد الطاولات"[1].

يعلن خالد منذ البداية أن الأحداث التي سيحكيها تكونت انطلاق من معرفة مسبقة بها، وكثرة الأحداث وتدافعها والحركة السريعة والمتواصلة ترقبا للعرس، والتحضير له في بيت حسان، باعتبارهم جيران وتربطهم صلة متينة منذ القدم، جعلت خالد يستبق الأحداث ويقفز على الحاضر نتيجة تدفق أحداث الحاضر وسرعتها في بعض أجزاء الرواية.

إن السارد بهذا الاستباق يكون قد حدد أحداث الغد كمدة زمنية للعرس، كما حدد مواقع ذهاب بعض الأفراد حسان وزوجته وناصر ليصبح المكان جزءا من الاستباق الزمني، وهو منذ الإعلان عن الأحداث مسبقا يكون قد وضع المتلقي في حالة ترقب وانتظار، يتابع من خلالها تحركات حسان وزوجته كأبرز أداة لسير الاستباق وتحققه، فنقرأ مساحة حوالي 30 صفحة من الحكي للتأكد من تحقيق الاستباق، لكن السرد لا يذكر إلا ذهاب حسان وخالد إلى ناصر، وأسقط باقي الأحداث لأنها ميتة بالنسبة للأحداث الرئيسية، وقفز بحديثه إلى العرس والعروس والمدعوين من مسؤولي السلطة.

وفي سياق حكائي آخر يعلن خالد عن ندمه حين شك في صديقه زياد، وجاء شكه في البداية عن طريق الاستباق المغلوط الذي بدأت ملامحه تتحدد منذ لحظة التقاء زياد وأحلام وانبهار أحدهما بالآخر وقد ترجمته أحاديث اللقاء الأول، لحظتها بدأت الحسرة والشك يخالجان خالد" **التقيتما إذن... وكان كلاكما بركانا...فأين العجب إذا كنت هذه المرة أيضا أنا الضحية**".[2] يعلن خالد عن شكوكه منذ الوهلة الأولى وزادته تصرفات زياد التي لم يعتد عليها خالد وجعلته يفكر في أمور كثيرة ويراقب تصرفاته." **إلى أي حد ستذهبين معه...وإلى إي حد سيذهب هو معك؟ وهل ستوقفه ذاكرتنا المشتركة وكل ما جمعنا يوما من قيم؟ كان إذا غير زياد بدلته، شعرت أنه يتوقع قدومك، وإذا جلس ليكتب فهو يكتب لك، وإذا ترك البيت فهو على موعد معك**" [3].

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص331.

[2]– المرجع نفسه، ص198.

[3]– المرجع نفسه، ص214.

وعندما حضر من اسبانيا زادت شكوكه وتنبؤاته، انطلاقا من بعض التغيرات التي حدثت على زياد في البيت الذي يجمعهما، تؤكد أن أحلام جاءت إلى بيته في غيابه وأقامت علاقة مع زياد "**كنت أشعر أنك مررت بهذا البيت، إحساس غامض كان يؤكد لي ذلك، دون أن أخذ في الواقع حجة تثبت لي شكوكي**".[1]

لقد لازم هذا الشك خالد منذ أن توقع أعجاب أحدهما بالآخر، وذلك بإعلان صريح في الصفحة 198 ويستمر إلى الصفحة 226 دون إثبات، ولكن تتأكد شكوكه حسبه في الصفحة 226، انطلاقا من الرواية التي أهدتها أحلام لزياد دون إهداء عليها، يوم فتح خالد حقيبة زياد بعد استشهاده ووجدها 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**" [2].

ويؤكد خالد في كل مرة عن طريق الأحداث وربط الأشياء والأمور مع بعضها مثل الهدايا الجديدة التي وجدها عند زياد في البيت كالقميص الحريري والأشرطة الموسيقية، زيادة علة تصرفات زياد المريبة حين الكلام عن أحلام/حياة أو في حضرتها. ورغم يقين خالد بشكه في أحلام وصديقه إلا أنه لا يوجد ما يؤكد وجود علاقة فعلية على الإطلاق، فما قدم من شك نابع من غيرة خالد المحب العاشق للأحلام لا غير.

يعلن السرد عن الاستباق المغلوط وأن خالدا كان على خطأ وذلك في ليلة العرس، عندما تأكد من عذرية حياة "**سؤال كان يشغلني ويسكنني حد الجنون، منذ ذلك اليوم الذي وضعتُ فيه زياد أمامكِ. ووضعتُكِ أمام قدرك الآخر. تراك فتحت له قلاعك المحصَّنة، وأذللتِ أبراجك العالية، واستسلمت لإغراء رجولته؟**

تراك تركت طفولتك لي، وأنوثتك له؟

ها هو الجواب يأتيني بعد عام من العذاب. ها هو أخيراً لزج.. طريّ..أحمر..وردي..عمره لحظات.

ها هو الجواب كما لم أتوقَّعه، مقحماً، محرجاً، فلِمَ الحزن؟

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص220.

[2]– المرجع نفسه، ص256.

ما الذي يؤلمني أكثر هذه الليلة..أن أدري أنني ظلمت زياداً بظني وأنه مات دون أن يتمتع بك، وأنه في النهاية كان هو الأجدر بك الليلة[1]".

إن المدى الذي أخذه الاستباق من زمن القصة كما هو معلن قد حدد بعام من العذاب، وإن كان قد استغرق مدة زمنية طويلة فقد أخذ مساحة كبيرة على النص كذلك غطت حوالي 169 صفحة منذ توقعه الأول والإعلان عنه صراحة في الصفحة 177 إلى غاية نهايته بعدم تحققه في الصفحة 346، وقد صرفت هذه المساحة النصية القارئ لقراءة كم من الصفحات في سبيل الوقوف على شك خالد من إمكانية تحققه أم لا، لكن في نهاية الاستباق يزيل السارد تعب القارئ حين يقوم بمهمة إسدال الستار على الاستباق، ولم يترك المتلقي يكابد عملية الاستنتاج، وبالتالي فهو لم يصادف أية صعوبة تذكر في الوقوف على تحقق الاستباق حكائيا.

وبهذا الاستباق المغلوط يكون السارد قد أوقع القارئ كذلك في حالة الشك على طول تلك المساحة النصية، وبهذا يكون قد أجهده كما أجهد نفسه في ربط الأحداث والوقوف على التفاصيل وتحليلها لتأكيد ظنه أو نفيه، وخلق حالة انتظار لديه وحذر دائم وترقب مستمر، قبل أن ينتهي الاستباق ويعيد عملية الحكي إلى مسارها السردي الطبيعي.

والجدير بالذكر أنه خلال هذه المساحة الزمنية من بداية الاستباق إلى نهايته، كان الراوي المتكلم هو المسيطر على الحكي في كامل الرواية ويكثر من الاستباق والتوقع والتخيل والتخمين والشك وافتراض وقوع الأحداث بين الطرفين، إذ يقوم على استباق الأحداث زمنيا، انطلاقا من استقراء بعض التصرفات التي كان يربطها ببعض في مخيلته لتؤكد ما ذهب إليه.

أما رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق فنجدها تستثمر تقنية الاستباق بشكل ملحوظ، وتأتي غالبا على شكل إعلانات، منها استشراف موت يمينة، وكذلك استشرافات تخص سفر خالدة خارج الوطن. وتبقى هذه الاستشرافات محل انتظار القارئ ليتأكد من صحة حدوثها، باعتبار أن السرد الاستشرافي شكل من أشكال الانتظار.

نجد استباق بعيد المدى وهو إعلان خالدة عزمها مغادرة أرض الوطن "**إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة، مثلي مثل ملايين**

[1]_ المرجع نفسه، ص346.

الشباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النوم لا تقضه الكوابيس، صرت أخطط للهروب. أريد هواءً لا تملأه رائحة الاغتصابات."[1].

فخالدة بعد أن كانت تعاني القهر العائلي/الاجتماعي المحدود بأسوار مدينتها، توسعت دائرة القهر لتكتسح كل الوطن، وتصبح كل أنثى في هذا السجن الكبير معرضة لقهر أشد قسوة، أنها الحرب التي كانت المرأة طرفا فيها، استخدمت كآلة ضغط وانتقام من السلطة، لتجد خالدة نفسها باعتبارها صحافية وكاتبة، في مواجهة آلة العنف التي قد تجرفها. لذلك بدأت تتطلع إلى الهروب من هذا الجحيم المثخن برائحة الاغتصابات، لأن الحياة في الوطن أصبحت معادلة للموت.

وينتظر القارئ تحقق هذا الإعلان بعد تسع وخمسين صفحة أي في الصفحة 98، أين نقرأ قول خالدة :"**هاهي حقيبتي في انتظاري، حصتي من الوطن...في المطار كان قدماء مرسيليا يروحون ويجيئون بشيشانهم التي تعرف عن انتمائهم القروي**".[2]

كما تستشرف راوية وهي إحدى المغتصبات، موت يمينة لأنها كانت معها في معاقل الجماعات المسلحة، ورأت ما تعرضت له من تعذيب ومعاناة أثناء إنجابها لمولود قبل تحريرها من قبضة الجماعات المسلحة بوقت قصير، ما أدى إلى إصابتها بنزيف ينذر بموتها، فقد أخبرت راوية خالدة لما سألتها عن حال يمينة التي كانت تغط في النوم، فأجابتها "**ستموت**" [3].

ويبقى القارئ في حالة انتظار طويل، إلى غاية تحقق الإعلان بعد ثمان وأربعين صفحة أي في الصفحة 94 لتعلن وفاة يمينة، عندما تزورها خالدة فتجد أنها قد ماتت.

كما نجد استرجاع خالدة لمقولة للاعيشة التي تتنبأ بما سيحدث في هذا العام وفق لمعتقداتهم، فحين يبدأ العام الجديد بيوم الاثنين، سيكثر الموتى من الشباب، وحين يبدأ بيوم الثلاثاء يكثر الموتى من العجزة وكبار السن، وحين يبدأ يوم الأربعاء يموت المال، أي ما يملكه الشخص من بقر وخراف وماعز.

3- الأشكال الأساسية للحركة السردية من خلال الرواية النسوية:

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص39.

[2]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص98.

[3]- المرجع نفسه، ص46.

من الظواهر التي عالجها الناقد الفرنسي جيرار جينيت الإيقاع الزمني من حيث السرعة والتباطؤ، وهي أربع تقنيات تتناوب على حركة السرد وتتمظهر في شكلين أساسيين[1]: تسريع السرد وتمثله تقنيتي التلخيص والحذف، وإبطاء السرد وتمثله تقنيتي المشهد والوقفة.

وإننا نحاول في هذه الدراسة معرفة الإيقاع الزمني الروائي عند الكاتبات في رواياتهن، من خلال استخدامهن للتقنيات الأربعة المختلفة، والوقوف على خصوصية النسق السردي، ولا ندعي مسبقا أننا أشرنا إلى كل التقنيات الأربعة الواردة في الروايات التي نريد دراستها ولكن انتقينا بعض العينات الدالة والتي نراها في تقديرنا تخدم هذه الدراسة.

والآن نأخذ كل تقنية على حدا وفق الترتيب الوارد في الفصل الثاني من كتاب(Figures III) بدءا بـ:

3-1-التلخيص/ الخلاصة (sommaire): وهو مرور فترة زمنية طويلة من خلال مساحة نصية قصيرة، وينظر إلى التلخيص كنوع من التسريع(Accélération)، وما يقابله هو المشهد (Scéne)، ويتمثل في إسقاط فترة زمنية قصيرة على مساحة نصية طويلة.

فالتلخيص هو المضي سريعا بالحدث، أو الأحداث الممتدة على مراحل زمنية تبدو للكاتب أنه لا يستوجب الوقوف عندها طويلا، أنها ليست ذات أهمية، ولذلك تكون السرعة في التلخيص مكثفة ومضغوطة بحيث "تسرد أحداثا ووقائع مختزلة في بعض الفقرات أو الصفحات التي يفترض أنها حدثت في عدة أيام أو شهور أو سنوات" [2].

وهو" قطعة سردية متفاوتة في حجمها مضغوطة من قبل الراوي على ديمومة الحكاية بنوع الكلام الشحيح، إنه اختزال وقائع سنوات في جملة[3]". يرتبط التلخيص في الغالب بالماضي، ولكن دون قطع الصلة بالحاضر والمستقبل، ومع ذلك نجد أن ارتباطها بالتذكر هو الطاغي على أجزاء الأعمال الروائية.

ينتشر التلخيص في الروايات بنسب معتبرة، كونها وسيلة سردية ضرورية الحضور لتقديم الأحداث المختلفة والمتباعدة والربط بينها، وذلك عن طريق ملء الفجوات التي يخلفها السرد داخل الرواية وأيضا لتقديم بناء محكم غير مفكك سرديا، وبالتالي هي تنهض بدور فعال ومهم في بلورة القصة وتقديمها.

يستلزم التلخيص الرجوع إلى الماضي بسرعة ما بهدف استعراض أحداث ماضية، أو تقديم شخصية. في رواية لونجة والغول نجد التلخيص في تقديم الزهرة والدة مليكة فيختصر لنا السارد في

(1) -G. Gennette, Figures III, p129.
(2) - G. Gennette, Figures III .p 130 .
(3) -Tzveton Todorov, poétique, E.D. du seuil, paris, 1968, p55.

أسطر معدودة سنوات طويلة من عمرها. " **لقد كانت ومنذ صغرها البعيد، تعيش اليتم المبكر، والوحدة النفسية، عالة على عم له من الأطفال تسعة، مسؤوليات تغذيتهم هدت كاهله، أقعده المرض عن العمل والحركة فبعثرهم وهم صغار، يعملون هنا وهناك...أما هي فقد حباها الله من الشباب المبكر ما أدخل الخوف في قلب عمها المريض...فزوجها محمد، ليبني بها بيتا، ويكون بها أسرة.. وها هي لا تزال فقيرة لم ترزق سوى بعدد الأفواه المفتوحة التي تطلب الغذاء، والغذاء أكثر من الحنان، أن الحنان بمقدورها أن تغدق به عليهم، ولكن هل يكفي الحنان لتكوين أسرة؟**"[1].

هذا التلخيص وإضافة إلى دوره الأساسي في تلخيص الأحداث فقد أبرز شخصية الزهرة، كيف أنها عاشت اليتم والفقر والحرمان في صغرها، وبقيت تعاني الحرمان بعد زواجها من محمد الرجل الفقير، والذي أنجبت منه سبعة أطفال، لم تستطع أن توفر لهم أبسط الضروريات، لا يمر عليها العام إلا وهي حامل أو نفساء، فيصبح المجيء بطفل مصدر للقلق والهم بدلا من أن يكون مصدرا للفرح والسعادة.

كما نجد التلخيص مع خالتي البهجة وهي تسترجع الماضي، شبابها وجمالها وحظها السيئ بسبب عقمها، فهي تطلقت مرتين بسبب عدم قدرتها على الإنجاب، لتجد نفسها مطلقة تربي الأيتام، ويا حبذا لو كانوا أولادها عندها يهون الأمر، لكنها وجدت نفسها فجأة خادمة تقوم بتربية أبناء أخيها المتوفى بمرض السل، فبعد زواج أرملته الشابة وتخليها عن أولادها اليتامى من سيكفل بهم ويجمع شملهم.

فكان قرار كبار العائلة أن البهجة هي من تربي الأطفال اليتامى فهي امرأة عاقر، ومن يتزوج بالعاقر التي لا تنجب الأولاد، "**هكذا قرر الجميع، هكذا قالوا لتشمر المسكينة عن ساعد العمل وتصبح ملكة الحمام الشعبي**"[2].

كما تسترجع حبها لزوجها الثاني وحبه لها، ورفضه تطليقها بالرغم من إلحاح عائلته وضغوطهم الكبيرة، وقراراهم الهرب الهجرة من المدينة إلى مدينة أخرى بعيدا عن تلك الضغوط، لولا رفضها في آخر المطاف، وإرغامها له بالعودة إلى أهلها وتحقيق رغبتهم في الزواج من امرأة ولود.

في رواية ذاكرة الجسد نجد خالد وهو يسترجع صورة صديقه الشاعر الفلسطيني زياد في إعجاب وحماس. ولكن يحدث أن يسترجع خالد شخصية زياد أكثر من مرة في الرواية منها قوله: " **لقد عرفت شاعراً فلسطينياً كان يدرّس في الجزائر. كان سعيداً بحزنه وبوحدته؛ مكتفياً بدخله البسيط كأستاذ للأدب**

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص11.

[2]– المرجع نفسه، ص119.

العربي، وبغرفته الجامعية الصغيرة، وبديوانين شعريَّين. حتى ذلك اليوم الذي تحسَّنت فيه أحواله المادِّية، وحصل على شقة وكان على وشك الزواج بإحدى طالباته التي أحبَّها بجنون، والتي قبل أهلها أخيراً تزويجها منه.

قرّر فجأة أن يتخلّى عن كلِّ شيء، ويعود إلى بيروت ليلتحق بالعمل الفدائي..."[1].

هذا التلخيص مقتطف من حديث طويل بين خالد وأحلام عن زياد وقراره الرحيل إلى لبنان فجأة وترك خطيبته الجزائرية، ومحاولة خالد إقناعه بالعدول عن ذلك. كان خالد يقطع التلخيص بالحديث عن نفسه ووظيفته بعد الاستقلال، ثم يعود لمواصلة التلخيص بالحديث عن زياد وبطولته ونظرته وفلسفته في الحياة وصداقته، وختمها برحيل زياد كما بدأها "**ذات يوم، رحل زياد بعد حرب أكتوبر بشهرين أو ثلاثة. عاد إلى بيروت لينضمّ إلى الجبهة الشعبي التي كان منخرطاً فيها قبل قدومه إلى الجزائر**"[2].

يختصر هذا التلخيص فترة مهمة من حياة زياد في الجزائر قبل ذهابه للجهاد في مخيمات بيروت، وقد امتد التلخيص من الصفحة 135 إلى الصفحة 143، يقدمها خالد ويحكي فيها عن نفسه وعن لقائه بزياد لأول مرة، كما كانت الكاتبة تستخدم داخل هذا التلخيص خلاصات قصيرة وتخبرنا بأشياء جديدة " **كنا نلتقي عدة مرات في الأسبوع، نسهر ونسكر معا، نتحدث طويلا عن السياسة، وكثيرا عن الفنّ، نشتم الجميع ونفترق سعيدين بجنوننا.**

كنَّا في عام 1973، كان عمره ثلاثين سنة، وديوانين، ما يقارب ستِّين قصيدة، وما يعادلها من الأحلام المُبعثَرة." [3]

يقوم التلخيص هنا بتلخيص لقاءات خالد وزياد بعد أن أصبحا صديقين وقد حدد هذا اللقاء بقرينة زمنية (عدة مرات في الأسبوع) ورغم ذلك لم يذكر عدد الأيام بدقة، إلا أن المؤكد يتكرر أكثر من مرة خلال الأسبوع.

هذا التلخيص وإضافة إلى دوره الأساسي في تلخيص الأحداث فقد أبرز شخصية زياد البطل الثائر الذي ضحى بالحياة الهنية والعيش الرغيد وبخطيبته التي أحبها في سبيل الجهاد من أجل تحرير وطنه فلسطين.

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص145.

[2]– المرجع نفسه، ص141.

[3]– المرجع نفسه، ص141.

ولو قارنا هذا التلخيص بتلخيصات أخرى مدتها الزمنية طويلة مثل فترة جهاد خالد، لوجدنا مساحة النص أكبر، وقد 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، والمقدر المفتخر بصداقته وعروبته وكبريائه فـ " **آخ...كم كان زياد مدهشا**[1] " في نظر خالد في كل شيء.

ونجد التلخيص في وصف زياد لأحلام مدة العطلة التي قضاها خالد في الرسم بقوله:" **لقد رسم إحدى عشرة لوحة في شهر ونصف...إنَّه لم يفعل شيئاً غير هذا. نسي حتَّى أن يأكل ونسي أن ينام ..أعتقد أنَّني لو لم احضر إلى باريس لمات هذا الرجل الذي أمامك جوعاً وإعياءً وسط لوحاته..كما لم يعد الرسَّامون يموتون اليوم!**" [2].

كانت مدة عطلة خالد شهر ونصف، يلخصها في مسافة محدودة للمادة الحكائية خلال بضع أسطر فقط مكتفيا بما أراد الإفصاح عنه.

يثبت هذا التلخيص أن خالدا كان في فترة العطلة منهمكا في الرسم، لغياب حبيبته بقضاء العطلة في قسنطينة، وقد عمل التلخيص على تسريع الزمن وتلخيص مدة شهر ونصف إلى أقصى حد ممكن تمظهر في أربعة أسطر مكتوبة لا غير، أخبرتنا عن ظروف خالد وقضائه العطلة وحيدا منغمسا في الرسم لدرجة أنه أهمل مأكله ونومه وحياته، ولأنه وحيد في المنزل ولا يوجد شخص آخر يتحرك معه ويصنع الأحداث، فقد انعدمت في زمن القصة الأمر الذي انعكس على زمن السرد فجاء التلخيص قصيرا جدا، وقد اهتم هذا التلخيص كثيرا بحال خالد وما وصل إليه في فترة شهر ونصف لهذا ركزت على وضعيته وحاله أكثر، وهو ما يهم السارد من أحداث تلك الفترة.

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

نجد أن التلخيص يكون في الغالب قد تم حدوثه في الماضي وصار جزءا منه، ومن التلخيصات التي نجد فيها العلاقة قائمة بين بنيتين زمنيتين هما التلخيص والاسترجاع، قول خالد :" **فما أوجع هذه**

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص143.

[2]– المرجع نفسه، ص187.

الصدفة التي تعود بي بعد هذه السنوات إلى هنا للمكان نفسه، لأجد جثة من أحبهم في انتظاري بتوقيت الذاكرة الأولى"[1].

نجد تداخل الأزمنة في هذا التلخيص المبني على استرجاع ذاكرة خالد إذ يعلو صوت السارد خالد انطلاقا من الراهن معلنا عودته الموجعة إلى الوطن بعد غياب سنوات، يمكن تحديد عددها باللجوء إلى قرائن وإشارات مبثوثة في الرواية بكل سهولة. وها هو يعود إلى أرض الوطن، يعود إلى مكان ألفه، غير محدد المعالم ليجد جثة أخيه حسان في انتظاره.

وتتوالى الأحداث متماسكة أحيانا، ومترابطة بإشارات زمنية من تاريخ الجزائر الحديث، بحيث يتوالد حدث عن آخر، قد يكون قريبا أو بعيدا، ومتشظية متنافرة سرديا أحيانا أخرى، ولكنها تنتهي منسجمة انسجاما تاما، بواسطة روابط ومحطات من ذاكرة الجزائر. "**غداً ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع**"[2].

إن عودة خالد من باريس إلى الجزائر مجبرا لحضور مراسيم جنازة أخيه حسان الذي سقط قتيلا في أحداث أكتوبر، حيث يلخص السرد المدة الزمنية الممتدة بين أول نوفمبر 1954، وأحداث أكتوبر 1988، لتكون المرجعية التاريخية والحدثية للرواية.

3-2-الوقفة (Pause):

تعمل الوقفة مع المشهد على إبطاء زمن السرد الروائي، حيث يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد، فالوصف وقوف بالنسبة إلى السرد، ولكنه تواصل وامتداد بالنسبة للخطاب.

وسميت بالوقفة لأن فيها يتوقف سير الزمن ليلتقط أنفاسه ويفسح المجال للوصف "فإنها دائما تشكل بظهورها في النص وفي جميع الوجوه والحالات توقف للسرد أو على الأقل إبطاء لوتيرته مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسرد ويحمله على مراوحته مكانه وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد[3]".

وللوقفة الزمنية علاقة وطيدة بالوصف، وذلك أن الوقفة بطء زمني لا يتحقق إلا من خلال وصف الأشياء في الفضاء، أو التأمل النفسي والذهني الذي يمارس من قبل الشخصيات، فالوقفة إذن هي

---

[1]- المرجع نفسه، ص24.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص24.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص176، 177.

محاولة توقيف أو تبطيء الحركة على مستوى الحكاية، مما يجعلها بمثابة محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه" [1].

كثيرا ما كانت الروائيات يستخدمن الوقفات الوصفية في الفصول الأولى، حتى يضعن القارئ على مرمى الشخصيات الروائية والأجواء المحيطة بها. والوصف بوصفه وقفة زمنية جاء في معظمه ممزوجا مع سرد الأحداث، إذ لم يأت في الغالب مقصودا لذاته، بل شكل تلاحما مع ما قدمه الراوي من أحداث عكس ما كان عليه في الروايات الكلاسيكية، أين كان يأخذ مساحات كبيرة من المحكي الروائي وفي أحيان كثيرة مستقل بذاته استقلالا تاما.

في رواية لونجة والغول كثيرا ما يلجأ السارد إلى الوصف، الوصف المكاني وصف حي القصبة، طرقها وبيوتها، وصف الحالة المزرية التي يعيشها الجزائريون جراء الاستعمار الفرنسي، ففي بداية الرواية نجد أن الصفحات الأولى كلها عبارة عن وصف، وصف للظروف المعيشية البائسة والمزرية التي تعيشها عائلة محمد، وصف لبؤس وشقاء زوجته الزهرة وتعبها من تربية الأولاد، وصف جمال مليكة الفاتن وكيف كان ينبهر منها كل من رآها من الجيران والأهل..."**منعوه من البكاء ومنعوا غيره من الرجال، لماذا؟ أليس البكاء إحساسا مثل الأحاسيس الأخرى، أليس وسيلة للتنفيس والتعبير؟**"[2].

كذلك نجد وصفاً للطريق الطويلة الرابطة بين أحد أحياء القصبة العلوية حيث يقيم محمد رفقة عائلته، ورصيف ميناء الخليج مكان عمله، ونجد وصف البحر والميناء. وصف الشوارع والبيوت" **الشوارع ضيقة ونوافذ البيوت المتواضعة تكاد تلامس بعضها البعض، الأبواب لا تزال مغلقة والمدينة لم تستيقظ بعد..**" [3]، كما نجد وصفا للسلم الذي يسلكه محمد في طريقه إلى العمل:" **السلم الحجري الذي بدأ يهبطه محمد إلى المرسى طويل، طويل، كل درجة من درجاته كانت تهرب من عملية العدِّ التي تعوَّد أن يقوم بها مع هذا السلم كلما ذهب إلى عمله أو رجع منه ومنذ ثمانية عشر سنة كاملة**"[4].

في رواية ذاكرة الجسد كثيرا ما يلجأ السارد خالد إلى وصف الزمن وصفا ينم عن الحنين والشوق في ظل خيباته المتكررة في الزمن الحاضر "**ربما لأن الوقت آنذاك لم يكن للتفاصيل بل كان وقتاً جماعياً نعيشه بالجملة، وننفقه بالجملة.**

---

[1]- G.Gennette, Figures III, p313.

[2]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص19.

[3]– المرجع نفسه، ص20.

[4]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص20.

كان وقتاً للقضايا الكبرى.. والشعارات الكبرى...والتضحيات الكبرى. ولم 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، وفي المقابل ما يلبث أن يتحول هذا الزمن المسترجع البعيد المدى إلى مرارة وغصة في حاضر السارد، عندما يجمع بين الخيبات الذاتية والخيبات القومية مرة واحدة في قوله:" **كان لبداية صيف82 طعم المرارة الغامضة ومذاق اليأس القاتل، عندما يجمع بين الخيبات الذاتية والخيبات القومية مرة واحدة**".[2] ليضاعف خيبة السارد في زمنه خيبة ذاتية تتمثل في تلاعب أحلام وزواجها في الأخير بالعسكري "سي..." وموت صديقه الوحيد زياد، كلها تتعالق مع خيبته القومية في القضية الفلسطينية التي يتاجر بها الحكام العرب بشعارات التنديد والصمود.

فهروبا من ضغط الذاكرة التي أعادت الراوي إلى بعض محطات حياته الماضية المؤلمة، مواقفه مع أحلام/حياة، تعلقه بها، وتفكيره فيها، وما سيأتي به المستقبل، وشروعه في كتابة رواية تلخص مأساته. كل هذه المواقف المؤلمة التي كثفتها الصفحات الأولى من الرواية (من الصفحة 7 إلى الصفحة20) جعلت السرد يبحث عن إستراتيجية تغيير مجرى الأحداث، وتخفف من وطأة سرعة السرد، وحركته على القارئ.

فالسارد خالد نجده يبحث عن راحة نفسية واسترخاء يعيدان له توازنه من خلال وصفه لقسنطينة تماما مثلما وجد راحته النفسية عندما رسم لأول مرة في تونس، وبيد واحدة (قنطرة الحبال) وسماها حنين، وهو ما أدى بإنتاج وقفة وصفية للمكان ذات علاقة بالتحليل النفسي للشخصية "**وفجأة.. يحسم البرد الموقف، ويزحف ليل قسنطينة نحوي من نافذةٍ موحشة، فأعيد للقلم غطاءه، وانزلق بدوري تحت غطاء الوحدة...قررت أن أتحاشى النظر ليلا من هذه النافذة**".[3]

كما نجد السارد خالد يسترجع أيامه النضالية الأولى، وهو يتعلم من قائده (سي الطاهر) إذ يبرز بعض صفاته الساكنة فيه أبدا، وكأني به يتخذها ملاذا وحماية من قهر الحاضر المر" **كان سي الطاهر**

---

[1]– المرجع نفسه، ص126.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص230.

[3]– المرجع نفسه، ص21.

يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب ويعرف كيف يتكلم، ويعرف أيضا كيف يصمت، وكانت الهيبة لا تفارق وجهه، ولا تلك الابتسامة الغامضة التي كانت تعطي تفسيرا مختلفا لملامحه كل مرة"[1].

تمتزج الوقفات في رواية ذاكرة الجسد وتختلط وتتفاعل فيما بينها، إذ لا نكاد نميز بين الوقفة الوصفية التي تختص بالمكان أو تلك التي تختص بوصف الشخصيات وصفا سيكولوجيا أو تحليلا نفسيا فيزيولوجيا، أو مظهر خارجيا، وبين تلك التي تنحو منحى دال على الحدث.

تشغل الوقفة في رواية ذاكرة الجسد مساحات واسعة من الرواية، غير أن هذه الوقفات التي تنوعت بين وقفة وصفية، ووقفة تأملية، ووقفة دالة على الحدث، ووقفة لها علاقة بالتحليل النفسي للشخصية، تتخللها أفعالا حركية، تنحو بالوقفة إلى الحركة، أكثر منها إلى البطء، وهو ما يجعل الوقفة في هذه الرواية ذات خصوصية معينة، تصنعها لغة شفافة، تحمل في ذاتها حركة من نوع خاص.

أما في رواية تاء الخجل تأتي بعض المقاطع الوصفية، كقطعة بلور مذابة على جسد الرواية، فلا يمكن فصل هذه المقاطع الوصفية، خاصة منها التي تصف ملامح الشخصيات، فتأتي على شكل وقفات خاطفة، "**سأحدثك عن والدتي إذن، طويلة وجميلة ولم تنجب غيري**[2]." وتضيف أن أمها لم تكن تنتمي إلى بني مقران، إذ جاءت من خارج أسوارهم، وقد تعرف إليها والدها (والد خالدة) في مدرسة الراهبات، أحبها وأحبته فطلق ابنة عمه (جوهرة) وتزوجها.

نلفي الوصف خاطفا سريعا، كما نجد المقاطع الوصفية التي تكون منفصلة عن السرد، ونعثر عليها خاصة في رسم معالم المكان، حيث ينشغل الراوي بالوصف عن السرد، فيتمدد زمن الخطاب مقابل تقلص زمن القصة، ما يؤدي إلى إبطاء السرد. يمكن أن نستشهد بالمقطع الحكائي الذي جاء على لسان يمينة والذي تسترجع فيه ندوب الماضي، لحظة هجوم المسلحين على بيتها، فليلتها جاء الإرهابيون إلى بيتهم توسلتهم، قبلت أرجلهم، ترجتهم أن يتركوها، ولكن أحدهم ضربها بكعب بندقيته على رأسها فسقطت مغميا عليها،وحين تدخل والدها قال له أحدهم:"**ابنك التحق بالطاغوت وهذا جزاؤك لأنك تركته**"...**أحدهم كان ابن الجيران، التفت إليه والدي وقال له: ألا تعرف أن الفقر هو الذي أجبره ليلتحق بالجيش؟ فبصق عليه ابن الجيران وسكت والدي خوفاً من الأسلحة المصوبة نحوه...كان الليل مخيفا، وعيونهم شرسة ولحاهم طويلة، ورائحتهم لا تزال في أنفي، شبيهة برائحة المرض، عرق ووسخ**" [3].

---

[1]– المرجع نفسه، ص29 ،30.

[2]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص14.

[3]– المرجع نفسه، ص78، 79.

تسترجع يمينة تلك اللحظة الفيصل بين طهرها الطفولي، وعهر زمن الفتنة الذي حولها إلى شيء لم يعد يحس حتى بالألم، تسبب فيه هؤلاء الوحوش الذين التهموها أولا بعيونهم الشرسة، التي حولت الليل إلى لحظة زمنية تجسد فيها الرعب بكل معانيه. إن هذا المقطع الوصفي ليس مجرد لقطة عابرة تستعاد، إنما هي صورة مثخنة بالجراح تستحضرها الذاكرة مستعينة بالقدرات الحسية، المتمثلة في الرؤية التي ترصد اللحية الطويلة والعيون الشرسة، والسمع الذي يرصد كلامهم البذيء، وحاسة الشم التي تلتقط أبشع صفة قد يشترك فيها الإنسان بالحيوان، وبالمرض وهي الرائحة القذرة التي ما تزال عالقة بحواسها.

إن التفصيل الدقيق للأشياء يعكس الحالة النفسية التي عايشتها الشخصية في تلك اللحظة، فالوصف هنا لا يهدف إلى تزيين السرد الروائي، بل يمثل وحدة نصية تخدم القصة، وتبرز خيوط المأساة التي يتشكل منها البناء الكلي للنص الروائي. لقد جاءت أغلب الوقفات الوصفية كجزء ملتحم بالسرد تخدم دلالة القصة، لذلك لم تشكل توقفا لحركة السرد، هذه الأخيرة التي نستشعر توقفها مع وصف الأماكن، كوصف الراوية للبيت الكبير في القرية، في قولها " **كان بيت من طابقين، وست عشرة غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال تسمى "الحوش""** [1].

ونجد الوقفة الوصفية في وصفها لشخصية سيدي إبراهيم فهو رجل السلطة في ذلك البيت، إمام مسجد، رجل دين، وزوج العمة تونس. لم ينجب أطفالاً، تقول نساء العائلة أن العلة فيها هي، لكنه لم يتزوج عليها رغم ذلك تلعب هذه الوقفات دورا مهما في تعديل الوتيرة السردية.

3-3- الحذف أو الثغرة (Ellipse):

هي تقنية تطرأ في التسلسل الزمني ومن خلالها يسقط الكاتب مرحلة من المراحل الروائية دون إخلال بسيرورة الأحداث والغاية منه تسريع السرد "ويلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تفضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[2].

لقد احتفت الروايات بتوظيف تقنية الحذف بشكل بارز، كلما ألحت وتيرة السرد على ذلك، بغية تسريع السرد بأقصى سرعة ممكنة، وذلك بالقفز على الأحداث إلى الأمام دون التطرق لها لعدم أهميتها في النسيج الروائي، وقد تنوعت القرائن المستخدمة لتحدد نوعها، منها ما هو محدد بشكل دقيق بألفاظ

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص15.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

بعينها مثل (مر يوم، بعد أسبوع، بعد ثلاث سنوات...)، ومنها ما هو محدد لكن ليس بدقة مثل (بعد أيام، بعد ساعات، مرت شهور، بعد لحظات...)

في رواية لونجة والغول نجد الحذف في قول السارد "**هاهو أخوك قد مر عليه أكثر من عام ونصف ولم تسمعوا عنه شيئا هل هو حي؟ أم هو في عداد الأموات؟**"[1]. يحذف السارد الفترة المقتطعة زمنيا والمحددة بعام ونصف تمر عليها سريعا دون ذكر أحداثها، بغية القفز على السرد للزيادة من سرعة الأحداث.

ونجد الحذف غير المحدد عند حديث السارد عن خطبة مليكة لأحمد فالكاتبة ترى أن زواج مليكة وهي بعمر السابعة عشر أحسن لها من مكوثها بالبيت، خاصة وأنها توقفت عن الدراسة منذ مدة لم يحددها السرد "**وما الفائدة من بقائها بالبيت دون زواج، وقد توقفت عن الدراسة منذ مدة ليست بالقصيرة**[2]".

كذلك نجد الحذف في قول السارد "**ومع مرور الأيام تجرأت على الحديث والسؤال لقد أصبحت الآن سيدة بيت أحبها كل أفراد الأسرة.**" [3] فبعد مرور فترة من زواج مليكة لم يحددها السرد أهي أيام أم أسابيع أم شهور نرى تغيرا كبيرا في شخصيتها، لقد نضجت وأصبحت امرأة اكتسبت مع عائلة زوجها الثقة والحب التي كانت تحتاجها حتى تتفتح شخصيتها وتعتد بنفسها، وهي كذلك عزيزة على زوجها يحبها ويرعاها ولا يرفض لها طلبا.

ونجد الحذف في قول "**إذا كان الهدف من عملي هذا هو الثأر..فإنه يبدأ من زمن بعيد جدا. فقد استشهد والدي وعمي في أحداث سنة 1945 بخراطة، واستشهد قبل ذلك بكثير جدي لأمي في ثورة الزعاطشة بالجنوب...**[4]". فانضمام المرأة المجاهدة التي زارت بيت مليكة ملتحفة بحايك أبيض، وتنتعل حذاء أسود دون كعب إلى الثورة كان منذ زمن لم يحدد السرد مدته، وانضمامها إلى صفوف المجاهدين كان بهدف الانتقام العام، كفاح من أجل الحق، الحق في الوطن وحقنا في الحرية.

وفي سياق آخر تتخذ النجمات الثلاثة (***) شكل الحذف الافتراضي وتستعملها الكاتبة كثيرا في الرواية بغرض الانتقال بين حدث إلى آخر. وأيضا يهدف الانتقال السريع بين الأحداث والإعلان

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص66.

[2]– المرجع نفسه، ص52.

[3]– المرجع نفسه، ص62.

[4]– المرجع نفسه، ص81.

بذلك عن مرور فترة زمنية مهما كانت مدتها. كما نجد في الصفحة 14 تستعمل الكاتبة من أجل الفصل والانتقال من الحديث عن عائلة محمد ومعاناته وبأس حاله إلى وصف مليكة وتقديمها و الحديث عن جمالها الفاتن...

ومن الحذف المحدد في رواية ذاكرة الجسد والذي 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**" [1].

إذ يحدد فيه السارد الفترة المتقطعة والمحددة بأربع سنوات منذ وفاة (أما الزهرة) دون أن يتجاوز إلى سرد الأحداث ولو بالتلميح، لأن المدة المحذوفة لا تخدم المادة الحكائية للكاتبة، كما أن الهدف من هذا الحذف هو الإخبار والإعلام لا غير.

كما نجد حذفا آخر تخاطب فيه أحلام خالد، بعد أن كلمها عن نفسه وصديقه زياد، محدد بالشهور "**إنها أول مرة منذ ثلاثة أشهر تحدثني فيها عن نفسك.**" [2]

تحذف أحلام الفترة المقتطعة زمنيا والمحددة بثلاثة أشهر تمر عليها سريعا دون ذكر أحداثها، بغية القفز على السرد للزيادة من سرعة الأحداث، بيد أنه يوقفنا مليا في إحالة إلى المدة الزمنية التي مر عليها تعرف أحلام على خالد، منذ أول لقاء في معرض الرسم، ومن خلال هذه المدة لم يتكلم فيها خالد عن نفسه بتلك الصورة إطلاقا مع أحلام.

كذلك نجد الحذف في قول خالد وهو يسترجع أيامه النضالية الأولى "**كانت الثورة تدخل عامها الثاني، ويتمي يدخل شهره الثالث، ولم أعد أذكر بالتحديد، في أي لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة، وأعطاني ما لم أتوقَّعه من الحنان الغامض، والانتماء المتطرِّف له**" [3].

إن الإشارة الزمنية في هذا الحذف لم تأت محددة تحديدا دقيقا، وإنما يجب العودة إلى تاريخ الثورة الجزائرية لكي نعرف هذه الإشارات وعلاقتها التاريخية لنحددها بدقة، إذ يكفي القارئ معرفة تاريخ انطلاق ثورة التحرير الجزائرية الكبرى في الفاتح من نوفمبر 1954 واستنادا إلى هذا التاريخ، وللجملة السردية السابقة " كانت الثورة تدخل عامها الثاني" هذه الجملة قد حذفت العام الممتد ما بين سنتي 1954 و1956 أي حذفت عام 1955.

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص89.

[2]– المرجع نفسه، ص155.

[3]– المرجع نفسه، ص26.

وهذا النوع من الحذف المحدد المستند إلى مرجعية تاريخية يزاوج فيه الحذف بين زمن التاريخ وزمن النص، أضفى على حركة الزمن في علاقتها بالشخصيات جمالية تثير في القارئ رغبة الاطلاع والبحث عن السند المرجعي الذي اتكأ عليه السرد، في بنية هذا الحذف أو ذاك.

أما في رواية تاء الخجل نجد الحذف في تلك البياضات المطبعية، حيث تترك الراوية صفحة بيضاء تحمل رقما تسلسليا مع باقي صفحات الرواية، والملاحظ أن الراوية استخدمت هذا البياض في الانتقال من فصل إلى فصل آخر، لكنها لم تستخدم هذه التقنية إلا في أربعة فصول، بينما خلت الفصول الأربعة الباقية منها، حيث جاء البياض المطبعي في الفصول (4، 5، 6، 7). فلكي تنتقل خالدة من الفصل الثالث الذي تقول في آخره :"خرجت والخوف يسيطر علي، توقفت في زاوية مظلمة وحاولت أن أتبين من الشخص الذي يقف مع حراس الحي، وبسرعة عرفته، إنه رئيس التحرير".

تفصل هذه الصفة بثلاث نجمات، وصفحة بيضاء تعلن عن مدة زمنية قصيرة مسكوت عنها، لم تشأ الراوية أن تخوض في تفاصيل ذهاب خالدة إلى الزائر الذي أتى في وقت متأخر من الليل في زمن الخوف والقتل، لنجدنا في الفصل الموالي مباشرة مع خالدة ورئيس التحرير ليكلفها بمهمة عاجلة.

لجأت الراوية للحذف المحدد للفترة المحذوفة "**بعد يومين التقيت كنزة في المسرح، الأضواء مسلطة على الخشبة، وفي ركن من لا يطاله الضوء بكت بحرقة ثم خرجت، ولم أرها بعد ذلك اليوم**"[1].

تشير خالدة في هذا المقطع إلى قفز السرد إلى اليوم الثاني، بعد أن كانت قد التقت بكنزة قبل هذه الفترة وأخبرتها عزمها على ترك المسرح، وزواجها وعودتها إلى سكيكدة موطنها الأصلي. فجاءت بعد مدة محذوفة معلن عنها بيومين لتقف على انسحاب صديقتها من المسرح، وعودتها إلى بلدتها لأن الرعب الساكن في هذه المدينة، يطمس الأشياء الجميلة، وأولها الفن ممثلا بالمسرح.

كما نجد الحذف في استرجاع كنزة لبداياتها مع المسرح والمحددة بخمس سنوات في قولها لخالدة "**خمس سنوات وانأ أعطي وقتي وتفكيري للمسرح فهل أعطاني شيئاً؟ إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا، فهل تظنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة؟**"[2].

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص41.

[2]– المرجع نفسه، ص41.

أما الحذف الصريح الغير محدد، فيمكن رصده في المثال التالي:" **وفيما كنت أظن أنها وجدت سعادتها في الزواج، وصلتني رسالة منها بعد عدة أشهر تصف لي حياة سجنها الذي اختارته**"[1].

وبالرجوع إلى سياق النص يمكننا أن نفهم من القصة، أن المدة المقصودة بالحذف هي الفترة التي تبتدئ من آخر يوم كانت فيه خالدة في المسرح لملاقاة صديقتها كنزة في آخر يوم لها فيه، ثم انقضاء عدة أشهر، فالمدة الزمنية هنا محددة تحديدا تقريبيا وليس دقيقا، و"عدة أشهر" قد تكون خمسة أشهر أكثر أو أقل، فتبقى المدة غامضة.

وفي محاولة لإسراع وتيرة الأحداث، عمدت الراوية إلى إيراد بعض الصيغ المتضمنة انتقالات زمنية وأوقات يمكن اعتبارها مدة مسكوت عنها مثل:" في الصباح، منذ ذلك اليوم، في تلك الليلة..."، وكلها ملفوظات تعمل على تسريع وتيرة السرد.

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 الحكي بضمير الغائب"[(2)]، إذ أنه يسهم في تطوير 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 الإطلاع بصورة مباشرة على الشخصيات الروائية وسماتها ومواقفها ومعرفة أفكارها وقناعاتها، وأحوالها النفسية وطريقة تحليلها ومستوى تأثرها وتأزمها في عرض قضايا معينة ونقاشها، ومدى تقبلها لأراء طرق المُحاور، ولا سيما في اللحظات المتأزمة والمشحونة نقاشاً.

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.

يتميز المشهد بتزامن الحدث والنص، أي في الوقت الذي تجري فيه الأحداث تتحرك فيه الشخصيات وتتحاور وتتصارع، ولا يكون هذا إلا بعد تعطيل السرد أي حالة اللاسرد، وبمعنى آخر المشهد يمسرح الأحداث ويضع القارئ في موقع آخر كأنه أمام ركح يتأثر وينفعل مما يحدث أمامه.

---

(1)- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص41، 42.

(2)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص162.

إذن فالمشهد يرصد لنا مداخلات الشخصيات من خلال حواراتها الروائية وهو بذلك يعطل وتيرة السرد، ويكسر من رتابته، بفضل أهميته الدرامية وقدرته الوظيفية على مسرحة الأحداث، وفي هذا الصدد يمكن أن نشير إلى أن المشهد في الرواية النسوية عند الكاتبات محل الدراسة تأثر بعدة عوامل منها ما هو موضوعي يتعلق ببيئة الكاتب، ومنها ما هو ذاتي يعود إلى مسيرة الكاتبات وتجربتهن الإبداعية.

في رواية لونجة والغول نجد المشهد في الصفحات الأولى من الرواية، والمتمثل في الحوار الذي دار بين الزهرة والدة مليكة وإحدى جاراتها:

"– **يا سعدك يا الزهرة، أعطاك الله ابنة جميلة كالقمر، الله يبارك...**

– **وما فائدة الجمال مع الفقر يا جارتي العزيزة؟**

ردت أم مليكة، لكن الجارة استمرت قائلة:

– **لماذا تهونين من قيمة هذه النعمة لعلك تخافين الحسد؟ مليكة مثل ابنتي تماما، ولو كنت أمها حقيقة ولي فيها حق التصرف لاشترطت فيمن يطلبها كل مال الأرض...**

– **مرة واحدة، هكذا، ما أكبر أحلامك...**

قالت أم مليكة ذلك، وضحكت مجاملة، إنها لا تطلب سوى الستر والأخلاق والعائلة الطيبة فلا هي بالغنية حتى تطمع في مصاهرة الأغنياء، ولا هي بالتي ترضى ببيع ابنتها، راحة البال والهناء هو مطلبها الأول والخير..."[1].

إن هذا الحوار الذي جاء في بداية الرواية يهدف إلى تقديم شخصية مليكة بطلة الرواية، وكيف أنها كانت فاتنة الجمال ينبهر كل من يراها من الأهل والجيران، مليكة البطلة هي الجزائر تملك كل النعم والثروات والإمكانيات، لكنها تفتقد للحرية والسعادة، وتأمل دائما في التغيير. وما إقحام الجارة في النقاش سوى طريقة أرادت بها الكاتبة أن تبين قناعة مليكة ورضاها، وبحثها الدائم عن الاستقرار وراحة البال...

لقد ابتعدت رواية لونجة عن مسرحة المشهد على الرغم من وجوده في الرواية، ولكن الغالب على الرواية هو الوقفة الوصفية، إذ في كل مرة يسترسل فيها المشهد، يتدخل صوت السارد الذي يضع حدا لمواصلته واسترساله ويبدأ السارد في الوصف النفسي والوصف المكاني...كما نجد في الحوار الذي دار بين رشيد وأمه وأخته مليكة، " **– مساء الخير... قال رشيد وهو يدخل غرفة الجلوس، رفعت إليه المرأتان وجهيهما بامتنان وحب، ولكنه أدار وجهه إلى الجهة الأخرى كمن يخفي شيئاً وهو يسأل:**

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص15.

– أمي، أين أبي...؟

– لماذا تسأل عن أبيك في هذه الساعة؟ إنه ليس وقت رجوعه كم تعلم...

أجابت الأم دون كبير اهتمام، نظر إليها نظرة قلقة وهو يردد:

– لكنني أحتاجه حتما...

–سيأتي بعد ساعة، وتكلمه ما شاء لك الكلام...

– المشكل أنني لن أبق حتى ذلك الوقت...

هنا فتحت الأم عينيها دهشة، ولسان حالها يردد:

–خيرا إنشاء الله؟ ما الأمر؟ إنها ليست عادتك؟..."[1].

أما في رواية ذاكرة الجسد تتوزع المشاهد على مساحة واسعة من النص، غير أن هذا التوزيع ينحو المنحى المثالي الذي يمكن أن يحقق تطابقا بين زمن القصة وزمن الخطاب، لأن كل مشاهد الرواية القصيرة والطويلة لم تخل من تدخل صوت الراوي، الذي يكسر تتابع الحوار التقليدي الذي يرسم مشهدا مستقلا بذاته، أي مسرحة الحدث، بل نجد الراوي يتدخل باستمرار، بين الجمل الحوارية كلما استفزت ذاكرته، بمحفزات مادية أو معنوية، صدرت عن الشخصية المتواصل معها حواريا "السوار بيد أحلام، لوحة حنين المعروضة للفرجة، لوحة اعتذار، الاسم العائلي عبد المولى".

وقد جاءت المشاهد في مطلع الرواية وبدايتها قصيرة، مقتضبة، سريعة، تعكس حياة الشخصيات السردية من مثل: استقبال "سي الطاهر" لخالد عند التحاقه بالثورة سنة 1955، إذ جاء الحوار في كلمات قصيرة جدا، ليس لها أثر في بطء الزمن بالشكل الواضح والجلي، ولكن لها دلالتها الإيحائية.

"ضل يتأملني قبل أن يحضنني بشوق، وكأنه كان ينتظرني هناك منذ سنة.

ثم قال:

–جئت...

وأجبته بفرح وبحزن غامض معا: جئت" [2].

إن هذا المشهد القصير السريع، لا يؤثر تأثيرا كبيرا في حركة السرد، ولكن مع ذلك فقد يمتص الحركة السردية السريعة، ويوجه الحدث توجيها آخر، ويمنحه عمقا ودلالة، وهو ما حصل بالفعل، إذ

---

[1]– المرجع السابق، ص52، 53.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص133.

كانت الأحداث مركزة في الحاضر، وباقتحام هذا المشهد لما توجهت نحو الماضي، وتواصلت على امتداد صفحات كثيرة تولى السارد خالد أمر سرد تفاصيلها.

ومن المشاهد التي تتخللها مقاطع سردية طويلة، يعلو فيها صوت السارد بسبب محفزها، المشهد الذي يصور لنا اللقاء الأول الذي حصل بين خالد وأحلام بمناسبة إقامة معرض رسمه بباريس، بحيث تنتقل الصورة من الخاص إلى العام، من الكلي إلى الجزئي، إلى أن تتكثف ويضيق مجالهالتختص وتنفرد بصورة وصوت المتحاورين.

"واللون الذي يؤثِّث وحده تلك القاعة الملآى...بأكثر من زائر وأكثر من لون.

وفجأة اقترب اللون الأبيض منِّي، وراح يتحدَّث بالفرنسية مع فتاة أخرى لم ألاحظها من قبل..

قال الأبيض وهو يتأمَّل لوحة:

- je prefere l'abstait..

وأجاب اللون الذي لا لون له:

-moi je préfère comprendre ce que je vois

[...] – الفن هو كل ما يهزنا...وليس بالضرورة كل ما نفهمه!– وجاء صوتك بالفرنسية يخرجني من تفكيري قلت: يسعدني أن يصل فنان جزائري إلى هذه القمة من الإبداع...–....وعندما تقدمت تلك الفتاة مني لتصافحني ...قالت وهي تعرفني بنفسها: –الآنسة عبد المولى، إني سعيدة بلقائك...انتفضت لسماع ذلك الاسم"[1].

إن المحفز اللفظي المتمثل في الاسم العائلي "عبد المولى" يجعل المشهد ينحرف عن التواصل بين الشخصيات، لينفرد السارد خالد بالصوت على امتداد الصفحتين 55، 56. حيث تعود به الذاكرة إلى عائلة عبد المولى "سي الطاهر" قائده وشهيد الثورة التحريرية، الذي ترك ولدا هو ناصر وبنتا كان خالد قد تكفل يوما بتسجيلها في دار البلدية بتونس، وأخوه "محمد الشريف" المجاهد الذي أدرك الاستقلال واشتغل بالسياسة، والذي تزوج غداة الاستقلال.

وتسائل خالد أيهما يمكن أن تكون ابنة سي الطاهر التي سجل اسمها يوما من أيام 1957 وقبلها نيابة عن أبيها. ولاستئناف المشهد لا بد من سؤال يكشف من خلاله السارد أيهما ابنة سي الطاهر، ويضع الشخصيات من جديد في المواجهة.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص46، 47.

فما من مرة يدخل محفز ما إلا ويؤدي بالحوار إلى الانحراف نحو سرد حدثي، يؤجل المشهد إلى حين، وقد يقصر هذا التأجيل أو يطول، تبعا للمادة السردية التي يتولاها السارد، ومن المحفزات التي يمكننا الإشارة إليها في رواية ذاكرة الجسد والتي أسهمت بشكل بارز في انحرافات الحوار نحو السرد هي "السوار الذي كان في يد أحلام، لوحة حنين، ولوحة اعتذار".

من هنا يمكن القول أنه من الصعوبة الإمساك بمشهد ممسرح في رواية ذاكرة الجسد، وذلك بسبب التناغم الحاصل بين المشهد والسرد، ومستوى اللغة الشعرية المنتجة حوارا وسردا، الذي يكاد ينسي القارئ هذه الفواصل الكثيرة، التي تغطي في أغلب الأحيان الجمل الحوارية بين الشخصيات.

لقد ابتعدت رواية ذاكرة الجسد عن مسرحة المشهد على الرغم من احتلاله مساحة واسعة من النص، إذ في كل مرة يسترسل فيه المشهد، يتدخل صوت السارد الذي يضع حدا لمواصلته واسترساله.

أما في رواية تاء الخجل فإن أهم ما يميز المشاهد الحوارية أن أغلبها مصدرة بصيغ القول، وتتضمن تعليقات الساردة وتدخلها، ما يؤدي إلى اختلالات في توافق زمني القصة والخطاب، رغم ذلك نعثر على بعض المشاهد التي تخلو من تدخل الساردة لكنها مشاهد قليلة، حيث تحقق المساواة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويمكن أن نستشعر هذه المساواة بقراءة المقاطع الحوارية التالية، التي دارت بين الساردة خالدة و"راوية" إحدى المغتصبات، والمتواجدة مع يمينة في نفس المستشفى:

"**فأجابتني بجمود: –ستموت –لم تقولين ذلك؟–لأنني أعرف. –قال لي الطبيب أنها ستشفى. – هه! وماذا يعرف الطبيب؟ –يعرف حالتها جيدا. –وهل يعرف أنها لم تعد تريد أن تعيش؟ –وهل هذا سبب كافٍ لتموت؟ –لو أن الجيش وصل قبل أن تلد لكانت أنقذت ربما**" [(1)].

ينضبط هنا محور الزمن فتتحقق حالة التوافق من خلال السماح للشخصيات بنسج المشهد الحواري دون تدخل الساردة بالتعليق أو الشرح، فالشخصية تعبر عن وجهة نظرها وذلك عن طريق إسماع صوتها مباشرة.

فراوية تجسد الصراع الداخلي الذي تكابده المغتصبات، مقابل خالدة الصحافية التي تستقي المعلومات من مصدر شاهد على الأحداث وعلى المأساة

[(1)]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص46.

الفصـــــــــل الثـــــالـــث

بـنية الــفضاء الـروائي من خــلال الـرواية

1- مفهوم الفضاء.

2- أنواع الأمكنة:

2-1- المكان المغلق (البيت، الحمام، السجن).

2-2- المكان المفتوح (المدينـة، الجبال، البحر/الميناء، الماخور/ المغلقة، المقهى، الجسر).

بنية الفضاء الروائي في الرواية النسوية:

1- مفهوم الفضاء (espace):

من المسلمات أن وجود الإنسان يقترن بوجود المكان، فلا مكان بدون إنسان ولا إنسان بدون مكان، وأخذت هذه العلاقة تتنامى لتتجاوز الأبعاد الهندسية الإقليدية إلى علاقات عاطفية وحميمية تبلورت مع مرور الزمن لتشكل هويته ووجوده وشرفه فصار الإنسان والمكان يحيل كل منهما إلى الآخر[1]، ولهذا فوحدة الأراضي تعني وحدة الجماعة البشرية، وأي تهديد لها يعني الموت من أجل الوطن والذود عليه، فمهما كان فالوطن دائما على حق وبأهله يعلو شأنه ولهم أيضا يتقهقر ويتوارى، ولا معنى للحرية أو الهوية في غياب المكان؟!

وجاء في الكتب المقدسة أن خطيئة آدم عليه السلام كان جزاؤها عقابا مكانيا فأنزله الله من أعلى إلى أدنى[2](1).

غير أن علاقة الإنسان العربي بالمكان قد تشكل خصوصية لا مثيل لها، فشعراء الجاهلية لا يتأتى لهم الشعر إلا إذا وقفوا على الطلل يبكون ويستبكون وكأن المكان هو المحفز والداعي إلى استحضار اللحظة الجمالية في سياق حركتها النفسية المتوترة، التي فيها يتحد الزمان مع المكان.

وهناك مقولات شعرية عربية تدون مواقف عاطفية خالدة يمتزج فيها حب المكان بمن يشغل المكان كقول مجنون ليلى:

أمرُّ على الديارِ ديارِ ليلى أُقبِّلُ ذا الجدار وذا الجدارا

فما حبُّ الديارِ شغفن قلبِي ولكن حُب من سكن الديارا

والمكان هو المحبوب الأول لدى الشاعر الجاهلي الذي يحن إليه، ويستلهم منه شعره، فالقصيدة الجاهلية إذا خلت من الوقوف على الأطلال فهي قصيدة مردودة لا يعتد بها، فمكان الطلل هو أساس القصيدة، ومنه يبدأ الشاعر في نظم شعره، وعليه يرتكز، وذلك من خلال عمليتي التذكير والاستذكار.

فأهمية المكان في بناء القصيدة الجاهلية تبرز من ناحية أنه مصدر من مصادر إلهام الشاعر، فهو الرفيق في الوحدة، والأنيس في الغربة، به يتذكر الأيام الخوالي وهو بين الأهل والأحبة والرفاق،

---

(1)- عبد الرحمان بن يطو، شعرية المدينة في الأدب الروائي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، إشراف: محمد مسباعي، (2008، 2009)، جامعة الجزائر، ص142.

(2)- انظر مثلا: قوله سبحانه وتعالى في سورة الأعراف، الآيات 19-24.

وكذلك تبرز أهمية المكان في كونه أحد المكونات الأساسية في بناء القصيدة الجاهلية، يقول امرؤ القيس في مقدمة معلقته:

قِفَا نَبكِي من ذِكرَى حبيبٍ ومنزِلِ بِسقطِ اللوى بين الدخولِ فَحوملِ[1]

ولم يقتصر الاهتمام بعنصر المكان على الشعر فقط، بل تعداه إلى الفنون النثرية التي كانت معروفة في ذلك الوقت، كالحكاية والمقامة، حيث نجد أن هذه الفنون الأدبية لا تخلو من هذا العنصر، فبديع الزمان الهمذاني تأثر بالمكان، والدليل على ذلك ظهوره في ثلاث وعشرين مقامة، المقامة الكوفية نسبة إلى مدينة الكوفة، والمقامة البلخية نسبة إلى مدينة بلخ إحدى مدن خرسان، والمقامة البغدادية نسبة إلى مدينة بغداد... [2]

كما نجد عنصر المكان في بداية المقامة، ومن ذلك قول بديع الزمان الهمذاني في المقامة البغدادية "حدثنا عيسى ابن هشام قال: اشتهيت الآزاد وأنا ببغداد"[3].

ولا تختلف مقامات الحريري عن مقامات الهمذاني في تأثرها بالمكان، فنجد العديد من مقاماته أخذت عنصر المكان عنوانا لها، كالمقامة الدمشقية، والمقامة الصنعانية، والمقامة الكوفية.

كما نجد توظيف عنصر المكان في حكايات ألف ليلة وليلة في بدايات سرد الحكاية، كما نجده عند العديد من الرحالة العرب الذين يصفون عدة أماكن من خلال رحلاتهم، فقد يفضل الرحالة مكان عن باقي الأمكنة، أو قد يحن إلى مكان ما، كما هو الحال عند الرحالة العربي ابن بطوطة.

أ- الفضاء لغة:

ورد في لسان العرب مادة (فضا): فضا، يفضوا، فضَّوا، فاضٍ، وقد فضا المكان، وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان إي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه، والفضاء الساحة وما استوى من الأرض، ونقول مكان مُفضٍ، أي واسع، ونقول المُفضَى أي المُتسَّع[4].

ب- الفضاء اصطلاحا:

---

[1]- ديوان امرؤ القيس، تصحيح: الشيخ ابن أبي الشنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974، ص60.

[2]- عمر عبد الواحد، السرد والشفاهية، دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الهدى النشر والتوزيع، ط2، 2003، ص38.

[3]- بديع الزمان الهمذاني، مقاماته، تقديم وشرح: محمد عبده، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،2002، ص71.

[4] - ابن منظور، لسان العرب، ص157، 158.

يعرف أنه الفضاء الرحب الذي يحددنا ونحدده، ويحيط بنا من كل جانب، من فوقنا ومن تحتنا، وعن أيماننا وعن شمائلنا، لا نهائي، يؤدي دورا ذا أهمية في عملية الفهم والتفسير باعتباره مكونا من مكونات الخطاب الأدبي[1].

أما سمر روحي الفيصل فيرى أن الفضاء أكثر اتساعا من المكان، فهو يشمل أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، ولاحظ أن تحليل المكان في الرواية يقود إلى تحديد طبيعة الفضاء الروائي فيها، فهناك روايات حتى وإن كان الروائي يقصر حديثه على مكان واحد، فظاهرها يدل على أنها تطرح فضاءات عدة، ولكن التدقيق فيها يدل على أنه يمكن التمييز بين فضاء مركزي وفضاءات فرعية تشكل شبكة علاقات متداخلة معقدة [2].

أخذ الفضاء كمصطلح نقدي أبعادا جديدة في النقد المعاصر، بحكم أننا نصادف في دراساتنا التحليلية عبارات عديدة نذكر منها:الفضاء النصي، الفضاء المكاني، الفضاء الزمني والفضاء الروائي، فهو يمثل الأرض التي نشأت عليها الشخصيات، والبيت أو المأوى الذي ولدت وتربت فيه، والشارع الذي ألفته ومارت فيه أحلام اليقظة وشكلت فيه خيالها، فأثرت وتأثرت به، أما المكان "فهو مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية يحكمها المقاييس والحجوم"[3]. وهو يرتبط بالإدراك الحسي، وأسلوب تقديمه هو الوصف لهذه المساحة الهندسية من خلال أبعادها الخارجية.

ولج مصطلح الفضاء إلى الدراسات العربية بفعل الترجمة، فهو مصطلح شائع عند النقاد الغربيين في حين يظهر مصطلح المكان عندهم على استحياء، بعكس النقاد العرب الذين لا يصطنعون مصطلح الفضاء في كتاباتهم النقدية بينما يحتل مصطلح المكان عندهم مقاما طباعيا أكبر.

بل ربما يرفضه البعض كما هو الحال عند عبد المالك مرتاض الذي يسميه الحيز، وهناك من يقرن بين الفضاء والمكان بعبارة (الفضاء المكاني) كما عند حسن بحراوي، أو (الحيز المكاني) عند عبد الحميد بورايو، ويناقض حسن نجمي المفاهيم السابقة ليصبح الفضاء عنده مجموعة من التيمات والتكرارات والقضايا والأفكار والمشاهد والشخصيات التي قد تلهم مجموعة أعمال روائية، ويتضح ذلك من

---

[1]– عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، 2010، القاهرة، ص40، 41.

[2]– عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج 27، ع01، 2005، ص124، وينظر، سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص256.

[3]– إعتدال عثمان، إضاءة النص، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ص05.

خلال دراسته التطبيقية على أعمال الروائية الفلسطينية (سحر خليفة) ضمن كتابه (شعرية الفضاء السردي).

وما قدمه حميد لحميداني من أن الفضاء في الرواية يضم أمكنتها جميعا لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، فهذا المفهوم يعد المفهوم الأوحد الذي وقر في أذهان الدارسين العرب وتوافق مع معظمهم. ويتفق سعيد يقطين مع لحميداني حيث يرى أن الفضاء أهم من المكان لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسياً فهو يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء.

إذن فالفضاء يتجاوز المكان ويحتويه، فهذا الأخير يخضع للجغرفة وبالتالي للأبعاد القياسية الإقليدية، بمعنى آخر المكان يحتوي الفضاء...كما يؤمن بأن المكان متغير بينما الفضاء ثابت، فقد تحتل الشخصية دائما فضاء غير أنها لا تحتل نفس المكان دائما. أما (جون لوك) (john Locke) (1632-1704) يرى "أن الفضاء هو المسافة بين نقطتين، في حين أن المكان هو علاقة المسافة بين نقطة أو نقطتين أو أكثر"[1].

وبرغم ذلك مازالت الدراسات الغربية التي تناولت مكون الفضاء في الرواية في بداياتها، لم تصل لدرجة طرح نموذج نظري متكامل يمكن الاستناد إليه في تحليل الأعمال السردية بطريقة شمولية متفق عليها، لذا يظل ما قدم حول الفضاء الحكائي مجرد اجتهادات متفرقة تتضارب حول تصورات النقاد والدارسين حول المفهوم.

إن الاهتمام بدراسة الفضاء حديث العهد إذا ما قورن بغيره من الدراسات، لذا لم نعثر على جهاز مفاهيمي قار يمكننا الاعتماد عليه في دراستنا التطبيقية باستثناء جهود كل من غاستون باشلار ويوري لوتمان في دراستهما لدلالة الفضاء من خلال عملية الثنائيات أو التقاطبات المكانية، ففي شعرية الفضاء تناول باشلار ثنائية الداخل والخارج من منظور يتعارض فيه (البيت/ اللابيت) (القبو/العلية)[2].

يضاف إلى ذلك أبحاث يوري لوتمان (Iouri Lotman) في كتابه (بنية النص الفنية) الذي ينطلق من تصور فكري لمشروع طموح يقوم على مبدأ التقاطبات الفضائية (polarites spaciales).

---

[1]- إعتدال عثمان، إضاءة النص، ص21.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1984، ص61.

فمفهوم التقاطب المكاني أو التقاطب الفضائي القائم على الثنائيات الضدية (الأعلى/الأسفل)، (القريب/البعيد)، (الداخل/ الخارج) والتي كانت كفيلة بالكشف عن معان متعددة تنطوي عليها النصوص، وما قدمه يوري لوتمان في هذا الشأن يعد إسهاما كبيرا لإعادة النظر إلى هذا الجانب من خلال عرضه نماذج مختلفة اجتماعية وأخلاقية وسياسية تضمنت صفات مكانية، كما أنه إضافة إلى العرض النظري لمفهوم التقاطب أتبعه بممارسات نقدية.

كما دعا رولان بورنوف (Rouland Bourneuf) من ضرورة دراسة المكان مع باقي العناصر السردية مقترحا علينا أن نصف بطريقة دقيقة طوبوغرافية الحدث، وأن نحلل مظاهر الوصف ونهتم بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات والمواقف والزمن، وأن نقيس كثافة أو سيولة الفضاء الروائي محاولين الكشف عن القيم الرمزية والإيديولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه في الكتاب.

ينطلق لوتمان من فرضية أساسية يبني عليها تفكيره في مسألة التقاطبات، فالفضاء هو مجموعة من الشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة، التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة كالامتداد والمسافة، بل إن لغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية لوصف الواقع، وينطبق هذا حتى على مستوى ما بعد النص، أي على مستوى النمذجة الإيديولوجية الصرف، فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل(أعلى/ أسفل)، (يسار/ يمين)، (قريب/ بعيد)، (محدد/ غير محدد)، (المنفتح/ المنغلق)، (المنقطع/ المتصل) كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية، لا تنطوي على محتوى مكاني، "فتكسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل (قيم/ غير قيم)، أو (حسن/ سيء)، أو (الأقربون/ الأباعد)، (سهل المنال/ بعيد المنال)، أو (فانٍ/ أبدي)"[1].

إن إسقاط بعض الصفات المكانية على نظام من القيم الاجتماعية يخضع لشروط ومرجعيات تاريخية واجتماعية وسياسية التي تشكل إطارها العام الذي تنبثق منه هذه المفاهيم كالصفات الحضارية (متقدم/ متخلف) أو بالصفات الإيديولوجية (يمين/ يسار)، أو ببعض الظواهر السياسية في العالم. نود دراسة المكان ولكن ليس بهندسته الجافة، بل في تحوله " إلى جملة من القيم والتشابك بين العلاقات

[1]– جماعة من الباحثين، جماليات المكان (مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان)، تر: سيزا قاسم، ط2، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص69.

الوجدانية، بين الشخصيات القصصية والفضاء الذي تتحرك فيه وتتفاعل معه برؤية معينة وموقف ما[1]"، وهو الذي تجري فيه الأحداث بجميع أبعادها (الهندسية، الحضارية، الاجتماعية، النفسية، الجمالية) ويتفاعل مع البنى السردية الأخرى كالشخصية والزمن والحدث. وبمقاربة هذه البنية من العمل اعتمدنا في تحليلنا للروايات المدروسة على ثنائية (المكان المفتوح/ المكان المغلق).

2- أنواع الأمكنة:

2-1- المكان المغلق:

2-1-1-البيت:

هو ذلك الفضاء المكاني المغلق الذي يحيلنا إلى الإقامة الاختيارية التي تسكنها الشخصيات وتتفاعل معها تشهد فيها حركتها، وعلاقاتها الاجتماعية، تمارس فيها نظام حياتها بشكل طبيعي حر. فالبيت من الأماكن التي يحيط بها هالة من المفردات الإيجابية الدالة على الدفء والحماية والاستقرار والأمن فطالما ارتبطت به مشكلة بذلك جوهره الحقيقي لأنه يجسد قيم الألفة بامتياز.

إن البيت فضاء للسكن ومأوى للإنسان، فهو موطن الراحة ومبعث الطمأنينة بعد قضاء يوم كامل من التعب والإرهاق اليومي، أو بعد مدة زمنية قضيناها في الغربة، لأنه مستودع الذكريات والحميميات التي لا نستطيع الاستغناء عنها.

أفاض باشلار في الحديث عن البيت، هذا المكون الحميمي الهام في حياة الإنسان وفي النص الروائي، الذي تأنس إليه النفس وترتاح، وتشعر أنها تمتلك زمام الأمور، ولها أن تحلم وتضع بصمتها على كل ركن فيه، فـ" لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه" [(2)]. فالبيت يمثل كينونة الإنسان وحافظ أحلامه من العري والانمحاء ففيه ينطوي الإنسان على نفسه، لأنه يمنحه الحماية والدفء.

فالبيت يمثل الرحم الأول للإنسان، بيت الطفولة الذي نستقبل فيه طفولتنا ونكون فيه شخصيتنا، هو مكان الذكريات والاستقرار والسكينة، ومركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية كما يصفه باشلار "إنه ركننا الأول في العالم أو كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى فهو الذي

[(1)]- ريم العيساوي، المكان ودلالته في الرواية النسوية المغاربية، مجلة الرافد الشهرية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد08، يونيو 2002، ص28.

[(2)]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

يحفظ لنا الذكريات والأحلام من سوء العالم الخارجي، فللبيت فائدة رئيسية في حماية الحلم والحالم، وحفظ الذات من التفتت"[1].

أكد باشلار في كتابه (جماليات المكان) على القيمة الأمومية التي تربطنا بالبيت، مشيرا إلى أنه حين نحلم ونتذكر البيوت والحجرات فإننا ننخرط في ذلك الدفء الأصلي الدال على التجذر الطبيعي والأصيل فلإنسان، كما أننا نصبح نعلم أننا نسكن داخل أنفسنا"[2].

إن البيت هو ملجأ الراحة والاستقرار والاطمئنان، فهو يرتبط بكل ما هو إيجابي وأليف، وإذا كانت هذه القيم في الواقع فقد حافظ الروائيون على صورته الرومانسية الهادئة الآمنة والبريئة كمكان يحتضن ذكريات ساكنيه، ويمثل رمزا لكل ما هو جميل وحميمي.

فالكاتب عندما يصف البيت فكأنه يصف الشخصية، فالبيوت تعبر عن أصحابها، ولما كان المكان والشخصية من أبرز العناصر المتفاعلة في العمل الروائي، وكلاهما يؤثر في الثاني بطريقة ما، ولعل ارتباطهما سيقودنا إلى البحث عن أثر الفضاء المكاني (البيت) في نفسية الشخصية، وذلك للأثر الكبير للمكان على نفسية الشخصيات وذلك لما تمتاز به النفس البشرية من إحساس مرهف.

في رواية (لونجة والغول) للكاتبة زهور ونيسي نجد أن البيت العائلي فضاء لا تشعر فيه الأنثى بالألفة والراحة والسعادة، فعائلة مليكة أو عائلة سي محمد كانت تعيش في وضعية مزرية، مليكة كانت تعيش الألم والفقر والحرمان، كانت جوارحها تحمل الألم الكثير، ومن كتمان هذا الألم أكثر، فقد خرج البيت من كونه الموضع الهادئ الذي تمارس فيه الشخصيات حريتها بعيدا عن صخب الحياة الخارجية وضوضائها، ليتخذ أبعادا وتشكلات جديدة مبدؤها الحرمان والتسلط، وهو ما انجر عنه شعور بالضجر والضيق والوحدة والعزلة والإحساس بانعدام الأمن والاستقرار.

تعيش مليكة رفقة والديها وأخوتها (سبعة أطفال) في بيت صغير وضيق، كضيق نفس صاحبه سي محمد الذي كان قاس في معاملته لأفراد أسرته يبدو غاضبا دائما، قليلا ما يصدر عنه مرح أو دعابة، كانوا يجتمعون كل مساء حول عشاء "**اقتضت طبيعة الحياة أن نطلق عليه كلمة مجلس وعشاء. حتى لو كان، وفي أكثر الأحيان مجرد تجمع حول طبق من العدس، تطفو قشوره فوق مرقه الأسود وتتماوج، وكأنها تتحدى المجموعة الصغيرة الطافية على سطح الحياة**" [3].

---

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

[2]– المرجع نفسه، ص36–38.

[3]– المرجع نفسه، ص09.

لما تكن هذه الوضعية المزرية وهذا الفقر والحرمان حال عائلة مليكة فقط، بل حال جيرانهم وأهلهم وأصحابهم، وحال كل الجزائريين جراء الاستعمار الفرنسي الذي نهب خيرات الوطن وعاث فساد وخرابا فيها.

بيت سي محمد يقع في حي القصبة بالجزائر العاصمة، عبارة عن غرف متقابلة يتقاسمونها مع الجيران، يفصل بينهم رواق كبير في الطابق الواحد " **لا تذكر أنها تأملت وجه سليم، قده، قوامه، شبابه، أو تتبعت حركاته وتمتعت باعجابه، الذي لم يبخل به عليها كل مرة يلتقي بها وهو خارج أو داخل لهذا السكن المشترك بين أهله وأهلها بين مجموعة من الجيران أو في سلمه أو رواقه الخارجي، كان يتعلل لينظر إلى باب بيتها ويحدق النظر عندما لا يرى خيالا لاحد أمام الباب ويتسكع في مشيته لعلها تخرج أو تفتح نافذة أو تنفض فراشا أو تدخل حاجة من سقيفة البيت المشترك بين شقتيهما**"[1] لكن في الرواية لا نجد وصفا تفصيليا لهندسة ومعماريته، إلا في مواضع نادرة، مثل يوم تقدم أحمد رفقة عائلته لخطبة مليكة فرحب بهم أهل مليكة لكن كان في أنفسهم حرج من وضعية البيت وضيقه "**رحب بهم سي محمد وزوجته وفي النفس حرج من وضعية البيت وضيقه، جلس الجميع ومليكة تراقبهم من شق في باب المطبخ**" [2].

إن اشتراك الجيران عائلة سي محمد وجيرانه وتقاسمهم لبيت واحد له دلالة إيجابية، دلالة الوحدة والتكافل والتآزر، حالهم حال الشعب الجزائري إبان الثورة التحريرية فلولا تكافلهم وإتحادهم لما استطاعوا تحقيق الاستقلال وطرد المستعمر الفرنسي من أرضهم، فرغم الفقر والجوع والحرمان الذي كانت تعيشه العائلات الجزائرية إلا أنهم كانوا متحدين وكل أمانيهم وأحلامهم مشتركة تتمثل في الحرية والاستقلال والعيش في أمن وسلام.

يقدم البيت البائس مظهرا من مظاهر الحياة البائسة التي تعيشها الشخصية داخل أسرتها، (مليكة، والدها سي محمد، والدتها، أخوها رشيد، بقية إخوتها) حيث الوحدة والإحساس بالنقص والحرمان، فمليكة دائما ناقمة على الوضعية المزرية التي تعيشها رفقة عائلتها، مليكة هي الجزائر تفتقد الأمان كما افتقدته الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي الغاشم، وتفتقد الحرية كما افتقدتها الجزائر، الحرية التي لا تزال حلما للعديد من البلدان العربية كالقضية الفلسطينية التي لم تجد من يناصرها.

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص48.

[2]– المرجع نفسه، ص49.

كانت مليكة غير راضية عن الحال البائس الذي كانت تعيشه عائلتها والجيران بسبب الفقر الأب دائما في العمل لا يأتي إلا مساء، والأم امرأة مسالمة لا تشبع لكنها تدعي الاكتفاء، لا تتذمر، مطيعة لزوجها، حنون على أولادها السبعة، ورغم ذلك فهي حامل يسبقها بطنها إلى الأمام.

كانت مليكة دائما تقارن بين عائلتها وعائلة زميلتها في الدراسة أنيسة، فتاة من عائلة غنية، يملكون البيت الذي يسكنونه، ويركبون سيارات الأجرة، ويأكلون اللحم والخضار والفواكه كل يوم تقريبا، كما أن والد زميلتها لا يتعب ولا يشكو من آلام الظهر من جراء حمل الأثقال كوالدها سي محمد، فعمله كموظف في الإدارة يكاد يكون لهوا وترويحا عن النفس، وممارسة للسلطة والعزة.

إن خلو مكان البيت من أي أثاث أو من أي وصف في رواية لونجة والغول يجعلنا عاجزين عن إعطاء دلالة له، إذ أن الأثاث له من الأهمية ما يعطي قيمة وحكما على المكان وأصحابه.

كما نجد في رواية (لونجة والغول) بيت آخر هو بيت أحمد زوج مليكة، الذي كان يسكنه رفقة عائلته، بيت صغير عبارة عن رواق فيه غرف صغيرة متقابلة، لكن وبالرغم من صغر مساحته إلا أنه كبير بالحب، حب أحمد لوالديه وأخوته وكذلك حبهم له، إذ كانوا يعتبرونه عمدة البيت فكانوا يستشيرونه ويأخذون برأيه في كل الأمور.

كما نجد حب أحمد لزوجته مليكة، وحبها له، فقد أحبت مليكة رعاية أحمد وحبه الكبير لها، وازداد هذا الحب يوما بعد يوم، فأحمد كان يحن عليها ويحترمها ويرعاها ويعبر لها دائما عن حبه لها عندما تجمعهما غرفتهما الصغيرة المطلة على الرواق الخارجي للبيت، عبر نافذة رغم صغرها، لم تكن لتمنع عنها أريج نبات مسك الليل والياسمين، متغلغلا في جو شاعري هادئ يضاعف من المناجاة والذوبان في عالم الحب لم تكن مليكة لتحلم به أو تفكر فيه من قبل.

في رواية (ذاكرة الجسد) للكاتبة أحلام مستغانمي نجد أن البيت بالنسبة لخالد هو ذاكرة المكان للحنين والدفء العائلي، فالرواية تبدأ من حيث يجب أن تنتهي، ثم يرجع بنا السارد خالد إلى الوراء ليسلسل لنا تطور الأحداث التي أدت إلى تلك النهاية التي افتتح بها روايته، لذا نجد أن هذه الرواية تنطلق من البيت العائلي حيث عتيقة أرملة أخيه حسان تعرض عليه شرب القهوة بعدما توفي زوجها في أحداث أكتوبر 1988، من هنا تعود ذاكرة خالد إلى الوراء ليسترجع ماضيه البعيد وتاريخه النضالي في الثورة متعرضا إلى مراحل حياته في الداخل والخارج.

يمثل البيت نقطة انطلاق للحديث عن سيرة شخصية أو تاريخ عائلي أو تناول قضايا وطنية[1]، هذا البيت الذي يوجد في قسنطينة وفي حي من أحيائها حي (سيدي مبروك)، ولا نجد في الرواية وصفا تفصيليا لهذا البيت بل تكتفي بالغرفة التي يجلس فيها خالد والأصوات التي تصل سمعه عن طريق النافذة المفتوحة، صوت المآذن وأصوات الباعة والأغاني وبكاء الأطفال" **في تلك الغرفة التي يؤثثها سرير فارغ، ونافذة تطل على المآذن والجسور، وطاولة فارغة من لوازم الرسم...**"[2].

لقد حضر خالد من فرنسا خصيصا لمواراة جثمان أخيه التراب، والذي توفي في أحداث أكتوبر 1988، ثم ينتقل متطرقا ومسترجعا مراحل كثيرة في حياته وتاريخ الجزائر، صديقه في النضال وقائده سي الطاهر، إصابته في المعركة وبتر ذراعه في تونس، دوره في الكفاح المسلح أثناء الثورة التحريرية، ثم اغترابه إلى فرنسا وقت الاستقلال، قصته مع أحلام، ثم عودته إلى قسنطينة حين سماعه بخبر وفاة أخيه حسان.

من خلال البيت يتعرض خالد لجوانب كثيرة من الشخصيات، شخصية والده، وأمه، وأخيه حسان وزوجته عتيقة، وتاريخ العائلة. شخصية قائده في الثورة سي الطاهر، فالبيت "هوية لمجموع الشخصيات التي تتقاطع من خلاله"[3].

يقول خالد وهو في هذا البيت "**لم أنم تلك الليلة، أكان ذلك العشاء الذي أعدته عتيقة زوجة حسان وكأنها تعد وليمة والذي استسلمت له بشهية أكاد أقول تاريخية...كذكريات فوق العادة تلغي كل شيء سواها**"[4].

إن وجود خالد بمكان الطفولة بعد مدة أيقظ فيه مشاعر وأحاسيس مميزة غابت عنه في ديار الغربة، فانطلقت به الذاكرة إلى جوانب كثيرة في حياته،فاسترجع طيف أمه وهي تروح وتجيء في أرجاء البيت ممتلئة حنانا وأمومة بلباسها العنابي، وصوت والده يدوي صياحه في المنزل إيذانا بالدخول بصحبة رجل غريب، أو صوته وهو يطالب بالماء للوضوء وذلك اليوم الذي ودع فيه حسان، ثم يسترجع يوم وفاة أمه وزواج أبيه.

---

[1]– صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد، مجلة العلوم الإنسانية، عدد13، 2000، ص242.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص324.

[3]– المرجع نفسه، ص243.

[4]– المرجع نفسه، ص340.

تظهر كثرة الأحداث المسترجعة عمق الإحساس العاطفي الفطري بالمكان (مكان المنشأ)، ففعل تواجد خالد بالبيت ولد عنده شعورا بطغيان المكان وذكرياته عليه، لأنه يشكل محور الارتباط بالعائلة، التي افتقدها طويلا، فكان البيت يمثل ماضيا وجزءا من كيانه وهويته لا يمكن التخلي عنه.

لقد كان البيت بالنسبة لخالد المنطلق والنهاية، فهو القاعدة والأرضية لذاكرته وأحاسيسه ومشاعره، وهو الذي يقول عندما أتوسد هذا البيت أتوسد ذاكرتي "فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة" [1].

شكل المكان بالنسبة لخالد عنصر ضغط، فبمجرد وجوده داخله أفاض عنده الحنين وأعاد له الذكريات، فالمكان يظهر الحالة النفسية ويسهم في الكشف عن الانفعال والتأثير الذي يسيطر على الشخصية، فقد أكد تواجد خالد بالبيت على "العلاقة الجذرية التي تربط المكان بالشخصية وجعل هذا المكون الروائي (المكان) كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر"[2].

إنه مهد طفولة خالد وصباه، مكان الألفة والدفء والراحة والأمان والحنان حيث يحتمي بطيف أمه ويسترجع أمومتها الفائضة "**كان لوجودي في ذلك البيت العائلي الذي أعرفه ويعرفني، تأثير على نفسيتي في تلك الأيام، وربما كان سندي...الذي لم أتوقعه، لقد كنت أعود إليه كل ليلة، وكأنني أصعد نحو دهاليز طفولتي السعيدة لأصبح جنيناً من جديد...أختبئ في جوف أم وهمية، مازال مكانها فارغا منذ ثلاثين سنة**"[3].

كذلك نجد مقابل البيت العائلي لأسرة خالد بمدينة قسنطينة، بيت الاغتراب لخالد حيث نجده يختار غرفة شاهقة في مدينة باريس مقابلة لنهر السين، ولجسر ميرابو" **في ذلك الصباح، أشعلت سيجارة صباحية على غير عادتي. وجلست على شرفتي أمام فنجان قهوة، أتأمل نهر السين، وهو يتحرك ببطء تحت جسر ميرابو**"[4].

إلا أن هذه الغرفة لا تنال الكثير من الوصف في الرواية إلا حين زارتها أحلام التي أعجبت بها وبتأثيثها بذوق "**قلت وأنت تلقين نظرة عامة على غرفة الجلوس:**

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص07.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص31.

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص298.

[4]– المرجع نفسه، ص177.

– لم أكن أتصوّر بيتك هكذا. إنه رائع ومؤثّث بكثير من الذوق[1]"! .

يلجأ خالد دوما إلى فتح نافذة شقته الشاهقة في باريس كما كان يفتح نافذة غرفته بقسنطينة، غير أنه في باريس لا يهتم إلا بالضوء أو بالمطر وحالة الجو، لا علاقة له بالمدينة "**لقد اخترت هذه الشقّة الشاهقة، لأن الضوء يؤثثها وهو كل ما يلزم الرسَّام**"[2] وحتى جسر ميرابو الذي يقابله لا يرسمه، إنما يرسم جسر قسنطينة "**سألتِني:**

– وهل رسمتِ أنتَ هذا الجسر؟

أجبتُك متنهّداً:

– لا..لأنَّنا لا نرسم بالضرورة ما نرى.. بل ما رأيناه يوماً ونخاف ألَّا نراه بعد ذلك أبداً"[3]. ويقول خالد:" **وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه...بل ما يسكننا**"[4].

هذه الغرفة ليست بالنسبة له سوى مكان للنوم والرسم واللقاء مع كاترين الفرنسية التي كانت تزوره دائما في بيته "**وهكذا تعوَّدتُ عندما تحضر أن أشتري مسبقاً ما يكفينا من الأكل لقضاء يوم أو يومين معاً**"، فهذه الغرفة على خلاف غرفته في بيته العائلي في قسنطينة لا تحمل خلفية ولا تاريخ، ولا يربطها بالخارج ربط متين، بل إن علاقة خالد بالخارج علاقة يسودها العداء، يصف نهر السين :" **كانت زرقته الصيفية الجميلة تستفزني ذلك الصباح، دون مبرر تذكرني فجأة بالعيون الزرقاء التي لا أحبها...أترى لأنه لا نهر في قسنطينة...أعلنت العداء على هذا النهر**"[5].

يزور خالد في هذه الشقة الشاهقة في باريس أحلام الفتاة التي أحبها والتي زارته في معرض الرسم، وكاترين الفتاة الفرنسية التي كانت دائما تحب أن تلتقي به إما في بيته أو في بيتها هي، وصديقه زياد الفلسطيني الذي تعرف عليه سابقا في الجزائر، والذي أقام عنده مدة من الزمن في إحدى الغرف، فغرفة خالد هي المكان المفضل لديه لقضاء أوقاته لأنه أجنبي وغريب، حتى لما أقام معرضا للرسم في باريس يصحب معه زياد وأحلام إلى المقهى لكنه يفضل غرفته على أي مكان آخر.

---

(1)- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص148.

(2)- المرجع نفسه، ص148.

(3)- المرجع نفسه، ص151.

(4)- المرجع نفسه، ص151.

(5)–المرجع نفسه، ص177، 178.

أما في رواية (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق نجد أن البيت العائلي فضاء لا تشعر فيه الأنثى بالألفة، بل تشعر فيه بالعدائية، فقد خرج البيت من كونه الموضع الهادئ الذي تمارس فيه الشخصيات حريتها بعيدا عن صخب الحياة الخارجية وضوضائها، ليتخذ أبعادا وتشكلات جديدة مبدؤها اللأمن والتسلط، وهو ما انجر عنه شعور بالضجر والضيق والوحدة والعزلة والإحساس بانعدام الأمن والاستقرار.

تقدم الفاروق البيت على أنه مكان إقامة إجباري للأنثى، ففيه تمارس عليها القيود التي تنتهك قيمتها، فهي تريد عبر المكان تفكيك سلطة الرجل وتعريتها، يتجلى فيه التمييز بين الجنسين، فالرجال يبدؤون بالكل أولا ولا يجوز للنساء البدء قبلهم لأنهن يقمن بخدمتهم وتوفير كل ما يحتاجونه على أكمل وجه.

تنتقد الساردة خالدة بعض العادات الاجتماعية التي تلتزم بها الأسر الكبيرة المتألفة من الأعمام وعائلاتهم، مظهر يقوم على تسيد رجال العائلة وقت الأكل وتجمعهم في غرفة الضيوف وانتظارهم للنساء اللواتي يجلبن لهم الأكل "**كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم. كانت النسوة يبقين في المطبخ، يسكبن الصحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها، ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض، وأختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار. كانت تلك أولى بوادر تمردي، ومقاومة العائلة** [1]".

فالرجال يجتمعون كل جمعة في غرفة الضيوف حول المائدة الكبرى، ينتظرن خدمة النساء لهم، فالنسوة في المطبخ يحضرن الطعام، ويسكبن الصحون، والصبايا يوصلن الأكل، فكانت الطفلة خالدة تكره هذا التقليد، فتتهرب كل يوم جمعة بحجة المرض أو أي سبب آخر حتى لا تخدم رجال العائلة، فكانت تلك أولى بوادر التمرد على العائلة.

تصور الفاروق البيت على أنه مركز للسلطة الذكورية الصارمة، يترأسها (سيدي إبراهيم) هو رب البيت، له الأمر في كل شيء، الآمر الناهي في البيت، كل ذكور العائلة يخضعون له ويهابونه ولا يأتمرون إلا بأوامره.

إن فضاء البيت بهذا الشكل يكرس لنظام سلطة الذكر ويورثها للأبناء، فسيدي إبراهيم يجمع الأولاد حوله وقت الغداء، والبنات يقمن بخدمتهم، فهو يعيد إنتاج الفكر الذكوري ويسعى إلى استمراريته

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص24.

عبر توارثه بالممارسة، وتلقينه لذكور العائلة الصغار حفاظا على التقاليد، فالرجل هو السيد والمرأة وجدت لخدمته.

يتحول البيت في رواية تاء الخجل إلى اللابيت بفعل القوانين الصارمة التي تحكمه، حين نقف من بداية الرواية على الصورة اللامكانية للبيت الذي وصفته خالدة بأنه" **بيت من طابقين وستة عشر غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عالٍ تسمى (الحوش)**

كنت أشبه البيت بشكل عجيب،

إذ لا أزال متغلقة انغلاقه على الداخل،

وأحيط نفسي بسور عالٍ وبكثير من الأشجار. غرفتي أيضا مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع"[1].

فهندسة البيت تحمل دلالات المواجع والرغبة في الانفصال عن العادات والتقاليد التي تحكمه، ويقدم هذا الوصف نظرة الساردة للبيت الذي يشبهها، فهي أنثى من طابقين تطمح للتحرر والخلاص من النمط السائد فيه.

إن الإحساس بالدونية والتهميش مقابل سلطة الرجل وتسيده هو الذي جعلها ترغب في الانفصال والتمرد، وإذا كانت بدايات التمرد تأخذ أشكالا وصور منها التمارض والهرب والوحدة، فأصبح البيت مكانا لا تشعر فيه الساردة بالألفة والاستقرار بل بالضيق والتنافر والعدوانية " ينتابها فيه الشعور بالضيق والضجر فيتكون توترها النفسي وتتولد لديها الرغبة في التمرد على السائد فيه من أوضاع وذهنيات وأنماط سلوك"[2].

فهي لا تجد في البيت حريتها واستقرارها بل مزيدا من الخلافات والتسلط وتقرير المصير"**سيدي إبراهيم اقترح أن أزوج لمحمود أو أحمد**" [3]، كما منعوها من الذهاب إلى الجامعة بحجة أن كل بنات الجامعة يعدن حبالى ""**دخل العم بوبكر على والدي غاضباً، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له: كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟**[4]"

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص15.

[2]– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص117.

[3]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص30.

[4]– المرجع نفسه، ص28.

ما جعلها تختار الانفصال فذهبت إلى قسنطينة لتزاول دراستها الجامعية هربا من سلطة رجال العائلة " **لكنني لم أعبأ به، حملت حقيبتي عدت إلى قسنطينة، بقيت هناك...**"[1].

لقد اقترن المكان بوطأة حضور المتوارث من العادات والتقاليد التي تفضي بأنانية الرجل في اتخاذ القرارات وتقرير المصير دون علم صاحبه، فقد قرروا أن تتزوج خالدة بمحمود أو أحمد، مادامت مصرة هي ووالدها على ذهابها إلى الجامعة، لأن جميع رجال العائلة رفضوا فكرة ذهابها إلى الجامعة، لكن محمود اعتقل لأنه كان ينشط مع جماعة إسلامية متطرفة، أما أحمد فقد فاجأها ذات يوم في الجامعة، وأخبرها بأنه يجب أن يرفضوا بأن تقرر مصائرهم من قبل رجال العائلة، لأنه ذاهب إلى فرنسا ليتم دراسته من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن نصر الدين حبيب خالد صديقه، فهو لا يستطيع أن يخون صديقه، وهو يعلم بأنه يحب خالدة وأنها هي كذلك تبادله نفس المشاعر.

إن المكان عند الفاروق له دور فعال في تشكيل نظرة الشخصية حول جنسها الأنثوي، فقد شكل البيت العائلي مكان انتقال من عالم الحرية الخارجي وهي طفلة إلى عالم الإقامة الداخلي الإجباري، يتميز بالانغلاق وتقييد حريتها وحركتها، ما ألزمه أن يكون مكانا معاديا خلق ضغوط نفسية تترجمها بالصراخ دوما على جدتها وعذاب وإذلال وإهانة لجنسها الأنثوي، وعزله عن العالم الخارجي وحتى الداخلي.

أن البيت بهندسته ونظام الحياة فيه سر من أسرار تركيبة خالدة وتمردها على طقوسه الصارمة، ما جعلها دائمة السعي لارتياد المجهول بطرق أبواب الغرف المظلمة والتسلل إليها خفية لإحساس منها بأنها الطريقة الوحيدة المتوفرة لطمس معالم الاغتراب والتهميش والظلم المهددة للذات في ذلك المكان، في ظل الغياب الدائم للأب " **كثيرا ما اختبأت في الزوايا المظلمة وتسللت على غرف نومهن التي يمنع على الأطفال منعا باتاً اقتحامها، أختبئ تحت الأسرة وأصغي إليهن**"[2]. ونجد في موضع آخر "**كنت تتنصتين كعادتك؟**

-لاشيء يخفى عليَّ في هذا البيت"[3].

ينهض البيت في رواية تاء الخجل على مجموعة قيم ومنظومة تعكس هوية المرأة، داخل مجتمع يتكئ على خلفية اجتماعية تهين المرأة وتحقر قيمتها الإنسانية، فهي مصدر العار، وقد خلقت لخدمة الرجل، ومتعته الجنسية لا غير.

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص30.

[2]- المرجع نفسه، ص15.

[3]- المرجع نفسه، ص29.

إن توظيف الفضاء المكاني (البيت) عند الفاروق جاء ليشكل سجنا حقيقيا تعيش فيه المرأة، وفي ظله يتحقق مفهومه السردي عندها. كما أن خلو المكان (البيت) في الرواية من وصف لأي أثاث، يجعلنا عاجزين عن إعطاء دلالة له، إذ أن الأثاث له من الأهمية ما يعطي قيمة وحكما على المكان وأصحابه، لكن هذا الجانب غيب إلى حد بعيد، بل انعدم وربما مرد ذلك إلى اهتمام الكاتبة بالموضوع والمحتوى على حساب الجانب الفني والشكلي للرواية ما جعلها لا تأبه لذكره.

2-1-2- الحمَّام:

إن الكتابة عن الحمَّام في الرواية العربية عموما هي كتابة عن المرأة، ذلك أن جل الروائيين الذين تناولوا هذا المكان تناولوه باعتباره فضاءا نسائيا بحتا، ولا يخرج في طرحهم له عن صورة المرأة من الناحية الجسدية/ الجنسية.

إلا أنه في رواية (لونجة والغول) لزهور ونيسي يحضر الحمَّام باعتباره مكانا لدعم الثورة، ويتمثل هذا في نموذج (خالتي البهجة) وهي امرأة طالق كانت تعمل في حمَّام الحي، ثم صارت إضافة إلى ذلك تعمل لصالح الثورة "**(البهجة) هذه طليقة كهلة تعمل (طيابة في حمَّام الحي) لم تنجب في حياتها، تطلقت شابة لتقوم بتربية أبناء أخيها المتوفى بمرض خطير، بالإضافة إلى عملها الدائم في حمام الحي الكبير كانت متطوعة لمساعدة جميع الناس كل أنواع المساعدة...**"[1].

كانت خالتي البهجة تبالغ في ذكر عدد الضحايا والجرحى في الأحياء والمدن الأخرى "...**فهذا فدائي قتل اليوم في بلكور، وهذه ابنة فلان اعتقلت ليلة أمس في صلامبي...**"[2]، هذه الإشاعات والأخبار التي كانت تعليمات الثورة تمنع ترويجها رغم صحتها، الأمر الذي دفع رجال النظام إلى ضمها إلى صفوفهم حتى تنضبط وتروج لما تريده الثورة وليس لما يريده المستعمر، هكذا بدأت تعمل في إحدى خلايا المقاومة دون اختيار أو رغبة أو دراية منها في بداية الأمر.

انخرطت خالتي البهجة في الثورة في البداية دون استيعابها لذلك، إذ استغلها رجال النظام لفائدة الثورة، نظرا لامتلاكها موهبة نشر الأخبار والدعاية وقد وجدت رغبة في هذا التسخير، بل وحققت نجاحا مما أهلها لأن تكون عضوا دائما في المقاومة، وعندها أوراق وشهادات تثبت ذلك، شهادات كانت تحافظ عليها بعناية، تغير مخبأها كل مرة، حتى لا تضطر لحرقها عندما تهجم دوريات الجنود على البيوت

---

[1]- زهور ونيسي، لونجة والغول، ص68.

[2]- المرجع نفسه، ص69، 70.

لتفتيشها، "**لكن الثورة استطاعت أن تجعل من كل هذه الخصائص كفاءة وظفتها في العمل الثوري توظيفا كبيرا، ووجدت هي راحة كبيرة وتعويضا وشعورا بالذات وإحساسا بالفاعلية**"[1].

فخالتي البهجة لم تبق مجرد وسيلة دعائية بلهاء، بل تحولت إلى مناضلة حقيقية بدليل أنها كانت تعرف كثيرا من الأمور، غير أنها تدعي عدم المعرفة، " **قامت مستأذنة لإعداد فنجان قهوة لهذه المرأة القوية العارفة بالخفايا من الأمور الصغيرة والكبيرة رغم ادعائه العكس**"[2].

فالحمَّام استعمل هنا بغرض الدعاية ونشر الأخبار التي تخدم الثورة والثوار، فخالتي البهجة تقوم بجلب الأخبار المتعلقة بالمجاهدين فمهمتها اتصالية، فبالإضافة إلى عملها اليومي في حمَّام الحي تقوم بالدعاية للثورة، فهي امرأة شعبية اجتماعية معروفة لدى الجميع، لا تعرف المجاهدين والثوار لكنها تحكي عنهم أخبار وقصص شبه أسطورية، فتصورهم كالملائكة.

فالمقاومة استثمرت خالتي البهجة واستغلت لسانها أولاً واحتكاكها بالمجتمع ثانياً، فهي دائمة التواجد بين النساء فما من تجمع نسوي بمناسبة أو دون مناسبة إلا وخالتي البهجة هناك تقول ما تريده لها المقاومة أن تقوله. فيتحول فضاء الحمَّام من فضاء مغلق على فئة معينة من النساء إلى فضاء مفتوح، وذلك بالحديث عن الثورة والثوار وتداول أخبار المجاهدين.

في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي نجد الحمَّام مكان أليف للنسوة بصفته فضاء مؤنثا ينفي عنه الحضور الذكوري، فهو يعيد للمرأة تصالحها مع ذاتها لفسح المجال لتعرية جسدها دون قيد أو وعظ، فهي تهرب من فضاء الخارج الذي يخضع لرقابة ذكورية تؤطره وتسيطر عليه إلى فضاء الداخل فضاء الذات (الحمَّام).

في الرواية نجد أن فضاء الحمَّام مكان تعودت العائلات القسنطينية على الذهاب إليه يوم الحنة، فالعائلات العريقة تعودت على استئجار الحمَّام يوم الحنة لتغتسل العروس وتدعو معارفها من الأهل والصديقات والجارات تحضيرا للعرس. حتى لا تختلطن بالنساء الغريبات وعامة الناس.

فيتحول الحمَّام من فضاء للاغتسال إلى فضاء للتباهي بالمكانة الاجتماعية، فاستئجار الحمَّام ودعوة المعارف إليه على حساب العائلة المستأجرة تسويق لصورة اجتماعية وحضارية للعائلات المرموقة في المنطقة "كانت زوجة حسان في تلك السهرة منهمكة في إعداد نفسها للحدث الهام، ولمرافقة الموكب

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص120.

[2]– المرجع نفسه، ص71.

النسائي في الغد "**كانت زوجة حسان في تلك السهرة منهمكة في إعداد نفسها للحدث الهام، ولمرافقة الموكب النسائي في الغد إلى الحمَّام، ثم إلى ليلة الحنة**"[1].

ففضاء الحمَّام يغدو في الرواية فضاء للتباهي ولاستعراض لباسهن وحليهن ويتظاهرن بالغنى الكاذب، أو ليقنعن أنفسهن بأنهن قادرات على إغراء رجل كتلك العروس التي يرافقنها ويتأملنها بحسد سري" كانت كثير الحركة ومشغولة عنا وعن أولادها بهمومها النسائية، وبما ستأخذه في حقيبتها من ثياب للحمَّام، حيث ستستعرض النساء مثل العادة كلّ شيء حتَّى ثيابهنَّ الداخليّة..ليتظاهرن بغناهنّ الكاذب في معظم الأحيان..أو ليقنعن أنفسهنَّ فقط، بأنَّهنّ مازلن برغم كل شيء قادرات على إغراء رجل، تماماً مثل تلك العروس التي يرافقنها..والتي يتأمّلنها بحسَدٍ سرّي" [2].

2-1-3- السجن:

السجن فضاء عقابي يتعارض مع فضاء البيت الذي يتميز بقيم الألفة والاستقرار والحنان، فهو عالم مفارق لعالم الحرية خارج الأسوار، فهو ينفرد بأبعاد ومقاسات تميز انغلاقه ومحدوديته، كما أنه يتميز بقيم الإلزام والتعجيز، فهو مكان يعلن دوما عن عدائه وحربه الضروس ضد الشخصية من خلال انغلاقه وضيقه وظلمته وبرودته.

ولأن السجن مكان محبط واستلابي فإن الشخصية تجبر على الانتقال إليه، بما "يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهلها بالإلزامات والمحظورات"[3]. فإذا كانت القيمة الأساسية لحياة الإنسان وجوهر وجوده فيها هي (الحرية) فإن السجن هو استلاب لهذه الحرية، واستلاب للوجود وللحياة، فالسجن يترك آثار سلبية كبيرة في النفس، وهو كفضاء روائي معد لإقامة الشخصيات الإجبارية، ينهض بوظيفة دلالية خلال فترة معلومة غير اختيارية، إذ يخضع نزلاؤه إلى قانونه الخاص في شروط عقابية صارمة، وهو يشكل نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل.

هذا الانتقال الذي يتضمن سلسلة من الإجراءات الإذلالية، فما إن تطأ قدمي النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه عالم الحرية، حتى تبدأ سلسلة العذابات، فهو حيز مكاني مغلق، فضاء يتجرد فيه السجين من ممتلكاته الخاصة، فهو فضاء للظلم، وفرض لآراء الآخر للتسلط، فضاء للقهر والضرب والتجريد من الحقوق.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص292.

[2]- المرجع نفسه، ص292.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص55.

في رواية ذاكرة الجسد للكاتبة أحلام مستغانمي نجد سجن (الكديا)، هو من المعالم المكانية البارزة في قسنطينة، وهو الذي يحدد شخصية السارد خالد باعتباره مجاهدا ابتداء من دخوله السجن وهو ابن الستة عشر سنة، فكان موعده النضالي الأول.

هناك حيث التقى بقائده وزميله (سي الطاهر) الذي استدرجه إلى الثورة وكونه سياسيا " **في سجن (الكديا) كان موعدي النضال الأول مع سي الطاهر.**

كان موعداً مشحوناً بالأحاسيس المتطرِّفة، وبدهشة الأول ، بعنفوانه..وبخوفه.

وكان سي الطاهر الذي استدرجني إلى الثورة يوماً بعد آخر، يدري أنه مسؤول عن وجودي يومها هناك. وربما كان يشفق سرّاً على سنواتي الستّ عشرة، على طفولتي المبتورة، وعلى "أمّا" التي كان يعرفها جيدّاً، ويعرف ما يمكن أن تفعله بها تجربة اعتقالي الأول.

ولكنه كان يخفي عنّي كلّ شفقته تلك، مردّدّا لمن يريد سماعه: "لقد خُلقت السجون للرجال"[1].

لم يكن السجن بالنسبة لخالد عقابا وقيدا للحرية بقدر ما كان درسا في النضال السياسي، مكنه من الالتقاء بسي الطاهر الذي سيصبح خالد تحت قيادته أثناء الثورة، فالسجن نقطة البدء في حياة خالد النضالية والقاسم المشترك بين المناضلين، وبالرغم من الإقامة الجبرية في السجن وتقييد الحرية فيه، وممارسة أنواع التعذيب إلا أن المحكوم عليهم بالسجن كانوا في مستوى التحدي، فلم يكن السجن يخيفهم، بل كان الشحنة التي زادت في عزم خالد على النضال والجهاد.

فالسجن كان مدرسة للثورة وللرجولة، بل فائض رجولة كانت تعاني منه السجون الجزائرية على إثر مظاهرات 08 ماي 1945 "**وكان سجن "الكديا" وقتها، ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر تظاهرات 08 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيهما أوَّل عربون للثورة، متمثِّلاً في دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء سقطوا في تظاهرة واحدة، وعشرات الآلآف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنازين، ممَّا جعل الفرنسيين يرتكبون أكبر حماقاتهم، وهم يجمعون لعدَّة أشهر بين السجناء السياسيّين، وسجناء الحق العامّ، في زنازين يجاوز أحياناً عدد نزلائها عشرين معتقلاً.**

وهكذا، جعلوا عدوى الثورة تنتقل إلى مساجين الحقِّ العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي، ولغسل شرفهم بالانضمام إلى الثورة التي استشهد بعد ذلك من أجلها الكثير منهم"[2].

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص28.

[2]– المرجع نفسه، ص28، 29.

ترى الكاتبة أن السجن كان مدرسة للثورة وللرجولة ونشر الوعي الوطني، وأن فرنسا ارتكبت أكبر حماقاتها حين جمعت لعدة أشهر بين السجناء السياسيين وسجناء الحق العام في الزنزانات التي قد يتجاوز عدد نزلائها العشرين معتقلاً، لأن في هذا الجمع نقلت وعي وعدوى الثورة إلى مساجين الحق العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي، كما تشير الكاتبة إلى أولئك الذين راهن البعض على خيانتهم لاختيارهم الثقافة الفرنسية، فكانوا من الذين سجنوا وعذبوا لكونهم يحملون أكبر وعي سياسي مبكر وبفائض وطنية...وفائض أحلام؟

لا نجد في الرواية وصفا للسجن لا من الداخل ولا من الخارج، بل يقف عنده خالد ليسرد لنا قصصا تاريخية بطولية عن بعض الشخصيات المجاهدة، كشخصية سي الطاهر الذي كان مع خالد في نفس الزنزانة، والذي يعتبر بالنسبة له شيئا أسطوريا غير مجرى حياته وقدره.

لقد كانت الكاتبة واقعية في تصوير الحياة آنذاك بكل وعي وصدق، فيمكن اعتبارها وثيقة تاريخية تعالج حقبة من الزمن في تاريخ الجزائر أيام الثورة التحريرية.

2-2-المكان المفتوح:

2-2-1- المدينة:

تشكل المدينة فضاء حضاريا متميزا، ومؤشرا نوعيا على تقدم الأمة أو تخلفها، واختلف الدارسون في تعريفها وإن اتفقوا على تحديد ملامحها المتميزة مثل: الكثافة السكانية، وتعقد المواصلات والازدحام وتطور البناء العمراني، لاعتمادها على الصناعة والتجارة والتقدم التكنولوجي، فالمدينة هي المأوى والمسكن، ومع تطورها وتقدمها أصبح الإنسان غريبا وسط هذا التطور يحن دائما إلى الريف.

في رواية (لونجة والغول) للكاتبة زهور ونيسي نجد أن أحداث الرواية تدور في الجزائر العاصمة وبالضبط في حي القصبة زمن الاستعمار الفرنسي، تنقلنا الكاتبة إلى طبيعة وواقع الحياة في هذا الحي العريق، يوميات سكانه مع المستعمر الفرنسي، وتخصنا بعائلة من العائلات التي كانت تقطنه، وهي عائلة سي محمد والد مليكة بطلة الرواية.

يحضر حي القصبة في بداية الرواية، تقف القصبة في الرواية رمزا للوطن، هذا الوطن الفاقد لحريته الضائع، المستعمَر من الاحتلال الفرنسي الذي نهبه خيراته وأفقده الحرية والأمان والاستقرار. في حي القصبة أصبح حديث الناس وانشغالهم الأول هو الثورة، التف الناس حول أجهزة الراديو، وأصبح العارف للقراءة ولو قليلاً هو سيد المجلس والمطلوب الأول في كل وقت، يحيط به الرجال وأعينهم منصبة على لسانه ووجهه، وهو يحمل إحدى الجرائد التي تحري كل صباح أنباء جديدة.

في حي القصبة كما في كل أحياء الجزائر اندلعت حرب بين السكان العرب والفرنسيين، حرب باردة سلاحها الأعين والإشارات والتلميحات، حرب بالتعاليق اليومية على الأحداث. لم يكن الناس على دراية بأن الحرب يتعم بعد وقت قصير بالسلاح سراً علانية.

في حي القصبة كما في كل مدن الجزائر أصبح الناس يعرفون أسماء مدن وقرى وجبال لم يكونوا يعرفونها من قبل، أصبح الناس يتنافسون لمعرفة الأخبار والتفاصيل بدقة، بدأت بعض الوجوه تغيب عن الأعين، ولا يفطن لذلك إلا قوي الملاحظة، ثم أعقبت هذه الموجة من الثرثرة والتعاليق والأحاديث موجة من الصمت والتكتم، قل الكلام وأصبح التوتر والصرامة هما السمة التي تطبع كل الوجوه.

حي القصبة كباقي أحياء الجزائر قدم للثورة زينة شبابها فها هو رشيد أخ مليكة ذو السادسة عشر عاماً، قرر الصعود إلى الجبل والالتحاق بالثورة بالانضمام إلى صفوف المجاهدين، فالوطن في أمس الحاجة إلى أبنائه، والثورة تحتاج إلى رجال" **لكن رشيد هذه المرة هو الذي بدأ بالحديث، مخاطبا إياه في لهجة اختلط فيها الخوف بالشجاعة، والتردد بالإرادة، إرادة شاب مقبل على عالم الرجولة:**

- أبي...أريد أن أعلمك بأمر مهم...

ودون أن ينطق بكلمة، رفع الأب وجهه إلى ابنه، مستغربا منه هذا الأسلوب الجديد والمهذب في الحديث معه، استطرد رشيد دون أن يعير اهتماما لصمت والده، أو لدهشته:

-سأغادر المنزل الليلة...ولن أرجع..

ثم بعد صمت قصير، لم يكن يسمع فيه سوى أنفاس الجميع:

-لأنني لا أعرف هل سأرجع أم لا..[...]

- أنني مطارد في المدينة، وستبدأ الشرطة في البحث عني هذه الليلة إذا اعترف صديقي الذي هو بين أيديهم الآن، لذلك لا بد لي أن أغادر إلى...

وسكت، إنه لم يجرؤ على ذكر المكان الذي سيذهب إليه..."[1]. وها هو عمي سحنون التحق بصفوف المجاهدين ذات مساء دون أن يذكر وجهته.

ثم أحمد زوج مليكة الذي تركها وهي حامل بابنه "**ويأتي اليوم المتوقع لكن في أحسن الحالات لتعلم فيه مليكة من رجل غريب جاءهم ساعة أصيل لم تر من وجهه إلا شاربا كثا يغطي نصف الوجه لتعلم**

[1]- زهور ونيسي، لونجة والغول، ص55.

فيها أن زوجها حبيبها قد التحق بالمجاهدين وعليها أن تنتظره حتى تنتهي هذه الحرب وتستقل البلاد."[1] تركها أحمد بعد أن أحبها وأحبته وتعلقت به وأصبح هو أملها في هذه الحياة البائسة ومفتاح الفرج بالنسبة لها، تركها وهي لم تبلغ العشرين سنة متزوج وأرملة وأم لطفل يتيم لم ير أباه.

كذلك والدها (محمد) الذي استشهد في انفجار ضخم وقع بالميناء، وقع ضحيته جميع العمال الذين كانوا بالميناء لحظتها. هكذا أصبح لهؤلاء الرجال في ذلك اليوم المرعب بطاقة تعريف واحدة، شهداء الميناء، موت جماعي، جعل الأهالي يضيفون إليه كل من اختفى من رجالهم ذلك اليوم، فالقتل بالجملة أو الموت الجماعي لم يعد يقتصر على البوادي والأرياف والمداشر فقط، بل حتى عاصمة البلاد عرفت انفجار ضخم خلف عشرات الشهداء، وعلى مرأى ومسمع من العالم.

لم تقدم القصبة للثورة مجاهدين رجال فقط، بل حتى النساء كن حاضرات وداعمات في الجهاد والنضال المادي والمعنوي، فها هي خالتي البهجة امرأة شاركت في الثورة، تعمل في حمام الحي وإضافة إلى ذلك كانت تعمل لصالح الثورة، تزور خالتي البهجة بيت مليكة ثلاث مرات في الرواية، في المرة الأولى أتت البهجة إلى مليكة وطمأنتها بأنها ستأتي لها بأخبار عن زوجها الغائب أحمد، ومن خلال هذه الزيارة نتعرف على بعض الجوانب في شخصية البهجة.

ثم تزور بيت مليكة مرة ثانية محزونة مهمومة لتخبر مليكة الحامل في شهرها التاسع بأن زوجها أحمد قد استشهد، وكانت متأكد من الخبر، حيث لا مجال للشك " **فهؤلاء الناس لا يعيدون الكلمة مرتين**"[2]. أما الزيارة الثالثة فخصصتها الكاتبة لتطلعنا على حياة البهجة، جمالها الفاتن في الصغر، حظها التعيس بسبب عدم قدرتها على الإنجاب، زواجها مرتين وطلاقها بسبب العقم.

كما نجد المرأة الملتحفة بحايك أبيض وتلبس حذاء أسود دون كعب تقول الكاتبة " **وسرعان ما نزعت الخمار عن وجه جميل، وشعر مقصوص أسود وفم مبتسم مجاملة**"[3] والتي تزور بيت مليكة لتأتي لها بأخبار عن أخيها رشيد الذي التحق بصفوف المجاهدين، هذه الأخيرة أخبرت مليكة بأنها أرملة شهيد نفذ فيه حكم الإعدام بالمقصلة، غير أن التحاقها بصفوف الثوار ليس أخذ لثأر زوجها فحسب بل هو ثأر عام، فقد استشهد أبوها وعمها في أحداث 08 ماي 1945 بخراطة، واستشهد جدها لأمها بثورة الزعاطشة

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص64.

[2]– المرجع نفسه، ص120.

[3]– المرجع نفسه، ص78.

بالجنوب، ومن ثمة فإن عملها كفاح من أجل الحق العام، شاركت في عملية فدائية قبل التحاقها بالجبل، فهذا الشرط كان لازما من يلتحق بالثورة.

يعيش حي القصبة في جو مشحون بالتوتر والخوف مما هو آتي من جهة، ومن جهة أخرى يعيش الزهو والفرح بأخبار تضحيات وانتصارات المجاهدين في مختلف ربوع الوطن. يعيش الهدوء النسبي إذا قلت دوريات التفتيش والمراقبة، بنقصان العمليات الفدائية أو بعد إلقاء القبض على شبكات الفدائيين الذين لا يحتملون التعذيب. في حي القصبة وحدت الثورة الناس، فالجميع يحملون هما واحدا هو الاستقلال وطرد المستعمر الفرنسي، فغلبت قضية الوطن على القضايا الشخصية

أما في أعمال كل من أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق تحضر مدينة قسنطينة، فهي كثيرة التواتر بصفاتها وبأسماء شوارعها، تحضر متحف ينفتح على الماضي العريق والتاريخ المقدس والأسطوري إلى جانب فضاء الآخر باريس. قسنطينة مدينة غنية بالدلالات مشحونة بمشاعر الشخصيات الحزينة، يقدمها السرد ملتحمة بهم مركز جذب لهم في أحزانهم وفي أفراحهم، لها القدرة على إثارتهم.

تحضر قسنطينة أسطورة وحلما يطارد السارد خالد "**أنا لا أسكن هذه المدينة...إنها تسكنني**". يهيم بها خالد حيث تأخذ عنده أبعادا وصورا مختلفة، الحبيبة والأم والمرأة والوطن بأكمله، فهذه المقابلة (لا أسكنها/ تسكنني) تعمق وجع خالد الذي يبدو وكأنه يرثي نفسه بعدما أيقن عمق التخلي الذي أهدته له مدينته التي حولها في لحظة يأس إلى رمز للأمومة، ليست الأمومة بمعنى الحنان والعطف الذي تمنحه الأم لأبنائها، بل التي تقطع جسور التواصل بهم لتزفهم إلى الغربة التي لا ترحم، لهذا يخاطبها مشتاقا حزينا بائسا معاتبا بعد خيباته المتكررة، وفجائعه المتتالية، وشوقه وحنينه إليها وكأنها إنسان يسمع ويرى ويحس ويحزن ويتألم.

يقول خالد:" **كيف حالكِ؟**

يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيًّاً كل موسم.

يا قسنطينيّة الأثواب..

يا قسنطينية الحب..والأفراح والأحزان والأحباب. أجيبي أين تكونين الآن؟

ها هي ذي قسنطينة..

باردة الأطراف والأقدام. محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار"[1].

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص13.

إن اغتراب خالد النفسي والمكاني في المنفى هو الذي جعله يطلق العنان لذكرياته كي تعود به إلى استحضار قسنطينة ووصفها بهذه الصفات الدالة على الانفصال والتخلي، لكن مدينته لا تؤمن بالحب ولا تبيح الشوق والحنين، بالرغم من أنه في أمس الحاجة إلى حب ودفء حبيبته الذي يبعد عنه شعوره بالاغتراب "**مدينة لا تعترف بالحب**" [1].

إن أسوأ ما في هذه المدينة أنها جاءت به مكرها مرتين لتشهده على فراق أحبته، في المرة الأولى جاءت به ليحضر عرس حبيبته أحلام، وفي المرة الثانية ليودع أخاه حسان على مثواه الأخير إثر وفاته في إحداث أكتوبر 1988، فقسنطينة بدل أن تحتضنه وتنسيه غربته ويأسه وحزنه كانت شاهدة على فجائعه وخساراته المتتالية.

تتحول قسنطينة إلى رمز للأمومة، حين تنتقل من مجرد تجسيد هندسي إلى تصوير حسي، وذلك عبر إسقاط صفات إنسانية عليها لتكون معادلا موضوعيا للأم، حيث يستغيث بها خالد من عواصف الغربة والوحدة القاتلة والمحزنة، ويستعطفها لتغدق عليه بحنانها وحبها وعطفها، وتنتشله من الغربة واليأس والحزن "دثريني يا قسنطينة".

إن العيش في قسنطينة يبعث على الموت والانتحار والجنون شيئا فشيئا، تسافر أحلام إلى باريس فلا تحس بالشوق إليها بالرغم من الغربة، يسألها خالد وزياد عنها فتعلن معاداتها لها منذ وصولها " **لا أرجوكم لا تسألوني عن قسنطينة مرة أخرى..إنني عائدة توا منها إنها مدينة لا تطاق...إنها الوصفة المثالية لكي ينتحر المرء أو يصبح مجنونا**"[2].

كما يصفها خالد بالنفاق والازدواجية، فهو يبدو منفيا في مدينته وداخل ذاته " **قسنطينة مدينة منافقة لا تعترف بالشهرة ولا تجيز الشوق...ولذا فهي تبارك مع الأولياء الصالحين...الزانين والسراق**"[3].

يفصح خالد عن أسرار مدينته يبين حجم الواقع المأساوي الذي آلت إليه بعد أن تخلت عن مبادئها بفعل السرقة والدعارة. كما يصفها بأنها ناكرة وجاحدة فنجده ساخطا على طريقة المعاملة التي استقبل بها، وهو الذي كلفه حبها لها جزءا من جسده فداء لها، يقول خالد:" **هذه المدينة التي تدخل**

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص320.

[2]– المرجع نفسه، ص200.

[3]– المرجع نفسه، ص315.

المخبرين وأصحاب الأكتاف العريضة والأيدي القذرة من أبوابها الشريفة، وتدخلني مع طوابير الغرباء وتجار الشنطة والبؤساء.."[1].

ليصاب بخيبة أمل كبيرة حين وجد نفسه يدخل من الأبواب المشبوهة، فالوسام الذي يحمله البطل خالد على ذراعه لم يشفع له في مدينته كي تدخله من البواب المميزة، فقسنطينة لم تعد مدينة الثورة والثوار والتاريخ العريق، بل أصبحت مدينة المخبرين وأصحاب الأكتاف العريضة الذين أفقدوها جمالها وعراقتها وأصالتها، وحولها إلى مدينة السراق والزانين. أما بالنسبة للبطل خالد فتاريخ الجهاد له مناسباته التي فيها يتذكر.

يفقد خالد الأمل في الحياة في مدينته أمام هذا الجحود والنكران المشبع بالألم والضياع ليتهمها بالقتل "**لعلك كنت المدينة التي قتلتني أكثر من مرة لسبب مناقض للأول**"[2].

أما في رواية تاء الخجل للكاتبة فضيلة الفاروق نجد أن قسنطينة المدينة العتيقة سميت بهذا الاسم نسبة إلى الملك قسطنطين حسب ما ورد على لسان الساردة خالدة وهذا عندما كانت تحدث يمينة ضحية الاختطاف والاغتصاب الإرهابي الذي تعرضت له ونقلت على إثره للمستشفى الجامعي بقسنطينة، فكلف رئيس التحرير خالدة الصحافية بتغطية أحداث تحرير مجموعة من الفتيات ضحايا الإرهاب تم نقلهن على جناح السرعة إلى المستشفى نتيجة لتعرضهن إلى مضاعفات خطيرة جراء الإجهاض من حمل غير شرعي، ومنهن من حاولت الانتحار...

وعدت الساردة خالدة يمينة بأن تأخذ في جولة لتعرفها على مدينة قسنطينة، وذلك حين تشفى "**سأريك تمثال قسطنطين في شارع محطة السكك الحديدية، منذ عهده سنة 303 قبل الميلاد والمدينة تحمل اسمه**"[3].

قسنطينة عند خالدة ملجأ، لجأت إليها هربا من مدينتها القاسية والباردة آريس تقول خالدة:" **آريس لم تعد مدينتي، علمتني قسنطينة كيف أتشابك مع الأزمنة**"[4]. وكذلك هربا من سلطة رجال العائلة " **آريس مزعجة، كثيرا ما قلت لك ذلك، رجالها مزعجون، نساؤها ثرثارات، وأطفالها مخيفون**"[5].

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص350.

[2]– المرجع نفسه، ص320.

[3]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص89.

[4]– المرجع نفسه، ص89.

[5]– المرجع نفسه، ص25.

اعتبرت قسنطينة ملجأ لجأت إليها هربا من سلطة رجال عائلة بني مقران الذي يقررون مصير بناتهم دون استشارتهم تقول خالدة :"**وحدها قسنطينة تنسيني هموم بني مقران**"[1]. فقد قرر سيدي إبراهيم أن تتزوج خالدة بأحد شباب العائلة محمود أو أحمد "**حملت حقيبتي وعدت إلى قسنطينة**"[2]. فهي ترفض أن يقرر مصيرها، وأن تتزوج دون موافقتها فهي تحب نصر الدين، لكن رجال العائلة اختاروا لها محمود أو أحمد.

كانت خالدة تعاني من الوحدة والقلق في آريس، قلق مصدره العادات والتقاليد المفروضة، ورفض الكل لحبيبها نصر الدين، فاختارت قسنطينة لتزاول فيها دراستها الجامعية، ولتشكو لها ما أصابها من يأس وحزن وإحساس بالمعاناة والتهميش، لكن قسنطينة قابلتها بالمصاعب والرفض " **تبدو قسنطينة أكثر بلاغة، فاتنة، كما لم تكن من قبل شاعرة كما لم تكن أبدا، اقتربت من الزجاج أكثر قبلتها هزت كتفيها غير مبالية**"[3].

لقد أحبت خالدة قسنطينة هذه المدينة العريقة بصدق إلى درجة إلى درجة أنها حولتها إلى رمز الحنان، فنقلتها من مجرد تجسيد هندسي إلى تصوير إنساني، وذلك عبر إسقاط الصفات الإنسانية عليها لتكون معادلا موضوعيا للشاعرة والفنانة "**وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد، كانت مدينة على مقاسات القلب**"[4]. وتقول:"**أحدثك عن قسنطينة وأشجار الصنوبر والمسرح ودار الإذاعة والتلفزيون، وحفلات الصيف وسهرات رمضان، وبكاء الشتاء، ورقصة الضباب على الجسور، وغبطة الشوارع بالمالوف**"[5].

فهي ترى في قسنطينة ملجأ الراحة والأمان، لكنها لم تكن تعلم أنها ستقع يوما ما في شباكها، هذه المدينة التي تخفي لها يوما ما الكثير من الصدمات والانكسارات " **كنت قد تورطت في كشفها، ولم أكن أدري أنها مدينة لا تعطي ولا تخلي السبيل**"[6].

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص89.

[2]– المرجع نفسه، ص30.

[3]– المرجع نفسه، ص63.

[4]– المرجع نفسه، ص11.

[5]– المرجع نفسه، ص11.

[6]– المرجع نفسه، ص12.

تختار خالدة مدينة قسنطينة لتحتمي بها وتحافظ على حبها لنصر الين، لكنها لم تكن تدري أنها ستكون السبب في تشويش استقرارها العاطفي لهذا تقول:" **في قسنطينة كل شيء جميل، إلا الحب فهو مؤلم**"[1].

فقسنطينة حولت حياتها إلى تجربة يطبعها التأزم والضياع لأنها لم تجد الحب لا في مسقط رأسها ومسقط رأس حبيبها نصر الدين (آريس)، ولا في المدينة التي اختارتها لتلجأ إليها هربا من قسوة آريس (قسنطينة).

تشعر خالدة بالهزيمة كلما توغلت في هذه المدينة وتفاصيلها التي طالما حلمت بالوصول إليها، فكانت الفضاء الذي توج أحلامها وعواطفها بالفشل، ما حول حياتها إلى دوائر مغلقة لم تجد لها فتحاً إلا بالرحيل والفرار، تقول خالدة:" **كنت قد تورطت في عشقها ولم أكن أدري أنها مدينة لا تحضن ولا تخلي السبيل**"[2].

كيف تنتظر خالدة الحب في هذه المدينة التي كان يسكنها كابوس الإرهاب، والذي حولها إلى فضاء للأزمات، ومسرحا للاختطافات والاغتصابات، فالراهن المأساوي أدى إلى تلويث الأمكنة التي لم تكن بعزل عن التشوه الذي لحقها بفعل الجرائم، والأشلاء الجسدية التي باتت تغطي شوارعها وتروي عطشها من دمائهم. تقول خالدة :" **أخجل من أن أفتح حديثا عن الحب، والوطن يشيع أبناءه كل يوم، الحب مؤلم جدا عندما تعبره الجنائز، وتلوثه الاغتصابات، ويملأه دخان الإناث المحترقات**"[3].

كما يحدث حظر التجوال في الوطن جراء الأزمة الوطنية ليعمق العداء بين المكان والشخصيات لتحدث القطيعة بين الداخل والخارج وهو ما جعل خالدة تتحاشى وتتجنب رؤية فراغ الشوارع وهدؤها الذي يشوش استقرارها النفسي " **كان الليل في أوله لكن الخارج كان يغطُّ في نوم عميق، فالخوف روَّض الناس على نمط حياتي جديد.**

أُسدلُ الستائر باكراً وأتحاشى رؤية الفزع الذي يملأ الشوارع كل مساء" [4].

فبرؤية عميقة تقدم خالدة حالة الشوارع وعوالم البشاعة والصمت والفزع التي باتت أهم مظاهرها تقول خالدة:" **في المساء وقفت طويلاً أمام النافذة، كانت الأضواء تموت على الأرصفة، والصمت سيد**

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 12.

[2]– المرجع نفسه، ص11.

[3]– المرجع نفسه، ص13.

[4]– المرجع نفسه، ص35.

الشارع"[1]. فالشوارع في تلك الفترة فضاء مسكون بالقلق والحيرة والخوف يحمل رؤية مريبة وضبابية لواقع يبحث عن كيانه.

عاشت خالدة في قسنطينة مغتربة تعزي نفسها بماضي المدينة وتاريخها الجميل،لكنها لم تجد نفسها إلا وهي ترثي مدينتها " **قسنطينة الجميلة! وحده الفقر تطاول على عِفَّتك. أنتِ المدينة التقية التي كانت لا تدخلها الخمور، مات تاريخك الجليل، وصارت حدائقك تعجُّ بالشواذ والسكارى والمخدرات**"[2].

تتأسف خالدة لحال قسنطينة، المدينة التي أحبتها ورسمت عنها في مخيلتها أجمل الصور، فكانت بمجرد أن تسمع اسمها تستحضر جمالها، جسورها، التنوع الثقافي والتاريخي الذي كانت تزخر به، أبوابها السبع، لكن تاريخها العتيق والزاخر مات بسبب توالي الانكسارات عليها لتتحول قسنطينة الحضارة إلى مسرح للبؤس والرذيلة، وفضاء للموت والإرهاب والاغتصاب والخوف الذي كان حاضراً في كل الأمكنة. كما نجدها تصف قسنطينة البائسة في قولها "**مدينة تشبه النساء المفخخات بالألم، تشبه الجواري والحريم، تشبه الكمنجة التي لا تكف عن الأنين**"[3].

قسنطينة هي الماضي الجميل والحاضر البائس المهترئ بكل أبعاده الموت، الانتحار، اللامبالاة، الجحود، اليأس، الخوف، الرذيلة، انعدام الحب، ما أفقد خالدة طعم الحياة، وزاد عندها الرغبة في الهرب والرحيل منها، فقدت الأمل والحلم والحب وطعم الحياة والرغبة في التواصل، فلم يكن أمامها من سبيل إلا لملمة فجيعتها في حقيبة سفر، تقول خالدة:" **ها هي حقيبتي في انتظاري، ها هي حصتي في الوطن ليست أكثر من حقيبة سفر، هاهي أقلامي في انتظاري أوراقي في انتظاري، ها هو المجهول في انتظاري بديلا للوطن**"[4].

2-2-2- الجبال:

على الرغم من اتساع الجبل وانفتاحه على العالم، والإيهام بحرية الأشخاص داخله، إلا أنه فضاء يمثل سجنا أكبر يضيق بما رحب، إنه فضاء القهر الواسع.

---

[1]- المرجع نفسه، ص71.

[2]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص65.

[3]- المرجع نفسه، ص11.

[4]- المرجع نفسه، ص98.

في رواية لونجة والغول للكاتبة زهور ونيسي نجد أن الجبال هي المكان الذي يقيم فيه المجاهدون، وبه يتدبرون ومنه ينطلقون حين يوجهون ضرباتهم للعدو الفرنسي، يمكثون في الجبال نهارا، وفي الليل يكرون على المدينة لينفذوا عملياتهم، ويتصلون بالأهل، ويتتبعون الخونة.

لا نجد في الرواية جبلا بعينه، إشارة إلى أن كل الجبال سيطر عليها المجاهدون وأقاموا بها، وأن الثورة احتضنها الشعب الجزائري برمته من شرقه لغربه، ومن شماله لجنوبه، ومدينة القصبة هي أنموذج لكل مدن الجزائر.

كان المجاهدون يحتمون بالجبال ومنها ينفذون عملياتهم الفدائية ضد الاستعمار، فنجد أن جلسة الغداء التي كانت تجمع سي محمد ورفقاؤه في مرسى خليج الجزائر/ الميناء التفوا جميعا حول المذياع الصغير أو كما يسمونه صندوق العجب، الذي جاءهم هذه المرة بخبر مفاده أن مجموعة قطاع الطرق تحصنوا بالجبال وهجموا على الدوائر الحكومية بالسلاح "**هجمة فككت صفوف الحكام، وزرعت فيها الرعب...**

قالوا أن (المير) اختبأ في دورة المياه...وقائد الدرك بعد أن أحس بجدية العملية احتمى بمكتبه ورفض الخروج مدعيا أنه يحاول الاتصال بالحاكم في المدينة ليرسل تعزيزاته، أما صاحب المزرعة فقد سلم نفسه للرجال متوسلا أن يأخذوا كل شيء ويبقوا على حياته وحياة أسرته"[1].

ها هو رشيد أخ مليكة قرر مغادرة المنزل والصعود إلى الجبل ليلتحق بصفوف المجاهدين وهو في السادسة عشر من عمره، لأن المعركة اليوم ليست مع الخبز ولقمة العيش إنها معركة مع المستعمر فهو السبب في كل مآسي والآم الجزائريين ومصدرها.

ثم بعد عام ونصف التحق أحمد زوج بمليكة برشيد وصعد كذلك إلى الجبل لينضم إلى صفوف المجاهدين، فقد جاء رجل غريب إلى مليكة لم تر من وجهه إلا شاربا كثا يغطي نصف وجهه لتعلم منه أن زوجها قد التحق بالثورة والثوار، وعليها أن لا تنتظره حتى تنتهي الثورة وتستقل البلاد.

إن دلالة الجبال في رواية لونجة والغول للكاتبة زهور ونيسي و رواية ذاكرة الجسد للكاتبة أحلام مستغانمي تحمل معنى الثورة والثوار، فهي مكان مخصص للجهاد والنضال، يلتحق بها كل من قرر الانضمام إلى صفوف المجاهدين من أجل تحرير الجزائر، والمستعمر الفرنسي كان يخاف هذه الأماكن

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص41.

ويخشاها، لأنه يعلم أنها عرين الأسود الذين جاهدوا وضحوا بأنفسهم وأهليهم ودمائهم لتعيش الجزائر حرة مستقلة.

في رواية ذاكرة الجسد للكاتبة أحلام مستغانمي تتحدث الكاتبة على لسان البطل خالد عن الجبال المحيطة بقسنطينة وعن الممرات السرية، تلك الجبال والغابات التي كانت بمثابة حزام أمان المدينة " **تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحو قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرَّات السرِّيّة التي كنت يوماً أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبَّة، وغاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرِّيَّة للمجاهدين...**

إن كل الطرق في هذه المدينة العريقة، تؤدي على الصمود.

وإن كل الغابات والصخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة."[1]

هذا هو الطريق المؤدي إلى الثوار وقت الثورة، ولذلك تظل تتراءى لخالد من خلال النافذة، إن هذه الغابات بدورها مجاهدة كزنها آوت المجاهدين وأخفتهم عن العدو ولم تكشف سرها إلا لهم باعتبارهم أبناءها.

نجد أنا خالد يسترجع يوم اتخاذه قرار الالتحاق بالثورة والصعود إلى الجبال لينضم إلى صفوف المجاهدين "**ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق، واخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السرِّيَّة التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس**"[2].

بالرغم من أهمية الجبال في التحرر إلا أن الكاتبة أشارت لها من خلال صفحة واحد في الرواية (ص24)، وتبدو على غير علم بها ولا بطرقها ومنعرجاتها، فتكتفي بوصفها من بعيد، إذ أن الناحية المرجعية مفقودة بالنسبة للكاتبة، وليس مقنعا فنيا ولا واقعيا أن يتحدث خالد عن التجربة الأولى والأصعب والتي كانت الفيصل الذي غير مجرى حياته بهذه البساطة وهذه الاقتضاب، إذن فملامح الطابع النسوي في الرواية تبدو في هذه النقطة.

أما في رواية تاء الخجل للكاتبة فضيلة الفاروق فنجد أن الجبال تحمل دلالة سلبية، فهي مركز ومستقر للإرهاب والإرهابيين، هي مكان مخصص للقتل والاختطاف والاغتصاب، فالإرهابيون يختطفون الفتاة من منزلها أمام أعين والديها وأخوتها، ومن يعارض أو يحاول أن يتهجم عليهم يكون جزاؤه القتل.

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص23، 24.

[2]– المرجع نفسه، ص24.

في الجبال نجد أن الفتاة التي تعجب الأمير يختارها، وإن رفضته يكون جزاؤها القتل ذبحا "**وحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا.**

وحدهن يعرفن وصمة العار، وحدهن يعرفن التشرد، والدعارة، والانتحار، وحدهن يعرفن الفتاوى التي أباحت الاغتصاب"[1].

في الجبال فتاوى أباحت الاغتصاب، الأمير هو الذي يهديها، لا يقبّلها إلا من أهديت له وبإذن الأمير، لا تجرد من الثياب أمام الأخوة، لا يجوز النظر إليها بشهوة، إذا كانت سبية وأمها، دخلت على أمها، فلا يجوز أن تدخل على ابنتها، إذا كان الأب وابنه فلا يجوز الدخول على نفس السبية...[2].

فخالدة الساردة صحفية كلفت بمهمة كتابة مقال صحفي حول مجموعة من الفتيات كنا مختطفات في الجبال من قبل جماعات إرهابية، هنَّ اليوم بالمستشفى الجامعي في قسنطينة، يمينة تعاني من نزيف حاد إثر الإجهاض، راوية قتلت من قبل الأمير لأنها رفضت أن تسلمه جسدها، فكان جزاؤها الذبح، وخالدة كلفت بأن تكتب تجربة هؤلاء الفتيات المغتصبات المختطفات.

ترى الكاتبة أن خطف النساء والاغتصاب أصبح إستراتيجية حربية منذ 1995، وأداة للصراع المسلح بين الجماعات الإسلامية والمجتمع الأعزل، 550 حالة اغتصاب (لفتيات ونساء) تتراوح أعمارهن بين 13و 40 سنة سجلت تلك السنة [3].

إن هذا العدد الكبير للنساء المغتصبات في الجزائر إثناء العشرية السوداء خلق حالة من القلق والاكتئاب والتوتر في نفسية خالدة، والتي ترى أنه لم تعد أسوار العائلة وحدها التي تستفز طير الحرية في داخلها للهروب، بل الوطن كله صار مثيراً لتلك الرغبة، مثلها مثل ملايين الشباب الحالمين بالهجرة إلى هواء لا تملأه رائحة الاغتصابات.

كما نجد من الضحايا المحررات من الجبل الفتاة رزيقة ضحية اغتصاب إرهابي، تشاجرت مع الطبيب في المستشفى، طلبت منه أن يجري لها عملية إجهاض لكنه رفض لأنه لا يملك الصلاحيات فالقانون يمنعه ويجب عليه أن يحصل أولا على محضر من الشرطة يثبت أن هذه المرأة كانت ضحية

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص59.

[2]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص59.

[3]– المرجع نفسه، ص38.

اغتصاب إرهابي، لأنه من الصعب التأكد من ما إذا كانت الفتيات خطفن أو أنهن التحقن بالإرهابيين في الجبال بمحض إرادتهن "**فأغلبهن لهن وثائق تثبت انتماءهن لتيارات إسلامية**"[1].

من بين الإرهابيين في الجبل "**قاريين...**[2]"، أو متعلمون فرزيقة عندما حاولت الهرب من الأمير الذي حاول اغتصابها، لسعتها عقرب فعثر عليها في حالة سيئة، وقد عالجها طبيب إرهابي.

2-2-3- البحر/ الميناء:

البحر كمكان مفتوح يجسد أحلام أبطاله، وهمومهم وطموحاتهم، مكان غامض وممتع في آن واحد، مصدر للرزق وسد العوز، تعامل معه الإنسان فأخذ منه خيراته، إن الحديث عن البحر يعني الحديث عن الحنين والانتظار والعواصف والكوارث والخوف والفراق...

تقول الكاتبة في رواية لونجة والغول :"**الجو على الرصيف البارد في كل الأحوال معبقا بذلك العبير المفرط من الملوحة والخصوصية، مغلقا بتلك الأصوات الرتيبة للبحر وعالم البحر وقد وقفت تحده أرصفة الميناء تخنق عنفوانه وتهذب من غضبه وزمجرته، مثلما يكون وهو حر طليق على الشواطئ اللازوردية واللانهائية.**"[3]

إضافة إلى وظيفة البحر كمصدر للرزق، أصبح مكانا يلجأ إليه الإنسان هربا من الأزمات ومصاعب الحياة، فهو المتنفس الوحيد لسي محمد والد مليكة بطلة الرواية ورفقائه في الميناء، رفقاء العمل الشاق المضني والذي لا فائدة كبيرة ترجى من ورائه، يصبحون حمالين ويمسون كذلك لاشيء يبدو في سبيله إلى التغيير، فسي محمد ورفقاؤه عمال بسطاء في ميناء الجزائر العاصمة، يحملون كل ما يأتي على ظهر السفن والقوارب مقابل أجور أسبوعية بسيطة لا تكفيهم لقضاء أبسط ضروريات الحياة، تقول الكاتبة:" **كان القارب يخترق طريقه بين عشرات القوارب الأخرى المحملة بالأسماك المتنوعة قبل فرزها، يتهادى كعروس وهو يدخل رصيف الميناء، وقد وقف الرجال صفا في انتظاره بينهم محمد**"[4].

نجد أن عمال الميناء غير راضين عن عملهم، فهم يبذلون مجهودا عظيما مقابل أجر زهيد، هذا رأيهم جميعا ولكنهم لم يفكروا يوما تفكيرا جديا في تغيير وضعهم هذا مكتفين بالشكوى والتذمر، فهم لا يملكون غير هذه الأكتاف والسواعد.

---

[1]- المرجع نفسه، ص70.

[2]- المرجع نفسه، ص87.

[3]- زهور ونيسي، لونجة والغول، ص28.

[4]- المرجع نفسه، ص27.

محمد ورفقاؤه في الميناء لا فرق بينهم ملابس واحدة زرقاء من زرقة البحر وإفرازاته، وقمصانهم دون ياقة، تكشف عن صدور فتية، تقمصوها كما تقمصوا قيم البحر وأسراره وعاداته وقوته، هم لا يدركون بوعي نوع هذه القوة إلا أنهم يشعرون بها ويعيشونها بفخر وتباهي.

إن البحر مكان للخوف والفرح والقوة والإرادة الصلبة، يمتاز بالصمت والغموض والقوة، كما هو حال رجال البحر كذلك يمتازون كذلك بهذه الصفات. إن أمواج البحر وزبده يمثلان القوة التي تسيطر على حركة الحياة، ومقاومة العواصف البحرية المخيفة، هي البحث عن الحرية والخلاص من قيد الحصار والظلم والسيطرة.

تحمل دلالة البحر إرادة المقاومة والتغيير والبحث عن الحرية والخلاص، وقد كشفت اللغة عبر متخيل الكاتب عن القيم الاجتماعية ونوع العلاقات الإنسانية المرتبطة بالمكان المادي، لتخلق التواصل الفعلي بين الإنسان المضطرب والواقع المعيش. فالوطن تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، ينهب خيراته وثرواته، ويقتل أبناءه، ويمحو هويته... والكل يرجو الخلاص والحرية وطرد المستعمر من الأرض الحبيبة.

يلجأ الإنسان إلى البحر حين يفقد الأمل في الحياة أو لعدم قدرته على مواجهة واقعه الذي لا يرتضيه، لعله يحصل منه على ما فقده، فهو فاقد لمستقبله، والمجتمع غير قادر على إيجاد الحل، والاحتضان لا يتم إلا بالبحر، تقول الكاتبة:" **يكاد البحر وموانئه الصناعية والطبيعية يجيب عن هذه التساؤلات مؤكدا صحتها من جوانب كثيرة فها هو بغضبه الموقر وأمواجه المتداعية بين الماضي والحاضر ورماله الذهبية وصخوره المسنونة يكاد يحكي مليون حكاية وحكاية**"[1].

تعود ملكية شركة الصيد التي يعمل بها محمد إلى معمر فرنسي له أملاك ضخمة، فهو يملك مساحات الشاسعة من أجود الأراضي الزراعية في سهول متيجة، كان عماله لا يعرفون وجهه سوى أنه (المعلم الكبير)، سمعوا عنه وعن حياته وعن أملاكه، يقوم على أعماله يوميا (ميسيو جاك) أجنبي أيضا لكنه كان يبدو للعمال وكأنه يعاني الأسى والحسرة.

البحر فضاء واسع خالد بسحره وجاذبيته، البحر هو الحياة والحرية، لكن الحرية مستلبة هنا، فالجزائر وأملاكها وثرواتها تحت سلطة الاستعمار الفرنسي، حتى هذا الميناء الواقع في الجزائر العاصمة انتهك وأصبح ملكا للمعمرين، فصاحبه الفرنسي جهزه بأحدث الهياكل والآليات، سخر كل شيء لمصلحته

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص29 ،30.

حتى البشر، كان يعطي عماله أجورهم ولا ينهبهم حقوقهم، الأمر الذي جعل أفواجا من الشباب تتسول يوميا أمام باب مكتب التشغيل الخاص به، متمسكة بالعمل عنده لا تفكر أبدا في التمرد والاحتجاج، فالبديل موجود، ومن تمرد لم يضر سوى نفسه.

إن البحر يتطلب الشجاعة ومن يخوض في غماره لا يخشى شيئا، هو رمز الميلاد والحياة والاستمرارية، هو نقيض الموت دونه تندثر الحياة وتتلاشى، إنه السحر والجمال الذي بلف الساحل الجزائري. في أيام شهر جوان وقع انفجار ضخم هز ميناء الجزائر العاصمة في أقل من لمح البصر.

وقعت سلسلة انفجارات متتالية، وضعت لهم قنابل بلاستيكية حدد لانفجاراتها وقت تجمع العمال ساعة راحتهم، حتى لا ينجو منهم أحد من الستين عاملا. هم شهداء الميناء من بينهم محمد، ميسيو جاك، مآتم دون أموات لأن أطراف الضحايا جمعت جميعا لتدفن عن طريق العسكر في أكبر وأبعد مقابر المدينة ليلا، لم ينج منهم سوى الذين غادروا المكان والعمل مثل عمي سحنون.

2-2-4-الماخور/ الدار المغلقة:

يرتبط وجود الماخور بالمدينة، هو لعنة من لعنات المدينة، مكان الحريات والمتناقضات، هو مكان تتم فيه المتاجرة بالجسد، مكان للخيانات الزوجية والانفلات الأخلاقي، يرتاده الرجال النافذين وغيرهم طلبا للمتعة ودفن المكبوتات، وبالمقابل ترتاده النسوة للاسترزاق والعمل لكسب المال.

في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي يسير خالد في شوارع مدينة قسنطينة ليقف عند بيت مميز، هو ماخور قسنطينة الذي تسميه الكاتبة في الرواية (الدار المغلقة) يقول خالد :" **تتوقف فجأة خطواتي أمام جدران بيت لا يشبه بيوتاً أخرى.**

هنا كانت أكبر (دار مغلقة) يرتادها الرجال، وكانت لها ثلاثة أبواب تؤدي إلى شوارع وأسواق مختلفة"[1].

لقد كانت في الواقع دار مغلقة مشرعة مدروسة ليدخل إليها الرجال من أية جهة ويخرجوا منها من أية جهة. كان الرجال يرتادونها من كل حدب وصوب هربا من المدن والقرى المجاورة، التي لا ملذات فيها ولا نساء.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص296.

وكانت النساء الجميلات والبائسات يأتين أيضا من المدن المجاورة ليختفين خلف هذه الجدران المصفرة، والتي لا يخرجن منها إلا عجائز لينفقن ثروتهن في الصدقات والحسنات، وتطهير الأيتام في موسم توبتهن الأخيرة.

كان لهذه الدار المغلقة ثلاثة أبواب تؤدي إلى شوارع وأسواق مختلفة، كانت مخصصة للمتعة الجنسية بطريقة قانونية يرتادها النساء والرجال، لا تسمح الكاتبة للراوي خالد بدخول هذه الدار، لكنه يتوقف عند بعض خصائصه، يقول خالد:" **هنا أنفق أبي ثروته ورجولته...**

أحاول ألا أتوقف عند ذلك البيت الاستثنائي، الذي كان لعدة سنوات سبب حزن أمي، وربما موتها قهرا"[1].

إن دخول الرجال إلى هذه الدار المغلقة كان أمرا عاديا وصفة مألوفة خاصة الأثرياء منهم، وهذه الخيانة تعتبر في وقتها مفخرة وعزة للرجال، هذا ما يظهر من قول الجدة وهي تصبِّر كنتها وتعودها على تقبل خيانة زوجها لها "ألم تكن جدتي تقول وقتها لتعلم أمي الصبر، وتعودَّها على تقبُّل تلك الخيانة بفخر :" **ألم تكن جدتي وقتها تقول لتعلم أمي الصبر وتعودها على تقبل تلك الخيانة بفخر :"إن ما يفعله الرجال..طُرِّزَ على أكتافهم!**".

وكان أبي يطرز مغامراته جرحاً ووشماً على جسد (امَا) دون أن يدري"[2].

وتضيف الكاتبة قائلة عن هذه الدار أنهم أغلقوها، وربما ظل لها باب واحد بعدما أغلقت أبوابها الأخرى في إطار سياسة تقليص الملذات في هذه المدينة، أو احتراما لعشرات المساجد التي بنيت بجواره، يقول خالد :"**ماذا أصبح هذا (البيت)؟ لا أدري...**"[3].

2-2-5-المقهى:

في رواية ذاكرة الجسد لا تركز الكاتبة على أي مقهى من المقاهي في الوقت الحاضر فهي متشابهة وحزينة، رغم شساعتها وكثرتها إلا أنه لا يوجد ما يميزها.

تعود الذاكرة بخالد إلى الوراء حيث المقاهي القديمة، يذكر مقهى بن يمينة التي كان يرتادها ابن باديس، ومقهى بو عرعور حيث كان مجلس بلعطار وباشتارزي، ويذكر هذا المقهى بالإجلال والوقار.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص297.

[2]- المرجع نفسه، ص297.

[3]- المرجع نفسه، ص297.

فهو يسترجع مقهى قسنطينة ويستذكرها بوجاهتها نظرا لهيبة روادها، بحميمية من يفتقدها في الزمن الحاضر، كونها ترتبط بذاكرة الحنين، لقد أصبغ عليها هالة من القدسية والرمزية، وهو يمر عليها بعد خروجه من البيت، ولم يبق منها غير أسمائها تحضر في الذاكرة بحميمية، يقول خالد:" **هاهي الذاكرة سياج دائري يحيط بي من كل جانب تطوقني أول ما أضع قدمي خارج البيت، وفي كل اتجاه أسلكه تمشي إلى جواري الذكريات البعيدة..**

فأمشي نحو الماضي مغمض العينين...أبحث عن المقاهي القديمة تلك التي كان لكل عالمٍ أو وجيهٍ مجلسه الخاصّ فيها، حيث كانت تعد القهوة على الوجاق الحجري وتقدم بالجزوة..ويخجل النادل أن يلاحقك بطلباته، كان يكفيه شرف وجودك عنده..."[1].

إن العلاقات الاجتماعية المتينة والعلم والأخلاق عناصر تشكل جزءا حضاريا في الرواية، ورواد المقهى معروفون بوقارهم وعلمهم وجاههم، وفي كل مقهى يحظى العلم والعلماء بمكانة خاصة ومتميزة طابعها الاحترام والتقدير والوقار، كما كانت القهوة تعد بأدوات تقليدية بإتقان كبير وتقدم من قبل النادل الذي كان على أخلاقه وعزة نفسه وكرامته وعفافه وخجله، فكان يخجل أن يلاحق زبائنه بطلباته إذ يكفيه شرفا حضورهم عنده.

فنظرة الحنين التي أخذت خالد إلى الماضي، مدرها تذكره للعلاقات الاجتماعية والاحترام والتقدير المتبادل بين الناس، وهو أنموذج يراه السارد لمجموعة من القيم الاجتماعية والحضارية التي اندثرت في الوقت الحالي.

يحتفي السارد بمكان المقهى استرجاعا، حيث يحن إلى تلك المقاهي التي طبعت في ذاكرته " **كيف أعثر على مقهى لم يكن كبيراً إلا بأسماء رواده؟ كيف أجده..في هذا الزمن الذي كبرت فيه المقاهي وكثرت، لتسع بأس المدينة، وإذا بها متشابهة وحزينة كوجوه الناس؟**

لم يعد يميزها شيء. حتى تلك الهيئة التي كانت سمة أهل قسنطينة، وذلك الشاش والبرنس المتألق بياضاً، أصبحت نادرة وباهتة اليوم."[2].

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص294.

[2]– المرجع نفسه، ص295.

فالسارد يرى أن المقاهي تغيرت، كما تغير مرتادوها، فالبؤس والحزن يعلو محياهم، أجساهم متشابهة ولباسهم كذلك بلونه الرمادي والبني القاتم يشترك في حزن أصحابه ويأسهم، مقابل ذلك زالت الألبسة التقليدية وزمنها.

يذكر خالد بعض المقاهي في ذلك الزمن وأسمائها دون أن يحدد هويتها وأماكن تواجدها في الوقت الحاضر يقول خالد :"...**في ذلك الوقت كان لابن باديس المقهى الذي يتوقف عنده في طريقه إلى المدرسة كان اسمه (مقهى بن يامينة)، وكان هناك (مقهى بوعرعور) حيث كان مجلس بلعطار وبشتارزي وحيث كنت ألمح أبي أحيانا وأنا أمر بهذا الطريق.**

أين ذلك المقهى لأحتسي فيه هذا الصباح فنجان قهوة نخب ذكراه..."[1].

يسترجع خالد ويحن لوجاهة المقهى في الماضي، ومن هنا نلمس حميمية الذكرى لهذه الأمكنة التي تتميز برومانسيتها، فالحميمية المكانية هي المسيطرة على خالد أثناء السرد، "فالمكان الحميم رمز الانتماء والاحتواء الإنساني، مكان الطمأنينة الذي يعد في أحد تجلياته أموميا، وهو تجل مشترك وقد يكون له بعض تجليات أخرى خاصة نحو المكان.."[2].

فهو مكان الطمأنينة فمجرد تذكره يقترن بأحاسيس تغمرها السعادة والشعور بالفرح والنشوة والخلاص والانعتاق من اليأس والحزن في الزمن الحاضر، ولو مؤقتا، ففضاء المقهى المسترجع ينفتح على مشاعر الحنين إلى الماضي ببراءته وفرحه وكرم أخلاقه، وصدق أناسه وعفتهم، بدليل أن خالد يحن إلى ذلك المقهى لاحتساء فنجان قهوة، ولكن لم تبق من هذه المقاهي إلا أسماؤها التي تعيش في مخيلة خالد.

2-2-6- الجسور:

تحضر الجسور في رواية ذاكرة الجسد بأكثر من دلالة، فمدينة قسنطينة تعرف بمدينة الجسور المعلقة، والجسور من الآثار العجيبة في هذه المدينة نظرا لموقعها الجغرافي المجسد في أرض الواقع.

الجسر في ذاكرة الجسد هو الرسم الموحد لأغلب لوحات خالد، حيث يتخذه رمزا للوطن منذ أن رسم أول لوحاته (حنين) هي صورة لجسر في قسنطينة، هو جسر قنطرة الحبال سنة 1957، رسم البطل خالد هذا الجسر بتلقائية عقب بتر ذراعه اليسرى، رسمه تنفيذا لوصية الطبيب اليوغسلافي "كابوتسكي"

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص295.

[2]- سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص305.

الذي نصحه بأن يرسم أقرب شيء إلى قلبه، وفي السنة نفسها 1957 سجل الفتاة حياة في دار البلدية بتونس كما وصاه والدها سي الطاهر "أحلام". هذا الجسر الذي يعتبر المستقطب لأحداث الرواية ماضيا وحاضرا ومستقبلا، كما يشمل فضاء الرواية ككل بما تمثله قسنطينة المدينة والجزائر الوطن.

ويرى الدكتور صالح مفقودة أن الحديث عن طرفي الجسر هو الحديث عن الحياة الماضية والحاضرة وهو حديث عن أحلام الشهداء وما آلت إليه في الحاضر، وهو حديث عن الوضع في البلاد وعن المستقبل، وكل ذلك يمكن أن يرمز له بالجسر[1].

إن الجسر يشبه أحلام ويشبه خالد، وبالتالي يشبه الوطن الذي يعرف به، فالجسور هي قسنطينة وقسنطينة هي الجسور، والجسور من الرموز المكانية الدالة على هوية المكان، وهي ترتبط بخالد الذي يعتبر جسرا أيضا، يقول خالد :" **أكتب إليك من مدينة ما زالت تشبهك، وأصبحت أشبهها، مازالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل، وأنا أصبحت جسرا آخر معلقا هنا**"[2].

إن الجسر أقرب شيء إلى قلب خالد، وأول ما رسم بعد بتر ذراعه، اتجه إلى رسمه صابا كل أحاسيسه المتفرقة، وأصبح مسكنه الوحيد في ليالي الغربة، يقول خالد :"**أدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه...وإنما ما يسكننا**"[3].

لقد توحد خالد في رسمه مع الجسور وكأنه يرسم ذاته في حزنها وفرحها، وقد كان زياد صديقه الوحيد خير من نقل هذا التوحد والعلاقة الروحية بين خالد والجسر، معجبا بلوحاته وهو الفنان الشاعر كذلك. يقول زياد :" **لقد توحَد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنَه عاش بتوقيته يوماً أو عمراً كاملاً..**

في اللوحة الأخيرة لا يظلُّ بادياً من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء. كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئا علامة استفهام معلقة إلى السماء. لا ركائز تشدّ أعمدته إلى أسفل، لاشيء يحده على يمينه ولا على يساره، وكأنه فقد فجأة وظيفته الأولى كجسر.

---

[1]– صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان، ص246.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص41.

[3]– المرجع نفسه، ص173.

أتراه بداية الصبح عندئذ أم بداية الليل. أتراه يحتضر أم يولد مع خيط الفجر؟ إنه السؤال الذي يبقى معلقاً كالجسر لوحة بعد أخرى، مطارداً باللعبة المستمرة للظلّ والضوء، بالموت والبعث المستمرين، لأنّ أيّ شيء معلقّ بين السماء والأرض هو شيء يحمل موته معه"[1].

خيبة الأمل والهزائم الذاتية والوطنية والقومية، هو ما تحمله صورة الجسر بجميع أبعادها ودلالاتها النفسية والاجتماعية والسياسية والتاريخية، إنه رسم لصورة الجزائر وواقعها الراهن عقب أحداث أكتوبر 1988، فهي معلقة بين حاضر مضطرب ومهول يعمه العنف والفوضى وبين مستقبل غامض ضبابي الصورة، وإن بدا خيط رفيع من الضوء يوحي بانبلاج الأزمة كما يعبر زياد، فهو يدخلها في حيرة وتساءل، أهو بداية الصباح؟ أم بداية الليل؟.

والشيء المعلق مآله السقوط إذا افتقر إلى الأعمدة التي تحمله مثلما هو الجسر، وإذا كان الجسر معادلا للجزائر في هذه الرواية فمستقبلها غامض كغموض هذا الجسر. " أترى بداية الصبح عندئذ أم بداية الليل؟.." وكأنها أرادت أن تقول هل نبدأ بوضع مشرق ومستقبل زاهر يعيد للإنسان حريتَّه وكرامته، أم نرجع إلى الوراء وننحرف عن جادة الصواب وتزيد الأمور انحرافا وغموضا.

يرى الدكتور صالح مفقودة أن المفهوم المركزي للجسر هو ذلك التقاطب الذي نجده بين طرفي الجسر، أو بين الماضي والحاضر، فالجسر يجمع بين المتناقضات على المستوى الأفقي وعلى المستوى العمودي[2]. فللجسر ثلاثة أبعاد هي: البعد الماضوي الذي يمثله تاريخ الجزائر حين ربطت بين هذا الجسر وصالح باي وتاريخ الثورة الجزائرية وأحلام الشهداء لأنه يرتبط بتاريخ ميلاد أحلام، وتاريخ بتر ذراعه.

أما البعد الحاضر فهو واقع الجزائر غداة تلك الأحداث الأليمة التي وقعت سنة 1988 من خلال غياب الأعمدة التي تحمل هذا الجسر، وبالتالي العلاقة المبتورة والهوة الموجودة بين الحاكم والشعب. أما البعد الثالث فهو البعد الذاتي النفسي فيظهر من خلال الخوف من المستقبل والنظرة الرمادية القاتمة، وهكذا نلمس خيبة الأمل التي انتابت خالد ومن ورائه الكاتبة.

كما نجد زياد وهو يستقرئ الصورة يتوحد كذلك مع الجسر في إشارة إلى وطنه فلسطين المعلق، الفاقد لشرعية عربية ودولية تمنحه الحضور والوجود الشرعي على الأرض، ففلسطين بقيت علامة استفهام مغلقة تنتظر الجواب ولم تجد من ينصرها.

---

[1]– المرجع نفسه، ص194، 195.

[2]– صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان، ص246.

إن محاولة زياد قراءة لوحات خالد هي محاولة لنقل مزاجه وأحاسيسه، فقد دلت الجسور على نفسية خالد، الأمر الذي يؤكده خالد ولم ينتبه له قبل ذلك " **كان تحليل زياد حقيقة هامّة أدهشتني ولم أنتبه لها من قبل. لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنّني أرسمك، ولم أكن أرسم في الواقع سوى نفسي، كان الجسر تعبيراً عن وضعي المعلّق دائما ومنذ الأزل، كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي ودواري، دون أن أدري، ربما كان الجسر أول ما رسمت يوم فقدت ذراعي**"[1].

ومقابل ذلك يحضر الجسر مصدرا للتشاؤم عند أحلام، فهي تكره الجسور وتتشاءم منها ونادرا ما تعبر عليها، فهي ترى أن الجسور ليست أكثر من فضاء للموت والنفور، فجدها رمى بنفسه من الجسر بعدما توعده أحد البايات بالقتل، يبقى الموت حاضرا ومؤطرا للجسر لهذا فالبطلة أحلام لا تجمعها به سوى علاقة نفور وعداء قائمة أساسا على التشاؤم منه " **أمَّا جسور قسنطينة الحديدية المعلّقة في الفضاء، فهي جسور مخيفة..حزينة. لا أذكر أنَّني عبرتها مرَّة واحدة راجلة أو حاولت مرة النظر منها إلى أسفل.. إلَّا شعرت بالفزع والدوار**"[2]. فأحلام تهاب وتخاف الجسور لأنها تشعرها بفقدان الوعي، كما أنها كانت السبب في وفاة جدها.

عاش خالد في قسنطينة وأحبها وتعلق بجسورها إلى حد التماهي، لكنه اغترب عنها حين زجت به إلى من كانت سببا في بتر ذراعه (فرنسا)، ما جعل لوحاته بجسورها تفيض بأحاسيسه ونفسيته المحطمة. وظلت الجسور مكانا ينشده خالد في لوحاته وحواراته الداخلية وأحلامه، لكنها تبعثرت وأصبحت أضغاث أحلام لا يمكن أن تأتيه بالجميل، وهذا بعد مقتل أخيه حسان لتصبح العلاقة علاقة نفور وكره للوطن بكل تضاريسه.

وما هذا التخلي إلا دليل على أن الجسور الأليفة بلحظاتها السعيدة شيء انقضى أمره وأصبح ينتمي إلى زمن مفقود لا يمتلك منه خالد إلا الحسرة ورؤية مخيفة للمجتمع القائم أساسا على مبدأ التناقض بين الحقيقة والحلم، وبين الراهن والمستقبل.

يرى خالد أنه لا فرق بين بداية الجسر ونهايته، فالأمر ليس مهما لأن المشكلة تكمن في ما فوق الجسر وما تحته بين تلك المعادلة المستحيلة الجمع بين السلطة العليا وطبقة الشعب التي تتموضع في

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص194.

[2]– المرجع نفسه، ص156.

الهوة السحيقة، وهكذا كلما نظرت إلى أسفل الجسر وجدت الموت ولا أحد من المسؤولين يتوقف لينظر إليها.

إن العلاقة التي تربط طرفي الجسر هي علاقة الحياة بالموت (أعلى/ أسفل) فكلما نظر الإنسان إلى الأسفل وجد الموت، وكلمت نظر إلى الأعلى وجد الحياة وبين الموت والحياة يكمن التقاطب والتنافر.

فعلى الرغم من السحر والجمال الذي تتمتع به الجسور بعلوها وشموخها ورؤية كل شيء من فوقها، إلا أن علاقتها بالموت أقوى من ذلك الجمال، فلا أحد يستوقفه النظر المطول إلى الهاوية، وحده خالد رمز الثورة والوطن والشهداء والذاكرة استوقفته الهاوية مطولا، بحيث إذا أخذنا بعين الاعتبار الحالة النفسية والمأساوية له، فإننا نحس بأن الأمر يتعلق بمزاجه وأحاسيسه التي لا تختلف عن تلك الهاوية التي باتت اليوم محط استقطاب مرتكبي الحماقات الذين لا يحسبون حسابا لحياتهم.

يغير خالد رأيه في نهاية الرواية فيتحول حبه الشديد وتعلقه الكبير بالجسور إلى كره وكأن عدوى أحلام وكرهها انتقلت إليه بعد مقتل أخيه حسان، وفاجعته في كل شيء أحبه، يقول خالد مخاطبا كاترين بعد أن وهبها كل لوحاته :" **في الحقيقة دعيني أبُح لك بسرّ. اكتشفت أنّني لا أحبّ الجسور، وأكرهها كراهتي لكل شيء له طرفان، ووجهتان، واحتمالان، وضدّان، ولهذا تركت لك كل هذه اللوحات**"[1].

أما في رواية تاء الخجل للكاتبة فضيلة الفاروق نجد أن الكاتبة تذكر الجسور المعلقة في العديد من المواضع، فهي أحد رموز المدينة المعروفة بها، هي هويتها الحضارية ومعلمها التاريخي، يحتفى بها احتفاء حضاريا فهي تأخذ موقعها في الرواية، فالجسور من الرموز المكانية الدالة على هوية المكان وهوية الزمان، والجسور هي رمز قسنطينة.

تذكر خالدة في الرواية بعض الجسور للفتاة المغتصبة يمينة وهي في المستشفى لتخفف من آلامها، حين سألتها يمينة عن الجسر فأجابتها خالدة "**جسر (سيدي مسيد).**

سألتني مرة أخرى:

– وهل يتحرّك حين يمرُّ عليه الناس؟

–قليلاً.

– هل هو مرتفع كثيراً؟

–أظن أن ارتفاعه أكثر من 170متراً.

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص381.

- **إنه جميل جداً، أتمنى أن أمر عليه، ويهتز**"[1].

ثم تعدها بأخذها للمشي على (جسر ملاح سليمان) حين تشفى "**حين تشفين تماما سأمر أنا وأنت على جسر (ملاح سليمان) إنه مخصص للراجلين فقط، وستشعرين بلذة الاهتزاز عليه**"[2].

إن الجسر رمز حضاري تحمل صورته بطاقات البريد كما تشير إلى ذلك خالدة وهي تراسل صديقتها كنزة " **أرسلت لها بطاقة تحمل صورة لجسر (سيدي مسيد) مع كلمة واحدة (تماسكي)**"[3].

كنزة التي تركت المسرح وعادت إلى سكيكدة موطنها الأصلي لتتزوج، في إشارة دلالية بين صورة الجسر والكلمة الوحيدة "تماسكي" مثل الجسر الموغل في القدم والصامد المتماسك برغم الأزمنة.

كما يحمل الجسر في رواية تاء الخجل دلالة الموت، ولكن لوأد العار الملتصق الأنثى، حينما يرمي والد الطفلة (ريما النجار) ذات الثماني سنوات ابنته من أعلى جسر سيدي مسيد للتخلص من العار، لأنها اغتصبت، "**لأنها اغتصبت، اغتصبها رجل في الأربعين أحدب وقصير، يقطن بالحي نفسه وكان له دكان صغير يبيع فيه الحلوى والبسكويت والعلكة**"[4].

قال أن البنت دخلت عنده لتشتري الحلوى، فأشار لها أن تتناولها بنفسها من على أحد الرفوف، فيما أغلق باب المحل وانقض عليها. ولم يسمع صراخها أحد من المارة، لوجود ورشة لتزفيت الطريق في الشارع نفسه. حكم على الرجل الأحدب الذي ارتكب هذه المجزرة والجريمة في حق الطفولة بعشر سنوات فقط، بسبب حنكة ودهاء محاميه.

وبهذا تتحول دلالة الفضاء المكاني الجسر من الدلالة الإيجابية الحضارية كمركز لقسنطينة وللوطن وللذاكرة التاريخية، إلى دلالة سلبية مشوهّة حين يتم العبث بهذا المنجز الحضاري الرمز عبر تكريس فعل القتل عليه من قبل الجماعة الإرهابية أو غيرهم، فيغدو فضاء لإزهاق الأرواح وسلب الحياة.

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص88.

[2]– المرجع نفسه، ص89.

[3]– المرجع نفسه، ص42.

[4]– المرجع نفسه، ص42.

الفصـــــــل الرابـــــــع

البناء المورفولوجي للشخصية في الرواية النسوية.

1- مفهوم الشخصية الروائية.

2- وصف الشخصية الروائية:

2-1- الوصف الخارجي للشخصية.

2-2- الوصف الداخلي للشخصية.

3- أشكال الشخصية الروائية:

3-1- الشخصية القاهرة.

3-2- الشخصية المقهورة.

3-3- الشخصية المتمردة/ الثائرة.

البناء المورفولوجي للشخصية في الرواية النسوية:

1- مفهوم الشخصية الروائية:

تشكل الشخصية دعامة العمل الروائي الأساس، وركيزة هامة تضمن حركية النظام العلائقي داخله، فهي أحد أهم مكونات العمل الحكائي إذ تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، لذا نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين المشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة[1]، على الرغم من وجود اختلافات وتصورات متباينة في تحديد هذا المفهوم، فسنسعى إلى الإلمام بأبرز محطاتها الأساسية:

فقديما عند أرسطو لما كانت المأساة هي أساسا محاكاة لعمل ما " كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم قائم بالحدث"[2].

أما في القرن التاسع عشر ميلادي بدأت الشخصية تفرض وجودها في النص الروائي وتتخلص تدريجيا من تبعيتها للحدث، وقد فسر آلان روب غرييه (Allain Robbe Grillet) ذلك "بصعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة أي ما أسماه بالعبادة المفرطة للأنساني"[3]، فأصبحت كل عناصر السرد تشتغل على إبراز الشخصية وفرض وجودها في جميع الأوضاع.

وفي ثلاثينيات القرن العشرين تخلى الروائيون الجدد عن فكرة العبادة المفرطة للإنساني، مع بروز مفاهيم جديدة فرضها الاتجاه البنيوي (الشكلانيون الروس وبروب وليفي ستراوس....) حيث تغيرت النظرة إلى الشخصية وبدأ الحد من غلوائها" إلى أن وجدنا كافكا أحد المبشرين بجنس روائي جديد، يجتزئ في روايته (المحاكمة) بإطلاق مجرد رقم على شخصيته[4]، معلنا بذلك القطيعة مع التقاليد السابقة هي في التعامل مع الشخصية.

- مفهوم الشخصية (Le personnage):

أ/ لغة:

---

(1)- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص87.

(2)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2009، ص208.

(3)- المرجع نفسه، ص208.

(4) - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص77.

جاء في المعجم الوسيط لفظة الشخصية والتي تعني:"صفات تميز الشخص من غيره. ويقال ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل"[1]. وفي معجم لسان العرب لابن منظور:"الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعيد لها لفظ الشخص"[2]. وفي قاموس محيط المحيط نجد:" الشخص هو الجسم الذي له مشخص، حجمية وقد يراد به الذات المخصوصة والهيئة المعينة في نفسها"[3].

ب/اصطلاحا:

لقد تعددت المفاهيم حول الشخصية نظرا للتطورات التي شهدتها الساحة الإبداعية والنقدية، ومن أهم هذه الآراء والمفاهيم التي تعرضت إليها، رغم اختلافها:

يعرفها عبد المالك مرتاض بقوله:" إن الشخصية كائن حركي حتى ينهض في العمل السردي بوظيفة السرد دون أن يكون، وحينئذ تجمع الشخصية قياسا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية"[4]، فالفرق كبير بين الشخص والشخصية، فالشخص هو الصورة، أما الشخصية فهي كائن ورقي.

الشخصية أداة لترجمة الخلفية الإيديولوجية التي تنطوي عليها الرواية، فهي تعبير عن موقف الروائي من الحياة، والروائي الحقيقي هو الذي يخلق الشخصيات، فشخصية ما في رواية تختلف عن شخصية تاريخية أو شخصية موجودة في الحياة الواقعية، فالشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها أو التي وضعها المؤلف على لسانها وليس لتلك الشخصيات ماض أو مستقبل.

وبظهور التحليل البنيوي للسرد تم استبعاد النظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي دون أن يذهب رواد هذا الاتجاه إلى حد إلغائها، حين اختزلها فلاديمير بروب(V.propp) في جملة من الوظائف التي تؤديها، وهذه الوظائف هي وحدات ثابتة مقارنة بالأسماء والصفات التي تتغير من حكاية إلى أخرى "وهكذا فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[5].

---

[1]– إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار المعارف، ط2، مصر،ج1، 1972، ص475.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ص45.

[3]– بطرس البستاني، محيط المحيط، ص445.

[4]– جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الانسانية، جامعة منتوري، ع13، 2000، ص196.

[5]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص24.

من خلال الدراسات النقدية نجد أن هناك من اتفق مع بروب في إهماله للشخصية، ومن هؤلاء توماشفسكي(Tomachvski) الذي لم يول أي اهتمام للشخصية في معرض حديثه عن البطل فيقول:"إن البطل ليس ضروريا، وبإمكان القصة كنسق من الحوافز أن تستغني استغناء تاما عن البطل وسماته المحددة"[1].

تعتبر نظرية فيليب هامون عن الشخصية من أهم النظريات الحديثة، فقد اهتم بدراسة الشخصية الروائية وقد حدد مفهوم الشخصية بدقة عندما قال:" إن اعتبار الشخصية وبشكل أولي علامة أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبلاغ أي مكونة من علامات لسانية"[2].

ففيليب هامون اعتبر الشخصية مكونة من دال ومدلول تؤدي وظيفة إرسال وتبليغ كما اعتبرها مدلولا متواصلا قابلا للوصف، "وهذا المدلول عبارة عن جمل تتلفظ بها الشخصية أو يتلفظ بها عنها، وتعتبر مجموعة أوصاف الشخصية ووظائفها ومختلف علاقاتها (معايير كمية) المكون الأساسي لمدلول الشخصية".[3] والشخصية عنده لا تكتمل إلا في آخر صفحة.

من هنا نستخلص أن مفهوم فيليب هامون للشخصية الروائية يتجلى داخل حدود النص، كما أن ليس له مرجعية خارجية، لأنه اعتمد على مقارنة الشخصية بالدليل اللغوي، وأكد على أن العلامة اللغوية تتكون من وجهين: الأول وهو الدال(Signifiant)، أما الثاني فهو المدلول(signifie) ثم عكس ذلك على الشخصية الروائية، والذي يكون دالها ممثلا في الصفات والأسماء التي تميزها عن غيرها، أما المدلول فيتمثل في مجموع ما يقال عنها بواسطة الجمل المتفرقة في تصريحاتها وأقوالها وسلوكاتها.

من هنا نتوصل إلى التفريق بين العلامة والشخصية، حيث عد العلامة اللغوية غالبا ما تكون جاهزة للاستعمال إلا في حالة خروجها عن المعنى الأصلي، أو في استعمالها البلاغي، أما الشخصية فلا يكتمل بناؤها إلا داخل النص ولا يكون ذلك إلا تدريجيا من بداية النص إلى نهايتها[4].

---

(1)– توماشفسكي، نظرية الأغراض، تر: إبراهيم الخطيب، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص204.

(2)– معلم وردة، الشخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، ع4، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006، ص315.

(3)– المرجع نفسه، ص319.

(4)– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص213.

1-1- الشخصية الروائية وتصنيفاتها:

تثير مسألة تصنيف الشخصيات إشكالات متعددة لاختلاف التصورات حول مفهوم الشخصية، ولتعدد واختلاف معايير التصنيف، فالروائي يقوم برسم شخصياته حسب رؤيته وفكرته فيجعلها إما رئيسية وإما ثانوية.

1- الشخصية المحورية والشخصية الثانوية:

أ- الشخصية المحورية:

هي المحور الرئيسي الذي تدور حوله أحداث الرواية، لها حضور كبير في العمل الروائي، وهي محل اهتمام السارد، فالروائي يقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الأفكار التي يريد إيصالها إلى القارئ، أو يحمل الرؤية التي يريد أن يطرحها عبر عمله الروائي، تصنف الشخصيات إلى رئيسية وثانوية حسب تبعا للدور الذي تضطلع به وحسب الوظيفة والفاعلية التي تقوم بها، نتعرف على الشخصية الرئيسية من خلال الوظائف المسندة إليها، ففي العادة تسند إلى البطل وظائف وأدوار لا تسند إلى الشخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الوظائف والأدوار مثمنة ومفضلة في المجتمع، للشخصية الرئيسية حضوراً طاغياً قي الرواية، وتحظى بمكانة مرموقة ومميزة.

ب- الشخصية الثانوية:

تأخذ أدوارا محددة إذا ما قورنت بأدوار الشخصية الرئيسية فهي شخصيات تظهر بين الحين والآخر لتحتك بالشخصيات الرئيسية فتخلق لنفسها عالما من الحيوية والاهتمام في عالم الشخصية، فالراوي يركز على الشخصيات الرئيسية لكنه يخلق في الآن نفسه شخصيات أخرى تتفاعل معها، فالشخصيات الثانوية هي التي تضيئ الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، فهي لاتحظى بالاهتمام الكبير في شكل بناءها، لكنها تبقى عنصر حيوي داخل الرواية.

ينبغي على الكاتب أن لايهمل الشخصيات الثانوية في كتاباته، ويضع كل تركيزه واهتمامه على الشخصيات الرئيسية لأنها لاتقل أهمية عنها، فلها عدة أدوار ومهام قد تغير في مسار الأحداث الروائية، هي المساعدة أحيانا والمعارضة أحيانا أخرى، وذلك حسب الغاية التي وظفها لها الكاتب، فلها وظيفة ورسالة تؤديها ولا يمكن الاستغناء عنها.

أما التصنيف الثاني فينظر إلى الشخصية من وجهة الثبات أو التغير"خاصية الثبات أو التغير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية (statitiques) وهي التي تظل

ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميـة (dynamiques) تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة"[1].

الشخصية الدينامية لا تكتمل معرفتنا بها إلا عندما تنتهي القصة، فلها القدرة على مفاجئتنا بطريقة مقنعة، فهي لا تبقى على حالتها الأولى التي تظهر عليها، أما الشخصية السكونية (الثابتة) فتبقى على حالة واحدة مهما كانت الأحوال، والقارئ لايجد صعوبة في التعرف إليها، تتسم بلون واحد وصفة واحدة فضيلة كانت أو رذيلة تتبع كل تصرفاتها.

2- تصنيف فيليب هامون:

يقترح فيليب هامون تصنيفا من ثلاث فئات، يرى أنها تغطي مجموع الانتاج الروائي، وهي على التوالي:

أ- فئة الشخصيات المرجعية (perssonages référentiels):

ويندرج ضمنها الشخصيات التاريخية (نابليون الثالث) والشخصيات الاسطورية(كفينوس أوزوس)، والشخصيات المجازية(الحب والكراهية)، والشخصيات(كالفارس أو العامل أو المحتال)، وهذه الشخصيات في مجملها تشير لمعنى محدد وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقرؤيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، وعندما تندرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي(fixation référentielle)، وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإيديولوجية والمستنسخات والثقافة"[2]، فالمرجعية هي العودة إلى الجانب التاريخي والاجتماعي، وهي شخصيات تتميز بالثبات.

ب- فئة الشخصيات الواصلة (الإشارية)(perssonages embrayeurs):

وتكون علامات على حضور المؤلف أو القارئ أو ما ينوب عنهما في النص، فهي الواصلة بين القارئ والشخصية الروائية،كما تعبر عن حضور المؤلف وتدخل ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديا القديمة، والشخصيات المرتجلة والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسامين والكتاب والثرثارين والفنانين، ويصعب في بعض الأحيان الكشف عن نمط هذه الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة التي تربك فهم هذه الشخصية أو تلك[3].

جـ- الشخصية الإستذكارية(perssonages anphioriques):

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص215.

[2]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، الدار البيضاء، 1990، ص29.

[3]- المرجع نفسه، ص30.

هي الشخصيات التي تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت(كجزء من الجملة، فقرة، كلمة....) إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ....التكهن، الذكرى، الاسترجاع، الاستشهاد بالأسلاف، الصحو، المشروع، تحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات وأفضل الصور لهذا النوع من الشخصيات"[1]، تقوم هذه الشخصيات بوظيفة تنظيمية داخل المتن الروائي، فهي تقوم باستذكار ماضيها عن طريق السرد أو المونولوج، تندرج ضمن هذه الشخصيات الشخصيات المبشرة بالخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل، وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح.

هذه الفئات الثلاث تغطي حسب رأي فيليب هامون مجموع الإنتاج الروائي كما يشير إلى أنه بإمكان أي شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث، لأن كل واحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد[2]، هذا ما يمنحنا القدرة على تصنيف الشخصيات بشكل دقيق خصوصا في الرواية التاريخية التي نجد فيها الشخصية البطلة هي شخصية متخيلة، وفي بعض الروايات هي شخصية تاريخية.

إن دراسة فيليب هامون للشخصية تعتبر مرجعا هاما لدى أغلب الدارسين للرواية، خصوصا ما تعلق بتحديد معالم الشخصية الروائية.

3- تصنيف فلاديمير بروب:

عمل بروب على دراسة الشخصية دراسة مورفولوجية ركز فيها على وظائف الشخصيات، فقد توصل أثناء دراسته للحكاية العجيبة الروسية(مئة حكاية) إلى سبع شخصيات:"الخصم (المعتدي)، المانح، المساعد، الأميرة، الطالب، البطل، البطل المزيف"[3]، هذه الشخصيات حسب بروب تقوم بواحد وثلاثين وظيفة، وهذه الوظائف هي التي تقوم بتحديد الشخصيات وهذا من خلال الوظائف التي تستند إليها، خلص من خلال تحليله إلى أن الثابت في الحكايات هو وظائف الشخصيات، وليس الشخصيات في حد ذاتها، فالشخصية عنصر متغير في القصة، كما أن كل شخصية من هاته الشخصيات السبعة التي حددها لا تنفرد بأداء وظيفة واحدة ضمن الإطار القصصي، بل بإمكانها القيام بعدد من الوظائف.

---

[1]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص31.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص217.

[3]- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن وسميرة بن حمو، دار شراع للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1996، ص210.

4- تصنيف غريماس:

لقد استطاع غريماس الاستفادة من دراسات وأبحاث بروب، وهكذا تمكن من تطوير نموذجه العاملي، والذي أسماه بالعوامل(الشخصيات) والتي قلص عددها إلى ستة (الذات، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد، المعارض)، ويتشكل النموذج العاملي عن طريق تلك العلاقات التي تكون بين هذه العوامل الستة، وهي ثلاثة علاقات:

علاقة الرغبة: التي تجمع بين من يرغب(الذات) وبين ما هو مرغوب فيه(الموضوع).

علاقة التواصل: التي تجمع بين موجه للذات(المرسل) وموجه إليه(المرسل إليه).

علاقة الصراع: التي ينتج عنها أما تحقيق العلاقتين السابقتين أو منع حصولها، ويدخل ضمنها عاملان يدعى أحدهما(المساعد) والآخر (المعارض)، يقف الأول إلى جانب الذات بينما يعمل الثاني على عرقلتهما[1].

تعد الشخصيات والأصوات في الفنون السردية المنتج الرئيس للخطاب السردي، حيث يؤدي (الصوت) سواء أكان راويا شخصيا(وهو راوي الحكاية بضمير المتكلم المفرد، وقد يطلق عليه اسم الراوي المشارك أو الذاتي[2])، أم راويا عليما وهو(راوي الحكاية بضمير الغائب، وهو الراوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للأشخاص، ويكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال)[3]، فهو يؤدي وظيفة إيديولوجية وتواصلية بين القارئ والكاتب.

في حين تكمن أهمية عنصر الشخصيات في كونه حاملا للقيم الإنسانية التي يظهر من خلالها الوعي الفردي، متفاعلاً ومتصلاً مع الوعي العام، وصانعاً من ناحية أخرى الأحداث المؤثرة، مكونا بؤرة مركزية في النص السردي لا يمكن تجاهلها. لذا يرى بعض النقاد أن الشخصية تضيء عالم الرواية من الجانب الفكري والمعرفي، ويرى آخرون من منظور اجتماعي أن الشخصية تتحول "إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا" [4].

2- وصف الشخصية الروائية:

---

[1]- A.J.Greimas, sémantique structurale "recherche de méthode", libraire, larousse ,paris, 1974,p176.

[2] – مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص196.

[3]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، ص81.

[4]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، ص39.

2-1- الوصف الخارجي للشخصية:

إن التقديم الخارجي للشخصية يعزز من مصداقيتها لدى القارئ، فهو يقوم على وصف وتحديد الملامح الخارجية للشخصية المراد تقديمها، وقد يكون الوصف دقيقا كما قد يكون عابرا لا يهتم به.

إن التقديم الخارجي للشخصية يكاد يسقط توظيفه في الرواية النسوية الجزائرية، فهي تلغي من قاموسها السردي الوصف الخارجي الذي كان سائدا في الروايات التقليدية، والذي يبلغ في بعض الروايات عدة صفحات، وما جاء من وصف للشخصية يخدم الأحداث بالدرجة الأولى.

في رواية ذاكرة الجسد لا تهتم مستغانمي كثيرا برسم الملامح الخارجية لشخصياتها، خالد بن طوبال الشخصية الرئيسية أول ما يطلعنا عليه السرد أنه رجل في الخمسين "**في سن اليأس**[1] ". وإذا ما قمنا بعملية حسابية بسيطة وربطنا القرائن المنتشرة في الرواية، نتعرف على عمره بدقة فيوم التقائه بأحلام في معرض الرسم في باريس كان عمرها 25 سنة، وهو عمر لوحته الأولى التي رسمها في تونس حنين، والتي رسمها في العام الذي بترت فيه ذراعه، وكان عمره آنذاك 27 سنة[2] .

وبالجمع نجد أن عمره 52 سنة، ونضيف إليها السنة التي تلت مقتل زياد، وهو الزمن الحاضر الذي يحكي فيه خالد أثناء زيارته الأولى لقسنطينة من أجل حضور حفل زفاف حبيبته أحلام نجد أن عمره 53 سنة بالتحديد.

يطلعنا السرد على ماضي خالد بأنه مناضل في صفوف المجاهدين، فقد ذراعه في إحدى المعارك، وهي أبرز علامة فيزيولوجية تركز عليها الرواية، كما تمثل بالنسبة لخالد بطاقة تعريف وأوراق ثبوتية أينما حل وارتحل "**كانت تلك بطاقة تعريفي وأوراقي الثبوتية**[3] ".

لقد كانت سنوات الاستقلال الأولى عند خالد علامة وشرفا بطوليا لذلك البتر، اعتزازا بالوطنية والشجاعة، فقد كان فقدانه لذراعه وساما على جسده، يزيده فخرا "**وقتها كان للمحارب هيبته، ولمعطوبي الحرب شيء من القداسة بين الناس، كانوا يوحون بالاحترام أكثر مما كانوا يوحون بالشفقة، ولم تكن مطالبا بتقديم أي شرح ولا أي سرد لقصتك**[4] ". لكن سرعان ما أفل نجم بطولته وتضحيته، وتغيرت دلالة اليد المبتورة من رمز للشجاعة والبطولة والسمو، ليتحول إلى تشوه وانكسار وعاهة ونقص جسدي

---

(1)- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص23.

(2)- المرجع نفسه، ص63.

(3)- المرجع نفسه، ص53.

(4)- المرجع نفسه، ص72.

وشفقة أمام ذاته، وخجل أمام الناس" **اليوم بعد ربع قرن ...أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم، يدك الناقصة تزعجهم، تفسد على البعض راحتهم، تفقدهم شهيتهم، ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب، للبدلات الأنيقة والسيارات الفخمة...والبطون المنتفخة، ولذا كثيرا ما تخجل من ذراعك وهي ترافقك في المترو وفي المطعم وفي المقهى وفي الطائرة وفي حفل تدعى إليه تشعر أن الناس ينتظرون منك في كل مرة أن تسرد قصتك...**"[1] . لم يعد بتر ذراعه ذاكرة للوطن وللجهاد " **يسألني جمركي عصبي في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولم تستوقفه ذراعي ...فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه أننا نغترب فقط لنغنى، وأننا نهرب دائما شيئا ما في حقائب غربتنا...**

-بماذا تصرح أنت؟

كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه ...ولكنه لم يقرأني..

يحدث للوطن أن يصبح أمياً، كان آخرون لحظتها يدخلون من الأبواب الشرفية بحقائب أنيقة دبلوماسية"[2].

ويشير النص كذلك إلى بعض ملامح خالد الفيزيولوجية، يقدمها خالد مسندا القول إلى أحلام عن طريق الاستذكار وهي تقارنه بزوربا " **فيك شيء من زوربا، شيء من قامته..من سمرته..وشعره الفوضوي المنسق، ربما كنت فقط أكثر وسامة**"[3].

ما عدا الإشارة إلى لون بشرة خالد السمراء وشعره الفوضوي المنسق ووسامته، لا نعثر في النص على ملامح أخرى، إذ يظل السرد قاصرا في تقديمه لشخصية البطل خالد.

نجد بعض الملامح الفيزيولوجية لأحلام انطلاقا من منظور خالد حين يقارنها بصديقته الفرنسية كاترين، يقول خالد :"**عندما كنت في لحظة حب أمرر يدي على جسد كاترين، وإذا بيدي تصطدم بشعراتها القصيرة الشقراء، فافتقد فجأة شهية حبي وأنا أتذكر فجأة شعرك الغجري الطويل والحالك، الذي كان يمكن أن يفرش بمفرده سريري، كان نحولها يذكرني بامتلائك، وخطوط جسدها المستقيمة المسطحة**

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص72.

[2]- المرجع نفسه، ص404.

[3]- المرجع نفسه، ص121.

تذكرني بتعاريجك وتضاريس جسدك"[1]. وكذلك نجد وصف خالد لأحلام في قوله: "**كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك.. ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية، وربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح لدعوة سرية لقبلة. أو ربما في عينيك الواسعتين ولونهما العسليّ المتقلّب**"[2].

بالإضافة إلى الوصف البصري اعتمد خالد على بعض الحواس لوصف أحلام، كقوله: "**صوتك...آه صوتك كم كنت أحبه...من أين جئت به؟ أي لغة كانت لغتك؟ أي موسيقى كانت موسيقاك**"[3]. لقد لعبت حاسة السمع دورا مهما في إبراز صورة أحلام المغرية، والتي تبرز وتتكون في مخيلة المتلقي انطلاقا من تقديم خالد لها.

كما رسمت ملامح شخصية أحلام بواسطة حاسة الشم، لتكون معادلا للوصف الخارجي، الذي يعتمد على ذاتية شعور خالد "**عطرك الذي يخترق حواسي ويشل عقلي**"[4]. موضحا قوة تأثير عطرها، فهو من المغريات التي تزيد من انبهاره وتعلقه الكبير بها.

في رواية تاء الخجل نجد أن الكاتبة فضيلة الفاروق وظفت الوصف الخارجي، فقد أطر الوصف جوانب كثيرة من الرواية، وظف لخدمة المحكي الروائي بالتحديد، والوصف في أغلب الأحيان لم يكن حياديا، فالساردة في المقاطع الوصفية كانت تبدي رأيها بالنفور أو بالانجذاب إلى الشخص الموصوف، وذلك بلا شك يسهم في بلورة الفكرة لدى القارئ مسبقاً، فتكون جاهزة لديه ولا تجعله يتتبع الأحداث ويحكم على الشخصية انطلاقا من فكرتها عنها.

انطلاقا من البطلة خالدة فتاة ذات الشخصية القوية والحس التمردي على الدور التقليدي للنساء، أحبت نصر الدين وهي بعمر الرابعة عشر، لا نجد في الرواية وصفا فيزيولوجيا لخالدة إلا ما نجده مبثوثا في الرواية، كما تناديها العمة كلثوم بـ (بلاَّرج) لأنها كانت نحيفة وساقاها طويلتان. كانت ناجحة وذكية في المدرسة.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 238.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص248.

[3]– المرجع نفسه، ص120.

[4]– المرجع نفسه، ص172.

كما نجدها تصف الناشر فتقول :" **رحت أتأمل فوضى ملامحه، شعره الجعدي الكثيف، ذو النصف المبيض تقريباً، عينه الأصغر من الأخرى، ذقنه المزدوجة، شفتاه الزرقاوان من كثرة التدخين، أظافره غير النظيفة، خنصره ذات الظفر الطويل...بذلته المستوردة والأنيقة**"[1].

تريد خالدة عبر هذا الوصف الخارجي الدقيق أن تشير إلى أن مهنة الناشر اليوم أصبح أي شخص يمكن أن يمارسها، وهذه الفئة من الناس ليست أهلا لها، تقول خالدة " **كان يمكن أن يكون أي شيء إلاَّ ناشرً** "[2].

ينهض الوصف على تحديد ملامح الشخصية وفق الدور أو الوظيفة التي تؤديها كما اقتضاها السرد فتصف نصر الدين حبيبها والذي تراه مختلفا عن رجال العائلة، تتحدث عن نظافته وصفاءه، تقول خالدة "**كان نظيفا فعلاً، كان أكثر شيء يعجبني فيه نظافته، وغير ذلك، لم يكن فيه خبث الرجال...**[3]، **وجدتك كما أنت، على الطريق المخترقة للحقول أمام متوسطة البشير الإبراهيمي، داكن السمرة فاتح العينين، تحمل طابة (الباسكيت)...كنت بارعا في لعبة (الباسكيت) متفوقا، وذكيا، وقد أحببتك لتفوقك**".[4] **كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل** "[5]. وفي سياق حكائي آخر نجدها تصف يديه "**ما زلت أذكر كم كنت أحب يديك، واستدارة أظافرك، والحقول المزهرة في راحتيك**".

وتقول :" **كنتَ قريباً منِّي، فإذا بك كما كنت ذات يوم بحذائك الرياضي الـ(NiKe)، ببنطلونك (الجينز) الباهت اللون، بقميصك الرياضي الأبيض، برائحة (Fa) المنبعثة منك بكل تفاصيلك الهادئة**".[6] ولا يقتصر الوصف على وصف الملامح الجسدية، بل يتعداه إلى وصف الهندام، فهو رياضي يرتدي بنطلون جينز باهت اللون، وقميصا رياضيا.

كما تصف خالدة الفتاة يمينة بعد الاغتصاب الذي تعرضت من قبل الجماعات الإرهابية في **قولها :"ابتسم الاصفرار الذي يلون الشفتين، الأسود كان في عينيها كان بعيداً، النظرة معلقة في السماء**

---

(1)– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص84.

(2)– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص84.

(3)– المرجع نفسه، ص28.

(4)– المرجع نفسه، ص43، 44.

(5)– المرجع نفسه، ص12.

(6)– المرجع نفسه، ص72.

[...] أزحت الغطاء عنها، وشلّحتها قميصها، فكشف الجسد عن كل ما عاناه: آثار تعذيب، خدوش، وبقايا جروح..."[1].

تقدم خالدة أوصافا لجسد يمينة، وهذه الأوصاف ليست ثابتة بل هي نتيجة الاغتصاب والتعذيب وآثار العنف الذي تعرضت له في الجبل من طرف الجماعات المسلحة، وكل ذلك بغرض تعرية الممارسات الارهابية ونقل معاناة الضحايا والنساء بالتحديد، ولقرب خالدة من يمينة الضحية وتواجدها معها في المستشفى الجامعي بقسنطينة فقد جعل رؤيتها البصرية أكثر دقة ووضوح، فنقلت لنا طغيان الاصفرار المخيم على عيني الضحية، لدرجة طغيانه على سوادهما، فبدت بنظرتها حائرة تائهة معلقة في السماء مشدودة في بؤرة مركزية، لا تعي الضحية ما يجري حولها.

ومقابل ذلك تصف خالدة الإرهابيين وصفا يوحي بدمويتهم وهمجيتهم مستعينة بوصف يمينة لهم لأنها هي من عايشت الأحداث، تعرضت للاختطاف من بيت أهلها ليلاً حين هجموا عليهم، لأن أخاها علي التحق بالجيش فكان جزاؤهم اختطاف ابنتهم انتقاما منهم لأنهم لم يمنعوه، تعرضت للاغتصاب والتعذيب "...**كان الليل مخيفاً، وعيونهم شرسة ولحاهم طويلة، ورائحتهم لا تزال في انفي، شبيهة برائحة المرض، عرق ووسخ**"[2]. فرغم الظلام الحالك لأنهم هجموا عليهم منتصف الليل، إلا أن صورهم بقيت راسخة في مخيلتها، لهول ما وقع لها، وإلى جانب الرؤية البصرية اعتمدت على حاسة الشم في نقل رائحتهم النتنة والمقرفة لتتضح صورتهم أكثر.

انغمست في العمل الإعلامي، انضمت إلى جريدة (الرأي الآخر) المعارضة، والتي كانت مزيجا من الإسلاميين والديمقراطيين والعلمانيين. لكن حين بلغت موجة اغتيال الصحافيين ذروتها، "**أدركنا جميعاً أن باب الحديد الذي نغلق به مقر الجريدة لن يحمينا ما دمنا مشتتين**"[3].

كما نجد وصفا فيزيولجيا لوالدة خالدة "**سأحدثك عن والدتي إذن، طويلة وجميلة...**"[4]. لم تنجب غير خالدة في حياتها، ولم تكن تنتمي إلى بني مقران، جاءت من خارج أسوارهم، تعرف عليها عبد الحفيظ والد خالدة في مدرسة الراهبات، أحبها وأحبته فطلق ابنة عمه جوهرة وتزوجها. كل النساء العائلة ينتقمن منها بمكائدهن، كن يعاقبنها بشكل ما لأنها أساءت لإحداهن.

---

[1]– المرجع نفسه، ص79 ،80.

[2]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص78، 79.

[3]– المرجع نفسه، ص37.

[4]– المرجع نفسه ، ص14.

2-2- الوصف الداخلي للشخصية.

في رواية لونجة والغول لزهور ونيسي، الشخصية الرئيسية هي (مليكة) الفتاة الصبية في مقتبل العمر، يزينها الحياء والتردد، والتي كانت أكثر أفراد أسرتها شعورا بالبؤس، وكانت تتعثر في خطواتها لأنها كانت تحسب كل خطوة محاشية الاصطدام، حيث كانت تعيش عدم الرضا على الوضع المعيشي، ولها رغبة التغيير ولكن لم يتحقق لها ذلك، بل حدث ما زاد في ألمها وهمها وهو تزويجها من رجل لم تحبه ولم تعرفه، وزواجها ثانية من كمال بعد استشهاد أخيه، فقضى بذلك على رغبتها كأنثى مما حولها إلى شخصية صامتة، تنفذ كل ما يطلب منها دون اعتراض.

مليكة هو اسم من الواقع الجزائري تتسمى به العديد من النساء الجزائريات، وهو من الملك والتملك، والامتلاك، تمتلك ملكا لا يتأتى لأي كان وهو الشباب والجمال الفاتن والطيبة والحلم، وعكس الامتلاك هو الفقدان، ومليكة تفتقد السعادة والأمان والسلم، تفتقد العيش بحرية في زمن غول لا يرحم، مستعمر وحشي يفتك بكل الأبرياء، كما أنها على الرغم من خيرات بلادها تعاني الفقر المدقع، تصرخ ألما ورفضا للواقع المرير، تقول:" **لماذا وجد الفقر؟ لامتحان بعض البشر، واختيار قدرتهم على الصبر؟ وفي هذه الحالة لماذا يختبر البعض ولا يختبر البعض الآخر؟ كان من الأفضل ألا نضع الغني بجانب الفقير، ولكن كيف تتميز الأشياء أليس بأضدادها؟ لا بأس، أليس من الأعدل أن يتداول الناس على الفقر والغنى؟...**"[1].

ولكن رغم فقرها الشديد كحال كل الجزائريين إلا أن فكرها الحالم يزيدها جمالا وعنفوانا، تمر البطلة بإعصار من الأحداث الكارثية تهز شبابها وجمالها وتزيدها حزناً وهماً، تفقد والدها في حادث انفجار مدبر من الاستعمار في مكان عمله في الميناء، وتفقد أخوها الذي استشهد، كذلك الحال مع زوجها الأول أحمد تقول مليكة مخاطبة مولودها من زوجها الأول احمد:" **تزوجت أباك في السابعة عشر، ووضعتك يتيماً في الثامنة عشر، دون العشرين كنت زوجة وأم وأرملة، ما هذه المعادلة الصعبة وهذا السباق مع الزمن**"[2].

مليكة بنت حي القصبة بالجزائر العاصمة تحب سليم ابن الجارة، تترصد خطواته في الحي، ترى أن اللقاء به يصير بالنسبة لها" **كنافذة مضيئة في جدار مظلم عال ما فتئ يحجب عن نفسها النور**

---

(1)- زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 14 ،15.

(2)- المرجع نفسه، ص90.

والهواء"[1]. ولكنها لا تتمسك به، وهو لم يبادلها ذلك الحب على كل حال، وانقطع حلمها به ما إن تقدم لخطبتها شاب آخر هو أحمد، تقول في الرواية:" **وهل للفقراء والمحرومين الحق في الاختيار والحب؟**"[2]، والزواج بالنسبة لها لا يعني إلا الستر، وتوفر اللقمة الشريفة وهي مطالب حياتية صعبة وقاسية في زمنها.

تبدأ مليكة بحب زوجها أحمد ولا تعود لذكر سليم أبداً، ثم تنشأ علاقات طيبة مع أهل زوجها، وتستمر هكذا بلا تغيير رغم رحيل أحمد المفاجئ إلى المقاومة، ترفض مليكة الزواج من كمال شقيق احمد بعد استشهاده، ولكنها تتراجع بسرعة دون ضغوط وتقترن به، ثم تتعلق به حين يعلن التزامه الوطني وانخراطه في مقاومة الاستعمار، فهي ترى أن كمال قد تغير وأضحى قريباً إلى حلمها الأكبر في الخلاص، فمعيار كل شيء لديها هو مدى قربه أو بعده عن المقاومة الوطنية للاحتلال، لكن مليكة تموت أثناء ولادة ابنتها من كمال، ويطلق الأب على ابنته اسم (نوارة) التي لا تنفد رائحتها ولا تتأثر بالفصول، تشفي الأمراض والأسقام، وبموت مليكة تتحقق أجزاء من حكاية لونجة والغول، لقد أراد المستعمر أن يفرنس الشعب، ولكن مليكة تنجب بنتاً تشبهها هي وحدها.

فاسم البطلة مزيج من المفارقات يجمعها كمال في **قوله:**" **لماذا لا يكتبون: هنا يرقد الألم، العذاب، الشباب، الجمال.....**"[(3)]، كما يتضح جانب آخر من دلالات الاسم في نهاية القصة: "**مليكة أنت ملكة في مكان ما من الزمن أنت لست مليكة يا مليكة أنت لونجة بنت الغول، أتدرين من هي لونجة بنت الغول؟ تلك التي تحكي عنها جداتنا تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد لأنها تسكن قصراً عظيماً عالية أبراجه تناطح السحاب هو قصر الغول...** "[(4)] .

تظهر مليكة في الرواية بملامح الضعف والاستسلام والاستكانة، فهي الفتاة الجميلة الفقيرة، نلاحظ هذا من خلال وصف الساردة، وأقوال الآخرين عنها " **قالت إحدى الجارات لأمها: يا سعدك يا الزهرة، أعطاك الله ابنة جميلة كالقمر، الله يبارك..**

وما فائدة الجمال مع الفقر يا جارتي العزيزة؟

ردت أم مليكة، لكن الجارة استمرت قائلة:

---

(1)– المرجع نفسه، ص64.

(2)– المرجع نفسه، ص66.

(3)- زهور ونيسي، لونجة والغول، ص142.

(4)– المرجع نفسه، ص142.

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

تكشف الرواية عن نموذج نسوي في الضعف والركون والاستسلام، يتماهى مع صورة الأم المستسلمة لضعفها وركونها المتوارث " **لماذا تدرك مليكة كل ذلك وتفكر فيه؟ لماذا لا تكون مثل أمها؟ إمرأة مسالمة. لا تشبع ولكنها تدعي الاكتفاء، لا تتذمر مطيعة لزوجها، حنون على أطفالها السبعة ورغم ذلك فهي حامل يسبقها بطنها إلى الأمام، في كل حركة تقوم بها...مليكة لا تتذكر أنها رأت أمها فترة هكذا بدون هذه البطن المنتفخة تارة، أو المخرجة ثديها ترضع به أخا لها أو أختا، ورغم ذلك فها هي لا تشكو من كل ذلك**"[2].

فالمرأة الحقيقية هي التي تكبت انفعالاتها. وتبتعد عن ذاتها، لتحقق النموذج المفروض عليها سلفا، نموذج المرأة المثلى التي لا تحتج ولا تشكو ولا تطلب، المبرمجة على التضحية والعطاء حد الانتهاك والموت البطيء، وهذا هو الملفت للنظر في رسم صورة المرأة البطلة (مليكة) من طرف الساردة، فالكاتبة مجبرة إلى حد ما على مسايرة العرض الواقعي للشخصية، حتى وإن كان بعيدا كل البعد عن رغبة وطموح الكاتبة، ومن ذلك نجد الكاتبة تصور مليكة تصويرا متقنا من خلال أقوالها، وهي المستسلمة لقرار الأب في تزويجها من رجل لا تعرفه وهي تحب ابن الجيران وتأمل في الاقتران به، وضعته في خانة ذكرى جميلة، التي عملت على تلطيف أجواء أيامها.

فبالرغم من أن مليكة تتوفر على كل مقومات اختيار الزوج المناسب، من الجمال والصبا والأخلاق، لكنها تختار الاستسلام وترضخ لرغبة أبيها، ولا تسمح لنفسها بالحلم" **ما لها هي وتعذيب أمها أو إقلاق أبيها فلترضى بما كتب لها ولا داعي لهذا الصراع الذي لا جدوى من وراءه...– وهل الزواج يعني شيئا آخر غير الستر وتوفر اللقمة الشريفة في بيت زوج أيا كان هذا الزوج...؟** [3]"، وتنتقل إلى بيت الزوج، وما تكاد تألف العيش في كنفه حتى ينضم إلى صفوف المجاهدين في الجبال، ويستشهد برصاص العدو الفرنسي.

---

(1)– المرجع نفسه، ص15.

(2)– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص10.

(3)– المرجع نفسه، ص47.

يتم الضغط عليها للزواج بأخ زوجها (كمال) ما دام اجتماعيا هو الأحق برعاية ابن أخيه اليتيم، وصيانة عرضها مخافة اعتداء الجنود الفرنسيين على الديار، الأمر الذي جعلها تشعر بالتحجر والبلادة والركون والضعف، وقد أتقنت الكاتبة تصوير المستسلمة السلبية المغيبة عن ذاتها وإرادتها، فهي لم تعد إنسان له الإرادة والحرية في اتخاذ القرار بل هي مجرد شيء،" **كانت تشعر أنها كالآلة المتحركة، لا قلب لها ولا أحاسيس، ملامحها لا تفصح عن شيء قط، وكأن أحوال الدنيا لا تفسير لها ولا شرح، آلة متحركة، تسيرها قوى غير مرئية، تكتم كل شيء فيها، حتى إنسانيتها العادية...**"[1].

وكلمة آلة متسقة تمام الاتساق مع دلالة تغييب الإرادة وفقدان الإحساس بالذات، ويؤكده فعلي المنع لا تفصح/ تكتم، وتكرار النفي (لا قلب، لا أحاسيس، لا تفصح، ، لا تفسير لها ولا شرح...)، وذلك لتكييف الدلالة على القهر وسلب الحرية، والانفصام التام عن الذات، لتصور لونجة الوردة العبقة تتحول مع الأيام إلى هيكل بلا روح ولا ذات ولا هوية، تموت الوردة على يد الغول وما الغول إلا الزمن الذي وجدت فيه لونجة، زمن تموت فيه الوردة، زمن الاستعمار الفرنسي الغاشم.

بعد القراءة المتأنية نستنتج أن "لونجة" ترمز للجزائر من خلال ملامح شخصية "مليكة" فهي شخصية انهزامية سلبية مستسلمة ضعيفة أمام الظروف الاجتماعية الضاغطة، لا تمتلك روح التحدي والمواجهة، و"الغول" هو المستعمر الفرنسي الذي اغتصب حرية الجزائر ونهب خيراتها. وشخصية "مليكة" لا تعكس تماما رمزية اسمها فهي تفتقد الأمان والحرية كما افتقدتهما الجزائر خلال الحقبة الاستعمارية.

أما رواية ذاكرة الجسد فتعج بالكثير من الشخصيات التاريخية والمتخيلة على السواء، فمن الشخصيات التي ثبت وجودها في التاريخ نجد شخصية خالد بن طوبال، بالإضافة إلى ذلك توجد الكثير من الشخصيات المتخيلة التي زادت من تلاحم الواقع بالغوص في أدق تفاصيله، وساهمت في نمو الأحداث وتطورها، والصفات التي اتصفت بها هذه الشخصيات المتخيلة أو الأدوار التي أسندها إليها الروائي جعلتها قريبة من الشخصيات التاريخية، والروائي باعتباره فنانا وليس مؤرخا، فإنه بلا شك يسعى إلى تحقيق الصدق الفني من دون أن يشوه الحقيقة التاريخ

فخالد هو الشخصية المحورية، تمثِّل الماضي، التاريخ، الذاكرة، والتضحيات الصادقة في سبيل الوطن، كما تمثل أيضا المعاناة على جميع المستويات والأصعدة السياسية والاجتماعية والنفسية

(1)– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص98.

والتاريخية، هو أيضا البطل والسارد في الوقت نفسه، يروي لنا ما جرى من أحداث تخصه وتدور حوله، فخالد شخصية يكتنفها الحزن، حيث أن ذاكرته مشتتة بين الماضي الدفين والحاضر المرير.

بين ماضي يستذكره كلما نظر إلى ذراعه المبتورة التي يرى فيها أيامه التي قضاها مع سي الطاهر ورفاق الكفاح ضد المستعمر، وبين حاضر وما فيه من جروح لم تندمل بعد حيث توالت عليه النكبات والخيبات كما تتوالى الأيام، فكانت ذاكرته إعصار يدمر في طريقه كل ما هو جميل، ويخلف وراءه خرابا مخيفا وموحشا.

هذه الشخصية المتميزة بالثراء والتجذر، فهي تمتلك الماضي إلى جانب الحاضر المعيش، إذ إنها الشخصية التي تعرّفت على الأنا/الوطن والآخر/المنفى، التي مارست الثورة وعاشت الفن، وكلاهما تمرد على أشكال الحياة الروتينية، إنها شخصية المجاهد في حرب التحرير الجزائرية لها تاريخ معروف لدى الجميع.

لكن كل هذه المميزات من ثراء وتجذّر وقيمة تاريخية، لم تمنع من بروز شخصية خالد المترددة، هذا التردد الذي اعتراه لزمن طويل واستمر:"**حان لك أن تكتب..أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل. فما أعجب ما يحدث هذه الأيام ! وفجأة يحسم البرد الموقف، ويزحف ليل قسنطينة نحوي من نافذة الوحشة، فأعيد للقلم غطاءه وأنزلق بدوري تحت غطاء الوحدة.**"

فخالد من وجهة نظر معجمية اسم فاعل مشتق من الفعل "خَلَدَ"، و مما نجده من معاني هذه الكلمة: خلد: أبطأ عنه المشيب والضعف وقد أسنَّ، كأنَّه خُلِق ليخلد فهو خَالِدٌ ومُخْلَدٌ ومُخَلَّدٌ. والخُلْد: الدوام والبقاء، والخالدة نبات من فصيلة المركّبات تدوم أزهاره طويلاً. كما نجد: "الخُلْد: دوام البقاء في دار لا تخرج منها (...) وهي اسم من أسماء الجنّة والخوالد: الجبال والحجارة والصخور لطول بقائها بعد دروس الأطلال. وانطلاقاً من كل هذه المعطيات، سنجد علاقة وطيدة مع الصخر والجبال، وهي رمز لقسنطينة، وتأكيد على الدوام والبقاء، أو الرغبة فيهما على الأقل.

بالإمكان تصنيف هذه الشخصية ضمن الشخصيات التاريخية، ليس من حيث تاريخها وماضيها الثوري فحسب، بل من حيث علاقة هذا الاسم بالتاريخ العربي العريق، فاختيار الاسم لم يكن اعتباطيا بل كان مقصودا، وظلاله التاريخية المتجذرة في الثقافة العربية ملحوظة، ففي التاريخ العربي القديم، نجد اسم خالد، فنجد شخص خالد بن سعيد بن العاص (ت635م): "صحابي من أوائل الداخلين في الإسلام. كان يكتب للنبي بمكّة و المدينة. وشخص خالد بن الوليد بن المغيرة المخزومي (ت641م): "من قادة فتح مكّة

مع النبي، لقبه النّبي سيف من سيوف الله، قائد وفارس شجاع ثقف بفنون الحرب."، ونجد أيضا شخص خالد بن يزيد بن معاوية الأموي (ت704م).

فالكاتبة خلقت شخصية خالد، وحملتها كل هذا الموروث التاريخي، فهو رجل تاريخ بحكم مشاركته في حرب التحرير الجزائرية، كما أنه رجل الحاضر النزيه الذي رفض كل الإغراءات وفضل الابتعاد.

وبذلك نجد مجموعة من العلاقات تقيمها شخصية خالد الروائية – المتخيّلة، مع شخصيات خالد التاريخية الواقعية، فهو الشبيه بالقائد العظيم "خالد بن الوليد" في عدم رضا الحكم والسلطات عليه، وهو الشبيه بالحكيم "خالد بن يزيد" في إيمانه بالمثاقفة وتلاقي الحضارات دون مركبات نقص، وتقبل الآخر والنقل منه وإليه، وفي ابتعاده عن السياسة والحكم وتفضيله للحياة الخاصة كما يحب، وهو الشبيه بـ"خالد القسري" في معاناته الجسدية والنفسية والإقصاء والتهميش والإبعاد، ويبقى خالد من خلال اسمه وفعله في الرواية هو الراغب في الخلود وفي الاستمرار، أليس هو الذي فتح كل أبواب الماضي أمام حياة/أحلام، من أجل أن يعيش معها زمنا آخر هو الحاضر الذي يمتلك خاصية الامتداد في المستقبل.

هذا على صعيد الحب أما على صعيد الحياة السياسية والاجتماعية فخالد حارب وعارض الجميع من خلال الذاكرة التي كانت درعه الواقي والتي حاول جهده إيقاظها وترسيخها في الأذهان، لأن إثباتها يساوي خلوده وخلود كثيرين مثله من شهداء ومجاهدي الوطن الشرفاء، الذين بقوا على الكلمة الواحدة، فهو شعار الجزائر منذ الاستقلال "المجد والخلود لشهدائنا الأبرار"، فالتاريخ أصل كل شيء ومن لا ماضي له لا حاضر له، لأن الماضي/الأصل هو بمثابة الجذر في الأرض والذي به تستمر الحياة.

في الرواية نجد أن الوصف الخارجي الفيزيولوجي لخالد يكاد يختفي، إلا أن صورته الداخلية طاغية على العمل، فنجد في أكثر من موضع في الرواية وصفا داخليا لنفسيته وشخصيته وميولاته، فخالد" **يكره الجلوس على القمم التي يسهل السقوط منها**"[1]، إنها صورة لرجل في قمة شموخه وكبريائه وعزة نفسه، مترفع عن كل رذيلة وشبهة، عصي عن الذل والإهانة والمساومة، بعد الاستقلال يرفض كل المناصب السياسية والغنائم التي عرضت عليه يقول" **لقد كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسية التي عرضت عليَّ والتي كان الجميع يلهثون للوصول إليه**"[2].

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص147.

[2]– المرجع نفسه، ص147.

كان كله نخوة وعزة في ظل محيط متعفن، هو في نظرهم صورة تعكس دونيتهم، وقد سببت لهم عذاب لا يراه أحد غيره، فكان هدفهم من البداية استدراجه إلى مستنقعهم، ولما يئسوا منه حاولوا التقرب منه والظهور معه، فهو من مظاهر رد الشبهة عنهم، كان كل هذا يزيده عزة ونخوة وشموخا، يقول مخاطبا حسان :" **آه لو تدري حسان!...لو تدري لذة أن تمشي في الشارع مرفوع الرأس، أن تقابل أي شخص بسيط أو هام جدا دون أن تشعر بالخجل**"[1].

من الاعترافات الأخرى التي تسهم في توضيح شخصية خالد، اعترافه بافتقاده حنان أمه مبكرا، فهو يعيش عقدة نفسية منذ رحيلها، ثم زواج والده مباشرة وانشغاله بمطالب عروسه الصغيرة، وذلك ما عمق جراحه أكثر وشعوره بالحرمان العاطفي، فأحب أحلام لأنه رأى فيها صورة أمه، راح يبحث فيها وفي كل أنثى يقابلها عن صورة أمه، يريد استعادة حبها المفقود بحبه لأحلام ولكل النساء اللواتي عرفهن، لكن كل ذلك لم يعوض دفء حنان ومكانة أمه، إذ لم يجد فيهن ما يشبه صورة أمه، ولم يرتو بشيء ولم تضمد جراحه الطفولية ويتمه، يقول خالد: " **هاهي ذي "أما" شبر من تراب، لوحة رخامية تخفي كل كنت أملك من كنوز.صدر الأمومة الممتلئ. رائحتها،خصلات شعرها المحناة..طلتها..ضحكتها..حزنها..ووصاياها الدائمة عندك يا خالد يا ابني "أما" عوضتها بألف امرأة أخرى ولم أكبر، عوضت صدرها بألف صدر أجمل..ولم أرتو، عوضت حبها بأكثر من قصة حب..ولم أشف، كانت عطرا غير قابل للتكرار، لوحة غير قابلة للتقليد ولا للتزوير**"[2].

يسترجع خالد طيف أمه بصورة مكثفة في الرواية، يسترجع تجوالها في البيت يقول خالد:" **لقد كان المثل الشعبي على حق "إن من مات أبوه لم يتيم وحده الذي ماتت أمه يتيم، وكنت يتيما وكنت أعي ذلك بعمق في كل لحظة، فالجوع إلى الحنان شعور مخيف، وموجع يظل ينحر فيك من الداخل ويلازمك حتى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى.** [3]"

أما في رواية تاء الخجل فنعيش مع البطلة خالدة الصحافية المتمردة على أعراف قريتها، والناقمة على سياسة وطنها، الحالمة بواقع أفضل، تتابع أخبار المرأة الجزائرية وسط ألغام الإرهاب والمسلحين، وأمام تواصل صور الدمار والاغتصاب والقتل، تعلن وفاتها هي الأخرى ولكن بطريقة مختلفة عن

---

[1]– المرجع نفسه، ص370.

[2]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص329.

[3]– المرجع نفسه، ص27.

الآخرين، حيث تقرر الرحيل من الوطن، تريد هواءً لا تملأه رائحة الاغتصابات، فلم تعد أسوار العائلة وحدها التي تستفز طير الحرية في داخلها للهروب، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة، فالوطن أصبح مقبرة للأحياء والأموات.

أما الوصف الداخلي لخالدة فيتجلى من خلال الآراء المبثوثة في الرواية، كسماعها مرة للعمة كلثوم تهمس للعمة تونس بأنها (خفيفة)، كانت تختلف عن بنات العائلة. أي أنها عصبية نوعا ما وانفعالية لا تكتم انفعالاتها فما إن تتعرض إلى انتقاد أو إهانة ما حتى تكون لها ردة فعل لا تحجب غضبها.

كانت تحب التجسس والتصنت على أحاديث نساء العائلة، متمردة على أعراف عائلة بني مقران، تخلت عن حبيبها نصر الدين بعد أن عجزت وأعياها الخجل من مواجهة الجميع بحبها" **أعترف لك اليوم، أنني كنت هشة حتى العظم، وأنني هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبك**"[1]. يزعجها أيضا انتمائهما لبيئة جبلية قاسية تترصد الحب بعيون الريبة فحبهما كان جريمة لا تغتفر، تقول خالدة " **يزعجني أيضاً أننا معاً كنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسية التي تترصد الحب بعيون الريبة، كان حتى الأصدقاء يعلنون الرفض لعلاقتنا**"[2].

3- أشكال الشخصية الروائية:

تتحول الشخصيات الروائية إلى نماذج وصور معبرة عن واقع معين، تعكس من خلالها أوضاعا معينة لشخصيات متسلطة قاهرة وأخرى مقهورة مستسلمة ومحبطة وثالثة ثائرة متمردة على وضعها رافضة للظلم والتسلط.

3-1- الشخصية القاهرة:

وهي التي تمارس سلطتها أيا كانت هذه السلطة على الفئات المستضعفة، قاضية على أبسط حقوقها، حائلة دون تحقيق رغباتها، تمارس قهرها الجسدي أو النفسي على ضحاياها بحكم القوة التي تملكها، قوة السلاح أو بقوة وضعية فرضها المجتمع، وتقرر بحكم ذلك مصير من هي وصية عليهم.

---

[1]- زهور ونيسي، لونجة والغول، ص36.

[2]- المرجع نفسه، ص36.

في رواية لونجة والغول نجد أن القهر الذي تعاني منه جميع شخصيات وخاصة مليكة بطلة الرواية سببه المستعمر الفرنسي الغاشم، الذي نهب خيراتها وثرواتها، وقتل شعبها عن طريق الاغتيالات الفردية والتعذيب حتى الموت والإبادة الجماعية.

الاستعمار الفرنسي الذي عمل على تدمير الجزائر ومارس في حقه أبشع صور الاضطهاد، وعمل على طمس هوية أهله، ومحو ثقافتهم ولغتهم وتاريخهم، وقد قاموا في سبيل ذلك بأبشع وأشنع الجرائم التي يندى لها جبين البشرية، والتي هي خير شاهد على مدى وحشية وبربرية المحتل الفرنسي. جعل الاحتلال الفرنسي للجزائر الشعب الجزائري يتخبط في الفقر والحرمان والجهل والأمية.

عانت مليكة القهر جراء الفقر والحرمان الذي كانت تعيشه رفقة عائلتها، كانت تحزن لما ترى والدها ذاهبا أو راجعا من عمله الشاق في الميناء. " **هل هو حال عائلتها البائس؟ هل هو والدها المتعب الشاعر دوما بالغبن والظلم؟ هل هي والدتها التي ولدت يتيمة ولا زالت تجتر اليتم؟ هل هي أصوا أخوتها وطلباتهم المتكررة وبكاؤهم على الضروريات من لباس وأحذية وأدوات مدرسية؟ هل هي حالة العوز الدائمة التي تكاد تعلن عن نفسها يوميا للجيران وهم في غرفهم موصدين الأبواب؟**"[1]. فمحمد كان يتكبد عناء وصعوبة عمله من أجل أن يوفر لقمة العيش لأولاده.

سبّب المستعمر الفرنسي القهر والحزن والألم للجزائريين، هاهو رشيد أخ مليكة يلتحق بصفوف المجاهدين وهو في السادسة عشر من العمر" **أبي...أريد أن أعلمك بأمر مهم...ودون أن ينطق بكلمة، رفع الأب وجهه إلى ابنه، مستغربا منه هذا الأسلوب الجديد والمهذب في الحديث معه، استطرد رشيد دون أن يعير اهتماما لصمت والده، أو لدهشته: سأغادر المنزل الليلة.. ولن أرجع..**[2]" إنه ظلم كبير في حق الطفولة أن يترك طفل مقاعد الدراسة وحضن والديه ليلتحق بالجهاد باحثا عن الحرية والأمان التي سلبت منه.

كذلك نجد القهر الذي سببه المستعمر لأحمد زوج مليكة الأول الذي قبلت به دون تفكير منها إرضاء لرغبة والدها، وقد كان أحمد نعم الزوج أحبها وأحبته رغم الظروف التي يعيشها، لكنه لبَّى نداء الثورة والتحق بصفوف المجاهدين، وترك جنيناً في رحم مليكة، تركهما يتقسمان الحزن والمرارة ليلقى ربه هو الآخر ويموت شهيدا في سبيل الوطن.

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص18.

[2]– المرجع نفسه، ص55.

لقد حرمه المستعمر من العيش بسعادة وهناء وأمان واستقرار مع زوجته ووالديه وأخوته الذين كانوا يحبونه ويحترمونه ويستشيرونه في كل الأمور. ترك مليكة أرملة وهي لم تتم العشرين من عمرها "**بني...تزوجت أباك في السابعة عشرة، ووضعتك يتيما في الثامنة عشر، دون العشرين، كنت زوجة وأما وأرملة، ماهذه المعادلة الصعبة وهذا السباق مع الزمن؟**"..حرمها المستعمر من العيش مع زوجها حياة سعيدة مستقرة آمنة، حرمهما من أن يفرحا بابنهما.

تقول الروائية في هذا الاسم أحمد:" **أليس اسم محمد أو أحمد واحد، يعني الحمد والشكر، ويرمز إلى سيد الخلق....**

عليه الصلاة والسلام.....

إن كل مسلم هو محمد أو أحمد، حتى ولو كان اسمه غير ذلك، يا سي محمد....هكذا ينادى أي رجل لا يعرف اسمه في كل البلاد الإسلامية...."[1]، كما يعني هذا الاسم أن صاحبه محمود الصفات والخصال، وفي الرواية ما يدل على ذلك:"....**فهو كبير العائلة وكل العائلة تقدره وتعزه، اعتبروه الكبير والعاقل والمشارك في أمرهم جميعاً، كان الأخوة لا يقدمون على عمل إلا بعد استشارته، وطلب الإذن منه، إنه المثال الطيب للجميع**"، وهذا ما جعل مكانته كبيرة في قلب زوجته مليكة، خاصة وأن ما زاد من جمال صفاته الحميدة هو التحاقه بصفوف المجاهدين واستشهاده في سبيل الوطن.

كذلك يتجلى القهر والظلم الذي مارسه المستعمر الفرنسي في الإبادة الجماعية التي قام بها المستعمر، وهي تدمير الميناء بسلسلة تفجيرات هزت ميناء الجزائر، استشهد على إثرها كل عمال الميناء بما فيهم محمد والد مليكة " **في لحظات قليلة تبين أن الوجوه ليست هي الوحيدة التي ضاعت معالمها وسط الدخان وألسنة النيران بل عن الرجال جميعا...مزقتهم انفجاراتها المتتالية، لقد وضعت لهم قنابل بلاستيكية، حدد لانفجاراتها وقت تجمع العمال ساعة راحتهم حتى لا ينجو أحد من الستين عاملا الذين كانوا يتواجدون في ذلك اليوم...**".[2]

كان الموت قد أصابته نوبة كرم طارئة ومأتم محمد والد مليكة تم دون وجود جثته، مآتم دون أموات لأن أطراف الضحايا جمعت لتدفن عن طريق العسكر في أكبر وأبعد مقابر المدينة ليلاً في ساعات حظر التجوال دون حضور أهاليهم " **القتل بالجملة، كانوا يسمعون عن ذلك في البوادي والأرياف**

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص87.

[2]– المرجع نفسه، ص75.

والمداشر فقط، أما أن يحصل ذلك في عاصمة البلاد، وعلى مرأى ومسمع من العالم، فهذا ما لم يخطر على بالهم، ورغم ذلك فقد حصل وذهب الرجال جميعا، لم ينج منهم سوى الذين غادروا المكان والعمل في يوم من الأيام".[1]

أما في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق نجد هذه النماذج من الشخصيات أكثر توظيفا، وتهدف الكاتبة من ورائه إلى فضح أصحابها وتعرية ممارساتهم، ولإبراز معاناة المرأة من قبل هذه النماذج المتسلطة، وذلك عبر منحهم وظائف وأدوار معينة في بنية النص مثل: الأهل عامة والأعمام خاصة، الإرهاب، الدولة...وهذا التوظيف صيحة لواقع متعفن بكل أفراده.

تناولت الرواية النسوية الجزائرية القهر والمعاناة التي سببتهما الجماعات المسلحة للشخصيات، إلا أنها لم تذكر التفاصيل، فتبرزهم سلطة قاهرة تمارس العنف بقوة السلاح عن طريق القتل ذبحا، أو بالرصاص، و الاختطاف، والاغتصاب، والاستيلاء على أرزاق الناس، وانتهاك حرماتهم،وترهيبهم، فجاء دورهم في النصوص يقوم بوظيفة القتل والخطف والقمع بكل أشكاله.

تتناول الفاروق هذه الجماعات المسلحة من زاوية القهر والأذى النفسي والجسدي الذي لحق بالمرأة خلال العشرية السوداء، فتتحدث عن المغتصبات بصفة أدق. لقد قدمتهم فئة همجية دموية مفرغة من كل وازع ديني أو إنساني، بفعل اختطاف الفتيات من بيتهن أمام أهاليهن بكل برودة أعصاب، ومن يعارض أو يحتج من أفراد العائلة سواء الأب أو الأخ يكون جزاؤه القتل، وبعدها يعتدون على شرفهن بالاغتصاب وإرغامهن بكل وحشية، ومن ترفض تتعرض إلى شتى أنواع التعذيب، وقد يصل إلى القتل.

إن هذا الاغتصاب والاعتداء على شرف الفتيات في نظرهم فعل مشروع، نتيجة إيمانهم بالفتاوى التي تبنوها والتي تبيح لهم أفعالهم، "**للانتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نعترض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء (...) وسنوسع أيضا دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات وأخوات وبنات الزنادقة اللواتي يقطنّ تحت سقف بيوتهن واللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء...**"*[2].

تقدم الساردة في الرواية إحصائيات رسمية حول عدد النساء ممن كنَّا ضحايا لانتهاكات الجماعات المسلحة في سنوات التسعينيات في الجزائر (العشرية السوداء): "**سنة العار... سنة 1994 التي**

---

[1]– المرجع نفسه، ص76.

*– الخبر الأسبوعي، العدد 75 من 9 إلى 15 أوت 2000. نقلا عن فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص38.

شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم [...] 550 حالة اغتصاب (لفتيات ونساء) تتراوح أعمارهن بين 13 و40 سنة سجلت تلك السنة. تضربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت. 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994و1997، إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997. والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة"[1].

لقد بنيت العلاقة السردية بين الشخصية ودورها بإتقان، برغم أن السرد لم يتطرق لدواخلها النفسية، إلا أنها أسندت لها وظيفة قمعية دموية، أحقت بواسطتها الضرر الجسدي والنفسي بضحاياها، فـ (رزيقة) إحدى الضحايا استعان الأمير باثنين من رجاله وأغتصبها أمامهما وهي تصرخ.

ترى خالدة أن المجتمع برمته يمارس القهر والظلم والاضطهاد على المرأة وليس **(وحوش الغابة[2])** فقط، فالعائلة الكبيرة (الأعمام) يتحكمون في مصير بناتهم، فخالدة رفض أعمامها التحاقها بالجامعة وطالبوا والدها عبد الحفيظ بتوقيفها عن الدراسة ومنعها من الخروج، بحجة أن كل بنات الجامعة يعدن حبالى. "**دخل العم بو بكر على والدي غاضباً، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له: كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟**"[3]، وقرروا مصيرها بإرغامها على الزواج من أحد رجال العائلة محمود أو أحمد، لكنها رفضت أن يقرر مصيرها للحفاظ على شرفها حتى لا يدنس في أي لحظة إن هي أكملت دراستها في الجامعة، إلا أنها حملت حقيبتها والتحقت بجامعة قسنطينة. كما نجد الطبيب الذي يمثل الطبقة المثقفة والذي من المفروض أن يكون مختلفا عن العامة من حيث الذهنية، رفض إجراء عملية إجهاض لإحدى البنات اللواتي حررن لأنه لا يملك الصلاحيات، فالقانون يمنعه. عليه أولاً الحصول على محضر الشرطة لإثبات أن هذه المرأة كانت ضحية اغتصاب إرهابي.[4]

حتى الشرطة لا تتوانى في الشك من احتمال أن تكون المغتصبات قد ذهبن بمحض إرادتهن " **قال لي أحد الضباط إنه من الصعب التأكد ما إذا كانت الفتيات خطفن أو أنهن التحقن بمحض إرادتهن بالإرهابيين في الجبال، فأغلبهن لهن وثائق تثبت انتماءهن لتيارات إسلامية منها جبهة الإنقاذ"[5].**

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص38، 39.

[2]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص47.

[3]– المرجع نفسه، ص28.

[4]– المرجع نفسه، ص69.

[5]– المرجع نفسه، ص70.

كذلك نجد صورة الرجل المثقف القاهر في نموذج رئيس التحرير الذي لا يهمه سوى تحقيق السبق الصحفي ولو على حساب سمعة وشرف الفتيات " **خالدة...أريد أن تكتبي تجربة هؤلاء الفتيات؟ [...] تخيَّل أن ابنتك اختطفت ذات ليلة، اغتصبت وحبلت، وأنجبت عاراً، وهي الآن في المستشفى الجامعي تنزف، وأجيْ أنا كصحافية لأقول إن ابنة فلان حدث لها كذا وكذا، هل ستقبل؟**"[1].

أما الأب فيجسد الصورة القاهرة للمجتمع بتفكير متوارث يرى الأنثى وصمة عار تلحق بالأسرة، ويظهر ذلك حين يتنكر الأب لابنته (يمينة) ويتنصل من فلذة كبده، يتنكر لها رغم أنها اختطفت أمام عينيه، إلا أنه يتركها مهملة في المستشفى تنتظر رؤية أحد أقاربها الأمر الذي ولد الإحباط والاكتئاب وعدم الشعور بالأمان في نفسها، فكان شكلا من أشكال القهر الممارس على المرأة، فالمرأة هي رمز الشرف والعفة، وما دام قد لحق الدنس بها، فوجب التخلص منها بالتنكر لها ورفضها، فمعظم أو كل الأهالي لا يبالون، طردوا بناتهم بعد عودتهن، فبعضهن أصبن بالجنون، ومنهن من ارتمين في حضن الدعارة، ومنهن من انتحرن...

هذا الرفض والتنكر من قبل عائلة يمينة ولد في نفسها الضعيفة الإحباط وفقدت الأمل في الحياة، وكان مصيرها الموت في الأخير. تلك هي سلطة الأب القاهرة والجائرة مقابل الأنوثة المقهورة والمعطوبة حد الجنون والانتحار والموت.

كما نجد في الرواية نموذج آخر لسلطة الأب القاهرة الجائرة، والممثلة في شخصية والد الطفلة (ريمة نجار) ذات الثماني سنوات والتي اغتصبت من قبل رجل أربعيني أحدب وقصير، يقطن بالحي نفسه، وله دكان صغير يبيع فيه الحلوى، صورة رأى الأب فيها وصمة عار، ولم يجد من حل سوى قتل ابنته للتخلص من الفضيحة فرماها من أعلى الجسر، تم تداول شائعات حول انتحارها لكن بعد التحريات تبين والتحقيقات تبين أنه تم رميها من أعلى الجسر.

إن حضور الأب في الرواية هو تجسيد للقهر في بنيته الداخلية الأسرية، فيغدو فضاء الأسرة بنية داخلية عميقة تذعن لبنية خارجية أعمق وهي المجتمع، فتحت ضغطها يجبر على الانصياع إلى سلطة المجتمع وسلطة العادات والتقاليد والأعراف حفاظا على شرف العائلة.

3-2- الشخصية المقهورة:

[1]- المرجع نفسه، ص62، 63.

يجد القارئ نفسه أمام شخصيات مقهورة بالدرجة الأولى ومن جميع الجهات السلطة، العائلة، الأهل، الجماعات الإرهابية، الوطن وكلهم يمثلهم الرجل، والمجتمع بعاداته وتقاليده.

في رواية لونجة والغول تصاب مليكة بالقهر والحزن جراء الفقر والحرمان الذي كانت تعيشه رفقة عائلتها. هذا الفقر الذي سببه المستعمر الفرنسي. وعلى غرار عائلة مليكة كانت كل الأسر الجزائرية تعاني الاضطهاد والإحباط والفقر والحرمان الذي خلفه المستعمر.

فمن بداية الرواية تعلمنا الساردة بالحالة النفسية المحبطة التي تعيشها مليكة " نظرات مليكة لوالدها كانت خالية من كل معنى أو حياة، رغم ما كان يزخر به الصدر الصغير من انفعالات وتساؤلات، لو خرجت ووجدت طريقها سهلا إلى اللسان، لانتفض جميع أفراد عائلتها، وتفرق مجلسهم هذا الكئيب".[1]

تعيش مليكة حالة من الحيرة والحزن وعدم الرضا من الحالة المزرية التي كانت تعاني منها عائلتها، دائما تتساءل مليكة في نفسها لماذا وجد الفقر، ولماذا خلقت في أسرة فقيرة، ولماذا تعاني الفقر...؟ " **ألامتحان بعض البشر، واختبار قدرتهم على الصبر؟ وفي هذه الحالة لماذا يختبر البعض، ولا يختبر البعض الأخر؟ كان من الأفضل ألا نضع الغنى بجانب الفقر، ولكن كيف تتميز الأشياء أليس بأضدادها؟ لا بأس، أليس من الأعدل أن يتداول الناس على الفقر والغنى؟ كل مرة تذوق جماعة الفقر وتذوق جماعة أخرى الغنى، هكذا بالتداول...**".[2]

تسأل نفسها لماذا لا تذوق كل مرة جماعة الفقر وتذوق جماعة أخرى الغنى بالتداول، حينها نعرف أي الفريقين أقدر على الصبر، وإلا فإنه لا يمكننا التمييز، ويصبح البعض أهل الفقر والصبر، ويصبح البعض الأخر أهل الغنى لا يعرفون الصبر، ولا يفقهون له معنى، كما يجهلون معنى الألم والحرمان. تسأل نفسها لماذا خلق الناس كذلك، فريق غني وآخر فقير. مع أن كلاهما يملك العقل والسواعد والمرؤة؟ كما تسأل لماذا خلق الله الإنسانية متساوية، وخلق الخير، وخلق الصبر، وسخر الطبيعة للجميع، لكن أحد الفريقين تسلط على الآخر ظلمه واستعمره، واستعبده، وأفقره.

كانت جوارح مليكة تحمل من الألم الكثير، ومن كتمان هذا الألم أكثر، كانت تعيش اليأس وعدم الرضا عن الوضعية المزرية التي تعيشها هي وأسرتها وكل الجزائريين. فلم تعرف مليكة الإحساس بالسعادة، كانت تتألم عندما ترى أمها بهذا البائس، في حين أن أمها كانت راضية، ترى أن الله رزقها الصحة والعافية والزوج والولد، أما الفقر فلم يكن حظها فقط إنما حظ الجميع. "**لماذا تدرك مليكة كل**

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص9.

[2]– المرجع نفسه، ص9.

ذلك وتفكر فيه؟ لماذا لا تكون مثل أمها؟ امراة مسالمة لا تشبع ولكنها تدعي الاكتفاء، لا تتذمر، مطيعة لزوجها، حنونا على أولادها السبعة. السبعة، ورغم ذلك فهي حامل يسبقها بطنها إلى الأمام "[1].

تشعر مليكة بالقهر والحزن لما ترى والدها يعود كل يوم من عمله منهكا متعبا، هذا العمل الشاق الذي سبب له آلام في الظهر ومتاعب صحية عديدة، والذي لا فائدة كبيرة ترجى من ورائه فأجره زهيد جدا لا يكفيه حتى لتوفير أبسط الضروريات لعائلته. لكن والدها أيضا حاله كحال والدتها، كثير الحمد والشكر لله، راض بما كتبه الله له، يعمل في ميناء الجزائر، تزوج صغيرا من ابنة عمه، وأنجب سبعة أطفال، تحمل المسؤولية رغم الفقر الذي رافقه والظروف الصعبة التي بدأت منذ أن فتح عينيه على هذه الدنيا، وازدادت حياته بؤسا وشقاء بازدياد أولاده الواحد تلو الآخر، وهنا تركز الكاتبة الضوء على الأبوة الحاضرة بشكل سلبي استسلامي، وبشكل سلطوي، تقول:" **لم يكن من الرجال الذين يسهل التفاهم معهم دائما، إنه لا يبدو راضيا إلا في الحالات القليلة، وطبعه الانفعالي كثيرا ما أدى به إلى القنوط والتشاؤم والشعور الدائم بالغبن والظلم، كان كثير التفكير لا تراه إلا وهو تائه يسبح في خياله، خصوصا في طريقه إلى مكان عمله، رغم كل شيء فهو يعيش حياته راضيا حامدا الله على كل حال، متمنيا أن يصبح غنيا وتزول كل همومه"[2].**

تحاول الكاتبة تبرير سبب صبره وحمده تقول:"**علام تحمد الله أيها الرجل؟ لعلك اقترفت ذنبا، وقد خلقت فقيرا، معدما لعلك خيرت بين هذه الحياة المحرومة وحياة أخرى ورضيت بها وتحمد الله خوفا من حرمانك منها، أو لعلك تحمد الله حتى تجد غدا مثل هذا الطبق من العدس الأسود، وقد طفت قشوره كما تطفو أنت وجيرانك وكل من تعرفهم وتراهم حولك على سطح الحياة!!!"[3].**

يقول في الرواية:" **ليجربني الحظ ولو مرة واحدة ليس أكثر، ما أعظم ما سأقوم به وقتها سأبدأ باقتسام ما عندي مع الآخرين الذين أحبهم ويحبونني، أولئك الذين اقتسموا معي لقمتهم وما في جيوبهم يوما ساعة الشدة"[(4)].** لم يلتحق بالجهاد لكنه استشهد أثناء عمله في الميناء، إثر انفجار مدبر من قبل الاستعمار.

---

(1)–المرجع نفسه، ص10.

(2)– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص13.

(3)– المرجع نفسه، ص13.

(4) –المرجع نفسه، ص14.

كان محمد ينظر إلى أطفاله وهم منهمكون في الأكل، داخل الطبق المشترك، ينظر إليهم وملامح وجهه تضطرب وتتناقض مرة، فمرة يبدو حنونا عطوفا، ومرة يظهر كأنه نادم على إنجابهم وكأنه يلعن الساعة الذي أصبح فيه أباً ومسؤولا عن أسرة.

هذا هو سي محمد يظهر متعباً يعود كل مساء مثقلاً بالهم من عناء يوم طويل قضاه في الميناء، هو مثال حي عن بقية العمال الذين يفنون زهرة شبابهم في الرضوخ لتسلط الاستعمار، فلم ينوبهم من هذا إلا الفقر والمرض والإهانة، أما على مستوى العائلة فلم يكن إيجابياً رغم عادته من الحمد والشكر والاستغفار الدائم.

كما نجد في الرواية شخصية خالتي البهجة لقب خالتي هو من بين الألقاب الاجتماعية الجزائرية التي تضاف إلى الاسم النسوي للدلالة على الاحترام والتقدير، أما اسم البهجة فهو يتضمن معاني الفرح والابتهاج، لكن واقع خالتي البهجة في نص الرواية يدل على عكس ذلك فهي:" **طليقة كهلة تعمل طيابة في حمام الحي لم تنجب في حياتها، تطلقت شابة لتقوم بتربية أبناء أخيها المتوفى بمرض خطير**"[1].

فكيف للبهجة أن تعرف طريقها إلى السعادة مع كل هذا الشقاء، لكنها لا تبخل بالمساعدة على طريقتها الخاصة لإبهاج الآخرين فقد كانت: "**متطوعة لمساعدة جميع الناس، كل أنواع المساعدة متطوعة لها ومستعدة، السؤال عن المرضى عن الغائبين، اكتشاف العرائس من الفتيات والفتيان، بيع الذهب وشراؤه، رهن القديم والجديد من الحلي والأثاث، النصيحة الصادقة في كل المجالات، وفي كل الأوقات.....**"[2].

ولأن لسانها أهم أسلحتها فقد استثمرته المقاومة لخدمتها ونشر الأخبار التي تخدم القضية الوطنية:"...فلم يكن هناك تجمع بمناسبة أو دون مناسبة، إلا وخالتي البهجة هناك تصول وتجول وتقول ما تريده لها المقاومة أن تقول وحسب المناسبات....."[3].

خالتي البهجة نموذج للمرأة الثائرة، تزور بيت مليكة ثلاث مرات في الرواية، في المرة الأولى أتت خالتي البهجة إلى مليكة وطمأنتها أنها ستأتيها بمعلومات عن الزوج الغائب، ومن خلال الزيارة نتعرف على جزء من شخصية خالتي البهجة، وتأتي في المرة الثانية محزونة مهمومة لتخبر مليكة الحامل، وفي

---

[1] – زهور ونيسي، لونجة والغول، ص68.

[2]– المرجع نفسه، ص68.

[3]– المرجع نفسه، ص68.

شهرها التاسع بوفاة زوجها، ولتؤكد لها بأنه لا مجال للشك، فالثوار متأكدون، إن هؤلاء الناس لا يعيدون الكلمة مرتين، وأخبرتها بأنها ستتقاضى منحة مالية بعد أيام قلائل[1].

أما في المرة الثالثة فلا تأتي خالتي البهجة بمعلومات وأخبار حاسمة، وتكاد الكاتبة تخصص هذه الزيارة لتقدم خالتي البهجة نفسها لمليكة، ومن خلالها للقارئ، فتتحدث عن جمالها الفاتن عندما كانت صغيرة، كما تتكلم عن حظها التعيس في عدم الإنجاب، فقد كانت عقيما مما سبب لها الطلاق مرتين.

في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي يشير خالد إلى سلطة جماعية وفردية دون أن يحدد أو يذكر أي أسم. متمثلة في رجال السياسة والعسكر الذين أتقنوا اللعبة السياسية بقذارتها حتى طالت عفونتها المجتمع، وداست على قداسة الثورة والشهداء، وشوهت التاريخ، وخانت المبادئ والقيم في سبيل مطامع سياسية محضة، لقد نهبوا أملاك الدولة، وسرقوا أموال الشعب بصفقات مشبوهة.

لم يذكر خالد في الرواية أسماء أو شخصيات معينة بل كان يصفهم فقط بصفات تحيل إلى تهكمه وسخريته وعدم رضاه، يقول :" **لكن (سي...) كان أكثر من ذلك، كان رجل الصفقات السرية والواجهات الأمامية. كان رجل العملة الصعبة والمهمات الصعبة. كان رجل العسكر...ورجل المستقبل. فهل مهمّ بعد هذا أن يكون طيّباً أو لا يكون؟**"[2]. ويقول في موضع آخر:" **ولهذه الحياة أن تكون غير عادلة، وأن تكون عاهرة لا تهب نفسها سوى لذوي الثروات السريعة، ولأصحاب السلوك المشبوه الذين يغتصبونها على عجل**"[3].

كما يعلق على سي الشريف عم أحلام الذي استغل اسم أخيه الشهيد البطل سي الطاهر الذي يعد من الأسماء القليلة التي ظلت نظيفة في زمن انتشرت فيه القذارة، فهو يبيع اسم أخيه مقابل صفقات قذرة أو مقابل مناصب مهمة في الدولة، ولو كان سي الطاهر حي لم يكن ليقبل مثل هذه التصرفات الدنيئة، "**كان سي الشريف يدري انه يقوم بصفقة قذرة، وأنه يبيع بزواجه اسم أخيه، وأحد أكبر شهدائنا مقابل منصب وصفقات أخرى.. وأنه يتصرف باسمه، بطريقة لم يكن ليقبلها لو كان حيَّاً**"[4].

---

[1]– المرجع نفسه، ص71.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص254.

[3]– المرجع نفسه، ص 255.

[4]– المرجع نفسه، ص236.

ومن الصفات التي تحيل على سخريته وعدم رضاه أيضا:" **أصحاب البطون المنتفخة.. والسجائر الكوبية.. والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه.** "[1]. "**أصحاب السلوك المشبوه..**". [2]، "**أصحاب الحقائب الدبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة، وأصحاب الماضي المجهول**"[3]."**ها هم هنا.. وزراء سابقون...ومشاريع وزراء. سرَّاق سابقون..ومشاريع سُرَّاق. مديرون وصوليون..ووصوليون يبحثون عن إدارة. مخبرون سابقون...وعسكر متنكرون في ثياب وزارية. ها هم هنا...أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع**"[4] ".

منذ بداية الرواية يعلمنا خالد عن علاقته بهؤلاء، علاقة قائمة على السخرية والاستفزاز والنفور والتهكم، الأمر الذي دفعه إلى الاغتراب ترفعا على الرذيلة والدناءة التي دخلوا فيها، ومع ذلك يتذكرون اسمه أحيانا. كما في عرس أحلام:" **كنت أعرف مسبقا أن دعوتي لم تكن مجرد نية حسنة، والتفاتة ود وصداقة لرجل تجمعني به أكثر من قرابة. ولكن كانت قبل كل شيء، استغلالا للذاكرة واستعمالاً سيئاً لاسم من الأسماء القليلة التي ظلَّت نظيفة في زمن انتشر فيه وباء القذارة**".[5]

فيستغلون اسمه ليلمعوا به صورهم، وليخفوا قذارتهم بمنحها صبغة العفة والشرف ووطنية ليست لهم، فخالد يعرفهم جميعا، هو على دراية وإطلاع بماضيهم وحاضرهم، سياسيون وعسكريون، وعدم ذكر أسمائهم في الرواية دلالة على تشابه وظائفهم ومهامهم، يتشابهون في المهام القذرة والصفات الدنيئة، فلن تميزهم أسماؤهم عن بعضهم البعض.

لقد زجت السلطة بخالد في سجون الاستقلال، تعرض للإهانة والذل، ثم قتلت أخاه الوحيد حسان في مظاهرات اكتوبر 1988 بالجزائر العاصمة. لذلك يعيش مقهورا من جميع المستويات، تيتم وهو صغير، يفقد حنان الأم مبكراً، يرتمي في أحضان الثورة ليأخذ الوطن عنده ملامح الأمومة وسماتها، يقول:" **كانت الثورة تدخلها عامها الثاني، ويتمي يدخل شهره الثالث، ولم أعد اذكر الآن بالتحديد في أي**

---

[1]– المرجع نفسه، ص343.

[2]– المرجع نفسه، ص255.

[3]– المرجع نفسه، ص236.

[4]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص237.

[5]– المرجع نفسه، ص256.

لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة وأعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض، والانتماء المتطرف"[1].

لكن يصطدم بعد الاستقلال ببشاعة الواقع حيث تطاله يد السلطة، فيسجن ويذل ويهان، تخيب آماله في رفقاء السلاح، ويفقد أمومة الوطن كما فقد في يوم ما أمومة الأم "**ها هو الوطن الذي استبدلته بأمي يوما، كنت اعتقد أنه وحده قادر على شفائي من عقدة الطفولة، من يتمي من ذلي اليوم...بعد كل هذا العمر، بعد أكثر من صدمة وأكثر من جرح، أدري...أن هنالك يتم الأوطان أيضاً، هنالك مذلة الأوطان، ظلمها وقسوتها هنالك جبروتها وأنانيتها...هنالك أوطان لا أمومة لها...أوطان شبيهة بالآباء**"[2]. فخالد يعيش حالة من الإحباط والانهيار والانكسار في وطنه.

كما ينفجر شعور خالد بالنقص كلما تعرض لهزيمة داخلية، فيتذكر نقصه وعجزه الجسدي وهذا ما حدث له حينما دعاه (سي الشريف) لحضور حفل زفاف ابنة أخيه (أحلام): " **يحدث في لحظات كهذه، أن أتذكّر فجأة أنَّني أملك يداً واحدة..سحبت بقدمي كرسياً مجاوراً وجلست عليه**".[3]

وتتفاقم هزائم خالد كل مرة، هذه المرة بوفاة صديقه الوحيد زياد الفلسطيني، يقول خالد:" **أحقاً إنَّ الشقاء يعرف كيف يختار صفاته ولهذا اختارني أنا، وأختار لي كل هذه الفجائع المذهلة لانفرد بها وحدي**".[4] ويقول:" **في الواقع، أصبحت عندي قناعة بانعدام الأمل. كان القطار يسير في الاتّجاه المعاكس، وبسرعة لم يكن ممكناً معها أن نفعل شيئاً...أي شيء، غير الذهول وانتظار كارثة الاصطدام. وكنت أحزم حقائب القلب...وأمضي دون أن أدري في اتّجاهٍ آخر أيضاً، في الاتّجاه المعاكس للوطن**".[5] يصاب خالد بالقهر والألم على ضياع الوطن وخيبته، فمن حق الوطن أن نفضح من خانوه، وبنوا مجدهم على دماره وثرواتهم على بؤسه، ما لم يكن هناك من يحاسبهم فـ" **وحدها أسماء الشهداء غير قابلة للتزوير، لأن من حقهم علينا أن نذكرهم بأسمائهم كاملة، كما من حقّ هذا الوطن علينا ، نفضح من خانوه، وبنوا مجدهم على دماره، وثروتهم على بؤسه، ما لم يكن هناك من يحاسبهم.**"[6]

---

[1]– المرجع نفسه، ص26.

[2]–أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص273.

[3] – المرجع نفسه، ص252.

[4]– المرجع نفسه، ص369.

[5]– المرجع نفسه، ص364.

[6]– المرجع نفسه، ص366.

يصاب خالد بالقهر والإحباط والحزن الشديد، لكن هذه المرأة كان السبب فيه (امرأة)، فجيعته هذه المرة سببها حبيبته أحلام، التي استطاعت خرق حصنه المنيع والعصي على الإذلال، قهرته وسببت له آلام كبيرة، وهو الذي كان يرى فيها الحبيبة والأم والوطن، يقول خالد:" **كنت أريدك أنت لا غير، وعبثاً كنت أتحايل على جسدي، عبثاً كنت أقدم لـه امرأة أخرى غيرك، كنت شـهوته الفريدة..ومطلبـه الوحيد [..] أذكر أنني لعنتك..وحقدت عليك آنذاك، وشعرت بشيء من المرارة المجاورة للبكاء..أنا الذي لم أبك حتَّى يوم بُترت ذراعي، كان يمكن أن أبكي يومها وأنت تسرقين منّي آخر ما أملك. تسرقين رجولتي! ذات يوم سألتُك "هل تحبّينني؟...قلت: لا أدري..حبّك يزيد وينقص كالإيمان**"[1].

في الرواية نجد أن خالد يتحدث عن أحلام وحبه الكبير لها في مواضع عديدة، هذه المرأة التي أحبها حد الجنون، لكنها عبثت برجولته وحبه بقهر "**يوم اكتشفت وأنا أذرف دمعة رجاليّة مكابرة: أنّه يحدث للرجولة أيضاً أن تنكَّس أعلامها، وترفض حتّى لعبة المجاملة..أو منطق الكبرياء الرجاليّ..وأنّنا في النهاية لسنا أسياد أجسادنا كما نعتقد**".[2] **ويقول في موضع آخر**:" **أنا الذي قتلتني لعدة أسباب غامضة، وأحببتُك لأسباب غامضة أخرى. أنا الرجل الذي حوّلك من امرأة إلى مدينة، وحولته من حجارة غلى حصى**".[3]

تبوح له أحلام بحبها له، ثم تتزوج بغيره، وتدعوه لحضور حفل زفافها لتقهره أكثر كما يحس يقول:" **هكذا إذن..قرّرت قتلي حسب الأصول، بجرّة سكين واحدة، ذهاباً وإياباً..في لقاء وفراق واحد. فما أرأفك بي..وما أغباني!**" [4]. يزداد ألم وحزن وقهر خالد بعد زواج أحلام، رمز الأمومة والوطن والحب، وبعد حضوره حفل زفافها تقوده قدماه إلى قبر أمه ليدفن حبه بجوارها " "**أما"...لماذا قادتني قدماي إليها ذلك اليوم بالذات، في ليلة عرسك بالذات؟ أرحت أزورها فقط...أم رحت أدفن جوارها امرأة أخرى توهّمتها يوماً أمّي؟**[5]".

كما يصاب خالد بالقهر والحزن أيضا لموت أخيه حسان، فقد أحبه خالد كثيرا، فالحياة أخذت منه كل من أحب الواحد بعد الأخر، بطريقة أو بأخرى، يلوم ظلم القدر وعناده عندما يصر على ملاحقة أحد،

---

(1)– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص224، 225.

(2)– المرجع نفسه، ص225.

(3)– المرجع نفسه، ص265.

(4)– المرجع نفسه، ص263.

(5)– المرجع نفسه، ص311.

فبعد فجيعته بفقدان صديقه زياد، ثم فجيعته بزواج حبيبته أحلام، ها هو اليوم كذلك يفقد أعز ما يملك (حسان) يقول:" **كيف عاد القدر ليأخذ منّي أخي، أخي الذي لم يكن لموته من منطق. لا كان في جبهة، ولا كان في ساحة قتال ليموت ميتة سي الطاهر، وميتة زياد، رمياً بالرصاص..أيضاً**".[1]

زار خالد قسنطينة مكرها مقهورا محبطا مرتين، في المرة الأولى ليحضر حفل زفاف حبيبته أحلام "**أدري أنّهم يعدونك الآن لليلة حبّك المقبلة. يعدّون جسدك لرجل آخر ليس أنا، بينما أهيم أنا على جرحي لأنسى ما يحدث هناك**"[2]. وفي المرة الثانية لحضور جنازة أخيه حسان. وفي المرتين جاء مقهوراً منكسرا حزينا، فيعود إلى الوطن في كل مرة من أجل فاجعة وهزيمة جديدة، يعود بائسا يائسا منهارا. لقد تحول قلبه إلى مقبرة جماعية ينام فيها كل من أحب، يقول :" **تحوّل القلب إلى مقبرة جماعيّة ينام فيها دون ترتيب كلّ من أحببت، وكأنّ قبر "أما" اتسع ليضمهم جميعاً. ولم أعد أنا سوى شاهد قبر لسي الطاهر..لزياد ولحسّان. شاهد قبر للذاكرة**".[3] هذه المقبرة الجماعية ينام فيها كل من أحبهم خالد: أحلام، زياد، حسان..لقد عاش خالد بين ماضي أليم فقد فيه ذراعه وأمه لكنه مليء بالوفاء والإخلاص للوطن، وحاضر أشد ألماً فقد فيه أحلام التي أحبها، زياد، حسان.. حاضر مليء بالخيانة والانهزام والألم.

أما رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق فقد مثلت أنموذج الشخصية النسائية المقهورة بامتياز، تبين وضع المرأة الواقعة تحت طائلة القهر الذكوري على مستويات عدة، لتعكس نظرة المجتمع للمرأة، وتضع الرجل في قفص الاتهام.

إن المرأة المقهورة والمستلبة والمستسلمة لم تختر مصيرها، بل فرض عليها فرضا وبالإكراه، فالفتيات المغتصبات (يمينة ورزيقة وراوية...) تعرضن للاختطاف أمام ذويهن، وتم اغتصابهن بكل وحشية من قبل الجماعات المسلحة، الأمر الذي ولد في نفوسهن القهر والألم والشعور بالدونية، لقد جعلهن السرد يعشن مأساة بكل أبعادها الجسدية والنفسية والاجتماعية " **ليلة جاء الإرهابيون عندنا، توسَّلتُهم، قبَّلت أرجلهم، ترجَّتهم أن يتركوني، ولكن أحدهم ضربها بكعب بندقية على رأسها فسقطت مغمياً عليها، وحين تدخل والدي قال له أحدهم: (ابنك التحق بالطاغوت وهذا جزاؤك لأنك**

---

[1]– المرجع نفسه، ص367.

[2]– المرجع نفسه، ص310.

[3]– المرجع نفسه، ص367.

تركته)...أحدهم كان من أبناء الجيران ، التفت إليه والدي وقال له: ألا تعرف أنَّ الفقر هو الذي أجبره ليلتحق بالجيش؟ فبصق عليه ابن الجيران وسكت والدي خوفاً من الأسلحة المصوبة نحوه..." [1].

"**نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا (العيب) نستنجد، نتوسلهم، نقبِّل أرجلهم ألاَّ يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون**"[2]. إنه إكراه للجسد واغتصاب للأنوثة وأمام رفض الفتيات وصدهن يقوم الإرهابيون بربط أطرافهن بأسلاك حديدية والاستعانة ببعض الرجال للإمساك بهن، كما فعل الأمير مع رزيقة حينما رفضته " **كانت أجملنا، لهذا أخذها الأمير لنفسه، لكنها قاومته مثل وحشة، وخدشت وجهه وكادت تعمي إحدى عينيه. لقد تركت له ندبة فوق العين تماماً. القذر استعان برجلين واغتصبها أمامهما**"[3]. لقد كان الخدش بالأظافر عندها هو الوسيلة الوحيدة والسبيل الوحيد للدفاع عن نفسها وحماية أنوثتها المنتهكة وصد للقهر والظلم الممارس عليها، والعنف المسلط عليها بحكم القوة.

لقد عشن وضعية صعبة ومعاناة كبيرة، وحتى بعد تحريرهن من الإرهاب تم نقلهن إلى المستشفى، وعند اتصال الشرطة بأهاليهن، رفضوهن وتنكروا لهن، بالرغم من أنهن مظلومات، فقد تم اختطافهن أمام أعينهم، هن ضحايا لم يستطعن تجاوز واقعهن القاسي، وحدهن يتحملن المسؤولية وتبعات ما وقع لهن، يتولد الحزن الشديد والإحباط في ذواتهن، ويعجزن عن التحمل ومواصلة الحياة بشكل طبيعي والعيش بذكريات أليمة تطاردهن أينما حللن، لذلك كان جنون بعضهن وانتحار بعضهن الآخر هو المنفذ الوحيد لهن، معاناة تدعو المتلقي إلى التأثير والتعاطف معهن.

يمينة الضحية تجسد صورة القهر والاستلاب والمعاناة بعمق استلبت كرامتها وشرفها وحياتها بدون ذنب اقترفته، سوى أن أخاها (علي) انظم إلى الجيش، فانتقموا منه باختطاف أخته. جعلها السرد تنوب عن كل المغتصبات وتحكي ما تعرضن له من قسوة، فقد عايشت تجربة عنيفة أرغمت على أداء دورها. فجعلت مشاعرها تتكلم ألما وحسرة، تحكي وجعها الأنثوي المثقل بالحزن والأسى جراء مصيبتها في حياء فتقول:" **انظري....ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا، لا أحد منهم في قلبه رحمة، وحتى الله تخلى عني مع أنني توسلته، أين أنت يا رب، أين أنت يا رب؟**" [4].

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص78.

[2]– المرجع نفسه، ص47.

[3]– المرجع نفسه، ص87.

[4]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص48.

"**نطبخ لهم، ونغسل ثيابهم، وفي الليل...**" [1]. "**هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة (العيب)، وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا (العيب)**" [2]. ما عاشته الضحايا من معاناة وآلام في الجبال أصبح كابوسا وذكريات أليمة تلاحقهن أينما حللن، حتى آخر لحظة في حياتهن.

يجد القارئ نفسه أمام شخصيات روائية مقهورة من الجميع، مستلبة الحقوق، مستسلمة، مغلوب على امرها، فقط لأنها أنثى، التي تعني المتعة والإشباع عند الإرهابيين، والعار والفضيحة الذي يجب التخلص منه عند الأهل، وحدث دسم وجد فيه رئيس التحرير السبق الصحفي والتميز، غير آبه ولا مبالي بمعاناة الفتيات، وما سيضيف فضحهن ونشر أخبارهن على صفحات الجرائد من حزن واسى يضيف جراحاً إلى جراحهم. وحتى الطبيب رفض إجهاض إحداهن. والسلطة غير مهتمة ولا مكترثة للأرقام المتزايدة يوما بعد يوم لعدد النساء المختطفات والمغتصبات، فالجميع يتعامل بسلبية مع الضحايا، بما في ذلك القانون، وهذا إجحاف في حقهن من كل الجهات كما تقدمه الساردة.

3-3-الشخصية المتمردة/ الثائرة:

يثور هذا الأنموذج من الشخصية على الواقع القهري المسلط عليه ويناهضه، ويرفض الاستسلام والركون إلى القوى القاهرة سواء كانت أفراد أو جماعات، هي شخصيات ترفض الحياة التي تحياها وتسعى إلى تغيير الواقع المفروض عليها إلى واقع أفضل.

ترفض الشخصية المتمردة أو الثائرة الضغط أو الفعل الممارس عليها، تثور عليه، وثورتها هي بمثابة ردة فعل، فتتحول من شخصية مقهورة مستلبة مستسلمة إلى شخصية ثائرة داخل بنية النص، تواجه شخصيات فردية واجتماعية، بمرجعيات مختلفة إيديولوجية، ودينية، واجتماعية، وسياسية.

تمثله الشخصيات النضالية الثائرة ضد الاستعمار الفرنسي، كما في رواية لونجة والغول حيث نجد شخصية رشيد أخ مليكة الذي قرر الانضمام إلى صفوف المجاهدين، والتمرد على والده الذي كان دائما ينظر إليه نظرة استهزاء واستخفاف وسخرية، مقلّلاً من قيمته ومن شأنه أمام أخوته، دائما يشعره بأنه عالة، ينبغي عليه أن يعمل ليساعد والده في المصاريف، ويخفف عنه عبء المسؤولية الملقاة على عاتقه.

---

[1]- المرجع نفسه، ص51.

[2]- المرجع نفسه، ص47.

وكذلك نجد (أحمد) زوج مليكة الذي ترك زوجته وهي حامل. لبَّى نداء الثورة والتحق بصفوف المجاهدين، وترك جنيناً في رحم مليكة، تركهما يتقسمان الحزن والمرارة ليلقى ربه هو الآخر ويموت شهيدا في سبيل الوطن. ونجد (كمال) الأخ الأصغر لأحمد والزوج الثاني لمليكة، اضطرت مليكة للزواج منه بعد وفاة زوجها وأخوه أحمد ليتكفل بتربية ابنه اليتيم، وليستر زوجة أخيه في زمن الغول الذي لا يرحم، فلم يبخل عليها ولا على ابنها بالحنان والحب والرعاية، كان مثالا للرجل الصالح المحب لأسرته ووطنه، رغم أنه لم يشارك في الحرب إلا أن قلبه كان دائما يتوق لحمل السلاح، والالتحاق بإخوانه الذين وهبوا أنفسهم فداء للوطن، لكن شجاعته وحبه للوطن جعلاه يلتحق بصفوف المجاهدين، تقول عنه مليكة عندما قبلت به زوجا أنه:"...**شاب كامل من جميع الوجوه لا ينقصه شيء...**"[1].

كما نجد في الرواية نموذج للمرأة الثائرة وهي (خالتي البهجة) التي انخرطت في صفوف المجاهدين وانضمت إلى المقاومة في البداية بدون استيعابها لذلك. إذ استغلها رجال النظام لفائدة الثورة، نظرا لامتلاكها موهبة نشر الأخبار والدعاية وقد وجدت رغبة في هذا التسخير، بل وحققت نجاحا مما أهلها لأن تصير عضوا دائما في المقاومة، وعندها أوراق وشهادات تثبت ذلك. ونجاحها يدل من جهة أخرى على قدرة الثوار على تقييم الناس ومعرفة استخدام الشخص المناسب في المكان المناسب، كما أن خالتي البهجة لم تبقى وسيلة دعاية بلهاء، بل تحولت إلى مناضلة حقيقية، بدليل أنها كانت تعرف كثيرا من الأمور، غير أنها تدعي عدم المعرفة [2].

كما نجد في الرواية نموذج آخر للمرأة البطل/ الثائرة بالإضافة إلى نموذج خالتي البهجة، يتمثل في تلك المرأة التي تأتي إلى بيت مليكة ملتحفة بـ"حائك" أبيض، تلبس حذاء أسود دون كعب، أخبرت مليكة بأنها المرأة الثورية أرملة شهيد نفذ فيه حكم الإعدام بالمقصلة، غير أن التحاقها بصفوف الثوار ليس أخذا بثأر زوجها فحسب، بل هو ثأر عام، فقد استشهد أبوها وعمها في أحداث الأربعينيات من القرن الماضي، واستشهد جدها لأمها في الزعاطشة، بالجنوب، ومن ثمة فعملها هو كفاح من أجل الحق[3].

تتصف هذه الشخصية الروائية بجملة من المواصفات، فهي تبدو خفيفة نشيطة، ذات شعر مقصوص، وحذاء لا كعب له، وهذا أخف وأسرع، وتبدو في زين سوي عام حتى لا تعرف، كما أنها

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص98.

[2]– المرجع نفسه، ص120.

[3]– المرجع نفسه، ص78.

تحرص على عدم ذكر اسمها، فهذه المرأة الثائرة تعتبر ما تقوم به أمرا طبيعيا، ليس أمرا خارقا للعادة، تخبر مليكة أن الثورة عامة، والثوار كثر لا يعرف بعضهم بعضا، خلافا لما تعتقده مليكة، كما تخبره بأن في الجبل ثائرات كثيرا، هذه المرأة واعية شاعرة بالتاريخ الثوري لأسرتها الخاصة، وللشعب الجزائري عامة، فهدفها الكفاح الوطني، ولا يعود لأسباب شخصية، إن هذه الفدائية شاركت في إحدى العمليات قبل التحاقها بالجبل، وهذا الشرط كان لازما لمن يلتحق بالثورة [1].

تشترك هذه المرأة مع خالتي البهجة في بعض المواصفات وتختلف عنها في صفات أخرى، فمن أوجه التشابه بين المرأتين أن كلا منهما غير مرتبطة أسريا، فخالتي البهجة مطلقة، والمرأة أرملة شهيد، مما يساعدهما على القيام بالمهمة الثورية، كما أن هذين النموذجين استخدمتا لجلب الأخبار المتعلقة بالثوار، فمهمتهما اتصالية. أما أوجه الاختلاف بين الشخصيتين فهي أن المرأة ثورية حقيقية متفرغة للثورة، وعلى اتصال مباشر بالثوار، بينما خالتي البهجة تقوم بوسائل الدعاية إلى جانب عملها بالحمام، وتحقق المرأتان بذلك تكاملا في العمل الثوري[2].

كما نجد المرأة تبدو خفيفة نشيطة تتسم بطابع السرية، في حين نجد خالتي البهجة عكس ذلك، فهي شعبية معروفة لدى الجميع. إن المرأة تبدو أكثر وعيا وفهما للوضع، في حين خالتي البهجة لا تعرف الثوار، بل تحكي عنهم أخبار شبه أسطورية، فتصورهم كالملائكة.

من خلال هاتين الشخصيتين خالتي البهجة والمرأة الثورية يتبين لنا الدور الفعال الذي قامت به المرأة أثناء الثورة في مجال الكفاح إلى جانب الرجل، ودورها في الجانب الدعائي والإعلامي في أوساط الشعب، غير أن زهور ونيسي شأنها في ذلك شأن الكتاب الآخرين، فهي تعتبر قيام المرأة بالكفاح إلى جانب الثوار تضحية بالنفس، أو تعويضا عن نقص لدى المرأة (ترمل/طلاق).

كرست ونيسي روايتها لاستعادة سيرة الاستشهاد والمقاومة والبطولة إبان الثورة التحريرية، وركزت على استرجاع القيم النضالية، حيث سيادة المثل العليا، ربطت فعل المقاومة بزوجات الفلاحين والكادحين والغلبة والمنتفضين، اللاتي صنعن مجد الوطن والحرية، وأفعمن الروح الوطنية بالنبل والشرف، جمعن بين الحدة والرقة واللطافة والطهر.

كما نجد نماذج للشخصية النضالية الثائرة في رواية ذاكرة الجسد والممثلة في شخصية (الطاهر عبد المولى) و(خالد بن طوبال) حين دخلا مع غيرهما سجن الكديا بقسنطينة إثر مظاهرات 08 ماي

---

[1]– زهور ونيسي، لونجة والغول، ص121.

[2]– المرجع نفسه، ص56.

1945، أين تبلورت وتشكلت قناعات بضرورة الجهاد والنضال من أجل تحرير الوطن، كلها شخصيات ثارت ضد المستعمر ورفضته ولم ترض بجرائمه، حاربته وضحت في سبيل ذلك بالنفس والنفيس، تخلوا عن أهاليهم ليلتحقوا بصفوف المجاهدين، فكانت نتيجة الثورة والتمرد الاستشهاد كما هو حال الطاهر عبد المولى، والتشوه الجسدي والعيش بقية حياته بعاهة وهي فقدان الذراع لخالد.

كان (الطاهر عبد المولى) قائد خالد في حرب التحرير ضمن صفوف جيش التحرير بالشرق الجزائري، والد أحلام الفتاة التي أحبها خالد، أحلام /حياة يقدر الله لها أن تُولد بعيدة عن حضن والدها بحكم عمله الثوري، وأن تُولد أيضا بعيدة عن مدينتها ووطنها، بحكم تهريبها إلى تونس خوفا على حياة الأم وطفلها الذي سيرى النور قريبا، وفعلا يرى النور ويكون بنتا لا يتمكن من تسميتها بطريقة رسمية في بادئ الأمر، بسبب غياب والدها، إلا أن أمها تختار لها اسم حياة. ثم يبعث والدها "سي الطاهر" خالد الذي أصيب في إحدى المعارك، وينتقل للعلاج في تونس، يبلغ لهم السلام ويقبل الصغيرة نيابة عنه ويهبها اسمها الرسمي والشرعي (أحلام).

أما في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق نجد تمرد من نوع آخر. تمرد اجتماعي، وثورة ضد القهر والظلم الذي تفرضه العائلة والمجتمع والعادات والتقاليد، ها هي خالدة الفتاة المتمردة والمتطلعة إلى التحرر والتخلص من الوضع الراهن، والواقع المفروض، هي شخصية تملك الجرأة والقدرة على التحدي والمواجهة، لم تستسلم للقهر المسلط عليها. ترى في التمرد والعصيان وسيلة لإثبات ذاتها وتأكيد وجودها، ثارت بكل الوسائل بالثورة والرفض والتحدي، ثم في الأخير بالهروب إلى الخارج، لقناعتها بأن لا جدوى من التغيير.

ترفض خالدة العادات والتقاليد وتثور عليها وتلومها، فهي ترى أنها مجحفة في حق المرأة، تخدم الرجل في العائلة، تراها قيود مكبلة لطموح وآمال وحرية المرأة، هي السبب الأول في قهر المرأة وتخلفها ومعاناتها. لقد تشكل وعي خالدة المدرك لأوضاع المرأة من واقعها في العائلة الكبيرة والمجتمع، تمردت على السائد والنمطي في العائلة الكبيرة منذ الصغر، تحدت العائلة ورفضت أن تكون من الدرجة الثانية، رفضت أن تكون خادمة لأعمامها وأولادهم يوم الجمعة، فكانت تتظاهر بالمرض، نوع من التمرد والرفض والثورة، وهو أبسط سلاح كانت تملكه، رفضت دور المرأة النمطي الخاضع لتصنيف قهري داخل الأسرة فكانت حائطا لمواجهة رجال العائلة ، كانت بارعة في التنصت، على علم بكل كبيرو وصغيرة تحدث في البيت.

كانت والدتها تخاف عليها من ردة فعل رجال العائلة حين ترى تصرفاتها "**يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة. – سأرى من سينكسر أنا أم هم**"[1]. من ملامح تمردها منذ الصغر أنها كانت تحب اللعب مع الذكور " **كنت في الغالب أحب أن ألعب مع خليل ويونس، كانا من سني تقريباً، لكنهما صارا يتهربان مني عندما كبرا قليلاً، وكان عمي بو بكر يكره أن يراني معهما، ويرى في غياب والدي عن البيت سبباً في (فسادي)**" [2]. كانت ذكية وناجحة في المدرسة مثل ذكور العائلة، كانت تتمنى لو كانت صبياً أو مثل (للأَّعيشة) امرأة قوية، تجالس الرجال، وتشاركهم أحاديثهم السياسية، كانت أول امرأة تنخرط في الحزب أيام الثورة، دفعت أربعة دورو كقيمة للاشتراك وقتها[3].

رفض رجال العائلة التحاقها بالجامعة بحجة أن كل بنات الجامعة يعدن حبالى، خافوا عليها من العار الذي قد يلحق بهم ويدنس شرف واسم العائلة، لكنها رفضت قرارهم وتمردت. وحين أصرت على الذهاب إلى الجامعة، اتخذوا قرارا آخر يخصها، وهو زواجها من أحد شباب العائلة أحمد أو محمود، رفضت كذلك هذا القرار، لم تقبل أن يقرر مصيرها في الزواج بأي شخص لأنها كانت تحب نصر الدين. حملت حقيبتها وتوجهت إلى قسنطينة لتزاول دراستها الجامعية غير آبهة برجال العائلة، ضاربة عرض الحائط بالعادات والتقاليد البالية.

يقدمها السرد أنموذجا أنثويا بمشاعر تصدع بالنفور والتمرد على الأعراف والتقاليد، لا سيما بعد رغبة عمها في منعها من إتمام دراستها الجامعية، لقد رأته عائقا غي تحقيق طموحاتها، فوجب عليها التغيير في إصرار على إثبات ذاتها خارج المنظور الذكوري السائد وفق رؤيتها وقناعاتها الذاتية، ترفض كل ما هو سائد ونمطي، تريد الثورة والتغيير، ترى أن المرأة إنسان لها حقوق مثل الرجل ولا يجب أن تحرم منها كحقها في التعليم والحب والعمل واختيار شريك حياتها. فنجدها تحقق طموحها بفضل الإصرار والإرادة تنجح في دراستها، وتبلغ طموحها، وتسافر إلى الخارج.

نجد أن النصوص الروائية لم تركز كثيرا على الشخصيات الروائية ولم تستثمر سرديا هذه البنية بصورة يمنحها دلالة أعمق تخول لها النهوض أكثر بمحتوى النص، وتمنحه تشكيلا جمالياً. وما يمكن ملاحظته بعد دراسة الشخصية الروائية في الرواية النسوية الجزائرية، أن التعرف على الشخصية الروائية هو تعرف وإدراك لمدى القهر الذي عانته الشخصيات من جميع الأصعدة: اجتماعية، ونفسية، وعاطفية،

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص29.

[2]– المرجع نفسه، ص21.

[3]– المرجع نفسه، ص22.

واقتصادية، وسياسية وأمنية. وعبر هذا الإدراك تسهم الشخصيات بتعددها في التعبير على الموضوع. وهي في عمومها شخصيات سلبية لم تتطور، حتى وإن كانت واعية لواقعها، فهي ساكنة، لا تمتلك الوعي الفكري والعمق النفسي في مجملها بسبب سيطرة العادات والتقاليد بالدرجة الأولى.

خـــــــاتمـــــــة

خاتمة:

نشأت الرواية النسوية الجزائرية واستمرت في عطائها باختلاف القدرات الأدائية لكاتباتها، وتباين ظروفهن الاجتماعية والاقتصادية، واختلاف تأثرهن بالمنجز الأدبي عامة، ورؤيتهن للتاريخ وللواقع المعيش. فتراوح حضور الرواية بين كتابات ناضجة فنيا، وأخرى متذبذبة، وبعضها تلغي ذاتها بذاتها، كما جاءت كتابات الروائيات الجزائريات حذرة متحفظة في تناول مواضيع تعد من الطابوهات، وبعضها جريئة سافرة في تناولها.

لقد ساعدتنا الدراسة لمجموعة من الروايات الجزائرية على الوصول إلى هذه النتائج، ونتائج أخرى نذكرها فيما يلي:

– شهد السرد العربي الحديث صعودا لافتا للرواية النسوية. وعلى غرار الرواية النسوية العربية شهدت الرواية النسوية الجزائرية انتشارا واسعا، والذي يعتبر ظاهرة طبيعية فرضتها ظروف موضوعية كتحسن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية عامة، وتحسن ظروف المرأة خاصة، من مثل التعليم والعمل... وليس مرد انتشار الرواية النسوية الجزائرية الرغبة في الخروج عن المألوف والتمرد على المجتمع والثورة على عاداته وتقاليده، ولا تتعلق بنضال ذي نزعة نسوية أو إيديولوجية ما ذات طابع جنساوي. إنما الحضور القوي لهذا الإبداع الذي فرض نفسه في الساحة الأدبية بفعل اجتهاد المرأة في مجال الكتابة.

– ما يتعلق بإشكالية المصطلح بل المصطلحات: الأدب النسوي، أدب المرأة، الأدب النسائي، الأدب الأنثوي، فهي إشكالية تطرح على مستويين، أولاً: المتعلق بعدم الاتفاق على المصطلح الصحيح. ثانياً: فهو متعلق بمدى المشروعية النقدية للمصطلح، فالساحة الأدبية العربية منقسمة إلى قسمين: قسم مؤيد للمصطلح وقسم آخر رافض له.

– يرفض بعض النقاد والأدباء تقسيم الأدب، مهما كانت التسمية التي تطلق على المنجز الأدبي للمرأة، لاعتبارات منها أن الأدب عام لا يتجزأ وليس له جنس، وأخرى لأنه يكرس لمزيد من دونية المرأة، فلا جنس للكتابة ولا يمكن أن نقول أدب نسوي وأدب رجالي. وهناك منهم من يرفض المصطلح ويرى فيه انتقاصا بحجة أن إبداع المرأة منغلق عن الذات الأنثوية غير منفتح على العالم. وهناك منهم من يؤيد فكرة الإبداع النسوي ويقر بتميزه كأدب بذاته ذا خصوصية وحضور مميز، فأصحاب هذا الموقف يقرون بوجود أدب نسائي وباستقلاليته عن الأدب الذي يكتبه الرجل.

– إن الحديث عن خصوصية الكتابة النسوية الجزائرية، حديث لا يمكن الإقرار به، فهناك خصوصية النص الأدبي لا غير، بغض النظر عن جنس صاحبه امرأة أو رجل، فالخصوصية تكون في النص الأدبي الواحد، حتى الكاتب الواحد نجد خصوصية لكل نص كتبه، إلى جانب ميزة معينة عامة أو خاصة يتميز بها كاتب ما في بعض كتاباته، كاللغة الشعرية عند الكاتبة أحلام مستغانمي، أو جرأة التطرق لمواضيع تعد من الطابوهات عند الكاتبة فضيلة الفاروق، وهذان الخصيصتان لا تنفردان بهما وحدهما، ولا علاقة لها بجنس الكاتب بل هي خاصة بالنص الأدبي، ونجدها في كتابات الرجل أيضا، كما لا يمكن تعميمها على كل الروايات التي تكتبها المرأة.

– ارتبطت الرواية النسوية الجزائرية بزمن الأزمة الوطنية، وهو ما انعكس كما ومضمونا على الرواية، فنجد في الساحة الأدبية الجزائرية روايات عديدة عالجت هذا الموضوع إلا نادرا في موضوع الوطن سواء كموضوع محوري أو هامشي، وهو ما يعكس مدى تأثيرات الوضع العام على المبدع.

– يعد التاريخ مصدرا هاما تتكئ عليه الرواية النسوية الجزائرية، تستسقي مادتها الحكائية منه، فالكاتبة تعود إلى الماضي، ليس بهدف فهمه وفك رموزه، إنما من أجل معالجة الراهن بإسقاط الأحداث التاريخية على الواقع المعيش. فالواقع الاجتماعي المعقد، وتفاقم الأزمات النفسية، وغموض آفاق المستقبل، كل هذه المعالم جعلت الكتابة الروائية النسوية الجزائرية تستحضر التاريخ، علّه يخلق مواقف وتصورات تعيد تأسيس الحاضر.

– لا نرى في كتابات المرأة الجزائرية خصوصية نابعة من أنوثتها كجنس بيولوجي تشترك فيه الروائيات لحد الآن، فلا تزال تحكمها الحياء والحشمة بصورة عامة، لم تتمرد لكسر طوق صمتها وقيدها داخل مجتمع محافظ ما تزال تحكمه قيم الذكورة، كما أنها لم تمتلك بعد الأدوات الإبداعية التي تؤهلها للتعبير عن ذاتها وعن المجتمع، لحداثة عهدها بالكتابة، فبعضها نصوص ما تزال تتلمس طريقها في تردد وحذر، 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 النسوي الجزائري، على الأقل في الوقت الراهن، ربما بعد عشرية نلمس خصوصية جلية لكثير من الكاتبات.

– بدت بعض الروايات تقليدية في سردها، تفتقر للجانب الفني والجمالية في طرح مواضيعها، مثل رواية زهور ونيسي (لونجة والغول) رغم ريادتها السردية، فالكتابة كانت بأسلوب بسيط، لغتها تقريرية تبليغية لا تمتلك حس التشويق والمتعة الفنية، كما نجد الشخصية الروائية عند ونيسي تعامل على أساس أنها كائن حي له وجود فعلي، ليست كائن من ورق، فتصف ملامحها وصوتها وقامتها....فضلا عن الاهتمام برسم

أهوائها وهواجسها ومشاعرها...لقد سقطت ونيسي في فخ محاكاة الرجل سواء على مستوى الفنيات أو المضامين، لقد كتبت بانتماءها القومي والوطني مثلما يكتب الرجل.

– إن الكاتبات وهن يستلهمن التاريخ، كان تركيزهن الأكبر منصبا على المرأة/ الأنثى وأبرزنها على أنها مهمشة وذاتا ملغاة في مجتمع ذكوري تخضع فيه المرأة لقوانينه وأعرافه، وفي ذلك محاكمة للمجتمع الذي لا تزال الأنساق الثقافية المتوارثة تتحكم في بنية وطريقة تفكيره. وحسب طرح الكاتبات فإن وسيلة المرأة في إثبات ذاتها الملغاة تكون عبر اختراق المحظورات، أي تحرير الجسد وتحقيق رغباته متى شاء ومنحه المتعة التي يستحق، ففي ذلك إكرام للجسد الأنثوي، وتحقيق للذات التي تمارس وجودها متحررة من أشلاء الثقافة والقانون.

– يتداخل الزمن الواقعي في الروايات بأحداثه وتواريخه بالزمن المتخيل، فيغدو الزمن متأزما تعيشه الشخصية بمعاناتها الخارجية والداخلية، زمن الرواية زمن ضاغط يمتد ليطال كل الشخصيات فيقهرها، وتقاس درجته بمقدار قوة هذا الضغط الهائل الذي يولد ذاتا متشظية متأزمة، ومتوترة لا تجد راحتها إلا في الاستذكار والاسترجاع للهروب من الوعي بالواقع.

– لم تعط الشخصية حقها من الظهور داخل البناء السردي مقارنة بالمكان والزمن، ولم تعمل الكاتبات على إضاءة جوانبها الداخلية والخارجية والاهتمام بها بما يخدم المتن الروائي.

– تنفتح الأمكنة على ثنائيات ضدية الداخل/الخارج، والمغلق/المفتوح، والأعلى/الأسفل. وذلك في محاولة لخلق صورة مجازية لعالم الواقع، حيث جاء الوصف مقترنا بالسرد في تتبعه لحركة الشخصيات داخل الأمكنة، إلى جانب رؤية الشخصية للمكان.

– شكلت الأمكنة المفتوحة البنية المركزية لمسار الحكي الروائي وكان الخارج فيها بعنفه يناصب العداء للداخل، كما أن فضاء الخارج يظل مغلقا بمرجعية الإرث الاجتماعي، تحمله المرأة في ذاكرتها ويأبى الخروج.

إن الوصول إلى هذه النتائج يؤكد أن مجال البحث واسع لا تنضب روافده، وقد استوقفتنا خلال هذه الدراسة أسئلة عديدة، تبحث عن إشكالية المرأة مع التاريخ والكتابة والرجل والواقع ومرجعية المجتمع، إشكالات متعددة من شأنها فتح مجالات قد تكون حافزا لباحثين آخرين للبحث في هذا الموضوع.

وفي الأخير لا أزعم أنني التزمت بالمنهج الذي اقترحته سلفا ولكن وفي نفس الوقت بذلت كل ما في وسعي أن أجيب على الإشكاليات التي صادفتني في ممارستي النقدية، من خلال ما احتفظت به لنفسي من هامش للحرية أثناء القراءة.

قـــــائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر.

القرآن الكريم (رواية ورش).

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار نوفل، ط5، بيروت، 2013.

2. زهور ونيسي، لونجة والغول، مطبعة دحلب، حسين داي، الجزائر، 1993.

3. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر، 2015.

ثانيا: قائمة المراجع العربية.

4. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط5، دار الرائد للكتاب، الجزائر،.2005

5. أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، .1982

6. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، ط6، دار المعارف، القاهرة، .1994

7. الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، 2012.

8. أشرف توفيق، اعترافات نساء أديبات، دار الأمين، ط1، القاهرة، .1998

9. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، .2006

10. إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية (1950-1985)، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، .1992

11. باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، .2002

12. بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية (1899-1999)، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999.

13. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، عمان عاصمة للثقافة العربية، ط1، عمان، .2001

14. بن جمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، ط1، دار سحر للنشر، تونس، 1998.

15. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، (د.ت).

16. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ط1، المطبعة المغاربية الطباعة والإشهار، تونس،.2005

17. جرجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، ج4، مكتبة الحياة ،.1979

18. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، .1990

19. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، .2000
20. حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2007.
21. حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.
22. حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، دار اليازوري، الأردن،.2015
23. حلمي محمد القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، مصر، .2004
24. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،.1991
26. خالدة سعيد، المرأة، التحرر، والإبداع، سلسلة نساء مغاربيات: بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، المغرب، .1991
27. رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، .1994
28. رشيدة بنمسعود، جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2006.
29. رفيف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،2005.
30. زهرة الجلاصي، النص المؤنث، ، دار سراس، ط1، تونس، 2002.
32. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، .2004
33. السعيد بيومي الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر،.1998
34. سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012 .
35. سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، .2010
36. سعيد علوش، الرواية والإيديولوجية في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، .1981
37. سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، .1997
38. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، الدار البيضاء، .2001

39. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الدار البيضاء،.1997

40. سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، .1997

41. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط، .2012

42. سلوى بكر، شهادة في اعترافات نساء أديبات، دار الأمين، القاهرة، .1998

43. سوسن ناجي، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، .2004

44. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، .2004

45. الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، .2010

46. شكري عزيز الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، .2003

47. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (355)، سبتمبر .2008

48. شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر،.1998

50. الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس.

51. صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عين مليلة، الجزائر،.2003

52. صلاح صالح، قضايا السرد في الرواية العربية المعاصرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، .1998

53. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، .2003

54. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة، 2011.

56. عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1995.

57. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت،.2000
58. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، .1990
59. عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، .2011
60. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، .1983
61. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، .1996
62. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي– معالجة تفكيكية سيميائية مركبة– لرواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، .1995
63. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر.1998
64. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870–1938)، دار المعارف، ط4، مصر،.1963
65. عبد النور إدريس، المرأة والكتابة والجسد، دلالة الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، مطبعة سجلماسة، مكناس، 2006.
66. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر،القاهرة، 2010.
67. فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2004.
68. قاسم عبده قاسم، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1979.
69. مارون عبود، رواد النهضة العربية، دار العلم للملايين، بيروت ، 1952.
70. محمد البشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر،2001.
71. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي- نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 1993.
72. محمد برادة، المرأة العربية والإبداع المكتوب، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية، القاهرة، 2000.
73. محمد جلاء إدريس، الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003.
74. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002 .
75. محمد طرشونة، الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، ط1، تونس، 2003.

76. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
77. محمد عزام، فضاء النص الروائي(مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1996.
78. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987.
79. محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 2004.
80. محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، ط1، الرباط، 2007.
81. محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988.
82. محمود فوزي، أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ،1987.
83. مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن وبداية قرن، مطبعة هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.
84. مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1994 .
85. منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد (دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي)، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2015.
86. نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق،1997.
87. نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكاتبة العربية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2011.
88. نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.
89. نضال الشمالي، الرّواية والتّاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي، ط1، الأردن، 2006.
90. وادي طه، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، 1996.
91. يحيى بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2001.
92. يسرى مقدم، مؤنث الرواية، الذات، الصورة، الكاتبة، دار الجديد، ط1، بيروت، 2005.
93. يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2011.

ثالثا: قائمة المراجع المترجمة.

94. آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر،.1998

95. أمبرتو إيكو، آلية الكتابة السردية(نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سورية،2009 .
96. تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005.
97. جورج لوكاش، الرّواية التّاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978.
98. جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن لحمامة، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
99. جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، 2002.
100. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، الرباط، 1997.
101. جيرالد برنس، المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003.
102. روجرب هيكل، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة و تقديم و تعليق ملاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.
103. رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: بشير الغمري، حسن عمراوي، مجلة آفاق،ع 8، اتحاد كتاب المغرب، الدار البيضاء ،1988.
104. رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1988.
105. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، لبنان، 1984.
106. فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، ترجمة: علي حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994.
107. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، الدار البيضاء، 1990.
108. مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، ط1، بيروت، 1997.
109. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس، 1982.
110. نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982.

111. يان مانفريد (علم السرد/مدخل إلى نظرية السرد)، ترجمة الشاعرة أماني أبو رحمة، مكتبة الجيل العربي، الموصل، 2009.
112. تزفيطان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، إتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992 .
113. جماعة من الباحثين، جماليات المكان (مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان)، تر: سيزا قاسم، دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

رابعا: المجلات والدوريات العربية.

1. مجلة البيان، ع 356، الكويت، مارس 2000.
2. مجلة الراوي، ع23، النادي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، سبتمر 2010.
3. مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 01، جانفي 2004.
4. مجلة المعنى، المركز الجامعي خنشلة، ع1، جوان، .2008
5. مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج 27، ع01، 2005.
6. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ،المجلد 28، العدد1، سبتمبر 1999.
7. مجلة علامات، المغرب، ج57، م15، سبتمر 2005.
8. مجلة الرافد الشهرية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد08، يونيو 2002.
9. مجلة آفاق، العدد67، تونس، 2002.
10. مجلة الموقف الأدبي، ع205، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، جوان 1988.
11. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، ع13، 2000.

خامسا: المعاجم.

1. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار المعارف، ط2، مصر،ج1، 1972.
2. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991.
3. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت، 1992.
4. بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1993.
5. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي إنجليزي فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
6. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، 2002.

7. مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.
8. مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2010.

سادسا: قائمة المراجع الأجنبية.

1- A.J.Greimas, J. Courtes, sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langague, Hachette, Paris, 1979.

2- Assia DJEBBAR، citee par Jean De jeux la littérature féminine de langue française au Maghreb. Litterary criticism. 1994.

3- CH.Achour et Z.ALI Benali et autres:Divan d'inquiétude et d'espar.

4- Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Gallimard, Paris.

5-Gill Plain and Susan Sellers, A History of Feminist Literary Criticism, Cambridge, university press, New York,2007.

6- Henault.A. Narratologie, Sémiotique, les engeux de la sémiotique2, PUF, 1983.

7- Jean Bellemin noél:Psychanalyse et literature, PUF,coll que sais je N1752 ,Paris.

8- Roland barthes, poétique du récit,seuil,1977.

9-.J.Greimas, sémantique structurale "recherche de méthode", libraire, larousse ,paris, 1974.

10-Ahlem Mostghanmi, Algérie femme et écriture, L'harmattan, paris,1985.

11-Dictionnaire du français, référence apprentissage sous la direction de joset REY , délove le robert.

12-Figures III, G.Gennette, ed, seuil, paris ,1972.

13-George luckacs, theorie du roman, edition gallimard,1968.

14-Philippe hamon, pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, seuil, paris, 1997.

15-T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, In Communications, Du Seuil ,Paris,1966.

سابعا: الملتقيات.

1. مؤتمر أدباء مصر، الدورة الثالثة والعشرون، محافظة مطروح، مصر، 2008.
2. الملتقى الوطني: الرواية النسائية في الجزائر-النشأة وأسئلة الكتابة-29/28ماي 2013، جامعة تيزي وزو.
3. الملتقى الدولي للسرديات (القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي)، المركز الجامعي بشار، يومي4/3 نوفمبر2007.
4. الملتقى الدولي الثاني حول (الخطاب النقدي الأدبي المعاصر-2006)، منشورات المركز الجامعي، خنشلة، 2007.
5. الملتقى الدولي التاسع للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006.
6. محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، ع4، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006.

فـــهـرس المـوضوعـــــات

كلمة شكر	**-**
إهداء	**-**
مقدمة	**أ- ح**
فـــصـــــل تـمهـــــيـــدي	
الأدب الـــــــنسوي وإشكـــالية الـــــــمصطلح	**07**
1- إشكالية المصطلح (نسويّ، نسائيّ، أنثويّ).	**08**
2- إشكالية تلقي الأدب النسوي في الساحة النقدية العربية بين الاعتراف والقبول.	**18**
3- ظهور الكتابة النسوية في الجزائر ومراحل تطورها.	**31**
الفـــصـــــــــل الأول	
1- مظـــــاهر الـسرد التاريخي في الـــــرواية الـــعربية.	
1-1- السرد التاريخي في الرواية العربية.	**46**
1-2- السرد التاريخي والكتابة النسوية.	**66**
1-2-1- الكتابة النسوية وحركة الواقع الاجتماعي.	**66**
1-2-2- الرواية النسوية العربية والنقد التاريخي.	**70**
1-2-3- الكتابة النسوية الجزائرية بين الواقع والمتخيل التاريخي.	**75**
1-2- الخصائص الموضوعية والأسلوبية للسرد التاريخي النسوي.	**83**
الفصـــــــــل الثاني	
إستراتيجية الزمن الروائي من خلال الرواية النسوية.	**101**
1- الزمن أهميته ومفهومه.	**101**
2- مستويات الزمن الروائي:	**106**
2-1- الاسترجاع (الاستذكار).	**107**
2-2- الاستباق (الاستشراف).	**126**
3- الأشكال الأساسية للحركة السردية من خلال الرواية النسوية:	**132**

3-1- الخلاصة/ التلخيص.	**133**
3-2- الوقفة.	**137**
3-3- الحذف أو الثغرة.	**141**
3-4- المشهد	**145**
الفصـــــل الثـــالـث	
بـنية الـفضاء الـروائي من خـلال الـرواية الـنسوية.	**151**
1- مفهوم الفضاء.	**151**
2- أنواع الأمكنة:	**156**
2-1- المكان المغلق (البيت، الحمام، السجن).	**156**
2-2- المكان المفتوح (المدينة، الجبال، البحر/الميناء، الماخور/ المغلقة، المقهى، الجسر).	**170**
الفصـــــل الـــــرابع	
البناء المورفولوجي للشخصية من خلال الرواية الـــنسوية.	**194**
1- مفهوم الشخصية الروائية	**194**
2- وصف الشخصية الروائية:	**200**
2-1- الوصف الخارجي للشخصية.	**201**
2-2- الوصف الداخلي للشخصية.	**206**
3- أشكال الشخصية الروائية:	**213**
3-1- الشخصية القاهرة.	**213**
3-2- الشخصية المقهورة.	**218**
3-3- الشخصية المتمردة/ الثائرة.	**228**
خاتمـــــــة	**235**
قائمة المصادر والمراجع	**239**
فهرس الموضوعات	**248**

تم بحمد الله

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة موضوع السرد التاريخي في الرواية الجزائرية من منظور الكتابة النسوية، باتخاذ مجموعة من الروايات النسوية الجزائريات كنماذج تطبيقية، تأتي أهمية الموضوع من خلال ازدهار السرد النسوي في ظل الكتابة ذات المرجعية التاريخية من خلال المدونة الجزائرية، حاولنا من خلال هذه الدراسة أن نثير إشكال التاريخ حيث يمتد إلى الرواية، وكيف يمكن للكاتبة الروائية أن تحول المنحى التاريخي إلى معرفة سردية، فالرواية التي تستحضر التاريخ، تعالج قضايا الحاضر من خلال الماضي، وذلك بإسقاط أحداث الماضي واسترجاع الحالات التاريخية التي يمكنها أن تفسر أزمات الإنسان المعاصر، فإلى أي مدى وفقت الروائيات في ذلك.

لبلوغ هذا الهدف تناولنا في الفصل التمهيدي إشكالية المصطلح (النسوي، النسائي، الأنثوي) وإشكالية تلقي الأدب النسوي في الساحة النقدية العربية بين القبول والرفض، وظهور الأدب النسوي في الجزائر ومراحل تطوره. ثم مظـــاهر الـسرد التاريخي في الـــرواية الـعربية. في حين تضمن الجانب التطبيقي دراسة تطبيقية للروايات محل الدراسة من خلال ثلاثة فصول في الفصل الأول تناولنا إستراتيجية الزمن الروائي من خلال الرواية النسوية. وفي الفصل الثاني تناولنا بـنية الـفضاء الـروائي في الـرواية الـنسوية. وفي الفصل الثالث تناولنا البناء المورفولوجي للشخصية من خلال الرواية الـــنسوية.

استعنا في هذه الدراسة بالمنهج الوصفي التحليلي وبالمنهج التاريخي، وفي مواقف أخرى بالمنهج السيميائي حين يتعلق الأمر بدراسة العنونة. توصلنا إلى أن السرد النسائي الجزائري وظف التاريخ بطريقة إبداعية من خلال الاستعانة بالتجريب الروائي كتقنية حديثة.

Résumé:

L'objectif de cette étude est d'étudier le sujet des récits historiques dans le roman algérien sous l'angle de l'écriture féministe, en prenant un certain nombre de romans féministes. L'importance de ce sujet provient de l'épanouissement de la narration des femmes dans le contexte d'écriture avec référence historique à travers le blog algérien. L'histoire de l'histoire, qui évoque l'histoire, traite des questions du présent à travers le passé, en abandonnant des événements du passé et en récupérant des cas historiques qui peuvent expliquer la crise. La mesure dans laquelle les astronomes ont réalisé cela.

Afin d'atteindre cet objectif, nous avons abordé dans le chapitre introductif la problématique du féminisme, du féminisme et du féminisme dans l'arène monétaire arabe entre l'acceptation et le rejet et l'émergence de la littérature féministe en Algérie et de ses stades de développement. Puis émergence et évolution des récits arabes. Et puis les manifestations du récit historique dans le roman arabe. Alors que le côté pratique incluait une étude appliquée des romans étudiés au travers de trois chapitres du premier chapitre, nous avons traité de la stratégie du roman dans le roman féministe. Dans le deuxième chapitre, nous avons discuté de la structure de l'espace de roman dans le roman féministe. Dans le troisième chapitre, nous avons traité de la construction morphologique de la personnalité à travers le roman féministe.

Dans cette étude, nous avons utilisé l'approche descriptive analytique, l'approche historique et, dans d'autres situations, l'approche semi -finale pour l'étude de l'adressage. Nous avons constaté que les récits de femmes algériennes utilisaient l'histoire de manière créative en utilisant l'expérimentation romanesque comme technique moderne.

Abstract

The aim of this study is to study the subject of historical narratives in the Algerian novel from the perspective of feminist writing, by taking a number of feminist feminist novels. The importance of this subject comes from the flourishing of the narration of women in the context of writing with historical reference through the Algerian blog. The story of history, which evokes history, deals with the issues of the present through the past, by dropping events of the past and retrieving historical cases that can explain the crisis The extent to which astronomers have achieved this.

In order to achieve this goal, we discussed in the introductory chapter the problematic of feminism, feminism and feminism in the Arab monetary arena between acceptance and rejection and the emergence of feminist literature in Algeria and its stages of development. Then the emergence and evolution of the Arab narratives. And then the manifestations of historical narrative in the Arab novel. While the practical side included an applied study of the novels studied through three chapters in the first chapter we dealt with the strategy of novel time through the feminist novel. In the second chapter, we discussed the structure of novel space in the feminist novel. In the third chapter we discussed the morphological construction of the personality through the feminist novel.

In this study, we used the analytical descriptive approach, the historical approach, and in other situations in the semia- cial approach when it comes to studying the addressing. We found that Algerian women narratives used history in a creative way by using novelistic experimentation as a modern technique.