الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

الكتابة النسوية الجزائرية
بين وهم الإبداع وهاجس الحرية
- دراسة لنماذج روائية مختارة -

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية
تخصّص: سرديات عربية

إعداد الطالبة:

نور الهدى قرباز

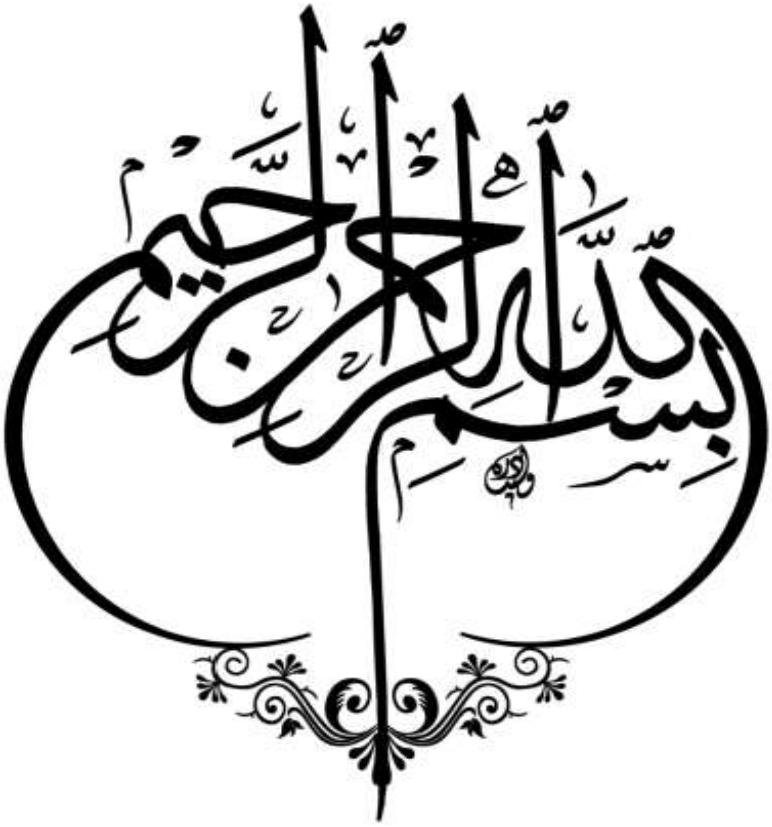
إشراف الدكتور:

امحمد بن لخضر فورار

أعضاء اللجنة المناقشة:

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	مفقودة صالح	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
2	امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
3	آسيا جريوي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	مناقشا
4	عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تبسة	مناقشا
5	رضا زواوي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تبسة	مناقشا
6	فطيمة الزهرة حفري	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الوادي	مناقشا

العام الجامعي: 1444/1443 هـ - 2022/2021م.


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ [سورة إبراهيم الآية 07]

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات وبفضله تتنزّل الخيرات والبركات وبتوفيقه تتحقّق المقاصد والغايات.

من دواعي الفخر والشرف في مقام العلم هذا أن أتقدّم بخالص شكري وتقديري إلى أستاذي الفاضل الدكتور"امحمد بن لخضر فورار"، الذي قدم لي كل العون بملاحظاته القيّمة ، ورأيه السديد لإكمال هذا البحث فجزاه الله كل خير.

والشكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين يتكرّمون بقراءة وتقييم هذه الرسالة.

ولا يفوتني أن أتقدّم بالشكر الجزيل إلى كل من أعانني في هذا البحث من قريب، وأخص بالذكر أساتذتي الكرام منذ بداية مشواري الدراسي .

وإلى كلّ من ساعدني على تذليل صعوبات هذا البحث.

إهداء

إلى الذين رحلوا، دون أن تتركنا أرواحهم...

إلى الذين علمونا كل شيء إلا النسيان.

إلى الذي تاق إلى هذه اللحظة.

لك أنت وفقط.

إلى والدي الغالي رحمه الله.

مقدمـة

مقدمة:

يندرج هذا البحث الموسوم بـ "الكتابة النسوية الجزائرية بين وهم الإبداع، وهاجس الحرية دراسة لنماذج مختارة" في إطار تتبع مراحل الكتابة النسوية عامة، والجزائرية خاصة، في البداية نؤكد أننا نعتقد أن لا وجود لفرق جوهري يستدعي الاشتباه بين الإبداعين، وحجتنا في ذلك ما دام المصدر المعرفي واحدا لدى الجنسين، أي إن التكوين المعرفي "العلمي والأدبي" واحد، وملابساته البيئية بمؤثراتها المختلفة، ومحفزاتها الإبداعية واحدة، فبالتأكيد ستكون الأصوات الإبداعية منسجمة أو متشابهة، وإن وجد فرق بين الإبداعين فهو لا يرقى إلى مستوى تصنيف إبداع الجنسين إلى أدبين مختلفين. ومع مرور الوقت ومع التخمين في هذا البحث والعودة إليه كل مرة ألحَّت علينا فكرة التوقف عند بعض النقاط والملاحظات، والتي تغير بعض القناعات لدينا.

وقد اخترنا خمس روايات هي: "ذاكرة الجسد"، "وفوضى الحواس" لأحلام مستغانمي"، "تاء الحجل" لفضيلة الفاروق "حنين بالنعناع" لربيعة جلطي "كوكب العذاب" لزاغز شهرزاد".

وأهمية هذا العمل الموسوم بـ" الكتابة النسوية الجزائرية بين وهم الإبداع وهاجس الحرية– دراسة لنماذج روائية مختارة " تكمن في تحديد أهمية الكتابة النسوية في ميدان الرواية خاصة مع ظهور التيار الحداثي الذي أعلن تمرده من خلال خلخلة البنية السردية التي كانت قائمة على الزمكان والشخصيات.

أيضا انفتاح النص النسوي على العلوم الاجتماعية واستفادته منها على مستوى المصطلح وتسليط الضوء على المثاقفة باعتبارها التابل الذي ترشه الروائيات لإضفاء التميز على أعمالهن الروائية.

مقدمة:

تتمحور إشكالية البحث الأساسية حول طبيعة الكتابة النسوية ودورها في الأدب العربي خاصة الجنس الروائي منطلقين من الإشكالية التالية :

هل الكتابة النسوية الجزائرية هي وهم أم هاجس؟ بوصفها ظاهرة تمرد ورفض واحتجاج في سياق ثقافي عام، بعيدا عن جعلها قضية كما يفعل الجهلاء وإنما لنؤكد "أن فاقد الشيء لا يعطيه".

إن من أسباب اختيار الموضوع هو النزعة البحثية، أيضا الرغبة في إضافة الجديد للدراسات التي تناولت هذا الموضوع من خلال إضاءة بعض الزوايا التي بقيت معتمة ومحاولة إعطاء الكتابة النسوية الجزائرية مكانتها

الاهتمام بالرواية النسوية من خلال متابعة تحولاتها وانعكاساتها على المرأة اجتماعيا استنادا إلى قناعة ندية المرأة للرجل في بناء مجتمعات قوية ومتماسكة ومتطورة.

ومحاولة تقديم إضافة في حقل النقد الأدبي وذلك بإنتاج رؤية جديدة .

لأن كل عمل يحمل في طياته خارطة سيره وهي منهجه فقد استدعت الضرورة المنهجية للبحث العلمي أن نزاوج بين منهجين: المنهج التاريخي و المنهج البنيوي؛ غير أنّنا لن اخفي أن البحث استدعى أن يطعم بمناهج أخرى تستدعيها الدراسة، فحضر المنهج السيميائي، وآلية الوصف.

اعتمدنا في بناء خطتنا البحثية على مدخل نظري وأربعة فصول تطبيقية موضحة كالآتي:

مدخل حول **مراحل الكتابة النسوية العربية** كانت الغاية منه تقديم إحاطة بالموضوع بالنظر إلى أن " البحث" قدم مراحل تطور الرواية النسوية العربية بدءا من جيل التأسيس

إلى جيل التجديد، ثم عرجنا على نشأة وتطور الأدب النسوي الجزائري، فكان المدخل تجميعا وانتقاء وتوليفا منهجيا لمراحل بزوغ فن الرواية النسوية في الأدب الجزائري.

الفصل الأول: تركّز حول **ماهية التجريب السردي وأدب الملائكة بين هاجس الإبداع والحرية** من خلال العودة إلى أصول التجريب بتناول مفهومه وخصائصه دون أن ننسى أهم رواده، ثم انتقلنا إلى الأدب النسوي وإشكالية المصطلح ، وذلك بامتطاء بساط سحري سافرنا به حول عوالم سردية حط رحاله بماهية الأدب النسوي، وإشكاليات المصطلح، الكتابة النسوية والأقنعة الذكورية، ثم لغة وخصائص الأدب النسوي،العودة إلى التراث من خلال إيجاد العلاقة بين الرواية والتراث.

الفصل الثاني: وُسم بـ " **غنوجة اللغة النسوية**"، تطرقنا فيه أولا؛ إلى خصائص اللغة عندهن، وبما أن الوجود يسبق الماهية، سلطنا الضوء على مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا، ومفهوم السرد والشعرية، ثانيا: حط بنا معراجنا عند بيوغرافية رواية "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي"، أما إسراءُنا فوقف عند بيوغرافية رواية "حنين بالنعناع" "لربيعة جلطي" ورواية " ورواية كوكب العذاب" "لشهرزاد زاغز"، وكان ختامها بيوغرافية رواية "تاء الخجل" "لفضيلة الفاروق".

أما الفصل الثالث: "**الرجل غيري أنا المرأة** " قدمنا في هذا الفصل إشارة نظرية تقتضيها الكتابة النسوية عن طريق رسم خارطة الشعري السردي عند الروائية "أحلام مستغانمي"، ثم انتقلنا إلى مداعبة الكتابة الترابادورية عند "ربيعة جلطي" و"شهرزاد زاغز" بتسليط الضوء على خصائص الكتابة الترابادورية، ولا يمكن لرحلتنا أن تكتمل دون تناول اللغة الصحفية عند فضيلة الفاروق، ودعمنا بحثنا بمخططات توضح مسار الكتابة واتجاه القلم النسوي، خلقنا محاكمة أنثوية للذكورة متمثلة في معركة بالأظافر الطويلة بين نرجسية نزارية لأحلام وأناقة لغوية لابن الرمل، ولا يخلو العمل من منكهات ثقافية وتناولت ذلك في عنوان التلاقح الثقافي في الرواية النسوية «ذاكرة الجسد، حنين بالنعناع،

تاء الخجل، كوكب العذاب»، غلب أيضا على الأعمال المدروسة حضور التراث من خلال عنصر التناص مع ألف ليلة وليلة في "كوكب العذاب" لـ"شهرزاد زاغز".

وأخيرا حطت رحلتنا بـ" **الزمكان الأسطوري**" وهو **الفصل الرابع** في العمل؛ درسنا فيه المكان من خلال تعريفه وآراء الفلاسفة والأدباء حوله، وتسليط الضوء على الفضاء المكاني الأسطوري في الروايات المدروسة، وانتقلنا إلى تعريف الزمن، ودراسة الزمن في الروايات.

اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع أسهمت في تمتين البحث نذكر منها:

1- شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة (القصة القصيرة) من (1960-2000).

2- سعيد يقطين: القراء والتجربة في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب.

3- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ومعجم لأعلامه.

4- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية.

5- إدوارد سابير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي.

6- باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر.

7- الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة.

8- شريم جوزيف ميشال: دليل الدراسات .

وفي ختام هاته الرحلة المراطونية والتي كانت محفوفة بكثير من الصعوبات منها ضياع العمل البكر، وقيامي جاهدة بخلق عمل أراه لا يرقى للعمل الأول، أيضا صعوبة حصر الروايات الخمس، ومحاولة الإحاطة بالموضوع دون تكرار.

أرفع قبعتي انحناء لأستاذي الفاضل "محمد بن لخضر فورار" على قبوله الإشراف على هذا البحث و رعايته البيداغوجية فله مني أسمى آيات الشكر والتقدير.

مدخل:

مراحل الكتابة النسوية العربية

أولا: أجيال الكتابة

1-جيل التأسيس

2-جيل التجديد

3- نشأة وتطور الأدب النسوي الجزائري

ثانيا: مراحل الأدب السردي الجزائري

1- مرحلة المقال الصحفي

2- مرحلة الصورة القصصية

3- مرحلة القصة

4-الرواية

واقع الكتابة النسوية في الجزائر لا يختلف عن واقعها في الوطن العربي لأن الجرح والوجع واحد، فمغاليق الإجابات عن الكتابة النسوية، أمدت الحياة للكاتبات من خلال إيقاظ قلم المرأة وجعله سيدا لا تابعا بعد ما كان لوقت طويل الرجل هو من يعبر عنها، عن جسدها، عن طموحها، و ذاتها، والقلم النسوي استفاق من سباته، وانتفض في وجه من أعلن احتلال أرضه الأدبية عن طريق الانتداب والوصاية، حقيقة اهتدت لها الأقلام النسوية أن الأرض الأدبية التي تقف عليها هي أرض جد خصبة، تحمل مكبوتات ذاتية. منفتحة على كل الأبعاد الفكرية والفلسفية، ثروتها أفكار صدامية، تواقة لتحرير الذاكرة من خلال «ذات تتمنى أن يتساوى الرجل (المذكر) مع المؤنث، ومحاولة كسر قاعدة "كل ما هو إنساني هو في حقيقته ذكوري"، وكيف تكون هناك دلالة متساوية من التأنيث والتذكير في مصطلح (إنساني) مع الرجل، هو الذي سيطر تاريخيا على اللغة كتابةً وقراءة، وصاغ الثقافة على مثله، وبناها على نموذجه»[1]، رغبة منهن في إنضاج الفكر والبحث عن إجابات واقعية واضحة مع الفرد والمجتمع، وردم الهوة الفاتحة فكَّها لابتلاع أدب تكتبه المرأة، من خلال عالم نسوي أُعرج به للقضاء على الثقافة النمطية رافعا في إسرائه عوالم البوح والجمال والانفتاح على ثقافة الآخر لإيجاد حلول لقضية الهوية.

إن المطلع على مسيرة الرواية عامة يقف أولا عند تعريفها بأنها جنس أدبي يصعب الإمساك به. وقد عرفها "محمد فائق" «أنها شكل خارجي تتصارع فيه تقاليد صارمة، وأشكال متحدثة، وحياة داخلية تتميز بالصدق، والجرأة وتسعى إلى التعبير عن واقع وبلورة رؤية مستقبلية، والرواية وفق هذا التعريف عبارة عن وعاء سحيق لماض عتيق، وحاضر معيش ومستقبل قادم، وعاء يمتلئ فيفيض، ويتحطم على يد شرارة جديدة طابعها التطوير والتجديد لأنها تنبع عن تجربة العقل، وقلق النفس، في محاولة دائمة للتجدد والخروج من

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1997، ط1، ص 46.

قمقم القيود»[1]، الرواية نابعة عن صدق التجربة ومحاولة بلورة الواقع من خلال الكتابة والتي تتميز بالديناميكية وعدم الثبات.

أما "ميشال بوتور" فيعرف الرواية بأنها «بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال»[2]، تعتمد على دلالات تؤدي عديدا من المعاني.

ويعرفها "محمد كامل الخطيب" فيقول: « إن الكتابةَ نثر ينتج مجالا أوسع للتعبير عن الحياة، وواقع المجتمعات لأنها تعمل على تقريب المتخيل من الواقع، كما تمنح للراوي حرية أكبر لأنه يبتعد عن قيود الشعر»[3]، فالرواية هي الخروج عن المألوف وكسر القيود التي تخضع لها الأجناس الأخرى: الشعر مثلاً.

أما "حميدة لحميداني" فيقول: «إن الرواية هي ما يدرسه النقاد في عصر من العصور على أنه رواية»[4]، أي كل ما يكتب ويتناول قضايا العصر. كما يعرفها محمد كامل الخطيب فيقول: «إن فرصة الكتابة نثرا ينتج مجالا أوسع للتعبير عن الحياة، وواقع المجتمعات لأنها تعمل على تقريب المتخيل من الواقع، كما تمنح للراوي حرية أكبر لأنه يبتعد عن قيود الشعر»[5]، أما "علال سنقوقة"، فيقول: «إذا كانت الرواية نصا فإن طبيعة هذا النص الأسلوبية، أنه يأتي في شكل حكاية يمكن أن تروى ومن هنا تتكون الحكاية من مجموعة من الأحداث التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات، وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون»[6]، كما يعرفها "محمد الدغمومي"، بقوله: «الرواية

---

(1) فائق محمد: دراسات في الرواية العربية، دار الشيبة للنشر والتوزيع (د،ط)، 1978، ص 93-92.

(2) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982، ص 5.

(3) محمد الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1998، ص 107.

(4) حميد الحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ط1، 1985، الدار البيضاء، الدار العالمية للكتاب، ص37.

(5) محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981، ص 107.

(6) علال سنقوقة: المتخيل والسلطة: منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص 20.

كتابة تطورت في الغرب عن أشكال السرد لتصبح شكلا معبرا عن فئات اجتماعية وسطى قادرة على القراءة والكتابة»[1]، هي النص المعبر عن الفئة المقموعة في المجتمع كما يعرفها "عبد المالك مرتاض" بأنها شديدة التعقيد، محكمة التركيب وهي شكل أدبي جميل يقول: «اللغة هي مادتها الأولى، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو وتمرع وتخصب، والتقنيات لا تعد وكونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال، ثم تشكيلها على نحو معين، إضافة إلى عنصر السرد بأشكاله، والحوار والحبكة والأحداث والحيز المكاني والزماني»[2]، أي البنية السردية التي تقوم عليها أي رواية لأن كل رواية تعتمد على هيكلة خاصة تشكل ركيزتها.

لقد مرت التجربة النسائية في الوطن العربي من خلال الكتابة السردية (القصة والرواية) بمرحلتين يمكن إجمالهما في ما يلي:

أولا: أجيال الكتابة

1-جيل التأسيس:

«انطلقت الأقلام النسائية من مخبئها منذ منتصف القرن العشرين لتشارك في رصد الواقع بأسلوب أدبي جميل، وقد ساعدها على استخراج تجربتها دور الصحافة المكتوبة، حيث كانت الصحف أهم محفز على استخراج تجربتها دور الصحافة، حيث كانت الصحف أهم محفز للمرأة المكانية على التعبير، رغم أن الكثير منهن كتبن تحت أسماء مستعارة، وتلك مسألة طبيعية نظرا لقوة الهيمنة المفروضة عليهن من طرف المجتمع»[3] تميزت بتشجيعها الأدبي «وقد ظلت المرأة الكاتبة خلال جيل التأسيس تكتب تارةً باسم

---

[1] محمد الدغمومي: المتخيل والسلطة: منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص20.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت (د،ط)، ص27.

[3] الموقع الالكتروني، https://platform.almanhal.com/Files/2/57418 الثلاثاء 2022/03/7م، 14:30.

مستعار، وتارة تكتب ما يريده المجتمع، وفي الحالتين ظلت الكتابة النسائية في طورها الأول –رغم أهميته– تراوح مكانها طيلة أكثر من نصف قرن من الزمان، فيمكن أن تصنف بأنها ليست أساسية في درب الإبداع، إلا أنها لم تشكل ثورة قوية بحجم ما تعانيه المرأة من ظلم وقهر، فظل منهجها الكتابي يمتاز بالنقد الاجتماعي الهادئ إلى درجة الخجل»[1]؛ أي القلم النسوي يمشي بقدم عرجاء متعثر بجبال من المشاكل والعوائق التي تقف في وجه تطوره.

ومن الأقلام النسوية نجد: تميزت الكتابة النسوية في المغرب بتناول قضايا المرأة والسياسة، ومن بين الكاتبات نجد:

- من المغرب: « ليلى أبو زيد في روايتها "عام الفيل" و"رجوع الطفولة"، الرواية الأولى طغى عليها الطابع الوطني والقضايا السياسية الكبرى للمغرب في سبعينيات القرن العشرين»[2]، وتناولت الرواية الثانية الوضع السياسي في المغرب قبل الاستقلال.
- وفي الجزائر: «كانت زهور ونيسي تشق بقلمها طريقا نضاليا جديدا، إلا أن هموم الهوية الجزائرية قد هيمنت على كتاباتها، فهي التي شاركت في ثورة التحرير الجزائرية وكتبت في سنة 1966م رواية "الرصيف النائم"»[3]، كان حضور زهور المدرسة واضحا في نصها.

---

[1] الموقع الالكتروني، https://platform.almanhal.com/Files/2/57418 الثلاثاء 2022/03/7م، 14:30.

[2] الموقع نفسه.

[3] الموقع نفسه.

- وفي موريتانيا: «حاولت عائشة زين العابدين أن تكتب عن المجتمع الموريتاني في فترة خاصة من تاريخه، فكتبت روايتها الفتاة المعذبة سنة 1978م»[1]، تكلمت فيها عن واقع المرأة الموريتانية المقموعة المحرومة من التعليم في مجتمع ذكوري قاس.
- أما في المشرق العربي: «فقد كانت في المجتمع الشامي أكثر تحررا من غيره من بلدان المشرق الأخرى، بفعل اتصاله المبكر بوسائل التعليم وتأثره بالمجتمعات الأخرى، وانطلاقا من هذا فقد سجل له التاريخ الأدبي الحديث محاولة جزئية ورائدة جاءت عن طريق الكاتبة اللبنانية "ليلى بعلبكي" في روايتها "أنا أحيا" سنة 1958م»[2]، والتي واجهت مشاكل عميقة، فرغم أنها شكلت ثورة بروايتها إلا أنها تعرضت لانتقادات جمة واتهمت ليلى بعلبكي بالفجور والبذاءة والدعوة إلى السفور رغم أنها رواية عفوية ثائرة على المجتمع من خلال صوت فردي يدعو للاستقلالية.
- في الإمارات العربية: «قدم جيل التأسيس الأدبي نموذجا مشتركا في عمل روائي مشترك بين ثلاث نساء إماراتيات وهن: مريم جمعة، سلمى مطر سيف، أمنية عبد الله أبو شهاب، في مجموعة قصصية بعنوان النشيد سنة 1988م»[3]، ظلت المرأة تكتب تارة باسم مستعار وتارة تبكي واقعها من خلال قلمها، حيث حاكمت الكاتبات المجتمع الإماراتي وطغى على أسلوبهن القضايا الاجتماعية والسياسية.

---

[1] الموقع الالكتروني، https://platform.almanhal.com/Files/2/57418 الثلاثاء 2022/03/7م، 14:30.

[2] ينظر: بثينة شعبان 100 عام من الرواية النسائية العربية، ط1، 1999، دار الآداب للنشر والتوزيع، ص102.

[3] ينظر: المجموعة القصصية للنشيد مريم جمعة، سلمة مطر سيف– أمينة عبد الله، أبو شهاب طبعة دائرة الثقافة للإعلام، الشارقة، 1988، ص20.

2- جيل التجديد:

لقد انطلقت هذه المرحلة في العقد الأخير من القرن العشرين، حيث مثلتها:

من الجزائر الكاتبة أحلام مستغانمي: «في ثلاثيتها التي يكتشف القارئ بين ثناياها "التمثال الجزائري" و "المرأة الجزائرية" بالإضافة إلى تراث قسنطينة، فهي ثورة أدبية ولغوية معاً، ومن خلالها نرى كل ما هو جميل وكئيب معا أيضا، وكانت أولى هذه الثلاثية في الصدور "ذاكرة الجسد" في 1988م، و "فوضى الحواس" في 1997م، و"عابر سرير"»[1].

وقد شكلت الثلاثية نقلة وثورة سدّت الفراغ الذي كان يهيمن على الكتابة النسوية، وحطمت المفاهيم اللغوية التي كرسها الاستعمار الفرنسي وجعل جيل الثورة حبيسا من خلال لغة ميتة.

ومن تونس: «جاءت رواية "أمال مختار" بعنوان "الكرسي الهزاز" والتي ظهرت في 2002م»، وقد شكلت ضجة كبيرة، بسبب أسلوبها الجريء وكسرها للنظرة التقليدية في الكتابة النسوية مثل هذا الجيل الجديد القلم النسوي الواعي الحر، من خلال الغموض والعمق في القضايا المتناولة، وتعرية الواقع والنقمة عليه.

مع "هيفاء بيطار" في روايتها "امرأة من هذا العمر" حيث كانت هذه الرواية من روائع الأدب العربي المعاصر»[2]، كانت عملا ناضجا فيه كل أدوات التجريب،وتكلمت عن كل ما يختلج الذات المبدعة كما تغطي نموذجا آخر عن الأديبة الشابة "رجاء الصانع" من السعودية التي كتبت روايتها 2010م وكانت بعنوان "بنات الرياض" وقد أثار هذا العمل الإبداعي انتفاضة في السعودية من خلال المواضيع الجدلية التي أثارتها الكاتبات في

---

[1] ينظر: https://platform.almanhal.com/Files/2/57418 الثلاثاء 2022/03/7م، 14:30.

[2] ينظر: هيفاء بيطار: رواية امرأة هذا العصر، ط3، دار الرسا في بيروت، لبنان، 2010، ص81.

رواياتهم، رغم ذلك رأى النقاد أن بعض التجارب اتسمت بالضعف بسبب ابتعادها عن البيئة العربية، ومن أهم عوامل انفتاح الرواية النسوية في هذه الفترة:

1. حرب الخليج الثانية.
2. رغبة الروائيات تجاوز الكتابة التقليدية.
3. شيوع وغزو ثقافة العنف في معظم العالم.
4. تراجع سلطة الرجل وتلاشيها في بعض المجتمعات.
5. الرغبة في الخروج عن المألوف.
6. ميلاد أسئلة بركانية للمرأة حول كينونتها.

3- نشأة وتطور الأدب النسوي الجزائري:

إن المتتبع للنشاط الأدبي والسياسي في الجزائر قبل الثورة وخاصة الكتابة النسوية، يلحظ أنها شهدت فترة فراغ وجمود ومخاض عسير «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»[1]، لأنها كانت مرتبطة بسلطة (العيب والأعراف). وباحتلال الأرض «لم تكن المرأة الجزائرية أقل حظا من الرجل في العذاب أو قسوة الظروف إذ تعرضت للقتل والترمل والتشرد ودفعها هذا إلى مساندة الرجل في الكفاح» [2]، حملت المرأة مثلها مثل الرجل مشاكل وطنها والمجتمع، وعانت من تقزيمها غير أن المجتمع الذكوري واقف مع الآخر ضدها.

---

[1] باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص9.

[2] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة- في القاهرة، مابين (1931-1976م)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1989 ص84.

ورب محنة حملت في طياتها منحة، فالمرأة الجزائرية وجدت فرصتها في الحرب للتعبير عن الذات و «إثبات قوتها للمستعمر، وللرجل، فارتفعت لأول مرة مكانة المرأة وحيكت حول بطولتها الحكايات والقصص، وحتى الروايات»[1] لأن قوتها فجرتها في القلم لتعبر عن هموم وطنها وبنات جنسها، كما ساعد النقاش حول قضية المرأة، في فترة ما قبل الاستقلال بين المحافظين والمناصرين لقضيتها على بعث الشعور بأهميتها في المجتمع.

وأثمر المخاض بعد ظهور حركة ثقافية متواضعة باللغة العربية "زهور ونيسي" سنة 1954م، على صفحات البصائر العربية فهي القائلة: «أستطيع أن أزعم أنني عشت حرب التحرير على أعصابي ... خلالها وبعدها أيضا»[2].

لأن عالم المرأة متشعب وواسع، ومشكلاتها عميقة لأنها لا تكتب من فراغ.

واستمرت بعد ذلك مع مجموعة من الكاتبات من أمثال: زليخة السعودي، وجميلة زنير، ..

وقد كانت المرجعية المشتركة في موضوع هذه الكتابات هي الثورة الجزائرية، والانطلاق من الواقع الجزائري المعيش لإيمان الكاتبة بضرورة المشاركة مع الرجل في الثورة، وحمل السلاح بكل جرأة.

لجأت المرأة الجزائرية إلى الكتابة لغيرها عن بنات جنسها كوسيلة لتحقيق ذاتها، الذات المقموعة باسم الأعراف الاجتماعية البالية، لأن مجتمعها مجتمع ذكوري ينظر إلى المرأة الكاتبة بنوع من الدونية، فالمرأة التي تكتب هي امرأة فاجرة ارتكبت الخطيئة لأنها

---

[1] باديس فوغالي: التجربة القصصية الثانية في الجزائر عبر للروائية–، ص 96.

[2] زهور ونيسي: بعض من تجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، 2008، ص18.

إذا ما تجاوزت المواضيع المحددة لها عرفيا، لأن العامل الديني أهم العوامل المؤثرة في الجانب الإبداعي «والكاتبة زهور ونيسي: نفسها التي استطاعت تحطيم جدار العزلة والخروج إلى الحياة الثقافية للمساهمة في ترميم جوانبها المتصدعة بدت خاضعة لتأثيرات حركة الإصلاح غير مهتمة بقضايا المرأة (لمصيرها القائم) إلا إذا دعت ضرورة الإصلاح التعرض لبعض جوانبها، وتناولها من منظور جمعية علماء المسلمين ومبادئها الإصلاحية»[1]، لذلك نجد المرأة الكاتبة تدرك جيدا الحفر والمطبات، والعوائق التي تصادفها وهي تحاول الإسهام في «إضافة فجوات التاريخ الفكري والأدبي، لأن شروط هذا الإسهام لا يقتضي الوعي بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي»[2] فحسب، وإنما من خلال فتح مغاليق الأبواب الموصدة في وجهها.

ثانيا: مراحل الأدب السردي الجزائري

ولو تساءلنا عن الحركة الأدبية النسوية الجزائرية ومراحلها يجيبنا "باديس فوغالي" بأنها مرت بمرحلتين أسهمتا في نشأتها قبل الاستقلال

1- مرحلة المقال الصحفي:

اعتمدت هذه المرحلة على الكتابة الصحفية من خلال المقالات الغزيرة لأن الوضع في هذه الفترة كان يحتاج إلى رد فعل مباشر، فثورتنا المجيدة أعلنت انطلاقتها وخروجها للعن فكان الفعل يحتاج إلى رد فعل مباشرو «تبدأ من سنة 1954م، مقترنة باندلاع ثورة التحرير الوطنيـــة من خلال مســـاهمات نثرية تـمثلت في مقالات اجتماعية حول المرأة

[1] ينظر: أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة – في الفترة ما بين (1931-1976) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية 1989، ص48.

[2] ينظر: زهور ونيسي: بعض من تجربة- الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية- عبد الحميد بن هدوقة، ص148.

والإصلاح الاجتماعي نذكر منها: مقال باية خليفة بعنوان "قيمة المرأة في المجتمع» [1].

تناولت مواضيع عن التعليم، والظروف القاهرة التي يعيشها المجتمع الجزائري في تلك الفترة.

ومقال آخر بعنوان "إلى الشباب" لـ"زهور ونيسي" تدعو فيه إلى ضرورة الاهتمام بتعليم المرأة وإعدادها للمشاركة الإيجابية في حركة التنمية، وذلك من خلال المساواة والحرية.

ولعل ما أسهم في تطور الكتابة النسوية في هذه الفترة هو متابعة الكاتبات «لما ينشر في الصحف، إما من باب التنويه والشكر أو من باب المشاركة في إثراء الموضوعات المطروحة، فـ"لويزة قلال" ترد في مقال لها بعنوان " حول المرأة الجزائرية والتمدن" كما تنوه "فريدة عباس" في مقالها "شكر وأمل" بما أثارته "زهور ونيسي" في مقالها "إلى الشباب"»[2]. هذا عن بدايات الكتابة النسائية وتأثر قلمها والحركة الأدبية بالصحافة المكتوبة.

2- مرحلة الصورة القصصية:

مرت الكتابة السردية بمرحلة الكتابة في المجال القصصي والتي «تمثلها المحاولات القصصية التي يمكن عدها بداية حقيقية للقصة النسائية، تبتدئ بالصورة القصصية المعنونة بـ "جنابة أب" لـ: "زهور ونيسي" وقد نشرت في ركن تحت عنوان "من صميم الواقع" تتناول موضوع تخلي زوج سكير عن مسؤوليته تجاه أبنائه وزوجته ويتزوج بامرأة

---

[1] ينظر: باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص12 وص13.

[2] المرجع نفسه، ص13.

أكثر شبابا وجمالا. كما نشرت عملا آخر تحت عنوان "الأمنية" وهو موضوع يتناول الفقر والحرمان، أما صورتها القصصية "من الملوم؟" فتعالج فيها آثار التخلي عن القيم والأخلاق بسبب اللغة الأجنبية والقيم الداخلية»[1].

لكن في هذا الشكل من أشكال القص، أي الصورة القصصية، نلاحظ ضعف القصة وتذبذب موضوعها في صورة تتوفر على بناء فني متكامل، فقط تكتفي بتقديم موضوعات تتكلم عن طفولة مجروحة، وذاكرة متألمة بأسلوب غير مكتمل.

وعليه يتسنى لنا القول بأن بدايات الحركة الأدبية النسوية الجزائرية قد بدأت بمقالات صغيرة، وقصص غير ناضجة ساذجة من حيث البنية والمضمون، ومن خلال الشكل، وقد مرت القصة القصيرة بمراحل عدة إلى أن وصلت الرواية لجنس أدبي ناضج المتعارف عليه الآن.

3- مرحلة القصة:

بدأت هذه المرحلة بمحاولات قصصية ساذجة ويرى « أغلب الباحثين أنها بدأت مع أول مجموعة قصصية للكاتبة الجزائرية "زهور ونيسي" بعنوان "الرصيف النائم" في بداية الستينات، وهي تتناول موضوع الثورة وتركز على دور المرأة فيها، كما تناولت الكاتبة في قصة لها بعنوان "الثوب الأبيض" قضية التقاليد ووضع المرأة حين تحرم من التعليم، وتجبر على الزواج المبكر من شخص لا تعرفه ولا يتناسب معها ..

كما تمثل القصة عند "زليخة السعودي" مرحلة متطورة في القصة العربية الحديثة في الجزائر، بدأت الأديبة الكاتبة القصصية في مرحلة الثورة التحريرية، إلا أن قصصها لم تعرف النشر إلا مع بداية الستينات، حيث بلغ عدد قصصها ثماني عشرة قصة في فترة

[1] ينظر: باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص14 وص15.

وجيزة لم تتعد العشر سنوات، تنوعت قصصها في الموضوع والصيغة والمنظور، وقد جمعها الأستاذ "شريبط أحمد شريبط" الأعمال الكاملة للأديبة ضمن كتابه المعنون بـ: "الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي (1943 – 1972)»[1].

أول قصة للأديبة "عازف الناي" جسدت فيها الثورة التحريرية بصدق وانفعال، وكتبت أيضا قصة "ابتسامة العمر" وكانت أقرب إلى السيرة الذاتية هي صراع بين المرأة والرجل، ومحاولة إثبات الذات، وفي قصتها "من البطل؟"، وزعت الأديبة دور البطولة بين الرجل والمرأة الجزائرية، في محاولة بائسة للعثور عن دائها في مجتمع، يأبى الاعتراف بها كند لا كتابع.

لقد «استقرت الكتابة الأدبية لدى الكاتبة "جميلة زنير" على الإبداع القصصي بعدما 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)[2]، لأنها تمتاز بالقصر والبوح بسهولة، ومعالجة مشاكل الأنا الكاتبة بطريقة أيسر.

هكذا اتجهت جميلة زنير إلى كتابة القصص لتسهم في تحديد ملامح السرد النسوي في مرحلة السبعينيات، واستطاعت الخروج بالقصة من المواضيع الثورية إلى معالجة المشاكل الاجتماعية، وفي قصتها "لن يطلع القمر"، تصور حالة المغترب الجزائري في ديار الغربة، وتصور جرح ووجع فتاة تنتظر رجوع ابن عمها للزواج بها، فإذا به يعود بصدمة تكسر قلبها، لأنه اختار فرنسية ليكمل معها حياته.

---

[1] شريط أحمد: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي في 1943–1972، ط1، وزارة الاتصال والثقافة، ص131.

[2] عبد الحميد ختالة: السرد النسوي في الجزائر، قراءة في أدب السعودي، مجلة المدعي، المركز الجامعي خنشلة، ع1، جوان 2008، ص 139.

4- مرحلة الرواية:

تعد هذه المرحلة بداية ميلاد الرواية الحديثة «والتي كانت في التسعينيات من القرن العشرين، حيث اتجهت المرأة الجزائرية الكاتبة إلى جنس الرواية وأبدعت فيها متحررة من قيود الشعر وحدود القصة القصيرة، وهذا ما عبرت عنه فضيلة الفاروق وهي تكشف عن سر تحولها من القصة إلى الرواية حيث أنها تعتبر بأن القصة لم تعد تستوعب ألمها، وأنه أصبح يلزم منها دفاتر ودفاتر لتملأها بما يؤلمها»[1]؛ لأن الرواية أعمق، وتعبر عن وجعها أكثر، لأن الرواية أصبحت الصدر الرحب والمتسع العميق لآهات المرأة الجزائرية «التي لن تقبل بقيود بعد قيود المجتمع الطاغي والمستعمر الباغي، والإرهاب المغتصب، وفي السياق نفسه تكشف ياسمينة صالح عن سبب تحولها إلى الرواية وهو أن في الرواية نفس أطول يثير بداخلها تلك الحالة اللذيذة من التعب ومن اللهاث ومن الكلام...»[2]، وكأنها تدغدغ مشاعرها للإفصاح عن ما يخالجها.

أما فترة زمن المحنة كانت السبب الذي أدى إلى انفجار الأقلام النسوية في الجزائر وفترة التسعينيات، كيف للمرأة الجزائرية المبدعة أن تعزف أوتار الوطن شعرا وإيقاعا، وهي متألمة لهول الفاجعة؟ لذلك كانت الرواية وحدها الأقدر على التعبير عن آهاتها، وبكائها لوطن قتله أبناؤه.

وخلاصة المدخل، نرصد بعض ما استنتجناه في حصيلة هذه الدراسة، ومن أهم هذه النتائج:

- الأدب النسوي أدب مكافح، فالمرأة عرفت كيف تحول الصعاب والحجارة التي صادفتها إلى سلم تحقق به النجاح. لتثبت كفاءتها وفعاليتها في الإنتاج الأدبي والإبداعي.

---

(1) سعيدة بن بوزة: صورة المرأة في الرواية النسائية الجزائرية، مجلة المعنى، ع1، جوان 2008، ص246.

(2) المرجع نفسه، ن ص.

– يعدّ الأدب النسوي مظهرا من مظاهر الحداثة، يسعى إلى تحرير المرأة من قيود المجتمع، والرجل ورفض الاستعمار ذاتها.

– الكتابة النسوية أثارت كثيرا من الجدل بين مؤيديه ومعارضيه وخاصة معارضيه، ودعاة تصنيف الأدب ونسويته (جعل الأدب نسوي)

– أدب نضالي وكاتباته صاحبات قضية.

– من مميزات لغة الأدب النسوي، أن لغته جريئة، حداثية عفوية.

– اعتماده على تزاوج الأجناس الأدبية، وميلاد جنس أدبي جمالي (الشعري السردي).

نستنتج مما سبق أن المتتبع للرواية العربية الجزائرية في سيرورتها التاريخية يقف عند حداثة نشأتها مقارنة بنظيرتها المغاربية، وأنّ الإبداع الروائي الجزائري وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الاستقلال.

كما أن زمن المحنة، كان سببا في ميلاد رواية ناضجة تصف في مصاف الروايات العالمية، وتجد لها مكانا بين الرواية الغربية والعربية.

الفصل الأول:

ماهية التجريب السردي وأدب الملائكة

بين هاجس الإبداع والحرية

أولا: التجريب السردي

1- مفهوم التجريب

2- مفهوم التجريب في الرواية .

3- خصائص التجريب في الرواية.

4- أهم رواد الرواية الجزائرية

ثانيا: الأدب النسوي

1- الأدب النسوي وإشكالية المصطلح

2- الكتابة النسوية والأقنعة الذكورية.

3- لغة وخصائص الأدب النسوي

ثالثا: الشعري السردي

1- مفهوم الإيقاع

2- مفهوم الشعري السردي وخصائصه.

رابعا: الرواية والتراث بين جدلية الإبداع والتفاؤل

1- الأشكال السردية التراثية

2- نشأة الرمزية

3- مميزات الخرافة ووظيفة الأسطورة والمقامة.

4- تعريف الملحمة وأسباب اعتماد الملحمة والأسطورة في الأعمال السردية

5- مفهوم الرحلة (لغة واصطلاحا).

6- المصطلح الصوفي.

الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية شكلت ظاهرة أدبية دالة، أغرت الكثير من النقاد وفتنت أقلامهم، لامتلاكها رصيدا معرفيا مع إقبال كتابها على التجريب بعد الاحتكاك بالسرد الروائي الغربي والعربي، وأيضا تأثر الروائيين الجزائريين بالواقع الفكري والإيديولوجي من خلال توظيف وعيهم وتجاربهم لإغناء الساحة الأدبية لأن المرحلة التأسيسية للرواية الجزائرية تميزت في بداياتها بانخراط كتَّابها في المنهج الواقعي، غير أن هذا المنهج انعكس في النصوص الروائية فيما بعد حيث سبحت في تيارات عده "سياسية، اقتصادية، اجتماعية" وجعلت السرد الجزائري يستمد هويته الدالة من أفق الراهن.

ترى ما هو التجريب في الرواية؟

أولا: التجريب السردي:

1- مفهوم التجريب:

أ- **لغة:** كلمة تجريب مشتقة من الفعل (جرب)، لقد وردت هذه الكلمة في العديد من المفاهيم العربية بالدلالة ذاتها، فجاءت تحت معنيين: المعرفة والاختبار، والمحاولة والثورة.

ففي معجم لسان العرب لابن منظور(ت 711هـ 1268م) ورد قوله: «جرب الرجل تجربة اختبره ... ورجل مجرب قد بلي ما عنده، ومجرب قد عرف الأمور وجربها ... المجرب: الذي قد جرب في الأمور وعرف ما عنده .. ودراهم مجربة: موزونة»[1].

وبعد تتبعي دلالة الكلمة تبين احتفاظها بالدلالة ذاتها وهي الاختيار والمعرفة والاطلاع والفضول والاستكشاف.

[1] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، مج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص261.

ب- اصطلاحا: إن المتتبع لمصطلح التجريب يجده من الكلمة اللاتينية (Experimenter) والتي تعني المحاولة و «قد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين، وجاء ذيوعه مرتبطا بالمسرح وأطلق على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل أنطوان، ..، وقد قدم أفكارا ونقدوها على المسرح بتصميم خاص على الديكور، وبتجهيز ممثل ذي سمات خاصة ... يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية (للتعبير بالجسد)[1].

نجد في اختلاف المنظرين لمفهوم التجريب مدى عمق هذا المفهوم.

«وقد أورد مدحت أبو بكر أربعة عشر تعريفا للتجريب ونذكر أهمها:

1. التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة، 2. التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير، 3. التجريب مزج الحاضر والماضي، 4. التجريب إبداع جديد، 5. التجريب تجاوز للركود، 6. التجريب ثورة »[2]

أكد الكاتب أن التجريب هو إحداث خلخلة في النص الأدبي وتمرد وثورة على السائد.

2- مفهوم التجريب في الرواية (التجريب السردي)

المطلع على الحركة في الأدب بأنواعها المختلفة (شعرا ونثرا) منذ بداية العصر الحديث نجد أن كل محاولة تجريبية كان لها معاييرها الجمالية المناسبة لروح العصر.

وارتبط التجريب بمجالات عدة أدبية وفنية منها الشعر المسرح، القصة والرواية سيدة الآداب.

---

[1] شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة من 1960 – 2000، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط 2010، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص14.

«بدأ التجريب في الرواية الجزائرية منذ عهد الستينات وما بعدها، فقد تجاوزت شكلها التقليدي المعروف، واكتسبت ثوبا جديدا مغايرا لثوب الرواية التقليدية، وذلك من خلال التغيير الذي مس مضامينها وأشكالها، وخصائصها الفنية التي تعتبر مسلمات لا يجرؤ الكاتب التقليدي على خرقها، ولكي تتماشى الرواية الجديدة مع متطلبات الواقع والعصر عمل كتابها على كسر حدود الرواية التقليدية، وذلك بالثورة على بعض تقنياتها وخصائصها الفنية من حيث الشكل والمضمون، فالتجريب كما سبق وأشرنا هو التجاوز »[1]، وهو ما أكده سعيد يقطين في قوله: « أن محاولة التجاوز وإن كان هذا التجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة، وطرائق جديدة في الكتابة الروائية هو ما يميز التجربة الجديدة ... »[2]، وبعض الآخر يحدد مصطلح التجريب بمصطلح يقترب من التجاوز، وهو الخرق فيقول محمد أمنصور «سيطفو فوق السطح كمصطلح "التجريب" بما هو تسمية تخلع على جوانب (الخرق) في مستوى التحقق النصي لهذه المغامرة»[3]. وهناك من يرى بأن التجريب هو: «قدرة انعكاس الوعي على ذاته، والمنطلق على قواعده، والواقع على تصوره واللغة على منظوماتها النحوية والتركيبية والدلالية»[4]؛ أي التمرد على اللغة بكل مستوياتها (نحوي، صرفي، دلالي، تركيبي).

لهذا فمصطلح التجريب يتحرك ويسبح في فضاء التغيير الإبداعي، فيعمد إلى استراتيجيات نصية تشمل على المتغير، فيخترق القوانين ويثور عليها ويحدد المعايير الجمالية الثابتة، لتستبدلها بجمالية مثيرة للأسئلة، فالرواية كغيرها من الألوان الأدبية

---

[1] ينظر: سعيد يقطين: القراء والتجربة خول التجريب في الخطاب الروائي الجديد، ط1، المغرب، 1985م، ص287.

[2] سعيد يقطين: القراء والتجربة خول التجريب في الخطاب الروائي الجديد، ط1، المغرب، 1985م، ص287.

[3] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص60.

[4] أيمن تعليب: منطلق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر، تركيا، (د، ط)، 2010، ص123.

أصبحت تبحث لنفسها عن حلةٍ وثوب جديد في هذا المجال باحثة عن بون جديد سمي بالرواية الجديدة، وهو ما أشار إليه "عبد المالك مرتاض" «تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول وترفض القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذ لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية متآلفا، اغتدى مقبولا في تمثيل الروائيين الجدد»[1].

حيث تجاوز "عبد المالك مرتاض" الأحداث وبناءها بناء داخليا خاصا كما يقول شاتمان «لم تعد المسألة حسم الأحداث على نحو سعيد أو تعيس هي المبغي لغاية، وقد أصبح البحث في الحبكة الحداثية ذات الأحداث المفككة العرضية منصبا على هذا الرأي، يربط ويجمع لكي يكفل وحدة متخيلة للنص»[2]. كما يقف حميد لحميداني وهو يعلق على رواية "أحمد المديني" "زمن بين الولادة والحلم" فيقول «أنها تعبر عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البرجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا... »[3]. هي رغبة صريحة لجيل مثقل بأدب مهترئ يطمح لخلق عالم أدبي خاص ثائر بتقنيات جديدة. وفي هذا دعوى صريحة لهجر القيم (التقليدية التي تبعث الألم والبحث عن ملجأ مغاير، وقيم بديلة للعالم المأساوي، وثورة في مجال الإبداع بشقيه (نثر، شعر) وهي رغبة في بث روح جديدة في الأدب العربي.

لقد طرأت تغييرات عدة في الرواية، وهذا من منطلق التصورات التجريبية الجديدة «وهذه التصورات التجريبية الجديدة تنقل مفهوم اللاوعي اللازماني للذات والتاريخ واللغة

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، (د، ط)، 1998، ص58.

[2] شعبان عبد الحكيم: التجريب في فن القصة القصيرة، ص13.

[3] حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص149.

والذاكرة والهوية ليكون هو زمانية الوعي اليومي المادي، نفسه بما يبعد فكرة الحضور الزمني عن حضورها الكلي المتسق، ويخلخل ذاكرة المكان عن تماسكها التطابقي المنسجم فيصير الزمان تزامن اللازمن، ويصير المكان تماكن اللامكان لا على سبيل الفوضى السائلة العائمة ولكن على سبيل التعدد والتنامي والتشعيب والتداخل والترامي»[1].

فمن التغييرات التي طرأت على البنية الفنية في الرواية، وهذا من حيث الشخصية أولا «لم يعد للشخصية وجودها المهيمن على الأحداث، كما كان معتادا في الرواية الواقعية، ولم يحفل الكاتب بوصف سماتها الظاهرة أو نموها النفسي بقدر ما هي قضية سردية، تخدم العمل الفني، حتى غدت كائنا من ورق على حد تعبير بارت وقد يشار إليها بحرفها الأول، أو بضمير الغائب أو رواية الأحداث بضمير المتكلم أو الراوي (البطل)»[2]. وأيضا هناك تغيرات من حيث المكان والزمان «فالمكان عنصر حكائي مثل غيره من مكونات السرد لأنه لا يوجد إلا من خلال اللغة، وقد يستحوذ على الرواية ويصبح البطل مثل رواية النهايات لعبد الرحمن منيف»[3]. فأعمال " عبد الرحمن منيف" سيطر عليها السرد، وأحيانا نجد المكان ضعيف جدا، وأحيانا أخرى نجده هو البطل مثل رواية " أرض السواد".

فكان التجريب في الرواية العربية هجرا للبنية السردية التقليدية المتعارف عليها، من موت المؤلف إلى ميلاد القارئ، إلى تهميش الزمن وأحيانا المكان، كما نجد أيضا كتابًا اعتمدوا على قتل الراوي البطل وذلك بتشعب العقد في العمل وميلاد أكثر من راوٍ بطل والاعتماد على ضمير المتكلم ضمن تيار اللاوعي (المونولوج).

---

[1] أيمن تعليب: منطلق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، ص54-55.

[2] ينظر: شعبان عبد الحكيم: التجريب في فن القصة القصيرة، ص26.

[3] شعبان عبد الحكيم: التجريب في فن القصة القصيرة، ص26-27.

3- خصائص التجريب في الرواية:

من أهم خصائص التجريب في الرواية التحرر من قيود الكلاسيكية، وقد استفاد الكتاب والروائيون من التيارات الفكرية والأدبية العالمية، وظهر هذا جليا في إبداعاتهم، وتلون قلمهم بأفكار هذه التيارات الأدبية باستخدام التقنيات السينمائية ومنها أيضا استخدام تقنية الكولاج والقص واللصق، وقد بنى كثير من الكُتّاب رواياتهم على هذه التقنيات بعرض قصاصات وأخبار، وعناوين وجرائد، ومقالات، وأخبار متنوعة من الصحف والمجلات، لتقديم الأحداث تقديما موضوعيا ومن خلال الواقع، رغبة الروائي في إكساب عمله صدق التجربة الأدبية «تداخل الشعر بالسرد الروائي فيما يعرف بالرواية الشعر، ونجد هذه التقنية في روايات تيار الوعي كأعمال "إدوارد الخراط" "رامة والتنين" والزمن الآخر وفي روايات أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، حيث جاءت اللغة معبرة عن ذبذبات النفس وتموجاتها الداخلية»[1]، وأصبح الشعري السردي يلون كثيرا من الأقلام المبدعة، فالتجريب في الأدب عامة، وخاصة في الرواية جاء لضرورة فنية اقتضتها ظروف الواقع وهذا من أجل مواكبة روح العصر، وأيضا هي رغبة لجيل من الشباب أراد الثورة على السائد ونزع معطف الآباء بعد الاطلاع على الآداب العالمية التي تنمو وتتطور حسب العصر، لأنه ليس من المعقول أن جيل الناقة يكتب مثل جيل الطائرة والعكس صحيح، فالتجريب هو انعكاس لصراع الأجيال، وكل جيل حمل في قلمه بذرة فناء.

4-أهم رواد الرواية الجزائرية الحديثة ورواياتهم:

الساحة الأدبية الجزائرية غنية بأقلامها الذكورية والنسوية نجد من بينهم:

- الدكتور عبد المالك مرتاض وفي رواياته: نار ونور، دماء ودموع، الخنازير.

[1] ينظر: شعبان عبد الحكيم: التجريب في فن القصة القصيرة، ص28.

– الطاهر وطار وفي رواياته: اللاز، الزلزال، الحوات والقصر، عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، تجربة في العشق، ورواية الشمعة والدهاليز.

– علاوة بوجادي في روايته: قبل الزلزال.

– مرزاق بقطاش وفي روايته: طيور في الظهيرة.

– عبد الحميد بن هدوقة في رواياته: ريح الجنوب، نهاية الأمس، بان الصبح.

– واسيني الأعرج في رواياته: جغرافية الأجساد المحروقة الليلة السابعة بعد الألف، سيدة المقام، ذاكرة الماء، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ورواية مصرع أحلام مريم الوديعة، ضمير الغائب.

– علاوة وهبي في رواياته: باب الريح [1]. نجد أنها روايات ناضجة تعتمد على مقومات الرواية الحديثة .

وروائيين آخرين هم:

– محمد ساري في رواياته: على جبال الظهرة، رواية البطاقة السحرية، والورم.

– إبراهيم سعدي في رواياته: بوح الرجل القادم من الظلام، بحثا عن آمال الغبريني، الأعظم.

– أحلام مستغانمي وأهم رواياتها: ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، ورواية عابر سرير.

– لحبيب السايح في رواياته: زمن النمرود، و ورواية حكاية رجل ونجمة.

---

[1] ينظر: واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص111.

– بشير مفتي في رواياته: أرخبيل الذباب سنة 2002، بخور السراب، أشجار القيامة، ورواية الخرائط لشهوة الليل ودمية النار. [1]

هذا الجيل حمل على عاتقه النهوض بالرواية الجزائرية حتى تنافس الرواية العالمية ومن بينهم "أحلام مستغانمي" التي حلقت في فضاء العالمية.

أما ما عِيب على الرواية الحديثة عدم خضوعها للتسلسل المنطقي، و الشخصية لم يعد وجودها متملكا ومهيمنا على الأحداث كما اعتدنا ذلك في الرواية التقليدية.

– الزمان أيضا لم يعد نمطيا، ولم يعد وعاءً للأحداث حيث أصبح تقنية سردية «أفاد الكتاب من تكنيك تيار الوعي، حيث تتداخل الأزمنة، وينساب الماضي في الحاضر في المستقبل في سيولة، بعيدا عن المنطقية والصرامة، التي عهدناها في الرواية التقليدية»[2]. فأصبحت الرواية تستعمل تقنيات سينمائية (الكولاج)* القص واللصق.

– توظيف الحوار الداخلي وتفاعل الذات مع الزمن «الشق الزمني المتقاطع، حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر للماضي والصاعد من الحاضر للمستقبل، حيث يخيّل إلينا أن حركة الزمن متتابعة واعتماد الروائي على علامات نصيّة للفصل بين الأحداث»[3].

– من صور التجريب في الرواية الجزائرية نجد الارتباط الوثيق بكل ما هو حداثي رغبة في تحقيق المغايرة واختيار الطريق الشاذ، لكن هذه الطريق كانت مغيبة، اعتمدت

---

(1) http://www.startimes.com

(2) شعبان عبد الحكيم: تطور التقنيات السردية في الرواية العربية المعاصرة، التيسير للنشر، ط1، 2007، ص21، 22.

* الكولاج: هو تكتيك يقوم على تجميع أشكال مختلفة لتكوين عمل فني جديد (coller).

(3) ينظر: حسين خمري: الفضاء المتخيل، مقاربات في الرواية منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص45.

فقط الرواية الجزائرية على طرق باب التراث، والاستلهام من التاريخ والخوض في المحرمات السياسية.

ثانيا: الأدب النسوي

قبل ولوج عالم الأدب النسوي وجب علينا في البداية أن نقف عند أزمة المصطلح لتحديد ماهيته قبل الخوض في إشكالية قبوله ورفضه، لأن إشكالية المصطلح لا تزال أمواجها تضرب هذا الجنس الأدبي في الملتقيات واللقاءات بغية إزالة غموضه وإبهامه لأن هذا الأدب هناك من قام بتأسيسه وجعل النص الإبداعي مرتبطا بطرح فكرة المساواة بين الرجل والمرأة، وهناك من يرى أن هذا النص الأدبي هو أدب يدل على دونية الكاتبة وتقزيم دورها في الساحة الأدبية انطلاقا من أن هذا الأدب هو أدب شكلي يعتمد على الصوت والإيقاع من أجل التأثير الرنيني دون عمق الفكرة ودقة الموضوع.

من هنا نطرح الإشكالية التالية:

ما هو الأدب الملائكي؟

ولمَ يصعب على نقاد الساحة الأدبية تقليم أظافره الممتدة والضارية في الأدب العربي؟

1- الأدب النسوي: في إشكالية المصطلح؟

أ- بين القبول والرفض:

تعددت تعريفات الأدب النسوي، نجد من بينها «أدب المرأة، الأدب النسائي، الأدب النسوي، أدب الأنوثة، أدب الحريم، الأدب الجنوسي، النقد النسائي، النقد النسوي، النقد القضيبي، النقد الخنثوي، النقد البيولوجي، النقد الأنثوي، النصوص الذكرية، النصوص الأنثوية، التحليل النقدي النسائي، المركزية الأنثوية، التمركز القضيبي، ...، هذه – وغيرها– مصطلحات إشكالية تروج في سوق النساء الكاتبات، وقد أفرزها صراع التذكير والتأنيث»[1].

لكن معظم الروائيات العربيات رفضن هذه المصطلحات فهذه غادة السمان «تعلن رفضها القاطع لثنائية (الأدب النسائي والأدب الرجالي) إحقاقا ل "الفكر الذي لا أعضاء ذكورة أو أنوثة له !" وفي صفحات كثيرة من الكتاب ذاته تشبه سؤالا لناس عن (الأدب النسائي) بالسؤال البيولوجي الوجودي الذي لازال يتملك العقلية العربية، وهو من بقايا (الوأد) في الذاكرة الاجتماعية العربية»[2]. معتمدة غادة السمان على تقييم العمل الأدبي في نوعيته جيد أم سيء لذا "تسخر من" الأدب النسائي كما تسخر من هذا السؤال الذكوري، وتدعو إلى تصنيف جديد على أساس الأدب واللاأدب، الأديب وغير الأديب.

«حينما يولد العمل الأدبي لا نسأل: ولد أم بنت، وإنما نسأل: مبدع أم غير مبدع»[3].

---

[1] وزارة الثقافة: "وحلمهن القلم"، مقالات ونصوص شعرية، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الثاني للشعر النسوي، ط1، 2010، ص58.

[2] المرجع نفسه، صفحة 58.

[3] المرجع نفسه، صفحة 58.

وإلى هذا الرأي تذهب أحلام مستغانمي فتقول: «أنا لا أؤمن بهذا التصنيف إطلاقا، وأتبرأ منه تماما، فالأديب بما يكتب وما يقدم للقارئ سواء كان رجلا أو امرأة. فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل، هل أعد كاتبة رجالية؟ في حين يعد يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبين نسويين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة؟ هذه التصنيفات لا تضيف شيئا للأديب ولا تزيده وزنا أو قيمة لأن قيمته بما يكتب وما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط»[1]. "أحلام مستغانمي" ترى أن الأدب الجيد هو الأدب الذي يفرض نفسه لجودته لا لجنسه، أما «هذه الفكرة الراسخة عميقا عن النقص الأنثوي ضارة إلى أبعد حد بوجود النساء وفي أساسها فرضية أن "المؤنث" هو النقيض لكل حرفيّ ومنتج. وهكذا تصبح الذكورة شرطا أساسيا لأي نشاط ذي مغزى»[2] لأن هذه النظرة نرجسية ودكتاتورية للحكم على القلم المبدع.

وأما "عبد الله الغذامي" فتساءل «هل كتابة المرأة إفصاح عن "الأنوثة" ... أم أنها هروب من "الأنوثة"، وتسلم عن صفة الأنثى في المرأة وترفع عن الجسد المؤنث، وبالتالي فالكتابة مفارقة للأنوثة وليست تعبيرا عنها...»[3].

وقد ظهرت مصطلحات أخرى دالة على الكتابة النسوية، فمثلا "نوال السعداوي" «تعتبر المرأة القضية –غالبا ما يستخدم على وجه التقريب لوصف امرأة تغلبت الذكورة على سمات طبعها– من مثل المرأة التسلطية»[4].

---

(1) وزارة الثقافة: "وحلمهن القلم"، مقالات ونصوص شعرية ، صفحة 59.

(2) بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية، ط1، 1999، دار الآداب للنشر والتوزيع، ص74.

(3) عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 2006، ص 158.

(4) يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، طبعة خاصة، 2008، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، ص173.

"نوال السعداوي" مثلت الكاتبة التي تدعو إلى التحرر من خلال كتاباتها المعبرة عن صرخة عميقة، التي تدعو إلى ضرورة تحرير المرأة العربية من ثقل أغلال وضغطت في أقلام المرأة المبدعة وجعلتها حبيسة خارطة الممنوع، وحاملة مشعل الحرية ضد الثالوث المحرم والتخلف، والمعروف عن "نوال السعداوي" أنها معادية لكل ما هو أنثوي «امرأة ذكرة ومتذكرة، متشبهة بالذكور، قال بعضهم: إياكم وكلّ ذكرة مذكرة شوهاء فوهاء تبطل الحق بالبكاء، لا تأكل من قلة ولا تعتذر من علة، إن أقبلت أعصفت، وإن أدبرت أغبرت»[1]. وهو تعبير خاص يطلق على امرأة معينة تغلب صفات الذكورة عندها الأنوثة أي امرأة مترجلة وكأن قبول التصنيف يجعل الكاتبة راضخة لفعل الوأد الثقافي، لذلك نجد اتحاد كاتبات جزائريات أعلنّ نصرتهنّ للموقف السماني[*]. لأنّ القبول يجعل الرجل القبعة والأنثى الحذاء وهذا ما جعل «زينب الأعوج، ربيعة جلطي، إلهام بورابة، حياة غمري، نصيرة بن ساسي»[2] يرفضن التصنيف، لأن مصطلح الأدب النسائي هو تأكيد لجنوسة الأدب، وكأن المرأة تكتب لجسدها، لأن الأدب النسوي يوحي بأنه أدب يتناول قضايا المرأة على نحو "أدب الطفل" مثلا، والأدب النسوي في الأصل تناول قضايا شائكة دعت إلى خلخلة الفكر الذكوري من خلال خطاب أنثوي حداثي.

وذهب "عبد العاطي كيوان" إلى وصف أدب المرأة بأدب العهر والمجون يقول «الأدب المكشوف الصريح أو أدب الفراش إنه باختصار أدب الذات»[3]، حيث ربط الأدب الذي تكتبه المرأة بأدب الفراش وأدب الشبق والرغبة، يقول أيضا «امرأة تتقمص

---

[1] يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص173.

[*] نسبة لغادة السمان "أي رفض التصنيف"

[2] يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص23.

[3] مقال الأدب النسوي بين المركز والهامش، في أدب الهامش، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، 2012، ص63.

دور العاهرة أو عاهرة تتقمص دور الكاتبة»[1] ساوى "عبد العاطي كيوان" بين الأدب النسوي والمرأة التي تمتهن البغاء، لأن المواضيع التي تطرقت لها المرأة في كتاباتها حسب رأيه هي كتابات سقطت في هوة الجسد والجنس والحب، متناسيا أن القلم الأنثوي كتب عن مواضيع لم يخض فيها الرجال أو الأقلام الذكورية لتشعبها، كما حملت المرأة أعباء أسرتها وبيتها، كذلك حملت هموم وطنها وقضاياه الشائكة، ضف إلى ذلك تمرغ القلم الذكوري في وحل حبر أسهب في الكتابة عن الجنس والجسد بإباحية مبتذلة، هذا الرأي يدعو لتهميش النصوص الأدبية بإكسابها صفة العهر.

أما الناقد "حسام الخطيب" فيرى أن أساس التصنيف هو العمل لا جنس الكاتب. يقول «تثير المصطلحات الدارجة مثل الأدب النسائي وأدب المرأة كثيرا من التساؤلات حول مضمونها وفي الأغلب تتجه الأذهان عند سماع مثل هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الذي تكتبه المرأة»[2] لأنه تصنيف بيولوجي.

– وبنبرة تهكمية واستفهامية، ترفض الكاتبة سعيدة بن زيادة التصنيف «مشروعية مصطلح "الأدب النسوي" إلى الأدب والمرأة على السواء، متسائلة: هل هناك حب نسوي وحب رجالي؟، كيان نسوي وكيان رجالي؟. وهو استفهام يعيد سؤال غادة السمان: هل هناك "زراعة نسائية" حتى نقول هناك "أدب نسائي"؟»[3].

هو رفض صارخ لمصطلح يحمل ألغام تهميش واستهزاء لهذا الجنس الأدبي، وفي الشق الثاني نجد كاتبات عربيات تصالحن مع المصطلح وافتخرن به لأنه يدعو إلى تمييز كتاباتهن عن الآخر فهذه الكاتبة "بثينة شعبان" لا تتعارض مع المصطلح حين

---

[1] ينظر: عبد العاطي كيوان: الجسد بين الفن والإسفاف، مركز الحضارة العربية، القارة، د، ت، ص17.

[2] بتصرف: لعريط مسعودة: إشكالات الأدب النسائي، الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، د، ت، الجزائر 2004، ص19.

[3] يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص23، 24.

استحدثت مقياس علمي جديد «"الأدب النسائي" وقامت بتدريسه بجامعة دمشق»[1]، وفضيلة الفاروق [2] أيضا أعلنت أن المصطلح لا يشكل عائقا في عملية إبداعها، بل هي تفتخر بمصطلح "الأدب النسائي" لأنها متصالحة مع كيانها الأنثوي، ولا تعترف بأن أدب الرجل هو أدب المركز «هو الأدب الذي يحظى ب "الرعاية السامية" فتقام له المهرجانات والأماسي ويدرج في المناهج التربوية، وإجمالا هو الأدب الرسمي المتداول»[3] وأن أدب المرأة هو أدب الهامش « marginated littérature » وهي تعني التجاهل والعزل، هو أدب نشأ في العتمة، بعيدا عن الأضواء»[4] حيث ترى أن الأدب يصنف حسب قوته الإبداعية، والقضايا المتناولة التي تلامس واقع المجتمع وتجليات العيش في الزمن المتغير ومناخات التغير المختلفة، كما ترى الكاتبة فضيلة الفاروق أن الأدب النسوي وهو أدب نابع من ذات مرتبطة بواقع وهوية غير متشظية متسلح بأدوات نقدية وأدبية وإبداعية.

– أما الكاتبة "زهور كرام" ترى أن «الاشتغال على مفهوم النسوية هو اشتغال على تركيبة النص ومعماريته، وعلى مبدأ المغايرة التي تنتجها بعض النصوص حين تقترح دلالات جديدة لمفاهيم متداولة، ومن هنا لا يمكن النظر إلى مفهوم الكتابة النسائية لأن ليست كل النصوص مؤهلة لكي تقترح من خلال بناء وهندسة مغايرة تداولا جديدا للمفاهيم»[5] إذن تؤكد الكاتبة المغربية خصوصية الأدب النسوي وتميزه عن غيره، لأنه ظاهرة أدبية حديثة، نمت في حضن الحداثة، شكل هوية لأدب تكتبه المرأة، له شكل

---

[1] يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص24.

[2] مقابلة مع فضيلة الفاروق: مجلة كل الأسرة، ع 657، 17 مايو أيار 2006.

[3] في أدب الهامش، سلسلة ندوات المخبر (2)، ص34.

[4] المرجع نفسه، ص34.

[5] زهور كرام: الكتابة النسائية، مقاربة في المصطلح، مجلة (عمان)، ع76، تشرين الأول 2001، ص 82.

وطعم مختلف عما يكتبه الرجال، يدعو إلى دراسة تاريخ المرأة وإلى تأكيد حقها في الاختلاف. مبرزا صوتها وخصوصيتها.

– انتصر "حسام الخطيب" للمرأة «هناك أدباء كثيرون ولاسيما من بين كتاب القصص السيكولوجية والغرامية، أولو القضايا الخاصة بالمرأة اهتماما مركزيا»[1]، حيث إن من حكم على الأدب الذي تكتبه بأنه أدب يختص بمواضيع محددة وجعل حدودا لأدبها، نجد الكاتب حسام الخطيب فند ذلك من خلال تأكيده أن الأدب الرجالي خاض في قضايا مشابهة وجعل الأدب مرتبط بالإبداع. وهناك من رأى أن التصنيف خسارة كثيرة للأدب مثل سهام بيومي «عزلة كتابة المرأة في نوعية معينة يعد شبيها بعزل المرأة في نوعية خاصة من المشاكل»[2]، والملاحظ أن التصنيف والخوف من التهميش هو ما يتحكم في تصريح المبدعات.

2– الكتابة النسوية والأقنعة الذكورية:

اعتبرت المرأة الكاتبة الرواية بطاقة تعريف أنثوية اعتمدتها لحماية وجودها الأنثوي، من تسلط الفحولة (الذكورة)، فعانت الكاتبات كثيرا لإثبات وجودهن، لأن نظرة المجتمع للمرأة لا تزال تقليدية. أكدت المبدعات في أكثر من حوار أن المجتمع اعتبرهن مخلوقات ضعيفة عاجزة فاقدة للأهلية، وهذا بحكم سيطرة المعتقدات والقيم والثقافة التي حاولت إلغاء "تاء التأنيث" واعتمادها على تكريس سلطة الذكورة مع وضع المرأة في أبشع إطار للاستغلال من قبل الذكر على اختلاف مسمياته ومكانته السلطوية "أب، أخ، ابن، زوج...الخ"، اعتبرن هذه الثقافة مرضية لأنها تدعو إلى قمع المرأة، اتجهت المرأة إلى الكتابة لتؤكد وجودها للذين يحاولون تقزيمها.

---

[1] حسام الخطيب: الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، ع166، سنة 1975، ص80.

[2] بيومي سهام: الأدب النسائي، حجاب لعزلة المرأة، مجلة الكتابة، ع2، كانون الثاني، يناير 1994، ص 37.

فالكتابة واللغة ليستا وسيلتين للتواصل فقط إنهما "بيت الوجود"[1] على حد قول بودلير، وأيضا هي «الأداة التي يعبر الإنسان بها عن وجوده وهويته، وإعلان ذاته للآخر وللآخرين»[2]، اعتبرت الكاتبة اللغة شهادة ميلاد جديدة للمرأة حتى يعترف بها اجتماعيا وكأنها تعبير عن احتجاج أنثوي وقلق داخلي « فالقلق ليس إلا رد فعل صحي نواجه به نقصا في حياتنا، إنه أشبه بالحمى التي يقابل بها الجسم السليم طلائع المرض المهاجم»[3]، كذلك تمردت المرأة على كل الأعراف والتقاليد.

أكدت الروائيات من خلال كتاباتهن أنهن يستطعن التعبير عن ذاتهم وكسرن مقولة أن الرجل يمارس الوصاية والأبوة عليهن.

لقب أدبهن بالأدب الإستعجالي من ناحية النضج، لأنه أدب نسوي ناطق على فئتها، أكدت المبدعات أن الإبداع حالة ذاتية وليس مرتبطا بالجيل والجنس، وهو هوية شخصية، وأن الإبداع يعبر عن شخصية المبدع، مستندة في ذلك بأن هناك رواية نبدأها ونتمنى أن لا ننهيها.

الكتابة من خلف ستار: « من حسن الحظ اللغوي أن دلالة "الاسم المستعار" في العربية لا تتجاوز استبدال اسم باسم آخر، ونقله من شكل إلى شكل آخر، لأن الاستعارة لا تعدو أن تكون نقلا وتداولا على سبيل التشابه بخلاف الكلمة الأجنبية « pseudonymes » التي دخلت اللغة الفرنسية على سبيل المثال اللاتيني 1690م، بجذور إغريقية pseudés تحوم حول الزعم والإدعاء، وتطلق على كل خادع ومضلل وكاذب « menteur » »[4].

---

(1) ينظر: مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع3، 2006، ص202.

(2) المرجع نفسه، ص 202.

(3) نازك الملائكة: التجزئية في المجتمع العربي، ط1، دار الملايين، بيروت، 1974، ص11.

(4) يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص46.

ومن حسن حظ الكاتبات أن يصادف هذا إنتاج الثقافة الغربية لنظرية "موت المؤلف" بحيث من مزية هذه الثقافة التي تسمى إحلال اسم محل الاسم الأصلي كذبا وتزييفا وتحريفا وتضليلا وخداعا ولعل أشهر ما يستدل به على هذا "التأليف الكاذب" في الثقافة النسوية الفرنسية « ما قامت به الكاتبة الفرنسية الشهيرة جورج صاند George Sand (1804-1876) حين وقعت بعض مؤلفاتها الأولى باسم زوجها جول صاند Jules Sandeau (1811-1883)»[1].

وعلى العموم فإن الكتابة النسوية في الجزائر « وعموم الوطن العربي تحت ضغط الظروف الاجتماعية القاهرة التي يفرضها النظام الأبوي البطريركي « Le patriarcat » تتيح للمرأة أن تتحايل بأضعاف ما تحايلت به جورج صاند».[2]

لذلك اكتظت الساحة الأدبية النسوية بأسماء مقنعة خرجت للنور بأسماء مستعارة، حيث تباينت تصريحات الكاتبات هناك من تحايل خوفا على العائلة وهناك من رأى أنه أفضل لتفادي النقد الاجتماعي، ما حصل مع الكاتبة الجزائرية "فاطمة الزهراء إيملاين"، حيث نشرت روايتها الأولى (العطش La soif) سنة 1957، باسمها المستعار الجديد "آسيا جبار" قائلة: "لا أريد أن يعلم أبي وأمي أنني كتبت رواية"، وكما تفعل فضيلة الفاروق التي تصرح بسر إيثارها للاسم المستعار، قائلة:"استعملت الاسم المستعار لأتحمل أنا مسؤولية ما أكتب ولا أحمل عائلتي أعباء ما يترتب على أفكاري الشخصية". لذلك كانت المذيعة نوال (مبروكة بوساحة)، وفضيلة الفاروق (فضيلة ملكمي)، وبنت الريف (راوية يحياوي) [3] وغيرهن من المبدعات اللواتي اخترن التنصل من أسمائهن للحفاظ على سلامتهن اجتماعيا من خلال اعتماد أقنعة أنثوية وذكورية «حيث تتنكر بعض الأقلام

---

[1] يوسف وغليسي: خطاب التأنيث ، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص47.

الرجالية في أزياء أسماء نسوية، وإذا كان الأمر مبررا بالنسبة إلى الروائي العالمي "محمد لسهوب" بوصفه ضابطا عسكريا، استعار اسم زوجته "يمينة خضراء" التي تحرفت إلى "ياسمينة خضراء" إذ حتمت عليه هويته المهنية أن يتقنع بهذا الاسم المؤنث حتى لا يحرج المؤسسة "العسكرية" والطريف أن هذه الأسماء المقنعة اشتهرت وأحبها القراء وطلبوا رؤيتها[1]. لأن القراء تعلقوا بالكاتبة على أساس أنها أنثى مما خلق لهن الفضول لمعرفتها ورؤيتها.

"أحلام مستغانمي" قامت في أعمالها باستعمال ضمير الذكورة كندٍّ للرجال من خلال تخليها عن تاء التأنيث، «وربما لأن المرأة مؤمنة في قرارة نفسها أن التذكير هو الأصل وهذا ما أكده ابن جني»[2]، وكأن الأنثى لازالت تحبو ولا تستطيع السير إلا إذا ساعدها الرجل، فالمرأة رجل ناقص حسب تعريف فرويد لها «ويلزمها أن تلغي علامة التأنيث لتلحق بضمير اللغة وتركيبها الصرفي والسياقي»[3]، كما يؤكد العالم النفساني كارل يونج نظريته على الأنيموس «وهو الضمير الذكوري داخل المرأة، وهو مفهوم يقوم على فكرة أن الأنثى تنطوي في داخلها على (ذكورة) مثلما أن الرجل يتضمن في داخله أنوثة هي الأنيما، وبالتالي فإن الإنسان مزدوج الجنسية، وتكمن هذه الثنائية في اللاشعور»[4]، فالرجل حينما سيطر على الكتابة وأخرج المرأة من اللغة تحققت له السيادة والسيطرة التعبيرية، فراح يصور المرأة بالصورة التي تحلو له ويديرها حسب هواه، وجعل نفسه وصيا على المرأة، باعتبارها عاجزة. رغم أن التاريخ انتصر لها وهذا ما نجده في حكاية ألف ليلة وليلة، نجد شهرزاد أذلت الملك شهريار وأنقذت نفسها وبنات جنسها لذلك حذر الرجال من أن تتعلم البنات وتحمل الأقلام.

---

(1) ينظر: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص 48.

(2) عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 2006، صفحة 27.

(3) المرجع السابق، ص23.

(4) المرجع نفسه، ص23.

يقول المعري:

ولا تَحْمَد حِسَانَكَ، إنْ تَوَافَتْ بِأَيْـدٍ، للسُّـطُورِ، مُقوِّمَـاتِ
فَحَمْـلُ مَغَازِلِ النِّسْوانِ أَوْلَى، بِهِنّ، مِنَ الْيَـرَاعِ مُـقَلَّـمَاتِ[1]

لذلك لاحظت الكاتبة أن الثقافة تمارس ضغطا وتهميشا على المرأة، من خلال حرمانها للغة وأيضا سلبها لحقوقها، فقدت المرأة ذاتها حتى أنها صارت تكتب بضمير الذكورة، ترفض أن تكوّن نصًّا شبقيًّا شهوانيًّا تتمتع به حواس الرجل، لذلك قررت الكاتبة اختراق المجهول وكسر القيود التي فرضت عليها من خلال الكتابة، لذلك ناضلت طويلا حتى تفتك الاعتراف بشرعيّة تجربتها الأدبيّة.

لم تستطع الكاتبة تغيير عقلية المجتمع التي تدعو إلى تشجيع التجزئية، خاصة بين المرأة والرجل، وفشلت في تحقيق المساواة فصنعت حلما بديلا متمثلا في الكتابة، والتي أنصفتها نوعا ما رغم أن اللغة حسب الكاتبات تفضل خيانتها وتذكيرها بجنسها الأنثوي.

هل حقا اللغة تحالفت مع الرجل وخانت المرأة؟

يرى "الغذامي" أن اللغة في أحايين كثيرة لم تنصف المرأة مقابل الرجل يقول «إن اللغة ليست من صنع أنثوي، لذا فهي موضوع لغوي، وليست ذاتا فاعلة، فالأصل في اللغة التذكير»[2]، فإن قلنا «عن الرجل حي، نقول عنها حية، الحية الأفعى التي تحالفت مع الشيطان».[3]

---

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص23.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص21 .

[3] مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع6، 2010، ص51.

«ليدخل الجنة بغرض إغواء آدم وحواء، وإذا كان الرجل هاو لأمر ما نقول عنها هاوية والهاوية من أسماء جهنم، وإذا تولى الرجل منصب قاض نقول عنها قاضية والقاضية المصيبة العظيمة التي إن نزلت على المرء قضت عليه».[1]

«وإن كان هو نائبا، تكون هي نائبة، والنائبة هي المصيبة والمصيبة هي شق آخر من البلاء، والكرب العظيم والكارثة»[2].

ونجد بعض المعاني الأنثوية: «من خلال ألفاظ أشياء مثل طائرة، دراجة، سيارة وهي تدل كلها على وسائل تركب. أما لفظة مثل القطار فهو مذكر ويدل على الشيء الذي يمشي دون التواء، ولفظة فحولة في الرجولة يقابلها معنى السلطة، في حين الفحولة عند المرأة (فحلة) فهي المرأة سليطة اللسان أو المرأة المسترجلة؛ أي المرأة التي دخلت مراكز الرجال، فاللغة الذكورية تفرض نوعا من القوة والصلابة والحروب، بينما اللغة الأنثوية تفرض لغة ناعمة متشبعة بمشاعر الأمومة»[3].

نلاحظ أن اللغة حددت مسبقا، وظائف المرأة ولم تنصفها وجعلتها تابعة للرجل وموجودة لخدمته وتلبية حاجياته، اللغة خانت المرأة وتحالفت مع الرجل لذلك استعارت قناعاً ذكورياً وتخلت عن ضميرها الأنثوي.

3- لغة الأدب النسوي وخصائصه:

اللغة هي المادة الخام التي تبنى عليها الرواية تكون قيمتها مثمنة، داخل العمل الإبداعي بعيدا عن العفوية و الحدسية بدأت المرأة تجسد الحلم و تبني قصرها حجرا حجرا، و أصبح هذا القصر يلفت انتباه أنظار المهتمين و العابرين بجانبه، بخطى ثابتة

---

[1] مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع6، 2010، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] ينظر: خديجة بن قنة: حصة للنساء فقط، ضيوف الحلقة يمنى العيد، زهرة جلامي، رضوى عاشور، (علاقة المرأة بالكتابة معوقات مرحلة الإبداع) ، يوم 2002/02/18، 14:30.

تتخلص من فكرة الأنا و الآخر من خلال إيجاد أوشام خاصة للغة تتفرد بها فالهوية تعتبر جمرة تلسع قلمها و التاريخ يمثل « شكلا من الهوية العمياء».[1]

هكذا تتشكل الثقافة المغايرة و تجعل الأدب النسوي رافدا من روافد الثقافة العربية، توشح اللغة كينونة الكتابة لإخراجها المعبد الأبوي، لأن الإبداع هو القسمة العادلة بين سائر البشر، و من منطق الندية فجرت الكاتبة اللغة، واعتبرتها حاضنتها قبل الارتباط بثقافة الآخر من خلال عطر أنثوي فيه إغراء للآخر، فكان ملمح الاختلاف و مفهومه فلسفة تغرس فكرة الترحال لأنّ الفكرة الذي يحتفي بالهامش لا يفتأ أن يرتحل دون هوية محددة، فاستطاع الأدب النسوي الانطلاق بلا خوف من خلال رحلة تكشف لغة لا يهرب الحرف منها.

إيثار المرأة إلى «الإطناب و التكرار كما تمارس لعبة الإضمار و الكشف». [2]

سردها يغوص في إبعاد متجاوزة حدود الرؤيا من خلال «انطواء اللغة على علاقات مريدها تفضحها حينا، وحينا تنجح في أن تخبأ رغباتهم من خلال تجاوز ما تريده الذات داخل العالم الذي لا يتنافس لغتهم إلا به و حوله»[3] من خلال تحلل القوالب الجاهزة والأفكار المشلولة.

التداخل بين الشعري و السردي الحواري و الغنائي في لغة الكتابة النسوية إلى حد تميز حدود الرواية عن تخوم الشعر لغة و إيقاعا و تخيلا، و لعلّ هذه السمة الشعرية في إبداع المرأة تجد تعليلها في النسيج النفسي للمرأة التي تؤثر الشعر عن بقية الفنون.

---

[1] عبد الكبير الخطيبي: النقد المزدوج تر عبد السلام بن عبد العالي، زبيدة وبرحيل، محمد بواردة، منشورات الجمل بغداد، بيروت، ط1،2009، ص20

[2] ينظر: محمود طرشونة: إلى إشكاليات الخصوصية في الرواية النسائية بتونس الرواية العربية النسائية بتونس، (د،ط)، (د، ت) ، ص15 .

[3] محمد الشنطي عبد الرحيم مراشدة: سؤال النهضة في الفكر و الأدب و الثقافة، وقائع المؤتمر الدولي الثاني، كلية الآداب و اللغات، جامعة جدار، عمان، الأردن، (د،ط)، 2011، ص190.

لغته تقوم على خلق و هدم و بناء لغة جديدة تتناسب مع الكتابة الحداثية، من خلال إحياء الاستعارات، و يبسط المجاز سيطرته على الكتابة الحداثية، من خلال تداخل الأجناس في اللارواية، وهو يؤدي وظيفة ما بعد الشعرية و التيه في عالم الاستعارات اللامتناهية.

-توظيف التراث وتحيل على المخزون الثقافي «لأن النصوص و الجمل التراثية تحمل بعدها الإيحائي العميق، و من ثمة تتحقق استفادة المؤلف من عدة أشياء تتوفر في المادة السردية و العمق الدلالي و ما تحمله العبارات التراثية من ثراء لغوي و من مرجعية أصيلة لدى القارئ». [1]

فالمؤلف من خلال عودته للتراث يعيد بث الروح في نصه مع إضافة منكهات تتوافق مع روح العصر، أيضا عزف الكاتبة على أوتار تناصية معتمدة على الأمثال و كتب التاريخ و القران لإكساب إقبال من قبل متلقي تواق لرائحة عبق الماضي.

-الاشتغال على لغة شهرزادية تعتمد على « البوح التي تضفي على الخطاب شكل المناجاة و الاعتراف من خلال مكاشفة الذات الكاتبة لذاتها و استبطان أشكال الوجع الأنثوي داخلها و الحلم الواقعين و المتخيل مما يعلل الطابع الذاتي لهذه اللغة التي تتم ولادته عبر الاستلهامات و المونولوج و الاشتغال المكثف على الحلم و الذاكرة»[2] نلاحظ تركيز الخطاب النسوي على الذاكرة و العودة إلى التاريخ للملمة شروط الذات و محاولة إصلاح لمراياها النفسية من خلال فعل البوح؛ لأن بوح الذات الكاتبة موجه نحو ثلاثة أطراف.

-كتابات موجهة نحو المغتصب "الرجل".

-كتابات موجهة نحو المجتمع و مؤسساته المدينة/الوطن.

---

[1] على السعيد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ط1،2014، ص222 .

[2] ينظر: حسينة مفلاح: الحطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (د،ط)، منشورات الاختلاف، ص 21 .

-كتابات موجهة لبقايا الإنسان الموجود داخل الكاتبة أي الذات

-تداخل بين الحقيقي و المتخيل، التاريخي و السيرة الذاتية

-ولوج المحرم الجنسي من خلال فعل الكتابة و تطويع اللغة.

-اعتمادها على الغموض لإغراء القارئ من خلال لعبة الكشف و التبطين «ما تفصح عنه و تشهره، أو تحتج عليه أو تغلغله أو تدنيه و تطرحه، بل حتى ما تبطنه وتغلق عليه، سواء في شكل من الأشكال التعبير لتكشف عن خبيئتها و تجهر بفوضاها وضجيجها تقول فيه فيضها و ما يطفح به كيلها مما يدره الوعي». [1]

-اعتماد اللغة السوداوية لأنها نابعة من الواقع .

-محاولة الهروب من سلطة الرجل من خلال كتابتها اعتماد على لغة فيها غنج أنثوي تكتسب خصوصية مميزة تعبر عن مستواها الإبداعي

-اعتماد اللغة المرسلة و العفوية و الابتعاد عن القوالب الجاهزة من خلال محاولة ترويض البلاغة و العودة إلى المرجعية الثقافية و الميل إلى البساطة.

ثالثا: الشعري السردي

بما أن الشعري السردي يعتمد على الإيقاع والرنة الموسيقية وجدنا ضرورة تناول الإيقاع، وذلك بتحديد مفهومه وأنواعه:

1- مفهوم الإيقاع:

أ) الإيقاع اللغوي:

"الإيقاع في المعاجم العربية مصدر مشتق من "أوقع" بمعنى بين، وأوضح وتستعمل التوقيع مصدر للفعل "وقع" بمعنى ألحق واغتاب ولام وأصاب، كما تستعمل "الوَقْعَ"، و"الوقوع" مصدر بين للفعل "وَقَعَ" بمعنى سقط ونزل وضرب.

[1] ينظر: يسرى مقدم: مؤنث الرواية، الذات، الصورة، الكتابة ص17 .

جاء في لسان العرب لابن منظور: «الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها وسمى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع »[1] ومعناه الصوت العذب الذي يقع في إذن الإنسان.

وفي كتاب الإفصاح في فقه اللغة أن «الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية وقيل: هو إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[2].

ب) المفهوم الاصطلاحي:

مفهوم الإيقاع في التراث النقدي: من خلال البحث عن مفهوم هذا المصطلح في تعريفات وتصورات نقادنا القدماء يتبين لنا قلة النصوص التراثية «التي تضم الإيقاع مع مصطلحات بيد أنها لم تهمل جانب تصورات القوم له، وإدراكهم لوظيفته لدى المبدع وأثره في المتلقي.

لم يتبين علماؤنا القدماء جوهر الإيقاع إذ تناولوا من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأن التوالي الزمني هو الجوهر الموسيقي»[3]، ومن هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري ومن مظاهره فن العمارة والزخرف الفني.

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور): لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د،ط)، 2003، مج 15، ص 15.

[2] مسعود وقاد: البنية الإيقاعية، في الشعر لفدوى طوقان، مذكرة ماجيستير أدب و نقد جامعة ورقلة، 2003-2004، ص .11

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص12.

2-مفهوم الإيقاع الشعري السردي وخصائصه:

أ- الإيقاع الشعري السردي:

تكمن مشكلة الإيقاع الرئيسية في وقوعه على التماس بين الفيزيائي والنفسي بل لعله الاثنان معا. ذلك أن الإيقاع من قولنا: وقّع يوّقع بأصابعه، أي أحدث صوتاً منتظماً، يحدث انسجاما في السمع، ثم راحة في النفس.

وليس البحث والتنظير إلا جزءاً عما ترسب في شعورنا منه[1]؛ أي ذلك النغم والجرس الموسيقي الذي يحدث أثراً جميلاً في النفس.

*الإيقاع الشعري السردي في اللغة والاصطلاح:

الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها[2] والمراد به في علم الموسيقى النقلة على النغم في أوزنة معدودة المقادير والنسب[3]. وقد تنبه الأقدمون إلى ما في الكون من إيقاع.

قال الجاحظ: «ما أودع صدور صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له من النغم الموزونة والأصوات الملحنة»[4] التي تحدث طرباً في النفس وجرساً موسيقياً في الأذن.

---

[1] عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري (د، ط)، جامعة قاريوس، 2003، ص21.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج 15 ص 14

[3] عبد الله بن أحمد بن يوسف الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تحقيق نهى النجار، ط1، بيروت، دار الفكر، 1993، ص245.

[4] الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر (ت 650 ه): كتاب الحيوان، الحيوان، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ج1، ص30.

***مفهوم الشعري السردي:**

- مفهوم الشعر:

عرف الشعر بأنه كلام موزون مقفى (الشعر العربي) دال على معنى ويكون أكثر من بيت، والشعر أيضاً هو شكل من أشكال الفن الأدبي في اللغة التي تستخدم الجماليات والصفات بالإضافة، أو بدلا من معنى الموضوع الواضح قد تكون كتابة الشعر بشكل مستقل وقصائد متميزة، أو قد تحدث جنبا إلى جنب مع الفنون الأخرى. ويعرفه آخرون بأنه كلام يعتمد على استخدام موسيقى خاصة له يطلق عليها مسمى الموسيقى الشعرية[1]؛ أي أن الشعر نابع من تجربة شخصية يعتمد على قواعد وأسس تضبطه وتحكمه.

- مفهوم السرد:

هو أحد أساليب اللغة العربية التي يتبعها الكتاب والأدباء في كتابة القصص والروايات والمسرحيات، حيث يروي الكاتب من خلاله العديد من الأحداث المتتابعة والأفكار الكثيرة التي تكون منسجمة فيما بينها[2]. يعتمد أسلوب مشوق من خلال الحكي.

- الشعري السردي (مفهومه):

وهو شعر يتناول قصة حدثت في الواقع أو يحتمل وقوعها بشيء من التفصيل باعتماده عناصر القصة من سرد ووصف وحوار.[3]

---

[1] حامد صدقي: مجلة ديوان العرب، مفهوم الشعر و خصائصه، ليست 20جانفي،2008م، ع 10، ص07.

[2] عاتكة البورني: مجلة تيزي وزو، مفهوم السرد،ع06، 25أكتوبر 2017م، ص03.

[3] منتدى موضوع، http://www.mouvadaz.com/ الشعر السردي، الجمعة 04ماي،2012م11:41pm.

وهو نوع يخلو من الخرافة، عكس الشعر الملحمي ويعرض أحداثا تاريخية واجتماعية أو رمزية وهذا النوع موجود لدى الأمم كلها، والرواية الحديثة غيبت هذا النوع من الأسلوب الشعري السردي الذي يتميز بتداخل جنسين (الشعر، النثر) ليكوِّنا جنسا أدبيا إبداعيا متميزا أضفى على الساحة الأدبية لمسة خاصة.

ب-خصائص الشعري السردي:

ويتوفر الشعري السردي على خصائص منها:

- توفره على العناصر الفنية الأساسية للفن القصصي من (سرد، وصف، حوار).
- تنويع أساليب التعبير كالاستفهام والتعجب والتوكيد والفن والشرط.
- يجب أن يشتمل على تقديم أحداث الرواية بأسلوب مشوق
- يحتوي على إبراز سمات أشخاص الرواية وبيئتهم.
- لابد أن يلامس التطور حتى يواكب الزمن والمكان (العصر).
- يجب أن يكون صورة واقعية تجسد جوانب الحياة جميعها وخاصة الجانب السياسي والاجتماعي منها ويكشف عن أمور عديدة يشتمل عليها هذا الجانب.

***أهم رواد الشعري السردي:**

- في العصر الجاهلي نجد امرئ القيس الذي كانت له قصائد، يظهر فيها الحوار السردي.
- في العصر الإسلامي نجد مالك بن الريب حيث تجلى ذلك في مرثيته،التي تعد حياة كاملة.
- في العصر العباسي يوافينا أبو نواس بعناية واضحة في شعره إذ يروي قصصاً وحكايات ذات مدى محدود.

• في العصر الأندلسي يطلعنا "يحي بن الحكم" الغزال أكبر شعراء الأندلس؛ إذ نلتمس في أشعاره ميله إلى السرد القصصي والتصوير الواقعي.

• أما في العصر الحديث سنجد الشعر القصصي الناضج بمفهومه الحديث عند جماعة أبولو ومنهم عثمان حلمي وأحمد زكي أبو شادي وعامر البحيري. وقد استوت تجربة الشعر القصصي ناضجة على يد رئيس هذه الجماعة خليل مطران الذي أغرق في هذا النوع من الشعر[1]، أما في مجال الرواية نجد الحداثة بسطت سيطرتها على النص الإبداعي، من خلال تداخل الشعر مع النثر وتكوين نص جمالي محاك بأسلوب سردي منمق.

نستنتج أن الشعري السردي يعتمد على اختزال الفكرة، بلغة رشيقة لأنه يمتاز بحضور متوهج ونكهة فريدة ورائعة مبعثها خارطة أدبية توحد بين جميع الأجناس الأدبية في صورة فسيفساء متحولة، لا تثبت على حال بعد تراجع الشعر وشَعَرَ القارئ بأنه لم يعد لديه ما يقول، وتخلى الشعر عن وهجه لأجل الرواية التي تمكنت من إيجاد مكان لها في الساحة الأدبية، من خلال التأسيس لعمران ثقافي متجه نحو المستقبل، والتخلص من ركود ووهن عانت منه في بدايتها، ونجحت الرواية في دمج لغتين مختلفتين، إحداهما لغة عقلية منطلقها التجربة، والأخرى لغة رمزية سحرية منطلقها التراث. من خلال أسلوب وصفي يرتكز على بنية زمكانية متينة، جعلت الشخصية حجر أساس للعمل السردي، وغازلت الشعر بعدما ثارت عليه وحجزت مكانها في الريادة، وجعلته يتقهقر في المرتبة لأنها عراب صادق النبوة، مادتها الواقع بكل تناقضاته.

[1] ينظر : مجلة ديوان العرب، حلمي صادق، الشعر السردي،ص07 ،08.

رابعا: الرواية والتراث بين جدلية الإبداع والتفاعل:

يسعى الروائي المعاصر خلق، إبداع جديد من خلال تجديد أدواته التعبيرية، رغبة منه في تشبيبها وإخراجها من متحف الأدوات المستهلكة، لذلك جعل قلمه يرتوي من "الفلكلور الشعبي"، والخرافات من خلال تطعيم نصه الروائي بالموروث، وسعى إلى الاستعانة بالأسطورة، لإضافة شيء من العجائبية والفانتازيا على نصه، مع الرغبة في تحديث التراث في ازدواجية حميمية بين القديم والحديث، في محاولة من الروائي تعريف جيل ما بعد الثورة، بتراثه الفكري المروي والمحكي، حتى لا يتلاعب بعقله في ظل العولمة. لأن الرواية على حد تعبير ميخائيل باختين «تحاكي بسخرية كل الأنواع الأخرى، و "بالضبط لأنها أنواع"، وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية إنها تقصي بعضها، وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة معيدة تأويلها ومانحة إياها رنة أخرى»[1] وذلك بالاعتماد على نوع سردي قديم، وجعله كمنطلق لبناء نص سردي جديد من خلال الاعتماد على أشكال السرد القديم "كالأسطورة والخرافة والمقامة والمنامة والملحمة والتصوف وأدب الرحلة" وغيرها من خلال تفاعل نصي. والتي سنتعرض لها في العنصر التالي:

1-الأشكال السردية التراثية:

تعددت الأشكال السردية ونجد من بينها الأسطورة والتي هي:

أ- الأسطورة:

***في معناها اللغوي:**

«جاء في معجم (لسان العرب) لابن منظور الإفريقي أن الأساطير هي الأباطيل، أو الأحاديث التي لا نظام لها. واحدتها: أسطار وإسطارة بالكسر، وأسطير وأسطيرة وأسطورة وأسطور بالضم.

[1] سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي، ط1، رؤية للنشر و التوزيع، 2006م، ص06.

وجاء أيضا أن أساطير الأولين أي ما سطره الأولون. وعند ابن كثير أساطير الأولين كتبا لأولين.

وأشبهها بكلمة: هشرويا اليونانية، وتدلان معا على معنى القصة أو الرواية أو الحكاية التاريخ، وتدلان أيضا على ما كتبه الأولون الأقدمون أو ما تركوا لنا من روايات وحكايات وهي في الأغلب: أحداث خارقة للعادة وأباطيل، وقد وردت في آيات القرآن الكريم بهذا المعنى أكثر من مرة. مثلاً قاله تعالى: ﴿ وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا ﴾»[1]، ومعناه سطره الأولون. تناول ابن منظور الأسطورة على أساس أنها أباطيل وما كتبه الأولون.

جاء في "قاموس علم الاجتماع" أن الأسطورة هي: « تفسير أو قصة رمزية تروي حادثة غريبة أو خارقة للطبيعة توجد في ثقافة فرعية وتتميز الأسطورة بتناقلها وانتشارها على نطاق واسع وتأثيرها العميق نتيجة ما تنطوي عليه من خامة وفلسفة وإثارة وإلهام»[2].

نجد مالينوفسيكي يضع تعريفاً للأسطورة من خلال أشخاص طبيعتها ووظيفتها في المجتمعات البدائية.

«ليست الأسطورة تفسيراً يراد منه تلبية فضول علمي، بل هي حكاية تعيد الحياة إلى حتمية أصلية وتستجيب إلى حاجة دينية عميقة وتطلعات أخلاقية وواجبات، وأوامر على المستوى الاجتماعي، بل حتى متطلبات عملية في الحضارات البدائية تملؤه الأسطورة

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرمك لسان العرب، ج15، ص182.

[2] ينظر: فضيلة لكبير دور الأسطورة الدينية في بناء النظام الاجتماعي، مذكرة لنيل الماجيستير في علم الاجتماع، جامعة باتنة، سنة 2008-2009، ص42.

وظيفة لا غنى عنها تفسر وتبرر»[1]، الأصل في الأسطورة أنها حكاية نسجها الأولون لتفسير أمر ما.

وتقنن المعتقدات تحامي عن المبادئ الأخلاقية وتقرضها تضمن فعالية الاحتفالات الطقسية، وتنتج قواعد عملية لاستعمال الإنسان»[2].

عالجت الأسطورة حالات نفسية للإنسان وعبرت من خلال طقوسها على الظواهر الكونية.

* **أنواع الأسطورة:** نتناول خمسة أنواع للأسطورة:

✓ الأسطورة الدينية: «يعرفها زكي أحمد بدوي "بأنها المعتقدات المشبعة أو المحملة بالقيم والمبادئ التي يعتنقها الناس ويعيشون بها أو من أجلها»

✓ فكل مجتمع يرتبط بنسق من الأساطير بعيد عن التطورات الفكرية المعقدة التي تتضمن في الوقت نفسه كل نواحي النشاط الإنساني. وهي مرتبطة بوصف ممارسات طقوس العبادة في مواسم استقبال في فصول السنة ومواسم الفروع وقد وجد هذا النوع عند المصريين القدامى وعند الإغريق ونمثل بذلك

✓ الأسطورة الكونية: فيها يحاول الإنسان القديم تفسير وتعليم وجود الكون ومصدر عناصره الأولية.

✓ الأسطورة التعليمية: هي أسطورة الغرض منها تعليمي إرشادي وتوضيحي ومثال ذلك أسطورة "الصدى والنرجس".

✓ الأسطورة الرمزية: هذا النوع أرقى الأساطير وأعمقها مما تتضمن من قيم الرمزية فكرية ولما فيها من خيال، مثل أسطورة أديب.

---

[1] ينظر: فضيلة لكبير، دور الأسطورة الدينية في بناء النظام الاجتماعي ، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص، ن.

✓ الأسطورة البطولية: هذا النوع تشبيه بملاحم الشعبية ألفتها شعوب عن أبطالها الذين صنعوا تاريخا فأضفوا عليهم طابع الألوهية ومكن التمثيل بأسطورة جلجامش»[1]. فالأسطورة الكونية تتكلم عن أصل الكون وتكوينه والتي عبر عنها الإنسان عن طريق التأمل من خلال حكايات نسجها، أما الأسطورة التعليمية فهي لتفسر الأشياء، أما الرمزية تتخذ شكل الرمز لتحديد ظواهر فكرية، أما الأسطورة الدينية موضوعها الدين وتحديد أصل الخلق. اعتمدت الأسطورة البطولية على ما لا يجوز للبشر أن يدعيه لنفسه.

«الرمز لا يقرر ولا يصف بل يومئ بوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية وصلة بين الذات والأشياء، تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح»[2] فالكاتب يحتاج لقارئ فطن يستطيع تفكيك أبنية قديمة فخخها الكاتب قصد إغراء القارئ وتذكيره بتراثه.

ب-الخرافة:

هي الاعتقاد أو الفكرة القائمة على مجرد تخيلات دون وجود سبب عقلي أو منطقي مبني على العلم والمعرفة .وترتبط الخرافات بفلكلور الشعوب، حيث أن الخرافة عادة ما تمثل إرثًا تاريخيًا تتناقله الأجيال.

وحسب لسان العرب لابن منظور: «والخُرافةُ الحديثُ المُسْتَمْلَحُ من الكذِبِ. وقالوا: حديث خُرافةَ، ذكر ابن الكلبي في قولهم حديثُ خُرافة أَنَّ خُرافةَ من بني عُذْرَةَ أَو من جُهَيْنةَ، اخْتَطَفَتْه الجِنُّ ثم رجع إلى قومه فكان يُحَدِّثُ بأَحاديثَ مما رأي يَعْجَبُ منها

---

[1] ينظر: فضيلة لكبير دور الأسطورة الدينية في بناء النظام الاجتماعي ، ص 42 .

[2] ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، 1978، ط2، ص3.

الناسُ فكذَّبوه فجرى على أَلْسُنِ الناس»[1]، فقالوا في الحديث المكذوب (حديث خرافة) وقالوا فيه (أكذب من خرافة) حتى سمى الحريري الكذب خرافة، فقال في المقامة الرابعة: « فأعجبوا بخرافته وتعوذوا من آفته». كما ورد ذلك في العباب الزاخر وغيرها من المعاجم.

***مميزات الخرافة:**

- السرد المتحرر من الواقع باعتماده الأشياء الخيالية
- التعبير عن الأمور الممكنة الوقوع و الأحداث الحقيقية
- القيام برسم خصائص الشخصيات من خلال خطوط عامة يعتمدها الكاتب
- الابتعاد عن الخوض في التفاصيل لتبقى بعيدة عن الواقع.
- الاعتماد على التبسيط و الجنوح إلى المعنى الرمزي.
- شحوب ملامح البطل فيها.
- طغيان الطابع الفنطازي، السحري، العجائبي على الحوادث الجزئية.

***وظيفة الخرافة:**

-إلغاء العالم الواقعي و إحلال محله عالما مليئا بالسحر و العجائبية يبحر بالإنسان إلى عوالم داخلية و خارجية لا ترتبط بواقعه.

-علاج النفس البشرية بفضل القوة الخفية التي تفرض نفسها على عالم الأدب وتقديم إجابة قاطعة عن أحوال الإنسان[2]فالخرافة سرد، خيالي، رمزي، عفوي شعبي يتضمن حكاية عن شخصيات و أحداث.

---

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki

[2]ينظر: رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، ص26،27،28

ج-المقامة:

هي بمثابة القصة القصيرة ظهرت على يد "بديع الزمان الهمذاني" قد اختلف مؤرخوا الأدب حول الفترة الزمنية التي كتب فيها بديع الزمان مقاماته و هو ينحصر بين 382 و 392هـ و اتخذ "بديع الزمان" "أبا الفتح الإسكندري" بطلا لقصصه، و اختلف النقاد في تحديد جذور المقامة فهي إذا تكاملت على يدي الهمذاني فقد سبقتها إرهاصات فنية أشار إليها القيرواني في "زهر الآداب" فذكر أن بديع ألف هذه المقامات معارضة لأحاديث ابن دريد. [1]

د- مفهوم الرحلة:

* **التعريف اللغوي:** «الرحلة حركة انتقال لشخص أو أشخاص من مكان إلى مكان أخر، ففي معجم مقاييس اللغة لابن فارس (ت395 هـ)، رحل الراء و اللحاء و اللام أصلا واحدا يدل على مضي في سفر. و يقال: رَحَلَ يَرْحَل رحلة (...) و الرحلة الارتحال و رحله إذ أضعنه من مكانه» [2].

و عند "ابن المنظور" « رحل الرجل، إذ أسار و رحل رحول، و قوم رحل أي يرتحلون كثيرا، و رجل رحال عالم بذلك و مجيد له (...)، و الترحال و الارتحال: الانتقال و الرحلة اسم للارتحال و قال بعضهم الرحلة: الارتحال و الرحلة بالضم الوجه الذي تأخذ فيه و تريده» [3]، فالرحلة مرتبطة بالانتقال و تغيير الأماكن.

* **التعريف الاصطلاحي:** الرحلة كتابة يحكي فيها الرحالة أحداث سفره، و ما شاهده و عايشه، حيث أنه يدرج فيها انطباعه و ذاته حول الأماكن التي ارتحل إليها، و يتطلب هذا من الرحالة أنة يكون ذا مستوى ثقافي معين يؤهله لنقل أحداث سفره في كتاب

---

[1] ينظر: سامي يوسف أبو زيد: الأدب العباسي، دار المسيرة، عمان، ط1، 2011، ص227،228.

[2] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة تحقيق و ضبط عبد السلام محمد هارون، ج2، ط2، دار الفكر سوريا، 1979، ص497 .

[3] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف ج3، (د،ط)، (د،ت)، القاهرة ، ص1608.

وخطاب و نجد أدب الرحلة شغل عديدا من الباحثين لأنها سفر حقيقي و فعلي حيث يتكلم فيها الرحالة عن مجالس علمية حضرها و تاريخية و أدبية، يتناول جغرافيا والعمران و علم الاجتماع. [1]

الرحلة هي خبرات و معارف اكتسبها الرحالة ثم قام بنقل هذه المعارف في كتب وعرضها في مجالس للاستفادة منها.

هـ-تعريف المصطلح الصوفي:

«هو عبارة عن مفهوم تصوري يعكس مضمون التجربة الصوفية الذوقية، الوجدانية التي يعيشها المريد السالك في رحلته الروحانية، من أجل تحقيق الوصال أو اللقاء الرباني عبر محطات ثلاث و هي التحلية و التخلية والوصال، و ينقسم المصطلح الصوفي إلى دال و مدلول و مرجع فالدال عبارة عن فونيمات صوتية، أما المدلول فهو المعنى الذي تعنيه هذه الأصوات أما المرجع فهو الموضوع الحسي الذي تحيل إليه الكلمات».[2]

-**المصطلح الصوفي:** هو تجربة حسية وجدانية، تسموا فيها الروح لتطلق الواقع والملذات الدنيوية لتتوحد من خلال وله قلبي.

* **تعريف الملحمة:** لغة الوقعة العظيمة في الفتنة و استلحم الرجل احتواه العدو في القتال و المتلاحمة الشحيّة التي أخذت ف اللحم و لم تبلغ السمحاق، و قد أشار سليمان البستاني إلى أن الإلياذة نسبة إلى اليون عاصمة بلاد طروادة.

أما في اللغة اليونانية فمعناها القصة أو الشعر القصصي الذي يختص بوصف القتال و الملحمة «تعريب لكلمة (EPOS) الإغريقية، و يطلق على الشعر الملحمي باللغة

---

[1] ينظر: جميلة دباش: أدب الرحلة في المغرب العربي مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، كلية الآداب و اللغات قسم الأدب العربي 2014،2015، ص 7

[2].جميل حمداوي: المصطلح الصوفي، المغرب،متاح على الرابط: www-minuculture-gov 11:52، 2015/11/28.

الانجليزية عبارة (EPUC-POETRY) و كلمة EPUC مشتقة من كلمة EPOS اليونانية و معناها كلام أو حكاية في اللغة الفرنسية يطلق عليها EPOPEE ». [1]

قيل إن الرواية ملحمة العصر لأنها أخذت خاصية من خصائصها الشعر السردي فكلا الفنين يعتمدان على إيقاع وغنائية.

أيضا من ناحية الطول، و يكاد يجمع النقاد و الباحثون على أن الرواية عامة، تمتد جذورها " لتصل الملحمة و التي تعتبر الأدب الحقيقي للرواية، و ما الرواية إلا امتداد معدل، و محور من الملحمة فهذا هيقل يرى أن الرواية ملحمة برجوازية حديثة تعبر عن الصراع [2]، هي صراع بين طبقتين بأسلوب غير غنائي مطول.

2- نشأة الرمزية:

يكاد يكون مقرراً عند بعض الدارسين أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر بدايتها لجبران خليل جبران الشاعر والمفكر العربي المهاجر ويمكن إرجاع الأسس الفنية التي بنيت عليها هذه المقررة برمزية جبران إلى ظاهرتين رئيسيتين:

- ما لمسه هؤلاء الدارسون في أدب جبران من شفافية الأسلوب والاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة كالذات المجنحة.

- جنوح جبران أحياناً إلى الحوار والقصص الرمزية متخذا من الأشخاص والموضوعات والحركة الحوارية والقصصية رموزاً. فرمزية جبران رمزية جزئية تتوجه إلى علاقات الكلمات أكثر مما تتوجه إلى علاقات الصور.

فقيمة الرمز هنا نابعة مما يرمز إليه ولعل سبب ذلك أن عناية الشعر المهجري بعامة قد انصرفت إلى المعنى أكثر مما توفرت على المبنى»[3]، لأن الحداثة والتجريب جعل الكاتب يجتهد لتأثيث عالمه حتى يكون مادة غنية بكل الجماليات، لتوظف الآليات

---

[1] ينظر: نور الهدى لوشن: وقفة مع الأدب الملحمي، جامعة الشارقة ط1، 2006، ص10

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص، ن.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص 40 .

والتقنيات الجديدة عليها، والرمز ليس حليًّا جميلة يبتدعها الروائي ليزين أعماله دائما وإنما أحيانا نجدها تجسيداً عفوياً اعتمد على ملكة الخيال، وتوظيفه حسب الفكرة السياسية أو الاجتماعية التي يريدها الكاتب.

استخدم الشعراء أنماطًا مختلفة للرموز، ووظفوها في الشعر لأغراض مختلفة من بينها:

أ-الرمز التاريخي:

لجأ العديد من الشعراء المعاصرين إلى التاريخ، واستقوا منه كثيرا من الشخصيات التي استخدموها في أشعارهم للتعبير عن مواقفهم بشكل غير مباشر

اتخذ الشاعر من هذه الشخصيات أقنعة معينة، ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكي نقائص العصر الحديث من خلالها كانت الشخصيات قناعا اعتمده الكاتب للسلامة.

و ربما يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى خلق بعض الشخصيات التي لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ، ولعل من أهم هذه الشخصيات « مهيار التي خلقها أدونيس جاعلا منها قناعا لكثير من القضايا الفكرية و السياسية و الاجتماعية في حياتنا المعاصرة، و من تلك الرموز المستوحاة من بطون التاريخ يبرز رمز الحسين بن علي الذي ظهر في القصيدة المعاصرة و يلاحظ أن هذه الشخصية عبرت عند الشعراء وأخذت أبعاد الآلهة وخاصة اله الخصب و النبات و النمو أدونيس»[1]، فهي تدل على الولادة والإنتاج و عدم عقم الفكرة ونشرها للشريان المسؤول عن الشلل الفكري.

ب- الرمز الأسطوري:

وهي «تلك الرموز المستقاة من أساطير الأمم المختلفة مثل اليونانية و الفينيقية والإغريقية، و الهندية، والكنعانية و غيرها» [2]، استلهم منها الكاتب شخصياته، حتى

---

[1]ينظر: نور الهدى لوشن: وقفة مع الأدب الملحمي ، ص185-201.

[2]ينظر: سلمى الجيوسي: الاتجاهات و الحركات و الشعر العربي الحديث، تر عبد الواجد لؤلؤة مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2001، ص200.

يعبر عن ما يعانيه المجتمع من أمراض تنخره في محاولة إيجاد الدواء للقضاء على الداء.

و في الأخير نخلص إلى أن الرمز في المعنى اللغوي هو الإشارة أو الإيماء، و في الاصطلاح هو الوسائل الفنية، والكتابة الحداثية قائمة بالرمز، كما أن النمو الثقافي لأي أمة من الأمم، يقتضي حتما نموا مطردا فيما تكتب، وتأتي الكتابة الأدبية بين قطبي الشعر و النثر، و هما شكلان يتحدان في إيجاد صورة ذلك النمو الفكري و الثقافي واستقراء نمو النثر العربي من المقامة و المسرحية: السيرة والمقالة و المقامة...الخ وصولا إلى قوالب معاصرة اتخذت أشكالا مختلفة، توابل تميزها عن غيره و أصبحت الأسطورة كنتاج تخيلي له قدرات ايجابية، ملهمة كثيرا من الكتاب من خلال نسج سرد عجائبي مشحون بظلال تخييلية خارقة، رغبة من الروائي الانفتاح بنصه وذلك بالاستلهام من الموروث لمعالجة قضايا عصره، بأسلوب جمالي ذي مسحة واقعية و أحيانا ذات نزعة استشرافية قوامها الخيال، و تداخل الخطاب الواقعي مع التاريخي في محاولة المزج بين القديم و الحديث.

الفصل الثاني:

غنوجة اللغة النسوية

أولا: خصائص اللغة عندهن

1- مفهوم الشعرية

2- مفهوم السرد

ثانيا: بيوغرافية رواية "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي"

1-التعريف بالكاتبة الروائية أحلام مستغانمي

2- الشعرية عند أحلام مستغانمي

3- اللغة الشعرية السردية عند "أحلام مستغانمي"

ثالثا: بيوغرافية رواية "حنين بالنعناع" "لربيعة جلطي"

ورواية " كوكب العذاب" "لشهرزاد زاغز"

1- رواية "حنين بالنعناع" "لربيعة جلطي"

2-رواية "كوكب العذاب" "لشهرزاد زاغز"

رابعا: بيوغرافية رواية "تاء الخجل" "لفضيلة الفاروق"

1-التعريف بالروائية "فضيلة الفاروق"

2-اللغة الصحفية عند "فضيلة الفاروق"

تميزت الكتابة النسوية عند الروائيات " أحلام مستغاني" ، "ربيعة جلطي"، " فضيلة الفاروق"، شهرزاد زاغز" بخصوصية أنثوية طبعت لغتهن، حيث سبحت في تيار غنج ودلع أثبتن به عُلو كعبهن على الرجل، فكانت اللغة أشبه بحقل متنوع من الأزهار أكسب كل كاتبة ميزة التفرد وبساطة سيطرتها على اللغة التي اعتمدتها، فكانت لغة شعرية، لغة صحفية، لغة ترابادورية هاربة تبحث عن يوتوبيا وعن ميتافيزيقا غير مرئية.

ترى كيف كانت اللغة عندهن؟

أولا: خصائص اللغة عندهن:

بظهور المذاهب الحديثة والتي حملت في ثناياها بذرة فناء قامت على أنقاضها مدارس أخرى كانت ثروة ومكسبا للأدب والذي كان قبل ظهورها أرضا لا مالك لها؛ أي لا تضبطه قواعد وقوانين يعتمد على السليقة، ومع ظهور التيار الحداثي ظهرت مصطلحات فضفاضة ألبست النصوص الأدبية عباءتها وجعلتها مثقلة بها، من بينها: الشعرية، اللغة الترابادورية، اللغة الصحفية والتي كانت حكرا على أقلام متمكنة، دارسة وقادرة على صبر أغوارها، ترى ماهي الشعرية؟ وما انعكاسها على الكتابة النسوية؟ ما اللغة الترابادورية؟ ومن هن رائداتها؟ ما هي اللغة الصحفية؟

1- مفهوم الشعرية:

الشعرية لفظة مأخوذة من الشعر، وهو ممارسة جمالية إبداعية تفرضها طبيعة النفس البشرية. بحكم كونه محققا للانسجام، والتوافق عبر الإيقاع، ومن وراء هذا كله يحمل خاصية سحرية، وقدرة كبيرة على التأثير.

أ- **لغة:** ورد في معجم "لسان العرب": «الشعرية من الفعل "شعر" شعرته وشعر يشعر، شعرا... بمعنى "علم" وليت شعري أي بمعنى ليت علمي أو ليتني علمت، وفي الحديث ليت شعري ما صنع فلان، ليت علمي حاضر أو محيط بما صنع... وأشعره الأمر وأشعر به أعلمه إياه...».[1]

ولم يبتعد معجم "مختار الصحاح" عن هذه المعاني إذ نجده قد ذكر: «شعر: (الشعر) للإنسان وغيره وجمع الشعر (شعور) و(أشعار)، ... وشعار القوم في الحرب علامتهم ليعرف بعضهم بعضا، و(أشعر) أمير المؤمنين و(شعر) بالشيء بالفتح يشعر (شعري) أي ليتني علمت. وقال سيبويه: أصله شعرة، لكنهم حذفوا الهاء كما حذفوها من قولهم ذهب يعذرها وهو أبو عذرها. و(الشعر) وأحد (الأشعار) وجمع»[2]

نستنتج من هذا أنه رغم اختلاف المعاجم العربية في تناول هذا المصطلح إلا أن المفهوم يدور في محور واحد. علمت بالشيء، أو أدركته، ... إلخ. كما نجد أن الأصل اللغوي للشعري "شعر" يدل على معنيين احدهما مادي وهذا المعنى لا نقصده بالدراسة أما المعنى الثاني فهو معنوي مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة.

ب- اصطلاحا:

إن محاولة تحديد مفهوم الشعرية (La poetics) هي محاولة شاقة وشائكة، ذلك أنها موجودة بشكل هائل من التنظيرات المتضاربة حينا والمتشابكة حينا آخر والشعرية مقولة تلتبس وتتعالق بكثير من المقولات التي من جنسها.

فمصطلح الشعرية يضعنا أمام مفاهيم مختلفة ويتجلى لنا هذا من خلال مجموع النظريات وضعت في إطار ضبط المفهوم والمصطلح.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، مج، 1882، ص2273.

[2] محمد بن أبي بكر الإمام الرازي: مختار الصحاح، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990، ص64.

«فالشعرية في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوأت مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر، حتى غدا كل فيها سهلاً ممتنعاً، وأضحت الشعرية من أشكال المصطلحات، وأكثرها زئبقية، بل انغلق مفهومها وضاق بما كانت معه»[1]، اختلفت الشعرية ولم يضبط مصطلحها، فكانت كالشبح الهارب التي يسعى الجميع للقبض عليها.

كما يعود سبب اختلاف التسمية من باحث لآخر إلى المنطلقات الفلسفية، وإلى المدرسة التي ينتمي إليها كل باحث أو دارس، زيادة على ذلك كيف أن طبيعة الشعريات تغيرت أوجهها؟ واختلفت قديما وحديثا، فالنقاد العرب حاولوا نقل مصطلح الشعرية «فاختلفوا، ولم يتفقوا على تسمية واحدة، من ذلك أن بعضهم سماه: "الإنشائية"، أو "الأدبية" والبعض الآخر سماه "الشعرية"، وهناك من أطلق عليه مصطلح "الشاعرية". فمزقت هذه الاختلافات جوانب العلم، وأضاعت الغاية المرجوة، فاختلف القراء في فهم كنهه، وأعرض عنه المبتدئون»[2]. وهذا بطبيعة الحال انعكس على النقد العربي مما حاول ترجمة هذا المصطلح.

وقد قسم مصطلح الشعريات poétics على أنه مفهوم لساني حديث يتشكل من ثلاث وحدات « poem » و « ic » و « s »، فالوحدة الأولى poem هي وحدة معجمية.

2- مفهوم السرد:

أ- **لغة:** للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة، ففي معجم محيط المحيط جاءت «سرد الأديب يسرده ويسرده سردا وسرادا حرزه والشيء يسرده سردا ثقبه،و الدرع نسحبها، والحديث والقراءة أجاد سياقهما وأتى بهما على ولاء ...

---

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار "أقطاب الفكر"، قسنطينة، ط1، 2006، ص9.

[2] رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، جدار الكتاب العالمي للنشر، عمات الأردن، ط1، 2007، ص71.

والسرد: مصدر واسم جامع للدروع وسائر الخلق لأنه مُسَرَّد فيثقب هدف كل حلقة بالمسمار».[1]

وجاءت لفظة السرد في معجم محيط المحيط بجودة السياق.

وفي معجم السرديات يذكر جونات (GENETTE ،1983): «أن السرد يندرج في نسيج من العلاقات الحميمية بين عناصر تدخل في ما يسميه مقاما سرديا وتتمثل هذه العناصر في المتخاطبين وحدودهما المكانية والزمانية. فلا يتصور السرد إلا وهو موصول بهذه المكونات التي يتشكل منها وبها هذا المقام السردي»[2].

فالسرد تربطه علاقة وطيدة بالزمان والمكان وبهما تبقى القصة أو الحكاية ويضبط المعنى، وتصل الرسالة إلى القارئ.

ب- اصطلاحا: (La narration)

لقد ارتبط السرد "باللغة" منذ بداية ظهور الإنسان على الأرض، حيث يعد السرد من أقدم أشكال التعبير الإنساني، الذي يقوم بوظيفة مهمة من أجل إحداث نشاط إنساني في جميع أموره المادية والمعنوية، فقد كان السرد المنبع الوحيد للتواصل، ثم أخذ يتطور إلى أن ظهرت القصة والتي بدأ السرد بها حتى صار القص مرتبطا بالسرد، ومن هنا نجد ارتباط النص السردي في كثير من الكِتَابَات العربية بالقصة والرواية[3].

---

[1] بطرس البستاني: محيط المحيط: قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، ناشرون بمساحة رياض الملح، بيروت، ط ، 1998/1987، ص126.

[2] محمد القاضي: ومجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص241.

[3] ينظر: محمد زيدان، البنية السردية في نص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د،ط)، 2004، ص15.

ويعود ظهور مصطلح السرديات Narratologie، والمأخوذ من سرد وعلم إلى "تودوروف" الذي اقترح هذا العلم عام 1969 لتسمية علم لما يوجد قبلها وهو "علم الحكي"، ويمثل هذا الأخير فرعا من فروع الشعرية عند بعض النقاد.

ج- مفهوم الشعرية السردية:

إن الممارسة الإبداعية منذ القديم أثبتت أن التفاعل بين الشعر والسرد، ذلك أن الملاحم نظمت الشعر، فهذا يمثل خرق الشعر السرد النثري، أما فيما يخص العمر الحديث نجد هناك تعارضا بين الشعر والسرد، فقد نشأت أجناس أدبية تأخذ من الشعر بعض الخصائص ومن النثر بعض مميزاته مثل قصيدة الشعر، القصة الشعرية ... إلخ ونخلص من هذا أنه رغم الحدود الصارمة التي وضعتها الإنشائية الغربية بين الأجناس إلا أن الممارسة الإبداعية استطاعت خرق الحدود، فاجتمع الشعر والسرد في خطاب واحد[1]، فأنتج لنا نصا حداثيا تزاوج الشعر مع النثر.

كذلك نجد النقاد العرب «الذين وضعوا خطين متوازيين لا يلتقيان بين الشعر والنثر قد أسهموا في تشويش عملية تلقي هذا الاتجاه (شعرية النثر).. وأصبحت السرديات مولودا علميا بنية الشعرية وصار قلبها فأصبحت لغة الشعر في الغنائية السردية والنثرية عموما»[2] وذلك لأن كثيرا من النصوص الروائية صارت تستعين بتقنيات الشعر ونخص بالذكر الروايات التي كتبتها الأنثى بأسلوب منمق، من خلال لغة تأصيلية توغل في المجاز وتعتمد على الإشارة والإيماء والرمز، مرتكزا على مشاهد جمالية ولوحات غرست فيها أبنية الغرابة والمفارقة والاتكاء على الإيقاع الصوتي التي تبنى في تكوين الحروف وأبنية البديع، والصيغ الصرفية.

---

[1] ينظر: زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار ماس للنشر، تونس، ط1، 2007، ص18،19.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، ص114، 113.

كما يعتمد الخطاب الشعري على تداخل الرواية بالسيرة، من خلال مغازلة ضمنية المتكلم، لأنه الضمير الأنسب للشعري السردي.

فالشعرية ذاتية في جوهرها، لأن اختصار البنية الصرفية يصيب حذف شيء من مكوناتها، لأن هذا الحذف سيحولها إلى لغز، مما يجعل الرواية مبهمة، تجنح للوصف المتتابع، من خلال الإيغال الذي يلاحق الزمان والمكان، ومغازلة الموروث بفتح الذاكرة على أحداث ووقائع موغلة في القدم، واستحضار شخوص طارئة وطفيلية دخيلة وإعطاء مساحة كبيرة للراوي الخارجي والداخلي، ليضيف لمسته الشعرية السردية، وإحداث طارئ في الرواية، كما يعتمد على تفتيت وحدات الرواية إلى مجموعة من القصص من خلال تناسق وتآلف بين المكونات الداخلية للرواية، حيث تتداخل المشاعر الذاتية للروائي والتي تحتم على الكاتب الشفافية والموضوعية والغوص في التفريعات والتفصيلات، وإجبارية النزول إلى الشارع والاستلهام من واقع الحياة. من خلال التيه في لغة شعرية سردية كثيفة، لا تجافي الخطاب السردي المباشر، و تشفير لغته، المتروكة من حروف وكلمات وجمل، ليقوم الروائي بتحويلها إلى نص آخر واعتماد صياغة جمالية جديدة ليشير إلى أن الشعري السردي، يعج بالجمال، وما على الكاتب إلا النظر عميقا، ليعيد بث روح جديدة في النص الروائي.

ثانيا: بيوغرافية رواية "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي":

متعثرة تعثر البحث عن الذات وبقدم عرجاء بدأت الرواية الجزائرية النسوية تحدد طريقها، وذلك بإرساء دعائم وأسس متينة لا تزحزحها من الساحة العربية، فكانت الشمس التي تضيء هذه العتمة الكاتبة " أحلام مستغانمي" بروايتها الاستثنائية " ذاكرة الجسد" –على حد تعبير النقاد– حيث كتبت رواية كان فيها الحب والسياسة، الثورة والإرهاب، الفرح والدموع بلغة غنائية شعرية سردية.

1-التعريف بالكاتبة الروائية أحلام مستغانمي:

أحلام مستغانمي أديبة وشاعرة جزائرية ولدت في عام 1953 لأب مناضل للثورة الجزائرية، عملت في بدابة حياتها مذيعة في إحدى المحطات الإذاعية الوطنية ومن ثم انتقلت للعيش في لبنان مع زوجها الصحفي وتفرغت للكتابة، وكانت أولى إصداراتها في عام 1973 وقد حصلت على العديد من الجوائز والتكريمات أهمها جائزة نجيب محفوظ وذلك عن روايتها الشهيرة ذاكرة الجسد عام 1998 وهي الآن تتربع على العرش الأدب العربي بفضل رواياتها التي حصلت على أكثر المبيعات من قبل قراءها.

أ- أهم وأفضل مؤلفات أحلام مستغانمي:

* الأسود يليق بك: رواية تم نشرها لأول مرة في عام 2012 وهي تعد من أفضل روايات الكاتبة وأكثرها شهرة حيث تم بيع مئة ألف نسخة في غضون شهرين من بداية نشرها. تدور أحداث الرواية حول قصة حب تدور بين رجل لبناني مليونير في عقده الخامس ومطربة جزائرية في عقدها العشرين (هالة) ويحاول الرجل بكل الطرق أن يحضى بحب الفتاة التي ترتدي السواد حدادا على قتل والدها في فترة الاضطرابات التي شهدتها الجزائر[1]. وتصور الرواية العلاقة المضطربة لهذه الفتاة، التي فقدت أباها بسبب زمن المحنة الذي حول الجزائر إلى مقبرة جماعية، قتل الأخ أخاه فيها.

* فوضى الحواس: رواية نشرت لأول مرة في عام 1997 هي تكملة لرواية ذاكرة الجسد، حيث البطلة نفسها التي تعيش الأحداث التي شهدتها الجزائر في فترة التسعينات وتعيش صراعا ما بين زوجها العسكري وأخيها الذي ينتمي إلى إحدى الجماعات الإسلامية.

[1] الموسوعة العالمية للشعر العربي، Adab.com، 21 ماي 2009، الثلاثاء 5 ديسمبر 2017، 11:50.

* نسيان com: من أروع ما كتبت أحلام مستغانمي، تم نشره لأول مرة في عام 2009 وتم بيع 10 طبعات منه حتى عام 2012، تتحدث به الكاتبة عن المرأة وما تتعرض له من قصص الحب الخاسرة وطرق التخلص من آثار هذه القصص على المرأة تمزج الكاتبة بين الجدية والطرافة في الكتاب وهذا هو سر نجاح الكتاب.

*عابر سرير: رواية نشرت لأول مرة في عام 2003 وهي الجزء الأخير من سلسلة ذاكرة الجسد، وتدور أحداثها حول مصور صحفي يلتقي بأبطال الرواية السابقة في فوضى الحواس في المكان نفسه الذي كانت تدور حوله الأحداث، وتنتهي الرواية بموت بطل ذاكرة الجسد. نالت الرواية إعجاب كثير من النقاد والقراء.

* قلوبهم معنا وقنابلهم علينا: كتاب نشر لأول مرة في عام 2006، جمعت به الكاتبة كل مقالاتها التي كتبتها في مجلة زهرة الخليج والتي كانت غالبيتها عن أحداث الاحتلال الأمريكي للعراق وكان من المفترض أن تصدره في عام 2006 إلا أنه كما تقول الكاتبة أخذ معها كثير من الوقت لتستطيع جمع مقالاته على مدى عشر سنوات، حصل الكتاب على نسبة مبيعات كبيرة حيث بيع منه أكثر من 5000 خلال أسبوع من صدوره.

* على مرفأ الأيام: ديوان شعري، نشر لأول مرة في عام 1973 وهو أول مؤلفات الكاتبة أحلام مستغانمي الشعرية والأدبية على حد سواء[1].

* أكاذيب سمكة: ديوان شعري، صدر في عام 1993 يتألف من عدة قصائد شعرية سهلة وبسيطة، وقد أبدعت الكاتبة في هذا الديوان لتميز أسلوبها في سرد القصائد وإبداعها في تسلسل الأفكار.

[1] الموسوعة العربية العالمية للشعر العربي http://adab.com/ ، 21 ماي 2009، الثلاثاء 5 ديسمبر 2017، 11:50.

لقد أثارت روايات أحلام مستغانمي الثلاث: ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير. جدالا واسعا وحركة نقدية ناشطة بين مستحسن ومعجب ورافض. وأن العلاقة بين الأدب وبين العلوم الإنسانية علاقة يحكمها التكامل فيما بينهما ومدى حرص أحلام على إظهار العلاقة الوثيقة التي تربط بين الآداب وبين سائر العلوم الإنسانية في نصوص ثلاثيتها.

يعالج هذا الجزء القيمة الأساسية للفن، التي تمثلت في طريقة التعبير عنه، وذلك من خلال اللغة التي هي الأصل في تكون العمل الفني الأدبي. والوعاء الذي ينقل المادة الفكرية والشعورية إلى المتلقي وهذا الأمر يتمثل في الأسلوب الذي اتبعته الكاتبة في رسم معالم رواياتها من خلال عناصرها الأساسية المتمثلة في السرد والحوار وعنصري الزمان والمكان وفعالية الشخصيات والراوي وبناء الأحداث وتسلسلها فضلا عن الدلالات الشعرية وأبعادها الإيحائية والخيالية، والوسائط التعبيرية البلاغية المستخدمة في تحريك الصور الخيالية التي سجلت الانفعالات على اختلاف أشكالها وتفاوت مستوياتها[1]، اعتماد الخيال، والأسطرة لإضفاء جاذبية واختلاف، وجمالية للعمل الفني.

ماذا كتب "نزار قباني" بعد قراءته لرواية "أحلام مستغانمي" "ذاكرة الجسد":

«قرأت رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق سامر لاند في بيروت.

بعد أن فرغت من قراءة الرواية، خرجت لي أحلام من تحت الماء الأزرق كسمكة دولفين جميلة وشربت معي فنجان قهوة وجسدها يقطر ماء ..

روايتها دوختني. وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وبسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون ومتوتر واقتحامي ومتوحش وإنساني

[1] الموقع السابق.

وشهواني ... وخارج عن القانون مثلي. ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر .. لما ترددت لحظة واحدة ..

هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري ... لقد كانت مثلي تهجُم على الصفحة البيضاء، بجمالية لا حد لها ... وشراسة لا حد لها وجنون لا حد له ..

الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور بحر الحب وبحر الإيديولوجية وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها وأبطالها وقاتليها وملائكتها وشياطينها وسارقيها. هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري والحزن والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي.

وعندما قلت لصديق العمر "سهيل إدريس" رأي في رواية أحلام قال لي: لا ترفع صوتك عاليا ... لأن أحلام إذا سمعت كلامك لها فسوف تجن.

أجبته: دعها تجن لأن الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا المجانين ...».[1]

هو اعتراف من كاتب الحب، وكاتب المرأة، بأن الأنثى جارته وسرقت حبره الشهواني، وكتبت نصا يشبهه بقلم وردي ينم على قدرة رهيبة في اللعب بالحروف وتزيين العبارات، الشاعر نزار قباني يفتخر بهذا القلم النسوي المتمرد والذي تمنى أن يكون قلمه الشعري هو من عانق أوراق هذه الرواية لتميزها وتفردها عن غيرها، هي رواية مجنونة بشخوصها المتناقضة، ملائكة وشياطين، عقلاء ومجانين، رواية اختصرت الحب والذاكرة وحاكمت التاريخ بأسلوب شعري جذاب.

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الجزائر، 2004، غلاف الرواية.

ب- ملخص رواية ذاكرة الجسد:

رواية كتبتها الكاتبة أحلام مستغانمي ونشرتها في عام 1993، وهي أولى رواياتها تمكنت الكاتبة من خلال هذه الرواية من افتكاك عديد من الجوائز مثل «جائزة نجيب محفوظ في عام 1997، وقد صنفت ضمن أفضل مائة رواية عربية»[1] كما جسدت الرواية في عمل تلفزيوني شهير للمخرج "نجدة أنزور" سوري، حصلت الرواية على مبيعات عالية منذ صدورها «إذ تم بيع حوالي ثلاثة ملايين نسخة من الرواية حتى سنة 2004، وقد اعتمدتها كثير من الجامعات العربية والعالمية للتدريس في جامعاتها، مثل الجامعة الأمريكية في بيروت وجامعة السربون»[2]. رواية ذاكرة الجسد شكلت تجربة نسوية متميزة، كسرت النمطية الروائية وأنتجت نصا حداثيا مختلفا، يحتوي على كل العناصر الحداثية التي أثرت النص، وقدمت إضافة للساحة الإبداعية النسوية لأنها تعد تجربة نسوية ناضجة، أفرزها زمن المحنة من خلال استحداث قلم جديد في الكتابة.

تدور أحداث الرواية حول فتاة مضطربة الهوية، تحن لأب فقدته منذ الصغر تتذكره بذاكرة فارغة، في لحظة عدمية كشرنقة فارغة، تقع في غرام خالد، وهو رسام فقد ذراعه أثناء الحرب ووقع في غرام أحلام (حياة) ابنة صديقه في الكفاح، لكن هذه العلاقة يحكم عليها بالفشل منذ اللحظة الأولى لأن البطلة مشتتة لا تعلم إن كان خالد هو الأب أو الوطن، أو الحبيب بالنسبة لها، لذلك تتزوج بضابط عسكري في الحكومة الجزائرية، وتقع في دوامة البحث عن الذات، والوطن، الرغبة في الخروج من بوتقة التقاليد والعادات التي يأبى المجتمع تطبيب جراحها، والحكم على البطل خالد بالبقاء في منفى اختياري. "فرنسا"، ومناجاة الوطن من خلال لوحات تفنن في رسم جسورها، وكل جسر يحكي حكاية مختلفة ويعبر عن جرح دفين، لذاكرة مشوهة عجزت عن العودة لقسنطينة وعبور

---

[1] الموسوعة العالمية للشعر العربي، Adab.com، 21 ماي 2009، الثلاثاء 2017/12/05، 11:50.

[2] الموقع نفسه.

جسورها، المسكونة بالحب والحنين، بعبق النضال، برائحة قهوة أمه التي تمثلت له في صورة أحلام (حياة)، والتي فقدها أيضاً.

2- الشعرية عند أحلام مستغانمي .

ارتدت روايات أحلام مستغانمي ثوبا راقيا جعل قلمها يرتقي لمصاف الإبداع، وعدت تجربتها من التجارب الناضجة والمتميزة، القلم المستغانمي يعتمد الشعرية السردية لأن الأصل في الكاتبة الشعر، لذلك تلون نصها النثري بلغة شعرية تعتمد على الإيقاع اللحن، مما جعل رواياتها تلبس ثوبا سرديا مطرزا بخيوط غنائية يقول "البارودي" في ذلك: «من النادر أن تلتقي رواية تظهر للقراء في طبعتها الأولى هذا الرواج الذي لقيته روايات الكاتبة الجزائرية الأصل أحلام مستغانمي، والناقد المختص عندما ينظر في بنيتها السردية الموظفة فيها، ولا في مستوى إنشائية القص عامة، وضع ذلك انتشرت هذه الروايات واستجابت لأفق القارئ العادي، والقارئ المختص، والسر كل السر في أن الكاتبة أضفت على نصها السردي، هذه الغنائية الساحرة والعميقة، التي لا تتوفر عادة في إلا في النصوص الشعرية، فقد اقتربت هذه الروايات من الشعر، واستفادت من طاقاته الإبداعية. وبنت نصوصا سردية مغايرة، بهذا المعنى، لعبت فيها اللغة الشعرية بإمكانياتها المتعددة دورا أساسيا وجد فيه القارئ ضالته»[1] لأن أحلام عرفت كيف تداعب وتدغدغ قارئها لأنه يبحث عن الجمال وروعة نسق التعبير.

النص الروائي، وفق جدلية اللامرئي والمتلاشي. لأن كل «رواية في أحسن تعريفاتها سيرة ذاتية»[2]،

---

[1] ينظر: الموقع الالكتروني: www.alhayat.com/story, 13/01/2018, 06 :06.

[2] عذاب الركابي: مقصدي البوح.. لا شكوى، رواية بضمير المتكلم، مجلد الرافد، ص104.

ولا «يمكن للكاتب إلا أن يكتب عن حياته الخاصة»[1] من خلال ضمير المتكلم المثقل بهموم الذات، من خلال أبجدية شعرية سردية خاصة تتشظى الذات الكاتبة فيها بأحلام تصارع في دهاليز الظلمة، وكأن القلم السردي يحمل ألما بفلسفة السرد، بحبر من حجر وإسفلت.

3- اللغة الشعرية السردية عند "أحلام مستغانمي":

الكتابة المستغانمية هي ثورة على القلم الخامل، لأنها لغة فيها عطر الشعر الطاغي، مليء بعواطف مختلفة "حزن، وجع، حب، ألم، خيانة، غيرة، هي فوضى ن المشاعر"

لغة غارقة حد الثمالة في الإيقاع والغنائية، تنطلق من الواقع بأسلوب انزياحي شعري جمعت فيه بين البنية السردية والبنية الشعرية «الجمع بين المتنافرات التوظيف افني للأسطورة وباستعمال لغة الرمز وتوظيف تقنية القناع واللغة الشعرية من خصوصيات الخطاب الروائي الحداثي، وقد وجدنا كل ذلك التشكيل الشعري في متون أحلام مستغانمي إن لم تقل بدايته من عناوين رواياتها التي تصلح أن تكون عناوين قصائد أو دواوين شعرية أكثر منها روائية»[2] هو اعتراف بسباحة الحبر المستغانمي في بحر الشعر. مثلا حين نقرأ رواية "ذاكرة الجسد" نلاحظ رقص الحروف في الشعر.

«ولم تقتله قناعته هذه المرة ... قتلته فقط!

تحب ضحكته سكرت ذلك المساء

تحب نبرته المميزة التي لا يشبعها صوت

تحب حزنه المكابر أيضا ... ذلك الذي لا يعاد للحزن

---

[1] عذاب الركابي: مقصدي البوح.. لا شكوى، رواية بضمير المتكلم، (ن،ص).

[2] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987، ص125.

تحب رحيله الجميل .. تحب رحيله الأخير

بكيته ذلك المساء...»[1].

المقطع يؤكد الحالة النفسية المضطربة للروائية فنجدها عاجزة أمام العبارات أحيانا وتكتفي بالنقاط حتى تأخذ أنفاسها، فاللغة عاجزة في هذا المقطع.

كما توقف قلمها أمام الحب ووجدت نفسها تائهة في خريطته تقول: «في مساء الولع العائد مخضبا بالشجن، يصبح همك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب وتعطل فتيله الموقوت دون أن تتشظى بوحا.

بعنف معانقته بعد فراق، تود لو قلت أحبك، كما لو نقول "مازلت مريضا بك" تريد أن تقول لكلمات، متعذرة اللفظ، كعواطف تترفع عن العبير. كمرض عصي على التشخيص»[2]. هي حالة تجعل اللسان يعجز عن التعبير لأن الحب كالمرض يهاجم القلب فيجعله عليلا، لا تستطيع تشخيص حالته. من خلال لغة يكتنفها الغموض والتكرار، والسجع "تحب ضحكته، تحب نبرته، تحب حزنه" فالتكرار طبع النص بإيقاع الشعر وموسيقاه الشعرية، فالروائية تمردت على القوالب الجامدة لأن الروائي الناضج يجب «أن يحدد إمكاناته التركيبية والأسلوبية ... ولا يبقى حبيس القوالب الجامدة»[3]. من خلال اختيار لغة تتناغم حروف النثر فيها مع حروف الشعر، متجاوزة اللغة العادية النمطية، من خلال تجاوز المعجم السردي المعتاد.

فاللغة عند أحلام مستغانمي هي اغتصاب للكلمة من خلال اللعب على العالم الواقعي، وإنتاج عالم موازي له، والذي رمز له بالتخييل، تقول في ذلك أحلام مستغانمي:

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط27، 2011، ص248.

[2] أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات ANEP الديوان الوطني للنشر والإشهار، الأبيار، الجزائر، 2004، ص9.

[3] سليمان نبيل: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 200، ص105.

«قبل هذه التجربة لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصاباً لغوياً، يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة، لا يعرفها هو نفسه ثم يلقي بهم على ورق، متعبين مشوهين، دون أن يتساءل، تراهم حقا كانوا سيقولون ذاك الكلام، لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج كتابه؟»[1]. لا تستحوذ أحلام على اللغة فقط وإنما على شخصيتها أيضا.

«ما كانت لغة الآخر فحسب بل كانت أيضا فلسفته في الحياة»[2].

من خلال تفكيك الكلمات والغوص في عمقها لتكشف ذوات الشخصيات، حتى للصمت شعرية «الصمت لا يزعجني وإنما أكره الرجال الذين في صمتهم المطبق يشبهون أولئك الذين يغلقون قمصانهم من الزر الأول حتى الزر الأخير كباب كثير الأقفال والمفاتيح بنية إقناعك بأهميتهم»[3]. هي تشبيه أن الصمت ليس المشكل وإنما الغموض الذي يطبع بعض الشخصيات «كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللغة، كان رجلا مأخوذا بالكلمات القاطعة والمواقف الحاسمة. وكانت هي امرأة تجلس على أرجوحة (ربما) فكيف للغة أن تسمعهما معا»[4]. اللغة بين الرجل والمرأة تاهت ولم يعد لها عنوان.

روايات أحلام مستغانمي كتبتها للأنثى انتقاماً من ابن جني الذي قال أن "أصلها مذكر"[5]، فأنثت اللغة وحاكمت فيها الآخر لأنه عاملها كجسد صامت مهمته خدمة الآخر وتجسيد طموحاته فقط. تعاملت مع الآخر على أنه جزء من الحياة لا الحياة، لأن الأدب والإبداع عندها هو الحياة، تقول: «أنا امرأة مجنونة، وأزداد جنوناً في حضرة

---

(1) أحلام مستغانمي: رواية فوضى الحواس، بيروت، دار الآداب، ط10، 2000، ص28.

(2) المصدر نفسه: ص20.

(3) المصدر نفسه: ص35.

(4) المصدر نفسه: ص18، 20.

(5) ابن جني: الخصائص، م2، تحقيق محمد النجار، بيروت لبنان، دار الكتاب العربي، 1952، ص415.

الورق»[1]. «هنيئاً للأدب على فجيعتنا إذن...»[2]. فقدان الحب لا يقتل الأنثى المستغانمية وإنما الحب هو وحده من يؤثر عليها، أما الحب ففقدانه يزيدها إبداعا وإشراقاً لأنها جعلت الرجل لعبة سردية تملأ بها الثغرات السردية من خلال تقمص دوره وجعل الأنوثة مرادفة لبطلها خالد الذي جعلته، الحبيب، والأب، الصديق وفي الأخير الرجل المغلوب على أمره، والذي دمره حب أنثى متمردة وخيانتها له حطمت رجولته المعطوبة تقول الساردة: «كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء، ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكتني لأكون معك أنت بالذات في حماقة آدم»[3]. هو اعتراف من البطل خالد أن أحلام تغلبت عليه وجعلته يلبس ثوب الحماقة حتى لا يخسرها في الشق الآخر هي أحلام من تدير اللعبة تنتقم من كل شيء ذكوري من خلال اللعب على حروف اللغة وامتطاء صهوتها باحترافية والتعبير عن كل ما يخالج الأنوثة المجروحة بجسد ذكوري معطوب ناقص.

أقرَّت الروائية أحلام مستغانمي أن لغتها مختلفة لا يمكن لأحد الوصول لمستواها لأنها تقوم بنسج خيوط الكلمات لتخلق لغة راقصة يقف القارئ أمامها مذهولا تقول: «فالذي يجلس أمام مساحة بيضاء للخلق لابد أن يكون إلها أو يغير مهنته»[4] ربطت الروائية الكاتبة بالخلق والإبداع لا الإتباع، تقول أيضاً: «فالذي لا يخلق لا يكون بحكم منطق الإبداع نفسه أن يكون إنساناً عادياً بأطوار عادية وبحزن وفرح عاديين بمقاييس عادية للكسب والخسارة... للسعادة وللتعاسة»[5] جعلت قلمها مؤلها متحكما في كل الشخصيات، تقول:«لقد هزمت من مروا قبلي وصنعت من جنونهم بها أضرحة للعبرة،

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 06.

[2] المصدر نفسه: ص07.

[3] المصدر نفسه: ص12.

[4] المصدر نفسه ، ص207.

[5] المصدر نفسه: ص164.

وآخر عشاقها المجانين»[1]، هي نشوة الانتصار من أنوثة عانت من تبعيتها للمبدع، الذي جعلها حبيسة موضوعاتها وهو تبادل للأدوار. يقول في ذلك عبد الله الغذامي: «في هذه المسافة المكانية والزمانية تمت إعادة صياغة الفحل، وجرت إنكتابية الكاتب وتأليفية المؤلف، وتحررت المرأة كونها موضوعا للغة لتكون الفاعلة والمؤلفة ومنتجة النص»[2] في محاولة من الروائية اعتلاء عرش الكتابة وتأكيد أن الوأد انتهى بفضل الإسلام، وهي أيضا قامت ببتر خيوط الوأد الثقافي التي كانت بقايا من ثقافة ذكورية ظالمة طغت الأنوثة على النص المستغانمي، وأُنّثت اللغة أيضا بسبب جرأة القلم المستغانمي، وخصوبة رحم حبره.

عانت أحلام مستغانمي من كبت وحرمان بسبب مجتمع ظالم وحكم على طفلة صغيرة باليتم والغربة عند الكبر لم تجد أحلام ما يعوضها غير الكتابة، والانتقام من كل ما هو ذكوري لأنه همشها وهمش أدبها كما تقول "فرجينيا وولف": «إلا إذا كان عاملا أو أسوداً وهذا العنصر إلى نوع من تشنيع العمل الفني وكثيرا ما يصبح سببا في إضعافه، فالرغبة في الدفاع عن قضية شخصية ما، أو في جعل الشخصية الروائية بذاتها على لسان حال الكاتبة تعبر عن شعورها بالظلم، سيكون له وقع سيء على الدوام سيجعل نوعا من عدم الصدق يتسلل بشكل غير واع إلى الكتابة مما يؤدي إلى تبني منظورات مراعية للسلطة وتصبح رؤية الكاتبة ذكورية أو أنثوية أكثر مما يتوقع، ففقد نزاهتها المثلى ومعها أهم خواص العمل الفني يوقعها تحت الضغط والمؤثرات الخارجية»[3] من خلال ممارسة روائية مبنية على الخلق والتجاوز السردي.

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص343.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، بيروت والدار البيضاء (المغرب)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، ص185.

[3] فرجينيا وولف: المرأة والكتابة الروائية، تر وليد الحمصي، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع19، 1999، ص188.

قامت الروائية بتضمين الشعر داخل متنها الروائي كشكل من أشكال التجاوز والإبداع، وتقول في "ذاكرة الجسد":

«لم يبق من العمر الكثير

أيتها الواقفة في مفترق الأضداد

أدري...

ستكونين خطيئتي الأخيرة

أسألك...

حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى

لك متسع لأكثر من بداية

وقصيرة كل النهايات

إنني أنتهي الآن فيك

فمن يعطي للعمر عمراً يصلح لأكثر من نهاية»[1]. في محاولة لكسر خطيئة رتابة السرد تناولت الروائية الشعر.

سعت الروائية إلى استثمار نصوصها الشعرية في متنها الروائي، من خلال إدراج قصائد شعرية نسبتها لأبطالها مما، جعل هذه النصوص مرتبطة بالعالم الروائي لأنها أسندت لشخصيات من ورق.

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص260،261.

اعتمدت لغة منحازة للأنوثة متعطرة حروفها بشعرية طاغية مالت للإكثار من النعوت والاستعارات والتشبيه مع تغييب أدوات الربط، والاعتماد على الإيقاع والتكرار اللغوي.

«هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر يضرم الرغبة في ليلها ... ويرحل.

تمتطي إليه جنونها، وتدري. للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه.

هو رجل الوقت سهواً، حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس يأتي يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها، يوقظ رغباتها المستترة، يشغل كل شيء في داخلها ويمضي...

هو ... رجل الوقت عطرا. ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ وثمة هدنة مع الحب، خرقها حبه. ومقعد للذاكرة، مازال شاغرا بعده، وأبواب موارية للترقب. وامرأة ... ريثما يأتي، تحبه كما لو أنه لن يأتي. كي يجيء»[1] جنحت أحلام إلى شعرية الأسلوب وذلك بالتداخل بين الشعر والنثر. ولم تعد الشعرية محصورة في النصوص الشعرية فحسب بل بالجمع بين الجميع "الشعر، الرواية، المسرحية، المقالة، السيرة الذاتية".

أكثرت الروائية من التشبيه لإضفاء جمالية إلى لغتها الإنزياحية.

«ففي ...

قسنطينة الأثواب مهلا، ما هكذا تمر القصائد على عجل.

ثوبك المطرز بخيوط الذهب، والمرشوش بالصكوك الذهبية، معلقة شعر كتبتها قسنطينة جيلاً بعد آخر على القطيفة العنابي وحزام الذهب الذي يشد خصرك لتتدفقي

[1] أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط5، 1998، ص10.

أنوثةً وإغراءً، هو مطلع دهشتي والصدر والعجز في كل ما قد قيل من شعر عربي»[1]. هو تشبيه رائع بين المعلقات السبع في العصر الجاهلي وبين الثوب القسنطيني المطرز بخيوط ذهبية، فهي كالمعلقة التي تكتب بحبر ذهبي تعلق على جدار الكعبة.

التشبيه أيضا في: «أحببت ذلك البيت ... بدوالي العنب التي تتسابق جدران حديقته الصغيرة، وتمتد لتتدلى عناقيد ثريات سوداء على وسط الدار. شجرة الياسمين التي ترتمي وتطل من السور الخارجي، كامرأة فضولية ضاقت ذرعا بجدران بيتها وراحت تتفرج في الخارج لتغري المارة.

بقطف زهرها ... أو جمع ما تبعثر من الياسمين أرضاً»[2]. شبهت عناقيد العنب الشهية والمليئة بالعنب، بالثريا، أما شجرة الياسمين فشبهتها بالمرأة الفضولية التي تراقب أخبار جيرانها. أيضاً في:«يا شجرة الحداد تلبس الحداد وراثيا كل موسم»[3]. ربطت حداد شجرة التوت بحداد الوطن. أو الجبة القسنطينية.

نستشف مما سبق أن الروائية " أحلام مستغانمي " اعتمدت على معجم لغوي خاص، فكانت :

✓ تعتمد الروائية في اختيار ألفاظها على المعجم الشعري «وإن ركبت مقاطعها تركيبا يستجيب لمنطق السرد الروائي فإنها كثيرا ما عدلت عنه وبنت مقاطعها بناءً يشبه أو يماهي البناء في الشعر»[4]. ونجد أن البناء الشعري لا يشوه النص السردي بل يتفاعل معه ويزيده جمالاً.

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص130.

[2] المصدر نفسه: ص 429-430.

[3] المصدر نفسه: ص17.

[4] زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار حامد للنشر، ط1، مارس 2007، ص98.

✓ تكثيف الاستعارة والمجاز من خلال توليدها في النص السردي «فكل استعارة تضم استعارة أخرى، وهكذا حتى تتشكل عناقيد من الصور فتجعل من لغة مستغانمي مثقلة بالدلالات والإيحاءات»[1] لأن أحلام مستغانمي أرادت تمرير رسائل مشفرة من خلال اعتماد مسميات بريئة لأن رموزها هي أشبه «بمفك تأويل الألغام»[2] بشكل روائي تتزاوج فيه روعة السرد مع أسلوب شعري من خلال لغة مباشرة ولغة رمزية تحتاج قارئاً فطناً متنبهاً إلى أسلوب الروائية المراوغ.

✓ التكرار المقصود في رواية ذاكرة الجسد، وفوضى الحواس والذي أرادت منه الكاتبة تأكيد قدرتها على المزاوجة بين الشعر والنثر ومقدرتها على التلاعب باللغة النحوية، والتركيبية.

✓ بروعة وجمالية استطاعت أحلام مستغانمي تأكيد أن لغتها الشعرية هي عنصر إيجابي في السرد لأنها لم تؤثر في خطية السرد وجعلت القارئ يتعاطف مع الشخصيات لأنها «كأنها خارجة من قصيدة حب طويلة يبعث بها العاشق خالد لمعشوقته»[3] وغاية الأسلوب الشعري «أن يولد الإيقاع الذي تبحث عنه الكاتبة بشتى الطرق حتى يعاضد التصوير والتخييل، ويتحقق لكتابة مستغانمي أكبر قدر من الشعرية»[4] وأيضاً «يتكثف الإيقاع ... بجملة من العناصر منها حضور ظاهرة التوازي التركيبي وتكرار جملة النداء وجمل الاستفهام، وتوزع الكلام على فضاء الصفحة توزعاً للبياض فيه أهمية كبيرة»[5]. فنلاحظ أن شعرية اللغة لونت النص السردي بسطوة التجريب.

✓ الاعتماد على الانزياح لأنه أساس الشعرية «فإذا كانت الشعرية تكتسب شعريتها بالانزياح عن قانون اللغة، فإن رواية مستغانمي تحقق شعريتها بالإضافة إلى شعرية

---

[1] زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، (ن،ص).

[2] أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط1، 2003، ص149.

[3] زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص172.

[4] المرجع نفسه ص142.

[5] المرجع نفسه ص139.

لغتها، بالانزياح عن منطق السرد»[1]، مما أكسب نصها لغة متفردة وبعيدة كل البعد عن زميلاتها في الكتابة، فتميزت عنهن ونحتت اسمها بحروف من ذهب.

✓ الاستحواذ على الشخصيات وطبعها بالروح المستغانمية وذلك بتمرير أفكارها التي تريد هي لا القارئ ولا الشخصية، نرجسية القلم المستغانمي جعله يلغي شخصياته ويلونها بأفكاره ومبادئه.

ثالثا: بيوغرافية رواية "حنين بالنعناع" "لربيعة جلطي" ورواية " كوكب العذاب" "لشهرزاد زاغز":

بقلم مجنون جنون ترابادور بسكرة " عبد الله بوخالفة" حملت الروائيتان "ربيعة جلطي" و "شهرزاد زاغز" مشعل الترابادور غيرة أدبية حتى تحافظن على موروثه، وأيضا لإيمانهما أن الكتابة قُداس لا يجب أن يفك لغزه قارئ كسول، وإنما متلقٍ عليم مغامر ولديه زاد يستطيع من خلاله قتل كل الصعوبات التي تواجهه أثناء القراءة، فكانت كتابتهما متنفسة في عالم ترابادوري سامٍ يبحث عن المدينة الفاضلة لأفلاطون حتى يحقق السمو والرفعة الأدبية.

1- رواية "حنين بالنعناع" "لربيعة جلطي":

أ-التعريف بالروائية ربيعة جلطي:

«ولدت الكاتبة ربيعة جلطي في 05 أوت 1954 ببوعناني (منطقة ندرومة التلمسانية)، خرجت من تربة جبلية وفية للسماء والحشيش والأزهار الفواحة، ولدت في صيف اندلاع الثورة التحريرية لتكون رصاصة نسوية تدافع بشراسة عن الوطن من خلال قلم نسوي متمرد، يؤمن أن بعد الخريف ربيع مليء بأحلام وردية لوطن زاخر بالجمال تربت على صوت الموسيقى والحضارة، تعلمت الكتابة بغنج نسوي ارستقراطي، استهلت

[1] زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص178.

دراستها الابتدائية بالمغرب (1969-1975) ثم الجامعية بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة وهران (1975-1979)، وبعدها انتقلت إلى دمشق رفقة زوجها الكاتب الروائي أمين الزاوي، لمواصلة الدراسات العليا هناك، وهناك افتكت شهادة الماجستير عام 1984 عن موضوع "التمثل الأدبي للمسألة الزراعية في الجزائر" ثم واصل غيث نجاحها بافتكاكها دكتوراه الدولة عام 1990 عن موضوع "الأرض في رواية المغرب العربي"»[1].

وخلال سنوات العشرية السوداء، كغيرها من المثقفين خوفاً، غادرت الجزائر إلى فرنسا رفقة أمين الزاوي، «ثم عادا سنة 2000، لتعود إلى مسارها البحثي وبالضبط إلى جامعة وهران، لتنتقل بعدها إلى العاصمة، وزمن وزيرة الثقافة خليدة تومي عينت مديرة للآداب والفنون بالوزارة سنوات قليلة، عادت بعدها إلى منصبها "أستاذة للأدب المغاربي المعاصر بجامعة الجزائر»[2].

هي ربيع الشعر والسرد النسوي في الجزائر، من خلال كتاباتها نستشف قلماً يتقاطر حبره رومنسية، تجمع في شخصيتها كل أنواع الفنون، هي المغنية التي تحب أن تدندن بعض نصوصها وهي الشاعرة الترابادورية التي لا تبوح بكل شيء في نصوصها وإنما تترك القارئ يتجول بفكره ليمسك خيوط تضاريس نصها المتميز. حتى صورها التي تختارها بعناية لتضعها على غلاف تظهرها كامرأة سامقة شامخة تتحدى الكون.

محافظة على جزائريتها من خلال تعمدها الظهور بلباس تقليدي جزائري أصيل وجمال عربي «في مشهد أنثوي يميس غنجا .. الشعر الغجري المسافر في دنيا الماضي الطفولي المجيد .. التي تبتدئ من ورائها حضارة موغلة في الزمن السحيق»[3] بخطى

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص192.

[2] المرجع نفسه: ص192، 193.

[3] المرجع نفسه ص194.

ثابتة سارت ربيعة جلطي لتؤكد أنها قلم نسوي ناضج، يستطيع إيجاد مكان له في الساحة الأدبية النسوية.

ب-إصداراتها:

الدواوين الشعرية:

1. "تضاريس وجه باريس": صدر عن منشورات الكرمل بدمشق سنة 1981، ثم أعادت الشركة الوطنية للنشر والتوزيع نشره سنة 1983.

2. التهمة: صدر عن مركز جمع الوثائق للعلوم الإنسانية بوهران في حدود سنة 1983.

3. "كيف الحال": صدر عن منشورات حوران بدمشق سنة 1996.

4. "شجر الكلام": صدر عن منشورات السفير بمدينة مكناس المغربية سنة 1991، وقد صدر مكتوبا بخط اليد المغربي.

5. "من التي في المرآة": 2003.

6. "وحديث في السر": 2002.

7. "عرش معشق": رواية 2014.

8. "النبية": منشورات الإختلاف 2014.

9. "حنين بالنعناع": 2015.

10. "الذروة": 2010.

ج-ملخص رواية حنين بالنعناع:

هي رواية استشرافية تحمل فيها البطلة الضاوية نبوءة جدتها "حنه نوحه" وهي نبوءة عن طوفان يهدد البلاد، تكلمت الروائية عن أحداث دامية تتعرض لها باريس بفعل عصابات منظمة إجرامية، تبدأ رحلتها من وهران ثم تنتقل إلى سوريا، لينهض الربيع السوري من سباتها وتندلع حرب دامية بين أبناء الوطن الواحد.

هي حقائق سياسية تخطها الروائية بلغة مكثفة من خلال رواية حب وبوح تحمل أحلاماً كثيرة للشخصية النسوية لتلتقي في باريس بصافو، وهي فتاة إيرانية هربت من بلاده لتعيش رعباً في باريس بسبب الأحداث الدامية.

وصافو هي رمز للمد الإيراني الفاشل في المنطقة والذي هو أيضاً نبوءة لخريف بتضاريس مدمرة يهدد إيران، حيث ينقلب السحر على الساحر، من خلال حيوات أربع نساء وإبراهيم الذكر الذي مثل الحب والخنوع في الرواية.

هي لعبة التناقضات، تتكلم عن الدين وعلاقة الشخصية بالدين، لأن المسلحين أساؤوا له من خلال أسلوب تهكمي.

2-رواية "كوكب العذاب" "لشهرزاد زاغز"

أ-السيرة الذاتية للكاتبة "شهرزاد زاغز"

أستاذة جامعية من مدينة بسكرة، كانت تدرس بكلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر، من الأقلام النسوية التي فرضت نفسها في الساحة الأدبية.

ب- أهم أعمالها:

لديها العديد من الأعمال في الإبداعية والأكاديمية نذكر منها:

***المجال الأكاديمي:**

- التداخل السردي في المتن الحكائي: دراسة مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث عن الزمن الضائع، الطبعة الأولى 2010 .

– سحر النص و توافق القراءة: تأليف مشترك، الطبعة الأولى 2010

- المصطلح النقدي: إشكالات ونماذج تأليف مشترك، الطبعة الأولى 2015.

-أثر ألف ليلة وليلة في الأدب الفرنسي دراسة مقارنة تحت الطبع

*** المجال الإبداعي**

- بيت من جماجم: رواية منشورة سنة 2000 .

–قرية تستيقظ في منتصف الليل: رواية مخطوطة.

- زمن الوردة: مجموعة قصصية منشورة سنة 2005

-في البدء كان فراغا: مسرحية موجهة للفتيان

- كوكب العذاب: رواية منشورة سنة 2017 .

ج– ملخص الرواية :

صدرت مؤخرا ببسكرة رواية "كوكب العذاب" للكاتبة شهرزاد زاغر، عن دار علي بن زيد للطباعة والنشر سنة 2017، فيها ما يقارب مائة وعشرين صفحة (120)، وهي رواية اجتماعية تكلمت عن المسكوت عنه بكل جرأة ، مثلت صوت المرأة في الرواية. أرادت تسليط الضوء عن المرأة المقموعة اجتماعيا من قبل الرجل بكل مسمياته، وخصت بها المرأة المطلقة، حيث قديما كانت المرأة المطلقة تحكم عليها العائلة بالبقاء في غرفة

مظلمة بعيدة عن كل العائلة خوفا من أن تنقل النحس لقريناتها اللواتي لم يتزوجن بعد اختارت شخصية "روميلة" ومحبوبها "بورحلة" والملكة " الشامخة" وغيرها من نساء المملكة، أرادت أن تنتقم للمطلقات فأنشأت لهن مملكة خالية من الرجال وحكمت على أي رجل يدخل هذه المملكة ويكتشف سرها بالقتل، لكن "بورحلة " ومع تواطؤ نساء المملكة استطاع الفرار بعدما أقام علاقة مع إحدى نساء المملكة وجعلها تخون زميلاتها حفاظا على حياته.

3- اللغة الترابادورية عند "ربيعة جلطي" و"شهرزاد زاغز"

بزغ نور الإسلام وغيّر كثيرا في النفوس البشرية، وكان مما غيره الشعر العربي حيث صار الشعراء يتغزلون بعفة المرأة من خلال تناول الحب العذري، وقد كانت المرأة في الأندلس جزءا مهما في المجتمع، وكانت الأندلس مركزا لكثير من المدارس الثقافية ومركزاً للترجمة، استقطبت الدارسين والمهتمين بالعلم من شتى أنحاء العالم، وحدث احتكاك وتواصل بين العرب والغرب عن طريق المدارس والمصاهرة. وبما أن الأفكار تنتقل من خلال تبادل الأفكار، لذلك اقتبس الغرب من العرب أشعارهم الأندلسية، وظهر لون من ألوان الشعر في جنوب فرنسا عرف بشعر الترابادور، يتحدث عن حب يسعى لإرضاء المرأة وخضوع الفارس أمامها، خضوعاً لا يشيب فروسيته ولا ينقص من قدرها وفي الغالب تكون المرأة أو الحبيبة بعيدة، لكن الشاعر يبقى وفياً لها من خلال شعر مرموق.

ترى ما هو مفهوم الترابادور؟

وكيف تلون قلم الروائيتين "ربيعة جلطي" و"شهرزاد زاغز" بلغة ترابادورية؟

أ- مفهوم الترابادور و انتحار أهم رائد لهذه المدرسة الجزائرية :

ترابادور: هو شاعر موسيقي في القرون الوسطى، والذي يخص شخص أو يمثل في مكانه الأشعار التي ألقها الملوك والسلاطين في الجنوب الشرقي لفرنسا، وسرقسطة في مملكة «أراغوان وضواحيها بالخصوص، أصل هذا النوع الموسيقي أندلسي، اسم الكلمة مشتقة من طرب، وكلمة دور، وكانوا يعزفون الموسيقى في القصور، يعني كانوا يدورون من قصر إلى آخر»[1] أي الشعراء الجوالون، الذين يدورون من بلاط إلى بلاط لنقل أشعارهم.

1. الترابادور: (Troubadour) «شاعر، وملحن، وعاشق، يبتكر الشعر وهو ذو مكانة عالية»[2].

2. التروفير: (Trouvere) «لا يختلف عن الترابادور، سوى في المكان، حيث ظهر عن شمال فرنسا»[3].

3. الجونغلير، أو الجونغلار: (Joglar) «المغني المتجول الفقير الذي يتكسب بفنه ويضع موهبته تحت تصرف الترابادور، حيث يغني قصائده في القصور والحانات والساحات العامة، رغم أن الجوغلار، ظهر قبل الترابادور»[4]. من خلال لغة تتكلم عن طبيعة الحب في علاقة شعورية عذرية تعتمد على شخصية خيالية في مخيلة الشاعر أراد بها شيء أسمى وأعمق واعتمد المرأة كمركز.

---

(1) www.at.m.wikipedia-org/wiki, 04/11/2014, 11:45

(2) عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2005، ص628.

(3) المرجع نفسه (ن،ص).

(4) المرجع نفسه (ن،ص).

ب- خصائص الكتابة الترابادورية:

- اللغة تجنح إلى اللغة الفلسفية التي تحلق بأجنحة وجودية تعانق الخيال.
- مضمونها عشق الرجل للمرأة، يستمد جمالها من خلال الغزل في جمال الطبيعة «مذهلة بالجمال والخضرة في كل تدرجاتها وأشكالها وأحجامها. يلتقي اللون الأخضر الممتد على بعد البصر بالسماء متحولة المزاج .. وسط الخضرة .. مهرجان فريد. تهرول الصور نحو الخلف الأبقار السعيدة المرقطة تكاد تجيبك.. الجالسة فوق العشب الندي الممتد النظيف .. كأنها مرسومة بالأقلام الملونة»[1].
- تحمل نغمة حزينة، رغم حملها لجمال المكان وجمال المرأة من خلال تعبير الكاتب عن حبه وعشقه للجمال.
- الجنوح للرمز والأسطورة، في اللغة الترابادورية.
- رغم عشق الكاتب الترابادوري للخيال إلا أنه يبقى وفيا لقضايا مجتمعه.

انتحار عبد الله بوخالفة أهم رائد للمدرسة في الجزائر

بعد بحث معمق في أسباب انتحار الشاعر بوخالفة والذي مازال سرا مدفونا معه إلا أن هناك أسبابا نسبية قد تكون وراء انتحاره.

«لقد وصلت إلى الجدار»[2]، كانت هذه الجملة التي نطق بها بوخالفة لصديقه أحمد دلباني وهي آخر ما تلفظ به صيف 1988، هذا ما يفسر نسبيا عنف الانقلاب والتحول الجذري الذي لم يكن نتيجة تآمر فكري هادئ وطويل في المعنى أو الدين أو الوجود.

لقد كان الأمر أزمة نفسية حادة خلخلت توازنه، ثم واصل حديثه وسؤاله الموجه إلى دلباني: "هل تعتقد أن الله سيغفر لي يا بوعلام" على العموم قد تتباين التفسيرات في

---

[1] الرواية: حنين بالنعناع: ص246.

[2] حوار مع الأستاذ أحمد الدلباني، عام 2015.

محاولة فهم ما حدث لبوخالفة في الأشهر الأخيرة من عمره، وقبل أن يضع حدا لحياته تحت القطار ذات فجر من بداية تشرين الأول أكتوبر 1988 قد تختلف التفسيرات لكن الزلزال الذي رج حياته ظل ربما يختمر لمدة طويلة في اللاوعي وأعماقه وما كان له إلا أن يؤجل حدوثه، إنها أزمة الوعي الخائب وأزمة الإفاقة على التصدع الكبير بين الواقع والحلم الذي حمله في قلبه. ومما سبق نجد أن هناك جانبا من العمومية والشمولية في معاناة الراحل وقد يتساءل البعض عن التناقض الذي وقع في حياته ومواقفه إذ كان من المناضلين من أجل الثورة والتغيير والإبداع وكيفية انجرافه بصورة لافتة وسريعة لإنهاء حياته لأزمة نفسية عصفت بحياته وهذه الأزمة هي كما وصفها " أحمد دلباني" أزمة مثقف استرجعته الثقافة السائدة في شكلها المذهل الخائب بحدة والجزائر تشهد صعوداً لا سابق له للخطاب الأصولي تتزامن مع إخفاقات مشاريع الدولة الوطنية. وتجدر الإشارة إلى أن مأساته تكمن في وعيه وشعوره الجارف أنه بدأ يؤدي دوراً ليس له وكان يشعر بمرارة أنه ليس بوسعه الاستمرار لذلك قرر الرحيل.

إن حياة عبد الله بوخالفة كحياة غيره هي كما يعبر محمود درويش في جداريته:

«جرح طفيف في ذراع الحاضر العبثي

والتاريخ يسخر من ضحاياه

ومن أبطاله

يلقي عليهم نظرة ويمر».[1]

كما أن شعراء الترابادور كانوا يعيشون في بلاط الملوك والسلاطين ويتفننون في الغناء للحب، يعبر فيها المحب عن خضوعه لسلطة حبيبته، من خلال غزل عذري حسي[2].

---

[1] الموقع الالكتروني : www.arabichadwah.com, 13/01/2018, 06 :57

[2] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2017، ص 365.

كان الشاعر الترابادوري يدعو إلى التغيير في الشعور وذلك في دعوتهم من خلال أشعارهم إلى التقدم وتجاوز الواقع نجد الروائيتين "ربيعة جلطي" و"زاغز شهرزاد" أتقنتا هذا الفن من خلال أسلوب متجول شعري مختلف، فكانتا كطفلتين رهيبتين مرعبتين تحتضنان بكارة الحياة والعالم، فقد خرجتا من عباءة القراءات السابقة، فيقول عبد العزيز غرمول: «ربيعة تنحدر في شعرها من أصول ترابادورية، ولذلك يبدو أن ما يبقى أكبر دائماً مما تقوله لنا، وكأنها لا تكتب القصيدة إنما تكتب الأجواء..»[1].

كما تميزت الكتابة الشعرية عند ربيعة جلطي بعذريتها وديناميكيتها «إن الشعرية لدى ربيعة جلطي ربما كانت أكثر فيضا، وأحر عنفواناً وخصوصا فيما يعود إلى أسلوب النسج الشعري الذي لا نعدم فيه رقة وأناقة ورشاقة، لكن !!»[2] هي شعرية ربيعة جلطي التي اكتشفها عبد المالك مرتاض.

اللغة عند الروائيتين "ربيعة جلطي" و"شهرزاد زاغز" تمارس بجنون باذخ عملية الهدم، التي تنتهي. وسنرى كيف أن اللغة الترابادورية عندهما، تميزت بالتمرد والرفض والجهر بالخروج البطولي من مغاليق ومحابس الأزمة الصغيرة.

يجب الإشارة إلى أن الروائيتين لم تكونا بمعزل الموقف الإيديولوجي عن الرؤية الفنية.

كذلك تميز أسلوب الروائيتين بالنبش في قضايا عدة، ومختلفة نجد الرحلة والتي تتملك القلم الترابادوري. فبطلة ربيعة "الضاوية" في رواية "حنين بالنعناع" رحالة من الجزائر إلى وهران إلى باريس ونورماندیا لأنها مسكونة بالتجوال «كانت الطائرة تتهادى

---

[1] يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم أ علامة، تصريح لعبد العزيز غرمول في جريدة النصر (1987/12/26)، ص190.

[2] المرجع نفسه (ن، ص)، نقلا عن عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007، ص335.

في الجو بينما يدي الضئيلة في يد إبراهيم .. أشعر من قبضته وهو يضم يدي أنني بداخله .. ونحن في قلب السماء كل شيء يبدو خفيفا يفقد وزنه».[1]

«لا علينا ... قررت السفر هذا النهار إلى نورمانديا لزيارة "نزهة" ... قلت ليس من اللائق أن أقيم في شقة ولا أسلم على صاحبتها. ثم إنني أحب الطريق كثيرا إلى نورمانديا في القطار ...»[2]، الحنين "لنزهة" هو حنين للتجوال وعدم المكوث في مكان واحد.

أما شهرزاد زاغز فكانت الرحلة بالنسبة لها، نشيدا مجيدا صوفيا تتطهر فيه النفس البشرية من كل الآلام، من خلال معانقة حياة أخرى والالتقاء بمن نحب، تقول: «الموت حقيقة لنلتقي بمن رحلوا، بمن أحاطونا بالحب ذات يوم»[3].

«إنها لحظة الإحساس بالموت بل قل لحظة معايشة الموت. لحظة الاستعداد لها»[4]، «رحلوا بالموت، أو بالرحيل القسري أو بالغياب المبيت»[5]. هو رفض للسائد ورفض جاهزية العالم الذي لا يسع حلم الإنسان، بالسفر إلى مكان البهاء والحرية والكرامة إنه الرفض للواقع الذي يلعن انتماء الروائي إلى سلالة الخارجين عن النظام والطاعة والتسليم والمباركة، إنها شوفانية ونرجسية مبدأها الرفض الذي يعلن انحياز الروائي إلى الثورة والغضب من خلال القدرة على التعبير، وحمل أمل دفين بحياة أفضل ومستقبل واعد يشتعل حياة تقول: «شعلة الحياة لا تنطفئ بالموت بغتة، فكل يوم يعدنا ليوم آخر وكل حياة حلقة تنقلنا لحلقة أخرى، وكل حلقة قادمة هي أرحب وأوسع وأعمق من أي

---

[1] ربيعة جلطي: حنين بالنعناع، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2015، ص226، ص263.

[2] الرواية: حنين بن نعناع، ص246.

[3] شهرزاد زاغز: كوكب العذاب، رواية منشورات دار علي بن زيد للطباعة والنشر بسكرة، الجزائر، ط1، 2017، ص77.

[4] الرواية: كوكب العذاب، ص77.

[5] المصدر نفسه ، ص80.

حياة سابقة»[1]. هي لوحة حزن بألوان قاتمة لكنها تحمل فسحة أمل من خلال الرغبة في معانقة الحياة.

وتناولت الحزن والطغيان تقول: «غريب شعور الإنسان المتوحد فيما يتعاظم حزنه يبدأ في التلاشي مع أول دعوة للحب، أو إشارة لركوب قطار الحياة من جديد، بعدما كان يظن أنه فاته وانقطعت به السبل»[2]، فالكاتبة الترابادورية تداعب القيم الجمالية الإنسانية. «أدركت أن العلاقات الإنسانية جمالها في عدم دوامها»[3]، «وأدركت في أعماقي أن الفرق بين امرأة نحبها وامرأة لا نحبها لا يتعدى هذه الأشياء الصغيرة، التي تجرجرنا من الداخل كنظرة دهشة وإعجاب، وقبلة على الجبين، وترديد أغنية ساذجة وهي تغادر لحظة آبقة على سرير الرجل الذي كانت بين أحضانه»[4]، هي أسئلة تراود القلم الترابادوري حول قدرة الحب على لملمة جراحنا، وبين الحزن والحب كان الأمل والعشق سيد المقام.

«لأول مرة أستسلم لرجل وأي رجل، ثم أستسلم لنوم لا يشبه "الأنوام" الميتة في سابق وجودي، نوم مستيقظ. نوم كوني. نوم مجنح !» [5]، هي راحة بعد تعب، لأنها وجدت رجلها وحاميها.

«أحبك الضاوية .. أحبك !»[6]، بقلم متعطش للحب والغواية متمرد على الحياة وعنفوانها، في معركة ضد القبح تتكلم ربيعة عن الحب كعلاقة جميلة بين الهوَ والهيَ.

سعت ربيعة جلطي وزاغز شهرزاد إلى السباحة في المجهول، من خلال بساط سحري مغزول بخيوط من الحنين والنعناع، وكوكب بائس كله عذاب، يغمرنا الخوف

---

[1] الرواية: كوكب العذاب، ص99.

[2] المصدر نفسه: ص87.

[3] المصدر نفسه: ص93.

[4] المصدر نفسه ، ص102.

[5] ربيعة جلطي: حنين بالنعناع: ص214.

[6] المصدر نفسه ، ص214.

والحزن، الأمل والحنين بضمير المتكلم جعل من الروائيتين درويشتين تسمحان للقراء بالتطفل على خلوتها الصوفية. «كل شيء عندك يا ضاوية بنتي. ما تمشيش بعيد دوري عليه فيك».[1]

«يا الضاوية يا بنتي ما يطفي النار غير الما ...».[2]

«الطير اللي جناحو صحيح .. ما يربح صيادو غير الريح !».[3]

«الجمال منحة ومحنة .. هو ذا درس حنة ونوحة».[4]

«الغزالة لي ما تنوضش الصباح .. يجي يوم وما ينبتو لها جناح.. !».[5]

هي أقوال متناثرة لجدة الضاوية تعتمدها كبركة لها أو هي المدرسة التي نهلت منها الروائية ربيعة جلطي لربط نصها بالماضي والحاضر، من خلال حنينها لماض، يحمل خارطة متشابكة من وهران إلى دمشق، ومن وهران إلى باريس، لتعود إلى دمشق ثم تقرر العودة إلى وهران، روح الترابادور التي تسكن القلم المتمرد الجوال هي من تسيطر على ربيعة جلطي وتحرمها السكون.

ولأن كلا الروائيتين كانت بداية الكتابة عندهما "الشعر" قامتا في الروايتين بفصل السرد عن الإيقاعات، والعودة للمنبع والذي هو الفكر الرمزي الأسطوري الساحر في عالمها السردي.

---

[1] ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص31.

[2] المصدر نفسه ، ص237.

[3] المصدر نفسه ، ص11

[4] المصدر نفسه ، (ن، ص)

[5] المصدر نفسه ، ص9.

لتؤكد الروائيتان أن في داخلهما طفل: هو كائن خيالي حالم، وأيضاً مراهقة ناضجة تتفنن في مجال اللعب بالرموز تهتم بالإنسانية والسياسة. حيث حملت رواية حنين بالنعناع رؤية استشرافية حول أحداث باريس، من خلال نبوءة صادقة، فكان قلم ربيعة جلطي عرافاً صادق النبوة حينما تنبأت بأحداث دامية تتعرض لها باريس، وتثير الفوضى في البلاد، تقول:«تباً لهؤلاء الملتحين المسلحين القذرين أنهم يغلقون بعض الممرات وكأنها أصبحت ملكهم .. لولاهم لكنت وصلت منذ ثلاث ساعات. إنهم يتكاثرون مثل القمل في باريس ويا خوفي على باريس. رفعت قدميها فوق طرف الأريكة بعد أن استقلت لتريحهما فبدت نصف عارية بلا حرج»[1].

«فجأة سمع صوت رصاص في الشارع غطى على صوت صافو. لم أخف ذعري من الصوت البغيض.

إنها الجماعات المسلحة .. اعتقلت صافو .. تعودنا على ذلك كل مرة نسمع الطلقات هنا وهناك. لم يعد يحدث هذا في الأحياء المحيطة بباريس كما تنشره القنوات الإخبارية بل تتغلغل أكثر فأكثر في قلب المدينة»[2] بنظرة استشرافية تكلمت ربيعة جلطي عن أحداث باريس الدامية.

أيضاً تناولت الوضع المأساوي في سوريا تقول:«وإنها الحرب .. ليست الشام على ما يرام .. الوضع أصبح مفزعاً. ويزلزلني تنبؤ جدتي نوحة ورؤيا الطوفان القادم. جدتي التي لا تعرف أن العلامة التي كانت تبحث عنها عن قرب بأصابعها وعينيها أعلى ظهري أرى

[1] ربيعة جلطي: حنين بالنعناع، ص248.

[2] المصدر نفسه ، ص211.

علامتها الآن تتمدد»[1]، وكان اللعنة التي خافتها الجدة " نوحة"، كانت معها طول الوقت دون علمها، والمتمثلة في حفيدتها.

تقول: «الحرب البغيضة تركل بعنف شديد الأبواب الجميلة المزركشة كانت هناك احتمالات أخرى لكن لم يكن أحد يتصور أن حرباً غريبة مفاجئة مثل هذه التي تجري ستعصف في البلد. كل شيء تغير غريبة مفاجئة مثل هذه التي تجري ستعصف في البلد كل شيء تغير. نقصت بهجة اللقاءات. الناس يكابرون كي يهزموا التشاؤم، الصمت المكلوم سينتشر مثل الطاعون، تتحاشى العيون أن تقع في العيون»[2] هي أغنية حزينة رثائية لبلد كان مكاناً للحياة وقت دراسة الضاوية فيه، وتحول إلى مقبرة جماعية جعلها تتركه خوفاً ورعباً، ورغم ذلك فهي متفائلة وتبحث عن السلام والتقدم، وتزيد تجاوز الواقع المر، ومعانقة التعبير إلى الأحسن من خلال أدب يبحث عن الاكتمال والنزوع إلى المغامرة والتنبؤ من خلال المزج بين الحب والحرب، السلام والفوضى.

إلى الاتجاه نفسه مال القلم الشهرزادي إلى تناول أوضاع متأزمة كسرت مصابيح الأمان داخلها، بعد سيطرة الخوف على تاء التأنيث من خلال اتكائها على تقنية المناجاة في مناقشة قضايا واقعية شائكة، الطلاق، تسلط الذكورة، العنوسة، النفاق، الخيانة، الغيرة، الحب، الدين.

تقول: «أن تتحول إلى نار تتطاير شظاياها من أعين النساء فتحرق كل ما يحيط بهن، وتتوغل داخلهن لتلوك كبدهن، وتحول أصواتهن إلى فحيح مخيف يتلاعب بالأعصاب»[3].

---

[1] ربيعة جلطي: حنين بالنعناع، ص39.

[2] المصدر نفسه: ص40.

[3] الرواية: كوكب العذاب، ص17.

«لعنة الغيرة تلتصق بجلود النساء، وبأجسامهن، وتتوغل إلى أرواحهن فتغتالهن ببطء»[1] هو شعور أنثوي بالغيرة والرغبة في اجتثاث سرطان الخيانة الذي عشعش في القلب الذكوري والأنثوي فلوث الشعور الجميل "الحب" يسبب مزاج عقيم لذكر متسلط وأنثى أُلعُبانة تقول: «سوف أقايض هذه المغامرة بأثمن ما لدي كل ما مر بي من مغامرات بحلوها وبمرها سوف أختمها هنا، سوف أشرب كؤوسهن حتى الثمالة، وأتذكر رميلتي كلما أهرقت كأساً على شفة إحداهن، سأحولهن إلى كائنات مرعبة قابلة للاشتغال»[2] بين عفة وفجور، غواية ولذة، تمرد وخوف من سلطة المجتمع الظالمة اختارت نساء كوكب العذاب، كوكبا خاصاً بهن، جعلنه قبراً للرجل من خلال جنون باذخ ورفض وتمرد لامست الروائيتان الجرح واقتران الطفولة عندهما بالمغامرة والجنون وبكارة الرؤية الطفولية، دهشة وبداية، وهوس يتلبس مغامرة الكشف، ومغامرة التشكيل خارج سلطة النماذج جميعها، الطفولة في كلمة وبوصفها رؤية إبداعية هي مناهضة للثقافة بما هي مستودع القيم وبما هي مؤسسة المعنى الذي يعتقل سديم الواقع والتاريخ وبالتالي فالروائيتان تستثيران بالبراءة، التي تفكك بمعول سردي معقولية الواقع القمعي وتفضح عمليات اعتقال شرارة الإنسان في رماد المؤسسة التاريخية.

أما بالنسبة لمصطلح الثورة، فقد تبنته الروائيتان كإطار فكري وإيديولوجي لرؤيتهما الإبداعية، فقد كانت أساساً راسخاً نعثر عليه في ثنايا خطابهما السردي.

بمخيلة إبداعية شحيحة البوح، وترتوي لتملأ نهر الحياة بما هو جديد في الخيال السردي ومعانقة الواقع بلغة وفكر ترابادوري، مع شخصيات تشبهنا جبنا معهم الأرض من خلال النزول على شواطئ الإبداع السردي المكتنز، فيه جدل، حزن وتفاؤل.

---

[1] الرواية: كوكب العذاب، ص16.

[2] المصدر نفسه: ص18.

رابعا: بيوغرافية رواية "تاء الخجل" "لفضيلة الفاروق":

1-التعريف بالروائية "فضيلة الفاروق":

«من مواليد 20 نوفمبر 1967 في مدينة آريس بقلب جبال الأوراس، التابعة لولاية باتنة شرق الجزائر. هي كاتبة جزائرية تنتمي لعائلة ملكمي الثورية المثقفة التي اشتهرت بمهنة الطب في المنطقة، واليوم أغلب أفراد هذه العائلة يعملون في حقل الرياضيات والإعلام الآلي والقضاء بين باتنة وبسكرة وتازولت وآريس»[1]، انتقلت للعيش في لبنان بعدما عانت من ظلم وقهر في وطنها. اختارت المنفى بعدما سئمت من واقع المثقف في بلدها. تعتبر كاتبة نسوية متمردة بدايتها كانت بامتهان الصحافة.

أ-مؤلفات "فضيلة الفاورق":

- لحظة لاختلاس الحب سنة 1997.
- مزاج مراهقة سنة 1999 بدار الفرابي ببيروت.
- اكتشاف الشهوة سنة 2005.
- أقاليم الخوف سنة 2010.
- تاء الخجل سنة 2003. ترجمت إلى عدة روايات.

ب- ملخص "تاء الخجل":

هي رواية متمردة لكاتبة ثارت على عصر الجواري، تتكلم عن زمن المحنة وما عانت منه المرأة الجزائرية من آلام، بقلم الصحفية خالدة فضحت فضيلة الفاروق المسكوت عنه وكسرت الطابوهات.

---

(1) https://ar.m.wikipedia.org'wiki, 03 :30, 13/01/2018.

تكلمت عن نساء مقموعات تعرضن للاغتصاب من قبل مجموعات مسلحة، وكانت نهايتهن مأساوية لأنهن اخترن الانتحار أو الاستسلام للموت؛ لأن المجتمع والعائلة رفضهن وتحولن من ضحايا إلى مجرمات. هي رواية بكائية تنزف بكل أنواع الوجع والألم.

وكأن الشاعرة لطيفة الحرباوي في أبياتها تحاكي تاء الخجل:

«عندما ولدت

منعتني أمي من البكاء

وضعت لاهية .. في فمي

وأخرى في دمي

وعلمتني أن أرفع رأسي للأسفل

لأنها تخشى أن أقتل».[1]

كلمات شعرية تشرح رواية تاء الخجل.

2- اللغة الصحفية عند "فضيلة الفاروق":

يغلب على الرواية الصحفية الأسلوب التقريري حيث سيطر على كتابة فضيلة الفاروق الأسلوب الصحفي اليومي، الذي يعتمد على سرد الأحداث دون تزييف، «يقوم على الإثارة الوقتية المفاجئة وعلى السرعة والإيجاز والتشويق العارض مع استخدام الأسلوب السهل ومراعاة ما يفضله القارئ، وما يغريه بالمتابعة بل إن معظم هذه الروايات كانت تنشر على حلقات أسبوعية أو يومية في الصحف والدوريات العربية، مع ظهور الرواية الصحفية هبطت الرواية العربية من برجها العاجي... لتهبط إلى لغة العامة

[1] لطيفة الحرباوي: شمس على مقاسي، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، 2013، ص69.

البسيطة»[1]، اعتمدت الرواية الصحفية على لغة تخاطب الواقع وتنقل الواقع دون تغييره من خلال فضحه مع استعمال الأسلوب المشوق، وإثارة القارئ، وانتقاد سلبيات المجتمع اعتماد الصحفي على الحكي كما تعتمد الرواية على الاستبطان الوهمي للذات، هدف الكاتب منها تحقيق المطابقة مع الواقع.

ولعل جنوح الروائية إلى اللهجة العامية هو تحقيق للتطابق مع الواقع تقول في شجارها مع ابن عمها ياسين "دز معاهم" [2]!! «يا راجل ما تخليك معاي»[3] أيضا اعتماد الروائية على نقل الأحداث نقلا حرفيا كما ورد في جرائد رسمية تقول فضيلة الفاروق عن أحداث أكتوبر 1988: «ثم ابتداءً من عام 1995 أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية "GIA" في بيانها رقم 28 الصادر في 30 نيسان (أفريل) أنها قد وسعت دائرة معركتها:"للإنتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم تعترض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء (...) وسنوسع أيضاً دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات وأخوات وبنات الزنادقة اللواتي يقطن تحت سقف بيوتهن واللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء..»[4]، وأكدت أن المقطع منقول من الخبر الأسبوعي العدد 75 من 9 إلى 15 أوت 2000.

اعتمدت فضيلة الفاروق على نقل الأحداث بالأعداد والنسب والسنوات، لأن الحس الصحفي يطبع قلمها في مصداقيته. نقلت عدد القتلى والمختطفين كما تناولته في مقالها الصحفي.

---

[1] علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، (د،ط)، عمان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2013، ص193.

[2] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص28 .

[3] المصدر نفسه ، ص28.

[4] المصدر نفسه ، ص64.

تقول: «سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم».[1]

«تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت. 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و1997، إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997.

والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة. ولا أحد يملك الأرقام الصحيحة إن السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصمت نفسا»[2] تواصل في سخرية السخرية والاستهزاء من مديرها، لأن الرواية الصحفية رواية مستفزة ومستخفة بقدرة وعقلية القارئ في انهزامية ترد على مديرها «تبدو مضحكا .. (واصلت بسخرية) العالم سيقرأ جريدتنا التي لا توزع عشرة آلاف نسخة في الوطن ولا تصل حتى جيراننا في المغرب وتونس، ولا تدخل الانترنت؟ "يا راجل ما تخليك معاي" قلتها بلهجة مصرية وخرجت !»[3] أكدت فضيلة الفاروق أن الرواية تستمد مادتها من الواقع من خلال المحافظة على البنية التاريخية وتماهي النص الروائي مع النص التاريخي، من خلال استنطاق زمن المحنة.

روعة التصوير وقوته، اعتمادها على توظيف الضمير الغائب، حيث يظهر لنا السارد خارجا عن السرد لكنه يمسك بكل خيوط العمل من خلال كونه شاهدا على الأحداث مثل «بقيت مذهولة، عاجزة عن التصرف، دخلت ممرضتان طلبتا مني الخروج لم أخرج بقيت واقفة قرب الباب، أزاحتا الغطاء فإذا برقعة كبيرة من الدماء تغطي ساقيها أزالتا حفاظ القطن المشبع بالدم، واللحاف مع قطعة بلاستيك، كان المنظر مفزعاً

---

[1] الرواية: تاء الخجل، ص38.

[2] المصدر نفسه ، ص39.

[3] المصدر نفسه ، ص64.

أغمضت عينيّ وابتعدت، بعد لحظات خرجت الممرضتان، استوقفت إحداهما وسألتها: ما بها؟».[1]

«هل تعرفين ما يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة "العيب" وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا "العيب"، نستنجد نتوسلهم، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون

علت كمي جلبابها وقربت معصميها المشوهين مني:

انظري .. ربطوني بسلك وفعلوا ما فعلوا، لا أحد منهم في قلبه رحمة، وحتى الله تخلى عني مع أنني توسلته، أين أنت يا رب، أين أنت يا رب؟

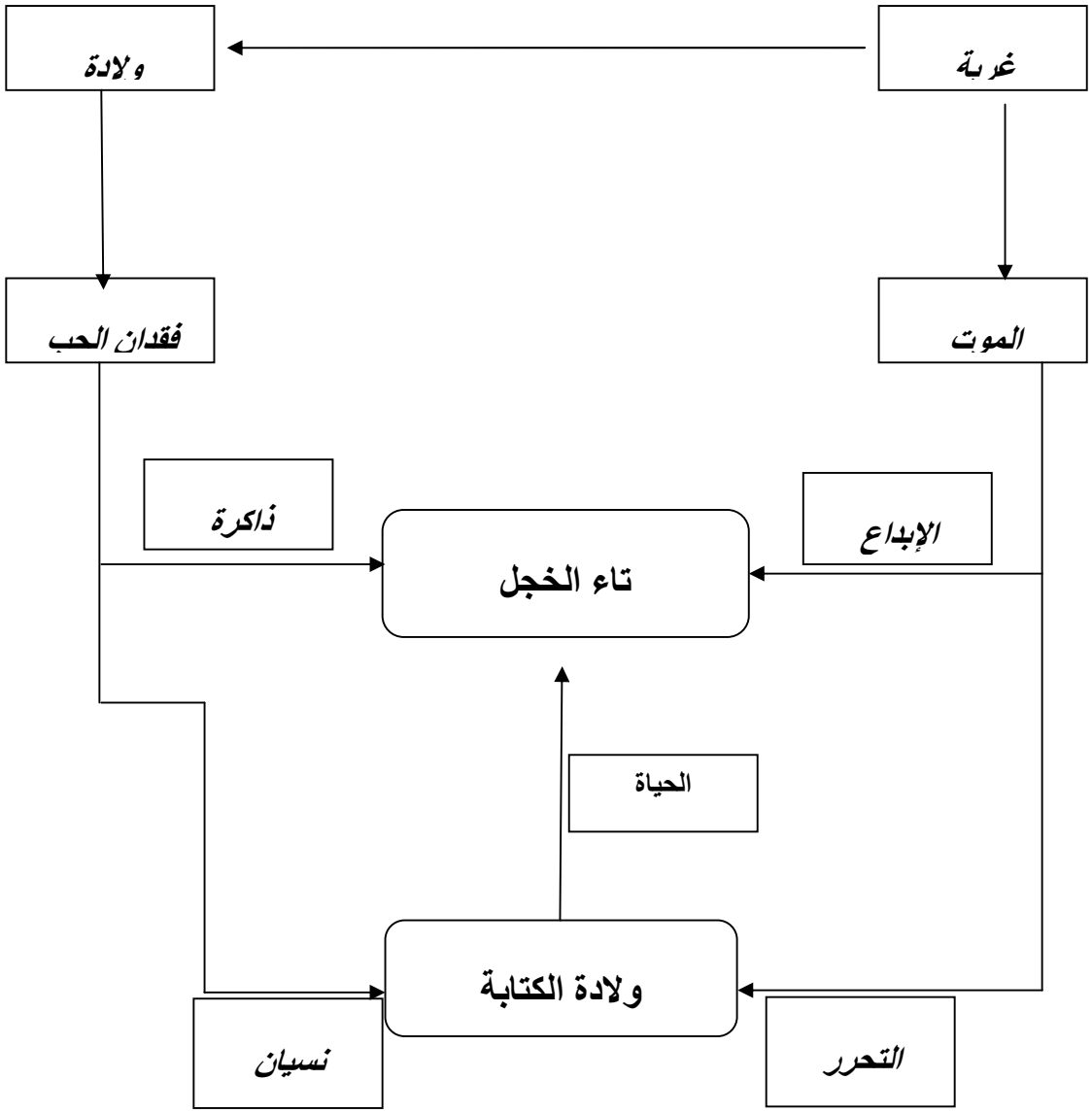
صار صوتها يرتفع شيئا فشيئا، ثم صارت تصرخ وبدأت تشد شعرها وتمزق ثيابها وصراخها يعلو»[2] من خلال معانات المرأة المغتصبة من طرف الإرهاب عرضت بشاعة المناظر وقوة الألم داخل الذات المتعبة من واقع مر قاتل.

الرواية الصحفية هي محاكاة لأدب الواقع، زمن المحنة ألهم القلم النسوي، وجعل اللغة أكثر شعرية عند أحلام مستغانمي، ورمزية أكثر عند شهرزاد وربيعة جلطي، أما فضيلة عملها كصحفية جعل لغتها تقريرية منطلقة من الواقع. وأكدت الروائيات أن المتاعب والآلام هي التربة التي ينبت فيها المجد وما ظهرت هذه الأعمال المتميزة، إلا وسط المشاق وركام التعب، وربما هذا هو تحويل الليمونة الحامضة إلى شراب سائغ.

---

[1] الرواية: تاء الخجل، ص48.

[2] المصدر نفسه ، ص47،48.



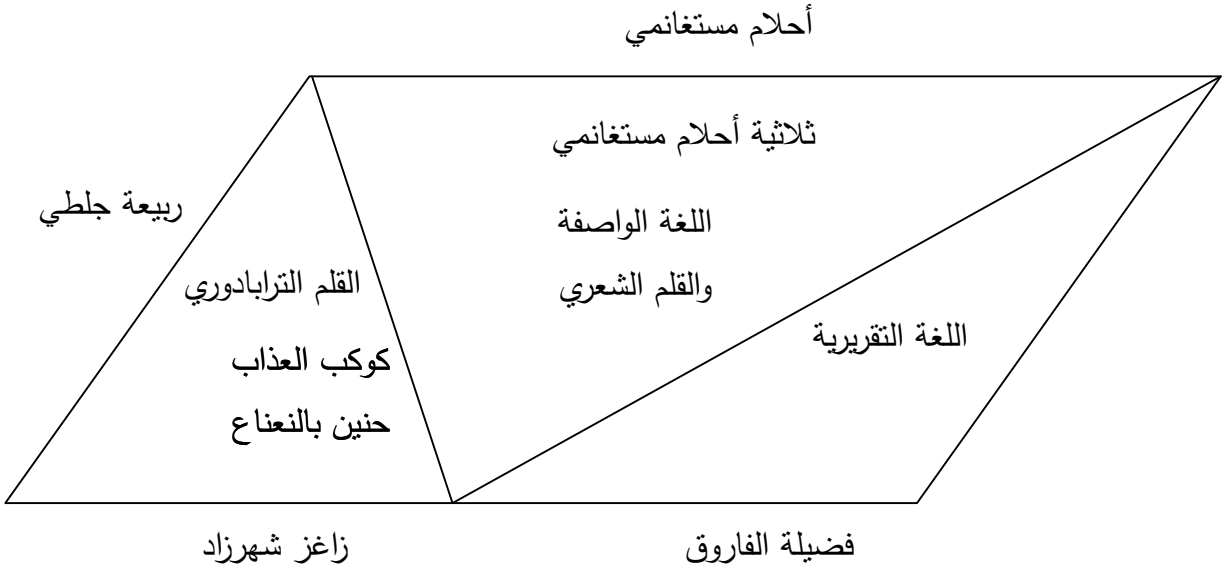
مخطط يوضح مسار الكتابة في رواية تاء الخجل

شرح المخطط: الموت والكبت، والقمع، جعل قلم فضيلة الفاروق يعلن تمرده، من خلال ولادة الكتابة عندها لنسيان واقعها، فاستنجدت بذاكرتها، لتكتب نصا نعت فيه فقدان الحب والرغبة في الغربة للتحرر أكثر.

بعد تناولنا لخصائص الكتابة عند كل كاتبة وجدنا أن " أحلام مستغانمي" غرقت في الشعرية السردية حتى أصبح عملها أشبه بالقصيدة الشعرية لكثرة الغنائية فيها، وهذا ما عيب عليها، أما "ربيعة جلطي" و " زاغز شهرزاد" فقد أغرقتا وغالتا في اللغة الترابادورية

البعيدة عن الواقع، والتي تحتاج دارس متمكن، أما " فضيلة الفاروق" فكانت لغة تقريرية صحفية جعلت العمل ميتا يفتقد للجمالية.

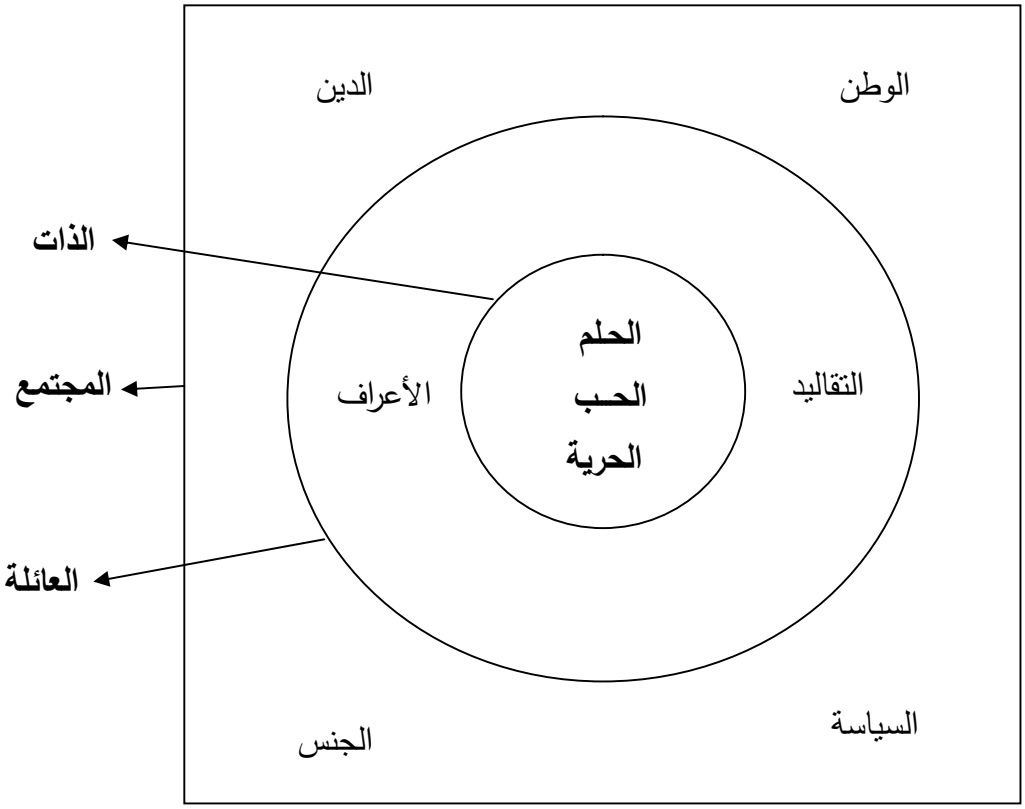
وقد اعتمدنا على مخططات توضح مسار الكتابة النسوية، وكانت كالتالي:



مخطط يوضح الكتابة النسوية واتجاه القلم الإبداعي

شرح المخطط:

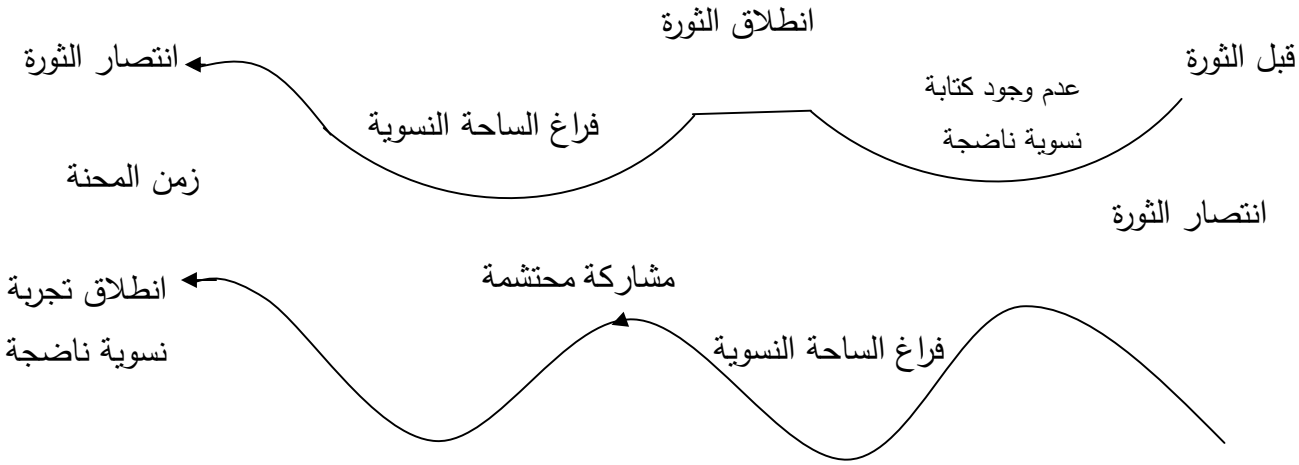
نلاحظ في الروايات المدروسة أن اللغة تختلف من روائية إلى أخرى، فأحلام مستغانمي اعتمدت على اللغة الواصفة و اللغة الشعرية السردية السابحة في فضاء الشعر، أما "فضيلة الفاروق" فاعتمدت على اللغة الصحفية التقريرية التي تعتبر جامدة خالية من الجمالية، أما "ربيعة جلطي" و " شهرزاد زاغز" فاعتمدتا على اللغة الهاربة التي تنتمي إلى المدرسة الترابادورية الجانحة إلى الإيغال والوجودية، والمتمرغة في كنف الأفكار الفلسفية.



مخطط يوضح قواعد وأسس الكتابة النسوية

شرح المخطط: قواعد وأسس الكتابة الأنثوية

ارتبطت الكتابة النسوية بخريطة أدبية وثقافية خاصة انطلقت من خلال تجاربها الخاصة نابعة من شعورها الداخلي "علاقة المرأة/ بالمرأة"، علاقتها بالآخر (الرجل) علاقتها بالجسد، تجارب الحمل والوضع والرضاع والأسرة... من خلال إرساء التجربة الأنثوية فكرا وشعورا، لذلك جاءت حدود أدبها لاجئة لثيمات بارزة في المجتمع والذي جعلته سجنها من خلال الثلاثي المحرم: الجنس، الدين، السياسة، أما سجنها الداخلي تمثل في العائلة والقوانين التي تحكمها "الأعراف، التقاليد" من خلال تضييق الخناق عليها وقمعها من خلال سلطة الأبوة أو الوصاية لتزيد من أعبائها هموم الذات التواقة للحب، والحرية والابتعاد عن الواقع من خلال الحلم.



مخطط يوضح تطور الكتابة النسوية

المخطط يوضح تطور الكتابة النسوية في الجزائر، التي كانت منعدمة قبل الثورة وبعدها كانت مشاركات محتشمة تعد على الأصابع لتنفجر بعد زمن المحنة وتفرغ شحنة مكبوتاتها من خلال الهجوم على البياض بقلم أسود سواد ماضيها المرهق جراء أعباء كثيرة.

الفصل الثالث:

الرجل غيري أنا المرأة

أولا: بين الذكورة والأنوثة

1-معركة بالأظافر الطويلة بين نرجسية نزارية لأحلام وأناقة لغوية لابن الرمل

2- التلاقح الثقافي في الرواية النسوية «ذاكرة الجسد، حنين بالنعناع، تاء الخجل، كوكب العذاب»

3- التناص مع ألف ليلة وليلة في كوكب العذاب لشهرزاد زاغز

ثانيا: الحداثة في الكتابة النسوية

1-التجريب في الرواية النسوية

2-طقوس الكتابة بين الأنا والآخر

3- اللغة الشعرية وقتلها للنص سينمائيا «ذاكرة الجسد» نموذجاً

شكلت التجربة الروائية لأحلام مستغانمي استثناءً في الجزائر والوطن العربي، خاصة للرواج والصدى الواسع لأعمالها وتقبلها بنهم ومجاعة قرائية، وكأن القراء كانوا صائمين ويفتقدون لهذا النوع من الخطاب الروائي، وربما يعود هذا السر إلى التوظيف المكثف للغة الشعرية في كتاباتها الروائية.

«سيكون مدعاة للأسف ألف مرة لو أن النساء كتبن مثل الرجال»[1] لفرجينيا وولف غرفة مستقلة، ص88.

من خلال اطلاعي على الأعمال الروائية وغير الروائية لأحلام مستغانمي، وجدت لغتها قريبة من لغة بلقاسم مسروق في مجموعته القصصية "ماذا تريد الأنثى ..؟؟" كما لامست أن أسئلة ابن الرمل، أجابت عنها أحلام مستغانمي في كتاباتها الروائية وغير الروائية "نسيان كوم، عابر سرير، فوضى الحواس .. إلخ"، وجود حبل سري يربط بين المجموعة القصصية وهذه الروايات، فحاولت أن أفتعل معركة أنثوية من خلال اعتماد الرمز الأنثوي "الأظافر الطويلة" بين أنثى أحلام وأنثى الكتابة لابن الرمل، وإن كان الوحش، هو الرجل في رواية نسيان كوم.com، فإن الأنثى هي السفاح في المجموعة القصصية "ماذا تريد الأنثى..؟؟" «أي إرهاب هذا الذي تمارسه امرأة على رجل؟؟ وهل قدر أن تنتهي قساوة الرجال حينما يبدأ سحر النساء !!؟»[2] ليطرح ابن الرمل سؤال سقراط، ماذا تريد الأنثى؟؟

---

[1] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص139.

[2] بلقاسم مسروق، ماذا تريد الأنثى..؟، دار زيد للطباعة والنشر، ط1، 2013، ص32.

أولا: بين الذكورة والأنوثة:

حاولت تخيل معركة بين تاء التأنيث و الذكورة فكان نصا مجنونا مفتعلا بين الكاتبة "أحلام مستغانمي" و الروائي " بلقاسم مسروق" من خلال تناول عمليهما، فكان حوارا أجاب ولو بالقليل عن بعض الأسئلة التي أرقت الأنثى.

1-معركة بالأظافر الطويلة بين نرجسية نزارية "لأحلام" وأناقة لغوية "لابن الرمل"

ماذا تريد الأنثى..؟؟ أتعلم ماذا تريد يا ابن الرمل الأنثى لا تبحث عن «رجولة الساعات الثمينة والسجار الفخم.. ما تريده من الرجال لا يباع، ولا يمكن للصين ولا لتايلند أن تقوما بتقليده، وإغراق السوق ببضاعة رجالية تفي بحاجات النساء العربيات»[1] لأنها وببساطة تبحث عن رجل رضع الشهامة، وتربى على الأنفة والنبل، تبحث عن سليل عبد القادر، عن صوفي وجد حلوله مع تاء التأنيث. أنثاك بلقاسم مسروق فهمت كتابها المقدس نسيان.com، حلت شفرتك، ترفض أن تكون ليبيرالية أو شيوعية بل حزبها جرب النساء شعاره «الرجل الحقيقي ليس من يغري أكثر من امرأة، بل الذي يغري أكثر من مرة المرأة نفسها»[2]، وهذا ما فشل فيه ابن الرمل مع سعاد، وندى، روزاليا..الخ، ربما هذا الإخفاق في الحب أعطى درسا لكاتب ماذا تريد الأنثى..؟؟، وتأكد أنه لا يمكن تعويض امرأة بأخرى لأن الحب نضال ضد الدمار، كما علمته أحلام أن المحبوب لا يموت في قلب محبوبه حينما يقول: «من تبحث عنها ماتت قبل عام، ورمشها يقف شامخا في الزاوية القريبة من المقبرة.. فزر قبرها وادع لها إنها تشعر بقدومك»[3]، لتجيبه أحلام «كم من مرة ستقع بحبهم بالدوار ذاته، باللهفة إياها، غير معنيات برماد شعرهم

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان كوم، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص11.

[2] المصدر نفسه ، ص13.

[3] بلقاسم مسروق، ماذا تريد الأنثى..؟، ص21.

وبزحف السنين على ملامحهم. ليشيخوا مطمئنين لا الزمن، لا المرض، لا الموت سيقتلهم من قلوبنا نحن النساء».[1]

ثم تنتقل لتتساءل «كيف لحياة واحدة أن تكفي لحب رجل واحد؟»[2]، لأنّه سكنها حبا واحتواءً، عشقا وفرحا.

«كيف لرجل واحد أن يتكرر.. أن يتكاثر بعدد رجال الأرض»[3]، وكأن أحلام تريد أن تقول: كيف لشهرزاد أن تبقى مخلصة لرجل واحد هو شهريار، رغم جزائه لها جزاء يونان لحكيمة روبان.

في الشق الآخر نجد النرجسية النزارية تتحد مع الأناقة اللغوية لابن الرمل في كثير من المواطن فنجد حضور الذات في الكتابة أو ما يعرف بالأوتوبيوغرافيا «فكانت الذات نقطة انطلاقها . برهنت على طغيان الفردية وتضخيم الشعور بالذات، وكل فرد هو بطل روايته الخاصة»[4]، وإلى هذا الرأي يتجه كولريدج «إن حياة أي إنسان مهما كانت تافهة ستكون ممتعة إذا رويت بصدق ومعنى ذلك أن المتعة تحتاج إلى صدق وطريقة فنية لأن الفن إذا خلا من المتعة لا يعود فنا»[5].

والكتابة تتغذى من التجارب الروائية، سواء كانت واقعية أو مجرد تأملات فكرية نلاحظ سيطرة السرد بضمير المتكلم

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان كوم، ص14.

[2] المصدر نفسه ، ص14.

[3] المصدر نفسه ، (ص، ن).

[4] علا سعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ص143.

[5] ينظر: موقع www.daharchives.alhayat.com, 9 :41, 28/01/2018.

أما الرؤية السردية في نسيان.com، وماذا تريد الأنثى..؟؟ فتعتمد على رؤية العالم بعدسة الشخصية، فنجد الكاتب في كلا العملين يتوحد مع النص السردي، وكأن الكاتب ينتقم من واقعه ومدينته. من خلال فعل البوح. المباشر والسرد بصوت الكاتب.

انتقم الكاتب من واقعه، ومدينته من خلال فعل البوح بصوت عال، أما في الشق الآخر تظهر التجربة الروائية عند ابن الرمل، كنوع من التطهير والاعتراف بخطايا الذات واغترابها. أيضا طغيان المذهب الرومنسي في الكتابة عند "أحلام مستغانمي"، و"بلقاسم مسروق"، لأن المذهب يكاد يطبع جميع أعماله الروائية والقصصية. يرى الدكتور محمد عبد الله «أن الرومنسية استمرت تتقاطر عبر سبعين عاما. وهذا يعني أن الرومنسية عندنا ليست مرحلة وجدت ثم توقفت كما حدث في أوروبا، وإنما هي إحدى قسمات أو ملامح الأدب العربي، كما بينا حتى وإن تغيرت نسبة الانتشار أو الصناعة الفنية»[1] وكأن العملين نتاج مراهقين.

«تلك الكتابات الصاخبة باليأس والقنوط، والرومنتيكية الحالمة، والأوهام الضالة.. والحب الأول الذي يتوهم استحالة المضي قدما في الحياة بدونه، ولا يلوح سوى الانتحار أو الموت كبديل للخلاص من الوهم المسيطر» ؛ إذ يشترك العملان في الإسراف في تيمة الحب، كما يشترك ابن الرمل وأحلام مستغانمي في كتابتها في الهروب إلى الشعر السردي، ويرجع هذا لملكة الشعر التي يتمتعان بها. فموت الشعر له نكهة حزن خاصة تلعن ممتطي صهوته، وترفض أن تتركه من خلال الحضور في نصوصه السردية وربما «يعزى لكونهم وحدهم عندما يموتون يتركون على طاولاتهم ككل المبدعين، رؤوس أقلام رؤوس أحلام، ومسودات وأشياء لم تكتمل، ولذا فإن موتهم يحرجنا بقدر ما يحزننا»[2]. لذلك غرق الملفوظ السردي في وحل الشهوة الفاضحة ليجعلنا ابن الرمل وأحلام

---

(1) www.almutadaber.com, 9 :45, 28/01/2018.

(2) ينظر: علا السعيد حسان، نظرية الرواية، ص143-144.

مستغانمي نتيه في بازل "متاهة" أراداها للعب بإحساس المتلقي. حينما نضيع فيبدأ الرمز أهو الوطن أم هو أحلام أم هو الحبيبة .. الخ. أحبيبته عذراء صوفية؟ أم هي امرأة مستعملة يرفض الاعتراف للمجتمع بذلك خوفا من محاكمة اجتماعية جعلت الرجل الشرقي في صورة سي السيد أو السيد جواد بطل رواية "نجيب محفوظ".

يقول "بلقاسم مسروق": «وبعد شهر من حالة ذهول عشتها بحثت في تاريخها فقيل لي: إنها امرأة مستعملة امرأة لكل الرجال فتذكرت هنري ميلر لما قال: أول ما عرفت في باريس امرأة تقرأ الأدب جدا، تقرأ لبول فاليري، وبروست، وأندري جيد، ولكنها عاهرة حينها أدمعت عيناي. عين أدمعت إشفاقا على حالي، وعين أدمعت إشفاقا على حال ميلر»[1] لكن في العتبة النصية التي تسبق النص يعترف ابن الرمل بعلاقته بها وبغرقه في بحرها. يقول:«أعترف أنها كانت شامخة كتماثيل من صنعوا مجد روما .. وأعترف أن أشرعتي تكسرت أمام أمواج بحرها الهائج»[2] أما أحلام فقد جعلت شيطان شعرها يتكلم بلسان رجل "زياد" أرادت منه أحلام الوفاء لرفيقها الأول في الكتابة وهو الشعر فتقول على لسان "زياد"

«سأرحل سيدتي

أشرعي اليوم بابك .. تراودني للرحيل الأخير».[3]

أحلام استعارت لسان "زياد" و"خالد" لتعبر عن ما يخالجها لتقول عن شعره «كنت أحب زياد .. كنت مبهورة به، كنت أشعر أنه يسرق مني كلمات الحزن، وكلمات الوطن وكلمات الحب أيضاً .. كان زياد لساني، وكنت أنا يده كما كان يحلو له أن يقول وكنت

---

[1] بلقاسم مسروق، ماذا تريد الأنثى..؟، ص45.

[2] المصدر نفسه ، ص36.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص202.

أشعر في تلك اللحظة أنك أصبحت قلبنا معاً»[1]، رغم أن المقطع يتكلم عن حياة اللاجئين الفلسطينيين وعن الجرح الفلسطيني، لكنه في الشق الآخر ينطبق أيضاً على حال الجزائريين الهاربين من وطنهم، المغتربين خوفا من الموت وحين يقول "زياد":

«أشعليني يا امرأة من لهب

تقرينا شهوة الجسد».[2]

أقصد زياد حياة أم قصد الوطن أو الثورة؟، وأيضاً ليشعل نار الغيرة في قلب البطل خالد: هل تقرب منها؟ أنفرد بها؟ لتجيبه إجابة أنثوية فيها مراوغة حذقة «أيها المجنون .. هذا الرجل لم يوجد أبدا .. لقد أوجدته لأنني أحب قصص الحب ثلاثية الأطراف»[3] لكن أحلام استطاعت أن تعطي لبطلها عمراً ثانيا بعد موته من خلال شعره.

رغم هذه المقدرة الرائعة على التلاعب باللغة وجعلها سيمفونية موسيقية تتراقص لها الكلمات، وستجد لها الحروف إلا أن الجبن الروائي يطبع العملين. لذلك نجد أحلام ومسروق قاما بقتل كائنهما الحبري مرة خوفا منه ومرة خوفا عليه، فهاهي كاتبة عابر سرير تقتل بطلها خالد خوفا منه، تقول:«خالد مثلاً .. لو لم أقتله في الرواية لقتلني .. ما قست عليه رجلا إلا وازدادت فجيعتي .. كان لابد أن يموت. جماله يفضح بشاعة الآخرين ويشوش حياتي العاطفية»[4]، أما قتلها "زياد" فكان خوفا عليه من بطلها "خالد" الذي يحس بالعجز لأنه بذراع واحدة، وبلا وطن.

وبمجرد أن وجد "حياة" أمسك الوطن، خافت أحلام على زياد من هذا الرجل الذي يعشق قسنطينة، ويحن إليها شوقاً بعدد لوحاته التي رسمها لجسورها بدءاً "بحنين"، إلى

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص202.

[2] المصدر نفسه ، ص260.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 303.

[4] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص188.

آخر لوحة "حياة"، فأنقذت بطلها من بطل مشوه، يعيش في عالم بلا خرائط. أما القاص بلقاسم مسروق فقام بقتل كائنه الحبري خوفاً منه، وقام بقتل "ندى" خوفاً على كبريائه وفحولته كرجل. رفض أن ترفضه امرأة أو يقال كسرت أنفته "ندى"، فقام بقتل طرحتها ليعلن فستانها يتمه «.. ندى ماتت وإن تحيا في ذاكرتك وفي قلبك ألف عام .. رحلت مع الريح المسمومة غيبها الموت .. هي لن تعود تحضر الأرض ثانية من ابتسامة المبلل بالقبلات»[1] و «.. ولكن لما تعلق الأمر بالجد، رفضت والدتها .. أن تزوجها لرجل جاء من بعيد "براني" وبكيت وبكت "ندى" بكاء الثكالة»[2]، كما فعل مع ندى فعل مع روزاليا أيضاً. يقول: «قيل تزوجت .. وقيل ماتت .. اختفت روزاليا وراء عطش السنين .. اندست في غياهب المجهول ولم تعد تجيء .. ولم نعد نلتقي ..»[3]، أباح ابن الرمل دم كائنه الحبري حتى يحفظ ماء وجهه.

«وأحس أنها طعنته في الخاصرة .. جمرة أطفئت في ماء بارد .. قالت هذا من باب التحفظ والكبرياء، قالت هذا ولم تكن تعلم أنها قتلته، حولته إلى كائن بدون إحساس»[4]. تشابكت الأظافر الطويلة، واتفقت أيضاً في اختيار المكان وتخليده "قسنطينة" بطلت روايات أحلام مستغانمي والمدينة الفاضلة لابن الرمل.

أحلام وجدت في قسنطينة الحنين لماض ومستقبل. أما بلقاسم مسروق فعبرت بالنسبة له عن الحرية المنشودة ويعود ذلك إلى أن «الشعراء مثل الرسامين لهم عادة لا تقاوم في تخليد كل مكان سكنوه أو عبروه بحب، بعضهم خلد ضيعة مجهولة، وآخر مقهى كتب فيه يوماً، وثالث مدينة عبرها مصادفة، وإذا به يقع في حبها إلى الأبد»[5]

---

[1] بلقاسم مسروق، ماذا تريد الأنثى..؟، ص22.

[2] المصدر نفسه ، ص25.

[3] المصدر نفسه ، ص34.

[4] المصدر نفسه ، ص17.

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص162.

بلقاسم مسروق قسنطينة لم تكن مدينته الأم، كان عابر علم فيها عشقها وكانت ملهمته أما أحلام فكانت قسنطينة وجعا وحنينا مشتعلا، تقول على لسان بطلها خالد «كنت أعبرها ذهاباً وإياباً بفرشاتي، وكأني أعبرها بشفاهي، أقبل ترابها، وأحجارها وأشجارها ووديانها: أوزع عشقي على مساحتها، قبلا ملونة أرشها بها شوقاً .. وجنوناً .. حباً حتى الغرق»[1] تفاعلت أنثى الكتابة عند بلقاسم مسروق مع أنثى أحلام حد التماهي معها، أما ابن الرمل أكد لها أنه تلميذ نجيب من خلال جمالية اللغة مع مجموعة "ماذا تريد الأنثى..؟" لابن الرمل الذي جسد لنا مظهرا من مظاهر الحداثة في القصة، وتجلى ذلك في خروج ابن الرمل من معطف القصة القديمة، وذلك من خلال كتابته بلغة شعرية مطلقة للغة الميتة، مادة يدها تارة للفلسفة، وتارة للطبيعة والشعر. ليبحر في متاهات لا حدود لها، فكانت مجموعة "ماذا تريد الأنثى..؟" خلقاً أو سحراً جديداً من القصة.

عناية القاص باللغة لغة انزياحية قريبة من الشعر لا النثر، لغة متمردة، هاجمت المستودع التراثي المتخلف قامت على المغامرة، اللغة عند بلقاسم مسروق أضحت بطلا في القصة.

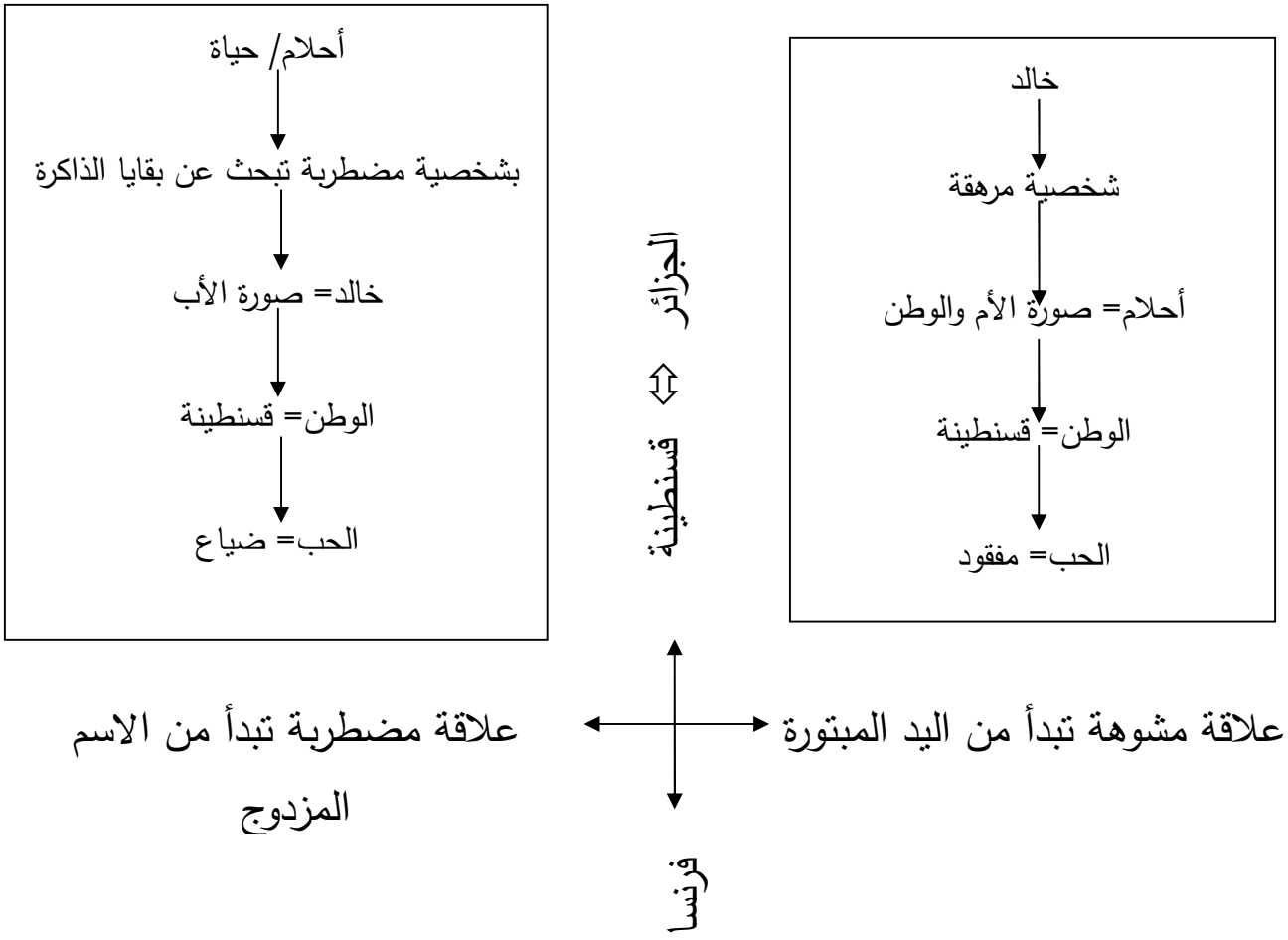
تحولت اللغة عند بلقاسم مسروق إلى صورة ناطقة عن الأنا المنصهرة في الموضوع المغيبة للعقل، أهدت الأنثى ابن الرمل سرها لتلحقه بلعنة سيزيفية إن هو أفشاه لغيره وكأن القاص جنى في رحلته السقراطية، ما جناه جلجامش في بحثه عن نبتة الخلد فالقاص جعل كل همه الإنسان أو بالأحرى الأنثى في رحلته الشاقة في البحث عن الحب والوطن، المرتبطين بالفردوس الحالم، القصة عند ابن الرمل مدت يدها للتحرر بشذوذ فلسفي ساحر، بجمال حرف يمتطي صهوة اللغة الشعرية، المتنفسة في أجواء حداثية. شكلت مجموعة "ماذا تريد الأنثى..؟" نصاً شعرياً سردياً يحمل دلالات عميقة، وإضافة مغرية في الغوص في أسطورة هذه الأنثى جسدها ابن الرمل في باقة ورد لا يشتمها إلا

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص191.

متلقي عليم في مجال العطور أما جاهلها ستكون المجموعة القصصية بالنسبة له قبرا بارداً.

خدمت اللغة أحلام وجعلت نجاحها مميزاً مثيراً للجدل حتى عند بطلها في رواية عابر سرير الذي يقول «ما الذي صنع من تلك المرأة روائية تواصل في كتاب مراقصة قتلاها، أتلك النار التي خسارة بعد أخرى أشعلت قلمها بحرائق جسد عصي على الإطفاء؟ أم هي رغبتها في تحريض الريح بإضرام النار في مستودعات التاريخ التي سطا عليها رجال العصابات»[1]، سر نجاح أحلام هو شجاعتها وجرأتها أمام الورقة البيضاء، حيث تكفنها بحبر مروي حروف حبلها الشعر وتمخضها النثر، فكان المولود خلقاً شعرياً سردياً أيضاً قدرة مدللة نزار قباني المزج بين التاريخ العائلي، والتاريخ الجزائري من خلال الدمج بين الحقيقي والمتخيل، والرمزي من خلال حقل سردي يعتمد على حبكة مشوقة ولغة مغرية بتعابير ساخرة.

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص16.



شرح المخطط:

ذاكرة ممتلئة بالماضي المثقل، البحث عن الخلاص والحب في المدينة الجديدة من خلال التمرد على الأعراف واغتصاب المدينة المحتلة في شخصيته.	ذاكرة فارغة لديها فضول لمعرفة الماضي واللعب برجال المدينة لأنها تعاني عقدة من الذكورة التي سرقت منها الأبوة والحب.

مخطط يوضح:العلاقة بين أحلام والبطل خالد بن طوبال

2- التلاقح الثقافي في الرواية النسوية "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، حنين بالنعناع، تاء الخجل، كوكب العذاب"

المثاقفة "L'acculturation" مصطلح فضفاض ذو معان متعددة ومتداخلة، فهو في علم الاجتماع والأنثربولوجيا الثقافية يدل على ظاهرة التأثر بالثقافات البشرية الأخرى والتي يتم الاتصال بها عن طريق "الرحلات، البعثات، الترجمة، الأسفار، المبادلات التجارية .. الخ، كما تدل المثاقفة في شقها الآخر «على التكيف الحضاري مع ثقافات الآخرين إما اضطراريا، أو قصداً»[1]. «كما تؤدي المثاقفة إلى التجدد والتخصيب لكلتا الثقافتين المتصلتين»[2].

خاصة أن القارئ انتقل من صيغة الثقافة الشفوية "Culteure orale" أو الثقافة النمطية "culteure typique".

رغم هذا الانتقال فقد ظل القارئ العربي مشتتاً بين الأصالة والمعاصرة، رغم أن أفق الانتظار يقوم على أربع مكونات: "المعرفة بالكتابة، وتجربة القراءة، الإلمام بالأدب عموما والحياة الاجتماعية من منظور نفسي اجتماعي".

يرى محمد عابد الجابري أن مصطلح المثاقفة أو حوار الثقافات يعتبر من المفاهيم الجديدة، رغم تجذره منذ القدم فعندما نشر هانتجتون نظرية حول "صدام الحضارات" «قوبلت بالرفض، وردوا عليه بديل آخر وهو "حوار الثقافات" أو "حوار الحضارات" والذي رفضه الجابري لأنه يرى الثقافات تتداخل "Interference" وتتلاقح ويحصل هذا التداخل بعفوية لا بتخطيط، أما إذا كان مخططا له فيعتبر حينئذ غزوا ثقافيا، لا حواراً

---

[1] ينظر: عبد الرزاق داودي، في الخطاب عن الثقافة والهوية الثقافية، مجلة آيس، ع2، مؤسسة الأخبار للصحافة، الجزائر، 2007، ص12.

[2] ينظر: عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجريب، تر محمد برادة، ط1، دار العودة بيروت، 1980، ص67.

ثقافياً»[1]. ومن نماذج هذا التلاقح الرواية النسوية، والتي عدت ظاهرة أدبية حديثة، نمت في أحضان الحداثة والتي شكلت رافعته وأهم مبادئه، فالملاحظ للمتن الروائي لرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي يجدها محملة بالكثير من المقتبسات، وسابحة في فسيفساء تناصية قدت من نصوص مختلفة "دينية، تراثية، شعبية" تخص المحمول الثقافي الغربي أو بتعبير آخر تشكل مرجعية جديدة تتزاوج فيها النصوص الشرقية والغربية، أيضاً الروايات الثلاث الأخرى "حنين بالنعناع، تاء الخجل، كوكب العذاب". طُرز متنها الروائي بخيوط ثقافية مختلفة.

3- الرواية العربية والصدام الحضاري بين الشرقي والغربي:

تصدرت الرواية العربية منذ ظهورها لمسألة الصدام الحضاري بين الشرق والغرب. وقد تناولت الرواية الشرق والغرب بصورة وبشكل «أكثر وضوحا من باقي الأجناس الأدبية الأخرى، لقدرة الرواية على عكس العملية الاجتماعية، وتمثلها في حركة نموها وتطورها، وتعقيداتها»[2]؛ لأنها جنس يحتوي الكل. وسببان أسهما في ارتباط بواكير الرواية العربية بالصدام الحضاري بين الشرق والغرب، أولهما أن الجنس الروائي ذو جذور غربية، وبحكم قانون التقليد الذي «يحكم البدايات الأولى لكل فن، كان من الطبيعي أن يظهر الغرب كأحد المكونات الأساسية في الرواية العربية، فظهرت روايات عربية لها صبغة غربية، من حيث المكان والأشخاص، كرواية"نهم" لشكيب الجابري، التي وصفت بأنها رواية غربية كتبت باللغة العربية»[3]، وأما ثانيهما فيرجع إلى أن الروائيين الأوائل كانوا من طلاب البعثات العلمية في الغرب وعند عودتهم لبلدانهم، أرادوا ممارسة كتابة الرواية وجدوا في الفترة التي قضوها في الغرب تجربة ثرية. فقاموا بمحاكاة الأعمال

---

[1] ينظر: محمد العابد الجابري، ليس في ثقافتنا مفهوم للآخر وحوار الثقافات شعار ظرفي، لقاء مع د.محمد عابد الجابري، مجلة آيس، ع2، ص66.

[2] الخطيب محمد كمال، الرواية والواقع، ط1، دار الحداثة، بيروت- لبنان، 1981، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص 11-12.

العربية وأيضاً قاموا برصد العلاقة بين الشرق والغرب. وكل روائي تأثر بثقافة البلد الذي درس فيه.

«وقد ظلت الرواية العربية التي تصدت للعلاقة بين الشرق والغرب تدور في فلك رواية "عصفور من الشرق"، التي تعتبر أول رواية عربية رصدت تلك العلاقة»[1]. علاقة صدامية بين ثقافة غربية، وثقافة عربية تنبت في تربة إسلامية ترفض حضارة الآخر.

ويرجع شيوع هذا الإطار العام في الرواية العربية التي تصدت للعلاقة بين الشرق والغرب إلى أمرين: أولهما أن الروائيين كانوا في بداية كتابتهم يكتبون عن تجاربهم الذاتية التي عاشوها في بلاد الغرب، كانت آنذاك في طور الميلاد ولم تتضح بعد لتأخذ أبعاداً أخرى، عبرت فنياً عنها الروابط التي كتبت بعدها ولاسيما الروايات التي طبعت بعد عام 1967، فقبل العام المذكور كان الروائي العربي « متمحوراً حول الذات الفردية والقومية فمن توفيق الحكيم إلى يحيى حقي إلى عباس محمود العقاد .. بدأ الكاتب ينظر إلى الآخر من خلال ذاته، فيراه جنسا، إلحادا، خيراً مطلقاً أو شراً مطلقاً، على نحو ما بدا عليه الفكر الغربي خلال فترته المعروفة بالمركزية الأوربية، متمحوراً حول الذات لا ينظر إلى الآخر إلا عبر موشورها، الأمر الذي عنى أن لا يبصر في الآخر إلى صورة ذاته. وبالتالي فإن تشخيص الفكر الغربي في هذه الفترة للفكر الغربي لم يلبث أن شهد نقلة أخرى، تحاول أن تنظر للآخر بمنظاره هو، فظهر شتراوس وأقرانه من الشكلانيين الذين فتحوا آفاقاً جديدة للفكر الغربي، يخرج فيها إلى هذا الحد أو ذاك من الشرنقة، ومن الإطلاقية الملازمة لهذا التشرنق»[2].

---

[1] حسام خطيب، روايات تحت المجهر، (د، ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، ص13.

[2] سليمان نبيل، وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية، دار الحوار، سوريا، ط1، 1985، ص6.

أما المنحنى الجديد في الرواية العربية كان في تناول مشكل الصراع الحضاري فيمكن «أن نعثر عليه بعد نكسة حزيران، وخلال السبعينات، والشطر الأول من الثمانينات، دون أن يعني ذلك انتقاء ما حكم مسار الرواية العربية قبل هذا التاريخ»[1].

سعى الروائي بعد هذا التاريخ إلى معالجة الصراع بين الشرق والغرب، من خلال نصوص روائية تتمتع بحس ثقافي ناضج يؤمن بضرورة الاختلاف.

حاولت الروائية "أحلام مستغانمي" الاستفادة من النصوص الغربية في روايتها "ذاكرة الجسد"، رغبة منها إثراء عملها الروائي. حيث سبحت روايتها في بحر من الثقافات تناولت أقوالا لفنانين غربيين، رسامين، كتاب، فلاسفة .. الخ رغبة منها الارتقاء يعملها إلى مصاف العالمية والتي نشهد بنجاحها في الوصول إلى مبتغاها.

توحدت شخصية أحلام (حياة) مع البطل خالد الذي شبهته "بزوربا" لأنها أعطت بطلها صفات هذا البطل الخرافي الهارب من أسطورة إغريقية تقول «فيك شيء من زوربا. شيء من قامته .. من سمرته .. وشعره الفوضوي المنسق»[2].

القامة وفوضوية الشعر وسمرة البشرة هي صفات تعشقها البطلة حياة، ووجدتها في بطلها خالد، تقول أيضا «يعجبني جنونه، وتصرفاته غير المتوقعة .. علاقته العجيبة بتلك المرأة، فلسفته في الحب والزواج .. في الحرب وفي العبادة، وتعجبني أكثر طريقته في أن يصل بأحاسيسه إلى ضدها»[3] استشهدت أحلام مستغانمي بقصة "زوربا" في موقفين، موقف إغراء حبة الكرز له وإفراطه في أكلها مما جعله يتقيأ منها وأصبح يكرهها، كذلك حصل الموقف معها مع البطل خالد، بعدما تعودت عليه ماتت كل مشاعر الحب التي تكنها له وأصبح رجلا عاديا بالنسبة لها.

---

[1] سليمان نبيل، وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية، ص07.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص121.

[3] المصدر نفسه ، ص121-122.

استحضرت رقصة "زوربا" فوق الخراب وشبهتها بحال الوطن العربي. ومأساة المواطن العربي، غير أن بطلها طموحه وحلمه أكبر ولن يرضخ للواقع «فلابد أن تكون لك أحلام فوق العادة، وأفراح وطموحات فوق العادة لتصل بعواطفك تلك إلى ضدها بهذه الطريقة»[1]، رقص خالد على جثث رفاقه في الحرب وأولهم والدها. في مشهد مأساوي يعاتب حسان لما لم يقرأ زوربا، لأنه لو قرأه لاستفاد من تجربته ولم يعجب بقاتليه وإنما لكان قال: «أيها القوادون .. السراقون، القتلة، لن تسرقوا دمنا أيضاً، املأوا جيوبكم بما شئتم، أثثوا بيوتكم بما شئتم، وحساباتكم بأي عملة شئتم .. سيبقى لنا الدم والذاكرة بهما نحاسبكم .. بهما سنطاردكم .. بهما سنعمر هذا الوطن من جديد»[2]، لأن حلم حسان حلم تافه لا يستحق أن يقتل لأجله. بل كان يجب عليه أن يحلم أحلاماً كبيرة، أعمق من منصب في مدينته، أو ثلاجة يفرح بها زوجته عتيقة، أو محل مواد غذائية. عبثية الحياة جعلت زوربا يستهزئ منها وأيضاً البطل خالد «مشهد لو رآه "زوربا" لأجهش راقصاً لنساء علقت رؤوسهن على أبواب بيوتهن البائسة في مدينة عربية .. لكن لا تهتم زوربا .. يا صديق الأرامل لا تحزن، الجميلات الصغيرات لا ترملن. إنهن يزين قصور سادة الحروب»[3]، رقصة زوربا هي رقصة نضالية ضد اليأس والفشل، ضد الظلم.

لأنّ زمن "زوربا" زمن عبثي ظالم شبهه البطل خالد بزمنه يقول: «لزمن كان الناس يبحثون فيه عن خرافة كهذه، عن آلهة إغريقية جديدة تعلمهم الجنون والتحدي وعبثية الحياة» لأنّ هذا الزمن المأساوي يحتاج استحضار بطل خرافي أو آلهة إغريقية حتى يستمد منها الحياة.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص122.

[2] المصدر نفسه ، ص395.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص92.

هي دعوة إلى الحلم لأنه الشيء الوحيد الذي يعطي أملا للشخصية رغم مرارته أحياناً تقول: «ففي أية لحظة، قد تأخذ الحياة قصته مأخذ الجد، وتعاقبه بها أو تعاقب ذلك المسكين الذي وقع تحت سطوة الكلمات، ولم يعد يدري وهو يقرأها أين يقبع الخط الفاصل بين الوهم والحياة»[1]، و«يمثل اعترافاً لا شعورياً في اللاوعي من قبل الروائي بأن الحلم امتداد للواقع في الصراع الروائي والحياتي كما يؤكد قاعدة سيكولوجية وهي تلازم الحلم بالواقع»[2].

أرادت الكاتبة توظيف المحمول الغربي لتعبر عن مشاكل وطنها برمزية أعمق. ورغم ذلك حاولت أحلام مستغانمي ألا تعود قلمها على أكسجين الحرية لأن سجان حريتها متربص بها لذلك رأت أن سلامتها تكمن في الاستنجاد بآراء كتاب غربيين، وتطبع شخصياتها بطباعهم.

عشقت أحلام الكتاب الذين يحولون لحظة ألم إلى لحظات أمل، واستخفاف بالألم تقول: «تمنيت دائماً لأن أشبههم أولئك الرائعين، الذين يأخذون كل شيء مأخذ عكسه فيتصرفون هم وأبطالهم بطريقة تصدم منطلقاً في التعامل مع الموت والحياة والخيانة والنجاح والفشل .. والفجائع .. والخسارة. ولذلك أحببت زوربا الذي راح يرقص، عندما كان عليه أن يبكي»[3]، هي رغبة إخضاع المأساة والموت بالحياة.

تناولت لوحات عالمية مثل الجوكندة حيث جاء على لسان البطل زياد «الفن للفن لا يقنعني، والجوكندة المحترمة لا تهزمني، أحب الفن الذي يضعني في مواجهة وجودية

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص309.

[2] سليمان الأزرعي، الرواية الجديدة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997، ص23.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص358-359.

نفسي»[1] ليتساءل أيضاً «بأي يد تراه رسم الجوكندة ليمنحها الخلود والشهرة»[2]، هذه اللوحة الظاهرة جعلت أحلام مستغانمي تتناولها في رواية فوضى الحواس.

لقد شبهت والدتها بلوحة الجوكندة لأنها غامضة مثلها وحزينة وهادئة، كنوع من الاستسلام اعتمدت والدتها الصمت. كذلك رمز الرسام للوحة الجوكندا بالخضوع للقدر من خلال تفاصيل وجه سيدة لا نعرف أهي سعيدة مع ابتسامة هادئة أو تعيسة بنظرة حزينة «ها هي ذي غامضة وهادئة كالجوكندا وأنا أكره الجوكندا، أكره الملامح الهادئة، والأنوثة المسالمة، والأجساد الباردة، فمن أين جاء أمي كل هذا الصقيع؟ أمن استسلامها للقدر؟ أم من جهلها»[3]، هذه اللوحة هي معاناة لامرأة توحدت فيها أحزان ليزا مع أحزان الأم.

شبهت خراب بلدها بخراب مدينة "بيكاسو" في لوحته الشهيرة التي صور فيها الدمار يقول بطل رواية فوضى الحواس: «خراب تلك المدينة على أيدي الفاشيين فجاء منهم من يسأله أنت الذي فعلت هذا؟ فرد عليهم بجوابه الشهير: لا، بل أنتم»[4]. استعار البطل جملة بيكاسو إذا سئل عن خراب مدينته «لو سألتني لأجبتك مثله: لست أنا .. بل هو»[5]، عندما وصف أحداث أكتوبر 1988 ورثاءه لحال المدينة الهادئة قسنطينة التي أصبحت خراباً يقول: «مدينة تحكمها الدبابات، كل شيء قائم فيها قد أصبح أرضاً، حتى أعمدة الكهرباء»[6]، تأثر البطل لحال مدينته بعدما عاث فيها المسلحون الدمار. لذلك تساءل البطل إذا كان الرسامون أنبياء أيضاً. هي رمزية لفلسفة تنويرية.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص207.

[2] المصدر نفسه ، ، ص187.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص102.

[4] المصدر نفسه ، ص317.

[5] المصدر نفسه ، (ص،ن).

[6] المصدر نفسه ، ص318.

تناولت فن النحت وإعجاب البطل بآلهة الجمال فينوس «لأنها المرأة الوحيدة التي ارتحت لها حتى الآن، والتي قاسمتني معظم سنوات غربتي»[1] يقول أيضاً «ما استطاعوا أن يجعلوا تمثالها ينحني ولا يديها المبتورتين تصفقان لحاكم أو ملك»[2] ربما لأن التمثال المبتور اليدين يجعل البطل العاجز لا يحس بأنه بذراع واحدة لأنه تفوق على التمثال، إنه كامل أمامه. وهو أيضاً لم ينحن أمام قائد، أو حاكم، بل فضل ذراع مبتورة على أن يصفق لحاكم ظالم.

كنوع من المثاقفة وتحقيق توازن للنص تناولت ربيعة جلطي الفن بأنواعه: الرسم، الرقص، العلوم. رغبة منها في تأثيث عالمها الروائي بصورة حداثية تقول: «كانت تتعاظم في صدري لزيارة اللوفر ومشاهدة بالعين المجردة لوحة غويا "لاماخاديزنودا" ولوحة "لاجوكند" ليوناردو دافنشي لم تعد ملحة»[3] تقول: «أيضاً ربما تأتيك النصيحة النافعة عن لسان مجنون»[4]، لأن المجانين أعقل الناس على الأرض، كما ذُكر في كتب السلف.

وحضور الموسيقى في قولها: «صوت مغني الجاز "لويس آرمسترون" في عناق جارف قدسي بصوت "إللا فيلتر جيغالد" في أغنية "وقت الصيف" أغنية شجية حطت فوق كل المنجزات الجميلة في العالم مثل فراشة، وغناها فنانون كثر»[5] إذ شبهت مأساة الوطن أحلام بأسطورة "زوربا"، ربيعة جلطي جعلت مأساتها تشبه موسيقى الجاز الصاخبة التي تعبر عن كل مكبوتات النفس من خلال رقص مجنون فيه رغبة للانعتاق حيث حملت موسيقى الجاز هموم وأوجاع نضال السود في أمريكا، تقول:«تحمل أوجاع تاريخ

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص166.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص214.

[3] ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص89.

[4] المصدر نفسه، ص96.

[5] المصدر نفسه ، ص968.

السود الأمريكيين ورغبتهم العتيقة المعتقة في الانعتاق»[1] هو ذوبان بين الألم واللذة، تدفن الذات مواجعها من خلال أنغام مزلزلة.

فضيلة الفاروق بدت متأثرة بالكاتب "غي دي كار" تقول: «كان حين يأتي زوجته باكياً تسأله: من مات من أبطالك؟»[2] فضيلة تتأثر أيضاً عند قتلها لشخصية من رواياتها «كان دمعي غزيرا تلك الليلة، فقد تركني بطلي وحيدة بين الجدران، بعد أن كان يسامرني لليال طويلة، ويسمح لي بالتصنت عليه وحبيبته. لقد فاجأني ذات ليلة مقمرة بشبه كبير بينه وبين نصر الدين، وقد سألته"لماذا تشبهه؟" فأجابت الذاكرة:" نسخ الحب واحدة دائماً" !»[3] اختارت "غي دي كار" لأنه يصف شراسة الحياة مثلها، ويجعل شخصياته تسكنه، كما تسكنها شخصياتها هي.

تأثرت فضيلة الفاروق بفلسفة "غي دي كار" تقول: «أمام رجل نواجه كل الأخطار»[4].

وردت مقولة لتوماس ستيرنز إليوت بالفرنسية وترجمتها إلى العربية

«Toute terreur peut être connue

Chaque chagrin a une fin quelconque

Dans la vie il n’y a pas du temps pour les longs chagrins»[5]

(T.S.ELIOT)

«وكل رعب له ما يميزه

---

[1] ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص968.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص43.

[3] المصدر نفسه، (ص،ن).

[4] المصدر نفسه، ص30.

[5] المصدر نفسه، ص7.

كل أسى له نهايته

لا وقت للحداد الطويل في هذه الحياة»[1] (ت، س، إليوت).

لأن كل ذلك الرعب الموجود في تاء الخجل موجود في فلسفة إليوت.

زاغز شهرزاد وظفت محمولاً ثقافياً كثيراً، في روايتها "كوكب العذاب" تقول: «اعتقاد المفكرين والشعراء بوجود الجسد غير المادي: دانتي، جاكوب بولهم، وليم بليك، بلزاك باسكال، فرنسيس بيكون، سبينوزا، وودزورث، سويد نيرغ، أمرسون، تنيبسون...»[2] تناولها لهذا الكم من الكتاب والشعراء دلالة على الثقافة الواسعة للكاتبة شهرزاد زاغز.

تقول أيضاً أحلام مستغانمي في روايتها فوضى الحواس«كنت مأخوذة بمقولة لـ"أندرية جيد": "إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون، ويكتبها العقل" .. مأخوذة بها لدرجة أنني، عندما اقترح عليّ الجنون أن أذهب إلى موعد ضربه بطل في قصتي لامرأة أخرى، أخذته مأخذ الجد، وقررت أن أذهب بذريعة كتابة شيء جميل. كنت مرتبكة لعدة ساعات قبل الموعد، ذلك الارتباك الذي يسبق لقاء لاندري ماذا ينتظرنا فيه، ولكننا نصرّ على الذهاب إليه، لأن شيئاً ما يأمرنا بأن نذهب»[3] القلم المستغانمي مليء بالدلالات الرمزية. وطبع شخصياتها تشابه مع شخصيتها الواقعية، خالد هو نفسه أحلام.

المثاقفة أو التلاقح الثقافي في النصوص العربية هو أمر صحي كان لابد منه ليغوص الفرد في ذاته وينفتح على الآخر ليؤثث عالماً روائياً متشبعاً بثقافة الآخر. لأن الأديب يقوم بقراءة الأعمال الإبداعية لغيره، فيستفيد منها ويقوم برشها بتوابل ومنكهات

---

[1] الرواية: تاء الخجل، (ص،ن).

[2] الرواية: كوكب العذاب، ص10.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص44.

حتى يكسب عمله تميزا وخصوصية أما استلهامه من الأعمال والأفكار الأجنبية، هو رغبته في جعل عمله متقاطعاً مع الأدب العالمي وليجعل التلقي شاملاً لكل الآداب.

كما يعود أيضاً لتشرب الكتاب العرب للثقافة الغربية والانفتاح عليها.

4- التناص مع ألف ليلة وليلة في "كوكب العذاب" "لشهرزاد زاغز":

«ما سكتت عنه شهرزاد أجاب عنه شهريار في كوكب العذاب»

منذ ألف ليلة وليلة والأنوثة المعطوبة تحاول الثأر من شهريار في كل بوح ومداعبة للقلم.

مازال نص ألف ليلة وليلة يلهم مخيلة المبدع العربي، ويغازله لإبداع نص يتناص معه، يقتبس منه البنية والشخصيات «وقد تتعدد طرائق الروائيين في توظيف ألف ليلة وليلة، فبعضهم أقام بناء روايته على بناء ألف ليلة وليلة، ووظفها بشكل كلي، كما فعل نجيب محفوظ في روايته "ليالي ألف ليلة"، وبعضهم ضمن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، كرواية "سلطان النوم" و "زرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز، في حين اكتفى بعض الروائيين بالإشارة إلى بعض الصور والموضوعات»[1] اتجهت شهرزاد إلى ما اتجه إليه فروم حيث رأت أن مشكلة المجتمع البورجوازي، يمكن حلها بتحويل المرأة إلى ذكر برجوازي ، بل هي مشكلة المجتمع الأبوي. لتؤكد لنا الروائية خوف المجتمع الأبوي على نفسه من شهرزاد من خلال جعل المرأة مشروعاً ثقافياً اجتماعياً مضاداً.

لذلك ربطت المرأة باسم رملية، وهو مشتق من الأرض أرادت به الأرض المستلبة.

[1] علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ص261.

كانت روايتها "كوكب العذاب" انصهارًا حضاريًا هيمنت عليه الشخصية الأسطورية أسطورة جلجامش وبحثه عن نبتة الخلد، هذا ما فعله البطل أشير من خلال بحثه عن الخلود الأبدي، أما الأنثى فانتصرت لها الروائية، وساوتها مع البطل.

الرمل مثَّل الهوية والأرض، لأنّ المرأة هي أصل الخصوبة ورحم الكون. أنتجت لنا الروائية نصاً متمرداً كان جسراً للتواصل مع القديم، والحديث، شكل الموروث أكسجيناً تنفسته الروائية، وجعلت كوكبها حجرة واسعة تستقبل مختلف الزوار والوافدين، فكان النص تفاعلاً لغوياً فكرياً، أما ازدواجية البطل فتؤكد الانفصام الذي نعيشه الآن، لا نحن تشبثنا بماضينا، ولا خلقنا حاضرا أجمل، والكاتبة جزء من هذا المجتمع فتأثر قلمها النسوي، لأن المرأة عندما تفكر تكتب الوطن، وهذا ما ظهر في رحلة التساؤل عن معنى الوطن، فكسرت صمت الصوت، من خلال كوكب العذاب.

«فكره أن حكايات "ألف ليلة وليلة" يمكن أن تكون مادة صالحة تماماً لأن أصوغ منها عملاً روائياً، متداخلاً ومتكاملاً بقدر الإمكان، أي قدر التداخل والتكامل نفسيهما الذين تجدهما في حكايات "ألف ليلة وليلة". لذلك أعدت قراءة "ألف ليلة وليلة" مرة أخرى، واستخرجت مجموعة من التيمات».[1]

أراد شهريار الانتقام من شهرزاد من خلال كسره لصمت الصوت واستلامه للسرد بضميره، إلا أن شهرزاد انتقمت منه مرتين من خلال جعله يتنصل من ضميره.

هي نهاية منطقية ترجع إلى تأثر الكتابة بالنظريات الحديثة، لأنها باحثة أكاديمية أثرت على قلمها، من خلال جعل نصها مليئًا لتداعيات أقرب إلى عوالم ما بعد الحداثة (موت المؤلف، البعثرة، التشظي). فكان نصها أشبه بنص مورافيا في "السأم"، أيضاً حالة العبثية الوجودية والتمرد عند أشير تجعلنا نعود إلى بطل "ألبير كامي" في "الغريب"

[1] علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ص262.

"ميرسو" وكأن أشير هو ميرسو. عبثية فقد فيها الإنسان الثقة بكل المسلمات الاجتماعية بطل كوكب العذاب متشائل، بطل مغترب يبحث عن الخلاص.

فكانت الكلمة بوصفها علامة، هي الوسيط المقدس، وإن لم نكن نستشعر قدسيتها في ذواتنا، الكلمة قادرة على تمثيل العالمين، المرئي والغائب، تمثيلاً رمزياً يمكننا إدراكها ليتحد كوكب العذاب الورقي مع الكوكب الذاتي لكل قارئ لمس الرواية.

تكلمت شهرزاد زاغز عن أحلام مسروقة لشخوص تبرت أحلامها اجتماعياً، وساوت بين الموت والحياة، عطرت عالمها بتداعيات الذاكرة.

ذاكرة أشير ورملية من خلال صورة الحلم المتكررة، والذي جسده سراب رملية هنا وهناك، كما حاولت الموازنة بين الروائي والتاريخي، حيث دمجت خطاً بين متضادين في صورة واحدة.

ربما عودة الروائية للتاريخ، ومداعبتها للموروث، هو البحث عن الذات الضائعة ومحاولة ترميم ماض جريح.

تقول: «انتظرتك عند باب العرش، هبت مع قدومك عاصفة أطفأت موقدي المشتعل وسرى ريح الصندل الممتزج ببقايا أكمام الياسمين .. زالت رهبتي»[1] حاولت شهرزاد ترميم ذاكرتها من خلال استرجاع ماض فيه عبق الحنين لرائحة الوطن الآمن السعيد أيضاً نرجسية شهريار تطفو على السطح لتظهر شهرزاد غاوية أوقعت به في شركها يقول: «في تلك الليلة قاومتك بكل ما أحمل من أسلحة اللامبالاة، لكنك كنت أنت باستلامك المثير ونظرتك المريعة التي أشعرتني .. أستسلم ولا مجال للمقاومة، لكن لم أقترب منك. اندهشي لن أقترب .. سأحترق من بعيد»[2]. انتصار شهرزاد وإنقاذها لبنات

[1] شهرزاد زاغز: كوكب العذاب، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص27.

جنسها جعل الرجولة المجروحة لشهريار تظهر هنا في هذا المقطع يثأر شهريار منها وإن كان الثأر شكليا وليمضي في رحلة عنونتها الكاتبة برحلة الموت «فما الموت في الأخير إلا رحلة طويلة لا عودة بعدها»[1]. ليعانق نصها نصوصا أخرى ساعدت في تأنيث عالمها الروائي من جلجامش إلى أسطورة زوربا ورقصة الموت وحلولها مع الوضع المتأزم، وظهور الدراويش والصوفية «هكذا يتمكن النص الصوفي من انتهاك المألوف والطبيعي، بحيث تكون أمام رغبة قوية في تجاوز النظام القائم للعالم المبتذل، أمام كلام حر يعبر عن الصراعات والأهواء والمكبوت والقول المحروم»[2] لأن النص العجائبي يؤسس لكتابة حداثية.

رقص المتصوفة، أو رقص الدراويش .. في حلقة الحلول الروحاني «دعوة للموت يكون البياض الذي يرمز للكفن، والسواد الذي يرمز لظلمات القبر»[3]. وكأن الدرويش هنا أراد القول كنت ميتاً واستيقظت نعم، إن الموت يقظة. ليتوحد هنا النص الروائي مع رائعة تولستوي إلياذة العصور الحديثة "الحرب والسلم". إن حارب تولستوي الغزو الثقافي الفرنسي الذي تعرضت له روسيا حيث العائلات الروسية، كانت تتحدث الفرنسية كنوع من النفاق الذي تعيشه.

مالت الروائية إلى الأسطورة وشبهت أشير لبجماليون الساخط على النساء «كان في جزيرة كريت، فنان بارع عقد عزمه ألا يتزوج، ليوفر حياته للفن، أو لأنّه قد نفر من مظاهر استهتار النساء، كما راهن بأعياد فينوس، آلهة الحب، تلك الأعياد الصاخبة التي كانت تقام بمدينة أمانوتنس على الساحل الجنوبي للجزيرة، حيث كان معبد الآلهة وغضبت فينوس من كبريائه، فألقت بقلبه، حب تمثال عاجي من صنعه، اسمه "جالاتيا"

---

[1] شهرزاد زاغز: كوكب العذاب، ص38.

[2] علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ص261.

[3] شهرزاد زاغز: كوكب العذاب، ص115.

واشتعلت بحواس الفنان المسكين، رغبات الحياة، فضرع إلى الآلهة، أ، تنفث الروح في التمثال، ورق قلب الآلهة لضراعته، فاستجاب له، وتزوج ببجماليون من "جالاتيا"، وكان له منها ولد هو "فابوس"»[1] هي إحساس الأنثى بالانتصار على الرجل، وحتى إن كانت رملية سراب إلا أنها جعلت أشير يلاحقها حتى يتزوجها. أغوته كما أغوت "جالاتيا" التمثال بيجماليون.

حاربت الروائية الفكر المتعصب، العشرية السوداء التي جعلت الشعب يعاني نفاقاً دينياً خوفاً من المتعصبين الذين كسروا المجتمع الجزائري، وأهدوه نعوشاً مجانية، فإن كان كارون هو ربان الجحيم، فإن زمن المحنة مثّل الجحيم بالنسبة للشعب الجزائري.

أما شخصية بورحلة فكانت صورة الرحالة المغامر ابن بطوطة الذي جعلنا نبحر في متاهات عالم فريد. أما البخور مثل رائحة الوطن في كل العصور.

رائحة الماضي والحاضر والمستقبل، أما احتراقه لتتمتع بالرائحة هو احتراق الوطن ليجمعنا، وعود البخور مثل الموت أيضاً، عقده العودة إن عودة رملية في الرواية، تدل على الحضور المخادع للموت حيث لا تدل على نهاية فعلية للبطلة وخطت الروائية الموت كمرجعية تقوم عل نوع من التعالق الرمزي بين الموت والانبعاث، وشكل الموت عن ولادة جديدة حسب تعبير "جيلبير دوران" أرادت منه شهرزاد العودة لاكتشاف الجذور الثقافية، لأنّ الموت أو الفقد يصبح نوعاً من الأمومة المضاعفة، العودة إلى الأرض أي الأصل. وتصبح كذلك مهداً سحرياً وناعماً، لأنها المكان الأخير للراحة بالنسبة لرملية والمكان الأول للانبعاث بالنسبة لأشير، أما في الجزء الملعون "بمزاج هيميرا راقصة المعبد"، تعمدت الكاتبة حضوراً طارئًا لبعض المؤشرات الثقافية وهو استجلاء لروافد الثقافة الروحية.

[1] عز الدين المناصرة، النقد الثقافي، منظور جدلي تفكيكي، ص506.

تقول: «ها هي الثياب حايك لك، وحايك له، وبعد الوصول إلى كدية الصفا انزعا الحايك وضعا البرنس .. أخبروني .. ما حكاية الحايك والبرنس؟»[1] و «.. نعم بورحلة .. هذا ما تقوله الشامخة، كلما مر عام على وجود أحد هنا، وحتى لا تعلم بلده عطفان يخبرنا، وما نفعله في هذا القصر تدس الشامخة السم في آخر كأس يشربه الضيف لتقضي عليه مطمئنة أن سرنا لن يعرفه أحد»[2] لعنة الوطن وجحيم نسائه كانت تطارد كل وافد إليه. إلا أن بورحلة لم يمت وحافظ على حياته، وكان السبب خيانة (قطر الندى) وهنا يتوحد نص ألف ليلة وليلة مع كوكب العذاب، حمل في طياته قصصاً لكن هنا شهريار هو من استلم السرد، لينتصر على أنوثة الوطن، ويبيض صورته المشوهة في ألف ليلة وليلة،غير أن شهرزاد تفطنت لذلك، وجعلت قطر الندى تهديه الحياة لتجعله حبيس العودة الفعلية إلى الجذور "الأنوثة" وكسر فكرة التصلب إزاءها.

من خلال هذه النزهة السريعة في كوكب العذاب لشهرزاد زاغز نلمس موهبتها التي جمعت بين عقل الأديب والمفكر السياسي، لتحقق معادلة صعبة طرحها الكاتب الألماني "برتولد بريخت" وأكدت أم قمر أن ما فرقته السياسة يمكن للقلم أن يصلحه.

---

[1] شهرزاد زاغز: كوكب العذاب، ص113.

[2] المصدر نفسه، ص118.

ثانيا: الحداثة في الكتابة النسوية

الشعري السردي لجأت إليه الأنثى لأنها تمتلك قدرات ومهارات تستطيع من خلالها بث الروح والعاطفة في الكلمة، التي تحتوي على بلاغ وإبلاغ تسعى من خلاله إلى وظيفة جمالية، «واللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية بأنها مميزة بتركيباتها ومستغلة جميع طاقاتها المعجمية والصوتية والدلالية، وفي هذه الأطر تأتي الوظيفة الجمالية للشعر، ومن هنا تأتي جمالية الشاعر المبدع القادر على تسخير إمكانية اللغة والتلاعب بتركيبها مما يمنح النص خصوصية شعرية تجعله بتميز عن غيره في النصوص»[1] بالتحليق في عالم اللغة والسمو، والتفكير من خلال تسرب الأسلوب الشعري الذي يحتاج إلى تأمل وتروي من قبل المتلقي، حتى يتمكن من الولوج لمغاليق النص النثري، يمتاز بتوظيف النعت في الصياغة اللغوية، المتكأ على الانزياح ولغة الشوق والحب والحنين لأن اللغة الشعرية هي اللغة الأقدر على نقل أبعاد الصورة الموحية المتدثرة بمعطف الدلالات والرموز، لأنها أعلنت تزاوجها مع الملحمة من خلال أخذها لغنائيتها وتلون سطورها بالمأساة والملهاة وبظهور الحداثة أعلنت الرواية ذوبانها في الفنون الأدبية معتمدة على التراكم الثقافي لإيمان الأديب أن لا وجود يولد من العدم، ونجد هذا التداخل في عالم النحت«الكائن الأسطوري أبو الهول الذي شكلته المخيلة في المجتمع بين نوعين يبدو بينها بون بعيد، فهذا التمثال يجمع بين الوجه البشري، وجسد الأسد، وربما لو تابعنا التداخل في هذا التمثال فسوف نجد له أشكالا متعددة من حيث الرأس إذ يكون الرأس كبش حينا ورأس صقر حينا، ورأس ابن آوى في الحين الثالث»[2] لان الخيال عند المبدع جعله يخترع تداخلا في الأجناس والنوعية، وجعل الشعري السردي متصبغا بقيمة جمالية، كانت اللغة بذرتها والحداثة حاضنتها والشعرية منطلقها.

---

[1] dakiret el jassed ، 2016/04/1، 14:10.

[2] رشاد ناصر العلي: ذوبان النوعية في الجنس الروائي، مجلة الرافد، مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدر عن دار الثقافة حكومة الشارقة الحسين أخدوس لجيل دولوز فيلسوف الاختلاف والترحال، ع 236، 2017، ص41.

ترى ما الحداثة؟ وما الشعرية؟ وما انعكاسها على الأدب العربي؟

1-التجريب في الرواية النسوية:

1-1-الحداثة في الرواية:

أ- **لغة:** « روائع اللغة في اللغة العربية لفظة "حداثة" مشتقة من الفعل الثلاثي حدث بمعنى وقع حدث الشيء ويحدث حدوثا و حداثة فهو محدثٌ وحَديث، وحدث الأمر أي وقع وحصل، وأحدث الشيء أوجده والمحدث هو الجديد من الأشياء»[1]، ومن الفعل حَدَثَ تشتق ألفاظ دالة على معاني اللسان في الحديث فتحدث حديثا أي تكلم كلاما وتدل الحداثة على الخروج عن السائد والمألوف والجديد، غير البالي « وكذلك لفظ الحدوث في الوجود فالحدوث من حَدَثَ يَحْدُثُ حدوثًا، أي وجد وأصبح حدثا بعد أن لم يكن. فالحداثة هنا تصبح مساوية للواقعة، فحدث الشيء حدوثا أي وقع في إطار زمني ومكاني معينين سواء بصورة متوقعة أو بصورة مفاجئة، كما أن لفظ الحداثة يشير إلى فعل الابتداء أي ظهور شيء مستجد وغير مألوف لم يكن للأوائل عهد به ومحدثات الأمور هي ابتداعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان أهل السلف الصالح على غيرها، فقد جاءني معنى الحديث: إياكم ومحدثات الأمور، فكل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار. والمحدثة هي ما لم يكن معروفا في كتاب الله ولا في سنة رسول الله ولا في إجماع الصحابة»[2].

أي الخروج عن الجماعة والردة وللفظ الحديث في تاريخ التراث الإسلامي مكانة متميزة، وأهمية خاصة بل يعد مصدرا من مصادر التشريع الإسلامي، كونه يفيد الأخبار سواء كان مصدره إلهيا أو بشريا مصداقا لقوله عز وجل: ﴿ ▭♦◘■➔◻◘■❋⌨◻
◻⌨♦②🕐⚀☡ⓘ⚙☼❋▦⬂○✿⌨◻⬉♦✍■❼✁⬈♦✁⚐❒🕐❷⌧♎⚀☠⬀

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب،مج2، دار بيروت للطباعة والنشر ،لبنان، 1955، ص31

[2]- بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، ناشرون بيروت، لبنان، 1977، ص 79.

القرآن الكريم، كما أن الحديث في الثقافة الإسلامية يطلق على كل ما روي عن الرسول صلى الله عليه وسلم، أما في اللغة الفرنسية في كلمة Modernité فمشتقة من الجذر MODE و هي الصفة آو الشكل أو هو ما يبتدئ به الشيء.

ب- اصطلاحا:

« يشتكي الباحثون في موضوع الحداثة Modernité من صعوبة تحديد مدلولها إذ أكدوا على انه ليس من السهل الإمساك بمصطلح الحداثة والوقوف على تعريفه شامل لها ويرجع وذلك –حسب رأيهم– إلى عده أسباب منها تشعب المجالات التي يتردد عليها هذا المصطلح، كونه مرتبط بالفكري والسياسة والاقتصادي والاجتماع والثقافة ومختلف مناحي الحياة ».

يعرفها "جاك دويل" بقوله «ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى، وإنما هي صيغه مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد... ومع ذلك تظل الحداثة موضوع عاما يتضمن في دلالته إجمالا الإشارة إلى تطور التاريخي بأكمله وإلى تبدل في الذهنية»[2].

نفهم من هذا التعريف أن الحداثة تتضمن عوامل القطيعة والتحول والتغير داخل المجتمع، بل تتجاوز جميع مظاهر التقليد وهي ثورة تمرد وتحطيم سلطة القديم في الموسوعة الكبيرة "لاروس" مفهوم الحداثة في قوله: « تعرف المودرنيزم بأنها مجموعة العقائد والميول التي لها هدف مشترك، يتمثل في تجديد الثيولوجية، و العقد الاجتماعي وسلطه الكنيسة؛ لجعلهم يتماشون مع ما مؤمن به أنه ضروري في حياتنا»، وتصبح

---

[1]– سورة الكهف/ الآية 6 .

[2]– محمد براده اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة مجله فصول 4 العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984 ،ص21 .

الحداثة خطأ حضاريا ضاغطا متسارع الأحداث متجها صوب المستقبل، وفي الوقت ذاته يتعارض مع الخط التقليدي في التفكير والعمل.

يعرف "أندري لالاند" يقول: « حالة ثقافية وحضارية ومجتمعية جاءت كتعبير عن حالة المجتمعات الصناعية الغربية التي بدأت منذ القرنين 19و 20 وهي في الوقت نفسه امتداد لجهود حثيثة بدأت منذ القرن 6م في أوروبا»

جاءت الحداثة كرد فعل على ما صاحب المجتمعات من تغيرات لأن تموجات الحداثة تبني على تموجات التغير والتحول[1] .

إن هدف الكتابة النسوية في ما بعد الحداثة هو خلخلة وزعزعت القيم والمعايير الأبوية الراسخة في المجتمع التي أدت إلى ترسيخ عدم المساواة بين الذكورة والأنوثة من خلال نسف الحقائق الفلسفة الوجودية لأنها صارت أكثر وعيا بدورها في خلق أدب يوصل صوتها ومواقفها وتجاربها التي تختلف ثقافيا و سوسيولوجيا و نفسيا وجسديا عن الرجل، انفجرت في الكتابة النسوية الجزائرية بسبب معاناة المرأة في مجتمع ظالم و أيضا لصراعها مع الأخر ورغبة منها في الهروب من مكبوتاتها وشهواتها التي تسكنها، فعبرت عنها عن طريق القلم، مؤكدة أن معاناتها هي بسبب مخلفات «الفكر الأبوي من أُديب ما قبل حتى عصرنا، من خلال اعتمادهم على هامشية المرأة و دونيتها ولم يكن الأدب وحده الذي انحاز للآخر ضد الأنا بل تبعه النقد»[2]. مما جعل كل ما تكتبه مجرد خربشات هامشية.

تماهت الكتابة مع الذكريات فكتبت الكاتبات نصوصا عبرت عن أحلامها، وغربتها داخل الوطن وخارجه، هي طفولة معطوبة مقموعة اجتماعيا وأسريا ونفسيا، ذاتٌ مريضة

---

[1]– بوريرة عبد السلام، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الفلسفة، إشراف الدكتور مراقي رابح، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعه منتوري قسنطينة 2010/2009، ص5.

[2]– ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي:دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000، ص 223– 224 .

تكلمت فضيلة الفاروق عن العادات والتقاليد البالية التي لا تستطيع أن تتقبلها، لأنها تراها مجحفة بحق المرأة تقول: «وصورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة ما زالت جرحا في ذاكرتي... خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا هجمت النساء على العروس، كانت تبكي و سمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا... بكت أم العريس... و بعد ساعة جاء شيخ إلى البيت اختلى بالعروس وأهلها قليلا ثم خرج.

عاود العريس الدخول، وخرج محمد بعد قليل

دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج

قالت إحداهن دون خجل "يالا"...

كيف فعل ذلك في دقائق إذا لم أفهم شيئا لكني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطخا بالدماء والنساء يزغردن والعروس تمثل البراءة... ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا!» هذه العادات والمعتقدات جعلت الكاتبة ترفض أن يكون عروسا لأنها ترى هذه العادة تعدي على براءة العروس وتقتلها نفسيا، حيث جعلتها مجرد متعة لفحل وجعلت عفتها محصورة ببضع قطرات من الدماء، ثم تنتقل للتكلم عن عادة وثقافة شعبية كانت متفشية قديما تقول: «اقتربت مني سهام ابنة عمي، ووشت لي: هل رأيت العروس كانت "مصفحة" لم أجبها، كنت قد كرهت نفسي، وكرهت منظر النساء. فعدت إلى بيتنا، وحاولت أن أنسى ذلك العرس. كانت تلك الطقوس غريبة على عائلتنا، كنا مختلفين جدا عن باقي النساء. أو هذا ما كنت اعتقده»[1]. أكدت الروائية أن الطقوس التي اعتمدها أهل العروس والعريس هي غريبة لا تشترك عائلتها معهم فيها لأنهم يختلفون عنهم.

اعتمدت أيضا على اللغة الفرنسية في روايتها حينما ذهبت للمستشفى وسألت الطبيبة عن يمينة تقول:

[1]– الرواية: تاء الخجل، ص26.

«أين يمينة؟

أجابني بالفرنسية:

Dans la morgue

بعض اللغات وجدت فقط لتخفف من وزن الموت، لأن بعضها يضاعف من وزنه ووقعه»[1].

وكأن اللغة الفرنسية جعلت خبر موت يمينة اخف، ووقع الصدمة أقل لأن لغة الآخر بالنسبة لها تمتص الألم وتجعل وقعه أقل على المتلقي.

وتقول: « سقط المخطوط من يدي تناثر على البلاط سقط الكلام من اللسان تناثر على البلاط سقط الكلام من اللسان، تناثر على البلاط

لماذا ماتت؟

أجاب باللغة نفسها

C' est la vie

أيهما يفسر الآخر؟

حين نسأل لماذا مات فلان؟ نجاوب: إنها الحياة !!» [2].

هي المفارقة هنا كيف للموت أن يكون حياة؟

أراد الطبيب أن يؤكد أن موتها تحرير لها من الألم النفسي والاجتماعي والمرضى بموت يمينة هو تحرير لجسدها من كل الآلام التي أصابته، وهو حياة لروحها بمكان طاهر لا تظلم فيه لأنها عانت كثيرا من ألام جسدية ونفسية رهيبة تقول: « ستموت يا حكيم، أليس كذلك.

أومأ برأسه أن نعم، ثم قال: لقد مزقوا أحشاءَها تمزيقا، وأتعجب كيف عاشت كل هذه الأيام فكرت أن أبقى إلي قربها قليلا، فعدت إليها»[3]. بشاعة ما حل بجسد يمينة

---

[1]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 94 .

[2]–المصدر نفسه ، ص 94 .

[3]–المصدر نفسه ، ص 94 .

وكأنه وحش هو من فعل بها هذا وليس إنسان. كسر عزة نفسها، و أفقدها عذريتها ولم يكتف بذلك بل خرب رحمها وجعلها جثة تسير مع كل تلك الآلام، فكان الموت حياة لها لأنها تخلصت من كل ذلك الوجع.

أما ربيعة جلطي ركبت موجة التيار الحداثي، فكان نصها أشبه بالربيع المزهو بالألوان، اعتمدت على مداعبة العامة بلغة دارجة قريبة منهم وأغاني شعبية تقول: « كيما قالت الشيخة الريميتي أعطيني واحد فاهم والقارئ إدّيه...!» [1]. هنا أرادت تأكيد أن الإنسان الذي يفهم ويعرف كيف يتصرف ويسير أموره أفضل من الإنسان المتعلم الذي لا يفقه أمور الحياة ولا يعرف كيف يتصرف تقول: «... سيتحضرون طيف الحبيب الأول الغادر الذي ينام خلف البحر ناسيا، مرتاحا بين ذراعي شخص غريب... أغنيات قديمة عتيقة يطلبها الزبائن المعتادون على المكان بإسرار، أغان عن مآسي الغربة و أخرى مشحونة بالغصة عن الغرام المستحيل والخيانة والخمر والجنس الممنوع... لابد أن آم الخير حضرت بعض ليليها إنها تحفظ أغاني الشيخة الجنية والشيخ الكبريت والشابة شلاغم»[2].

كانت الأغنية الشعبية هي المتنفس للشخصية النسوية في الرواية وكأن هذه الأغاني وجدت لتعبر عن مشاكل الشخصية النسوية، سواء المغتربة أو العاشقة أيضا التي تناولت جرعة مريرة من الخيانة، وليس غريبا أن تكون الأغنية الشعبية صوتا لشخصيات لأن المغنى يستمد مواضيعهم من المجتمع ويسقطه على واقعه لأنه فرد منه، أيضا محاكاة تجربة ذاتية يجعل الأغنية صادقة و تصل إلى المتلقي

ومن آثار الحداثة التطرق للمسكوت عنه دون خوف، تكلمت عن الجماعات المسلحة قالت: « تبا لهؤلاء الملتحين المسلحين القذرين إنهم يغلقون بعض الممرات وكأنها أصبحت ملكهم... لولاهم لكنت وصلت منذ ثلاث ساعات... إنهم يتكاثرون مثل

[1]– الرواية: حنين بالنعناع، ص 161

[2]– المصدر نفسه، ص161.

القمل في باريس ويا خوفي على باريس. رفعت قدميها فوق طرف الأريكة بعد أن استلقت لتريحهما فبدت نصف عارية بلا حرج ودون أن تتوقف عن كيل الشتائم»[1]. شبهت الكاتبة المسلحين بالقمل لأنهم طفيليات تتكاثر بسرعة وهم يعشقون القذارة والأشياء العفنة أيضا إن كان القمل يعيش على مص دماء ضحاياه فكذلك المسلحون يتغذون من سفك دماء الأبرياء، لا ذنب لهم سوى أن القدر وضعهم في طريقهم.

صافو كان تنتقم من هؤلاء القتلة وكانت تقوم بكل ما هو مخالف لعقيدتهم وقانونهم لا تضع الحجاب و لا تلبس ملابس محتشمة تكيل لهم الشتائم تقول: « أتصور أنهم يحملون في جماجمهم أعضاء جنسية بدل الأدمغة... أكرههم هؤلاء القتلة الأغبياء!... لماذا يلاحقون كل شيء جميل ويلوثونه بنتانتهم»[2]. تتسائل صافوا بعد أن هربت وتركت الجمل بما حمل كيف لهم أن يلحقوها وينغصوا عيشها.

تكلمت عن الدين دون خوف أيضا تقول: « منذ تلك اللحظة المشؤومة، تفضي صافو... لم أعد أصلى ولم أعد أصوم لم أعد أؤمن بما يؤمنون، واجتنبت كل ما يشبهني بقاتلية للذاكرة... تركت عائلتي وهي عائلة معروفة ومن العائلات العريقة جدا و خرجت خفية من البلد حزينة باكية دون زاد... امتهنت كل المهن المتواضعة وحتى الساقطة منها لم يعد يهمني شيء، انه انتحار بطيء بكرامة، لست وحدي يالضاوية من حدث لها هذا... إنهن كثيرات جدا...» [3]، وصول المسلحين أو الشيوخ كما تسميهم صافو للحكم وإعدامهم شنقا لكل من اشتموا فيه رائحة التوق للحرية، ومن بينهم خطيبها الذي كان ذنبه أنه ينتمي لحزب معارض أراد الحرية رأته صافو أمامها وهو يعدم مما جعلها تنقم عليهم وتترك دينها وتفعل كل ما يعارضه حتى تبتعد عنهم ولا تشبههم تقول عن مقتل خطيبها «رأته بعينيها يتدلى من حبل المشنقة يتأرجح دون روح، لم يكن كافرا أو لم يكن شريرا

---

[1]– الرواية: حنين بالنعناع، ص248.

[2]– المصدر نفسه، ص249.

[3]– المصدر نفسه، ص249.

تضيف صافوا كان فقط يؤمن بعمق بالديمقراطية يحلم مثل أي إنسان سوي بالكرامة في الحياة»[1]، قساوة أشباه رجال الدين جعلتهم يوصلون صورة مشوهة عن الدين الحنيف وجعلت الكثير يبتعد عنه حتى لا يشبههم في فكرهم فكان الملتحون صورة سلبية عن الدين الذي هو دين تسامح ومتعايش مع جميع الأديان والأفكار حينما تدخل رجل الدين ونصب نفسه إله في الأرض اختل التوازن.

لا يحتاج القارئ إلى التأمل كثيرا في المتن الروائي لأحلام مستغانمي لأنه سيتعثر في كل صفحاتها بلازمة من اللوازم الحداثية كالإيقاع وأيضا التكرار (تكرار الصيغ*) والذي كان له الفضل الكبير في شحن المشاهد بالحيوية، والتي كانت سببا في كسر خطية ورتابة السرد، يقول البطل خالد في "ذاكرة الجسد" :«ستعودين... مع النوء الخريفي، مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية ستعودين...

مع الأطفال العائدين من المدارس، مع زحمة السيارات. مع مواسم الإضرابات، مع عودة باريس إلى ضوضاءها ، مع الحزن الغامض... مع المطر.

مع بدايات الشتاء... مع نهايات الجنون

ستعودين لي... يا معطفي الشتوي... يا طمأنينة العمر المُتعب يا أحطاب الليالي الثلجية». [2]

إن تكرار الفعل المضارع المسبوق بسين المضارعة المستقبلية والمسند إليه ياء المخاطبة. أرادت منه بث الثقة في المتلقي بضرورة تغيير الحاضر، وأن المستقبل أحسن وسيكون أفضل لأن بعد المطر تزهر الأرض وتتجدد الحياة.

---

[1]– الرواية: حنين بالنعناع ، 250.

* وهو ميزة لغوية للشعر، ينظر: صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، 1995، ص199.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص193، ص29، ص13، ص99، ص194، ص184.

ارتكزت أيضا على جمل تعجبية ساخرة والاستفهام ممزوج بالسخرية والتعجب من خلال العودة للفلكلور تقول:«يا تفاحة.. يا تفاحة... خبريني وعلاش الناس والعة بيك». [1]

أرادت الاتكاء على الأغنية الشعبية التي تدل على التراث الشعبي المتناقل من جيل إلى آخر :«تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها

تضعني وجها لوجه مع الوطن، تذكرني دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلما خرافيا.

هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح الذي ما زال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحد التغني به في أكثر من بلد عربي

وماذا لو كنت تفاحة؟

لا لم تكوني تفاحة

كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر، كنتِ تمارسين معي فطريا لعبة حواء. ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات في حماقة آدم». [2]

نلاحظ أن المقتطف جمع العجب والسخرية وأكدت لنا الروائية أن أساس الإنسانية هو ادم وحوار من خلال علاقة فطرية غريزية وشبهتها بعلاقتها بالوطن ، إن كانت حواء سبب خروج ادم من الجنة، فالمرأة هي سبب خروج البطل "خالد" من الوطن، واختياره لعزلة طوعية، هربا من مشاكله النفسية وأمراضها.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص11-12.

[2] المصدر نفسه، ص11-12.

اعتمدت الروائية على جعل بطلها خالد يتكلم اللغة الفرنسية، أولا ثم الانتقال إلى اللغة الأم ، اللغة العربية ، تقول على لسان بطلها: :«كانت الكلمات تتعثر يومها على لساني وكأنني أتحدث لكي بلغة لا اعرفها... بلغة لا تعرف شيئا عنا... أيعقل بعد عشرين سنة أن أصافحك وأسألك بلغة فرنسية محايدة : mais comment allez vous madmoizello ? فتردين عليا بنفس المسافة اللغوية

Bien.. je vous remercie…

وتكاد تجهش الذاكرة بالبكاء... تلك التي عرفتك طفلة تحبو تكاد ترتعش ذراعي الوحيدة وهي تقاوم رغبة جامحة لاحتضانك وسؤالك بلهجة قسنطينية افتقدتها

واشك...؟

آه واشك ... أيتها الصغيرة التي كبرت في غفلة مني». [1]

تعمدت الروائية وضع اللغة الفرنسية أولا، ثم اللغة العربية حتى تؤكد أنه مهما غرس المحتل سمومه في الهوية الوطنية إلا أنها متجذرة في المجتمع مثلها مثل اللغة الدارجة كما دلت على صراعات وتقلبات البطل النفسية، كانت اللغة عقدة للبطل خالد، جعلته يعاني صراعا نفسيا لأنه عربي لا يتقن العربية ويتكلم باللغة الفرنسية، لكنه استطاع التغلب على هذه العقدة؛ إذ ذهب لتونس وقضى سنوات في تعلم اللغة العربية، مما أهله بعد الاستقلال لاستلام منصب مهم وذي مسؤولية كبيرة، متمثل في النشر والطباعة لكنه لم يعمر بالمنصب طويلا ورفضه، لأنه مختل نفسيا ومضطرب ويرفض أن يتدخل في قراراته أي شخص، ولأن السلطة تتدخل وتملي عليه ما يجب أن ينشر، ترك العمل الذي يحبه وهذا ما جعله يهرب إلى الخارج. مثل البطل خالد، المثقف الجزائري بعد الاستقلال الذي وجد أن الصحة الفكرية للشعب مريضة ومتدهورة ولا جدوى من محاولة علاجها لأن

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص66.

هناك هوة كبيرة بين المثقف والشعب، لكن بعد هجرة البطل إلى الخارج والتقائه بمحبوبته صالحته مع اللغة الفرنسية يقول : «توقف سمعي عند كلمة الاثنين إنها بالفرنسية تأخذ بعدا موسيقيا عاطفيا فريدا- حتى إنها عنوان لمجلة عاطفية تصدر لمن تبقى من رومنطيقيين في فرنسا Nous deux». [1]

فعشقه لأحلام جعله يعشق اللغة التي تحبها.

أما أحلام مستغانمي فنجدها احتفت باللغة العربية الفصحى وأيضا اعتماد اللغة الدارجة واستعمال الأمثال الشعبية كما يلاحظ القارئ قلة الحوار بين الشخصيات في الرواية واعتمادها على التحاور مع البطل، أما الحوار فكان مميزا لأنه مبني على قدرٍ عالٍ من الثقافة، فبطلها ملن بجميع العلوم النقدية والفنية والفلسفية، الاجتماعية والتاريخية والسياسية احترام أحلام لقارئها العربي والغربي وهذه الميزة اشتركت فيها مع الكاتبة "فضيلة الفاروق" من خلال شرح وتوضيح الكلمات التي يصعب فهمها.

«وكنت عندما يجردني عشقك من سلاحي الأخير أعترف لك مهزوما على طريقة عشاقنا "نشتيك ... يلعن بوزينك"». [2] ويأتي الشرح «نشتيك كان أصلها أشتهيك ثم اختصرت لتخفي معناها الحقيقي وتصبح من كلمات الود». [3]، روعة الحوار والسرد هنا تكمن في تحاور فنين جماليين بلغة أنيقة وراقية تبحر بنا في عالم ثقافي ذي مستوى رفيع، فثقافة الفنان الرسام والروائية نادرة.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص90.

[2] المصدر نفسه، ص449.

[3] المصدر نفسه، ص449.

2-طقوس الكتابة بين الأنا والآخر:

ربما هي أسئلة تراودنا كقراء، ما هي لحظات مخاض النص الإبداعي في حياة الأديب؟

2-1-الطقس: «هو ممارسات سرية تعارفتها شعوب وجماعات تخص أتباع ديانة معينة»[1]، أما طقس الكتابة فيتعلق بقداس تقوم به الذات الكاتبة. قبل الانطلاق في الإبداع. وما دمنا نتكلم عن الإبداع علينا أن نعود إلى التراث، إلى طقوسها مع القدماء "فابن خلدون"، و"الجاحظ"، و"ابن رشيق" قد تكلموا عن أفضل ساعات الكتابة، فابن قتيبة «يرى أن ساعات البكور الأولى من الفجر هي أفضل أوقات الكتابة، لأن الذهن يكون صافياً والقريحة أنقى»[2]، وحتى الشعراء أدركوا ذلك، فالفرزدق كان يركب ناقته ويطوف وحيداً في الجبال والشعاب، أما جرير فكان يعتكف في خلوته، بينما "كثير عزه" كان الإلهام يزوره وهو في السهول الخضراء، لذلك تختلف طقوس الكتابة، من كاتب لآخر ومن شاعر لآخر.

فمثلاً الشاعر والقاص بلقاسم مسروق تبدأ الكتابة عنده بشيئين إما عطر أو صورة تداعب ذاكرته فتلد الكثير من الأخيلة، وكثيرا ما يعاني هذا النوع من الكتاب، لأن شخصياتهم أو كائناتهم الورقية تستحوذ عليهم وتظهر في حياتهم اليومية، يقول محمد عبد السلام العمري عن علاقته بكائناته الورقية: «لا مسافات بيني وبين شخصياتي، إنني أستحضرها كلما انفردت بنفسي لأتأكد ما إذا كانت ما تزال موجودة، وما تزال معها، أو أدعوها إلى اجتماع عام تحضره باقي الشخصيات لتساعد على حل مشكلة ما في الرواية»[3]، وكان هذه الشخصيات أفراد من عائلته .

---

[1] محمد عبد الخربوطلي، طقوس الكتابة، لحظات الإبداع في حياة الكاتب، مجلة الرافد، ع 182، 2014، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص78.

[3] مجلة الرافد، ع182، ص78.

وهناك كتاب ينزل عليهم الإلهام متقطعاً وأحياناً يجافيهم مثلما كان يحصل مع الروائي نبيل سليمان، حيث يقول: «قد يتقيد كل شيء بعد سنة أو بعد عشر، ويتجدد اللقاح والحمل، فإذا أطبق وسواس الرواية على أنا الإنسي حتى يتلبسني الجني، أبتدئ طقس الولادة بالهجس والأرق ليلاً ونهاراً»[1]. أما محمود درويش فلحظة ولادة القصيدة عنده تكون مصحوبة بقهوة سوداء وسيجارة لا تنطفئ يكون الصديق الوحيد له الحبر الأسود والورق، هناك من يرى الهدوء والعزلة بوابة لزيارة سيل من الأفكار مثل نزار قباني وأحلام مستغانمي التي تعتبر الكتابة علاقة حميمية بينها وبين القلم، وكأنها تمارس العشق شهوده قلم مجنون وورقة أحن منه.

تقول "أحلام مستغانمي": «الكتابة تكفين الوقت بالورق الأبيض»[2] وأيضا: «أحب تلك النصوص التي تكتب بقلمين والتي تشبه في وقعها تلك الموسيقى التي تعزف على البيانو بأربع أيد وبتناوب عازفين»[3]، فالكلمات عند أحلام هي نغمات تخرج من ورق أشبه بالبيانو الذي يمتعنا بأعذب الألحان.

كما تؤكد "أحلام مستغانمي" أن الكتابة هي راحة نفسية نشعر بها لأنها تنتقم من أشخاص يزعجونها في الواقع «نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً علينا.. نحن نكتب لننتهي منهم»[4]. وجاء هذا الاعتراف من بطل روايتها فوضى الحواس «لماذا يثير كل ما تكتبينه لدي أكثر من سؤال ولماذا أشعر أنني طرف في كل قصصك الواقعية، حتى تلك التي كتبتها قبلي»[5]. أما زاغز شهرزاد فالكتابة

---

[1] مجلة الرافد، ص79.

[2] أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص116.

[3] المصدر نفسه، ص121.

[4] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 123.

[5] أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص274.

عندها قداس وتحتاج هدوء وسلطنة، تقول «إن اللغة سجن حين تلتحق بالفراش الرمادي إلى وجهة تعرفها»[1] لأن للغة سحرًا والكتابة أيضاً.

فالكتابة عشقية تواعد وتفارق، تحن وتجافي، لها قداسها التي ترفض أن تدنس تولستوي صاحب رائعة "الحرب والسلام" كان يجد أن الروتين المنتظم هو أساس نجاح العمل مثله مثل عباس محمود العقاد.

أما "همنجواي" فكان يذهب في رحلة طويلة ليكتب بهدوء، ويفضل الكتابة فجراً. وإن كانت أحلام وهمنجواي يفضلان الهدوء فرامبو لا يستطيع الإبداع إلا وسط الضجيج والفوضى، لذلك كان يبدع في القطارات السريعة، وأغرب طقوس الكتابة تناولها محمد عبده الخربوطلي، «أن يختار الكتاب طقوس لباس خاص، فمثلاً سعدي يوسف لا يجلس للكتابة إلا بعد أن يحلق لحيته ويرتدي أفضل ملابسه، ونزار قباني كان شديد التأنق قبل وأثناء الكتابة كعاشق يواعد محبوبته، أما فضيلة الفاروق فتفضل المطبخ للكتابة والإبداع "إدوارد خراط" فكان يكتب حافي القدمين وأغربهم جابريال غارسيا ماركيز كان يلبس لباساً شبيهاً بالميكانيكي، وعرف عن بعض الكتاب إبداعهم وهم على الطوى، لأن هجومهم على الورقة لا يبلغ أوجه إلا وهم جائعون، وبعضهم له طقوس مجنونة وسادية مثل جان كوكتو والنرويجي هنريك إيس الذين كانا يضعان فوق المكتب عقرباً في قارورة ويغرسان إبرته نافثاً سمه في تفاحة. أما جوته فكان يضع تفاحاً متعفناً أمامه ليبدع»[2]، رغم سادية بعض الكتاب إلا أن كتاباتهم شكلت تميزا وتفردا جعلها تكون في الصدارة.

«وكانت أغاثا كريستي لا تبدع إلا وهي نائمة في البانيو تجمع أفكارها ولا تخرج من الحمام إلا إذا اكتملت القصة في رأسها، وإن كان هذا جنون الكتابة فهناك من كان رومنسياً في طقوسه مثل إبراهيم عبد المجيد الذي يستمتع بالكتابة وهو يستمع لأنغام عبد

[1] الرواية: كوكب العذاب، ص35.

[2] مجلة الرافد، ع 182، ص 87.

الحليم حافظ»[1]، لأن الكتابة عنده عشقية تداعبه من خلال علاقة الورقة البيضاء مع القلم الذي يلطخ حبره عذريتها البيضاء.

أما الصديقة الأردنية "سمية الحمايدة" أسرت لي في إحدى الجلسات الأدبية، أنها تبدع فجراً قبل الصلاة، وما تراه في المنام تترجمه على شكل قوافي، وضروري أن تكون في وضعية جلوس مريحة، وعندما يعجزها ويخونها التعبير والحروف تبقى عالقة في عقلها الفكرة وهي في العمل تفكر فيها حتى تجدها، لأنها لا تحب أن يهزمها الحرف، فهي من الشعراء الذين يركعون الحروف، ويمتطون صهوته، وهناك من يغازل الكتابة بأزهار وزنابق حتى تجلب له الحظ ويستنشق عطر الإلهام ليسبح على الورقة ويقبلها القلم، وهذه فلسفة أوسكار وايلد في الكتابة.

وأخيراً بعد هذه النزهة التطفلية على طقوس الكتابة عند كتاب سحرونا بأقلامهم نقول إنه إن لم نحترم خصوصياتهم فلن يكون هناك نثر أو شعر، أو الاثنان معاً.

3- اللغة الشعرية وقتلها للنص سينمائيا «ذاكرة الجسد» نموذجاً

دخول الكتابة الأنثوية يجعلنا نغوص في دهاليز سرية كثيرة، لأن القلم النسوي يشبه الدمية الروسية التي تحتوي في داخلها أكثر من ميزة وتفرد.

اللغة الشعرية عند أحلام مستغانمي رقصت على إيقاع الحب والعشق والشهوة، حتى حققت التوازن مع أنغام ألبست النص فزعاً ورعباً خاصة ألفاظ "المقابر، القتل، الانتحار".

قدرة الروائية العزف على أنغام الفضول وتضميد الجراح جعل روايتها "ذاكرة الجسد" تعد ظاهرة في عالم الرواية العربية، أغرت القراء أولاً، ودور النشر ثانياً، والنقاد دائماً. هي رواية جعلت فيها أحلام عصارة فكرها وصبت إبداعها في هذه الذاكرة مما أكسبها واقعية

[1] مجلة الرافد، ع 182، ص87.

وارتبطت بالنص السيري، الذي جعل القارئ يشعر بفضول للتطفل على عالم أحلام مستغانمي، المليء بتداخل النصوص العربية والغربية، الاقتباس في محاولة للجمع بين أنواع عديدة من الخطاب، لكن عندما حولت الرواية إلى عمل تلفزيوني فقدت بريقها.

ترى ما هو سبب سقوط أسطورة "ذاكرة الجسد" تلفزيونيا؟

وما أسباب تكتل النقاد ضدها؟

أ- وكانت اللغة سحراً ملعوناً .....؟

مع حلول الشهر الفضيل من كل عام يتسابق كثير من المنتجين والمخرجين، لتزيين المائدة التلفزيونية بالعديد من الأعمال (سواء أفلام، مسلسلات، ... الخ) ما يهمنا تحويل الروايات العربية والغربية إلى مسلسلات، مثل "ساق البامبو" وهي رواية أخذت ضجة كبيرة على مستوى العربي وتوجت بجائزة البوكر، أيضاً رواية الكاتب العالمي نجيب محفظ "أفراح القبة"، و"رواية العراب" ... الخ، والمتتبع لهذه الأعمال يلاحظ نجاحها ورقياً وتلفزيونياً، حيث حقت أعلى نسب المشاركة.

لم يكن غرضي من هذه المرافعة الانتصار لهذه الروايات، وإنما محاولة فك لغز رواية دوخت الجميع وأجمع الكل على جودتها لكنها أخفقت حينما حولت إلى عمل تلفزيوني وهي رواية ذاكرة الجسد، ترى ما هو سبب سقوط ذاكرة الجسد تلفزيونياً؟

يعزى هذا الإخفاق لبنية الرواية في حد ذاتها حيث اعتمدت كاتبتها على التجاوز من خلال العنوان لأن المتتبع للعنوان يجد الرواية ليست كاتبة للجسد وإنما وصفته للتجاوز والتخطي فقط.

لعب الكاتبة لعبة العزف على أنغام اللغة أي الشعري السردي والذي تجيده وتتقنه، حيث استطاعت من خلال هذه اللغة تكسير خطية الحكي، ونمطية اللغة محاولة ملئ هذه الثغرات السردية والعيوب الفنية من خلال إلهاء عقل القارئ، وإسكاره حد الثمالة

لغوياً، لأن للأسلوب دورا كبيرا في أعمال أحلام مستغانمي فنجدها تكتب روايتها على إيقاع موسيقي وتشويق أدبي يأسر القارئ ويروي ظمأه، لأن الكاتبة معروف عنها ممارسة طقوس العشق اللغوي، والتداخل الحواري والغنائي، الاعتماد على لغة البوح والمناجاة استبطان الوجع الأنثوي، الحلم والواقع والمتخيل، التركيز على الحلم والذاكرة، أيضا تقسيم الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية، كما أن المكانة التي تتمتع بها الكاتبة والحملة الدعائية لأعمالها كانت سببا في نجاحها. أكدت أحلام مستغانمي مقولة نازك الملائكة «إن اللغة كنز الشاعر وثرويته، إنها جنيته الملهمة»[1] أيضاً أكدت أنها إنسانة مسكونة بالحب والحياة وهموم الإنسان. إلا أن العمل التلفزيوني يعري مواطن ضعف الكتابة عندها، سواءً من حيث المكان أو الشخصيات، فالذاكرة الورقية كانت محمية بتميمة لغوية أجادتها كاتبة الرغبة أحلام، غير أن العمل التلفزيوني غرق في بحر الفشل والإخفاق حين جرد من تميمته اللغوية، وفضح ما كان مستوراً مطبعياً، ليؤكد أن هشاشة الكتابة المستغانمية وأيضاً إذا عزلت أحلام عن اللغة الشعرية ماتت، فهي أشبه بالسمكة إذا أخرجت من الماء ماتت، وكانت اللغة سحراً ملعوناً على الكتابة وترياقاً لقارئ وجد نفسه مسكوناً بالشعر تواقاً للنثر.

صدم القارئ حينما وجد العمل مصوراً، فالذاكرة شوهت والرواية اغتصبت ألف مرة، مرة لإسناد العمل لفنانين لا يتقنون اللهجة الجزائرية، ومرات لتدخل الروائية في عمل المخرج. حتى قسنطينة كانت مخدرة لم نحس بها، كما أحسسنا بها ونحن نشتم رائحتها داخل الورق ونعبرها.

فشلت ذاكرة أحلام رغم حملها الكثير من المقتبسات وتزاوج نصها الشرقي بنصوص غربية أرادت منها تأكيد أن الروائي يستطيع أن يكون كاتب ثقافة وخالق فن في الوقت

[1] نازك الملائكة، الشاعر واللغة، مجلة الآداب، عدد1، ت1، 1971، ص11.

ذاته، رغم أن هذا عيب على الروائية، لأنها استمدت منكهات ثقافية غربية لتؤنث عالمها الروائي.

فكانت الذاكرة حاضرة في العمل أما الجسد المستغانمي كان الغائب الأكبر، وأعود وأقول "وكانت اللغة سحراً ملعوناً...؟"

تقول الكاتبة "نصرة سيد علي حنان حملاوي" «لم ينجح المخرج السوري الشهير نجدت أنزور في تجسيد رائعة الروائية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد تلفزيونياً، حيث أن المسلسل لم يرق إلى المسلسلات العربية التي عهدنا إمضاءها، بقلم هذا المخرج الكبير»[1].

تؤكد الكاتبة أن العمل التلفزيوني لم يكن بمستوى متعة الرواية، لأنه طبع برداءة من حيث المستوى، وأرجعت ذلك لأن المخرج ليس جزائريًا، لأن القصة جزائرية.

أما الروائية دافعت عن المسلسل في برنامج تلفزيوني جزائري قائلة: «أرجو أن لا تحذفوا كلمة واحدة مما سأقوله، نحن الجزائريين عندما ننتج عملاً درامياً أو فنياً، نخونه ببساطة ونبحث أولاً عن الأرباح المادية التي سنجنيها منه، لقد ارتكبت الجهة المنتجة للمسلسل في الجزائر، أخطاء بشعة لا يمكن أن أغفرها، كما أن فشله على مستوى التصوير ونقل التفاصيل الدقيقة من العمل ما يزال يمثل بالنسبة لي وجعا مفتوحاً»[2]. رغم حسرة أحلام لفشل المسلسل لأسباب مادية وأيضاً لفشل التصوير والأمور التقنية، إلا أنها دافعت عن نجاحه تجارياً بالقول: «المسلسل تم عرضه في تسع فضائيات مختلفة بمعنى شاهده حوالي 50 إلى 60 مليون عربي. لكنني لم أحبذ أن تكون صورة الجزائر

---

[1] نصرة سيد علي حنان حملاوي، مقال في الحوار يوم 2010/08/21، https://www.djazairess.com:elhiwar, 09 :15, 23/01/2018.

[2] حوار مع الروائية في الجزائرية الثالثة، https://www.echoroukonline.com, 9 :35, 23/01/2018

المنقولة للعرب .. بشعة .. كما أنهم لم يرسموا جسور قسنطينة على حقيقتها وظهرت مشوهة وكأن راسمها قادم من الصين !؟»[1].

أحلام ترى أن عملها نجح تجارياً، لكن ما حز في نفسها أن الجزائر عامة وقسنطينة خاصة تشوهت ولم تكن نفسها الموجودة في الرواية.

رغم الضجة الإعلامية التي صاحبت المسلسل، إلا أنه فشل فشلاً ذريعاً. فالذاكرة ضعيفة مصابة بالوهن والجسد بارد. ويرى موسى حوامد أن سبب فشل الرواية تلفزيونياً أو على الأصح سينمائيا يعود لأسباب لغوية، لأن اللغة شعرية، يقول:«أتساءل منذ سمعت أنه سيتم تحويل الرواية إلى مسلسل تلفزيوني، كيف سيتم تحويل الخواطر إلى عمل درامي؟. وقد سمعت أن أكثر من كاتب سيناريو بدأ يكتب سيناريو الرواية، ثم سرعان ما يتلاشى ذلك لأن السورية ريم حنا جازفت ونقلت فصول الرواية إلى سيناريو ولكنها لن تلقى رضا الأوساط المتابعة».[2]

* اللغة خدمت أحلام مستغانمي روائياً، وأعدمتها سنيمائياً. لأن عملها يتسم بالهشاشة الفنية.

اعتمدت الروائيات في نصوصهن على التيار الحداثي، فهناك من اعتمدت على لغة شعبية من خلال النهل من الامثال الشعبية، والثقافة الشعبية، وهناك من آثرت المزاوجة بين اللغة العربية واللغة الفرنسية كنوع من التمرد والابداع، بغية خلق نص متنفس في اجواء حداثية، من خلال اللغة لقدرتها على المناورة والتشخيص في وصف صورة المشهد من خلال كلمات تتوارى فيها الحروف فاسحة المجال للغة الشعرية السردية، ظهرت لانعاش الرواية من خلال مواجهة النمطية الثقافية، واعتمادها عاى لغة غنائية منطلقها

---

[1] حوار مع الروائية في الجزائرية الثالثة، 23/01/2018, 9 :35, https://www.echoroukonline.com.

[2] https://www.albawaba.com, 9 :54, 23/01/2018.

ليس الانا الشعرية فحسب، بل إنها متوشحة لنواميس الكون والوجود من خلال الخروج عن الالفاظ الواضحة والبسيطة إلى الغوص في معاني غامضة من خلال غنائية صوتية لأنها الأصل فيب اللغة الشعرية.

لقد أصبح الشعري السردي مسيطرا على العمل الإبداعي من خلال ذوبان الجنس الروائي في الأجناس الأدبية الأخرى، لأن الفنون تحاكي بعضها، فالرسم يحاكي الواقع بالألوان، والفنون الشفهية تحاكي الأصوات، والمتتبع لفن الرواية يلاحظ أنها جنس أدبي تتدرج تحته عديدٌ من الفنون.

ب-آراء النقاد حول رواية "ذاكرة الجسد":

يرى " رجاء النقاش" أن رواية ذاكرة الجسد هي اقتباس من رواية " حيدر حيدر" "وليمة لأعشاب البحر" حيث قال: «صورة طبق الأصل من رواية لحيدر حيدر» [1]، لكنه ناقض نفسه حينما قال أن رواية "وليمة لأعشاب البحر" هي رواية غير ناضجة تعتريها كثير من العيوب عكس رواية " ذاكرة الجسد" والتي هي في نظره رواية تعتمد على قوة فنية وأسلوبية ولغوية، يقول: «فالرواية منضبطة فنيا وفكريا، وليس فيها أي نوع من الإثارة الجنسية، أو السياسة، وليس فيها خروج على الذوق العام أو اصطدام به، فليس فيها لفظ واحد بذيء، أو مشهد واحد خارج على المألوف، وليس فيها اقتحام جارح من أي نوع للمحرمات المعروفة في المجتمعات العربية» [2]، أما رواية" وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر، فقال فيها : «استطرادات تبعث على الملل في كثير من الأجزاء والرواية تعاني من الاندفاع وراء التعبير العاطفي العشوائي تجاه الأشخاص والأماكن والأحداث والمشاعر

[1] رجاء النقاش، قصة روايتين، دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد ورواية وليمة لاعشاب البحر، دار الهلال، ط1، (دت)، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

المختلفة مما أدى إلى شيء من الصعوبة في قراءة هاته الرواية» [1]. يؤكد "رجاء النقاش" تفوق تاء التأنيث على الذكورة لأنه يرى أن "أحلام مستغانمي" في ذاكرة الجسد" كانت موفقة في عملها وخير دليل على ذلك مبيعات الرواية القياسية، يقول: «خلال سبع سنوات فقط قد أصدرت تقريبا طبعتين كل عام حتى الآن وهذا نجاح استثنائي جدا لأية رواية عربية، بل لأي كتاب عربي آخر شعرا كان أو نثرا »، فنجده أشاد بأسلوب رواية "ذاكرة الجسد" ورأى بأنها شكلت استثناءً وأعطت لقارئها متعة افتقدها في قراءته لروايات أخرى، كما رأى أن ذاكرة الجسد اعتمدت على ذوق وأسلوب مميز من خلال اختيراها للالفاظ والعبارات وأيضا خلقها لجرس موسيقي اعتمدته الروائية من بداية الرواية الى نهايتها، يقول: «لقد وصلت الكاتبة أحلام مستغانمي في بعض أجزاء روايتها الى حد كتابة عبرات شعرية خالصة ترتفع فوق النثر التقريري الوصفي ارتفاعا كبيرا» [2]، فنجاح "ذاكرة الجسد" راجع إلى أسلوبها ولغة سردها، كما أن الحوار المفتعل في الرواية كان سببا في إحداث توازن وكسر نمطية التشابه مع باقي الأعمال.

أما بالنسبة لحضور الروائي الجزائري " مالك حداد" فكان رمزا للمنفى اللغوي الذي فرضه الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري، حيث أرادت " أحلام مستغانمي" من توظيفه تعميق الهوة بين اللغة العربية والفرنسية، هذه الاخيرة أي اللغة العربيةجعلت منها شهيدة وأخذت مقتطفات من أعماله إيمانا بفكره وأيضا رغبة في تكريمه، كما تعرضت الروائية إلى اتهامها أن الرواية هي عمل كتبه الشاعر "نزار قباني" انطلاقا مما كتبه لها حول الرواية، والذي نشرته الكاتبة على الغلاف الخارجي لروايتها معتزة برأيه لأنه أعجب أيما إعجاب بروايتها، حيث يقول:« لو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه

[1] رجاء النقاش، قصة روايتين، دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد ورواية وليمة لاعشاب البحر ، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص32.

الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر لما ترددت لحظة واحدة» [1]، وربما يرجع سبب إعجاب نزار قباني برواية ذاكرة الجسد محبتُه للانثى ودفاعه المستميت عنها لأن قلمه وهبه لها، فرأى أن "أحلام" تكتب بقلمه ، أيضا نرجسية "أحلام" الطاغية في الرواية هي جزء من النرجسية النزارية والغرور أيضا، وربما العمل الروائي لأحلام مستغانمي" هو التأثر الشديد بأسلوب "نزار قباني" الذي يعتمد على الدهشة والأناقة اللغوية، والاعتماد على الايقاع الشعري.

اتهمت أيضا الروائية بأن العمل هو بقلم "سعدي يوسف" الشاعر العراقي لان أسلوبه واضح في الرواية، كما ركز –رجاء النقاش– على قصيدة للشاعر "سعدي يوسف" يراه هو اعترافا ضمنيا بأن رواية "ذاكرة الجسد" ليست مولودا شرعيا "لأحلام مستغانمي"، يقول: « لكنك أدرى منه ومن تلك الأوراق بتراب روايتك الأولى» [2]، هو اتهام واضح وصريح من الشاعر " سعدي يوسف" "لأحلام" بأن تراب روايتها ليس ملكها، ولكنه لشخص آخر أي له، هكذا رأى " رجاء النقاش"، ولكنه في الوقت نفسه يعود ويصب غضبه على الشاعر "سعدي يوسف" ويلومه، يقول:« لم يؤثر التعفف الكريم، فيصمت تماما، ولم يؤثر الشجاعة الكاشفة عن الحقائق المؤلمة، فيكتب ما حدث كما حدث. ولكنه آثر المراوغة وإثارة الشبهات دون تقديم الدليل، وقال إن له علاقة بالرواية لغة وإملاءً وليس له علاقة بها فنا وأسلوبا وعاطفة وتفكيرا» [3]، "أحلام مستغانمي" آثرت السكوت ولم ترد على هذا الكلام، أما الكاتبة "غادة السمان" في كتابها "إسرائيليات بأقلام عربية"* ترى أن والد

---

[1] رجاء النقاش، قصة روايتين، دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد ورواية وليمة لاعشاب البحر، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص50.

[3] المرجع نفسه، ص45.

* غادة السمان، اسرائيليات بأقلام عربية، دار الهادي، ط1، 201، وهي كما كتب تحت صورتها داخل غلاف كتابها:«مواليد دمشق ومقيمة في بيروت، عضو اتحاد الكتاب العرب، تكتب في الصحافة اللبنانية والعربية، وهي أيضا شاعرة لها ثلاث دواوين مطبوعة».

"أحلام مستغانمي" هو من كتب رواية "ذاكرة الجسد" وليس " مالك حداد" او " جورج الراسي" ولا ايضا " نزار قباني" و لا " سعدي يوسف" ويرجع ذلك لعدة اسباب نذكر من بينها:

- ترى أن النص الروائي ذكوري من ناحية الصياغة والتشويق والعمق والفكرة تقول :« فالنص أبلغ ذكورة من أن يكتب بنفس لغوي أنثوي» [1]؛ لأن الرجل هو من يتحمل في نظرها أكثر من المراة.
- سخرت الكاتبة " غادة السمان" من اهداء "احلام مستغانمي" الكتاب لوالدها من استخدام لفظة " هنالك"، اذ تقول "احلام مستغانمي: « إلى أبي عساه يجد هنالك من يتقن العربية، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب، كتابه» [2]، فترى أن " احلام" كان موت والدها فرصة للاستيلاء على عمله وكتابة اسمها لأنها هي الوريثة الوحيدة له، إن كان الكتاب كتاب أحلام فلمَ تخلت عن ياء النسبة ولم تقل : "كتابي" واكتفت بهاء الغائب المضافة: كتابهِ" رأت " غادة السمان" ربما هو اعتراف من الروائية بأن العمل هو لوالدها، غير أنها مدحت لغة "احلام مستغانمي" وذوقها وانشائيتها، تقول: « لا سيما أن مستغانمي التي نجد ان العبارة لديها لا تحدها أي عوائق لغوية، فهي سلسلة دفاقة متماسكة قوية في بنائيتها وانشائيتها وسرديتها وتتقن أصول استخدام الصوت "Phonetique" صاخبا مرة وهادئا مرة أخرى ليأتي مساعدا لكل الانفعالات المرسومة للحوار الداخلي» [3]، "غادة السمان" رغم تشكيكها في نسبة العمل لأحلام، إلا أنها تعترف بعبقريتها وجودة عملها وروعته فهي أشبه بـ"رجاء النقاش" في التناقض، وربما هي الغيرة الفطرية

---

[1] رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، ط1، المملكة الاردنية الهاشمية، 2011، ص520.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص05.

[3] رئيسة موسى كريزم، عالم احلام مستغانمي الروائي، ص522.

بين الأنثى والأنثى هي ما جعل " غادة السمان" تطلق حكمها على "أحلام مستغانمي"، وما يؤكده هو قولها في إحدى البرامج التلفزيونية حينما استقبلها الصحفي والشاعر الكاتب " زاهي وهبي"، تقول: « إنها أنثى لم تتخط مرحلة الفتوة بعد فهي مهووسة إلى حد الهوس بشكلها الذي جعل من كبار الشعراء كنزار قباني يدين لها بأجمل نتاجاته الشعرية وغيره الكثيرين ممن التقتهم مصادفة في مطار أو شارع أو مطعم» [1]، وهذا الكلام في حق" أحلام" لا يمكن أن نصنفه في إطار نقدي لأنه نابع من ثرثرة أنثوية تتكلم بغريزتها غيرةً فقط.

نخلص في الأخير رغم الانتقادات التي وُجهت لرواية "ذاكرة الجسد" إلا أنها تبقى عملا متفردا حقق نجاحا في الميدان الروائي، وكانت طفرة في الكتابة النسوية؛ لأنها كسرت النمطية وكانت روح التجديد واضحة فيها.

[1] رئيسة موسى كريزم، عالم احلام مستغانمي الروائي، ص523.

الفصل الرابع:

الفضاء الأسطوري

أولا: المكان.

1- تعريف المكان عند اللغويين

2- تعريف المكان عند الفلاسفة والأدباء

أ- المكان عند النقاد

3- أهمية المكان

4- أنواع الأمكنة

2-1 الفضاء المكاني المفتوح

2-2 الفضاء المكاني المغلق

2-3 الفضاء المكاني الأسطوري في الروايات المدروسة

خلاصة

لا يخلو أي عمل روائي من فضاء تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات لأنّ المكان يعدُّ من العناصر الأساسية التي تُبنى عليها الرواية، والزمن أيضا لا يقل أهمية عن الفضاء لأنّه يحدّد لنا مسار الأحداث وسيرورتها بدقة من ميلاد الشخصية إلى نهايتها ومن بداية الأحداث حتى انتهائها.

وتناولنا في هذا الفصل "المكان" و " الزمان" معتمدين على دراسة بعيدة كلّ البعد عن الدراسة الكلاسيكية رغبة منّا في إضاءة هذا الجانب من الروايات بطريقة مبتكرة وغير مملة.

أولا: المكـان:

يمثّل المكان في العمل الروائي عنصرا مهما، ولا تكمن أهميته في أنّه فضاء تجري فيه الأحداث، و تتحرك فيه الشخصيات فحسب؛ بل لأنّه يصنع الحوادث والشخصيات، «فالمكان هو الذي يفرض على الروائي نوع شخصياته وتحركاتها فيغير إيقاع السرد بعبور السارد أمكنة مختلفة في الرواية، مما يؤدي إلى تغيير الأمكنة داخل الفضاء الروائي الذي ينتُج عنه نقطة تحوّل حاسمة في الحبكة، وبالتالي في تركيب السرد والمنحنى الرامي الذي يتخذه»[1]، ويتحكم المكان في نوع الشخصيات وحياتها.

وللمكان دورٌ كبيرٌ في ترتيب الأحداث وتنظيمها؛ إذ «يشكل المسار الذي يسلكه تجاه السرد، وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشييد خطابه، ومن ثم يصبح التنظيم الدراسي للحدث ، هو إحدى المهام الرئيسية للمكان»[2]، لأنه يقوم بترتيب الأحداث.

---

[1] سليمة بنية: السمات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مقال من مجلة المحمر بأبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، 2010، من 27.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

وبما أن الإنسان ابن بيئته، يؤثر فيها ويتأثر بها، فهذا ما يؤكّد «أن للمكان وحشية من ذات الشخصية نفسها» [1]. والمكان مرتبط بالشخصية ويعدُّ جزءً منها. والمكان هو الإناء الذي يجمع الحدث والشخصية وغيرهما من عناصر القصة، «فالمكان لا يختلف أهمية عن الزمان، فهو الطبيعة الجغرافية التي تجري فيها الأحداث، والمحيط وما فيه من ظروف وأحداث تؤثر في الشخصيات»[2]؛ لأنّه الفضاء الذي تدور داخله الأحداث ويلامس الشخصيات.

ولا يمكن أن نتصور أحداثا خارج المكان، بل لابدّ أن تقع في فضاء مكاني حقيقي أو يصوره الكاتب بواسطة اللغة[3]؛ التي تربط المتلقي بالمكان.

والمكان في الرواية هو «المكان اللفظي المتخيل؛ أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجاته»[4].

فهو صورة انزياحية ذهنية تطبع الشخصية بكل انفعالاتها. ومن هنا يكتسب أهميته في العمل الروائي، فهو أشبه «بالخشبة المسرحية التي تتجه صوبها العيون النظارة ففيها تتجلى الأحداث، وتنطلق وعليها يتكئ الشخوص للتفاعل في إطار زماني يتكفل صاحب العمل بتحديده» [5]، لما للمكان من أهمية في العمل الروائي.

والمكان يُكسب الشخصيّة هويتها؛ حيث لا يتحقق وجود الإنسان إلا في علاقته بالفضاء ومن هنا جاء ارتباط البحث عن الهوية، بالبحث عن المكان، « فالذات البشرية

---

[1] سليمة بنية: السمات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، ص 28.

[2] إبراهيم السعافين: تحولات السرد، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ص 165.

[3] ينظر: إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعه منتوري، قسنطينة، ع 7، 2001 ، ص 112.

[4] نصيرة زوزو: بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج، مجلة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع 8، 2012، ص 21.

[5] المرجع نفسه، ص، ن.

لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تبسط خارج هذه الحدود، حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه»[1]. الفضاء المتخيل بأبعاده الهندسية، الذي يتم تحديده عن طريق اللغة، هو الفضاء الجغرافي؛ لأنّه مرتبط بالشخصيات، و الفضاء الروائي الذي تقع فيه الأحداث وتتفاعل وتتحرك فيه الشخصيات «فالإنسان مكان للوعي، تختزل عبر الوعي الأمكنة كلها، ابتداء من الأمكنة الصغرى والأمكنة الكبرى المألوفة، وانتهاء بالمكان المطلق (الكون) » [2]، الذي يعيش فيه مع كل الشخوص باختلاف أشكالها وأنواعها.

فالمكان الجغرافي في الرواية تحتضنه اللغة التي يتلاعب الروائي بعوالمها ويوظفها فيما يخدم نصَّهُ، فيصير المكان محكوما بالمنطق اللغوي. «إنّ الفضاء الجغرافي في الرواية ... ليس طبيعيا محسوسا، بل هو فضاء تجريدي لا يعطي له الكاتب معلما محددا بل له مخطط المتاهة»[3]. ويترك للقارئ فرصة التخيل ومحاولة فك لغز هذه الأحجية.

وفي فن الرواية نسمع كثيرا عن "الفضاء الروائي": «الذي يشمل مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة – بذلك – فضاءها الواسع المجسد بطريقة فنية في جملة من الثنائيات الجمالية المتضادة أو التقاطبات المكانية»[4].

والمنزل لا يقوم إلا على أعمدة تسندُه، ويرتكز عليها، فإذا أهملنا عمودًا من هذه الأعمدة أو الركائز اختل هيكله وسقط، وكذلك الأمر بالنسبة للرواية، فهي ترتكز على

---

[1] الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2010، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] ينظر: بن ستيتي سعدية: الحكائي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي قراءة سيميائية (تجريدية المكان)، جامعة المسيلة، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، ع 4، جامعة محمد خيضر، 2006.

[4] بعيطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية واللغات، دورية علمية محكمة تصدرها كلية الآداب، ع 2011، ص (156 –157).

المكان في بنائها، ولا يمكن لأي روائي الاستغناء عنها؛ ولم المكان يعد عنصرا ثانويا في الرواية بل صار عنصرا أساسيا للعمل الروائي، «يتخذ أشكالا ويحيل دلالات مختلفة بكشفها التحليل والدراسة وفق تصورها، ويخضع لمبدأ القطبية القائمة على ثنائية التضاد بين الأمكنة التي تتقابل معبرة عن العلاقات التي تربط الشخصيات بمكان تحركها أو عيشها تبعا للثقافة والعادات والأفكار والسلوكات السائدة فيه»[1]. لأنّ للمكان سطوة على شخصيات وهمية لا متناهية.

ولقد أثارت ثنائية الزمان والمكان اهتمام الإنسان منذ القديم، ونجد ذلك خصوصا عند الشعراء الجاهليين، فهذا امرئ القيس يبكي حبيبته، والمكان والزمان اللّذين يحنُّ إليهما في معلقته الشهيرة التي خاطب فيها المثنى، يقول:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسَقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ[2].

وقد جاءت الرواية فغزت الساحة الأدبية، وأصبحت سيّد الميدان غير مدافع، وسارت على خطى الشعر؛ حيث تتبعت عناصره الثلاثة، وأصبح عمادها الشخصيات، الزمان، والمكان، «بل أصبح جسد النص الروائي قائما عليها، حيث إنّ كلّ قصة تفرض نقطة انطلاق زمنية ونقطة اندماج في الفضاء، أو يلزم كل فئة على الأقل أن تحدد منذ البداية زمنها ومكانها معا» [3]. حتى يحدد القارئ زمان القصة ومكانها.

ونلاحظ أنّ المكان يقوم بدور فعال في النّص الروائي، فهو ينقل إلينا صورة فوتوغرافية عن أماكن مختلفة تجري فيها الأحداث.

---

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتاب الحديث، أريد، الأردن، ط 1، 2010، ص 194.

[2] صالح مفقودة: دروس في مقياس الأدب الجاهلي والأموي، ج 1، الأدب الجاهلي، 2003، 2004، ص 19.

[3] جيرار جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق المغرب، 2002، ص5.

1-تعريف المكان:

أ-المفهوم اللغوي للمكان:

المكان عند "ابن منظور" من الناحية اللغوية بمعنى الموضع إذ أورده "ابن منظور" في معجمه " لسان العرب" في باب الميم تحت جذر "مكن" «والمَكَانُ المَوْضِعُ، والجَمْعُ أَمْكِنَةٌ وأَمَاكِنُ جَمْعُ الْجَمْعِ»[1].

وقد أورده في مادة "كَوْن" «...والمَكَانَةُ المَنْزِلَةُ... والمَكَانَةُ المَوْضُوُعُ»[2]، كما يتكرر المفهوم اللغوي للمكان بمعنى الموضوع في المعاجم اللغوية على اختلاف أصحابها أمثال: " السيد محمد مرتضى الزبيدي" في معجم "تاج العروس" الذي أعطى تأويلا لغويا للمكان، وتحديدا في "باب الميم" "فصل النون": «المَكانُ المَوْضُوعُ الحَاوِيْ للشَّيْءِ وعِنْدَ بعْضِ المُتَكَلِّمِينَ هُو عَرْضُ واجْتِمَاعُ جِسْمَيْنِ حَاوٍ وَمَحْوِي...فالمَكَانُ عِنْدهُم المُنَاسَبَةُ بَيْنَ هَذَيْنِ الجِسْمَيْنِ، ولَيْسَ هذَا بالمَعْرُوفِ فِي اللَّغَةِ. قَالَ الرَّاغِبُ (ج أَمْكِنَةٍ) كَقِذَالٍ وأَقْذِلَةٍ، ومَكَانٌ وأَمْكِنَةٌ جَمْعُ الْجَمْعِ... »[3].

ومفهوم المكان بمعنى الموضع في المعجم الفلسفي: «المكان الموضع وجمع أمكنة وهو المحل "lieu" المحدَّد الذي يشغله الجسم، تقول: مكان فسيح، ومكان ضيق، وهو مرادف للامتداد "Etendue"»[4].

ولقد خص الله تعالى، ذكر المكان باللفظ الصريح في نصه القرآني في أكثر من موضع، ونجد له دلالات إيحائية رمزية فجاء في قوله تعالى: ﴿

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، ج2 (ص-ي)، بيروت، لبنان، 1993، ص 569.

[2] المرجع نفسه، ص486.

[3] السيد محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، دار الصادر، ج9، بيروت، لبنان، ص 348-349.

[4] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، لبنان، 1999، ص 412.

⌘☠♦③⬀❷♦✌ ✍🖬🕔♦☝⬁▤⬂♑🖭✁ ❼✈× ⬀❷⬈✍⬂❶✁♦❒ ✉⬀♑✈🖬⬃♎❒🕮 ⇳♊✂✌ ⇳☠☒⓿♦🖮☐☺☼✁ ✂❶✈☽ ✌♦▤⬥☼☪✉ ⌖⬥❸⬃♎✂⑩⬥✉ ⬀⬂✂⬁⬄ ﴿[1]. والمكان هنا بمعنى الموضع.

وقال أيضا: ﴿☽❒♦☽✈❶⬥✁ ✍♦⑨⓿♑⬂✡☐✉✍ ⬈♦✁③♦☐☪ ⬃☐☒♎♍⮫ ❒♦✁✉✍✦ ⬝ 🕮❒⬁⇳🖬■⚐ ☽✈☼❋☺⬕✉✍ ⬁⬈♦③⬁⬈♦☐🖮 ☎✁☑❒⬈♑✉⬥♎ ⬁✌⬀♓⓽♦ॐ⬁③ ✉⬕☺✈✍ ✿💣☼❒🕮 ⬁✌▦⬂✋♦❸⊙ 🗐 ⬥⬈♦✍ ⬀✍❒🕮 ⬂✡⬥❸⬅♎➔⚐⬄ ⬥⬥ ③♦➔⇳🖬■☺⬅❒♌♦ ⬀⬂⬄⬂⬁ ﴿[2]. والمكان في هذه الآية يستقيم على أكثر من تأويل، فهو ذو بعد رمزي دلالي، فلُفِظَ المكان باحتمالين:

الأول بمعنى التبديل، والثاني: بمعنى النقل من موضوع إلى موضوع[3].

ب-المفهوم الفلسفي للمكان:

اهتمت الفلسفة على مدى العصور، بالبحث عن حقيقة الأشياء وماهيتها، يرى "سقراط" Socrate في تعريفه للفيلسوف بأنّ: «الفلاسفة يعشقون الحقيـقة ... يتـأملون الأشياء في ذاتها...إن هؤلاء يتعلقون بالأمور التي هي موضوع العلم...»[4].

ويعدُّ المكان مبْحثا، من أهمّ المباحث التي اشتغل عليها الفكر الفلسفي (الإغريقي والإسلامي)، كان "الزينون الايلي"[*] Zenon D'elle أن نفى وجود المكان؛ إذ

---

(1) سورة مريم، الآية 16.

(2) سورة النحل، الآية 101.

(3) أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن أبو بكر السيوطي: معترك الأقران في إعجاز القرآن، دار الكتب العلمية، مج 1، ط1، بيروت، لبنان، 1988- بتصرف- ص 84.

(4) مصطفى لبيب عبد الغني: نصوص واصطلاحات فلسفية وعربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002، ص 21.

(*) فيلسوف يوناني (490 ق- م) ما قبل الفلسفة السقراطية.

يقول "أرسطو" فيه «إن شك زينون يتطلب حجة ما، فإذا كان كلّ موجود يوجد في مكان فمن الواضح أن يكون للمكان مكان، وهكذا يمر بلا نهاية»[1].

وفي عهد الفلسفة الكلاسيكية، كان التصوّر العقلي أساس بناء نظرية المعرفة، فتناول "أفلاطون" Platon" مصطلح المحل مقابلا للمكان «... إن أهم خاصية لذلك البرهان على وجود المحل هي كونه هجينة وحل وسط بين القياس والحس»[2].

ومثّل المكان رمزا للغموض الذي لا يدرك إلا بالحواس، و "أرسطو" [*]Aristote" عدّ المنطق أداة للمعرفة ووسيلتها في "الأرغانون"[**]، وجاء تعريفه للمكان أنه: «...السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوى»[3]، وفي تعريف آخر يعدُّ المكان خطًا وهميًّا، يفصل بين شيئين متجاورين هما الحال والمحل[4].

ويقول "كانط" : «المكان صورة قبلية للحدوس التجريبية»[5] فالمكان حسبه واجب لكيان أي جسم.

ولقد مثّل جدل العقل الإسلامي مع العقل اليوناني، مرحلة مهمّة من مراحل تطور الوعي الفلسفي، فالمعلم الأول "أرسطو" كان له تأثير في تأسيس المعرفة لدى كل من

---

[1] محمد عاطف العراقي: الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر، 2002، ص202.

[2] مصطفى النشار: فكرة الألوهية عند أفلاطون، الدار المصرية للطباعة والنشر، ط4، القاهرة ، مصر، ص 149.

[*]أرسطو: جاء تعريفه كرد على من يقر بوجود الخلاء، فالخلاء حسبه معدوم.

[**]مدونة تضم أهم أعماله المنطقية وهي في ستة أجزاء واشتهر باسم " مهذب المنطق".

[3] محمد عبد الرحمن بيصار: تأملات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، المكتبة المصرية، ط3، بيروت، لبنان، 1980، ص92.

[4] المرجع نفسه: ص 89-90. بتصرف.

[5] محمد عابد الجابري: مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط6، بيروت، لبنان، 2006، ص 123.

"الكندي" و"الفارابي" وغيرهم، هؤلاء اللذين بحثوا عن طبيعة المكان وماهيته، وعموما فيه إجماع بينهم على أنّه سطح لا بجسم.

"فالكندي"[*] يعرّف المكان على أنّه: «نهايات الجسم وهو التقاء أفقي المحيط والمحاط... المكان هو السطح الذي هو خارج الجسم الذي يحويه المكان»[1].

وأعطى "الفارابي" تصوُّرًا للمكان في المسألة الرابعة عشرة من مؤلفه "رسالة عيون المسائل" فالمكان هو:«سطح الجسم الحاوي وسطح الجسم المحوى يسمى مكانا وليس للفراغ وجود...»[2]. لأنّ الفراغ لا يعتبر مكانًا بالنسبة "للفارابي"، إلا إذا كان حاوٍ للأشخاص.

و"ابن سينا" يعرّف المكان بأنّه: «السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي»[3]، وكان هذا التصور عند بعض الفلاسفة المسلمين، أما علماء الدين أمثال " ابن رشد" و "الإمام الغزالي" فكان لهما تصور آخر مغاير، "فابن رشد" جاء بمصطلح الجهة كمقابل للمكان مع نفيه للجسمية، وعزّز المعتزلة [**] التصوّر الخاص بالمكان القائل في مسألة استحالة الجهة: «البارئ لا في مكان بل هو على ما لم يزل عليه، وهو قول هشام الغوطي وعباد بن سليمان وأبي زفر... وغيرهم من المعتزلة...

---

[*] أول فلاسفة الإسلام أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (801م)، المعروف بالفلسفة الكونية.

[1] صبري عثمان محمد حسن: الله والكون عند فلاسفة الإسلام، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، 1987، ص126-127.

[2] فوزي عطوي: الفارابي فيلسوف المدينة الفاضلة، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص 39.

[3] محمد عاطف العراقي: الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا، ص276.

[**] فرقة كلامية دينية تنسب لواصل بن عطاء، ظهرت بالبصرة في بداية القرن الثاني للهجرة تميزت بتقديم العقل على النقل.

إن إجماعهم معقود على نفي الجهة والتحيز والمكان المستلزم للجسمية التي تنافي التنزيه والتوحيد»[1].

ج-مفهوم المكان في الفيزياء:

يرى «"اينشتاين" Einstein في نظريته النسبيّة مفاده، أنّ المكان لم يعد بالذات يوصف عبر الهندسة العادية، والتي تستند إلى معطيات إقليدس» [2]، فعرّف المكان: «نقصد به المسافات التي تفصل بين المدن أو بين البلدان أو بين الأرض وبقية الكواكب والنجوم أو بين نقطتين أو عدة نقط في هذه الورقة»[3].

و "نيوتن" Newton" اعتبر المكان مطلقًا مدركًا بالبداهة.

والجغرافيون اهتموا بالمكان؛ حيث عرّف "دولار بالاش" الجغرافيا على أنّها «علم المكان لا الإنسان»[4]، ففصل المكان عن الإنسان.

د-المفهوم الفني للمكان:

استطاعت الرواية أن تتبوأ مكانةً مهمةً في الساحة الأدبية والإبداعية وتكتسح مقدمة أكثر الأعمال الأدبية بروزا، ويرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى تشبعها بمختلف القيم الروحية والحضارية نظرا لامتدادها التاريخي، فمن الرواية كملحمة برجوازية على حد تعبير "جورج

---

[1] محمد عمارة: المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية، دار الشروق، ط2، القاهرة، مصر، 1988، ص 56.

[2] راتب أحمد قبيحة: موسوعة محيط المعرفة والعلوم (الفيزياء)، دار راتب الجامعية، طبعة خاصة، الجزائر، 2008، بتصرف، ص64.

[3] محمد عابد الجابري: مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط6، بيروت، لبنان، 2006، ص 357.

[4] غيداء أحمد سعدون شلاش: المكان والمصطلحات المقاربة لها – دراسة مفهوماتية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج 11، ع 2، 2011، ص12.

لوكاتش" إلى شعر الدنيا الحديث حسب تقدير " نجيب محفوظ" وهي اليوم المعبر عن الإنسان المعاصر الحامل لملامح مجتمعه المهموم بأزمات متعددة الأبعاد.

ولعل ما أكسبها هذه الصفة هو صدق تعبيرها عن التجربة الإنسانية، فـ« الإبداع مهما كان شكله يخون الإنسان لمّا يفقد الصلة بجوهر الإنسان»[1]، وكذا طابعها السردي الخاص الذي امْتلكت به خصائص فنية وإبداعية أصيلة.

إنّ المكان يعدُّ أهم عنصر من عناصرها الفنية، والمشكل لبنائها وتركيبها من حيث البناء وكذا أساليب تجسيده في النص الروائي بدلالاته المختلفة جاء متأخرا عن الزمن في شكل –زمن القصة وزمن الخطاب– الذي نال حظًّا وافرًا من الدراسة، فكانت الجهود نحو الاهتمام بالمكان الفني إشكالية معرفية وفنية متمثلة بالأخص في جهود " غاستون باشلار[*]" ضمن مؤلفه " جماليات المكان".

و"يوري لوتمان"[**] "Y lotman" في " مشكلة المكان الفني"، فاشتغل باشلار على بيان القيمة الرمزية والفنية للمكان، ودور اللغة في مواقع قيادة الخيال... ويتحتّم على الخيال أن يفرِّط في خياله كي يمتلك الفكر ما يكفي... وأن تتخيل معناه الارتقاء بواقع مقام ... هي أهم العبارات التي اشتهر بها غاستون باشلار.

وانطلق "يوري لوتمان" في تحليله للمكان الفني من مقولة أساسية مفادها أنّ اللّغة هي النّظام الأولي لتحويل العالم إلى انساق، يعدّ اللغة مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين، وعن حجم المساحة التي يشغلها المكان الفني في علاقته بالإنسان يقول:

---

[1] ينظر: غيداء سعدون شلاش: المكان والمصطلحات، ص 14.

[*] فيلسوف فرنسي (1889–1962) اشتغل في الجزء الأول من حياته على العقل وفي الجزء الثاني على الخيال ، أصدر جمالية المكان في 1957. أهم الباحثين الروس في السيميائيات، (1922– 1933) ، مؤسس مدرسة تارتو واشتغل على السيميائيات الثقافية

[**]أهم الباحثين الروس في السيميائيات، (1922– 1933) ، مؤسس مدرسة تارتو و اشتغل على السيميائيات الثقافية.

« البشرية وهي غارقة في فضائها الثقافي تخلق دائما حول ذاتها دائرة مكانية منظمة هذه الدائرة تشمل من جهة تمثلات إيديولوجية ونماذج سميوطقية، ومن جهة أخرى النشاط الإبداعي البشري»[1].

وللظاهرة المكانية أهمية بالغة، وهي ذات حضور دائم في البناء الروائي و« للمكان أهمية بوصفه ملموسا، إذ باستطاعة الأديب أن يوظفه لتجسيد الأفكار والرموز والحقائق المجردة أو بالتالي تقريبها من الواقع»[2].

وللمكان الفني دور في تشييد شعرية الخطاب السردي للرواية و «تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكِّل بعدًا جماليًا من أبعاد النص»[3]، وصولا إلى اعتباره الحلقة الرابطة لمختلف العناصر الحكائية، من حوادث وشخصيات و«الفضاء الجغرافي يشكل أحد أهم العناصر الفاعلة في مغامرة السرد ومكونا أساسيا من مكونات هذه المغامرة»[4].

وعن خصوصية المكان السردي يقول "جان فيسجربر" weisgerber " «إن المكان في السرد لا يخضع للتحديدات الفيزيائية الصارمة، فقضاء الرواية مكان منته وغير مستمر ولا متجانس وهو يعيش على محدوديته، كما أنه فضاء مليء بالحواجز والشعارات وخاص بالأصوات والألوان والروائح، وباختصار فليس فيه أي شيء إقليدي» [5].

---

[1] يوري لوتمان: سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، المغرب 1997.

[2] بسام علي أبو بشير: جمالية المكان في رواية باب الساحة السحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلامية سلسلة الدراسات الإنسانية المجلد 15، العدد: 2 غزة فلسطين ص237.

[3] قادة عقاق : دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، إتحاد كتاب العرب، دمشق – سوريا ، 2001، ص 260 .

[4] نضال الصالح: آليات التشكيل السردية، مجلة الإتحاد العام للأدباء والكتاني العرب، العدد (49، 50) ، دمشق ، 2000، ص 78.

[5] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي– الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت، 2009، ص 36.

فالمكان الفني لا يكاد يغدو المكان الواقعي الخارجي، «إن بنية مكان النص تصبح نموذجًا لبنية مكان العالم، و تصبح قواعد الترتيب العناصر النص الداخلية لغة النمذجة المكانية»[1]، ومن القول يتضح أنّ الإستعمال اللُّغوي للمكان لا يكون إلا تبعا للتصورات النفسية والاجتماعية للمبدع.

وفي هذا السياق أعطى "غاستون باشلار" تصوراته للمكان الروائي: « إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا مباليا، ذا أبعاد هندسية و حسب فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه»[2]، ويضيف "سمر روحي الفيصل" حول مسألة المكان الفني وخصوصياته أن «المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته »[3].

والمقصود من هذا كلّه، أن اللغة موقعها الخاص في النص الروائي وذلك من خلال إيهام المتلقي بواقعية المكان، فالمكان في العالم الروائي غيره، المكان في العالم الخارجي.

وللمكان الفني تفرُّده وواقعه الخاص به، من علامته ارتباط المكان باللغة «إذا كانت العناصر البنائية المشكلة للعمل الروائي ليست إبداعًا لغويًّا، فالمكان كذلك لا يوجد إلا من خلال اللغة يعطيه النّص مميزاته الخاصة و أبعاده التي تحدده»[4].

---

[1] قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، ص 265.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، تر : غالب هلسا، ط 6، بيروت ، ص 31.

[3] سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية اتحاد الكتاب العربية، دمشق – سوريا، 1995، ص 261.

[4] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط 1، أربد – الأردن، 2001، ص 190.

فالمكان الروائي حسب بعض النُّقاد، على اختلاف رؤاهم و مذاهبهم واعتقاداتهم الفكرية، يحمل أبعادًا جماليةً تتبع من سمات إبداعية وعواطف إنسانية جياشة، وتجارب اجتماعية أدت بالعمل الروائي أن يكون سيد الدراما.

وأثناء تحديدها للإطار المكاني لأحداث ثلاثية "نجيب محفوظ"[*] فـ«الرواية شبيهة بالفنون التشكيلية في توظيفها الفضاء المكاني، الذي يقوم بدور أساسي في بناء الخطاب الروائي »[1].

ومن خصائص المكان الفنِّي تشكيلاته المتنوعة، فإنّه « يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الراوي بجميع أجزائه، طبعا مطلقا لطبيعة الفنون الجميلة لمبدأ المكان بنفسه»[2].

إنّ معالجة المبدع للمكان هي معالجة حدسية لا شعورية، فهو وعاء حسي يعمد فيه الروائي إلى إسقاط ما في الذات، فتعددت المصطلحات، و بالتالي المفاهيم حول المكان الروائي.

فمعظم الدّراسات الغربية وحتى العربية أدلت بدُلوِّها فيه، وبكل ما يحمله المصطلح من تعقيد، فعلى سبيل المثال " هوفيدنغ" [**] فرّق بين المكان النفسي كمعادل للمكان الفنّي، والمكان المثالي كمقابل للمكان الحقيقي الطبيعي فـ«المكان النفسي ندركه بحواسنا

---

[*]تعرف بثلاثية القاهرة تحمل أسماء الشوارع الحقيقية، و الثلاثية هي بين القصرين 1956، قصر الشوق والسّكرية 1957 .

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي ، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص 189.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي– الفضاء الزمن الشخصية، ص 27 .

[**]عالم نفساني صاحب رؤية نفسية (العوامل الشعورية واللاشعورية والانفعالات) هي العوامل الحاسمة في سلوك الإنسان.

وهو مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن، في حين أن المكان المثالي ندركه بعقولنا وهو مكان رياضي مجرَّدٌ ومطلق و هو وحدة متجانسة و متصلة» [1].

أما "غاستون باشلار" فيرى: «المكان تصورًا فنّيا بوصفه صورة متخيّلة فاشتغل على توضيح الوظيفة الرّمزية للمكان، ومن ثمّ القيمة الإنسانيّة. وهذا المفهوم تجاوز الرؤية النمطية للمكان ليشمل أبعادًا أعمق سيكولوجية وإنسانية. فهو الصورة الفنية ذاتُها التي يتواصل معها المتلقي، ممَّا يجعله قادرا على استحضار الصورة المتخيلة لذكريات مكانه الأليف»[2]. اعتمد "غاستون باشلار" على أنسنة المكان ونفخ الرّوح فيه.

و«المكان في الأدب هو الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة » [3]. وهو مرتبط بالذاكرة وما يخالج النفس الإنسانية.

والمكان «الذي يستحضر لارتباطه بالمكان أو لكونه علامة في سياق الزمن، وهكذا يتخذ المكان شخصية مكانية »[4]، جعل المكان شخصا يقبل المناجاة.

ويقول "ياسين النّصير":« أنّ المكان عندنا شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجي مرئيا ولا حيزًا محدّدًا المساحة و لا تركيبا من غرف و أسيجة ونوافذ، بل كيان من العقل المغير و المحتوى على تاريخ ما » [5].

---

[1] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص 13.

[2] غادة الإمام: غاستون باشلار –جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 2010، ص 290.

[3] المرجع نفسه: ص 190.

[4] حنان محمد مرسي حمودة: الزمكانية و بقية الشعر المعاصر، عالم الكتاب الحديين، ط 1، لبنان، 2006، ص 23.

[5] المرجع نفسه: ص، ن.

ونستخلص من هذا القول، أنّ البعد الفني للمكان عند "ياسين النصير"، يعتمد على الاجتماعية ويذهب إلى هذا الرأي "عبد الله العروي" أنّ المكان وتشكيله الفضائي «شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث أي التصادم الأيديولوجي» [1]، فهو يعتمد على سوسيولوجية المكان.

ووظّف "الطّاهر وطار" المكان كدلالة إيديولوجية، في أعماله الروائية، والمكان لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط بل دوره دلاليًا ووظيفيًّا و أيديولوجيًّا [2].

ويفضل "يوري لوتمان" تسمية المكان الثقافي « المكان الذي يعيش فيه البشر مكانًا ثقافيًّا؛ أي إنّ الإنسان يحوّل معطيات الواقع المحسوس و ينظمها لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فقط، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة»[3]، وهذا طبعا بتدخل اللغة، وعموما فالمكان الفنّي يلعب دورًا بالغًا وحاسمًا في حياة البشر، في تثبيت هوياتهم، إنّه دليل سلوك الفرد، وحسب مقولة "يوري لوتمان" فـ« جل مفاهيم الإنسان الأخلاقي والنفسية والاجتماعية وحتى الأيديولوجية، لا يعبر عنها إلا تعبيرا مكانيا صرفا كأعلى وأسمى و وضيع وواسع الصدر أو ضيقه، ويمين و يسار و تطرف وسطحية ... إنه يمدّ الإنسان بتصوراته ومفاهيمه، كما أنّه يشكّل له وبخاصة للمبدع حلاًّ مريحًا وآمنًا إنّه ينقذه من السقوط في السطحية، ويخلّصه من المباشرة في معالجة الأحداث وبخاصة السياسيّة منها» [4].

---

[1] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للنشر و الإشهار، الجزائر، 2002 ، ص 55.

[2] المرجع نفسه، بتصرف، ص 73.

[3] قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصرة ص 260.

[4] المرجع نفسه، ص، ن .

كما لا تفوتنا الإشارة إلى أنّ الجمالية التي يكتسبها المكان تختلف حسب قدرات المبدع ، وتَبعًا لأسلوب الروائي ودرجة وعْيه الفنِّي، بدليل أنَّه في كثير من الأحيان ما يكون المكان هو البطل في العمل الروائي، فالمبدع في أيِّ عملٍ روائيٍّ يصب جلّ اهتمامه في اكتساب المكان روحا إنسانية وبعدًا حضاريًّا ورمزيًّا « فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا و يتضمن معاني عديدة بل إنَّهُ قد يكون في بعض الأحيان الهدف من وجود العمل كلّه»[1].

والأبعاد الرمزية التي يكتسبها المكان الواحد، تختلف من مبدع إلى آخر حسب ميولاته وثقافته الفكرية و الأيديولوجية وحالته النفسية، إذ إنّ « المبدع حين يريد الهروب أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ، يسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها وهنا يتحوّل المكان إلى رمزٍ وقناعٍ يخفي المباشرة ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله»[2].

وتتضح صورة المكان الفنّي ودوره في بناء العمل السردي وبناء جماليته بـ «تَشْكيل البؤرة المكانية عنصرًا شديد الحساسية في إنتاج شعرية قد تتلائم تلاءُمًا شفَّافًا و حيويًّا مع تلقائية السرد، وتؤدي البؤرة دورًا بالغ الأهمية في إتاحة فرص هائلة للحكي حين تكون بؤرة مولدة تختزن في داخلها تجارب حياة مدفونة، لكنها منتشرة على مساحات و أفضية خارج حدود المكان»[3]، حيث يحبل المكان بتجارب الشخصيات، وتظهر من خلال الحكي.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص33.

[2] قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 264.

[3] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، ط 1، إربد، الأردن، 2010، ص 100.

هـ- تعريف المكان عند اللغويين:

تكاد معظم التعاريف اللغوية تحصر المكان في المواضيع والمكانة والمنزلة، فنجد ابن منظور يرى أن «المكان والمكانة واحد، التهذيب لليث مكان في أصل تقدير الفعل، لأنه مواضيع الكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجروه في التعريف مجرى فعال، فقالوا: مكنن له، وقد تمكن وليس هذا بأعجب من تمكن من المسكن قال: والدليل على أن المكان مفعل أن العرب لا تقول في معنى هذا هو مكان كذا وكذا إلا مفعل كذا وكذا بالنص».[1]

والمكان هو «الموضع والمنزلة يقال: هو رفيع المكان، جمع أمكنة»[2].

أما المكان عند "ابن سيده" فهو « الموضع والجمع أمكنة كقذالٍ وأقذلة وجمع الجمع أماكن» [3].

أما "الجوهري" فيرى أن تعريف المكان هو «مكنه الله من الشيء، وأمكنه منه، بمعنى وفلان لا يمكنه النهوض أي لا يقدر عليه» [4].

كل هذه التعريفات تؤكد أن المكان هو المنزلة والموضع، وقد جاء لفظ المكان في التعريفات على وزن فَعَّالْ.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، المجلد 4، ط 1، 1997، ص 83.

[2] المرجع نفيه، ص نفسها.

[3] محمد علي علوية ومجموعة من المعجمين: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ج 2، مطابع الأوفست، مصر، ص 383.

[4] المرجع نفسه، ص 414.

و- تعريف المكان عند الفلاسفة والأدباء:

يعرّف أرسطو المكان أنه "موجود مادمنا نتحيز فيه وكذلك إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقل من مكان إلى آخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها».[1]

كما أن المكان "هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث، فلن تكون هناك دراما، بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولكن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتق شخصية روائية أخرى، في بداية القصة، وفي المكان يستحيل ذلك اللقاء، وذلك الخرق المولد Transgression generatrice لا يوجد إلا طبقا لطبيعة المكان وموقعه داخل نسق مكان محدد Système Locatif تجمع فيه الصفات الجغرافية والصفات الاجتماعية»[2].

أمّا المكان عند "محمود درويش" فهو « الأرض والتاريخ» [3]، ويرى أنّ المكان هو تاريخ الكون، وأيضا هو الأرض التي يوجد عليها الإنسان.

ز- المكان عند النقاد:

يحدّد "غاستون باشلار" المكان بقوله: «إنّ المكان هو تلك المساحة التي عشنا فيها لحظات عزلتنا، والتي عانينـــا فيها من الوحدة، والتي استمتـعنا بها، ورغبنا فيها وتألفنا مع الوحدة فيها تظلّ راسخة في داخلنا (...) إن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاف» [4].

---

[1] منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر، الأردن، ط 1، 1999، ص 18.

[2] حسن بدراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2009، ص 29.

[3] حسن لشفر: فكرة المكان وتطور النظرة إليها في الفكر الإنساني العربي والغربي، مجلة عمان الكبرى، ع 129، آذار، 2006، ص 26.

[4] غاستون باشلار: جماليات المكان في تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 2، 1984، ص 40.

كما أنّ المكان الروائيُّ يفرض انزياحا وتخيُّلا يؤدي إلى افتراض وإيهام بمصداقية الرواية وواقعيتها «مكان الرواية ليس المكان الطبيعي» [1]. و«إنّ الأمْكنة تلعب في خيال الناس دورا لا يختلف عن ذلك الذي يلعبه الأشخاص. إن فتنتها أو سحرها يصبحان فتنة وسحرا إنسانيين، إنها تحمل اسما يؤنسها، يفرحها، وتعرض نفسها وتتوارى، تخفي أسرارها وتحث على الرغبات وترفع حجب الجمال»[2]. وهذا ما يؤكده "غالب هلسا" في ترجمته لجماليات المكان "لغاستون باشلار"" G. Bachelard" حيث حدد أنواع الأمكنة مع التأكيد بأنّ الرواية العربية وظّفت: الأربعة أمكنة وهي:

"المكان المجازي، المكان الهندسي، المكان كتجربة معيشة والمكان العادي».[3]

غير أن "حسن نجمي" يذهب مذهب محمد برادة في تعليقه على تقسيم المكان عند "باشلار". فيقول في ذلك: "لا يمكن تقسيم الأمكنة، أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أي نص أدبي يصيح في النهاية نوعا من السعة في المجازية[4]؛ أي إنّ المكان مجرد فضاء ورقي متخيل.

وظهر مصطلح حاول أن يكون أشمل من المكان وهو مصطلح الحيز، ويظهر ذلك عند "عبد الحميد بورايو" في كتابه منطق السرد؛ حيث جمع بين كل من المكان والحيز وعرّف "الحيز المكاني"، "الذي يشبه الأماكن سواء منها المتخيل أو الفعلي الذي له مرجعية واقعية"[5]. أما "عبد المالك مرتاض" فخالف ما ذهب إليه "عبد الحميد بورايو"

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، "دراسة مقارنة الثلاثية نجيب محفوظ"، دار التنوير، بيروت، ط 1، 1985، ص 74.

[2] حسين نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية المركز الثقافي، ط 1، 2001، ص 140 .

[3] ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، واقع وآفاق دار ابن رشيد الطباعة والنشر، عمان، ط 1، 1981، ص (217- 226).

[4] حسين نجمي: شعرية الفضاء، ص 52.

[5] عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996، ص 116-

وأكّد أنّ الحيِّز والمكان ليسا الشيء نفسه، بل فرق بينهما. وذلك بأن «المكان لدينا، هو كل ما على حيّز جغرافي حقيقي، من حيث نطلق الحيّز على حدّ ذاته، على كل فضاء خرافي أو أسطوري، أو كل ما ينُمُّ عن المكان المحسوس، كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار، والأنهار وما يعبّر عن هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير».[1]

كما عرّف الدكتور "جميل صليبا" المكان قائلا: «المكان، الموضع وجمعه أمكنة وهو المحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم وهو مرادف للامتداد، ويرادفه الحيز» [2]. ويعرفه "مبارك ربيع" بأنه: «وسط أو حيز متجانس، تأخذ فيه الموضوعات الخارجية موقعها، أو بعبارة أخرى توجد أو تتجاوز فيه الموضوعات والأشياء بصفتها الخارجية».[3]

ونلاحظ أنّ هناك اختلافًا في الآراء حول تحديد مدلول المكان، الحيز، الفضاء، فهناك مرادفات عدة تستعمل للدلالة عن المكان منها: المقام، الموضع، المحل الحيز ... إلخ. فالفضاء له دورٌ فعّالٌ في تنمية الأحداث الروائية، فالفضاء الروائي هو الذي يسمح بإدراك الدلالة الشاملة للعمل في كلية، وإن كان التحليل ليس بمقدوره ادِّعاء تفسير جميع أسرار النص، أو كشف مختلف مظاهره[4].

والمكان: «الفضاء عند "حميد لحميداني"، الحيز عند مرتاض، وعند أنريكي أمبرت والزمان – مسرح الأحداث وفي اللغة الإنجليزية Space وفي اللغة الفرنسية Espace

---

[1] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 245.

[2] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 2، الشركة العالمية الأمامية، بيروت، 1994، ص 412.

[3] مبارك ربيع، موقع الأوسط www.awat.com 2015/02/12 على الساعة 13:00.

[4] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر وإشهار، الرويبة، الجزائر، (د.ط)، 2012، ص 31.

فالحمداني يفضل استخدام الفضاء عن المكان، ذلك لأن الفضاء شمولي لأنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال من مجالات الفضاء الروائي... إنه مجموع من الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي». [1]

أمّا النقد العربي فنادرا ما يستخدم مصطلح (المكان)؛ لأن الغالب هو مصطلح القضاء وإن تعددت دلالاته، فقد يشير إلى الفضاء الجغرافي إلى «الأماكن التي تدور فيها الأحداث وق يستخدم في التعبير عن الكتابة الروائية (الفضاء النصي) باعتبارها أحرف طباعة على مساحة من ورق»[2]. ونُلفي أنّ الرؤية الجديدة للمكان في الرواية الحديثة تختلف وتتعارض مع الرؤية التقليدية التي جعلت المكان مجرد ديكور.

أمّا الفضاء إذا كان لغة هو «المكان الواسع من الأرض، فإنّه في الإصلاح الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث، تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية ونوعية الجنس الأدبي» [3]؛ لأنّ المكان يحدد حسب بيئة الشخصيات.

إنّ الاختلاف بين المكان والفضاء يكمن في أنّ الأول محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث والآخر أكثر اتساعا ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية[4].

---

[1] عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي الملتقى الثاني في مجال النقد الأدبي، جائزة الشارقة للإبداع العربي، الإصدار الأول، الدورة 9 2005 إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2006، ص 81.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

[3] أحمد زنير: المكان في العمل الفني، مجلة عمان: أمية عمان الكبرى، العدد مائة وسبعة وعشرون، آذار، 2006، ص 14.

[4] ينظر: باديس فوغالي: بنية اللمة الجزائرية القصيرة عند المرأة، رسالة ماجستير، إشراف: عمار زغموش؛ جامعة منتوري، قسنطينة، 1996، ص 16.

2- أهمية المكان:

بما انّ للمكان سطوة مهيبة على العمل الروائي، أعطاه المبدع حيّزا كبيرًا في عمله فـ«المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض، وهو الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، ويدل عليها وهو دال على الإنسان قبل أن يكون دالا على جغرافيا محددة أو دالا على تقنية تسوغ حدوث الواقع والأحداث، فالمكان الروائي هو أساسا مكان الإنسان يحدد سلوكه وعلائقه ويمنحه فرصة الحركة ويمنعه من الانطلاق».[1]

والإنسان منذ ولادته حتّى وفاته محاط بعدد من الأمكنة و «للمكان في مسيرة أي إنسان قيمته الكبرى ورمزيته التي تشده إلى الأرض... فمنذ أن يكون نطفة، يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي حتى إذا حان المخاض وخرج الجنين ويشم أول نسمات الوجود الخارجي كان المهد هو المكان الذي تتفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه وبعد المهد تتبلور الأبعاد المكانية للإنسان بصورة أوضح في البيت، والمدرسة والنادي، والشارع بل في البحر والجو أيضا في أحياز، مكانية لا حصر لها قد يكون القبر في الحقيقة هو النهاية أو المحطة الأخيرة لكل منها، ويتبين من خلال هذا الالتصاق الحميمي بين الإنسان تجسيد المجردات إلى ملموسات، ومحسوسات، وإخضاعه العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ثم إضافته، هذه الأخيرة عن طريق اللغة على المنظومات الذهنية»[2]. يكتسي المكان أهمية عند القارئ؛ حيث يأخذ المكان على عاتقه مهمة السياحة به داخل العالم الروائي المُتخيَّل.

---

[1] أحمد مرشدة: البنية والدولة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005، ص 128.

[2] أحمد زنير: المكان في العمل الفني، ص 13.

و«لأن تشخيص المكان هو الذي يجعل من أحداث الرواية بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، فهو الذي يعطيها واقعيتها، فكل فعل لا يمكن تصوره ووقوعه إلا ضمن إطار مكاني وهذا ما ذهب إليه "هنري ميتران" عندما اعتبر المكان مؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة متخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، أي عند رسمها ووضعها من مخيلة الأديب إلى الواقع»"[1]؛ لأنّ وصف المكان أي البيئة التي توجد فيها الشخصية يساهم في تحفيز القارئ على مواصلة القراءة وانسجامه مع الشخصية والفضاء السردي ويساعده على تخيل المكان واقعيا، وإنّ «الرواية مهما قلص الكاتب مكان فضائها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها» [2].

وفي الأخير نخلص من خلال هذه الجولة الوجيزة في دعامتين من دعائم الرواية أولا: هما الزمان، والمكان إلى أنهما عنصران متكاملان ومتداخلان، وهما يمثلان وجهين لعملة واحدة إذ لا يخلو منهما أي عمل روائي.

3- أنواع الأمكنة:

أ-الفضاء المكاني المفتوح:

***المدينة:** هي انفتاح الفضاء المكاني واحتضانه لنوعيات مختلفة الروايات غنية بالأماكن، ونجد الرواة قد ذكروا كثيرًا من المدن مثل: ندرومة، وهران، تلمسان فرنسا، قسنطينة، الجزائر... إلخ. و هي مدن مرت بها الساردات مثَّلت منعطفا مُهما في حياة الشخصية الروائية.

---

[1] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص في ضوء البعد الإيديولوجي، ط 1، 2015، ص 219.

[2] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، دار النشر والإشهار، باتنة، الجزائر، 2001، ص 33.

وهناك مدن مثّلت الفرح والحب، وهناك مدن جسّدت القهر والظلم، جسّدت مرارة سنوات الجمر، وزمن العشرية السوداء ومدن مثّلت فضاءً أسطوريًّا خلقته الكاتبة للهروب من واقع مرٍّ وعاجز، والمدينة: «معروف عنها أنها مجموعة من التجمعات المكانية الكبيرة وغير المتجانسة تعيش في قطعة محدودة نسبيا، وتنتشر فيها الحياة الحضرية المدنيَّة، ويعمل أهلها في الصناعة والتجارة، أو كليهما معا، كما تمتاز بالتخصص وتعدد الوظائف السياسية والاجتماعية» [1]، وفي رواية تاء الخجل تعلن الساردة منذ الصفحة الأولى عن خراب المدينة وضياعها وشدّة الخوف المسيطر على المدينة.

«الأضواء تموت على الأرصفة والصمت سيد الشارع» [2] ونقول أيضا «رؤية الفزع الذي يملأ الشوارع كل مساء» [3]، لون المدينة تحول إلى صمت وفزع بسبب الرصاص والألغام، وسقوط المدينة في يد القتلة جعلها يائسة وبائسة، تقول: «... لحظتها بكت قسنطينة، وطوقني الصمت... » [4]، فقسنطينة مدينة مثقلة بهموم الذات الساردة.

أما في رواية ذاكرة الجسد فمثّلت المدينة تارة السياسة، وتارة التاريخ، والقومية، وفي الجانب الآخر الحبيبة والحياة الوردية للساردة: «... كان حبك يأتي مع المنازل البيضاء الواطئة، بسقوفها القرميدية الحمراء... مع عرائش العنب... مع أشجار الياسمين المثقلة... مع الجداول التي تعبر غرناطة... مع المياه... مع الشمس... مع ذاكرة العرب. كان حبك يأتي مع العطور والأصوات والوجوه... مع سمرة الأندلسيات وشعرهن

---

[1] ينظر: أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبر إبراهيم، دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط 1، 2001، ص 93.

[2] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 68.

[3] المصدر نفسه، ص 33.

[4] المصدر نفسه، ص 32.

الحالك. مع فساتين الفرح... مع قيثارة محمومة كجسدك، كنت أشعر أنك جزء من تلك المدينة أيضا: فهل كل المدن العربية أنت... وكان آخر عاشق عربي قبلها!... ». [1]

نشمُّ في هذا المقطع رائحة الأنثى الحالمة التي تزيّن المدينة وتلوّنها بألوان الفرح وتجعل غرناطة عروسا فائقة الجمال، وكأن الساردة تؤكد أنّ الأنثى أصل المكان وحضورها غواية، كما أن هناك مدن حضورها في المتن الروائي هو حضور التاريخ، وهو تباهي السّاردة بعظمة المدينة وقدسيتها.

وفي رواية "كوكب العذاب" شكّلت المدينة الفضاء الأسطوري بكل ما تحمله من عجائبية وفنتازيا، يقول "بورحلة": «ما أجمل هذا المكان، من يصدق أن كل هذا الفن المعماري موجود داخل تلك المباني الملتوية كالثعبان؛ من الخارج تبدو أقبية شبيهة بالقبور، أو خنادق للمهمشين والأفاكين وقاطعي الطريق، تحفة والله تحفة" هو مكان تعمدت الشامخة بناءه على شكل قبر يوحي للرائي بالخوف من الخارج لكن من الداخل قصر جميل ورائع، حتى تحمي مملكة النّساء اعتمدت الشامخة على هذا البناء، حيث ارتدت المدينة السواد لأنه لون شكَّل صدمة للصّبر، لون يصنع حاجزًا مع الآخرين لأنّ للحزن أناقته، أما الشخصيات في مدينة الشامخة كانت تضع قناع الفرح، وترسم ابتسامة كاذبة؛ لأنّ مدينتها ظالمة حكمت عليهن بالبقاء عذراوات بحرمانهن من الرجال، وعقاب كل رجل يدخل إلى مملكتهن بالقتل» [2]. أما في "رواية حنين بالنعناع" تقول الساردة: «باتت رائحة الموت والتشاؤم والجراح النازفة تلف مدينة الفرح دمشق»[3]، أصبحت مدينة دمشق تتقن لعبة الموت والقتل بل أصبح الموت في مشهده اليومي .....

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 247-248.

[2] الرواية: كوكب العذاب: ص 90.

[3] الرواية: حنين بالنعناع، ص 45.

ب- الفضاء المكاني المغلق:

***البيت:** هو المكان الذي يشعر فيه الإنسان بالأماكن، كما يستطيع أن يفعل فيه ما يشاء بكل حرية، «ويحتل بيت البطل مركز الصدارة في هذا النوع من الأماكن، فيسمح بخلو البطل، ويطلق العنان لمخيلته كي تسرح بعيدا لتستحضر الذكريات» [1]، كما يصف "باشلار" «البيت بأنه مركز الوجود والحماية بيت الأشياء».[2]

كما يمثل البيت مكان اجتماع العائلة «إن البيت الذي يقيم فيه الإنسان، يؤثر تأثيرا بليغا في نفس المقيم فيه، ويحدد مدى إحساسه بالمكان، لأنه للبيت طاقة احتياطية كامنة داخل الإنسان يحتمي بها كلما شعر بخطر العالم الخارجي لديه، فيقوم بامتصاص مشاعر خوفه وقلقه وهو يبرز رؤية عميقة لعالمه الداخلي؛ إذ يطرح فرضية العجز الإنساني عندما يصطدم بالمكان».[3]

فكان البيت مرتبطا بالعادات والقيم ومكانا يوفر لساكنيه نوعا من الخصوصية والحماية، وأثث البيت وفق عادات فكرية ودينية للشخصيات، كما مثل فضاء للعزلة عن مختلف الأشياء التي تزعج قاطنيه.

تقول أحلام مستغانمي: «... بيت لا يغري سوى بالحب والكسل... ».[4]

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطلق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1999، ص 147.

[2] غاستون باشلار: تر غالب هلسا، ص 9.

[3] أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، مصر، 2016، ص 92.

[4] أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 140.

«... هذا البيت يشبهني... » [1]، جسّد البيت فضاء حالما مطرزا بخيوط الحب حاولت فيه الأنثى خلق عالم خاص بها من خلال الحلم.

وشكّل البيت في رواية كوكب العذاب مكانًا للتجسس والإطلاع على أسرار الآخرين يقول بورحلة: «... وفيها أكون فوق سطح منزلنا أرى هذه الباحة الواسعة بكل تفاصيلها ويحلو لي التلصص على من فيها. كانت ناصرة وزليخا أختها الصغرى تعيشان مع أمهما هناك. ولم تعثر عيني على رجل بينهن، فكلما حان وقت غروب الشمس أمتطي السطح لأستمتع برقصات الحبيبتين خاصة ناصرة ذات القوام الرشيق. والشعر الأشقر... »" إنّ تلصُّص بورحلة على جارتيه هو هروب من واقع مرير إلى حلم بعيد وكأنه يحاكي شخصيات خرافية هربت من كتاب ألف ليلة وليلة من خلال الحلم؛ لأن "الشامخة" حكمت على نساء مملكتها بعدم الزواج والبقاء وحيدات. لأنّ الرجل في نظرها هو أعامل الظلم والقهر. [2]

وعبّر المكان في جميع الروايات عن طبوغرافية النفسية الإنسانية للشخصيات فحاولت الروائيات تطويعه بما يتناسب مع حالتهن الاجتماعية والسلوكية، فوجدناه في رواية تمثل مكانا للقهر والوجع وفي أخرى مثل الطمأنينة والسكينة، حيث جسد المكان الضيق والقاتل، أما المكان الواسع فجسد الأحلام، فالمكان "يعتبر الوجه الأول للكون، وهو محور الحياة الذي تحيا فيه الكائنات، وتتموضع فيه الأشياء، وقد يلعب المكان دورا مهمًّا في تحديد نسق الحياة للكائنات الحية التي تعيش فيه، ومنح أشكال محددة للأشياء المتموضعة فيه"[3] فكان المكان مؤكدًا مقولة بريتون «لا نحب الأرض إلا من خلال

---

[1] أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، ص 140.

[2] الرواية: كوكب العذاب: ص 114.

[3] أحمد مرشد: جمالية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمن منيف، فؤاد المرعي، مجلة بحوث جامعية حلب، العدد 22، 1992، ص 52.

المرأة والأرض بدورها تحبنا» [1]؛ لأنّ لتاء التأنيث سحرًا فريدًا خاصة إذا ما توحد المكان مع الذات الساردة التي تطلق العنان للبوح، فشكلت المدن في الروايات المدروسة فسيفساء تناصية.، مدنًا حالمةً ومدنًا منافقةً وفاجرةً تستدرج الشخصيات إلى الخطيئة، أما المدينة في رواية كوكب العذاب كانت عذراء ألغت الجنس الذكوري طوعا حفاظا على قدسيتها ورهباتها.

***الحي الشعبي:**

إنّ أهمّ خاصية تميز الحي الشعبي، أنّه من الأماكن المفتوحة لجميع فئات وشرائح المجتمع، ومسرح لحركة الشخصيات على اختلاف طبائعها «...هو فضاء اعتيادي للحياة اليوميّة للمواطنين....»[2].

ويمثّل الحي الشعبي في الروايات المكان الرئيسي والافتتاحي لأهم أحداث الرواية، فهو : « المكان الذي يقوم بتقديم الأماكن التي تليها مباشرة ...» [3]. مثل في رواية " ذاكرة الجسد" و"تاء الخجل" قسنطينة فالروائية حين شيّدت مكان الحي الشعبي، جعلته منسجما مع طبائع الشخصيات بغية الكشف عن حالاتها الشعورية و اللاشعورية.

وعن علاقة الوصف بالسرد، والمكان، والزمان، فوصف الروائية للحي الشعبي تقريبا وقع في زمن الطفولة في كلّ الروايات.

وفيما يخص درجة الحضور العاطفي والإنساني، فإنّ ميولات الروائيات نلتمسها لدرجة يبدو فيها كأنّنا نتعايش معهم.

---

[1] علي أحمد سعيد، والصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط 3، د ت، ص 113.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص 80.

[3] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، لبنان، ص15.

فشعرية مكان حي "قسنطينة"، تكمن في قوة الوصف الذي ترك انطباعا جميلا حول المكان لدى المتلقي، فكأننا نشُم رائحة الحيّ ونتجوّل مع الشخصيات داخله.

-البعد الديني والحضاري للحي:

يكتسي فضاء الحيّ في الروايات بعدا دينيا وروحيا، والذي يظهر في تعاملات وممارسات دينية وعقائدية لنساء الجزائر، فزيارة أضحة الأولياء الصالحين جزء من الشخصية الجزائرية، وأحد أهم مقوماتها الوطنية، كدافع لجلب الراحة والمصالحة مع النفوس .

فـ« حين يتبرك الناس بتراب مقامه وذكراه ، يذكرون اسمه الجليل بمنتهى الخشوع لرفع الغبن أو لجلب الطمأنينة ويزورون قبته الخضراء في أعالي جبل " مولاي زرهون الندرومي بمنتهى الخشوع »[1].

وتتجلى الصورة الحضارية من خلال الرسامين و المفكرين و الشعراء، وهذا دليل على الانفتاح الثقافي لسكان العاصمة وتلمسان وقسنطينة على كماليات العصر الحديث و الذوق الفني لسكانه و (...قاعات سينما...) .

ويعكس النشاط الإعلامي والفني الذي كان في أوجه أنّ جمالية مكان حي "ندرومة" حدّدها النّسق السردي المتنوع من حيث البناء والتصوير وتمركز الحدث الروائي، وهو مقترن بزمن طفولة البطل، وأيضا قسنطينة بالنسبة "لذاكرة الجسد" مثّلت الذاكرة و الطفولة المسلوبة .

[1] الرواية: حنين بالنعناع: ص10.

-الحي و المرأة :

يتخذ الحيّ في الرواية بعدا دلاليًا رمزيًا، يعتبر الرمز وسطًا للتعبير عن واقع غير لغوي، واهتمام الروائيات بهذا الفضاء الشعبي كان لنقل صورة واقعية عن حالة من حالات الواقع الجزائري، والمتمثلة في معاناة المرأة الجزائرية زمن العشرية السوداء، فكان قوام اللعبة السردية استخدام الروائيات ألفاظا دالة على جبروت و قمع الحي لحريتها باعتبارها مسرحا لأهم الأحداث الفاعلة مع الشخصيات على اختلاف طبائعها إنّ « ... الأنْثى ليست مركز الفضاء الرحمي المغلق فقط، بل هي أيضا أداة توسيع للمكان والزمان معا»[1]. عندما تتحد المرأة مع الفضاء.

« شوارع الصداقة مقاطعة ومتعانقة أما شوارع الحب فحيثما تتقاطع هناك إشارات "sensinterdit"»[2]، وكأن الحب جريمة يعاقب عليها القانون.

هي هندسة فكرية يُحتمها المجتمع على المرأة ويعود سبب معاناة المرأة ، إلى حالة النفور السياسي وكذا التقاليد وسلطة رجال الدين التي تصر على إضعاف مكانتها في مقابل الرجل (مكانها الطبيعي هو البيت، ولا يبقى في الشارع إلا الرجال فقط)، وهذا التصور يخلق تصورا آخر للحي وهو:

- الاغتراب:

الإحساس بالاغتراب والحيرة كانت الشخصيات النسوية مضطهدة، نتيجة لعلاقة المرأة بالحي في زمن العشرية السوداء، و كذلك من قبل الرجل في مجتمع يسوده اللاأمن

---

[1] عبد الصمد زايد: الكتاب في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 282.

[2] الرواية: تاء الخجل: ص 89.

ويصر على تقزيم المرأة وحرمانها حقوقها كسواها من الرّجال، وهي صورة تدفعهن للاغتراب.

وفي خضمِّ هذا، عمدت الروائية إلى تقديم وصف آخر للمكان، فالشّخصية تعيش حالة اغترابية وانفصالية وانفصامية، عن الواقع الذي تعيش فيه؛ لأنّ الحي الشعبي تغيرت صورته بتغير الحياة الاجتماعية، فأصبح مكانا غير قابل للسكن و للعيش « إنها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخخات بالألم، تشبه الحواري والحريم، وتشبه الكمنجة التي لا تكف عن الأنين»[1].

ونتيجة الظروف الاجتماعية القاسية رغم معرفة المكان، والغرابة في هذا المكان تكمن أنه يجمع بين الألفة والعداء وهذا ما صنع جماليته، و هي ثنائية مؤلمة للشخصيات « الآن أشتاق إلى صوت لحنة نوحة هديل حمام. كبرت على إيقاع لحنه أضحيت حساسة للأصوات. انفر منها أو أعشقها يحكم قلبي على الناس من خلال أصواتهم»[2].

من خلال المقطع يتبين أنّ السّارد في تشييده لهندسة المكان السردي، عمد إلى تقديم الحيّ وفق مبدأ الاختلاف "الجمال، القبح" و" المكان الأليف"، "المكان القاسي المعادي" و« الفنان هو المتحرر من كافة القيود لكي يستطيع أن يبدع عملا فنيا جماليا رائعا » [3].

-الحي كفضاء للذكرى:

إنّ الحقيقة المعبّر بها عن المكان بجماليته، تمّ تمثيلها في الرواية من خلال الذاكرة والتخييل، فتشكلت جمالية فضاء الحي من خلال الذكريات التي تحملها الروائية عن الحي

---

[1] الرواية: تاء الخجل: ص 16.

[2] الرواية: حنين بالنعناع: ص 13.

[3] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1994، ص 8، 9 .

بصورته الأليفة، فهو مكان الطفولة المتسم بالمحبة والحنين (..فمفتاح الذاكرة في الجسد الذي يحملها. وكلما ضاق الفضاء طرق كهوف الذاكرة) « دروس جدتي رغم ندرتها فهي ثمينة ومركز ومفصليّة في أعود لدفاترها في الذاكرة »[1]. « كلما خلا المكان لنا وحدنا كنت تمدين يدك نحو ظهري وأنت تتمتمين».[2]

ج- الفضاء المكاني الأسطوري في الروايات المدروسة:

✓ **الفضاء المكاني الأسطوري في رواية" كوكب العذاب":**

تعمدت الكاتبة "شهرزاد زاغز" في روايتها كوكب العذاب إحداث القطيعة مع الواقع وذلك بالعودة إلى الموروث واستنطاق النصوص القديمة حتّى تحدد نوعا متميزا من القراء، لروايتها "كوكب العذاب"، أرادت الكاتبة رمي قارئها في متاهة وعوالم فنطازية، تجعل المطلع على روايتها يفتت حجارة أفكاره ويزيل تكلسها.

عادت الروائية إلى الرمز الديني، ووظفت الكتب السماوية تقول: "يزرع الإنسان جسما حيوانيا ويقام جسما روحانيا، ويوجد جسم حيواني ويوجد جسم روحاني... الإنسان الأول من الأرض ترابي، والإنسان الثاني من السماء... وكما لبسنا صورة الترابي متلبس أيضا صورة السماوي، فأقول هذا أيها الإخوة أن لحما ودما لا يقدر أن يرثا ملكوت الله، ولا يرث الفساد عدم الفساد. هكذا تصور القديس بولس في رسالته الأولى إلى الكورنتين، 15: 14-50".[3]

---

[1] الرواية: حنين بالنعناع: ص 21.

[2] المصدر نفسه: ص10.

[3] الرواية: كوكب العذاب، ص 77-78.

كما وظفت الأسطورة الرومانية "تقول الأسطورة الرومانية أن بجماليون (Pygmation) كان نحاتا عظيما... التمثال والاستسلام للموت!". [1]

أثثت عالمها الروائي واستدعت كل هذه العوالم العجائبية لتجعل نصها يحوي مكانا عجائبيا، هاربا من الواقع.

إنّ حدوث التجاوز من الواقع إلى التخيل، يهدف إلى خلق نص عجائبي فني بالتراث، متجاوزا السائد؛ فالقرية التي هرب إليها "بورحلة" التي قدمتها الكاتبة على لسان البطل "بورحلة" استفزتنا كقراء استدعاء مخيلتنا وكأن عالم البطل هو عالم ألف ليلة وليلة، عالم مسكون بالسحر والفنطازيا والعجائبية "... يشبه ذلك هذه المدينة التي أنزل بها الآن (عطفان) مدينة الأشباح المنسية، تبدو بيوتها ذات المداخل الضيقة والنوافذ المرتفعة جدا عن الأرض التي تترحم طبيعة السكان المنكمشة على نفسها، العصية على الغريب".[2] تقول أيضا "سرت بين تلك المنعرجات منبهرا بالتواءاتها العجيبة، وخيل إلي أن من بناها لا يمت للبشر بصلة، إنجاز من لدن الجن وكأن هناك قاسمًا مشتركًا بين من بناها وبينهم".[3]

ولم تستعمل الروائية "شهرزاد زاغز" الرمز من قبيل الصدفة، وإنما ثورة على الكتابة القديمة والغوص في محيط التجريب من خلال اللعب على عدم واقعية المكان، وتأكيد أنّ المكان "فضاء عائم لا يمكن القبض عليه في الواقع الموضوعي"[4] هذه الأماكن التي قدمتها الروائية تفتقر إلى حيزها الجغرافي، تدل على هروب النساء المطلقات اللواتي رفضهن المجتمع والعائلة، إلى فضاء بعيد رافض لوجود الرجال يدعونا إلى مغازلة كتاب

---

[1] المصدر نفسه، ص 91-93.

[2] الرواية: كوكب العذاب: ص 59.

[3] المصدر نفسه، ص 61.

[4] نضال الصالح: المغامرة الثانية، دراسة في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق، 1999، ص 42.

ألف ليلة وليلة؛ لأنّ الروائية متأثرة بهذا العالم العجائبي المتمرد على الواقع، إلا أنّ الرابح في عالم وفضائها المكاني هو المرأة لا الرجل، فبطلة كوكب العذاب المرأة المطلقة "الشامخة" جعلت مملكتها وقصرها، قبرا للرجال الزائرين المتطفلين على مملكتها الخاصة.

تقول هيميرا «بصراحة ستقتل الليلة القادمة ستكون آخر ليلة لك هنا، وفي الحياة..... مشدوها... أحسست صوت هيميرا وكأنه يندلق من سقف أحد هنا، وحتى لا تعلم بلدة عطفان بخبرنا، وما نفعله في هذا القصر تدس في آخر كأس يشربه الضيف لتقضي عليه مطمئنة أن سرنا لن يعرفه أحد» [1]، هو انتقام شهرزاد من شهريار وتبادل الأدوار في كوكب العذاب.

بيد أن "الشامخة" ترمي بخنجر العذر من قبل جندية من جنود مملكتها التي جعلتها سجنا طوعيا، وعلمت درسا لكل الغرباء الذين قادتهم أقدارهم إلى مملكتها تقول هيميرا: "هل عرفت السبب؟ هل فهمت؟[2] ولكن الذي لم تفهما أن حب قطر الندى هو الذي أنقذك... إنك تدين لها بحياتك...". [3]

«كانت قطر الندى في الزاوية تمسح دموعها، بينما هيميرا تسوي الحايك حولي وتعلمني كيف أقبض الجهة حول الرقبة بأطراف أصابعي، أما قطر الندى فالتفت بحايكها وحملت بعض المؤونة... توصي قطر الندى بالمعبر السري الذي يؤدي من القصر إلى خارج البلدة... ثم تسللنا أنا وقطر الندى في جوف الظلام مودعين كوكب العذاب...» [4]. هربت قطر الندى في جوف الظلام من هذه القرية الظالمة، كما اعتمدت الكاتبة على الرحلة وكأنّ بطلها الرحالة العربي ابن بطوطة، وهي رحلة أرادت منها الكاتبة

---

[1] الرواية: كوكب العذاب، ص 114.

[2] المصدر نفسه: ن ص.

[3] المصدر نفسه: ن ص.

[4] المصدر نفسه: ص 118.

تحقيق السلام الداخلي لبورحلة، ومحاولة إخراجه من حالة الهلع والخوف وهي أيضا رحلة داخل الذّات النّسوية جريحة الكرامة، فجعلت الشخصية قصدا تهجر وتنفي، وهذه الرحلة فرصة للاكتشاف الذات من جهة أخرى.

- ✓ **الفضاء المكاني الأسطوري رواية "حنين بالنعناع":**

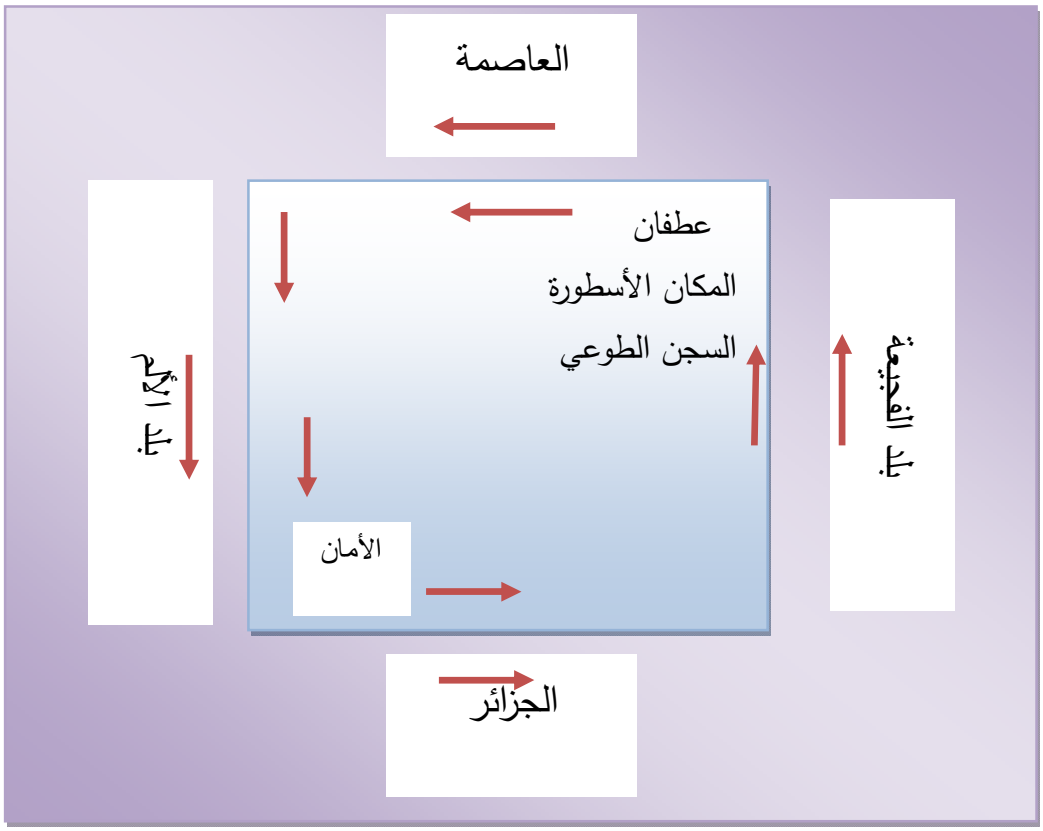
اعتمدت الكاتبة "ربيعة جلطي" على السرد المتحرّر من الواقع بالغوص في معالم التجريب، وبمغازلة الكاتبة التصوّف والعودة إلى أصحاب الكرامات "سيدي الشريف" صاحب الأسرار هو الذي طالما أشيع عنه، «إنه يسافر لزيارة مكة في الصباح عند الفجر ويعود إلى مدينة ندرومة في المساء من اليوم نفسه، وكيف يقطع المسافات والجبال والبحر والغابات في ساعات معدودات ثم يراه الناس يوزع ماء زمزم والبخور والهدايا. كيف... هذا... فهل كانت له أجنحة وقدرات خارقة. رأيتك تمتلئين فخرا وتعتزين حين يتبرك الناس بتراب مقامه وذكراه، يذكرون اسمه الجليل بمنتهى الخشوع لرفع الغين أو لجلب الطمأنينة. ويزورنها قبته الخضراء في أعالي جبل مولاي زرهون الندرومي».[1]

هذا المكان أصبح فضاءً للدجل والخرافات يتكئ عليها أهل المنطقة بغية الخلاص من خلال الاعتماد على القوة الخفية للرمز. جعل النص ابتكارا عجيبا؛ لأنّ المفارقات التي أنتجتها الكاتبة جعلتها تعيش في عوالم ما ورائية عصفت باليقين.

وإغراء المتلقي لطلب المزيد واستدعاء الخيال كي يكون فردا من أفراد السرد الروائي، ويتوقف لمعانقة هذا الفضاء المكاني السحري العجائبي.

---

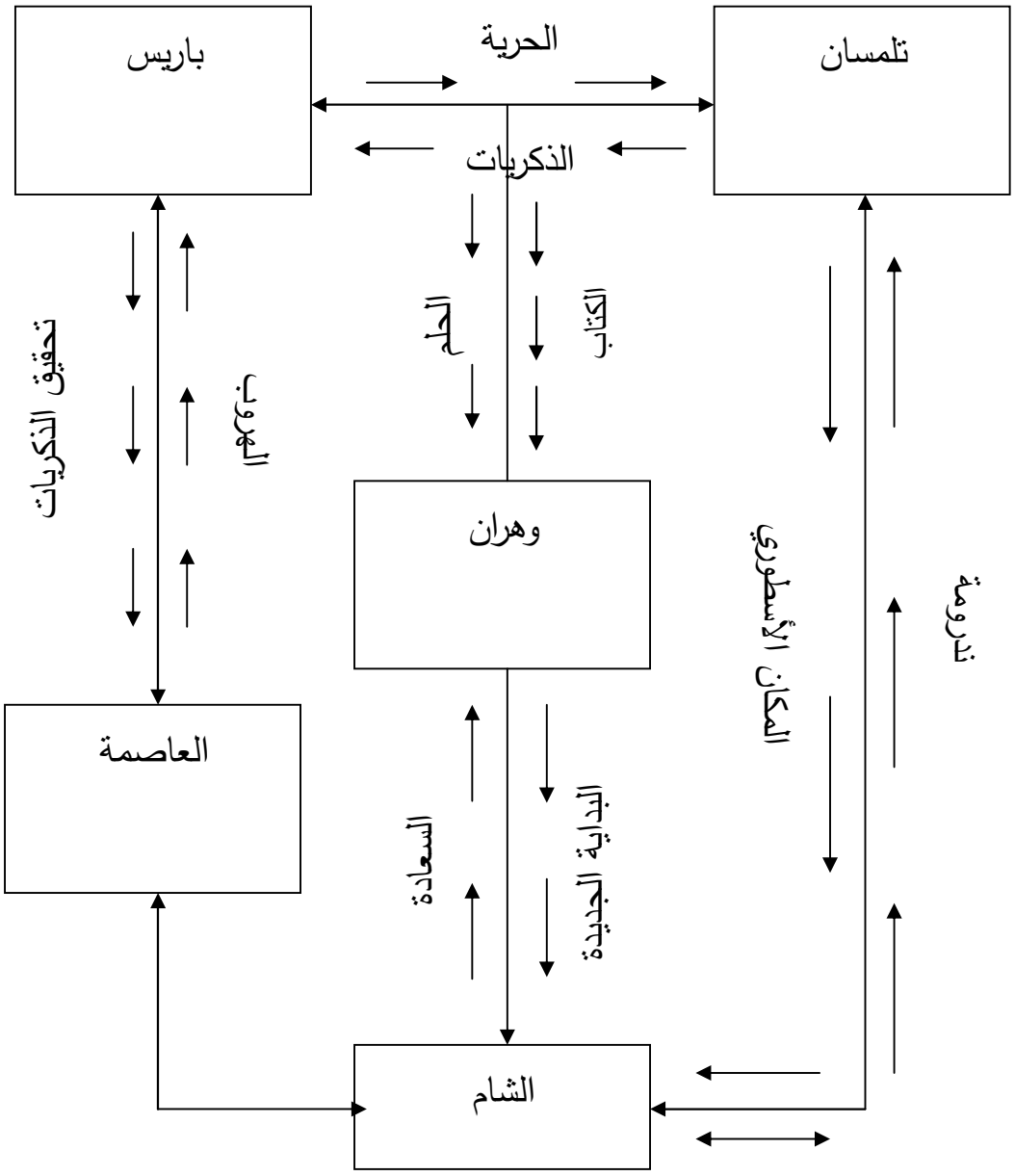
[1] الرواية: حنين بالنعناع، ص 10.



مخطط يوضح المكان وحركيته في رواية كوكب العذاب.

شرح المخطط:

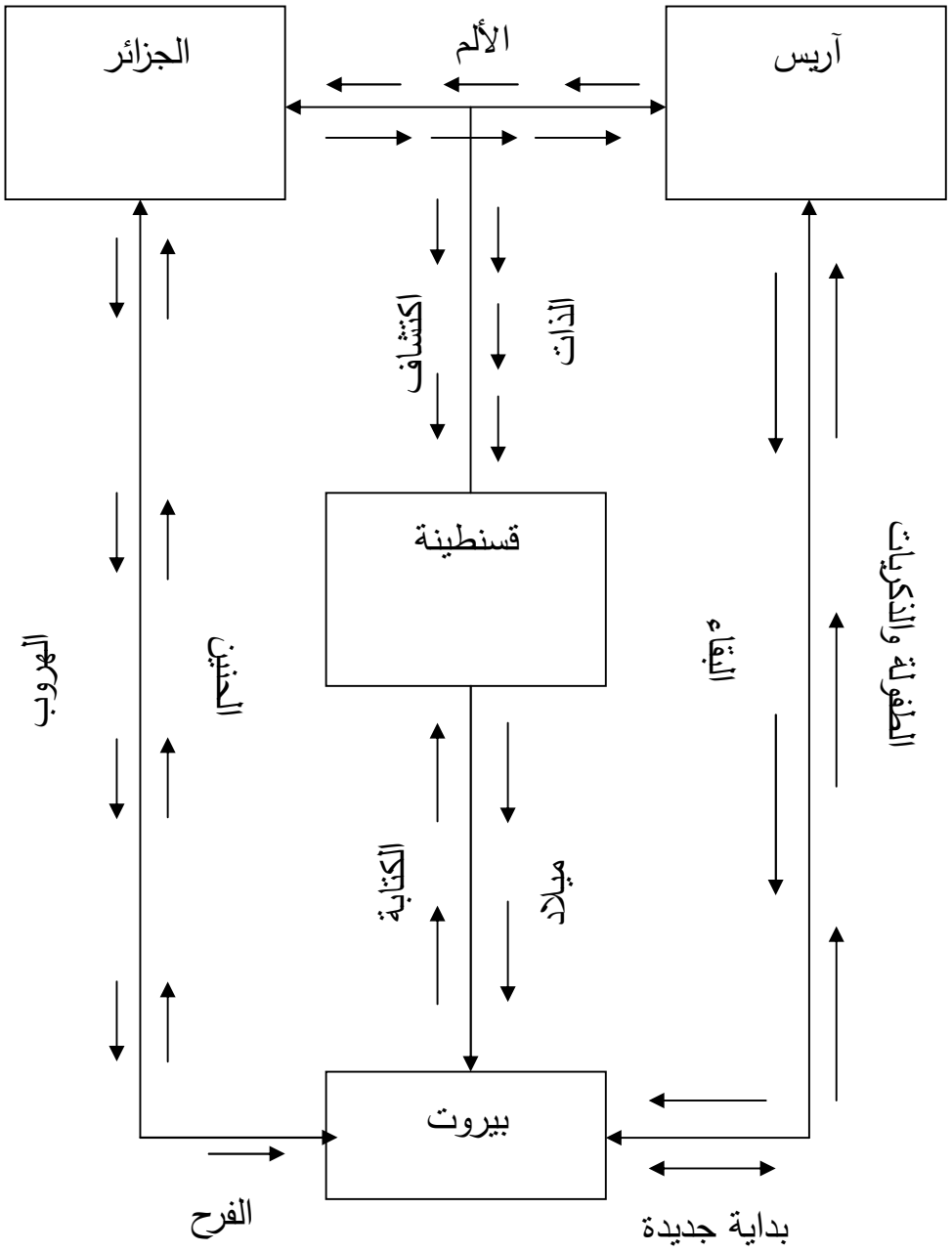
مثّلت العاصمة بلد الألم والفجيعة، وهربت إلى قرية عطفان واختارته سجنا طوعيا للهروب من ألغام المجتمع، ومثل المكان فضاء أسطوريا ألبس الشخصيات عباءة الأمان و فتحت الشخصيات أزرار الخوف و الخجل التي كانت تخنقها.



مخطط يوضح المكان وحركيته في رواية حنين بالنعناع

شرح المخطط:

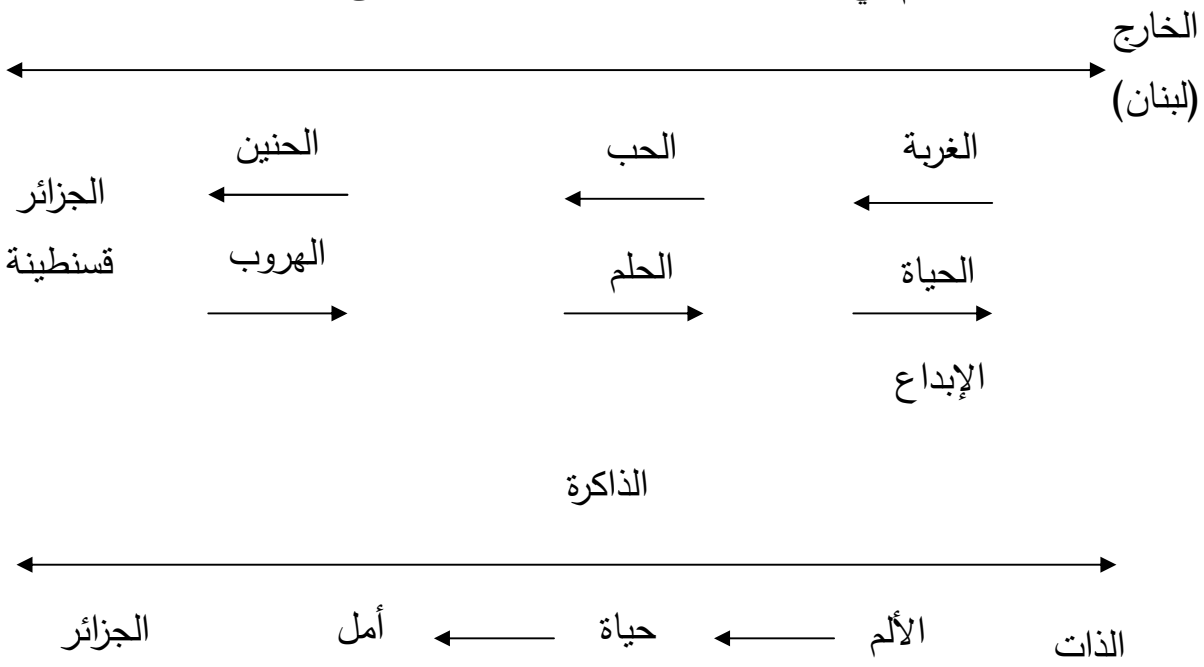
مثلت باريس بلدا للحرية، أما تلمسان فبلدٌ للذاكرة أما وهران فجسَّدت حلم الكتابة والشام مكان لبداية السعادة وللبداية الجديدة، أمّا العاصمة فمكان لتحقيق الذات، أمّا ندرومة فهي المكان الأسطوري.



مخطط يوضح المكان وحركيته في رواية تاء الخجل

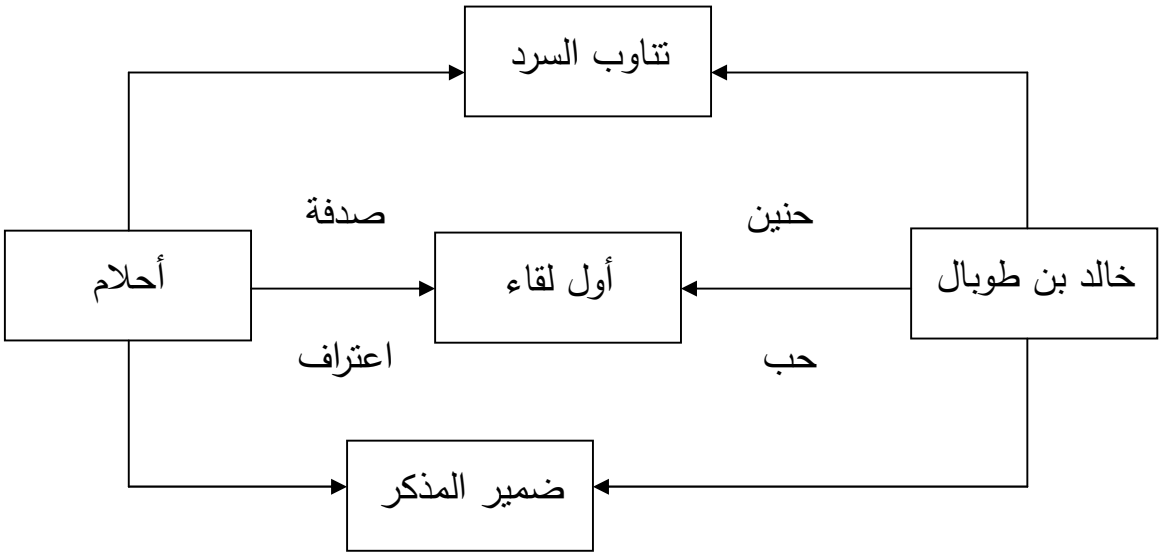
شرح المخطط:

جسدت آريس فضاء للألم، والجزائر مكانا لقتل الأحلام، أما قسنطينة فاكتشاف الذات، وبيروت مكان لميلاد الكتابة والفرح والهروب، وبعد الغربة أصبحت الجزائر مكانا للحنين، أما آريس فبعد الذهاب لبيروت مثلت منبتا للطفولة والذكريات.



في (رواية عرش معشق، وكوكب العذاب)

مخطط يوضح علاقة الشخصيات بالمكان



مخطط يوضح تناوب السرد في رواية ذاكرة الجسد

يعتبر مفهوم المكان مِن أكثر المفاهيم إشكاليّة، باعتبار أنّ العديد من الفلاسفة والعلماء حاولوا التأصيل لطبيعة مفهومه وماهيته، فوقع عدم الإجماع على مفهوم واحد لما يحمله من دلالة وتعقيد، ومن جهة أخرى اختلفت مفاهيمه، نظرا لتعدد وجهات نظر كل فئة وعليه فترجح مفهوم المكان، وشكل نقطة تقاطع بين عدة معارف لغوية وفلسفية وعلمية وجمالية.

***السّجن:**

يعرّف السجن بأنّهُ مؤسسة عقابية تظمّ الخارجين عن القانون والمجرمين، من مرتكبي الجرائم في مفهومه الطبيعي، ومكان إقامة مغلق خاص، إجباريا غير اختياري من حيث الهيكلة البنائية و الفنية للمكان الروائي.

والسجن في رواية " ذاكرة الجسد" يتعدى المفهوم الطبيعي له ، فاللغة بطبيعتها أكسبته صورة دلالية وجمالية، لما فيها من انزياح عن المفهوم الطبيعي له.

ولقد كان السجن بالنسبة لخالد بيت ومدرسة؛ لأنّه تعلم فيها الكثير وخاصة من "سي الطاهر" « كان من مصادفة وجودي مع سي الطاهر في الزنزانة نفسها شيئا أسطوريا بحد ذاته، وتجربة نضالية ظلت تلاحقني لسنوات كاملة»[1]. مثّل السجن مكان حميمي بين "خالد" "وسي الطاهر" ،فلولا السجن لما احتكّ "خالد" بالبطل "سي الطاهر"

- السجن فضاء انكساري "إنهياري":

أوجد الوصف السردي "للسجن" تشكيلات متنوعة، خاصة تكثيف دلالة العنف المصاحب للمكان، فالسارد أعطي صورة ذاتية له، انطلاقا من تصوير حالة البطل الانتكاسية، «كان سي الطاهر الذي استدرجني إلى الثورة يوما بعد آخر، يرى أنه مسؤول

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 30 .

عن وجودي يومها هناك. وربما كان يتفق سرا على سنواتي الست عشر، وعلى طفولتي المبتورة. وعلى (أما) التي كان يعرفه جيدا، ولكنه كان يخفي عني كل شفقته تلك، مرددا لمن يريد سماعه لقد خلقت السجون للرجال»[1]. حتى يخفف عنهم ويشدّ من عزيمتهم.

- **البعد النفسي للسجن:**

اعتمدت الروائية تصورا شاملا ومنفصلا في ثنايا البناء السردي، و موقعه يعطي للعملية السردية نمطا تشخيصيا للصورة التي بها يمكن معرفة أحوالها وأهدافها، و يظهر ذلك من خلال ما يعيشه البطل " خالد بن طوبال"، من حالات نفسية و اجتماعية وأخلاقية والذي مكانه في ذاكرته التي تعشق قسنطينة ووطنه الجزائر والثورة.

فالسجن جعل الشخصية تحفر في الذاكرة في محاولة يائسة للبقاء بمعنويات جيدة. حتى لا تموت في المكان نفسه وتلتحم به ويتميز سجن الكديات بالانغلاق وتحديد المسجونين لخضوع صارم للقوانين.

-البعد التاريخي للمدينة:

إن سرد " المدينة" في مقاطع الروايات يحيل للمخيال التاريخي والاستعماري "تركي فرنسي"، فالجزائر كبلد ومجتمع عرف تحولات واستعمارا متنوعا على مرّ العصور، وأثّر في بنيتها، ممّا أثر سلبا في إيجاد صورة لهويّة المدينة التي تجمع بين " الأصالة والحداثة" وبين " الجمال والقبح. " ولتبيان الأصول والجذور التاريخية للمدينة، عمد الروائي إلى استعمال صور وصفية لتدل على التشوّه «كل شيء في هذه الجبال تعود الحرب والقتال. والجزائر منذ اليـونان، منذ الرومان. بـيزنطا. منذ الأتراك. مـنذ فرنسا، وهي في

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص35.

حالة قتال»[1]، «سيدة السلام حتما تثاءبت وفتحت جناحيها للربيع»[2]. إن الزمن المرفق في بناء المقاطع، يعطي للمدينة سيرورة تاريخية ماضيا وحاضرا ومستقبلا، وسيرورة سياسية من خلال توضيح دائرة الأفكار، على شكل (أحلام باطلة .... الكوابيس القاتلة وحكايات العنف في الرواية،...)، فالروائيّة تعمّقت في تسليط الضوء على وحدانية الشخصية المقيمة في السجن، على الرغم من أن وصف " السّجن " تمّ على المستوى النفسي من خلال ذكر حالة السجين ومعاناته بين جدران السجن، إلا أنّ الروائية لم تقف على الصورة الطوبوغرافية للسجن التي تخبرنا عن مظهره الخارجي، بل لخّصتها لنا في عبارة مركّزة فيها كلّ الدلالات. مثل جسد "خالد بن طوبال" الشاهد على بشاعة المستعمر والمكان.

وتتلخص جمالية السجن في صورة العنف الذي كان له أثر نفسيٌّ على شخصية "خالد بن طوبال"، وهي رؤية مسبقة لتخيّل سوداوية الحياة في ذلك المكان، والظلام علامة لقسوة الحياة، أراد بها أن ينتقل من حياة النور والحرية إلى حياة الظلام. «يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلم النطق وتقضي الأنظمة العربية بقية عمرها في تعليم الصمت»[3]. وهي الأنظمة التي تعلمك الصمت، وتترك صوت المآذن المرتفع، أمّا أيّ صوت آخر مرفوض.

- **السجن فضاء للعلاقات الاجتماعية:**

مثّل السجن فضاء للاجتماع وللتخطيط وللتعرف على أشخاص يبنون شخصية السجين.

---

[1] الرواية: تاء الخجل، ص 93.

[2] المصدر نفسه، ص90.

[3] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص32.

«فالسجن مدرسة للثورة وللرجولة، ففرنسا أخطأت عندما جمعت سجناء سياسيين وسجناء الحق العام في زنزانات؛ لأنّ المجتمع جعل عدوى الثورة تنتقل إلى المساجين فوجدوا فرصة للوعي العام السياسي، ولقاء خالد بسي الطاهر يعتبر شيئا أسطوريا غير مجرى حياته»[1]. كان "سي الطاهر" شخصية أسطورية بالنسبة للبطل "خالد بن طوبال" وغيره من السجناء، إذ أعطاهم قوة وصبرا لتحمل كل الظغوطات

- **الفضاء و الصراع النفسي:**

كان تصوير الروائية لفضاء "**المدينة** "، بعد تقديم صورة مصغرة للحيّ الشعبي والتي بها أعطت لنا صورة عامة حوله، لكن تصوير المدينة ترك انطباعا وصراعا داخليا في نفسيته، لأنه حدد صورتها انطلاقا من اللغة التي تثير أحاسيسه المختلفة، فهي مشوهة ومخيفة في حين لا.... هي مدينة موحشة ... وهي أرض العذاب الكبير ... وتتحداك وتقهرك، وآمنة جميلة في حين آخر ... مدينة الغواية عندما تغويك نساؤها وجمال طبيعتها .....

إنّ « سنوات الموت تلك علمتني أنّ الحياة هباء»[2]، و « أسدل الستار باكرا وأتحاشى رؤية الفراغ الذي يملأ الشوارع كلّ مساء »[3]، أما « في المساء فوقفت طويلا أمام النافذة وكانت الأضواء، تموت على الأرصفة والصمت سيد الشارع »[4].

وتتّحدد هنا هموم الذات مع هموم الشارع وتشتبك معه في الخوف والألم والصمت.

---

[1] ينظر: ابن سائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني– قراءة في رواية ذاكرة الجسد، سلسلة أبحاث اللغة العربية وآدابها، 2013م، ص 179.

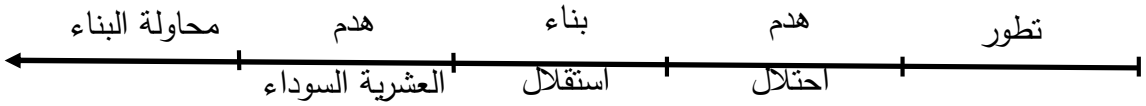
[2] ينظر: الرواية: تاء الخجل، ص 35.

[3] المصدر نفسه، ص 335.

[4] المصدر نفسه، ص 68.

« تعبيرات مجازية عن الشخصية فإذا وصفنا البيت حسبه فقد وصفنا الإنسان»[1].
والوصف في التعريف الأبسط له حسب "الفيصل" «....صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة، و هي مرتبطة بمنظور الراوي.... في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات، ومرتبطة بقدرة الروائي التعبيرية، و بالأهداف التي يريد تحقيقها» [2].

فالوصف فعل مكاني يعمد فيه السارد على نقل مشاهد مكانية حقيقية أو خيالية داخلية ذات تصور داخلي أو خارجي، من خلال نظرة داخلية ذاتية، وهو عنصر أساسي في بناء المكان « وما الروائي إلا رسام ديكور ، ورسام أشخاص»[3]، على حد قول "بوتور"، وعن أهميته في استنطاق بناء المكان الفني في الرواية، وانصب اهتمامنا في الروايات الثلاث على دراسة أهم الأماكن الرئيسية والبارزة في المبنى الحكائي، باعتبارها البنية الأساسية لفهم الإطار العام الأحداث الرواية .



مخطط يوضح سير العمران في المدينة

شرح المخطط: ملامح تطور العمران في المدينة، كانت ظاهرة؛ لأن البلاد شهدت تعاقب عديد من الحضارات، وكل حضارة تركت بصمتها على العمران في المدينة، فجاء الاستعمار وغيّر ملامح المدينة، ثم حاول أبناؤها بناءها بعد الاستقلال ليأتوا بعد ذلك ويحطموها ، ثم جاءت مرحلة تنفّس الصعداء وبناء المدينة من جديد.

---

[1] أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة ، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، سوريا ، يتصرف، ص 152.

[2] المرجع نفسه ، ص 154.

[3] المرجع نفسه : ص ن.

ثانيا: الزمن:

يعد الزّمن من أهم القضايا التي شغلت الأدباء والمبدعين؛ حيث لا يخلو أي عمل سردي من ثنائية الزمن والمكان، ونسعى من خلال هذه الدراسة لمعرفة مفهوم الزمن باعتباره أهم أعمدة النص الروائي، وقد التصق الزمن بالفنون السردية.

«ولا يقصد بالزمن الساعات والدقائق، والفصول، وتعاقب الليل والنهار أو الأيام والسنوات»[1]. بل نقصد به الزمن كتقنية من تقنيات وجماليات الرواية.

ووفق هذا المبدأ نصوغ الإشكال الآتي: ما مفهوم الزمن؟ وما هو دوره في روايات: " ذاكرة الجسد"، "حنين بالنعناع"، " تاء الخجل"، كوكب العذاب"؟

1-مفهوم الزمن[2](temps) :

يعرّف الزمن في "لسان العرب" "لابن منظور" على أنه: «اسم لقليل من الوقت أو كثيرة ... 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 أشبه، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، و أزمن بالمكان: أقام به زمانا»[3].

أما اصطلاحا فتعددت تعاريفه، فهذا القديس "أوغستين" يقول في كتابه "الاعترافات" «الماضي قد انتهى والحاضر يمرّ والمستقبل لا يوجد بعد»[4]. فالزمن مرتبط بأوقات محددة هي التي تحكمه.

---

(1) ينظر: الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص83.

(2) يعود للمدرسة الشكلانية الروسية.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مج 4، ط 1، 1992، ص 102.

(4) أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1998 ، ص8.

كما حوّل "أوغستين" الزمن إلى ذاكرة، وهذا من خلال استحضار طفولته يقول: « إن طفولتي التي انتهت توجد في الزمن الماضي الذي انتهى لكن صورتها ... أتأملها في الزمن الحاضر لأنها مازالت في الذاكرة »[1]. ونجد الزمن في معناه اللغوي 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، إنّه نسبي حيث يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه »[2]، والزمن مرتبط بالأحداث تتأثر به ويؤثر عليها في المتن الروائي.

و «الأحداث تسير في زمن، والشخصيات تتحرك في زمن، والفعل يقع في زمن والحرف يقرأ ويكتب في زمن، ولا نص دون زمن»[3]. وبالتأكيد فلا عمل ولا حدث دون زمن.

الزمان: « هو من العناصر المهمة في تشكيل النص الروائي، ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية، حيث يفرق بين زمن الحكاية التي تعرض مجموع أحداث الحكاية بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي الخارجي الذي يخضع للترتيب الزمني، ولأسباب المسببات ... في مقابل زمن القصة أو الخطاب الذي يتألف من الأحداث نفسها، لكن بطريقة فنية تتجسد في تقنيات أو جماليات الارتداد والاستباق ، والتسريع والاستبطاء»[4]. واعتمد الزمن على تقنيات سردية أضافت جماليّة على الزمن مثل: الاستباق، الوقفة، الاستشراف.

---

(1) أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، ن ص.

(2) صبحي الطحان: بنية النص النثري، مجلة عالم الفكر، ع 23، الكويت، 1994، ص 445 .

(3) بعيطيش يحي: خصائص العمل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، دورية علمية محكمة تصدرها كلية الآداب جامعة بسكرة، ص156.

(4) ينظر: شريم جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 11.

ولقد اجتهد الفلاسفة والأدباء من أجل القبض على الشبح الهارب "الزمن"، بغية تحديد ماهيته خاصة وأنه من الأساسيات التي تُكوِّن العمل الروائي، وتحكمه، كما تشترك فيه جميع الأجناس الأدبية، وفي ذلك يرى الدكتور "إبراهيم عباس " أن الزمن له أصول شكلانية [1]، وذلك في إدراج الشكلانيين الروس الزمن في نظرية الأدب [2]، ومن هنا نلاحظ أن الزّمن عنصر أساسي في الرواية؛ إذ لا يمكننا أن نتصوّر حدثًا سواء أكان خياليّا أو واقعيّا خارج بنية الزمن .

2- الزمن السردي:

يمكن اعتبار الزّمن العنصر الأساسي المميّز للنصوص الحكائية بشكل عام، لا باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظي يُخضع الأحداث والوقائع المروية لتوال زمني، وإنّما «لكونها بالإضافة لهذا وذاك تداخلا وتفاعلا بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة منها ما هو خارجي "externe" ومنها ما هو داخلي "interne " نصي محض»[3]. ويذهب بعض المنظّرين إلى تعريف الرواية بأنّها « فنّ يقوم على الزمن كالموسيقى، مقابل فنون المكان كالرسم والنحت وحتى تبرز المعطيات المميزة لهذه الخاصية في الخطاب الروائي» [4].

وقد تساءل بعضهم إن كان الزمن موجودا أصلا. وفي ذلك قيل: هل الماضي موجود؟ كلا ، هل المستقبل موجود؟ كلا ، إذن فالزمن غير موجود [5].

---

[1] محمد العابدي: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أكتوبر، ط1، 1992، ص 192.

[2] ينظر: إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، دراسة في بنية الشكل، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، والنشر والإشهار، الجزائر، (دط)، 2002، ص 99 .

[3] عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، ص141.

[4] المرجع نفسه، ص141.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص141.

وقد شغل وجود الزمن من عدمه الفلاسفة ومن بينهم "هيجل" (Higgel) و"برغسون" (Bergson)، «حتى أن "هيدجر" يبني تفسيره للوجود على أساس الزمن فالوجود هو الحضور وما الحضور إلا الزمان، وتصبح الحياة مأساة بطلها الزمن»[1].

وفيما يخص تعلّق الزمن باللّسانيات، فنجد أن اللّغويات لا تخلو من التّعرّض إلى إشكالية الزمان، « حتى أن أهم ما أضافه دي سوسير إلى حقل اللسانيات الحديثة ذلك المنهج العلمي الصادر الذي اعتمد فيه اعتمادا كليا على الزّمن، فما وجود المنهج السانكروني الذي كان للرجل أثره العلمي الواضح في إيجاده والقائم أساسا على دراسة اللسان في حقبة معينة دون أن ترجع إلى أحواله الماضية»[2]. حيث فصل بين الدراسات الزمنية الخارجية والداخلية « وما إصرار هذا الرجل على أن حقيقة اللغة كامنة في ذاتها أكثر ما هي كامنة في تاريخها إلا تصريح مباشر بأنها كامنة في زمنها، حتى وإن كان الزمن التاريخي لا يقل أهمية علمية على زمن اللغة الآتي، باعتبار كل حاضر آني حركة زمنية تاريخية لتطور كلمة زمنية تافهة مثل (طبخ ، يطبخ ، طبخا)، فإن الترتيب الزمني في الكلمات الثلاث المشتركة يفهم عكسيا؛ لأن الطبخ لا يتمّ قبل أن يطبخ فهو حدث، ولا يمكن أن نتصور شيئا قبل أن يحدث لكن أي حدوث يقع في حاضرنا قبل ماضينا ... ولذا فإن "دي سوسور" كان على درجة كبيرة من العبقرية حين فرق بين اللسانيات السكونية أو الآنية واللسانيات الزمنية أو التطورية»[3].

ومن الأسباب التي أدت بدي سوسير إلى القول بهذه النظرية هو رد الفعل على النظرية التي غذّتها وتأسست عليها الفلسفة « الزمانية على مبدأ القول: بأن حقيقة

---

[1] مراد عبدالرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة «رواية تيار الوعي» نموذج الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998، ص6.

[2] عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي دراسات أنجزت في مخبر سوسيولوجية الأدب (وحدة البحث في الأنثروبولوجية الثقافية)، ديوان المطبوعات الجامعية، جامعة وهران ، 05 ، 1993، ع05، 1993، ص01-02.

[3] المرجع نفسه، ص 02 .

الظواهر كامنة في غيرها لا في ذاتها؛ لأنها مستمدة من العلل، والأسباب السابقة في وجودها على وجود السبب والمعلول، فاعترضت الآنية بالقول: إنّ حقيقة الظواهر كامنة في ذاتها لا في غيرها، باعتبار أنها مستمدة من تضافر الأجزاء، داخل نظام الكل الواحد وهكذا قامت الزمانية على تقدير الظواهر في ماهيتها وفي جدلها في حين قامت الآنية على تقديرها في وجودها: فجوهر الشيء هو وجوده، ووجودْ كامن في بنيته ونظامه»[1]. كما يرى "إبراهيم عباس" « بأنّ الزّمن هو نمط من الإنجاز، ذو دلالة وصفية متطورة ... يراه "لوكاتش" عملية انحطاط مستمرّ، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق»[2].

ويعرفه "هانز ميرهوف" بأنه « الصّورة المميزة لخبراتنا إنّه أعم وأشمل من المسافة (المكان) لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن تضفي عليها نظاما مكانيا، والزمان كذلك معطى بصورة أكثر حضورا من المكان»[3].

عُنيت الرواية عناية كبيرة بالزمن؛ لأنه يعدّ من أهم ركائزها وعناصرها « وتعد الرواية كفرع أدبي ، ونوعا من أنواع الحكي الأكثر ارتباطا بالحياة والواقع البشري عامة وبالتالي بالزمن محورها الذي يشدّ كامل عناصرها، ويأمل النقاد عن طريقها معرفة كيفية تعامل الرواية مع الخبرة الإنسانية، وكيفية تفاعلها مع الزمن ودوره في التصميم لشخصياتها وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها»[4]، لما للزمن من أهميّة في العمل الروائي، فالزمن السردي « أولا زمن جمالي متساوق، وهو ثانيا زمن عاطفي وجداني يقوم على تناوب أوقات السّرد الإتّساعية والانحساريّة»[5]. ونجد أن هناك اختلافا في توظيف الزمن اختلف توظيفه حسب بناء الرواية، كما نجد أنّ اللغة ليست هي الأداة الوحيدة التي

---

(1) عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي دراسات أنجزت في مخبر سوسيولوجية الأدب ، ص 03.

(2) تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، من 100.

(3) الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيولوجية في الرواية الحريرية المعاصرة، ص84.

(4) المرجع نفسه: من 85.

(5) سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت، 1ط، 1985، ص 27 .

ترتكز عليها الرواية، والزمن أيضا من أهم أدوات الرواية «ولما شكل الزمن هاجس الإنسان المعاصر، فإن الرّواية استجابت لهذه الهواجس معبرة عن القلق الدائم، وما يعيشه الإنسان في خضم متغيرات الزمن وضغوطاته، ومن ثم فالرواية هي التعبير عن رؤية الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان، فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عنصر إلى عنصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها»[1]، لأنّ الزمن خاضع لإيقاع الحياة التي يعيشها الإنسان.

لقد اهتمت الرواية بمعاناة الإنسان وقضاياه عبر الزمن [2].

ويذهب الدكتور "عبد العالي بوطيب" مذهب "تودروف" (Todorov) ويقسم الزمن كما يلي :

أ- زمن الحكاية أو المغامرة:(Le temps de l'histoire) :

« وهو أوّل مستوى زمني يشدَّ إليه اهتمام القارئ، باعتبارها الخيط الرابط بين الأحداث المحكية سيرورتها الدياكرونية من ماض لحاضر فمستقبل، إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية، مع الإشارة إلى أنّ مسألة إدراكه من قبل القارئ تختلف بين الصعوبة والسهولة ، تبعا لاختلاف أنواع المحكي من حكايات غير مؤرخة (Les récits non dates) لمحكيات مؤرخة (Les récits dates) سواء بشكل صريح أو ضمني»[3].

---

(1) الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 85.

(2) ينظر: الشريف جبيلة، الرواية والعنف، ص 85 .

(3) عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي مقارنة نظرية، ص 143.

أما الباحث "عثمان الميلودي " فيقسمها أيضا وفق منهج أو مذهب أو رؤية "تودروف" إلى : [1]

- ✓ **زمن القصة: (Temps de l'histoire):** وهو زمن التخيل أو زمن المحكي .
- ✓ **زمن الكتابة: (Temps de l'écriture):** ويقصد به زمن الحكي المرتبط بضرورة التلفظ الموجود والحاضر داخل النص .
- ✓ **زمن القراءة: (Temps de la lecture):** وهنا يتمثل الزمن المستغرق لقراءة النص، وإن كان قياسه غير دقيق، لكن يمكن للقارئ أن يحدده نسبيا.

وتتصارع هذه الأزمنة وتتقاطع في بنية النص السردي لتصبغه بمساحيق سيميائية «وتحوله إلى علامة (Signe) ...مظاهر الزمن لا تقتصر نسبتها على نظام نحوي أو دلالي أو ذرائعي، بل تدخل بوصفها علامات في عملية دلالاته أو خلق معنى»[2].

ونعود إلى الدكتور "عبد العالي بوطيب": إلى

ب- زمن الكتابة: (Temps de l'écriture) : «يتعلق الأمر هنا بالمدة الزمنية هي الأحداث ، وهو طبعا زمن الكاتب... الذي يكون متضمنا إشارات دالة يتطلبها فعل سرد التاريخ بداية ونهاية كتابته»[3]. إذن فزمن الكتابة هو زمن خاص بالكاتب دون غيره لأنه سيد هذا الزمن فلا حسيب ولا رقيب عليه.

- زمن الحكاية "Le temps de l'histoire " .
- زمن الكتابة "Temps de l'écriture ".
- زمن القراءة " Temps de la lecture " [4].

---

(1) بتصرف: عثمان الميلودي: شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1ط، 1990، من 46.

(2) خوسيه ماريا برثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أنو أحمد، مكتبة الفجالة،(د.ط)، (د.ت) ، ص290.

(3) عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، من 143.

(4) المرجع نفسه، من 142.

وزمن القراءة: ولا نعني به زمن القارئ، وقد تطول المدة الزمنية أو تقصر، ويخضع ذلك لحجم النص المقروء، وأيضا لنوعية القراء (عالمة أو عادية) [1].

ومن هذه الخطاطة السيمائية للزمن سنتتبع دراسة أزمنة الروايات: " ذاكرة الجسد" " حنين بالنعناع"، " تاء الخجل"، كوكب العذاب".

ثالثا: الزمن في الروايات المدروسة

1-الزمن في رواية " ذاكرة الجسد":

في رواية "ذاكرة الجسد" تتكلم عن زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر في تلك الفترة لكنها قصدت زمن انطلاق الثورة التحريرية ومقاتلة البطل " خالد" مع والدها جنبا إلى جنب، والعلاقة الأبوية والأخوية التي ربطت " خالد بن طوبال" مع والدها.

ووظّف الزمن كتقنية جمالية في الرواية، زمن الرواية يتحدث عن بداية مظاهرات 08 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة خيرة أبنائها عربون وفاء للوطن، وتنتهي القصة في 01 نوفمبر 1988، أما زمن الخطاب فيبدأ من الحاضر ليعود إلى بداية 1945 إلى غاية أكتوبر 1988 الذي هو يوم استقرار البطل " خالد" في وطنه بعد سنين غربة عاشها يقول: « آخر مرة استوقفتني جريدة جزائرية كان ذلك منذ شهور، وإذا بصورتك تفاجئني»[2]، ثم يعود بالزمن لقائه بحبيبته ويستأنف الحوار من جديد معها، وصفاء علاقته بها، يقول:« تذكرت حديثا قديما لنا»[3]، ليعود لتذكر الماضي وقت التحاقه بالثورة التحريرية، من خلال تذكر صديقه " سي الطاهر" يقول:« من أين عاد اسم

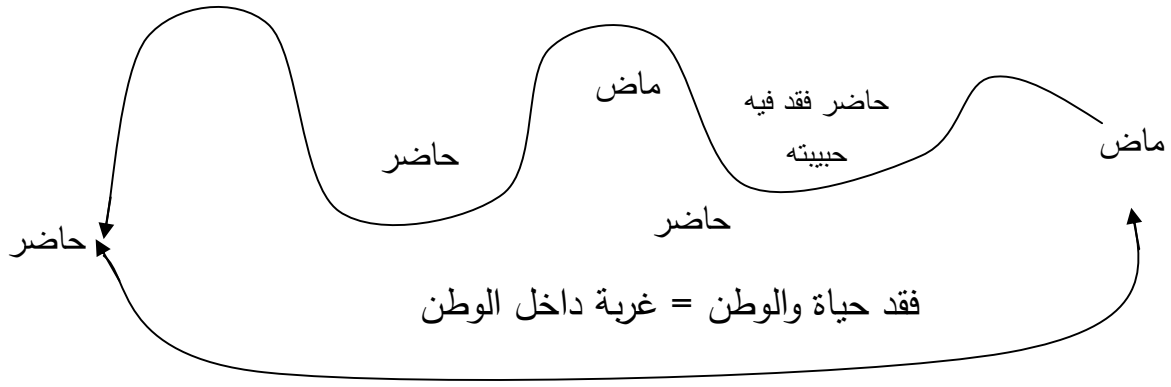
---

[1] ينظر: عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي دراسات أنجزت في مخبر سوسيولوجية الأدب، ص 144.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 15.

[3]- المصدر نفسه، ص 18.

سي الطاهر الليلة»[1]. فالزّمن في رواية " ذاكرة الجسد" اعتمد على الخرق،: وذلك لاعتماد الروائية على الخواطر الكثيرة، وأيضا فالحوار الذي يدور بين الأنا الساردة والأنا الكاتبة، يجعل القارئ يتيه لربط خيوط القصة، وربما يعود ذلك الحضور الإيقاعي في الرواية وخضوع البناء الزمني لمقتضيات الشعر، والمتتبع للبنية الزمنيّة في رواية " ذاكرة الجسد" يلاحظ انعدام التسلسل الزمني.



فقد ذراعه والوطن = غربة خارج الوطن.

خطية الزمن في رواية " ذاكرة الجسد"

شرح المخطط:

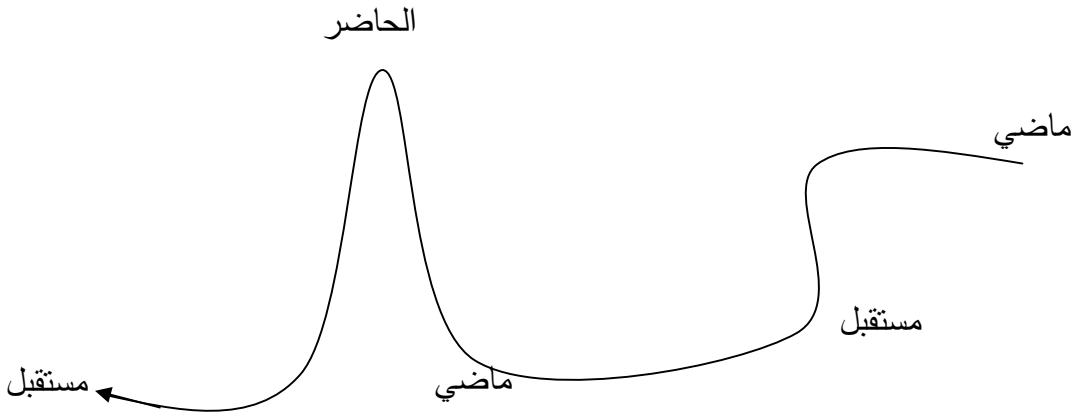
أبحرت بنا الرواية بين الماضي والحاضر والمستقبل الهارب والحاضر المتعب ماضي فقد فيه البطل " خالد" ذراعه ووطنه حين اختار الغربة، وحاضر فقد فيه حبيبته على الرّغم من عودته إليه؛ لأنه وجد نفسه غريبا خاصة بعد قتل أخيه.

2-الزمن في رواية "حنين بالنعناع ":

اعتمدت رواية "حنين بالنعناع" على الاستباق بشقيه الداخلي والخارجي، تقول: « كنت وأنا مازلت طفلة تتزلين من أعلى كتفي خفية عن عيون الآخرين وفي مأمن من

[1]-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 18.

ألسنتهم، ثم تقربين وجهك وعينيك من أعلى ظهري تفتشين في ظهر الطفلة عن علامة جدك الأول» [1]، تقوم "الضاوية" هنا باسترجاع بعض أحداث طفولتها حين كانت تعيش مع جدتها التي كانت تخاف عليها من كشف سرّ العلامة التي توجد في أعلى ظهرها، أما الاسترجاع الخارجي فنجده في قولها:« جدك سيدي الشريف صاحب الأسرار هو الذي طالما أشيع عنه أنه يسافر لزيارة مكة في الصباح عند الفجر ويعود إلى مدينته ندرومة في المساء من اليوم نفسه»[2]، الملاحظ لشخصية سيدي الشريف يجدها وظّفت لسد الثّغرات؛ لأنها لا تمتُّ بأي صلة للأحداث، أما شخصية "أبو جورج" المكوجي تقول في المقطع:« أبو جورج المكوجي الذي يقابل محلّه باب بيت ابتسام في الطابق الأرضي من العمارة المقابلة منذ ثلاثين سنة، وأبو جورج حاضر في الزمن والمكان في شارع الحلاج المتفرّع عن شارع بغداد يكوي الثياب، بل ويغسلها أيضا»[3]، وظّف "جورج" هنا لإضفاء الطابع التاريخي والبيئة العربية الشامية القديمة.



خطية الزمن في رواية " حنين بالنعناع"

[1]– الرواية: حنين بالنعناع، ص 11.

[2]– المصدر نفسه، ص10.

[3]– المصدر نفسه، ص 45.

شرح المخطط: تكلّمت ربيعة جلطي في روايتها "حنين بالنعناع" عن ماضٍ أسطوري جعل جدتها جلادا تعاقب كلّ من تجده أخذ جينات من جدّها، ثم انتقلت إلى المستقبل وكيف ترى الحياة وتتمناها، وعادت بنا إلى ماضٍ مثقل بخرافات ومعتقدات يعيشها أبناء قريتها " ندرومة"، ثم انتقلت إلى حاضر يعاني من الجماعات المسلحة في باريس، ومعاناة طبقة النخبة في الغربة، ثم تكلمت عن مستقبل تراه مشرقا.

3-زمن القصة في رواية " تاء الخجل":

تمتد من الصفحة 11 إلى الصفحة 24 متعمدة العودة بالزمن إلى الماضي الذي فتحت فيه آلامها وافتراقها عن حبيبها، تقول:« كان قد أقبل الصيف حين افترقنا في الصيف دائما يلتقي الناس ويفترقون...»[1]، لتدخل في دوامة الماضي وتذكر الأيام التي جعلتها أنثى مقموعة في وسط ذكوري أبوي، حين تتكلم عن غداء يوم الجمعة وكيف تقوم جدتها بجعلهن يحضّرن ما لذ وطاب للذكور، بينما الإناث عليهن الانتظار حتى انتهاء الرجال من الأكل، والاكتفاء ببقايا الطاولة، تقول عن ذلك:« أما ما يجعلني فعلا أفقد أعصابي هو فترة الغداء يوم الجمعة»[2]، كلّ هذه العادات الاجتماعية ولّدت لدى "فضيلة" ندوبا في الذاكرة لم تستطع مَحْوَهَا، وكانت كلّما قست عليها الأيّام تذكرت مرارة طفولتها، إلى أن انتقلت للدراسة في الجامعة والتقت برئيس التحرير من الصفحة 51 إلى الصفحة 61، تقول:« أعبر شارع عباس رمضان والماضي يتأثر من حولي من نداء صلاة الظهر»[3]،« وبهدوء أجبته لن أكتب عنهن ... سأكتب عن الدعاء...» [4]، رغبة منها في التمرد على رئيس التحرير واختيار ما تريده هي لا هو.

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 14.

[2]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 51.

[3]- المصدر نفسه، ص 60.

[4]- المصدر نفسه، ص 60.

فقد رفضت الكتابة عن النساء المغتصبات من الصفحة 43 إلى الصفحة 49، بطلب رئيس التحرير منها الكتابة عن النساء المحررات، تقول:« الوقت المتأخر، أعرف ذلك لكنني عرفت من مصادر خاصة أن مجموعة من الفتيات تحرّرن منذ ساعات من أيدي الإرهاب ...» [1]، ثم تنتقل إلى التكلم عن " يمينة" إحدى المغتصبات، تقول: «سأتركك ترتاحين وسأعود إليك وقت الغداء ...» [2]، وتمتد من الصفحة 83 إلى الصفحة 80، ثم من الصفحة 81 إلى الصفحة 69، في مُزَاوجَة بين المونولوج والاستباق والاسترجاع تقول:« فتحت جريدة ذلك الصباح ورحت أقرأ أخبار الموت ...» [3]، تتكلم هنا بعد انتحار " يمينة" عن كثرة الجنائز في الوطن في تلك الفترة.

وشكّل الزمن في رواية " تاء الخجل" زمنين، زمن داخلي وزمن خارجي، والزمن الداخلي اعتمد الماضي والحاضر، غير أن الزمن الماضي هو المسيطر على الرواية، تقول:« منذ العائلة.. منذ المدرسة .. منذ التقاليد .. منذ الإرهاب .. كل شيء عني كان تاء للخجل»[4]، لتعود للحاضر وتقول:« انْكَبُّ على أوراقي لأعيش فصول حياة تختلف أكتب فأتوغل داخل أزقة الذاكرة المتعمدة استقر عندك، لقد عرفت أني تجاوزت سن نسيانك»[5]، ومن خلال ذاكرة مشوهة اعتمدت " فضيلة الفاروق" على الاستذكار ماضي، حاضر، ثم حاضر فماضي.

---

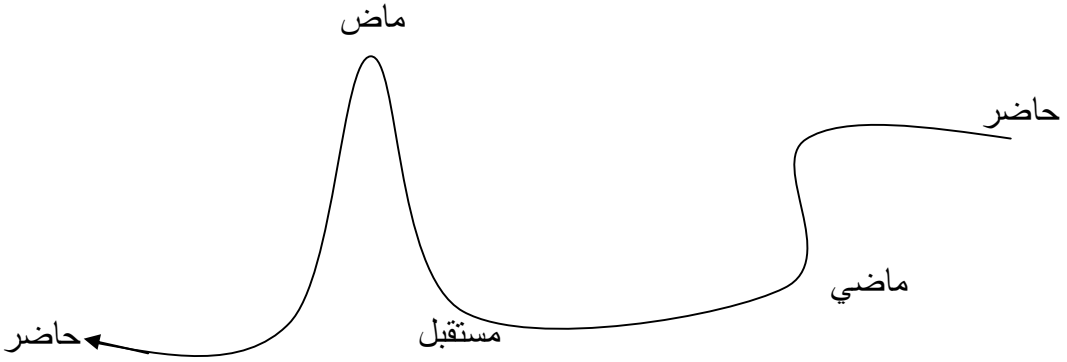
[1]– تاء الخجل، ص 43.

[2]– المصدر نفسه، ص 49.

[3]– المصدر نفسه، ص 95.

[4]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 11–12.

[5]– المصدر نفسه، ص 33.



خطية الزمن في رواية " تاء الخجل"

شرح المخطط: الزمن اعتمد على الاستباق والاسترجاع والوقوف لاستشراف المستقبل، فمن خلال الذاكرة تكلمت عن طفولتها، ثم عادت بذاكرتها إلى أيام الثورة صور الموتى المترامية في كل مكان، وخلفها مستعمر غاشم، وتعود لحاضر أعاد فيه الإرهاب الجزائر لأيام دموية، وكانت الثورة هي ثورة أخرى لكن أكثر وحشية؛ لأن القاتل هو أخ المقتول بالدم.

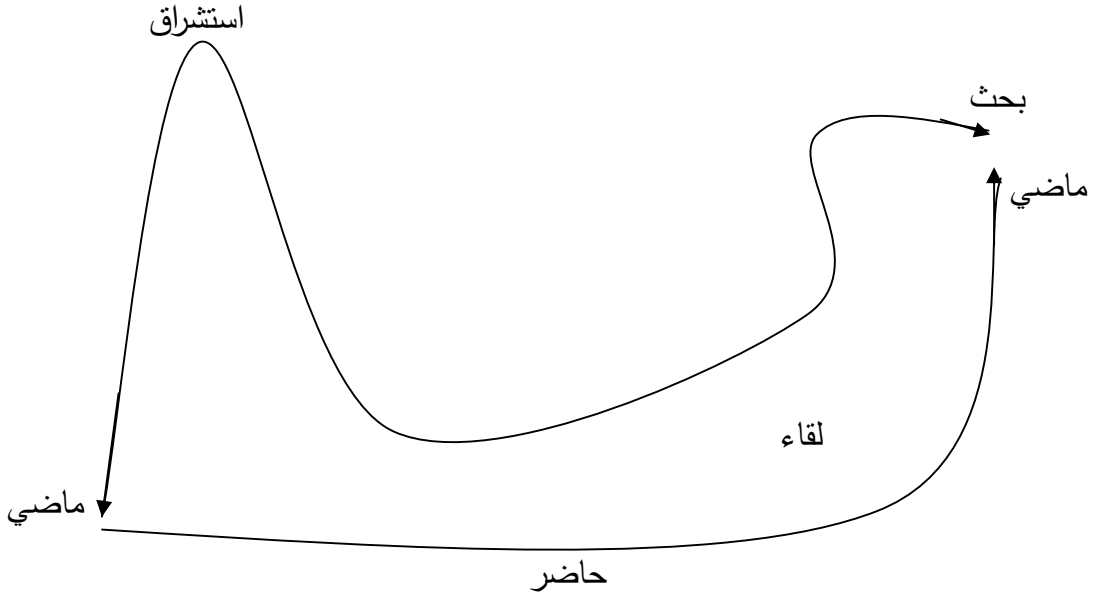
4-الزمن في رواية "كوكب العذاب":

الدارس لرواية " كوكب العذاب" يجد أنّ الاسترجاع هو العمود الذي يقوم عليه الانحراف الزمني وذلك بالعودة إلى الماضي، تقول «أنا رملية يا أشير أولا تذكرني، نخلة رمل الباحثة عن مطر جديد عاث وعنيف» [1]، هنا عندما كتبت "روميلة" رسالة "لبورحلة" وتركته حبيس هواجسه وبدوره يتذكرها يقول: «لقد التقينا في الشارع المقابل منذ يومين... كانت حزينة وكأنها تفتش عن شيء ضاع منها»[2]، البطل يقوم باسترجاع الأحداث خاصة الداخلية ليعرّج بنا إلى عوالم وأحداث شكلت إضافة مهمة في حياته، وغيّرت مساره .

[1]- شهرزاد زاغز، كوكب العذاب، ص 8.

[2]- الرواية: كوكب العذاب، ص18.

أما الاستباق فكان في الكثير من الأحيان استشرافًا صادقًا؛ لأن كلّ ما توقّعه البطل حدث لمحبوبته، يقول: «أتذكر نبوءتها في هذا الحوار الذي جرى بيني وبينها قالت في شطط من الأيّام تمرّ، ولا تسأل.. أجبتها: كنت أتشظّى كي أتوزع على عدد أيامك الباقية قالت إلى متى هذا الجفاء ياطفلي الشرس؟ فأجبتها: حتى أصبح أنا السيل الذي يجرف تراكماتك السابقة واللاحقة»[1]، نلحظ أن "روميلة" تنبأت بالأحداث التي حدثت بينها وبين "بورحلة"، وهو بحث عن ماضٍ مؤلم ثم العودة إلى الحاضر واستشراف لمستقبل حالم، فعودة إلى ماضٍ محفور في ندوب الذاكرة، ورجوع لحاضر يتوق للقاء والفرح، ثم رجوع لماضٍ مسيطر على أحداث الزمن.



مخطط يوضح الزمن في رواية " كوكب العذاب"

للنسبة الزمنية دور مهمّ في بناء المتخيل الروائي، خاصة في مساعدة تتبع المسار الزمني للأحداث، وعلى الرغم من عدم الخضوع للتسلسل الزمني الطبيعي؛ لأنها تتزاحم في ذاكرة الراوي، وخاضعة للحالة النفسية للكاتب، لذلك نجد طغيان الزمن النفسي للراوي؛ حيث شكل الزمن النفسي للشخصيات القلب النابض لأحداث الروايات الثلاث، ومتى ما

[1]– المصدر نفسه، ص36.

كانت الشخصية حزينة وتفكر بسوداوية نشعر بتوقف الزمن، ومتى عادت إلى فرحها تتسارع الأحداث ونلحظ عيش الذات زمنا خاصا. أما الانتظار الزمني فكل كاتبة ملأته بشيء مختلف، فـ" أحلام" اعتمدت على الخواطر والغنائية، أما " ربيعة جلطي" فقامت باستحضار الشخصيات خارج روايتها، و" فضيلة" اعتمدت على أخبار الصحف والمقالات وَوُفِّقَتْ في الهروب من التشتت الفكري والهزيمة الزمنية، والرابط الوحيد بين الروايات الثلاث هو الزمن؛لأنه اعتمد كشخصية مشاركة في الأحداث.

والمكان دائمًا ما يحاول الإنسان تطويعه بما يتناسب مع عقيدته الدّينية، وقناعاته الفكرية، وتربيته الاجتماعية. كما يعبّر المكان الروائي سواءٌ أكان واقعيًا أو أسطوريًا عن جغرافيا نفسها، طبوعية[*1] للإنسان الساكن فيها.

وقد حاولت الكاتبات خلق فضاء مكاني حرّ مرتبط بالذاكرة الجمعية، ومتشرب لثقافة شعبية تراثية من خلال الغوص في الصوفية والخرافة، والأسطورة، والعجائبية.

وطوعت الروائيات المكان وفق عواطفهن، وارتباطهن، ففي رواية كوكب العذاب تعمدت الكاتبة الأسوار العالية حتى لا يتلصص أي غريب على مملكتها، ولا يسترق النظر؛ لأن المكان مرتبط دوما بالتاريخ، والقيم، والفكر الجمعي، كما أنّ الذاكرة تؤثّر على المكان. تقول "أحلام مستغانمي" عن الوطن كمكان همشها وحاول قتل طموحها: "كنا نحلم بوطن نكتب ونموت من أجله، فأصبحنا نكتب لوطن نموت على يده، كنا في بداياتنا نحلم بأن نغترب ونصبح كتابا مشهورين في الخارج، اليوم وقد أصبحنا كذلك، أصبح حلمنا أن نعود إلى وطننا ونعيش فيه نكرات قدر الإمكان"[(2)] ؛لأن الوطن هنا هو الذاكرة هو التاريخ هو أحلام، جسّد الوطن الهوية والذات بالنسبة للكاتبة.

---

* – طبع الإنسان .

(2)–أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص22.

خاتمة

حاولنا في هذا البحث الموسوم . "الكتابة النسوية الجزائرية بين وهم الإبداع وهاجس الحرية دراسة لنماذج روائية مختارة.

تقديم دراسة نقدية على امتداد أربعة فصول: من خلال تتبع مراحل الكتابة النسوية الجزائرية والسير على خطى جمالياتها من خلال دراسة "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق و"حنين بالنعناع" لربيعة جلطي و " كوكب العذاب" لشهرزاد زاغز، و"ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي ومن خلال تتبع مسار كتابتهن لاحظنا ما يلي:

- اعتمدت أحلام مستغانمي على اللغة لقدرتها على المناورة، لإنعاش الرواية بضخ نفس جديد متمثل في الشعري السردي.
- شكّل المكان عند زاغز شهرزاد النواة الرئيسية للعمل الروائي "كوكب العذاب".
- سيطرة القلم الصحفي في رواية "تاء الخجل عند فصيلة الفاروق.
- في الروايات الخمس لاحظنا ذوبان النص الروائي في الأجناس الأدبية الأخرى لأن الأعمال الأدبية جميعها تحاكي بعضها.
- عدم التمييز بين لغة النثر، ولغة الشعر.
- توظيف سلطة الرمز وتكثيف المتخيل، وبسط غواية اللغة.
- تغليب الانزياح والمفارقة في الأعمال المدروسة، والتلاعب بتركيب اللغة.
- الجنوح إلى التجريب وخلق نصوص حداثية جزائرية تنافس الأعمال العربية والغربية.
- نفض الغبار عن الرواية العربية والجزائرية من خلال تحطيم القيود والتحرر من النص الروائي الكلاسيكي.
- الغرق في الإيغال والإبهام جعل النصوص غنية وثرية بتعدد قراءاتها.
- تكسير تقليدية السرد، وفرض متلقي متعلم، جديد يعتمد على مؤهلات خاصة تفرض تفاعلية بينه وبين النص.

- الهروب إلى الخرافة والأسطورة، لخلق عالم عجائبي.
- استعمال الأسطورة كقناع للتخفي خلفها خوفا من العقاب الاجتماعي؛ لأن الروائي العربي عامة والجزائري خاصة خاض في السكوت والمسكوت عنه.
- دمج الأسطوري بالواقعي والتخيلي بالتاريخي.
- الاغتراف من ينابيع الصوفية لإثبات قدسية وأصالة الرواية الجزائرية.
- المكان وأشياؤه سيطرا على الذاكرة الكاتبة فأصبح المكان متواصلا إنسانيا مع الشخصيات، لذلك لم يعد المكان ومفرداته مجرد عنصر في العالم الروائي؛ وإنما أصبح يحمل لمحة إنسانية، فالأغاني عند ربيعة جلطي والموسيقى شكّل رحما مكانيا في الرواية.
- الأدب النسوي أدب مكافح، أدب نضالي.
- المكان وظّف توظيفا جماليا.
- تعددت مفاهيم المكان، بحسب انتمائه اللغوي، والمعرفي، والديني، والفلسفي والروائي.
- تنوعت التفسيرات النقدية للمكان الفني، باعتبار الخيال واللغة.
- ظهر المكان في تحليل روايات "حنين بالنعناع" ، " ذاكرة الجسد"، " تاء الخجل" بمواصفات جمالية متنوعة، يجمع ما بين الوصف والصورة والدلالة، وقد أولى السارد اهتماما واسعا لتحديد هندسة المكان.
- خلق السّارد عناصر فنّية ودلالية للمكان، وربطه بالثنائيات الضدّية.
- شكل السّارد صورة استثنائية للمكان، من خلاله تترجم الأحداث والاضطرابات النفسية للشخصية الروائية. وإتّحاد المكان مع الحالة النفسية للشخصية وتأثير المكان على نفسية الشخصية.
- أسهم المكان في الروايات في تشكيل الوعي الإيديولوجي والاجتماعي للشخصيات.

- اعتمد السّارد في الروايات على اللغة الفصحى واللغة العامية، على الرغم من أن معظم الأحداث والشخصيات جرت وتفاعلت في الحي الشعبي.
- يمثّل الحي الشعبي في الروايات المكان الافتتاحي والاستقطابي والمحوري للروايات والذي كان بمثابة النموذج المصغّر للحياة في الجزائر.
- تمثل روايات "حنين بالنعناع" ، " ذاكرة الجسد"، " تاء الخجل" بمكوناتها السردية تميزا في تطور أشكال الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فهي كذلك تحول الوعي في الكتابة الروائية وخاصة بعد العشرية السوداء، فنضج قلم الروائيات وأصبحت كتاباتهن أكثر جرأة ووعيًا في معالجة مشاكل المجتمع.
- شكل الزمن دعامة أساسية اتكأت عليها الرواية، فكان الاسترجاع العنصر الطاغي للأحداث وهروب الشخصيات من حاضرها المؤلم لماضٍ سعيد.
- استأثر الراوي في الروايات المدروسة على الحكي باعتباره شخصية من شخصيات الرواية ، فكان شاهدا مشاركا في الأحداث باعتباره جزءا منها.
- نمط الروايات المدروسة يشبه الرواية السيراواتية (السيرة الذاتية)، فالراوي عليم بالأحداث، حيث يسرد الوقائع كأنها وقعت الآن.
- الاعتماد على قوة الوصف التي تجعل القارئ مشاركا في الأحداث من خلال تخيّله.

قائمة المصادر

والمراجع

*القرآن الكريم بالرسم العثماني: عن نافع المدني، منار للنشر والتوزيع، بيروت، اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2005.

أولا: المصادر:

- **أحلام مستغانمي:**

1. ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط27، 2011.
2. ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الجزائر، 2004.
3. رواية فوضى الحواس، بيروت، دار الآداب، ط10، 2000.
4. فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط5، 1998.
5. عابر سرير، منشورات ANEP الديوان الوطني للنشر والإشهار، الأبيار، الجزائر، 2004.
6. عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط1، 2003.
7. نسيان كوم، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
8. ربيعة جلطي: حنين بالنعناع، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2015.
7. شهرزاد زاغز: كوكب العذاب، رواية منشورات دار علي بن زيد للطباعة والنشر بسكرة، الجزائر، ط1، 2017.
8. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

ثانيا: المراجع

9. إبراهيم السعافين: تحولات السرد، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن،(دت).
10. **إبراهيم عباس:**
11. تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، دار النشر والإشهار، باتنة، الجزائر، 2001.

12. تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر وإشهار، الرويبة، الجزائر، (د.ط)، 2012.

13. الرواية المغاربية، تشكل النص في ضوء البعد الإيديولوجي، ط 1، 2015.

14. أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة ، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، سوريا (دت).

15. أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة – في الفترة ما بين (1931–1976م)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1989.

16. أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، مصر، 2016.

17. أحمد مرشدة: البنية والدولة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005.

18. الأخضر السائح: سرد المرأة وفعل الكناية دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير الجزائر، (د.ط)، 2012.

19. **أدونيس:**

20. زمن الشعر، ط 2، العودة، بيروت، لبنان، 1978.

21. ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ط 1، دار الآداب، بيروت، 1993.

22. أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبر إبراهيم، دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط 1، 2001.

23. أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1998 .

24. أيمن تعليب: منطلق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار المعلم والإيمان، تركيا، (دط)، 2010.

25. باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

26. بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط 1، 1999.

27. بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتاب النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط 1، 2006.

28. بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، دار زيد للطباعة والنشر، ط1، 2013.

29. الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر (ت 650 هـ)، كتاب الحيوان، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، (دت).

30. جلال الدين عبد الرحمن أبو بكر السيوطي: معترك الأقران في إعجاز القرآن، دار الكتب العلمية، مج 1، ط1، بيروت، لبنان، 1988.

31. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، لبنان، 1999.

32. ابن جني: الخصائص. م2، تحقيق محمد النجار، بيروت لبنان، دار الكتاب العربي، 1952.

33. حسام الخطيب: روايات تحت المجهر، (د.ط)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983.

34. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي– الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت، 2009.

35. حسنة مفلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، منشورات تحليل الخطاب، (د.ط)، 2012.

36. حسين خمري: الفضاء المتخيل، مقاربات في الرواية منشورات الاختلاف، ط 1، 2002.

37. حسين نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية المركز الثقافي، ط 1، 2001.

38. حسينة مفلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (د،ط)، منشورات الاختلاف،الجزائر، (دت).

39. حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

40. حنان محمد مرسي حمودة: الزمكانية و بقية الشعر المعاصر ، عالم الكتاب الحديين ، ط 1 ، لبنان ، 2006 .

41. الخطيب محمد كمال: الرواية والواقع، ط 1، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1981.

42. رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، 1999.

43. رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، جدار الكتاب العالمي للنشر، عمات الأردن، ط1، 2007.

44. راتب أحمد قبيحة: موسوعة محيط المعرفة والعلوم (الفيزياء)، دار راتب الجامعية، طبعة خاصة، الجزائر، 2008.

45. رجاء النقاش، قصة روايتين، دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد ورواية وليمة لاعشاب البحر، دار الهلال، ط1، (دت).

46. رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، ط1، المملكة الاردنية الهاشمية، 2011.

47. زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار ماس للنشر، تونس، ط1، 2007.

48. سامي يوسف أبو زيد، الأدب العباسي: دار المسيرة، عمان، ط1، 2011.

49. ابن سائح الأخضر: جماليات المكان القسنطيني- قراءة في رواية ذاكرة الجسد، سلسلة أبحاث اللغة العربية وآدابها، 2013م.

50. سعيد يقطين: القراء والتجربة في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، ط 1، 2006.

51. سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي،ط1، رؤية للنشر و التوزيع، 2006م.

52. سليمان الأزرعي: الرواية الجديدة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1997.

- **سليمان نبيل:**

53. فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2000.

54. وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية، ط 1، دار الحوار، سوريا، 1985.

55. سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية اتحاد الكتاب العربية، دمشق – سوريا، 1995.

56. سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية، دراسة للزمن في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1980.

57. سوسن ناجي رضوان: الوعي الكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر دراسات نقدية، المجلس الأعلى القاهرة، (د.ط)، 2004.

58. سيزا قاسم: بناء الرواية، "دراسة مقارنة الثلاثية نجيب محفوظ"، دار التنوير، بيروت، ط 1، 1985.

59. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 1994.

60. شريط أحمد: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي في 1943-1972، ط1، وزارة الاتصال والثقافة، (دت).

- **الشريف حبيلة:**

61. الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2010.

62. بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتاب الحديث، أريد، الأردن، ط 1، 2010.

63. شريم جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

- **شعبان عبد الحكيم محمد:**

64. التجريب في فن القصة (القصة القصيرة) من (1960-2000)، دار المعلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط 1، 2010.

65. تطور التقنيات السردية في الرواية العربية المعاصرة، دار العلم للملايين للنشر والتوزيع، ط 1، 2007.

66. صالح مفقودة: دروس في مقياس الأدب الجاهلي والأموي، ج 1، الأدب الجاهلي، 2003، 2004.

67. صبري عثمان محمد حسن: الله والكون عند فلاسفة الإسلام، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، 1987.

68. صلاح فضل: شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ، مصر، 1995.

69. عبد الحميد بورايو: منطلق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1999.

70. عبد الصمد زايد: الكتاب في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003.

71. عبد العاطي كيوان: الجسد بين الفن والإسفاف، مركز الحضارة العربية القاهرة، (دت)، (دط).

72. عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة الغربية، مشروع تساؤل، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، 1985 .

73. عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، 2006.

74. عبد الله بن أحمد بن يوسف الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تحقيق نهى النجار، ط 1، دار الفكر، بيروت، 1993.

75. **عبد المالك مرتاض:**

76. تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

77. في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1998.

78. عثمان الميلودي: شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1ط، 1990.

79. عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية، للنشر والتوزيع، ط 1، 1994.

80. عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2005.

81. علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2014.

82. علال سنقوقة: المتخيل والسلطة: منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2000.

83. علي أحمد سعيد: والصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط 3، (د ت).

84. علي جعفر العلاق: النص الشعري دراسة نقدية، ط 1، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003.

85. عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، جامعة قاريوس، (د، ط)، بنغازي، ليبيا، 2003.

86. غادة الإمام: غاستون باشلار جماليات الصورة ، التنوير للطباعة والنشر ، ط 1 ، بيروت ، لبنان ، 2010 .

87. غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، واقع وآفاق دار ابن رشيد الطباعة والنشر، عمان، ط 1، 1981.

88. فائق محمد: دراسات في الرواية العربية، دار النسبية للنشر والتوزيع، (د.ط)، 1982.

89. فوزي عطوي: الفارابي فيلسوف المدينة الفاضلة، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2002.

90. قادة عقاق : دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، إتحاد كتاب العرب، دمشق – سوريا ، 2001.

91. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987.

92. لطيفة الحرباوي: شمس على مقاسي، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، 2013.

93. محمد أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش دار إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، (د.ت).

94. محمد الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1998.

- **محمد الدغمومي:**

95. الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، مطابع إفريقيا الشرق، 1991.

96. المتخيل والسلطة: منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.

97. محمد العابدي: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أكتوبر، ط1، 1992.

98. محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

99. محمد بن أبي بكر الإمام الرازي: مختار الصحاح، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990.

100. محمد زيدان: البنية السردية في نص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د،ط)، 2004.

101. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص القصصي ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، ط 1 ، أريد . الأردن 2010.

102. محمد عابد الجابري: مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط6، بيروت، لبنان، 2006.

103. محمد عاطف العراقي: الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر، 2002.

104. محمد عبد الرحمن بيصار: تأملات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، المكتبة المصرية، ط3، بيروت، لبنان، 1980.

105. محمد عمارة: المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية، دار الشروق، ط2، القاهرة، مصر، 1988.

- **محمد غيمي هلال:**

106. النقد الأدبي الحديث، النهضة المصرية، (ط 1)، 1996.

107. الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2017.

108. محمد فنوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1978.

109. محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981.

110. محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر سراس للنشر، تونس، ط 1، 1985.

111. محمود طرشونة: إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس الرواية العربية النسائية بتونس، (د.ط)، (د.ت).

112. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة «رواية تيار الوعي» نموذج الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998.

113. مريم جمعة: سلمة مطر سيف، أمينة عبد الله أبو شهاب، المجموعة القصصية للنشيد، طبعة دائرة الثقافة للإعلام، الشارقة، 1988.

114. مصطفى النشار: فكرة الألوهية عند أفلاطون، الدار المصرية للطباعة والنشر، ط4، القاهرة ، مصر، (دت).

115. مصطفى عطية جمعية: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة الذات الوطن، الهوية، الوراق للنشر، عمان، 2011.

116. مصطفى لبيب عبد الغني: نصوص واصطلاحات فلسفية وعربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002.

117. لعريط مسعودة: إشكالات الأدب النسائي، الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، د، ت، الجزائر 2004.

118. منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر، الأردن، ط 1، 1999.

119. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000.

120. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2017.

121. نازك الملائكة: التجزئية في المجتمع العربي، ط 1، دار الملايين، بيروت، 1974.

122. نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب الفجالة، القاهرة، (د.ط)، 1987.

123. نضال الصالح: المغامرة الثانية، دراسة في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق، 1999.

124. نور الهدى لوشن: وقفة مع الأدب الملحمي، جامعة الشارقة، ط 1، 2006.

125. هيفاء بيطار: رواية امرأة هذا العصر، ط3، دار الرصافي، بيروت، لبنان، 2010.

126. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1986.

127. يسرى مقدم: مؤنث الرواية الذات، الصور، الكتابة، دار الجديد، ط 1، 2005.

- **يوسف وغليسي:**

128. الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار "أقطاب الفكر"، قسنطينة، ط1، 2006.

129. خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ومعجم لأعلامه، طبعة خاصة، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، 2008.

ثانيا: المراجع المترجمة:

130. ادوارد سابير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1993.

131. تمارا ألكسندر وفلايوتيسياك: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، ط 1، دار الفرابي، بيروت، 1981.

132. جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط 1، 2000.

133. جيرار جينات وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الحليم حزل، إفريقيا الشرق المغرب، 2002.

134. جيرار جينيت: حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة منشور ضمن كتاب: طرائق السرد الأدبي منشورات إتحاد كتاب المغرب، سلسلة مقالات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط 1، 1992.

135. خوسيه ماريا برثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أنو أحمد، مكتبة الفجالة،(د.ط)، (د.ت) .

136. سلالي علي: شروق المسرح الجزائري (مذكرات علالو) تر: أحمد منور منشورات الجاحظية–الجزائرية، 2000.

137. سلمى الجيوسي: الاتجاهات و الحركات و الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواجد لؤلؤة مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2001.

- عبد الكبير الخطيبي:

138. عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجريب تر: محمد برادة، ط 1، دار العودة، بيروت، 1980.

139. عبد الكبير الخطيبي: النقد المزدوج، تر: عبد السلام بن عبد العالي، زبيدة بورحيل: محمد برادة منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط 1، 2009.

140. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 2، 1984.

141. فرجينيا وولف: المرأة والكتابة الروائية، تر:وليد الحمصي، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع19، 1999.

142. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982.

143. هنري بيير: الأدب الرمزي، تر: هنري زعيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1، 1981.

144. يوري لوتمان: سمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، المغرب 1997.

ثالثا: القواميس والمعاجم:

145. بطرس البستاني: محيط المحيط: قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، ناشرون بمساحة رياض الملح، بيروت، لبنان، ط 1998/1987.

146. السيد محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، دار الصادر، ج9، بيروت، لبنان،(دت).

147. ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، م ط 2 ،دار الفكر سوريا، 1979.

148. محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

149. محمد علي علوية ومجموعة من المعجمين: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ج 2، مطابع الأوفست، مصر،(دت).

150. عبد المالك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007.

***ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم:**

151. لسان العرب، تحقيق نخبة من الأساتذة، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، (د.ت) .

152. لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1993.

153. لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1997.

رابعا: المقالات و المجلات:

154. أحمد زنير: المكان في العمل الفنية مجلة عمان: أمية عمان الكبرى، العدد مائة وسبعة وعشرون، آذار، 2006.

155. أحمد مرشد: جمالية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمن منيف، فؤاد المرعي، مجلة بحوث جامعية حلب، العدد 22، 1992.

156. إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات مجلة جامعة منتوري، قسنطينة، ع 7، 2001 .

157. بسام علي أبو بشير: جمالية المكان في رواية باب الساحة السحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلامية سلسلة الدراسات الإنسانية المجلد 15 ، العدد : 2 غزة فلسطين (دت).

158. بعيطيش يحي: خصائص العمل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، دورية علمية محكمة تصدرها كلية الآداب جامعة بسكرة، 2011.

159. بيومي سهام : الأدب النسائي– حجاب العزلة– المرأة، مجلة الكتابة، ع 2، كانون الثاني، يناير، 1994.

160. حامد صدقي: مفهوم الشعر و خصائصه، مجلة ديوان العرب، لبنان، 20 جانفي، 2008م.

161. حسام الخطيب: الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، ع 166 ، سنة 1975.

162. حسن لشفر: فكرة المكان وتطور النظرة إليها في الفكر الإنساني العربي والغربي، مجلة عمان الكبرى، ع 129، آذار، 2006.

163. رشاد ناصر العلي: ذوبان النوعية في الجنس الروائي، مجلة الرافد، مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدر عن دار الثقافة حكومة الشارقة الحسين أخدوس لجيل دولوز فيلسوف الاختلاف والترحال، ع 236، 2017.

164. زهور الكرام: الكتابة النسائية، مقاربة في المصطلح، مجلة عمان، ع 76، تشرين الأول، 2001.

165. سعيدة بن بوزة: صورة المرأة في الرواية النسائية الجزائرية، مجلة المعنى، ع1، جوان 2008.

166. سليمة بنية: السمات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مقال من مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، 2010، بسكرة.

167. صبحي الطحان: بنية النص النثري، مجلة عالم الفكر، ع 23، الكويت، 1994.

168. عاتكة البورني: مفهوم السرد، مجلة تيزي وزو، ع06، 25 أكتوبر 2017م.

169. عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي دراسات أنجزت في مخبر سوسيولوجية الأدب (وحدة البحث في الأنثروبولوجية الثقافية)، ديوان المطبوعات الجامعية، جامعة وهران ، ع05، 1993.

170. عبد الحميد ختالة: السرد النسوي في الجزائر، قراءة في الأدب السعودي، مجلة المدعي، المركز الجامعي خنشلة، ع1، جوان 2008.

171. عبد الرزاق داودي: في الخطاب عن الثقافة والهوية الثقافية، مجلة آيمس، ع 2، مؤسسة الأخبار للصحافة، الجزائر، 2007.

172. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، لبنان، 2000.

173. علي عواد: تجربة المرأة العربية في قيادة العمل المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، ع 68/67، وزارة الثقافة السورية، سوريا، 2009.

174. على السعيد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ط1،2014.

175. غيداء أحمد سعدون شلاش: المكان والمصطلحات المقاربة لها – دراسة مفهوماتية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج 11، ع 2، 2011.

176. في أدب الهامش: سلسلة ندوات المخبر 2، مخبر وحدة التكوين والبحث في القراءة ومناهجها، ط 1، 2012.

177. مجلة الرافد: مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدر عن دار الثقافة حكومة الشارقة، ع 236، 2017.

178. مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع 3، 2006، بسكرة .

179. مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع 6، 2010، بسكرة.

180. محمد الجابري: ليس في ثقافتنا مفهوم للآخر وحوار الثقافات شعار ظرفي: لقاء مع د. محمد عابد الجابري، مجلة آيس، ع 2.

181. محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول ع 4، الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة، مصر، 1984.

182. محمد عبد الخربوطلي: طقوس الكتابة، لحظات الإبداع في حياة الكاتب، مجلة الرافد، ع 182، 2014.

183. مقابلة مع فضيلة الفاروق: مجلة الأسرة، ع 657، 17 مايو أيار، 2006.

184. مقال الأدب النسوي بين المركز والهامش، في أدب الهامش، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، 2012.

185. نازك الملائكة: الشاعر واللغة، مجلة الآداب، عدد1، ت1، 1971.

186. نصيرة زوزو: بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع 8، 2012.

187. نضال الصالح : آليات التشكيل السردية، مجلة الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، العدد (49، 50) ، دمشق ، 2000.

188. وزارة الثقافة: حلمهن القلم: مقالات ونصوص شعرية، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الثاني للشعر النسوي، ط1، 2010.

189. يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم أ علامة، تصريح لعبد العزيز غرمول في جريدة النصر (1987/12/26).

خامسا: الحصص التلفزيونة:

190. خديجة بن قنة: حصة للنساء فقط، ضيوف الحلقة يمنى العبد، زهرة جلاصي، رضوى عاشوري (علاقة المرأة بالكتابة معوقات مرحلة الإبداع) يوم 2002/2/18. 14:30 .

سادسا: الملتقيات والمؤتمرات:

191. بوجمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغاربية أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية الملتقى الثالث مهرجان سوسة، تونس، ط 1، 1999.

192. بعيطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية واللغات، دورية علمية محكمة تصدرها كلية الآداب،ع 2011.

193. زهور ونيسي: بعض من تجربتي، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، 2008.

194. ستيتي بن سعدية: الحكائي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي قراءة سيميائية (تجريدية المكان)، جامعة المسيلة، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، ع 4، جامعة محمد خيضر، 2006.

195. الطاهر روانبية: شاعرية الخطاب الأنثوي في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، قراءة في خطاب المناصصة، الملتقى الدولي "الكتابة النسوية" التلقي الخطاب التمثيلات 18، 19 نوفمبر 2006، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، 2010.

196. عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي، الملتقى الثاني في مجال النقد الأدبي، جائزة الشارقة للإبداع العربي، الإصدار الأول، الدورة 9 2005 إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2006.

197. لعريض مسعودة، إشكالات الأدب النسائي، الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر تيزي وزو، الجزائر، 2004.

198. محمد الشنطي وعبد الرحيم المراشدة، سؤال النهضة في الفكر والأدب والثقافة وقائع المؤتمر الدولي الثاني لكلية الآداب واللغات، جامعة جدار، عمان، الأردن، (د.ط)، 2011.

سابعا: الرسائل والأطروحات الجامعية:

199. باديس فوغالي: بنية اللمة الجزائرية القصيرة عند المرأة، رسالة ماجستير، إشراف: عمار زغموش؛ جامعة منتوري –قسنطينة، 1996.

200. بوريرة عبد السلام مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة، إشراف الدكتور مرابي رابح، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009، 2010.

201. جبار إهليل زغير، أطروحة الدكتوراه، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، إشراف علي ناصر غالب، جامعة بابل، 2011.

202. جميلة روباش: أدب الرحلة في المغرب العربي، تحت إشراف محمد بن لخضر فورار، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية رسالة ماجستير، 2015/2014.

203. سامي صدقي محمد موسى: رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم دراسة نقدية تحليلية، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها جامعة النجاح الوطنية كلية الدراسات العليا نابلس فلسطين، 2010.

204. فضيلة الكبير: دور الأسطورة الدينية في بناء النظام الاجتماعي، مذكرة الماجستير في علم الاجتماع، جامعة باتنة، سنة 2009/2008.

205. مسعود وقاد، البنية الإيقاعية، في الشعر لفدوى طوقان، مذكرة ماجستير أدب و نقد، جامعة ورقلة، 2003–2004.

ثامنا: المواقع الالكترونية:

206. جميل حمداوي: المصطلح الصوفي، المغرب.www-minuculture-gov .

207. حوار مع الروائية (أحلام مستغانمي) في الجزائرية الثالثة، https://www.echoroukonline.com,

208. مبارك ربيع: موقع الأوسط www.awat.com 2015/02/12 على الساعة 13:00.

209. نصرة سيد علي حنان حملاوي، مقال في الحوار يوم 2010/08/21، https://www.djazairess.com:elhiwar, 09 :15, 23/01/2018.

210. منتدى موضوع: http://www.mouvadaz.com/ الشعر السردي، الجمعة 04ماي،2012م11:41pm.

211. الموسوعة العربية العالمية للشعر العربي: http://adab.com/ ، 21 ماي 2009، الثلاثاء 5 ديسمبر 2017، 11:50.

212. الموقع الالكتروني: www.daharchives.alhayat.com, 9 :41, 28/01/2018.

213. الموقع الالكتروني : www.arabichadwah.com, 13/01/2018, 06 :57

214. الموقع الالكتروني: http://www. dakrekelgassed.com

215. الموقع الالكتروني: www.alhayat.com/story, 13/01/2018, 06 :06.

216. http://www.startimes.com

217. http://www.stratines.com 13 :20

218. https://platform.almanhal.com/Files/2/57418

219. https://www.albawaba.com

220. https://www.albawaba.com, 9 :54, 23/01/2018.

221. www.almutadaber.com

222. www.at.m.wikipedia-org/wiki

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ–د
مدخل: مراحل الكتابة النسوية العربية	
أولا: أجيال الكتابة	9
1–جيل التأسيس	9
2–جيل التجديد	12
3– نشأة وتطور الأدب النسوي الجزائري	13
ثانيا: مراحل الأدب السردي الجزائري	15
1– مرحلة المقال الصحفي	15
2– مرحلة الصورة القصصية	16
3– مرحلة القصة	17
4–الرواية	19
الفصل الأول: ماهية التجريب السردي وأدب الملائكة بين هاجس الإبداع والحرية	
أولا: التجريب السردي	22
1– مفهوم التجريب	22
أ– لغة	22
ب– اصطلاحا	23
2– مفهوم التجريب في الرواية (التجريب السردي)	23
3– خصائص التجريب في الرواية	27
4–أهم رواد الرواية الجزائرية الحديثة ورواياتهم	27
ثانيا: الأدب النسوي	30
1– الأدب النسوي في إشكالية المصطلح؟	31

فهرس الموضوعات:

أ- بين القبول والرفض	31
2- الكتابة النسوية والأقنعة الذكورية	36
3- لغة الأدب النسوي وخصائصه	41
ثالثا: الشعري السردي	44
1- مفهوم الإيقاع	44
أ) الإيقاع اللغوي	44
ب) المفهوم الاصطلاحي	45
2-مفهوم الإيقاع الشعري السردي وخصائصه	46
أ- الإيقاع الشعري السردي	46
*الإيقاع الشعري السردي في اللغة والاصطلاح	46
*مفهوم الشعري السردي	47
ب-خصائص الشعري السردي	48
*أهم رواد الشعري السردي	48
رابعا: الرواية والتراث بين جدلية الإبداع والتفاعل	50
1-الأشكال السردية التراثية	50
أ- الأسطورة	50
*في معناها اللغوي	50
* أنواع الأسطورة	52
ب-الخرافة	53
*مميزات الخرافة	54
*وظيفة الخرافة	54

ج–المقامة	55
د– مفهوم الرحلة	55
* تعريف لغوي	55
* التعريف الاصطلاحي	55
هـ–تعريف المصطلح الصوفي	56
المصطلح الصوفي	56
* تعريف الملحمة	56
2– نشأة الرمزية	57
أ–الرمز التاريخي	58
ب– الرمز الأسطوري	58
الفصل الثاني: غنوجة اللغة النسوية	
أولا: خصائص اللغة عندهن	61
1– مفهوم الشعرية	61
أ– لغة	62
ب– اصطلاحا	62
2– مفهوم السرد	63
أ– لغة	63
ب– اصطلاحا: La narration	64
ج– مفهوم الشعرية السردية:	65
ثانيا: بيوغرافية رواية "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي"	66
1–التعريف بالكاتبة الروائية أحلام مستغانمي	67
أ– أهم وأفضل مؤلفات أحلام مستغانمي	67

فهرس الموضوعات:

ب- ملخص رواية ذاكرة الجسد	71
2- الشعرية عند أحلام مستغانمي	72
3- اللغة الشعرية السردية عند "أحلام مستغانمي"	73
ثالثا: بيوغرافية رواية "حنين بالنعناع" "لربيعة جلطي" ورواية " كوكب العذاب" "لشهرزاد زاغز"	82
1- رواية "حنين بالنعناع" "لربيعة جلطي"	82
أ-التعريف بالروائية ربيعة جلطي	82
ب- إصداراتها	84
ج- ملخص الرواية	85
2-رواية "كوكب العذاب" "لشهرزاد زاغز"	85
أ-السيرة الذاتية للكاتبة "شهرزاد زاغز"	85
ب- أهم أعمالها	85
*المجال الأكاديمي	86
* المجال الإبداعي	86
ج- ملخص الرواية	86
3- اللغة الترابادورية عند "ربيعة جلطي" و"شهرزاد زاغز"	87
أ- مفهوم الترابادور و انتحار أهم رائد لهذه المدرسة الجزائرية	88
ب- خصائص الكتابة الترابادورية	89
رابعا: بيوغرافية رواية "تاء الخجل" "لفضيلة الفاروق"	98
1-التعريف بالروائية "فضيلة الفاروق"	98
أ-مؤلفات "فضيلة الفاورق"	98
ب- ملخص "تاء الخجل"	98

2- اللغة الصحفية عند "فضيلة الفاروق"	99
الفصل الثالث:الرجل غيري أنا المرأة	
أولا: بين الذكورة والأنوثة	109
1-معركة بالأظافر الطويلة بين نرجسية نزارية "لأحلام" وأناقة لغوية "لابن الرمل"	109
2- التلاقح الثقافي في الرواية النسوية "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، حنين بالنعناع، تاء الخجل، كوكب العذاب"	118
3- الرواية العربية والصدام الحضاري بين الشرقي والغربي	119
4- التناص مع ألف ليلة وليلة في "كوكب العذاب" "لشهرزاد زاغز"	128
ثانيا: الحداثة في الكتابة النسوية	134
1-التجريب في الرواية النسوية	135
1-1-الحداثة في الرواية	135
أ- لغة	135
ب- اصطلاحا	136
2-طقوس الكتابة بين الأنا والآخر	146
2-1-الطقس	146
3- اللغة الشعرية وقتلها للنص سينمائيا «ذاكرة الجسد» نموذجاً	149
أ-وكانت اللغة سحرا ملعونا...؟	150
ب- آراء النقاد حول رواية "ذاكرة الجسد"	154
الفصل الرابع: الفضاء الأسطوري و الزماني	
أولا: المكـان	160
1-تعريف المكان	164

فهرس الموضوعات:

أ–المفهوم اللغوي للمكان	164
ب–المفهوم الفلسفي للمكان	165
ج–مفهوم المكان في الفيزياء	168
د–المفهوم الفني للمكان	168
هـ– تعريف المكان عند اللغويين	176
و– تعريف المكان عند الفلاسفة والأدباء	177
ز– المكان عند النقاد	177
2– أهمية المكان	181
3– أنواع الأمكنة	182
أ–الفضاء المكاني المفتوح	182
ب– الفضاء المكاني المغلق	185
ج– الفضاء المكاني الأسطوري في الروايات المدروسة	191
✓ الفضاء المكاني الأسطوري في رواية" كوكب العذاب"	191
✓ الفضاء المكاني الأسطوري رواية "حنين بالنعناع"	194
ثانيا: الزمن	204
1–مفهوم الزمن: (temps)	204
2– الزمن السردي	206
أ– زمن الحكاية أو المغامرة:(Le temps de l’histoire)	209
ب– زمن الكتابة: (Temps de l'écriture)	210
ثالثا: الزمن في الروايات المدروسة	211
1–الزمن في رواية " ذاكرة الجسد"	211
2–الزمن في رواية " حنين بالنعناع"	212

3-زمن القصة في رواية " تاء الخجل"	214
4-الزمن في رواية " كوكب العذاب"	216
الخاتمة	220
قائمة المصادر والمراجع	224
فهرس الموضوعات	239
ملخص	

ملخص:

يسعى الروائي المعاصر لخلق إبداع جديد من خلال تجديد أدواته التعبيرية، رغبة منه في تشبيبها وإخراجها من متحف الأدوات المستهلكة، لذلك جعل قلمه يرتوي من الفلكلور الشعبي، والخرافات من خلال تطعيم نصه الروائي بالموروث، وسعى إلى الاستعانة بالأسطورة لإضافة شيء من العجائبية والفانتازيا على نصه مع الرغبة في تحديث التراث استلهم الروائي المعاصر من النصوص الأخرى من خلال المثاقفة وتحقيق تفاعل جديد أيضا خلق روح جديدة لنصه وبعث إبداع بروح حداثية ونفس جديد لبناء نص سردي جديد.

ارتدت روايات "أحلام مستغانمي" ثوبا راقيا، جعل قلمها يرتقي لمصاف الإبداع وعدت تجربتها من التجارب الناضجة، والمتميزة، اعتمد قلم أحلام مستغانمي على الشعرية السردية؛ لأن أصل الكتابة عند الروائية هو الشعر، لذلك تلون نصها النثري بلغة شعرية تعتمد على الإيقاع واللحن، مما جعل رواياتها تحمل ثوبا مطرزا بخيوط غنائية، أما ربيعة جلطي وزاغز شهرزاد كان قلمهما جوالا لأنهما تنتميان للمدرسة الترابادورية التي تحاكي الشعراء المتجولون من خلال هروب الكلمات لعوالم سردية بعيدة تحتاج قارءً فطنًا.

الكلمات المفتاحية: إبداع؛ مثاقفة؛ تفاعل؛ تراث؛ فلكلور، الكتابة النسوية، شعرية السرد، المكان، الأسطورة.

The Summary :

The contemporary novelist tries to create a new orientation through renewing his expression tools with the intention of taking it out from the expendables museum. So he make his film quench from the popular folklore and myths by inoculating his text with the inheritance. He sought with the use of legend to add some miraculous and fantasia to his text, with the desire of modernizing the nucleus. The contemporary novelist has the inspiration from another distinctive texts by literacy and achieving a new interaction. Moreover he created a new spirit to his text and he resurrect a new creation with modern and vibrant concepts to establish a new narrative text.

Ahlam Moustaghanemi is novels wore an elegant dress that mode her pen risse rto ,the level of creativity.Her experience is considered as one of the best and distinctive experiences.Ahlam's pen relied on narrative poeties because the origine of her writing for the novelist is poety, so her prose text is colored in a poetic language that depends on rhythm and melody, which made her novels carry a dress embroiderd with cyrical theads. But Rabia Djelti and Shahrazed Zaghez their pen was itinerantbecause they belong to the trappadurian school that sinulates the itinerant poets, through the escape of words to distant narrative worlds, need an intelligent, not lazy reader.

Key words: *creativity ; erudite; interaction; heritage; folklore ؛the feminist writing, lattice narration the place, the legend".*