وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر - بسكرة -
كلّية الآداب واللّغات
قسم الآداب واللّغة العربيّة

المرأة في ثلاثيّة الأرض و الرّيح لعزّ الدّين جلاوجي
حوبا-الحبّ ليلا-عناق الأفاعي

أُطْرُوحَةٌ مقدّمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثّالث(ل.م.د) في الآداب واللّغة العربيّة
تخصّص:أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطّالبة: لطيفة صميدة

إشراف الأستاذ: صالح مفقودة

لجنة المناقشة:

الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
نبيلة تاوريريت	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
صالح مفقودة	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقرّرا
علي رحماني	أ.محاضر.أ	جامعة بسكرة	مناقشا
سعاد طويل	أ.محاضر.أ	جامعة بسكرة	مناقشا
هنيّة مشقوق	أستاذ	جامعة باتنة	مناقشا
علي معاش	أ.محاضر.أ	جامعة أم البواقي	مناقشا

السّنة الجامعية:1446هـ-1447هـ/ 2025م-2026م

قال الله تعالى في الآية (19) من سُورة النّمل:

﴿رَبِّ أَوزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

الإهداء

إلى كلّ امرأة عرفت كيف تعيش في زمن الخيبات وهي تخطو نحو المستقبل

"حينَ تُضيّع امرأة فأنتَ تُضيّع وطنا"

-عزّ الدّين جلاوجي-

"أعظمُ مخلوقٍ هُو المَرأة إذا عَرفتْ قدرَ نفسِها"

-غلادستون-Gladstone

"المرأةُ هي روحُ الحياةِ، وبدُونها يموتُ كلّ شيءٍ..."

-عادل سالم-

"المَرأة كالغُصنِ الرّطب...تميلُ إلى كلّ جانبٍ مَع الرّياح، ولكنّها لا تنكسِر في العاصفة"

-زواتلي-

"لا يُولد المَرءُ امرأة:إنّه يُصبحُ كذلك"

-سيمون دوبوفوار-

إلى من حملتني وهنا على وهن، فأحرقت شموعها لتنير دروبنا.

إلى التي انحنت لنعتدل وسقطت لنقف، قرّة عيني والدتي، حفظـــها الله.

إلى من لم أحظ بلقائه، ولم أعش في حماه، لكنني أحمل اسمه بـــكلّ فخر.

إلىروح والدي، رحمـه الله.

إلى الّتي لم تكلّ ولم تملّ في دفعي للالتحاق بطور التّكوين في الدّكتوراه، ثمّ غادرت دون أن تتمكّن من حضور لحظة التّتويج، غيابها كسر ظهري وأحبط عزيمتي، لكن لأجلها عدت من جديد.

إلى أنقى روح وأطيب قلب وأجمل ابتسامة.

إلى روح أختي وفقيدتي"سهام".

إلى من أنعم بعطر الوجود بوجودهنّ أخواتي، رعـاهنّ الله.

إلى سندي في الحياة إخـوتي، جزاهـم عنّا خيرا الله.

إلى براعم العائلة واستمـــرارها وحامـلي مشعلها، حمـاهم وبارك فيهم الإله.

إلى كلّ من حفّزني ودفعني لأكمل هذا العمل، أحبّتي في الله.

إلى كلّ هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

حفظ الله الجميع ورعاهم

لطيفة/ بسكرة في 2025/06/17م

أشكر الله على توفيقه لي في إتمام هذا العمل
فله الثّناء ومنه العطاء والمنّة
في كلّ لحظات هذا البحث العلمي، بكل عهد أيامي، ونبضات قلبي، وصراع آمالي وأحلامي...
ومع عنائي في مشواري، وكفاحي ضدّ قدري، وجهادي مع أفكاري، جفاف أقلامي وتعطّش أوراقي...
مع كلّ ذلك وأكثر...بزغ فجر النّجاح في غسق الدّجى، يصدح بنظم امرؤ القيس منشدا:

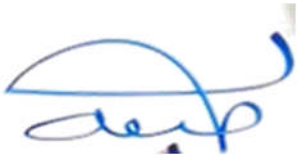
ألا أيّها اللّيل الطّويلُ ألا انجلي بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثل

وهنا أجد ما يُثلج الصّدر،أنّ في الحياة أناسا يُسخرهم الله لنا لقضاء حوائجنا لنتمكن من تجاوز عقبات الحياة ومشقّاتها وتخفيف آلامها وصدماتها وخيباتها وسقطاتها....
فتقف الكلمات عندهم حيارى، عاجزة عن البوح والتّعبير...
لكن لابدّ من قهر القلم واستنطاقه ليطلق العنان لحبره معبرا عن العرفان بالجميل لكلّ من:

الأستاذ الدكتور الفاضل:(صالح مفقودة)الذي كان مرشدا ومشجعا وناصحا، وبحكم خبرته في مجال التّخصّص أنار دربي، وقوّم خطواتي، ودفع بي قُدما.
الأستاذة الدّكتورة نبيلة تاوريريت، رفيقة دفعة2020م-2021م.
الأستاذة الدكتورة آسيا جريوي، مديرة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري
المغفور له بإذن الله تعالى، الأستاذ الدّكتور سعادة لعلى، الذي بدأ المشوار البحثي الأكاديميّ معه لكن شاء القدر أن يغادرنا جسدا ويُكمل معنا روحا وفكرا وأدبا.

أساتذة لجنة المناقشة كلّ باسمه ووسمه وجميل صفاته على تفضّلهم بمناقشة هذا البحث.
الأستاذ الدكتور عزّ الدّين جلاوجي، شهريار ثلاثية الأرض والرّيح وكفيل كلّ من:
حُوبَه وحمامة وحورية وعيشوشوسلافة وسوزان وحدّة وشامخة...
ولطيفة (خارج نصّ الثّلاثيّة)
كما لا يفوتني أن أقدم شكري الجزيل لكلّ الذين وقفوا بجانبي وساندوني، لإتمام هذا العمل ولو بكلمة طيبة أو بدعوة من القلب خالصة.
وختاما، أسأل الله العليّ القدير أن يثقل بعملي هذا ميزان حسناتي، ويجعله خالصا لوجهه الكريم، ويتقبّله مني قبولا حسنا.

جزاكم الله عنيّ خيرا
لطيفة



مقدمة

إنّ الباحث في الرّواية العربية الجزائريّة يتّضح له ما شهِدَتْه من تطوّر في جميع مستوياتها؛الفنّيّة والمضامين، وصوغ المعاني والدّلالات، وأنّها احتلّت موقعا استراتيجيّا في خارطة الأدب العربي الحديث والمعاصر، واتّسع هذا الموقع في العقدين الأخيرين، وهو ما دفع العديد من الباحثين والنّقاد إلى تسميتها"ديوان العرب"، والقول إنّها استطاعت إزاحة كلّ من الشّعر والمسرح لتحتلّ الصّدارة في التّعبير عن هموم الإنسان ومشاكله المادّية والرّوحية، وتعرية واقعه، والنّبش في أعماق تاريخه.

لقد عرفت الرّواية الجزائريّة في نصف القرن الأخير نهضة جعلتها تصبح في طليعة المشهد الثقافيّ العربيّ والعالميّ، ونجحت في القيام بدور الشّاهد الموضُوعيّ على حركيّة المجتمع وتطوّره، واستقراء معالم صعوده وهبوطه، وتقدّمه وتقهقره، وانتصاراته وانهزاماته، ونجح الرّوائيّون الجزائريّون–من أجيال مختلفة–في مواكبة سيرورة الحياة مسلّحين بالرّغبة في التّجديد والتّجريب وابتكار أشكال روائية معبّرة، وجمح الطّموح ببعضهم إلى إيجاد أشكال روائية خاصّة تستند إلى التّاريخ والتّراث والأسطورة، وتُلامس مقوّمات الهويّة الجزائريّة العربيّة.

كما قدّمت الرّواية العربيّة الجزائريّة في وقت وجيز أسماءً لفتت انتباه النّقاد والإعلاميين، ومنهم الرّوائيّ الجزائريّ عزّ الدّين جلاوجي الّذي تميّز بتجربته الإبداعية الّتي بدأها مطلع التّسعينيات، فأصدر جُملة من الأعمال الرّوائية والقصصيّة والمسرحيّة والمسرديّة وأدب الطّفل، ضف إلى ذلك مجموعة من الدّراسات النّقديّة، خاض من خلالها غمار التّجريب وارتقى باللّغة السّرديّة إلى لغة الشّعر، كما استحضر الموروث الشّعبيّ العربيّ والمحليّ.

وكانت المرأة حاضرة في أعماله صوتا وصورة ودلالة رمزيّة، باعتبارها الصّورة الأشدّ وضوحا في التّعبير عن الواقع؛حيث تستقطب بجمالها وإحساسها، واتّزانها وضعفها، وعاطفتها وغيرتها الأدباء، استقطابا يكاد يصل إلى الكمال والثّبات، ولعلّ هذا ما جعلها مظهرا من مظاهر القوّة، وكلّ شيء في الوجود بل وفي الإنسان.

لقد عبّرت الرّواية الجزائريّة الجديدة من خلال المرأة عن الواقع تفاؤلا وتشاؤما، ومأساة وأملا، واستشرافا وتضايقا من الواقع البائس الّذي ضاعت فيه حقوق البسطاء وتبخّرت فيه أحلامهم، ومنها أحلام المرأة التي وُفق الكاتب في إبراز معاناتها معتمدا التّصريح تارة، والإشارة والتّلميح تارة أخرى، وبذلك ابتكر عوالما رمزيّة مشبعة بمعانيها العميقة، ولعلّ هذا التّكثيف الدّلالي هو ما جعل الرّواية الجديدة قادرة على استيعاب أجناس أدبيّة مختلفة وتوظيفها سرديّا للتّعبير عن مختلف القضايا.

ويُعدّ جلاوجي من الرّوائيّين الّذين أفادوا من هذه التّكنيكات، والتّكاثف الدّلاليّ خاصّة في علاجه لقضايا المرأة الّتي اتّسعت تيمتها في أعماله، وتكرّرت فكانت ملهمته الّتي قدّم الأوجه المختلفة لها، فقد كانت له بمثابة المحفّز السّرديّ؛فهي المرأة الزّوجة والحبيبة والمومس، وهي الوطن بمختلف أبعاده والشّرق العربيّ والتّحدي والمواجهة،

وهي أيضا التّراث، وهي الأرض المنتهكة المسلوبة المحافظة على شموخها وأصالتها، وهي الرّغبة والتّطلع والحرّية والتّاريخ والتّراث، بل هي ذاكرة وطن.

وعليه، فإنّ دارسي تيمة المرأة في الرّواية الجزائريّة الجديدة يجدون صورها لا تتعدّى أربعة نماذج، هي:

-المرأة الضّعيفة المقهورة، كما تظهر في رواية اللّاز للطّاهر وطّار.

-المرأة المشبّعة بالضّياع في الواقع الجزائريّ، ويُعدّ عبد الحميد بن هدّوقة أبرز من عبّر عنها في رواية ريح الجنوب.

-المرأة الأنثى(المومس)الّتي لا تتجاوز حدود جمال جسدها الشّبقيّ الرّاغب في العلاقات غير الشّرعيّة، ويعدّ أمين الزّاوي أبرز من عبّر عنها في رواية الرّعشة.

-المرأة الرّمز الّتي تحمل دلالات الوطن والأرض والخصب والنّماء، وهي الصّورة المثالية والمعبّرة عن الأوضاع في الحقبة الاستعماريّة، والّتي تظهر في ثلاثية الأرض والرّيح لعزّ الدّين جلاوجي.

لكن لا يمكن الجزم أنّ هذه النّماذج هي الصّيغ الكلّيّة لصورة المرأة في الرّواية الجزائريّة، ولا يمكن القول -أيضا-بأنّ هذه الرّموز هي الدّلالات المختصِرة لصورة المرأة في النّماذج المذكورة؛فكلّما تعدّدت الصّور تعدّدت الدّلالات، فهناك نماذج أخرى تُطرح فيها قضيّة المرأة من خلال علاقتها بالسّلطة الذّكورية أو باللّغة أو بالجسد... ونحو ذلك من علاقاتها بالآخر، وكذلك في مجموع صورها كصورة الأمّ والحبيبة والمومس والمناضلة والعاملة والمتعلّمة ...وغيرها من الصّور الّتي تضعنا أمام موضوع المرأة وقضاياها.

وثمّة أهداف دفعتني إلى توجيه البحث إلى قضيّة المرأة ورمزيّتها في الثّلاثية الجّلاوجيّة تتلخّص في:

- ما لمسته من تقصير البحوث الأكاديميّة المهتمّة بفنّ الرّواية في هذا الجانب، إذ يمّم أغلب النّقّاد والباحثين وجوههم شطر فضاءات الرّواية ومبناها مستنزفين البحث في خصائص مكوّناتها ومعمارها، وتعالقها مع تقنيّات القصّ التّقليديّة والحديثة فيما بعد الكولونياليّة، متناسين جزءا هامّا من البنية العامّة للمجتمع وهو المرأة، فحاولت إنصافها-وهي الّتي قدّمت كلّ شيء من أجل الدّفع بهذا العالم المستكين إلى التّحرّك والابتعاد عن التّخلّف والعبودية-من خلال أحد أبرز كتّاب الرّواية المعاصرة، وهو الكاتب عزّ الديّن جلاوجي.

- المغامرة النّقديّة في تيمة المرأة والّتي تعلّق جانب منها بالمرأة منفصلة عن الرّواية، وجانب آخر تعلّق بالمرأة موصولة بالرّواية، وجانب ثالث تعلّق بالمرأة موصولة بالرّمز في الرّواية، ورغم أنّ العلاقة بين هذه الجوانب

تكامليّة وليست تفاضليّة إلّا أنّ الجانب الثّالث يبدو الأهمّ، إذ يُلخّص حدود العمل الّذي تأسّس حول حضور المرأة جسدا ورمزا في المدوّنة قيد الدّراسة.

– التّعرّف إلى ما أنتجته الثّلاثيّة الجّلاوجيّة من رؤى وجماليّات عن صورة المرأة، وكيف وُظّفت سرديّا.

– ضف إلى ذلك أنّ:

أوّلا:الحديث عن المرأة يُثير السّخط–وهذا ليس بالجديد–فقد أسالت معارك الجندر والفيمينيزم ما يكفي من مِداد الأدباء والنّقّاد، حتّى هُيّأ للجميع أنّ قضيّتها أُغلقت وموضوعها انتهى، ومع ذلك ما زال موضوعها يُطرح وقضيّتها تُدرس، ما دام هناك من ينعت الضّعيف بشبيه المرأة، وفي وجود من يهمز :إنّ المرأة أخت إبليس، وفي الوقت نفسه يُردّد:المرأة جسد للفراش، ومكانها المطبخ، فلم نعد نعرف ما هي مكانة المرأة، ولا أين مكانها ما دام هناك من يتّهمها بالعجز حين يقول:أنتِ تُفكّرين هكذا، لأنّك امرأة.

وإذا سُئلت عن تبرير أو شرح دوافع اختيار موضوع المرأة، أقول:

وهل يحتاج ظهور المرأة في الأدب والفنّ إلى تبرير أو شرح؟

فما دامت السّماء مؤنّثة والأرض مؤنّثة والشّمس مؤنّثة والزّهرة مؤنّثة والحياة كلّها مؤنّثة، فلا غرابة في أن يكون العنصر الأنثويّ في فنّ الرّواية مهمّا وبارزا ويستحقّ الدّراسة والبحث.

ثانيا:وجود المرأة القويّ والمؤثّر في ثلاثية الأرض والرّيح، سواء كانت شخصية واقعيّة أو متخيّلة، تاريخية أو معاصرة، تسكن القرية أو تقيم في المدينة، وطنيّة أو خائنة، مقدّسة أو مدنّسة، تمثّل واقعا أو تُحيل إلى رمز.

ثالثا:اختيار فنّ الرّواية–وكان اختيارا صعبا–يرجع لمفهوم الرّواية الّذي لا يملك من معطيات الوضوح شيئا، وهنا يكمن التّحدّي.

رابعا:ثلاثيّة الأرض والرّيح إصدار جديد للروائيّ الجزائريّ عزّ الدّين جلاوجي، وهي مدوّنة بكر، أحسب أنّ موضوع المرأة فيها لم يتمّ تناوله من قبل رغم ضخامة هذا العمل الإبداعيّ الجزائريّ، الّذي يُعدّ ملحمة سرديّة تُؤدّي انسيابا فعليّا تجاه الواقع الزّمنيّ المتغاير، وتُمثّل رؤيا تحمل خطابا روائيّا في حيّز مُتداخل يشغله الاختلاف، إنّها محمولات الحقب، حيث التّعدد وحيث حضور اللّغة، كي تخوض غمار التّجريب، حاملة بين ثناياها أبعادا إنسانيّة وتاريخيّة وفنّية ولغويّة ورمزيّة، كما احتوت على أصوات متعدّدة ثريّة تجسّدت فيها كلّ الجماليات من لغة وفنّ وأسلوب.

وتتكوّن هذه الثّلاثيّة من ثلاث روايات هي:

حوبه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر.

الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدّجال.

عناق الأفاعي.

خامسا: كاتب الثّلاثية-عزّ الدّين جلاوجي-من أبرز الأدباء الجزائريّين في الوقت الرّاهن، نظرا لإنجازاته الأدبيّة، حيث أثرى المكتبة الجزائريّة والعربيّة بالعديد من المؤلّفات(يُنظر الملحق رقم1)كما تُعدّ تجربته الأدبيّة تجربة ناضجة تستحقّ الدّراسة والبحث.

ضف إلى كلّ الأسباب الموضوعيّة أسباب ذاتية تتمثّل في ميلي إلى فنّ الرّواية أوّلا، ولأنّ موضوع المرأة، موضوع عالجه أستاذي المشرف في الرّواية الجزائريّة، وهنا تتقاطع رؤى المعلّم والمتعلّم، كما تقاطعت رؤى الشّيخين في الصّحيحين.

ومن هنا يمكن الحديث عن أهمّية موضوع البحث، وهو موضوع أحسبه في غاية الأهمّية لسببين هما:

1-اعتبار قضيّة المرأة قضيّة جدّ حسّاسة نظرا لدورها المهمّ والخطير في المجتمع بصفة عامّة، وفي سائر أشكال الخطاب الأدبي بصفة خاصّة، حيث نرى انهيارا سريعا لوضعها، وسقوطا حرّا لأخلاقها في الفترة الأخيرة، والسّبب الآراء المتناقضة حول قضيّتها المتردّدة بين الدّعوة لتحرّرها ووجوب تستّرها وانعزالها، ضف إلى ذلك تسابق النّساء في وقتنا الرّاهن على الشّهرة والظّهور الإعلاميّ الإباحيّ الفاسد بتعرية الجسد وتسليعه، ومن هذا تتولّد بنات أفكار الأدباء، يُسجّلون ويُنظّرون ويسردون بطريقتهم الخاصّة.

2-تصنيف الرّواية ضمن أهمّ الأجناس الأدبيّة الّتي تُخلّد مآثر الشّعوب وتُحاكي واقعهم وتعبّر عن وضع المرأة السوسيولوجيّ والسيكولوجيّ والفيزيولوجيّ والإيديولوجي والدّينيّ.

بيد أن الموضوع يبدو شائكا ومتجدّدا ومن محاذير المجتمع، إلّا أنّه يطرح سؤالا مركزيّا مفاده:ما مدى تجليّ صورة المرأة في ثلاثية الأرض والرّيح ببعديها الواقعي و الرّمزيّ؟وتفرعت عنه جملة من التساؤلات المتمثّلة في:

* هل استطاع عزّ الدّين جلاوجي أن يُحدث فرقا في تسريد المرأة ورسم صورها في ذهن المتلقّي؟

* هل كشف عزّ الدّين جلاوجي عن المسكوت عنه في قضيّة المرأة؟

*هل أنصفت الرّواية الذّكوريّة الجديدة متمثّلة في الثّلاثيّة الجّلاوجيّة المرأة أم فرضت عليها سلطتها الذّكوريّة وغيّبت دورها التّاريخي والاجتماعي؟

*كيف خرجت المرأة في ثلاثية الأرض والرّيح من تصنيفها البيولوجي إلى وجودها الرّمزي؟

وتوزّعت خطّة البحث على مقدّمة وفصل تمهيديّ وثلاثة فصول مُزج فيها بين النّظري والتّطبيقيّ، وخاتمة، وملاحق تكميلية توضيحيّة.

حيث أُفتُتح العمل بفصل تمهيديّ وقفت فيه على مكانة المرأة في المنجز الرّوائيّ، وبحثت من خلاله عن تيمة المرأة في الرّواية الجزائريّة الجديدة، مع أخذ لمحة عن وضعها عبر التّاريخ بدءا بالحضارات القديمة والجاهليّة القديمة، مرورا بعصر الإسلام والقرون الوسطى، وصولا إلى الحضارة المادّيّة، فيما تناول المبحث الثّاني الرّواية، وفيه تمّ التّطرّق لمفهوم الرّواية الّذي كان النّبش فيه عصيّا لتأرجحها بين المتخيّل والتّاريخيّ، وهذا التّعالق الّذي سحر المتلقّي وأدخله دوّامة التّأويل وقراءة العتبات بدءا بعتبة العنوان الّتي اختصّ بها المبحث الثّالث من هذا الفصل، تحت مسمّى"قراءة سياقيّة في عتبة العنوان".

وقد سعيت في الفصل الأوّل من هذا البحث وتحت عنوان"المرأة الجزائريّة بين التّأريخي والسّرديّ"إلى تبيين ملامح المرأة في المدوّنة قيد الدّراسة وكيفية انتقالها من وضع المفعول إلى وضع الفاعل، وذلك بالكشف عن إسهاماتها قبل وأثناء وبعد الثّورة، لنختم هذا الفصل بالحفر في مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة، والكشف عن أهمّ الشّخصيّات النّسائيّة الجزائريّة في الثّلاثيّة الجّلاوجيّة، ورصد صفاتها.

في حين رُفع السّتار في الفصل الثّاني عن أهم قضايا المرأة في ثلاثيّة الأرض والرّيح، انطلاقا من كونها موضوعا للسّرد الرّوائيّ، والقضايا الّتي تمّ من خلالها الدّفاع عن المرأة وعن إنسانيّتها؛كقضيّة الأمومة، والحبّ والزّواج، والبغاء والعلم، والعمل، وكونها جسدا يغوي الرّواية.

بينما بحثت في الفصل الثّالث عن المرجعيّات الّتي اعتمد عليها الكاتب لتسريد المرأة، منطلقة في ذلك من التّاريخ مرورا بالواقع المعيش، والتّراث، والميثيولوجيا، وصولا إلى المرأة الأجنبيّة، متّخذة من هذه المرجعيّات مُنطلقا ثانيا للوصول إلى الرّموز الّتي توّجت رحلة البحث، حيث تعانقت وتعالقت فيها المرأة بالأرض(الوطن)، والهويّة، والتّاريخ، والثّورة، والشّرف، والجسد، والمرأة الأجنبيّة والحضارة الماديّة، وكانت هذه الدّلالات الرّمزيّة محطّة لمعرفة أبعاد رسم شخصيّة المرأة في الثّلاثيّة وتطبيقها على شخصية شامخة أنموذجا.

وتُذيّل الدّراسة بخاتمة ضمّت أهمّ النّتائج المتوصّل إليها، لتُتبع بثلاثة ملاحق؛عُرض في الأوّل نبذة عن حياة الرّوائي عزّ الدّين جلاوجي، وحمل الثّاني تلخيصا لثلاثية الأرض والرّيح، أمّا الملحق الثّالث فضمّ الرّخامة والمخطوط وصورة الصّفحة الأولى منه الّتي وردت في هذا العمل الرّوائيّ بغية الحفاظ على العلاقة الّتي كانت مُنطلق الدّراسة ألّا وهي الرّواية والتّاريخ، تلته قائمة المصادر والمراجع.

تلك إذن مراحل وخطوات هذا العمل، والّتي أحسب أنّني سُقتها مُتّسقة مُنسجمة مع الهدف الّذي يصبو إليه البحث؛حيث توخّيت التّدرّج من المفهوم النّظري إلى التّطبيق، واخترت لذلك تصميما يتناسب مع ما تضمّنه البحث، الّذي كان من متطلّباته الاستعانة بمناهج مختلفة لفكّ شيفرات هذا النّصّ الكثيف دلاليّا وجماليّا ورمزيّا، فحرصتُ على اعتماد مقاربة تقوم على تداخل المناهج، حيث اتّكأت على خمسة روافد منهجيّة أحسبها قادرة على اختراق السّطح للوصول إلى البُنى العميقة، وتجاوز المعاني المباشرة إلى المعاني الرّمزيّة.

فالتّنوّع البحثيّ يقتضي تنوّعا في مناهج البحث؛وقد تفاعل في هذا العمل عددٌ من المناهج في سياق المنهج التيمي الّذي تضافرت داخله عدّة من مناهج أخرَ، مادامت الغاية تجلية إشكالية البحث متعدّدة المستويات ؛حيث بدا المنهج التّاريخيّ ضروريّا في الجانب النّظريّ خاصّة مع عرض تاريخ مكانة المرأة وإسهاماتها، و استنطاق السّياقات كما المنهج السّيميائيّ في قراءة العتبات وتفكيك الرّموز ، وقد ساندهما كلّ من المنهج الاجتماعي والأنثروبولوجي والميثيولوجي والنّفسي لتحديد الماهيات، ورصد الأبعاد الأسطوريّة والموروث الشّعبيّ، وسبر أغوار الذّات الأنثويّة وصراعاتها واكتشاف الشّخصيّات ووظائفها وتصنيفاتها، وربّما كان الميل لأقرب المناهج تعاملا مع هذه النّصّوص الرّوائيّة وهذه الدّراسة وهو المنهج التّيمي(الموضوعاتي)والمنهج التّأويلي لكفاءتهما الإجرائية بمتعة قرائيّة خاصّة، ومتعة كتابيّة اجتهدتُ في الارتقاء بها إلى مستوى النّصوص قيد الدّراسة ما استطعتُ إلى ذلك سبيلا، فاختيار المنهج تفرضه متطلّبات الدّراسة بجانبيها النّظريّ والتّطبيقيّ، فهو وليد القراءة وخادمها ومرشدها المتجوّل بين ثناياها في الوقت ذاته.

وعليه، فالاستفادة من المناهج محكومة بالمنفعة وتحقيق الغايات؛فكلّما وجدتُ منهجا يُيسّر طريق العمل ويُساعد على بلوغ الهدف سلكته، ولعلّ هذا من بين الصّعوبات الّتي واجهتني في طريق البحث والتّقصّي والتّحليل، والسّعي الحثيث للبحث عن الإجابات الوافية والكافية.

ولا يوجد عمل يخلو من العراقيل والصّعوبات، وعليه، فقد اعترض طريق البحث شيء منها:

– الصّعوبة الأولى تمثّلت في تحليل كلّ رواية من روايات الثّلاثية على حدة ودراستها دراسة فنّيّة وموضوعيّة وسيميائيّة، وهذا أمر تطلّب جهدا ووقتا، علما أنّ حجم الثّلاثيّة يُقارب1800صفحة.

– الصّعوبة الثّانية تمثّلت في اتساع نطاق موضوع المرأة من النّاحية النّظريّة من جهة ونقص الدّراسات التّطبيقيّة من جهة أخرى.

– الصّعوبة الثّالثة تمثّلت في طبيعة الموضوع الّذي يحمل خصوصيّة تتطلّب مراعاة جادة، وحرصا شديدا خاصّة فيما يتعلّق بالعقيدة الإسلاميّة وكلّ ما له علاقة بالأخلاق والشرف والحياء.

وتُعدّ حداثة المدوّنة قيد الدّراسة من الصّعوبات الّتي واجهتني؛إذ لم أجد دراسات كافية حولها باعتبارها ما تزال حديثة الولادة.

بِاستثناء ما جاء في مقالات نجاة مزهود:رواية عناق الأفاعي تُشعل شوق القرّاء، وعبد القادر فيدوح:سراديب الذّاكرة في رواية الحبّ ليلا لعزّ الدّين جلاوجي، وعبد الحميد هيمة:جمالية التّفاصيل في رواية حوبه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر، ومحمّد الأمين بحري:رواية عناق الأفاعي لعزّ الدّين جلاوجي من هندسة الخطاب إلى مسرحة الرّؤية التّاريخيّة، وكتاب صناعة الوعي في ثلاثيّة عزّ الدّين جلاوجي لإبراهيم بوخالفة.

ورغم أنّ الدّراسات السّالفة الذّكر وغيرها، والّتي كانت نِتاج مجهود بحثي لباحثين أكاديميّين ساءلوا الثّلاثية، وحاولوا فكّ شيفراتها، وعالجوا مواضيع مختلفة فيها، بيد أنّني سجّلتُ تغييب موضوع المرأة، وعليه فقد كان تحديد إشكالية دراسة صورة المرأة كتيمة في سياق الثّلاثية الجّلاوجيّة بمثابة مدخل جديد في هذا السّياق.

لقد حاولت الاستفادة–قدر المستطاع–من المراجع الّتي تناولت موضوع المرأة خدمة لأهداف البحث، ووصولا لحلّ إشكاليّته، وسعيا للإحاطة بجوانبه المختلفة.

حيث اتّضح بعد الاطّلاع والبحث أنّ المفاهيم النّظريّة الّتي تُعنى بالرّواية والمرأة والرّمز يكتنفها الغموض، ولا مجال لحصرها في مفهوم واحد، وأنّ انفتاح الرّواية على الأجناس والمجالات وتعالقها مع المرجعيّات دفعتني إلى حصر البحث في النّصّ الرّوائيّ قيد الدّراسة، فكانت رحلة ممتعة مع الرّوائي المبدع عزّ الدّين جلاوجي، والرّاوية حوبه، والإبداع التّاريخيّ الضّخم ثلاثية الأرض والرّيح، وأحسب أنّني تمكّنت بفضل محاورة النّصوص الثّلاثة، والحفر في بعض المفاهيم، ورصد المضمر والمسكوت عنه من تخطّي بعض الصّعوبات، وكشف المتحجّب في قضية المرأة وفق العملية الإجرائيّة الّتي أتاحتها الثّلاثيّة في ظاهرها وباطنها، مع أمل أنّني قد خدمتُ النّصّ الرّوائيّ وأنصفتُ المرأة، من خلال ما تمّ التّطرّق إليه في هذه الدّراسة.

وبما أنّ الكمال لله وحده عزّ وجلّ، فإن أصبت فهذا بتوفيق من خالقي أحمده وأشكره عليه، كما أشكر الأستاذ الدكتور صالح مفقودة على إشرافه وتوجيهه وصبره وسعة صدره، ونصحه الدّائم، وإن أخطأت فيكفيني شرف البحث والاجتهاد.

ودائما نقول:إنّ لكلّ مجتهد نصيب والله ولي التوفيق فعليه نتوكّل وبه نستعين.

الباحثة:

لطيفة صميدة

فصلٌ تَمهيديّ:

مكانة المرأة في المنجز الرّوائيّ الجزائري

1- المرأة.

1-1- تيمة المرأة في المُنجز الرّوائي الجزائريّ.

1-2- لمحة عن وضع المرأة عبر التّاريخ.

2- الرّواية

2-1-مفهوم الرّواية.

2-2- الرّواية الجزائريّة الجديدة بين المتخيّل الرّوائي والتّاريخ.

2-3- المتلقّي وسحر الرّواية.

3- ثلاثيّة الأرض والرّيح.

3-1-قراءة في سياق عتبة العنوان.

1- المرأة:

1-1- تيمة المرأة في المُنجز الرّوائي الجزائريّ:

منذ أن أشرقت الحضارات الإنسانية على الأرض والمرأة تحظى بِاهتمام تلك الحضارات على اِختلاف أمكنتها وعصورها، فقد تناولت قضيتها علوم مختلفة كعلم الاِجتماع والقانون والسّياسة والفنّ وعلم النّفس والفقه والأدب...دراسة ونقدا وبحثا، كما أوصى بها الإسلام أُمّا وأُختا وبنتا وزوجة، فقد جاء في خُطبة حجّة الوداع قوله ﷺ:{اتّقُوا اللهَ فِي النِّسَاءِ، فَإِنَّكُم أَخَذْتُمُوهُنَّ بِأَمَانَةِ اللهِ}[1]، وكرّمها الله تعالى بسورة كاملة هي سُورَةُ النِّسَاءِ، كيف لا وهي الّتي تمثّل قضيّة متجدّدة ومفتوحة وشائكة.

ولا تزال قضيّة المرأة-إلى يومنا هذا-بالغة الأهميّة في مختلف المجتمعات، وكثيرا ما تتناقض وتتعارض الآراء حولها؛ فبينما تنادي بعض الجهات بضرورة التزام المرأة واحتشامها وتمسّكها بتعاليم الدّين الإسلاميّ، ترفع جهات أخرى شعارات التّحرّر الملوّنة بمصطلحات الفيمينيزم[2] والجندر[3]والمساواة بالرّجل، وكلّ من الاتّجاهين يملك لما يرى حجّة وخلفيّة تاريخية وإيديولوجيّة.

ومن هنا فإنّ قضيّة المرأة-باعتبارها موضوع دراسة-تُعدّ قضيّة شائكة ومستعصية تندرج ضمن المقدّس والمدنّس، والمقموع والممنوع، لمساهمتها الكبيرة في تشكيل المجتمع وصناعة الوعي، رغم اختلاف الآراء حولها، فهي قضيّة تناولتها البرامج الاجتماعية والسّياسية والثّقافيّة والأدبيّة، وطرحتها الشّرائع والنّواميس، وشرحتها المعاجم والقواميس.

---

[1] عبد الوهّاب خلّاف، حجّة الوداع وخطبة الوداع، مجلّة لواء الإسلام، سوريا، ع3، مج4، أوت، 1950م.

[2] الفيمينيزم:يعادله في اللغة العربيّة النّسويّة، وهو الجنس الأنثوي أو المرأة، وهو تيّار نسويّ جوهره ومحوره الأساسيّ الاعتراض على التّمييز ضدّ المرأة والسّعي لتحسين أوضاعها.(نرجس رودكر، فيمينيزم(الحركة النّسويّة)مفهومها، أصولها النّظريّة وتيّاراتها الاجتماعيّة، تع:هبة ضافر، المركز الإسلامي للدّراسات الاستراتيجيّة، بيروت، لبنان، ط1 ، 2019م، ص17، ص19)

[3] الجندر:أُستخدم لفظ الجندر من قِبل آن أوكلي وغيرها من المهتمّات/ين لوصف خصائص الرجال والنّساء المحدّدة اجتماعيّا مقابل الخصائص المحدّدة بيولوجيّا، ويمكن النّظر للجندر على أنّه مجموعة من الصّفات والسّلوكات الّتي يمتلكها الأفراد منذ الولادة بجنس معين، إنّ السّلوك المكتسب بالتّعليم خلال التّنشيئة الاجتماعية والّذي يُحدّد الأدوار والنّشاطات والمواقف وكيفيّة التّواصل مع الآخرين للنّوع البيولوجي هو ما يُشكّل الهويّة الجندريّة، إذن فالجندر هو النّوع الاجتماعيّ أو كما يُطلق عليه في السّاحة العربيّة الجنوسة(الجنسانيّة).(عصمت محمد حوسو، الجندر(الأبعاد الاجتماعيّة والثّقافيّة) دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1 ، 2009م، ص21، ص22)

لقد تأخّرت النّهضة الأدبيّة في الجزائر عن بقيّة الأقطار العربيّة، بحكم الأوضاع الّتي عاشتها في النّصف الأوّل من هذا القرن، فقد كانت هذه الفترة هي الأنسب بظهور فنون مختلفة كالرّسالة والخطابة والمقالة والشّعر منها بفنّ الرّواية، الّتي اتّخذها بعض الأدباء وسيلة للتّعبير عن مواقفهم في حين أنّ كتابتها تتطلّب نظرة شاملة وتجربة فنّية كبيرة.

وفي ذلك يرى محمّد مصايف أنّ أغلب الرّوايات الجزائريّة الّتي أوردها في كتابه(الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام)ومنها:اللّاز، نار ونور، الطّموح، قد عالجت الثّورة المسلّحة والآثار الاجتماعية والنّفسية المترتّبة عنها[1]، حيث شخّصت هذه الرّوايات نظرتها للحياة والموت والفكر والخلود والحبّ وذلك من خلال رواية"**الطّموح**"لمحمّد عرعار، والموقف الإيديولوجي عند الطّاهر وطّار في رواية"**اللّاز**"، وشؤون الاستعمار والحضارات والحبّ في رواية"**نار ونور**"لعبد المالك مرتاض، ويجد"أنّ اتّجاه الرّواية والأعمال الأدبيّة بالتّحديد في الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة يكمن في زاويتين:زاوية الموقف الإيديولوجي وزاوية الموقف الفنّيّ"[2].

ففي تلك الحقبة لم تكن المرأة وقضاياها مادّة دسمة أو أداة في الكتابة الذّكورية برغم حضورها في التّشخيص الطّبيعيّ للمرأة؛أمّا وأختا وبنتا وزوجة، وذلك في روايتي اللّاز والزّلزال للطّاهر وطّار، وهما بداية الرّواية الجزائريّة، لتنتقل مع عبد الحميد بن هدّوقة في روايته"**نهاية الأمس**"إلى تصوير مرحلة أخرى وافقت بداية سعي المرأة للتّحرّر من القيود المفروضة عليها.

وتعدّ رواية"**الشّمس تشرق على الجميع**"لإسماعيل غموقات فاتحة عهد جديد على الرّواية الجزائريّة؛حيث تدور أحداثها حول المواطن في المدينة، وفيها حديث عن المرأة ومواقف النّاس منها، وعن الحبّ وتجاوزاته، مركّزة على تصوير المرأة المرتبط بالشّرف والعفّة.

بينما في رواية"**نار ونور**"لعبد المالك مرتاض فقد حضرت المرأة في الصّورة الّتي ترسمها العادات والتّقاليد؛فشخصية البطلة حدّدتها التّقاليد والأعراف وخطّت صورتها، ورسمت ملامحها.

---

[1] يُنظر:محمّد مصايف، الرّواية العربية الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام، الدّار العربيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1983م، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص11.

أمّا عبد الحميد بن هدّوقة فقد بنى معمار روايته"**ريح الجنوب**"على محورين هامّين هما المرأة والوطن، وتجلّت صورة المرأة في الفوارق الموجودة بين المرأة في المدينة والمرأة في الرّيف؛حيث تحاول المرأة الدّفاع عن نفسها في حياة يسيطر عليها الرّجل.

وعلى ضوء ما جاء به محمّد مصايف من دراسات شملت الأعمال الأولى للرّواية الجزائريّة، نجد أنّه عمل على تحديد الطّابع الّذي بنيت على أساسه الأعمال الرّوائية سالفة الذّكر، من حيث تصنيفها إلى:

أعمال إيديولوجية، وأعمال واقعية، وأعمال ذات تأمّلات فلسفية، ورواية الشّخصيّة، وكلّها أعمال ذكورية تناولت تيمة المرأة في صورتها الطّبيعية والرّمزية من خلال الرّؤية الذّكورية.

كما أنّ للمرأة في ميدان الأدب والفنّ حضورا بارزا كفاعل ومفعول به، فقد استحوذت على مساحة شاسعة فيه، وارتدت حللا متنوّعة واكتست صورا مختلفة؛فقصائد الشّعر تغنّت بها، ولوحات الرّسامين وهواة الفنّ التّشكيليّ تزيّنت برسمها، وكاميرات المصوّرين التقطتها في جميع حالاتها، ف"الفنّ والإبداع إطلاقا مهنة رجال، فالفنّان(...)كان على الدّوام رجلا، والمرأة، وعلى الأخصّ في لوحات العري، موديله، وحتّى في الأحوال القليلة الّتي أمسكت بها المرأة بالفرشاة، بقي موديلها المرأة"[1]، فالمرأة"جزء لا يتجزّأ من حفلات المجتمعات"الرّاقية"ومن عروض الأزياء، ومن النّوادي المتخصّصة للقمار وغيرها من المنشآت السّياسيّة"[2]، فقد وُظّفت المرأة جسدا كاسيا وعاريا في الثّقافة الأدبيّة والإعلامية والإشهارية، لتكون بذلك رمزا من رموز التّرويج للسّلع والمنتجات المتنوعة، بواسطة صورتها الجسديّة، وما تستدعيه من غرائز في نفس المتلقّي.

لقد شغلت المرأة أذهان الرّوائيّين، فمنحوها النّصيب الأوفر والأوفى في أعمالهم، وأضفوا عليها لمستهم الّتي ارتبطت بروح العصر، فقد تمّ تصويرها بمختلف الصّور ومنحوها أبعادا ودلالات متنوّعة تتّسم بالتّصوّر الذّهنيّ الّذي يتخيّله الرّوائيّ ويحلّله النّاقد ويتبنّاه المتلقّي.

ففي البداية كان تصوير المرأة في الرّواية العربيّة عامّة والجزائريّة خاصّة يعكس صورة المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب، فقد كانت المرأة تمثّل العفّة والشّرف والحياء، وحُصرت أدوارها في دور الأمّ والزّوجة والابنة، وكانت تُوصف بشكل عام بالطّيبة والرّحمة والعطف، ومع ذلك بدأ الكتّاب في العقود الأخيرة في تصوير المرأة بصور

---

[1] جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرّواية العربيّة، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1977م، ص7.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط2، 2009م، ص9.

مختلفة، حيث بدؤوا في تناول القضايا المرتبطة بها، مثل قضايا العنف والاغتصاب والاضطهاد، ضف إلى ذلك قضايا العنوسة والتّحرّر والمساواة بالرّجل وطفقوا في العمل على"هذه الرّئة المعطّلة بحيث يتنفّس المجتمع بطريقة صحيحة وسليمة"[1]، وبذلك بدؤوا في تمثيل المرأة بشخصيّات قويّة وجريئة ومتحرّرة تستطيع مواجهة المجتمع وتحقيق أهدافها وإثبات وجودها خارج سلطة الرّجل.

لقد راودت المرأة الرّوائيّين عن أنفسهم في نُصوصهم وحلّقت معهم في فضاءاتهم بغموضها ورقّتها وأنوثتها وقسوتها وضعفها وتمرّدها ونرجسيّتها وحبّها وغيرتها وإغراءاتها وإغوائها وفتنة جسدها واحتشامها، فكانت شهرزادهم الّتي احتنكت شهريار فأبطلت سطوته ولجمت عنفوانه فحوّلته من سيّدٍ متجبّر مسيطر إلى طفل وديع، يقول جلاوجي:"**حوبه هي شهرزادي الّتي ظلّت مدى السّنوات الطّوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة، فتُحيل صحرائي إلى جنّتين من أحلام وآمال، وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأنّي كنت أمامها كالطّفل الوديع**"[2].

فالرّوائيّ يجد في شخصياته النّسويّة ذات الملمح البطوليّ والأسطوريّ ما يحقّق به التّوازن ويصل به إلى أهدافه المرجوّة، وبذلك يتبنّى ويكرّر ما قاله بلزاك:"أنا سعيد لكوني روائيّا، لأنّني استطعت، من خلال شخصيّات أبطالي، أن أبوح بكلّ ما لم أكن أجرؤ على البوح به بنفسي"[3]، فالشّخصيّة الرّوائيّة هي لسان حال الرّاوي والمرآة الّتي تعكس مضمراته والمعمار الّذي يبني من خلاله صرح رواياته، ومَن أحسن مِن المرأة لتقوم بهذا الدّور، وهذا كان حال عزّ الدّين جلاوجي الّذي لامته حوبه حين قالت:"**لم يعجبني اهتمامك الكثير بالشّخصيّات النّسوية ولا وصفك الدّقيق لها، حتّى سلافة الرّوميّة شغفتك حبا**"[4]، فإذا كان البوح سمة من سمات البشر، سواء كان لأخ أو لقريب أو لحبيب أو لصديق، فهو بالنّسبة للرّوائيّ بوحٌ للمتلقّي عن طريق شخصيّاته الرّوائيّة، الّتي انقادت تحت وطأة الواقع والتّاريخ الّذي قيّدها بحقائق مآسيه، فأخذت منه معطياتها منفتحة على أفق أوسع للحريّة، هذا الأفق الذي تُحقّق فيه المرأة التّوازن الكونيّ، والتّوازن بين ما يريد الكاتب إعلانه وبين المضمر والمسكوت عنه.

---

[1] سوزان مولر أوكين، النّساء في الفكر السّياسيّ الغربيّ، تر:إمام عبد الفتّاح إمام، التّنوير للطّباعة والنّشر، لبنان، ط1 ، 2009م، ص5.

[2] عز الدّين جلاوجي، حُوبَه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر، دار الرّوائع للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2011م، ص7، ص8.

[3] نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى، في رواية المرأة العربيّة وببلوغرافيا الرّواية النّسويّة العربيّة(1885-2004)، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص26.

[4] حُوبَه، ص113.

لقد بنى جلاوجي ثلاثيته مستلهما من حكايات ألف ليلة وليلة، وسلّم مشعل الحكي والبوح للمرأة (حوبه)التي تولّت رواية أحداث الحكاية في رحلتها الطويلة؛بدءا بالبحث عن المهدي المنتظر ومرورا بفضح الأعور الدّجال، وصولا إلى كشف الأفاعي المتعانقة، ف"**حوبه حين تحكي تكون كالعين النّضّاحة تنبجس الحكاية من كلّ جوارحها وجوانبها**"[1]، لتتوارى عن الأنظار في ظلمة الحبّ ليلا، وتسلّم زمام الحكي للروائيّ"**قرّرت أن أتخلّى عنك، آن لك أن تشقّ طريقك للبحث عن الحقيقة المحفوفة بالمزالق وآن لك أن تركب وحدك قطار التّقصّي في تضاريس التّاريخ**"[2]، ثمّ تظهر من جديد مساهِمة-ولو من بعيد-في سرد أحداث عناق الأفاعي من خلال كاليغرافية المخطوطات، "**حبيبي الأعزّ... بقدر الشّوق الّذي يُزهر في أعماقي إلى لقائك فإنّ فرحي كان أكبر وبحثي الطّويل يتوّج بالعثور على هذا المخطوط الّذي سيتمّم حكايتنا الّتي صارت ملحمة أجيال متعاقبة**"[3].

إنّ اِعتناء كتّاب الرّواية الجديدة بقضيّة المرأة يعلّل تصويرهم لها صورا متنوّعة بوصفها مصدرا ثرّيا للسّرد، فالمرأة جزء لا يتجزّأ من المجتمع فقد حُمّلت مَهمّة التّعبير عن مشاكله وقضاياه، وفَرضت نفسها في مختلف الميادين الاِجتماعيّة والاِقتصاديّة والسّياسيّة والأدبيّة، وجعلوا منها المنبع الّذي يستلّون منه صور الجمال والفتنة والقوّة والمقاومة، فهي المقاتلة التي حفرت اِسمها على صخور التّاريخ بماء الذّهب؛التّاريخ الذي يشهد على إنجازاتها وعلى أنّها أصبحت فاعلا في المجتمع بعد أن كانت مفعولا به، فهي المقاتلة الجسورة الّتي وقفت جنبا إلى جنب مع الرّجل ضدّ الاستعمار الفرنسيّ وضدّ الإرهاب في العشريّة السّوداء دفاعا عن الأرض والدّين والنّفس والشّرف، ولذلك فقد رأى البعض"أنّها عنصر فعّال ويجب أن تشارك في الحياة بأن تُثبت ذاتها"[4].

ومن هذا المنطلق برزت روايات جزائرية جديدة اِتّخذت من المرأة تيمة أساسية، على أساسها اِعتمد كلّ روائيّ في خلق شخصيّاته النّسائيّة على معايير خاصّة تخضع لنظرة المجتمع تارة وللخلفيّات الفكريّة والثّقافيّة للرّوائيّ نفسه تارة أخرى، ولأنّ مفاهيم العصر الحديث أولت المرأة اهتماما خاصّا، فقد حاولت الخروج من صورتها النّمطية التّقليديّة الخاضعة للهيمنة الذّكوريّة وقمع العادات والتّقاليد والظروف الاِجتماعية، لتثبت للآخر أنّها شخص يمتلك كيانا قائما بذاته وحياة مستقلّة، يُؤثّر ويتأثّر، وحقوقها كما حقوق الرّجل تماما، وليست مجرّد جسد

---

[1] حُوبَه، ص7.

[2] عز الدّين جلاوجي، الحُبُّ لَيْلًا في حضرة الأعور الدّجّال، دار المنتهى للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2017م، ص7.

[3] عز الدين جلاوجي، عِنَاقُ الْأَفَاعِي، دار المنتهى للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2021م، ص7.

[4] رشيد بوشعير، المرأة في أدب توفيق الحكيم، الأهالي للطّباعة والنّشر، دمشق، ط1، 1996، ص54.

للفراش والمتعة وإشباع الشهوة الجنسيّة، فالمرأة كنموذج سرديّ تحمل عدّة دلالات يوظّفها صاحب النّصّ بغرض تبليغ رسالته للمتلقّي.

وإذا أمعنّ النّظر في الأعمال الرّوائيّة الجديدة نجد أنّها اِستثمرت في قضيّة المرأة اِستثمارا يختلف عن ذاك الذي اعتمدته الدّراسات الاِجتماعية والنّفسية وغيرها، فهذه الدّراسات"تتناول مشكلة خضوع المرأة واضطهادها، وتشير إلى الجهود الّتي تحاول تحطيم ذلك الاضطهاد، ولا تكاد تتجاوز عرض الإشكالية"[1]، بيد أنّ معالجة الدّراسات الأدبيّة لموضوع المرأة تمتاز بالحرّيّة في التّناول، والجرأة في الطّرح، وإعطاء التّصوّر الذّهنيّ البديل، وهو ما أسماه صالح مفقودة(الصورة المثلى للمرأة كما يتخيّلها الرّاوي)[2]، أي أنّ دلالة المرأة (الإنسان/ الأنثى)في الرّواية تُبنى على عدّة أفكار وأبعاد ترتبط أساسا برؤية الكاتب الاِجتماعية ومتخيّله الأدبيّ والثّقافيّ وإيديولوجيّته.

وممّا سبق يمكن القول إنّ للمرأة في كلّ عصر، وفي كلّ أمّة، فضل على الأدب، بدءا بما تُثيره في نفوس الرّجال من عواطف قويّة تجيش صدورهم بها، فتترجمها ألسنتهم شعرا ونثرا، وصولا إلى مشاركة المرأة الرّجلَ في تأليف قطع أدبيّة فنّيّة تُعبّر من خلالها عن كلّ ما يمسّ شعورها ويخدم واقعها.

وعليه نخلص بما خلص إليه محمّد مصايف من نتائج بحثيّة:

-احتلت المرأة في الرّواية الجزائرية مكانة رفيعة لا تقلّ في أهمّيتها عن مكانة الرّجل.

-انتفضت المرأة على صورتها النّمطية واستعملت كرمز ودلالة.

وقبل الشّروع في الحديث عن الرّواية الجزائريّة الجديدة، ومعالجتها لقضايا المرأة لا ضير في أن نلج هذا المعمار العريق للمرأة ونكتشف نظرة الآخر إليها، فمن غير الممكن معرفة وضع المرأة اليوم إلّا بعد معرفة وضعها في الماضي، فلزام علينا أن نعلم من أين بدأنا، حتى نعرف إلى أين سنصل، وهذا ما لا يتمّ إلّا باستقراء التّاريخ.

1-2- لمحة عن وضع المرأة عبر التّاريخ:

نبدأ بإطلالة سريعة من شرفات حياة المرأة عبر التّاريخ، انطلاقا من فترة ما قبل بزوغ نور الإسلام مع الأمم البدائية، مرورا بحياتها في الأمم المتحضّرة قبل الإسلام، ثمّ مرحلة العزّ وضمان الحقوق مع بزوغ فجر الإسلام،

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص10.

وصولا إلى حياتها فيما يُسمّى الحضارة المادّية والمدنيّة الحديثة، بغية توضيح فكرة دور الإسلام في رفع مكانة المرأة وإنزالها منزلة رفيعة ودرجة سامية داخل المجتمع، وضمان حقوقها الإنسانيّة والمحافظة على شخصيّتها.

لقد رأى بعض المتخلّفين المرأة نجاسة، جالبة للعيب والخزي والعار، ناقصة عقل ودين، تمتاز بالضّعف والدّونيّة، وأنّها عامل فتنة، وحبل من حبائل الشّيطان"ذلك أنّ بعض الشّعوب والمجتمعات سواء القديمة أو الحديثة أو حتّى المعاصرة تعتبرها المبادِرة الأولى بالخطأ، ودليلهم في ذلك خطيئة آدم الّتي كانت سببا في خروجه من الجنّة، وذلك بعدما وسوست له حواء فأكل من شجرة الخلد الّذي نهاه الله عزّ وجلّ من الأكل منها(هكذا)"[1]، فهذه الخطيئة المعتقد الّتي اعتنقها المسيحيّون والجاهلون انتشر صيتها حتّى في المجتمعات الإسلاميّة، متجاهلين الخطاب الإلهي الّذي برّأ حواء من تهمة وسوستها لآدم، لأنّها ضحيّة مثله لوساوس الشيطان، في قوله تعالى: ﴿ فَوَسْوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُۥرِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَٰتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَىٰكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلَّآ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ ٱلْخَٰلِدِينَ﴾[2]، فما كان تحميل المسيحيّين المرأة مسؤوليّة خطيئة آدم إلّا انتقاصا من قدرها وتحقيرا لها، وبذلك حكموا عليها بعقاب حدّدوه في نقطتين"الأولى أن تظلّ المرأة محكومة من قِبل الرّجل، وتحدّد التّوراة الرّجل بالزّوج أو الأب أو وليّ الأمر، والثّانية أنّه قد حكم عليها(بواجب الولادة)، ثمّ اعتبر ذلك الواجب نفسه نجاسة يجب التّطهّر منها طبقا لنوع المولود"[3]، وبالتّالي حُرِمت المرأة منذ العصور الغابرة من حقوقها الإنسانيّة، وطُبّقت عليها عقوبات بلا ذنب مُسبق، وحُرّمت عليها الحياة السّهلة الكريمة بحجّة أنّها نجاسة وسبب في الخطيئة الأولى للبشريّة.

1-2-1-المرأة والحضارات القديمة:

عندما نلج دهاليز حياة المرأة قبل بزوغ فجر الإسلام مع الأمم غير المتحضّرة، كالأمم الّتي قطنت إفريقيا وأمريكا القديمة وأستراليا، وبعض الجزائر البعيدة، نجد أنّ حياة المرأة في هذه الأمم كانت حياة حيوانية، إذ كان الرّجل يتصرّف بها كيفما يشاء"حيث كانت موضعا لقضاء حاجاته ورغباته وآلة بيده ليس إلّا، دون ملاحظة إنسانيّتها ومشاعرها وآمالها وآلامها ورغباتها"[4]؛أي أنّ حياتها كانت كحياة الحيوان الأليف الّذي يُربّى لتلبية

---

[1] سارة أوهاب، جماليات المحكي النّسوي في الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة، قراءة في رواية"سنونوات كابول "لياسمينة خضرة، مر: مر:حياة مختار أم السّعد، بياض للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2023م، ص30.

[2] سورة الأعراف، الآية:20.

[3] الصّادق النّهوم، الحديث عن المرأة والدّيانات، دار تالة، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص11.

[4] محمّد الحسيني الشّيرازي، المرأة في المجتمع المعاصر، مؤسسة المجتبى للتّحقيق والنّشر، كربلا، ط1 ، 2005م، ص19.

الاحتياجات المعيشيّة والحياتيّة المتعدّدة لمالكه ووليّ نعمته، في حين أنّها كائن إنسانيّ له ذاته وكينونته المستقلّة"وضعته العناية إلى جانب الرّجل لتقرّب إليه أسرار الطّبيعة، وتفتح على قريحته بالغرائب"[1].

وما كان على المرأة في تلك الأمم إلّا أن تخضع وتُطيع الأوامر، فلم تكن مجرّد أمّ تُربي الأولاد وتخدم البيت وتقوم بما تقوم به المرأة من أمور تُلبّي بها احتياجات أسرتها، بل كانت تكلّف بأعمال تفوق قدرتها كامرأة، كاشتغالها ببعض الحرف والصّناعات الّتي يعجز عنها الرّجال وتشقّ عليهم، كأعمال الزّرع والحرث وتربية المواشي وأعمال البناء، بدءا بإعداد الطّين وغيره، فلم يكن في تلك الحضارات أيّ تفريق بين الجنسين"وقد أثبتت أبحاث الأنثروبولوجية أنّه في تطوّر البشريّة(...)لم تكن فوارق تُذكر بين الصّفات الجسديّة للرّجل والمرأة، وأنّ كليهما كان يتمتّع بقوّة ومرونة"[2]، وهذا ما منح المرأة نوعا من الاستقلالية والمساواة بالرّجل"بل لها من المزيّة عليه أن نسب الأولاد في الغالب بها وحدها"[3]، أي أنّ المجتمع في هذه المرحلة كان مجتمعا أموميّا، تتميّز فيه المرأة بالنّسب الاجتماعيّ.

ومع امتهان الرّجل الصّيد واشتغاله بالزّراعة وامتلاكه الأرض واكتشافه لنظام البيت، بقيت الأمّ مع الأبناء مستسلمة لسلطته عليها، وأصبحت المرأة مجرّد مغذّية لبذرة الرّجل كما تقول سيمون دي بوفوار:"حين ظهر النّظام الأبويّ، أخذ الأب يتمسّك بذرّيّته واعتبر المرأة حامية ومغذّية لبذرة الرّجل فقط"[4]، وبذلك ارتفعت مكانة الرّجل على حساب المرأة، الّتي خسرت مجال العمل خارج البيت، وانحصرت أعمالها داخله.

وقد أدت سيطرة الذّكر على الأنثى وإمساكه بلجامها إلى"ظهور التّسرّي والاستمتاع بالإماء، وظهرت الغيرة والخيانة الزّوجيّة، وعندما كانت تقع الحروب كان ينتج من جرّائها نظام الرّقّ، وصار الجنس غير المنظّم يُعدّ فعلا شرّيرا تعاقب عليه الشّرائع"[5]، فتشيّؤ المرأة حجزها في بوتقة جسدها ونزع عنها صفة الإنسانيّة والرّوحيّة.

أمّا حياة المرأة في الأمم المتحضّرة قبل الإسلام، فلم تتحسّن عن سابقتها، فهي لم تكن"ذات استقلال وحريّة، لا في إرادتها ولا في أعمالها، وتعاني من عدم احترامها كزوجة لها شخصيّتها ومكانتها وإنسانيّتها(...)ففي أيّام حيضها ودورتها الشّهريّة كان عليها أن تتحمّل كلّ أنواع الازدراء والنّفور، حيث عليها أن تنفرد عن عائلتها

---

[1] نقولا فيّاض، المرأة والشّعر، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافيّة، القاهرة، جمهورية مصر العربيّة، دط ، 2012م، ص7.

[2] ألكسندرا كولنتاي، محاضرات حول تحرّر النّساء، تر:هنريت عبّودي، دار الطّليعة، بيروت، دط، 1980م، ص11.

[3] قاسم أمين، المرأة الجديدة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، جمهوريّة مصر العربيّة، دط، 2013م، ص13.

[4] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر:لجنة من أساتذة الجامعة، المكتبة الأهليّة، بيروت، ط5 ، 1966م، ص14.

[5] مفقودة صالح، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص11.

بأكلها وشربها"[1]، أي أنّها لم تكن تمتلك القدرة ولا الحرّية في اتّخاذ أيّ قرار يخصها أو يخصّ من حولها، وخضوعها هذا أجبرها على تحمّل المعاناة في حياتها وطاعة الرّجل بتنفيذ أوامره وتلبية متطلّباته حتّى وإن كانت تفوق طاقتها أو تعذّر عليها القيام بها، فهي في نظرهم كائن نجس يجب الابتعاد عنه والتّطهّر منه، ف"صارت تخفي نفسها حتّى لا تُرى، ومن ثمّة نشأ الحجاب الّذي أخذ في عصور لاحقة تبريرات دينيّة وسيكولوجيّة تصف المرأة بأوصاف مختلفة"[2].

وفي نظرة سريعة سنذكر بعض ما جاء عن وضع المرأة تحت ظلّال الحضارات القديمة؛ففي الحضارة البابلية(الآشوريّة)الّتي ظهرت على ضفاف نهري دجلة والفرات، والّتي تمتدّ ل"ثلاثة قرون، من عام600إلى900 قبل الميلاد، وهي الفترة الّتي شهدت ازدهار الإمبراطوريّة الآشوريّة العظمى وأفولها"[3]، خضعت المرأة لشريعة حمورابي الّتي كُتبت في القرن الثّامن عشر قبل الميلاد، والّتي تنصّ على الآتي[4]:

– وجوب تبعيّة المرأة للرّجل دون أيّ استقلال.

– للزّوج الحقّ في قتل زوجته إن أخطأت في بعض شؤون المنزل أو إذا أشار النّاس بإصبعهم إليها لعلاقة لها برجل آخر، حتّى وإن لم تُضبط وهي تُضاجعه، بإغراقها في النّهر.

– للرّجل الحقّ في إمساك المرأة متى أراد وتركها متى شاء ذلك، وما عليها هي إلّا أن تطيع أوامره وتنفّذ طلباته.

– يحقّ للرّجل أن يطرد المرأة من بيته، أو يتزوّج عليها زوجة ثانية، وتعامل الأولى كملك يمين.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار قِدم الحضارة اليونانيّة والرّومانيّة، وأسبقيّتهما في وضع القوانين المدنيّة الّتي تخصّ المرأة والبيت والأسرة، نلاحظ أنّ"المجتمعات اليونانيّة الّتي يسودها ويسوسها الذّكور، قصرت دور النّساء–عامّة– على أداء الشّعائر الدّينيّة، والإشراف كذلك على عمليّتي الولادة والوفاة باعتبارهما من التّجارب الانتقاليّة"[5]، أي أنّها منحت الرّجل–الأب أو الزّوج أو الوليّ والوصيّ عليها–سلطة مطلقة، فهو يملك الاختيار النّافذ والمشيئة المطلقة والصلاحيّات التّامة في جميع شؤون الأسرة، قد تصل حدّ القتل لو رأى ربّ الأسرة في ذلك صلاحا، والمرأة في كلّ ذلك أدنى مرتبة وأحطّ منزلة، "وكانوا يقولون:إنّ ذات الشّعر الطّويل والفكر القصير لم تخلق إلّا

---

[1] الإمام السّيّد محمّد الحسيني الشّيرازي، المرأة في المجتمع المعاصر، مرجع سابق، ص20.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص11.

[3] إفريل كاميرون، إميلي كوهرت، صورة المرأة في العصور القديمة، تر:أمل رواش، المركز القومي للتّرجمة، مصر، ط1، 2014م، ص96.

[4] ول ديورا نت، قصة الحضارة، تر:زكي نجيب محمود، الإدارة الثّقافيّة في جامعة الدّول العربيّة، مصر، ط3، 1972م، ص232.

[5] إفريل كاميرون، صورة المرأة في العصور القديمة، مرجع سابق، ص25.

لخدمة الرّجل"[1]حيث"اعتبر اليونانيّون-مثلهم مثل الثّقافات الأخرى-جسد الأنثى وتكوينها البيولوجي ملوّثا للرّجل، فحرم عليه لمسها أثناء حيضها أو بعد مخاضها، وحرم عليه دخول المعابد بعد مضاجعتها"[2]، فقد كانت المرأة تابعة للرّجل، وزمامها بيده يفعل بها ما يشاء وقتما يشاء، فلربّما وهبها أو أهداها أو باعها أو أقرضها للتّمتّع أو سدّد بها دينا أو ضربها أو قتلها، أو غير ذلك من مظاهر العنف والتّسلّط، فهي عنده مجرّد متاع وإذا قضى منها وطره فهي نجاسة.

وممّا ساهم في امتهان كرامة المرأة في الحضارة الرّومانيّة إنكار الرّجل أنّ للمرأة روحا، وأنّها خُلقت جسدا لخدمة الرّجل، وكان"علماؤهم وفلاسفتهم وشعراؤهم وقساوستهم يرون من العبث تعليمها وتربيتها[3]، فعلى الرّغم من اعتراف المجتمع الرّومانيّ بإنسانية المرأة-ولو بعد عناء-إلّا أنّه حافظ على تبعيّتها للرّجل، وهذا ما ساهم في انتشار مظاهر الفسق والفجور الّتي جعلت من المرأة ألعوبة بيد الرّجل ف"استباحة النّساء والاعتداء عليهنّ على أساس الحقائق البيولوجية والثّقافيّة، كان له صدى عالمي، فأثّر في المجتمعات الأخرى أكثر ممّا أثر في أثينا نفسها بالقرن الخامس"[4]، وهذا ما أدّى إلى كثرة الفحشاء والفجور وانتشار دور الفساد ومظاهر الخلاعة والمجون والتّبرّج الممقوت في تلك الحقبة، والّتي بقيت آثارها إلى وقتنا الرّاهن.

أمّا النّساء في الشّرق القديم فلم يُعثر لأغلبهنّ على أثر في سجلّات التّاريخ، وأُستثني منهنّ ذِكرا واسما وموضعا من كنّ يُعرفن بالحريم، وتمثّلت صفاتهنّ-إضافة لكونهنّ سيّئات السّلوك والسّمعة والأخلاق- في"حبهنّ للكيد، وخداعهنّ، وغدرهنّ، ومكرهنّ، وغوايتهنّ للذّكور وقسوتهنّ، بل ودهائهنّ في تدبير جرائم القتل، وهذه الصّفات ترتبط بشكل وثيق ولصيق بالمناخ الفاسد المعروف عن أجنحة الحريم[5]"[6]، فممارسات النّساء في تلك الأجنحة كان لها تأثير واضح على البلاط-كما جاء في كتب التّاريخ-وهو ما يُعبّر عن وضع المرأة في المجتمعات الشّرقيّة آنذاك.

لم تكن المرأة في الحضارة المصريّة أوفر حظّا من سابقاتها، ونحن هنا نتحدّث عن آلاف السّنين، عن فترة انطوت صفحاتها قبل ظهور المسيح بما يُقارب ثلاثة قرون، وقبل بعث الرّسول ﷺ بتسعة قرون؛فقد"كان

---

[1] قاسم أمين، المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص9.

[2] إفريل كاميرون، صورة المرأة في العصور القديمة، مرجع سابق، ص25.

[3] أمين قاسم، المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص9.

[4] إفريل كاميرون، صورة المرأة في العصور القديمة، مرجع سابق، ص53.

[5] هي أجنحة معزولة تحتجب فيها النّساء عن العامّة، وكانت النّسوة يحكن-وبلا مواربة-المكايد لإبقاء هيمنتهنّ على الذّكور الّذين يحكمون في السّلطة، فيُؤثّرون على صناعة القرار، الّتي تُؤثّر بدورها على رفاهية الأمم والإمبراطوريّات جمعاء.

[6] إفريل كاميرون، صورة المرأة في العصور القديمة، مرجع سابق، ص63

قدماء المصريّين يعاملون المرأة معاملة حقيرة شأنها شأن الخدم، وللرّجل أن يتزوّج بأخته، ولا يدعونها تخرج من البيت إلّا لعبادة الآلهة، بل إنّهم كانوا يقدّمون أجمل فتاة عندهم قربانا وترضية وسكنا لغضب النّيل وفيضانه بعدما يزيّنوها بأبهى حلّة يرضى بها"[1]، فالمرأة لم تكن متاعا للرّجل فحسب بل كانت-في نظرهم-قربانا ومتاعا وسكنا للإله الّذي يعبدونه ويخشون غضبه.

وبعد أن بدأ الرّجل يمتلك الأرض ويخدمها أصبحت المرأة تُرسم بحجم أقلّ منه، بعد أن كانت تُرسم بحجم الرّجل؛وهذا ما يدلّ على دنوّ قدرها وضعف منزلتها، ولم تفتكّ المرأة المصريّة مكانتها إلّا"بعد ثورة النّساء والعبيد"[2]؛وهي الثّورة الّتي قامت في عصر الدّولة الحديثة(1580ق.م)بسبب تفشّي العبودية والظّلم والإقطاع، وبفضلها استردّت المرأة المصرية القديمة مكانتها الأولى، وعُرفت الملكات الشّهيرات تاريخيّا المنحدرات من الأسرة الثّامنة عشرة كالملكة نفرتيتي والملكة حتشبسوت ذات الشّخصيّة القويّة الّتي حكمت مصر22سنة(من1504ق.م إلى1485ق.م)، وقد وُضع لها تمثال أبي الهول؛رأس إنسان وجسد أسد رمزا لقوّة العقل والجسد معا، وتميّز عصرها بالازدهار والتّعمير، حيث أثبتت كفاءتها كحاكمة وملكة[3].

1-2-2-المرأة في الجاهليّة العربيّة القديمة:

لم يكن وضع المرأة عند العرب الجاهليين قاطني شبه الجزيرة العربيّة الأسوأ من صويحباتها في الأمم الأخرى ولم تكن أفضلهنّ، حيث شهدت المرأة العربيّة تسلّط الرّجل، وبلغ الأمر بثلّة من أفراد بعض القبائل إلى سلبها حقّ الحياة، وأكثر من ذلك، فقد كان العرب في الجاهليّة يتشاءمون وتسودّ وجوههم إذا ولدت لأيّ منهم أنثى، كما جاء في قوله عزّ وجلّ:{وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ (58) يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ(59)}[4].

فقد كان الوأد من الأساليب الّتي استعملتها العرب في الجاهلية للقضاء على المرأة كِبْرا وأَنَفَة منهم، واعتبروها عارا وخِزيا، وقد ذُكر في وأد الأنثى"أنّه كان قوم من العرب يئدون البنات، قيل:إنّهم بنو تميم خاصّة، وإنّه استفاض منهم في جيرانهم، وقيل:بل كان ذلك في تميم وقيس وأسد وهذيل وبكر بن وائل، وقال قوم:بل وأدوا البنات أنفة، وزعموا أنّ تميما منعت النّعمان الإتاوة سنة من السّنين، فوجّه إليهم أخاه الرّيان بن المنذر، وجُلّ من معه من بكر بن وائل، فاِستاق النّعم وسبى الذّراري، فوفدت بنو تميم إلى النّعمان واستعطفوه، فرقّ عليهم وأعاد

---

[1] محمّد الحسيني الشّيرازي، المرأة في المجتمع المعاصر، مرجع سابق، ص24.

[2] نوال السّعداوي، الوجه العاري للمرأة العربيّة، مؤسسة هنداوي سي آيسي، المملكة المتّحدة، دط، 2017م، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص33.

[4] سورة النّحل، الآيتان:58-59.

عليهم السّبي، وقال:كلّ امرأة اختارت أباها رُدّت إليه، وإن اختارت صاحبها تُركت عليه، فكلّهنّ اخترن آباءهنّ إلّا ابنة قيس بن عاصم فإنّها اختارت من سَبَاها وهو عمرو بن المشمرخ البشكري، فنذر قيس بن عاصم المنقري التّميميّ أن لا يولد له بنت إلّا وأدها"[1]، ومنهم جرت العادة على ذلك الفعل الّذي هم عنه مسؤولون أمام الله، حيث جاء في قوله عزّ وجلّ:{وَإِذَا ٱلْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ (8) بِأَيِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ}[2].

ووصل التّسلّط بالرّجل على المرأة إلى درجة أنّه"كان من حقّ الولد أن يمنع أرملة أبيه من الزّواج، بمجرّد أن يضع عليها ثوبه فيرثها، بل كان له أن يتزوّجها وبغير مهر إن شاء، أو يزوّجها لمن يشاء ويأخذ مهرها"[3].

وهكذا كانت حياة المرأة في المجتمع الجاهلي القبلي قبل الإسلام ظلم وقسوة ودونية واحتقار، مسلوبة الحرّية، تابعة لأبيها أو زوجها أو من كانت ملك يمينه، ولا يحقّ لها التّصرّف بما تملك، لأنّها وما تملك لوليّها.

وإجمالا؛كان العرب"أمّة وسطا في عالم مترامي الأطراف، فهم على أبواب العالم القديم كلّه، يقعون إلى الجنوب الغربيّ من آسيا، فيشرفون من حيث تقع بلادهم على المعبرين الأكبرين إلى أوروبا في البحر، وهم من إفريقية مشرفون كذلك على المعبرين الأكبرين إليها من البرّ عن طريق برزخ السّويس، وفي البحر عن طريق البحر الأحمر بطوله كلّه(...)وأمّا آسيا فقد كان لهم إليها طريقان:طريق البرّ الأعظم المارّ بقلب القارّة المخترق لها حتّى الصّين، وطريق المحيط الجنوبي، وقد روّضوه وذلّلوه حتّى استقام لهم فكانت سفنهم تخترقه على أهواله إلى الهند وجزر الهند الشّرقية، وتوغّلوا فيه حتّى الصّين"[4]

واستنادا عليه؛نخلص إلى أنّ العرب احتكّوا احتكاكا مباشرا بمن جاورهم من الأمم الأخرى، ممّا يجسّد تماثلا في نظرتهم الميثولوجيّة تجاه المرأة، وهذا التّماثل يدلّ على أهمّية موضوع المرأة ومكانتها في مختلف الشّرائع والنّواميس، فكيف كان وضعها مع ظهور الدّين الإسلاميّ الّذي سطع على العرب والغرب معا؟

1-2-3-المرأة في الإسلام:

تعدّ دراسة قضيّة المرأة في الإسلام من أهمّ القضايا الفكريّة في العصر الحالي، فلم يزل أعداء الدّين الإسلامي وخصومه ومن تبعهم يواصلون حملاتهم الهجوميّة عليه عن طريق المرأة، مدّعين أنّه دين شُرّع لظلم المرأة وسلب حقوقها، و"أنّ الإسلام سجّان المرأة وعدوّ اكتمالها الإنسانيّ"[5].

---

[1] محمّد الحسيني الشّيرازي، المرأة في المجتمع المعاصر، مرجع سابق، ص30.

[2] سورة التّكوير، الآيتان:8-9.

[3] محمّد الحسيني الشّيرازي، المرأة في المجتمع المعاصر، مرجع سابق، ص34.

[4] طه غالب عبد الرحيم طه، صورة المرأة المثال ورموزها الدّينيّة عند شعراء المعلّقات، إشراف:إحسان الدّيك، جامعة النّجاح الوطنيّة، فلسطين، 2003م، ص88.

[5] محمّد الغزالي السّقا، قضايا المرأة بين التقاليد الرّاكدة والوافدةدار الشّروق، مصر، دط، 2002م، ص30.

إنّ الإسلام دين ينادي بتكريم المرأة، حيث أنزلها منزلة رفيعة ومنحها حقوقا وصلاحيّات حُرمت منها بحكم السّلطة الذّكوريّة وسُلطة المجتمع وسُلطة الحضارات والمعتقدات والأعراف والأفكار المنادية بالانحلال الجنسيّ والإباحية في الدّيانات الأخرى، الّتي حوّلت"المرأة إلى أداة متعة وإشباع غريزيّ يقود إلى تدمير الأسرة والمجتمع والمرأة"[1]، في حين أنّ المرأة لم تكن إنسانا مكتمل الحقوق المعنويّة والمادّية إلّا مع مجيء الإسلام الّذي أنزلها"منزلة حسنة ومتّعها بحقوق كانت محرومة منها من قبل، كالحقّ في الميراث والحقّ في الزّواج والحقّ في اختيار الزّوج"[2]، وبذلك منحها حقوقا تؤهّلها لمشاركة الرّجل في تأسيس الحياة الاجتماعية والتّعبير عن إنسانيّتها بكونها إنسانا رفيعا وليست نجاسة ولا متاعا كما يُشيع أعداء الإسلام وخصومه والجاهلون به، و"هذا المعنى يؤكده قاسم أمين في كتابه تحرير المرأة، حيث قال:(سبقت الشّريعة الإسلاميّة كلّ شريعة أخرى في مساواة المرأة بالرّجل، فأعلن الإسلام حرّيّتها واستقلالها يوم كانت في حضيض الانحطاط عند جميع الأمم، ومنحها كلّ حقوق الإنسان، واعتبر لها كفاءة شرعيّة لا تنقص عن كفاءة الرّجل في جميع الأحوال المدنيّة من غير أن يتوقّف تصرّفها على إذن أبيها أو زوجها وهذه المزايا لم تصل إليها حتّى الآن بعض النّساء الغربيّات)"[3].

اللّواتي أسّسن في القرن التّاسع عشر-أي بعد الإسلام بقرون-تيّارات وحركات تدافع عن حقوق المرأة"حيث كانت النّساء المتعلّمات والميسورات الحال تطالبن في البداية بالمساواة بين النّساء والرّجال ومحاربة جميع أشكال التّمييز الّتي كانت تعاني منها"[4]، هذه المساواة الّتي وهبها الإسلام للمرأة وخصّها-عمّن سواها-بالذّكر والتّكريم.

ويتّضح من دراسة هذه القضية الفكرية(الدّفاع عن حقوق المرأة)أنّ محورها يدور حول دعوات جريئة وفكر معاصر يدعو إلى الإباحيّة والتّعدّد الجنسيّ والانحلال الأخلاقي، فالمرأة فيه تُعدّ أداة متعة وإشباع غريزيّ، في حين حرّرها الإسلام وأعطاها قيمة، وأوصى بها خيرا بعد أن كانت خاضعة للعادات والتّقاليد الجاهليّة، فرفع مقامها وحفظ كرامتها ومنحها حقوقها ومكانتها الّتي تؤهّلها للتّعبير عن إنسانيّتها ومشاركة الرّجل في بناء الأسرة والمجتمع.

---

[1] علاء الدّين شوقي، دور المرأة في بناء المجتمع، مؤسسة البلاغ، إيران، طهران، ط1 ، 1997م، ص31.

[2] سارة أوهاب، جماليات المحكي النّسوي في الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة، مرجع سابق، ص30.

[3] الغزالي، قضايا المرأة بين التقاليد الرّاكدة والوافدة، مرجع سابق، ص31.

[4] سارة أوهاب، جماليات المحكي النّسوي في الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة، مرجع سابق، ص31.

لقد اعتنى الإسلام بالمرأة عناية فائقة، فإذا عدنا إلى القرآن الكريم-مصدر التّشريع الإسلاميّ-نجد أنّ الله جلّ جلاله خصّ نفسه بالإفتاء في قضيّتها، حين قال: ﴿ وَيَسْتَفْتُونَكَ فِي النِّسَاءِ ۖ قُلِ اللَّهُ يُفْتِيكُمْ فِيهِنَّ﴾[1]، كما منحها حقوقا لم تكن تعرفها منذ عصور، فبيّن أنّ المرأة والرّجل يتساويان في الإنسانية وأنّه لا فضل لأحد منهما على الآخر إلّا بالتّقوى، وصدح الذّكر الحكيم بذلك في أكثر من سورة-سورة الحجرات، سورة آل عمران، سورة النّحل، سورة غافر، سورة الرّوم، سورة المجادلة، سورة الممتحنة، سورة الطّلاق، سورة التّحريم، سورة النّساء- حين قال المولى عزّ وجلّ:{يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ }[2].

كما قال عزّ وجلّ:{أَنِّي لَا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِّنكُم مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ ۖ بَعْضُكُم مِّن بَعْضٍ}[3].

وقال سبحانه وتعالى:{لَيْسَ بِأَمَانِيِّكُمْ وَلا أَمَانِيِّ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ يَعْمَلْ سُوءًا يُجْزَ بِهِ وَلا يَجِدْ لَهُ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَلِيًّا وَلا نَصِيرًا (123)وَمَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلا يُظْلَمُونَ نَقِيرًا(124)}[4].

وقال تبارك وتعالى:﴿ مَنْ عَمِلَ سَيِّئَةً فَلَا يُجْزَىٰ إِلَّا مِثْلَهَا ۖ وَمَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَٰئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ يُرْزَقُونَ فِيهَا بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾[5].

وقوله جلّ شأنه:{ مَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً ۖ وَلَنَجْزِيَنَّهُمْ أَجْرَهُم بِأَحْسَنِ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ}[6].

فالله عزّ وجلّ صرّح أن سعي الإنسان وعمله-ذكرا كان أم أنثى-لا يضيع ولا يخيب عنده ولو كان مثقال ذرّة من خردل يجزى بها، وأكدّ سبحانه وتعالى أن المساواة بين الذّكر والأنثى قائمة ولا فرق بينهما إلّا بالتّقوى؛والتّقوى تكون بالإيمان والأخلاق الحسنة والعقل الرّزين والعلم النّافع والحِلم والصّبر.

---

[1] سورة النّساء، الآية:127.

[2] سورة الحجرات، الآية:13.

[3] سورة آل عمران، الآية:195.

[4] سورة النّساء، الآيتان:123-124.

[5] سورة غافر، الآية:40.

[6] سورة النّحل، الآية:97.

فقد اعتلت المرأة مكانة مرموقة في الإسلام، حيث مُنحت حقوقا مساوية للرّجل في جميع المجالات، كحقّ التعليم؛وهو حقّ أساسيّ للمرأة في الإسلام، حيث يجب على كلّ مسلم ومسلمة أن يسعيا لتحصيل العلم والمعرفة، وحقّ العمل؛فيتوجّب على المجتمع المسلم توفير فرص العمل للمرأة، ويمنح لها حقّ العمل مع الاحتفاظ بأجرها، وحقّ الإرث؛فيحقّ للمرأة في الإسلام الحصول على نصف ميراث الرّجل ويمنح لها حقّ الاحتفاظ بأموالها والتّصرّف فيها بحرّية، وحقّ الزّواج؛فيجب على الرّجل في الإسلام الحصول على موافقة المرأة ورضاها عندما تُطلب للزّواج، ويتوجّب عليه معاملتها بالحسنى والاحترام، وحق الطلاق-رغم أنّه من أبغض الحلال عند الله -؛فيتوجّب على الرّجل في الإسلام تقديم الرّعاية والحماية للمرأة ويحقّ للمرأة في حالة تعرّضها للظّلم والاضطهاد الطّلاق والاستقلاليّة الشّخصيّة إذا أرادت ذلك.

إضافة إلى ذلك تحثّ الشّريعة الإسلامية على معاملة المرأة بالإنصاف والمساواة وتُحرّم أيّ نوع من أنواع العنف ضدّها، وتشجّع النّساء على العمل والمشاركة في المجتمع، باعتبارها شريكة للرّجل في بناء المجتمع وتحقيق الرّخاء والاستقرار، فالمرأة نصف المجتمع، فهي تكمّل الرّجل ولا تنافسه ولا تصارعه كما يُروّج له البعض، و"لا يوجد ثمّة مكان لهذا الصّراع المزعوم بين المرأة والرّجل، بل هناك التّعالق والتّآلف والتّآخي والتّراحم"[1]، وهذا ما حرص عليه الإسلام فوضع الضّوابط والقوانين الّتي تحمي حقوق المرأة وتضمن سلامتها.

ومع ذلك يجب الانتباه إلى بعض الثّقافات والتّقاليد الاجتماعيّة الّتي قد تُؤدي إلى تحقير وتبخيس حقوق المرأة في الإسلام، وقد تحدّ من حرّيتها ومشاركتها في المجتمع، ولذلك يجب تعزيز التّوعية والتّثقيف حول حقوق المرأة، وتمكينها من المشاركة في بناء المجتمع بالحرّية والمساواة الّتي نصّ عليها المشرّع الحكيم.

وممّا لا ريب فيه أنّ للإسلام دَين لا يُردّ وفضل لا يُعدّ في التّقدّم الّذي رافق حياة المرأة وحرّرها من قيود العبودية، ومنحها الاستقلال والاستقرار والكرامة مع الحفاظ على شخصيّتها وشرفها، في حين أنّ الأمم الغابرة حطّت من قدر المرأة وأهانت كرامتها وساوت بينها وبين الحيوانات وجعلت منها مطيّة للشّهوات والملذّات.

أمّا المجتمعات الغربيّة اليوم فإنّها تجمع في قضيّة المرأة ما بين الخير والشّر؛فخيرهم اعتمد على تقليد ما جاء به الإسلام ونصّ عليه، وإن أساءوا محاكاته، وشرّهم أنّهم أساءوا للمرأة بجعلها ضحيّة لأهوائهم وشهواتهم، ونسبوا كلّ ذلك للإسلام وهو بريء منهم ومن إدّعاءاتهم.

[1] نور الدّين عتّر، ماذا عن المرأة؟، اليمامة للطّبع والنّشر، دمشق، سوريا، دط، 2003م، ص21.

ومن هنا يجدر بنا أن نبحث عن أسباب توجيه المجتمعات الغربيّة أصابع الاتهام للإسلام بدعوى ظلمه للمرأة وسلبها حقوقها، والّتي يمكن تلخيصها فيما يلي:

***الفهم المشوّه للإسلام:**

إنّ الجهل بأبسط تعاليم ومبادئ وتشريع الإسلام يجعل الآخر(العالم غير الإسلاميّ)يفهمه فهما مشوّها، أساسه العدائيّة والتّعصّب والتّخلّف والهمجيّة وظلم المرأة وسلبها حقوقها، وهذا الفهم صنعته الحركات والجمعيّات المعادية للإسلام ومؤسسات التّبشير النّصرانيّة، فقد جاء"في خطاب الرئيس الألماني(رومان هوتسوغ)الّذي ألقاه بمناسبة تكريم السّيّدة(آنا ماري شِمل)في1995/1/10(...)في حفل تسلّمها جائزة السّلام (...)قال:"هناك ظاهرة تبدو واضحة في علاقاتنا وتعاملنا مع الإسلام في عصرنا الحالي، إنّنا نتجنّى على الرّأي العام الألمانيّ إذ قلنا أنّ ما ينعكس في مخيّلة الكثير منّا عند ذكر الإسلام إنّما هو(قانون العقوبات اللّاإنسانيّ) أو(عدم التّسامح الدّينيّ)أو(ظلم المرأة)أو(الأصوليّة العدائيّة)، ولكن هذا ضيق أفق يجب أن نغيّره، فلنتذكّر بالمقابل موجة التّنوير الإسلاميّ الّتي حفظت للغرب قبل ستة أو سبعة قرون أجزاء عظيمة من التّراث القديم، والّتي وجدت نفسها آنذاك أمام نمط من الفكر الغربيّ، لا شكّ أنّها شعرت أنّه أصوليّ وغير متسامح"[1]، ليعترف بعد ذلك بعدم معرفته بالإسلام بشكل أفضل إلّا بعد الاطّلاع على كتب المستشرقة(شِمل)[2]، ففهم الآخرين للإسلام ونصوصه فهما مشوّها جعلهم يأخذون موقفا غير مبرّر ولا عقلانيّ منه، ولّد لديهم عدائيّة تجاهه واستهزاء بتعاليمه، وجعلهم ينسبون إليه ما هو منزّه عنه.

وهنا يظهر دور علماء الدّين والمفكّرين والشّعراء والفنّانين والرّوائيّين المسلمين في التّعريف بحقيقة الإسلام ودوره في بناء الحضارات والرقيّ بالإنسان وخاصة المرأة، وذلك بالحكمة والموعظة الحسنة مصداقا لقوله تعالى:{ادْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ}[3].

فالإسلام يأمر المسلمين ودعاة الإسلام بحمل لواء الفكر الإيمانيّ وفتح أبواب الحوار العقليّ المبين والحكيم، لأنّ"الظروف والأجواء الّتي يُتقبّل فيها الخطاب الإسلامي تختلف من مرحلة إلى أخرى، ومن جوّ نفسيّ

---

[1] نديم عطا إلياس، سيقهر الماء صمّ الحجر، آنا ماري شمل وجائزة السّلام، الدّار الإسلاميّة للإعلام، بون، ألمانيا، ط1، 1996م، ، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] سورة النّور، الآية:125.

واجتماعيّ وحضاريّ وظرف تاريخيّ إلى آخر، فإنّ ما يُرفض اليوم يُقبل غدا، وما يُرفض عن هذا الطريق يُقبل عن طريق آخر"[1]، وبذلك نبتعد عن الفهم المشوّه للإسلام والجهل بتعاليمه وشرائعه ونواميسه، ونتجنّب ما نتج عن هذا الفهم المبتور للإسلام كالاستهانة بشخصيّة المرأة، وكبت جماح إرادتها وطموحاتها، وتغييب دورها الإنسانيّ والاجتماعي والثّقافي والسّياسيّ إلى جانب الرّجل، وهذا ما محاه الإسلام فساوى بين الجنسين الرّجل والمرأة في الحقوق والواجبات، أمّا الفروق الموجودة بينهما فقد كان الحكم فيها لما جُبل عليه الطرفان وما بُنيت عليه وظائفهما البيولوجيّة، وما جادت به الأعراف والتّقاليد.

***الخلط بين المبادئ الإسلاميّة والتّقاليد والأعراف المتخلّفة :**

من المسائل الّتي يجب على دعاة الإسلام والأدباء والكتّاب والفنّانين أن يوضّحوها هي مسألة الخلط بين الأمور الّتي تقوم على مبادئ الإسلام وبين ما يقوم على العُرف والعادات والتّقاليد الاجتماعيّة النّاشئة في بيئة مسلمة متخلّفة ف"لقد ورثت مجتمعاتنا مخلّفات من عادات وتقاليد ومفاهيم متخلّفة تعاملت من خلالها مع المرأة بالاستهانة بشخصيّتها وقدراتها وكفاءاتها الإنسانيّة"[2]، ومن هذه العادات ما له علاقة بقضية المرأة وعلاقاتها الجنسيّة، كختان المرأة ووضعها الاجتماعي في بعض بلاد شبه الجزيرة العربية أو بعض بلاد المغرب العربيّ أو مصر والعراق، فالمرأة حسب بعض الأعراف والتقاليد"ليس لها دور ثقافيّ ولا سياسيّ، ولا دخل لها في برامج التّربية ولا نظم المجتمع، ولا مكان لها في صحون المساجد ولا ميادين الجهاد، ذكر اسمها عيب، ورؤية وجهها حرام، وصوتها عورة، وظيفتها الأولى والأخيرة إعداد الطّعام والفراش"[3]، إنّ هذا الخلط والغلط والتّخلّف الاجتماعيّ الّذي نسبه خصوم الإسلام عن جهل منهم أو عن قصد إلى الإسلام إنّما هو تخلّف في مجالات متعدّدة، كالتّعليم والصّحة والتّنمية البشريّة وغيرها.

فالمسائل الّتي تعاني منها المرأة في المجتمع الإسلامي فرضتها عليها بيئتها بما تحمله من عادات وتقاليد، لا علاقة لها بالقيم والممارسات الإسلامية، فالإسلام دين يجُبُّ كلّ ما فيه ظلم أو استصغار واحتقارأو مساس بكرامة الإنسان، ناهيك عن المرأة.

***الانحراف الجنسي:**

---

[1] علاء الدّين شوقي، دور المرأة في بناء المجتمع، مرجع سابق، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص50.

[3] الغزالي، قضايا المرأة بين التقاليد الرّاكدة والوافدة، مرجع سابق، ص33.

يُعدّ الانحراف الجنسيّ المؤسّس على الشّهوانيّة الحيوانيّة من أهمّ دوافع الرّافعين لشعار حريّة المرأة والإباحيّة الجنسيّة والدّعاية الرّخيصة والعروض الفاضحة، حتّى صارت صورها ملصقات على علب السّجائر وعلب المأكولات وواجهات إباحية لدور السّينما وأغلفة الكتب والمجلّات واللّوحات الإشهاريّة، وقد جاء في القرآن الكريم ذكر لعواقبه وكشف لأخطاره، في قوله تعالى:{فَخَلَفَ مِن بَعْدِهِمْ خَلْفٌ أَضَاعُوا الصَّلَاةَ وَاتَّبَعُوا الشَّهَوَاتِ فَسَوْفَ يَلْقَوْنَ غَيًّا}[1].

وقوله تعالى:{زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ}[2]

وقوله عزّ وجلّ:{وَاللَّهُ يُرِيدُ أَن يَتُوبَ عَلَيْكُمْ وَيُرِيدُ الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الشَّهَوَاتِ أَن تَمِيلُوا مَيْلًا عَظِيمًا}[3]

يوضحّ الله عزّ وجلّ في هذه الآيات وغيرها خطر الانحراف الجنسيّ المدفوع بالشّهوانيّة، مؤكّدا أنّه دَافع خُصماء الإسلام؛الّذين انحرفوا بمفهوم التّحرّر والمساواة عن المسار الحقيقي الّذي جاء به الإسلام، وحوّلوا المرأة بضاعة رخيصة وسلعة تباع وتشترى باسم الحرّيّة والمساواة، ونتج عن هذا الانحراف الجنسي الأخلاقي"تسليط الاضطهاد والظّلم على المرأة(...)تحت شعار(حقوق المرأة)و(الحقوق الجنسيّة)"[4]، ممّا جعل منها أداة للاستمتاع بإباحة جسدها، ونصّبها ضحيّة للاغتصاب الجنسيّ، وكلا الفعلين ينجرّ عنهما أمراض جنسيّة خطيرة قد تهلك المرأة ومن تتواصل معهم، في حين أنّ دورها ووجودها في الحياة أرقى وأنقى وأسمى من هذا كلّه.

***التّحامل على الإسلام:**

منذ بزغ نور الهادي الأمين محمّدﷺ، وتوسّعت الرّقعة الجغرافيّة للدّولة الإسلاميّة عن طريق الفتوحات، ودخل النّاس في دين الله أفواجا، والغرب متحاملون على هذا الدّين، يحملون بين صدورهم حقدا دفينا له توارثوه جيلا عن جيل، وكان من أبرز أسلحتهم ضدّ الحضارة الإسلاميّة ودين الله الحقّ تشويههم صورة المرأة"كلّ ذلك خوفا من الإسلام كمشروع حضاريّ يحطّم مصالحهم الّتي جنوها، وما زالوا يجنونها من العالم الإسلاميّ، ويقضي على طغيانهم وهيمنتهم على العالم بصورة عامّة، والعالم الإسلاميّ بصورة خاصّة"[5].

---

[1] سورة مريم، الآية:59.

[2] سورة آل عمران، الآية:14.

[3] سورة النّساء، الآية:27.

[4] علاء الدين شوقي، دور المرأة في بناء المجتمع، مرجع سابق، ص51.

[5] علاء الدين شوقي، دور المرأة في بناء المجتمع، مرجع سابق ، ص39.

فقيمة المرأة في الإسلام تتجلّى في موقعها الّذي شغلته في المجتمع، ومشاركتها الرّجل في كلّ فعاليّاته الفكريّة والسّياسيّة، ولقد سجّل القرآن الكريم دور المرأة في إعلاء كلمة الله على خطّ واحد مع دور الرّجل، حيث تحمّلت صنوف المعاناة والتّعذيب ومشاق الهجرة والاضطهاد الفكري والاجتماعيّ، كما ساهمت جنبا إلى جنب مع الرّجل في الكفاح الفكريّ والسّياسيّ، وبذلك أثبتت مقدرتها على مواجهة الصّعاب وتعدّي المزالق وتحمّل المسؤولية، محقّقة المبدأ الإسلاميّ القائم على مساواتها مع الرجل، بدءا بالخطاب الرّبانيّ، مرورا برفع المكانة والتّحرّر، وانتهاءً بمنح الحقوق.

لقد خاطب القرآن الكريم المرأة كما خاطب الرّجل دون أن يفرّق بينهما بمسمّى الذّكورة والأنوثة، كما أشاد بالنّساء وأثنى عليهنّ ورفعهنّ درجات سامية لم يبلغها إلّا القليل من الرّجال، كالمرتبة الّتي بلغتها مريم ابنة عمران، حيث سُمّيت سورة كاملة باسمها(سورة مريم)، وقدّمها مثالا أعلى بسلوكها وشخصيّتها ورجاحة عقلها، وسارة زوجة إبراهيم عليه السّلام المرأة الّتي آمنة بدعوة زوجها، فكانت رفيقة جهاده، وصاحبته في هجرته إلى بلاد الشّام، ثمّ إلى مصر، لتعود معه مرّة أخرى إلى الشّام، دون أن يغفل عن دور الزّوجة الثّانيّة لإبراهيم عليه السّلام، السّيدة هاجر الّتي شاركت في كتابة التّاريخ، حيث احتضنت ابنها إسماعيل في واد غير ذي زرع، قال الله تعالى: ﴿**رَّبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ**﴾[1]، فكان سعيها فيه ركنا ونُسكا وشعيرة من شعائر الحجّ .

[1] سورة إبراهيم، الآية37.

كما خصّ الله المرأة بالوحي التّلقينيّ والتّوجيهيّ مع أمّ موسى الّتي حفظت ابنها من بطش فرعون، وأكرمها ربّها بأن أعاده إليها مرضعة لتقرّ عينها ولا تحزن، قال الله تعالى:﴿فَرَدَدْنَاهُ إِلَىٰ أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ﴾[1]، فكانت أمّ النّبي الّذي قضى على طغيان وجبروت فرعون.

وتبقى المرأة هي المحرّك الّذي يسيّر المشاهد ويصنع الأحداث، ويُضرب بها المثل في القرآن الكريم، في قوّة شخصيّتها، ويذكرها باحترام وإجلال لم تحض به في أيّ حضارة قبله أو بعده، فقال عنها الله عزّ وجلّ: **﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا لِّلَّذِينَ آمَنُوا امْرَأَتَ فِرْعَوْنَ إِذْ قَالَتْ رَبِّ ابْنِ لِي عِندَكَ بَيْتًا فِي الْجَنَّةِ وَنَجِّنِي مِن فِرْعَوْنَ وَعَمَلِهِ وَنَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ(11) وَمَرْيَمَ ابْنَتَ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهِ مِن رُّوحِنَا وَصَدَّقَتْ بِكَلِمَاتِ رَبِّهَا وَكُتُبِهِ وَكَانَتْ مِنَ الْقَانِتِينَ﴾**[2].

لقد جعل الله المرأة في هاتين الآيتين مثلا أعلى يقتدي به الرّجال والنّساء على حدّ سواء، كما تحملان مفهوم الطّهارة والنّقاء والمحافظة على الكرامة، وتبرزان مفهوما حضاريّا إنسانيّا لاحترام المرأة وإبراز مكانتها في المجتمع المادّيّ؛فالأولى هي(آسيا زوجة فرعون)الّتي تحدّت السّلطة الذّكورية والسيّاسية الحاكمة وهي سيّدة البلاط بعنفوانها وكبريائها، والثّانية هي(مريم ابنة عمران)الّتي تحدّت مجتمع بني إسرائيل الّذي شنّ ضدها حربا دعائيّة تمسّ شرفها وتطعن طُهرها، فقد رُوي عن النّبيّ ﷺ قال:(**حَسْبُكَ مِنْ نِسَاءِ العَالَمِينَ مَريمَ بنتُ عِمْرَانَ، وخَدِيجَةَ بِنْتُ خُويلِد، وفَاطِمَةَ بِنْت مُحَمّد صَلّى اللهُ عَلِيهِ وسَلّمَ، وآسِيَةَ امرأةُ فِرْعَونَ**)[3].

كما جسّدت أمّ المؤمنين السّيّدة خديجة بنت خويلد صورة المرأة الثريّة صاحبة السلطة والنّفوذ والتجارة دورا مهما في حياة الرسول ﷺ، حيث بذلت أموالها لنصرته، وتنازلت عن مكانتها في سبيل الدّعوة الإسلاميّة، ونُفيت معه إلى شعاب مكّة، وتحمّلت الحصار والجوع والعوز وصنوف الأذى، فكانت من أعظم الشّخصيّات النّسائية في التّاريخ الإسلاميّ والإنسانيّ، فعن عليّ رضي الله عنه قال:"ذَكر النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم خديجة يوما وهو عند نسائه فبكى، فقالت عائشة:ما يبكيك على عجوز حمراء، من عجائز بني أسد؟فقال صلّى الله عليه وسلّم:**صَدَّقَتْنِي إِذْ كَذَّبْتُم، وَآمَنَتْ بِي إِذْ كَفَرْتُم، وَوَلَدَتْ لِي إِذْ عَقِمْتُم.قَالَتْ عَائِشَة:فَمَا زِلْتُ أَتَقَرَّبُ إِلَى رَسُولِ اللهِ بِذِكْرِهَا**"[4]، وقد رُوي عنه ﷺ:"أنّ عجوزا دخلت على النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم فألطفها فلمّا خرجت،

---

[1] سورة القصص، الآية13.

[2] سورة التّحريم، الآيتان:11-12.

[3] علي بن عيسى الأربلي، كشف الغمّة في معرفة الأئمّة، ترجمة المناقب:عليّ بن الحسن الزواري، فصل في مناقب خديجة بنت خويلد، ج2، دار الأضواء، بيروت، لبنان، 1985م، ص5.

[4] علي بن عيسى الأربلي، كشف الغمّة في معرفة الأئمّة ، مرجع سابق، ص72، ص73.

سألته عنها عائشة رضي الله عنها، فقال:**(إِنَّهَا كَانَتْ تَأتِينَا زَمَنَ خَدِيجَة، وَإِنَّ حُسنَ العَهْدِ مِنَ الإِيمَانِ)**[1]، إنّه الوفاء لكيان امرأة أحسنت العهد فبلغت الرّفعة والمجد.

ولم يستثن التّاريخ الإسلاميّ المرأة الابنة فقد كان لها نصيب محفوظ من إبراز محبة الأب لها حفاظا على مكانتها وكرامتها بعد أن كانت تُؤد رضيعة وتُباع في أسواق النّخاسة شابة فتية قبل الإسلام، فقد كان النّبيّ ﷺ يُعظّم شأن ابنته فاطمة رضي الله عنها برفع مكانتها، فقد"كان يكنّيها بأمّ أبيها، ويحلّها من محبّته محلّا لا يُقاربها فيه أحد، ولا يُوازيها.سأله عليّ رضي الله عنه يوما فقال:يا رسول الله أنا أحبّ إليك أم فاطمة؟فقال:**(أَنْتِ عِنْدِي أَعَزُّ مِنْهَا، وَهِيَ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْكِ)**"[2].

فبعد أن كانت المرأة في المجتمع الجاهليّ متاعا سماته العار والدّونيّة يباع ويشترى في أسواق النّخاسة، تمكّنت في المجتمع الإسلاميّ من امتلاك شخصيّة أصبحت بها قدوة للمسلمين، والتّاريخ الإسلاميّ خير شاهدعلى أدوار هامّة لشخصيّات نسائيّة كأمّهات المؤمنين:السّيّدة خديجة والسّيّدة عائشة، وسيّدة نساء الجنّة فاطمة بنت محمّد صلّى الله عليه وسلّم.

ومن خلال هذه الشواهد وهذه النصوص الشرعية الّتي تعتني عناية فائقة بالمرأة وتعترف بدورها العظيم في الدّفع بالحياة الإنسانية والاجتماعيّة والثّقافيّة نحو التّقدّم والإيمان والمحبّة والعفّة، وتوضّح صورة المرأة وشخصيتها في الإسلام الذي يقدّم مفهوما راقيا عن مكانتها، واحتراما كبيرا لشخصيتها، ومعاملتها كما الرجل، فكلاهما يقومان بتعمير الأرض وإصلاح المجتمع ومحاربة الظلم والفساد، إنّها المرأة المضحّية في سبيل الله والدّاعية إلى وحدانيته، إنّها الأمّ والزّوجة والابنة والأخت التي وقفت جنبا إلى جنب مع الرّجل حاضنة وحافظة وداعمة ومُحبّة ودودة ولودة.

وممّا سبق فإنّ الرّجوع إلى مبادئ الإسلام وشرائع القرآن أصبح أمرا مُلحّا لتعرف من خلالها المرأة مكانتها الحقيقية، ويكتشف الرّجل مقامها ويحترم شخصيتها، فجهل كلا الطّرفين بالمقام المضيء الّذي تحتلّه المرأة في الإسلام جعل منها لاهثة خلف ضبابية الحضارة المادّية التي غزت بمعسكريها الشرقي والغربي الدول الإسلامية حاملة فكرة محاربة الإسلام من خلال المتاجرة بقضية المرأة وإسقاطها في مستنقع التّحرر والإباحية تحت شعار:حرية المرأة وحقوق المرأة والمساواة الزّائفة.

[1] علي بن عيسى الأربلي، كشف الغمّة في معرفة الأئمّة ، مرجع سابق ، ص72.

[2] المرجع نفسه، ص18.

1-2-4-المرأة في القرون الوسطى:

عاصرت القرون الوسطى[1]النّهضة الإسلاميّة والحضارة العربيّة الزّاهرة فاِقتبست منها بذور التّحضّر، حيث أنّ"نزول المسلمين في الأندلس واحتلال الصّليبيّين مصر وسوريا مدّة قلب الهيئة الاجتماعية الأوروبية رأسا على عقب، وساعد في تحسين حال المرأة فيها، وبذر بذور نهضتها الحديثة"[2]، فبعد أن كانت المرأة مقيّدة تُعاني من تشدّد الكنيسة الّتي اعتبرت النّساء"رياحين حياة الدنيا"وبذلك وجب تنفير رجال الدّين منهنّ ببثّ الكراهية فيهم بغرض توجيه القلوب إلى الحياة الآخرة، حتّى وصل بهم الأمر إلى نكران الرّوح فيهنّ، ومن بين ما قيل في المرأة:هي شيطان أو مشعل الشّيطان أو باب جهنّم، وقولهم منظرها شرّ، وصوتها أشدّ شرّا، ولمسها يروّع، وقولهم:خُلقت المرأة أكره مرارة من الموت، وهي كالشّبكة:قلبها فخّ، ويداها قيود[3]، وقد أدّى انتشار هذه الأقوال إلى ترويج التّهم ضدّها إلى أن تأصّلت بين النّاس واعتبروها فاسدة، وللتّخلص من عبئها نصبوا عليها الأوصاد وبكّروا بتزويجها وعوّدوها على الزّهد وحرموها من التّعلّم، لتقتصر أعمالها في خدمة البيت.

وبذلك ظهر عصر الملكيّة، حيث"كان مالك الأرض أو الفارس حرّا، تقوم حياته على الحروب وقطع الطّرقات والتّصرّف في المرأة كما يهوى"[4]، إنّه عصر قائم على تقديس القوّة وتكريم الرّجل، عصر تقهقر فيه وضع المرأة وتدهور من جديد وعادت إلى عزلتها، فكانت السّيطرة عليها وامتهان كرامتها حقّ من حقوق مالك الأرض الّذي يجوز له التّمتّع بزوجات الفلّاحين العاملين تحت إمرته بحكم ملكيّته للأرض والعاملين فيها.

لكنّ الأوروبيين سرعان ما اقتفوا أثر أبناء جلدتهم الّذين استوطنوا الشّرق"فأنشأوا الرّهبنات وأقاموا الأديار في كلّ الأمصار(...)حتّى صارت أديرة الغرب مثل أديرة مصر وسوريا(...)يتدرّب فيها الرّهبان على الصّناعة والزّراعة ويتلقّون العلوم"[5]، ففي هذه الأديرة صقلت المرأة مواهبها العقليّة والجسديّة محاولة بذلك التّحرّر من استعباد الرّجل الّذي ما انفكّ يُحكم سيطرته عليها ويمتهن كرامتها حتّى في الدّير.

---

[1] القرون الوسطى هي المدّة الّتي توسّطت ما بين التّاريخين القديم والحديث، وتبتدئ بانقراض الإمبراطوريّة الرّومانيّة(475م)وتنتهي بنهضة المماليك الأوروبيّة الحديثة، أي من غارة الجرمن في غرّة القرن الخامس للميلاد إلى فتح سلاطين آل عثمان القسطنطينيّة(857هـ-1453م)أو إلى عهد جلاء العرب عن الأندلس واكتشاف أمريكا بعد سقوط عاصمة البيزنطيين بيد التّرك.

[2] محمد جميل بيهم، المرأة في التّمدن الحديث(تطوّر القضيّة النّسائيّة على وجه عام منذ القرون الوسطى حتّى الآن)، مطبعة السّلام، بيروت، 1927م، ص1، ص2.

[3] المرجع نفسه، ص3، ص4.

[4] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص13.

[5] محمد جميل بيهم، المرأة في التّمدن الحديث، مرجع سابق، ص6.

وما لبثت أن تغيّرت صبغة التّغلب الجسديّ الّتي صُبغت بها بدايات هذا العصر بعد أن سطعت شمس المسلمين والعرب على الغرب وأضاءت ما حول المرأة، وفي ذلك"قال غوستاف لوبوف:فمن العرب، كما رأينا، استعار سكان أوربا مع شرائع الفروسية احترام المرأة اللّطيف الّذي تعلّمه تلك الشّرائع"[1].

وممّا يستنتج من هذا الاعتراف أنّ رفع مقام المرأة ومنحها حقوقها المدنيّة وتحرّرها لم يكن للمسيحية الأوروبّية يد فيه، إنّما هو أثر تركه الإسلام واقتبسه الغرب من شريعته السّمحة، وفي ذلك نشرت"ماري ولستون كرافت"الكاتبة الإنجليزيّة كتابها"تأييد حقوق النّساء في إنجلترا"والّذي بحثت فيه مشكلة المرأة وحقوقها الاجتماعيّة، وتكلّمت في نظام الزّواج بروح الاحترام، وحثّت المرأة على التزام الفضيلة، واتّباع شريعة الآداب ومراعاة مكارم الأخلاق[2]، وهذا أمر عجيب إذ نجده فيما نصّت عليه شريعة الدّين الإسلاميّ، ولا تفسير له إلّا التأثّر بروح هذا الدّين وعقيدته العادلة السّمحة.

وخُتمت القرون الوسطى ببدء عصر النّهضة الّذي شاعت فيه حرّية المرأة، واسترسال الملذّات، فوجب تقييدها وضمّها لوصاية الرّجل حفاظا على أخلاقها الفطريّة ودرءا للفساد الأسريّ، وفي ذلك يقول غاستون ريشارد عن النّساء في هذا العصر أنهنّ"كنّ غافلات عن واجباتهنّ المعنويّة غير شاعرات بأنّهنّ قيد التّلاعب وقد أوشكن أن يفقدن نصاب التّوازن، وتهيّج منذ ذلك ما فيهنّ بالفطرة من خفّة إلى حدّ بعيد حتّى أنّه ثبت لديّ(...)أنّ المرأة هي كائن ضعيف خفيف وأنّه إذا كان لا بدّ من درء الخراب عن الأسرة فلا مناص من إقامة وصيّ عليها"[3]، فضعف المرأة عقليّا وجسمانيّا جعلها قيد التّلاعب، وعدّ البعض هذا الضّعف من مفاتنها، حاسبين ذلك لها لا عليها، وذهبوا إلى حدّ القول"بوجوب أن تبتعد المرأة عن كلّ نشاط جسميّ، أو مرانة عقليّة، وأنّ على المرأة أن تمتنع عن كلّ ما يهيّئ لها روحا مرحة، أو يزوّدها بجسم صحيح البنية متين التّركيب"[4]، وكلّ هذا حتى لا تفقد فتنتها في عين الرّجل.

ورغم أنّ مناهضي الإطلاق أجمعوا-أثناء عصر النّهضة-على تقييد حرّية المرأة إلّا أنّ جهودهم باءت بالفشل، ففي أواخر عصر النّهضة وغُرّة عصر الحضارة المادّية وبناء المدنيّة الحديثة انتشر بين النّاس-رجالا ونساء-

---

[1] محمد جميل بيهم، المرأة في التّمدن الحديث، مرجع سابق ، ص9.

[2] إسماعيل مظهر، المرأة في عصر الدّيمقراطيّة، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة ، مصر، دط، 2012م، ص17.

[3] محمد جميل بيهم، المرأة في التّمدن الحديث، مرجع سابق، ص32.

[4] إسماعيل مظهر، المرأة في عصر الدّيمقراطيّة، مرجع سابق، ص19.

حبّ العلم وظهرت فنون متنوّعة، وبرزت للوجود نساء عالمات وأديبات بارعات، وبهذا فإنّ مبادئ المساواة والحرّية والعدالة ونبذ التّمييز الّتي نادى بها الدّين الإسلاميّ أصبحت شعارات لها مؤيّدوها ومعارضوها في هذا العصر.

وعلى وجه عام فإنّ استقلال المرأة الفكريّ والاقتصاديّ جلعها تتخلّص من سيطرة الرّجل عليها، لتثبت لكلّ من أراد تنزيلها عن مرتبتها البشريّة أنّها أخت الرّجل كفاءة، ولكنّ تحرّرها المفرط وانغماسها في الحياة المعاصرة دفع بها إلى التّحلّل في مغريات الحضارة المادّية.

1-2-5-المرأة والحضارة المّادّيّة:

إنّ ما وصلت إليه حالة المرأة في خضمّ الحضارة المادّية الّتي طغت على الحياة المعاصرة لا يليق بالمكانة المرموقة ولا بالحياة العفيفة المحترمة الّتي أرادها لها الله عزّ وجلّ، فهي تشكّل نصف المجتمع أو يزيد"ولا يخفى أنّه ليس المقصود بالنّصف هنا نسبة(50%)فقط على أساس التّعداد السّكّانيّ للعالم، وإنّما على أساس الدّور والوظيفة الحيويّة في المجتمع؛وذلك لأنّ نسبة المرأة العدديّة غالبا ما تشكّل نسبة أكبر، إذ غالبا ما يكون تعداد النّساء أكثر من الرّجال"[1]، والمقصود هنا هو التّكامل الوظيفيّ في بناء المجتمع، والّذي لا يكون من دون إبراز وتفعيل دور المرأة.

فالتّاريخ البشري يرى أنّ المرأة لعبت دورا بارزا في أكثر أطواره خطورة، وقد اتّجهت الدّراسات الحديثة إلى التّأكيد على ذلك الدور والمناداة بالمحافظة على حقوقها ورفع شعارات التّحرّر والمساواة مع الرّجل، في حين أنّ الإسلام ومنذ بزوغ فجره حافظ على حقوقها ودعا إلى حريّتها وعدم استعبادها، وتحديد دورها في الحياة بتحمّل مسؤوليّتها في بناء الحضارة الإنسانيّة، فقد كشفت الدّراسات التّاريخيّة على امتداد عصورها عن معاناة المرأة واضطهادها واستغلالها و"الأرقام والإحصاءات تؤكّد أنّ الإنسان المضطهد في هذه الحضارة، والّذي تحوّل إلى رقّ وأداة للاستمتاع هو المرأة"[2]، ولم يخرجها من كابوس الظلم والمعاناة، غير الرّسالة الإلهيّة الّتي تجسّدت في أسمى صورة هي صورة الإسلام.

لقد عانت المرأة الويلات والمحن في الحضارة المادّية الحديثة الرّافعة لشعار التّحرّر الذي تحمل لواءه أمريكا وأوروبا، والذي تحوّلت فيه إلى أداة استعباد واستمتاع جسدي"ففي أمريكا تواجه إمرأة(هكذا)واحدة كلّ 8ثواني

[1] محمّد الحسيني الشّيرازي، المرأة في المجتمع المعاصر، مرجع سابق، ص43.

[2] علاء الدين شوقي، دور المرأة في بناء المجتمع، مرجع سابق، ص22.

سوء التّعامل فيما تتعرّض كلّ 6دقائق إمرأة(هكذا)واحدة إلى الاغتصاب(...)أنّ نصف مليون إمرأة(هكذا) تموت سنويّا نتيجة الحمل وأعراضه"[1]، فقد تشيّأت المرأة في المجتمع المادّي الذي سلبها كرامتها وأفقدها شخصيّتها وسحب منها دورها الطّبيعيّ لتكون وسيلة للدّعاية وسلعة تجاريّة للإعلانات المبتذلة والرّخيصة ولعبة في يد أصحاب المال والنّفوذ يعبثون بها كيفما شاؤوا، ومعهم فقدت"أنوثتها وأمومتها وسموّ فكرها ورقّة عاطفتها، ولم تحصد ذلك{هكذا}سوى الجريمة والعزلة واليّأس والعنف ومآسي العائلة المتفكّكة"[2]، وهذا ما حطّ من كرامتها وأوهن دورها الكبير في الحياة الإنسانية والاجتماعيّة والسّياسية والفكرية.

فالثورة الّتي تنادي بتحرّر المرأة ما هي إلّا سجن وقعت المرأة حبيسة بين أسواره، فأصبح القاصي والدّاني يتاجر بجسدها الّذي يرونه مجرّد سلعة رخيصة أدنى من جسد الرّجل، رغم أنّ الله عزّ وجلّ أكّد في مواضع عديدة من القرآن الكريم أنّ خلق المرأة لا يختلف عن خلق الرّجل فهما من نفس الطّينة، بل من نفس واحدة، قال الله تعالى:{يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا}[3]، والمقصود بالنّفس الواحدة نفس آدم عليه السّلام، فالإسلام لم يغيّب روح المرأة ولم يحتقر أصل تكوينها وطبيعة خلقها.

وقد أرجع الدّكتور عبد الوهاب المسيري الحركات النّسويّة والأفكار التّحرّريّة الّتي غزت العالم العربيّ في ظلّ الحضارة المادّية إلى رغبة الدّول الغربيّة في تدمير النّظام الأسريّ الإسلامي، حيث يرى أنّ العالم الغربيّ الذي ساند الدّولة الصّهيونيّة-الّتي تحاول تفكيك العالم العربيّ والإسلاميّ سياسيّا وحضاريّا-يساند بنفس القوّة حركات التّمركز حول الأنثى في بلادنا(...)فالعالم الغربيّ الّذي أخفق في عمليّة المواجهة العسكريّة المباشرة مع العالم الثّالث اكتشف أنّ هذه المواجهة مكلّفة وطويلة، ولا طاقة له بها؛ومن ثمّ فتفكيك وتدمير النّظام الأسري هو البديل العمليّ الوحيد.

كما أدرك العالم الغربيّ أنّ نجاح مجتمعات العالم الثّالث في مقاومته يعود إلى تماسكها، الّذي يعود بدوره إلى وجود بناء أسريّ قويّ، لا يزال قادرا على توصيل المنظومات القيميّة، والخصوصيّات القوميّة إلى أبناء المجتمع؛ومن ثمّ يمكنهم الاحتفاظ بذاكرتهم التّاريخيّة وبوعيهم بثقافتهم وهويّتهم وقيمهم(...)وإذا كانت الأسرة هي اللّبنة الأساسيّة في المجتمع؛فإنّ الأمّ هي اللّبنة الأساسيّة في الأسرة؛ومن هنا جاء تركيز النّظام العالميّ الجديد على قضايا الأنثى، فالخطاب المتمركز حول الأنثى هو خطاب تفكيكيّ (...)وهو خطاب يهدف إلى توليد القلق، والضّيق

---

[1] المرجع نفسه، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص6.

[3] سورة النّساء، الآية:1.

والملل، وعدم الطّمأنينة في نفس المرأة، عن طريق إعادة تعريفها، بحيث لا يمكن أن تتحقّق هويتها إلا خارج إطار الأسرة، وإذا انسحبت المرأة من الأسرة تآكلت الأسرة وتهاوت، وتهاوى معها أهمّ الحصون ضدّ التّغلغل الاستعماريّ والهيمنة الغربيّة[1]، فللمرأة مكانة مركزيّة داخل الشّبكة الاجتماعيّة فهي سرّ المقاومة والصّمود في بقاء ونقاء المجتمع عبر التّاريخ رغم ما تتعرض له من تذويب ثقافيّ وانحلال خلقيّ.

في حين أنّ الإسلام يُنادي بتكريم المرأة وإكرامها ومنحها مكانة تليق بأنوثتها وكينونتها وتُؤهلها للتّعبير عن إنسانيّتها وتسمح لها بمشاركة الرّجل في بناء الحياة، كما جاء في قوله تعالى:{وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾[2]، فقد اعتبر القرآن المرأة سكنا لكونها تمثّل الاستقرار النّفسيّ للرّجل، "ذلك لأنّ الإشباع النّفسيّ من حبّ الجنس الآخر والغريزيّ الجسديّ ينتج عنه إفراغ حالة التّوتّر النّفسيّ والعصبيّ وملء الفراغ النّفسيّ وتصريف الطاقة الغريزيّة والنّفسيّة لتحقيق مبدإ الاتزان لدى الجنسين القائم على أساس التّكامل من خلال قانون الزوجيّة الكونيّ"[3]، وهذا ما يحدّد مسؤوليتها في بناء المجتمع وظيفيّا واجتماعيّا لكونها منبع الحياة ومصدر المودّة والسّكن.

وممّا لا شكّ فيه أنّ أيّ تحليل لحياة المرأة وقضيّتها عبر التّاريخ هو مهمّة جدّ مُعقّدة وشائكة، نظرا لخصوصية هذه القضيّة، وإلباسها رداء المقدّس والممنوع والمسكوت عنه، وممّا لا شكّ فيه أيضا أنّ المرأة بلغت في نظر الرّجل والمجتمع أعلى درجات التّناقض؛حيث تعرّضت لتبخيس وهضم حقوقها على كلّ الأصعدة:الجسد والجنس والمكانة والعمل والفكر والحكم والملكية واتّخاذ القرار، وفي المقابل تمّ تقديسها كأمّ وربّة بيت، ومنه-ولتفادي هذا التّناقض-فمن الواجب استرجاع المفاهيم والنّصوص الإسلامية المتعلّقة بالمرأة، فهو الدّين السّماويّ الّذي أخذ على عاتقه تحرير المرأة من كلّ ما التصق بها، وأكّد أنّ دورها في الحياة الاجتماعيّة يساهم في نهضة المجتمع وتطوّره، وإذا كان هذا هو دور الدّين فما هو دور المثقّفين من الأدباء والرّوائيين في معالجة هذه القضيّة المستعصية الشّائكة؟

2-الرّواية:

افتكّت الرّواية العربيّة مكانتها في حياتنا، وأثبتت أنّها ديوان العرب في العصر الحديث، ومردّ ذلك لأسباب عديدة لا يتّسع المجال لتتبّع جلّها أو التّوقّف عند كلّها، بل حتّى عند جزء منها، ولعلّ أهمّها كونها من أبرز نتائج

---

[1] عبد الوهّاب المسيري، ما بين حركة تحرير المرأة، وحركة التّمركز حول الأنثى، رؤية معرفيّة"منشور بمجلّة المنعطف المغربيّة، عدد مزدوج: 15-16، 1421هـ/2000م، ص93.

[2] سورة الرّوم، الآية:21.

[3] علاء الدّين شوقي، دور المرأة في بناء المجتمع، مرجع سابق، ص9.

عصر النّهضة الذي كانت إرهاصاته الأولى في بداية القرن التّاسع عشر، فالصّراعات الثنائيّة بين القديم والحديث، وبين التّقليديّ والحداثيّ، وبين الحداثيّ وما بعد الحداثيّ، ساعدت على تطوّرها، فكانت"ثورة الرّواية الجديدة على آليّات البناء الرّوائي الكلاسيكيّ"[1]، ثمّ لكونها فنّ أدبيّ سرديّ تناول قضايا الإنسان وعالج همومه، وحاول أن يربطنا بوشائج تاريخنا ليضعنا في مدار الحفاظ على الهويّة والذّاكرة، ثمّ لأنّها بدأت تقارب الهوة بيننا وبين همومنا وما نعيشه من لحظات انكسار أمام أنفسنا في حياتنا الواقعيّة.

ولعلّها أصبحت أشدّ التصاقا بواقعنا الماضي والحاضر، وبكلّ ما يتعلّق بثوابتنا الدّينية والتّاريخيّة والتّراثيّة، وقيمنا الخلقية، وبهذا المعنى نجدها قد احتلّت الصّدارة لدى الدّارسين والأدباء والباحثين، وكلّ من اشتغل في قضاياها، سواء كان الرّوائي أو المتلقّي أو النّاقد، وكلّ أسهم بطريقته الخاصّة وبحسب إيديولوجيّته ومنهجه، من أجل وضعها في المكانة الّتي تستحقّها كما هي في أوساط الدّول المتقدّمة الّتي جعلتها سلعة أدبيّة وفنّية وجماليّة للاستهلاك اليوميّ شأنها في ذلك شأن الفنون الأخرى كالغناء والفنّ المسرحيّ والفنّ التّشكيليّ وغيرها من الفنون المعاصرة.

وبناء عليه فالرّواية الجديدة تعدّ مشروعا إبداعيّا يلامس كوامن النّفس البشريّة، ويقترح حلولا تخييلية لمشاكلنا اليوميّة ويرسّخ علاقتنا بتاريخنا من خلال شحذ ذاكرتنا، كما يرصد ملامح الحداثة، ويجدّد تقنيّات الكتابة، ويتجاوز المفهوم التّقليدي للرّواية بعزفه على أوتار تجريبيّة تتشابك فيها أجناس أدبيّة متعدّدة، فهي كائن رقيق، تتحجّب أسراره في خطوطه العريضة وأبنيته المعقّدة، وتظهر في تفاصيله الصّغيرة.

وهذا ما بيّنه النّقد الحديث بأنّ الرّواية تمتلك خاصّية الابتلاع؛ابتلاع أنواع أدبيّة أخرى وفنون أخرى، فالمدوّنة قيد الدّراسة-على سبيل المثال-تصف ملحمة الشّعب الجزائري في مواجهة الاستعمار الفرنسي والمؤامرات الّتي غيّرت مجرى التّاريخ، كما تبادلت مع فنّ السّينما مشاهد سردية أفلمها الكاتب ببراعة، واستعارت من التّراث الشّعبيّ وموروثه بعض حكاياه، ومن الشّعر نظمه وموسيقاه، وهي بذلك"تتيح تحقيق مقايضات متبادلة واستعداده لأن يهضم وفق جرعات مختلفة"[2]، والواضح أنّه لا يوجد فنّ أفلت من جشع الرّواية ونهمها، وإن كانت تقطف من حقول فنّيّة أو معرفيّة فإنّها تغنيها أيضا، فهي تهب ما عندها بقدر ما تأخذ.

---

[1] نجاة صادق الجشعمي، السّرد الرّوائيّ ما بين خلخلة التّأريخ وتجاوز الذّاكرة-نموذجا رواية"كلّ من عليها خان"-، دار الطّباعة الحرّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 2021م، ص24.

[2] رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرّواية، تر:نهاد التكرلي، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، العراق، بغداد، ط1، 1991م، ص20.

تتصارع داخل الرّواية الجديدة مجموعة من الخطابات الّتي تخضع أحيانا للأدلجة وتتشعّب أحيانا أخرى مرجعيّاتها الثقافيّة والتّاريخيّة، لذلك ليس غريبا أن تنجح العديد من الرّوايات في رسم التّقاطع بين الخطابات المختلفة، لتكون بذلك جنسا أدبيّا منفتحا على الأجناس الأخرى، وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا الانفتاح نابع من قدرة الرّواية الجديدة على احتواء الأجناس الأدبية والمعرفيّة الأخرى.

فقد استفادت الرّواية من عصر النّهضة، وفي نفس الوقت ساهمت في صبغه لتتنامى وظيفتها تدريجيّا من وسيلة للوعظ والتّسلية إلى سلاح تنويريّ يوقظ المجتمع العربيّ من غفلته ليواكب قافلة التقدّم، ويرسّخ هويّته بتوطيد علاقته بتاريخه.

ضف إلى ذلك أنّ الرّواية العربيّة تأثّرت بالإيديولوجيّات التي شكّلت الوعي العربيّ، فانتقل اهتمامها إلى قضايا الإنسان ومشكلاته، كما تبنّت قضية التّحرر من الاستعمار، فتناولت موضوع اغتصاب فلسطين، ومواضيع تتعلّق بحرّية الفرد العربيّ وخيباته وأحزانه ومواضيع تتعلق بالتّاريخ وقضايا المرأة.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الرّواية من الأجناس الأدبية الأكثر استيعابا للواقع بكل متغيّراته وتحوّلاته، إنّها بمثابة الوعاء الّذي تُسكب فيه الأفكار والمشاعر المتصارعة على أرض الواقع، حيث شغل هذا الفنّ حيزا واسعا في الأدب العربيّ الحديث والمعاصر ف"أصبحت الرّواية طوال الماءتي عام الأخيرتين هي الشّكل المسيطر على الكتابة الأدبية في معظم المجتمعات المتحضّرة"[1]؛أي أنّها رسّخت مكانتها في العقدين الأخيرين فاحتلّت الصّدارة وأثبتت قدرتها على التّعبير عن الواقع، والنّبش في القضايا المجتمعية المادّية والإنسانيّة، وبذلك تعدّ أكثر الأجناس السّرديّة تطورا وشيوعا وحيويّة في انفتاحها على الفنون الأخرى كالسّينما والمسرح وعلم الاجتماع والتّاريخ والشّعر الغنائيّ والتّراث والفلسفة، وبذلك ف"إنّ جوهر هذا الجنس الأدبيّ هو في اعتماده على كلّ الأنواع الأخرى"[2]، ؛حيث استخدمت صيغة التحقيق الصّحفي والتوثيق التّاريخي، وتمثّلت التّراث الشّعبي والأسطوري، وركّزت على الأبعاد التّاريخيّة، وما كان توظيف الرّوائيّين لهذه العناصر إلّا بحثا منهم عن شكل جديد وحداثيّ للرّواية يتجاوزون به الكتابة الرّوائية المألوفة.

فكانت بذلك بنية شديدة التّعقيد، متلاحمة فيما بينها مشكلة جنسا أدبيّا مهمّته التّعبير عن الحياة والواقع وروح الأمّة وتاريخها، ومعالجة قضايا المجتمع وحركيّته، "فهي تكشف وتبوح وتروي عن الوطن والعشق

---

[1] روجر فاولر، اللّسانيّات والرّواية، تر:الأستاذ الدكتور أحمد صبرة، مؤسسة حورس الدّولية للنّشر والتّوزيع، الإسكندريّة، دط، 2009م، ص18.

[2] رولان بورنوف ، عالم الرّواية، مرجع سابق، ص19.

والوجود(...)عن الرّغبة والرّوح والجسد، وعن مجون السّياسة وخلاعة الحقيقة ودعارة السّقوط"[1]، ومن هنا يمكن اعتبارها المرآة العاكسة للحقائق الاجتماعية التي تعكس بدورها أحلام مستهلكيها، مرتكزة في ذلك على نسيج فنّيّ محكم بدءا بالأحداث والشّخصيّات ووصولا إلى الغايات المراد تحقيقها، كما تعدّ فن العصر الأكثر استقطابا للقارئ، باعتبار أنّ هذا الجنس الأدبيّ هو الأكثر رواجا والأقدر على التّعبير عن حاجات الإنسان واهتماماته الفكريّة لما تحمله من تصوّرات تسهم في"مناقشة ماضي المجتمعات، وتحليل الحاضر، واستشراف المستقبل، من خلال طرح العديد من القضايا الّتي تعدّ من أهمّ قضايا الإنسان العربي، مثل:علاقة الإنسان بالآخر، الهويّات، المرأة، والدّين والطّوائف، والثّقافات السّائدة، وتطلّع المجتمع والأفراد، وغيرها من القضايا المرتبطة بالتّكوين الحضاريّ والثّقافيّ والاجتماعيّ"[2]، فالرّواية إذن ابنة بيئتها.

لقد استقطبت الرّواية على اختلاف مستوياتها الإيديولوجية والثّقافية اهتمام المتلقي، وذلك لسيطرتها على السّاحة الأدبية، حيث تسابقت مع الشعر فسبقته، وخفّ بريقه، فغدت هي(ديوان العرب في العصر الحديث)-كما يردّد البعض-واحتلّت الصدارة لتصبح بذلك مرجع المثقّفين ومحلّ اهتمام الباحثين والدّارسين.

إنّ دراسة الرّواية على اعتبارها جنسا أدبيّا متفرّدا، يحيلنا-بلا شكّ-إلى إلقاء نظرة خاطفة على الصّراعات الّتي تخوضها مع إشكالية المفهوم وعلاقتها بالتّاريخ الّذي يُعدّ جزءا حيويّا في حياة البشر، فلكم من حملات شنيعة طالت الرّواية تُدين انفتاحها وتُدنّي قيمتها الشّكلية والجماليّة، ورغم ذلك استماتت الرّواية على مبادئها واستمرّ نضالها إلى أن وصلت إلى ما هي عليه اليوم؛شكلا تعبيريّا فنيّا ولد من رحم المعاناة، معماره الواقع، وقضاياه: المرأة والتّاريخ والهويّة والذاكرة، يتمرّد على المألوف، ويستمدّ قوّته من رفض الآخر لوجوده، وسلاحه إيمانه بالتّجدّد والانفتاح على الأجناس الأدبيّة المختلفة، وسرّه اختراق المضمر والمجهول وأداته فتح نوافذ المهمّش والمسكوت عنه الّذي كانت إثارته تثير حفيظة المجتمع العربيّ، وغايته من كلّ ذلك أن تثبت وجودها في خضمّ إشكالية المفهوم وتعسّره.

وفي هذا المقام أشار عبد المالك مرتاض إلى صعوبة تعريف الرّواية حين قال:"تتّخذ الرّواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل؛ممّا يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا"[3]، وهذا راجع لتداخلها مع الأجناس الأدبيّة الأخرى، خاصّة الرّواية الجديدة أو الرّواية المعاصرة والّتي تغترف

---

[1] نجاة صادق الجشعمي، السّرد الرّوائيّ ما بين خلخلة التّأريخ وتجاوز الذّاكرة، مرجع سابق، ص25.

[2] فهد حسين، إمام القنديل-حوارات في الكتابة الرّوائيّة، وزارة الإعلام والثّقافة والتّراث الوطني، ط1، 2008م، ص12.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد، عالم المعرفة، دط، 1998م، ص11.

بنهم من الموروث الشّعبيّ والملاحم والأساطير والسّينما والمسرح والشّعر، مع محافظتها على طائفة من خصائصها الّتي تتميّز بها عن غيرها من الأجناس.

ورغم اعتراف الدّكتور مرتاض بصعوبة تعريف الرّواية لتداخلها الأجناسي، إلّا أنّ هذا لا يمنعنا من الحفر في مفهومها وعرض بعض التّعاريف الّتي أوردها أشهر دارسيها.

2-1-مفهوم الرّواية:

من القضايا المثارة عند المفكّرين والأدباء العرب، قضيّة مفهوم الرّواية ونشأتها، حيث عرفت الرّواية تطورا غير مسبوق في أواخر القرن العشرين، وتكاثرت الرّوايات وازداد عددها في كلّ أمصار الأرض، وهذا راجع لكونها"تُكتب وتُقرأ وتُباع في كلّ مكان تقريبا، حيثما يكتب الإنسان ويقرأ ويشتري، أي في البلدان المتطوّرة، وبصورة أعمّ حيث التّواصل المكتوب يفرض نفسه وينتشر"[1]؛أي أنّ الرّواية فنّ كونيّ صنيع الإنسان ووليد الطّباعة والنّشر، فهي بمثابة الوعاء الّذي تُسكب فيه الأفكار والمشاعر المتصارعة على أرض الواقع، وهذا ما جعل الضّوء يُسلّط على هذا الجنس الأدبيّ الّذي فرض نفسه على السّاحة الأدبيّة.

تأتي الرّواية في الأصل اللّغويّ العربيّ من مادة"روى"، فقد جاء عن الجوهريّ"أنّ الرّواية التّفكير في الأمر(و)يقال:من أين ريتكم بالماء؟أي من أين تروون، ورويت الحديث والشّعر رواية فأنا راوٍ، وتقول:أنشد قصيدة يا هذا، ولا تقال أروها إلّا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها[2]، وعليه نستخلص من هذا التّعريف الشامل الجامع مفهومين للرّواية ؛ الأوّل:أنّها التّفكير في الأمر، والثّاني:أنّها نقل الماء، وهنا نطرح سؤالا ملحا ما علاقة الرّواية بالماء؟

إذا قلنا إنّ العرب قديما نظموا الشعر وتناقلوه، وناقل الشعر كناقل الماء فكلاهما راوية، وإذا كان سماع الشّعر والتّلذّذ به ارتواء روحيّ، فعبّ الماء هو الارتواء المادّي الجسديّ، فالارتواء إذن يحقّق منفعتين ؛ إحداهما روحيّة والأخرى جسديّة، فالماء والشّعر أعزّ ما يطفئ ظمأ العربيّ الجسديّ والرّوحيّ في صحرائه القاحلة.

فهل بهذا المفهوم اللّغويّ حقّقنا الإجابة عن السّؤال المطروح عن مفهوم الرّواية؟ثمّ ما علاقة المعنى اللّغوي الّذي حاولنا خوض غماره والغوص في معماره في الأسطر السّابقة، بالمعني الاصطلاحي أو المفاهيمي للرّواية؟

---

[1] بيير شارتييه، مدخل إلى النّظريّات الكبرى في الرّواية، تر:عدنان محمد، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، دط، 2023م، ص9.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص20.

تحافظ المعاجم والموسوعات الأعجميّة والعربيّة على تعريف الرّواية ضمن نطاقها اللّغويّ العموميّ، فيقول معجم ليتريه بأنّها"قصّة مختَلَقة مكتوبة نثرا يسعى مؤلّفها إلى إثارة الاهتمام بتصوير الأهواء والعادات أو بغرابة المغامرات"[1]، نجد أنّ ليتريه تجاهل في تعريفه أوجه الاختلاف بين القصّة والرّواية؛حيث أنّ هذه الأخيرة تتميّز بعدّة مميزات أهمّها اتّساع الأحداث، وتعدّد الشّخصيّات، كما أنّها تشغل فضاء زمنيّا أطول، وفضاء مكانيّا أكثر رحابة، مع تتعدّد قضاياها.

ويعرّفها سانت بوف بأنّها"حقل فسيح من الكتابات الّتي تتّخذ لها سيرة الاقتدار على التّفتّح على كلّ أشكال العبقريّة بل على كلّ الكيفيّات، إنّها ملحمة المستقبل، وربّما تكون الملحمة الوحيدة الّتي ستحتويها التّقاليد منذ الآن"[2]، وهو بذلك يتّفق مع ما جاء به هيجل الّذي يرى بأنّ"الرّواية ملحمة العصر الحديث"[3]، رغم أنّ الملحمة والرّواية لا تتّفقان في الموضوع، فإذا كانت الأولى موضوعها المجتمع، فالثّانية موضوعها الفرد الباحث عن إثبات وجوده في المجتمع.

كما عرّفها لوسيان غولدمان بأنها:"قصّة بحث عن قيم أصيلة بصيغة متدهورة وفي مجتمع متدهور"[4]، وهذا التّعريف فيه إشارة لارتباط الرّواية بالواقع الاجتماعيّ الّذي اختفى فيه دور الفرد فالتزمت الرّواية بالبحث عن القيم الحقيقيّة في خضمّ التّدهور المجتمعيّ السّائد.

وعرّفها باختين بأنّها"جنس حواريّ آكل للأجناس، وأنّها جنس لا قانون له"[5]، وهنا يمكن القول إنّ الرّواية تتداخل وتتفاعل مع غيرها من الأجناس دون أن تتقيّد بقيود أحدها او تحدّها حدوده، وهذا الانفتاح يسمح لها بأن تستنسخ نصّا جديدا يتخلّق عن كلّ الأجناس الّتي حاورته، وانفتح عليها أو تداخل معها، وهذا ما اصطلح عليه جيرار جنيت بتلاقح النّصوص.

وقد كتبت مارت روبير تقول:"لا شيء يمنعها-تقصد الرّواية- من أن تستخدم الوصف والسّرد والدّراما والمقالة والتّعليق والمناجاة والخطاب، وذلك من أجل مآربها الخاصّة، ولا شيء يمنعها من أن تكون بمشيئتها الخاصّة، وبصورة متتابعة أو متزامنة، خرافة أو قصّة أو دفاعا أو قصّة حبّ ساذجة أو تأريخا أو حكاية أو

---

[1] بيير شارتييه، مدخل إلى النّظريّات الكبرى في الرّواية، مرجع سابق، ص10.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، مرجع سابق، ص16.

[3] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص22.

[4] أسامة غانم، سرديّات الجسد والإيروتيكا، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط2 ، 2019م، ص35.

[5] بوجمعة بوحفص، الرّواية والتّاريخ، إشكاليّات التّداخل، مجلّة إشكالات اللّغة والأدب، مج:20، ع:2، 2021م، ص508.

ملحمة(...)"[1]، وهذا التّعريف فيه تصريح واضح بشمولية الرّواية، وهنا يمكننا الجزم أنّ المتلقّي لا يستطيع أن يميّز في الرّواية الواحدة ما بين التّاريخي والسّرد الواقعيّ، وبين الأسطوريّ والحكائيّ، وبين النّمذجة الاجتماعيّة والحكاية الرّمزيّة، وهذا ضرب من الانفتاح والتّداخل، يحيل الكاتب من خلاله إلى مرجعيّات متعدّدة، تربط اللّغة السّرديّة بالحقائق الواقعيّة، وبها يتمّ سحر المتلقّي وإيهامه.

وبذلك فهي عالم شديد التّعقيد وشديد التّداخل على حدّ قول الدّكتور عبد المالك مرتاض الّذي يرى أنّها"عالم شديد التّعقيد، متناهي التّركيب، متداخل الأصول، إنّها جنس سرديّ منثور"[2]، إنّ هذا التّعريف لا يتضمّن إلّا مصطلحا واحدا تخضع له الرّواية وهو أنّها جنس سرديّ نثريّ، وبذلك فهو إمّا تقزيم لمكانتها أو نوع من العجز في وضع حدود تعريفيّة لها، وهذا الأرجح والأقرب.

كما اعتبرها بلحيا الطّاهر في كتابه الرّواية العربيّة الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة[3] أنّها"جنس أدبيّ يروي في حقيقته المحصّلة، قصّة(حكاية) وقعت أو متوقّعة الحدوث لا أكثر"[4]، وبهذا الفهم فقد حصر مصطلح الرّواية في مفهومها اللّغوي وهو الرّوي والنّقل من حال إلى حال نقلا مباشرا أو نقلا تخييليّا.

ويرى صلاح فضل"أنّ فنّ الرّواية تجريبيّ في الثّقافة العربية على وجه الخصوص، لأنّه كان يتداخل مع أنواع السّرد التّاريخيّ والشّعبيّ والدّينيّ والعجائبيّ"[5]؛ أي أنّ تداخل الرّواية وانفتاحها على المرجعيّات المعرفيّة واستنجادها بالتّراث والسينما والتّاريخ يدخلها حيز التّجريب والاختلاف عن الرّوايات الكلاسيكيّة والسّرد المألوف.

كما قيل إنّها"حدث أو مجموعة أحداث تقتطع من سيرة بعض الأشخاص إمّا من الواقع أو من مخيّلة الكاتب، ويجعلنا الكاتب نرافقها في مكان وزمان محدّدين، ولكلّ كاتب أدواته ووسائله في تشكيل وإبداع هذا العمل"[1].

---

[1] بيير شارتييه، مدخل إلى النّظريّات الكبرى في الرّواية، مرجع سابق، ص15.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، مرجع سابق، ص25.

[3] رواية ما بعد الحداثة ضرب من الفنّ نشأ في الأدب الغربيّ في ستّينيّات القرن الماضي، وسمّيت Post-modernism لتميّزها عن رواية الحداثة على النّحو الّذي عرفناه في أعمال جون شتاينبك، ووليم فولكنر، وجيمس جويس، وجوزيف كونراد، وغيرهم كثير.ومن مزايا هذه الرّواية اعتمادها على السّرد المتشظّي(...)وعلى الزّمن المتكسّر، وعلى الحبكة المفكّكة، وعلى اختلاط الرّاوي العليم بالرّاوي المشارك، إلى جانب الفجوات الكبيرة الّتي تتخلّل النّسيج السّرديّ ممّا يؤدّي إلى غياب التّماسك، وانهماك القارئ في ملء الفراغ، علاوة على ما فيها من تجنّب للتّتابع الزّمني والتّعويض عن ذلك بأسلوب المراوحة في الزّمن(إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائي، مرجع سابق، ص291.)

[4] بلحيا الطّاهر، الرّواية العربيّة الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السّرد العربيّ، دار الرّوافد الثّقافيّة، بيروت، ط1، 2017م، ، ص19.

[5] صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائيّ، مكتبة ابن سينا، مصر، ط1، 2005م، ص3.

وزُبدة القول:إنّ الرّواية لم تتشكّل جنساً أدبيّا فنّيّا مستقلّا أخذ وسم الرّواية إلّا بعد جملة التّحوّلات الاجتماعية والسّياسية الّتي رافقت الثّورة البرجوازيّة، وبالتّالي فمن الصعب الإلمام بمفهوم الرّواية، أو منحها تعريفا يحيط بكلّ جوانبها وتقنيّاتها، وقد أشار عبد المالك مرتاض إلى هذه الصّعوبة حين قال:والحقّ أنّنا بدون خجل ولا تردّد نبادر إلى الإجابة عن السّؤال بعدم القدرة على الإجابة[2]، ومردّ ذلك راجع لعدّة أسباب نوجزها فيما يلي:

- أصولها غائرة وملامحها غير واضحة ومثيرة للنّقاش والجدل.
- مواضيعها متطوّرة تتغيّر بتغيّر الزّمن، واحتياجات المجتمع، وتحوّلات التّاريخ ومتغيّراته.
- طرائقها في السّرد متعدّدة.
- موغلة في الحداثة رافضة لمبدإ الحدود؛فهي تنصهر متجانسة مع الأجناس الأدبيّة الأخرى، مشكّلة عالما جديدا خاصّا بها.
- تتقبّل أبنية مختلفة وتتشرّب أنساقا جمالية وثقافيّة ومعرفيّة مختلفة.
- اختراقها لعوالم الحداثة من خلال تطويعها لجماليّات اللّغة السّردية وتطويرها المستمرّ لأدواتها الفنّية.
- تحوي أجناسا أدبيّة أخرى، فتتداخل الملامح الأدبيّة بينها، فلا شيء يكبح جماحها.
- متناهية التّركيب، شديدة التّعقيد، متداخلة الأصول.
- نهمت؛شهيّتها مفتوحة لابتلاع غيرها من الأجناس الأدبية.
- لا حدود لها من حيث اتّساع مزجها بين الفنون الأدبية الأخرى، ولا من حيث التّصنيف.

وإذا أردنا-مستندين على ما سبق-وضع تعريف بسيط واضح المعالم للرّواية نقول:إنّها عمل نثريّ مسرود، مفتوح على الممكنات، وفي حالة مستمرّة للتّوسّع والتّطوّر، تمتلك خاصية الانصهار مع غيرها من الفنون، ميزتها الخلق ومزاجها التّحرّك، هي جنس أدبيّ معماره التخييل وبناؤه كلّ ما هو محسوس، لا تمتلك قالبا معينا وليس لها قوانين تتحكّم فيها، أبوابها مشرعة لتنظير المنظرين من النّقاد وأهل الدّين والسّياسة، فكلّ يدلو بدلوه حول السّرد الرّوائي؛بين منع وقمع وتحليل وتحريم واستحقاق ودون ذلك.

---

[1] نجاة صادق الجشعمي، جدلية الأنساق والدّلالات الرّمزية المضمرة في السّرد الرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2017م، ص65.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص23.

2-2-الرّواية الجزائريّة الجديدة بين المتخيّل الرّوائي والتّاريخ:

في خضمّ البحث عن ملامح صورة المرأة في ثلاثية الأرض والرّيح وجدنا أنفسنا ملزمين بربط الرواية الجزائريّة بالتّاريخ وأحداثه الّتي أفرزت هذه الملحمة الرّوائيّة، مشكّلة ذاكرة لوقفات مهمّة في تاريخ الجزائر، هذا التّاريخ الّذي يعدّ مادة غنيّة يشتقّ الرّوائيّ من عوالمها وشخصيّاتها أعمالا متنوّعة يطلق من خلالها العنان لمخياله الّذي يصبح في يد المبدع عصا موسى التي يحاول بواسطتها إيجاد بديل لهذا الواقع[1]، وبذلك يجعل من التّاريخ مادّة طيّعة سهلة التّدوير، ويشرع الباب لمخيّلة المتلقّين، ويفتح أمامهم آفاقا واسعة لتعدّد القراءة والتّأويل.

ومن هذا المنطلق نطرح جملة من التّساؤلات منها:كيف تُبحر الرّواية في محيط التّاريخ دون أن تجرفها تيّاراته الوعرة أو تحشرها مضايق خلجانه الخطرة؟وهل يُعدّ التّاريخ باعتباره مادة للكتابة الرّوائيّة لعبة تجديدية تخييليّة؟وباتّخاذ الرّوائيّ من التّاريخ خلفية للأحداث الّتي يرويها أو بإعادة صياغة التّاريخ وفق متخيّله الرّوائيّ، هل تحافظ هذه الأحداث على الشّرعيّة التاريخية أم تنجرف مع تيّار المرئيّة التخييليّة؟

لقد حملت الرّواية الجديدة العديد من المفارقات الّتي ميّزتها عمّا سبقها من مألوف الرّوايات، ولذا وسمت بعدّة مسمّيات منها:الرّواية التّجريبيّةExperimental Novel، والرّواية الشّيئيّة، ورواية اللّارواية Anti Novel، والرّواية المعاصرة والرّواية الجديدةNew Novel، وبالتّالي فإنّ الرّواية الجديدة لا يحدّدها أفق ولا تقيّدها إيديولوجيا، لأنّها"بطبيعتها البنائيّة وفلسفتها وهدفها تتمرّد بحزم ضد هذا التّحديد أو التّصنيف(...)لأنها ضد التقعيد والتّقنين أوّلا، ولاختلاف النّزعات باختلاف كلّ أديب وباختلاف كلّ عمل أدبيّ"[2]، إذن فالرّواية الجديدة متعدّدة الألوان والفلسفات والمفاهيم، فلا عجب أن نجد تعارضا أو تباينا وتناقضا بين ألوانها المتعدّدة.

وليس غريبا عن الرّواية الجديدة أن تقتحم عوالم متعدّدة، ومنها عالم التّاريخ المتربّع على عرش الذّاكرة والهويّة، وهذا ما ذهب إليه إدوين موير في كتابه"بناء الرّواية"إذ يرى في"الرّواية تاريخا أصدق من التّاريخ نفسه"[3]، وذلك راجع لكون الرّواية انفتحت على مشهدية الصّورة التّاريخيّة، وهذا ما يذهب إليه أصحاب النزعة التّاريخية إذ يرون"أنّ التّاريخ والرّواية مرتبطان ترابطا عضويّا"[4].

---

[1] حسين خمري، فضاء المتخيّل مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2001م، ص42.

[2] شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، مرجع سابق، ص14.

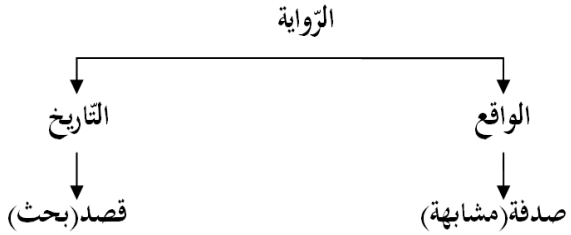
[3] إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 2010م، ص30.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، مرجع سابق، ص15.

ومن هنا يجدر بنا التّطرّق إلى العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، هذه العلاقة الّتي ما تزال موضوع جدل بين الرّوائيين والنّقّاد؛ذلك أنّ التّاريخ يمكن أن يكون مرجعا للرّواية تستلهم منه أحداثها وشخصيّاتها وفضائيها الزماني والمكاني، كما يمكن للرّواية أن تكون وثيقة تاريخيّة تقوم بتعرية الحاضر وفضح خباياه من خلال الحفر في الماضي، رغم لغتها الخيالية المنفصلة عن الواقع، فهل هي علاقة تزاوج؟ كما يراها عبد المالك مرتاض، أم علاقة تقاطع وتواشج؟حسب قول محمد القاضي، أم هي علاقة تبادلية؟كما يراها سعيد يقطين ومحمود أمين العالم ونضال الشمالي، أم هي شكل تجريبيّ جديد؟ حسب ما ذهب إليه صلاح فضل.

لقد تسبب هذا الجدل في اختلاف الرؤى في التّمييز بين الكتابة التاريخيّة والرّواية التّاريخيّة والرّواية الفنّيّة، "وهكذا يبدو أنّ الأعمال العظيمة تنشأ من مصدر الواقع بمرجعيّاته الشّعورية واللاشعورية، عن طريق الإسقاط، بواسطة عملية الحدس، الّذي يعدّ قوّة فطرية في حياة الفنّان."[1]، وعليه يمكن أن نردّ هذا الاختلاف للمرجعية التّاريخيّ والتّخييل الفنّي، ولكون الرّواية الفنّيّة تشترك مع الرّواية التّاريخيّة فيما تأسّست عليه كلتاهما من فضاءات وشخصيّات كما هي في الواقع.

ويمكننا أن نمثّل لهذه العلاقة بالمخطّط التّالي:



فالتّاريخ يمثّل"عنصرا تليدا(هكذا)واكب مسير الرّواية العربيّة-منذ بداياتها الأولى وإلى الآن-بشكل صريح"[2]؛أي أنّ العلاقة الّتي تربط بين الرّواية والتّاريخ علاقة ذات جذور عميقة تمتدّ منذ أوّل الخليقة وتعلّم الحكي، رغم أنّ البحث في أحداث التّاريخ ووقائعه ليس بالأمر السّهل، فهو يستوجب ثقافة واسعة وسعة اطّلاع، فمن الطّبيعيّ-كما يقول العالم النّفساني وليام راش-أن يغرف الفنّان من معين التّاريخ؛بما فيه المصدر الميثولوجي، كي يبتكر تعبيرا ينسجم ومعاناته، الّتي تعود بنا إلى استنطاق الماضي والاستفادة منه، بربط الصّلة الفكريّة بين الماضي والحاضر في عمله الخلّاق[3]، ويبدو هذا جليّا في الثلاثيّة، هذا العمل الخلّاق الّذي يُبرز إلمام عزّ الدّين

---

[1] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص9.

[2] عادل العناز، التّمثيل التّأويلي للتّاريخ في الرّواية العربيّة، دائرة الثّقافة، الشّارقة ، ط1، 2019م، ص14.

[3] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص15.

جلاوجي بالتّراث التّاريخي وتمكّنه من تقنيّات الرّواية الفنّيّة وتعمّقه في مضامينها ممّا شكّل معمارا معرفيّا وفنّيّا يُمتع المتلقّي ويشدّ انتباهه ويربطه بماضيه ويجعله يستنطق حاضره ليبني مستقبله.

وحريّ بنا أن ننتبه إلى أمرين:

أولهما:"أنّ التّاريخ عبارة عن محفوظ هائل في امتداده وفي أعماقه"[1]، وهذا المحفوظ التاريخي ميسور للعامّة من جمهور المتلقّين كما هو ميسور للمحيطين والملمّين بالمادّة التّاريخيّة، وتأسيسا عليه، يجب على الرّوائيّ أن يكون حريصا أثناء تطعيم نصّه الرّوائيّ بالتّاريخ، لأنّ عمله الرّوائيّ الإبداعيّ لن يشفع له لدى المتلقّي الملمّ بالمادّة التاريخيّة، الحافر في خباياه، فما بالك بغير الملمّ به، فعمله لا يصنع منه مؤرخا، ولا تعتبر روايته هاربة من الواقع مرتمية في أحضان التّاريخ، بل هي تجسّده في عملية بحث عن قيم مجتمعيّة في واقع مخيف وفي حقبة زمنيّة ماضية صعبة.

وثانيهما:أنّ"الكتابة الرّوائيّة الجديدة تفجير للخيال والرؤيا، وقد يكون هذا الخيال واقعيّا(...)بل أكثر واقعية من الواقع"[2]، وهذا يعني أنّ التّاريخ كواقع ماضٍ هو الصّراط الّذي يمرّ عليه الوعي ليصل إلى إدراك الحقائق، بوصفها أحداثا واقعية استحضرت الذّاكرة في أشكال متعدّدة، وبذلك فالرّواية وعي للتّاريخ.

والرّواية الجزائريّة الجديدة لم تسلم من هذه الجدليّة، فهي عبارة عن أعمال أدبية ظهرت في الفترة التي تلت الاستقلال عن فرنسا سنة 1962م، وبما أنّ التّجديد هو"البحث عن قيم فنّية جديدة دالة"[3]، فقد تخلّق في الرّواية الجزائريّة نتيجة عوامل ومؤثّرات عديدة، أهمّها انتصار الجزائر وتحرّرها، فمع هذا الانتصار سقطت قيم وتفسّخت إيديولوجيّات، وطفت إلى السّطح قيم جديدة عالجتها الرّواية، كقضايا الهوية والذّاكرة والهجرة والتّحرّر والمرأة وغيرها، وأغلبها كانت تعبّر عن الحالة الاجتماعية والاقتصاديّة والعسكريّة والسياسية للبلاد.

وبهذا المعنى فإنّ انتصار الجزائر أحدث خلخلة في المنظومة القيميّة، ومنها المعايير الجمالية والقيم الفنّية الّتي سعت الرّواية إلى تجسيدها، مستندة إلى العلاقة بين التّاريخي والتّخييليّ والواقعي، والسّحر الرّوائي وجماليات التّلقيّ.

---

[1] إلياس جورج فركوح، النّهر ليس هو النّهر، مرجع سابق، ص135.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربيّة الجديدة، الوجود والحدود، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص159.

[3] شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، دط ، 2008م، ص14.

كما أنّها لم تفوّت متعة دخول لعبة التّشويق في قضايا الثّقافة بثالوثها الأكثر تجلّيا:الدّين، السّلطة، المرأة، فقد وفّقت بدخولها في تأدية دور الشّاهد على تطوّر المجتمع، وأن تكون المؤشر الذي يستقرء انتصاراته وانهزاماته وسنواته السوداء العجاف، وتؤرخ لأحداثه ووقائعه، وقد نجح الرّوائيّون الجزائريّون في مواكبة متغيّرات الحياة حاملين على أكتافهم ميثاق التجديد والتّجريب لابتكار أشكال روائية لا تقتصر على أن تكون مرآة عاكسة لذوق جمهور المتلقّين، بل هي الّتي تخلق هذا الذّوق، فالرّواية"محكومة بالشّطر الخيالي لمناشدة عوالم ممكنة، تفيض بالنّمط الوصفيّ الجماليّ، بوصفه ملفوظا منفتحا على قراءات متنوّعة، تمنح الرؤية ثقة مطلوبة في تبنّي فحوى محصلة الأجناس المعرفيّة"[1]، وبهذا يمكن القول:إنّ الرّواية الّتي تملك القدرة على مناشدة العوالم الممكنة والمعاشة، والغائرة في الذّاكرة التّاريخية الجمعيّة، والمتطلّعة إلى رؤية يغلّفها الخيال المجنّح، يمكنها أن تنتج معان كثيرة بحسب أفق انتظار القارئ، وإلّا أسرها التّاريخ بمادّته لتصبح نسخة عنه بوقائعه ورفات شخصيّاته، فيصير العمل الرّوائيّ"استنساخ مأزوم تخنقه لحظة مضت، وتسدّ عليه بوّابة الخروج لحظة لم تولد بعد"[2].

فالرّواية الجزائريّة لم تكن في منأى عمّا استحدثته الرّواية العربيّة فتميّزت بهذه النّزعة التّجريبيّة من حيث معالجتها للواقع واستحضارها للتّاريخ رغم صعوبة تمثّله، مثل رواية دماء ودموع الخنازير لعبد المالك مرتاض، وروايات الحوّات والقصر وعرس بغل والوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي للروائي الطّاهر وطّار، ورواية طيور الظّهيرة للروائي مرزاق بقطاش، ورواية ريح الجنوب وبان الصّبح للروائي عبد الحميد بن هدوقة، وروايات وقع الأحذية الخشنة، وفاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، ورمل المايا للرّوائي واسيني الأعرج، ورواية زمن النّمرود للرّوائي الحبيب السّائح، فهذه الرّوايات وغيرها أرست أسسا جديدة لجيل جديد من الرّوائيين الجزائريين الّذين تجاوزوا الأشكال المألوفة للرّواية، ومردّ ذلك للحرّية الّتي اكتسبها الرّوائيّ الجزائريّ من واقع سياسيّ حرّ جديد، وذاكرة مشبّعة بالتّاريخ.

ومن ميزات هذه النّزعة التجديديّة أنّه حين يُطالع المتلقّي رواية تاريخيّة فإنّه يقع فيها على شخصيّات وحوادث، "قد تخلّلتها حبكة عاطفية غرامية أو معالجة لمسائل اجتماعية:كالفقر أو الجوع، أو الظّلم الاجتماعي، وقد نجد فيها أيضا مواقف سياسية، وأخرى دينية، ومع ذلك نسمّيها رواية تاريخيّة"[3]، وعليه يُطرح السّؤال التّالي: ما الّذي يميّز الرّواية التّاريخية عن المادة التّاريخ؟

---

[1] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، دار ميم للنّشر والتّوزيع، الجزائر ، دط ، 2022م، ص7.

[2] إلياس جورج فركوح، النّهر ليس هو النّهر، عبور في أسئلة الكتابة والرّواية والشّعر، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ، عمّان، ط1، 2007م، ص134.

[3] إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائي، مرجع سابق، ص285.

تتجلّى الإجابة عن هذا السّؤال فيما سنحاول رصده في ثلاثيّة الرّوائي الجزائري عزّ الدّين جلاوجي، الّذي صرّح في أحد حواراته الّتي أجراها مع صحيفة البوّابة نيوز بأنّ:"الرّواية حتّى وهي تنطلق من التّاريخ فهي لا تسكن إليه، لأنّها تستهدف الحاضر والمستقبل، وبالتّالي فهي تنفتح كثيرا على التّخييليّ والعجائبيّ و الأسطوريّ"[1].

وعليه فالرّواية التّاريخيّة عند جلاوجي لا تستنطق التّاريخ ولكنّها تنطلق منه منفتحة على التّخييل الرّوائي وكلّ ما له علاقة بالتّجريب، فهدفها الأسمى(الرّواية التّاريخيّة)ليس الماضي بل الحاضر وبناء المستقبل، فقريب من الصّخرة الّتي التجأ إليه عليّ بن شامخ بن علي القلعي وأمّه زنوبيا "**انتصبت ثلاث أفاعي، تراجع علي حيث أمّه، ضمّته إليها وهي تستعدّ لمواجهتها، انسابت الأفاعي واندفعت تتسلّل عميقا في جوف الأرض، قفزت زنوبيا وخلفها علي باتّجاه القمّة، في الأعلى حلّق حوليهما عشرات الأطفال، كانت الظّلام حالكا، لكنّ النّجمة ظلّت تلمع في السّماء بديعة أنيقة**"[2].

لقد أنتج الكثير من النّقّاد والدّارسين أعمالا نقديّة تعالج العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، مثل كتاب "الرّواية والتّاريخ "لجورج لوكاتش، والدّراسة الموسومة ب"الرّواية و التّاريخ"لنضال الشّمالي، وكتاب "التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة"لعبد القادر فيدوح، وغيرها من الأعمال، وتتّفق كلّها على وجود اختلاف بين الرّواية التّاريخية والتّاريخ؛ حيث أنّ الأولى تعتمد على"التّرتيب والإضافة والحذف وتحليل الشّخوص والتّخييل، بهدف بثّ الحياة في الهياكل التّاريخية لتبدو للقارئ وكأنّها حاضر يعيشه الرّاوي"[3]، في حين لا يجوز إقحام أيّ عنصر على التّاريخ حتّى لا يشوّهه أو يحرّفه أو يجعله مختلفا عمّا هو معروف عليه؛ أي أنّ الرّواية التّاريخيّة تستند على بناء الأحداث التّاريخية وفق ملفوظها الزّماني وملفوظها المكاني اللّذين تمّ تدوينهما في السّابق وإلّا فإنّها لا تُعدّ رواية تاريخية.

وممّا لا شكّ فيه أنّ عزّ الدّين جلاوجي أبدع في الرّواية التّجريبيّة(الرّواية الجديدة) والرّواية التّاريخية النّاضجة فنّيّا باعتبارها"تتناول التّاريخ بأحداثه وشُخوصه وملامحه تناولا فنّيّا متكاملا"[4]، إذ أنّه تمكّن من تجاوز جوانب التّقصير والقصور في البناء الرّوائيّ، واستطاع أن يكتب روايات تاريخية ناضجة تحقّق فيها التّكامل الرّوائيّ؛شخصيّات وأحداث ولغة وحوار وحبكة وتشويق مع توظيف الأحداث والشّخصيّات التّاريخية وفي الوقت نفسه تخدم قضايا معاصرة مع المحافظة على الشّرعيّة التّاريخيّة، وقد ساعده على ذلك وعيه الكبير وإنتاجه الغزير

---

[1] جريدة البوّابة نيوز، عمود الثّقافة، ع:6365، 2023/01/18م، ص7.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص601.

[3] إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائي، مرجع سابق، ص285.

[4] حلمي محمّد القاعود، الرّواية التّاريخيّة في أدبنا الحديث(دراسة تطبيقيّة)، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، كفر الشّيخ، ط1 ، 2008م، ص123.

لمختلف الفنون الأدبيّة، فضلا عن ثقافته العميقة الّتي غذّاها من التّراث الشّعبي والقوميّ مع وفائه لمقوّمات هويّته وذاته وتراثه.

لقد كشف جلاوجي من خلال رائعته التّاريخيّة(الأرض والرّيح) الرّحلة المثيرة والشّاقة الّتي خاضها الشّعب الجزائريّ ضدّ الاحتلال الفرنسيّ، وأماط اللّثام عن مواضيع الرّواية الحسّاسة والتي يعتبر التّاريخ والمرأة والذاكرة والهويّة والجسد والذّات والآخر والرؤيا الاستشرافيّة والمركز والهامش في الخطاب السرديّ الرّوائيّ والتّراث من أبرز محاورها.

ويعدّ من القلائل الّذين تمكّنوا من استجماع خيوط عالمين مختلفين؛ لأنّ لكلّ منهما منازعه واستكشافاته وعوالمه الخاصّة، وهما:عالم الرّواية وعالم التّاريخ، يقول الكاتب الرّوائيّ العاشق لحوبه المؤرّخة:"**أعدّتها إلى مكتبها وانطلقت قافلا إلى البيت، وبقدر ما كنت أُعيد إلى ذهني مشاهد الرّواية المختلفة، كان إكباري بحوبه عبقريّا، لقد تسلّمت المكتب من موشي المحامي وفيه خزانة صغيرة من الوثائق، وصار الآن مُكتظّا بكلّ الشّواهد الدّقيقة عمّا حدث، وبيننا عناق أبديّ وسيظلّ، أكتبه تخييلا، وتوثّقه حقيقة، فلا تكون الرّواية إلّا تخييلا، وليس التّاريخ إلّا توثيقا، وتظلّ الحقيقة هدفنا الأسمى وإن أحطناها بجناحين أحدهما التّخييل وثانيهما التّوثيق**"[1].

وفي هذا الصّدد يرى فيصل درّاج أنّ علم التّاريخ والرّواية يتوزّعان على موضوعين مختلفين، فيستنطق الأوّل الماضي، ويسائل الثّاني الحاضر، وينتهيان معا إلى حكاية وعبرة، بيد أنّ استقرار الطّرفين منذ القرن التّاسع عشر في حقلين متغايرين لم يصنع عنهما الحوار[2]، مع تفرّده في توظيف التّاريخ وتوصيف المرأة ودورها في كتابته، وظهر ذلك عندما راح العربي الموستاش يوزّع نظره في كلّ مكان، ولمح وريدة المرقومة قريبا من لالّا تركية يحملان (هكذا)لافتة عليها"نساء الجزائر فداء الوطن"[3]، وذكره للمرأة ودورها في بيعة الأمير، فعندما كانت شامخة تقف إلى جوار محمود الحوّات قرب خيمة محي الدّين تتابع بإعجاب توافد مئات المبايعين ترفرف الأعلام فوق رؤوسهم، وترتفع صيحاتهم من حين لآخر مردّدين:**بايعناك..بايعناك، في السّرّاء والضّرّاء، في الرّخاء والبلاء، بايعناك .. بايعناك**[4].

---

[1] عز الدين جلاوجي، الحُبُّ لَيْلَى، مصدر سابق، ص622.

[2] فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص209.

[3] حُوبَه، ص480.

[4] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص307.

ومن ذلك وصفه الدّقيق لمظاهرات الثّامن ماي1954م، الّذي ورد في قول السّارد:"**ذكّر فرحات عبّاس بوجوب خروج النّاس بقوّة في مسيرة سلمية يوم الإثنين الثّامن من ماي، تنطلق المسيرة من مسجد المحطّة، وتأخذ طريقها باتّجاه تمثال الجنديّ المجهول القائم في حديقة الكنيسة الكاثوليكيّة، لا هدف للمسيرة إلّا إثبات الوجود السّلميّ، والمطالبة بالحقوق المشروعة**"[1]، وذكره للحرب العالميّة الثّانية وأطرافها، ولشخصيّات تاريخية مثل:مصالي الحاج، وفرحات عبّاس، العربي بن مهيدي، وديدوش مراد، وعميروش، العقيد لطفي، وعباس لغرور، وحسان بلخيرد، محمّد بوراس، وبشير شيهاني، إبراهيم المهاجي، سعال بوزيد، مصطفى بن بولعيد، والإبراهيمي، الرّايس حميدو، والدّاي حسين، والشّيخ محي الدّين، والأمير عبد القادر، أحمد بوزيّان، والشّيخ بوعمامة، ولالّا فاطمة، والمقراني.... وغيرهم، واستخدامه لكاليغرافية المخطوط، وهنا عاتبته حوبه أن اعتدى على مجال تخصّصها وهو الرّوائيّ الألمعي"**أعتب عليك أن اعتديت على مجال تخصّصي في تحقيق المخطوطات، لقد سلّمتك المخطوط لتعيد صياغته لا لتحقّقه**"[2].

ومثال ذلك ما جاء على لسان الرّاوي حين علّق سي رابح مؤكّدا أنّ"**ثورة هذا الشّعب(...)لم تتوقّف لحظة، منذ سقوط سيدي فرج، مرورا بالأمير عبد القادر إلى أحمد باي إلى لالّا نسومر إلى الشّيخ الحدّاد والمقراني إلى بوعمامة، إلى انتفاضة الأوراس**"[3]، وهذا ما اصطلح عليه عبد القادر فيدوح اسم:"استعصاء الحقيقة في التّاريخ"، والّذي يبرز للعيان عن طريق الواقعة المعروفة[4]، فقد يُهمِل التّاريخ بعض الأحداث والاعتبارات والشّخصيّات، في حين يشدّد عليها المتخيّل السّردي الّذي ينظر إليها بوصفها نمطا وجدانيّا يتعلّق بالهويّة والذّاكرة، وهنا نقع في مفارقة أخرى تتمثّل في فهم العلاقة بين ما هو تاريخيّ وما هو متخيّل سرديّ نظرا لاشتراكهما في ذات الرّؤية المبنية على نقل الأحداث الماضية.

وممّا سلف ذكره، نجد أنّ السّرد التّاريخي هو محور الثلاثية، فقد زاوج الرّوائي بين الحاضر والماضي ليستنطق المستقبل، وكما يقال:ليس من ماض وليس من مستقبل من غير حاضر يمتلئ بالأسئلة[5]، كما مزج بين التّخييليّ والمرجعيّة التّاريخيّة؛ فقد استدعى الرّوائيّ قصصا تاريخيّة ووظّف أحداثا تاريخيّة ليصل إلى قضايا معاصرة سياسيّة

---

[1] حُوبَه، ص474.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص607.

[3] حُوبَه، ص، 313، ص 314.

[4] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص13.

[5] إلياس جورج فركوح، النّهر ليس هو النّهر، مرجع سابق، ص133.

واجتماعيّة؛حيث يوجد الضّمير الجمعي الزّاخر بالمواقف والمعارف وما شابه ذلك التّآلف بين الحاضر والماضي وربط الكينونة بمرجعيّاته الثّقافيّة الفاعلة، وهو من كلّ ذلك باعثه الوطن ومَعينه الهويّة ومشربه وعي نسقه الثّقافيّ ومهارته في دلالاته الرّمزيّة وأبعاد شخصيّاته النّسويّة.

وممّا لا شكّ فيه أنّ جلاوجي ليس مؤرّخا، ولا ينتحل هذه الصّفة ولكنّ المقدرة الإبداعيّة والتّمكّن السّرديّ تدفّق من داخله، ولعلّ الغاية من سرده للتّاريخ وتوظيفه لأحداثه ووقائعه هو تأصيل الهويّة وشحن الفكر لتجنّب تغييب الذّاكرة التّاريخيّة واستخلاص العبر باستنطاق الماضي، وإبراز دور المرأة الجزائرية في حمل لواء التّحرّر والدّفاع عن الوطن والهويّة، حيث يؤّكد النّاقد مخلوف عامر أنّ"الرّوائي الجزائري وجد نفسه بين فكّي كمّاشة، صورة الماضي القريب، وصدمات الواقع المتحوّل، فكان يلتفت إلى الماضي ليستحضر حرب التّحرير يُسائلها طورا، ويتلذّذ بذكرها أطوارا"[1]، في إشارة منه إلى أنّ الرّواية الّتي تُمعن في مساءلة التّاريخ قليلة وهذا راجع لخوف الرّوائيّ الوقوع في فخّ محاكاة التّاريخ.

ولا ريب أنّ الوصول إلى هذه الغاية لا يكون إلّا إذا تقاسم"الرّوائيّ مع المؤرّخ التّضافر على اعتماد النّظام الوصفيّ المتبصّر، كونه المدوّنة الّتي ترصد كلّ الجزئيّات التّقنية لبنائه، ويتجاوز الوصفيّ ذلك ليشمل كلّ المحيط الثّقافيّ للعمليّة الوصفيّة الّتي تؤدّي إلى إدراك الحدث التّاريخيّ بوصفه نصّا كشفيّا وليس نصّا استنساخيّا"[2]، وهكذا فإنّ ما يميّز السّرد التّخييليّ الرّوائيّ عن السّرد التّاريخي التّراثيّ هو أن المنجز الرّوائيّ يعتمد على مسلّمات تشدّ بيده إلى العوالم الافتراضية الممكن حدوثها والمتعلّقة بجماليات النّصّ الرّوائيّ ضمن معمار خاص وهندسة ذات إجراءات خاصّة، تُبنى وفق شبكة من الدّلالات، غير أنّه يستفيد من السّرد التّاريخيّ بوقائعه وأحداثه، وهذه الأخيرة هي ما تحدّد هويّة السّرد الرّوائيّ وفق ميكانيزمة المخطوط، وهذا ما تؤكّده حوبه الّتي أرسلت مخطوطا قديما للكاتب أرفقته برسالة جاء فيها:

"أدرك جيدا–حبيبي–مدى فرحك الآن وأنت تقلّب صفحات المخطوط بحذر شديد خشية أن يسرع إليها العطب، لكنّي أدرك يقينا أيضا أنّك ستعكف على إعادة صياغته بما يتناسب مع لغة العصر، دون أن تمسّ بجوهر ما فيه من حقائق ولا بما تقتضيه أمانة العلم"[3].

---

[1] مخلوف عامر، الرّواية والتّحوّلات في الجزائر، (دراسات نقديّة في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربيّة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، دط ، 2000م، ص12.

[2] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص16.

[3] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص9.

إنّ الرّواية التّاريخيّة بمثابة القناة الّتي توثّق الذّات بالأنا المرجعيّة؛ فهناك الأنا وهي ما تمثّله الذّات الفاعلة في الحاضر ، والذّات المرجعيّة الّتي تتمحور حول مرجعيّتها الثّقافيّة التّاريخيّة الماضية، هذه الذّات نظير ما تكتنزه من ثقافة مائزة أثبتت وجودها في نضالها أمام الرأي العام العالمي ناهيك عن الرأي العام الوطني الّذي فعّلته بالصّورة الّتي ينبغي أن يكون عليها النّضال في رؤيته المثاليّة الّتي ألهبت المتلقّي.

فالمتلقّي يجد في الرّواية التّاريخية مخزونا يستمدّ منه سيرورة نسج أنماط حياته؛ فلا حاضر ولا ذاكرة بدون مرجعيّة تاريخيّة، فعندما يستحضر الرّوائيّ المرجعيّة التّاريخيّة المتمكّنة من الهويّة النّضاليّة، فإنّه بذلك يحفظ وجودنا؛ بنقله لأحداث هي حقائق تاريخيّة هو يعلمها علما مسبقا، وأحداث تجعلنا نتساءل عن مدى واقعيّتها، وصحّتها التّاريخية كموضوع الهويّة الوطنيّة الّذي يظهر في قول سي رابح عمّا صدر من فرحات عبّاس:"**يا صديقي أنت غرقت في فرنسا إلى هامتك، من تزوّج فرنسية فقد دخل الاستعمار بيته**"[1]، ويظهر في حيرته عندما عرف أنّ فرحات عباس طلّق زوجته الجزائريّة وارتبط بالفرنسيّة مرساي بيريز، "**هل يثق الشعب فيمن يطلّق ابنة وطنه، ويتزوّج ابنةالمستعمر، ومُطلّقة أيضا؟**"[2]، وفي قوله:"**من فقد جنسيّته فقد دينه يا سي عبّاس**"[3]، وكما جاء على لسان فرحات عبّاس وهو يقدّم الفتاة الشّقراء الّتي دخلت عليه المكتب مبتسمة:

هذه خطيبتي مرساي بيريز سيتمّ زواجنا في القريب العاجل.

جحظت عينا سي رابح حيرة وهو يسأل:

وابنة سي حسين خلاف؟

تبسّم فرحات عبّاس وهو يقول:

ألا تؤمن بتعدّد الزّوجات؟[4]

يُدرك الرّاوي أنّ هذه الأحداث وغيرها ستوتّر المتلقّي، وتجعله يشكّ في مدى صحّتها، وما إذا كانت قد وقعت كما رواها صاحب النّصّ؟، فقد تولّد لديه مرجعيّة تاريخية جديدة، وفي ذلك يقول ناشر رواية"الحبّ ليلا في

---

[1] حُوبَه، ص378.

[2] حُوبَه، ص378.

[3] حُوبَه، ص377.

[4] حُوبَه، ص378.

حضرة الأعور الدّجال":"الحبّ في حضرة الأعور الدّجال هي الثّامنة في المنجز الرّوائي الجّلاوجي، وهي الجزء الثّاني من مغامرة سرديّة أرادها صاحبها في خمسة أجزاء، ترصد ما يقرب قرنا من التّحوّلات الكبرى الّتي لحقت المجتمع في كلّ مجالات الحياة، ولكنّه رصد يأنف عن التّسجيل والتّأريخ ليعانق الفنّي والجمالي"[1]

لم يحِد عزّ الدّين جلاوجي في منجزه الرّوائي عن مشروع الرّواية الجزائريّة المعاصرة، فقد استعاد بالرّواية التّاريخية تاريخ الجزائر وذاكرتها من بداياته الأولى إلى مرحلة تشكّل الوطن والأرض ذات السّيادة، واستلهمت التّاريخ بتطرّقها للتّحوّلات السّياسية الّتي تناوبت على المجتمع الجزائريّ في الفترة الاستعماريّة، فالذّاكرة التّاريخيّة ممثّلة في المرأة هي الوسيلة الأساسية "لاسترجاع الوطن ماثلا وشامخا أمام الشّخصية عبر مخططات الرحيل والإقامة والرحيل والسراء والضراء"[2]، فتحفيز ذاكرة التّاريخ يتمّ عن طريق الأعمال الرّوائية التّاريخيّة، فبها تستعيد مخزونها من جملة القراءات الرّوائية الجاثمة على صدر الذّاكرة عينها، وقد تمثّلت ذاكرة الثّلاثيّة في شخصيّة حوبه تلك المرأة الباحثة في تاريخ الجزائر وعمرانها وقصورها وشعابها ودروبها وحمّاماتها ومقاهيها، وماضيها المتجذّر في أعماق التّاريخ قبل الاستعمار، بشموخها وعلومها وعلمائها وأدبائها وسياسيّيها ومناضليها، فالذّاكرة "هي تارة صفحة بكرا وتارة مسودّة تتسع لصفحاتها ملايين الأحداث أو تضيق حتى تكاد تختنق يتحكم في ضبطها وتوضيبها تارة وتتمرّد عنه أخرى، يمتلكها وتمتلكه ويمتلكه غيره، هي جزء منه بحسب قبل بقية الأعضاء ومفقود يظل يبحث عنه في الأغوار والخلجات النفسية وفي التيه والضلال والأحلام"[3].

فحوبه تمسك بلجام حكي الأحداث محملة بمشاعر وأحاسيس وتقلبات تاريخية ونفسية، حسب الخطّة التي يعيشها الكاتب بتذكّره لتاريخ الجزائر.

ولنا في مشهد من مشاهد الثّلاثية ذكرى من تاريخ ترك فيه المستعمر صورا بشعة، ف"**في لحظات وصلت مجموعة أخرى من العساكر من الاتّجاه المقابل، وقد ارتفعت صيحات الجنود مصفّقين مغنّين، لم يكن المسحوب خلف الحصان إلّا العارم بنت بولقباقب، والّتي بدت شبه عارية أيضا، لقد ربطوها من يديها**

---

[1] عزّ الدّين جلاوجي، الحُبُّ لَيْلًا في حضرة الأعور الدّجال، دار المنتهى، للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2017م، صفحة الغلاف الخارجي، آخر الرّواية.

[2] إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، رواية علي القاسمي"مرافئ الحب السبعة"نموذجا، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014م، ص17.

[3] إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، المرجع السابق، ص17

وضفيرتها، فبدا كلّ شيء حبالا مفتولة، وبدت ساقها مكسورة تتأرجح من منتصفها، ربّما كانت تتنفّس، ولكنّها يقينا لم يكن يصدر منها أيّ صوت أو أنين"[1].

هو مشهد وشريط وثائقيّ لأحداث مسترسلة ومتواصلة تنمّ عن وحشية المستعمر، الّذي اتّخذ من القتل والتّنكيل ديدنا له، فلم يعد يعترف بالأعراف الإنسانية الّتي تجرّم قتل الإنسان ناهيك عن النّساء والأطفال، ولنتأمل فظاعة مشهد الشّهيدة العارم بنت بولقباقب الّتي نُكّل بجثّتها أيّما تنكيل، ف"**في حركات بهلوانية تمّ حمل العارم دون رمق، تهاوت عنها الثّياب، بدت عارية تماما، كانت عجفاء كأنّما عصفت بها مجاعة رهيبة، يتدلّى ثدياها الجافّان كقربتين يابستين، وفي بطنها تهرّؤ لا يتناسب مع أضلاعها الّتي كادت أن تخترق الجلد، جلس جنديّ أمامها فكاد رأسه يغطّي سوءتها، ومدّ الجنديّان اللّذان يمسكان بذراعيها يديهما إلى صدرها، وابتسم الجميع وهم يأخذون في عجلة صورة تذكارية لهم**"[2].

تشتغل هذه المشاهد وتشتغل في مواجهة الأحداث التي تخضع إلى النّمو والتّشكل بالخيال والاسترجاع الزمني والرّصد التّاريخيّ والجغرافيّ والمعرفيّ، فتتكاثر وتتناسل بعد تزاوجها مع الصّور والمشاهد الماضية والحاضرة، هذه المشاهد التي كثيرا ما لجأ عزّ الدّين جلاوجي إلى إعادة تدويرها وتمرينها وترويضها مع الأحداث فتكون تارة واضحة في استرجاعها ومبهمة تارة أخرى.

كما لجأ الكاتب إلى اعتماد المخطوطات التي تحيل على الفعل التّذكّريّ التّاريخيّ وترسّخ الأحداث والوقائع التّاريخيّة، وهي ما عمد الاستعمار الفرنسيّ على طمس أثرها بغية تجهيل الشّعب وحرمانه من حقوقه المعرفيّة والتاريخية، تقول حوبه:

"حبيبي الأعز...

بقدر الشّوق الّذي يُزهر في أعماقي إلى لقائك فإنّ فرحي كان أكبر وبحثي الطّويل يتوّج بالعثور على هذا المخطوط الّذي سيتمّم حكايتنا الّتي صارت ملحمة أجيال متعاقبة، ويسدّ فراغا رهيباكان يقلقني في

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص296.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص296.

يقظتي وفي نومي، لقد قضيت ما يقرب سنة كاملة أتنقّل بين الكتب القديمة بحثا عمّا يأخذ بيدي للأحداث الّتي وقعت في تلك الحقبة من الزّمن"[1]

فإلى أي مدى ساهم هذا الفعل الاسترجاعي التّذكري الذي ينمّ عن براعة الروائي و سعة ثقافته التاريخية وإبداعه الأدبية وقدرته التّجريبيّة التّجديديّة في سرد الأحداث وحبكها؟

لقد جاء في قول محمد عابد الجابري في كتابه(حفريّات في الذّاكرة):"كذب من يدّعي أو يعتقد أنّ ذاكرة الإنسان تنسى أو أن ما بها يتقادم ويتلاشى، كلّا ثمّ كلّا، إنّها تحتفظ بكل شيء بما يعيه صاحبها وبما لا يعيه، تحتفظ بالمشاهد والصّور والأصوات(...)وأكثر من ذلك وأهمّ تختزن في حرز حريز كلّ المشاعر والانفعالات التي لم تجد سبيلها إلى التّعبير عن نفسها تحت ضغط دوّامة الحياة اليوميّة، حياة الغفلة والتيّه والعبث، وحياة المهام والمسؤوليّات والطّموحات والابتعاد عن الذّات"[2].

ويستند في كلّ ذلك على ذكريات التّاريخ الجميل مع شامخة برقيّها وفروسيّتها، فهاهي**"تقفز من فوق الأدهم، أسرعت إليها الخادمة نانا تجمع ما ترميه خلفها من وسائل الملاحة الّتي تعوّدت أن تستعين بها حين تغيب أيّاما في رحلتها البحريّة"**[3]، فالرّوائيّ يضعنا في مفترق طرق يضمّ الماضي بفضائه الزمانيّ/المكانيّ، والحاضر بأجوائه التّخييلية وفضاءاته الافتراضيّة.

ولا ريب أنّ جلاوجي تلافى تحويل التّاريخ إلى عمل فنّيّ بموجب الرّصد أو التّذكير المحض، أو بباعث الرّغبة في الاطّلاع على أمجاد الماضي والتّغنّي بمآثره، أو لمسوّغ إيديولوجيّ يهدف إلى تشويهه أو التّجريح في مناقب السّلف أو التّشكيك في الماضي ثقافيّا أو دينيّا أو سياسيّا، بقدر ما توخّى الموضوعية في إعادة إنتاج التّاريخ وفق منظور فنّيّ، فكانت مقومات المرأة الجمالية:حوبه وشامخة وحمامة وسوزان وسلافة، وغيرهنّ ممّن فتنّه، تلج بوابة ذاكرته فتأسرنه بعبق عطرهنّ العالق بأنفه، وبنغمة أصواتهنّ العذبة، وبأريج يفوح من جدائلهنّ المنسدلة، فشخصيّة حوبه تتماهى وشخصية حمامة وشامخة، وتحملن الملامح نفسها.

---

[1] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص8.

[2] محمد عابد الجابري، حفريّات في الذّاكرة من بعيد، مطبعة دار النّشر المغربيّة، الدّار البيضاء، ط1، ص218.

[3] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص15.

فممّا نقله الرّاوي في وصف حمامة قوله:"**صارت أحلى من جبن الرّعاة، امتدّت قامتها، ونهد صدرها، وزادت كحولة عينيها، إنّها أشبه بمهرة عربيّة، حين وضعت الصّينية تدلّت ضفيرة شعرها الأسود تسبقها إلى الأرض**"[1].

وفي شامخة الشّخصيّة المحوريّة في الجزء الثّالث من المنجز الرّوائيّ الجّلاوجي والّتي دارت حولها كلّ أحداث الرّواية، فيصفها قائلا:"**كانت قمحية اللّون، عسليّة العينين، حالكة الشّعر، في ملامحها إشراق، وفي شفتيها نسيم، يطرف جفناها كما يطرف الخطّاف بأجنحته، وتمتدّ رقبتها مرمريّة كأنّما وقعت عليها يد نحّات بديع**"[2].

فالكاتب يريد لفت انتباه المتلقّي إلى التّشابه بين الشّخصيّات النّسوية إمّا شكلا أو مضمونا؛إذ يتساءل قائلا:حوبه، هل هي فرع من حمامة؟لست أدري لماذا كنت أراها كذلك؟ولست أدري لماذا كلّما ذكرت حمامة تبدّت لي ملامح حوبه؟[3]

ليصبح التّاريخ عنده كؤوس حب ينتشي بها ويحارب ظمأه ويقاوم بها النّسيان ليسجله بأحرف من دم ونار، استحوذت فيه المرأة على الذّاكرة بل كانت هي الذّاكرة التي تحافظ على مشهديّة الأحداث وتواليها ف"الذّاكرة أمر عجيب(...)فكأن الحفر في الذاكرة كالنّقر على الملفّات داخل الحاسوب"[4]

والنّقر بدأ بطيف حوبه الذي ظهر فبعثر إيمان الكاتب، هذا الطيف الّذي حين يحكي يمحق النّسيان، ويبعث الأمان ويوقظ الذّكريات من سباتها لتنتعش بها الذّاكرة من جديد ف"**حين تحكي تكون كالعين النّضّاحة، تنبجس الحكاية من كلّ جوارحها وجوانبها، فهي تشبه عيون مياهنا، وحقول قمحنا، وطيور الكروان الحالمة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلاوان الواسعتان تتوسّد شواطئها النّوارس الحالمة وتقهقه على رملها النّاعم أمواج حوريّات البحر، وحين تبسم حوبه تشرق شمس من درر لمّاعة حتّى لتخال نفسك قد عثرت على كنز من كنوز السّندباد و أنفاس حوبه نسيم ربيعيّ يحمل إليك شذا الهضاب وعبق التّلال**"[5]

---

[1] حُوبَه، ص، ص، 21، 22.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص29.

[3] حُوبَه ص132.

[4] محمد عابد الجابري، حفريّات في الذّاكرة من بعيد، المرجع السّابق، ص218.

[5] حُوبَه ص7.

ويستمرّ تأثير المرأة في إيقاظ الذّاكرة، فتحيل بحكاياتها الجميلة صحراء الكاتب القاحلة إلى جنّتين من أحلام وآمال[1]، إنّها ضيف خفيف على قلبه لا يريده أن يغادر، فهو أمامها"**كالطّفل الوديع الّذي ينام حالما بمجرّد أن تُدغدغ الحكاية أحلامه الصّغيرة**"[2]، أي أنّ شخصيّة حوبه تنبثق منها كلّ معالم الانتماء بجميع تفاصيله المزروعة في حقل ذاكرة التّاريخ، إن لم تكن هي التّاريخ عينه، الّذي يرجع إليه الرّوائيّ في صورة الرّاوي، بكلّ ما يستدعيه التّخييل باعتباره نوعا من أنواع التوحيد بين الشّيء وتخيّله، وبين الرّوائيّ والمتلقّي، أو بين الرؤيا وما تدركه الحواس، وهنا يسقط الحاجز بين النّصّ السّرديّ الفنّيّ والنّصّ التّاريخيّ.

لقد فتحت الثلاثية صفحاتها على استدعاء المادة التّاريخية وصاغتها بالتّخييليّ؛إذ قام الكاتب برصد ما في التّأريخ من مثالب مع استبصاره المأمول من المسكوت عنه في السّرد، بدافع اليقظة على ما كان من أحداث ينبغي على المتلقّي التّعرّف عليها، لبعث ذاكرته بحقّ التّعرّف على ما لم يُعرف، ومن هنا تكون صلة الرّبط بين التّخييليّ والتّاريخي"هو إعادة استحضار المرجعيّة الثّقافيّة على وفق ما تمليه الصّورة الذّهنيّة في ومضتها الكشفيّة، وبحسب ما يقتضيه الأثر الّذي تتركه هذه الصّورة في المتلقّي"[3]، وهذا ما يبعث في ذهن المتلقّي ما كان يفتقر إليه من معلومات أو يدفعه إلى خلق تصوّر جديد لم يكن موجودا في ذهنه أصلا.

بيد أنّ تدوين الأحداث التّاريخيّة مرهون بمصداقية الكاتب؛ فحين يطرح الكاتب قضيّة تاريخية عليه ألّا يُزيّفها، ومنه نقول إنّ توصيف المادّة التّاريخية في الأعمال الرّوائية ليس الهدف منها تشويه التّاريخ وتزييفه، ولا نقله حرفيّا، إنّما صياغة مادّته بالمزاوجة بين المرجعيّة التّاريخيّة والمتخيّل الرّوائيّ، فيصبح العمل روائيّا فنّيّا عالج قضيّة تاريخيّة.

وعليه، فالرّواية التّاريخيّة عمل سرديّ يهدف إلى إعادة إحياء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية؛فتتداخل فيه شخصيّات متخيّلة مع شخصيّات تاريخيّة، وفيه تحضر المادّة التّاريخيّة لكن مقدّمة بطريقة تخييليّة، وقد استطاع عزّ الدّين جلاوجي أن يُزاوج بين التّخييليّ والتّاريخيّ، حيث تمكّن من اختراق الواقع اليوميّ الجزائري المخضّب بالدّماء المسفوكة والأعراض المنتهكة، فجاء إبداعه يشفّ عن مقدرة عالية على الحوار؛حوار اللغة السّرديّة والتّخييليّ مع المرجعية التّاريخية، فتمخّض هذا السّرد التّاريخيّ الاحترافيّ ليضع بين يدي المتلقّي ملحمة تاريخيّة روائيّة ثلاثية الأجزاء، يعبّر من خلالها عن واقع الجزائر ومعاناتها عبر تاريخ طويل حافل بالمآسي دون أن يغفل دور الرّواية

---

[1] حُوبَه، ص7.

[2] حُوبَه، ص8.

[3] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص49.

باعتبارها متخيّلا إنسانيّا يخلق عالما افتراضيّا وهميّا يشكّله الرّوائيّ وفق إيديولوجيّته، وبذلك يُوهم المتلقّي بواقعيّة الأحداث والشّخصيّات التّاريخية، ويُلقي بسحر رواياته عليه ليفتنه ويُخلخل تفكيره على حدود التّاريخ، متسائلا في حاضره، مستحضرا ماضيه، ليبني مستقبله.

2-3-المتلقّي وسحر الرّواية:

يتعدّى سحر الرّواية تحديد العوالم الرّوائية إلى تخطّي ما هو كائن، وتزويد الإنسان بذاكرة شديدة الاتّساع، فهي تُثبت الحقيقيّ وتصنع العجائبيّ، وهذا هو التّجديد الّذي يقف ضدّ التّقليد ويرفض التّنميط ويستعصي على القوليّة، لذا سعى الرّوائيون إلى الانفتاح على عوالم أخرى، وخلخلة الأشكال التّقليدية المألوفة، وتجاوز التّقليديّ إلى البحث عن أشكال جديدة في الكتابة، أشكال تلبّي احتياجات المتلقّي الّذي"يدرك النّصّ بذكائه وبرغباته وبثقافته وبقيوده الاجتماعية والتّاريخية وكذلك بشخصيّته اللاواعية"[1].

فهل الرّواية الجديدة تستجيب لمطالب المتلقّي؟وما الّذي يبحث عنه القارئ من خلالها؟

مهما كان طموح الرّواية-سواء كان إظهار الواقع والتّأريخ له وتفسيره أو التّعليم أو الفكاهة-فهي تمتلك وسائط تأثير قويّة"لا تقتصر على كونها مرآة تعكس ذوق الجمهور، بل هي تخلق هذا الذّوق، وهي من هذه النّاحية قامت ولا تزال تقوم بالوظيفة الّتي تؤدّيها السّينما اليوم"[2]، فالسّينما تستعير مشاهدها من الرّواية، وتقوم من خلال السّيناريو والدّراما بمضاعفة قدرة سحر الرّواية وتأثيرها على المتلقّي.

فالمتلقّي إذا وجد ضالّته عند روائيّ ما فإنّ رواياته تصبح بالنّسبة له أفيونا، فهو"يقرأ الرّوايات للتّعويض عن بعض النّقص في التّجربة"[3]، أي أنّ المتلقّي يجد في الرّوايات وتصرّفات وسلوكات الشّخصيّات الرّوائيّة الّتي تحرّمها عليه رقابة الدّين ورقابة المجتمع ورقابة التّقاليد والأعراف إرضاء لرغباته الجنسيّة أو السّلطويّة، وبالتّالي يعيش حياة مليئة بتجارب يصعب عليه تحقيقها على أرض الواقع، وهذه الرّغبات تمتزج-غالبا-بالشّعور بالذّنب؛ هذا الشّعور الّذي تحاول الرّواية محوه، حيث تضع تضع عليه نقابا يجعله مقبولا في نظر القارئ.

---

[1] حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياه، مرجع سابق، ص11.

[2] رولان بورنوف و ريال أوئيليه، عالم الرّواية، تر:نهاد التّكريلي، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، العراق، بغداد، ط1 ، 1991م، ص11.

[3] رولان بورنوف ، عالم الرّواية، المرجع نفسه، ص16.

كما أنّه يندمج مع الأحداث والشّخصيّات اندماجا كالّذي يتيحه ظلام السّينما، فيحشر-بذلك-نفسه في عوالم الرّواية، وهذا ما يمكّنه من تجسيد جميع مستويات النّصّ الرّوائيّ وتأويلها بالمكتسبات والمعارف السّابقة الّتي يمتلكها وبالإيديولوجية الّتي يتبناها، فحسب جون بول سارتر فإنّ"القارئ متروك ليفعل ما يشاء، لكن كلّ شيء تمّ بالفعل ولا يبقى إلّا العمل على مستوى قدراته، فهو حين يقرأ ويبدع يعلم أنّه يستطيع دائما أن يتوغّل في القراءة ويتعمّق في إبداعه"[1]، وبذلك تصبح الصّورة الرّوائية التّخييلية عنده قابلة للتحقّق في الواقع لتوفّر مسوّغات وجودها، ومن هذا المنظور تنشأ الصّورة التّخييلية لدى المتلقّي نابعة من الغيبية إلى الحضور، معتمدة في ذلك على كفاية وقابلية وتقبّل كلّ متلقّ والاتجاه الّذي يميل إليه، ف"النّصّ في منظور الإجراءات النّقدية على استعداد تامّ للانسجام مع أيّ تحليل"[2]؛ أي أنّ المتلقّي بإمكانه أن يفصّل من قماش الرّواية ما يراه مناسبا في وجود وسائط متجانسة مع المراد الوصول إليه.

والرّواية الجديدة تسعى إلى الاستحواذ على المتلقّي وتلبّسه من خلال كسر أفق توقّعه، واعتماد المفارقات والفانتازيا[3]، ومخاطبة السّارد للقارئ مباشرة من خلال تدخّلاته المتعدّدة ، فهي "لا تثير انفعال القارئ ولا تدفعه إلى توهّم الحقيقة ولا الاندماج مع بعض الشّخصيّات أو مع العالم الرّوائيّ بل تدفعه إلى التّفكير من جديد في كلّ ما يقرأ، كأنّ القارئ يقرأ وهو منفصل بدرجة ما عمّا يقرأ أو كأنّه يقرأ ويراقب وهذا يمكّنه من النّظر نظرة نقديّة للرّواية"[4]؛أي أنّها تقيم جسرا تواصليّا بين النّصّ المكتوب والنّصّ المقروء ، وتفتح المجال للوعي الحداثيّ للكتابة الّذي وقف بالمرصاد للقواعد الكتابية الجاهزة، حيث اشتغلت على بيانات الحكي من شخصيّات وسرد ووصف وزمان ومكان بوعي إبداعيّ تجريبيّ، فكان بذلك ثورة نتجت عن تحوّلات الواقع وقضاياه.

ويظهر وعي الكاتب عند إدراكه بأنّه يكتب نصّا سرديّا روائيّا بالغ التّرتيب، متعدّد القضايا، ممارسا لعبة التّجريب والتّخييل الرّوائيّ، مراوحا في ذلك ما بين الإيهام بالواقع وبين انفجارية نصّه الرّوائيّ والّتي تعدّ سمة

---

[1] فولفغانغ أيستر، فعل القراءة، نظريّة في الاستجابة الجمالية، تر:عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، ص43.

[2] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص49، ص50.

[3] الفانتازيا:خرق وتجاوز مقصود ومتعمّد للقوانين الطّبيعيّة والأنظمة المنطقيّة، وهي تؤسّس لمنطقها الخاصّ بها، والّتي تعكس جوانب من منطق الحياة المألوفة، وهي ظاهرة أدبيّة تثير الشّكّ في ذهن المتلقّي حول انتماء الحكاية لهذا العالم المعيش أو عالم مغاير تماما(فيصل غازي النّعيمي، شعريّة المحكيّ، دراسات في المتخيّل السّرديّ العربيّ، دار مجدلاوي، للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2013م، ص83).

[4] شكري الماضي عزيز، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، مرجع سابق، ص16.

أساسية من سمات التّجريب في الرّواية الجديدة، وبهذا اندلعت الثورة على النّمطيّ المألوف والتّقليديّ الكلاسيكي، ف"إنتاج أيّ نصّ هو معرفة صاحبه بالعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النّصّ من قبل المتلقّي أيضا"[1].

ونفسّر هذا بالتّخطيط التّالي:

الكاتب + العالَم ← النّصّ

المتلقّي + النّصّ ← التّأويل

وهذا يحيل إلى وجود علاقة متداخلة بين(الكاتب، المتلقّي، النّصّ، العالم)تعمل على تفجير قدرات المتلقّي التّأويليّة، وهذه القدرات تعتمد بدورها على مدى رؤيته للعالم واتّساع مرجعيّاته التّاريخيّة والثّقافيّة، ف"يتمّفي النّهاية إنجاز قراءة عالية المستوى تُسهم في إعادة إنتاج النّصّ في منطقة القراءة"[2]، وبهذا يكون الهدم فالبناء من جديد.

لم تعد الرّواية"تقتصر على كونها مرآة تعكس ذوق الجمهور بل هي تخلق هذا الذّوق"[3]، وبهذا تكون قد قامت بالوظيفة السّينمائيّة حيث الأزياء والحركات والمشاهد والومضات والفواصل الزّمنيّة؛ أي أنّها شكّلت عالما ميثولوجيّا غنيّا يوجد فيه الطّيّب والشّرّير، الوطنيّ والخائن، المرأة العفيفة والمومس، وهنا يكمن السّحر الرّوائيّ الّذي يصدم المتلقّي أكثر ممّا يجذبه، ويهزّ ذوقه الجمالي ووعيه المعرفي أكثر ممّا يدغدغ أحاسيسه، ذلك لأنّ الرّواية الجديدة"بنية فنّية دالّة على الاحتجاج العنيف، والرّفض لكلّ ما هو متداول ومألوف، وهي تجسيد لرؤية لا يقينيّة للعالم"[4].

يجد المتلقّي نفسه–مع هذه الرؤّية التّجديديّة–وهو يتجوّل في معمار النّصّ الرّوائيّ أمام"إعادة خلق الأحداث التّاريخية"[5]، ويكون ذلك بسيناريوهات ومشاهد مألوفة، تجسّدها سلوكات وتصرّفات الشخصيّات الرّوائيّة، ويحدث ذلك بحكم الانتماء الثّقافي والتّاريخ المشترك الّذي يجمعه بها، ومن السيناريوهات المألوفة لدى المتلقي في الثّلاثيّة ما ذُكر عن حلم العارم أمّ عبد الله على لسان الرّاوي"لا حلم لها الآن إلّا أن يتزوّج وينجب

---

[1] أسامة غانم، سرديّات الجسد والإيروتيكا، مرجع سابق، ص36.

[2] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، معماريّة النّصّ الرّوائي(التّعدّد الدّلالي وتكامل البيانات)، الآن ناشرون وموزّعون، المملكة الأردنيّة الهاشميّة، ط1، 2021م، ص5.

[3] رولان بورنوف، عالم الرّواية، مرجع سابق ، ص11.

[4] شكري الماضي عزيز، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، مرجع سابق، ص16.

[5] رولان بورنوف، عالم الرّواية، مرجع سابق، ص18.

فتسعد بتربية أولاده الّذين تريدهم قبيلة كاملة"[1]، فالمتلقّي لا يستغرب هذا الحلم الكبير فهو على يقين أنّ حلم كلّ أمّ هو تزويج ابنها ورؤية أبنائه يصولون ويجولون حولها، فكثرة الأبناء تعادل استمرار النّسل وبقاء السّلالة.

كما يصوّر مشهدا آخر لزكيّة الّتي تتّخذ من الدّجل سبيلا لتوقع سالم شقيق العربي الموستاش في حبها، يقول الرّاوي:"الرّسالة كلمات حبّ وشوق رفعتها إلى فارس أحلامها سالم ومعها هديّة من الحلوى وبيض مسلوق أخذته منذ أسبوع إلى سي الطّالب ليقرأ عليها طلاسمه لتوقع سالم بحبها"[2]، وهنا أيضا لا يستهجن المتلقّي هذا التّصرّف فهو يعلم معاناة الشّباب من كبتهم لمشاعرهم وعدم قدرتهم على البوح بها، ولجوء النّساء إلى ممارسة بعض الطّقوس الرّوحانيّة للظّفر بفارس الأحلام والإفلات من شبح العنوسة.

كما أنّ المتلقّي وهو يسبح بين صفحات الثّلاثيّة يجد نفسه يقرأ عن أبطال وعن مقاومات وأحداث وتواريخ موجودة في ذاكرته لأنّها تخصّ تاريخ وطنه ومقاومة الشّعب الّذي ينتمي إليه ضدّ الاستعمار الفرنسيّ، لكنّه سرعان ما تتشوّش أفكاره بمجرّد عودته لعناوين الرّوايات الثّلاثة، إذ أنّها ليست مجرّد تلخيص للنّصوص الرّوائيّة بل هي نصوص موازية لها وظائف متحجّبة مضمرة و"واجب العنوان أن يخفي أكثر ممّا يظهر"[3]، عندما يتأمّلها المتلقّي يجد أنّها تحمل دلالات كثيرة، تدفع به إلى طرح أسئلة كثيرة، فالنّصوص الثّلاثة تدخل في مقاربة متوازية بين عتبة مُظهرة وعتبة متحجّبة مُضمرة، وهنا يظهر جموح الرّوائي الّذي تجاوز به كلّ حدود التّوقّعات، وهدم من خلاله كلّ المعايير المألوفة والقيم الجماليّة السّائدة، وجاءت رواياته الثّلاثة كنسيج عنكبوتيّ يجمع بين التّأريخ والسّياسة والتّراث، لنقف أمام إبداع شديد النّضج والبلاغة، اتّجه فيه الرّوائيّ إلى تقنيّات كسر مبدإ"الإيهامبالواقعيّة"بغية سحر وتشويش عقل المتلقّي.

وممّا لا شكّ فيه أنّ جلاوجي توخّى الموضوعية عندما أعاد إنتاج التّاريخ من منظوره الفنّيّ بغرض إحراز اهتمام ذلك المتلقّي الّذي يتفيّأ القبض على دلالة النّصّ الهاربة والمفلتة، وكسب ثقته فيما يتلقّاه من هذا العمل الإبداعيّ الّذي يجمع بين المتخيّل السّرديّ والمرجعي التّاريخي، للاطّلاع على مرحلة تاريخية هامّة من تاريخ الجزائر.

فالرّواية فضاء مفتوح غير مكتمل، متحرّر، متمرّد، لا يزال يبحث عن ذاته، ومن حقّه أن ينفتح على كلّ مجالات الحياة الّتي يعرفها الإنسان؛فهي جنس أدبيّ له معماره الّذي يتوق إلى التّوسّع والانفتاح على قضايا المرأة

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا في حضرة الأعور الدّجال ، ص65.

[2] حُوبَه، ص90.

[3] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات عمان، ط1، 2001، ص50.

والمجتمع وتطلّعاته وطموحاته، وهي الجنس الأدبيّ الأكثر رضوخا للمتطلّبات الإيديولوجيّة والثّقافية للمتلقيّ و"الأكثر تعبيرا عن الثّقافة، الفكر، الفلسفة، الحياة.وهو مازال كنتاج أدبيّ إبداعيّ متقدّم على نظريّات الأدب ومذاهب النّقد الأدبيّ.ولذلك فغالبا ما تتمّ اكتشافات جديدة لمعاني بعض الأعمال الأدبيّة بعد زمن طويل من ولادتها، وربّما ينقض أو يتجاوز التّقويمات النّقديّة الأولى والمبكّرة"[1]، فقد عبّرت الرّواية عن الذّات الفرديّة والجماعيّة وحمولاتها الاجتماعية والنّفسية والثّقافية، كما استطاعت تقديم عوالم رمزية تتجاوز الواقع، كإضفاء الطّابع الأسطوريّ والعجائبيّ، وولوج عوالم الحلم والوهم، "فالقارئ يدخل في حبال الوهم السّرديّ الّذي يجعله يحسب أنّ عالم النّصّ عالم حقيقيّ"[2]، فتتزاوج عنده الشّخصيّات الرّوائيّة المتخيّلة مع الأشخاص الحقيقيّين، وهذا ما يمنح الرّواية فرصة اللّقاء الحميميّ بين الشّخص والشّخصيّة وهذا ما يمنحها سحرا وإيقاعا زمنيّا خاصّا في مرحلة تاريخيّة خاصّة"تُقرّب التحام الذّاكرة بما تحمله من أنساق راجعة لهويّة الذّات"[3].

لقد حلّ محلّ القناعات المطلقة السؤال عن الواقع والمجتمع والفرد والعالم، وبرز ذلك على مستوى الكتابة الإبداعيّة الروائية خاصة من خلال العمل على تعويض مفهوم الشكل التقليدي النّمطّيّ واعتماد الشذرات والتداعي الحرّ وتقطيع الزمن وتقنية تعدّد الرّواة إيذانا بإعلان ضرورة نهاية الصوت الأحادي السائد، فقد حاول الكتاب التمرد على التقليد في الكتابة وتجديد الأساليب وكسر حواجز المألوف.

وبذلك فالرّوائي أصبح يسعى نحو كتابة نصوص متعدّدة الأحداث ومتعدّدة الأصوات واللّغات، ومتعدّدة مداخل القراءة، ومتعدّدة الاشتغال على تنوّع الأشكال الفنّية واللّعب السّرديّ، حيث لم يعد النّصّ الرّوائي أحاديّ القطب، بل انتقل إلى الكتابة متعدّدة الأقطاب، وهذه الألعاب السّحرية تولّد صعوبة عند المتلقّي وتجعله يضيع في غيابات جبّ الأحداث الرّوائيّة.

ونلاحظ أنّ السّرد في الثّلاثية يقوم على نسق التّناوب أو ما يسمى"الانحرافات السّرديّة" الّتي تعتمد على الانتقال من حدث إلى حدث، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصيّة إلى ثانية[4]؛فالرّوائيّ يسرد أجزاءً من أحداث الرّواية ثمّ ينتقل إلى أجزاء من أحداث أخرى، ليعود إلى الأحداث الأولى في مشهديّة تعتمد على البناء الدّائري،

---

[1] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، معماريّة النّصّ الرّوائي، مرجع سابق، ص5.

[2] حسن مصطفى سحلول، نظريّات القراءة والتّأويل الأدبيّ وقضاياه، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م، ص55.

[3] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص17.

[4] شكري الماضي عزيز، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، مرجع سابق، ص15.

ف"الأحداث تبدأ من نقطة ما ثمّ تعود في النّهاية إلى النّقطة نفسها الّتي بدأت منها"[1]، وهذه الانحرافات السّرديّة المتعمّدة تكسر تسلسل الزّمن الرّوائي، فنجد الرّوائيّ يتوقف عن سرد بعض الأحداث ويتركها غير مكتملة ليدخل لحدث آخر، ثم يعود ليكمل الحدث الأوّل، ففي الصّفحة(148)من الجزء الأوّل، نجد الرّاوي يتحدّث عن حمامة والعربي الموستاش فيقول:"**لم تمض إلّا أيام حتّى كان العربي الموستاش برفقة حمامه أمام ضريح سيدي الخيّر يقدّم القرابين، كأنّما يستأذنه في دخول المدينة والإقامة فيها، وفي الطّريق وهما عائدان أسرّ إليها أنّه رأى في منامه أنّ سي رابح أعطاه مفتاحا ذهبيّا ، أبدت حمامه اهتماما كبيرا وراحت تسأل:**

- **هل وجدت من يعبر لك الرّؤيا؟**
- **قال عمي رابح أنّ الله سيرزقنا طفلا.**
- **قالها العربي فأشرق وجه حمامه فرحا، فعجلت تسأل:**
- **ببركة سيدي علي، وماذا نسمّيه؟**
- **ردّ سريعا كأنّما كان ينتظر سؤالها:**
- **بلخير، حتّى يكون بطلا كجدّه.**
- **ولزما الصّمت غارقين في بحر الأحلام**[2].

ثم ينتقل إلى شخصية سلافة"**حملت سلافة الرّوميّة صحنا من طعام حضّرته هذا الصّباح، واندفعت تنحدر باتّجاه بيت خليفة، وجدته في الحوش ينظّفه من بقايا الأنعام، حين رآها توقّف عن العمل، قالت:**

- **صباح الخير، جئتك بفطورك.**
- **لا تتعبي نفسك، توقّف المعزّون عن المجيء، بقيت الآن وحدي يا سلافة، أقوم حتّى بعمل النّساء**[3].

---

[1] شجاع مسلم العاني، البناء الفنّي في الرواية العربية في العراق، الجزء الأول السّرد، دار الشؤون الثّقافية العامة، بغداد، 1994م، ص43.

[2] حُوبَه، ص148.

[3] حُوبَه، ص148.

لينتقل إلى حدث آخر ويدخل المتلقّي في حالة تشويق وشغف درامي، فيسترسل في تصوير سيناريو موت البهلي لخضر"**يا أولاد النّش، البهلي لخضر مات، يا أولاد النّش البهلي لخضر مات**(...)[1]، فيفرض على المتلقّي الانتظار حتى الصّفحة(**166**)من نفس الجزء، ليعاود الحديث عن العربي الموستاش وحمامه، يقول:"**اندمج العربي الموستاش تماما في الحديقة، حتّى صارت عشقه الأوّل بعد حمامه**"[2].

وترتيب الثلاثية في حدّ ذاتها فيه كسر للمألوف، وتحطيم للتّسلسل الزّمني، إذ أنّ الرّوائي تعمّد ترتيب رواية "عناق الأفاعي"آخر الثّلاثيّة رغم أنّ أحداثها زمنيّا وقعت قبل الجزأين الأوّل والثّاني"حوبه، والحبّ ليلا"، ولولا تلاعب النّصّ الرّوائيّ بالمتلقّي وبأعصابه واعتماده على أفقية السّرد لفقد المتلقّي متعة القراءة ومفاتنها ولفقدت الرّواية سحرها وفتنتها.

وبين كلّ ذلك نجد أنّ اللّغة ليست واحدة، بل تتميّز بتعدّد المستويات، وأحيانا بالتّمرّد على تراكيب وقواعد اللّغة المألوفة، فعزّ الدّين جلاوجي مزج بين اللّغتين الفصحى والعامّية، وهذا عيّوبة يسمع قصيدة العربي الموستاش الّتي كتبها في عشقه للرّوميّة:

يا ناس خافوا ربي لا تلوموني

في حبّي للرّومي اه واعذروني

هذي حوريه هبطت م الجنّه؟

والّا م الملايكه فهموني؟

** ** ** **

الوجه مدور كالشّمس الضّوايه

دافي واحنـــــــيننا روكوّايه

قلبي عشقها ما تسيئوا بها الظّنّه

ما تقولوا عليها شيطان غوايه[3]

ومن مفارقات الرّواية الجديدة أيضا أنّنا عندما نستقبل نصّا روائيا بالدّراسة والبحث نجد أنفسنا وجها لوجه مع ثلاثة أشخاص، هم:الرّوائي(المؤلّف) والرّاوي(السّارد) والمتلقّي(القارئ)، فمّما ساد في الدّراسات القديمة أنّ

[1] حُوبَه، ص150.

[2] حُوبَه، ص166.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص69.

الرّوائيّ هو(المؤلّف)وهو من يروي الأحداث بصفته كاتبها، بيد أنّ هذا التّحليل غير صحيح، فكاتب الرّواية التّاريخيّة-مثلا-يجب أن يكون شاهدا على الأحداث الّتي تُروى أو معاصرا لها وملمّا بأحداثها.

وبالتّالي فكتابته لتلك الوقائع تجبره على اختراع راوي افتراضيّ يحسن رواية تلك الأحداث بدّقة وتفصيل وترتيبها زمنيّا ومكانيّا وتفسيرها فهو"خليقة الكاتب وصنيعته وهو ينفرد عنه بجنسه وبمشاربه وبطبائعه وبمثله الأخلاقية"[1]، كما لو أنّه شاهد عينيّ بلا ريب، فالرّوائي هو من يخترع الرّاوي من تصوّراته الخاصّة ويختار له موقعا قريبا من الحوادث وشخصيّات الرّواية وكلّ بنى الحكاية من زمان ومكان وغيرهما وهذا ما نجده في الثلاثية؛حيث أن الأحداث تدور في فترة زمنيّة ما بين(1830م-1962م) والرّوائي عزّ الدّين جلاوجي ولد بتاريخ:8أوت1962م أي بعد شهر من إعلان الاستقلال.

وبذلك فهو لم يعايش الأحداث الّتي وقعت في تلك الحقبة الزّمنيّة، ضف إلى ذلك أنّه ليس صاحب اختصاص تاريخيّ ولا دارس له إذ أنّ تعليمه كان في مجال الأدب، فمن المؤكد-والحال هذه-أن يخترع المؤلّف شخصا إمّا عاش في ذلك الزّمان أو لديه معرفة بالبيئة والمكان والتّقاليد والعادات وأنماط حياة السّكان والعلاقات الاجتماعية بينهم، والظّروف السّياسية والحالة الاقتصادية وغيرها، وكانت هذه الشّخصيّة هي:"حوبه" الّتي"سجّلت لنيل شهادة الماجستير في تاريخ الثّورة، وظلّت طيلة سنوات دراستها تفرّ من الكتب إلى الميدان، تسجّل وتصوّر وتجمع الوثائق والأدلّة، وتتفحّص كلّ حادثة بمجهر الباحث الموضوعيّ المحايد"[2]، ولولا ذلك لما استطاع الرّوائيّ كسب ثقة المتلقّي بما يروي، والمتلقّي بدوره إذا لم يثق بما يُروى له ظنّه غير حقيقيّ وزائف.

ووفق نظريّة التّلقّي فإنّ أهمّ عنصر في عمليّة تلقّي الأدب هو المشاركة الفاعلة بين النّصّ السّرديّ والمتلقّي؛ أي أنّ الفهم الحقيقي للنّصّ يبدأ من جعل المتلقّي يتبوّأ مكانه الصّحيح من خلال إعادة الاعتبار له كمرسَل إليه.

لذا فإنّ المتلقّي في ثلاثية الأرض والرّيح أُستدرج إلى المتن الرّوائيّ وفق خطّة الرّواية الكامنة في لغتها الشّعريّة، هذه العلاقة بين المتلقّي ولغة النّصّ حطّمت المعالة النّمطيّة بين الدّال والمدلول، ممّا جعل لغة الرّواية تظهر أشكالا تعبيرية مختلفة تغري المتلقّي وتسحره، وحتّى لا تبقى هذه اللّغة في إطار الرّواية وحدها، فإنّها تُلقي بها إلى المتلقّي.

---

[1] حسن مصطفى سحلول، نظريّات القراءة والتّأويل الأدبي، مرجع سابق، ص37.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص618.

وتُوضّح هذه العلاقة وفق مستويين:

-المستوى الخارجي:المؤلّف/ عزّ الدّين جلاوجي

الرّواية/ الأرض والرّيح(حوبه، الحبّ ليلا، عناق الأفاعي)

المتلقّي/ القارئ

-المستوى الدّاخلي:الرّاوية(السّاردة)/ حوبه

المروي(المسرود)/الأرض والرّيح(حُوبه، الحُبّ ليلا، عِناق الأفاعي)

المرويّ له(المسرود له)/ عزّ الدّين جلاوجي

واستنادا عليه، نلاحظ أنّ المستوى الأوّل يقع خارج السّلطة التّخييليّة، ذلك أنّ المؤلّف والمتلقّي حقيقيّان، والرّوايات الثّلاثة لها صلة حيّة مع واقعيّتهما، بينما المستوى الثّاني فهو فضاء تخييليّ؛فحوبه السّاردة متخيّل، بينما المسرود له(جلاوجي)حقيقي، أمّا الخطاب بينهما متخيّل، ف"السّارد والمسرود له في هذا المستوى وإن تقمّصا دوري الكاتب والقارئ فما ذلك إلّا لتطبيق الهوة بين الواقعي والمتخيّل، ثمّ إن وجد قارئ داخل القصّة يجعلنا نبقى بعيدين ونحن نوسّطه دائما بيننا وبين السّارد"[1].

فالثّلاثية سلّطت الضوء على شخصيّتين رئيسيتين:(**الرّوائي:عزّ الدّين جلاوجي، والرّاوية:حوبه**) وهما اللّذان كانا يقفزان بنا بين الزّمن الماضي بمآسيه، وبين الحاضر الّذي يبقى مرهونا به إلّا فيما يتعلّق بالرّؤية الوجودية الّتي ترتبط بالتّاريخ، فالماضي"يقتحم راهن الواقع، ويتبع اللّاحق من المستقبل، فيظلّ ماثلا أمام الأجيال"[2]، وقد سارت الثلاثية على هذه النّسقيّة التّجديديّة، من خلال تمثّل المجتمع القبليّ بما فيه من عصبيّة، والّذي أدّت فيه الشّخصية النّسائيّة(حوبه) دور الرّاوية الّتي نقّبت عن معادن الشّخصيّات الأخرى وهي عارفة بتأريخ الأحداث في ترابطها ووحدتها الفنّية والموضوعيّة، وتحوّلاتها الزمكانيّة ومخطوطاتها الأثريّة الّتي دوّنت عليها.

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر:محمّد معتصم، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1 ، 2000م، ص247.

[2] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص29.

وبذلك فقد ضمنت(حوبه)لنفسها احتلال بؤرة سرد الأحداث فكانت هي شهرزاد الرّواية"**حوبه هي شهرزادي الّتي ظلّت مدى السّنوات الطّوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة، فتحيل صحرائي إلى جنّتين من أحلام وآمال**"[1]، وهي حمامة في الجزأين الأوّل والثّاني ، وهي شامخة في الجزء الثّالث من ثلاثية(الأرض والرّيح)، فقد أمسكت الرّاوية بلجام الحكي وروّضته ليصبح صالحا لها، مجاريا للأحداث التّاريخية، وبهذا تكون قد فكّكت النّظرة التّقليديّة للمرأة؛ حيث كانت مجرّد موضوع أدبيّ أثير"**كنت حوبتك الجميلة الّتي أخذت بيدك وأنت تبحث عن المهديّ المنتظر، وكنت شهرزادك الّتي بقدر ما تغنّيت بها بقدر ما حملت لك فوانيس النّور بحثا عن الحقيقة الّتي دبّجتها ببراعة يراعك.**"[2]

لقد تميّز الرّوائيّون المحدثون عمّن سبقوهم بخلق شخصيّة الرّاوي بغرض"تأكيد تغيّبهم عن الرّواية وتجنّب التّدخّل المباشر"[3]، وهذا ما قد أُثر عن عز الدين جلاوجي في ابتكاره لشخصية حوبه لتنوب عنه، وتتحدّث للقرّاء بدلا منه، وتفضي إليهم بأسرار التّاريخ العريق للجزائر بكلّ تفاصيله، "أحداث جليلة وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي، وحمدّت الله أنّ حوبه قد نقلتها رواية، وكان لي فضل تدوينها حتّى لا تضيع من الذّاكرة، فيلعننا التّاريخ والأجيال القادمة"[4].

كما تحفل الثّلاثية بأبعاد معرفيّة تُثري رصيد المتلقّي، تتعلّق بتاريخ الجزائر، ومعلومات عن المسكوت عنه من حياة الشّعب وحياة أعلامها، وهذا الإثراء يجعل المتلقّي أمام ملحمة سردية تاريخية، يلتزم فيها الكاتب بالإخلاص والأمانة المتعلّقة بالبلاد، وهو في ذلك يتساءل عن مواقف وقيم موروثة تمرّ من جيل إلى جيل بلا سؤال، وهو بهذا العمل يعيد كتابة تاريخ الثّورة الجزائريّة من منور مستقلّ، وليس له من ذلك سوى تصوير ما حدث بالقدر الممكن من الموضوعية والأمانة والمصداقيّة، لتنتقل هذه المعرفة التّاريخيّة إلى الأجيال القادمة دون تزييف أو مبالغة، وحوبه هي ذاكرة الّذين دفعوا أرواحهم وأجسادهم من أجل نيل الحرّية والفوز بها، فالمتلقّي يقرأ في الثّلاثية تاريخ وطن.

واستظهارنا لما سبق لا يعني أنّ الرّواية الجديدة لا شكل لها، وإلّا لأصبحت شيئا هلاميّا لا علاقة له بالمجال الفنّيّ، بل"يعني أنّ الشّكل هنا ليس قالبا جاهزا يلقى على التّجربة فيحتويها(...)فهو في مفهومه الجديد شيء

---

[1] حُوبَه، ص7.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص7.

[3] إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 2010م، ص78.

[4] حُوبَه، ص489.

ينمو من خلال التّجربة ويخضع لمتطلّباتها(...)إنّ المؤلّف يمارس تجربته، ولا يعرف هويّتها الأخيرة، ولا يستطيع أن يتنبّأ في النّهاية ومن ثمّ فإنّ الصّفة الرّئيسيّة لهذا الشّكل أنّه تجريبيّ يخلقه كلّ من المؤلّف والقارئ"[1]

فالتّجريب الرّوائي بمثابة العصا السّحريّة الّتي لبّت رغبة الرّوائيين في خرق الثابت والنّمطيّ في النّصّ الرّوائي وبعثرة عناصر الرّواية وتفكيك بنيتها وتحطيم مبدأ"الإيهام بالواقعيّة"، وهي تجربة إبداعية مشروعة لكلّ روائيّ توّاق لاكتشاف كلّ جديد في صناعة النّصّ الرّوائي، والبحث عن صيغ وأدوات وتراكيب لغوية، وحيل سرديّة ترفع من وتيرة السّحر الرّوائيّ.

وفي المقابل فإنّ القارئ ينتظر بشغف ما يوافق أفق توقّعه أو يكسره، وينتظر من الرّوائيّ التّميّز والاختلاف بطرح ما يتماشى مع العصر، وهذا ما يقتضي مراجعة الأعمال الرّوائية تبعا لمتغيّرات الحياة الجديدة وتطوّرها ومسايرة إيديولوجيّة القارئ ومنازعه الثّقافية والتّاريخيّة، حيث توجد حواجز لا بد على الكاتب من خرقها وخلق عوالم جديدة في النّصوص الرّوائية؛ فالرّواية الجديدة"لا تثير انفعال القارئ، ولا تدفعه إلى توهّم الحقيقة، ولا إلى الاندماج مع بعض الشّخصيّات أو مع العالم الرّوائيّ، بل تدفعه إلى التّفكير من جديد في كلّ ما يقرأ، كأنّ القارئ يقرأ وهو منفصل بدرجة ما عمّا يقرأ ويراقب، أو كأنّه يقرأ ويراقب، وهذا يمكّنه من النّظر نظرة نقديّة للرّواية ودلالاتها الكلّيّة، ويدفعه إلى التّأمّل(في مغزى التّجاور والتّنافر والتّوازي والانحرافات)لا للاندماج"[2].

لقد سعى عزّ الدّين جلاوجي إلى ممارسة هذه اللّعبة السّحريّة، لعبة التّجريب في نصوصه الرّوائية، فمسّ شظاياه العتبات التي بدأ منها الخرق والتّجاوز، فالمتلقّي يُلاحظ من عناوين الرّوايات ممارسة الكاتب للخرق على مستوى الدّلالة فيقف متعجبا أمام ما لا يستطيع استيعابه فيُكسَرُ أفق توقّعه.

إنّ النّصوص الجلاوجية الثّلاثة نصوص مخضرمة تعيش ضمن زمنين متباعدين، تحكي الماضي وتولج فيه الحاضر وتستشرف المستقبل، محقّقة بذلك حوارية عبر منطق السّرد، وهنا يكمن السّحر، فَقَدْ جسّد الزّمن في ثلاثية الأرض والرّيح إيقاع الفَقْدِ، فَقْدُ الأرض ممّا خلق لدى الشّخصيّات اغترابا سرديّا، كما أنّ إيقاع الزّمن المتسارع تارة والمتباطئ تارة أخرى يعكس الحالة النّفسيّة لشخصيّات الثّلاثية، فقد عبّر تشظّي الزّمن فيها عن تشظّي الذّات وعبورها عبر فجوة الزّمن مابين الماضي والحاضر، فشكّلت جدليّة الزّمن والذّات سحرا فنّيّا وبعدا دلاليّا، فالذّات في ثلاثية الأرض والرّيح اعتمدت تقنية الاستحضار عن طريق المرأة السّاردة"حوبه".

---

[1] شكري الماضي عزيز، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، مرجع سابق، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص16.

إذن فمفهوم الرّواية الجديدة يتجلّى عبر التّقنيّات والاستراتيجيّات الّتي يتبنّاها الرّوائيون ليقدموا من خلالها نصوصهم، وبذلك تُلقي سحرها على المتلقّي الّذي بدوره يستدعي خبرته عند الشّروع في قراءة النّصّ الرّوائيّ، وحينها قد يوافق الرّوائيّ في إيديولوجيّته وقد يرفض رؤيته، وبالتّالي إنّ ما يحدث عند كلّ تلقّ هو أثر جديد، فلقاء المتلقّي بالنّصّ يشكّل نصّا جديدا.

وممّا سبق نستنتج أنّ الرّواية هي لسان حال الرّوائيّ الّذي يعتمد الموضوعية والصّدق ليجعلها الجنس الأدبيّ المسيطر على السّاحة الفنيّة، وذلك لما تمتلكه من قدرة على تمثيل الحياة التي يعيشها الإنسان، حيث ترى فرجينيا وولف أنّه"على الرّوائيّ ألّا يبتعد عن الحياة، بل أن ينسخها بإخلاص، وعند هذه النّقطة ما إن نتعرّف إلى الرّاوي الرّوائيّ بصورة أفضل، فسيكون لديه ما يقوله"[1]، إنّها الصّفة التّخييلية الّتي تتميز بها الرّواية الجديدة وتتداخل فيها الأدوار وتتوطّد فيها العلاقات بين الرّوائي والرّاوي وبقية الشّخصيّات، ولهذا لا بدّ من الاهتمام بهذا الرّكن من أركان العمل الرّوائيّ، ألا وهو الرّاوي الّذي يُسميه البعض الكاتب الضّمني، وهذا لا يعني أنه هو كاتب الرّواية لأنّ الإبداع-كما يقول جلاوجي-كالجنين لا يخرج إلّا من رحم واحدة[2].

إنّ كلّ هذا التّلاعب السّرديّ يُدخل المتلّقي في حالة من التّوتّر فيصعب عليه إدراك ما يحدث، فيضطرّ إلى اعتماد تعدّد القراءة، وبذلك يحدث التّفاعل بينه وبين النّصّ، فيأسره سحر الرّواية ويحاول اكتشاف خبايا اللّعبة السّردية في الانتقال بين الأزمنة والأمكنة والشّخصيّات والأحداث.

3- ثلاثية الأرض والرّيح:

ثلاثية الأرض والرّيح عمل روائيّ جزائريّ جمع بين سحر الماضي والحاضر، بطريقة يلتقي فيها التّاريخ مع التّخييل، فدعم أحدهما الآخر عبر حقبتين زمنيّتين مختلفتين بأسلوب مشوّق لم نكد نشعر معه بالمفارقة الزّمنيّة؛ تعود بنا إلى عصرين مهمّين في تاريخ الجزائر:عصر قديم يتزامن والاحتلال الفرنسي للجزائر، وعصر حديث يتوافق وزمن الكتابة، تجري فيها الأحداث بطريقة المزج Mixture، واختلاق الأحداث Invention، في وجود وحدة Unitبين الزّمنين والعصرين، فجاء عمل جلاوجي إبداعا وتداخلا وامتدادا زمنيّا استند فيه إلى وحدة ناتجة

[1] ر.بارت، و.كايسر، و.ك.بوث، ف.هامون، شعرية المسرود، تر:عدنان محمود محمد، الهيئة العامّة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة، مشق، دط، 2010م، ص56.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص639.

عن عامل الارتجاع الزّمني Flash-back الّتي لجأ من خلالها الكاتب إلى قطع التّسلسل الزّمني في المتن الرّوائيّ وذلك بإيراده مشاهد ووقائع حدثت في زمن مخالف لزمن الحكي.

لقد استطاع هذا الرّوائيّ الذّكيّ أن يمزج بين آلاف السنين ويؤسّس معمارا شامخا تهاوى على مذابحه المألوف والشّائع لأضخم عمل أدبي روائيّ سرديّ جزائري باللّغة العربيّة، ولن نبالغ إذا قلنا إنّ ثلاثية الأرض والرّيح حقّقت إضافة نوعيّة وتميّزا للمشهد الثّقافي الجزائري والعربي، إذ تُعتبر تجربة روائيّة متميّزة؛كسرت الحواجز وكشفت العوالم الدّفينة وعرّت المسكوت عنه في حقبة زمنيّة استعمارية امتدّت من سنة1830م إلى غاية سنة1962م في تاريخ الجزائر، مقدّمة بذلك عملا سرديّا يجمع بين اللّغة الشّعرية والجماليات الفنّيّة والسّرد التّاريخيّ.

ومن هنا يمكننا إدراجها ضمن نسق السّرد التخييليّ التّاريخيّ؛بوصفها نصّا جمع بين القدرة على التّخييل الّذي اجترح عوالم الفانتازيا وتعامل مع اللغة كمعين لا ينضب فتولّدت صور إدهاشيّة، وبين التّوثيق لمرحلة عصيبة في تاريخ الجزائر، وتحديدا حقبة الاحتلال الفرنسيّ الّتي استمرّت ما يُقارب 132سنة، حيث انبثقت عن هذه الفترة أحزاب وإيديولوجيّات فرضتها الصّراعات ورسّختها الخلافات بين أولاد النّش الّذين"يمثّلون السّلطة العسكريّة الّتي لا تقاوم، تستطيع أن تلوي ذراع كلّ عاص، وكلّ متمرّد مهما اشتدّ عوده"[1]، وإذا عجزوا يستنجدون بفرنسا الّتي منحتهم تلك السّلطة، وأولاد سيدي علي"الّذين راحوا يتناقصون يوما بعد يوم، منذ عقدين استولى المعمّر بارال على كلّ ما استصلحوه من أرض"[2]، وأولاد سيدي بوقبّة"بزاويتهم وبشيخهم عمّار فيمثّلون السّلطة الدينيّة الّتي يجب أن يخضع لها الجميع، ولها وحدها أن تفضّ النّزاعات وأن تعلن دخول رمضان وانتهاءه، وتحدّد أيّام الأعياد"[3]، وبين حزب المصاليين وجمعية العلماء المسلمين وحزب التّحرير وبين جماعة الأمير والخونة، وتعانق اليهود والنّصارى ومن تبعهم من الخونة، وتحالفهم ضد دولة الأمير.

فهي تُخاطب أولئك الّذين انفرط عندهم عقد الانتماء للوطن وكشفت الثّورة خباثتهم وازدواجية شخصيّاتهم ولعبهم على حِبال الإغواء وخضوعهم لإغراءات الآخر، وبذلك ساهموا في تأخير الاستقلال واسترداد الوطن المغتصب أربعة قرون ونيّف موزّعة بين الوجود العثماني والاحتلال الفرنسيّ، كما أنّها تدافع عن المرأة وتحافظ على حقّها المشروع في الانتماء للوطن رغم شَرَهِ الطّامعين في الاستيلاء عليه.

---

[1] حُوبَه، ص25.

[2] حُوبَه، ص25.

[3] حُوبَه، ص25.

ويمتدّ الزّمن في ثلاثية الأرض والرّيح عبر شخصية حوبه المرأة الّتي خلّفت رقّتها وعبق عطرها الإبداع الجلاوجي في بحثها عن المهديّ المنتظر، وزمنها الآخر في حضرة الأعور الدّجال، وفي زمن الأمير عبد القادر الجزائريّ وعناق الأفاعي.

لقد كشفت هذه الملحمة التّاريخيّة، أنّ لا صوت يعلو فوق صوت المرجعيّة التّاريخيّة؛ حيث استطاع عزّ الدّين جلاوجي ببراعته أن يوظّف الأحداث التّاريخيّة في مكانها وزمانها الصّحيحين، وذلك يتجلّى في كمّ المعرفة التّاريخية الّتي يمتلكها؛ ليكشف من خلالها ما كان مضمرا وممنوعا ومسكوتا عنه من أحداث مقاومات الشّعب الجزائري للاحتلال الفرنسيّ منذ مقاومة الأمير عبد القادر مرورا بثورة التّحرير الوطنيّة سنة 1954م إلى غاية 5جويلية 1962م واسترجاع السّيادة الوطنيّة.

كما صوّر بطريقة سردية مُحكمة السّياسات الّتي انتهجها الاستعمار الفرنسيّ والأعمال الإجراميّة الّتي عملت على تدمير الحرث والنّسل وضرب كلّ مقوّمات الهوّية الوطنيّة.

وبذلك استطاع الرّوائي أن يحوّل الأحداث التّاريخية ومختلف المقاومات الّتي خاضها الشّعب الجزائريّ ضدّ الاحتلال الفرنسيّ الغاشم إلى مادّة سردية من خلال التّفاعل الحاصل بين المرجعيّة التّاريخية والتّخييل الرّوائيّ؛وهذا التّفاعل دفع بالتّاريخ إلى فضاء الإبداع الأدبيّ والكتابة السّردية بأسلوب فنّيّ وجماليّ رصّعه الرّوائيّ بمختلف الرّموز والصّور ومختلف التّشكيلات والأبعاد الفنّية، ليجعل من هذه الثّلاثيّة أضخم عمل روائيّ عربيّ تناول تاريخ الجزائر في العصر الحديث.

كما ركّزت الثّلاثية على تفاصيل تاريخيّة معينّة غفلت عنها كتب التّاريخ، فقد التفتت إلى المرأة بكل أعماقها وأبعادها ودلالاتها، فبرزت الشّخصيّات التّاريخيّة الأنثويّة، منتعشة بإكسير الحياة–الّذي منحه لها جلاوجي–فبدت وكأنّها تعيش من جديد.

وفي كلّ ذلك سعى الكاتب إلى بعث ما أُلقي عليه تراب النّسيان، فراح يضخّ دم الحياة في أحداث وشخصيّات مختلفة قد لا نعثر عليها في كُتب التّاريخ الرّسميّ، وخلق شخصيّاته المتخيّلة، وذكر أحداثا تاريخية نقلها من مجالها التّاريخيّ الجاف إلى فضاء الإبداع الفنّيّ والكتابة السّرديّة.

فالثّلاثية تُقدّم ما يشبه الإحصاء التّسجيليّ للنّماذج النّسائيّة الّتي زخرت بها الجزائر في الحقبة الاستعماريّة بكافة مستوياتها الاجتماعيّة، وفي ذلك عرض مشهديّ يقدّم المرأة في جميع صورها وفي علاقاتها المختلفة

بالرّجل؛تلك العلاقات الّتي تمثّل كُنْهَ الوجود، ومفتاح الحياة الإنسانية، ذلك أنّ المرأة لعبت في الفنّ نفس الدّور الّذي تلعبه في الحياة، فهي الملهمة والشّريكة والدّافعة للحرّية ومُحرّكة الآمال، كما أنّها مصدر الحزن والألم والفرح والأمل، وهي في الوقت ذاته حتميّة لا مناص منها في حياة الرّجل.

وعليه، فالكاتب لم يهتمّ بإظهار جماليّات منجزه الأدبيّ(ثلاثيّة الأرض والرّيح)فحسب، بل أضفى عليه إبراز موقفه الفكريّ والإنسانيّ من خلال تقديمه لصورة المرأة في هذا المنجز الرّوائيّ الضّخم، الّذي يُضيف إلى النّماذج النّسائيّة رصدا لأهمّ القضايا الّتي تخصّ المرأة وتتّصل بها، ومن ذلك وصف مشاركتها في الثّورة الجزائريّة التّحريريّة، كما تؤرّخ لولوج المرأة عالم التّعليم، وإقبالها على العمل، وفي ذلك ترويج لفكرة المساواة بينها وبين الرّجل.

3-1- قراءة في سياق عتبة العنوان:

تُشكّل العتبات النّصّية معمارا قائما بذاته، فهي"ذات سياقات توظيفية، تاريخية ونصّية، ووظائف تأليفيّة تختزل قسما من منطق الكتابة"[1]، وبفضل هذه السّياقات والوظائف يسهل على المتلقّي الولوج إلى عوالم وفضاءات النّصوص وفهم معانيها، والوصول إلى أغوارها، والنّجاح في فكّ طلاسمها، وأهمّ هذه العتبات؛عتبة العنوان الّذي يُشكّل نصّا موازيا للنّصّ السّرديّ، وبواسطته تتوضّح الأفكار، وتتكشّف المعاني، ويتلاشى الغموض.

ويفرض هذا النّصّ الموازي نفسه-باعتباره منظومة إيديولوجيّة أو فلسفيّة أو ثقافيّة أو دينيّة- عتبة لا يُمكن تهميشها، وذلك أنّ حضورها محمّل بالمتحجّب والمظهر، وبالمسكوت عنه والمعلن، ضف إلى ذلك سيطرته على المتلقّي وتأثيره عليه في اكتشاف ما وراء النّصّ الرّوائيّ على المستويين الشّكليّ والضّمنيّ.

ويأتي اهتمام هذا المبحث بالعنوان كنصّ موازٍ-على وجه الخصوص-لاعتباره رافدا منهجيّا ومفتاحا إجرائيّا يساعد على اقتحام أغوار النّصوص، واستقراء أفكارها الخفيّة، وفتح مغاليقها ومجاهيلها، وبه يتّضح مدى"ارتباط بنيته ومحدّداته الذّاتية بشروط السّياق الثّقافيّ والاجتماعيّ الّذي أنتجه"[2].

وعليه، يهتمّ هذا المبحث بتقصّي حمولة العنوان في الثّلاثيّة الجلاوجيّة؛هذه الثّلاثيّة الّتي تتمتّع بلغة سرديّة دراميّة ومشهدية سينمائيّة عاليتين، ورموز فنّية شديدة التّلغيم تدفع المتلقّي إلى نصوص انفجاريّة.

---

[1] مفيد نجم، أرض الأبديّة قراءات في تجربة الشّاعر سيف الرّحبي، منشورات الجمل، ط1 ، 2007م، ص15.

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النّصّ، بحث في التّراث العربي والخطاب النّقديّ المعاصر، النّاشر مقاربات، ط1 ، 2008م، ص32.

وعليه، يشكّل فضاء العتبات المدار الأكثر أهمّية في أيّ دراسة تتوسّل النّصّ السرديّ، "فالعتبات النّصّيّة في المنظور المنهجيّ الحديث هي الموجهات الخارجيّة الّتي تزيّن النّصّ وتجمّله وتحمّله مدلولات ومعان سائدة وداعمة، قد لا يفلح النّصّ في كثير من الأحيان التّعبير عنها على نحو كامل وواضح"[1]، وعلى هذا الأساس فهي ليست مجرّد فسيفساء لفظيّة، أو زخرفة جمالية تنفجر جراء الضغط الدّيكوري للنّصّ، بل هي"علامات تدخل في التّركيب الدّلالي للنّصّ الرّوائي، وتحيل على مجموعة من العلاقات المشكّلة للعلاقة(القصّة)كمعنى، تحدّد جملة من الوظائف الّتي تعين العمل الأدبيّ أو مضمونه، أو تمنح النّصّ قيمته منجزا بذلك ثلاث وظائف:تسمياتيّة، تعيينيّة، إشهاريّة"[2]، وهذه الوظائف تكشف عن المعمار الجمالي للنّصّ الرّوائيّ، باعتبار هذه العتبات علامة قرائيّة"موصولة بالنّصّ المقروء، وبالنّصّ المكتوب، عند استقبال الرّسالة الظاهرة أو الكامنة، وتلقي المعاني والدّلالات في البنية النّصّيّة ومدى المشاركة في التّأويل والتّقدير أثناء القراءة وإنتاج النّصّ، وتستند القراءة النّصّيّة إلى مدلولات العلامات وبناء التّأويل عند الضّبط اللغويّ والدّلاليّ والتّداوليّ"[3]وهذا ما تعمل عليه آليّات هذه العتبات.

إنّ نصوص جلاوجي الرّوائية-شأنها شأن الكثير من النّصوص الرّوائية-ترتوي من معين العتبات النّصّيّة وتستزيد منها-بحسب الحاجة والضّرورة السّرديّة-على النّحو الّذي يغذيّ النّصّ وينميّه، فعلى الرّغم من تكرّر الصّيغ وتعدّدها في الرّوايات الثّلاثة إلّا أنّ هذه النّصوص الرّوائيّة ذات دلالات قرائيّة تنفتح مقارباتها النّقديّة من خلال تواجدها في النّصّ الرّوائيّ واشتغالها فيه، ومن أهم العتبات الّتي تتمظهر في ثلاثيّة عز الدّين جلاوجي، عتبة العنوان الّتي سنقف عندها دراسة وتحليلا.

3-1-1-مدخل لمفهوم العنوان:

من المهمّ أن نقف عند عتبة العنوان بوصفها العتبة الأولى للنّصّ والمرآة المصغّرة لنسيجه، وقمّة الهرم في العمل الإبداعيّ، فهو يُجسّد"سلطة النّصّ وواجهته الإعلاميّة"[4]، وهذا ما يدركه كلّ من المبدع والمتلقّي، إذ أنّه حلقة الوصل بينهما؛فهو آخر ما يكتبه الرّوائيّ وأوّل ما يطؤه المتلقّي قبل ولوجه إلى الفضاء الدّاخلي للنّصّ، وهذا

---

1. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، معماريّة النّصّ الرّوائي(التّعدّد الدّلالي وتكامل البيانات)، مرجع سابق، ص6.
2. عبد الله أبو هيف، النّقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م، ص442.
3. عبد الله أبو هيف، الإبداع السّردي الجزائري، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007م، ص270.
4. جميل حمداوي، لماذا النّصّ الموازي؟مجلّة الكرمل، مؤسّسة الكرمل الثّقافيّة، فلسطين، باريس، ع:88، 2006، ص220.

ما يُؤكّده محمّد بازي الّذي يراه"موازٍ دلاليّ للنّصّ، وعتبة قرائيّة قابلة له، توجّه المتلقّي نحو فحوى الرّسالة ومضمونها"[1].

ويمكن أن نمثل لهذه العلاقة بالشّكل التّالي:

الرّوائي ⟵ النّصّ ⟵ العنوان

المتلقّي ⟵ العنوان ⟵ النّصّ

فليس غريبا أن يهتمّ المبدع بوضع العنوان ويتفنّن فيه، ويورده نصّا صغيرا"يختزل نصّا كبيرا عبر التّكثيف والتّرميز والتّلخيص"[2]، فالعنوان يجسد المدخل النظري إلى العالم الذي يسميه، فهو لعبة فنية تتمتع بأوّلية التلقي، وتنازعه كعنصر وسم عوامل أدبية وأخرى إشهارية وتجاريّة تجعله يتميز بوظائف خاصة يفرض بها وجوده كنصّ يستقطب الدّارسين والباحثين.

وبالنّظر إلى أهمّية العنوان، فإنّ بعض الدّارسين الغرب والعرب أولوا العنوان اهتماما كبيرا، بلغ حدّ التّخصص فيه"باعتباره مفتاحا أساسيّا يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النّصّ العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها"[3]، وبذلك وصلوا إلى وضع علم يختصّ بدراسته، له أصوله ونظرياته ومناهجه وهو"علم العنونة- La titrologie"وممّن كان لهم السّبق والفضل في ذلك نذكر كلّا من:"ليو هويك-Leo Hoek"بمؤلّفه" من أجل سيميائية للعنوان- Pour une sémiotique du titre"وجرار جنيت-G.Genette"بمؤلفاته "النّصّ الجامع- Larchitexte"و"أطراس-Palimpsestes"و"عتبات-Seuils"وغيرهما ممّن أحاطوا بكلّ ما يوازي النّص، معتبرين العنوان شكلا من أشكال هذا التوازي، وقدّموا بذلك دراسات تاريخية ووظائفية وسيميائية في هذا المجال تضع حجر الأساس لميلاد مجال جديد في النّقد الأدبي وهو "العنونة".

لقد أكّد جرار جنيت في معظم مؤلفاته العتباتيّة على وجوب"إقامة علاقة رابطة جوهريّة بين العنوان والنّصّ الّذي ينضوي تحته، فثمّة رؤية نقديّة يمكن أن نستشفّ منها أحيانا وكأنّ النّصّ يتشكّل من العنوان وما يدور حوله"[4]، كما قدّم في حديثه عن معمارية النّصّ أنّ كلّ نصّ يضمن النّصّ العلوي الفوقي والنّصّ السّفلي

[1] محمّد بازي، النوان في الثّقافة العربيّة، التّشكيل ومسائل التّأويل، منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1 ، 2012م، ص19.

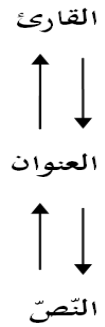
[2] شعيب خليفي، النّصّ الموازي واستراتيجيّة العنوان، مجلّة الكرمل، قبرص، ع:46، 1992، ص23.

[3] جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، ع:03، يناير1997، ص96.

[4] محمد صابر عبيد، معماريّة النّصّ الرّوائي، مرجع سابق، ص13.

التّحتي؛أي أنّ التّشكل العلوي للنّصّ يقابله تشكل سفلي؛وهذه الرّؤية النّقديّة الجينيتيّة تعمل على إقامة علاقة مُثلى بين النّصّ المكتوب والنّصّ المقروء، والعمل على تفكيك الطلاسم للوصول بالنّصّ الموازي(المقروء)إلى مستوى النّصّ الأصليّ(المكتوب).

والمؤكّد أنّ عتبة العنوان هي أوّل عتبة يقع عليها بصر القارئ، وتسحره وتلفت انتباهه، وتشدّ فضوله، وتتحدّى قدراته التّأويليّة وتستفزّه، بوصفه هويّة النّصّ والسّمة المميزة له، فهي عتبة تستند على عدّة مقاربات من شأنها تشكيل النّصّ الرّوائيّ بمستويات سيميائيّة ذات إيحاءات وإحالات دلالية متعدّدة، بقصدية حتمية من الرّوائيّ، وما على المتلقّي وهو يزاوج بين النّصّ المكتوب والنّصّ المقروء إلّا تفكيك آلياته وأشكال حضوره ليتحوّل إلى منتج ثانٍ للنّصّ، ويمكن التّمثيل لهذه العلاقة بالشّكل التّالي:



وعليه، فالمتلقّي مُطالب بكشف المتحجّب في العنوان وملء فراغاته خاصّة في الأعمال الرّوائية الحداثيّة الّتي تجمع بين الدّراما والفنتازيا والسّينما والقدرة الفائقة على التّضليل والإيهام بأساليب شتّى، وهذا ما يساهم بدوره في تشكيل أفق رؤيا وانتظار للمتلقّي وكسر أفق توقّعه، والدّلالة الرّمزيةهي إحدى هذه الأساليب.

وعلى ضوء هذا المدخل النّظري نصل لمقاربة تحوّلات العنوان في النّصّ الرّوائي الجّلاوجي؛ثلاثيّة الأرض والرّيح بمجموع أجزائها:(**حوبه، ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر**)و(**الحبّ ليلا، في حضرة الأعور الدّجال**)و(**عناق الأفاعي، حكاية شامخة وشامخ الأخوان في قتال ياجوج وماجوج الجنّيّان ومن ساندهم من شرار بني الإنسان**)، وما لحقها من دلالة ترسّخ حداثتها، وتثري التّجربة الرّوائيّة الجّلاوجيّة، وتؤكّد خضوعها للتّحوّل الإبداعي الّذي يتّجه بها نحو النّضج والاكتمال.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الدّلالة الأوّلية لعناوين النّصوص الرّوائيّة الجلاوجيّة–موضوع القراءة والرّصد والتّأويل– تسيطر على أرضيّة العنونة الّتي تثير رغبة القارئ وتدفعه إلى استكشاف الدلالات والإيحاءات عبر قراءة النّصّ العلوي والنّصّ السّفلي، فإذا كان المتلقّي لا يستهجن بعض السيناريوهات الّتي تؤفلمها بعض التّصرّفات والسّلوكات بحكم الانتماء، إلّا أنّه مجبر على تأويل بعض النّصوص، فللنّصّ الرّوائيّ إيديولوجيّته وللرّاوي إيديولوجيّته وللمتلقّي إيديولوجيّته.

وعليه، يأتي العنوان على نمطين؛نمط مباشر ونمط غير مباشر، وهذا الأخير يؤسّس دلالته بفعل القراءة التأويليّة للمتلقّي، ونجد جلاوجي قد اعتمد على هذا النمط، وهذا ما سنراه في عناوين المدوّنة قيد الدّراسة.

3-1-2- العنوان في ثلاثيّة الأرض والرّيح:

"**الأرض والرّيح**"عنوان وَسَمَ به الكاتب عزّ الدّين جلاوجي ثلاثيّته، وهو عبارة عن بنية شديدة الاقتصاد؛ مختزلة لغويّا، حيث ينعكس هذا الاختزال اللّغويّ على النّصّ مبنى ومعنى؛فما تمّ تكثيفه في العنوان، سيتمّ التّوسع فيه وتفصيله في المتن النّصّيّ، وبذلك يفتح العنوان أفق توقّع لدى المتلقّي، فتتشكّل عنده فرضيّات تمكّنه من ولوج فضاء القراءة بخبرة قبليّة، لأنّ اختيار الكاتب لعنوان الثّلاثية وعناوين أجزائها لم يكن عَرَضِيّا، بل اعتمد في اختيارها على رؤية مرجعيّة وفكريّة.

"الأرض والرّيح":

-البنية اللّغويّة:[1]

الحرف	نوعه	مخرجه	صفاته
ل	الجهر، الانحراف	أدنى حافّتي اللّسان إلى منتهى طرفه ممّا يُقابل الأضراس والضّواحك والأنياب والرّباعيّات والثّنايا.	منفتح، مستفيل، مذلق
أ	الجهر والشّدّة	أقصى الحلق.	منفتح، مستفيل
ر	الجهر، الانحراف	طرف اللّسان ممّا يلي ظهره.	منفتح، مستفيل، متوسّط، مذلق
ض	الجهر، لاستعلاء	أدنى حافّتي اللّسان مع ما يليها من الأضراس العليا	مفخّم، مطبق، مستفل
و	الجهر	الشّفتين.	منفتح، رخو، ليّن، مستفيل
ح	مهموس	وسط الحلق.	ضعيف
ي	الجهر	مخرج من الجوف مع ما فوقه من الحنك الأعلى.	رخو، منفتح، ليّن، مستفيل

[1] إبراهيم الشّرقاوي، في مخارج الحروف وصفاتها، الموقع https://www.alukah.net

عنوان عبارة عن المكان الّذي منه خُلقنا وفيه نُدفن ومنه نُبعث، ولكلّ طقوسه الخاصّة في فهمه؛فمنهم من يراها انتماء ومنهم من يراها احتواء ومنهم من يراها ملكية ومنهم من يراها استغلالا وثروات، والجزائريّ يراها الأمّ الّتي لا تُهان مهما عصفت بها رياح الغدر والخيانة والخديعة.

هذا كان عنوان الثّلاثيّة، الّذي انفجرت منه عناوين الأجزاء الثّلاثة، فكان كلّ جزء يحمل بوحا خاصّا، امتزجت فيه النّكهة الدّينيّة بالرّومانسيّة:

-حوبه، ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر.

- الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدّجال.

-عناق الأفاعي، حكاية شامخة وشامخ الأخوان في قتال يأجوج ومأجوج الجنّيّان ومن ساندهم من شِرار بني الإنسان.

أمّا الإهداء فهو دعوة للمحبّة والتّسامح والتّعايش والإنسانيّة.

إهداء:

-"إلى بني الإنسان، الأرض واحدة، والشّمس واحدة، تحابّوا، لا تَفرّقوا في دهاليز الظّلام"

-"إليكم، أسراب الحبّ، وأنتم تزرعون من شراييّنكم أنوار الخير وأزاهير المحبّة، لا مكان في الأرض لجحافل الظّلم والأحقاد، لا مكان للشّرّ والاضطهاد"

-"إلى المتحابّين في حدائق الإنسانية، المتسامين على جراح الأنانية، المتعالين على سبل الكراهية"

فالعنوان هو أوّل عتبة نصّيّة يقف عندها القارئ متدبّرا، محاولا استكناه دلالاته، ف"مادام العنوان عتبة من عتبات النّصّ فهو ممتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبيّ"[1]، وهذه الدّلالات والعلامات والرّموز هي الّتي تُغري المتلقّي ليتتبّعها، ويحاول فكّ شفراتها بغية التّوصّل إلى المعاني المدّخرة في المتن السّرديّ، وبالتّالي فالعنوان يمتلك سلطة تُفسّر النّصّ وتُبرمج القراءة.

[1] عبد الفتّاح الحجمري، عتبات النّصّ، البنية والدّلالة، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، ط1، 1996م، ص17، ص18.

وباعتبار المدوّنة قيد الدّراسة عملا تاريخيّا-كما سلف الذّكر في المبحث السّابق-فهذا يُملي علينا النّظر في العنوان بما يتوافق وعلاقته بالتّاريخ، فالتّاريخ لا يتمظهر في المتن فحسب، بل يتمظهر كذلك في العنوان.

"حوبه"هو العنوان المباشر للجزء الأوّل من الثّلاثيّة الجّلاوجيّة، والّذي يُخيّل للمتلقّي للوهلة الأولى أنّ الرّوائيّ يُجسّد حوبه شخصيّة نسائيّة تُسهم في تطوّر أحداث الرّواية؛حيث تبحث عن المهديّ المنتظر، الّذي يتخيّله-أيضا-شخصيّة روائيّة، وهنا يجدر الإشارة إلى وظائف العنوان؛فالوظيفة الإغرائيّة الّذي تعني"ذلك الإغراء الّذي يمتلكه العنوان حتما نتيجة الانفعال الّذي يجد صداه لدى المتلقّي، وهي تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته"[1] ذات صلة بالوظيفة الإعلاميّة والإشهاريّة.

وعليه، فالكاتب جعل العنوان مراوغا للمتلقّي، مبهما وغامضا؛إذ أنّه لا يُظهر قصديته ولا يحكي مضمون النّصّ، ذلك أنّ"المراوغة والخداع في العناوين عند الرّوائيّين المحدثين صار لعبة إبداع وتميّز، حيث صرنا نجد العناوين الرّوائيّة لا تعبّر دائما عن مضامين نصوصها بطريقة مباشرة، أي لا تعكسها بكلّ جلاء ووضوح، بل نجد بعض العناوين غامضة، ومبهمة، ورمزيّة بتجريدها الانزياحيّ، ممّا يطرح صعوبة في إيجاد صلات دلاليّة بين العنوان والنّصّ، والبحث عن المرامي والمقاصد، والعلاقات الرّمزيّة والإيحائيّة"[2].

فقراءة هذا العنوان المغلّف بالغموض والإيهام يقتضي حفرا في طبقات المتن، فلا يمكن التّوصّل إلى دلالة لهذا العنوان دون ربطها بسياق الحكي المؤطّر للمتن، وهنا تظهر الوظيفة الإيديولوجيّة؛ فالكاتب يعبّر عن إيمانه بوجود المهديّ المنتظر وإمكانية عودته من خلال توظيفه لكلمتي"رحلة" و"البحث" وهما مفهومان مختلفان ومرتبطان في الآن ذاته؛فالعنوان السّفليّ"رحلة البحث عن المهديّ المنتظر"عنوان يُظهر ما لا يُضمر؛ففي الإسلام

---

[1] عبد المنعم زكريّا القاضي، البنية السّرديّة في الرّواية، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ط1 ، 2009م، ص184.

[2] جميل حمداوي، السّميوطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، العدد3، المجلّد25، يناير، 1997م، الكويت، ص70.

المهديّ المنتظر هو الشّخص الذي سيخرج في آخر الزّمان ليحقّق العدل والإنصاف ويخلّص النّاس من الأعور الدّجال ويقضي على الفساد، وهنا يسأل المتلقّي نفسه:هل يكتب جلاوجي رواية دينيّة؟

إنّ أوّل ما يصطدم به المتلقّي عند تشريح عنوان"حوبه"اسم امرأة يُخيّل إليه أنّها ستروي قصّتها"**لقد قرّرتْ أخيرا أن تحكي قصّتها لي**"[1]، وأنّ هناك علاقة غامضة تربطها بالكاتب يعجز عن تحديد ماهيّتها؛ أهي صداقة؟ أم قرابة؟أم حبّ؟يقول:"**زارتني حوبه في مكتبي هذا الصّباح، مُشرقة كما العادة، وجهها كقمر دُرّيّ يُوقد فوانيس قلبي**"[2]، فهو يرى الكاتب عاشقا يتغزّل بمعشوقته، ولا يمكنه التّعرّف على هذه المعشوقة إلّا من خلال المتن السّرديّ.

ومن المعلوم أنّ"الرّواية كإيديولوجيّا تعبّر عن موقف الكاتب بالتّحديد، والإيديولوجيّات داخل الرّواية تلعب دورا تشخيصيّا ذا طبيعة جماليّة من أجل توليد تصوّر شموليّ وكلّيّ هو تصوّر الكاتب"[3]، فتعبير الكاتب عن حبّه لحوبه ما هو إلّا انعكاس لإيديولوجيّته الّتي تحمل عدّة أبعاد لا تتكشّف إلّا لمتلقٍّ حذقٍ،

تنقشع ضبابية الشّكّ في مدلول العنوان لديه عند إطّلاعه على المتن السّرديّ لينبجس صبح السّؤال، ويتّضح أنّ عزّ الدّين جلاوجي لا يكتب رواية دينية ولكنّه يشير إلى أمر آخر من خلال شخصيتي حوبه والمهديّ المنتظر؛الّذي يلمّح لاقتراب ظهوره من خلال طلاسيم البُهلي[4]لخضر"**يا ناس يا ناس، هو سيد النّاس يرفع الباس، ويعلي الرّاس، اسمه بالعين يبدا، والنّفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا**"[5]، وهنا ندرك أنّ هناك مقصودا بالمهديّ المنتظر الّذي تنتظره حوبه وتؤمن به"**حوبه تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظلّ تحكي عنه دون ملل أو كلل**"[6].

فيخلق بذلك شخصيّات هلامية، غامضة، غير واضحة المعالم، يمارس من خلالها التّمويه، ويحقّق الإغراء، وهذا ما جعله يتعمّد عدم توصيفها الدّقيق، إذ اكتفى بوصف عينيها وبعض من أجزاء جسدها(يديها، قدميها).

---

[1] حُوبَه، ص8.

[2] حُوبَه، ص12.

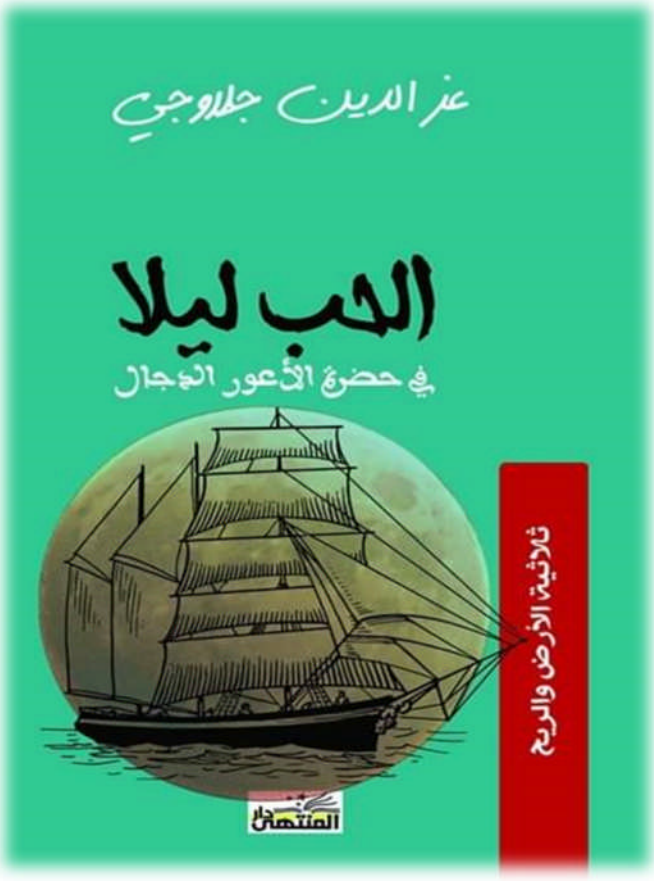
[3] حميد لحميداني، النّقد الرّوائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 1990م، ص35.

[4] البُهلي كلمة تعني الدّرويش الزّاهد في الدّنيا، ويُسمّى أيضا المرابط، ولعلّها مأخوذة في الفصحى من لفظة الباهل أو البهلول.

[5] حُوبَه، ص30.

[6] حُوبَه، ص7.

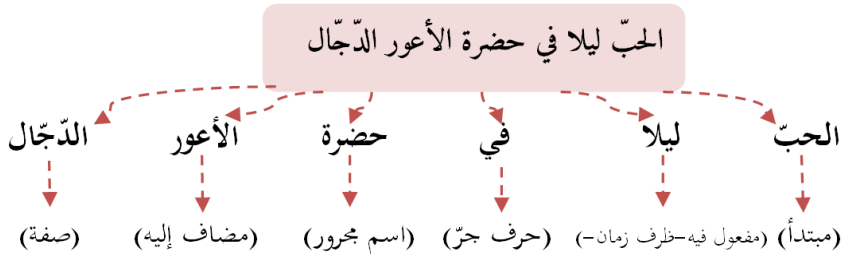
وعليه، يبدو أن هذا العنوان يُعبّر عن مدلولات متعدّدة، وقد يكون له علاقة برحلة البحث التي تخوضها حوبه في الرّواية والّتي سيكشف عنها في الفصول اللّاحقة.



الحبّ ليلا؛معناه المباشر هو قصة حبّ لا يلتقي طرفاها إلّا ليلا، لكنّ عن حضور الأعور الدّجّال في العنوان السّفليّ، يصبح عنوانا مثيرا للحيرة، ملفتا للانتباه يدفع المتلقّي إلى طرح جملة من التّساؤلات، لا يمكن الإجابة عنها إلّا بولوج المتن الرّوائيّ والغوص في أعماقه.

يتكوّن هذا العنوان من مستويين؛الحبّ ليلا وهو العلوان المتكشّف، وفي حضرة الأعور الدّجال وهو عنوان سفليّ فرعيّ موازٍ للعنوان الأوّل، وبين المستويين يدخل المتلقّي في متاهة الحيرة والغرابة والتّساؤلات، فهل الأعور الدّجال هو الشّخصية الرئيسيّة في الرّواية؟وما علاقة الحب ليلا بالأعور الدّجال؟

تتشكّل البنية التّركيبيّة لهذا العنوان من جملة اسميّة عناصرها كالتّالي:



أمّا على مستوى التّركيب الدّلاليّ فإنّ لفظة الحبّ تحمل جملة من العواطف البشريّة والأحاسيس الانفعالية؛من غضب وسكينة، وكره وامتعاظ، ورضا وغيرة، وأمان وراحة، ووفاء وخيانة، وغيرها من المشاعر الإنسانيّة، وأثبتت هذه اللّفظة حضورها من خلال العلاقات الّتي تربط بين شخصيّات الرّواية الأنثويّة

والذّكوريّة؛كعلاقة الحبّ بين العربي الموستاش وحمامة، هذا الشّعور الّذي صرّح به في مواضع كثيرة من الرّواية **"اندمج العربي الموستاش تماما في الحديقة صارت عشقه الأوّل بعد حمامة"**[1]، وفي علاقته بسوزان المرأة الأجنبيّة الألمانيّة الفرنسيّة زوجة المعمّر فرانكو الّتي أعجب بها ومازال هذا الإعجاب حتّى تحوّل حبّا، سوزان الفاتنة الّتي أحبّها في لحظة جنون وتزوّجها في لحظة ضعف[2]، ومشاعر الحبّ الّتي يحملها عبد الله لحورية ابنة العربي وسوزان، والحبّ الّذي تكنّه سرولة لابن خالتها سالم، وغيرها من العلاقات الّتي تجمعها المشاعر والانفعالات البشريّة واحتضنها المتن الرّوائيّ.

يحمل عنوان الرّواية العديد من المفارقات والتّناقضات والغرابة والغموض؛بين عنوان ظاهر وعنوان متحجّب، فالحبّ شعور نبيل وعلاقاته في الرّواية ظاهرة، بينما وجوده ليلا دليل على أنّ هناك من يحاول طمسه وإخفاءه، وهنا يظهر دور ودلالة الأعور الدّجال الّذي يرمز للظّلم والاستبداد المطبّق على الشّعب الجزائريّ.

لقد جسّدت رواية الحبّ ليلا معاناة الشّعب الجزائري حزنه وتعبه ويأسه من جهة، ومن جهة أخرى تُظهر تحدّيه للصّعاب والرّغبة في التّخلّص من عبودية الاستعمار واستقلال هذا الوطن، وهذا ما يتّضح بعد الخوض في معمار النّصّ الرّوائيّ، الّذي يُعدّ إحدى قصص الكفاح في سبيل الحرّية والكرامة.

ونخلص إلى أنّ المعنى الخفيّ(العنوان غير المباشر) لهذا الجزء من الثّلاثية، الّذي يقدّم لنا صورة الصّراع بين الوطنيّين الّذين يجتمعون سرّا للتّخطيط للعمليّات العسكريّة حبّا في هذا الوطن ودفاعا عن كرامته المسلوبة؛إذن هو حبّ من نوع آخر، يتطلّع من خلاله هؤلاء للاستقلال، رافضين أيّ مبادرة فرنسية لاحتوائهم، وأغلبهم أبناء الطّبقة المهمّشة المتشبّعين بالقيم الدّينية والثّقافية والقيمية للمجتمع الجزائريّ الّذين احتضنوا الثّورة وتبنّوا فكرة الاستقلال، وبين الخونة (الدّجالين)الّذين صنعتهم فرنسا ليكونوا لها خدما يساعدونها على النّيل من هذا الشّعب، ومن أبرز الشّخصيّات الرّوائيّة الّتي مثّلت هذه الفئة شخصية صالح القاوري، والقايد جلول بن القايد عباس، وشيخ الزّاوية عمّار.

ومن هنا اكتسب عنوان الرّواية مفهوما غير مباشر، لأنّه يتعلّق بحبّ الوطن الّذي به استطاع هذا الشّعب أن يواجه الأعور الدّجال المتجسّد في الاحتلال الفرنسيّ وزبانيته، يقول حمّود بوقزولة لعبد الله بن العارم بنت المسعود بولقباقب وهما شخصيّتان فاعلتان في الرّواية:

---

[1] حُوبَه، ص166.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص27.

"تعلّمت الكثير في الحرب العالمية الثّانية ضدّ الألمان، وكانت فرنسا تظنّنا ذهبنا لنحارب من أجلها، كنّا جميعا نتدرّب من أجل هذه اللّحظة، لا أرض تستحقّ دماءنا إلّا أرضنا وأرض آبائنا وأجدادنا، وحتّى الّذين هاجروا من هنا بالمئات للدّفاع عن فلسين لم يذهبوا إلّا لإيمانهم أنّها أرضهم.

قال عبد الله:

–ونحن نتعلّم منك.

–بل تعلّم من هذه الأرض، فلتكن هي مدرستك العظمى، لتملأ قلبك عشقا وتضحية وشجاعة لا تنتهي، إنّي أسمع صوتها كلّ حين يملأني قوّة وكبرياء، يحثّني لأنتقم من هؤلاء الخنازير الّذين قتلوا منذ دخلوا الملايين واغتصبوا أرضنا وأعراضنا"[1].

وفي حوارية أخرى بين العربي الموستاش وسي رابح في مقهى عزّوز، يقول العربي وهو يتأمّل حوله:

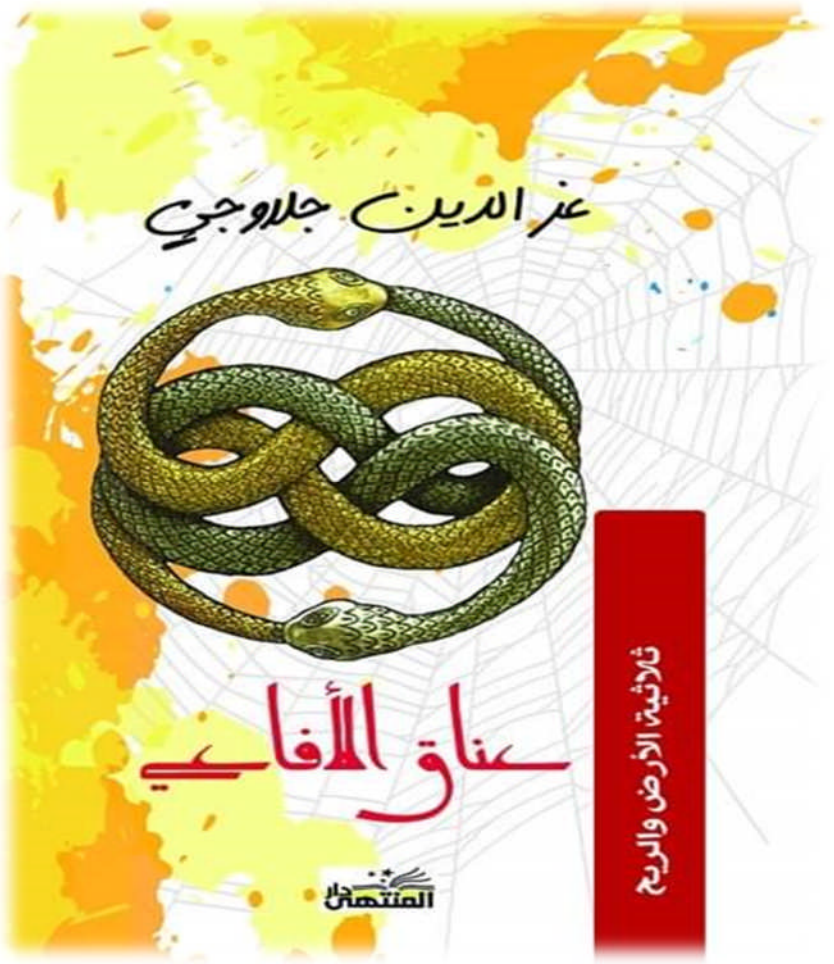
–"لا بدّ أن نعرف العيون الّتي تترصّدنا، لا بدّ أن نفقأ عيون الخونة"[2].

إنّ هذين المشهدين يحيلان إلى أنّ الحبّ ليلا هو حبّ الشّعب الجزائريّ لوطنه، هذا الحبّ الّذي منحه المؤهّلات المعنويّة والمادّية لمحاربة المستعمر والحفاظ على قداسة أرضه وسلامة عرضه، والتّصدّي لكلّ من يحاول المساس بوطنه، وأنّ الأعور الدّجال ما هو إلّا الخونة المترصّدون بهذا الوطن.

وعليه، فهذا العنوان يفتح أمام المتلقّي أبواب التّأويل لكونه مشبعا بالرّمزية والأسطوريّة، وهذا ما جعله يحمل دلالات متعدّدة.

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص، 300، ص301.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص273.



بينما يشدّ عنوان رواية عناق الأفاعي-وهي الجزء الأوّل زمنيّا والأخير حكائيّا وكتابيّا-انتباه المتلقّي إلى غرابة وغموض؛حيث أنّها تروي نصّا تاريخيّا عبر عمل روائي تخييلي قصد إفراز نص متحجّب، من خلال عنوان يتميّز بالوظيفة الشّعريّة في وجود انزياح دلاليّ؛حيث أنّ العناق لا يكون إلّا بين الأحباب، في حين أنّ الأفاعي ترمز للأعداء.

فالرّواية تتشكّل من قطبين:نصّ متكشّف مظهر ونصّ متحجّب مضمر، وعنوان مباشر وآخر غير مباشر، وهذا ما تفصح عنه الرّواية من خلال أوّل عتباتها وهي عتبة العنوان؛ فالعنوان الذي وُسمت به رواية"عناق الأفاعي" أو حكاية شامخ وشامخة الأخوان في قتال ياجوج وماجوج الجنيان ومن ساندهم من شرار بني الإنسان، عنوانان؛ عنوان متكشّف مظهر وعنوان متحجّب مضمر، وكأن جلاوجي يريد أن يسير بالمتلقّي في مسلكين من مضمار روايته؛ حيث أنّ اللّعبة التّجريبيّة التي عمد إليها لوسم عنوانه أراد من خلالها إغراء المتلقّي ولفت انتباهه إلى قطبية مزدوجة في عنونة الرّواية، وكأنّ العنوانين العلويّ والسّفلي متلازمان، سقّف بهما الكاتب معمار نصّه الرّوائيّ.

وقد تجلّت في رواية عناق الأفاعي مكانيزميّة ارتباط أوصال النّصّ بجوانب أخرى، كي ينهض على معمار نصّي جاهز ومتكامل الأركان، من خلال نصّ يعتبر عتبة الرّواية وبدايتها، ونصّ يشرع باب الدّخول للمعمار الرّوائيّ الجلاوجيّ، فيتخلّق منه النّصّ المتحجّب، وهذه القطبية الّتي خلص إليها البحث في عناق الأفاعي تُفصح عن تشكل نصّ ضمن نصّ أخر.

والمسألة التي نريد إثارتها هنا هي أن النّصّ الخفيّ المتشكّل في رواية عناق الأفاعي اتّخذ لنفسه نمطين؛ظهور جزئي أو ظهور متعاقب يُقابله تبرير نصّيّ في الرّواية، فمعمار النّصّ يوحي بالغموض ضمن النّصّ الموازي للنّصّ المصدر، إذ يضلّ مضمرا متحجّبا ولا يُظهر اِكتماله للمتلقّي، وبذلك يبقى غامضا، يتخلّق ببطئ ضمن معمار النّصّ، ليثير حيرة المتلقي وغرابته فيضلّ هذا الأخير يلاحقه متعقّبا بغية أن يفقه تكوينه أو يُطاول دلالته.

ولا تتحقّق هذه الملاحقة ولا تُؤتي أُكلها ضمن معمار النّصّ الرّوائي الجلاوجي الّذي يضلّ ملتبسا للمتلقّي في علاقة صمّاء لا تظهر إلّا بفهم مدلولات العنوان الرّئيسيّ؛فالأفاعي وهي جمع أفعى من أكثر الزّواحف شراسة وسمّية، والأفعفي التّراث الشّعبيّ والوسط الاجتماعيّ ترمز للمرأة الخبيثة والعدوانيّة، وهنا نُساءل النّصّ:كيف للأفاعي رمز الخبث والعدائية أن تتعانق، إذ كان التّعانق رمز ودّ ومحبّة؟

يحمل هذا العنوان المظهر رمزية متحجّبة، حيث تعدّدت دلالاته؛فالنّصّ الرّوائيّ يتمحور حول تأسيس الأمير عبد القادر بن محي الدين للدّولة الجزائريّة، وهذا حق، تعانق أهل الظّلم على إبطاله، فالشّخصيّات المحورية في الرّواية هي:شخصية كوهين، وشخصية فيليب، وشخصية الأمير، فإذا أسقطنا دلالة الشّخصيّات الثّلاثة على عنوان الرّواية، نجد تعانقا وتحالفا بين طرفين؛فيليب الّذي يمثّل الفرنسيّ المتجبّر الّذي يسعى إلى استغلال ثروات الجزائر وتحقيق حلم الإمبراطورية الفرنسيّة والقضاء على الدّين الإسلاميّ ونشر المسيحيّة"**أيّها الإخوة إنّهم يخطّطون لاقتحام جامع كتشاوة وتحويله إلى كنيسة تكون منطلقا لحملة تنصير كبرى**"[1]، فالتّنصير من أهمّ الأهداف الّتي سعت فرنسا لتحقيقها، يقول الكاتب:"**على غير العادة استيقظ الدّوق روفيجو باكرا، ليس لأنّ له موعدا اليوم مع تحويل جامع كتشاوة إلى كاتدرائيّة مسيحيّة، وذلك في نظره أعظم حدث في حياته بل وفي تاريخ فرنسا**"[2]، وهذا ما صرّح به الدّوق دو روفيجو حين تبسّم وقال:"**من أجل المسيحيّة سأفعل كلّ شيء، وما**

[1] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص145.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص149

عجزت عنه روما سأنجح فيه"[1]، هذا من جهة، وكوهين الّذي يمثّل اليهود"**الّذين بلغ عددهم في مدينة الجزائر وحدها خمسة آلاف**"[2]، وهم الّذين يتميّزون بحبّ المال والحقد على العرب والمسلمين، وقد اشتغل كوهين على جهاز الجوسسة المتمثّل في منارة(أرئيل)من جهة أخرى، في قطبية مزدوجة ضدّ الأمير الّذي يمثل الشعب الجزائري المدافع عن أرضه وكرامته وعرضه، "**فالصّراع بين الضّفتين يمتدّ إلى عشرات القرون منذ الكنعانيين والفينيقيين والعرب الفاتحين وهم يُسقطون أسطورة روما الصّليبيّة**"[3]، فمحاربة الإسلام هو ما جمع بين اليهود والنّصارى رغم ما بينهما من اختلاف وخِلاف.

ونظرا لتعدّد الدّلالات في هذا النّصّ، نكتشف أنّ الصّراع لم يكن محصورا على الفرنسيّ فيليب واليهوديّ كوهين والأمير عبد القادر، بل تعدّاه إلى شخصيّات أخرى تحمل دلالة العناق ممثّلة في تحالف جنرالات فرنسا مع مدبّب الأنف(الزّوّاف)ضدّ الأمير عبد القادر؛فمدبّب الأنف خائن سخّره العدوّ للعمل لصالحه فأطاعه إمّا خوفا أو طمعا فيما يرميه له هذا العدوّ من فتات.

كما نجد تحالف اليهوديّ كوهين مع الفتى الأشقر ضد شامخة وشامخ؛ ذلك الفتى الّذي يحمل ثأرا ضدّ عائلة علي القلعي، ولم ينس ما فعله الرّايس حميدو بعائلته والّذي يُعرّف بنفسه حين قال:"**اَنحدر من قرية جنوب فرنسا، يمتهن أهلها المِلاحة، يمخرون عباب البحر طلبا للمغامرة، طلبا للرّزق، يُسطون على السّفن ويعودون بها و بثرواتها إلى قريتهم، وهم لا يفرّقون بين سفينة وأخرى، ولو كانت فرنسيّة، المهمّ أن يحقّقوا هدفهم في جلب المال، غير أنّ الجدّ الأكبر، وهو جدّي وقد كان زعيم القرية، وقع أسيرا مع بعض الرّجال في يد الرّايس حميدو، ولم تفلح كلّ المحاولات لفكّ أسره، وعلمنا أنّه بِيع في سوق النّخاسة، أين؟ وكيف؟ لا أحد يدري لكنّ الجميع أقسموا بأن يثأروا من الرّايس حميدو حيّا أو ميّتا**"[4].

وهنا يُطرح السّؤال عن غموض وتحجّب العنوان السّفليّ"حكاية شامخ وشامخة الأخوان في قتال ياجوج وماجوج الجنيان ومن ساندهم من شرار بني الإنسان"، وعن دلالة المرأة"شامخة"في بناء معماريّة هذا النّصّ الرّوائيّ؟

---

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص149.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص39

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص145.

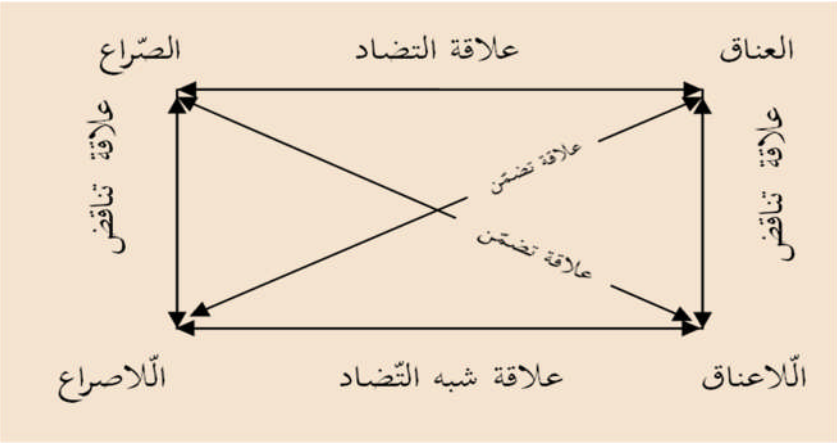
[4] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص194.

لنجد أنّ شامخة هي المرأة الّتي تبحث عن ماضيها من خلال بحثها عن خالها الرّيس حميدو"**عادت ذاك المساء وقد لفّها همّ وبلاء بعد أن قضت في البحر أيّاما معدودات تبحث عن خالها بين الأحياء والأموات حتّى يئست من كلّ ما مضى وكلّ ما هو آت**"[1]، **والّتي تعيش حاضرها في تعلّمها فنون القتال والعلوم الدّينية والدّنيويّة"قالت شامخة:لا تنسي الكتب لقد راكمتها في الرّواق، وضعتها بين يدي الطّلبة كالعادة، كلّها نسخ من كتاب تهافت التّهافت**"[2]، والّتي تبني مستقبل بلادها من خلال دفاعها عن إرث أجدادها والحفاظ على أبناء شقيقها شامخ وزوجته زنوبيا"**مدّا أنظارهما حيث كانت شامخة، تلألأ المكان فجأة، ظلّ النّور المتوهّج يرتقي رويدا رويدا والجميع يتابعه بدهشة، حتّى استوى نجمة في السّماء تضيء كلّ الجبل، مدّ عليّ يده يشير إليه في دهشة وقد أشرق وجهه ابتهاجا، قالت زنوبيا:إنّها هي، إنّها هي**"[3]

فشامخة هي الأرض الّتي يدافع عنها الأمير ويحاول جاهدا حمايتها، وفي المقابل يحاول الفتى الأشقر المتحالف مع كوهين اغتصابها"**لن يهدأ له بال حتّى يغتصبها ويبيعها في سوق النّخاسة**"[4].

ومن ثمّة فرواية عناق الأفاعي قدّمت أيقونة حسّيّة تفصح عن نصّ خفيّ متحجّب غامض يقع في تعاقب مع نص ظاهر متكشّف واضح، وعليه ففهم هذا التقاطع بين الغموض والوضوح وبين التّحجّب والتّكشّف ضلّ يتواتر مع تسلسل أحداث الرّواية.

وبناءً على ثنائيّة الضّدّيّة(العناق/الصّراع)نبني المربّع السّيميائي لغريماس الّذي يوضّح العلاقات على الشّكل التّالي:



[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص15.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص26.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص601.

[4] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص196.

واستنادا عليه؛فإنّ النّصّ الخفيّ المتحجّب لا يعلن عن تشكّله للمتلقّي وهذا ما يغويه، فيدفعه لاكتشاف النّصّ بأكمله، فالمتلقي يضلّ في حاجة لهذا النّصّ الخفيّ المضمر الّذي يُعزّز النّصّ المظهر؛فحين يُقدّم الرّوائي نصّا سابقا ونصّا لاحقا، يتخلخل المتلقّي وتتشكّل لديه الحيرة عن طريق المفارقة الدّلاليّة الّتي تدخل ضمن رحم النّصّ، وتتعلّق بغشائه الهلاميّ وتبقى في منحاه، فيتخلّق النّصّ الموازي الّذي يتّصف بالغرابة وعدم الوضوح.

فمجموع النّصوص الموازية الّتي تقدّمها رواية عناق الأفاعي؛النّصّ العلويّ والنّصّ السّفليّ، هي"مجموع النّصوص الّتي تحفّز المتن وتحيط به"[1]، وهي تدخل ضمن آلية التوازي، فمجموع التّذييلات والتّصديرات والحواشي الجانبية للنّصّ هي محيطه، فقلما يكون النّصّ عاريا مُظهَرا متكشّفا، فدائما هناك محيط يرتحل معه وهذه هي العتبات النّصّيّة.

وعليه، فعزّ الدّين جلاوجي أراد من خلال المعنى المضمر المتحجّب الخفيّ للعنوان العلويّ والعنوان السّفليّ أن يغوي المتلقّي ويثير حيرته وغرابته ويُشركه في معرفة المقصد الحقيقي من العنوان الظاهر من خلال مراودة النّصّ عن نفسه حتّى يطاول دلالته ويفكّ شفرته ويزيل إبهامه ويفقه تكوينه، مبتدأ من الخداجيّة ليصل إلى التّماميّة، وكما يُقال:الإبداع في الأساس هو غرابة تسعى إلى أن تتميز بفرادة خاصّة.

ونخلص القول بأنّ ثلاثية الأرض والرّيح هي روايات تاريخية تتناول تاريخ الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسيّ الغاشم طيلة الفترة الممتدّة من 1830م إلى غاية1962م، وبالضّبط من بداية المقاومة الشّعبيّة إلى الكفاح المسلّح والثّورة التّحريريّة، ومع ظهور الجمعيّات وانقسامها بين من يرغب في الاندماج مع فرنسا ومن يرغب في الانفصال عنها والاستقلال دون قيد أو شرط، تولّد الانقسام بين أبناء البلد الواحد وأصبح مصير الجزائر غامضا، وهنا لابدّ من منقذ يوحّد الصّفوف ويخرجها من هذا التّشتّت والانقسام؛أهو المهدي المنتظر الّذي سيقتلع الأعور الدّجال من جذوره، ويمتطي صهوة جواده ملثّما لا هو رجل ولا هو امرأة، بل هو بين الاثنين امرأة راجل.

[1] عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّصّ، دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم، تقديم إدريس نقوري، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2000م، ص21.

الفصل الأول:

المرأة الجزائريّة بين التّأريخيّ والسّرديّ.

1- المرأة من موقع المفعول به إلى موقع الفاعل.

1-1-قبل الاحتلال الفرنسي.

1-2- الفترة الاستعماريّة.

1-3-فترة حرب التّحرير الوطنيّ.

1-4-فترة ما بعد الاحتلال.

2- إسهامات المرأة في النّضال التّحرّري قبل وأثناء الثّورة.

2-1-إسهامات المرأة الرّيفيّة.

2-2-إسهامات المرأة الحضريّة.

3- الشّخصيّات النّسائيّة الجزائريّة المحوريّة في الثّلاثيّة الجّلاوجيّة.

3-1-مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة.

3-2-دور الشّخصيّة في المتن الرّوائيّ.

3-3-رصد الصّفات الجسديّة والمعنويّة للشّخصيّات النّسائيّة الجزائريّة ذات الأدوار المحوريّة في الثّلاثيّة.

في مسيرة بحثنا عن معالم المرأة، ودراسة قضاياها في الثّلاثية الجّلاوجيّة، نجد أنفسنا ملزمين بربط صورة المرأة بأهمّ الأحداث التّاريخيّة للثّورة الجزائريّة، وما انجرّ عنها من تحوّلات اجتماعية ثقافيّة وإيديولوجيّة في قضايا المرأة، غير أنّ البحث في التّاريخ الثّوري الجزائري أمر ليس بالهيّن، بل هو في غاية الصّعوبة، وذلك راجع لعدم الاختصاص أوّلا، وتراكم الأحداث التّاريخية وتزاحمها في فترات زمنيّة مختلفة ثانيا.

لقد كانت الثّورة الجزائريّة سبيل الخلاص الوحيد من قيود العبودية، والهدف المرجوّ لاسترداد الحرّية؛فالحرّية غاية منشودة يصبو كلّ الجزائريين والجزائريّات للحصول عليها، منذ وطأت قدم المحتلّ أرضهم سنة 1830م إلى غاية حلول شهر نوفمبر 1954م واندلاع الثّورة في جوّ يسوده الألم من جهة والأمل من جهة أخرى، حيث انفجر لهيبها يغطي سائر أنحاء التّراب الجزائريّ، ورُميت للشّعب فاحتضنها الشّعب رجالا ونساء، مضحّيا بكلّ ما يملك، في سبيل الحرّية والكرامة واسترداد السّيادة المسلوبة واستعادة الأرض المغتصبة.

ومن هنا جاء هذا الفصل ليلقي الضّوء على موضوع شائك يتعلّق بتاريخ المرأة الجزائريّة وأوضاعها ضمن تلك المتغيّرات، وإسهاماتها في الكفاح والنّضال الوطنيّ، هذه الإسهامات الّتي تأكّدت تاريخيّا بعد قيام الثّورة المظفّرة ضدّ الاحتلال الفرنسيّ، وانعكست على الفكر والأدب الجزائريّ الحديث والمعاصر.

وعلى إثر تلك المتغيّرات استأثرت المرأة اهتمام الرّوائيين فأصبحوا يكتبون عنها في كلّ حالاتها وأوضاعها وأدوارها وظروفها حتّى عُدّت(قضيّة المرأة)مظهرا تجديديّا في الرّوائية المعاصر، وذلك أنّ"الرّواية قادرة على التقاط الأنغام المتباعدة، والمتنافرة، والمتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا، فقد لجأ الكتّاب العرب إليها يطرحون فيها همومهم وهموم أمّتهم، ويحاولون من خلالها أن يشخّصوا أمراض الواقع المعيش ويعالجونها، وذلك من أجل بناء واقع يوافق تطلّعاتهم وطموحاتهم واستشراف مستقبل زاهر يحلمون به، فاختلفت طرق تعبيرهم واتّسع مجال التّجريب داخل الهرم الفنّيّ الّذي هدم الحدود بين اللّغات واللّهجات والأجناس الأدبيّة وشتّى أشكال التّعبير(...) فاستوعب أدب هؤلاء الكتّاب اليوميّ من حياة النّاس، واستوعب كذلك الأساطير والخرافات، كما استوعب الحقائق العلمية وتعايش التاريخ والتراث مع الواقع المعيش والمستقبل المؤمّل"[1].

وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا الموضوع سيتطلّب منّا استرجاع تاريخ المرأة الجزائريّة قبل الاحتلال الفرنسيّ للبحث في أوضاعها، ففهم الماضي يمكّننا من استشراف المستقبل، والرّدّ على بعض الرّجعيين الّذين أرادوا تشويه صورتها

[1] جبّار عصفور، زمن الرّواية، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، دط، 1999م، ص53.

وتشييئها، وتغييب الإسهامات الرّائدة الّتي لعبتها في سبيل تحرير وطنها بمشاركتها في نشر الوعي التّحرّريّ وصناعة التّاريخ والتّفاعل مع أحداثه، وكيف غيّرت أوضاعها من امرأة مفعول بها إلى امرأة فاعلة، ومن ربّة بيت إلى مناضلة وفدائية ومجنّدة وناشطة سياسيّة.

وهذا ما يدفعنا إلى طرح التّساؤلات التّالية:

- كيف كانت أوضاع المرأة الجزائريّة قبل الاحتلال الفرنسيّ وأثناء تواجده في الجزائر؟

- فيم تمثّلت الإسهامات النّضالية للمرأة الجزائريّة؟

- كيف رسم جلاوجي شخصية المرأة وإسهاماتها في تلك الفترة؟

- هل جسّدت الشّخصيّات النّسائيّة الجلاوجيّة المتخيّلة واقع المرأة الجزائريّة ومتغيّراته؟

1-المرأة من موقع المفعول به إلى موقع الفاعل:

عرفت المرأة الجزائريّة على مرّ العصور واختلاف الحضارات تاريخا حافلا؛فظلّت تنتقل ما بين القداسة والتّدنيس، والحديث عنها ما بين المباح والممنوع والمقموع؛حيثّ تفنّنت بعض الدّيانات كالمسيحيّة واليهوديّة في إلصاق التّهم بالمجتمع الجزائريّ، فأطلقوا عليه أبشع العبارات اللاإنسانيّة، واتّهموه بالتّخلف والجهل واضطهاد المرأة؛بحبسها داخل البيت، وسلبها حقوقها، ولأنّ المجتمع آنذاك كان مجتمعا محافظا لا يسمح بالخوض في حياة المرأة وخصوصيّاتها فقد همّشت التّآليف المحلّية المرأة وسكتت عن إبراز دورها أو الدّفاع عنها.

وباستقراء التّاريخ الجزائريّ القديم-أو ما بقي منه- نجد أنّه خلّد أسماء نسوة تركن بصماتهنّ في سجلّه ولعبن دورا بارزا في كتابته، ونذكر منهنّ الكاهنة الّتي"جلست على عرش الجزائر دون الرّجال؛وكانت تدعى دهيا بنت ينفاق الشّهيرة باسم الكاهنة[1]، كانت أميرة على جراوة من زناتة بجبل أوراس، قال عنها ابن خلدون:وكان لها من بنون ثلاثة ورثوا رئاسة قومهم على سلفهم وربوا في حجرها فاستبدّت عليهم وعلى قومهم، وبما كان لها من الكهانة

[1] دارت بين الكاهنة والعرب الفاتحين لشمال إفريقيا معارك طاحنة دامت ستة أشهر لم يثبط فيها الحصار عزيمتها وبقيت تبثّ روح القتال في قومها وتحثّهم على المقاومة والثّبات، وجاء فيما قالت:"الفرار عار وسبّة في وجه أمّتي والّتي قادت البربر والرّوم ضد العرب، يجب أن نموت موت الملكات، وكانت الكاهنة محصّنة بعاصمتها، إلى أن يئست فأقبلت على الموت بغير إدبار عند بئر العطر الّتي سمّيت باسمها.(أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، 1985م، ص11).

والمعرفة بغيب أحوالهم وعواقب أمورهم، فانتهت إليها رئاستهم وملكت عليهم خمسا وثلاثين سنة وعاشت127سنة(...)وقال عنها المؤرخ الجزائري مبارك الميلي:كلّ من ينظر إلى التّاريخ بعين الحقيقة يراها درّة في جيد تاريخ المرأة لما كانت عليه من حسن التّدبير وشدّة البأس وصدق الدّفاع عن الوطن والثّبات على المبدأ"[1].

وهنا يستوقفنا قوله:"من ينظر إلى التّاريخ بعين الحقيقة(...)"، لنتساءل:"هل زيّف التّاريخ حقيقة المرأة الجزائريّة وسلبها حقوقها المشروعة وسكت عن أوضعهاوإسهاماتها أم أنصفها؟وهل أفصح الأدب عن ذلك وكشف المسكوت عنه أم تجاهله؟

لقد شهدنا بعد استقراء أجزاء الثّلاثية الجلاوجيّة؛(حوبه، الحبّ ليلا، عناق الأفاعي)حضور تاريخ الجزائر المجيد، وتيمة المرأة الجزائريّة وإسهاماتها النّضاليّة، إذ نجد في الثّلاثية كلّ مقوّمات السّرد والوصف محكمة، سواء لأحداث أو لشخصيّات، ضف إلى ذلك فكرة المساواة النّضالية المشتركة بين الجنسين؛الرّجال والنّساء المتّسمة برصد الوقائع التّاريخية للوصول إلى الحقائق، و"يأتي التأريخ لهذه السّرود من راوٍ ضليع، يجيد السّياق الوصفيّ بدقّة متناهية؛ بخاصّة حين يكون السّرد قادرا على أن يجعل تجربتنا ومشاعرنا جليّة وواضحة"[2].

فقد جعل الكاتب"حوبه"المرأة هي المحرّك الدّيناميكيّ للأحداث، وبواسطتها تتكشّف الشّخصيّات والفضاءات المكانية، وعن طريقها تظهر التّناقضات في المجتمع الذّكوريّ، وبنظرتها إلى التّاريخ تبرز رؤية الآخر عن طريق البوح عن الكثير من الحقائق وعرض الكثير من الوثائق (المخطوطات)وبها يصدح عن المسكوت عنه في حقّ التّاريخ والمرأة، وانبثق ذلك كلّه من التّخييل والإبداع الجلاوجي، فالتّاريخ كالبحر ما يُرى منه ليس حقيقته، وحقيقته تُعجز أمهر الغوّاصين الّذين تتهدّدهم دوما قروش ظلمات الأعماق(...)بينما الإبداع كالجنين، لا يخرج إلّا من رحم واحدة[3].

لقد جلب جلاوجي شخصيّات متخيّلة-أغلبها أنثويّة- لعبت أدوارا تاريخية واجتماعية وثقافية، إلّا أنّه لم يفوّت استحضار أسماء نسائية تاريخيّة وأسطورية وتراثية، خلّد التّاريخ أسماءهنّ بما قمن به من بطولات وخوارق، بغية رسم الماضي بريشة المبدع التّخييليّ، وصوغ التّاريخ بقلم المؤرّخ والأكاديميّ المثقّف.

---

[1] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص11.

[2] عبد القادر فيدوح، سراديب الذّاكرة في رواية الحُبُّ لَيْلًا لعز الدّين جلاوجي، مجلّة التّأويل وتحليل الخطاب، ع2، مج1، جامعة بجاية، كلّية الأدب واللّغات، الجزائر، 2020م، ص12.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص639.

وممّن خلّدهنّ التّاريخ واستحضرهنّ جلاوجي الباحث، نذكر:

تينهنان الملكة المتمرّدة الّتي حكمت التّوارق في القرن الرّابع الميلاديّ، "صاحبة الحكمة والدّهاء، الكثيرة السّفر والتّرحال[1]، حتّى سُمّيت تينهينان أي ناصبة الخيام، والّتي دافعت عن أرضها وشعبها ضدّ الغزاة، ومازال التّوارق في أقصى الصّحراء يتناقلون حكاياتها وأعاجيبها(...)ويُروى بأنّها استغلّت جمالها لتسيطر به سياسيّا على منطقة مزدهرة وقتها، وأنّها حكمت عددا من القبائل الّتي تنحدر منها جميع قبائل التّوارق الحالية في بلدان الصّحراء الإفريقية الكبرى.

كما تُروى حكايات كثيرة عن شجاعتها وأوصافها الرّوحيّة، ومشاعرها النّبيلة، وهي صفات جعلت سكّان الأهقار يُنصّبونها ملكة عليهم، وهذا هو سبب انتقال صفات النّبل عن طريق النّساء في المجتمع التّرقيّ، حتّى أنّ الأطفال في العائلات النّبيلة يُنسبون لأمّهاتهم وليس لآبائهم، كما هو الشّأن في المجتمعات الأخرى"[2].

أمّا الشخصية الثانية الّتي استدعاها الكاتب هي شخصية الجازية[3]الهلالية، المرأة التّاريخيّة الأسطوريّة الّتي سيطرت على الملحمة الشّعبيّة العربية"السّيرة الهلاليّة"، حيث استحضر الكاتب على لسان شخصية العربي الموستاش الجازية وهو يرى مدينة سطيف الّتي أثارت**"في قلبه رغم كلّ شيء الدّهشة والانبهار، لقد كانت وهي تجثم على هضبة عالية تحيط بها سهول التّربة السّوداء المتدفّقة ماء وغلالا كالجازية الهلالية وهي تجلس عروسة في هودجها المزدان، وكانت تطوّقها حقول القمح المتماوج بسنابله الطّويلة كشعر الجازية المتدلّي على كتفيها"**[4].

---

[1] تقول الرّوايات أنّ تينهينان قدمت من منطقة"تافيلالت"الواقعة بالجنوب الشّرقي للمغرب الأقصى ممتطية ناقتها البيضاء، وبرفقتها خادمتها "تاكامات"وعدد من العبيد، لتستقرّ بقافلتها الصّغيرة في منطقة"الأهقّار"الجبليّة بعد رحلة متعبة وشاقّة، مليئة بالمخاطر، وقيل أنّ قافلة الملكة طال بها السّفر ونفذ زادها، وكاد أفرادها أن يهلكوا جوعا، وفي لحظة صعبة تفطّنت خادمتها الخاصّة"تاكامات"لقوافل النّمل على طريقها، وهي تحمل حبّات القمح والشّعير، فأمرت تينهينان بمواصلة الطّريق في المنحى المعاكس لمنحى سير قوافل النّمل، إلى أن وصلت إلى الأهقّار، فوجدت به الأمن والماء، فشيّدت صرح مملكتها(حُوبَه، ص170).

[2] حُوبَه، ص 170، ص171.

[3] الجازية امرأة ولدت بصحراء نجد أوائل القرن الرّابع الهجريّ، كانت ذات حسن فائق، وكان الكثيرون يلقون عليها اسم نورباق، ورغم تنافس العديد من أبطال القبيلة للزّواج منها إلّا أنّها لم تكن تهتمّ بتحقيق سعادتها الشّخصيّة وتؤثر مصالح قومها على عواطفها ورغباتها الذّاتيّة(...)لعبت دورا كبيرا في حياة قبيلتها بتحقيق المصالحة وإنهاء الخصومات بين زعمائها، والمساهمة بالرّأي حين يختلف قادتها(أيمن حمّودة، سطيف الجزائريّة تحتفي ب"المرأة"في الحكاية الشّعبيّة، الملتقى العربي الأوّل للحكاية الشّعبيّة، جمعية النّبراس الثّقافي، وزارة الثّقافة، الجزائر، الخليج أونلاين، 2018م، https://alkhaleejonline.net)

[4] حُوبَه، ص135.

واستنادا عليه؛فالمرأة الجزائريّة كانت ذات نفوذ وحكم وسيطرة، والمجتمع معها كان مجتمعا أموميّا، لكن ما لبثت أن تغيّرت أوضاعها فأصبح المجتمع ينظر إليها نظرة دونية، حيث اعتبروها مصدر الفضيحة-حسب الأفكار الرّجعيّة والفهم المشوّه للإسلام، فزواجها في سنّ مبكّر-على سبيل المثال-يبقيها تحت الرّقابة والسّلطة الذّكوريّة؛أي الانتقال بها من سلطة الأب إلى سلطة الزّوج.

إنّ حديثنا عن أوضاع المرأة الجزائرية يحيلنا إلى الحديث عن تاريخها الطّويل والمتنوّع، بدءا من مرحلة ما قبل الاحتلال الفرنسيّ وصولا إلى الحقبة الاستعماريّة وما بعدها.

1-1- قبل الاحتلال الفرنسي:

تفاديّا للإطناب في الحديث عن الجانب التّاريخي للمرأة قبل الاستعمار الفرنسي-وهو تاريخ طويل وحافل، وحتّى لا نخرج عن أهداف الدّراسة-ركّزنا على الفترة الزّمنية ما بين1818م و1830م؛أي من مطلع القرن التّاسع عشر حتّى دخول الاحتلال الفرنسيّ الجزائر، وهي فترة الوجود العثماني، والمسمّاة تاريخيّا فترة ما قبل الاحتلال الفرنسيّ.

ونستهلّ بحثنا عن أوضاع المرأة في هذه الفترة بشهادة الرّحالة الألمانيّ سيمون بفايفر الّذي قال:"ليس للمرأة باعتبارها ربّة البيت ما تفعله، وحتّى إذا لم يكن زوجها غنيّا، بل كان متوسط الحال، فإنّ لها عددا من الجواري يقمن بشؤون البيت وهؤلاء السّيدات لا يعرفن على العموم أعمال الإبرة والخياطة والغزل، وإذا وجد عدد قليل منهنّ ممّن يعرفن الخياطة، فقد تعلّمن ذلك من الجواري المسيحيّات أو من اليهوديّات(...)ولا تستطيع المرأة أن تغادر بيتها، إلّا بعلم زوجها، وكثيرا ما تثور ضدّ معاملة الرّجل لهنّ(هكذا)، ولكنّهنّ لا تستطعن تغيير هذا الواقع، لأنّ الرّجال يتمسّكون بهذا الحقّ ويرفضون التّخلّي عنه"[1]، فحياة المرأة الجزائريّة المحتشمة داخل بيتها حال دون التّعرّف على أوضاعها ومكانتها بدقّة، وذلك راجع للقيم المتوارثة والعادات والتّقاليد الّتي فرضتها السّلطة الذّكورية.

وقد ذكرت بعض المصادر التّاريخية لتلك الحقبة-على قلّتها-[2]أنّ الجزائر شهدت حركة غير معهودة وتحوّلات على جميع الأصعدة، وتوسّعت بسرعة لم يسبق لها مثيل بسبب الدّور الّذي لعبته في الصّراع المسيحي

[1] سيمون بفايفر، مذكّرات جزائريّة عشية الاحتلال، مكتبة أبو العيد دودو، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م، ص168، ص 169.

[2] المادّة الأرشيفيّة، المتمثّلة في دفاتر بيت المال، وسجلّات المحاكم الشّرعيّة، (ليلى خيراني، مرجع سابق، ص9).

الإسلامي في القرن16م[1].

وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا التّوسع أثّر على أوضاع المرأة باعتبارها الرّكيزة الأولى للأسرة والمجتمع، فخلال وقت وجيز اختلطت المرأة الجزائريّة بالأندلسيّة والأسيرات من مختلف القوميّات الأوروبيّة والنّساء التّركيّات إلى جانب الزّنجيّات الإفريقيّات واليهوديّات، ونتيجة لتقادم الجميع في المنطقة وسيرورة الانصهار في المجتمع، نشأت عناصر جديدة من جرّاء ذلك فعرفنا الكرغليّات-أبناء الانكشاريّة-والعلجيّات-المسيحيّات اللواتي أسلمن-ضف إلى ذلك وجود الحضريّات، والبرّانيّات، والغربيّات، والإماء، والمعتقات، والمنفيّات[2].

وبالضّرورة فإنّ هذا الاختلاط أثّر على المرأة الجزائريّة وعلى نمط حياتها، إذ سمح لها بالاهتمام بمظهرها الّذي اتّبعت فيه الوافدات التّركيّات والأندلسيّات من جهة، وما جلبه المبعوثون العائدون من مهامهم في البلاط العثماني من جهة ثانية.

وكانت تقضي يومها ما بين الحمّامات الأسبوعية والزّيارات العائلية، وحفلات الزّواج الدّورية أو الوفيات والتّرفيهات النّادرة، وزيارة المقابر، وأولياء الله الصّالحين للتّبرّك[3]، وبقيت هذه العادات ضمن الموروث الثّقافيّ الجزائريّ، والتّقاليد اليومية للمرأة الجزائريّة إلى يومنا هذا.

وعُرف عن المرأة الجزائريّة أنّها كانت متحرّرة اقتصاديّا؛حيث تتمتّع بحرّية التّصرّف في مالها وممتلكاتها في العديد من عقود المحاكم الشّرعية آنذاك[4]، ورغم تحرّرها الاقتصاديّ إلّا أنّها كانت غائبة عن الحياة العامّة بسبب احتشامها وحيائها، وهذا ما شهد به الرّحالة الألمانيّ هابنسترايت، حيث قال عنها أنّها كانت لا تسير في الشّارع بدون حجاب، وحتّى منزلها تكاد أشعّة الشّمس لا تصل إليه، وعندما تسافر على ظهر البغل تكون مختبئة في ستائر غريبة[5].

---

[1] محمّد سي يوسف، المرأة في مدينة الجزائر خلال العهد العثماني، المجلّة التّاريخيّة العربيّة للدّراسات العثمانيّة، ع:33، منشورات التّميمي للبحث العلمي والمعلومات، زغوان، تونس، 2006م، ص173.

[2] ليلى خيراني، المرأة في مجتمع مدينة الجزائر في العهد العثماني(1818-1830)دراسة مستقاة من مصادر أرشيفيّة، إشراف:فلّة موساوي القشاعي، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، تخصص تاريخ حديث، كلّية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، قسم التّاريخ، جامعة الجزائر2، 2012م-2013م، ص31، ص32.

[3] وليام سبنسر، الجزائر في عهد ريّاس البحر، تع:عبد القادر زباديّة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1980م، ص112، ص 113.

[4] ليلى خيراني، مرجع سابق، ص279.

[5] ج.أو.هابنسترايت، رحلة العالم الألماني ج.أو.هابنسترايت إلى الجزائر وتونس وطرابلس، تر، تق، تع:ناصر الدّين سعيدون، دار الغرب الإسلامي،

أمّا في الجانب السّياسي فقد ذكر المؤرّخ أبو القاسم سعد الله إسهام المرأة الجزائريّة، حيث قال:"ليس صحيحا أنّ المرأة لم تكن تشترك في الجانب السياسيّ العام للبلاد، حقّا، أنّها لم تكن عضوة في الدّيوان ولا موظّفة سامية في إطارات الدّولة ولكنّها كثيرا ما تدخّلت في توجيه القرارات والتّأثير على أزواجهنّ في اتّخاذ مواقف معيّنة"[1].

وتؤكّد ليلى خيراني ذلك إذ تقول:"لم نعثر في الوثائق العثمانية سواء أتعلّق الأمر بدفاتر التّركات أو سجلّات المحاكم الشّرعية، على أسماء نساء امتهنّ عملا سياسيّا أو عسكريّا أو بحريّا (كقائدة للأسطول أو رايسة)، كما لم يرد في المصادر والكتابات ذكر لاسم سلطانة أو وزيرة أو قائدة أسطول"[2].

ومن جهة أخرى يتساءل شالير عن نساء الجزائر:"هل يمكن الاستنتاج بأنّهنّ يمارسن نفوذا غير قليل في المجتمع، ومن يدري؟فربّما يعملن في صمت على تهيئة الرّأي العام ليعيد لهنّ الحقوق الّتي حرمهنّ منها الجهل والتّقاليد الصّارمة"[3]،

وملمح ذلك في الثلاثية نجده في وعي ابنة الباي أحمد زوجة الحسين المكحالجي، الّذي لم يكن يرغب في مغادرة قسنطينة بعد سقوطها في يد الاحتلال الفرنسيّ، وكان رأيه أن يلزم الجميع أماكنهم، فإمّا حياة العزّة أو موت الكرامة، لكن زوجته كان لها رأي آخر؛فقد ألحّت عليه بوجوب الرّحيل، ليس خوفا من الموت، لكنّها ترفض الموت البارد، الحرب خداع، والانسحاب ليس جبنا بل خداع وإعداد، فنزل الحسين عند رأيها، والتحقا بوالدها الباي أحمد ليشدّا من أزره وينظّما مقاومة جديدة تردّ غائلة النّصارى[4].

وبالنّظر لما سبق يمكن أنّ نخلص إلى أنّ المرأة الجزائريّة قبل الاستعمار الفرنسيّ(1818م-1830م)، كانت تعيش في مجتمع ذكوريّ يفرض عليها المكوث في البيت، وعدم ممارسة الأعمال خارجه، لكن هذا لا يعني أنها لم تكن ذات مكانة أو سلطة؛فقد حظيت برعاية وعناية خاصّة، وأدّت أدوارا هامّة على صعيد الأسرة والمجتمع، وشاركت على نطاق واسع في اتّخاذ القرارات السّيادية والقياديّة؛بتدخّلها بشكل غير المباشر، وذلك بالتّأثير على

تونس، دت، دط، ص47.

[1] أبو القاسم سعد الله، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج1، الشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1978م، ص86.

[2] ليلى خيراني، مرجع سابق، ص75.

[3] محمّد سي يوسف، المرأة والسّلطة في الجزائر خلال العهد العثماني، المجلّة التّاريخيّة للدّراسات العثمانيّة، منشورات مؤسسة التّميمي للبحث العلمي والمعلومات، ع:25، تونس، 2002، ص65.

[4] حُوبَه، ص44.

الزّوج والأبناء، فكانت بذلك عضوا فعّالا في جسم المجتمع الجزائريّ، تحتلّ مكانة مرموقة، وتتمتّع بالتّبجيل والاحترام والتّقدير، وتحظى برعاية وعناية خاصّة"فهي معتدّة بنفسها ومتمسّكة بشخصيّتها الإسلاميّة، تتبوّأ المركز الأساسيّ في الأسرة لأنّها الخليّة الاجتماعية الّتي تصلح بصلاح المرأة ووعيها وحسن سلوكها كما تفسد بفسادها وعلى حساب صلاحها يكون صلاح الرّجل وتقدّمه"[1]؛وبذلك فالمرأة حافظت على دورها الرّياديّ في المجتمع وتنشئة أبنائها والحفاظ على أسرتها الّتي لا تصلح إلّا بصلاحها ولا تفسد إلّا بفسادها، أوليست هي المدرسة الأولى لنساء ورجال المستقبل؟

وقد قسّمت الكاتبة عايدة أديب بامية تاريخ المرأة الجزائريّة إلى ثلاث مراحل هي:الفترة الاستعمارية، وفترة حرب التّحرير، وفترة الاستقلال[2].

1-2-الفترة الاستعماريّة:

مرّت قضيّة المرأة في الحقبة الاستعماريّة بثلاث مرحل-حسبما جاء في كتاب"نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة"لأنيسة بركات درّار-؛مرحلة الانغلاق، ومرحلة أنصار الإدماج ومرحلة التّراجع عن قضيّة المرأة[3].

حيث تميّزت المرحلة الأولى بانغلاق وتقوقع أغلبية المجتمع الجزائري على نفسه، وحجب المرأة خوفا من تلبّسها للأفكار التّحرّريّة، ومحاكاة الآخر بإتّباع نموذج المرأة الأجنبيّة الوافدة مع الاحتلال الفرنسيّ على المجتمع الجزائريّ المحافظ، وانغماسها في مستحدثات الحضارة الأوروبّية الجديدة، أو استغلالها واستخدامها وسيلة للسيطرة على المجتمع بخدش حيائه، ومن ذلك نصب المحتلّ الفرنسيّ تمثال المرأة الفتنة، المرأة العارية الّتي تتربّع على عرش النّبع أمام مسجد مدينة سطيف منذ دنّست أقدامه قداسة هذه الأرض[4].

ومردّ ذلك حسب رأي الكاتبة عايدة أديب بامية"الطّبيعة العامّة للمجتمع الجزائريّ الّذي كان يتميّز إلى حدّ بعيد بالمحافظة، وبالنّظام الأبويّ"[5]، فالظّروف المحيطة بالمرأة كانت ضدّها نظرا لطبيعة المجتمع الّتي تقتضي تحكّم الرّجل وسيطرته على المرأة، ضف إلى ذلك التّواجد الاستعماري الّذي أجبر الرّجل على التّشدّد في معاملته للمرأة

---

1. أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة ، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1985م، ص9.
2. عايدة أديب بامية، تطوّر الأدب القصصي الجزائري(1967/1925)، مرجع سابق، ص206.
3. أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص12.
4. حُوبَه، ص126.
5. عايدة أديب بامية، تطوّر الأدب القصصي الجزائري، مرجع سابق، ص39.

حفاظا على شرفها وصونا لكرامتها، وهذا دفع ببعض الأصوات والأقلام إلى توجيه أصابع الاتهام للإسلام وتشدّده فيما يخصّ حرّية المرأة ومساواتها مع الرّجل.

لقد عاشت المرأة الجزائريّة في وجود الاحتلال الفرنسيّ حالة من الحرمان والتّخلّف والجهل والجمود والكبت المفروض عليها طوال قرن وعشرات السنوات، وكانت شبه معزولة عمّ يدور حولها من أحداث، وذلك راجع للأفكار السّائدة آنذاك وللأوضاع الفاسدة الّتي فرضتها السّياسة الاستعماريّة الفرنسيّة على الشّعب الجزائريّ عموما وعلى المرأة بصفة خاصّة، فكان إذا ولد لأحدهم مولود أنثى قال:"لقد ولد لنا فرد آخر، ولكنّه لا يعمّر الدّار ولا يدفع العدوّ"[1]، وهكذا فإنّ المولود الأنثى، في مرجعيّتهم وتفكيرهم الجمعيّ كائن ضعيف، لا يعوّل عليه، مسلوب الإرادة، غير مرغوب فيه، يستقبل بحزن وجفاء.

وتمثّل هذا الاتجاه في ثلاثية الأرض والرّيح أم سي رابح الّتي قامت بطرد زوجة ابنها حليمة بعد أن أنجبت بنتين، حيث قالت لها ساخرة:- **لا مكان في بيتنا لنساء ينجبن الإناث**[2].

ويصوّر الكاتب المجتمع الذّكوري الّذي يُحابي الذّكور على الإناث في مشهد عودة عيّوبة من المعتقل، إذ **"صاحت زوجته فرحة:**

– يا سعدي، الحمد لله الحمد لله، أين كنت؟

– اششششت ادخلي ادخلي.

تراجعت أمامه ملتزمة الصّمت، تَدفع أمامها ابنتيها زهيّة وحياة"[3].

وبمجرّد أن"**سمع صوت ولديه المكي والتّهامي، انتفض فرحا، لقد عادا من العمل هما كلّ أمله في الحياة، تناهى إليه صوت أمّهما تنبّههما إلى نوم أبيهما، لكنّه خرج، لا سعادة تعدل رؤية ولديه، بهما سينتقم من الزّمن اللّعين**"[4].

---

[1] نوارة نافع، مكانة المرأة في المجتمع الجزائري، مجلة دراسات اجتماعة، مج5، ع1، الجزائر، 1-1-2013م، ص3.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص290.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص99.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص100.

وفي المقابل، نجد مشهدا ليوسف الزّوج الّذي سيزفّ بشرى سارّة لأمّه الشّهيدة سلافة الزّوميّة، أخيرا وبعد ثلاثة ذكور، بشّرته الأقدار وزوجته عيشوش ببنت حلم بها وانتظرها، لا لشيء إلّا لتحمل اسم جدّتها سولافة(هكذا)، بل وحملت كلّ ملامحها أيضا، كأنّما أرادت الأقدار للجدّة أن تحيا من جديد لأنّ الشّهداء لا يموتون[1].

ويحيلنا هذا التّناقض بين المشهدين إلى التّساؤل حول ما إذا كان جلاوجي قد كتبهما بحسّ إدراكيّ وتعمّد بهدف تسريب فكرة ما أم تعامل معهما بما يستوجبه السّرد الوصفيّ الرّوائيّ؟

للإجابة عن هذا التّساؤل نستحضر قول حوبه:"**لم يعجبني اهتمامك الكثير بالشّخصيّات النّسوية، ولا وصفك الدّقيق لها**"[2].وعليه فجلاوجي يُصرّح ضمنيّا عن اهتمامه بالمرأة وأوضاعها، وهو القائل في أحد حواراته:"حضور المرأة في النّصّ الإبداعيّ له ملمح خاصّ"[3]، فقد أدرك الرّوائيّ أنّ وظيفة الإبداع الأدبيّ إنّما هي التّعبير عن الواقع ومشكلاته، ورصد متغيّراته، وفتح نوافذ المسكوت عنه بمساءلة التّاريخ، فجاء تصويره لها متقاطعا مع عناصر البنية الرّوائيّة، ورابطا للنّصّ بسياقاته التّاريخية والتّراثية والثّقافيّة، فيظهر بذلك الدّلالة الإيديولوجيّة للكاتب والّتي يغلب عليها دفاعه عن المرأة.

ونظرا للجوّ السّائد في المجتمع الجزائريّ في وجود الآخر، ومعاناة المرأة من ويلات الاستعمار بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، شدّد الرّجل عليها الخناق وحجبها عن الأنظار بسبب وجود العنصر الأجنبي متمثّلا في الاحتلال الفرنسيّ، وأحكم سيطرته عليها لأنّ طبيعة المجتمع الجزائريّ والسّلطة الذّكوريّة تقتضي ذلك، فكانت كل الظروف ضد المرأة.

وللمحافظة على طهارة المرأة وعذريّتها"اتّخذ المجتمع عدّة احتياطات كالحجاب، واحتجاب المرأة من كلّ أجنبيّ عن العائلة، وتحديد وتضييق دائرة الأعمال والاحتكاك، وعدم البروز أمام الرّجال، وعدم التّبرّج وإبداء الزّينة أمامهم"[4]، وبذلك تحجّبت المرأة في سنّ مبكرة، حفاظا على كرامتها وخوفا عليها من أعين الرّجال، وإن خرجت

---

1. الحُبُّ لَيْلًا، ص 18، ص 19.
2. حُوبَه، ص113.
3. برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935
4. نوارة نافع، مكانة المرأة في المجتمع الجزائري، مرجع سابق، ص10.

من بيتها فلا تخرج إلّا ملتحفة بالحايك، تغطّي وجهها بعجار لا يُظهر إلّا عينا واحدة، وبقيت هذه العادات متوارثة جيلا بعد جيل.

ويصوّر الكاتب استتار المرأة واحتجابها عن أعين الرّجال رغم إغراءات المدينة، في مشهد حمامة وهي تسير خلف العربي الموستاش وسي رابح، بعد أن قرّر هذا الأخير استضافتهما في بيته، حين قرأ حيرة العربي الباحث عن مأوى له ولزوجته، فدخلوا مساكن متقاربة متداخلة، ومرّوا بشوارع قذرة ممتلئة بوجوه يتغشّاها الفقر، والعربي يردّد في نفسه:لا يمكن أن أعيش هاهنا، أنا قرويّ وغيرتي عالية، وحمامة"تسير خلفهما في عجارها الأبيض تلفّه على رأسها، فلا تظهر إلّا عينا(هكذا) واحدة، تتهجّى بها الطّريق، تدوسه حينا بحذائها، وترفعه بأصابعها حينا أخر"[1].

ومشهد آخر يصوّر احتجاب المرأة رغم صغر سنّها، فهاهي الباهية ابنة حمامة والعربي الموستاش تندفع إلى جوار أمها صائحة فرحة بعودة والدها من المعتقل، دون أن تجتاز العتبة، سنّها الّذي لم يتجاوز الثّالثة عشر إلّا بأسابيع، لا يسمح لها بذلك، وهي الّتي صارت محطّ أنظار الخطّاب[2].

ولم تكن قضيّة المرأة محلّ اهتمام الأدباء فحسب، بل طُرحت مشكلتها على طاولة النّقاش"في مؤتمر طلبة شمال إفريقيا الّذي انعقد في الجزائر سنة1932م، عرضت فيه مشكلة المرأة في المغرب العربيّ، ودرست قضيّة تعليم المرأة وتثقيفها وتكوينها"[3].

وعليه؛فقد أحدث دخول الاستعمار الفرنسيّ الجزائر سنة1830م تغيّرات جذريّة في المجتمع الجزائريّ، فبعد أن كانت المرأة مكرّمة، سيّدة بيتها وقصرها، جاء الاحتلال فعاث بمكانتها فسادا، حيث"كانت تعامل أشبه ما تكون بالسّلعة، وقد يكون لفترة الاستعمار تلك، أثرها السّلبيّ على معاملة الرّجال للنّساء، ذلك أنّ الاستعمار الفرنسيّ عرف بقسوته على الأهالي وهؤلاء ينقلون المعاملة نفسها إلى بيوتهم"[4].

أمّا في المرحلة الثّانية فظهرت أقلية اندمجت مع الحضارة الفرنسية ودعت إلى التّفرنج؛باتّباع الأنموذج الفرنسيّ الّذي اعتبروه طريق النّجاة من براثن الجهل وحامل لواء الثقافة والحضارة والتّطوّر[5].

---

[1] حُوبَه، ص 122، ص 123.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص132.

[3] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص17.

[4] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص17.

[5] رابح لونيسي، التّيارات الفكرية في الجزائر المعاصرة بين الاتفاق والاختلاف(1920-1954)، أطروحة دكتوراه دولة في التّاريخ الحديث

وهذه الفئة ناصرت فكرة التّفرنج والاندماج، ودعت إلى السّفور ومقاطعة الحجاب باعتباره شقاء للمرأة وتكبيلا لحرّيتها، يحرمها حقوقها، وفي ذلك دعوة لمحاكاة المرأة الأجنبيّة، ومن هذه الأفكار ما جاء ضمن قصيدة محمّد خبشاش الّتي كتبها سنة1925م، ونذكر منها قوله:[1]

تركوك بين عباءة وشـــــــقاءمكؤوبة في الليلة الليلاء

مغلولة الأيدي بأسوإ بقعة(هكذا)محفوفة بكتائب الأرزاء

دفنوك من قبل الممات وحبّذالو مت قبل تفاقم الأرزاء

مسجونة مزجورة مـــــــحرومةمحفوفة بملاءة سوداء

رسمت الثّلاثية الجلاوجية صورة عن أتباع هذا الاتّجاه الّذي يمثّله صالح القاوري(ولد رهواجة)يقول:"أنا تعلّمت على يد الفرنسيين العلم والأخلاق، وهم أرباب الحضارة والمدنيّة، وجلت في فرنسا أعرفها مدينة مدينة وزقاقا زقاقا، وهذا هو طريق النّجاة لنا أفرادا وجماعات، معتبرا الجهاد هو الوقوف إلى جانب فرنسا؛فالمجاهد من يقف في صفّ العلم والحضارة، أمّا من يحارب(هكذا)فرنسا فمجرّد جهلة وقطّاع طرق"[2].

وهم بذلك يوجّهون أصابع الاتّهام للمرجعيّة الدّينيّة باعتبار الإسلام-حسب رأيهم-دين رجعيّ يقيّد حرّية المرأة، مع أنّ التّاريخ الإسلاميّ زاخر بالشّخصيّات النّسائية المتألّقة؛نساء رفع الإسلام مقامهنّ ومنحهنّ مكانة مرموقةوحسّن أوضاعهنّ معلنا عن مبدأ المساواة بينهنّ وبين الرّجل، وصدح الحقّ بذلك في أكثر من سورة، قال العزيز الحكيم :{مَنْ عَمِلَ صَٰلِحاً مِّن ذَكَرٍ اَوُ اُنثِيٰ وَهُوَ مُومِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُۥ حَيَوٰةً طَيِّبَةً وَلَنَجْزِيَنَّهُمْ أَجْرَهُم بِأَحْسَنِ مَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ 97}[3].

والمعاصر، تحت إشراف محمد العربي الزّبيري، جامعة الجزائر، كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعيّة، قسم التّاريخ، 2004/2003، ص284.

[1] محمّد الهادي السّنوسي الزّاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، المطبعة التّونسيّة، ج1، تونس، 1926م، ص94.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص 118، ص 119.

[3] سورة النّحل، الآية:97.

وقوله جلّ جلاله:**{وَمَنْ يَّعْمَلْ مِنَ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِن ذَكَرٍ اَوُ انْثٰى وَهُوَ مُومِنٌ فَأُوْلَٰٓئِكَ يَدْخُلُونَ ٱلْجَنَّةَ وَلَا يُظْلَمُونَ نَقِيراً }**[1]، وهناك العديد من الآيات الّتي ينطق فيها الذّكر الحكيم بالمساواة بين الذّكر والأنثى، فحرّر بذلك المرأة ونزّه نفسه ممّا يدّعون.

وظهرت في هذه المرحلة كتابات جزائريّة[2]تدافع عن الإسلام ونظرته للمرأة، بعدما حاول الأوروبيّون تشويهه ووسمه بما ليس فيه، حيث ركّز بعضها على موقفه الإيجابيّ من قضيّتها، وفَصَل البعض الآخر بين مبادئ الإسلام والعادات والتّقاليد المجتمعية البالية.

وتجلّى ذلك على ألسنة الكتّاب والشّعراء أمثال سعد الدّين خمّار في قصيدته(الفتى والفتاة)ومحمّد الهادي السّنوسي في قصيدته(المرأة الجزائريّة) ومحمّد العيد آل خليفة في قصيدته(نساء الجزائر)ورمضان حمّود في مؤلّفه(بذور الحياة)الّذي ألّفه سنة1928م، وغيرهم من الأدباء.

يقول محمّد العيد آل خليفة في نشيد نساء الجزائر الّذي يدعو فيه المرأة الجزائريّة إلى الخروج إلى الهواء الطّلق وعقد الاجتماعات وحضور المحافل، ويدعو أيضا إلى النّهوض بالمرأة في الإطار الإسلاميّ الصّحيح:[3]

سِرْنَ سَيْرَ اَلْحَرَائِرِ، خَلْفَ رَكْبِ اَلْعَشَائِرِ يَا نِسَاءَ اَلْجَزَائِرِ

سِرْنَ نَحْوُ اَلَّذِي دَعَا لِلْمَعَالِي فَاسْمَعَا يَا نِسَاءَ اَلْجَزَائِرِ

قُمْنَ مِنْ رَقْدَةِ اَلْكَسَلِ وَتَحَرَّكْنَ لِلْعَمَلِ يَا نِسَاءَ اَلْجَزَائِرِ

قَرْنَ فِي اَلْبَيْتِ إِنَّهُ يَقْتَضِيكُنَّ فَنُّهُ يَا نِسَاءَ اَلْجَزَائِرِ

---

[1] سورة النّساء، الآية:124.

[2] يعدّ محمد بن مصطفى بن خوجة الملقّب بالكامل من أوائل الّذين أولوا(هكذا)اهتماما بتحرير المرأة حيث سبق قاسم أمين في المسألة، وذلك بكتابه"الاكتراث بحقوق الإناث"الّذي نشره عام1895م، ويبدو أنّه قد تأثّر بالشّيخ حمزة فتح الله الّذي كان يكتب بجريدة"الرّائد التّونسي"، وصاحب كتاب"باكورة الكلام في حقوق النّساء في العالم"الّذي طبعه سنة1891م بمصر، بالإضافة إلى عدّة كتب أخرى مثل الأمير محمد بن الأمير عبد القادر:"كشف النّقاب عن أسرار الحجاب"و"الفاروق والتّرياق في تعدّد الزّوجات والطّلاق"، عبدج الحليم بن سماية:"العلاقة بين الدّين والفلسفة"الّذي تطرّق فيه أيضا لموضوع المرأة، محمّد بن أبي شنب:"الحياة الدّينيّة الإسلاميّة في مدينة الجزائر ووضع المرأة طبقا للقرآن الكريم والسّنّة النّبويّة الشّريفة"و"أعمال المرأة المسلمة"...، رابح لونيسي، التّيارات الفكريّة في الجزائر المعاصرة بين الاتفاق والاختلاف، مرجع نفسه، ص284.

[3] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص15، ص16.

كُنَّ فِي اَلْبَيْتِ لِلرَّجُلِ نِسْوَةً فَــذَّةً اَلْمَثَأَلِ يَا نِسَاءَ اَلْجَزَائِرِ

كُنَّ فِي اَلْبَيْتِ لِلْوَلَدِ هَادِيَاتِ إِلَى اَلرُّشْأَدِ يَا نِسَاءَ اَلْجَزَائِرِ

عِشْنَ لِلصَّالِحِ اَلْحَسَنْ فِي حَمَى اَللَّهُ وَالْوَطَنُ يَا نِسَاءَ اَلْجَزَائِرِ

ومن الملاحظ أنّ هذه الدّعوة إلى السّفور والانحلال قد وجدت لها بعض الآذان الصّاغية والقلوب الصّاغرة في المجتمع الجزائريّ، والّتي تعدّ جزئيّات ربما غفل عنها التّاريخ لكن لم يغفل عنها الفنّ الرّوائيّ ووظّفها واقعا له دلالته الّتي تحيل إلى إيديولوجية الكاتب، ومنها ما جاء به عز الدين جلاوجي، في وصفه لدور الفساد وبائعات الهوى في سطيف وقسنطينة، فجاء على لسان أحد شخصيّاته الذّكورية، قوله:إنّهنّ "يخلبنك بعيونهنّ الزّارعة فتنة وراء الملاءات السّوداء والبراقع البيضاء، يا لجمال نساء قسنطينة، يا لفتنتهنّ الّتي لا تنتهي"[1].

ففي المدينة تقع أعاجيب لو حلّت في القرية لسال جرّاءها الدّم الهادر، ففيها يقال:فلانة عاهرة، وبيت فلان لا يعيشون إلّا من العهر، وفلان لقيط لا يعرف له أب، وأمّه لم تتزوّج في حياتها، ولذلك يناديه النّاس باسم أمّه(...)وأنّ هناك بيتا ضخما للزّنا يسمّيه النّاس دار الفساد، فيه العشرات ممّن يمتهنّ حرفة البغاء، وتشرف الدّولةالفرنساوية على تسييره[2].

وفي مشهد آخر، يصف إغواء بائعات الهوى للمارة، فالعربي الموستاش الذي خرج من داره، وتزاحمت الصّور في ذهنه، حمامة، سوزان، وريدة المرقومة، الحياة جميلة لكنها ليست كذلك إلا بالنّساء، ولم ينتبه إلى نفسه حتّى وجد قدميه تقفان أمام دار الفساد، حيث كانت تجلس حدّة المخرومة عند الباب تمتصّ سجارتها بنهم، جلس إلى جوارها، لطمت خدّه بيمناها:

– أعرف يا العربي أنّك وقعت في عشق وريدة المرقومة، لا ألومك فمثلها لا يمكن إلّا أن يعشق.

وأطلّت وريدة المرقومة من الباب وقد تهدّل شعرها الأسود حتى كاد يغطيها(...)قالت حدّة المخرومة تحرّضها:

– وريدة هاهو العربي الموستاش يهفو قلبه لكنه متردّد.

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص43.

[2] حُوبَه، ص174.

– مدّ يده مصافحا، أمسكته حدّه من ثيابه ودفعته إلى الدّاخل:

– خذيه إلى الدّاخل، العربي رجل طيّب يستحقّ كلّ خير.[1]

فعيون الجميلات ترنو خلف كلل انسدلت على الأبواب، ويكفي أن تقف لحظات لتجد نفسك في الدّاخل تمخر لجج العيون، ولا تسمع إلا سبابا وشتما يأتي من بعيد، أنّه محلّ بائعات الهوى[2].

في المدينة كلّ شيء مختلف؛فقد اختلطت المرأة الجزائريّة بالوافدات الأوروبيّات فتغيّرت أوضاعها، فكانت تعيش شبه متحرّرة من سلطة الوليّ، فإذا طلب الرّجل الرّاحة اتّجه إلى المدينة، هكذا صوّر الكاتب القايد جلول الّذي كان يجد راحته، حينما يكون"في دارته(هكذا) بالمدينة، يقضي أسابيع يستريح فيها من قلق الصّراعات بين العروش، خاصّة عرش أولاد سيدي علي، اختار لنفسه ندماءه، وملأ البيت طعاما وخمورا، بل واختار جميلات للغناء والرّقص والحبّ، كما تعوّد أن يفعل أبوه عباس وجدّه جلّول من قبل"[3].

وفي مشهد آخر توصي لالا تركيّة حمامة–وهي المرأة الرّيفية حديثة العهد بمدينة سطيف–وهما في طريقهما إلى الحمّام:

– امشي في طريقك دون اِلتفات، ودون أن ترفعي رأسك في أحد.

– صدقت لالا تركيّة، لقد تغيّرت أخلاق النّاس في المدن، بمجرّد أن تخرج المرأة، وتخطو في الشّارع حتّى ترصدها العيون الثّاقبة.

– النّاس هنا خليط من قبائل متفرّقة، والنّساء أكثر جرأة، لعلّ ضيق الأزقّة وتلاصق المنازل مزّق ستار الحياء على بعض الوجوه، قليل منهنّ يخرجن سافرات تقليدا للفرنسيّات، وهنّ في الغالب اللّواتي تعملن في المدارس الفرنسية[4].

---

[1] حُوبَه، ص 211، ص 212.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص279.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص103.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص173.

بينما تميّزت المرحلة الثّالثة بتراجع الاهتمام بقضيّة المرأة، وذلك بسبب مسألة معاناة الشّعب الجزائري-رجالا ونساء-من الاستعمار الفرنسيّ الّذي أصبح التّخلّص منه هاجس كلّ الجزائريين في المدن والأرياف، وكان هذا الدّافع الأوّل لمقاومة الاستعمار والثّورة ضدّه طلبا للتّحرّر.

وفي هذه المرحلة حسّنت المرأة من أوضاعها؛حين أثبتت مكانتها إلى جانب الرّجل في التّعليم والعمل الاجتماعيّ والمسلّح، رغم وجود بعض المتزمّتين والرّجعيين الّذين يعتقدون"أنّ نضال المرأة في الثّورة التّحريرية ضرب من الخيال والأوهام فإذا بنا نجدهم يهزؤون بها باعتبارها جنسا توارثوه ضعيفا وعنصرا مكبّلا بأغلال العبودية حكمت عليه التّقاليد البالية بالسّجن في البيت وبالتّقاعد المزمن مدى الأيّام"[1]، متجاهلين إنصاف الله لها وحفظه لكرامتها، متناسين وقوفها بجانب الرّجل قبل الثّورة وأثناءها؛أمّا وأختا وبنتا وزوجة، إن مثل هذه الأقوال تدلّ على جهل قائليها بالحقائق التّاريخية الدّالة على بطولات المرأة وصمودها أمام وحشية التّعذيب والاغتصاب والاضطهاد والقمع.

وهنا يكمن دور الأدباء والرّوائيين في إبراز دور المرأة في الحفاظ على الهويّة والذّاكرة والقيم الوطنيّة، وإثبات جدارتها بحمل الرّسالة النّضالية، يقول عز الدين جلاوجي واصفا مشهدا من مظاهرات الثّامن ماي، "اهتمّ العربي الموستاش فراح يوزّع نظرة في كلّ مكان، لمح وريدة المرقومة قريبا من لالا تركيّة يحملان (هكذا)لافتة عليها"نساء الجزائر فداء الوطن"[2]، فقد تساوى في هذا المشهد النّضالي الرّجال والنّساء، المدنّس والمقدّس، فكلتاهما تحملان نفس الهدف، وتدافعان عن نفس القضّية، وهي تحرير الوطن.

وعليه؛ففي هذه المرحلة لم تكن المسألة المهمة قضيّة المرأة بقدر ما هي قضيّة الوطن، الّذي غيّرت ظروفه أوضاع المرأة الجزائريّة، وساهمت في ذلك العوامل الدّينيّة والسّياسية والاجتماعيّة والثّقافيّة، فإفتكّت المرأة الكثير من الحقوق؛كحقّها في العمل والتّعلّم واختيار الزّوج، ولم تتوقّف عند هذا الحدّ فواصلت المطالبة بالمساواة والحقوق السّياسية، ولا تزال إلى يومنا هذا.

---

[1] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص25.

[2] حُوبَه، ص480.

1-3- فترة حرب التّحرير الوطنيّ:

تعدّ غرّة شهر نوفمبر1954م المحكّ التّاريخيّ الّذي فصل بين عهد الظّلم والاستعباد وعهد الحرّية والكرامة، فما إن اتّقدت الشّرارة الأولى معلنة رغبة الشّعب كافة في طرد المستعمر، حتّى عمّت الثورة كلّ أرجاء الوطن لتصبح حربا ضروسا دارت رحاها سبع سنوات ونصف سنة، سارعت فيها المرأة لميدان الجهاد وحمل لواء التّضحية والاستشهاد جنبا إلى جنب مع أخيها الرّجل.

فلم تكن الثّورة التّحريرية"تمرّدا لجماعة من"الفلّاقة"والخارجين عن القانون، وليست بحركة فوضوية كما كان يدّعي العدو الفرنسيّ"[1]، بل هي ثورة ضدّ الاستبداد والاستعباد، هبّ فيها الشّعب الجزائريّ للكفاح بكلّ ما يملك، وفيها أثبتت المرأة قوّتها وجدارتها في الكفاح وحمل السّلاح، ورسمت لنفسها مكانة تفنّد بها نظرة المستعمر ورجعية المجتمع الّذي عمل على تشيئها.

لعبت الثّورة دورا بارزا في تغيير نظرة المجتمع للمرأة، أي أنّ الحرب التّحريرية كانت فرصة بالنّسبة المرأة الجزائرية لتعبّر عن نفسها وتثبت وجودها، وتفرض على الآخر أن ينظر إليها نظرة احترام وتقدير، وبذلك قدّمت دروسا لأخواتها في الدّول العربيّة والإسلاميّة وشعوب العالم الثّالث.

وعليه؛كان لابدّ للمرأة الجزائريّة أن تنتظر الثّورة المسلحة سنة1954م حتّى تبدأ رحلة التّغيير في أوضاعها، حيث هبّ الشّعب لمقاومة الغطرسة الاستعماريّة بكلّ ما يملك، وتساوى في ذلك الرّجال والنّساء، وأثبتت المرأة أنّها جديرة بالكفاح، وأنّها ساعد الرّجل وعضده، فلقد"برهنت الحرب حقّا أنّها كانت الفترة الذّهبيّة في تاريخ المرأة الجزائريّة، إذ أنّه في أعقاب اندلاع الثّورة ظهرت تغيّرات مفاجئة، شاملة وبعيدة المدى في وضعية المرأة"[2].

ففي أعقاب الثّورة وجدت المرأة الجزائريّة نفسها مجبرة على الخروج والسّعي للتّكفّل باحتياجات أسرتها؛فالأب والزّوج والابن والأخ إن لم يكونوا في السّجن فهم في الجهاد، فاندمجت في المجتمع إمّا عاملة في منازل المعمّرين، أو بائعة في الأسواق، أو عاملة في الحمّام...وبعضهنّ اخترن التّسوّل على أن يمتهنّ الدّعارة وتستغلّ أجسادهنّ، فكانت المرأة بين أمرين أحلاهما مرّ؛إمّا التّسوّل أو الدّعارة، فحليمة إحدى شخصيّات الّتي اهتمّ بها

[1] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص26.

[2] عايدة أديب بامية، تطوّر الأدب القصصي الجزائري(1967/1925)، تر:محمّد صقر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ص205.

جلاوجي تساءلت بعدما ضربها أهل زوجها وطردوها وأمّها العمياء ورضيعتيها:أتخضع لإغراءات السّاقطين وتصير مجرّد ساقطة، وهي الّتي فضّلت ذات يوم التّسوّل على الدّعارة[1]، حفاظا على كبريائها وصونا لشرفها.

ولم تفوّت الرّواية رصد هذه الصّورة، فقد رسمتها ريشة الرّوائيّ، حين صوّر بائعة الدّيكة الّتي بدا رأسها أكبر وهي تلفه في لثام أبيض كبير، وعلى بياض وجهها المحمرّ غيوم سود لوشم أشكال بائسة أسفل خدّيها وفوق ذقنها، لم يرق له ذلك، أهو زينة؟هي بجمالها لا تحتاج إلى ذلك، أم عادة لطقوس دينيّة موغلة في القدم؟أم هو تنفير للجيش الفرنسيّ من الاعتداء على شرف النّساء؟

فهذه المرأة الخمسينيّة، خرجت تجمع الدّيكة في خيط أحمر تشدّه إليها، ثمّ ترخي لها العنان(...)يجتمع حولها الجمع يساومونها ثمّ يفترقون"[2]، ولأنّها تعمل بين الرّجال ومهدّدة من نظراتهم الشّهوانية من جهة ومن جيش الاحتلال من جهة ثانية، كانت ترتدي ملابس الرّجال وتلطّخ وجهها أو تشوّهه برسومات حتّى تبعدهم عنها، وكان هذا حال المرأة الجزائريّة حين يهاجم الجيش الفرنسيّ القرى والمداشر، فقد"تعوّدت النّسوة على فعل ذلك كلّما أحسسن باقتراب القوّات الفرنسية حتّى لا يتعرّضن لاعتداء الجنود"[3].

ومن أبرز خصائص الثورة التّحريرية أنّها"كانت ثورة في عقول الرّجال كذلك"[4]، حيث أبرزت صورة المرأة المكافحة، فكان حضورها الميدانيّ دليلا على تغيّر نظرة المجتمع لها، وذلك أنّ الثّورة انبثقت من الشّعب ورُميت في أحضان الشّعب فاحتضنها الشّعب، وانظمّ تحت لوائها فلّاحون وعمال ومثقّفون وشبان وأطفال ونساء، وتمّت التّعبئة والتّطوّع الّذي تمكّن من خلاله جيش التّحرير من توسيع نشاطه وتدعيم صفوفه وتنفيذ عمليّاته العسكريّة وتنظيم جهازه السّياسيّ المشكّل من حزب جبهة التّحرير الوطنيّ الّذي يعتبر مرشد الثّورة ومتبنّيها.

تقبّل الجميع مشاركة المرأة الرّجل في حمل السلاح والذّود عن الوطن والدّين والعِرض، حيث"أبرزت الثورة المسلحة صورة المرأة المحاربة والمناضلة والمشاركة، فكان حضورها دليلا بارزا على التّحول الاجتماعي الذي وقع في

---

[1] حُوبَه، ص200.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص44.

[3] حُوبَه، ص97.

[4] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص18.

البلاد وفرض مساهمة كل مواطن في محاربة الاستعمار"[1]، وبذلك شكّلت المرأة الجزائريّة دعامة أساسيّة لحركة التّحرّر الوطنيّ، بمشاركتها الفعّالة في الصراع ضدّ الاحتلال الفرنسيّ.

وعلى الرّغم من أنّ المرأة في الجزائر كانت تعاني من التّمييز والقيود الاجتماعيّة والثّقافيّة إلّا أنّها نجحت في تحقيق تحوّلات كبيرة في مجال النّضال والمشاركة السياسية.

ومن ذلك، كوّنت المرأة جمعيّات نسويّة"الوحدة الفرنسيّة الإسلاميّة للنّساء الجزائريّات"الّتي تشكّلت في أفريل1937م وشاركت المرأة في السّياسة؛فكانت النّساء تلتقي فيما بينها تتكلّم في مشاكل السّياسة، وهذه التّجمّعات كانت تنشّطها طالبات ثانويّات أو مساعدات اجتماعيّات أو ممرّضات ومن ثمّ عرف الرّجل أنّه يجب أن يعطي المسؤوليّات للمرأة التي أظهرت أنّها كفء له[2].

فالحرب ضدّ الاحتلال الفرنسيّ كانت المنطلق الّذي أثبتت فيه المرأة ذاتها وغيّرت أوضاعها، وثورة نوفمبر هي الفرصة الّتي أطلقت العنان للقوّة الكامنة في المرأة وأزكت عواطفها العارمة وأذكت مشاعرها الفيّاضة، فلبّت نداء وطن جريح يستغيث بأبنائه فوجد المرأة في صدارة المشهد الثّوري، وفي ذلك ترى فانون أنّ مشاركة المرأة في الجهاد هي بداية التّغيّر في أوضاعها، فهذه الظروف خلقت قيما، هذه الأخيرة تمخّض عنها علاقات جديدة بين الجنسين[3].

وتأسيسا على ما سبق؛فقد خاضت المرأة الجزائريّة ثورتين من أجل تحسين أوضاعها؛ثورتها ضدّ السّلطة الذّكوريّة وكانت في عقول الرّجال الّذين تقبّلوا كفاحها ومشاركتها في ساحة الوغى وحملها للسّلاح وخروجها متبرّجة لتنفيذ العمليّات الفدائية، وثورة ضدّ الاستعمار الفرنسيّ، وبذلك"ارتفعت لأوّل مرّة مكانة المرأة ونُسجت حول بطولتها القصص والحكايات، الّتي سيتغذى بها الأدب القصصيّ فيما بعد"[4].

لقد كانت الثّورة التّحريريّة الجزائريّة المظلّة التي احتوت ثلاثيّة عزّ الدّين جلاوجي، وتبنّت قضيّة المرأة وأوضاعها ومساهماتها الفعّالة في تحرير وطنها، واختلفت فيها الشّخصيّات النّسائية بين ثوريّات محاربات، ونساء

---

[1] سلمان نور، الأدب الجزائريّ في رحاب الرّفض والتّحرّر، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1981، ص451.

[2] نوارة نافع، مكانة المرأة في المجتمع الجزائريّ، مرجع سابق، ص 152، ص 153.

[3] نوارة نافع، مكانة المرأة في المجتمع الجزائريّ، مرجع سابق، ص152.

[4] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص18.

لهنّ علاقة بالثّورة، فكانت بذلك فرصة سانحة للمرأة-التّاريخيّة والمتخيّلة والرّمز-لتعبّر عن نفسها وتثبت وجودها وتظهر قوّتها للمستعمر تارة، وللرّجل تارة أخرى.

1-4-فترة ما بعد الاحتلال:

بعد انقشاع ضباب الاحتلال واستقلال البلاد بدأت مرحلة البناء والتّشييد، فكانت مرحلة صعبة خاصّة للمرأة، فأبعاد المقاومات الجزائريّة بعد الاستقلال لم تحافظ على مكانة المرأة الّتي اكتسبتها من إسهاماتها في الثّورة، فقد وجدت نفسها تعود لأوضاعها الأولى(قبل الثّورة)، وقد وصفت جولييت منس هذه المرحلة في قولها:"أخيرا جاء الاستقلال(يوليو-تموز1962م)وأعيدت النّساء إلى بيوتهنّ بعضهنّ كانت قد اعتقدت أنّ نضالها يمنحها حقوقا، سرعان ما خاب أملها"[1].

فمرحلة الاستقلال كانت مرحلة الخيبة بالنّسبة للمرأة لأنّها وجدت نفسها تعود لصورتها المضطهدة، ووظيفتها الأولى-من وجهة نظر المجتمع-وهي الزّوجة المطيعة وماكنة الإنجاب، والطّفلة المستسلمة للسّلطة الذّكوريّة، فمرحلة تحرّرها في تلك الفترة(ثورة التّحرير)كانت مرحلة مؤقّتة، فكلّ الأوصياء عليها تركواالسّلاح بعد الثّورة، وحملوا شعارات جديدة للدّفاع عن الشّرف؛وشرفهم في إعادتها إلى البيت وتحجّبها.

ويبدو أنّ وصول المرأة في المراحل السّابقة إلى تحقيق المساواة بينها وبين الرّجل، ومشاركتها له في حمل السّلاح والذّود عن حمى الوطن والشّرف لم يشفع لها بعد الاستقلال"فمرحلة البناء والتّشييد كانت صعوبتها لا تقلّ عن صعوبة مرحلة الكفاح المسلّح، وبالنّسبة للنّساء فقد وجدن أنفسهنّ يعدن القهقريّ حيث صار يُنظر إليهنّ تلك النّظرة الاستعلائية"[2]؛أي أنّ المجتمع عاد إلى طبيعته الذّكوريّة المتسلّطة الّتي ترى المرأة متاعا يمتلكه الرّجل لقضاء شهوته ولخدمته، فالمرأة لم تكن جزءا مهمّا في الحركة الوطنيّة الجزائريّة منذ البداية، وكان من الصّعب عليها الاشتغال في المجتمع والالتحاق بالمنظّمات الثّورية، وقد ذكر الدّكتور صالح مفقودة في كتابه"المرأة في الرّواية الجزائريّة"جملة من الأسباب الّتي حالت دون تحرير المرأة من تسلّط الرّجل وتخلّصها نظرة الاستعلاء في فترة تحرّرت فيها البلاد من طغيان الاستعمار الفرنسيّ، جمعها في سببين هما:[3]

---

[1] جولييت منس، المرأة في العالم العربيّ، تر:إلياس مرقص، دار الحقيقة للطّباعة والنّشر، لبنان، 1981م، ص102.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص18.

[3] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، المرجع نفسه، ص19.

1.الصّعوبات الّتي كانت تعاني منها البلاد وخاصّة المالية منها، جعلت البلاد لا تهتمّ إلّا بالمشكلات الاقتصادية على حساب حقوق المرأة وواجباتها.

2.الجيل القديم من النّساء أنفسهنّ لم يكنّ ينقدن بسهولة أمام تيّار التّحرّر والمساواة بل أثّرن سلبا على بناتهنّ.

وبذلك فالبنات(الجيل الجديد)وجدن اتّجاهين مختلفين؛اتّجاه تقليديّ واتّجاه تجديديّ، تقول"تميمة ثابت": "الفتيات المنحدرات من أصل نُخبويّ ثقافيّ هنّ أكثر البنات تحرّرا في حين أنّ اللّواتي يتأثّرن بالتّربية التّقليدية هنّ المنحدرات من مجموعات تتميّز أساسا بثقافة شفهيّة أو ثقافة هامّة باللغة العربية فقط"[1].

وكما كانت المرأة المناضلة موضوعا في الأدب الرّوائيّ، فقد أسال تدهور وضعيّتها بعد الاستقلال حبر بعض الأدباء، خاصّة فيما عرف بالأدب النّسويّ[2]؛الّذي يعرّفه البعض على أنّه"الأدب المرتبط بحركة نصرة المرأة وحرّية المرأة وبصراع المرأة الطّويل التّاريخيّ للمساواة بالرّجل"[3]

وقد علّقت الكاتبة"عايدة أديب بامية"على الكتابين الموسومين ب:"المرأة الجزائريّة"و"الجزائريّات"ل"فضيلة مرابط"اللذين تحدّثت من خلالهما عمّن يستخدمون الدّين ضدّ المرأة، بقولها:إنّ قراءة كلّ من الكتابين يمكن أن تضرّ بالقارئ الّذي لم يزر الجزائر ذلك أنّ"مرابط"تقدّم صورة منحازة ومشوّهة عن مجتمعنا(...)ذلك أنّ القارئ يتولّد لديه انطباع، خاصّة بعد قراءة الكتاب الأوّل، أنّه يندُر أن ترى امرأة في مكتب أو في شوارع الجزائر، وعلى الخصوص امرأة غير مُحجّبة، لكنّ الواقع يُخالف هذه النّظرة تماما، حيث إنّعددا هامّا من النّساء يلعبن دورا حيويّا في الحياة العامّة في الجزائر"[4].

وعليه، فقد أتت صورة المرأة في فترة الاستقلال صورة هلامية قاتمة، تمثّلت في الفهم المشوّه للإسلام وفي كتابات تحمل روح التّشاؤم، والسّؤال الّذي يفرض نفسه هل كان للمرأة الرّيفية ذات الحظوظ الّتي تميّزت بها

---

1. جغلول عبد القادر، المرأة الجزائريّة، ت:سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت، 1938م، ص6.

2. يشير هذا المصطلح الحداثي-الّذي وسم بعدّة مسمّيات؛الأدب النّسوي، أدب نسويّ، أدب الأنثى، أدب المرأة-إلى الأدب الّذي يكون النّصّ الإبداعيّ فيه مرتبط بطرح قضيّة المرأة والدّفاع عن حقوقها دون أن يكون الكاتب امرأة بالضّرورة(نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في الإبداع النّسويّ العربيّ، ملخّص أبحاث متمر المرأة العربيّة والإبداع، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 26-30أكتوبر2002م، ص276.)

3. أشرف توفيق، اعترافات نساء أدبيّات، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1998م، ص10.

4. عايدة أديب بامية، تطوّر الأدب القصصي الجزائري، مرجع سابق، ص213.

النّساء في المدينة؟وهل شاركت في رسم التّاريخ الجزائريّ أم أنّها بقيت بين أحضان البادية تعيش حياتها التّقليدية تهتمّ بالماشية وتجمع الحطب وتستسقي الماء وتلد الصغار؟

2-إسهامات المرأة في النّضال التّحرّري قبل وأثناء الثّورة:

لم تتحمّل المرأة حالة الحرمان والتّدهور الّتي فرضها الاستعمار عليها وعلى شعبها، ولا حالة الإقصاء التّي وضعها فيها الرّجل الجزائريّ، ولم تصبر على رؤية الظّلم والاضطهاد، ولم تطق حياة الاستعباد، فتصدّت له وشاركت في الثّورات والانتفاضات الشّعبية والمسلّحة منذ1830م، مرورا بثورة نوفمبر1954م، وصولا إلى مرحلة الاستقلال1962م.

فقد كان موقفها من المحتلّ الفرنسيّ واضحا من أوّل يوم وطأت أقدامه السّوداء هذه الأرض الطّاهرة في محاولة منه لتدنيسها، حيث سجّل الألماني فندلينشلوصر موقف المرأة الجزائريّة من الفرنسيين المسيحيين، فقال:"سمعن بمرور أسرى، حتّى خرجن(هكذا)النّسوة(...)من جميع الأكواخ وهجمن بالمناجل والخناجر، وتساءل فإذا كانت النّساء اللّواتي يوصفن عادة بأنّهنّ أكثر حنانا من الرّجل في هذه الدّرجة من القسوة، فكيف سيكون أزواجهنّ إذن؟لقد كنّ يطالبن برؤوسنا في غضب شديد(...)"[1].

وكم من امرأة جزائريّة تجاذبها اتّجاهان نفسيّان متصارعان؛الأوّل قوّة شعورها بوجوب المشاركة في النّضال التّحرّري رفقة أخيه الرّجل، والثّانيقوّة تُحرّضها على البقاء في البيت، وفي النّهاية عزمت على دخول معترك الكفاح واللّحاق بأخيها الرّجل ومساندته، و"بفضل إرادتها النّافذة استطاع عقلها الرّاجح أن يسيطر على العاطفة، وعندئذ تحقّقت رغبتها وتمّ انتظامها في جيش التّحرير"[2].

وبذلك حدث الانفصال بين وضعها الأول ووضعها الجديد، في ظلّ الكفاح الّذي يضمن لها الوفاء والبطولة ويحافظ على كرامتها ويثبت وجودها في ظل المتغيرات التي حدثت معها.

فكانت تشتغل بأعمال المنزل وتربية النّشء، وتشارك الرّجل في شتى أمور الحياة، وتقوم بمعيّته بجميع الأشغال الضّرورية، حتّى الشّاقة منها، كأعمال النّسيج وزراعة الأرض وتربية المواشي ورعي الغنم وجني المحاصيل

[1] فندلين شلوصر، قسنطينة أيّام أحمد باي(1832-1837)، تر-تق:أبو العيد دودو، الجزائر، دط، 2007م، ص24.

[2] أنيسة بركات درار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص32.

الزّراعية، وقد صدق فيها قول رمضان حمود في كتابه"بذورالحياة":"المرأة الجزائريّة لا تزال على فطرة طاهرة، نقيّة، وإن كانت جاهلة فلنعلّمها ما يهمّها من ضروريّات الحياة"[1].

ولم تتوقّف المرأة الجزائريّة عند هذا القدر من الأعمال فحسب بل تحدّت الرّجل في حمل السّلاح والمبارزة بالسّيف والفروسيّة الّتي لم تكن حكرا عليه، ولم تقف مكتوفة الأيدي أمام وحشية الاستعمار الفرنسيّ، فقد كانت كلّ نساء الجزائر شامخات، قال الشيخ محي الدين موجّها الكلام لشامخة:"**ذكّرتني بخولة بنت الأزور في الأوّلين، لو سمعت حكايتك من غيرك ما صدّقت، ولكن ما التّأنيث لاسم الشّمس عيب، ولا التّذكير فخر للهلال**"[2].

كما تميّزت المرأة الجزائريّة بالتّضحية والشّجاعة، وساهمت في عدّة مجالات بدءا المقاومة وصولا إلى الثّورة، وأثبتت جدارتها في العديد من الأعمال الّتي لم تنحصر في الأعمال التّقليديّة فحسب؛والمتمثّلة في الطّبخ والمداواة، ولا في مشاركتها اللوجستيّة فقط، بل كانت مقاتلة شرسة، وفي هذا برهان على أنّ النّضال التّحرّريّ الجزائريّ رفع المرأة مكانا عليّا وخدم قضيّتها بأن حرّرها دون أن يدفعها للانسلاخ عن دينها وعاداتها وتقاليدها، ويظهر ذلك جليّا في وجود نساء من أصول أوروبية وديانات مختلفة بجانب الجزائريّات[3].

وقد تجلّت هذه الإسهامات في الرّواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة؛وفي هذا السّياق يقول محمّد مصايف:"المرأة في روايتنا لا تقوم بدور الخليلة التّابعة كما كان الشّأن غالبا في الأعمال الأدبيّة ذات النّزعة الرّومانسية، أي لا تقوم بدور الخادم للرّجل، والمسلّي له، بل تضطلع تماما مثل الرّجل بدور نضاليّ قياديّ في المسيرة، ويكفي أن تقرأ روايات ريح الجنوب والشّمس تشرق على الجميع ونار ونور والطّموح لتقتنع بهذه الحقيقة، فالثّورة الجزائريّة لا تقوم على عنصر الرّجل وحده، بل تقوم عليه وعلى عنصر النّساء اللّائي يأبين إلّا أن يقمن بدورهنّ كاملا في هذه الثّورة"[4].

---

[1] رمضان حمود بن سليمان، بذور الحياة، ج1، كتب تراث، تونس، 1928، ص64.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص242.

[3] بلحسن بالي، المرأة الجزائريّة خلال حرب التّحرير(1954-1962)، تر:صاري علي حكمت، منشورات تالة، الجزائر، دط، 2014م، ص6.

[4] محمّد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام، مرجع سابق، ص312.

كما اعترف جلاوجي بدور المرأة الفاعل في الذّود عن أرضها وصون عرضها، وصلابتها في قتال العدوّ، إذ قال على لسان الأمير عبد القادر في شامخة الشّخصيّة الفاعلة في رواية عناق الأفاعي:**دوّختني هذه الفتاة؛ويقصد شامخة، لها صلابة المقاتلين الأفذاذ، قلّ نظيرها حتّى في الرّجال**[1].

ويبوح بذلك على لسان الأمير عبد القادر فيقول:

"مدّ الأمير عبد القادر بصره وقال:أُنظر شامخة آتية من هناك، هذه امرأة تلخّصنا جميعا، لا تملّ ولا تكلّ (...)ثمّ تبسّم وقال:صدق ابن عربي"ما لا يؤنّث لا يعوّل عليه""[2].

فالمرأة لم تتأخر عن دعم الرّجل وحمل السلاح، ونشر التّوعية في القرى والمدن والجبال والشعاب الّتي كانت فضاءات مكانية تحمي المقاومة والثورة حينا، وتتداخل في رمزيّتها مع المرأة حينا أخر، وتتعرض معها لصنوف القصف والعصف، فقد كان الاحتلال يضرم النّار في القرى والمداشر، وهنا التحمت المرأة بالطبيعة، فصارتا كيانا واحدا؛كلاهما يصارع الظّلم والعبودية وفي الوقت نفسه يزرعان بذور الخير والحقّ وأسمى صور الإنسانيّة.

صوّر جلاوجي هذا التزاوج الأسطوريّ بين الكيانين وهو يصف شامخة في رواية عناق الأفاعي، يقول:"**بعد لحظات هبّت رياح قويّة، وراحت الغيوم يأخذ بعضها بعناق بعض كأنّما تفرّ، وبدت صفحة السّماء مشرقة، وشيئا فشيئا تجلّت على صفحتها ابتسامة، وقد أشرقت عليها نجمة قدسيّة ساحرة، وتجمّدت أنا وحوبه نحدّق فيها، وقد تجلّت في قلب الهالة صورة فتاة بملامح أسطوريّة، ترتدي عمامة وبرنسا ناصعين، وهالني الأمر وكدت أصيح:وي إنّها شامخة، وي كأنّها حوبه، ونقلت بصري بينهما، وراحت النّجمة تختفي شيئا فشيئا، وقد غشي الفضاء فرح ملائكيّ**"[3].

لقد جعلت المرأة أولى أولويّاتها الدّفاع عن عرضها؛فشرفها شرف هذه الأرض المقدّسة، ومن المواقف الدّالة على ذلك أحداث ثورة1871م في جبال الأوراس، ففيها قامت بنات(مستاوة)برمي أنفسهنّ من قمّة الجبال حفاظا على شرفهنّ مردّدات:"في التّراب ولا في أولاد الكلاب"وهذا عندما انهزم الثّوار أمام قوّات العدوّ ومحاولة هذا الأخير الفتك بعرضهنّ[4].

---

[1] يُنظر:عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص326.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص385، ص 386.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص609.

[4] عبد الحميد خالدي، وقفات من جهاد المرأة الجزائريّة-كفاح المرأة الجزائريّة، ط2، منشورات المركز الوطني للدّراسات والأبحاث في الحركة

وفي ولاية بسكرة خلال مقاومة الزّعاطشة قدّم الملازم سيروكا تقريرا مفصّلا إلى القيادة أخبرها فيه بأنّ جميع السّكان في واحات الزّيبان مستعدّون لمناصرة الشّيخ بوزيّان وأنّ الجهاد قد أعلن من مآذن مساجد القرى، وعلى إثر هذا التّقرير انتقل الضّابط دي بوسكيه رئيس المكتب العربي إلى الزّعاطشة ليطلب من السّكّان أن يسلّموا الشّيخ بوزيّان فرفضوا الانصياع وقال المجاهدون:"إنّنا نرفض أن نسلّمهم وإنّنا سنقاتل على آخرنا رجال ونساء من أجله"[1].

في خضمّ هذه المتغيّرات، تعرّضت المرأة لصنوف الإهانة والتّعذيب والتّنكيل والاختطاف، وقد وثّق التّاريخ جرائم الاحتلال منذ دخوله الجزائر، ف"كانت آخر جريمة هي خطف اليتيمة الصّغيرة وريدة ذات الثّلاث عشرة من حيّ باب الوادي بالعاصمة، لقد قدّمت خالتها أنذاك دعاوى للشّرطة والمحكمة مشفوعة بالأدلّة والشّهود ضد الطّبيب الفرنسيّ المختطف ولكن لا حياة لمن تنادي، والاحتلال الخصم والحكم"[2].

ولم يتوان جلاوجي عن محاكاة هذه الحادثة ووثّق لها في مشهد اختطاف الباهية"**في غياب الجميع أوقف مجهولان سيّارتهما السّوداء، أمام بيت العربي الموستاش، اقتحما الحوش فالبيت، كبّلا الباهية ذات الثّلاثة عشر عاما، اكتشف الصّغار الأمر، راحوا يصيحون دون جدوى لقد ابتعد المجرمان نهائيّا(...)الجميع هرع يتقصّى الخبر، حُملت حمامة إلى المشفى، وهرعت حوريّة إلى الشّرطة لتقدّم بلاغا، (...)عادت حورية مع أمّها سوزان، الّتي كانت قلقة من تأخر الشّرطة في الحضور لمباشرة التّحقيق(..)، قال أحد الحاضرين:**

– مكر فرنسا لتنتقم من العربي، ومنّا جميعا.

قاطعه آخر:

– لكنّ الخاطفين عرب، الأطفال سمعوا حتّى حديثهم، ورأوا ملابسهم.

ردّ الأوّل:

– عملاء يتحرّكون بأمر فرنسا"[3].

الوطنيّة وثورة أوّل نوفمبر1954، الجزائر، 2007م، ص325.

[1] إبراهيم مياسي، الاحتلال الفرنسي للصّحراء الجزائريّة(1837-1934)، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2005م، ص63.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص73.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص 377، ص 378.

وعليه، فقد أقحمت المقاومات المرأة في عالم جديد؛استطاعت من خلاله أن تُطلق العنان لطاقاتها وقدراتها، وتبقى وفيّة لوطنها وهذا ما جسّده بعض الأدباء، فقد"اهتدى بعض الكتّاب إلى تجسيد واقع المرأة النّضاليّفي أمانة وصدق، مسايرين حالها وما تنطوي عليه من آلام وآمال، مركّزين عدستهم على الجوانب الهامّة في شعورها وسلوكها إزّاء الثّورة"[1]، فالأدوار الّتي لعبتها المرأة خلال الثّورة من بدء المقاومات الشّعبيّة إلى ثورة التّحرير زعزعت مكانتها الكلاسيكيّة، ونسجت من بطولاتها خيوط السّرد الّتي صنعت منها ملاءة الرّواية الجزائريّة، ومن الرّوائيين الّذي تمكّنوا من تجسيد صورة المرأة الرّوائي الجزائري عز الدّين جلاوجي.

وبذلك كانت المرأة من أهمّ إنجازات النّضال في الجزائر، حيث تمكّنت الثّورة من إدماجها وإخراجها من عزلة فرضتها عليها الأفكار الرّجعيّة والقوانين الفرنسيّة المجحفة، وممّا يجدر الإشارة إليه، أنّ مشاركة المرأة في الثّورة التّحريريّة كان محلّ أخذ وردّ في بعض الأوساط الرّجعية والملتزمة الّتي أرادت من تشويه(هكذا)سمعة المرأة في الجهاد"[2].

و عليه، نطرح التّساؤلات التّالية:

- ما هي الأدوار الّتي لعبتها المرأة في نضالها نحو التّحرّر؟
- فيم تمثّلت الإسهامات الّتي قدّمتها المرأة من أجل تحقيق أهدافها؟
- ما الّذي ميّز إسهامات المرأة الرّيفيّة عن إسهامات المرأة في المدينة؟
- كيف كانت نظرة الآخر لإسهامات المرأة الجزائرية؟
- هل وفّق جلاوجي في تمثيل هذه الأدوار في ثلاثيّته؟

انطلقت المرأة الجزائريّة تدافع عن وطنها تحمل إيمانها الرّاسخ وإرادتها القويّة في يد، وسلاحها في اليد الأخرى، فانخرطت في الثّورة تكافح الاستعمار الغاشم في القرى والجبال الشّامخة وفي المدن، مرتمية في أحضان الثّورة، مستبدلة محيطها المنزلي الضّيق بمحيط اجتماعيّ أوسع، رغم المعاناة والظّروف الصّعبة الّتي مرّت بها جرّاء السّياسات الاستعمارية وأساليبها القمعيّة، الّتي حاولت إبعادها عن العمل النّضالي.

---

[1] أحمد طالب، الالتزام في القصّة القصيرة الجزائرية(1931/1976)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1989م، ص84.

[2] أنيسة بركات درار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص32.

فقد شاركت المرأة الرّجل في العديد من الأعمال الميدانية الّتي فتحت أمامها باب الاندماج في الثّورة، فأوكلت لها الثّورة أشرف الأعمال وأنبلها من جهة، وأصعب المهام وأخطرها من جهة أخرى، دون اعتبارات أو حسابات جانبيّة مادام العدوّ واحد والهدف المسطّر واحد[1].

وظهر دور المرأة من خلال الإسهامات المتنوّعة الّتي أوكلت إليها كفدائية من نقل الأسلحة والقنابل من المعسكراتوورشات صناعتها وإعادتها إلى المدينة والمراكز المحدّدة لها، ومناضلة تقوم بإرسال الرّسائل والمعلومات وجمع الاشتراكات والمؤونة وكلّ الضّروريّات الأساسية الّتي يقتضيها الكفاح والعمل المسلّح، في إطار ترابط المهام وأداء المسؤوليّات، كما لجأن إلى الجبال وميادين الكفاح، وعملن كممرّضات وكاتبات وطبّاخات وغيرها من مهام وأدوار تصبّ جلّها في تحقيق الهدف المنشود[2].

لقد برزت إسهامات المرأة ونضالها بصورة واضحة خلال حرب التّحرير في الأرياف والمدن، وتعدّدت الميادين والمراكز الّتي شغلتها، وتنوّعت الأدوار الّتي أوكلتها لها الثّورة، ملبّية بذلك صوت الواجب ونداء الوطن بكلّ ما يتطلّبه من تضحيات.

2-1- إسهامات المرأة الرّيفيّة:

يُعدّ الرّيف عالم"الطّبيعة البريئة الّتي لم تستول على مفاتنها يد الحضارة والإنسان"[3]، لكن بعد أن طالته يد الاحتلال الفرنسيّ الّذي أسدل عليه ستارا من الجهل والفقر والجوع والحرمان، تغيّرت أوضاعه ليتحوّل إلى عالم بائس متخلّف، تعيش فيه المرأة تحت السّيطرة والقوامة الذّكورية بمفهومها التّقليدي، ضعيفة ومستسلمة خاضعة خضوعا مطلقا لسيطرة الرّجل، الّذي تدور في فلكه.

من المتعارف عليه عن المرأة الرّيفيّة قيامها بالأعمال الشّاقة؛كجمع الحطب واستقاء الماء والاهتمام بالحيوانات وبخدمة الأرض أحيانا[4]، كما تعمل على معالجة المحاصيل والمنتوجات بعد وصولها إلى البيت، فضلا عن

---

[1] أنيسة بركات درار، نضال المرأة الجزائريّة، مرجع سابق، ص25.

[2] بلحسن بالي، المرأة الجزائريّة، مرجع سابق، ص10.

[3] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص40.

[4] وأغلب الظّنّ، أنّ المرأة تبقى بعيدة عن الخدمة المباشرة للأرض كتقليب التّربة والزّرع والغرس والحصاد؛لأنّها من مهام الرّجل، وإن شاركت فتكون مشاركتها مشاركة المأجور(بثمن).

وظائفها البيولوجية كالحمل والولادة والإرضاع، ضف إلى ذلك أعمالها الوظيفيّة كالطّبخ والأعمال المنزليّة والاهتمام بالأولاد، وواجباتها الزّوجية الأخرى.

وبذلك تكون-في ظل المجتمع الذّكوريّ-وحدة إنتاجية مغلقة شاقّة، تمثّل صورة المرأة المقهورة الضّعيفة المستسلمة لسلطة الرّجل التّابعة لصاحب السّيادة والسّعادة والعقل الرّشيد.

وقد صوّر الرّوائيّ عمل المرأة الرّيفية واجتهادها في مساعدة زوجها في مشهد الزّيتوني شقيق العربي الموستاش الّذي همّ أن يدخل بيته إذ لمح زوجته العلجة بنت المكّي قادمة ترزح تحت ثقل قفّة الحلفاء، تضعها على ظهرها وتمسك مقبضها بيدها اليمنى، وقد ثنتها على رقبتها[1].

لكنّ هذا لا يعني أنّ المرأة الرّيفية أقلّ قيمة من الرّجل أو من نساء المدينة؛ فالمرأةالريفيّة"لا تقلّ مقدرة وذكاء وخبرة عن الفلّاح ابن بيئتها، وهي مع غياب الحجاب والعزلة، أكثر عفّة وانضباطا من نساء المدن"[2]، اللّواتي صنّفهنّ جلاوجي ما بين سافرة وملتحفة ومنقّبة، حيث قال على لسان حمامة أنّ بعضهنّ يخرجن سافرات تقليدا للفرنسيّات، وبعضهنّ يرتدين لحافا أبيض، وأكثرهنّ يخرجن ملتحفات بملاءات سوداء تغطّي الرّأس والجسد ما عدا الصّدر الّذي يظلّ عاريا محدّقا، وحتّى فجّ النّهدين الّذي تنزلق عليه عيون الرّجال طلبا لاكتشاف المخبوء، ولعلّ المرأة أحيانا تتجرّأ فتظهر ذراعيها، ليومض بياض اللّحم حتّى رأس الكتفين والإبطين، وجميعهنّ يضعن النّقاب[3].

وممّا لا شكّ فيه، أنّ المرأة الرّيفية تعرّضت لانتهاك حرمتها واغتصاب إنسانيّتها وامتهان كرامتها، فكُتُب التّاريخ تشهد على أساليب تعذيبها وإهانتها ف"كلّما يسجّل المجاهدون انتصارا على العدوّ تشنّ القوّات الفرنسية حملة إبادية من إهانة وتعذيب ونهب وإحراق الثّياب وإتلاف الأرزاق وتحطيم الأواني وعبث بالأغراض وتقتيل البشر والحيوانات ونشر الرّعب والإرهاب، وغالبا يقوم بهذه العمليّات الإجراميّة جنود من اللّفيف الأجنبيّ الفرنسيّ الّذين تضرم في قلوبهم نيران الحقد والبغض والقسوة"[4].

لذلك أدركت المرأة أن سبيل الخلاص من هذا المستعمر هو الحرّية، فوقفت مع المجاهدين مساندة؛تستقبلهم بالتّرحاب وتفتح بابها لهم وتبذل كلّ ما في وسعها لتوفير المأوى وتقديم الطّعام، كما كانت تقوم بالحراسة والاتصال

---

[1] حُوبَه، ص 15، ص 16.

[2] خالدة سعيد، المرأة، التّحرّر، الإبداع، نشر الفنك، الدّار البيضاء، 1991م، ص49.

[3] حُوبَه، ص، 173.

[4] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص40.

بينهم وجمع المعلومات وتقصي الأخبار وإيصالها لهم، أي أنّ الإرهاب الفرنسيّ يقوم بالانتقام من الثّورات الّتي يشنّها عليهم المجاهدون بتدنيس المرأة، وهو على يقين أنّها الحصن المنيع لإخوانها المجاهدين.

وهكذا تحمّلت المرأة الرّيفية الكثير؛فكانت صابرة على كلّ ما ألمّ بها و بأبناء جلدتها من آلام وأحزان، لكنّها لم تَهَن ولم تحزن بل بقيت مرابطة مثابرة محتسبة، رغم رؤيتها لاستشهاد أبنائها وحرق ديارها وتدنيس شرفها وإهانة كرامتها، إلى أن تحقّق مناها وشهدت النّصر والاستقلال.

ومن بين المهام والإسهامات الّتي قامت بها المرأة الرّيفية، والّتي اشتركت في بعضها مع المرأة في المدينة، وأثبتت فيها كفاءة كبيرة في الأداء:

رفع معنويّات رجال المقاومة:

عند وصول رجال المقاومة إلى القرى فإنّ النّساء يستقبلنهم مبتهجات فرحات مزغردات، هذه الزّغاريد لم تكن مجرّد أصوات مدوّية لكنّها كانت وسيلة من وسائل بثّ روح الحماسة في صفوف المجاهدين، وهي ما يعرف ب"اليويو"الّذي طالما أثار حماسة المجاهدين وشجّعهم في ميادين الجهاد[1]، وقد وصفها لويس رين في كتابه"تاريخ انتفاضة1871 في الجزائر"بالزّغاريد المدوّية والمستفزّة الّتي تخرج من حناجر النّساء والبنات[2].

ويصف جلاوجي رهبة مشهد زغاريد النّسوة المساندات للمجاهدين ووقعه على نفوس المتظاهرين من جهة والمعمّرين من جهة ثانية، يقول:

"تكاثر العساكر يملؤون المكان، انحدروا في حقل تتعانق فيه الأشجار والصّخور، تعالت صيحات الله أكبر، تحيا الجزائر، اشتدّت المعركة، تعالت زغاريد النّسوة، تأتي من كلّ الفجاج، كأنّما تتنزّل من أفواه الملائكة، حامت طائرة دون أن تتمكّن من فعل شيء، قضى أحد المجاهدين وهو يفتح برشّاشه طريقا لإخوانه كي يعبروا، تراجعوا إلى أماكنهم، ظلّت الزّغاريد تتعالى سمفونيّة للتّحدّي"[3].

وفي مشهد آخر تقدّم سي رابح وأسرّ لسلافة الرّوميّة:

---

[1] بسّام العسلي، المجاهدة الجزائريّة والإرهاب الاستعماريّ، دار النّفائس للنّشروالتّوزيع، الجزائر، دط، 2010م، ص14.

[2] لويس رين، تاريخ انتفاضة1871 في الجزائر، تر:مسعود حاج مسعود، دط، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، 2013، ص939.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص281.

– المعمّرون في الشّرفات مدجّجون بالأسلحة، أرجو أن تسحبي النّساء والأطفال.

– تأمّلتهم سلافة بحقد، وأطلقت زغرودة مدوّية، وصاحت:

تحيا الجزائر، تحيا الجزائر، ولتسقط فرنسا، ولتسقط فرنسا.

تقدّم العربي الموستاشوأمقران ويوسف الرّوج، كانوا جميعا يتعطّشون هذه اللّحظة للسّلاح، يدفعون به وقاحة المحافظ وأعوانه، وانطلقت الزّغاريد وانطلق الرّصاص من مسدّس المحافظ، وتهاوى الفتى لكنّ الرّاية لم تتهاوى{هكذا}[1].

الدّعم اللّوجستي(الإمداد والتّموين):

شكّل الدّعم اللّوجستي أحد أوجه نضال المرأة الجزائريّة، حيث أقدمت على وهب حليّها وما تملك من أموال، وكلّ ما من شأنه أن يخدم المجاهدين والثّورة، ويصبّ في صالح القضيّة الوطنيّة، فكانت لهذه الإمدادات جوانب مشرقة في مساهمات المرأة، ممّا لا يدع مجالا للشّكّ في كفاحها ونضالها وتضحياتها بكل غال ونفيس.

وفي ظلّ الظروف الصّعبة وقلّة الموارد الغذائية والمالية كانت المرأة الرّيفية تهتمّ بتوفير الغذاء والملبس والمأوى للمجاهدين، فتقوم بطهي الطّعام وتحضير الكسرة ليلا ونهارا لرجال المقاومة لأنّ حركتهم كانت تتطلّب السّرعة، فيحملون المؤونة ويواصلون مهامهم[2].

كما كانت تقوم بغسل ثياب رجال المقاومة في اللّيل وتجفيفها على النّار بالتّناوب، حيث كانت تلفّ الجنديّ في ثوبها أو ثوب أبنائها حتّى تجفّ ملابسه فيرتديها بسرعة، ثمّ تفعل مع كلّ جنديّ بالمثل[3].

إنّ تفاعل المرأة مع الثّورة ظلّ راسخا في الذّاكرة التّاريخية الجزائريّة، فهي لم تتخلّف عندما طلبتها الثّورة وكلّفتها القيادة الثّوريّة، معبّرة عن توقها للاستقلال والحرّية الّتي ينشدها كلّ الشّعب الجزائريّ.

---

[1] حُوبَه، ص 481، ص 482.

[2] عائشة ليتيم، جرائم فرنسا في الجزائر وجهاد المرأة الرّيفيّة، دار هومة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط ، 2014م ، ص19.

[3] عائشة ليتيم، جرائم فرنسا في الجزائر وجهاد المرأة الرّيفيّة، مرجع سابق، ص16.

التحسيس والتّوعية والتّعبئة الشّعبيّة:

لعبت المرأة الرّيفية دورا مهما في نشر الوعي التّحرّريّ بين سكان القرى والمداشر، والتّحسيس بأهمّية الثورة ووجوب دعمها، كما فعلت أختها في المدينة، ويعدّ ارتياد العين لجلب الماء من أهمّ اللّحظات في يوم المرأة الرّيفيّة، حيث كانت تستغلّ ذلك في نشر التّوعية وسط نساء الرّيف وتحذيرهنّ من دعاية العدوّ المغرضة وأذنابه[1].

في حين كانت المرأة في المدينة تستغلّ الحمّامات لتكون منبرا للتّوعية ونشر الفكر التّحرّريّ، يصوّر جلاوجي مشهدا للنّسوة وهنّ ملتفّات حول لالا تركيّة في حمّامها، يقول:"**من بعيد أقبلت سلافة الرّوميّة برفقة حمامة وتركيّة في ملاءاتهنّ السّوداء، علّق سي رابح:هل رأيت؟حتّى النّسوة، لقد حوّلن الحمّام إلى منبر للتّوعية**"[2].

إخفاء المجاهدين وحمايتهم:

أثبتت المرأة الرّيفية قوّتها وشجاعتها عندما تحدّت الاحتلال الفرنسيّ ووقفت إلى جانب أخيها الرّجل الّذي كان معرّضا للملاحقة الدائمة، فكانت المرأة المسؤولة عن إخفائه عن الأنظار في منزلها أو في أماكن آمنة في المناطق الرّيفيّة.

وهذا ما أورده جلاوجي في مشهد حليمة وهي تخفي عبد الله الّذي لم يدر ما الّذي يقع حوله مذ سكنت رصاصات العدوّ جسده وتدفّق الدّم يخضّب الأرض المقدّسة، وغاب عن الوعي.

فحين فتح عينيه صباحا وجد نفسه ممدّدا في مكان لا يكاد يتّسع إلّا له، من خلفه صخور نحتت بعناية فائقة، خيّل إليه أنّه في قبر(...)أحسّ بالحجارة من جهة اليمين تنزاح، ما كاد يلتفت حتّى سدّت عليه الرؤية مرّة ثانية، وقد تسلّل أحدهم إلى داخل المخبأ(...)وهزّته الدّهشة وهو يسمع صوتا نسويّا صارما.

–هدأت الأمور سننقلك من هنا.

كانت المرأة تلبس قشّابية خفيفة، وتغطّي وجهها بلثام لا يرى منه إلّا نصف عينها، تمتم:

– أيّ شبح هذه؟

---

[1] أندري لوكورتوا، جزائر الخمسينات، شهادة قسّ، تر:عبد القادر بوزيدة، دار لزهاري لبتر للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط ، 2013م، ص83.

[2] حُوبَه، ص314.

سحبته من مكمنه، وحملته وهو في دهشة كالوليد غير مبالية بضخامته، نزلت به درجات قليلة واستدارت في حديقة تقوم في ربوة ودخلت به مخبأ آخر واسعا[1].

الاستخبار وجمع المعلومات:

لقد اعتمد الاحتلال الفرنسي سياسات جهنّمية للقضاء على الثّورة الجزائريّة، ولذلك اضطرت القيادة الثّوريّة إلى إسناد أدوار استخبارتيّة للمرأة، لتصبح بذلك مسؤولة عن القرى والأقسام والنّواحي، تجمع الاشتراكات وتقوم بالاتصالات وكذا مراقبة تحرّكات العدوّ والتّبليغ عن الخونة وعملاء الإدارة الفرنسيّة، وتستطلع الأوضاع وتحيك الخطط وتنسّق بين الوحدات العسكريّة.

ومن بين المهام الخطرة الّتي كانت المرأة الريفيّة تقوم بها جمع الأخبار والمعلومات حول نشاط العدوّ، ورصد تحرّكاته ونقلها إلى مسؤولي المقاومة، وذلك لطبيعتها الّتي تبعد الشّكوك عنها، وبحكم طبيعتها الرّيفية التي تتطلّب منها التّنقل والعمل في الحقول والغابات مثل الرّعي وجلب الحطب والماء من البئر والوادي، كما كانت تقوم بمحو آثار أقدام رجال المقاومة في الصّباح الباكر إلى مسافات بعيدة، حيث كانت تجرّ خلفها غصن زيتون حتّى لا يكشف العدوّ والخونة دخول المجاهدين إلى الدّور[2].

وهذا الدّور لم يقتصر على المرأة الرّيفيّة فحسب بل قامت به المرأة في المدينة نظرا لما تتمتّع به منفتنة لا تنتهي، وعيون يخلبن وراء ملاءات سود وبراقع بيضاء[3].

فجمالهنّ ومظهرهنّ الّذي يشبه الأوروبيّات سمح لهنّ بمغالطة العدوّ؛فكنّ يعبرن حواجز التّفتيش دون استظهار أوراقهنّ الثّبوتيّة.

كما أسندت لهنّ مهام إنشاء المخابئ بين الجدران وفي الدّهاليز والأقبية، حيث كنّ ينشئن"فتحات في المنازل لإخفاء الفدائيين والفدائيّات للنّجاة أثناء عمليّات التّطويق والحصار والمتابعة"[4]، ويقمن بالحراسة والمراقبة وإيصال أخبار تحرّكات العدوّ للثّوّار، وهذا الأمر عصيّ على الرّجال لسهولة كشف أمرهم، وهذا ما أورده الرّوائيّ

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص 283، ص 284.

[2] عائشة ليتيم، جرائم فرنسا في الجزائر وجهاد المرأة الرّيفيّة، مرجع سابق، ص17.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص43.

[4] كفاح المرأة الجزائريّة، مرجع سابق، ص256.

في مشهد العارم الّتي اعترضت طريق سي رابح والعربي الموستاش الّذي قبّل كتفها، ودسّ في قفّة الحلفاء ما سلّمه عزّوز التّونسي، وابتعدت تمخر الأزقّة المتربة الضّيّقة[1].

استنادا على ما سبق، فإنّ موقف المرأة الجزائريّة الرّيفيّة اتّجاه الاحتلال كان واضحا، ومنه استطاعت أن تكون عضوا فاعلا في كسر الحصار الّذي حاول الاحتلال الفرنسيّ أن يطوّق به حركة رجال المقاومة، وذلك بتقديم خدمات جليلة وتحمّل أعباء الانتقال ما بين المداشر والجبال والوديان والقرى والشّعاب للتّمويه والقيام بواجبها تجاه أخيها الرّجل واتّجاه وطنها.

وبذلك، أسهمت بدور فعّال في دعم الثّورة لأنّها كانت تدرك مرارة الضّيم ومرارة الحرمان الّذي فرضه الاحتلال الفرنسيّ عليها وعلى شعبها.

2-2-إسهامات المرأة الحضريّة:

في المدن كانت الأوضاع مختلفة، فإنّ حياة المرأة تختلف عن حياتها في الرّيف؛ففي المدينة تعمل المرأة خارج البيت وخارج نطاق الأسرة، ويبقى الزّوج أو وليّ الأمر هو السّيّد داخل البيت، وإن لم تعمل تُحصر أعمالها في البيت ضمن نطاق تلبية حاجات البطن والجسد؛فتمضي سنواتها في النّشاط الجنسيّ؛إمّا حاملا وإما مرضعة، وهكذا يتمّ إقصاؤها عن الحياة الفكرية والثقافيّة والسّياسية، فيتسبّب ذلك في وأد مواهبها وقتل كفاءتها، فالمرأة بذلك"تظلّ عبدة البيت تسحقها حقارة العمل المنزليّ وتخنقها وتبلّدها وتقيّدها بالمطبخ وغرفة الأطفال وتُبدّد جهدها في عمل غير منتج إلى درجة البربريّة"[2].

فأوضاع المرأة في المدينة سمحت لها بالمشاركة في الثّورة والجهاد بشكل أكثر تنظيما فكانت هناك الفدائية والمناضلة والمسبّلة، ف"لعبت المجاهدات أدوارا جوهريّة في المقاومة في المدن لسهولة احتكاكهنّ وسهولة تنقّلهنّ مقارنة بالرّجال"[3]، حيث ساهمت في مهام خطيرة ودمرت مراكز العدو وساهمت في الهجوم على الثّكنات ومراكز الدرك والملاهي والمقاهي وغالبا ما كانت تقوم بهذه العمليّات في وضح النّهار وتحت أعين الأعداء، تقول المجاهدة مليكة إغيلأحريز:"وضع الإخوان تحت تصرّفي سيارة أمريكية كبيرة من نوع De Soto، وبدأت سياقتها بوثائق مزوّرة باسم مارتين، وكان شعري جميلا الشّيء الّذي ساعدني على اجتياز حواجز المراقبة بابتسامات عريضة

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص272.

[2] خالدة سعيد، المرأة، التّحرّر، الإبداع، مرجع سابق، ص71.

[3] بلحسن بالي، المرأة الجزائريّة، مرجع سابق، ص18.

لدخول القصبة، فكان عناصر الجيش يلاحظونني عند نزولي من السيارة بزي أوروبي ثمّ أدخل العمارة وأغيّر ملابسي فأرتدي الحايك وأضع النّقاب، ثمّ أخرج من العمارة متوجّهة نحو القصبة، أقوم بالمهمّة التي كلّفت بها:تسليم وثائق أو أسلحة ثمّ أعيد الكرّة وأنا في طريق العودة فأنزع الحايك داخل العمارة وأضع أحمر الشّفاه والنّظارات ثم أركب سيارتي الجميلة"[1].

نقل الرّوائي هذا المشهد التّاريخيّ، مفجّرا فيه خياله الإبداعيّ ورؤاه، وكما قال سعيد يقطين:"قد يكون هذا الخيال واقعيّا، بل أكثر واقعيّة من الواقع"[2]، وهذا ما يفعله الرّوائيّ حين يستقي مادّته السّرديّة من غير الزّمان الّذي يعيش فهو يستعير من المادّة التّاريخيّة لتخييله الذّاتيّ، ويبقى من الصّعب أن نصنع تاريخا عظيما، ولكن من الأصعب أيضا أن نحافظ عليه، بل وأن نكتبه بصدق[3].

فقد كان العيد الحطّاب يجلس إلى أحمد لمطروش في حديقة فرانكو، مختبئا في الغرفة الخشبيّة بعيدا بين الأشجار، وقد هزّبته حوريّة هذا الصّباح في صندوق سيّارتها الجديدة، وهي الّتي تشبه الأوروبيّات بشعرها الأشقر وعينيها الخضراوين[4].

وإذا كان الاحتلال قد اعتمد سياسة القمع وسفك الدّماء وانتهاك الحرمات وحرق الأراضي في الرّيف، فقد اتّجه في المدينة إلى استعمال وسائل وأسلحة مغايرة؛فكانت المرأة سلاحه في المدينة، كأن زرع فكرة تحرّرها وسفورها، فكانت أخطر الأسلحة الّتي استعملها كوسيلة للتّمكّن منها، وسحق هويّتها الدّينيّة وانتمائها الوطنيّ، والقضاء على قيمها المجتمعيّة، فحين تضيّع امرأة فأنت تضيّع وطنا[5]، ومن أجل تحقيق هذا الهدف، شيّد الاحتلال دُورا ضخمة تسمّى دور الفساد وقام بتسييرها ودعمها بالجميلات العربيّات والأوروبيّات[6].

وجدير بنا، أن نلفت النّظر إلى الحادثة الّتي وقعت يوم13 ماي سنة1958م في قلب العاصمة في ساحة إفريقيا(الفوروم سابقا)، حين عقد"سوستال"اجتماعات سيق إليها النّاس بالقوّة وخطب داعيا ومحرّضا إلى تحرير المرأة، وتحت الضّغط العسكريّ أُرغمت بعض النّساء الجزائريّات المسلمات على خلع الحجاب أو"الحايك" وحرقه

---

[1] بلحسن بالي، المرأة الجزائريّة، مرجع سابق، ص21.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربيّة الجديدة، ط1، منشورات الاختلاف، ناشرون، الرّباط، 2012م، ص132.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص7.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص460.

[5] حُوبَه، ص13.

[6] حُوبَه، ص174.

أمام الجماهير محاطات بالمصوّرين، وتحت حماية الجنود الفرنسيين الخفيّة، إذ كان خلع الحجاب قضيّة استراتيجيّة بالنّسبة للجيش الفرنسيّ كان الهدف منها تقريب فرنسا من قلوب مليوني امرأة جزائريّة، وذلك بعد أن رفع المستعمرون شعار:"سيكون بمقدوركم الانتخاب حين تخلع نساؤكم الحجاب"، وقد قام مؤرّخ بريطانيّ، وهو أستاذ في جامعة أيست أنغليا في بريطانيا بتوثيق الحدث في كتاب عنوانه"حين حُرِق الحجاب".[1]

ولأنّ الثّورة التّحريرية صقلت المرأة الجزائرية وفتحت مكنوناتها على الوعي التّحرّري دون التّخلي عن النّسق القيميّ والاجتماعيّ للمجتمع الجزائريّ فإنّ محاولة تسفير المرأة الجزائرية باءت بالفشل؛حيث خرجت النّساء في اليوم الموالي محجّبات غير سافرات، وتمسّكت المرأة الجزائريّة بالحجاب أكثر ممّا مضى حتّى لا تترك ثغرة للعدوّ ينفذ منها لمحاربة شخصيّتها ومقوّماتها، وحين عُقد المؤتمر الدّولي الرّابع للاتّحاد النّسائي الدّيمقراطي سنة1958، برهنت فيه المرأة الجزائرية على تمسّكها بدينها ووطنيّتها ووعيها وشجاعتها، حيث أعلنت فيه"بأنّ المرأة الجزائريّة لا تطلب في الوقت الحاضر حقوق العمل أو تحسين مستوى العيش، بل إيقاف هذه الحرب الرّهيبة الّتي فرضها الاستعمار الفرنسيّ على الشّعب الجزائريّ الّذي يُناضل من أجل قضيّة الحرّيّة والاستقلال"[2].

فإذا كان تدمير الهويّة الدّينية والوطنيّة التي تمثّلها المرأة الجزائريّة المستترة خلف حجابها الشّغل الشّاغل للسّياسة الاستعمارية الفرنسية، وتلاعبها بالمسألة النّسائية واستغلالها وسيلتها التّدميرية لتحقيق مآربها، فإنّ الموقف الثّوريّ الواعي للمرأة كان دليلا على نضجها ووعيها.

وعليه، فقد لعبت النّساء دورا مهمّا في المقاومة التّحريريّة في المدينة، وذلك"لسهولة احتكاكهنّ وسهولة تنقّلهنّ، مقارنة بالرّجال، فتولّين ربط الاتّصالات وإيواء المجاهدين وحتّى المشاركة في العمليّات العسكريّة"[3]، فبما أنّ رجال الثّورة تحت مجهر الاستعمار فإنّ حركتهم بطيئة وكشفهم سهل والإمساك بهم من الممكنات، ولهذا سدّت المرأة هذا الفراغ، فقد بلغت عدد عمليّات وضع القنابل من طرف النّساء وحدهنّ أو بمرافقة أحد المجاهدين ثلثي العمليّات، وأكثر من ذلك فإنّ بعضهنّ مثل المجاهدة"زهرة ظريف"، قمن بقيادة الكفاح المسلّح في المدينة، لكنه تمّ القبض على نصف عدد المناضلات وحكم عليهنّ بأشدّ العقوبات في السّجن، كما تمّ تعذيب الكثير منهنّ"[4]

---

[1] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص55.

[2] المرجع نفسه، ص56.

[3] بلحسن بالي، المرأة الجزائريّة، مرجع سابق، ص18.

[4] المرجع نفسه، ص19.

لقد اعترف الآخر بفاعلية المرأة الجزائريّة ووعيها ودورها البارز في الحفاظ على دينها ووطنها وصون شرفها وكرامتها، وجاء هذا الاعتراف على لسان الجنرال"جاكماسّو"في كتابه معركة الجزائر الحقيقيّة La Vraie bataille d Alger.Plon-Franceصفحة179يقول المؤلّف:لقد حملت المرأة الجزائريّة القنابل ووضعتها في الأماكن المناسبة وأصبحت جماعة تُشكّل شبكة حقيقية بفضل أجهزتها وجمالها الفاتن والبراءة المصطنعة في سلوكها استطاعت بكلّ سهولة أن تخترق الأوساط الّتي تريدها دون إثارة انتباه العدوّ"[1].

إنّ اعتراف العدوّ الفرنسيّ لدليل على أنّ النّساء المسلمات الجزائريّات صِرن واعيات بضرورة الخروج من الجمود الّذي كنّ فيه وإلزامية استعمال مؤثّراتهنّ الأنثوية من أجل قضيتهنّ العادلة؛الّتي لا تحصر في قضيّة تحرير أجسادهنّ، إنّما هي أعمق من ذلك بكثير إنها قضيّة تحرير الوطن.

العمل العسكريّ وحمل السّلاح:

ساهمت المرأة الجزائريّة مساهمة فعّالة ومشرّفة في النّضال ضد الاستعمار وتحرير الوطن، فحملت السّلاح بيدها وفي قلبها إيمان بالحرّية، فشكّلت مع الرّجل قوّة شرسة وروحا قتاليّة إيجابيّة في وجه الدّجالين الّذين حاولوا بيع الوطن، وضدّ الأفاعي الّتي تعانقت لسلبه خيراته وسيادته، وقد أشاد مؤتمر الصّومام بمشاركة المرأة في الكفاح ضد الاستعمار، حيث حصر دورها في تقريره الصّادر سنة1956م فيما يلي:[2]

- مؤازرة جنود جيش التّحرير عسكريّا ومعنويّا.
- التّبليغ عن الوشاة والانتقام من العملاء.
- تقديم الإعانات الدّعم الميداني للثّورة.

وانضمّت المرأة إلى وحدات صفوف جيش التّحرير، وتدرّبت على حمل السّلاح وأساليب الحرب، وصنّفت "في المنطقة المدنيّة لجبهة التّحرير الوطنيّ ومعترف بها كمناضلة"[3]، وقد سجّلت كتب التّاريخ شهادات حيّة عن نساء لم يتوانين لحظة في الدّفاع عن وطنهنّ، ومنها ما جاء في شهادات المجاهد بلحسن بالي في كتابه(المرأة الجزائريّة خلال حرب التّحرير)-والّذي يعدّ مذكّرات مجاهد-

[1] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص57.

[2] يمينة العابد، بوقصبة الشّريف، دور المرأة الجزائريّة في الثّورة التّحريريّة(1954م-1962م)، مجلّة كان التّاريخيّة، ع27، 2015م، ص85.

[3] عبد القادر جغلول، المرأة الجزائريّة، تر:سليم قسطون، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص125.

بذلت المرأة كلّ ما في وسعها لتأمين الرّاحة والأمن للمجاهدين والثّوّار، أمّا أثناء المعارك ف"تقوم بالحراسة وتحفيز الثّوّار إلى مقاومة الأعادي وتشجّعهم بزغاريدها في الاشتباكات الطّاحنة وأحيانا تقتضي الضّرورة الملحّة بتحويل بيتها إلى ساحة قتال، وكلّما يشتدّ الحصار على المجاهدين ويصعب عليهم التّنقّل من جهة لأخرى فهي الّتي تقوم بالاتصال بين الجنود(...)وتساهم وسط لهيب النّار في إسعاف الجرحى وإنقاذهم إلى أماكن أمينة"[1].

يسرد جلاوجي مشهدا تاريخيّا من مشاهد دعم المرأة اللّوجستيّ للمقاومة بدقّة متناهية وإبداع تخييليّ ليرسم بانوراما غزيرة التّفاصيل لإسهام المرأة الجزائرية، إذ اقترب قرويّ يجرّ بغله من أمقران، فسأله:

– تريد أن نخدمك في شيء؟

تردّد القرويّ لحظات وجلس إلى جواره.

– نعم، لا، لا أحتاج شيئا، لكنّ الشّكيمة.

سكت القرويّ دون أن يكمل جملته وهو يقلّب نظره في أمقران، الّذي ينظر إليه مدقّقا في حذر، ردّد القرويّ جملته ثانية:

– لكن الشّكيمة.

وسكت مرة ثانية، تبسّم أمقران وهو يقول:

– الشّكيمة للبغال.

وتعانقا، كانت كلمة السّرّ مضبوطة، أسرع القرويّ يقول وقد اطمأنّ:

– أخبر العارم، أنّ الخير في الجبل.

وانطلق القرويّ(...)رفع أمقران عقيرته يدعو ابنته الّتي لبّت عجلة، قرّبها منه وهمس في أذنها:

– الآن تذهبين إلى خالتك العارم، وتهمسين في أذنها بهذه الجملة:الخير في الجبل(...)

[1] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص39.

في ذات اللّحظة الّتي كانت الفتاة تنطلق عائدة منتشية بما فعلت وهي على يقين أنّها رسالة الثّورة، كانت العارم كحمام زاجل، تخرج من بيتها وقد التفّت بعجارها، تدرك أنّهم ينتظرون ولا بدّ للرّسالة أن تصل بسرعة، اخترقت السّاحة ليحتضنها الزّقاق الضّيّق وقد امتلأ مياها راكدة عفنة، لعنت في أعماقها نتانته وظلمته، متمتمة هل من نهاية لهذه المأساة، استقرّت في السّوق أخيرا، ابتاعت على عجل حبّات بطاطا ولفتا صعيديّا، ضمّت قفّة السّعف إلى جنبها حتّى لا ينفلت منها العجار، ودخلت أزقّة أخرى، تراءت لها من بعيد سيّارة العسكر وهي تعبر سريعا مبتعدة، تمتمت لاعنة، ولفّت بين العربي الموستاش دون استئذان، دارت ببصرها في الحوش الكبير، مدّت الباهية رأسها من باب الغرفة ثمّ خرجت إليها مسلّمة.

– زارتنا البركة خالتي العارم.

أسرعت العارم تسأل عن العربي الموستاش، الّذي أسرع يخرج من البيت، دون أن يتمّم لبس حذائه، سأل بحيرة:

– خير خير.

– الخير في الوادي، ردّت فأجاب العربي مبتسما مموّها:الخير في كلّ مكان يا خالة، تفضّلي[1].

فقد كانت مهامهنّ الأساسيّة هي إيصال الرّسائل والأخبار، وإيواء وإطعام المجاهدين، وهذه الأنشطة والإسهامات جعلتها عرضت لوحشية المستعمر"فلقد كنّ يتعرّضن للاعتقال والتّعذيب أحيانا، ومع ذلك يلتزمن الصّمت ولا يذكرن اسم أحد من المجاهدين"[2]، تقول المجاهدة عائشة قمّاس[3]رحمها الله"كنّا أحيانا نطبخ للمجاهدين طوال الليل، كما كنّا نقوم بحراستهم وهم نائمون في"الكازمات"الّتي نتولّى تغطيتها بالطين والخشب ثمّ ننصرف ونجرّ وراءنا حزمة من الخشب حتّى نمحي آثار التّغطية، وعند طلوع الفجر نراقب المكان ما إن كان خاليا من العساكر لنحظر للمجاهدين فطور الصّباح ونقوم بفتح"الكازمات"(...)في أحد الأيّام أخبر أحدهم العساكر

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص 308، ص 309، ص 310.

[2] بلحسن بالي، المرأة الجزائريّة خلال حرب التّحرير، مرجع سابق، ص17.

[3] ولدت عائشة قمّاس سنة1912 في دشرة من المداشر الصّغيرة في بلديّة أولاد فضّة،كانت أرملة استشهد ولداها الاثنان أثناء المقاومة، وكانت تقوم بمهمّة الاتصال فيما بين المجاهدين وتضمن إيواءهم منذ سنة1955، وبعد الاستقلال وجدت عائشة نفسها تسكن وحيدة في قرية فلاحيّة، ومن سنة1973 وإلى غاية سنة1977 ناضلت في الاتحاد الوطني للفلاّحين الجزائريين، إلى أن وافتها المنيّة سنة1990(بلحسن بالي، المرأة الجزائرية، المرجع نفسه، ص17).

الفرنسيّة بأنّني استقبل ممرّضة شقراء، فسارعوا لاستجوابي، أنكرت ما نسب إليّ مصرّة على أنّني لا أعرفها ولم أرها قطّ(...)لم يقنعهم الرّدّ فقاموا بربطي إلى شجرة الكاليتوس وأبرحوني ضربا يمينا وشمالا حتّى كسروا ذراعي وفقدت أسناني"[1].

وشخصية العارم في رواية الحبّ ليلا لم تسلم من التّعذيب، فقد كُشف أمرها، وفي لحظات وصلت مجموعة من العساكر وقد ارتفعت صيحاتهم مصفّقين مغنّين، وهم يسحبون العارم بنت بولقباقب خلف حصان، وبدت شبه عارية، لقد ربطوها من يديها وضفيرتيها، فبدا كلّ شيء حبالا مفتولة، وبدت ساقها مكسورة تتأرجح من منتصفها(...)في حركات بهلوانية تمّ حمل العارم دون رمق، تهاوت عنها الثّياب، بدت عارية تماما، كانت عجفاء كأنّما عصفت بها مجاعة رهيبة، يتدلّى ثدياها الجافّان كقربتين يابستين، وفي بطنها تهرؤ لا يتناسب مع أضلاعها الّتي كادت تخترق الجلدد، جلس جنديّ أمامها فكاد رأسه يغطّي سوءتها، ومدّ الجنديّان اللّذان يمسكان بذراعيها يديهما إلى صدرها، وابتسم الجميع وهم يأخذون في عجلة صورة تذكارية لهم[2].

وفي مشهد آخر يسرد الرّوائيّ بشاعة تعذيب حمامة، حيث"جرّدت من لثامها ومحارمها، ومن حليّها الفضّية، كانت عيناها نهرا من التّحدّي، وكانت ضفيرتاها المنسكبتان عن جنبيها شلّالا من الإصرار والكبرياء، في داخلها ظلّ يتردّد مقطع:نموت نموت ويحيا الوطن، هي اللّحظة في كامل استعدادها أن تموت لتحمي ابنيها وابنتها وتحمي العربي الموستاش، إنّه الطّريق نحو حماية الوطن(...)وتهاطلت عليها الأسئلة(...)لم تكن تنطق، ولا تزيد على الإيماء برأسها نافية، لكنّ المحقّقين لم يصبروا طويلا ليبدأوا(هكذا)رحلة العذاب الجهنّميّ، الّذي بدأ لكما وركلا، ثمّ جلدا بالسّياط والعصيّ، ثمّ كيّا بالنّار والكهرباء، كان جسدها يرتعش كشجرة خريفية، تعاورتها الفؤوس من كلّ ناحية، وبدأت الجراح تتزاحم على بدنها والدّماء تنزّ من كلّ مكان"[3].

واستنادا عليه، فقد تعرّضت المرأة في سبيل أداء مهامها النّضالية إلى أبشع صنوف التّعذيب، وقد خلّد التّاريخ شهادات حيّة لنساء تفنّن الاحتلال في تعذيبهنّ، ولأنّ التّاريخ أخذ طابعا مهيمنا في الإنتاج الأدبيّ بوصفه مرجعا للإبداع من جهة ومادة غير أدبية وغير فنّية من جهة ثانية، تمّ تدويره في الرّواية الجديدة كتقنية تجريبية

---

[1] بلحسن باي، المرأة الجزائريّة، المرجع نفسه، ص17، ص18.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص320.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص 474، ص 475.

حديثة رغم صعوبة توظيفه وتمثّله، إلّا أنّ كتّاب الرّواية الجديدة تمكّنوا من المزاوجة بين المرجعية التّاريخية والواقعية والتّخييل لتبقى الرّواية رغم ذلك فنّا يرتكز على الخلق والإبداع والابتكار.

فقد التزم الكاتب في نصه الرّوائيّ بوصف المأساة التاريخية التي لحقت بالمواطن الجزائري عامة والمرأة بصفة خاصة، لما تحمله من دلالات وأبعاد، والمتمثلة في:الظلم والاضطهاد والاستبداد والتعذيب...

فعمد بذلك إلى رسم لوحة فنية بانورامية عن تاريخ الجزائر بمآسيه وقيمه الإنسانية من جهة، وبشاعة الاحتلال الفرنسيّ ودمويّته من جهة ثانية، ولكنه لا ينفكّ يستخدم ريشة الروائي الفنان.

العمليّات الفدائيّة:

لعبت المرأة في المدينة دورا بالغ الأهمّية لا يقلّ عن دور أختها المسلّحة في الجبال؛فهي المرأة الشّجاعة الّتي تقوم بالعمليّات العسكريّة والفدائية الخاصّة والأنشطة الدّقيقة والمهام الخطيرة، فقد صرّح المقيم العام بالجزائر لاكوست لأحد الصّحافيين الفرنسيين قائلا:"إنّنا عندما نشاهد المرأة المحجّبة لا نعرف ما إذا كان ذلك حفاظا على التّقاليد أو لتّخفّي في سبيل تنفيذ أمرها على أفضل وجه"[1]، أي أنّ المرأة الجزائريّة كانت تنشر الرّعب والخوف في أوساط العدوّ بالعمليّات والهجمات الفدائيّة على المراكز العسكريّة والمقاهي والملاهي والأماكن الّتي كانت تكثر فيها حركة العدوّ.

وضعت الثّورة ثقتها في المرأة وأسندت لها مهام خطرة داخل المدينة؛حيث قامت بعمليّات فدائية حقّقت من خلالها إنجازات كثيرة واستهدفت أماكن مهمّة، وكان ذلك استجابة لتوصيات وقرارات جبهة التّحرير في تعميم الثّورة على المدن والمراكز الاستعمارية تخفيفا للضّغط الممارس على المجاهدين في الجبال والأرياف، وكذا إثارة الخوف والهلع وسط المستوطنين وإشعارهم بطريقة مباشرة بأنّ الثّورة متواجدة في كلّ مكان وزمان[2].

لقد أبدى الكاتب اهتماما كبيرا بالمرأة في الثّلاثيّة، حيث صوّر دورها في المقاومة ومساهمتها في الكفاح ضدّ الاستعمار وضدّ الأفكار الرّجعيّة الّتي تهينها وتحطّ من مكانتها، وأبرز تفوّقها في ميادين القتال، وذلك من خلال نماذج نسائيّة في البيت والجبال والشّعاب وفي ساحات الوغى، ف"على الرّغم من سياسة العنف الّتي مارسها

[1] عبد الحميد خالدي، كفاح المرأة الجزائريّة، المركز الوطني للدّراسات والبحث في المرأة الجزائريّة في قلب الثّورة التّحريريّة، مجلّة القوّات البرّية، وزارة الدّفاع الوطني، الجزائر، ع7، مارس2005م، ص251.

[2] هند قديد، دور المرأة أثناء الثّورة التّحريريّة، 2007م، ص175.

الاحتلال على المرأة، ومراحل التّعذيب الّتي مرّت بها أثناء الثّورة لم تذهلها مظاهر القتل والدّم والاغتيال، فهذه المناظر أصبحت أمامها مألوفة بحكم العادة والمشاهدة، كما تتحوّل بحكم ممارسة النّضال إلى آلة حرب تصدّ العدوّ، إذا بقيت تشعّ الدّفء في قلب الرّجل، فتحثّه على مواصلة الكفاح[1].

ويظهر ذلك في تصويره لمشهد العملية التي قامت بها خدوج أخت بوطبيلة، ابنة مدينة قسنطينة، خدّوج المستعدّة دوما[2]-كما يقول شقيقها-، والّتي لا يعرف النّاس إلّا فتنتها الّتي لهجت بها الألسنة، ولكن لا يعرفون أنّها سند قويّ للمجاهدين[3].

"رآها من بعيد تتربّص لبؤة، ملاءتها السّوداء، ونقابها الأبيض، وقامتها الفارهة الممتدّة في كبرياء، أزفت ساعة التّحدّي، تمتمت:ياربّ نصرك، يا معين انصرنا واحفظنا.

اقتربت واقترب، تجاوزت الضّابط، تلاقت العيون، لم تكن بينهما إلّا أنفاس حذرة، مدّ يده تسلّم الرّشاش ملفوفا في خرقة سوداء، ابتعدت عنه أمتارا وضجّت صارخة، اجتمع الخلق حولها، فسدّوا الزّقاق تماما، ارتفع بوق سيّارة الشّرطة، أسرع الشّرطيّان يصبّان على الرّؤوس حقدا مسموما، تدافعوا يفرّون في كلّ الاتّجاهات، زاغت عينا الضّابط، دفع عجوزا ضعضعها الزّمان فتهاوت أيضا، اقترب يستطلع الفوضى، انفتحت في صدره نار جهنّم، فتهاوى أرضا إلى جانب العجوز الّتي تتحدّى الزّمن لتقوم فتعود إلى الأرض(...)نجت خدّوج أيضا، ولكن من الآن عليها أن تختفي، قد تحوّلها الثّورة إلى جهة أخرى"[4].

إن هذا البوح الذي رسمه الرّوائيّ نصادف فيه صورة المرأة الثّوريّة، التي يحرّكها الروائي حسب رؤاه وحسب التاريخ الذي يبلوره السرد من ناحية وحسب التناسق الفني من ناحية أخرى، كما يؤكد ذلك الرّوائيّ في مشهد رسم فيه بريشة الفنّان المبدع دور المرأة الفدائيّة، في الانفجار الّذي وقع في الملهى اللّيلي في مدينة سطيف"**كان انفجارا عنيفا، قبل منتصف النّهار، علم أنّه قتل أربعة جزائريّين كانت وريدة المرقومة من بينهم**"[5]، **والعيد**

---

[1] أحمد طالب، الالتزام في القصّة القصيرة الجزائريّة، مرجع سابق، ص85.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص257.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص 258، ص 259.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص259، ص 260.

[5] الحُبُّ لَيْلًا، ص320.

الحطّاب ما انفكّ يؤكّد للكاتب أنّ علاقة وريدة المرقومة بالثّورة كانت قويّة، وأنّها كانت تقوم بعمليّات بطوليّة داخل المدينة[1].

ففي المدينة خدمت المرأة الثّورة دون تردّد، ونفّذت المهام الّتي كلّفتها بها القيادة بإخلاص، وقامت بأصعب العمليّات وأخطرها، وانكبّت بروحها وجسدها الطّاهر في ميدان الكفاح، متيقّنة على أنّها جزء من هذه الثّورة، ولقفة تأبى الخنوع ومجاهدة صلبة تأبى الانكسار[2].

إسهامات المسبّلة:

تدرّبت المرأة على أن تكون خطّ وصل بين الجيش والجبهة من جهة، وتأمين المجاهدين من جهة ثانية، حيث كانت تحمل الوثائق وتشتري الأدوية والملابس وتوصل الرّسائل، وتخبّئ الأسلحة، وقد ذُكر ذلك في اعتراف للمجاهدة خيرة بوصافي تقول:"كنت فتاة فطنة وبديهيّة(...)كنت أعمل وأسكن لوحدي، وجعلت من شقّتي ذات الغرفتين ملجأ للمجاهدين يقصدون بيتي فأوفّر لهم الطّعام والشّراب، أمّا الملاحقين منهم من طرف الشّرطة الفرنسيّة، فيضلّون مختبئين في بيتي، وأتذكّر أنّ اثنين منهم مكثوا عندي شهرا كاملا قبل أن يتمّ الاتصال بهم ليلتحقوا بالجبال، وأويت أيضا الجرحى وكان الأطبّاء يعالجونهم في منزلي"[3].

وعليه فإنّ مهام المسبّلة في صفوف جيش التّحرير الوطنيّ، لم تقتصر على خياطة الأعلام وتحضير المؤونة، وتقصّي الأخبار، وتوصيل الرّسائل والوثائق فحسب، بل أثبتت هي الأخرى أنّها قادرة على حمل السّلاحوالذّود عن شرفها ووطنها، وقادرة على توعية غيرها من النّساء في المنازل والأسواق والطّرقات والحمّامات، وحتّى في المخامر، فكان عليها أن تزرع في نفوس مثيلاتها الرّفض والتّمرّد، ولم يُغفل الكاتب هذه المشهد فرسمه في صورة إبداعية، يقول"من بعيد أقبلت سلافة الرّوميّة برفقة حمامة وتركية في ملاءاتهنّ السّوداء، علّق سي رابح:هلرأيت؟حتّى النّسوة، لقد حوّلن الحمّام إلى منبر للتّوعية[4].

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص623.

[2] عيادة علي، السّجون والمعتقلات في المنطقة الشّرقيّة أثناء الثّورة التّحريريّة، مذكّرة دكتوراه، كلّية العلوم الإنسانيّة والاجتماعية، قسم التّاريخ، جامعة سيدي بلعبّاس، الجزائر، 2017-2018، ص63.

[3] بلحسن بالي، المرأة الجزائريّة، مرجع سابق، ص14.

[4] حُوبَه، ص314.

لقد أدرك الرّجل أنّ المرأة المسبلة بين إخوانها المجاهدين تحمل قيما إنسانية وإمكانيّات جسديّة وروحيّة، فقد جاء في ميثاق مؤتمر الصّومام المنعقد سنة1956م ما يُشيد بالمرأة ويحفظ مكانتها إذ يقول:"توجد في الحركة النّسائية إمكانيّات واسعة تزداد وتكثر بإطراد وإنّا لنحيّي بإعجاب وتقدير ذلك المثل الباهر الّذي ضربته جميع أخواتنا المجاهدات اللّائي يشاركن بنشاط كبير وبالسّلاح أحيانا في الكفاح المقدّس من أجل تحرير الوطن. ولا يخفى على أحد أنّ الجزائريّات قد ساهمن مساهمة إيجابية فعّالة في الثّورات الكثيرة الّتي توالت وتجدّدت في بلاد الجزائر منذ سنة1830 ضدّ الاحتلال الفرنسيّ وأنّ الثّورات الرّئيسية كثورة أولاد سيدي الشّيخ في سنة1864 بالجنوب الوهرانيّ وثورة القبائل في سنة1871 وثورة سنة1921 في أوراس وناحية معسكر، قد تركت لنا صورا حيّة خالدة لوطنيّة الجزائريّات اللّائي ضحّين بأنفسهنّ في كثير من المناسبات، والمرأة الجزائريّة اليوم موقنة أنّ الثّورة الحاضرة ستنتهي لا محالة بالحصول على الاستقلال، وأنّ المثل الّذي ضربته أخيرا تلك الفتاة القبائليّة الّتي رفضت الفتى الّذي تقدّم لخطبتها لأنّه ليس من المجاهدين لدليل وأيّ دليل على ما تمتاز به الجزائريّات من الرّوح المعنويّة السّامية والإحساس النّبيل"[1].

وممّا لا ريب فيه أنّ المرأة الجزائريّة الّتي مارست أعمالا شاقة وتحمّلت مسؤوليات صعبة قد أثبتت وجودها في الكفاح ضد المستعمر الفرنسيّ بفكرها التّحرّريّ المسيّج بسياح الدين والخلق أدركت أنّها تغيّرت وأصبحت إنسانا آخرا يعيش في عالم يسوده الإخاء والتّضامن والصّفاء الرّوحي، بعيدا عن الفساد والعري والعبودية، ورأت مولد أمّة عظيمة، تفكيرها وطنيّ ونضالها جماعيّ، فغيّرت هذه الظّروف الثّورية المفاهيم الحياتية للمرأة وطوّرت أفكارها.

التّمريض والتّموين:

اهتمّت الثّورة بالميدان الصّحّيّ لما يحمله من أهميّة كبيرة، وللدّور الّذي يلعبه في نجاحها وزيادة فاعليّتها، رغم قلّة الأدوات ورداءتها ومحدودية الأطبّاء والمختصّين، وأخضعته لتنظيم محكم رسم معالمه وأرسى دعائمه مؤتمر الصّومال20أوت1956م، بفضل رجال سهروا عليه وآمنوا بالثّورة والتحقوا بها منذ اللّحظة الأولى تاركين خلفهم حياتهم الشّخصيّة ومقاعدهم الدّراسيّة ومناصبهم المهنيّة[2].

[1] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، المرجع نفسه، ص30.

[2] زوبير بوشلاغم، الصّحة والعلاج بالولاية الثّانية، مجلّة أوّل نوفمبر، المنظّمة الوطنيّة للمجاهدين، الجزائر، 1968م، ص9.

فقد امتهنت المرأة الجزائريّة التّمريض الّذي وجدت فيه فرصة لتقوية مكانتها وإثبات ذاتها، فاشتغلت في المستشفيات حتّى تتمكّن من الوصول إلى ضحايا التّعذيب من المساجين المدنيين والمجاهدين، والاعتناء بهم، حيث قدّرت نسبة اللّواتي كن يقمن بإخفاء المجاهدين وحمل المؤونة في المدن64 بالمئة من إجماليّ النّساء المشاركات في الثّورة، وكلّفت22بالمئة منهنّ بجمع الأموال والأدوية[1].

وقد أشار الدّكتور الأمين خان في حديثه عن دور المرأة في مجال التّمريض بقوله:إنّ النّشاط الّذي باشرته المرأة في هذا القطاع كان ذا تأثير معنويّ إيجابيّ للغاية، وفي مصلحة الثّورة على الخصوص[2].

وهذا يؤكّد أنّ التّمريض لم يقتصر على المرأة في المدينة فحسب، فحتّى نساء الأرياف كان لهنّ دور في هذا المجال؛حيث استطاعت المرأة الرّيفية مساعدة الجرحى بإمكانيّات بسيطة كطرق العلاج بالأعشابفي ظلّ غياب المستشفيات والتّموين بالأدوية الصّيدلانيّة.

ومن المهام الخطرة الّتي كانت المرأة تقوم بها تموين المجاهدين بالأدوية والأغطية والأفرشة والأطعمة وسحبها من بيوتهنّ إلى الجبال والأدغال الموحشة حيث الثّوّار، فقد كنّ"تطحنّ القمح وتحضّرن الكسكس وتقمن بعجن الخبز، وعندما نعود مرهقين في المساء نجد الطّعام جاهزا، أمّا الثّياب فكان كلّ جنديّ يتولّى غسل ثيابه بنفسه وكذا المرأة الجنديّة"[3].

يصوّر الكاتب شخصيّة حورية ابنة العربي الموستاش، الفتاة الّتي إن لم يتمّ إقصاؤها ظلما وعدوانا لكانت طبيبة، ورغم ذلك بقيت تصرّ على مساعدة النّاس، فكان الجرحى يصلون تباعا إلى المشفى، ولم تكن حورية تجد فرصة لإدخالهم، وبمهارة كبيرة كانت تقدّم الإسعافات حيث يوضع الجريح [4].

وعليه، فقد كان جلاوجي وفيّا لمحمولات التّاريخ وتداعياته بوصف الشّخصيّات النّسائية ومعاناتها، حيث أتاح التّاريخ بأحداثه الفرصة للرّوائيين لاكتساح البعد الإيديولوجيّ للسّاحة الأدبية، وخاصّة فنّ الرّواية، وبذلك تسنى له عرض إيديولوجيّته باعتبار الرّواية–كما قلنا سابقا– الجنس الأدبي الأكثر استيعابا لمختلف التّحوّلات

---

[1] المرأة الجزائريّة في قلب الثّورة التّحريريّة، مجلّة القوّات البريّة، وزارة الدّفاع الوطني، الجزائر، ع7، مارس2005م، ص27.

[2] زوبير بوشلاغم، الصّحّة والعلاج بالولاية الثّانية، مرجع سابق، ص34.

[3] بلحسن بالي، المرأة الجزائريّة خلال حرب التّحرير، مرجع سابق، ص16.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص491.

والأجناس والأقرب إلى واقع الشّعوب وانشغالاتهم، فكانت بذلك المترجم لملاحم التّاريخ الجزائريّ بما احتوته من فضاءات جمالية في مشاهدها السّردية وملامح شخصياتها الفنّية.

النّشاط السّياسي والنّضال السّلميّ:

شاركت المرأة داخل المدينة في النّضال السّلميّ ضدّ الاستعمار الفرنسيّ؛فنظّمت المظاهرات، وقادت المسيرات، وخاطت الأعلام، وحملت الشّعارات المعادية للوجود الفرنسيّ في الجزائر والمستوحاة من القيادة الثّوريّة ومطالب الشّعب بالحرّية والاستقلال، وبذلك أظهرت وعيا سياسيّا أمام المخطّطات السّياسية الدّعائية الفرنسية الّتي تستهدف مقومات الدّين والهوية الوطنيّة، وقد تمكّنت من ذلك كلّه بفضل التّوعية السّياسية ونشر المبادئ الثّوريّة الّتي عملت جاهدة على ترسيخها إلى جانب دحض مساعي الاستعمار وأجندته[1].

كما شاركت المرأة في النّضال السّياسيّ كناشطة كرّست جهودها في إرساء تنظيم نسائيّ في المدينة هدفه تعبئة الجماهير وتوعيتها، فقد كانت المرأة النّاشطة سياسيّا تعقد اجتماعات مستمرّة تهتمّ خلالها بتوضيح ونشر المبادئ الثّوريّة والتّوجيه وتوزيع المناشير المتضمّنة أوامر القيادة الثّورية، وتأتي بالأخبار الهامّة الّتي تفيد جبهة التّحرير الوطنيّ[2].

وتُعتبر شخصية عيشوش الأنموذج الأمثل في الثّلاثية حيث، رسم من خلاله الكاتب صورة المرأة والنّاشطة السّياسية في مدينة الجزائر، فقد كان نضالها الطّويل في الجزائر العاصمة إلى جانب والدها سببا في تعرّضها للمتابعة والسّجن، كما تعرّض كثير من رجال الحركة الوطنيّة، خاصّة في حزب الشّعب بقيادة الزّعيم مصالي الحاج[3].

لقد برزت إسهامات المرأة السّياسية من خلال الخلايا والتّنظيمات النّسائيّة الّتي أنشأت لضمان استمرار النّشاط النّسويّ، ومنها:جمعيّة النّساء المسلمات الجزائريّات سنة1947م والتّابعة لحركة انتصار الحرّيّات الدّيمقراطيّة، وكذا اتّحاد النّساء الجزائريّات سنة1944 من طرف الحزب الاشتراكي الجزائريّ[4]، خاصّة بعد مظاهرات النّامن ماي الّتي جعل منها الكاتب نهاية الجزء الأوّل من الثّلاثيّة؛حوبه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر، حين صوّر في مشهد بنورامي مساهمة النّساء وتصدّرهنّ لصفوف المتظاهرين، ففي الصفحة476، اعتراف

---

[1] هند قديد، دور المرأة أثناء الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص174.

[2] كفاح المرأة الجزائريّة، مرجع سابق، ص259.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص 20، ص 21.

[4] المرأة الجزائريّة في قلب الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص28.

ذكوريّ بدور المرأة في النّضال وحماسها في المشاركة في المظاهرات، حين ذكّر سي الهادي المجتمعين بأنّ المتظاهرين سيكونون كثرة لأنّ يوم الاثنين يصادف السّوق الأسبوعيّة، فيقول أمقران متحمّسا:

– ونحن نريدهم كثرة، حتّى النّساء يجب أن يشتركن في المسيرة مباشرة أو عبر الشّرفات على الأقلّ.

ربت سي رابح كتفه وقال له:

– أخشى أن تكن النّساء أكثر منّا، إنّهنّ أكثر حماسة[1]

وفي حين تمتعت المرأة في المدينة بالحريّة في الحركة والتنّقّل والتّعامل مع العدوّ مباشرة والتّمويه متبرّجة فإنّ المرأة الرّيفيّة كانت أقلّ حريّة نظرا لحكم العادات والتّقاليد والأعراف، حيث تشارك في المهام الثّوريّة بقصد أو بغير قصد، فكانت وسيلتها في تبليغ رسالات الثّورة الغناء؛فقد أبرزت"المغنّيات شجاعة المجاهدين وبطولاتهم وانتصاراتهم، فكانت كلماتها تنفذ إلى قلوب المواطنين، ولألحانها وأدائها وقع خاص يهزّ أوتار أفئدتهم"[2].

لقد أحدثت مشاركة المرأة في الكفاح المسلّح إلى جانب الرّجل انقلابا في المفاهيم والأفكار والنّظريّات حول المرأة، فقد استقبلها جيش التّحرير الوطنيّ باعتزاز ونظر إليها نظرة الأخ وعاملها باحترام، لأنّ هذه المرأة "كسرت قيودها التي تثقلها وتحول دون انطلاقها وتخطّت أسوار العادات البالية والتّقاليد السّيّئة التي تخنق أنفاسها في البيت، ونفضت ثوب الجمود وانطلقت تدافع عن وطنها"[3]، فالتحقت بالصّفوف مجاهدة ومناضلة، ومسبّلة، وحملت السّلاح مدافعة عن الدّين والعرض والوطن، والملاحظ أن كلمة امرأة لم تعد مستعملة إذ حلّت محلّها مسمّيات أكثر بلاغة، مثل:أخت، مجاهدة، مناضلة، مسبّلة، امرأة راجل.

حقيقة، أنّ المرأة أظهرت مقدرتها على القيام بواجبها والنّهوض بمسؤوليّتها والإخلاص في نضالها والكفاح ضدّ العدوّ في القرى والمداشر والجبال والمدن، وخوض معاركها الخاصّة، ومعارك وطنها ودفعت ضريبة ذلك كلّه أن دخلت السّجون، وتعرّضت لشتّى أنواع التّعذيب والقهر، وانتهاك الحرمات، وكلّ هذا ساهم في صقل شخصيّتها وعمّق إيمانها بقضيّتها وساعد في تطويرها وسار بها قدما نحو التّقدّم والرّقيّ.

---

[1] حُوبَه، ص476.

[2] شريف بوقصبة، يمينة العابد، دور المرأة في الثّورة التّحريريّة(1954م-1962م)دوريّة كان التّاريخيّة، ع27، مارس2015م، ص86.

[3] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985م، ص7.

ونظرا للدّور المهمّ الّذي لعبته المرأة الجزائريّة في المجتمع الّذي تشكّل أكثر من نصفه تعدادا، نالت مكانة وهبتها إيّاها ثورة التّحرير، هذه الأخيرة الّتي أكّدت إنسانيّتها ودعت إلى ضرورة إشراكها بالنّضال الجماهيريّ والعمل الثّوريّ والسّياسيّ، وهذا ما أشار إليه"بنبركة"في خضمّ حديثه عن الميدان النّسويّ، حيث يرى أنّه "يجب أن يتقوّى بتأسيس منظّمة جماهيريّة تساعدنا على اكتشاف الكوادر النّسويّة، وعلى تعميق الوعي الثّوريّ لدى الفتيات والنّساء اللّواتي يشكّلن إحدى الدّعامتين لبناء المجتمع الجديد"[1].

وعليه؛فقد تميّزت المرأة الجزائريّة في حرب التّحرير بالشّجاعة والتّضحية والعزيمة، حيث لعبت دورا هامّا في القتال والتّصدّي للقوّات الفرنسية بجميع الأساليب الممكنة، بما في ذلك تأمين الإمدادات والرّعاية لصّحّيّة والتّعليم والاتّصالات والاستخدام الفعّال للمعلومات والاستخبارات ونقل الرّسائل والتّجسس، والتنظيم والإدارة والدّعم اللوجستيّ، ناهيك عن مشاركتها المسلّحة في القتال والتّصدّي للقوّات الفرنسيّة، كما كانت تقوم بجمع المعلومات ونقل الرّسائل وتوفير الطّعام والماء والدّواء للثّوّار، ودورها الكبير كان في الدّعم النّفسي والمعنوي للمقاتلين، وساهمت بشكل كبير في تحقيق الانتصارات العسكريّة الهامّة وفي نشر الثّقافة الوطنيّة والوعي الثّوريّ بين النّاس، ونتج عن ذلك شعور المرأة الجزائرية باستقلاليتها وحريّتها "وفي الوقت نفسه أصبحت تعتز بمسؤوليتها وبمهامها وكأنّ هذا التّحول في حد ذاته بالنّسبة للمرأة يمثل ثورة في إطار الثورة الكبرى"[2]، والمقصود بذلك أنّ الثورة التّحريريّة منحت المرأة الجزائريّة فرصة إثبات وجودها في عالم ذكوريّ، وأبرزت صورتها أمّا وأختا وزوجة وبنتا وحبيبة..

كما كانت شريكا فعّالا في النّضال ضدّ المحتلّ الفرنسيّ من خلال مساهمتها في النّشاطات السّياسية، وأدرجت كعضو فاعل في المنظّمات والجمعيّات والأحزاب الوطنيّة.كما تطوّعت العديد من النّساء في جيش التّحرير الوطنيّ الجزائريّ، وهذا أدّى إلى تعزيز مكانتها ونشر الوعي الوطنيّ بالاستقلال وإثبات قدرتها على إدارة شؤون الدّولة، ممّا دفع بالمجتمع إلى الاعتراف بقدراتها واحترام شخصيّتها ورفع مكانتها، وقد كان للقرآن الكريم السّبق في ذلك الاعتراف.

نخلص إلى أنّ جلاوجي حاول تسريد التّاريخ، وتسريب رؤاه، وتبليغ رسائل عبر شخصيّاته المتخيّلة الّتي منحها أدوارا مهمّة يحاكي بها الواقع التّاريخي؛فألبسها أثواب المجاهدات، وعرضها في صور مختلفة فكانت تصويرا

[1] المهدي بن بركة، الاختيار الثّوري في المغرب، دط، دار الطّليعة، بيروت، 1966م، ص76.

[2] عبد القادر جغلول، المرأة الجزائريّة، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، 1983، ص121.

صادقا لإسهامات المرأةفي المقاومات الشّعبيّة والمسلّحة؛ المقاومة ضد المستعمر، والمقاومة في افتكاك حقّها في النّضال، أي أنّه وظّفها رموزا جسّدت إيديولوجيته، لأنّ الرّوائيّ-غالبا-يختفي وراء شخصيّاته ويبثّ من خلالها آراءه، ولهذا نجده شديد الاهتمام بها.

3-الشّخصيّات النّسائيّة الجزائريّة المحوريّة في الثّلاثيّة الجّلاوجيّة:

تُعدّ الشّخصيّة من أهمّ عناصر البناء الفنّي في العمل الرّوائيّ، فهي المحرّك الأساسيّ الّذي يمنحه الكاتب سلطة التّكفّل بتطوّر الأحداث وتأزّمها في إطاريها الزّماني والمكاني، فهي"محور الوجود في كلّ رواية، لولا الشّخصيّات في كلّ عمل أدبيّ لما وُجد، وهي المحرّك الأساسيّ لأحداث الرّواية والهدف الّذي تُبنى عليه الأحداث"[1]، فكلّما كانت سيماء الشّخصية الرّوائية معقّدة أعطت أبعادا عميقة، وجعلت الأحداث السّردية أكثر تشويقا، إذ أنّ الشّخصيّات غير العادية والجريئة تُصدر انفعالات تُدهش المتلقّي.

وعليه، فإنّ عبء الإقناع بأهمّية وقيمة القضيّة الّتي تثيرها الرّواية يقع على عاتق شخصيّاتها، وبالتّالي فهي"مركز الأفكار، ومجال المعاني الّتي تدور حولها الأحداث، وبدونها تضحى الرّواية ضربا من الدّعاية المباشرة، والفكر التّقريريّ، والشّعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنسانيّ(...)فالأفكار تحيا في الشّخصيّة، وتأخذ طريقها إلى المتلقّي عبر أشخاص معيّنين، لهم آراؤهم واتّجاهاتهم، وتقاليدهم في مجتمع معيّن، وفي زمن معيّن"[2].

وبذلك فالشّخصية عنصر فنّيّ ينشئه الكاتب من تجربته التّخييليّة والواقعيّة، ويسخّره لإنجاز الحدث المسند إليه، لتكون بذلك تعبيرا اختزاليّا عن قضيّة أو فكرة أو حالة أو حدث أو غير ذلك ممّا يأتي به الكاتب بصدق في تكوين شخصية روائية مرتبطة بشرطيّتها النّفسيّة والاجتماعية، وهي الّتي تحدّد لغتها وممارساتها الاجتماعيّة، والشّخصية غير الاعتيادية والجريئة تُصدر انفعالات تُدهش المتلقّي.

ونظرا لما للشّخصية من أهمّية فقد تكفّلت العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة والأدبيّة بدراستها والاشتغال عليها، واستفادت الرّواية كغيرها من الفنون الأدبيّة الأخرى من نتاج ذلك التّكفّل لما تحمله من دلالات يعبّر من خلالها الكاتب عن إيديولوجيّته فتكوّن مشروعه الرّوائيّ.

---

[1] نجاة صادق الجشعمي، جدلية الأنساق والدّلالات الرّمزيّة المضمرة في السّرد الرّوائي، دار الطّباعة الحرّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1 ، 2022م، ص67.

[2] عثمان عبد الفتّاح، بناء الرّواية(دراسة في الرّواية المصريّة)، مكتبة الشّباب ومطبعتها، المنيرة، مصر، ط1، 1982م، ص107.

ولا يسعنا المجال هنا لخوض غمار الشّخصية لأنّ محاولة فهمها يزجّ بنا في غيابات أنماطها وأبعادها وأساليبها وسلوكاتها إذ حاولنا الغوص في معانيها والتّعمّق في مفاهيمها، في حين يدفعنا إلى طرح جملة من التّساؤلات أهمّها:

- ما هي الشّخصيّة الرّوائيّة؟

- ما هو الدّور الّذي تؤديه الشّخصيّة في المتن الرّوائيّ؟

- هل نجح الكاتب في اختيار شّخصيّاته الرّوائيّة النّسائية وتوصيفها؟

- هل استطاع أن يعبّر من خلال شخصيّاته النّسائية عن التّحوّلات الّتي رافقت المجتمع الجزائري خلال الحقب التّاريخيّة المختلفة؟

3-1-مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة:

لقد تعدّدت تعريفات الشّخصية الرّوائيّة وتنوّعت، وهذا ما يجعل من تعريفها إشكالا، وفي ذلك قال عبد المالك مرتاض عند وصفه للشّخصية هي"هذا العالم المعقّد الشّديد التّركيب المتباين التّنوّع"[1]؛ فالرّواية عالم مفتوح لا حدّ لشخصيّاته، ولا حدود لأحداثه، تعتمد السّرد والوصف والحوار، والصّراعات بين الشّخصيّات الّتي تُأزّم الأحداث وتغذّيها، وهذا ما يُفضي إلى تعدّد القراءات الّتي لا تصل بالمتلقّي إلى تفسير نهائيّ للنّصّ الرّوائيّ.

في حين يرى جيرار جينيت أنّ"كلّ حكي يتضمّن-سواء بطريقة متداخلة أم بنسب شديدة التّغيّر-أصنافا من التّشخيص لأعمال وأحداث تُكوّن سردا، هذا من جهة، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء، أو أشخاص، وهو ما ندعوه وصفا"[2]؛فالتّشخيص هو محور العمليّة السّرديّة، ومن خلاله يمكن توصيف شخصيّات يلتقي فيها الواقعيّ والتّخييليّ، وتُحاكي الواقع وتجسّد القيم الإنسانيّة، لتصبح بنية فاعلة في المعمار الرّوائيّ، وبذلك تفرض وجودها على المتلقّي.

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص83.

[2] جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر:محمّد معتصم، تق:سعيد يقطين، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، دط، 2000م، ص180.

فالشّخصية مقوّم أساسيّ في الرّواية، وبدونها لا وجود للرّواية، ولهذا نجد بعض النّقّاد والدّارسين يُعرّفون الخطاب الرّوائيّ بقولهم:"الرّواية شخصيّة"[1]؛وذلك راجع للدّور الكبير الّذي تلعبه في البناء الفنّيّ للرّواية، فهي المحور الّذي تتأسّس عليه الأحداث وتدور حوله، ولهذا عُرّفت بأنّها:"كلّ مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أمّا من لا يُشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشّخصيّات بل يكون جزءا من الوصف، فالشّخصيّة عنصر مصنوع مخترع ككلّ عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الّذي يصنعها ويصوّر أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها"[2].

ومن هنا فإنّ الشّخصيّة تمتلك ميكانيزمات تمكّنها من عقد علاقات متبادلة وجدليّة مع الأحداث، أوليست هي من تصنع الحدث وتتفاعل معه حتّى وإن كانت شخصية ثانويّة؟فكلّ شخصية يمكنها أن تكون فاعلة لمتتالية من الأحداث الخاصة بها، وهذه الأحداث تتكوّن تدريجيّا مع الشّخصيّة على امتداد الإطار الزّمانيّ والمكانيّ وتطوّر السّرد.

كما عمد بعض النّقّاد والباحثين إلى تعريف الشّخصيّة الرّوائية على أنّها علامة، ف"إذا اعتبرنا الشّخصية علامة فإنّها ستوصف بوصفها جزءا مكمّلا أو مركّبا في السّرد"[3]، ونظر إليها آخرون على أنّها"وحدة دلالية لا تُولد إلّا من وحدات المعنى، فلا تتكوّن إلّا من الجمل الّتي تقولها، أو تُقال عنها"[4]، فالشّخصية عندهم هي علامة دلالية تتجلّى بدال يشير إلى مدلول، كما أنّها تتجلّى بمجموعة من العلامات الّتي تحيك معناها، وعليه تكون الشّخصية في منزلة الدّال من حيث تعدّد الأسماء أو الصّفات الّتي تلخّص هويّتها، وتكون مدلولا من حيث مجموع الأقوال الّتي تُقال عنها بواسطة الجمل النّصّيّة أو بواسطة سلوكاتها وأقوالها وأفعالها، وعليه فالشّخصيّة تتّخذ دلالتها من السّياق الرّوائيّ، فتشغل بذلك الرّكن الحيويّ للعمل السّرديّ.

واستنادا على ما سبق، نقول:إنّ مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة معقّد ومتشعّب، نظرا لتداخله مع خلفيّات إيديولوجيّة وتشابكه مع عناصر السّرد الأخرى، وكلّها تقف وراء الآراء والمفاهيم المعالجة للشّخصيّة الرّوائيّة.

ولمعرفة ور الشّخصيّة في المتن الرّوائيّ يُطرح التّساؤل التّالي:هل الشّخصية الرّوائية المتخيّلة/المتخلّقة في رحم المتن الرّوائيّ تُطيع صانعها وتُذعن له أم أنّها تُقاومه وتتحرّر منه لتعيش حياتها الخاصّة وتلعب أدوارها الخاصّة؟

---

[1] شكري عزيّز الماضي، فنون النّثر العربي الحديث، جامعة القدس المفتوحة، عمّان، دط، 1996م، ص30.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية:عربي-إنجليزي-فرنسي، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 2002م، ص114.

[3] جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص165.

[4] حسن الصّميلي، وآخرون، الرّواية المغربيّة"أسئلة الحداثة"، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، دط، 1996م، ص222.

3-2- دور الشّخصيّة في المتن الرّوائيّ:

حظيت الشّخصيّة في الرّواية الجديدة باهتمام كبير، لكونها مقوّما مهمّا من مقوّماتها، وركنا محوريّا تدور في فلكه الأحداث، ف"الشّخصية ليست سوى التّجسيد الحيّ للحدث، في حين أنّ الحدث ليس سوى الشّخصيّة وهي تتحرّك وتحيا"[1]، وبهذا المعنى فإنّ الشّخصية هي تجسيد لفكرة ما، والحدث لا يتطوّر ولا يتحرّك ولا يتأزّم إلّا عبرها.

وقد بيّن إبراهيم خليل في كتابه"بنية النّصّ السّرديّ" "أنّ الرّواية لا تذكر حتّى تذكر الشّخوص، إذ لا رواية بلا أشخاص، فهم ركيزة الرّوائيّ الأساسيّة في الكشف عن القوى التي تحرّك الواقع من حولنا ومن ديناميكيّة الحياة وواقعيّتها وتفاعلاتها، فالشّخصيّة هي أوّلا وأخيرا من المقوّمات الرّئيسية للرّواية"[2].

إذن فالشّخصيّة هي معمار النّصّ الرّوائيّ ومحرّكه، وقد قسّمها في كتابه-سالف الذّكر-من حيث الزّمن إلى قسمين:شخصيّات تاريخية وشخصيّات غير تاريخيّة، وهذه مزاوجة تجديدية من محدثات الرّواية الجديدة.

واعتمادا على تقسيم إبراهيم خليل، وبالعودة إلى نصوص الثّلاثيّة نجد أنّ الكاتب زاوج بين شخصيّات تاريخية وشخصيّات متخيّلة، ومنح كلّا منها إمكانيات وقدرات تتغيّر بتغيّر الفضاءين الزمانيّ والمكانيّ اللّذين مرّت بهما وفيهما الأحداث التّاريخية للرّواية، فالشّخصيّات التّاريخيّة تمثّل:

-شخصيّات مرجعيّة:شخصية الأمير عبد القادر، والدّاي حسين، وأحمد باي، والرّايس حميدو، وأحمد بوزيان، حسن باشا أبو شنب، علي ولد سي السّعدي العوفي، محمّد بن زعموم...

-شخصيّات مثقّفة:شخصية الإبراهيمي وعبد الحميد بن باديس، ومحمّد بوراس، وحسان بلخيرد... وشخصيّات سياسية حزبية:شخصية مصالي الحاج وفرحات عبّاس...

وشخصيّات اجتماعيّة:عامل المقهى، والفارس، والحوّات، وعاملة الحمّام، والولّادة، والطّيّابة، والطّهّار، والطّبيب، والتّمّار، والدّرويش، ومدبّب الأنف، والشّوّافة، وكثّ اللّحية...

---

[1] نبيل راغب، فنّ الرّواية عند يوسف السّباعي، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت، ص74.

[2] إبراهيم خليل، بنية النّصّ السّرديّ، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010م، ص173.

وشخصيّات مجازيّة:الكراهية والحبّ، والانتقام، الوفاء، والخيانة... وهذا النّوع من الشّخصيّات"يمثّل صورة مكثّفة، تحتفظ الذّاكرة بعناصر مميّزة منها، ممّا يجعلها قابلة للاشتغال كرموز لحالات حياتية، تحيل إلى سلسلة من القيم والمواقف"[1]، ويذكر الكاتب هذه المواقف بصورة باهتة، دون الاحتفاء بها، بالنّظر إلى مرجعيّتها التّاريخيّة ودورها الحاسم في المقاومة والحركة الوطنيّة.

فارتداد الرّوائيّ إلى الماضي واستدعاؤه للتّاريخ والتّراث، واستحضاره للشّخصيّات التّاريخية والأسطوريّة، واستعارته لمواقفها للتعبير بها عن إيديولوجيّته وانتمائه وفهمه لحاضره، لدليل على وعيه بأنّ التّصدّي للظّلم في تاريخنا الماضي ينعكس على الثّورة ضدّ القهر في زماننا الحاضر، وبذلك يُضفي على العمل الرّوائيّ قيمته الفنّيّة؛ذلكأنّ"وعي المبدع أيّا كان مجال إبداعه بالماضي، وفهمه للحاضر، واستشرافه للمستقبل، يبرّر له اللّجوء إلى الرّمز القديم واستحضاره، والتّعبير من خلاله عن الرّؤى الّتي تجعل المدى ممتدّا أمام القارئ ابتداء من صدى سيوف الخارجين ضدّ الظّلم في تاريخنا الماضي، ووصولا إلى أصوات الثّائرين ضد القهر في زماننا المعاصر"[2].

واستخدام الكاتب للشّخصيّات التاريخيّة التّراثيّة واستعارة أصواتها لتكون وسيلة للتّعبير وبوقا لبثّ الأفكار يتطلّب التّدقيق في أحداث حياتها ومواقفها وأبعادها، وذلك لأنّ"أوّل المبرّرات الفنّيّة لاستدعاء أيّة شخصيّة تراثيّة هو استغلال ما تملكه هذه الشّخصيّة من قدرات إيحائيّة قويّة ناجمة عمّا ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقّي ووعيه، بحيث يكون استدعاء الشّخصيّة التّراثية مثيرا لتلك الدّلالات وباعثا لها"[3]، كشخصية تينهينان في الجزء الأوّل من الثّلاثية"حوبه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر"تينهينانتلك"الملكة المتمرّدة، صاحبة الحكمة والدّهاء، الكثيرة السّفر والتّرحال(...)والّتي دافعت عن أرضها وشعبها ضدّ الغزاة، ومازال التّوارق في أقصى الصّحراء يتناقلون حكاياتها وأعاجيبها، ومنها أنّ قطعان الغزلان والنّوق كانت تأمن لوجودها وتطمئنّ لحضورها"[4].

فقد جعل الكاتب من هذه الشّخصيّة المرجعيّة التّراثيّة قناعا تتحجّب تحته دلالة رمزيّة لواقع المرأة الجزائريّة، فتقنية الرّمز تكشف عمّا يريد الكاتب أن يقوله من خلال شخصيّاته الّتي تتكشّف دلالاتها في سياق النّصّ الرّوائيّ وتطوّر أحداثه، فقد تمّ استدعاء هذا الرّمز التّاريخيّ ليس فقط لما يحمله من انعكاسات على حالة الشّخصية المركزيّة بل لما يحمله التّاريخ في طيّاته لهذه الشّخصيّة.

---

1. رامي أبو شهاب، بناء الشّخصيّة الرّمزيّة في الرّواية العربيّة، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ط1، 2008م، ص51.
2. خالد عبد العزيز الكركي، رموز الرّفض والثّورة العربيّة في الشّعر الحديث، مجلّة دراسات، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 1987م، مج14، ع7، ص119
3. زايد علي عشري، استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، الشّركة العامّة، طرابلس، ليبيا، دط، 1978م، ص279.
4. حُوبَه، ص170.

وعليه، فالمقصود باستدعاء الشّخصيّات المرجعيّة ليس الكشف عن الصّفات المادّية لها، بقدر ما هو البحث عن العِبر والقيم الخالدة الّتي تحملها تلك الشّخصيّات، والّتي ما تزال صالحة لعصرنا والعصور القادمة، كما أنّه لا يعني بعث الشّخصيّة التّاريخيّة من ماضيها ونفث الرّوح فيها بقصد التّسجيل والاستحضار، إنّما انتقاها الكاتب وبعثها للتّعبير بها لا التّعبير عنها.

كما احتفى الكاتب بشخصيّات نسائيّة متخلّقة(متخيّلة)منحها جزءا من فكره وقيمه المجتمعيّة، يقول إيمانويل روبليس:"شخصيّاتي تَضع نفسها فيّ، كما أضعُ نفسي فيها"[1]، فلطالما كانت قضيّة المرأة تشكّل بعدا سوسيولوجيّا وأيديولوجيّا وسياسيّا وثقافيّا عند الرّوائيّ نفسه مادامت موضوعا شائكا ومتجدّدا ومفتوحا لم يغلق بعد.

ومن خلال توظيف الكاتب للشّخصيّات النّسائية المتخيّلة الّتي عّزز بها الثّلاثيّة، واهتمامه الملحوظ بها، ومرافقتها للقارئ بكافّة نوازعها في الأجزاء الثّلاثة، نلمح نظرة فخر وتقديس للمرأة الجزائريّة، وتقديرا للدّور النّضاليّ والاجتماعيّ الّذي لعبته، وبذلك فهو يرسّخ في المتلقّي فكرة التّعايش الإنسانيّ وحبّ الوطن، ودافعه في ذلك كلّه:البحث عن الذّات الأنثويّة الضّائعة واكتشاف معنى الهويّة والانتماء والوطنيّة، والحفاظ على الذّاكرة الفرديّة والجماعيّة، وكشف المسكوت عنه، ف"الرّوائيّ كائن تسكنه شخصيّات تطالب أن تولد في العالم أن تنخرط في قصّة ما"[2].

وعليه؛فإنّ الشّخصيّات المتخيّلة الّتي صنعها التّخييل الجلاوجي، والّتي لا تحدّها مرجعيّة، ولا تقيّدها نصوص تاريخيّة هي وليدة تمازج إيديولوجيّته مع ما يريد تبليغه من رسائل مشفّرة للمتلقّي، تخلّقت في المتنلتكون مكمّلة لمشروعه الرّوائيّ الّذي أراد إتمامه من خلال هذه الشّخصيّات وخاصّة النّسائيّة منها، وذلك راجع لعجزه عن تحريك الشّخصيّات التّاريخية باعتبارها مرجعيّة ووليدة التّاريخ الّذي يحدّد ملامحها الخاصّة.

فالشّخصيّات المتخيّلة تتنامى في رحم النّصّ الرّوائيّ، والرّواية قبل كلّ شيء هي"عمل تخييليّ في شخصيّاتها، وضميرها، وزمنها، وما الإيهام بالواقعية أو المطابقة إلّا حيلة أسلوبية أتقنها الكاتب بمهارة"[3]، وهي بذلك تشكّل موضوعا سرديّا مازال التّجريب فيه قائما ولم يتوقّف بعد.

---

[1] رولان بورنوف، ريال أوئيليه، عالم الرّواية، تر:نهاد التكرلي، مرجع سابق، ص186.

[2] رولان بورنوف، عالم الرّواية، مرجع سابق، ص186.

[3] سمر روحي الفيصل، الرّواية العربيّة البناء والرّؤيا(مقاربات نقديّة)، من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2003م، ص47.

ويجدر بنا الإشارة إلى أنّ أغلب هذه الشّخصيّات هي شخصيّات نسائيّة، مثل:حوبه، ولالا تركية، ووريدة المرقومة، وحدّة المخرومة، والعلجة، وحوريّة، والباهية، وبلاّرة، وياقوتة، وعيشوش، وسوزان، وسلافة الرّوميّة، وشامخة، ونانّا، ومنارة، وغيرهنّ من الشّخصيّات الكثيرة الّتي تزخر بها الثلاثية، وهذه الشّخصيّات"تتكشّف للقارئ بالتّدريج، وتتطوّر وتنمو بتفاعلها مع الأحداث، ومع من حولها، وما حولها، فتؤثّر وتتأثّر، وتتغيّر من موقف إلى موقف، فيظهر لها في كلّ موقف تصرّف جديد يكشف لنا عن جانب منها"[1].

وخير مثال على هذا النّوع شخصية حمامة في رواية"حوبه"، وشخصية حليمة في رواية"الحبّ ليلا"، وشخصية شامخة في رواية"عناق الأفاعي"، فكلّ منها تعدّ شخصية متخيّلة نامية؛تتطوّر بتطوّر الأحداث، وتتكشّف تدريجيّا، وتنمو بتغيّر الظروف المحيطة بها وعلاقاتها البشريّة، وهذا النّمو والتّطوّر يُسهم في إظهار سلوك الشّخصيّة، والتّعرّف على ماضيها وحاضرها ومواقفها ونظرتها لمحيطها، كما يُسهم في تجسيد رؤية الكاتب وإيديولوجيّته، حيث"يبدع الرّوائيّ كونا خياليّا روائيّا يتكوّن في آن واحد من عناصر متخيّلة وعناصر واقعيّة، فالتّاريخ الحقيقيّ ماثل في الرّواية ممتزج بقصّة متخيّلة متواشج معها"[2].

ولعلّ في هذه المزاوجة بين التّاريخيّ والتّتخييلي إشارة من الكاتب إلى أنّ ثورة التّحرير الجزائريّ لم تكن عملا فرديّا أو عملا منسوبا لفئة معيّنة من النّاس، بل هي عمل جماعيّ شعبيّ شاركت فيه كلّ فئات الشّعب الجزائريّ بمختلف أعمارها وأجناسها وتوجّهاتها وانتماءاتها الاجتماعيّة والسّياسية والثّقافيّة.

وهذا ما أكّده الرّوائيّ حين قال على لسان أحد شخصيّاته وهو يحشد الجموع الشّعبية لمظاهرات الثّامن ماي التّاريخيّة:"أقترح أن تتّصل بالجميع فردا فردا، لا تستثني أحدا حتّى حدّة المخرومة ووريدة المرقومة، وخلّاف التّيقر وعصابة الموت، هم أكثر غيرة على الوطن من القيّاد والنّوّاب"[3].

وعليه؛فقد تحرّرت الرّواية الجديدة من المفهوم الكلاسيكي للشّخصيّة الّذي كرّسته الرّواية القديمة، فلم تعد تهتمّ بملامح الشّخصية الجسديّة فحسب، فملامح الشّخصيّة تتشكّل عبر الأحداث، وتذوب في سياقها السّرديّ، وقد اعتمد الرّوائي على تقديم"صورة وصفية للشخصيّات أولا، فنعرف مسبقا ما ستقوم به، وتكون أعمال

---

[1] سهى خالد العبد اللات، شخصية المرأة غي الرّواية النّسويّة الأردنيّة، في العقد الأوّل من القرن الحادي والعشرين، فضاءات، ط1، عمّان الأردن، 2017م، ص75.

[2] محمّد القاضي، الرّواية والتّاريخ، دراسات في تخييل المرجعيّ، دار المعرفة، ط1، 2008م، ص68.

[3] حُوبَه، ص417.

الشّخصيّات وردود فعلها ناتجة عن هذه الصّورة الأصليّة(...)يقدّم لنا السّارد كلّ شخصية على حدة مع الإفراط في ذكر تفاصيلها، ودقائقها بشكل متعمّد"[1]، وقد انتهج في ذلك طريقتين:

الطّريقة الأولى وهي طريقة الوصف المادّيّ الّتي ركزّ فيها الكاتب على المظهر الحسّي للشّخصية كعلامات الوجه وتفاصيل الجسد كلون العينين والبشرة، ولون الشّعر وتسريحته، واللّباس...

والطّريقة الثّانية وهي طريقة الوصف المعنوي أو التّحليل النّفسيّ، حيث تكشف هذه الطريقة ما تعانيه الشّخصيّة من حالات نفسية، وظروف اجتماعية وسلوكات وتصرّفات مختلفة أثناء تناميها وتطوّرها داخل المتن الرّوائيّ.

إنّ أوّل ما يُطالعنا من الشّخصيّات الرّوائية الجّلاوجيّة، حوبه الّتي منحها جلاوجي أوصافا تشبيهية، في الصّفحة السّابعة من الرّواية، حين قال إنّها:"**حين تحكي تكون كالعين النّضّاحة، تنبجس الحكاية من كلّ جوارحها وجوانبها، فهي تشبه عيون مياهنا، وحقول قمحنا، وطيور الكروان الحالمة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلاوان الواسعتان تتوسّد شواطئها النّوارس الحالمة، وتقهقه على رملها النّاعم أمواج حوريّات البحر، وحين تبسم حوبه تشرق شمس من درر لمّاعة، حتّى لتخال نفسك قد عثرت على كنز من كنوز السّندباد، وأنفاس حوبه نسيم ربيعيّ يحمل إليك شذا الهضاب وعبق التّلال**"[2].

وفي الصّفحة الثّامنة يذكر حوبه فيقول:"**جلسنا على كرسيين متقابلين في شرفة تغطّيها الأشجار وتطلّ على بحر هادئ مسكون بالسّحر، كان الوقت صباحا نسماته منعشة رغم الشّمس الّتي تربّعت عروسة في كبد السّماء، كأنّما تستمع للحكاية أيضا، عصافير تلهو قريبا منّا تقفز على أغصان مطرّزة بالاخضرار، حمامة تهدل غير بعيد منّا موسيقى خافتة كانت تنساب من المركب الّذي أقمنا فيه منذ أيّام، مدّت حوبه قدميها الصّغيرتين إلى الأمام ورجعت برأسها إلى الخلف، شبكت أصابعها النّحيفة، كنت أجلس أمامها كتلميذ وديع**"[3].

---

[1] بوشعيب السّاوري، التباس هويّة النّصّ، دار النّايا للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 2012م، ص34.

[2] حُوبَه، ص7.

[3] حُوبَه، ص8.

فعندما يُقدّم الرّوائيّ شخصية حوبه، فإنّه لم يعتمد على الوصف الخارجي لملامحها فحسب، وإنّما قدّم وصفا تشبيهيّا له دلالاته التّأويلية، وأفعال تقوم بها تدلّ على شخصيّتها، فالوصف الخارجيّ للشّخصيّة لا يدلّ عليها إنّما يدلّ عليها الفعل الّذي يكون ضمن السّياق البنائي للرّواية، وهذا الجانب سيكون محلّ الدّراسة في الفصل الثّالث.

وفي رواية الحبّ ليلا تخطّ حوبه رسالة للرّوائي تقول فيها:"كنت حوبتك الجميلة الّتي أخذت بيدك وأنت تبحث عن المهديّ المنتظر، وكنت شهرزادك الّتي بقدر ما تغنّيت بها بقدر ما حملت لك فوانيس النّور بحثا عن الحقيقة الّتي دبّجتها ببراعة يراعك في نصّك الأوّل"حوبه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر"**هذه المرّة قرّرت يا حبيبي أن أتخلّى عنك، آن لك أن تشقّ طريقك للبحث عن الحقيقة المحفوفة بالمزالق، وآن لك أن تركب وحدك قطار التّقصّي في تضاريس التّاريخ، ويقينا هي مهمّة خطيرة جعلتني ألتفت إلى علم التّاريخ وأتخصّص فيه**"[1].

وتكون مفاجأته كبيرة وساعي البريد يسلّمه طردا صغيرا ملفوفا بإحكام، يسرع ليفكّ عنه قيوده، وكانت مفاجأته أكبر وهو يعثر داخله على كتاب مخطوط قد تآكلت جوانب أوراقه الصّفراء السّميكة(...)أشرقت ملامحه بفرح طفوليّ وهو يعلم أنّ الطّرد من حوبه[2].

من خلال هذه المقاطع الرّوائيّة الّتي لا ينفكّ يذكر فيها الكاتب حوبه، نستشفّ أنّ دور حوبه ليس دورا خاصّا بالشّخصيّة، وإنّما يخصّ وعي الرّوائيّ وعمله السّرديّ وإيديولوجيّته الّتي تأسّس عليها مشروعه الإبداعيّ والمتعلّق بتاريخ المجتمع الجزائريّ وثقافته وعاداته وتقاليده وقيمه، والمرأة الّتي لا يمكن أن يخلو الإبداع منها، فهي الإبداع والملهمة والمحرّكة والحافرة بقوّة داخل النّصّ الإبداعيّ[3].

ويأتي نمط آخر من أنماط الشّخصيّة الّتي تبنّاها جلاوجي، وهي الشّخصية دائمة التّحوّل، غير محدّدة الملامح، ففي رواية عناق الأفاعي تكشف شخصية شامخة عن تحوّلاتها عبر السّرد الرّوائيّ، ويظهر ذلك جليّا في المشاهد التّالية:

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص7.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص7

[3] برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

"كالطّفل الصّغير جرّت نانّا شامخة من أصابعها البضّة، واندفعت بها في رواق طويل تحضنه أعمدة مفتولة بإتقان، تبدأ فسيفساء لألوان برّاقة جذّابة وقد تعاشقت عليها حبيبات مرمر لمّاع، ثمّ تنتهي ناصعة البياض، يعرش عليها زلّيج ضاحك الألوان، متراقص الأشكال، يتشابك بشكل بديع منتصف السّقف، محدثا تموّجات أشبه بلجج البحر وهي تنكسر عند الشّاطئ، ولم تفطن شامخة إلّا وهي داخل الحمّام المرمريّ السّاخن وقد طفت حواليها أكمام أزهار وأعواد طيب، ومن بعيد امتدّ عمود بخور يتلوّى راقصا في السّماء ثمّ ما يكاد حتّى يتمطّط على السّقف ويتراذذ على الأنوف عبقا ينعش النّفس"[1].ففي هذا القصر المنيف قصر علي القلعي تلقّت شامخة مبادئ العربيّةوالدّين ونهلت شيئا من الفلسفة والموسيقى[2].

وفي مشهد آخر يصوّر حياة البذخ الّتي تعيشها المرأة في المجتمع الجزائريّ قبل الاحتلال الفرنسيّ، والتي تقضيها بين المكتبات تنهل صنوف العلم والمعرفة، والحمّام، والتّمتّع بأصناف الطّعام والاستمتاع بالموسيقى وفنون الطّرب، يقول الرّاوي:**"كانت مفاجئتها كبيرة وهي تجد السّفرة على غير ما تعوّدت، أصناف كثيرة من أطعمة وحلويّات ومشروبات، وشمعات اختلفت ألوانها وأحجامها(...)ثبّتت المنديل الأحمر المطرّز على رقبتها، وشرعت ترشف حساء ساخنا بمغرفتها الخاصّة، ذات الذّراع الفضّيّ الّذي حمل اسمها بخطّ مغربيّ مدثّر بنقوش لأفنان مورّدة"**[3].

وما فتئت الأوضاع تتغيّر بعد سقوط الجزائر في قبضة الاحتلال الفرنسيّ**"فرغم الجراح والآلام، ورغم خطوط الرّماد الّتي عبثت بالصّدر والخدّين ظلّت شامخة عشتار الحبّ والجمال، فهل ستكون عشتار الحرب والتّضحية؟"**[4].

وفي مشهد آخر يقول الكاتب:**"قفزت شامخة مبتعدة، أطلّ مدبّب الأنف من خلف الصّخرة، تأمّل جثّتي رفيقيه وقد هزّته الدّهشة فارتعش كلّ بدنه، استلّ بندقيّته سريعا من فوق ظهره، وفتح من فوهتها على شامخة جحيم الموت، ولم تجد شامخة في تلك اللحظة إلّا خنجرها تستلّه من حزامها وترمي به ليستقرّ في قلب مدبّب الأنف، دوت صيحته نشقّ سكون السّفح الّذي غطّاه دخان وغبار، كانت زنوبيا ومعها عليّ قد**

---

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص ص، 16، 17.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص23.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص18.

[4] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص106.

أسرعا إلى مكان المعركة، وكان المساء قد سحب آخر خيوطه ليفسح المجال لستائر اللّيل، مدّا أنظارهما حيث كانت شامخة، تلألأ المكانفجأة، ظلّ النّور المتوهّج يرتقي رويدا رويدا والجميع يتابعه بدهشة، حتّى استوى نجمة في السّماء تضيء كلّ الجبل، مدّ عليّ يده يشير إليه في دهشة وقد أشرق وجهه ابتهاجا، قالت زنوبيا:

– إنّها هي، إنّها هي.

(...)كان ظلام اللّيل حالكا لكنّ النّجمة ظلّت تلمع"[1].

فهذه مشاهد من تحوّلات الشّخصيّة البطلة في الرّواية الّتي تنتقل عبر وعيها الدّاخلي بين شخصية برجوازيّة تارة وشخصية أدبية تارة أخرى، وبين شخصية بطولية فانتازيّة حينا، وشخصية أسطورية حينا آخر، وهذا ما جعل منها شخصية غير تقليديّة ولا نمطيّة على النّحو الّذي عرفته الرّواية القديمة.

كذلك الأمر في رواية"الحبّليلا"الّتي تجمع عددا من الشّخصيّات النّسائية منها شخصية حليمة المتسوّلة مع أمّها العمياء الّتي يراودها سي رابح إلى أن توافق على الزّواج منه، تسكن مع أمّه وشقيقه، يغادر سي رابحللعمل في قسنطينة، ليترك حليمة مع أمّ عمياء وعائلة ترفض وجودها بينهم، تنجب حليمة توأمتين فيزداد الرّفض"لا مكان في بيتنا لنساء ينجبن الإناث"[2]، ويكون هذا سببا لرميها خارج البيت، فتتحمّل أعباء أمّها ورضيعتيها بالإضافة إلى أعباء نفسها وهمّها الثّقيل، تغادر إلى قسنطينة للبحث عن زوجها، وهناك تصدم بعالم آخر يكون فيه جسدها مطمعا للرجال، فتجبر على إخفاء أنوثتها، وتدخل عالم الشّغل في زي الرّجال، ومذ ذاك صارت رجلا**"تصرّ على لبس القشّابية الرّجالية، وتصرّ على تعميم رأسها وتغطية وجهها، لا يكاد يرى أحد منها شيئا غير عينيها اللّتين تصرّ على خفضهما فلا تواجه الغير إلّا بكبريائها وإصرارها (...)وفاجأها القدر ذات شتاء حين خطف منها أمّها العمياء "**[3]، لتُعرف عند العام والخاص باسم"سطايفية راجل"، وتتحوّل حياتها للمرّة الثّالثة عندما تُلبّي نداء الوطن في"**ذات خميس من آخر أسابيع الشّتاء القاسية المثلجة ألحّ بوطبيلة على طرق بابها، حين فتحت الباب تشهر كبريائها، استدار وهو يخاطبها، قال يقدّم نفسه:**

– أنا بوطبيلة، صاحب حمّام السّوق.

---

[1] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص601.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص290.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص294.

– أعرفك.

قالتها بصرامة فاهتزّ لها، لملم أطراف ذاته يبحث عن بداية مناسبة، وردّت.

– خيرا؟ ما تريد؟

اعتدل بوطبيلة في وقفته وكاد يستدير إليها، وقال:

– الثّورة.

فهمته، أحسّت به، وهي الّتي حباها الله القدرة على قراءةالعيون والأنفاس، قالت:

– كلّنا للثّورة.

مذ ذاك صار بيتها مركزا لعلاج جرحى المجاهدين"[1]، فشخصية حليمة تجاوزت كونها شخصية متخيّلة تسهم في بناء أحداث الرّواية إلى كونها هي الحدث الرّوائيّ ذاته.

وعليه؛اتّخذ عز الدين جلاوجي مشروعه الرّوائي"ثلاثية الأرض والرّيح"من واقع المجتمع الجزائري الّذي يطلّ على سراديب التّاريخ العميق، ويغوص في أعماق الواقع الاجتماعيّ الجزائريّ بكلّ تناقضاته الّتي فرضتها الأفكار الرّجعية المجتمعيّة والسّياسة الاستعمارية الفرنسيّة، ويحفر من خلاله مشاهد حياتية لنماذج نسائيّة كثيرة تبحث عن طريقها في الحياة، وتعاني وتتعذّب ويتعذّب من يحبّها، وتتحدّى الظّروف وتنجح في تحقيق ذاتها، فكم من حكاية نعيشها في حياتنا الواقعيّة تشبه هذه الحكايا، أوليست الرّواية إلّا وعاء يرسّخ الوقائع الاجتماعية والأحداث التّاريخية بكلّ معالمها الزّمانيّة والمكانيّة؟

كما ركزّ الكاتب على استحضار التّفاصيل المتعلّقة بحياة قاطني الأرياف والمدن الجزائريّة قبل وأثناء الاحتلال الفرنسي، أي في الفترة الممتدّة ما قبل سنة1830م إلى سنة1962م، بنمطها المعيشي الّذي اختفى من حياتنا الّتي طغت عليها العولمة، وجعلها بيئة خصبة لمشروعه الإبداعيّ، وهذا ما مكّنه من الانتصار للمرأة باعتبارها الشّخصيّة الأقرب لتحريك الأحداث التّاريخية وبعثها، وهذه العمليّة تفرض الحفاظ على المرجعيّة التّاريخيّة.

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص295.

ضف إلى ذلك، اختياره الموفّق لأسماء مناسبة ومنسجمة مع شخصيّاته، ومع الدّلالات الّتي تحملها، ومع الأدوار الّتي تقوم بها، بهدف طبع معالم الشّخصية وأفعالها وأحوالها الاجتماعية والنّفسيّة بطابع خاصّ انطلاقا من التّسمية، ولأنّ الشّخصيّات النّسائيّة الجلاوجية كثيفة جدا في المتن الرّوائيّ، فإنّنا سنركّز فقط على الشّخصيّات الرّئيسيّة والنّامية في الثّلاثية:

حوبه:

هي القائمة بالفعل السّرديّ داخل النّصّ الرّوائيّ من أوّل جزء في الثّلاثية إلى آخر جزء منها، إنّها صوت الكاتب وكلمته، وشهرزاده الّتي أعطاها حيّزا كبيرا من الحرّية الّتي جعلتها المرأة الأكثر تميّزا في مجتمع ذكوريّ أغلب اهتمامه السّيطرة على المرأة، وامتلاك الأنثى، فيقول عنها:"**حوبه هي شهرزادي الّتي ظلّت مدى السّنوات الطّوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة، فتحيل صحرائي إلى جنّتين من أحلام وآمال**"[1].

"حوبه"شخصية متنقّلة بين الأجزاء الثّلاثة؛منها ابتدأ الحكي، فكانت صاحبة البوح، تنتقل بنا-بأسلوبها الشّيّق-بين قصور ألف ليلةٍ وليلة، لتروي للكاتب قصّة أرض مع الرّيح، وتنقلنا عبر كبسولة الزّمن إلى أحداثٍ تاريخيّة طالعناها في كتب التّاريخ، لنسمعها من حوبه رواية وكأنّها مستلّة من قصص كان يرويها لنا الأجداد قبل النّوم:"**بلغني أيّها الحبيب السّعيد، ذو العقل الرّشيد أنّه**(...)"[2].

ومعها جاءت النّهاية، فكانت صاحبة المشهد الأخير"**طوّقتُ كتف حوبه كأنّما أخشى اختفاءها، جلسنا إلى الكرسيّ الخشبيّ الطّويل، أسندت رأسها إلى كتفي، وغرقنا في سحر اللّيل الرّاقص بالأحلام**"[3]؛حيث جعل منها الكاتب حاملة لوصيّة السّلف، وأمانة التّاريخ بحكم انتمائها وتخصّصها الأكاديميّ، بغية تحقيق الإنصاف التّاريخي والإنساني، وهما غايتان تشكّلان منطق الأحقية الّتي يرتكز عليها وجود ووظيفة حوبه.

فحوبه ليست كبقيّة الشّخصيّات النّسائيّة داخل المعمار الرّوائيّ، فهي تعيش حرّة خارجه، تتقصّى المعلومات وتبحث في التّاريخ وتوزّع المهام لتسلّم القيادة للرّاوي ثمّ تختفي، لتعود من جديد في آخر كلّ جزء، فهي شخصية غير واضحة، ملامحها غير دقيقة، وعمرها غير معروف وعلاقتها بالكاتب مبهمة، فمن خلال حواراته

---

[1] حُوبَه، ص11.

[2] حُوبَه، ص13.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص 609، ص 610.

معها يتساءل المتلقيّ عن نوع هذه العلاقة:أهي علاقة صداقة؟أم علاقة حبّ؟أم علاقة عمل؟أم علاقة علم؟أم علاقة قرابة؟

ففي مشهد رومانسيّ يخبرنا أنّه واعدها في مركب قرب البحر حجزاه وأقاما به بضعة أيّام"**جلسنا على كرسيين متقابلين في شرّفة تغطّيها الأشجار، وتطلّ على بحر هادئ مسكون بالسّحر**"[1].

وفي مشهد آخر يقول إنّها زارته في مكتبه في الجامعة وتناقشا في بعض أمور الكتابة وتأليف الرّواية "**زارتني حوبه في مكتبي هذا الصّباح، مشرقة كما العادة، وجهها كقمر درّيّ يوقد فوانيس قلبي**"[2].

وفي مشهد ثالث يسترجع مغامراته معها، "**معيدا إلى ذاكرتي كلّ مغامراتي مع حوبه، كلّ ربوة، كلّ جبل، كلّ منتزه، كلّ غابة، كلّ بساط أخضر، شاهد على حبّنا، على إخلاص كلّ منّا لصاحبه، هل سأكتب يوما ما قصّة حبّنا أيضا كما أكتب الآن قصّة العربي الموستاش وحمامة؟**"[3].

ويوحي في مشهد آخر أنّها حبيبته الّتي أدمن حبّها، حين يقول في حوار جمعهما في مكتبه:"**وضعت السّكرتيرة فنجاني القهوة وانصرفت، رشفت رشفتين متتاليتين ساخنتين منعشتين.**

حملت حوبه فنجانها بأصابعها النّحيفة وقالت قبل أن ترشف منها:

أصبحت تدمن القهوة.

كم أدمن حبّك حوبتي.

ضحكت ورحت أحدّق في عينيها الكحلاوين."[4]

فإقدام حوبه وإحجامها منحاها سلطة الحكيّ، وحقيقة فعل الحكي غواية المتلقّي، وقد منح جلاوجي هذا الدّور للمرأة لأنّها ذات الخيال الخصب، والبوح المسترسل، وصاحبة النّفس الطّويل، والمتحكّمة في براعة السّرد، والممارسة لسحر الغواية.

---

[1] حُوبَه، ص12.

[2] حُوبَه، ص131.

[3] حُوبَه، ص283.

[4] حُوبَه، ص12.

الدّلالة المعجميّة للاسم:

"حوبه":اسم غير مألوف في المجتمع الجزائريّ، وغير متداول، وهذا يحيلنا إلى خيارين إمّا أنّه اسم تراثيّ قديم، أو اسم اختلقه الرّوائيّ، وهو الخيار الأقرب.

الحَوبُ والحُوبَه:قيل:لي فيهمحُوبَهو حُوبَه وحِيبَة أي قرابة من قِبل الأمّ، وكذلك كلّ ذي رَحِم مَحْرَمٍ، قال ابن السكيت:لي في بني فلانحُوبَه وهي كلّ ذي حُرْمَة تضيع من أمّ أو أخت أو بنت أو غير ذلك من كلّ ذي رحم، وال حُوبَه رقّة فؤاد الأمّ، لقول الفرزدق:

فَهَبْ لِي حُنَيسَا، واحتسب فيه منّقل حُوبَه أمّ، ما يسوغُ شرابها

وفي الحديث:"اِتَّقُوا اللهَ فِي الحَوبَاتِ"يريد النّساء المحتاجات اللّاتي لا يستغنين عمّن يقوم عليهنّ ويتعهّدهنّ، وال حُوبَه الحاجة، ففي حديث الدّعاء:إِلَيكَ أَرْفَعُ حَوبَتِي أَي حَاجَتِي.

والحُوبُ:الإِثْمُ العَظِيمُ، وقرأ الحسن:إِنَّهُكَانَ حَوبًا، وروى سعد عن قتادة أنّه قال:إِنَّهُ كَانَ حُوبًا أَي ظُلْمًا، والحُوبُ:الجَمَلُ، ويسمّى الجمل حُوبًا بزجره؛والحُوبُ زجر البعير ليمضي، وزجر النّاقة حَلْ[1].

ووردت في الآية64 من سورة النّساء، قال الله تعالى:{وَآتُوا الْيَتَامَىٰ أَمْوَالَهُمْ ۖ وَلَا تَتَبَدَّلُوا الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ ۖ وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَىٰ أَمْوَالِكُمْ ۚ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا}[2].

وقد شرح المفسّرون لفظة"حوبا"بالذّنب الكبير[3]، وإذا جاز لنا تقدير معنى اسم الشّخصيّة الرّوائيّة المتخيّلة "حوبه"حسب تفسيره في الآية وما تقدّم من تعريف معجميّ، فسينفتح الاسم على الدلالة المعجميّة "الظّلم"، لتصبح حوبه هي المرأة القريبة من جهة الأمّ المظلومة الّتي جار عليها القريب والغريب.

-حمامة:

تشترك حمامة مع حوبه في عدّة صفات-سنذكرها ضمن جدول مخصّص-بيد أنّ حمامة تعيش على عكس حوبه داخل المعمار الرّوائيّ، وقد قدّمها الكاتب عن طريق العربي الموستاش الّذي لا يفتئ يتغزّل بها ويشيد بحسنها

[1] أبو الفضل جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج1، ط3، 1414هـ، ص340.

[2] سورة النّساء، الآية:2.

[3] عبد الجليل عيسى، المصحف الميسّر، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 1972م، ص97.

السّاحر وجمالها الزّاخر، الّذي أوقع في شباكه القايد عبّاس(شيخ عرش أولاد النّش)الّذي يرغب في الزّواج منها ويكيد من أجل ذلك المكائد، وهي فارسة أحلام عيّوبه(ابن عمّها)، ومطمع الشّيخ عمّار(شيخ زاوية أولاد سيدي بوقبّة)

والرّواية لا تصف جمال حمامة إلّا من خلال العربي الموستاش الّذي لا ينفكّ يتذكرها كلّما خلا بنفسه مع قطيع الغنم، فينطلق مغنّيا:

عندي حمامة ترن في برج عالي

حرقت قلبي وشغلت لي بالي

صوتها لحن مشكّل لاليلالي

مشيتها حجلة تثير دلالي

وقلبها حلو كعنقود الدّوالي

وسنّها جوهر مرتّب يلمع ويلالي

نبكي ونّوح ونشكي للرّب العالي

يا ربّي داوي لجراح واكشف هوالي[1].

الدّلالة المعجميّة للاسم:

اسم من الموروث الجزائريّ؛فقد كان القدامى من الجزائريين يطلقون على الفتيات أسماء بعض الحيوانات، الأليفة، مثل حمامة، غزالة...، ولأنّ الثّلاثيّة الجلاوجية تحتفي بالتّاريخ والتّراث الجزائريّ وما يحمله من موروث ثقافيّ عريق، فمن المرجّح أنّه اختار اسم حمامة لهذا السّبب.

والحمامة عند العرب تحمل قيم الأمن والسّلام حينا، وتكرّس مفهوم الحزن حينا آخر، وقيل إنّه ليبلغ من تعظيم الحمامة حرمة البيت الحرام، أنّ أهل مكّة يشهدون عن آخرهم أنّهم لم يروا حماما قطّ يسقط على ظهر

[1] حُوبَه، ص250.

الكعبة إلّا من علّة عرضت له، فإن كانت هذه المعرفة اكتسابا من الحمام، فالحمام فوق جميع الطّير، وكلّ ذي أربع، وإن كان من طريق الإلهام فليس من يُلْهِمُ كمن يُلْهَمُ[1].

-حوريّة:

يمنح الرّوائيّ شخصيّة حوريّة، صفات المرأة النّاضجة الواعية، الّتي تحاكي الأوضاع بمنطق ومبدئيّة، رغم حداثة سنّها، تحمل حورية كثيرا من ملامح أمّها الفرنسيّة؛شقرة شعرها وخضرة عينيها، وتحمل من أبيها توازن ملامحها وسعة عينيه، ونظرة صارمة تصير مخيفة أثناء الغضب، وهي لأبيها أقرب رغم الحبّ الّذي تحيط به أمّها[2]، تتمسّك حوريّة بحلمها في أن تصبح طبيبة لولا إقصاؤها ظلما وتعسّفا، لكنّها عكفت على مساعدة النّاس؛تخفّف عنهم آلامهم ومآسيهم، معتدّة بنفسها، كريمة الخلق، تندفع مدافعة عن أبناء شعبها، فكانت "تتصدّر الجميع متحدّثة مباشرة بالفرنسية، ويسكت الجميع يتابعون مرافعتها"[3].

واللافت في شخصية حوريّة أنّ نضجها ووعيها، يتنامى ويتطوّر كلّما عاشت تجارب جديدة، هنا علينا ألّا نفوّت فرصة استنتاج أنّ المرأة تخلق وعيها بنفسها، بناء على معاركها في الحياة وتجاربها الخاصّة، وليس بالاستناد على الوعي الذّكوريّ.

ف"**من حورية هذه الّتي يريدها النّاس جميعا؟**"[4].

- "ما نفعل نحن أردنا الحرّيّة ولا...

- صدقت ومهرها غال"[5].

الدّلالة المعجميّة للاسم:

---

[1] طه غالب عبد الرحمن طه، صورة المرأة المثال ورموها الدّينيّة عند شعراء المعلّقات، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، إ:إحسان الدّيك، جامعة النّجاح، فلسطين، 2003م، ص99.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص29.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص224.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ، ص22.

[5] الحُبُّ لَيْلًا، ، ص111.

على الأغلب استمدّ الكاتب اسم حُورِيَّة من الحُرِّيَةِ بمدّ الواو، والحُرِّيَةُ مِنَ الحُرِّ، والحُرُّ من كلّ شُيء:أَعْتَقَهُ، وفَرَسٌ حُرٌّ:عَتِيقٌ، وحُرُّ الفَاكِهَةِ:خَيَارُهَا، والحُرُّ:رُطَبُالأَزَاذِ، والحُرُّ:كُلُّ شَيءٍ فَاخِرٍ من شعر وغيره، وحُرُّ كُلِّ أَرْضٍ:وَسَطُهَا وَأَطْيَبُهَا، والحُرَّةُ وَالحُرُّ:الطِّينُ الطَّيِّبُ، والحُرَّةُ:الكَرِيمَةُ مِنَ النِّسَاءِ[1].

– حليمة:

تحمل من دلالة اسمها الكثير"هذا الاسم الّذي ارتبطت به أحلام سي رابح وهو يطاردها في الشّوارع الّتي كانت تمخرها متسوّلة مع أمّها العمياء، وضيّعها بحمقه وحمق عائلته اللعينة[2]الّتي طردتها دون شفقةّ غادري البيت أيّتها العاهرة، بيتنا لا يجمع إليه بنات الشّوارع"؛فتسلّلت فجر شتاء تقود أمّها العمياء وتحتضن ابنتيها الرّضيعتين، وأمّها تحاول أن تهدّئها:**لا تبالي بنيّتي، اصبري وتحمّلي، وقاومي، كانت على استعداد أن تتحدى الدّهر كلّه، عنادها أكبر من غطرسة البشر الملاعين**[3]، وتتحوّل حياتها في قسنطينة لتصبح"سطايفية راجل"، امرأة في زي الرّجال.

الدّلالة المعجميّة للاسم:

قال ابن سيده:وهذا أحد ما جُمع من المصادر، وأحلام القوم حُلماؤهم، ورجل حليم من قوم أحلام وحُلماء، وحلُم، يحلم حلما، فصار حليما، وحلم عنه، وتحلّو سوء:تكلّف الحلم، والحلم نقيض السّفه، والحلم في صفة الله عزّ وجلّ:معناه، الصّبور[4]، وعليه فالحليمة هي المرأة الصّبورة.

– وريدة المرقومة:

وريدة امرأة مومس تعمل في دار الفساد، تتمتّع بجمال يثير دهشة الرّجال والنّساء، ومنهنّ حمامة؛الّتي كانت دهشتها كبيرة وهي ترى وريدة المرقومة تدخل الحمّام، لم يكن يرى حين دخولها من تحت ملاءتها السّوداء إلّا عينيها السّوداوين كقمرين درّيّين في ظلمة حالكة، وحين تهاوت الملاءة حواليها بدت كحورية نزلت لتوّها من جنّة

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص182.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص13.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص290.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص146.

الخلد، ولم تتمالك النّسوة أنفسهنّ فتهن في جمالها، تمتمت حمامة:سبحان الله، واستلّت وريدة تدخل الحمّام عارية، وراحت حمامة تتابع الخطوط الّتي رقمت بها رجليها وساقيها[1].

الدّلالة المعجميّة للاسم:

وُرَيدَة:اسم مصغّر لوَرْدَة، على وزن فُعَيلَة، وجاء في لسان العرب أنّ وَرْدُ كُلِّ شَجَرَةٍ نُورُهَا، قال أبو حنيفة:الوَرْدُ نُورُ كُلِّ شَجَرَةٍ، وزَهْرُ كُلِّ نَبْتَةٍ، ووَاحِدَتُهُ وَرْدَةٌ، وقيل:الوَرْدُ ببلاد العرب كثير؛ريفيّة وبرّية وجبليّة، ووَرَّدَ الشَّجَرُ، نَوَّرَ، ووَرَّدَتِ الشّجرة إذا خرج نورها، وعن ابن سيده:الوَرْدُ لون أحمر يضرب إلى صفرة حسنة في كلّ شيء، وفرس وَرْدٌ والجمع:وُرْدٌ ووِرَادٌ، والأنثى:وَرْدَةٌ.

قال الزّجّاج في قوله تعالى:{فكانت وردة كالدّهان}أي صارت كلون الورد، وقيل:إنّها كانت وردة كلون فرس وردة، والورد يتلوّن فيكون في الشّتاء خلاف لونه في الصّيف، وأراد أنّها تتلوّن من الفزع الأكبر كما تتلوّن الدّهان المختلفة[2].

أمّا المرقومة؛فالرقم أو التّرقيم:تعجيم الكتاب، ورقم الكتاب يرقمه رقما، أعجمه وبيّنه، وكتاب مرقوم أي قد بيّنت حروفه، والمرقوم من الدّواب:الّذي في قوائمه خطوط كيّات، ويريد بها النّقش والوشي[3].

– عيشوش:

نشأت عيشوش في أسرة كرغليّة عريقة في القصبة العريقة بالأمجاد، درست القرآن والعربيّة في الكتاتيب ومدارس الإصلاحيين، إلى جانب دراستها في مدارس الفرنسيين الّتي انفصلت عنها وهي في عنفوان تميّزها ونجاحها، وانخرطت في حركة النّضال بكلّ عنفوانها، وصار بيتهم نصب أعين الأمن الفرنسيّ يفتّشه كلّ حين، فهو مركز تلقي فيه زمرة المناضلين، ومنهم يوسف الرّوج الّذي استطاع أن يحتلّ مكانا في قلبها[4].

هذا الفتى الأزعر–كما يحلو لها أن تناديه–تزوّجها وانتقلت معه من الجزائر العاصمة ليستقرا في سطيف، حيث تعيش حياة جديدة، وتعاشر قوما بعادات وتقاليد مختلفة، فقد"**كانت تنكفئ نافخة في الجمر وقد غطّاها**

---

[1] حُوبَه، ص176.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص456.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج122، ص ص، 248، 249.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص ص25، 26.

الدّخان، ثمّ اشتدّ سعالها فجأة حتّى كادت تختنق، اعتدلت وهي تجفّف دموعا انهمرت تملأ عينيها، أبعدها يوسف الرّوج قائلا:إليك، لا تصلحين لذلك، أنت ابنة المدينة يا عيشوش"[1].

الدّلالة المعجميّة للاسم:

أغلب الظّنّ أنّ الاسم اشتقّ منالعيش، الحياة، نقول:عاش يعيش عيشا وعيشة ومعيشا ومعاشا وعيشوشة، قال الجوهريّ:كلّ واحد من قوله:معاشا ومعيشا يصلح أن يكون مصدرا وأن يكون اسما، ونقول:عايشه:عاش معه، كقولك:عاشره.

والعيشة:ضرب من العيش، يقال:عاش عيشة صدق، وعيشة سوء، والمعاش والمعيش والمعيشة:ما يعاش به، وجمع المعيشة معايش، قال الله تعالى:{وجعلنا لكم فيها معايش}.

وقيل المعيشة الضّنك في نار جهنّم والضّنك في اللغة الضّيق والشّدّة، والأرض معاش الخلق والمعاش مظنّه المعيشة والعيش[2].

– شامخة:

شخصيّة متخيّلة، فاعلة، أسطوريّة، تضاهي شخصية بلقيس في ملكها وقوّتها وعرشها؛متنقّلة في الفضاء المكانيّ للرّواية؛فما من مكان إلّا ولها دور بارز فيه، دارت حولها أحداث الرّواية، فكانت الملهمة والحافزة ومحرّكة الأحداث.

لقد تقصّد الرّوائيّ رسم صورة إيجابية مكتملة ومتكاملة؛وعيا وبناء وإعدادا، عن بطلته شامخة الّتي لا تتنامى مع الأحداث بل الأحداث هي الّتي تتطوّر لتساير جاهزية شامخة الّتي تتجلّى فيها صفات كثيرة:نسبها الرّفيع، سمعتها الحسنة، مكانتها الاجتماعيّة، تمسّكها بكرامتها، كبرياؤها، شجاعتها، ...وأسبغ عليها أيضا صفات:اللّطف والجمال، الشّرف والنّقاء، الأمانة والوفاء، المعرفة والذّكاء، قوة الشّخصيّة والإباء...لتصبح شامخة تجسيدا لصورة المرأة المثالية في الرّواية، صاحبة القيم والمثل.

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص19.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص321.

ولابدّ من الإشارة أنّ شامخة نشأت يتيمة، وحيدة؛فقدت أبويها صغيرة، وضاع شقيقها شامخ في عرض البحر متّبعا خطى خاله الرايس حميدو، فربّما عدم وجود العائلة دفعها إلى الاعتماد على نفسها وبناء وعيها، وهذه النّشأة جعلتها تمتلك الخصال الّتي ذكرت سالفا.

وعيشها طفولة يملأها الحرمان والوحدة والذّكريات المؤلمة، رغم رغد العيش وسعة المال، إلّا أنّ فقدانها لأحبّتها دفعها إلى البحث عن خالها؛الرايس حميدو الّذي لا تعرف له إلّا قبرا فارغا في حديقة القصر، وعن شقيقها الّذي غاب في عرض البحر ولا تسمع عنه إلا أنّه شبح، تتوق لرؤيته وتنتظر عودته.

الدّلالة المعجميّة للاسم:

اشتقّ الاسم من:شمخ، يشمخ، شموخا، ومنه فهي شامخة(للمؤنّث)، وهو شامخ(للمذكّر)، وهو كلّ عالٍ ومرتفعٍ وسامٍ، ومن ذلك نقول:شمخ الجبل، يشمخ، شموخا:علا وارتفع، والشّامخ الرّافع أنفه عزّا وتكبّرا، والشّامخ، العالي[1].

–نانّا:

مربّية شامخة وشامخ، خادمة آل القلعي الوفيّة"**استقدمها علي القلعي من الشّارع، ,قد كانت مشرّدة تعيش على صدقات النّاس، واحتضنتها زوجته رفيقة لها لا خادمة، وعلى يديها تربّى ابناها شامخ وشامخة، اللّذان كانا لا يريان نانّا إلّا أمّهما أيضا، يأنسان إليها ويسرّان إليها أكثر ممّا يسرّان لأمّهما**"[2]، فاحتلّت بذلك مكان الجدّة العطوف والأمّ الرّؤوم والرّفيقة المخلصة الّتي تستند عليها شامخة، فتسكت آلامها وتطبطب على أحزانها وتداوي جراحها، فقد حاولت أن تعوّضها عمّن غيّبهم الزّمن (الأب، الأمّ، الأخ، الخال"الرايس حميدو").

صديقة وفيّة أكثر منها خادمة؛تتمتّع نانّا بخصال الأمانة والصّدق والوفاء، ويظهر ذلك في الكثير من المواقف في قصر آل القلعي، فقد كانت ظلّا لسيّدتها، تخطو بحذر خلفها، ويتمزّق قلبها حسرة عليها، تمدّ لها يدها كلّما طوّحت بها الذّكريات المؤلمة[3]، تعتني بها ولم تتركها إلّا بعد سقوط البيضاء في يد الاحتلال الفرنسيّ،

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادّة(ش، م، خ)، ص2321.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص30.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص ص15، 16.

حيث طلبت منها الرّحيل خوفا على حياتها وبقيت هي تحرس إرث آل القلعي وقبر الرايس حميدو، وتنتظر عودة شامخ.

وهكذا غيّرت المرأة أوضاعها ونظرة الآخر إليها نتيجة أخلاقها العالية، فمن امرأة فقيرة مشرّدة، وخادمة تعمل في قصر القلعيّ، إلى امرأة موثوقة وصديقة ونديمة لسيدة القصر وأمّا ثانية لأبناء أسيادها وكاتمة أسرارهم.

الدّلالة المعجميّة للاسم:

"نانّا"لفظة من تراث الجزائر العريق؛فكلّ أبناء الجزائر من أدناها إلى أقصاها يتلفّظون بها، ويطلقونها على الأمّ أو الجدّة تقديرا وإكبارا لهما ورفعا لمكانتهما.

-زنوبيا:

شخصيّة متخيّلة وابنة البطل الشّهيد والعالم الفقيه"أبو حمزة القرطبي"الّتي فقدها مع أمّها في حادث بحريّ مؤلم[1]، وزوجة"شامخ"وأمّنجله"علي"والبنتين، حيث سحبها ذات يوم من بين مخالب موج شرس، وقد أعياها التّجديف، احتفظ بها في مسكنه الخشبيّ على شاطئ البحر، كانت فاقدة لذاكرتها، ولم يجد لها حلّا غير أن يتزوّجها، ومعه بدأت تبني ذاكرة جديدة[2]

امرأة مكافحة؛تحدّت الصّعاب لبناء أسرة والمحافظة عليها في ظلّ العدوان الفرنسيّ على البلاد، وهي الشّخصية الّتي تسلّمها شامخة مشعل بناء المستقبل، حيث كلّفتها بمهمّة حماية مئات الأطفال والنّساء الّذين هرّبتهم شامخة، حيث ربتت على كتفها وقالت:

– انطلقي أنت مع الأطفال، هم أمانة في عنقك، أمّا أنا سأنتظرهم هنا(...)يجب أن أنهي معركتي معهم.

قاطعتها زنوبيا:

– إنّها معركتنا جميعا، لن ندعك وحدك، سنقف معك جميعا، تبسّمت شامخة، وقالت:

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص187.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص536.

– وقوفك معي يكون بشيء واحد، أن تحفظي هؤلاء، وأشارت إلى الأطفال، ثمّ أشارت إليهم بيدها كي يرتقوا أكثر، اندفع إليها عليّ بحزم، وراح يجرّها من يدها، احتضنته، وطبعت قبلة على جبينه، بعد أن سلّمته"ذو الفقار"(سيفالأمير وأمانته)والأدهم(فرسها ورفيقها)، وقالت:لك المجد يا شبيه جدّه.[1]

الدّلالة المعجميّة للاسم:

زَنُبَ، أي سَمِنَ فِي قِصَرٍ، فهو أَزْنَبٌ وهي زَنْبَاءٌ، والزُّنَابَى، شَجَرٌ حَسَنُ المَنْظَرِ، طَيِّبُ الرَّائِحَةِ، وزُنَابَةُ العَقْرَبِ وزُنَابَاهَا:كلتاهما إبرتها الّتي تلدغ بها[2].

أخذت هذه الشّخصيّة المتخيّلة اسمها من اسم الشّخصيّة التّاريخيّة"زنوبيا"ملكة تدمر، والّتي قيل في نسبها أنّها:الزّبى بنت عمر بن طرب بن حسّان بن أدينة بن الشميدع، الملك المشهور في العصر الجاهليّ،

صاحبة تدمر، وملكة الشّام والجزيرة، يسمّيها الإفرنج"زنوبيا"[3].

وإجمالا؛فقد وفّق الرّوائيّ في تعدّديّة صور المرأة في ثلاثيّته وأبدع في تصوير بطلاته اللّائي حظين بأهمّية بالغة على المستويين الفنّيّ والاختيار المعجمي للأسماء، وعليه يمكن القول:إنّ الشّخصيّات النّسائيّة الجلاوجيّة ما هي إلّا علامات مغلّفة برومانسيّة الكاتب وإيديولوجيّته، أو أنّ اهتمامه بهنّ دليل على اعترافه بعجزه عن فهم المرأة، أنّ هذه التّعدّدية داخل المتن الرّوائيّ هو شكل من أشكال التّجديد؛لأنّه خروج عن التّنميط الّذي يقتصر على وضع جملة من السّمات والتّصوّرات داخل شخصية نسائية معيّنة، وتعميمها على صورة المرأة بشكل عام.

وبذلك يكون جلاوجي قد وزّع الأسماء والصّفات والأفعال وطرائق التّفكير على بطلاته بطريقة مدروسة ومنطقيّة، لما له من قدرة على الصّياغة السّردية الرّوائيّة، واللّغة الشّعرية الّتي تميل إلى التّشخيص والتّصوير والرّمز، فاهتمّ بهنّ اهتماما مُلفتا ومنحهنّ مكانة سردية عالية، كيف لا وقد جاء في قول حنامينة"إذا كان الأدب في أساسه استلهاما للحياة الإنسانية، فإذا سيظلّ فقيرا في استلهامه هذه الحياة، مادامت المرأة لا تلعب دور الإغناء فيه"[4].

---

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص598.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص453.

[3] محمّد عبد الرّحيم، قاموس معاني الأسماء العربيّة، دار الرّاتب الجامعيّة، بيروت، لبنان، (دط)، 2020م، ص314.

[4] حنا مينة، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الرّوائية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، دط، 1992م، ص249.

3-3-رصد الصّفات الجسديّة والمعنويّة للشّخصيّات النّسائيّة الجزائريّة ذات الأدوار المحوريّة:

الشّخصيّة	نوعها	الصّفات الجسديّة	ج	ص	الصّفات المعنويّة	ج	ص	دورها
حوبه	متخيّلة	"عيناها كحلاوان واسعتان" "قدميها صغيرتين (...)أصابع يديها نحيفة"	1	8-7	باحثة في علم التّاريخ "سجّلت لنيل شهادة الماجستير في تاريخ الثّورة، وظلّت طيلة سنوات دراستها تفرّ من الكتب إلى الميدان تسجّل وتصوّر وتجمع الوثائق والأدلّة..."	2	618	الرّاوية (شهرزاد الثلاثيّة) الباحثة في تاريخ الجزائر
حمامة	متخيّلة	"ممتدّة القامة، ناهدة الصّدر، عيناها كحلاوان، شعرها أسود" أشبه بمهرة عربيّة	1 /	65 21	"أمّ حنون، أرضعت حورية وربّتها معتقدة كما أوهمها العربي الموستاش أنّها وجدت مرميّة على قارعة الطّريق، وستكون سبيلها للجنّة" "غيورة"	2 /	31 57	زوجة العربي الموستاش الحضن الآمن والأمّ الرؤوم
لالا تركيّة	متخيّلة	"وجهها ممتلئ، تفتر شفتاها عن أسنان عاجية"	2	132	"تعاني تعبا وألما(...) تقاوم بكبرياء، كما قاومت مذ تزوّجها، تداري ألمها دوما، وتخفي همومها أبدا، (...)لم تخلف عقبا"؛امرأة عقيم	2	75	زوجة سي رابح الثّانية صاحبة الحمّام تحتوي كلّ من يلجأ إليها

حوريّة	متخيّلة	"بشقرتها وخضرة عينيها"	2	63	"ممرّضة" متعلّمة	2 /	31 230	ابنة سوزان من العربي ممرّضة مجنّدةفي جيش التّحرير
		خدّاها متورّدان، جمّتها مقصوصة بعناية على جبينها، ظفيرتها الشّقراء متدلّية يعانق نهايتها شريط أحمر	2	187	"هادئة، ساحرة(...) تتربّع سريعا على كلّ القلوب"، صارمة كوالدها	2	53	
حليمة	متخيّلة	"كانت آية بعيون خضراء وشعر أشقر"	2	174	ذات كبرياء وإصرار	2	294	زوجة سي رابح سطايفيّة راجل مسبّلة لخدمة المجاهدين
		"جسدها الطّافح بالأنوثة، بدت ممتلئة الجسد تتدلّى ضفيرتها الشّقراء إلى منتصف ظهرها، في وجهها حمرة، عيناها الخضراوان بحيرتان وديعتان(...)ربوتا الصّدر تعلنان تمرّدا أنثويّا مجنونا"	2	289	تكتنز عيناها كبرياء وتحدّيا قلّما يوجد في عيون الرّجال	2	289	
وريدة المرقومة	متخيّلة	عيناها سوداوان كقمرين درّيّين، فاتنة شعرها أسود يغطّيها، رقبتها بيضاء ممتدّة، صدرها ناهد.	1 /	176 212	ذات مواقف؛أرجل من الرّجال. مغناج، مغرية	2 /	222 57	زوجة علّال امرأة مومس/ فدائيّة
بلّارة	متخيّلة	"بيضاء مشرقة، يحضن شعرها الأسود اللّامع جانبي رأسها فيغطّي أذنيها ثمّ ينسحب متعانقا خلفها منسدلا كشلّال ألماسيّ حتّى خصرها(...)وبين تنّورتها السّوداء وبياض ساقيها تناغم يدهش عباقرة الفنّ	2	632	"في عينيها بسطة الشّواطئ الحالمة، وفي أنفها رفعة منحتها كبرياء ومهابة."	2	632	ابنة وريدة المرقومة

		التّشكيليّ، كأنّما هما ليل ونهار تصافحا في يوم ربيعيّ عبق"						
شامخة	متخيّلة	قمحية اللّون، عسليّة العينين، حالكة الشّعر، في ملامحها إشراق، رقيتها مرمريّة ممتدّة	3	29	"مرعوبة وحاقدة"ارتعش قلب شامخة الصّغير رعبا وحقدا"	3	152	ابنة علي القلعي وشقيقة شامخ ورفيقة درب الأمير عبد القادر
		"شعر أسود متهدّل على كتفيها"	3	15	متعلّمة وشاعرة؛"يكفيه أن يتجاذب معها علما وشعرا"	3	67	
		شعرها طويل؛"كانت نانّا تمشّط لها شعرها الطّويل"	3	257	مرهقة الملامح، ...فارسة لا يشقّ لها غبار"	3	15	
		"ناهد الصّدر، هيفاء القامة"	3	17	عاشقة للخيل ولفرسها الأدهم	3	67	
		"قويّة البنية، صارمة الملامح، ...يتجلّى أثر لفح الشّمس على وجهها، ... لم تتجاوز 35سنة"	3	535	حزينة، ضاحكة	3	80	
		"حباها الله من جمال فاتن...	3	17	مغامرة، متحمّسة، شجاعة، ... يراودها شعور دائم بالخوف	3	83	
		إن تكن حور الجنّة في مثل حسنك فحقّ للرّجال المؤمنين أن يضحّوا بكلّ شيء لأجلها"	3	18	"هل أقدر أن أنام والأحزان تشرد قلبي"	3	163	

نانّا	متخيّلة	"تبدو أصغر من سنّها، بفستانها المورّد الجديد، وجديلتيها المنسابتين على صدرها وشعرها المشرق بحنّاء قرمزيّة"	3	25	3	"كانت مشرّدة، تعيش على صدقات النّاس، إلى أن استحضرها علي القلعي واحتضنتها زوجته رفيقة لها لا خادمة"	30	خادمة آل القلعي والأمّ المربية لشامخة وشامخ
		"عانق الشّيب شعرها متحدّيا حنّاء طالما استنجدت بها"	3	22	3	أمّ رؤوم؛"كانا لا يريان نانّا إلّا أمّهما" "قلبي يحدّثني دوما، أنّ ابني حيّ وسيعود، بعض من جنونه طوّح به بعيدا ولكنّه سيعود" "قلبها طيّب، روحها شفّافة	30 68 474	
زنوبيا	متخيّلة	**(لم يُذكر لها وصف ماديّ ولا صفات جسديّة)**	/	/	3	فقدت ذاكرتها ... وخاضت المعارك مع زوجها شامخ	536	ابنة الشّيخ القرطبي وزوجة شامخ

واستنادا عليه، نخلص إلى أن الرّوائيّ اعتمد في انتقاء شخصيّاته النّسائيّة على خطّة محكمة تجمع ما بين الصّفات الجسديّة والصّفات المعنويّة من جهة، وتتواءم دلاليّا ووظيفيّا من جهة ثانية، فاختياره لم يكن محض صُدفة، ولا انتقاءً عبثيّا، ولا عملا اعتباطيّا، ولكنّه تجسيد لإيديولوجية ورؤى أراد تمريرها للمتلقّي وفق دلالات واستعارات مقصودة، وهذا ما أسهم في إنتاج روايات متماسكة، وحقّق اللّذة الجماليّة الّتي تتحقّق بدورها مع الشّخصيّات الرّوائية.

الفصل الثاني:

أهمّ قضايا المرأة

1- المرأة موضوع للسّرد الرّوائيّ.

1-1- المرأة وجمالية الأمومة.

1-2- المرأة والحبّ.

1-3- المرأة والزّواج.

1-4- المرأة الهلوك والبغاء.

1-5- المرأة والعلم.

1-6-المرأة والعمل.

2- جسد المرأة وغواية الرّواية.

2-1-الجسد في الخطاب الرّوائي.

2-2-جسد المرأة مفتاح الخطيئة.

2-3-جسد المرأة بين التّحجّب والسّفور

لا بدّ في بادئ الأمر من الإشارة إلى أنّ الخوض في قضايا المرأة في المجتمعات العربيّة يعدّ ضربا من ضروب المغامرة، فالحيّز العام لهذه المجتمعات لا يسمح بتداول قضاياها بحرّية، وذلك أنّ المناخ الاجتماعيّ والثّقافيّ للمجتمع العربيّ لا يتحمّل قراءة موضوعها والخوض في قضاياها لما تحمله من خصوصية دينية واجتماعية.

ورغم ذلك فإنّ جلّ القضايا الّتي تدور حولها مازالت قضايا مفتوحة للنّقاش، فهي لم تدخل بعد نطاق المفروغ منه، وكأنّ هذا الكائن البشريّ لا يُعرف إلّا بنسبته لغيره؛المرأة والأمومة، المرأة والحبّ، المرأة والزّواج، المرأة والبغاء، المرأة والعمل، المرأة والعلم، المرأة عند هذا وذاك من الأدباء، فكلمة المرأة تحمل بين جنباتها شعورا ضبابيّا بالخوف أو الظّلم أو التّشيء، وما تزال كلّ هذه القضايا موضوعا للدّراسة والبحث والنّقاش والكتابة، وفي الأغلب أنّ كلمة"امرأة"لا يكتمل معناها إلّا في سياق ثقافيّ معيّن، يجعلها تستدعي قضايا إنسانيّة واجتماعيّة وإيديولوجيّة.

وقبل البدء في الكتابة حول هذا العنصر، يُطرح السّؤال التّالي:

– هل يُمكن للكاتب العربيّ أن يكتب ما يشاء ويخوض في موضوع المرأة كما يشاء؟وإن كان الأمر كذلك، فما هي حدود الحرّية المسموح له بها؟

ممّا لا شكّ فيه أنّ المجتمعات العربيّة لا تزال تعيش داخل الزّمن الدّينيّ القائم على مبدأ التّحريم غير القابل للنّقد والّذي يتعدّاه أحيانا إلى التّكفير، وهذا ما تسبّب في مضاعفة تطويق حرّية التّعبير، ومنه فالكتابة عن المرأة تنطوي على المجازفة والمغامرة والخوض في المحرّم، ويمكن القول إنّ قضاياها لا تخرج عن حركيّة المجتمع بل تُعتبر أحد أهمّ المقاييس الأساسية لاختيار مدى إنسانيّته وتطوّره ونموّه أو مدى وحشيّته وتراجعه، فالمرأة جسد يُعتبر–عند البعض–محلّ لذّة وألم وهدفا للاضطهاد والإقصاء.

تعدّ الرّواية من نتاج التّفكير المجتمعيّ، فهي تمتلك القدرة على أن تعكس قضاياه المختلفة، ومن بين أهمّ المواضيع الّتي استقطبت اهتمام الرّوائيّين القضايا الّتي تواجهها المرأة عبر مختلف الأزمنة والثّقافات، فلطالما احتلّت المرأة مساحة كبيرة في العديد من الأعمال الرّوائيّة السّرديّة، حيث تمّ دراسة قضاياها الاجتماعيّة والوجوديّة والإنسانيّة بطرق مختلفة، وحسب رؤى وخلفيّات المبدعين.

1-المرأة موضوع للسّرد الرّوائيّ:

إن المتتبّع لمسار الرّواية الجزائريّة منذ نشأتها إلى يومنا هذا يلاحظ حضورا لافتا للمرأة، سواء كانت الرّاوي المتحكّم في عملية السّرد، أو الشّخصية الأساسيّة في المتن الرّوائيّ الّذي تشكّل فيه قيمة ثابتة، فلا يوجد نصّ حداثيّ خرج عن سلطة المرأة، حيث عرفت هذه التّيمة تطوّرا ملحوظا في المتون الرّوائية، فلم يكن الرّعيل الأوّل من الرّوائيّين بمنأى عن أوضاعها ومشاكلها وقضاياها الّتي طرحوها في كتاباتهم، إلّا أنّهم حرصوا على عدم الخوض في خصوصيّاتها، مقيّدين بالرّقابة المجتمعيّة والدّينيّة، واختلف الوضع مع الجيل الجديد من الرّوائيّين الّذين فتحوا مختبر التّجديد والتّجريب، وخاضوا غمار المحظور وطرحوا قضاياها متعدّين على خصوصيّتها إمّا تلميحا أو إشارة أو تصريحا فاضحا.

ويجدر الإشارة، أنّه في غياب رقابة الشريعة الإسلامية وتلاشي القيم فإنّ صورة المرأة الحقيقية تتوارى خلف صورة التّحرّر والحضارة المادّية والعولمة، وهذا ما يُفقدها كينونتها ويطوّقها ضمن الخطاب الرّوائيّ بمفاهيم تخترق حدود خصوصيّتها، وتُكيّفها كيفما شاءت، حيث ظهرت صورة المرأة في بعض الأعمال الرّوائيّة الجديدة بمظهر يُميط اللّثام عن أنساق مضمرة كان لابد من اكتشاف معمارها، ورغم أنّ قضيّة المرأة قضيّة شائكة يكتنفها الحرج، وتحجب حقائقها الأفكار المسبقة، فهي أكثر القضايا ارتباطا بالدّين وتراكم رواسب العادات والأعراف والتّقاليد، كما تُحيط بها النّواهي والمحرّمات، وتُسيّجها القيم المتوارثة ومفاهيم العرض والشّرف، ومع كلّ هذا تبقي قضيّة متجدّدة محورية في الرّواية الجديدة.

فالمرأة احتلّت حيّزا كبيرا في الأدب منذ القديم؛فلم يخلو الشّعر الجاهليّ من ذكر صفاتها والتّغزّل بها تقديسا ومجونا، فقد كانت ملهمة الشّعراء؛فما كان لقيس بن الملوّح أو لجميل بن يعمر أو لعنترة العبسيّ أو لكثير الخزاعيّ أن ينظموا تلك القصائد الخالدة لولا امرأة مثل:ليلى أو بثينة أو عبلة أو عزّة، ورغم رقابة المجتمع وحدوده إلا أنّ النّصّ فرض كلمته، فكانت له السّيادة ومَنح لأصحابه حقّ التّمرّد على العادات والتّقاليد وقيم المجتمع، فكان النّصّ ملجأ لهواجسهم اتّجاه المرأة.

ومن هنا كانت المرأة موضوعا دائم الحضور، مادامت تتناوله الشّرائع السّماوية والقوانين الاجتماعية والوضعية والسّياسية، وكلّما انتصروا لموضوع يخصّها، فُتح أمامهم غيره ووجدوا المتعة في خوض غماره من جديد، "فهي الجنس الّذي يستحوذ على القلوب، سواء أمّا أو أختا أو عشيقة أو خطيبة أو زوجة"[1].

فوجود المرأة موضوعا في العلوم الإنسانية والاجتماعية والأدبية، فتح المجال أمام الرّواية الجديدة فكان لها نصيب الأسد منه، فلم يستطع نصّ سرديّ جديد الخروج عن سلطة المرأة الّتي تبدأ رحلة حياتها كإنسان داخل الإطار المجتمعي بنشأتها جنسا بشريّا، وشخصية داخل الإطار الرّوائيّ"والشّخصيّات الرّوائية لا تدبّ فيها الحياة ولا تكتسي لحما وعظما ولا تغدو مُشاكلة للشّخصيّات الواقعيّة إلّا إذا انفردت، وصارت كلّ واحدة منها أنًا أو ذاتاً، وحتّى لو طمحت الشّخصيّات الرّوائية إلى أن تكون نمطيّة فإنّها لا تكتسب بعدا سوسيولوجيّا إلّا إذا استوفت أبعادها السّيكولوجيّة"[2].

وعليه فقد اكتسى موضوع المرأة أبعادا فكرية واجتماعية وثقافية في النّصّ الرّوائيّ، فهو موضوع مفتوح، ومتجدد، وشائك من جهة، وممتع وصعب من جهة ثانية، طالما أنّ الرّوائيّ يتلذّذ بالكتابة عنها، وطالما أنّ المرأة تتلذّذ بإغوائه بغنجها وجمالها واقعيّا وتخييليّا.

ومن ذلك ارتأت بعض الأقلام الجديدة عدم محاكاة النّموذج الرّوائيّ السّابق، وركّزت على الأبعاد الجمالية والمعرفية في الكتابة الرّوائية، فجعلت من النّصّ الرّوائي مختبرا للتجّريب والتّجديد والانفتاح على الأجناس الأدبيّة لأنّ"الرّواية إمبراطوريّة بطبعها تستعمر وتضمّالمناطقالمجاورة(...)فلا شيء يمنعها من استخدام الوصف والسّرد القصصيّ والحوار الذّاتيّ(...)إنّها تستعير طرائق الكوميديا والقصيدة التّعليميّة والقصيدة الغنائيّة"[3]، كما بنت من خلاله معمارا للتّخييل في موضوع المرأة، الّذي لم يكن مجرّد مفتاح لباب الشّهرة بل كان مفتاحا سحريّا استخدمه الأدباء لحلّ مشاكل المجتمع القائمة على الصّراع بين الرّجل والمرأة، أو بترميزها لإيصال أفكارهم، وبذلك فهي حالة تجريبية جديدة لمشروع روائيّ جديد.

---

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص9.

[2] جورج طرابيشي، الأعمال النّقديّة الكاملة، دار مدارك للنّشر، الإمارات العربيّة، ط1 ، 2013م، ص47.

[3] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريّة الرّواية، تر:عبد الكريم الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1 ، 2001م، ص201.

وبهذا التّجريب الّذي""يخلقه كلّ من المؤلّف والقارئ"[1]، والّذي تبنّته الرّواية الجديدة فأصبح سمة من سماتها الرّئيسة، تكون الرّواية قد كسرت الطّابوهات وتجاوزت الخطوط الحمراء، بمساسها بخصوصيّات المرأة الّتي اكتسحت المتن الرّوائيّ واتّخذت لنفسها مكانا مميّزا فيه، مُشكّلة بذلك علامة ودلالة فارقة، مع تعالقها بالتّاريخ والهويّة، وكلّ ما له علاقة بالجانب التّراثيّ والعقائديّ والفكريّ.

والرّواية الجزائريّة الجديدة لم تكن في منأى عن موضوع المرأة، فقد تعامل معها الرّوائيّون بداية الأمر بتحفّظ وذلك راجع لقدسية المرأة عندهم فلم يتجرّأ روائيّو تلك الفترة على تعريتها، ولم يذكروها إلّا في صورتها التّقليديّة؛مكافحة مناضلة باحثة عن حقّها في الحرّية وتحرير وطنها، وذلك بمنحها صوتا داخل المتن لتتمكن من التعبير عن نفسها وذكر احتياجاتها باعتبارها ذاتا مقهورة في مجتمع ذكوريّ جاحد، حرمت فيه من حقوقها كالتّعليم والسّفر والميراث واختيار الزّوج، وغيرها من الحقوق الّتي حُرّمت عليها في تلك الفترة، إمّا بسبب الاحتلال الفرنسي وسياساته المجحفة أو بسبب كونها ضحيّة الأفكار الاجتماعية السّائدة آنذاك.

ومع انقشاع ظلام المحتلّ الغاشم، وتحرّر المرأة من قيود عبوديّته كما تحرّر وطنها، عادت المرأة القهقريّ وغُلّقت عليها الأبواب من جديد، لتظهر أصوات رجالية حملت على عاتقها مسؤولية الدفاع عنها، فبقدر ما يكون الرّجل إنسانا، بقدر ما يكون مهتمّا بقضيّة المرأة[2]، ومنهم:عبد الحميد بن هدّوقة، ورشيد بوجدرة، والطّاهر وطّار، ومحمّد بنّيس، وواسيني الأعرج، وغيرهم، متّخذين منها موضوعا في كتاباتهم السّرديّة، تحت رقابة المجتمع وسلطته، ورغم ما حقّقته الجزائر من تحضّر إلّا أنّ مقصّ الدّين، والمجتمع والعائلة والأعراف والتّقاليد يبقى يمارس وظيفته الرّقابية.

لقد وجد أولئك الأدباء والمثقّفون وغيرهم في موضوع المرأة تيمة جاهزة فكتبوا عنها خلال ثلاث مراحل؛الفترة الاستعمارية، فترة الحرب التّحريريّة، وفترة ما بعد الاحتلال، وتميّزت كلّ فترة بكتّابها الّذين صوّروا المرأة وتمثّلوها في رواياتهم انطلاقا من واقعهم، فكتبوا في الممنوع والمقموع والمسكوت عنه والمحظور واللامحظور، مضمرا أو مظهرا.

[1] شكري الماضي عزيز، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط ، 2008م، ص8.

[2] نوال السّعداوي، الوجه العاري للمرأة العربيّة، هنداوي، سي آي سي، دط ، 2017م، ص142.

في حين صوّرت روايات فترة الاحتلال وما بعده المرأة الجزائريّة بهالة من القدسية، فطرحت قضايا اجتماعيّة كقضيّة التّعليم، والعمل، والزّواج، فقد كانت فترة ما بعد الاستقلال فترة الانفتاح والتّحوّل مع جيل جديد خاض غمار التّجريب واستثمر في موضوع المرأة بجرأة أكبر خاصّة الأنامل الرّوائية النّسائيّة، مثل:ربيعة جلطي، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، إنعام بيوض، وغيرهنّ.

ويعدّ جلاوجي من بين الرّوائيين الجزائريّين المعاصرين الّذين جرّبوا الخوض في موضوع المرأة، مع حفاظه على الحسّ الوطنيّ وروح الثّورة الّتي رسمها في تركيب إبداعيّ ملحميّ فنّيّ نفّذت أحداثه المرأة، حيث لا تكاد تخلو الثّلاثية من ذكر للمرأة، سواء كان ذلك تلميحا أو تصريحا أو ترميزا أو بعدا دلاليّا؛إمّا موضوعا سرديّا، أو شخصية رئيسية فاعلة في المتن السّرديّ، فصوّرها أمّا وحبيبة وعشيقة ومومسا وزوجة وبنتا، فعندما سئل في برنامج"بلاقيود":هل تكتب عن المرأة بإدراك وتعمّد أم تتعامل معها مثل الشّخصيّات الذّكوريّة؟ كان جوابه: "لا يمكن أن يخلو الإبداع من المرأة، فالمرأة هي الإبداع في الملهمات، والمحرّكة، والحافزة بقوّة داخل النّصّ الإبداعيّ، وحضورها له ملمح خاصّ"[1].

لقد احتفى جلاوجي في الثّلاثية بالأنوثة المفعمة، وصوّر معاملة الأهل للمرأة؛أمّا وزوجة وبنتا وأختا بوجه مغاير-نوعا ما- لما هو مألوف في كثير من النّصوص السّرديّة الذّكوريّة، فالكاتب تجاوز تقديم صورة المرأة المضطهدة الّتي تسعى للانعتاق من قيود التّقاليد البطرياركية، ليقدّم صورة امرأة قويّة، تمتلك حرّية الفعل المسؤول، وحرّية اتّخاذ قرارها بنفسها، وفي ذلك يقول محمّد مصايف:"المرأة في رواياتنا لا تقوم بدور الخليلة التّابعة كما كان الشّأن غالبا في الأعمال الأدبيّة ذات النّزعة الرّومانسيّة، أي لا تقوم بدور الخادم للرّجل، والمسلّي له بل تضطلع تماما مثل الرّجل بدور نضاليّ قياديّ في المسيرة، ويكفي أن تقرأ روايات"ريح الجنوب"و"الشّمس تُشرق على الجميع"و"نار ونور"و"الطّموح"لتقتنع بهذه الحقيقة، فالثّورة الجزائريّة لا تقوم على عنصر الرّجل وحده، بل تقوم عليه وعلى عنصر النّساء اللّائي يأبين إلّا أن يقمن بدورهنّ كاملا في هذه الثّورة"[2].

---

[1] برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

[2] محمّد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام، دط، الدّار العربيّة للكتاب، 1983م، ص312.

وهذه حقيقة نلمحها في مشاعر الافتخار الّتي تنتاب الكاتب كلّما تعلّق الأمر بذكر المرأة، حيث يقول وهو يتحدّث عن حوبه:"**ما أجمل أن أجلس إلى حوبه حبيبتي السّاعات والأيّام والسّنوات لأسمع منها حكايتها**"[1].

ويجدر الإشارة إلى أنّ الخاصّية البارزة في الثّلاثية الجّلاوجيّة، هي مسايرتها لأحداث الثّورة، حيث"لا يخفى على قارئ يُطالع الأدب الجزائريّ، أن يُلاحظ فيه خاصّية الثّورة بوصفها حسّا أساسيّا يحرّك عمليّة الكتابة أو هي تتحرّك فيه، والواقع أنّ هذه الظّاهرة لا تدعو إلى الغرابة، مادامت الجزائر حديثة عهد بحرب التّحرير، وما دام طابع عصرنا كلّه طابعا تحرّريّا"[2]، أي أنّ الرّوائيّ الجزائريّ ساهم في الكشف عن المسكوت عنه، وعمّا عاناه هذا الشّعب في تلك الفترة الزّمنيّة الأليمة، بما في ذلك معاناة المرأة ودورها الفعّال في المقاومة والنّضال من أجل التّحرّر.

والجدير بالذّكر، أنّ حضور المرأة في الثّلاثية الجّلاوجيّة يتّخذ سمات إيديولوجيّة؛كقضيّة الذّاكرة وقضيّة الهويّة وقضيّة التّحرّر وقضيّة الجسد، فهو يُقدّم المرأة بأبعادها الجسديّة والسيكولوجيّة لتصل إلى المتلقّي ببنائها الخارجيّ والدّاخليّ وما ترتبط به من علاقات مع الآخر،كما تنوّعت في هذا الحضور صور المرأة وتعدّدت قضاياها، فتظهر تارة في صورة الأمّ، وتارة أخرى في صورة الزّوجة، أو الحبيبة أو العشيقة أو المومس، أو تتلبّس صورة الأرض والتّاريخ والحرّيّة.

وقد عكست هذه الصّور وغيرها جدلية أزلية بينها وبين الذّكر، تتراوح بين سيطرة العالم الذّكوري وخضوع العالم الأنثوي طورا وتحرّرها طورا آخر، وعليه فالأدباء خلقوا المرأة"بأوهامهم وأحلامهم وآلامهم وآمالهم، وسواء أكانت المرأة في نظر الرّجل سحرا أم سرّا، غانية أم ملكا، غاوية أم مرشدة، مميتة أم ملهمة، شيطانا خبيثا أم إلهة راعية، فإنّها في كلّ هذه الحالات لا بدّ أن تتّخذ في نظره صورة الموجود الآخر"[3]، وهذا ما هو إلّا دليل على أنّ المرأة تمثّل في نظر الرّجل لغزامحيّرا لا سبيل له لفهمه أو حلّ طلاسمه أو تبديد ما يحيط به من غموض.

وقد أسندت الرّواية منذ نشأتها الأولى أدوارا متعدّدة للشّخصيّات النّسويّة بمختلف فئاتها العمريّة وحالاتها الاجتماعيّة وانتماءاتها الفكريّة والثّقافيّة والسّياسيّة، وتكاد المرأة تشكّل محور دوران الرّواية العربيّة عامّة والجزائرية

---

[1] حُوبَه، ص8.

[2] مخلوف عامر، الرّواية والتّحوّلات في الجزائر، دراسة نقديّة في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربيّة، منشورات إتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط ، 2000م، ص17.

[3] زكريّا إبراهيم، سيكولوجية المرأة، دار مصر للطّباعة والنّشر، مصر، دط، دت، ص6.

خاصّة، فتعمل على التّحكّم في ديناميّة الأحداث السرديّة، والهيمنة على النّص بصورها المختلفة، وقضاياها المتعدّدة الّتي لا تعكس صورتها التّقليديّة فحسب، بل تعدّتها لطرح قضية المرأة كقضيّة تائهة في عالم ذكوريّ متسلّط.

ومن هنا ينفتح المتلقّي على عوالم الرّواية وفضاءاتها عبر شخصيّاتها الّتي تضيف لها قيمة جماليّة وفكريّة عن طريق الإنصات لما تحمله هذه الشّخصيّات من فكر وإحساس ودلالة؛من حوبه؛شهرزاد الرّواية، الأنثى الّتي تحرّك خيوط السّرد، إلى حمامة الأمان والاطمئنان، مرورا بكلّ من سلافة وسوزان ومنارة الأجنبيّات الفاتنات، وحوريّة أعجوبة الزّمان ومطمع الغلمان، و وريدة المرقومة الجسد المدنّس المقدّس، وصولا إلى شامخة الأصالة والشّجاعة والعروبة، شخصيّات نسائيّة كلّها للبوح، جعل منها الكاتب مرجعيّة فكرية وفنّيّة، يستند عليها المتلقّي بغية التّأويل والتّصنيف والحكم.

لقد كتبت المرأة تاريخها متعلّمة ومناضلة وعاملة كالرّجل تماما، ورغم محاولات طمس دورها في المجتمع إلّا أنها أثبتت وجودها أمّا وأختا وزوجة وبنتا وحبيبة، فكان لها حضور قويّ في الثّلاثية الجّلاوجيّة، فحكائيّا تحدث عن المرأة، وجدليّا طرح قضاياها المتعدّدة، فكانت المرأة عنده محرّك العمليّة السّرديّة، تكمّل الرّجل وتسانده وتقف إلى جانبه ولا تصارعه، فلا وجود لهذا الصّراع المزعوم بين المرأة والرّجل، بل هناك تعالق وتآلف وتأخي وتراحم[1].

وممّا تمّ دراسته في الفصل التّمهيديّ استخلصنا أنّ جلاوجي شفّر عنوان الثّلاثية وعناوين أجزائها حتّى يدفع بالمتلقّي إلى التّساؤل عن كوامن النّصّ وعتباته النّصّية، فيكسر بذلك أفق توقّعه، ويغريه سحر الرّوايات بوجود المرأة الّتي لا تكشف عن مكنوناته فتبقى متحجّبة عنه، فالمرأة في الرّواية تتحوّل إلى شخصيّة مرآتية عاكسة للقضايا الاجتماعية، والثّقافية، والسّياسية، والاقتصاديّة، وغيرها.

وتأسيسا عليه، فإنّ للمرأة مكانة إنسانية مرموقة في الحياة البشريّة، ولهذا نتوقّع من الكاتب أن يوليها في ثلاثيّته العناية والاهتمام الّذي تستحقّه، وكما قال حنا مينة:"إذا كان الأدب في أساسه استلهاما للحياة الإنسانية، فإنّه سيظلّ فقيرا في استلهامه هذه الحياة، ما دامت المرأة لا تلعب دور الإغناء فيه"[2].

---

[1] نور الدّين عتر، ماذا عن المرأة؟ اليمامة للطّباعة والنّشر، دمشق، بيروت، دط ، 2003م، ص21.

[2] حنا مينة، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الرّوائية، دار الفكر الجديد، بيروت، دط ، 1992م، ص249.

ومن هنا، تأتي أهمّية هذه الدّراسة للنّظر في أهمّ القضايا الّتي تمسّ المرأة في فضاء الثّلاثية، مع تحديد معالمها، واستقراء ملامحها، محتكمين في ذلك إلى النّصّوص الرّوائيّة الثّلاثة، لا حاكمين عليها، منطلقين منها، ومنتهين إليها.

وبتأمّل صور المرأة في الثّلاثية-قيد الدّراسة-يمكن أن نضع تقسيمات لقضاياها؛لكي تكون قراءتنا لها منهجيّة، وفي الوقت ذاته تُسهم في إثراء الموضوع، وهذه التّقسيمات ما هي إلّا فرضيّات الهدف منها حصر أدوار المرأة، ومعرفة ما طرأ على قضاياها من تطوّر، فالّذي يهمّ-هاهنا-ليس وجود المرأة داخل النّصّ أو خارجه فحسب، بل ما يهمّ هو:

-كيف كان وجودها؟وماطبيعته؟وما القضايا الّتي يطرحها الكاتب على المتلقّي؟

وعليه؛فإنّ الهدف من هذا الفصل هو الوقوف عند أهمّ قضايا المرأة في ثلاثية الأرض والرّيح، لتكون قاعدة يستند عليها الفصل الثّالث الّذي سيتناول دلالة المرأة ومرجعيّاتها.

وقبل أن نجيب ونفصّل الحديث في تلك القضايا، علينا أن ننوّه إلى أنّه قد رُوعي في اختيار النّماذج الّتي تجسّدها المرأة أن تكون ممثِّلة للبعد الأكثر تجلّيا فيها، مع تحديد مناسب للنّماذج النّسائية، ليكون التّقسيم كما يلي:

1-1-المرأة وجمالية الأمومة:

تُعدّ صورة المرأة الأمّ في الفنّ عموما وفي الرّواية بشكل خاصّ من أعمق الصّور والرّموز الّتي تعكس البعد الثّقافي والقيميّ للمجتمع، فهي أكثر الصّور القديمة، والتّقليديّة الّتي نعرفها؛ليس على أساس أنّها تمثّل شخصية أنثويّة، ولا على أساس أنّها مجرّد امرأة، بل على أساس أنّها أمّ(والدة أو مربّية)، وقد اتّخذت في الرّواية الجزائريّة الجديدة أبعادا متعدّدة، تعكس التّحوّلات الاجتماعية والثّقافيّة والسّياسيّة الّتي طرأت على المجتمع الجزائريّ.

كما تُشكّل الأمومة مفهوما خاصّا، حيث"تُكمِل المرأة قدرها الفيزيولوجي بشكل كامل من خلال الأمومة؛إنّهانزعتها"الطّبيعيّة"بما أنّ كلّ عضويّتها موجّهة نحو إبقاء النّوع"[1]، فهل هذا يعني أنّ مفهوم الأمومة لا يمسّ إلّا المعنى البيولوجي فحسب أم أنّه يتعدّاه إلى معان أخرَ؟

[1] سيمون دوبوفوار، الجنس الآخر1، الوقائع والأساطير، تر:سحر سعيد، الرّحبة للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1 ، 2015م، ص265.

ممّا لا يختلف عليه اثنان أن الأصل في الأمومة هي تلك الحالة الفيزيولوجيّة الخاصّة بالمرأة، ولكن ممّا لا شكّ فيه أيضا، أنّ هناك عوامل اجتماعية ونفسيّة وعاطفية تُضاف إلى العناصر البيولوجيّة للمرأة فتستحيل بذلك إلى ظاهرة إنسانية بالغة التّعقيد، ومركّبا وجدانيّا عصيّا عن الفهم؛ذلك لأنّها مزيج بين عوامل فيزيولوجيّة قابلة للملاحظة، وعوامل بيولوجيّة خاضعة لقوانين الوراثة، ضف إلى ذلك العوامل السيكولوجيّة والعقليّة وغيرها.

وعليه، فالأمومة تعدّ تحدّيا ومسؤولية كبيرة، حيث تحتاج الأمّ إلى القدرة على رعاية طفلها وتلبية احتياجاته الجسديّة والعاطفيّة، وليس من شكّ"أنّ دافع الأمومة الّذي يربط الأمّ بصغارها منذ البداية هو دافع غريزيّ وثيق الصّلة ببعض الحاجات العضوية والضّروريّات الفسيولوجية، وآية ذلك أنّ الأمّ تظلّ متعلّقة بأبنائها طالما كانوا صغارا، وطالما كانوا في حاجة إلى رعايتها"[1]، كما أنّها تلعب دورا هامّا في تربية الأبناء وتشكّل شخصيّتهم وقيمهم، وبذلك"تساهم الأمّ في تطوير المجتمع وبنائه فكريّا ومادّيّا وأخلاقيّا من خلال تربية الأبناء وتوجيههم"[2]، وهذا راجع لكونها مصدر الحياة ومنبت الإنسان؛ففي بطنها يتشكّل الجنين ويتغذى، تحمله وهنا على وهن، ليخرج إلى الدّنيا مخلوقا ضعيفا، ترضعهحولين كاملين حتى يستوي عوده، ولا تتخلى عنه ولو تقدّم به العمر، وارتقت به أسباب الحياة، بل تبقى ترعاه بكلّ عواطفها وتحنو عليه بكلّ مشاعرها، وتدافع عنه بكلّ شراسة، ف"الأمّ عصب الأسرة وفي سبيلها انهدّت حيويّتها"[3].

ومع ذلك، يجب أن نعلم أنّ الأمومة ليست الخيار الوحيد للمرأة، فلكلّ امرأة حرية اختيار ما يناسبها، وما ترغب فيه، فحياتها لها خصوصيّتها؛فقد تكون الأمومة تجربة رائعة للبعض منهنّ، ولكنّها قد تكون تحدّيا للّواتي لا يرغبن في الإنجاب، ولا طاقة لهنّ على تحمّل مسؤولية التربية والرّعاية، وباختصار المرأة والأمومة عنصران مرتبطان بعلاقة وثيقة، تتعدّى فيها الأمومة الجانب البيولوجيّ وتشمل العاطفة والتربية والاهتمام والرّعاية.

كما تشير صفة الأمومة إلى الدّور الّذي تقوم به الأمّ في تربية أبنائها وتلبية احتياجاتهم، فهي حالة الكون المتّصلة بالمرأة، إذ أنّها عادة فطرية وطبيعيّة، تنشأ عند المرأة بعد الحمل والولادة، وتتضمّن العديد من الجوانب مثل الرعاية والتوجيه وتعزيز الثّقة بالنفس والتّطوّر الشّخصي للأطفال، وتختلف هذه التجّربة من امرأة لأخرى ومن ثقافة لأخرى، كما أنّها أحد أهمّ الرّوافد الّتي تشكّل الأسرة والمجتمع بشكل عام.

---

[1] زكريّا إبراهيم، سيكولوجية المرأة، مرجع سابق، ص116.

[2] علاء الدّين شوقي، دور المرأة في بناء المجتمع، مرجع سابق، ص13.

[3] طه وادي، صورة المرأة في الرّواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط ، 1973م، ص247.

وقد ظهر مع الحضارة المادّية فكر جديد يدعو إلى تحرّر المرأة، حيث ينظر أصحابه للمرأة "باعتبارها فردا مستقلّا بذاته عن المجتمع لا باعتباره أمّا وعضوا في أسرة أو قد ينظرون إليها باعتبارها إنسانا اقتصاديّا أو جسمانيّا لا إنسانا إنسانا"[1]، وبذلك حاول هؤلاء الرّجعيّون فرض تشيؤ المرأة وتسلّعها وإبعادها عن فطرتها السّليمة وغريزة الأمومة فيها، بغية إزاحتها عن المركز الّذي هو مكانها الطّبيعيّ.

لقداكتسبت المرأة الأمّ قداستها وطهرها من القرآن الكريم، فالإسلامرفعها مكانا عليّا وأوصى بها خيرا في مواضع عدّة، قال الله تعالى:{وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلَاثُونَ شَهْرًا }[2]، كما ذكرها في سورة لقمان في قوله جلّ وعلا:{وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ أَنِ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ الْمَصِيرُ}[3].

وبما لا يَدعُ مجالا للشّكّ فإنّ للأمومة جمالية مميّزة ومفهوما خاصّا في الإسلام، فهي تجاهد جهادا مستميتا تُبنى عليه حياة البنت والولد؛هذا الجهاد له مغزى عظيم ومعنى بعيد، يبدأ بالحمل الّذي تُتمّ به الأمّ نعمة الخلق، وبالغذاء(الرّضاعة)والفصال تتمّ نعمة النّمو، ولهذا قُرن حقّها بحقّ الله عزّ وجلّ، ومخطئ من يظنّ أنّ الأمّ دالة على المدلول البيولوجيّ فقط، ذلك أنّ الأمومة بمعناها التّناسليّ تُحيل على مفهوم بيولوجيّ له دلالات جنسيّة مشتركة مع جميع بهائم الأرض، فالله خصّها بالذّكر لوظيفتها البيولوجيّة والتّربويّة والنّفسيّة، والّتي لا يلحقها الأب فيها، وهذا صريح ما جاء عن الرّسول صلّى الله عليه وسلّم فيما رواه أبو هريرة رضي الله عنه قال:(**جاء رجل إلى رسول الله صلّى الله عليه وسلّم فقال:من أحقّ النّاس بحسن صحابتي؟ قال: أمّك. قال:ثمّ من؟ قال: أمّك.قال:ثمّ من؟قال:ثمّ من؟قال:أبوك) متّفق عليه**[4].

وعليه، فقد حظيت المرأة بتكريم الإسلام لها، وخصّ بذلك الأمّ لتميّزها بصفة الأمومة الّتي جعلها رابطة قويّة غير قابلة للتّشكيك أو التّغيير أو التّبديل، حيث اعتلت الأمّ الدّرجات العلا في الحياة قديمهاوحديثها، ولهذا استأثرت تيمة الأمومة اهتمام الباحثين والدّارسين وأهل الفنّ والأدب، فكان حضورها واضحا في الأعمال الأدبية والرّوائيّة، حيث أظهروها بصور تعكس تفانيها من أجل أبنائها، فكانت صورة المرأة المضحّية بنفسها وصحّتها في سبيل أبنائها، وفي سبيل تحرير وطنها، حيث قال عنها جلاوجي على لسان أحد شخصيّاته:

---

[1] عبد الوهاب المسدي، قضيّة المرأة بين التّحرّر والتّمركز حول الأنثى، مرجع سابق، ص15.

[2] سورة الأحقاف، الآية15.

[3] سورة لقمان، الآية14.

[4] البخاري، أوّل الأدب، باب:من أحقّ النّاس بحسن الصّحبة، ص5971، ومسلم، أوّل البرّ والصّلة، باب برّ الوالدين وأنّهما أحقّ به، ص2548.

"الأمّ كما تأخذ تعطي، بل تعطي أكثر ممّا تأخذ"[1]، فالأمّ أسطورة المنح والعطاء، تمنح الحبّ بلا مقابل وبلا حدود، ولا تُحابي بين أبنائها، بل تبذل من العطف والحنان ما يعجز غيرها عن إعطائه، "فالأمومة هي رسالة الأنثى الكونيّة"[2].

ومن هنا، فإنّ المرأة الأم تمثّل نموذج التّفاني والمثالية"ولعلّ هذا النّموذج الإنساني في إطاره العام، هو النّموذج النّمطي في جلّ الكتابات الذّكوريّة، بوصفه قيمة عليا في التّعبير عن إنسانية الحياة وكدّها، ومن هذا النّموذج تكتسب المرأة قدسيّتها في الوعي الذّكوريّ"[3].

وقد مثّلت تيمة الأمّ-في الثّلاثيّة الجّلاوجيّة-رمزا للتّضحية والعطاء اللّامتناهي، ولكن ما يشغلنا في هذه الدّراسة هو:

- هل كرّس الكاتب عزّ الدّين جلاوجي الأنّموذج التّقليدي للمرأة الأم؟

- هل كانت صورة الأمّ في الثّلاثية إيجابيّة أم سلبيّة؟

- هل عالج قضيّة الأمومة بجانبيها البيولوجيّ والوظيفيّ؟

عند رصد صورة المرأة في الثّلاثية الجلاوجيّة نجد أنّ أنموذجَ الأمّ حاضرٌ إلى حدّ بعيد، ونجده في:أمومة حمامة، وأمومة حليمة، وأمومة العارم، وأمومة نانّا، وأمومة وريدة المرقومة، وأمومة سلافة، وغيرهنّ من الأمّهات، فالأمّ منظومة قيميّة يخضع لها الجميع دون استثناء، فهي الّتي تُرضع أبناءها كلّ القيم الاجتماعية والدّينية والخلقية، ومن أطاع أمّه فقد أطاع هذه القيم.

ونظرا لما يعكسه دور الأمّ القيميّ في المجتمع وفي إعداد الأبناء، وتأثيرها في حياتهم، ومع تكاثف الشّخصيّات النّسائيّة في الثّلاثيّة، تعدّدت وتنوّعت صورة الأمّ ودورها في الحياة، فجاءت كمرافعة تاريخية ضدّ الاحتلال الفرنسيّ، وضدّ مفهوم الاستعباد والظّلم، فنجد:

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص227.

[2] سهى خالد العبداللات، شخصية المرأة في الرّواية النّسويّة الأردنيّة، في العقد الأوّل من القرن الحادي والعشرين، دار فضاءات، عمّان، ط1 ، 2017م، ص88

[3] حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرّواية الفلسطينيّة، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1 ، 2002م، ص105.

أمّ الباهية(حمامة):

تُمثّل حمامة-أم الباهية-صورة الأمّ القويّة والمثالية الّتي تُعرَف بالصّبر والمحافظة على تماسك أسرتها، رغم الظّروف القاسية الّتي تمرّ بها، ورغم المآسي الّتي تُحيط بحياتها، وتَظهر مثاليتها وصلابتها في ازدواجية أمومتها؛فهي الأمّ البيولوجية للباهية وبلخير وعمران، والأمّ الوظيفيّة لحوريّة ابنة"سوزان"، إنّها الأمّ الّتي تتحمّل خيانة الزّوج الّذي تركت الأرض والأهل وفرّت معه إلى المجهول، هذا الزّوج الّذي يتظاهر أمامها بالتّعفّف والطّهر، وخارج البيت لا ينفكّ يلاحق الجمال الأنثويّ فتتزاحم الصّور في ذهنه؛حمامة، سوزان، وريدة المرقومة، أيّهم أجمل؟فهو لا يمكنه أن يحصر الحسن في امرأة واحدة، كلّهنّ جميلات[1].

لقد منح الكاتب حمامة دورا طلائعيّا؛حيث تعاصر جيلين من العائلة، وتغطّي الجزء الأوّل والثّاني من الثّلاثيّة، ونستطيع القول:إنّ حمامة تمثّل دائرة الحياة ففي الدّلالة المعجميّة لاسمها معنى الأمان والاستقرار، تحتضن أبناءها البيولوجيين، وتَكْفُلُ حورية أمّا مرضعة ومربّية، وتفضّلها على أولادها، فهي سبيلها لدخول الجنّة، معتقدة كما أوهمها العربي الموستاش أنّها وُجدت مرمية على قارعة الطّريق[2]، لتكتشف بعد سنوات أنّ حورية ضحيّة لعبة قذرة، وثمرة خيانته لها مع الأجنبيّة سوزان، فلم يبق في فؤادها نحوها إلّا عواطف الشّفقة، كما لم تحمل حقدا لسوزان بل أحبّتها لأنّها أحبّت قبلها حورية[3]الّتي تربطها بها علاقة أمومة وظيفيّة قويّة، بدأت بالشّفقة وانتهت بالبنوّة والحبّ المتبادل، وحورية بدورها"حين تتحدّث عن أمّها أمام حمامة لا تسمّيها إلّا باسمها، حتّى لا تجرح مشاعر حمامة أمّها الّتي ربّتها مذ أبصرت الحياة"[4]

وقد أبدع جلاوجي في توصيف حمامة الأم ومراحل حياتها، واهتمّ بكلّ حركاتها وسكناتها، مُظهرا في ذلك تعاطفه معها عندما تعرّضت للخيانة"كم كان اليوم كالحا في عيني حمامة حين علمت بالحقيقة انهارت مريضة حدّ الجنون، وظلّت تنعت العربي الموستاش بالخائن[5]، وهي الّتي تعرف رغبته الشّديدة في المرأة[6]، ورغم ذلك تتحمّل الأمّ عبء أسرتها مع خيانة زوجها أحيانا، وفي غيابه أحيانا أخرَ؛فالعربيالموستاش يُلقى عليه القبض من طرف

---

1. حُوبَه، ص211.
2. الحُبُّ لَيْلًا، ص31.
3. الحُبُّ لَيْلًا، ص31.
4. الحُبُّ لَيْلًا، ص376.
5. الحُبُّ لَيْلًا، ص31.
6. حُوبَه، ص174.

الاحتلال الفرنسيّ، فتجد حمامة نفسها مسؤولة عن أبنائها، باحثة عن طريق الخلاص لزوجها وابنيها بلخير وعمران"هي اللّحظة في كامل استعدادها أن تموت لتحمي ابنتها وابنيها وتحمي العربي الموستاش، إنّه الطّريق نحو حماية الوطن"[1].

وفي مشهد دراميّ يصوّر الكاتب معاناة هذه الأم وجَلدها، فيقول:"**قبل صلاة العشاء وصلت الباهية متنكّرة، لم تدخل مباشرة من الباب الرّئيسيّ، ولكنّها تسلّلت عبر الحدائق الخلفيّة، قبل أن تنهض حمامة انكبّت عليها الباهية وغرقتا في عناق وبكاء، كانت حمامة بادية الاعتلال، ضعف في كلّ جسدها حتّى بدت وجنتاها ناتئتين، وفي عينيها غور ولمعان وبؤس(...)احتضن كفّاها وجهها وأجهشت تبكي، قال سي رابح:نريدك قويّة، تضحياتنا لن تذهب هباء، فرنسا تنهار وستشرق الشّمس، تأكّدي من ذلك.**

–اشتقت لولديّ، لا أعرف حتّى الآن مصيرهما، أكلت قمم الجبال شبابهما، والعربي ضائع لا نعرف له مكانا"[2].

وفي مشهد آخر يقول الكاتب:"**انكفأت حمامة عائدة، وفي نفسها تشقّ المأساة أثلاما لا تنتهي، لقد احترق بيتها وتهدّم، فقدت كلّ شيء، ضيّعت كلّ شيء، اختفى ابنها البكر منذ أكثر من سنة لا تعرف عنه شيئا، ما أتعس الحياة من دونه، لموتها أهون عليها، أعادت زمّ محرمتها وقد شعرت بآلام حادّة في رأسها، قضت ليلتها لا تتوقّف عن الدّعاء، لا تُريد اللّحظة من الله إلّا أن يُنقذ زوجها ويردّ غربة ابنها**"[3]

وما إن يظهر الابن حتّى تندفع إليه الأمّ حمامة"**تلفّه بجناحيها، وتكاد تتنشّقه في أعماق صدرها رشفة هواء عليل(...)مدّت نظرها تتأمّل المحيطين نساء ورجالا، ثمّ عادت تحتضنه بشدّة مرّة ثانية، كأنّما تخشى تلاشيه من بين يديها، وارتفع نحيبها، وارتفع نحيب الولد، وتسلّل الحزن إلى القلوب المحيطة فدمعت العيون، وارتعشت الصّدور، مدّ العربي الموستاش يديه يسحبها قائلا:**

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص475.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص 516، ص 517.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص325.

–تذكّري آلام عبد الله وقد فقد أمّه العارم إلى الأبد، وتذكّري حورية الّتي قد لا تحضن أمّها سوزان أبدا"[1].

وفي موضع آخر يصوّر الكاتب صمود وقوّة حمامة الأم الّتي تحمّلت التّعذيب بدل أبنائها، و"**ذاقت مرارات السّجن والعذاب(...)كان شعرها حليقا، وعلى ملامحها ألم ذابح، كانت آثار التّعذيب بالسّياط والنّار والكهرباء وشما على كلّ جسدها، وعلى جنبها الأيسر كان النّدب عميقا**"[2].

فحمامة أمّ مجاهدة؛جاهدت ظروفا قاسية تقادمت عليها الأيّام والسّنون، كما جاهدت الاستعمار فكان جهادها عظيما بنت عليه مستقبل الأبناء والبنات، وعاشت بين نارين كلّ منهما أشدّ لسعا من الأخرى؛نار الاستعمار ونار فراق زوجها وابنيها الّذين اختارا النّضال والثّورة، وبهذه القوّة والعزيمة تكون هي الأخرى مساندة للثّورة ومساهمة فيها.

ونستشفّ في صفحات الثّلاثية علاقة قويّة بين الأمّ حمامة وابنتيها حورية والباهية، فالأمّ تلعب دورا محوريّا في تربية أبنائها وتنشئتهم تنشئة صالحة، فكلّ العبء تحمله الأمّ على كاهلها، فتتكفّل أبناءها بالرّعاية من مأكل ومشرب وملبس، فالأمّ رمز العطاء غير المشروط؛فأحيانا تظلم نفسها لتسعد أبناءها، وتحرم نفسها لتبذل المنح لهم، وتضحّي بنفسها لينعموا بالأمان، وتتعب نفسها ليرتاحوا.

إنّ المرأة تتميّز بفطرة الأمومة الّتي تُعتبر رمزا للحبّ والتّضحية، وتشكّل علامة خاصّة بين الأمّ وابنها، وتجربة الأمومة تتضمّن الاعتناء بالطّفل ورعايته، وتلبية احتياجاته الجسديّة والعاطفيّة والعقليّة، وهذا ما يُساهم في تعزيز الرّوابط العائليّة وبناء مجتمعات صحّيّة.

وعليه، فالمرأة والأمومة جزءان لا ينفصلان عن بعضهما البعض؛فالمرأة الأمّ هي المرأة الّتي تحمل في رحمها الجنين وتعيش تجربة الحمل والولاة، ولكنّ الأمومة تتعدّى الخصائص البيولوجيّة؛أي الحمل والولادة، لتشمل المشاعر والعلاقة العاطفيّة بين الأمّ وطفلها، والاهتمام والتّربية والرّعاية الّتي تقدّمها له.

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص591.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص515.

أمّ رشيدة(حليمة):

تمثّل حليمة صورة الأمّ المكافحة، والقويّة، والصّابرة الّتي واجهة المجتمع وقساوته والاستعمار وجبروته وهي تلملم جراحها، وتعتني بعائلتها وتصون شرفها، حيث تعتني بابنتيها وأمّها العمياء، بعد أن سافر زوجها"سيرابح"للعمل في قسنطينة، وتمّ طردها من قبل عائلته ذات شتاء، وهي الّتي لا تملك مأوى، حيث كانت متسوّلة مع أمّها في شوارع مدينة سطيف، فتتحمّل قسوة البشر وتطاولهم عليها كي تحمي ابنتيها، وتذود عنهما حتّى يشتدّ عودهما، وبرغم ضعفها الّذي يتبدّى من خلال ردود أفعالها، وتصرّفات الآخر تجاهها، إلّا أنّه سرعان ما يتلثّم هذا الضّعف بالقوّة.

ويكشف سلوك حليمة في رواية"الحبّليلا"عن علاقة قويّة بينها وبين أمّها وابنتيها الرّضيعتين، اللّتين تفقد إحداهما، لتتشبّث بوحيدتها رشيدة الّتي أصبحت دافعها للحياة والاستمرار، فقد"**كان ذلك اليوم بئيسا وهي تتسلّل فجرا تخوض في لجّة الثّلوج تقود أمّها العمياء وتحضن ابنتيها الرّضيعتين اللّتين لم تمض على ولادتهما إلّا الأسابيع الثّلاثة كانت على استعداد أن تتحدّى الدّهر كلّه وأن تقف في وجه كلّ ظواهر الطّبيعة مهما قست، فعنادها أكبر من غطرسة البشر الملاعين، قالت لها أمّ زوجها سي رابح ساخرة:**

–لا مكان في بيتنا لنساء ينجبن الإناث.

وقال لها أخوه:

–غادري البيت أيّتها العاهرة، بيتنا لا يجمع إليه بنات الشّوارع"[1].

أعدّت الأمّ حليمة عدّت السّفر وربطت ابنتيها على ظهرها، وقادت أمّها العمياء ورحلت، ليخطف الموت إحدى ابنتيها في رحلتها لعالم مجهول، "**مسحت حليمة آخر دمعة لها من خزّان عينيها، وهي تمتطي صهوة الحصان الحديديّ وهو يرغي متوجّها إلى قسنطينة الّتي لا تعرفها، استسلمت أمّها فغفت تسند رأسها على كتف حليمة، وكانت ابنتها رشيدة كجرو صغير ينتش من صدر أمّه دفئا وحنانا وحليبا، وظلّت حليمة كتمثال أُشرِب كبرياءً وتحدّيّا(...)حين دخلت قسنطينة لم تفكّر في شيء سوى أن تكتري بيتا، وكان لها ذلك دون عناء، حاول صاحب البيت أن يردّ عليها نقودها، لكنّها أصرّت وفي عينيها غضب على أن يأخذ**

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص290.

أجرته، أرضعت حليمة ابنتها، واستلّت من صرّة معها قشّابية سي رابح، ارتدتها وأحاطت كلّ وجهها بلثام وخرجت قائلة:

– أمّي، البُنيّة إلى جوارك، سأعود.

وبسرعة اقتنت حليمة طعاما، وعصا غليظة وعادت، كان صاحب البيت يدقّ الباب، فلا تستطيع العمياء أن تلبّي، وقد حبسها الخوف، وصلت حليمة فجأة التفت إليها، سلّمها طعاما وأفرشة وهو يقول:

– في الحجرة مصباح يمكن أن تستعمليه، أنا إلى جوارك إن احتجت لأيّ شيء.

قالت الأمّ:

– ستكون ليلة صعبة بنيّتي.

استلّت حليمة الخنجر فوضعته جانبا في مكان ظاهر، أشعلت المصباح وخفتت إضاءته، وأحكمت إغلاق الباب(...)كانت حليمة تحسّ بمشاعر الأنثى أنّ صاحب البيت سيسعى لتحقيق مآرب الشّيطان في نفسه، وجمال حليمة يسيل لعاب الرّهبان.

كان أملها أن تجد سي رابح(...)، لكنّها لم تجده، قالت لأمّها:

– وحقّ الله لن أسأل عنه بعد هذه اللّحظة، هو من يبحث عنّي كما يبحث عن جوهرة في أعماق البحار.

وصارت رجلا منذ ذلك، تُصرّ على لبس القشّابية الرّجالية، وتُصرّ على تعميم رأسها وتغطية وجهها، لا يكاد يرى أحد منها شيئا غير عينيها اللّتين تصرّ على خفضهما فلا تواجه الغير إلّا بكبريائها وإصرارها"[1].

هذا المقطع المقتبس من الثّلاثية يكشف ظلم المجتمع الّذي تنتمي إليه أمّ رشيدة(حليمة)، حيث تنتقل من سلطة الشارع الظّالم، إلى سلطة عائلة الزّوج الأكثر ظلما، لتعود من جديد لمواجهة ظلم المجتمع الذّكوري، لتكتمل مسيرة الإذلال بالتّقديس، حيث"ظلّت ترتقي حتّى لم يعودوا يرونها إلّا قدّيسة"[1].

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص 292، ص 293، ص 294.

وفي وجود الرّفض القائم على شخصية حليمة إلّا أنّها كانت في صراع وتحدّ كبيرين، فهي تمثّل الأمّ التي تتحدّى الموت وقساوة البشر والمجتمع والطبيعة، ورغم ذلك تصرّ على الحياة وسط بيئة اجتماعيّة رافضة لوجودها كامرأة، وبيئة ذكورية تشتهيها كأنثى، ورغم تغييرها لنمط حياتها وحجبها لشكلها الأنثويّ إلّا أنّها لم تحجب دورها الأموميّ.

فالأمّ المكافحة الصّابرة الحريصة على تربية أبنائها وحمايتهم، تعاني وتتحمّل وتكافح من أجل تحقيق ذلك، وحين تختبرها الحياة في أبنائها، وتجبرها على مفارقتهم، تلتئم ألمها وحزنها وتتحمّل صدمات المجتمع الذّكوريّ الّذي يقهر نفسيّة المرأة، وتتقبّل قدرها بالرّضا، وتبقى شامخة في كبرياء وإصرار.

أمّ عبد الله(العارم):

تمثّل العارم أمّ عبد الله، شخصية الأمّ الأرملة المضحّية والمكافحة الّتي تعتني بابنها الوحيد، الّذي تنسيها رؤيته وجع الأيّام وقهر الاحتلال والألم الّذي مرّت به عندما دهس المعمران فرانكو وبارال والدها مسعود بولقباقب في مجزرة دمويّة قرب عين الفوّارة، ويومها فقدت سندها الوحيد في الحياة، فاندمجت في دور الأمّ ونسيت أنوثتها، وظلّت صورة تلك الأمّ ومضات في خاطر الابن عبد الله يسترجع من خلالها كلّ الحالات والأحاسيس الّتي ربطته بها، يقول الكاتب:"**تذكّر دموعها الحارقة، وعويلها الذّابح ذات خريف بائس وهي تودّع زوجها الّذي استسلم لوحش الموت بعد صراع مع مرض امتصّ عوده، وتذكّر كفاحها الّذي لا ينتهي وهي تُطارد لقيمات له ولها ولجدّه تغتصبها من بين براثن الزّمن الأغبر، تنقل التّراب الحرّ كما تسمّيه تصنع منه أكواما من الطّين تتحوّل بين أصابعها المبدعة إلى أواني فخّارية عجيبة، وتذكّر ذلك اليوم المشؤوم وسيّارة المعمّرين تدوس جسد جدّه مسعود بولقباقب فتحيله إلى أشلاء متناثرة التصقت بالطّريق وبعربته الخشبيّة، لا يمكن أن ينسى أبدا فاجعة أمّه تلك اللّحظة وهي تتأمّل تلك القطع الّتي جمعها الرّجال في برنس أحدهم**"[2].

وفي مشهد آخر يقول:"**تغرق أمّه العارم، أو بنت بولقباقب كما كان يسمّيها الجميع في إعداد أواني الفخّار فتغفل عنه، حتّى إذا انتهت واشتاقت أسرعت تبحث عنه مؤنّبة وهي تشدّ أذنه ثمّ تضمّه إلى صدرها قائلة له:**

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص295.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص337.

–أيّها الخائن، تفرّط في أمّك"[1].

وفي مشهد ثالث بين الأمّ الّتي تضمّ ابنها إلى صدرها الطّافح، يستشعر الابن تألّم ذلك القلب الموجوع يقول جلاوجي على لسان عبد الله:"**آه يا لميمة، ذابحة دموعك، ذابحة ارتعاشة نحيبك، مفجوع توعّدك الذي كنت تطليقينه، توعّد حمامة مهيضة نسرا جارحا**"[2].

فرغم المآسي والمعاناة، وظلم البشر إلّا أنّ العارم كأيّ أمّ"**زواج ابنها حلمها الأكبر، كانت وحيدة والديها، وكان وحيد أمّه، لا حلم لها الآن إلّا أن يتزوّج وينجب فتسعد بتربية أولاده، الّذين تريدهم قبيلة كاملة، تعمل ليل نهار في صناعة الفخّار وفي نسج البرانس، تقتر ما استطاعت لهذا اليوم المشهود، ولهذا المستقبل الّذي تريده أن يمسح قلبها كلّ ما تجرّع من هموم ومآس**"[3].

وفي مشهد مؤثّر بين الأمّ وابنها يقول الكاتب:"**جاءته أمّه بمعطفه الأسود، أسرع يرتديه ويُحكم أزراره، مدّت إليه قبّعته الملوّنة، أسرع يعتمرها، تنفّس بعمق مرّة ثانية، لم يسبق له أن أحسّ بالخوف كهذه المرّة (...)انهمكت أمّه في لبس ملاءتها السّوداء، زحزح الخزانة عن مكانها وأسرع يُزيل الصّخور الّتي تسدّ الفوهة بتمويه تامّ، احتضن بلخير برفق وخرج به من المغارة، مدّده بمساعدة أمّه داخل عربته الخشبيّة، ثنا ركبتيه، وأسرع يُسمّر الخشبة الأمامية بإتقان، حين رفع عينيه واقفا كانت أمّه تذرف دموعا، لم يتمالك نفسه وبكى، خيّل إليه أنّ العربة قبر بائس، دسّ عبد الله مسدّسا في حزامها وقال: –أمي، ستسيرين أمامي كما خطّطنا، لا تبتعدي كثيرا، إن رأيت أيّ خطر يجب أن تسلّميني المسدّس.**

حرّكت رأسها موافقة وخرجت، وراءها خرج عبد الله يدفع عربته وقد رتّب فوقها قدر الحمّص، وشكارة الخبز، وعلب الهريسة والكمّون، وملعقة وخنجرا كبيرا تعوّد أن يشطر به الخبز، وهذه المرّة ستكون له فيه مآرب أخرى أيضا"[4].

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص62.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص62.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص65.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص250.

وفي مشهد أخر يصف الكاتب علاقة الأمّ بابنها المناضل فيقول:"**انسدل عبد الله خارجا، كان الشّارع فارغا، حمد الله وهو يسرع دافعا عربته أمامه، قبل أن يدخل الشّارع الموالي التفت يتفقّد أمّه، لم تكن بعيدة عنه، هي تعرف أين تدسّ المسدّس، تذكّر فرحتها العارمة ذلك اليوم وهو يكلّف بتفجير الثّورة، الحمد لله على هذا الشّرف الكبير(...)كانت فرحته تلك اللّيلة زواجا، إيه يا أمّاه ذا عندي أجلّ من كلّ زواج، ولكن لا تهتمّي أنا في الطّريق الصّحيح، قريبا تكون حوريّة معك في البيت، تقوم على شؤونك، انتهى عصر صناعة الفخّار، أنت أمّ البطل**"[1].

استنادا إلى المشاهد المختارة، نجد أنّ العارم سخّرت نفسها لخدمة ابنها عبد الله ومساعدته مفرّطة في أنوثتها، متناسية كونها امرأة، تذود عنه، وتحمل عنه الأعباء، وتساعده في عمله، وتشاركه في العمليّات الفدائية؛فقد أخرجت الثّورة العارم من بيتها لتكون سندا لابنها عبد الله، الّذي يشارك في تفجيرها، وهذه التّصرّفات تكشف عن تميّز صارخ في علاقة بولدها، فهي لم تتوان عن دعمه، فما يقوم به عبد الله وأمثاله من الثّوار ليس دفاعا عن الأرض فقط إنّما هو دفاع عن أمّه وعن الإنسان.

كما تتجلى في الأم العارم العناصر المازوشيّة و"على وجه الخصوص استعداد الأمّ للتّضحية بنفسها، دون أن تنتظر عوضا أو مكافأة من جانب الطّفل، مع قبولها في الوقت نفسه لتحمّل الآلام في سبيل العمل على راحة أبنائها"[2]، وهذه أهمّ الصّفات المميّزة للأمومة، فحبّ الأمّ لطفلها لا يرتبط بالمرحلة الّتي يكون فيها الصّغير محتاجا لأمّه، وإنّما يبقى مرتبطا بالطّفل حتّى بعد أن يشبّ ويكبر ويستقلّ عن حضن أمّه، فالأمّ المازوشية تتحوّل كلّ ميولها العدوانية تجاه الحياة والبيئة والظّروف للدّفاع عن ابنها، كما تتسامى الميول الجنسية لديها كامرأة وأنثى لتتّخذ صورة الحنان والعطف متمثّلة في ملاطفات الأمّ لابنها ومظاهر رعايتها واهتمامها به.

وقد حصر شاعر بولنديّ صفة الأمومة وأهمّيتها في حياة المرأة الّتي تتميّز بالحنان فقط، حين قال:"إنّ قلوب النّساء لهي كخلايا النّحل:إن لم يملأها شهد المحبّة وحنان الأمومة، استحالت سريعا إلى أوكار للأفاعي"[3]، ولربّما نسي هذا الشّاعر أو تناسى أنّ الأمومة صفة لازمة للمرأة وجماليتها موجودة حتّى عند المومسات.

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص253.

[2] زكريّا إبراهيم، سيكولوجيّة المرأة، مرجع سابق، ص119.

[3] زكريّا إبراهيم، سيكولوجيّة المرأة، مرجع سابق، ص121.

أم يوسف الرّوج(سلافة الرّوميّة):

حينما نذكر الأمّ القويّة تبرز صورة سلافة(أم يوسف الرّوج)؛حيث تُعتبر النّموذج المعبّر بصدق عن هذه الصّفة، إلى جانب صفات أخرَ؛فهي المرأة المقاتلة والشّجاعة والذكيّة والعاقلة والحكيمة، يصفها الكاتب على لسان خليفة، فيقول:"**لقد أوتيت سلافة الرّوميّة جمال الجسم ومعه جمال العقل، حقّ للسّعيد القايد حين أحبّك بجنون، وتزوّجك متحدّيا الجميع، رغم أنّك كنت مجرّد عاهرة في ماخور سطيف**"[1].

ويمكننا القول إنّ ماضي سلافة لم يحجب كونها أمّا تفيض عطفا وتحنانا، وهذا ما تعكسه ملاحظة "إحدى الباحثات في دراستها للعاهرات، أنّه قلّما تخلو نفس"عاهرة"كائنة من كانت من كلّ أثر من آثار الحنان والعطف، وقلّما تكون مجرّدة من كلّ عاطفة من عواطف الأمومة"[2].

حقيقة، أنّ هناك نساء تطغى عاطفة الأمومة على كلّ حياتهنّ، كيف لا وسلافة هي الّتي تولّت تربية ورعاية ابنها بعد وفاة والده، رغم تعرّضها لأقسى المواقف النّفسية؛حيث تمّ التّشهير بشرفها ممّن يفترض أنّهم أقرب النّاس إليها-ابن زوجها القايد عبّاس-برفضه نسب أخيه(يوسف الرّوج)، ممّا زادها تعلّقا به، وخوفا عليه، وإصرارا على حمايته من بطش إخوته، فحاولت تعويضه بمنحه حبّها وحنانها، يقول عنها ابنها يوسف الرّوج في مشهد استرجاعيّ"**معيدا ذاكرته شريطا طويلا مع أمّه، أمّه الّتي ظلّت على مدى العقود تدثّره بالحبّ والعطف والحنان، وظلّت تمنحه من نفسها قوّة وإباء وكبرياء، رغم ما كان يحيط بها من مآسي القايد عبّاس، ورغم المآسي الّتي كان يرى خناجرها تذبح شبابها وتذبح فتنتها وانتفض فجأة وسؤال كبير يلمع في ذهنه هل سيسيء إلى سمعته خطف أمّه؟هل ستجد ألسنة النّاس ما تلعقه؟**"[3].

وقد ظهرت صورة سلافة الأم في وضعيتين:

-الوضعية الأولى عندما أرسلت ابنها الوحيد"يوسف الرّوج"بعيدا حماية له من السّفّاحين، "**وما عساها تفعل الأمّ وهي تدفع بابنها بعيدا، وأغلب ظنّها أنّها لن تراه**"[4]؛فقد دفعت به بعيدا حفاظا على حياته بعد أن

---

[1] حُوبَه، ص106.

[2] زكريّا إبراهيم، سيكولوجيّة المرأة، مرجع سابق، ص121.

[3] حُوبَه، ص374.

[4] حُوبَه، ص106.

تكالب عليه إخوته، وأرادوا قتله حتّى لا يشاركهم ميراث أبيهم السّعيد القايد الّذي أخرجها من ماخور مدينة سطيف وحرّر جسدها ممّن كانوا ينتهكونه، ومنحها حياة جديدة في الرّيف ذي النّزعة الذّكوريّة، لتتجرّع بعد وفاته كؤوس الأسى، وتصبح وحيدة في عرش أولاد النّش، وتتأزّم أمورها مع ابنه عبّاس الّذي يتولّى قيادة العرش، فيحاول انتهاك حرمتها، وعندما تتمنّع يشوّه سمعتها لتلوكها الألسن ويَنعت ابنها باللّقيط، فحين راحت أمّه تُشيّعه حتّى ابتعد عن منازل العرش تأمّله القايد عبّاس مليّا ثمّ قال لحميده:

– يجب أن تعرف أين ذهب هذا اللّقيط.

ردّ حميده متذبذبا:

– ولكنّه أخوك، أنت هكذا تسيء لأبيك.

صاح القايد عبّاس في وجهه:

– أبي كان عاشقا، ولا يُلام العاشق حين يُخدع[1].

–الوضعيّة الثّانية عندما عاد إليها ابنها الّذي لم يبرح طيفه خيالها، وبعودته عاد الأمل لحياتها، يصوّرها الكاتب فيقول"**أينعت سلافة الرّوميّة من جديد، كزهرة لوى الّظمأ عنقها، وحين كاد شبح الموت يخنقها امتدّت يد الغيث إليها فأنقذتها من جديد، فأشرقت توزّع ابتسامتها على كلّ من حولها، لقد صارت إنسانا آخر**"[2].

ويقول في موضع آخر من الثّلاثية:"**ما إن رأت سلافة الرّوميّة ابنها يدخل عليها حتّى هزّت جنبات المكان بزغرودة مدوّية، وارتمت في أحضانه تجهش بالبكاء**"[3].

ويقول في مشهد ثالث:"**نظر خليفة في سلافة وهي تلتصق بابنها كأنّما تخشى أن يفرّ منها، وقال:**

– ألا نستحقّ قهوة؟أم أقوم أنا بالمهمّة؟

[1] حُوبَه، ص105.

[2] حُوبَه، ص308.

[3] حُوبَه، ص302.

ووقفت مُلبّية دون أن تُحوّل عينيها عن ابنها"[1].

وفي مشهد دراميّ يقول الكاتب على لسان خليفة موجّها الكلام ليوسف الزّوج:"**هي ليس لها في الدّنيا أعزّ منك، لقد تحمّلت من أجلك الكثير**"[2].

في هذه المشاهد رَصْد لعلاقة الأمّ بابنها، فرغم الخوف والفُقد والألم الّذي يشعر به الفرد الجزائريّ في وجود الاستعمار الفرنسيّ وأتباعه ممّن باعوا شرفهم ببعض الفرنكات، إلّا أنّه يجد الأمان في حضن وكنف الأمّ، فهي منبع الأمان والعطف والحنان، فقد كانت سلافة"**وحيدته في حياة قست عليها كثيرا، كما كان هو وحيدها، يحسّها دون أن يحسّ غيرها، كأنّما أنجبته من غير أب**"[3].

ومن باب ردّ الجميل لهذه الأمّ المضحّية المعطاءة، الّتي ارتقت شهيدة في مظاهرات الثّامن ماي سمّى ابنته الّتي لطالما انتظرها باسمها، يقول الكاتب:"**اليوم سيزفّ إليها بُشرى سارّة وهي في عالم الغيب، أخيرا وبعد ثلاثة ذكور بشّرتهم الأقدار ببنت لطالما حلم بها وانتظرها**"[4].

واستنادا عليه، فالأمّ هي السّند لأبنائها إلى أن يداهمها المرض أو يتخطّفها الموت، إنّها الانتصار والقوّة، وسبب الوجود وإكسير الحياة والأصل الذي يُشكّل منظومة متكاملة من القيم المتوارثة.

أمّ بُلّارة(وريدة المرقومة):

قدّم جلاوجي صورة غير نمطيّة للمرأة الأمّ تتمثّل في شخصية وريدة المرقومة"أمّ بُلّارة"التي تعيش في مجتمع متناقض؛يرفض كلّ ما يراه ويعتبره مخلّا بالحياء من جهة، ويرغب به ويشتهيه من جهة أخرى.

فوريدة تمثّل قصة امرأة تسكن مدينة سطيف، وتمتهن أقدم مهنة في تاريخ البشريّة، فهي بائعة هوى ذائعة الصّيت بسبب فتنتها الّتي"**لم يكن يُرى منها إلّا عينيها، لكنّ فتنة جسدها تخترق كلّ الألبسة**"[5]، وهي أمّ لفتاتين

---

[1] حُوبَه، ص303.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص304.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص20.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص20.

[5] الحُبُّ لَيْلًا، ص222.

ورثتا عنها حُسنها وجمالها، فقد كانت تظهر"**على ملامح بلّارة فتنة خارقة لا يمكن أن تُضاهيها إلّا فتنة أمّها وريدة المرقومة**"[1]، ولكنهما لم ترثا مهنتها، لأنّ وريدة الأم حرصت على حماية ابنتيها حتّى من والدهما السّكير الّذي كان"**يريد أن يزوّج بلّارة لسكّير حقير مثله، أكبر منها بعشرين سنة تقريبا، لا لشيء إلّا لأنّ له مالا**"[2].

ومن حظّ وريدة المرقومة أنّنا نكتشف في آخر الجزء الثّاني من الثّلاثية(الحبّ ليلا)، وباعتراف العيد الحطّاب في ملحقات الجزء الثّالث(عناق الأفاعي)أنّها عنصر مهمّ من عناصر الثّورة، يقول الكاتب:"**لم يزد العيد الحطّاب على أن حدّثني عن وريدة المرقومة، كان يؤكّد لي أنّ علاقتها بالثّورة كانت قويّة، وأنّها كانت تقوم بعمليّات بطوليّة داخل المدينة، كنت أثق بما يقول، يكفيني إحساسه، ويكفيني غضبه الجارف على رفاقه الّذين لم يكونوا يودّون البوح بكثير من أسرار الثّورة**"[3]، وبذلك يدافع الكاتب عن وريدة المرقومة المرأة الّتي تجاذبتها الرّياح ما بين مقدّس ومدنّس، وصدح رأيه بلسان ذكوريّ يقول:"**ظلّ سي رابح والطّاهر يُؤكّدان أنّ الجبهة كلّفت وريدة المرقومة بمهمّة تفجير الملهى، الّتي نجحت فيها لكنّها دفعت مقابلها حياتها شهيدة، كما ظلّ سي رابح يؤكّد:إنّما العِبرة عند الله بالخواتيم والنّيّات، والمرء يُبعث كما مات، لكنّ ألسنة كثيرة سخرت من الشّهادة الّتي تنالها عاهرة في ملهى ليليّ، ووصل ببعضهم أن همس سرّا غامزا في ثورة يقودها أشباه وريدة المرقومة**"[4].

فمن حسن حظّ وريدة أنّها أُستدرجت للعمل في صفوف جيش التّحرير تحت قيادة الثّورة الجزائريّة، وكان هذا العمل كماء زمزم المقدّس الّذي غسلها من آثامها، فقد كانت تتمنى الشّهادة كسلافة الّتي كانت في شبابها تمتهن نفس العمل(البغاء)، وقد نالتها بعد قيامها بعملية فدائية فجّرت من خلالها ملهى ليليّ، لكنّ هذا لم يشفع لها أمام المجتمع الّذي لم يعرف منها إلّا فتنتها، ولا أمام أبنائها الّذين تقبّلوا مهنتها صغارا "**فلم يكن أبناؤها وبناتها يستنكرون عليها الأمر وقد تعوّدوه، يساعدونها في التّخلّص من بعض ملابسها المحرجة، يدثّرنها بغطاء وثير، لتغطّ في محيط من نوم حالم، لا تنهض بعده إلّا وقد انتصف النّهار**"[5].

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص471.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص58.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص ص 624، 623.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص359.

[5] الحُبُّ لَيْلًا، ص345.

فقيمة الأمّ تبقى قيمة سامية رغم كلّ الانتهاكات الّتي تتعرّض لها، وقد فرضت هذه التّيمة حضورها كما أراد له الكاتب، وبما يخدم رؤاه وإيديولوجيّته ورسالته الأدبيّة، ولم يكن هذا التوظيف مجرّد حالة بيولوجية، بل كان رمزا للتّاريخ والنّضال والتّضحية، فلطالما صوّرت الرّواية التّاريخية في الفترة الاستعمارية الأمّ على أنّها تلك المرأة البطلة الّتي تُضحّي بنفسها وبأولادها في سبيل الأرض والانعتاق وحرّية الوطن.

الأمّ الوظيفيّة لشامخ وشامخة(نانّا):

تذهب هيلين دويتش إلى أنّ"حبّ الأمّ"ليس غريزة، بل هو عاطفة، أو حالة وجدانية، فليس حبّ الأمّ مرتبطا بالضّرورة بالحمل، وإنّما قد يكون في استطاعة المرأة أن تُبدي"عاطفة الأمومة"نحو طفل قد تبنّته، أو نحو أبناء الزّوج الّذين أنجبهم من فراش الزّوجة الأول(...)أو تعطف على أبناء الآخرين، أو تُبدي حنان الأمومة نحو طائفة من البالغين"[1]، وربّما تكون مشكلة العقم عند المرأة وعجزها عن الإنجاب أو على تمكّنها من الزّواج إحدى هذه الأسباب، وفي مثل هذه الحالة تتّجه المرأة إلى إفراغ عاطفة الأمومة فيمن تُؤثِر قُربهم، وفي البيئة الّتي تشعر فيها بالثّقة والأمان والاطمئنان.

وقد رسم جلاوجي صورة الأمّ الوظيفيّة في شخصية نانّا، الّتي كانت أمّا ثانية لشامخ وشامخة بعد أن "**استقدمها علي القلعي من الشّارع، وقد كانت مشرّدة تعيش على صدقات النّاس، واحتضنتها زوجته رفيقة لها لا خادمة، وعلى يديها تربّى شامخ وشامخة اللّذان كانا لا يريان نانّا إلّا أمهما أيضا، يأنسان إليها ويُسرّان إليها أكثر ممّا يُسرّان لأمّهما**"[2]، حيث عكفت نانّا تحافظ على أمانة آل القلعي، ففي مشهد دراماتيكيّ تطفو فوق سطحه مشاعر الأمومة الجامحة صوّر الكاتب علاقة نانّا بشامخة، حين أعادها حصانها الأدهم إلى القصر بعد مجزرة جامع كتشاوة:"**اندفع الأدهم يعدو كأنّه يخوض معركة بمهارة عالية، ما كاد يتوقّف عند الباب حتّى أرسل صهيلا حزينا، عجّلت نانّا، واندفعت تشّ شامخة وتسحبها أرضا وهي تردّد مرتجفة:**

–يا لطيف، أيّ كارثة حلّت؟أيّ مأساة وقعت؟(...)سألت نانّا وهي تجسّ كلّ جسد شامخة:

–هل أنت بخير؟(...)

[1] زكريّا إبراهيم، سيكولوجيّة المرأة، مرجع سابق، ص123.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص30.

وصمتت نانّا وهي تجلس على حافّة السّرير، تضع رأس شامخة على فخذها وتطوّقه بذراعيها في حنان، وظلّت شامخة تبكي بحرقة(...)مدّت نانّا أصابعها تربت على الدّموع السّاخنة، وطبعت قُبلة على جبين شامخة(...)وانسحبت، فجلست إلى كرسيّ قرب السّرير، وظلّت ترقبها متمتمة بكلّ ما تحفظ من أدعية، لم يطل بها النّوم، واندفعت فزعة، وأسرعت إليها نانّا تضمّها إليها مهدّئة"[1].

ولا تنفكّ نانّا الأمّ الحاضنة لشامخة تفديها وتدفع عنها البلاء عنها، وتنصحها بالاختفاء:

"–يجب أن تغادري، بقاءك هنا سيكون خطرا عليك، يجب أن تختفي(...)تبسّمت شامخة وقالت:

–وإلى متى يا نانّا نتخفّى، هل تعتقدين أن الخطب سينجلي بعد أيّام أو سنوات؟(...)

–ولكن يجب أن تختفي، أنا أمّك وطاعتي واجبة عليك.

قالت نانّا بصرامة، طوّقتها شامخة تضغطها باكية، وقالت:

–حتما مّا، لكن سنرحل معا، أنت أيضا، وذاك القبر إن استطعت حمله.(...)

–ارحلي وحدك، أمّا أنا فسأظلّ هنا، انتظر ابني حتّى يعود إليّ.

ارتسمت على ملامح شامخة أحزان ساخرة وقالت بيأس:

–ابنك؟شامخ لن يعود، هو مع خاله الآن في جنان الخلد"[2].

وعليه، فإنّ عاطفة الأمومة توجد عند نساء لسن أمّهات بيولوجيّات، ولا يمنع وجودها أنّهنّ لم يحبلن ولم ينجبن، فكلّما كانت"عاطفة الأمومة أقوى لدى المرأة، كانت قدرتها أعظم على تحويل ما لديها من حنان وعطف نحو موضوعات أخرى أو نحو أطفال آخرين"[3]، فالنّساء العقيمات أو اللّواتي لم ينجبن لسببأو لعارض لا يعدمن الأمومة، بل لديهنّ استعدادا للقيام بكلّ واجبات الأمّ نحو أطفال يتكفّلن برعايتهنّأو يتامى أو متبنّين أو غير ذلك.

---

[1] عِنَاقُ الَأفَاعِي، ص 156، ص 157.

[2] عِنَاقُ الَأفَاعِي، ص160.

[3] زكريّا إبراهيم، سيكولوجيّة المرأة، مرجع سابق، ص139.

الأمّ الرّيفيّة:

احتلّت صورة الأمّ الرّيفية حيّزا مهمّا في الثّلاثية الجّلاوجيّة، فقد مثّلت شخصية عقيلة أمّ حمامة، صورة الأمّ الرّيفيّة التّقليديّة المستسلمة لإرادة زوجها وللعادات والتّقاليد وما تمليه الأعراف المتوارثة الّتي يفرضها نظام الحياة الرّيفيّة ذو النّزعة الذّكوريّة؛فحين عرض القايد عباس الزّواج على حمامة وهي الّتي تعلّق قلبها بالعربي الموستاش، نجد الأمّ تقول لابنتها-الّتي ليس أحبّ إلى قلبها منها، والّتي تحسّها دوما طفلة صغيرة تسعى دوما أن تضمّها إلى حضنها، وأن تنيّمها معها وتهدهدها، وأن ترضيها أيضا ولو كانت على خطأ، وكم كانت تحلم أن تزوّجها قريبا منها لتراها صباح مساء-**"نحن في الحياة لا نملك أمرنا لأنّنا بيد الأقدار، وليس لنا أن نجزع، وزواجك يا بنيّتي قضاء وقدر، وإذا أراد الله أن تكوني لغير العربي فلا رادّ لذلك"**[1]، ومن هنا نستشفّ صورة أمّ مستسلمة مستكينة تعجز عن الوقوف بجانب ابنتها، ويعكس خضوعها النّظرة القاصرة للمرأة، الّتي ترى نفسها ضعيفة تحتاج لمن يحميها وليس لها إلّا الاستسلام.

وفي مشهد أخر يصوّر أمّ حمامة امرأة ضعيفة لا تملك لابنها إلّا الدّعاء، فحين همّ سي الطّالب بختان ابنها الطّاهر، لم تتمالك نفسها"**فقالت بصوت يكاد يكون مسموعا:كواك الله كما كويت ابني"**[2]، وعندما يصير صراخ الطّاهر عويلا وبكاء تنطق متوسّلة:

-"ارحمه بحقّ ما حمل صدرك من قرآن"[3].

وتفزع عقيلة الأمّ الرّيفية بعد أن تسمع كلام سي الطّالب:"أنا أعالج بالرّبّانية، ورثتها عن أجدادي، هبة من الله"[4]، خشية أن يخبره أجداده بما قالته.

وعليه، فإنّ أمّ حمامة تمثّل شخصية الأمّ الخاضعة للهيمنة الذّكورية، والمستسلمة لظروفها وأحكام الأعراف والتّقاليد المتوارثة، فلا هي تتمرّد ولا تسمح لابنتها بذلك، فهي معتادة على الرّضوخ، ففي نظر نفسها هي الطّرف الأضعف.

---

[1] حُوبَه، ص69.

[2] حُوبَه، ص22.

[3] حُوبَه، ص23.

[4] حُوبَه، ص23.

وفي المقابل نجد الأمّ الرّيفية المتعصّبة متمثّلة في شخصية أم القايد جلّول، الّتي تتميّز بالقوّة والصّرامة، خاصّة إذا تعلّق الأمر بسيادة أحد أبنائها عرش أولاد النّش، محاولة بذلك الحفاظ على إرث زوجها القايد عبّاس وأملاك أولادها في صراع العروش وصراع الإخوة الأعداء.

تظهر صرامة هذه الأمّ وقوّتها في مشهدين:

الأوّل؛حين ارتفع صوتها على ولديها أمام الجميع:"**لا تبقوا أضحوكة أمام الأعداء، عبّاس مات، ولكنّه ترك من صلبه رجالا أقوى وأشدّ(...)جلّول سيخلف أباه هو الأكبر وهو الأقوى(...)قام الجميع يقبلون رأس جلّول كأنّما يبايعونه، ورغم الحزن الّذي كان يجلل وجه الأمّ تراقص عليه فرح خجول**"[1].

أمّا المشهد الثّاني؛عندما استدعى القايد جلّول أخاه بحضور أمّهما، حيث كان يتكلّم بصوت الحكمة محذّرا من نيران الثّورة، ولم يكن موسى يردّ إلّا بتحريك رأسه، لينهي الجلسة بقوله:"**يا ابن أم لكلّ منّا سفينته. وظهر الغضب بسرعة على ملامح الأمّ ما كانت تنتظر هذا الجواب الوقح، فصرخت:**

– تأدّب، احترم أخاك الأكبر، تعلّم منه أنت خليفته بعد عمر طويل"[2].

وبهذا يقدّم الكاتب شخصية أمّ القايد جلول صورة للأمّ الرّيفية المتسلّطة، إنّها الأمّ؛أنثى ككلّ الإناث تستمدّ مكانتها الاجتماعية من خصوبة رحمها، الرّحم الذي يوفر لها الأمان، وتحت ظلّه تضمن مستقبلا يكون لها فيه كلمة الفصل بحضور ورثة اسم العائلة، أولادها، خاصّة وإن كانوا ذكورا؛"فالذّكر رمز للرّجولة والفحولة، ولادته إعلان من جهة عن نجاح المرأة الزّوجة، ومصدر فخرها منه تستمدّ مكانتها داخل أسرتها وداخل المجتمع، ومن جهة دليل على فحولة الرّجل–الزّوج–وضمان لمن يحفظ اسمه وملكه ويتحمّل مسؤولية عائلته من بعده"[3].

ومن هنا كان للمرأة الأم دور خاصّ له جماليته الخاصّة، فقد جاء على لسان الكاتب قول ابن العربي:"إذا أردت أن تحبّ الأشياء فأنّثها"[4]، فما بالك إذا كان هذا المؤنّث هو الأمّ في أرقى صورها وفي جمالية أمومتها

---

[1] حُوبَه، ص، 266، ص 267.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص108.

[3] مصطفى حجازي، التّخلّف الاجتماعيّ، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثّقافي العربي، ط8 ، 2001م، ص217.

[4] الصّادق عوض بشير، سرّ قوّة المرأة عند ابن عربي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1 ، 2014م، ص11.

المتماهية مع الكون والطّبيعة، والّتي تتحقّق على مستوى تربية الأبناء وإعدادهم النّفسيّ؛لتمنح روح المجتمع الرّاحة والطّمأنينة وتملأ وجدانه بالحبّ والحنان، ممّا يحقّق التّوازن السّيكولوجيّ ويجعل نسيج الأمّة الاجتماعيّ أكثر قوّة.

وممّا سبق، يبدو جليّا أنّ صورة الأمّ في الثّلاثية تنمّ عن تكريس نموذج الأمّ التّقليدية والوظيفية والبيولوجية، حيث تظهر سلبيّتها واستسلامها لواقعها تارة، وقوّتها وجبروتها وتضحياتها في غياب الرّجل تارة أخرى، وهي بذلك تسعى إلى تغيير صورتها النّمطيّة والخروج عن سيطرة الآخر، وهذه الصّورة لم يُقيّدها الكاتب بأنموذج واحد ولم يحصرها في نمط معيّن، بل تتعدّد أنماطها وتتنوّع، فمنها الجيّد ومنها السّيّئ، ومنها القويّ ومنها الخاضع، ولم يكتف بطرح الأنموذج النّمطي التقليديّ للمرأة الأمّ، فأنشأ لغته الخاصّة الّتي تتوافق ورؤاه، فجعل ثلاثيّته سيمفونية توافق في بعض نوتاتها السيمفونيّات التّقليدية وتخالفها في البعض الآخر.

وعليه يكون الكاتب قد رصد نماذج متعدّدة لصورة المرأة الأمّ، بغية تصوير الحياة الواقعيّة بكلّ أطيافها؛وهذا الرّصد المتعدّد يهدف إلى معالجة قضيّة من قضايا المرأة ومشكلاتها في المجتمع عامّة وفي المجتمع الذّكوريّ خاصّة، من خلال توعيتها، ودفعها للوقوف في وجهيهما ومواجهتهما وترسيخ القيم الوطنية؛وبذلك تأخذ هذه الشّخصيّة(شخصية الأمّ)دورها في كتابة التّاريخ، وصناعة الحاضر وبناء المستقبل، فهي محور العملية القيمية، ومحور الأسرة والمجتمع، وهي حالة وجدانية غائرة في الكينونة البشريّة، ووجودها لا يقدّر بثمن، وقد لا تُعرف قيمتها ولا يكشف أثرها إلّا حين فقدانها ومفارقتها الحياة وبغيابها الأبديّ، وبذلك فاستحضارها في الرّواية الجديدة لا يمكن الاستغناء عنه، لأنّ وجودها مهمّ جدّا في البناء الفنّيّ للرّواية.

1-2-المرأة والحبّ:

الحبّ شعور يختلج في النّفس البشريّة، وهو من أنبل العواطف الإنسانيّة الّتي شغلت الإنسان منذ وجوده على الأرض، وقد وظّفه الشّعراء والأدباء فنقلوا من خلاله أخبار المحبّين والعشّاق وأشادوا بشهداء الحبّ والأشواق، وهذا ما يتوافق والطّابع الوجداني للفرد العربيّ.

وبعد ظهور الإسلام أخذ الحبّ منحى مختلفا، حيث تحجّب الحبّ البشريّ وظهر حبّ الإنسان لوطنه ودينه وقيمه، وحبّ الإنسانية، وهذا لا يعني أنّ الحبّ في الدّين منكر فالقلوب بيد الله، وفي ذلك قال ابن حزم:"ليس بمنكر في الدّيانة، ولا بمحظور في الشّريعة؛إذ القلوب بيد الله عزّ وجلّ"[1].

وإذا استنطقنا المعاجم العربيّة نجد أنّ الحبّ نقيض البغض، والحبّ:الوداد والمحبّة[2]، فالحبّ إحساس نبيل وراقٍ، ينتج من الوداد والمودّة والمحبّة، وهذه الأخيرة حلم يراود الإنسانية جمعاء، لأنّ من سماتها التّعاون والأمان والتّصالح والسّكينة والتّعايش السّلميّ ونبذ الظّلم والاستعباد، و"المحبّة لا تعني أن يخضع البعض للآخر"[3].

ويختلف البعض في وضع مفهوم موحّد للحبّ، فهو بشكل عام مجموعة من المشاعر المركّبة الّتي يختلف كلّ من الرّجل والمرأة في التّعبير عنها، كالرّغبة والتّعلّق والشّعور بالسّعادة والمودّة والرّحمة، وغيرها، ويحصر ابن القيّم حقيقة الحبّ في"أن تهب كلّك لمن أحببته، فلا يبقى لك منك شيء-ص36"[4].

في حين يرى الطّهطاوي"أنّ الحبّ فنّ، فنّ تكامل الرّوح والجسد، وليس شهوة، حبّ مقرون بالصّداقة والمودّة الصّافية، وحسن العشرة، وينتقل الحبّ من مستوى الحواس المادّية الظاهرة إلى عمق الحواس الرّوحيّة"[5].

فالحبّ أساس تكوين الإنسان وجوهر صفاته، هو النّور الّذي يضيء ذواتنا قبل أن يُشرق على العالم، والإنسان ما هو إلّا كتلة من الأحاسيس والعواطف والمشاعر يسعى إلى التّعبير عنها وترجمتها ومقاسمتها مع غيره، فبالحبّ تشيّد جسور العلاقات وتسمو الأخلاق وتُهزم البغضاء والأحقاد، لذلك يعدّ الحبّ قضيّة ركيزة من قضايا المرأة.

وممّا لا شكّ فيه، أنّ ارتباط الحبّ بالمرأة راجع لطبيعتها الرّقيقة، وتميّزها بعاطفة جُبلت عليها فصيّرتها كائنا لطيفا لا يستطيع العيش دون أن يُحِبّ أو يُحَبّ، ونقرأ ذلك في قول ابن القيّم الجوزية:"الحمد لله الّذي جعل المحبّة إلى الظّفر بالمحبوب سبيلا، ونصب طاعته والخضوع له على صدق المحبّة دليلا، وحرّك بها النّفوس إلى أنواع الكمالات إيثارا لطلبها وتحصيلا، وأودعها العالم العلويّ والسّفليّ لإخراج كماله من القوّة إلى الفعل إيجادا وإمدادا

[1] علي بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الأُلفة والأُلّاف، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة، ط1 ، 2016م، ص11.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ص6.

[3] برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

[4] عبد الله محمّد الغذامي، ثقافة الوهم، مرجع سابق، ص30.

[5] عفيف فرّاج، المرأة بين الفكر والإبداع، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1 ، 2009م، ص31.

وقبولا، وأثار بها الهمم السّامية والعزمات العالية إلى أشرف غاياتها تخصيصا لها وتأهيلا-ص17-"[1]؛فابن القيّم منح المرأة مكانة سامية حين ربط الظّفر بها ب (المحبّة) واستثارتها ب(الهمم السّامية) والنتيجة من ذلك هي(أشرف الغايات)وهو الرّابط المقدّس بين الجنسين؛الرّجل والمرأة، فالمرأة تترقّى بنفسها وبجسدها بوصفهما قيمتين دلاليتين عندما تُحِبّ وتُحَبّ، فقد

كانت ولا تزال الشّريك الأمثل للرّجل فهي تؤنسه وتسانده وتتقاسم معه أعباء الحياة من خلال "بناء قاعدة من الثّقة بين الطّرفين، والّتي تكون أوثق كلّما كانت أعمق، وهذا التّواطؤ يتحقّق بمعرفة تفاصيل الآخر، وأسلوب تفكيره وتعامله، وهذا الشّكل على ما يبدو ينطبق على ما يمكن أن نسمّيه بالعلاقة السّليمة"[2]، وهذا ما يؤدّي إلى نجاح واستمرار العلاقة العاطفيّة بين الطّرفين.

وتُعدّ الكتابة عن الحبّ في المجتمع العربيّ عامّة والجزائريّ خاصّة شكلا من أشكال الانحراف الأخلاقيّ الّذي يعتبره المجتمع نوعا من أنواع التعهّر، وجريمة لا تغتفر خاصّة إذا نُسب للمرأة أو وُسِمت به، ومع ذلك فقد شغلت هذه التّيمة الفنّانين والرّوائيّين، فتناولوها في أعمالهم الفنّية ونصوصهم المسرودة، بشيء من التّحفّظ أحيانا، وبأسلوب تلميحيّ بعيد عن الإباحية أحيانا أخرَ.

وقد تَوافق ظهور الحبّ في الجزائر وانتشر بانتشار المقاومة والفكر التّحرّريّ في الأوساط الشّعبيّة الجزائريّة، وقد أجرى محمّد ديب حوارا مع صحيفة الليترفرانسيز والّتي طرحت عليه عدّة مسائل رئيسيّة للإجابة عنها، وكان أهمّ هذه المشكلات هو معالجة قضيّة الحبّ في الأدب الجزائريّ، فكان فحوى رأيه، أنّ الحبّ بالمفهوم السّائد في الغرب، أي تلك القوّة الغامضة الّتي تجتاح الإنسان وتحاصره من كلّ جانب وتمتلك عليه لبّه ووجدانه كان عاطفة غريبة على البيئة الجزائريّة حتّى عهد قريب، ولكنّها قد بدأت تنبت وتترعرع في تربة الجزائر منذ أن بدأ الجزائريّون كفاحهم من أجل تحرير وطنهم[3]، أي أنّ محمّد ديب أشار في ما قال إلى أنّ الحبّ عند الجزائريين مرتبط بالحرّيّة والكفاح، وكأنّ لسان حاله يقول:إنّ استعباد المرأة كاستعباد الوطن والأرض والشّعوب، فلا فرق بين الرّجل الّذي يستعبد المرأة، بالبلد الّذي يستعبد أهل بلد آخر، ففي علاقة الاستعباد لا مكان للحبّ ولا للحرّية.

---

[1] عبد الله محمّد الغذامي، ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة) المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ، 1998م، ص26.

[2] سعيدة بشّار، إشكالية الأنا في الخطاب النّسوي الرّوائي، قراءة في روايتي"أحببتك أكثر ممّا ينبغي"و"فلتغفري"لأثير عبد الله النّشمي، مجلّة جسور المعرفة، جامعة قسنطينة، مج4، ع1، 2018م، ص12.

[3] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص147.

وعليه، فقد توحّد الحبّ بالنّضال والثّورة، وصارت المرأة حافزا على الكفاح بعد أن كانت مُعِيقا، وتحوّلت بذلك إلى رمز وإلى قضيّة[1]، فقصص الحبّ الحقيقيّ ولدت مع الكفاح الوطنيّ حين خرجت المرأة للعلن وبرز دورها عندما شاركت في المعارك، وهناك تخلّق الغرام العظيم ليلا وفي الخفاء وفي المداشر وفي الشّعاب وبين الصّخور وخلف الأشجار الّتي تعتبر رمزا للمقاومة السّرّيّة، التي انخرطت فيها المرأة وبذلك بدأ وجودها وبرز دورها العظيم وشجاعتها بجانب الرّجل، يقول جلاوجي:"ليس في الحياة مثل امرأة تحبّها وتعشقها وتتزوّجها، وقد تجرّعتما معا كؤوس الحبّ والنّضال المترعة بالتّحدّي والكبرياء"[2].

وقد لعبت الشّخصيّات النّسائيّة في الثّلاثية دورا حيويّا ومتحرّكا مزجه الكاتب برومنسية غامضة وحبّ يتردّد بين العذريّ والجسديّ، ونساء يصفهنّ أحيانا وصفا دقيقا يختفين ثمّ يظهرن من جديد بسمات جديدة، وبما أنّ الثّلاثية الجلاوجية قد عرضت صورة الحبّ الّتي تكون المرأة طرفا فاعلا ومفعولا به فيها، يحقّ لنا أن نتساءل:

-هل اِنخراط المرأة في الحبّ هو عبودية ونُكران للذّات؟

-هل استطاعت المرأة المحِبّة في الثّلاثية الجّلاوجيّة أن تكسر جدار الصّمت وتبوح بحبّها؟

-هل اختلفت صورة المرأة المحِبّة والمحبُوبة عن المنظور التّقليديّ أم هي تمثيل لإيديولوجية أراد جلاوجي الدّفاع عنها؟

إنّ أجوبة هذه الأسئلة موجودة داخل المتن الرّوائيّ، وللوصول إليها وجب الحفر في معمار الثّلاثية، والتّجوّل في فضاءاتها للعثور على النّماذج والمشاهد السّرديّة الّتي ستكشف المتحجّب والمضمر من النّصّ، وأهمّها ظهورا:

حبّ حمامة والعربي الموستاش:

تعدّ علاقة الحبّ بين حمامة والعربي الموستاش من أكثر العلاقات ظهورا في الثّلاثية بجزأيها الأوّل والثّاني؛حيث احتلّت قصّة حبّهما مساحة كبيرة في المتن الرّوائيّ، وقطعت أشواطا عديدة بحثا عن الحرّية والحياة السّعيدة بين الرّكام الّذي أورثه الاحتلال الفرنسيّ لهذه الأرض الطّاهرة، ويعرض الكاتب من خلال هذا النّموذج

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص64.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص25.

قضايا متعدّدة للحبّ؛كالإخلاص، والصّدق، والوفاء، والغيرة، والخيانة، والحرّية، وحبّ الجسد والرّوح، وحبّ الوطن، وحبّ المحبوبة الحسّيّ والعذريّ الّذي يصل حدّ التّماهي، والبحث عن قداسة الحبّ وتدنيسه.

ففي حين أنّ الثّلاثية عمل تاريخيّ يعرض تاريخ الجزائر الثّوريّ إلّا أنّها جمعت بين أمرين متلازمين؛الحبّ والثّورة، فنجد الكاتب قد ربط بطريقة فنّية إبداعية بين السّرد التّاريخي والسّرد العاطفي، ومنه ظهر الحبّ الكبير الّذي جمع بين حمامة والعربي الموستاش"**هذه الحبيبة الّتي تحدّى من أجلها القايد عبّاس وزبانيته، هذه الحبيبة الّتي اختطفها من براثن الأقوياء، وبراثن العادات والتّقاليد ليتزوّجها رغم أنف الجميع، هذه الحبيبة لا يمكن أن يراها حزينة، ينهار بمجرّد أن يرى دمعة واحدة تتراقص بين أهدابها**"[1] وقلب حمامة هو الآخر لا ينبض إلّا للعربي الموستاش الّذي شغفها حبّا، فقد"**كان العربي الموستاش يُرسل إليها رسائل الشّوق والحنين عبر نايه الّذي تتماوج تأوّهاته عبر الجبال، والوهاد، وكان كلّما اقترب بغنمه من مَضارب العرش تخرج لرؤيته من بعيد، كان بالنّسبة إليها عبقا يُنعش، نسمة تُحيي، عنفوانا وكبرياءً يمدّها دوما بالحياة**"[2].

وقد عانى هذا الحبّ من حصار كبير كانت"**تعاني منه حمامة من أخيها الطّاهر الّذي يبلغ السّادسة عشر من عمره، والّذي كان يعرف أمواج العواطف الجيّاشة المترعة بين أخته والعربي، وهو لا يعارض ذلك، بل يفرح به، لكنّه يريده عبر درب الزّواج**"[3].

وهذا لا يعني أنّ الحبّ محرّم، لكنّه يدخل في حيّز الممنوع من منظور القيم والعادات والتّقاليد والأخلاق الخاصّة بالمجتمع الجزائريّ؛هذا المجتمع المحافظ، الّذي يمنع علاقة الحبّ بين الرّجل والمرأة إلّا في شكلها الشّرعيّ وهو الزّواج، ف"من لن يتزوّج فليس له حقّ معرفة الحبّ"[4]، وهنا يمرّر الكاتب لإيديولوجيّته ومعتقده الدّيني متمثّلا في قوله تعالى:{ لَا تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا إِلَّا أَنْ تَقُولُوا قَوْلًا مَعْرُوفًا }[5].

وكما كان للمجتمع الرّيفيّ نظرته لحبّ حمامة والعربي فقد رمت المدينة بسحرها وتأثيرها عليهما؛فسرعان ما أُفتتن العربي بوريدة المرقومة فوجد نفسه أمام دار الفساد، وأَسَرته رقّة وأنوثة سوزان فجرفته شهوته ليجد"نفسه معها

---

[1] حُوبَه، ص، 194، ص 195.

[2] حُوبَه، ص 373، ص 374.

[3] حُوبَه، ص19.

[4] حُوبَه، ص78.

[5] سورة البقرة، الآية:235.

على سرير واحد"[1]، إنّها المدينة السّاحرة؛العلّة الّتي تُوقع في الحبّ"فالظّاهر أنّ النّفس تُولع بكلّ شيء حسن، وتميل إلى التّصاوير المتقنة"[2].

وهنا يتساءل الكاتب على لسان سي رابح:هل هناك فرق بين اللّذّة والحبّ، وما علاقة العربي الموستاش بحمامة وسوزان، أيّهما حبّه وأيّهما شهوته؟يصعب عليه أن يُفرّق، كلاهما حبّه وكلاهما لذّته[3].

وفي مشهد آخر يُصوّر جلاوجي لحظة إدراك للعربي الموستاش، حين فاجأته سوزان بحملها، ف"**تهاوى على كرسيّ خشبيّ قريب منها، كم كان مجنونا وهو يخوض هذه المغامرة، لقد أعمته اللّذة فلم يحسب للأمر حسابا، اللّعنة لم يكن ما بينهما لذّة، كان حبا شريفا صادقا، وليقع ما يقع، وليُقطّع إربا، وليُرم للكلاب الضّالة، قدر المحبّين أن يُضحّوا**"[4]، وفي ذلك يقول شهاب الدّين النّويري في كتابه"نهاية الأرب في فنون الأدب":"أوّل ما يتجدّد الاستحسان للشّخص تحدث إرادة القرب منه ثمّ المودّة ثمّ يقوى فيصير محبّة، ثمّ يصير هوى ثمّ يصير عشقا ثمّ يصير تتيّما ثمّ يزيد التّتيّم فيصير ولها"[5].

وغالبا ما يتخلّل الحبّ إحساس أحد الطّرفين أو كلاهما بالغيرة، وهي إحساس طبيعيّ بين العشّاق والمحبّين، وأحيانا تكون الغيرة ضرورية لإنجاح علاقة الحبّ، فالغيرة تمنح كلّا من الشّريكين الشّعور بأنّه مرغوب، وتظهر علاماتها عند الشّعور بتدخّل طرف ثالث منافس وتهديده لعلاقة الحبيبين، فيكره كلّ منهما اشتراك غيره في الطّرف المحبّ اعتقادا منه أنّه يملكه فلا حقّ لغيره فيه.

وقد تجسّدت صورة المرأة الغيورة في شخصيّة حمامة الّتي كرهت سوزان لتورّطها مع العربي الموستاش في علاقة غير شرعيّة قبل أن يُقرّر الزّواج منها، ومردّ هذا الكره هو غيرة الحبيبة على المحبوب، هذه الحبيبة الّتي"**ظلّت تقف عند الباب قلقة حائرة، ما باله لا يسرع إليها؟ما باله تشتاقه ولا يشتاقها؟تحنّ إليه وتخاف عليه وتبكي**

---

[1] حُوبَه، ص215.

[2] علي بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، مرجع سابق، ص14.

[3] حُوبَه، ص216.

[4] حُوبَه، ص293.

[5] سلامة موسى، الحبّ في التّاريخ، دار ومطابع المستقبل، الاسكندريّة، ط1، 1925م، ص13.

حرقة من أجله ولا يفعل، هل يمكن أن تغيّره تلك النّصرانية اللّعينة؟وأيّ جمال لها من جمال العربيّات الطّاهرات؟وهل يمكن أن يُقارن بياض الجير بسمرة القمح؟"[1].

وهذا المحبوب الّذي"**لم تغادر صورة حمامة خياله ظلّ يتصوّرها توبّخه وتلعنه فلا يجد ما يردّ به غير الصّمت الجبان، وسأل نفسه لو علمت سوزان ما سيقول لها، هل يكفيه الاعتذار؟لا معنى أن تعتذر لمن تغرز خنجرك في قلبه(...)وظلّ يعيش تمزّقا بين الخوف والرّجاء، بين الإخلاص لحمامة وحبّ سوزان**"[2].

وقد تتعدّى الغيرة كلّ ذلك إلى التّشكيك في أفعال وأقوال المحبوب، وسوء الظّنّ، وتوجيه الانتقادات واللّوم"وهذا أصل العتاب بين المحبّين"[3]، كما يتجاوز الشّعور بالغيرة الإحساس بالخيانة، فحمامة لا تنفكّ تنعت العربي الموستاش بالخائن كلّما غضبت منه أو لم يعجبها تصرّف من تصرّفاته أو ارتابت في عمل قام به، وهي الّتي تغيّرت حياتها دفعة واحدة عندما اعترف العربي الموستاش بأبوّته لحورية، ف "**ضؤلت دقّات قلبها الّتي كانت تتراقص عشقا بمجرّد أن يخطر العربي الموستاش ببالها، جفّت براعم الفخر الّتي كانت تملأ بها شدقيها في كلّ مجلس متباهية برجولته**"[4].

وفي مشهد سرديّ رومانسيّ بين حمامة والعربي امتزج فيه الغنج بالغيرة والتّودّد بالحيرة، صوّره الكاتب بكاميرا مخرج سينمائيّة، حين لاحظ العربي"**صمت حمامة على غير عادتها، ولاحظ حزنا قاتما يكفّن ملامحها، كفّ عن مداعبة الصّغير ولحق بها، وقفت باتّجاه الخزانة، وقف خلفها، وطوّقها بذراعيه قائلا:ما يغضب حمامتي الغالية؟**

وأطرقت حمامة تلزم صمتا حزينا دون أن تُخلّص نفسها من طوقه، كانت تَسعد بذلك، بل تريده أن يضغط عليها أكثر، أعاد السّؤال وقد لفحت بشرة جِيدها أنفاسه الحارّة:هل لي أن أعرف ما يُزعج حمامتي؟

مدّت يدها إلى ذراعيه تفكّهما وقالت:لم تعد تبالي بنا.

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص131.

[2] حُوبَه، ص302.

[3] علي بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، مرجع سابق، ص23.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص53.

ردّ العربي الموستاش مداعبا دون أن يفكّ ذراعيه:تملّكني حبّ امرأة أخرى.

ردّت بغضب رافعة صوتها:لا أخالك تمزح، أجل في حياتك امرأة أخرى.

واهتزّ العربي الموستاش من أعماقه وغشيه حذر وراح يطرح على نفسه أسئلة سريعة:هل علمت بعلاقته مع سوزان؟وكيفعلمت؟وسريعا أبعد الشّكوك عن خياله، وقال:وما المانع يا حمامتي؟أحلّ الله لنا أربعا من النّساء.

قالت حمامة وقد تخلّصت منه:

ولكنّك تزوّجت مشاكل لا تعنينا، فررنا من العرش لنعيش حبّنا، فإذا بك تغرق في هموم لا نهاية لها.

تنفّس العربي الموستاش الصّعداء، تقدّم منها طوّقها بذراعيه، داعبت أصابعه ضفيرتها، ضغطها إلى صدره، وقال:

لا يجوز التّخليّ عن الوطن حين يحتاج إلينا"[1].

إنّ هذه التّصرّفات الّتي تبيّن غيرة حمامة، دفعت العربي الموستاش إلى إخفاء أفعاله حتّى يكبح جماح غيرة الحبيبة، في حين أنّها لا تنفكّ تُظهر هذه الغيرة حتّى تنعم بدلاله وأحضانه، والإحساس بأنّها مميّزة عن غيرها، بل ومحبوبته الأولى والوحيدة.

وعليه، فالمرأة الحبيبة تستشعر وجودها، وتحقّق ذاتها عبر الحبّ، وتبقى وفيّة لمن أحبّته رغم كلّ الإغراءات الّتي تحوم حولها، فحمامة"**لا يمكن أن تنسى كلّ ما حصل بينهما مذ كانا طفلين متعلّمين بكتّاب قرية أولاد سيدي علي، وما حصل بينهما سنوات فتوّتهما حين حجبها أهلها عن الأعين، وأمّا ملحمة هروبهما في تحدٍ كبير للقايد عبّاس الّذي كان يريدها زوجة فالأولى أن تُسجّل في كلّ صحائف الكون**"[2]، في حين يسقط

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص51.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص54.

الرّجل صريعا أمام أوّل أنثى تُبدي له مفاتنها، ف"من يأمن الرّجال كمن يأمن الماء في الغربال"[1]، وفي ذلك تقول أحلام مستغانمي:إنّ الحبّ قضيّة نسائيّة محضة لا تعني الرّجل سوى بدرجات متفاوتة من الأهمّية[2].

فالحبّ عند المرأة"تضحية ونهاية غير مشروطة وهو منح كامل للجسد وللرّوح معا"[3]، وهذا القول لا ينطبق على الرّجل الّذي يسعى من خلال الحبّ لامتلاك المرأة بغية إثراء ذاته وإثبات رجولته وفحولته، فالمرأة رمز العطاء؛تمنح نفسها، بينما الرّجل يزداد بها، وهذا دليل على عدم تكافئ الحبّ بين الجنسين؛فالرّجل يُظهر الحبّ عَرَضيّا وهو عنده ليس سببا للحياة، بينما المرأة تحيا من أجل الحبّ، وتفكّر بالحبّ، وبذلك تجعله سببا لوجودها، وفي ذلك قالت كونسستانس دي سالم:"إذا جُرّدت من عظمة الحبّ، فقد جُرّدت من نفسي، فلم أعد سوى امرأة عاديّة"[4].

أمّا جلاوجي فيرى"أنّ قلب الإنسان يجب أن يخفق بالحبّ حتّى يموت، القلب العاشق لا يفنى ولا يموت"[5]، فعنده لا فرق في الحبّ بين الرّجل والمرأة لأنّ الحبّ هو شعور إنسانيّ يمسّ الأرواح، ف"**الحبّ للأرواح ولا يأتي إلّا مرّة واحدة، والزّواج للأبدان وقد يأتي مرارا، ولا هدف له إلّا حفظُ النّسل**"[6].

وبناء على ما سبق نخلص إلى أنّ علاقة الحبّ بين حمامة والعربي الموستاشعلاقة عاطفيّة متينة ومتوتّرة في الوقت ذاته، تُعرِب عمّا يختلج في نفس حمامة، وما يحمله العربي من أحاسيس مختلفة اتّجاه النّساء، وما تفرضه التّقاليد والأعراف من سلطة للحيلولة بين المحبوبة وحبيبها، فيجنح كلّ منهما إلى البوح عمّا في نفسه من ثورات، ويفصح البطل عن مشاعر الشّوق والإعجاب والافتتان بالمرأة روحا وجسدا في آن واحد، فيكون الصّراع من أجل البقاء؛صراع لا اعتداء فيه تشوبه رغبة في الحفاظ على حقّ مشروع، هو الحقّ في الحبّ، والحقّ في الحياة.

---

1. الحُبُّ لَيْلًا، ص55.
2. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الأدب، بيروت، ط5، 1998م، ص94.
3. جيل ليبوفتسكي، المرأة الثّالثة، ديمومة الأنثويّ وثورته، تر:دينا مندور، مر:جمال شحيد ، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1، 2012م، ص23.
4. المرجع نفسه، ص24.
5. حُوبَه، ص201.
6. عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص29.

حبّ سوزان والعربي الموستاش:

عاشت سوزان تجربة حبّ مختلفة مع العربي، حيث تجاذبت هذه التّجربة متاهات الزّيف والحقيقة، الشّكّ واليقين، الحبّ والانتقام، الجسد والرّوح، كما اختلط فيها الإحساس بالحبّ والجنس، والإقبال والإدبار، والإعجاب والانجذاب، والشّغف المرغوب والمحرّم الممنوع.

سوزان امرأة نسفت المفهوم البراغماتي للحبّ الّذي يحمله لها زوجها المعمّر فرانكو، عندما دخلت في علاقة حبّ مأزوم مع العربي الموستاش، لتضع مفهوما جديدا للحبّ قِوامه الصّدق، لأنّ الحبّ لا ينمو في بيئة آثمة كاذبة، فالحبّ الحقيقيّ هو الّذي يكون قِوامه الصّدق والنّقاء، فسوزان لم تكن"**تحسّ بالسّعادة في هذا القصر المنيف، كلّ شيء حولها كان غريبا، حيث جاءت هذه المدينة كان عمرها عشرين سنة، وقد ارتبطت بعلاقة مع فرانكو توهّمتها حبّا، وحين زُفّت إليه منذ سبع سنوات ظنّت أنّها فازت بجنّة الخُلد، لكنّها وجدت نفسها فيما يُشبه مدينة رومانية لا ينقصها شيء من مادّيّات الدّنيا، لكنها بلا روح(...) وفرانكو غرق في الخمرة فاستولت على عقله وروحه، وجعلت منه رجلا ضعيفا أمام سوزان**"[1].

لقد ميّز الكاتب الحبّ من خلال ما عاشته سوزان مع فرانكو، وعلاقتها بالعربي الموستاش الّتي تأبى أن تتكشّف، وتُصرّ على الاختباء وراء ضبابية إحساس العربي بالخيانة، وتعطّش سوزان للحبّ؛فسوزان توزّع عاطفتين متناقضتين بين شخصين متعاديين:أجنبيّ يُشخّصه فرانكو؛الزّوج المستبد المتسلّط على كلّ من حوله، وعربيّ يتمثّل في شخص العربي الموستاشالّذي"**أحبّت فيه سمرته ورجولته وصدقه**"[2].

لقد حاول الكاتب من خلال تصوير علاقة الحبّ الّتي جمعت سوزان بالعربي الموستاش أن يُخضع الحبّ لإيديولوجيّته وثقافته، وذلك أنّ إحساس المرء وليد الثّقافة الّتي ينشأ عليها، وتغلغلت أفكارها في عروقه، وكوّنت وجدانه، فإذا أراد الإنسان أن يمنح الحبّ سحره ورونقه فعليه أن يُعلي من شأنه، ويُسقطه على كلّ ما يُحيط بمحبوبته.

وبذلك يكون الكاتب قد سلك في ثلاثيته نمطي الحب المعروفين؛حبّ عذريّ روحيّ وحبّ حسّيّ جسديّ، تأرجح العربي بينهما وفق اللّحظات وتأثير جمال المحبوبة عليه؛ففي الحبّ العذريّ يصف محبوبته حمامة

[1] حُوبَه، ص214.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص29.

وصفا لا يتعدّى حدود الصّوت والدّلال والابتسامة"**حمامة نسمة آخر العمر، حمامة شذا آخر الرّبيع، حمامة اللّحن الّذي سيظلّ يترنّم في أعماقه، فيمسح عن القلب كرّ السّنوات القاحلة، وتكشيرة الأعوام المتوحّشة**"[1]، بينما في الحبّ الجسديّ يصف الأعضاء ويُظهر تعطّشه لجسد محبوبته سوزان، يصفها الكاتب في لحظة لقاء بمحبوبها، فيقول:"**وقفت بجواره، لم يعد يرى إلّا ساقيها النّاعمتين، همّ أن يلمسهما، أعاد نظره إلى الأرض مرتعدا، تذكّر حمامة، أحسّها تصرخ فيه:أيّها الخائن اللّعين، ومدّت أناملها إلى كتفه ترفعه إليها فارتفع كريشة تجذبها نسمة رقيقة، كانت أقلّ منه بشبر تقريبا، سبحت عيناه في صدرها النّاهد، في عينيها الخضراوين، في جيدها البلّوريّ، في ثغرها السّاحر**"[2]، ويُقرّ بلحظات الشّهوة معها فإذا ضَحِكت ضَحِك و"**حلم باحتضانها(...)أمسكت بيده وقادته إلى قصرها، استسلم وراح يسير معها، دفعت به مباشرة إلى الحمّام، تعرّى وبدأ يغتسل سريعا بنشوة عارمة(...)حين خرج لم يجد سوزان(...)، حين اندفع خارجا فاجأته وقد ملأت الغرفة ضحكا، وأخذت زينتها ولبست فستانا أبيض شفّافا، ووجد نفسه معها على سرير واحد هذه العشيّة وكلّ الصّباحات والعشيّات اللّاحقة**"[3].

لقد عاش العربي مخاضا عسيرا، ومفاهيم متضاربة بين الحبّ والافتتان، والجنس واللّذة والانتقام، وفي كلّ ذلك حاول المزاوجة بين حبّه لحمامة وحبّه لوطنه؛هذا الحبّ القويّ والمسيطر على كلّ جوارحه والّذي لا يستطيع أي حبّ آخر الصّمود أمامه، وحبّه لسوزان الّتي استولت على كلّ مشاعره ولم تعد تفارقه مع رغبته في الانتقام منها لوطن عاث فيه الأجنبيّ فسادا.

حبّ سرولة وزكيّة وسالم:

من مفارقات الحبّ أن تتعدّد أطرافه أو يكون من طرف واحد، وهذا ما نجده في حبّ سرولة بنت خليفة لابن خالتها سالم، وحبّ هذا الأخير لزكيّة بنت البغدادي، الّتي تآمرت الأعراف والتّقاليد ضد حبّه لها فأقسم أن يتزوّجها مهما عصفت بهما الظّروف، ف"أمّا زكيّة بنت البغدادي فسأتزوّجها ولو ضرّة عليها"[4]، فكانت ردّة فعل زكيّة أن أغمي عليها حين علمت أنّ حبيبها سالم سيخطب ابنة خالته، ليس حبّا فيها إنّما لينقذها من خطر

[1] حُوبَه، ص65، ص 66.
[2] حُوبَه، ص167.
[3] حُوبَه، ص215.
[4] حُوبَه، ص19.

محدق بها في عرش أولاد النّش، وتنفيذا لوصيّة أمّه، ويظهر ذلك في الحوار الّذي دار بين العربي الموستاش والزّيتوني، فقد"**أغمي عليها حين علمت بخبر خروجنا لخطبة سرولة بنت الرّبح لأخيك سالم، لا تلمها إنّها تحبّه، أخشى أن تموت، الحبّ قاتل يا الزيتوني(...)مازال سالم يحبّ زكيّة بنت البغدادي، فكلّما ذكرها ارتعش كلّ جسده، وهزّته رعدة شديدة(...)هو يحبها**"[1]، ف"لا حزن يبكي الرّجال غير حزن الحبّ، ولا ألم يعصر القلب غير ألم الحبّ"[2].

وهنا يُظهر الكاتب تأثّره بحال زكية بنت البغدادي، وإحساسه بانكسارها وخيبتها في بيئة تتحكّم فيها مجموعة من القواعد الّتي تضبط حركيّتها وتُسيّر حياتها؛حين تعاطف معها بعد تخلّي حبيبها سالم عنها وزواجه بابنة خالته سرولة بنت الرّبح، مستسلما لقرار أمّه وأخيه الزّيتوني، فالكاتب لم يلُم سرولة، ولم يحمّلها مسؤولية فشل حبّ زكيّة لسالم، فقد اعتبرها هي الأخرى ضحيّة الظّروف، في حين حمّل سالم كامل المسؤولية، وقال في ذلك:"**أحسستُ بغضب شديد على سالم الّذي فرّط في حبّه بسهولة، واستسلم لنزوات أمّه وأخيه الزّيتوني الّذي لُمتُه كثيرا، بل ربّما حملت له حقدا، ليس من حقّه أن يقهر أخاه، ليس من حقّه أن يُجهض حبّا جميلا رائعا أينع بين سالم وزكيّة ذات القدّ الرّائع والاسم الجميل**"[3].فقد وجّه الكاتب أصابع الاتّهام إلى سالم الّذي استسلم لنزوات أمّه وأخيه، وإلى الزّيتوني الّذي لامه وأصبح يحقد عليه بسبب قهره لأخيه وإجهاضه لحبّ جمع بين زكيّة وسالم.

فقد شكّلت المرأة في عقلية بعض الذّكور صورة كائن مستضعف يجب عليه الرّضوخ لقرارات الآخرين والانضواء تحت لوائهم لتكون شيئا من أشيائهم، متناسين أنّ الحبّ حرّية ولا يكون إلّا للرّوح ولا يأتي إلّا مرة واحدة، وفيه قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم:(**الأرواح جنود مجنّدة، ما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف**)[4]، كما عرّفه الكاتب على لسان سي رابح فقال:"**إنّ الحياة هي الحبّ ولا معنى لحياة دون حبّ، ولا معنى لقلب لم يخفق حبّا، لقد صدق أجدادنا حين قالوا:الدّنيا امرأة والآخرة امرأة، إذا أحبّتك امرأة أعطتك الدّنيا، وإن كرهتك أحرقت عليك الدّنيا**"[5].

---

[1] حُوبَه، ص19.

[2] حُوبَه، ص188.

[3] حُوبَه، ص114.

[4] علي بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، مرجع سابق، ص14.

[5] حُوبَه، ص187.

فالحبّ هو مجموعة من الأحاسيس والمشاعر المتأجّجة بين طرفين، والنّتيجة الحتمية لهذا الحبّ البقاء والخلود لا أن يُجهض تلبية لرغبات أطراف خارجية تتحكّم فيها عادات ونزوات وتقاليد وأعراف، تئد هذه المشاعر قبل أن تُبصر النّور.

حبّ حورية وعبد الله:

علاقة حبّ بدأت من طرف واحد، واختلف فيها المستوى الثّقافي والعلمي والمعيشي بين الطّرفين، فلم يكن متكافئا، يقول عبد الله عن محبوبته حورية:"**أبوها طيّب وحقّ أخوها، ولكن لا أخالها تنظر إلينا، في عروقها دم فرنسيّ ومستواها العلميّ يمنعها أن تنزل إلى مستوانا**"[1]، ف"الحبّ مستحيل، إن لم يكن هناك تكافؤ في مستوى المعرفة بين الزّوجين، عندها تترسّخ العائلة، وتبنى أسس صحيحة"[2]، هذا ما جاء في كتاب قاسم أمين"تحرير المرأة"، لكنّ علاقة عبد الله وحورية كسرت هذا المفهوم، وكأنّ الكاتب يقول:إنّ الحبّ فوق كلّ الاعتبارات، حيث وصف هذه العلاقة في قوله:"**تربّى عبد الله قريبا منها وأحبّها فليس في الكون أحبّ إليه منها، أحبّها وما زال يحسّ قلبه يرتجف كزهرة في مهبّ الرّيح كلّما ذكرها أو رآها أو حلم بها، أو رأى ما يذكّره بها، يا له من حلم أحمق يردّده كلّما خطر بباله، وهل يجرأ على مصارحة ابنة سوزان الفرنسيّةالمثقّفة المتعلّمة؟**"[3].

وفي مشهد أخر يرسم الكاتب لوحة رومانسية تجمع بين حورية وعبد الله الّذي طال غيابه وافتقده الجميع، فقد أصبح عبد اللهالبائع المتجوّل قائدا في جيش جبهة التّحرير الوطنيّ، يُرعب اسمه العدوّ أينما حلّ، لكنّ حبّ حورية بقي راسخا في قلبه رسوخ حبّ هذا الوطن، "**صافح سوزان وحورية، ارتعش كلّ الجسد وكلّ أركان القلب والأصابع تتشابك، ما زلت أنتظرك يا فرحة القلب، لم أكن شيئا مهمّا قبل الآن، وكان لك أن تتعالي عليّ، هل ستظلّين كذلك؟**"[4].

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص17.

[2] قاسم أمين، تحرير المرأة، دار المعارف، مصر ، دط، دت ، ص66.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص16.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص312.

نلاحظ ممّا سبق أنّ حبّ عبد الله وحورية حبّ سامٍ، إشباع الغريزة ليس من أولويّاته، فهو يراها الحلم الّذي يسعى لتحقيقه، والمراد الّذي يبغي الحصول عليه، والقمّة الشّامخة الّتي يتطلّع للوصول إليها"**كان يراها ملاكا بشقرتها وخضرة عينيها، يدافع عنها ويقوم لها من مكانه، ويُسلّم لها طعامه وهو في أمسّ الحاجة إليه، وكم كان يتألّم غاضبا حين تُوصف العلاقة بينهما بالأخوّة(...)وازداد تعلّقا بها بقدر تنامي خوفه عليها، وككلّ مرّة تقف الأقدار ضدّ أحلامه(...)بقي هو وبلخير يدرسان في الكتّاب، ويتردّدان على مقرّ الكشّافة الإسلاميّة، ونَقلت سوزان ابنتها إلى مدرسة فرنسيّة، ومذ ذاك لم يعد يراها إلّا خيالا سرابا**"[1]، فرغم معارضة الأقدار وكثرة الطّامعين في حورية(الطبيب مبروك، جيمي، خلّاف التّيقر، جلول)، ومع وجود الفوارق الاجتماعيّة والثّقافية والعلميّة بينها وبين عبد الله، إلّا أنّ حبّهما انتصر وتوّج زواجا عسكريّا بحضور والدها وجماعة من الثّوّار والمجاهدين، ف"**كانت ليلة مختلفة تماما، والعربي الموستاش يُعلنها عرسا بهيجا لزواج عبد الله وحورية، على نفقته تمّ إقامة الوليمة، الّتي أشرف عليها منذ عقد القران في بيت القائد حمّود بوقزولة، إلى إشرافه على توزيع الطّعام واللّحم، إلى مشاركته في الرّقص مع الجنود**"[2].

وعليه؛فإنّه لا يمكن الجزم أنّ علاقة الحبّ من طرفين غير متكافئين هي علاقة فاشلة، خاصة الّتي تكون من طرف واحد أو الّتي يتميّز فيها أحد الطّرفين عن الآخر علما أو حسبا أو نسبا.

هذه بعض صور الحبّ الواردة في الثّلاثية، صاغها الكاتب في قالب جمع فيه بين الواقعية والرّمزيّة، دخلت من خلالها الشّخصيّات في متاهة لم تستطع معها كشف الحقيقة، لأنّ هذا الحبّ ممزوج بحبّ أعظم، يتعدّى حبّ البشر إلى حبّ الوطن، وحبّ العلم، وحبّ الجهاد، وحبّ الشّهادة، وحبّ الحياة.

ومن خلال هذه النّماذج والمشاهد السّردية تحضر تيمة الحبّ الّتي أبدع الكاتب في تصويرها ونقلها للمتلقّي، وأضفى عليها لمسة من ألف ليلة وليلة؛إذ استعار شخصيّتها البطلة"شهرزاد"فزاد المشاهد عجائبية وإثارة ومرونة، كما عمد من خلال الحوارات العاطفية إلى تمرير نسق متحجّب مضمر يتمثّل في تغيير النّظرة إلى المرأة في موضوع الحبّ، وتكريس ثقافة المحبّة والمودّة والرّحمة والسّلام والإنسانية، وبذلك يحاول كسر الصّورة التّقليدية القائمة على أنّ الرّجل يفتتح نفوذه وسلطته بامتلاكه للمرأة، هذه الصّورة الّتي جعلت المرأة كائنا خاضعا للسّلطة

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص63

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص508.

الذّكورية، ودفعته إلى استغلال جسدها بتشييئها، وتقزيم وجودها بتهميشها، وقمع إنسانيّتها بإقصائها كطرف فاعل في هذه العلاقة الإنسانيّة.

1-3-المرأة والزّواج:

يُعدّ الزّواج عقدا مقدّسا يجمع بين الرّجل والمرأة، فهو"علاقة يُقرّها العُرف والدّين بين شخصين من جنسين مختلفين في شكل زوج وزوجة، لتكوين عائلة جديدة"[1]، أي أنّه سنّة الحياة ومبدأ الكون، وضمان بقاء النّوع، وأساس تكوين المجتمع البشري، ومن شروط بنائه المودّة والرّحمة والسّكن والتّفاهم والتآلف، لقول الله عزّ وجلّ: ﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾[2]، فقد جعل الإسلام أساس العلاقة الزّوجيّة المودّة والرّحمة، ومنح الزّوجة حقوقها وصان كرامتها، وفي مقابل ذلك جعل لها واجبات تؤدّيها تجاه زوجها فهما يمثّلان قطبي الإنسانية، ومنشأ المجتمعات والأمم.

قال الله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً ﴾[3]، فالمرأة والرّجل متساويان في المنشأ، متكاملان في الوظائف، فحواء خلقت من ضلع آدم ومن جئن بعدها خلقن من أصلاب الرّجال، ليكونوا لهنّ سكنا وأمانا واطمئنانا، فالزّواج للمرأة حماية وأمان ف"كرامة المرأة واحترام الواقع لها مشروطان بارتباطها الشّرعيّ برجل يحميها، ويحافظ عليها"[4]، وهو للرّجل إثبات للرّجولة واستمرار اسم يتوارث، وللمجتمع نماء وتكاثر، إنّه"ذلك الوسيط الضّروري الّذي عبره يكتب الرّجل تاريخه السّلاليّ النّسبيّ"[5].

وقد باح الكاتب بذلك على لسان سي رابح حين قال:"لابدّ أن نتزوّج، على الأقل لنستمرّ"[6]، فالإنسان يُدرك أنّ كلّ المخلوقات على اختلاف أنواعها خُلقت من جنسين مختلفين لكلّ منهما دور خاصّ"أحدهما الأنثى،

---

[1] الموسوعة العربيّة الميسّرة، مادّة(زواج)، مطبوعات دار الشّعب ومؤسّسة فرانكلين، القاهرة، ط2 ، 1970م، ص932.

[2] سورة الرّوم، الأية:21.

[3] سورة النّساء، الآية:1.

[4] عبد المجيد جحفة، النّساء والسّلطة السّياسية في المغرب، منشورات الجمعيّة الدّيمقراطيّة لنساء المغرب، دط ، 2001م، ص65.

[5] عبد المجيد جحفة، مرجع سابق، ص21.

[6] الحُبُّ لَيْلًا، ص155.

وهي الجانب الّذي يتلقّى التّلقيح، وثانيهما الذّكر، وهو أداة وعلّة التّلقيح، وكلّ منهما يكمّل الآخر تكميلا لا بدّ منه لحفظ النّوع"[1]، وعليه فالنّقطة المهمّة والمشتركة في النّظرة للزّواج هي"اعتباره أمرا مقدّسا، الغرض منه قبل كلّ شيء هو استمرار الجنس البشريّ"[2].

فالزّواج إذن ظاهرة اجتماعية هامّة مرتبطة بالمرأة؛فهي إمّا متزوّجة، أو تنتظر الزّواج وتحلم به، أو تتألّم لعدم حدوثه، ولذلك تناولتها الرّواية الجزائريّة الجديدة بكلّ تفرعاتها، فكيف عرض جلاوجي هذه القضيّة الاجتماعيّة بصفة عامّة وصورة المرأة الزّوجة بصفة خاصّة؟

لقد عرض جلاوجي لهذه القضيّة، وبيّن أنّ العلاقة السّليمة بين الرّجل والمرأة لها أهمّيتها في الرّابط المقدّس بينهما، وأنّ هذا الرّابط ليس مجرّد عقد اجتماعيّ، بل هو تآلف روحيّ، فالزّواج إذن ليس معادلا موضوعيّا للجنس، ولا بديل له، وما يعنينا في هذا المبحث هو التّعرّض لقضيّة المرأة من خلال الزّواج كما يقدّمها الكاتب في ثلاثيّته.

وعليه، فالزّواج في الثّلاثية الجّلاوجيّة قضيّة مسّت شرائح اجتماعيّة مختلفة، وقدّمت تصوّرا عن دفء العلاقة الزّوجية وإنسانيّتها، وأشار فيها الكاتب إلى طقوس الزّواج بما تحمله من إيحاءات حميمية، وفي المقابل تظهر زوجات خائنات لأسباب ترتبط بشخصية الزّوج، وزوجات منطلقات متحكّمات في حياتهنّ بعد تعرّضهنّ لظلم المجتمع.

فالمرأة الزّوجة عند جلاوجي هي ذلك الكائن المقدّس الّذي لا يجوز أن يُؤذى أو يُستعبد أو تُجرح كرامته، وقد أورد ذلك في علاقة حمامة بالعربي الموستاش الّتي عصفت بها الرّياح من كلّ جانب لتكلّل في الأخير بزواجهما، حيث جمعهما سي رابح ولالا تركيّة تحت سقف واحد، لكنّه أجّل الدّخول بها إلى أن يقيم لها عرسا وإلّا فدخوله عليها سيكون اغتصابا، فقد"**فعل خيرا حين لم ينم معها، كان يحلم أن يرمي لكلّ الحاضرين ثوبها الأبيض وعليه دم بكارتها، كان يحلم أن يسمع النّسوة يزغردن فرحا برجولته وبعذريّتها**"[3]، رغم أنّ سي رابح ربت على كتفه وقال له:"**يجب أن تثبت رجولتك الليلة، الرّجل من الليلة الأولى**"[4].

---

[1] كامل لبيب وآخرون، دائرة معارف الثّقافة الجنسيّة، دار النّشر والتّأليف التّجاريّة، القاهرة، ط2، 1939م، ص23.

[2] كولن ولسون، الجنس والشّباب المثقّف، تر:صلاح عدس، الدّار المصريّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، 1972م، ص48.

[3] حُوبَه، ص146.

[4] حُوبَه، ص142.

إذ يُعتبر"اتّصال الرّجل بالمرأة هو أساس التّجمّع البشريّ، وهو شرعا استمرار الوجود"[1]، هذا الاتّصال المتمثّل في ليلة الدّخول الّتي تنقُل المرأة من صفة العزباء إلى صفة الزّوجة، وصف الكاتب هذه اللّيلة في مشهد رومانسيّ، قال:"**دخل العربي الموستاش على حمامه، بخطوات خجولة حزينة، كانت الغرفة مُضاءة بشمعتين، وكانت عطور زكيّة تملأها كأنّما تتراذذ من السّقف، وكانت حمامة تجلس في الزّاوية موشّحة بعجارها الأبيض، دون أن تُبدي حركة، جلس إلى جوارها بهدوء، رفع العجار عن رأسها، بدت له قمرا درّيّا لقد أعدّها لالا تركيّة كما تعدّ حوريّات الجنّة**"[2].

إنّ هذه اللّيلة حاسمة ومصيرية في حياة الزّوجين، وخاصّة في حياة المرأة حيث يتخلّلها الخوف الممزوج بالفرحة، ولكنّها في حالة حمامة والعربي الموستاش كانت ليلة غير مكتملة لما يعتريهما من حزن وإحساس بالغربة؛ولا يتمّ اكتمال هذه اللّيلة إلّا بإثبات عذرية المرأة و"**كم كان العربي ظمآن لذلك، ولكن كانت نيّته أن لا يفعل إلّا بعد أن يكتري بيتا ويدعو بعض من يعرف لحضور الوليمة ولو كانت صغيرة، ثمّ يدخل بها حتّى لا يحسّ أنّه اغتصبها، حمامة ليست حبيبته فقط، ولا زوجته فحسب، بل هي أيضا شرفه وكرامته، وشرف وكرامة كلّ أبناء عرش أولاد سيدي علي**"[3].

فالدّخول بحمامة هو أكثر ما حلم به العربي، فقد"**كان يحلم أن يرمي لكلّ الحاضرين ثوبها الأبيض وعليه دم بكارتها، كلن يحلم أن يسمع النّسوة يزغردن فرحا برجولته وبعذريّتها**"[4]، إنّ عدم تحقيق العربي لهذا الحلم ليس انتقاصا من رجولته أو تشكيكا في عذرية حمامه، ولكنّه تَمنّع حتّى لا يَشعر أنّه اغتصبها فالعلاقة الزّوجية"تكامل وتلبية الحاجات النّفسية والبيولوجيّة"[5]، ففرحة العرس تكتمل بطقوسه الاحتفالية لا بالشّهوة الذّكوريّة ف"**لا معنى لعرس لا يدوّي فيه البارود والطّبول، ويتسابق الفرسان، ويرتفع صوت البرّاح؟ما معنى لعرس لا يرتفع فيه صوت النّسوة يغنّين ويرقصن، ويتنافس المدعوون على أكل الكسكس واللّحم؟إنّه زواج**

---

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص77.

[2] حُوبَه، ص143، ص 142.

[3] حُوبَه، ص 133، ص134

[4] حُوبَه، ص146.

[5] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص72.

أشبه بالاغتصاب"[1]، وعليه فالعلاقة الزّوجية السّليمة تعتمد على المودّة والرّحمة والتّواصل والإنسانية، وتتنافى والإكراه والخداع والشّهوة البهيمية.

فالمرأة ترى في الرّجل الأمان الّذي لا تشعر به إلّا وهي بين أحضانه، ويصوّر الكاتب هذه اللّحظة في مشهد دراماتيكيّ، يقول:"**لم تفارق حمامة حضنه جاهشة بالبكاء، ولم يشأ هو أن يُطلق سراحها وقد أحسّ صدره قفصها الآمن وعشّها الدّافئ، مدّ العربي الموستاش أصابعه يمسح دموعها من على ربوة الخدّ، ثمّ دسّ أنامله في شعرها يفركه وهو يقول:**

–كفى بكاء حمامة، كلّ شيء بخير.

رددت بكلمات لا تكاد تُفهم:

–أنت روحي وعمري وزوجي وأخي وأبي، أنت لي كلّ شيء في الدّنيا"[2].

كما سعى الكاتب من خلال شخصية حليمة الزّوجة إلى طرح قضايا هامّة وشائكة؛هي قضيّة حرّية المرأة وتطوّرها خارج السّلطة الذّكورية(سلطة الزّوج)، وقضية الصّراع بين الزّوجة وأمّ زوجها، وقضية وشاية الكنائن، وقضية المرأة المثناث، هذه القضايا الّتي تُعدّ من أهمّ أسباب الطّلاق والهجران، فحليمة الّتي لم تهنئ بزواجها من سي رابح الّذي رحل إلى قسنطينة للعمل تاركا زوجته مع أمّه وإخوته الّذين ظلّوا ينظرون إليها امرأة غريبة، ولا شيء عمّق هذه الغربة غير"**جمالها الّذي أثار في نفوس كلّ النّساء اللّواتي يُحطن بها حسدا وغيرة، وملأن قلوب الرّجال حقدا بوشاياتهنّ المُحكمة النّسيج، أقسم أخو زوجها ذات مساء بارد عليها وعلى أمّها أن يُغادرا البيت وانهال عليها ضربا بعصاه الّتي يرعى بها غنمه**"[3]، وكانوا يُعيّرونها بأنّها مثناث، في قولهم:"**لا مكان في بيتنا لنساء يُنجبن الإناث**"[4]، إلى أن خرجت من بيتهم مُهانة صاغرة، تقود أمّها العمياء، وتحمل رضيعتيها، وحين يئست وغُلّقت الأبواب في وجهها قرّرت أن تصبح امرأة راجل.

---

[1] حُوبَه، ص142.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص133.

[3] حُوبَه، ص200.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص290.

وعلى الرّغم من غياب الزّوجة بالرّحيل أو بالموت فإنّها تؤثّر-ولسنين طوال-في حياة زوجها، لكنّه يواصل حياته؛فالحياة استمرار والغياب والموت فَناء، فسي رابح لم ينفكّ يبحث عن حليمة حبّه الأوّل ويذكرها، ويحزنه غيابها، فهو"**يحسّ بالمرارة، وأنّ لا معنى لحياته عندما يتذكّر أنّه ضيّع أوّل امرأة أحبّها، أوّل امرأة أشرقت على قلبه**"[1]، ولكنّ ذلك لم يثنيه عن الزّواج فقد"**تزوّج سي رابح بعدها امرأتين وأنجب أولادا ثمّ تزوّج لالا تركيّة، لكنّه ظلّ دائما يذكر حليمة عشقه الأوّل، حبّه السّرمديّ**"[2]، فإحساس الزّوج بالحرمان نتيجة غياب الزّوجة نتيجة منطقيّة، ونهايته لا تتحقّق إلّا بتأسيس حياة جديدة مع امرأة تنسيه الحرمان وتكون له الأمان والسّكن والأنيس من الوحدة، فبوجودها يستمر النّسل.

أمّا الصّورة السّلبية للزّوجة في ثلاثية الأرض والرّيح فهي صورة الزّوجة الخائنة الّتي لم تجد الحبّ مع زوجها، ولم ترض بعجزه، فتبحث عن شخص آخر يعوّضها هذا الحرمان والنّقص، فبين الزّوجة الّتي تسند زوجها وتتغاضى عن أخطائه والزّوجة الّتي تخونه وتبحث عن بديل يُرضيها كانت حقيقة نساء الثّلاثيّة.

وقد تجسّدت صورة الزّوجة الخائنة في شخصية سوزان زوجة فرانكو؛الّتي تغيّرت حياتها وأزهرت من جديد بظهور العربي الموستاش في حديقتها، حيث بالغت في الاهتمام به، وصارت تأتيه كلّ يوم بغدائه وقهوته، وتمنحه أحيانا بعض الألبسة[3]، فقد"**أحبّت فيه فحولته السّمراء فعصف به جنون الأنثى وأسلمته نفسها ليفجّر ينابيع أنوثة طالما ركنت للقحط**"[4]، ف"**المرأة لا تحبّ الجبان، المرأة لا تستسلم إلّا للجسور**"[5] وما عادت سوزان ترى السّعادة إلّا بقربها من العربي، ف"المرأة مخلوق خارج ذاته، مخلوق غير مستقرّ، وتسيطر عليه قوّة الحياة الّتي لا يمكن التّحكّم بها؛لذا فهي فريسة الهستيريا ومكتوب عليها أن تعشق دون التّحكّم في ذاتها"[6].

إنّ هذه الخيانة لم تؤثّر على حياة سوزان وزوجها فرانكو فحسب، بل أثّرت على علاقة حمامة والعربي، حيث أوقدت نار الغيرة في قلب حمامة، ودفعت بالعربي إلى قتل فرانكو بعد ارتكابه فعل الزّنا، مبرّرا خيانته

---

1. حُوبَه، ص187.
2. حُوبَه، ص202.
3. حُوبَه، ص209.
4. الحُبُّ لَيْلًا، ص27.
5. حُوبَه، ص211.
6. جيل ليبوفتسكي، المرأة الثّالثة، مرجع سابق، ص35.

بأنّ"العلاقة مع سوزان هي علاقة حبّ لا علاقة جنس(...)ومن حقّ الرّجل أن يتلذّذ بكلّ نساء الأرض"[1]، فجلاوجي أثبت من خلال شخصية سوزان أنّ الزّوجة الأجنبيّة تخون زوجها عندما لا تقتنع به، فتبحث عن السّعادة مع غيره، ولهذا أغرت العربي الموستاش بجمالها وسحبته إلى فراشها، فكانت رمزا للمرأة الخائنة.

إنّ أكثر ما يُهدّم رابطة الزّواج هو تعاسة المرأة، الّتي يتسبب فيها سوء اختيار شريك الحياة المناسب، والّذي يجب أن تتوفر فيه شروط الزّوج النّاجح، والتّمسّك بالدّين أوّلها، يليها حسن الخلق والتكافؤ الاجتماعيّ والفكريّ بينه وبين من سيختارها، ف"الزّواج ليس تنفيسا عن ميل بدنيّ فقط، إنّه شركة مادّية وأدبيّة واجتماعيّة تتطلّب مؤهّلات شتى"[2]، وهذه الشّراكة مرتبطة ببلوغ ونضج المرأة ووعي الرّجل.

وكما هو معلوم، أنّ المرأة تشكّل-في المجتمعات العربيّة والرّيفية خاصّة-عبئا على أسرتها والمجتمع معا، فهي تمثّل شرف العائلة المعرّض للضّياع إذا أخطأت، أو تصرّفت تصرّفا لا يليق بعادات وتقاليد المجتمع الّذي تنتمي إليه، ولهذا يعجّل الأهل تزويجها في سنّ مبكرة، حيث تُزوّج الفتاة قبل سنّ البلوغ لأنّها عورة يجب سترها عاجلا غير آجل، وحتّى لا يفوتها قطار الزّواج، فتصبح عانسا وتجلب العار لأسرتها، وبذلك تكون عبئا على والديها وإخوتها[3]، وعليه فسنّ التّاسعة أو العاشرة مناسب لأن تزفّ الفتاة إلى زوجها، بدافع مراعاة مصلحتها.

ضف إلى ذلك أنّ العائلات تستقبل المولودة الأنثى بشيء من الحزن والتّحفّظ"لأنّها لن تحمل اسم العائلة ولن تستطيع الدّفاع عن هذه الأسرة في حالة ما هدّدها أيّ خطر خارجيّ كما ستكون عبئا ثقيلا على أهلها من حيث أنّها تضيف لهم مصاريف خاصّة عند تزويجها"[4]، وهكذا ارتبط الزّواج ببلوغ المرأة ونضجها الجسميّ والجنسيّ، ويبدو أنّ المجتمع العربيّ عامّة مستعجل لأمر تزويجها معتبرا أنّ بلوغها يبدأ مبكّرا[5].

كما أُستتبع زواج الفتاة مبكرا بعدم استشارتها في أمر تزويجها، فهو أمر موكّل للرّجل دون المرأة الّتي لا يحقّ لها أن تبدي رأيها في الزّواج، وهذا تقليد قديم في الأعراف الذّكوريّة، مناف للشّريعة الإسلاميّة، وقد أشار

---

1. حُوبَه، ص215.
2. الغزالي، قضايا المرأة، مرجع سابق، ص41.
3. صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص68.
4. نوّارة نافع، مكانة المرأة في المجتمع الجزائريّ، مرجع سابق، ص151.
5. صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص68.

جلاوجي لهذا التّصرّف في مشهد يوضّح الفرق في مستوى الوعي ودرجاته، جمع بين عيّوبه والعربي الموستاش والعارم الّتي أشارت بتزويج ابنتي العربي لولدي عيّوبه، لكنها نبّهته"**إلى أنّ حوريّة قد يكون لأمّها رأي آخر**.

–ومعي أنا؟ومتى كان للنّساء في عرفنا رأي؟

ردّ العربي الموستاش بهذه الجملة إظهارا لرجولته الّتي أحسّ أنّها أهدرت، ولكنّها الحقيقة الّتي يعترف بها في أعماقه، ليست سوزان هي من تملك هذا الحقّ فقط، بل حورية أيضا، وهل تليق بمثل ابنه الّذي انقطع عن المدرسة في مراحلها الأولى"[1].

فرجولة العربي الموستاش وقعت بين مطرقة الرّجل التّقليديّ المتمسّك بأعراف أجداده، وسندان الرّجل المسلم الّذي يعترف في أعماقه بحقّ المرأة في اختيار زوجها وإبداء رأيها، فأمرها موكل لها لا لأبيها وأمّها فحسب.

كما صوّر الكاتب الحياة الّتي تعيشها المرأة الزّوجة في المجتمع الذّكوريّ المتسلّط أحيانا والمتسامح أحيانا أخر، فالمرأة الزّوجة تعيش حالة من الضّعف أمام زوجها ويكتنفها الرّضوخ له ولقراراته دون أن يكون لها الحقّ في المعارضة، وهنا تكون كالسّجين الذي اختار العبودية بمحض إرادته فاستسلم لوضعه بل أحبّه، وقد وردت هذه الصّورة في شخصيّة سوزان الزّوجة الثّانية للعربي الموستاش، ف"**زواجها سجن لكنّه سجن جميل، سجن أنجبت فيه بنتا تسمى حوريّة**"[2]**، ولا تتحرّر المرأة من هذا السّجن إلّا بموتها أو بموت سجّانها(زوجها)، حيث"كان مقتل زوجها الأوّل على يد العربي الموستاش عتقا لها**"[3].

وتأسيسا عليه، فقدأحسن الكاتب تصوير المرأة الزّوجة وطرحقضيّة الزّواج في الثّلاثية ما بين القرية والمدينة، ولم يعرض الزّواج في عالمه الرّوائيّ ممارسة جنسية، ولكنّه قدّمه في شكل إيحاءات تعتمد على لغة الجسد ولغة الحوار، وكشف المتحجّب والمخبوء، ولم يُظهر معاناة الزّوجة وخيانة الزّوج فقط، بل ربط حياتها بتاريخ الجزائر في ضوء رؤاه وإيديولوجيّته الّتي يسعى من خلالها إلى تحقيق غد مشرق للمرأة الّتي كانت تظنّ أنّ الزّواج هو الحلّ الأنسب لها، فكان جلاوجي من الكتّاب الّذين دافعوا عن المرأة لأنّها ركيزة بناء المجتمع.

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص144.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص20.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص29.

1-4-المرأة الهلوك[1]والبغاء:

تُشير لفظة"البغاء"إلى مفهوم تقديم المرأة جسدها لممارسة عملية جنسية لغرض ربحيّ، وهذا الفجور والتهالك ما هو إلا فوضى جسديّة، تتجاوز حدود الأخلاق- في غير إطار الزّواج-وتهوي بالجسد إلى مصفّ اللّاشيء، فتحوّل المرأة"حريما مفتوحا في المطاعم والفنادق وعلى الأرصفة وتحت أشجار الحدائق العامّة وبجوار حوائط اللّيل المظلمة-وفي ساحات المراقص اللّعوب والأحفال السّاهرة فكلّ من شاء يفعل ما شاء، مع من يشاء ومن تشاء(...)إنّه عنوان التّحرّر العجيب من الخُلق والعفاف وضوابط النّسل وحدود الله"[2].

لقد انتشر البغاء في أوروبا في العصور الوسطى، ف"كانت بيوت الدّعارة مصدر دخل كبير للحكومات المحلّية، ولما أخذت الأمراض الزّهرية تنتشر انتشارا وبائيّا في أوروبا في القرن السّادس عشر، بدأت الجهود الجدّية لضبط البغاء، فأُغلقت بيوت الدّعارة(...)وشدّدت العقوبات على من يُمارس هذه المهنة، وعندما أخفقت الإجراءات(...)بدأت مدن كثيرة في تنظيم البغاء، وفي أواخر القرن التّاسع عشر بذلت جهود كبيرة لضبط التّجارة الدّولية في النّساء لأغراض البغاء"[3]، فالبغاء متعلّق بقيم الحضارة المادّية المستوردة من أوروبا والّتي أصبحت متاحة للجميع، حيث أُستبيح فيها الجسد دون الرّوح، واقترنت فيها المرأة بالجنس، وغَيّبت صفة الإنسانيّة في البشر فشيّيء جسد المرأة ليكون سلعة خاضعة لمبدأ العرض والطّلب.

ولا يكاد المجتمع الجزائريّ يخلو من ظاهرة البغاء، شأنه شأن المجتمعات الأخرى، حيث يربط الكثير من العلماء بين البغاء، الّذي عرّفه أشرف توفيق على أنّه:"حدوث عمليّة جنسيّة بين رجل وامرأة لتلبية حاجة الرّجل الجسديّة، ولتلبية حاجة المرأة الاقتصاديّة"[4]، وطبيعة المجتمع والأوضاع الاقتصادية والمشاكل المادّية الّتي تدفع الأنثى إلى العمل في سنّ مبكّرة لإعالة نفسها وأسرتها، ممّا يعرّضها إلى الاصطدام بواقع وظروف تدفعها إلى ممارسة تجارة بيع الجسد، وفي هذا الصّدد تشير نوال السّعداوي إلى أنّ"المومسات لسن إلّا إحدى الظّواهر الاجتماعيّة للحضارة

---

[1] الهلوك من النّساء، الفاجرة الشّبقة المتساقطة على الرّجال، وسمّيت بذلك لأنّها تتهالك أي تتمايل وتتثنّى عند جماعها، وقال بعضهم: الهلوك:الحسنة التّبعّل لزوجها، وفي حديث مازن:"إنّي مولع بالخمر والهلوك من النّساء"(ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ج15، بيروت، 2000، ص82).

[2] الغزالي، قضايا المرأة بين التّقاليد الرّاكدة والوافدة، مرجع سابق، ص35.

[3] الموسوعة العربيّة الميسّرة، (مادّة بغاء)، مطبوعات دار الشّعب ومؤسّسة فرانكلين، القاهرة، ط2 ، 1970م، ص383.

[4] أشرف توفيق، العالم السّرّي للنساء، جرائم المرأة، مكتبة رجب، القاهرة، ط1، 1997م، ص12.

الذّكوريّة القائمة على الأبويّة، وأنّ هؤلاء النّساء التّعيسات هنّ كبش فداء لهذه الحضارة"[1]، وهنا يُطرح السّؤال:هلتتحمّل الحضارة المادّية والذّكورية مسئولية تفشّي البغاء؟فضلا على أنّ الحضارة الإنسانية تعتمد على الجنسين؛الرّجال والنّساء.

وعليه، فإنّ ما يميّز البغاء عن ممارسة الجنس وإغواء الجسد أنّ:

-عالم البغيّ"أضحى عالما واسعا بكلّ ما فيه من فنون ووسائل ومثيرات"[2]، تُمارس فيه النّساء ربّات الجمال اللّاتي يتقنّ تلقين فنون الجنس والحبّ ومثيرات اللّذة الجنس بثمن؛و"الجمال سلطان على القلوب، إذا بدا راع القلوب بسلطانه، كما يروعها الملك ونحوه ممّن له سلطان على الأبدان"[3]، وهذا الثّمن هو الدّافع الأساسيّ للممارسة؛حيث لا تملك البغيّ حقّ ردّ أحد يستطيع دفع الثّمن، فالبغاء بالنّسبة لها عمليّة مبادلة تجارية لا يملك فيها البائع منع سلعته عن المشتري.

-ممارسة الجنس تكون بدافع التّرف الفرديّ أو المتعة، أو الحبّ، أو الحرمان العاطفيّ، أو خلل سيكولوجيّ أو غيره.

-عالم البغيّ قد يكون مستندا على خلفيّات تنظيمية، تلعب من خلالها المرأة أدوارا لوجستية ووسيلتها في ذلك جسدها.

واستنادا على ما سبق نطرح التّساؤلات التّالية:

-هل كانت المرأة لتبيع جسدها سلعة لمن يدفع أكثر لو أنّها اكتفت اقتصاديّا أو وجدت من يعيلها؟

-من المسؤول عن انتشار دور الفساد في الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسيّ؟

-هل للبغيّ الحقّ في الحبّ والزّواج في مجتمع دفعها قصرا لممارسة الرّذيلة؟

-كيف استغلّت المرأة الجزائريّة فتنة جسدها للدّفاع عن وطنها؟

---

[1] نوال السّعداوي، الأنثى هي الأصل، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 ، 1983م، ص196.

[2] الغزالي، قضاياالمرأة، مرجع سابق، ص46.

[3] عبد الله محمّد الغذامي، ثقافة الوهم، مرجع سابق، ص27.

وقبل الإجابة عن هذه التّساؤلات نتذكّر قول ابن القيّم:"إذا رأت العين اشتهى القلب"[1]، وعليه ففتنة المرأة مرتبطة بجمال جسدها، الّذي أغوى الذّكور واستحوذ عليهم، فجعلوه ضمن أملاكهم، وبذلك فقد"تمّ اختزال المرأة في حدود جسدها، فهي مجرّد أداة للجنس والإنجاب ووعاء للمتعة"[2]؛فمقياس الجمال والأنوثة في المجتمع الذّكوريّ مرهون بمقدار صلاحية المرأة للفراش، وبراعتها في ممارسة الجنس، ومن هنا كان الاستلاب الأوّل الذي تعاني منه الفتاة منذ أن تفتح عينيها على الحياة:إنّها مطالبة-دوما-من المجتمع بأن تبذل المستحيل لتبدو مقبولة ومرغوبة في نظر الرّجال[3]، وإلّا نبذها المجتمع.

لقد ورث المجتمع العربيّ الجزائريّ مخلّفات من بعض المفاهيم الّتي تعاملت مع المرأة باستهانة، وعزلتها عن الحياة الاجتماعية في غياب الوعي الإسلاميّ، فتشيّأت المرأة لتصبح مصدرا للإغراء ومُثيرا جنسيّا، متناسين في ذلك قول الحقّ:{ وَعَاشِرُوهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ }[4].

وليس الهدف من هذا المبحث إظهار المرأة في صورة المدنّسة والعاهرة والذّليلة والمسلّعة بل البحث في قضية البغاء، وصورة المرأة البغيّ في ثلاثية الأرض والرّيح، فكان التّحرّي البحثيّ عن هذه القضيّة ضمن السّياق الرّوائيّ لأجد أن الكاتب تعرّض لقضيّة الدّعارة في سياق النّسيج السّرديّ العام دون ابتذال ولا إباحية، حيث عالجها باعتبارها مظهرا من المظاهر الاجتماعية والسّياسية المرتبطة بالمجتمع، والمعبّرة عن واقع المرأة في زمن الاحتلال الفرنسيّ.

فجلاوجي ميّز بين الدّعارة الّتي تتعامل مع الجسد المسلّع المباع لمن يستطيع دفع الثّمن، وبين الممارسة الجنسية الرّغبويّة، وبين استغلال الجسد وتشييئه لتحقيق مصالح شخصيّة أو وطنيّة، وبين الجسد رمزا للانتقام من محتلّ غاشم لطالما اغتصب وطنا وانتهك حرمات، وذلك من خلال سلوكات شخصيّاته الأنثويّة والذّكوريّة، حيث جسّد صورة المرأة الهلوك في شخصية سوزان ومنارة، أمّا المرأة المومس فظهرت ظهورا لافتا في شخصيّة سلافة الرّوميّة وحدّة المخرومة ووريدة المرقومة الّتي كانت الأعين والألسن تلاحقها أينما حلّت؛في حمّام لالا تركية، وفي دار

---

[1] عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم، مرجع سابق، ص29.

[2] إفريل كاميرون، إميلي كوهرت، صورة المرأة في العصور القديمة، تر:أمل رواش، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1 ، 2016م، ص8.

[3] جورج طرابيشي، الأدب من الدّاخل، دار الطّليعة، بيروت، ط2، 1981م، ص88.

[4] النّساء، الآية:19.

الفساد الّتي تضمّ نساء فاتنات يحسنّ ممارسة الجنس، فكلّما تذكّرها العربي الموستاش اقشعرّ بدنه وهو يتذكّر قصصا يرويها النّاس عن شباب ضاعوا وراء هؤلاء النّسوة[1].

ويشير الكاتب إلى كيد النّساء ومكرهنّ، في تمرّس منارة للإغراء، ففتنة جسدها غذّت الثّلاثية الجّلاوجيّة بمادة غزيرة، ممّا يدلّ على تغلغل قصة حواء وامرأة العزيز في نفوس الأدباء؛حيث صوّر الكاتب شخصية منارة لوحة مستلّة من قصص ألف ليلة وليلة؛فهي الجارية اللّعوب، الخبيرة في نشر الفتن والدّسائس، والمتمرّسة في موضوع الجنس والحبّ تمرّس الشّياطين والّتي استخدمت مكرها وفتنتها في السّياسة والإطاحة بحكم الدّاي حسين، والسّؤال المطروح:هل كانت منارة اليهودية ستنجح في تحقيق مرادها لولا رغبة الرّجل فيها؟

لقد كشفت تيمة المرأة المومس أو البغي، المسكوت عنه في مجتمع ذكوريّ يلهث باحثا عن إشباع رغباته ونزواته، ثمّ يلصق التّهمة ويشيع الفعل المخلّ بالحياء بطرف واحد هو المرأة، رغم أنّ المرأة البغيّ ولو كانت متهالكة فهي لا تمارس البغاء بمفردها إنّما تمارسه مع شريك وهذا الشريك نفسه الّذي يلصق بها صفة البغاء ويلقي عليها التّهم والأقاويل، ويرميها بوابل من الشّتائم معتبرا"المرأة هي مصدر الإغراء والإثارة الجنسيّة"[2]، ومع ذلك يبحث عن دار الفساد قاصدا جميلاتها.

وقد صوّر جلاوجي ذلك في سرد يوميّات وريدة المرقومة حيث قال:"**لم تكن وريدة المرقومة في حاجة إلى الزّينة، وهي الّتي طالما تزيّنت بها الملابس والتّحف والجواهر، ولا يعني لها زحف السّنين نحو الأربعين شيئا وهي الّتي ظلّت تقف على ربوتها مستهزئة كما يستهزئ العشب المورد بأعالي الهضبات والتّلال، وسواء لبست جزائريّا أم فرنسيّا فهي مغرية حدّ الدّهشة، جوهرة ملفوفة أو سافرة، لم تغادر اليوم منزلها، قضت الصّباح كلّه في التّنظيف والتّرتيب، وانشغلت مساء بعد قيلولتها في الاستحمام وتزيين نفسها، لتخرج بعد عشاء كلّ أحد إلى ملهى المدينة، تنتحي جانبا تشرب كأس خمر واحد ممّا تعوّدت على شربه، تدخّن بانتشاء كبير، تشنف سمعها بأنغام الأغاني الفرنسية الرّاقصة، تتابع رقصات العشّاق والثّملين، تَقْبَل بعض كلمات المجاملة، وربّما بعض جمل الغزل أيضا(...)لا يمكن لها أن تبقى أكثر من ساعتين، تنسحب كالعادة دوما عائدة إلى البيت لتنام كطفل رضيع**"[3].

---

[1] حُوبَه، ص146.

[2] علاء الدين شوقي، دور المرأة في بناء المجتمع، مرجع سابق، ص51.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص345.

ممّا لا شكّ فيه أنّ نظرة المجتمع الذّكوريّ للمرأة على أنّها جسد ومتعة وفراش ساهم في تنفيذ السّياسة الاستعمارية الّتي ضيّقت اقتصاديّا واجتماعيّا وثقافيّا على المرأة وعلى المجتمع الّذي أصبح لا يرى المرأة إلّا شيئا من أشيائه، وهذا ما"أسهم في عبودية المرأة الجسديّة أو الاقتصادية والأسريّة، وبالتّالي زجّها على الهامش المعتم بحكم هيمنة قيم ومعتقدات وأفكار وسلطات متحيّزة، تتعامل مع المرأة جسدا ومتعة"[1]، وقد أكّد زيدان عبد الباقي هذه النّظرة الدّونية الرّجعيّة للمرأة في قوله:"المرأة ليست شيئا سوى الصّورة، أي ليست إنسانا، وإنّما هي مخلوقة حقيرة على استعداد لبيع نفسها لأوّل عابر سبيل إذا غفل الرّجل لحظة واحدة عن حراستها"[2]، إنّ هذا الطّرح التّشييئيّ للمرأة يميل إلى التّشدّد والتّضييق عليها أمّا وأختا وزوجة وبنتا، وتنجرّ عنه آلام نفسية واجتماعية تصيب المرأة، وهو تفسير متطرّف فيه خلل منطقيّ بيّن، إذ لا مبرّر لتحميل المرأة وحدها-وكأنّها جنس مستقلّ-مسئولية مساوئ المجتمع ونظرة الرّجال إليها.

فوريدة المرقومة ومثيلاتها من النّساء يعلمن أنّ ما يقمن به خطأ، في ظلّ أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية مزرية، لكنّها"**تحمّل الذّنب كلّه للمجتمع، وأيّ فجور تفعله الآن ما عادت تراه إلّا صغيرة أمام موبقات لا حصر لها كانت تمارسها في المواخير، كم كان فقرها حقيرا، وكم كان جمالها وبالا عليها**"[3]، لقد وقعت المرأة جرّاء تلك الأوضاع في متاهة تجاذبتها بين التّسوّل والعمل في بيوت المعمّرين والدعارة ف"**المرأة إن لم تتزوّج تصبح عاهرة**"[4].

وسلافة الرّوميّة الّتي"**لم تسلم مذ خلقت من لسعات الدّهر الخؤون الّذي سرق منها أبويها الفقيرين صغيرة، ثمّ رمى بها في حضن زوج عجوز كنود، يصلّي للفرنك آناء اللّيل وأطراف النّهار، ولم تجد من حلّ لتنقذ نفسها من براثنه وبراثن أولاده الّذين تجرّأوا حتّى على طلب كؤوس من اللّذة معها سوى أن تفرّ بنفسها إلى المدينة، صارخة:لم خلقتني يا ربّ جميلة فاتنة؟وما كادت تطأ قدماها المدينة حتّى حاصرتها الذّئاب المسعورة لتجد نفسها عاهرة في ماخور المدينة يصهل فوق جمالها كلّ من هبّ ودبّ**"[5]، ففي المدينة شجّع

---

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص26.

[2] محمّد محفوظ، المرأة سؤال التّحدّي القادم، مكتبة الملك فهد الوطنيّة، دط ، 1430هـ، ص8.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص346.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص27.

[5] حُوبَه، ص302.

الاحتلال الفرنسيّ البغاء، وشيّد دورا خاصّة لممارسته، تقول لالا تركية لحمامة:"**أنّ هناك بيتا ضخما للزّنا يُسمّيه النّاس دار الفساد، فيه العشرات ممّن يمتهنّ حرفة البغاء وتُشرف الدّولة الفرنساوية على تسييره**"[1].

وعليه، فقد سهّلت حياة المدينة انتشار هذه المهنة، فهي"تُفضي إلى كلّ مثبط عن الزّواج، في الوقت الّذي تقدّم فيه إلىالنّاس كلّ باعث على الصّلة الجنسيّة، وتيسّر كلّ سبيل يسهّل أداءها"[2]، كما نصب تمثالا في عين الفوّارة لفتاة عارية ساحرة"تفتن المرء النّاسك"[3]، أمام مسجد سطيف، ليخدش حياء المصلّين ويحرّك غرائز المتخلّفين، وقد"**نُصب هذا التّمثال هنا منذ أكثر من خمس وعشرين سنة، أبدعه النّحّات الفرنسيّ فرانسيس دو سانت فيدال(Fransic du santfidel)(...) لأنّ النّبع قريب من المسجد، وقد أزعج الحاكم الفرنسيّ وجود المصلّين للوضوء منه فجرا، فأمر بوضع تمثال يخدش الحياء**"[4].

ضف إلى ذلك الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية الّتي دفعت ببعض النّساء للكسب بامتهان التّسولّ أو البغاء، يصوّر الكاتب الأوضاع الفجائعيّة الّتي كانت تعاني منها المرأة الجزائريّة في شخص حليمة الّتي"**بدأت وأمّها مسيرة العذاب عائدتين إلى سطيف، في الطّريق أنجبت بنتين، ماتت إحداهما من شدّة البرد، دسّتها في المكان ذاته ورحلت، أسئلة حائرة ظلّت تطرق رأسها، هل تعود للتّسوّل الّذي أخرجها منه رابح؟أم تخضع لإغراءات السّاقطين وتصير مجرّد ساقطة وهي الّتي فضّلت ذات يوم التّسوّل على الدّعارة(...)كم خيّبتها الأيّام(...)قدرها أن تعبّ المأساة دائما، ووجدت نفسها عاملة في بيت من بيوت الأغنياء**"[5].

وممّا لا شكّ فيه أنّ الرّوائيّ لم يرغب في تسجيل سجلّ فاسد خلقيّا للمرأة في تلك الفترة، بل اكتفى ببعض التّلميحات الخاطفة، وما كاد ينتهي حتّى بيّض صفحة المرأة المومس بأن منحها شرف الشّهادة متمثّلا في مشهد سلافة الرّوميّة الّتي"**دفعتها ظروف الشّقاء إلى أن تصير عاهرة في ماخور المدينة، ودفعتها ثانية إلى أن تتزوّج**

---

[1] حُوبَه، ص174.

[2] الغزالي، قضايا المرأة، مرجع سابق، ص42.

[3] حُوبَه، ص126.

[4] حُوبَه، ص126.

[5] حُوبَه، ص201، ص 200.

السّعيد القايد، وتنجب منه يوسف الزّوج الّذي ظلّ مُتّهما بأنّه لقيط، ومن أجل كرامتها خاضت تمرّدا طويلا وقاسيا إلى أن لقيت ربّها شهيدة في انتفاضة الثّامن ماي"[1].

كما منحها حقّ الحياة الشّريفة في تصويره للمتغيّرات الّتي تعاقبت على حياة وريدة المرقومة، مستعينا باللّغة الاستعارية والشّعرية، يقول:هاهي وريدة المرقومة تدرج كحجل البراري، قال علي التّمّار:

- هاهي ذي وريدة وصلت.

– تلك أرجل منهم جميعا، عائشة خير من عيّاش.

ثمّ تمتم قائلا:محظوظ علّال بهذه الغزالة، وهو كالخنفساء النّتن، وثبّت عينيه في كلّ فتنتها، لم يكن يرى منها إلّا عينيها، لكنّ فتنة جسدها تخترق كلّ الألبسة، أضاف عيّوبه في أعماقه:كدت...ولكن، حظي بائس دوما[2].

لتبقى البغيّ امرأة ذات مشاعر وأحاسيس، وهذا ما يمنحها الحقّ في أن تُحِبَّ وتُحَبَّ، لقد وقع علّال القهواجي في حبّ وريدة المرقومة، ودافع عنها وعن حبّه لها، يقول:"**كنت في الشّارع خلف وريدة، وما كادت تصل إلى سينما فاريتي حتّى مدّ ماران يده إليها معاكسا، ولم تتمالك هي نفسها فصفعته، ولم أتمالك نفسي فنطحته برأسي حتّى تهاوى أرضا**"[3].

ويؤيّد العربي الموستاش علّال القهواجي، ويشجّعه على الظّفر بها، "لابدّ أن تدافع عن حبّك يا علّال"[4]. وينشد فيها قصيدا:

وريـــدة شمسي لحنينةطلّتها تنحي لغبينـــة

عينيها قمـــــرة ضوّايةفي قلبي جمرة كوّايــة

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص346.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص 222، ص 223.

[3] حُوبَه، ص417.

[4] حُوبَه، ص185.

عـــــلّال يستنّى فيكيسعدك فالدّنيا ويمنّيك

اِديرك ف قلبو ويخبيكأنت وأهلك وامّـــاليك[1]

فالبغاء كان بالنّسبة للمرأة مصيدة للمعمّرين، وستارا لإخفاء الدّور الحقيقيّ الّذي تمارسه المرأة في البارات والحمّامات والأسواق ودور الفساد، تروي إحدى المجاهدات وهي"خيرةبوصافي"عن عمليّة فدائيّة قرب قاعة السّينما Cinema El Djamaقامت بها مع مجاهدين أحدهما كان يتقدّمها في حين كان الآخر يراقب من الخلف تقول:"في منعطف الرّوفيغو، قال لي الأخ الّذي يتقدّمني"أختي هل الأمانة معك؟"وكانت هذه هي كلمة السّرّ، فاقتربت منه ومثّلت دور العاشقة والتصقت به لأتمكّن من وضع المسدّس في جيبه، فقال لي:"انتظريني في المنعطف التالي"(...)كنت شابّة سمراء لا أرتدي خمارا فكان المعمّرون يضنّونني أوروبّية، والمعجبون بي يلقّبونني"الإسبانيّةالصّغيرة"فكنت ألعب دور المسلمة غير الملتزمة، دور المرأة المتحرّرة الّتي تستقبل الرّجال في بيتها، وفي أحد الأيّام تعرّضت للخيانة من أحدهم (...)اقتحمت شرطة الأخلاق بيتي، ويومها كان في شقّتي مصطفى وعبد القادر ورجل آخر نسيت اسمه[2].

وعليه، فقد اشتغل الكاتب على إبراز دور المرأة المومس في الثّورة التّحريريّة، رغم أنّها ظاهريّا امرأة منبوذة اجتماعيّا ومغضوب عليها دينيّا، مستغلّة خلف جدران المواخير، إلّا أنّ أدوارها في الكفاح متنوّعة؛فقد كانت تستخدم جسدها وفتنتها للتّجسّس، فهو الطّعم المرغوب الّذيتصطاد به المعمّرين وتقدمهم للمقاومين والثّوّار، كما استغلّت جمالها في استدراج الجنود للحصول على المعلومات والأسرار، واستخدمت جسدها وفتنته في إخفاء المقاومين والتّغطية على العمليّات الفدائيّة، في حين يراها الآخر "**مجرّد فاتنة في المدينة تبيع جمالها لكلّ راغب**"[3].وهؤلاء ينصّبون أنفسهم قضاة لهم أحكامهم الثّابتة، وتبقى المرأة في نظرهم هي المسيئة والسّيّئة، فيصبح"انتهاك الآخر وتشويهه، وبالتّالي حرمانه من حقوقه هو شرط تحقيق الأنا وبلورتها لهويّتها الجنسيّة"[4]، متجاهلين أنّ خلع المرأة للحجاب(الحايك والملاءة السّوداء)وإظهارها لفتنتها وجمال جسدها لم يكن سوى وسيلة استخدمتها للتّمويه، وإخفاء السّلاح والقيام بالعمليّات الفدائية وذلك ضمن ممارستها لدورها الجهاديّ.

---

[1] حُوبَه، ص482.

[2] بلحسن بالي، المرأةالجزائريّة، مرجع سابق، ص15.

[3] حُوبَه، ص168.

[4] سيد محمّد السّيّد قطب وآخرون، في أدب المرأة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لبنان، دط ، 2000م، ص121.

وممّا لا يدعو للشّك أنّ البغاء وكشف مفاتن الجسد خروج عن التعاليم الدينيّة الإسلامية، وجريمة ضد القوانين الوضعية التي تُدين فاعله شرعيّا وخلقيّا، ورغم ذلك نقرّ أيضا أنّ"رغبة الأنثى في الذّكر لا تقلّ عن رغبته فيها، والغريزة الجنسيّة بسلبيّاتها وإيجابيّاتها فطرة في الإنسان، مخلوقة معه، فالرّجل والمرأة كلاهما فتنة لشريكه، ويظهر في بعض الحالات تأثير الرّجل في المرأة، بينما في حالات أخرى يكون تأثير المرأة أكبر"[1].

ونخلص إلى أنّ توظيف جلاوجي للبغاء واستثماره فنّيّا بغية تقديم شهادة عن فترة عانت فيها المرأة الجزائرية أيّما معاناة من مجتمع متسلّط ذكوريّا ومحتلّ سياسيّا، يعكس من خلالها دور المرأة المومس في الكفاح ضدّ الاستعمار يعكس تعقيدات دينية واجتماعية وأخلاقية واجهتها المرأة إبان الثّورة التّحريريّة، حيث أنّ ما تقوم به من أفعال يعتبر مشينا ومحرّما، لكن في سياق الحرب تمّ تأطيرها وتكوينها لتكون جاهزة لمثل تلك الأفعال كجزء من النّضال في سبيل تحرير جسدها وتحرير الوطن.

1-5-المرأة والعلم:

لم تختلف حياة المرأة الجزائريّة عن حياة غيرها من النّساء في البلاد العربيّة خاصّة في الحقبة الاستعماريّة، فكلّنا يعلم أنّ الاحتلال الفرنسي لم يدخل الجزائر من أجل تحريرها من الأتراك ونشر الأمان وتبديد غيوم الجهل ونشر القيم الحضارية-كما كان يدّعي-إنّما جاء ل"يحجب الثّقافة عن عامّة الشّعب، ولا يُبيحها إلّا بالمقدار الّذي يخدم به مصالحه، ويستر به مقاصده الاستعماريّة(...)فكانت المدارس بكلّ مراحلها المختلفة بيد الإدارة الفرنسية،

وبالنّسبة للجزائريّين المسلمين فهي محدودة وتقبل نسبة معيّنة من الأولاد الّذين هم بسنّ الدّراسة"[2]، فكيف يتيسّر التّعليم لأبناء شعب لا يملك القدرة على إرسالهم إلى المدن الّتي تقوم فيها المدارس؟

ناهيك عن تضييع الاحتلال الفرنسيّ-بسياسته المتّبعة-فرص التّعلم والنّجاح على الجزائريّين، بغية سلب أفكارهم وتزوير تاريخهم وتبديد إرثهم الحضاريّ والثّقافيّ، وتحطيم كيانهم، ونهب ثرواتهم، وتمكّن من عزل الجزائر

[1] جمانة طه، المرأة العربية في منظور الدّين والواقع، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط ، 2004م، ص160، ص161.

[2] جمال الدّين الألوسي، الجزائر بلد المليون شهيد، السّلسلة الإعلاميّة12، دط، وزارة الثّقافة والإعلام، مطبعة الجمهوريّة، الجزائر، 1970م، ص88.

أرضا وشعبا عمّن جاورها، وتسبّبت هذه العزلة في حصر الثّقافة والعلم-للخاصّة من الشّعب- في الزّوايا والكتاتيب القرآنية، ولم تتجاوز مبادئ اللغة والبلاغة، فشاعت الأمّية وانتشر الجهل بين الأولاد والبنات.

وبهذا التّوجّه الاستعماريّ سعت فرنسا إلى تطبيق سياسة التّجهيل حتّى يتيسّر لها توجيه الجزائريين واحتناكهم كأنّهم قطيع أغنام لا يدركون إلى أين يُساقون، ف"من بين الملامح الصّارخة للاحتلال الفرنسيّ في الجزائر هذا الإهمال المتعمّد لتعليم الجزائريين، وهي الحقيقة يجب{هكذا}أن نؤكّد عليها لأنّ هناك من لا يزال يعتقد بأنّ فرنسا كانت تقوم"ببعثة حضارية"في الجزائر وأنّ الجزائريّون{هكذا}قد استفادوا من هذه البعثة"[1].

وتعدّ المرأة أكثر الفئات الاجتماعية تضرّرا وتخلّفا، وذلك راجع للسّياسة الاستعمارية من جهة، ولعنترة الذّكر الّذي حرمها من التّعلّم من جهة ثانية، ومردّ ذلك لانحراف فهمه لقيم الإسلام ومبادئه الّتي حدّد من خلاله المولى عزّ وجلّ وظيفة كلّ منهما، فرُكنت على هامش المجتمع وأصابها وباء الجهل والأمّية، وحُصرت وظيفتها في إنجاب الأولاد وتربيتهم ورعايتهم، وفي الطّهي وإدارة شؤون البيت، فأدّى ذلك إلى شلّ وظائفها الفكريّة وتخلّفها.

ومن هذا المنطلق كان العلم والتّعلّم الخطوة الأولى نحو التّحرّر الفكريّ للإنسان عموما، وللمرأة بصفة خاصّة، باعتبارها مدرسة النّشء الأولى، وقد حُرمت المرأة في المجتمعات القديمة من حقّها في التّعلّم، وتُركت تتخبّط في ظلام الجهل، فهي-بالنّسبة لهم- أقلّ مرتبة من الرّجل، لأنّ الاعتقاد السّائد كما يقول غيتا خيّاط"هو أنّ التّعليم الطّويل المدى يضيّع أنوثة الفتاة أو يعطّل تزويجها فيكون له نتائج وخيمة على إنجاب النّساء، كما أنّه يخاف من أثر تعليم الفتاة على عاداتها تجاه والديها فيما يخصّ الطّاعة والتّواضع، كما أنّ المرأة المتعلّمة تصبح منافسا لزوجها وهذا ما يمسّ بمكانته كرجل"[2].

وهكذا، تصبح الفتاة مرعوبة من فقدان أنوثتها، إذا ما طلبت العلم أو سارت في طريق التّعلّم، ليصبح هدفها الّذي يدعمها فيه الآباء والأمهات هو البحث عن زوج والمكوث في البيت، حاملين في ذلك شعار:"نحن لا نعلّم النّساء ليصبحن باحثات، نحن نعلّمهنّ ليصبحن زوجات وأمّهات"[3].

---

[1] عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي والفرنسيّة في الرّواية المغاربية، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2 ، 2013م، ص21.

[2] نوّارة نافع، مكانة المرأة في المجتمع الجزائري، مرجع سابق، ص11.

[3] إيفلين ريد، مشاكل تحرّر المرأة، تر:رغد قاسم، دار الخيال، لبنان، ط1 ، 2021م، ص114.

وعليه، فإنّ المرأة–حسب تلك النّظرة–إذا تعلّمت عرفت حقوقها، وإذا عرفت حقوقها تمرّدت على الأوضاع المزرية الّتي تعيشها، وكسرت بذلك قيود السّلطة الذّكورية المفروضة عليها، ولذلك اتّسمت مكانتها الاجتماعيّة بالدّونيّة، إلى أن ظهر الإسلام فمنحها حقوقها وأعلى مرتبتها وأعزّها أمّا وأختا وزوجة وابنة.

وبذلك، فإنّ تعليم الإناث والذّكور ينعكس على زيادة فرصهم، وتوسيع خياراتهم، ومع ذلك يمكن القول:إنّ تعليم المرأة له نكهة تنمويّة بمذاق خاصّ، كونه يساهم في تحقيق مكاسب إضافيّة لا بدّ ستلقي بظلالها على التّمكين الذّاتي لكلّ من المرأة والأسرة والمجتمع، ومن بين تلك المكاسب إطلاق الطّاقات الإبداعيّة الكامنة لديها بفعل الثّقافة الذّكوريّة والعادات والتّقاليد المجتمعيّة الّتي تنظر للمرأة من منظور يحصرها في أروقة وزوايا العمل المنزليّ، وما يتبعه، وبالتّالي تكون غير قادرة على ترك بصمتها في الحياة الاجتماعية العامّة على اختلاف مستوياتها[1].

لقد كانت فرص التّعلم متاحة للأقلّية الخاصّة في المجتمع؛"من أولاد التّجار والموظّفين الكبار وهم طبقة تضلع عادة مع الحاكم وطنيّا كان أم مستعمِرا، وتبقى الكثرة الكاثرة من أبناء الشّعب أمّية من غير تعلم وقد أضرّ بها الفقر، وفدحتها الضّرائب، وأثقلت كاهلها المصادرات المتوالية"[2]، ولذلك تفشّت الأمّيّة، وحتّى الّذين كانوا يتدارسون العربية وعلومها والقرآن الكريم وعلومه في الواحات وفي الزّوايا والمساجد والبيوت الخاصّةوفق المناهج المتّبعة أيّام الأمير عبد القادر الجزائريّ، وحتّى ظهور مدارس ابن باديس ثمّ جمعية العلماء المسلمين[3]، كانوا في نظر الفرنسيّين جهلة وأمّيّين.

فالجزائريّ بالنّسبة للمحتلّ الفرنسيّ إنسان"غير قابل للتّصحيح وغير قابل للتّعليم"[4]، فما كان الاحتلال الفرنسيّ ليسمح لأبناء الشّعب الجزائريّ إناثا وذكورا بالتّعلّم أو بلوغ مناصب سامية أو مرموقة، وكان الهدف الأسمى للسّياسة الفرنسيّة هو تغيير الفرد الجزائري، الّذي إذا ما تغيّرت شخصيّته تمّت السيطرة الفرنسيّة على الجزائر أرضا وشعبا.

---

1. اعتدال الحريري، فداء البرغوثي، المرأة والتّعليم، دط، الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، وزارة التّربية والتّعليم العالي، فلسطين، 2010م، ص2.
2. جمال الدّين الألوسي، الجزائر بلد المليون شهيد، مرجع سابق، ص88.
3. المرجع نفسه، ص215.
4. عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي والفرنسيّة في الرّواية المغاربيّة، مرجع سابق، ص21.

وبفعل هذه السّياسة وجد الجزائريّ نفسه أعزلا وحيدا أمام جلاّده الجديد، وكان ذلك مبتغى الاحتلال الفرنسيّ، الّذي ارتكزت سياسته في الجزائر على قهر الأهالي وتجهيلهم وتشريدهم وتجويعهم واغتصاب أراضيهم بقوّة السّلاح، ولما تمكّنت من ذلك وحقّقت المراد انتقلت إلى تشويه الشّخصيّة الوطنيّة وسلخها عن جذورها باتّباع سياسات مختلفة؛كمنع تدريس اللغة العربية ومحاربة الدّين الإسلامي ونهج سياسة التّنصير والتّبشير، وتشجيع الشّعوذة وزيارة الأضرحة، وفتح دور لشرب الخمر وممارسة الرّذيلة والفساد وتسييرها، وإنشاء مدارس خاصة لتكوين طبقة عملاء وموالين من أشباه المثقّفين المتعلّمين باللغة الفرنسية لغرس المبادئ الفرنسيّة وشحذهم ضدّ أبناء جلدتهم.

ونلفت النّظر إلى أنّ قضيّة تعليم المرأة كان محلّ جدل على صعيد الحركة الإسلاميّة، فقد كان الشّيخ عبد الحميد بن باديس يحثّ على إلزاميّة تعليم المرأة على أساس دينيّ وأخلاقيّ ولغويّ وقوميّ، و"كتب ابن باديس في الشّهاب مقالا تحت عنوان"المرأة"يشرح وظيفتها في الحياة وما هو الدّور المطلوب منها بالنّسبة للأجيال القادمة، فانتهى إلى القول:الجزائريّة بدينها ولغتها وقوميّتها فعلينا أن نعرفها حقائق ذلك لتلد أولادا منّا ولنا يحفظون أمانة الأجيال الماضية للأجيال الآتية ولا يتنكّرون لأمّتهم ولو تنكر لهم النّاس أجمعون"[1].

والجدير بالذّكر أن ما جاء به الشّيخ العلاّمة هو دعوة إلى تعليم المرأة بناء على أسس الحركة الإصلاحيّة الّتي ترفع شعار الولاء للدّين وحمايته، والولاء للوطن وتحريره، وتحمل رسالة التّربيّة والأخلاق، لا إلى تحرّر المرأة بالمعنى الحديث للكلمة، الّذي يؤول إلى تحرير جسدها، فالتّحصيل الجيّد للعلم يمنح المرأة الثّقة والمعرفة اللازمتين للمشاركة والمساهمة في بناء المجتمع، فتتحرّر ضمن مفاهيم المجتمع الجزائريّ والدّين الإسلاميّ.

وهنا يمكننا أن نتساءل:

- هل استطاعت المرأة المتعلّمة في الثّلاثيّة أن تعكس واقع وتاريخ المرأة الجزائريّة؟

- هل عبّرت عن إيديولوجيّة الكاتب في بنية نصّه الرّوائيّ؟

[1] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص20.

إنّ الملفت للنّظر في الثّلاثية الجّلاوجيّة، أنّ الكاتب قد تناول تعليم المرأة من خلال منظور ذكوري، فكانت حوبه المرأة الباحثة في تاريخ الجزائر والرّاوية للأحداث، تكتشف وتفصّل وتستقي المعلومة وتتقصى الأخبار وتتأكد من صحّتها بالبحث في المخطوطات الّتي ترسلها للرّوائي كدليل على صحّة بحثها وكفاءة الأكاديميّة، حيث سلّمها الكاتب زمام السّرد، وهنا يقوم المتن الرّوائيّ على"إشراك الذّات السّاردة في فعل العرض باعتبارها فاعلة في الحكي من جهة، وفي الأحداث من جهة أخرى، إنّها الذّات المنتجة لفعل القصّ وفاعليّته"[1]، فالكاتب لم يمارس سلطته الذّكورية على المرأة بل ترك لها مساحة لتعبر عن رؤاها وأفكارها ومشاعرها، ف"النّساء لا ينظُرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرّجال، وتختلف أفكارهنّ ومشاعرهنّ من إزاء ما هو مهمّ وغير مهمّ"[2]، وبالتّالي فقد جسّدت حوبه صورة إيجابية عن المرأة المتعلّمة الباحثة عن هويّتها من خلال الحفر في التّاريخ والنّبش في الماضي، لكشف المتحجّب من الحقائق وفضح المسكوت عنه.

ولاهتمام الكاتب بالمرأة وحرصه على الدّفاع عنها ومنحها حقوقها فقد ركّز على الصّورة الإيجابيّة للمرأة الجزائريّة، فجعل أغلب بطلات ثلاثيّته مثقّفات، ومتعلّمات، وراقيات في أسلوبهنّ وسلوكهنّ، سواء كنّ ينتمين إلى الطّبقة الفقيرة المحرومة، أو كنّ ممّن احتضنهنّ الشّارع، أو كنّ منحدرات من أسر راقية أو أصول شعبيّة، فالتّربية عند الكاتب أولا، وقد صرّح بذلك على لسان بلخير حين قال:"لا يمكن أن نُقيم دولة بشعب أمّيّ جاهل، بل لا يمكن أن نُطالب بالحرّية والكرامة إلّا حين يرتفع مستوى تعليمنا ووعينا"[3].

ومن بين الشّخصيّات الأنثويّة المتعلّمة:

حورية:

الابنة البيولوجيّة لسوزان المرأة الأجنبيّة المثقّفة المتعلّمة، وهي إحدى بطلات الثّلاثية-الجزء الثّاني، الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدّجال-امرأة مثقّفة وذات تعليم عال، راقية في سلوكها، فكما ورثت عن أمها البيولوجية الفرنسيّة-الألمانيّة شقارها وإخضرار عينيها، ورثت أيضا طبعها الرّاقي، وهي المرأة المتعلّمة الطّموحة الّتي كان"**يمكن**

---

[1] رامان سلدن، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، تر:جابر عصفور، دار قباء للنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط ، 1989م، ص190.

[2] رامان سلدن، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، مرجع سابق، ص195.

[3] حُوبَه، ص448.

لو لم يتمّ إقصاؤها أن تكون طبيبة، فاكتفت برتبة ممرّضة، لكنّها تحمل طموحا خلّاقا وإصرارا كبيرا لتحقيق هدفها الأسمى في أن تكون طبيبة"[1].

فإقصاء حورية لم يمنعها من مواصلة حلمها، وحمل لواء التّحرّر من قيود الجهل الّذي فرضه الاحتلال الفرنسيّ على أبناء شعبها، وحبّها للدّراسة والتّعلّم جعلها أكثر وعيا، فلم تعد راضية على الوضع السّائد في بلادها، فهي امرأة لا تقبل الرّضوخ والاستسلام، و"**تؤلمها مآسي النّاس، ما تفشى بينهم من أمراض وجهل وتخلّف، المعركة أكبر من أن تحصر في البندقيّة**"[2]، إنّها المرأة المثقّفة الّتي ترى أن الثورة ضد الاحتلال الفرنسيّ لم تعدّ ثورة سلاح فحسب، إنّما هي ثورة عقل وفكر وتوعيّة وعلم.

عيشوش:

ابنة المدينة؛امرأة تعلّمت العربيّة في مدارس الإصلاحيين وحفظت القرآن الكريم في الكتاتيب، وفي نفس الوقت تعلمت الفرنسيّة في مدارس الفرنسيين، خلال مرحلة حاسمة من تاريخ الجزائر الحافل بالأحداث الّتي شاركت المرأة في جلّها؛فساهمت في الحركة الإصلاحيّةوثابرت على إثبات وجودها جنب الرّجل، فاهتمّت مثله بالأحداث المؤلمة الّتي ألمت بالشّعب الجزائريّ خلال العقدين الرّابع والخامس، أي في الفترة الممتدّة من سنة1945م إلى 1954م، فقد"**نشأت عيشوش في أسرة كرغليّة**[3]**عريقة في القصبة العريقة بالأمجاد، وإلى جانب دراستها العربية والقرآن في الكتاتيب ومدارس الإصلاحيين، درست في مدارس الفرنسيين الّتي انفصلت عنها وهي في عنفوان تميّزها ونجاحها**"[4]، فتاريخ المدارس الجزائريّة الحرّة أرّخ لصمود الشّعب الجزائريّ في سبيل الحفاظ على هويّته ومقوّماته، وبفضلها تكوّنت نخبة من المثقّفين من أبناء وبنات الجزائر حملوا على عاتقهم لواء النّضال، وكانوا في طليعة المجاهدين المدافعين عن الدّين والوطن، وهكذا حقّقت هذه المدارس مبدأ المساواة الّذي نصّ عليه المشرّع الحكيم دون المساس بمكانة المرأة أو الانتقاص من قيمتها.

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص150.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص149، ص150.

[3] الكرغل هم أسر جزائريّة ذات أب تركيّ وأمّ جزائريّة(عز الدين جلاوجي، الحُبُّ لَيْلًا، مرجع سابق، هامش، ص25).

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص25، ص26.

كما شاركت عيشوش في النّضال ضدّ الاحتلال الفرنسي، وهي الّتي"**لم يتعبها نضالها الطّويل في الجزائر العاصمة إلى جانب والدها(...)وتعرّضها للمتابعة والسّجن، كما تعرّض كثير من رجال الحركة الوطنيّة**"[1]، فالمرأة المتعلمة كانت جنبا إلى جنب مع الرّجل من أجل تحرير الوطن، إذ انخرطت في حركة النّضال الثّوريّ بكل عنفوانها، فأعطت صورة إيجابيّة عن النّساء اللّواتي شاركن الرّجال الجهاد ومددن يد العون لإخوانهنّ المسجونين في السّجون الرّهيبة والمعتقلات الموحشة.

شامخة:

شخصية مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة، حظيت باهتمام والدها الّذي أقام"في قصره المعزول قاعة للدّرس دعا إليها طائفة من العلماء في علوم العربيّة والفقه والفلسفة، وأغدق عليهم من النّعيم كما أغدق على طلبة العلم"[2]، ونهلت شامخة من هذا الصّرح العلميّ، فكانت تقضي وقتها في المكتبة بين رفوف الكتب مع شقيقها شامخ وعلى يد أبي حمزة القرطبيّ تلقّت"**مبادئ العربيّة والدّين، ونهلت شيئا من الفلسفة والموسيقى**"[3]، فقد"**كانت أميل إلى العلم والفنّ أوّل الأمر ثمّ تعلّق قلبها بالفروسيّة**"[4].

فالعلم لم يكن حكرا على الرّجال فقط، فقد كان للمرأة نصيب منه قبل أن يطأ الاحتلال هذه الأرض الطّيبة، والثّلاثية تكشف بشكل تدريجيّ أنّ شامخة-بطلة الجزء الثّالث-تعيش أوضاع شعبها، واعية بمعاناته ومأساة وطنها الملوّث بأقدام الأعداء والطّغاة.

ومع ذلك لم يخلو النّصّ الرّوائيّ من الإشارة للمرأة الأميّة، فهاهي سلافة تحاول مداواة زوجة خليفة ف "**تُخرج من جيبها صرّة صغيرة، هذا قليل من البارود سنشعله في رأسها والله الشّافي(...)وكانت تحصد بموسى{هكذا}شعر منتصف رأسها الّذي لبس أكفانه، وبمهارة وسرعة راحت تلثم الجلد حتّى يتدفّق الدّم منه، تجفّفه بقطعة قماش، وتمعن في ضغط الجلد حتّى تتدفّق أكبر كمّية من الدّم، قالت لخليفة:**

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص20، ص21.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص27.

[3] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص23.

[4] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص31.

–أرأيت؟دمها أسود، إنّه المرض يُغادرها إلى غير رجعة بإذن الله(...)مدّت أصابعها إلى البارود، وراحت تذريه على الجراح، قائلة:البارود سيُمعن في امتصاص المرض، ثمّ نشعله فيقضي عليه(...)أشعلت سلافة الرّوميّة البارود فارتفعت النّار إلى الأعلى، وانتشرت رائحة البارود والشّعر"[1].

وفي مشهد آخر يصف الكاتب زيارة النّساء لأضرحة أولياء الله الصّالحين، حيث كانت المرأة"**تطأطئ رأسها وتدخل المكان المكسو هيبة وجلالا، تجلس عند الضّريح المغطّى بقماش أخضر، تُشعل البخور والشّموع، وتنتحب، تستمدّ العون منه على هموم الزّمان"[2]**، لقد أودى الجهل والتّخلّف والأمّية بالمرأة إلى الاعتقاد بالدّجل والكهانة والشّعوذة والتّنجيم، فسقطت في براثن الخرافات والشّرك، وهذا ما سعى الاحتلال الفرنسيّ لترسيخه ضمن سياسة التّجهيل والتّجويع الفكريّ والدّينيّ.

وعليه، فإنّ قضية تعليم المرأة من القضايا المهمّة، بحكم أنّ المرأة المتعلّمة تستطيع أن تباشر دورها في الإصلاح والتّقدّم، وهي بذلك قادرة على فرض آرائها وتجسيد شخصيّتها والدّفاع عن مواقفها، وكم من امرأة دخلت معترك الحياة من أجل دراستها، وصقل شخصيّتها وتكوين نفسها والارتقاء إلى المراتب العليا، والمرأة التي تجسّد هذه الصّورة هي الأكثر قدرة على ضمان استقلاليتها، وتسيير أمورها، وطرح رؤاها وأفكارها والتّأثير فيما ومن حولها، فضلا على كسبها لاحترام وثقة الآخرين، وذلك راجع لتوازن شخصيّتها ونضوجها العقليّ، ووعيها، فهي امرأة تمتلك أفكارها الخاصّة الّتي تساير بها حركة الواقع المعيش وتواكب ظروف الحياة ومستجدّاتها دون أن تتعارض مع القيم والمُثُل الأخلاقية السّائدة في المجتمع الّذي تعيش فيه.

1–6–المرأة والعمل:

العمل في الحياة البشريّة واجب لابدّ منه، فهو ضمان لاستمرار الحياة على الأرض، ووسيلة لاستدامة العطاء والإنتاج، وقد خصّ المجتمع الجزائريّ التّقليديّ الرّجل بالكثير من الامتيازات الّتي جعلته يتفوّق على المرأة، ومن بين هذه الامتيازات العمل خارج البيت، حيث أُستبعدت المرأة عن العمل المأجور، لأنّها–حسب معتقدهم–

[1] حُوبَه، ص 139، ص 140.

[2] حُوبَه، ص33.

إذا عملت فستتحرّر وتستقلّ مادّيّا، ولن تحتاج إلى من يعيلها، وهذا يهدّد النّظام البطريركي الذّكوريّ الّذي يسير عليه المجتمع الجزائري[1]، ونستطيع أن نستثني من ذلك الفلّاحات وخادمات البيوت.

وعليه، فخروج المرأة إلى ميدان العمل يعدّ ظاهرة جديدة على المجتمع، إذ لم يكن من المألوف أن تخرج المرأة لكسب الرّزق، شأنها في ذلك شأن الرّجل"[2]، فالمجتمع الذّكوريّ والاحتلال الفرنسيّ أجحفا في حقّ المرأة، فلم يكتفيا بحرمانها من التّعلّم، بل تعدّيا ذلك كلّه إلى سلبها حرّيّتها الّتي تشكّل شخصيتها، متناسين كونها إنسان واعٍ له طموح وأحلام وآمال، إلى أن قرّرت الانتفاضة وخرجت طلبا للعلم والعمل وإثبات وجودها لتحرير نفسها ووطنها.

وما يجدر الإشارة إليه، أنّ الفقر كان ملازما للأسر الجزائريّة، ولم يكن العمل متاحا، وإن توفّر للرّجل فهو لا يسدّ رمق العيش، وهذا من الأسباب الّتي دفعت بالمرأة إلى الخروج للعمل لإعالة أسرتها وبحثا عن تحقيق ذاتها وسعيا إلى تحقيق مرتبة اجتماعية، وفي ذلك قال محمّد ديب:إنّ المرأة الجزائريّة رغم ما كان يحيط بها من ظروف تمنع انطلاقها، لا تقلّ شخصيّة عن الرّجل الجزائريّ بل وربّما تربو شخصيّتها على شخصيّته[3]؛حيث مارست المرأة وظائف متعدّدة ومتنوّعة؛فعملت في الحمّامات وبائعة في السّوق، وممرّضة، ومدرّسة وغيرها من المهن الّتي نافست فيها الرّجل، وبذلك أثبتت لنفسها وللمجتمع أنّها مسئولة وكفءٌ وتستطيع القيام بدورها الفاعل خارج البيت، بالإضافة لدورها الأنثويّ داخله.

فالمرأة الجزائريّة–على عكس ما يشاع عنها–تمتلك روحا مبادرة وحيويّة عالية وصبرا جميلا وشجاعة تضاهي شجاعة الرّجال، لكن رغم ذلك فهي واقعة تحت وطأة القهر الاجتماعيّ الّذي تفرضه الأفكار الرّجعيّة من جهة، ومن جهة ثانية فإنّ خروجها من بيتها محجّبة يفرض عليها الحياة بمنهجين أوّلهما مكشوف والثّاني مستتر، وهذا ما ساهم وسهلّ عليها العمل ضمن المنظومة الثوريّة السّرية.

والثّلاثية الجلاوجية استطاعت رصد نماذج عن المرأة العاملة؛منها الممرضة والبائعة وصاحبة الحمّام والمربّية والدّاية، والخادمة والباحثة في علم التّاريخ، وفي كلّ ذلك لم يتغاض عن عمل المرأة الرّيفية داخل البيت وخارجه.

---

[1] نوارة نافع، مكانة المرأة في المجتمع الجزائري، مرجع سابق، ص150.

[2] كاميليا إبراهيم عبد الفتّاح، سيكولوجيا المرأة العاملة، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، دط ، 1984م، ص7.

[3] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص148.

ففي الرّيف انحصر عمل المرأة داخل البيت، وإن خرجت فهي إمّا للرّعي أو لسقي الماء، يقول الكاتب:"**أعمال المرأة كثيرة، تبدأ صباحا من إعداد القهوة، ثمّ كنس الغرف والحوش والزريبة، ثمّ إعداد الفطور الّذي يكون على العاشرة صباحا، ثمّ تحضير الغداء بعد الزّوال، وينتهي ليلا بجلب الأنعام وإعداد العشاء**"[1]، كما أنّها"**تنفش الصّوف، وتعدّها للغسيل**"[2]، وهاهي العلجة زوجة الزّيتونيّ، تقوم بأعمال الطّلاء؛حيث تحضر الجير من المقمع في قفّة الحلفاء، وتقوم بطلاء غرفة نومها، وتأتي حمامة فترمي عباءتها وتشرع في تحضير عجينة التّراب داخل القصعة، ودلكه بيديها الصّغيرتين[3].

إنّ هذه النّماذج بمشهديّاتها تعبّر عن نسق اجتماعيّ يعكس الدّور الّذي ينبغي أن تقوم به المرأة الرّيفية داخل بيتها، وتتغير هذه المفاهيم تدريجيّا كلّما نزحنا نحو المدينة، حيث"تضعف حدّة العادات والتّقاليد عند الفرد وتتغيّر الكثير من القيم الّتي كانت سائدة في الأسرة التّقليديّة، كتعليم المرأة، وخروجها إلى العمل المأجور، والسّلطة داخل الأسرة، والحقوق السّياسيّة للمرأة[4]، فالمرأة لم تعد شيئا مهملا لا أهمّية له، ولا عيبا يجب إخفاؤه، ولا كائنا ضعيفا يجب أن يخضع للسّلطة الذّكوريّة، بل أصبحت تتمتّع بالكثير من الحقوق الّتي كانت محرومة منها وممنوعة عنها بحكم كونها امرأة.

ففي المدينة كانت المرأة تعمل داخل البيت وخارجه، وذلك راجع للظروف الاجتماعية وحكم السّياسة الاستعماريّة، وقد صور الكاتب(أم جيمي)الّتي"**اغتالت طفولتها وهي تبزغ بين أكمامها إذ انخرطت في العمل الشّاق مع والديها خدمة للمعمّرين، بدأت أوّل الأمر ناقلة للأغراض من المدينة إلى البيت، أو حاملة محفظة الصّغيرة بين البيت والمدرسة، ثمّ راعية للأغنام والأبقار مع الرّعاة صباحا، ومساعدة للفلّاحين في الحقول مساء، حتّى إذا اشتدّ عودها واشتدّت ثقة المعمّرين فيها حوّلوها إلى مشرفة أولى على العاملات في البيت**"[5]، وإن لم يُتح لها هذا العمل فمصيرها بين التّسوّل والدّعارة- وقد سلف الحديث عنها في المبحث السّابق-.

---

[1] حُوبَه، ص85، ص86.

[2] حُوبَه، ص68.

[3] حُوبَه، ص17.

[4] نوّارة نافع، مكانة المرأة في المجتمع الجزائريّ، مرجع سابق، ص152.

[5] الحُبُّ لَيْلًا، ص479، ص 480.

لقد أدّت التّقاليد والأعراف الّتي فصلت بين الجنسين إلى خلق مهن نسائية مهمّتها الاهتمام بالمرأة ورعايتها، ومن بين هذه المهن مهنة التّمريض، الّتي أقبلت عليها المرأة الجزائريّة بحكم الأوضاع السّائدة في المجتمع آنذاك، وهذا ما نجده في شخصية حورية الّتي درست في المدارس الفرنسية لتتخرّج منها ممرضة في المستشفى الفرنسيّ، يصفها الكاتب بعيني والدها العربي الموستاش وهي خارجة من مكان عملها، حيث كان"**قريبا من المشفى رآها تعبر البّوابة خارجة، وضع يديه في جيب (هكذا)سرواله وشمخ بأنفه، في أعماقه غبطة وهو يرى ابنته وقد صارت ممرّضة في المشفى تنافس حتّى الفرنسيين بذكائها واتقانها(هكذا)لمهنتها**"[1]، و"**يمكن لو لم يتمّ إقصاؤها أن تكون طبيبة، اكتفت برتبة ممرّضة، لكنّها تحمل طموحا خلّاقا وإصرارا كبيرا لتحقيق هدفها الأسمى في أن تكون طبيبة، تؤلمها مآسي النّاس، ما تفشّى بينهم من أمراض وجهل وتخلّف**"[2]، فالعمل عامل مهمّ يحرّر المرأة، ويمنحها الاستقلالية ، والثّقة في النّفس، فخروجها إلى ميدان العمل يصقل شخصيّتها وينمّيها، ويجعلها أكثر حرّية وحيويّة، فقد كانت حوريّة تندفع متصدّرة الجميع وهم يتابعون مرافعتها، متحدّثة بالفرنسية، ورغم أن الأمر يسوء والدها بأن تتحدّث مع العدوّ بلغته إلّا أنّه يشعر بالفخر والسّعادة، لقد أصبحت السّلطة الأبوية الّتي تقوم عليها المجتمعات العربيّة، والّتي تحرم المرأة من حقوقها تقف شامخة أمام نجاحها في ميدان العمل والكفاح، وهذا ما جسّده الكاتب صورا ودلالات لموضوع واحد ترجم واقع المرأة الجزائريّة.

وفي الجزء الأوّل من الثّلاثية تطالعنا شخصية"لالا تركيّة"المرأة الّتي تُقاسم زوجها إدارة الحمّام الّذي تُساعدها حمامه في تسييره امتثالا لطلب سي رابح"**حمامة ستشتغل مع خالتها تركيّة في الحمّام كلّ صباح، ستضمن مهنة وأجرة**"[3].

أمّا شخصية حليمة فهي أنموذجا للمرأة المكافحة الطّموحة الّتي ترغب في التّخلّص من السّلطة الذّكورية عليها بسبب جمالها، فهي امرأة يميل إليها جميع الرّجال طمعا في جسدها، إنّها امرأة استطاعت بذكاء وإصرار أن تغيّر عالمها؛من امرأة متسوّلة إلى بائعة ديكة، لها مشروعها الخاصّ، وعملها الخاصّ، تموّل الأسواق والتّجّار، وبذلك فهي تمثّل المرأة الأم العاملة النّاجحة الّتي لا يعوقها شيء عن تحقيق أهدافها، امرأة وثقت بنفسها وبقدراتها

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص31.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص149.

[3] حُوبَه، ص144.

واستطاعت أن تصنع حياة جديدة، إنّها أنثى بصرامة وقوّة وعزم الرّجال، حتّى عرفت بين العامّة باسم"سطايفية راجل"، اسم يحمل متناقضين يُثير التّعجب، فكيف تكون امرأة ورجلا في الوقت نفسه؟

وعليه، فالعمل يجسّد إرادة المرأة في كسر القيود الاجتماعية والسّلطة الذّكورية، وبه تحوز على اكتفاءها الذّاتيّ وأمنها الّذي لا يتحقّق إلّا عن طريق حصولها على عمل يمنحها مكانة وأهمّية وقيمة اجتماعية تساعدها على التّعامل مع الآخر، ولهذا فالمرأة إن اختارت العمل خارج بيتها فلتحرّر نفسها من العوز والجوع والفقر والقهر والحاجة.

وفي هذا السّياق يجدر بنا الإشارة إلى أنّ المرأة شاركت في الأعمال الحيويّة الّتي يقوم بها الرّجال، وهذا حقّ من حقوقها إن لم تجد من يعيلها، شريطة ألّا تهمل بيتها وأسرتها، فهما أولويّتها وعملها الأولى، وميدان نجاحها الحقيقيّ، فإذا نجحت فيه، نجحت في غيره، وإذا أخفقت في أداء واجباتها الأسريّة، أخفقت في غيرها.

وقبل أن نختم هذه الدّراسة يجدر بنا الإشارة إلى أنّ المرأة اكتست حلّتين:

-الأولى تتجلّى في نضالها غير المباشر والمتمثّل في موقفها ضد الاستعمار الفرنسي وتمسّكها بحبها لوطنها والذّود عنه ولو كان على حساب شرفها.

-الثّانية تتمثّل في نضالها المباشر ومساهمتها في الحركات التّحرّرية والإصلاحية والاجتماعيّة وإسهامهافي ترقية البلاد والحفاظ على مقوّمات الأمّة، وهذا يدلّ على وعيها، فهي لم ترض العيش على هامش الأحداث التّاريخية بل شاركت في كتابة التّاريخ ومقاومة الاستعمار ولم تسمح له بالاستيلاء لا على وطنها ولا على عقلها ولا على جسدها الّذي حاول استلابه بتشجيع دور الفساد والعمل على انتشارها لتكون أداة يستغلّها في تحويل مسار الأسرة عن أصالتها وقيمها الدّينيّة.

وهنا تظهر إيديولوجية المؤلّف المدافعة عن الحقوق المهضومة للمرأة، والّتي قال عنها أرسطو:إنّها"تشوّه خلقيّ أنجبته الطّبيعة بدلا من الذّكر، فالطّبيعة لا تصنع النّساء إلّا عندما تعجز عن صنع الرّجال"[1]، فمعاناة المرأة عبر العصور كانت بسبب الهيمنة الذّكورية الّتي ترى المرأة من منظور ضيّق، فتمنح الرّجل الأفضليّة، في التّعلم والعمل والحبّ واتّخاذ القرار، وتُبيح له ما لا تُبيحه لها، وما تراه عيبا فيها لا تراه عيبا فيه، و"هذه الأمور هي

[1] إمام عبد الفتّاح إمام، أرسطو والمرأة، مكتبة مداولي، القاهرة، ط1 ، 1996م، ص61.

عادات اجتماعية وسلطة ذكورية قسرية صنعها مجتمع يحتكم إلى سلوك متناحر، يجعل من المرأة مشكلة في حين أنّها جزء من الكيان العام للمجتمع"[1]، وهذا ما نصّ عليه الإسلام، وحاول جلاوجي بأن يعيد للمرأة بعضا من حقوقها فحشد مجموعة من النّماذج النّسائيّة الجزائريّة والأجنبيّة الّتي عاشت فترة الكفاح من أجل افتكاك حرّيتها، وصون شرفها لأنّها ترغب بذلك لا لأنّ التّقاليد تفرض عليها ذلك، ومن هنا أيمكننا القول إنّ دفاع جلاوجي عن المرأة–ولو كانت بغيّا–وتأثّره بمعاناتها هو ارتياد للتّجديد والمغاير؟أم هو معاكسة للسّرد الكلاسيكيّ؟أم هو تجريب في عالم الأدب الحديث والمعاصر؟

2–جسد المرأة وغواية الرّواية:

يُشكل الجسد تيمة من التّيمات المشتركة في الرّواية الجزائريّة الجديدة، هذه الأخيرة الّتي بدأت تخطو خطواتها الأولى نحو التّخلي عن النّسق الإيديولوجي الّذي وُسمت به روايات السّبعينيّات، حيث استثمرت في التّقنيّات المشهديّة والانفتاح على الآخر، والخوض في المسكوت عنه، حيث وجد السّارد في هذا الجنس الأدبيّ، المختبر الّذي يستطيع من خلاله تجريب أفكاره بسهولة ويسر، فجعل منه فضاء رحبا يُعبّر به عن الأوضاع السّياسية والإجتماعية، فهي بالنّسبة للرّوائيّين رواية "التّجريب والبحث عن أدوات جديدة تستوعب تجاربهم الجديدة"[2]، وعليه فهي رواية مؤسّسة على خلق قوانينها الخاصّة وأدواتها المستقلّة الّتي يعدّ الجسد الرّهان الأوّل لها، فالتّجريب في الرّواية أصبح لعبا مقصودا، ووسيلة من وسائل انتهاك الممنوع، وكشف المتحجّب في تماسه مع المقدّسات الثّلاث:الدّين والسّياسة والجسد(الجنس)، والّتي لا يزال كلّ من الرّوائي والمتلقّي يتعاملان معها بلغة رمزيّة تلميحيّة"فالدّين والجنس مازالا يحاطان بكثير من التّكتّم والسّرّية، ويلقيان الكثير من حواجز الوعي الفرديّ والجمعيّ على السّواء"[3].

---

[1] فاطمة الزّهراء بايزيد، الكتابة النّسويّة العربيّة بين سلطة المرجع وحرّية المتخيّل، 2011–2012، الجزائر، ص233.

[2] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجريب والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة، الجزائر، دط، 2006م، ص49.

[3] محمود الضّبع، الرّواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر ، المجلس الأعلى للثّقافة، الجزائر، دط ، 2010م، ص60.

وبذلك يبقى جسد المرأة آلية تجريبية في الرّواية الجديدة، إذ لا توصف المرأة إلا بوصف جسدها المعبّر عن أنوثتها، وكأنّ حضورها لا يتحقّق إلا بحضوره، ويبقى الحديث عنها ناقصا ما لم يتمّ التّطرّق إلى الجوانب المتعلّقة بجسدها، ولعلّ السّبب في حصر جمال المرأة في جمال جسدها يعود للجانب الجنسيّ[1].

لقد أصبح الجسد-لما يعتريه من أُطُر ثقافية-مقترنا في المجتمع بأسس قولية وحركية وفكرية ونفسية، دفعته إلى محاكاة قيمه وعاداته وتقاليده، وإلى تلبّس تمظهراته الّتي تهيّئه للدّور الّذي شكّل من أجله، فجلب بذلك أنظار المثقّفين الّذين وضعوا له معنيين:"الأوّل أن يكون للجسد علاقة بالذّاتية، وبهذا المعنى يبقى للميتافيزيقا مكان في حياته وإن انتقدت كيفية تفسيرها وفهمها للأشياء، والثّاني أن يكون للجسد جسما مادّيّا فيه تسكن الحيويّة الإنسانيّة، ممّا يؤدّي إلى نظريّة مادّية بحتة"[2].

وعليه، فالجسد هو صلة الرّبط بين الإنسان والعالم الخارجيّ، ومُنتج أفكاره الّتي تُؤثّر في الجسد بقدر ما تتأثر به، ولا تصبح حقيقة إلّا في حضرته، وكما قال جان ميشيل بيرتيلّو:"إنّ أيّ سوسيولوجيا ترغب في دراسة الجسد سرعان ما ينتهي بها الأمر إلى موضع آخر، تظنّ أنّك على اتّصال بالجسد، ثمّ يتّضح لك أنّ ما تصفه هو:أنساق رمزية، وأبنية طبقيّة بتأثيراتها المختلفة من عرق، أو جنوسة، وممارسات رياضية، أو مبادئ تنظيميّة للاجتماعات، ولقد وجّه بعض النّقاد اللّوم لمن يضعون منظريّات عن الجسد باعتبارها مجرّد دراسة ثقافية أو سيمياء، وهو في الحقيقة نقد قاس ومبالغ في التّعميم، كونهم لم يصبّوا اللّحم والدّم في الجسد"[3]، إنّه الصّراع بين الجسد والرّوح، الّذي وجد فيه الرّوائيّون متعة التّلاعب بالجسد داخل المتن السّرديّ؛يتغنّون بمفاتنه، ويمجّدون جماله، ويغوصون في أغواره، غير متناسين خطاياه، وكثير منهم"نظروا إلى المرأة من خلال شهواتها ورغباتها واختزالها إلى مجرّد جسد يفيض لذّة وشهوة فبدت المرأة جسدا بضّا وشفتين كرزيتين، وشعرا أسودا مسترسلا على الكتفين، ونهدين نافرين"[4].

وقد عملت آلة البروباغندا العالمية على جذب المرأة إلى ما هو أكثر من بيت دافئ وزوج محبّ وأطفال، حيث"بدأ التّعليم الموجّه جنسيّا في المدارس والجامعات، وتوغّلت تلك الحملة لتخترق عقيدة الجمهور في كلّ

---

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص171.

[2] ويزة غالاز، مفهوم الجسد عند هايدغر بين الثّنائية وفلسفة الكينونة، مجلّة الاستغراب، مج2، ع5، بيروت، 2016م، ص126.

[3] هيلين توماس، الأجساد الثّقافية، الإثنوغرافيا والنّظريّة، تر:أسامة الغزّولي، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1 ، 2010م، ص311.

[4] محمّد رياض وتار، شخصية المثقّف في الرّواية العربيّة السّوريّة، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دط ، 1999م، ص45.

مكان، والكلمة المفتاحية في هذا التّكنيك المتحكّم في العقل هي الأنوثة"[1]، فالأنوثة جعلت المرأة شكلا هندسيّا، يتحكّم في شخصيّتها وهويّتها، ونظرة الآخر إليها، وتحديد مكانتها في المجتمع، وكأنّ المرأة أُختصرت في جسدها الأنثويّ وتضاريسه وتموّجاته وانحناءاته.

فغالبا ما تُعرف المرأة بوصفها جسدا جميلا"خلوا من العقل والبصيرة، وبكونها كائنا محكوما بالشّهوة وخاضعا لشروط الشّبق ومتجرّدا تجرّدا تامّا من أيّ قيمة أخرى؛لا قيم الدّين ولا قيم العائلة ولا قيم العقل"[2]؛وبهذا التّصوّر جُرّد جسد المرأة من كل القيم الإنسانية والمعنويّة، فاستبيح وتشيّأ ليصبح متاعا للِاستمتاع، وقد أطلق الإغريق والرّومان قديما تسمية الفنون الجميلة على الأعمال الفنّية الّتي تصوّر المرأة عارية، وتصوير جسد المرأة وتقديمه بهذه الصّورة المهينة لم يكن مقتصرا على الرّسم والنّحت والتّصوير فحسب، بل تعدّاه إلى الأدب وفنّ الرّواية، وفي ذلك تكريس للجهالة في ثقافات الشّعوب والأمم.

وعليه؛فالجسد الإنسانيّ عامة وجسد المرأة بصفة خاصة في الرّواية لا يقاس بالمعايير المورفولوجية والفيزيولوجية، وإنّما يُشير إلى مدلولات متنوّعة ف"الجسد ليس فراغا أو سكونا حياديّا، وإنّما هو ملاء أو مسكون بعلامات تتلبّسه، حتّى قبل:جينالوجيّته/تكوينه، وقبل ظهوره، تكسبه قيمة معيّنة:اجتماعية/معيارية، وحركة وحراكا"[3]، أي أنّه مجال تتزاحم فيه الدّلالات الّتي تَحكمها وتُحاكمها وتَتحكّم فيها القيم الدّينيّة والاجتماعية والعادات والتّقاليد، لتتقاطع مع مفاهيم أخرى تجعل للجسد خصوصيّة يمتاز بها في النّصّ الرّوائيّ، وتُكسبه أبعادا ودلالات وقيما متباينة، يعمل السّارد على وضعها في قوالب خاصّة وفق وصفه وتصوّره ورؤاه.

وفي هذا المقام ليس الهدف تتبّع الصّفات الفيزيولوجية لجسد المرأة، ولا الخوض في المفاهيم النّظريّة للرّواية العربية بصفة عامّة والجزائرية بصفة خاصّة، بقدر ما المقصود هو الكشف عن المضمر والمسكوت عنه من خلال حضور الجسد في ثلاثية الأرض والرّيح، بوصفه دالة لغوية وزمكانية متعلّقة بأفعال وأقوال الشّخصيّات النّسائيّة السّردية في الرّوايات الثّلاثة، وللوصول لذلك علينا الإجابة عن التّساؤلات الّتي تفرضها قضية جسد المرأة في الثّلاثيّة الجّلاوجيّة(حوبه، الحبّ ليلا، عناق الأفاعي) ومنها:

---

[1] إيفلين ريد، مشاكل تحرّر المرأة، مرجع سابق، ص113.

[2] عبد الله محمّد الغذامي، ثقافة الوهم، مرجع سابق، ص18.

[3] حمود إبراهيم، جماليات الصّمت في أصل المخفيّ والمكبوت، ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط، 2002م، ص109.

- ما طبيعة علاقة الرّواية بجسد المرأة ؟

- إلى أيّ مدى أغرى الجسد الأنثوي متلقّي الرّواية ؟

وهنا، لن نخوض في هذه الدّراسة في مفهوم الجسد الّذي لا يمكن حصره في جسد المرأة أو بما يتعلق بالعلاقات الحميمة مع الآخر ونحوها، فقد أظهرت بعض الدّراسات أنّ الجسد مفهوم شاسع يضمّ العديد من التّمثلات الّتي تظهر من خلال الكتابة، فحقيقة الجسد، لا تُفهم ولا تتّضح إلّا وفق منحنيات عدّة:تاريخية وثقافيّة واجتماعية مختلفة.

2-1-الجسد في الخطاب الرّوائيّ:

تعدّ الرّواية من أدوات الكتابة والتّناقل الّتي اعتمدت على الجسد الإنسانيّ باعتباره حاوي الشّخصيّات التي تدور في فلكها الأحداث، لبناء لغتها، فقد"كان الجسد ابن الطّبيعة يكتفي بالطّعام والنّوم والجنس والصّيد وبمجرّد دخول النّظم الثّقافيّة وإنتاجات الإنسان حول المعتقد والشّرائع والفنون دخل الجسد في أمور الصّراع بين من يعبدونه وجعلوا منه إلها ومن يُدينونه ويعتبرونه رجسا ونجاسة شيطانيّة"[1]؛وهذه الازدواجيّة المتعلّقة بجسد المرأة-تحديدا-تعدّ من غريب التّناقضات الّتي تكتنف قضيّتها الأزليّة؛فجسدها يعتبر نجسا بكلّ ما يطرأ عليه من تغيّرات، والعلاقة الجسديّة معها-خارج إطار الزّواج-خطيئة وكبيرة من الكبائر تستوجب الرّجم، ومع ذلك فإنّ هذا الجسد مرغوب ويتمتّع بأهمّيّة بالغة، والمساس به هو عار وانتهاك لطابوهات الأسرة والعشيرة ولا سبيل لغسل هذا العار سوى القتل.

وعليه، فتوظيف الجسد الأنثويّ في الخطاب الرّوائيّ السّرديّ من القضايا الشّائكة المثيرة للجدل، فقد تمّ تصوير جسد المرأة بطرق مختلفة ومن بينها الصّور الجنسيّة للمرأة باعتبارها جسدا مثاليّا يجسد الجمال والجاذبية والإثارة، ومع ذلك أُستخدم جسد المرأة في الرّواية بطريقة تجعلها مجرّد كائن جسديّ يخضع لرغبات الذّكور، ويعكس الثّقافات السّائدة التي تربط بين المرأة والجسد وتفرض عليها المسؤولية الكاملة عن الجاذبية والجمال والأنوثة والجنس والخطيئة.

[1] عزّ الدّين الوافي، سلطة الصّورة وبلاغة الجسد،كتاب الرّافد، ع102، 2015م، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، ص124.

وعلى هذا الأساس، تشكّلت صورة المرأة–الوسواس والشّيطان–في الثّقافة العربيّة مقترنة بإخراج آدم من الجنّة بعد أن أزلّهما الشيطان بالأكل من الشّجرة الّتي نهاهما الله عنها، ومرجعهم في ذلك قول الله تعالى:{ وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ(35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ}[1]، ونفس الموقف"ساد الغرب المسيحيّ وفي نفس الفترة التّاريخيّة:خوف وحذر وتحذير من المرأة لاعتبارها شيطانا وفتنة"[2].

لقد شغل جسد المرأة الأدباء والرّوائيّين وفتنهم أكثر من غيره من التّيمات، فجسدنة المرأة لها خصوصيّة جمالية، تؤدي وظيفتين؛الأولى وظيفة تناسليّة والثّانية وظيفة شهوانيّة، حتّى قِيل:"زُيّنت الأنثى خُلقا وتكوينا؛حتّى ينجذب الرّجل إليها، فيكون ضمان استمرار النّسل"[3].

إذن؛فالرّجل مجبول على الانجذاب إلى جمال المرأة واشتهائها لتحقيق الوظيفة الأولى، وليس لتحقيق الشّهوة لذاتها، لكنّ حقائق الحياة وموازينها انقلبت مع الحداثة والحضارة المادّية إلى حياة اللّذة والشهوانيّة السّاقطة، وهذا ما منح المرأة القدرة على زحزحة الرّجل عن عرشه وغوايته وجعله يفقد صوابه، إنّها الصّورة التي أثارت توجّس وريبة الآخر، وسيطرت على عقله وبلورت أفكاره التي تناقلها جيلا عن جيل.

وبما أنّ السّرد من أهم الجبهات المدافعة عن المرأة، جاءت الرّواية الجديدة لتكون أهم قضاياها حقوق المرأة وتحرّرها، وعزّ الدّين جلاوجي من الرّوائيّين الأكثر دفاعا عن المرأة، فهي كائن له الحقّ في الاختيار واتّخاذ القرار، لذلك فهو يرفض ضمنيّا أن توأد المرأة في مقبرة التقاليد متخفية عن المجتمع محرومة من حقّها في التعلم والعمل مسجونة ضمن ماضيها التّعسّفيّ الفاسد، وفي ذلك يقول الهادي بن منصور:"كثيرا ما تساءلت كيف يمكن لمجتمع أن يقبل أن يعيش والمرأة مختفية عن الأنظار غائبة عن الحضور؟هل يستطيع الرجل أن يفرح حقا بتلك الحياة الخالية من منظر النّساء؟أليس(هكذا)هنّ من يمثلن ربيع الحياة وجمال الوجود"[4].

---

[1] سورة البقرة، الآيتان35–36.

[2] صوفيّة السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، دراسة أنثروبولوجيّة لبعض الاعتقادات والتّصوّرات حول الجسد، دار محمد علي للنّشر، تونس، ط1 ، 2008م، ص45.

[3] فريد الأنصاري، سيمياء المرأة في الإسلام بين النّفس والصّورة، منشورات ألوان مغربيّة، الرّباط، ط1 ، 2003م، ص34.

[4] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2012م، ص159.

وباعتبار أنّ الجسد هو الهيكل الّذي يحتوي الشّخصيّات الرّوائية فإنّه يمثّل محورا مهمّا في النّصّ السّرديّ، ففي الكتابة الرّوائية توجد علاقات متعددة بين الشّخوص داخل المتن الرّوائيّ يرسمها السّارد كيفما يشاء وأكثرها يقود إلى محور الجسد، ومنها العلاقات الجسدية الإغرائية والإغوائية، فمنهم من يكتفي بالتّلميح إلى تلك العلاقات، وهناك من يُدقّق في وصفها ويُسهب في مشاهدها لدرجة الاِبتذال والسّوقية والإسفاف، فيخترق بالنّصّ الرّوائيّ الخطوط الحمراء، ويكسر الطّابوهات، ويخرجه عن مساره الإبداعيّ ليدخله دائرة النّصّ الإيروتيكي.

ورغم وجود كتابات خرجت بالجسد الأنثوي عن مساره الفني إلّا أنّ بعض كتّاب الرّواية الجزائريّة الجديدة ما زالوا يتعاملون مع الجسد بتحفّظ لأسباب اِجتماعية يحتكم فيها المجتمع للحكم الدّيني والأخلاقيّ، فإذا ما لامس قلم الكاتب جسد المرأة ليرسم أجزاءه أو ليصوّر علاقته مع الآخر لضرورة فنية إبداعية أحدث ضجّة وسط المجتمع، فهناك كتابات روائيّة كثيرة رسّخت للمعنى الجمالي لجسد المرأة وسيّجته بدلالات قيمية دون إدخاله دائرة الإيروتيزم(érotisme)والبورنوغرافيا(pornographie)أو الابتذال وخدش الحياء.

كما يمكن أن يؤدي استخدام جسد المرأة في الرّواية بطريقة غير متّزنة إلى تعزيز الصّور النّمطيّة والتّحيّز بين الجنسين، وتحقيق الاستغلال الجنسيّ والعنف ضد المرأة، وبرغم ذلك فإنّ كتّاب الرّواية الّذين يتعاملون مع موضوع جسد المرأة بشكل مسؤول وإنسانيّ يمكن أن يعكسوا تجربة المرأة بشكل صادق وواقعيّ، ويمنحونها الحقّ في التّعبير عن نفسها، ورغباتها ومشاعرها بطريقة تساعد على تحقيق المساواة بين الجنسين والتّحرّر من الصّور النّمطيّة، ومن أجل تحقيق ذلك يجب تنوير الجمهور والقرّاء حول مخاطر استخدام جسد المرأة في الرواية بطريقة غير متّزنة، وتعزيز الحوار العام حول حقوق المرأة ومكانتها في المجتمع.

إنّ وصف جمال الجسد قد يمنحنا بعضا من جمالية السّرد، ففي حضوره ينحت الرّاوي صورا متعدّدة تتعانق فيها الجُمل، وتتمايل فيها الدّلالات"فبين ضروب التّمجيد والاِحتفاء من طرف، وضروب الاِنتهاك والإهانة من طرف آخر، اِندرجت سلسلة طويلة ومتداخلة من الصّور المتنوّعة التي جعلت الجسد الأنثويّ موضوعا خصبا وقع تمثيله سرديّا بكيفيّات متعدّدة"[1].

ومن هنا ندرك علاقة الرّوائيّ بأبطاله الّذين يجسّدهم ويبوّؤهم مكانا عليّا في رواياته، يقول عزّ الدّين جلاوجي في الجزء الأوّل من الثّلاثيّة:"**أحسّت حوبه بحالة الهوس الّتي أصبحت أعيشها مع شخصيّات**

[1] عبد الله إبراهيم، السّرد النّسوي، الثّقافة الأبوية، الهويّة الأنثوية والجسد، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1 ، 2011م، ص215.

الرّواية"[1]، وخاصة الشّخصيّات النّسويّة، تقول حوبه:**"لم يعجبني اهتمامك الكثير بالشّخصيّات النّسوية ولا وصفك الدّقيق لها"**[2].

وعليه، فقد احتضنت الرّواية الجديدة المرأة جسدا جميلا يستحضره الرّاوي ويجعله جزءا من صفات الإغراء للمتلقّي بتوظيف فنيّ متباين من مبدع إلى آخر، "حيث كلّ رواية هي سعي لتشكيل أصوات وعلامات ذات قدرة على الابتعاد عن المألوف لكلّ ما هو مألوف، والمزج بين الواقعي والمحتمل لاكتشاف خزائن أخرى للتّفكير في الجوهريّ والعرضيّ"[3]، وبذلك تكون قد حاولت أن تُعيد للجسد مكانته وتكشف عن فاعليّته بوصفه دالا ثقافيّا في الخطاب السّرديّ، ومنه تُحرّر جسد المرأة من النّظرة الذّكورية الّتي حشرت المرأة في زوايا جسد مُفرغ من الرّوح، ولا يصلح إلّا للفراش والمتعة.

وبذلك انساب السّرد الرّوائيّ بإنسياب حركات الجسد الأنثويّ، لتصبح الكتابة الرّوائيّة قراءة تطل من شرفات الجسد لتحيل إليه من جديد، فتفجّر لدى المتلقّي هالة من الدّلالات الّتي تحيط بالنّصّ الرّوائيّ.

ولعلّ جنس الرّواية يروم الخوض في غمار الحديث عن الجسد لما يكتنفها من تداخل مع جميع المعارف الدّينية والإنسانية العلمية والنّفسية، فشكّل بذلك متخيّلا سرديّا يحمل بين اِنثناءاته دلالات وأبعادا إيديولوجية وثقافية ونفسية وتاريخية، مضمرة داخل العمل الرّوائيّ، لأنه يندرج في إطار المحرّم والمسكوت، رغم أنّه محور تتمركز حوله الأحداث في محيطيها الزّماني والمكانيّ.

واستنادا عليه، فالجسد يمثّل"فضاءً عنكبوتيّا، تمتدّ خيوطه إلى جميع العوالم السّرديّة الأخرى، فجغرافية الجسد هي جغرافية النّصّ، واِستبطان الجسد الأنثويّ هو اِستبطان للفضاء النّصيّ، وتمثّل لخصائصه"[4]، إنّه التّواطؤ؛تواطؤ المكوّنات السّرديّة مع الجسد، ليخلقوا معا عالما تخييليّا تكون المرأة بطلته وجسدها أداته.

---

[1] حُوبَه، ص115.

[2] حُوبَه، ص113.

[3] شعيب حليفي، التّخييل ولغة التّشويق، مقاربة في البناء الفنّي للرّواية البوليسيّة في الأدب العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، دط، 2009م، ص64.

[4] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، المرجع السابق، ص128.

وتأتي الثّلاثية الجلاوجية في هذا السّياق؛حيث يطرح الكاتب قضية جسد المرأة من منظور فلسفيّ-اجتماعيّ-قيميّ، ويسعى بذلك لإعادة تشكيل الوعي الفردي والجمعي حولها، والدّفاع عنها ومنحها المكانة الّتي تستحقّها، فهل يمكن اعتبار جسد المرأة المقدّس والمدنّس متناقضان أم أنّهما يكمّلان بعضهما؟

وعليه، فقد وظّف الرّوائيّ صورا مختلفة لجسد المرأة، بدءا من سوزان الّتي تغوي بفتنة جسدهاالعربي الموستاش، مرورا بوريدة المرقومة الّتي تتاجر بجسدها ولا تتأخر عن دار الفساد، وصولا إلى منارة الّتي تستخدم جسدها للتّأثير على قرارات الدّاي حسين.

لقد جمع جلاوجي في شخصيّاته النّسائية بين متناقضين؛المقدّس والمدنّس، حيث أشار إلى أجسادهنّ فوصفها بالغاوية والمثيرة والمغرية، ثمّ أشار إلى أعمالهنّ ومساهماتهنّ في الثّورة، ومع ذلك فالكاتب ركّز على المتحجّب في المرأة وهو جسدها الّذي قام بتعريته سرديّا، والدّفاع عنه ضمنيّا، وهذا ما تجسّد في المتن السّرديّ، إذ وصف الكاتب بعض المناطق المثيرة في جسد المرأة وصفا مباشرا أحيانا، وأحيانا يسلّم مشعل الوصف لشخصية من شخصيّاته الرّجالية، مثل:العربيالموستاش، سي رابح، أمقران، عيوبه، مسرور وغيرهم.

وهذا ما نجده في شخصيّة وريدة المرقومة الفاتنة الّتي ذهبت بعقول الرّجال، فرغم الإشارة إليها في بعض مشاهد الثّلاثية على أنّها مجاهدة تُنفّذ أوامر قادة الثّورة التّحريريّة، إلّا أنّ الرّوائيّ خلع عنها صفة المرأة المقدّسة؛إذ أنّ طريق النّضال يفرض على الشّخصية الاستقامة والطّهر، وألبسها ثوب المومس وصوّرها تصويرا جسديّا إغرائيّا، وهو القائل على لسان العربي الموستاش:"**أطلّت وريدة المرقومة من الباب وقد تهدّل شعرها الأسود حتّى كاد يُغطّيها، وبدت رقبتها البيضاء الممتدّة كدرب التّبّانة، وبدا صدرها النّاهد هديّة نازلة من السّماوات العُلى**"[1].

فوريدة المرقومة بائعة الهوى في دار الفساد في مدينة سطيف، والّتي أسالت بجمالها لعاب النّساء والرّجال، وتمنّاها العربي الموستاش وعلال القهواجيوأمقران والمحتلّ الفرنسيّ وغيرهم في صحوهم واستفاقتهم، ونظروا إليها ولجسدها نظرة شهوانية، وذلك لأنّها امرأة"كانت تمارس البغاء في ماخور المدينة، وقد حباها الله جمالا لا نظير له، يسيل حتّى لعاب الشّيوخ"[2]، فدفعهم جمالها إلى التّفكير في جسدها الغاوي ونشر الحكايات عن شبقيّتها التي لا

[1] حُوبَه، ص212.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص305.

تنافسها فيها امرأة، هي ذاتها وريدة المرقومة الّتي تقدمت صفوف المتظاهرين في مظاهرات الثّامن ماي وكادت تلقى حتفها يومها، وهي وريدة الّتي قامت بتفجير الملهى في عملية فدائية كلّفتها بها القيادة فارتقت على إثرها شهيدة.

فقد جمع الرّوائيّ بين المتناقضين في شخصية وريدة المرقومة من خلال الإشارة إلى جسدها إذ وصفه بالغاوي والفاتن، ثمّ أشار إلى شبقيّتها، ثمّ باح بما كانت تقوم به من أعمال جهادية ثورية، لكنّه ركّز على فتنة جسدها الّذي قام بتعريته سرديّا، من خلال تعرية مناطق أنوثتها تخييليّا، وهو ما جسّده الرّوائيّ إذ ركّز على التّفاصيل المثيرة في وريدة المرقومة عن طريق الشّخصيّات الذّكوريّة في الثّلاثيّة.

ففتنة جسدها-حسب الكاتب-تتجسّد في رشاقة القدّ والجيد واعتدال القامة وسواد الشّعر وطوله، ونهود الصّدر وفي بياض اللّون، واختار الكاتب الحمّام ليكون الفضاء الّذي يكشف مفاتن وريدة المرقومة؛ففيه تُزال الملابس، وتُكشف الأجساد، وسط المياه السّاخنة والأبخرة المتصاعدة، وقد نقلنا جلاوجي في الثّلاثية إلى الحمّام من خلال حمامة الّتي ترى نساء نزعن ثيابهنّ كما نزعن حياءهنّ، فكانت دهشتها كبيرة وهي ترى المرقومة تدخل الحمّام، و"**لم يكن يُرى حين دخولها من تحت ملاءتها السّوداء إلّا عيناها السّوداوان كقمرين درّيين في ظلمة حالكة، وحين تهاوت الملاءة حواليها بدت كحورية نزلت لتوّها من جنّة الخلد، ولم تتمالك النّسوة أنفسهنّ فتهن في جمالها، تسمّرت حمامة في فتنتها وتذكّرت قصة النّبيّ يوسف وتمتمت:سبحان الله وانسلت وريدة تدخل الحمّام عارية، وراحت حمامة تتابع الخطوط الّتي رقمت بها رجليها وساقيها**"[1]، فالرّقم والوشم"يعبّر عن كبت جنسيّ، وحرمان تعيشه النّساء، إنّه أشبه ما يكون بصورة بورنوغرافية تلتصق بجسد المرأة، فتعوّض به النّساء قحطهنّ الجنسيّ، وتعوض به المرأة شعورها بالنّقص"[2].

ومن الحمّام ينقل الكاتب صورة للمرأة السّحاقية، وذلك حين تغزّلت امرأة بحمامة"**علمت فيما بعد من لالا تركيّة أنّها سحاقيّة، وكم أشفقت عليها حين أقبلت عليها لالا تركيّة وصفعتها بقوّة مردّدة:خامجة، وأخرجتها من الحمّام نصف عارية تتقاطر ماء، ومذ ذاك لم ترها**"[3]، ففي الحمّام تمرّد وتحرّر من السّلطة الذّكورية، فيتمّ تعويض الذّكران بممارسة جنسية مثليّة، يُظهر الكاتب رأيه فيها عن طريق تصرّف لالا تركيّة الّتي تقوم بصفع السّحاقية وإخراجها من الحمّام، وهي الّتي"**تردّد دائما على مسمع حمامه ما يقوله لها سي رابح:الحمّام للطّهارة**

---

[1] حُوبَه، ص176.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص184.

[3] حُوبَه، ص176.

لا للقذارة، وهو مصدر رزق يجب أن يكون حلالا لا مغمّسا ببول الشّيطان"[1]، فحمامة امرأة قروية ساذجة لا تعرف خبايا المدينة ووساختها، عكس لالا تركيّة ابنة المدينة المتحرّرة والمتمرّسة والمتحكّمة في زمام أمور الحمّام الّذي يعدّ مكان للتّطهير لا للتّدنيس والإباحية.

إنّ من أبرز الشّعارات الّتي دعت إلى الإباحية الجنسيّة هو شعار حريّة المرأة الّذي كان دافعه الأبرز الشّهوانيّة، هذا الدّافع الذي ذكره القرآن الكريم كاشفا عن كونه متاع في الحياة الدّنيا، وما عند الله أحسنوأزكىفي قوله عزّ وجلّ:**{زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالبَنِينَ وَالقَنَاطِيرِ المُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالفِضَّةِ وَالخَيْلِ المُسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ وَالحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِنْدَهُ حُسْنُ المَآبِ}**[2]، ففي هذه الآية توضيح لما تشتهيه النّفس البشرية وخطورة النّزعة الشّهوانيّة الّتي تمثّل المعتقدات المادّية الفاسدة والجهل.

إنّ الفعل الجنسي وإيحاءاته يعدّ محطّة سرديّة يتضمّنها المسار السّرديّ، فهو"يشكّل نقطة انزياح دائمة عن الخطّيّة السرديّة التي تتحكّم في مجمل السّرد من أجل استشراف آفاق حركة سرديّة أخرى مبعثها ومصدرها الآثار التي يتركها الجنس كلذّة قصوى تقود إلى التّخلّص من مقتضيات السّرد العادي، والبحث عن مسار سرديّ مغاير"[3].

وعليه، فقد صوّر الكاتب وريدة المرقومة شخصية متحرّرة من العادات والتّقاليد الاجتماعية، وهي المرأة الّتي تزاحم الرّجال في المقاهي والحانات، وتعرض جسدها أمامهم في دار الفساد وخارجها، وترتاد الملاهي وتجالس الفرنسيين، وهذه التّصرّفات أفقدتها طهرها وقدسيّتها، ليصبح جسدها موضوعا للحكي، وتتقبّل وريدة هذه النّظرة ولا تحاول تغييرها لأنّ مهمّتها ليست تحرير جسدها إنّما انحصرت مهمّتها في تحرير وطنها، وفي ذلك قال جلاوجي في حوار له في برنامج بلا قيود:"ابتعد عن مفهوم المرأة الّتي تكافح من أجل أن تحرّر جسدها وشكلها، المرأة عندي هي تلك المرأة الفخمة، المكافحة والشّامخة الّتي تسعى لتحرّر ذاتها وأعماقها، وتحرّر الرّجل، وتحرّر المجتمع"[4].

---

[1] حُوبَه، ص176.

[2] سورة آل عمران، الأية14.

[3] سعيد بنكراد، النّصّ السّرديّ، نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرّباط، ط1 ، 1996م، ص111.

[4] برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

2-2-جسد المرأة مفتاح الخطيئة:

لا مناص من القول:إنّ السّتار يُسدل عن خطيئة الذّكر، في حين تُنسب المهام الإغرائية والنّوايا الإغوائيّة للمرأة، فهي في نظر الذّكر تمنح جسدها وبكلّ إرادتها هديّة لطالبه، ويتجلّى ذلك بوضوح في الثّلاثية من خلال ما قاله سي رابح في وريدة المرقومة برغم معرفته بشجاعتها ومواقفها مع الثّورة ومشاركتها في المظاهرات، حيث كانت"**قريبا من لالا تركية يحملان{هكذا}لافتة عليه"نساء الجزائر فداء الوطن""**[1]، فمشاركة وريدة في النّضال الثّوريّ لم يفلح في الحفاظ على كرامتها وكرامة أبنائها في مجتمع ذكوريّ يرغب بها ويشتهيها ويَسِمُها بالتّعهّر والدّنس، ويرى وجودها خطرا على نسائه، فحين كان العربي الموستاش مع حمامة يتبادلان الدّفء قالت، وقد تردّدت كثيرا متخوّفة:

- هل سمعت يالعربي بوريدة المرقومة؟

نطّ قلبه يفتح مسامعه، وما كاد حتّى ثار كالرّعد:

- وأنّى لك أن تعرفي العاهرات؟

خفّ صوت حمامة قائلة:

لا علاقة لي بها سوى أنّي رأيتها اليوم في الحمّام، لم يخلق الله مثلها في الأرض.

وصمتت فجذبها العربي إلى صدره، وراح يحلم بوريدة المرقومة، متمنّيا لو تحدّثت عنها حمامة طويلا[2]، وهو الّذي هدّدها ذات يوم بأن يبقيها في البيت لو أعادت الحديث عن الموضوع مرّة أخرى، وراح يعيد إلى ذاكرته أوصاف وريدة المرقومة الّتي رسمها خيال أمقران ذات يوم[3].

ومن هذا المنظور يصبح جسد المرأة وسيطا بين المقدّس والمدنّس، ينظر إليه كلّ روائيّ من خلال إيديولوجيّته وذاته، فبدت المرأة عند البعض موضوعا للجنس يشبع من خلالها الكاتب المتلقّي الباحث عن المتعة

[1] حُوبَه، ص480.

[2] حُوبَه، ص179.

[3] حُوبَه، ص174.

السّرديّة عن طريق تعرية المحظور لتصبح المرأة لغة للحكي الرّوائيّ، ورمز الخطيئة والتّدنيس، وبذلك يقوم"السّرد في كثير من الأحيان بالإهتمام بالجسد على حساب البناء العام للحكاية"[1].

والثّلاثية الجّلاوجيّة احتفت بالجسد ليس لكونه وسيلة سرديّة تشويقيّة أو نمطا تسويقيّا للرّواية، أو حلية جمالية، أو غير ذلك، إنّما بوصفه منطلقا للكشف عن علاقة المرأة بالآخر وعلاقتها بالوجود وعلاقتها بجسدها، وعلاقة جسدها برؤيا الكاتب وقصديّته، وتأويل المتلقّي؛فوظّف الكاتب الجسد جماليّا وجنسيّا وسرديّا للحديث عن قضايا تاريخية شكّلت موضوع الثّلاثية.

وما دام جسد المرأة موضوعا للحكي فلم تتوان الرّواية الجديدة على إلحاق صفة العهر به؛حيث لا يكتمل جسدا أنثويّا إلّا بإقامة علاقة جنسية مع الرّجل-ما دامت امرأة متحرّرة-هذا ما نقرأه في مشهد العربي الموستاش بطل الثلاثية في جزأيها الأوّل والثّاني مع سوزان، الّتي رفع فيها رأسه و"**كأنّه يرفعه في وجه إله، ياربّ هل خلقتها من الجبن؟من النّور؟من القمر؟من الشّمس؟هل هي من حوريّات الجنّة الّتي تعوّد سي الطّالب أن يتحدّث عنهنّ(...)وقفت بجواره لم يعد يرى إلّا ساقيها النّاعمتين، همّ يلمسهما، أعاد نظره إلى الأرض مرتعدا، تذكّر حمامة، أحسّها تصرخ فيه:أيّها الخائن اللعين، ومدّت أناملها إلى كتفه ترفعه إليها فارتفع كريشة تجذبها نسمة رقيقة، كانت أقل منه بشبر تقريبا، سبحت عيناه في صدرها النّاهد، في عينيها الخضراوين، في جيدها البلّوريّ، في ثغرها السّاحر، وانسحبت تبتعد في غنج ودلال**"[2].

إنّ مظهر الأنوثة والرّقة الّذي تتميّز به سوزان، ولون بشرتها الأبيض ونعومة ساقيها، واخضرار عينيها، وجمال ثغرها، ونهود صدرها، الّذي يعدّ"رمز النّضج والإغراء، وهو رمز الخصوبة والعطاء"[3]، وجرأتها في تعرية جسدها وممارسة الجنس مع العربي الموستاش، ينسجم مع شخصيتها وصفاتها، ويتماشى وهويّتها الفرنسية الألمانية، خاصّة إن كانت في قمّة متعتها، فحين"**كانت الشّمس تزحف نحو المغيب جلس العربي الموستاش يلتقط أنفاسه، فاجأته سوزان من خلفه، حتّى اندفع واقفا، ضحك وضحكت، حلم باحتضانها، طلبت منه أن يتوقّف عن العمل، رمى الفأس من يده أحسّ في نفسه جرأة كبيرة، أمسكت بيده قادته إلى قصرها، استسلم وراح يسير معها، دفعت به مباشرة إلى الحمّام، تعرّى وبدأ يغتسل سريعا بنشوة عارمة ممزوجة بخوف وحذر،**

---

[1] عبد الله إبراهيم، السّرد النّسوي، مرجع نفسه، ص223.

[2] حُوبَه، ص167.

[3] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص174.

وكلّه استعداد أن يقتل فرانكو إن هاجمه، حين خرج من الحمّام لم يجد سوزان، تلفّت هنا وهناك دون جدوى، حين اندفع خارجا فاجأته وقد ملأت الغرفة ضحكا، كلّ شيء فيها قد تغيّر وقد أخذت زينتها ولبست فستانا أبيض شفّافا، ووجد نفسه معها على سرير واحد، هذه العشيّة وكلّ الصّباحات والعشيّات اللاحقة، كم كان يتصوّر سوزان حورية هاربة من الجنّة، وكم كان يتصوّر سوزان شهرزاد الّتي سلبت قلب شهريار وقصّت عليه ألف ليلة وليلة"[1].

لقد اعتمد الكاتب في وصف سوزان على حاستي اللّمس والنّظر، فالعين إذا استملحت أحبّت، ففتنة الجسد ومقياس الجمال-في رأي الكاتب-تتجسّد في ساقين ناعمتين وصدر ناهد وعينين خضراوين وشعر أشقر وقدّ ممشوق، وهنا تضافرت أوصاف سوزان الحسّيّة لتقدّم صورة عن المرأة الأجنبيّة، الّتي استطاعت إغواء العربي حتّى باح بما تجيش به نفسه الذّكورية، حين قال:**"أكره الفرنسيين ولكني أعشق نساءهم، لو كان الاستعمار كلّه مثل سوزان ما تردّدت لحظة لأحبّه"**[2].

فالعربي الموستاش يمثّل وعي الفرد الجزائريّ، وما يعانيه من صراع داخليّ بين الرّغبة والالتزام، وبين الحبّ واللّذة والانتقام، وبين الخوف من الله وشيطانيّته، بين لحظة المتعة الآنية ومصيره الآتي، بين زوجته الجزائرية العربية وسوزان الأجنبية، وهذه الصّراعات الدّاخليّة هي أكبر مشكلات الوجود بالنّسبة للإنسان.

هكذا تشتبك الثّلاثية مع جسد المرأة، وصور الممنوع في بعض مشاهدها، تلك المشاهد السّردية الكاشفة عن عمق الحكي وعمق الواقع والمتحجب والمسكوت عنه في التّاريخ الجزائريّ، فقد أطلق الكاتب العنان لمخيّلته السّردية حول المرأة متنصّلا من القيود الدّينية والاجتماعية والأخلاقية، وكما قال:"حضور المرأة له ملمح خاص"[3].

ولا يكتفي جلاوجي بالتّصوير العام لما حدث بين سوزان"المرأة الفرنسية الّتي تنشد الهوى والجنس"[4]، والعربي الموستاش الّذي لم يعرف لذّة الجسد إلّا عندما دخل هذه المدينة، بل تعدّى ذلك إلى الاسترسال في السّرد فيعبّر بلسانه عن حميمية اللحظة الّتي تدخل العربي الموستاش في المحظور، هذا المحظور الّذي أشعل عند الكاتب الرغبة بالبوح عن المسكوت عنه والمتحجّب من خلال السّرد الرّوائي وفعل الكتابة، وبذلك تلتقي شهوتان؛شهوة

---

[1] حُوبَه، 215.

[2] حُوبَه، ص167.

[3] برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

[4] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص187.

الجنس وشهوة الكتابة لتتولّد المشهديّة الّتي تثير غرائز المتلقّي غير العليم الذي يطلب هذا النّوع من المشاهد الإيروتيكيّة، وتثير التّفكير في دلالة الجسد وفعل الممارسة الجنسيّة عند المتلقّي العليم.

وبذلك يصبح الحكي عن الجسد تنفيسا عن المكبوتات، فبالجسد وفي الجسد يتمّ الإفراغ السّرديّ، وتصوير هذا الكبت والحرمان الجنسيّ الّذي تجسّد فيه المرأة دور المفعول فيه والرّجل دور الفاعل، وهذا ما"يجعل القارئ يتساءل لماذا يجهر العربيّ سواء كان رجلا أو امرأة بهكذا تجارب في مجتمع يحرّم اللّقاء بين الفتاة والفتى، ما لم يكن التّنفيس عن ذات مكلومة مكبوتة"[1].

ونكاد نجزم أنّ نظرة المثقّف العربيّ للمرأة لم تحد عن إطار جسدها، فغلبت على الرّوائيين القضايا المتعلّقة به وسط طّبوغرافية رقميّة وصلت درجة الهستيريّة بات فيها محور جسد المرأة السّافر والمتحجّب منطقة جذب مغناطيسيّة لكلّ ما هو ترويجيّ ودعائيّ.

2-3-جسد المرأة بين التّحجّب والسّفور:

تعدّ قضية الحجاب والسّفور من قضايا الجسد الأنثويّ الّتي لا تزال تشغل العالم، حيث انقسم المجتمع إلى قسمين؛قسم يدعو إلى التّحرّر والسّفور، وقسم يدعو إلى التّستّر والحجاب، وفي ظلّ الحضارة المادية والاحتلال الفرنسيّ تطوّرت هذه القضية لتتعدّى جسد المرأة إلى فرض إيديولوجيّات ونشر سياسات غربية في مجتمع جزائريّ عربيّ مسلم.

وقد اقتضت العادات والتّقاليد الجزائريّة أن تعيش المرأة في عالم خفيّ عن الرّجال الأقارب والأباعد، ويحرص الرّجل(أبا كان أو أخا أو ابنا)على حمايتها وصيانة شرفها سواء في الأرياف أو في المدن خاصّة لدى الفئات المحافظة، فوهذا ما صوّره جلاوجي في ثلاثيّته؛حيث يصف حمامة وهي تسير خلف العربي الموستاش وسي رابح ملفوفة"**في عجارها الأبيض تلفّه على رأسها فلا تظهر إلّا عينا واحدة تتهجّى بها الطّريق، تدوسه حينا بحذائها، وترفعه بأصابعها حينا آخر**"[2]، فحين تخرج المرأة الجزائريّة لا تخرج إلّا ملفوفة في لباسها التّقليديّ وهو الملاءة البيضاء أو السّوداء الّتي تشتهر بها نساء الشّرق الجزائريّ ف"**بعضهنّ يرتدين لحافا أبيض، وأكثرهنّ يخرجن**

---

[1] الكبير الدّاديسي، أزمة الجنس في الرّواية العربيّة، مؤسسة الرّحاب الحديثة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2017م، ص54.

[2] حُوبَه، ص123.

ملتحفات بملاءات سوداء تغطّي الرأس والجسد(...)وجميعهنّ يضعن النّقاب"[1]، وفي ذلك يقول جمال الدّين الألوسي:"من الانطباعات الّتي كان لها عمق في ذهني، ولم يمح أثرها من خاطري، ومازالت ذكرياتها تتراءى في ناظري، المرأة الجزائريّة وهي بزيّها الوطنيّ الجميل الأبيض كأنّها طير البحر، رأيناها في عنّابة وفي الجزائر وفي البليدة، في الشّارع والسّوق وفي المسجد، فلم نر إلّا حشمة ووقارا يليقان بالمرأة الجزائريّة العربيّة، ما أجملها في إزارها الأبيض الحريريّ الّذي يلفّها من كعبها حتّى قامة رأسها، بثيابها ونقابها، ولم يبرز منها غير وجهها وكفّها، وقلّما رأينا واحدة متسكّعة في الشّوارع أو الأسواق من غير ضرورة"[2].

ونذكر أنّ استخدام العجار والملاءة البيضاء والسّوداء في الحقبة الاستعمارية كان له أغراض اجتماعية تتمثّل في التّفريق بين المرأة الجزائرية وغيرها من النّساء الوافدات إلى الجزائر ضمن الحملة الاستعمارية وما قبلها، أو لأغراض دينية وأخلاقية تتمثّل في حفظ المرأة الجزائرية وصونها من نظرات الرّجال خاصّة المعمّرين الفرنسيين، أو لأغراض جهادية لوجستية، تتمثّل في ستر ما تحمله المرأة من سلاح لفائدة الثّورة، في حين كانت السّافرات المتبرجات أجنبيّات، أمّا الجزائرية إذا تبرّجت فلمهمّة كلّفتها بها القيادة، وإن كانت متبرّجة فإنّها محافظة على ستر جسدها لكن في غير الملاءة والحايك، فهي مشغولة بتحرير وطنها قبل تحرير جسدها، وهنا يكمن الخروج عن المألوف، ف"النّضال الحقيقي يبدأ بتحرير الجسد من أشكال العبوديّة الّتي تكبّله أو تغطّيه أو ترفض حقّه الأوّليّ في ممارسة شرعيّته وكينونته"[3]، فالجسد يعبّر عن كينونته وشرعيّته عندما يرفض كلّ أنواع العري الكاشف لمفاتن المرأة كنوع من أنواع التلوث الكونيّ.

وعليه، فتجريب الممنوع والغوص في المحظور يعدّ إحدى وسائل التّجديد الّتي يصبو إليها الكاتب، إمّا ليروي عطشه الدّاخليّ عن طريق التّخييل، وإمّا ليلفت انتباه قرّاء عصر العولمة الّذي سادت فيه الإباحية وانفتح على الآخر، وإمّا تعبيرا عن أيديولوجيّته وتصوّره، ونظرته للمجتمع الّذي تعدّ المرأة إحدى أهمّ ركائزه، وإمّا أنّه يبني توجهه الخاصّ عن طريق بعض شخصياته النّسائية، التي صوّرها تمارس المحظور والممنوع دون أن يأبه بالرّقابة على اختلاف أنواعها، وهذا ما يضع المرأة في الثّلاثة بين ثنائية الطّهارة والدعارة أو المقدّس والمدنّس أو الرّوح والجسد، لينتصر الجسد مشهدا وتنتصر المرأة بعدا.

---

[1] حُوبَه، ص173.

[2] جمال الدّين الألوسي، الجزائر بلد المليون شهيد، مرجع سابق، ص95.

[3] إبراهيم الحجري، المتخيّل الرّوائي العربي، الجسد، الهويّة، الآخر، مرجع سابق، ص127.

وعموما فإنّ الرّواية الجديدة عرفت تطورا ملحوظا في تعاملها مع الجسد، فقد ظهرت أعمال نقدية وروائية تميّزت بالكثير من الجرأة في مقاربتها للجسد عامة وللجسد الأنثويّ خاصّة، حتّى أنّ البعض منها خاض فيما كان يعتبر محظورا ومسكوتا عنه أو راضخا لمقصلة رقابة المجتمع الأخلاقية، بغرض إغواء المتلقّي.

ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ السّرد سار في اِتّجاهين مختلفين في تعاطيه مع جسد المرأة، فالأوّل لا يُلقي له بالاً ولا يتأثّر بِانحناءاته ولا بإيقاعات موسيقاه، أمّا الثّاني فيمجّده لدرجة أنّ مسار الحكي يدور في فُلكه على حساب الرّواية، في حين أن الثّلاثية الجّلاوجية تُظهر تقديس المرأة ولو كان جسدها مدنّسا، فالثّورة غسلته بماء زمزميّ ونالت به الشّهادة.

ونخلص إلى أنّه على المرأة أن تكون أنموذجا جماليّا خارج كتالوغ الأنوثة الّتي يرسمها الذّكور ويضعونها في بوابة:كوني جميلة وكوني أنثى كما نريدك تنالين إعجابنا، وعليها أن تُسقط قناع الباربي من الأذهان لتتمكّن من خلق جمال خاصّ بها لا بجسدها.

الفصل الثّالث:

مرجعيّات صورة المرأة ورمزيّتها في ثلاثيّة الأرض والرّيح.

1- مرجعيّات صورة المرأة في الثّلاثيّة.

1-1-المرأة التّاريخيّة(تينهينان، الجازية)

1-2-الواقع المعيش وتمثيله لصورة المرأة.

1-3-المرأة التّراثيّة(شهرزاد).

1-4-المرجعيّة الميثولوجيّة/الأسطوريّة(عشتار، أفروديت).

1-5-المرأة الأجنبيّة.

2- الدّلالات الرّمزيّة للمرأة في الثّلاثيّة.

2-1- المرأة الوطن/الأرض.

2-2- المرأة الهويّة.

2-3- المرأة التّاريخ.

2-4- المرأة الثّورة.

2-5-المرأة الشّرف.

2-6-المرأة الجسد.

2-7-المرأة الأجنبيّة والحضارة الماديّة.

3-أبعاد رسم شخصيّة المرأة.

3-1-البعد المادّي.

3-2-البعد الاجتماعي.

3-3-البعد النّفسي.

3-4-البعد المجازي.

3-5-أبعاد رسم شخصيّة شامخة أنموذجا.

ظهر تيّار التّجريب والتّجديد ما بين أواخر القرن التّاسع عشر والنّصف الأوّل من القرن العشرين في الرّواية الغربيّة الّتي قام روّادها أمثال:جيمس جويس، ألان روب غرييه، فرجينيا وولف وغيرهم بتوسيع نطاق التّجريب فيها، وتطوير مرجعيّاتها، حيث استخدموا صيغة الرّوبورتاج، والتّوثيق، وتمثّلوا أشكال القصّ الشّعبيّ، كما مالوا نحو السّخرية، وركّزوا على الأبعاد السّريالية، والأسطوريّة والتّاريخيّة، وكان توظيفهم لهذه العناصر تعبيرا عن الحداثة والتّجديد[1]، وبهذا التّجاوز لنسق الكتابة الرّوائيّة التّقليديّة، استفادت الرّواية الجديدة من تكنيكات ومرجعيّات مختلفة.

ومنذ اعتناق الرّواية العربيّة الجزائريّة مفهوم الحداثة انتقلت إليها عدوى التّجريب بما تحمله من تجاوزات، وبذلك نسفت مبدأ الإغلاق الّذي يمنع وصول العمل الفنّي إلى درجة الاكتمال، وينفي عنه صفة الإبداع الفنّيّ، ف"الرّواية من خلال صفة التّجاوز فإنّها تعمد إلى ربط الصّلة مع الفكر ومكوّناته، ومع الواقع الموضوعيّ واشتراطاته"[2]، وبما أنّ التّاريخ والتّراث جزءان حيويّان من الواقع الموضوعيّ في حياة الإنسان فإنّ صفة التّجاوز ذات صلة بهما أيضا.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الرّواية فنّ وظيفته"التّعبير عن مشكلات الواقع، ورصد المتغيّرات فيه"[3]، لذلك عمد الرّوائيّون العرب والجزائريّون إلى بناء رواية عربيّة جديدةفي أساليبها الفنّية، وفي لغتها، مسائلين من خلالها التّاريخ والتّراث والذّاكرة، بالكشف عن المضمر والمسكوت عنه، والحفر في المهمّش خاصّة ما تعلّق بقضايا العصر وأهمّها قضيّة المرأة.

وعليه، فقد رأى كتّاب الرّواية الجديدة أنّ تجاوز الانغلاق، بالانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبيّة كالتّاريخ والتّراث والسّينما والأسطورة...وغيرها، والإفادة منها باعتبارها مرجعيّات فاعلة، هو سبيلهم لبلوغ هدفهم وتحقيق المغايرة وتوسيع فضاءات التّخييل الرّوائي الّذي يُظهر في المتلقّي المشاعر الّتي قد تكون مخفيّة، وهذا ما يستدعي فكّ هذه الشّفرات لتحقيق قراءة العمل الرّوائيّ وتوضيح دلالاته السّطحيّة والعميقة أو المتكشّفة والمتحجّبة.

---

[1] مالكوم براد بري، الرّواية اليوم، تر:أحمد عمر شاهين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط ، 1996م، ص10.

[2] جمال الدّين الخضور، زمن النّصّ، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1995م، ص54.

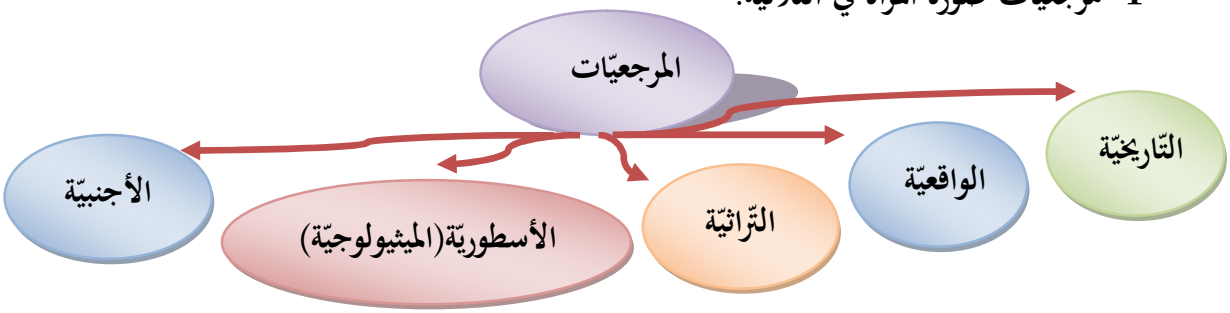
[3] محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط ، 2002م، ص11.

وبذلك تنفتح بصيرة المتلقّي الّتي تخوّله للبحث عن مرجعيّات المقروء واكتشاف دلالاتٍ غير الّتي يراها بالعين، فيتجاوز القراءة الاستئناسية إلى القراءة الحفريّة التّأويليّة الواعية الّتي تفكّك المتخيّل الرّوائي، وتتحاور مع شخصيّاته المختلفة، وتُسافر عبر الأزمنة، وتنتقل بين الأمكنة بغية الوصول إلى نهاية فردوسيّة تكون فيها الدّلالات الرّمزيّة والأبعاد منسجمة ورؤية الرّوائيّ الّتي تستوفد التّراث والأسطورة والتّاريخ وتستوقف الحاضر وتستشرف المستقبل.

وقد تجسّدت صورة المرأة ورمزيّتها في الرّواية من خلال تصوير العادات الّتي تربّت عليها، أو ما عاشته وعايشته، أو ما تشعر به، وبذلك تُعلن رغبتها في التّحرّر من قيود مجتمع ضيّق عليها الخِناق، وأسرها في مهام بعيدة عن الفكر والثّقافة، لتتمثّل في صور متعدّدة استقاها الكاتب من مرجعيّات مختلفة تتوافق ورؤاه، استمدّ منها مادة عمله السّرديّ.

ويجدر الإشارة إلى أنّه رغم الاختلاف الموجود بين مفاهيم هذه المرجعيّات إلّا أنّها متداخلة ومتناصّة؛فالتّاريخيّ يتقاطع مع الواقع والتّراث، والتّراث يتشابك مع الأسطورة والميثيولوجيا، ومع ذلك وجب تقسيمها حسب مقتضيات البحث وطبيعة الدّراسة، بغية الوصول إلى الطّريقة الّتي استخدمها جلاوجي في تصوير المرأة، فإلى أيّ مدى ساهمت هذه المرجعيّات في تشكيل صورة المرأة في المدوّنة قيد الدّراسة؟

1-مرجعيّات صورة المرأة في الثّلاثيّة:



1-1-المرأة التّاريخيّة:(تينهينان، الجازية)

المقصود بالمرجعيّة التّاريخيّة استلهام التّاريخ باستحضار صور شخصيّات نسائيّة تاريخيّة صارت رمزا للفكر والحضارة الجزائريّة، ولا نقصد هنا تعليم التّاريخ أو تلقينه بل تسريده عن طريق تسريد المرأة التّاريخية، وذلك لكونه يُمثّل مرجعيّة أساسية يعتمدها الرّوائيّون في صناعة متخيّلهم السّرديّ.

تُعبّر المرجعيّة التّاريخيّة عن نمط حياة وثقافة وبطولات الشّعوب في حقبة زمنيّة معيّنة، يعيد الرّوائيّ نقلها وتصويرها للمتلقّي ضمن لعبته السّرديّة، لتصبح الرّواية في يده"أداة فنّية للوعي بمصير الإنسان وتاريخه ونفسيّته ووضعه في المجتمع، ويمكن بواسطتها رصد وضع الأمّة من خلال شخصيّاتها الرّوائيّة الفرديّة"[1]، وبذلك يكشف عن المتحجّب والمضمر في صورة المرأة في سياقها الكرونولوجيّ، ويُبرز في الوقت ذاته الغاية الجمالية لها، فالتّاريخ"هو رواية ما كان، والرّواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون"[2]، أي أنّ الرّواية تَحكي ما كان في الزّمن الماضي، وتصف ما يمكن أن يكون؛فهي تُبنى على معالم تاريخيّة ماضويّة لاستشراف مستقبليّ، وهذا ما شهدته الرّواية العربيّة الجزائريّة منذ اعتناقها الحداثة والتّجريب.

وتُعدّ ثلاثية الأرض والرّيح صورة شاملة لتاريخ الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسيّ بين القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر للميلاد، نظرا للاتّساع المكانيّ والزّمانيّ واشتمالهما على العديد من المعارف والمخطوطات التّاريخية، وقد تضمّنت الثّلاثية الجّلاوجيّة عدّة شخصيّات نسوية؛فالمرأة كانت حاضرة غير مغيّبة ولا مهمّشة، حيث لازمت الأحداث على اختلاف جنسيّتها وديانتها، ولم يكن الكاتب ينتقل من مكان إلى آخر من دونها؛يتتبّع دقائق أمورها، ويكشف حقائق تتعلّق بحياتها وعاداتها وتقاليدها، ومكانتها ونظرة الآخر لها، وتقديسها وتدنيسها، ويبوح عن قضاياها، مستحسنا أمورا ومنتقدا أخرى محاولا تغيير الأفكار الدّخيلة حولها والدّفاع عنها روحا وإنسانا لا جسدا وشكلا.

وإذا تجوّلنا بين ثنايا الرّوايات–محلّ البحث والدّراسة–وجدنا حضورا بارزا للمرأة من خلال النّسق التّاريخي، فالرّوائيّ يعود بنا إلى حقبة زمنيّة مهمّة في تاريخ الجزائر وهي الثّورة ضدّ الاحتلال الفرنسيّ، والّتي حملت فيها المرأة–ككلّ الجزائريّين الأحرار–لواء الدّفاع عن الوطن والذّود عن ثوابته الدّينية والقومية والثّقافية والاجتماعية، ومن بين النّساء اللّواتي استوفدهنّ الكاتب من التّاريخ واستحضرهنّ في ثلاثيّته نستعرض مايلي:

[1] أحمد محمّد عطيّة، الرّواية السّياسيّة ، مكتبة مدبولي، القاهرة، ، دط، دت، ص6.

[2] محمّد القاضي، الرّواية والتّاريخ، دراسات في تخييل المرجعيّ، دار المعرفة للنّشر، تونس، ط1 ، 2008م، ص26.

-تينهينان:

لم تكن تينهينان مجرّد شخصيّة تاريخيّة تولّت مملكة التّوارق، بل صاحبة أعمال أسطوريّة جعلتها رمزا للمرأة القويّة والقائدة المناضلة، ذات الجمال والنّفوذ والكلمة المسموعة؛حيث فتحت هذه الصّفات أمام الرّوائيّين آفاقا لكشف المخبوء من قضايا المرأة والبوح بدورها في المجتمع.

يذكرها الكاتب في حديث دار بين أمقران والعربي الموستاش، قال:"**وراح أمقران يحدّثه عن تينهينان الملكة المتمرّدة، صاحبة الحكمة والدّهاء، الكثيرة السّفر والتّرحال، حتّى سمّيت تينهينان أي ناصبة الخيام، والّتي دافعت عن أرضها وشعبها ضدّ الغزاة، وما زال التّوارق في أقصى الصّحراء يتناقلون حكاياتها وأعاجيبها، ومنها أنّقطعان الغزلان والنّوق كانت تأمن لوجودها وتطمئنّ لحضورها.**

وتقول الرّوايات أنّ تينهينان قدمت من منطقة تافيلالت الواقعة بالجنوب الشّرقيّ للمغرب الأقصى ممتطية ناقتها البيضاء، وبرفقة خادمتها تاكامات وعدد من العبيد، لتستقرّ بقافلتها الصّغيرة في منطقة الأهقار الجبليّة بعد رحلة متعبة وشاقّة، مليئة بالمخاطر.

وقيل إنّالملكة طال بها السّفر ونفذ زادها، وكاد أفرادها أن يهلكوا جوعا، وفي لحظات صعبة تفطّنت خادمتها الخاصّة تاكامات لقوافل النّمل على طريقها، وهي تحمل حبّات القمح والشّعير، فأمرت تينهينان بمواصلة الطّريق في المنحى المعاكس لمنحى سير قافلة النّمل، إلى أن وصلت إلى الأهقار، فوجدت به الأمن والماء، فشيّدت صرح مملكتها هناك.

ويُروى بأنّ تينهينان استغلّت جمالها لتسيطر به سياسيّا على منطقة مزدهرة وقتها، وحكمت عددا كبيرا من القبائل الّتي تنحدر منها جميع قبائل التّوارق الحالية، في بلدان الصّحراء الإفريقيّة الكبرى.

كما تروى حكايات كثيرة عن شجاعتها وأوصافها الرّوحيّة، ومشاعرها النّبيلة، وهي صفات جعلت سكّان الأهقار ينصّبونها ملكة عليهم، وهذا هو سبب انتقال صفات النّبل عن طريق النّساء في المجتمع التّرقيّ، حتّى أنّالأطفال في العائلات النّبيلة ينسبون لأمّهاتهم وليس لآبائهم، كما هو الشّأن في المجتمعات الأخرى"[1].

[1] حُوبَه، ص170، ص 171.

وعليه، بقيت تينهينان رمزا للقوّة والشموخ والإباء والبطولة، ولا تزال تُذكر تاريخيّا ضمن قائمة بطلات الجزائر الثّوريّات، وفي استحضار جلاوجي لهذه الشّخصيّة التّاريخيّة نلمح صراعا قائما بين طرفين؛المعمّرالفرنسيّ"فرانكو"واليهوديّ"شمعونالمونشو"من جهة، وأمقران والعربي الموستاش من جهة أخرى، فالطّرف الأوّل يريد الاستيلاء على ميراث تينهينان وكنز مدينة كويكول"**المدينة الحالمة الّتي نامت تحت الأرض قرونا**"[1]، أمّا الثّاني فيريد استحضارها، يقول الكاتب على لسان أمقران:"**اكتشفتُ أنّ مملكتها أوّل الأمر كانت هنا، نعم هنا، لا يراها النّاس لكنّي أراها، بمجرّد أن أستحضر روحها حتّى تحضر مملكتها بكلّ سكّانها**"[2]، وهو الّذي يعترف للعربي الموستاشبأنّه"**باحث في الرّوحانيّات، يهتمّ بها كثيرا، ويسعى لإحضار أرواح أجدادنا الأمازيغ، الّذين عمّروا هذه الأرض قرونا قبل مجيء العرب والإسلام، وخاضوا حروبا ضدّ الرّومان والوندال والبيزنطيّين، وامتزجوا مع الفينيقيّين، وأقاموا دولا وممالك، وكانت بينهم نزاعات وأحقاد وصراعات، وكانت لهم أسرار طوّرها الزّمن، وهو يسعى للكشف عن حقيقتها**"[3].

ورغم أنّ حضور تينهينان لم يكن حضورا مباشرا في الثّلاثية إلّا أنّ المتلقّي يجد تناصّا مع قصّتها التّاريخيّة؛حيث أسقطها الكاتب على أحداث الثّلاثية، وعلى شخصيّاته النّسائية، وأكثر الشّخصيّات الحاملة لصفات تينهينان هي شخصية شامخة في رحلة بحثها عن الحرّية، وتحرير وطن، وتأسيس دولة، فشامخة فارسة امتطت صهوة جوادها الأدهم منطلقة في عوالم المجهول بحثا عن استعادة إرث آبائها وأجدادها، يقول الكاتب:"**مع العشيّة أخذت شامخة ما يكفيها من زاد، ودّعت الشّيخ علي ولد سي سعدي وغادرت الخيمة، سحبت الأدهم من لجامه، وراحت تمخر به بيوت القبيلة وخيامه، وفي نهايتها قطعت واديا صغيرا، وارتقت ربوة صخرية ذات أشجار قليلة ملتفّة، مدّت بصرها إلى الأسفل حيث كانت تنبسط مساكن القبيلة وقد تعالى من بينها مئات من أعمدة الدّخان**"[4].

---

[1] حُوبَه، ص171.

[2] حُوبَه، ص171.

[3] حُوبَه، ص 169، ص 170.

[4] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص201، ص 202.

والجدول التّالي يُوضّح نقاط التّشابه والاختلاف بين شخصية(تينهينان)وشخصيّة(شامخة):

تينهينان	شامخة
– انطلقت من منطقة تافيلالت؛(نقطة انطلاق)	–انطلقت من العاصمة(البيضاء)؛(نقطة انطلاق).
– دافعت عن أرضها وشعبها ضدّ الغزاة.	– دافعت عن أرضها وشعبها ضدّ الاحتلال.
– رحلتها في تأسيس مملكتها شاقّة، مليئة بالمغامرة، ممتطية ناقتها البيضاء.	– رحلتها في البحث عن المخلّص شاقّة ومليئة بالمغامرات، ممتطية حصانها الأدهم.
– مشاعرها إنسانية نبيلة.	– مشاعرها إنسانية نبيلة.
–خادمتها الخاصّة"تاكامات"رافقتها في رحلتها.	– خادمتها"نانّا"لم ترافقها أملا في عودة شامخ.
– استغلّت جمالها.	– أخفت جماله في هيئة رجل.
– شخصيّة تاريخيّة.	– شخصيّة متخيّلة.

من خلال جدول المقارنة بين الشّخصيّتين؛التّاريخيّة والمتخيّلة نلمح أنّ توظيف تينهينان يدلّ على معرفة الكاتب بالمصادر التّاريخية وبحثه في الأنثروبولوجيا، وبذلك يضمن أصالة عمله الإبداعيّ ومصداقيّته، ويُثري المشهد الثّقافيّ بتقديم عمل ضخم وعميق يتجاوز فيه مجرّد السّرد ليلامس قضايا التّاريخ والهويّة ومكانة المرأة في المجتمع الذّكوريّ ودورها في تشكيل الحضارات.

–الجازية:

استحضر جلاوجي في ثلاثيّته اسم الجازية بطلة التّغريبة الهلالية؛وبنو هلال قبيلة عُرفت بالشّجاعة والإنسانيّة، قال عنهم ابن خلدون:"إنّهم كانوا في مصر، ووصلوا إلى إفريقيا سنة43هجريّة، وعن سبب انتقالهم تُوجد روايات مختلفة، فمن قائل:إنّ ذلك كان بسبب القحط، إلى رأي يردّ السّبب إلى خلاف وقع بينهم وبين

زوج الجازية، وهو الشّريف بن هاشم إثر الخلاف بينه وبين قومها، رحلوا بها وزوجها وموّهوا عليه بأنّهم يُباكرون به للصّيد، لكنّهم تركوه وذهبوا، فرجع إلى مكّة، وقد كان به كلف عظيم بها، وكانت تبادله نفس المودّة"[1].

وتعدّ الجازية أبرز شخصيّة نسائيّة في التّغريبة، والّتي امتزجت فيها الحقائق التّاريخيّة بالتّخييل الأسطوريّ، رغم أنّ السّيرة الهلاليّة تذكرها ب"اسما آخر، هو"نور بارق، وقد اشتهرت هذه المرأة بالحيلة، ولذلك كانت تتزعّم النّساء في الاستنفار إلى القتال"[2].

وقيل في جمالها الّذي اشتهرت به بأنّها"جميلة المنظر، لطيفة المحضر، بديعة الجمال، عديمة المثال في الحُسن والكمال، والقدّ والاعتدال، وفصاحة المقال، لا يوجد مثلها بين الخلق لا في الغرب ولا في الشّرق"[3]، وبهذا الوصف تكون الجازية قد حازت على كلّ صفات المرأة العربيّة الّتي تجمع بين جمال الخِلقة وجمال اللّفظ وجمال وقوّة الحضور.

وقد وظّف جلاوجي هذه المرأة التّاريخيّة الرّمز، حين تحدّث عن جمال مدينة سطيف الّتي أثارت في قلب العربي الموستاش الدّهشة والانبهار، يقول:"**لقد كانت وهي تجثم على هضبة عالية تُحيط بها سهول التّربة السّوداء المتدفّقة ماءً وغلالا كالجازية الهلالية وهي تجلس عروسة في هودجها المزدان، وكانت تطوّقها حقول القمح المُتماوج بسنابله الطّويلة كشَعر الجازية المتدلّي على كتفيها**"[4].

فبين الجازية ومدينة سطيف قواسم مشتركة؛فكلاهما أصيل، وكلاهما مكافح، وكلاهما يتميّز بجمال خاص ليس في غيره، فهي تمثيل للبعد الفكري والعاطفيّ للكاتب والمتمثّل في علاقته بمدينته ووطنه، ومعها يتعالق الماضي الهلاليّ بالتّاريخ الجزائريّ وبالحاضر الجّلاوجيّ بغية إلقاء الضّوء على قضايا المرأة المعاصرة من خلال عدسة تداخل فيها التّاريخيّ بالتّراثيّ والأسطوريّ.

فكما برزت الجازية تاريخيّا وتراثيّا شخصية قويّة وذكيّة، تُشارك بفاعليّة في الأحداث، وتتّخذ قرارات حاسمة في مجتمعها الذّكوريّ، فقد أُستحضرت روائيّا من ماضيها لتوظّف تاريخيّا بحضورها المباشر (اسما)، وبحضورها غير

---

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص124.

[2] عبد الحميد يونس، الهلاليّة في التّاريخ والأدب الشّعبيّ، دار المعرفة، ط2 ، 1968م، ص203، ص 204.

[3] عبد الحميد يونس، الهلاليّة في التّاريخ والأدب الشّعبي، مرجع سابق، ص203.

[4] حُوبَه، ص135.

المباشر(رمزا)من خلال تأكيد هويّة ومكانة ودور المرأة في النّضال والمشورة والمساهمة في صُنع القرار، وتتجلّى صفات الجازية في ابنة أحمد باي وزوجة حسين المكحالجي، وهي المرأة الجميلة والذّكيّة الّتي تُظهر وعيا وحُسن مشورة، يقول الكاتب"**لم يكن الحسين المكحالجي يرغب في مغادرة قسنطينة، رأيه أن يلزم الجميع أماكنهم فإمّا حياة العزّة أو موت الكرامة، غير أنّ زوجته ابنة الباي ألحّت عليه في وجوب الرّحيل، ليس خوفا من الموت لكنّها ترفض الموت البارد، الحرب خداع، والانسحاب ليس جبنا بل خداع وإعداد، ونزل الحسين عند رأيها لابدّ من اللّحاق بأحمد باي ليشدّ من أزره ويُنظّما مقاومة جديدة تردّ غائلة النّصارى**"[1].

وعليه فقد استبدل الكاتب ماضي التّغريبة الهلاليّة بماضي الاحتلال الفرنسيّ، وثورة الشّعب الّذي توحّد تحت راية الكّفاح والتّحرّر، واستبدل الجازية بابنة الباي وزوجة الحسين، فكانت رمزا دالّا على التّحدّيات الّتي تواجه المرأة ومكانتها ودورها في المجتمع، وفي كلّ ذلك أضاف أصالة فنّية على الثّلاثية، باستحداث التّداخل الزّمني بين الماضي البعيد وماضي الاحتلال والحاضر الجلاوجي في نسيج فنّيّ إبداعيّ متكامل، امتزج فيه التّاريخيّ والموروث الأسطوريّ والواقعيّ.

ولأنّ تاريخ أيّ دولة هو هويّتها فقد عمد جلاوجي على إظهارها هذه التّيمة(الهويّة)الّتي تُعرّف بأنّها:"مجموع السّمات الاجتماعية والثّقافية والحضارية المميّزة لجماعة بشريّة معيّنة، والهويّة بهذا المعنى تطال عدّة مستويات، وتشمل عدّة مكوّنات؛أي أنّها مفهوم واسع يشمل كافّة النّشاط البشريّ، ويندرج عبر عدّة مستويات:الهويّة البيولوجيّة، والهويّة الاجتماعيّة، والهويّة الثّقافيّة"[2].

وعليه، فالهويّة مصطلح يدلّ على كلّ ما يرتبط بثوابت الإنسان وانتمائه ولغته، ممّا يجعله كائنا يتمتّع بالحرّية والاستقلال أمام الآخر المختلف عنه حضاريّا وثقافيّا وتاريخيّا ودينيّا، وهذا ما يدفعه إلى السّعي جاهدا للحفاظ على ثوابته ورفض كلّ ما يحاول الوجود الاستعماريّ فرضه لبسط نفوذه وهيمنته على الأرض الجزائريّة.

وقد كان لثيمة الهويّة الحظّ الوافر من اهتمام الدّارسين والباحثين، وتزامن ذلك مع تصاعد موجات الدّراسات الثّقافيّة الّتي تسعى إلى تحليل المجتمعات الإنسانيّة تحليلا ثقافيّا في إطارها الحضاريّ والعقائديّ والسّياسيّ، كما تنافس المبدعون والرّوائيّون على جعلها مركز ثقل في منجزاتهم مشاريعهم الرّوائيّة، معبّرين من

---

[1] حُوبَه، ص44.

[2] محمّد سبيلا، خطاب الهويّة، ندوة علميّة، بعنوان الهويّة والتّقدّم، جامعة الزّيتونة، المعهد الأعلى لأصول الدّين، تونس، أفريل، 1993م، ص43.

خلالها عن رؤاهم ومواقفهم، ساعين إلى خلق جسر تآلفيّ بين الكاتب والمتلقّي، خاصّة إذا كانا ينتميان إلى ذات الإطار الهويّاتي، ولتحقيق ذلك ركن جلاوجي إلى البحث عن الأدوات الّتي تثير المتلقّي بإثارة شعوره بالانتماء إلى الوطن والدّين.

فقد جعل جلاوجي من الرّواية التّاريخيّة مشروعا يستعيد من خلاله تاريخ وذاكرة وهوية وطن، وعليه ف"مقاربة مسألة الهويّة لا تتمّ إلّا في ظلّ عمليّات التّفاعل بين الأنا والآخر، وكما يرى فرنسوا غويزو فإنّ سؤال الهويّة ليس من أكون؟بل من أكون بالنّسبة للآخرين ومن هم الآخرون بالنّسبة لي؟"[1]، وعليه لا يمكن تصوّر حضور الهويّة بعيدا عن حضور الآخر الغيريّ.وهنا يُطرح السّؤال التّالي:كيف استطاع جلاوجي أن يعبّر عن الهويّة الجزائريّة الأصيلة من خلال المرأة؟

تبرز الهويّة الوطنيّة في ثلاثيّة الأرض والرّيح بشكل لافت، ذلك أنّها مشروع قائم على تاريخ كفاح الشّعب الجزائريّ ضدّ الاحتلال الفرنسيّ الّذي أذاقه صنوف التّعذيب والتّهجير وأبشع صور القتل، وهي الصّور الّتي جسّدها جلاوجي في مشاهد سرديّة تستعيد التّاريخ وتسترجع أحداثه من خلال شخصيّات تاريخية وأخرى متخيّلة، منحها أسماءً تعدّ علامات سيميائيّة ترمز للهويّة الوطنيّة–وقد ذكرنا ذلك في دلالة الأسماء في الفصل الأوّل–

ففي مشهد قتل العارم بنت بولقباقب(أم عبد الله)، مرجعيّة تاريخيّة هويّاتيّة تتمظهر في الأعمال الوحشيّة للحتلال الفرنسيّ، ومن خلالها نلمح دلالات أرادها الكاتب معبّرة عن الهويّة الجزائريّة، يقول:"**في لحظات وصلت مجموعة من العساكر من الاتّجاه المقابل، وقد ارتفعت صيحات الجنود مصفّقين مغنّين، لم يكن المسحوب خلف الحصان إلّا العارم بنت بولقباقب، والّتي بدت شبه عارية أيضا، ولقد ربطوها من يديها وضفيرتها، فبدا كلّ شيء حبالا مفتولة، وبدت ساقها مكسورة تتأرجح من منتصفها**"[2].

هو مشهد من مجموعة مشاهد صادمة لمحتلّ مختلّ كسر جميع المواثيق الدّولية، وعبث بالقوانين الإنسانية، ووصل به الأمر إلى التّنكيل بجثث الموتى، يصف الكاتب بشاعة وفظاعة مشهد استشهاد العارم، فيقول:"**في حركات بهلوانية تمّ حمل العارم دون رمق، تهاوت الثّياب، بدت عارية تماما، كانت عجفاء كأنّما بها مجاعة**

---

[1] شهرة بلغول، تمثّلات الهويّة في الرّواية الجزائريّة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة أم البواقي، 2015م، ص2.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص296.

رهيبة، يتدلّى ثدياها الجافّان كقربتين يابستين، وفي بطنها تهرّؤ لا يتناسب مع أضلاعها الّتي كادت أن تخترق الجلد، جلس جنديّ أمامها فكاد رأسهيُغطّي سوءتها، ومدّ الجنديّان اللّذان يمسكان بذراعيها يديهما إلى صدرها، وابتسم الجميع وهم يأخذون في عجلة صورة تذكارية لهم"[1].

ويُعيد المشهد نفسه-مع اختلاف الزّمان والشّخصيّة-مع نانّا حين تهجّم عليها الأشقر"**فمدّ يده إلى صدرها، دفعته فارتطم أرضا، وزحفت عنه بندقيّته بعيدا(...)ما كادت تغلق الباب حتّى اقتحمه عليها، أرادت أن تقول له أنا أمّك، لكنّها تراجعت، هل يمكن أن يكون مثل هذا الشّيطان ابنا لها؟راح يضربها في كلّ مكان حتّى تهاوت، قيّد يديها بحبل، لفّه على رقبتها وربطه برجلها اليسرى، وهو يصيح بها:**

-اللّعنة أيّتها العجوز القذرة.

مدّ يده يمسح دماء نزفت من وجهه ورقبته إثر خدوش رسمتها أظفار نانّا عليه(...)سحبها مرّة ثانية إلى الشّرفة، أوقفها على حافّتها، جلس إلى الكرسيّ الخشبيّ، تأمّل الزّليج وقد زها بألوانه على الأرض والجدران(...)راحت نانّا تتابع حركات ملامحه بخوف وحذر، وقد أحسّت بالحبل يضغط عميقا على رقبتها(...)اندفع الأشقر بسرعة وحقد، فأمسك رجلي نانّا وقذف بها من فوق الشّرفة، مدّ بصره يتأمّلها، كانت قد تهاوت برأسها مباشرة على جلمود صخر، خُيّل إليه أنّ أطرافها تتحرّك، صبّ على كلّ جسدها نيرانا من فوهة بندقيّته حتّى اطمأنّ أنّها هدأت تماما"[2].

وقد اجتهد جلاوجي لجعل خطابه الرّوائيّ منسجما؛فجعل شخصيّاته الرّوائيّة تتطلّع إلى عالم حرّ تسوده الإنسانيّة والحبّ والأمن والأمان، عالم يغمره العلم والفنّ الجميل والفكر الرّاقي، في مواجهة الأخرالّذي تجرّد من كلّ القيم الإنسانيّة بقتل العزّل من الأطفال والنّساء، وبذلك يُقيم الكاتب التّناظر الحاصل بين طرفين(مستعمِر، مستعمَر).

وعليه، فالكاتب يقدّم مشاهد تنمّ عن احترافية عالية، وقدرة كبيرة على إثارة المتلقّي معرفيّا وتاريخيّا، ببعث الحياة فيه وتجديد حسّه الوطنيّ بغية خلق اللّحمة الاجتماعيّة والوطنيّة، فربّما استشعر الكاتب ابتعاد جيل

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص296.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص 192، ص 193، ص 194، ص 195.

الاستقلال عن مبادئ الثّورة الجزائريّة، وانحلاله في هويّة الآخر، وتخلّيه عن الثوابت والقيم الوطنيّة الّتي ضحّى من أجلها الآباء والأجداد.

وقد استعان على ذلك باسترجاع الذّاكرة لتشريح أعمال الاحتلال الّذي تفنّن في صنوف التّعذيب والتّرويع والتّجويع والتّقتيل والتّنكيل بالجثث ولم يستثن من ذلك الأطفال والنّساء، لتحقيق مطامعه في تجريد الشّعب الجزائريّ المسلم من هويّته الّتي يأبى التّفريط فيها أمام وحشية المستعمر الفرنسيّ.

لقد أجاد الكاتب إلى حدّ كبير التّعبير عن ملامح الهويّة الوطنيّة العربيّة الإسلاميّة الرّافضة لأيّ مسخ أو شكل من أشكال العبودية والانحلال والاندماج والتّمزّق، عاكسا بذلك صورة المرأة المسلمة تجاه النّصارى واليهود المختلفين عنها عقائديّا، حيث وصفهم بشياطين الإنس، وبذلك يمرّر للمتلقّي فكرة ضمنية يدعو فيها إلى التّمسك بثوابت الإسلام ومقوّمات العروبة، والتّصدّي للاستعمار الشّيطانيّ الّذي يدّعي البراءة والتّحضّر والمحبّة والمساواة لينال أطماعه ويحقّق مصالحه.

وممّا سبق يتجلّى توظيف الكاتب للملامح التّاريخيّة للحقبة الاستعماريّة، واهتمامه بشخصيّاتها النّسائيّة الّتي أخذت طابعها التّاريخيّ، وإبراز دورها البطوليّ والمحوريّ كمظهر في نضالها وصراعها مع الآخر، من أجل حرّيّتها وهويّتها العربيّة الإسلاميّة وتشبّثها بأرضها، واستعادة مكانتها تاريخيّا؛فمن لا تاريخ له لا حاضر ولا مستقبل له.

1-2-الواقع المعيش وتمثيله لصورة المرأة:

بداية يمكن القول:إنّالرّواية أكثر الأجناس الأدبيّة تمثيلا للواقع، فالنّصّ الرّوائيّ يمثّل-حسب رأي عزيز العرباوي-"الصّور الّتي تعكس الواقع بتفاصيله وتجلّياته، حيث يقوم بتمثيل مكوّنات الواقع الاجتماعيّ الّذي يعتبر في النّهاية ثمرات ممتزجة للعناصر الثّقافية والاجتماعية والسّياسية والتّاريخية والفكرية دون حصول الانفصال أو الانقطاع فيها، فأيّ فعل يروم استبعاد هذه المكوّنات يُؤثّر في الإبداع الرّوائيّ سلبا، ويمنعه من تحقيق مصداقيّته الأدبيّة، فيُفقد الرّواية دورها الحقيقيّ والمتمثّل في نقل الواقع بحذافيره، لكن مع تدعيمه بعنصر التّخييل ليتعارض مع التّاريخ ووقائعه المضبوطة"[1].

[1] عزيز العرباوي، الذّاكرة وآليّات اشتغالها في الرّواية العربيّة، منشورات دائرة الثّقافة، الشّارقة، ط1 ، 2022م، ص46.

وعليه، فإنّ الرّواية لا تتحقّق جماليّتها إلّا باندماجها في الواقع، الّذي يرزح تحت عباءته تاريخ الإنسان وقضاياه، ممثّلة في الشّخصيّات الّتي تحمل على عاتقها المعاني الإنسانيّة ودلالاتها، وتكون محور الأفكار والآراء العامّة، وذلك راجع لكون الشّخصية مصدرها الواقع، الّذي يكشف بطريقة فنّية بعض جوانبها؛أيأنّه"يكشفعن طبيعة الإنسان في ذاته، وعن كفاحه في سبيل تحقيق مصيره، سواء كان هذا الكفاح ضدّ الطّبيعة أو ضدّ قيود مجتمع ما، أو ضدّ من يقفون في سبيله من الأفراد"[1]، ومن أكثر الشّخصيّات المتشظّية في الواقع؛شخصية المرأة، الّتي يصير الواقع معها مادّة للحكي، ومرجعيّة اجتماعيّة يستقي منها الأديب مادّته.

والسّؤال الّذي يفرض نفسه هنا:هل يُعيق الواقع الفنّان المبدع ويقيّده أم يفتح أمامه مجال الإبداع؟

عند طرح علاقة الفنّ بالواقع تطفو على السّطح نظريّة الانعكاس الّتي يرى روّادها"أنّ الوجود الاجتماعيّ أسبق في الظّهور من وجود الوعي، بل إنّ أشكال الوجود الاجتماعيّ هي المحدّدة لأشكال الوعي"[2]، أي أنّ الإنسان خاضع في بيئته لأوضاع حتميّة تتحكّم بالحياة والأدب.

وعليه، نستشف من هذه النّظريّة مصطلحين هما:الوجود الاجتماعي ووجود الوعي؛فالأوّل يعتمد على البناء الاجتماعيّ، أمّا الثّاني فيضمّ الفكر والإبداع والفنّ، وكما يُؤثّر الإنتاج الفكريّ على البيئة الاجتماعيّة فإنّ هذه الأخيرة تؤثّر فيه، وبذلك فالرّواية باعتبارها فكر ووعي فهي تنطلق من المجتمع وتعود إليه، لأنّها انعكاس للواقع، بيد أنّها تستقل عنه-أحيانا-كاستقلالها عن الأجناس الأدبيّة الأخرى حينا، وتداخلها الأجناسيّ معها أحيانا أخرَ.

علما أنّ المجتمع لا يُراعى فيه الكمال، فهو مبنيّ على المتناقضات؛تناقض الثّقافات، وتناقض الإيديولوجيّات، وتناقض الطّبقات، فقد نجد مجموعة من الأعمال الأدبيّة تُصوّر الثّقافات السّائدة في مجتمع ما، كما نجد أعمالا فنّيّة أُخرى تهتمّ بالمضمر والمهمّش، وكلّها خادمة لإيديولوجيّة معيّنة.

وقد كان لنظريّة الانعكاس دور في توجيه الأدب الجزائريّ نظرا لارتباطها بالنّظام الاشتراكيّ الّذي تبنّته الجزائر بعد الاستقلال، وبذلك فقد ارتبط ظهور الرّواية الجزائريّة ب"الالتفاف نحو الواقع والعكوف عليه، وهو

---

[1] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة ، دط، 1997م، ص12.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص111.

اِلتفاف فرضته التّحدّيات الحضاريّة والحركة السّياسيّة والتّطوّرات الإيديولوجيّة"[1]؛أي أنّها رهينة الواقع المعيش وقضاياه الرّاهنة، وعلى رأسها موضوع الثّورة والمرأة الّتي أسهمت إسهامات جليلة أثناء الثّورة–وكنّا قد تطرّقنا لذلك في الفصل الأوّل–وبقيت فاعلة عند بعض الأدباء بعد الاستقلال، في حين همّشها البعض الأخر أو جسدنها لتكون مفعولا يتمكّن الآخر من فرض تبعيّته وسيطرته عليها.

وقد سجّل جلاوجي رؤيته حيال الواقع من بوّابة السّرد؛لنرصد من خلالها علاقة الإبداع بالواقع، تلك العلاقة الّتي تُبدي للوهلة الأولى الواقع مفعولا به، "لكنّ الحقيقة أنّه هو الفاعل لأنّه هو الّذي كوّن الكاتب وجعله يقتات منه"[2].

وعزّ الدّين جلاوجي من الرّوائيّين الجزائريّين الّذين انطلقوا من الواقع وعالجوا قضاياه"بعيدا عن الشّعارتيّة والدّيماغوجيّة"[3]، فجعل واقع المرأة ومعاناتها المادّة الأوّلية للكتابة الإبداعيّة حول قضاياها ودلالاتها وأبعادها، وبذلك يكون قد أنصف المرأة الإنسان، ودعا إلى الإنسانيّة والتّعايش السّلميّ بين الأجناس والدّيانات.

وبالعودة إلى الثّلاثية يتّضح من العتبة الأولى أنّها عمل سرديّ صادر عن وعي حقيقيّ يتغلغل في أعماق الواقع، مسجّلا نبض حياة الشّعب الجزائريّ الّذي دافع ببسالة عن أرضه ضدّ رياح الاحتلال، راسما بكلّ أمانة أوضاع المرأة الجزائريّة في صور ومشاهد مختلفة في حقبةٍ تاريخيةٍ كانت فيها الجزائر على صفيحٍ من نار.

ورغم أنّ الكاتب"يسعى جهد الإمكان إلى أن يكون متخيّله من صميم صنعه الشّخصيّ، وأن تكون عوالمه من ابتكاره الذّاتيّ، فيعمد إلى لعبة الإيهام استنادا إلى تحوير الأسماء والرّموز والمعطيات الواقعيّة بما يجعلها غير ذلك"[4]إلّا أنّ ترسّبات الواقعيّ لا يمكن التّخلّص منها، فهي تتسرّب إلى المتن الرّوائيّ التّخييليّ مادامت الذّاكرة هي الخزّان والمخطوطات هي التّوثيق والتّاريخ منسوج بخيوط الواقع المعيش، وبذلك يتحوّل النّصّ الرّوائيّ إلى وسيلة لبناء الهويّة عند كلّ من المتلقّي والكاتب.

---

[1] شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1 ، 1986م، ص85.

[2] روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر:أمال عرموني، دار عويدات، بيروت، دط ، 1999م، ص21.

[3] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص112.

[4] إبراهيم الحجري، الرّواية العربيّة الجديدة(السّرد وتشكيل القيم)، ألنا للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1 ، 2014م، ص 50، ص 51.

ففي مشهد دراميّ يصوّر معاناة سلافة يقول:"**دخل الشّيخ عمّار على سلافة الرّوميّة، كانت كئيبة تركن إلى زاوية الغرفة، سكت في حضرتها طويلا، وقال وقد زوى عينيه:ليس في الوجود من يفرّ منّي.وحبا على ركبتيه أمامها، مدّ يده إليها، بصقت بقوّة في وجهه صارخة:ابتعد أيّها الفاجر، تتستّر بالدّين لتخدع النّاس، ضحك الشّيخ عمّار وهو يقف، عدّل من عمامته وقال:وأنّى لك معرفة الدّين أيّتها الفاجرة تغشّاك الجميع وتتمنّعين عليّ وأنا الفحل؟**[1]؛فالشيّخ عمّار"**امتلك سلطة دينية ورثها عن آبائه، وقوّاها بخبثه، ودعم فرنسا له**"[2]؛حيث كان"**لا يترك فرصة لقاء بامرأة إلّا سعى للعق شهدها**"[3].

وهذا نفسه حال سي الطّالب الّذي"**كان يفكّر في حمامة، ويحلم أن يضمّها إلى بيته الزّوجيّة أو أن يختلي بها لحظات في هذا الجامع ليقطف منها باقات من اللّذّة**"[4]، وهنا يطرح الكاتب التّساؤل:"**ما بال هؤلاء النّاس؟كلّ يسعى وراء شهوته وملذّاته، حتّى الّذين يُفترض فيهم الطّهر والاستقامة**"[5].

لقد جعل جلاوجي من عمله الإبداعيّ مرآة تعكس واقعا مريرا مسكوت عنه تعاني منه المرأة الجزائريّة المتشظّية بين مجتمع ذكوريّ متسلّط واحتلال فرنسيّ غاشم، ألقت بظلال معاناتها على ذات كاتب مثقّف واعٍ بما يُحاك ضدّ الإنسانية؛سواءً من طرف استعمار مغتصب، أو في ظلّ مجتمع مصادر لحرّيّتها يراها جسدا للمتعة ولا تصلح إلّا للفراش، وبذلك يكون الكاتب قد رسم تيه وقسوة المجتمع الّذي لم يَعد يفرّق بين المقدّس والمدنّس.

ووفق هذا التّصوّر، يسعى الكاتب إلى ملامسة حالة البؤس الّتي تعيشها المرأة في حقبة تاريخيّة وصفت بالدّمويّة؛متّخذا منها موضوعا لمتخيّله الرّوائيّ؛حيث استجمع معطيات ومواد دقيقة عن الموضوع، ووشّج خطابه السّرديّ بوثائق ومخطوطات وأسماء شخصيّات تاريخيّة، محوّلاكلّ ذلك إلى دراما قويّة عاشتها الشّخصيّات النّسائيّة–خاصّة–بشكل مأساويّ، وبذلك تصوّر الرّواية الوضع الكارثيّ الّذي أفضى إليه العدوان الفرنسيّ على الشّعب الجزائريّ من دمويّة ووحشية نكّلت بالجسد الآدميّ، وأحرجت الإنسانيّة.

---

[1] حُوبَه، ص373.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص162.

[3] حُوبَه، ص230.

[4] حُوبَه، ص68.

[5] حُوبَه، ص68.

وهكذا كانت المرأة الجزائريّة عند جلاوجي رافضة لسلطة الآخر على جسدها وأرضها، منتجة معطاءة، شهدت مع الرّجل كلّ ما هو مُفرح وكلّ ما هو مُحزن، وفي ذلك مرجعيّة واقعيّة تُعادل التّخييل؛فالكاتب لا ينقل الواقع نقلا آليّا ميكانيكيّا، بل"يُقدّم شبكة العلاقات الواقعيّة الاجتماعية، لكنّ ذلك لا يتمّ عبر مرآة مستوية بل عبر مرآة مقعّرة أو محدّبة أو عبر عدسة أو عين أو مرآة الخيال"[1]، فالعمل الرّوائيّ يتعامل مع الواقع بإلباسه حلّة جديدة تمتزج فيها الذّاتية بالموضوعيّة.

وعليه، فالنّصّ الرّوائيّ الجّلاوجيّ استمدّ من الواقع مرجعيّته الّتي جعلته أكثر إقناعا، ولو أنّه"جنح إلى نوع من الفنتازي الّذي يعمل على مباعدة الأثر الواقعيّ"[2]، في حين استمدّ الواقع من النّصّ الرّوائيّ ما جعله وثيقة لها جماليّاتها؛وذلك بتمرير النّصّ إلى الواقع، وتمرير الواقع إلى النّصّ؛بحيث تتجلّى صور الواقع كمعايير مرجعيّة تحكم الصّور الرّوائية.

1-3-المرأة التّراثيّة:(شهرزاد)

يُعرّف التّراث بأنّه"مجموعة من الإجابات والاقتراحات والممارسات طرحها الوجود على السّلف ليجابه بها مشكلات عصره وقضاياه، وإجاباته واقتراحاته"[3]، وعليه فالتّراث هو الوعي الإنسانيّ في المجتمع والتّاريخ، وذلك لأنّه مرتبط بالقيم والتّقاليد، ومتعلّق بالماضي، وبما أنّ الإنسان صانع الوعي فلا يمكنه تجاوز التّراث، بل عليه رفعه إلى مستوى المعاصرة (contemporary).

ولأنّ الرّواية الجزائريّة العربيّة بدأت ترفض تبعيّة الرّواية الغربيّة باحثة عن سُبل الانعتاق وتشكيل هويّتها الخاصّة لجأت إلى التّراث؛لكونه"يختزن عددا لا متناهيا من العلامات والدّلالات والرّموز الّتي يمكن استثمارها وتوظيفها إبداعيّا"[4]، أي أنّ الكاتب يتّخذ من التّراث وسيلة يُميط بها اللّثام عن تجاوزات الإنسان في حقّ أخيه الإنسان، وبذلك يكون مرجعا للرّواية تعتمد عليه في تصوير الشّخصيّات وتوظيف الأشعار والأمثال، والغوص في البيئة المجتمعيّة المحلّيّة، ودليلها في كلّ ذلك المرأة.

---

[1] محمود كامل الخطيب، الرّواية والواقع، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دط ، 1988م، ص110.

[2] إبراهيم الحجري، الرّواية العربيّة الجديدة، مرجع سابق، ص51.

[3] محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط ، 2002م، ص23.

[4] محمّد جلال أعراب، خطاب التّأسيس في مسرح النّقد والشّهادة، تريفة بركان، المغرب، ط1، 2009م، ص80.

ويعدّ كتاب"ألف ليلة وليلة"من بين أهمّ الكتب التّراثية الّتي نهلت منها الرّواية الجزائريّة، فهو من أشهر كتب التّراث استحضارا؛لفظا وأسلوبا وشخصيّات؛حيث أصبحت أسماء أبطال قصصه شخصيّات روائيّة أو معادلا موضوعيّا لها، وأشهر شخصيّاته النّسائيّة استوفادا شخصيّة شهرزاد[1].

ومن السّهل على قارئ الثّلاثيّة أن يجد من المؤشّرات ما تمكّنه من اكتشاف علاقتها بالتّراث، الّذي امتدّ عبر مساحة واسعة منها، ليُشكّل مرجعيّة روائيّة أحسن الكاتب توظيفها لإنتاج عمله الحداثي، فنجد حوبه الملمّة بعلم التّاريخ والباحثة في تاريخ الجزائر تقصّ على الكاتب حكايتها، وهو يتولّى مهمّة التّسجيل، وهذه سِمة ألف ليلة وليلة، ومهمّة شهرزاد الّتي تقوم بفعل الحكي للمتلقّي شهريار ومنه لبقيّة المتلقّين، يقول الكاتب:**"حوبه هي شهرزادي الّتي ظلّت مدى السّنوات الطّوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة، فتحيل صحرائي إلى جنّتين من أحلام وآمال"**[2]، ومن هنا يتحرّك الكاتب عبر المادّة التّراثية(ألف ليلة وليلة)متنقّلا بين قطبين:القديم التّراثي متمثّلا في شهرزاد والحاضر متمثّلا في حوبه، بغية جعل العنصر التّراثيّ فاعلا في السّياق الرّوائيّ(الحاضر).

وعليه، تظهر في ثلاثية الأرض والرّيح شخصية المرأة التراثيّة"شهرزاد"الّتي منحها الكاتب حيزا موفورا من الحرّية متمثّلة في شخصية حوبه، وهذا ما جعلها المرأة الأكثر تميّزا في مجتمع ذكوريّ سلطويّ كلّ اهتمامه السّيطرة على المرأة والتّغلّب عليها، ليفاجئنا الكاتب بقوله:**"إن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأنّي كنت أمامها كالطّفل الوديع الّذي ينام حالما بمجرّد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصّغيرة"**[3]، فالكاتب هنا ينفي عن

---

[1] وحكايتها باختصار:أنّ الابن الأكبر لملك من ملوك ساسان واسمه شهريار اشتاق لأخيه الأصغر شاه زمان، وكلّ منهما كان له مملكته الخاصّة، طلب شهريار حضور أخيه شاه زمان، وأجاب الأخ أخاه بالسّمع والطّاعة، وبعد خروجه من مملكته تذكّر حاجة له في القصر، وعند رجوعه رأى زوجته تُنادم مغنّيا، غضب غضبا شديدا وقتلهما، وسافر إلى أخيه حزينا مهموما، وفي يوم خرج شهريار إلى الصّيد، وبعد عودته وجد شقيقه قد زال عنه الحزن، فسأله عن سبب حالته، فذكر له السّبب بعد إلحاح، ترصّد شهريار زوجته، فوجدها كما قال أخوه، فقتلها وجواري القصر، ومن بعد هذه الحادثة صار شهريار يتزوّج النّساء ويقتلهنّ، وفي يوم أمر ويره أن يأتيه بعروس–كما تعوّد كلّ مرّة–فعجز الوزير عن تنفيذ الأمر، وعاد إلى بيته مقهورا خائفا من عقاب الملك، رأت ابنته الكُبرى شهرزاد حاله هذه وسمعت منه همّه، وطلب أن يوّجها الملك، وكانت شهرزاد امرأة جميلة ملمّة بكتب التّاريخ وسير الملوك وأحوالهم وأخبار الأمم، وكان لها ما أرادت، وصارت تحكي له من اللّيل حتّى الصّباح، وتترك حكايتها مفتوحة عند نقطة حسّاسة، فكان الملك يؤجّل قتلها، وهكذا دام زواجهما ألف ليلة وليلة، فلّما أنجبت له ولدا عفا عنها وعن بقيّة النّساء.

[2] حُوبَه، ص7.

[3] حُوبَه، ص ص7، 8.

نفسه السّمة البطريركية، لأنّ المرأة عنده"حاملة رسالة ومبدأ وقيم، تسعى لتحرير ذاتها وأعماقها، وتحرير الرّجل، وتحرير المجتمع"[1].

فحوبه هي شهرزاد الثّلاثية الجّلاوجيّة؛امرأة تنتقل بنا بأسلوبها الشّيّق بين فضاءات زمانية ومكانية مختلفة من تاريخ الجزائر، لتروي قصّتها مع المهديّ المنتظر ومع الأعور الدّجال وصراعها مع يأجوج ومأجوج وفي مواجهتها للأفاعي المتربّصة بها وبوطنها، وتنقلنا إلى أحداث تاريخية كنا قد قرأناها في المدارس ضمن كتب التّاريخ، لنقرأها رواية بيراع جلاوجي وببحث ورواية حوبه؛حيث تقوم بأحداثها شخصيّات مرجعية متخيّلة وشخصيّات تاريخية أثبت الكاتب من خلالها الكثير من الحقائق والوقائع التّاريخية الّتي أسقطتها كتب التّاريخ.

حوبه صورة المرأة وشهرزاد شأن الحكي:

كان شهريار يأمر بقتل كلّ امرأة بعد أن يطأها، ليصبح سجين شهرزاد وحكاياها الّتي لا تنتهي، هذه المرأة الّتي أوتيت من علم الحكي فتسلّلت لتثبت للعالم دور المرأة في تغيير مجرى الأحداث والتّحكّم في زمام الأمور، هي امرأة عركتها المحن والأزمات والمعاناة وتواتر الألم، فلم تركن للذّكريات والدّموع، ولم تخف وجهها وراء غمامات الأحزان، بل لملمت أحزانها، وابتدأت حاضرها بكلّ ما يحمله من تحدّيات بفكر مسؤول لترسم مستقبلها، فكانت أنموذج المرأة الّتي صقلتها الحياة فأصبحت أسوة في الصّبر والتّحدّي والتّضحية والذّكاء.

وعليه، اتّخذ جلاوجي من المرأة التّراثية شهرزاد مرجعا لكتابة ثلاثيّته؛حيث ألبس حوبه عباءة شهرزاد لتخطّ هي الأخرى تاريخ وطن لجيل يعاني من تغييب الذّاكرة وتشظّي الهويّة؛ويظهر ذلك في إيمان حوبه/شهرزاد/الرّاوية بأنّ الفرح آت مع غد مضئ، لا مجال فيه لمستقبل مسجون في زمن مظلم مكلوم الفؤاد، هذا الفرح الّذي يحمله المهديّ المنتظر رمز الخلاص والانعتاق من العبودية الاستعماريّة، يقول الكاتب:**"حوبه تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظلّ تحكي عنه دون ملل أو كلل"**[2]، فهو الأمل الّذي تتعلّق به حوبه ليشرق يوما ما ويهزم ظلام المحتلّ.

لقد حقّقت شخصية شهرزاد حلم انعتاق المرأة فاستطاعت بطموحها وذكائها وقدرتها على الإبحار في سراديب الحكي أن تعبّر عن فضاءات المضمر والمظهر والكائن والممكن، معانقة جمالية الكلمة في أقصى درجات معاناتها وبوحها واشتغالها على الفكرة والمبدإ، وهي في كلّ ذلك مسكونة بفكرة الانعتاق، وفي هذا السّياق قالت

---

[1] برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

[2] حُوبَه، ص7.

الدّكتورة فاطمة المرنيسي:"السّرد فنّ ننجح أو نخفق فيه لكنّنا نحتاجه لنحيا ونجعل الآخرين يحبّوننا، يجب معرفة الآخر جيدا لإغوائه بشكل أفضل"[1].

ولا يخفى علىأحد أنّ شهرزاد جعلت من البوح وسحر الكلمة خطابا سرديّا حرّرها من بطش الرّجل؛حيث اعتمدت بدهائها وحنكتها لولبية الحكي للحفاظ على حياتها وضمان البقاء على قيد الأمل والتّفاؤل بغد أكثر إشراقا، ومعها تبدأ حوبه حكيها متّخذة فكرة قطع السّرد أداة إغواء، لتجعل قلب المتلقّي معلّقا بحكاياها، فتنال منه حتّى يصل إلى مرحلة الإدمان الّتي لا يستطيع فيها أن يعيش دون حكي؛يقولالكاتب:"**وانهمرت تحكي...كما حكت جدّتها شهرزاد في سالف العصر والأوان مستفتحة بقولها:–بلغني أيّها الحبيب السّعيد، ذو العقل الرّشيد أنّه...**"[2]، كماتستفتح الكلام المباح في جزء آخر بقولها:"**بلغني أيّها الحبيب الوسيم، ذو القلب السّليم، أنّ...**"[3].

وفي الجزء الأوّل من الثّلاثية يتوقف الحكي عند مشهد وصول أطفال الكشّافة"**ومعهملاجودان إلى نصب الجنديّ المجهول، ووضعوا باقة الزّهور ثمّ أسرعوا يتفرّقون، يُطاردهم الرّصاص، وأزيز الطّائرات، وقرع أجراس الكنيسة**"[4]، لتفتتحه من جديد بقولها:"**حبيبي:**

بقدر الشّوق إلى حناياك المزهرة، فشوقي إلى الحقيقة أكبر(...)كنت حوبتك الجميلة الّتي أخذت بيدك وأنت تبحث عن المهديّ المنتظر، وكنت شهرزادك الّتي بقدر ما تغنّيت بها بقدر ما حملت لك فوانيس النّور بحثا عن الحقيقة الّتي دبّجتها ببراعة يراعك"[5].

– لتختم الحكي بقولها:"**حبيبي الأعزّ...**

بقدر الشّوق الّذي يُزهر في أعماقي إلى لقائك فإنّ فرحي كان أكبر وبحثي الطّويل يُتوّج بالعثور على هذا المخطوط الّذي سيتمّم حكايتنا الّتي صارت ملحمةأجيال متعاقبة"[6].

---

[1] فاطمة المرنيسي، شهرزاد ليست مغربيّة، تر:ماري طوق، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط2 ، 2003م، ص23.

[2] حُوبَه، ص9.

[3] حُوبَه، ص119.

[4] حُوبَه، ص486.

[5] الحُبُّ لَيْلًا، ص7.

[6] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص7.

–وفي خاتمة الجزء الأخير من الثّلاثيّة، وبعد أن كشفت حوبه بعض الحقائق التّاريخيّة للكاتب(أماكن وأسماء ومخطوطات)قالت:"**هل نُغادر سيدي الحبيب، فقد أدركنِي الصّباح، وسكتُّ عن الكلام المُباح**"[1].

واستنادا عليه، نخلص إلى أنّ الكاتب استخدم هذه الحكاية مرجعيّة تراثيّة وأسطوريّة، وخلفية معرفيّة للرّاوية حوبه، تتعرّف من خلالها على ذاتها، وتبوح بما يجيش بخاطرها، وبذلك استفاد الكاتب من ألف ليلة وليلة في نقطتين:

– طريقة السّرد؛حيث اعتمدت شهرزاد/حوبه بذكائها على لولبية السّرد لإغراء شهريار وإبقائه معلّقا بحكاياها، فاتّخذت من فكرة قطع السّرد أداة إغواء فكان حكيها مفتوحا؛إذ تُنهي كل جزء من أجزاء الحكاية بموقف شائق مفتوح، وهذا ما يُلزم المتلقّي بالبقاء لمعرفة نهاية الحكاية.

–الاستعارة الاسميّة لبعض الشّخصيّات النّسائيّة، وأهمّها شهرزاد.

والجدول التّالي يوضّح نقاط الاشتراك بين الشّخصيتين في العملين؛التّراثي والحداثي:

ألف ليلة وليلة	ثلاثية الأرض والرّيح
– شهرزاد.	– حوبه.
– صاحبة الحكي.	– الرّاوية.
– أنقذت النّساء من القتل(الموت).	– أنقذت التّاريخ من النّسيان.
– تغلّبت على السّلطة الذّكوريّة(البطريركيّة) ممثّلة في شخصية شهريار.	– تغلّبت على السّلطة الذّكوريّة(البطريركيّة) ممثّلة في الشّخصيّات الذّكورية.
– استخدمت ذكاءها حفاظا على الحياة.	– استخدمت ذكاءها حفاظا على التّاريخ.
– استخدمت الكلمة في مواجهة سلطة الرّجل.	– استخدمت الكلمة للحفاظ على الذّاكرة.
– ملمّة بالأخبار، جزيلة المعارف.	– باحثة في علم التّاريخ.

وتأسيسا عليه، نخلص إلى أنّ هناك تداخلا بين التّراث والأسطورة كانت فيه شهرزاد التّراثيّة، الأسطورة الّتي سلبت بذكائها ودهائها عقول الأدباء، للتحوّل عنقاءً تُبعث مع مداد كلّ فنّان مبدع، إنّها المرأة الّتي دخلت قصر

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص606.

شهريار لتدفع القتل عنها وعن بنات جنسها، فاقتلعت بذلك شوك الكراهية والحقد والانتقام من حديقة الإنسانية معتمدة على الحكي المستمرّ المبنيّ على حالة الصّراع بين الموت والحياة، والخير والشّر، والشّعب والاحتلال، والماضي والحاضر، والّذي لا يزال قائما من أجل البقاء والحرّية والحياة.

فلا مناص وشهرزاد بهذه الصّفات أن يستلهم الرّوائيّ عزّ الدّين جلاوجي من هذا التّراث الشّهرزاديّ ويستحضره في الثّلاثية لتحيا من جديد كطائر الفينيق في شخصية حوبه.

ونافلة القول، لم يستوفد جلاوجي شهرزاد بغرض الإمتاع، وإنّما ليشكّل خيوطا متينة في النّسيج العام لبنائه الرّوائيّ، ويُجرّب طرائق جديدة تضمّ التّراث والأسطورة العجائبيّة لتكون علامة تجريبية نسقيّة يتخلّق من خلالها نصّ روائيّ جديد؛تكونمعه"الكتابة المتشبّعة بروح الفانتاستيك مغامرة واستجلاءً للبقايا والهوامش والمقصيّ من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرّمات وشتّى أنواع الرّقابة"[1]؛فعبر الحكي راوغت شهرزاد ملكا مهووسا بالقتل، فأغوته بسحر الحكاية وسلطة الكلمة والمعرفة، وبذلك واجهت السّلطة الذّكورية؛حيث"كانت تتكلّم والرّجل يُنصت، فإذا سكتت تعلّق شهريار بصمتها يوما كاملا إلى أن تتكلّم مرّة أخرى لتمارس عليه سلطة اللّغة وسُلطان النّصّ"[2]، فتمثّل بذلك انتصارا للضّعيف، وتحريرا للبريء، وتحوّل الحقد إلى حبّ والقتل إلى إنسانيّة.

1-4- المرجعيّة الميثيولوجيّة/الأسطورة:(عشتار، أفروديت)

عرفنا في الفصل التّمهيديّ أنّ الرّواية جنس أدبيّ قابل للتلاقح والتّفاعل والتّداخل مع أجناس أخر، كالتّاريخ والدّين والتّراث وغيرها، كما عرفنا أنّ الرّواية المعاصرة تنفتح-أيضا-على أجناس ثقافية كالأسطورة الّتي يقول عنها أبراهام سول:"تظلّ الأسطورة في أساس محفّزات العمل العلميّ؛فوراء كلّ اكتشاف كبير تكمن غالبا أسطورة أخصبته، هيّأته، غذّتهوروّدته بالصّدى الضّروري لنموّه وتطوّره"[3]

وقد عُرّفت الأسطورة بعدّة تعريفات منها-على سبيل المثال لا الحصر-أنّها:

---

[1] تزفتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبيّ، تر:الصّدّيق بوعلام، مر:محمّد برادة، دار الكلام، الرّباط، ط1 ، 1993م، ص ص4، 5

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص57.

[3] إبراهيم محمود، جماليّات الصّمت في أصل المخفيّ والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، ط1 ، 2002م، ص79.

– الجزء النّاطق في الشّعائر والطّقوس البدائيّة وهي بمعناها الأعمّ حكاية ظريفة تعتمد على الخيال والحوار، ومؤلّفها مجهول، تتحدّث عن الأصل والعلّة والقدر، ويُفسّر بها المجتمع ظواهر الكون تفسيرا فيه نزعة تربويّة تعليميّة.[1]

– ويعرّفها نضال الصّالح بأنّها رواية أفعال إله أو شبه إله، لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعيّ بذاته أو عُرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها.[2]

واستنادا عليه، فالأسطورة هي قصّة قديمة، صنيعة الفكر الإنسانيّ، الّتي تعكس علاقته بما حوله، وتتميّز بتركيب خاصّ؛تجمع فيه بين الواقع والخيال الممزوج باللّاشعور، والتّفاعل القائم على الظّواهر الطّبيعيّة والماورائيّات والفنتازيا، بغية تجسيد فكره، وهذا ما ينعكس فيما قاله جلاوجي عن ثلاثيّته ب:"أنّه يتّكئ على التّاريخ وينطلق منه، لكنّه أيضا ينفتح على الذّاكرة الوطنيّة في عمومها ويحلّق في عوالم الأسطورة والتّخييل، وعوالم الحبّ والفروسيّة"[3]، أي أنّ البحث في الأدب يقتضي البحث في الميثيولوجيا، مادام الأدب هو التّعبير عن أفكار الإنسان، والميثيولوجيا(الأسطورة)هي نتاج معرفيّ وفكريّ جمعيّ يمتزج فيه الماضي بالحاضر، وما يهمّنا هنا هو استحضار المرأة الأسطوريّة كمرجعيّة في الثّلاثيّة الجّلاوجيّة، فهل وُفّق الكاتب في توظيف هذه التّقنية التّجريبيّة؟

إنّ القارئ العليم للثّلاثية يلاحظ أن الكاتب استرفد من الإرث الأسطوريّ؛عبر استغلال شخصيّات عريقة في القِدم؛حيث عمل على تشكيل هالة ميثيولوجيّة وفق رؤيته الجماليّة الّتي تكشف المتحجّب، وتصوّر الصّراع الأبديّ الّذي تعرفه الحياة الإنسانيّة؛صراع دائم الوجود تعبّر عنه المظاهر الحياتيّة الّتي يعيشها الإنسان في أيّ زمان ومكان.

ومن الأساطير الّتي أثبتت وجودها في الثّلاثية الجّلاوجيّة نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

عَشْتَار :

هناك حقيقة أدركها الإنسان منذ القديم وهي أنّ بقاءه مرهون بالغذاء والتّكاثر؛فبدون الأوّل يموت، وبدون الثّاني يفنى جنسه، ولذلك فقد كان للطّبيعة كلمتها الفصل؛فبخصوبتها أو بجدبها تتحكّم في بقاء الإنسان أو

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص 112، ص 113.

[2] نضال الصّالح، النّزوع الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة، دار الأملعية للنّشر والتّوزيع، ط1 ، 2010م، ص12.

[3] نوال بومعزة، مظاهر التّجريب وآليّاته في الرّواية العربيّة الجزائريّة الجديدة، ألفا للوثائق والنّشر والتّوزيع، ط1 ، 2022م، ص186، ص187.

فنائه، و"بمرور الزّمن بدأ الإنسان يتصوّر بأنّ هذا الكون وما يحتويه من مظاهر طبيعيّة مختلفة إنّما تُسيطر عليها قوى خفيّة هائلة، وأنّ تقلّب وتغيّر مظاهر الطّبيعة إنّما يُعزى إلى تلك القوى (...)المتمثّلة بالإلهة الأم الّتي عُرفت فيما بعد تحت اسم إنانا أو عشتار"[1].

استحضر الكاتب عشتار الأسطورة في ثلاثيّته حين قال على لسان مسرور:"**أنت آلهتي، أنت عشتاري، فضحكت شامخة، وقالت بدلال:-آلهة، عشتار، عاصفة أنا، صخر يتحطّم عليه الأبطال**"[2].

ليصوّر الكاتب حبّ مسرور لشامخة وافتتانه بها استحضر صورة إلهة الحبّ، وملهمة الأدباء والفنّانين، فجمال الحبيبة لم يجد له الكاتب بديلا سوى ألهة الحبّ والجمال، لكن منالغريب أن تجتمع صفتان متناقضتان في شخص واحد(حبّ، حرب)فهل يمكن أن يجتمع مفهومان متباينان في ذات الشّخص؟

فشامخة في نظر الآخر رمز للجمال والحبّ وهي صفات"اشتهرت بها عشتار في كلّ الأزمان كونها إلهة الحبّ والجمال والجنس"[3]؛فمسرور يراها جسدا جميلا يسعى لامتلاكه والاستمتاع به، لكنّ شامخة تُعرّف نفسها بالجانب العشتاريّ النّقيض عن طريق المجاز الاستعاريّ والانزياح الدّلاليّ بأنّها صخر يتحطّم عليه الأبطال.

ولا يكتمل الحديث عن المرأة وجمالها دون ذكر صدرها، و"الصّدر في الأدب العربيّ يُوصف بأنّه ناهد(...)وتكمن أهمّية النّهد في كونه عضوا أنثويّا تتميّز به المرأة، وهو كذلك عضو جنسيّ يُثير شهوة الرّجال، فهو مقياس من مقاييس الجمال"[4]؛فهو بذلك رمز النّضج والخصوبة والإغراء.

وفي الثّلاثية لا يكاد يخلو وصف شخصيّاتها النّسائيّة وجمالهنّ من وصف صدورهنّ بالنّهود والنّضج، لكن جلاوجي جانب ما جاء به غيره من كتّاب الرّواية الجزائريّة في وصف الجانب الجنسيّ الشّهواني، ولم يقدّمه في جانبه البورنوغرافي، لكنّ كان له فيه رأي آخر، يقول في وصفه لمشهد التّنكيل بالعارم:"**كانت عجفاء كأنّما بها مجاعة رهيبة، يتدلّى ثدياها الجافّان كقربتين يابستين**"[5].

---

[1] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سوريا، دمشق، ط1 ، 1999م، ص16.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص24.

[3] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، مرجع سابق، ص16.

[4] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص174.

[5] الحُبُّ لَيْلًا، ص296.

ويقول على لسان العربي الموستاش في وصفه لمعشوقتهحمامة:"**صارت أحلى من جبن الرّعاة، امتدّت قامتها ونهد صدرها وزادت كحولة عينيها، إنّها أشبه بمهرة عربيّة**"[1].

أمّافي وصفه لشامخة فجاء قوله:"**تمطّطت كحورية بحر، فنهد صدرها ناضجا كحقل برتقال، ثمّ استوت قائمة هيفاء**"[2].

لقد عبّر إنسان ما قبل التّاريخ من خلال عشتار"عن الخصب بالسّمنة والثّديين الكبيرين، فالإلهة إنانا هي أيضا مصدر الخصب:الماء والزّرع والحبّ والخبز...تتدفّق كلّها من ثدييها"[3]، فنضوج نهدي حمامة وشامخة ما هو إلّا رمز لأرض الجمال والخصب والخيرات والتّوالد، في حين يُحيل جفاف ثديي العارم للجفاف والجدب الّذي أصاب الأرض بفعل الظّلم والاضطهاد والاستلاب الاستعماريّ، فالنّد عند جلاوجي تعدّى كونه عضوا جنسيّا شهوانيّا إلى كونه رمزا دلاليّا استقاه من أسطوريّة عشتار.

وفي آخر مشاهد الجزء الثّالث من الثّلاثية يقول الكاتب:"**حين قفزت شامخة مبتعدة، أطلّ مدبب الأنف من خلف الصّخرة، تأمّل جثّتي رفيقيه وقد هزّته الدّهشة فارتعش كلّ بدنه، استلّ بندقيّته سريعا من فوق ظهره، وفتح من فوهتها على شامخة جحيم الموت ولم تجد شامخة في تلك اللّحظة إلّا خنجرها تستلّه من حزامها وترمي به ليستقرّ في قلب مدبّب الأنف، دوّت صيحته تشقّ سكون السّفح الّذي غطّاه دخان وغبار، كانت زنوبيا ومعها عليّ قد أسرعا إلى مكان المعركة، وكان المساء قد سحب آخر خيوطه ليفسح المجال لستائر اللّيل، مدّا أنظارهما حيث كانت شامخة، تلألأ المكان فجأة، ظلّ النّور المتوهّج يرتقي رويدا رويدا والجميع يتابعه بدهشة، حتّى استوى نجمة في السّماء تُضيء كلّ الجبل، مدّ عليّ يده يُشير إليه في دهشة وقد أشرق وجهه ابتهاجا، قالت زنوبيا:**

-إنّها هي، إنّها هي"[4].

---

[1] حُوبَه، ص21.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص17.

[3] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، مرجع سابق، ص19.

[4] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص600، ص 601.

لقد كان يُرمز لعشتار في الميثيولوجياالقديمة"بنجمة ثمانية إشارة إلى نجمة الزّهرة، ومن الطّبيعيّ أن تُقرن عشتار، بصفتها ربّة الجمال، بألمع النّجوم السّماويّة"[1]؛فظهور النّجمة ما هو إلّا أملٌ بالبعث بعد ظلام وظلم الاحتلال.

فعشتار رمز للجمال والحبّ والأمومة والخصب ومصدر الحنان، كما أنّها إلهة التّحدّي والحرب، فالكاتب وهو يستذكر مرارة الاحتلال والظّلم والاضطهاد استوفد عشتار لتُرجع الأرض الّتي استلبها الاحتلال، فالحقيقة التّاريخيّة أنّ الجزائر أرض خصب وتوالد وجمال، وما استحضار عشتار إلّا أمل ببعث الحرّية من جديد لهذه البيضاء الجميلة المغتصبة.

أَفْرُودِيت:

سجّلت الثّلاثية حضور الإلهة أفروديت من خلال اسم حمامة-المتعلّق بالمرأة؛وهي إحدى الشّخصيّات البطلة في المدوّنة قيد الدّراسة-في سياق التّرميز باعتبارها الأمّ الكونيّة؛حيث ارتبطت الحمامة بالميثيولوجيا القديمة كونها"الطّائر المقدّس للرّبّة أفروديت إلهة الجمال النّسويّ، وربّة العلاقات الجسديّة، لما له من صيوات غزليّة لفتت نظر الإنسان من أقدم العهود، كما أنّ بين الحمامة والسّاميّين علاقة حميمة ظهرت في نظر السّامي القديم إلى هذا الطّائر الوديع حيث جعلته أساطير الطّوفان السّامية الدّليل الّذي بشّر بالأرض اليابسة وانحسار الماء"[2].

فالمؤكّد أنّ رمزية الحمامة للمرأة تُظهر فيها مظهرها الوديع، والجميل المشرق، وجانبها الإخصابي المشمول بالطّابع الأموميّ، وهنا يُقرن الكاتب بين الحمامة واسم معشوقة العربي الموستاش(حمامة)من خلال التّرميز الدّلاليّ القائم على علاقة التّناظر بين الدّال ومدلوله في إطاره الجماليّ، يقول عنها الكاتب على لسان والدها الشّيخ لكحل:**"حمامة نسمة آخر العمر، حمامة شذا الرّبيع، حمامة اللّحن الّذي سيظلّ يترنّم في أعماقه، فيمسح عن القلب كرّ السّنوات القاحلة، وتكشيرة الأعوام المتوحّشة هو يعرف حبّها للعربي(...)وكم يسعده أن يضع حمامته بين يديه، كان يحلم أن تُرفرف حمامة بالقرب منه، فينعم بهديلها وفراخها"[3].**

---

[1] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، مرجع سابق، ص32.

[2] علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، 1981م، ص 80، ص 81.

[3] حُوبَه، ص65، ص 66.

كما ارتبطت الحمامة"بنعمة عشتار، ممثّلة في الماء الكائن في واحات الأمومة الغنّاء، وجنّاتها الشّجريّة الخضراء"[1]؛فالحمامة إذن تعبير أسطوريّ يدلّ على الطّهر الأموميّ والرّحمة السّماويّة، يقول جلاوجي عن حضور حمامة الأموميّ:"**أقبلت حمامة بفنجان القهوة(...)قالت بعد أن تردّدت طويلا:**

–قلقة أنا بشأن ابننا، لا هاتف ولا رسالة، لا نعرف أميّت هو أم حيّ؟

سكتت تنتظر ردّا، كانت تخشى انفجاره في وجهها(...)وأجهشت تبكي"[2].

فالحمامة هي بديلٌ رمزيّ للمرأة المثالية(أمّا ، وحبيبة)، كما تُعدّ مظهرا من مظاهر الإخصاب الأموميّ للأرض الأصيلة، وقد تطوّرت دلالات رمز الحمامة لترتبط بمعانٍ أخرَ:الفراق والحزن، الّتي استدعاها الكاتب من القصّة الأسطورية الخرافية الّتي تحكي:"أنّ فرخ حمام يُدعى هديلا قد فُقِدَ على عهد طوفان نوحٍ، فكلّ الحمام يبكي عليه ويُناديه، وهذه القصّة من قبيل الأساطير التّفسيرية الّتي تُعلّل صوت الحمام وتَرجيعه الحزين"[3].

فحمامة لم يفارقها البكاء والتّرجيع مذ خرجت من قريتها، يصفها الكاتب في لحظة وداعها لزوجها–الّذي قرّر سي رابح إخراجه من المدينة لما وقع بينه وبين خلّاف التّيقر المتربّص به وبعائلته، ومطاردة الاحتلال الفرنسيّ له–:"**اقتربت منه وفي عينيها خوف، اندفع يحتضنها فغاصت برأسها في صدره مجهشة، ضغطها إليه قائلا:سأعود سالما إن شاء الله، كوني يقظة خلّاف التّيقر مازال يحوم حولنا، وارتفع صوت سي رابح من جديد فأسرع يُلبّي، أمسكته من ذراعه توقف اندفاعه.**

–القهوة.

– ألا تشرب قهوة؟

–رشف رشفتين بسرعة وخرج، في الطّريق قال سي رابح:على المرء أن يكبح عواطفه، علينا أن نمنح كلّ عواطفنا للوطن"[4].

---

[1] علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي، مرجع سابق، ص70.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص194.

[3] علي البطل، الصّورة في الشّعر العربيّ، مرجع سابق، ص81.

[4] حُوبَه، ص365.

وفي مشهد فلاش باك تتذكّر زوجها:"**وهو يهرب بها في تلك اللّيلة المشهودة متحدّيا جبروت القايد عبّاس، وكلّ عصابته الملعونة، تذكّرت قصيدته الّتي كان يُغنّيها دوما وهو يعزف نايه في رؤوس الجبال مع قطيع غنمه، وهو يتمدّد صيفا عند البيدر، وفي ليلة هروبهما على فرس مدجّجا بمكحلته، وردّدتها وقد امتلأت عيناها دموعا**"[1].

واستنادا عليه، فحزن حمامة الدّائم تُرجمان للألم العميق الّذي اجتاح خلجان قلبها بعد فِراق أهلها ورحيلها عن قريتها وعرشها، وبكائها بعد ذلك على زوجها وولديها الّذين غابا في الجبال بعد التحاقهما بالثّورة، وحزنها على زوجها العربي الموستاش بعد ملاحقته، وتعرّضها لصنوف التّعذيب والإذلال.

وبناء على ما سبق، يمكن القول:إن الأثر الرّمزيّ لتوظيف الأسطورة متمثّلة في حمامة أفروديت في الثّلاثية الجّلاوجيّة محصور في ثنائية (الحبّ والرّقّة، الحزن والبكاء)، وثنائيّة(الرّحيل، الأمومة)، فقد تجاوز الكاتب الجانب المادّي الجسديّ الجماليّ للمرأة إلى الحضور الرّمزيّ الدّلاليّممثّلا في الاسم الّذي اختاره لبطلة الثّلاثية بجزأيها الأوّل والثّاني؛وهذا الرّمز يشيع في المرأة صفات:المرح والخضرة والنّماء والإخصاب وكلّها إحداثيّات واقعيّة تدلّ على شخصية المرأة حمامة، ومشاعرها الإنسانيّة لترسم صورة تغمرها صفة الأمومة بخصبها ونمائها.

فثلاثية الأرض والرّيح نصّ منسوخ من الرّمو الموحية بما جاء، وبما لم يأت بعد، مُنصّبة الإنسانية والتّعايش الإنيانيّ مع السّعي إلى الحرّيّة والبناء، فبعد أن استدعى الكاتب في زمنه الحديث عشتار وأفروديت القديمتين، فهو يقول بميلاد جديد لزمن جديد ومستقبل إنسانيّ مشرق، تحوّلت فيه شامخة وحوبه وحمامة المرأة إلى أسطورة تَعِدُ بالإخصاب والنّماء والمقاومة والنّصر وتقود إلى الحرّيّة.

1-5-المرأة الأجنبية:

نظرا للصّدام التّاريخيّ والثّقافيّ الّذي خاضته الجزائر على مدار أكثر من مائة واثنين وثلاثين سنة(132 سنة)ضدّ الاحتلال الفرنسيّ، والّذي ظهر فيه المسخ الثّقافي أي الازدواجيّة الثّقافيّة، برز روائيّون كتبوا باللّغة العربيّة وآخرون كتبوا باللّغة الفرنسيّة، واكبوا ذلك الصّراع ونقلوه في كتاباتهم السّرديّة، ومنهم الرّوائي عزّ الدّين جلاوجي الّذي عرض صورة المرأة الأجنبيّة الّتي يُطلق عليها-غالبا-اسم"الرّوميّة"؛فقد"استعمل المغاربة كلمة"روميّ"-نسبة إلى

[1] حُوبَه، ص131.

الرّوم المستعملة في المشرق العربيّ-للدّلالة على الأوروبيين بصفة عامّة وخصّوا بها الفرنسيين"[1]، وتتميّز هذه المرأة بالتّفتح الّذي يدفعها إلى الخيانة الزّوجية، والممارسة الجنسيّة؛بإقامة علاقة جنسيّة مع الرّجال الجزائريّين.

ومن أبرز ما عُرفت به المرأة الأجنبية أنّها"لا تهتمّ بالخرافات والأوهام، ولا تتحدّث عن خصوصيّات النّساء، ميّالة إلى التّعرّف وحبّ الاستطلاع، مع الطّبيعة والمعاملة الحسنة"[2]، كما تتمتع بحرّية التّصرّف والتّسكّع هنا وهناك دون أن تعترضها العقبات، ومع كلّ هذا ينظر إليها الرّجل جاحظا، فاغرا فاه، يتمنّاها حلما ويقظة، ويستمع لضحكاتها، ويطرب بصوتها، ويرى عن قرب شعرها الأشقر المنسدل على نهديها، ويستمتع بالنّظر لوجهها الأبيض، وقامتها الممشوقة، ولباسها الأنيق، وشخصيّتها المتحرّرة من كلّ القيود والأعراف.

وهكذا فإنّ صورة المرأة الأجنبيّة تظهر للقارئ-الّذي لا يعرف الحياة في أوروبا-امرأة تميل إلى الاستهتار والخيانة والتّعهّر، فهي لا تجد مانعا في إقامة علاقة جنسيّة مع جزائريّ رغم الفوارق بينهما، كما أنّ هذا الأخير لا يرفض هذه العلاقة بل يحبّذها ويندفع إليها اندفاعا شهوانيّا، ويُرجع الأدباء والنّقاد سبب هذا الاندفاع إلى الدّافع النّفسيّ والتّاريخيّ والحضاري؛وكأنّ الجزائريّ بدخوله في علاقة جنسيّة مع أجنبيّة وخاصة الفرنسيّة فإنّما هو ينتقم من الفرنسيين أو يحمي نفسه منهم، ف"**الأذكياء صاهروا الاحتلال ليحموا أنفسهم**"[3]، لأنّ الحرب لا تترك مجالا للتّعارف، بل تفتح مجالا لزرع الحقد والكراهية والانتقام، يقول جلاوجي على لسان العربي الموستاش-بطل الجزء الأوّل والثّاني من الثّلاثية-محدّثا نفسه"**أيعقل أن تحبّ حمامة بجنون ثمّ تحبّ أيضا سوزان؟اضطربت في نفسه الأفكار، هل كانت علاقته بسوزان حبّا حقيقيّا أم هي مجرّد إشباع للذّة أم هي انتقام من فرنسا وأفعالها الشّنيعة في الجزائر؟**"[4]، هذا الاحتلال الّذي لا يرى الجزائريّ إلّا عربيّا جاهلا لا يصلح إلّا لخدمته، ويظهر ذلك في قول العربي الموستاش:"**وما لي ولسوزان؟فعلا قد أعجبت بها، ولكنّها لن تنظر إليّ إلّا مجرّد خادم مستعمَرٍ، يجب أن يخضع لأمثالها من المحتلّين**"[5].

---

[1] عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي والفرنسيّة في الرّواية المغاربيّة، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2013م، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص174.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص88.

[4] حُوبَه، ص365.

[5] حُوبَه، ص168، ص 169.

كما تتكرّر ذات النّظرة في مشهد آخر يجمع بين العربي الموستاش وصديقه أمقران الّذي شجعه على أن ينكح سوزان قائلا:**"دونك أنكحها انتقاما لشعب كامل نكحه قومها"**[1].

ولا تختلف هذه الرّؤية عند رجال الدّين والعلماء في الجزائر، فعندما أراد العربي عقد قرانه على سوزان**"رفع الإمام صوته قائلا:**

– أعوذ بالله، من تزوّج فرنسية فقد دخل الاستعمار بيته، هذه فتوى علماء الجزائر ولا يجوز مخالفتها أبدا"[2]

ومن خلال هذه الشّواهد السّردية يمكننا القول إنّ المرأة الأجنبيّة في النّصّ الرّوائي الجلاوجي تمثل الاحتلال الفرنسيّ الّذي دخل الجزائر مغتصبا خيراتها منتهكا حرماتها بحجّة التّقدّم الحضاري، وإلا فماذا يعني إغواء سوزان الفرنسيّة للعربي الموستاش، وانتهاك هذا الأخير لحرمتها؟أليسا احتلالا بقناع جميل وحضاريّ من جهة وانتقاما من الاستعمار الفرنسيّ من جهة أخرى؟

هذا الاحتلال الّذي يغوي ضحيّته حتّى يوقع بها، وظّفه الكاتب في شخصيّة(سوزان) زوجة(فرانكو) الّتي شغفها(العربي الموستاش)حبّا، وبالغت في الاهتمام به ف**"صارت تأتيه كلّ يوم بغدائه وقهوته وتمنحه أحيانا بعض الألبسة، وصافحته أكثر من مرّة، وما يكاد يلامس أصابعها البيضاء الملساء حتّى يغيب عن واقعه، تحسّ هي به فتبتسم له، كالشّمس الرّبيعيّة تشرق على صباح بارد(...)سوزان قمّة في اللّطف والجمال والمحبّة"**[3]، **"تعتمر قبّعتها الكبيرة وقد تدلّى شعرها الأشقر على نهديها، كأنّها شمس لطيفة تقرب من شمس متوحّشة"**[4].

فالطيبة والاهتمام واللّطف والجمال والبشرة الصّافية البيضاء الملساء والشّعر الأشقر والجسم النّاهد، هي صفات المرأة الأجنبيّة الّتي يراها الرّجل الجزائريّ، إلّا أنّ هذا الحكم غير عام، ففي المرأة الأجنبيّة الزّوجة عيب كبير–ليس بغائب عن الرّجل الجزائريّ–هو خيانتها لزوجها؛فالعربيالموستاش الّذي شغفها حبّا وسلبته عقله، ولم

1. حُوبَه، ص215.
2. حُوبَه، ص301.
3. حُوبَه، ص209.
4. حُوبَه، ص213.

يجد نفسه إلّا وهو معها على سرير واحد، كم كان يتصوّر سوزان حورية هاربة من الجنّة، وكم كان يتصوّر سوزان شهرزاد الّتي سلبت قلب شهريار وقصّت عليه ألف ليلة وليلة وراحت سوزان تنتعش وتشرق الحياة على وجهها، يطفئ شلال الحبّ جحيم حياة عاشتها مع رجل لا تحبّه[1].

وعليه، فالمرأة الأجنبيّة الشّقراء زرقاء أو خضراء العينين تمتلك جاذبيّة جنسيّة تدفع الرّجل إلى اشتهائها والرّغبة فيها، وهذا ما يدفعها إلى الاستسلام لأيّ رجل يرغب بها، كما أنّ الرّجل العربيّ يؤثّر في المرأة الأجنبية بقوة بدنه وشجاعته وشعره الأسود وعينيه السّوداوين، ف"**المرأة لا تحبّ الجبان، المرأة لا تستسلم إلّا للجسور**"[2]، الّذي تسقط في أسره فتصبح تحت تصرّفه، وقد تتمادى إلى المبادرة في إقامة علاقة جنسيّة معه والانغماس في الشّهوة بلا مبالاة، ففتنة الجسد غواية، ووقوع في المحظور، ف"الافتتان هو الرؤية بعيون عاكسة النّظرة فوق جسد الآخر"[3]، وهذا الانعكاس مرهون برغبة يثيرها جسد الأنثى باشتهاء تموّجاته وفتنته والمتعة الّتي تتولّد مع كلّ حركاته.

فالمرأة الأنثى عندما"تبثّ إشاراتها الأنثويّة، إنّما ترغب في أن يقتنصها الذّكر ويستولي عليها وينتهكها، لذا فهي تهوى الرّجل الذي يحتلّ قلبها، ويقرأ أسرارها، ويفتض رغباتها، وترغب في الذّكر الّذي يتّصف بالسّطوة والاستيلاء والإقدام مهما مانعت وتمنّعت"[4].

فحين"**جلس العربي الموستاش يلتقط أنفاسه فاجأته سوزان من خلفه، حتّى اندفع واقفا، ضحك وضحكت، حلم باحتضانها، طلبت منه أن يتوقّف عن العمل، رمى الفأس من يده، أحسّ في نفسه جرأة كبيرة، أمسكت بيده وقادته إلى قصرها، استسلم وراح يسير معها، دفعت به مباشرة إلى الحمّام، تعرّى وبدأ يغتسل سريعا بشهوة عارمة ممزوجة بخوف وحذر، وكلّه استعداد أن يقتل فرانكو إن هاجمه، حين خرج من الحمّام لم يجد سوزان، تلفّت هنا وهناك دون جدوى، حين اندفع خارجا فاجأته وقد ملأت الغرفة ضحكا، كلّ شيء فيها قد تغيّر وقد أخذت زينتها ولبست فستانا أبيض شفّافا، ووجد نفسه معها على سرير واحد**

---

[1] حُوبَه، ص215.

[2] حُوبَه، ص211.

[3] أسامة غانم، سرديّات الجسد والإيروتيكا، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1 ، 2019م، ص21

[4] علي حرب، الحبّ والفناء، تأمّلات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص38.

هذه العشيّة وكلّ الصّباحات والعشيّات اللاحقة"[1]، فجسد المرأة إذن"فتنة وبالذّات في ألف ليلة وليلة عبر المتوارث التّاريخي-السّوسيولوجي المتجذّر بالحكائيّ والرّؤية المتراكمة المرتبط بالنّظرة الذّكوريّة"[2].

فالمرأة الأجنبيّة عامة والفرنسية خاصّة رغم كونها زوجة تحافظ على جمالها ورشاقتها؛فالشّعر أشقر والبشرة بيضاء ملساء والقوام ممشوق والأناقة والنّظافة لازمتان، مع الطيبة واللّطف وحسن المعاملة ولباقة الحديث والحنان إلّا أنّها لا تنفكّ تمثّل المرأة الخائنة الّتي لا تراعي شرف زوجها.

وهكذا كانت صورة المرأة الأجنبيّة في الرّواية الجزائريّة واقعة تحت تأثير إيديولوجية الكاتب والمتلقّي المؤّول؛فكلّ قارئ لم يكتشف الحياة خارج بلده ستتبلور في فكره صورةامرأة أوروبّيّة خائنة تجيد فنون التّعهّر وممارسة الجنس.

يُشير جلاوجي إلى فكرة أخرى عندما اختار لسوزان جنسية مزدوجة؛فهي ألمانية الأب، فرنسية الأمّ، يُعرّفها في قوله:"**هي في الحقيقة ليست فرنسيّة الجذور، في عروقها تجري دماء ألمانيّة أيضا، لقد هاجر أبوها الألمانيّ منذ شبابه إلى شرق فرنسا لاهثا خلف فتاة فرنسيّة وقع في شباك حبّها، ولم ينجب منها إلّا سوزان**"[3]، كما اختار لها زوجا فرنسيّا إقطاعيّا سكّيرا، لتكره بسببه فرنسا، يقول الكاتب على لسان سي رابح أحد أصدقاء العربي الوستاش وهو يُؤكّد:"**أنّ هذه السّيّدة من أصول ألمانيّة، وتكره فرنسا كما يكره المؤمن الشّيطان، وأنّ زواج العربي الموستاش منها يُعدّ مكسبا عظيما لنا**"[4]، ليمهّد للإسهامات الّتي قامت بها سوزان من أجل العربي الموستاش والجزائر.

فسوزان الرّوميّة الّتي"**أحبّها العربي الموستاش في لحظة جنون، وتزوّجها في لحظة ضعف، وأنجب منها رغم كلّ عواصف التّحدّي جميلته حوريّة**"[5]، هي في نظره ملاك، وما بينهما حبّ لا لذّة وشهوة مؤقّتة، يقول عنها:"**العلاقة مع سوزان هي علاقة حبّ لا علاقة جنس**"[6]، وما انفكّ ينظم فيها شعرا يقول فيه:

---

1. حُوبَه، ص215.
2. غانم، إيروتيكا الجسد، مرجع سابق، ص23.
3. حُوبَه، ص238.
4. حُوبَه، ص301.
5. الحبّليلا، ص27.
6. حُوبَه، ص215.

يا ناس خافوا ربي لا تلوموني

في حبّي للرّومية واعذروني

هذي حورية هبطت م الجنّة؟

وإلا م الملايكة؟ فهموني[1]

فقد فتنته هذه الرّوميّة برقّتها ورقيّ عواطفها وروحها الإنسانيّة الطّيبة، المسالمة، النّقيّة من شوائب النّزعة الاستعماريّة المقيتة، فقد"**كانت سوزان رقيقة المشاعر، راقية العواطف، لم يكن يروق لها ما يفعله الفرنسيّون في الجزائريّين، طالما طرحت على نفسها الأسئلة الملحاحة:هذه الأرض ليست فرنسية، فلماذا يحرم منها أهلها ويرمون في أشداق الجوع والفقر والجهل، في حين ينعم الفرنسيّون بكلّ هذه الخيرات، إنّه الظّلم أن يصير السّيد عبدا في داره لغريب لا علاقة له به**"[2]، وبهذه الرّوح البريئة السّاكنة في جسد طافح بالأنوثة"**استولت سوزان بقوّة على كلّ مشاعر العربي الموستاش، ولم تعد تلحّ على الحضور في خياله عندما يكون في حقلها فحسب، بل لم تعد تفارقه حتّى وهو في البيت وفي الحمّام وفي السّوق، منفردا أو مع غيره**"[3].

وهناك من ينظر للمرأة الأجنبيّة نظرة احترام، تقديرا لمساهمتها في الثورة ومساعدتها للجزائريين، فقد فضّلت بعض الأجنبيّات الانضمام إلى صفوف جبهة التّحرير الوطنيّ، وكان عملهنّ قويّا وفعّالا"فقمن بأعمال هامّة كمسؤولات في الاتصال والدّعايات وبذلن جهودهنّ بكلّ إخلاص وشجاعة وتفان(...) ويعتبرن صديقات أوفياء(هكذا)لجميع المناضلات عندما يتحتّم نقلهنّ وإيوائهنّ واختبائهنّ، وهنّ متحلّيات بصفات الصّبر والصّرامة والحزم"[4]، فسوزان ظلّت"**تجلس في الشّرفة مكتفية بمراقبة العربي الموستاش من بعيد، لقد اشتركت هي أيضا في العمليّة، هي من سهّل الحصول على الدّعوة المزوّرة، وهي من قامت بإرسالها**"[5]، و"**لعلّ الله بعث سوزان أيضا**

---

[1] حُوبَه، ص250.

[2] حُوبَه، ص238.

[3] حُوبَه، ص208.

[4] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، مرجع سابق، ص57.

[5] حُوبَه، ص238.

لحماية العربي وحماية الكثيرين"[1]، كما ساعدت سوزان العربي الموستاش على الانتقام لأبيه وقومه؛ف"**لا يمكن أبدا أن ينسى خدمتها الجليلة في التّآمر على القايد عباس قاتل أبيه، واستدراجه إلى مصرعه(...)فهي لم تكن زوجة وحبيبة ومعلّمة فحسب، بل كانت أيضا خزّانا للكبرياء يشحنه على الفرنسيّين الّذين يحلو لها أن تسمّيهم الأوغاد الجبناء"**[2].

فالأعمال النّضالية الّتي قامت بها سوزان من أجل الثّورة التّحريريّة شفعت لها عند حمامة الّتي بردت عواطف الغيرة لديها لأنّها تعلم أنّ"**الله بعث سوزان لحماية العربي وحماية الكثيرين، هي فعلا ضرّة ولكنّ ما قدّمته للجميع يشفع لها وله هذا الخطأ**"[3]، وعليه فإيجابية سوزان لم تكن بسبب نسبها الفرنسيّ بل بسبب إيديولوجيّتها وإنسانيّتها الّتي يُدافع عنها العربي الموستاش، والّتي شفعت لها عند ضرّتها حمامة.

هذه المرأة الأجنبيّة الّتي اختارت الانحياز إلى الثّورة ومساعدة العربي الموستاش والجزائريّين لمعرفتها اليقينيّة أنّ فرنسا تُمثّل الاحتلال، وعند مغادرتها الجزائر قال الجميع أنّها في مهمّة كلّفتها بها الثّورة، ولم تعد الآن إلى ربوع الوطن إلّا بأمر الثّورة[4].

وعليه، فليست كلّ أجنبيّة تمثّل الاستعمار والظّلم، فهناك أجنبيّات ساعدن الثّورة الجزائريّة، ورفضن كلّ أنواع الظّلم والعبوديّة، فكما أثبت جلاوجي في ثلاثيته أن الاستعمار لا قانون يقيّده، ولا دين يضبطه، أثبت أيضا أنّ الرّواية تحمل رسالة سامية، وقد صرّح بذلك في حوار صحفي قال فيه إنّ:"الكاتب يملك عمقا ووعيا، فهو صانع للوعي والجمال"[5]، ووعي الكاتب في الثّلاثية يسرّب رسالة مفادها أنّ الإنسانية لا دين لها؛حيث ساعدت سوزان العربي الموستاش والثّورة عدّة مرّات، ورفضت أن تكون عينا للإدارة الفرنسية عليهم، وفضّلت أن تكون وسيطا أجنبيّا لإبعاد رقابة الاحتلال الفرنسيّ عن النّشاط السّرّيّ للعربي وأصدقائه.

---

1. الحُبُّ لَيْلًا، ص54.
2. الحُبُّ لَيْلًا، ص30.
3. الحُبُّ لَيْلًا، ص54.
4. الحُبُّ لَيْلًا، ص549.
5. برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

إنّ شخصيّة(سوزان)المرأة الأجنبيّة زوجة المعمّر(فرانكو)تعدّ شخصية متحوّلة؛إذ أنّها أحبّت (العربي المستاش)فأصبحت تدافع عن قضيّته، وتحارب مجتمعها المسيحي وزوجها الفرنسي، ومردّ هذا التّحوّل الكبير في شخصيّتها راجع لعدّة أسباب نذكر منها:

-عدم قناعتها بالكثير من الأمور التي تدور حولها.

-إنسانيّتها الّتي ترفض كلّ أنواع الظّلم والاستعباد.

- انتقامها من والدها الألمانيّ الّذي اغتصب أمّها الفرنسيّة في أعقاب الحرب العالميّة الأولى، ومن والدتها الّتي اختارت الإدمان فغرقت في وحل الفقر.

كما أنّها شخصيّة متحرّكة، ناميّة، متفاعلة مع الأحداث التي تدور من حولها، وهي أنموذج للشخصيّة المستسلمة التي تتحول من شخصية ضعيفة، مفعول بها إلى شخصية قوية، فاعلة، تنمو في طريقها الجديد، فتتجلّى فيها الإرادة الصّلبة والجرأة وقوّة الشّخصية للمرأة التي عرفت معنى الحب وآمنت به بعد طول عذاب ومعاناة فأصبحت تعشق التّضحية في سبيله.

ورغم أنّ جلاوجي ألبس سوزان لباس الإنسانية والنّضال والثّورة ليجعلها شخصية أجنبيّة مُتقبّلة، إلّا أنّه يُثير غرابة لدى المتلقّي بشخصيّة مرساي بيريز؛هذه المرأة الفرنسيّة الّتي قدّمها فرحات عبّاس على أنّها خطيبته، يقول الكاتب:"**فاجأت الجميع فتاة شقراء، وحيّت فرحات عبّاس بحرارة، وأسرع فرحات عبّاس يقوم مُصافحا باهتمام كبير، أكّدّت له موعدها مساءً، ثمّ عادت سريعا، لم يسمح فرحات عبّاس للحيرة أن تستمر طويلا في ذهن سي رابح وراح يُقدّمها:**

– إنّها خطيبتي مرساي بيرز، سيتمّ زواجنا في القريب العاجل، فجحظت عينا سي رابح حيرة وهو يسأل:وابنة سي حسين خلّاف؟

تبسّم فرحات عبّاس وهو يقول:ألا تُؤمن بتعدّد الزّوجات؟وضرب بكفّه على كتف سي رابح، وواصل:

–لا لا لقد انفصلنا، شاء الله أن ننفصل.

ردّد سي رابح في نفسه:يا صديقي أنت غرقت في فرنسا إلى هامتك، من تزوّج فرنسية فقد دخل الاستعمار بيته(...)وثارت زوبعة من الحيرة في نفس سي رابح مردّدا:وهل يثق الشّعب في من يُطلّق ابنة وطنه ويتزوّج ابنة المستعمر، ومطلّقة أيضا"[1].

وهنا نطرح سؤالا كيف تقبّل أصحاب العربي الموستاش علاقته بسوزان، وشجّعوه عليها انتقاما من بلدها، ولم يتقبّلوا علاقة فرحات عبّاس بمرساي بيريز واعتبروها خيانة للوطن؟

كما أشار الكاتب للمرأة اليهودية مشخّصة في صورة منارة (أريئيل)، الّتي تتميّز بذكائها ودهائها، وهي ممن يصح فيه قول الفيلسوف الألماني أرثر شوينهر والّذي يُعدّ من أكثر السّاخطين على المرأة:"يسألونني عن الأفعى اللّينة الملمس وهي أمامهم في كلّ وقت بل في كلّ لحظة هي امرأة"[2]؛حيث أنّها كانت تكيد بلطف، وقد"استعظم كيد النّساء لأنّه-وإن كان في الرّجال-إلّا أنّ النّساء ألطف كيدا، وأنفذ حيلة، ولهنّ في ذلك نيقة ورفق وبذلك يغلبن الرّجال"[3].

ولعلّ جلاوجي من بين الكتّاب القلائل الّذين استخدموا المرأة اليهودية؛حيث يُشير إلى الصّراع الأزليّ القائم بين العرب واليهود، وهذا الاستخدام لا يخلو من الأبعاد السّياسية والاجتماعيةوالحضاريّة؛الّتي تحمل سمة الاستعباد والدّونية، حيث يصفها ب"**جارية لعوب**"[4]، وصلت إلى قصر الدّاي حسين أوّل الأمر"**هديّة من أحد كبار التّجّار قال إنّه اشتراها من أسواق روما، وإنّه روّضها سنوات على كلّ ما يسرّ ويبهج**"[5]، فكوهين اليهوديّ درّب منارة الفاتنة لإغراء الدّاي وتحقيق المؤامرة والإطاحة بحكمه، وهو يُفاخر بذلك أمام الجنرال تريزيل، يقول عنه الكاتب:"**تحدّث عن يده الطّولى الّتي أسداها إلى فرنسا لتضع يدها على الجزائر العاصمة، وعن مؤامرته مع منارة لإسقاط الدّاي، ثمّ عن مذبحة جامع كتشاوة وإقامة صرح الكاتدرائيّة**"[6].

---

[1] حُوبَه، ص378.

[2] زينة أحمد، المرأة في التّراث العربي، جمال، حبّ، نعمة، نقمة، لطائف، مكائد، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط2 ، 2000م، ص153.

[3] زينة أحمد، المرأة في التّراث العربي، مرجع سابق، ص152.

[4] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص75.

[5] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص64.

[6] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص352.

ونخلص ممّا سبق إلى أنّ الكاتب أدرك حقيقة المرأة الّتي قال فيها على لسان الأمير عبد القادر:"إنّ المرأة من حيث ما هي امرأة، تظهر مرتبة الانفعال وهي مرتبة الإمكان ولها الشّرف البازغ والمجد الرّاسخ، ولولاها ما ظهر لأسماء الألوهيّة أثر"[1]؛حيث ربط بين المرأة الأجنبيّة وجانبيها الخيري المتمثّل في مساعدة المظلومين وخدمة البلاد والعباد ورمز لها بالمرأة الرّوميّة، وجانبها المقيت المتمثّل في الخيانة والغدر وإحاكة المؤامرات والدّسائس، ورمز لها بالمرأة اليهودية.

فقد قدّمت الثّلاثية صورة متكاملة للمرأة الأجنبيّة من الناحية السّياسيّة والحضارية والاجتماعيّة والنّفسيّة والجسديّة؛حيث ارتبطت بالواقع وتجاوزته إلى أبعاد مثالية ورمزية، وبالتّالي فالصّورة العامّة للمرأة هي صورة فنّية وفكرية في الوقت ذاته، تُمرّر لإيديولوجية معينة تحدّدها رؤى الكاتب.

-الشّخصيّات النّسائيّة الأجنبيّة المحوريّة في الثّلاثيّة الجلاوجيّة:

يتحرّى الكاتب اختيار شخصيّات رواياته، وفي الوقت ذاته يختار لها أسماء تتماشى مع الدّلالات الرّمزيّة لتلك الشّخصيّات، ليكون كلّ اسم متطابق مع مسمّاه، فهل وفق جلاوجي في اختيار مسمّيات شخصياته النّسائية الأجنبية؟وهل أدت هذه الأسماء وظيفتها الدّلالية؟

سُلافة:

امرأة مومس تعرّف عليها السّعيد القايد في ماخور من مواخير مدينة سطيف، حيث كانت مضرب المثل في الجمال بين العرب والنّصارى المحتلّين، جاء بها أهله زوجة، ومعها وليد قالوا إنّها أنجبته منه، خشية أن يضيع بعيدا عن عرشه، وما كاد يموت حتّى أذاقها ابنه عبّاس العلقم، فعاشت في عرش أولاد النّش لبؤة جريحة تناوشتها السّهام[2].

[1] بلحسن بالي، المرأةالجزائريّة، مرجع سابق، ص7.

[2] حُوبَه، ص60، ص 61.

لم يكن لها في الدّنيا إلّا ابنها يوسف، الّذي دفعت به بعيدا، خوفا عليه من بطش القايد عبّاس، وأغلب ظنّها أنّها لن تراه[1]، بعد أن يئست من حياة القرية شقّت طريقها من جديد إلى المدينة سعيّا وراء ابنها وهناك تعيش حياة مختلفة؛تتعرّف علىحمامة ولالا تركية فيحوّلن الحمّام إلى منبر للتّوعية[2].

وتينع سلافة الرّوميّة من جديد كزهرة لوى الظّمأ عنقها، فحين كاد شبح الموت يخنقها، امتدّت يد الغيث إليها فأنقذتها من جديد، فأشرقت توزّع ابتساماتها على كلّ من حولها، لقد صارت إنسانا آخر[3].شاركت في مظاهرات الثّامن ماي لترديها رصاصات الغدر شهيدة.

الدّلالة المعجميّة للاسم:

قال الأسود بن يعفر:

يسعى بها ذو تومتين[4]منطّقةنأت أنامله من الفرصاد

والهاء في قوله:(بها)تعود على سلافة ذكرها في بيت قبله:

ولقد لهون وللشّباب بشاشةبسلافة مرجت بماء غوادي

والسّلافة:هي أوّل الخمر[5].

– سُوزان:

تمثّل شخصية امرأة أجنبيّة مزدوجة الجنسيّة؛فرنسية تجري في عروقها دماء ألمانيّة، قتلت رحى الحرب العالميّة الأولى والدها، وغرقت أمّها في وحل الإدمان ووحل الفقر[6]، تزوّجها المعمر الفرنسيّ فرانكو الّذي يكبرها سنّا واصطحبها معه إلى الجزائر.

---

[1] حُوبَه، ص106.

[2] حُوبَه، ص314.

[3] حُوبَه، ص308.

[4] التّومة:الحبّة من الدّرّ، الفرصاد:التّوت، وهو الأحمر منه، والفرصاد:الحمرة، الغوادي:غادية:السّحابة الّتي تأتي غدوة(ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص 333، ص 334).

[5] ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص334، ص 333.

[6] حُوبَه، ص237.

تتميّز سوزان برقّة المشاعر ورهافة الأحاسيس، فلم يكن يروقها ما يفعله الفرنسيّون في الجزائريّين، وهذه الصّفات جعلتها تستولي على مشاعر العربي الموستاش ، ضف إلى ذلك تحضّرها وطبعها السّاحر وجمالها الفاتن؛ فقد كانت قطعة من الفنّ بجمالها وبقدرتها على العزف الجميل[1]، أحبّها في لحظة جنون، وتزوّجها في لحظة ضعف، وأنجب منها رغم كلّ عواصف التّحدّي جميلته حوريّة[2]، وهو الّذي أعتقها من زوجها المعمّر فرانكو حين قتله، فأحبّت فيه سمرته، ورجولته، وصدقه[3]، وهي صفات لم تجدها في زوجها فرانكو.

الدّلالة المعجميّة للاسم:

سُوزان أو سوسن؛السّوسن نبت أعجميّ معرّب، وهو معروف، وقد جرى ذكره في كلام العرب.

قال الأعشى:

وآسٌ وخيريٌّ ومروٌ[4]وسوسن إذا كان هنزمنٌ، ورُحتُ مُخَشّمَا[5].

–منارة(أريئيل):

امرأة يهودية خبيثة تتنكّر في زي النّاصح الواعظ فتنشر سمومها وتُلقي بالفتن بين القادة والدّاي بأمر من كوهين لتوقع الدّاي حسين وإبراهيم آغا في حبال مكائدها الّتي تحاول من خلالها تفكيك الدّولة من الدّاخل للسّيطرة عليها من الخارج.

الدّلالة المعجميّة للاسم:

اسم علم مؤنّث عبريّ الأصل، معناه لبؤة الله، الجمال، القوّة والشّجاعة الممنوحتان لهذه المرأة[6].

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص30.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص27.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص29.

[4] المرو:شجر طيّب، وهنزمن:عيد لهم، والمخشّم:السّكران(ابن منظور لسان العرب، ج15، ص276.)

[5] ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص229.

[6] قاموس معاني الأسماء، ص1، https://www.almaany.com.name

-جدول لرصد الصّفات الجسديّة والمعنويّة للشّخصيّات النّسائيّة الأجنبيّة في الثّلاثية:

الشّخصيّة	نوعها	الصّفات الجسدية	ج[1]	ص[2]	الصّفات المعنويّة	ج	ص	دورها
1-سوزان (ألمانية الأب فرنسية الأم)	متخيّلة	"صدرها ناهد، عيناها خضراوان، جيدها بلوريّ، ثغرها ساحر"	1	167	"تسير في غنج ودلال" "زوجة، حبيبة، معلّمة، خزّان للكبرياء. لطيفة، حنونة. رقيقة، طيّبة، مسالمة، خائنة لزوجها"فرانكو"	1	167 30	-زوجة فرانكو والدة حوريّة والزّوجة الثّانية للعربي الموستاش
2-سُلافة الرّومية	متخيّلة	"طويلة كصفصافة (...)شقراء، عيناها عصفورين في محجريهما العميقين، ثغرها يشبه ورد شقائق النّعمان.	1	60	لبؤة جريحة تناوشتها السّهام من كلّ جانب(...)في وجهها الأشقر مأساة وأثلام جرحت قلبها وجبينها حكيمة، جميلة الجسم والعقل، كانت عاهرة في ماخور مدينة سطيف	1	60	أم يوسف الرّوج.
منارة، أرئييل (اليهوديّة)	متخيّلة	جميلة، فاتنة	3		جارية؛وصلت إلى قصر الدّاي هديّة من أحد التّجّار، قال إنّه اشتراها من أسواق روما، وإنّه روّضها لسنوات على ما يسرّ ويبهج"	3	64	جاسوسة لكوهين اليهودي أشعلت نار الفتنة في قصر الدّاي حسين

وعليه، نجد المرجعيّات الواقعيّة والتّاريخية والتّراثيّة والأسطوريّة تخرج من رحم واحدة، فتراث الجزائر وما زاد فيه من روحانيّات، وجوانب ميثيولوجيّة هو تاريخها، وتاريخها هو واقع معيش في زمن ماضٍ، استحضره الكاتب حداثيّا، وقد جعل جلاوجي كلّا من:تينهينان والجازية الهلاليّة وشهرزاد وعشتار وأفروديت صورة للمرأة التّاريخية والتّراثية والأسطوريّة الأنموذجيّة الّتي يجب أن تكون عليها المرأة الجزائريّة الجميلة والنّبيلة، والقائدة المناضلة، والأموميّة

[1] ج:جزء من أجزاء ثلاثيّة الأرض والرّيح.

[2] ص:الصّفحة

الّتي يُنسب إليها الانتماء البشريّ الأوّل، فالكاتب استمدّ ملامح بطلاته (شامخة، حوريّة، حمامة...)من ملامحهنّ ورسم لوحات من الحياة، أوليس السّرد مثل الحياة علم متطوّر من الثّقافة والتّاريخ؟على قول بارت.

2-الدّلالات الرّمزيّة للمرأة في الثّلاثيّة:

لا يمكن الولوج إلى غمار الرّمز والنّبش في بنيانه دون تذليل إشكالية المصطلح ببناء تصوّر علميّ واضح، فهذا المصطلح من المصطلحات المثيرة للجدل، نظرا لتعدّد مجالاته، وغموض ماهيته، وتداخله مع غيره من المصطلحات، ومنه لا يمكن الاستكانة لتعريف شامل ودقيق للرّمز، ولا نستطيع الوقوف عند صورة ثابتة له، وحجّتنا في ذلك قول جورج غورفيتش:"الرّموز تنكشف مختفية، وتختفي منكشفة"[1].

وبما أنّ الرّمز مصطلح عصيّ عن التّعريف الدّقيق والشّامل، فإنّ وضع حدّ مفاهميّ له يعدّ إدّعاءً علميّا ومجازفة فكريّة، فالرّمز لا يتّصل بمفهوم معيّن، بل بمجالات مختلفة، ولذلك عزف الباحثون عن الخوض في غمار تعريفه، ومتاهات مفهومه النّظريّ، واكتفوا بعلاقته بما يحيل عليه في الواقع، كلّ حسب مجال بحثه؛فاللّسانيّون أو الباحثون في علم النّفس، أو علم الاجتماع أو علم التّاريخ أو علوم الأديان أو الأنثروبولوجيا أو الفلسفة أو الميثيولوجيا يعرفون الرّمز من خلال مجال اهتمامهم، ذلك أنّ الرّمز لا مفهوم له في ذاته، فهو وثيق الصّلة بالمجال الّذي يغطّيه.

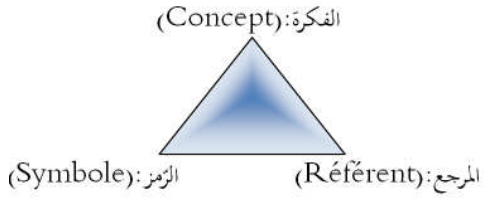
والإبداع الرّوائيّ-بدوره-"يرتبط بالفكر الرّمزيّ لا بالفكر المنطقيّ(...)ذلك أنّ الرّمزية والعاطفة تمهّدان السّبيل لفهم الجمال أكثر ممّا تمهّده النّزعة المنطقيّة"[2]، وهنا يظهر أنّ علاقة الرّمز بالرّواية علاقة وثيقة؛ناتجة عن كون الرّمز بناءً لغويّا، والرّواية فعل لغويّ، وهذا التّواشج يجعل الخطاب الرّوائيّ متعلّقا بالمرجع ومفتوحا على التّأويل، وهذا الارتباط ظهر جليّا في الرّواية الجديدة الّتي أصبح فيها السّرد وعاءً لأجناس أدبيّة مختلفة، معبّرا عن قضايا متنوعة، تضطرب فيه أنساق الزّمان والمكان، وتسوده السّوابق واللّواحق، مُبتكرا لعوالم رمزيّة ذات معانٍ عميقة تتحجّب وتُضمر، ولتتّضح مقاصده وتتكشّف تحتاج إلى قراءة تأويليّة.

---

[1] المنجي بن عمر، الرّمز في الرّواية العربية المعاصرة ، المركز الدّيمقراطي العربي، ألمانيا، برلين، ط1 ، 2021م، ص12.

[2] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص15.

ولعلّ المثلّث الشّهير ل"أوغدن"(Ogden)و"ريتشاردز"(Richards)وهو المثلّث المعروف في حقل الدّراسات اللّسانيّة والّذي"يختصر العلاقة بين الأشياء والأفكار والكلمات"[1]يُوضّح ويُحدّد العلامة اللّسانيّة الّتي تتجلّى في الرّسم التّالي[2]:



يُمكن تلخيص هذا المثلّث في ثنائيّة(الرّمز، المرموز إليه)أي(الرّمز، الفكرة)وكلاهما في حاجة إلى المرجع الّذي يمنح المشروعيّة لهذه العلاقة، بما أنّ"المرجعيّة هي العالم الّذي يُحيل عليه ملفوظ لغويّ، علامة منفردة كانت أم تعبيرا مُركّبا، ويكون ذلك العالم إمّا واقعيّا موجودا حاضرا، وإمّا مُتخيّلا لا يُطابق أيّ واقع خارج التّعبير اللّغويّ، وهذا يستلزم بالضّرورة من يُدرك ذلك العالم أو يتمثّله، ثمّ يُنتج الدّلالات الّتي يُمكن أن يُعبّر عنها العالم المرجعيّ المعروض في التّعبير"[3].

إنّ هذا التّجانس بين ثنائيّة(الرّمز والمرموز إليه)يُشكّل الدّلالة الّتي تفتح المجال أمام التّأويلات الكامنة في دواخلنا المعرفيّة، والّتي لن تجد من ينفض عنها الغبار ويشقّ طريقها للوصول إلى العالم الخارجي ومنه إلى الوعي الذّاتي إلّا ذلك الفنّان المبدع والمثقّف الملم بمصادر ومرجعيّات الخلق الفنّيّ، والّذي يترك أثر بصمته في الوعي البشريّ، فهو"الوحيد الّذي يستطيع تجسيد الرّموز في صورة أقرب إلى الوضوح من الشّعور، عن طريق الإسقاط بواسطة المخزون اللّاشعوريّ الّذي يُطلِق عليه يُونج:الحدس الّذي يُعدّ قوّة فطريّة في حياة الفنّان"[4]، وذلك لا يتحقّق للكاتب إلّا إذا اعتبر النّصّ السّرديّ نتيجة حتمية للصّلة النّحوية والتّركيبية والدّلالية والتّداولية الّتي يُشكّل تأويلها جُزءا من مشروعه الفنّيّ الخاص، والّتي تمكّن"العقل البشريّ من خلال الرّمز من إخفاء المعنى، ومن استخلاص المعنى أيضا من المعلومات الكثيرة المتناثرة والموضوعات العديدة المبعثرة"[5].

---

[1] المنجي بن عمر، الرّمز في الرّواية العربيّة المعاصرة، مرجع سابق، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص93.

[3] المنجي بن عمر، الرّمز في الرّواية العربيّة المعاصرة، مرجع سابق، ص94.

[4] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص16.

[5] شاكر عبد الحميد، الحلم والرّمز والأسطورة، مرجع سابق، ص7.

وعليه، فالرّوائيّ يعتمد على مسلّمات يصل من خلالها إلى العوالم الممكن حدوثها؛بانتقاء أحداث وشخصيّات تحقّق بقاء البيئة الّتي ينتمي إليها، وكون هذه البيئة محمّلة بالرّموز والدّلالات فلا بدّ لها أن تنعكس على نتاجه الفنّيّ الرّوائيّ وبكلّ الصّور، وهذا ما يندرج ضمن السّياق المجازيّ الموافق لشبكة الدّلالات الرّمزية المتّصلة بجماليات النّصّ الرّوائيّ الّتي تجسّدها المعاني، فتُفهم فهما مجازيّا وفق سياق البرنامج السّرديّ، ومن هنا"يصبح للمعنى وجود آخر حسب رأي حازم القرطاجنّي"[1]، وبذلك يكون الرّمز وسيلة لإقامة علاقة بين الإنسان وغيره، وبينه وبين نفسه، وهي سبيل الفهم.

ومِنَ الرّوائيّين مَنْ نصّبوا المرأة رمزا للتّعبير عن إيديولوجيّاتهم وطرح قضاياهم؛وذلك من خلال جسدنة الأمور المعنويّة لتأخذ شكل امرأة، و"عندها يصير هذا الرّمز مُجسّما، وبمثابة قالب تصبّ فيه المعاني"[2]، وفي ذلك يقول محمّد يوسف سواعد:"هناك من اتّخذوا من المرأة مجالا للتّعبير عن أنفسهم، ونجد بعض الأدباء يركبون الموجة ليجدوا من خلال قضيّة المرأة مجالا للتّعبير عن كوامن النّفوس وأُسُس الحياة، لتصبح الدّنيا في نظرهم امرأة، والمرأة قضيّة، والحياة سباق ومبادئ وقيم، فهي عنوان المثالية وهي عنوان السّقوط والنّهوض"[3].

وفي هذه الحالة ليس هدفهم التّصوير الحسّيّ للمرأة، بل اتّخاذها قالبا تُصبّ فيه الرّموز الّتي يريدون تجسيدها، كأن تكون رمزا دالّا عن الوطن أو الحرّية أو التّراث أو الذّاكرة أو غير ذلك من الدّلالات الرّامزة.

ويذهب النّاقد جورج طرابيشي إلى التّأكيد على أنّ الرّجل يستعمل المرأة كنموذج وأداة في عمله الفنّيّ، يقول:"إنّ الفنّ والإبداع إطلاقا، مهنة رجال، فالفنّان كما تلاحظ ش.فايرنستون كان على الدّوام رجلا، والمرأة وعلى الأخصّ في لوحات العري موديله، وحتّى في الأحوال القليلة الّتي أمسكت بها المرأة بالفرشاة بقي موديلها المرأة"[4].

فنظرة الرّجل للمرأة لا تكون إلّا من منظور ذكوريّ في العديد من الأعمال الرّوائيّة؛حيث جسّدت المرأة رمزا لكثيرٍ من القضايا والمواقف الحاسمة في رُؤيا ومرجعيّة الرّوائيّ، ف"متى أدركنا أنّ الرّواية العربيّة كانت ولا تزال رواية

---

[1] عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص42.

[2] حسين الحايل، الخيال أداة للإبداع، مكتبة المعارف للنّشر والتّوزيع، الرّباط، المغرب، ط1، 1988م، ص13.

[3] محمّد يوسف سواعد، المرأة في الأدبيات العربيّة المعاصرة، دار زهران للنّشر والتّوزيع، مصر، دط، 2013م ، ص15.

[4] جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرّواية العربيّة، دار الطّليعة، بيروت، ط1 ، 1977م، ص5.

رجال، استطعنا أن نفهم كيف أمكن أن تنحطّ المرأة في رواياتهم من إنسان إلى رمز"[1]، هكذا عرّف جورج طرابيشي رمزية المرأة، ليجعل من تعريتها لعبة ذكورية، تحوّلت فيها إلى تيمة وقضيّة، وبذلك شكّلت المرأة الرّمز الّذي يراه المفهوم الذّكوريّ لتجسيد الموضوع الّذي ترمز إليه.

لقد استخدمت الرّواية الجزائريّة الجديدة المرأة رمزا لتعبّر من خلاله عن رؤيا الكاتب وإيديولوجيّته، أو عن الوطن ومعاناته، أو عن رمز من رموز مقوّماته، أو عن التّضحية والحبّ والكره والانتقام، فلا توجد رواية خلت من صورة المرأة وذكرها إمّا واقعا أو تخييلا أو قضيّة أو رمزا، حيث عبّر عنها الأدباء في صور متعدّدة وجعلوها تتقمّص عدّة أدوار؛انعكست على الرّواية الجديدة فصوّرتها تصويرا صادقا، وأكّدت إنسانيّتها، وضرورة إنصافها ومساواتها مع الرّجل وعدم إنكار حقوقها الّتي منحها الله لها، وتلبّست عدّة شخصيّات حدّدت معالمها الرّواية ذاتها بالتّوافق مع المرحلة السياسية والاجتماعية والاقتصادية الّتي مرّت بها الجزائر؛حيث تناولتها الرّواية الذّكورية في إطارها السّرديّ من شخصية طبيعية إلى رموز تتفكّك دلالاتها مع دراسة العمل الرّوائيّ، فمثلما أسهمت المرأة في ميدان الكفاح والنّضال على مختلف الأصعدة والميادين، تحوّلت في بعض الرّوايات إلى مجرّد جسد له دلالة جنسية.

إنّ المنجز الرّوائيّ(الأرض والرّيح)هو موضوع الحفر الأركولوجي لنسيج الخطاب السّرديّ الّذي دبّجه يراع جلاوجي، بغية فتح مغاليق مختلفة المرجعيّات والّتي تعجّ بأنساق مضمرة وفق خطّية سرد كسر الكاتب رتابتها بتقنية الفلاش باك والتّخييل الّذي طرح من خلاله قضايا عديدة في صورة المرأة، وبذلك يستفز ذاكرة المتلقّي التّأويليّة وفق آلية التّخييل والتّجريب الّتي لم يألو الكاتب جهدا فيها سواءً على مستوى الشّكل أو العنونة أو المضمون، وفي هذه الحالة لا يكون هدفه التّصوير الحسيّ فحسب، بل جعل المرأة نسقا مضمرا ورمزا يحتمل تعدّدية التّأويل.

وتأسيسا عليه، جاء بحثنا ليدرس حضور المرأة ودلالاتها الرّمزيّة، وينبش في نسقها المضمر في ثلاثية الأرض والرّيح، ومنه حاولنا الإجابة عن السّؤال التّالي:

-ما الدّلالات الرّمزيّة الّتي أحالت إليها المرأة في الثّلاثية الجّلاوجيّة؟

-ما مدى اعتماد هذه الدّلالات على خلفية الرّوائيّ ووعيه وبيئته وثقافته؟

[1] جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرّواية العربيّة ودراسات أخرى، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1981م، ص50.

دفعنا موضوع البحث عن رمزية المرأة في الثّلاثية إلى اعتماد طروحات النّقد الثّقافي الّذي انفتح على مجموعة من الحقول المعرفيّة والثّقافية والفلسفيّة والأنثروبولوجيّة والسّياسية والتّاريخيّة والتّفكيكيّة وعلم النّفس والسّيميولوجياوالميثيولوجيا، وغيرها، واعتبر النّصّ الأدبيّ بنية لغويّة وظاهرة ثقافيّة، وبالتّالي قدّم استراتيجية قرائية حداثيّة تهتمّ بالكشف عن المسكوت عنه وتعرية المخبوء والمضمر في النّصّ الرّوائيّ، وتسعى للبحث عن الأنساق المضمرة الّتي تسكن أعماق النّصّ.

والرّوائيّ الجزائريّ عزّ الدّين جلاوجييُعالق الوطن والهويّة والتّاريخ والذّاكرة والتّراث في مجمل نصوصه المحمّلة بدلالات تعكس الواقع، فأكثر ما يميّز الرّواية الجزائريّة مسايرتها للثّورة التّحريريّة، ف"لا يخفى على قارئ يُطالع الأدب الجزائريّ أن يُلاحظ خاصّية الثّورة بوصفها حِسّا أساسيّا يُحرّك عمليّة الكتابة أو هي تتحرّك فيه، والواقع أنّ هذه الظّاهرة لا تدعو إلى الغرابة مادامت الجزائر حديثة عهد بحرب التّحرير، مادام عصرنا كلّه طابعا تحرّريّا"[1]، فقد كان الرّوائيّ يحارب بإبداعه وبقلمه، ويُشارك في كشف المتحجّب والمكبوت والمسكوت عنه، بما في ذلك موضوع المرأة وقضاياها الّتي عبّرت من خلالها الرّواية عن واقع المرأة واضطهاد المستعمر لها وتسلّط الذّكر عليها بفرض بطريركيّته.

وعليه، فإنّ أغلب الرّوايات الجزائريّة الجديدة تحمل بين جنباتها الكثير من الدّلالات الّتي تترجم العلاقة بين الرّواية والواقع والتّاريخ، والقيم الإنسانيّة المتمثّلة أساسا في مفهوم الحرّية الّتي بحث عنها جلاوجي في المنحدرات والشّعاب والجبال، وفي شوارع سطيف وفي ضواحي قسنطينة وفي مدينة الجزائر، يقول مالك حدّاد:إنّني لم أبحث عن الحرّية ومفهومها في المعاجم ولا في المؤلّفات الفلسفيّة بل أبحث عنها وأجدها في عزيمة ابن مهيدي وفي ابتسامة جميلة بوحيرد وفي آلام جميلة بوماشا الّتي شرّفتني إذ تلقي قصائدي وهي في غرفة التّعذيب"[2].

وهكذا يمكن القول إن الرّوائيّ قد اختار التّاريخ والتزم به ملتحما مع الثّورة، واختار المرأة والتزم بالدفاع عن قضاياها، ولم يقف منهما موقف اللامبالاة، ولم تعنه الحذلقة العبثيّة، وفي كلّ ذلك يجد المرأة أيقونة معبّأة بالرّموز والدّلالات، يتّخذ منها شخصيّة بطلة لتكون لسان حاله النّاطق، وحاملة لواء البوح، وبذلك يخرج عن المألوف ويكسر أفق توقع المتلقّي بكون البطل امرأة من طراز آخر، وليس رجلا كما ألفته الكتابات التّقليديّة.

[1] خلوف عامر، الرّواية والتّحوّلات في الجزائر، دراسة نقديّة في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربيّة، منشورات إتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2000م، ص17

[2] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م، ص70.

لقد استخدم عزّ الدّين جلاوجي المرأة رمزا داخل المتن الرّوائيّ معبّرا من خلالها عن إيديولوجيّته المشبعة بأنساق تاريخية تارة وتراثية تارة أخرى، وذلك لإبداء رأيه في قضايا كانت محسوبة على المجتمع الذّكوريّ، وإضفاء نظرته عليها متخلّيا عن أناه الذّكورية حينا، ومستعينا بالآخر الأنثويّ متمثّلا في شخص حوبه حينا آخر؛حيث صوّر المرأة رمزا للحبّ والتّضحية والحرّية والتّاريخ والذّاكرة القومية والوطن والتّراث المحلّيّ.

ولم يختلف الكاتب كثيرا عن غيره من الرّوائيّين من حيث طرح صورة المرأة، لكنّه تمثّل الإحساس الخاصّ بها في بعض القضايا، وبالتّالي لم يبتعد كثيرا عن رؤية المرأة ورمزيّتها، وذلك راجع لقدرته على التّخييل الّذي كان نتاجه ثلاثية الأرض والرّيح الّتي نستشفّ من خلالها أنّ الشّخصيّة النّسائيّة كان لها مقاربة مرجعيّة للواقع والتّاريخ، وبذلك ابتعدت عن المثالية والابتذال الّذي يجرّدها من إنسانيّتها.

كما لم يختلف الخطاب الذّكوريّ الجلاوجيّ في تصويره للمرأة عن الخطاب النّسائيّ، حيث صوّراها محتفظة بأنوثتها، كما يحتفظ الرّجل برجولته وفحولته، ومردّ ذلك إلى طبيعة المجتمع الجزائريّ ونظرته للمرأة أو لطبيعة المراحل الّتي عاشها وأثّرت على مكانة المرأة، إلّا أنّه تخطّى في الثّلاثية هذه النّظرةالّتي حملت في شكلها وصورتها المرأة الجسد والمرأة المتعة، لينتقل بها إلى عالم الرّمزية المحمّل بمعاني:الوطن والأرض والتّاريخ والتّراث والحرّية والذّاكرة، وغيرها من المدلولات الّتي تَحملها المرأة من خلال تطبيق الفكر الذّكوري ومعايير القوّة والضّعف ممثّلة في الاحتلال الفرنسيّ، وصور المرأة وجسدها محمّلين بدلالات متعدّدة.

ويتّضح دور المرأة في الرّوايات–قيد الدّراسة– من خلال دلالاتها الرّمزيّة الّتي"تُعرف في النّصّ السّرديّ أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكاتها، وهكذا فإنّ صورتها لا تكتمل إلّا عندما يكون النّصّ الحكائيّ قد بلغ نهايته"[1]؛أي أنّ دور المرأة يبقى متحجّبا ولا يتكشّف في العمل الرّوائيّ إلّا من خلال قوّة دلالاتها الرّمزية، وبراعة تأويل المتلقّي.

وحضور المرأة كعون سرديّ في ثلاثيّة الأرض والرّيح واضح منذ وقوفنا على عتبات العناوين –وقد سبق الإشارة إليه في الفصل التّمهيديّ–كما كانت الطّبيعة من العناصر الّتي رسمت ملامح هذه الملحمة السّرديّة؛فالطّبيعة أنثى، بل هي الأنثى الثّانية بعد الأمّ الأولى حواء، وهي أصل بداية حكاية الاستخلاف؛استخلاف الإنسان في الأرض.

[1] محمّد عزّام، شعريّة الخطاب السّرديّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب للطّباعة والنّشر، دمشق، سوريا، 2005م، ص11.

وعليه سنتجاوز العتبات إلى المتن الرّوائيّ، لتحديد الدّلالات الرّمزيّة للمرأة في الثّلاثيّة الّتي لم تكن فيها حوبه وحمامة وحورية ووريدة المرقومة وسلافة الرّوميّة وشامخة ونانّا ولالّا تركيّة وعيشوش وحليمة، وغيرهنّ، مجرّد شخصيّات بطلة بل كنّ دلالات رمزيّة للمرأة الوطن والأرض والتّاريخ والثّورة والحبّ، كما يُمثّلن رمز المرأة الفاعلة، المحافظة على كرامتها وكرامة وطنها، لتكون بذلك خلفية للعمل الرّوائيّ المنتقلة من"مجال الوجدان وحده إلى مجال الفكر والوجدان معا، ومن السّطحية إلى العمق"[1].

ومن هنا يمكننا أن نُسائل المؤلّف كما سأل جان بول سارتر:"أيّ مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه؟وأيّ تغيير تريد أن تحقّق؟"[2]، وفي نفس الوقت سنحاول الإجابة عن التّساؤلات السّالفة الطّرح.

لقد عكست الثّلاثية الظّروف القاسية الّتي تعرّض لها الشّعب الجزائريّ في وجود الاستعمار، والتّغيّرات الّتي طرأت على بنية مجتمعه من خلال المرأة الّتي تجسّدت في صورة حوبه، وحمامة وحورية وحليمة وسلافة ووريدة المرقومة وشامخة ونانّا وغيرهنّ ممّن تقاسمن الهموم المشتركة الّتي يتحجّب وراءها استعمار غاشم، لتُضمر هي الأخرى دلالات رمزيّة سلّم الكاتب المتلقّي مشعل تفكيك شفراتها وقراءتها، وكشف أنساقها المضمرة.

2-1- المرأة الأرض/الوطن:

من مظاهر التّجديد في الرّواية الجزائريّة الحديثة واقعيّتها، وشدّة ارتباطها بالأرض الجزائريّة، وترسيخ القيم المناهضة لسياسات التّجهيل والعُري الفكريّ والإفقار الدّينيّ، وهي بذلك"أدب مجدّد كتبه أناس من صميم الشّعب عميقو النّظرة إلى الوجود، شديدو الحساسية بالصّلات الإنسانيّة الّتي تربط بين النّاس، تتطوّر في أدبهم شخصيّات متنوّعة الأشكال والمشيات فتبدو في صراعها الدّاخلي مع ذواتها وفي تفاعلها مع العالم الخارجيّ المستكينة لمشيته حينا، والثّائرة المتمرّدة حينا آخر"[3]، فالوطن يظلّ هاجس الرّوائيّ الجزائريّ، ناهيك عن الكاتب عزّ الدّين جلاوجي.

لقد تعدّدت أطياف مفهوم الوطن في الثّلاثية؛من صور وألوان وعناصر طبيعيّة ومعتقدات، وكلّها تتبلور حول مكان واحد هو الجزائر، فبوصلة جلاوجي كانت الجزائر، بمدنها وقراها وشعابها ووديانها وشطآنها، وقبلته ما

---

[1] طه وادي، المرأة في الرّواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص53.

[2] جان بول سارتر، ما الأدب؟، تر:محمّد غنيمي هلال، دار النّهضة للطّباعة والنّشر، مصر، د ط، 2005م، ص27.

[3] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص129.

بين سطيف وبسكرة وقسنطينة والعاصمة، وهواؤه هو الحقول الّتي يرمح فيها خيل شامخة، وطبيعته حدائق يعشقها العربي الموستاش، فالوطن عنده مكوّن أساسيّ؛فهو تراب الآباء والأجداد الّذي ظلّ رمزا للانتماء والبقاء، والتّشبّث والمقاومة والاستمرار والاستماتة، المحافظة عليه واجب مقدّس؛فهو لا يُستباح ولا يُغتصب، وحفنة منه تُعادل الكون كلّه، يتشكّل من عناصر متوائمة ومتداخلة، ومن مقوّمات حياتية وطبيعية لا بدّ منها ليشمخ البناء(الوطن)وتستمرّ بشموخه الحياة.

وعليه، فمفهوم الوطن/الأرض عند جلاوجي"لم يكن ترابا ومكانا ومناخا وأشجارا، كما لم يكن مفهوما تاريخيّا وجغرافيّا فقط، بل كانت في الآن نفسه مفهوما رمزيّا حركيّا ينطوي على كلّ الدّلالات"[1]؛فاللّغة الانزياحيّةالجّلاوجيّة حوّلت المرأة إلى رمز نشأ من وجدانه، وخضع لانفعاله لا لحدود جغرافيّته، فكانت بذلك رمزا متحرّكا له كيانه الخاصّ وهويّته المتجذّرة، متمثّلا في الأمّ والحبيبة.

لقد جعل جلاوجي من الرّمز لعبة فنّية تجاوز بها التّصوير الفوتوغرافي للواقع، لخرق أفق توقّع المتلقّي، واستطاع وسط أزمة عاشتها الجزائر حقبا مديدة من الزّمن أن يستوقف المتلقّي عند لوحات ترسم جمال وسحر أرض الوطن الّذي يحمل كلّ معاني العطاء والخصب والنّماء، والّذي حاولت الرّياح العاتية اقتلاعه وتشويهه، واغتصابه.

ولأنّ الأرض في معاجم اللّغة أنثى، فإنّ المرأة هي الكائن الحسّي الأقرب إلى رمزيّتها؛ فالمعادلة الجّلاوجيّة تحمل في طرفها الأوّل صورة المرأة وفي طرفها الثّاني صورة الأرض، وفي ذلك يقول طه وادي:"صور المرأة في الرّواية أكثر رهافة وحساسيّة، وأشدّ وضوحا في تعبيرها عن الواقع من صورة الرّجل، إنّ الظّروف التّاريخيّة والاجتماعيّة الّتي مرّ بها مجتمعنا جعلت حركة المرأة وتحرّرها مواكبة لحركة الوطن، لذلك من السّهولة بمكان الرّبط بين الفكر الّذي يُنادي بتحرير المرأة ويُنادي بتحرير الوطن"[2]، وهنا يكون جلاوجي قد ربط رمزية المرأة في رواياته الثّلاثة بمفهوم موازٍ لما جاء به طه وادي، وذلك بإظهار عمق أحاسيسها وقوّة تحمّلها وفتنة جمالها وسحرها.

---

[1] حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلّة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1 ، 1991م، ص55.

[2] طه وادي، صورة المرأة في الرّواية المعاصرة، مرجع سابق، ص52.

لقد أشار عزّ الدّين جلاوجي في بداية الجزء الأوّل من الثّلاثيّة(حوبه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر)إلى أنّ أحداث الرّواية هي قصّة قرّرت حوبه أن تحكيها له، فقد"**قرّرتْ أخيرا أن تحكي لي قصّتها**"[1]، وهنا يتدخّل مخيال المتلقّي فيتخيّل أنّ حوبه هي الشّخصيّة الرئيسيّة في الرّواية، إلّا أنّه يصطدم وهو يلج دهاليز الثلاثية بظهرها تارة وغيابها عن الأحداث تارة أخرى، ويُلاحظ أنّ السّارد يمنحها أوصافا غير بشريّة إذ يقول:"**هي تشبه عيون مياهنا وحقول قمحنا وطيور الكروان الحالمة في ليالي صيفنا**"[2]، "**لقد قرّرت أخيرا أن تحكي قصّتها لي، لم تشأ أن تبدأ مذ وُلِدت، هي تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتدّ الجذور في الماضي، الماضي السّحيق**"[3].

وهنا يدرك المتلقّي أنّ الرّوائيّ بدأ لعبته الرّمزيّة؛فالجزائر وحدها هي الممتدّة الجذور في الماضي السّحيق، وحوبه لم تشأ أن تبدأ قصّتها منذ ولدت لأنّ الجزائر تاريخ طويل ممتدّ الجذور في عصور غابرة لا يمكن حصرها بتاريخ ميلاد محدّد، و"يبدو أنّ المشابهة بين الأرض والمرأة قديمة قدم الحياة"[4].

وعليه، فالكاتب أراد أن يجعل من المتلقّي شريكا له في إنتاج المعنى، وبذلك يدفع به إلى التّفكير وتشغيل رصيده المعرفيّ ليتمكّن من الغوص في خبايا الرّوايات الثّلاثة، ويدرك أنّها تتحدّث عن فترات تاريخيّة محدّدة من تاريخ الجزائر، فيكشف بذلك ما وراء الخطاب السّرديّ، ويكتشف أنّ حوبه الحاضرة الغائبة في أحداث الثّلاثية، وشامخة الحاملة للواء الجهاد والكشف عن الحقائق، هي صور لما هو أعمق ممّا يُظهره النّصّ"فمن واجب العنوان أن يخفي أكثر ممّا يُظهر"[5].

أمّا شامخة وهي المرأة الّتي تعرّضت للظّلم ومحاولة الاغتصاب، ونُهِب إرثها الّذي تركه لها والدها علي القلعي وخالها الرّايس حميدو، وتمّت مطاردتها من قبل أعدائها، يقول الأشقر:"**طاردتها طويلا دون أن أتمكّن منها**"[6]، فقد استطاعت الحفاظ على عنفوانها وشموخها، ومصدر قوّتها في ذلك سيفها وفرسها الأدهم، فما تعرّضت له شامخة

---

[1] حُوبَه، ص11.

[2] حُوبَه، ص11

[3] حُوبَه، ص8.

[4] مونيكا بيتر، المرأة عبر التّاريخ، تر:هنريت عبودي، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1979م، ص11.

[5] بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات عمّان، ط1، 2001م، ص50.

[6] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص434.

من ظلم لم تتعرّض له أنثى فحسب بل تعرّض له وطن بأكمله، يقول الكاتب على لسان شامخة مخاطبة الشّيخ محي الدّين:"**قطعتُ مئات الأميال وآلاف المخاطر سيدي لأنظمّ إلى جيشك**"[1].

شامخة الفارسة البطلة الّتي تسعى للقضاء على الظّلم وكشف الخديعة، الهاربة من محاولات اليهودي كوهين والفرنسيّ الأشقر ومدبّب الأنف في الإطاحة بها، الّتي قال عنها الكاتب على لسان الأشقر وهو يردّ على كوهين:"**لا أريد إلّا شامخة، ولكم ما تبقّى من أطفال ورؤوس أنعام ومغانم، المهمّ أن لا تُفلت منّا**"[2]، وقال هو يُساوم عصابة الصّعاليك:"**لا نريد أذيّتكم، لكنّنا نريد شامخة بأيّ ثمن كان(...)هذه لا تصلح للحبّ، بل تصلح للحرب** "[3]، فشامخة حلم مدبّب الأنف، وحلم كوهين، وحلم الفرنسيّ الأشقر الّذي ما انفكّ يلاحقها في الشّعاب والوديان وفي كلّ مكان، في محاولة سبيها لأنّها من سلالة الأبطال(الرّايس حميدو)، تُدرك أنّهم يريدونها هي وأنّ معركتهم معها، تقول:"**إنّهم يقصدونني أنا، معركتي معهم طويلة، ويجب أن أُنهيها اليوم**"[4]، فمن هي شامخة الّتي يرغب بها الجميع؟

استنادا على ماسبق، نخلص إلى القول:إنّ من تتمتع بصفات شامخة لا تكون إلا الجزائر/الأرض/ الوطن بكلّ شموخها وعنفوانها وكرامتها وأصالتها الضّاربة في عمق التّاريخ، هذا ما ورثته شامخة وتركته إرثا لمستقبل الجزائر متمثّلا في أبناء شامخ وأحفاد علي القلعي والرّايس حميدو وأبو حمزة القرطبي، وما الشّخصيّات المعادية إلاّ أفاعٍ لم تستطع النّيل من شامخة، لأنّها"**امرأة تلخّصنا جميعا، لا تملّ ولا تكلّ**"[5]، يقول الكاتب"**قريبا من الصّخرة انتصبت ثلاث أفاعي، تراجع عليّ حيث أمّه، ضمّته إليها وهي تستعدّ لمواجهتها، انسابت الأفاعي واندفعت تتسلّل عميقا في جوف الأرض، قفزت زنوبيا وخلفها عليّ باتّجاه القمّة، في الأعلى حلّق حولهما عشرات الأطفال**"[6].

---

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص242.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص597.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص237.

[4] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص599.

[5] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص385.

[6] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص601.

فشامخة الّتي تمارس الفنّ وتدرس الفلسفة، وتتقن الفروسية وتحبّ المغامرة والقتال ليست مجرّد شخصيّة في الرّواية، إنّما هي حاملة لواء الانتفاضة، تزرع الأمل أينما حلّت، هي الوطن الّذي يتربّص به الخونة(أعداء الدّاخل)والاستعمار واليهود(أعداء الخارج)بغية الإطاحة به واغتصابه، لكنّه بقي شامخا متألّقا؛يتجسّد جماله في أنوثة شامخة المتشكّلة من دفئها وأملها في غد أجمل، وفروسيّتها ومحبّتها، وفي قدرتها على نشر روح الإنسانيّة والاستمرار في هذا الوطن الرّافض لكلّ أنواع الظّلم والاضطهاد، يقول الكاتب:"لو نزعنا شامخة ستسقط الرّواية، وعندما تنتهي شخصيّة شامخة تظهر زنوبيا الّتي تواصل مسيرة بثّ الأمل والحياة"[1].

فحوبه وحمامة وشامخة يُجسّدن صورة الجزائر/الوطن الّتي تعدّ موضوعا رئيسيّا تبنّاه جلاوجي في جلّ أعماله وخاصة في رواياته التّاريخيّة؛فيصبح الوطن(الجزائر)بهنّ حقيقة مجسّدة، فالمرأة"تمثّل دلالة ورمزا ثريّا وموحيا عن الوطن"[2]

إنّ الشّخصيّات النّسائيّة الّتي تُعادل الأرض/الوطن في الثّلاثيّة كثيرة، جعلها الكاتب قالبا صبّ فيه كلّ معاني القوّة والكبرياء والعنفوان والصّبر والتّحدّي والأمان والحبّ والجمال الفاتن الّذي يغوي ويغري على المستوى الحسّيّ؛تحبيبا للأرض/الوطن وتقريب هذا الحبّ إلى قلوب طغت عليها الحضارة المادّية، فطبيعة القلوب تأنس للجمال والحبّ الّذي يُحييها كما يُحي الماء الأرض البور.

وبذلك لجأ الكاتب إلى استعمال الرّمز والخيال في محاولة منه لرفع وعي المتلقّي بقدسية الأرض فجسدها في جسم فاتن جميل وحضن آمن أمين، فكانت:

2-1-1-الأرض/الأم:

نستشفّ ممّا سبق الإشارة إليه، أنّ الأرض رمز العطاء والنّماء والخصب والانتماء، وهذه الدّلالات الرّمزيّة لا تحملها إلّا المرأة، ولا يتحقّق هذا الرّمز فيها إلّا إذا كانت المرأة أمّا؛والأمّ تكسب أمومتها بالإنجاب والتّناسل، وتربية الأبناء، فبخصوبتها يتحقّق التّكاثر ومنه نماء القبيلة والعشيرة، ويزداد عدد الذّائدين عنها.

---

[1] برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

[2] رشيد بوشعيرة، المرأة في أدب توفيق الحكيم، الأهالي للنّشر والتّوبع، دمشق، ط1، 1996م، ص54.

فالأمّ هي أصل الوجود في الانتماء، ف"الحديث عن الأمّ حديث عن الأصل، عن الطّفولة الّتي يعود الرّوائيّون إليها كثيرافي أعمالهم، وهو حديث عن صاحب الفضل في وجود الشّخص وتربيته"[1]، وبهذا تنعكس الدّلالة القوية بينها وبين الأرض/الوطن، لذا أنصف جلاوجي الأمّ من العتبة النّصّيّة الأولى وهي عتبة العنوان(الأرض والرّيح)؛فالأرض هي مأوى الإنسان وسرّ وسبب وجوده، وبذلك أراد أن يقول:إنّ شخصية الأمّ في الثّلاثية هي الأرض الّتي يستكين لها أبناؤها ويشكّلون فيها مجتمعاتهم الصّغيرة داخل المجتمع الكبير الّذي يعاني من رياح الاحتلال الفرنسيّ، وممارسات المعمّرين وظهيرهم من القيّاد والخونة والحاقدين، يقول الكاتب:**"راح سي رابح يؤكّد أنّ على الجزائريّين جميعا أن يُكثِروا من الزّوجات لتتضاعف أعدادهم فيواجهوا التّواجد الفرنسيّ بأرضهم"**[2]؛فعامل التّكاثر والاستمرار للنّوع البشري يتعلّق بالخصوبة الّتي لا تكون إلّا بالزّواج الّذي يتحقّق به النّماء والاستمرار الّذي لا يكون إلّا بخصوبة المرأة/الأرض.

وقد كانت"العرب تسميّ الأرض أمّا، لأنّها مبتدأ الخلق، وإليها مرجعهم ومنها أقواتهم وفيها كفايتهم"[3]، وقد أورد جلاوجي هذه المقاربة الرّمزيّة في الحوار الّذي دار بين العربي الموستاش والحاكم الفرنسيّ الّذي قال:

"فرنسا أمّ الجميع، ولا بدّ من الدّفاع عنها ضدّ قطّاع الطّرق، ضدّ الشّياطين، وقاطعه العربي الموستاش:الأمّ كما تأخذ تعطي، بل تعطي أكثر ممّاتأخذ، نحن أمّنا الجزائر"[4].

ثمّ يؤكّد الكاتب هذه المقاربة وهو يصف حال العربي الموستاشيقول:**"بات(...)يئنّ من ألم، لكنّه رغم برد الزّنزانة بات يحتضن الأرض، كأنّما يحتضن صدر أمّه، يتسمّع دقّات القلب النّابض بالمحبّة، النّابض بالعطف والحنان، يغفو لحظات ثمّ يزحف قليلا كأنّما يحاول أن يغوص في أعماقها، ولسانه يردّد:**

نفديك يا بلادي بدمّي الفاير

بروحي وولادي وقلبي الطّاير"[5].

---

[1] صالح مفقوة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص153.

[2] حُوبَه، ص315.

[3] ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن الكريم، شرحه ونشره السّيّد أحمد صقر، دار التّراث، القاهرة، ط2، 1973م، ص104.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص 226، ص 227.

[5] الحُبُّ لَيْلًا، ص، ص395، 396.

يُفصح تذكُّر العربي الموستاش لأمّه وهو يحتضن أرض الزّنزانة، محاولا الغوص في أعماقها عن حبه لوطنه وتعلّقه بالأرض وانتمائه الرّاسخ المتجذّر فيها، فالأمّ رمز الأرض الّتي تمثّل للابن الحماية والأمان والطّمأنينة-رمز يمثّل الأرض أحسن تمثيل-وهذا الإحساس بالأمان والحماية، ما كان يصلح إلّا لشخصية المرأة الأم الّتي تعوّد الإنسان على القُرب منها، والتصاقه بها، فالعلاقة بينهما تكمن في توفّر عنصر الخصوبة والأمان والاستمرار؛فالأرض توفّر الغذاء لاستمرار الحياة، والمرأة الأمّ تنجب الأبناء لاستمرار النّسل وحفظ النّوع.

فالمرأة الأمّ عند جلاوجي هي الأرض الّتي لا يكون الحديث عنها إلّا حديث احترام ومحبّة وحرّية، فالأمّ هي الوطن المقدّس، هي الجزائر؛حيث ارتبطت عنده المرأة بالأرض رمزا للخصوبة والانتماء والاستمرار، و"رمز المحبّة والحنان والتّضحية، ورمز الأرض والكاهنة والعرافة في المجتمعات القديمة، فهناك علاقة مشيمية بين الأرض والأمّ، فلها من المنزلة والمكانة بحيث لا تساوي بها أيّة منزلة أخرى"[1].

وفي هذا الصّدد يرى جورج طرابيشي أنّ المرأة عندما يرمز بها للوطن تخسر استقلالها وتصبح كمادة صلصالية يصنعها الرّوائيّ، ولا حكم لها على نفسها، تملك الشّكل ولا تملك الحرّية، وذلك أنّ التّرميز عملية تختزل المرموز وفي الوقت ذاته تفرض عليه أن يكون طيّعا قابلا للتّشكيل، ويُرجع ذلك لكون الرّواية العربيّة كانت ولا تزال رواية رجال، وأنّه كلّما أركنا ذلك استطعنا أن نفهم كيف أمكن أن تتخبّط المرأة في رواياتهم من إنسان إلى رمز[2]، وفي هذا الرّأي إجحاف في حقّ المرأة، وذلك لكونها معادلا رمزيّا للأرض؛فالأرض رسوخ وشموخ واطمئنان وأمان، فهي الملجأ والملاذ عند اشتداد الكرب، وهي الحنين والشّفاء والدّفء والانصهار الّذي لا يكون إلّا في حضنها.

فأنسنة الأرض وتشخيصها واعتبارها أنثى تقنية اعتمدها الكاتب ليشرح في مسارها فلسفته وإيديولوجيّته وثقافته الأنثروبولوجيّة، الّتي تقول ب:جوهر الإنسان، والأمان، والدّفاع عن الذّات، ومواجهة الظّلم المتمثّل في:الأفاعي والأعور الدّجال ويأجوج ومأجوج، الّذين عاثوا في الأرض فسادا، في مواجهة حوبه الّتي تؤثر الأمان والحرّية، مأخوذة بروح التّاريخ الّتي تدفعها للمغامرة ومصارعة المجهول والبوح عن المسكوت عنه، وارتياد مناطق موحشة ومجهولة.

---

[1] وائل علي فالح الصّمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دار دروب للنّشر والتّوزيع، الطّبعة العربيّة، ص 201، ص 202.

[2] جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرّواية العربيّة، دار الطّليعة، بيروت، ط1 ، 1981م، ص66.

إنّ عطاء الأرض ممثّل في عطاء:أم عبد الله(العارم)، وأم حورية(حمامة)، وأم يوسف الرّوج (سلافة)، وأم رشيدة(حليمة)، وغيرهنّ، فالكلّ يعيش في كنف الأم وتحت جناحيها، وفي هذا دعوة من الكاتب لإعادة القيمة للأمّ، فالمجتمع في أصل تكوينه مجتمع أموميّ، فالأمّ تحمل معاني العطف والتّحنان الّتي تربط الإنسان بأرضه وترسّخ فكرة الدّفاع عنها ضد أيّ غاصب معتد، وهذا ما يمثّل معاني الانتماء والهويّة عند المتلقّي.

2-1-2-الأرض/الحبيبة:

أمّا الأرض الحبيبة فتعكس رمزيّتها الحسّ الجمالي للكاتب؛فهي أداته الفنّيّة الّتي تكشف للمتلقّي عنفوان الأرض وكبريائها، فعندما تتمكّن الرّواية من ارتداء ثوب الرّومانسية فإنّها تشفي غليل المحبّين، فالأرض كرمز التحمت بجسد المرأة الحبيبة، إذ يغدو جسد المرأة أشبهبأرض الوطن، بعد أن كان أمّا حنونا يقول أدونيس:"لا نحبّ الأرض إلّا من خلال المرأة، والأرض بدورها تحبّنا"[1].

وعليه جاء قول الكاتب واصفا حبيبته حوبه:"**حوبه حين تحكي تكون كالعين النّضّاحة، تنبجس الحكاية من كلّ جوارحها وجوانبها، فهي تُشبه عيون مياهنا، وحقول قمحنا، وطيور الكروان الحالمة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلاوان الواسعتان تتوسّد شواطئها النّوارس الحالمة، وتقهقه على رملها النّاعم أمواج حوريّات البحر، وحين تبسم حوبه تُشرق شمس من دُرر لمّاعة حتّى لتخال نفسك قد عثرت على كنز من كنوز السّندباد، وأنفاس حوبه نسيم ربيعيّ يحمل إليك شذا الهضبات وعبق التّلال**"[2].

وتتوافق مع لحظات العشق تخيّلات الرّوائي عزّ الدّين جلاوجي الّذيسعى إلى وسم الأرض بشخصية المرأة الحبيبة، فهي الأنسب لحمل هذه المشاعر، والأقدر على تعميق الصّلة بين الأرض ومحبّيها، والمرأة هي الرّمز الأقدر على تعميق الفكرة وإيصال إيديولوجية الكاتب، ألم يقل:"**ما أحلى أن أجلس إلى حوبه حبيبتي السّاعات والأيّام والسّنوات لأسمع منها حكايتها، لتتضوّع عليّ عبقا وسنا**"[3]

فالثّلاثية الجّلاوجية تتميّز بالإيحاء بحبّ الوطن الّذي يحلم به الشّرفاء من أبنائه، الوطن الجزائر، وعشق الوطن/الأرض عذاب، والوصول إليه لا يكون إلّا لمن استطاع إلى ذلك سبيلا.

---

[1] أدونيس، الصّوفيّة والسّوريالّية، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992م، ص13.

[2] حُوبَه، ص7.

[3] حُوبَه، ص8.

إنّ تعلّق الكاتب بأرضه وحبّه لوطنه جعله يحمل حسّا فنّيّا جسّد من خلاله هذا التّعلّق وهذا الحب عن طريق الرّمز، وقدرته على الإبداع الفنّيّ والدّلاليّ، والّتي رست بالمتلقّي المؤوّل في موانئ معان مختلفة، فقد كانت المرأة وسيلته المجسّدة للرّمز، لما تحمله من بعد تاريخيّ وإنسانيّ، وهذا ما جعل القارئ يربط ماضيه بحاضره ويستشرف مستقبله فكريّا وفنّيّا وجماليّا ولغويّا.

2-1-3 المرأة /الطّبيعة:

لم يستحضرجلاوجيالطّبيعة كما استحضرها الرّومانتيكيّون الّذين تعوّدوا على استلهام أحاسيسهم منها، وصبّ مشاعر الفرح والحزن فيها، وذلك ب"إسقاط مشاعرهم عليها وإلباسها من عواطفهم ثوبا بشريّا حيّا"[1]، لكنّه يستمدّ"صورة الرّمز من واقع الطّبيعة المألوف، ويحاول بعث الحياة في أوصالها بما يسبغه عليها من خصائص إنسانيّة"[2].

وعليه فقد تغيّرت نظرة الأدباء المعاصرين الحاملين للواء التّجديد والتّجريب للطّبيعة، وهنا نُسائل الكاتب كما سألته حوبه:"**هل تصنع الطّبيعة الإنسان، هل تنقل إليه جيناتها ومورّثاتها؟**"[3]

إنّ الطّبيعة هي الّتي علّمت العربي الموستاش"**الحبّ والعطاء والصّبر، مرضت أمّه فاطمة الزّهراء مرضا شديدا حين أنجبته فلم تقدر على إرضاعه، ووفّرت له ذلك عنزتهم المدلّلة، ومعنى ذلك أنّه وجد نفسه وجها لوجه مع الطّبيعة منذ أيّامه الأولى، منذ قدِر على المشي راح يتسلّل إلى أحضانها، كثيرا ما راحت والدته– يرحمها الله–تصيح باسمه باحثة عنه، وحين يكاد صوتها يبحّ تُخرجه من تحت شجرة أو بيدر أو من بين أغمار القمح والشّعير(...)حين تأكّد والده من تمرّده و ازوراره دفع به إلى الطّبيعة راعيا(...)وهناك تعلّم من الطّبيعة ما لم يتعلّمه من البشر، لا شيء أحلى عنده من إنصاته للطّبيعة في هدوئها وثورتها، في عبوسها وابتسامتها، في غنائها وصمتها**"[4].

---

[1] محمّد فتّوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1979م، ص310.

[2] محمّد فتّوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة، مرجع سابق، ص310.

[3] حُوبَه، ص487.

[4] حُوبَه، ص31.

وعليه، فعلى قدر الاعتناء بالطّبيعة والإنصات إليها على قدر التّعلّق بها، فكلّ ما فيها متعلّق بالأرض، يحيل إليها كما ينبثق منها، و"تُفصح علاقة التّفاهم بين الإنسان والطّبيعة عن قوانين موضوعيّة توحّد الطّرفين؛تضع الطّبيعة في الإنسان والإنسان في الطّبيعة"[1]، وبهذا تُصبح الطّبيعة قناعا إيديولوجيّا ينبض بالحياة، وصورة عن المرأة متمثّلة في جملة مقولات وسلوكات في هيئة امرأة، تحتضن وتُرضع وتدفء وتتجذّر.

وفي مدينة سطيف كانت الطّبيعة هي المعادل الحسّيّ للأمّ والحبيبة عند العربي الموستاش الّذي فرّ بمعشوقته حمامة تاركا أمّه في عرش أولاد سيدي علي، حيث"**اندمج العربي الموستاش تماما في الحديقة، صارت عشقه الأوّل بعد حمامة، يأتيها صباحا مندفعا في شوق كبير، وينزرع في تربتها، يقلّبها، يبذر في جوفها الحياة، يداعب أغصانها وأزهارها بلطف وحنان، ينام نهارا في حضنها كما ينام الرّضيع في حضن أمّه، وتغيّرت الحديقة، صارت جنّة تعبق بالحياة**"[2].

على عكس فرانكو الّذي اغتصب الطّبيعة في غير أرضه، كما اقتاد سوزان إلى غير أرضها، فأصاب الجدب كلتاهما ولم تُزهرا إلّا مع العربي الموستاش، وهو بذلك يعطف الحرّيّة على اغتيال الطّهر والبراءة؛حين جاء المخلّص موشّحا بحبّ الانتصار والحرّية.

وهنا يظهر البعد الفلسفيّ الرّمزيّ عند جلاوجي الّذي تعدّى به الظّواهر الطّبيعة المادّيّة المظهرة إلى الظّواهر النّفسيّة المتحجّبة والمضمرة، فتنوّعت الطّبيعة حسب احتياجاته السّرديّة لتتجسدن امرأة معشوقة فتعكس بعده الإنساني والدّينيّ حيث تربط المتلقّي بتاريخه وعقيدته، فهي الجذور الرّاسخة الّتي يصعب الانفصال عنها، فالمرأة كانت في الحضارات القديمة رمزا للطّبيعة، فهي "إلهة الإخصاب والخير والوفرة والخضرة والحياة"[3].

ومن بين العناصر الّتي استلهمها الكاتب من الطّبيعة في رواياته الثّلاثة نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

-الشّجرة:

---

[1] فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2004م، ص19.

[2] حُوبَه، ص166.

[3] نوال السّعداوي، الأنثى هي الأصل، مؤسّسة هنداوي، مصر، 2017م، ص29.

تُعدّ الشّجرة رمزا لربّة الخصوبة الكونيّة في محافل السّاميّين الدّينيّة، فعشتار-كما أشرنا لذلك في المبحث السّابق من هذا الفصل-شجرة مُؤلّهة مُقدّسة، تُقدّم لها كلّ أشكال العبادة، وتُمنح أسباب الرّعاية، فالتّجسيد النّباتيّ دليل على الإخصاب والأمّ الكونيّة، كما تمثّل الشّجرة الانتماء للأرض والتّجذّر فيها لدرجة أن تُعجز الأخر عن اقتلاعها.

وقد استحضر جلاوجي هذا الرّمز مُجسّدا في شخصية نانّا الأمّ الوظيفيّة لشامخة وشامخ الّتي لقت حتفها فتحوّلت شجرة بل"**بستانا للمحبّة**"[1]، تقول عنها شامخة بعد أن رأتها في حلمها:"**كانت نانّا تستوي على شجرة اللّيمون القريبة من قبر الرّايس حميدو، كانت الشّجرة قد صارت عملاقة مثمرة، لها رائحة طيّبة نفّاثة(...)لم تكن نانّا تتكلّم، لكنّها كانت تبتسم، وتقطف كلّ مرّة حبّتي ليمون وتعصرهما معا بيديها فيندلق منهما عصير غزير(...)وخُيّل إليها أنّ نانّا قد صارت عملاقة لها شعر يتهدّل حتّى الأرض**"[2].

وفي مشهد آخر يصف الكاتب سلافة بعد سقوطها شهيدة في المسيرة السّلميّة، يقول:"**بدتسولافة شجرة سرو تمدّ جذورها عميقة وتشرئبّ بهامتها إلى السّحب، ماتت سولافة شهيدة في أحداث الثّامن ماي**"[3].

فاستقدام الكاتب لرمز الشّجرة لم يكن صُدفة، بل هو إعلان عن إمكانيّاته التّجريبيّة، وبرهان على بطولة توّجت بالإبداع، وتصريح بأنّ سقوط الإنسان يُؤدّي إلى صعوده، وأنّ اغتصاب الطّبيعة يُؤدّي إلى اكتشافها، وأنّ الأرض الطّيّبة تُزهر وتُنبت وتنتعش كُلّما اعتنيت بها

كما تفنّن الكاتب في وصف جمال شامخة، يقول:"**سحبت شامخة غطاء رأسها ورمته بعيدا دون مبالاة، جمعته نانّا دون أن تحوّل نظرها عن شعر سيّدتها الأسود المتهدّل على كتفيها، وقد تناهى منه صوت أمواج هادرة**"[4]، وقد اختار الكاتب صفة الشّعر الأسود المتهدّل لأغلب شخصيّاته النّسائيّة في المدوّنة قيد البحث والدّراسة[5].

---

[1] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص231.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص228.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص536.

[4] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص15.

[5] يُنظر جدول رصد الصّفات الجسديّة والمعنويّة للشّخصيّات النّسائيّة ذات الأدوار المحوريّة في الثّلاثيّة، المبحث الثّالث من الفصل الأوّل.

ومن المعلوم أنّ السّواد يُضيف للطّبيعة البعد الإخصابيّ على دلالة الرّمز الأموميّ، ف"السّواد مرتبط بالتّراث{هكذا} العربيّ بالاخضرار والخصب، ويلحظ استخدامه بكلمة(أثيث)لوصف الشّعر، وتعني الكثير النّبات، فتغدو المرأة هي الأرض المخصّبة الخضراء، وشعرها النّخلة المتداخلة جذوعها، رمز الحياة والخصب، والشّعر الكثيف الأسود صورة جنسيّة ذات دلالات توحي بالحيويّة والطّاقة المخصّبة، ترتبط هنا بصورة النّبات والشّجر والاخضرار، وتوحي غدائر الشّعر بالغدرات، فتكثّف صورة المياه الجارية الإيحاء بأجواء الحيويّة المتدفّقة"[1]

وبهذا التّصوّر الرّمزيّ الدّلالي تكون الأرض وكأنّها استعادة خصوبتها واستجلبت الحياة، وبذلك يتحقّق النّماء لتكون الشّجرة/النّخلة هي المعادل الموضوعي والدّلالة الرّمزيّة للمرأة، حيث أنّ استدعاء المرأة الأمّ المخصاب في التّصوير الرّمزيّ يعني استدعاء إخصاب الطّبيعة وحياة الأرض.

النّجمة:

جاء في ميثيولوجيا عرب الجاهليّة أنّ الزّهرة تربّعت على عرش الهرم الإلهيّ السّماويّ المتمثّل في الثّالوث:الشّمس-القمر-الزّهرة، فصدح بها الشّعراء في حلّهم وترحالهم، وفي محافلهم وأنديتهم، وقد تبدّت هذه النّجمة العربيّة لعبادها حاملة سيوف الموت العشتاريّة ضدّ العصاة والمدنّسين والخونة في معارك أمومية دامية، ضف إلى ذلك جانبها الإخصابيّ المتمثّل في رحلة البحث عن الحياة والحرّية والخلود.

يقول جلاوجي واصفا شامخة في معركتها مع المدنّسين للأرض:"**كبحت شامخة اندفاع الأدهم وهو يرتقي بها نحو قمّة الجبل، وقفزت أرضا، التفتت إليها زنوبيا، وتوقّف مئات الأطفال والنّساء، تراجع عليّ نحوها سريعا، مدّت شامخة بصرها بعيدا في قلب السّفح، كان الفرسان الثّلاثة يندفعون اتّجاههم بقوّة، قالت زنوبيا وهي تقفز إلى جوار شامخة:**

– يجب أن نستمرّ، كدنا نبلغ القمّة، سنكون بمنأى عن كلّ خطر.

ربتت شامخة على كتفها وقالت:

– انطلقي أنت، مع الأطفال، هم أمانة في عنقك، أمّا أنا سأنتظرهم هنا.

[1] ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهليّة، دار الأدب، بيروت، لبنان ، دط، دت، ص204.

ارتسم الخوف على ملامح زنوبيا وقالت:

– لا يمكن، يستحيل، يجب أن ننطلق جميعا.

مدّت زنوبيا بصرها فزعة في كلّ الاتّجاهات كأنّما تبحث عن الخطر القادم، مدّت شامخة يدها وقالت:

– انظري، إنّهم قادمون، يجب أن أنهي معركتي معهم.

قاطعتها زنوبيا:

– إنّها معركتنا جميعا، لن ندعك وحدك، سنقف معك جميعا، تبسّمت شامخة وقالت:

– وقوفك معي يكون بشيء واحد، أن تحفظي هؤلاء.

أشارت شامخة إلى الأطفال وقد اغرورقت عيناها، أشارت إليهم بيدها كي يرتقوا أكثر، اندفع إليها عليّ بحزم، وراح يجرّها من يدها:

– عمّتي، يجب أن نرتقي، خطوات ونبلغ القمّة.

احتضنته، وطبعت قبلة على جبينه، وقالت:

– لك المجد يا شبيه جدّه.

كان الفرسان الثّلاثة قد بلغوا أسفل الجبل، استلّت شامخة سيف ذو الفقار وقدّمته لعليّ قائلة:

عليّ، ذو الفقار هديّة إليك، لا يليق بحمله إلّا أنت، إنّه سيف الأمير، ويجب أن تكون أميرا، أنت أمير عمّتك، وأمير آل القلعي، وأمير هذه الأرض جميعا.(...)كان الفرسان الثّلاثة قد وصلوا، وطوّقوها من كلّ جانب، قال الأشقر صائحا كالمجنون:–وأخيرا أنت بين يديّ، وقد ضاقت بك الأرض.

ابتسمت شامخة في سخرية، وقالت:أخطأت أيّها الأعور، هذه أرضي وهي لا تضيق إلّا على الغرباء (...)وقف مدبّب الأنف بعيدا يُتابع المعركة الّتي بدا فيها كوهين والأشقر أضعف من أن يُنازلا شامخة، وراحا يتقهقران أمام ضربات شامخة(...)وعلى أعتابها خرّا صريعين.

المعركة(...)مدّا أنظارهما حيث كانت شامخة، تلألأ المكان فجأة، ظلّ النّور المتوهّج يرتقي رويدا رويدا والجميع يتابعه بدهشة، حتّى استوى نجمة في السّماء تُضيء كلّ الجبل، مدّ عليّ يده يُشير إليه في

حين قفزت شامخة مبتعدة، أطلّ مدبّب الأنف من خلف الصّخرة(...)استلّ بندقيّته سريعا من فوق ظهره، وفتح من فوهتها على شامخة جحيم الموت، ولم تجد شامخة في تلك اللّحظة إلّا خنجرها تستلّه من حزامها وترمي به ليستقرّ في قلب مدبّب الأنف(...)كانت زنوبيا ومعها عليّ[1]قد أسرعا إلى مكان

دهشة وقد أشرق وجهه ابتهاجا، قالت زنوبيا:إنّها هي، إنّها هي(...)كان ظلام اللّيل حالكا، لكنّ النّجمة ظلّت تلمع في السّماء بديعة أنيقة"[2].

وبما أنّ وظيفة النّجمة الزّهرة تتمثّل في رعاية أفعال العباد على الصّعيد الأرضي بغية استحضار الإخصاب الأموميّ، فإنّ استدعاء الكاتب لها كرمز دلالة على استمرار النّسل، ضف إلى ذلك قدرتها التّدميريّة؛حيث ترعى الحروب والمعارك، فتسحق الغادرين وتنصر المظلومين، وفي هذا السّياق الميثيولوجيّ وصف جلاوجي إطاحة شامخة بالفرسان الثّلاثة.

لقد بدت وقائع المعارك في ساعة التّمظهر للنّجمة المباركة بمشاركة الفرس المقدّسة(الأدهم)، وبدأ القتال في صفوف الأفاعي المشمولين بنقمها وسخطها، والهدف-بلا ريب-حيازة الرّحمة الأموميّة في ذلك المكان(الشّعاب)الّذي أصبح ميدان قتال يُسمع فيه ضجيج وصخب نتيجة التقاء السّيوف، وتراكض الخيول، وتعالي الصّياح ونفير الأطفال، وتحفيز المرأة(زنوبيا) للمرأة(شامخة).

ففي مشهد المعركة الدّامية توقع شامخة الفارسة في أعدائها مقتلة عظيمة، يذهب ضحيّتها:الأشقر وكوهين ومدبّب الأنف، لتسيل دماؤهم وتبتلعهم الأرض، وكأنّ الكاتب يصرّح بعلاقة البيت الأرضيّ الأموميّ والنّجمة السّماويّة السّامقة، وبذلك تبقى التّجسيدات الدّلالية الرّمزيّة للطّبيعة المركز الّذي استلهم منه الكاتب سُبل الحرّية

---

[1] يقول عليّ بن شامخ القلعي المكحالجي في نهاية البرزخ الثّالث:"وفي الحين رفع الله إليه العمّة الطّاهرة، لتكون نجمة ظاهرة، ومسخ شياطين الإنس حيّات ماكرة، لعينة فاجرة، ونجّاني الله أنا ومن معي، لنسعى في الأرض بالصّالحات، حتّى يحكم فينا القضاء ونشرب من كأس الفناء، وصلّ اللّهمّ على محمّد وآله وأصحابه وأتباعه المنتجبين الأخيار ما أظلم اللّيل وأشرق النّهار"انتهى الكتاب وقد فرغ منه الفقير إلى الله الشّيخ عليّ بن شامخ القلعي المكحالجي لعشرين يوما خلت من شهر رمضان المعظّم سنة1285 من هجرة النّبيّ المختار"(عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص601.)

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، من ص597، إلى ص 601

والخصوبة والنّماء، يقول جورج طرابيشي:"كم تخسر المرأة باعتبارها إنسانا، حيث تتحوّل إلى رمز لوطن، وكم يخسر الوطن نفسه حين يُرمز له بكائن لا حرّية له"[1].

ولأنّ المرأة اكتست صفة الإشراق بفضل جمالها، وكمال زينتها، وكأنّها اقتبست حسنها من الحسن الأنثويّ السّماويّ ممثّلا في النّجمة الأم(الشّمس)، وهنا يمتدّ الحضور الأنثويّ الأموميّ في الأفق الأرضيّ والسّماويّ معا، وتغرورق الصّورة الطّقوسيةفي الميثيولوجيا فلا يستقيم للكاتب رفع النّوائب البشريّة إلّا بأفعال العباد اللّيليّة من دعاء و تأمّل.

وعليه، يمكننا القول:إنّ التّرميز النّجميّ ما هو إلّا تصوير حيّ لأيقونة الأمومة والجمال الّتي وحّدت بين الأمومة وخصوبة الأرض ونمائها، وإن النّجمة المسائيّة ما هي إلّا رمز لمجموعة من الطّقوس الإخصابيّة والعبادية، كما أنّها اقترنت بالمرأة على الصّعيد الأرضيّ ممثّلة في صفات الجمال والأنوثة، ممّا يؤكّد رمزيّتها للجمال الأموميّ والحسن العشتاريّ الرّاعي للحرث والنّسل والقوّة الأموميّة المشعلةُ لفتيل المعارك والحروب.
ويجدر بنا الإشارة إلى أنّ النّجوم عند العرب هي أيضا مصابيح اهتداء للمسافرين عند شدّ الرّحال في حالك الظّلام لقوله عزّ وجلّ:{**وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ**}[2].

واستنادا عليه، نخلص إلى أنّ رمز الطّبيعة في الثّلاثيّة صدر عن متخيّل ترتبط رحابته بتعدّديّة العناصر الّتي يتعرّف إليها، فتصبح هذه العناصر أدبا يجعل الواقع الملموس المرئيّ أكوانا متعدّدة.

2-2-المرأة الهويّة:

تُشكّل الهويّة والانتماء أزمة عند لقاء الآخر، فهي تحدٍّ تواجهه الأنا لتعلّقها بالموروث الثّقافيّ والدّينيّ والاجتماعيّ، فيصبح المستعمر هو الآخر الّذي يجعل الأنا تتمسّك بهويّتها، فالهويّة تمثّل حبّ الوطن والانتماء إليه، وهذا الأخير لا يتحقّق إلّا من خلال تمسّك الشّعب بالثّقافة والتّراث الّذي ورثه عن أجداده، والمتمثّل في:اللّغة والعقيدة والأعراف والعادات والتّقاليد، وهي مجموع عناصر الهويّة الّتي لا تتجزأ ولكنّها تتأثّر بالبيئة الاجتماعية وبالآخر، فمدينة سطيف وسوزان غيّرا من ذات العربي الموستاش، وجعلاه يكتشف عوالم جديدة، خاصّة بعد لقاء سي رابح ومقابلته لوريدة المرقومة واكتشافه لدار الفساد، والعمل في حديقة المعمّر فرانكو

[1] جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرّواية العربيّة ودراسات أخرى، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1981م، ص164.

[2] سورة النّحل، الآية16.

والتّعرّف على سوزان الّتي لم تتقبّل العيش في رفاهية مزيّفة وقصر منيف مسلوبين من أرض ليست لها"**لم يكن يروق لها ما يفعله الفرنسيّون في الجزائريّين، طالما طرحت على نفسها الأسئلة الملحاحة:هذه الأرض ليست فرنسيّة، فلماذا يُحرم منها أهلها ويرمون في أشداق الجوع والفقر والجهل، في حين ينعم الفرنسيّون بكلّ هذه الخيرات، إنّه الظّلم أن يصير السّيّد عبدا في داره لغريب لا علاقة له به**"[1]

وقد اشتغل جلاوجي على البعد الهويّاتي الّذي يمكن اعتباره مركز ثقل عمله الرّوائيّ؛ذلك أنّ الثّلاثية قائمة على التأريخ الفنّيّ لكفاح الشّعب الجزائريّ الّذي تعرّض لصنوف التّعذيب والتّهجير والتّقتيل، فتكشف بذلك التّضاد الحاصل بين ثقافتين وحضارتين مختلفتين، لا يمكن لهما التّعايش؛فالأولى إنسانية والثّانية تفتقر للبعد الأخلاقي والانسانيّ، ويكشف الكاتب ذلك من خلال مشهدين متضادّين يعبّران عن ثنائية(الأنا/المستعمَر، الأخر/المستعمِر):

–"قال الجنرال بيجو:ليت رأس عبد القادر ورؤوس نسائه كانت بين هذه الرؤوس.تدخّل كوهين وقال:قريبا، لكنّه حين يعلم سيزداد عذابه، كلّما تأخّر القبض عليه أمعنّا في تعذيبه(...)ومن ذات الباب اندفع الجنود يسحبون مئات الفتيات من حبال طوّقت رقابهنّ، قال الدّوق دومال:

انتقينا أجمل نساء الزّمالة، وذبحنا البقيّة، انظر جنرال، فيهنّ بارعات الحسن، لك أن تختار منهنّ ما شئت وادفع البقيّة إلى الجنود، يحتجن لشيء من المتعة والتّرفيه، وارتفع صياح الجنود وضحكاتهم، وقد راح الجنود يسحبون الفتيات بهدوء في طابور طويل حتّى يُسمح للحاضرين بتأمّلهنّ، ثمّ ينتهي بهنّ الأمر إلى المستودع حيث اختفت الجماجم "[2].

–قال الكاتب على لسان الأشقر وهو يسترجع ذكرى وفاة أهله"**حين هاجم قومي في عقر دارهم، وقاد الجميع أسرى ليباعوا كما بيع أجدادهم وآباؤهم، وكنت شاهدا على المأساة، الحسنة الوحيدة أنّ الرّايس حميدو لم تمتدّ يده بسوء إلى الأطفال والنّساء"[3].**

---

[1] حُوبَه، ص238.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص437.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص 194، ص 195.

وتلخّص هذه المشاهد وحشية الاحتلال الّذي صار التّقتيل ديدنه، والتّنكيل بالمرأة صفته؛فالمشهد الأوّل يمثّل هويّة لا تعترف بالأخلاق ولا تحتكم للوازع الدينيّ ولا الإنسانيّ، والثّاني هويّة مرجعيّتها دينية إنسانيّة.

وقد تعمّد الكاتب إبراز الهويّة الوطنيّة ممثّلة في المرأة، قال:"**أقبلت سلافة الرّوميّة برفقة حمامة وتركيّة في ملاءاتهنّ السّوداء، علّق سي رابح:حتّى النّسوة، لقد حوّلن الحمّام إلى منبر للتّوعية**"[1]، فقد أراد الكاتب للمرأة الممثّلة للطّبقة المهمّشة من النّساء أن تكون مشاركة وحاضنة للثّورة، فهي أكثر الفئات الاجتماعية المحصّنة بالحسّ الوطنيّ والهويّاتيّ.

كما أراد الكاتب أن تكون دلالات المرأة الرّمزيّة معبّرة عن الهويّة الجزائريّة، من خلال صفاتها ووظائفها وأدوارها داخل المتن الرّوائيّ وملامحها وأسمائها، وكلّها تعدّ علامات سيميائية معبّرة عن الهويّة-وقد تطرّقنا لدلالة الأسماء في الفصل الأوّل ضمن مبحث الشّخصيّات النّسائيّة في الثّلاثيّة-فالوشم وأشكال الزّينة تُساهم-بلا شكّ- في تبليغ الرّسالة الجماليّة للمرأة، يقول الكاتب في ذكره لوشم وريدة المرقومة:"**لم تتمالك النّسوة أنفسهنّ فتهن في جمالها، تسمّرت حمامة في فتنتها، وتذكّرت قصّة النّبيّ يوسف، وتمتمت:يبحان الله، واستلّت وريدة تدخل الحمّام عارية، وراحت حمامة تتابع الخطوط الّتي رقمت بها رجليها وساقيها**"[2]، إنّ هذه العلامات والرّسوم والخطوط والأرقام دلالات رمزيّة وهويّاتيّة وطقوسيّة تميّز المرأة الجزائريّة عن غيرها.

في حين يتبيّن المتلقّي دلالات الهويّة في المشهد الّذي يجمع بين سي رابح وعبد الله يحثّه فيه على التّعلّم من هذه الأرض فيقول:"**تعلّم من هذه الأرض، فلتكن هي مدرستك العظمى، لتملأ قلبك عشقا وتضحية وشجاعة لا تنتهي، وإنّي أسمع صوتها كلّ حين يملأني قوّة وكبرياء، لأنتقم من هؤلاء الخنازير الّذين قتلوا منذ دخلوا الملايين واغتصبوا أرضنا وعرضنا**"[3]

وعليه، فقد قدّم الكاتب مشاهدا تكشف عن احترافيّة إبداعيّة وقدرة على إثارة المتلقّي هويّاتيّا وتاريخيّا وفنّيّاليمرّر لإيديولوجيّته؛وذلك بإيقاظ الحسّ الوطنيّ عند المتلقّي، واستعادة ذاكرته، وخلق التّلاحم بين أفراد المجتمع الجزائريّ، ونشر روح المحبّة والإنسانية.

---

[1] حُوبَه، ص314.

[2] حُوبَه، ص176.

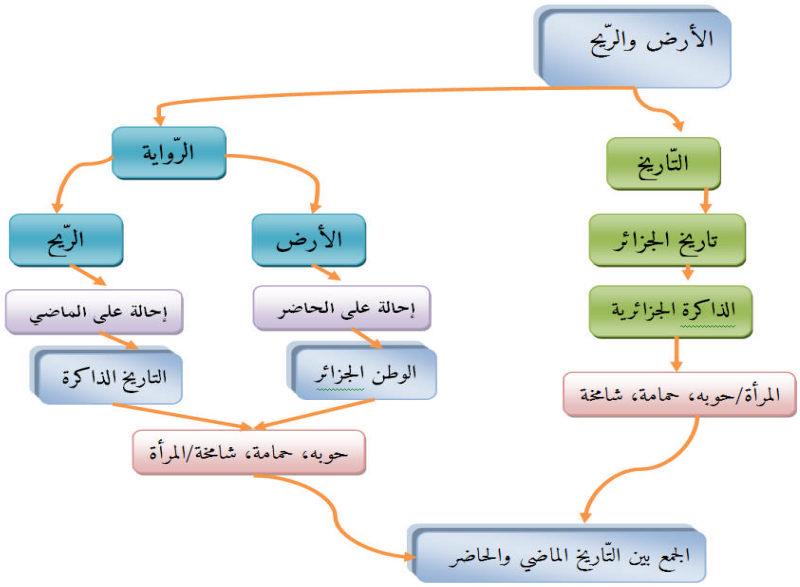
[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص277.

2-3-المرأة التّاريخ:

تخوض الرّواية التّاريخيّة صراعا قويّا في مواجهة الخطاب الكولونياليّ، وهي معركة وجوديّة تمنع تغييب الذّاكرة وطمس الهويّة، وتعمّق الوعي الإنسانيّ والوطنيّ، والكاتب عزّ الدّين جلاوجي يرى أنّ تحرير الوطن ليس هو المعركة الوحيدة، بل المعركة الحقيقيّة هي تحرير التّاريخ والذّاكرة.

ولقد تمحورت أحداث الثّلاثية حول الذّات والذّاكرة والهويّة والوطن والحرّيّة والتّاريخ وكلّها رموز مجسّدها الكاتبفي المرأة، يقول:"سياسة الأرض المحروقة من أجل حرق التّاريخ والذّاكرة، ونحن مُطالبون بكتابة التّاريخ، ولا يمكن أن يخلو الإبداع من المرأة؛فالمرأة هي الإبداع والمحرّكة والحافزة بقوّة داخل النّصّ الإبداعيّ، المرأة حاملة رسالة ومبدأ وقيم، فهي رمز التّحدّي والمقاومة"[1].

وعليه فإنّ المرأة نواة العمل الرّوائيّ، والمحرّك الّذي يحفّز سيرورة الأحداث داخل المتن الرّوائيّ، وهي تاريخ الأرض الطّاهرة الّتي الاغتصاب والتّدنيس.



يحيلنا عنوان الثّلاثية على وطن(الأرض، الجزائر)هذا المكان الذي جاء مكرّسا للفجائعية، فالأرض تحيل على الماضي والحاضر والمستقبل؛أرض تعرّضت للكثير من الرّياح وكان أعتاها ريح الاستعمار الفرنسي الّذي تجاوز

[1] برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

وجوده عليها أكثر من132سنة، والذي وجد أمامه رياحا أعتى هي رياح المقاومة والثّورة التّحريريّة الّتي أزاحته وأتباعه.

فالأرض تحيل على ماضي الجزائر بكلّ ما يحمله من دلالات لهيمنة الحروب والطغيان، فالعنوان استرجاع للماضي ومآسيه في الحاضر؛حاضر حوبه الباحثة في التّاريخ، وهي تصرّح بذلك إذ تقول أنّ البحث في التّاريخ هو"**مهمّة المؤرّخ والمحقّق الّذي يخلص لعلمه وعمله**"[1]، مع محاولة لتغيير الوضع الّذي يقابله انكسار أكبر مما سبقه؛ويظهر ذلك بدءا من عنوان الثّلاثيّة وصولا إلى عناوين الرّوايات الثّلاثة؛حوبه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر، الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدّجال، عناق الأفاعي، فقد ربط الكاتب بين ألفاظ العناوين الدّالة على تاريخ شعب ووطن ومآسيه وبين المرأة، فكان ربطه بين الفنّيّ التّخييليّ وبين الأرض والتّاريخ، فهل استطاعت الثّلاثيّة الجّلاوجيّة تسجيل ذاكرة الثّورة الجزائريّة، وكتابة التّاريخ العظيم لها إبداعيّا؟

إنّ السّرد التّاريخيّ يتطلّب دقّة متناهية تضبطها المرجعيّة التّاريخية الّتي تتبنّى الحقيقة منهجا مقدّسا لا يقبل الزّيف ولا التّدنيس، بينما يتخفّف السّرد الرّوائيّ من عبء القوانين ليلتحف المرئيّة التّخييليّة ويغوص في عالم الإبداع والخيال والفانتازيا، ذلك أنّ"المتخيّل يشتغل بآليّات مختلفة تتحكّم فيها الظّروف السّوسيو-ثقافيّة، وإذا أصبح من البديهيّ القول إنّ الفعل التّخييليّ يتجاوز الواقع، يكون من المنطقيّ أيضا أن نحكم بانتفاء المتخيّل في رواية تجعل من الواقع موضوعا لها أو يعمد الرّوائيّ فيها إلى استرجاع ذكريات قريبة أو بعيدة، لأنّنا في كلّ الحالات أمام إعادة إنتاج للواقع المحسوس بواسطة اللّغة"[2].

وقد استلهم الكاتب التّاريخ واستمدّ منه صور شخصيّاته الرّوائية، ومنها الشّخصيّات النّسائيّة الّتي تعدّ رمزا من رموز التّاريخ والذّاكرة والمسيرة الحضارية والفكرية والثّقافيّة الجزائريّة، وذلك راجع لكون الرّواية مجموعة من البُنى السّرديّة والرّمزيّة الّتي تتفاعل مع قضايا متعدّدة على مستوى اللّغة، وهذا ما نستشفّه فيثلاثية الأرض والرّيح الّتي طرقت أوسع أبواب التاريخ الجزائر، فلم يكتف جلاوجي بسرد الأحداث وصراعات تاريخيّة وقعت في قرى صغيرة بين عروش مختلفة، ومع شخصيّات أغلبها متخيّلة، إنّما ذكر تاريخا له مرجعيّته الخاصّة؛كالمقاومات الشّعبيّة، وتأسيس دولة الأمير، ومظاهرات الثّامن ماي، وبيان أوّل نوفمبر، واندلاع الثّورة، وتأسيس الأحزاب السّياسية، عن جمعية العلماء المسلمين، والكشّافة الإسلاميّة، بل مكّنته الحذلقة الإبداعية من خلق عمل إبداعيّ فنّي لا هو

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص608.

[2] آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزّو، الجزائر، دط، 2006م، ص51.

يقدّس التّاريخ ولا يدنّسه، حيث أنّ"الرّؤية الخاصّة الّتي كانت تقام حول الثّورة بتقديسها أو بانتقادها(...)هي من بين عمليّات المتخيّل الّتي من شأنها قلب كلّ سائد ومألوف، فإذا كان الواقع والتّاريخ يكرّسان تصرّفات معيّنة، فإنّ وظيفة المتخيّل تكمن في زعزعة ما يكرّس لمحاولة خلق توازن على المستوى الفنّيّ"[1].

وعليه فإنّ النّصّ الرّوائيّ لا يتخلّق إلّا بعمليّة التّمثيل الأدبيّ، الّتي لا تتمّ إلّا في وجود مكوّنين أساسيين:الأوّل هو حذلقة الأديب، والثّاني إيدولوجيّته الّتي تعتبر انعكاس واقعه الاجتماعيّ.

وإذا اجتمع التّاريخيّ بالتّخييليّ سينتج عن اجتماعهما دلالات سكت عنها الأوّل وتكشّفت للثّاني كدلالة المرأة التّاريخ؛فالمرأة عند جلاوجي لم تكن إلّا تمثّلا لما أراده من ثلاثيّته فحوبه وحمامة وشامخة ثلاث شخصيّات في دلالة واحدة هي تاريخ الجزائر على هذه الأرض الطّيّبة، يقول:**"تجلّت في قلبي نهاية صورة فتاة بملامح أسطوريّة ترتدي عمامة وبرنسا ناصعين، وهالني الأمر وكدت أصيح وي إنّها شامخة، وي كأنّها حوبه، وتفلّت بصري بينهما، راحت النّجمة تختفي شيئا فشيئا"**[2].

وحوبه وهي تحكي حكايتها تقول:**"لم تشأ أن تبدأ منذ وُلدت فهي تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتدّ الجذور في الماضي، الماضي السّحيق"**[3].

إنّها المرأة الّتي**"سجّلت لنيل شهادة الماجستير في تاريخ الثّورة، وظلّت طيلة سنوات دراستها تفرّ من الكُتب إلى الميدان، تسجّل وتصوّر وتجمع الوثائق والأدلّة، وتتفحّص كلّ حادثة بمجهر الباحث الموضوعيّ المحايد"**[4].

يقول جلاوجي في الفصل الأخير من الجزء الثاني للثّلاثية(الحبّ ليلا)، الموسوم ب"أنا وحوبه":

"كان الصّيف في بدايته، ينشر ابتسامته فيدغدغ بها أحلاما هرعت إلى شاطئ سيدي فرج، وكنت وحوبه تحت مظلّة حمراء في أقصى المصيف، بعيدا عن أعين البقيّة، وكانت حوبه بنظّارتها الشّمسية الكبيرة وقبّعتها السّعفية المزركشة العملاقة تبدو أميرة أسطورية، تخلّصت من خفّها الجلديّ الأزرق المضفور ومدّت

---

[1] المرجع نفسه، ص55.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص609.

[3] .حُوبَه، ص12

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص618.

قدميها الصّغيرتين، فراحت عيناي تتسلّقان سفح السّاقين البضّتين، وبدت لي حوبه بنفس سنّها لم تزد عن أمس إلّا إصبعا، وبنفس انتشائها وعبقها وعشقها للحياة.

استدارت إليّ حوبه فجأة وقالت:

–أما زلت مصرّا على أن لا تشركني في كتابة رواياتك.

–الإبداع كالجنين يا حبيبتي لا يخرج إلّا من رحم واحدة.

وتبسّمت وأنا أغوص في عينيها، أزالت قبّعتها فوضعتها جانبا، وثبّتت نظّارتها على رأسها، وقالت:

مهما تحاول إقصائي فأنا موجودة في كلّ حرف تخطّه، وسأظلّ فيها خالدة روحا ونبضا ما خلدت رواياتك.

مددت يدي أطوّق يديها كأنّما أحاصر حسّونين وقلت:

–كفاك انشغالا بالتّاريخ.

رفعت أرنبة أنفها ومالت بصدرها على الطّاولة وهي تمدّ بصرها إلى البحر الممتدّ الزّرقة إلى ما لا نهاية وقالت:

–التّاريخ كالبحر ما يرى منه ليس حقيقته، وحقيقته تُعجز أمهر الغوّاصين الّذين تتهدّدهم دوما قروش ظلمات الأعماق."[1].

فحوبه كبطلات الثّلاثيّة اندفعت مأخوذة بروح التّاريخ إلى المغامرة ومصارعة المجهول والكشف عن المسكوت عنه، وارتادت مناطق موحشة ومجهولة تحمل أصلها في ذاتها، وتنجز مغامراتها رفقة الرّوائيّ أحيانا ووحيدة أحيانا أخر، مكتفية بمعارف تعلّمتها من جامعتها ومجتمعها، وفي كلّ ذلك كانت تُسائل التّاريخ وتضع في تساؤلاتها أقساطا من التّشاؤم والتّفاؤل.

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص639.

وبهذا الوصف يقدّم جلاوجي صورة تاريخية للمرأة الجزائريّة، بل ولتاريخ الجزائر العريق ممتدّ الجذور في ماضيها السّحيق، فإذا كانت حوبه وشامخة تمثّلان التّاريخ الّذي لا ينفصل عن الأرض والوطن، فإنّ الكاتب هو المؤرّخ، الّذي ينزع في وصفهما إلى تصوير امرأة مستلّة من عالم الأساطير، وبذلك تتجاوز هذه الصّورة التّخييلية الواقع، وتتكاثف فيها الدّلالة، ويتداخل معها الرّمز والأسطورة في ذات الوقت.

وبتوظيف وتوصيف المرأة أضاف الكاتب لمسة فنّية تخييلية"كانت بمثابة البهارات، من الملح الّذي تتملّح به الرّواية، فتزداد طرافة عند القرّاء، إنّ الفنّ متعة والكاتب الّذي يقع في التّعليم يخسر القرّاء"[1]، يقول في وصف رحلته مع حوبه:**"انسحبنا عائدين يلفّنا الصّمت، وتحلّق بنا الخيالات تسترجع أحداثا جليلة وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي، وحمدت الله أنّ حوبه قد نقلتها رواية، وكان لي فضل تدوينها حتّى لا تضيع من الذّاكرة، فيلعننا التّاريخ والأجيال القادمة"**[2].

وعليه، يمكن القول إنّ الرّواية واقع خاص يجمع بين التّاريخ والذّاكرة والخيال، لكون المبدع يحكي عن الماضي بصيغة الحاضر لبناء المستقبل وحفظ ذاكرة الأجيال اللّاحقة، والنّصّ يُحيل-في أغلب الأحيان-إلى مُضمرات لا يُظهرها، وهنا يبدأ دور المتلقّي بفكّ شفرات وطلاسم النّصّ آخذا في الاعتبار انتقال النّصّ من السّرد إلى الرّمز والإيحاء، فما لا يُكتب، وما يكون خلف ستار الخطاب هو الّذي يُشكّل الصّورة الّتي يُريد الكاتب أن يوصلها للمتلقّي بطريقة غير مباشرة، وذلك بتصوير ما وراء خطابه السّرديّ، فيرى المرأة في وعيه محذوفة الوجه، مبتورة الجسد، فاقدة للرّوح، ويحيلها إلى موضوع أو رمز؛أي تظلّ المرأة غائبة في وجوها الفعليّ، موظّفة وجودا رمزيّا، وقد أشار الكاتب عبد القادر عرابي إلى هذه المسألة في قوله:"إنّ النّسق الثّقافيّ يرى في المرأة تارة لغزا وكائنا عجيبا، وأخرى رمزا للغواية والإغراء(...)إنّها عورة، والعورة شيء مقدّس"[3].

2-4-المرأة الثّورة:

لقد كان للثّورة حضور بارز في الثّلاثيّة الجلاوجيّة، كما كان للمرأة حضور مماثل في هذه الملحمة الإبداعيّة، فالثّورة ليست مجرّد حدث تاريخيّ، بل هي حدث روحيّ أحدث اختلالات اجتماعيّة ونفسيّة عند الجزائريين،

---

[1] صبحي محي الدّين، جماليّات اللّاواقع في رواية واقعيّة، مجلّة الوحدة، منشورات المجلس العربي للثّقافة العربيّة، الرّباط، المغرب، السّنة2، ع24، سبتمبر1986م، ص79.

[2] حُوبَه، ص489.

[3] محمّد محفوظ، المرأة سؤال التّحدّي القادم، مرجع سابق، ص8.

جسّدها جلاوجي في الثّلاثية من خلال الشّخصيّات النّسائيّة، فلماذا ارتبطت صورة المرأة بموضوع الثّورة في الثّلاثية؟ وكيف تجلّت صورة المرأة الثّوريّة فيها؟

من الطّبيعيّ أن يُعبّر الكاتب عن الواقع، وقد ارتبط واقعه بالثّورة فجسّدها في أدبه و"الأدب يدعو إلى الثّورة، والثّورة تعبّر عن مفاهيم الأدب وشخصيّاته ورؤاه"[1]؛فدور الأديب هو التّعبير عن معاناة شعبه ونقلها عبر كتاباته الإبداعيّة، وبذلك تكون الثّورة ملهمته، ويكون حضورها قويّ في كتاباته.

وعليه، فقد عانت الجزائر من أبشع أنواع الاستعمار، الّذي استوجب ظهور أعظم الثّورات في التّاريخ، والّتي كانت فيها المرأة"القوّة الاحتياطيّة المجهولة الّتي فاجأت المستعمر وفاجأت حتّى بعض الجزائريّين"[2]، وهنا يظهر تفوّق المرأة أثناء الثّورة التّحريريّة ف"بينما كان بعض الرّجال يقبعون في بيوتهم كانت بعض النّساء تُشارك في القتال"[3].

لقد استطاعت المرأة الجزائريّة أن تثبت وجودها من خلال الثّورة، فكانت رمزا يحتذى به في النّضال في جميع أنحاء العالم؛فهي رمز للصّمود والمحافظة على روح الانتماء عقيدة وسلوكا، وورّثت ذلك الانتماء للأبناء والأحفاد، بعد أن كانت في"عزلة عن الأحداث الّتي تدور من حولها نظرا للأوضاع الفاسدة الّتي فرضتها النّظم الاستعماريّة على الشّعب كلّه عموما، وعلى المرأة الجزائريّة خصوصا، ولقد انعكس هذا الدّور الجديد للمرأة الجزائريّة على الفكر الجزائريّ الحديث والمعاصر"[4]، فهي"لم تكن موجودة قبل الثّورة، ولكنّ الثّورة جعلت فيها معجزة حيث أطلقت هذا العملاق من قمقمه كي يُشارك في عمليّة التّغيير في الحياة، وفي صُنع التّاريخ"[5].

وفي هذا السّياق وقف جلاوجي في ثلاثيّته عند معاناة الشّعب الجزائريّ عامّة والمرأة بصفة خاصّة، مجسّدا الأوضاع الّتي فرضها عليها الاحتلال والتّقاليد؛فكمااضطهدها الاستعمار مارس عليها المجتمع بعاداته وتقاليده سياسة التّهميش والتّشييء، فتقرّر الخروج من قوقعتها وتحطيم الأغلال الّتي تُكبّلها لتباشر مهامها في الحياة، وتنظمّ

---

[1] محمّد عطيّة، البطل الثّوري في الرّواية العربيّة الحديثة، وزارة الثّقافة السّوريّة، دط، 1977م، ص27.

[2] محمّد الصّالح باوية، الشّعر الجزائريّ في الخمسينات، مرجع سابق، ص105.

[3] عايدة أديب بامية، تطوّر الأدب القصصي الجزائري(1925-1967)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط ، 1982م، ص216.

[4] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائريّ ، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1 ، 1991م، ص146.

[5] محمّد الصّالح باوية، الشّعر الجزائريّ في الخمسينات، مجلّة الثّقافة، دمشق، 1979م، نقلا عن الونّاس شعباني، تطوّر الشّعر الجزائريّ من سنة1945م حتّى1980م، ص105.

إلى إخوانها الرّجال في الدّفاع عن الوطن من أجل التّحرّر والانعتاق، وبذلك كانت المرأة ملازمة للثّورة ورمزا من رموزها؛فكلاهما يُكافحان من أجل النّجاة والحرّيّة.

ولقد صوّر جلاوجي بسالتها في صدّ سياسات القمع والإذلال الّتي انتهجها الاستعمار وأعوانه تجاهها، آملا في مستقبل مشرق بنور الحريّة يحمل رايتها أطفال خرجوا من الوادي السّحيق تدفعهم شامخة وتحتضنهم زنوبيا، يصوّر الكاتب المرأتين الثّائرتين ضدّ المحتلّ، يقول:"**ربتت شامخة على كتفها وقالت:انطلقي أنت مع الأطفال هم أمانة في عنقك، أمّا أنا سأنتظرهم هنا(...)استلّت شامخة سيفها، دون أن تغفل عن مكحلتها المثبّتة فوق ظهرها، استلّت زنوبيا سيفها أيضا وقالت:**

–لن أدعك وحدك، سأخوض المعركة إلى جانبك.

اندفعت شامخة تحتضن زنوبيا بقوّة، وقالت:

–انطلقي زنوبيا، لا تخافي عليّ، أعرف جيدا ما أفعل، انطلقي لكلّ منّا مهمّته، انطلقي، انطلقي، ما زال الطّريق أمامكم طويلا كؤودا"[1].

لقد تجلّت شامخة بصورتين:صورة الإنسان وصورة الرّمز؛فهي كلّ امرأة ثارت على الظّلم واختارت طريق المقاومة متوحّدة مع الطّبيعة والأرض ورجالها، وبالتّالي منحتها الثّورة فرصة إثبات وجودها، وهي واقع تاريخيّ ممزوج بواقع أسطوريّ تجاوز الفرد ليغدو صوتا جماعيّا يحمل في ثناياه قيم وطن.

وبين شامخة والأرض الّتي ثارت لأجلها علاقة حميميّة، فهي"**عاصفة، صخر يتحطّم عليه الأبطال**"[2]، إنّها"**نجمة ظلّت تلمع في السّماء بديعة أنيقة**"[3]، وشعرها الأسود المتهدّل على كتفيها"**صوت أمواج هادرة**"[4].

ففي صفاتها مُشابَهة بين هيجان البحر بمدّه وجزره، وثورته وقوّته، وقوّة المقاومة الشّعبيّة بقيادة الشّيخ الأمير عبد القادر الّتي تبحث عنها شامخة لتكون جزءا منها، حيث"**قالتمترجّية:سأكون معك سيدي الأمير**"[1]، وهي

---

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص 598، ص 599.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص24.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص601.

[4] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص15.

الّتي رفضت ترك أرض المعركة للقاء أخيها شامخ قائلة:**"لن أترك الرّباط مع أمير المؤمنين ولو كان في ذلك لقاء والدي، ولقاء أبي حمزة القرطبي، ولقاء خالي الرّايس حميدو، وهؤلاء أعزّ الخلق عندي"**[2].

إنّ الكاتب يستنشد في ثلاثيّته جزائر المستقبل بكلّ ما تنطوي عليه من آمال وآلام، جزائر الشّموخ بعد سنوات عجاف، ويحتفي بالمرأة الّتي ثارت على كلّ أنواع الجبروت، وكسرت قيود الاستعباد التي فرضها عليها الفكر الاجتماعيّ الرّجعيّ من جهة والاحتلال الفرنسيّ من جهة ثانية، فكانت رمزا لها وللحرّية بعدها، وقد تمثّل ذلك في قول حليمة:**"نحن الآن تزوّجنا الثّورة"**[3].

كما نجد في مشهد قتل العارم بنت بولقباقب معادلا فكريّا لرمز المرأة الثّورة؛ فعندما التحق ابنها عبد الله بالمجاهدين في الجبال، قامت بدوره في تنفيذ الأعمال الفدائيّة والمهامّ السّرّيّة الّتي كانا يقومان بها معا، غير أنّها كانت مراقبة وأُلقي عليها القبض، وتمّت إهانتها وامتهان كرامتها وداستها أقدام العساكر الفرنسيّين ف"**في لحظات وصلت مجموعة من العساكر من الاتّجاه المقابل، وقد ارتفعت صيحات الجنود مصفّقين مغنّين، لم يكن المسحوب خلف الحصان إلّا العارم بنت بولقباقب، والّتي بدت شبه عارية أيضا، ولقد ربطوها من يديها وضفيرتها، فبدا كلّ شيء حبالا مفتولة، وبدت ساقها مكسورة تتأرجح من منتصفها**"[4].

وكأنّ الكاتب في ترميزه للمرأة الهويّة في لم يكن بعيد التّأثّر برواية"الأمّ"للكاتب الرّوسي مكسيم غوركي الّتي تعدّ مثالا حيّا للثّورة والفداء من أجل الوطن والأبناء، فعندما قُبض على الابن ونُفي"قامت بدوره في الاجتماعات السّرّيّة، ونفّذت المهمّات الّتي كان يقوم بها، غير أنّ الشّرطة كانت تراقبها فقبضت عليها ليلة، وأهانتها، واضطهدتها وداستها أقدام رجالها، وكان إذلالها وما أصابها من عذاب منطلقا لتصبح ومن بعد، رمزا للفكرة والثّورة"[5].

---

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص464.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص394.

[3] الحُبُّ لَيْلًا، ص398.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص296.

[5] محمّد حمّود، الأدب الرّوسي، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1 ، 2008م، ص83.

لكن، إن كان لمكسيم غوركي بعد اشتراكيّ يسعى لنشره في فترة انتشار الشّيوعيّة، فإنّ لجلاوجي بعد إنسانيّ يسعى لتوعية النّاس به من خلال حبّ الأمّ لأبنائها والتّضحية من أجلهم والثّورة على كلّ من يؤذيهم وبذلك فهي لا تنتظر منهم إلّا البرّ والإخلاص والتّضحية وأخذ الثّأر لهذه المرأة الّتي ترمز للثّورة ضدّ الاحتلال.

هكذا كان الاستعمار الفرنسيّ يحاول إذلال شعب بإذلال المرأة، وهذا ما جسّده جلاوجي من خلال تصويره لمعاناة المرأة ووضعها الاجتماعي الّذي فرضته عليها العادات والتّقاليد والاستعمار؛حيث فرض عليها المجتمع قوانينه الاجتماعية ومارس عليها الرّجل سلطته الذّكورية، وطبّق عليها فرنسا أحكامها الاستعماريّة، فقرّرت الثّورة على نظم الاستبداد والاستعباد ودخلت غمار الكفاح من أجل التّحرّر والانعتاق.

وعليه، فقد شاركت المرأة في الثّورة وكانت إلى جانب الرّجل تقدّم التّضحيات، كما ناضلت من أجل إثبات وجودها وكفاءتها، فكانت"فعّالة في المجتمع مثلها مثل الرّجل تماما، من حيث العلم والثّقافة والمعرفة الخاصّة والعامّة، والاختلاف بينهما في التّأثير البيولوجيّ"[1]، ومنه كانت المرأة مقترنة بالثّورة، فكلاهما يحمل الأهداف نفسها؛النّجاة من الاستبداد والاستعباد، والعمل على افتكاك الحرّيّة واسترداد المكانة وإثبات الوجود.

فالثّورة من الأحداث الرّئيسيّة الّتي استثمرها جلاوجي في الثّلاثيّة للحديث عن رغبة المرأة في الثّورة على الأوضاع السّائدة، وإصرارها على إثبات وجودها من خلال ثورتها على الاستعمار وعلى بعض الأفكار الرّجعية الّتي كانت تحكم المجتمع الجزائريّ.

2-5- المرأة الشّرف:

عُرف المجتمع العربيّ عامّة والجزائريّ خاصّة بالشّرف والعفّة قبل أن يُعرف بالإقدام والشّجاعة؛وذلك أنّ نقاء الشّرف أنفع وأرفع للرّجل العربيّ من احتلاله المكانة المرموقة في المجتمع، ف"كان من أكبر المآثم عند العرب أن يلتقي الرّجل بالفتاة فيبدأها بالكلام أو يُلقي إليها السّلام"[2]؛وذلك راجع لارتباط المرأة بشرف العائلة والقبيلة، والاقتراب منها يعدّ مساسا بشرف وكرامة الجماعة.

---

[1] ياسمينة كتّال، سيكولوجية، مؤسسة عز الدين، دط، 1985م، ص225.

[2] أحمد الخشّاب، مبادئ علم الاجتماع، مكتبة مصر، القاهرة ، ط1، دت، ص102.

ويذهب البعض إلى أنّ المرأة عيب ونجاسة-وقد تطرّقنا لهذا العنصر في الفصل التّمهيديّ-وشرف القوم والأسرة يُداس من خلالها، وذِكر اسمها يُعدّ عيبا ومساسا بالشّرف؛حتّى أنّ الرّجل إذا استدعته الحاجة إلى الكلام عن زوجته يقول:المرأة حاشاكم، أو يصفها بقوله:الدار، أو ينسبها إليه بلفظ الملكيّة:لمرنتاعي.

لقد ارتبط شرف المرأة في الرّواية الجديدة بالأرض والوطن، ويعتبر جلاوجيمن الرّوائيّين الّذين أولو أهمية بالغة لهذه النّيمة، فأيّ محاولة لتدنيس المرأة تعدّ تدنيسا للأرض وطمسا للهويّة وإخلالا بالتّاريخ إذ يقول في هذا الشّأن:**"حين تحارب عربيّا لا تقترب من شرفه"**[1]، وذلك أنّ المرأة تجسيد لمفهوم النّقاء والعفّة والكرامة وهي صفات ركيزة لمفهوم الشّرف في المجتمع الجزائريّ والعربيّ.

كما قدّم الكاتب في ثلاثيّته شخصيّات نسائيّة جسدن هذا الرّمز؛فعرّف حمامة معشوقة العربي الموستاشبأنّها:**"ليست حبيبته فقط، ولا زوجته فحسب، بل هي أيضا شرفه وكرامته، وشرف وكرامة كلّ أبناء عرش أولاد سيدي علي"**[2].

وعند ذكره للثّأر من النّساء وهنّ شرف المجتمع قال:**"تثأر من امرأة أيّها الجبان، نحن لا نسلّم شرفنا ولو بقراب الأرض ذهبا"**[3].

ولأنّ الشّرف هو كرامة المرأة وكرامة قومها فتضييعها وسبيها من علامات الإذلال والمهانة، يقول الكاتب على لسان مجموعة من الشّخصيّات في حضرة الدّاي حسين الّذي يريد عقد هدنة مع الاستعمار الفرنسي ف**"قاطعه صوت من الدّاخل:وهل بقي لنا دين أو دنيا؟**

قال آخر:بل ضيّعنا حتّى شرفنا.

قال ثالث وقد بدا ضخما ممتدّ الطّول:بدأوا بإبادتنا كما تُباد الحشرات، ولعلّهم من الغد سيسوقون نساءنا وبناتنا إماءً إلى سوق النّخاسة، فهل هانت عليكم أعراضنا وأرواحنا؟بعد أن هانت عليكم أرضنا ودماءنا؟"[4]، ف**"حين تضيّع امرأة فأنت تُضيّع وطنا"**[1].

---

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص97.

[2] حُوبَه، ص 133، ص 134.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص238.

[4] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص124.

ولم يقتصر اعتبار المرأة شرف القوم والعشيرة عند الرّجل فحسب بل عند المرأة أيضا؛فقد كانت المرأة الجزائريّة تُشوّه وجهها بالرّماد وتُلطّخ جسدها بالرّوث حفاظا على شرفها من الانتهاك وجسدها من الاغتصاب، يصف الكاتب علجية بنت المكي زوجة الزّيتوني يقول:**"شوّهت وجهها بالرّماد حتّى لم يعد يظهر(...)كأنّها جنّية تعيش في المزابل"**[2]، ويُبرّر الكاتب هذا التّصرّف بقوله:**"تعوّدت النّسوة على فعل ذلك كلّما أحسسن باقتراب القوّات الفرنسيّة حتّى لا يتعرّضن لاعتداء الجنود"**[3].

فقد ربط الكاتب بين المرأة والأرض؛فأيّ انتهاك لحرمة المرأة وشرفها وعرضها هو انتهاك لحرمة الأرض، وأيّ إراقة لدمها هو إراقة لدم شعب بأكمله.

2-6-المرأة الجسد:

يُعدّ الجسد الأنثويّ المكوّن الأكثر حضورا ودلالة في الرّواية الجديدة، حتّى صار من المهمّ رسم مسار تاريخيّ مختصر لعلاقته بالرّواية، فالجسد يمثّل"معطى حيويّا وحياتيّا يتمفصل فيه البيولوجيّ والسّيكولوجيّ ليُشكّلا أنا جسديّة، تدخل في علاقة مباشرة مع الآخر فضاءً وزماناً"[4]، فمن خلال الجسد يطرح النّصّ الرّوائيّ الجديد إشكالا على الصّعيدين القرائيّ والتّأويليّ حول مدى إسهام اللّغة في تحويل الإدراك المعرفيّ للمتلقّي، ومدى احتوائه على الأبعاد الدّلالية والأخلاقية والمعرفيّة.

إذيقوم جسد المرأة بضخّ دلالات قابلة للتأويل، ذلك أنّه"يدلّ على بنية الشّخصيّة الإنسانيّة من خلال ما تقوم به من أفعال، أو من خلال ما تُظهره أو تُضمره من رغبات(...)وفي العمل الرّوائيّ يُعتبر الجسد محورا رئيسيّا في عمليّة بناء النّصّ الرّوائيّ، لأنّه يعبّر عن كلّ ما يطرأ على شخوص العمل من تحوّلات، ويتتبّع مراحل تطوّرها ونموّها"[5]، وعليه فالجسد يُشكّل متخيّلا سرديّا محمّلا بالدّلالات الرّمزيّة والأبعاد الإيديولوجيّة والثّقافيّة.

---

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص13.

[2] حُوبَه، ص96.

[3] حُوبَه، ص97.

[4] فريد الزّاهي، النّصّ والجسد والتّأويل، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، دط ، 2003م، ص20.

[5] منى السّرافي، الجسد في مرايا الذّاكرة ، منشورات ضفاف، بيروت، ط1 ، 2015م، ص130.

علما أن جسدنة المرأة من التّيمات الّتي عارضها جورج طرابيشي؛إذيرى"أنّ المرأة وجسد المرأة وقوانين الحياة في جسد المرأة، لا يمكن استخدامها ولو عن حسن نيّة كرموز جنسويّة في مجتمع أبويّ، ومتأخّر، يضطهد المرأة ويحتقرها، ويكثّف كلّ اضطهاد واحتقاره لها في الإيديولوجيّة الجنسويّة"[1].

وعليه، شكّل جسد المرأة حالة تجريبيّة لمشروع روائّيّ تجديديّ، ورمزا فنّيّا مشبعا بعدّة دلالات ومعان وأبعاد، ويحيل إلى صورة سرديّة تحفّز الرّاوي على الخلق والإبداع والتّلاعب بالتّشكيل اللّغويّ، حيث يتمّ استخدامه كوسيلة للتّعبير عن الرّغبات والأفكار والمشاعر في الرّواية، لكونه يُثير دلالات تتقاطع مع مفاهيم أخرى، ويُعرّف بأنه كائن بيولوجيّ، ذو بعد حسّيّ، أمّا في العُرف الاجتماعيّ فيُعرّف على أنّه شكل من أشكال المحرّمات والمكبوتات إذ لا يتحرّك إلّا خفية ولا يظهر إلّا رمزا[2]

هذا، والنّصّ الرّوائيّ"مشحون بطاقة توتر عالية، فيه خرق وتجاوز وانزياح لكثير من الرّموز المستمدّة من الجسد، هذا الجسد الذي ينفث بركانه، وصواعقه مزلزلة على الورق، تسفر بعد الهدوء، جملا سرديّة تحمل من العلامات والدّلالات والرّموز ما يحتوي عالم المرأة الشّاسع المجهول"[3].

وعليه، استطاعت الرّواية الجديدة أن تحطّم المفهوم السّطحيّ للجسد، وتبحث في أنقاضه عن الجوانب المسكوت عنها والغامضة، فالجسد هو تكاثف علامات في سماء التّأويل، الّذي يمنح المتلقي القدرة على أن"يلج بوّابة الجسد الأنثويّ من خلال لغته الخاصّة، وانفعالاته المتفرّدة، وصوته المتميّز دون وساطات"[4]، فجسد الأنثى فتنة، يُثير الرّغبة والإثارة، وهذه الإثارة تؤدي إلى توريط الآخر(المتلقّي)في التأويل، فيتجاوز المعنى البيولوجي إلى المعنى الرمزي والاستعاري، ليتحوّل الجسد لديه إلى رمز يصف الواقع ويدافع عن المرأة وقيمتها ومكانتها.

---

[1] جورج طرابيشي، رمزية المرأة، مرجع سابق، ص164.

[2] حليم بركات، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرّواية(عبد الحميد بن هدّوقة)، مديرية الثّقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2000م، ص238.

[3] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، مرجع سابق، ص1.

[4] إبراهيم الحجري، المتخيّل الرّوائي العربي، الجسد، الهويّة، الآخر، الشّركة الجزائريّة السّوريّة، الجزائر، ط1 ، 2013م، ص32.

لقد استطاع نصّ الثّلاثية أن يُشكّل لغته من خلالالترّميز، وهذا التّشكّل لا يُشعر المتلقّي بفجوة بين النّصّ ولغته إذ أنّ الفجوة في النّص وُجدت"لتعطي الاحتمالات والتّأويلات والتّأمّل الدّقيق بين احتمالات النّصّ، وتأويل القارئ، وبخاصّة أنّ النّصّ واضح في تعامله مع قضايا المجتمع"[1].

وهذا يعني أنّ النّصّ لا يُغرق المتلقّي في الغموض والإيهام بقدر ما يأخذه إلى حالة المجتمع وقضاياه، وفق أسلوب معيّن وآلية معيّنة، لذلك أبرمت الثّلاثية عقدا بين الكاتب والمتبقّي ليُناقشا أسئلة مُتحجّبة ومسكوت عنها وتخصّ المرأة وقضاياها ومنها قضيّة الجسد.

فرسمت ملامح شخصيّاتها من خلال الجسد الّذي يعدّ مصدرا للتّخييل يبعث بالعديد من الشّيفرات الوجودية؛إذ يتجاوز جانبه الفيزيقيّ ليحمل بعدا فكريّا وفلسفيّا، ويعكس الذّات المخفية وراءه، وفي ذلك يقول مين دوبيران(Maine de Biran)أنّ"الجسد ليس جسدا عضويّا وليس كيانا حيّا ولا جسدا إنسانيّا، إنّه جسد يتعالى عن هذه الظّواهر الّتي من خلالها يُقدّم لنا نفسه، وبما أنّه جسد يعيش في العالم، فإنّه يُوحّد بين شكلين أو نمطين من أنماط وجوده أي وجوده ومظهره في الجسد الشّخصيّ"[2].

وعليه، فعلى كلّ من الكاتب والمتلقّي أن"يشتركا في لعبة التّخيّل، الّتي لن تنجح إذا تأسّس النّصّ كشيء لا يزيد من مجموعة قوانين حاكمة، فلذا يكون القارئ مُنتجا عندما يسمح له النّصّ أن يقوم بتشكيل إمكاناته الخاصّة"[3].

وبذلك، فالجسد-موضوع الدّراسة-يتجاوز جانبه الفيزيولوجيّ إلى الدّلالة الرّمزية المضمرة خلف الشّخصيّات الرّوائية النسائية الّتي تُضمر بدورها دلالات متعدّدة، ومن بين هذه الشّخصيّات شخصية سلافة الرّوميّة الّتي تتعرّض للتّحرّش من قبل ابن زوجها القايد عباس، ويطمع الشيخ عمار في جسدها ليختطفها محاولا فضّ هذا الجسد الّذي أسال لعابه، ويبدو من ذلك أنّ جسد سلافة معرّض للانتهاك من قبل التّفكير الذّكوريّ، الّذي يعتقد أنّ جسد المرأة أداة للمتعة الجنسيّة، وبذلك سيتّخذ الجسد مع القايد عبّاس دلالة اجتماعيّة لرجل جشع، وعميل فرنسيّ، يريد أن يحرم أخاه(ابن سلافة)من الميراث لتكون له السّيادة المطلقة على عرش أولاد النّش،

---

[1] فهد حسين، الرّواية والتّلقّي، فراديس للنّشر والتّوزيع، مملكة البحرين، ط1 ، 2012م، ص214.

[2] فريد الزّاهي، النّصّ والجسد والتّأويل، مرجع سابق، ص20.

[3] سامي إسماعيل، جماليّات التّلقّي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1 ، 2002م، ص144.

فيتحرّش بأرملة أبيه، وكأنّه وجد في جسدها انتقامه لنفسه ولأمّه؛من والده الّذي فضّل عليهم بائعة هوى، ؛تزوّجها وأنجب منها ابنا(يوسف الرّوج)، فسلافة الرّوميّة بالنّسبة له ليست مجرّد امرأة فاتنة إنّما هي صورة لوالده، فراح ينفّذ انتقامه بتحويل علاقة القرابة إلى دافع جنسيّ، له بُعد انتقاميّ.

ولإذلال عرش أولاد سيدي علي قرّر القايد عبّاس الزّواج من حمامة؛لماذا حمامة بالذّات؟لأنّ المرأة ابنة عرش، وليست ابنة فرد منه[1]، يقول الكاتب:"**لماذا يُريد القايد عبّاس أن يتزوّج حمامة، سوى نكاية في العرش كلّه، وإمعانا في إذلاله، لعلّه سيقتلها أيضا بعد أن يفضّ بكارتها، أو ربّما يُطلّقها، ويمكن أن يُبقيها عنده ذليلة مهانة، وإذ ذاك سيتجرّعالجميع مرارة الإذلال**"[2].

هذا المسار الدّلالي، الّذي انتهجه جسدا سلافة وحمامة، من التّحرّش الذّكوريّ إلى الانتقام إلى الإذلال، سيُتلف في المدينة عبر علاقة سلافة بخليفة الّذي رافقها في رحلة بحثها عن ابنها يوسف الرّوج، ومعه تتكسّر السّلطة الذّكورية بدءا بما عاشته في دار الفساد مرورا بالسّعيد القايد وابنه وصولا عند الشيخ عمّار، وتختفي معها التّجارب الجنسيّة الّتي عاشتها ووُسمت بها، ليعترف لها خليفة برجاحة عقل المرأة الّتي يراها الجميع مومسا، يقول الكاتب:"**اعترف في قرارة نفسه برجاحة عقل سلافة الرّوميّة، كيف لا وهي الّتي تربّت في المدينة، وعلّمتها الحياة بمرارتها، وعركتها صروف الأيّام بقساوتها**"[3]، فهو"**لم يرفع في جسدها نظرة ساقطة خسيسة، بل ظلّ يحميها ويصونها كأنّها أخته**"[4].

وعلاقة حمامة بالعربي الموستاش الّذي اختطفها وهرب بها إلى مدينة سطيف أين أسّسا حياة جديدة بعيدة عن عبّاس وانتقامه، فحمامة"**ليست حبيبته فقط، ولا زوجته فحسب، بل هي أيضا شرفه وكرامته، وشرف وكرامة كلّ أبناء عرش أولاد سيدي علي**"[5].

---

[1] حُوبَه، ص53، ص 54.

[2] حُوبَه، ص 78، ص 79.

[3] حُوبَه، ص61.

[4] حُوبَه، ص303.

[5] حُوبَه، ص 133، ص 134.

وفي المقابل نجد سوزان شخصية أنثوية ضحية الحرب الفرنسيّة الألمانيّة والتي أحضرها فرانكو معه إلى الجزائر وتزوّجها، وسجنها في قصره، لتخونه بكشف مفاتن جسدها للعربي الموستاش الخادم في حديقة قصرها، والّذي يُقدم على قتل فرانكو استجابة لنداء الجسد الّذي تسبّب في إراقة الدّماء.

فسوزان هي الأخرى تمثّل جسدا أنثويّا معرّضا للانتهاك، ولتهرب من سجنها وواقعها ارتمت بين أحضان العربي الموستاش، ليختزل هذا الأخير جسدها في أرضه المنتهكة، ويجعل منه معادلا حسّيّا لوطنه المغتصب، الّذي راح ينتقم له، وقد كان صديقه أمقران"يشجّعه"**على هتك عرضها كما يهتك الفرنسيّون عرض بلد بأكمله"**[1]، وكان ينصحه قائلا:"**دونك أنكحها انتقاما لشعب كامل نكحه قومها"**[2].

فجسد سوزان أغرى العربي الّذي اقتنص فرصة التّحرّر من عقدة التّخلّف والانتماء إلى عالم يراه الغرب ثالثا متخلّفا وانتهك ذلك الجسد؛فإحساس العربي بفحولته ساواه بالغرب المتحضّر ومكّنه من الانتقام، فأسقط حبّه على سوزان الّتي توحّد معها جسدا، وبذلك يُزكّي تحرّره، ويُثبت فحولته، وينتقم من مستعمر لطالما انتهك حرمات وطنه.

هذا المسار الدّلالي الّذي سلكه جسد سوزان من الانتقام الذّكوريّ إلى المعادل الحسّي سيختلف مع ظهور بوادر الثّورة عبر علاقتها بالعربي الموستاش الّذي أحبّت فيه فحولته، وشاركته همومه وهموم وطن اسمه الجزائر.

ويرسم الكاتب شامخة امرأة مستلّة من عالم الخيال والفانتازيا، صورة جميلة وفتنة في قلب كلّ من يراها، فقال عنها الأمير عبد القادر"**أيّ عبقريّة لهذه الأنثى الخارقة، هل يمكن أن تكون الأنثى أصل الحياة وأصل الوجود؟وتمتم بأبيات ابن الفارض:**

من لي بإتلاف روحي في هوى رشإحلو الشّمائل بالأرواح ممتـــزجمن مات فيه غراما عاش مرتقيـــاما بين أهل الهوى، في أرفع الدّرجمحجّب، لو سرى في مثل طرّتـــهأغنته غرّته الغرا عن السّـــرج"[3]

---

[1] حُوبَه، ص209.

[2] حُوبَه، ص215.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص305.

ففي الجسد وبالجسد يبتكر الكاتب ويتخيّل، ويعبّر عن كلّ ما هو مسكوت عنه، ومن شرفة الجسد يطلّ على واقع الآخر الجسدي، فهو يمتلك عمقا ووعيا، وكما قال عزّ الدّين جلاوجي:"الكاتب صانع للوعي والجمال، فإذا وقع تحت تأثير قوى مختلفة فسيعجز، فالمبدع يجب أن يكون عصيّا عن أيّ سلطة؛سلطة التّاريخ، سلطة المجتمع، سلطة الحاكم، سلطة الدّين، سلطة الإعلام، سلطة الكتابة"[1]، فعلى المبدع ممارسة حرّيّته لكن دون المساس بحرّية الآخر، وبذلك يكون قائدا ملهما يبعث الأمل والنّور، التّحرّر الإيجابيّ.

وبذلك يكون الجسد عنصرا محفّزا تُثار به الأحداث وتُشغف به الرّواية وتُشغل به الذاكرة، وتستملحه العين، لما يملكه من إغراءات وإثارة ومفاتن"تتداخل مع فضاء النّصّ وفضاء المكان إلى درجة التّماهي، فالمرجعيّة الثّقافيّة لدلالة الجسد تحتوي تمفصلات المعنى المكتنزة فيه، تثريه بخصوبة المجاز، ومضاعفة الدّلالة، كما أنّ السّياق سيحوّله إلى نسيج النّصّ ورؤيته الكلّيّة"[2].

وعبر الشّخصيّات النّسائية السّالفة الذّكر وغيرها ولجت الثّلاثية واحدا من أكثر التّابوهات حساسية وتحريما في المجتمع العربيّ والجزائريّ؛حيث مثّل الجسد فيها هاجسا مرضيّا للآخر رغم أنه يمكن أن ينظر إليه في حاجاته البيولوجية الجنسية بعيدا عن العقد اللّيبيدويّة المرضيّة، ولا نقصد هنا الوقوف عند الجسد باعتباره هيكل الذّات إنّما نروم إلى ما يضمره هذا الجسد من رموز ودلالات.

إنّ الجسد حامل الشّخصيّة الرّوائية الّتي يُنحت السّرد في حضورها، وتتولّد أسئلة الانتماء والذّاكرة والهويّة داخل جغرافيّته لتسافر في فضاء التّأويل باحثة عن أبعادها الدّلالية، فينتقل الجسد من معناه الفيزيقيّ إلى وسيط يُعبّر عن الهويّة والانتماء؛فخلف الأجساد تختبئ شخصيّات وهواجس وإيديولوجيّات، ومن الأجساد تُبنى الهويّات.

هكذا بدت الثّلاثية شخصيّات محمّلة في أجساد تتآكل وتختنق وتغتصب وتنتهك حرمتها بحثا عن الهويّة والحرّية والانتماء، فيتلاشى الجسد تحت رحمة الحرّية، وبذلك يكون"مجازا إيديولوجيّا يمكّن الفرد من التّعبير أو النّفي بعدد الممارسات السّياسية والاقتصادية والاجتماعية الّتي يعيش فيها الجسد، إنّه يرتبط بالضّغوط وعوامل الضّبط الاجتماعيّ بالإحباطات والحرمانات الكثيرة الّتي يحياها المرء"[3].

---

[1] برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

[2] الأخضر بن السّايح، سرد الجسد وغواية اللّغة، قراءة في حركيّة السّرد الأنثويّ وتجربة المعنى، ، عالم الكتبالحديث، الأردن، ط1 ، 2011م، ص123.

[3] نجاة صادق الجشعمي، جدلية الأنساق والدّلالات الرّمزيّة المضمرة في السّرد الرّوائي، دار الطّباعة الحرّة للطّباعة والنّشر، ط1 ، 2022م، ، ص110.

إنّه جسد المرأة الجزائريّة الّذي أُستبيح للمحتلّ الفرنسيّ فاغتصبه دون رحمة، إنّه جسد الجزائر الوطن العاري من الأمن والأمان، المعرّض للجوع والمجاعة والاغتصاب، ويتمثّل ذلك في مشهد التّنكيل بجسد العارم:"**الّتي بدت شبه عارية أيضا، ولقد ربطوها من يديها وضفيرتها، فبدا كلّ شيء حبالا مفتولة، وبدت ساقها مكسورة تتأرجح من منتصفها**"[1].

فالثّلاثية لا تقصد الوقوف عند تلك الأجساد وكفى بل تروم ما وراءها من أبعاد رمزية يصبح معها جسد المرأة موضوعا للسّرد ومدخلا للوعي بالمفهوم الفلسفيّ، فيتواطأالرّجل والمرأة، والخير والشّرّ، والعهر والطّهر، على افتضاح أسرار الجسد وتأويلاته؛ليتعدّى المفهوم الفيزيولوجي إلى مفهوم التّأويل والدّلالة، ويصبح بذلك تكاثفا لمجموعة من العلامات في سماء التّأويل، ومعادلا حسيّا للأرض؛فهو الأرض الطّاهرة الّتي تأبى الاغتصاب، وهو تاريخها الّذي يأبى التّدنيس.

والكاتب تعامل مع الجسد وفق منطوق لا يخدش الحياء ولا يُهين المرأة، فهو لا يريد التّحدّث عن عري الجسد، وإنّما عن عري العقل وتجريده من الفضيلة؛حيث تعمّد التّعامل الإنسانيّ والثّقافيّ والاجتماعيّ، وبالتّالي حافظ على مكانة المرأة الّتي لا تقبل الإهانة من خلال سياق النّصّ وشخصيّاته.

2-7-المرأة الأجنبيّة والحضارة المادّيّة:

إذا كانت المرأة ترمز إلى الوطن والتّاريخ والتّراث والحضارة الجزائريّة العربيّة، فالأجنبيّة في الثّلاثية الجلاوجية هي حضارة الآخر الغربيّة الّتي تتّصل بالحضارة الجزائريّة بحبل الاستعمار الّذي دخل الجزائر يحمل شعار الحضارة الزّائف، وسوزان تمثّل هذه الحضارة الأجنبيّة، فهي تلك المرأة الرّاقية، الشّقراء، الجميلة، البيضاء الجيد الّتي يراها العربي الموستاش ملاكا نزل من الجنّة، يقول الكاتب:"**رفع رأسه بهدوء وقد وصلت إليه كأنّه يرفعه في وجه إله، يا ربّ هل خلقتها من الجبن؟منالنّور؟منالقمر؟منالشّمس؟هل هي من حوريّات الجنّة الّتي تعوّد سي الطّالب أن يتحدّث عنهنّ، آه سوزان**"[2]، لكنّ سوزان كانت تطلّ عليه من عل أو من خلف ستار، وإذا نظر إليها فهو

[1] الحُبُّ لَيْلًا، ص296.

[2] حُوبَه، ص167.

الأدنى منها مقاما، وهو الّذي كان يردّد في نفسه:"**ما لي ولسوزان؟ فعلا قد أعجبت بها، ولكنّها لن تنظر إليّ إلّا مجرّد خادم مُستعمَر يجب أن يخضع لأمثالها من المحتلّين**"[1].

إنّ اهتمام سوزان بالعربي يرمز للحضارة الغربيّة الّتي تهتمّ بتاريخ وواقع الجزائر، وفي نفس الوقت تمارس ضدّه عملية السّلخ من عقيدته وعاداته وماضيه، ويتمثل ذلك في مشهد جمع العربي وسوزان الّتي تقوم بإغوائه لشرب الخمر بعد تحضير وليمة على شرفه في غياب زوجها، يقول الكاتب:"**تساءل العربي الموستاش وهل ستضع خمرا؟وإن فعلت هل سيشرب؟نعم سيفعل في حرم هذا الجمال الفتّان، وهل بقي له سكر آخر غيره**"[2].

إنّ العلاقة بين سوزان والعربي الموستاش هي العلاقة بين المثير والمثار، بين الفاعل والمفعول؛وسوزان هنا هي الحافز المثير والفاعل في هذه العلاقة، حيث أبعدته عن حمامة، ودفعت به لعالم الفساد بممارسة الفاحشة والرّذيلة، حين"**أخذت زينتها، ولبست فستانا أبيض شفّافا، ووجد نفسه معها على سرير واحد هذه العشيّة وكلّ الصّباحات والعشيّات اللّاحقة**"[3]، وفي ذلك دلالة رمزية إلى أنّ الحضارة الغربية حضارة فساد وانحلال وحقارة مادّيّة.

والثّلاثية تُشير إلى نقاط يلتقي فيها العرب بالغرب، وذلك بصورة حسّيّة جريئة فيها كسر لقيم المجتمع الجزائريّ العربيّ المسلم، وذلك حين يستسلم العربي الموستاش لإغراءات سوزان، ويبرّر الكاتب ذلك بالنّزعة الانتقاميّة، فسوزان الأجنبيّة بجسمها ولغتها ورقّتها تمثّل الاستعمار الفرنسيّ الّذي هتك أعراض نساء الجزائر، ويظهر ذلك في الحيرة الّتي انتابت العربي الموستاش، وهو يتساءل:"**أيعقل أن تحبّ حمامة بجنون، ثمّ تحبّ أيضا سوزان؟واضطربت في نفسه الأفكار، هل كانت علاقته بسوزان حبّا حقيقيّا أم هي مجرّد إشباع للّذّة أم هي انتقام من فرنسا وأفعالها الشّنيعة في الجزائر؟**"[4].

إنّ صورة المرأة الأجنبيّة عند جلاوجي شكّلت أنموذجاحسّيّا عن المرأة الغربيّة، ورمزت في الوقت ذاته للحضارة الغربيّة الاستعماريّة، وبذلك طرح مسألة الاتّصال بالآخر الأجنبيّ؛هذا الاتّصال الّذي لا يخلو من المظهر

---

[1] حُوبَه، ص 168، ص 169.

[2] حُوبَه، ص214.

[3] حُوبَه، ص215.

[4] حُوبَه، ص365.

الاستعماريّ السّياسيّ والاجتماعيّ والثّقافيّ والنّفسيّ، وهذا يبرز دور الرّواية فهي "ميدان فسيح للجدل السّاخن بين نمط الحياة العربيّة، وبين نمط الحياة في الغرب، وتكاد تكون الإشكالية هاجسا لجميع الرّوائيّين العرب الّذين عالجوا هذه القضيّة من زوايا نظر مختلفة ومتعدّدة وأبعاد اجتماعية ونفسية غير موحّدة ووجهات نظر متضاربة"[1].

وعليه، فالحوار مع الآخر عند جلاوجي حوار غير متكافئ، فالعربي الموستاش غير متعلّم، وغير مدرك لخبايا المدينة، وغير عارف للغة ولا أوضاعهذه الأجنبية الّتي يراها حوريّة نزلت من الجنّة"**ما حوريّات الجنّة الشّقراواتاللّواتي ظلّ سي الطّالب يصفهنّ في جلساته ويُمنّينا بهنّ حتّى يسيل لعابنا إلّا نصرانيّات، وإلّا كيف يكنّ شقراوات؟**"[2]، ورغم كلّ المحاذير فإنّ العربي الموستاش يتمادى في علاقته معها، مع إدراكه لنتائج تلك العلاقة، ويتجلّى ذلك في خوفه من مواجهة الإمام، يقول:"**ألم يكن يمارس الزّنا مع سوزان؟سيوبّخه الإمام ويواجهه بالآيات والأحاديث الزّاجرة**"[3].

فصورة المرأة الأجنبيّة-كما هي عند أغلب الرّوائيّين الجزائريّين-ترمز لحضارة الآخر ؛هذه الحضارة الّتي تتمظهر في الجمال والرّقي والتّمدّن ويتحجّب خلفها استعمار ثقافيّ ومسح إيديولوجيّ ومسخ عقائديّ ناتج عن الانبهار بالآخر.

كما يُشير الرّاوي إلى الاحتلال من خلال مكر النّساء ودهائهنّ، وكيف استعملتهما منارة(أريئيل اليهودية) للتّخلّص من القائد العسكريّ، والدّفع بالدّاي نحو قتله، فلمّا تأكّدت أنّ يحي آغا لم يعد حاجزا بينها وبين تنفيذ خططها، لجأت إلى الحيلة والخداع عن طريق"تجريد الرّجل من امتداده الرّجوليّ، معلنة أنّها ترفض وجوده الفعليّ الحيويّ، وتجاهد في سلب كيانه الإنسانيّ"[4].

منارة تلك المرأة الفاتنة اللّعوب الّتي تقصّ على الدّاي حسين رؤياها المخيفة"**ورأيت يا مولاي عقربا أسود في حجم أرنب ينطّ إلى حجرك مولانا ليلسعك، ثمّ ولّى هاربا وأنت تصيح امسكوا يحي الخائن، ثمّ أوكلت مهمّة تفسير الرّؤيا إلى شيخ الإسلام الّذي قال:العقارب أقارب، سوداء غادرة ومخادعة، أنثى هيالأخطر، بل**

---

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، مرجع سابق، ص167.

[2] حُوبَه، ص223.

[3] حُوبَه، ص223.

[4] سيد محمّد السّيّد قطب وآخرون، في أدب المرأة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، ط1 ، 2000م، ص122.

هو ذكر:ماكر"، وتُنهي تفسير الرّؤيا باتّهام القائد العسكريّ يحي بالخيانة وإصدار أمر إعدامه، والرّؤيا كلّها رواية ملفّقة من منارة، الّتي تستنفر ذخيرتها في الفتنة"**قاطعته مضطربة وهي تحاول أن تجمع شعرها الذّهبيّ المنساب كجدول حريريّ من تحت الخمار"**[1]، و"**مطّطت شفتيها الموردين كأكمام زهرة تتفتّح، وبسطت أصابعها كأفنان شجيرة لوز طريّة(...)برقت عيناها الخضراوان"**[2].

إنّ العلاقة مع الآخر الأجنبيّ يسودها-كما هو في الواقع المعيش-عداء تاريخيّ، يتخلّله إعجاب وانبهار، وبذلك فالثّلاثية تبرز سيطرة الغرب على العرب، وافتتان هذا الأخير بالحضارة الغربية، متمثّلة في سوزان الّتي سيطرت على العربي، ومنارة الّتي تحكّمت في قرارات الدّاي حسين وانبهارهما برقّة هذه المرأة الغربيّة وبياضها ورشاقتها ولباسها وغنجها وجرأتها في ممارسة الجنس، وهذه الصّفات لا تتناسب والحضارة العربيّة؛فكل جديد مرغوب.

ومن الواضح أنّ خلال تواجد الاحتلال الفرنسيّ في الجزائر حصل أن أثّرت الحضارة المادية الّتي أحضرها والّتي تمثّلت في المرأة الأجنبيّة على الجوّ العام للمدينة؛إذ حصلت المرأة الجزائريّة على مجموعة من الحقوق الّتي كانت مُستنكرة، فقد كُنّ""أكثر جرأة(...)يخرجن سافرات تقليدا للفرنسيّات"[3].كما امتهنت المرأة الجزائريّة البغاء وبنت حياة خارج مؤسّسة الزّواج، مُمارسة المتعة دون خجل وجسّدت هذا الصّنف من النّساء وريدة المرقومة الّتي قال عنها الكاتب:"**كانت تُمارس البغاء في ماخور المدينة، وقد حباها الله جمالا لا نظير له، يُسيل حتّى لُعاب الشّيوخ"**[4]، بل وصل الانحلال إلى أن تعشق المرأة مثيلتها، وقد ذكر الكاتب ذلك في حديثه عن دار الفساد في سطيف، وما شاهدته حمامة في حمّام لالا تركية، حيث"**أُصيبت حمامة بالاشمئزاز حين تغزّلت بها امرأة علمت فيما بعد من لالا تركيّة أنّها سُحاقيّة، وكم أشفقت عليها حين أقبلت عليها لالا تركيّة وصفعتها بقوّة مُردّدة:خامجة، وأخرجتها من الحمّام نصف عارية تتقاطر ماءً"**[5].

---

[1] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص51.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص54.

[3] حُوبَه، ص173.

[4] الحُبُّ لَيْلًا، ص305.

[5] حُوبَه، ص176.

لقد عمل جلاوجي على تسريد المرأة برؤى تتجاوز المنظومة القيميّة المتوارثة، وتتمرّد على الخطابات المؤطّرة، مُتخلّصا من محاذير المجتمع الّتي"يُوظّفها عندما يفرضها الدّافع الفنّيّ، وهو لديه محاذيره ورقابته-كما قال-من أجل أن يكون نصّه في مستوى صناعة الوعي"[1].

وبذلك أسّس فضاءات إبداعية تستنطق وتناقش المعتم والمغيّب، وتعرّي النّسق المضمر والمسكوت عنه في التّاريخ والمجتمع والواقع المعيش، فكان من أكثر الرّوائيّين الّذين اهتموا بالمرأة ودافعوا عنها، فقد احتلّت مساحة سرديّة كبيرة في فضاء نصّه السّرديّ؛حيث صوّرها في أوضاع متعدّدة فكرا وروحا وجسدا، بما يتناسب ومرجعيّاته الإيديولوجيّة والثّقافيّة والتّاريخيّة والاجتماعيّة، فجاءت الثّلاثية شكلا فسيفسائيّا تعرض كلّ قطعة منه نسقا مظهرا وآخر مضمر، وتحمل في بنيتها العميقة أمشاجا لعملية تناسل الدّلالات والإيحاءات الرّمزيّة المضمرة، المتحرّكة ألسنيّا، والكائنة فكريّا بين الخطاب الرّوائي والمتلقّي، وهي بذلك تسعى لتحقيق التّكامل بين المظهر والمضمر لبيان الأنساق والدّلالات الرّمزيّة مُؤسّسة على ثلاثة بُنى؛البنية المعجميّة والبنية الثّقافيّة والبنية الرّمزية الّتي تعّد ثيمة مضمرة تحت سطح العمل الرّوائيّ، عمل الكاتب على صياغتها سرديّا لتكون مشروعه الّذي تعدّى قوانين الخطاب ليحتكم إلى كفاءة المتلقّي في التقاط المظهر والمضمر من الكلام.

واستنادا عليه، ظهرت المرأة في الثّلاثيّة صورة ورمزا؛وفي ذلك تأكيد على مثاليّتها في مقاييس الجمال والأنوثة، ووظائف الإخصاب، وتمثّلاتها الحيوانيّة والطّبيعيّة، وأبعادها الإنسانيّة، كما وُظّفت المرأة رمزا في مهامها الحربيّة ومعاركها الأبديّة مع أعدائها وأعداء الإنسانيّة.

ويمكننا أنّ نُلاحظ ممّا سبق غلبة الأسلوب التّصويريّ(المشهديّ)عند جلاوجي في محورين:الصّورةالميثيولوجيّة للمرأة، وصورة التّرميز الحيوانيّ والطّبيعيّ الّتي شكّلت سينمائيّة الصّور والمشاهد الّتي رأيناها عقليّا وتأويليّا، بعد فكّ شيفراتها ورموزها، واستنباط معانيها؛حيث ساهمت هذه الرّؤية الميثيولوجيّة وغيرها في خلق صور نسائية جسدا ورمزا وبعدا، جعلت المتلقّي أكثر تعلّقا بأرضه وتاريخه وهويّته وحبّ وطنه.

واستنادا عليه، نستنتج أنّ اختيار المرأة الرّمز عند جلاوجي قد خضع لمجموعة من الشّروط نذكر منها:

[1] برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة BBC NEWS, عربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

-الدّلالة الاسميّة:

يختار الرّوائيّ للمرأة الرّمز اسما يوافق ما ترمز إليه شخصيّتها، و"الشّخصيّة الرّمز أكثر دلالة على ما تشير إليه بل يعدّ مفتاحا لفهمها"[1]، وقد تمّت دراسة هذا العنصر في المبحث الثّالث من الفصل الأوّل مع بعض أسماء الشّخصيّات المحوريّة في الثّلاثيّة الجّلاوجيّة.

-عدم التّركيز المطلق على الوصف المادّي والاهتمام بالوصف المعنوي:

لا تسترعي الشّخصيّة الرّمزيّة اهتمام الكاتب اهتمام الكاتب من النّاحية الفيزيولوجيّة، لأنّ الغرض من توظيفها هو ما ترمز إليه من قيم وأفكار وإيديولوجيّات، وعليه يركّز الكاتب على الوصف النّفسيّ والاجتماعيّ، وهذا لا يعني أنّ الوصف المادّي الجسديّ يتعارض ورمزيّة المرأة، بل على عكس ذلك؛فالحضارة الغربيّة معروفة ببريقها وإيهامها للآخر، والحضارة العربيّة معروفة بتراثها وجمالها وهذا ما دلّ عليه الكاتب في وصفه للشّخصيّات الرّوائيّة النّسائيّة.

-الغموض والإيهام:

يعدّ الغموض من طبيعة الرّمز، لذلك نجد الكاتب يتحرّى أن تكون شخصيّاته الرّمزيّة غامضة، تُضمر غير ما تُظهر، وهذا يتعلّق بطرفي العمليّة التّرميزيّة ضمن ثلاثيّة(الشّخصيّة، الرّامز، المرموز له) وهذا ما يسمح بإيهام المتلقّي فتتعدّد تأويلاته مع اختلاف الدّلالات.

-المرأة رمز الإيجابيّة:

ويتوفّر هذا الشّرط في الرّبط بين المرأة والجانب المشرق، والمتمثّل في الحبّ والمستقبل والأمل والإخصاب؛من خلال رمزيّة المرأة للأرض، وهذا دليل على مكانة المرأة عند عزّ الدّين جلاوجي، ودفاعه عنها، وتقديره لها، غير أنّ هذا الإشراق مهدّد بالانطفاء من قبل المحتّل وأعوانه من أعداء الخير، ولذلك فإنّ تلك الرّموز قد يلحق بها الأذى كما لحق بحقوق المرأة في المجتمع الواقعيّ، حتّى يبلغ مبلغ الإهانة والتّشيئ بسبب التّفكير الرّجعيّ للمجتمع الذّكوريّ البطريركيّ ذي العقليّات المتخشّبة.

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، ص167.

3- أبعاد رسم شخصيّة المرأة:

إنّ ما يحدّد أهمية شخصية المرأة في الرّواية هو تميّزها بمواصفات وملامح خاصّة محمّلة بأبعاد مختلفة، والكاتب هو الوحيد المخوّل له هذا العمل؛حيث يضع للمرأة صفات ويرسم لها ملامح تجعلها تتميّز عن غيرها من شخصيّات الرّواية، ولا يتمّ ذلك إلّا بتحديد أبعادها، فالكاتب مُلزم"حين يرسم شخصيّاته أن يُراعي بِناءها السّيكولوجي، والفيزيولوجي، ويُراعي عوامل الوراثة في الشّكل والمظهر، والرّوح، والمخبر"[1].

وعليه، يتّضح أنّ الكاتب هو الّذي يُقرّر كمّية ونوعية الصّفات الّتي سيمنحها لشخصيّاته، ولكنّه "ليس بحاجة دائما إلى إتقان فنّ الوصف(المظهريّ والنّفسيّ)لكي يجعل شخصيّاته واقعيّة، وذات دلالة، وتعيش في وعي القارئ، إنّ المهمّ هو أن يعرف الكاتب كيف يُقيم علاقات منطقيّة متلاحمة بين وجود الشّخصيّة المظهريّ والباطنيّ، والسّياق الاجتماعيّ والأيديولوجيّ الّذي يندرج فيه ذلك الوجود"[2].

وتعدّ ثلاثية الأرض والرّيح من بين الرّوايات الّتي أخذت طريق التّجريب، ومعالجة ثيمات إنسانية وثقافية بعيون حداثية تجديديّة، اعتمد فيها الكاتب على مرجعيّات تاريخية وتراثية وواقعيّة وأسطوريّة-وقد سلف الحديث عنها في المبحث الأوّل من هذا الفصل-والّتي تميّزت بعمق المعالجة في الكشف عن الرّؤية التّاريخيّة عن طريق المرأة باعتبارها شخصيّة محوريّة ورئيسيّة فاعلة، أو رمزا لقيمة معيّنة أو لقضيّة محدّدة، أو لمرحلة تاريخيّة ما، وذلك بخلق وحدة مكثّفة بين الشّخصيّة وأبعادها الدّلاليّة بواسطة الإيحاءات والرّموز، كما أشرنا في المبحث السّبق من هذا الفصل.

ومن هذا المنطلق، قام الرّوائيّ عزّ الدّين جلاوجي بتحديد ملامح شخصيّاته وصفاتها المميّزة وذلك من خلال رسم أبعادها المختلفة.

---

[1] محمّد زغلول سلّام، دراسات في القصّة العربيّة الحديثة:أصولها، اتّجاهاتها، أعلامها، منشأ المعارف، الإسكندريّة، دط ، 1973م، ص272.

[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي:الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة، المركز الثّقافي العربي، بيروت ، ط1، 1990م، ص226.

3-1- البعد المادّي:

ويتمثّل هذا البعد في جِنس الشّخصيّة؛ذكرا أو أنثى، وصفاتها الجسميّة؛الجمال والقبح، والطّول والقِصر، والبدانة والنّحافة، ولون الشّعر والبشرة، واللّباس، وملامح الوجه، وكلّ ما له علاقة بمظهر الشّخصيّة وخصائصها الخِلقيّة.

وفي هذا البُعد يقدّم الكاتب شخصيّاته من خلال وصفها شخصيّات مكوّنة من لحم ودم، يعني بذكر لونها، وتعبيرات الوجه والشّكل[1]، وهذا ما يُسهم في إبراز السّمات الظّاهريّة الّتي تُعرّفبالشّخصيّة، وتميّزها عن غيرها من الشّخصيّات.

وممّا لا شكّ فيه، أنّ هذه السّمات تؤثر تأثيرا كبيرا علىسلوك الشّخصيّات، وحركتها داخل المتن السّرديّ، فالكاتب لا يأتي بها اعتباطا، وإنّما يوظّفها دلاليّا بما يتوافق مع بقيّة الملامح وبعض العادات، وكثيرا ما تنعكس هذه الصّفات المادّيّة على الجوانب الاجتماعيّة والنّفسيّة للشّخصيّات الرّوائيّة، كما تنعكس على الشّخصيّة في حدّ ذاتها من خلال تصرّفاتها وعلاقاتها مع بقيّة الشّخصيّات في المتن الرّوائيّ، وهذا التّوصيف المادّيّ يسمح للمتلقّي بتمثّل صور الشّخصيّات ذهنيّا وربطها بالأحداث.

3-2-البعد الاِجتماعي:

ويتمثّل هذا البعد في الانتماء الاجتماعيّ للشّخصيّة، وفي عملها، ونوعه، وتعلّمها، وعلاقتها بالآخر، وحياتها الأسريّة والزّوجيّة، وسلوكها ضمن الطّبقة الّتي تنتمي إليها، وكيفيّة تغيّرها بتغيّر أوضاعها الاجتماعيّة، أو انتقالها من مكان إلى آخر، وكلّ هذه العوامل تُهيئ الجوّ العام للشّخصيّات الرّوائيّة في علاقة تكاملية مع البعد المادّيّ لها؛فارتباط الشّخصيّة بفئة معيّنة من المجتمع، أو بفضاء مكانيّ محدّد؛كالمدينة أو الرّيف ينعكس على سلوكها الاجتماعيّ وحركتها ولغتها وتفكيرها ونظرتها إلى العالم، هذه النّظرة الّتي يعتبرها جورج لوكاتش أرقى أشكال الوعي، فأي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيّات العمل الأدبيّ إلى البيئة المحيطة لا يُمكن أن يكون عملا تامّا[2].

---

[1] شكري عزيز الماضي، فنون النّثر العربي الحديث، مرجع سابق، ص32.

[2] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعيّة، تر:نايف بلوز، وزارة الثّقافة، دمشق، ط2 ، 1972م، ص23.

وعليه، فالنّصّ السّرديّ ليس بمعزل عن مجاله الاجتماعيّ، إذ"يجسّد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من خلال بعده النّثريّ، وخلقه لعالم اجتماعيّ يتفاعل مع العالم الاجتماعيّ المعيش، إنّه يخلق عالما بواسطة اللّغة، ومن خلاله يُمارس رؤيته للعالم الخارجيّ الّذي يعيش فيه بكلّ جزئيّاته وتفاصيله"[1]؛أي أنّ لتصوير الأحداث الرّوائيّة وحركيّة الشّخصيّات وتطويرها داخل المتن صلة وثيقة بالبيئة الاجتماعية المعيشة؛فلا أحداث الرّواية ولا شخصيّاتها بمعزل عن مجالهما الاجتماعيّ، فكلاهما مرتبط بمجتمع ما وفترة زمنيّة معيّنة، وفضاء مكانيّ وبيئة خاصّة، فالكاتب لم يعد حريصا على"إشباع فضول قارئه بقدر ما أصبح حريصا على التّعبير عن إحساسه بالواقع، وأصبحت الرّواية تكشف عن بيئة معيّنة، ولا تُغفل الإحساس بالزّمن"[2]، مع قدرة الشّخصيّة على"أن تُقنع القارئ بصدق الحياة الرّوائيّة الّتي تصوّرها"[3]

واستنادا عليه، نخلُص إلى أنّ إبداع الكاتب في بعده الاجتماعيّ يظهر في قدرته على نقل الوقائع الاجتماعيّة المعيشة إلى البيئة الروائيّة، وربطها بظروف وصنوف الحياة، وهذا ما يدلّ على عناية الكاتب بهذا الجانب، وحسن معالجته له.

3-3-البعد النّفسيّ:

وفي هذا البعد يدخل الكاتب العالم الباطنيّ للشّخصيّات، فقد"اتّجهت الرّواية اتّجاهات نفسيّة تهتمّ بادئ ذي بدء بدراسة باطن الشّخصيّة في العمل الأدبيّ، فأخذت تقف على أبعاد الحياة اللّامرئيّة، وتكشف عن غرائز ومكوّنات الشّخصيّة الدّاخليّة، وتُسجّل بدقّة كلّ ميول، واستعدادات، ونزعات الفرد الموروثة والفطريّة، ثمّ تعكس هذا كلّه على صفحات العمل الرّوائيّ مبيّنة سلوك الشّخصيّة المرتبط بتلك الميول والغرائز والاستعدادات؛ليتحقّق بهذا المفهوم علم النّفس المباشر للشّخصيّة من خلال الاهتمام بدراسة العقل الباطن للفرد الّذي بدأ عالم النّفس(فرويد)بالتّركيز عليه، وأطلق عليها اسم(أسلوب التّداعي الحرّ) وقد تناول باحثون متعدّدون تلك الجوانب، واهتمّوا بدراسة انعكاس ذلك الباطن بكلّ مكوّناته وأبعاده على تحديد سلوك معيّن للفرد"[4].

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط2 ، 2001م، ص140.

[2] إبراهيم السّعافين، تحوّلات السّرد، دراسات في الرّواية العربيّة، دار الشّروق للنّشر، دط ، 1996م، ص350.

[3] طه وادي، صورة المرأة في الرّواية المعاصرة، مرجع سابق، ص3.

[4] نصر الدّين محمّد، الشّخصيّة في العمل الرّوائيّ، مجلّة الفيصل، دار الفيصل الثّقافيّة، 1980م، ع37، ص23.

وعليه، فالبعد النّفسيّ يعتبر نتيجة منطقيّة للبعدين المادّي والاجتماعي، فبفضله يتكشّف مدى استعداد الشّخصيّات، وسلوكها، وطباعها، ومشاعرها، وأمالها، وآلامها، وانفعالاتها وهدوئها، وانعكاس كلّ ذلك على حياتها، ضف إلى ذلك أنّ هذا البعد يبرز الجوانب المضمرة في الشّخصيّات الرّوائيّة؛فلكلّ شخصية جانب مُظهر عام، وجانب مُضمر خفيّ لا يُظهره إلّا في خلوته مع نفسه أو بين قلّة من خاصّته، وعندما تبوح الشّخصيّة للمتلقّي بمكنونات عقلها الباطن، وتكشف عن طبيعتها تتحكّم فيه وتشدّه إليها، وتبني بينها وبينه جسرا من الثّقة، فيحبّها ويبقيها في ذاكرته.

3-4-البعد المجازي:

وفيه تنتقل الشّخصيّة من النّصّ التّراثيّ والأسطوريّ مجهول المؤلّف إلى نصّ حداثيّ معاصر معلوم المؤلّف، ومن هنا نجد انتقال كلّ من:شهرزاد وعشتار وأفروديت؛وهي الشّخصيّات التُراثيّة الأسطوريّة من نصوصهنّ الأصليّة إلى نصّ الثّلاثية الجّلاوجيّة؛وهو النّصّ السّرديّ التّاريخيّ لتكنّ رمزا للمرأة الجميلة والقويّة والمكافحة الّتي ثارت وتمرّدت على الظّلم، وقد تكون في الوقت نفسه رمزا للقضيّة الّتي يتبنّاها السّارد.

وبذلك فإنّ الشّخصية ذات البعد المجازيّ تكشف عن انبعاثات الكاتب المضمرة، فتصبح بمثابة الثّوب الّذي يشفّ ما تحته، فتتكشّف وجهة نظر الكاتب من خلال طريقته في رسم أبعاد شخصيّاته الرّوائيّة.

ويجدر الإشارة إلى أنّه ليس بالضّرورة أن يُدرج الكاتب كلّ الأبعاد السّالفة الذّكر في تكوين شخصيّاته الرّوائيّة، فأبعاد الشّخصيّة"لا تقدّم دفعة واحدة، أو بأسلوب تقريريّ واضح المعالم، بل تُصاغ من خلال منطق الأحداث، والمناخ العام للرّواية"[1]، والمبدع وحده هو الّذي يُجيد المزاوجة بين توظيف الأبعاد المناسبة لأهدافه، ورؤاه وإيديولوجيّته الّتي بنى على أساسها شخصيّاته الرّوائيّة، وبين تحقيق الهدف الجمالي لنصّه الرّوائيّ.

ولهذا، فالكاتب مُلزم بالاهتمام بشخصيّاته، ورسم ملامحها، وتصويرها تصويرا دقيقا، وتوضيح أبعادها وفق مقتضيات العمل السّرديّ، بغية تقريبها من المتلقّي، لكنّ هذه الأبعاد تبقى بلا قيمة"إلّا في إطار القدرة الفنّية الّتي تربطها ربطا وثيقا بنمو الحدث والشّخصيّة، لتتحقّق بذلك وحدة العمل الأدبيّ"[2].

---

[1] شكري عزيز الماضي، فنون النّثر العربي الحديث، مرجع سابق، ص32.

[2] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث:تطوّره، فلسفته الجماليّة، مذاهبه، دار مطابع الشّعب، القاهرة، ط3، 1964م، ص573.

وبناء عليه، فإنّ الأبعاد السّالفة الذّكر مرتبطة ارتباطا وثيقا؛حيث أنّ مظهر الشّخصيّة، وطريقة تفكيرها، وسلوكها، ومكانتها الاجتماعيّة، ودلالتها المجازية، كلّها عوامل تُؤثّر إيجابا أو سلبا على الجانب النّفسيّ لها، وبالتّالي تؤثّر على الأفعال الّتي تقوم بها سواء كانت أفعالا إراديّة أو غير إراديّة، كما أنّ هذه الأبعاد تُميّز كلّ شخصيّة عن غيرها من الشّخصيّات الرّوائيّة.

واستنادا على ما سبق، نعرض لهذه الأبعاد المختلفة من خلال شخصيّة شامخة على سبيل المثال لا الحصر:

3-5- أبعاد شخصية شامخة(أنموذجا):

البعد المادّيّ:

شكّل البعد المادّيّ لشخصيّة شامخة عاملا أساسيّا؛حيث أسهم في بيان السّمات الظّاهريّة لها، والّتي قدّمها الكاتب على لسان أبي حمزة القرطبيّ فقال:"**كانت قمحيّة اللّون، عسليّة العينين، حالكة الشّعر، في ملامحها إشراق، وفي شفتيها نسيم، يطرف جفناها كما يطرف الخطّاف بأجنحته، وتمتدّ رقبتها مرمريّة كأنّما وقعت عليها يد نحّات بديع**"[1]، لقد"**حباها الله بجمال فاتن، وثراء واسع، وذكاء خارق**"[2].

لقد تركت هذه الأبعاد المادّية أثرا كبيرا في شخصيّة شامخة ونفسيّتها وعلاقاتها مع محيطها الاجتماعيّ، ومع من حولها، فقد جذبت تلك التّفاصيل المادّية-المذكورة سالفا-المفعمة بالجمال والأنوثة القرطبي، ف"**كانت تأسره هذه الحوريّة المدهشة، وهي تحتضن العود بحبّ كبير، يمدّ بصره إليها خلسة وقد تجلّل القلب ورعا**"[3].

وكان يراها ابن عمّها مسرور الّذي"**برعم جسدها الغضّ أمام عينيه وأزهر وعبق(...)ومعها تلقّى مبادئ العربيّة والدّين ونهل شيئا من الفلسفة والموسيقى**"[4]عشتاره، يقول:"**شامخة أنت تعذّبينني، لا أريد أن أكرّر مأساة مجنون ليلى(...)دعينا نعش حبّنا ونسعد بحياتنا(...)أنت آلهتي، أنت عشتاري**"[5]

---

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص29.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص137.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص29.

[4] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص23.

[5] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص 23، ص 24.

ومن هنا، فإنّ البعد المادّيّ للشّخصيّة يلعب دورا مهمّا في إنتاج حالاتها الاجتماعيّة والنّفسيّة، وهذا ما ساهم في تشكيل شخصيّة شامخة وتقديمها سرديّا، فقد كان لهذه الملامح المادّية البالغة الجمال المفعمة بالأنوثة انعكاسها على الجوانب الاجتماعيّة والنّفسيّة بصورتيها الإيجابيّة والسّلبيّة، كما كان لها انعكاسات واضحة على تصرّفاتها وعلاقاتها المختلفة مع بقيّة الشّخصيّات.

البعد الاجتماعي:

من خلال هذا البعد ركّز الكاتب على علاقة شامخة بمحيطها الدّاخليّ والخارجيّ، فمن المعلوم أنّ الشّخصيّة لا يمكن فصلها عن مجتمعها أو عزلها عن تأثيره عليها.

فشامخة كانت تعيش مع والدها علي القلعي ووالدتها وشقيقها شامخ وخادمتها نانّا في قصر منيف وأجواء ترف يقول الكاتب:"**جرّت نانّا شامخة من أصابعها البضّة، واندفعت بها في رواق طويل تحضنه أعمدة مفتولة بإتقان، تبدأ فسيفساء لألوان برّاقة جذّابة وقد تعاشقت عليها حبيبات مرمر لمّاع، ثمّ تنتهي ناصعة البياض، يعرش عليها زلّيج ضاحك الألوان، متراقص الأشكال، يتشابك بشكل بديع منتصف السّقف، محدثا تموّجات أشبه بلجج البحر وهي تنكسر عند الشّاطئ، ولم تفطن شامخة إلّا وهي داخل الحمّام المرمريّ السّاخن، وقد طفت حواليها أكمام أزهار وأعواد طيب، ومن بعيد امتدّ عمود بخور يتلوّى راقصا في السّماء**"[1]، ليصبح قصرها رتيبا تسكنه أشباح من فقدتهم؛والداها، شقيقها، وخالها الرّايس حميدو الّذي تُقدّم له طقوس الولاء بجانب قبر شُيّد له في ساحة القصر"**لم يضمّ إلّا سيفا من سيوفه الّذي آل إليها مع تركته**"[2].

فشامخة امرأة شابّة فارسة مغامرة محبّة للعلم والفلسفة؛حيث تلقّت العلوم على يد أبي حمزة القرطبي الّذي"**كان يبسط لها أفرشة العلم والفنّ حتّى أخذت على يديه من كلّ علم بطرف، وعلى يديه دخلت عالم الموسيقى فداعبت بتوجيه منه أوتار العود، وظلّت تتعمّق في عوالم اللّحن حتّى برعت، وعلى إيقاعه دخلت عالم الحبّ فدقّ قلبها إعجابا به ثمّ تعلّقت به**"[3].

---

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص16، ص 17.

[2] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص20.

[3] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص28.

يتبيّن ممّا سبق أنّ شامخة تلقّت اهتماما بالغا من محيطها الاجتماعيّ الدّاخليّ والخارجيّ، وقد نجم عن ذلك شخصية قويّة، مغامرة، لا تتوانى في الدّفاع عن حقّها وحقوق المظلومين، كما انعكست هذه الصّفات على علاقاتها وسلوكها مع غيرها.

البعد النّفسي:

وهنا نقف على المتغيّرات النّفسيّة الّتي انتهت بشامخة إلى التّحوّل في سلوكها من أميرة تقيم في قصر يطلّ على البيضاء إلى فارسة مغامرة رحّالة على صهوة أدهمها، فقد ساهمت جملة من المتغيّرات في تشكيل نفسية شامخة؛فوفاة والديها وخالها الرّايس حميدو، واختفاء شقيقها شامخ، ومجازر جامع كتشاوة، ومقتل القرطبيّ، ومطارة الأشقر لها، وطمع كوهين في قصرها، وملاحقة ابن عمّها مسرور الدّائم لها أثّرت على حالتها النّفسيّة والسّلوكيّة؛فأصبحت"**تغرق في أمواج الحزن وقد كانت يد الدّهر قاسية حين امتدّت لأبيها فأمّها وبلدها، وها هي ذي تتربّص بها وبأخيها**"[1].

فحالة الحزن الّتي تعيشها شامخة وخوفها على مصيرها ومصير البيضاء والنّاس من حولها، مشهدها الكاتب في قوله:"**ضحكت شامخة بحزن، احتضنتها نانّا بخوف (...)حدّقت شامخة في الأفق البعيد، خُيّل إليها أنّها رأت خالها يعبر بعيدا في الفضاء، مدّت أصابعها كأنّما تشير إليه، فاختفى، استغفرت الله وقالت:كلّما تذكّرت وصيّته لي:إنّي عائد، ابحثي عنّي لا تملّي، زاد إصراري في البحث عنه، وثقتي مطلقة في أنّه سيعود**"[2]، ورغم حزنها إلّا أنّ"**هامتها يملأها تحدّ وكبرياء**"[3].

كلّ هذه العوامل كان لها انعكاس على نفسية شامخة؛إذ سيطر عليها الخوف والقلق على مصير النّاس من حولها، ولهذا أخذت تبحث عن المخلّص الّذي ستنظمّ تحت لوائه لينقذ العباد والبلاد من شرّ مستطير جاء به الاحتلال الفرنسيّ.

فقد سعى الكاتب من خلال الوصف النّفسيّ لشامخةإلى إظهار مدى الألم والمعاناة عند شامخة في سعيها لتحرير نفسها ووطنها، وبذلك تكشف الرّواية عن"مكنونات نفسيّة داخليّة للشّخصيّة، وتركيزها على مستوى

[1] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص137.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص84.

[3] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص137.

الصّراع أو التّأزّم في النّفس بما يختلجها من ألم أو قلق أو أمنية"[1]، يقول الكاتب:"**إرهاق كبير تبدّى على ملامحها وهي تقفز من فوق الأدهم**"[2].

وعليه، نجد أنّ البعد النّفسيّ للشّخصيّة يحمل دلالات عديدة، فهو يُجسّد الرّؤية الكلّيّة للكاتب عن تشظّي النّفس البشريّة، ورحلة البحث عن حرّية المرأة وتحرير الوطن من خلال تحرير الذّات، كما يمعن الكاتب في استظهار ما تعانيه المرأة في مواجهة الواقع، وما يعتري النّفس من اعتلالات أبدعها الكاتب وتمكّن من توظيفها توظيفا فنّيّا.

البعد المجازي:

يتكشّف البعد المجازي للشّخصيّة الرّوائيّة عندما تتجاوز هذه الشّخصيّة كونها مجرّد كيانا متخيّلا داخل المتن الرّوائيّ، وتصبح رمزا دالا على معان أخر كالحرّية والتّاريخ والأرض والذّاكرة والتّراث والمقاومة والجمال...وغيرها، كما تستمدّ هذه الشّخصيّات بعدها المجازيّ من شخصيّات متكرّرة في الميثيولوجيا والتّاريخ والأدب، مثل شهرزاد وتينهينان، الجازية، خولة بنت الأزور، ليلى حبيبة عنترة وغيرها.

لقد جعل الكاتب من الجزائر وطنا له جسد امرأة مدثّرة في رداء مخيال الكاتب، ذلك الرّداء الّذي يُخوّلها أن تُوحي له بما يُبدع، يقول على لسان شامخة:"**عاصفة أنا، صخر يتحطّم عليه الأبطال**"[3]، ويقول عنها الأشقر:"**لي مع هذه الأفعى قصّة طويلة تمتدّ إلى عقود من الزّمن**"[4]، وبذلك تكون الشّخصيّة المجازيّة بمثابة بوق يُفصح عن أيديولوجيّة المؤلّف ووجهة نظره، فتتجاوز حدودها الرّوائيّة لتصبح:

- عند الكاتب:إيحاء دلاليّا ورمزيّا لفكرة أو قضيّة ما.

- عند المتلقّي:تُضفي عمقا تأويليّا، وكشف المضمر وراء الأحداث والشّخصيّات.

---

[1] سيجموند فرويد، نظريّة الأحلام، تر:جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، ط3 ، 1998م، ص ص11، 12.

[2] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص15.

[3] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص24.

[4] عِنَاقُ الْأَفَاعِي، ص318.

وبهذا نلمس من خلال نموذج شامخة-الّتي تعدّ تجسيدا لأغلب الشّخصيّات النّسائيّة في الثّلاثية؛فهي حوبه وهي حمامة، ويؤكّد الكاتب ذلك في قوله:"**وَي إنّها شامخة، وَي كأنّها حوبه، ونقلت بصري بينهما**"[1]، ويقول:"**حوبه فرع من حمامة**"[2]-الاستخدام الواعي للكاتب لهذه الأبعاد في تقديم شخصيّاته عموما وشخصية شامخة خصوصا؛إذ أثّرت الظّروف المحيطة بها في تشكيل شخصيّتها وتكوين سلوكها، فكانت صفاتها الخِلقيّة والخُلقيّة نتاجا طبيعيّا لتأثير تلك الظّروف.

وهذا ما يُفضي بنا إلى القول:إنّ أهمّية الشّخصيّة الرّوائيّة تكمن في القدرة على تشكيلها بأبعاد خاصّة تُساعد الكاتب على تمرير رؤيته وإيديولوجيّته الّتي يُقدّمها من خلال الشّخصيّة، وانسجامها مع الدّور الّذي تلعبه في تشكيل رؤية المتلقّي، خاصّة حينما تكون الشّخصيّة حيويّة وإنسانيّة.

واستنادا عليه، نخلص إلى القول إنّ صورة المرأة لم تخرج عن كونها حاملا مسرودا ذا أبعاد دلالية محكومة بتشخيص الكاتب السّرديّ، وبأحداث تُعبّر عن الوعي الجمعيّ الجزائريّ بجميع مكوّناته الحضاريّة والتّاريخيّة.

وما بين المرأة الجزائريّة والمرأة الأجنبيّة الكولونيالية تشكّلت أبعادها الشّخصيّة، وترسّخ التّآمر على الهويّة الجزائريّة العربيّة من خلال التّآمر على المرأة ومحاولة سلخها عن جلدها الأصيل، وتراثها الثّقافي والحضاري العريق.

---

[1] عِنَاقُ الأَفَاعِي، ص609.

[2] الحُبُّ لَيْلًا، ص114.

خاتمة

في ختام تجوّلنا في معمار ثلاثيّة الأرض والرّيح لعزّ الدّين جلاوجي، وبالمرور بعوالم الرّواية، ونبشنا في التّاريخ، وتتبّعنا لمكانة المرأة وأوضاعها وقضاياها ودلالاتها، نقول:إنّ الأعمال البحثية توليديّة؛ فنهاية أيّ بحث تولّد بحثا جديدا، بتعدّد القراءات للثلاثية والانطلاق منها بدراسة جديدة تعتمد على ما توقّفنا عنده أو ما سكتنا عنه أو ما تجاوزناه مضطرّين لا متعمّدين لما تفرضه الدّراسة وخطّة البحث، فالبحث يظلّ فضاءً رحبا للإبداع ومجالا مفتوحا للنّقد والحفر فيما يبدو مألوفا وغير مألوف.

وبهدف ألّا ننسى دور المرأة الجزائريّة في المقاومة والثّورة التّحريرية، وفي المجال التوعوي، والاجتماعي، وفي النشاط السّياسيّ، بحثنا عن الإسهامات الّتي قامت بها المرأة في الحقبة الاستعماريّة، واسترجعنا ما جاء به بلحسن بالي في تخليده لذكرى المجاهدات وشهيدات الوطن، فبوفاة المجاهدات في صمت رهيب يصبحن في طيّ النّسيان بعد أن عشن معاناة الحياة المزرية، ومع موت كلّ مجاهد يموت جزء من التّاريخ، لكنّنا نتوقّف وقد حقّقنا من متعة القراءة نصيبا، ومن متعة البحث والتّقصّي نصيبا أوفى، والّذي من خلاله خلُصنا إلى جملة من النتائج الّتي نوردها فيما يلي:

1/ مثّلت تيمة المرأة في الرّواية الجزائريّة الجديدة سؤالا مهمّا، من بينها مدوّنة هذا البحث الّتي منحتها النّصيب الأوفى والحيّز الأرحب، لكونها تحمل على عاتقها قضايا متعدّدة ودلالات مختلفة؛حيث صوّرت واقع المرأة الجزائريّة الّتي تُشكّل نصف المجتمع وجزءا من معاناته، في بحثها عن التّحرّر من أسر التّقاليد وأسر الاحتلال.

2/انطلقت الثّلاثية من التّاريخ وحاولت استنطاقه دون تشويه أو انتهاك أو خيانة، حيث وثّق الكاتب لأحداث تاريخية وشخصيّات قيادية وجهاديّة، دون أن يُحوّلها إلى مادّة تاريخيّة هذا من جهة، ومن جهة ثانية قام بتخييل زمن الخطاب وإدراج شخصيّات متخيّلة، ومن هنا يكون الكاتب قد أتقن لعبة التّجريب والتّخييل دون أن يُخلّ بالتّاريخ أو يخونه.

3/ إبداع الرّوائي في سحر المتلقّي وإغرائه عبر النّحت في إيقونةالعنوان؛بدءا بحوبه، مرورا بالحبّ ليلا، وصولا إلى عناق الأفاعي، وانطلاقا من العناوين الرّئيسيّة إلى العناوين الفرعيّة التي تُوقع المتلقّي في شرك الإغراء والإغواء، فتدفعه إلى البحث والحفر في مجال العنونة.

4/ العنوان لم يعد مجرّد عابر هامشي لا في عملية التأليف ولا في عمليّة التّلقي، فقبل النّصّ نجد العنوان، وبعد النّصّ يبقى العنوان راسخا في الأذهان؛حيث فرض العنوان نفسه نصّا، بل نصّا نوعيّا يمثّل أعلى اقتصاد

لغوي وتكثيف دلاليّ ممكن، وهذه الصّفة على قدر كبير من الأهمّية إذ أنّها في المقابل ستفترض أعلى فعالية تلقّ ممكنة تجعل المتلقّي منتجا جديدا للنّصّ.

5/ وضع المرأة خاضع لقيمتين متناقضتين؛الأولى تقليديّة؛وتتمثّل في الأفكار الّتي بقيت صامدة أمام التّغيّرات الثقافية والاجتماعية، والثّانية حداثيّة فرضتها الثّورة التّحريريّة، وجسّدتها الأعمال الرّوائيّة الجلاوجيّة من خلال الشّخصيّات التّاريخيّة على قلّتها والشّخصيّات المتخيّلة المسيطرة على النّصّ الرّوائيّ الجلاوجيّ.

6/ ركّزت الثّلاثية على الجزئيّات والتّفاصيل الصّغيرة في المجتمع الجزائريّ الريفيّ والمدنيّ قبل وأثناء الاحتلال الفرنسيّ، والّتي سكت عنها المؤرّخ ولم يُلق لها بالا، فصنع منها جلاوجي جمالية الرّواية وحقّق بها شعرية اللغة.

7/استحضر الرّوائيّ شخصيّات تاريخيّة متعدّدة، وفي الوقت نفسه صنع شخصيّات متخيّلة نامية وأغلبها شخصيّات نسائيّة، فالعمل الرّوائيّ تخييليّ يوهم بالواقع وفي نفس الوقت يتجاوزه من خلال الفضاءات الزمنيّة والمكانيّة والشّخصيّات والأحداث ونحوها.

8/ تعدّدت الشّخصيّات الأنثويّة الّتي اهتمّ بها جلاوجي اهتماما سرديّا واضحا، وأثار من خلالها العديد من القضايا، وطرح الكثير من المآسي الّتي تخصّ المرأة وتطرّق للعنف الّذي سلّط عليها، أمًّا وزوجة وحبيبة وبغيّا ومثقّفة وعاملة، وحدّث عن هموم وطن عانى من استعمار وقتل وتشريد، وأثار قضايا إنسانيّة من حروب وعنصريّة ومجاعات.

9/ثلاثيّة الأرض والرّيح للرّوائي الجزائري عزّ الدّين جلاوجي كانت أنموذجا لدراسة صورة المرأة وقضاياها، انطلاقا من أمومتها وصولا إلى جسدها، فكانت مسجونة ما بين المقدّس والمدنّس، بين الأنا المقموعة والآخر المغاير، ليؤكّد جلاوجي فكرة مفادها أنّ المرأة والرّجل لم يّخلقا ليتصارعا لكن ليكمّل كلّ منهما الآخر، حيث يُؤدّي كلّ طرف وظيفته ويقوم بمسؤوليّاته من موقعه الاجتماعيّ والإنسانيّ، وهذا الطّرح يقتضي أساسا جديدا وفكرا إنسانيّا متفتّحا على الآخر، ينظر إلى المرأة طرفا مماثلا لا آخر نقيض.

10/ أبرزت الثّلاثية نماذج عديدة للمرأة أثبت من خلالها الكاتب أحقّيّتها في أن تكون فردا فاعلا في المجتمع لا مفعولا به، حيث تمثّل نسقا فرعيّا ضمن المنظومة النّسقيّة الكلّية للمجتمع، وعليه فهي تُؤسّس لكثير من قضايا المرأة على أساس إنسانيّتها لا أُنوثتها.

11/كان حُضور المرأة في الثّلاثية وفق نظرة الكاتب لها، ووفق منظوره لقضاياها، فقضايا:الأمومة والحبّ والزّواج والبغاء والتّعليم والعمل جعلتها تعيش داخل النّصّ الرّوائيّ واقعا ومتخيّلا، ومن أمثلة ذلك طرحه لمسألة تعليم المرأة، باعتباره حقّ إنسانيّ وفاعلية إنتاجية ضد التّخلّف والجهل، وهو بالنّسبة لها ضرورة وليس حاجة ثانويّة، وذلك لارتباطه بالحياة الحضارية والتّنمويّة.

12/تدور أحداث الثّلاثيّة حول محور واحد(الوطن/الأرض) الّذي نَبش الكاتب في تاريخه المدوّن على لسان ساردته الضمنية حوبه، فتشكّلت منه عدّة أسئلة:سؤال التّاريخ وسؤال الحرّية وسؤال الهويّة وسؤال الذّاكرة وسؤال التّعايش الإنسانيّ مع الآخر الأجنبيّ.

13/اتّكأ جلاوجي على المادة التاريخية والتّراثية والواقعيّة وجعلها عجينة شكّل من خلالها البناء الفني لروايته؛حيثتعالقت هذه المرجعيّات مع المتخيّل فأكسب الرواية لمسة فنّية اكتست بها الطابع الحداثيّ للرّواية الجديدة، من خلال استدعاء الماضي والتاريخي وإسقاطه على الحاضر في إطار تخييليّ راقٍ، محاولا تفسير الواقع المعيش بتعرية الحاضر من خلال الماضي، فما يحدث في حاضرنا سببه ماضينا.

14/البحث في أغوار حقائق لم يتطرّق لها المؤرّخون تصبح الرّواية استرجاعا للحقائق التّاريخيّة الموجودة في الذّاكرة الجمعيّة.

15/ الرّواية أرض خصبة قابلة للحفر والغرس والزّرع، وفي كلّ ذلك تحتاج إلى مِعول مُتلقّ حَذِقٍ يُعيد القراءة، ويبدأ البحث معتمدا على الدّراسات السّابقة ليخلق بدوره قراءة ودراسة جديدة، فالرّواية مغامرة سرديّة تجريبيّة يخوض غمارها كلّ من الرّوائي والمتلقّي.

16/ منح جلاوجي الأمّ صورة تعكس عطاءها اللّامتناهي بلغة شاعرية وفنّية مرهفة؛حين وصفها أمّا قويّة تدافع عن أبنائها، وتفديهم وتحتضنهم تحت جناحيها حمامة مهيضة ضدّ رياح الغدر العاتية الّتي تريد اقتلاع الجذور الرّاسخة في هذه الأرض الطّيبة؛وبذلك تماهت صورتها في هذا الوطن، وغرفت من ذكرياته، وهي ترمي بدلالاتها الرّمزيّة إلى قضايا تخصّها وأوضاع آلمتها وأخرى أسعدتها في الحقبة الاستعماريّة.

17/ طرح جلاوجي قضيّة المرأة بطريقة مؤثّرة تُفصح عنها إيديولوجيّته، من خلال تحقيقه للبرنامج السّرديّ، وذلك بربط العلاقة بين الرّمز والمرموز إليه؛أي الدّلالات الرّمزيّة والفواعل السّرديّة الموزّعة بين المدافعة عن

الوطن والهويّة، والمنتحلة لصفة الوطنيّة، فكانت المرأة وسيلته للثّبات والاستمرار، وبذلك تحرّر نصّه السّرديّ من نمطيّته ليكتسب أبعادا جديدة عن طريق الإيحاء والمجاز والرّمز.

18/من جماليّات الثّلاثيّة الجّلاوجيّة أنّها طرحت الجسد في شكله الأنثويّ المستلب أو الرّاغب أو المقدّس أو المدنّس أو الفارض سيطرته عبر اللّغة الّتي تربط بين النّصّ الّذي يمثل الدّال والسّياقات الّتي تمثّل المدلول وفق منطوق لغويّ لا يخدش الحياء.

19/تتحفّظ الرّواية الجزائريّة الجديدة في تعاملها مع المرأة وكذا مع جسدها لأسباب دينيّة واجتماعيّة وأخلاقيّة وقيميّة، فهي من طابوهات المحاذير الاجتماعيّة.

20/ يُحيل وجود المرأة في الثّلاثية وتعدّد صورها، وتوظيف الكاتب لها في البناء الفنّيّ لعمله الإبداعيّ السّرديّ، وفي صياغة أفكاره الّتي تفرض رمزية المرأة ودلالتها، إلى أنّها ترمي بحمولتها داخل العمل الرّوائيّ الّذي يُحاكي الأبعاد التّاريخية والاجتماعية والنّفسية بكلّ تراكمات الفترة الاستعمارية الّتي تبنّاها الرّوائيّ في ثلاثيته.

21/إنّ موضوع المرأة موضوع أصيل ومتجذّر، جعل المرأة رمزا فكريّا وحضاريّا وتاريخيّا من خلال عبارات الرّواية الّتي تتمطّى كلّ منها دلالة رمزيّة عميقة للواقع الإنسانيّ، يتداخل فيها الماضي بالحاضر؛ماضٍ مثّله احتلال مضى مدثّرا بهزائمه، وحاضر يواصل فيه الآخر تشييء المرأة وجسدنتها.

22/الجسد هو الهيكل الّذي يحتوي الشّخصيّات الرّوائيّة، فهو يمثّل محورا مهمّا في النّصّ السّرديّ، حيث تتباين رؤى المتلقّي حوله ما بين متلقٍّ محافظ، ومتلقٍّ متلذّذ بالجسد.

23/ابتعدت الرّواية الجديدة عن محاكاة النّماذج الرّوائيّة السّابقة، ودخلت مختبر التّجريب والتّجديد، والانفتاح على الأجناس الأدبيّة الأخرى، مُركّزة على الأبعاد الجماليّة والمعرفيّة في الكتابة الرّوائيّة.

24/ قدّم عزّ الدّين جلاوجي عملا متكاملا؛فنّيّا ولغويّا وتاريخيّا واجتماعيّا جديرا بالدّراسة، تتمطّى عباراته دلالات عميقة بالأحداث، وواقع الإنسان الّذي يتداخل فيه الماضي والحاضر ويستشرف المستقبل، ووسط كلّ ذلك امرأة أدارت الأحداث فكانت سيّدة الثّلاثية، كما حمّله كاتبه رسالة ضمنية قويّة مفادها:

– أنّ تقدير واحترام المرأة ليس قضيّة إنسانية واجتماعيّة فقط، بل هو ضرورة ملحّة لتحقيق الازدهار والتّقدّم الاجتماعيّ والاقتصاديّ والسّياسيّ.

– يُعتبر تهميش، وتشييئ المرأة، وانتهاك جسدها وتسليعه، وحصرها في مجسّم فتنتها من معوقات المجتمع، الّتي تحدّ من قدرته على التّطوّر.

– لقد أثبتت المرأة على مرّ التّاريخ أنّها قادرة على التّفوّق والنّجاح في مختلف المجالات رغم الأبواق النّاعقة بوجوب تقييدها وتشييئها وإبعادها عن المركز بتهميشها.

– أصبح دعم المرأة وتمكينها ضرورة ملحّة لأنّه استثمار في مستقبل الأمّة.

– المجتمعات الّتي تحترم، وتدعم المرأة، وتُعتقها من مقصورة حريمه هي مجتمعات قويّة ومتماسكة وقادرة على مواجهة التّحدّيات بشكل أفضل.

بقي أن نقول:إنّ ثلاثية الأرض والرّيح لعزّ الدّين جلاوجي تعدّ رواية فنّية من طراز رفيع، حيث تعاملت بحرفية عالية مع التّراث والأسطورة، مع الصوت والرّائحة، مع المشهديّة السّينمائيّة، وتلاعبت بالزّمن الرّوائي بين الحاضر والماضي والمستقبل، وتناوبت في تطوّر الحدث بين التّاريخ والواقع ، و الحُلم والتّخييل، ورسمت الشّخصيات والأحداث بكثير من التّفاصيل الموحية مُستخدمة لغة التّخييل الّتي لا تجرحها لغة التّوثيق التّاريخي الّذي حافظ على حرماته ولم ينتهكها.

وتبقى هذه النّتائج مجرّد فرضيّات تشرع الباب أمام أسئلة معرفيّة جديدة تُثير الخيال لدى القارئ المؤوّل، وتسترعي تفكير المتلقّي العليم، وتُسلّط الضّوء على الزّوايا المظلمة في قضيّة المرأة، وتبوح بالمخبوء والمسكوت عنه، وتكشف المتحجّب والمضمر في كلّ عمل أكاديميّ علميّ قيّم.

فإن وُفّقنا فبعون من الله، وإن أخطأنا فعلينا وِزْرُ الخطأ، ولنا أجر الاجتهاد.

والحَمْدُ لله

ملاحق

ملحق1:

عزّ الدّين جلاوجي في سُطور:

عوالم كثيرة وثريّة تختفي وراء هذا الجزائريّ العربيّ؛فهو القاصّ والنّاقد والرّوائيّ والمسرحيّ والأستاذ الجامعيّ والباحث في التّراث والثّقافة الشّعبيّة.

وقد أصبح من الأسماء الّتي تحظى بالصّدارة في المشهد الرّوائيّ الجزائريّ والعربيّ والعالميّ، وقد احتلّ هذه المكانة بسبب الخصوصيّة والتّفرّد وتمكّنه من التّأسيس للقيم الجمالية النابعة من ديننا وتراثنا وثقافتنا الوطنيّة، وفي الوقت ذاته مستجيبة لمتطلّبات الإنسان في هذا العصر، ومنجزات الإبداع العالميّ، وهذا ما أتاح له الحضور القويّ والمتميّز في مضمار الإبداع الجزائريّ والعربيّ والعالميّ.

إنّه عزّ الدّين جلاوجي؛الكاتب والأكاديميّ الجزائريّ، المهتمّ بالرّواية والمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا، إضافة إلى الكتابة في فنّ القصّة والمسرح والرّواية والنّقد وأدب الطّفل والمسرديّة.

وُلد بتاريخ 8أوت1962م بعين ولمان جنوب ولاية سطيف، دكتور وأستاذ جامعي وكاتب وناقد جزائري، بدأ نشاطه الأدبيّ في سنّ مبكّرة، وهو على مقاعد التّعليم الثّانويّ، نشر أعماله الأولى في ثمانينيّات القرن الماضي عبر الصّحف الوطنيّة والعربيّة، يشغل اليوم منصب أستاذ في جامعة البشير الإبراهيمي بمدينة برج بوعريريج.يعتبر أحد أهمّ الأصوات الإبداعيّة في الوطن العربي، تنتمي أعماله إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقرّ على شكل واحد، بل تبحث دائما عن سبلها التّعبيرية في العمل الجاد على اللغة التي تشكّل للكاتب هاجسا كبيرا، فاللّغة عندهم ليست معطى جاهز، ولكنّها بحث دائم ومستمرّ وتشتغل على التجريب واستحضار الموروث ومعانقته.

كما تحمل أعمال جلاوجي هموم الأمّة الاجتماعيّة والسّياسية والثّقافيّة، كما تحمل آمالها وطموحاتها، وبالتّالي فهو يمثّل صرخة في وجه الظّلم والفساد وانهيار القيم، ومن ذلك فهي تعبير عن هموم الإنسانية ودعوة لها من أجل الارتقاء على مدارج القيم الخالدة.

صدر له أكثر من أربعين مؤلفا في فنون أدبيّة مختلفة؛ففي رصيده الرّوائيّ عشر روايات:(سرادق الحلم والفجيعة، الفراشات والغيلان، ورأس المحنة1+1=0 والرّماد الذي غسل الماء والعشق المقدنس وحائط المبكى، حوبه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر، الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدّجال، عناق الأفاعي، وعلي بابا

والأربعون حبيبة)، وفي القصة له ثلاث مجموعات قصصيّة(لمن تهتف الحناجر وخيوط الذّاكرة وصهيل الحيرة ورحلة البنات إلى النّار)، وفي المسرديّة له اثنا عشر عملا مسرديّا، كما أسّس ما يُعرف بمسرح اللّحظة؛وهي مسرحيّات قصيرة جدا، وفي مسرح الطّفل يملك إحدى وأربعين مسرحية.

والمسرح والقصّة وأدب الطّفل والنّقد، بدأ نشاطه (لمن تهتف الحناجر)، جُسّدت بعض مسرحيّاته على الخشبة، ومنها:البحث عن الشّمس، ملحمة أمّ الشّهداء وسالم والشّيطان وصابرة وغنائية أولاد عامر وقلعة الكرامة.

يمتلك عزّ الدّين جلاوجي حضورا قويّا في الثقافة والإبداع، فهو عضو ومؤسّس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية منذ1991م، وعضو مكتبها الوطني، ورئيس رابطة أهل القلم الثّقافية الوطنيّة الّتي أسّسها مع نخبة من المثقّفين سنة 2001م، وعضو الأمانة الوطنية لاتحاد الكتّاب الجزائريين (2003م-2008م)، أسّس وأشرف على العديد من النّدوات والملتقيات داخل الوطن وخارجه، منذ 1985م، نشر عشرات البحوث المحكّمة في مجلّات وطنيّة وعربيّة، وأُجريت معه الكثير من الحوارات عبر الكثير من المنابر الإعلامية داخل الجزائر وخارجها.قُدّمت عن أعماله العديد من الدّراسات والرّسائل الجامعية وطنيّا وعربيّا، منها أكثر من 30دراسة بين رسائل الماجستير وأطاريح دكتوراه، تُرجمت بعض أعماله إلى لغات أخرى مثل اللّغة الإسبانيّة.

وقد صدرت لعز الدين جلاوجي عشرات الأعمال الإبداعية(الرّواية والقصة والمسرحية والمسردية وأدب الطّفل) والدّراسات النقديّة، وعُولجت أعماله في بحوث أكاديمية ورسائل جامعية داخل وخارج الوطن.

إنّ قوّة عزّ الدّين جلاوجي التّجريبية التّجديدية تجلّت في الكثير في روايته.تحصّل سنة2001 على جائزة الرواية الجزائرية، وفاز في سنة2022م بجائزة قطر العالمية للرواية، جائزة كتارا للرّواية العربيّة بباريس بعد مشاركته بالجزء الثّالث من ثلاثية الأرض والرّيح، عناق الأفاعي باعتبارها أحدث أعماله الرّوائيّة التي صدرت عام2021م.

لقد أفاد جلاوجي من التّاريخ في إغناء تجربته الرّوائيّة، وعرف كيف يمزج بين السّرد الروائي، دون وضع حدود بينهما، وكأنّه يريد التّأكيد على أنّ الكتابة الروائيّة تتماهى مع الكتابة التّاريخية في جسد موحّد، ويتنفّسان برئة واحدة.

إنّه الرّوائيّ المؤرّخ، الّذي كتب التاريخ الجزائري بفلسفة معاصرة، خاض من خلالها مغامرة التّجريب بطريقة خاصّة، كتابة تضيء التّاريخ عبر انفتاحه الواعي عليه...كتابة تجعلنا نقترب من وقائع أزمنة غابرة ونرى أحداثها ومشاهدها من منظورات متباينة وزوايا متعدّدة، وهذا ما لمسناه في الثّلاثية الملحميّة الأرض والرّيح.

ملحق 2:

ملخّص ثلاثية(الأرض والرّيح):

الأرض والرّيح		
حوبه، ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر	**الحبّ ليلا، في حضرة الأعور الدّجال**	**عناق الأفاعي، قصّة شامخة وشامخ...**
مرحلة المقاومة ما قبل الثّورة مرحل تشكّل الوعي الثّوريّ الجزائريّ شخصيّة"حوبه" المرأة القائمة بالفعل السّرديّ داخل المتن الرّوائيّ من أوّل نصّ في الثّلاثية إلى آخر جزء فيها؛حيث تعتبر شخصيّة متنقّلة بين الأجزاء الثّلاث. شخصيّة المهديّ هل هو الفكر الثّوريّ الّذي ولد من رحم المعاناة، أم هو الشّخصيّة الثّوريّة الوطنيّة الّتي ستبثّ الفكر الثّوريّ لدى الجزائريّين؟	مرحلة الثّورة مرحلة النّضج الثّوري والكفاح مرحلة صراعات الأجنحة بعد الثّورة الحبّ ليلا هل هو النّظام الخفيّ الّذي كان يؤسّس للثّورة، أم هو الممارسة السّرّية للوطنيّة؟ الأعور الدّجال" هل هو شخصيّة الحركيّ المتفاعل مع الأحداث، المتسلّق على أكتاف الثّورة ليشكّل مفهوم السّلطة بعد الاستقلال	مرحلة المقاومة الشّعبيّة أحداث ما قبل الثّورة زمنيّا أحداثها تموضعت قبل الجزء الأوّل لكن سرديّا هي الجزء الثّالث وبذلك كسرت التّرتيب الزّمني شخصيّة شامخة: قدّمها الكاتب بشكل أسطوريّ يضاهي شخصيّة بلقيس في عرشها الأفاعي: الأشقر، كوهين ومدبّب الأنف ومن ساندهم من شرار الإنسان

تتشكل ثلاثية الأرض والرّيح من سلسلة روائيّة تاريخيّة متشظّية ومتقطّعة تتأرجح بين المقاومة الشّعبيّة والمقاومة المسلّحة للشّعب الجزائريّ ضدّ الاحتلال الفرنسيّ، وصراع الأجنحة بعد الاستقلال، عبر خيوط رفيعة من الذّاكرة والحلم والتّداعي، تتزاحم فيها الأمكنة والأزمنة والشّخصيّات التائهة في ثناياها والباحثة عن الحرّية، السّاعية للقضاء على الاستعمار الغاشم، وتلعب فيها المرأة عدّة أدوار وتمثّل عدّة دلالات ورموز.

ورغم أنّ الرّوايات الثّلاثة تنطلق من التّاريخ وتتّكئ عليه إلّا أنّها لا تسكن إليه، فهي تستهدف الحاضر والمستقبل، فمن لا تاريخ له لا حاضر ولا مستقبل له أيضا، إنّها ثلاثية تنفتح على الذّاكرة الوطنية وتحلّق في عوالم العجائبية والتّخييل والأسطورة والحب والفروسيّة والموروث الثقافي الشّعبي.

وبقدر ما حاول جلاوجي من خلال الثّلاثية تعرية همجيّة الإنسان ضدّ أخيه الإنسان، فهو يحاول أيضا من خلال هذا العمل الملحميّ أن يقدّم الإنسان الجزائري المضحّي بكلّ غالٍ ونفيس بغية الحفاظ على ذاكرة نقيّة سليمة غير مشوّهة، والمحافظة على كينونته وانتمائه الحضاري العربي الإسلامي.

ترصد ثلاثية الأرض والرّيح تاريخ الجزائر النّضالي والثّقافي منذ الوجود العثماني سنة1504م إلى سنة1830م، وحتّى قبل الاستعمار الإسباني، بما في ذلك وجود الاستعمار الفرنسي من عام1830م إلى عام1962م.

تروي الثلاثية الظروف الّتي مرّت بها الجزائر في ظلّ الصّراعات المتعاقبة عليها خاصة بعد الحملات الإسبانيّة إلى الوجود العثماني وصولا إلى الاستعمار الفرنسيّ الّذي تصدّت له المقاومات الجزائريّة تحديدا مقاومة الأمير عبد القادر الّتي استمرّت أكثر من15سنة أرهقتها الخيانات والمؤامرات

إنّها ملحمة تاريخية سرديّة سلّم فيها جلاوجي مشعل الحكي لامرأة(حوبه)لتروي أحداثا فيما يُقارب1800صفحة، تعرض من خلال أجزائها الثلاث للتّحوّلات الكبرى الّتي عاشها المجتمع الجزائري من سنة1830م إلى سنة1962م، تحرّك أحداثها شخصيّات سرديّة متعدّدة ومختلفة جنسا وفكرا لتصنع تفاصيلا أهملها التّاريخ وأرّخت لها الرّواية، يمتدّ الزمن فيها امتدادا أفقيّا، ومن خلالها كسر الرّوائيّ لأفق التّلقّي.

وتعدّ الثلاثية مكسبا للسّينما فيمكن تحويلها لمسلسل تلفزيوني أو لفيلم سينمائي طويل، فهي تنفتح على تعدّد القراءات والتّأويلات، وتتوشّح لغة شعرية حالمة تصوّر المشهد والمكان والزّمان وترسم شخصيّاتها بكل دقّة، فتتحول الرّواية أمام المتلقي إلى لوحة فنية كبيرة تنبض بالحركة والحياة.

1- حوبه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر:

ترصد هذه الرواية التحولات الكبرى في تاريخ الجزائر للفترة الممتدة من 1830م إلى1945م، وتعرض لفترة الحركة الوطنيّ الإصلاحيّة، إنّها الجزء الأول من مغامرة سردية جلاوجية، تسرد في مجملها تضحيات الشّعب الجزائريّ الذي لم يستسلم أبدا لمحتل غاشمأراد ضرب استقراره وطمس هويّته منذ دخوله هذه الأرض الطّاهرة، هذا الشّعب الذي قدّم تضحيّات جسام رغم تكالب الأعداء عليه من فرنسيين ويهود وجزائريين باعوا ذممهم للمحتلّ.

إنّها تصوير لأحداث عاشها عرش(أولاد سيدي بوقبة)أو كما يسمون أيضا أولاد سيدي أحمد، الذين ينحدرون من سلالة النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم، والذين قاوموا الاحتلال عام1833م بمنطقة بجاية بقيادة الشّيخ(أحمد)، وتحت زعامة الشّيخ(الحداد)، الذي تولّى ابنه الأكبر (بلقاسم)القيادة بعد استشهاده، حيث سار على نهج والده وأعاد بناء الزّاوية وجعل منها صرحا علميّا، وأقام بالقرب منها قرابة، شيّد فيها ضريحا لوالده الشّهيد، اتّخذها الجميع مزارا للتّبرّك وطلب الخير، كما نسجت المخيّلة الشّعبية الأساطير حول هذا الضّريح، ولأنّ فرنسا خشيت أن تتحوّل الزّاوية إلى بؤرة ومركز للثّورة عملت على استمالة وغواية الشّيخ(بلقاسم)ليكون لها عونا في قيادة الشّعب نحو الانصياع لها، ولكنّه رفض غوايتها، فوجدت ضالّتها في شقيقه(عمّار)الذي ضحّى بأخيه وقتله، واستولى على الزّاوية، وسعى لخدمة شهواته، ومصالح العدوّ، فوضع يده في يد أولاد النّش وقائدهم(عبّاس)الذي كان قد وطّد علاقته بفرنسا الّتي منحته النّفوذ للتّوسّع على حساب العروش المجاورة.

بنى عز الدين جلاوجي روايته من خلال تقنية الاسترجاع، حيث استرجع الزّيتوني أحداث مقتل والده(بلخير)على يد عرش أولاد النّشّ، الّذين تحالفوا مع الاحتلال الفرنسيّ وأصبحوا يده الّتي يبطش بها، يقول:"وتراءى له أبوه بلخير ممدّدا كجذع شجرة عملاق، وقد ضرّجته الدّماء وشكّلت حوله بركا صغيرة، ورفع فيه الأب عينين مليئتين بالحسرة الذّابحة يوصيه قائلا بأمّه وإخوته.

ويستمرّ البوح بتصوير الصّراع بين أولاد النّشّ وأولاد سيدي علي، فيما اختلفوا فيه بين الانصياع لفرنسا أو محاربتها، رغم انحدارهما من جدّ واحد هو(الحسين المكحالجي)، الذي بعد موته أصبح الإخوة أعداء، حيث غدا(القايد عباس)زعيم أولاد النّش أداة تسلّطها فرنسا على رقاب من يرفضون الخضوع لها، ودعمته مع بعض رجال الدّين الذين باعوا ذممهم للمستعمر، كما هو حال(عمار)شيخ الزّاوية(زاوية أولاد سيدي بوقبة)، لتتعاظم بذلك سلطته على القبائل، وأصبح لا يتوانى عن فعل أي عمل لإشباع أطماعه، فقتل(الرّبح)زوجة(خليفة)، وطرد(سلافة الرّومية)زوجة والده المتوفى من البيت، ليحرم ابنها من الميراث، بعد أن اتهمها بالعهر، كم كان يرغب في الزّواج من(حمامة)، التي كانت تحبّ ابن عمها(العربي الموستاش)، ولأنّ أعيان قبيلة أولاد سيدي علي رفضوا هذا الزّواج، خطّط لاختطافها، إلا أنّ ابن عمّها سارع لخطبتها، وهرب بها إلى مدينة سطيف، ليلتقي هناك ب(سي رابح)الذي يمدّ له يد العون للاستقرار في المدينة، ويأخذه في جولة ليتعرّف عليها، فيمر بقاعة السّينما(فاريتي)وباب بسكرة والمحكمة والسّجن والسّوق وعين الفوّارة، كما يصطحبه إلى قهوة العرب ليتعرّف على(سي الهادي)و(حمو أمقران)، وفي المدينة يدرك العربي الموستاش-كما يحلو للسي رابح أن يناديه-الحالة المزرية التي يعيشها النّاس إبان الاستعمار.

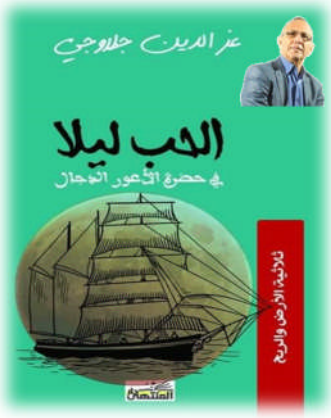
ولم تكن(لالة تركية)زوجة(سي رابح)أقلّ كرما منه، حيث استضافت(حمامة)وأفاضت عليها من كرمها، وكانت تصطحبها معها إلى الحمّام الذي كانت تملكه، وهناك تعرّفت على نساء أكثر جرأة ك(حدّة المخرومة)و(وريدة المرقومة).

وفي المدينة تنفتح الآفاق أمام(العربي الموستاش)ليبدأ حياة جديدة، وتتوطّد علاقته ب(سي رابح) وأصدقائه الوطنيين الذين كانوا يجتمعون في القهوة يتصفّحون الجرائد الوطنية كجريدة الإقدام للأمير خالد وجريدة ذو الفقار لعمر راسم وجريدة الشّهاب لعبد الحميد بن باديس وجريدة الأمّة لنجم شمال إفريقيا، وهذا ما ساهم في تعميق وعيه بواقع وطنه، ويزداد حقده على المحتلّ الذي اغتصب وطنه عندما يُحدّثه(سي رابح)عن مقاومات الجزائريين لهذا المحتلّ الغاشم كمقاومة الأمير عبد القادر ومقاومة أحمد باي ومقاومة لالة فاطمة نسومر، وما انتهجه الفرنسيون من أساليب وحشية لقمع هذه المقاومات وإطفاء جذوة الثورة، وهذا ما جعل(العربي الموستاش)يتذكّر والده وأخاه(محمود)الشّهيد، ويعتريه إصرار على ضرورة إشعال نار المقاومة والثورة.

وفي المدينة يظهر لبّ البوح في هذا الجزء من الثلاثية، وهو البوح ببداية ظهور الحركة الوطنية وانتشار الوعي التّحرّري بزعامة المهدي المنتظر، فكان تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ثمّ تأسيس الكشّافة الإسلامية

بقيادة(حسان بلخيرد)، ثمّ تشكيل مجموعة سرّية تعمل على التحضير لاندلاع الثورة التحريرية، وتنتهي أحداث الرّواية بمجازر الثّامن ماي1945م التي انطلقت من مدينة سطيف لتزحف نحو مجموعة من مدن الشرق الجزائري؛قالمة وخراطة، وتسفر عن استشهاد أكثر من45ألف شهيد.

2- الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدّجال:



ويرصد هذا الجزء الذي يعتبر امتدادا للجزء الأول وتكملة له، في حوالي640صفحة التّحولات الكبرى في تاريخ الجزائر في الفترة الممتدة من1945م إلى1962م، ويعرض الكاتب الثّورة التّحريريّة الجزائرية في ثوب مؤرّخ لينبش بعمق في التّاريخ الجزائريّ، حيث سلّط فيها الضّوء على فترة من فترات النّضال الوطنيّ والمقاومات الشّعبيّة في كلّ من سطيف وقسنطينة والأوراس، هذه الأماكن الّتي أبدع الرّوائيّ في وصفها وجعلها مقرّا للثّورة والثّوّار، ينبض هذا الجزء بالحياة ويعانق التّراث والتّاريخ، كما ينبض بالحب بين العربي الموستاش وحمامة، ويصوّر الحياة الاجتماعيّة للعائلات الجزائرية بكلّ تفاصيلها الوجدانيّة والثّقافيّة.

تبدأ الرّواية ب"الرّحيل باتّجاه القلب"وقطار يقلّ سي رابح متّجها نحو قسنطينة بحثا عن حبّ ضيّعه منذ زمن؛زوجته حليمة وابنته، ومشهد للعربي الموستاش وهو جالس أمام المقهى يسترجع ذكريات مجازر 8 ماي 1945م الّتي ارتكبها الاحتلال الفرنسيّ في حقّ الشّعب الجزائريّ الأعزل؛والعربيالموستاش هو الشّخصيّة الذّكورية البطلة في الجزأين الأوّل والثّاني للثّلاثيّة(حوبه والحبّ ليلا)، ويدلّ اسم العربي على الانتماء، أمّا كلمة الموستاش فترمز للرّجولة والشّهامة، انتقل العربي من قرية أولا سيدي علي إلى مدينة سطيف في رحلة هروبه مع حبيبته حمامة الّتي تكالب عليها القايد عبّاس والشّيخ عمّار وعيّوبه وسي الطّالب، ليجد نفسه غريبا في مكان مجهول، ليحتضنه بيت سي رابح ولالا تركيّة الّذي وجد فيه الدفء والسّكينة، حيث يعقد سي رابح قرانهما، ليتزيّن البيت الّذي عانى من العقم سنوات عجاف ببلخير وعمران والباهية.

يجد العربي الموستاش عملا في حديقة المعمّر فرانكو وهناك يلتقي بسوزان الّتي يهيم بها حبا وشغفا ليجد نفسه معها علىسرير واحد، وتنتج عن خيانته لحمامة، جميلته حورية الّتي يسلّمها لحمامة لتتكفّل بتربيتها على أساس أنّها يتيمة وجدها مرمية في الشّارع فتدخل بها الجنّة.

شارك العربي في عدّة معارك ضدّ الاحتلال؛كمعركة الجُرف وهجمات الشّمال القسنطينيّ، كما أُعتقل في العديد من المرّات من طرف العدوان الفرنسيّ، ولحسن حظه كانت زوجته الفرنسيّة سوزان تتوسّط له في كلّ مرّة فيُطلق سراحه.

والعربي صديق وفيّ لسي رابح هذا الرّجل المتمرّد على الاستعمار، الّذي لا ينفكّ يرتحل إلى قسنطينة في رحلة بحثه عن حبّه حليمة وابنته الّتي لا يعرف عنها شيئا، لكنّ الأقدار لم تشأ أن يلتقيا؛فحليمة الّتي خرجت مطرودة من بيت زوجها مع أمّها العمياء وتوأمتيها اللّتين تفقد إحداهما في يوم شتاء قاس، فتشدّ رحالها إلى قسنطينة بحثا عن سي رابح الّذي كان يعمل هناك، وعندما تيأس تصرف النّظر عن البحث وتقرّر تغيير حياتها فتتنكّر في زيّ الرّجال لأنّ الطّامعين فيها كُثر لتصبح مذ ذاك سطايفية راجل.

وفي يوم يدقّ بوطبيلة بابها ليخبرها أنّ الثّورة تحتاجها، فالمرحلة حاسمة وحسّاسة، والاستعداد للثّورة كان في الجبال بقيادة الزّيتوني والعربي الموستاشوولديه بلخير وحوريّة رفقة عبد الله الّذي تربّى في بيتهبعد المجزرة الّتيأودت بحياة جدّه مسعود بولقباقب، وفي المقابل كان هناك عيون تترصّد الثّورة، وعملاء أصرّوا على نُصرة فرنسا، ومنهم القايد عبّاس والشّيخ عمّار والقايد جلّول وصالح القاوري وجيمي ولد رهواجة وغيرهم ممّن تعانقوا لكسر الثّورة.

وتتسارع الأحداث ويستعر لهيب الثّورة ليحرق الاحتلالوأتباعه، وتحتدم المعارك مع الثّوّار ويستشهد ديدوش مراد ويُلقى القبض على مصطفى بن بولعيد ورابح بيطاط، ويُصاب سي رابح بجروح خطيرة يُنقل على إثرها إلى مخبئ الثّوّار، وهناك يتفاجئ بوجود عبد الله ويلتقي بحليمة الّتي جعلت من بيتها مركزا لإخفاء الثّوّار وإسعاف المصابين.

وتنتهي الرّواية حاملة عنوان"الخنجرالصّدئ"؛حيث تتوالى الأحداث، وتشتدّ الثّورة وتُضيّق الخناق على فرنسا الّتي يتلقّى جيشها الهزيمة تلو الأخر، إلى أن يتمّ الاستفتاء باستقلال الجزائر، ويبدأ المعمّرون في المغادرة أفواجا أفواجا، ويتزيّن بيت العربي الموستاش بأمل جديد؛حيث تضع رشيدة ابنة سي رابح وحليمة وزوجة بلخير ابن العربي الموستاشمولودها بعد مخاض عسير، وفي هذا الوقت تبدأ صراعات الأجنحة.

3- عناق الأفاعي:

تندرج رواية عناق الأفاعي-ذات610 صفحة والصّادرة عن دار المنتهى

والمتحصّلة على جائزة كتارا للرّواية العربيّة بباريس عام2022م-ضمن روايات التّحقيق التّاريخي؛وذلك أنّ الكاتب استند على مخطوط تاريخيّ مرجعيّ أعاد صياغته روائيّا، وقد عرض صورا لهذا المخطوط في مقدّمة الرّواية، ويتعلّق الأمر بالمخطوط الّذي ألّفه سيدي الشّيخ علي بن شامخ المكحالجي بن علي القلعي بن الحسين بن علي، ووضعه تحت عنوان(حكاية شامخة وشامخ، الأخوان، في قتال يأجوج ومأجوج الجنّيّان، ومن ساندهم من شرار بني الإنسان)، وجاء في حدود224صفحة، وهو محفوظ بالمتحف تحت رقم1381.9.20، بمقاس كتابة19/8سنتم.

وعليه بنى الرّوائيّ نصّه السّرديّ، وفق حبكة سردية متعدّدة الخطوط ومتقاربة الأحداث، مزج فيها بين التّاريخيّ والتّخييليّ، وبين المرجعيّ والدّراما والمشهديّة السّينمائيّة والفنتازيا، عرض من خلالها لفترة تاريخيّة هامّة من تاريخ الجزائر ابتداء من اجتياح الاحتلال الفرنسي الجزائر عام1830م حتى أواخر القرن التّاسع عشر للميلاد، وهي الفترة الّتي تمثّل المقاومة الشّعبيّة ضد الهمجيّة الفرنسيّة.

ويعود هذا الجزء بالذّاكرة إلى البدايات؛بداية المقاومة الشّعبيّة، وهو بذلك يكسر النّمطيّة الزّمنيّة السّائدة في الثّلاثيّات، وبالتّالي يكسر أفق التّلقّي، ويُقدّم هذا الجزء الإنسان المضحّي في سبيل الوطن والانتماء والهويّة، مُبرزا ما عاشته الجزائر منذ القديم؛بدءا بالحملات الإسبانية مرورا بالوجود العثمانيّ وصولا للاحتلال الفرنسيّ، وما نتج عنه من معاناة وظلم واضطهاد.

وتدور أحداث هذا الجزء حول شخصية شامخة الّتي تبدأ مغامرتها ب"الحبر الّذي خان أوراقه"، ويستهلّ الكاتب الحكاية بسرد قصّة فقدان شامخة لخالها الرّايس حميدو، وقيامها بطقوس الولاء أمام قبره الّذي يدثّر سيفه، وحزنها على غياب شقيقها شامخ ووفاة والديها، حيث لم يبق معها في قصرها المنيف إلّا خادمتها نانّا، وابن عمّها مسرور الّذي يرغب في الزّواج منها.

شامخة الشّخصيّة المثقّفة والرّاقية الّتي تجيد العزف وتحبّ الفلسفة وتهوى الفروسية، يحوي قصرها مكتبة يُشرف عليها أبو حمزة القرطبي يُعليم الأطفال الأدب والفقه وأصول الدّين، وبفضله دخلت شامخة عالم الموسيقى والفنّ.

عاشت شامخة في فترة حكم الدّاي حسين الّذي أساء استخدام نفوذه، فكثر الخونة حوله، واشتدّت المؤامرات والدّسائس من قِبل إبراهيم أغا وكوهين الّذي أحضر منارة ودسّها في القصر لتنفث سمها في عقل الدّاي،

فأوقعت به في شباكها، ونشرت الفتنة في القصر وبين القادة، وعمّت الفوضى، وكثرت الصّراعات، وبدأ التّفكّك يظهر على ملامح البيضاء.

وقّع الدّاي حسين معاهدة مع فرنسا بعد حادثة المروحة، وتمّ نفيه خارج الجزائر، وبدأ الجنرالات الفرنسيّون يستولون على خيرات الجزائر، طامعين في فرنسة أهلها، والقضاء على الإسلام بتحطيم معالمه؛حيث كانت شامخة والقرطبيّ وغيرهما يخطّطون لمقاومتهم برفضهم تحويل جامع كتشاوة إلى كنيسة، وهنا تبدأ الإبادة الجماعية لكلّ المتظاهرين ويستشهد أبو حمزة القرطبيّ، وتستولي فرنسا على الجامع وتحوّله إلى كنيسة.

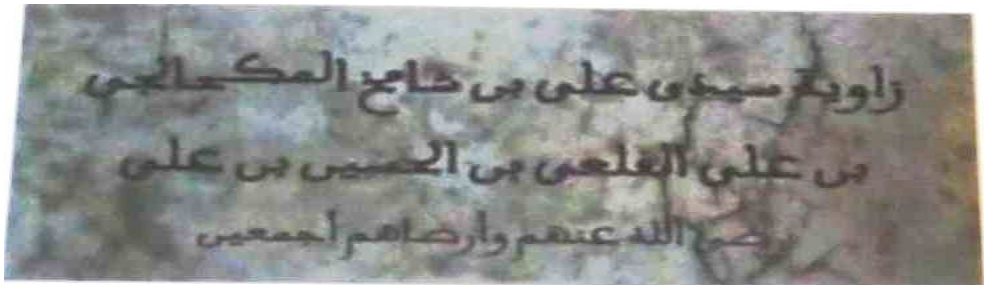
وبعد هذه المجزرة تنطلق شامخة في رحلتها بحثا عن الحرّيّة، وكان الأشقر يُلاحقها دون هوادة راغبا في الانتقام منها، وهنا يبدأ الجزء الثّاني"الصّقر الّذي خانته براثنه"، ومعه تبدأ مغامرة شامخة إذ تنظمّ لمقاومة الأمير عبد القادر الّتي دامت أكثر من خمسة عشر سنة أرهق فيها جنرالات فرنسا في العديد من المعارك، لكنّها تعرّضت للخيانة، فدفعت بالأمير إلى توقيع معاهدة مع عدوّه الّذي غدر به وسجنه، لتكون انطلاقة الجزء الثّالث"الدّرب الّذي اكتشف سبيله"برحيل شامخة إلى قسنطينة ومنها إلى بسكرةأملة في العثور على أخيها شامخ، لتجده أخيرا مع زوجته زنوبيا وولده علي، ويجتمع الشّمل، وتحارب شامخة جنبا إلى جنب مع أخيها إلى أن يُقتل، فتهرب شامخة مع زنوبيا وعلي ومجموعة من الأطفال، ويلحق بها الأشقر وكوهين ومدبّب الأنف، فيحتدم القتال بينهم فتُردِيهم قتلى ثم تلقى حتفها، وتصعد شامخة نجمة في السّماء، يُسرّ برؤيتها حفيد علي القلعي وحامل سيف الأمير وبرنسه وبقيّة الأطفال.

ملحق3:

– صور الرّخامة والمخطوط:

الرّخامة والمخطوط الّذي اعتمده جلاوجي كمرجع تأريخيّ يُوثّق أحداث الثّلاثيّة.

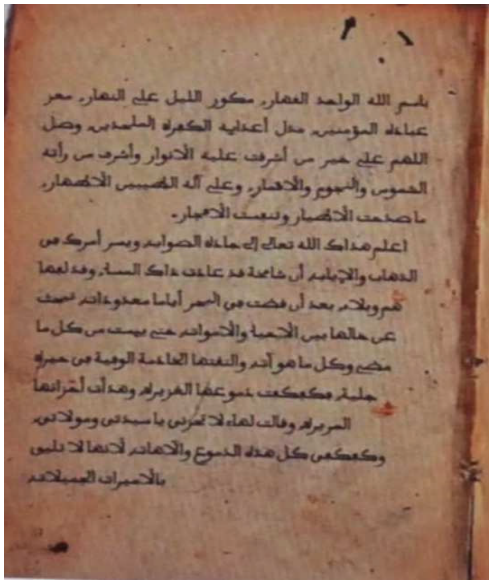
صورة الرّخامة(ص10–عناق الأفاعي–)



-المخطوط:

النّسخة الأصليّة من المخطوط محفوظة بمتحف المدينة تحت رقم1381.9.20، يحتوي المخطوط على224صفحة، مقاس الكتابة19/8سنتم، المداد المستخدم هو الأسود لمتن النّصّ، والأحمر للعناوين الدّاخليّة، أمّا عنوان المخطوط فكُتب باللّون الذّهبي، واستخدم الخطّ المغربي في كلّ المخطوط.(عناق الأفاعي، ص10)

- صورة الصّفحة الأولى من المخطوط(ص11)



بسم الله الواحد القهار، مكور اللّيل على النّهار، سخر
عباده المؤمنين محل أعدائه الكفرة الفاجرين وصل
اللّهم على خير من أشرقت عليه الأنوار وأشرف من رأته
الشموس والبدور والأقمار، وعلى آله الشموس الأطهار،
ما صدحت الأطيار وتبسمت الأزهار.
اعلم هداك الله تعالى إلى محامد الصوالح ويسر أسرك من
الذهاب والإياب أن خادمة قد عادت هداك السّاعة، وقد لقيها
تمر وبلاتر بعد أن قضت من السّير أيّاما معدودات، فحدثت
عن حالها بين الأحماء والأصوات حتى يئست من كلّ ما
مضى وكلّ ما هو آت، والتقيها العاشقة الولهة من حيرة
جليلة، فكفكفت بثوبها الغزيرات وهدأت لمرارتها
المريرات، وقالت لها: لا تحزني يا سيدتي ومولاتي،
وكفكفي من كلّ هذه الدموع والأحاديث لأنها لا تليق
بالأميرات العظيمات.

قائمة

المصادر والمراجع

المصحف الشريف :القرآن الكريم برواية ورشٍ عن نافع.

أوّلا: المصادر.

1. عزّ الدّين جلاوجي، حُوبَه ورحلة البحث عن المهديّ المنتظر، دار الرّوائع للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2011م.

2. عز الدّين جلاوجي، الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدّجال ، دارالمنتهى للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2017م.

3. عزّ الدّين جلاوجي، عناق الأفاعي، دار المنتهى للنّشر والتّوزيع، الجزائر ، ط1 ، 2021م.

ثانيا: المراجع.

*** الكُتب**

1. إبراهيم الحجري، الرّواية العربيّة الجديدة، ألفا للدّراسات والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 2014م.

2. إبراهيم الحجري، المتخيّل الرّوائي العربي، الشّركة الجزائريّة السّوريّة، الجزائر، ط1 ، 2013م.

3. إبراهيم السّعافين، تحوّلات السّرد، دراسات في الرّواية العربيّة، دار الشّروق للنّشر، دط ، 1996م.

4. إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائيّ، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2010م.

5. إبراهيم محمود، جماليّات الصّمت في أصل المخفيّ والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002م،

6. إبراهيم مياس، الاحتلال الفرنسي للصّحراء الجزائريّة، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2005م.

7. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن الكريم، دار التّراث، القاهرة، ط2، 1973م.

8. أبو القاسم سعد الله، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ج1 ، 1978م.

9. أحمد الخشّاب، مبادئ علم الاجتماع، مكتبة مصر، القاهرة، ط2، 1973م.

10. أحمد طالب، الالتزام في القصّة الجزائريّة المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1989م.

11. أحمد محمّد عطيّة، الرّواية السّياسيّة، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1983م.

12. الأخضر بن السّايح، سرد الجسد وغواية اللّغة، عالم الكتب، ط1، 2011م.

13. أسامة غانم، سرديّات الجسد والإيروتيكا، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2019م.

14. إسماعيل مظهر، المرأة في عصر الدّيمقراطيّة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، دط، 2012م.

15. أشرف توفيق، إعترافات نساء أديبات، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1998م.

16. أشرف توفيق، العالم السّرّي للنّساء، جرائم المرأة، مكتبة رجب، القاهرة، ط1، 1997م.

17. إدريس الكريوي، بلاغة السّرد في الرّواية العربيّة، دار الأمان، الرّباط، ط1، 2014م.

18. أدونيس، الصّوفيّة والسّوريّاليّة، دار السّاقي، بيروت، ط1، 1992م.

19. إعتدال الحريري، فداء البرغوثي، المرأة والتّعليم، وزارة التّربيّة والتّعليم العالي، فلسطين، دط، 2010م.

20. إمام عب الفتّاح إمام، أرسطو والمرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1996م.

21. آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2006م .

22. أنيسة بركات درار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1985م.

23. بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات عمّان، ط1، 2001م.

24. بسّام العسلي، المجاهدة الجزائريّة والإرهاب الاستعماري، دار النّفائس للنّشر والتّويع، دط، 2010م.

25. بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.

26. بلحيا الطّاهر، الرّواية العربيّة الجديدة من الميثيولوجيا إلى ما بعد الحداثة، دار الرّوافد، بيروت، ط1، 2017م.

27. بوشعيب السّاوري، التباس هويّة النّصّ، دار النّايا للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012م.

28. جبّار عصفور، زمن الرّواية، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، دط، 1999م.

29. جمال الدّين الخضور، زمن النّصّ، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1995م.

30. جمال الدّين الألوسي، الجزائر بلد المليون شهيد، مطبعة الجمهوريّة، الجزائر، دط، 1970م.

31. جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرّواية العربيّة ودراسات أخرى، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1981م.

32. جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرّواية العربيّة، ، دار الطّليعة، بيروت ، ط1، 1977م.

33. جورج طرابيشي، الأعمال النّقديّة الكاملة، دار مدراك للنّشر، الإمارات العربيّة، ط1، 2013م.

34. حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي:الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

35. حسن مصطفى سحلول، نريّات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياه، إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

36. حسن الصّميلي وآخرون، الرّواية المغربيّة، ار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، دط، 1996م.

37. حسين الحايل، الخيال أداة للإبداع، مكتبة المعارف للنّشر والتّوزيع، الرّباط، المغرب، ط1، 1988م.

38. حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرّواية الفلسطينيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2002م.

39. حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

40. حلمي محمود القاعود، الرّواية التّاريخيّة في أدبنا الحديث، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ط2، 2010م.

41. حميد لحميداني، النّقد الرّوائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

42. حنا مينة، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الرّوائيّة، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، دط، 1992م.

43. حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلّة، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 1991م.

44. خالدة سعيد، المرأة، التّحرّر، الإبداع، دار نشر الفنك، الدّار البيضاء، المغرب، دط، 1991م.

45. خلوف عامر، الرّواية والتّحوّلات في الجزائر، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 2000م.

46. رامي أبو شهاب، بناء الشّخصيّة الرّمزيّة في الرّواية العربيّة، أمانة عمّان الكبرى، الأردن، ط1، 2008م.

47. رشيد بوشعيرة، المرأة في أدب توفيق الحكيم، الأهالي للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 1996م.

48. رمضان حمّود بن سليمان، بذور الحياة، كتب تراث، تونس، ج1، 1928م.

49. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهليّة، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

50. زايد علي عشري، استعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، الشركة العامّة، ليبيا، دط، 1978م.

51. زكريا إبراهيم، سيكولوجيا المرأة، دار مصر للطّباعة والنّشر، مصر، دط، 1998م.

52. زينة أحمد، المرأة في التّراث العربي، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط2، 2000م.

53. سارة أوهاب، جماليات المحكي النّسوي في الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة، قراءة في رواية سنونوّات كابول لياسمينة خضرة، مر: حياة مختار أمّ السّعد، بياض للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1 ، 2023م

54. سامي إسماعيل، جماليّات التّلقّي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

55. سعيد بنكراد، النّصّ السّرديّ نحو سيميائيّات الإيديولوجية، دار الأمان، الرّباط، ط1، 1996م.

56. سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط2، 2001م.

57. سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربيّة الجديدة، الدّار العربيّة للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

58. سلامة موسى، الحبّ في التّاريخ، دار ومطابع المستقبل، الإسكندريّة، مصر، ط1، 1925م.

59. سلمان نور، الأدب الجزائري في رحاب الرّفض والتّحرّر، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1981م

60. سمر روحي الفيصل، الرّواية العربيّة البناء والرّؤيا، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2003م.

61. سهى خالد العبدالّلات، شخصيّة المرأة في الرّواية النّسويّة الأردنيّة، فضاءات، عمّان، الأردن، ط1، 2017م.

62. سيد محمّد السّيّد قطب وآخرون، في أدب المرأة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، ط1، 2000م.

63. شجاع مسلم العاني، البناء الفنّي في الرّواية العربيّة في العراق، ددار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغاد، دط، 1994م.

64. شعيب خليفي، التّخييل ولغة التّشويق، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، دط، 2009م.

65. شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 1986م.

66. شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2008م.

67. شكري عزيز الماضي، فنون النّثر العربي الحديث، جامعة القدس المفتوحة، عمّان، دط، 1996م.

68. الصّاق عوض بشير، سرّ قوّة المرأة عند ابن عربي، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2014م.

69. صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائريّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط2، 2009م.

70.صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، مكتبة ابن سينا، مصر، ط1، 2005م.

71.صوفية السّحيري بن حثيرة، الجسد والمجتمع، دار محمّد علي للنّشر، تونس، ط1، 2008م.

72.طه وادي، المرأة في الرّواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1994م.

73.عادل العنّاز، التّمثيل التّأويلي للتّاريخ في الرّواية العربيّة، دار الثّقافة، الشّارقة، ط1 ، 2019م.

74.عايدة أديب بامية، تطوّر الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر ، دط، 1982م.

75.عائشة ليتيم، جرائم فرنسا في الجزائر وجهاد المرأة الرّيفيّة، دار هومة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2014م.

76.عبد الحميد يونس، الهلاليّة في التّاريخ والأدب الشّعبيّ، دار المعرفة، ط2، 1968م.

77.عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م.

78.عبد الفتّاح الحجرمي، عتبات النّصّ، البنية والدّلالة، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، ط1، 1996م.

79.عبد القادر جغلول، المرأة الجائريّة، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1983م.

80.عبد القادر فيدوح، التّاريخ والسّياسة في الرّواية الجزائريّة، دار ميم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2022م.

81.عبد الله إبراهيم، السرد النّسوي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2011م.

82.عبد الله أبو هيف، الإبداع السّردي الجزائري، وزارة الثّقافة، الجزائر، دط، 2007م.

83.عبد الله محمّد الغذامي، ثقافة الوهم، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 2000م.

84.عبد الجليل عيسى، المصحف الميسّر، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 1974م.

85.عبد الحميد خالدي، وقفات من جهاد المرأة الجزائريّة، كفاح المرأة الجزائريّة، منشورات المركز الوطني للدّراسات والأبحاث في الحركة الوطنيّة وثورة أوّل نوفمبر 1954م، الجزائر، ط2، 2007م.

86.عبد الحميد يونس، الهلاليّة في التّاريخ والأدب الشّعبي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1968م.

87.عبد الرّزّاق بلال، مدخل إلى عتبات النّصّ، إفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2000م.

88.عبد المالك مرتاض، في نريّة الرّواية، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م.

89.عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي والفرنسيّة في الرّواية المغاربيّة، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2013م.

90.عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السّرديّة في الرّواية، عين للدّراسات والبحوث، مصر، ط1، 2009م.

91.عثمان عبد الفتّاح، بناء الرّواية، مكتبة الشّباب ومطبعتها الميسّرة، مصر، ط1، 1982م.

92.عزيز العرباوي، الذّاكرة وآليّات اشتغالها في الرّواية العربيّة، منشورات دائرة الثّقافة، الشّارقة، ط1، 2022م.

93.عزّ الدّين الوافي، سلطة الصّورة وبلاغة الجسد، دار الثّقافة والإعلام، الشّارقة، ط1، 2015م.

94.عصمت محمّد حوسو، الجندر، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2009م.

95.عفيف فرّاج، المرأة بين الفكر والإبداع، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

96.علاء الدّين شوقي، دور المرأة في بناء المجتمع، مؤسّسة البلاغ، إيران، ط1، 1997م.

97.علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط2، 1981م.

98.علي بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، مؤسّسة هنداوي، القاهرة، ط1، 2016م.

99.علي بن عيسى الأربلي، كشف الغمّة في معرفة الأئمّة، دار الأضواء، بيروت، لبنان، ج2، 1985م.

100. علي حرب، الحبّ والفناء، دار المناهل للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

101. فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 1999م.

102. فريد الأنصاري، سيمياء المرأة في الإسلام، منشورات ألوان مغربيّة، الرّباط، ط1، 2003م.

103. فريد الزّاهي، النّصّ والجسد والتّأويل، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، دط، 2003م.

104. فهد حسين، الرّواية والتّلقّي، فراديس للنّشر والتّوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2012م.

105. فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.

106. فيصل غازي النّعيمي، شعريّة المحكي، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2013م.

107. قاسم أمين، المرأة الجديدة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، جمهوريّة مصر العربيّة، دط، 2013م.

108. كاميليا إبراهيم، سيكولوجيا المرأة العاملة، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، لبنان، دط، 1984م.

109. محمّد بازي، العنوان في الثّقافة العربيّة، منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم، الجزائر، لبنان، ط1، 2012م.

110. محمّد جلال أعراب، خطاب التّأسيس في مسرح النّقد والشّهادة، تريفة بركان، المغرب، ط1، 2009م.

111. محمّد جميل بيهم، المرأة في التّمدّن الحديث، مطبعة السّلام، بيروت، دط، 1927م.

112. محمّد الحسيني الشّيرازي، المرأة في المجتمع المعاصر، مؤسّسة الجتبى، كربلاء، ط1، 2005م.

113. محمّد حمّود، الأدب الرّوسي، مجد للنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 2008م.

114. محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2002م.

115. محمّد زغلول سلّام، دراسات في القصّة العربيّة الحديثة، مُنشأ المعارف، الإسكندريّة، دط، 1973م.

116. محمّد سبيلا، خطاب الهويّة، جامعة الزّيتونة، المعهد الأعلى لأصول الدّين، تونس، 1993م.

117. محمّد صابر عبيد، سوسن البياتي، معماريّة النّصّ الرّوائي، الآن ناشرون وموزّعون، الأردن، ط1، 2021م.

118. محمّد عابد الجابري، حفريّات في الذّاكرة من بعيد، الدّار المغربيّة للنّشر، المغرب، ط1، 1997م.

119. محمّد عزّام، شعريّة الخطاب السّرديّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، سوريا، ط1، 2005م.

120. محمّد عطيّة، البطل الثّوري في الرّواية العربيّة الحديثة، وزارة الثّقافة السّوريّة، دط، 1977م.

121. محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار مطابع الشّعب، القاهرة، دط، 1997م.

122. محمّ الغزالي السّقّا، قضايا المرأة بين التّقاليد الرّاكدة والوافدة، دار الشّروق، مصر، دط، 2002م.

123. محمّد فتّوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1979م.

124. محمّد القاضي، الرّواية والتّاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنّشر، تونس، ط1، 2008م.

125. محمّد محفوظ، المرأة سؤال التّحدّي القادم، مركز آفاق للّراسات والبحوث، لبنان، دط، 2008م.

126. محمّد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام، الدّار العربيّة للكتاب، الجزائر، 1983م.

127. محمّد الهادي السّنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، المطبعة التّونسيّة، تونس، ج1، 1926م.

128. محمّد يوسف سواعد، المرأة في الأدبيات العربيّة المعاصرة، دار زهران للنّشر والتّوزيع، مصر، دط، 2013م.

129. محمود كامل الخطيب، الرّواية والواقع، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 1981م.

130. مخلوف عامر، الرّواية والتّحوّلات في الجزائر، دراسة نقديّة في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربيّة، منشورات إتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

131. مصطفى حجازي، التّخلّف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجيا الإنسان المقهور، المركز الثّقافي العربي، لبنان، ط1، 2001م.

132. مفيد نجم، أرض الأبديّة، منشورات الجمل، لبنان، ط1، 2007م.

133. المنجي بن عمر، الرّمز في الرّواية العربية المعاصرة، المركز الدّيمقراطي العربي، ألمانيا، ط1، 2021م.

134. منى السّرافي، الجسد في مرايا الذّاكرة، منشورات ضفاف، بيروت، ط1 ، 2015م.

135. المهدي بن بركة، الاختيار الثّوري في المغرب، دار الطّليعة، المغرب، دط، 1966م.

136. نبيل راغب، فنّ الرّواية عن يوسف السّباعي، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1972م.

137. نجاة صادق الجشعمي، جدلية الأنساق والدّلالات الرّمزيّة المضمرة في السّرد الرّوائي، دار الطّباعة الحرّة القاهرة، ط1، 2022م.

138. نجاة صادق الجشعمي، السّرد الرّوائي ما بين خلخلة التّاريخ وتجاوز الذّاكرة، دار الطّباعة الحرّة، القاهرة، ط1، 2021م.

139. نديم عطا إلياس، سيقهر الماد صمّ الحجر، الدّار الإعلاميّة للإعلام، ألمانيا، ط1، 1996م.

140. نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا الرّواية النّسويّة العربيّة، المسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، لبنان، ط1، 2004م.

141. نضال الصّالح، النّزوع الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة، دار الأملعية للنّشر والتّوزيع، ط1، 2010م.

142. نقولا فيّاض، المرأة والشّعر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة، مصر، دط، 2012م.

143. نوال السّعداوي، الأنثى هي الأصل، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 ، 1983م.

144. نوال السّعداوي، الوجه العاري للمرأة العربيّة، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتّحدة، دط، 2017م.

145. نوال بومعزة، مظاهر التّجريب وآليّاته في الرّواية العربيّة الجزائريّة الجديدة، ألفا للوثائق، الجزائر، ط1، 2022م

146. نور الدّين عتّر، ماذا عن المرأة؟، اليمامة للطّباعة والنّشر، سوريا، دط، 2003م.

147. وائل علي فالح الصّمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دار دروب للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2010م.

148. ياسمينة كتّال، سيكولوجية المؤسّسة، مؤسسة عز الدين، لبنان، دط، 1985م.

149. يوسف الإدريسي، عتبات النّصّ، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2015م.

*** الكتب المترجمة**

1. ألكسندر كولنتاي، محاضرات حول تحرّر النّساء، تر:هنريت عبّودي، ار الطّليعة، بيروت، دط، 1980م.

2. إفريل كامرون، إميلي كوهرت، صورة المرأة في العصور القديمة، تر:أمل رواش، المركز القومي للتّرجمة، مصر، دط، 2014م.

3. إيفلين ريد، مشاكل تحرّر المرأة، تر:رغد قاسم، دار خيال، لبنان، ط1، 2021م.

4. أندري لوكورتوا، جزائر الخمسينات، شهادة قس، تر:عبد القادر بوزيدة، دار لزهاري لبتر، الجزائر، دط، 2013م.

5. بلحسن بالي، المرأة الجزائريّة خلال حرب التّحرير، تر:صاري علي حكمت، منشورات تالة، الجزائر، دط، 2014م.

6. بيير شارتييه، مدخل إلى النّظريّات الكبرى في الرّواية، تر:عدنان محمّد، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، دط، 2023م.

7. تزفتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبيّ، تر:الصّدّيق بوعلام، دار الكلام، الرّباط، ط1، 1993م.

8. ج أو هابنسترايت، رحلة العالم الألماني ج أو هابنسترايت إلى الجزائر وتونس وطرابلس، تر، تع:ناصر الدّين سعيدون، دار الغرب الإسلامي، تونس، دط، 2007م.

9. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعيّة، تر:نايف بلوز، وزارة الثّقافة، دمشق، ط2، 1972م.

10. جولييت منس، المرأة في العالم العربي، تر:إلياس مرقص، دار الحقيقة للطّباعة والنّشر، لبنان، ط1، 1981م.

11. جان بول سارتر، ما الأدب؟، تر:محمّد غنيمي هلال، دار النّهضة للطّباعة والنّشر، مصر، دط، 2005م.

12. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر:محمّد معتصم، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1 ، 2000م.

13. جيل ليبوفتسكي، المرأة الثّالثة، ديمومة الأنثويّة وثورته، تر:دينا مندور، المركز القومي، القاهرة، ط11، 2012م.

14. رامان سلدن، النّظريّة الأدبية المعاصرة، تر:جابر عصفور، دار قباء للنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 1989م.

15. روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر:أمال عرموني، دار عويدات، بيروت، دط، 1999م.

16. روجر فاولر، اللّسانيّات والرّواية، تر:أحمد صبرة، مؤسّسة حورس الدّوليّة، الإسكندريّة، دط، 2009م.

17. رولاند بارت، شعريّة المسرود، تر:عدنان محمود محمّد، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، 2010م.

18. رولان بونوف، ريال أوئيليه، عالم الرّواية، تر:نهاد التّكرلي، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، العراق، ط1، 1991م.

19. سوزان مولر أوكين، النّساء في الفكّ السّياسي الغربي، تر:إمام عبد الفتّاح إمام، التّنوير للطّباعة والنّشر، لبنان، ط1، 2009م.

20. سيجموند فرويد، نظريّة الأحلام، تر:جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، ط3، 1998م.

21. سيمون بفايفر، مذكّرات جزائريّة عشيّة الاحتلال، مكتبة أبو العيد دودو، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1989م.

22. سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر:سحر سعيد، الرّحبة للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط5، 2015م.

23. فاطمة المرنيسي، شهرزاد ليست مغربيّة، تر:ماري طوق، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط2، 2003م.

24. فندلين شلوصر، قسنطينة أيّام أحمد باي، تر:أبو العيد دودو، وزارة الثّقافة، الجزائر، ط1، 2007م.

25. فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نريّة في الاستجابة الجماليّة، تر:عب الوهّاب علوب، المجلس الأعلى للثّقافة المصريّة، مصر، دط، 2000م.

26. لويس رين، تاريخ إنتفاضة1871م في الجزائر، تر:حاج مسعود، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، دط، 2013م.

27. مالكوم برا بري، الرّواية اليوم، تر/:أحمد عمر شاهين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، دط، 1996م.

28. مونيكا بيتر، المرأة عبر التّاريخ، تر:هنريت عبودي، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1979م.

29. نرجس رودل، فيمينيزم(الحركة النّسويّة)مفهومها، أصولها النّظريّة وتيّاراتها الاجتماعيّة، تر:هبة ضافر، المركز الإسلامي للدّراسات الاستراتيجيّة، لبنان، ط1، 2019م.

30. هيلين توماس، الأجساد الثّقافيّة، تر:أسامة الغزّولي، المركز القومي للترّجمة، القاهرة، ط1، 2010م.

31. وليام سبنسر، الجزائر في عهد ريّاس البحر، تر:عبد القادر زبادية، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1980م.

32. ويل ديورانت، قصّة الحضارة، تر:زكي نجيب محمود، الإدارة الثّقافيّة في جامعة الدّول العربيّة، مصر، ط3، 1972م.

*** رسائل جامعيّة**

1. رابح لونيسي، التّيّارات الفكريّة في الجزائر المعاصرة بين الاتّفاق والاختلاف(1920م-1954م)، أطروحة دكتوراه دولة في التّاريخ الحديث والمعاصر، إشراف:محمّد العربي الزّوبيري، جامعة الجزائر، كلّيّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، قسم التّاريخ، 2003م-2004م.

2. طه غالب عبد الرّحيم طه، صورة المرأة المثال ورموزها الدّينيّة عند شعراء المعلّقات، إشراف:إحسان الدّيك، جامعة النّجاح الوطنيّة، فلسطين، 2003م.

3. عيادة علي، السّجون والمعتقلات في المنطقة الشّرقيّة أثناء الثّورة التّحريريّة، مذكّرة كتوراه، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، قسم التّاريخ، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2017م-2018م.

4. ليلى خيراني، المرأة في مجتمع مدينة الجزائر في العهد العثماني(1818م-1830م)دراسة مستقاة من مصادر أرشيفيّة، إشراف:فلّة موساوي القشاعي، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، تخصّص تاريخ حديث، كلّيّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، قسم التّاريخ، جامعة الجزائر2، 2012م-2013م.

*** مجلّات ودوريّات.**

1. بوجمعة بوحفص، الرّواية والتّاريخ، إشكاليّات التّاخل، مجلّة إشكالات اللّغة والأدب، مج20، ع2، الجزائر، 2021م.

2. جميل حمداوي، لماذا النّصّ الموازي؟، مجلّة الكرمل، مؤسّسة الكرمل الثّقافيّة، ع88، فلسطين، باريس، 2006م

3. جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، مج25، ع3، الكويت، 1997م.

4. حليم بركات، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرّواية(عبد الحميد بن هدّوقة)، مديريّة الثّقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2000م.

5. خالد عبد العزيز الكركي، رموز الرّفض والثّورة العربيّة في الشّعر الحديث، مجلّة دراسات، الجامعة الأردنيّة، مج14، ع7، عمّان، 1987م.

6. زوبير بوشلاغم، الصّحّة والعلاج بالولاية الثّانيّة، مجلّة أوّل نوفمبر، المنظّمة الوطنيّة للمجاهين، الجزائر، 1968م.

7. شعيب خليفي، النّصّ الموازي واستراتيجيّة العنوان، مجلّة الكرمل، ع46، قبرص، 1992م.

8. شهرة بلغول، تمثّلات الهويّة في الرّواية الجزائريّة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة أم البواقي، الجزائر، 2015م.

*** المعاجم**

1. أبو الفضل جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، دار صار، بيروت، ج1، ط3، 1414هـ.

2. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقديّة:عربي-إنجليزي-فرنسي، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 2002م.

3. محمّد شفيق غربال، الموسوعة العربيّة الميسّرة، مطبوعات دار الشّعب، مؤسّسة فرانكلين، القاهرة، ط2، 2001م.

4. محمّد عبد الرّحيم، قاموس معاني الأسماء العربيّة، دار راتب الجامعيّة، بيروت، لبنان، دط، 2020م.

*** المواقع الإلكترونيّة.**

1. إبراهيم الشّرقاوي، في مخارج الحروف وصفاتها، الموقع الإلكتروني https://www.alukah.net

2. قاموس معاني الأسماء https://www.almaany.com.name

3. جريدة البوّابة نيوز، عمود الثّقافة، ع6365 albawabh.news.com

*** البرامج التلفزيونية**

1. BBC NEWSعربي، 2022م، Bbc.com/arabic/tv-and-radio-63351935

برنامج بلا قيود، حوار صحفي على قناة.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
* إهداء.	--
* شكر وتقدير.	--
* مقدمة.	أ-ز
* فصل تمهيدي:مكانة المرأة في المنجز الرّوائي الجزائري.	09
1-المرأة.	10
1-1-تيمة المرأة في المنجز الرّوائيّ الجزائريّ.	10
1-2-لمحة عن وضع المرأة عبر التّاريخ.	15
1-2-1-المرأة والحضارات القديمة.	16
1-2-2-المرأة في الجاهليّة العربيّة القديمة.	20
1-2-3-المرأة في الإسلام.	21
1-2-4-المرأة في القرون الوسطى.	31
1-2-5-المرأة والحضارة المادّيّة.	33
2-الرّواية.	35
2-1- مفهوم الرّواية.	38
2-2-الرّواية الجزائريّة الجديدة بين المتخيّل الرّوائي والتّاريخ.	43
2-3-المتلقّي وسحر الرّواية.	57
3-ثلاثيّة الأرض والرّيح.	68
3-1-قراءة في سياق عتبة العنوان.	71
3-1-1-مدخل لمفهوم العنوان.	72
3-1-2-العنوان في ثلاثيّة الأرض والرّيح.	75
* الفصل الأول:المرأة الجزائريّة بين التّأريخيّ والسّرديّ.	87
1- المرأة من موقع المفعول به إلى موقع الفاعل.	89
1-1- قبل الاحتلال الفرنسيّ.	92
1-2- الفترة الاستعماريّة.	95
1-3-فترة حرب التّحرير الوطنيّ.	104
1-4- فترة ما بعد الاحتلال.	107

2- إسهامات المرأة في النّضال التّحرّري قبل وأثناء الثّورة.	109
2-1-إسهامات المرأة الرّيفيّة.	114
2-2- إسهامات المرأة الحضريّة.	120
3- الشّخصيّات النّسائيّة الجزائريّة المحوريّة في الثّلاثيّة الجّلاوجيّة.	135
3- 1-مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة.	136
3-2- دور الشّخصيّة في المتن الرّوائيّ.	138
3-3- رصد الصّفات الجسديّة والمعنويّة للشّخصيّات النّسائيّة الجزائريّة ذات الأدوار المحوريّة.	138
* الفصل الثاني:أهمّ قضايا المرأة.	162
1- المرأة موضوع للسّرد الرّوائيّ.	164
1-1- المرأة وجماليّة الأمومة.	170
1-2- المرأة والحبّ.	190
1-3- المرأة والزّواج.	204
1-4- المرأة الهلوك والبغاء.	204
1-5- المرأة والعلم.	219
1-6-المرأة والعمل.	226
2- جسد المرأة وغواية الرّواية.	231
2-1- الجسد في الخطاب الرّوائي.	234
2-2- جسد المرأة مفتاح الخطيئة.	241
2-3- جسد المرأة بين التّحجّب والسّفور.	244
الفصل الثّالث:مرجعيّات صورة المرأة ورمزيّتها في ثلاثيّة الأرض والرّيح.	247
1- مرجعيّات صورة المرأة في الثّلاثيّة.	249
1-1-المرأة التّاريخيّة(تينهينان، الجازية).	249
1-2- الواقع المعيش وتمثيله لصورة المرأة.	258
1-3- المرأة التّراثيّة(شهرزاد).	262
1-4- المرجعيّة الميثيولوجيّة/الأسطوريّة(عشتار، أفروديت).	267
1-5- المرأة الأجنبيّة.	273
2- الدّلالات الرّمزيّة للمرأة في الثّلاثيّة.	286

2-1- المرأة الأرض/الوطن.	292
2-1-1-الأرض/الأمّ.	296
2-1-2-الأرض الحبيبة.	299
2-1-3-الأرض الطّبيعة.	300
2-2-المرأة الهويّة.	306
2-3- المرأة التّاريخ.	309
2-4- المرأة الثّورة.	313
2-5-المرأة الشّرف.	317
2-6-المرأة الجسد.	319
2-7- المرأة الأجنبيّة والحضارة المادّيّة.	325
3- أبعاد رسم شخصيّة المرأة.	331
3-1-البعد المادّي.	332
3-2- البعد الاجتماعي.	332
3-3- البعد النّفسي.	333
3-4- البعد المجازي.	334
3-5- أبعاد شخصيّة شامخة أنموذجا.	335
* خاتمة	340
* ملاحق	346
- ملحق 01: عزّ الدّين جلاوجي في سطور.	347
- ملحق 02: ملخصّ ثلاثيّة(الأرض والرّيح).	350
- ملحق 03: صور الرّخامة والمخطوط.	357
* قائمة المصادر والمراجع.	359
* الفهرس.	374
* ملخص المذكرة (عربي/ إنجليزي).	//

ملخص:

الرّواية خطاب إبداعيّ سرديّ، شهد تطوّرا في جميع مستوياته؛الفنّيّة والمضامين وصوغ المعاني والدّلالات الرّمزيّة، فهي بذلك فضاء متكامل تشكيلا ولغة وأسلوبا ودلالة، يشمل مكوّنات ومرجعيّات تتّحد برمزيّتها ومدلولاتها لتسحر المتلقّي، وتكسر أفق توقّعه بتعالق الواقع بالتّخييل؛إذ نجد التّاريخ والتّراث والأسطورة والمرأة الّتي تكتسي وظيفة فنّيّة في المتن الرّوائيّ، تتمثّل في بناء خصوصيّة الخطاب السّرديّ، سواء كانت الرّوائية أو الرّاوية أو شخصية محورية من شخصيّات العمل السّرديّ، وهذا ما منحها مكانتها في المنجز الرّوائيّ.

وعليه، فقد أصبحت المرأة مادّة أوليّة ومحمولا دلاليّا في الرّواية الجزائريّة الجديدة؛ حيث كُتِب عنها بكلّ حالاتها، وفي كلّ أوضاعها، وعن كلّ قضاياها، لتكون بذلك مظهرا من مظاهر التّجريب والتّجديد الرّوائيّ، بدءا بكونها موضوعا سرديّا وصولا إلى الأدب النّسويّ.

وللنّبش في هذه المعطيات سنسعى لدراسة صورة المرأة في ثلاثية الأرض والرّيح للكاتب الجزائريّ عزّ الدّين جلاوجي الّذي خاض غمار التّجريب في دراسة موسومة ب:(المرأة في ثلاثية الأرض والرّيح لعزّ الدّين جلاوجي؛ حوبه، الحبّ ليلا، عناق الأفاعي).

واشتملت الدّراسة على فصل تمهيديّ تتبّع مكانة المرأة في المنجز الرّوائيّ، وفصل أوّل حول دورها ما بين التّأريخيّوالسّرديّ، وفصل ثانٍ درس أهمّ قضايا المرأة، وفصل ثالث جسّد الدّلالات الرّمزيّة للمرأة في الثّلاثيّة الجّلاوجيّة، عطفا على المرجعيّات والأبعاد، لينتهي بخاتمة تلخص النّتائج المتحصّل عليها.

الكلمات المفتاحية: المرأة؛ الرّواية؛ثلاثيّة الأرض والرّيح؛عزّ الدّين جلاوجي؛الجسد؛رمزيّة المرأة.

ABSTRACT:

The novelis a narrative creativediscourse, which has witnesseddevelopment in all itslevels;artistic, contents, formulation of meanings and symbolic connotations.

It isthus an integratedspace in terms of composition, language, style and connotation, whichincludes componentsand referencesthatunitewiththeirsymbolism and meanings to charm the recipient and break the horizon of his expectation by linkingreality with imagination.

Wefindhistory, heritage, mythology, and women, which have a functionin the narrative text, represented in building the specificity of the narrative discourse, whetherthe novelist, the narrator, or a central character of the narrativework, and thisiswhat gave her place in the narrative achievement.

Accordingly, women have become a primarymaterial and semantic carrierin the new Algerian novel, wherethey are written about in all their situations, in allsituations, and on all their issues, thusbecoming a manifestation of experimentation and renewalof the novel, startingwithbeing a narrative subject and endingwithfeministliterature.

To digintothese data, wewillseek to study the image ofwomen in the trilogy of Earth and Wind by the Algerian writer Ezzeddine Jallaouji, whoexperimented in a studytitled: (Women in the trilogy of Earth and Wind by EzzeddineJallaouji; love, love at night, and the embrace of snakes).

The studyincludes an introductorychapterthattraced the status of women in the novels, a first chapter on theirrolebetweenhistoricaland narrative, a second chapterthatexamined the most important women's issues, a thirdchapterthatembodied the symbolic connotationsof women in Jallaouji'strilogy, in addition to references and dimensions, endingwith a conclusionthatsummarizes the resultsobtained.

Keywords: Women, novel, trilogyEarth and Wind, Ezzeddine Jalawji, body, symbolism of women.