الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة محمّد البشير الإبراهيميّ *برج بوعريريج*
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث (ل. م. د)
تخصّص: الأدب الجزائري الحديث والمعاصر

عنوان الأطروحة:

أشكال المقاومة الإبداعية في الرواية النسائية الجزائرية الحديثة والمعاصرة

- نماذج مختارة -

إعداد الطّالب: عبد الرّحيم بن فرج

إشراف: د/ فطيمة الزّهرة عاشور

أعضاء لجنة المناقشة: نوقشت يوم: 02/ 05/ 2024

الاسم واللّقب	الرّتبة العلمية	المؤسّسة الجامعيّة الأصلية	الصّفة
أ.د/ سليم سعدلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمّد البشير الإبراهيمي - برج بوعريريج -	رئيســـــــا
د/ فطيمة الزّهرة عاشور	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة محمّد البشير الإبراهيمي - برج بوعريريج -	مشرفـة ومقرّرة
أ.د/ عبد القادر لباشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة محند أكلي أولحاج - البويرة -	ممتحنـــــــا
أ.د/ باية كاهية	أستاذة التعليم العالي	جامعة محمّد بوضياف - المسيلة -	ممتحنـــــــة
د/ سعاد الوالي	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة محمّد البشير الإبراهيمي - برج بوعريريج -	ممتحنـــــــة
د/ صليحة قصابي	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة محمّد البشير الإبراهيمي - برج بوعريريج -	ممتحنـــــــة

الموسم الجامعي: 2023 . 2024

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى جلمود الحياة الوالدين الكريمين

إلى ترجمان الذات الإخوة والأخوات

إلى عنقود الأرحام الأهل والأحباب

إلى روح أخي وحبيب قلبي محمّد شرّاد

إلى كلّ طالب علم

أهدي ثمرة جهدي هذا..

عبد الرحيم

شكر وعرفان

أتوجّه بخالص الشّكر والعرفان إلى كل من ساعدني وحرّك عزيمتي، من قريب أو بعيد، وأسهم في إخراج هذا البحث ليرى النّور. وأخص بالذكر عائلتي الكريمة، زملائي وأحبابي بمدينة رأس الوادي، أستاذتي المشرفة: (فطيمة الزّهرة عاشور) على نصائحها الطيّبة التي كانت تؤتيني في كلّ حين ثمرة.

عبد الرحيم

رموز البحث

الرمز	معناه
تح	تحقيق
د ذ ب	دون ذكر بلد النّشر
ط	طبعة
دط	دون طبعة
ج	جزء
ع	عدد
مج	مجلّد
دت	دون تاريخ
ص	صفحة
تر	ترجمة
*	النّجمة خاصّة بشرح بعض المصطلحات

مقدّمة

مقدمة

الحمد لله وكفى، ثمّ الصّلاة والسّلام على النّبي المصطفى، وعلى آله وصحبه الشّرفاء، ومن سار على نهجهم واقتفى، وبعد..

يعتبر الأدب الجزائري واحدا من الآداب التي لاقت رواجا وقَبولا بين الدّارسين والباحثين وحتى النّقاد كذلك، ويرجع الفضل في ذلك إلى الأدباء الجزائريّين الذين أرادوا أن يواكبوا بكتاباتهم وإبداعاتهم إخوانهم المغاربة والمشارقة وحتى الأدباء العالميّين كذلك، وتأتّى لهم ذلك من خلال عنصر التّجريب الذي ظلّ ملازما لهم في كلّ كلمة يكتبونها.

فكتبوا في المجالات المختلفة، منها الاجتماعية والسّياسية وحتّى الاقتصادية، وكان السّبيل في ذلك هو اختيار الفنّ المناسب للمجال الذي يريدون الكتابة فيه، فجعلوا من القصّة القصيرة جدّا وسيلة للتهكّم، أما العواطف والأحاسيس فاختاروا لها الشّعر الذي يتواءم وطبيعة هذه المواضيع، أمّا الرّواية فجعلوا منها نقلا للواقع وتصوير ما يدور ويجري فيه من وقائع وأحداث؛ وهذا بفعل حجمها الذي يسمح بهذا النّقل والتّصوير.

وبهذا يعتبر فنّ الرّواية في الأدب الجزائري، أدب له فرادته الفنّية كما للفنون الأخرى فرادتها الأدبية، وقد خاضت المرأة الجزائرية معترك هذا الفنّ كتابة وتعبيرا، فكتبت عن قضاياها المتشابكة وعن عالمها الأنثوي الذي أراده الرّجل أن يكون عالما مهمّشا، فقاومت هي الأخرى إبداعيا لتجعل من أدبها مركزا، وأضافت له طابع التّجريب، فزاوجت بين اللّغات واللّهجات، ونوّعت في الموضوعات، وأدخلت عنصر الخيال ومزجت بينه وبين الواقع لتعطي صورة [واقعية/ خيالية] في الآن نفسه، كما اختارت لرواياتها عناوين مكثّفة دلاليا تحيل على مضمون النصّ وتكشف عن أنساقه الثّقافية، وتحاول الوصول إلى البحث في المسكوت عنه، إضافة إلى أنّها جعلت من الرّواية قالبا واسعا يتلاقح فنّيا مع أجناس أدبية وغير أدبية لتطعّم هذا الفنّ بما يتواءم معه، واستطاعت

كذلك أن ترجع إلى عالم التّراث وتنهل منه القدر الكافي الذي رأته يتماشى وطبيعة الموضوعات التي عالجتها.

وهذا الانفتاح الذي شهدته الرّواية النّسائية الجزائرية مكّنها من أن تدخل السّاحة النّقدية وتُتَّخذ كعيّنة أدبية من أجل الدّراسة والتّحليل وفكّ المغاليق، وهذا بهدف المزاوجة بين مقصدية المؤلّف ونتائج القارئ والنّاقد المحلّل، ومن بين هذه الدّراسات النّقدية والسّردية نجد الأدبية والجمالية التي تتّخذ من الخطاب أو النّص الأدبي وسيلة من أجل البحث عن تلك القواعد والقوانين التي تضبطه، واكتشاف مواطن الجمال الذي يميّزه.

وقد كانت هناك أسباب علمية موضوعية وأخرى ذاتية جعلتني أتّخذ من الرّواية النّسائية الجزائرية الحديثة والمعاصرة موضوعا لهذه الأطروحة، والتي عنونتها كالآتي:

أشكال المقاومة الإبداعية في الرّواية النّسائية الجزائرية الحديثة والمعاصرة. نماذج مختارة.

فأمّا عن الأسباب العلمية، فقد كانت الحاجة التي فرضتها طبيعة الموضوع ملحّة لمعرفة اشتغال الأدبية في السّرود النّسائية الجزائرية، والبحث عن مدى إسهام المبدعة الجزائرية في الدّفع بهذا النّوع من الكتابات قُدما، والمضيّ فيه نحو الكتابة عن القضايا النّسوية الكبرى كالمركز والهامش، والقمع السّلطوي الذّكوري، ولهذا كان السّبب وجيها ومنصبّا نحو دراسة هذا الفنّ الإبداعي الأصيل وتدعيمه بآليات اشتغال الأدبية واكتشاف مدى حضور الجماليات فيه، وأمّا عن الأسباب الذاتية فقد تمثّلت في رغبتي لدراسة ما كتبته الرّوائية الجزائرية في هذا المجال الأدبي، فأردت أن أعرّفَ بالمقاومة الجمالية للقارئ المستقبلي، وأبيّن له بأنّ الأديبات الجزائريات يتوزّعن في ربوع الوطن كلّه، فمن صلاحيات الباحث أن يهتمّ بالجديد ويخرجه إلى عالم الإبداع ليرى النور الأدبي، وكانت

رغبتي ملحّة في أن تكون الرّوائية الجزائرية محلّ الدّراسة من خلال ما قدّمته من منجزات روائية.

وتكمن أهمية الموضوع في أنّه يأخذ بيد القارئ إلى أنّ الأدب النّسائي الجزائري الحديث والمعاصر، بالرّغم من أنّه لم يصل إلى العالمية إلا أنّ شروطها تتوفّر فيه، وأنّ السّرود النّسائية الجزائرية تتّسم بطابع التّجريب الذي عُرِف مؤخّرا، فكان العرب هم السبّاقون إلى هذا المصطلح من النّاحية التّطبيقية وإن لم يكونوا قد توسّعوا فيه تنظيرا وتأصيلا، كما أنّه يركّز على نقطة مفادها أن هذا الأدب الذي كان من ابتكار المرأة لم يمت ويضمحلّ عند الجزائريّات بل استمررن في كتابته، وكلّ مرّة كان يحظى بنوع من الإضافات الجديدة، إلى أن وصل إلى العصر الحديث مع مجموعة من الرّوائيات اللّائي كان لهنّ فضل السّبق في الوقت الرّاهن بأن أضفن الكثير لهذا الفنّ فجعلنّ منه نصّا سرديا يمتاز بالجمال الفنّي.

وهذه الأسباب التي أدّت إلى ولادة هذا الموضوع، والأهمّية التي اكتسبها فيما بعد والأهداف التي يصبو إليها، جعلتني أطرح إشكالية عامّة لهذا الموضوع مفادها: هل استطاعت المبدعة الجزائرية أن تقاوم شريكها الرّجل إبداعيا؟

وهذه الإشكالية أدّت بي إلى أن أطرح بعض الفرضيات المتعلّقة بالبحث، وهي:

. هل استطاع الأدب الجزائري أن يواكب عصر النّهضة بما احتوى من أشكال وإشكاليات؟

. هل الرّوائية الجزائرية قادرة فعلا على أن تخوض غمار التجريب في فنّ الرّواية كما خاضها الرّجل؟

مقدمة

. هل الرّواية النّسائية الجزائرية الحديثة عالجت القضايا المختلفة كما عالجتها الرّواية الذّكورية؟

. أليس بإمكان النّاقد العربي أن يستشفّ مواطن الجمال في الرّواية النّسائية التي يتناولها بالدّراسة والتّحليل؟

. إذا كان البعض يعتبرون بأنّ الرّواية من إبداع الرّجل، فمن أيّ رحمٍ وُلدت الرّواية النّسائية؟

انطلاقا من هذه التساؤلات، فإنّ طبيعة الموضوع قد فرضت خطّة ممنهجة لتكون السّبيل الذي يمكّنني ويمكّن القارئ كذلك من معرفة الطريق الذي يسير وفقه الموضوع من البداية إلى النّهاية، فارتأيت بأن أقسّم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول.

المدخل: سلّطت فيه الضّوء على مفهوم الأدب الجزائري والأشكال التي يتضمّنها، ويواكب من خلالها عصر النّهضة.

الفصل الأوّل: إنّ المتأمّل في هذا الفصل يجده عبارة عن تمهيد تعرّضت فيه إلى عرض ما تمكّنت من جمعه حول الأدب النّسائي من آراء وأقوال لبعض النّقاد والدّارسين، ومن ثمّة فإنّ هذا الفصل يمثّل الجانب التّنظيري والتّأصيلي للأدب النّسائي انطلاقا من المفهوم وإشكالية المصطلح، وصولا إلى تقديم الرّواية النّسائية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية والعربية، وانتهاءً عند النّقد النّسوي الذي أضحى حاجّة تابعة للأدب الذي تكتبه المرأة.

الفصل الثّاني: وقد خصّصته للجانب التّطبيقي؛ فقمت فيه بدراسة العتبات النّصية للرّوايات، واقتصرت في هذا الجزء على عتبة العنوان باعتباره مكثّفا وموحيا، ودالّا يحيل

على مدلولات متعدّدة، كما تطرّقت إلى التّلاقح الأجناسي بين الرّوايات والفنون الأخرى التي اعتمدتها المبدعة الجزائرية عبر الفواعل والأفعال في زمكانية سردية معيّنة.

الفصل الثّالث: وهذا الفصل تمّت العودة فيه إلى التّراث الجزائري الأصيل، ذلك التّراث الذي نهلت منه الرّوائية الجزائرية ما يخدمها ويعبّر عن قضاياها الكبرى كالأغاني والأمثال الشّعبية، أو ما يعبّر عن الرّاهن النّسائي داخل المجتمع الجزائري.

إنّ طبيعة الموضوع فرضت عليّ بأن أنوّع في المناهج ليكون لكلّ جانب منهجه الخاص، والتّناسق بين هذه المناهج يشكّل وحدة وكلّا متكاملا داخل الرّوايات، أو ما يُعرَف بالمنهج التّكاملي، فقد اعتمدت المنهج التّاريخي في التّأصيل النّظري للأدب الجزائري والأدب النّسائي وحتى بعض العناصر الواردة في الجانب التّطبيقي كالعتبات النصّية والتّداخل الأجناسي والتّراث وتتبّع آليات اشتغال السرد النّسائي وعرض الجماليات التي خلّفتها هذه الآليات بعد حضورها داخل الرّوايات النّسائية، وكذلك المنهج السّيميائي الذي كان سائدا في جزئية عتبة العنوان حينما تطرّقت إلى تحليل بعض العناوين التي اختارتها الأديبة لرواياتها، إضافة إلى آليتي الوصف والتّحليل من خلال وصف العيّنة الأدبية وتحليلها فيما بعد.

وبما أنّه لا يمكن أن يخلق أيّ عمل أدبي من العدم، فقد كانت هناك دراسات سابقة لهذا الموضوع، منها ما تعلّق بالأدب النّسائي ومنها ما تعلّق بالرّواية النّسائية الجزائرية، فالدّراسات السّابقة التي تناولت مثل هذا الموضوع كثيرة، ومجال البحث فيها واسع، أذكر منها: الرّواية النّسائية الجزائرية، بنيتها وموضوعاتها، (سعاد طويل)، توظيف التّراث في الرّواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج (سميرة منصوري)، المؤثّرات التّراثية في الرّواية المغاربية المعاصرة (أسماء بن قري)، شعرية السّرد النّسوي العربي الحديث

(محمد قاسم صفوري)، وهناك أعمال كثيرة، ولكن كلّ هذه الدّراسات وإن كانت خادمة للموضوع في جانب إلّا أنّها أغفلت جوانب أخرى، حيث أنّ أصحابها لم يتطرّقوا إلى جزئية المقاومة الإبداعية وهو العنصر الخادم للبحث.

ولإعداد هذا البحث وإخراجه في شكل مشروع بعد أن كان عبارة عن فكرة وبذرة، فقد اعتمدت على جملة من المصادر والمراجع التي استنار بها البحث من خلال المعلومات القيّمة والأفكار المنيرة التي تضمّنتها، ومن ذلك أذكر: الصّوت النّسائي في الأدب الجزائري لأحمد دوغان، التّراث والسّرد لحسن علي مخلف ، السّرد النّسائي العربي، مقاربة في المفهوم لزهور كرام، سيميولوجية الشّخصيات السّردية لسعيد بن كراد، التّناص التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا لسعيد سلام، هذا فيما يخصّ الكتب، أما فيما يخص المطبوعات فقد ركّزت على: مطبوعة النّقد السّيميائي لعيسى بربار ومطبوعة السرديات العربية الحديثة والمعاصرة لعبد الله بن صفية وغيرهما.

وقد واجهتني عدّة صعوبات منذ بداية هذا البحث، حيث تمثّلت أهمّ صعوبة في كون المدوّنة النّسائية المختارة والمنتقاة للدّراسة تبحث عن القضايا النّسائية الكبرى والتي لا يمكن للرّجل أن يفهما، ممّا يوحي إلى البحث بعمق في هذه المدوّنة والاستفاضة في المادّة العلمية التي تضمّنتها حتّى يتمّ تقديمها للقارئ في شكل قالب علمي جاهز، وهذا ما أخذ منّي جهدا جهيدا ووقتا ثمينا في إعداد هذا المشروع.

وأخيرا أقدّم كلمات شكر للأستاذة فطيمة الزّهرة عاشور على قَبولها تأطير هذه الرّسالة، وعلى ما قدّمته من نصائح وتوجيهات علمية أفادت البحث شكلا ومضمونا، وكذلك أتوجّه بالشّكر للّجنة على قَبولها لمناقشة هذه الرّسالة.

عبد الرحيم بن فرج/ رأس الوادي، 2023.05.13

مدخل:

إضاءات حول الأدب الجزائري

مهاد:

يعدّ الأدب الجزائري أدبا قائما بذاته، وبخاصة ما تعلّق منه بالسّرد، ففي العصر الحديث برز كتّاب في السّاحة الأدبية الجزائرية تمكّنوا من خوض زمام الإبداع الأدبي (شعرا ونثرا)، وهذا ما جعل من الأدب الجزائري يتميّز بفرادته الأدبية التي عملت على انتشاره في المكان، فقد عالج جوانب اجتماعية مثل الفقر، وجوانب سياسية، وأخرى اقتصادية وثقافية... فتعدّد التيمات داخل النّص الأدبي يعدّ جوهرة تعمل على تعدّد زوايا النّظر من طرف القارئ أو المتلقي لهذا النّص، كما أنّ الأديب الجزائري قد اشتغل في الفنون جميعها (الرّواية، الشّعر...) وهذا ما يدلّ على النّضج الفني الجزائري.

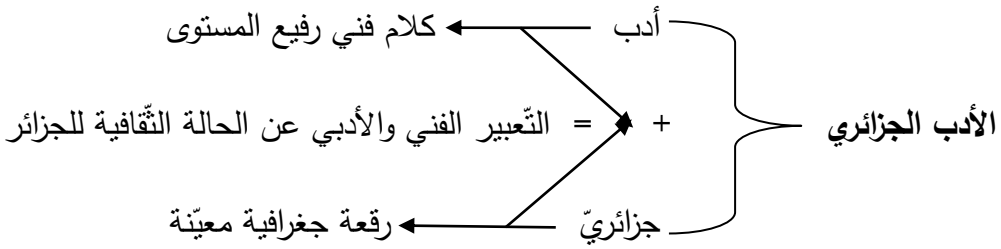
وقد كان الأدب الجزائريّ منفتحا على الآداب الأخرى كالشّرقية منها، حيث أخذ الأديب الجزائريّ عن شقيقه المشرقيّ ما يخدمه من العلوم ويطوّر أدبه، كما أنّ الجزائريّين قاموا بإحياء الأدب القديم ولم يتخلّصوا منها جملة وتفصيلا، حيث أعادوا بعثه في قوالب شعرية ونثرية تشعر القارئ بأنّ هذا الأدب قديم حديث في الآن نفسه؛ قديم من حيث المادّة الخصبة وجديد من حيث الصّياغة وفق القوالب المستحدثة، وبذلك لم يكن عامل الاستعمار . بعجرفته وطغيانه . مانعا من أن يحصل الاندماج بين الماضي والحاضر رغم تغيّرات عامل الزّمن والعزلة الثّقافية التي أراد هذا الاستعمار أن يكرّسها، وهو ما نهجته أشكال التّعبير الفني في الأدب الجزائري، حيث قدّم أصحابها أعمالا أدبية أغنت السّاحة الإبداعية الجزائرية بمقوّمات التّراث وتشرّباته المختلفة، وأضفت لها طابع التّجريب الذي يعدّ حاجة ضرورية ترافق أيّ عمل أدبي.

1/ مفهوم الأدب الجزائري:

لا يمكن الدّخول إلى أيّ علم من العلوم أو أدب من الآداب دون تحديد أهمّ المصطلحات والمفاهيم التي تشكّل حيّزه المعرفي؛ فالمصطلحات مفاتيح العلوم، ومن حدّد مصطلحات العلم أدرك جانبا كبيرا منه.

وأوّل ما نلاحظه ونحن نطرق باب مصطلح (الأدب الجزائري) هو أنّه من المصطلحات المركّبة؛ فهو يتكوّن من مصطلحين بارزين في الفكر الإنساني هما: (الأدب) و(الجزائري)، ومن هنا ستكون هذه الجزئية مهادا تحضيريا للأدب الجزائري.

وبهذا فكلمة أدب تعني ذلك الكلام البليغ الذي يتميّز بالفنّية والجمالية الخطابية، سواء كان شعرا أو نثرا، فالمهمّ فيه هو اللّغة الجمالية التي يخضع لها، أما الكلمة الثّانية (الجزائري) فهي مكوّنة من مصدر (الجزائر) إضافة إلى لاحقة ياء النّسبة؛ أي أنّ هذا الأدب منسوب إلى بلد الجزائر، ويعبّر عن ثقافتها ومستواها الإبداعي الذي بدوره يعبّر عن اقتصاد الدولة وسياستها، وحالتها الاجتماعية في كثير من المحطّات، فالأديب الجزائري هو لسان حال المجتمع الجزائري، يحكي الواقع ويحاكيه ليصل إلى عمق هذا المجتمع ويجعل منه مصدرا موثّقا وموثوقا في الدّراسة لتكون بمثابة بيان رسمي، وهذا ما نعبّر عنه بما يلي:



ونجد يمينة عجناك تعرّفه بقولها: «هو مجموع الأعمال الأدبية والنّصوص التي كتبت من قِبل كتّاب جزائريّين عاشوا في الجزائر أو قضوا حقبة معيّنة من حياتهم، سواء كانت طويلة أم قصيرة، فهي كفيلة بأن تشكّل المادّة للأديب في تصويره للمشاهد وللحياة وللعادات التي تحوي الإنسان الجزائري، والآمال التي تنازع النّفس الإنسانية. لكنّه أدب لا يعمد إلى احتواء ذلك الإنسان بقدر ما يسعى إلى تحريره وتمييز حركاته الدّائبة نحو هذا التّحرر. فبهذا من المعقول والبديهي أن تنطلق تلك الأعمال من ثقافات ومشاعر ملتصقة بتراب الجزائر وسمائها وبأحاسيس الجزائريين، ومن بيئات جزائرية يستحضرها الكتّاب بصدق في التّصوير... اللّغة الموظّفة فيه هي العربية والفرنسية عموما، يرجع هذا التّوظيف إلى تواجد اللّغتين في السّاحة الثّقافية»[1]، فهو الأدب المكتوب بالعربية أو الفرنسية من قِبل جزائريين ماكثين في الجزائر أو عاشوا فيها فترة من الزّمن، والمعبّر عن الحركة الثّقافية للجزائريين ومشاعرهم المختلفة، وعاداتهم وحياتهم اليومية، ليعبّر عنها في الأخير بطريقة فنّية وجمالية متميّزة، كما أنّ الأديب هنا ابن البيئة ويعلم بالتّفاصيل كلّها، وإن لم يكن هو شاهدا فسيأخذ ذلك عن شهود العيان، وهو ما سيتيح له بصرا وبصيرة للتّعبير عن الواقع المعاش، ونستنتج من القول السّابق الخصائص المتعلّقة بهذا الأدب ونعرضها كالتّالي:[2]

*تميّز الأدب الجزائري بخاصّية الازدواجية اللّغوية يقيم نوعا آخرا من التّمايز، ويدخله في جملة من الخصائص المركّبة المعقّدة.

---

[1]. يمينة عجناك بشي، محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2019، ص(13 . 14)

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص14

*اعتبار الحياة الجزائرية عنصرا معتبرا في تعريف الأدب الجزائري؛ إذ هو جزء من ذاكرة الأدباء مهما كانت علاقاتهم بها، ورحلوا عنها لمدّة طالت أم قصرت، فالمهم هو فعل الكتابة الجزائرية.

*إنّ الموضوعات التي يراهن الكتّاب الجزائريون على الخوض فيها تعدّ جزءا كبيرا من الفاعلية الثّقافية الجزائرية وخصوصية البلد التّاريخية المربوطة بآلية استدمارية بقيت في الجزائر لأكثر من قرن ونصف.

*اللّغة قد تكون مجرّد لغة تعلّم الكاتب، تسعى إلى اكتساح أكبر ما يمكن من المساحة، هي الأكثر انتشارا، في ذاكرة الكاتب ذكريات متجذّرة لكنه يرسمها، ويعبّر عنها باللّغة التي يرى نفسه أكثر استعدادا للإبداع بها.

وقد كان الأدب الجزائريّ ـ كما أشرنا آنفا ـ مرتبطا بالثّقافة المشرقية التي نهل منها مادّته الأدبية، وقد ساعده في هذا النّهل عوامل عديدة مكّنته من استقطاب هذه الثّقافة وتكييفها وفق ما يخدمه ويطوّره ويعمل على انتشاره في المكان، كما يعتبر التّراث الجزائريّ عاملا أساسيّا في النّهوض بهذا الأدب والمضيّ به نحو الرّقي من النّاحيتين الأسلوبية والمضمونية، فبقي هذا التّراث صامدا رغم محاولات الاستعمار الذي أراد أن يطيح به ويزيله من الوجود، لكن كل تلك المحاولات باءت بالفشل كون هذا التّراث متجذّر منذ القدم، وبذلك فإنّ هذه العلاقات الوطيدة والصّلات المباشرة بين الأدب الجزائريّ والثّقافات المختلفة، قد مكّنت الأدباء من الإقبال على الانفتاح ورفض الانغلاق والتقوقع على الذّات الجزائرية وما تنتجه من أعمال أدبية داخل الرّقعة الجغرافية الواحدة والوحيدة.

وقد كانت هناك أسواق قديمة وعريقة لبيع الكتب، بل ونسخها كما اعترف كثير من الباحثين، وساعدت بعض الأماكن العلمية التي كانت في الجزائر على إقبال الجزائريّين على الثّقافة والعلم والاهتمام بهما، ومن بين هذه الأماكن هناك سوق القيصرية الذي خصّص لبيع الكتب، كما ساعدت الرّحلات والبعثات التي كان يقوم بها الجزائريّون لانفتاحهم على ثقافات الشّعوب الأخرى، ومن بين هذه الرّحلات رحلتهم إلى الحجّ الذي مكّنهم من تغذية القرائح اللّغوية ونفي التزمّت والانغلاق على الذّات، كما مكّنهم من الحصول على المزيد من المؤلّفات القيّمة ووضعها في المكتبات الجزائرية رغم بساطة العيش وقلّة التّجهيزات المختلفة التي تسمح بهذا كلّه، وكذلك كانت هناك بعض التّوجهات السّياسية التي «أثّرت في الثّقافة فبدأت تنهض هي الأخرى، بعد أن كانت الثّقافة العربية التّقليدية قد وصلت إلى تدهور مريع»[1]، كون الجزائر كانت تحت قبضة المستعمر الذي أراد طمس الهوّية، ممّا جعل الجزائريين لا يفكّرون إلا في الاستقلال، وبالتّالي أدّى ذلك إلى جمود الحركة الفكرية والثّقافية إلى أن جاء المصلحون وأعادوا زرع بذور التطوّر الفكري والثّقافي من جديد.

ومع زوال تلك المعيقات التي عرقلت سير الحركة الثّقافية في الجزائر، زاد الإقبال على العلم والأدب، وهذا كلّه راجع إلى تلك النّوادي الثّقافية والرّحلات العلمية التي قام بها الجزائريون المصلحون أمثال ابن باديس والإبراهيمي (...) واحتكاكهم بالمشارقة، «ولأنّ الأقطار العربية فتحت صدرها للجزائريين ليدرسوا في جامعاتها ومدارسها فاتّصلوا بالثّقافة العربية في منابعها والثّقافة الأجنبية في مترجماتها»[2]، وفي هذا توضيح وتأكيد على

---

[1]. عبد الله ركيبي، القصّة الجزائرية القصيرة، دراسات في النّثر، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (دط)، 2009، ص12

[2]. المرجع نفسه، ص135

المساندة من أجل الأخذ بكتابات الآخر الأجنبي، ونهل كلّ ما من شأنه أن يطوّر الثّقافة الجزائرية، ويأخذ بها إلى مصاف الرّقي والإبداع، وفي هذا الصّدد نستذكر بأنّ عبد الحميد بن باديس كان يرى بأنّ العلوم في الجزائر مقسّمة إلى نوعين هما: علوم اللّسان العربي وهي علوم الدّين واللّغة، وعلوم اللّسان الأجنبي وهي علوم الأكوان والعمران، فهو يشجّع على الانفتاح على العلوم الغربية والأخذ منها بعد ترجمتها وغربلتها حتى تتوافق والعقلية الجزائرية والمبادئ التي نشأ عليها الفرد الجزائري، وممّا لا شكّ أنّ هذا سيدفع بالثّقافة الجزائرية إلى الإقبال عليها وقبولها من طرف الآخر (العربي والأجنبي)، وبالتّالي الخروج من القوقعة والتزمّت على الذّات التي قد تدخل عالم الاغتراب.

2/ أشكال التّعبير في الأدب الجزائري:

يعتبر الأدب الجزائري من أغنى الآداب من حيث أشكاله ومضامينه، فهو يتربّع على أجناس أدبية متنوّعة ومختلفة بنية وموضوعا، وهذا ما أسهم في رقيّه والتّعريف به، والنّهل منه من قِبل الآخر، وجعله مصدرا أساسيا في البحث الأدبي؛ كونه يتميّز بخاصّية التنوّع الفنّي، ومن بين هذه الأشكال نذكر:

1.2/ الأدب الشّعبي:

يعتبر الأدب الشعبي شكلا من أشكال النتاج المعرفي، حيث أنّه يتمتّع بالتجارب العميقة التي تعبّر عن طموحات الناس وآمالهم وآلامهم، كذلك أنّه خير وسيلة تلقائية تعبّر بها الأمم عن ذاتها بكلّ حرية وطلاقة، الحديث عن هذا الشّكل يعدّ حاجة ملحّة تفرض عند البحث عن تلك الهويات الثّقافية والفكرية المرتبطة بالإنسان وكيانه الثّقافي الذي يربطه بأمّته، وبذلك يتّضح لنا بأنّ الأدب الشّعبي ركيزة هامّة من ركائز الثّقافة

الوطنية التي تعبّر عن هوية الشّعب، وعن آماله التي تسعى نحو الانعتاق دوما، فهو جملة الفنون التي جاءت للتعبير عن واقع الشعوب ونقل تراثها عبر الأجيال، وقد لجأ إليها السابقون والقدامى لتفسير العجز . إن صحّ التّعبير . لما له من أبعاد عجائبية وغرائبية.

وهناك من يعرّف الأدب الشّعبي على أنّه «الأدب المجهول المؤلف، عامي اللّغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية، إنّ هذا التّعريف يشتمل أربعة شروط هي: جهلنا لمؤلفه، عامية لغته، مرور عدّة أجيال عليه، ووصوله إلينا بالرواية الشفوية»[1]، إنّ هذا التعريف الذي قدّمه بولرباح قد بيّن لنا خصائص الأدب الشعبي، لكن رغم إحاطته بالموضوع وتقديمه تعريفا واضحا ودقيقا، إلا أنّه قد أجحف في حقّ الأدب الشعبي حينما قال: "**مجهول المؤلف**"، وهنا نلاحظ وكأنّ بولرباح يلغي المؤلّف الأوّل للأدب الشعبي، فصحيح أنّه يتميّز بخاصية الجماعية، لكن مؤلّفه الأوّل موجود وإنّما ذاب في وسط الجماعة التي ينتمي إليها، كما أنّ صفة المجهولية فيها انتقاص من قيمة الشيء نوعا ما، ولو أنّه قال: "**مؤلفه غير معروف**" لكان أهون وأخف حدّة من المجهولية.

وللتفريق بين الأدب الشعبي والرسمي أو الفصيح نجد محمد عيلان يرى أنّه إذا كان الأدب العامي لا يرقى إلى مستوى الأدب الشعبي، والأدب الشعبي هو الآخر لا يرقى إلى مستوى الأدب المدرسي أو المدوّن، بالمعنى الذي كنّا قد ذكرناه . للآداب من اشتراكها في الاهتمام بالمجتمع وقضاياه . فإنّ الأدب المدرسي ليس معزولا عن الأدبين الآخرَين بل إنّ التفاعل بينهم (أي الآداب الثلاثة) مستمر، وعملية التقاطع والتثاقف

[1]. عثماني بولرباح، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، (د ب ن)، ط1، 2009، ص18

متواصلة، وكلٌّ يأخذ بالقدر الذي يراه ملائما في التعبير عن قضايا مختلفة، ومعنى ذلك يبقى الأدب المدرسي أرقاهما وأكثر حفظا للمعاني والقيم الحضارية؛ لخصوصية التدوين ومقدرته على التعبير عن الفكر، وهو قد نشأ دارجا ثم تحوّل مدرسيا عبر مسارات متعدّدة ومتباينة[1] (...)، ومن هذا فإن كان الأدب الرسمي فصيح اللّغة إلا أنّه قد نشأ نشأة عامية، وهذا ما يحيلنا إلى عرض المقارنة التالية:[2]

الأدب الرسمي	الأدب الشعبي
* ثقافة عالمة	* ثقافة شعبية
* ثقافة فكر	* ثقافة تهيؤات ومخيال
* ثقافة رسمية	* ثقافة غير رسمية
* ثقافة مركز	* ثقافة هامش
* لغة قادرة (فصحى)	* لغة عاجزة (دارجة)

ويمكن القول: بأنّ الأدب الشعبي هو ذلك الفن الجمالي والإبداع الفني بطريقة شعبية، مكّنته أشكاله وخصائصه من الانتقال بالرواية الشفوية من جيل إلى جيل آخر لواقعيته وتعبيره عن طموحات الناس وآمالهم وآلامهم، وأنّ كلّ تلك التحليقات الخيالية ما هي إلا رموز وضعت بطريقة شعبية لإكساب هذا الفن بناءً مميّزا، كما يمكن القول كذلك

[1]. ينظر: محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ج1، (دط)، 2013، ص50

[2]. نور الهدى باديس، منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع02، 2008، ص15

بأنّ الأدب الشعبي جماعي واجتماعي؛ جماعي كونه وُضع من طرف الجماعة وذلك لعدم معرفة مؤلفه الأول الذي ذاب في وسط الجماعة التي ينتمي إليها، واجتماعي كونه يعبّر عن قضايا اجتماعية كقضية المركز والهامش، المرأة وصورتها داخل المجتمع الشعبي، ومختلف القضايا الاجتماعية الأخرى كالفقر وغيره من القضايا التي تلحق بالمجتمع فتؤثّر فيه تأثيرا بالغا، وتبقى بصمتها راسخة فيه فترات من الزمن.

2.2/ المقامة:

يعتبر فن المقامة في الأدب الجزائري أدبٌ له فرادته الفنية كما للفنون الأخرى فرادتها الأدبية، والأديب الجزائري لم يُبقِ هذا الفن على تلك الطريقة التي كان عليها في العصر العباسي مع مبتكره الأوّل بديع الزمان الهمذاني، وإنّما غيّر في خصوصيته نوعا ما، وأضفى له طابع التّجريب، فزاوج بين اللّغات واللّهجات، ونوّع في الموضوعات، وأدخل عنصر الخيال ومزج بينه وبين الواقع ليعطيَ صورة [واقعية/ خيالية] في الآن نفسه، وقد ظهر هذا الفنّ في الجزائر منذ عشرات السنين مع كلّ من: ابن ميمون الجزائري، محمد أبو راس الناصري، وابن حمادوش، هذا بالنسبة للأدب الجزائري القديم، أما في العصر الحديث فنجد بأنّ فن المقامة قد عاد من جديد بصبغة [قديمة/ حديثة] مع المعلّم البشير بوكثير في مقاماته التي أعطى لها عنوانا له صبغته الخاصة وفرادته المسمياتية، ألا وهو (مقامات بشائرية).

وقد عُرفَ هذا الفنّ على أنّه «نص أدبي مسجوع مرصّع بالمحسنات البديعية، وغير مقيّد بطول معيّن...»[1]، حيث يحكمها طابع السّجع والمحسنات البديعية، ولا يُشترط

[1]. سمير الدروبي، شرح مقامات السيوطي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (دط)، 2006، ص(42 . 43)

في بنائها الطول ولا القصر، بقدر ما تُشترط فيها قوّة الكاتب وتفوّقه من حيث بناؤها في قالب حكائي ما كالمأدبة أو المقالة.

ويورد ركان الصفدي تعريفا آخر للمقامة، ويُعتبر تعريفا كافيا ووافيا لهذا الفنّ حيث يرى «بأنّها قصص قصيرة متعدّدة ومتسلسلة، تتناول موضوعا واحدا مثل الكدية، تقوم على شخصيتين أساسيتين هما الراوي والبطل المكدي، وتقدَّم بأسلوب منمّق يعتمد على إنجازات فن البلاغة، ولا سيما السجع وفق بنية خاصة ثابتة تميّزها من باقي القصص»[1]، ومن هنا يتّضح بأنّ المقامة في جلّ مواضيعها تقوم في بنائها على شخصيتين هما الراوي والبطل المكدي، وتقوم على الأسلوب البلاغي الذي نلحظ فيه الزخرف اللفظي الذي يطغى على المتن الحكائي للمقامة.

وقد أسهم كتّاب جزائريون في خوض غمار هذا الفن، بحيث اطّرد الإبداع في هذا النّوع الأدبي مشرقا ومغربا، لكنّنا نعتقد أنّ أحسن من تبوّأ مكانه فيه بعد الحريري هو الكاتب الجزائري المبدع ابن محرز الوهراني في القرن الخامس الهجري/ الثاني عشر الميلادي الذي استطاع أن يعالج جوانب مختلفة على أيّامه: سياسية ودينية وثقافية واجتماعية، واقتصادية بلغة رفيعة جدّا (...) حيث أنّها تمتاز في تاريخ النّثر الفنّي في الأدب العربي بميزات ترفعها إلى مقام عالٍ[2]. فأخذت من ذلك المجتمع لبنة أساسية للتعبير عنه في المجالات المختلفة، وبخاصة ما تعلّق بالمجال السياسي؛ كون هذا

---

[1]. ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس عشر الهجري، منشورات الهيئة العامة السرية للكتابة، دمشق، ط1، 2011، ص140

[2]. ينظر: عمر بن قينة، المقامة في الأدب العربي الجزائري من القرن الثاني عشر حتى القرن الثامن عشر، مجلّة مركز الوثائق والدّراسات الإنسانية (دون ذكر البلد)، ع12، 2000، ص242

المجال هو الرائد والطاغي في أيّ نظام، كما أنّه المتحكّم في الحالة الأدبية لأيّ عصر وأيّ بلد كان.

وما كتبه الوهراني يدلّ على ملكته الفكرية والأدبية في الساحتين المغربية والمشرقية، ولهذا يراها عمر بن قينة على «أنّها أوّل لبنة في هذا النّوع الأدبي، في الأدب الجزائري، والرّجل إن جاء بعد عَلَمين في هذا الفنّ بالمشرق العربي، الهمذاني والحريري، فقد تميّز بعمله، في شخوصه وأحداثه وحتى أسلوبه، وبلغته المختلفة المستويات، بمفرداتها نفسها، من هنا كان إبداع ابن محرز الوهراني جديرا بالتّقدير (...) لأنّه أسهم في إعطاء دفعٍ متميّز للأسلوب في الأدب العربي (...) لكنّها تميّزت بنكهتها الخاصّة، وتجاوزها الرتابة وتنويعها في الشّخصيات، من دون البقاء في أسر النّمطية اللّفظية والفكرية»[1]، فما أسماه ابن محرز بالمنامات كان متميّزا من النّاحية الفنية، وبالرّغم من أنّه لم يكن السّباق في اكتشاف هذا الفن في الأدب العربي، إلا أنّه قد أسهم إسهاما كبيرا في كتاباته هذه، ممّا جعل الأدب الجزائري يكتسب فنّا جديدا في الخزانة الأدبية والسّردية.

وأمّا في العصر الحديث، فإنّنا نجد مقامات المعلّم البشير بوكثير، الذي ينحدر من منطقة رأس الوادي بولاية برج بوعريريج/ الجزائر، وقد أسماها (مقامات بشائرية) نسبة إلى جدّه الأكبر (من الناحية الروحية) محمد البشير الإبراهيمي فنراه يصرّح بذلك في المقدّمة فيقول: «أسميت هذا المولود "مقامات بشائرية"، تيمّنا باسم جدّي الأكبر وبالبصائر، راجيا من العليّ القادر، أن يجعل طريقها للقَبول، في القلوب والعقول، كما عرفت كتابات جدّي طريقها للوصول، فحقّقت المنشود والمأمول، وإن كانت خربشاتي

[1]. ينظر: عمر بن قينة، فن المقامات في الأدب العربي الجزائري، دار المعرفة، الجزائر، (دط)، 2007، ص(57. 58)

المهلهلات، لا تقَارَن بالشّذرات اللّامعات، والصّور النّاصعات، والومضات الموقظات، والآيات السّاحرات، لمَلك البيان، وجهبذ الفصاحة والتّبيان، شيخنا درّة هذا الزّمان»[1]، ومنه فإنّ هذه المقامات قد أخذت اسم الإبراهيمي فارس البيان، ومعلّم القرءان، لكن صاحبها يعترف بأنّ ما كتبه ما هو إلا خربشات لا ترقى إلى مصاف الكتابة الإبراهيميّة، والدّليل كذلك هو أنّ ثاني مقامة كانت حول العلّامة محمد البشير الإبراهيمي وعنوانها (المقامة الإبراهيمية)، وقد استهلّ كلامه فيها بإهداء صغير ثمّ شرع يقول: «شدّني الحنين إلى مرابع قبيلة شيخي الأمين، وبعد مسيرة نصف ساعة كانت نفسي تتوق ملتاعة، لرؤية الشّمس اللمّاعة، والقريحة المنصاعة، بل لمعدن الوضاءة والمَلاحة، وملك البلاغة والفصاحة»[2]، بالإضافة إلى أنّه أردف كلّ مقامة بأساليب تتناسب وطبيعة الموضوع والمحتوى والعنوان، وذلك بهدف والتّلميح والتّوضيح على ما يصبو إليه من كتاباته هذه.

3.2/ الشّعر:

قامت الحياة الجاهلية على نظام القبيلة أو ما يُعرف بـ(النظام القبلي) الذي كان يمثّل المبدأ الأساسي الذي يهتدي إليه الجاهليون سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وقد أوجب هذا النظام بأن يكون له ما يحميه ويذيع صيته بين القبائل، ولم يكن هناك إلا الشاعر الذي له مقدرة على الدفاع عن القبيلة، وتمجيد أسيادها، والاعتزاز بأبطالها وجنودها وشعرائها (...) وكانت القبائل تتلقى التهاني والتبريكات إذا نبغ فيها شاعر فحل، وهذا ما أكده ابن رشيق بقوله: «كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها،

---

[1]. البشير بوكثير، مقامات بشائرية، دار خيال للنّشر والتّرجمة، برج بوعريريج، الجزائر، (دط)، 2022، ص06

[2]. المصدر نفسه، ص14

وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، ودأب على أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنؤون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج»[1]، لأنّ هذا الثلاثي يشكّل مصدر قوة عند العرب أبا عن جد، وهذا راجع إلى تلك الفطرة الروحية التي تولي أهمية كبرى للشاعر الذي يعتبر الناطق الرسمي باسم القبيلة ولسان حالها وأحوالها.

وقد عرّف ابن طبطبا العلوي الشعر بقوله: «الشعر . أسعدك الله . كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ من النظم الذي إن عدل عن جهته مَجَّتْهُ الأسماع، وفسد عن الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق، لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة، كالطبع الذي لا تكلّف معه»[2]، وابن طبطبا هنا يفرّق بين الشعر والنثر من عدّة جوانب، وقد كان تركيزه على أمور ثلاثة هي: الوزن والذوق والطبع؛ فالوزن يعتبر فارقا شكليا بين الكلام المنثور والمنظوم، أما الذوق فيرجع إلى الشاعر بحدّ ذاته، فإذا كان عالما بقواعد العروض وخانه الذوق فهذا لا يسمى شاعرا، وإنّما الأصل في كتابة الشعر السلاسة والموهبة والخبرة الشعرية ثم يأتي العروض بعد ذلك؛ لأنّ الشعر كلام صادق يتدفّق من قلب صاحبه موزونا، مع اعتماد معيار الطبع في نظم الشّعر.

---

[1]. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل للنشر، ج2، ط5، 1981، ص30

[2]. ابن طبطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1، 1982، ص09

وقد سلك ابن خلدون نهج قدامة ابن جعفر في تعريف الشعر، كما نجد ملامح الفلسفة الآرسطية في تعريفها للشعر، ولكن رغم هذا إلا أنّ ابن خلدون بقي مشدودا إلى الثقافة العربية التي نظمت الشعر شفاهة ثم كتابة، كما بيّن بأنّ البيئة العربية مخصوصة بالشعر ومعروفة به دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى؛ كون العرب قديما اعتبرت الشعر ديوانها الذي تهتدي إليه متى وأنّى شاءت.

وقد خاض الأدباء الجزائريون غمار هذا الفن الرفيع، حيث كان في بداياته منظوما على الطريقة العربية التقليدية (نظام الشطرين) ثم أخذت الحداثة العربية ترسم معالمها على الشعر الجزائري وتؤثر في الشاعر لخوض غمار التجريب والتجديد في الكتابة الشعرية، والتخلي عمّا هو تقليدي كلاسيكي، وبهذا أصبحت هناك بوادر للتجديد في بداية الخمسينيات مع جيل جديد من الشعراء الشباب.

وقد كان الاتجاه المحافظ هو المهيمن على الساحة الشعرية الجزائرية، وكان القاموس الشعري آنذاك محمّلا ومشحونا بالمفردات الدينية، ومن أمثلة ذلك نجد مفدي يقول:[1]

هو الإثـم زلزل زلـزالهـا * فزلزلت الأرض زلــزالهـا**

وحملت النّاس أثقـالهـم * فـأخرجت الأرض أثقالـهـا**

قـال ابـن آدم في حمقـه * يســائلهـا سـاخرا مـا لها**

ألا إنّ إبليس أوحى لكـم * ألا إنّ ربّــك أوحى لهــا**

[1]. مفدي زكريا، اللهب المقدس، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1961، ص32

فالشاعر هنا يربط بين زلزال الأصنام (1954م) وأهوال يوم القيامة وما يتبعه من دمار للكون برمّته، مستعينا بآيات قرءانية من سورة الزلزلة وتضمينها داخل قصيدته للتأكيد على ذلك المشهد العظيم.

ثمّ أخذ الشعراء الجزائريون . كما ذكرنا آنفا . في خوض غمار التجريب وبالتحديد التجربة الشعرية الجديدة في مضامينها وأشكالها ألا وهي تجربة (الشعر الحر)، وأوّل من خاضها هو أبو القاسم سعد الله، وفي هذا الصدد نجد الصالح خرفي يقول: «وسعد الله أوّل المقدمين على تجربة الشعر الحر، والثاني باوية الذي استطاع أن يغذّي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون، وخمّار ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينيات»[1]، ومن هنا بدأت التجارب تتوالى تدريجيا، ومن بين النماذج التي تؤكد على كتابة الشعر الحر في الجزائر نستحضر أوّل نص شعري لسعد الله، والذي نشر في جريدة البصائر:

يا رفيقي

لا تلمني مروقي

إذ أنا اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف الأرياح وحشيّ النضال

---

[1]. الصالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1984، ص(354 . 355)

صاخب الشكوى وعربيد الخيال[1]

وبهذا فإنّ الحركة الشعرية في الجزائر كانت مستمرّة منذ بداياتها رغم تلك السنين المظلمة التي مرّت بها الجزائر من ويلات الاستعمار إلى مكائد الإرهاب، ولكن هذا لم يكن مانعا لمسار هذا الحركة، وكان مساعدا على الانتقال من شعر الثورة إلى ثورة الشعر الذي ثار على التّقليد والمحاكاة القديمة.

2. 4/ المسرح:

إذا كان الشعر هو ديوان القبيلة الجاهلية الذي يحدّد لهم القانون العام وضوابط العيش وغيرها، فإنّ المسرح هو متنفّس الجمهور، حيث يتمتّع بخاصية التّطهير النفسي إمّا عن طريق الضحك (الكوميديا) أو البكاء (التراجيديا)، ومن هذا المنطلق كان للحملات المسرحية بقيادة جورج أبيض وغيره الدور الفعال في تبني المغاربة لهذا الفن الرائد، كما أنّ الجزائريين قد أبدعوا في فن المسرح كتابة وتمثيلا، وهو ما تمثّله مجمل الأعمال المسرحية التي قدّمها الكتاب الجزائريون، وإذا عرّجنا على مفهوم المسرح نجده يعني «وصف شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيّل عبر الكلمة»[2]، والمتأمّل في هذا التّعريف يجده لا يقتصر إلّا على فعل الكتابة المسرحية أو ما يعرف بالنص المسرحي.

---

[1]. سماح بن خروف، دروس في مقياس قضايا الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، مطبوعة مقدّمة لطلبة السّنة الثّانية ماستر (دراسات أدبية)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2017/ 2018، ص47

[2]. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006، ص422

ولم يبق المسرح مكتوبا على الطريقة القديمة، وإنّما طبع بطابع التجريب بحيث أصبح يُكتب شعرا ليأخذ مفهوم المسرح الشعري وهو «النص المكتوب شعرا، وهو قابل للتمثيل لأنّ البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيّرها لمصلحة التمثيل»[1]، فهو الفن الذي يعتمد الشعر . بمختلف أشكاله . مادة في صناعة الحبكة الدرامية، فيستدعي بذلك المسرح "الشاعر" ليصبّ لغته الطافحة بالأخيلة والصور في قالب حواري مسرحي، وبذلك فالمسرح الشعري هو المنجز الذي ينتج في تخوم جامعة لما هو شعري وما هو مسرحي، فتتواشج شعرية الشّعر مع العناصر الأساسية المكوّنة لنصّية المسرح[2]، وهذا المزج الأجناسيّ يعبّر عن قريحة الشّاعر التي تبحث عن المتفرّد والمتميّز دوما. ويتميّز هذا النّوع بعدّة خصائص نذكر منها:

*يتحكّم الإيقاع في التّشكيلات اللّغوية، وفي انتقاء الكلمات، وبناء التراكيب الحوارية، لأنّ التفعيلة الشعرية هي المتحكّم في كلّ الحركات التي تؤديها اللّغة.

*اعتماد التكثيف الدلالي في بناء مضامين المسرح الشعري.

*بروز القيمة الأخلاقية والنزوع إلى القيمة الدينية.

*التعبير عن دواخل الذات بقوّة تمنحها سلطة الشعر بتوليفاته الشعرية ومرونة المسرح بحواراته الموفرة للمساحات اللّغوية التقابلية المشجعة على فعل البوح.

---

[1]. خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص03

[2]. عبد الله بن صفية، دروس في مقياس السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة، مطبوعة مقدّمة لطلبة السّنة الثّالثة ليسانس (دراسات أدبية)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2017/ 2018، ص66

*صعوبة التجسيد على خشبة المسرح.

*تأثيث المجرّد والتّعبير عنه بالمحسوس سواء باستخدام صور شعرية جزئية أو أخرى كلّية.[1]

والمتمعّن في الأدب الجزائري والأديب الجزائري يجد بأنّ قريحة عز الدين جلاوجي قد جادت بعمل أدبي مخالف تماما لتجاربه السابقة، حيث تجاوز الراهن ليبحث عن المتميّز والمتفرّد، فقدّم عنوانا للساحة الأدبية كسر به أفق توقع القارئ/ المتلقي، وهو عنوان يحمل في طيّاته تأويلات كثيرة، وفي طليعتها التلاقح بين فنين رائدين هما: (المسرح والرواية)، ومثلُ هكذا تلاقح سواء على مستوى المضمون أو حتى على مستوى العنونة لم يكن بالجديد في الأعمال الجلاوجية، فقد مزج بين المقدّس والمدنّس ليخرج إلينا برواية عنوانها (العشق المقدنس).

إن تجاوز عز الدين جلاوجي للتجريب يضعنا أمام صورة نقدية مشابهة لنقد النّقد؛ فالتجريب عنده لم يبق على تلك النمطية التي كان يُعرف عليها من قبل كنقل النصوص القديمة وتضمينها داخل النص الجديد، فهذه التقنية قد قُتلت ممارسةً، وإنّما أنموذجه الجديد هو تلاقح الفنون الرائدة في المجال الأدبي، والمسردية عنده [مسرح مُنَكَّهٌ سرديا]، فهي نوع جديد ومهجّن فنّا؛ أي من جنسين مختلفين شكلا وموضوعا، ومن خلال هذا النحت المسمياتي يمكن أن نستخلص الترسيمة التالية:

مسرح + سرد ← **مسردية: جنس أدبي جديد هجين، نتج من تلاقح فنين رائدين في الساحة الأدبية، ويحمل ملامح التّعبير عن عدم استقلالية الأجناس الأدبية عن بعضها.**

[1]. ينظر المرجع نفسه، ص(68 . 69)

ومن خلال هذا المخطط يمكننا أن نناقش ذلك الفهم السائد/ الخاطئ والذي مفاده أنّ المسرح هو أبو الفنون، أو الفنون وليدة المسرح، وذلك بدليل أنّ هناك بعض الفنون قد سبقت المسرح ظهورا ونشأة وتطوّرا، وقد أخذ عنها المسرح بعض التقنيات التي كانت تعتمدها، وفي هذا الصدد يقول جلاوجي: «المسرح ابن الفنون المدلّل، لأنّه نتاج تلاقح عدد كبير من الفنون التي نشأت قبله، إنّه فنّ يتخلّق من هذا التلاحم الجميل والبهي بين الكلمة المبدعة والرقص والإيقاع، والموسيقى والرسم والنحت وغير ذلك ممّا قد يتمرّد على الحصر»[1]، وهذا القول يفنّد ذلك الرأي المغلوط الذي تناقلته الأجيال منذ عشرات السنين، وهو إيحاء للباحثين على البحث في هذا المجال.

وبالتالي يمكن القول: بأنّ المسرح قد مرّ بعدّة مراحل أو محطّات هي: مرحلة التأسيس أو النشأة، ومرحلة التأصيل من خلال إثبات شرعيته الأدبية وفرادته الفنية، ومرحلة التجريب وذلك من خلال تلك التغيّرات التي طرأت عليه شكلا وموضوعا فأكسبتها طابعا فنّيا جديدا.

2. 5/ القصة القصيرة:

تعدّ القصة القصيرة من أبرز الأجناس الأدبية الحديثة التي استهوت القرّاء بما تميّزت به من خصائص فنية مقارنة بباقي الأجناس، وهي الخصائص التي جعلت منها فنّا يسمح باستيعاب كلّ القضايا التي تمسّ الإنسان ومجتمعه، فبالرغم من قصر حجمها وكثافة لغتها إلّا أنّها استطاعت أن توصّف الواقع بمختلف متناقضاته. ولهذا يجدها القارئ فضاءً رحبا، يساير انفعالاته، ويعبّر عن أهوائه، فالقصّة القصيرة بالرّغم من

[1]. عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة (مسرديات قصيرة جدا)، منشورات دار المنتهى الجزائر، ط1، 2017، ص07

حجمها إلّا أنّها استطاعت أن تواكب التطوّرات وتعكسها بشكل جماليّ لافت[1]، يجعل منها قالبا سرديا يتميّز بخصائص معيّنة تسهّل له عملية الرّواج والقَبول بين الباحثين والدّارسين وحتّى النّقاد، وذلك على مستوى الإجراء والتّحليل.

والدّارس في مجال السرديات يجد بأنّ القصّة في مفهومها العام تعني «مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدّة تتعلّق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها وتصرّفاتها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة النّاس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصّة متفاوتا من حيث التأثّر والتّأثير»[2]، فهي متسلسلة الأحداث، ومتراصة البناء الدرامي، تقوم بها شخصيات تؤثّر وتتأثّر بغيرها، كما نلمح في التعريف إشارة إلى تقسيم القصّة إلى نوعين هما:

***قصّة ذات حادثة واحدة (القصّة القصيرة)**

***قصّة ذات مجموعة من الأحداث (القصّة المطوّلة/ الرواية)**

وما يهمّنا في هذا الجانب هو القصّة القصيرة التي يمكن أن نقول عنها بأنّها: «سرد قصصي قصير نسبيا (يصل إلى عشرة آلاف كلمة) يهدف إلى تأثير مفرد مهيمن ويمتلك عناصر الدراما»[3]، فهي لا تختلف عن الأجناس الأدبية السردية الأخرى في عرض الأحداث وتسلسلها، وإنّما تختلف عنها في إيجاز هذا الحدث وفي الحجم كذلك؛ أي أنّ الفرق بين القصّة القصيرة والسرود الأخرى يكمن في المعيار الفني والحجمي،

---

[1]. عبد الله بن صفية، دروس في مقياس السرديات العربية الحديثة والمعاصرة، مرجع سابق، ص81

[2]. محمد يوسف نجم، فن القصّة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص09

[3]. ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، (دط)، 19986، ص275

ومن هنا يمكننا أن نستخلص بعض السمات الفنية التي تتميّز وتنفرد بها القصّة القصيرة وهي:

***الوحدة:** وتمثّل قالبا ومنهجا للتّفكير في ملامح القصّة وبنائها، ولا يبدأ الالتفات إليها إلّا عند بدء كتابة القصّة أو أثناءها.

***التّكثيف:** إنّ التّكثيف الشّديد مطلوب لتحديد أعلى قدر من النّجاح للقصّة القصيرة.

***الدراما:** تتمثّل في خلق الإحساس بالحيوية والدّيناميكية والحرارة، حتّى وإن لم يكن هناك صراع خارجي[1].

أمّا عن القصّة القصيرة الجزائرية فقد اقترن ظهورها بالثّورة التّحريرية المجيدة، والتي كانت ركيزة أساسية ودعامة قوية لتطويرها شكلا وموضوعا، فالأديب الجزائريّ لم يبق على ذلك الروتين الإبداعي السّابق، وإنّما أراد أن يخرج نفسه من ذلك النّمط الكتابي المنغلق إلى عوالم أوسع وأرحب، حيث اتّجه الشّعراء إلى الشعر الحر بعدما اقتصروا على القصيدة العمودية، واتّجه السّردانيون* إلى كتابة القصّة القصيرة بعدما أبدعوا في الرواية، فالولوج إلى عالم القصّة القصيرة إبّان الثّورة التّحريرية هو ما يمكن أن نطلق عليه مسمّى سرد اللّمحات الخاطفة* كون القصّة القصيرة مساعدة على نقل الأحداث

---

[1]. سماح بن خروف، التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية، آليات الاشتغال وجماليات الحضور، إيكوزيوم أفولاي للنشر والتوزيع، سوق أهراس، الجزائر، ط1، 2019، ص(28 . 29)

*. **السردانيون:** هم أهل السّرد؛ أي المتخصّصون في السرديات والباحثون في مجالها.

*. **سرد اللّمحات الخاطفة:** مصطلح يوحي على التّعجيل الفني الذي كان سائدا إبان الثورة التحريرية، فيبدو أنّ حياة الكاتب الجزائري المضطربة قليلة الطمأنينة والاستقرار، وقد انعكس ذلك على مولوده الأدبي الجديد (القصّة القصيرة)، لا في المعاني التي طرقها ولا في الموضوعات التي تناولها فحسب، بل في مستوى صنعته الفنية، وهذا ما رأيناه مع الشّعراء الصّعاليك الذين تميّزوا بهذا النّوع من الكتابات.

والكتابة فيها وذلك راجع إلى قصر حجمها، وهذا ما يؤكّده إبراهيم صحراوي بقوله: «وقد اتّخذ التّعبير عن الثّورة في القصّة القصيرة أشكالا شتّى وصورا متعدّدة، متراوحة فيما بين التّناول المثالي المفرط إلى حدّ القداسة، والمبالغة غير المبرّرة أحيانا، وبين التّسطيح والتّوثيق أو التّسجيل الوصفي التّقريري المباشر»[1]، حيث أنّ التّدوين القصصي القصير يكون بحسب الظّروف المهيّأة، فإن كانت ظروفا مواتية كان التّسجيل مفرطا، وإن كانت عكس ذلك كان التّدوين وصفيا ومباشرا.

ولم تبق القصّة الجزائرية القصيرة مجرّد فنّ يعتمد عناصر الحكي بمعالجة قضايا المجتمع، بل أضحت عالما متكاملا رغم محدودية الحجم، والسّبب في ذلك هو أنّها نوع يسعى إلى جعل القارئ متحمّسا لقراءتها واستنطاق مكامنها، حتّى يجد ضالّته فيها، فهي من الأجناس التي تتغذّى بخصوصيات غيرها من الفنون بفضل التّداخل النّصي الذي يسمح للمسرود بأن يتجدّد داخل القصّة رغم هرمية القصّة، والبنية المركّزة التي اعتمدها الجيل الأوّل من كتاب القصّة القصيرة في الجزائر (...)، فقد كان الكاتب لا يطيل في رسم دقائق الأمور بخاصّة ما تعلّق بما يحيط بالشّخصيات؛ إذ يصف الأجواء في جمل قصيرة ثمّ يمضي في سرد الأحداث التي تبدأ في التّشابك، وهذا يساعد على وحدة الموضوع والحدث والخوض في انطلاق مراحل السّرد وتطوّره داخل العمل القصصي عبر المواقف المختلفة للشّخصيات في زمكانية معيّنة[2]، فقد عملت على اجتذاب القرّاء وجعلهم متورّطين معها في صياغة الأحداث، ومندمجين بها في مغامرة تخصيب التّأويلات المحتملة على حد تعبير حميد لحميداني في كتابه القصّة القصيرة في العالم العربي.

---

[1]. إبراهيم صحراوي، ديوان القصّة، منتخبات من القصّة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص14

[2]. سماح بن خروف التّداخل النصي في القصّة القصيرة الجزائرية، مرجع سابق، ص(26 . 27)

6.2/ الرّواية:

شكّلت الرواية العربية . على اختلاف أنماطها وأنواعها . المنبر الذي اعتلاه الكثير من الكتّاب العرب؛ وذلك بهدف إيصال إبداعاتهم الفكرية إلى بقاع العالم كلّها، وبخاصّة تلك الأعمال التي كُتبت بلغة الآخر الأجنبي، ولهذا ظلّت الرّواية المتنفّس الوحيد لأطراف العملية التواصلية [مرسل/ كاتب، مرسل إليه/قارئ]، فهي تبحث عن ثنائية المغايرة والاختلاف، والتي تستدعي بدورها تحولات بارزة على مستوى جماليات النّص الرّوائي، وذلك من خلال ما يوظّفه الرّوائي.

وعرفت الرّواية من النّاحية الاصطلاحية مفاهيما عدّة ، فيراها جولدمان على أنّها «قصّة بحث عن قيم أصيلة بصيغة متدهورة، وفي مجتمع متدهور أساسا وبخصوص البطل في الوساطة، وفي اختزال القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني، ثمّ اندثارها باعتبارها أكيدة»[1]، لكن يعتبر هذا التّعريف الذي قدّمه جولدمان غامضا نوعا ما؛ إذ يربط المعيار الفني للرّواية بمجموع العلاقات والقيم التي تحكم المجتمع، كما حدّد دور البطل بالوساطة والاختزال لإرساء وبعث القيم الأصيلة، ووضع شرطا مبالغا فيه يتمثّل في توافر القيم المنحطّة والمتدهورة كضرورة حتمية لبناء فن روائي متميّز، فهي تعتمد أسلوب الحكي والتّشويق، حتّى تؤثّر أحداثها في القارئ، ليعتبر أنّ تلك الشّخصيات الورقية التي يوظّفها الرّوائي شخصيات حقيقية تجسّد فعل البطولة على أرض الواقع، ولكنّها في حقيقة الأمر أحداث وهمية اتّخذت من التّاريخ والواقع منبعا رئيسا.

---

[1]. جولدمان وآخرون، الرّواية والواقع، تر: رشيد بن حدو، دار قرطبة للطباعة والنّشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص71

ونكتفي بهذا التّعريف للرّواية؛ لأنّ الآراء قد تضاربت وتعدّدت في تقديم المفهوم الجامع المانع، فاليوم يصعب تعريف الرّواية وبخاصّة بعد ظهور ما يعرف بظاهرة التّجنيس، وأضحت الرّواية تتّخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل، ممّا يعسُر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأنّنا نجد الرّواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى، بمقدار ما تتميّز عنها بخصائصها الحميمية وأشكالها الصّميمة[1]، وهو الأمر الذي جعلها أكثر تعقيدا من النّاحية المفهومية.

ولقد شاع عند أغلبية العرب وبخاصّة الباحثين والأكاديميّين منهم بأنّ أوّل رواية عربية هي رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل التي صدرت عام (1914م)، ولكن أثبتت الدّراسات المتأخّرة بأنّ أوّل عمل روائي عربي هو (الحماز الذهبي) للنّوميدي أبوليوس، حيث تعتبر «هوية أبوليوس جزائرية المولد، وأفريقية المنبت، وأمازيغية الأصل، ولكنّها رومانية الجنسية، وإغريقية الثّقافة والفكر، وشرقية المعتقد»[2]، ومن خلال هذا التّوصيف فإنّ رواية (الحمار الذهبي) ليست أوّل رواية جزائرية أو عربية فحسب، وإنّما أوّل رواية عالمية شهدها تاريخ الفنّ والأدب، وبهذا تعتبر هذه الرّواية مفتاح السّرد الجزائري على حد تعبير آمنة بلعلى.

ثمّ توالت الأعمال الرّوائية الجزائرية باللّغة العربية كرواية (غادة أم القرى) لرضا حوحو وغيرها من الأعمال، لتأتي بعد ذلك مرحلة النّكسة والجمود التي عرفها الأدب الجزائري . بصفة عامّة . بسبب الاستعمار الفرنسي الذي سعى إلى تحطيم كلّ ما من

---

[1]. ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1988، ص11

[2]. آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية، من المماثلة إلى المختلف، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو، (دط) 2006، ص37

شأنه أن يبعث روح التّثاقف والرّقي العلمي، وبهذا فقد «تعرّضت شخصية الأدب الجزائري إلى هزّات عنيفة كادت تفقدها كلّ المقوّمات والملامح، لأنّها لم تستطع أن تواجه الغزو الثّقافي بنفس العتاد الذي جاء به الاحتلال في عنفوانه وانتقامه، ولم تستطع أن تطوّر ذاتها بالطّريقة التي يفرضها تخطيط العدوّ وبرامجه في الهدم والتسلّط وإزالة المعالم القومية»[1]، ومن هنا تظهر الأعمال الرّائدة التي كُتبت بلغة الآخر الفرنسي لتوصل أفكارها وأهدافها، ليقلّ بذلك الإبداع باللّغة العربية، ليس انتقاصا من قيمتها، ولكن ظروف الواقع المعاش هي التي تحتّم ذلك، فالمستعمر لم يقتصر على نهب الأراضي وتشريد الأهالي، ولكن تطاول به الأمر إلى القضاء على اللّغة الأم داخل الأراضي الجزائرية، وتدنيس العقيدة التي رأوا فيها تمسّكا واعتناقا كبيرا من قِبل الجزائريّين، هذا ما دفع بالكتّاب إلى الكتابة باللّغة الثّانية رغما عنهم؛ إذ «لم يكن من السّهولة على هؤلاء الكتّاب الجزائريّين التّخلي عن لغتهم (العربية والقبائلية) واللّجوء إلى لغة المستعمر، فتخلي مجتمع من المجتمعات عن لغته يقارب حالة الانتحار والموت المعنوي»[2]، وهنا نستحضر مثلا شعبيا يقوّي الرّأي وهو: "وَاشْ يْدِيرْ المَيَّتْ فِي يَدْ غَسَّالُو"، فاللّجوء إلى الكتابة باللّغة الثّانية باتت حاجة ملحّة وضرورة تفرضها ظروف الواقع المقدنس، وفي ظلّ ذلك برزت كوكبة من المثقّفين باللّغة الفرنسية، الذين اكتسبوا وعيهم عبر التّجارب القاسية مع المستعمر الذي أذاق مواطنيهم ألوانا من الاضطهاد والتّنكيل، وخاصّة أنّ هذا المستعمر لم يفِ بوعوده التي قطعها للجزائريّين بنيل الاستقلال

---

[1]. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار رائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص22

[2]. أم الخير جبور، الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية، دراسة سوسيو نقدية، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2013، ص51

بعد انتهاء الحرب العالمية الثّانية[1]، وهو الأمر الذي جعلهم يكتبون بلغته، لإعلامه بمدى إصرارهم على أنّ الجزائر جزائرية، وليست ولاية فرنسية وجزءا لا يتجزّأ منها ولا من عقيدتها.

يمكن القول: بأنّ الأدب الجزائري مثله مثل الآداب العربية الأخرى، فهو يعبّر عن الثّقافة الجزائرية بمختلف أجناسها وأنماطها وأشكالها، وإن اختلفت جنسية الكاتب أو لغة التّعبير فهو يظلّ أدبا جزائريا؛ لأنّ الأصل في ذلك كلّه هو المضمون والموضوع المعالج، أمّا اللّغة فهي مجرّد شكل يساعد على إيصال القضايا الكبرى التي تناولها إلى الطّرف الآخر (الأجنبي)، كما أنّ أشكال التّعبير التي يتضمّنها هذا الأدب تعتبر أشكالا مساعدة على انتشاره وتلقّيه بالرّغم من الإشكاليات التي تمسّها كإشكالية المصطلح، ولكن هذا لا يمنع من أن تجعل منه أدبا متميّزا ومتفرّدا.

[1]. ينظر: إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، منشورات بونة للبحوث والدّراسات، عنّابة، الجزائر، ط1، 2011، ص17

الفصل الأوّل:

الأدب النّسائي وسؤال الخصوصية

مهاد:

هو الملك وأنا الحريم... هواي.. رذيلة..؟

لأنّي امرأة..؟ زناه.. رجولة..؟

لأنّي من صنف الحريم..؟ جمالي عورة..

بعلي تزوّج أربعة... فجوره ثورة..

وماذا يهمّ..؟ أمّا أنا..

لو ألهبتني غيرتي.. فإلى الجحيم...

لو أحرقتني.. دمعتي.. وعقلي سقيم...

لو جفّفتني وحدتي.. وفكري سقيم...

ماذا يهمّ..؟ حتّى ولوكان..

فهو الملك.. بهيم..

وأنا الحريم... يا أمّة نساؤها..

*** تساق نحرا كالبقر..[1]

[1]. ينظر: لوسي يعقوب، لغة الأدب والشّعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدّار العربية للكتاب، مدينة نصر، مصر، ط1، 2001، ص67

تعتبر المرأة الرّكيزة الأساسية لكلّ مجتمع من المجتمعات عربيّ كان أم غربيّ، ولها مكانتها الخاصّة التي لا تتزحزح من مكانها مهما كانت الظّروف، وقد أسهمت منذ قديم الزّمان في بناء الحضارة والتّاريخ الإنساني، رغم ما واجهته من نظرات فوقية من قبل الآخر/ الرّجل الذي يعتبرها غير قادرة على خوض غمار الحياة على اختلاف مجالاتها، ولكنّها كانت تثبت له . دوما . عكس ذلك، وتبرز أحقّيتها داخل المجتمع، حيث خاضت مجالات عدّة كمجال العلم والأدب الذي منحها الرّيادة في السّاحة الأدبية وحتّى النّقدية، ونسب لها ما تكتبه وأصبح يسمّى باسمها (الأدب النّسائي).

1/ المرأة العربية وفعل الإبداع:

مارست المرأة العربية فعل الإبداع منذ العصر الجاهليّ، حيث سجّلت لنا كتب الأخبار تلك المنجزات العظيمة التي قدّمتها المرأة للساحة الأدبية القديمة، فقد برزت بعض الشواعر (الشّاعرات) اللائي بصمن بصمتهن في هذا الميدان الحيوي والخصب شكلا وموضوعا كالخنساء وغيرها.

1. 1/ في العصر الجاهلي:

يُجمع الباحثون على أنّ المرأة العربية خلال العصر الجاهلي كانت ذا شأن كبير، وقدر رفيع، حيث أنّها تميّزت عن سائر نساء العالم وبخاصّة الحضارات التي جعلت من نسائها كائنا لا قيمة له ولا تصلح إلّا للمتعة، بخلاف الحضارة العربية التي كانت فيها المرأة رغم عاطفتها وليونتها إلّا أنّها كانت تعتلي المراكز التي تتطلّب القدرة على الذّكاء وتدبير الشّؤون.

ويبدو أنّ المرأة العربية الجاهلية نهجت نهج الرّجل، فبدأت نتاجها شعرا ثمّ تلاه النّثر في مرحلة متأخّرة (...) ولمّا كان الشّعر أكثر ارتباطا بالموسيقى والغناء فإنّ النّساء أليق باحتراف الغناء من الرّجال؛ لأنّهنّ في الغالب أندى صوتا، وأحلى ترجيعا، وأرقّ نغما، ولأنوثتهنّ وجمالهنّ أثر في الغناء، ويعتقد عبد مهنا أن الشّعر أقرب إلى نفس المرأة، لما طبعت عليه من عاطفة جعلت قريحتها تفيض بشعر غزير ضاع معظمه، وكلّ هذا بسبب أثرة الرّجل وأنانيته، وحبّه لنفسه، واستئثاره وحده بكلّ الأمور لكأنّ الزّمن قد حكم على المرأة بالظّلم في كلّ شيء حتّى في الشّعر والأدب[1]، وقد وردت أسماء شاعرات كثيرات في هذا العصر، كزرقاء اليمامة التي حذّرت قومها من مكائد الأعداء قائلة:

خذوا حذاركم يـا قـوم ينفعكم * فليس مـــا أرى بالأمـر يُحتقَـرُ**

إنّي أرى شجرا من خلفها بشر * وكيف تجتمع الأشجـار والبشر[2]**

أمّا إذا تعمّقنا في أغراض الشّعر وبالتّحديد في فنّ الرّثاء، فإنّنا نجد الخنساء (تماضر بنت الشريد) هي رائدة هذا الفنّ في عصرها، حيث رثت أخاها صخرا بنوع من النّدب والتفجّع عليه قائلة:

يذكّرني طلـوع الشّمش صخرا * وأذكـره لكـلّ غروب شمس**

فلـولا كثـرة البـاكـــين حـولي * على إخوانـهم لقتلت نفسي**

---

[1]. ينظر: محمد قاسم صفوري، شعرية السّرد النّسوي العربي الحديث (1980 . 2007)، أطروحة دكتوراه، جامعة حيفا، فلسطين، 2007/ 2008، ص39

[2]. عبد البديع صقر، شاعرات العرب، المكتب الإسلامي، قطر، ط1، 1967، ص139

ولا يبكون مثـــل أخي ولكـن * أعـزّي النّفس عنــه بالتّأسي**

فـلا واللّه لا أنـســـــاك حتّى * أفارق مهجتي ويشقّ رمسي**[1]

وهكذا فإنّ الباحث في مجال حال المرأة في العصر الجاهلي، فإنّه بدون شكّ سيظهر تلك المظاهر التي تدلّ على الاهتمام والعناية التي كانت تحظى بها، والتّكريم الذي وضعته لها قبيلتها، ومن تكريم المرأة في هذا العصر نجدها كانت تلقّب بالأم نسبة إلى ابنها كأم جعفر، وأم جندب وأم حبيب إكراما وتقديرا لها، كما أنّه سيجد بأنّ المرأة العربية قد ظهرت في الشّعر الذي تميّز بالجودة الفنية، وحضورها هذا لم يكن من أجل التغزّل والتّشبيب والحطّ من كرامتها، بل كانت هي المنبع الرّئيس الذي يغذّي منه الشّاعر قريحته بأبرع الصّور الخيالية والعبارات التي تحمل معانٍ عذبة رقيقة، وبذلك فقد استحوذت على عقول الشّعراء واستوطنتها لتجعل من نفسها قصيدة أزلية وأغنية أبدية يستحضرها الشّاعر دوما، ولذلك كان من الأجدر بل من الواجب ذكرها بما يتواءم وطبيعتها بأسلوب وصفي يراعي الآداب والأخلاق.

1. 2/ في العصر الإسلامي:

جاء الإسلام فأحدث ثورة على الموروث الجاهلي اجتماعيا، ثقافيا، سياسيا واقتصاديا، وشهدنا في هذه الفترة تحوّلا ايجابيا في النّظرة إلى المرأة بعد أن كانت معرّضة للوأد منذ الولادة، فدعا الإسلام إلى تكريمها أمّا، وأختا، وزوجة، وأعاد لها ما سلبها المجتمع الجاهلي من حقوق[2]، وهذا التّكريم الذي نادى به الإسلام إنّما لإصلاح

---

[1]. الخنساء، ديوان الخنساء، دار التّراث، بيروت، (دط)، 1968، ص50

[2]. ينظر: محمد قاسم صفوري، شعرية السّرد النّسوي العربي الحديث (1980 . 2007)، مرجع سابق، ص42

الأسر والمجتمعات وأولاها عناية واهتماما لم تكن تحظى به من قبل، ومن هنا فقد حاز الإسلام السّبق في قضية الاهتمام بالمرأة والنّهوض بمستواها إلى أعلى المراتب، كما أنّه ضمن لها حقوقها الشّرعية وبيّن لها واجباتها تجاه غيرها، وهذا كلّها من أجل الحفاظ على مكانتها ككائن حيّ له حقوقه وواجباته مع بني جلدته، لا ككائن عديم الأهلية والمكانة، وبذلك سنّ الإسلام بعض القواعد التي ترفع من شأن المرأة وتحميها داخل المجتمع كالمساواة بينها وبين الرّجل في الأمور الشّرعية وعدم تغليب جنس على الآخر، وانطلاقا من هذه المساواة أضحت المرأة متاجرة ومرشدة ومجاهدة في بعض الأحيان، كما كان لها دورا فعّالا في كتابة الشّعر كضاحية الهلالية التي نظمت في الغزل العفيف، وكان غزلها موجّها لابن عمّها حبيب الهلالي:

أيا أخويَّ اللائـــميَّ على الهوى * أعيـذكمـا بالله من مثـل مـــا بيـــا**

سألـتكمـــا بالله لمّـــا خلعتمـــا * مكان الأذى، واللّؤم وأن تأويا ليا**

ويا أمَّتـا حبّ الهـلاليِّ قـــاتلي * ومثـــل الهلاليّ استمـال العـوانيـا**

أشمُّ كغصن البـــان جعد مرجَّـل * شُغفت بـه لو كـان شيئا مـدانيـا**

ثكلت أبي إن كنت ذقـت ريقـه * سلافـا ولا مـاءً من المزن صافيـا**

وأقـسمُ لـو خيّرت بين فراقـــه * وبين أبي لاخترت أن لا أبا ليـــا**

فإن لم أوسّد ساعدي بعد هجعة * غلامـا هـلاليـا فشلّت بنـانيـا**[1]

[1]. الشريف المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1967، ص242

أمّا إذا انتقلنا إلى الفنّ الثّاني من فنون الشّعر التي شاعت في ذلك العصر (فنّ الرّثاء) فإنّنا نجد صفية بنت عبد المطّلب (رضي اللّه عنها) قد نظمت شعرا في رثاء ابن أخيها محمد (ﷺ) فتقول:

فبكى الرّسول! وحقّت له * شهود المدينة والعيّب**

لتبكيك شمطاء مضرورة * إذا حجب النّاس لا تحجب**

ليبكيك شيخ أبو وِلدة * يطوف بعقوته أشهب**

ويبكيك ركب إذا أرملوا * فلم يُلفَ ما طلب الطّلب**

وتبكي الأباطح مَنْ فَقَدَه * وتبكيه مكّة والأخشب**

وتبكي وعيرة من فقده * بحزن ويسعدها المثيب**

فعيني ما لك لا تدمعين؟ * وحقّ لدمعك يُستسكب![1]**

وهكذا يكون الإسلام قد نظّم حياة المرأة، وأعطاها عناية فائقة، ورتّب لها أمورها، ومنحها طريقا مستقيما تعبر من خلاله لتحقيق أهدافها ومشاريعها الكبرى شريطة أن لا تتنافى والشّريعة الإسلامية، كما أنّه لم يقيّدها ولم يلغِ وجودها، وجعل منها كائنا فعّالا داخل المجتمع، وبخاصّة حينما تحوّلت الحياة العربية من حياة بداوة إلى حياة حضارة وتطوّر، وهنا برز ذلك المنهج القويم الذي رسمه الإسلام للمرأة من خلال اتّباع سننه وقواعده في الحياة الجديدة التي شهدتها، وكانت أهلا لهذا الحمل الثّقيل الذي يعجز عنه

[1]. محمّد بن عبد الله (ابن هشام)، السّيرة النّبوية، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ج1، (دت)، ص180

الرّجال في خضمّ دائرة الصّراعات المجتمعية التي كادت أن تكون بدعة أحدثها أهل الإبداع فيما بينهم.

1. 3/ في العصر الأموي:

كان للفتوحات الإسلامية أثر بارز في حياة العرب، وبخاصّة في الحياة الفكرية، فقد اطّلع العرب على الفكر اليوناني، الفارسي والهندي، ولقّحوا ثقافتهم به، فاتّسعت آفاقهم، وغنيت حياتهم العلمية (...)، ولم تكن المرأة العربية بمعزل عن كلّ هذه التطوّرات، فأسهمت في رفد الحركة الثّقافية؛ حيث شهد العصر الأموي منافسة النّساء للرّجال في طلب العلوم، ودراسة الفقه والحديث، والشّعر، والأدب والبيان[1]، وهذا ما جعل المرأة آنذاك تكتسح مجال الإبداع.

ومع قدوم خلافة بني أميّة تغيّر الوضع المضبوط الذي كان سائدا في الخلافة الرّاشدية، وهذا كلّه راجع إلى شيوع مظاهر اللّهو والمجون كالغناء مثلا، وبذلك تغيّرت طباع النّاس وفسدت نيّاتهم ممّا أضعف الوازع الدّيني لديهم، فأصبح الشّاعر عندهم لا يتحرّج من التّشبيب والتغزّل على مسمع من الخلفاء، وقد ارتادت المرأة هذه المجالس طلبا لأقوال الشّعراء فيها، إمّا كراقصة وإمّا كمغنّية وإمّا كمتغزَّل بها، ولكن في المقابل نجد بعض النّساء قد واصلن في دربهنّ النّظيف العفيف، ومنهنّ ليلى الأخيلية التي كان شعرها نظيفا، فذات مرّة سئلت حينما كانت هناك مهاجاة بينها وبين النّابغة الجعدي عن سبب عشق توبة بن الحميّر لها، فأنشدت تقول:

---

[1]. ينظر: محمد قاسم صفوري، شعرية السّرد النّسوي العربي الحديث (1980 . 2007)، مرجع سابق، ص45

بعيـــد الثّرى لا يبلــغ الـقوم قـعرهُ *** أَلَــدٌّ مُلِــدٌّ يغلب الحـقّ بـاطلـهْ

إذا حـــــلّ ركـــب في داره وظلّـــه *** ليمنعهـم ممّــا تخـــاف نوازلــهْ

حَماهم بنصل السّيف من كـلّ فادح *** يخافونــه حتّى تمـوت خصائلـهْ[1]

فقال لها معاوية: ويحك، فقالت من ساعتها:

معـاذَ إلهي، كـان والله سيّــدا *** جوادا على العِلَّات جمّا نوافلهْ

أغرّ خفاجيّا يرى البخل سُبَّـةً *** تحلّب كفّـــاه النّـدى وأناملــهْ

عفيفا بعيد الهـمّ صلبا قناتــه *** جميلا محيّاه، قليلا غوائلـــهْ[2]

أمّا عن فنّ الرّثاء في هذا العصر فقد برزت شاعرات كتبن في هذا الغرض وتفوّقن فيه، وهنا نجد الرّباب زوج الحسين بن علي بن أبي طالب ترثيه حين قُتل فتقول في تلك المصيبة:

إنّ الذي كـان نـورا يستضـاء بـه *** بِكَرْبَلَاءَ قـتيـــل غـير مدفــون

سِبط النّبي جــزاك الله صـالحـة *** عنّا وجُنِّبتَ خسـران الموازيـن

قد كنت لي جبلا صعبا ألوذ به *** وكنت تَصحبنـا بالرّحم والدّيــن

مَن لليتامى ومن للسّائلين ومـن *** يعفي ويـأوي إليه كلّ مسكيــن

---

[1]. علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان، ج11، (دت)، ص204

[2]. المصدر نفسه، الصّفحة نفسها

والله لا أبتغي صهرا بصهركم *** حتّى أغيب بين الرّمل والطّين[1]

وبرزت المرأة الأموية ذات النّظرة الإيجابية في الحقل السّياسي، فكانت طرفا فعّالا في تصريف شؤون الخلافة، كما هو مشهود لأمّ البنين وزوجة الوليد بن عبد الملك، والتي عُرفت بقوّة الحجّة، وبعد النّظر، فكانت تحضر مجالس الأدباء، وتخوض في شتّى صنوف القول، إضافة إلى العقل الأدبي والعلمي، كدأب عائشة بنت طلحة التي تضلّعت في أخبار العرب وأيّامهم وأشعارهم، ولا تقلّ عنها مكانة وجاهة السيّدة بنت الحسين[2]، وهكذا فإنّ هذا العصر شهد نساءً يعتدّ بهنّ خلقا وإبداعا، على عكس الفئة القليلة التي توجّهت نحو مجالس اللّهو والمجون في ذلك الوقت.

1. 4/ في العصر العبّاسي:

يتميّز العصر العباسي عن العصور التي سبقته بتطوّر الحياة في المجالات المختلفة، السّياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتّى الثّقافية والأدبية، ويرجع هذا التطوّر إلى تلك الامتدادات للفتوحات الإسلامية، ومجيء الفرس والأتراك إلى بلاد الإسلام، ومن هنا بدأ ما يعرف بتبادل الثّقافات، وبرزت ثنائية التّأثير والتّأثّر بين هذه الشّعوب، وفي ظلّ هذا التّبادلات الثّقافية أسهمت المرأة في قول الشّعر بأغراضه المختلفة، كما برعت في النّثر بفنونه المتنوّعة، ولم يقتصر الأمر على الحرّة فقط، فحتّى الجارية منهنّ كان لها نصيبها وإسهامها الفعّال في هذا المجال.

---

[1]. عمر رضا كحالة، المرأة في عالمي العرب والإسلام، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط05، 1984، ص242

[2]. حسين الحاج حسن، حضارة العرب في العصر الأموي، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، (دط)، 1994، ص109

فإذا كانت المرأة في العصور السّابقة (الجاهلي، الإسلامي والأموي) قد ظهرت تلك المرأة الحرّة وسيطرت على مجال الأدب بخلاف الجارية التي كانت من صنف الخدم ولا تخرج عن هذه الدّائرة، ففي العصر العباسي قد حمي الوطيس؛ إذ أصبحت الجارية ترتاد مكانة الحرّة وتنافسها في الغناء، والتّربية، ونظم الشّعر، وأصبحن زوجات لملوك، وأمّهات لخلفاء ملوك، وهذا ما أسهم في تنوّع الدّيانات والثّقافات وحتّى العادات داخل المجتمع العباسي، والذي أضحى ممزوج الجنس والمعتقد، وهذا كلّه بسبب تسرّب الجواري اللّائي أصبح لهنّ النّفود في الكثير من القضايا التي قد تستشكل على الخلفاء آنذاك، وتكون لهنّ الحيلة والحكمة في إيجاد الحلول المناسبة.

ومن الشّاعرات اللّائي برزن خلال هذا العصر الذّهبي نجد عليّة بنت المهدي التي وصفت بَاسِم الطّل، مشبّهة إياه بالغزال، ومخفية اسمه حتّى لا يكشف أمرها، فتقول:

سلّم على ذكر الغـزال * الأغيـد الحسـن الدّلال**

سلّم عليـه وقـــل لـه * يـا غلّ ألبـاب الرّجـــال**

خلّيت جسـمي صـالحا * وسكنت في ظلّ الحجال**

وبلغـت منّي غـــايـــة * لم أدرِ فيهـا ما احتيـالي[1]**

كما برزت شاعرات كثيرات كتبن في فنّ الرّثاء وبلغن فيه درجة عالية من الكتابة والإبداع وإيصال الفواجع والأحزان، من مثل بنت طريف التي رثت أخاها الوليد قائلة:

بتـلّ نهـــاكي رسمُ قـبر كأنّـه * على جبـل فوق الجبـال منيـفٍ**

[1]. علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغانى، ج09، ص355

تضمّن مجـدا عُدْمُـلِيًـا وسـؤددا *** وسـورة مقـدام ورأي حصيـفٍ

ألا قاتل الله الجثى كيف أضمرت *** فتى كـان للمعروف غير عيـوف

ألا يا شجر الخابور مالك مورقـا *** كأنّك لم تحزن على ابن طريـفٍ

فتى لا يحبُّ الزّاد إلّا من التّقى *** ولا المـالَ إلّا من قنًا وسيـوفٍ

ولا الذّخر إلّا كـلّ جرداء صلـدم *** وكلّ رقيـق الشّفرتيـن خفيـفٍ[1]

وبهذا لم يخفت صوت المرأة زمن الخلافة العبّاسية، فقد استطاعت أن تبقي على لمعان بريقها وسطوع شمسها، فقد أظهرت قدراتها وبراعتها من خلال غزوها لأمور الحياة المختلفة، حيث أنّها تمكّنت من أن تنال المكانة الرّاقية والشّأن العظيم، فقد كان رجال الدّولة يستشيرونها في القضايا التي تستشكل عليهم، كما أنّ المرأة حينها ولجت باب الشّعر بأغراضه المختلفة، وذلك لرقّة أسلوبها، وحساسية عواطفها، وكان للمرأة العبّاسية شأن عظيم في مجتمعها، حيث كانت تمثّل القطب الرئيس الذي يعود إليه الخليفة إذا استشكلت عليه أمور الدّولة آنذاك.

1. 5/ العصر الأندلسي والمملوكي:

أسهمت المرأة الأندلسية إسهاما فعّالا في فعل الثّقافة وصناعتها، وبخاصّة في باب الشّعر الذي كان يميل إليه أكثر النّاس بفعل جرسه الموسيقي، وبهذا فقد تهيّأت أسباب الشّعر للأندلسيين وتوافرت لديهم دواعيه، وكانت المرأة آنذاك مستعدّة تمام الاستعداد لإلقاء الشّعر في البلاط الأندلسي.

[1]. علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج12، ص93

ويشير فاضل والي إلى أنّ «تجربة الإبداع النّسوي في الأندلس تجربة فريدة من نوعها، حيث أسهمت الأنثى إسهاما لا يخفى على أحد في مجال الأدب شعرا ونثرا، وكان العطاء الأنثوي عطاءً وفيرا لا يقلّ عن عطاء الرّجال في بيئة كاد كلّ من يعيش فيها أن يقول الشّعر وأن يتعاطى الأدب (...) وقد فاقت التّجربة النّسوية الإبداعية في الأندلس قرينتها في المشرق كمًّا وكيفًا، فشعر شاعرات المشرق قليل الكمّ إذا قِيس بشعر شاعرات الأندلس، كما أنّ شاعرات الأندلس مارسن التّجربة تجربة تامّة حُرم منها شاعرات المشرق»[1]، فالشّاعرة الأندلسية حينما ولجت باب الشّعر أبلت فيه البلاء الحسن، قالته كما يقوله الرّجال، وأسهمت فيه إسهاما وفيرا، وتعاطت معه عطاءً لم تبلغه شاعرات المشرق لا كمّا ولا كيفا، وبالتّالي فالمرأة الأندلسية مارست الشّعر ممارسة تامّة؛ إذ أعطته حقّه ومستحقّه من فعل الإبداع، ويرجع هذا إلى أمور عدّة منها: الطّبيعة الأندلسية السّاحرة بمناظرها وعناصرها، وإعطاء الحرّية للمرأة وإتاحتها لفرصة حضور مجالس الرّجال ومشاركتها لهم، إضافة إلى كثرة المنتديات الأدبية.

وقد تباينت نساء الأندلس بين المتهتّكات والمحتشمات، فقد كان لبعضهنّ جرأة على التّقاليد والأخلاق، ومجاهرة في ارتكاب المعاصي في مجالس المنادمة والقصف، ومن هؤلاء النّساء ولّادة بنت المستكفي الخليفة، وكان مجلسها بقرطبة يجتذب إليه عشّاق جمالها وسحرها، ومنهنّ مهجة القرطبية، صاحبة ولّادة وتلميذتها بخفّة الرّوح والظّروف والمجون، ولم تكن كلّ اللّواتي يبرزن في مجون ولّادة ومهجة، فهناك المحتشمات كعائشة بنت أحمد القرطبية، وكانت أديبة وشاعرة تمدح الملوك، كما كانت حسنة الخطّ تكتب المصاحف، ومثلها مريم بنت يعقوب الأنصاري وهي مشهورة بأدبها وشعرها واحتشامها

[1]. محمد قاسم صفوري، شعرية السّرد النّسوي العربي الحديث (1980 . 2007)، مرجع سابق، ص54

لدينها وفضلها[1]، كما اتّجهت بعض النّساء إلى تيّار الزّهد وعبادة الله، فقد كنّ يضعن ويرفعن القناديل فوق أبواب بيوتهنّ إشارة إلى أنّ هناك حافظة للقرءان، وقد برزت آنذاك ستّون حافظة لكتاب الله تعالى، كما برزت راويات للحديث كغالبة بنت محمد وغيرها.

ومن الشّاعرات اللّائي برزن في هذا العصر نجد حسّانة التّميمية، التي كتبت في مدح الحكم ابن هشام حيث أنّها استعطفت الملك وشكت إليه فقد أبيها فقالت:

إنّي إليك أبـا العـاصي موجّهة * أبا الحسين سقَته الواكف الدّيمُ**

فقد كنت أرتع في نعـاه عاكفة * فاليـوم آوي إلى نعماك يا حكمُ**

أنت الإمام الذي انقاذ الأنام له * وملكتـه مـقالـيد النّهى الأمـمُ**

لا أخشى إذا مـا كنت لي كنفـا * آوي إليـــه ولا يـعروني العدمُ[2]**

أمّا في غرض الشّوق والحنين فقد برزت الشّاعرة قمر البغدادية التي تقول:

آه على بغـــدادَ وعـــراقـــهـا * وظبائـها والسّحر في أحـــداقـــها**

ومجالها عند الفـرات بـأوجـه * تبـدأ هلـــتها على أطـــواقـــها**

متبخّـــرات في النّعيـم كأنّمـا * خلق الهوى العذريّ في أحلاقـها**

نفسي الفداء لها فأيّ محـاسن * في الدّهر تشرق من سنا إشراقـها[3]**

---

[1]. سليم التنير، الشّاعرات من النّساء،أعلام وطوائف، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1988، ص54

[2]. صلاح جرّار، قراءات في الشّعر الأندلسي، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2007، ص18

[3]. أحمد بن محمد المقرّي التلمساني، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح: يوسف الشيخ البقاعي، دار الفكر، لبنان، ج1، 1998، ص141

أمّا في العصر المملوكي فقد تساهل المماليك مع المرأة قياسا لِما كانت عليه في العهد الفاطمي، إلّا أنّ تساهلهم لم يُعد أيّ حقّ من الحقوق المهدورة التي أعطاها القرءان للمرأة، وبقي في إطار التّعامل اليومي والحياة اليومية والمشاركة في نشاطات المجتمع[1]، ولهذا فقد ازداد الشّعر انتشارا، وعرف عددا لا بأس به من الشّواعر، وهنا نجد الشّاعرة بثينة بنت المعتمد التي امتنعت عن الزّواج حتّى تطلب الموافقة من أبيها الذي أخذه المرابطون سجينا فتقول:

اسمع كلامي واستمع لمقالتي * فهي السّلوك بدت من الأجياد**

لا تنكروا أنّي سبيت وأنّني * بنت لملك من بني عبّاد**

ملك عظيم قد تولّى عصره * وكذا الزّمان يؤوّل للإفساد**

لمّا أراد اللّه فُرقة شملنا * وأذاقنا طعم الأسى عن زاد**

قام النّفاق على أبي في ملكه * فدنا الفراق ولم يكن بمراد**

فخرجت هاربة فحازني امرؤ * لم يأت في إعجاله بسداد**

إذ باعني بيع العبيد فضمني * من صانني إلّا من الأنكاد**

فأرادني لنكاح نجل طاهر * حسن الخلائق من بني الأنجاد**

ومضى إليك يسوم رأيك في الرّضى * ولأنت تنظر في طريق رشادي**

فعساك يا أبتي تعرّفني به * إن كان ممّن يرتجى لوداد**

[1]. محمد قاسم صفوري، شعرية السّرد النّسوي العربي الحديث (1980 . 2007)، مرجع سابق، ص58

وعسى رميكية الملوك بفضلها *** تدعو لنا باليمن والإسعاد[1]

وبهذا فإنّ العصر الأندلسي قد انتقل من حياة الرّفاهية والعيش الكريم التي شهدها في بداياتها، إلى حياة النّكبات والمآسي التي حلّت بحلول الملوك والطّوائف؛ أي بعد ما انقسمت الدّولة الأندلسية الواحدة والموحَّدة إلى دويلات مستقلّة عن بعضها البعض.

وفي الأخير يمكن القول: أنّه لا يكاد يخلو عصر من العصور التي مرّ بها الأدب العربيّ وبخاصّة الشّعر منه، إلّا وبرزت المرأة/ الشّاعرة التي أجادت في نظم الشّعر، ولمع اسمها في سمائه، ولهذا فقد خلّد التّاريخ والتّأريخ اسمها الذي غدا يضاهي أسماء كبار الشّعراء من الرّجال، منتقلة من غرض إلى آخر . على السّليقة . لتبصم بصمتها في هذا المجال الأدبيّ الخصب، وبالرّغم من تلك التّهميشات والنّظرات الفوقية، وحتّى المعاناة التي لحقتها ولا تزال تلاحقها إلى يومنا هذا، فإنّها بقيت صامدة وعلى الدّرب المندّى في قول الشّعر.

2/ الأدب النّسائي بين المفهوم والمصطلح:

تختلف الآراء وتتضارب حول أيّ علم أو أدب حديث الظّهور في السّاحة الأدبية، كما تتعدّد حوله المفاهيم وتتباين، والحال نفسه مع الأدب الذي تكتبه المرأة، فهناك من يتعسّر عليه تحديد مفهوم هذا الأدب أو هذه الكتابة، حيث ترجع «صعوبة القبض على مفهوم محدّد للكتابة النّسائية إلى غياب تحديد مرجعيته النّظرية، وهذا لاختلاف منطلقات النّقاد في تحديد إطار تشغيل هذا المصطلح، فهل يمكن أن نعتبر الإبداع النّسائي كلّ ما

[1]. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، مصدر سابق، ج06، ص20

تكتبه المرأة؟ أم أنّ الأمر غير ذلك؟ ومتعلّق بخصوصية فنّية أدبية قد يتوفّر عليها الرّجل كما المرأة»[1]، وهذه التّساؤلات توحي إلى عدم القبض على مفهوم المصطلح باعتباره مصطلحا هلاميا يتعذّر تحديده وفهم معانيه.

ولهذا يرى الأخضر السّائحي بأنّ هذا الأمر أصبح قضية تتشابك فيها الآراء، وتكثر الأقوال حولها، فيقول بأنّ وجود أدب نسائي من عدمه «موضوع أسال الحبر الكثير وتحوّل إلى جعجعة بلا طحين، ذلك أنّ معظم الدّراسات التي اشتغلت على هذا الجانب، غلب عليها الجانب الإيديولوجي السّياسي، في تناول موضوع المرأة، ومعها اتّسع السّؤال إلى ندوات ومؤتمرات تطالب بضرورة المساواة، والبعد في التّفرقة في التّفكير والتّعبير والكتابة»[2]، ولهذا وجب الاهتمام بالمرأة كذات فاعلة داخل المجتمع (كتابة، تعبيرا، تفكيرا وانتماءً) لا كموضوع يشغل الرّأي العام ومقارنتها بشقيقها الرّجل الذي يزعم أنّ سلطة الكتابة متوقّفة عنده، ولا يستطيعها غيره.

ولكن رغم تلك الاضطرابات التي تكتنف تحديد مفهوم هذا الأدب، نعرض بعض التّعريفات التي تمسّ ولو بالقليل في صلب الموضوع، فنجد ألين شوالتر تعرّفه على أنّه الأدب «الذي يكشف بوضوح عن اهتمامات المرأة بذاتها على نحو ما فعلت دورتي ريتشارد سون في روايتها الحج، ففيها نجد توجّها واضحا نحو إبراز الذات الأنثى لدى المرأة، وهذا ما تكرّر لدى النّاقدة فيرجينيا وولف التي نقلت الكتابة النّسائية نقلة كبيرة

---

[1]. ينظر: زهور كرام، السّرد النّسائي العربي، مقاربة في المفهوم، شركة النّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص65

[2]. الأخضر بن السّائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة سردية في السّرد وآليات البناء، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص11

بصراحتها الجنسية غير المعهودة، فأصبحت القدوة والمثال لدى العديد من الكاتبات»[1]، فالمرأة تكتب لتعبّر عن ذاتها الأنثوية التي همّشت أمام مركزية الرّجل الذي تمنح له سلطة الكتابة، بل تمنح له السّلطة في كلّ شيء، ولهذا أرادت أن تتوسّع عبر هذا المتحجَّر، وتبرز ذاتها داخل المجتمع، وتبيّن للآخر/ الرّجل بأنّها قادرة على خوض غمار الحياة كلّها كما يخوضها هو.

وتشير إيلين مور إلى أنّ الأدب النّسوي يمكن أن يكون من مظاهر الحركة النّسائية العالمية، وينادي بالمطالبة بحقوق المرأة كالمساواة مثلا، ولا يتضمّن الأدب النّسائي . بحسب هذا الرّأي . سوى الأعمال التي تتناول هاجس المرأة، ولكن إذا سلّمنا بهذا الرّأي فإنّنا نقصي بعض الأعمال التي كتبتها نساء ولكن لا تختصّ بدائرة المرأة، أي أنّها عالجت قضايا وتيمات أخرى كما فعلت رضوى عاشور في روايتها (غرناطة).

كما يُعرف على أنّه قوّة دفاعية «تستعيد الكاتبة بها ذاتها من عوالم الصّمت والتّهميش، وبواسطتها تعيد تشكيل أناها بعيدا عن النّمطية، وفي حلّ قيود الوضع الجمالي والثّقافي والاجتماعي، قيود ذات الأصل والنّظرة الذكوريتين»[2]، وهذا التّعريف يشمل المجال الإبداعي للمرأة، حيث تظهر خصوصية كتابتها، والتي تتّضح من خلالها القضايا الكبرى للعالم الأنثوي.

---

[1]. إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الجديد من المحاكاة إلى التّفكيك، دار المسيرة، الأردن، ط2، 2007، ص130

[2]. مجموعة من الكتّاب والكاتبات، الكتابة النّسائية، محكي الأنا، محكي الحياة، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، المغرب، ط1، 2007، ص03

ولا يزال مصطلح الأدب النّسائي إلى حدّ السّاعة يثير العديد من الإشكالات كونه «شديد العمومية، شديد الغموض وهو من التّسميات الكثيرة التي لا تشيع بلا تدقيق (...) وإذا كانت عملية التّسمية ترمي أساسا إلى التّعريف والتّصنيف وربّما إلى التّقويم، فإنّ على العكس تبدأ بتغييب الدقّة وتشوّش التّصنيف وتستبعد التّقويم، هذه التّسمية تتضمّن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة»[1]، وكثرة المصطلحات تؤدي بالقارئ أو الباحث في مجال ما إلى عدم القدرة على ضبط المصطلح الأنفع والأصح.

2. 1/ الأدب النّسوي:

يعتبر هذا المصطلح من المصطلحات الأكثر شيوعا بين الباحثين، ورغم ذلك إلّا أنّ «شيوع المصطلح ليس دليلا دائما على أنّ مفهومه له حدوده المعرفية المحدّدة التي تجعل منه شفرة صالحة للتّعامل بين جمهور المتعاملين»[2]، حاله كحال المصطلحات الأخرى، ويعرف هذا النّوع من المصطلحات عند يوسف وغليسي على أنّه «أدب تكتبه المرأة أوّلا، وتتأثّر عادة رؤاه وأساليبه بالفارق الجنوسي بينها وبين الرّجل، وتحكمه رؤية المرأة للعالم وكلّ ما حلق النّص في سماوات إنسانية قصيّة، كلّما تضاءل ذلك الفارق، وتقلّصت خصوصية الجنوسة، ولم يبق من نسويته سوى نسبته التأليفية إلى المرأة»[3]، بمعنى أنّه ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة مهما كانت موضوعاته وتيماته، ولكن تدور كلّها حول التيمة الكبرى أو الأم وهي موضوعة النّسوية.

---

[1]. ينظر: خالدة سعيد، المرأة والتحرّر والإبداع، سلسلة نساء مغربيات، المغرب، (دط)، 1999، ص86

[2]. رشا ناصر العلي، ثقافة النّسق، قراءة في السّرد النّسوي المعاصر، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، 2010، ص09

[3]. يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث، دراسة في الشّعر النّسوي الجزائري، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص35

والكتابة النّسوية ترتبط بتلك الكتابات النّابعة من صميم الخلفيات الإيديولوجية التي تكتبها المرأة والرّجل على حدّ سواء، لكن شريطة أن تكون هذه الكتابات من النّوع الذي يدافع عن المرأة في ظلّ وجودها داخل التّمركز السّلطوي الذّكوري، والكشف عن المواقف العادية للمرأة في الميادين المختلفة (السياسية، الاجتماعية، الحقوقية...)، وهذا النّوع من الكتابات يكون مندرجا ضمن الكتابات السّيرية واليوميات وبعض الرّوايات التي ترتبط بالخلفيات الإيديولوجية للحركة النّسوية.

وتذهب شيرين أبو النّجا إلى أنّ النّص النّسوي هو ذلك «النّص الذي يأخذ المرأة كفاعل في اعتباره، وهو النّص القادر على تحويل الرّؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النّص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، والأنثوي الذي يشكّل وجوده خلخلة للثّقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثّقافة، وأخيرا هو الأنثوي الذي يشغل الهامش»[1]، بحيث يُنظر إلى إبداع المرأة بشيء من الدّونية والاستخفاف، نظرة ازدراء وسخرية، نظرة تحقير وتهميش، لأنّ سلطة الكتابة في يد السيّد الرّجل، أمّا المرأة في نظرهم لم تُخلق إلّا للمتعة ليس أكثر.

ب/ الأدب النّسائي:

يرى بعض الباحثين بأنّ الأدب النّسائي يعني «منظومة النّصوص التي تواجه المجتمع الذّكوري ولغاته، وتعتلي من خلال تلك المنظومة مساحات اعتلاء رفض الأنوثة لتلك الذّكورة، وتتشكّل من خلالها حالة الرّفض لعقدة التفوّق "الدّون" التي تسجَّل في المجتمع للرّجل في تعاطيه مع الأنوثة التي توصَم بالدّونية دوما، فتلك الكتابات هي تخوم

[1]. شيرين أبو النّجا، نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 2002، ص11

حالة الرّفض لتلك التّماهيات الدّونية من قِبل الذّكورة في حقل الأنوثة، وهي ذات مساحات واسعة الآن في واقعنا المعاصر، وتكاد تسيطر على الواقع الثّقافي ابتداءً والأدبي اتّباعا»[1]، وبالتّالي فالأدب النّسائي مصطلح عام وشامل، يتضمّن كل كتابات المرأة سواءً تعلّقت بتيمة الأنوثة وما يتبعها، أو تعلّقت بتيمات أخرى ليس لها علاقة بالمرأة، إذ يعتبر من الأنواع البيولوجية لا الإيديولوجية.

أمّا محمود فوزي فيذهب إلى أنّ الأدب النّسائي «هو الذي تكتبه المرأة كقاعدة عامّة، لأنّه بحسب طبيعتها أقدر على الغوص إلى ذلك البعد في حياة المرأة، وبذلك لا ينفي أنّ قلّة من الرّجال أوتوا من الموهبة أن يغوصوا إلى جوهر الحقيقة الأنثوية، أمّا في أغلب الأحيان فإنّ الأدباء الرّجال عندما يكتبون عن المرأة فإنّهم لا يعبّرون عن المرأة بل يصوّرون ما يفتقدون فيها»[2]، كون المرأة هي الوحيدة التي تستطيع التّعبير عن عالمها الأنثوي، ذلك العالم الذي يعجّ بالحساسيات المختلفة الرّؤى والأطاريح، وقد يتعذّر . في كثير من الأحيان . على المرأة أن تغوص في عالم امرأة أخرى، حتّى وإن كانتا من العالم نفسه، لأنّ موضوع الأنوثة موضوعا ليس بالسّهل امتلاكه، ولا حتّى خوض غمار التّعبير عن أبسط جزئياته، لأنّ الخطاب النّسائي الصّادر عن امرأة واعية ومدركة تمام الإدراك لقضايا راهن الأنثى في الوطن العربي والعالم برمّته، لا شكّ أنّه سيكون خطابا مشفّرا، ومحمولا بدلالات غامضة يصعب على الشّريك الرّجل إدراك جزئياته، وبخاصّة ذلك الرّجل الذي يدلي بسلطته الذّكورية على الأنثى، وفي المقابل هناك من الرّجال من كانت

---

[1]. سعاد جبر سعيد، سيولوجيا الأدب، الماهية والاتّجاهات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص215

[2]. محمود فوزي، أدب الأظافر الطّويلة، دار النّهضة للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، (دط)، 1987، ص14

لهم قدرة الكتابة عن النّسوية وقضاياها الشّائكة، وفي هذا الشّأن يتحدّث شكري عزيز الماضي عن الخطاب النّسائي ويقول: «الخطاب النّسائيّ يدلّ على الأعمال والكتابات التي يبدعها الرّجال والنّساء، وتقف مع المرأة وتعالج قضاياها، وأحوالها، وتاريخها، وسبل تحرّرها»[1]، فالخطاب النّسائي لا يخضع للجنوسة، وإنّما هو نوع حيوي مستقلّ عن الإيديولوجيا أو السّلطة الذّكورية، حيث يكتبه الرّجل أو المرأة على حدّ سواء، والهدف من خلاله تحرير المرأة من سلطة الذّكورة، وإخراجها من غياهب الهامش إلى نور المركز الذي يعيد لها الاعتبار والقيمة، كما يقضي على النّقاط السّوداء التي كانت تحفّها من الجهات كلّها، وإعادة بعث الرّوح والحاة من جديد لدى هذا الكائن المهمّش.

وللتّفريق بين الكتابة النّسائية والكتابة النّسوية نجد عبد الله إبراهيم يقول: «فالأولى تتمّ بمنأى عن فرضية الرّؤية الأنثوية للعالم وللذّات إلّا بما يتسرّب منها دون قصد، وقد تماثِل كتابة الرّجال في الموضوعات والقضايا العامّة، أمّا الثّانية فتقصد التّعبير عن حال المرأة استنادا إلى تلك الرّؤية في معاينتها للذّات والعالم، ثمّ نقد الثّقافة الأبوية السّائدة، وأخيرا اعتبار جسد المرأة مكوّنا جوهريا في الكتابة»[2]، فعبد الله إبراهيم هنا يرى بأنّ الكتابة النّسائية هي التي تصدر عن امرأة، ولا تهمّ الموضوعات التي تتناولها بقدر ما يهمّ جنس الكاتب (امرأة)، أمّا الكتابة النّسوية فهي التي ترتبط ارتباطا وثيقا بتيمة النّسوية وقضاياها العامّة، وقد يشترك الرّجل والمرأة في كتابتها، والتّعبير عن تحرير المرأة من السّلطة الأبوية، ولكن المرأة أقرب في التّعبير عن قضاياها من الرّجل.

---

[1]. رنا عبد الحميد السلمان الضمور، الرّقيب وآليات التّعبير في الرّواية النّسوية العربية، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2009، ص36

[2]. عبد اللّه إبراهيم، سرد الرّجال وسرد النّساء، مجلّة علامات، المغرب، ع34، 2010، ص49

ج/ الأدب الأنثوي:

تعتبر تيمة الأنوثة مفردة «تشمئزّ بعض النّساء من سماعها، لا تدلّ على ما تدلّ عليه أذهانهنّ، ولا ترتبط . آليا . بفتنة الجسد كما نعتقد عادة، بدليل أنّ القرءان الكريم قد اصطنعها في آية الوأد ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِٱلْأُنثَىٰ﴾ ضمن سياق متعلّق بمولود جديد في منأى عن الوصف الجسدي، بل تدلّ على معانٍ أسمى وأعمق تبلغ درجة الكمال، فكأنّ الأنثى إنسانة كاملة (إذا قصدنا المعنى الصّوفي لعبارة الإنسان العامل المتداولة بين أهل العرفان)، ووروردها في سياقات قرءانية مختلفة على أنّها طرف في ثنائية ضدّية (أنوثة، ذكورة) كثيرا ما يخدم استعمالها المألوف في الدّراسات النّفسية والاجتماعية والثّقافية وفي النّقد النّسوي نفسه»[1]، فكلّ واحد ينظر إلى هذا المصطلح من زاويته الخاصّة، ولكن يظلّ استخدامه مقترنا بالسّياق الذي يُذكر فيه، فإذا كان في مجال الموازنة مع مصطلح الذّكورة نقول: أنوثة، وهو ما دلّت عليه آية الوأد، وكذلك في مجال الأدب نقول: أدب أنثوي؛ أي صادر عن أنثى ويعالج القضايا الكبرى التي تعيشها المرأة وتعايشها في وسط اجتماعيّ له نظراته الخاصّة التي تحمل نوعا من التّحقير للأنثى، كون السّلطة في أيدي الرّجال.

وبهذا يمكن القول: بأنّ الأدب الأنثوي هو ما تنتجه المرأة من أدب دون أن تحطّ من كرامة شريكها الرّجل، فالمرأة لها حرّية التّعبير والتّفكير كما للرّجل، فيحقّ لها أن تكتب عن ذاتها وما تعانيه في ظلّ تلك التّحليقات السّاخرة، وتلك النّظرات التي ترى بأنّ المرأة غير قادرة على أن تصادي الرّجل فيما يكتبه، لكن في المقابل استطاعت أن تتخلّص من تلك الدّونية التي ألحقت بها دهرا من الزّمن، وأثبتت أنّ ما تؤلّفه يحكي الواقع ويحاكيه.

---

[1]. يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث، دراسة في الشّعر النّسوي الجزائري، مرجع سابق، ص44

تعمّقت نازك الأعرجي في هذا المصطلح ورأت بأنّه «يثير لدينا الاضطراب والنّفور لأنّه يمسّ مواجع نعجز عن الإفصاح عنها، ومكامن أدواء لا نجرؤ على الإعلان عنها ونقاط ضعف تراكمت فوقها المقولات والمواقف اللّفظية، ولأنّه قبل ذلك يتطلّب منّا تحديد التّساؤل تعليق المسلّمات والبديهيّات السّائدة وهزّ الثّوابت والجوامد»[1]، وهي تلك الجوامد التي تحجّرت في أذهان البشر، حيث أنّ لفظ الأنثى لديهم يوحي إلى الضّعف والاستسلام، ويعتبرونه مصطلحا محمّلا بالمشاعر والأحاسيس التي تدلّ على الرقّة والسّلبية، كونه يستدعي الوظيفة الجنسية، وهو ما أدّى بالمرأة إلى عدم التّحرّر وبناء شخصيتها المتوازنة؛ لأنّ هذا المصطلح أصبح أداة قلق وانزعاج لديها، ولذلك فالنّاقدة نازك الأعرجي اختارت مصطلح الأدب النّسوي أو الكتابة النّسوية كبديل ضروري لمصطلح الأدب الأنثوي، حتّى تتخلّص من العامل الجنسي وما يتبعه من دلالات، ولكنّها تدرك بينها وبين نفسها بأنّ المصطلح البديل لا يتحقّق إلّا لفظيا، وأنّ شرط الجنوسة سيلاحقها دوما.

وفي مقابل ذلك ترى زهرة جلاصي بأنّ الأدب الأنثوي أشمل من الأدب النّسائي، حيث أنّ «حقل المؤنّث لا يقف عند حد الأوحد، أي كصفة مميّزة لجنس النّساء، فالمؤنّث حقل شاسع يمتلك عدّة سجلّات، فإلى جانب المؤنّث الحقيقي الذي يحيل مباشرة على جنس النّساء، هناك المؤنّث اللّفظي والمجازي، وإضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستوى الرّمز والعلامة»[2]، فإنّه يتميّز بالدقّة والشمولية، كما أنّه يعبّر عن إبداعات المرأة التي تنطلق من واقعها الاجتماعي/ الأنثوي، لتعود إليه في الأخير وهي محمّلة بدلالات

---

[1]. نازك الأعرجي، صوت الأنثى دراسات في الكتابة النّسوية العربية، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1997، ص06

[2]. زهرة جلاصي، النّص المؤنّث، دار سراس للنّشر، تونس، ط1، 2000، ص13

وعلامات تنادي بتغيير النّظرة الاستفزازية والفوقية تجاه المبدعة سواء كانت ساردة أم شاعرة، وتسخّر منجزها الأدبي لخدمة هذه القضايا التي ترى من الواجب الدّفاع عنها بكلّ ما امتلكت من زمام القوّة الإبداعية.

وفي خضمّ فوضى المصطلح التي يشهدها الأدب النّسائي، وهي إشكالية مصطلحية لا يمكن الفصل فيها إلّا بالتّدقيق والتّحقيق فيها، ويمكن أن نطلق عليها مسمّى الثالوث المرعب* (نسوي، نسائي، أنثوي) بالنّسبة للباحثين والمشتغلين في حقل الإبداع النّسائي، يمكن أن نتجاوز هذا التعدّد المصطلحي ونهتمّ بتلك المدوّنات التي تصدرها المرأة المبدعة، بصفتها الشّريك الأوّل للرّجل في توليف الحبكة السّردية ونظم الأسطر الشّعرية، إضافة إلى التّركيز على أهمّ القضايا الكبرى التي تعالجها داخل المتن السّردي/ الشّعري؛ كونه ينطلق من الواقع المرير الذي تعيشه الأنثى من تهميش واحتقار.

وتبقى هذه المصطلحات كلّها تصبّ في قضية واحدة هي الأدب الذي تكتبه المرأة، فتسمية هذا الأدب (نسائي، نسوي، أنثوي) وإشكالية المصطلح فيه لم تظهر إلّا مع دخول المرأة معترك الكتابة الأدبية، وبذلك أصبحت تثير فضول النّقاد والمبدعين، كون أنّ المرأة قد دخلت ساحة سيطر عليا الرّجل مدّة من الزّمن، وإن كان هذا الرّجل قد

---

* **الثّالوث المرعب:** نعني به كلّ مصطلح يتكوّن من تيمات ثلاث، تحمل معنى البؤس والمعاناة، وتوحي إلى عدم التطوّر داخل المجتمع، ويشيع استخدام هذا المصطلح بكثرة لدى أصحاب العلوم الاجتماعية والإنسانية وحتّى السّياسية، وبخاصّة أولئك الذين يشتغلون على البحث في جغرافية العالم وعلاقاته السّياسية (الدّول المتقدّمة والمتخلّفة)، كما أنّه يظهر بكثرة في العالم الثّالث الذي يعاني من أمور ثلاثة هي: (الفقر، الجهل والمرض)، وتم استدعاءه في هذا السّياق بمعنى مختلف تماما، ليعبّر عن تلك الفوضى المصطلحية التي شهدها الأدب النّسوي، والتي يمكن أن تأخذ بالباحثين إلى متاهات البحث وعدم القبض على المصطلح الأنسب لتبنيه والأخذ برأي مناصريه.

كتب في مواضع عدّة عن المرأة وقضاياها الكبرى إلّا أنّها أرادت أن تدافع هي بنفسها عن عالمها الأنثوي وتعيد له مكانته الاجتماعية التي منحها لها الدّين الإسلامي، ولكن رغم ذلك كلّه إلّا أنّ الجدال حول هذه الإشكالية لا يزال قائما بين مؤيّد ومعارض لهذه التّسميات بالكلّية، فهناك من ينفي وجود هذا الأدب على مستوى السّاحة الأدبية، الأمر الذي جعل الأدباء والنّقاد إمّا بقبول هذا الأدب وإمّا برفضه.

3/ الأدب النّسائي وثنائية الرّفض والقَبول:

إنّ أيّ علم أو أدب يظهر في السّاحة الإبداعية فإنّه يتأرجح بين ثنائية الرّفض والقَبول، والحال نفسه مع الأدب النّسائي الذي أثار جدلا بين الدّارسين، لتتوزّع بذلك الآراء على ثلاثة، أوّلها «فريق يرفض مقولات الكتابة النّسوية جملة وتفصيلا، ابتداءً من المصطلحات وانتهاءً بأيّ دراسة نقدية تحاول البرهنة على وجود مثل هذه الكتابة المنفصلة عن كتابة الرّجل على اعتبار أنّ الإخفاق التّطبيقي في التّقعيد الجمالي لهذه الكتابة التي تقرأ اجتماعيا ورؤيويا وحواريا في السّياق النّسوي المختلف عن السّياق الذّكوري كأفكار يجعل من الصّعب أن تقرأ بوصفها فنّا مختلفا لكون اللّغة واحدة غير قابلة أن تجنّس في لغتين»[1]، حيث أنّ الاختلاف بين الكتابتين النّسائية والذّكورية يكمن في درجة جمالية الإبداع بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرّجل، وليست قائمة على الجنس البيولوجي؛ فكلاهما يخضع للظّروف الإبداعية نفسها، ولذلك فلا داعي إلى تجنيس الكتابة واللّغة.

[1]. حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرّواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2002، ص254

أمّا الموقف الثّاني لا «يمانع في أن يكون للمرأة كتابة جمالية فنّية خاصّة بها، كما هو وضعها الخاص اجتماعيا، بحكم خصوصيتها التي تختلف عن خصوصية الرّجل، ولكونها تستطيع أن تطرح أدبا لا يستطيع الرّجل إطلاقا أن يطرحه لأنّه ليس من صميم تجربته»[1]، وبخاصّة ما تعلّق بتلك الخصوصيات التي تتميّز بها الأنثى والتي لا يمكن أن تبوح بها للعلن الذّكوري، لذلك يجد هو صعوبة في الكتابة عن تلك الخصوصيات، إضافة إلى أنّ نفسية المرأة مليئة بالزّفرات الأنثوية المقموعة والمهمّشة ممّا يجعلها تبدع في كتابتها، ولكن بالرّغم من تضارب الرّأيين، فلا شكّ من أنّه يوجد رأي ثالث وسطيّ بين الرّفض والقَبول يمتلك أصحابه الحجج والبراهين المقنعة، والتي تنفي بدورها آراء وحجج الموقف المعاكس وتدحضها بالكلّية.

3. 1/ الموقف الرّافض:

يذهب أصحاب هذا الاتّجاه إلى أنّه لا يمكن تجنيس الأدب (ذكوري/ أنثوي)، وحجّتهم في ذلك أنّ المرأة هي «الموجود الآخر أو الجنس الثّاني الذي كتب عليه الدّهر أن يبقى مغلقا بالأساطير والخرافات...»[2]، فهذا هو حال المرأة المغلوب على أمرها، والتي كبّلت أيديها ومنعت من أن تعبّر عن نفسها كما يفعل شريكها الرّجل.

وتعتبر عبارة (أدب نسائي) عند شمس الدّين موسى بأنّها «لا أساس لها من الصّحة، وهي بعيدة تماما عن الموضوعية والعلمية، لأنّه لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب بوصفه أدبا للرّجل أو أدبا للمرأة، وطبقا للتّقسيم الإيديولوجي بين الرّجل والمرأة، لأنّ كليهما إنسان يخضع للشّروط التي يخضع لها الآخر، مثل الظّروف الثّقافية

---

[1]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[2]. ينظر: زكريا إبراهيم، سيكولوجية المرأة، دار مصر للطّباعة، مصر، (دط)، 1998، ص04

والحضارية والاقتصادية والسّياسية، وعندما تعبّر المرأة عن الظّروف في عمل أدبي فإنّها لا تعمل قسرا على توظيف خصوصياتها النوعية بوصفها امرأة، هي تحاكي الإنسان بداخلها، وما يتّخذ من موقف بحكم ثقافته أوّلا، وموهبته ثانيا، ورؤيته الفكرية ثالثا»[1]، حيث أنّه يقرّ من خلال قوله هذا على أنّه لا وجود للأدب النّسائي، فالأدب حسب رأيه واحد سواء كتبه الرّجل أو المرأة، ولا يمكن الإقرار بفكرة التّجنيس الأدبي من النّاحية البيولوجية في العملية الإبداعية.

كما نجد بأنّ المرأة المبدعة نفسها قد رفضت تبويب كتاباتها تحت مسمّى الأدب النّسائي، وهو ما يوضّحه اعتراف لطيفة الزيّات التي رفضت إدراج كتاباتها الإبداعية ضمن دائرة الأدب النّسائي، وتنفي تقسيم الأدب إلى أدب أنثوي وآخر ذكوري، فهي تقرّ بعدم تقسيم الأدب على حسب الجنس البيولوجي، وتؤكّد على استقلالية فرادته بمعناه العام سواء كان المؤلّف رجلا أم امرأة، وربّما يرجع الرّأي الذي تبنّته إلى خوفها من التّهميش الذي تعانيه المرأة في الوسط الاجتماعي، وقد يكون الاعتقاد السّائد لديها هو أنّ هذا التّهميش سيتوسّع ليسلّط الضّوء على منجزها الأدبي فيغترف هو الآخر من نهر المعاناة وعدم القَبول، ويذهب في مهبّ الرّيح ويرمى في خانة عدم الاعتراف.

وها هي أديبة أخرى تصرّح بالموقف نفسه، وهي أحلام مستغانمي التي تقول: «أنا لا أومن بهذا التّصنيف إطلاقا، وأتبرّأ منه تماما، فالأديب بما يكتب وما يقدّم للقارئ، سواء أكان رجلا أم امرأة، فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل، هل أعدّ كاتبة رجالية في حين يعدّ يوسف السّباعي وإحسان عبد القدّوس كاتبين نسويين لأنّهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن

[1]. شمس الدين موسى، تأمّلات في إبداعات المرأة الكاتبة، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997، ص11

امرأة؟»[1]، بهذا فإنّ حجّة مستغانمي دامغة ومؤكّدة للموقف الرّافض، حيث أنّها بيّنت أنّه إذا سلّمنا بهذا التّقسيم سيعدّ الرّجل الذي يعالج في أدبه قضية النّسوية امرأة، والمرأة التي تتطرّق إلى عالم الرّجل لتبحر كتابةً فيه تعدّ رجلا، وليس من المنطق أن يحصل ذلك، فلكلّ طرف منهما حرية الإبحار في عالم الآخر والكتابة عن خصوصياته وقضاياه الكبرى، حتّى وإن اختلفا جنسا فإنّهما لا يختلفان شعورا وإبداع

بينما يذهب محمود فوزي من خلال كتابه (أدب الأظافر الطّويلة) إلى أنّ «الأدب ليس له جنس، كما أنّ المشاعر الإنسانية ليست لها خريطة ولا توجد تفرقة بين ما يكتبه الرّجل أو المرأة، وإنّما مناط التّفرقة يكمن في الإبداع ويدخل في عداد الإبداع الأدبي أوّلا»[2]، إذ أنّ الأساس في الأدب معاييره الفنّية وجودته الإبداعية وجمالياته الذّوقية، وليس التّقسيم على أساس الجنس؛ إذ يظلّ لكلّ طرف (رجل/ امرأة) أسلوبه وتعبيره في الكتابة.

وفي هذا الصّدد يرى النّاقد بوجمعة بوشوشة بأنّ التّمييز بين أدب نسائيّ وأدب رجالي على أساس الجنس مرفوض من قبل جلّ من كتب في الموضوع، فلا معنى لقولنا إنّ هذه الرّواية أو تلك نسائية لمجرّد أنّ مؤلّفتها امرأة، إنّه ليس من المناسب أن نصنّف الأدب على أساس الذّكورة والأنوثة، إلّا إذا اقتنعنا بوجود خصوصية ما يبرّر إفراد الأدب النّسائي بالنّظر والدّرس[3]، لتحديد تلك الخصوصيات التي تميّزه عن باقي الكتابات وتحدّد فرادته الأدبية.

---

[1]. يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث في الشّعر النّسوي الجزائري، مرجع سابق، ص23

[2]. محمود فوزي، أدب الأظافر الطّويلة، مرجع سابق، ص16

[3]. بوجمعة بوشوشة، الرّواية النّسائية المغاربية، أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية، الملتقى الثّالث للمبدعات العربيات، مهرجان سوسة الدّولي، تونس، ط1، 1999، ص93

3. 2/ الموقف المؤيّد:

إذا كان أصحاب الموقف الأوّل قد رفضوا الأخذ بمصطلح الأدب النّسائي وتقسيم الأدب على أساس الجنس، فإنّ أصحاب هذا الرّأي لهم حججهم التي تؤكّد تبنّيهم لهذا الموقف والأخذ به، ومن ذلك نجدهم يقرّون بأنّ «المرأة لا تكتب من فراغ ولا تكتب عن ذات مريضة مهموسة بنفسها، إنّها تنتقد وتشرح وتحلّل دقائق الأمور، ولا تخوض في السّياسة بل تكتب روايات وقصص وأشعار، لكن ما تنتجه نسخ الوقائع اليومية والشّخصية والسّياسية والأمور المصيرية التي تهمّ الشّخصية العربية امرأة ورجلا في آن واحد»[1]، فالأدب النّسائي حسب رأيهم يتميّز بخصوصية تختلف عن خصوصية الرّجل، ولذلك وجب تسمية هذا النّوع من الكتابات بمسمّى خاص به، وحسب مضمونه وخصوصيته تلك.

وإذا كنّا في الموقف الأوّل قد تصادفنا مع أديبات يرفضن تقسيم الأدب على أساس الجنس، ويمقتن مصطلح الأدب النّسائي، فإنّنا في الموقف الثّاني نجد عكس ذلك، فهناك بعض الأديبات يفخرن ويعتزن بأن أصبح لهنّ أدبا قائما بذاته كفضيلة الفاروق وحمدة خميس التي ترى «أنّ أدب المرأة . واقعا ومصطلحا . ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة، والمجتمع والنقّاد، إنّه يصحّح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكّد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته، كما أنّه يضيف إلى الأدب السّائد نكهة مغايرة ولغة وليدة ويعينه ويتكامل معه، وهو أيضا خطاب نهوض وتنوير»[2]، ويبرهن على أنّه لمّا كان

---

[1]. محمد معتصم، بناء الحكاية والشّخصية في الخطاب النّسائي العربي، دار الثّقافة، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص24

[2]. أحلام معمري، إشكالية الأدب النّسوي بين المصطلح واللّغة، الملتقى الدّولي الأوّل في المصطلح النّقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011، ص211

للمرأة خصوصياتها وخصائصها وأحاسيسها التي تميّزها عن الرّجل، فلا مانع بأن يكون لها أدبها الخاص بها، والذي يعبّر عنها وعن تلك المشاعر والخصوصيات التي تتعلّق بها دون غيرها، فهي الوحيدة القادرة على التّعبير عن عالمها الأنثوي وما يحيط به.

ولمّا اختلفت المرأة عن الرّجل بيولوجيا ونفسيا وحتّى عاطفيا، فلا شكّ من أنّها تختلف عنه إبداعيا، فهي تجعل من كتابتها شكلا مختلفا عن الشّكل الذي يكتب وفقه الرّجل «فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرّجل تعمل على الدّوام لإظهار جسدها بشكل مغاير»[1]، حيث أنّها تكتب بلغة الجسد والقلب، أمّا الرّجل فيكتب بلغة العقل ليخاطب الجسد، وهنا مكمن الاختلاف بين الكتابتين، ولكن يبقى لكلّ واحد منها أسلوبه في الكتابة، وطابعة الخاص في التّعبير عن محيطه وعالمه الذي ينتمي إليه.

ومن هذا المنطلق فإنّ الهدف من دراسة الأدب النّسائي مستقلّا عن الأدب الذّكوري هو تبيان الحجم الذي يمكن أن يحظى به هذا الأدب والحكم عليه نوعا لا كمّا، وكذلك إعادة المكانة للكاتبات اللّواتي تمّ خفت أصواتهنّ وتهميشهنّ والتّقليل من أهمّيتهنّ لأنّهنّ نساء ضعيفات لا يستطعن الدّفاع عن أنفسهنّ، ومن هذا المنطلق أرادوا التّقليل من شأنهنّ ودحض كتاباتهنّ وما تقدّمنه للسّاحة الأدبية، ولكن من خلال ما سبق يتبيّن بأنّ المرأة استطاعت أن تصادي الرّجل فيما يكتبه من توليف للحبك السّردية ونظم الأبيات الشّعرية، لتدخل هي الأخرى عالم الإبداع الأدبي والتّجريب الفنّي وتبدع في، وتضيف له الكثير من المنجزات الأدبية.

---

[1]. محمد نور الدّين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، إفريقيا الشّرق، المغرب، (دط)، 1988، ص41

ويعتبر الرأي الثّالث بمثابة التّوفيق بين الرّأيين السّابقين، إذ تأرجح أصحابه بين الاعتراف بهذا المصطلح وبين رفضه؛ بحجّة أنّ الأدب النّسوي يتّسم بخصوصية التّجربة الاجتماعية والثّقافية التي عاشتها المرأة، مع رفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من تلازم بين المرأة والأدب الذي تكتبه، وقد مثّلت هذا الاتّجاه غادة السمّان التي ترى أنّ تسمية الأدب النّسوي نابعة من أسلوبنا في التّفكير وقيامنا على المبدأ القائل الرّجال قوّامون على النّساء، خرج نقّادنا بقاعدة على طريق المنطق الصّوري الذي يقول: الأدب الرّجالي قوّام على الأدب النّسائي، وكذلك تشير خناثة بنونة إلى أنّ خصوصية الأدب النّسوي تتمثّل في التّمركز حول الذّات ورفض السّلطة الذّكورية[1]، والتي بدورها تعمل على تكبيل المرأة وتسهم في تعطيل مصالحها وبخاصّة ما تعلّق بالجانب الفنّي،كما تعمل عل شلّ الحركة الإبداعية التي تنتجها المرأة، حتّى يبقى الرّجل في الطّليعة ويقضي على كلّ من ينافسه في ذلك.

4/ الحركة الإبداعية النّسائية في الجزائر:

ظهر الأدب النّسائي الجزائري متأخّرا إذا ما قورن بمثيله في العالم العربي، وهذا ما يجعلنا نقول: إنّ هذا الأدب هو وليد الستّينيات وبصورة أدقّ هو من مواليد السّبعينيات، عدا الرّواية التي ظلّت غائبة حتّى عام (1979م) لتطلّ علينا رواية (من يوميات مدرسة حرّة) لزهور ونيسي (...) وكان هناك مشروع رواية في أدب الرّاحلة زوليخة السعودي إلّا أنّ رحيلها حال دون ذلك[2]، ممّا جعل صوتها يخفت بالكلّية ولن يكون لها أي أثر بعد

[1]. سليم سعدلي، وهيبة جراح، البنية السّردية في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مجلّة الآداب واللّغات، برج بوعريريج، الجزائر، ع09، ديسمبر 2019، ص288

[2]. أحمد دوغان، الصّوت النّسائي في الأدب الجزائري ، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1982، ص08

ذلك، وكان من الطبيعي أن تتأخّر «نهضة المرأة الجزائرية في ظل هيمنة الجو المحافظ المتشدّد...»[1]، والذي كان يستنكر أن تظهر المرأة كشخصية فاعلة داخل النّصوص الأدبية (تيمة بارزة داخل نص شعري غزلي مثلا) ناهيك على أن تكون بصفتها مبدعة، وبذلك فالمرأة عند أصحاب هذا التوجّه المتشدّد لا يمكنها أن تدخل ميدان الإبداع والتّعبير بالقلم، وإنّما مكانها بيتها وفقط، وهكذا يمكن القول: بأنّ المرأة حسب رأيهم لم تخلق إلّا لتحمّل أعباء البيت وإفراغ الشّهوة الذّكورية جنسية كانت أم اجتماعية وسياسية.

وبقي الحال هكذا إلى غاية ميلاد جمعية العلماء المسلمين التي أولت عناية واهتماما كبيرا بالمرأة وقضاياها الكبرى، حيث «كان لابن باديس دورا رائدا في ترقية المرأة الجزائرية والاهتمام بشؤونها وفتح أقسام خاصّة لتعليم البنات في مدرسة التّربية والتّعليم بمدينة قسنطينة وفي كلّ مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريّين على مستوى التّراب الوطني كدار الحديث بتلمسان، مدرسة الفلاح بوهران، مدرسة التّربية والتّعليم، المدرسة الإسلامية بالجزائر العاصمة»[2]، ومن هنا تغيّرت تلك النّظرة الدّونية التي تنتقص من شأن المرأة، وبدأت من خلال ذلك تمارس نشاطاتها الثّقافية كالتّعليم والتّمريض إبّان الحقبة السّوداء التي مرّت بها الجزائر أيّام الاستعمار الفرنسي، فلم تبق بعدها المرأة مستسلمة وإنّما واجهت الآخر المستعمر بالقلم والتحقت بصفوف جيش التّحرير الوطني، وتعدّ زهور ونيسي من «أوائل الأصوات النّسائية البارزة اللّائي استطعن أن ينطلقن في السّاحة الأدبية ويفرضن وجودهن، ويعبّرن عن آرائهنّ وأفكارهنّ بكلّ شجاعة من خلال نضالها الثّوري وأعمالها الأدبية في مجال القصّة والرّواية، والتي تخطّت الحواجز

---

[1]. يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث في الشّعر النّسوي الجزائري، مرجع سابق، ص69

[2]. يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركية الإصلاح النّسوية، دار الهجى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001، ص04

وخرجت إلى الحياة الثّقافية بكلّ شجاعة لتسهم في بناء الحركة الأدبية النّسائية في الجزائر»[1]، لتتوالى بعدها الأديبات الجزائريات كتابة وتقديما وإبداعا، وتكون بذلك المرأة الجزائرية قد تحرّرت من تلك القيود التي منعتها من التّعبير عن صوتها الأنثوي بكلّ طلاقة، وأضحت لها مكانة مرموقة تعيد لها كرامتها وعزّتها وشموخها الإبداعيفي السّاحة الأدبية.

وقد أولت الأديبة الجزائرية اهتماما كبيرا لتيمة الحبّ التي تلازم المرأة مبدعة كانت أم شخصية من شخصيات المنجز الأدبي، إذ أنّ النّص النّسوي لا يكون خاليا من تصوير علاقات الحبّ ومشاهده الدرامية بكلّ جرأة ودون حياء من الرّجل الذي يعتبر هذا الشيء عملا فضائحيا ، ولكن علاقات الحبّ هذه لا تكون ناجحة دوما، ففي أغلبها تنتهي بالفشل، وذلك راجع إمّا لموت أحد العشقين أو هجرته، أو حتّى حرمان المحبوبين من الاستمرار في العلاقة والزّواج بعد ذلك، كون الأهالي يرفضون مثل هذه العلاقات السرّية التي يمكن أن ينجم عنها العار الذي سيلحق الذلّ بالعائلة إلى آخر نسلها، وبالتّالي فإنّ المبدعة تكتب عن موضوعة الحب لأنّها في نظره أساس التحرّر من قانون المجتمع الذّكوري المتسلّط.

كما أنّها دخلت معترك السّياسة وكتبت عنه، وهذا ما يوحي إلى «تفاعل المرأة مع الظّاهرة السّياسية لوطنها وانفعالها بها، حتّى وإن كانت في . الأغلب . غير فاعلة فيها، ممّا يبقي النّشاط السّياسي حكرا على الرّجال»[2]، وتعبّر هي الأخرى عن الظّروف التي

---

[1]. يمينة عجناك بشي، التّجربة الإبداعية النّسائية في الجزائر، مجلّة إشكالات، معهد الآداب واللّغات، المركز الجامعي تمنراست، ع08، ديسمبر2015، ص248

[2]. المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

يشهدها وطنها، حيث شاركت في عديد الانتفاضات التي كانت في مجملها تهدف إلى استنكار ما يفعله العدو الغاشم مستعمرا كان أم إرهابا في فترة التّسعينيات، ومن خلال ما سبق يمكن أن نستنتج عوامل تأخر الأدب النّسائي في الجزائر والتي نعرضها كالتّالي:

- ❖ التسلّط الذّكوري الذي يمنع المرأة من أن تعبّر عن عالمها الأنثوي والمشاركة في الإبداعات المختلفة كشقيقها الرّجل.
- ❖ الاستعمار الفرنسي الذي كبّل أيدي المرأة وحرمها من الخروج إلى العالم الرّحب والتّعبير عن قضاياها الكبرى، إضافة إلى الإرهاب الذي كان متشدّدا وقاسيا على المجتمع الجزائري وبخاصّة المرأة.
- ❖ النّظرة الدّونية التي تلقّتها المرأة من المجتمع المحيط بها جعلتها تشكّ في التّقليل من أهمية منجزها الأدبي، وأنّ مصيره سيكون إلى عالم التّهميش وعدم المبالاة.
- ❖ عدم وجود مدارس وأقسام توعوية تهتم بالشّأن النّسوي، والعمل على ترقية المرأة.
- ❖ الاعتقاد السّائد بأنّ المرأة لم تخلق للإبداع وإنّما خلقت لإفراغ الشّهوة الذّكورية فقط.

ومع هذا فإنّنا نجد بأنّ المرأة الجزائرية قد ولجت باب الإبداع الأدبي ولم تبق مكتوفة الأيدي، حيث خاضت فعل الكتابة «وأدركت أنّها وسيلتها في الكشف عن أنطولوجيا وجودها، وحاولت أن تمارس عليها سلطتها كنوع من إثبات الكينونة، وكرد فعل على ممارسات القمع التي تتعرّض لها بفعل الأعراف والتّقاليد، حيث تُقبل على الارتجال خلف المعنى بحثا عن تكريس الطقوس الأنثوية»[1]، وهكذا أدركت المرأة الجزائرية بأنّه لا سبيل إلى التّحرّر إلا خوض غمار الكتابة التي ستعيد لها قيمتها وتعلي من شأنها الإبداعي في وسط المجتمع الذّكوري الذي هيمن على السّاحة الأدبية ردحا من الزّمن،

[1]. سليمة مسعودي، أنطولوجيا الوجود الشّعري الأنثوي، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة1، الجزائر، ع36، جوان 2017، ص54

وبذلك خاضت المبدعة الجزائرية عالمَي الأدب دون استثناء، حيث سخّرت كلّ قواها الإبداعية من أجل النّجاح في ذلك، وهذين العالمين هما:

1.4/ عالم الشّعر:

تبنّت المرأة الجزائرية المفهوم السّائد بأنّ الشّعر ديوان العرب ودستورهم الذي يسنّ لهم القوانين، فجعلت من هذا الرّأي قاعدة أساسية تنفّس من خلالها تلك المشاعر والضغوطات التي صادفتها في عالم التّهميش، ذلك العالم الذي كانت فيه السّلطة للرّجل تعبيرا وإبداعا، فأرادت هي أن تدخل عالم الرّجل غير مسترجلة ولا متمرّدة وإنّما كذات أرادت أن تدلي برأيها في إبداعات مختلفة، وكان الشّعر بابها الأوّل، لأنّه المنفذ الوحيد الذي سيسهّل لها مهمّة التّعبير عن تلك المشاعر العاطفية حينا، والمأساوية أحيانا، والسّوداوية أحايين أخرى، لتوصل صوتها الأنثوي وتعبّر عنه.

ولكن مع هذا فإنّه «من الصّعب (إن لم يكن مستحيلا) أن يعثر الباحث على قصيدة نسوية جملة ما كان ينشر من كمٍّ شعري كبير في صحافة ما قبل الاستقلال، لذلك من الصّعب أن نغامر بالقول إنّ هذه القصيدة . أو تلك . هي أوّل قصيدة في تاريخ الشّعر النّسوي الجزائري، لكن مع بدايات الاستقلال (خلال منتصف الستّينات تحديدا) بدأنا نطالع البواكير الأولى التي يحقّ لنا أن نؤسّس بها بدايات التّأنيث في القصيدة الجزائرية التي بدأت تختفي بأسماء نسوية قليلة تزرع نصوصها/ قنابلها! في الخارطة الشّعرية المذكَّرة، ثمّ تختفي خشية انفجار مفترض!»[1]، وهذا ما يحيل إلى أنّ المرأة الجزائرية قد ولجت باب الإبداع الشّعري في فترة الاستعمار، والدّليل على ذلك هو تلك

[1]. يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث في الشّعر النّسوي الجزائري، مرجع سابق، ص80

الأشعار التي نُشرت في صحائف ما قبل الاستقلال، الأمر الذي يضعنا أمام إشكالية السّبق في خوض هذا الغمار، ولكن مع مطلع الستّينات بدأ يقلّ تأثير هذا الإشكال باختفاء أسماء نسوية ولم تبق هناك إلّا شاعرات قليلات في هذا المجال.

يرى يوسف وغليسي أنّ هناك من الشّواعر (الشّاعرات) من لم تلق حظّها من الدّراسة، بالرّغم من أنّهنّ كنّ من أجود الشّاعرات أسلوبا، وأرقهنّ عاطفة، وفي هذا الصّدد يقول: «من جملة الشّاعرات المؤسِّسات اللّواتي لم أجد ذكرا لهنّ في دراسة ما (لا عند أحمد دوغان ولا ناصر معماش) ممّن تحفظ هذه الدّراسة بحقّ الإشارة الأولى إليهنّ، بعد تنقيب مضن في أرشيف الصّحافة الوطنية، يمكنني أن أسمّي الشّاعرة "سكينة العربي" التي نشرت قصيدة بعنوان (النّجم الذي هوى)، وقد أرادتها أن تكون مرثية للفنّان الرّاحل "ورّاد بومدين"، في شكل عمودي قوامه 21 بيتا تتراوح حروف رويّه بين الهمزة والعين والدّال، مع تفشّي الكسور العروضية في كثير من الأبيات»[1]، ربّما يكون هذا هو السّبب الذي أدّى بكلّ من دوغان ومعماش إلى عدم اعتماد مثل هكذا قصائد في دراستهما، ويرجعان سبب ذلك إلى أنّ الشّعر العربيّ تحكمه أمور عدّة منها: جودته الفنّية، وزنه العروضي الذي لا يمكن أن يختلّ حتّى لا تفقد القصيدة مبناها وبذلك تفقد معناها، وتصبح غير قابلة للانتقاء والتّحليل في أيّ دراسة نقدية كانت.

يواصل وغليسي حديثه في هذا المجال ليكشف لنا أنّ الشّاعرة مبروكة بوساحة تعتبر أوّل شاعرة يمكن أن نؤرّخ بها للعهد الجديد للخطاب الشّعري من خلال مجموعة (براعم) التي جمعت فيها حوال أربعين قصيدة، حيث أنّها كتبت عن الوطن وقالت في هذا الصّدد:

---

[1]. المرجع نفسه، ص81

أيـن منّـا ذكريـات *** في لياليـنا الصّعـاب

يوم أقسمنـا وقلنـا *** لا نبـالي لا نهـاب

يا نوفمبـر

يـوم حطّمنـا القيـود *** يـوم زلزلنـا الجبـال

صمّمنـا كـالأسـود *** في ميادين القتـال

يا نوفمبـر

يوم وحّدنا الصّفـوف *** وانـطلقنا كالسّهـام

وتـلقّينـا الحتـوف *** والرّزايـا بابتسـام

يا نوفمبـر[1]

لتصبح بذلك هذه الشّاعرة رائدة الشّعر النّسائي في الجزائر، بالرّغم من تلك الأعمال التي قدّمتها شاعرات جزائريات وتمّ نشرها على مستوى الصّحافة الوطنية كما أشرنا سالفا، ليبقى هذا الدّيوان مهيمنا وبارزا على مستوى السّاحة الشّعرية النّسائية الجزائرية حتّى «مجيء "أحلام مستغانمي" التي هيمنت على السّاحة الشّعرية خلال السّبعينيات بديوانها (على مرفأ الأيّام) 1972م، و(الكتابة في لحظة عري) 1976م، ومع أواخر السّبعينيات وبداية الثّمانينيات ظهرت أعمال أخرى للشّاعرات "زينب الأعوج" (يا أنت من منّا يكره الشّمس) 1979م، (أرفض أن يُدَجَّنَ الأطفال) 1981م، وربيعة جلطي (لوجه غير باريسي) 1981م، ونادية النواصر (راهبة في ديرها الحزين) 1981م،

[1]- مبروكة بوساحة، براعم، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 1969، ص21

وليلى راشدي (متاهات الصّمت) 1982م، ونورة سعدي»[1]، وغيرهنّ ممّن قدّمن للسّاحة الأدبية الكثير من المدوّنات الشّعرية، ومن أمثلة ذلك نجد أحلام مستغانمي في قصيدة لها تصوّر لنا الرّجل وما يعنيه لها، فتقول:

كنت سأنجب منك قبيلة

يا ولدي ووالدي وأبا أولادي

يا كبدي وكبدي ومكابدتي

يا سيّدي وسندي وطوفان شهوتي

ما كان لي قبلك من أحد

يتيمة

من لم تنجبها

عاقر

كلّ امرأة لم تنجبك

عانس

من لم تعقد قرانك عليها[2]

[1]. يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث في النّص الشّعري، مرجع سابق، ص90

[2]. أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر ،ط1، 1992، ص20

ترى مستغانمي من خلال هذه الأسطر الشّعرية والتي تصوّر فيها الرّجل الظّالم، بأنّ المرأة شقيّة أمام الرّجل، وتعتبرها يتيمة إذا لم ينجبها، وعاقر إذا لم تنجبه، وعانس إذا لم يتزوجها، فهو الحاكم وهي المحكومة، هو السجّان وهي المسجونة تحت قبضته.

2.4/ عالم السّرد الرّوائي:

ولجت المرأة العربية المبدعة عالم السّرد الرّوائي بعدما صالت وجالت في عالم الشّعر، وقدّمت له الكثير من العطاءات المتميّزة، وكشفت من خلاله العديد من الخبايا التي كانت تعيشها وتحياها دوما، ثمّ انتقلت إلى هذا العالم المضاد (عالم السّرديات)، حيث لم تتطوّر كتاباتها السّردية إلّا مع أوائل القرن الواحد والعشرين، وتحرّرت من تلك النّمطية التي شهدتها في القرن العشرين، وقد استعارت بعض الرّوائيات العربيات أسماء مستعارة أو اختيار أبطال ذكور بدل البطلات خوفا من اتّهامهنّ بطرح قضايا تتعلّق بالحبّ والزّواج والأسرة، وبذلك يعمّقن خبرتنّ الاجتماعية دون خوف من المجتمع، وتضع حدّا للنّظرة الفوقية التي ينظر بها الشّريك/ الرّجل للكتابة النّسوية، فأرادت أن تبيّن له بأنّها قادرة على أن تبدع وتعبّر مثله تمام.

وبهذا فإنّ الرّواية النّسوية تتميّز بالالتزام عند الدّفاع عن حقوق المرأة، وقد تتجاوز هذه المطالبة إلى حد إثبات تميّز المرأة عن الرّجل لغة وأسلوبا وموضوعا، وهذا من خلال مقاومتها لشريكها الرّجل لتعبّر عن عالمها الأنثوي الذي قد يعجز كثير من الرّجال المبدعين في التّعبير عنه بتلك الرّوح النّضالية والحماسية.

والرّواية النّسوية لا يشترط بأن تكون مؤلّفتها أنثى، حيث أنّ «الرّواية لا تكون نسوية لمجرّد أنّ كاتبتها امرأة، بل لا بدّ للرّواية أن تحمل صفة النّسوية، أن تكون معينة

لصورة جزئية أو كلّية بطرح قضية المرأة الجنوسي أو الجندري، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرّجال أو النّساء داخل النّص الرّوائي، ومن هنا فإنّ الكثير من الإبداع الرّوائي الذي كتبته المرأة لا يندرج تحت ما يسمّى بالرّواية النّسوية»[1]، كونه لا يتضمّن بين طيّاته تلك القضايا الكبرى التي تتعلّق بتيمة النّسوية، وتعتبر الرّواية التي يكتبها الرّجل نسوية إذا تناول فيها موضوعة من الموضوعات التي تتعلّق بالمرأة، وبهذا فإنّ الشّرط الذي يجب توافره في هذا النّوع من الكتابات الرّوائية هو القدرة على التّعبير عن قضية النّسوية داخل متن حكائي روائي متميّز ومنفرد، ولا يهمّ الجنس (ذكر/ أنثى) الذي يكتب، وإنّما يجب أن تتوفّر بعض الشّروط لإثبات ذلك.

1.2.4/ الرّواية النّسائية المكتوبة باللّغة الفرنسية:

يعدّ الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسية واحدا من تلك الآداب التي لم تنشأ إلّا لعدّة عوامل يتصدّرها الاستعمار الفرنسي الذي كان ديدنه الوحيد طمس الهوية الإسلامية العربية للجزائريّين، لذلك فإنّ السّياسة الفرنسية قد عملت «على ما في وسعها على حرمان الشّعب الجزائري من ثقافته ولغته، وجعلت تحارب الجزائريّ وتاريخه العريق، فيعود فرنسيا، فنجحت في نشر لغتها وأدبها في الوسط الجزائري (...)، وأخذ أداة تعبّره لغة العدو»[2]، ومن هنا أخذت هذه السّياسة في نشر تعاليم الدّين المسيحي الذي كان بديلا للدّين الإسلامي، واللّغة الفرنسية التي صيّروها لغة رسمية تحلّ محلّ اللّغة العربية، وهذا كلّه بهدف تحطيم الرّكائز التي تقوم عليها الدّولة الجزائرية (الدّين، اللّغة والتّاريخ).

---

[1]. نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرّواية النّسوية العربية (1985 . 2004)، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2004، ص11

[2]. محمد طمار، الرّوابط الثّقافية بين الجزائر والخارج، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 1983، ص274

وقد كان هذا الأدب محلّ جدل وخلاف، فمنهم من يرى بأنّه أدب قومي بدليل أنّ اللّغة لا تعدّ فاصلا في تحديد هوية الأدب، فهو أدب جزائريّ ما دام يحكي ويحاكي المجتمع الجزائريّ وهو في قبضة المستعمر الفرنسيّ، ولا تهمّ اللّغة التي كُتب بها، وهنا نجد كاتب ياسين يقول: «من يقاتل لا يسأل نفسه ليعرف إن كانت البندقية التي يستعملها فرنسية أو ألمانية أو تشيكية، إنّها بندقيته وهي سلاحه وهي لا تخدم إلّا معركته (...) إنّ الفرنسية ليست سوى أداة لتوصيل أفكارنا إلى المثقّفين في العالم لنجذب به المفكّرين الأحرار لنصرة قضية جزائرنا العربية»[1]، لذلك فهو أدب جزائريّ خالص، وليست اللّغة إلّا أداة تعبير لإيصال رسالة خطابية معيّنة لمخاطبة الفرنسيّ الذي لا يفهم إلّا الفرنسية ولا يتكلّم إلّا بها.

وهناك من يرى بأنّ هذا الأدب هو أدب فرنسيّ وحجّتهم في ذلك هي أنّ «هذا الأدب غريب في نفسه ومنفيّ عن موطنه الذي كُتب فيه، فضلا عن أن يلعب دورا خطيرا في إذكاء نار الثّورة التي قيّضت للشّعب الجزائريّ أن يكسر قيود الاستعمار الثّقيلة»[2]، وبذلك فهم ينفون هذا الأدب من أن يكون ضمن الهوية الجزائرية، حيث يرون بأنّ المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن تضمّ كلّ ما كتب بلغتها ضمن دائرة أدبها وفكرها وغير ذلك.

وفي المقابل نجد رأيا ثالثا يرى بأنّ هذا الأدب بلا هوية؛ بمعنى أنّه لا ينتمي إلى الأدب الجزائري ولا إلى الأدب الفرنسي، وفي هذا الصّدد نجد أم الخير جبور ترى بأنّ

---

[1]. عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائريّ المعاصر، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص157

[2]. عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925 . 1945)، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1983، ص06

مثل هذه الكتابات «لا تمثّل التّصوّرات الفرنسية أو المفاهيم الجزائرية، فهي أشبه بكائن مميّز يجمع بين الشّكل الفرنسيّ والمضمون الجزائريّ»[1]، لذلك يمكن عدّه ضمن دائرة التّهميش والتّخلي عنه بحسب رأيهم.

وبالرّغم من ذلك فقد خاضت المرأة الجزائرية غمار هذا الأدب لتعبّر به عن ذاتها العربية الإسلامية، وشخصيتها إزاء السّلطة الذّكورية الطّاغية «ولا شكّ أنّ استعمال اللّغة الفرنسية قد منح الكاتبات بها امتيازات عديدة فيما يتعلّق بفرض النّشر والتّوزيع، ولكنّها على الأخصّ طريق للالتفاف على الرّقابة وانتهاك المحظور الاجتماعي والثّقافي»[2]، الذي رأت فيه تكبيلا لديها من أن تخوض كما خاض الرّجل في مجال التّجريب في متن سرديّ متميّز.

ومن الأعمال الرّوائية النّسائية المكتوبة باللّغة الفرنسية نجد آسيا جبّار قد مارست «في فترة العشرين والثّلاثين الكتابة معتقدة أنّها في وفاق مع تطوّر الوسط الثّقافي وكذا المجتمع والثّقافة التي انطلقت منها أي الثّقافة العربية، ولكنّها اكتشفت بمرور السّنين وبإدراك مختلف الرّهانات النّاجمة عن تجربتها الحياتية، اكتشفت أنّ الكتابة تسعى إلى تحقيق نوع من التّحدي والمقاومة ضدّ القوى الظلامية والتّيارات التّقهقرية»[3]، التي أرادت أن تحطّ من شأن المرأة وتزيل كيانها، لكن من خلال هذه المقولة نجد بأنّ آسيا جبار قد أعادت للمرأة مكانتها حينما جعلتها تيمة بارزة في جلّ أعمالها.

---

[1]. أم الخير جبور، الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية، مرجع سابق، ص46

[2]. سامية إدريس، تمثيل الصّراع الرّمزي في الرّواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النّص الأدبي، منشورات الاختلاف، الجزائرط1، 2015، ص136

[3]. أم الخير جبور، الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية، دراسة سوسيو ثقافية، مرجع سابق، ص86

وتعدّ رواية (العطش) أولى «ممارساتها للكتابة الرّوائية، وهي نصّ نسائيّ جاء بضمير المتكلّم، تتحدّث الرّواية عن التّنافس العاطفي والرّغبة الشّديدة في التّحرّر عند الشّاب الجزائري»[1]، الذي يريد الانعتاق والتّحرّر من قبضة المستعمر الفرنسي، ولكن هذا التّحرّر الذي أرادته جبار كان على الطّريقة الأوروبية.

ويقدّم لنا نزيه أبو نضال إحصاءً ببليوغرافيا حول الرّواية النّسائية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية، وهو كالتّالي[2]:

الكاتبة	الرّواية	التّاريخ
آسيا جبّار	. العطش	1957
	. النّافذة والصّبر	1958
	. أطفال العالم الجديد	1962
	. احمرار الفجر	1962
	. الحبّ والغربة	1985
	. ظلّ السّلطان	1987
	. القبرات السّاذجة	1987
	. شقيقة شهرزاد	1989
	. المحروم من الإرث	1981

[1]. المرجع نفسه، ص(328 . 329)

[2]. المرجع نفسه، ص(323 . 324 . 325 . 326)

ربيعة زياني	. جبلي	1983
	. أخبار في بستاني	1985
	. السّعادة المستحيلة	1986
	. اليد المشوّهة	1986
زهيرة حوفاني	. صورة الاختفاء	1986
	. قراصنة الصّحراء	1986
	. غير المفهومة	1989
صابرينة خربيش	. العيون الذابلة	1995
	نوال وليلى	1997
فاطمة بكاري	. السّلم	1993
	. واد للذّاكرة	1995
	. طفل الكراهية	1990
فريدة الهاني مراد	. الفتاة الحافية	1995
	. عندما تتكلّم الجثّة	1990
لطيفة بن منصور	. أغنية الزّئبق	1990
	. صلاة الخوف	1997
ليلى رزق	. تدجين الإهانة	1988
	. التّرحال اللّطيف	1992

ليلى صابر	. فاطمة	1981
	. شهرزاد	1982
	. تكلّم يا ولدي مع أم	1984
	. دفاتر شهرزاد	1985
	. مجنون شهرزاد	1991
	. سكن الشّواطىء	1993
	. الجنود	1999
ماركيت طاوس عمروش	. الياقة السّوداء	1948
	. شارع الطّبالين	1960
	. العاشق الخيالي	1976
	. أمي	1995
مليكة مقدم	. الرّجال الذين يمشون	1990
	. عهد الجراد	1992
	. الممنوعة	1993
	. أحلام وقتلة	1995
جميلة دباش	. ليلى فتاة من الجزائر	1948
نينا بوراوي	. العرّافة الممنوعة	1991
	. القبضة الميّتة	1992

	. المرقص	1998
ياسمين بن مهدي	. زمام القدر	1995
يمينة مشاكرة	. المغامرة المتفجّرة	1979

جدول يوضّح: (مسار تطوّر الرّواية النّسوية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية من سنة 1957 إلى سنة 1979)

وهكذا فقد أسهمت الرّواية النّسائية ذات اللّسان الفرنسي في التّعريف بما تكتبه المبدعة الجزائرية، وما توظّفه داخل متنها الحكائي من سرد حول ذاتها الأنثوية، وعالمها الذي حوصر من قِبل السّلطة الذّكورية من جهة، ومن جهة أخرى فقد كانت بعض الرّوايات بمثابة السّلاح الذي واجهت به بعض الرّوائيات المستعمر حينما خاطبته بلغته ولكن بأسلوب جزائريّ محليّ يعبّر عن القضية الجزائرية، وبالتّالي فإنّ هذا النّوع من الرّوايات قد فتح آفاقا جديدة للرّواية المكتوبة باللّغة العربية ومنحها إقبالا واسعا كتابة وتلقّيا.

2.2.4/ الرّواية النّسائية المكتوبة باللّغة العربية:

عرفت الرواية الجزائرية ذات اللّسان العربي في مطلع الثّمانينات ظهور بعض الرّوائيات اللائي خلفن زهور ونيسي، وقد استطعن أن يكتبن عن مرحلة ما بعد الاستقلال بمنظور سردي متميّز «وهو ما جسّدته تضاريس ونتوءات ومتون الحكي لأغلب النّصوص النّسائية اللائي يكتبن باللّغة العربية، من مثل: "ذاكرة الجسد، وفوضى الحواس، وعابر سرير" لأحلام مستغانمي، و"تاء الخجل، واكتشاف شهوة" لفضيلة الفاروق، و"بين فكي وطن، وفي الجبة لا أحد" لزهرة ديك، و"بحر الصّمت، ووطن من زجاج" لياسمينة صالح، و3أوشام بربرية" لجميلة زنير، و"رجل وثلاث نساء" لفاطمة

عقون، و"سمك لا يبالي" لإنعام بيوض، وسارة حيدر في روايتها "الزنادقة وكلاب المجرة" وغيرها من الأعمال»[1]، التي أبدت فيها صاحباتها رأيهنّ في واقع ما بعد الاستقلال، وبخاصّة فترة العشرية السّوداء التي كانت البلاط الأساسي الذي انطلقت منه الرّوائيات الجزائريات، متحدّيات الظروف القاسية التي فرضها عالم الإرهاب آنذاك، ذلك العالم الدموي والعنفواني، عالم قام بجزر الرقاب وتنكيلها وتشويهها، وهو ما صوّرته لنا الرّوايات الجزائرية في مشهد درامي حزين.

ولمّا كانت الانطلاقة الفعلية للكتابة الرّوائية النّسوية داخل الجزائر في مطلع فترة التّمانينيات فقد أصبحت الرّواية تتّجه «اتّجاها جريئا، يعرض لمفردات لها طابع ديني واجتماعي وأسري، ولاح التّجاوز واضحا لما هو ثابت من القيم، وبات الهاجس الجنسي شاغلا مساحة عميقة في الذّهن والنّص معا، واعتبرت الكاتبة المبدعة أنّ التمرّد على ما هو مستقرّ من المواصفات ذات الطّابع الخلقي لونا من الحداثة المفارقة للقيم، ومن ثمّ فإنّ الإغراق في المشهدية الحسّية يصبح هدفا خالصا، ممّا يقترب بالنّص من مرحلة الإثارة ذات الطّابع الشّبقي، وهو ما يفقد النّص جماله الأدبي»[2]، ويأخذ به إلى عالم الابتذال، ممّا ينفّر القارئ منه؛ كونه أصبح نصّا لأجل القراءة وليس لأجل المتعة الأدبية والفنيّة التي تحمل مقصدية خطابية هادفة.

وقد قدّم النّاقد الكبير الداديسي لمتلقي الرّواية النّسائية الجزائرية دراسة يجمع فيها بعض الأعمال الروائية، وذلك من خلال كتابه الموسوم (أزمة الجنس في الرّواية العربية

---

[1]. حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، دار اليازوري العلمية للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2015، ص79

[2]. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السّرد النّسائي، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2003، ص13

بنون النّسوة)، حيث عرض فيه تطوّر الرّواية الجزائرية الصادرة عن أنامل نسائية بين فترتي (1979 . 2010) كالتّالي[1]:

العدد	اسم الروائية	عنوان الرواية	عام الإصدار	العدد الإجمالي للروايات	
01	زهور ونيسي	من يوميات مدرسة حرة	1979	01	بلغ عدد الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية الصادرة خلال فترة (1979 . 2010) 44 رواية
لا يوجد أي نص روائي صدر في الثمانينات			الثمانينات		
زهور ونيسي		لونجة والغول	1993	بلغ عدد الروايات خلال فترة (1993 . 1999) 06 روايات	
02	أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد			
		فوضى الحواس	1996		
03	فاطمة عقون	رجل وثلاث نساء	1997		
04	فضيلة الفاروق	مزاج مراهقة	1999		
فاطمة عقون		عزيزة			
05	جميلة زنير	أوشام بربرية	2000	بلغ عدد الروايات خلال فترة	
06	زهرة ديك	بين فكي وطن			

[1]. فاروق سلطاني، الخطاب الرّوائي النّسوي، مقاربة تفكيكية لثلاثية فضيلة الفاروق، أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2020/ 2021، ص30

07	شهرزاد زاغر	بيت من جماجم		الألفينيات (2000 . 2010) 37 رواية.
08	ياسمينة صالح	بيت الصمت	2001	
09	سعيدة بوشلال	الحريات والقيد		
جميلة زنير		تداعيات امرأة قلبها غيمة		
10	سميرة هوارة	الشمس في علبة		
زهرة ديك ياسمينة صالح فضيلة الفاروق		في الجبة لا أحد أحزان امرأة من برج الميزان تاء الخجل	2002	
11	ربيعة مراح	النغم الشارد	2003	
أحلام مستغانمي		عابر سرير		
12	رشيدة خوازم	قدم الحكمة		
13	إنعام بيوض	السمك لا يبالي	2004	
14	سارة حيدر	زنادقة		
15	خديجة نمري	ذاكرة الدم الأبيض ج1 (الدموع رفيقتي)	2005	
		ذاكرة الدم الأبيض ج2 (سطور لا تمحى)		

خديجة نمري	ذاكرة الدم الأبيض ج3 (الذكريات)	2006	
سارة حيدر	لعاب المحبرة		
ياسمينة صالح	وطن من زجاج		
فضيلة الفاروق	اكتشاف شهوة		
زهور ونيسي	جسر للبوح وآخر للحنين	2007	
سارة حيدر	شهقة فرس		
16 عائشة بنور	اعترافات امرأة		
17 عتيقة سماتي	فراش من قتاد		
18 إيميليا فريحة	إلى أن نلتقي		
19 عائشة نمري	أجراس الشتاء ج1		
	أجراس الشتاء ج2		
20 عبير شهرزاد	مفترق الطرق	2008	
21 كريمة معمري	نقش على جدائل امرأة		
22 سميرة قبلي	بعد أن صمت الرصاص		
23 فتيحة أحمد بوروينة	الهجالة	2009	
زهرة ديك	قليل من العيب يكفي		
24 نعيمة معمري	أشاب القلب ليست سوداء	2010	
ياسمينة صالح	لخضر		

25	زهرة مبارك	لن نبيع العمر			
فضيلة الفاروق		أقاليم الخوف			

جدول يوضّح: (مسار تطوّر الرّواية النّسوية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية من سنة 1979 إلى سنة 2010)

إنّ المتأمّل والمتمعّن في هذا الجدول يجد بأنّ النّاقد قد وجّه دراسته للرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية وأهمل تلك الرّوايات التي كتبت بلسان فرنسي، ويمكن أن نؤوّل ذلك إلى أنّ الداديسي لم يرد الخلط بين الروايات حتى لا يقع المتلقي في معمعة وجعجعة التصنيف بعد ذلك؛ كون أنّ الرّوايات التي كتبت باللّغة الفرنسية هي الأخرى قد عالجت الواقع الجزائري في فترة الاستعمار ولم تكن اللّغة إلّا وسيلة للتّعبير عن ذلك، وليصل فحوى الخطاب إلى المستعمر نفسه، وبذلك يختلط على القارئ المبتدئ أيّ الروايات أحق بالسّبق والدراسة، ولهذا حاول أن يركّز على الرّواية ذات الخطاب العربي فقط.

كما نلاحظ بأنّ الرّواية العربية داخل الجزائر قد تأخر ظهورها (1979م) وهذا راجع إلى أسباب سياسية عرفتها البلاد أدت إلى منع كل ما من شأنه يوحي ويرتبط ارتباطا وثيقا باللّغة والدّين، وهي أسباب سوسيوثقافية معروفة، لتعرف الرواية النّسائية الجزائرية كذلك ركودا ملحوظا بين (1979 . 1992) ممّا أدّى إلى العقم الأدبي لدى المرأة السّاردة في تلك الفترة.

أمّا في فترة التّسعينيات وما بعدها فإنّنا نلاحظ تطوّرا مستمرا على مستوى الإنتاج الرّوائي النّسائي الجزائري، فبالرّغم من تلك «المعوّقات والمثبّطات الاجتماعية، التي عطّلت انطلاق القطار الأدبي الذي يقود الحركة الأدبية النّسائية في الجزائر، إلّا أنّ

السّاحة الأدبية لم تكن خالية تماما من الأقلام النّسائية»[1]، فقد تحدّت الروائية الإرهاب ومخاوفه واستطاعت أن تكتب لتعبّر عن ذاتها وعن واقعها ووطنها الذي أصبح يتجرّع الآلام.

5/ النّقد النّسوي:

لمّا كان النّقد وليد الأدب وملازما له، فلا مانع بأن يكون للأدب النّسائي نقدا ملازما له كذلك، والذي يصطلح عليه (النّقد النّسوي)، وهذا الأخير يعدّ فرعا من فروع النّقد الثّقافي، وقد ظهر منذ ثلاثين عاما على يد النّاقدة الأمريكية إيلين شوالتر في كتابها الموسوم (نحو بلاغة نسوية) عام (1979م)، وقد ركّزت فيه على تلك المسائل والقضايا التي تخصّ النّسوية وما تعلّق بالمرأة وكتاباتها، وممّا لا شكّ فيه أنّ مصطلح (النّقد النّسوي)يهتم بدراسة المرأة وتاريخها، ويلغي فكرة تهميش المرأة وإقصاء دورها الفعّال في مجال الإبداع الأدبي بجماليته وبنائيته اللّغوية التي تميّزه عن الخطاب الأدبي الرّجالي، فما تكتبه المرأة عن نفسها وعن عالمها النّسوي لا يستطيع الرّجل أن يخوض غمار البحث فيه، والكتابة عنه، كون المرأة هي ذلك الكائن الذي يعيش في عالم مختلف تماما عن عالم الرّجال من حيث أمور عدّة لا يمكن للرّجل أن يتعرّف عليها.

وترى ماري هولي بـ«أنّ النّقد النّسوي يعدّ رفضا لكلّ مواضعات المرأة في المجتمع، حيث إنّه نقد يصدر عن منظور راديكالي للأدب، ومختلف الأدوار الجنسية، كما أنّه يمثّل خطوة مبدئية لصياغة استاطيقا أدبية نسوية وتطويرها، استاطيقا تؤسّس لقطيعة كاملة مع كلّ معايير القيم الذّكورية المستبدّة، وذلك يجعلها تقيم الأدب من منظور الحياة

[1]. يمينة عجناك بشي، قضايا المرأة في الخطاب السردي النّسائي في الجزائر، كتابات زهور ونيسي أنموذجا، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2018، ص50

الأصلية للمرأة»[1]، لتجعل لها آليات جديدة تصادي بها الآخر/ الرّجل الذي يعمل دوما على تهميش منجزها الأدبي، ممّا يؤدّي إلى تهميشها هي ككائن بشري، ورفضها داخل معترك السّاحة الإبداعية، وهذا راجع إلى تلك الآليات التقليدية التي صنعها الرّجل كالنّظرة الفوقية مثلا.

وقد شهد النّقد النّسوي فوضى في المصطلح، فهناك النّقد النّسوي والنّقد الأنثوي والنّقد النّسائي، أمّا عن الأوّل (النّسوي) فهو «النّقد القائم على ضرورة اتّخاذ موقف واضح يلتزم بالصّراع ضدّ الأبوية والتّمييز الجنسي، وهو نقد يدعو إلى تحويل التّحليل النّفسي الفرويدي إلى ينبوع تحليل نسائي حقيقي لتكريس الاختلاف بين الجنسين، وإعادة تشكيل بناء الجنس في المجتمع الأبوي، أمّا النّقد الأنثوي: فهو نقد يركّز على مجمل النّساء والإناث ويعدّ مجرّد كون المرأة الأنثى ناقدة أنثوية، لكنّه لا يضمن بالضّرورة أن تكون هذه الأنثى ناقدة نسوية ملتزمة بالصّراع ضدّ المجتمع الأبوي»[2]، حيث يختصّ الأوّل (النّسوي) بموضوع الهيمنة الذّكورية والتي تأخذ دور المركز في مقابل عالم الإناث الذي يأخذ دور المهمّش والمغلوب على أمره، وأمّا الثّاني (الأنثوي) فيهتمّ بنقد المرأة حتّى وإن لم يكن نقدها موجّها نحو السّلطة الأبوية أو النّظرة الفوقية للمجتمع الذّكوري، وأمّا عن الثّالث (النّسائي) فهو الذي تعتبر «موضوعاته هي تاريخ الكتابة بقلم المرأة وأساليبها والأجناس الأدبية التي تستخدمها وبنياتها، والآليات النفسية للإبداع النّسائي ومسار العمل على المستوى الفردي أو الاجتماعي، وتطوّر قوانين التّقاليد الأدبية النّسائية»[3]، وما تقدّمه

---

[1]. المرجع نفسه، الصّفحة نفسها

[2]. حسين المناصرة، النّسوية في الثّقافة والإبداع، عالم الكتب، الأردن، ط1، 2008، ص78

[3]. سارة جاميل، النّسوية وما بعد النّسوية، تر: أحمد الشّامي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص368

في الميدان الذي تخوض فيه، فهو نقد موجّه إلى ما تنتجه المرأة في السّاحة الإبداعية باعتبارها شريكا مصاديا للرّجل المبدع في المجال الفنّي وبخاصّة ما تعلّق بالمجال السّردي/ الرّوائي.

ولمّا كان النّقد النّسوي فرعا من فروع النّقد الثّقافي فلا شكّ من أنّه يصبو إلى تحقيق جملة من الأهداف نذكر من بينها:

1. الدّعوة إلى ميزان العدل بين الرّجل والمرأة باعتبارها شريكا له في المجالات المختلفة.

2. الكشف عن تلك الهيمنة والسّلطة الذّكورية ومحاولة خرقها والتصدي لها من قبل المقهورين والمغلوب على أمرهم (المرأة).

3. ضرورة التّأكيد على تلك الخصوصيات التي تنفرد بها المرأة خلال التّعبير عن عالمها الخاص (منظور ذاتي) أو رؤيتها للعالم المحيط بها (منظور غيري).

4. إعادة المكانة للمرأة وإعطائها مسارا جديدا للتّعبير تتجاوز من خلاله ما كان سائدا من نظرات فوقية وغيرها.

5. ضرورة العودة إلى ما قيل من قبل حول الكتابة النّسائية، وإعادة بعثه من جديد، ولكن وفق ما يخدم المرأة وليس وفق ما يهدّم منجزها وذاتها؛ أي العودة إلى الخلف وإعادة النّظر في الأحكام النّقدية التي قيلت في حق المنجز السّردي النّسائي.

وهذه الأهداف جعلت النّقد النّسوي يتميّز بـ«الاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي، وقد عبّرت عن هذا الاهتمام مجموعة فرعية من الكاتبات التي تقلّد مجموعات سابقة تقليدا واعيا، حيث وجدن عند سابقاتهنّ نوعا من الدّعم والتّعزيز، فيقمن بدور إفراز

الدّعم وتعزيز توجّهات القارئات المعاصرات من خلال إفراز المشاركة العاطفية والمشاركة الوجدانية من خلال كونهنّ أنموذجا تحتذي به غيرهنّ»[1]، في مجال الكتابة الإبداعية، حتّى يتمكنّ من إثبات حالهنّ في هذا الميدان، وكذلك العمل على تحديد مواصفات لغة الأنثى من حيث أسلوبها المنطوق والمكتوب في تلك الأعمال التي تبدعها المرأة، ومحاولة التّخفيف من النّظرة الدّونية والفوقية في منجزها من قبل شريكها المبدع (الرّجل) الذي يصرّ . دوما . على أنّ ما تقدّمه لا يرقى إلى مستوى الإبداع.

يمكن القول: بأنّ الأدب النّسوي أو النّسائي أو الأنثوي هو أدب خاص بعالم المرأة ويعبّر في أغلبه عن القضايا النّسوية وما تعانيه في ظلّ الهيمنة الذّكورية وسلطة المجتمع، لذلك ارتأت بأن تجعل لنفسها ما يعيد لها كرامتها في ظلّ هذه الصّراعات، فسلكت طريقا مزدوجا؛ الأوّل هو الأدب النّسوي الذي يتضمّن كل ما أبدعته المرأة . سردا وشعرا . لتثبت لنفسها المكانة التي أحطّ منها شريكها الرّجل، والثّاني هو النّقد النّسوي الذي يعيد قراءة كلّ ما كتبه الجنسين (الرّجل والمرأة) والذي يكشف عن تلك الهيمنة والسّلطة والسّطوة الذّكورية للتّقليل من شأن المرأة في جانب الإبداع، لذا يحاول النّقد النّسوي فرض نظرية العدل بينهما وإثبات الخصوصيات التّعبيرية التي تنفرد بها المرأة عن الرّجل.

[1]. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النّاقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص331

الفصل الثّاني: أدبية

الرّواية النّسائية الجزائرية

مهاد:

تعتبر الرّواية النّسوية من الفنون السردية التي عرفتها الساحة الأدبية العربية، وقد شهدت رواجا وازدهارا في السّنوات الأخيرة لما تتميّز به في متنها الحكائي.

ولمّا كانت تُكتب بطابع أنثوي حينا وسخريٍّ أحيانا ومغاير للرّواية الذّكورية أحايين أخرى، سُهِّلت لها عملية الرواج والقَبول من طرف النقاد والأدباء وحتّى المتلقين الذين هم من يتذوقون هذا الفنَّ في كثير من دراساتهم.

ولقد عرف هذا الفن . الرّواية النّسوية . دراسات متنوّعة ومختلفة منها الأدبية والنقدية، ومن بين هذه الدراسات نذكر الأدبية التي «هي فرع من فروع الشّعرية، أو هي شعرية مقيّدة تختصّ بأشكال السّرد المختلفة، وعلى رأسها جميعا الرّواية، التي تحتكم إلى مجموعة من القواعد وإجراءات التّحليل الخاصّة، التي هي قوانين للنّوع، مثل الأنساق الزّمانية والتّبئيرية والصّيغية»[1]، ويحيلنا هذا القول إلى أنّ الأدبية تهتمّ بالأنواع السّردية المختلفة وفي طليعتها الرّواية التي تعتبر الشّكل الأسمى، وذلك وفق آليات وقواعد متنوّعة وخاصّة.

هذا ما سنحاول التطرّق إليه من خلال البحث في بعض النّماذج الرّوائية النّسائية الجزائرية، انطلاقا من عتبة العنوان التي تحمل مدلولات مكثّفة ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتن السّردي، ووصولا عند التّداخل الأجناسي الذي يكشف لنا مدى الجمالية التي تعقدها الرّوائيات بين النّص الرّوائي وبين ما تمّ توظيفه.

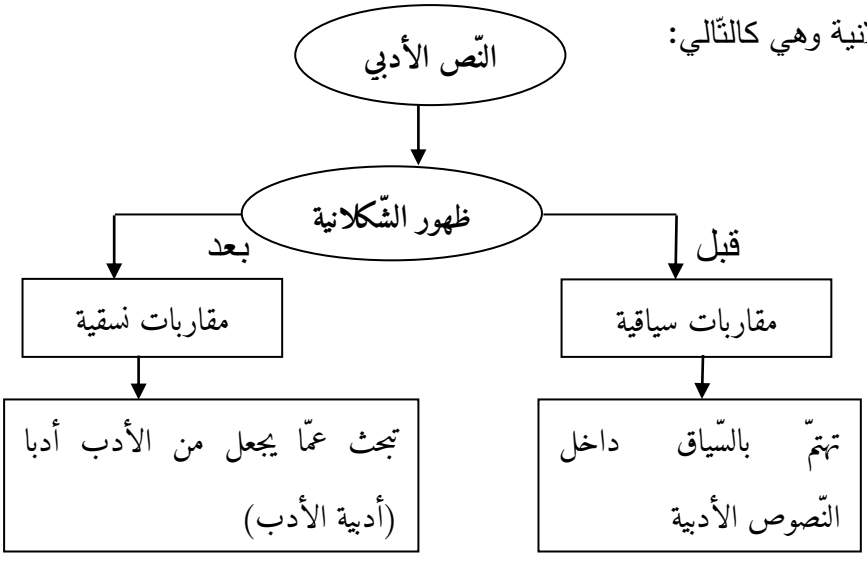
---

[1]. ليندة خراب، شعرية السّرد في الرّواية العربية الجزائرية، (خطّ الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص71

سعت الرّوائية العربية/ الجزائرية أن تقدّم للسّاحة الأدبية نموذجا روائيا متميّزا ومتفرّدا، نموذجا تصادي به السّلطة الذّكورية التي هيمنت على الكتابة الإبداعية، معتبرة نفسها شيئا استثنائيا يمثّل المركز، وما تقدّمه المرأة يمكن الرّمي به في عالم التّهميش والنّسيان، فأبت الرّوائية إلّا أن تثبت ذاتها من خلال المفارقة التي تميّز نصوصها الرّوائية من خلال تلك الأدبية التي تشتغل عليها بدءا من العنوان وما يحمله من وظيفية تعيينية وإيحائية، وصولا إلى المتن الحكائي الذي يحكي ويحاكي عوالم مختلفة عبر توظيف أجناس أدبية مغايرة.

1/ مفهوم الأدبية:

ظهرت الشّكلانية الرّوسية كرد فعل على تلك المناهج التي كانت تربط النّص الأدبي بسياقه، ولا تدرسه إلّا وفق محيطه الخارجي، وبخاصّة تلك الظّروف المتعلّقة بالأديب وبيئته الاجتماعية التي تساعد على تكوينه وإنتاج نصّه الأدبي، ومع مجيء الشّكلانيين الرّوس دعوا إلى استقلالية النّص الأدبي الذي حوصر من قبل بالمحيط الخارجي له، وبالتّالي يمكن رسم خطاطة تمثّل لنا حالة النّص الأدبي قبل وبعد ظهور الشّكلانية وهي كالتّالي:



كان هدف هؤلاء أن يبحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل، ولخّصوا هذه الخصائص في مصطلح سمّوه الأدبية (La Littérarité)، وقد دفعهم التّركيز على الأدبية إلى الدّراسة المحايثة للنّصوص الإبداعية دون النّظر إلى علاقاتها مع ما هو خارجي عنها، كحياة الأديب والواقع الاجتماعي والاقتصادي[1]، وغيرهما من المجالات الأخرى، حيث لاحظوا بأنّ «علاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النّفس، وعلاقة الأدب مع المجتمع من خصائص علماء الاجتماع»[2]، لذلك أرادوا أن يجدوا البديل الذي يدرس النّص الأدبي لذاته ولأجل ذاته، وكانت الأدبية هي المتنفّس الوحيد لذلك.

يرى محمد زايد بأنّ «الأدبية خاصّية نوعية تتحقّق من خلال مجموعة من المظاهر الفنّية داخل الفضاء النّصي»[3]، وتحدّد خصائصه الجمالية التي تجعل منه أدبا قائما بذاته، وتكشف عن مواطن الفنّية فيه، وبالتّالي تتحدّد أدبيته التي تخلق منه سرّ التميّز والفرادة الأدبية، والبحث في الأدب وطبيعته ما هو إلّا بحث عن الجوهر؛ بمعنى البحث عن الخصائص والسّمات العامة التي تشكّل البنيات العميقة، والتي لا يمكن الوصول إليها إلّا بالتّحقيق والتّدقيق النّقدي، وهناك تكمن الأدبية.

---

[1]. حميد لحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص11

[2]. شكري عزيز ماضي، نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993ص182

[3]. محمد زايد، أدبية النّص الصّوفي، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص383

ولمّا كانت الأدبية تُكتشف من طرف القارئ الذي يحاول الوصول إلى ما يقصده الكاتب من وراء نصّه (النّاص، النّص، المتلقي) فإنّنا نجد محمد زايد يرى بأنّ الأدبية تهتمّ بالنّص من خلال زوايا ثلاث هي:

- زاوية علاقة النّص بمتلقّيه، فالمتلقّي هو الذي يفكّ شفرة النّص، ويحدّد دلالته، ويقيس مدى خرقه أو تطابقه مع أفق انتظارات قرّائه.
- زاوية علاقة النّص بذاته بحيث يعتبر بنية لغوية مستقلّة لها آليات اشتغالها الدّاخلية وما يوازيها؛ الصّوتية والصّرفية والتّركيبية والبلاغية.
- زاوية علاقة النّص بمنشئه[1].

2/ سيميائية العتبات النّصية:

1.2/ السّيميائية:

كانت المناهج النّقدية تهتمّ بدراسة ما هو خارج النّص، وبعد الهزّة العنيفة التي شهدتها أصبحت تهتمّ بما هو داخل النّص، ومن بين هذه المناهج التي اهتمت بالنّص دون المؤثّرات الخارجية نجد السّيميائية قد لاقت رواجا وانتشارا بين النّقاد والدّارسين في السّاحتين الغربية وحتى العربية.

وبهذا تعتبر مشروعا شجاعا قدّم للعلم والأدب إضافات جديدة، ومن بين تلك الإضافات أنّها درست العلامات غير اللّغوية كالصّور والإشهارات وغيرها، ويرى سوسير بأنّ السّيميائية علم يتجاوز العلامة اللّغوية إلى العلامة غير اللّغوية في دراسته؛ إذ هو علم شامل للعلامات كلّها، ولا يشترط أن تكون أيقونة السّيمياء أدبية أو لغوية محضة.

[1]. المرجع نفسه، ص103

أمّا في المدرسة الأمريكية نجد بيرس قد ربط هذا العلم بالمنطق، حيث يقول: «ليس المنطق بمفهومه العام إلّا اسما آخر للسّيميوطيقا، والسّيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات»[1]، وهنا نلاحظ بأنّ بيرس قد اهتمّ بالسّيميائية من وجهة نظر فلسفية محضة؛ إذ أنّه يستند على الفلسفة في دراسته للدّليل بنوعيه: اللّغوي وغير اللّغوي.

1.1.2/ أعلامها:

أ/ فرديناند دي سوسير:

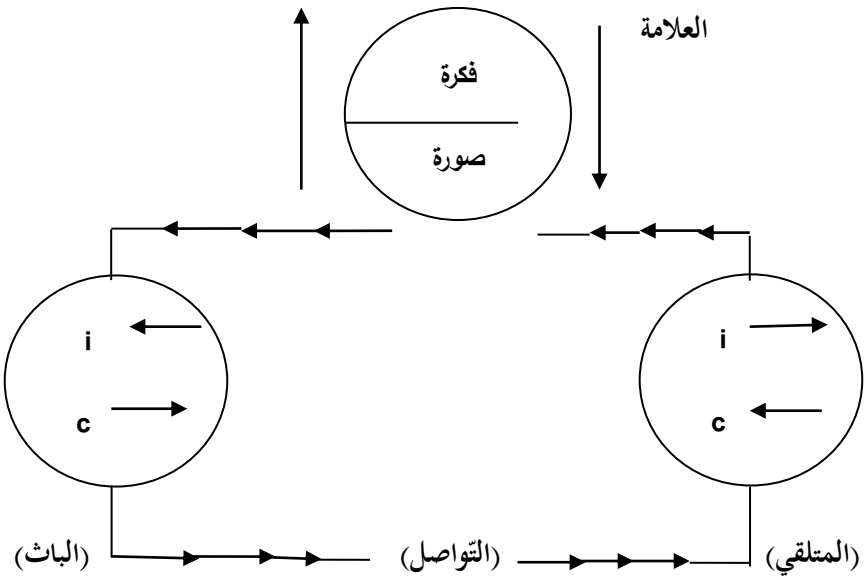
دعا سوسير إلى تبني المنهج الوصفي الذي لا تحتكم قوانينه إلى العوامل التّاريخية أو الخارجية الأخرى، بل إنّ اللّغة في إطار هذا المنهج يجب أن تدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها، إنّها منهج مغلق لا يؤمن بما يقع خارجه من عوامل، ولأنّه منذ البداية أراد أن يصل إلى دقّة علمية كبيرة في بحوثه النظرية فقد كان أكثر تخصيصا لبحثه الذي هو اللّغة دون سواها، وترك لمن أتى بعده مهمّة التّكفّل بالقضايا الدّلالية، والإشارات غير اللّغوية الأخرى، لكنّه لم ينس توضيح مجال بحثه الذي هو "دراسة اللّغة الطّبيعية" ليقول أنّها جزء من علم عام هو علم السّيميولوجيا[2]، وقد ركّز سوسير على العلامة اللّغوية في العملية التّواصلية، فهو يعتبر أنّ اللّغة عبارة عن «مستودع من العلامات، والعلامة وحدة أساسية في عملية التّواصل بين أفراد مجتمع معيّن، وتضمّ جانبين أساسيين هما الدّال

---

[1]. فيصل الأحمر، معجم السّيميائيات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص(11 . 12)

[2]. عيسى بربار، محاضرات في مقياس النّقد السّيميائي، مطبوعة مقدّمة لطلبة السّنة الثّالثة ليسانس (دراسات نقدية)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2017/ 2018، ص32

والمدلول»[1]، والخطاطة التّالية تبيّن دور العلامة في العملية التّواصلية من المنظور السّوسيري[2]:



i = فكرة c = صورة صوتية

ب/ شار سندرس بيرس:

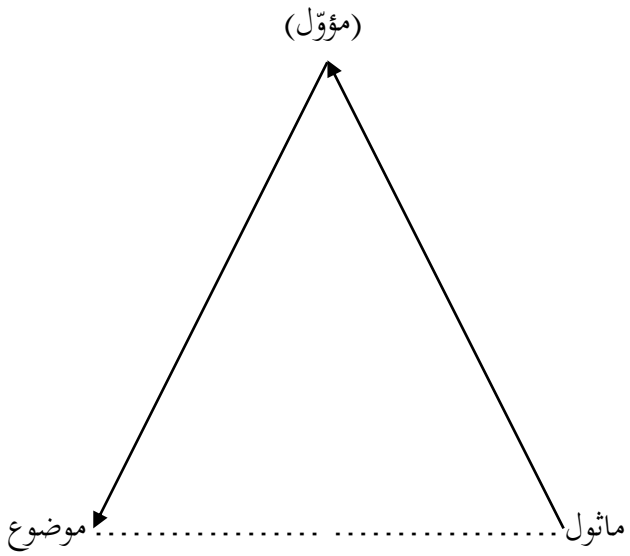
يعتبر أوّل من أسسّ السّيميائية بصفتها منهجا يمتلك أحقّية الظّهور في السّاحة النّقدية، والمتتبّع لإنتاج بيرس السّيميائي يلاحظ أنّه توسّع في دراسة العلامة انطلاقا من منشئها السّيميائي إلى انفتاحها على كلّ الثّقافات ليتّسع مفهومها للكون كلّه، ولعلّ هذا هو الذي جعل اسمه يرتبط بالسّيمياء التّداولية.

---

[1]. أنور المرتجي، سيميائيات النّص الأدبي، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص10

[2]. عيسى بربار، محاضرات في مقياس النّقد السّيميائي، مرجع سابق، ص36

أمّا فرضيته في الانقطاع، فقد تمثّلت في مقولة الأوّلانية (Firstness)، وهي ذلك الصّفر والعدم، حيث تثبت أنّه لا وجود لداخل أو خارج أو قانون، وإنّما تمثّل «كينونة الإمكان الكيفي الموجب»[1]، فهي ذلك الإحساس الغامض الذي يستحوذ علينا، وهو يشكّل علامة نوعية من المنظور البيرسي، ومن ثمّ المقولة الثّانيانية (Secondness) وهي تعيين وجود الواقعة الفردية، إذ تعتبر تلك الملامح والمعالم المشكّلة لمفهوم الأوّلانية، وفيها ننتقل من الإمكان إلى التّحقّق، أمّا الثالثانية (Thirdness) فهي تمثّل «مقولة الوعي الذي يتدخّل ليربط بين الشّيء كإمكان كيفي مجرّد وبين تحقّقه الفعلي في عالم الموجودات والموضوعات، إنّها الفكر أو القانون الذي يربط بين الأوّلانية والثّانيانية»[2]، فهي تمثّل الرّابط أو القناة التي تربط بين المقولتين السّابقتين. واقتران العلامة بالثّلاثية السّابقة توجِد عناصر التّدلال التي تكوّن المثلّث السّيميائي الآتي:



[1]. المرابط عبد الواحد، السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب من أجل تصوّر شامل،الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص80

[2]. المرابط عبد الواحد، السّيميائية العامّة وسيمياء الأدب من أجل تصوّر شامل، مرجع سابق، ص80

لا يمكن أن تقوم العلامة إلّا بوجود هذه العناصر الثّلاثة مجتمعة، وهذا ما أسماه بيرس (السّيميوزيس)، ويمكن تلخيص الأبعاد الثّلاثة في الجدول التّالي[1]:

	العلامة	الموضوع	المؤوّل
الممثّل باعتباره علامة	علامة طبيعية نوعية	علامة متفرّدة (عقلية)	علامة عرفية
العلامة بالنّظر إلى الموضوع	أيقونة	مؤشّر/ شاهد	رمز
العلامة بالنّظر إلى المؤوّل	تصوّر	تصديق	حجّة

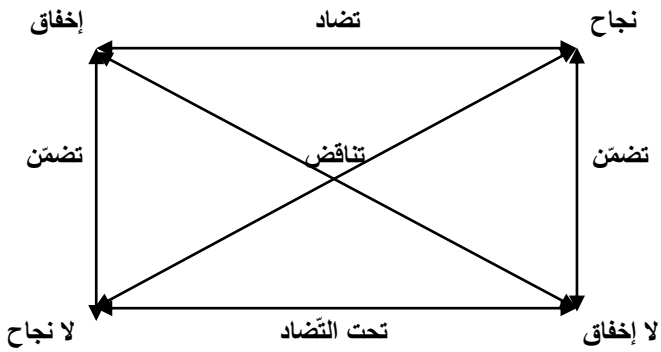
ج/ ألجيراد غريماس:

عرف غريماس مرحلة سيميائية مخالفة تماما لمرحلة كل من بيرس وسوسير، فقد اجتمع بمجموعة من النّقاد وأسّسوا ما يعرف بالمدرسة الباريسية السّيميائية، حيث أنّه «في أجواء ما بعد ثورة طلّاب فرنسا الشّهيرة عرفت باريس كيف تكون ملتقى تنصهر فيه الثّقافات وتتلاقح فيه الأفكار وتتحاور فيه الحضارات وتتبارى فيه الاتّجاهات السّيميائية، وتتناظر الفلسفات وتتكامل فيه الأسماء "دو سوسير ولوسيان جولدمان وجوليا كريستيفا وبارث وغريماس وجوزيف كورتيس وميشال أريفي وجون كلود كوكي وكريستيان ميتز»[2]، ليصبح حقل السّيميائيات حقلا نقديا له أصوله المعرفية وخلفياته التي يرتكز عليها، وبذلك تكون السّيميائية منهجا يعتمد عليه في تحليل العلامات اللّغوية وغير اللّغوية.

[1]. عيسى بربار، محاضرات في مقياس النّقد السّيميائي، مرجع سابق، ص30

[2]. يوسف أحمد، تأثير الجلوسيماتيا في النّظرية السّيميائية، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 2010، ص233

وقد انطلق غريماس من أرضية بنيوية لتأسيس ما يعرف بالسّيمياء السّردية والتّمعن في البنيتين السّطحية والعميقة، ذلك باعتبار أنّ تلك البنيات هي دلالات قائمة بذاتها، وأنّ تحديد المعنى داخل النّص لا يقوم إلّا بمقابلته بضدّه، ومنه صاغ لنا المربّع السّيميائي، والذي يمكن اعتباره جهازا منطقيا يتضمّن مجموعة العلاقات المضمرة التي تقوم بتحريك النّص على المستوى السّطحي والباطني، حيث يقوم الباحث لأيّ نصّ سردي باستخراج الفكرة الجوهرية ومقابلتها بضدّها وهكذا يتمّ تحديد معالم المربّع الذي يمكن رسمه كالآتي:



ومن هنا كان فهم غريماس «للسّردية ولاشتغال النّص السّردي قائما أساسا على وجود مستوى محايث محدّد في بنية دلالية مجرّدة (أو محور دلالي) تنتظم داخلها سلسلة من القيم المضمونية المتمفصلة في سلسلة من العلاقات الموجّهة»[1]، والتي تسهّل عملية دراسة الشّخوص السّردية، وقد اعتبر أنّ كلّ دراسة سردية منعزلة من العلاقة تعدّ محرومة من الدّلالة؛ بمعنى أنّ تلك العلاقات التي أشار إليها هي التي تحدّد الدّلالات الرّامزة المشكّلة للنّص السّردي.

[1]. سعيد بن كراد، سيميولوجية الشّخصيات السّردية، رواية الشّراع والعاصفة لحنّا مينة نموذجا، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2003، ص(71 . 72)

2.2/ العتبات النّصية:

تعدّ العتبات النّصية مقوّما خطابيا للمؤلّفات كلّها (أدبية، تاريخية، دينية، اقتصادية...)، وقد أصبحت تدرس من قبل النّقاد لما لها من أهمية توصيفية لمضامين هذه المؤلّفات، ففي عام (1987م) استطاع النّاقد جيرار جنيت من خلال كتابه (عتبات) أن يصوغ مصطلح المناص الذي يصوغ منه النّص من نفسه كتابا وما يحيطه من عتبات لغوية وبصرية يقصد به ، تجتمع وتتآزر فيما بينها لتقوية النّص الأساسي وفكّ الغموض عنه من خلال شرح دلالاته اللّغوية كالعنوان والإهداء، وغير اللّغوية كالغلاف والرّسومات، وهي كلّها عناصر موجودة داخل النّص ومحيطة به كبنية تنتج دلاليته، والتي يمكن أن تزيل الإبهام لدى القارئ، وتكشف عن فحوى النّص بأكمله، كما عرف المصطلح عدّة ترجمات عربية أخرى كالمصاحب النّصي، النّص المؤطّر، محيط النّص، لوازم النّص، النّص المرادف، النّص المحاذي، ولهذه العتبات عدّة أنواع نذكر أهمّها: عتبة الغلاف، عتبة العنوان، عتبة الإهداء، عتبة المقدّمة، عتبة التّصدير والحواشي (...)، وسيكون تركيزنا على عتبة العنوان لما له دلالات مكثّفة تتعلّق بمضمون النّص.

1.2.2/ عتبة العنوان:

يعتبر العنوان من أبرز الموازيات النّصية التي أخذت حظّا وافرا لما له من أهمّية بالغة في الدّرس النّقدي، إذ أنّه «أشبه ما يكون ببطاقة تعريف الهويّة... لاستكشاف هوية النّص»[1]، حيث أنّه يرد إيحائيا ومكثّفا ورامزا ومختصرا لمضامين النّصوص، وبه يعرف المغزى من المضمون العام، بل حتّى بمقاصد المرسل من عمله كخطاب معيّن، وهو

[1]. عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشّعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلّة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع81، 2003، ص17

أوّل عتبة يتصادف معها الباحث عند تحليلها واستنطاقها في شكلها الكلّي، لما يتضمّنه من دلالات مكثّفة ومضغوطة في جملة قصيرة بل حتّى في مفردة، وإذا تفجّرت تولّدت عنها دلالات توحي على النّص برمّته واستنطاق ما تمّ السّكوت عنه، وفق أطر وميكانيزمات تحليلية استقرائيّة.

وهناك من قسّم العناوين إلى أنواع كالنّاقد كلود دوشي الذي يرى أنّ للعنوان عناصر ثلاثة هي[1]:

أوّلا: العنوان (Zading).

ثانيا: العنوان الثّانوي (Second titre)، وغالبا ما نجده موسوما أو معلّما بأحد العناصر الطّباعية، أو الإملائية ليدلّ على وجهته.

ثالثا: العنوان الفرعي (Sous- titre)، وهو عامّة يأتي للتّعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصّة، تاريخ...).

ويشكّل العنوان عتبة «تساعد القارئ على فهم المتن الرّوائي فهما صحيحا، وتمدّ له يد العون وتسهّل له الصّعاب، ولكي يلج إلى عوالم النّص تحليلا وفهما لأنّها هي الوسيلة المتاحة التي تخدم النّص الرّوائي، وتدعم أواصره التّشكيلية، وكذلك الجمالية، كما أنّ فلسفته تثير شغف القارئ للقراءة وتدفعه لاكتشاف مضامين المتن الرّوائي»[2]، والحال نفسه مع النّصوص الرّوائية المختارة لدراسة العنونة.

---

[1]. المرجع نفسه، ص67

[2]. خليل صلاح الدّين بلعيد، إبراهيم فكرون، دراسات روائية في السّيرة الذّاتية والمكان، دار الماهر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، العلمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2019، 71

أ/ أدين بكلّ شيء للنّسيان لمليكة مقدّم:

كانت الكتابة باللّغة الفرنسية حاجة ملحّة تفرضها الظّروف، وفي طليعة هذه الظّروف نجد المستعمر الفرنسي الذي أدّى بالكاتب إلى استعمال اللّغة الفرنسية التي نجد كاتب ياسين يقول عنها: «إنّ الفرنسية ليست سوى أداة لتوصيل أفكارنا إلى المثقّفين في العالم لنجذب به المفكّرين الأحرار لنصرة قضية جزائرنا العربية»[1]، والتّعبير عن قضاياها المختلفة.

وتعدّ مليكة مقدم واحدة من الكتّاب الذين خاضوا غمار الكتابة باللّغة الفرنسية، مخاطبين المستعمر وأذنابه الفرانكفونيّين باللّغة التي يفهمونها، وكانت رواية (أدين بكلّ شيء للنّسيان) واحدة من هذه الرّوايات التي اشتغلت على عنصر التّلميح لا التّصريح، متّخذة من بطلة الرّواية رمزا للجزائر التي لم تكن على صلة وثيقة بأمّها/ فرنسا التي لم ترضع ابنتها وهي صغيرة، هذه الرّواية التي نجدها عبارة عن نص «يحمل ملايين الذّكريات، ولا يقف عند حدود السّذاجة والبراءة، بل يترك المجال فسيحا لامتدادات المعاني المتكرّرة، لتقفوا آثار مجالات البصر الأكثر بعدا من مسافة الأنف»[2]، لما تحمله من دلالات عميقة جاءت مكثّفة في العنوان الذي تتّجه به الرّوائية «إلى ذهن القارئ تستفزّه وتشاكسه، ولا تدع له مجال الاطمئنان إلى تصوّراته القبلية لمفهوم هذا العنوان»[3]،

---

[1]. عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص157

[2]. عبد الله حمادي، أصوات في الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص(304 . 305)

[3]. عبد الملك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، دراسة، النّايا للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص82

الذي يتمتّع بالحيوية والاستمرارية والتّجدد، وذلك راجع إلى الجملة الفعلية التي تصدّرته فجعلته عنوانا يميل إلى عالم الاستمرارية.

وفي النّص الرّوائي مشاهد سردية تكشف الغموض عن العنوان الرئيس، وذلك عبر عناوين داخية «شديدة الصّلة بالعنوان الرّئيسي من جهة، وبالنّص الرّوائي من جهة ثانية»[1]، تجعل القارئ في بوتقة التّيه، ولا يتجرّد من تيهه هذا إلّا إذا أحسن الرّبط بين هذه العناوين الدّاخلية والعنوان الرّئيسي والمضمون السّردي، ومن بين هذه المشاهد نجد السّاردة تقول: «**تناولت سلمى ويسكي آخر لتضمّد هذا النّوع من إعادة التّمثيل الذي بلا شاهد، بلا أشرطة، بلا قاض، المتأخّر جدا في حياتها، في ليل الذّاكرة**»[2]، باعتبار أنّ الخمور تذهب بعقل متعاطيها إلى درجة اللّاوعي، ومن ذلك فإنّه ينسى كلّ ما مرّ به من ذي قبل، والحال نفسه مع البطلة سلمى التي أرادت أن تخرج من عالم الوعي إلى عالم اللّاوعي حتّى تنسى حادثة القتل التي أرّقت حياتها، وفي ذلك تقول السّاردة في هذا الصّدد: «**وعت سلمى شيئا فشيئا، ما هي مدينة به لهذا النّسيان، إنّه أصل هذا التّنكر الذي شكّلها، وأصل العلاقة الخاصّة بأمّها، تلك العلاقة التي لا تمتّ بصلة إلى الخلافات المألوفة بين الأم والبنت.**

أصبحت سلمى أكثر أرقا منذ ذلك الاغتيال، أصبحت تهرب، كانت تتسلّل خفية لتفلت من الشّعور بالاختناق.

---

[1]. المرجع نفسه، ص141

[2]. مليكة مقدم، أدين بكلّ شيء للنّسيان، تر: سعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص16

لم تستطع كلّ هذه الاعتبارات القضاء على ارتباك سلمى، وتحاول أن تطمئن نفسها: "وقع لي حادث حيوي للذّاكرة"، لكنّها تقاوم هذه المعادلة التي تذكّر بحادث الوعاء الدّماغي»[1]، حيث أنّها ترغم نفسها على العيش في حياة اللّاوعي واللّا إدراك، ولكن التّدفق الحدثي الماضوي أصبح يشعرها بالأرق في حاضر أضحت فيه الذّاكرة مسيطرة على الذّات/ سلمى.

من ذاكرة الذات إلى ذاكرة الجماعة تنقلنا الرّوائية تصوّر لنا مشهدا مأساويا، ذلك المشهد الذي ينبني على علاقة تملّص بين أم وابنتها يكشفها عنوان داخلي أسمته الرّوائية (لا قطرة واحدة من حليبها)، عبر مقطع سردي غريب نوعا ما إذ تقول: «**كانت سلمى تلقي عليها ذات مرّة مقطع موحى، وكانت هذه الجدّة مندهشة قبل أن تصيح فرحا: "لكن لسانك لسان امرأة أيّتها الصّغيرة، هؤلاء المغتابون يعتقدون أنّك ستصمتين بدل أن تتكلّمي!" توقّفت عن دعك خبرها وحكت لها: هل تعرف سلمى أنّ أمّها لم يكن لديها حليب أثناء ولادتها؟ وأنّها أوشكت أن تموت جوعا وهي رضيعة؟ يجب القول بأنّ العائلة في الصحراء كانت تعيش حياة الفاقة الكبيرة. لم تنفد من الموت إلّا بإحسان الخال بلال. اشترى هذا الخال عنزة لأولياء سلمى حتّى يتمكّنوا من تغذيتها**»[2]، وهنا كانت الذّاكرة غيرية، ذاكرة الجدّة التي حكت لسلمى التي تملّصت من السّلطة الأبوية منذ صغرها حينما لم تستطع الأسرة توفير الحليب لها إلّا بإعانة من الخال، ويظهر من خلال المقطع السّردي إدانة سلمى لماضيها المرّ إلى النّسيان، ذلك الماضي الذي أرّقها وأرهقها كلّما عادت إليه عبر ذاكرتها المتشعّبة بسبب التدفّق الحدثي الماضوي، والنّسيان

---

[1]. المصدر نفسه، ص(26 . 27)

[2]. المصدر نفسه، ص87

المهمل تلقائيا بتذكّر الأشياء الملحقة به والمتخفّية وراء اللّاشعور، حيث تتحيّن الفرصة للظهور والبروز تحت ضغط حادثة ما.

وبالتّالي يمثّل عنوان الرّواية (أدين بكلّ شيء للنّسيان) إحالة إلى فحولة الذّاكرة التي أثبتت وجودها في العتبات النّصية والسّياقات الحكائية المؤطّرة من قبلها، ويكشف العنوان عن العلاقات المتشابكة التي تربطه بالعمل الإبداعي ككلّ والمتجلّية في دائرة صورة دلالية يظهر العنوان الرّئيسي كنواة متحكّمة في الدلالات المتحرّكة في مداره دون أن تفقد قيمتها الفنّية والجمالية لحظة الانزياح أو تعمّقها في الإبهام وإغراق القارئ في دوّامة التّأويلات التي تبقى مستمرّة متوالدة عن بعضها كإنتاجية نصّية ترفض الاعتراف بأحادية الدّلالة، لتبقى على زئبقيتها ومرونة تشكّلها على قدر القراءة المسقطة عليها[1]، ذلك حتى تخلق انسجاما بين العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية عبر المتن الحكائي المتميّز فنّيا وأدبيا، وتوهم القارئ بأنّه أمام أحداث حقيقية وفواعل إنسانية لا ورقية، وهذه هي الميزة التي يسند إليها الرّوائيّون من أجل جذب القارئ للتّفاعل من أحداث الرّواية.

ب/ ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي:

استطاعت أحلام مستغانمي من خلال منجزها الأدبي الذي عنونته (ذاكرة الجسد) أن تترك القارئ في حيرة من أمره، ذلك حينما تساءل: كيف يمكن أن يكون للجسد ذاكرة؟ وهل هي ذاكرة حقيقية أم مجازية؟ ولا يمكن معرفة ذلك إلّا إذا تمكّن من فهم المتن الرّوائي فهما صحيحا، حيث «يعدّ عنوان هذه الرّواية مراوغا؛ لأنّه يوحي بكلّ الدّلالات الخاصّة بالجسد والدّلالات الخاصّة بالذّاكرة، لكنّه لا يحيل على مدلول الثّورة والسّياسة

[1]. عبد الله ركاب، شعرية التّحاور العتباتي في رواية أدين بكلّ شيء للنّسيان للرّوائية مليكة مقدم، مجلّة تاريخ العلوم، ع8، ج2، جوان2017، ص356

والوطن الكامن في الرّواية، كما أنّه يطرح تساؤلات عديدة في ذهن القارئ»[1]، لا يمكن تفسيرها إلّا بالرّجوع إلى نص الرّواية بغية فكّ شيفرات هذا العنوان، الذي له دلالاته ورمزيته الخطابية التي تريد الرّوائية أن تعبّر عنها داخل المضمون.

يتكوّن العنوان الذي اختارته مستغانمي من مصطلحين متنافرين دلاليا ومتقاربين فنّيا، فالتّنافر يكمن في مفهوم وغاية كلّ منهما؛ إذ أنّ الذّاكرة هي «قدرة النّفس على الاحتفاظ بالتّجارب السّابقة واستعادتها»[2]، في زمن معيّن من المستقبل، وذلك لظروف تتطلّب الاسترجاع، أمّا الجسد فهو «جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأجسام، ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض»[3]، وهكذا يكون المصطلحان قد تنافرا دلاليا، إذ أنّ لكلّ مصطلح دلالته الخاصّة.

أمّا إذا انتقلنا إلى مستوى العمل الرّوائي فإنّنا نجد هذين المصطلحين قد تقاربا فنّيا من خلال ذلك الخرق الدّلالي الذي استخدمته الرّوائية، وهو خرق «يُخرج هذين المصطلحين من الاستعمال اللّغويّ العاديّ إلى استعمال لغويّ غير مألوف؛ إذ أنّ العلاقة القائمة بين الذّاكرة والجسد هي علاقة استعارية، حيث أسندت الرّوائية فعل التّذكّر الذي يُعتبر وظيفة نابعة من الفكر للجسد الماديّ الملموس، وما الذّاكرة إلّا قرينة منعت من تحرّي المعنى الحقيقيّ لدى القارئ، وهو إثبات فعل التّذكّر للجسد وليس للفكر، وهنا نجد

---

[1]. عبد الرحيم بن فرج، فطيمة الزّهرة عاشور، جمالية المقاومة الإبداعية في الرواية النّسائية الجزائرية، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانية، تبسّة، الجزائر، ع03، مج15، 2022، ص171

[2]. مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّرق الدّولية، ط4، 2004، ص313

[3]. محمد بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، 2004، ص120

بأنّ هذه الدّلالة الاستعارية على سبيل الاستعارة المكنية»[1]، فهو عنوان لا يدلّ على فعل التّذكر في صيغته المادّية الملموسة، وإنّما هو عنوان استعاري يوحي إلى تذكّر البطل خالد بن طوبال لماضيه بكلّ مرارته وآلامه، ذلك الماضي الذي يشترك فيه مع غيره من شخصيات الرّواية وبخاصّة مع الشّاعر الفلسطيني زياد الخليل الذي كتب شعرا استعاريا، يحمل في ظاهره موجات الحب والهيام لمشروعه حياة، وفي باطنه موجّه إلى بلده الأم فلسطين، وبذلك تمكّنت الرّوائية من أن تجمع بين إيديولوجيتين مختلفتين وطنا، متشابهتين دينا وحبّا وأملا في الخلاص من الأسر النّفسي والاجتماعي.

ولذلك فعنوان الرّواية هو عنوان لذاكرة جسد اشترك مع شخصيات أخرى للتّعبير عن الثّورة والتّضحية في سبيل الوطن، فبطل الرّواية خالد بن طوبال هو الجسد المنقوص الذي استطاع أن يعوّض نقصه بذاكرة حيّة ودائمة الحضور على شكل عضو مبتور، وهو ما يجسّده قول الرّوائية: «**ولم تكن مطالبا بتقديم أيّ شرح ولا أيّ سرد لقصّتك كنت تحمل ذاكرتك على جسدك**»[2]، الذي يعتبر شهادة على جهاده وتضحيته، وسبيلا كافيا يعيد له ذاكرته دون أن يشغل فكره، أمّا حياة فهي رمز للوطن الذي تركه الشّهداء للشّعب، وهي الجسد الذي اعتبره خالد تعويضا لما سلب منه كذراعه المبتور وحلمه المهدور «**ضممتك كأنّني أضمّ الحلم الذي أضعت من أجله ذراعي الثّانية**»[3]، نعم إنّها ذلك الوطن الحلم الذي لم يكتمل ليصبح مشروعا حتّى سرق من صاحبه مرّتين، الأولى حينما تخلّص هذا الوطن من الاستعمار الغاشم، ولكنّه لم يتخلّص من الخونة الذين كان

---

[1]. عبد الرحيم بن فرج، فطيمة الزهرة عاشور، جمالية المقاومة الإبداعية في الرّواية النّسائية الجزائرية، مرجع سابق، ص172

[2]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت . لبنان، ط23، 2008، ص72

[3]. المصدر نفسه، ص102

ديدنهم زرع الرّعب فيه ونهب خيراته «**كنت أكتشف فقط مرّة أخرى أنّك نسخة طبق الأصل عن وطن ما، وطن رسمت ملامحه ذات يوم، ولكن آخرين وضعوا إمضاءهم أسفل انتصاراتي**»[1]، تلك الانتصارات التي أرادها أن تكون بذرة مختمرة لتصير مشروعا مكتملا.

أمّا المرّة الثّانية حينما رأى حياة تزفّ عروسا إلى رجل من ذوي الخلفيات المشبوهة «**في هذه السّاعة المتأخّرة من الألم، أعترف أنّني ما زلت أحبّها، وأنّها لي، أتحدّى أصحاب البطون المنتفخة... واغتصبوها في حضرتي اليوم أتحدّاهم بنقصي فقط، بالذّراع التي لم تعد ذراعي، بالذّاكرة التي سرقوها منّي، بكلّ ما أخذوه منّا، أتحدّاهم أن يحبّوها مثلي، لأنّني وحدي أحبّها دون مقابل... حزني على ذلك الثّوب... وكأنّه ليس ذاكرتنا، وكأنّه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدّها أجيال بأكملها لينعم بها رجل واحد**»[2]، لا يحسن التّفكير ولا التّدبير، همّه الأوّل والأخير أن يستعلي حياة/ الوطن ويفقده عذريته، تلك العذرية التي ترمز إلى خيرات الوطن واستقراره الذي أراد به بعض الحاقدين سوءا من خلال الدّمار والخراب الذي ألحقوه به، فأرادوه وطنا مبتورا، وطنا بلا أهل ولا كرامة، وطن السّوء والعفن.

وبالتّالي فإنّ العنوان هنا يحيلنا إلى ثنائية المقدّس والمدنّس، فالمقدّس يظهر من خلال تقديس خالد بن طوبال حبّه لحياة/ الوطن، وأراده أن يصبح حلمه المشروع والمنتظر، وأمّا المدنّس فيتجلّى من خلال تلك المآمرات التي كان يريدها أصحاب الخلفيات المشبوهة بحياة الشّريفة (الوطن/ الجزائر) وسعوا إلى أن يفقدوها شرفها دون أيّة رحمة أو شفقة.

---

[1]. المصدر نفسه، 170

[2]. المصدر نفسه، ص362

ج/ عازب حي المرجان لربيعة جلطي:

تعتبر الرّوائية ربيعة جلطي واحدة من اللّائي قدّمن الكثير للسّاحة الإبداعية الجزائرية وحتّى العربية منها، حيث تعدّ رواياتها من تلك التي تكون مثقلة وأكثر حمولة ثقافية، بدءا من العنوان الذي لا تختاره عشوائيا إلى المتن الذي يكون مركّزا دلاليا، وأكثر تعبيرا إمّا عن قضايا المرأة أو غيرها، ومن بين تلك الأعمال نجد رواية (عازب حي المرجان).

يعدّ هذا العنوان من العناوين المشفّرة، والتي ترغم القارئ على الدّخول في عالم الرّواية ليكشف مدى العلاقة التي تربط العنوان بالمتن، وهنا نجد العنوان مكوّنا من ثلاثة مفردات مكثّفة وموحية هي:

العنوان ←
- عازب: يرمز إلى الوحدة والانغلاق على الذّات.
- حي: يرمز إلى تعدّد الذّوات.
- المرجان: يرمز إلى الشّيء الغالي والنّفيس.

فالعازب . كما هو متعارف عليه . ذلك الذي لم يتزوّج بعد، الذي لم يكشف ستر أيّ امرأة ولم تكشف أيّ امرأة ستره، وكأنّه يرجؤ شهوته المستيقظة إلى زمن آخر، إنّه عازب واحد في هذا الحيّ هو الزبير الكروفيت الذي يتستّر وراء شخصية تدّعي الهدوء في ظلّ حياة العزوبية، ولكنّها تهوى كما تهوى النّفوس الأخرى «**لعلّ سؤال أمّي سال على لسانها هكذا بشكل عفوي وطبيعي، بعد أن فاجأتني ذلك اليوم خلف الباب، وأنا أتفرّس بعيني الذئبيتين في نهدي بنت الجيران من خلال فتحة صدر فستانها يوم جاءت رفقة والدتها وجارتين أخريتين لزيارة أمي وحضور جلسة العصر عندنا، لعلّها كانت سعيدة وفخورة بي،**

بالرّجل المستتر في ولدها، بعدما تأكّدت لحظتها فقط وممّا لا يدعو إلى الشّك أنّني ذكر مثل جميع الذّكور»[1]، الذين تتملّكهم شهواتهم النّفسية، وغرائزهم الجنسانية تجاه الطّرف الآخر (الأنثى) التي تعتبر رمز رجولتهم، بل وطنهم الخاص الذي يعودون إليه وقت الحاجة.

إنّ الزّبير العازب رغم تحفّظه بعزوبته إلّا أنّه في كثير من المرّات يشعر وكأنّه ليس بعازب «**أكتشف أنّني لست بريئا تماما كما كنت أعتقد... استيقظ فيَّ شيء ما كان نائما تحت رأسي الغليظة، مختبئا بين ثنايا جسدي الذي لا توازن فيه ولا انسجام... شيء منسجم تماما ومتوازن مثل شيطان بقرنين»**[2]، يوقظ في نفسه حبّ الشّهوة اللامتناهية، تلك الرّغبة التي تنسيه آلام الوحدة وغربة الذّات واغترابها، ومع ذلك فإنّ عزوبيته تشعره بالبراءة الصّغيرة التي لا يقتلها إلّا الزّواج، براءة تفتقد شيئا فشيئا لتقضي على حياة العزوبية «**ها أنا يا أمي عازب أبديّ، وأشعر بالوحدة الحارقة... ومع ذلك أشعر بالوحدة الحارقة... ومع ذلك أشعر بالوحدة المتشظّية القاتلة، أعود إلى شقّتي بحي المرجان مثل جنرال مهزوم يكذب على نفسه، ويداوي غروره وهو يحاول أن يقنع ذاته بعد كلّ حرب بأنّه انتصر»**[3]، بعد كلّ تلك المحاولات التي باءت بالفشل، ولكنّه لم يستطع أن يقنع نفسه بحياته هذه، تلك الحياة التي لا يجد فيها غير نفسه بين جدران غرفته، فأضحى إنسانا مغتربا وغرائبيا في الآن نفسه.

---

[1]. ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص17

[2]. المصدر نفسه، ص89

[3]. المصدر نفسه، ص(91 . 98)

إنّ هذه الاعترافات توحي لنا بأنّ الزّبير لم يكن عازبا، وإنّما كان على علاقة غير شرعية مع سكينة الرّوخة التي تعمل طبّاخة في مدرسة الأمير عبد القادر والتي تطوّرت علاقتهما إلى الإنجاب، ومن خلال ذلك فإنّ العنوان هنا درامي ومكثّف، إذ يوحي إلى أولئك الذين لا يستطيعون أن يعبّروا عن آرائهم وعدم التّصريح بها، وكانت شخصية الزّبير رامزة إلى شخصيات واقعية، لا تستطيع أن تفرض رأيها على أرض الواقع، عازبة في قراراتها وآرائها، وما ذلك اللّقيط الذي نتج عن العلاقة غير الشّرعية إلّا رمزا عن الآراء المتضاربة بين الإنسان وذاته، تلك الآراء والأفكار اللّقيطة التي لا يعرف مصدرها الأصلي، أمّا سكينة فهي الأنثى الهاربة من السّلطة الذّكورية التي لم ترحمها وقامت بتعذيبها «**ثمّ ضربها ضربا مبرحا كادت تفقدها عينها اليمنى فطلّقها ثلاثا، ولم يتردّد في الرّمي بها وبأشيائها إلى الشّارع**»[1]، ولم يعرها أيّ اهتمام، فهربت بأنوثتها إلى الزّبير الذي هرب برجولته وذكورته رغم اكتمال أعضائه، إذ يرمز إلى الشّخصيات الواقعية التي لا تعرف حتّى ذاتها، وتظلّ تشكّ في نفسها «**الزّبير الكروفيت لقب لا أدري مَن مِن بينهم اخترعه ليلتصق بي إلى الأبد، أغلب الظّن أنّه من عبّاس، لقد استعاروه من صغر حجم جسمي، الذي لا يتناغم مع طول ذراعي الشّديد نسبيا، ولا مع حجم يدي الكبيرتين، وأغلب الظّن أيضا بسبب شعر رأسي وذقني، الذي يميل إلى الحمرة الفاقعة**»[2]، فهو شخصية ضعيفة لا تقدر حتى على إثبات ذاتها داخل المجتمع الذي يفرض على الشّخص التّعرّف على نفسه في حضور هويته، وأن يكون مسلّحا بحججه التي تبرز ذاته الإنسانية داخل المجتمع.

---

[1]. ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، ص96

[2]. المصدر نفسه، ص20

وبالتّالي فتركيبة العنوان لها علاقة وطيدة مع المتن الحكائي للرّواية؛ إذ أنّ حي المرجان يرمز إلى النّساء الكثيرات والجميلات، يحيل إلى تلك المرأة التي تتميّز بأنوثتها والتي يرغب فيها أيّ رجل، ولكن العازب هنا لم يكن قادرا على ولوج حي المرجان، وذلك بسبب النّقص الذي كان يتبعه دوما، نقص أحاله على الموت عازبا، نقص منعه من أن يشعر برغبته كأيّ رجل آخر، وهو ما يدلّ على أنّ الأمور لن تتمّ إذا ما كانت النّقائص تلحقها.

د/ وطن من زجاج لياسمينة صالح:

جادت قريحة الأديبة والرّوائية ياسمينة صالح بعمل أدبي خلافي عن تجاربها السّابقة، مراهنة . كما عهدها قرّاؤها . على خوض سبيل التّجريب الفنّي، متجاوزة الرّاهن، وباحثة عن المتفرّد والمتميّز، فحملت روايتها عنوانا مخاتلا ومقوّضا لأفق انتظار المتلقّي، حيث وسمت (وطن من زجاج)، وهو عنوان يحمل في طيّاته تأويلات كثيرة، ويمكن التّعبير عنه بالخطاطة التّالية:

العنوان

- وطن: موطن الاستقرار وهو مكان غير ملموس.
- من: حرف جرّ يربط بين الملموس وغير الملموس.
- زجاج: شيء مادي ملموس سريع التّحطم.

إنّ عنوان الرّواية يشتغل على الوظيفة التّلميحية الإغرائية، فالحامل لهذه الرّواية يتصادف مع عنوان يتكوّن من مفردتين متنافرتين دلاليا يتوسّطهما حرف جرّ لا يفيد معناه إلّا في غيره، ذلك الحرف الذي جاء لتبيان جنس الوطن وهو الزّجاج الذي يتميّز بالتّحطيم والهشاشة، بل إنّه شفّاف تتّضح فيه الرّؤية من خلف، فقد يتساءل القارئ: هل

هناك وطن من زجاج حقا؟ أم أنّ الرّوائية تلعب بالكلمات لتحيل على مدلولات أخرى تضمرها الرّواية؟

والمتصفّح للرّواية يجد بأنّ صاحبتها قد قدّمت إهداءً تقول فيه: «**إلى الوطن الذي نحبّه برغم كلّ شيء... ونعيش فيه على الرّغم من كلّ شيء**»[1]، فهي ثنائية جمعت بين رأيين مختلفين تمام الاختلاف؛ فالرّأي الأوّل هو حبّ الوطن، وأمّا الرّأي الثّاني فهو مكثّف بالدّلالات التي توحي بكره الوطن من خلال عبارة "بالرّغم من كلّ شيء"، فالرّوائية تسرد قصص أولئك الذين لم يعد يسعهم وطنهم، أولئك الذين يحبّون وطنا يكرههم، وهو ما استفتحت به الرّواية «**كيف نحبّ وطنا يكرهنا**»[2]، وكانت الإجابات متضاربة، كلٌّ حسب رأيه ووجهة نظره، فهناك من يراه ظالما لا يستحقّ الحبّ، ويصفه بأقبح النّعوت «**بلد كلب وأبناء كلب**»[3]، وهي صفة نابعة من صميم الحقد والكره لهذا الوطن، وهناك من رأى بأنّه بلد النّفايات لا يأتيك منه سوى الرّوائح الكريهة التي تدلّ على التّعفن داخل وطن متعفّن «**واش تدير يا خويا، البلاد ما صارتش بلاد، صارت بيدون زبل**»[4]، لا يمكن المكوث فيه، ومجرّد البقاء لدقائق يشعرك بالضّياع والإهانة، وهو ما يجعلهم يفكّرون في الهروب منه عند «**الحصول على فيزا تحرّرهم من كذبة الوطن**»[5]، التي جعلتهم يفضّلون

---

[1]. ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2006، ص05

[2]. المصدر نفسه، ص07

[3]. المصدر نفسه، ص54

[4]. المصدر نفسه، الصّفحة نفسها

[5]. المصدر نفسه، ص83

الموت على البقاء فيه، بل يفضّلون العيش كعبيد في وطن لا يشعرون فيه بالإهانة والاحتقار، فهو أوّلا وأخيرا ليس وطنهم الأم.

ولكن نقف في مفترق الأضداد عند رأي مخالف تماما لرأي هؤلاء، رأي يرى فيه أصحابه بأنّ الوطن «**ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة وليس الغيلان السّياسيّين، وليس الجلّادين ولا السّجانين ولا المنفيّين ولا المفقودين، ولا الخونة ولا الإرهابيّين... الوطن هو ما نتنفّسه وما نستشعره... هو الأعشاب التي نمشي عليها، والعصافير التي توقظنا في الصّباح، والمطر الذي يباغتنا عن غير موعد، والتّحايا البسيطة التي لا نستوعب قيمتها إلّا متأخّرين**»[1]، عن معرفة القيمة الحقيقية لهذه التّيمة المقدّسة، والتي لا يجب أن نتهاون عن خدمتها والاستجابة لندائها مهما فرضت الحاجة لذلك، ويجب أن نتكاتف ونكون رجلا واحدا، ونقدّم ما عندنا من أجل أن يحيا الوطن، هذا ما أرادت الرّوائية أن توصله لشريكها الرّجل الذي أراد تهميشها في هذا الوطن.

وما يستوقفنا لمعرفة أنّ هذا الوطن من زجاج طبعا هو شخصيات الرّواية، وأوّل شخصية محورية هي عمي العربي الذي يعدّ واحدا من «**أولئك الذين أحبّوا الوطن... دون المطالبة بالمقابل من أحد**»[2]، حيث أنّه كان يعتقد بأنّ الدّفاع عن الوطن واجب تمليه عليه إنسانيته، كما يمليه عليه ضميره الحي الذي يفكّره دوما بالانتماء الهوّياتي لهذا الوطن، ولكن رغم ذلك فإنّ هذا الوطن قد همّشهم، وأدركوا «**أنّ الوطن الذي حاربوا لأجله لم يعد يستوعبهم... لم يعد يتّسع لإخلاصهم ولصدقهم وأنّ الشّهداء الذين استشهدوا لأجله مجرّد تواريخ يتذكّرها "الكبار" احتفالا وفولكلورا، و"زردة" يأكلون من خلالها أموال**

---

[1]. المصدر نفسه، ص11

[2]. المصدر نفسه، ص12

اليتامى والمساكين»[1]، المغلوب على أمرهم، الخاضعين لسياسة الحاكم والمحكوم، المتمسّكين بسياسة الاعتقاد "واش يدير الميّت في يد غسّالو" التي جعلوا منها شريعة ومنهاجا يسلكونه.

إنّ وطن عمي العربي لم يسلم فيه حتّى المثقّف، والذي يتمثّل في المعلّم الذي «**انتقد الوضعية المزرية التي تعيشها المدرسة، انتقد غياب أبسط الوسائل التّعليمية، انتقد غياب الحافز للدّراسة أساسا**»[2]، حيث أراد أن يكون هذا الوطن في طليعة الأوطان قاطبة، أراده أن يكون مقدّسا، آمنا ومستقرّا، وطن ينعم فيه أهله بالوطنية والمثاقفة، لكنّ المعلّم لم يلبث إلى أن خيّب هذا الوطن ظنّه بعدما جعله حمّالا في الميناء، وذلك جرّاء اتّهامه بالتّطاول على الأسياد، كما أنّ هذا الوطن هو وطن النّذير ابن المعلّم ووطن الشّاب الثّلاثيني المنتحر بسبب القهر، ووطن الشّيخ والطّفل، وطن لا يعيش فيه إلّا أولئك «**الذين يعتبرون أنفسهم استثنائيّين... بموجب مواقعهم الاجتماعية كأبناء الأسياد**»[3]، الذين يرون أنفسهم مركزا وما سواهم هامشا، ذلك الهامش الذي لا يمكنه أن يبدي رأيا، ولا يصدر صوتا، ولا يعبّر كتابة، هامش يعيش في أدنى الطّبقات.

إنّ هذا العنوان كان مناسبا لذلك الوطن الذي «**سرق اللّصوص والقتلة قلبه**»[4]، عنوان مناسب لما شهدته الجزائر في فترة التّسعينيات، مناسب لفترة الإرهاب الذي خلّف وراءه أزمة يرى فيها النّقاد أنّها لم تعد «مجرّد أزمة تحوّل عابرة حتّمها تبدّل المزاج

---

[1]. المصدر نفسه، الصّفحة نفسها

[2]. المصدر نفسه، ص40

[3]. المصدر نفسه، ص48

[4]. المصدر نفسه، 24

الجماهيري، بل كانت في الأساس أزمة تحوّل شاملة لفت جميع الأصعدة السّياسية والاقتصادية والاجتماعية تجاه حال جديد فتح معه الباب واسعا أمام تداعيات خطيرة... الأمر الذي كوّن منذ بداية الأزمة رأيا مفاده أنّها ستطول وتفرز معها تداعيات ومضاعفات خطيرة تغذّيها المطالب الشّعبية الرّاغبة في التّحول والتّغيير»[1]، الذي أرادته شخصيات الرّواية آملة أن يتحقّق على أرض الواقع الذي شوّهه بعض الحاقدين، لكن سرعان ما تحطّمت آمالهم وأضحت آلاما بسبب وطن محطّم كالزّجاج والذي لا يمكن إعادته إلى هيئته الأصلية.

هـ/ أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق:

تعدّ فضيلة الفاروق واحدة من الكاتبات اللّائي لمع اسمهنّ في السّاحة الإبداعية الجزائرية وحتّى العربية، ذلك لما تزخر به كتاباتها بمواضيع مختلفة ترتبط بالمرأة وما تعانيه جرّاء التسلّط الأبوي، كما تتميّز كتاباتها بالسّرد السّير الذاتي، والذي ينبع من صميم التّجارب الحياتية التي عاشتها الرّوائية، وهو ما يحيل عليه التّعبير بضمير الأنا داخل المتون الرّوائية.

تعتبر رواية (أقاليم الخوف) واحدة من هذه الرّوايات، رواية تحمل عنوانا مستفزّا للقارئ ويفتح «أفق القراءة على أكثر من احتمال وتأويل. وهذا الإجراء الفنّي جزء من استراتيجية نصّية أساسية في العمل كلّه»[2]، القائمة على أساس توليد الرّغبة التي تجعل القارئ يحاول فهم هذا الغموض الذي يتضمّنه العنوان، هذا العنوان الدّال على مدلولات

---

[1]. صالح فيلالي، إيديولوجيا الحركة الوطنية الجزائرية، الأزمة الجزائرية الخلفيات السّسياسية والاجتماعية والاقتصادية والثّقافية، مركز الدّراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999، ص79

[2]. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، دراسة، مرجع سابق، ص133

مكانية مقصودة لم يصرّح بها في عتبة العنوان، تلك الأقاليم التي يمكن للقارئ معرفتها إذا ولج عالم الرّواية/ المتن الرّوائي الذي يكشف لنا طبيعة الأقاليم، ويمكن أن تتّضح للقارئ معالم هذه الأقاليم من خلال البداية السّردية، هذه البداية التي تبيّن وتوضّح مدى العلاقة القائمة بين ذات مجهولة ومكان معروف هو الشّرق، وهو ما نلمحه في قولها:

«لا أحد يعرف الشّرق كما أعرفه أنا.

ارتويت بمائه، وهوائه، وترابه... مارست معه كلّ أنواع العنف والعشق... وخبّرت كلّ ما كنت أجهله في الحياة.

كنت الأنثى التي نزلت من الجنّة إلى الأرض.

أكلت الثّمار المحرّمة، رغبة في امتلاك الكون في جنّتي تلك، أكلتها وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشّرق.

كنت أظنّ الشّرق مجرّد جسر للعبور.

جحيم ما ربّما..

عقاب ما..

معبر العودة إلى جنّتي من جديد محمّلة بالثّروة، وبصكوك غفران وهمية»[1]، فالمكان المشار إليه في النّص المقتبس هو الشّرق، شرق الرّوائية التي فرضت صوتها

[1]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت . لبنان، ط1، 2010، ص(09 . 10)

باعتبارها على معرفة سابقة بالمكان الذي خاضت فيه تجاربها، حيث أنّها تتقاسم معه الذّكريات، تلك الذّكريات التي كانت فيها أنثى بكلّ تفاصيلها، الأنثى التي كانت تنعم في جنّة الأنوثة لا تعتريها شائبة، لكن مجرّد النّزول إلى الأرض جعلها تأكل الثّمار المحرّمة وتكشف عن عورتها، فقد كانت تتخيّل بأنّ الشّرق الذي ستأوي إليه يشعرها بما كانت تشعر به في جنّتها، لكنّها أصيبت بخيبة أمل عندما اصطدمت بالواقع المرّ الذي بيّن لها حقيقة الشّرق الذي لا يوجد فيه سوى الجحيم والعقاب، ولكن رغم ذلك فهي راضية بما وجدت، فهو أمر لا بدّ منه، وعليها أن ترضى بالأرض التي نزلت إليها، أرض تتضارب فيها الإيديولوجيات، أرض تتسلّط فيها الذّكورة وتهمّش الأنوثة، أرض خوف وإقليم عار إذا ولجته الأنثى.

تربط الرّوائية بين العنوان والمتن عبر الشّخصيات الفاعلة، وتوصّف لنا بعض محطّات الخوف في إقليم من أقاليم الشّرق فتقول: «**كنت أحاول أن أضمّد جراحي من لوعة الشّرق حين تعرّضنا لانفجار عنيف إثر هجوم انتحاري في "شرم الشّيخ" بمصر ذهبت ضحيّته والدتي وأخي الوحيد أسعد، والدي ظلّ معطوبا يعاني الإعاقة في قدميه**»[1]، فالسّاردة هنا تعيش حياة غير آمنة وغير مستقرّة لما شاهدته من انفجارات في إحدى مدن مصر، فالخوف أصبح يسري في عروقها، خوف الحروب التي كان سببها الجماعات الإرهابية التي باعدت بينها وبين أمّها وأخيها، وخلّفت والدها مقعدا، ممّا جعل الخوف يخيّم على قلب هذه الفتاة، وشلّ حركتها.

ومن مصر أمّ الدّنيا إلى لبنان جوهرة المشرق تصوّر لنا الرّوائية مشهدا دراميا تقول فيه: «**وصلت أوّل مرّة إلى بيروت في خريف 1993 حين كانت حرب بيروت تضع**

[1]. المصدر نفسه، ص11

أوزارها»[1]، وتكثر فيها الصّراعات الطّائفية، والحروب التي تقع على الحدود مع إسرائيل، حروب لم تدع السّاردة تعيش في أمان، كلّما حلّت أو ارتحلت وجدت الحرب في إقليم معيّن، وهكذا كان الوضع في الأقاليم الشّرقية كلّها، حيث أنّ «**الشّرق يعطينا شعورا بالخوف على أنّنا غير محصّنين، غير محميّين، مخترقون، عزّل وكأنّنا نعيش في خلاء تجتمع فيه كائنات مسعورة مستعدّة فقط لجزّ رؤوسنا لأسباب تافهة، كأن يبدو شعر المرأة مثلا، أو حين يختلي رجل بامرأة، أو حين يسمع الموسيقى...**»[2]، فهو شرق الخوف وعدم الاستقرار، إقليم تنعدم فيه الإنسانية، مكان مشوّه بالأفكار الدّنيئة حسب رأي السّاردة.

لقد استطاعت الرّوائية أن تربط بين عنوان النّص ومتنه، وذلك من خلال المأساة التي تحملها عتبة العنوان والتي تجسّدت في كلّ إقليم من أقاليم الرّواية، تلك المأساة التي ظلّت راسخة في ذاكرة السّاردة كلّما حلّت في إقليم معيّن بدءا من مصر ولبنان وغيرهما، ذلك الخوف الذي كبّل الذّات الإنسانية وحرمها من حق العيش بسلام، ذلك الإقليم الشّرقي الذي امتزجت فيه الإيديولوجيات والدّيانات، ولكنّها لم تسلم من الحروب والمخاوف، وما تلك التّلميحات والتّحليقات السّردية إلّا دوال على مدلول الأنثى التي تعيش في صراع دائم داخل إقليم يحكمه الرّجل المتسلّط، وما يؤكّد ذلك هو تأنيث الرّوائية للمدن المذكورة في الرّواية (مصر، لبنان، بيروت، بغداد، السّودان...) التي ترمز إلى الأنثى التي تتّصف بالضّعف والانقياد للشّرق رمز الرّجولة وعنوان القوّة والسّلطة.

وهكذا تكون عتبة العنوان قد اكتست أهمية بالغة بالنّظر للدّور الذي تقوم به «إذ تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطّرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقّقها

---

[1]. المصدر نفسه، ص12

[2]. المصدر نفسه، ص47

التّخييلي، كما أنّها أساس كلّ قاعدة تواصلية تمكّن النّص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التّركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها»[1]، حتّى تخلق جانبا فنّيا وأدبيا لذلك النّص من خلال تكثيف مقصدية مضمونه العام، والذي لا يصل إليه القارئ إلا بعد التعمّق في فهمه، وفك شيفراته الخطابية.

3/ التّداخل الأجناسي وجمالية الحضور:

شهدت السّاحة الأدبية الجزائريّة انفتاحا واسعا على مستوى الشكل العام للعمل الأدبي، حيث انحاز هذا الأدب إلى استعارة واستضافة أنواعا أدبية أخرى داخل نسيجه اللّغوي، وذلك كاستراتيجية جديدة يدخل بها عالم التّجريب الثّقافي والفكري وتفعيلها داخل النّص الأدبي، ولا شكّ أنّ الرّواية النّسائية الجزائريّة الحديثة قد انفتحت على أشكال أدبية وأخرى غير أدبية.

يرى الشّريف الجرجاني بأنّ «الجنس اسم دالّ على الكثرة مختلفين بالأنواع، الجنس كلّ مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك، فالكلّيّ جنس وقوله مختلفين بالحقيقة: يخرج النّوع والخاصّة والفصل والقريب، وقوله في جواب ما هو: يخرج الفصل البعيد والعرض العام وهو قريب أن كان الجواب عن الماهية وعن بعض ما يشاركها في ذلك»[2]، والمتأمّل في هذا التّعريف يجد بأنّ الجرجاني يعدّ كلّ اسم كلّي يحيل إلى صنوف متعدّدة جنسا، كجنس الحيوان بالنّسبة للإنسان، فهو جنس كلّي ومختلف عن الثّاني (حيوان/ إنسان)

---

[1]. عبد الفتّاح الجحمري، عتبات النّص البنية والدّلالة، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص16

[2]. الشّريف الجرجاني، التّعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص82

وإذا أخذنا بمفهوم النّوع، فإنّنا نجد الجرجاني يعرّفه بقوله: «النّوع اسم دالّ على أشياء كثيرة»[1]، ومن هنا فالنّوع أو الجنس أمر واحد والمسألة هي مسألة مصطلح فقط، لكن سعيد يقطين ميّز بينهما وأضاف لهما مصطلح (النّمط)، وتمييزه لهذه المصطلحات الثّلاثة كان كالتّالي[2]:

ـ **الجنس:** وربطه بالقصّة (المادّة الحكائية) لأنّ بمقتضاه نحدّد جنسية الكلام.

ـ **النّوع:** وجعل صلته بالخطاب لأنّ طريقة التّقديم هي التي تعيّن الأنواع السّردية، وتجعلها متميّزة عن بعضها البعض.

ـ **النّمط:** وربطه بالنّص لأنّه يتيح لنا إمكانية معاينة موضوعات النّص وتيماته والأبعاد الدّلالية المختلفة.

وما قدّمه سعيد يقطين يمكن اعتباره إضافة جديدة في السّاحة النّقدية العربيّة، فالتّصنيف الجديد الذي أتى به يخدم هذه التّقنية ويسهّل العملية على الدّارسين والباحثين في هذا المجال، كما أنّه يعمل على تمكين الدّراسات المختلفة من خوض غمار هذا المصطلح دون أيّة مشكلة من ناحية المصطلح كما هو معروف في الدّراسات النّقدية بفروعها المختلفة، وبذلك يسير الدّارس وفق نمطية منهجية معيّنة دون أن تتخلّله فوضى المصطلح التي ترهق الباحثين في بداية الانطلاق دوما.

---

[1]. المرجع نفسه، ص318

[2]. كريمة غتيري، تداخل الأنواع الأدبية في الرّواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، (أطروحة دكتوراه)، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016/ 2017، ص17

1.3/ مفهوم الأجناس الأدبية:

بما أنّ الكثير من الدّارسين لا يفرّقون بين النّوع والجنس في الاستعمالات المختلفة، فإنّنا نأخذ في هذا الصّدد كلّ ما تعلّق من مفاهيم خاصّة بالأجناس أو الأنواع الأدبية.

إنّ المتصفّح في كتاب (دور الأدب المقارن) لمحمد غنيمي هلال يجده قد خصّص جزءا منه للحديث عن الأجناس الأدبية، والتي يقول عنها معرّفا بها: «نقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنّية العامّة التي تفرض على الشّعراء والكتّاب مجموعة من القواعد الفنّية الخاصّة بكلّ قالب على حدة»[1]، أي أنّ هذه الأجناس الأدبية هي قوالب كبرى تُصهر فيها القوالب الصّغرى؛ فالشّعر هو قالب كبير يتضمّن قوالب صغرى كالقصائد والخواطر والأغاني، وكذلك النّثر هو قالب كبير يتضمّن قوالب صغرى كالرّواية والخطابة والمقامة...

ويرى الصادق قسومة بأنّ الجنس الأدبيّ «مفهوم مجرَّد يتبوّأ منزلة مخصومة بين النّصّ والأدب، إنّه مرتبة وسطى تستطيع من خلالها أن تربط الصّلة بين عدد من النّصوص التي تتوفّر فيها سمات واضحة»[2]، فهو يربط الصّلة بين نصوص مختلفة في مضمونها وشكلها، لكنّها تنتمي إلى جنس أدبيّ واحد، كالرّواية والخطابة والمقامة تختلف شكلا ومضمونا، إلا أنّها تندرج تحت مسمّى النّثر، والقصيدة العمودية والحرّة تختلف شكلا لكنّها تنضوي تحت باب الشّعر.

---

[1]. ينظر: محمّد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربيّ المعاصر، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، (دط)، (دت)، ص42

[2]. الصادق قسّومة، نشأة الجنس الرّوائيّ بالمشرق العربيّ، دار الجنوب للنّشر، تونس، ط1، 2004، ص101

ويؤكّد خيري دومة بأنّ «الأنواع الأدبية مفاهيم مرنة متطوّرة، بمعنى أنّها تتطوّر من عصر إلى عصر، ومن فترة إلى فترة، ومن مدرسة إلى مدرسة، ومن كاتب إلى كاتب، فكلّ عمل جديد (خاصّة إذا كان أصيلا) يضيف إلى النّوع، وكلّ كاتب متميّز يغيّر من طبيعة النّوع»[1]، فلم يعد الأمر متعلّقا باستحضار أبيات شعرية وإدراجها في نصّ روائيّ وفقط، بل أصبح متعلّقا بالمزج بين فنون كبرى أخرى كالمسرح والسّرد وإعطائه تسمية جديدة وهي (المسرديات) كما فعل عز الدين جلاوجي، وهذا الذي يحيلنا إلى القول الذي مفاده أنّ «الآثار الأدبيّة تدخل في الأنواع، والأنواع في الأجناس، والأجناس في الأنماط»[2]، فالعملية متسلسلة، وكلّ نوع يندرج ضمن الآخر، وهكذا تظهر تقنية التّجريب في ثوب أدبيّ جديد، يمكّن القارئ من استكشاف ما لم يكن على دراية به من قبل، وهذه التّداخلات الأجناسية كان لها حضورها البارز في الرّوايات النّسائية الجزائرية على أشكال وأنماط مختلفة.

1/ الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي:

عمدت أحلام مستغانمي في روايتها الموسومة (الأسود يليق بك) إلى استدعاء العديد من الفنون الأخرى وتوظيفها، معلنة بذلك على انفتاح الرّواية ومدى استيعابها للقوالب الإبداعية المتنوّعة من شعر وقصّة وأسطورة... وذلك التنوّع في الانفتاح الأجناسي يكسب العمل الإبداعيّ جمالية وفرادة أدبية، وقد كان أسلوب كتابتها مثقّلا بالشّعرية وذلك من خلال التّكثير من الألفاظ واستبدال بعضها ببعض وترتيبها وفق ما

---

[1]. خيري دومة، تداخل الأنواع في القصّة المصريّة القصيرة (1960. 1990)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، (دط)، 1998.ص33

[2]. جيرار جنيت، مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرّحمن أيّوب، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، العراق، (دط)، (دت)، ص82

تراه مناسبا ومهّما، ليتمّ تطعيم الفن السّردي بأسلوب شعري متناغم ومن أمثلة ذلك نجدها تقول: «**ينهبون ولا يشبعون، ويضعون يدهم في جيبك ويخطفون اللّقمة من فمك ولا يستحقون...**

غادرت سريرها حتّى لا تترك غيوم الماضي تفسد مزاجها، بدأت صباحها بملعقة عسل دافئ لا بدّ أن يكون لديها من شاغل إلّا صوتها... قد يغفر لها الغناء، لكن لن يغفر لها البكاء»[1]، إنّ هذا المقطع الدرامي المنكّه شعريا يصوّر لنا حالة البطلة هالة الوافي التي واصلت درب والدها الذي كان يمارس مهنة الغناء الشّعبي، والذي مات غدرا من قبل الإرهابيّين هو وابنه، ولم تبق إلّا البنت وأمّها على قيد الحياة، وجرّاء ذلك فـ«إنّ الجسد الأنثوي في هذه الحالة يعيش حالة حصار دائم، وهو رغم هذا لن يتقبّل الهزيمة بسهولة، إنّ روح التّحدي تزداد في هذا الجسد كلّما ازداد الحصار عليه، هكذا فالجسد الأنثوي . منذ بداية الرّواية . يحاول أن يثبت ذاته وكينونته بتحرّكه عكس التّيار...»[2]، وبذلك يكون هذا المقطع المقتبس قد أدّى وظيفته الشّعرية من حيث تداخله مع الرّواية، كما أدّى وظيفته الدرامية من حيث وصفه لحال البطلة هالة وما تعانيه في ظلّ هيمنة الآخر الذّكوري كالإرهاب مثلا.

يتواصل مسلسل الأسلوب الشّعري، ويتواصل سيل الأخبار التي تنقلها إلينا الرّوائية لتقول: «**في حقيبتها كان أيضا ثمّة بطاقات هاتفية بعضها فارغ، وبعضها ما زال صالحا للاستعمال. ولكن الكلمات، لا البطاقات، هي التي ماتت. وثمّة مفتاح ذلك النّجاح الذي**

---

[1]. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت . لبنان، (دط)، 2012، ص(27 . 28)

[2]. سليم سعدلي، وهيبة جراح، البنية السّردية في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص290

دخلته أميرة وغادرته فقيرة، وغطاء زجاجة النّبيذ تلك، التي خرج من قمقمها الوحش الذي أتى على كلّ شيء. وثمّة بطاقة الجزائريّين اللّذين عرضا عليها أن يدعواها إلى الغداء أو إلى العشاء، لكنّها لن تطلبهما. لا تريد أن تقتسم مع أحد انكسارات روحها، ولا رغبة لها في رؤية أحد. كادت تهمّ بتمزيقها، ثمّ عن كسل، عادت ووضعتها في محفظتها»[1]، وهذه الأساليب الدرامية المثقّلة بالشّعرية كادت أن تطغى على الرّواية، ولم ولم يكن هذا النّوع من الكتابات عشوائيا وإنّما يمكن تأويله إلى أمرين اثنين: أوّلهما أن الكاتبة كانت شاعرة قبل أن تكون روائية وقد يكون أسلوبها الشّعري قد أثّر على كتاباتها السّردية، وثانيهما أنّ من وراء هذا الانزياح مقصدية معيّنة لجذب القرّاء وسلب عواطفهم للتّفاعل مع مجريات أحداث الرّواية، والتي كانت تاريخية درامية في الآن نفسه.

كما نجد بأنّ الرّوائية قد وظّفت بعض الأبيات الشّعرية داخل المتن الحكائي، ومنها المقطع الخالد في الذّاكرة الإنسانية، إنّه المقطع الأوّل من النّشيد الجزائري فتقول:

قسما بالنّازلات الماحقـات * والجبال الشّامخات الشّاهقات**

نحن ثرنا فحياة أو ممـات * وعقدنـا العزم أن تحيـا الجزائـر**

فاشهدوا

فاشهدوا[2]

إنّ المتمعّن في هذا المقطع يجد بأنّه قد أصيب بزحزحة وخلخلة على مستوى أبياته، ولا يمكن اعتبار ذلك تحريفا من قبل الرّوائية، وإنّما يمكن اعتباره استعجالا من

[1]. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص289

[2]. المصدر نفسه، ص77

البطلة ومن كان حاضرا معها في السّاحة، خوفا من الإرهاب الذي اغتال الشّاب حسني الذي يعدّ قطع صوته عبارة عن قطع البهجة عن المجتمع الجزائري في ذلك الوقت، وهو الأمر الذي صرّحت به الرّوائية، ويرجع ذلك لسوء ما تعيشه البطلة التي فقدت أباها وأخاها، لذلك تزعزعت حالتها النّفسية ولم تعد تدرك ما تقول، فقد واجهت الاغتيال بالغنّاء، وبذلك تكون قد مارست نوعا من المواجهة والصّمود في وجه الإرهاب، فالغناء قد يغفر لها لكن البكاء قد يكلّفها حياتها وهو ما أكّدته بقولها: «**هل تعتقد أنّ المرء أمام الموت يفكّر في النّجاح؟ كلّ ما يريده هو أن ينجح في البقاء على قيد الحياة** (...)، **قرّرت أن أؤدّي الأغنية الأحب إلى قلبه، كي أنازل القتلة بالغناء ليس أكثر** (...) **إن واجهتهم بالدّموع يكونوا قد قتلوني أنا أيضا**»[1]، بذلك يكون الموت قد حاصرها من الجهات كلّها، موت الإرهاب وموت الأهالي كونها ابنة الأوراس الذي لا تساهل عندهم مع الشّرف، فحتما لن يرضوا بأن تخرج نساءهم للغناء في الشّوارع.

وفي مقطع آخر لها مزجت بين السّرد والشّعر لتقول: «**صوتها ناي يحنّ إلى منتبه، يعود موّالا إلى تربته. لا يحتاج إلى ميكروفون، إنّه ينتشر مع الهواء، عابرا الأودية، ماضيا صوب الأعالي التي غنّى منها جدّها. لصوتها شجرة عائلة، تنحدر من حناجر "أولاد سلطان". صوتها يسلطن طربا، يعود إلى قمم الأوراس، حيث وحدها الحبال الصّوتية يمكنها تسلّق الجبال، صوتها يشدو.. يعلو.. يغنّي:**

نخيل بغداد يعتذر لك

أيّها الرّاحل باكرا مع عصافير الوقت

[1]. المصدر نفسه، ص20

ليس هذا الزّمن لك

لم يحدث أن كنت أكثر حياة

كما يوم حللت ضيفا على مدن الموت

خطاك كانت تعانق الأرصفة

وعيناك شفة

تقبّل وجنات الصّغار

شهيّا كنت ومنتظَر كنبيّ

إذا ما لزمت الحذر

وأنت تجتاز القدر

إلى الضفّة الأخرى

كنت تودّ يومذاك لو أنّ يدك

كانت في يد من تحبّ

لو أنّ قبلة أخيرة أودت بك

فمتّ في حادث حبّ

لكنّك سقطت

والعصافير تنقر قمح الحبّ في كفّك

أتكون ذهبت لتسقي بدمك

شجرة الإنسانية

يا عاشقا من حلمه ما عاد

لا تأبه بالموت تماسك

يسأل عنك

عسى تواسي ضفائر الانتظار

وتخلع عن الصّبايا الحداد»[1]

وهذه المقاطع الشّعرية كانت عبارة عن رثاء لقتيل العراق ومغتالها الزّعيم صدّام حسين الذي مات مشنوقا يوم عيد الأضحى، ذلك المغتال الذي راح ضحية أيادي الجرم وهو يدافع عن بلده، وهذا الاستدعاء الشّعري كان في محله، كون أنّ بطلة الرّواية تعيش الحالة نفسها، فقد اغتيل والدها وأخوها بسبب الإرهاب الذي عاث ظلما وجرما، ومن هنا تكون الرّوائية قد أبلت البلاء الحسن في تصوير هذا المشهد الدراميّ من خلال تصوير الصّورة التّشبيهية «في صورتها التّجسيمية التي تجعل الحركة الجامحة حركة حيّة، ومن الكون الماديّ في ثباته كونا يموج بالمشاعر والأحاسيس، ومن الصّورة التي يغلب عليها الوصف المجرّد إلى صورة الخيال التي تعكسها الحقيقة الخارجية وتدركها الحواس»[2]، وحتّى ولو كان ثمن ذلك هو تقديم الغالي والنّفيس من الأرواح.

---

[1]. المصدر نفسه، ص(329 . 330)

[2]. عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، دار فاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 1998، ص234

وقد تداخلت الرّواية أجناسيا مع القصّة القصيرة لما لهما من تشابهات في سرد الأحداث وتسلسلها، ومن ذلك نجد تلك القصّة التي أوردتها الرّوائية فتقول: «**يحكى أنّه ذاع صيت جمال إحدى الفلّاحات حتّى تجاوز حدود قريتها، فتقدّم لخطبتها أحد الباشاغات، لكنّها رفضت لأنّها كانت تحبّ ابن عمّها، عندما علم الباشاغا بزواجها، استشاط غيظا ولم يغفر لها أن تفضّل عليه راعيا. فدبّر مكيدة لزوجها وقتله. كانت حاملا، فانتظر أن تضع مولودها وتنهي عدّتها، ثم عاود طلبها للزّواج. وكانت قد أطلقت اسم زوجها على مولودها فردّت عليه "إن كنت أخذت منّي عيّاش الأوّل فإنّني نذرت حياتي لعيّاش الثّاني" فازداد حقده وخيّرها بين أن تتزوّجه أو يقتل وليدها، فأجابته أنّها لن تكون له مهما فعل.**

ذات يوم عادت من الحقل فلم تجد رضيعها، وبعد أن أعياها البحث، هرعت إلى المقبرة، فرأت ترابا طريّا لقبر صغير، فأدركت أنّه قبر ابنها، وراحت تنوح عند القبر و"تردّد" بالشّاوية بما يشبه الغناء "آاا عيّاش يا ممي" فأقبل النّاس عند سماعها تنادي "يا عيّاش يا ابني" يسألون ما الخطب، وما استطاعوا العودة بها، فقد لزمت القبر الصّغير وظلّت تغنّي حتّى لحقت بوليدها وزوجها»[1]، وهي قصّة تحكي الواقع وتحاكيه في ظلّ هيمنة السّلطة الذّكورية المتجبّرة، تلك السّلطة التي أخذت منها محارمها (الزّوج والابن) للنّيل من جسدها العفيف، لكن هذا الجسد الأنثوي ظلّ يقاوم إلى أن لفظ أنفاسه ولم يدع أيدي الظّلم والفساد تمسّ شعرة واحدة منه، وهذا المقطع السّردي المستدعى خدم الرّواية من خلال الرّبط بين تلك الزّفرات الأليمة التي عاشتها المرأة التي تقطن بمروانة، وما

[1]. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص(29 . 30)

تحكيه السّاردة في الرّواية من معاناة ظلّت تلاحق البطلة هالة الوافي حتّى من أقرب النّاس إليها مثل طلال الذي يتفنّن في كلمات الحبّ تلك.

ونلمح تلاقح الرّواية مع المسرح، ويتجلّى هذا التّلاقح عبر الحوارات والمشاهد الموظّفة في الرّواية ومن أمثلة ذلك نجدها قد اعتمدت الحوار في الإهداء إذ تقول:

«**سألتها:**

. والآن.. أتندمين على عشق التّهم تلابيب شبابك؟

ردّت بمزاج غائب:

. كانت سعادة فائقة الاشتعال، لا يمكن إطالة عمرها، كلّ ما

استطعته إيقاد المزيد من النّار.. لأطيل الرّماد من بعده»[1]، وهو إهداء غريب في بنيته التّركيبية، كون أنّ القارئ لم يعهد مثل هكذا إهداءات لا في الكتب ولا في الرّسائل الأكاديمية ولا حتّى في الأعمال الإبداعية الأخرى، ومن هنا تتمظهر بعض المقاطع تؤكّد على حضور الحوار المسرحي من بينها:

«**هاتفها سائلا:**

. أيّة ساعة تصل طائرتك؟

. حسنا.. ثمّة رحلات من لندن كلّ ساعة تقريبا. سأغادر لندن بحيث أصل قبلك وأنتظرك هناك عند مخرج الرّكاب القادمين.

---

[1]. المصدر نفسه، ص05

. السّاعة السّادسة بتوقيت باريس.

. على أيّ مطار؟

قالت:

. مطار شارل ديغول.

واصل بعد شيء من الصّمت

. أتمنّى أن تتعرّفي إليّ وسط حشود المسافرين.

ردّت:

. في جميع الحالات لن نضيّع بعضنا البعض، فأنت تعرفني أليس كذلك؟

واصلت ممازحة

. أو احمل باقة الورد تلك كي أستدلّ إليك!

. ردّ بنبرة جادّة: (وهنا الموقف نفسه يتجدّد باستدراكها لحالته ونبرته التي لا يمكن الإفصاح عنها بالكتابة)

. إن لم يكن يدلّ قلبك عليّ فلن تريني أبدا.. وهذه القصّة لا تستحقّ عندها أن تعاش!»[1].

[1]. المصدر نفسه، ص55

وهذه الوقفة السّردية النّاتجة عن الحوار قد طعّمت الرّواية بشيء من الشّعرية والجمالية الأدبية، فحتّى الرّوائية استطاعت أن تعبّر عن المشاهد بقلمها في عبارتي (واصل بعد شيء من الصّمت/ واصلت ممازحة)، فالصّمت والمزاح لا يمكن التّعبير عنهما إلّا كتابة، وهو ما زاد الرّواية فنّية؛ فالسّرد الوصفي يتوقّف في حضرة الحوار، لكن الرّوائية أتت به من خلال العبارتين وكسرت بذلك المقولات النّقدية المتعارف عليها لتخلق جوّا شعريا روائيا.

ب/ أهداب الخشية لمنى بشلم:

يتواصل الخطاب السّردي عند المبدعة الجزائرية، ويتواصل معه التّجريب الفّني من خلال رمزية العنوان، وثقل المتن الحكائي بالأجناس الأدبية المختلفة، وهو ما نلمحه عند الرّوائية والقاصّة منى بشلم في روايتها الموسومة (أهداب الخشية)، حيث صنعت من أسلوب الرّواية أسلوبا شعريا، وهذا ما يتجلّى عبر المقطع التّالي: «**قرّرنا أن نلتقي**

أين يمكن أن يلتقي كائنان من وهم، كان سؤالي العسير، لا يجب دخول الجامعة مع حلم يسير على حلم مشين بشكل ما، مبهما بالشّكل الآخر.

وصلت العنوان المفترض، انتظرت رنّة تدلّني عليها.. لم تأت.. أجّجت أشواقي.. جنّ اللّيل الذي سكن قلبي، لحظات.. ثمّ جاءت.. الأنثى التي أحرقت جسدي لذّة، الأنثى التي كانت صورة سافرة على شاشة وتنهيدة بسمّاعة جهازي وهاتفي، تقف أمامي جسدا بجلباب أسود»[1]، فأسلوب هذا المقطع قد ارتقى من لغة النّثر إلى لغة الشّعر،

[1]. منى بشلم، أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص(28 . 29)

وهي نقلة متميّزة من نوعها، بحيث يكثر فيها التّكثيف والمجاز والإيقاع الصّوتي المتناغم، وهذا كلّه من أجل لفت انتباه القارئ.

ومن الأسلوب الشّعري إلى توظيف الشّعر نجد الرّوائية تضمّن نصّها هذا بعض الأشعار كالشّعر الملحون الذي ورد في سياق الحديث الذي دار بين ياسر وذرّية المغنّية فتقول:

بسم الله نبدا كلامي

قسنطينة هي غرامي

الله الله

نشوفها في منامي

هي والوالدين[1]

وردت هذه القطعة الشّعرية المكتوبة بلهجة محلّية في سياق الحديث الذي دار بين البطلين حول تاريخ قسنطينة وحضارتها العريقة، وعن المالوف القسنطيني كذلك، وهنا أحسّت المغنّية بالحنين لمكان ميلادها، كونها تقيم في العاصمة الآن، وهو حنين ناتج عن البعد عن الموطن والأحباب، بعدٌ جعلها تستذكر العادات والتّقاليد القسنطينية التي ترتبط بالتّراث الجزائري الأصيل، والتي تخزّن في ثنايا الذّاكرة الأنثوية لتستحضرها وقت الحاجة إليها.

[1]. المصدر نفسه، ص39

وبعدها أخذت في أغنية أخرى ذكّرتها مدينتها فتقول: «**رقص المراهقون ما علموا أنّها كانت تغنّي، إنّها كانت تبكي مدينتها.**

قسنطينة رابوا سيسانك

حزنتي وراحوا عليك أوليداتك

حزنتي وراحوا عليك.. يا قسمطينة»[1].

وبهذا أخذ المكان حصّة الأسد من الرّواية، ولم يكن اختياره عشوائيا وإنّما كان مقصودا، فالرّوائية تنحدر من قسنطينة، مدينة الحضارة والتّاريخ، تلك المدينة الأزلية في كتابات مبدعيها، تلك المزهرية الزّجاجية التي يبغونها سليمة دوما من التشرّد والجراحات الدّامية، وهو ما صرّحت به في إهدائها وقالت: «**إلى قسنطينة عشقا.. جرحا.. وهبة ربّانية، إلى كلّ كلمة انكسرت تشرّدت أحرفها فما عادت تلفظ**»[2]، ورغم ذلك تبقى قسنطينة مكان الهوى والحبّ والعطاء الأدبي لدى الكاتبة، تعبّر عنه بكلّ شعرية نابعة من شاعريتها الخاصّة والمخصّصة لهذا الفضاء المكانيّ.

ومن الشّعر الجزائري الملحون إلى الشّعر المكتوب باللّغة الأجنبية نجد الرّوائية قد اختارت أغنية (لو كنت لي) لصاحبها Marcos Hernandez وهذا ما أوردته على لسان ياسر فقالت: «**على عجل قبل أن تستأصل قرار استئصالها وتصير واحدة من أعضائي أو أنقلب واحدا من أعضائها.. رحلت هذه المرّة شيّعتني، بلغنا جمهور المدعوّين، ارتقت المنصّة وغنّت لي:**

---

[1]. المصدر نفسه، ص61

[2]. المصدر نفسه، ص07

If you were mine

I'd be your every thing

And you'd be the only tht i would ever need

If you were mine

I would tell every one

That you are the only one that i could ever

فوحدي عرفت كم أحبّت هذه الأغنية، وكم.. كم أحبّت.. أحبّتني.

ووحدي أيضا لم أعرف مطلقا إن كانت أدّت هذه الأغنية، أم أنّ أذني استعادت ذكرى أوّل أغنية سمعت بصوتها يوم حضرت، وكانت تغنّي لبعض المراهقين، كانت الأغنية الأولى.. وكانت الأخيرة»[1]، فهذا المقطع يذكّر ياسر بأوّل أغنية سمعها، أغنية تذكّره بالمحبوبة، تحمل عبر أسطرها الكثير من معاني الحب، فهي تشير بأنّها له وهو لها، وكتابتها باللّغة الإنجليزية يدلّ على التشبّع بثقافة الآخر الأجنبي ولغته، وهو الأمر الذي جعل الرّوائية تثقّل المتن الحكائي بتعدّد الأصوات ليحيل على تعدّد الإيديولوجيات التي قد تتصارع فيما بينها لتخلق جمالية أدبية داخل الرّواية.

ومن باب الشّعر إلى باب السّرد مرّة ثانية نجد الرّوائية قد اعتمدت على بعض المقاطع القصصية القصيرة منها قصّة حادث السّير التي كانت بطلتها ذرّية فتقول على لسانها: «**على طريق شبه خالٍ، سيّارة تتعقّبني، أدركت أنّه أخطأ في العنوان، فأنا ما كنت ما يخال، أو على الأقل.. حسنا أنا لست من فتيات اللّيل، حاولت تجاوزه كان يترنّح، فتزيغ سيّارته القديمة، حاولت بكلّ ما ملكت من خبرة أن نخرج كلانا بأقلّ الخسائر فما**

[1]. المصدر نفسه، ص90

خسرت أكثر من سيّارتي، بينما دفع آخر أنفاسه على حافة الطّريق... راقبت انقلاب السيّارة وتدحرجها نحو الهاوية... بصمت حرس الصّمت مزّقه صراخ، حاول أن يقبض على تلك السيّارة قبل أن تبلغ النّهاية كلّ ما ملكته كان الصّوت، اجتمعت يدايا تحت الصّدر كأنّهما تطوّقا في مخافة دفقة الرّعب التي أحاطت به وأطلقته بكامل قوّة صوتي، فما أمكنه بلوغ تدحرجها، ولا أمكنه القبض عليها، بل ما أمكنه شيء بلغت السيّارة نهاية المنحدر (...) احترقت وأحرقته، شاب بربيع العمر وأحرقت معه ربيع عمري أنا، انتهى الصّراخ إلى النّحيب وانتهى البكاء إلى الفراق من شيء واحد أردت الفرار من نفسي.. فقط من نفسي»[1]، وهذا المقطع السّردي أكّد ووطّن معالم الألم وآثار الوجع، وتأنيب الضّمير، فالفتاة التي كادت أن تكون فريسة بين براثن صاحب السيّارة تحوّلت إلى أوّل معين له، بل إلى فاعل بإمكانه أن ينقذ نفسا من الموت، لكنّها لم تستطع فعل ذلك، وهذا كلّه يوحي إلى أنّ الأنثى لا تستطيع أن تقاوم في ظلّ وجود القوّة الذّكورية، تلك القوّة التي قد يخفّ مداها وصداها، ولكن لا يخفّ تأثيرها، فالفتاة من شدّة ذعرها من ملاحقة الشّاب لها فقدت التّوازن وتملّكها الرّعب، لذلك لم تستطع مساعدته حينما انقلبت سيّارته، ومن ثنائية القوّة والضّعف يمكن أن «تحيا ثقافة المنافسة، وتخلق ميادين مشتركة جديدة بعد أن كانت المرأة لا يذكر لها صدى إلّا في المناطق التي لا يستطيع أن يقترعها الرّجل، وهي المناطق الخاصّة بالمرأة فقط»[2]، لذلك بقيت بعض النّساء منغلقات لا يستطعن البوح بما يعانين منه جرّاء تجبّر وطغيان السّلطة الذّكورية، وبذلك أيّ معاناة تلحق هذه السّلطة تشعر الأنثى وكأنّها السّبب.

---

[1]. المصدر نفسه، ص46

[2]. عبد الله بن صفية، دروس في مقياس السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة، مرجع سابق، ص85

ولم ينحصر التّداخل الأجناسي في هذه الرّواية على الشّعر والقصّة فقط، بل تعدّاهما إلى الرّسائل الإلكترونية، ومنها تلك الرّسالة التي كتبتها منى إلى ياسر فيقول: «**فتحت صفحة الفيس وبريدي الإلكتروني، وجدت رسالة بالفيس، غريب ليس هذا من عادات قبيلتي الفيسبوكية، نادرا جدّا ما كان يضع لي أحدهم لايك أو يترك رسالة، شعرت بفرح مرهف، أحدهم اهتمّ لأمري . تخيّلت الوجوه الضّاحكة التي كنت ترسلين بدل بسماتك، فتحت الرّسالة . كانت منك، نبضي يسابق سرعة قراءتي، ثمّ توقّفت راجعت التّاريخ.. كانت قبل سفرك . نصّ الرّسالة يقول . مساؤك سعيد يا أنت.**

غدا بحول الله سأسافر إلى العاصمة، سألقاها لم تكتشف هويّتها بعد لكنّي أحسّ أنّها هي...

وبعد لقائها سأكتب قصّتك، وقصّتها، وسأحاول سماع الحكاية منها وسأكتبكما إلى جوار بعض، ملتحمان دون تماس كأهداب العين متجاورة بامتداد طولي، كلّ رمش مستقلّ عن الآخر (...) وحين ترفع بالقراءة الأهداب واحد بعد الآخر تكتشف الرّؤيا، لتعرف ماذا كانت ترى كلّ راء.

لتبني مدينتي الرّوائية متشابهة لمدينة الحلم قسنطينة بأقواسها المتتالية تقف فتتراءى لك من وراء القوس الأوّل أقواس ملتحمة دون تماس.

فكّر بهندستي أجبني بعد عودتي بإذن الله

سلامي ومحبّتي

منى»[1].

والمتمعّن في هذه الرّسالة الإلكترونية يجدها عبارة عن تلخيص لمضمون الرّواية بأكملها، إنّها رسالة صادرة من منى التي عزمت على السّفر للقاء ذرّية بالعاصمة، ليكون ذلك المكان شاهدا على التقاء حبيبتين لرجل واحد، وستتّضح قصّة ذلك وتعلّق الأهداب، بحيث يعلّق كلّ هدب بحرف من حروف فصول الرّواية، وحينما تجتمع هذه الحروف تتّضح الحقيقة، وكم هي مؤلمة حياة الأنثى التي لم تبق لمصارعة السّلطة الذّكورية فقط، بل أصبحت تصارع السّلطة الأنثوية المنافسة لها، تلك السّلطة التي قد تأخذ منها كلّ شيء.

وهناك رسالة إلكترونية أخرى ومن نوع آخر، بحيث تظهر فيها صور الدّردشة الفيسبوكية من خلال الرّسالة التي كتبها ياسر إلى منى والمحادثة التي دارت بينهما، فيقول: «**خلتك لن تعلّقي على اقتباسي، وتنشغلين بالرّد على عشّاقك وما أمطروك به من عناية، لكنّك حدّدت اسمي في الرّد وكتبتي لي عبارة تافهة حفرت قلبي "هي لك" ثمّ حجبت النّص، أرسلت لك من خانة الدّردشة:**

سقطت تاؤك.

عفوا

[1]. منى بشلم، على أهداب الخشية، مصدر سابق، ص142

هيت لك.

لغتي وشفقتي لا غير ويبدو أنّك لا تستحقّها»[1].

ومن خلال هذه الرّسائل أسدل السّتار، وتحطّم الجدار الرّابع، وانكشفت حقائق التّمثيل المزيّف وراء الواقع الافتراضي، ولكن هذا الواقع ما لبث إلى أن زال وطغى عليه واقع الأرض والتّراب، وهو ما يتّضح لنا من خلال واجهة الرّواية حينما طغى لون التّراب (البنّي) على واقع الوهم والافتراض (الفضّي)، وهذا كلّه يدلّ على ما هو حاصل في أيّامنا هذه، وما يجري خلف تلك العوالم الوهمية التي لا حقيقة لها على أرض الواقع، الرّجل يوهم المرأة وهي توهمه، ولكن حين الالتقاء تنكشف الخدع المزيّفة ويعود كلّ طرف من حيث أتى.

ج/ جسر للبوح وآخر للحنين لزهور ونّيسي:

تقدّم لنا الرّوائية زهور ونّيسي عملا أدبيا عن أولى باكوراتها الأدبية (جسر للبوح وآخر للحنين)، وفي روايتها هذه عملت على توظيف العديد من الأجناس الأدبية كالأسطورة، وأدب الرّحلة وغيرهما، وهذا التّلاقح الهائل من الأجناس يضفي طابع التّجريب والتّجديد على الرّواية.

[1]. المصدر نفسه، ص34

وفي خضمّ هذا التّلاقح نجد للأسطورة حضورها البارز داخل المتن الحكائي، منها أسطورة محمد الغراب الذي تحوّل إلى غراب بعد موته، وفي هذا الصّدد تقول الرّوائية: «**إنّ سيدي محمد الغراب لو لم يكن تقيّا صالحا ووليّا من أولياء الله لما نجّاه الله من شرّ الحاكم الجائر، عندما أمر بإلقائه من أعلى قمّة جنب الجسر الكبير "كاف الشكارة" وبدل أن يموت شرّ ميتة مرتطما بصخور الهاوية إلى قاع الوادي، حوّله الله تعالى من صفة البشر إلى صفة الطّير، حوّله إلى غراب ليطير بجناحين، وينجو من الموت المؤكّد، لأنّه كان مظلوما**»[1]، وما يغلب على هذا النّص الأسطوري المقتبس هو طابع العجائبي من خلال المسخ الذي أصاب شخصية محمد حينما تحوّل من حالة إلى حالة أخرى غير مشابهة تماما، وهذا المسخ مبني على الإرادة الإلهية للتخلّص من العذاب، وتوظيف هذه الأسطورة كان مقصودا داخل الرّواية إذ أنّ ضريح محمّد الغراب موجود بقسنطينة وتتمّ زيارته للتبرّك به وبخاصة من قِبل النّساء، كما فيها إشارة إلى تحوّل السّكان من حالة التعبّد لله إلى حالة التبرّك بالأضرحة، وهو ما وجده كمال العطار في بلدته بعدما رجع من سفره، وهو تحوّل تدخّلت فيه القوى الأخرى التي غيّرت مجرى التّاريخ الخاص بالمنطقة.

وفي موضع آخر نجد الرّوائية قد استعانت بأسطورة الحمار الذّهبي لصاحبها لوكيوس أبوليوس الذي يسرد حكاية بطل تحوّل من إنسان إلى حمار عجيب، وفي هذا تقول الكاتبة: «**يتّحد العالم كلّه في حركات راقصة، يتحرّر الجسد من حالة المقدّس والمدنّس... تلتقي الرّؤوس، رؤوس النّساء بألوان المناديل المختلفة لتصنع فسيفساء جميلة... تبدو أشياء تتمتّع بأرواح خفيّة ومرئية، أشياء وهي جامدة، تبدو وقد سكنتها**

[1]. زهور ونّسي، جسر للبوح وآخر للحنين، منشورات زرياب، الجزائر، (دط)، 2006، ص95

أرواح شرّيرة وخيّرة... تتحرّك الأكفّ المخضّبة بالحنّاء، وقد أضاءت كلّ الجسم بنقوشها ولونها القرنفلي المتزايد كلّ ساعة بحرارة الجسم... وغلبة الرّوح وهي تتماوج مع الأرواح الأخرى... أصدقائي ربّما يصبحون من سكّان كوكب آخر، وليس من سكّان حيّنا، والنّاس ربّما سيكونون غير النّاس، أشكالهم ربّما ستختلف عمّا هي عليه اليوم، ربّما تصبح أنوفهم أو آذانهم أطول، وربّما تصبح آذان الحمير والبغال أقصر وأجمل، وربّما تصبح كلّ الحمير الذّليلة حمراء ذهبية مثل (الحمار الذّهبي)»[1]، وهذه القصّة الأسطورية مستوحاة من رواية الحمار الذّهبي التي تحكي رواية لوكيوس الذي طلب من خادمة السّاحرة بأن تأتي له بالمرهم الذي تدّهن به سيّدتها حتّى يتحوّل إلى طائر، ولكن لسوء حظّه أخطأت الخادمة في المرهم وتحوّل إلى حمار ليذوق بعد ذلك الآلام ويتجرّع الأوجاع بسبب معاملة النّاس له، ليعود في الأخير إلى هيئته حينما أكل باقة الورد أمام النّهر، وهذا التّوظيف الأسطوري داخل الرّواية كانت له مقصديته الخطابية؛ إذ أنّ الرّوائية تنتقد من ورائه الكثير من العادات والتّقاليد المحدثة داخل المجتمع الجزائري وبالخصوص القسنطيني، وصفة التبرّك هذه «إنّما وقع كثير من النّاس قديما وحديثا في الشّرك بسبب ذلك، فكان المسافر في الجاهلية يأخذ من أحجار البيت التي عند الكعبة فيطوف حولها، ويتمسّح بها، لذا جاء الشّرع بسدّ الذّريعة في التبرّك مثلها»[2]، كتلك التي أشارت إليها الرّوائية في منجزها الإبداعي كضريح محمد الغراب وتنبذ الكثير من التصرّفات القبيحة كالطّمع وغيره وهو ما توضّح لنا أسطورة الحمار الذّهبي.

---

[1]. المصدر نفسه، ص(102 . 103)

[2]. محمد صفوت ، التبرّك المشروع والممنوع، وكالة المطبوعات والبحث العلمي، السّعودية، (دط)، 1429هـ، ص13

ونجد في الرّواية بعض المقاطع السّردية التي توحي بتلاقحها مع أدب الرّحلة، وهو ما افتُتحت به الرّواية، إذ تقول الكاتبة: «**عندما لفظ القطار كمال العطار مع الآخرين، ومع بقايا وقود محترق، كانت عيناه تنظران في كلّ الاتّجاهات، كان تائها يبحث عن قريب أو صديق ينتظره... توجّه مع المسافرين الخارجين، بدوا له كائنات هامشية أكثر منها أساسية، كانت تبحث عن مكان ما تحت الشّمس**»[1]، ويتجلّى أدب الرّحلة هنا من خلال عودة كمال العطار إلى مدينته ومسقط رأسه قسنطينة التي غاب عنها أربعين عاما، وهذه المدّة جعلته تائها في مدينته وكأنّه غريب لم يدخلها من قبل، إذ تغيب المدينة في صورتها المعروفة كمركز للانفتاح والتّحرر والتّحضر لنجد أنفسنا أمام مدينة أخرى تعاني الاختناق رغم انفتاحها وذلك بسبب الوضع الاجتماعي القاتل، الذي أعلى من شأن المادّة فجعلها حجر الأساس في سلّم القيم، ممّا دفع بالمرء إلى تقديسها، وبذل النّفس من أجلها، فتحوّلت بدورها إلى سجن ينغلق على أهله، جاعلا إنسانية الإنسان تتقهقر، محدثا القطيعة النّهائية بينه وبينها[2]، كما حدث مع بطل الرّواية الذي رأى التّغير الذي طرأ على قسنطينة وراح يستذكر ما كانت عليه، منتبذا كل هذه التغيّرات المختلفة، وبخاصّة تلك التغيّرات العمرانية.

وفي مقطع آخر تقول: «**لقد ساح في كثير من البلاد والأقطار والقارّات، وشاهد بعض الشّعوب تصنع لنفسها تاريخا، وتبتكر شخصيات تاريخية من العدم، من لا تاريخ، وحتّى تظهر بالمظهر الحضاري العريق أمام الشّعوب والأمم الأخرى، وفي بلاده رآهم**

---

[1]. زهور ونّيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، مصدر سابق، ص(05 . 06)

[2]. ينظر: صليحة قصابي، البحث عن الذّات في الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية من أواخر الثّمانينات إلى غاية 2003، (أطروحة دكتوراه)، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2017/ 2018، ص225

يتلفون التّاريخ بإهمالهم، يختزلونه، يشوّهونه عندما لا يرضي أمزجتهم أو قناعتهم السّياسية والفكرية»[1]، ومن خلال هذا المقطع يتبيّن بأنّ كمال العطار يصف لنا شعوب البلدان التي زارها، وكيفية محافظتها على التّاريخ، وتجعل من اللّا تاريخ تاريخا تؤسّس به لنفسها وتزعم من خلاله حضارات لا وجود لها في الأساس، ويقارنها بشعوب بلاده الذين أهملوا تاريخهم العريق، وجعلوا منه صنما مشوّها لا يرضيهم، وبين التّاريخ والتّاريخ هناك زمن يعبر العالم منذ القديم ويغذي نشاطاته، وبطل الرّواية خلال رحلته أراد الوصول إلى هذا الأمر من خلال مقارنة شعوب بلاده وشعوب البلدان التي زارها، وكيف يتعامل كلّ شعب مع الزّمن والتّاريخ، وهذه مسألة مؤلمة في نظره، حينما خلص إلى معرفة ذلك.

د/ جلجامش والرّاقصة لربيعة جلطي:

اخترقت الرّوائية الجزائرية ربيعة جلطي حدود الجنس الأدبي الواحد، لتتعدّاه إلى أجناس أخرى متباينة، لتدخل بذلك باب التّجريب عبر رواياتها المختلفة، ومن ذلك نجد رواية (جلجامش والرّاقصة) التي ضمّنتها أجناسا أدبية أخرى كالشّعر والأسطورة وأدب الرّحلة وغيرها. وإذا وقفنا عند باب الشّعر نجد بعض المقاطع المحوّرة من طرف الرّوائية كقولها:

«آن أوان الرّحيل.. يا عيشات..

ألا ترى بأنّ الجوّ الحار جدا يا يوسف أولى.. الحرارة على غير عادة الفصل»[2]، والمتأمّل في السّطر الأوّل يجده متداخلا مع إحدى قصائد الشّاعر العربي نزار قبّاني، غير أنّ الرّوائية قد استبدلت عبارة (فاعذريني) بعبارة (يا عيشات)، ولكن إذا كانت العبارات

[1]. زهور ونّيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، مصدر سابق، ص08

[2]. ربيعة جلطي، جلجامش والرّاقصة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2021، ص115

محوّرة فإنّ المعنى واحد وهو الضّعف والعجز أمام المجهول الذي يكبّل الإنسان ويحطّم آماله ويصيّره آلاما، ذلك القادم المظلم الذي نشأ بفعل تجبّر الإنسان وجهله الذي جعل منه إنسانا ضعيفا ساكنا كأنّه جماد.

يتواصل التّضمين الشّعري لدى الرّوائية لتنتقل بنا من المستوى الشّعري العادي إلى المستوى الشّعري الذي يتخلّله المعنى الصّوفي عبر قصيدة مستوحاة من العالم الغفراني إذ تقول:

«**اتبعني..**

سآخذك بعيدا..

حيث تدور السّماء..

حول الأرض.!

ربيعة»[1].

إنّ هذا المقطع الشّعري مستوحى . كما أشرنا آنفا . من رحلة ابن الفارض بين الأرض والسّماء، إنّها رحلة خيالية أوردتها الرّوائية لتعبّر عن متاهة السّفر الإنساني عبر أحلامه المناقضة لواقعه، ذلك الحلم الذي يتحطّم بمجرّد العودة إلى أرض الواقع الذي يفرض عليه التّأقلم مع ما فيه من إيجابيات وسلبيات، كما أنّ إيراد الرّوائية لاسمها في آخر المقطع الشّعري يذكّرنا بالصّوفية ربيعة العدوية التي نجدها تورد اسمها دوما في أشعارها حينما تكتب عن الذّات الإلهية ولو كان ذلك عبر ضمير المتكلّم أنا، حتّى تثبت

[1]. المصدر نفسه، ص163

نفسها وذاتها في التّعبير عن العوالم المختلفة، وفي مقطع آخر نجدها تقول في هذا الصّدد:

«**قال الغد للبارحة:**

سبقتني..!

قالت البارحة:

لا عليك يا أخي

نحن بارحتان.!

ربيعة»[1].

إنّ هذه القطعة الشّعرية الحوارية التي جعلتها الرّوائية بين زمنين متعاقبين هما البارحة والغد، باعتبار أن البارحة فاتت ولم تبق إلّا ذكراها، وأنّ الغد لم يأت بعد وبقي في غياهب المجهول، لكنّه تصدّر الكلام وراح يتجبّر على البارحة ويعاتبها كيف لها أن تسبقه، وفي هذا دلالة على تجبّر السّلطة الذّكورية وبخاصّة المبدعة منها التي تتجاهل بل تحتقر الأعمال الإبداعية التي تصدرها المرأة، وما يدلّ على ذلك هو لفظتي (الغد/ مذكّر، البارحة/ مؤنّثة)، ولكن الردّ كان مخالفا من طرف البارحة، والتي أجابت بأسلوب اللّين (لا عليك يا أخي نحن بارحتان)، وكأنّها تردّ على الرّجل المبدع لتقول له: لك عملك ولي عملي، ولكلّ واحد منّا أسلوبه في الكتابة والتّعبير عن القضايا المختلفة، فقد نشترك في قضيّة واحدة ولكنّنا سنختلف في الطّريقة والأسلوب، وما يوطّن لذلك هو إرفاق

[1]. المصدر نفسه، ص176

اسمها في آخر القطعة لتؤكّد على الصّوت النّسوي ودوره الفعّال، لذلك فلا داعي لأسلوب الكراهية التي لا تورّث سوى العاهات، فتقول في هذا الصّدد:

«الحبّ ينبوع الوسامة..

والكراهية،

تورّث العاهات.!

ربيعة»[1].

تدلّ ثنائية الحبّ والكراهية التي أشارت إليها الرّوائية في هذا المقطع على ثنائية القبول والرّفض؛ فالحبّ يقابل القبول والكراهية تقابل الرّفض، وإذا تغلّبت كفّة الكره على كفّة الحبّ فإنّ الأمر الإبداعي لن يستوي مهما طال، ولذلك فعلى الرّجل أن يتلقّى ما تقدّمه المرأة من أعمال بعناية واهتمام نقدي بنّاء لا هدّام لها ولخصوصيتها النّسوية.

كما تلاقحت الرّواية مع الأسطورة أيضا، أين نجد لأسطورة جلجامش أثرا بارزا في الرّواية تجسّده شخصية يوسف جلجامش الذي تناول عشبة الخلد فأصبح يسافر إلى عوالم أخرى، وفي هذا تقول الرّوائية:

«أأنت الذي رأى كلّ شيء؟

نعم أنا الذي رأيت، وسأرى كلّ شيء..

ومن أنت؟

---

[1]. المصدر نفسه، ص197

أنا الموقّع أسفله "جلجامش"، ملك أوروك العظيم، أنا ابن الملك "لوغالباندا" ثالث ملوك السّومريّين وابن الإلهة "ننسون"، أنا من شقّت سمعته قبّة آفاق الزّمان والمكان، وما تزال وستبقى، أنا من عثر على عشبة الخلد والتهمها بنهم»[1]، وهذا المقبوس السّردي يذكّرنا بأسطورة الخلق عند جلجامش الذي خلقته الآلهة، فقد كان ثلثاه إله والثّلث الآخر بشرا، وفي هذا دلالة على الضّعف البشري، حينما طغت التّركيبة الإلهية على التّركيبة البشرية، ويتواصل هذا المسلسل الأسطوري إلى أن يلتقي يوسف جلجامش مع آدم ويتصارعان إلى أن يصبحا صديقين وبعد موت آدم يواصل جلجامش رحلته في البحث عن عشتار إلهة الحبّ والحرب ليعتذر منها ويطلب الصّفح لأنّه رفض الزّواج منها سابقا، فيقول: «**آه يا عشتار، كيف تجرّأت أن أوذيك أمامهم جميعا، أن أذلّك وأذلّ أنوثتك الجبّارة، كان طيشا منّي وغرورا، أعرف أنّه ليس من الرّجولة قطّ أن أرفض عرضك للزّواج منّي، ودعوتك الحارّة أن أكون رفيقك وحبيبك، أمام شعب أوروك كلّه بتلك الطّريقة الوضيعة**»[2]، وهنا تلتقى الملحمة الحقيقية بالمقطع الرّوائي؛ إذ أنّه في الأسطورة قد التقى جلجامش بأنكيدو وأصبحا رفيقين، كما سافرا معا للقضاء على الثّور السّماوي الذي أرسلته عشتار إلى جلجامش لتنتقم منه بسبب عدم قبوله للزّواج منها، والاختلاف الوحيد هو أنّ يوسف جلجامش بطل الرّواية قد اعتراه النّدم في الأخير وطلب الاعتذار من عشتار، بخلاف جلجامش بطل الملحمة الذي تجبّر وواصل مسيرته للبحث عن عشبة الخلد ليكتشف في الأخير أنّ ذلك من قدرات الآلهة فقط، فبطل الرّواية غلبته سلطة القلب إذ يقول في هذا الصّدد: «**هذا أنا على الرّغم من جبروتي وسلطاني وقوّتي، ما من شيء غلبني سوى سلطة**

---

[1]. المصدر نفسه، ص09

[2]. المصدر نفسه، ص49

القلب»[1]، وفي هذا كلّه أرادت الرّوائية أن تشير إلى أمر مهمّ مفاده أنّ السّلطة الذّكورية رغم جبروتها، ورغم علوّها واستعلائها إلّا أنّها تضعف أمام ما سمّوه بالهامش؛ أي أمام المرأة التي اعتبروها عروسة من سكّر تذوب بين أيديهم، ولكنّها في الحقيقة هي من تذوّبهم بجسدها وأنوثتها التي تسحر جبروت السّلطة الذّكورية، لذلك فالرّوائية أرادت أن تبوح بأنّ هذه السّلطة قد تتحوّل من سلطة غالبة إلى سلطة مغلوبة بسبب ضعفها الجنساني الذي يلاحقها دوما.

هـ/ بحر الصّمت لياسمينة صالح:

لجأت الرّوائية ياسمينة صالح في روايتها الموسومة (بحر الصّمت) إلى اعتماد أجناس أدبية مختلفة ومتنوّعة، نجد في صدارتها الشّعر الذي يعتبر المنكّه الأوّل للرّواية، واعتماد هذه النّوع من الأجناس لم يكن عشوائيا، وإنّما كانت له مقصديته الخطابية؛ إذ أنّه يصدر عن الشّخصيات الرّوائية التي كانت تتعرّض لمواقف حياتية مختلفة كالحبّ والموت وغيرهما، وهذه الثّنائيات المختلفة يعمل تجسيدها داخل العمل الرّوائي على خلق فرادة أدبية متميّزة، ومن ذلك نجد سي السّعيد يقول في المرأة التي التقاها ثمّ تزوّجها: «**في ليلة مدهشة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتّساؤل، والغرور، قالت لي "تعالى"، فجئت.. أكان ممكنا بعد ما قابلتك ألّا أجيء؟**

يا امرأة مدجّجة بالسّلاح

يا معركة دخلتها خاسرا وخرجت منها معطوبا حتّى الموت

يا ذاكرة بلون الوطن، وقساوة الوطن، وعقاب الوطن

---

[1]. المصدر نفسه، ص(09 . 10)

يا حكاية تلخّصها حروف اسمك السّهل/ الصّعب/ المستحيل»[1].

والمتمعّن في هذه القطعة الشّعرية يجدها مبنية على قوام الاستعارة والتّشبيه، فالمرأة التي كتب عنها سي السّعيد هي جميلة التي أحبّها كثير من الرّجال واختلفوا فيها، وهذه المرأة ترمز إلى الوطن الجزائر، ذلك الوطن الذي يحتوي بين حدوده الجغرافية الملايين من الرّجال، لكن كلّ واحد ينظر إليه من زاويته الخاصّة، منهم من يراه وطن الخيرات، ومنهم من يراه وطنا قاسيا، وآخر يرى بأنّ هذا الوطن لا يصلح إلّا للاستغلال، وهذه الأنماط الثّلاثة المتصارعة فيما بينها تحيلنا على تصارع الإيديولوجيات داخل الوطن الواحد، وهذا ما تحيل إليه الكثير من الرّوايات العربية، والتي تعمل على توطين الإيديولوجيات داخل العمل السّردي، وذلك لتعبّر لنا عن إيديولوجيا النّص وإيديولوجيا المؤلّف عبر قضايا متشابكة، لتخلص في النهاية إلى انتصار إيديولوجيا المؤلّف غالبا.

ولكن رغم الاسم الذي تحمله شخصية سي السّعيد، والمستوحى من السّعادة، إلّا أنّه عاش ويعيش حالة تعيسة فيقول: «**لم أكن سعيدا قط... كنت رجلا تعيسا في قرية معدمة**»[2]، فبعد كل التّعاسة التي عاشها في صغره، حلّت عليه نسائم الفرح بأن تزوّج وأنجب، لكن ما إن لبث حتّى عاد إلى حياة الكآبة والحزن، تلك الحياة المغمورة بالجمود، وذلك إثر وفاة زوجته فراح يكتب عنها ويقول:

«...كنت صومعة في الكلام

كنت النّهار القادم من الأحلام

---

[1]. ياسمينة صالح، بحر الصّمت، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص54

[2]. ياسمينة صالح، بحر الصّمت، مصدر سابق، ص17

كنت شظيّة قنبلة تنفجر بعد الصّمت

وسماء ملبّدة بالشّوق

كنت المرأة/ الوطن/ الحب/ الحقيقة/ الموت/

كنت وكنت وكنت...

فذهبت..

...»[1].

إنّ المتأمّل في هذه الأسطر الشّعرية يجدها قد جمعت بين غرضين شعريين مختلفين هما: الغزل والرّثاء، وذلك للقهر والحزن الذي يعيشه سي السّعيد إثر وفاة المحبوبة التي كانت تمثّل بالنّسبة إليه المرأة والوطن الذي يأوي إليه، ذلك الوطن المليء بالحبّ وحقيقة العيش لأجله، ولكنّه تحوّل من عالم الحيوية والاخضرار إلى عالم الجمود واليبوسة بسبب الموت الذي تخطّفه، وهذا هو مآل الجزائر التي صيّرها الأعداء أرضا بورا بعد تلك العطاءات التي كانت تزخر بها، فحالوا بينها وبين ذلك، ليجعلوا منها أرضا للدّماء والأحزان والتّيتيم والتّقتيل والتّنكيل، فموت جميلة يوحي بموت الجمال الجزائري السّاطع، وزوال البسمة والأمل، ممّا يدلّ على الزّعزعة والهزّة العنيفة التي أصابت الجزائر، وخلّفتها عروسة دامية الجراح.

وفي مقطع آخر نجد ابنة سي السّعيد تكتب إلى حبيبها الفنّان الذي عرفته فتقول:

«**تغيب عنّي**

[1]. المصدر نفسه، ص113

فيغيب الضّوء من عيني وأهوي في الشّقاء

أناديك بهمس

وأهفو لطيفك أن يجيء

فلمَ تغيب عنّي، وأنت تعرف أنّي

أتوه لوحدي.. كطير في السّماء

حين تحبّ مرّة

تصير الأشياء شجرا يسند ذكرانا إذ تميل

حين تحبّ مرّة،

تستعيد الزّنابق قدسية الأسرار

وفي البحر، أقواس النّخيل

حين تحبّ مرّة

يصير القلب موطننا

موطن يسكنه الحسّ الجميل»[1].

إنّ هذه القطعة الشّعرية المليئة بالحبّ والاعتراف قد وجّهتها ابنة سي السّعيد إلى حبيبها الفنّان الذي تعرّفت عليه حينما اختارت مهنة الفنّ على حساب مهنة الطبّ التي أرادها لها والدها، ولكن مهنتها التي رغبت فيها (الرّسم) تمكّنت منها وأصبحت بارعة

[1]. المصدر نفسه، ص(118 . 122)

فيها، وبعد ذلك أخذت في كتابة الشّعر كونه من قسم الفنون، والمدقّق في الأسطر الشّعرية يجد بأنّ صاحبتها قد كرّرت عبارة (حين تحبّ مرّة) ثلاث مرّات، فالأولى والثّانية تقصد بها حبّ الفنّ التّشكيلي الذي اختارته لنفسها، إذ أنّ هناك ألفاظ تدلّ عليه (الأشجار، البحر، النّخيل، الزّنابق)، وأمّا الثّالثة فهي صريحة وواضحة، فهي تعني الحبّ الحقيقي وما يدلّ عليها هو الألفاظ الواردة بعدها (القلب، موطن، الحسّ الجميل)، فهي هنا توجّه خطابها إلى حبيبها الذي شغفها وشغفته حبّا، ولأجله أرادت مواصلة مجالها، وهذه العواطف المتباينة بين الفنّ التّشكيلي والحب توحي برمزية التّجاذب الذي يعيشه الإنسان في حياته اليومية.

يمكن القول: بأنّ الرّوائية الجزائرية استطاعت أن تضمّن بعض الجماليات داخل منجزها الرّوائي، وذلك من خلال العتبات النصّية وفي مقدّمتها العنوان، والذي قامت بتكثيفه ليصبح دالّا له مدلولات موحية ورامزة ومغرية في الآن نفسه، وقائمة على الأسلبة التّشويقية والتّعبير عن محتوى المتن الحكائي.

كما تجلّت الجمالية داخل الرّواية النّسائية الجزائرية من خلال التّلاقح الأجناسي، والذي يدلّ على تشابك بعض القضايا وتداخلها، وهذه التّداخلات والتّلاقحات على مستوى الشّكل والمضمون توحي بدورها على قضية الصّراع القائم بين المرأة والرّجل، تحت وطأة النّظرة الدّونية للعالم الأنثوي واعتباره هامشا لا يمكن له أن يرقى إلى مستوى المركز، ولكن بالرّغم من هذه النّظرة الاستعلائية والتّهميش الذي لحق بالمرأة، إلّا أنّ المبدعة استطاعت أن تواكب عصر التّجريب السّردي بما قدّمته للسّاحة الإبداعية الجزائرية، واستطاعت أن توطّن داخل المتن الحكائي عناصر هذا التّجريب الذي خاضه شريكها الرّجل، وبذلك تكون مصادية له وتقدّم ما يمكنه أن يقدّمه هو.

الفصل الثّالث:

الهندسة الشّعبية في الرّواية النّسائية الجزائرية

مهاد:

يعتبر توظيف التّراث في السّرديات العربية حقلا خصبا لعملية التّجريب، وبخاصّة عند العودة إلى التّراث العربي المحلي واستحضاره داخل النّصوص، سواءً كان تراثا شعبيا أم تاريخيا أو حتّى صوفيا وإسلاميا، يبحر من خلاله الرّوائي فيما يستوعبه ويدّخره من مخزون ثقافي هائل، ويستحضره وقت ما دعت الحاجة إلى ذلك.

وبهذا يرتبط هذا الموروث العريق بخلفيات ثقافية وتاريخية وأسطورية، تُكسِب الخطاب الرّوائي دلالات متعدّدة، يستعملها القارئ الحصيف الذي يتوق إلى خلق مشاهد مغمورة في الذّاكرة، ليحدث تمازجا دلاليا بين النّص الحاضر وتلك البنيات النّصية الغائبة التي تحيل إلى الزّمن الماضي (...) والخروج بها إلى بنيات نصّية تكشف من خلالها على هذه الرّموز وفي الوقت نفسه تحدّد فرادية وخصوصية النّص الرّوائي[1]، الذي يكسب طابعا جماليا وفنّيا خاصّا بعدما يمتزج بهذا التّراث الذي يزيده بعدا تجريبيا مميّزا.

وقد عمدت الرّوائية الجزائرية إلى توظيف نوع من أنواع التّراث، ألا وهو التّراث الشّعبي المستمدّ من البيئة الجزائرية الشّمالية أو الجنوبية منها، لتعبّر به عن قضاياها الكبرى متطلّعة نحو أفق التّجريب الرّوائي لتصادي وتتجاوز شريكها الرّجل الذي لطالما اتّهم ما تنجزه بأنّه نصّ قاصر ولا يستشرف أبعاد التّجريب، فأرادت هي بدورها أن تقاوم إبداعيا، وتنفي كلّ المغالطات التي قيلت في حقّ منجزها الأدبي، متوسّمة بأن يكون التّراث الشّعبي أحد الدّعائم والرّكاز التي تتّكأ عليها لإثبات ذلك.

---

[1]. ينظر: أسماء بن قري، المؤثّرات التّراثية في الرّواية المغاربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2021/ 2022، ص10

استطاعت الرّواية الجزائرية أن تجعل لنفسها فضاءً مميّزا في السّاحة الإبداعية، وذلك من خلال الموضوعات التي تتناولها، والنّصوص التي تتشرّبها، وبخاصّة النّصوص التّراثية التي تعتبر الدّعامة الأساسية لأيّ نصّ أدبي معاصر، وكذلك هو الحال بالنّسبة للرّواية النّسائية التي أرادت فيها صاحباتها أن تجعل منها نصّا سرديا مقاوما ومصاديا لما يكتبه نظيرها الرّجل، فعادت إلى النّص التّراثي بأشكاله المختلفة (الشّعبية، التّاريخية، الأسطورية...) ووطّنته داخل النّص الذي بين يديها لتخرج به في حلّة [قديمة/ حديثة] قديم من حيث النّص المتشرَّب، وحديث من خلال القالب النّهائي والثّوب الجديد له.

1/ مفهوم التّراث:

إنّ الولوج إلى أيّ علم أو ظاهرة أدبية ينطلق من خلال مفهومها، وكشف الغموض عنها، وتحديد مصطلحاتها، والحال نفسه مع التّراث.

فقد وردت لفظة التّراث في القرءان الكريم في سياقات عديدة، منها سورة الفجر التي أتت فيها بمعنى الميراث، حيث يقول تعالى: ﴿وَتَأۡكُلُونَ ٱلتُّرَاثَ أَكۡلٗا لَّمّٗا ١٩﴾[1]، بمعنى تأكلون الميراث أكلا شديدا، وكان العرب في الجاهلية يأكلون ميراث النّساء والأولاد الصّغار أكلا شرها جشعا، أي يأخذ نصيبه ونصيب غيره ممّن لا حول لهم ولا قوّة، ولا يسألون عن ما إذا كان حلالا أو حراما، ويعتقدون أو يزعمون أنّ المال . حتّى وإن كان موروثا . لا يستحقّه إلّا من يقاتل. والتّراث هنا تراث ماديّ، فضلا عن العادة . تراث العادات . أي عادة أكل الميراث، عادة توارثها الجاهليّون اِبنا عن أب[2]، وبقيت متوارثة

---

[1]. سورة الفجر، الآية 19

[2]. حسين محمد سليمان، التّراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1988، ص16

عبر الأجيال اللّاحقة، فالمرأة عندهم لا حقّ لها في الميراث، وكذلك شأن الولد الصّغير، وكلّ ذلك مخالف لما أمر به المولى عزّ وجلّ في كتابه المبين.

وقال في سياق آخر: ﴿فَخَلَفَ مِنْ بَعْدِهِمْ خَلْفٌ وَرِثُواْ﴾[1]، والمعنى بصفة عامّة خلف من بعد ذلك الجيل . الذي فيهم الصّالح والطّالح . خلف آخر لا خير فيهم ورثوا الكتاب وهو التّوراة عن آبائهم، ولكنّهم لم يتكيّفوا معه، ولم تتأثّر قلوبهم ولا سلوكهم، بل حوّلوه إلى ثقافة وعلم يحفظ ودراسة خاصّة، وبذلك نحوا بعقيدتهم نحوا آخرا بعيدا عن الحقّ، فكم من الدّارسين للدّين وقلوبهم عنه بعيدة، يدرسونه ليحتالوا ويحرّفوا الكلم عن مواضعه (...) وهكذا ورث بنوا إسرائيل الكتاب (التّوراة) والعقيدة، ولكنّهم لم يستفيدوا بما جاء فيه وحوّلوه إلى أمر آخر[2]، يخدمهم ويخدم ما يريدون الوصول إليه عبر التّأويل المزيّف.

أمّا إذا انتقلنا إلى المعاجم العربية فإنّنا نجد ابن منظور يعرّفه بقوله: التّراث هو «الشّيء الذي يكون لقوم ثمّ يصير إلى آخرين»[3]، وهنا كسبت اللّفظة صفة الانتقال من جيل إلى آخر، ويرى صاحب المقاييس بأنّ التّراث هو «ما خلّفه لنا السّلف من آثار فنّية وعلمية وأدبية ممّا يعدّ نفيسا بالنّسبة إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه»[4]، وهنا كذلك كسبت صفة الانتقال لكلّ ما هو نفيس، أمّا بالنّسبة للتّعريفات الأجنبية الحديثة فإنّ «كلمة (Héritage) و(Patrimoine) تعنيان كلّ ما وصلنا من الأسلاف من ثروة نفيسة (تراث فني)، أو هو مجموع النّفائس والحقوق والأعباء التي تلحق شخصا بعينه أو

---

[1]. سورة الأعراف، الآية 169

[2]. حسين محمد سليمان، التّراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، مرجع سابق، ص15

[3]. محمد بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج7، ط2، 1994، ص348

[4]. أبو الحسن بن فارس، مقاييس اللّغة، مصدر سابق، ص105

شخصا ما، غير أنّ كلمة (héritage) أطلقت في معنى مجازي للدّلالة على العادات والتّقاليد والمعتقدات لحضارة ما، وتشمل بصورة عامّة (التّراث الرّوحي) لكنّها فقيرة جدّا بالمعنى الذي تحمله كلمة تراث في الخطاب العربي المعاصر»[1]، لأنّ لفظة التّراث بالعربية تجدّد حضورها وانتقالها المستمر من الماضي نحو الحاضر والمستقبل.

ومن النّاحية الاصطلاحية فنجد حسين مروة يرى بأنّ التّراث «كائن حيّ متحرّك بصيرورة دائمة هي صيرورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها ويحيا فيها ومعها، وهي بدورها تحيا فيه ومعه، ولكن بشكل آخر ربّما كان شكلها الأرقى وربّما كان شكلها الرّافض لها، وربّما كان تعبيرا عن صراعها هي مع نفسها»[2]، وبهذا فإنّ التّراث أصبح مهمّا في حياتنا اليومية، فهو الماء الذي نشرب والهواء الذي نتنفّس، نحيا به ومعه، وهو بدوره يحيا فينا ومعنا، وذلك من خلال التّعبير عن أصالتنا وحضارتنا العريقة، واستشرافا لمستقبلنا القائم على التّراث.

أما عبد الهادي الفضلي فيرى بأنّ التّراث «تراكمٌ عبر الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشّعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسّياسي والتّاريخي والخلقي، ويوثّق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التّراث وإغنائه، أمّا فنّيا فيبرز فعل التّراث في آثار الأدباء والفنّانين فتصبح هذه الآثار محصّلة لانصهار معطيات التّراث وموحيات الشّخصية

---

[1]. سعيد سلام، التّناص التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص13

[2]. حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص464

الفردية»[1]، أي أنّ التّراث قد تراكم منذ القديم من خلال خطاب السّابقين في المجالات المختلفة، وما إن يتحيّن الفرصة فإنّه يبرز دوره في الأعمال الأدبية الحاضرة التي تتصهر معه لتعطينا منتوجا آخر في صبغة جديدة ريادية.

2/ الرّواية العربية وتشرّب التّراث:

اعتمدت الرّواية العربية على التّراث وتلاقحت مفرداتها مع مفرداته، يعينها في ذلك الكمّ الهائل من الموروثات السّردية العربية التي اعترف الغرب بأهمّيتها قبل أن تأخذ منها، وقد تنوّعت أشكال علاقة الرّواية مع التّراث منضوية تحت شكلين، الأوّل بقصد والثّاني دون قصد، فلجوء الكاتب للطّريقة الأولى نتيجة لحاجة الكاتب للتّعبير عن أشياء كثيرة قد لا يملك الجرأة على ذكرها، فيعمد إلى قصص التفكّه والسّخرية مستعينا بـ(ألف ليلة وليلة) لنقد مجتمعه، والثّاني كون هذا الموروث حتمي الظّهور في كتاباتنا يضاف إلى مسألة القصدية، فنجد أنّ هذه العلاقة بين التّراث والرّواية تحوّلت من رابطة سطحية شكلية إلى رابطة حتمية لا غنى عنها[2]، وبذلك فقد وجد الرّوائيّون في التّراث منبعا ومنهلا خصبا يميّز أعمالهم، وأضفى عليها طابعا جماليا فريدا من نوعه، وذلك من خلال استحضار النّص السّابق في النّص اللّاحق، وانصهارهما وتفاعلهما وتخريجهما في ثوب جديد نابع من المخزون الثّقافي للمبدع.

إنّ انطلاقة مثل هذه تؤكّد مركزية التّراث لدى المبدعين العرب حيث تشكّلت الأجناس الأدبية فيما بينها وأعطتنا هذه الأشكال التي نلحظها اليوم، وقد اتّكأ المبدع على ماضيه (تراثه) وأخذ منه المادّة الخام ثمّ هدّمه ليعيد بناءه وفق أطر واستراتيجيات

[1]. عبد الهادي الفضلي، تحقيق التّراث، كلّية الآداب، مكتبة العلم، جدّة، ط1، 1982، ص35

[2]. حسن علي مخلف، التّراث والسّرد، وزارة الثّقافة والفنون والتّراث، قطر، ط1، 2010، ص24

جديدة تحمل في طيّاتها التّراث بأشكاله المختلفة (الدّيني، الشّعبي، الأسطوري، التّاريخي والصّوفي...) ويخلق جوّا مفعما بالإيديولوجيا والتّاريخ والهويّة وأسئلة الكينونة، وذلك في نصّ سرديّ متفاعلا نصّيا، ويخلق بهذا التّفاعل طابعا جماليا وشعريا على المتن الرّوائي، ويضفي عليه سمة التميّز والتفرّد الأدبي.

تتمظهر الصلة المباشرة بين التراث والخطاب الروائي من خلال عنصري الحكاية والبطل، فالأولى تتمثل في تأكيد الروائيين العرب على استفادتهم من حكايات الأجداد والجدّات من خلال الحديث على عنترة وسيف بن زي يزن وعلى بن أبي طالب وأبي زيد الهلالي وغيرهم، حيث يخوض الرّاوي الحديث عنهم، لمظهر آخر للصّلة بين التّراث والرّواية فيظهر ذلك من خلال دور الأسطورة والأشكال التّراثية للتّمهيد للبطل الرّوائي سواء كان إنسانا أدبيا أم بطلا خرقا يواجه قوى الطّبيعة وتمظهراتها، عاكسا آمال وآلام المجتمع، ففي العصر الحديث تغيّرت صورة البطل الرّوائي فأصبح يسمّى بالبطل الإيجابي الذي يتجاوز عالم المثل الميتافيزيقي إلى العالم الطّبيعي الواقعي يدافع عن الجماعة تحقيقا للعدل، ثم يدمج الرّوائي تلك الأشكال التّراثية القديمة مع مظاهر الحياة الواقعية ويضفي عليها لمسات فنّية جمالية، حيث يواجه الحياة مرّة أخرى بنفس الوجه الذي رآه في البداية وورثه عن أجداده فهو متأصّل في ذاته وراسخ في وجدانه، لذلك يستعيد التّاريخ ويقرأه ليجسّد موقفا منه حسب متطلّبات الحاضر والمستقبل[1]، وفق سيرورة زمنية معيّنة تخضع لفعل التّراث الذي يعبّر عن العراقة والأصالة، ذلك الكمّ الهائل الذي ما إن يوظّفه المبدع فإنّه يدافع عن ذاته العربية الأصيلة، وعن هويّته الثّقافية المتجذّرة بداخله، وحتّى عن كيانه الإنساني.

[1]. أسماء بن قري، المؤثّرات التّراثية في الرّواية المغاربية المعاصرة، مرجع سابق، ص(42 . 43)

ولتتّضح فكرة توظيف التّراث . في هذا المقام . بشكل تطبيقي، نستخلص مثالا بسيطا استلهمه الرّوائي الجزائري رشيد بوجدرة برجوعه إلى تاريخ فتح المسلمين للأندلس بقيادة طارق بن زياد إنما هو بذلك يحاول إعادة طرح قضايا تاريخية، ولكن برؤية مغايرة للنظرة السّابقة القديمة التي تتوقّف عند تسجيل الحدث فقط دون نقد أو تعليق عليه غالبا، كما لجأ إلى التّاريخ الإسلامي عبر عصوره المختلفة في روايته (ألف وعام من الحنين) للبحث فيها عن بعض العناصر الفنّية التي تخدم جوانب معيّنة من نصّه فاستلهمها ووظّفها فيه، وهو في كل ذلك إنّما يعكس من خلال (هذا الاستغلال) هموم مرحلته بطريقة نقلت من عائق المباشرة، ممّا تتيح له هذه الوسيلة التّعبير الحر والدّقيق، وهي لبنة متميّزة تضاف إلى كيان الرّواية العربية وبنائها الواعد[1]، وبالعودة إلى النّصوص السّردية العربية وبخاصّة الرّوائية منها يتبيّن أنّها حينما وظّفت التّراث، فقد قامت على بواعث عدّة لخّصها محمد رياض وتار في ثلاثة بواعث هي:

أ/ البواعث الواقعية: وفيها يذهب إلى أنّه كان لهزيمة حرب حزيران (1967م) انعكاسات سلبية على الوجدان العربي، وقد جعلت المثقّفين يقتنعون بضرورة تغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسّياسية والثّقافية ومنها مراجعة التّراث، لا من أجل التّقديس والانغلاق ولكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة.

ب/ البواعث الفنّية: وتتمثّل في العلاقة بين الرّواية العربية والرّواية الغربية، وبخاصّة ظهور روايات جديدة في أمريكا اللاّتينية واليابان وإفريقيا تعنى بتوظيف التّراث والغوص في البيئة المحلّية، وقد نالت شهرة كبيرة كما هو الحال بالنّسبة لرواية غابريال غارسيا ماركيز (مائة عام من العزلة).

---

[1]. المرجع نفسه، ص36

ج/ الحركة الثّقافية: ويعود الفضل في هذا الباعث إلى المثقّفين والنّقاد الذين بذلوا جهودا كبيرة في بحث مسألة التّراث بالرّجوع إلى النّصوص القديمة بدلا من الارتباط بالرّواية الغربية، ووجدوا في الأدب العربي القديم ما يحقّق الغرض والتنوّع كالقصص الدّيني والقصص البطولي وقصص الفرسان والقصص الإخباري والقصص الفلسفي.[1]

3/ أنواع التّراث:

يتميّز التّراث بأنواع ومصادر مختلفة ينهل منها مادّته الخصبة، وبذلك يكون لهذا التّراث دعامته الأساسية التي يرجع إليها الدّارسون، وهذه الأنواع هي:

1.3/ التّراث التّاريخي:

عمدت الرّواية العربية إلى توظيف التّاريخ أو بالأحرى إلى تخييل التّاريخ، وذلك تحت مسمّى المتخيّل التّاريخي، حيث أنّه لا يمكن لأيّ عمل أدبيّ أن ينطلق من العدم، إذ «إنّ فكرة الانطلاق من العدم لدى الأديب المبدع أمر مستبعد ومتعذّر، لأنّ عملية الإنتاج بالمفهوم الصّناعي تستلزم عدّة وعتادا، ومادّة خامّا يحوّرها المستخدم كما يروم دون أن يتجاهل الذّوق العام، وهذا هو حال الأديب»[2]، إذ يعمد إلى استحضار النّصوص السّابقة ويضمّنها نصّه الجديد، ليصبح عملا أدبيا [قديم/ حديث] قديم من حيث الاستلهام للنّصوص المتشرّبة، وحديث من حيث البناء المعماريّ الجديد لتلك النّصوص المتشرّبة، وكذلك هو الحال مع عنصر التّاريخ الذي يعدّ «ذاكرة جماعية تعادل الذّاكرة

---

[1]. سميرة منصوري، توظيف التّراث في الرّواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2016/ 2017، ص15

[2]. سماح بن خروف، التّداخل النّصي في القصّة القصيرة الجزائرية، آليات الاشتغال وجماليات الحضور، مرجع سابق، ص35

الفردية»[1]، لما يمتلكه من مخزون ثقافيّ هامّ تسير وفقه الحياة، وتخزّن معطيات الماضي البارزة.

والرّواية في تعالقها مع التّاريخ الصّريح المعلن، فهي تختصر في أعماقها آثار الوجه الآخر للتّاريخ العميق ممثّلا في الملحمة التي انبثقت عنها، فالرّواية في تقدير عديد النّقاد سليلة الملحة ويصعب استحضار الحدّ الفاصل بينهما لارتباط السّابق باللّاحق تناصا عميقا (...) أمّا الرّواية فهي الشّاهدة على الانتقال من العصر القديم إلى العصر الحديث، لأنّها محصّلة نشأة الوعي التّاريخي، وهي تفسير . ما للتّاريخية . بمجموع قيم جمالية وأخلاقية، وبأساليب كتابية سريعة التبدّل، لا يمكن إخضاعها لمسبق التّجديد الأجناسي[2]، لما تتميّز به من خصوصية فنّية وتراثية هائلة لا يمكن أن نفصل بينها إلّا من ناحية المسمّى، لذلك فإنّ التّاريخ في الرّواية يمكن النّظر إليه من خلال المدّة الزّمنية وطبيعة تشكيل المادّة التّاريخية المكوّنة والمشكّلة له.

وحينما تنصهر مقتضيات السّرد فيما بينها تشكّل لنا نصّا أدبيا بنكهة التّاريخ، لا يكاد القارئ له أن يفصل بين ما هو أدبي وما هو تاريخي، فالتّخييل الرّوائي هنا عمل على تصوير زمن تاريخي معيّن، وقد لا يصبح التّاريخ تخييلا وإنّما استذكارا لأحداث تاريخية معيّنة فقط، ولا يمكن تسمية الرّواية حينئذ بالرّواية التّاريخية لأنّها تفتقد للتّاريخ الذي تأخذ منه مادّتها، ومن التّاريخ بطبيعته الأصلية ووثائقه الموثّقة والموثوقة إلى

---

[1]. عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السّلطان)، دار الكتب الجديدة، بيروت، ط1، 2010، ص34

[2]. ينظر: سميرة منصوري، توظيف التّراث في الرّواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، مرجع سابق، ص49

المتخيّل التّاريخي في صيغته الفنّية، فإنّ السّرد التّاريخي النّاتج عن التّأريخ الفنّي يتميّز بعديد الخصائص هي:

*هيمنة صيغة الفعل الماضي.

*سرد الأحداث على أنّها شيء مضى وانتهى.

*مراعاة التّسلسل الزّمني للأحداث.

*هيمنة ضمير الغائب.

*عدم مشاركة الرّاوي/ المؤرّخ في الأحداث[1].

2.3/ التّراث الأسطوري:

تعدّ الأسطورة من الحوادث القديمة المحاطة بالخرافات والأقاويل الباطلة التي يكسوها التّنميق والزّخرفة، حيث تتميّز بأّها خالية من النّظام الذي يحكمها ويقوّم أسلوبها، كما أنّها تتناول النّشاطات الاجتماعية المختلفة (أدبية، دينية، صناعية...) كما أنّها تعتبر حقيقة وأباطيلا في الآن نفسه؛ فهي حقيقة لأنّها مرتبطة ومفسّرة للمعتقدات الدّينية والبحث عن حقيقة الكون والحياة، وأباطيل لأنّه في وجود الدّين الإسلامي اعتُبرت كل تلك الأساطير عبارة عن أقاويل منمّقة وخرافات لا أساس لها من الصّحة، ولهذا يرى مالينوفسكي أنّها «ركن من أركان الحضارة الإنسانية تنظّم المعتقدات وتعزّزها، وتصون المبادئ الأخلاقية، وتقوّمها، وتضمن فعالية الطّقوس، تنطوي على قوانين عملية لحماية

[1]. محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص111

الإنسان»[1]، ولهذا فهي تجسّد التّكوين والتّعليلية، الرّمزية والطّقوسية، البعثية والبطل المؤلم.

لقد تعددت أساب وظروف نشأة الأساطير، فحنا عبود يرى بأنّها «لا تموت إلّا إذا قنع العقل بالواقع ورضي به، وستظلّ حيّة ما دام العقل يتجاوز الواقع. إذا نظرنا إلى الماضي من هذه الزّاوية ربّما استطعنا استكناه أسباب نشأة الأسطورة، وتفرّع الأدب منها، أو بالأحرى انطلاق الأدب منها»[2]، فهنا تجاوز لاقتناع العقل بالواقع إلى تفاسير أخرى.

أما عند اليونان فقد كانت متعلّقة بالآلهة، حيث تدرس «ابتداءً من ربّ الأرباب ثمّ الآلهة الأقوياء، فالآلهة الوسط فأنصاف الآلهة فالأبطال، أي دراسة العائلة المقدّسة، عائلة زيوس وفي الكتاب الدّقيق الموثّق للأب فؤاد جرجي بربارة (الأسطورة اليونانية) نرى أن المؤلّف يبدأ بالكونيات، أي كيف خُلق الكون وظهر أورانوس ثمّ كرونوس ثمّ زيوس الذي ساد الألم وظل سيّدا للكون والنّسل الذي انحدر من صلبه. ونحن نعتقد أنّ العائلة المقدّسة تمثّل مرحلة متقدّمة في الفهم والاستيعاب أي متأخّرة جدّا في الزّمن، ونعتقد أنّه لابدّ أن يكون الطّريق من الطّرف الثّاني، أي من الجزئيات الصّغيرة والظّواهر البسيطة للكون والطّبيعة ثمّ الانتقال بعدها إلى الأقصى والأعقد، فالإنسان البدائي لم يتصوّر (الكون) أوّل من تصوّر، بل تصوّر النّسيم، والرّياح الأربع والأشياء الطّبيعية المخفية، وتدرَّج بعد ذلك حتى أقسام العائلة المقدّسة. فالأسطورة تبدأ بالأشياء البسيطة والآلهة الصّغيرة، حتّى إذا ما تضخّمت ظهرت دولة زيوس أو أسرته المقدّسة، أي كما في

---

[1]. قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية والاجتماعية: الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، ط1، 2009، ص23

[2]. حنا عبود، القصيدة والجسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ب ن)، (د ط)، 1988، ص87

الأرض، كذلك في السّماء وليس العكس»[1]، وهناك من أرجع أصول الأسطورة إلى الرّيح التي هي الرّوح في جميع الأديان والمعتقدات القديمة. فالله جبل الطّين ونفخ فيه من روحه، وصنع آدم. وتلك أحصنت فرجها فنفخ الله من روحه ولو أن الرّيح ممثلة بشيء من الأشياء لكانت أول المعبودات. كيف لا تكون كذلك والمرء يلاحظ أن أيّ شخص لا يعتمر صدره بالرّيح يُعتبر ميتا. واستخدام المرايا أمام أنف الصّريخ وفمه، أو وضع الأذن على أنفه، للتّأكد من وجود الرّيح أو عدم وجودها[2]، وبهذا فالأساطير الغربية تعلقت في نشأتها إمّا بالآلهة وإما بالرّيح، ويبقى كل ذلك خرافات وأباطيل لا أساس لها.

أمّا عند العرب فقد كان أوّل ظهور للأساطير حينما بحث الجاهلي عن العلاقة التي تربطه بربّه «حيث كان دين العرب الجاهليّين العامل الأوّل والعنصر الأهم في تشكيلها قبل الإسلام، فلقد كانوا للأصنام عاكفين متأسّين بآبائهم الذين عبدوها في الزّمان الخالي فاستمسكوا بها واعتزّوا، حيث قيل إنّ الحارث خبر عجب كان له أمر الكعبة، فاشتدّت عليه وطأة المرض، فأشار بالرّحيل إلى البلقان، فوجدهم يعبدون الأصنام فسألهم ما هذه؟ فقالوا: إنّهم يستسقون بها المطر ويستنصرون بها على العدو، سألهم أن يعطوه بعضها فحملها إلى مكّة ونصبها حول الكعبة»[3]، والمتأمّل في هذا القول يجد بأنّ الحارث وأهل البلقان قد أعطوا للأصنام من القداسة ما يجعلها آلهة لهم، تنصرهم في الحروب وتسقيهم المطر الذي يُنبت الزّرع ويُدرّ الضّرع، ومن القداسة التي أولاها العرب لهذه الأصنام اتّجهوا إلى عبادة الكواكب، وقد تبنّت الرّواية الجزائرية النّسائية هذا النّوع من

---

[1]. المرجع نفسه، ص(93 - 94)

[2]. ينظر: المرجع نفسه، ص95

[3]. حسين مجيب المصري، الأسطورة بين العرب والفرس والترك، دراسة مقارنة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2000، ص29

التّراث لتوطّنه داخل المتن الحكائي؛ وذلك بهدف اعتناق مراحل التّجريب والتّقعيد له في عمل إبداعي يحمل خصوصية نسوية وقضايا كبرى تصادي بها شريكها الرّجل كما فعلت المبدعة زهور ونّيسي في روايتها (لونجة والغول)، فالعنوان المكثّف دلاليا يكشف ذلك بحيث ترمز لونجة إلى الجزائر والغول إلى المستعمر الفرنسي الذي عاث فسادا ودمارا.

3.3/ التّراث الصّوفي:

يعدّ التصوّف من أهمّ المباحث الكبرى في الدّين الإسلامي، وكذلك من أصعب الإشكاليات الوافدة عليه؛ ذلك لِمَا له من قضايا متشابكة ومتعارضة مع الدّين الإسلامي، وبخاصّة أثناء وبعد فترات الاستعمار على البلدان العربيّة، حينما حوّل الطّريقة الصّوفية المحمودة إلى طرق قد لا تتّفق فيما بينها في بعض الأمور، ومن هذه الطّرق نذكر: (الطّريقة التّيجانية، الرّحمانية، القادرية...) التي يتبنّاها الصّوفي ويجعل منها مدرسة يأخذ منها علومه.

وقد أورد الباحثون والدّارسون جملة من التّعريفات للتصوّف، فهذا ابن خلدون يرى بأنّ التصوّف «هو العكوف على العبادة والانقطاع لله والإعراض عن زخرف الدّنيا وزينتها والزّهد فيما يُقْبِلُ عليه الجمهور من لذّة ومال وجاه، والانفراد عن الخَلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عامّا في الصّحابة والسّلف»[1]، فالتصوّف هنا هو العكوف التّام على العبادة والتّخلّ عن زخرف الدّنيا من لذّات وشهوات وغيرها ممّا يفسد هذا العكوف، وبذلك يمكننا أن نطلق عليه اسم (الزّهد المتسامي)، والذي ينظّم التّجربة الدّينية، وفي هذا الصّدد يقول سبنسر ترمنجهام بأنّ التصوّف «تنمية منظّمة للخبرة أو التّجربة الدّينية فهو

[1]. عبد الرّحمن ابن خلدون، المقدّمة، دار القلم، بيروت، لبنان، ط7، 1987، ص517

ليس نظاما فلسفيّا ولا فرقة دينية، وإنّما طريقة للعيش في صفاء كامل، دون أيديولوجيّ ولا قواعد ولا عقلانية، وجوده يكمن في الإحساس والحدس والانطباع»[1]، فهو يطوّر من التّجارب الدّينية إلى حدّ الزّهد المتسامي، ويظهر هذا من خلال أمور ثلاثة هي: الإحساس والحدس والانطباع، دون أيديولوجيّات معيّنة للعيش في صفاء وطمأنينة، وهناك من يرى بأنّ الصّوفية إنّما سمّوا بهذا الاسم للبسهم الصّوف حتّى يعبّوا عن خضوعهم وانكسارهم وتواضعهم وتواريهم، فلباس الصّوف براءة من الكبر، ولُبسة الصّوف والخِرق صارت ذات دلالة على الإيمان ومن ثمّ التصوّف لأنّ أكثر المتصوّفة ارتدُوا ذلك وعزفوا عن الدّنيا.

ولتوضيح مظاهر التصوّف داخل المتون السّردية الجزائرية، نعرض مقطعا سرديا مقاميا من مقامات البشير بوكثير، ففي (المقامة المعارشيّة) أورد ذلك في شكل دعاء مقسّم إلى مقطعين اثنين، فأمّا المقطع الأوّل فكان على النّحو التّالي «رحمك الله تعالى أيّها الأخ الحبيب في الأوّلين والآخرين، وجمعنا وإيّاك في الصّالحين، غير مبدّلين ولا مغيّرين، وإنّا على فراقك لمحزونون، وإنّا لله وإنّا إليه راجعون»[2]، وهذا راجع إلى المكانة التي يحتلّها الصّديق الرّاحل جمال معارشة في نفسية الأديب، وهنا يظهر التّعبير خفيفا نوعا ما ليقوى في المقطع الذي يكون فيه التّضرّع لله تعالى أكثر فأكثر وذلك في شكل دعاء، وهذا الدّعاء مقتطف من دعاء صلاة الجنازة، فهنا نرى بأنّ الأديب قد توسّع في دعائه وغاص في تضرّعه لله تعالى بأن يرحم رفيق دربه كما أسماه، ونجده قد استعان ببعض الألفاظ التي تستعملها الصّوفية في قاموسها من مثل: (الكرامة، الزّلفى، التّجاوز

---

[1]. سبنسر ترمنجهام، الفرق الصّوفيّة في الإسلام، تر: عبد القادر البحراوي، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ط1، 1997، ص12

[2]. البشير بوكثير، مقامات بشائرية، مصدر سابق، ص173

عن الإساءة، الحسنات والخطايا...)، فكلّها ألفاظ صوفيّة بحتة، هذا وإن دلّ على شيء إنّما يدلّ على المعرفة الكافيّة التي يمتاز بها المقاميّ حول القاموس الصّوفي، كما نلحظه قد استغنى عن الرّاوي في المقامة كما تستغني الصّوفية عن الواسطة التي تقرّبها إلى الله تعالى، وبذلك تحول بينها وبين ما تريده من ربّها.

4.3/ التّراث الشّعبي:

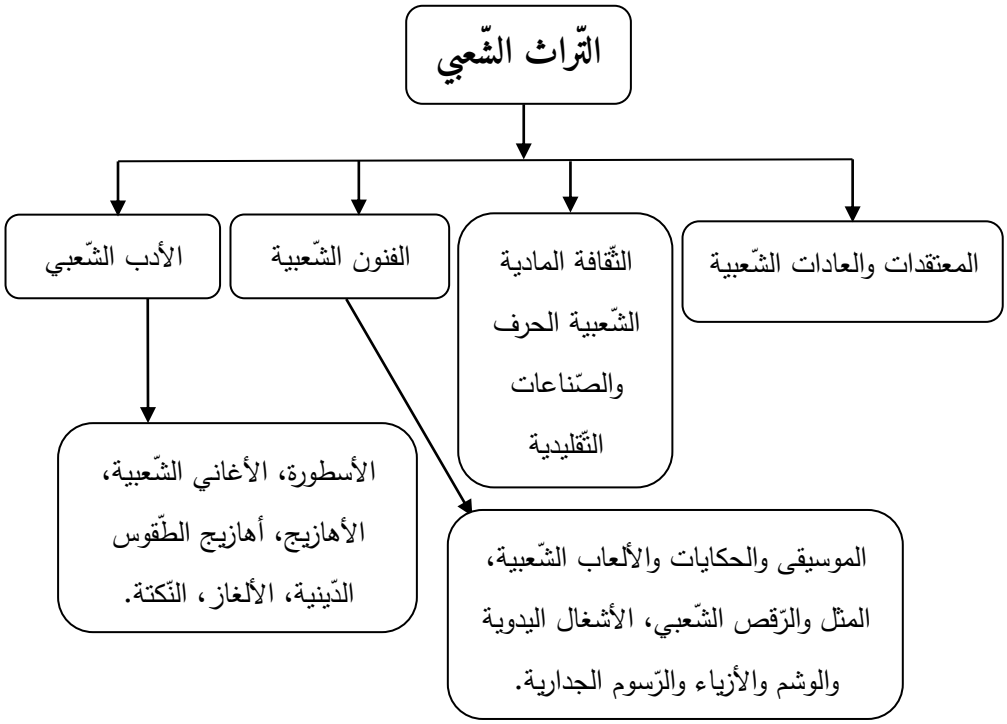
إنّ المتأمّل في السّرديات العربية وبخاصّة الجزائرية منها يجد بأنّها قد عمدت إلى توظيف الموروث المحلّي وبخاصّة الشّعبي منه، كونه «يمثّل ركيزة الأمّة وجذورها الممتدّة في باطن التّاريخ»[1]، ليعبّر عن ماضيهم المجيد، ويرسّخ الهوية الثّقافية للأجيال اللّاحقة، إذ هو واسطة بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويمكن من خلالها حفظ التّاريخ القديم.

ويرى البعض بأنّ التّراث الشّعبي قد بقي متراكما من زمن إلى آخر، ومتنقّلا من مكان إلى آخر دون أن يفقد خصوصيته الفنّية ولا حتّى مقصديته الخطابية، كما أنّه يكشف عن المسكوت عنه في النّص الشّعبي الذي اهتمّ به السّابقون بعناية ودراسة نقدية، ومنه فإنّ النّصوص السّردية اللّاحقة أولته عناية واهتماما كبيرين، وذلك نظرا للأهمية التي يؤدّيها في الدّفع بها نحو التّجريب الرّوائي الذي ظلّ حاجة ملحّة تفرضها ظروف العصر الإبداعي، وبذلك يصبح لهذا النّص المتشرَّب دورا رياديا يتجاوز فكرة التّوظيف إلى فكرة التّنقيب والتّوصيف.

---

[1]. عز الدّين إسماعيل، المصادر الأدبية واللّغوية في التّراث العربي، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، 1975، ص08

وبالتّالي يمكن التّعبير عن التّراث الشّعبي بأنّه جدلية الماضي والحاضر، إنّه مفهوم حضاري فلسفي، وما يهمّنا منه إذن هو هذا الصّراع الدرامي الذي نكشف عنه، وهو صراع مع الذّات التي تحمل نقيضها بداخلها، صراع بين قوى الجذب والدّفع، بين الإقدام والإحجام، بين الإيجاب والسّلب، إنّ الماضي لا يمضي والحاضر لم يحضر بعد . إلّا شكليا . الشّيء الذي يوضّح خوفنا وقلقنا على المستقبل أكثر من هذه العلاقة الجدلية سواء مع الذّات أو التّراث أو الواقع اليومي[1]، كونه يتجلّى عبر الرّبط بين الماضي والحاضر الذي يتشرّب من الماضي، ويستقي منه مادّته الخصبة عبر عناصر أربعة يمكن توضيحها على النّحو التّالي:[2]



[1]. عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدّار الجماهيرية للنّشر والتّوزيع، ليبيا، ط1، 1990، ص145

[2]. أحمد بن نعمان، سمات الشّخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النّفسية، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1988، ص315

4/ تجلّيات التّراث الشّعبي في الرّواية النّسائية الجزائرية:

استطاعت المبدعة العربية وبخاصّة الجزائرية أن تفرض نفسها في ميدان الكتابة السّردية، وهذا راجع إلى تلك المقاومة التي امتلكتها من خلال ثقتها في نفسها، ففي وقت وجيز تمكّنت من أن تصادي الرّجل وتعبّر هي الأخرى فكريا وثقافيا، واستطاعت كذلك أن تعبّر عن ذاتها الأنثوية في خضمّ الصّراعات مع نظيرها الرّجل، والذي اعتبر نفسه مركزا وما عداه فيرمى في خانة الهامش، كما استحضرت العديد من المقاطع التّراثية حتّى تؤكّد على أصالة ما تكتب، وتوطّن الماضي في الحاضر والمستقبل، باعتباره ماضيا مشرّفا ومشرقا بما امتلك واحتوى من مادّة تراثية خصبة، مادّة يمكن الاعتماد والاتّكاء عليها دون أن تُفقد النّص اللّاحق خصوصيته وفرادته وحتّى جماليته، وإنّما تضفي له وعليه طابعا شعريا وفنّيا يميّزه ويزيد من ذوقه الأدبي، وبهذا سنعرض كيفية تمظهرات التّراث الشّعبي في الرّواية النّسائية الجزائرية.

1.4/ الأغنية الشّعبية:

تعدّ الأغنية الشّعبية شكلا مميزا نظرا لأنّها تحتاج إلى الكلمة وإلى اللّحن وأيضا الموسيقى المرافقة في كثير من الأحيان، ولكن بحثنا لا يهتمّ بالموسيقى؛ نظرا لكونها تحتاج دراسات متخصّصة، وليست ضمن مجال الأدب الشّعبي، الذي سنهتمّ فيه بجانب الكلمة، فهي الشّعر الشّعبي والموسيقى المصاحبة له اللّذان تردّدهما الجماعات التي ينتشر أدبها بالرّواية الشّفوية لا بواسطة التّدوين والطّباعة، والأغنية الشّعبية كغيرها من الأنواع الفنّية التي تتوسّل بالكلمة في الأغلب الأعمّ، إنّما تعيش وتنتقل بين الأفراد والبيئات والأجيال بواسطة الرّواية الشّفوية (...) فالأغاني الشّعبية تعلّم وتدرّب بعض الأفراد على أدائها بطرق السّماع، كما أنّها ركن من أركان الفولكلور، وهي قصيدة شعرية

ملحّنة، تعتمد موسيقاها على السّماع وليس على نوتة موسيقية مكتوبة، وهي مجهولة النّشأة وترتبط بالشّعب وتنتشر وتشيع بين الأميّين والعامّة من النّاس من ساكني الأحياء الشّعبية في المدن وكذلك العمّال في أزمنة ماضية وبقيت متداولة أزمنة طويلة[1]، وقد لجأت إليها الرّوائيات الجزائريات ووظّفنها في رواياتهنّ ليعبّرن عن تراثهنّ الجزائريّ الأصيل والقائم على المحلي.

والمتأمّل في روايات أحلام مستغانمي يجدها قد وظّفت العديد من الأغاني الشّعبية، فمثلا في (ذاكرة الجسد) نلحظ هذا التّوظيف جليّا من خلال أغنية "إذا طاح اللّيل وين نباتو" للمطرب الفرقاني فتقول:

إذا طاح اللّيل وين نباتو فوق فراش حرير ومخدّاتوا

ع اللّي ماتوا.. يا عين ما تبكيش ع اللّي ماتوا..

أمان.. أمان

خارجة من الحمّام بالرّيحية يا لندراش للغير والا ليّ[2]

والمدقّق في هذه القطعة الغنائية يجدها مكوّنة من موضوعين مختلفين، الأوّل حول المبيت عندما يخيّم الظّلام، والذي كان عبارة عن تساؤل يكسر فيه صاحبه أفق انتظار المتلقّي عندما يجيب على سؤاله ذاك (فوق فراش حرير ومخدّاتوا)، ففي الأوّل كان

---

[1]. ينظر: فطيمة الزّهرة عاشور، محاضرات في مقياس الأدب الشّعبي المغاربي، مطبوعة مقدّمة لطلبة السّنة الثّالثة ليسانس (دراسات أدبية)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2017/ 2018، ص24

[2]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص359

محتارا وبعدها يكسر حيرته، أمّا الموضوع الثّاني فقد كان حول تساؤله عن الخارجة من الحمّام إن كانت متزوّجة أم ستكون من نصيبه، وبالتّالي فإنّ الرّوائية تؤكّد على الجو الأخلاقي والعرفي السّائد في مدينة قسنطينة.

وفي سياق آخر تستشهد بأغنية للمغنّي ذاته، ولكن بطريقة مخالفة فتقول في هذا الصّدد:

يا ديني ما أحلالي عرسو.. بالعوادة

الله لا يقطعلو عادة

وانخاف عليه... خمسة والخميس عليه[1]

وهنا فإنّ الرّوائية تؤكّد على فرحة الأهل بعريسهم ومدى غبطتهم وسعادتهم له، متمنّين ألّا تنقطع عادة العرس عن نسله، وبالرّغم من ذلك فإنّهم يخافون عليه من أيّ مكروه قد يعكّر فرحته ويغيّر الجو العائلي كالعين التي قد تصيبه، ومن جوّ الأفراح والأعراس إلى جوّ الأحزان تنقلنا أحلام مستغانمي عبر مقطوعة غنائية للفرقاني يصف فيها كيف زال حكم صالح باي الذي كان يحكم قسنطينة، ونهايته المريرة على يد الدّاي حسين فتقول:

كـــانـــوا ســلاطيـــن وزراء ماتـــوا واقـبلنـا عـزاهـــــم

نـــالـــوا المـــــال كـثـرة لا عـــزهـم لا غـنـــاهـــــم

قـــالـــوا العـرب قـــالـوا ما نـطيعوا صالح ولا مـــــالو

[1]. المصدر نفسه، ص354

قـــالـــوا العـرب هيهـات ما نطيعو صالح باي البايات[1]

وهذه القطعة تؤكّد على أنّ المناصب لا تدوم لأحد، فلا بدّ أن يأتي يوم وتتغيّر فيه الأحوال، فيصبح الوضيع عظيما والعظيم عديما، فالزّمن لا يرحم من طغى وتجبّر وأخذته العزّة بالإثم، فستدور عليه دوّامة الحياة كما دارت على صالح باي دون أن ينفعه ما يملك من مال وجاه، وفي هذا إشارة من أحلام إلى الرّجل الذي يتسلّط على الأنثى ويتجبّر عليها، فكأنّها تخبره بأنّ الحياة زائلة ولا تدوم شهواتها لأحد، فهي تنبّهه بأن يرجع المرأة إلى مكانتها التي منحها إيّاها ربّ السّماوات والأرض، وأن يخرجها من غياهب التّهميش والنّسيان، ويعترف بها كمبدعة في المجالات المختلفة.

ومن (ذاكرة الجسد) إلى (نسيان com) نراها قد وظّفت أغنية لفيروز تقول فيها:

بتمرق عليا تمرق

ما بتمرق ما تمرق

مش فارقة معاي

بتعشق علي اعشق

مش فارقة معاي

بتعلق معاي اعلق

ما بتعلق ما تعلق

[1]. المصدر نفسه، ص356

مش قصة هاي[1]

وقد وظّفت هذا المقطع حتّى تهديه إلى صديقتها لتتمكّن من نسيان حبيبها، مؤكّدة عليها بأن تجعلها نشيدها الوطني، تحفظها عن ظهر قلب حتّى تخرج حبيبها من قلبها، وترميه إلى خانة التّهميش وبهذا فإنّها تؤكّد على مقاومة السّلطة الذّكورية التي جعلت من الأنثى عروسة من سكّر تفعل بها ما تريد، وتكيّفها حسب الطّبيعة الذّكورية، لكنّها قطعت ذلك الحاجز وأرادت أن تعبّر عن عالمها الأنثوي، وفي (عابر سرير) وظّفت أغاني الفرقاني:

بـــاسم الله نبـــدى كلامي قـسمطينـــــة هي غرامـــي

نتفـكّر في مـنـــــــامي أنـــت والـــوالـــديـــــــن

على السويقة نبكي ونـــوح رحبة الصّوف قلبي مجروح

بـــاب الـــــواد والقنطـرة رحت يـــا الزّيـــن خسـارة[2]

خسـارة[2]

إنّ هذه القطعة الغنائية تعتبر بمثابة المعادل الذي يخفّف شدّة الحنين والابتعاد عن الوطن وبخاصّة مكان الميلاد (قسنطينة)، فيلجأ إليها المغتربون كي يعوّضوا ذلك الشّوق والنّار التي تشتعل بداخلهم، ومثل هذه الأغاني تباع من طرف اليهود الذين كانوا يعيشون

[1]. أحلام مستغانمي، نسيان com، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2009، ص132

[2]. أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت . لبنان، ط2، 2003، ص130 ص130

في الجزائر ثمّ رحلوا فجر الاستقلال، ونلاحظ هذا من خلال الحوار الذي دار بين ناصر ومراد «**والأغاني القسنطينية من أين أحضرتها؟**

. اشتريتها من هنا، تجد في الأسواق كلّ الأغاني من الشّيخ "ريمون" و"سيمون تمار" حتّى "الفرقاني" يهود قسنطينة ينتجون في فرنسا معظم هذه الأشرطة»[1]، ويقتنيها المغتربون كي كي يستمتعوا بما قيل عن قسنطينة وهم في ديار الغربة.

أمّا الرّوائية ربيعة جلطي فقد عمدت كذلك إلى توظيف هذا النّوع من الفنون الشّعبية في رواياتها المتنوّعة، فنجدها مثلا في رواية (الذّروة) تروي على لسان كلثوم التي قالت عن عمّتها: «وقد أسكرها الإيقاع الأندلسي وصوت المطرب غفور:

لـمن نشتـكي بليـــعتي عيـدولي يا ظاهـل الهوى

أنـــت عـيـبي وذلـــــتي خـلوني خـاطري انكوى

شعلـت نيـران مهـجتي ضيّعت القلب ما قوى[2]

قوى[2]

وترجع هذه الأغنية إلى المطرب الشّيخ غفور التّلمساني الذي ينتهج نهج الأندلسيّين في كتابة أغانيه، استحضرتها الرّوائية لما فيها من أنواع الألم والحسرة والمواجع، فكلّ حرف فيها ينبؤ عن المرارة مثل: (نشتكي، الهوى، انكوى، نيران، ما اقوى...)، وفي سياق آخر تستحضر لنا الرّوائية مقطعا آخر على لسان البطلة أندلس التي أخذت في وصف غناء جدّتها لالة أندلس فتقول:

---

[1]. المصدر نفسه، ص119

[2]. ربيعة جلطي، الذّروة، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص17

يا غربتي قولي لأهلي

متشوّق ولا شي بيّا

غير توحّشت الغالي

يا ذاك الطّير العالي

فوق السطح تلالي

روح عند أحبابي خبّرهم وارجع ليا

ماني مريض ماني عيّان

غير الشّوق لي فناني

يا غربتي قولي لأهلي

مالي ومال حالي

ماني أنا كيف النّاس

كل واحد بايت هاني

وحداني ما جاني نعاس[1]

يحمل هذا المقطع الغنائيّ من الحزن ما يحمل، فقد انبنى على تيمة واحدة ووحيدة وهي الألم والشّعور بالانكسار والاغتراب والوحدة، فكلّ لفظة منه توحي بضيق النّفس وكثرة الأوجاع، وهذا ما جعل الرّوائية تتبنّاه وتركّز عليه لتعبّر هي الأخرى عن صوت

[1]. المصدر نفسه، ص(65 . 66)

المرأة وما تعيشه وتعانيه في ظلّ صراعها الدّائم مع المجتمع الذّكوري ونظرته إليها، كما أعقبت أغنية أخرى أكثر حزنا ومرارة ووجعا تقول فيها:

شمس العشي

قد غربت واستغربت

عيني من الفرقا

على الشّفق قد سترت حين غيّبت

ترثي على الفورقا

حتّى الطيور قد غرّدت وترنّمت

زاد العشيق شوقا

قال المليح زين الضّفار فوز بالنّظر

صب المدام واملأ...

يا شمس العشي امهيلي لا تغيبي بالله رفقا

هيّجتي ما بي حتّى زدتني في القلب شوقا

ترفّقي علي إنّي بالمليح قد زدت عشقا

في الواد المذهب

في الواد المذهب...

وجه المليح مثل الثّريا

والسّاقي مؤدّب

يسقي بالأواني البندقية

صفّفوا القطع وزيدوا النّغم هذه العشيّة

كلّنا كأس في يده نغتنم ساعة هنيّة..

هذه اللّيلة لي لي وحدي

والمليح قلبي يريده ينشرح بين يدي

والقاطع بيني وبينه

والعديان تضع التّواشي

قرّبوا حبّيَ إليّ واعطفوا عطف الحواشي

أنا كلّي ملك لكم... سادتي أنت لمن؟

أنا عبد رخيص اشتريتموه بلا ثمن[1]

صحيح أنّ هذه القطعة قد جمعت بين عديد التّيمات كالحبّ، الفراق، المدام، الانشراح، ولكن تظلّ تيمة الحزن والألم هي الطّاغية على مفردات القصيدة، ويتجلّى ذلك من خلال تلك النّبرة المهموسة التي تعكس حزن أندلس، وبالتّالي فهذه الشّخصية كثّفت معاني الألم وفجّرتها في هذه المقطوعة لتعبّر عن الصّوت النّسوي المكبّل، ذلك الصّوت

[1]. المصدر نفسه، ص(221 . 222 . 223)

الذي يستجمع قوى الحزن والألم كلّها وتخونه بنات الشّفاه (الكلمات)، لكنّ الأديبات استطعن أن يعبّرن عن ذلك بما كتبنه ويكتبنه متحدّين مرارة الأوجاع.

وإذا كان العربيّ القديم يقول الشّعر سليقة، ويكتب الشّعر على كلّ ما يراه ويصادفه، فإنّ ربيعة جلطي في روايتها (الذّروة) أكّدت ذلك ولكن بطريقة أخرى، وذلك حينما ألقى الشّاب أغنية من طابع (الرّاي) لمّا رأى ياقوت وسعدية تخرجان من عند السّاحرة خداوج:

داروا السحور داروا

داروا رايهم ويا

ربي ربي ربي

الطّالب لي دارلك ينعل والديه ويا

وأنا لي ربي ربي ربيييي

داروا السحور داروا

داروا رايهم ويا...[1]

وهنا تؤكّد الرّوائية على أنّ بعض النّساء . هداهنّ الله . يرجعن إلى عالم السّحر والشّعوذة والرّوحانيات حتّى يحصلن على ما يردن، وهي عادة شركية توارثتها الأجيال عن بعضها البعض، فمنها من الأذى ما قد يؤدّي إلى الموت، أو التّفرقة بين الزّوجين، أو منع الإنجاب والإجهاض، تعطيل الزّواج أو الوظيفة، لذلك ورد على لسان الشّاب "وأنا

[1]. المصدر نفسه، ص141

لي ربي...)، فالله عزّ وجلّ يتولّى أمر هؤلاء السّحرة والمردة، وأنّ السّاحر لا يفلح حيث أتى، وهو ملعون بإجماع الأحاديث النّبوية والأقوال الفقهية، وهو ما أكّده قول الشّاب (الطّالب لي دارلك ينعل والديه).

أمّا في رواية (نادي الصّنوبر) تحدّثنا الرّوائية عن مسعود وهو أقدم بائع للسّمك فتقول: «... **فلكي يجذب الزّبائن ويكمئن المنتظرين أمام بضاعته كي لا يلتفت أحدهم إلى غير واجهته يرفع صوته يغنّي كما اتّفق: . أنت قدّامي وأنا موراك... الزّين لي هنّاك**»[1]، والسّمك في هذه القطعة عبارة عن دال له مدلول آخر وهو الأنثى التي تشبه في رشاقتها وجمالها السّمك كما يتداول بين الشّباب، وهنا اختلفت الرّوائية في طرحها عمّا سبق من أقوال، حيث جعلت الرّجل تابعا والأنثى متبوعا، والعلاقة في ذلك تظهر من خلال جمال المتبوع (الزّين لي هنّاك) وهو ما نراه في واقعنا المعاش، فالجمال هنا أصبح موتيفا مهمّا تتحوّل عبره الأنثى من هامش إلى مركز يهيمن ويسيطر بما امتلك من زمام القوّة، فبالرّغم من جبروت وعظم قوّة السّلطة الذّكورية إلّا أنّها تنهزم أمام الجمال الأنثوي، هذا إذا أخذناه من منظور الرّواية، أمّا إذا أخذناه من منظوره الأصلي كما أوردته صاحبته الشّيخة الرّيميتي فإنّ المرأة تابعة والرّجل متبوع ولا تغيير ولا تحويل لهذه القاعدة، وقد ختمت روايتها هذه بنونية شعبية عنوانها (دمعة دمعة) تقول فيها:

دمعة دمعة من القلب اللعين

سالت عالخدّين

نقشت على الوجه خطّين

[1]. ربيعة جلطي، نادي الصّنوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص61

غيرت سواد العين

صبح للجبين قلبين

وجهو رجع وجهين

غير الحال صفّين

مدّة الحال حولين

ينقسم قلبي نصفين

نار وجمر لاهبين

سامع وشاقت العين

لكن لا ولائين[1]

ترجع هذه الأغنية إلى المغنّي الشّعبي عثمان بالي، وما توطينها داخل المتن الرّوائي إلّا لغاية في نفس الكاتبة، يمكن أن نعبّر عنها بما تكتبه أيّة مبدعة معلنة انتصار الصّوت النّسوي، فهذه الأغنية بدأت بالحزن والمرارة والدّموع والانكسار والحسرة والتغيّر من حال إلى حال أسوء منه، ثمّ خُتمت بنفي وتأكيد للنّفي (لا ولائين)، وهو ما يعبّر عن المرأة التي تضعف بسبب قهر سلطة المجتمع ونظراته، وما تعانيه من آلام تحول بينها وبين آمالها، ولكنّها تقاوم وتظلّ تقاوم لتنفي كلّ هذه السّلطة الظّالمة من كيانها الإنساني الذي كرّمها به ربّنا جلّ جلاله، معلنة بذلك عدم خضوعها واستسلامها وانقيادها لهذه السّلطة إلّا وفق من فرضه عليها ربّها.

[1]. المصدر نفسه، ص199

أمّا في رواية (عازب حي المرجان) فقد وظّفت مقطعا غنائيّا على لسان الزّبير الكروفيت يحاول من خلاله جذب قلب مارلين مورنو حتّى تتعلّق بحبّه أكثر فأكثر، فتقول الرّوائية: «... **أغنية الخيط الرّفيع بين الحزن الجارح والفرح الكاسح. رفعت الصّوت عاليا، اهتزّت روحي المنطلقة قبل جسدي الثّقيل المشوّه "أللا لا... لالا**

سيدي يحي بالشّمع نضوّيك

ولى جات الحنينة العار عليك

أللا لا... لالا

بايتة الحمّة عليا وعليك

من جيت البارح ولّيت

أللا لا... لالا

يا خوتي من عيا بيا

يا جبد البارود لاصق فيا

أللالا... لالا

واش داك آخويا رشيد

حتّى لوهران ياك الحال بعيد

من بلاد وهران جاو يدعاو

آفطمة أسا... حل البيبان[1]

إنّ المتمعّن في هذه المقطوعة الغنائية في بادئ أمرها يجدها عبارة عن شفرات للحبّ والتغزّل ومحاولة جذب قلب المحبوب، لكن في باطنها فهي محاولة من الرّوائية للتّعريف بالتّراث الجزائري من خلال الزّبير للآخر الغربي عبر مارلين، وهي جدلية قائمة في الرّوايات العربية الرّيادية كموسم الهجرة للشّمال وعصفور من الشّرق والأقلف وغيرها من الأعمال التي يكون فيها الرّجل عربيا والمرأة غربية، وذلك ليؤكّد فيها أصحابها بأنّ العالم العربي الإسلامي متبوع لا تابع، فالرّجل (الشّرق) مصدر القوّة والسّلطة أمّا المرأة (الغرب) فهي مصدر الانقياد والخضوع، وهو ما أرادت الروائية أن تذهب في روايتها.

كما نجد المبدعة وهيبة جمّوعي في روايتها (قضية عمري) قد أوردت عدّة مقاطع غنائية، والتي أكسبت الرّواية وطبعتها بطابع جمالي متميّز، أغنية علي معّاشي فتقول:

يا ناس آما هو حبّي المختار؟

يا ناس آما هو عزّي الأكبر؟

لو تسألوني نفرح ونبشّر

ونقول بلادي الجزائر!!!

بلادي الجزائر!!![2]

---

[1]. ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، مصدر سابق، ص(151 . 152)

[2]. وهيبة جموعي، قضية عمري، دار كتّاب الغد للنّشر والطّباعة والتّوزيع، جيجل، الجزائر، (دط)، 2007، ص228

وهنا نجد الرّوائية قد خرقت أفق انتظار المتلقّي الذي اعتاد من المرأة أن تكتب عن عالمها الأنثوي وقضايا النّسوية عامّة، ولكن في هذه الرّواية يجد نفسه أمام عالم التّاريخ والتّأريخ الفنّي، أمام تيمة الثّورة باعتبارها مادة وموضوعا هامّا، ولذلك وجب على الكاتب أن يجعل منها منطلقا يستغلّه في التّعبير الإبداعي، وعليه أن يتيقّظ بأن تكون تيمة الثّورة خادمة للنّص لا حشوا يخلّ بجودة النّص، وتقضي على جمالياته النّصية ومقاصده الخطابية، ولذلك فإنّ الرّوائية قد ركّزت وبحذر على هذه التّيمة المهمّة، كما نجدها تقول في مقطع آخر:

جيشنا مشكور

في لافريك دي نور

وشكون عدا الزّور...

من غير زور الحربية...

تحيا العرب تحكي...

عن المجاهد لالجيريان

يا مجاهد نبغيك

بشفة عيني نفديك...

شباب، شباب لافريك...

تحيا جمعية الشّجعان...

تحيا العرب تحكي...

عن المجاهد لالجيريان[1]

إنّ هذا المقطع الغنائيّ روته المجاهدة والجدّة زهرة التي كانت تحكي عن بطولاتها وبطولات أخيها البشير، وكانت تتمحور في غالبيتها على بطولات المجاهدين بخلاف تلك الأغاني التي يغلب عليها الطّابع الوصفي للأزمنة والأمكنة، كما اهتمّوا بالأشخاص الذين صنعوا الثّورة، وقدّموا كلّ ما لديهم ليعيش الوطن ولو على حساب أرواحهم، كما نلحظ بأنّ المقطع المتشرّب قد زاوج بين لغتين مختلفتين المحلّية والفرنسية ذات المبنى العربي والمعنى الأجنبي (لافريك: إفريقيا/ دي نور: الشّمال/ لالجيريان: الجزائري) وهو ما يؤكّد على مقصدية المتن الحكائي للرّواية التي تريد من خلالها صاحبتها إيصال رسالة معيّنة.

أمّا المبدعة سميرة قبلي في روايتها (بعد أن صمت الرّصاص) نجدها قد وظّفت الأغاني الشّعبية العاصمية نظرا لتشبّعها بالتّراث العاصمي، حيث أنّها أوردت أغنية للمطرب الباجي، والتي سمعها بطل الرّواية في مقهي سي بوعلام حينما أخذ يسأل عن أحوال بلاده:

يا لمقنين الزّين...

يا صفر الجنحين...

يا اكحل العينين هذه مدّة وسنين...

وأنت في قفص حزين تغنّي بصوت حنين...

يا من عرف غناك منين...

[1]. وهيبة جمّوعي، قضية عمري، مصدر سابق، ص(240 . 241)

كي تغنّي تتفكّر ليالي لي كنت فيهم حر...

راد ربّي لحنين تحكمت من ذوك الجنحين...

السّابقة مكتوبة في الجبين..

يا لمقنين الزّين...

قفص

قفص

ولو يكون قصر يعجب لنظر!

عسل النّحلة في الشّهدة داخله يوجع مر

قفص يعمي العينين

لا ماء

لا قوت بنين

يا لمقنين الزّين[1]

إنّ المتصفّح لهذه الأغنية يرى بأنّ صاحبها قد شبّه حال الجزائر والجزائريّين بالمقنين (الحسّون الشّوكي صاحب الصّفير العذب)، وذلك للتّشابه على مستوى الجمال والحصار، وهي ثنائية يشترك فيها كلاهما؛ فالشّعب الجزائري محاصر من طرف الاستعمار الفرنسي، والحسّون محاصر من قبل الصيّاد الذي رماه في القفص، ولذلك

[1]. سميرة قبلي، بعد أن صمت الرّصاص، دار القصبة للنّشر، الجزائر، ط1، 2008، ص(110 . 111)

فكلّ واحد منهما يحنّ إلى الحرّية التي أصبحت حاجة ملحّة يفرضها وضعهما المزري، كما أنّ هذه الأغنية تبثّ في نفوس الجزائريّين روح الثّورة التي أيقظت [منذ القديم الأنا من سباتها وغفلتها، وذلك حتّى يتحقّق مرادها، ويتعرّف الفرد على نفسه في وجود هويّته، لأنّ الثّورة يكتمل انتصارها عندما تتعرّف هذه الأنا على سلبياتها وإيجابياتها، ولا تكون من صنيع الأجنبي الذي يجعل منها فاعلية ثورية مليئة بالاغتراب والانغلاق على النّفس الجزائرية، وإبعادها عن هويّتها الوطنية والدّينية والثّقافية][1]، والتي بدورها تعمل على إيقاظ الذّات الجزائرية من سباتها لتتطلّع نحو الحرّية والاستقلال، وهي حرّية أرادتها الكاتبة بأن تكون للصّوت النّسوي الذي يكون . دوما . خاضعا للسّلطة الذّكورية المتجبّرة والطّاغية في حقّ هذا الصّوت المهموس.

كما وظّفت أغنية أخرى لمطرب شعبي آخر وهو دحمان الحرّاشي المعروف بغنائه الأصيل، وقد ورد هذا المقطع على لسان بطل الرّواية الذي غادر بلاده الجزائر لأجل أن يعالج تلك الرّصاصة التي أصابته ولم تقضِ عليه في فترة الأزمة النّكراء فقال: «... **يا الرّايح... تروح تعيا وتولّي... يدندن معها تبكي معها تدغدغ فيه الحنين، تدغدغ فيه زينة سيدي عبد الله فيه سطح البيت... يا المسافر...**»[2]، إنّ هذه القطعة الغنائية بقدر ما تحمل من صوت شجيّ، بقدر ما تحمل من هموم وأسى، فمن خلالها يتذكّر المغترب الذي ما إن يغيب عن موطنه الأصليّ إلّا وحنّ إليه، وقد يكون هذا الاغتراب المكاني محلّيا (كما حدث مع الشّاعر الشّعبي محمد بن قيطون الذي نفي من بسكرة إلى البيّض)، أو اغترابا خارجيّا كما يلاحظ مع شعراء المنفى كالبارودي وشوقي والأمير عبد القادر

---

[1]. (بتصرّف) سماح بن خروف، دروس في مقياس قضايا الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص38

[2]. سميرة قبلي، بعد أن صمت الرّصاص، مصدر سابق، ص130

الجزائريّ، فهو اغتراب أنطولوجيّ وزمكاني يؤثّر على الذّات الإنسانية وقد يؤدّي بها إلى الاعتزال الاجتماعي والنّفسي، وبخاصّة الأنثى التي حوصرت من قبل المجتمع الذّكوري الطّاغي.

ومن الشّمال إلى الجنوب الجزائريّ نجد بأنّ المرأة الصّحراوية قد أبدعت هي الأخرى في فنّ الرّواية، وضمّنته تراثا صحراويا أصيلا كالأغنية مثلا، وهو ما مثّلته رواية (الخابية) لصاحبتها جميلة طلباوي فتنقل لنا الرّوائية على لسان الفاتح الذي يحكي عن جارته الياقوت فيقول: «**صوتها كان يسطب في روحي لإكسير الفرح فلا أملّ من غنائها:**

باش نبداو ذكر الله يا القوم العيانا

بالصلاة على محمد هكّاك بغيت أنا»[1].

إنّ المتمعّن في هذه القطعة الغنائية يجدها قد بدأت بذكر الله والصّلاة على رسوله (ﷺ)، وقد انبنت على طابع ديني محض بالدّرجة الأولى، كما انبنت كذلك على تراتيل السّماع*، وكأنّ الياقوت من مريدي الطّرق الصّوفية فتلتزم بأضرب السّماع الثّلاثة وهي: «ما يرضاه الله تعالى ويحبّه لعباده وقد أمرهم به، وأثنى عليهم، وكلام نهى عنه عباده، لأنّ فيه ضرر في قلب العبد ودينه، وكلام مسموع أباحه لعباده»[2]، فالرّوائية من خلال

---

[1]. جميلة طلباوي، الخابية، منشورات المؤسّسة الوطنية للنّشر والإشهار (ANEP)، الجزائر، ط1، 2014، ص12

*. "السماع وَارِدُ حَقٍ يزعج القلوب إلى الحق فمن أصغى إليه بحق تحقق، ومن أصغى إليه بنفس تزندق"، رزقي بن عومر، السماع الصوفي تجلياته الصوفية، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة وهران، ع4، جانفي 2014، ص42

[2]. حسين فارسي، قراءة في أدب الصّوفي سيدي أبي مدين شعيب، دار كنوز، الجزائر، (دط)، 2013، ص60

هذا المقطع أرادت أن تسمو بالرّوح الإنسانية إلى مراتب عرفانية، وذلك من خلال درجات السّماع التي تختلف اختلافا جوهريّا عن الإنسان العاديّ.

وفي مشهد آخر من مشاهد الرّواية أوردت مقطعا غنائيا من أغاني الحيدوس فتقول:

... شربت من راس العين

منين كان الماء زين

وكي تخلطوا ليدّين،

تخلّط الماء والطّين[1].

والمتأمّل في هذه المقطع الغنائيّ ذي الصّبغة الصّحراوية المحضة تتبادر إلى ذهنه قضية اجتماعية كبرى هي تشابك الآراء، وعدم الاتّفاق على رأي واحد تسير وفقه المنظومة الاجتماعية، فإذا كان كلّ طرف يبدي رأيه ولا يقبل رأي الطّرف الآخر فإنّ القضيّة ستتشابك وتتعقّد أمورها، ولن يصلوا بها إلى مخرج وحلّ نهائيّ يقنع الجميع وهو ما يمثّله قولها: «وكي تخلطو ليدّين تخلّط الماء والطّين»، لذا نلحظ يأنّ الرّوائية تدحض مثل هذه القضايا الاجتماعية التي تقضي على روح الشّورى والاتّفاق. وفي أغنية أخرى تقول:

يا ربّي تعفو علينا

قدّمنالك جاه نبينا

[1]. جميلة طلباوي، الخابية، مصدر سابق، ص35

لا شمعة ولا قنديل

غير ضوّك يا لحنين[1].

والمتأمّل في هذا المقطع الغنائيّ يجد بأنّ الرّوائية قد امتثلت لقوله تعالى: ﴿**وَقَالَ رَبُّكُمُ ٱدۡعُونِيٓ أَسۡتَجِبۡ لَكُمۡ**﴾[2]، فهي تدرك تمام الإدراك بأنّ الدّعاء لا يكون إلّا لله تعالى، وباتّباع سنن نبيّه (ﷺ) كما أشارت إلى قضية مهمّة ونفتها عن نفسها، ألا وهي قضية التبرّك بالأضرحة والاستعانة بأصحابها في الدّعاء، ويتمظهر ذلك من خلال قولها: «لا شمعة ولا قنديل»، فالمتعارف عليه هو أنّ القبوريّين يشعلون الشّموع داخل الأضرحة لنيل بركة أصحابها الصّالحين، فتجدهم ركّعا سجّدا يبكون ويندبون حتّى تسمع لهم النّشيج، وهذا كلّه مخالف لما أتت به الشّريعة المحمّدية.

أمّا في روايتها الأخرى الموسومة (وادي الحنّاء) فنجدها قد وظّفت الكثير من المقاطع الغنائية فتقول: «**لطالما انتبهت إلى سحر الحنّاء... أمدّ يدي الغضّة لتخضّبها والدتي بالحنّاء احتفالا بالأعياد والمناسبات السّعيدة، أذكر أنّها كانت تدندن بأغنية ما زالت عالقة بروحي: "بنيتي وريقة حنّة، وبها قلبي يتهنا...**»[3]، فهي توصّف لنا فرحة الأمّهات ببناتهنّ في المناسبات المختلفة كالزّواج مثلا، كونه أسعد فرحة بالنّسبة للنّساء، وتقول أيضا على لسان الخالة مباركة: «**الله على زينة البنات، فتردّد النّسوة وراءها: عندك ومعاك**.

---

[1]. المصدر نفسه، 165

[2]. سورة غافر، الآية 60

[3]. جميلة طلباوي، وادي الحنّاء، ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2018، ص13

ثمّ تواصل خالتي مباركة تضرّاي: الله مع اللّي تجي تعاوني في داري وإذا مرضت تقابلني، ثمّ تردّد النّسوة وراءها: عندك ومعاك»[1]، وتعود هذه الأغنية إلى غناء التضرّاي وهو غناء صحراوي محض، وظّفته الرّوائية على لسان الجارة مباركة بمناسبة زواج البطلة عويشة بمحمد.

ومن أغاني الأعراس إلى أغاني التبرّك بأولياء الله تقول الرّوائية على لسان الشلالي:

لزرق وسعاني يا رفيقي ودني عنواني

مالح لغوالي زور مسعود زهو البال

حبّك جوجاني ومن غرامك زدت هبال

حبّك رشّاني يا الهيفة دارق المزاني

جرح الدلالي كاملة بالزّين والوصاف[2]

وهذه الأغنية كانت تردّدها النّسوة بقرية أولاد بن سعيد في مواسم زيارة ضريح أحد أولياء الله الصّالحين، وفي هذه المرّة حضر معهم الحاج جلّول، وهذه الأغاني ذات البعد الرّمز الصّوفي تكثر في الرّوايات الصّحراوية نظرا لكثرة الطّرق الصّوفية وتعدّدها، وبخاصّة ولاية بشّار موطن الرّوائية، فهي قد تشبّعت من هذا الكم التّراثي وأرادت أن توطّنه داخل متونها الحكائية الرّوائية، لتعلن عن مدى استيعابها لتراثها الصّحراوي وتشبّعه وتوظيفه فنّيا.

---

[1]. المصدر نفسه، ص15

[2]. المصدر نفسه، ص23

كما نجدها قد وظّفت أغنية في مدح صاحب الوجنتين وخير الفرقتين محمد بن عبد الله (ﷺ) فتقول في ذلك:

خيار القول قولوا للقوّالة

هو اللّي يستاهل الشّكر

صلّى الله عليه، ما يبخل مدّاح سيد الأمّة

سيد الرّجالة[1]

وقد وردت هذه الأغنية على لسان نساء التّيمي وهنّ يردّدن أغنية نانة عايشة في مدح الرّسول عليه الصّلاة والسّلام، وهذا هو حال الشّاعر المغربي قديما، إذ «كان من الطّبيعي أن يبحث الشّاعر المغربي عن بديل لتجاوز ثقل مشاكل حاضره وتهديد دينه ووطنه، وقد وجد البديل في اللّجوء إلى ممارسة الشّعر النّبوي والمولدي فوظّف بعض موضوعاته، كان يعبّر من خلالها عن حبّه وتعظيمه للرّسول(ﷺ) ويرى فيه بطلا نموذجا أصلا على أولياء الأمر أن يقلّدوه ويسلكوا مسلكه من أجل أن يحقّق المجتمع ذاته الإسلامية المهدّدة أمام التحدّيات الدّاخلية والخارجية وإثبات الهوّية»[2]، وبالتّالي فإنّ الحبّ المحمديّ جعلهم يكتبون هذا النّوع من الأغراض الشّعرية، وفي الوقت الرّاهن أصبحت السّرود تضمّن مثل هذه الأشعار والأغاني الشّعبية داخل السّرديات الحديثة وفي طليعتها الرّواية باعتبارها فنّا مطوّلا يستوعب الفنون الأخرى ويتفاعل معها، وبخاصّة النّسائية منها لتعبّر . دوما . عن عالمها المهمّش والمغلوب على أمره.

---

[1]. المصدر نفسه، ص25

[2]. عبد السّلام الطّاهري، الحبّ المحمديّ وترسيخ صورة البطل النّموذجي في الشّعر النّبوي، دار إديسون ديجتال، الرّباط، المملكة المغربية، ط1، 2004، ص03

كما نلمح أغنية أخرى ذات طابع ديني وردت على لسان لالة مريم الزّوجة الرّابعة للحاج جلّول، وذلك بمناسبة نجاح عويشة وانتقالها إلى مرحلة الإعدادي، فقالت:

لا إله إلّا الله هي الأولى في لساني

محمد رسول الله بها يرجع ميزاني

ونبدأ قولي بسم الله الرّحمان الرّحيم

يا رب احفظ لي إيماني[1]

وهنا نجد بأنّ الرّوائية قد عمدت إلى فلسفة وجودية لتقترب من سبر أغوار النّفس الإنسانية بالبحث عن الحقائق الغائبة عن العامّة وكأنّها متصوّفة من نوع آخر، والمتلقي ربّما يعجب للمفارقة التي بنيت عليها هذه الورقات، ولكن المتمعّن في الدّلالات المختلفة للأغنية الشّعبية الصّحراوية سيجد نفسه يسبح في فلك المسالك النّورانية لأنّ «السّماع ظاهره فتنة، وباطنه عبرة»[2]، وهذا ما وضّحته الأغنية السّابقة التي تصبّ في كنه الحدث، إذ أنّنا ربطنا الصّور الشّعبية للأغنية وتحوّلاتها عبر قنوات سماعية مؤثّرة في العقل باستخدام الألفاظ الموغلة في الزّمن.

2.4/ المثل الشّعبي:

يعتبر المثل الحصيلة الشّفوية لخبرة الشّعب اليومية وتجربته السّلوكية في الحياة، كما يبدو أنّ التّعريفات مهما اختلفت زمانا ومكانا فإنّها تتّفق إلى حدّ ما (...) ولا مراء فيها أنّ الأمثال الشّعبية تختلف مع الفصيحة في النّاحية الشّكلية، فقد صيغت اللّهجة

---

[1]. جميلة طلباوي، وادي الحنّاء، مصدر سابق، ص(98 . 99)

[2]. رزقي بن عومر، السّماع الصّوفي و تجلّياته الصّوفية، مرجع سابق، ص43.

الأولى بالعامّية، بينما صيغت الأخرى بالفصيحة (...) والتي تجعل المثل مستساغا في الفهم قابلا للرّواية المتداولة على الألسنة[1]، وقد وظّفته الرّواية الجزائرية في سياقات مختلفة وأغراض متباينة كالتهكّم أو غير ذلك.

وقد لجأت الرّوائية أحلام مستغانمي في رواياتها إلى توظيف الأمثال الشّعبية في عدّة مقاطع سردية، وهو ما نلحظه في رواية (ذاكرة الجسد) حيث تقول:

- «البلدي يفهم من غمزة»[2]:

يقال هذا المثل في الذي يفهم من إشارة أو تلميحة صغيرة، عكس ذلك الذي لا يفهم إلا بالخشونة (الحر من غمزة والبتّي من دبزة) ولكن في هذه الرّواية فإنّ المثل قد ورد على لسان خالد الذي كان يحاور لوحته الصّغيرة (حنين)، فما إن ينظر إليها يتأمّلها فإنّها تبتسم له بما تحتويه من مناظر وأماكن قسنطينية الأصل كالجسور المعلّقة مثلا، فاللّوحة أصبحت وكأنّها إنسان اعتاد على نظرات خالد، وهنا نجده قد جعلها مرآة يرى فيها صورة المحبوبة أحلام، والتي بدورها تكون مرآته التي يرى نفسه بها.

- «الطّير الحر ما ينحكمش وإذا تحكم ما يتخبّطش»[3]:

يطلق هذا المثل في القوّة والذّكاء والصّلابة، فالقويّ لا يقبض عليه، وإذا وقع في الفخّ فإنّه يفضّل الموت على الاستسلام والرّضوخ، أما في الرّواية فيقصد به الذي يعتبر

---

[1]. ينظر: فطيمة الزّهرة عاشور، محاضرات في مقياس الأدب الشّعبي المغاربي، مرجع سابق، ص39

[2]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص79

[3]. المصدر نفسه، ص228

نفسه نسرا أو صقرا يصعب اصطياده، ولكنّه إذا اصطيد فإنّه لا يخضع بسهولة، وهو يشير إلى خالد بأنّه يستطيع أن يتحكّم في هوى قلبه تجاه أحلام التي أحبّها بشغف، وهنا تكمن جمالية هذا الاستحضار الشّعبي من خلال تبيان القوّة العاطفية التي تخلقها الأنثى في السّلطة الذّكورية رغم صلابتها.

- **«كي جي جيبها شعره وكي تروح تقطع السلاسل»**[1]:

يقال هذا المثل في تلك الأشياء سهلة المنال، والتي يمكن أن تأتي فجأة ودون عناء، ولكن عند ذهابها فإنّها تخلّف أثرا بالغا، كما هو الحال مع خالد الذي أتاه الحبّ فجأة وصدفة، ولكن حين ذهاب الحب بغياب أحلام الواقفة في مفترق الكلمات قطع كلّ سلاسل الهوى التي كانت تشدّه، وهذا دليل من الرّوائية التي أرادت أن تصرّح بأنّ الأنثى رغما رميها في خانة الهامش، إلّا أنّها تمثّل مركز قوّة للرّجل.

- **«افكروا . . وإلّا لا يجعلكم تفكروا»**[2]:

ويقال هذا المثل عند الإهمال والتّضييع والتّرك والتهرّب من المسؤولية، وقد شبّهت ذلك بالسّلحفاة التي لا تعتني ببيضها ولا تحرسه، فهي تبيض وتذهب دون مراعاة صغارها تاركة إيّاها لأمواج البحر، وقد ورد هذا المثل في الرّواية على لسان خالد الذي أكثر من شرب الويسكي في غرفته، ساخرا من الوطن الذي يمنع عنه شرب الخمر لكن في المقابل يوفّر له أسباب شربها، ساخرا من قسنطينة التي تواطأت معهم في التطرّف

[1]. المصدر نفسه، ص244

[2]. المصدر نفسه، ص344

والجنون، فميلادهم فيها كالموت في المدن العريقة، هم بلا أفكار سوى التنقّل بين الحانات والمساجد ولا يعرفون إلى أين يتوجّهون إلى هذه أم إلى تلك، فهم يقفون على هامش القرار، وبالتّالي تتصدّر الأنثى هنا الدّور لتصبح هي لعالم الذي تأوي إليه السّلطة الذّكورية بجميع أصنافها، وتتحوّل من مركز إلى هامش وهي بين ذراعي القوّة الأنثوية، والتي تصعب مواجهتها عند تلك اللّحظة التي تذوب فيها القوّة الذّكورية وتعجز عن مصاداة وتجاوز هذا الضّعف الذي أصابها بعد أن كانت تمثّل مركز القوّة.

- «يبقى زيتنا في دقيقنا»[1]:

يقال هذا المثل في الزّواج، وبخاصّة زواج الأقارب، حيث أنّ هناك بعض العائلات لا تزوّج بناتها إلّا لأبناء الأخوال أو الأعمام أو أقارب الدّم، وذلك خوفا من خروج الميراث إلى الغريب، أو أنّها ترغب في لمّ الشّمل وتمتين أواصر القرابة فيما بينهم، ولكن الرّوائية هنا وظّفته لتؤكّد أن بنات المسؤولين لا يتزوّجن إلّا بأبناء المسؤولين ليضمنوا انتقال كرسي المناصب فيما بينهم، وهذا الأمر قد استقبحته الرّوائية كونه يزيد من عدد العوانس ويخضع النّساء إلى أمور أخرى كأن تصبح تساوم كالسّلع في المحلّات، وفيها تأكيد على أنّ السّلطة الذّكورية تقمع الأنثى حتّى في اختيار شريك الحياة، فقد ترمي بها إلى شريك لا يقدّرها ولا يحترمها ككائن إنساني حي يدبّ على وجه الأرض.

أمّا في رواية (نسيان com) فإنّنا نجدها تستحضر بعض الأمثال الشّعبية الجزائرية وتوطّنها داخل المتن الحكائيّ فتقول:

[1]. المصدر نفسه، ص349

- «خلّات راجلها ممدود وراحت تعزّي في محمود»[1]:

يقال هذا المثل في أولئك الذين يقدّمون المساعدة للغير وينسون أنفسهم، أو يأمرونهم بفعل أشياء أو تركها ولا يغيّرون ما بأنفسهم، وهذا يذكّرنا بقوله تعالى: ﴿* أَتَأۡمُرُونَ ٱلنَّاسَ بِٱلۡبِرِّ وَتَنسَوۡنَ أَنفُسَكُمۡ وَأَنتُمۡ تَتۡلُونَ ٱلۡكِتَٰبَۚ أَفَلَا تَعۡقِلُونَ ٤٤﴾[2]، وفي الرّواية ورد هذا المثل على لسان أحلام التي أخذت في توجيه النّصائح لصديقتها بأن تتخلّى عن حبّها وترميه إلى خانة التّهميش، فكان من الواجب عليها أن تنصح نفسها العالقة في حبّ قلبين مختلفين فنّا وانتسابا (الرسّام الجزائري خالد بن طوبال) و(الشّاعر الفلسطيني زياد الخليل)، ولكنّها ارتأت بأن تنصح صديقتها، أو بالأحرى فهي توجّه نصائحها إلى كلّ فتاة تقرأ نصّها هذا، فأحلام واحدة من كلّ، إذ تمثّل عالم الأنوثة وقضاياه، ذلك العالم الذي يعجّ بالمتناقضات التي تكبّل الأنثى وتجعل منها صنما.

- «شردودة لا مطلقة ولا مردودة»[3]:

يقال هذا المثل في المرأة التي انفصلت عن زوجها ولم تتطلّق بعد، فلا هي متزوّجة ولا هي مطلّقة، ويحيل هذا المثل إلى نوع من التشرّد والاضطراب الدّاخلي من خلال لفظة (شردودة)، أمّا في الرّواية فقد ورد على لسان أحلام في سياق حديثها وهي تنصح صديقتها بالتّخلّي عن حبّها نهائيا، لكنّها ظلّت معلّقة بين النّسيان والاستمرار في الحب، فالاستمرار في الحبّ قد يكلّفها ما لا تطيق من معاناة في ظلّ الخداع، وفي

---

[1]. أحلام مستغانمي، نسيان com، مصدر سابق، ص39

[2]. سورة البقرة، الآية 44

[3]. أحلام مستغانمي، نسيان com، مصدر سابق، ص55

المقابل لم تستطع أن تنسى في دقائق من أحبّته لسنوات، وفي هذا إيحاء على القوّة العاطفية التي تتميّز بها الأنثى عن الذّكر، فالحبّ بالنّسبة إليها أمر متجذّر في ذاكرتها وحتّى على مستوى أحاسيسها الوجدانية.

- «زيادة الخير خيرين»[1]:

يقال هذا المثل في الأمور التي تتعلّق بالأشياء المفيدة التي تضاف في أمور الخير، وفي حالات السّعادة، ولكن نجد الرّوائية قد وظّفته بطريقة تحمل نوعا من التهكّم والسّخرية، وتشرح فيه مدى معاناة الأنثى في ظلّ السّلطة الذّكورية التي جعلت منها هامشا لا يصلح إلّا لتفريغ الرّغبات، فالمثل هنا في صيغته العادية دالّ له مدلول إيجابيّ، ولكنّ الرّوائية حوّرته إلى دالّ يحيل على مدلولات سلبية تظهر من خلالها العالم الأنثوي في صورته الحقيقية التي تظهر فيه المرأة.

أمّا الرّوائية ربيعة جلطي فقد ذهبت هي الأخرى إلى استحضار التّراث الشّعبي وبخاصّة الأمثال منه، ووظّفتها لتصبغ متونها الحكائية بصبغة جمالية وفنّية مميّزة، مما جعل الرّواية تتلاقح أجناسا مع هذا التّراث الرّاسخ في الذّاكرة الشّعبية الجزائرية فنجدها في روايتها الشّهيرة (نادي الصّنوبر) قد اعتمدت على هذا النّوع من التّراث المحلي، فتقول في ذلك:

- «الجيعان والي فاق يصب روحو في الزقاق»[2]:

---

[1]. المصدر نفسه، ص110

[2]. ربيعة جلطي، نادي الصّنوبر، مصدر سابق، ص32

يقال هذا المثل في الإنسان الفقير الذي لا يجد قوت نفسه، ولكن حينما ينعم عليه الله عزّ وجلّ يتّصف بخصال التكبّر على النّاس، ويتناسى ما كان عليه من ذي قبل، وفي مناطق أخرى يرد هذا المثل على النّحو التّالي: «**ما تخافش من الشّبعان إذا جاع وخاف من الجيعان إذا شبع**»، لأنّه ينكر من كان لهم الفضل عليه سابقا، وقد قيل هذا المثل في الرّواية على لسان أم محمود وهي تتحدّث عن القاضي قدّور الذي اشترى العمارة من الفرنسية مادام كاترين بدراهم معدودة، وأراد أن يؤجّرها للجزّارين على أن يرفع لهم سعر الإيجار حتّى يتظاهر أمامهم بأنّه ثريّ أبا عن جدّ، وهي عادة سيّئة في بني البشر، أرادت الرّوائية أن تثبتها للسّلطة الذّكورية المتجبّرة دوما.

- **«الفم المغلوق ما يدخلو لا ذبّان ولا دود»**[1]:

يقال هذا المثل في الشّخص الذي يفتح فمه عند كلّ شاردة وواردة، أي أنّه يتدخّل فيما لا يعنيه، ويتكلّم في أمور قد تكلّفه نفسه، وقد ورد في الرّواية على لسان رضوان الذي حاول أن يسكت صديقه الذي أخذ في التكلّم على أصحاب السّلطة الذين ينهشون خيرات البلاد، ويأخذون ثرواتها وكأنّها خلقت لهم وحدهم، فأراد أن ينصحه بألّا يتفوّه بأيّة كلمة قد تؤدّي بحياته إلى الهلاك، لذلك عليه أن يلزم الصّمت حتّى ولو لم يرضَ على ما يرى من الأمور التي يلحظون بأنّها تتدهور يوما بعد يوم، لأنّ التفوّه بأيّة كلمة قد يفقدهم حياتهم ويكلّفهم غاليا، لذلك وجب على هذه السّلطة الذّكورية أن تلزم الصّمت في ظلّ وجود سلطة تفوقها حكما ونفوذا، هذه السّلطة التي قد تكلّف السّلطة الذّكورية ما لم تكن تتوقّعه من ذي قبل، فتصبح ضحيّة هي الأخرى.

---

[1]. المصدر نفسه، ص67

- «ما عندكش الوقت حتّى باش تحك راسك»[1]:

يطلق هذا المثل عندما يجد الإنسان نفسه مشغولا دوما، ولا يجد الوقت حتّى لنفسه، وقد وظّفته الرّوائية على لسان رضوان وهو يجيب مسعود الذي سأله عن عدم الذّهاب لزيارة عائلته، فكان ردّه هكذا، وهنا يحيلنا القول إلى التعلّق الزّائد والمفرط بالدّنيا ونسيان الآخرة، بل حتّى نسيان أمور دنيوية كزيارة الأقارب التي يبارك فيها الله عزّ وجلّ، وإعطاء الرّاحة التّامة للنّفس حتّى تستريح من مشاغل الحياة وهمومها التي لا تنقضي إلا بفناء الإنسان، وهنا إشارة إلى اشتغال السّلطة الذّكورية بأمور الدّنيا وإهمال الأنثى التي جعلوا منها مصدرا للمتعة فقط يعودون إليها متى شاءوا وإن طالت المدّة فلا يكترثون لأمرها.

- «خلّي البير بغطاه»[2]:

يطلق هذا المثل عندما يمتنع الإنسان عن قول شيء ما، أو عدم التّصريح بما يحبس داخل صدره من أمور الحزن والأسى، وبخاصّة التي تكون ناتجة عن العنف والظّلم، وقد ورد هذا المثل على لسان زوليخا التي تحدّثت عن أحوال البلاد والعباد (الجزائر والجزائريّين) في ظلّ الفقر الذي ينهشهم من كلّ جانب، ساخرة وماقتة للمسؤولين الذين يقفون للنّظر في الأمر دون أن يحرّكوا ساكنا، بالرّغم من تلك الخيرات والثّروات التي تنعم بها البلاد، فهم قد أخذوا المسؤولية للتّشريف لا للتّكليف، وهنا تأكيد على أنّ الأنثى قد تدخل عراك السّياسة وتطالب بالعدل والاحترام بين أبناء المجتمع الواحد من

---

[1]. المصدر نفسه، ص(70 . 71)

[2]. المصدر نفسه، ص158

قبل رجال السّياسة، وهو الأمر الذي عجز عنه الكثير من الرّجال الذين كانوا مع زوليخا آنذاك.

- **«إذا اخطاك الجيب ما بقالك حبيب»**[1]:

يقال هذا المثل في مواقف المصلحة الشّخصية، فهناك بعض الأشخاص يتقرّبون منك بداعي المحبّة والصّحبة، ولكن همّهم الوحيد هو ما بداخل جيبك، فإن وجدوا بقوا معك، وإن دارت عليك دوائر الدّهر ولم يجدوا ذهبوا عنك، أمّا في الرّواية فقد قالته زوليخا التي وصفت حال البلاد وما آلت إليه، وكيف أنّ أبناءها لم يقدّموا شيئا في سبيلها، كون أنّ المسؤولين فيها قد منعوهم من أدنى حقوقهم في بلادهم، وفي هذا إشارة كذلك إلى أنّ المرأة تخوض مجالات عدّة و كسر طابوهات السّياسة التي ولجتها من خلال التّعبير عنها والتّصريح بالمسكوت عنه.

- **«ربي يعطي الفول للي ما عندو ضراس»**[2]:

إنّ مثل هذه الأمثال الشّعبية تتعارض والأحكام الشّرعية، فمثلا هذا المثل في ظاهره يبدو من باب التهكّم والسّخرية، ولكن في باطنه يعترض على قدر الله وحكمته، فالله هو المعطي والرزّاق، يرزق من عباده من يشاء ويمنع على من يشاء، وقد ورد في الرّواية على لسان زوليخا في حقّ الحاجة عذرا التي لها أملاك وثروات طائلة ولكنّها لا تملك من يستغلّ كلّ تلك الثّروات ويتصرّف فيها، فكانت تحلم لو أنّ كلّ ذلك الرّزق كان

---

[1]. المصدر نفسه، ص159

[2]. المصدر نفسه، ص179

من نصيبها هي بدل الأخرى، وهنا إشارة إلى الطّمع الأنثوي الذي قد يجرّ إلى البغض والحسد.

- «الفرح يزيّن والهم يشيّن»[1]:

يقال هذا المثل عند رؤية ملامح وجه شخص ما، فإذا كان وجهه طلقا بشوشا فيتّضح بأنّه في فرح وسعادة، أمّا إذا كان عبوسا كئيبا فيحيل ذلك إلى الهمّ والحزن، وقد أوردت الرّوائية هذا المثل بطريقة تهكّمية حينما رأت السّاردة صديقتها سميّة التي طارت فرحا وسعادة عندما تعاقدت مع منتج الأغاني الموسيقية، وأضحت ذات شهرة إعلامية يحضرها الكثير من النّاس، فالجزئية الأولى من المثل (الفرح يزيّن) تعكس حال سميّة، أمّا الجزئية الثّانية (الهم يشيّن) فتعكس حال أحلام الغارقة في هموم الحبّ ومصائبه، وبالتّالي فالأنثى كثيرا ما تعتمد على نظرية التّعريض والتّصريح، والتي تعتبر نظرية بارزة في الفكر الإنساني الأنثوي.

كما نجدها في روايتها (الذّروة) قد لجأت إلى اعتماد الأمثال الشّعبية ذات الطّابع المحلّي لتؤكّد على استنادها إلى التّراث الأصيل، وتعبّر عن أصالتها الجزائرية، فتقول:

- «عندها الزهر يشقّق الحجر»[2]:

يطلق هذا المثل في أولئك الذين يحالفهم الحظّ في أمورهم كلّها، فأينما ذهبوا فتحت لهم أبواب الدّنيا، وقد ورد في الرّواية على لسان البطلة أندلس حينما تحدّثت عن زهية

---

[1]. المصدر نفسه، ص180

[2]. ربيعة جلطي، الذّروة، مصدر سابق، ص16

التي يحالفها الحظّ دوما، وبخاصّة في أمور الخِطبة، فكلّ مرّة يتقدّم شخص من الطّبقات الرّاقية لخطبتها، ولكن كما أشرنا سابقا بأنّ مثل هكذا أمثال شعبية تتعارض مع قضاء وقدر الله تعالى وحكمته التي سنّها على البشر، وبخاصّة الأنثى التي لها عالمها الخاص الذي تعبّر من خلالها عمّا يحبسه صدرها من زفرات وآلام ناتجة في كثير من الأحيان من القهر الأنثوي بدل الذّكوري، فالمرأة بعكس الرّجل تكثر لديها نظرات الحسد لأختها.

- **«صامت اشحال من عام وفطرت على بصلة»**[1]:

يقال هذا المثل في الذين يصبرون ويصابرون ويكابدون آلام الصّبر لنيل شيء ما، ولكن في الأخير يأخذون شيئا دونه، فيؤدّي ذلك بالنّاس إلى الإشفاق عليهم أو السّخرية منهم، كما هو الحال مع زهية التي رفضت كلّ من تقدّم لخطبتها من أصحاب الطّبقات المهمّة والرّاقية، ولكن في الأخير رضيت باليهوديّ، فكانت محلّ شفقة بلغة تهكّمية من طرف أختها، كون أنّه محرّم شرعا على المرأة المسلمة أن تتزوّج بغير المسلم، بعكس الرّجل الذي يحلّ له الزّواج بغير المسلمة، وفي هذا إحالة على ضعف المرأة التي قد تتّبع دين زوجها اليهوديّ أو النّصراني فتخرج من ملّة الإسلام لضعفها وقلّة ذكائها، وبالتّالي تتغيّر سيرورة حياتها، ويتغيّر معها مستقبلها الذي كانت تراه برؤى استشرافية مغايرة، لكن سرعان ما يُكسر أفق توقّعها.

- **«تعلمت الحجامة من رؤوس اليتامى»**[2]:

---

[1]. المصدر نفسه، ص30

[2]. المصدر نفسه، ص87

يقال هذا المثل في الذين يجرّبون تجاربهم وأمورهم فيمن هم أقلّ منهم شأنا وعلما وخبرة، يطوّرون من ذواتهم على حساب الآخرين، ولا يهمّهم ما يؤول إليه ذلك، معتبرين أنفسهم مركزا وما عداهم هامشا يفرغون فيه ما يشاءون، وقد ورد في الرّواية على لسان ياقوت الموظّفة في السّلطة وهي تحكي عن كيفية معاملتها مع الشّعب، تلك المعاملة التي كانت تذلّهم فيها وتحتقرهم، معتبرة إيّاهم يتامى لا يجدون من يدافع عنهم، وبالتّالي فالمرأة حينما تلج عالم السّياسة لا تكسر الطّابو الثّالث فقط، وإنّما تتحوّل من مغلوب إلى غالب ومن محكوم إلى حاكم، وتعوّض النّقص الذي ألحقته بها تلك السّلطة الذّكورية المتجبّرة وتفرغه في الطّبقة المعدومة التي لا حول ولا قوّة لها.

- **«السّامط يغلب القبيح»**[1]:

يطلق هذا المثل في الأمور التي يكون فيها التّنافس بالعناد، حيث نجد طرفا بلبادته وإصراره ينافس الطّرف الآخر وينتصر عليه وإن كان قبيحا، كما هو الحال مع ياقوت التي أرادت أن تبعد أندلس كي تبقى مقرّبة من مدير الشّركة، ويخلو لها الجوّ معه، ولكن هذا المثل بقدر ما يحمل من درجات التّنافس والإصرار، بقدر ما يحمل من خصال القبح التي لا تليق بالإنسان الذي يثابر من أجل الحصول على شيء ما، فالرّوائية أرادت أن تؤكّد بأنّ الأنثى تقاوم وتصادي أختها من أجل مصلحتها الخاصّة، فدواء المرأة . كما يقال . هو المرأة في حدّ ذاتها، حيث أنّ الأنثى أعلم وأدرى بعالم شقيقتها الأنثى، ويمكن أن تطغى عليها، كونها منذ لك العالم، وتدري ما يدور فيه، وتعلم

[1]. المصدر نفسه، ص163

مواطن ضعف المرأة، والتي يمكنها أن تسيطر عليها من خلال هذه المواطن، حتّى يتسنّى لها أن تتربّع على عرش الأنوثة وتصادي عالم الذّكورة.

- **«إذا حلف فيك راجل بات راقد ، وإذا حلفت فيك امرأة بات قاعد»**[1]:

يحيل هذا المثل إلى أنّ كيد النّساء عظيم، وأنّهن إذا أصررن على إلحاق الضّرر بالآخرين، فإنّهنّ لا يشفى لهنّ غليل، ولا يهدأ لهنّ بال إلّا إذا حقّقنه دون النّظر في مآله وخطورته، وقد ورد في الرّواية على لسان ياقوت التي كانت تصرّ على سعدية من أجل إبعاد البطلة أندلس عن صاحب الغلالة الذي يحبّها وتحبّه، مؤكّدة على فعل أعمال شيطانية تفرّقهما أو توقع بأحدهما، ولا يهمّها نتائج ذلك، فالأنثى حينما تفكّر في الشّر تكون نظرتها آنية غير استشرافية، فالمهمّ عندها هو أن تحقّق غاياتها ولا يهمّها الطّرف الآخر.

- **«الزّين يروح ويبقا وحروفو»**[2]:

ويقال هذا المثل في المرأة التي تقدّمت في سنّها، لكن علامات الجمال بقيت بادية على وجهها، فالجمال الحقيقيّ لا يختفي وإن اختفى تبقى سماته، وهناك من يقوله بصيغة أخرى **«لراح اللّحم يقعدو جلودو، ولراح الزّين يقعدو خطوطو»**، وقد ورد في الرّواية على لسان سعدية التي جلست قبالة المرآة وأخذت تنظر إليها وتمدح نفسها وجمالها رغم تقدّم سنّها، فالعالم الأنثوي محاط بالجمال الشّكلي، والأنثى من خلال عالمها تحاول أن تبرز للمجتمع بأنّها

---

[1]. المصدر نفسه، ص166

[2]. المصدر نفسه، ص173

أفضل من غيرها، لذلك تجدها ملازمة للحفاظ على هذا الجمال الشّكلي، والغاية من وراء هذا كلّه هو جذب نظرات السّلطة الذّكورية التي لطالما احتقرتها وهمّشتها، ورأت فيها الدّونية والنّقصان.

- **«السّلطان بالتّاج ويحتاج»[1]:**

يطلق هذا المثل في سياق الحديث على أنّ بعض النّاس مهما كانت مراتبهم، أو مستواهم العلمي، أو مستواهم المعيشيّ الرّاقي، إلّا أنّهم يحتاجون أمورا أخرى، فإن ملكوا شيئا فقد غابت عنهم أشياء، وفي الرّواية قالته سعدية التي أخذت تتحدّث عن صاحب الغلالة على أنّه سلطان لا ينقصه إلّا العجز الذّكوريّ، ويحيل هذا على أنّ أصحاب المناصب قد جعلوا من المسؤولية مسؤولية تشريف لا تكليف، كما أنّهم طغوا بمناصبهم التي أفسدت سرائرهم وأخلّت بأخلاقهم ومبادئهم، ولا يهمّهم من رعاياهم إلّا الانقياد والخضوع لأوامرهم الظّالمة، وفيه كذلك إشارة من الرّوائية إلى التّقزيم من السّلطة الذّكورية التي لطالما اعتبرت نفسها مركزا، ذلك المركز الذي يمكنه أن يطغى بما امتلك من زمام القوّة والجبروت، فأرادت هي أن تضعه في مكانه المخصّص له.

وأمّا إذا انتقلنا إلى الرّوائية وهيبة جمّوعي في روايتها (قضية عمري) فإنّنا نجدها قد لجأت إلى توظيف المثل الشّعبي في عدّة سياقات سردية فتقول:

- **«جزاء سنّمار»[2]:**

---

[1]. المصدر نفسه، ص195

[2]. وهيبة جمّوعي، قضية عمري، مصدر سابق، ص88

يقال هذا المثل في الأشخاص الذين يفعلون الخير ولكن يجازون بعكس ذلك، فيكون حتفهم كحتف سنّمار الذي بنى القصر للسّلطان، ثمّ بعد الانتهاء من ذلك مات مقتولا من طرفه، فكذلك هو حال هؤلاء الأشخاص الذين يموتون قهرا ممّا يلاقونه من الشرّ جزاءً لهم على أفعالهم الخيرية، وقد ورد في الرّواية على لسان السّارد الذي يبيّن لنا جزاء الجزائريّين من قبل فرنسا التي شاركوا معها في الحرب العالمية ضدّ ألمانيا، فكان جزاء ذلك أن قامت فرنسا بقتل 45 ألف جزائري في مجازر الثّامن ماي (1945م) في كلّ من: سطيف، قالمة وخرّاطة، ممّا أدّى بالجزائر إلى أن تلبس الأسود جرّاء تلك الحادثة الأليمة. التي تجرّعوا من خلالها الآلام والويلات التي رمت بهم إلى طريق لم يعرفوا لها بداية ولا نهاية، طريق شائك تسوده مشاهد الدّماء والعنفوان، وبالتّالي فإنّ الرّوائية تشير إلى المرأة بألّا تكون مثل الجزائر الجريحة في فترة العشرية السّوداء، وعليها أن تقاوم السّلطات المحيطة بها والتي تسعى دوما إلى تكبيلها وحرمانها إبداء آرائها.

- **«دار لقمان على حالها»**[1]:

يطلق هذا المثل حينما لا تتغيّر أحوال البلاد والعباد وتبقى مستقرّة وراكدة، من دون أن تتقدّم إلى الأمام، وقد ورد في الرّواية في سياق أنّ الجزائر لم تتغيّر ولم تتبدّل أحوالها في ظلّ وجود الاستعمار الفرنسيّ، وبخاصّة بعد تصريحات الجنرال ديقول، وظهور تلك الفرق التي دعت ونادت بالمساواة بين الجزائريّين والفرنسيّين في كلّ شيء، وهو ما زاد الطّين بلّة على ما هي عليه، وهذه الفرق تحيل إلى أنّ السّلطة الذّكورية رغم جبروتها إلّا أنّها لا تحسن التّدبير في بعض الأمور وتبقى خاضعة للسّلطة التي تفوقها قوّة ونفوذا،

[1]. المصدر نفسه، ص102

وتتحوّل من متبوع إلى تابع، ومن حاكم إلى محكوم، ولا يمكنها أن تعبّر عمّا تريده بكلّ حرّية دون أن تجد ما يمنعها عن ذلك.

- «الحديد ويصدأ»[1]:

يقال في الشّخص الذي يفقد قوّته بمرور الوقت، ليصبح غير قادر على تحمّل أعباء الحياة، وبخاصّة تلك الأعباء النّفسية التي تحطّم الإنسان وتنهشه داخليّا، فيتلاشى بالتّدريج شيئا فشيئا، حتّى يضعف من الخارج ولا يمكنه أن يقاوم بعد ذلك، كما أنّ مصائب الدّنيا ونوائب الدّهر تجعل الإنسان يصدأ كالحديد، وقد ورد هذا المثل في الرّواية على لسان الجدّة زهرة وهي تعبّر عن أبيها عمّي السّعيد واصفة حاله في عدم قدرته على تحمّل أعباء الكبر والشّقاء، وفي هذا إحالة من الرّوائية ورسالة مقصدية منها إلى الرّجل الذي يهمّشها دوما، مذكّرة إيّاه بأنّ مصيره قدر كائن وسيكون، ويتحوّل من حالة القوّة إلى حالة الضّعف، ويصبح بذلك إنسانا خاضعا لأوامر الأنثى إن كانت هي من تعوله، وتصبح هى الآمرة النّاهية في الأمور في قضايا كانت تراها تفوق قدراتها، ولكن هذا الخضوع وهذه السّلطة تولّد نوعا من عدم الاحترام، ومحاولة فرض فلسفة أنثوية قائمة على نظرية هاوية لا يمكن أن تتبني في الواقع ما لم تكن لها دعامة قويّة ترتكز عليها.

- «**Mieux vaut tard que jamais**»[2]:

إنّ هذا المثل الوارد باللّغة الفرنسية وظّفته الرّوائية في متنها الحكائيّ على طريقة الاعتذار، وذلك حينما لم تجد البطلة ما يقابله بالعربية، فلجأت للاحتماء به لتعدّد من

---

[1]. المصدر نفسه، ص143

[2]. المصدر نفسه، ص146

لغتها (التعدّد اللّغوي) ، وذلك حينما أخذت توصّف لنا كيف أنّ جدّتها رغم بساطتها إلّا أنّها استطاعت أن تعلّم ابنيها، فكان أحدهما طبيبا والآخر مدرّسا، فأرادت أن تقدّم لها عبارات الشّكر وتعترف بما قامت به ولو أنّها وصلت متأخّرة في إهدائها، وهو مثل رغم بساطته ورغم مبناه الأجنبيّ، إلّا أنّ معناه يحيل إلى شكل من أشكال مقاومة المرأة التي لا يستطيعها بعض الرّجال، فأن تجد امرأة تسخّر كلّ قواها لأجل أبنائها فهو أمر مستحيل ومتعذّر ولا يستطيعه بعض الرّجال، فالأنثى حينما تريد شيئا وتطمح إليه تصل لا محالة، وهو ما فعلته الجدّة مع ابنيها رغم بساطة عيشها.

أمّا الرّواية الصّحراوية فقد وظّفت فيها صاحباتها الأمثال الشّعبية التي توحي إلى التّراث الصّحراوي الأصيل، وهو ما نلحظه مع المبدعة جميلة طلباوي في روايتها (الخابية) فنجدها تقول:

- «الويل لمن يأكل مما لا ينتج ويلبس مما لا يخيط»[1]:

إنّ هذا وإن كان بلغة فصيحة، إلّا أنّه يحمل دلالات تحيل إلى تراث شعبيّ أصيل، تراث يرتكز إلى المحلّي نابذا بذلك ما هو خارجيّ أجنبيّ، وفيه حثّ على الاعتماد على النّفس المحلّية للأمّة حتّى تتحرّر من التّبعية الخارجية، وقد ورد هذا المثل على لسان فاتح الذي عاتب المهندسة سارة المكلّفة بالإشراف على ترميم القصر، فأراد أن يكون ترميمه ذا طابع شعبيّ وعلى الطّريقة الصّحراوية المحضة، والتي بدورها تحافظ على أصالة وجمال هذا الفضاء المكانيّ الذي يحيل إلى فضاء زماني بعيد، وقد عارض بأن يكون وفق ما هو أجنبيّ، فهو يدرك بأنّ ذلك سيقضي على أصالة هذا القصر، وهنا

[1]. جميلة طلباوي، الخابية، مصدر سابق، ص27

تحيل الرّوائية إلى أنّ التّراث العربيّ الأصيل سيتغيّر ذوقه الجماليّ ما إن خالطه ما هو أجنبيّ عنه.

- **«يمشي الزّين وتبقى حروفه»**[1]:

إنّ المتمعّن في هذا المثل يجده قد وظّف منه الجزء الأوّل فقط، فالمثل في صيغته الأصلية كالتّالي: **«يمشي الزّين ويقعدو حروفه، ويمشي اللّحم ويقعدو جلوده»**، وتوظيف الجزئية الأولى فقط من المثل كان بمقصدية من الرّوائية التي أوردته على لسان فاتح وهو يصف أم الخير زوجة عاشور، وكيف أنّها بقيت محافظة على جمالها رغم كبرها، وهذا الجمال يعود إلى سرّ الطّبيعة الصّحراوية التي جعلت ساكنيها يبتكرون ما يحافظ على جمالهم كالعطور والمراهم النّباتية، وبالتّالي فإنّ الرّوائية تشير إلى أنّ سرّ الأنوثة عند المرأة هو جمالها الذي تحافظ عليه بكلّ ما امتلكت من زمام القوّة، وأنّ هذا الجمال هو ما يضعف ويقضي على السّلطة الذّكورية المتجبّرة والطّاغية والظّالمة في حقّ المرأة، وبالتّالي فإنّها تتحوّل من هامش إلى مركز، ومن مغلوب إلى غالب، وتحدّ من تلك النّظرات الاستعلائية التي كانت توجّه إليها.

- **«الولد عمارة الدّار»**[2]:

يبيّن هذا المثل بأنّ الأولاد زينة الحياة كما قال المولى عزّ وجلّ: ﴿**ٱلۡمَالُ وَٱلۡبَنُونَ زِينَةُ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا**﴾، فهو خليفة والده بعد موته، كما أنّه العصا التي يتوكّأ عليها الوالد في

---

[1]. المصدر نفسه، ص111

[2]. المصدر نفسه، ص112

مواجهته لمصائب الحياة ونوائب الدّهر القاتلة، وقد ورد في الرّواية على لسان عاشور الذي أراد أن يشرح لفاتح سرّ الأبناء في حياة الآباء، وأنّهم الحصن الحصين داخل القصر.

أمّا في روايتها الموسومة (وادي الحنّاء) فإنّنا نجدها تركّز كذلك على التّراث الصّحراوي من خلال إيرادها لبعض الأمثال فتقول:

- **«دارها ليهم زينهم»**[1]:

يقال هذا المثل المشفّر والمكثّف دلاليا في حظّ البنات الجميلات في الزّواج، وذلك أنّ جمالهنّ الفاتن يسرع بهنّ للزّواج قبل غيرهنّ، وقد ورد في الرّواية على لسان أبّا أحمد وهو يوضّح أنّ جمال بناته هو الذي كان وراء زواجهنّ خارج القرية، وهنا نجد مخالفة لما اعتاده السّكان في أنّ البنت لا تتزوّج إلّا بقريبها وداخل قريتها، وهنا أرادت الرّوائية أن تشير إلى قضيّة مهمّة وهي تمرّد الأنثى على التّقاليد والأعراف التي كبّلتها وجعلت منها إنسانا بلا حرّية، وبذلك أحالت إلى مقاومة المرأة لبعض الأمور التي يمكن أن تقضي على حياتها، ومن بين هذه القضايا قضية العرف التي قد تخالف الشّريعة وتحدّ من الصّوت النّسوي وتكبّله، فتجعل منه صوتا مهموسا خافتا لا يمكنه أن ينبس ببنت شفة، كما يحدّ من قدراته الإبداعية التي يمكن أن تعيد له كرامته وعزّته وشموخه، لكن هذه الأعراف ترى بأنّ المرأة إذا كتبت عن نفسها فهي جريمة في حقّ الرّجل والمجتمع ككلّ، وهذا ما أدّى إلى بروز السّلطة الذّكورية وتجبّرها.

[1]. جميلة طلباوي، وادي الحنّاء، مصدر سابق، ص41

- **«لسانك طويل»**[1]:

يطلق هذا المثل في أمور الثّرثرة التي لا تجدي نفعا، ويقال بكثرة بين النّساء حينما يشرعن في الحديث وتتطاول إحداهنّ على الأخرى، وقد ورد في الرّواية على لسان الخادمة زازة التي تسيّر شؤون القصر، وذلك حينما أشعرتها لالة مريم بإهمالها في التّربية، وقارنت بينها وبين مربّيات حفيدات سيدي الشّيخ، وهنا تحيل الرّوائية إلى أنّه ليست السّلطة الذّكورية وحدها هي التي تكبّل حرّية المرأة، فقد تكون المرأة في حدّ ذاتها معرقلا لأختها المرأة، ويصبح هنا المهمّش مركزا ويطغى على الباقين في خانة التّهميش، ويجعل من نفسه جلّادا ظالما لمسجونين دونما رحمة ولا شفقة، فالأنثى إذا أرادت الشّر طريقا لها وصلت إليه أكيدا.

- **«الشعير والرّاحة ولا القمح والفضاحة»**[2]:

إنّ هذا المثل قد بني على ثنائية ضدّية معيّنة، فالشّعير مقابل للقمح، والرّاحة مقابلة للفضيحة، وهي ثنائية تحيل إلى القناعة، فالذي يقنع بالشّعير وهو مستريح خير له من أن لا يقنع بالقمح وهو مفضوح، وقد ورد على لسان لالة حليمة زوجة أب السّي عثمان حينما أراد أن يستشيرها ويأخذ برأيها ودعمها له أمام سيدي الشّيخ لإرضائه بقرار دعم الشّخصيات الانتخابية، فالرّوائية تؤكّد هنا من خلال هذا المثل على أنّ المرأة لم تخلق لأمور المنزل والمتعة كما أشار القلقشندي في صبح الأعشى، ولكنّها محلّ رأي

---

[1]. المصدر نفسه، ص54

[2]. المصدر نفسه، ص60

ومشورة، فبالرّغم من غلبة الجانب العاطفي عليها إلّا أنّها تستطيع أن تفكّر في حلول لأمور قد تستشكل وتستعصي على الرّجل.

يمكن القول: بأنّ الرّواية الجزائرية قد عمدت في منجزها الرّوائي إلى توظيف التّراث الشّعبي، حتّى تعبّر عن عالمها الأنثوي وعن المسكوت عنه، والذي لا يظهر للعلن إلّا مع بعض أشكال التّعبير الشّعبي كالأمثال التي تكون مكثّفة وموحية ودالّة على ذلك كلّه، ويكون هذا التّعبير عبر أساليب مختلفة ومتباينة كالسّخرية والفكاهة، لأنّ تعبير المرأة إذا كان مباشرا اتّهموها بالذّاتية، لذلك تلجأ إلى اعتماد التّلميح لا التّصريح من خلال هذا التّوظيف الشّعبي للأمثال.

كما أنّها عمدت إلى توظيف الأغاني الشّعبية التي جعلت منها سبيلا للتّعبير عن عالم الأنوثة وما يجري بداخله، فالمرأة . كما هو معلوم . له باع كبير في حفظ الأغاني الشّعبية وتجسيدها وقتما أرادت ذلك، لذلك كانت الرّواية النّسوية الجزائرية منكّهة بهذا النّوع من الأغاني، وذلك حتّى تستطيع المبدعة أن تزاوج في اللّغات وتنوّع في الموضوعات لتصادي شريكها الرّجل في مجال الإبداع الرّوائي أو ما يعرف بالتّجريب الفنّي، ولتحطّ من تلك النّظرات المجتمعية الدّونية الموجّهة إليها وإلى ما تقدّمه من إبداعات أدبية، وتحاول بدورها ولوج عالم المركز والابتعاد عن المهمّش والمحتقَر.

خاتمة

خاتمة

بعد هذه الجولة العلمية التي قضيناها في رحاب الأدب النّسائي الجزائري الحديث والمعاصر، وبالتّحديد في (الرّواية النّسائية) لكاتبات جزائريات خضن مجال الإبداع والتّجريب السّردي، هذه الرّوايات التي احتوت بداخلها موضوعات وقضايا متفرّدة ومختلفة، ومن خلال مقاربتها من الجانب الفني الذي بحث في مواطن الجمال داخل هذه الرّوايات، توصّلنا إلى جملة من النتائج أهمّها:

الأدب الجزائريّ أدب له فرادته الأدبية، مثله مثل الآداب العربية الأخرى، ويعتبر ذا هوية جزائرية مهما اختلفت لغة الكتابة، أو جنسيات الكتّاب، فالمهمّ فيه ليس الشّكل (اللّغة وجنسية الكاتب) كما يروّج الكثير من الأدباء، وإنّما الأصل في ذلك هو المضامين والموضوعات التي يتطرّق إليها أصحابها، فإن كانت تمسّ المجتمع الجزائري وثقافته اكتفينا بتصنيفه إلى خانة الأدب الجزائري، كما أنّ أشكال التّعبير الفني لهذا الأدب وإشكالات البحث فيه جعلت منه أدبا متميّزا، ولا يسهل الغوص في أعماق بنيته الفنية وصوره الرّمزية.

المرأة المبدعة قد استطاعت أن تتّخذ لنفسها أسلوبين من الكتابة، الأوّل يعرف بالأدب النّسائي، وهو مرحلة الإبداع والتّأليف؛ أي تلك المنجزات السّردية والشّعرية التي أصدرتها، والتي سعت من خلالها إلى إثبات نفسها أمام الرّجل المبدع حتّى تخفّف من نظرته الدّونية تجاهها، وأماّ الثّاني فهو النّقد النّسوي الذي دعت من خلاله إلى إعادة قراءة ما كتبته المرأة قديما وحديثا، إضافة إلى قراءة ما كتبه الرّجل عن المرأة وهو يقلّل من شأنها الإبداعي، ولا يمكن أن تكون إعادة هذه القراءة إلّا وفق منظور إيديولوجي ورؤية جمالية.

خاتمة

الرّواية النّسائية الجزائرية قد حملت لواء الأدبية والجمالية من خلال ما تضمّنته من عتبات نصّية، وبخاصّة عتبة العنوان التي كانت موجزة ومكثّفة وموحية تبدو للقارئ للوهلة الأولى مغرية وغريبة نوعا ما؛ إذ أنّها قائمة على أسلوب الإغواء والتّشويق، وذلك لجذب القرّاء على التمعّن في المتن الحكائي، لتكون هي بدورها شيفرة معبّرة عن المضمون العام للرّواية.

وتمظهرت الأدبية كذلك من خلال التّداخلات الأجناسية التي كانت معبّرة ودالّة ومؤكّدة لما ورد في النّصوص الرّوائية من قضايا متشابكة ومتداخلة فيما بينها، ولكنّها توحي في الأخير على مضمون عام وهدف واحد ألا وهو التّعبير عن قضية المرأة والهوية الأنثوية التي تتصارع دوما مع السّلطة الذّكورية، تلك السّلطة التي ترى نفسها مركزا وما عداها هامشا لا يمكنه التّعبير في ظلّ وجود حكمها ونفوذها، ولكن في خضمّ هذا التّقاطبات المتصارعة استطاعت المبدعة الجزائرية أن تخلق لنفسها جوّا إبداعيا من خلال ولوجها عالم التّجريب الفنّي عبر مسالك مختلفة، وبذلك استطاعت أن توطّن لعالمها النّسوي وقضاياه المتباينة التي تجدّد فيها في كلّ رواية تصدرها.

إنّ الرّوائية الجزائرية قد عمدت إلى توظيف التّراث المحليّ على اختلاف أنواعه (الأغنية الشّعبية والمثل الشّعبي) لتوطّنه داخل المتن الحكائيّ لروايتها، وتعبّر به عن أصالتها وحضارتها الشّعبية المستمدّة من الواقع المعاش، وتعبّر كذلك عن أنوثتها وقضايا النّسوية التي تكثّفها بعض الأمثال الشّعبية في صيغ فكاهية حينا، وساخرة أحيانا، وتثبت لنفسها الرّيادة في مجال التّجريب الرّوائي التي استولى عليها الرّجل فترة من الزّمن، كما أنّها أرادت أن تصادي شريكها المبدع وتتجاوزه في بعض المحطّات التي يعجز هو عن التّعبير عنها، ويتمظهر ذلك خصوصا في توظيف الأغاني والأمثال الشّعبية، كون أنّ

خاتمة

المرأة لها مخزون شعبي يقلّ عند الرّجل، فهي تتميّز بخاصّية الحفظ التي تمكّنها من استحضار ذلك الكم الهائل من التّراث الشّعبي وتوظيفه داخل منجزها، والذي يبدو وكأنّه قالب حكائيّ ناجز ليعبّر عن تلك الخصوصيات النّسائية التي تريد هي التّعبير والإفصاح عنها.

وآخرا يمكن القول: بأنّ الرّوائية الجزائرية بما قدّمته استطاعت أن تصادي الرّجل فيما يؤلّفه، حيث تمكّنت من أن تلج عالم الكتابة السّردية بالكيفية لا بالكمّية، وذلك بما امتلكته من خبرات في خلق الاستثناء بينها وبين الرّجل، فحتّى وإن كان الرّجل الجزائري هو الأكثر كتابة، والأكثر تجربة في توليف الحبكة ونسج الخطاب السّردي إلا أنّ للتّجربة النّسوية إضافاتها وخصوصياتها التي تستحق الاحترام والعناية والاهتمام، وبهذا يسفر البحث على جملة من التّوصيات:

*ضرورة الاهتمام بالسّرد النّسائي العربي وبخاصّة الجزائري منه.

*ضرورة البحث عن القضايا الكبرى التي تعالجها الرّواية النّسوية الجزائرية، مع البحث عن سبل إيجاد الحلول لذلك.

*تتبّع مواطن الجمال الفني الذي تعمد إليه الرّوائية الجزائرية، واستيفاء مدى تأثيره على المتن.

*وجوب الحدّ من النّظرة الفوقية للأدب النّسائي ورميه إلى خانة النّسيان والتّهميش.

*العمل على تطوير نظرية النّقد النّسائي لما لها من أهمّية كبرى في إثبات وجود ما يعرف بالأدب النّسائي.

خاتمة

*ضرورة إقامة ندوات علمية ومؤتمرات وطنية ودولية للتّعريف بالمنجز النّسائي الجزائري الحديث والمعاصر.

*الإقبال على ما تكتبه الرّوائية الجزائرية تحليلا ونقدا، للوصول إلى بؤرة الفكرة النّواة التي انطلقت منها في الكتابة.

وبهذا فإذا كانت المبدعة الجزائرية قد صادت الرّجل إبداعيا وتجاوزته في مجال الكتابة السّردية، **فهل استطاعت أن تتجاوزه في أشكال التّعبير الفنّي الأخرى؟**

قائمة المصادر والمراجع

القرءان الكريم برواية حفص (المصحف الإلكتروني)

أوّلا: المصادر

أ/ الرّوايات:

*أحلام مستغانمي:

1. الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت . لبنان، (دط)، 2012.

2. ذاكرة الجسد، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت . لبنان، ط23، 2008.

3. عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت . لبنان، ط2، 2003.

4. نسيان com، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2009.

*جميلة طلباوي:

5. الخابية، منشورات المؤسّسة الوطنية للنّشر والإشهار (ANEP)، الجزائر، ط1، 2014.

6. وادي الحنّاء، ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2018.

*ربيعة جلطي:

7. الذّروة، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2010.

8. جلجامش والرّاقصة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2021.

9. عازب حي المرجان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.

10. نادي الصّنوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

11. زهور ونّسي، جسر للبوح وآخر للحنين، منشورات زرياب، الجزائر، (دط)، 2006.

12. سميرة قبلي، بعد أن صمت الرّصاص، دار القصبة للنّشر، الجزائر، ط1، 2008.

13. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت . لبنان، ط1، 2010.

14. مليكة مقدم، أدين بكلّ شيء للنّسيان، تر: سعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

15. منى بشلم، أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

16. وهيبة جموعي، قضية عمري، دار كتّاب الغد للنّشر والطّباعة والتّوزيع، جيجل، الجزائر، (دط)، 2007.

*ياسمينة صالح:

17. بحر الصّمت، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2002.

18. وطن من زجاج، منشورات الاختلاف الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2006.

ب/ الكتب:

1. أحمد بن محمد المقرّي التلمساني، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح: يوسف الشيخ البقاعي، دار الفكر، لبنان، ج1، 1998.

2. البشير بوكثير، مقامات بشائرية، دار خيال للنّشر والتّرجمة، برج بوعريريج، الجزائر، (دط)، 2022.

3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل للنشر، ج2، ط5، 1981.

4. الشّريف الجرجاني، التّعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

5. الشريف المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1967.

6. ابن طبطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1، 1982.

*عبد الرّحمن ابن خلدون:

7. المقدّمة، دار القلم، بيروت، لبنان، ط7، 1987.

8. تاريخ ابن خلدون، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط2، 1988.

9. عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة (مسرديات قصيرة جدا)، منشورات دار المنتهى الجزائر، ط1، 2017.

10. علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان، ج11، (دت).

11. محمّد بن عبد الله (ابن هشام)، السّيرة النّبوية، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ج1، (دت).

ج/ الدّواوين الشّعرية:

1. أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر،ط1، 1992.

2. الخنساء، ديوان الخنساء، دار التّراث، بيروت، (دط)، 1968.

3. مبروكة بوساحة، براعم، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 1969.

4. مفدي زكريا، اللهب المقدس، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1961.

ثانيا: المراجع العربية:

1. أحمد بن نعمان، سمات الشّخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النّفسية، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1988.

2. أحمد دوغان، الصّوت النّسائي في الأدب الجزائري ، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1982.

3. الأخضر بن السّائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة سردية في السّرد وآليات البناء، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2012.

4. أنور المرتجي، سيميائيات النّص الأدبي، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

5. إبراهيم صحراوي، ديوان القصّة، منتخبات من القصّة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2012.

6. إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الجديد من المحاكاة إلى التّفكيك، دار المسيرة، الأردن، ط2، 2007.

7. إدريس بودیبة، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، منشورات بونة للبحوث والدّراسات، عنّابة، الجزائر، ط1، 2011.

8. آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية، من المماثلة إلى المختلف، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو، (دط) 2006.

9. حسن علي مخلف، التّراث والسّرد، وزارة الثّقافة والفنون والتّراث، قطر، ط1، 2010.

10. حسين الحاج حسن، حضارة العرب في العصر الأموي، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، (دط)، 1994.

*حسين المناصرة:

11. المرأة وعلاقتها بالآخر في الرّواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2002.

12. النّسوية في الثّقافة والإبداع، عالم الكتب، الأردن، ط1، 2008.

13. حسين فارسي، قراءة في أدب الصّوفي سيدي أبي مدين شعيب، دار كنوز، الجزائر، (دط)، 2013.

14. حسين مجيب المصري، الأسطورة بين العرب والفرس والترك، دراسة مقارنة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2000.

15. حسين محمد سليمان، التّراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1988.

16. حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

17. حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، دار اليازوري العلمية للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2015.

18. حميد لحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

19. حنا عبود، القصيدة والجسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ب ن)، (دط)، 1988.

20. خالدة سعيد، المرأة والتحرّر والإبداع، سلسلة نساء مغربيات، المغرب، (دط)، 1999.

21. خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997.

22. خليل صلاح الدّين بلعيد، إبراهيم فكرون، دراسات روائية في السّيرة الذّاتية والمكان، دار الماهر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، العلمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2019.

23. أم الخير جبور، الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية، دراسة سوسيو نقدية، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2013.

24. خيري دومة، تداخل الأنواع في القصّة المصريّة القصيرة (1960. 1990)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، (دط)، 1998.

25. رشا ناصر العلي، ثقافة النّسق، قراءة في السّرد النّسوي المعاصر، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، 2010.

26. ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس عشر الهجري، منشورات الهيئة العامة السرية للكتابة، دمشق، ط1، 2011.

27. زكريا إبراهيم، سيكولوجية المرأة، دار مصر للطّباعة، مصر، (دط)، 1998.

28. زهرة جلاصي، النّص المؤنّث، دار سراس للنّشر، تونس، ط1، 2000.

29. زهور كرام، السّرد النّسائي العربي، مقاربة في المفهوم، شركة النّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

30. سامية إدريس، تمثيل الصّراع الرّمزي في الرّواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النّص الأدي، منشورات الاختلاف، الجزائرط1، 2015.

31. سعاد جبر سعيد، سيولوجيا الأدب، الماهية والاتّجاهات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008.

32. سعيد بن كراد، سيميولوجية الشّخصيات السّردية، رواية الشّراع والعاصفة لحنّا مينة نموذجا، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2003.

33. سعيد سلام، التّناص التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.

34. سليم التنير، الشّاعرات من النّساء، أعلام وطوائف، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1988.

35. سماح بن خروف، التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية، آليات الاشتغال وجماليات الحضور، إيكوزيوم أفولاي للنشر والتوزيع، سوق أهراس، الجزائر، ط1، 2019.

36. سمير الدروبي، شرح مقامات السيوطي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (دط)، 2006.

37. شكري عزيز ماضي، نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

38. شمس الدين موسى، تأمّلات في إبداعات المرأة الكاتبة، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997.

39. شيرين أبو النّجا، نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 2002.

40. الصادق قسّومة، نشأة الجنس الرّوائيّ بالمشرق العربيّ، دار الجنوب للنّشر، تونس، ط1، 2004.

41. الصالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1984.

42. صالح فيلالي، إيديولوجيا الحركة الوطنية الجزائرية، الأزمة الجزائرية الخلفيات السّسياسية والاجتماعية والاقتصادية والثّقافية، مركز الدّراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999.

43. صلاح جرّار، قراءات في الشّعر الأندلسي، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2007.

44. عبد البديع صقر، شاعرات العرب، المكتب الإسلامي، قطر، ط1، 1967.

45. عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السّلطان)، دار الكتب الجديدة، بيروت، ط1، 2010.

46. عبد السّلام الطّاهري، الحبّ المحمديّ وترسيخ صورة البطل النّموذجي في الشّعر النّبوي، دار إديسون ديجتال، الرّباط، المملكة المغربية، ط1، 2004.

47. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السّرد النّسائي، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2003.

48. عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائريّ المعاصر، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

49. عبد الفتّاح الجحمري، عتبات النّص البنية والدّلالة، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

50. عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، دار فاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 1998.

51. عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدّار الجماهيرية للنّشر والتّوزيع، ليبيا، ط1، 1990.

52. عبد الله حمادي، أصوات في الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.

53. عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دراسات في النثر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2009.

54. عبد الملك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، دراسة، النّايا للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

*عبد المالك مرتاض:

55. في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1988.

56. نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925 . 1945)، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1983.

57. عبد الهادي الفضلي، تحقيق التّراث، كلّية الآداب، مكتبة العلم، جدّة، ط1، 1982.

58. عثماني بولرباح، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، دون ذكر بلد النشر، ط1، 2009.

59. عز الدّين اسماعيل، المصادر الأدبية واللّغوية في التّراث العربي، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، 1975.

60. عمر بن قينة، فن المقامات في الأدب العربي الجزائري، دار المعرفة، الجزائر، (دط)، 2007.

61. عمر رضا كحالة، المرأة في عالمي العرب والإسلام، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط05، 1984.

62. فيصل الأحمر، معجم السّيميائيات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

63. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار رائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

64. لوسي يعقوب، لغة الأدب والشّعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدّار العربية للكتاب، مدينة نصر، مصر، ط1، 2001.

65. ليندة خراب، شعرية السّرد في الرّواية العربية الجزائرية، (خطّ الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2017.

66. محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002.

67. محمد زايد، أدبية النّص الصّوفي، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011.

68. محمد صفوت، التبرّك المشروع والممنوع، وكالة المطبوعات والبحث العلمي، السّعودية، (دط)، 1429هـ.

69. محمد طمار، الرّوابط الثّقافية بين الجزائر والخارج، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 1983.

70. محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ج1، (دط)، 2013.

71. محمّد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربيّ المعاصر، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، (دط)، (دت).

72. محمد معتصم، بناء الحكاية والشّخصية في الخطاب النّسائي العربي، دار الثّقافة، الدار البيضاء، ط1، 2003.

73. محمد نور الدّين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، إفريقيا الشّرق، المغرب، (دط)، 1988.

74. محمد يوسف نجم، فن القصّة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.

75. محمود فوزي، أدب الأظافر الطّويلة، دار النّهضة للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، (دط)، 1987.

76. المرابط عبد الواحد، السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب من أجل تصوّر شامل، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

77. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النّاقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

78. نازك الأعرجي، صوت الأنثى دراسات في الكتابة النّسوية العربية، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1997.

79. نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرّواية النّسوية العربية (1985 . 2004)، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2004.

80. يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركية الإصلاح النّسوية، دار الهجى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001.

*يمينة عجناك بشي:

81. قضايا المرأة في الخطاب السردي النّسائي في الجزائر، كتابات زهور ونيسي أنموذجا، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2018.

82. محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2019.

83. يوسف أحمد، تأثير الجلوسيماتيا في النّظرية السّيميائية، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 2010.

84. يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث، دراسة في الشّعر النّسوي الجزائري، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. جولدمان وآخرون، الرّواية والواقع، تر: رشيد بن حدو، دار قرطبة للطباعة والنّشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

2. جيرار جنيت، مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرّحمن أيّوب، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، العراق، (دط)، (دت).

3. سارة جاميل، النّسوية وما بعد النّسوية، تر: أحمد الشّامي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

4. سبنسر ترمنجهام، الفرق الصّوفيّة في الإسلام، تر: عبد القادر البحراوي، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ط1، 1997.

رابعا: المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، (دط).

2. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006.

*محمد بن منظور:

3. لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، 2004.

4. لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج7، ط2، 1994.

5. مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّرق الدّولية، ط4، 2004.

خامسا: المجلّات والدّوريات:

1. رزقي بن عومر، السماع الصوفي تجلياته الصوفية، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة وهران، ع4، جانفي 2014.

2. سليم سعدلي، وهيبة جراح، البنية السّردية في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مجلّة الآداب واللّغات، برج بوعريريج، الجزائر، ع09، ديسمبر 2019.

3. سليمة مسعودي، أنطولوجيا الوجود الشّعري الأنثوي، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة1، الجزائر، ع36، جوان 2017.

4. عبد الرحيم بن فرج، فطيمة الزّهرة عاشور، جمالية المقاومة الإبداعية في الرواية النّسائية الجزائرية، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانية، تبسّة، الجزائر، ع03، مج15، 2022.

5. عبد اللّه إبراهيم، سرد الرّجال وسرد النّساء، مجلّة علامات، المغرب، ع34، 2010.

6. عبد الله ركاب، شعرية التّحاور العتباتي في رواية أدين بكلّ شيء للنّسيان للرّوائية مليكة مقدم، مجلّة تاريخ العلوم، ع8، ج2، جوان، 2017.

7. عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشّعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع81، 2003.

8. عمر بن قينة، المقامة في الأدب العربي الجزائري من القرن الثاني عشر حتى القرن الثامن عشر، مجلّة مركز الوثائق والدّراسات الإنسانية (دون ذكر البلد)، ع12، 2000.

9. نور الهدى باديس، منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع02، 2008.

10. يمينة عجناك بشي، التّجربة الإبداعية النّسائية في الجزائر، مجلّة إشكالات، معهد الآداب واللّغات، المركز الجامعي تمنراست، ع08، ديسمبر 2015.

سادسا: المؤلّفات الجماعية:

1. قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية والاجتماعية: الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، ط1، 2009

2. مجموعة من الكتّاب والكاتبات، الكتابة النّسائية، محكي الأنا، محكي الحياة، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، المغرب، ط1، 2007.

سابعا: الملتقيات والنّدوات العلمية:

1. أحلام معمري، إشكالية الأدب النّسوي بين المصطلح واللّغة، الملتقى الدّولي الأوّل في المصطلح النّقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011.

2. بوجمعة بوشوشة، الرّواية النّسائية المغاربية، أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية، الملتقى الثّالث للمبدعات العربيات، مهرجان سوسة الدّولي، تونس، ط1، 1999.

ثامنا: الرّسائل الجامعية:

1. أسماء بن قري، المؤثّرات التّراثية في الرّواية المغاربية المعاصرة، (أطروحة دكتوراه)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2021/ 2022.

2. رنا عبد الحميد السلمان الضمور، الرّقيب وآليات التّعبير في الرّواية النّسوية العربية، (أطروحة دكتوراه)، جامعة مؤتة، 2008/ 2009.

3. سميرة منصوري، توظيف التّراث في الرّواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، (أطروحة دكتوراه)، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2016/ 2017.

4. صليحة قصابي، البحث عن الذّات في الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية من أواخر الثّمانينات إلى غاية 2003، (أطروحة دكتوراه)، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2017/ 2018.

5. فاروق سلطاني، الخطاب الرّوائي النّسوي، مقاربة تفكيكية لثلاثية فضيلة الفاروق، (أطروحة دكتوراه)، جامعة المسيلة، 2020/ 2021.

6. كريمة غتيري، تداخل الأنواع الأدبية في الرّواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، (أطروحة دكتوراه)، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016/ 2017.

7. محمد قاسم صفوري، شعرية السّرد النّسوي العربي الحديث (1980 . 2007)، (أطروحة دكتوراه)، جامعة حيفا، فلسطين، 2007/ 2008.

تاسعا: المطبوعات الجامعية:

1. سماح بن خروف، دروس في مقياس قضايا الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، مطبوعة مقدّمة لطلبة السّنة الثّانية ماستر (دراسات أدبية)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2017/ 2018.

2. عبد الله بن صفية، دروس في مقياس السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة، مطبوعة مقدّمة لطلبة السّنة الثّالثة ليسانس (دراسات أدبية)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2017/ 2018.

3. عيسى بربار، محاضرات في مقياس النّقد السّيميائي، مطبوعة مقدّمة لطلبة السّنة الثّالثة ليسانس (دراسات نقدية)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2017/ 2018.

4. فطيمة الزهرة عاشور، محاضرات في مقياس الأدب الشّعبي المغاربي، مطبوعة مقدّمة لطلبة السّنة الثّالثة ليسانس، (دراسات أدبية)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2017/ 2018.

فهرس الموضوعات

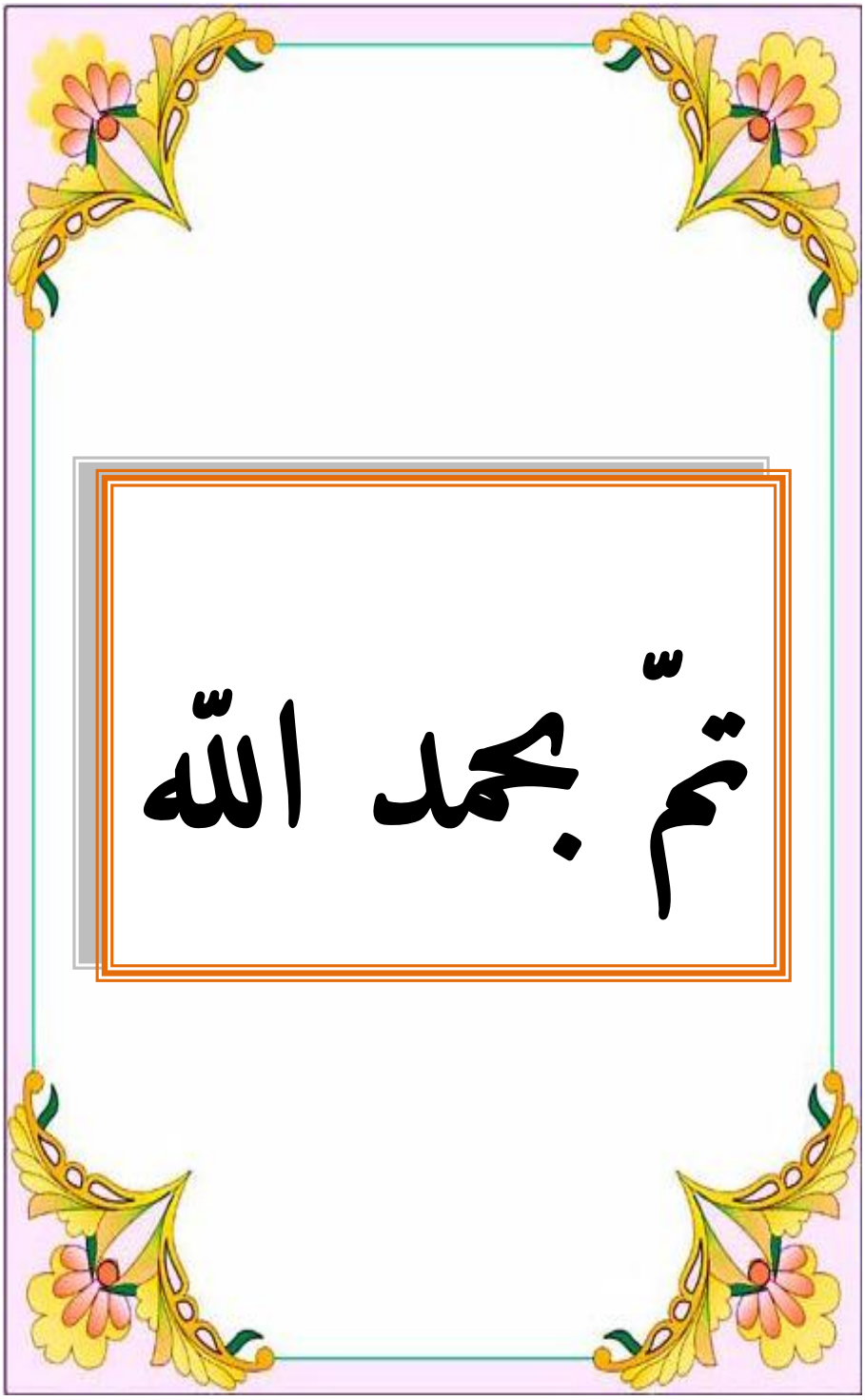
العنصر	الصّفحة
مقدّمة	أ-ح
مدخل : إضاءات حول الأدب الجزائري	
مهاد	15
1/ مفهوم الأدب الجزائري	16
2/ أشكال التّعبير في الأدب الجزائري	20
1.2/ الأدب الشّعبي	20
2.2/ المقامة	23
3.2/ الشّعر	26
4.2/ المسرح	30
5.2/ القصّة القصيرة	33
6.2/ الرّواية	37
الفصل الأوّل : الأدب النّسائي وسؤال الخصوصية	
مهاد	42
1/ المرأة العربية وفعل الإبداع	43

1.1/ في العصر الجاهلي	43
2.1/ في العصر الإسلامي	45
3.1/ في العصر الأموي	48
4.1/ في العصر العباسي	50
5.1/ في العصر الأندلسي والمملوكي	52
2/ الأدب النسائي بين المفهوم والمصطلح	56
1.2/ الأدب النسوي	59
2.2/ الأدب النسائي	60
3.2/ الأدب الأنثوي	63
3/ الأدب النسائي وثنائية الرفض والقبول	66
1.3/ الموقف الرافض	67
2.3/ الموقف المؤيد	70
4/ الحركة الإبداعية النسائية في الجزائر	72
1.4/ عالم الشعر	76
2.4/ عالم السرد الروائي	80
1.2.4/ الرواية النسائية المكتوبة باللغة الفرنسية	81

2.2.4/ الرّواية النّسائية المكتوبة باللّغة العربية	87
5/ النّقد النّسوي	93
الفصل الثّاني: أدبية الرّواية النّسائية الجزائرية	
مهاد	98
1/ مفهوم الأدبية	99
2/ سيميائية العتبات النّصية	101
1.2/ السّيميائية	101
1.1.2/ أعلامها	102
2.2/ العتبات النّصية	107
1.2.2/ عتبة العنوان	107
أ/ أدين بكلّ شيء للنّسيان لمليكة مقدّم	109
ب/ ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي	112
ج/ عازب حي المرجان لربيعة جلطي	116
د/ وطن من زجاج لياسمينة صالح	119
هـ/ أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق	123
3/ التّداخل الأجناسي وجمالية الحضور	127

1.3/ مفهوم الأجناس الأدبية	129
أ/ الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي	130
ب/ أهداب الخشية لمنى بشلم	139
ج/ جسر للبوح وآخر للحنين لزهور ونّيسي	146
د/ جلجامش والرّاقصة لربيعة جلطي	150
هـ/ بحر الصّمت لياسمينة صالح	155
الفصل الثّالث: الهندسة الشّعبية في الرّواية النّسائية الجزائرية	
مهاد	161
1/ مفهوم التّراث	162
2/ الرّواية العربية وتشرّب التّراث	165
3/ أنواع التّراث	168
1.3/ التّراث التّاريخي	168
2.3/ التّراث الأسطوري	170
3.3/ التّراث الصّوفي	173
4.3/ التّراث الشّعبي	175
4/ تجلّيات التّراث الشّعبي في الرّواية النّسائية الجزائرية	177

1.4/ الأغنية الشّعبية	177
2.4/ المثل الشّعبي	200
خاتمة	222
قائمة المصادر والمراجع	227
فهرس الموضوعات	246
ملخّص	


تمّ بحمد الله

مُلخّص البحث

تعتبر الرّواية النّسائية من أهمّ أشكال التّعبير في الأدب الجزائري، وقد خاضت عبرها صاحباتها غمار التّجريب الفنّي، وذلك من خلال توطين معالم الأدبية والجمالية كاختيار العناوين المكثّفة والرّامزة إلى مقصدية خطابية معيّنة، إضافة إلى التّداخل الأجناسي الذي أرادت الرّوائية أن تحيل به إلى تشابك القضايا الكبرى، كما عمدت إلى توظيف التّراث الشّعبي الذي عبّرت من خلاله عن القضايا الأنثوية والصّراع الدّائم بين الرّجل والمرأة، وبخاصّة الأمثال والأغاني التي قامت على عنصر التّلميح، وهكذا أرادت الرّوائية الجزائرية أن تتجاوز الرّجل في الكتابة وتجعل من أدبها أدب مركز لا أدب هامش.

الكلمات المفتاحية: الرّواية النّسائية الجزائرية، الجمالية، التّراث الشّعبي، الصّراع.

Abstract

Algerian women's novel is considered as the most important forms of expression in algerian literature, through it its leaders experienced the immersion of artistic experimentation. this is done through localization of literary and aesthetic features like choosing intensive titles that symbolizes a certain rhetorical frugality. Besides to gender overlap the novelist wanted to refer to the tangle of major issues and she also wanted to employ folklore to express the feminine issues and the eternal struggle between men and women especially using proverbs and songs that are based on allusion elelement. Thus, the algerian novelist wanted to surpass man in writing and make her literature a focused literature not a peripheral literature.

Keywords: Algerian women's novel; aesthetic; folklore; conflict.