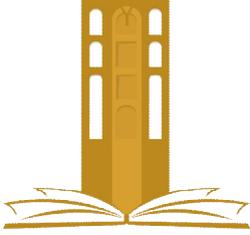


1985



جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: DL/04/11

أنماط السارد في الرواية النسائية الجزائرية

بحث في الرواية النسائية الجزائرية من 1990-2003

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: الأدب العربي

إعداد الطالبة:

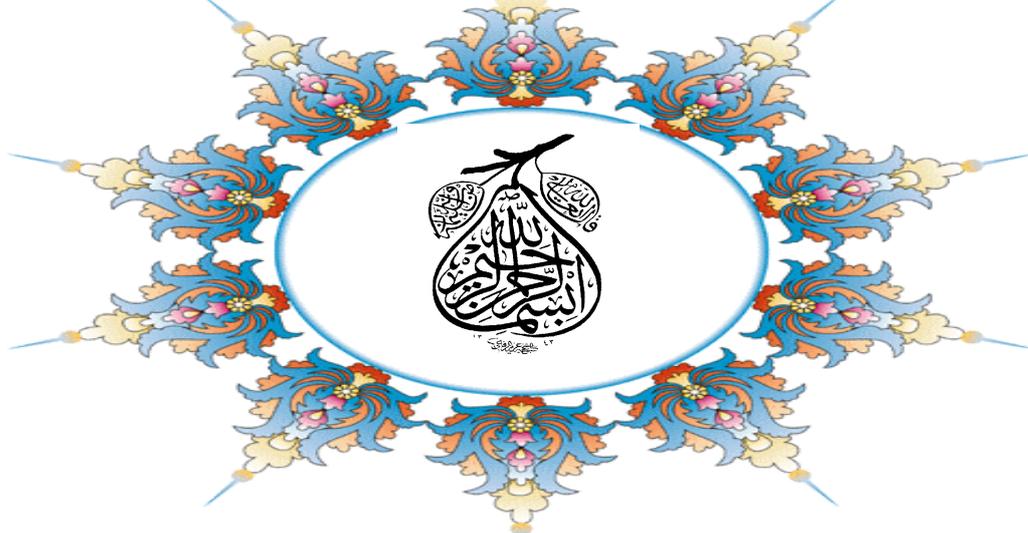
وهيبة بوطغان

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	بلخير عقاب	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
02	عباس بن يحي	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	نور الدين سيليني	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	فاتح حملي	أستاذ	جامعة أم البواقي	ممتحنا
05	جمال مباركي	أستاذ	جامعة بسكرة	ممتحنا
06	أحلام معمرى	أستاذ محاضر "أ"	جامعة ورقلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



كلمة شكر وعرفان

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿رَبِّ أَوْزِرْ عَنِّي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ
وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ [سورة النمل، الآية: 19]

شكراً لله عز وجل على الذي وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع، كما لا أنسى بين يدي هذا العمل أن أبادر بتسجيل خالص شكري وثنائي لأستاذي **"عباس بن يحيى"**، الذي كان قديلاً هادياً في عتمة الطريق، وسراجاً أنار لي ملامح السبيل بنصائحه وإرشاداته. وكذا أستاذي الفاضل **"سيليني نور الدين"** الذي شملني برعايته وغمرني بحسن استقباله وأضأء دربي بتوجيهاته.

فبارك الله لها في علوصها .. تمها وجزاها عني كل خير
كما لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى فريق مكتبة البيان وعلى رأسهم الأخ **"فرحات إسماعيل"** على ما أظهره من الصبر الجليل في طباعة المذكرة وتنسيقها وحسن إخراجها.

كما أشكر كل من مد لي يد العون من قريب أو بعيد .

وهيبة بوطفان

مقدمة

لقد استطاعت الذات الروائية النسائية عبر تراكم نصوصها الإبداعية من أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية العربية عموماً، والجزائرية خصوصاً، وأن تجتاز وقوفها الطويل على تلك الأرضية المتحركة، التي كانت تقذفها بين يمين يعلنها أدباً قائماً على مبادئ اختلاف واضحة لا يمكن بعيدة عن التحولات والتبدلات التي عرفتها الرواية العربية في السنوات الأخيرة فجاءت معلنة عن ذلك الحضور المتماهي مع الرهان الثقافي والاجتماعي والسياسي والملتصق بوجعها الأنثوي، الذي لم يبق خلف جدران الغرف المغلقة والصالات المظلمة ونصف المضاءة وإنما خرج إلى النور لعبر عن نفسه ويبحث عن هويته في زمن الشتات والتشظي.

وهذا البحث كان بتجريب مختلف أشكال الحكى الحدائي والاعتماد على غواية السرد في بعثرة المواضيع وإعادة لملمتها داخل أفضية نص منفتح على اللامحدود من الأساليب والتقنيات والأصوات وأنماط الوعي وأشكال الحوار مع الذاكرة والذات مقدمة بذلك على إثراء النص الروائي بخصوصية فعلت في أدبيته وأمدته بشحنة جمالية وفنية وتيمات جديدة انبثقت عن تشخيص هذه المرأة المبدعة للعالم التخيلي وفق أسئلة شرطها التاريخي وأزمنة ذاكرتها المحجوبة، متخذة من التقنيات السردية التي تأتي في مقدمتها السارد أدوات فاعلة لبلورة وعيها والإعلان عن فلسفتها ومرآة عاكسة لتجاربها.

وبناء على درجة وعي المرأة الكاتبة وكيفية توظيفها لهذا المكون السردية؛ يندفع السارد إلى الاعتقاد بوجهات نظر مختلفة، وارتداء أثواب متعددة، والظهور على مسرح الرواية، بأنماط متنوعة؛ كونه شخصية متخيلة -كائن من ورق- تتوسل به هذه الأخيرة؛ لتأسيس عالمها الحكائي، وتمير خطابها الأيديولوجي، وممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما تروي؛ لأنه أداة تنقل الأحداث من دائرة الاحتمال إلى دائرة التحقق

- ما هي التنوعات والتمثلات، التي سجل من خلالها حضوره في المتخيل النسائي؟ وما طبيعة الخصوصية التي أفرزها عبر هذا الحضور؟

- كيف تعاملت المرأة الكاتبة مع هوية السارد داخل متونها الروائية؟، كيف استثمارته كأداة للتعبير عن رؤيتها الذاتية وما حقيقة الأثواب التي حاكتها لأردية ظهوره النصية وفلسفتها تجاه الواقع الذي تعيشه؟



- إلى أي مدى تمكن السارد بأنماط حضوره المختلفة، من إفراغ جعبة المرأة الكاتبة وعكس وعيها؟ وما حقيقة الوظائف التي قام بتأديتها؟
- ولأعالج هذه القضايا المتفرعة عن الإشكالية المركزية المتعلقة بأنماط السارد، وأجيب عن أسئلتها، ارتأيت أن يكون موضوع دراستي موسوماً "أنماط السارد في الرواية النسائية الجزائرية" (بحث في الرواية النسائية الجزائرية من 1990 إلى 2003).
- تقف وراء اختياري لهذا الموضوع أسباب عدة، أذكر منها:
 - رغبتى الملحة في استجلاء الغموض، الذي ما فتئ يكتنف هذه الثيمة، وكيفية اشتغالها داخل النصوص الروائية النسائية الجزائرية، والبحث عن أشكال توظيفها، وتنوعات حضورها في هذه النصوص التي باتت أفضيتها مفتوحة على طرح الجديد، وتجريب المختلف والمغاير من الأساليب .
 - ضعف المتابعة النقدية للإبداع الأدبي الجزائري، الذي تكتبه المرأة وغياب الاهتمام بهذا الأخير، مقارنة بالمتابعة التي يحظى بها الأدب الذي يكتبه الرجل، خاصة في مجال الرواية.
 - خلو الدراسات الأدبية والنقدية من هذا الموضوع رغم ما يحمله من أهمية فلا نكاد نعثر على دراسة وافية، أفردت له وتناولته بشكل مميز .
 - نفض الغبار عن الرواية النسائية الجزائرية، ومحاولة إثراء الدرس النقدي خاصة في ظل قلة الدراسات والبحوث التي تطرقت لهذه الأخيرة، ولفت الانتباه إلى بعض الأسماء المغمورة، التي شكلت بحضورها وتراكم نصوصها إضافة للأدب الجزائري بشكل عام.
- ولقد وقع اختياري على مجموعة من الروايات الجزائرية التي كتبت بأقلام نسائية لتكون مجالاً للدراسة والتحليل، بناء على اعتبارات عدة أهمها:
 - كون هذه النصوص الروائية تجارب نموذجية متفردة عن سائر التجارب الروائية الأخرى، وتميزها بالنضج والاكتمال الفني على الرغم من حداثة النشأة.
 - توفر الإنتاج الروائي للكاتبات واحتواؤه على ثيمة السارد، بكل تنوعاته وأبعاده الذاتية والموضوعية.
- انتماء هذه المدونات للفترة الزمنية الممتدة من 1990 إلى 2003، وتمحورها حول مواضيع مشتركة ومضامين تاريخية مقاربة .

ولقد اخترت الفن الروائي تحديدا ليكون حقلًا لإنعاش دراستي؛ لكون هذا الأخير بطبيعته من أقدر الأجناس الأدبية على احتواء السارد، واستيعاب حركته، وتتبع تنوعاته؛ لطول نفسه الزمني الذي يبني فيه جسر التواصل الزمني، وتختلف بموجبه مواقع الإفصاح، كما تكثر فيه الشخوص التي تفتح أفنية الحوار مع الآخر ومع الذات؛ إضافة إلى كونه من أكثر الأجناس انفتاحا على مختلف أشكال البحث والمساءلة.

كما أنني رسمت سياجا زمنيا لدراستي هذه من أجل:

- التحكم في المادة العلمية بشكل منهجي وفعال.

- لأن هذه الفترة تعتبر فترة حاسمة في تاريخ الأدب الجزائري، وعموما، والرواية منه على وجه الخصوص؛ فقد شهدت ظهور أعمال روائية بأقلام نسائية.

- ما رسمته هذه الفترة على صفحات النصوص المختارة، من وشائج ظاهرة وعلاقات ضمنية، تعلق بعضها بالرؤية الفنية والجمالية لثيمة السارد، وارتبط بعضها الآخر بمسار المبدعات في رحلة البحث عن الذات ومآسي المجموعة التي انتمين إليها .

وما من شك في أن أي موضوع له أهميته في موضعه ومجاله، وتزداد تلك الأهمية؛ إذا ما دعت إليه الضرورة، وإذا ما تبينت الحاجة إليه، وهي الصبغة التي يكتسبها موضوع دراستي هذه، والذي أسعى من خلاله إلى استجلاء حركة السارد، وبيان أنماطه وأشكال حضوره في الرواية النسائية، وكشف طرائق اشتغاله، وكيفيات تعبيره عن أفكار المرأة الكاتبة، ورصده لتوجهاتها في هذه الفترة الزمنية بالذات، والتي شكلت مرحلة فاصلة غادرت فيها المرأة الجزائرية، بشكل علني، منطقة الظل إلى منطقة الضوء، وخرجت من تحت الأردية الثقيلة للصمت؛ لتلبس عباءة كلمات مُعدّة مسبقا للإفصاح والبوح .

وفي الوقت نفسه، أهدف من وراء هذه الدراسة إلى استشفاف تلك العلاقات القائمة بين تقنيات الفن الروائي والتي يأتي في مقدمتها السارد، وبين تلك اللمسة الخاصة التي تضعها المرأة الكاتبة على صفحات عملها الروائي، وبالتالي رفع النقاب عن عملية المزوجة بين المعنى والمبنى كما تراه هذه الأخيرة.

ولقد سرت في دراستي هذه على ضوء ما أفرزته الدراسات السسيوبنائية من نتائج في مجال مقاربتها للرواية النسائية، وما حصلته الدراسات البنيوية في مجال دراستها للسارد، دون أن ألتزم برؤية محددة؛ لكونها دراسات حوصلت ما سبقها من بحوث وأسست لما جاء بعدها



من إضاءات لجوانب هذا الأخير؛ إضافة لامتلاكها القدرة على مساءلة مظاهر وكيفيات اشتغال هذا الأخير، وفعاليتها في تتبعه ورصد حركات تواجده.

ولقد حاولت في كثير من الأحيان أن أتجاوز هذا المنهج؛ لأستفيد من المناهج الأخرى، وهذا التجاوز جاء كمطلب ملح فرضته طبيعة الموضوع التي اقتضت أن يأتي موزعا على ستة فصول توسطوا مقدمة وخاتمة.

جاء الفصل الأول فصلا نظريا، جمع بين أحضانه قسمين اثنين: القسم الأول خصصته للبحث في الرواية النسائية وتسجيل أهم معطياتها، فتعرضت في البداية لإشكالية المصطلح المتضارب في أفضية التسميات؛ لأقف بعد ذلك على حدود الرفض وأفضية القبول الذي انتهى بنا عند سؤال الخصوصية، وألفية الاختلاف الذي تعرضت من خلاله لأهم الخصائص المميزة للإبداع النسائي.

أما القسم الثاني فقد فتحته على السارد كتقنية سردية تتحكم في معطيات النص الروائي وتحدد ماهيته، فتعرضت من خلال النقطة الأولى إلى مفهوم السارد وطبيعة الدور الذي يؤديه داخل النص السردية؛ لأتناول في النقطة الثانية الحدود الفاصلة بينه -كمفهوم- وبين المؤلف الحقيقي الذي يجلس خارج النص دون أن يلغي صلته به، ومن خلال النقطة الثالثة، تطرقت إلى طبيعة الحدود المرسومة بينه كذات ورقية وبين الشخصية الحكائية التي تشاركه الأداء على المسرح الروائي؛ لأفتح المجال بعد ذلك على تنوعات هذا الأخير، انطلاقا من الدراسات النقدية والسردية التي أحاطته بالعناية الفائقة وشملته بالرعاية الكاملة.

وبعد إلقاءي لهذه النظرة الشاملة على الجانب النظري، فتحت المجال في الفصل الثاني على الدراسة التطبيقية، فكان هذا الأخير محطة تناولت فيها نمط السارد المشارك من خلال ثلاثة مباحث، تتبعت فيها تمثلاته على مستوى الضمير، والزمن، والرؤية واللغة، فكان المبحث الأول بعنوان السارد البديل في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، أما المبحث الثاني فخصصته للسارد وثقافة الصمت في رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح، ووسمت المبحث الثالث بالسارد المتشظي في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي.

ولقد كان الفصل الثالث أرضية مفتوحة الأفضية أمام تحركات السارد العليم، الذي ارتأيت أن أتناوله في روايتين اثنتين: الأولى لزهور ونيسي، وملاأت فضاءات المبحث الأول



حاملة لعنوان السارد المجهول في رواية "لونجة والغول"، والثانية لزهرة ديك وغطت صفحات المبحث الثاني، تحت عنوان السارد وعباءة التخفي في رواية "في الجبة لا أحد".

أما الفصل الرابع: فقد كان مساحة درست فيها نمط السارد الملتبس الذي تناولته من خلال ثلاثة نماذج روائية، فشرعت بوابة المبحث الأول على الساردة، وهي تمارس لعبة التأليف في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغامي، وكان المبحث الثاني نافذة فتحتها على الساردة وهي تعطي مسرح الفعل والقول معاً، من خلال الساردة الفاعلة في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق، والتي بقيت بصحبتها في المبحث الثالث، من خلال الساردة البطلة في روايتها "مزاج مراهقة".

ولقد خصصت الفصل الخامس للنظر في طبيعة الوظائف التي قام بها السارد في الرواية النسائية، وخصوصيته أدائه لها من خلال إضفائه للمسته ومسحته الأنثوية الخاصة واخترت أن أتعرض في المبحث الأول لأهم الوظائف التي يؤديها، فتناولت الوظيفة السردية، وعالجت وظيفة الإيهام بالواقع، وتتبع خطى السارد وهو يقوم بالوظيفة التنسيقية، كما تعرضت للوظيفة الإيديولوجية، وطبيعة ما يعبر عنه من آراء وأفكار، دون أن أنسى الوقوف على مصادره ومنابع أخباره من خلال أدائه للوظيفة الاستشهادية، وتناولت من خلال المبحث الثاني علاقاته، فتطرق لعلاقته بالمسرود له دون أن أفوت فرصة الإشارة إلى علاقته بالقارئ.

وفي الفصل السادس والأخير، ارتأيت أن أتوغل مع السارد في علاقته بالقارئ وطبيعة هذه العلاقة التي تبدأ وهما بين ذوات ورقية ساردة وأخرى مسرود لها، تغري قارئاً مولعاً بارتداء عباءتها ولبس ثيابها؛ للتخفي والولوج إلى عوالمها التي تكون بانتظاره بدءاً من موعد تعقده معه على طاولة العتبات وانتهاء على كرسي سلطة تتنازعها التوقعات، ومن عتبة الوهم يولد يقين التفاعل الذي يثري النص ويفتحة على مختلف الدلالات.

وبهذا توزع الفصل على مجموعة من النقاط والمباحث؛ ألقيت من خلال المبحث الأول نظرة عامة على مفهوم التلقي، وأهم نتائج البحث فيه من خلال السارد وعتبة التلقي فعرجت من خلال النقطة الأولى على حقيقة القارئ الضمني في الروايات النسائية، وطبيعة الدور الذي يؤديه في بناء العوالم، وملء الفراغات، وتأثير البياضات، ورسم الآفاق والتوقعات، لأتناول في النقطة الثانية حدود السلطة وأفضية الهيمنة التي يتقاسمها السارد والقارئ داخل النص الروائي، لأصل في الأخير إلى أفق تلقي الرواية النسائية الجزائرية الذي كان مبحثاً ثانياً.

أما الخاتمة: فقد وقفت فيها على أهم النتائج التي توصلت إليها بخصوص ملامح السارد في الرواية النسائية الجزائرية، وطبيعة الأنماط التي تجلى من خلالها في النصوص المدروسة، وخصوصية اشتغاله داخلها؛ للتعبير عن رؤاها وأفكارها وإعلانه عن وجهات نظرها. ولقد اعتمدت خلال رحلتي المنهجية هذه على ثمانية مصادر، صدرت في الفترة الممتدة ما بين 1990 إلى 2003، والتي كانت محل دراستي، تأتي في مقدمتها ثلاثية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس"، "عابر سرير"، ورواية زهور ونيسي "لونجة والغول"، وروايتا فضيلة الفاروق "مزاج مراهقة"، "تاء الخجل"، ورواية ياسمينه صالح "بحر الصمت" ورواية زهرة ديك "في الجبة لا أحد".

كما اعتمدت على مراجع متنوعة اختلفت اتجاهاتها، وتعددت مشاربها وأهدافها؛ فكانت عربية أحيانا، وأجنبية مترجمة أحيانا أخرى، أكاديمية وحررة، وقد كنت حريصة على أن تتوزع مادتي العلمية بين الكتب والرسائل الجامعية والمجلات والدوريات؛ إيماناً مني بأن كل شكل لا يطرح مادة علمية تغاير المادة التي يفرضها الشكل الآخر، فطرقت الرواية النسائية مع بن جمعة بوشوشة في مؤلفه "السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب"، ومحمد معتصم في مؤلفه "المرأة والسرد"، وكذا محمد نور الدين أفاية في كتابه "الهوية والاختلاف"؛ كما استندت في رؤيتي للسارد على مؤلفات كل من سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)"، عبد الرحيم الكردي في كتابه "الراوي في النص القصصي"، وجيرار جنيت في مؤلفيه خطاب الحكاية، و"عودة إلى خطاب الحكاية".

ولقد واجهت في مسيرة إنجازي لهذه الدراسة جملة من الصعوبات التي تجسدت أولاها: في كثرة الدراسات التي تطرقت لكل من السارد والراوي؛ مما صعب علي مهمة القراءة وفرز هذه الدراسات والإلمام بها في وقت واحد؛ فكانت أضيع أحيانا خلف السارد فأجد نفسي في أحضان الراوي، وأسير أحيانا خلف الراوي لأجد نفسي في ضيافة السارد. وهذه الصعوبة وضعتني هي الأخرى أمام صعوبة ثانية ألا وهي صعوبة التحكم في المصطلحات التي تعددت واختلفت باختلاف منطلقات الدارسين لهذه الثيمة.

وثانيها: صعوبة تتعلق بكيفية تتبع نمط هذا السارد في رواية واحدة؛ لأنه يتجلى في النص الواحد بأشكال مختلفة، ويلبس أثوابا متعددة وأردية متنوعة، تجعل طبيعة هذا النمط تخرج بهلاميتها عن حيز الضبط، وتتجاوز بسهولة جميع الحواجز التي تهدف للامساك به

والسيطرة عليه كنموذج في سبيل رسم ملامحه وتحديد هويته، خاصة داخل مدونات هذا البحث، التي تميز بعضها باللغة الشعرية المكثفة التي كانت تتطلب قراءة المدونة أكثر من مرة، كلما لامسنا حمى نمط مختلف، وطول نفس بعضها الآخر الذي امتد على طول المسافة كما امتد على طول الزمن.

ومع هذه الصعوبات لم يكن أمامي سوى المضي قدما، فأسفر جهدي المتواضع هذا العمل الذي لا يدعي الكمال، وإنما حسبه أن يبحث عن طريقه.

وفي الختام، أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور عباس بن يحيى الذي أشرف على الموضوع وشمّلتني برعايته، وغمرني بحسن استقباله، ووجهني بنصائحه وشجعني على استكمال فصول هذه الدراسة، كما أتقدم بالشكر والثناء إلى كل من أعانني على إنجاز هذا العمل طالبا كان أو أستاذا وعلى وجه الخصوص أساتذة وطلبة معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة المسيلة الذين لم يبخلوا علي ولو بالنزر القليل.

وفي الأخير، أسأل الله التوفيق والسداد، فإن أخطأت فمن نفسي، وما قصدي ذلك، وإن أصبت فمن الله وحده، لا شريك له.

الفصل الأول

تحديد مصطلحاتي وإضافات منهجية

المبحث الأول: الكتابة النسائية ، حدود المفهوم وأفضية الشكل

- 1- إشكالية المصطلح
- 2- مصطلح الكتابة النسائية بين الرفض والقبول
- 3- خصائص الكتابة النسائية

المبحث الثاني: السارد في الرواية

- 1- مفهوم السارد
- 2- حدود السارد والمؤلف
- 3- حدود السارد والشخصية الحكائية
- 4- أنواع السارد في ظل الدراسات النقدية

المبحث الأول: الكتابة النسائية حدود المفهوم وأفضية التشكل

مع مطلع العصر الحديث استطاعت الرواية أن تكتسح المشهد الثقافي العربي عموماً وتغني فضاءاته المكتبية، وتثري مجالاته الفكرية بانفتاحها على مختلف أشكال التعبير الحديثة، واستثمارها لتلك العوالم المتخيلة التي ابتدعتها من أجل الإجابة عن مختلف الأسئلة المطروحة على أرض الواقع الذي ما فتئ يستدعي حضورها.

وهذا الحضور ليس في جوهره حضوراً عبثياً بقدر ما هو حضور فاعل، جاء يضمن للإنسانية أن تعيش "ملحمتها الذاتية"⁽¹⁾، وفق رؤية خاصة ترتكز على المتخيل السردي كوسيلة لرسم معالم عالم أكثر تحراً، تبنى فيه الهوية الثقافية العربية، وتصاغ بشكل مختلف، يعتمد على مزج فسيفساء المرجعيات المختلفة من أجل صنع عالم على مقياس الإنسان العربي المعاصر، الذي تنبه إلى هذا اللون الأدبي وأقبل على نصوصه قراءة ونقداً خاصة وأن الشكل الروائي شكل جديد على السياق الثقافي العربي، ونوع متحرر من آليات السائد والمعروف، نظراً لطبيعته الهلامية وتكوينه المنفتح باستمرار على الممكن بلا حدود، والمحتمل من اللغات والأصوات والأساليب، إضافة إلى كونه من أكثر الأجناس الأدبية تشخيصاً لمختلف الآراء والتوجهات.

وفي خضم هذا التفاعل اللانهائي، ولدت تجارب روائية بأفلام نسائية في مجال السرد، تميزت من حيث الشكل والمضمون عن التجارب الأخرى، نظراً لما امتلكته من "مقومات حدائية استطاعت أن تثبت جداره الحضور النسوي"⁽²⁾، في المشهد الثقافي العربي، لأنها لم تكن بعيدة عن تلك التحولات والتبدلات التي عرفتها الرواية العربية في السنوات الأخيرة، وجاءت معلنة عن ذلك الحضور المتماهي مع الراهن الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي... والملتصق بوجعها الأنثوي الذي لم يبق خلف جدران الغرف المغلقة، والصالات المظلمة ونصف المضاءة، وإنما خرج إلى النور من أجل التعبير عن نفسه والبحث عن هويته في زمن الشتات والتشظي.

وهذا البحث كان بتجريب مختلف أشكال الحكى الحدائي والاعتماد على غواية السرد في بعثرة المواضيع، وإعادة لملمتها داخل أفضية نص منفتح على اللامحدود من الأساليب

(1) طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1996، ص: 10.

(2) وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص: 09.

والتقنيات واللا محدود من الأصوات وأنماط الوعي وأشكال الحوار مع الذاكرة والذات، مقدمة بذلك على إثراء النص الروائي العربي بخصوصية فعلت في أدبيته ومدته بشحنة جمالية وفنية وتيمات جديدة انبثقت من تشخيص هذه المرأة المبدعة للعوالم التخيلية وفق أسئلة شرطها التاريخي، وتجاربها الذاتية، وأزمة ذاكرتها المحجوبة.

وبهذا أصبح متخيلها السردي فضاء خصبا للكثير من الدراسات الأدبية والنقدية التي وجدت نفسها مجبرة أمام تراكمات هذه النصوص النسائية على مساءلة هذا المتخيل وتناول قضاياها والتعرف على عقب نصوصه، وألق حكيه وسرده الذي ما يزال يلبس عباءة الاستمرار والتجدد.

وهذا التجدد اقترن بالنسبة لكاتبات الرواية الجزائرية بالمناخ الثقافي لمرحلة الاستقلال وما وفرتة هذه المرحلة من فرص التعليم وإمكانيات العمل الذي دفع بالمرأة إلى السعي وراء تحقيق ذاتها، وتأكيد هويتها، وهذا ما أدى إلى تصدع الأبنية الذهنية وارتجاج التقاليد السلوكية التي كان المجتمع الجزائري مكبلا بقيودها وقابعا تحت رحمتها من جهة ومن جهة أخرى وفر للمرأة عناصر الوعي ودفعها إلى النزوح نحو التحرر، وأسهم في لفت انتباهها إلى ضرورة بناء كيائها الخاص، وهيكله عناصر هويتها المستقلة.

وبهذا غدت الرواية كجنس أدبي سبيل المرأة الكاتبة لممارسة فعل التحرر من كل أشكال التبعية والاستلاب، والقهر، والإقصاء، لأن الكتابة بالنسبة إليها "عملية تحرر من حيث أنها موضوعة للتجربة والمعاناة والحاجات والتصورات والأحلام، موضوعة تبني وتكشف وتعرض المكتوب للنظر العام للتفاعل والرد والاستجابة والنقد والإنشاء"⁽¹⁾ فالسبب الوحيد لوجود الرواية "هو أن تقول شيئا لا يمكن أن تقوله سوى الرواية"⁽²⁾ نفسها.

وعلى الرغم من معانقة المرأة الكاتبة لفضاءات الفن الروائي، واستخدامها لكيوننتها الأنثوية من أجل فتح نوافذه السرديّة، والولوج إلى عوالمه المختلفة، وسبر أغوار تقنياته المتعددة إلا أن نصوصها الإبداعية عموما والروائية منها خصوصا ما تزال تجابه وضعاً

(1) بوشوشة بن جمعة: الكتابة النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف، التلقي، أعمال الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ص: 59.

(2) ميلان، كونديرا: فن الرواية، تر: بدر الدين عروديكي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1- 2001، ص: 39.

إشكاليا، بدءا بإشكالية المصطلح الذي يلحق صفة النسوية به، وانتهاء بأسئلة الاختلاف والخصوصية التي تلاحقه كلما نُظِرَ إليه في إطار الإبداع الروائي العام.

1- إشكالية المصطلح:

على الرغم من تداول مصطلح الكتابة النسائية، وانضوائه تحت مفهوم أعم هو الأدب النسائي، بشكل كبير في الملتقيات الأدبية، واللقاءات الثقافية، والمنتديات الفكرية وانتشار استعماله في الحقول والفضاءات الأدبية والنقدية، إلا أنه ما يزال غامضا في تداوله ومبهما عند تناوله، ففي كثير من الأحيان يصادفنا هذا المصطلح بكل ما يحمله من فتنة، وما يواريه من مشكلات تتعلق به أساسا، لأنه مصطلح عائم الدلالة إذا أقررنا به وجب الاعتراف بحتمية وجود رواية أو أدب ذكوري، يقف في الضفة المقابلة له، ويحمل من ملامح الاختلاف وجوانب الخصوصية ما يحمله الشكل الأول، حتى وإن كان "لكل منهما هويته، وملامحه الخاصة، وعلاقته بجذور وثقافة المبدع وموروثه الاجتماعي والثقافي"⁽¹⁾، الذي نشأ فيه.

تعتبر إشكالية المصطلح أول قضية تعترض سبيل الدارس للأدب النسائي فهذا الأخير ما يزال يطرح نفسه نظرا لغياب المتابعة النقدية، وانعدام المرجعيات النظرية التي تؤطر الممارس، مما جعل من جميع المحاولات التي خاضت في غماره مجرد آراء فردية، وإجتهادات أولية، سارت في معظمها على أرضيات أيديولوجية في ظل غياب الأطر النظرية الخاضعة للتحديد العلمي الدقيق، وفيما يلي سأحاول التطرق للمصطلحات الأكثر شيوعا وتداولها في الساحة الأدبية والنقدية والتي ارتأيت أنها ستخدم موضوع دراستي هذه وستضم شتاتها في حضور سارد لا مفر له من البوح بمكنونات المرأة، وفق تنويع سيرفع النقاب عن ملامح الأنثى وهي تلبس عباءة الكتابة، وترتدي ملابسة الكلمات وتجلس في حضرة البياض لترى نفسها إنسانة في مرآة الحياة، فماذا نعني بالأدب النسائي؟، وما الفرق بينه وبين الأدب النسوي، والأدب الأنثوي؟.

(1) كورنيليا الخالدة: المرأة العربية، الإبداع النسائي وخصوصية الإبداع النسوي (أوراق عمل الإبداع النسائي الأول 1997)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2001م، ص: 14.

أ- الكتابة النسائية :

يحيينا مصطلح الكتابة النسائية على كل ما تكتبه المرأة من إبداع روائي، وهو مصطلح يضعنا منذ البدء أمام هوية صاحبه وجنسها كامرأة، بعيدا عن أي حمولة أيديولوجية قد تفرض علينا الغوص في لب الموضوعات التي تتناولها هذه الأخيرة .

يذهب محمود طرشونة إلى القول بأن هذا المصطلح بدلالاته البسيطة "ليس مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو مدرسة أو أيديولوجية ما"⁽¹⁾، قد تجرفنا نحو الالتباس والغموض ولذلك كانت له الأفضلية التامة في الاستخدام .

وفي الوقت الذي يُؤثر فيه محمود طرشونة بساطة التعاريف، تضعنا يمين العيد أمام الإنتاج الوفير للمرأة إبداعيا، والذي فرض على الساحة الأدبية استعمال هذا المصطلح دون غيره للإحالة على تراكمات نصوصها بعيدا عن ثنائية الأنوثة والذكورة وهذه النصوص هي التي أعادت الاعتبار للمرأة العربية أدبيا⁽²⁾، وصنعت لها في ظلال الحروف كيانا لغويا ووجودا ثقافيا.

ويرى الباحث محمد معتصم أن الكتابة النسائية هي "مفهوم شمولي... يضم أشكالاً وأساليب وأنواعاً من الكتابة عند المرأة"⁽³⁾، والكتابة النسائية هي الرواية التي تبدها المرأة بشكل عام بعيدا عن كل تخصيص قد يفرض بنا إلى طرح الأسئلة، فإذا كان مصطلح الكتابة النسائية يتعلق بكل رواية يصوغها قلم المرأة فبماذا يرتبط مصطلح الرواية النسوية؟.

ب- الرواية النسوية:

يعد هذا المصطلح من أكثر التسميات شيوعا وتداولاً في الساحة الأدبية والنقدية ولقد انبثق عن طبيعة المواضيع التي تعالجها، وتقوم بطرحها وتناولها، والتي تتعلق بالمرأة وما يلامس حمى محيطها من مشكلات، تتأسس على قاعدة الحقوق والواجبات في ضوء جملة من الخلفيات والطابوهات التي يطرقها هذا النمط، فالرواية النسوية "هي رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات

(1) محمود طرشونة: الكتابة النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2003م، ص: 06.

(2) يمين العيد: الرواية العربية- المتخيل وبنيتة الفنية-، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص: 137.

(3) محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2011م،

التفوق والامتياز⁽¹⁾، وهذا ما تعلن عنه الأصوات المتعالية باللهجة النضالية التي تتغذى من خلفيات أيديولوجية، تسعى لاستعادة كل ما يخص المرأة في الميدان الاجتماعي والسياسي والحقوقي، وفي إطارها تدرج الكتابة السيرية واليوميات، والتقارير الصحفية، والتحقيقات والاستجوابات، وبعض الروايات التي يكون قصدها ومغزاها مرتبطين بالخلفية الأيديولوجية لحركة نسوية محلية أو دولية⁽²⁾ ولعل القصد والغاية هي التي تجعل هذا النوع من الكتابة النسوية جزءا خاصا من كل عام هو الكتابة النسائية .

وإذا نظرنا إلى الرواية النسوية من هذه الزاوية فأنا سنجدها لا تقتصر على ما تكتبه المرأة فقط، بل تمتد لتشمل ما يكتبه الرجل في هذا المجال أيضا، فالرواية " لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبها امرأة، بل لابد للرواية التي تحمل الصفة النسوية أن تكون معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى النسوي، أو "الجندي"^(*)(3).

وهي بمعنى آخر رواية "تعبّر عن قضية العدالة بالنسبة للمرأة، وعن التمييز ضدها..."⁽⁴⁾، ولذلك نجد المرأة تتخذ من الفراديس النصية التي يفتحها أمامها الفن الروائي بأرضياته المختلفة وأفضيته المتنوعة، مرتعا خصبا لاستخدام الكتابة وأدواتها كوسائل لاستعادة صوتها المغيب والتفنن في نقش وتشخيص جرح الذاكرة الأنثوية التي تسعى لاختراق العوائق الاجتماعية والسياسية والثقافية والحقوقية، وإذا كانت هذه حال مضامين الرواية النسوية فماذا ستضم أقبية الرواية الأنثوية؟.

ت - الرواية الأنثوية:

يتأسس مصطلح الأدب الأنثوي على رؤية أيديولوجية بحثة من خلال استدعائه المباشر للوظيفة الجنسية، وإحالاته الفورية على العديد من الصفات التي لاحقت المرأة ككائن،

(1) محمود طرشونة: الكتابة النسائية في تونس، ص: 05.

(2) محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، ص: 07-08.

(*) الجندر: " هو نوع الشيء أو جنسه".

(3) نزيه أبو نزال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، المؤسسة العربية لدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص: 11.

(4) رفيف صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات -حوارات مع روايات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،

ط1، 2005م، ص: 93.

وحاصرتها ككيان في بوتقة "الضعف والرقّة والاستسلام والسلبية"⁽¹⁾، التي رمتها في غياهب الدونية.

إن الرواية الأنثوية هي رواية تتخذ من انشغالات المرأة واهتماماتها موضوعا لها تتحدث دائما عن مشاعرهما، وترفع النقاب عن مكامن ضعفها، ومواضع الأدواء التي تحملها وترفض البوح بها، وترزح الستار عن الكثير من القضايا التي تأبى الإعلان عنها، وهي رواية تكتبها المرأة أو يكتبها الرجل على حد سواء لأن الفروق بين الجنسين تلغى بموجب هذه الأخيرة التي تعكس "نظرة المرأة إلى ذاتها وإلى الآخر ويصف مشاكلها وآلامها الناتجة عن صراعاتها الداخلية والخارجية في اصطدامها بالمجتمع"⁽²⁾، بكل ما يحويه من مؤسسات قيمية لطالما غيّبت صورتها وظلت بقوانينها تخنق صوتها.

إن المرأة إذن وعلى مساحات النص الورقية، تركض خلف قلم يسعى دائما وراء شيء "يمثلها ويتطابق مع صورتها وسلوكها وكل ما ينتظره المجتمع منها في الواقع"⁽³⁾ من أجل "إعادة تشكيل ذاتها عبر البحث المستديم عما يجمعها بالآخر وما يميزها عنهم"⁽⁴⁾ إنها تبحث عن بصمتها كامرأة فريدة، في الوقت نفسه الذي لا تبحث فيه عن شيء يناسبها هي فقط، بل يناسب كل امرأة تماثلها في المجتمع الذي تنتمي إليه.

ويعتبر مصطلح الأدب الأنثوي في ثقافتنا العربية بديلا للأدب النسوي الذي ظل معناه - وبشكل تلقائي - مرتبطا "بالحركة النسوية بكل ما تحمله من سوءات رفضتها هي نفسها"⁽⁵⁾، وفيما يلي سأورد أهم نقاط التباين والاختلاف بين هذه المصطلحات الثلاث .

(1) نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997م، ص: 30.

(2) كورنيليا الخالد: المرأة العربية - الإبداع النسائي وخصوصية الإبداع السنوي (أوراق عمل الإبداع النسائي الأول 1997) منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2004م، ص: 15.

(3) نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، ص: 30.

(4) شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، قراءة في الكتابة النسوية، الهيئة المعربة العامة للكتاب، 1998م، ص: 30.

(5) محمد جلاء ادريس: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، دط، 2003م، ص: 14.

النسائي	النسوي	الأثوي
- تكتبه المرأة. - قد يتناول قضايا المرأة أوقد لا يتعرض لها نهائيا.	- يكتب بقلم المرأة أو الرجل. - يحمل رسالة محددة ويتناول مواضيع تتصل بشكل مباشر بقضايا المرأة ونضالها المستميت في سبيل استرجاع حقوقها وواجباتها.	- قد يكتب بقلم الرجل أو المرأة. - تتناول مواضيع المرأة وتطرح انشغالاتها واهتمامها كأثي. يلجأ إلى استخدام كل ما يتصل بالمرأة على المستوى المعنوي والجسدي.

2- مصطلح الكتابة النسائية بين الرفض والقبول:

تزامنا مع ظهور الإبداع النسائي في الحقول الأدبية العربية، سجل ظهور العديد من المصطلحات المتضاربة التي حاولت تحديد ماهيته وتناولته من زوايا مختلفة وتمثل لذلك بمصطلح "أدب المرأة"، "الأدب النسائي"، "الكتابة النسائية"، و"الأدب النسوي" والتي هي عبارة عن صيغ ترادفية أثارت الكثير من الجدل، وأسالت الكثير من الحبر نظرا لغموضها وسقوطها في مطبات التعميم الذي فرض عليها طابع الرفض، وعدم المشروعية لكونها تطرح إمكانية تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي رغم كلية الفعل الإبداعي سواء كان من جنس الرواية أو من جنس أدبي آخر.

ونظرا لهذا التباين ينبغي علينا الوقوف عند عتبة المصطلح المتمثل في الكتابة النسائية من أجل تحديد ماهيته، والخوض في غمار إشكالية رفضه أو قبوله عند النقاد والكتاب على حد سواء.

2-1 الرفض النقدي لمصطلح الكتابة النسائية :

تشير الكتابة النسائية عند البعض إلى تلك النصوص الإبداعية، التي تتصل بقضايا المرأة، وتتناول طرح قضاياها والدفاع عن حقوقها دون أن ترتبط بخلفية كون من كتب هذه النصوص امرأة أو رجلا، في الوقت الذي هي فيه عند البعض الآخر نوع من الكتابة المتميزة التي تتضمن اختلافا يفصلها عن كتابة الرجل، وتحتوي على خصوصية تجعلها كتابة مغايرة تتجزها المرأة من وحي الذات واستجابة لشرطها التاريخي وتموضعها فيه.

وبالرغم من شيوع تداول هذا المصطلح بالمفهومين السابقين إلا أن الناقدة خالدة سعيد ترفض مصطلح الإبداع النسائي لأن هذه التسمية "تتضمن الهامشية مقابل مركزية مفترضة، هي مركزية الأدب الذكوري"⁽¹⁾، في نظرها.

فإذا كانت "عملية التسمية ترمي أساساً إلى التعريف والتصنيف، وربما إلى التقويم فإن هذه التسمية على العكس، تبدأ بتغييب الدقة وتشويش التصنيف، وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكماً بالهامشية... فالتخصيص الذي يعين حدود الفئة الكاتبة قياساً إلى عام الخاص هو الفئة المعنية وأدبها، والعام هو الإطلاق والمقياس والمركز"⁽²⁾، فإنسانية الأدب وعموميته لا يمكن أن تقيد بحدود الثقافة الفئوية التي يحددها جنس المبدع ذكراً كان أو أنثى رجلاً مبدعاً أو امرأة مبدعة، والإقرار بهذا التصنيف حسب الناقدة يعني تغييب الإنساني والقومي في الأدب أولاً، ونفياً للتجربة الشخصية والوعي بها ثانياً، وإلغاء للخصوصية الفنية المتعلقة بالمستوى الجمالي للنصوص الأدبية ثالثاً.

وإذا كانت "خالدة سعيد" ترفض تسمية الأدب النسائي كمصطلح عائم الدلالة فائض التعظيم، فإنها لا تنفي الاختلاف البين بين الرجال والنساء، وهو اختلاف لا يتعلق بالجانب البيولوجي وما ينتج عنه من فروق على المستوى النفسي، بل يرتبط كذلك بالإرث التاريخي والثقافي والتجارب الطويلة التي عاشها، والتي ميزت كل واحد منهما عن الآخر وفرضت عليه نمطاً معيناً من العلاقات الشخصية بالفضاء والزمان والأشياء الداخلية والخارجية.

وبناء على هذه الاعتبارات تغدو الكتابة لدى النساء وبشكل خاص فعلاً يسهم في عملية التحرر من حيث كونه "وعي وموضعة وكشف تجارب ومعاينات وتصورات وحاجات وأحلاماً طال عهداً بالصمت والخفاء"⁽³⁾، وحن الوقت لاستتباطها وإخراجها من حيز الخفاء إلى أفضية التجلي.

في الوقت نفسه نجد الناقدة "يمنى العيد" تُقرّ بأن الإنتاج الأدبي للمرأة قد أعطى للأدب سمات جديدة، ومنحه إضافات مختلفة، وأدخله إلى فضاءات لم يرتدها قبل كتابات المرأة،

(1) أحلام معمري: إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، أعمال الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي مارس 2011، ص: 207.

(2) بن جمعة بوشوشة: الكتابة النسائية المغربية، المغربية للنشر، ط1، 2003م، ص: 19.

(3) المرجع نفسه، ص: 20.

وضمن له علامات دالة تجاوزت السائد من المضامين والمألوف من الأشكال، وكل ذلك يعود إلى أن الكاتبة تسعى من خلال كتاباتها الأدبية إلى "تغيير موقعها في المجتمع الذي يتحدد تاريخيا خارج عملية الإنتاج الأدبي الذي يعتبر من الوسائل القوية المدعمة لسيطرة الرجل على المرأة"⁽¹⁾، ووسيلته في بسط نفوذه وفرض هيمنته عليها.

وهذا ما جعل أدب المرأة يتميز بخصوصيات ثابتة، ترتسم معالمها بشكل أو بآخر على مختلف النصوص التي تقوم بإنتاجها، والتي لا تتجاوز تخوم التعبير عن الذات، ولا تتعدى حلبة الصراع مع الرجل، وفي هذه النقطة بالذات يكمن سر عجزها عن "استيعاب التجربة الاجتماعية والإنسانية استيعابا شموليا عميقا"⁽²⁾، يجعل رؤيتها محدودة الامتداد لا تتعدى عتبة عالم الذات الذي تنطلق منه لتعود إليه، هذه الذات التي تشكل مدار الكتابة وبؤرة التجربة.

لقد ربطت الناقدة الكتابة النسائية بالشرط الاجتماعي والسياسي الذي يحدد وجودها ويشكل ملامحه الفكرية والجمالية، وهذا ما جعلها تتناول مسألة الأدب النسائي وتقاربها من الناحية الخارجية، دون أن تعتمد إلى التوغل في أعماق هذه الظاهرة التي تحتاج إلى استقراء خصوصياتها، واستجلاء مكوناتها، وتقصي معالم تميزها الفكري والفني واللغوي الذي يؤسس لمشروعيتها، وإنما اشتغلت على الجانب الأيديولوجي الذي يربط الأدب والإبداع في كليته بالواقع الاجتماعي الذي ينشأ عنه.

وفي السياق نفسه يقدم الناقد "حسام الخطيب" رؤيته الخاصة حول الكتابة النسائية في سوريا، فالأدب النسائي عنده يتحدد من خلال التصنيف الجنسي، وليس من خلال المضمون الذي يتناوله أو طريقة معالجته للمواضيع التي يتطرق إليها.

ولذلك لا يمكنه أن يكتسب مشروعيته النقدية إلا إذا تناول قضايا المرأة وكانت نصوصه بمثابة مرآة لانعكاس مشكلاتها الخاصة، "فهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية"⁽³⁾، ويؤسس له علميا وأدبيا.

ونسجل الموقف ذاته عند "زهرة الجلاصي" التي ترى بأن المصطلح يفتقد للتأسيس العلمي ويستند إلى نظرة أيديولوجية، ترى في المرأة كائنا لا يسمو إلى مكانة الرجل ومن ثم

(1) بن جمعة بوشوشة: الكتابة النسائية المغاربية، ص: 16.

(2) المرجع نفسه، ص: 16.

(2) زهور كرام: السرد النسائي العربي مقارنة في المفهوم ولخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004م، ص: 71.

فهو "يدرج ما تكتبه المرأة في نوع أدبي تابع... فكأنه يحتل منزلة الهامش من الأدب الكامل..."⁽¹⁾، الذي يتجلى كماله في إنسانيته الشاملة التي لا تضع حدودا بين الذكر والأنثى ولا تميل إلى واحد منهما دون الآخر .

وانطلاقا مما سبق نجد بأن الرفض النقدي لمصطلح الكتابة النسائية يتأسس على مبدأ أن التجربة الأدبية تجربة إنسانية عامة تعيشها الأنثى والذكر على حد سواء، لأن الإبداع على حد قول "عبد العزيز المفالح" هو تعبير عن مشاعر الأنوثة والذكورة، لاسيما أنّ المرأة والرجل كليهما يعاني... من قهر مشترك ومن عبودية وحرمان لا مثيل له⁽²⁾ "يسعى كل منهما للخلاص منه عبر امتهان فعل الكتابة، وارتياح دهاليز كلماتها التي تكشف أبعاد المحنة الخاصة التي عاشها كل منهما على حدة، وتعكس إنسانية التجربة التي خاضها كإطار عام حتى وإن بقي هناك اختلاف في كيفية معايشة هذه المحنة، وطريقة التعبير عنها، وطبيعة توظيفها، وهذه الطبيعة الجنسية تفرض نفسها كحتمية لا مفر منها في حين تبقى بنية النص الروائي "بنية لا هوية جنسية لها"⁽³⁾، تحمل ملامح العام الذي يضم بين جوانحه الكل.

إن النص الروائي كبناء عام تكونه مجموعة من العناصر التي تتلاحم وتنصهر وتمتزج مع بعضها البعض في إطار نسق واحد ووفق نظام محدد، وهذه العناصر تتمثل في اللغة والزمن والمكان والشخصيات والرؤية... وهي في حقيقتها لا تحمل "طبيعة جنسية، إنها عناصر محايدة"⁽⁴⁾، تنتفي في خضم العملية الإبداعية.

وهكذا يتأرجح الموقف بين القبول المشروط والرفض الزمني، لأن قبول المصطلح ينسجم مع سياق معالجة المواضيع والأشياء المتعلقة بالمرأة في الوقت نفسه الذي يخرج فيه عن نطاقها كجنس، لأن المسألة ستصبح متعلقة بكل كاتب أو مبدع يستطيع التوغل في فضاءات قضايا، المرأة ويملك موهبة بعثرة أشياءها، والتعبير عن كل احتياجاتها.

بهذا الطرح يغدو مفهوم الأدب النسائي مفهوما لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبتة بقدر ما يرتبط بكون موضوعه موضوعا نسائيا.

(1) زهرة الجلاصي: النص المؤنث، تقديم محمد القاضي، دار سيراس للنشر، تونس، 2000م، ص: 10.

(2) وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، ص: 224، 225.

(3) رفيف صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، ص: 17.

(4) المرجع نفسه، ص: 17.

2-2 القبول النقدي للمصطلح:

يذهب الكثير من الباحثين إلى أن النقد العربي مؤسس على نظرة ذكورية، تمارس التهميش والإقصاء كلما طرح أمامها إنتاج أدبي من إبداع نسائي، إلا أنه وفي السنوات الأخيرة تمكن هذا النقد من تغيير نظرتة التي أسهمت النصوص النسائية بما احتوته من جديد وما طرحته من مبتكر وحديث في تغييرها.

لقد نظر النقد العربي الحديث "إلى الإضافات التي صاغها إبداع المرأة من خلال إثراء النص العربي بخصوصية تفعل في أدبيته، وتمده بشحنة جمالية فنية وثيمية جديدة"⁽¹⁾، وهذا الإثراء يحدث بتوغل المرأة الكاتبة داخل تلك العوالم التخيلية التي تنطلق من أسئلة شرطها التاريخي، لتكتب عن تجاربها الذاتية، وتلقي الضوء في غياهب أزمنتها الذاكرية.

وبهذا يمكننا القول بأن الكتابة النسائية وإن سقطت في مطبات الانحصار والتذويت وتخذقت على نفسها في فراديس اللغة الشعرية فإنها رسمت لنفسها بهذا التمحور والتخذق علامات دالة على خصوصيتها التي ظلت ترفل في غبار الانضواء تحت ما يسمى بالأدب العام الذي طمس معالم حضورها المميز وأسكت صوتها، ولذلك فإن هذه التسمية تخرجه من غياهب الانطواء والانضواء وتقدمه بشكل مستقل يسعى إلى "اكتشاف حجم هذا الأدب والحكم عليه..."⁽²⁾، وبالتالي "إعادة المكانة للكاتبات اللواتي تم إخماد أصواتهن أو تهميشهن أو التقليل من أهميتهن فقط لأنهن نساء.."⁽³⁾، بالدرجة الأولى.

إن الأدب النسائي يتأسس على خصوصية ترتكز على نقطتين مهمتين:

النقطة الأولى: تتمثل في تلك الاختلافات البيولوجية بين الذكر والأنثى والتي أقرتها الطبيعة بين الجنسين والتي تعطي لكل واحد منهما القدرة على فهم تجاربه الخاصة وإدراك أحاسيسه الذاتية أكثر من الآخر، بمعنى أن المرأة هي الأقدر على فهم المرأة والتعبير عن انشغالاتها والعكس صحيح، وإذا ما عبر أحدهما عن الآخر فهذا لا يعني أنه قد وصل إلى شعوره، ولامس حدود

(1) بثينة شعبان: 100 مئة عام من الكتابة النسائية العربية 1999/1899، دار الآداب، للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص: 241.

(2) المرجع نفسه، ص: 24.

(3) محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب السردي النسائي العربي، ص: 24.

تجربته الذاتية، لأنه في حقيقة الأمر قد انطلق من فكرته عن ذلك الشعور ومن تصوره الخاص عن تلك التجربة لا غير.

النقطة الثانية: تتجلى من خلال مرآة الواقع الاجتماعي والتاريخي... الذي تعيشه المرأة والذي يجعلها لا تتطرق من الفراغ، وإنما تستند على خلفية ثابتة تساعدها على النقد والتحليل، وتدفعها إلى الشرح والتأويل، وتكشف أمامها حقائق الأمور، وتساعدها على استجلاء دقائقها والتعبير عنها وفق رؤيتها لها مما يجعل ما تنتجه "نسغ الوقائع اليومية، والشخصية والسياسية والأمور المصيرية"⁽¹⁾، التي لا تهمها لوحدها وإنما تهم الشخصية العربية بشكل عام.

ويذهب الناقد "محمد برادة" إلى أن الأدب النسائي موجود "وكائن نظرا لخصوصية تعامل المرأة الكاتبة مع اللغة وهي "خصوصية تضع الخطوط العريضة من أجل قيام كتابة نسائية تدافع دون عقدة نقص وعن حقها في الاختلاف"⁽²⁾، حتى وإن كانت هذه المرأة تشترك مع الرجل في اللغة التعبيرية والأيدولوجية، فإن هناك لغة أخرى ترتبط بالذات (بعدها الميثولوجي) وفي مستوى هذه اللغة يقول محمد برادة "لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها، التمايز موجود على مستوى التميز الوجودي"⁽³⁾، الذي لا يمكن أن نغير فيه.

وعلى الأرضية نفسها يعمد الناقد "محمد نور الدين أفاية" إلى مقارنة بعض العلامات الخاصة بالكتابة النسائية دون أن يؤكد، أو يوجد طريقا واضحا لإثباتها، فالمرأة عنده تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تمام الاختلاف عن كتابة الرجل، المرأة عنده "وباعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدتها في مجتمع ذكوري تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير..."⁽⁴⁾، والكشف عن دواخلها بطريقة مختلفة، لأن الرجل مهما حاول أن يحل مكان المرأة، "و مهما تصنع الرهافة، وأدب أحاسيسه كي ينقل لنا مرة واحدة ما تريد المرأة أن تقول، فلا يعدو أن يكون تقمصه لتلك الحالة ضربا من الخزعبلات والافتراء"⁽⁵⁾، الذي لا نجد له مبررا ما دامت قادرة بوجودها على التعبير عن نفسها.

(1) بن جمعة بوشوشة: الكتابة النسائية المغربية، ص: 27.

(2) رشيد بن مسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002م، ص: 92.

(3) بن جمعة بوشوشة، الكتابة النسائية المغربية، ص: 27.

(4) المرجع نفسه، ص: 27.

(5) الجابري محمد صالح: دراسات في الأدب التونسي، الدار العربية للكتاب، 1978م، ص: 257.

وفي السياق ذاته يذهب "هشام شرابي" إلى القول بوجود خصوصية في الكتابة النسائية تكمن في طبيعة الزمن الإبداعي الذي مكن المرأة من إنتاج نصوص إبداعية جديدة لا عهد لتاريخ ثقافتنا الذكورية بمثلها "نص مبدع ولغة مبدعة، تكشف عن حقائق رفضنا مجابتهها وعن أفكار ومشاعر كنا نخاف من معرفتها"⁽¹⁾، ومع هذه الخصوصية يتغير موقع المرأة من موقع سلبي إلى موقع إيجابي، تنتقل بموجبه إلى ذات فاعلة ومنتجة في الوقت نفسه.

ومن خلال هذه الآراء نلاحظ بداية التأسيس للأدب النسائي بشكل عام وللرواية النسائية بشكل خاص، تأسيس يرتكز على سؤال الخصوصية ومبدأ الاختلاف الذي ينطلق من النص الإبداعي النسائي، ويعود إليه في حركة دائرية تسعى إلى تأكيده وإقامته كبناء متكامل، يعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية التي تجمعها بالآخر وبجذورها وبالمغزى البعيد للحدث السياسي ونتائجه الممكنة، وإدراك وفهم ما ساهمت فيه الحساسية النسائية من إغناء للعمل الأدبي في جوانبه الاجتماعية والسياسية والموضوعاتية وهذا ما يجعل من صفة نسائي صفة قيمة يحق للكاتبات أن يفخرن بها.

وإذا كان مصطلح الكتابة النسائية قد عرف حالة من المد والجزر على مستوى القبول والرفض من الناحية النقدية التي كان من المفترض أن تؤسس له وتؤكد مشروعيتها، فكيف نظرت إليه الكاتبات بعيون أدبية؟.

2-3 الرفض الأدبي لمصطلح الكتابة النسائية :

لقد توزعت آراء المرأة الكاتبة بين القبول والرفض واتخاذ مبدأ الوسطية، فتجلت معالم الرفض الأدبي للمصطلح عند الكاتبات اللواتي ينتمين إلى الجيل الذي أثبت وجوده الإبداعي، وحقق حضوره الأدبي بنصوص أثرت مكتبة الأدب العربي، ومنحته خصوصيات جديدة على مستوى الشكل والمضمون، وعلى رأسهن الكاتبة اللبنانية "غادة السمان"، التي ترى بأن مجرد الإجابة على سؤال يتعلق بموقفها من أدب المرأة يعني دخول حقل ملغم بالإجابة عليه تعني بشكل أو بآخر قبول المصطلح، والإقرار بمشروعيتها التي لا تعترف بها انطلاقاً من إيمانها بأنه "من حيث المبدأ ليس هناك تصنيف لأدبين نسائي ورجالي"⁽²⁾، لكنها ورغم رفضها لمفردتي المصطلح تقر وبشكل واضح بتلك الخصوصيات الموجودة في النتاج الأدبي الذي تكتبه المرأة،

(1) شرابي هشام: قضايا المرأة الغربية، مجلة مواقف، ع 73، ع 74، خريف 1993، شتاء 1994م، ص: 207.

(2) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص: 80.

ففي كتابات المرأة "لدينا ... دوما بطلة، دوما متوترة دوما تطالب بحقوقها... دوما تكتب عن تجاربها"⁽¹⁾، فهي إذن بطلة ترفض وتحتج وتطالب نيابة عنها.

كما نجد أيضا القاصة اللبنانية "إملى نصر الله" التي تقاسم عادة رفضها للمصطلح مع عدم الإقرار بخصوصية الإنتاج الأدبي النسائي، فوجود نقاط الاختلاف لا يعني بالضرورة تميزا بالنسبة إليها، فهي تعتقد أن للأدب الذي تكتبه المرأة نكهة أخرى فهو يعكس في بعض الحالات تجارب شخصية وأحاسيس عاشتها المرأة دون الرجل وبعيدا عنه في زمن الجدران العالية والمناطق العازلة، في الوقت نفسه الذي توجد فيه بعض الأمور التي تثير حساسية المرأة دون أن تَلْفَتَ انتباه الرجل أو العكس، لكن هذه الاختلافات حسبها لا تحمل أية قيمة وفي أغلب الأحيان تعود إلى موقع الكاتبة في المجتمع الذي تعيش فيه أو تنتمي إليه.

وبالتالي فهي ترفض المصطلح ولا تعترف به في ظل إنسانية الأدب وشموليته، وعفوية الكتابة التي تنسى في خضم تولد كلماتها وتكاثر حروفها جنس صاحبها أو انتماءه الجنسي "لا أفكر عندما أكتب، بأنني أنتمي إلى جنس بالذات، إذ أن اهتمامي وتفكيرتي يرتكزان على الموضوع وأسلوب معالجته"⁽²⁾، واللغة الملائمة لذلك .

أما الكاتبة المصرية سهام بيومي فتري أن مصطلح الأدب النسائي "يستند إلى رؤية اجتماعية خاصة بوضع المرأة في المجتمع"⁽³⁾، وهذه الرؤية الاجتماعية تدعي أن للمرأة دورا خاصا تقوم به منذ القدم في جانب يقع عليه الضيم والقهر الاجتماعي في مجتمع قام الرجل منذ الأزل بصياغته وفقا لرؤيته، وفصل منطق الذكوري على مقاسه.

ومن الجهة المقابلة تعلق أصوات كل من "خناثة بنونة"، و"أحلام مستغانمي" وغيرهن من الروائيات المغربيات، معلنات رفضهن المطلق للتعامل مع مصطلح الكتابة النسائية لأنه يؤدي إلى التصنيف داخل الإنتاج الأدبي الواحد، فتذهب الأولى إلى اعتباره تصنيفا رجاليا، يسعى إلى الإبقاء على جميع الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي ويهدف إلى ترسيخ الأفكار البالية وتدعيمها حتى في مجالات الإبداع.

(1) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص: 80.

(2) رفيف صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، ص: 63، 64.

(3) بن جمعة بن شوشة: الكتابة النسائية المغاربية، ص: 28.

وتعلن الثانية عن عدم إيمانها بالمصطلح إطلاقاً، منطلقاً من كلية الأدب كإبداع إنساني عام قائلة "أنا لا أؤمن بالأدب النسائي، وعندما أقرأ كتاباً لا أسأل نفسي بالدرجة الأولى هل الذي كتبه رجل أو امرأة"⁽¹⁾، هكذا ترفض "أحلام مستغانمي" هذه التقسيمات وتدعو إلى التعامل مع النص كعمل فني متكامل، يهدف إلى الإمتاع والمؤانسة مهما كان جنس كاتبه، فهذه "التصنيفات لا تضيف شيئاً للأديب ولا تزيده وزناً أو قيمة، لأن قيمته فيما يكتب وما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط"⁽²⁾، فقيمة الأدب لا تحددها المصطلحات المتضاربة، وإنما يعكسها النص نفسه من خلال ما يقدمه من رهانات حدثية، وقيم إنسانية، ومعايير فنية تتجلى من خلال مرآة الأفكار التي يعبر عنها، والأحاسيس التي يصفها ويرسم ملامحها العامة.

كما أن القاصة الليبية "لطيفة القبائلي" ترفض هي الأخرى هذا التقسيم، لأن المرأة في كتابات المرأة أو في كتابات الرجل لا تسجل حضورها كذات أحادية الجانب، وإنما تعلن عن نفسها ضمن وجوه اجتماعية متنوعة ومتعددة وفي إطار رؤية فكرية ناضجة تعكسها كصورة وكذات فنية غير قابلة للإلغاء.

والملاحظ أن واقع التصنيف والتقسيم المرتبط بخلفيات الواقع الاجتماعي الذي تعيشه المرأة هو الذي يدفع النساء الكاتبات إلى رفض هذا المصطلح، ونبذ استعماله حتى وإن كان هذا الرفض سيتم على حساب الهوية، وهذا ما يكشف عن محدودية وعي وإدراك المرأة الكاتبة لمفهوم الأدب النسائي الذي لا يرتبط بأي شكل من الأشكال بالمفهوم الحريمي السائد في وطننا العربي، والذي يحتقر المرأة ويجعلها دون الرجل، ويفرض تبعيتها له، بالرغم من إدراك المرأة الكاتبة لخصوصية كتاباتها وتأكيدتها على بعض أوجه الاختلاف المستمدة من لدن نصوصها. وبهذا نجد أن رفض الكاتبات لهذا المصطلح لا ينطلق من أفضية النصوص الإبداعية التي كتبتها، وإنما يتأسس على رؤية اجتماعية جاهزة مستقاة من خارج العملية الإبداعية، وكأن مصطلح الإبداع النسائي "ليس شأنًا نصياً أو لغوياً"⁽³⁾، أخذت فيه المرأة الكاتبة موقعا آخر،

(1) القدس العربي: السنة الرابعة، العدد 1076، ص: 94.

(2) يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم أعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، د.ط، 2008م، ص: 23.

(3) زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص: 95.

تحولت بموجبه من مفعول بها إلى فاعلة وقائمة بعملية الخلق والإبداع وهذا ما يفتح أمامنا المجال واسعا للخوض في الموقف المناهض لمبدأ الرفض.

2-4 القبول الأدبي لمصطلح الكتابة النسائية :

إذا كان النقاد فيما سبق قد أقرروا بخصوصية الإبداع النسائي الأدبي، وأكدوا على حقيقة الاختلاف التي تبرهن عنها النصوص الإبداعية للمرأة، فإن بعض الروائيات يذهبن إلى تأييد هذا الرأي والاعتراف بفعالية السمات التي رفع عنها النقاب داخل النصوص الإبداعية للمرأة الكاتبة.

تذهب "حمدة خميس" إلى أن مصطلح الأدب النسائي يتشكل في ضوء قيمته الإنسانية والإبداعية التي لا تعني دونية ما، ولا تشير إلى نقص محدد مرتبط بالمرأة كجنس تابع للرجل، فأدب المرأة كواقع ومصطلح "ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة والمجتمع والنقاد، إذ أنه يصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته، كما أنه يضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة فيغنيه ويتكامل معه، وهو أيضا خطاب نهوض وتنوير"⁽¹⁾، فالأدب النسائي كتابة فارقة، تعبر عن نفسها ككينونة تسعى للاستمرار والتجدد في الوقت نفسه الذي تمتلك فيه القدرة على النمو والتطور الذاتي من أجل إحراز قصب السبق والتفوق.

وتذهب الأدبية "كارمن البستاني" إلى تأييد ما سبق قوله من خلال تأكيدها على بعض جوانب الاختلاف بين المرأة الكاتبة والرجل متحدثة بصيغة الجمع.. "ليس لنا نحن والرجل الماضي نفسه، ولا الثقافة نفسها، فكيف يكون لنا والحالة هذه التفكير نفسه؟ والأسلوب نفسه؟ ذلك أن المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل، لاسيما بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنها تعبير عن دونية ومحدودية بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز"⁽²⁾، والاختلاف. ولعل اللبس الذي لاحظناه في المقاربات النقدية التي تناولت مصطلح الكتابة النسائية، أو أدب المرأة مرده غياب التصور النقدي الذي لم يصل إلى مستوى دراسة هذه الظاهرة الأدبية وتفكيكها داخليا، ولم يبحث عن الأسباب التي تقف وراء وجود خصائصها المميزة، وهذا

(1) حمدة خميس: في مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة، العدد 893 - 1997/02/28، ص: 164-165.

(2) بن جمعة بوشوشة: الكتابة النسائية المغاربية، ص: 27.

القصور لا يعني نفي وجود هذه الظاهرة، بقدر ما يؤكد وجود واقع أدبي لم يصل النقد العربي إلى إدراكه وتبين خصائصه ومميزاته التي لا يمكن استشفافها إلا من خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادة معمقة وهادفة.

على الرغم من أن الأدب النسائي ما يزال يقف على أرضية متحركة تقذفه بين يمين يعلنه أدبا قائما على مبادئ اختلاف واضحة لا يمكن مداراتها، ويسار يرفضه كمصطلح انطلاقا من كون النص الإبداعي مهما كانت طبيعته "لا يدرس إلا كتشكيل فني قائم في منظومة إشارية جمالية في الفضاء العام لثقافة معينة، ولا يدرس إلا بأدوات التحليل الفني العامة المشتركة وبموجب قوانين التحليل الخاصة بهذا الفن"⁽¹⁾، لا غير، فإننا نجد بأن الرواية الموسومة بهذا المصطلح قد بدأت تشق طريقها غير آبهة بمعطيات القبول، وبراهين الرفض، مسجلة تراكمات نصية استطاعت من خلالها أن تثبت جدارة الحضور النسوي في الميدان الأدبي، وشرعية هذا الحضور لم تتأتى من فراغ وإنما بنيت على ما امتلakte هذه النصوص الروائية من مقومات فنية، وتقنيات حدائية، أثرت النص الروائي العربي شكلا ومضمونا بخصوصية فعلت في أدبيته ومدته بشحنة فنية وجمالية مختلفة.

ومن خلال هذه التجارب الروائية التي ولدت بأقلام نسائية، استطاعت المرأة أن تتخطى مرحلة الخوف، وتقفز على دائرة التهم، لتؤسس لنصها وتجعل منه "محل رهان واع، كأن تعتمد الذات الكاتبة إلى خلق رموزها الجديدة داخل بياض النص الذي يستند إلى مقوم أساسي وهو الانزياح عن الواقع والتخلي عن نقله أو محاكاته"⁽²⁾، والبحث عن منابع جديدة بعيدا عن ذلك الواقع الذي جعل كتابتها بمثابة "الرقص في حقل ألغام"⁽³⁾، مغروسة تنتظر فحلا يفجرها. وهكذا أصبحت الكتابة بالنسبة للمرأة "فعل إرباك قبل أن تكون فعل اختلاف باعتبارها حال ارتحال دائم بين الأسئلة وانتهاك متواصل لمنطق الأجوبة"⁽⁴⁾، في الوقت الذي عدت فيه الرواية كشكل أدبي أرضية مفتوحة للطرح وأفضية واسعة للبحث والمساءلة.

(1) خالدة سعيد: المرأة، التحرر، الإبداع، سلسلة نساء مغربيات، نشر الفنك، 1996، ص: 42.

(2) زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص: 119.

(3) سوسن ناجي رضوان الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004 ص 61.

(4) محمد محمود: حوار مع أحلام مستغانمي، مجلة أيام الرواية، مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ع2، 1998/02/23، ص:

فالمراة تكتب إذن حتى لا تحتلها الغصة، وتتكفى حروفها في حلقها، تسرد من خلال وعيها الحيات المختلفة لكل أولئك النسوة اللاتي طرقتن وقت العزلة باذلات حكاياتهن، مرصعات محيطهن بهمسهن الخافت حيناً، والصاخب حيناً آخر، استمعي تقول الأصوات وأنظري أيتها الكاتبة في شأننا/شأنك.⁽¹⁾

3- خصائص الكتابة النسائية :

لقد استطاعت الكتابة النسائية وعبر تراكم نصوصها الإبداعية من أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية العربية عموماً والجزائرية خصوصاً، وأن تعلن عن حضورها من خلال سمات خاصة بررت لشرعية المصطلح وعللت لمبدأ الاختلاف والتمايز على مستوى الشكل والمضمون.

وعلى الرغم من أن الكتابة النسائية الجزائرية حديثة العهد بالظهور الذي يعود إلى فترة التسعينيات، التي شهدت ولادة أول رواية جزائرية بقلم نسائي لصاحبيتها "أحلام مستغانمي" والموسومة "بذاكرة الجسد" وأخرى للكاتبة "زهور ونيسي" المعنونة "بلونجة والغول" فإن هاتين الروائيتين قد سجلتا انطلاقة المرأة الجزائرية في الحقول الروائية وأسست للنصوص التي جاءت بعدهما والتي يمكن اعتبارها "علامة تحول نوعي في المشهد الروائي الجزائري في العقد الأخير من القرن العشرين حيث تبرز الرواية جنساً أدبياً لم يعد حكراً على الرجل وإنما يمارس نوعاً من الإغراء ما فتئ ينتمى للمرأة الجزائرية التي خاضت مغامرة تجريبية بعد أن كانت قد مارست أنواعاً أخرى من الإبداع الأدبي كالشعر والقصة القصيرة..."⁽²⁾، وغيرها.

ومن خلال النصوص الروائية النسائية التي شهدتها مرحلة التسعينيات، يمكننا أن نرصد جملة من الخصوصيات والعلامات الدالة على الكتابة النسائية منها ما يتعلق بطبيعة المواضيع المتناولة في المتون الحكائية للمرأة، والبعض الآخر متعلق بطبيعة التقنيات المستخدمة في البناء السردى، والبعض الآخر متعلق باللغة الموظفة للتعبير عن هذا العالم الحكائي وكيفيات عرضه.

1. الكتابة بالجسد:

لعل أهم ميزة للسرد النسائي هو توظيفه للجسد بمعطياته الحسية والمعنوية بوصفه الحقيقة المادية للوجود الإنساني في الوقت نفسه الذي عني فيه باستحضار تمثلاته وكل ما

(1) منيرة الفاضل: المرأة، النص، وطقس الكتابة، مجلة البحرين الثقافية، وزارة الإعلام البحرين، ربيع 2003، ص: 62

(2) بن جمعة بوشوشة: بيلوغرافيا النسائية، الجزائرية (1993-2003م)، ص: 151.

يتصل بها من رغبة واشتهاء وحب وكل ما يعلن عنها في اللغة من الكلمات المتصلة به أو المحيلة عليه.

فالجسد يشتغل في النص الروائي النسائي "كنواة دلالية ممغنطة تستقطب فقرات النص ومحاوره، كما تساعد الدلالة فيه على الانعتاق والانطلاق في فضاء المتعدد واللامحدود"⁽¹⁾، وأعمال أحلام مستغانمي خير دليل على ذلك، فالجسد في كتاباتها يشكل محطة عبور من الخارج إلى الداخل، ومن الداخل إلى الخارج، في الوقت نفسه الذي تعدو فيه جسرا ممتدا بين الجسد والذات ثم من الذات إلى العالم وتمثل لذلك بقول الساردة في فوضى الحواس "رحت أستعجل النوم، أحاول أن أنام دون أن أقع في فخ الأحلام، ثمة غرف جميلة إلى حد الحزن، تعاقبك أسرتها بالحلم.

وبرغم ذلك، في الصباح لم أنج من جسدي، كنت أستيقظ وتستيقظ رغبة داخلي تلفني رائحة شهوتي فأبقى للحظات، مبعثرة تحت شرشف النوم النسائي الكسول.

يستبقي إحساس بمتعة مباحة، لم أسع إليها، جاءني بها البحر حتى سريري حرية قد تسرق مني فجأة لأي سبب كان"⁽²⁾.

فالنص السردي النسائي يأخذ من "الجسد إحياءاته الرمزية وحيوية علاقته بالعالم الخارجي، كما بالعوامل الداخلية، وهو إذ يمر عبره الأحاسيس والعواطف، يجعل من ترابطه المرآوي بالجسد وسيلة يتمكن من خلالها من إنتاج أثره الفني"⁽³⁾، وبعث أنفاسه على الصفحات البيضاء بحرية وتناغم.

ولتقريب هذا المعطى نورد المقطع السردي الآتي على لسان خالد بن طوبال بطل ذاكرة الجسد: "... نظرت إليك خلف ضباب الدمع، كنت أود لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة، كما لم أحضن امرأة.. كما لم أحضن حلما... ولكنني بقيت في مكاني وبقيت في مكانك متقابلين هكذا... جبلين مكابرين، بينهما جسر سري من الشوق والحنين، وكثير من الغيوم التي لم تمطر، استوقفتني كلمة جسر، وتذكرت تلك اللوحة... نظرت إلى اللوحة وكأنك تبحثين فيها عن

(1) الأخضر ابن السايح: سرد الجسد، وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الجديد الأردن، ط1، 2011م، ص: 274.

(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 19، 2010، ص: 142.

(3) عبد النور إدريس: الجسد وفتنة الكتابة من موقع:

نفسك، قلت "أليست هذه قنطرة الحبال؟.." "أجبتك: "إنها أكثر من قنطرة... إنها قسنطينة، وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة.. يوم دخلت هذه القاعة، دخلت قسنطينة معك، دخلت في طلتك، في مشيتك، في لهجتك... وفي سوار كنت تلبسينه".⁽¹⁾

والشيء الملاحظ على هذا التوظيف هو عنايته البالغة بتلك الآثار النفسية المترتبة عن الجسد، والمنعكسة على الأنثى سلبا وإيجابا، فالمرأة الكاتبة "تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير، لكي تغري وتعجب، وتؤسس علاقة مع الآخر، تتخذ الصورة التي تحملها عن ذاتها مكانة أكبر من جسدها الحقيقي الواقعي، إنها تعطي للعالم قناعا لكي ترتب للجسد مسافة ما.. فهي تفضل إبراز التمثل الذي تحمله عن جسدها"⁽²⁾، فتغدو الكتابة بالجسد عندها أداة للاختراق ووسيلة للتجاوز و"ترجمة للجسد واللاوعي والرغبة"⁽³⁾ في وقت واحد.

2. التمحوّر حول الذات:

تعتبر الكتابة الروائية نظرة جزئية للعالم الذي نعيش فيه، وطريقة غير مباشرة للحضور فيه لكنه بالنسبة للمرأة رهان غير معنن تعقده الكاتبة مع الذات لقول التجربة الخاصة، وعكس محطات الوعي بهذه الذات عبر نشاط تمارسه بشكل يومي بوساطة الجهاز اللغوي الذي ما فتئ يرسم لها أفضية رحبة، تتحرك في أطرها الزمنية وحدودها المكانية وأرضياتها الحديثة مستعملة سلطة الحرف وقدرته على التجوال في خلجات الذات وخوض غمار التعبير عن الداخل المجهول.

إن الذات في الكتابة النسائية هي "بؤرة هذا العالم منها يبدأ الخلق وفيها تهمهم كلمة السر، وإليها ينتهي تطواف العالم وعطشه، وإليها تنتهي رحلة السعي والعذاب المستديم، لا شيء يسبقها فهي الأصل والولادة والمنبع والمصب"⁽⁴⁾، وهذا التمحوّر حول الذات يظهر في تعبير المرأة الكاتبة عن همومها النسائية، وشواغلها الأنثوية، ويتجلى من خلال تلك القضايا التي لها صلة وثيقة بوجودها كفرد اجتماعي وكذات أنثوية تسعى إلى البحث عن هويتها، وتجسيد كينونتها "التي تتعرض للطمس والتمزيق والتشويه، ولا يعتمد هذا البحث عن الهوية

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 133-134.

(2) أفاية محمد نور الدين: الهوية والاختلاف، إفريقيا الشرق، 1988، ص: 41.

(3) عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة، تر: محمد براءة، دار العودة، بيروت، 1980، ص: 16.

(4) كارمن البستاني: الكتابة النسائية الفرنسية، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 34، ربيع 1985، ص: 123.

على إقامة تعارض ميتافيزيقي مع الرجل⁽¹⁾، بقدر ما يسعى إلى إعادة بنائه وفق وجهة نظر محددة يتقبل هذا الآخر الأنثوي، ويبني جسور الحوار معه دون استلاب أو تهميش أو إقصاء. وهذه الذاتية التي تسمُ الكتابة النسائية تتجلى أيضا في ذلك الحضور القوي للأنا وتضخمه من خلال أسئلة المتن، ومواضيعه، وأشكال الخطاب، وأنماطه، ولغة السرد بأنواعه، وأساليب الكتابة المتعددة مما يجعل الفضاء الروائي فضاء مفتوحا على مختلف أشكال الغنائية التي "تبقى.. خاصة مهيمنة على الكتابة النسائية"⁽²⁾، حتى وإن كان يشاركهن فيها الرجل.

وبهذا تغدو كتابة المرأة "كتابة من الداخل"⁽³⁾، وعن الداخل، تبتعد عن حمى الموضوعية، لتتوقع في غياهب الذات، وتضيء مسارها بواسطة الاعترافات، مما يجعلها تتأسس على مبدأ الاستذكار والتداعي الذي يقوم باستدعاء مكونات السرد واستحضارها من التاريخ الذاتي المرتبط بواقع الكاتبة لإعادة تشكيلها بصيغ المكاشفة والتصريح مشكلة عالما خياليا موضوعه امرأة، وبطلته امرأة، وساردته لا تخرج عن كونها امرأة، فالمرأة هي مدار الحكاية وراويها والممسكة بدفة أحداثها في الوقت نفسه.

فالمرأة الكاتبة هي الأقدر على التعبير عن قضاياها النسائية بمختلف أبعادها الشعورية والجسدية والاجتماعية والوجودية نظرا لصلتها بعالم الأنثى كأنثى ووعيتها بأوضاعها، فهي تكشف عن خصائص الكيان الأنثوي، وحقيقة وضعه في المجتمع وطبيعة تعامله مع مؤسساته ومع الآخر وما تتعرض إليه المرأة الكاتبة مشفرا في نصوصها يمثل في واقع الأمر مدارات معاناتها التي تسهم بشكل أو بآخر في توتر واقعها النفسي وتأزم وجودها الاجتماعي.

3. خصوصية اللغة النسائية:

إن الحديث عن خصوصية اللغة النسائية يتأسس على حقيقة كون اللغة ظاهرة اجتماعية وفكرية، تدرك بطابعها العام الذي يجعلها وعاء جامعا لنظام كامل من الأدلة التي تمثل موشورا بجميع القيم الاجتماعية والدينية والروحية والفلسفية والعقائدية... فاللغة كالفكر جماعية التواضع، وكلية التكوين لكنها تدخل حيز الفردية أثناء عملية التحقق والتعبير، يوظفها كل فرد كلفظ أو كقول أو ككلام بحسب رغبته وهدفه وظروف الإنشاء المصاحبة لموقعه.

(1) بن جمعة بوشوشة: الكتابة النسائية المغربية، ص: 141.

(2) المرجع نفسه، ص: 141.

(3) أحمد المدني: فن القصة القصيرة بالمغرب، في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت، ص: 400.

وبهذا يمكننا القول بوجود "لغة تعبيرية خاصة بالمرأة ترتبط بذاتها وبخصائصها البيولوجية والنفسية"⁽¹⁾، وهذا الاختلاف لا يتعلق بالمستوى المعجمي فقط بل يشمل باقي المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية التي تسعى المرأة الكاتبة من خلالها إلى إسماع صوتها وفرض وجودها ككيان مستقل وهوية معترف بها من جهة، ومن جهة أخرى تعمل على مد جسور التواصل مع الآخر، والتحاور معه في إطار الحدود التي تسمح بها اللغة.

وهذا لا يعني أن "اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي، ولكنها في كون النساء حرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية، وأرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإطناب في التعبير"⁽²⁾، في سبيل تمزيق شرنقة العزلة والخروج إلى فضاء التواصل مع الذات والآخر لأن "الحرف هو مملكة النساء"⁽³⁾، وإمارتهن.

وتظهر علامات خصوصية اللغة في الكتابة النسائية من خلال:

أ- **تذويت اللغة:** التي نجدها تنطلق من الذات وتعود إليها مشغلة على لغة البوح من خلال تعرية الذات الكاتبة لذات الأنثى وكشفها عن مواطن عطبها الأنثوي وأشكال وجعها الوجودي، مما يغرق خطابها في بحر المناجاة والاعتراف متوسلة بضمير المتكلم ومستثمرة "لتقنيات الحلم والاستيهام والتداعي والاشتغال المكثف على الذاكرة التي تعود إلى الحياة واضعة على وجهها المرتبك والمتعب مساحيق الانتهاء.

تقول "أحلام مستغانمي" في فوضى الحواس: "كن نساء الضجر والبيوت الفائقة الترتيب، والأطباق الفائقة التعقيد، والكلمات الكاذبة التهذيب، وغرف النوم الفاخرة البرودة، والأجساد التي تخفي تحت أثواب باهظة الثمن كل ما لم يشعله رجل.

وكنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، والأسرة غير المرتبة، والأحلام التي تتضج على نار خافته، وفوضى الحواس لحظة الخلق.

أنثى عبايتها كلمات ضيقة، تلتصق بالجسد، وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبي الأسئلة، منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة وكانت النساء حولي ممثلات بأجوبة

(1) بن جمعة بوشوشة: الكتابة النسائية الجزائرية أسئلة المتن، الاختلاف والتلقي، ص: 141.

(2) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص: 93.

(3) عبد النور إدريس: الكتابة النسوية حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة، الجسد، الهوية، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب،

فضفاضة، ومازلن دجاجات، ينمن باكرا، يقعن كثيرا، ويقنتن بفتات الرجولة، وبقايا وجبات الحب التي تقدم إليهن كيفما اتفق.

وما زلت أنثى الصمت، أنثى الأرق، فمن أين آتي بالكلمات كي أتحدث إليهن عن حزني⁽¹⁾.

ب- إيثار البساطة في نظم الكلام:

من خلال سهولة العبارة، وعدم التأنق في طرح اللفظ، والابتعاد عن التلاعب بصيغ الأبنية، وهذا ما يجعل لغتها "لغة مرسلّة في شبه عفوية وطلاقة، ونفس بعيد عن القوالب المنحوتة أو الرصف الهندسي"⁽²⁾، ولعل السبب في ذلك يعود لحضور الوظيفة اللغوية التي يتم فيها التركيز على القناة كوسيلة للتواصل في حد ذاته.

وتمثل لهذه الخاصية بقول السارد في رواية "في الجبة لا أحد" "لزهرة ديك" هل الدم مطر هذا الوطن؟ وهل التعاسة مصير هؤلاء الخلق الذين تصادق وجودهم على هذه الرقعة من الأرض؟ إنها أبدا على أهبة تلقي المصائب والتعاشيش مع الفجائع منذ مئات السنين، عندما استباح أراضيها عساكر الرومان والوندال، والبيزنطيين والفينيقيين والإسبان والفرنسيين وغيرهم، ولها مع كل غاز تاريخ دام، ما زالت آثاره تنز وجعا ومعاناة ينوء بها ترابها، فإلى متى تظل السعادة تائهة عن هذه الديار؟ وإلى متى تظل هذه المدينة الفاتنة مضربة عن ممارسة الحب في سرير الفرح والإيمان الدائمين"⁽³⁾.

من خلال هذا المقطع نلاحظ بأن الكلمات قد جاءت متقاربة المعنى، بسيطة الدلالة مأخوذة من القاموس اللغوي العادي الذي يمكن أن يمتلكه أي شخص، وتقف ألفاظها في تلك المساحة الفاصلة بين اللفظ الفصيح والدارج غير بعيد عن إدراك القارئ أو المتلقي.

ت- تسارع إيقاع الكلمات:

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط19، 2010م، ص: 124-125.

(2) بن جمعة بوشوشة: الكتابة النسائية المغاربية، ص: 150.

(3) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، ط1، 2002م، ص: 94.

الذي هو في حقيقته إيقاع "خاضع لتدفقات الجمل القصيرة والعبارات المقتضبة التي تتوالى متلازمة، أو متعاطفة أو متحررة من جميع الروابط، أو تتسحب تاركة المجال مفتوحا إلى نوع من كتابة البياض تعبر عنها علامات تعجب أو استفهام أو نقاط متتابعة".⁽¹⁾ مما يجعل اللغة تسبح في فلك الانفعالات الوجدانية التي تعيشها المرأة أثناء قيامها بفعل الكتابة، ومن بين العلامات الدالة على ذلك التوتر الذي تعيشه تناغما وتنافرا، نجدها تقطع العبارة وتسارع وتيرة ألفاظها، والترجيع الغنائي، وتقسيم الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية. ونمثل لذلك بقول السارد في رواية "بحر الصمت" "لياسمينة صالح": "كم أحببتك يا سيدتي.. شردتني إلى مدن مشيتها حافيا عاريا.. أحببتك كما لا يستطيع رجل أن يحب امرأة، كما لن تستطيع أغنية أن تغازل امرأة، كما لن تستطيع قصيدة أن تصف امرأة... كنت مدينتي... منفاي... كنت الرجوع إلى الغموض... الرحيل نحو المجهول... كنت جنوني الأول والأخير... فصارت ذاكرتي بلاطها زجاج مكسور. ها هو النهار يلج من تقوب هذا اليوم الآتي.

هل أنا من سيفتح الباب عما قليل لأول ربيع قادم من زمن ليس زمني..."⁽²⁾. هكذا تشحن الكلمات في الكتابة النسائية، ويتسارع نبضها معلنا عن زخم العواطف وتضاربها.

ث - طغيان الوظيفة الشعرية:

عندما نلج عتبة النوافذ السردية النسائية نلمح عن كثب تلك الأنا التي ميزت الإنتاج الروائي النسائي ومنحته سمة خاصة، عبر ضمير المتكلم الذي فرض سيطرته، وبسط نفوذه، وأعلن سلطته الكلامية أولا، والفعالية ثانيا من خلال كونه الضمير الأساسي في قيادة دفة حركة السرد.

وحضور هذه الأنا أضفى على السرد طابع الغنائية، ووسمه بالكثير من الشاعرية التي انبثقت عن تلك الرؤية الذاتية والرومانسية للواقع وللأشياء السابحة في فلكه وتغذت من لغة الأنوثة الدافئة التي جعلتها تلبس عباءة الشعر، وتغرق في النهل من زواياه، وهذا ما أدى إلى تداخل السرد والشعري في أفضية الرواية إلى حد التماهي، واختلاط الحوار بالغمائي إلى درجة يصعب معها وضع حدود فارقة بين الرواية والشعر لغة وإيقاعا.

(1) بن جمعة بوشوشة: الكتابة النسائية المغاربية، ص: 150.

(2) ياسمينة صالح: بحر الصمت، منشورات الاختلاف، ط1، 2001، ص: 103.

ولقد امتد هذا التماهي والتشابه إلى تخوم الشكل فماتلت الجملة السردية المسترسلة التشكيل البصري للكتابة الشعرية، وأقصد هنا السطر الشعري، ونمثل لوهج اللغة الأنثوية التي تنز شعرا بهذا المقطع المأخوذ من ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي:

"... لا ألم من حرائقك.. باردة قبل الغربة لو تدرين، باردة تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء، بارد ذلك السرير الذي لا ذاكرة له.

دعيني أتزود منك لسنوات الصقيع، دعيني أخبئ رأسي في عنقك، أختبئ طفلا حزينا في حضنك.

دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة، وأحلم أن كل هذه المساحات المحرقة لي.

فأحرقيني عشقا قسنطينة.

شهيتين شفثاك كانتا، كحبات توت نضجت على مهل، عبقا جسديك كان كشجرة ياسمين تفتحت على عجل.

جائع أنا إليك... عمر من الضمأ والانتظار، عمر من العقد والحواجز والتناقضات.

عمر من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة، عمر من الارتباك والنفاق.

على شفثيك رحمت الملم شتات عمري".⁽¹⁾

كما أننا نجد أنفسنا في محطة شعرية أخرى تخطأ أوراقتنا أشعر ما نقرؤه أم رواية.

"على حافة العقل والجنون.. في ذلك الحد الذي نلغيه العتمة والفاصل بين الممكن والمستحيل كنت أقتربك...

كنت أرسم بشفتي حدود جسديك

أرسم برجولتي حدود أنوثتك

أرسم بأصابعي كل ما لا تصله الفرشاة، بيد واحدة كنت أحتضنك... وأزرعك... وأقطفك...

وأعريك وألبسك... وأغير تضاريس جسديك لتصبح على مقاسي.

يا امرأة على شاكلة وطن"⁽²⁾.

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 172-173.

(2) المصدر نفسه، ص: 183-184.

وعلى الرغم من وهج اللغة الأنثوية ومعانقتها لأفضية الشعر إلا أنها كانت لغة ضائعة تبحث عن الركون وتسعى سعياً حثيثاً إلى التواجد في المناطق الممنوعة للجسد الذي ظل يتحكم بشكل أو بآخر في تدفقاتها ويحتضن في كل الحالات انطلاقاتها، إضافة إلى اختلاف وتيرتها الإيقاعية التي كانت تضبط على وقع تحركات زئبقية الأنا واهتزازاتها النفسية .

وإذا كانت هذه الخصائص قد منحت السرد النسائي أودية الحضور في الساحة الأدبية ورسمت له ملامح الاختلاف على مستوى المواضيع المطروقة، والمضامين المتناولة وفق نسق لغوي يحيل على التميز أحياناً، ويغرق في يم اليومي والمتداول أحياناً أخرى فإن هذه المميزات تظل مميزات عامة يحيل فيها الجزء على الكل والعكس صحيح.

وإذا كنت من خلال ما سبق قد أقيت نظرة عامة على السرد النسائي في حدود الإضاءات المفهومية والمصطلحات المتضاربة، فإنني سأحاول فيما سيأتي الدق على أبواب السارد والولوج إلى عوالمه الورقية بغية التعرف عليه عن كثب، وتعرية أنماط حركته اللامرئية داخل النص وإدراك تنوعاته في مستوى الأداء، فمن هو السارد؟.

المبحث الثاني: السارد (الراوي^(*)) (Narrateur):

1- مفهوم السارد:

في كثير من الأحيان نقرأ القصة وننتهي من قراءتها وفي أذهاننا صورة باهتة المعالم لفرد كان بصحبتنا طوال فترة القراءة، وأخذ بيدنا في لحظات الإثارة، وربط أفكارنا ووجه تأويلاتنا، وعمل كوسيط روحي ظل يربط أفكارنا بخيوط وهمية كلما انتقلنا من صفحة إلى أخرى، أو قفزنا من فصل إلى آخر، لكننا عندما ننتهي من القراءة لا نكاد نعثر على ملامحه التي رافقتنا، كل ما نتوسمه هو ميثاق التصديق الذي جمعنا بها، عندما كنا مندهشين ونحن نستمع إلى صوتها المنبثق من داخل النص الحكائي الذي جمعنا بها فمن يكون هذا الوسيط الذي استطاع أن يجوب بنا رحاب النص دون عياء أو كلل؟.

(*) لقد اعتمدت في دراستي هذه على مصطلح السارد بدل مصطلح الراوي لسببين اثنين، الأول يعود لكون مصطلح السارد الأقرب في الدلالة على العون السردية، والسبب الثاني يرجع للاختلاف الموجود بين المصطلحين فالراوي هو اسم فاعل دال على القائم بفعل الرواية، وهو شخص تاريخي واقع في الزمان والمكان وجامع للأخبار وناقل لها يحتل في معظم الأحيان موقعا حكائياً، أما السارد فهو اسم فاعل دال على القائم بفعل السرد، وهو كائن خيالي مبتدع للأخبار والحكايات لا جامع لها يحتل في النص موقعا خطابياً قولياً .، للمزيد أنظر: عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة الرجل الذي فقد ظله نموذجاً مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص: 109، 110.

من هو هذا الكائن المتسربل في أثواب الخفاء رغم حتمية الجلاء والعلن؟، ما حقيقة تواجده داخل النص الحكائي؟ وما طبيعة العمل الذي يؤديه في أفضيته الداخلي؟. بما أن الرواية في حقيقتها عمل حكائي فإنها تنزع منذ البدء إلى محاولة قول شيء وهذا ما يجعلها بحاجة دائمة إلى سارد أو فاعل يقوم بفعل القول، ويؤدي عملية الكشف عن هوية عالمها، وفرز عناصره، وبيان أسس بنائه، فهو بمثابة الخالق الوهمي لهذا العالم الذي ولد ليبلور وعي المؤلف الكاتب، ويعلن عن فلسفته الخاصة ورؤيته الذاتية التي تطفو على سطح المتخيل الروائي دافعة بالسارد إلى الاعتقاد بوجهات نظر مختلفة وارتداء أثواب متعددة، والظهور بأنماط مختلفة تتنوع فيها أشكال القول، وتتحول فيها حقيقة هذا الأخير على اعتبار كونه كائنا ورقيا "منزوع الصفات يضطلع بوظيفة الكلام"⁽¹⁾ يتوسل به المؤلف (كاتبنا كان أو كاتبة) لتأسيس عالمه وتمرير خطابه الأيديولوجي وبلورة رؤيته، ونقلها من دائرة الاحتمال إلى دائرة التحقق.

لقد استطاع السارد داخل الفن الروائي عموما أن ينال القسط الأوفر من الدراسات وأن يحوز على اهتمام الكتاب والنقاد الذين شدت انتباههم طرائق اشتغاله، وكيفيات تمظهره داخل النصوص الحكائية المختلفة، لكونه يمثل أحد أهم العناصر التي تسهم في تحديد طبيعة النص الروائي، وتشكيله في الوقت نفسه الذي تمنحه فيه طابع المصادقية فيجعل من عوالمه عوالم شبه حقيقية، تنعكس على مرآتها الحياة الواقعية بكل تفاصيلها الذاتية والموضوعية، فالسارد إذن ما هو إلا كائن يستعين به المؤلف وهو يؤسس عالمه الحكائي "لينوب عنه في سرد المحكي وتمرير خطابه الأيديولوجي وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروى"⁽²⁾، فداخل كل عمل حكائي هناك عالم فني جديد يقوم الروائي بتخليه ثم بتكوينه وتجسيده، وهذا العالم البكر لا يأتي من فراغ وإنما يبني على أساس وجهة نظر بصرية تشكله كلموس، ووجهة فكرية تعلن عنه كوعي، ووجهة جمالية تعكسه كرؤية فنية.

وبتعبير آخر يمكننا القول بأنه يستند على واقع له مكوناته الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تندمج في وعاء واحد يمثل الرؤية الثقافية للروائي أو "واقعا فنيا

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد -، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص: 238.

(2) عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة فصول، مج 11، ع4، 19، 93، ص: 68-69.

متخيلاً⁽¹⁾، يتكئ على رؤية محددة تشي بدلالاته، وتبوح بمواقف صاحبه من العالم بكل ما يحتويه من علاقات وتناقضات وصراعات، ولذلك يقوم المؤلف بتشكيل سارد يكون "أداة بث يستعين بها لأداء عملية القص"⁽²⁾، فتكون بذلك صوتاً دائماً الحضور "يبلغ مسمع متلقي الخطاب قبل أن يبلغ مسمعه صوت الشخصية المخبر عنها"⁽³⁾، في الوقت نفسه الذي يكون فيه وسيلة تقنية تقوم بتشكيل نسيج الرواية ونقل عالمها الفني .

فالسارد هو الذي يطلعنا على مجريات الأحداث، وتنامي الشخصيات وفق نظام محدد، لا يلغي كونه بنية من بنيات النص شأنه في ذلك شأن الشخصيات، والأحداث والأمكنة، والأزمنة، غير أنه يظل العنصر الأكثر أهمية لأنه "يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي"⁽⁴⁾، بشكل خاص .

في الوقت نفسه الذي يختار فيه "الطريقة التي بواسطتها يجعلنا نتعرف إلى تلك الأحداث"⁽⁵⁾، لأن المؤلف يقفز دائماً إلى ساحة النص متخذاً لنفسه موقفاً خيالياً يمكنه من الإمساك بأذن القارئ الخيالي الذي يأخذ نفس الموقع، لينفتح في أذنه رسالة يضمنها موقفاً آخر هو موقع السارد، الذي يقوم بدوره ببعث رسائل أخرى تتضمن مواقع أخرى هي مواقع الشخصيات وكل ذلك في إطار نمط معين من الصياغة، ونوع محدد من السرد الذي يخرج عن كونه "الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءاً من الحدث أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان الذي يدور فيهما أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصيات أو قد يتوغل في الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص بالذات"⁽⁶⁾، تتردد أصدائه بين جدرانها.

فالسرد هو خطاب من خطابات الرواية المترابطة، خطاب مرتبط بالسارد أولاً وبموقعه ثانياً، وبالرسالة التي يبثها ثالثاً، وهذا ما يجعل من موقعه موقفاً مهماً في البناء الروائي لأنه

(1) ناصر نمرمحي الدين: بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2012، ص: 23.

(2) المرجع نفسه، ص: 23.

(3) عبد المالك قجور: القصة ودلالاتها في رسالة الغفران وحي بن يقضان، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2009، ص: 38.

(4) عبد الله إبراهيم: المتخيل السرد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 117.

(5) Tzvetan Todorov, des cseenes de discours, édit seuil, Paris, 1978: 133.

(6) طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، د.ط، ص: 43.

يعطي للغة دلالاتها، ويمنح للألفاظ والعبارات معانيها، كما يحدد بشكل أو بآخر الزوايا القولية التي ترصد بها الأحداث وتنتضح من خلالها معالم الأفراد والشخصيات كما يمكنه من إدارة دفة الأفعال، والتحكم في ذلك الكم الهائل من الأقوال والرؤى والأصوات، واللهجات، والأساليب المتباينة، وجمعها في إطار نظام خاص يجعلها تخضع في كليتها للتعايش ضمن شكل فني واحد هو الرواية، والاستسلام لخطاب قولي واحد هو خطاب السارد.

إن السارد في حقيقته "ذات متخيلة"⁽¹⁾ مثله مثل الشخصيات الروائية الأخرى التي تعطي مسرح الرواية بإذن منه لتقوم مقامه في عملية الحكى، وتتوب عنه في سرد الأحداث، وعرض الأقوال، وممارسة لعبة الإيهام، ولا يشترط أن يكون هذا السارد اسماً معيناً لأنه قد يكون مختبئاً وراء صوت غير محدد، أو متسرّبلاً في أثواب ضمير خاص يصوغ بوساطته عالمة الحكائي، إنه "الأنا الثانية للكاتب"⁽²⁾ وهذه الأنا تشتغل داخل المتخيل السردى، وتلعب دور الوسيط الفنى الذي يقدم أحداث القصة من خلال وجهة النظر الخاصة، أو وفق المنظور الشخصى للكاتب الذي قام بخلقها، وتفعيل هذا الدور في تجاوب ذاتها وداخل سراديب أعماقها التي تظل تفوح برائحة حضوره داخلها رغم غيابه عنها.

إن السارد هو "الفاعل في كل عملية البناء...فهو الذي يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكى، ويختار التتالي الزمنى أو الانقلابات الزمنية فلا وجود لقصة بلا سارد"⁽³⁾، وهذا لا يعني أن السارد هو المؤلف أو الكاتب الذي قام بخلق القصة، وبناء عالمها الخيالي بكل ما يحويه من أحداث وشخوص وأزمنة وأمكنة، لأنه في حقيقة الأمر لا يعدو عن كونه أسلوب صياغة وبنية من بنيات النص الذي يحركه وإن صح القول إنه "قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي"⁽⁴⁾، ليقدم عمله الفنى، أو "مجموع ما يختاره الروائي من وسائل"⁽⁵⁾ إنه هاجس فنى لا غنى عنه في إقامة وتشبيد البناء السردى.

(1) عمر عبد الواحد: شعرية السرد- تحليل الخطاب السردى في مقامات الحريري- دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص: 09.

(2) سيزا القاسم: بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، ص: 179.

(3) تزيقتان تدوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1987، ص: 56.

(4) حميد لحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط2، 1993، ص: 41.

(5) أسماء معيكل: نظرية التوصليل في الخطاب الروائى العربى المعاصر، دار الحوار، سوريا، ط1، 2010، ص: 156.

2- حدود السارد والمؤلف "الكاتب":

إن السارد يقف دائماً على عتبة القول في تلك المساحة الفاصلة والجامعة بين المؤلف والشخصيات أولاً، وبين القارئ والنص ثانياً، وبين العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية لهذا العالم نفسه عندما يعاد التقاطه وتأثيره وبنائه وفق تشكيل جديد في برائين ذهن قارئ النص ثالثاً.

إن السارد في صورته الكلية وحضوره المتكامل داخل النص الروائي هو ذات ورؤية خيالية، ووجود قولي، وموقع متماهي، وسلطة مستقلة استقلالاً كلياً أو جزئياً عن المؤلف والشخصيات.

وإن كنت قد أشرت إلى استقلالية السارد الكلية أو الجزئية عن المؤلف فإن ذلك يتأسس على ما أفرزته مسألة العلاقة بين السارد والكاتب (المؤلف) من نتائج وما أثارته قبل ذلك من أسئلة ونقاشات، تعلقت في أساسها بطبيعة المتكلم في النص الأدبي وحقيقة وجود السارد داخله. لقد ذهب بعض المهتمين بدراسة الفن الروائي إلى نفي وجود سارد داخل النص القصصي مستندين في ذلك على طبيعته التي تجعله قائماً على أساس تخيلي، ومن بين هؤلاء نجد آن بانفيلد (Ann Banfield) التي ذهبت إلى القول بأن طبيعة الخصائص التي يتميز بها الأسلوب غير المباشر الحر في الرواية الحديثة لا يسمح بذلك، إذ "أن الذات الواعية يستعاض بها عن الذات المتكلمة"⁽¹⁾، وهو نفس ما ذهبت إليه هامبروغر (K.Hamburger) عندما ميزت بين السرد الذي هو عبارة عن وظيفة يؤديها السارد داخل النص القصصي وبين التلفظ الذي يصدر عن الرواية التي يتحقق فيها السارد، ولا يكون فيها صوته بارزاً من خلال ضمير المتكلم"⁽²⁾، ليس ثمة إلا الكاتب وسرده، فلا يمكننا أن نتحدث عن سارد متخيل إلا في الحالة التي يخلق فيها الكاتب هذا السارد وهو الذي يروي بضمير المتكلم"⁽³⁾ دون غيره من الضمائر، ولكن المتأمل لهذه النقطة الأخيرة يلاحظ ومن دون شك أن فيها إقراراً غير صريح بوجود مؤلف حقيقي وفعالية حضور سارد متخيل.

(1) Ann Banfield, Phrases sans paroles (théorie du récit et du style indirect libre, traduit de l'anglais par, c1yrlil veken, ed, du seuil, paris 1995, p 47.

(2) K. Hamburger: logique des genres littéraires, paris, seuil, 1986, p 127-128.

(3) Pierre Van Den. Heuvel: parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation, librairie josé, conti, pp 109-110.

إن النص القصصي هو نص يتأسس على مبدأ الوساطة، فكلام صاحب النص "المؤلف" لا يصلنا إلا من خلال أعوان سرد يفوضهم عنه في الإدلاء به، ومرور كلامه عن طريقهم يعطي لنصه الكلامي طبيعة تخييلة "فالخطاب الفني عموماً كلام غير مباشر ووسيط ومقطوع عن منتهجه... ولذلك لا يمكن لهذا الخطاب وهو القائم على أساس تخييلي بصفة كلية أن يتضمن ما يحيل بطريقة مباشرة على من يتقول في الواقع خارج نطاق النص"⁽¹⁾، ولذلك فمن حق كل نص قصصي أن يقوم بروايته سارد، ينهض بسرد الأحداث وكشف مجرياتها سواء كان ظاهراً جلياً في صفحات النص أو مختفياً بين أسطوره وتحت ظلال كلماته، يسير دواليب القصة، ويتحكم في دفة أحداثها وسير مجرياتها، وبين الخفاء والتجلي لا مناص من حقيقة وجوده وفعالية حضوره حتى وإن اختلفت أشكال هذا الحضور وتتنوع طرائق اعتلائه لمسرح النص.

إن الخطاب الروائي في جوهره خطاب قصصي متخيل يقتضي وجود قائل متخيل ولذلك وجب الفصل بين الكاتب المؤلف الذي يقوم بفعل الكتابة والخلق، وبين السارد الذي يضطلع بفعل السرد والذي هو من صنع المؤلف لكن هذا الفصل لا يمكن أن يكون فصلاً تاماً وهذا ما يعلن عنه النص الروائي الذي يتضمن ضرباً من الكلام، وأنواعاً من المواقف والرؤى التي لا تتماشى مع وضع السارد ولا تتلاءم مع الموقع الذي يحتله ويقف فيه.

كما أن بعض النصوص السردية التي تكون بضمير المتكلم "أنا" لا تحسن مداراة القرائن التي تدل على حضور الكاتب، خاصة إذا ما تعلق الأمر بكتابة السيرة الذاتية التي لا يمكن أن يتجنب فيها الكاتب اختلاط صوته بصوت السارد ومصاحبته له، كما يذهب إلى ذلك جيرار جنيت⁽²⁾ ومع ذلك يظل السارد غير المؤلف حتى وإن كانت "العلاقة بينهما وطيدة وهي علاقة الصانع بمصنوعه ولذلك فإننا نرى للخروج من هذا... ألا نفصل بينهما فصلاً حاداً وأن لا نطابق بينهما مطابقة تامة"⁽³⁾، فيظل السارد بهذا "كائناً متخيلاً يروي عالماً قصصياً متخيلاً والكاتب كائناً تاريخياً"⁽⁴⁾، يختلفان من حيث موقع التواجد.

⁽¹⁾ يمني العيد: في التنظير والممارسة دراسات في الرواية الغربية، عيون المقالات، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء، 1986، ص: 86.

⁽²⁾ Gérard Genette *Nouveau discours du récit*, ed, seuil, paris, 1983, p 92.

⁽³⁾ محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر - رواية الثمانينات بتونس -، دار محمد علي الحامي، تونس 2001، ص: 13.

⁽⁴⁾ محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، شركة صامد للنشر، ط1، 2003، ص: 249.

وبهذا يكون السارد كائنا متخيلا يتوسط بين المؤلف والحكاية الروائية ويتولى عملية إيصال العالم المسرود إلى مسرود له (Un Narrataire) هو بمثابة قارئ متخيل. إن السارد ليس هو المؤلف إنه "موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلف داخل النص"⁽¹⁾ قد تتناسب مواقفهما وتتطابق نفسياتهما، وفي هذه الحالة يحدث التوافق والتلازم فتظهر صورة كل منهما مكملة لصورة الآخر، وقد تختلف رؤاهما وتتنافر فتتضاءل صورة المؤلف ويرتجف صوته خارج العالم الحكائي، فيتسربل السارد في أثوابه، ويأتي معلنا عن نفسه في هيئات متعددة ومختلفة تتجلى لنا في النص الواحد، نظرا لمرونته في التعدد والتنوع، وخفته واتساع المجال أمامه في التحرك داخل جغرافية العالم الحكائي الذي يصنعه المؤلف، ويهب فيه جواز سفر بلا حدود لشريكه في عملية الحكاية ومساعدته على خوض تفاصيل البوح.

3- حدود السارد والشخصية الحكائية:

وإذا كنا من خلال تفصيلنا السابق قد حددنا طبيعة العلاقة الجامعة الفاصلة بين السارد والمؤلف والتي يعزى الفضل في فتح بوابة البحث فيها إلى الدراسات البنيوية وما حققتة من إنجازات في مجال دراسة القصص لصالح النص كائنا منغلقا على نفسه غير ممتد إلى أحوال الواقع، وقيام بارت بنعي الكاتب والقول بموت المؤلف^(*) فإن هناك مسألة أخرى تستدرجنا إلى دهاليزها، تتعلق بالالتباس الحاصل بين السارد وبين الشخصية الروائية التي تعني مساحة النص في كثير من الأحيان لتقوم بفعل القول غير آبهة بسارد النص ومسيره، منتقلة بذلك من حالة الجمود التي كانت فيها مجرد دمي تتلاعب بها أهواؤه وخيالاته، إلى حالة من الحركة تمارس فيها لعبة القول، وتمتهن بموجبها لغة البوح من خلال سرد تفاصيل الحكاية، والإخبار عن أحداثها من خلال وعي الشخصية... ومن دون تدخل السارد⁽²⁾، في بث مجرياتها. وعلى الرغم من التماس الحاصل بين تخوم السارد الذي قد يكون هو الآخر شخصية، وحمى الشخصية التي قد تتولى عملية السرد لأنها كائن لغوي يقوم النص بتشبيده⁽³⁾ وبنائه،

(1) عبد الرحيم الكردي: الراوي في النص القصصي، دار الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص: 17.

(*) في كتابه:

-R. Brothers ; essais critiques IV, le bruissement de la langue,ed: seuil ;1984, p 61-62.

(2) ستانزل ك ف: العناصر الجوهرية للمواقع السردية، تر: عباسي التونسي، مجلة فصول، مج11، ع4، 1993، ص: 61.

(3) مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص:

وبعث روح الحركة في كل أنحاء، إلا أن السارد متميز عنها كونه ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تنتمي إليه، ويتحرك على أرضية مغايرة للأرضية التي تتحرك عليها الشخصيات، فهو يحمل على عاتقه واجب القيام بوظائف تختلف عن وظائفها، وظائف تجعله متحررا من قيود الزمان وحدود المكان، فزمانه أكثر عمقا ومكان تجواله داخل النص الروائي أوسع امتدادا. إن الشخصيات في النص الروائي وعالمه الحكائي تخلق لتؤثت الأمكنة الفارغة في حيز الورقة وتؤدي الأفعال المحدثه، وتمارس لعبة القول، وتمتهن صناعة الأفكار التي تثير صور العالم المتخيل وتجره نحو الصراع، وتدفعه باتجاه التطور المتسارع والمتنامي لكن السارد وعلى العكس من ذلك يقوم بعرض هذا العالم في كليته المتحركة من خلال زاوية معينة، ووضعه في إطار خاص تتبلور في جغرافيته رؤية محددة يملئها النمط الخاص بذلك العالم الذي تمخضت عنه مع إضفاء لمستة الخاصة التي لا تخلو من زيادة أو نقصان، إنه ببساطة فنان "يتصرف أحيانا في المادة التي يتلقاها فلا يسلمها إلى الناس إلا وقد أضفى عليها في دهاء ماكر خفي الكثير من ذاته ونكائه"⁽¹⁾ وخبراته.

إن السارد ينتمي إلى "عالمين اثنين هما: عالم الأقوال وعالم الرؤية الخيالية"⁽²⁾ التي يرصد من نوافذها الحياة المتحركة أمامه، على عكس الشخصيات التي تنتمي إلى عالم الأفعال (الصانع لهذه الحياة)، ففي الوقت الذي تعمل فيه هذه الأخيرة، وتتحدث، وتفكر هناك عين ترصد كل ما تقوله وتتفوه به، وتتلمس كل ما تحسه وتشعر به، وترى كل ما تفكر فيه وتنتاجي به، لتقوم فيما بعد بعرضه والبوح به، وهذا لا يعني أن السارد مجرد مراقب وراصد خارجي لا يدلُّ في إدارة الأحداث ولا شراكة له في بعث حرارة الحياة فيها، كما أنه لا يعني بأن الشخصيات ممنوعة من وعي أفعالها، وإدراك تصرفاتها، فالسارد يمتلك شرعية أن يكون واحداً من الشخوص الفاعلة في العالم القصصي في الوقت ذاته الذي تمتلك فيه الشخصية الحق في أن تتحدث وتفكر وتحكي انطلاقاً من وعيها الخاص بذاتها وأفعالها.

إن السارد في صورته الحقيقية، وجوهره النقي لا يشبه الشخصية، ولا يماثل المؤلف إنه موقف، رؤية، وزاوية نظر، لها دورٌ ووظيفة وسلطة يمنحها الكاتب أحيانا صورة إنسان، ويجعلها أحيانا أخرى في صورة شيء يهبه وعيا إنسانيا للإدراك .

(1) محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص: 13-14.

(2) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص: 17.

ومهما كانت الصورة التي يظهر بها هذا الأخير، أو الهيئة التي نجده عليها داخل العالم الحكائي فإنه لا يتعدى كونه مجرد أداة تقنية يبعث فيها الكاتب الحياة داخل متونه، فيصبح العالم الحكائي معبرا عن تجربة إنسانية تعكسها صفحة العقل المتأمل، وتخطها ذاكرة مدركة، ويرسمها وعي إنساني، ينقلها من حيز الحياة الساكنة، والخبرة الجامدة على صفحات الأوراق البيضاء المتركمة إلى حيز التجربة الحية والفاعلة.

4- أنماط السارد في ظل الدراسات النقدية:

لقد استطاع السارد أن يستقطب فائق الاهتمام، ويحظى ببالغ العناية من طرف الباحثين والدارسين في الحقل الأدبي نقاداً وكتاباً ودارسين، نظراً لارتباطه بدرجة الوثوق بأحد أهم مكونات الخطاب السردي، وهو السارد أولاً ودرجة تغلغله في باقي العناصر المكونة لهذا الخطاب ثانياً، سواء كان ذلك بحضوره العلني في جوانبها أو بتسلله في برائن أو بوجوده المتحفظ بين ثنايا أساليبيها، أو بطلته الخجولة عبر مرايا كلماتها، وهنا يكمن السبب وراء كثرة الدراسات التي بحثت عن حيثيات حضوره، واستجلت تنوعات اشتغاله.

ونظراً إلى الدراسات العديدة التي تناولت هذا المكون السردي نقول بعدم وجود لفظ محوري يدل عليه، وإنما هناك مجموعة من الألفاظ التي تدور في فلكه ومنها: الرؤية السردية، وجهة النظر، البؤرة، حصر المجال، المنظور الروائي، التبئير، وهي ليست تسميات محايدة، بل هي محملة بدلالات معينة، ومؤسسة على تصورات خاصة^(*) يولدها التصور العام للباحث ويعطيها أبعادها الموضوعية والذاتية، وأطرها النظرية والتطبيقية والتي لا تجد صعوبة في أن تتبناها بسبب تمحورها في سياق تاريخي أو إيديولوجي ما "و يختلف هذا السياق بحسب الفترات التاريخية وبحسب الأهداف التي يضعها البويطيقيون والنقاد لأنفسهم، ولكنه رهين أيضاً بشكل وثيق بالتقاليد الخاصة بكل بلد وبتعبير أدق بكل منطقة لغوية"⁽¹⁾، وعلى الرغم من هذا الاختلاف الظاهر في وضع المصطلح والاتفاق عليه فإن معظم الدراسات وجل البحوث المتناولة في هذا السياق تُعنى بالسارد، الذي من خلاله تتم رؤية العالم الذي يرويّه بأحداثه وشخصه وأمكنته وأزمنته، ويتم التعرف على الكيفية التي من خلالها تبلغ أحداث القصة مهما

^(*) وليس كما يقول سعيد يقطين بأنها تحيل على بعضها البعض لأن كل مصطلح من هذه المصطلحات يحيلنا على دلالة تختلف عن دلالة سابقة حتى وإن اشتركت فيكونها متعلقة "بمجموعة المشاكل التي تثير علاقة الراوي بما يحكيه وعلاقتها بقارئها".

⁽¹⁾ مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ص: 09.

اختلفت الطرائق، وتشعبت السبل في إيصالها إلى المتلقي الذي لا يراها وإنما يعتمد على السارد في استجلاء صورها واستظهار حركاتها ورسم صورة واضحة لانحناءات أزمنتها وامتداد أمكنتها.

يذهب البعض إلى أن أول من طرق بوابة السارد وفتح نافذة الأثر الأسلوبي لهذا الأخير هو أفلاطون، عندما نجده يقول على لسان سقراط "السرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معا"⁽¹⁾ مفرقا بين ثلاثة أنواع من السرد، الأول تظهر فيه شخصية السارد ويسمع صوته من خلال حكي الأحداث واستعراضها، والثاني تتوارى فيه شخصية السارد وتصد الشخصيات على مسرح الرواية لتتحدث عن نفسها، أما الثالث فهو خليط بين النوعين ومزيج من الأسلوبين الأول والثاني، فالسارد في هذه الحالة لا يحجب الشخصيات بل يجعلها تتحدث حيناً ويتصدى هو للحديث عنها حيناً آخر.

لكن أرسطو وضع هذا النوع الأخير في خانة الإهمال وركز على تقسيم السرد إلى قسمين اثنين، الأول يتحدث فيه السارد بضمير المتكلم، والثاني يتحدث فيه حاكيا ما يدور على لسان إحدى الشخصيات دون أن يتخلى عن أسلوبه الذاتي.

وعلى الرغم من هذا التطرق المبكر لمسألة السارد، إلا أن مفهومه لم يتطور وانتظر حتى ظهور السرديات. التي استطاعت -كاختصاص متكامل- أن تتناول هذا المكون وفق إجراءات علمية طورت المشاريع السردية. وأغنتها من خلال استفادتها من تحليل الخطاب السردية من جهة، ومن نتائج البحث اللساني من جهة أخرى، إذ لم يعد السارد يستعمل كأداة للتعريف بين الأنواع الأدبية، كما هو عند أرسطو وأفلاطون، وإنما أصبح يستخدم للتفريق بين الأساليب داخل النوع الأدبي الواحد.

وهكذا بدأ الحديث عن مفهوم المنظور الروائي مع هنري جيمس الذي يُعزى له الفضل في كشف ملابسات السارد ومدى تأثيره في النص السردية^(*)، من خلال كتاباته النظرية ودراساته التطبيقية التي أماطت اللثام عن هذه التقنية وكشفت طرائق اشتغالها وأثارت كوامن الأفكار المتعلقة بكل ما يتصل بها في العصر الحديث.

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1985، ص: 260.

(*) تذهب سيزا القاسم إلى أن أول من أشار إلى هذه الفكرة هو فلوبير في حين أن هنري جيمس طورها، أنظر كتابها بناء الرواية، ص: 131.

ففي إطار بلورة جيمس لأدواته التقنية، وعرضه لأساليبه الجمالية، تبنى وجهة نظر مراقبة، وهذه الواجهة موجودة داخل الرواية و"متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات"⁽¹⁾ وغاية هذه الأداة هي "العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق الإيهام الكثيف بالواقع والمحافظة على انسجام العمل الأدبي الذي يجب أن يكون مكتفياً بذاته"⁽²⁾، وبهذا اهتدى هنري جيمس إلى أن "كيفية التوصيل السردي يمكن أن تحدد عن طريق تأطير الحدث المسرود أي وضعه في إطار، وهذا الإطار هو الوعي الباطن لإحدى الشخصيات"⁽³⁾، وهذا الوعي هو الذي يفتح نافذة للهروب من قيود السارد التقليدية، الذي يتمتع بالسطوة كونه يدعي العلم بكل شيء، فينزل بذلك من عرش المعرفة الكلية التي يدعيها ليتحول إلى مجرد إطار يحيط بالتجربة الإنسانية، ووعاء يحوي تركيباتها، ويحفظ عناصرها، ومرآة تتعكس عليها فسيفساء الصور والخيالات التي تراودها، وهكذا تحظى الشخصيات بحريتها وتكسر طابو السلطة التي بين عقلها ولسانها، وتتخلص من كل سطوة تصادر أفكارها ومنطقها، فتحس بأنفاسها، وتتحكم في تصرفاتها.

ومعنى ذلك أن القصة تحكي ذاتها ضمن سيرورة متغاممة تشد أجزاءها دون حاجة إلى يد خارجية تنظم تفاصيلها وتتحكم في توجيه منطقها.

لقد دعا هنري جيمس جميع الروائيين إلى "مسرحة الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده"⁽⁴⁾، وبهذه الدعوة شخص هذا العنصر وأضاء تفاصيل البحث فيه لكل من جاء بعده من الدراسين، وعلى الرغم من بساطة تصوره إلى أن المسألة التي أشار إليها ستشكل فيما بعد منطلقاً لا غنى عنه في دراسة الأسلوب القصصي، وتعزية بنائه الحكائي وكشف ملابسات تكنيكة الداخلي الذي يحافظ على وجوده كلون أدبي قار.

بعد هنري جيمس جاء بيرسي لوبوك معلناً أنه لا توجد فيه الرواية "سلطة تقع خارج الكتاب نفسه"⁽⁵⁾، ومفرقا بين السرد (Telling) الذي يُفترض فيه وجود راو عالم بكل شيء وأطلق عليه اسم الأسلوب غير المباشر، وبين العرض (Showing) الذي يغيب في السارد ونرى فيه القصة تحكي نفسها بنفسها، أطلق عليه اسم الأسلوب المباشر.

(1) مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ص: 11

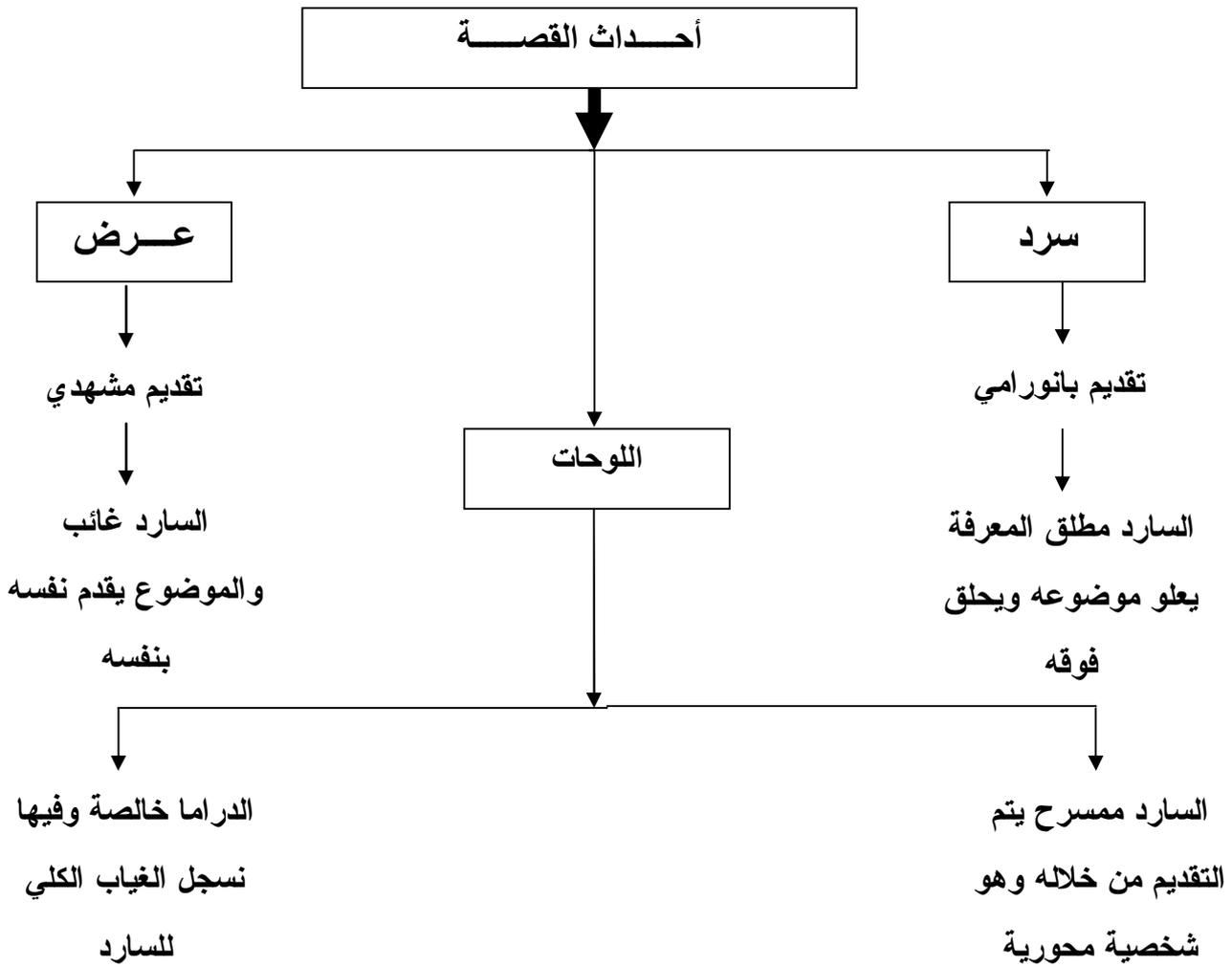
(2) المرجع نفسه، ص: ن.

(3) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص: 31.

(4) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي - الزمن - السرد - التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص: 285.

(5) مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد، ص: 12.

ولا يتوقف لوبوك عند حدود الوصف بل ينحاز إلى السارد الممسرح والمدمج في القصة وفي هذه الحالة الثالثة نجد بأن القصة تحكى كما لو كانت مسرودة على لسان إحدى شخصياتها، لكنها في الحقيقة تروى بالضمير الغائب وهنا نجد القارئ نفسه واقعا داخل القصة، ومندمجا في أحداثها كما لو كانت تجربة مصفاة من خلال وعي إحدى الشخصيات، فكل شيء معروض وممسرح في هذا النوع سواء كان حدثا أو شخصية ويمكن أن نلخص رؤية لوبوك في المخطط التالي:

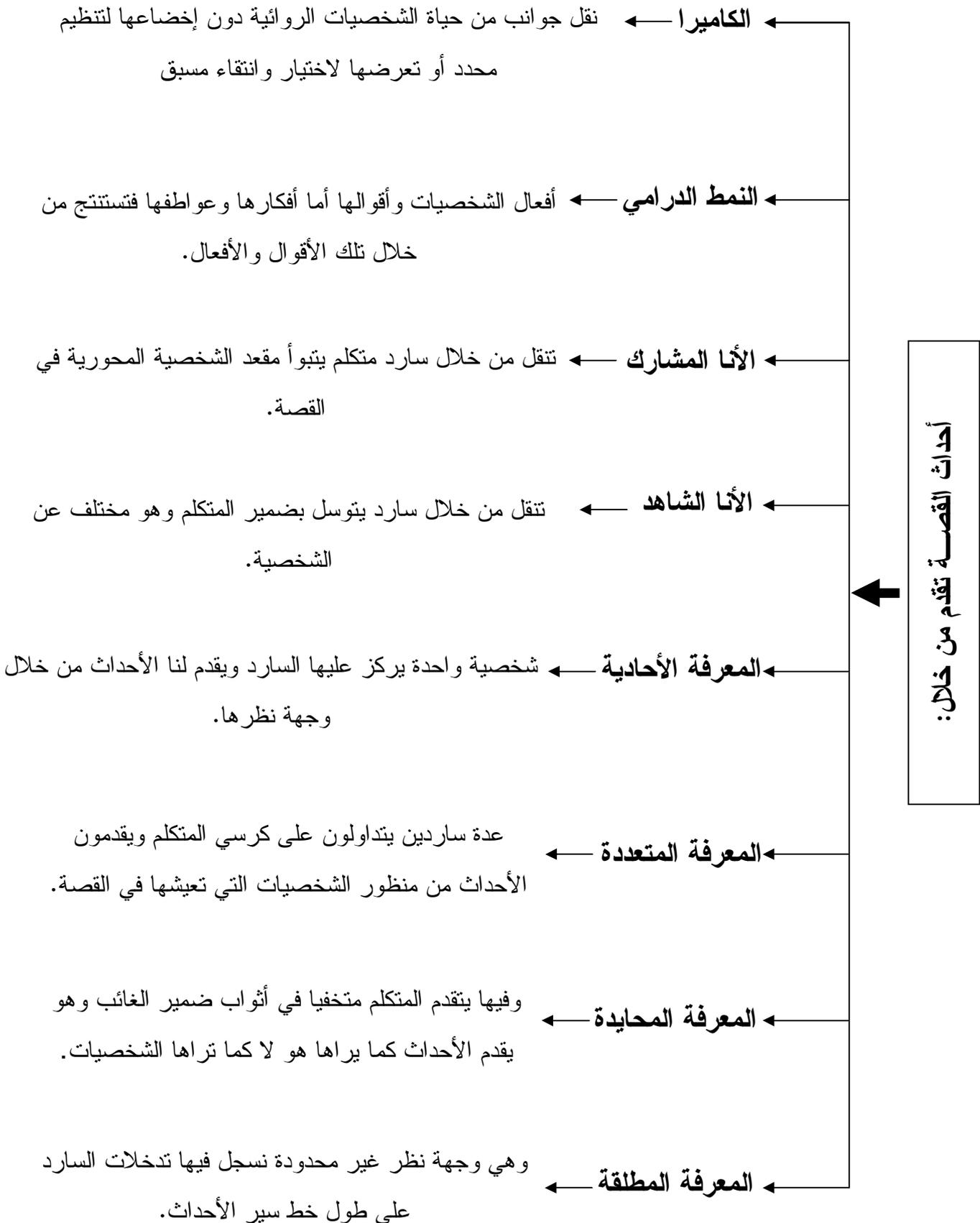


ومن خلال هذا يبدو تأثير هنري جيمس في لوبوك واضحا وجليا على الرغم من أن هذا الأخير كان يسعى في دراسته إلى بناء رؤية كلية تستوعب مختلف وجهات النظر التي يمكن أن تقدم لنا من خلالها أحداث القصة، غير أنه لم ينجح في ذلك لأن النظرية التي تعب في تحليلها "و استنباط قوانينها نظرية قليلة الجدوى بالنسبة للناقد القصصي وبالنسبة لكاتب الرواية

أيضا⁽¹⁾، نظرا لولعه بطريقة واحدة من طرق السرد، وإغفاله عن أهمية ودور الطرق الأخرى التي يفتح النص القصصي المجال واسعا أمام امتزاجها وانصهارها نظرا للمرونة التي تميزه والتي تمكنه من احتوائها، وصبها في قالب واحد مهياً لاحتضانها.

بعد التجربة التي خاضها "لوبوك" لوضع رؤية متكاملة لمعنى السارد تلمم جنباتها قوانين حضوره وغيابه عن النص القصصي، جاءت محاولة "ترومان فريدمان" ملخصة لكل الآراء التي سبقتها، ولقد انطلق هو الآخر من الفرق الشائع بين السرد والعرض أولاً، ثم بناء على درجة موضوعية بعث أحداث القصة وإرسال مضمونها ثانياً، مما أفرز لديه التقسيمات الآتية:

(1) Wayne .Booth, distance et point de vue : essai de classification, in poétique du récit, ed ed, seuil, paris, 1977, p 87.



من خلال هذا العرض المبسط لنظرة فريدمان نلاحظ بأن:

أولاً: دراسته قد قامت على أساس أربعة أسئلة كبيرة تفرز الإجابة عنها التصنيف السابق وتتمثل في:

1. من الذي يتحدث في القصة؟ والذي يستدعي جواباً متعددًا فقد يكون المؤلف أو السارد بضمير الغائب، أو السارد بضمير المتكلم، أو تسرد من زاوية مجهولة الهوية.
2. من أي موقع يرصد السارد أحداث القصة التي يسردها؟، هل يرصد مجرياتها من الأعلى أو من الأسفل أو من الجانب؟، أم أنه اختار لنفسه موقعا متعددًا؟.
3. ما هي القنوات التي ساعدته على استقطاب المعلومات التي يسردها ويخبر عنها؟ هل يستخدم أفكار المؤلف، ويعكس رؤاه، ويعبر عن مشاعره وهواجسه، أم أنه يستعين بلغة الشخصيات ليترجم أفكارها الذاتية وهواجسها اللامرئية ويسير أغوار خلجاتها النفسية؟.
4. ما هي حدود المسافة الفاصلة بين السارد وقارئ القصة؟ أهو قريب منه يجوب معه نفس المسافة ويعيش نفس الأحداث، أم أنه بعيد عنه، يسعى لملاحقته بين ثنايا النص أين يجلس خلف الطاولة المنخفضة للسؤال؟.

ثانياً: قد تميزت بتعدد الأشكال وكثرة الأنماط وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تعمقه في التفاصيل وتقصيه للجزئيات وإحاراه في حدود العام والخاص على حد سواء.

ثالثاً: أن بحثه وعلى الرغم من طوله جاء منظماً وملماً وشاملاً، حوصل بين ثناياه جميع النتائج التي توصل إليها الباحثون من وراء الجدل الذي فجره هنري جيمس فيما يخص موقع السارد.

بعد مشروع "فريدمان" استطاع "جان بويون" أن يقدم لنا تصوراً متكاملًا حول موقع السارد، وزاوية رؤيته للعالم الحكائي الذي يمسك بخيوطه، ويعمل على بنائه وتشكيله وفق نظام خاص به، كما أنه أعطاه بهذا التصور الجديد أبعاداً أخرى أغنت مفهومه كمكون سردي وجعلته مستعداً لاحتلال موقعه المركزي وتبوء منزلته في السرد.

انطلق "بويون" في حديثه عن الرؤية السردية من وشائج العلاقة التي تربط الرواية بعلم النفس، متخذاً من الأخير مجالاً معرفياً ومن الأولى نوعاً سردياً، فالعالم النفساني يدفعنا إلى ولوج عتبات أنفسنا، والتعرف عن قرب على ذواتنا الداخلية في حين أن العالم الروائي يعرفنا على الآخرين، ويعري حياتهم أماناً، فعندما يكون الآخر بطلاً يحكي عن نفسه أكون أنا ذاتاً

تستغل صمت فعل القراءة في تحليل ذاتها، وتعزية وعيها به، وهنا تكون الرؤية "مع" لأن الراوي يحاول جاهدا أن يكون على ما هو عليه الآخر "البطل"، في الوقت نفسه الذي يسعى فيه إلى مجادلة ذاته والحكم عليها من خلال ابتعاده وانشطاره عنها، وكل هذا يحدث وهو جالس على مقعد الحاضر ناظرا إليها من الخلف، في حين يبقى الخارج كسلوك خاضعا لطابع الملاحظة التي ترى مظهره دون أن تتوغل فيه.

هكذا استنتج "بويون" بأن الرؤية السردية تنقسم إلى ثلاثة أنواع يمكن التمييز فيما بينها من خلال "توعية الراوي وأسلوب التقديم الذي يلتزم به"⁽¹⁾، في تقديم الأحداث وعرضها وهي:

1. الرؤية مع: (Vision Avec)

يختار الكاتب شخصية محورية يمكن وصفها من الداخل، والتسلل إلى سلوكها، وهنا تصبح الرؤية هي نفسها رؤية الشخصية المركزية، لأننا نرى الشخصيات من خلالها ونعيش الأحداث المسرودة معها وبنفس إحساسها.

2. الرؤية من الخلف: (Vision Pan-Déniée)

يفارق السارد الشخصية ويفصل عنها حتى تعتبر نظرتة لحياته مباشرة وموضوعية ويغدو بذلك حاضرا فوق شخصياته، يسير بمشيئته حياتهم، ويدير بسلطته شؤونهم.

3. الرؤية من الخارج: (Vision Du Dehors)

يقتصر حديث السارد هنا على السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وعلى المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه .

من خلال هذا العرض المبسط لنظرة "جون بويون" نلاحظ بأنه كان عميقا في تحليلاته ومنطقيا في بيان أوجه استدلاله، فلقد استطاع أن يوازن بين السيرة الذاتية كنوع سردي وبين علم النفس كمجال معرفي مما أضفى انسجاما تاما بين مقدماته السيكلوجية وتصنيفاته. وتقسيمه هذا لم يرض البعض كونه تقسيماً "جمالياً، فكل سرد يتألف من عدة وجهات للنظر، فضلا عن ذلك يوجد الكثير من الصيغ والأشكال الوسيطة فقد تخدع الشخصية نفسها في سرد القصة كما قد تعترف بكل ما تعرف، وقد تحلها حتى تنتهي إلى أدق التفاصيل، أو تكتفي

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 288.

بقشور الأشياء دون لبها، وقد نجد تشريحا للوعي "تيار الوعي" أو كلاما ملفوظا، وكل هذه التتويجات تنتمي إلى وجهة النظر التي تعادل بين الراوي والشخصية".⁽¹⁾ لم يتوقف النقد الروائي الجديد عن تتبع مسألة السارد والرؤية السردية، وتقفي حركته اللامرئية داخل النص الروائي، حيث نسجل بعد محاولة جون بويون تجربة ستانزل الذي انطلق من الدور الذي يتكفل به السارد في إرسال القصة من خلال السرد أو العرض ويطلق عليه تسمية الطبيعة الوسيطة المتعلقة بالمقام السردى الذي نجده على ثلاثة أشكال:

1. الوسيط الأول: وهنا نجد السارد يفرض منظوره من عل، ويسمى السارد الناظم (Auktoriale).

2. الوسيط الثاني: وهو هنا شخص يفكر، ويحس، ويدرك لكنه لا يتكلم مثل السارد، إنه واحد من الشخصيات لكن القارئ يرى الشخصيات الأخرى من خلال عيونه، ويسمى السارد الفاعل (Personale).

3. الوسيط الثالث: يلتحم فيه السارد بواحد من الشخصيات ويتكلم بضمير المتكلم وهو واحد من شخصيات القصة أو السارد المتكلم.

بعد محاولة "ستانزل" في الخمسينيات جاءت محاولة "واين بوث" في الستينات والتي أعلن من خلالها بأن "الضمير ليس معيارا دقيقا لتحديد الرؤية"⁽²⁾، وميز في إطارها بين نوعين من الساردين المشاركين في القصة كشخصيات، وغير المشاركين، وبناء على علاقاتهم الترابطية مع القصة يحدد أنماط الساردين على الشكل التالي:

1. الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب):

وهو متواجد في كل رواية مهما كان نوعها وهو ليس الكاتب الإنسان، وإنما كاتب من ورق يقوم بتحريك الأحداث، وتبديل الأفعنة، إنه "صورة إله يقلم أظافره في صمت ولا مبالاة"⁽³⁾، يخلق عمله الأدبي ويجعلنا نعتقد بوجوده كنوع عال من الدقة والصفاء، أكثر معرفة وإحساسا وحساسية مما هو في الواقع".⁽⁴⁾

⁽¹⁾ تريفيتان تدوروف: اللغة والأدب في اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص: 50.

⁽²⁾ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 291.

⁽³⁾ مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التنبير، ص: 41.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص: 42.

2. السارد غير المعروض (غير المسرح):

وهو السارد الذي يشتهه علينا والكاتب الضمني.

3. السارد المعروض (المسرح):

وهو كل شخصية مهما بدت متخفية فإنها تتداول الحكي، وتعرض نفسها بمجرد ما

تتحدث بضمير المتكلم أو الجمع أو باسم الكاتب، وهي على ثلاث أنواع:

3-1 السارد الراصد: وهو المرآة التي تعكس عليها الأحداث ويستخدم لتقريب بعض الأحداث للقارئ وإجلاء الغموض الذي يلف بعضها.

3-2 السارد الملاحظ: وهو السارد الذي يسرد الحكاية في شكل مشهد أو على شكل تلخيص.

3-3 الراوي المشارك: وهو السارد الذي يفعل وينفعل بمجريات الأحداث لكونه شخصية من شخصيات القصة.

وعلى الرغم من اهتمام النقاد والروائيين بالسارد ورؤيته داخل النص السردي وسعيهم الحثيث لإدراكه من أجل طرح تصورات أكثر عمقا وتجريدا، إلا أن إجراءاتهم كانت وعلى فعاليتها تخذلهم في هيكله هذا العنصر والإمساك به، وطموحهم هذا لم يتبلور إلا فيما بعد، بعد ظهور السرديات كدراسة علمية وإجرائية دقيقة للنص الحكائي والتي سعت إلى تجاوز العوائق البنيوية، ودحض قيودها التي حالت دون بناء تصور أكثر وضوحا وانسجاما حول هذه المسألة. الرؤية السردية والسرديات:

لقد حاول السرديون طرح مفهوم السارد والرؤية السردية بشكل مختلف يتميز بنزوعه العلمي والتقني، وأول من حاول ذلك "تدوروف" الذي أقر بأن جل الدراسات "لم تتجح في تفسير هذه الظاهرة تفسيراً كاملاً، لأنها لم تأخذ طبيعتها اللغوية بعين الاعتبار، رغم أنها وصفت أهم مظاهرها"⁽¹⁾.

وينطلق "تورودوف" في بناء رؤيته من التمييز في الحكي بين القصة والخطاب، لأن هذا التمييز في رأيه "يقدم لنا... فهما أفضل لقضية أخرى في النظرية الأدبية وهي قضية الرؤيا أو وجهة النظر، ونحن معنيون هنا بالتحويلات التي تمر بها فكرة الشخص في السرد الأدبي"⁽²⁾، فجهات الحكي (Aspects) عند "تدوروف" في معناها الدال على الرؤية هي الطريقة التي

(1) تريفيتان تدوروف: اللغة والأدب، ص: 50.

(2) المرجع نفسه، ص: ن.

بواسطتها تدرك القصة عن طريق السارد وذلك من خلال علاقته بالمتلقي، وتبعاً لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو في القصة بالأنا في الخطاب⁽¹⁾، بمعنى آخر علاقة الشخصية بالسارد .

انطلاقاً مما سبق يقدم "تدوروف" تقسيماً ثلاثياً مستندا على ما قدمه "بويون" مع إضفاء تعديلات طفيفة:

1. السارد أكبر من الشخصية: فالسارد في هذا النوع "أكثر معرفة من الشخصيات"⁽²⁾، دون أن نعرف مصادر معلوماته.

2. السارد يساوي الشخصية: وفي هذا النوع يعرف السارد ما تعرفه الشخصيات، ولا يمكنه أن يفسر الأحداث قبل أن تفسرها الشخصيات.

3. السارد يعرف أقل من الشخصية: فمعرفة السارد هنا تتضاءل لأنه يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون التوغل في أعماقها والتغلغل في جنبات دواخلها.

وبالرغم من أن مفهوم الرؤية السردية يأخذ مع "تدوروف" كامل أبعاده في تحليل الخطاب الروائي إلا أن تقسيمه ظل تقسيماً عاماً.

يعود مصطلح وجهة النظر للظهور بطريقة جديدة مع "اوسبنسكي" الذي وعلى خلاف "تدوروف" يعتبر الجهات مقولة من مقولات الحكي، ويرى أن وجهة النظر تتصل اتصالاً وثيقاً بتوليف العمل الفني بصفة عامة، ولذلك نجده ينطلق من وجهة النظر لأنها تتيح للكاتب فرصة توظيف وجهات مختلفة، والتفنن في تنويعها، وإبداع أشكالها في العمل الروائي الذي تتبني عناصره، وتشيد ركائزه من خلالها، ولما كانت لها هذه الأهمية المتعلقة بالموقع الذي يحتله المؤلف، وينتج خطابه السردى انطلاقاً منه، فإنه سعى إلى معاينة هذا الموقع من خلال أربعة مستويات:

1. المستوى الإيديولوجي: (Idéologique)

الذي يقدم من خلال مواقع مجردة تقع خارج الكتاب، انطلاقاً من وجهة نظر خارجية، لأن السارد هنا خارج القصة، أو يقدم حسب رؤية شخصية موجودة في العمل المحلل انطلاقاً من وجهة نظر داخلية، فالسارد هنا شخصية مشاركة.

(1) تريفتيان تدوروف: مقولات الحكاية الأدبية، مجلة العرب والفكر العربي، ع10، 1990، ص: 111.

(2) الشريف حبيبة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010 ص:

2- المستوى التعبيري: (Phraséologique)

الذي يأخذ فيه السارد وضع الملاحظ الموضوعي، فينتقل خطاب شخصياته كما هو فتكون وجهة نظره خارجية، أو يأخذ وضع المقرر ويتبنى وجهة نظر داخلية لأنه لا يركز على الجزئيات بل يتدخل في الخطاب معللا ومفسرا وموضحا.

3. المستوى النفسي: (Psychologique)

يقسمه اوسبنسكي إلى قسمين ذاتي وموضوعي، فالشخصيات والأحداث قد تقدم من منظور ذاتي، وذلك من خلال إحدى الشخصيات المشاركة في الحدث، كما قد تقدم من منظور موضوعي، حيث يتولى السارد هذه المهمة، وهذان القسمان قد يكونان داخليين أو خارجيين، لأن الشخصية قد تقدمها شخصية أخرى تشارك خارج الأحداث، وتقف كشاهد، وقد تقدم ذات الشخصية من طرف أخرى تشارك خارج الأحداث يتولى أمرها سارد عليم، وانطلاقا من هذا يفرز المستوى السيكولوجي (النفسي) أربعة أشكال سردية هي:

1. وجهة نظر ثابتة مصحوبة بإدراك خارجي.
2. وجهة نظر ثابتة مصحوبة باستبطان شخصية مع استظهار الشخصيات الأخرى
3. وجهة نظر متحولة متتابعة، مصحوبة باستبطان شخصية متحولة مع استظهار باقي الشخصيات.

4. وجهة نظر متحولة آنية مصحوبة بإدراك آني لشخصيات عديدة.⁽¹⁾

4. المستوى الزماني والمكاني: (Spatio Temporel)

ويحدد من خلاله موقع السارد زمنيا، وموضعه مكانيا من جانبيين اثنين داخلي وخارجي. بعد "تدوروف" و"اسبنسكي" يأتي "جيرار جنيت" الذي قدم نظرية متكاملة للسارد منطلقا فيها من قراءاته ونقده للتصورات والدراسات التي سبقته، مستبعدة المفاهيم التي وظفت قبله ومعوضا إياها بمصطلح أكثر تجريدا أو أبعد إحياء هو مصطلح التبئير، مبرزاً ذلك بقوله "لكي نتجنب المضمون البصري الخاص جدا لمصطلحات الرؤية الحقل ووجهة النظر"⁽²⁾ الذي احتوته باقي المصطلحات، ولقد أقام له تقسيما ثلاثيا يتمثل فيما يلي:

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 295-296 (بتصرف).

(2) مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد، تر: ناجي مصطفى، ص: 60.

1. التبئير الصفر أو اللاتبئير (Focalisation Zéro):

الرؤية في هذا النوع رؤية كلية متعلقة بالترهين السردى، من يرى؟ ومن أي موقع يرى؟، والسارد الذي يتبنى هذا النوع من التبئير لا يمكن تحديد موقعه، لأنه لا يبئر حكيه انطلاقا من شخصية ما، وإنما ينتقل بشكل مفاجئ من زمان إلى آخر، ومن مكان إلى مكان مختلف، ومن شخصية إلى أخرى بلا مبرر يعلل حركته أو يفسر تنقله.

2. التبئير الداخلي (Focalisation interne):

هذا النوع متعلق أيضا بالترهين السردى، وتكون فيه الرؤية "مقتصرة على شخصية واحدة أو عدد محدود من الشخصيات التي يختارها السارد"⁽¹⁾، ليبئر حكيه وهذا ما يجعله على ثلاثة أنواع:

2-1 ثابتا: يكون فيه السارد واحدا، تمر عبره كل أحداث النص السردى مهما تعددت مجرياته واختلقت أفعته.

2-2 متغيرا: حيث يتعدد الساردون، ويتداولون على موقع الحكي، فتتمر الأحداث في كل مرة عبر وعي واحد منهم.

2-3 متعددا: وفيه تحكي عدة شخصيات حدثا واحدا ومن جهات مختلفة.

3- التبئير الخارجي (Focalisation externe):

ويتعلق بموضوع الرؤية الذي يوصف من الخارج، وفيه لا يمكن التعرف على دواخل الشخصية رغم تحركها المكشوف أمامنا.

لقد أقام "جنيت" تقسيمه هذا في الوقت الذي تناول فيه التبئير ضمن مكون سردي آخر هو الصيغة التي يقسمها إلى مسافة ومنظور، ثم يتناول الصوت السردى وكل هذا مرتبط بطبيعة المعرفة الذاتية أو الموضوعية التي يملكها القارئ انطلاقا من الأحداث المقدمة له.

وإدراك القارئ لهذه المعرفة يتعلق بالمدرک والمدرک كما يتجلىان له من خلال عملية الإخبار (السرد)، فالأول متعلق بالمعرفة الموضوعية، والثاني متصل بالمعرفة الذاتية وهما معا متعلقان بكمية الإخبار التي يدركها المتلقي.

إن الجانب الكمي يرتهن إلى ما يسميه باتجاه عمل البناء نحو القارئ، والجانب الكيفي متعلق بكيفية الإخبار التي يتلقاها القارئ فيطلق عليه اسم علم أو معرفة القارئ وهذا الأخير

(1) عبد المالك فجور: القصة ودلالاتها في رسالة الغفران وحي بن يقضان، ص: 53.

متضمن لما يسمى بالاتساع (زاوية الرؤية) والعمق، وهذه الزاوية قابلة هي الأخرى للتقسيم بين زاوية خارجية، تتبلور ملامحها من خلال وصف الأحداث وتقديمها دون تعليق أو تأويل، وزاوية داخلية تظهر سماتها من خلال وصف الأحداث وتقديمها دون تعليق بشواغلها النفسية في الوقت الذي يتعلق فيه العمق بدرجة التوغل والنفوذ في سراديب الأنفاق الداخلية لذات الشخصية.

بعد "جينيت" جاءت تميك بال وانطلقت هي الأخرى من التمييز بين الصيغة والصوت القول والمعرفة، فترى بأن التبئير الصفر والتبئير الداخلي يأخذان معنى حصر المجال ففي كليهما نجد معرفة السارد إما كلية وإما مقتصرة على معرفة بعض الشخصيات مما يؤكد حقيقة وجود شخصية يقدم الحكي من خلالها وتطلق عليها اسم (المبار).

أما التبئير الخارجي فيتميز عن التبئير الداخلي لأن الأمر فيه لا يتعلق بحصر المجال ولكن بقلب الوظيفة مما يستدعي وجود شخصيات مبرة من الخارج.

ومن هنا فإن النوع الأول والثاني يتعلقان بالترهين السردى الذي نجيب من خلاله عن سؤال (من يرى؟)، ففي الأول يرى السارد أكثر من الشخصيات، وفي الثاني يرى مع الشخصيات، في حين أنه في النوع الثالث يحصل على معرفة متضائلة تلمح مظاهر الخارج وتغيب عنها تفاصيل الداخل، وتذهب "بال" إلى أنه كان بإمكان جينيت أن يضيف التبئير على (Focalisation sur) والتبئير بواسطة (Focalisation par) لتكتمل نظرتة.

وتشير "ميك بال" إلى أهمية التمييز بين الصيغة والصوت في الوقت نفسه الذي تؤكد ضرورة إقامة تمييز آخر بين الذات والموضوع وانطلاقاً من هذه الثنائية الأخيرة تقدم لنا الترهينات السردية التالية:

1. ذات السرد: السارد.

2. موضوع السرد: المسرود .

3. ذات التبئير: المبرر.

4. موضوع التبئير: المبار.

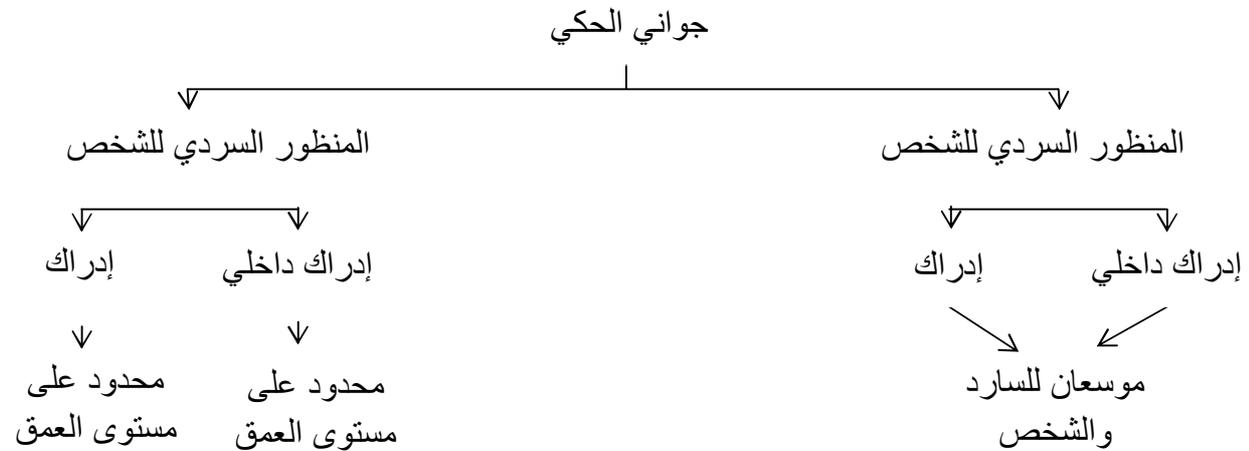
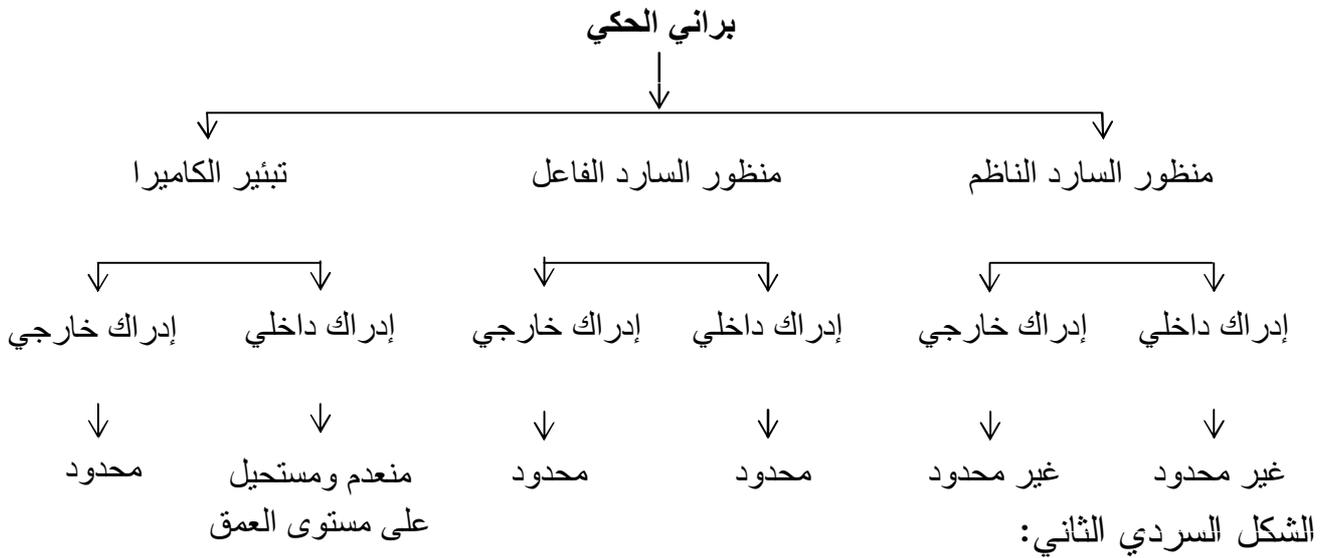
وبهذا التقديم تكون قد قاربت بين الصيغة والصوت من منظور جديد ورؤية مختلفة.

بعد "بال" يأتي "لينتفلت" محاولاً تقديم تصور متكامل ومختلف عن التصورات التي سبقته على الرغم من استفادته من نتائجها، وتمثله لطرائق تحليلها وبحثها، مميزاً بين شكلين من أشكال السرد برّاني الحكي (Hétérodiégétique)، وجوّاني الحكي (Homodiégétique) ومن خلال كل شكل ميز بين الأنماط السردية مستعيناً بمركز التوجيه، وهي النمط النظمي (Auktoriale) والنمط

الفعلي (Personale) والنمط المحايد (Nene) ولقد حل كل نمط من هذه الأنماط وفق أربع مستويات هي:

1. المستوى الإدراكي النفسي.
2. المستوى المكاني.
3. المستوى الزماني.
4. المستوى اللفظي.⁽¹⁾

وضمن المستوى الأول يدرج لينتقلت المنظور وعمقه والذين يختلفان باختلاف الأنماط السردية التي حددها كالاتي:
الشكل السردية الأول:



⁽¹⁾ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 301.

من خلال دراستي هذه سأحاول أن أتعرض للسارد من خلال ثلاث نقاط متكاملة تمسك برقاب بعضها البعض في محاولة مني لرسم صورته الحقيقية داخل المتون الروائية النسائية الجزائرية بشكل خاص، والعربية بشكل عام، وكشف ملابس حضوره، وتنوعات وجوده داخل الأفضية النصية وما يترتب على هذا الحضور من هيئات ووضعيات مختلفة ومتباينة وتتمثل هذه النقاط الثلاثة في تناولي لهذا الأخير بـ:

1. بوصفه أداة للإدراك والوعي:

وأقصد بهذا الجانب ما يصطلح على تسميته بزواية الرؤية أو وجهة النظر (Pointofview) التي هي نقطة خيالية يرصد من خلالها العالم الحكائي المتحرك في الرواية وتتأسس هذه النقطة على ثلاث ركائز: موقع تتمركز فيه وتقع في حدوده وجهة محددة للنظر، ومسافة مفترضة تفصل بينها وبين العالم الذي تحكي عنه وبينها وبين المؤلف الذي يحركها وفيما يلي تفصيل لكل منها:

1-1 الموقع (Pasirion):

هو نقطة معينة يرصد من خلالها العالم، وبناء على موقع هذه النقطة يتم تشكيل المناظر الخيالية، والمشاهد المتحركة المعبرة عن هذا العالم، لقد ارتبط مفهوم الموقع بالدور الذي تلعبه هذه النقطة الراصدة وبالقيمة التي لها بالنسبة للعالم المرصود أو العالم المعيش⁽¹⁾، وهذا ما يجعل المشهد الواحد مختلفا عن نفسه باختلاف هذا الموقع وتنوعه، لأن الذات قد ترصد الأشياء التي تعنى بها، وتتغاضى عن غيرها بحسب اهتماماتها وميولها، وحتى قدرتها على الرؤية داخل منظومة المجتمع الذي يهب كل ذات خصوصيتها بناء على تميز الموقع الذي تشغله فيه والمكانة التي تحظى بها في داخله.

إن الموقع الذي ترى منه الأحداث، والمكان الذي ترصد من خلاله الشخصيات الحكائية له أثر كبير في تكوين فسيقساء المنظر الحكائي الذي تتضمنه الرواية، كما أنه يسهم في فرز وبناء وتكوين نفس المنظر في مخيلة القارئ.

ولهذا سأركز على المحل الذي تتبوأه الذات الساردة عند قيامها بفعل السرد، وعند توليها إدارة دفة الأحداث، كما أنني سأتناول طبيعة هذا الموقع الذي اختارته الكاتبة وخصوصيته عند

(1) عبد الرحيم الكردي: الرواي في النص القصصي، ص: 19، (بالتصرف).

كل واحدة على حدة من أجل استشفاف تلك العلائق الجامعة الفاصلة بين المتون الروائية التي اختيرت لتكون محل دراستي مع بيان تأثير المرحلة في حد ذاتها على طبيعة هذا الاختيار.

1-2 الجهة (Aspect):

هي الجانب الذي يرصد منه العالم المتخيل وهي الأخرى متعددة ومتنوعة فبالإضافة إلى الجهات المكانية التي تساعد على وصف ملامح الأشخاص، ورسم معالم الأماكن، هناك جهات زمانية يمتلك الكاتب بموجبها الحق في أن يحكي الأحداث بعد وقوعها متوسلا بالماضي، أو يجعل السارد شاهدا عليها ومشاركا فيها فتأتي بصيغة الحاضر، أو يُضطرُّ للسرد بصيغ المستقبل عندما تضع الأحداث على وجهها مساحيق الأحلام، والعرافة، والنبؤات، وهناك أيضا جهات لا علاقة لها بالمكان أو الزمان مثل الجهات الأيديولوجية والنفسية والفلسفية وغيرها من التوجهات التي تجعل من الرواية ملحمة إنسانية على جميع المستويات، مما سيتيح لنا مجال تبيينها وبلورة المذاهب والرؤى التي تعكسها على مرآيا وصفحات النص الروائي بخطاباته المختلفة.

1-3 المسافة (Distance):

هي المساحة المكانية التي تفصل بين السارد وما يراه من أشياء، وما يعبر عنه من صور، وأحداث، وبناء على قربها أو بعدها تتم عملية نبش الوقائع والأحداث، وتعرية الشخوص والذوات، وإماطة اللثام عن الدوافع والأسباب، وبيان وجوه التوافق والاختلاف، فكلما كانت هذه المسافة قريبة كلما اتسعت حدود الكشف، وزادت جوانب التعمق، وفتحت أبواب البوح، وكلما كانت المسافة بعيدة تضاعلت حدود المكاشفة، وطمست جوانب الرؤية واختفت معالم التحليل، وأغلقت نوافذ الفهم، وأنزلت ستائر التفاعل، وقلت جوانب التناول أمام السارد. وهذه العناصر الثلاثة: الموقع، الجهة، المسافة، هي التي تتحكم في اختيار الأحداث والأقوال، والأفكار المكونة للعالم الحكائي الخيالي الذي يتحرك على أرضية الرواية، كما أنها تتحكم أيضا في طريقة تركيب هذا العالم حسب ترتيب توارده جزئياته في ذهن السارد ووعيه. وهكذا بتناولنا لهذه العناصر الثلاثة وبلورتنا لكيفيات اشتغالها داخل المتون (الحكاية) الروائية النسائية سنحلق في فضاءات الوعي النسائي، ولنلج عتبات إدراك المرأة الكاتبة لذاتها، وللأشياء المحيطة بها، كما أننا سنمسك بتلابيب أثواب أعمالها الحكائية في حدود خصائصها

العامة، ومميزاتها البارزة من خلال تتبعنا للأثر الذي يتركه السارد في هذا العمل هنا وفي ذلك العمل هناك.

2. بوصفه أداة للعرض (Discoursal point of view) (1):

يستخدم النقاد على تسميته بزواوية الرؤية القولية أو زاوية الرؤية الخطابية والمقصود بها ذلك الخطاب الذي يصدر عن السارد ليستوعب باقي الخطابات الأخرى في الرواية أو يعارضها، وهذه الخطابات الصادرة عنه وعن غيره هي التي تشكل النسيج الخطابي للرواية لأنها تتضمن جانبين اثنين:

1. الجانب الأول: وهو خاص بالعالم الخيالي والحياة الخيالية التي تحتضنها المساحة المكانية والامتداد الزمني في الرواية بكل ما يدور على أرضيتها من صراع وتطور وحركة وموت وحياة.

2. الجانب الثاني: وهو جانب قولي لغوي، تغدو الرواية بموجبه مجموعة من الكلمات والجمل التي تأخذ طابعا حواريا أو سرديا، ومجموعة من اللهجات الثابتة والأصوات المحددة، وهذا لا يعني بأن هذا الجانب باهت لا لون له، وبارد لا حرارة تسري فيه، لأنه يمتلك من الزمان ما يبعث السيرورة فيه ويأخذ من المكان حيزا يتحرك عليه، كما أن له من القوانين ما يضبط عناصره، ويقنن أجزاءه ويحدد نظامه، والسارد في هذا الجانب يأخذ صورة صاحب الخطاب المسيطر على جميع الخطابات، والمهيمن على سائر الأقوال من خلال قيامه بدور الناظم لهذه الخطابات، والمؤلف بين جميع هذه الأقوال، والمصفي لكل الأصوات واللهجات.

فالسارد يتحدث حينها بلسان شخصه في الوقت نفسه الذي يفسح فيه لها المجال ويترك لها فرصة التحدث بنفسها عن نفسها دون أن يتخلى عن وصف ما تقوم به، وإعلان ما تفكر فيه بين الحين والآخر، ولهذا يجب أن يكون للسارد موقع قولي، ومقام كلامي، وزاوية خاصة يطل ليتحدث لنا من خلالها، فمعاني الأفعال لا تكتمل إلا من خلال "العلاقة التي تربط لحظة التفوه بالعبارات المكونة لنص القصة وبلحظة الفعل الذي تقوم به الشخصية"⁽²⁾، لأن المعاني في العبارات معلقة بين حدثين وبين لحظتين، بين فعل الشخصيات والعبارات التي يتفوه بها السارد للتعبير عن هذا الفعل، وبين لحظة الفعل ولحظة التفوه بالعبارات.

(1) عبد الرحيم الكردي: الرواي في النص القصصي، ص: 23، (بالتصرف).

(2) المرجع نفسه، ص: 19، (بالتصرف).

وإذا كانت الزاوية التي يتخذها السارد من الفعل المصور هي التي تحدد دلالاته فإنها أيضا وفي الوقت ذاته تضع اللغة ذات القيمة التي تصاغ بها الأحداث، وهذا يعني بأن مهمة اللغة لا تقتصر على نقل المعاني وإيصالها فقط بل تتعدى ذلك إلى نقل الاتجاهات، والميول، والانفعالات، وكشف المستوى الاجتماعي والثقافي، وحتى تعرية موقف الشخصية المتحدثة من الحياة، وإن صح القول فإنها تعمل على نقل رائحة المُخاطَبِ إلى المُخاطَبِ.

ولعل المسافة الفاصلة بين موقع الرؤية القولية القابعة داخل النص الروائي وبين رؤية المؤلف من جهة أولى، ورؤية الشخصيات المتحركة على أرضية هذا النص من جهة ثانية هي التي تتحكم بخيوط العرض، كما أنها هي التي تحدد أسلوبه، فكلما دنت رؤية السارد من رؤية المؤلف، جاء صوت الأول جليا وغابت أصوات الشخصيات وانخفضت نبرات لغتها، وتدارت وراء صوته ولغته كونه متكلمًا بالنيابة عنها ومترجما لأفكارها وأفعالها مستعينا بالأسلوب السردى التقريرى الذي ينشأ عن التحام الأول بالثاني.

ويختلف الأمر إذا ما ابتعدت رؤية السارد عن رؤية المؤلف وتعلقت برؤية الشخصيات والتحمت بأفضيتها، في هذه الحالة يزداد مستوى صوت الشخصيات وتتعالى لهجاتها لتصبح هي المعبرة عن نفسها والواصفة لخلجات صدرها والمعلنة عن أفكارها والمبررة لأفعالها عن طريق الحوار الذي يجعل أصواتها أكثر تباينا وصرخاتها أعلى نبرة وأكثر تناغما إضافة إلى ما تنتجه طرائق العرض من سمات لغوية يختص بها النص النسائي دون غيره من النصوص مما سيجعلها تتجول في رحاب القاموس اللغوي الذي تستعمله المرأة الكاتبة طوعا أو كرها، وكيفية تعبيره عنها ومدى كشفه لما يعتمر في صدرها من أحاسيس وما يخالج فكرها من رؤى ومفاهيم.

فهل استطاعت بدهاء حيكها، وزخم عواطفها، وفائض أحاسيسها، وطغيان انفعالاتها أن تروض اللغة لصالحها، وتجندها إلى صفها؟ أم أن الأدوار انقلبت عليها فخضعت في نهاية المطاف لمطالب تاريخ لغتها.؟.

3. السارد بوصفه ذاتا⁽¹⁾:

إذا كان السارد أداة تعمل على بعث النظام داخل العالم الحكائي، وتقرض سيطرتها على شخصه، وتقنية تنفخ الروح على أرضية النص، وتبعث الحياة في أجزائه وفصوله وفي كامل

(1) عبد الرحيم الكردي: الرواي في النص القصصي، ص: 25-26. (بالتصرف).

أحداثه، فإنه وإلى جانب ذلك ذات إنسانية تدرك الحدث وتسمه بطابع إنساني يجعل القارئ يدركه بذاكرته، ويتذوقه بحقيقة نكهته، ويفهمه بإحساسه محولا إياه من تاريخ شخصي إلى تجربة وخبرة حياتيه عامة.

والسارد بمفهومه كذات لا يخرج عن كونه إحدى شخصيات القصة المتميزة بسماتها الفردية، وخصائصها الذاتية التي تجعلها مختلفة عن غيرها ومتميزة بتجربتها عن باقي الشخصيات، وهذا التميز لا يفرض عليها أن تكون فردا منغلقا على ذاته، ومتمحورا عليها بقدر ما يجعله مرتبطا بالآخرين ومندمجا بذاتيته بأصدائهم وأصواتهم، فهل استطاع السارد أن يتوغل في الذات النسائية ليعبر عن تجربتها، ويكون مرآة عاكسة لدهاليز نفسها؟.

- إلى أي مدى تمكنت المرأة الكاتبة من استثمار هذه الأداة للتعبير عن نفسها وعن الآخر؟.

- ما هي الأنماط التي حددتها لتواجهه؟، وما طبيعة التمثلات التي حاكتها لأردية ظهوره النصية؟.

الفصل الثاني

السارد المشارك

اطبخت الأول: السارد البديل

اطبخت الثاني: السارد وثقافة الصمت

اطبخت الثالث: السارد المنشطي

المبحث الأول: السارد البديل في رواية ذاكرة الجسد

ترفع الستائر على أوراق ذاكرة الجسد، وتثبت الأضواء على عتبات الولوج إلى مسرحها، فنرى جسدا تحركه الذاكرة الناطقة باسمه والمتحدثة عن عطبه الذي كان مصدرا أخذت منه الكلمات والألفاظ، وتناسلت عبره الوقائع والأحداث، وتغذت من نزيفه أقلام شاءت لها الصدف أن تكتب عن الحب والثورة والوطن بألسنة من حبر وبفعل ذوات من ورق. تطلعننا ذاكرة الجسد بسارد يشارك في صنع الأحداث، يتوسل بضمير المتكلم "أنا" ليروي لنا حكايته التي كان شاهدا حاضرا في كل فصولها، "إنه المحور الذي تتحرك حوله جل الرواية، يتكلم ليقدم لنا عبر صوته كلماته ويجلو أفكاره ويفضح أحاسيسه ومشاعره، ملتصقا بالشخصيات التي تشاركه في صنع الأحداث أحيانا ومبتعدا عنها متخذنا لنفسه مسافة ما تفصله عنها أحيانا أخرى .

إنه بطل القصة التي نشهد أحداثها، مثقف ورسام تشكيلي، ومجاهد معطوب، يتوجه بالحكي إلى فتاة أحلامه، وابنة رفيق دربه "سي الطاهر"، التي تتخذ موقع المسرود له، ليبقى المسرود متمثلا في الخطاب الذي يسرده خالد بن طوبال، والذي يعيد تشكيله في ذاكرة الجسد "مازلت أذكر قولك ذات يوم.

الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث.

يمكنني اليوم بعد ما انتهى كل شيء أن أقول:

هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن، فما أكبر مساحة ما لم يحدث إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب".⁽¹⁾

يقدم السارد الشخصية في بداية محكيه الحدث المؤلم الذي ألم به، حدث الانفصال عن المرأة التي كانت موضوع حبه، والتي يعود مجددا لاختيارها كموضوع للكتابة، أو كعنوان لهذيانه الذي يأتي متصلا برويته لصورتها على غلاف كتاب يحمل اسم آخر روايتها. وبالرغم من أن السارد يتحرك في الفضاء الزمني للحاضر الذي يقف على عتبه، ويعيش تفاصيله وفي إطار المكان الذي عاد إلى أحضانه مرغما، إلا أنه يقوم بنقل الأحداث وسردها من خلال استرجاع مجرياتها عبر قناة السرد الاستذكاري، الذي يقوم بنفض غبار الماضي وتأنيث غرفه، ويبعث الحياة في أفعاله التي تعود عبر نوافذ الاستدعاء التي اختارها

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط26، 2010، ص: 07.

خالد بن طوبال لتكون محطات ذاكرية، لا غنى عنها في إحداه تدفقات السرد، ودفع عجلته نحو الأمام.

يستقبل خالد بن طوبال أحداث الماضي وينظر إليها في زمنه الحاضر، واضعا على وجهها المتعب مساحيق الفردية، التي طبعتها السمة الذاتية للأنا الساردة لأن "ظهور السارد كذات للتلفظ سرعان ما يفجر طاقة الذات الداخلية على التفاعلات الباطنية للشخصية الساردة، بحيث تمتلك فاعلية مشهدية وبصرية في إضاءة الأبعاد الدلالية والرمزية، من خلال السارد المهيمن على فضاء النص"⁽¹⁾، والذي يمارس سلطته بوعي تام يجعله يلغي المسافة الفاصلة بينه وبين موضوعه، "شعرت أنني قادر على الكتابة عنك، فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارده دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفئ حرائقها مرة فوق صفحة.

لا أدري فقبلك لم أكتب شيئا يستحق الذكر... معك فقط سأبدأ الكتابة، ولا بد أن أعتز أخيرا على الكلمات التي سأكتب بها، فمن حقي أن اختار اليوم كيف أنكتب، أنا الذي لم أختار تلك القصة...".⁽²⁾

هكذا يجلس خالد بن طوبال خلف تلك الطاولة المنخفضة للسؤال، بحثا عن كلمات يبدأ بها قصته أو عبارات ينكتب بها، في محاولة منه لتعريف ذاته، وكشف خبايا نفسه التي ما تزال تحت وطأة الجرح والخيبة، ذلك الجرح -موت الأخ حسان في انتفاضة الوطن- الذي أيقظ الذاكرة، وتلك الخيبة التي حضرت الصفحات منذ زمن طويل -زواج أحلام من رجل آخر- متوسلا بالقلم "ها هو ذا القلم إذن... الأكثر بوحا والأكثر جرحا.

ها هو الذي لا يتقن المراوغة، ولا يعرف كيف توضع الظلال على الأشياء، ولا كيف ترش الألوان على الجرح المعروف للفرجة.

وها هي الكلمات التي حرمت منها، عارية كما أردتها، موجعة كما أردتها فلم رعشة الخوف تشل يدي، وتمنعني من الكتابة؟

تراني أعني في هذه اللحظة فقط، أنني استبدلت بفرشاتي سكيننا، إن الكتابة إليك قاتلة كحبك"⁽³⁾.

(1) الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص: 214.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 09.

(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 10.

وفي انتظار لحظة تتدلّق فيها الكلمات على سطور الصفحات البيضاء المتناثرة على طاولة خالد بن طوبال، تستفزه صورة أحلام على صفحات إحدى الجرائد التي أعلنت ميلاد إحدى رواياتها، رواية كانت بمثابة حقل من الألغام الموقوتة التي فجرت ذاكرة خالد "ها هو ذا كتابك أمامي، لم يعد بإمكانني اليوم أن أقرأه، فتركته هنا على طاولتي مغلقاً كلغز، يتربص بي كقنبلة موقوتة أستعين بحضوره الصامت لتفجير منجم الكلمات داخلي... واستفزاز الذاكرة. كل شيء فيه يستفزني اليوم، عنوانه الذي اخترته بمراوغة واضحة... وابتسامتك التي تتجاهل حزني... ونظرتك المحايدة التي تعاملني وكأنني قارئ لا يعرف الكثير عنك. كل شيء... حتى اسمك.

وربما كان اسمك الأكثر استفزازاً لي، فهو ما زال يقفز إلى الذاكرة قبل أن تقفز حروفه المميزة إلى العين".⁽¹⁾

و باعتماد السارد على ضمير المتكلم "أنا" واستخدامه لياء المتكلم التي تحيلنا عليه في كل مرة أكسب النص روحاً ذاتية مفعمة بالحرارة والمصادقية التي دفعت بالقارئ إلى اقتحام النص، وورطته في عملية الحكي، وجعلته يشارك السارد ويعيش تفاصيل ما حدث له بنفس قلق السارد وتأزمه النفسي.

لقد استطاع السارد المشارك أن يخلق لنا وعبر خطابه، ذلك التناسب بين واقع الشخصية المتأزمة ولغة السرد التي جاءت مثقلة بالحزن واليأس لتعبر عن وضعه الذي يعاني فيه حالة من التمزق والتشتت في خضم الأحداث الفردية التي عاشها والأحداث الجماعية التي يعيشها بصحبة الوطن الذي يقول عنه "كنت أعتقد أنه وحده قادر على شفائي من عقدة الطفولة، من يتمي، ومن ذلي، اليوم.. بعد كل هذا العمر، بعد أكثر من صدمة، وأكثر من جرح، أدري.. أن هناك يتم الأوطان أيضاً، هناك مذلة الأوطان، ظلمها وقسوتها، هناك جيروتها وأنانيتها... هناك أوطان لا أمومة لها... أوطان شبيهة بالآباء".⁽²⁾

و لا يتوقف السارد عند حدود ضمير المتكلم المفرد الذي يحيلنا عليه مباشرة بل يتجاوزه إلى استعمال ضمير المتكلم الجمعي "نحن" الذي يعتبر حالة لغوية تلتحم فيها الذات الساردة بذوات أخرى، وتضم أناها المتحدثة إلى "أنوات" أخرى مما يجعلها تقفز على أسوار الخاص

(1) المرجع نفسه، ص: 21.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 289.

لتخرج إلى العام، فيندغم همها الفردي بالهم الجماعي، ويقترن مصيرها الشخصي بالمصير العام الذي ستؤول إليه حال الجماعة التي ينتمي إليها "لم نمت ظلما... متنا قهرا، فوحدها الإهانات تقتل الشعوب، في زمن ما كنا نردد هذا النشيد في سجن قسنطينة، كان يكفي أن ينطلق من زنزانة واحدة، لتردده زنانات أخرى، لم يكن مساجينها سياسيين.

كان لكلماته قدرة خارقة على توحيدنا، اكتشفنا مصادفة هناك صوتنا الواحد، كنا شعبا واحدا ترتعد الجدران لصوته، قبل أن ترتعد أجسادنا تحت التعذيب.

هل بح صوتنا اليوم... أم أصبح هناك صوت يعلو على الجميع... منذ أصبح هذا الوطن لبعضنا فقط؟" (1)

وبهذا أكد السارد المشارك التجربة الجماعية التي عاشها رفقة زملائه ووحدة المصير الذي ألوا إليه، ولقد انعكست جماعية هذه التجربة على الصيغ الأسلوبية التي خضعت هي الأخرى لتأثيرات ضمير الجمع "متنا" "اكتشفنا" "صوتنا" "أجسادنا" "بعضنا"...

لقد لجأ السارد إلى هذا الالتحام ليدعم تصوراته ويؤيد توجهاته الفكرية والنفسية ويكسبها نوعا من المصادقية التي تهيئها، للقبول فالسارد في الرواية "لا يعتبر ضميرا متكلميا محضا، وليس هو الكاتب بذاته... هو نفسه شخص ولكنه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين يمثل الكاتب وشخصه، ويمثل القارئ كذلك ليتمكن من تقويم وتذوق تسلسل حوادث معينة يستفيد منها" (2)، فضمير الجمع إذن هو السبيل الوحيد للتخلص من الانطباعية وإضفاء نوع من الجدية في اتخاذ القرارات أو طرح مجموعة التعليقات التي تصدر عن الأنا الساردة.

"إن المهم في كل ما نكتبه... هو ما تكتبه لا غير، فوحدها الكتابة هي الأدب... وهي التي ستبقى، وأما الذين كتبنا عنهم، فهم حادثة سير، أناس توقفنا أمامهم ذات يوم لسبب أو لآخر... ثم واصلنا الطريق معهم أو بدونهم." (3)

فمن خلال هذا المقطع يتضاءل ضمير المتكلم أنا، فاسحا المجال لتعاظم "النحن" الذي يفتح ذراعيه لاحتضان الكل، وفق استراتيجية مدروسة، تسعى إلى إقناع المتلقي بأنه يشارك الأنا في آرائها، أو على وشك الاشتراك معها في نفس الرأي، وهو في كل ذلك يوهمنا بأن الفكرة ليست فكرته لوحده، وإنما هي فكرة مجموعة من الكتاب من خلال الأفعال المضارعة

(1) المصدر نفسه، ص: 319.

(2) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1986، ص: 65.

(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 125.

"تكتبه" أو الأفعال الماضية المتصلة بالنون والتي تحيلنا بشكل أو بآخر على الجمع "توقفنا" واصلنا"...

نفس الشيء نجده في المقطع التالي الذي تبدأ فيه الفكرة كقناعة فردية، لتنتهي كاعتقاد جماعي، تتشارك فيه الذات الساردة مع ذوات أخرى "قبل اليوم، كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها، عندما يمكن أن نلمس جراحا القديمة بقلم، دون أن نتألم مرة أخرى، عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضا.

أيمكن هذا حقا؟

نحن لا نشفى من ذاكرتنا.

ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا".⁽¹⁾

ومن خلال هذا الانتقال بين ضمير المتكلم المفرد والجمعي، استطاع السارد أن يفرغ مخزونه الذاتي، ويكشف عن خبايا الشخصية الروائية من خلال تصويره لواقعها الداخلي المتشكل من مجموعة الأفكار، والرغبات، والآمال، والتطلعات التي تعيشها بوقع ذاتي وتتبنها بحس جماعي.

وأمام هذا الزحم العاطفي الذي عاشته الذات الساردة كانت بحاجة إلى ذات أخرى تستمع إليها وتحتوى هذا السيلان اللا محدود لذاكرتها عبر ذلك الضمير الذي توجه إليه خطابها في لحظات غيابه ولحظات حضوره على حد سواء.

وهذه الذات لا يتم استدعاؤها، وإنما هي ذات حضورها يقف بموازاة كل خطاب يتم قوله من خلال صيغة المخاطب، التي تسجل حضورها إلى جانب صيغة المتكلم، والتي تجعلنا كقراء نحس بالانتساب إلى هذا الخطاب، والانتماء إلى هذه الأحداث التي نسمعها ونقرؤها في الوقت نفسه، فضمير المخاطب هو ذلك "الشخص الذي نروي له القصة التي لا يعرفها"⁽²⁾، أو القصة التي كان في يوم من الأيام جزءا لا يتجزأ منها "فليكن... سأعترف لك اليوم بعد كل تلك السنوات، أنني وصلت معك يوما إلى ذلك الحد المخيف من اللا عقل، أكان عشقا فقط؟ أم لأهديك لا شعوريا اللعبة التي لم تكوني قد حصلت عليها بعد، ذلك الرجل المجنون الذي تحلمين به".⁽³⁾

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 07.

(2) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص: 68.

(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 186.

هنا يوجه السارد خالد بن طوبال حديثه إلى تلك المرأة التي جعلته يقف على حافة الجنون، ليهدئها كتابا يضم بين دفتيه اعترافات ما كانت لتصدقها لو كانت بصحبته في تلك القصة، التي لم تعرف معنى البدايات حتى تذوقت فجائع النهايات غير المحسوبة، في زمن لم يخلق على مقياس السارد: "من أين أبدأ قصتي معك؟ ولقصدك معي عدة بدايات تبدأ مع النهايات غير المتوقعة ومع مقالب القدر.

وعندما أتحدث عنك... عن تراني أتحدث؟ أعن طفلة كانت تحبو يوما عند قدمي... أم عن صبية قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي؟... أم عن امرأة تكاد تشبهك أتأملها على غلاف كتاب أنيق عنوانه "منعطف النسيان"... وأتساءل أتراها حقا... أنت".⁽¹⁾

وفي فوضى هذه التساؤلات التي تحتاج إلى إجابات غائبة بغياب صاحبها، يندلق دلو الكلمات، وترعف الذاكرة تحت وطأة استفزازات "الأنت"، التي يحركها السارد ويخاطبها في خضم حالة من الهوس الذي يجدد تدفقات السرد، ويطفو إلى السطح مازجا بين ضمير الأنا الذي يمثله خالد بن طوبال كمرسل للخطاب، وضمير المخاطب المفرد "أنت" الذي تمثله حياة كمرسل إليه وكمستقبل للخطاب في الوقت ذاته، وكل هذا يحدث في إطار استراتيجية تفاعلية لا تلغي حضور القارئ، بقدر ما تجعله شخصية حاضرة من خلال تواطئها مع السارد المستسلم لسلطة الضمير المركب "أنا+أنت".

وضمير المخاطب بجميع أنواعه يكون بديلا لا غنى عنه بالنسبة للشخصية الساردة في حالة استعادة الوعي الذي لا يتيح لها مقامه استعمال "الأنا"، مما يفرض عليها استخدام "الأنت"، واصطناع نوع من المناجاة الذاتية تكون أدنى من الشخصية الساردة نفسها في تلك المسافة الفاصلة بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، وهذه "الأنت" تتيح للسارد "توصيف وضع الشخصية من جهة ورصد الكيفية التي تولد بها اللغة في نفسها من وجهة أخرى"⁽²⁾ وكأنه يريد إعادة بث الوعي في ذاته أولا، وبعث الحياة في وعي الآخر ثانيا من أجل السرد "شخصية خالد هي التي ترسل وشخصية أحلام حياة هي التي تتلقى، خالد يكون راويا، أحلام حياة تكون مرويا له، أما المروي فهو الخطاب الإنشائي الذي يرويهِ ويعيد روايته خالد بن طوبال"، من

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 42.

(2) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى معالجة تفكيكية سميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية د.ط،

1995م، ص: 97.

خلال مشروع كتابته لرواية "ذاكرة الجسد" والتي ستكون ردا على خطاب أنشأته أحلام هو منعطف النسيان.

لقد استطاع كتابها أن يستثير هواية رفع القلم عند خالد بن طوبال، ويدفعه إلى التخلي عن الترف الفني الذي كان يمارسه بانتهاك حرمة بياض الأوراق، فامتنع شذوذ الكتابة في زمن لا يعترف بكليهما، "أدري... أدري أنك تكرهين الأشياء المهذبة جدا... وأنت أنانية جدا... وأن لا شيء يعنك في النهاية... خارج حدودك أنت... وجسدك أنت. ولكن قليلا من الصبر سيدتي.

صفحات أخرى فقط... ثم أعري أمامك ذاكرتي الأخرى... صفحات أخرى لا بد منها قبل أن أملاك غرورا.. وشهوة وندما وجنونا، فالكتب كوجبات الحب.. لا بد لها من مقدمات أيضا... وإن كنت أعتزف أن المقدمات ليست مشكلتي الآن بقدر ما يربكني البحث عن منطلق لهذه القصة.

من أين أبدأ قصتي معك؟". (1)

وهكذا يسجل ضمير المخاطب حضوره بأشكال مختلفة وطرق متعددة بشكل صريح من خلال الضمير المنفصل أنت، أو بشكل غير صريح كضمير مستتر أو متصل أو من خلال كاف الخطاب الذي يرفع الستائر المسدلة ليكشف عن حضوره ويعلن وجوده داخل برائن النص "كانت تلك الصفحة البيضاء كافية لإدانتك كانت تقول بالكلمات التي لم تكتب، أكثر مما يمكن أن تكتبي... فهل كان مهما بعد ذلك ألا أجد أية رسالة في تلك الحقيقية؟

لقد كنت امرأة تتقن الكتابة على بياض... ووحدى كنت أعرف ذلك". (2)

فمن خلال هذا المقطع تتأكد من أن المخاطب ذات يعرفها السارد ويتوجه إليها بخطابه دون وسائل لأن الكاف كافية لجعلنا كقراء نتجاوب مع السرد ونتفاعل مع السارد في الوقت نفسه، من خلال الصيغ التي لا ينفك يوظفها السارد "معك" "إليك" "عليك" "لك".

وفي كثير من الأحيان يلجأ السارد إلى مخاطبة نفسه عبر هذا الضمير عندما تتعكس صورته على مرآة الذات لتخاطب نفسها، وتوجه لها الكلام باعتبارها مرسلا إليه دون أن يوحي

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 41-42.

(2) المصدر نفسه، ص: 256.

لنا بذلك، وهذه ميزة من ميزات ضمير المخاطب الذي يمكنه أن يضاف إلى حالة ضمير المتكلم⁽¹⁾، فيستتر تحت أثوابه.

لقد توسل السارد في ذاكرة الجسد بالصيغ اللفظية الدالة على الزمن الحاضر، الذي انطلق منه في فعل الكتابة، حتى يثبت حضوره كسارد مشارك، يسعى إلى خلق جسور التواصل بين ماضيه المسترجع كذكرى وبين حاضره الذي يحاول فيه ممارسة فعل الكتابة. "دعيني أدهشك في عيد الحب... وأجرب معك ألف طريقة لقول الكلمة الواحدة نفسها في الحب.

دعيني أسلك إليك الطرق المتشعبة الألف، وأعشقك بالعواطف المتناقضة الألف وأنساك وأذكرك بتطرف النسيان والذاكرة... وأخضع لك، وأتبرأ منك، بتطرف الحرية والعبودية... بتناقض العشق والكراهية دعيني في عيد الحب.. أكرهك... بشيء من الحب. تراني بدأت أكرهك يوماً؟"⁽²⁾

فالسارد ومن خلال هذه المحطة السردية يعود بنا إلى إحدى محطاته الذاكرية مع كاترين التي هنأته بعيد "السان فالنتان"، والتي كانت مكالمتها بمثابة القطرة التي أفاضت كأس النفس، وأسالت أحاديثها وتأملاتها، وفتحت المجال أمام هواجسها التي تلاشت فيها حدود الزمن الفعلي للأحداث الماضية، وبرز ذلك الزمن الآخر، زمن فيضان الشعور والأحاسيس، فجاءت بذلك متحررة من قيود الحياة الماضية، ومعلنة عن نفسها كمخزون متراكم ومترسب في أعماق الذات الساردة، والذي طفا على سطح النص دون أن يتخلص من رائحة الماضي، التي جاءت حاملة لعبقه الذي يحيلنا في كل مرة على تلك الفترات التي انقضت من عمر السارد، ومن زمن القصة التي يقوم بعرض تفاصيلها وسرد أحداثها.

في الوقت نفسه نجد السارد يتكأ على الصيغ اللفظية الدالة على الماضي (فعلت) والتي يستعملها استجابة لطبيعة المحكي المتخيل الذي يصدر عن ذات تسعى إلى تقييم تجربتها الخاصة في ظل التجربة العامة للوطن، وهذا ما يجعل الفعل الماضي يتبوأ مقعداً مهما جعله المركز الذي تصدر منه الأحداث، وتتوارد من خلال نوافذه الأفعال "لقد مات أخي في الواقع مثلما مت أنا منذ ذلك العرس، قتلتنا أحلامنا.

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 361.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 237.

هو لأنه أصيب بعدوى الأحلام الفارغة الكبيرة.
وأنا لأنني غادرت وهمي... ولبست نهائيا حداد أحلامي".⁽¹⁾
وهكذا تحركت ذاكرة السارد فتحرّكت معها الأفعال ضمن مستويين، أفعال ماضية أرخت للمرحلة الماضية، وأفعال مضارعة بعثت الحياة في برائثين النص، وأضاعت دهاليزه في ظل الضبابية التي طبعت أفق المستقبل في ذهن السارد.
لقد اتخذت الرواية شكلا دائريا من الناحية الزمنية، فنجد السارد ينطلق من لحظة الحاضر باتجاه الماضي لاستعادة مجموعة من الأحداث المنتقاة، وتحويل الأحداث نحو العالم الداخلي لذاته التي بدأت قصتها من نهايتها، معلنا بأنه على يد النهايات تولد البدايات غير المتوقعة في كل قصة يوقعها القدر، وهو نفسه القدر الذي جعله يقبل على قراءة صحيفة لم يعتد قراءتها "آخر مرة استوقفتي فيها صحيفة جزائرية، كان ذلك منذ شهرين تقريبا، عندما كنت أتصفح مجلة عن طريق المصادفة، وإذا بصورتك تفاجئني على نصف الصفحة بأكملها، مرفقة بحوار صحفي بمناسبة صدور كتاب جديد لك".
يومها تسمر ناظري أمام ذلك الإطار الذي كان يحتويك، وعبثا رحلت أفك رموز كلامك، كنت أقرؤك مرتبكا، متلعثما، على عجل، وكأنني أنا الذي كنت أتحدث إليك عني، ولست أنت التي كنت تتحدثين للآخرين عن قصة ربما لم تكن قصتنا.
أي موعد عجيب كان موعدنا ذلك اليوم! كيف لم أتوقع بعد تلك السنوات أن تحجزني لي موعدا على ورق بين صحفتين، في مجلة لا أقرأها عادة"⁽²⁾، وهكذا ينتقل بنا خالد بن طوبال من العالم الخارجي الذي وفر له محفزا ذاكريا يتمثل في الحوار الصحفي الذي أجرته أحلام حول كتابها الجديد الذي أرادت أن تتعطف من خلاله نحو النسيان إلى العالم الباطني الذي هو بصدد الكشف عنه، وتعريته من خلال المخزون الداخلي لعقله متحولا بذلك من أداة لضبط الأحداث والأقوال ونقلها إلى موضوع أو شاشة للعرض تقفات من فترات الذكريات المنتثرة، والمشاعر المزدهمة التي تتسلل في ذهن السارد وتختلط كاختلاطها على أرض الواقع في أي تجربة إنسانية مكتملة العناصر.

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 403-404..

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 15.

"من أين جاء هذا الارتباك؟ وكيف تطابقت مساحة الأوراق البيضاء المستطيلة بتلك المساحة الشاسعة البياض للوحات لم ترسم بعد، وما زالت مسندة على جدار مرسم كان مرسمي؟ وكيف غادرتني الحروف كما غادرتني الألوان وتحول العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق، يبيث الصور بالأسود والأبيض فقط؟ ويعرض شريطا قديما للذاكرة، كما تعرض أفلام السينما الصامتة".⁽¹⁾

وبالرغم من اعتماد السارد على السرد الاسترجاعي "بغرض إعطاء القارئ خلفية وإدماجه في عالم الحكيم ومعرفة الشخصيات والخلفيات التي أسهمت في صنع الأحداث"⁽²⁾، إلا أنه قام بانتقاء هذه الأحداث، واختيارها كما عمد إلى التقليل منها مما جعل أحداث الرواية تتمحور حول الثورة، والحب، والوطن، في الوقت نفسه الذي جعل فيه هذه الأحداث تمثل حركة عدد محدود من الشخصيات في مساحة زمنية ومكانية ضيقة، وتشكل الهيكل العظمي للقصة التي رسمت عليها كل الموضوعات المتناولة، التي جاءت مدعمة بالأحداث التاريخية التي غيبت بحضورها أحداث اللحظة الراهنة، وشرعت الأبواب للماضي بكل ما يحمله من بوح بالرغم من أن اللحظة الهامة ليست الماضي الذي يسجل أعلى مستويات حضوره وإنما هي الحاضر حتى "يتحرر الكاتب من نير السيطرة ويكتب ما يختار وليس ما يجب عليه أن يكتب".⁽³⁾

فالسارد البطل يعيش تمزقاته الذاتية، وازدواجيته الفكرية بفرديّة خاصة، فنجد صوته يعلو حيناً على أصوات الشخصيات فارضاً عليها منظوره، وينخفض أحياناً متراجعا إلى الخلف، منزويا في دائرة الحوار الداخلي مع الذات، من خلال نوافذ المناجاة التي يخاطب من خلالها الآخر "يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن".⁽⁴⁾

تلبس أحلام / حياة صورة الأم، وصورة الحبيبة وصورة الأنثى في منظور خالد بن طوبال الذي يضم جسده صورة مهزوزة تعاني من تناقضات شتى، وأعطاب مختلفة يتقدمها

(1) المصدر نفسه، ص: 09.

(2) جاب الله خالدية: في رواية ذاكرة الجسد، مجلة السرديات، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة ع2، 2008، ص: 142.

(3) فرجينيا وولف: القارئ، تر: بن عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص: 154-155.

(4) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 48.

العطب الجسدي المتمثل في يده المبتورة التي تركها خلفه في ثورة احتوت أحلام شبابه، ويتمثل عطبه النفسي صعوبة التواصل مع الآخرين، والذي ظهر في جانبيين اثنين هما ممارسته للرسم الذي كان نوعاً من الترف الفني الذي ليس في متناول الجميع، وكذا ابتعاده عن وطنه الأم ولجؤه إلى الغربية (فرنسا) التي تحترم فنه وتبذ عطبه، وانتهاء أحلامه ووآد آماله بعد خسارته لأحلام التي شاركته البطولة كابنة أولاً، وكحبيبة ثانياً، وكجسد مشتهى ثالثاً، وهذا ما جعل شخصيته شخصية غير سوية، في بنائها النفسي الذي "يميل إلى القلق وإلى شيء من عدم التماسك والانسجام... كأنها لا تترايط، أو كأنها تتفكك، وهي في هذا لا تنمو نحو غاية لها تنتهي ولا تنتهي، لكنها تطرح سؤاها وأسئلتها"⁽¹⁾ وتفسح المجال أمام أفضية القراءة لاستكمالها وترميم أعمدة بنائها التي تتطلب ذهن قارئ نشط يتتبع مسارها.

وهذا القلق الذي يصاحب السارد ناتج عن تلك الثنائيات المتناقضة التي جمعت في شخصية بين الرفض والرضى، التمرد والخضوع، الانتصارات والهزائم، الحب والكره، الواقع والخيال، الماضي والحاضر، وهذا ما جعل الحكاية تقيم موقعا آخر يحفظ توازنها ويحمي لحمه بنائها من خلال شخصية أحلام/حياة التي كانت تسجل حضورها بشكلين مختلفين: الأول: من خلال حضورها كطرف مشارك في الحوار وشاهد على الأحداث الماضية، والثاني: من خلال تواجدها كذات تستحضر من خلال خطاب السارد الذي يتوجه إليها "أنت" "ها أنت ذي تتقدمين كأميرة أسطورية مغرية.. شهية.."⁽²⁾

لقد تأسست الرواية -الحكاية- في مجملها على صوت سارد يتبوأ مقعد التذكر الذي منح بموجبه تذكرة السفر داخل الزمان، وتأشيرة العبور إلى كل مكان بين أفضية الماضي القريب والبعيد بمجده وانتصاراته، وحاضر مأساوي محشو بانتهازييه وسرّاقه، ومستقبل مسدود بمحدودية آفاقه المنغلقة في وجه خالد بن طوبال المحاصر داخل جسد معطوب، بوجودان متعب ومهزوز، وروح معذبة ومنكسرة وجدت ضالتها في برائن لغة تمنهن في حدود ألفاظها البوح، وتمارس في أفضية عباراتها عمليات استتطاق لذاكرتها ولهذا نجد "تراسلا فنياً بالغاً بين الشعر والقصة"⁽³⁾، ولعل هذا ما يبرز اللغة الشعرية التي نسجت على مقاس الذات المعذبة بكلمات

(1) يميني العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص: 84.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 353.

(3) محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص: 65.

منتقاة بعناية، وصدق، وجمل قصيرة متلاحقة على وقع النفس التي تعيش بنزعات الثورة وتخرج من أحرّاش الأحزان وآلام فقدان "لست حبيبتي... أنت مشروع حبي للزمن القادم. أنت مشروع قصتي القادمة وفرحي القادم... أنت مشروع عمري الآخر في انتظارك. أحبي من شئت من الرجال واكتبي ما شئت من القصص.. وحدي أعرف قصتك التي لن تصدر يوما في كتاب، وحدي أعرف أبطالك المنسيين وآخرين صنعهم من ورق.

وحدي أعرف طريقتك الشاذة في الحب، طريقتك الفريدة في قتل من تحبين... لتوثي كتبك فقط". (1)

هكذا يخاطب السارد حبيبته من خلال جراحه المفتوحة التي يقوم بسرد نزيها بلغة عالية الانفعال شديدة التوتر، تكشف عنها وتيرة السرد المتسارع على وقع الصوت الغاضب والوحدات اللغوية المتكررة التي تخرج من أحرّاش الذات، ليُدعي فيها حقه المشروع في امتلاكها لأنه وحده يملك أسرارها ومفاتيحها". (2) في الوقت نفسه الذي يعود فيه إلى هيبته ووقاره واتزانه بشكل يوحى بالنشاز والتناقض ليقول "ألم أكن متحرقا لقراءة بقية القصة، قصتك التي انتهت في غفلة مني، دون أن أعرف فصولها الأخيرة، تلك التي كنت شاهدها الغائب، بعدما كنت شاهدها الأول؟ أنا الذي كنت حسب قانون الحماقات نفسه، الشاهد والشهيد، دائما في قصة لم يكن فيها من مكان سوى لبطل واحد". (3)

إذا تأملنا العملية السردية نجد السارد في ذاكرة الجسد وباعتباره ساردا مشاركا يصنع الحدث، ويقوم بتفعيله من جهة، وينشئ الأقوال السردية وينقلها من جهة أخرى معتمدا على زاويتين مهمتين للرؤية.

الأولى: هي الرؤية مع أو الرؤية المصاحبة للشخصيات لأنه ومن خلال اعتماده على ضمير المتكلم "أنا" يجعل الحكاية المسرودة على لسانه مندمجة في عالمه وملتحمة بحدود ما تعرفه الشخصيات لا غير مما يؤدي إلى "إلغاء الحواجز الزمنية القائمة بين زمن السرد وزمن السارد" (4)، وإسقاط تلك الجدران الفاصلة بينه وبين الشخصيات الروائية التي يحكي عنها، كما

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 328.

(2) ليلي بلخير: هوية الراوي في ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلة التبين، العدد 31، 1 أبريل 2008، ص: 14.

(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 20.

(4) جاب الله خالدية: الراوي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ص: 143.

يؤدي أيضا إلى تلاشي المسافة الفاصلة بينه وبين الأحداث التي يمثل جزء لا يتجزأ منها، فكل جزء من أحداث السرد ومجرياته تغدو ملتصقة بالأنسا السارد ومنصهرة معه لأن الأنسا، يجعله فاقدا لوضع المؤلف، ومكتسبا لوضع الشخصية⁽¹⁾ التي تشاركه الأداء "سألتك مرة لماذا اخترت الرواية بالذات، وإذا بجوابك يدهشني.

قلت يومها بابتسامة لم أدر نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل:

"كان لا بد أن أضع شيئا من الترتيب داخلي... وأتخلص من بعض الأثاث القديم، إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفص كأبي بيت نسكنه ولا يمكن أن أبقى نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة..."⁽²⁾ فمن خلال هذا المقطع نجد السارد خالد بن طوبال يجلس في نفس الموقع الذي تحتله الذات المتكلمة أحلام فتتفاعل ذاته مع ذاتها وتتساوى رؤيته للأشياء مع رؤيتها في محاولة منه للكشف عن الأسباب التي جعلتها تمتهن الكتابة وتمارس فن اللعب بالحروف.

لقد اتخذ السارد من أحلام بؤرة للسرد وفلكا تدور حوله الأحداث التي يستعيدتها اسمك الطفولي الذي يحبو على لساني، وكأنك أنت منذ خمس وعشرين سنة، وكلما لفظته عدت طفلة تجلس على ركبتني وتعبث بأشياءي وتقول لي كلاما لا أفهمه.. فأغفر لك لحظتها كل خطاياك.

كلما لفظته تدرجت إلى الماضي، وعدت صغيرة في حجم دمية... وإذا بك ابنتي.

هل أقرأ كتابك لأعرف كيف تحولت تلك الطفلة الصغيرة إلى امرأة؟..."⁽³⁾

في السياق نفسه ومن خلال الرؤية المصاحبة يحاول السارد أن يقدم لنا بعض الأحداث المهمة التي عاشها في محاولة منه لرفع النقاب عما نجهله عن شخصيته وظروفها الخاصة "ها هو ذا القدر يطردني من ملجئ الوحيد من الحياة والمعارك الليلية ويخرجني من السرية إلى الضوء ليضعني أمام ساحة أخرى ليست للموت وليست للحياة ساحة للألم فقط... وشرفة أتفرج منها على ما يحدث في ساحة القتال، فلقد بدا واضحا من كلام (سي طاهر) يومها، أنني قد لا أعود إلى الجبهة مرة ثانية"⁽⁴⁾.

(1) جاب الله خالدية: الراوي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ص: 143.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 18.

(3) المصدر نفسه، ص: 43.

(4) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 35.

لقد استطاع السارد ومن خلال هذه الرؤية أن يصور حجم المعاناة التي كان يعيشها والتي كانت تعيشها الذات المعزولة داخل بوتقة عذابها المستمر، وألمها الدائم، والذي جاءت الأفعال المضارعة دالة على امتداد خطواته واستمراريتها، وعلامات الاستفهام دليلا قاطعا على عدم معرفة بوقت انتهائها "هل أمسك بأطراف ثوبك كالطفل وأجهش بالبكاء" هل أتحدث إليك ساعات لأفنعك أنني لن أقدر بعد اليوم على العيش بدونك، وأن الزمن بعدك لا يقاس بالساعات ولا بالأيام، وأني أدمنتك".

كيف أفنعك أنني أصبحت عبدا لصوتك عندما يأتي على الهاتف؟ عبدا لضحكك لطلتك، لحضورك الأنثوي الشهي، لتناقضك التلقائي في كل شيء وفي كل لحظة".⁽¹⁾

يتغير نمط السرد ليتحول السارد إلى ذات عارفة بكل شيء من خلال الزاوية الثانية للرؤية والتي تأتي من الخلف ويتبوأ فيها السارد مقعدا لا تتافسه فيه أي شخصية، معلنا عن سلطته اللامحدودة في تعرية الأحداث، وهيمنته الكلية على مساراتها وتوجهاتها نتيجة علمه بما جرى في الماضي وما يحدث في الحاضر، الذي جاء كنتيجة حتمية للأول مقدا الأشياء كما تتعكس على وجه مرآته الذاتية، وكما ترسم على صفحات عقله الباطن، وهذا ما جعله حريصا على تقديم الأحداث من وجهة نظره الخاصة، كما يبرر كثره التعليقات التي جاءت مصاحبة للأحداث ممهدة لها أو معقبة عليها، وفق مخطط يرضي قناعاته من جهة، ويفرضها على القارئ من جهة أخرى "هم الذين أعدوا لنا مسبقا تقويما بأعياد السنة، في بلد يحتفل كل يوم بقديس جديد على مدار السنة... أليس بين قديسهم الثلاثمائة والخمسة والستين.. قديس واحد يصلح للنسيان".⁽²⁾

ينسى خالد أجواء الاحتفالات بعيد الحب مع صديقه كاترين، ويعرج على مرارة الواقع الذي تعيشه تفاصيل علاقته مع أحلام التي انقطعت أخبارها عنه، تلك المرارة التي أصبحت مذاقا ملازما ليوميته بديار الغربية التي لم تنسه أفراحها سطوة الأربعة والأربعين لصا على وطنه الأم الجزائر، الذي يعود متدثرا بملاءة حبيبته حياة ابنة سي الطاهر.

وتتراءى لنا هيمنة السارد على الأحداث من خلال تلك الاستباقات والاستشرافات التي كان يبثها هنا وهناك فاتحا من خلالها نوافذ الآتي، ورابطا بميثاقها حلقات السرد، مؤسسة لما

(1) المصدر نفسه، ص: 171.

(2) المصدر نفسه، ص: 236-237.

يأتي من أحداث من خلال تلك الخيوط الخفية التي ترسمها الكلمات المرتمية في أحضان الترقب والانتظار "أكنت لحظتها تتبئين بنهايتي القريبة، وتواسيني مسبقا على فجيعتي... أم كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرجين على وقعها علي وتسعدين سراب اندهاشي الدائم أمامك، وانبهاري بقدرتك المذهلة في خلق لغة على قياس تناقضك..."

كل الاحتمالات كانت ممكنة..".(1)

وإذا كان مدى هذا الاستباق يحملنا على راحة الترقب إلى غاية نهاية القصة ويجعلنا نبحث عن حقيقة الاحتمالات الواردة، فإنه وفي فضاء سردي آخر يستعجل النهايات، ويشغل كرابط يقيم اللحمة بين الأحداث المتتابعة كما يوضح المثال الآتي الذي سعى فيه السارد إلى رسم معالم استشراف قصيرة المدى ربط من خلاله بين حدث الالتحاق بالثورة التحريرية المجيدة وما اعتراها من أحلام الرجولة المبكرة، وبين تلك الإصابة التي لم يمهد لها القدر والتي أدخلت السارد إلى عالم العجز والحزن مرة أخرى "لم أكن أعي وقتها أن طموحاتي لا علاقة لها بالمكتوب، وأن القدر كان يتربص بي في ذلك الوقت الذي كنت أعتقد فيه أن لا شيء بعد اليوم يمكن أن يعيدني إلى حزني السابق".(2)

وبين هذا وذلك لا ينسى السارد أن يطرح تعليقاته معقبا على أقوال الشخصيات أو ممهدا لها، وهذا ما يوحي بمعرفته التي تتجاوز حدود معرفة الشخصيات وتحتويها في الوقت نفسه "كان في سؤالك شيء من عناد الأطفال وأنايتهم وشيء من عناد النساء وغيرتهن..."

قلت وأنا أرفع تلك اللوحة من الأرض:

هل تزعجك هذه اللوحة حقا؟

أجبت بشيء من الكذب الواضح:

لا...".(3) هنا يتوغل السارد في أعماق الشخصية التي تشاركه البطولة ليحلل نفسياتها كامرأة ويعلن عن ردود فعلها، رافعا الغطاء عن بعض الأحاسيس والمشاعر التي انتابتها في نفس الوقت الذي شاركها فيه موقع الرؤية الذي تتبوأه "رحت فقط بحماقة الأنثى تسترقين النظر إلى لوحة كاترين وكأنها وحدها تعنيك، ورحت أنا أحاول فهمك.

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 19.

(2) المصدر نفسه، ص: 34.

(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 165.

ما الذي كان يزعجك في تلك اللوحة؟ هل وجودها في تلك اللحظة بيننا بحضورها الصامت الذي يذكرك بمرور امرأة أخرى في حياتي؟ أم شقرة تلك المرأة والإغراء الاستفزازي لشفتيها وعينيها المختلفتين خلف خصلات شعر فوضوي؟⁽¹⁾

هكذا يتسع مجال الكشف عن خبايا الشخصيات، وبنفس الطريقة يعمل السارد ومن خلال رؤيته الخلفية للأحداث وللأشياء على التعمق في صلب الأحداث عبر منظور متدرج ينطلق من النهايات عائداً نحو البدايات، وهذا ما نلاحظه عندما يتعلق الأمر بتفاصيل القصة التي جمعتها بحياة، أو يقوم بعرض معاكس منطلقاً من البدايات إلى النهايات عندما يتعلق الأمر بقصته مع سي الطاهر وبصديقه زياد أو بقصة نضاله في صفوف جبهة التحرير الوطني.

وفي مجال نفس الرؤية الخلفية يأخذنا السارد البطل في ذاكرة الجسد لأفضية أخرى مختلفة وبتأثيرات زمنية متنوعة، إلى مجال تلك الأقوال التي يستشهد بها بين الفينة والأخرى "إن الابتسامات فواصل ونقاط انقطاع في كلامهم"⁽²⁾، أو راسماً من خلالها جسراً للتواصل بين الماضي والحاضر، واضعاً أحدهما مقابل الآخر للمقارنة بين أوضاع مختلفة مثلما يسترجع شخصية عبد الحميد بن باديس من خلال هذا المقطع:

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب
من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب
أو رام إدماجاله رام المحال من الطلّب
صدقت نبوّتك لنا يا ابن باديس... لم نمت.

فقد ماتت شهيتنا للحياة فماذا نفعل أيها العالم الفاضل؟
لا أحد توقع لنا الموت يأساً..

يا نشء أنت رجاؤنا و بك الصباح قد اقترب.

ذلك النشء الذي تغنيت به.. لم يعد يترقب الصباح.. مذ حجز الجالسون فوقنا الشمس أيضاً.. إنه يترقب البواخر والطائرات.. ولا يفكر سوى في الهرب"⁽³⁾.

ففي الوقت الذي تعود فيه شخصية العلامة بن باديس حاملة بوقارها عبق زمن كنا نصدر فيه الأحلام للعالم أجمع، يرسم لنا السارد بمرارة واقع الحاضر الذي نعيشه واضعاً

(1) المصدر نفسه، ص: 167.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 30.

(3) المصدر نفسه، ص: 318.

الماضي والحاضر أمام بعضهما البعض، مقارنا بينهما حيناً، ومعللاً ماآل إليه أحدهما بالآخر حيناً آخر.

ولا يكتفي خالد بن طوبال بحدود هاتين الرؤيتين بل يلجأ في الكثير من الأحيان إلى نقل الأحداث دون تبرير، ووصف الأشخاص والأشياء دون تعليل، مكتفياً بالرؤية الخارجية وملامسة السطح دون التغلغل في مواقع الداخل مثل وصفه لأحلام "كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، بسر ما يمكن في مكان ما من وجهك... ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية، وربما في ابتسامتك الغامضة وشفثيك المرسومتين بأحمر الشفاه فاتح كدعوة سرية لقبلة.

أو ربما في عينيك الواسعتين ولونهما العسلي المتقلب".⁽¹⁾

فمن خلال هذا الوصف يركز السارد على الوصف الخارجي الحسي معتمداً على المرئيات الظاهرة دون التغلغل في أعماق هذه الشخصية، أو البحث في الخفيات كما نجده في مقاطع أخرى يصف نهر السين بنظرة محايدة تخلو من عواطف ارتباطه بصورة هذا الأخير الذي لم يتمكن بكل ما يحتويه من جمال من إثارة ريشة خالد التي تحترف رسم الجسور "في ذلك الصباح أشعلت سيجارة صباحية على غير عادتي، وجلست على شرفتي أمام فنجان قهوة، أتأمل نهر السين، وهو يتحرك ببطء تحت جسر ميرابو.

كانت زرقته الصيفية الجميلة، تستفزني ذلك الصباح دون مبرر تذكرني فجأة بالعيون الزرق التي لا أحبها.

أُترى لأنه لا نهر في قسنطينة.. أعلنت العداء على هذا النهر؟".⁽²⁾

لقد استطاعت الروائية من خلال السارد أن تمنح خطابها إمكانيات كبيرة للتبوع في استعمال الرؤية السردية وفتح مجالات التفاعل مع الشخصيات الأخرى في سبيل توسيع مجالات البوح وأفضية الاعتراف التي تغذت بعثبات المنظور الأنثوي الذي اكتمل بناؤه بتحول السارد من مهنة الرسم إلى الكتابة، وانتقاله من عملية ملامسة أخاديد اللوحات البيضاء بريشة تحترف المزج بين الألوان إلى عملية السرد بواسطة قلم يعرف جيداً كيف يشق صدور السطور، ويجرح مساحات البياض، متخذاً من عطبه الجسدي وفشله العاطفي عموداً لارتكاز

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 54.

(2) المصدر نفسه، ص: 189.

هذا المنظور، فلقد شكل العطب الجسدي للسارد خلافاً نفسياً أفقده توازنه مع نفسه أولاً، وكسر علاقته مع العالم والأشياء من حوله ثانياً، فكان في ذاكرة الجسد ذاتاً ضائعة في بحر الشك الذي جعلها تؤول الأحداث وفق وجهة نظرها لا غير، وتتبنى المفاهيم وفق منطقتها الخاص، وتحاصر الأشياء في بوتقة الذات التي جعلتها تضيع في غياهب الأفكار والهواجس التي أوقعتها في مسارب التناقض غير المبرر، والتمرد الذي يسعى إلى التغيير دون وجود هدف واضح أو غاية محددة، حاجزة بذلك مساحات الرواية للحزن الدائم والخيبات المتكررة.

وبهذا يعيش السارد خالد بن طوبال رغم ارتدائه لقناع الذكورة، حياة نفسية متأزمة تعلن عن عجزه وفشله وخيبته التي يحاول أن يتجاوزها من خلال ممارسة الكتابة، وهذا دليل على "إشعارات نفسية لروح الأنثى، ومعاناتها وطريقاتها في إثبات الذات، وتأكيد الحضور بالأدب والكتابة كنوع من السباحة ضد التيار أو السير الحثيث في مكان ملغوم"⁽¹⁾، وبهذا الإعلان تكون الكاتبة قد تمادت في إخفاء ذاتها، وستر هويتها، ونجحت في ارتداء قناع الذات المذكرة وإقناع القارئ وإيهامه بحقيقة وواقعية ما تروي له رغم أنها كانت تترك له بين الحين والآخر علامات تدل عليها وعلى آثار مشيها على رؤوس أصابعها بين سطور نص تماهى فيه ضمير "الأنا" المذكر السارد مع ضمير "الأنثى" المؤنث المخاطب فكان يصلنا صوت كل واحد منهما من خلال نطق الآخر أو صمته "و ما ضمير "أنت" في نهاية الأمر لإقناع "الأنا" المؤنث"⁽²⁾، التي ارتدت ملابس المذكر لتسترجع مواقع استلبها منها.

(1) ليلي بلخير: هوية الراوي في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص: 14.

(2) زهرة جلاصي: النص المؤنث، سراس للنشر، تونس، 2000، ص: 89.

المبحث الثاني: السارد وثقافة الصمت في رواية بحر الصمت

على وقع معزوفة الموت، وظلال الكره لشخصية تقف على حافة الانهيار داخل سلم من القيم المتضاربة، بين شك لم يولد يقينه، وحقيقة ثابتة مؤسسة على أرضية الارتياح الذي جمع بين فواصل الحب والكره، الجهاد والخيانة، الحرية والاقطاع، ... يطالعنا سي السعيد نطقا بعيدا عن فصول الكتابة وتتويعاتها ليحكي لنا قصته التي كانت معظم منطلقاتها تقف على النهايات التي يستلم فيها دائما دور البطولة بأحقية الأوليات "من أنا بعد هذا العمر؟".

بهذا السؤال تتفجر ذكريات سي السعيد، إنها ذكريات الأب العجوز في مواجهة ابنته الوحيدة التي يدينه صمتها، وتدينه نظراتها وترميه في برد الشيخوخة⁽¹⁾.

يبدأ سي السعيد، الأنا الساردة في بحر الصمت والذات المشاركة في إقامة فصول أحداثه من الحاضر، الذي جاء بمذاق مختلف عائدا بنا إلى الماضي، الذي سلب فيه رهانات الاختيار فعاش حياته كما أرادها الآخرون، مقارنا بين صورته في الماضي وحقيقة ما آلت إليه ملامحه في الحاضر الذي فقد فيه السيطرة على كل شيء "أرفع عيني إلى الصورة المعلقة يمين الجدار فأصاب بما يشبه الذهول، وأنا أكتشف قدرتي على قراءة ما بين سطور الفراغ واللا منتهى.. في زمن آخر، كنت أعرف عن صورتني الكثير ولكن... كل شيء تغير، تغير تماما.."⁽²⁾، بعدما ارتدت الوجوه أفتحة لا تشبهها، ولبست القنوات أودية فضفاضة لا تستجيب لمتطلبات أعماقها، ومقاسات حرياتها.

تهتز شخصية سي السعيد بعد موت ابنه الرشيد الذي كان يقف في الضفة الأخرى، وانقطاع سبل التواصل مع ابنته جميلة المتفجرة ثورة في حاضره، فيرتد برغبته نحو الماضي ليعترف لابنته التي تأسس كطرف مسرود له بفصول حياته المنتهية على عتبات الشيخوخة "يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالي... يصيح في داخلي" قل الحقيقة يا سي السعيد، ودع القناع يسقط... اعترف!".

يا إلهي.. أنا أعترف.. يا ابنتي، اقرئي بين سطور وجهي الحكاية كلها منذ بداية التكوين وسفر الخروج⁽³⁾.

(1) نبيل سليمان: أسرار التخيل الروائي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 172.

(2) ياسمينة صالح: بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص: 05.

(3) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 07.

يطل علينا سي السعيد من خلال صيغة ضمير المتكلم "أنا" ليسرد لنا أحداث رواية بحر الصمت التي كان مشاركا وشاهداً حاضراً في تفاصيلها، فهو المركز وبقية الشخوص تدور في فلكه فحين يتكلم يعرض علينا كلماته هو، ويقدم لنا مشاعره وأفكاره، وفي مرات أخرى يبتعد قليلاً لينقل لنا أقوال وكلمات الشخصيات الأخرى التي تشترك معه في الأحداث وتطوير الوقائع التي يخبرنا عنها.

يحيلنا السارد في "بحر الصمت" بشكل مباشر على الذات التي تنفلت بجميع خلفياتها الماضية والحاضرة على امتداد تسعة عشر فصلاً (مقطعاً)، أرادها السارد أن تكون بمثابة محطات حياتية، تداخل فيها الماضي مع الحاضر، والعام مع الخاص، والحقيقة مع الوهم في ظل تلك الأنا التي ظلت تؤطر السرد وتهيمن على أفضيته.

وفي إطار سيرورة زمنية كانت تتطلق مع كل مقطع من الحاضر لتعود إلى الماضي، أو تقوم برحلة معاكسة تنطلق فيها من أعماق الماضي لتطفو على سطح الحاضر بحسب أهمية الأحداث التي جاءت على لسان السارد ممسكة برقاب بعضها البعض لتعلل حقيقة الراهن المأساوي الذي تعيشه الشخصية المحورية التي تتمتع بسلطة كاملة تقلدها زمام الحكي "يдахمني الرعب فجأة.. الحرب مفتوحة إذن، وأنا متعب كخنزيرة هرمة... شعري الأبيض لا يضيفي على عمري وقارا، والتجاعيد في وجهي تنتقم مني...

باللسخرية! أنا مدان، وصادق أنني انتهيت، كما ينتهي الوقت من جلائه... أنا وحيد... وابنتي ها هنا... جاءت تعاقبني... هل أملك الحق في ردعها...؟"⁽¹⁾

في هذا المقطع تظهر هيمنة السارد من خلال إعلانه عن نفسه بالضمير المتكلم "أنا" بشكل مباشر، ومن خلال إلحاقه لياء المتكلم بالأفعال المضارعة "يдахمني"، "تعاقبني" أو الأسماء "ابنتي، شعري، عمري، وجهي" والتي تحيلنا عليه مباشرة.

لقد استطاع السارد ومن خلال توليه لدفة السرد واستعماله لضمير المتكلم، أن يلغي المسافة الفاصلة بينه وبين الأحداث رغم وجود ذلك الفاصل الزمني الحقيقي بين زمن وقوع الأحداث وزمن الحكي عنها والذي يجعل موقع الأول في الماضي، وموقع الثاني في الحاضر فتعود الأحداث إلى الحاضر من خلال ذهن السارد عبر جسور السرد الاستنكاري الذي ينفذ عنها غبار الماضي، ويقدمها بحرارة ذاتية تضيء عليها الكثير من المصادقية التي جعلتها تورط

(1) المصدر نفسه، ص: 06.

القارئ وتستدرجه إلى داخل النص، وهذا ما جعل أزمنا الفعل التي وردت على لسان السارد تتأرجح بين الأفعال المضارعة الدالة على الاستمرار والأفعال الماضية المؤطرة والدالة على الامتداد "أقف مثقلا مهزوما... أدنو من النافذة.. الليل ها هنا، كم أشعر بالبرد الآن وقد هزمني الليل... يا إلهي الليل ها هنا... والكلام تساقط كالهباء... وأنا لا أعرف نفسي وسط هذا الخراب.. أمد يدي إلى النافذة وأفتحها ثانية... تهب الرياح قوية... باردة، يخزني البرد... الخريف يوخز قلبي... ألقى نظرة عزاء على المدينة.. على السكون المقهور الذي يوشم ليها الكئيب... لم يعد السكون قابلا للحلم... أرفع عيني إلى السماء...".⁽¹⁾

من خلال هذا المقطع نلاحظ أن الأفعال المضارعة الواردة فيه وتحيلنا على اللحظة الراهنة، وتحملنا على إلغاء تلك المسافة الفاصلة بين زمن الفعل وزمن السرد (أفق، أدنو، أشعر، أعرف، أفتح، أمد، تهب، ألقى)، والسارد من خلال هذه الوقفة في أحضان الحاضر يسعى إلى تثويره، وإثارة الأسئلة الخاصة به من خلال طرح تاريخ الذات التي تعيش على وقع خسائرها.

وعلى الرغم من هيمنة ضمير المتكلم على خطاب السارد إلا أنه كان يستعين بين الحين والآخر بالضمير المفرد الغائب "عندما يكون بصدد الحديث عن محبوبته"⁽²⁾، أيام الثورة أو زوجته بعدها "لما رأيتها فهمت أنها هي التي كنت أنتظرها، هي بالذات، بتفاصيل وجهها وابتسامتها الواضحة العذبة، بعينيها وفتانها الربيعي المعزول لأجل "ماي"...، رأيتها تعود إليّ تحمل صينية القهوة المرشوشة بماء الزهر... قهوة أعادتني عشرة أعوام إلى الوراء..."⁽³⁾، أو عندما ينتفض صوته في الحاضر ليحدثنا عن ابنته التي تبادلته رغم قربها منه لغة الجفاء، والتي يخاطبها من وراء حجاب الكبرياء مداريا ضعفه الأبوي الذي ظل يكتمه طيلة هذه السنوات "ابنتي شجرة" من ثلاثين غصنا، ابنتي دقيقة لا تكف عن إدانة الوقت... ابنتي فصل مدهش في رواية لم أكتبها، لكني أجيد قراءتها... ها هي ترفع عينيها إلى صورتني المعلقة يمين الجدار... ها هي تزيج عينيها عن الصورة ثم تنظر إلي..."⁽⁴⁾

(1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 53 .

(2) ليندة مسالي: إشكالية المتخيل السرد في الرواية السنوية الجزائرية، ياسمينة صالح أنموذجا، الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب تيزي وزو، ع4، جانفي 2009، ص: 126.

(3) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 42.

(4) المصدر نفسه، ص: 37.

لقد كان ضمير الغائب المؤطر بلسان الأنا نافذة سردية فتحت أمامنا المجال لمعرفة خلفية الشخصيات، فمن خلاله عرفنا بأنه منح ابنته اسم والدتها التي تشبهها في كل شيء في الوقت نفسه الذي تمارس فيه هذه البنت هواية كتابة الشعر سرا، ومهنة الرسم علنا بعد التحاقها بمدرسة الفنون الجميلة "أعترف أنني لم أكثرث قط حتى وهي تلتحق بكلية الفنون الجميلة مضيعة على نفسها كلية الطب التي تمنيتها لها... فهتمت متأخرا أنها كانت تتحداني مسقطه عنها طبيبة لتدرس الفنون الجميلة".⁽¹⁾

لقد كان ضمير الغائب أيضا وسيلة منحت للسارد القدرة الكافية لنقل قناعاته من خلال ارتدائه لقناعات الآخرين، والتواري خلف آرائهم، فمن خلاله نجد السارد لا يقدم نفسه بشكل صريح، ولا يعلن عن نفسه كذات قائلة أو فاعلة بل يختفي ليخلق تلك المسافة بين الذات المتحدثة والذات القائمة بفعل القول مما يجعله يطرح الموضوع ويعقب عليه مخرجا إياه من دائرة الخاص إلى فضاء العام الذي يتيح له فرصة الإحاطة به وتناوله من جميع جوانبه، والغوص في أعماقه من أجل تقديمه بمختلف حيثياته كقوله: "ذات مرة قرأت عبارة سينغور "التنازل يعني قبول كل الشروط بلا اعتراض".⁽²⁾

وإلى جانب الضمير الغائب يسجل ضمير المخاطب حضوره وبصيغ مختلفة فيتكرر أحيانا من خلال حضوره اللفظي الذي يرافق كاف الخطاب ويصاحبه، يسبقه في لغة الخطاب أو يأتي بعده في صورة توكيد لفظي يرسم به السارد "سي السعيد" معالم التخصيص لتلك الشخصية التي يتوجه لها بخطابه كمرسل إليه حاضر في برائن النص، أو في ذهن السارد الذي يستعيد صورتها من خلال النوافذ التي يفتحها بين الحين والآخر على الذاكرة التي تفيض بهواجس الذات وتتفلت من سيطرة وعيها "مما كنت أنت..."

قبلك كنت رجلا عاقلا، وبعذك صرت مجنونا... حتى الوطن اكتشفته بك/فيك...
وجدتني محشورا في الدفاع عنه.. وحشرتني الثورة في مفاهيم لم أكن أو من بها...
لأجلك أنت خنقت آرائي وتقمصت ما أردته وجهي الآخر...".⁽³⁾

من خلال هذا المقطع يخاطب السارد حبيبته جميلة التي حمله حبها على ارتداء أقنعة قناعات لم يكن مؤمنا بها، ونلاحظ أن السارد يلجأ إلى استخدام هذا الضمير كلما أفاق من

(1) المصدر نفسه، ص: 115.

(2) ياسمينه صالح: بحر الصمت، ص: 27.

(3) المصدر نفسه، ص: 61.

إغفاءة الماضي، وعاد إلى أحضان وعيه في الزمن الحاضر المؤثث برائحة الموت وهيبة الفراغ، ليخاطب ابنته التي تقف أمامه على مضض "أجل يا صغيرتي، ليس هذا الصباح للعتاب أو للإساءة، فلا تصغي للضغينة... لا تبعديني عنك في اللحظة التي شعرت فيها بالقرب منك، لا تدينيني أكثر مما أنا مدان".⁽¹⁾

ولعل صيغة الأمر هنا إن دلت على شيء فإنما تدل على أن المرسل إليه (الابنة) موجودة قيد أوامر المرسل (الأب)، الذي يجعل خطابه موجهاً باتجاه واحد من شخص عالم بكل شيء بما حدث، وبما لم يحدث، وبما سيحدث إلى شخص غير عالم، وإنما هو في بداية طريق المعرفة، الذي حدده له المرسل (لا تدينيني أكثر مما أنا مدان) وفق شروط معينة ومحددة تنبثق من قناعة الشخصية القائمة بفعل السرد والتي تحاول أن تجعل من الآخر مستسلماً لها وواقعاً تحت تأثيرها "تعالى معي يا ابنتي، لا تقسي على أبيك أكثر من هذا، تعالى يا عمري الباقي وسأحكي لك الحكاية كلها وستعرفين كم كنت حزينا وأنا أظاهر بالعكس...".⁽²⁾

والشيء الذي لفت انتباهنا هنا هو أن السارد عندما يتوسل بالضمير المخاطب سواء كان بحضوره ضميراً منفصلاً، أو متصلاً، أو مستتراً متخفياً، فإن صيغ الفعل الماضي الناقص تصاحبه مثل "كان، كنت، كنت" لتضفي عليه طابع الاسترجاع، وتدخله سياج الماضي، وتخرسه بزمن الصمت الذي لف الرواية وامتد إلى شخوصها التي جاءت كدمى لعبة الشطرنج، صامتة، جامدة، لا تقوى على الحراك إلا بفعل فاعل خاصة الشخصيات الأنثوية على وجه التحديد.

وبالرغم من هذا التنوع الذي عرفه ضمير السرد إلا أن أحداث الرواية ظلت مشدودة إلى الذات الساردة التي سعت إلى إبراز ذاتها، وعمدت إلى تغليبها وتضخيمها من خلال اتخاذها كمدار للأحداث، ومحور للعالم الروائي الذي كان يتشكل شيئاً فشيئاً في حضورها، ويصل إلينا بعد مروره عبر قنوات وعيها، وهذا ما جعل عالمها عالمًا نسبيًا ذاتياً يغرق في الفردية التي جعلته يعري ذاته بذاته من خلال توظيف تقنيته المونولوج والتداعي الحر، الذي ولجنا عبر منافذه المشرعة إلى عالم الشخصية المليء بالمشاعر والأحاسيس المتناقضة، التي صاحبته لغة مفعمة بالحزن فجاء صوت السارد مفعماً بالشاعرية، وغارقاً في بحر الغنائية التي رسمت من خلال زخم المفردات المرتبطة بالذات والمحيلة عليها معالم دينامية مفعمة بالأحاسيس، حركت

(1) المصدر نفسه، ص: 126 .

(2) ياسمينه صالح: بحر الصمت، ص: 126.

أذهاننا كما تحرك معها وجدان السارد وذهنه المصلوب على صخرة الاعتراف والذي شجعه الزمن الليلي بكل ما يحيل عليه من هدوء ووحشة وبوح".

"يوجد في مكان ما من هذا الليل، قلب يجهش بالبكاء... قلب حاصرته الذكريات والتفاصيل الصغيرة والتافهة... قلب شقي وعنيد ومجروح... قلب لا يعرف المهادنة ذلك هو قلبي أنا... الساقط في فخاخ القدر الرتيب...".⁽¹⁾

لقد استطاعت اللغة المستعملة من طرف السارد أن تخلق ذلك التناسب بين الواقع الذي يعيشه وبين الغايات التي يصبو إليها، فلقد اختارها للتعبير عن مواجهه وخيالاته وأحزانه، فجاءت لغة مدججة برائحة الألم وعبق الحسرة، في الوقت نفسه الذي جاءت فيه معتقة بعبق التاريخ ومحطاته الحافلة، والتي ناءت بحمولته عناصر السرد مكانا وزمانا وأحداثا، فلقد كانت الذاكرة مصدرا خصبا لتغذية السرد وبعث سيرورته فتواترت العبارات المحيلة عليها "أتذكر في شبابي الأول"، " أفكر في تلك"، "ذات مرة"، "أذكر" فكانت الذات الساردة تسترجع ماضيا هي الوحيدة العالمة بمنعطفاته وبالتواءات أحداثه، وبما أثاره بداخلها من أحاسيس ومشاعر، وما فرضه عليها من آراء ومواقف، والشيء المميز في هذا الاسترجاع هو أن السارد كان يستعيد الماضي بعيون متفحصة، وإحساس ناقد، ومرآة مقيمة ومقومة، لتلك المسيرة مقارنا بين الماضي والحاضر، وواضعا نفسه في الحدود الفاصلة بينهما نقدا.

لقد استطاع السارد من خلال إمساكه بخيوط السرد، وسيطرته الكلية على زمام الحكى من أن يفضي لنا بأسرار عالمه الداخلي في الوقت نفسه الذي تمتع فيه بالقدرة الكاملة على الغوص في دواخل الشخصيات، ووصف نزعاتها من خلال استخدامه للرؤية من الخلف التي جعلته يحيط بعوالم حكايته من كل جانب ونسوق كمثال على ذلك حديثه عن شخصية حمزة في معرض حديثه عن ابنه العمدة قدور، ولم يكن السارد قد التقى به "بحمزة" وإنما من خلال تلك الحكايات التي يتردد صداها على ألسنة نساء القرية وعجائزها، من يومها وهو ينظر إلى وجهه في المرآة بإحساس جديد وخطير عن الأول، مقارنا بين شكله وشكل الكولونيل مكتشفا أن كل شيء فيه ما هو إلا نسخة من سيده في شعره، ولون عينيه وجبهته العريضة... هذا التشابه "العجيب" جعله يقتنع تماما أن "إدجار" هو الرجل الذي تحدثت عنه الحكايات".⁽²⁾

(1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 19.

(2) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 11.

لقد عمد السارد إلى تتبع الحالة النفسية التي كان يعيشها حمزة كلما نظر إلى المرأة بحثاً عن أوجه التشابه التي تجمعها بسيدته، والاهتمام بتفاصيلها الصغيرة، والوضعية الشعورية المصاحبة لها كالقلق، والتوتر، والافتتاح، مهملاً حركاته الحسية، وهذا ما جعلنا نتعرف على الملامح العامة لشخصية هذا الرجل في الوقت نفسه الذي أعطانا فيه السارد دليلاً كافياً حول وضعيته كخادم أمين لسيدته الفرنسي، وأعلن عن الطبيعة الأيديولوجية التي يؤمن بها.

لقد كانت رؤية السارد تخوض غمار السباحة في عمق الأحداث فتطلع علينا بين الحين والآخر باستباقات قصيرة المدى، وأخرى بعيدة المدى من حقل ذاكرتها، دافعة بالقارئ إلى بناء مجموعة من التوقعات التي يتحقق بعضها على المدى القصير بواسطة تلك القفزات التي كان يقوم بها مستعملاً تقنية الحذف أو التلخيص، أو تبقى مرسومة في أفضية الاحتمال في انتظار التتابع الحدتي والتسلسل الوقائي الذي كان يجر بعضه بعضاً، مثل هذا المقطع الذي كان السارد يتحدث فيه عن طبيعة علاقته بالمعلم عمر الوافد الجديد إلى القرية "كنت ابتعد عن عمر بإحساس جعلني أصدق أنني أكرهه، وأنه دخل حياتي خطأ... لكني كنت بحاجة إليه... حضوره جلب السكينة إلى قلبي (أنا اعترف بخطورة ما أقوله لكم)".⁽¹⁾

إن السارد ومن خلال حديثه عن السكينة التي جلبها عمر إلى قلبه يجر القارئ أو بالأحرى يزرع فيه التساؤل حول نوعية هذه السكينة وطبيعتها، ليعود ومن خلال عبارة أخرى ينفث حروفها في أذن القارئ بصوت خافت، لا يخرج عن حدود انحناءة القوسين ليؤكد خطورة ما يحمله عمر من ألم ومعاناة، لأنه كان على صلة بالشخص الذي سيكسر قوة سي السعيد، وهيئته، ويعبث بجبته ومكانته، ويرميه في غياهب الحب الذي يجعله يغير علاقاته ويدفعه إلى الثورة على قناعاته، وهذا الشخص سيتعرف عليه القارئ فيما بعد، بعد تتبعه لذاكرة لا تتفك صلة ارتباطها بالواقع المظلم والأفق المبهم الذي تعيشه الذات الساردة "سي السعيد" الذي هو "شيخوختي المتعبة وموتي المقبل عما قليل".⁽²⁾

إن السارد يرسم طاولة غير مرئية تجمع بين الماضي كتاريخ والحاضر كواقع لتقابل أحدهما بالآخر، لاستشفاف الحقائق إثباتاً ونفياً وهذا الاستشفاف لا يتم إلا من خلال عيون شاهدة على الأحداث وعقل عارف بمجرياتها وبالسبل التي اتخذتها.

(1) المصدر نفسه، ص: 33.

(2) ياسمينه صالح: بحر الصمت، ص: 37.

هكذا إذن تحضر الرؤية من الخلف كتنويعة يقوم السارد من خلالها باختراق وعي شخصياته والتنبؤ بالأحداث، سعياً وراء استدراج نسقها إلى شبك الذاكرة التي تحلينا على معرفته الكلية التي منحته جواز السفر وتأشيرة التوغل في دواخل الذات، وتعريفها أمام قارئ يستعجل رفع النقاب عنها، بحثاً عن معاقل الجديد ومواطن الإثارة في رواية حددت مسبقاً القوالب التقليدية الجاهزة للحكي وحجزت أفضيتها المفتوحة للتاريخ.

لم يقتصر السرد على نمط واحد من الرؤية لأن حضور السارد كذات متلفظة وأنا مشاركة في صنع الحدث جعل الرؤية السردية تتنوع وفق توجهات هذه الأنا، فجاءت في محطات كثيرة مصاحبة لها تسير جنباً إلى جنب معها "خيل إلي أن السجارة أخذت عمري كله، كنت على حافة الصراخ انتظرت لحظة يبدأ فيها الكلام، لعلها العادة الوحيدة التي رفضت التنازل عنها أمامه، هي أنني لم أكن من يبدأ الكلام قط معه، بل كنت انتظر دائماً متظاهراً بالهدوء ليس إلا... كان لانتظاري طعم مر، تمنيت لو كنت أستطيع أن أقول "هيا لا تجعلني أغرق في الانتظار".⁽¹⁾

ينبعث صوت السارد من الداخل معلناً حضوره، مقدماً لصورة الآخر (عمر) الذي يستفزه رافعا النقاب عن مشاعر الغضب والغيب التي تملأ نفسه ولا قدرة له على إطلاق عنانها في ظل حضورها، ينطلق سي السعيد دائماً من غيبه الداخل ليستنطق أفضية الخارج "تسللت إلى شوارعك المنبهرة بربيع الهدنة... تسللت إلى حيك وحي.. كان حي بلكور أنشودة عشت أحفظها إليك سيدتي، كنت أتبع قلبي، وأدنو من كوكبك المضيء، ثم التقينا... أشد ما كنت مرتبكا كمراهق يخطو باتجاه مواعده الأول... أنا الرجل/الطفل الذي كبر على يديك كنت ثملاً بك".⁽²⁾

يخرج صوت سي السعيد من داخل الأنا ليمنحنا قوة ندرك من خلالها تجربته بكل تفاصيلها وجزئياتها، ويحكي لنا كيفية تسله إلى بيت حبيبته على وقع دقات القلب وهدى إحساسه المرتبك تحت وطأة الشوق الذي يحمله للقائها.

وفي كثير من الأحيان كان السارد يغير نمط السرد فيتحول من قائم بالفعل والقول إلى ذات متلفظة لا غير، تتولى مهمة نقل الأحداث كما هي واصفة ما تراه ومعلنة عما تسمعه دون

(1) المصدر نفسه، ص: 33.

(2) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 96.

أن تلتحم بالشخصيات فتكون بذلك ذاتا محايدة لا تشعر بما تشعر به الشخصيات، ولا تفكر فيما تفكر نظرا لنظرتها المحدودة، وتضائل مجالات الكشف أمامها، والتي تجعلها غير مطلعة على خبايا الشخصيات، وغير ملمة بتفاصيل الأحداث التي تقوم بنقلها، وبعث حركتها من حين لآخر، وفي حدود هذا السرد تحضر الرؤية من الخارج التي تثبت عيون السارد في مستوى السطح وتحجب مناطق الداخل عنها مثل قول السارد واصفا لأحد المجاهدين "كان معنا في الغرفة رجل يدعى "جعفر" كان صامتا قصيرا ونحيفا، ذا عيين لا تهدآن أبدا"⁽¹⁾، من خلال هذا المقطع يكتفي السارد بتقديم المجاهد "جعفر" من خلال جوانب حسية وجسدية يستمد معلوماتها من الرؤية الخارجية المباشرة لهذه الشخصية.

وفي السياق نفسه ومن خلال ذات الرؤية، يركز سي السعيد عدسته على الملامح الجسدية التي تميز الشخصية المتحدث عنها عن الشخصيات الأخرى، فنجد مثلا يقدم شخصية عمدة القرية "قدور" وفق نمط خاص من الصور الدالة على النفاق الاجتماعي والتي كانت تميزه عن غيره "كان عندما يراني تظهر ابتسامته البليدة، كاشفة عن صف علوي من الأسنان المذهبة... ابتسامته تلك بلا معنى، بلا طعم".⁽²⁾

ولقد لجأ السارد إلى اعتماد نفس الرؤية عندما كان ينقل لنا أخبار أهل القرية أيام الحرب، أو عندما كان بصدد نقل بعض القصص التي يتداولها سكان القرية حول الشخصية "حمزة" والد العمدة "قدور" أو حول رئيس فلاحية "بلقاسم"، والتي كان يقدم لها بعبارة "قالت الحكاية" أو "الحكاية قالت" هذه العبارة التي تجعل سي السعيد مجرد ناقل لأقوال سابقة لا غير، أو مقدما لها بكلمة "قالت، قيل" التي تحمل معنى الحياد المطلق أثناء عملية النقل ونسوق كمثال على ذلك قوله "الحكاية القديمة قالت أن حمزة جاء إلى العالم نتيجة اغتصاب قام به أحد جنود فرنسا على امرأة فقيرة وجميلة... بينما حكاية أخرى قالت أن أكثر من جندي واحد اشترك في الاغتصاب، قيل أن المرأة المغتصبة طردت من القرية...".⁽³⁾

وهكذا ينقل لنا السارد حكايا القرية وثرثرتها حول حياة "حمزة" و"قدور" عبر قناة الحياد، فنجده يكرر كلمة "قالت الحكاية" أكثر من عشرة مرات على طول صفحتين متتاليتين من السرد

(1) المصدر نفسه، ص: 67.

(2) ياسمينه صالح: بحر الصمت، ص: 12.

(3) المصدر نفسه، ص: 10.

التقريبي وكلما توسعت دائرة الأخبار، وزادت حلقات المعلومات حول هذه الشخصيات كلما أشار السارد إلى مصدر معلوماته.

لقد حاول السارد أن يقدم رؤية متكاملة الجوانب عن حياته الماضية بجميع تفاصيلها وعن حياته الحاضرة بكل تطوراتها الراهنة من خلال المزج بين الرؤى السردية الثلاث التي جاءت مؤطرة بحدود الرؤية الخلفية، التي فتحت مجالات الكشف، ورفعت الستائر المسدلة على تفاعلات الأحداث، وأمطت اللثام عن خلفيات الأشخاص، فجاء البحر ناطقا بفوضى الأحداث، وجلبة التاريخ رغم صمت الشخوص، وتخشيها لحظة الاعتراف.

المبحث الثالث: السارد المتشظي في رواية عابر سرير

تفتح أمامنا شبابيك رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي على يد سارد مشارك في صنع أحداثها، وشاهد صادق على تفاصيل مجرياتها، يتقدم إلى مسرح السرد منتعلا لغته المخنوقة من فوهة الماضي، مستدلا بعلامات الذاكرة التي لا تنسى حتى تكتب على صفحات بيضاء مشكلة تابوتا تدفن فيه جثث الحب المتعفنة وتفاصيلها الختامية التي تحمل دوما توقيع القدر.

يعتلي خالد بن طوبال (صاحب المعطف) مسرح السرد ليحكى لنا تفاصيل القصة التي جمعتها بأبطال رواية، تعرف على كاتبها صدفة، فوقع في حبها وعاش معها لحظات عشق جارف في وسط حقول الألغام التي كانت تنفجر في داخل الوطن الأم، متخفيا في أثواب بطل بإحدى روايتها، حاملا لاسمه، متماهيا مع شخصه بعدما شاءت الأقدار أن يتشارك الاثنان في عطب اليد اليسرى، والحياة على هامش ذكرى حب فتاة واحدة يمتلكها رجل السلطة، وكذلك في الخسائر والهزائم التي عاشها كل منهما بمذاق مختلف عن الآخر.

يتموقع خالد بن طوبال إذن داخل الحكاية التي يسردها مقدما لأحداث عاشها وساهم في نموها، وتطور أحداثها، متوسلا بضمير المتكلم المفرد "أنا" الذي يضيف حرارة الصدق على الأحداث، ويوهم القارئ بفعاليتها، ويعقد معه ميثاق المتابعة منذ البداية، فنجد الأحداث تقدم وفقا لانعكاسها على ذات السارد المشارك حيث أن ضمير المتكلم "يحيل على الذات... فالأنا مرجعية جوانية...".⁽¹⁾ لا يمكن تجاوزها.

يهيمن السارد المشارك منذ البداية على فضاء النص، عاملا على تفجير تلك المناطق المعتمنة في زوايا النفس، مستثمرا للغة البوح التي تطفح بها هذه الأخيرة كلما لامس خنجر القلم

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 185.

شفاه الجرح، وسال لعبه على صفحات الورق الأبيض الذي يعمل كمحفز للذاكرة على وقع نبض الوقت المرتسم ساعة، وذبذبات الصوت المخزن شريطا ينشط الذاكرة ويوقظها كلما استسلمت للنوم "ساعته أمامي على الطاولة التي أكتب عليها، وأنا منذ أيام منكم في مقايضة عمري بها، أهديه عمرا افتراضيا، وقتنا إضافيا يكفي لكتابة كتاب تائها في تقاطع أقدارنا، لا أملك إلا بوصلة لأفهم بأية مصادفة أوصلنا الحب معا إلى تلك المرأة..."⁽¹⁾، هكذا يعلن خالد بداية خوضه لرحلة التعرية والمكاشفة على صفحات رواية من خلال ضمير الأنا الذي يغدو في هذه الحالة "معادلا... لتعرية النفس وكشف النوايا أمام القارئ"⁽²⁾، الذي يتملكه شغف المتابعة.

يبدأ السارد الحكيم في "رواية عابر سرير" بواسطة ضمير الجمع "نحن" الذي يظل صوتا يخفي ملامح الذات الفردية...⁽³⁾، فمن خلاله يضم السارد أنه إلى أنا الآخر ويلحم ذاته بذات مغايره "كنا مساء اللهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف، نسينا الليلة أن نكون على حذر، ظنا منا أن باريس تمتهن حراسة العشاق، إن حبا عاش تحت رحمة القتلة، لا بد أن يحتمي خلف أول متراس متاح للبهجة، أكنا إذن نتمرن رقصا على منصة السعادة..."⁽⁴⁾.

غير أن السارد لا يحافظ على هذه البداية، لأننا سنجد فيما بعد قد ضمن هذا الضمير ثلاث ضمائر أخرى تفرعت من خلالها الأحداث والوقائع، ضمير الأنا الذي هيمن على أفضية السرد معلنا عن ذات السارد المشارك ومحिला عليه، وضمير "الأنت" الذي كان سبيلا آخر لمخاطبة الذات من جهة والتوجه بالحديث إلى الآخر (أحلام، زيان) من جهة أخرى.

يقول السارد "تفاجئك ألفة الأمكنة فتستأنف حياة بدأتها في كتاب، كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين"⁽⁵⁾، من خلال هذا المقطع يتوجه السارد بضمير "أنت" إلى ذاته المتكلمة، ويوجه الحديث لنفسه معتبرا نفسه مرسلا ومرسلا إليه في الوقت ذاته دون أن يعلن عن ذلك بشكل مباشر، ويلجأ في كثير من الأحيان إلى استعمال ضمير الغائب الذي هو في حقيقته "حديث عن

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، دار الآداب، لبنان، ط 11، 2012، ص: 25.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 185.

(3) محمد الدغمومي: نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، مرحلة التأسيس، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2006، ص: 289.

(4) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 09.

(5) المصدر نفسه، ص: 83.

الشخصية"⁽¹⁾، الأخرى التي تشارك في إنجاز الحدث وبعث أنفاسه على مسرح الرواية (أحلام، زيان، مراد، فرانسواز) "هي هنا، وماذا تفعل بكل هذا الشجن؟ أنت الرجل الذي لا يبكي بل يدمع.."⁽²⁾، هكذا يتلاعب السارد بضمائر السرد ويسخرها في كليتها لخدمة الهدف العام الذي يسعى إليه، وهو البوح وتعرية الذات، وإماطة اللثام عن وجه الذاكرة في سبيل كتابة ملامحها، وتسجيل تفاصيلها في رواية تضم بين دفتها أحضانها جثة حب في طور التعفن "أنت من يتأمل جثة حب في طور التعفن، لا تحتفظ بحب ميت في براد الذاكرة، أكتب لمثل هذا خلقت الروايات"⁽³⁾ ولأجل هذا بدأ خالد في الكتابة .

ورغم أن السارد البطل يروي قصته بنفسه والتي شاعت لها الأقدار أن تتقاطع مع قصة شخص آخر هو زيان الذي كان بطلا لرواية أخرى، إلا أن المسافة الزمنية التي تفصله عن الأحداث لم تسقط وبقيت مرتسمة بينه كذات ساردة تقف في أحضان الحاضر وكذات فاعلة قامت بأفعال القصة في زمن سابق لزمن سردها "إن كنت أجلس اليوم لأكتب، فلأنها ماتت.. بعدما قتلتها، عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتابة..."

كمصور يتردد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صورته، لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها عن قرب، من الزوايا العريضة للحقيقة"⁽⁴⁾، فالسارد "هو من يتكلم في زمن الحاضر، عن بطل كأنه هو... وقد وقعت أفعاله في زمن مضى، أي لئن كان هو البطل، فإن ثمة مسافة زمنية تنهض مع السرد بينهما..."⁽⁵⁾، لا يمكن إخفاؤها.

وهذه المسافة الزمنية تحدد ما كانه السارد "ماضيه بكل ما يحمله من أحداث وتفاصيل - وما غداه البطل- في الزمن الحاضر الذي يحتويه لحظة الكتابة "و هي مسافة التحول، وهي أيضا مسافة العين التي تنتظر فيما تجعله موضوعا لرؤيتها وكلامها، وهي مسافة تنهض عليها الذاكرة"⁽⁶⁾، بكل ما تحمله من وعي، فهو ومن خلال كل ذلك ينظر إلى ماضيه من نقطة في الحاضر، وهذه النقطة كبيرة الأهمية في السرد تجعل من عمله ليس مجرد قصة عن حياته

(1) محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص: 88.

(2) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 02.

(3) المصدر نفسه، ص: 22.

(4) المصدر نفسه، ص: 21.

(5) يماني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990، ص: 95.

(6) يماني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص: 95.

الخاصة، بل قصة تضيء المعنى على حياته في لحظة كتابته⁽¹⁾، وهذا ما يضيف على تجربته سمة الإنسانية وطابع المصادقية الموقعة بأختام الواقع، في الوقت نفسه الذي سيعمل فيه على "جذب المشاهد إلى أعماق الحدث والمناخ العاطفي السائد في الرواية"⁽²⁾، من خلال انفعاله بمجريات تلك الأحداث وكل ما يعتريه نتيجة انبعاثها من غياهب الذاكرة وارتطامها بصخرة الحاضر الذي يطبعها بنظراته الراهنة.

رغم انطلاق السارد المشارك في رواية عابر سرير من لحظة الحاضر التي يبدأ فيها مشروع تحبير أوراق رواية معلنا من خلالها تطابق لحظة السرد مع لحظة الخطاب مشيرا إليه بممارسة فعل الكتابة (القول)، إلا أن المسافة بين المستويين ترتد إلى الوراء وتتجرف وراء تماهيات وتداعيات ذلك الماضي الذي كان يبدو قريبا عندما يتناول السارد أحداث قصته مع حياة، ومعرفة بزيان في باريس، ويتجلى بعيدا عندما يتعلق الأمر بتفاصيل أحداث أخرى تتعلق بمحطات حياتية مختلفة انطلاقا من لحظة حصوله على جائزة أحسن صورة للعام إلى تفاصيل التقاطه لتلك الصورة ووقائع حياته في مازفران أيام الرعب والخوف الذي كان يحصد ببناذقه رؤوس العاملين في الصحافة، ووصولاً إلى أيام طفولته وشبابه التي كانت حافلة بالحب واليتم والتمرد... "فاكتب إذن، أنت الذي مازلت لا تدري بعد إن كانت الكتابة فعل تستر أم فعل انفضاح، إذا كانت فعل قتل أو فعل انبعاث... تتمنى لو أطلقت النار على كل الطغاة، لكن من تنازل أيها الكاتب بقلم، في نزال كل غرمائك فيه يتربعون على عروش الجماجم...".⁽³⁾

لقد كان السارد يعود بين الحين والآخر من غفوة الماضي إلى صحوة الحاضر - لحظة الكتابة التي شكلت نقطة استدلال بالنسبة إليه - ينطلق منه ليعود إليه لأنه كان يمثل موقع رؤية الأحداث، والزاوية التي ينظر من خلالها إلى ذلك الماضي، فغدا الحاضر بذلك منبعاً لا ينبض يتغذى من حرقة قلم السارد الذي لا ينفك يسجل أحاسيسه لحظة ممارسة فعل الكتابة، في الوقت نفسه الذي يكشف فيه عن المحفزات التي دفعته إلى امتهان لغة الحرف، وتطبيق لغة الضوء والعنمة "لنكتب لا يكفي أن يهديك أحد دفترًا وأقلامًا، بل لابد أن يؤذيك أحد إلى حد الكتابة، وما

(1) بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص: 97.

(2) روبرت ب هينكل: قراءة الرواية -مدخل إلى تقنيات التفسير-، تر: صلاح رزق، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، مايو- أيار، 1994، ص: 208.

(3) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص: 93.

كنت لأستطيع كتابة هذا الكتاب لولا أنها زودتني بالحقد اللازم للكتابة... دفترها أمامي وساعة يده في معصمي، وكل هذا الوقت المكفن ببياض الورق في متناولي وأنا أكتب عنها، كما كنت أمارس الحب سرا معها...".⁽¹⁾

لقد كان السارد المشارك يغوص في أعماق الماضي لينفض الغبار عن وقائعه، وينقل تفاصيل أحداثه وأمكنها المتعددة في الوقت نفسه الذي ينقل فيه جملة المشاعر التي انتابته حينها، وكأنه يعيشها في الحاضر نظرا لاسترجاعه لها من وجهة نظره هو لا غير.

ولقد اعتمد السارد في كل ذلك على السرد الاسترجاعي، الذي كان يعود بنا إلى الوراء بغرض إعطاء القارئ خلفية عن الأحداث، وإدماجه بشكل كلي في عالم الحكيم "المصادفة هي التي قادتني ذات صباح إلى تلك القرية، وأنا في طريقي إلى العاصمة... استوقفتنا قرية لم تستيقظ من كابوسها وما زالت مذهولة أمام موتها، لم يكن ثمة من خوف، بعد أن عاد الموت ليختبئ في الغابات..."⁽²⁾، من خلال هذا المقطع السردى المسترجع يحكي لنا السارد قصة وظروف التقاطه لصورة الطفل الحائزة على جائزة العام لأحسن صورة، والتي شكلت أول حدث في حكاية السارد، مضيئا لنا من خلالها خلفيات حدث فوزه في مسابقة الصورة.

ولقد حملت استرجاعات السارد مضامين حكاية كثيرة، قامت بسد عدة ثغرات في استمرارية الحكيم، وأثبت مساراته الفارغة بخلفيات جديدة، ساعدت القارئ على إقامة الوصل واستكمال الناقص في ذهنه "و كنت بعد موت عبد الحق بأسبوعين صادفتها في مكتبة بقسنطينة تشتري ظروفًا وطوباع بريديّة لتبعث رسالة إلى ناصر في ألمانيا، كانت تمسك بيدها دفترًا أسود قالت مازحة أنها اشترته لأنه تحرش بها، سألتني فجأة: إن أهديتك إياه هل ستكتب شيئًا جميلًا؟

قلت: لا أظني سأفعل... ستحتاجين إليه أكثر مني.

لم تعر جوابي اهتمامًا، وتوجهت إلى البائع تطلب منه عدة أقلام سيالة من نوع معين، قالت وهي تمدني بها "أريد منك كتابا...".⁽³⁾

من خلال هذا المقطع السردى المسترجع يعود بنا خالد بن طوبال (السارد) إلى آخر لقاء جمع بينه وبين حياة في قسنطينة ليقدم لنا أسباب إقباله على الكتابة، معللا محفزات تفكيره

(1) المصدر نفسه، ص: 97-98.

(2) المصدر نفسه، ص: 29.

(3) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص: 96.

فيها كفعل بديل لمهنة التصوير وهو جالس على ركام هزائمه الوطنية وخساراته العاطفية التي تحتاج إلى عمر آخر.

و في ذات السياق يسترجع خالد حديثا دار بينه وبين زيان حول تفاصيل فاجعة ابن أخيه "سليم" (ص260)، من الرواية والذي ساعده على تفسير حدثين مهمين الأول تمثل في تركيز زيان في لوحاته الأخيرة على رسم الأبواب وولعه بتحديد انفرجاتها بعد ما كان مهووسا برسم الجسور وتصوير انحناءاتها، والثاني تمثل في معرفة أسباب إصابته بمرض السرطان الذي لا يأتي حسب فرنسواز إلا بعد فاجعة.

لقد استطاع السارد أن يعيد بناء شخصيته في حضور القارئ من خلال تلك الحوارات الداخلية التي اتخذت طابع المنولوج (المناجاة الذاتية) والتداعي الحر، والتي قامت بتعرية أحرش الذات والكشف عن حالة النفس وهواجسها من خلال مخاطبته للأنا والآخر عبر نافذة الذات، "أيها الأحق، بعد الآن، كل ما ينسب لغيرك من فسق أنت فاعله كل خطيئة يحاسب عليها غيرك أنت مقترفها، كل حكمة يلفظها رجل "أنت قائلها كل امرأة تحبل أنت من تسلل إلى مخدعها.

الآن وقد أصبح كل شيء خلفك، أنت أكثر حكمة من أي وقت مضى، فقم وارقص لأن امرأة أحببتها خانتك معي... وستخوننا معا.

لأن بيتا كان لك قد صار لسواك...

لأن لوحات رسمتها ذهبت إلى أيد لم تتوقعها.

لأن جسورا مجدتها تكرت لك، ووطنا عشقته تخلى عنك.

لأن أشياء سخيصة اخترقتها، ستعيش بعدك

لأن حسان سيكون قريبا منك الآن

لأن أولاده الذين رببتهم سقطوا في خندق الكراهية ولن يكونوا في جنازتك

لأن قسنطينة التي عشقتها أشاحت عنك كما كانت الآلهة الإغريقية تزور عن رؤية الجثث".⁽¹⁾

و هكذا تنمهي خسائر زيان بخسائر خالد بن طوبال فتشكل في نفس الأخير بركانا تتدلق حممه عبر تداعيات الذات، جارفة معها كل ما في طريقها من آمال، فيعلو صوته في زوايا المكان مصحوبا بقلقه النفسي، واهتزازاته على وتر الوطن المنهوب، والدم المسفوك والحب

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 279.

الضائع، والصدقة القابعة تحت ظلال الخيانة "... قررت أن أضع ذراعي على كتف زيان ونبدأ الرقص سويا فزوربا رقصة تصبح أجمل عندما يؤديها رجلان بعنفوان الخاسرين... فاتحين ذراعيهما لاحتضان العدم هيا زيان، انتهى الآن كل شيء فارقص.. أما كنت تريد أن تكتب كتابا من أجلها؟ ارقص لأكتبه عنك"⁽¹⁾، في غيابك.

هكذا تقع ذات السارد المشارك تحت وطأة تدفقات صور الماضي العنيفة فترتبط بواقعها المليء بالخسارات والانكسارات، فتفقد توازنها النفسي، وتتوتر علاقتها بالعالم الذي تعيش فيه فتعطي للأشياء طابعا يتوافق واختلالاتها النفسية، وتؤول الأحداث وفق منطلقاتها الخاصة، وتضفي على المفاهيم معان مختلفة من خلال استعمالها لفعل الكتابة التي غدت مرآيا حبرية ترى من خلالها ذات السارد المشارك الذي كان يسعى لإبراز ذاته وتضخيمها فغدت حاملة لوعيه بعد مرورها عبر قنوات لغته التي جعلت عالمه عالما نسبيا خاضعا لمعايير الفردية التي طبعت أحداث الرواية وهيمنت على أفضيتها الخطابية.

لقد استطاعت الأنا الساردة ومن خلال فرضها لذاتيتها على طبيعة الأحداث أن تضفي على لغة السارد مسحة شاعرية، أغرقتها في أجواء الغنائية التي كانت تنطلق من الذات لتحتفي بعوالمها الخاصة، كما منحها نوعا من الدينامية التي تحركت وفق تيارات النفس التي كانت غارقة في أحزانها الجماعية وعذاباتها الفردية، وعملت على خلق ذلك التناسب بين واقع الشخصية الساردة وبين ما كانت تسعى إليه من مكاشفة وبوح وتعزية فجاء معجمها اللغوي مليئا بالألفاظ الدالة على الحزن والألم والهزيمة "أثناء هدر عمرك في الوفاء، عليك أن تتوقع أن يغدر بك الجسد وتتكرر لك أعضاؤه ففأؤك لجسد آخر ما هو إلا خيانة فاضحة لجسدك...

بغروب آخر يوم في خريف القلب، ندخل في سبات طويل لشتاء عاطفي مقتاتين بدسم الذكرى ومحزون الأمل الذي ما فتئنا كحيوانات القطب الشمالي نجمعه تحسبا لمواسم اليأس الجليدية...

ذات جليد لن يسعفك اختباؤك تحت الفرو السميك للأمنيات.. رويدا يضمحل قلبك العاطل عن الحب، تتقلص فحولتك العاطلة عن التمتع والامتاع، وإذا كل عضو فيك لم تستعمله قد اضمحل..."⁽²⁾

(1) المصدر نفسه، ص: 281-282.

(2) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 89.

يصطدم خالد بن طوبال بصخرة الواقع الذي يكشف أمامه جميع أوراق حبيبته أحلام، فيتعرف إلى زيان الرجل الذي اختارته ليكون بطلا لأحدى رواياتها مصادفة، فتتعري أمامه الحقيقة المختبئة في حقيبة روايتها التي كانت قراءتها أولى خطواته فتقمص أثواب شخصيته، ولعب دوره، وانتحل اسمه، وتوحد بعطبه.

فينحني خالد أمام جرأة الواقع على مطابقة الخيال وتحديات القدر الذي جعله يشاركه عطب الجسد الذي كان بذراع واحدة وعطب الروح بحبهما للمرأة ذاتها، ومع مرض زيان وموته يستسلم خالد بن طوبال لرهانات القدر وينهي نفسه أمام ضالة الحاضر وانحصاره، فيتغذى لديه الإحساس بالألم وتعشش بداخله الخيبات المتتالية، خيبة الوطن المنزلق على منحدرات الموت المتعدد، وخبية الحب الراكض خلف وهم الوفاء عن جوع، وخبية الأصدقاء السابحين في المستنقعات الموحلة للخيانة.

"عندما تولد فوق صخرة، محكوم عليك أن تكون سيزيف، ذلك أنك منذور للخسارات الشاهقة بفرق ارتفاع أحلامك، نحن من تسلق جبال الوهم، وحمل أحلامه -شعاراته... مشاريعه، كتاباته... لوائحته، وصعد بها لاهثا حتى القمة كيف تدرجنا بحمولتنا جيلا بعد آخر نحو منحدرات الهزائم؟... من يرفع كل الذي وقع منا في السفح؟..".⁽¹⁾

من خلال هذا المقطع يرثي خالد بن طوبال نفسه، ويرثي أبناء جيله في لوحة تستقي من عناء سيزيف وجهده المكلل بالعقم حيويتها وانبعاثها فهو "محكوم عليه بحمل الصخرة والسير بها في مرتفع شاهق والنزول وإعادة الكرة من جديد دون نتيجة أو غاية".⁽²⁾

و عبر نوافذ التأملات النفسية يقف السارد في محطات لغوية كثيرة لرثاء ذاته والبكاء على أطلال أحلامه التي يراها تنتهي على مرمى حجر من أحلام زيان النائم في تابوت البرد "كنت رجل الخسارات الاختيارية بامتياز"⁽³⁾، وهذه المسحة الانهزامية تعود إلى طبيعة المرحلة التاريخية التي شيدت عليها خلفيات النص والتي هي مرحلة هزيمة وتقهر واختلاف في المعايير شهدتها الجزائر خلال مرحلة التسعينيات.

لقد استخدم السارد معجما يترجم تداعيات ما حملته تلك المرحلة من حروب غير معلنة، ومؤامرات واغتيالات ذهب ضحيتها الأبرياء من أبناء الشعب الجزائري (الخوف، الحذر،

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 235.

(2) ليلي بلخير: هوية الراوي في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص: 19.

(3) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 95.

المتراس، اللغم، الفتيل، الموت، الدم، الاشتعال، الشواء البشري، المحرقة، الحرائق البارود، القتل، النار، الرصاص، الذبح، الجماجم، الطغاة، السراق...) وهي في أغلبها مفردات تعكس بشاعة تلك المرحلة، وهذا ما جعل خطاب السارد خطابا "مفككا غير مستكين إلى النهايات، غير مطمئن إلى التخمينات... مشاكسا، عنيفا، مدمرا للمنطق الدرامي، منشئ لمنطقه الخاص"⁽¹⁾، الذي يعرف وحده إدارة دفعة توجهاته.

بما أن أحداث الرواية قدمت بضمير المتكلم "أنا" وعلى لسان سارد مشارك في صنع الأحداث فإنها اعتمدت على نمط السرد الذاتي في طرحها مما جعله مندمجا في مجرياتها "ومصاحبا للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث"⁽²⁾، فإن رؤيته قد جاءت مصاحبة لرؤية الشخصية، وهذا ما جعله فاقدا لوضع المؤلف ومكتسبا لوضع الشخصية التي يتبنى رؤيتها وينتصر لآرائها ومواقفها الخاصة.

يحاول السارد أن يكون مصاحبا للشخصية في استعادة الماضي عبر نوافذ السرد الاسترجاعي، متفاعلا مع صوته الذي تعلو أصداؤه، مقدما لنا لمحة عامة عن تجربته الخاصة التي عاش تفاصيلها، واكتوى بنار الجحيم الذي تأجج بداخلها، بدءا من حدث التقاطه لصورة ذلك الطفل، ونيله لجائزة أفضل صورة صحفية للعام "أول فكرة راودتني عندما علمت بنيلي تلك الجائزة العالمية...هي العودة إلى تلك القرية، للبحث عن ذلك الطفل، كانت فكرة لقائي به تلح عليه، وتتزايد يوما بعد آخر... لتأخذ أحيانا بعدا إنسانيا وأحيانا أخرى شكل مشاريع فوتوغرافية، أصور فيها عودة تلك القرية إلى الحياة..."⁽³⁾

يقف السارد مع الشخصية ويغدو مساويا لها في حجم المعرفة، محتلا لنفس الموقع الذي يمنحه تأشيرة العبور إلى منطق تفكيرها، وإبراز حقيقة إدراكها لجوهر الأحاسيس التي استشعرتها في لحظات معينة من وجودها، وهذا التلاحم يساعده فيما بعد على استرجاع معظم الأحداث بتفاصيلها الصغيرة والكبيرة، فيكشف لنا عن المحطات المهمة من خلالها "كانت حياتي مع فرنسواز قد بدأت هادئة جميلة، ولكن بدون لهفة ولا شغف، يؤثتها ذلك الصمت الذي يلي ضجة الجسد..."

(1) محمد معتمد: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص: 65.

(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 48.

(3) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 33.

كل صباح، كان الندم الجميل يأخذ حماما، يدخل سيجارة يضع قبلة على الشفتين الشاحبتين، الندم الذي كان يدري أن الوحدة أفضل من سرير السوء، كان يلهو باختبار سرير جديد، كما ليكذب ندمه، فمن عادة الندم أن يثرثر كثيرا قبل الحب وبعده...⁽¹⁾ فمن خلال هذا المقطع نجد السارد يقوم بتعريية تفاصيل حياته اليومية في بيت فرنسواز، مبررا رتابتها مطلعا إيانا على الإحساس الذي كان يأتي مصاحب لتلك التفاصيل الصغيرة التي كان يقوم بها معها.

لقد لجأ السارد إلى استخدام هذا النمط من الرؤية ليكشف عن عالمه الداخلي بكل ما يحمله من تناقضات، مخرجا لخبايا صدره ومكونات نفسه "كانت المسافات تبدو واهية بيني وبينه أحيانا كنت أعيش المواقف كما لو كنت هو، مقتنيا أثره في الأسرة والشوارع والمعارض والمقاهي، كنت أضاجع نساءه في سرير كان سريره، أعطي مواعيد في المقهى الذي كان يرتاده، أتأمل جسر ميرابو من شرفة بيته، أحتسي قهوة أعدتها في مطبخه، أجالس أثنائه الرخامية المفضلة، وفي المساء أخلد إلى النوم على سرير ترك عليه بعضا من رائحته..."⁽²⁾ واختفى.

لقد استطاع السارد من خلال اعتماده على الرؤية المصاحبة من أن يساهم مساهمة فعالة في إضاءة الجوانب الذاتية للشخصية البطلة، ويكشف لنا ملامح حضورها، إلا أنه لم يعتمد على هذا النمط عندما كان الأمر يتعلق بالشخصية الأخرى التي شاركتها البطولة، والتي حاول أن يقدمها للمسرد له بالاعتماد على الرؤية الخارجية أحيانا، مكتفيا بالملاحم العامة والأوصاف الظاهرة، التي تتوقف عند حدود تقديم المرئيات ولا تتجاوزها تغلغلا أو تأويلا "جلس قبالي، ها هو ذا إذن

كان يرتدي هم العمر بأناقة

كان وسيمًا، تلك الوسامة القسنطينية المهربة منذ قرون في جينات الأندلسيين لحاجبين سميكين بعض الشيء، وشعر على رماديته ما زال يطغى عليه السواد، وابتسامة أدركت بعدها أن نصفها تهكم صامت، ترك آثاره على غمازة كأخدود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه.

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 99.

(2) المصدر نفسه، ص: 103.

و كانت به عينان طاعنتان في الإغراء، ونظرة منهكة لرجل أحبته النساء، لفرط ازدرائه للحياة...".⁽¹⁾

فالسارد من خلال هذا المقطع يقدم شخصية الرسام الجزائري زيان كما رآها عند زيارته بالمستشفى، مركزا على الملامح الخارجية مهملا الجوانب الأخرى التي لم يكن يدركها، ويعود ذلك إلى عدم معرفته المسبقة به، رغم بعض التفاصيل التي كان يعلمها واستنتاها خلال عملية الوصف كيده المبتورة، وممارسته للرسم.

ولم تتجُ الأماكن من آلة تصوير خالد بن طوبال، وخضعت هي الأخرى لتجربة الضوء والعممة في ظل رؤية خارجية لامست حدود ما تراه، وشكلت بصورتها الأرضية التي مهدت لعبور الأحداث الأخرى "على يمين الذكريات قبالة الضفة اليسرى لنهر السين، كانت كراس تنتظر لقاء المصادفات وطاولات تحتسي الضجر المسائي، وكان ثمة أنا خلف واجهة زجاجية لمقهى في زاوية مهياة لشخصين، أنتظرها على مرمى بيت خارج من كتاب..."⁽²⁾، ولقد كانت هذه الإطلاقات الوصفية نافذة خارجية يطل منها خالد بن طوبال على أقبيته الداخلية المتأهبة ترقبا للقاء سيجمعه بحياة.

وعلى الرغم من أن السارد كان يتوقف في أحيان كثيرة عند حدود الوصف، إلا أنه في أحيان أخرى كان يلجأ إلى استخدام الرؤية من الخلف، فيتبوأ مقعد العلم المطلق والمعرفة التامة التي لا تتفك تستبطن دواخل الشخصيات، وتتغلغل في أجوائها النفسية التي لا تدركها إلا هي. ولقد بدا ذلك جليا من خلال تلك الومضات الاستباقية التي كانت تشتغل كإشارات دلالية تضع المسرود له خلف زجاج الترقب لشيء سيحدث، لكن السارد كان يرجئها تشويقا وإثارة، مما جعل المسرود له يعيش في جو مشحون بالاحتمالات التي كانت تضعه على حافة الشك، قبل أن تجلسه فوق سرير اليقين في نهاية المطاف، قاطعة به مسافة قد تطول أو تقصر. لقد استطاع السارد أن يقدم لنا رؤية متكاملة العناصر موصولة الجهات عن حياته الماضية، وحكايته المنتهية، وحاضره المفتوح على رهانات جديدة، من خلال مزجه بين الرؤى الثلاث التي جاءت مؤطرة بالرؤية المصاحبة للشخصية البطلة والتي أضاعت لنا سبل الكشف، كما أماطت اللثام عن خلفيات الأشياء، وحقيقة الأحداث التي عايشتها الذات الساردة.

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 106.

(2) المصدر نفسه، ص: 203.

لقد تمكن السارد في رواية عابر سرير من المحافظة على تماسك الحكى، وعرف كيف يربط أجزاءه، وينظم عناصره من خلال تبنيه لرؤية أنثوية ظلت تؤثت الأفضية الخاوية، وتماً الفجوات الفارغة، وتظهر هذه الرؤية بجلاء من خلال تعاطف السارد مع البطلة أحلام/ حياة وانزوائه خلف سوط كلماته، واستجابته لطلبها المتمثل في اهدائها كتابا يغطي بمداد خبره المندلق وقع أقدامها، ويطمس آثار مرورها على سرير حياته وأحلامه، متحولاً من أفضية الصورة التي تحتفظ بجثة الوقت إلى أقبية الرواية التي تعمل على تحنيط جنث الحب.

وهكذا يلبس السارد المذكر عباءة المؤنث وينحاز له ويعمل منذ البدء على تبرير أفعاله، بعد أن يُوظف أساليبه الخاصة في استنطاقه، عمل على تلقينه فن تقبل مرارة الخسارات الشاهقة بامتنياز، وتجرده من السلطة لترميته على هامش المحور "في الواقع كنت أحب شجاعتها عندما تنازل الطغاة وقطاع طرق التاريخ، ومجازفتها لتهريب ذلك الكم من البارود في كتاب...".⁽¹⁾

كما نجده في محطات كثيرة ينحني أمامها إجلالاً، ويمجد أعمالها التي هي في حقيقتها أبدع في مجال الذكور، وضمن شروط الاستلاب الذاكري للمرأة على مر العصور "هي ما تعودت أن تخلع الكعب العالي لضحكها لحظة تمشي على حزن رجل، لكنها انحنت ببطء أنثوي كما تتحني زنبقة برأسها، وبدون أن تخلع صمتها، خلعت ما علق بنعلها من دمي وراحت تواصل الرقص حافية مني...".

أكانت تعي وقع انحنائها الجميل على خسارتي، وغواية قدميها عندما تخلعان أو تنتعلان قلب رجل؟".⁽²⁾

فمن خلال هذا المقطع يتحول المذكر إلى الهامش، ويستكين في الزوايا المعتمة للضعف في الوقت الذي تخرج فيه الأنثى إلى الضوء بصورة معكوسة، تنتعل فيها القوة وتخلع من خلالها الأردية الثقيلة للعجز والتي ظلت تلبسها لآماد طويلة وإن كانت تستحب عقمها على يد العسكر، فإنها تبدع في أفضية الأدب، وتتجب روايات تكتب على يد من أحبوها "أنيقة حقائبها، سوداء دائماً، كثيرة الجيوب السرية، كرواية نسائية مرتبة بنية تظليلية".⁽³⁾

هكذا يتخذ المؤنث من السارد المذكر قناعاً لغويا يخفي هويته من جهة، ويجعله متوحداً به من جهة أخرى، فكل ما تقوم به الأنثى البطلة لا يخرج عن طائفة علمه ولا يتجاوز حدود

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 17.

(2) المصدر نفسه، ص: 11.

(3) المصدر نفسه، ص: 17-18.

مكاشفته، وعض أن ننشأ مسافة بين "الأنا" السارد و"هي" البطلة حياة نجد أنه يزيل سياج هذه المسافة، ويقفز لغويا على حواجزها ليندمج بها ويتمهى شخصه بشخصها "منذ الصفحة الأولى تبعثت أشياء تلك المرأة على فراش مرضي، كانت كامرأة ترتب خزانها في حضرتك، تفرغ حقيبتها وتعلق ثيابها أمامك، قطعة قطعة وهي تستمع إلى موسيقى تيودوراكيس، أو تندنن أغنية لديميس روسوس، كيف تقاوم شهوة التلصص على امرأة تبدو كأنها لا تشعر بوجودك في غرفتها مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها؟.

وعندما تبدأ في السعال كي تنبهها إلى وجودك، تدعوك إلى الجلوس على ناصية سريرها، وتروح تقص عليك أسرارها ليست سوى أسرارك وإذا بك تكتشف أنها كانت تخرج من حقيبتها ثيابك، منامتك، وأدوات حلاقتك، وعطرك، وجواربك، وحتى الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعك..".⁽¹⁾

من خلال هذا المقطع السردى تستدرج البطلة حياة السارد إلى غرفتها السرية التي هي عبارة عن رواية، تسيطر عليه، وتستلب ذاته، وتحتويه من خلال عملية الحكي فتجعله موضوعا لحكيها، وهذا ما يجعل علاقة الأنوثة/الذكورة تعاني من خللها المتوارث المتمثل في غياب قنوات الاتصال والتواصل مع الآخر الذي يقف في الضفة المقابلة، وفشل علاقة أحلام مع حبيبها، وأخيها، وزوجها يدفعها إلى إعادة تأنيث حجات ذاكرتها المليئة بالقهر والاستلاب حتى وإن كان هذا التأنيث يحدث وهما بواسطة قلم وأوراق نظرا لسيطرة الآخر على أفضية اللغة والفكر والتاريخ والقيم.

هكذا إذن جاء صوت السارد- في النماذج التي تمت دراستها - صوتا جليا واضح النبرة، لا يعلوه غبار التواري، ولا تخالطه بحة التلصص في الإعلان عن نفسه، فلقد اختارت المرأة الكاتبة ساردا قويا الحضور، صحبته جلبة التواجد في الأماكن المسموحة والمناطق الممنوعة على حد سواء، لأنها بواته عرش التحكم في النص وتسيير أحداثه، وكلفته بإقامة الوصل بين مجرياته، والربط بين حلقاته الزمنية والمكانية.

وهذه القوة لم تترجمها هيئة الشخصيات التي تولت العمل على سرد الأحداث- لأنها كانت شخصيات مهزوزة الكيان متذبذبة الانفعالات- بقدر ما ترجمها الهدف الاستراتيجي الذي كان يبعث الطاقة في نفسية هذه الشخصيات، ويغذي حضورها الباهت بحرارة الألوان، وهذا الهدف يكمن في تقديم وعرض لوحات الواقع، والبحث عن الخلفيات المغايرة التي تعوضه، وكسر رتابة الضعف لرسم شروط اجتماعية جديدة تتجاوب معها الذات الأنثوية.

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 19-20.

الفصل الثالث

السارد العليم

مطبحة الأول: السارد المجهول

- 1- وضعية السارد وعلاقته بالأحداث
- 2- لغة السارد
- 3- الرؤية السردية

مطبحة الثاني: السارد وعباءة التخفي

- 1- وضعية السارد وعلاقته بالأحداث
- 2- لغة السارد
- 3- الرؤية السردية

لقد أشرت في موضع سابق إلى أن السارد هو ذلك الشخص الذي يتكلم في فضاءات الرواية، جاعلا نفسه في وضعية تعبيرية تساعده على فرض هيمنته وبسط وجوده، مانحا لكيانه اللغوي ميزة التمدد والتمطط لاستيعاب العالم، واحتواء أشيائه على كثرتها وتنوعها معتمدا على اللغة كأداة للاحتواء ووسيلة للتشكيل وإعادة البناء.

إن السارد العليم هو سارد يفرض هيمنته منذ الوهلة الأولى على أرضية النص ومساحاته الورقية، معلنا منذ البدء سطوته الكلية على الشخصيات الروائية، محتكرا أفضية القول ومجالاته، مسيطرا على أرضيات البوح والإفصاح، إنه المتحدث الرسمي باسم جميع الشخوص، لا نكاد نسمع في أرجاء الرواية إلا صوته، ولا نرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره، حتى عندما نتحدث شخصية فإنه المعبر الوحيد عن حديثها الذي يتم في حدود ما يمنحه لها من أفضية كلامية وممرات لغوية، إنه يتحدث عن شخصياته ويتكلم على أسننها، ويجري الترتيبات اللازمة لنسمع أصواتها حيناً، ونصغي إلى أفكارها حيناً آخر، كما أنه يمنحنا تأشيرة العبور إلى داخلها لنتعرف أكثر على كوامنها ونتجول في سراديبها النفسية ومساربها الشعورية، إضافة إلى قدرته على "كشف الأسباب والعلل والروابط التي تصل الأحداث ببعضها البعض.

ولقد اخترت أن تكون عوالم روايتي كل من زهور ونيسي "لونجة والغول"، وزهرة ديك "في الجبة لا أحد"، أفضية لإثراء الجانب التطبيقي لهذا الفصل نظرا لاعتمادها على هذا النمط من الساردين، واستنادها إلى عناصر الرواية العربية التقليدية، رغم ما سجلته من التماعات بدت باهتة أمام إشعاع ما يرتاده الفن الروائي من عوالم جديدة عبثت بالنظام التقليدي للرواية وأدخلتها الأفضية الشاسعة للتجريب.

فهل استطاع السارد في "لونجة والغول" أن يتمتع بالأفضية المفتوحة أمامه على القول؟، وهل استطاع أن يلبس جبة الكلام ويضبطها على مقاسه في نص "في الجبة لا أحد؟"، إلى أي مدى أعلن عن حضوره في هذين النصين؟، وما طبيعة الرؤية التي ساعدته على ولوج عالميهما وكشف النقاب على دواخل الشخوص؟

المبحث الأول: السارد المجهول في رواية لونجة والغول

1. وضعية السارد وعلاقته بالأحداث:

عندما نلج عتبات رواية "لونجة والغول" نجد السارد يحتل على طول النص المستوى الأولي من السرد، وهو موقع ثابت له لا ينزل عنه أبداً، وحتى عندما تتحدث الشخصيات التي يفسح لها المجال أحيانا لتولى دفعة سرد قصصها أو اعتلاء مسرح الرواية لإسماع صوتها، يكون هو الذي أصدر قرار اعتلائها للمسرح، وأدرجها ضمنه، من أجل خدمة غاياته المعلنة، وتجسيد أهدافه المسطرة مسبقاً، ولذلك فهو سارد من خارج الحكاية.

وإذا عدنا إلى الأحداث وطبيعة علاقته بها، نجده يتطرق في سرده إلى أحداث قصص وحكايات لا تمس شخصه في الوقت نفسه الذي يتعرض فيه إلى أحداث وأفعال لم يكن مشاركاً في صنعها أو في بعث تطوراتها، وهذا ما يؤكد سرده لها بضمير الغائب المفرد "هي" والذي يحيلنا على الشخصيات البطلة التي شاركت في صنع الأحداث، مما يجعله "صورة مستقلة يخلقها الكاتب بنفس الشكل الذي يخلق به الشخصيات"⁽¹⁾، فقط بملاح ضائعة لا نكاد نتبينها، مميزاً إياها بكونه "الوسيط الذي ينقل الحكاية ويتموضع على العتبة التي تفصل عالم الرواية المتخيل"⁽²⁾، عن ذلك الواقع الذي يقوم بإنشائها، وهكذا تغدو جل الأحداث مقدمة عبر مصفاته هو "ومن خلال عينيه ينقل إلينا هذا العالم بكل تفاصيله الدقيقة موظفاً تقنية المماثلة التي تصور العالم الروائي"⁽³⁾، كما يراه هو.

والشيء الذي لاحظناه منذ افتتاح السرد هو تلك المسافة القريبة التي تفصل السارد عن الأحداث التي يرويها، وعن الشخصيات التي يتبوأ مقعد القول بدلاً عنها "نظرات مليكة لوالدها كانت تبدو خالية من كل معنى أو حياة، رغم ما كان يزخر به الصدر الصغير من انفعالات وتساؤلات، لو خرجت ووجدت طريقها سهلاً إلى اللسان، لانتفض جميع أفراد عائلتها وتفرق مجلسهم هذا الكئيب.

(1) جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الحوار، دط، دت، ص: 25.

(2) المرجع نفسه، ص: 25.

(3) إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي الجسد، الهوية، مقارنة سردية أنثربولوجية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013، سوريا، ص: 129.

المجلس كان يلتئم كل مساء حول عشاء اقتضت طبيعة الحياة أن نطلق عليه كلمة مجلس وعشاء، حتى لو كان وفي أكثر الأحيان مجرد تجمع حول طبق من العدس، تطفو قشوره فوق مرقة الأسود وتتماوج، وكأنها تتحدى المجموعة الصغيرة الطافية، على سطح الحياة⁽¹⁾، التي يتعايشون معها.

إن السارد ومن خلال هذا المقطع يبدو لصيقا بعائلة مليكة، وكأنه فرد من أفرادها إلى درجة جعلته يصف حالتها المثقلة بهوموم الدنيا، والتي انعكست على مجلس عشاءها وعلى تلك النظرات الغاضبة الصامتة، والسابحة في فضاء من الفراغ والتي كانت مليكة توزعها بين صحن العدس، وبين صورة وجه والدها، وهذا القرب أعلن عنه السارد من خلال نافذة أسماء الإشارة الدالة عليه "هذا الكئيب"، وكذا ظرف الزمان "المساء" المحيل عليه، وهذا ما يجعلنا نعتبره حاضرا حضورا باهتا تلغيه علامات الغياب.

ولقد جاء السرد بضمير الغائب المفرد في معظم المقاطع، وتمت عملية تقديم الأحداث من خلاله، حتى وإن كان السارد يفسح المجال بين الحين والآخر للضمير المفرد المتكلم عندما تعتلي الشخصيات المشاركة ركح المفاجأة، أو تتوسل بالاسترجاعات في إطار المحكي الذاتي، والتي يبدي السارد سيطرته عليها، فهو لا ينفك يرسم مساراتها، ويحدد امتدادتها الزمنية، ومجالات اتساعها، كما نجده يلجأ في الكثير من الأحيان إلى استخدام ضمير المتكلم الجمعي "إننا عندما نكبر نحس أننا يجب أن نحب، ولا نحقد، نحب دائما حتى دون مبادلة بالمثل، إننا حين نحب نصبح أقوىاء عريقين في الإنسانية...".⁽²⁾

جاء هذا المقطع السردى كخاتمة لذكريات محمد التي اندلقت مع نزوله على درج الطريق المؤدي إلى الميناء، على لسان السارد الذي أراد أن يشعر المسرود له بأنه مشترك مع الشخصية المتكلمة في الموقع والمنزلة والمسير، لأن الأفعال المضارعة الملحقة بنون ضمير المتكلم الجمعي قد نسفت الحدود بين الشخصيتين، ووحدت الذوات في نطاق العام الذي أطرته. لقد جاء نص "لونجة والغول" مقسما إلى سبعة فصول، يتضمن كل فصل جملة من الأحداث والوقائع التي يقدمها السارد، مراوفا في عرضها بين أنماط السرد الثلاثة وبدرجات مختلفة حتى وإن غلب عليها السرد التابع، وهو من خلال هذه المراوفا يسعى لإشعار المسرود

(1) زهور ونيسي، لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، 1992، ص: 09.

(2) المصدر نفسه، ص: 25.

له بأن هذه الأحداث وإن مضت ما زالت مؤثرة في الحاضر الذي يشهد نتائجها يوماً بعد يوم، في الوقت نفسه الذي يوحي له فيه بأن هذه الأحداث وإن ارتبطت بشخصيات محددة، وبمدينة واحدة هي القصة، فإنها تشملها هو أيضاً وتحتويه بتفاصيلها المشتركة.

لقد تضمن كل فصل من الفصول السابقة جملة من الأحداث رصدناها كما يلي:

<p>تقديم عائلة عمي محمد وبيان حالتها الاجتماعية بعيون مليكة خلال جلسة عشاء. توجه عمي محمد إلى عمله بالميناء واستعادته لبعض مراحل حياته الماضية، الطفولة، الشباب. وصول عمي محمد إلى الميناء والتطرق إلى الوضع الذي كان يعيشه رفقة زملائه من الحمالين. عرض حالة عمي سحنون صاحب الثقافة الواسعة والذهن المتفتح في الحاضر وإضاءة جوانب مختلفة من ماضيه.</p>	<p>الفصل 01</p>
<p>اندلاع الثورة التحريرية واستجابة أغلب فئات الشعب لندائها. انتهاء قصة حب مليكة لسليم في ظل صمت طرفيها. خطبة مليكة لأحمد وبداية التحضيرات للعرس. التحاق رشيد بالجبهة في ظل اعتراض الأب ودهشة أفراد العائلة.</p>	<p>الفصل 02</p>
<p>زواج مليكة بأحمد وظروف حملها التحاق أحمد بصفوف الجبهة التحريرية واختفاء أخباره. ظهور خالتي البهجة في حياة مليكة وبداية تحريها عن أخبار أحمد الغائب</p>	<p>الفصل 03</p>
<p>انفجار الميناء واستشهاد عمي محمد رفقة جميع أصدقائه وصول أخبار عن رشيد ووفاة عمي سحنون اهتمام مليكة بتفاصيل حياتها العادية في انتظار مولودها</p>	<p>الفصل 04</p>
<p>نقل البهجة لخبر وفاة أحمد وولادته ابنه زواج فاطمة زميلة مليكة أيام الدراسة عائلة أحمد تعرض على مليكة موضوع زواجها من كمال رفض مليكة للعرض وتعرض كمال للاعتقال الإفراج عن كمال</p>	<p>الفصل 05</p>
<p>زواج مليكة من كمال وصعوبة تقبلها للأمر في البداية خروج مليكة للتجول في أزقة القصة العريقة وانفتاح خزائن الذاكرة الجماعية بداية المفاوضات بين جبهة التحرير الوطني والقوات الاستعمارية الفرنسية</p>	<p>الفصل 06</p>

مليقة تعيش تفاصيل حياتها الهادئة صحبة كمال وابنها أحمد مرض مليكة خلال الأشهر الأخيرة من حملها موت مليكة بعد ولادتها لابنتها نورة استقلال الجزائر وخروج الشعب الجزائري للاحتفال بانتصاراته زيارة كمال لقبر مليكة	الفصل 07
---	----------

من خلال هذا العرض البسيط للأحداث التي تضمنتها الرواية تلاحظ بأن:

الأحداث قد جاءت ممسكة برقاب بعضها البعض يسلمنا الواحد منها للآخر نظرا لخطية الزمن، وقلة الانكسارات الزمنية التي اكتفى فيها السارد ببعض الومضات الذاكرية التي كانت بمثابة نوافذ سرديّة للإطالة على ماضي بعض الشخصيات، وإضاءة خلفيات بعض الأحداث، وبعض الاستشرافات التي تواردت كنتف، وتعلقت بموضوع واحد ارتبط بالثورة وأحداثها، ورؤية السارد للاستقلال على عتباتها منذ البداية، مما جعل توقعاته باهتة بدون ألوان وباردة من غير حرارة.

كان السارد منذ البداية اليد المتحكمة في سيرورة الأحداث من خلال قفزه على بعضها وحذفه وإسقاطه لبعضها الآخر، وتلخيصه لبعض تفاصيلها التي لم تستدع الضرورة شرحها وتفسيرها والإشارة إليها

والظاهر أن الذات المتلفظة والقائمة بفعل القول هي التي قامت باختيار هذه الأخبار وانتقاء الأحداث خدمة للموضوع العام الذي تحركت في مجاله جميع الشخوص، ألا وهو الوطن والثورة، فانتتهت حياة الشخصيات المشاركة واحدة بعد أخرى في الوقت الذي غيب فيه مصير شخصيات أخرى، لم تكن حركتها لتخدم الموضوع العام.

تنطلق أحداث الرواية من الحاضر، من تلك اللحظات التي جلس فيها أفراد العائلة إلى مائدة الطعام كدمى لتناول وجبة العشاء، معلنة بداية السرد الذي تواصل مده وجزره على طول الرواية، معلنا خطية الزمن، وتزامن الحدث مع فعل سرده، لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد عندما بدأ السارد بالتطرق للقصص الفرعية المتعلقة بأفراد العائلة كل على حدة، أين توقف الحدث عند العتبات، وتواصل السرد متعرضا إلى تلك القصص التي تواردت لتكشف الوضع المتأزم الذي كانت تعيشه عائلة مليكة، في الوقت نفسه الذي شكلت فيه روافد مهمة فتحت أعين القارئ على حقيقة بعض الشخصيات وأضاءت عتمة ماضيها وأمدته بمعارف جديدة أثرت رصيده وساعدته على تفسير الكثير من الأحداث التي جاءت فيما بعد.

لقد اعتمد السارد على تقنية التضمين أولاً وعلى ذاكرة الشخصيات ثانياً للمحافظة على تتالي الأحداث وتتابعها وتواصلها في خط واحد آخذة برقاب بعضها البعض، بالرغم من أن هذه الاسترجاعات جاءت قليلة ومتفرقة، ممزوجة بأسلوب المناجاة وأحاديث الشخصيات لنفسها، والتي كان السارد يحيلنا عليها دائماً بمفردات تعلن عن فتح الشخصية لخزائن ذاكرتها "و زارته صورة والده من الماضي البعيد، باهتة مترددة، كان يومها راجعا إلى المنزل دافع العين وقد تلطخت ثيابه بالوحل، إثر سقطة قوية أثناء اللعب، وكان يرتدي سروالا قصيرا قال له يومها والده بين فزع وتلهف أمه عليه:

"دعاه... دعاه يبكي كالبنات، إنه ليس رجلا ولن يصبح رجلا أبدا، ما دام قد سمح لنفسه بذرف الدموع كالنساء... أسرع ومسح عينيه بيديه... سحابة عابرة يرجع بعدها محمد إلى حاضره".⁽¹⁾ من خلال هذا المقطع السردى يتوقف الحدث عند انطلاق عمي محمد والد مليكة إلى عمله في الصباح الباكر، وعرضه للحالة المزرية التي يعيشها منذ صغره، والتي تواصلت وزادت تازما بعد تكوينه لعائلة، وإنجابه لمجموعة من الأطفال، واقتناعه بحاجته إلى البكاء وإفراغ جعبة النفس الممتلئة تحت ضغط الواقع، لكنه يأبى البكاء فتتوارد إلى ذهنه صورة والده عبر نوافذ الذاكرة لتؤكد له سلبية البكاء، وتجعله قرينا بصورة الضعف الممثل له بالنساء، وكل هذا على لسان السارد، ليعود السرد مصحوبا بخطوات الحدث بعد إعلان السارد عن عودة محمد إلى لحظة الحاضر الذي انطلق منه بعد عبور سحابة الذكرى.

لقد توارد ماضي الشخصيات وطفا على سطح السرد عبر عمليات الاسترجاع التي كانت لا تتم إلا في حضرة السارد، الذي يتولى عملية التمهيد لها والتعقيب عليها، فلقد رفض البقاء على عتبات النص، وقرر أن يندمج في شخوصه ويتفاعل مع عناصر سرده، وهذا ما يتجلى بكل وضوح من خلال تلك الأصوات التي تعالت داخل النص في سبيل رفع صوت واحد هو صوت السارد العليم، الذي ظل على طول امتداد النص شخصية مجهولة الاسم، تظهر مع ظهور الصوت ولا تختفي بعد خفوته، مواصلة حضورها الملتبس بجميع شخوص الرواية، رغم ذلك الاختلاف البين الذي نلاحظه على مستوى الدور والقول، الذي أبدى سيطرته التامة

(1) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص: 19-20.

على أفضيته من خلال اعتماده على التقرير السردى للأقوال والأفعال والذي هو عبارة عن "ترتيب ونقل ووعي لأفعال الشخصيات وأفكارها"⁽¹⁾، على تعددها.

هكذا "رجع محمد اليوم للعمل، سلم على زملائه، وعلى المعلم المباشر (مسيو جاك) ذي السحنة الإنسانية، كان سعيدا بأسئلتهم عن صحته، تهوينهم الأمر عليه، اندمج معهم، وهو يشعر أنه يولد من جديد، ما أبشع المرض، وما أصعب أن يركن الرجل في البيت، يخدمه الآخرون... يمطون شفاههم شفقة، وهم يعدون الساعات والأيام حتى يشفى...".⁽²⁾

من خلال هذا المقطع السردى يقدم لنا السارد مجموعة من الأفعال التي قام بها عمي محمد بعد عودته مباشرة إلى العمل، آخذة برقاب بعضها البعض دون أن ينسى إيداء رأيه في حالة مرض الرجل وضعفه بعد قوة، ذلك الضعف الذي يتيح للآخرين فرصا لم ينالوها في أيام صحته وعافيته.

بهذا التعليق يعلن عن وجوده والتصاقه بالشخصية التي ضاقت عليها مجالات الإفصاح فتركت له أفضية القول بدلا عنها، والبوح بما ينتابها من أحاسيس حاضرة أو ماضية. لم يتوقف السارد عند حدود الاعتماد على التقرير السردى في نقله لأقوال الشخصيات وأفعالها، بل لجأ وفي حالات كثيرة إلى الأسلوب الحر المباشر "هل أنت متزوجة؟ - كنت..."

- ولست الآن، هل طلقك زوجك؟

- كلا إنه شهيد، كان فدائيا ثم قبض عليه وحوكم، ونفذ فيه حكم الإعدام بالمقصلة منذ عام تقريبا...

- عفوا اعذريني، أنا آسفة، إني لم أقصد أن أفتح جراحك، كم أنا غبية...".⁽³⁾

من خلال هذا المقطع السردى الحوارى الذي دار بين مليكة وإحدى الفدائيات نلاحظ اندثار المقدمات السردية للقول واختفائها تماما، حيث تندفع مليكة في حديثها مع الفدائية فنتسكب أسئلتها دون حواجز قولية، متمردة بذلك على السارد العليم، لتسمع صوتها الحائر من خلال

(1) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص: 121.

(2) زهور ونيسي: لونجة والغول، ص: 74.

(3) زهور ونيسي: لونجة والغول، ص: 81.

وقع أسئلتها التي تواجهها القارئ مواجهة صريحة، تدعوه إلى ولوج عالمها، وعيش الأحداث بنفسها، والاحتكام بعفوية لشروط وجودها ومنطق متخليها.

ولقد اعتمد السارد في نقل أقوال الشخصيات غالبا على أسلوب الحوار المباشر، مما جعل دوره ينحصر في عملية تقديم هذه الأخيرة، واقتصر فعله على لفظ الكلمات التي تعلن بدء عمليات الحديث، أو تصور كلفيته، أو التمهيد ببعض الجمل التي تشير إلى هيئة المتحدث وحالته أو حديثه "ابتسمت مليكة وهي تسأل بحنان كبير:

- فماذا فكرت يا أبي...؟ قل... إني استمع إليك....

لكن الرجل رفع رأسه لزوجته وأشار بيده مرة أخرى وكأنه يوبخها:

- تكلمي أنت يا امرأة... لماذا أتكلم أنا فقط؟...

رفعت العجوز رأسها لتسقط نظراتها على وجه مليكة وقد أخذتها حيرة اختلطت بالحنان

والتساؤل الأكثر تصميمًا وقالت:

مليكة ابنتي، إنك أصبحت واحدة منا، بل إننا نعتبرك مثل المرحوم أحمد تماما، بل أنت

وطفلك ما بقي لنا من ذكرى المرحوم الغالي، لذلك فنحن لا نقدر على فراقك أبدا...

قاطعتها مليكة مطمئنة:

ومن قال أنني أفقد على فراقكم أو أفكر فيه...؟".⁽¹⁾

يتجلى من خلال هذا المقطع نمطان مختلفان من القول، الأول يعزى للسارد والثاني يعزى للشخصية، ففي النمط الأول نلاحظ أسلوب تقديم هيئة المتكلمين في إطار عبارات بسيطة، تُهيئ ذهن المتلقي (القارئ) لاستقبال النمط الثاني، الذي نلمح فيه خصائص الكلام المنطوق حتى وإن لم يتميز من حيث اللهجة، فالجمل القصيرة والنقطعات التي تفصلها بثلاث نقاط متتابعة وتشابه كلماتها ومفرداتها تجعلنا نحس بأن الكلام الذي نقرأه هو كلام متفوه به يقوم السارد بصياغته ونحته وفق ضوابط يعرفها هو دون غيره فيتدخل فيه "بصورة خفية بوصفه ضابطا لحركة الصورة الحوارية الفنية ويتدخل فيه بصورة ظاهرة بوصف السارد صوتا محايدا يقدم أقوال المتحاورين ويشير إلى هيئاتهم ومواقعهم أثناء الكلام".⁽²⁾

(1) زهور ونيسي: لونجة والغول، ص: 94-95.

(2) عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص: 200.

لقد استطاع السارد بالاعتماده على الأسلوب المباشر غالبا في نقل كلام غيره من الشخصيات، أن يحيط بشخصياته إحاطة تامة سواء كانت محددة الأسماء، واضحة الملامح مثل: مليكة، كمال، عمي محمد، أحمد... والتي تشارك في بناء الأحداث، وبعث مجرياتها أو كانت مجرد أصوات تتعالى في أوقات غير مضبوطة، كالحوار الذي نقله السارد لأشخاص يجهل أسماءهم في المقطع السردي الأخير من الفصل السادس، والذي أشار لهم بأسماء عديدة "الأول، الثاني، الثالث، الرابع" مقدما وصفا دقيقا للشخصية الرابعة التي استرعت اهتمامه "يبقى الرجل الرابع صامتا كالجبل في داخله بركان لم يحن بعد أوان انفجاره، تتحرك عيناه على وجوه أصدقائه وجها بعد وجه، يؤمن على أقوالهم بالنظرة دون الكلمة...".⁽¹⁾

إن جهل السارد بالأسماء جهل متعمد يسعى من خلال السارد إلى إضفاء طابع العمومية على هذه الآراء، التي لم تكن آراء شخصيات معينة بقدر ما هي آراء شعب بكامله قاد ثورة تشارف أحداثها على الانتهاء، بموعد الانتصار، وتوقيت إعلان الاستقلال.

لم يستغن السارد عن بعض العلامات الدالة على فعل القول كالمطمة والنقطتين العموديتين بعد فعل القول أو القوسين (ص111) لتوضيح بعض الكلمات التي تحتاج إلى توضيح.

وإذا كان الحوار الخارجي قد ساعد في بناء الحكاية، وتقديم الشخصيات، ولعب دورا كبيرا في الإيهام بواقعية الأحداث، ودعم الحركة في أرجاء السرد، وبعث الحيوية في سيرورة أجزائه وعناصره، وفتح النوافذ أمام المسرود له لمعايشة الأحداث، والتفاعل معها، فإن الحوارات الداخلية التي أثرت النص قد أسهمت في تماسك أجزاء الحكاية وإقامة تلك الصلات بين دواخل الشخصيات وخارجها في زمن الغول، بالرغم من أن هذا البوح التلقائي والمكاشفة الحرة قد تمت تحت عيون رقابة السارد العليم الذي كان يختار الوقت المناسب للتسلل والتغلغل في نفسيات الشخصيات.

لقد كان للسارد في لونجة والغول قدرة عجيبة على التوغل في أعماق الشخصيات وبناء محكيها الذاتي، وتقديمه انطلاقا من أدوات ذهنية يتيحها له ذهن الذات المتكلمة والسارد فتظهر لنا على مستوى الخطاب السردي ألفة عميقة نتلمسها من خلال ذلك البوح اللانهائي الذي تقوم

(1) زهور ونيسي: لونجة والغول، ص: 124.

به الشخصيات في أذن السارد، الذي يعيد إنتاج محكيها الذاتي في مستوى الخطاب، محولا إياه من الماضي إلى الحاضر "كما طرح سي محمد السؤال على نفسه:
ولماذا أبقى أنا دون تغيير..؟

وسرعان ما تأتيه الإجابة بصورة قاطعة:

وكيف تطمع أنت في التغيير؟ أب لسبعة أطفال كلهم في حاجة إلى كل شيء خبز وماء ورعاية يومية، كيف تطمع في التغيير؟ ومن لهؤلاء بعدك؟ إن ما تريد أن تحظى به أنت من تغيير لاحق لك فيه، وأنت على هذه الوضعية، مسؤوليتك كبيرة، هذه هي ظروفك وكل واحد وظروفه، ربما يكون هذا واجب كل مواطن ولكن... أليس واجبا أيضا أن تعمل على إعالة هذا الجيش؟⁽¹⁾، كل يوم .

على المنوال نفسه تتوالى أحاديث النفس الصامتة في نص لونجة والغول، متحولة على لسان السارد إلى كلمات ناطقة تضج بالبوح، وتعري مفاصل الأحداث والوقائع التي تعيشها ذات الشخصيات على وقع اهتزازات الواقع من جهة، وضغوط الزمن الغول من جهة أخرى، ذلك الزمن المليء برائحة الرصاص المنتفض رفضا للاضطهاد ولسياسة الاستعمار، حاملا معه لحظات الحب والكره، جارفا في سيلانه الضعيف والقوي، الغني والفقير، فالكل أصبح في منزلة واحدة، تحت رحمة واقع واحد، وحاضر واحد، ومستقبل واحد "رأسي قوي، وقلبي ناضح وروحي بعيدة عن الخوف، مم أخاف الآن؟ ذهب الخوف، الموت أذهب، الموت طرده، الموت أقوى من الخوف، تزعم المرأة أنه قتل في أول معركة، أنهم قتلوه وهو في الطريق إلى المجاهدين، هه ليأتوا بجثته إذن لأدفنه بيدي هاتين، عند ذلك فقط أتأكد من موته، إنها كذبة كبرى..."⁽²⁾، هكذا ترتحل نفس مليكة مع ارتحال آخر أنفاس زوجها، لكن هذا الارتحال لا يتم تلقائيا وإنما بعلم السارد وحضوره الذي لا يلغيه أي حضور.

2. لغة السارد:

لقد جاءت لغة السارد لغة بسيطة على فصاحتها متماسكة ومتينة خالية من التأنق المفرط، ولعل السبب في ذلك عائد إلى رغبته في تعرية الوقائع، وفضح الواقع، وكشف أستاره التي كان

⁽¹⁾ زهور ونيسي: لونجة والغول، ص: 67.

⁽²⁾ زهور ونيسي: لونجة والغول، ص: 89.

الاستعمار الفرنسي وراء صنعها من جهة أولى، وعمومية الموضوع الذي يعمل على إبرازه والمتعلق بالثورة التحريرية التي عمت جميع الفئات من جهة ثانية.

لقد خلا النص المقدم من طرف السارد من تلك العبارات الرنانة والكلمات الطنانة، عدا تلك اللوحات الوصفية التي شغلت مساحة الصفحة السابعة من الرواية قبل إعلان السارد عن بداية الأحداث والتي حملت عنوان " القارة إفريقيا"، واللوحة الثانية التي ملأت أفضية الصفحة السادسة والعشرين من الرواية، والتي جاءت على لسان القصة التي قدمت نفسها، وكلتا اللوحتين رسمتا مساحة المكان الذي سيكون مسرحاً لأحداث الرواية وشاهداً ساكناً على تفاصيل وقائعها، وحركة شخصها.

ورغم خلو النص من هذه العبارات إلا أن السارد لجأ في بعض الأحيان إلى استعمال بعض الأساليب البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمجاز محددًا من خلالها رؤاه ومضغياً على النص طابعا من الشعرية الغنائية، التي كانت تسمو بالمعاني، وترتقي بالخيال حاملة المسرود له على أجنحة اللغة الطافحة بألوان الشعر وموسيقاه من جهة، وبالمشاعر والعواطف الإنسانية من جهة أخرى خاصة عندما يتعلق الأمر بالحب أو بالوطن والحرية وكل ما ينتمي إلى مجالها الدلالي.

3. الرؤية السردية:

تصلنا أحداث رواية "الونجة والغول" من خلال وسيط شفاف هو السارد العليم صاحب المعرفة الكلية الذي ينقل لنا ما يرى من أحداث، وما يسمع من أقوال، واصفاً كل ما يقع في مجال نظره أو تلتقطه عدسته المسلطة على العالم الحكائي الذي يقوم بإنشائه، وانتقاء أخباره لكونه يعلم أكثر من الشخصية نفسها.

إنه سارد "يسعى إلى معرفة ما لا تسمح به الإمكانيات الطبيعية الضيقة، ويروم التطلع إلى ما يوجد خلف ظاهر الأشياء، واستنطاق ما يختبئ خلف حقيقة الأقوال، من خلال استغلال أفضية التأويل، وفتح مجالات الاحتمال والتخمين، فلا يتيح للقارئ فرصة للشك في معرفته التامة ببواطن الأمور وجواهر الأشياء، من خلال عقده لميثاق الثقة التامة والكاملة في سرده الموضوعي للحوادث من خلال رؤية داخلية ترسم معالمها في إطار الرؤية من الخلف أو التنبؤ في الدرجة الصفر على حد تعبير جنيت.

يتسلل سارد لونجة والغول في خفاء إلى دواخل الشخصيات، لينصت إلى أحاديث نفسها، ويتغلغل في أعماق ذاتها، ليكشف طبيعة اختياراتها وحقيقة آرائها، مدركاً بذلك لخطابها الداخلي الذي لم تسمعه الشخصيات الأخرى التي تشاركها الأداء، في الوقت نفسه الذي يدرك فيه حركة أفكارها، وجلبة خواطرها "لها بعد هذا الحادث نوع من التفكير الجامد المستسلم الذي لا يؤدي إلى نتيجة معينة ينتقل من شيء إلى شيء، دون تركيز أو تمعن، تنظر إلى الأشياء له عينان، له روح في داخله تختبئ أفكار وحكايات، لكن هذه الحكايات كلها تتفق على أمر واحد.

لا تتعبي نفسك يا مليكة، مثلما أتعبتها طيلة حياتك الصغيرة، هكذا كانت الحياة".⁽¹⁾

يتبوأ السارد في هذا المقطع مقعد العالم بكل شيء، فهو يتسلل إلى داخل أفكار مليكة لينقل لنا هوسها، وترددها، وحيرتها بعد اعتقال كمال أخو زوجها المتوفى، فهذا الاعتقال بعث الخوف في قلبها وجعلها تلوم نفسها وتعيد التفكير في عرض الزواج الذي تقدم به لها، بعد اكتشافها لحبها له والذي كان يتجلى في احترامها له وإيمانها بأخلاقه، وبهذا التغلغل يمهد السارد للقارئ حدث زواج مليكة من كمال والذي سيأتي بعد حدث الاعتقال مباشرة وبدون مقدمات في شكل خبر ملخص (تلخيص) يفتح به السارد بوابة الفصل السادس "تتزوج مليكة من كمال، ذات مساء، أمام الآخرين...".⁽²⁾

وفي مواضع كثيرة يصف السارد أحاسيس شخصياته ومشاعرهما، ويعلم بين الحين والآخر عن أحوالها النفسية المتأرجحة بين الفرح المعلق على أمل السعادة، وبين الحزن المدسوس في جعبة أخبار الموت التي انتشرت روائحها في كل حي من أحياء الجزائر العميقة "كمال كان يشعر بالسعادة لوجودها، ووجود ابنها أمام عينها، يبتهج بقضاء حاجاته الصغيرة، لقمة لذيذة يحبها، قطعة حلوى محجوزة له وهو غائب، قميص نظيف ومكوي بعناية حذاء يلمع كل يوم...".⁽³⁾

والسارد لا ينسى فتح مجال السرد لمناقشة بعض الأمور وتفسيرها، أو إيجاد تعليقات لها رغم سكوت الشخصية وصمتها، وحرصها على إخفاء ما يقوم السارد بإعلانه من خلال بثه لبعض التعليقات أو طرحه لبعض الأسئلة التي تدفع القارئ للتحري، وتزيد من فضوله المعرفي

(1) زهور ونيسي: لونجة والغول، ص: 98.

(2) زهور ونيسي: لونجة والغول، ص: 102.

(3) المصدر نفسه، ص: 104 .

"غير أن هذا الضغط الكبير القاسي الذي أصبحت تحس به مليكة في الفترة الأخيرة قد بدأ يقلقها ويعذبها ينهش صدرها ويؤرقها لكنها لا تريد لكمال أن يشعر أو يعرف ذلك.

لا يشعر كمال بذلك، ألم يكن هو أيضا يتعرض لمثل هذا الضغط الكبير؟".⁽¹⁾

فالسارد من خلال هذا المقطع يسعى إلى بيان وجهة نظره في مليكة، المرأة التي تضحى

بسعادتها وراحتها النفسية في سبيل راحة الآخرين، خاصة زوجها الذي يفكر في

العمل الفدائي، والالتحاق بصفوف الثورة التي ما تزال بحاجة إلى الكثير من دماء أبناء هذا

الوطن لتروي ضمناً الأرض، وتحرر أجزاء الوطن مع كل شهيد يسقط في ميدان الشرف، إنه

يحمل نفس العبء الذي تحمله هي غير أن قوة وكبرياء رجولته يمنعانه من الإفصاح عن آلامه

ومعاناته، ويدفعانه إلى الثبات والصبر، وهذا الجانب خدم النص ككل وبين أن المرأة والرجل

خلال الثورة كان كل منهما يسند الآخر ويقوي ضعفه في سبيل خدمة الوطن الواحد.

لقد كان السارد إذن حاضراً في كل الأزمنة إلى جانب الشخصيات وملتصقاً بها، موجوداً

في كل الأمكنة التي تجوبها والتي لا ينتظر القارئ وجوده فيها، لقد كان موجوداً في جلسة

العائلة حول العشاء (الصفحتان 10/09 من الرواية) ومع الحماليين في الميناء يوم الانفجار

(الصفحتان 74/73 من الرواية) ومع عمي سحنون في أيام الشباب (الصفحتان 36/35 من

الرواية) ومع الفدائيين في الأزقة والأحياء، ومع مليكة وكمال داخل غرفتهما الصغيرة في أحد

الأيام "أليس لهذا الوضع من نهاية يا مليكة؟.."

قال لها كمال ذلك مرة وقد جمعتهما الغرفة الصغيرة وحدهما، وردد الجملة وهو يبتسم

ابتسامة الواثق من الخطوة التي يخطوها نحوها، كان بعيداً عنها وهو يردد ذلك ورائحة مسك

الليل تخترق النافذة الصغيرة إلى الغرفة سارية بأحلام الليل، وعطر الحب".⁽²⁾

لا تتوقف معرفة السارد عند هذه الحدود بل تتعداها لتكشف لنا المستور الذي مر عليه

الزمان، معرية أمامنا الماضي الخاص ببعض الشخصيات الثواني التي أسهمت في بعث السرد،

ودفع مجرى الأحداث نحو الأمام، متخذة من هذه الشخصيات بؤراً ومواضيع سردية تثري

السرد من جهة، وتتوع أفضيته من جهة أخرى، ونسوق كمثل على ذلك قصة عمي سحنون مع

خداوج حبيبته في الماضي والتي ما يزال يحمل على ساعده حروف اسمها التي خلدها بالوشم،

(1) المصدر نفسه، ص: 105.

(2) زهور ونيسي: لونجة والغول، ص: 105.

وثبت رسمها بالألم "خداج حقيقة في ساعده، وفي زكريات شباب سحنون وصباه، عندما كان شابا شجاعا تلك الشجاعة الحمقاء... التي انتهت به في غياهب (سجن زَوْجِ قَطَارَاتٍ) لمدة ثلاث سنوات... خداج هي إحدى الحبيبات، بل لعله لم يحب غيرها من قبل ولا من بعد... ابنة (إحدى عوالم القصة ممن ينشطن الأفراح)".⁽¹⁾

فمن خلال هذه الاضافة نفهم جميع تصرفات عمي سحنون، وندرك الأسباب الخفية التي جعلته أكثر حكمة، وأكثر جرأة، وأكثر تفهما للآخرين، كما أن تجاربه الكثيرة في الحياة جعلته موردا لا ينضب للنصائح والتوجيهات والآراء السديدة التي كان يستزيد منها زملاؤه وأصحابه في الميناء.

كما يقدم لنا السارد خالتي البهجة التي كانت مصدرا لجميع الأخبار التي تسمع أصدائها وأحاديثها في أنحاء القصة، مقدما عملها ومعللا طبيعته والأسباب التي دفعتها لممارسته والقيام به بكل اتقان وتقان وإخلاص خدمة لنفسها أولا وللآخرين ثانيا ولوطنها ثالثا "البهجة هذه طليقة كهلة تعمل (طياية في حمام الحي) لم تتجب في حياتها، تطلقت شابة لتقوم بتربية أبناء أخيها المتوفى بمرض خطير بالإضافة إلى عملها الدائم هذا في حمام الحي الكبير، كانت متطوعة لمساعدة جميع الناس، كل أنواع المساعدة متطوعة لها ومستعدة: السؤال عن المرضى، عن الغائبين، اكتشاف العرائس من الفتيات والعرضان من الفتيان، بيع الذهب وشراؤه رهن القديم والجديد من الحلي والأثاث، والنصيحة الصادقة في كل المجالات وفي كل الأوقات...".⁽²⁾

والسارد من خلال تقديمه لخالتي البهجة يسعى إلى تعرية واقع المرأة الجزائرية وتصوير الظروف الاجتماعية التي تحيط بها والتي تقضي على أحلامها، وتجني على أمالها، فبسبب العقم أولاً تطلق خالتي البهجة كمتاع زائد عن الحاجة، وبسبب الواجب ثانيا تحرم من تجديد خط حياتها مرة ثانية، وتتفرغ لتربية أبناء أخيها دون أن تُسأل إن كانت تريد ذلك فعلا، في الوقت نفسه الذي يصور لنا فيه السارد فعل المقاومة التي تخوضها خالتي البهجة من أجل إثبات حضورها، وتغيير حقيقة ظروفها من خلال مساعدة الآخرين والعمل الفدائي مع المجاهدين.

⁽¹⁾ زهور ونيسي: لونجة والغول، ص: 35.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص: 68.

لقد استطاع السارد أن يجمع خيوط السرد في يده ويحكم قبضته عليها ويفرض سيطرته التامة على أفضيتها، لقد كان ينتقل من موضع إلى آخر بشكل سلس معتمدا على الرؤية الخلفية للأحداث، والإحاطة الكلية بماضي الشخصيات وحاضرها، والتي اتخذها بؤرا سردية وبشكل متفاوت وجعلها تتناوب على مسرح الأحداث، وتتفاعل في سبيل خدمة الموضوع العام الذي كان يصبو إليه، وهو موضوع الثورة التحريرية المظفرة ومشاركة الفئات المعدمة من الشعب فيها والتي كانت ببساطة أفكارها وقودا أشعل فتيلها وأضرم نيرانها، وهو في كل ذلك لم يتوان عن وصف الحركة، ونقل الأصوات، وتتبع صدى الأحاسيس، وتصوير جلبة الأفكار وهي تدور في خلد أبطال الرواية .

المبحث الثاني: السارد وعباءة التخفي في رواية في الجبة لا أحد

1. وضعية السارد وعلاقته بالأحداث:

تقدم لنا أحداث رواية في الجبة لا أحد من خلال سارد مجهول الهوية بلا اسم وبدون ملامح، يحتل مستوى أوليا في عملية السرد ويقوم مقام المشاهد الذي يثبت عدسته على شخصية السعيد، ذلك المواطن الجزائري الذي نجا مرة أخرى من الموت، ملتزما بنقل حيثيات الحيز المكاني والزمني الذي يعيش فيه ويتحرك في أرجائه، وهو بذلك سارد من خارج الحكاية. والسارد يقدم لنا سرده لأحداث القصة بضمير الغائب المفرد، العائد على السعيد أو المثني الذي يحيلنا على السعيد وطيف حبيبته، والأحداث التي يقوم بعرضها تخص السعيد لوحده دون سواه مما يجعله ساردا غير مشارك فيها يضع منذ البدء مسافة زمنية بين الحدث وزمن وقوعه وزمن الإخبار عنه لأن ضمير الغائب "يفصل... زمن الحكاية، عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة الأقل، وذلك حيث أن "هو" في العربية، يرتبط بالفعل السردى "كان" الذي يحيل على زمن سابق، على زمن الكتابة"⁽¹⁾، "حاول السعيد أن يجد لها وصفا يفي بحقيقة إحساسه فلم يعثر على أي وصف ولكنها سرت في أوصاله كأفعى صحار... إنه لا يحتمل ذكرها ولا حتى سماعها كيف له أن يكون هو... لا أستطيع أن أصدق ذلك ولا يمكن لأي أحد أن يتمثلها فعلا ما لم يكن هو الضحية... هو المقصود...".⁽²⁾

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص: 234.

(2) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 22.

إن السارد من خلال هذا المقطع يحيلنا على الشخصيات البظلة التي ستكون أساس الحدث ومنطقه، ويقدمها لنا من جميع الجهات النفسية والاجتماعية والثقافية في الوقت الذي يبقى فيه هو بدون ملامح، جالسا على عتبات النص ممسكا بخيوط السرد والمسافة الحدئية التي جعلته غير مشارك في تفعيل الحدث وبنائه، إلا أننا نجده غير متوان عن بناء جسور التواصل مع قارئ النص من خلال شروحه وتعليقاته التي يبثها في سطور الخطاب معلنا عن معرفته الكلية بمجريات الأحداث، معبرا من خلالها عن تضامنه مع الشخصية وقربه منها.

وفي محطات سردية كثيرة نجد السارد يتخلى عن سلطته كسارد فاتحا المجال أمام الشخصية المشاركة كي تسرد ما حدث لها بالتفصيل مما يؤدي إلى تعدد الساردين، وتتنوع في ضمائر السرد، فنجد السرد يتحول من ضمير الغائب هو إلى ضمير المتكلم أنا ويتحول معه السرد من الدرجة الأولى إلى الدرجة الثانية، ويصبح السارد الذي كان يقف على خط الحياد ساردا مشاركا له أحقية التدخل بالتعليق والتعقيب دون أن يحدث بتدخله أي انقطاع في سيرورة السرد "الطرق يتواصل... فليتواصل... لم يعد يعنيني ولم أعد أسمع غير نبضينا يا امرأة سكنتني منذ ألف سنة واحتلنتني عن بعد..

مصادفة التقينا في ذلك المسرح ومصادفة التقينا هنا في أحضان هذه اللحظة المحرقة...".⁽¹⁾

من خلال هذا المقطع نلاحظ تحول السرد من سرد بضمير الغائب إلى سرد بضمير الأنا دون أن يحدث هذا التحول اختلالا على مستوى السرد.

ورغم هذا التحول يبقى السرد رهين إشارة السارد العليم، الذي يمتلك السلطة الكاملة عندما يتعلق الأمر بمهمة استئناف عملية السرد التي لا تتم إلا بحضوره على مستوى الصوت. لقد اعتمد السارد في نقل أحداث الرواية على السرد اللاحق الذي يقوم بتقديم الأحداث بعد انتهائها وانصرامها، مستخدما صيغ الأفعال في الزمن الماضي "اتجه في حنو صوب غرفة الجلوس، وانحنى يتمسح على كرسيه العتيق، وبدا له في مظهر وقور متجلد زادت له لمة مقعده الدائري على ضريح ولي صالح بيتغي بركته، وبدا له في مظهر وقور متجلد زادت له لمة مقعده الدائري وبهتان لون السعف الذي يغلف مقبضه وحافة ظهره تلحقا به، وشرد وهو يسترجع تاريخا عاشه

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 37.

مع هذا الكرسي العجوز... فضل السعيد التوقف عن الاسترسال... بعد أن أحس بكتلة تضغط على صدره... وشمع ذلك الشريط الأسود... ونهض ليشرّب كأس الماء التي تعود عليها...⁽¹⁾ ورغم استخدام السارد لصيغ الأفعال الماضية على نطاق واسع كما يظهر في المقطع السابق "اتجه، انحنى، بدأ، زاد، شرد، عاش، فضل، أحس، شمع، نهض"، إلا أننا وفي حنايا خطاباته نجد الكثير من الصيغ اللغوية الدالة على الحاضر وعلى الحال والتي يسعى من خلالها إلى إيهامنا بأن الأحداث تقع أمامه في اللحظة الراهنة التي يقوم فيها بفعل القول.

نجد من بينها أسماء الإشارة التي استعملها فأحالتنا على قرب المسافة الفاصلة بين موقع السارد وموقع الأحداث (شمع ذلك الشريط الأسود بتهيدة مازجتها صرخة مخنوقة) و(وهو يسترجع تاريخا عاشه مع هذا الكرسي العجوز)، كما نلاحظه أيضا في استخدامه لظرف الزمان "الآن" الذي يصلنا مباشرة باللحظة الراهنة، والمضارع الدال على الحال كما هو في المقطع التالي: "الآن يتقطن السعيد للمدة غير الطبيعية التي استغرقها بائع الجرائد عندما غاب عنه داخل المحل".⁽²⁾

وللإشارة فإن هذه الأحداث مسترجعة في إطار السرد المباشر للوقائع والأحداث التي تدفع فيها الصيغ الدالة على الحال المتلقي إلى معايشة الحدث بجميع حيثياته كما لو كانت حاضرة بداخله، في الوقت نفسه الذي يمهد فيه لاندماجه فيها وتأثره بها انطلاقا من تلك الاستمرارية التي يبثها الحاضر في أفضية النص وذلك التواصل الذي ينشئه الماضي بامتداداته في برائن النص ومقاطعته السردية.

انفتحت الأفضية النصية على يد السارد من خلال السرد اللاحق، لكنها لم تبق كذلك، لأن المسافة بين الحكاية وسردها كانت تتضاءل بين الحين والآخر، لتتلاشى حدودها نهائيا فيظهر السرد الآني الذي كان يطفو على سطح النص، معلنا هذا الإمحاء "إنه الآن يعيش خارج الأفكار، خارج الأحاسيس، بكل ما له صلة بالواقع بالحياة"⁽³⁾، لكن سرعان ما يعود السرد اللاحق إلى الواجهة "و وجد نفسه مقتنعا بأن لا طلب له، ولا أمنية لديه..."⁽⁴⁾، وهذا التناوب

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 11-12.

(2) المصدر نفسه، ص: 112.

(3) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 112.

(4) المصدر نفسه، ص: 112.

الذي يحدث بين السرد الآني والسرد اللاحق رغم هيمنة الأخير وسطوته، يخلق نوعا من الواقعية ويوهم بها، مشعرا المسرود له دائما بأن المسافة بين الأحداث المسرودة سردا آتيا، والأحداث المسرودة سردا لاحقا قصيرة جدا وشبه منعومة.

ولعل هذا القرب بين الماضي والحاضر يؤكد على ضرورة التفكير في هذا الماضي الذي ما يزال مؤثرا في الحاضر وفاعلا فيه، خاصة وأن صور الحاضر تتوارد باهتة الألوان بلا ملامح للمستقبل، في ظل حاضر صوره قاتمة مليئة بالخوف، والوحشة والوحدة، والقلق المرتسم على وقع خطوات الموت المحدث طرقا كشهادة على الواقع الذي لم يتخلص من أعباء الماضي القريب والبعيد على حد سواء.

و كما ضاقت الفضاءات الزمنية أمام الحاضر وأحداثه، نجد أن أنفاسه أيضا قد كتمت في عتمة الأماكن وانحصارها، ف وقعت في فضاء مكاني ضيق تمثل في بيت السعيد (شقتة) التي لا تتوفر على أية منافذ مفتوحة، مما جعلها مصيدة حقيقية لا توحى بالأمان ولا تبعث على الطمأنينة بل تؤكد على حقيقة الخطر الداهم، وتسهم جدرانها في عزف سمفونية الخوف والقلق المستقل.

وعلى الرغم من وحدة الحدث المتمثل في الهجوم الإرهابي على بيت السعيد ووحدة المكان المتمثل في الشقة، وقصر المدة الزمنية لهذا الحدث والمحددة بالزمن الليلي إلا أن السرد حفل بأحداث أخرى غير مباشرة، تواردت عبر تلك الاسترجاعات المتعددة التي كانت في معظمها استرجاعات خارجية، رسمت ملامح التاريخ الشخصي الخاص بالشخصية البطلة، وقامت بإنارة خلفيات بعض الأحداث.

لقد تنازل السارد للشخصية البطلة (السعيد) عن مهمة السرد وأكلها لها، ودفعها إلى استقصاء معظم الأحداث التي أثرت في حياتها، وطبعت شخصيتها، وأثرت سلبا وإيجابا في مسيرتها، ومن هذه الاسترجاعات نجد استرجاع السعيد لقصة تعلمه تقنية الرسم على يد الساحر الهندي أيام طفولته والذي امتد على طول ثلاث صفحات متتالية (من الصفحة 45 إلى الصفحة 48 من الرواية).

وكذا استرجاعه لتلك العلاقات التي جمعه بالنساء عندما كان يعمل دليلا سياحيا في فترة شبابه، وتلك الومضات الذاكرية التي عادت بنا إلى مراحل مختلفة من حياته كقصته مع

الرضاعة، وقصة مرض والدته وموتها بعد ذلك، وكل هذه الاسترجاعات أثرت السرد، وقامت بإغناء أفضيته الحديثة مستمدة طاقتها من رحم الخوف الذي كان طرق القنلة يغذيه. والملاحظ على هذه الاسترجاعات أنها اشتغلت في ظل بؤس حاضر الشخصية ويأسها من الحياة كقارب نجدة كان يأخذ بيدها إلى بر الأمان، ويفتح أمامها أبواب الأمل التي تتيح لها عيش لحظات الحب والحلم بنفس جديد، يبعثها على الاستمرار والتمسك بتلابيب أثواب الحياة، فتزيد رغبتها فيها، وَيَزُولُ ضيقها وَيُخَفَّفُ عناؤها لكنها لا تلبث تعود إلى تأزمها بعد هذا الانفراج الظرفي لتفاجأ باستمرار الطرق، وتسمع صراخ الباب وأنيبه تحت وطأته، فتعود لتأمل واقعها الذاتي والموضوعي بنفس جديد يساعدها على تعرية هذا الواقع، وفضح قسوته، والكشف عن تداعياته.

لقد كان السارد يظهر بين الحين والآخر خلال هذه التداعيات ليعوض الشخصية ويقوم باسترجاع الأحداث نيابة عنها في محاولة منه لتأنيث الفراغات التي تركتها، والتي كان يسعى من خلالها إلى إنارة ذهن المتلقي، وإفادته بكل المعلومات التي تساعده على قراءة شخصية السعيد من جميع جوانبها، لتفسير مواقفها، وتعليل تصرفاتها كاسترجاعه لقصته مع الأحذية الكبيرة التي لا تناسب مقاسات رجليه "ماذا يفعل فهو يحب الأحذية الأنيقة، يعشقها أكثر من الثياب والأشياء الأخرى، ربما لأنه حرم منها كثيرا عندما كان صغيرا وتلميذا متقاعسا في مدرسة القرية، إذ أن أباه الشيخ عمار كان يعد الأحذية من الكماليات، وغالبا ما كان يشاركه أخوه الأكبر نفس الحذاء فأبوه كان يفضل شراء حذاء واحد لكليهما وبمقاس أخيه الأكبر طبعاً...".⁽¹⁾

وهذا الاسترجاع أورده السارد ليفسر لنا تصرفين غريبين قام بهما السعيد الأول يتمثل في شرائه لحذاء "ثمنه ست آلاف دينار..."⁽²⁾، والثاني يتمثل في شغفه بالاحتفاظ بالأحذية النسائية القديمة، وفي السياق نفسه يسترجع قصة المحفظة التي أضعها والتي كانت تحمل جهاز تسجيل وبعض الأشرطة الغنائية والذي شغل ثلاث صفحات من الصفحة 85 إلى الصفحة 88 من الرواية.

⁽¹⁾ زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 23.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص: 23.

ورغم سطوة السارد وهيمته على الأفضية النصية من خلال السرد الموضوعي وجنوحه إلى أسلوب التقرير السردى، إلا أنه لم يكن المتحدث الوحيد في الرواية فقد شاركته الشخصيات الكلام، غير أنه كان كلاما من انتقائه، ومن اختياره وهذا ما جعل خطابه يحتل دائما المستوى الأول من الحكى في حين تأتي خطابات الشخصيات وأصواتها في المستوى الثاني، ولا تكاد تبرحه رغم تنوعه سواء كان خطابا منطوقا تعلو كلماته في إطار الحوار، أو خطابا داخليا تتردد أصدائه داخل النفس فيصننا صداه عبر القنوات التي يختارها السارد، وهذا ما جعل خطابه يتخلص من أحادية النبوة وساعده من ناحية أخرى "على امتلاك لغة ثانية"⁽¹⁾، خلصته من أحادية الصوغ الأسلوبى.

ولقد اعتمد السارد في نقل كلام الشخصيات على الأساليب المباشرة التي تعتبر أقرب الأساليب التي تحاكي كلامها وحواراتها، نظرا لما تمنحه للقارئ من ضمانات المصدقية والوفاء الحرفى لأقوالها، ولقد كان حريصا أيضا على تحري هذه المصدقية في النقل من خلال فصله بين خطابه وخطاباتها بمجموعة من العلامات، تأتي في مقدمتها أفعال القول وما يأتي داخل دائرتها من كلمات وعبارات مثل (قالت، سألته، علا نواحه، يصرخ، يهمس، قال، أجاب، رد...)، إضافة إلى بعض الرموز التي تحلينا مباشرة على القول مثل النقطتين العموديتين، أو بمطة يليها القول مباشرة، أو من خلال وضع حاجز خطي بين الأقوال مثل: "فقلت بطيبة غير خافية/ماعليهش/ ثم نددت عنها ابتساما وأردفت:

- لعلها محفظة أستاذ؟"⁽²⁾.

فمن خلال الخط المائل ميز السارد بين خطابه وخطاب الشخصية التي جمعتها طاولة الحوار مع السعيد على ظهر الحافلة، ولقد تكرر هذا الخط المائل عدة مرات ليفصل خطاب الشخصيات عن خطاب السارد من جهة، وليميز في حالات أخرى بعض الكلمات الموظفة باللغة العامية أو باللغة الأجنبية من جهة أخرى.

نجد السارد قد وظف أيضا المزدوجتين لنفس الغرض ونسوق كمثل على ذلك قول السعيد في أحد أحاديثه الداخلية التي كان يتوجه بها لمتلقي لا يسمعه (القتلة) "أم تراكم ظننتم

(1) عبد الغنى بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائى الحدائى عند عبد الرحمان منيف، ثلاثية أرض السواد نموذجاً، جامعة قسنطينة، 2007-2008، ص: 173.

(2) زهرة ديك: في الحبة لا أحد، ص: 86.

أنني ممن... يطعمون كلابهم "الهبرة" والمعلبات المستوردة المشبعة بالفيتامينات، ويشترون لأبنائهم القمصان /الماركة/ والشهادات والدبلومات الجامعية".⁽¹⁾

لقد قام السارد بنقل المشاهد الحوارية كما تجري في الواقع عاملا، على إعلام المتلقي، بكل تفاصيلها وظروفها، كما أنه عمل على نقل حركات الشخصيات المتحاوره ومواقفها وأحاط بها كاشفا انفعالاتها أثناء فعل القول وردات فعلها بعد عملية تلقيه، وكل ذلك في سبيل تقريبها أكثر من ذهن المسرود له "عدل من وقفته، وشد بكلتا يديه على المقبض الجلدي المتدلي من فوق رأسها... ثم رد عليها:

وما الذي جعلك تقدرين أنها محفظة أستاذ؟

ردت وهي تحاول أن تقدر وزنها بين يديها:

هذا الثقل لا يمكن إلا أن يكون ثقل كتب... فقال لها وهو يلحظ ذلة بوار لا يقل عمرها عن عشر سنوات في عينيها المنتكستين رغم خط الكحل الذي بداخلهما والآخر السميك المحيط بخارجهما والظلال التي لا لون لها فوقها:

بل هي محفظة... وطأطأ رأسه ليكمل... بصوت خفيض:... فنان... لعلمه أن كلمة فنان أو مثقف أو رجل علم أو صحفي صارت تجلب المهالك وتعرض صاحبها لخطر الموت من قبل الإرهابيين".⁽²⁾

فمن خلال هذا المقطع نجد السارد قد قام بنقل خطاب الشخصيتين بأمانة تامة في الوقت نفسه الذي مارس فيه إلى جانب النقل عملية وصف حركات الشخصيتين ولامحهما الخارجية التي أعطت للمتلقي انطبعا عاما حولها، معللا من خلالها بعض التصرفات التي قامت بها أثناء القول، شارحا أسبابها كطأطأة الرأس، والتحدث بصوت منخفض خوفا من العواقب الوخيمة التي تتجر عن تهمة ممارسة الثقافة أو الصحافة...

ومن خلال هذه الإشارات الخارجية والداخلية ساعده المتلقي على فهم الحوار بشكل مختلف ودفعه إلى التعمق فيه وبناء الخلفيات الظرفية التي جرى فيها.

(1) المصدر نفسه، ص: 84.

(2) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 86.

وفي إطار نقل السارد لكلام الشخصيات لم يستثن نقل خطاباتها الداخلية ومناجاتها لذواتها والتي أسهمت في تعريفها من الداخل، والتعريف بأفكارها، والبوح بخلجاتها النفسية "انفلت من أعماقه صياح مكبوت:

من قال أن لي وطنا؟

وفي الوطن حكام؟

وللسلطة قانون ومسؤولية؟

من قال أن لي بيتا؟ ... وللبيت باب؟

وللباب أربعون قفلا

وللقفل سبعة مفاتيح

اطرقوا الباب ما شئتم.. وما عن لكم.. أطقوا... كسروا... حطموا... فأنا لا وطن لي لا

بيت لي.... لا باب لي.... لا جسد لي...".(1)

فمن خلال هذا المقطع ترفع الشخصية المشاركة السعيد النقاب عن حقيقة الوطن الذي تنتمي إليه متبرئة منه، من خلال طرحها لمجموعة من الأسئلة التي تحمل في برائيتها إجابات ذاتية تستنتج من السياق الذي وردت فيه، والذي تفضح فيه سلبية أركان الوطن، وسلبية الطرف الآخر المناهض لها بألة القتل والتدمير.

لقد سعى السارد أيضا من خلال نقله للخطاب الداخلي للشخصية المشاركة إلى التأثير في المتلقي، ودفعه إلى ولوج عوالمها، ومشاركتها الحدث من خلال توجيه الخطاب بشكل مباشر وفي صيغته العامة ليوهم المسرود له بأنه معني به "...يا إخواني...

يا جبراني...

يا ناس.. من أعرف ومن لا أعرف...

أين أنتم.. أين أنت يا حكومة... أين أنت يا رئيس... يا شرطة؟...

أغيثوني.. يا خاوتي... سارعوا إلى إنهم يطرقون بابي يريدون تكسيره للهجوم علي

واغتيالني... أسمعوني؟".(2)

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 35.

(2) المصدر نفسه، ص: 17.

من خلال السؤال الأخير تتم دعوة المسرود له لدخول الحدث، والعيش فيه بكل جوارحه وأحاسيسه التي ستتعاطف ومن دون شك مع رجل يطلب النجدة برابطة دم عامة تتمثل في الأخوة.

لقد استعان السارد وفي مرات قليلة بالأسلوب المباشر الحر، فتم المرور من خطابه إلى خطاب الشخصية بدون إحالات أو وسائط مساعدة على هذا الانتقال، الذي كان يتم بشكل لطيف فلا يشعر به المسرود له إلا عندما يجد نفسه يتلقى خطاباً آخر يؤدي إليه في صيغة ضمير نحوي مختلف عن الأول "و تعرف على وجوه ممثلين وفنانين لم يكن يشاهدهم إلا على شاشة التلفزيون أو على صفحات الجرائد... وحتى بعد النكسة التي حلت بالمرح والتي بلغت أشدها مع حلول عاصفة الدمار بالمدينة... ظل المسرح على قيد الوجود... وإن بقي هيكلاً حجرياً... فهو باق... وسأبقى أحرسه وإن كان خالياً...".⁽¹⁾

وهذا الأسلوب يحيلنا مباشرة على ذلك التقارب الوجداني والفكري الذي يجمع السارد بالشخصية، والذي يعد دليلاً كافياً على تلاشي المسافة الفاصلة بينهما من جهة وعلى تعاطف الذات الأولى مع الثانية من جهة أخرى.

ورغم قلة هذه الأساليب إلا أنها استطاعت أن تضيء شيئاً من التنوع على مستوى الخطابات الواردة في النص.

2. لغة السارد:

لقد اعتمد السارد في نقل أحداث الحكاية على لغة فصيحة وبسيطة، تتماشى ومقصد التعرية الذي كان يسعى إليه السارد، وتتلاءم مع وضع الشخصية البطلة التي كانت تعيش في أحضان الموت ملتحفة بالخوف، والقلق، والارتباك، والوحدة، والوحشة، ولذلك نراها جاءت لغة مفعمة بالعنف المبطن الذي كانت الشخصية تعيش تحت وطأته سواء كان عنفاً نفسياً معنوياً، أو عنفاً جسدياً "في هجمة خوفه نشب فيها عينيه المستغيثتين متحسناً أنياب غيلان جاءت من عالم آخر، تطارد جسده من وراء الباب لتمزقه... إنها تترصد حياته ونبضه... هكذا هي لحظة المؤامرة والخداع... إنها تغتصب ماضيك ألف مرة وتهتك حاضرك ألفي مرة قبل أن تتفحش في ذاكرتك وتقضي على مستقبل عمرك وترغمك بحد السكين على أن تغادر جسدك، وتتركه

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 28-29.

لهم يفرغون فيه مكبوتات كل المخلوقات الأدمية والحيوانية والمتوحشة، ويصبون عليه جام عقدهم التي لا حصر لها".⁽¹⁾

فمن خلال هذا المقطع السردى نلاحظ طغيان المفردات المستمدة من قاموس العنف الذي يمارس على الذات، وعلى الجسد الذي يحملها في آن واحد، والذي يفضح الواقع ويكشف أستار المرحلة التي تعيشها الشخصية البطلة، والتي أصبح فيها الجسد قضية كل الأزمنة، وعاهة تجر الوبال على صاحبها سواء كان ذاتا مؤنثة أو مذكرة في ظل القتل العشوائي الذي أصبح يمارس بأشكال مختلفة في مدينة أصبحت تمتهنُ القتل وتحترفه "نعم القتل بكل أنواعه وبمختلف طرقه شنقا وذبحا ورفسا وجوعا وشبعا وكرها وحبا واحتقارا وشماتة وتهميشا وإقصاء وعطشا وغباء وذكاء وعلما وجهلا...".⁽²⁾

وهذه الكلمات التي انتقاها السارد استوفت طرق الموت، ولم تستوف أشكاله، راسما بذلك لوحة لوضع الجزائر عجزت الألوان المختلفة للسلام في تلك المرحلة عن رسمها، لكن السارد تمكن من ذلك بفضل تلك اللغة التي جاءت واصفة لزمان الموت المجاني الذي يحصد الرؤوس بدون مقابل، متوجعة الحروف، متدمرة المعاني متوترة الأساليب تعكس الانكسار، والانهيار، والفضاعة، ناقلة للقارئ مرارة الفجيعة، وقلق الخيبة المسبوقه بالألم المصحوب بصرخات الاحتجاج المكتومة عبر فضاءات الوقفات التأملية للذات المتكلمة وهذه الرؤية الفجائية للواقع تجلت من خلال أساليب "النداء والتعجب والاستفهام ونقط الحذف"⁽³⁾، التي وظفت بشكل ملفت للنظر في هذه الرواية.

3. الرؤية السردية:

اعتمد السارد في رواية الأحداث وسرد وقائع الرواية على الرؤية من الخلف أو على التبئير في الدرّجة الصفر، وهذه الرؤية منحته جواز العبور من الداخل إلى الخارج وتأشيرة الدخول إلى العوالم الذاتية للشخصيات، كما بوأته مقعد العلم ببواطن الأمور، فكان "مطلعا على

(1) المصدر نفسه، ص: 56.

(2) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 51.

(3) محمد معتصم: الرؤية الفجائية في الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر،

كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال⁽¹⁾، وهو ما أتاح له فرصة "التحكم الكامل في إيراد الوقائع السردية وترتيبها"⁽²⁾، وفق هدف محدد يصبو إليه، ويدفع بحركية النص إلى تحقيقه في الوقت نفسه الذي يعمل فيه على شرح كل شيء "و يقف في المؤخرة ليحكم على شخصياته"⁽³⁾، ويحركها في اتجاه الهدف نفسه.

يفتح السارد العليم النص بوصف بانورامي للمحيط الذي يسكن فيه السعيد محددًا موقعه المكاني، الذي يأتي على حد قوله "بعد خمس عمارات وثلاث دكاكين، ومطعمين وكشك ومقهى ومسجد، قرر..."⁽⁴⁾، متخذًا من أركان هذا المكان نقطة للانطلاق في سير الأحداث وبداية إيهام المتلقي بفعاليتها نظرا لأثر هذه النقاط المكانية في صنع الحدث الذي ستعرض له الشخصية البطلية، والمتمثل في زيارة أفراد الجماعات الإرهابية له في بيته.

وهذا التفسير يؤجله السارد إلى الفصل الثاني، أين سيقوم وعلى لسان الشخصية بإعادة موضعة هذه الأماكن لشرح وتفسير الحدث الرئيسي الذي غطى على أفضية الرواية، وكأن السارد اختار الانطلاق من مجال أوسع لرسم مسرح الحدث، حتى يتسنى له بعد ذلك تثبيت عدسته على موقع واحد، والاقتراب أكثر فأكثر من الشخصية عاملا على حصر مجال رؤيته وتضييقه ليغدو لصيقا بها، وهذا ما يؤكد انتقاله من الخارج (وصف المكان) إلى الداخل (ذات الشخصية) ليحدد أفكارها ويرسم قراراتها "قرر أن يؤمن بحقيقة طالما خانته جرأته على الاعتراف بها في دخيلته..."⁽⁵⁾، ليواصل السارد عمله متعمقا في دواخل الذات دون أن يتغاضى عن التقاط كل الصور المحيطة بهذه الذات والتي ستسهم فيما بعد في ممارسة الضغط عليها، وكأنه يشكل المكان وفق تشكيل عوالمها النفسية الداخلية والتي ستزورها على وقع الطرق عالما بعد آخر، وهذه الحركة في أرجاء المكان "تجسد الحركة الباطنية لدواخل النفس على كافة المستويات"⁽⁶⁾، والجهات.

(1) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكالية النوع السردية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص154.

(2) المرجع نفسه، ص: ن.

(3) أم فورستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جان، دار الكرنك للنشر والتوزيع، القاهرة، 1960، ص: 98.

(4) زهرة ديك، في الجبة لا أحد، ص: 07.

(5) المصدر نفسه، ص: ن.

(6) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1997، ص: 56.

بعد تقديم السارد لمسرح الأحداث يقدم لنا الملامح العامة للشخصية البطلة، معرفاً بها في بضعة أسطر فهي "شاب لم يتعد الأربعين، أسمر وسيم متوسط الطول والثقافة، مذبذب العقيدة والعواطف وحتى الشهية، ما عدا شهيته للنساء"⁽¹⁾، وهنا السارد لا يكتف بتقديم ملامحها الخارجية بل يعطينا نظرة عامة عن ملامحها الداخلية والنفسية والتي ترسم في ذهن المتلقي ملامح السعيد كشخصية إنسانية، وستسهم فيما بعد في تفسير بعض تصرفاته بشكل آلي لأن "السرد بضمير الغائب يتيح الفرصة كي يدور حول الشيء والحدث الموصوف من جميع جوانبه"⁽²⁾، والإحاطة به من كل الجهات.

والسارد في رواية "في الجبة لا أحد" يركز رؤيته ومعرفته الكلية على زاوية واحدة يتواجد فيها السعيد مركزاً على تعرية وعيه الداخلي، متبنياً رؤيته للأشياء، منطلقاً من ذلك الإصرار على التأثير في القارئ "تأثير يتعلق بسبل محددة للرؤية"⁽³⁾، التي تتأسس على معطيات معينة وهي الشخصية كما يقدمها السارد العليم، الذي لا ينفك يتغلغل في أعماقها مقدماً لأحاسيسها ومعتقداتها، قارئاً لأفكارها، شارحاً لتوقعاتها، وموجهاً لسيل ذكرياتها، مما يهيئها ليكون لصيقاً بها على طول الخط السردى "أحس السعيد في تلك اللحظة المشؤومة، أن كل الناس كل العالم تخطى عنه... فهو الآن لا يعني شيئاً لأحد، ولم يعد يفقه كنه نفسه واختلطت عليه الأمور، وها هي اللحظة الحتمية والتي وإن أتت في الحياة فلا فكاك منها، تنقض عليه وتبعثره فيرتاب في كل شيء، ولم يعد هناك في نظره فرق بين الأرض والسماء، بين الحب والكره بين الحياة والموت بين الليل والنهار بين البحار والصحاري، بين العدو والصديق، بين الفرح والحزن... ضيع كل الفروق وساحت أمامه كل المعاني والمدلولات والقيم والرموز والمعتقدات والديانات..."⁽⁴⁾

فعلى وقع الطرق المتتابع يستتجد السعيد بهواجسه هروباً من الواقع الحقيقي الذي سيلقاه داخل بيته الذي تحول في بضع لحظات إلى سجن محكم الإغلاق، فتختلط في داخله المفاهيم،

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 09.

(2) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص: 134.

(3) روبرت ب هينكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مايو/أيار 1999، ص: 182.

(4) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 25.

ويفقد قدرته على استجلاء معاني الأشياء المحيطة به والعالم الذي يعيش فيه، فتتلاشى في ذهنه المدلولات والرموز، وتضيع في غيبوب الخوف والاستسلام للقدر الذي بدأ طرقاً على بابه وسينتهي ذبحاً على عتبة جسده الذي لم يعد يعرفه تحت طائلة الارتباك والقلق والوحشة.

يتسلل السارد إلى أعماق السعيد لينقل لنا هواجسه وأفكاره التي تتوالى على طول المساحة النصية للرواية "و شغله التفكير في إنفاذها أكثر مما يشغله التفكير في تخليص حياته من الخطر المحيط بها... وتملكه شعور مخيف إذ تخيلها فريسة في قبضتهم تستغيث، ولكن لا مغيث، وتصرخ ولا أحد يستجيب... واعترف سعيد لنفسه أنه لم يكن يدري أن تكون لمثل هذه المرأة ذات الجمال والورع، كل هذه القدرة على اختزان هذا الكم من الأسرار المحزنة".⁽¹⁾

يرصد السارد في هذا المقطع السعيد في جميع حركاته الفكرية، وأوهامه الذاتية كاشفاً حالة التوتر التي يعيشها تحت طائل الطرق الذي يهدد حياته بالموت الرابض خلف الباب ينتظر لحظة الهجوم عليه، وهذا ما جعل المقطع يسهم في تكثيف عنصر التشويق الذي يحمل المتلقي على البحث عن الأحداث اللاحقة، ورسم مساراتها، والتمهيد لها، والتنقيب عن النهايات المحتملة.

وعلم السارد لم يقتصر على الأحداث المتعلقة بالشخصية البطلة بل يمتد إلى الشخصيات الأخرى التي تشاركها ليطلعنا على كل ما يعتمر في أعماقها من أفكار "نظرت إليه كأنما تريد أن يعيد لها ثانية ما قال... واقتشعرت مفاصلها...".⁽²⁾

ورغم تواجد السارد بصحبة حبيبة السعيد وأحاسيسها، نجده يتواجد بداخل السعيد أيضاً، فبعد المقطع السابق مباشرة ينقل لنا هواجس السعيد، وإبحاره في الماضي مستعيداً أحداث وتفاصيل اغتيال الكاتب والمتقف المعروف "يوسف السبتي" واستعاد السعيد شريط ذلك اليوم المشؤوم حين سمع بخبر اغتياله الذي اهتزت له قلوب المتقفين في المدينة، لقد هجم عليه الطرق المرعب في عز الليل... وأخذت أبواب منزله تهتز وجسمه النحيل يهتز معها وصوته الخفيض يحاول إيقاظ الناس والسكان القاطنين لصق منزله ولكن لا فائدة... تمزقت حبال

⁽¹⁾ زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 102.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص: 43.

صوته... يصرخ ملء وجوده وحياته التي ما أراد لها أن تتوقف بتلك الطريقة الجبابة وبهذا الشكل الرخيص المجاني...".⁽¹⁾

هكذا يسترسل السارد العليم في تقديم التفاصيل وتتبعها، فلا يتوقف عند حدود المعلومات التي يمكن أن يكون السعيد قد قرأها أو سمعها، بل يتوغل في أعماق السبتي لينقل لنا حالة الذعر التي عاشها قبل وأثناء عملية اغتيالها ناقلا تلك الأحاسيس الفردية إلى المستوى الجماعي، لأن ما عاشه هذا الكاتب المثقف من هلع وخوف هو نفس ما عاشه كل جزائري في تلك الفترة التي خضعت فيها المدينة لهجوم الوحوش الأدمية.

ولقد كان السارد وفي كل الحالات التي تطرق فيها لمشاعر شخوصه متأكدا من تلك الحالة التي ينسبها لهم "ما دام قادرا بشكل مطلق على ضبط أحاسيسهم"⁽²⁾، وكشفها في لحظات تكونها .

لم يكتف السارد بالحضور في كل مكان، في أعماق الشخصيات، وبين ثنايا أفكارها بل يرسخ تواجده هذا من خلال بث جملة من التعليقات التي تتوقف بموجبها سيرورة الحدث، ليحل محلها السرد ويفرض هيمنته من خلال إقامة اللحمة بين الحدث السابق والحدث اللاحق، وكل ذلك يتم من خلال نافذة النقد والتقويم التي يفتحها السارد بعد الأحداث المعروضة، أو الأقوال المنقولة مرتديا لأثواب الإيجابية بآرائه وتعقيباته وتدخلاته الموضوعية التي يعلن عنها بطرق مختلفة، تشترك جميعها في أسلوب تسجيلها الذي يعتمد على لغة تقويمية تستند إلى العقلانية، وتعبر عن مضمون الحدث بصفته، أو عن موقف المتحدث منه "أشياء كثيرة يقوم بها السعيد بحكم العادة، ويواظب عليها إلى حد الالتزام الكلي بها حتى من غير اقتناع تام بضرورتها".⁽³⁾

يقدم السارد من خلال هذا المقطع تعقيبا على بعض الأعمال التي كان يقوم بها السعيد، ويلتزم بأدائها في وقت محدد، كشرب كأس من الماء، وتدخين سيجارة قبل النوم والتي يرى السارد بأنها لا تحمل أي معنى، وكذا نجده يعلق على السؤال الذي طرحته حبيبة السعيد

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 43.

(2) روجر فاوولر: اللسانيات والرواية، لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص: 116.

(3) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 12.

والمتعلق بزواجه منها "سؤال تعب من كثرة ما علقته بنات المدينة على شفاههن ولم يتعبن... إنه عملتهن المتداولة في سوق الزواج الكاسدة هذه الأعوام...".⁽¹⁾ وبهذه اللهجة الساخرة يعلق السارد عن الوضع الذي تعيشه البنات في الجزائر خلال سنوات المحنة.

لقد سجل السارد إذن حضوره من خلال قيامه بالتنسيق أحيانا، والتعليق أحيانا أخرى، وهذا العمل حوله من ناظم خارجي لا علاقة له بالأحداث إلى سارد داخلي عمل على توجيهها، ولقد ساعدته على ذلك رؤيته الخلفية التي أتاحت له "الانتقال في الفضاء وفي الزمان بحرية، يوجز الأحداث ويطورها... ويبلور نتائجها..."⁽²⁾، وفق غايات النص وأهدافه المسطرة .

لقد كان حضور السارد برؤيته الخلفية للوقائع والأحداث ضروريا، فقد أسهم بهذا الحضور في إقامة اللحمة بين الأحداث، والربط بين مجرياتها، وإبراز حركتها من جهة، ومن جهة أخرى أخذ بيد المسرود له، ومكنه من تتبع خط السرد، والتميز بين الأحداث الحاضرة والماضية التي وعلى الرغم من اختلافها الزمني والمكاني بقيت مشدودة إلى بعضها البعض بفضل ذلك "الخيوط الرفيع الذي ظل يشدها نحو الحاضر علة وجودها"⁽³⁾ بفضل السارد الذي عرف كيف يتحكم في العالم الروائي الذي شيده.

وعلى الرغم من أن أحداث الرواية جاءت في أغلبها مؤطرة برؤية السارد العليم الذي لم يترك منفذا إلا ولج من خلاله إلى فضاءات السرد، فإن الرؤية المصاحبة للشخصية قد حاولت أن تأخذ موقعها وتشغل مساحتها النصية من خلال تلك المعلومات التي كانت الشخصية الرئيسية (السعيد) تعمل على إيرادها بعد خفوت صوت السارد وتراجعها عن الريادة، ليصبح في نفس المستوى الذي تحتله الشخصية ويجلس خلف الطاولة المنخفضة للرؤية ليستمع إليها وهي تتمرد عليه وتأخذ دورها في التكلم وتقديم تلك الإضافات التي تثري السرد وتغنيه من خلال ضمير المتكلم "أنا" خاصة عندما تتفتح ذاكرتها على الماضي الذي عاشته والظروف التي تربت فيها، ساحبة معها القارئ إلى غياهبه لإضاءة تلك الجوانب المعتمة، وبعث النور في غرف الماضي الخاص بها يقول السعيد "... إنها تقنيتي في التصوير والرسم، وقد أخذتها عن أحد

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 81.

(2) يوسف إسماعيل: محكيات السرد العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2008، ص: 92.

(3) محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص: 126.

السحرة وهو هندي كان يزور قرينتا مرة كل سنة، كنت مبهورا بالعروض التي يقدمها أمام أهل القرية مستعملا تقنيات مذهشة شدتني إليها كباقي الأطفال وشباب القرية في ذلك الوقت، لقد كان يجلسنا مصطفىين وراء بعضنا البعض ويشرع في رسمنا بسرعة... ومن ثمة استولت على رغبة جامحة في معرفة سر تحريك الصور وصممت على اكتشاف الحقيقة من ذلك الهندي، ومرة خرجت...⁽¹⁾، وهكذا تتوالى الأحداث المقدمة على لسان الشخصية المشاركة، ويتراجع السارد العليم، ويحصر مجال رؤيته فتصبح محدودة الاتساع تقتصر علي ما يعرفه السعيد وما يقوم بسرده من أحداث عايشها في صباه، وكيفية تعلمه لتقنية الرسم التي أبهرت زائرتة الوهمية، ودفعتها إلى الحيرة والتساؤل.

لقد سار السارد مع الشخصية المشاركة مصاحبا لها في الرؤية، ومستكينا لما تومض به ذاكرتها من أحداث وأخبار، كانت تحملها الاسترجاعات التي تعددت أفضيتها المكانية والزمانية، وجاءت في معظمها بضمير المتكلم الذي فتح له ضمير الغائب المفرد الباب، ومهد أمامه سبل القول مما جعل عملية السرد تغرق في يم الماضي البعيد والقريب وتتفصل جزئيا عن حاضر الشخصية الضائع بين ارتجافات الخوف وهلع الذات، وإصرار الطرق وثباته خلف الباب.

وهذه العودة إلى أحضان الماضي قامت بنقل الأحداث بجميع تفاصيلها، ورصد المشاعر التي انتابت الشخصية في لحظات حدوثها، وما نتج عنها من مواقف كقصة الرضاعة الموجودة في الشبكة والتي أثارت فضول حبيبة السعيد لمعرفة أسباب احتفاظه بها "كنت ما زلت أنام مع أمي لكوني أصغر أبنائها، في تلك الليلة التي لا يزال ظلامها يعمر قلبي، حين اشتد المرض بأمي التي غيرت موقع مبيتها... مع بداية الإصابة والتي كانت بعد مولدي بعدة شهور، أمرها الطبيب، بأن تتوقف مباشرة عن إرضاعي وتعوض ذلك بالرضاعة الاصطناعية التي قدر لها أن تستعملها لأول مرة معي... وفارقت أمي منذ فارقت ثديها التي عفنها المرض...".⁽²⁾

هكذا يعود السارد الشخصية حاملا معه المتلقي والسارد العليم على حد سواء إلى الماضي فارضا رؤيته المصاحبة لهما.

وعلى الرغم من انحصار رؤية السارد العليم وتوقعها في ظل الرؤية المصاحبة إلا أنها ظلت رغم الخفاء تتجلى لتؤطر في خفاء خيوط السرد، وتوهم بواقعية الأحداث من خلال لعبة

⁽¹⁾ زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 46.

⁽²⁾ زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 77-78.

الأزمنة التي كانت تبرز وتختفي حسب أوقات هي مواعيد وفق نسب محددة، واللعبة كلها محكومة بمنطق السارد والغايات التي يريد الوصول إليها عبر تحريك أشعة الزمن⁽¹⁾، التي كانت من خلال الأحداث والأخبار المسترجعة تحضر وتتقاطع ويحضر بعضها ويغيب بعضها⁽²⁾، الآخر وبدون تخطيط مسبق لتعكس حالة البطل المضطربة تحت وقع الطرق والخوف من الموت الذي كان يترصده قادما من اللامكان ومن كل مكان.

لقد استطاع السارد ومن خلال هذا التنوع على مستوى الرؤية أن يخدم هدفه وي طرح فكرته التي كان يسعى من خلالها إلى ترويض الواقع، وإخضاع حيثياته، والكشف عنه كما هو في الحقيقة ومن دون تغيير أو تزييف، متناولا أسئلته التي تعلق بالزمان والمكان، والشخصية البطلة، والحدث المباشر الذي تعرضت له، في محاولة جادة للإجابة عنها وإعادة ترتيب فسيفسائها من خلال قراءته للذات الجزائرية كما هي من الداخل عبر نافذة التبئير الداخلي الثابت، الذي قام بتعرية الشخصية البطلة، والكشف عن أفكارها وثقافتها وتعاملاتها مع الأزمنة التي كانت بالمرصاد لكل طموحاتها التي بقيت عالقة أمام انفتاح مشروع القتل غير المبرر، وانبعاث رائحة الموت من خلف الباب المغلق.

ومن خلال النموذجين السابقين تؤكد المرأة الكاتبة هيمنتها، وتواصل إعلاء صوتها باختيارها لنموذج السارد العليم، الذي فرض سيطرته، وبسط سطوته على السرد، ووضع يده على كل عناصره، حتى وإن كنا قد لاحظنا حضور السارد المشارك في رواية " في الجبة لا أحد " لزهرة ديك والذي التبس صوته بصوت السارد العليم وجاء مصاحبا له، وهذا الالتباس سيدفعنا إلى طرق بوابة نوع آخر من أنواع الساردين ألا وهو السارد الملتبس، فمن يكون؟.

(1) محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص: 103.

(2) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 103.

الفصل الرابع

السارد الملتبس

المبحث الأول: الساردة ولعبة التأليف
المبحث الثاني: الساردة البطلة الشاهدة
المبحث الثالث: الساردة الفاعلة وأحقية التهميش

في كثير من الأحيان تلتبس علينا الحدود التي نتحرى من خلالها طبيعة الذات المتكلمة في الرواية، هذه الذات التي تعرف كيف تتخطانا بين الحين والآخر، فتقلت خيوط لعبتها من بين أيدينا، خاصة إذا كانت هذه الذات تجيد القفز على حبل السرد كما تجيد رسم معالم الكلمات التي تتخذها غطاء للتواري، وأنفاقا سرية للعبور نحو فضاءات التجلي من أجل الإعلان عن طبيعة عملها السردية الذي يحدده سارد يننقي ملامح صورته كيفما يشاء مادام صانعا لأصالة العمل الروائي، ومادام يعمل دوما على الإمساك بخيوطه "ونثراته وشظاياها".⁽¹⁾

وبين صورته المكشوفة كضمير، وملامحه المتوارية خلف عباءة الكلمات كعلامات يولد الالتباس الذي ارتأيت أن تكون رواية" فوضى الحواس "لأحلام مستغانمي وروايتها "تاء الخجل" و"مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق، محطات لدراسته وبيان وقع خطواته وسيرورة عمله، التي تحيلنا أحيانا على سارد من ورق تصطنعه الكاتبة ليقوم بدورها، وتحيلنا أحيانا أخرى على كاتبة تمسك بتلابيب أثوابها هنا وبقايا كلماتها هناك، غير آبهة بالنقد الذي أخرج هذه الذات (ذات الكاتب) من "التدخل في أو التمظهر عبر أي ملمح من ملامح الساردين أو الشخصيات الروائية أو المقولات".⁽²⁾ معلنة عن استحالة قطع صلتها الرحمية مع كتاباتها، معترفة من خلف الأبواب المواربة وشبه المفتوحة للغة، بأنها تركت بعضا من عطرها على الأوراق، وشيئا من مساحيق تجميلها على السطور لإضاءة وجه ما تحمله من كلمات .

وللإشارة فإن صورة هذا النمط من الساردين لا توجد في هذه النصوص الثلاث فقط بل تتواجد في معظم النصوص التي اخترناها كمحطات لأنماط أخرى سبق التعرض إليها، غير أنها في هذه الأخيرة أجلى وأوضح، فما هي نقاط الالتباس في ذات هذا السارد؟ وما طبيعة الصورة التي توارد من خلالها؟، وإلى أي مدى أتقن لعبة الاختفاء في عباءة الكلمات؟ وهل تمكن من تمرير خطابه وإيصال ما أراده من أفكار ؟

المبحث الأول: السارد ولعبة التأليف في فوضى الحواس

تطل علينا الساردة في فوضى الحواس من خلال نافذة الأنا المتكلمة، معلنة أنها مشاركة في بناء الأحداث، ومشرفة على سيرورتها، ومتحكمة في سرد أحداثها، وعرض التفاصيل

(1) صلاح صالح: سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص:63.

(2) المرجع نفسه، ص: ن.

المحيطة بشخصياتها التي كانت غارقة في فوضى الحواس التي تملكت أجسادها، وهي فوضى جاءت لتعبر عن أزمة الكينونة المتطلعة نحو الانعتاق والتحرر من قيود واقع مأساوي، عكس ذلك التقاطع بين الوعي الأدبي للذات الساردة وبين وعيها الاجتماعي، والذي فرض عليها أن تعيشه من خلال فوضى الأشياء والأحداث التي كانت زوابعها ترتحل بها من فعلية الواقع الخيالي الذي رسمته، لتتصب لها فحا بين احتمالات الأدب الذي كانت تمارسه "كنت أحاول أن أستعين على الخوف بالكتابة وغالبا بالحب".⁽¹⁾

هكذا تعلن الساردة عن خروجها من نافذة الواقع، لتلج عبر بوابة الأدب عالما قصصيا كانت قد أسست قواعده، وبنّت أحداثه، ورسمت شخوصه تحت تأثير إغراءات دفتر جميل وأقلام لها نفس طويل ساعدها على تلمس الأنفاق السرية للكلمات "منذ يومين فاجأت نفسي أعود إلى الكتابة، هكذا.. دون قرار مسبق، ودون أن يكون قد طرأ على حياتي أي حادث بالذات، يمكن أن يكون سببا في إثارة مزاجي الحبري.

ربما لا شيء عدا كوني اشتريت منذ أيام دفتر أغراني شكله بالكتابة..".⁽²⁾ فكتبت الساردة قصة "صاحب المعطف"⁽³⁾، الذي خرج من دفتر ليواصل العيش بصحبة الساردة داخل كتاب.

وفي تلك المنطقة الفاصلة بين الدفتر والكتاب ضاعت الذات الساردة بحثا عن نفسها، وعن موقع لها في مجتمع لم يخلق على مقياس أحلامها، ولم تسعفه رؤوس أقلامها وهذا ما جعلها تغرق في أفضية رؤية سوداوية يعززها "الإحساس بعدم تلاؤم الذات مع نفسها وعدم تناغمها وعالمها الخارجي"⁽⁴⁾، مما دفعها إلى تضخيم "الأنا" وجعلها من صيغة المتكلم تمسك بجميع أطراف الحكمة، وتتحكم في تسيير وتحريك خيوطها، التي كانت تلامس السطح أحيانا واصفة الخارج والظاهر، وتتسرب أحيانا أخرى إلى الداخل بحثا عن ترسبات الذاكرة التي لها الفضل الأكبر في فتح خزائن الأحداث المغلقة، وإضاءة غياهب الذات التي تسترجع ألمها عبر نزييف متواصل، ورَعْف دائم يُحْفِزُ الصورة والصوت معا.

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 340.

(2) المصدر نفسه، ص: 24.

(3) المصدر نفسه، ص: 25.

(4) حسان راشدي: ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة تواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، ع 16، جوان 2006، ص:

بهذا الزخم العاطفي استطاعت الأنا الساردة أن تلغي المسافة الفاصلة بينها وبين الأحداث التي تخبر عنها، متخذة من أفضية الداخل حقولا خصبة لإثراء سردها، وبعث سيرورته بين الحين والآخر "كنت أراهم ينقلونه نحو سيارة الإسعاف، يضعونه على ناقلة الجرحى، ويوشكون أن يمضوا به، انتابني شعور بأنني لن أراه ثانية بعد الآن، وأن ذلك الباب ربما سينغلق عليه إلى الأبد.

ركضت نحو السيارة، ارتميت على يده ألثمها، أغرق وجهي ودموعي فيها وكأني أنقل إليه شيئا من الحياة، كأني أتقاسم معه حياتي ما دمت لم أتقاسم معه موته، أنا التي جنّت به حتى هنا".⁽¹⁾

هنا تقف الساردة في صلب الحدث، وتعيش تفاصيله كذات شاهدة، ترى جزئياته باعتبارها جزءا من الحدث الذي تمثل في اغتيال سائقها الخاص "عمي أحمد"، والذي خرجت بصحبته بحثا عن مفاجآت القدر الذي كان يتربص بها كعادته "ها أنا في سيارة رسمية، أجلس جوار سائق سلمته مقود القدر، أشعر براحة لأنني لم أجهد نفسي في البحث عن مكان لهذا الموعد، ما دامت التفاصيل الصغيرة مهمة القدر فلأترك للقدر إذن حق التصرف أو التسلي ببرنامجي.

لن أتدخل هذه المرة إطلاقا لأختار وجهة السائق أو اقترح عليه بالتحديد الطريق الذي سيسلكه ليوصلني إلى قدرتي.

تركض بي السيارة نحو المجهول والسائق الذي يعرفني، ويعرف هذه المدينة جيدا يعجب لأمري ولا يفهم طلبي العجيب...".⁽²⁾

عندما نتأمل هذا المقطع السردى، نحس بأن أفعاله وأقواله تتحرك أمامنا، وتتلاحق ممسكة برقاب بعضها البعض، دون أن تنفصم حلقاتها المشدودة دوما نحو تلك "الأنا" (أجلس، أشعر، أترك، أتدخل، أختار، أقترح)، وتظل كذلك في سيرورتها نتيجة ارتباطها بالذات الساردة، التي تتولى زمام الفعل والقول في الوقت نفسه، مستندة على السرد الاسترجاعي، وعلى المنولوج والتداعي في عبور الأمكنة، وتجاوز الأزمنة، وفي بناء المشاهد واستنطاق الأشياء، موحية لنا بأن زمن السرد وزمن الفعل يسيران في إطار خط واحد.

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 112.

(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 103-104.

وبنفس الارتسامات تتربع الأنا الساردة تذويتا على عرش السرد، مسيطرة على أفضيته الزمنية والمكانية والحداثية من أولها إلى آخرها، مغذية إياها من شظايا تلك الذات المنكفئة على ذاتها كسارد يلعب دور الشخصية المحورية، التي تتكلم عن نفسها حيناً، وعن الشخصيات الأخرى حيناً آخر دون أن تفرض هيمنتها على أقوالها أو أفعالها، متمتعة بذلك الحضور الحر على مستوى نسيج النص، والذي يتيح لها رسم جميع العلاقات الداخلية التي تحكمه عن بعد من خلال تلك الأنا.

ومن ذات متوسلة بضمير المتكلم إلى ساردة تلبس أرديته لتعلن عن قناعاتها بلسان الجماعة دون أن تحدد هوية من يشاركها القناعة "نحن نأتي ونمضي، دون أن نعرف لماذا أحببنا هذا الشخص دون آخر؟ ولماذا نموت اليوم دون يوم آخر. لماذا نحن الآن؟ لماذا هنا؟ لماذا نحن دون غيرنا؟.."(1)

ففي فوضى هذه الأساليب الاستفهامية تعبر الساردة عن قلقها وحيرتها تجاه الهدف من الحياة التي تعيشها مع الآخرين، وكنه الوجود الذي يجتازون جسره دون معرفتهم بالمكان الذي انطلقوا منه بدءاً، والنقطة التي سيصلون إليها حتماً، فوحده الصوت يعلن عن وجوده أدباً، ووحده الحب يغذي كيانه مداداً وحبراً، وكلاهما يستمر باللغة التي "يحدث أن تكون أجمل منا، بل نحن نتجمل بالكلمات، نختارها كما نختار ثيابنا حسب مزاجنا ونوايانا"(2)، على حد تعبير الساردة التي حملتنا على مشاركتها لرأيها.

إن الجمع الذي تتوارى من خلفه الساردة ضميرٌ "يجعل القارئ وهو يتابع السرد من خلال الراوي المشارك، يطرح مجموعة من الأسئلة التي تتعلق بهوية هذا الراوي الحاضر لكنه غير المحدد، لأن الضمير نحن يتميز بخصوصية مرجعية في الدلالة على المتكلم، ذلك كون جمع الضمير يختلف عن جمع الأسماء ونحن ليست مضاعفة لمواضيع متشابهة بل هي ضم "أنا" إلى "لا أنا"(3)، ولعل هذا ما أسهم في وصول الرسالة الموجهة عن طريق الخطاب إلينا.

فإذا كانت الأنا تمثل قناعة شخصية، فإن "نحن" تعكس وتعبّر عن قناعات جماعية وآراء وتعليقات عامة تهدف الساردة من ورائها إلى "إثارة أسئلة في الحاضر، وعن الحاضر

(1) المصدر نفسه، ص: 195.

(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 31-32.

(3) عمر وعيلان: الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص، الملتقى الدولي الرابع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دار هومة، الجزائر، 2001، ص: 271.

فهي لا تؤرخ وإنما تحاول أن تستكشف طريقة في قراءة ذاتها أولاً والواقع الراهن ثانياً⁽¹⁾، ثم تعمل على إيقاظ تلك النون النائمة بداخلها والدالة على الضمير نحن لتسند آراءها وتثبت أقدام أسئلتها على أرضية صلبة تدعمها بمشاركة الجميع لها، حتى وإن كان الهدف من وراء ذلك تضليلنا وإدخالنا إلى عوالم لعبة نحركها قراءة وتحركنا انفعالا ودلالة "يحدث أن نتردد على الأماكن التي لم نعد نحبها، فقط لنبرر كراهيتنا لها، ونتأكد من أننا على حق".⁽²⁾

إن التردد الذي نتحدث عنه الساردة هو تردد فردي كانت تزور بموجبه جسور قسنطينة، والكره إحساس يحمل طابع الملكية الخاصة والذي كان يدهمها كلما حاولت اجتياز هذه الجسور من طرف إلى آخر عبوراً لا يمكن أن نشاركها فيه إلا من خلال تلك "النون"، أقصد هنا حرف المضارعة المصاحب للأفعال والتابع لضمير نحن التي تدفعنا إلى الاعتقاد بما تعتقده الساردة، كما يجعلنا نعيش بصحبتها تلك الحياة الجماعية المشاعة بيننا والتي يمكننا مراجعة تفاصيلها زمنياً، وتتبع أحداثها تاريخياً وبشكل خطي من وراء نافذة نصية تشرعها أمامنا تلك "النحن" دوماً.

تقول الساردة "كان شيئاً شبيهاً بتلك اللحظات التي تعيشها مع شخص لا تعرف شيئاً عنه، تتقاسم معه كرسيًا مجاوراً أو مقابلاً في عربة ميتر، أو في مقطورة، مسافة من الزمن دون أن نتبادل شيئاً عدا النظرات المتواطئة ثم ننزل مكتفين بمتعة الصمت، وبلحظات شفاقة مرت بنا كشال من دانتيل الشهوة، وخلفت داخلنا كل تلك الفوضى الجميلة، وإحساساً غريباً بأننا قد لا نرى هذا الوجه بعد ذلك أبداً، وأنه كان يكفي قليل من الشجاعة... وكلمات فقط كي يصبح لذلك الوجه اسم وعنوان"⁽³⁾، يدلنا عليه.

وإذا كانت فوضى الحواس قد سجلت حضور سارد تتضخم أنه لتهمين على فضاء السرد، وتحتوي أحداثه، على اعتبار أن هذه الأحداث يتم حكيها وسردها من خلال انعكاسها على هذه الأنا كشخصية مشاركة في بنائه، وكذات فاعلة في تغيير مجرياته، إلا أن هذه الذات الساردة تتوسل في أحيان كثيرة بالضمير الغائب، من أجل مد جسور التواصل مع الآخر،

(1) عمار زعموش: الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، من نقد الواقع إلى البحث عن الذات، مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، ع 144، الجزائر، 1997، ص: 216.

(2) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 105.

(3) المصدر نفسه، ص: 60.

مغيرة موقعها، واضعة مسافة بينها وبين الأحداث والشخوص التي تتكلم عنها دون أن تقطع صلتها بها.

وهذا التواصل مع "قضاء الحكي يتم بواسطة تشخيص أحداثه ومشاهده الوصفية وتقديم شخوصه، بحيث يشكل هذا الإنجاز المعلوماتي الإطار العام الذي انبنى فيه واقع ضمير المتكلم"⁽¹⁾، ورسمت على أساسه جميع الخلفيات.

وبالرغم من أن صيغ الغائب وضميره لا تحتل سلطة السرد، ولا تتولى دفة إدارته إلا أنها كانت بمثابة أداة ممغنطة جذبت القارئ، وأثارت فضوله لاستكمال القراءة واشتغلت كتشفير للأحداث من جهة، وعملت على تكملة السرد، وتأثيث فراغاته، وملء فجواته من جهة أخرى، "تلك الطريقة التي أربكتها طويلا وجعلتها تختار كلماتها بحذر كل مرة، سالكة كل المنعطفات اللغوية، للهروب من صيغة السؤال، كما في تلك اللعبة الإذاعية التي ينبغي أن تجيب فيها عن الأسئلة دون أن تستعمل كلمة "لا" أو كلمة "نعم".

تلك اللعبة تناسبها تماما، هي المرأة التي تقف على حافة الشك، ويحلو لها أن تجيب "ربما" عندما تعني "نعم"، و"قد" عندما تقصد "لن".

كانت تحب الصيغ الضبابية، والجمل الواعدة ولو كذبا، تلك التي لا تنتهي بنقطة وإنما بعدة نقاط انقطاع...

وكان هو رجل اللغة القاطعة.

كانت جملة تقتصر على كلمات قاطعة للشك، تراوح بين "طبعاً" و"حتماً" و"دوماً" و"قطعا"⁽²⁾، وغيرها من الكلمات التي شكلت عنوانين لفصول الرواية.

من خلال هذا المقطع السردى المأخوذ من القصة الاستهلالية التي كتبتها الساردة، يحضر ضمير الغائب المفرد "هو" و"هي"، بشكل جلي وظاهر، ليعلن عن تلك المسافة الفاصلة بين الساردة وبين الأحداث التي تخبر عنها، لأن فعل الإخبار جاء بعد وقوع الأحداث والتخطيط لها في ذهن الساردة، مما جعل زمن الحكي "السرد" بعيداً عن زمن الفعل في الوقت نفسه الذي يقوم فيه باستكمال ملامح القصة، وإعادة بعثها بين الحين والآخر من خلال سلاسة عبور الساردة من موقع "هو" إلى موقع "هي"، "ما تعتقد هو كونه أراد إذلالها، كي يضمن امتلاكها

(1) زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص: 145.

(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 18.

وربما ظن أن على الرجل إذا أراد الاحتفاظ بامرأة، أن يوهمها أنه في أية لحظة يمكنه أن يتخلى عنها.

أما هي فكانت دائما تعتقد أن على المرأة أن تكون قادرة على التخلي عن أي شيء لتحفظ بالرجل الذي تحبه".⁽¹⁾

ورغم التناغم الذي تنشئه الساردة من خلال "هو" و"هي"، وتعبيرها عن اعتقاد كل واحد منهما، إلا أنها في حقيقة الأمر تسرد قناعتها من خلالهما "ما دامت نحن، أنا + هو وأنا + أنت... الخ أي أنا + الغير"⁽²⁾، وهذا ما نلمسه بشكل أوضح في قول الساردة "اليوم عاد..

هو الرجل الذي تنطبق عليه دوما مقولة "أوسكار وايلد" خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره" مازال كلما تحدث تكسوه اللغة ويعريه الصمت بين الجمل".⁽³⁾

فالساردة هنا تستشهد بمقولة للكاتب الشهير "أوسكار وايلد" الذي يدخل النص من خلال عتبة الضمير الغائب، ليخبرنا بأن الإنسان يقضي سنوات عمره الأولى في تعلم أبجدية لغة لا تستجيب لمتطلبات العمق، يستعملها بعد إرهاقات تعلمها لإخفاء مشاعره، وإخراص صرخات أحاسيسه، وكبح جموح عواطفه، وهذه المقولة هي قناعة ذاتية للأنا الساردة عبرت عنها من خلال الضمير الغائب هروبا من واقع تريد أن تتحاشاه.

وإذا عدنا إلى الجانب الزمني وجدنا الساردة تبدأ رحلتها السردية من لحظة الحاضر الذي تستمد منه حبر الكتابة، عائدة بنا إلى الماضي وإلى دهاليز أحداث تلك القصة التي بدأت على مشارف نهاية قصة أخرى، كانت تعني امرأة أخرى "كم مر من الوقت قبل أن أكتشف حماقة خلطي عقدة الماضي بالواقع المضاد... تماما كخلطي الآن بين وهم الكتابة... والحياة، وإصراري على الذهاب إلى ذلك الموعد الذي أقنعت نفسي عبثا بأنني لست معنية به، وأنه سيتم بين كائنات حبرية، لا يحدث أن تغادر عالم الورق؟.

ورغم ذلك أمضي...

دون أن أدري أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحني انحرافيا نحوها وتزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي...".

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 13.

(2) جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص:

175.

(3) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 11.

هكذا تصوغ الساردة عالمين قصصيين مختلفين، يمتد أولهما في الثاني عن طريق الساردة التي كانت شاهدة على القصتين وطرفا فيهما في الوقت نفسه، فأرادت أن تختبر الحياة وتجرب معها لعبة الأدب، فوجدت نفسها منشئة القصة، وبطلتها، والشخصية المحورية في صنع أحداثها، وتفعيل مجرياتها.

وهذا التفعيل تحيلنا عليه ياء المتكلم التي جاءت مصاحبة لجميع الأفعال (خطي، إصراري، أمضي، تزج بي، تأخذني) والتي جعلت الساردة تغير موقعها الزمني محولة إياه من القائمة على السرد، والمشرفة على تنسيق أحداثه إلى أنا الفعل من خلال قرار الدخول في عوالم القصة الأولى، متخفية عن وضعيتها المألوفة، مختزقة نفسية الشخصية ومتجولة في عالمها الداخلي من خلال "التبئير الداخلي" متخذة من ذاتها ومن الآخر بؤرة تتجذب نحوها جميع خيوط السرد.

وهكذا استطاعت الساردة أن تنقصر دورها مستثمرة لتلك الأفضية المفتوحة أمامها عبر امتداد الحاضر واسترسال الحكي، لنقل جميع الرغبات والأحلام التي وعنها الذات الساردة قبل دخولها الفضاء النصي أولاً، وللقيام بتغذية السرد، وتفعيله، وشد أوتار التواصل بين العالمين من خلال أسئلة مفتوحة على الاحتمالات المخبوءة داخل هذه الذات ثانياً.

تقوم الساردة حياة ومن ورائها الكاتبة أحلام في فوضى الحواس بتوزيع نمط السرد وتغيير شخصية الذات المتكلمة التي يلتبس علينا أمر تحديد هويتها، فهي حياة البطلة المشاركة الشاهدة على احتراق آمال الوطن حيناً، وأحلام الكاتبة المؤلفة حيناً آخر، هي صاحب المعطف حيناً، ورجل الحبر الأسود الذي ينام على صفحات قصة كتبها الساردة حيناً آخر.

ويتجلى هذا الالتباس بشكل واضح في تداخل تلك الأصوات، وتعددتها منذ بداية الرواية، فالساردة تكتب قصتها فتمارس بالكتابة سياسة ملء الفراغ، وتأثيث أفضية حياتها المشرعة على الخواء، والخالية من الأحلام والأحداث، والساقطة في بهو الروتين اليومي والزمن الرتيب، فإذا بقصتها تلك تتحول إلى أساس تبنى عليه رواية كاملة التفاصيل، ولبنة تؤسس عليها حياة امرأة كاتبة تضيع في حقائق ما تحمله روايتها من عناوين .

يمتزج الواقع بالخيال، وتختلط الحقيقة بالوهم، ويتحول البطل الأصيل إلى قارئ فضولي طالع تفاصيل رواية سابقة للكاتبة تحمل عنوان "ذاكرة الجسد" فوقع في تلايبب حبها غيايبا في ظل تلك العواطف المتناقضة التي انتابته على اثر إصابته بعاهة دائمة في ذراعه اليسرى خلال

أحداث أكتوبر 1988، فتماهت شخصيته بشخصية ذلك البطل، وتساوى معه في نقاط الضعف، وتشابها في حدود الظرف، فدخل عالم الساردة أحلام من أبوابه الواسعة، وظل متقصا لدور أحد أبطالها "تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث انتهت قصة خالد في السنة والأحداث نفسها؟، تراني فقدت ذراعي فقط لأمنح الحياة ترف مطابقتها لرواية، أم لأمنح الأدب زهو مواصلة قصة في الحياة؟، أدركت الجواب عندما التقينا، لقد تواطأ الأدب والحياة ليهديا إلينا قصة الحب التي هي من الجمال بحيث لم يحلم بها قارئ وكاتبة قبل اليوم، أنت نفسك كروائية تجاوزتك قصتنا لأنها أغرب من أن تجرئي على تصورها في كتاب".⁽¹⁾ محتمل الانكتاب.

من خلال هذا المقطع تتراجع أحلام الساردة المشاركة إلى الخلف، ويتقدم البطل خالد بن طوبال إلى منصة الحكى ليأخذ مكانها، ويتولى دفعة السرد متحولا من موقع المسرود له إلى موقع السارد.

وفي أحيان كثيرة تتناوب الشخصيتان المشاركتان حياة وخالد على تولي عملية الحكى، فينداخل صوتاهما مع صوت الكاتبة، فتغيب ملامح الذات المتكلمة، وتضيع على امتداد خط السرد، ناسفة الحدود بين الأصوات المتعددة التي تتعالى، رافعة النقاب عن فوضى الاختلاف الذي تتضارب فيه الأفكار في البداية، لتتعايش مع بعضها البعض في النهاية، فتعبر عن نفسها بصوت واحد يلبس عباءة الامتزاج والالتباس، فيصعب على المتلقي أن يدرك صاحب الصوت، أو أن يتعرف على الذات المتكلمة "امرأة عجلت تطلب أرقامه الستة وتنتظر كلمة منه، تقرر هكذا أن تبادره بالصمت كأنها تتذكر أنها لا تعرف هي من تطلب بالتحديد..."⁽²⁾، هنا نلاحظ أن الذات المتكلمة تستعين بالضمير الغائب المفرد لتحكي لنا تفاصيل المكالمة الهاتفية التي جرت بين الطرفين دون أن يوحي لنا المقطع بصاحب الصوت، أو يترك لنا علامات دالة تحيلنا على هوية الذات التي تخاطبنا وتتخذ من الطرفين موضوعا لسردها يقول السارد "هي لم تقل شيئا بعد.. وهو يتحدث إليها كأنه يراها بتداخل الحواس... صوته يختزل المسافة بين حاسة وأخرى، يعيد تنقيط الجمل، يعيد تنقيط الأحلام..."⁽³⁾، هكذا تضيع حدود الصوت على طول خط السرد، فيصبح من الصعب تحديد هوية الذات المتكلمة في ظل ذلك الامتزاج بين أصوات تتعالى في

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 324، 325.

(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 157.

(3) المصدر نفسه، ص: 158.

وقت واحد، محدثة اندماجا تاما بين الواقع والحياة، بين بطل خرج لتوه من قصة ألفتها البطلة الساردة، ما يزال يحمل على أثابه آثار الحبر، وساردة تتسلل خفية إلى عالم القصة التي صاغتها لترتدي عباءة صاحبة البطولة فيها، وذات أخرى تتحدث عنهما لا تدرك حقيقة الهيئة التي يتخذها كل منهما.

ورغم الالتباس الذي تحور به صوتها وتغير بموجبه موقعها، إلا أننا نتلمس أثر عبورها، ونتتبع عقب تواجدها بين الحين والآخر بفراصة قارئ أقحمته الساردة منذ البدء في برائن نصها، واستدعته عفويا بفخاخ وحده يحسن فك تشفيرها .

ولعل اختيار الكاتبة لساردة من ورق، تمتهن الكتابة، وتحترف فن بعثرة الحروف والكلمات والتسلل حافية إلى مناجم اللغة قد كان لهذا السبب، حتى تتمكن من تمرير خطابها، وإعلانه، وممارسة النقد، وإضاعة خلفياته دون أن يؤثر خطابها المسرب في خطاب الشخصية البطلة التي لم تخف هويتها كأنتى تحترف اللعب بنار الكلمات، وأعلنت عنها كتصور وكرويا مشهورة صوتها ومعربة عن كينونتها وخصوصية هذه الكينونة في وسط لا يعترف باحترق أسئلة الكتابة بقلم امرأة.

تقول الساردة "من هو هذا الرجل؟ هل تعرف إلي؟ بل كيف أتعرف إليه؟ وهذه المرأة التي سطوت على هويتها، ما شكلها؟ ما لون شعرها؟ ما هي عاداتها في السلام... عاداتها في الكلام?... عاداتها في الانتظار؟.

هذا الرجل الذي بادرنى بالسلام ومضى، تراه يعرفني؟ أم يعرف أخي؟ أو زوجي أما تراه يعرفها؟ ولما يتأملني هكذا؟ تراني أشبهها؟ تراه كان ينتظرنى أم كان ينتظرها؟ أم تراه كان موجودا هنا للتحدث إلى هذا الصديق لا أكثر... وماذا لو كان "هو".⁽¹⁾

من خلال المقطع المنولوجي الذي تديره الساردة مع ذاتها، تتوالد الأسئلة داخلها لتعبر عن حالة الفوضى والقلق والاضطراب والتوتر التي تعيشها الساردة، ناقلة إيانا من العالم الخارجي الذي يمارس ضغطا على كينونتها الأنثوية (الجلوس في مقهى) إلى ذلك العالم الداخلي الباحث عن حقيقة الأجوبة تحت وطأة طعنات الاستفهام وارتشاقاته، من أجل تأكيد هواجسه أو إيجاد مبررات لتخميناته.

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 67-68.

وهكذا يغدو العالم الداخلي للساردة جسرا مشدودا بين عالم الواقع وما يطرحه من أعراف وتقاليد، وبين عالم خيالي يتغذى على آفاق الحلم ونزيف الذاكرة المثخنة بجراح الأسئلة التي تتهاطل "مفتقرة إلى جواب كَسِيلٍ يتخذ أودية متعددة، يفتح شهية الكتابة في تتبع مساراته المختلفة، ويبقى الحلم يمثل العين النسائية في تتبع الرؤيا المستعصية وإخراجها من غلالاتها الضبابية خاصة أن النواة الداخلية للسرد تحركها رغبة عشقية في البحث عن الآخر"⁽¹⁾، المختلف الذي تنتظر لقاءه حقيقة أو وهما.

هكذا تلقي الساردة بظلالها اللغوية على عالمها الجديد، مانحة إياه منظورا أنثويا تصبغ أحداثه، وتلون رؤاه، وتتحكم فيها انطلاقا من فعل الكتابة الذي تمارسه في حياتها العادية، وانتهاء بتلك المجازفات التي تقوم بها، معلنة عن تمردا الذي ينعكس على صفحات تصرفاتها العلنية من خلال بحثها المستمر عن الآخر، أو من خلال تلك اللوحات المنولوجية التي ترسمها بالتداعي، والحلم، واستثمار المخزون الذاكري الذي لا تنقطع صلتها به منذ ولوجها العتبات الأولى لصفحات الرواية من خلال الفوضى التي يشهدها الخارج فتعكس على حواس الجسد المرسوم بالمقلوب في الداخل عبر مرآة الأنا وفي حدود الأفضية التي تسمح بها هذه الذات. تقول الساردة "أنا المرأة الجبانة التي لم تبادر يوما رجلا بالكلام، كيف لي أن أشاغبه، ان أشعل تلك الإنارات الصغيرة التي ستجعله يوقف الكتابة ويقول لي شيئا؟ كم تمنيت لحظتها أن ينطق ولكنه كان يعبث بي بكلام لا يقال إلا صمتا.. ويدخلني في حالة من الارتباك الجميل.

أثناء تفكيري جاء النادل وسألني ماذا أريد، لا أدري لماذا أجبته على غير عادتي "قهوة". ربما لأنسيه أنوثتي ما دام الرجال يطلبون عادة قهوة"⁽²⁾.

هكذا لا تغادر الساردة عالم أنوثتها المتوارث المفخخ بالشبهات، والغارق في مستنقعات الأعراف والعادات، لا تبرح تلك الزوايا الذاتية النصف مضاءة والمليئة بالمشاعر المخبوءة والأحاسيس المدفونة تحت ركام هائل من الأتربة التي وضعتها آلة تاريخ اجتماعي كامل لا طالما نظر إليها نظرة دونية، إلا لتتجاوز تلك النظرة من خلال تلمسها لحثيات تلك الرغبة

(1) الأخضر بن السايح: سرد الجسد، وغواية اللغة، ص: 202.

(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 66-67.

العارمة في التمرد على السائد، والثورة على التقاليد وتجاوز الأعراف من خلال زيارة المقهى أولاً، والتحرش بالآخر ثانياً، وطلب القهوة خروجاً عن المألوف وتشبهاً بالرجل ثالثاً.

تقول الساردة" بعد أربعين سنة ها أنا الوريثة الشرعية لجميلة بوحيرد، أمر بهذا المقهى نفسه، متنكرة في ثياب التقوى بعد أن اكتشفت النساء -هذه المرة أيضاً- أن ثياب التقوى قد تخفي عاشقة تخبي تحت عباءتها جسداً مفخخاً بالشهوة.

بخوفها نفسه، بتحديها وإصرارها نفسه، أمشي هذا الشارع بعد أن أصبح الحب هو أكبر عملية فدائية تقوم بها امرأة جزائرية.

دوما كنت أقول لامرأة كانت أنا: لا تمرى عندما تشعل الحياة أضواءها الحمراء، تعلمي الوقوف عند حاجز القدر، عبثاً تزورين إشارات المرور لا تؤخذ الأقدار عنوة.

وكنت أقول لقلب كان قلبي: حاول أن لا تشبهني، لا تكن على عجل أنظر يمينك ويسارك قبل أن تجتاز رصيف الحياة، لا تركب هذا القطار المجنون أثناء سيره الحالمون يسافرون ووقفاً دائماً، لأنهم يأتون دائماً متأخرين بخيبة.

وكان يرد:

"كل من عرفت مشيت على أحلامهم عجالات الوطن، والذين أحببت تبعثروا في قطار القدر، فاعبري حيث شئت، ستموتين حتماً في حادث الحب".

في كل خطوة كنت أحس أنني حققت معجزة البقاء على قيد الحياة وأعجب لأن قلبي ما زال مكانه، رغم تسارع دقاته التي تدق في اللحظة نفسها دقة شوقاً، ودقة خوفاً على إيقاع هتافات تحملني وتغطي على كل صوت داخلي "لا دراسة.. لا تدريس حتى يسقط الرئيس" وترد أخرى "لا ميثاق.. لا دستور... قال الله... قال الرسول".⁽¹⁾

تستحضر الساردة ذاتها كأداة للتلفظ ووسيلة لإنجاز الحدث من خلال صورة جميلة بوحيرد التي تشاركها الأنوثة والجرأة، وتخالفها الهدف، لتخوض بتحريض من ملامحها وبطولاتها العائدة عبر نوافذ الذاكرة التاريخية لوطن يقف على فوهة بركان من الدم تجربة تجمع بين التحرر والكشف، وتسعى إلى التجاوز والاختراق في وسط عالم تداعت رموزه وقيمته، مما جعلها تستكين إلى عالم المشاعر التي جرفتها، وتغرق في ذلك الفيض الوجداني هروبا من التمزقات، والأوجاع، والهزائم، والخيبات التي عاشتها، والتي تستفيق على وقع

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 171-172.

هزائم الوطن، ومشارف انهيار أحلامه لتخاطب ذاتها باصطناع الضمير أنت وتتاجي قلبها من خلف ستائر الاستيهامات المسدلة بواسطة لغة تفجرت إلى جمل قصيرة تتوالى على إيقاع أنفاس الذات الواقعة تحت وطأة الخوف والشوق معا.

وفي السياق نفسه وعلى وقع التوجه ذاته تتلمس الساردة أحلام أوجاع الأنوثة المكبوتة، وتتنقد ضجرها، ورتابة حياتها، وفراغ أفضيتها الروحية، وجوعها الجسدي المتواري خلف عباءة العادات، وملاءة الأعراف المتوارثة "كن نساء الضجر، والبيوت الفائقة الترتيب، والأطباق الفائقة التعقيد، والكلمات الكاذبة التهذيب، وغرف النوم الفاخرة البرودة، والأجساد التي تخفي تحت أثواب باهضة الثمن كل ما لم يشعله رجل.

وكنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض والأسرة غير المرتبة، والأحلام التي تتضح على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق.

أنثى عباءتها كلمات ضيقة، تلتصق بالجسد وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة. منذ الصغر كنت فتاة بخيلة بأسئلة كبيرة، وكانت النساء حولي ممثلات بأجوبة فضفاضة.

وما زلت دجاجات، ينمن باكرا، يقفن كثيرا، ويقنتن بفتات الرجولة وبقايا وجبات الحب التي يتقدم إليهن كيفما اتفق، وما زلت أنثى الصمت وأنثى الأرق فمن أين آتي بالكلمات كي أتحدث إليهن عن حزني؟".⁽¹⁾

لقد حاولت الساردة من خلال بنائها لصورتين متضادتين أن ترسم صورة الأنثى القسنطينية التي تباركها العادات والتقاليد، وتهندس لصورة أخرى تعكسها هي في محاولة منها لاستئثار الأفكار المتعلقة بها، ووضع الصورة الأولى في مواجهة الصورة الثانية في سبيل تغييرها، وهذا التضاد القائم هو الذي يشحن دلالة الكلمات، ويقوم بتغذيتها، في الوقت نفسه الذي يفتح فيه للذات نافذة "التعبير عن معاناتها وإدراك الوضعيات الجديدة لكيونتها عبر صوت الساردة الواضح"⁽²⁾، كما يسهم في "التأسيس لإمكانات سردية أخرى كالانتقاد بالسخرية،

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 124-125.

(2) عبد النور إدريس: الرواية النسائية والواقع (بين سوسولوجيا الأدب ونظرية التلقي)، مطبعة ووراقة سجماسة مكناس، المغرب، ط1، 2005، ص: 68.

ومقاومة التهميش بالبوح، والاعتراف والسفر في الذات عبر التدفق الشعوري للحكي⁽¹⁾، الموجه بدون قيد.

فالفضاء الداخلي الذي تقبع فيه نساء الصورة الأولى أورثنهن تلقائياً صفات الرضوخ والخنوع، ودفعهن نحو اللجوء إلى أساليب أخرى يمكننا وضعها في خانة "النفاق الاجتماعي" والاعتماد على المظاهر لقمع رغبات الذات، ودفعها إلى الانصهار في بوتقة الزمن الدائري، في الوقت الذي كسرت فيه الساردة التي تعلن عن نفسها كنموذج ثانٍ حاجز الصمت بامتهان لغة التعرية بالكلمات، متجاوزة ذلك الفضاء الداخلي إلى فضاء خارجي مفتوح على جميع الاحتمالات، أتاح لها فرصة طرح أفكارها، والتعبير عن رؤاها بعيداً عن تلك الصورة النمطية التي ترثها كل طفلة عن أمها حتى وإن اشتركت مع الأم في طبيعة الجسد المقنن الذي وضعت بداخله "أتأملها في أنوثتها المعطوبة في جمالها المسالم في مرحها البسيط الذي يجاور الحزن، ها هي ذي غامضة وهادئة كالجو كونداء، وأنا أكره الجوكونداه، أكره الملامح الهادئة، والأنوثة المسالمة، والأجساد الباردة، فمن أين جاء أمي كل هذا الصقيع؟ أمن استسلامها للقدر أم من جهلها؟

ومن أين جاءتني أنا كل هذه الحرائق؟ أمن تمردني على كل شيء؟ أم من براكين الكلمات التي تتفجر داخلي باستمرار؟ وكيف يمكن لهذا الرماد الجالس أمامي ملتفاً بملاءة سوداء، أن يلد كل هذه النيران التي سكنتني؟"⁽²⁾

هكذا تصبح الساردة محملة بأسئلة الذات التي تحاول عبر الوعي الفردي، والوعي الجماعي أو تطرح مشروعاً للإجابة عنها من خلال تفويض وإلغاء "منطق البنية البطريركية" التي نظرت إلى المرأة بصفاتها مصدرًا من مصادر حرارة الخلق والحياة"⁽³⁾ التي تمثلها صورة الأم في ملامحها الثابتة المتوارثة جيلاً بعد آخر، وأحلت محلها "الكتابة بما هي طابع عقلي وثمره من ثمار التوليد الفكري والذهني، وعالم خلاق يبتكر الفضاءات والشخصيات والعوالم

(1) عبد النور إدريس: الرواية النسائية والواقع (بين سوسولوجيا الأدب ونظرية التلقي)، ص: 68.

(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 102.

(3) أحمد زين الدين: فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهذورة على أعتاب الوطن، ص: 36.

البديلة ويليق بمكانة المرأة وكرامتها المسلوبة الباحثة عن ثورات الاستعادة المكتوبة تحت رماد الكلمات".⁽¹⁾

المبحث الثاني: الساردة البطلة في تاء الخجل

من خلال ضمير الأنا الملتحم "بالأنت"، تعثلي خالدة مسرح رواية تاء الخجل كساردة مشاركة تسهم في صنع الحدث، وتلبس عباءة الكلمات لتعبر عن ذاتها أولاً، وعن الآخر ثانياً، سواء كان من الآخر حبيباً تتوجه إليه بخطابها، أو أنثى تتوء بثقل الثقافة التقليدية مثلها، أو قارئاً متجولاً تسعى إلى إشراكه في سرد الحدث وبنائه.

وإذا كنا في روايات أحلام مستغانمي قد لاحظنا الأنا وانفلاتها للتعبير عن الذات فإننا نجد الساردة في "تاء الخجل" تفتتح نصها (سردها) انطلاقاً من ذلك الكل الذي تنتمي إليه أنها، والممثل في نساء العائلة التي نشأت بين أحضانها، "منذ العائلة.. منذ المدرسة.. منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن تاء للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة، منذ أقدم من هذا، منذ ولادتي التي ظلت معلقة لزواج ليس زواجا تماماً، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصدفت له القبيلة، وأغمض القانون عينيه، منذ القدم، منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهن... إلي أنا لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك حرمة النساء.

لهذا كثيراً ما هربت من أنوثتي، وكثيراً ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة".⁽²⁾

فالساردة تغوص في أعماق تلك الأنا المندمجة في "النحن" لضم شتات الأشياء والصفات التي توحدتها بالأخريات، صانعة لمسافة تُبنى فيها ركائز التشابه، وتتجلى من خلالها نقاط الاشتراك، مشكلة جسوراً لتواصل الماضي واستمرارية انبثاقه في الحاضر الذي ما زال محتفظاً بجميع تلك الترسبات التي أحاطت الأنثى بمقاييس التهميش والإلغاء، معتمدة على موقعها من الحكاية ذلك الموقع الذي يجعلها كذات ساردة "تقرأ تاريخ هذه الذات انطلاقاً من

⁽¹⁾ أحمد زين الدين: فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهذورة على أعتاب الوطن، ص: 36.

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

الشعور بفقدان هويتها الطبيعية وحملها هوية مفروضة، ثم الإصغاء إلى ردود فعلها⁽¹⁾، انطلاقاً من تجليات هذه الذات كبقاء وكرؤياً.

تتوحد الذات الساردة مع ذاكرتها التي تتواطأ عن قصد مع الأفضية الحلمية التي تلج إليها عبر نوافذ الخارج المشرعة أمام سيلان استيهاماتها، فتتطلق بنا من زوايا الحاضر الذي تقف على فوهته لاستكشاف مواطن الداخل الذي تلجأ إليه، معتمدة على المحكي الذاتي، الذي يكشف عن تلك الأنا القلقة، الراضة لواقعها والتي تطلق الأعنة لنفسها لتقول: "إنها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخخات بالألم تشبه الجوّاري والحريم، وتشبه الكمنجة التي لا تكف عن الأئين.

كانت كمنجة، وأمام كمنجة حاملة لا يمكننا سوى أن نحلم سوى أن نكتب، ولهذا كتبت لك الكثير من الرسائل كنت غزيرة الكتابة.. كان صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل، ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة لا شيء غير الحياة"⁽²⁾.

وانطلاقاً من الكتابة ورسم لغة الحروف تمارس الساردة حياتها بجميع تفاصيلها منذ الماضي تحرراً وانعتاقاً، وتواصل فعل ذلك في الحاضر رغم ما تواجهه من تحديات، تأتي في مقدمتها العادات والتقاليد التي تكبل مجتمعها، وتدفع بها إلى القول "أنا امرأة أمارس حياتي، وكأنها عمل سري، وأغطيها بغطاء سميك نادراً ما يتمكن الضوء من اختراقه"⁽³⁾.

تمزق الأنا الساردة شرنقة الكل المعبر عنه بضمير المتكلم الجمعي "نحن" لتتجاوز مع الآخر وتدخله في أجوائها النصية منذ البداية التي تخوض الساردة في أفضيتها تجربتها الخاصة، فتتمرد على القوانين العامة للعائلة، وتقوم بمجموعة من الأفعال التي تعلن من خلالها عن استقلاليتها، وعن البدء في مشاريع تجريب اختياراتها المتمثلة في:

1. مغادرة البيت العائلي.
2. ارتياد الجامعة على خلاف بنات العائلة القابعات في البيت.
3. ممارسة مهنة الصحافة في زمن غدت فيه هذه المهنة تهمة تشرع فعل القتل، وتبيح سفك الدم.

(1) زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص: 170.

(2) فضيلة الفاروق،: تاء الخجل، ص: 13.

(3) المصدر نفسه، ص: 14.

4. إقامة علاقة حب مع نصر الدين ابن مسعود ورفض الزواج من ذكور بني مقران.

5. التعاطف مع يمينه ودخول عالم المغتصبات في محاولة لتغيير نظرة المجتمع لهن.

وهذه الاختيارات هي المحاور الأساسية التي دار حولها فعل السرد الذي نهضت به الساردة خالدة مقران، والتي اتخذت -وبعد ولوجها عبر بوابة الجمع- من ضمير المتكلم أداة لبسط هيمنتها على فصول الرواية، مؤرخة عبر ذاتيته للعنف، وعمليات التمييز، ووسائل القمع التي كانت تتعرض لها المرأة في المجتمعات الذكورية.

ولعل سيطرة هذه الرؤية على النص هي التي جعلت من البنية الحديثة التي تنقلها الساردة من خلال السرد اللاحق تتواتر بشكل تكراري، لتؤكد على تلك الطفولة المدججة بالمصادرة في زمن الإلغاء والتهميش الممتد من الماضي، والمستمر في الحاضر والمتواصل سعياً للاستكانة خلف أسوار الآتي، فيبدو الزمن منطلقاً من حاضر الساردة الأنا الساعية نحو التحرر، عائداً باتجاه الماضي أين يسترجع أنفاسه في أحضان صورته البارزة في ذهن الساردة والمليئة بالقمع والتهميش، والمشحونة بصور الثقافة البالية التي تمثلها العائلة بصور رجالها، وشجارات نسائها، وخبث شبابها، ليملاً بطاقات سفر أخرى تساعده على القفر باتجاه حاضر الأنا مرة أخرى مصحوباً بكلمات تحيل على الذاكرة: "أتذكر" "استرجع"، "أفكر"، أو تدور في حمى معناها الذي لا ينضب "يحط" الحنين فجأة.."

إن هذه الأفعال الواردة في صيغ المضارع تجعلنا نستشعر قرب هذا الماضي الذي يبسط سطوته على حاضر الساردة، معلناً عن امتداده واستمراريته، كما يرمي إلى تأكيد أن هذا الماضي المعلوم "لا يبعث على الاطمئنان، بل على الحيرة والتفكير لأنه ما زال فاعلاً في الحاضر ومؤثراً فيه لجميع الأشكال وشتى الصور".⁽¹⁾

لقد رسمت الساردة بموجب هذا الماضي صورة قاتمة للحاضر الذي أرادته أن يكون شهادة حية على واقع لم تستطع الخوض فيه، فأغلقت أمام ذاتها المتعبة آفاق الآتي "كنت مشروع أنثى ولم أصبح أنثى تماماً بسبب الظروف، كنت مشروع كاتبة ولم أصبح كذلك إلا حين خسرت الإنسانية إلى الأبد، كنت مشروع حياة ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره".⁽²⁾

(1) محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص: 28.

(2) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 15.

تتخذ الساردة من تقنية المنولوج المستقل أداة تثري بها فضاءات البوح، وتتسلل من خلالها إلى الداخل عبر نوافذ التداعي، والاستيهام، والحلم، لتعري ذاتها وذوات الآخرين وتكشف عن مواطن الحزن، ومكامن الألم الذي يلفها، ناسجة عبر مساحاته قصة الحب التي جمعتها بنصر الدين، وتتجول في دهاليز الماضي الذي جمعها بعائلتها في آريس في الوقت نفسه الذي تتوحد فيه آناها مع "يمنية" و"راوية" و"رزيقة" اللواتي شكلن معها حاضر المرأة الجزائرية المشترك، ومصيرها المنتظر في ظل المستقبل الواحد داخل وطن يعيش على وقع ومعزوفة الخوف والرعب "كان الليل في أوله لكن الخارج كان يغط في نوم عميق فالخوف روض الناس على نمط حياتي جديد.

أسدل الستائر باكرا وأتخاشى رؤية الفرع الذي يملأ الشوارع كل مساء يخيل إلي أن الأضواء ترتجف رعبا، بعد أن صارت وحيدة، وأن السماء ترتل الآيات أنكب على أوراقى لأعيش فصول حياة تختلف، أكتب فأتوغل داخل أزقة الذاكرة المعتمة وأستقر عندك، لقد عرفت أنني تجاوزت سن نسيانك وأن الوفاء لك صار التزاما أخلاقيا تخطى حدود القلب ويزعجني أنك تتواجد في الموقع الخطأ، في الاتجاه المعاكس لأحلامي وطموحاتي".⁽¹⁾

إن الساردة من خلال هذا المقطع تتوجه إلى ذاتها من خلال انجذاب عناصر السرد إلى الباطن، واحتواء هذا الأخير للأنا وللآخر في وقت واحد، فجاء المقطع على شكل حوار داخلي، أو مناجاة يتم من خلالها استحضار صورة الماضي/الذاكرة، ومزجه مع الحاضر بأسلوب التداعي، مما جعل الزمن يتوقف عند حدود الذات المتكلمة التي تنغمس في تعرية أحرش الأنا، ورسم معالم وملامح الأنت أو الآخر الموازي لها، فيغدو "الشعور بالعالم ممتصا في ذلك العالم الداخلي".⁽²⁾ الذي يرسم بدون ملامح، نظرا لوجود الوعي الذي يقوم بتغذيته بشكل خفي.

لقد جاءت لغة الساردة خالدة مقران ومن ورائها الكاتبة متماشية ومقصد التعرية، فكانت بسيطة وعارية إلا من بعض الاستعارات والتشبيهات التي كانت تهدف إلى تجسيد بعض المعاني أو تقريبها إلى ذهن المتلقي، الذي لم تجد صعوبة في استدراجه إلى داخل النص عبر محاوراتها الذاتية مع يمينه ذلك الصوت الذي يحفر في جدران الذات قبل أن يتسرب إلى مسامعنا "كم بكيت يمينه.

(1) المصدر نفسه، ص: 33-34.

(2) تيودور أدورنو: وضعية السارد في الرواية المعاصرة، مجلة فصول، العدد رقم 2، 1 أبريل 1993، ص: 93.

كم بكيت ربيعها الذي غادر مستعجلا، كم كان قسنطينيا ذلك الربيع! كم كان يشبه
الجسور التي تهتز!..

نامي "يمينه".

كانت "أريس، هادئة وحزينة، كانت جبالها تقيم الصلاة، أشجار الصفصاف ترتل،
والبيوت في سجود خاشع.

نامي "يمينه"...

تربة الوطن في حداد عليك، كل الجسور في حداد عليك، وحتى الصنوبر، حتى

الثلوج... نامي "يمينه"..

لو لم تموتي نازفة فقط، لو لم تموتي عضوا عضوا، لو لم تموتي بالتقسيط لو لم تنتحر
"رزيقة"، لو لم تُجنّ "راوية" لقلت إن الربيع في الجزائر بخير..".⁽¹⁾

لقد نقلت الساردة ومن خلال لغتها البسيطة كل ما أحست به يمينه، مصورة حجم معاناتها
التي عايشتها معها، وكانت شاهدة إثبات عليها، وعلى جميع الجرائم التي ارتكبت في حقها
وحق قريناتها، وهذا ما يظهر من خلال مقطع آخر تدير فيه الساردة حوارا مع رئيس تحرير
الجريدة التي تعمل لصالحها والتي توظف من خلالها لغة الأرقام والإحصائيات مستندة إلى
العمل الصحفي الذي تمارسه".

قاطعني رئيس التحرير:

خالدة... أريد أن تكتبي تجربة هؤلاء الفتيات؟

وقفت، تحركت في غرفة المكتب قليلا:

لقد كتبت في الموضوع سابقا...

كتبت.. قدمت إحصائيات

نعم.. قلت إن خمسة آلاف امرأة اغتصبن منذ سنة 1994، وقلت إن ألفا وسبعمائة امرأة
اغتصبن خارج دائرة الإرهاب، قلت إن الوزارة لا تهتم قلت إن القانون لا يبالي، قلت إن الأهل
لا يباليون..".⁽²⁾

⁽¹⁾ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 93.

⁽²⁾ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 59.

ولقد كان هدف الساردة من تبسيط هذه اللغة هو تركيز انتباه القارئ على المضمون السردى الذي يتناول موضوعا حساسا يمس المجتمع بجميع فئاته وطبقاته. وبالرغم من علو صوت الساردة، وسيطرته على أفق النص بتحليله للموضوع وتعقيبه عليه، إلا أنها كانت من حين لآخر تفتح المجال أمام الشخصيات الأخرى وتفسح لها الفضاء لنسمع صوتها وتعابيرها دون أن تتخلى وفي حالات كثيرة عن تقديم العبارات الركحية التي تعنلي بعدها الشخصيات مسرح السرد قولاً، ونمثل لذلك بهذا الحوار الذي دار بين الساردة ويمينة: "

أجابت والحزن لا يفارق ابتسامتها:

إنه اليوم الوحيد الذي ذقت فيه مرارة الصدق.

لم؟ (سألته).

أخبرني الضابط أن أهلي رفضوا استقبالي من جديد، اتصل بوالدي عن طريق شرطة "أريس".

بكت قليلاً ثم أردفت:

أنكر في البداية أن له بنتا.

اختلفت الدموع من جديد، ضغطت على يدها، شددت على يدي بأصابعها الضعيفة وقالت:

سألني الضابط، هل اختطف أم التحقت بالإرهابيين لوحدي، تصوري؟⁽¹⁾

لقد لجأت الساردة إلى اعتماد الحوار في مواضع كثيرة من أجل تعرية حقائق

الشخصيات، ورفع النقاب عن أفكارها، وتوجهاتها بشكل مباشر، نمثل لذلك بالحوار الذي دار بين خالدة وصديقتها كنزة حول موضوع اعتزالها لخشبة المسرح.

"مسكينة قالت كنزة

إنهما أحسن حالاً منا، يكفيها أن ترش عطرها على أطلال المزار لتشعر بالراحة... من

يبعث الراحة في نفوسنا نحن؟

أنا عن نفسي وجدت الحل.. سأترك المسرح، وسأتزوج ثم أعود إلى سكيكدة موطني

الأصلي.

كنت أنتظر كل شيء إلا هذه المفاجأة.

⁽¹⁾ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 74.

يزعجك أن أترك المسرح يا خالدة؟

إنك موهبة يا كنزة.

ربما لكن ليس في هذا البلد.

عندنا فقط تعتزل المواهب الفن قبل أن تبدأ.

خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيرتي وجهدي للمسرح، فهل أعطاني شيئاً؟ إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال والجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلاً بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهاراً، فهل تظنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة؟⁽¹⁾

من خلال هذا المقطع الحواري تقف الساردة على مأساة الفنان الجزائري ووضع

الإنساني المزري داخل بيئة وفي وسط مجتمعه ساعية وراء التعرية والكشف.

وبالرغم من أن الكاتبة قد اختارت لنفسها ذاتاً أنثوية تمارس مهنتها، وتعبّر عن كينونتها من خلال مواقفها المتشابكة، ورؤيتها الواعية للعالم الذي يحتويها، إلا أنها لم توفق رغم تأطير "الأنا المتكلم" لأفضية السرد في إخفاء صوتها الذي علا بين سطور النص، معلنا عن نفسه، وخرج من قوقعته في الجزء الثامن الموسوم "بالطيور تختبئ لتموت" ليتماهي مع صوت الساردة، ويمتزج بنبرته "أتعبتني" خالدة النص، ركضت خلفها حتى زقاق "رحبة الصوف" توقفت أمام مدرسة "علي خوجة"، كان بإمكان نصر الدين أن يمر من هناك فيما كانت تنتظر صديقة لها، ولكنه فضل أن يحتمي من المطر في أحد الدكاكين، فتحت مظلتها وحين خرجت صديقتها من المدرسة غادرتا الزقاق".⁽²⁾

إن إشارة الذات الساردة لاسم "خالدة" ونسبتها ببياء المتكلم إلى الذات المتحدثة يحيلنا على الكاتبة وعلى صوتها الذي جاء لينهي أحداث القصة، ويضع خاتمة أخرى تعطيه أحقية ابتكار نهايات سعيدة، ولكن من منطلقات جديدة "كان يجب على خالدة" أن تكون من "القاله" كان يجب أن لا تكون مثقفة، أن تكون بسيطة في كل تفاصيل حياتها كبساطة "القاله"، وكان على نصر الدين أن يكون شاعراً جاء ليتجدد في "القاله" ويلتقيان على "كورنيش المرجان" ويسبحان عند المغيب، ويفترقان في المساء فقط ليلتقيا...".⁽³⁾

(1) المصدر نفسه، ص: 38-39.

(2) فضيلة الفاروق: ناء الخجل، ص: 88.

(3) المصدر نفسه، ص: 88.

وهذه الازدواجية في الظهور التي نلاحظها على مستوى خطاب الذات الساردة تجسد العلاقة القائمة بين ذاتين، أولاهما ذات مجازية الوجود، خيالية الحضور داخل النص تتمثل في الساردة التي تدير دفة السرد، وثانيتها ذات حقيقية الوجود، فعلية الحضور خارج النص تتمثل في الكاتبة التي تمسك بتلابيب أثوابها خشية الظهور، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن "خالدة مقران" ما هي إلا صوت مستعار للكاتبة الفعلية في الوقت نفسه الذي يقوم فيه بإلغاء هذه العلاقة انطلاقاً من كون الساردة ذات ورقية تمتن الكتابة ولا يمكنها في كل الحالات مماثلة الكاتبة الأصلية حتى وإن عبرت عن آرائها، وعكست شيئاً من أفكارها لأن ضمير السرد "أنا" يمكنها من ممارسة لعبة فنية تخولها الحضور".⁽¹⁾ وتبرر لها التدخل في أفضية النص بسهولة تامة، مدخلة القارئ في حالة من الالتباس.

لقد استطاعت الساردة خالدة أن تفرض سلطتها على مستوى الرؤية السردية التي ظلت تمسك بخيوطها آخذة على عاتقها مهمة السرد للكشف عن الذات وتعرية خلجاتها بدء من اتخاذها من ضمير المتكلم سبيلاً، وانتهاء عند عتبة التأريخ للماضي الأنثوي الذي كان ينبعث عن غيبهب الذاكرة.

لقد نتج عن تلاحم الأنا الساردة بالشخصية البطلة "خالدة مقران" نوع من الرؤية السردية هي "الرؤية مع"، فمن خلال هذه الرؤية استرجعت الساردة الكثير من المواقف التي تعرضت لها كما أطلعنا من خلالها على قصة الحب التي جمعتها بنصر الدين، "و أنا على شرفة الرابعة عشرة، حين دغدغت مشاعري بنقائك، عشت الحيرة لأول مرة، أبصف النساء أنا أم بصف الرجال؟

لماذا اختلفت عن كل الرجال؟

لأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي؟

أم لأنك اختلفت من أجلي؟

عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر...".⁽²⁾

وقصة الحب التي تتحدث عنها الساردة، لم يكتب لها النجاح لأن قلق الساردة وحيرتها وضياعها في سبيل البحث عن كينونتها كامرأة مختلفة عن كل نساء العائلة، دفعها إلى التخلي

(1) محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005، ص: 65.

(2) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 12.

عن هذا الحب بشكل جزئي، رغم عدم نسيانها وتجاوزها له "كنت ترغب في شراء هدية فاخرة لي تليق بيوم مولدي، وقد فاجأتك بما لم تتوقعه أهديتك انفصالا".⁽¹⁾

وهكذا وبدون مقدمات تقوم الساردة ببتير علاقتها بالآخر الذي سيظل طيفه يلاحقها في سماء حياتها التي لن تتجدد في مساحات وطن فيه "كل شيء جميل إلا الحب فهو مؤلم".⁽²⁾

إن الساردة من خلال هذا الموقع تسرد حكايتها، جاعلة من نفسها ومن غيرها موضوعا يثري جوانب سردها، ويبعث تواتره من حين لآخر عاملة بذلك على كشف خبايا حياتها، في الوقت نفسه الذي ترفع فيه النقاب عن الوجه الآخر لمجتمعها، وعرضه كما هو بدون مساحيق تجميلية، أو إضافات توارى بشاعته" أما ما يجعلني فعلا أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النساء... وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية... كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان، وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبرى، ينتظرون خدمتنا لهم، كانت النسوة يبقيين في المطبخ، يسكنن الصحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها، ولهذا كل جمعة كنت أصاب بالصداع...".⁽³⁾

وإذا كانت الساردة تبدي انزعاجها من التقليد الاجتماعي الذي يُبوء الرجل المركز الأول، ويبقي المرأة في المركز الثاني من بعده حتى في قضاء حاجاتها الأساسية، فإنها ومن جانب آخر تلتحم كأنا ساردة بالذوات الأنثوية التي نكاد نسمع أصواتها المنبعثة عبر صفحات الرواية، مندمجة بصوت الذات الساردة "وحدهن المغتصابات يعرفن معنى انتهاك الجسد وانتهاك الأنا، وحدهن يعرفن وصمة العار، وحدهن يعرفن التشرد والدعارة، والانتحار، وحدهن يعرفن الفتاوي التي أباحت الاغتصاب...".⁽⁴⁾

ومن خلال الحوار الذي يجمع الساردة بيمينه يعلو صوت الأولى متعاطفا مع الثانية محملا بعبء الأنوثة وأنفاسها ورائحتها المدنسة، لكسر صمت الطابوهات التي تحيط بالمرأة في

(1) المصدر نفسه، ص: 14.

(2) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 13.

(3) المصدر نفسه، ص: 24.

(4) المصدر نفسه، ص: 56.

المجتمع الجزائري الذي يحملها نتائج أخطاء لم ترتكبها بملء إرادتها، ووزر أفعال لم تكن فيها المسؤولة عن اختياراتها.

والساردة لم تكتف بالاعتماد على ضمير المتكلم المفرد والجمعي، بل استخدمت ضمير الغائب ووظيفته حتى تخرج من عباءة الذاتية وتكسبه شيئاً من الموضوعية من خلال تنازلها عن سلطة الأنا لصالح الآخر، وتنحيها عن عرش الهيمنة الكلية وتراجعها إلى الوراء لتصبح مجرد ذات تنتقل الحدث ولا تتصرف فيه، ملتزمة جانب الحياد مبقية على تلك المسافة التي تفصلها عن الأحداث، معتمدة على ما شاهدها أو سمعته هي على اعتبار كونها شخصية من الشخصيات أو على ما سمعته من الآخرين وهذا ما يؤهلها له عملها كصحفية تبحث عن الحقيقة وتتحرى تفاصيلها .

وفي إطار بحثها عن الموضوعية تلجأ الساردة إلى الاعتماد على الرؤية من الخارج خاصة في تقديمها للشخصيات أو خلال عرضها لبعض الأحداث، وهذا ما جعلها توقف سرد الأفعال، وتؤجل طرح الأقوال في حالات كثيرة تمثل لذلك بهذا المقطع الذي كانت فيه الساردة تحكي عن أوجه الشبه التي تجمع بينها وبين بيتها العائلي في آريس وإذا بها تقطع سيرورة الحكى لتقدم لنا زوج العمّة تونس "سيدي إبراهيم، هو الرجل السلطة في ذلك البيت، إمام مسجد رجل دين، وزوج العمّة تونس، لم ينجبا أطفالاً، وتقول نساء العائلة أن العلة فيها هي، لكنه لم يتزوج عليها، وقد كنت مقتنعة إلى أبعد حد أنهما لم ينجبا أطفالاً لأنهما يعيشان مع بعضهما حياة الرهبان... أما البيت أما أشجار الرمان والجوز...".⁽¹⁾

لقد ركزت الساردة على الوصف الظاهري واهتمت بالتفاصيل الخارجية لزوج العمّة تونس "سيدي إبراهيم" معتمدة على أقوال نساء العائلة وما يعرفنه عنه، والسبب في ذلك يعود إلى عدم امتلاكها للمعلومات الكافية التي تساعد على التوغل في بواطن هذه الشخصية، أو تمنحها جواز سفر إلى عوالمها الداخلية المتعلقة بقضية الإنجاب، وتأثيرها النفسي على هذه الشخصية بالذات.

والشيء نفسه نلاحظه عندما تتطرق الساردة إلى شخصية "تصر الدين" الذي يُحبكُ السرد على وقع خطواته العائدة كذكرى في ذهن الشخصية الساردة "خالدة"، والتي على الرغم من حرصها على التلاحم معه، والاتحاد بصورته، وسعيها المتواصل إلى السكنية في ظل

⁽¹⁾ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 17.

تواجهه كضمير "أنت" أو كصورة، إلا أنها لم تستحضره إلا وهو يرتدي قوقعة الوصف الخارجي الذي يرسم ملامحه الجسدية وأقواله دون أن يتغلغل في مسارب أحاسيسه الداخلية، أو يعلن عن فكره كشخصية شكلت محور السرد وأعلنت عن انطلاقته "كنت قريباً مني، فإذا بك كما ذات يوم بحدائك الرياضي الـ "NIKE"، بينطلونك "الجينز" الباهت اللون، بقميصك الرياضي الأبيض، براءة "Fa" المنبعثة منك بكل تفاصيلك الهادئة...".⁽¹⁾

في السياق نفسه وبالاعتماد على الرؤية من الخارج تنقل لنا الساردة بعض الأحداث، مركزة على القوقعة الخارجية دون أن تدلف باب تفاصيل الأحداث، أو تبصرها كما وقعت في الداخل، وإنما تكتفي بإبداء رأيها الخارجي في الحدث، ونقل التفاصيل السطحية مثلما فعلت عندما نقلت حكاية الطفلة ريمة نجار التي رماها والدها في هوة جسر "سيدي مسيد" ستراً للعار الذي قد يلحق بها بعدما تعرضت للاغتصاب من طرف "رجل في الأربعين أحذب وقصير، يقطن بالحي نفسه، وله دكان صغير يبيع فيه الحلوى و"البسكويت" والعلكة، قال: إن البنت دخلت عنده لتشتري الحلوى..."⁽²⁾، على حد قول الساردة ووصفها .

ولقد اعتمدت الساردة في نقلها لهذا الحدث على الأمانة في نقل التفاصيل التي انتهت إلى مسامعها، كونها قامت بإجراء تحقيق صحفي حول هذه الحادثة، كما سنجدها قد التمتت هذه الأمانة في نقل صورة يمينية التي اعتمدت فيها على الرؤية البصرية، وقرب الشخصية الموصوفة منها "عند الظهر فتحت عينيها من جديد، ابتسم الإصفرار الذي يلون الشفتين الأسود في عينيها كان بعيداً، النظرة معلقة في السماء قالت بصوت يشبه الحفيف..".⁽³⁾

وعلى الرغم من تنقل الساردة بين الداخل والخارج في موقع رؤيتها إلا أنها عرفت كيف تزوج بين الرؤيتين وتسخر إحداهما لخدمة الأخرى، باعتمادها على السرد الاسترجاعي، وتعويلها على الذاكرة كزخم معلوماتي يتغذى منه هذا الأخير من جهة، وتوظيفها لتقنية التداعي التي اتخذت من الأنا منطلقاً لها من جهة أخرى، فظلت بذلك الرؤية المصاحبة تؤطر السرد وتنوعه راسمة معالم اهتمامات الساردة.

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 69.

(2) المصدر نفسه، ص: 40.

(3) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 77.

3- الساردة الفاعلة في "مزاج مراهقة":

تتنفض الذاكرة في "مزاج مراهقة" لمراجعة تخنقات الذات، والبحث عن مكامن هفوات الماضي الذي جعلها تضيع في غيب الالتهاس، فتعانق الذات ذاتها في الحاضر بعد مغادرتها لتوايبت الماضي الذي كان يقيدها.

تأخذ لوييزة والي الشخصية البطلة على عاتقها تسيير عملية الحكي، فتمسك بتلابيب الذات المتكلمة عبر ضمير "الأنا" معلنة عن نفسها كساردة مشاركة تعطي ركح المسرح الروائي لتسرد تفاصيل قصة عايشتها بجميع فصولها المخزنة، ولحظاتها المبتهجة في أفضية لا مست الحب، وعانقت التمرد، وخاضت غمار الحرب ضد الآخر فردا كان، أو جماعة، فانتهت بها الأحداث جالسة على قبر حب (يوسف)، ضاع معه حلم العمر (حب توفيق) متوحدة بهزائم الوطن الذي سقط ذبيحا على يد أبنائه في مطبات التاريخ " اليوم...

حين يكتسح الليل غرفتي، ويقرع أبواب القلب بتعاساته، لا أجد أمامي غير بقايا ذلك الدفاء والرائحة، والصوت، فيستفيق الشاطئ وتستيقظ القصور، ويبدأ الموج بكلامه المباح...
تطم... تطم... تطم... على إيقاع القلب يبدأ الكلام".⁽¹⁾

يعلو صوت الساردة من الداخل بحثا عن مسرود له غير محدد الهوية تضعه منذ البدء على حافة الحيرة، وتختبر قدرته على تتبع الآتي، وتترك له أفضية الإجابة عن سؤالها «لا أدري بالضبط، هل هذه قصتي أم قصة توفيق عبد الجليل؟ هل هذه محنتي أم محنته؟ أسئلتني أم أسئلته؟ أم عقدة ما كان بيننا من اختلاف»⁽²⁾، آخذة بيده نحو الأحداث المسترجعة، منطلقة من النهايات المرتدة إلى البدايات بخطوات ثابتة على مسار مهتز بأوجاع الذات، التي تبدأ محنتها من عتبة اسم يتعثر عند حرفه الأخير الذي يقرأ في المجتمع بصوت مسموع "تاء التأنيث".
تتطلق الساردة إذن من الحاضر كجهة زمنية لتسجل أحداث الماضي الذي عاشته، وتحملت أعباءه، موهمة إيانا بواقعية الأحداث وفعليتها من خلال ضمير المتكلم المفرد "أنا"، الذي أعطى للأحداث أنفاسا صادقة، وأضفى عليها من حرارة الذات ما يجعل القارئ يعقد منذ البدء ميثاق الثقة معها.

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص: 08.

(2) المصدر نفسه، ص: 05.

«ها أنا اليوم أكتب..»

توفيق عبد الجليل مر من هنا ..

عبر كل سطوري، وعبر مواطن الصدق التي خبأتها، ها أنا أصف... أقول ما حدث وأجد عيوننا تسمعني، حين لم أجد آذاننا تفعل ذلك.
ها أنا أعترف...

توفيق عبد الجليل يسكن هنا، في العنوان الوحيد الذي لا يمكن أن أتوه عنه يعيش هنا، يتحرك هنا، يمارس حضوره العذب في دمي وفي ألمي..»⁽¹⁾

من خلال استعمال الساردة لظرف الزمان المحيل على الحاضر الممثل باليوم ومن خلال الأفعال المضارعة الدالة على الزمن الحاضر المؤكد على استمراريته وتجده مع كل كلمة تنطق (أكتب، أقول، أعترف، أصف، أجد..)، نجد الساردة تبدأ في تعرية الذات وكشف خلفيات ما عاشته من أحداث وما شهدته من وقائع أسهمت بشكل أو بآخر في إنمائها وتطويرها.

وبالرغم من أن الساردة تحكي فصول قصتها هي، منطلقة من لحظة آنية في الحاضر تلغي المسافة الزمنية التي تفصلها عن حدث البدء في الحكي، إلا أنها لا تتوقف طويلا عند هذه النقطة، بل سرعان ما تطول هذه المسافة وتمتد، ويزيد اتساعها أمام سيل الذاكرة التي تفتح خزائن الماضي، وتنبش مدافنه بحثا عن رفات الأحداث المنتهية على عجلة الزمن المتسارع، «وإذا كان الماضي في الرواية يعيش إلى جوار الحاضر»⁽²⁾، فإن الساردة استطاعت أن تضي عليه صبغة جديدة من خلال نبرة تقييمها لهذا الماضي في الحاضر الراهن الذي تعيشه مستغلة فيه موقع القول، مستفيدة من المسافة الفاصلة بينها وبين الأحداث، متخذة من موقعها القريب من ناحية إحساسها بالأحداث وانفعالها بها، البعيد من ناحية المدة الزمنية الفاصلة بين زمن وقوع الأحداث وزمن الإخبار عنها جسرا لاجتياز الزمن يفرض عليها منذ البدء التزام صيغ الوضوح، ويساعدها على خوض غمار البوح، وتعرية الذات والآخر وحتى الواقع الذي جمعها معا عبر مزج فسيفساء الذات، الآخر، الواقع.

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص: 07.

(2) عمار زعموش: الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي من نقد الواقع إلى البحث عن الذات، مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، ع114، 1997، ص: 218.

ولم تلتزم الساردة بموقع الأنا الذي جعلها تتغلغل في دهاليز الذات، وفرض عليها المواجهة المباشرة للقارئ، بل كانت بين الحين والآخر تستعين بموقع الضمير الغائب لتتوارى خلفه من أجل تمرير ما شاءت من أفكار، ونقل ما أرادت من اعتقادات مستغلة أفضية الحوار الداخلي (الذاتي) أو الخطابات المنقولة التي اتخذتها كأداتي عبور لدواخل الشخصيات الأخرى، وشاشة عرض لأحوالها وانشغالاتها، معتمدة دائما على نوافذ الاسترجاع.

تتماهى الساردة لويزة والي مع الشخصية الرئيسية، التي هي في حقيقة الأمر انعكاس لصورتها في الماضي على مرآة الحاضر الذي يحاصرها بأسئلة حقيقية، أجوبتها مفتوحة على آفاق احتمالية، تزيد من ندمها وتشعل فتيل احتراقها في تفاصيل قصة حب أثنت بها فراغات الأبوة المغتربة حضورا وإحساسا، وعاشتها هي بزئقية انفعالات مزاج مراهقة متمردة على قوانين العائلة، وأعراف المجتمع الذي نشأت فيه.

وهذا التماهي بين الساردة في الحاضر والشخصية البتلة في الماضي فرض على الأولى نوعا من التبئير، هو التبئير الداخلي الذي قامت من خلاله بتشريح جوهرها الذاتي وبيان حقيقتها المخبوءة، وكشف ملابسات التجربة التي عاشتها بجميع تفاصيلها « أعرف اليوم أنه كان الرجل الذي تمنيت أن أكونه حين تجاوزتني رغبة الحب في أن يكون لي ». (1)

هكذا تدرك الساردة حقيقة تجربتها بعد تجاوز الزمن لأحداثها، وتقدمها للمسروود له كوعي جاهز وخبرة مستقاة من تجربة فعلية عايشتها، موهمة إياه بواقعية الأحداث، وفتاحة أمامه المجال لإدراكها من زاويته هو، كاشفة له عن عالمها الخاص كمراهقة لتضمن تفاعله معها - وعن البيئة المحافظة التي نشأت فيها وتربت بين أحضانها. « لا أذكر بالضبط كيف بدأت الأمور.. ففي الغالب البدايات التي نساها، ولا نتنبه لها كيف تمر، تحبك أقدرانا بشكل عجيب!.

إنها الكواليس التي تخنفي وراء ستائر واقعنا كيفما كان، ولكني أذكر أن فرحي معطوب الحال دائما، وأكاد أقول إنه فرح لئيم.. فقد ارتبطت نجاحاتي المدرسية بخلافات حول الإرث بين أفراد العائلة الكبيرة.. يوم نجحت في شهادة التعليم الابتدائي.. ولكني أذكر يوم وفاة جدتي الذي صادف تماما يوم إعلان نتائج شهادة التعليم المتوسط ». (2)

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص: 05.

(2) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص: 10-11.

لقد اتخذت الساردة الفاعلة إذن من التبئير الداخلي سبيلا لاستنطاق المكبوت والإفصاح عنه بلسان أنثى، تتحدث عن عالم الأنثى الداخلي بكل ما يختلجه من مشاعر وما يعتمره من أحاسيس، عاملة على تعرية مكنوناتها سواء كانت هذه المكنونات آراء متوارية أو أفعالا محجوبة تسجل على لوحة الواقع بإيقاع قلب قلق في ثوراته، مهزوم في معاركه التي تسجل انتصاراتها على مستوى الذات لا غير.

ففي الوقت الذي نجحت فيه وتفوقت بنيل شهادة البكالوريا التي ظلت حكرا على ذكور ورجال العائلة، واستطاعت أن تثبت وجودها ككيان أمامهم بافتكاكها مقعد خلاصها، وتأشيرة خوض تجربة حياتية جديدة بعيدا عن سياج العائلة، وجدت نفسها خاضعة مرة أخرى لقوانين هذه العائلة التي علا صوتها من خلال سلطة الأب «حين نجحت في شهادة البكالوريا فاجأنا والدي باتصال من فرنسا، مقر إقامته وعمله، قال : «ترتدي الحجاب وتذهب إلى الجامعة»، وفيما بعد عرفت أن رجال العائلة عارضو التحاقي بالجامعة، وأن والدي حاول إيجاد حل وسط لإرضاء جميع الأطراف»⁽¹⁾.

وهذا الإملاء الفوقي - هو الذي سيكون سببا في رفض الساردة لارتداء الحجاب وخوضها لمعركة ضد رجال العائلة، تنتهي بفشلها، واستكانتها للأمر الواقع في نهاية المطاف «لهذا رفضت وبكيت، وصرخت وفي الأخير أضربت عن الطعام لكنني فشلت»⁽²⁾. وتقدم الساردة تبريرات مختلفة لهذا الفشل، تبدأ أولا بهشاشة سبل وطرق مقاومتها التي اقتصرت على وسائل تتم بشكل أو بآخر عن ضعفها، وتكشف الطبيعة الهشة لأنوثتها (الصراخ، البكاء، الإضراب عن الطعام...)، وانعدام الحنان في قلب الأب الذي غطاه صقيع الاغتراب والبعد ثانيا، وسلطة رجال العائلة الممتدة عبر التاريخ ثالثا.

ولا تتوقف الساردة عن خوض غمار البوح والمكاشفة عبر المصاحبة الدائمة لشخصية الفاعلة ومشاركتها، فتكشف عن جنون العلاقة التي جمعتها بيوسف عبد الجليل الذي كان في سن والدها «خفت من نفسي حين لم أعد أرى فيه غير رجولته المفرطة في البهاء، تلك الرجولة التي تجعل من عقل امرأة حفنة من الجنون الذي يشبه جنون امرأة العزيز.. «يا يوسف... هيت

(1) المصدر نفسه، ص: 12.

(2) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص: 12، 13.

لك...»⁽¹⁾، ولعل استرجاع قصة سيدنا يوسف مع امرأة العزيز عبر تداعيات الظرف والمعنى، دليل قاطع على جنون المرحلة التي كانت تعيشها الذات الساردة بوقع مختلف، سعت إلى تصويره وبيانه عبر تداعيات الذات.

ولقد نجحت الساردة في تصوير معاناة الذات الأنثوية، ونقل عذاباتها من خلال كشف عورة الظروف اليومية التي تعيشها، وتتبعها عبر معطيات الرؤية المصاحبة لشخصية لويضة والي التي كانت تعيشها بعنفوان مراهقة، مسجلة انشغالاتها وهواجسها وآرائها التي كانت تتعكس ثورة ورفضاً وتطلعا في الوقت ذاته.

ورغم التزام الساردة التبتير الداخلي من خلال مصاحبة الذات، لذاتها إلا أننا نجدها قد لجأت في كثير من الأحيان إلى اعتماد التبتير الخارجي، والتزام الوصف الظاهري للشخص، والأماكن، والأشياء معلنة عن حياديتها «انخفضت الضجة، وأصوات الباعة، انخفضت حركة السير، خمدت الأصوات، وتعطلت آلة الحركة.. وتوقف كل شيء عن الحياة إلا هو... كان يتقدم نحونا.. ما هاتان العينان ما هذه الهيئة، ما هذا الجبين الذي تنام فيه الدنيا.. شعره الأسود.. إلى الورا.. يا الله.. كيف يصفون الرجولة حين تكون في هذا الكمال؟...»

البحر يتدلل على صدره، ربطة العنق الجميلة والبدلة الأنيقة التي ترسم عرض الكتفين قامته حذاءه الأسود البراق الذي لا خيوط فيه.. لا أزرار، لا عقد، أملس، بسيط...»⁽²⁾، فمن خلال هذا المقطع الوصفي تقدم الساردة شخصية يوسف عبد الجليل مركزة على الجوانب الخارجية دون أن تتطرق إلى التفاصيل الداخلية التي تخصه كذات، لأنها لا تمتلك المعرفة التي تؤهلها لولوج أعماقه وسبر أغوار نفسه، وكذا عدم ارتباطها المسبق به أو تعاملها معه، لقد رصدت هذه الأوصاف الحسية اعتماداً على رؤيتها له أثناء مروره بقربها عندما كانت بصحبة حنان تجوبان زواريب قسنطينة، وهذا المرور سيكون أولى محطات تعرفها عليه.

والشيء الذي نلاحظه هنا هو أن الساردة ورغم اعتمادها على المظهر الخارجي السطحي، إلا أنها لم تتخلص من الطابع الشخصي الذي نلمسه في تلك الصبغة الذاتية التي طغت على سمات الشخصية الموصوفة، والسبب في ذلك يعود إلى انعكاس هذه الرؤية على صفحة الذات الداخلية للشخصية الساردة (لويضة) والتي ستمهد لعلاقتها بهذا الأخير.

(1) المصدر نفسه، ص: 156.

(2) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص: 83.

وتعود الساردة لتقدم لنا الجانب الذي تغاضت عنه في الوصف الأول، لكن من خلال رؤية مختلفة تعتمد فيها على التبئير في درجة الصفر، والذي يجعل من نفسية يوسف عبد الجليل كتابا مفتوحا أمام الذات الساردة، تعرف ما يجول بخاطره من أحاسيس، وما يعبر ذهنه من هواجس، وما يعتريه من أفكار، فلقد كان رجلا «.. لا يحب أن يقول كل شيء، ويحب من محدثه أن يفهمه دون أن يقول كل الأشياء...»

كان لدي دائما شعور بأنه رجل يخزن الكثير من الأشياء في غرف قلبه، يحب أن يفهمه الآخر حتى في حزنه، ولهذا ربما لم ينجح في زيجاته كلها، تلزمه امرأة تفهم حزنه الذي لا يبوح به، وتفهم رغبته قبل التصريح بها، وتقرأ الكلام في عينيه حين لا يكون له مزاج لقول كل شيء، كنت أشعر دائما أنه الرجل الذي يحب كل الناس ويحبه كل الناس⁽¹⁾.

تتسلل الساردة من خلال هذا المقطع السردى إلى دواخل يوسف عبد الجليل لتنتقل لنا أفكاره، وتبوح بما لم يفصح عنه هو من أمور تختمر في قرارة نفسه، إنها تزور غرف قلبه، وتتكهن بما يوجد فيها، وتكشف عن أسباب فشله وتعري مكامن قهره، وتتعثر بين الحين والآخر بركام رغباته.

لقد استطاعت الساردة أن تعلن عن تحكمها في المادة الحكائية من خلال التنويع الذي التزمت به على مستوى التبئير أو الرؤية السردية التي جعلتها تتغمس في الذاتية، وتتساق وراء تطلعاتها من خلال التبئير الداخلي، في الوقت نفسه الذي قدمت فيه شخوص الرواية، وتسللت إلى أعماقها ورسمت أفضية الرواية، وأثبتت فراغاتها المكانية بخلفيات وصفية ملتزمة بحدود الرؤية الخارجية والإدراك المرئي للعالم من حولها

من خلال هذا النمط يظهر صوت السارد بجلاء كاشفا بوضوحه مشاركته الفعلية في أداء عملية السرد، والإشراف المطلق على تحريك الأحداث وتركيبها، كما أنه يعكس ومن خلال التباسه بصوت المرأة الكاتبة قدرة هذا الصوت على مساءلة "العوالم الدفينة للنفس البشرية والبحث عن الأسباب الحقيقية الكامنة خلف السلوك الاجتماعي" لهذه الأخيرة وللرجل على حد سواء، كما أنه يسمح لها بالتطرق للقضايا الكبرى التي يزرع تحت وطأتها المجتمع الذي تنتمي إليه.

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص: 156.

الفصل السادس

التلقي في الروايات النسائية

المبحث الأول: السارد وعنبة التلقي

1- القارئ الضمني دوره وعوامل تفاعله مع النص

2- السارد والقارئ وأفضية الهيمنة

المبحث الثاني: أفق تلقي الرواية النسائية الجزائرية

المبحث الأول: السارد وعتبة التلقي

تعتبر قراءة النص نافذة المرور إلى متلقيه، ونقطة عبور تحققي بالقارئ وتؤكد على وجوده، الذي ليس في جوهره وجودا عثيا بقدر ما هو وجود فاعل، يعمل على تفجير مكامن الدلالة فيه من جهة، وتحفيز المعنى وإثرائه من جهة أخرى .

والمؤلف يكتب نصه على احتمال قراءة معينة، يقوم بها قارئ متوهم لا يوجد في الواقع إنما يتم تصوره وعقد تحالف معه، وهذا القارئ لا يقرأ فقط، وإنما يقرأ و"يخترع ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب نفسه"⁽¹⁾، ويخرج به من النطاق المسيح بحدود الكلمات إلى فضاء أرحب تزدهم فيه المعاني وتتلاقح في أجوائه الدلالات، فالقراءة هي "رحلة البحث عن الدلالة في أخاديد النص وداخل أعماقه بعيدا عن السطحي"⁽²⁾، والمباشر.

وإذا كان المؤلف يكتب فإن القارئ ذات تتلقى وتستقبل ولعل هذا ما جعل الدراسات النقدية تتوجه إليه في السنوات الأخيرة، معتمدة على ما يكتنزه النص من سياقات وما يرمي إليه من دلالات تتوهج من داخل لغته وتضيئ في حضرة حروفه.

وانطلاقا من هذه الدراسات اكتسب القارئ عدة مفاهيم وحوصر داخل الكثير من التسميات والنوعت التي اختلفت على طاولة أدواره لتجتمع في أفضية مفهومه فكان القارئ العليم، والقارئ المقصود، والقارئ المخبر، والقارئ الحقيقي، والقارئ الضمني... الخ.

ويعتبر النص الروائي المكتوب أرضية لا يمكن الاستغناء عنها لوقوف القارئ على عتبات النص الورقية، ووسيطا شفافا لإتمام عملية القراءة المفضية إلى نشوء علاقة بين القارئ والنص، يمكن اعتبارها جذوة اشتعال فتيل التفاعل المبدئي للأول مع الثاني في مستوياته الأولى، وتمهيدا لتعرية أنماط العلاقات المتحركة في تفاعل أحدهما بالآخر.

وهذا التفاعل يكون في بدايته عبارة عن اتصال لغوي مجسد في نص مكتوب، يأخذ على عاتقه مهمة تفعيل وبعث جميع وسائل الاتصال الممكنة مع القارئ عبر استراتيجيات مدروسة، تهدف إلى تفعيل وتنشيط هذا التواصل، ودعم أواصر عبر فعل القراءة الذي يتطلب استيعاب مفردات اللغة التي تتجدد أنفاسها الدلالية مع كل قراءة.

(1) حورية أمقران: تشكيل القارئ الضمني في رواية دمية النار لبشير مفتي، مجلة الأثر، العدد 16، 23/22 فيفري 2012، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص: 60.

(2) المرجع نفسه، ص: ن.

يستقبل القارئ النص الروائي المكتوب في شكل متتاليات خطابية متلاحقة المقاطع تمسك برقاب بعضها البعض بناء على الإدراك الزمني للنص اللغوي، الذي يمكن اعتباره المرحلة الخطية الأولى، ليقوم بعد ذلك وفي مستوى ثان، بإعادة هيكلة هذه المقاطع وبناء أجزائها بأشكال مختلفة، ووفق رؤى متنوعة، تخضع في معظمها لنماذج مكانية، وهذا ما يسهم في تعدد المعنى وثرائه في أفضية « النظام المنقوش للغة المدونة»⁽¹⁾، التي لا تنتهي بانتهاء القراءة ولا يزول أثرها في ظل امتلاكها لخاصية البقاء والتجدد.

إن النص المكتوب يعلن عن وجوده ككيان لغوي مجسد في ظل خصوصيات عامة تميزه عن غيره، تتمثل في قدرة ألفاظه وعلاماته على أن تتكرر في غياب سياقها لكونها علامات مكتوبة أولاً، وفي قدرتها على تحطيم سياقها الحقيقي والتسرب ضمن أنظمة وسياقات جديدة - لكونها علامات دالة في خطابات أخرى- ثانياً، ولأن هذه الأخيرة - العلامات اللغوية- تكون في إطار ثالث «فضاء للمعنى بوجهين، الأول قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر»⁽²⁾ غائب، وهذا ما يهيئها منذ البدء إلى الاستمرار في عملية توليد الدلالات التي تتمخض عن التوظيف الجديد أو الفهم المختلف للعلامة نفسها في ظل اتساع أفق التوظيف وشساعة أفضية القراءة.

وانطلاقاً من نقطة التعدد هذه تتسع مجالات البحث في قضايا تفاعل النص مع القارئ، وكيفيات بناء المعنى في ظل تنوع عوامل التفاعل بينهما، وامتداد المساحات الورقية المفتوحة لاحتضان آليات تفعيل هذا الالتقاء بين النص المكتوب والذات المقبلة على قراءته.

ويري يابوس أن القارئ-المتلقي- هو الأجدر بكتابة الأعمال الأدبية لأنه يمتلك القدرة على تقبل الأعمال الأدبية أو رفضها وإعطاء شرعية قراءتها أو تجاوز فعل ذلك.

كما أن التلقي بالنسبة إليه هو ذلك المنعطف الحاسم الذي يرسم اتجاهه، ويحدد توجهه في تلك النقطة الفاصلة بين لحظة ما قبل قراءة العمل الأدبي وما بعد قراءته، أين يمكن لتجربة القارئ أن تمتزج بمحتوى النص، ومحتوى النص ترتسم معانيه على ما يحمله القارئ الذي تبنى في ذهنه هيئة جديدة للنص، تُؤسس على تجربة وخلفية القراءة.

(1) عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر (مدخل على المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص: 132.

(2) المرجع نفسه، ص: 136.

وانطلاقاً من هذه العتبة يقدم "ياوس" مفهومه الإجرائي أفق الانتظار -التوقع- ويقصد به مجموعة من المعايير الثقافية والأطروحات والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء، ويحكمون من خلالها على عمل أدبي في زمن ما. وهذا الأفق اللامحدود يتأسس على :

1- التجربة القبلية التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي؛

2- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يفترض العمل الجديد معرفتها؛

3- المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم الخيالي والواقعة اليومية؛

ومما سبق نستنتج أن القارئ/المتلقي لا يدخل حمى النص، ولا يحوم حول تخومه إلا وهو في حالة تأهب كامل لاستنفار ما يوجد بخزائن معرفته الثقافية، وتحريك ترسبات ما تختزنه ذاكرته القرائية من معارف.

وإذا كان "ياوس" يرى بأن العمل الأدبي يستقبل «في ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى وفي ضوء خلفية من التجارب الحياتية المترسبة»⁽¹⁾، فإن إيرز يرى بأن المعنى الحقيقي يفرزه النشاط المشترك الذي يتم بين القارئ والنص، وينتج عن التفاعل الإيجابي بينهما، لأن النص «لا يشكل أو يصوغ معناه بنفسه»⁽²⁾ ولهذا فهو بحاجة دائمة إلى ذات قارئة تعمل على تصويره ككيان، وتقوم بتمثله كمعنى، وهذا المعنى يصبح عبارة عن حدث أو تجربة معيشة تتجم عن تأثير النص في القارئ، وبالتالي فإن المعنى يأتي كنتيجة حتمية عن «التقاء النص والقارئ، أي عن التفاعل والتداخل القائم بينهما خلال سيرورة القراءة»⁽³⁾، وليس مجرد فكرة تستشف من النص أو تجربة جاهزة تستخرج من حيثياته لأنه «قادر على إنتاج شيء جديد يختلف عنه»⁽⁴⁾ اختلافاً تاماً.

والتداخل الذي تحدث عنه "أيزر" يسعى إلى إبقاء القارئ في حيز النص الذي يتم إدراكه من الداخل»⁽⁵⁾. بشكل جزئي، يفرض عليه أولاً الدخول إلى سراديب عوالمه النصية والانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، والتجوال في مستوياته الدلالية المختلفة التي تفتحها أمامه

(1) روبرت، هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين، إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 1994، ص: 326.

(2) عبد الكريم، شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007، ص: 179.

(3) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 181.

(4) المرجع نفسه، ص: 182.

(5) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص: 214.

الأجزاء النصية المتتالية عبر سيرورة القراءة في الوقت نفسه الذي يدفعه إلى تنسيق هذه الدلالات بشكل متناغم وتركيبها في إطارها النصي، وهذا النشاط يبقى القارئ دائما في مجال النص وأجوائه، فيبني المعنى الجديد في ظل تلاحم نشاط الذات القارئة بالبنية النصية التي لا تكف عن إملاء شروطها لضبط هذا النشاط، وبث توجيهاتها أثناء إعادة هيكلته وبناءه للمعنى النصي العام.

وبهذا يكون "أيزر" قد قدم تصوره الذي يبنى على جملة من الاعتبارات

أولها: أن العمل الأدبي الفني يتشكل عن طريق فعل القراءة وفي أثناءه.

وثانيتها: أن حقيقته ومعناه لا تكمن في النص بل تعزى إلى العملية المنظمة التي تتفاعل فيها وتتظافر بموجبها أجزاء النص ووحداته البنائية مع تصورات القارئ وتمثلاته.

1- القارئ الضمني دوره وعوامل تفاعله مع النص:

إن النص الروائي كنسيج متلاحم وتركيب متنوع ومعقد لا يبوح بمعانيه بسهولة، ولا تستجيب أبوابه الدلالية للطرق الخفيف أو للمفاتيح السردية العابرة، وإنما يبحث دائما عن أياد خفية تعرف مواطن الفتح، وتلمس بعناية مكامن التفكيك والفصل، وهذه الأيدي الخفية تتلمسه في لحظات القراءة المتأنية التي تضيء عتمه أغازه، وترفع الستار عن مسرح مداليه، لأن النص الروائي في جوهره «ليس... بالشيء المغلق على ذاته بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه»⁽¹⁾، وهذا الكون يحتاج دائما إلى قراءة تتعشه وتعيد إنتاجه وتفتح أبوابه المغلقة على «مجموع القيم البنيوية التي يتكون منها.. والتي بفعل التربية وعناصر التحكم الثقافي والفني (مؤسسات، نقد) في بيئة سوسيو- تاريخية معينة، تأخذ فيها طابع الهيمنة إنتاجا وتلقيا، وتصبح هي مؤشر تفاعلنا وانفعالنا وحكمنا على النصوص»⁽²⁾، المتنوعة.

وبهذا يدخل القارئ إلى النصوص كعنصر فاعل يسهم في رسم أفق تجربة العمل في الخيال ويعيد بناءها في الواقع استنادا على ما «يتوفر عليه من مراجع معرفية خاصة، فيكون غير معزول عن فعل الكتابة، بل إنه يجسد حقيقة تفرض نفسها على الكاتب بصفة واعية أو

(1) ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1999، ص: 47.

(2) سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص: 87-88.

لاواعية وذلك بانتمائه بشكل حميمي أو تنافري للنص الذي يشغل داخله موقعا خاصا»⁽¹⁾، ومختلفا.

وبهذا نجد الكاتب يتصور قارئاً مستهدفا يتوجه إليه بخطابه، وهذا ما يدفعه إلى بناء نصه وفق استراتيجية خاصة يستثمر فيها خلفياته ومرجعياته في الوقت نفسه الذي نجد فيه القارئ يدخل عتبة النص ويمشي على أرضيته وهو مجهز بتصورات قبلية تساعده على فتح خزائن المعنى، وبعثرتها، وإعادة ترتيبها وفق نظام خاص تنصهر فيه آفاق التجربة المتخيلة بأفاق التوقع المجهزة.

وهذا الجسر الرابط بين مؤلف النص ومتلقيه - أقصد هنا النص الروائي - يخرج إلى الوجود في شكل بنية متكاملة الأجزاء، تسعى إلى استقزاز القارئ واستنفار هوسه الباحث عن الجديد على مستوى الأفكار والمواضيع وعن المختلف على مستوى البنية والتشكيل، في الوقت ذاته الذي تكون فيه قد دفعت بالذات الكاتبة إلى دق الأبواب المغلقة وخوض غمار التجريب، ودخول مسالك المغامرة التي لم تدخل من قبل سعيا وراء تجريب الأدوات المختلفة والأساليب المتنوعة المتاحة له في أفضية الواقع وأفضية الخيال.

إنّ النص الروائي النسائي على الرغم من ضعف تواصله مع القارئ وما يواجهه على مستوى تردي فعل القراءة لديه، التي لا تخلو من نظرات الارتياب والدونية - إلا أنه يسعى إلى تحسس مسالك الكتابة، وتلمس طرائقها، وخوض مغامرة التجريب ودخول حماها، وتوظيف أدواتها، وتمثل طرقها وأشكالها الجمالية، سعيا وراء إغراء هذا المتلقي بقراءتها ومن ثم العمل على تغيير نظرتة نحو إنتاجها وهذا ما يجعل منه نصا منفتحا على الآخر الذي تقوم بدعوته إلى المشاركة في إعادة بناء نصوصها وتفعيلها والتفاعل معها في الوقت نفسه.

تحتفي الرواية النسائية إذن بمتلقيها فتعده منذ البدء بفراغات يملأها على امتداد صفحات نصوصها، وتوهمه بوجود أفضية مغلقة ستفتح على يديه وأراض لن تتفتق حقلها إلا بحضوره فيها، فهل استطاعت المرأة الكاتبة أن تقاوم صمت البوح في حضور قارئ يحاورها سردا؟، هل كسرت من خلال استجابته لاستدعاءاتها قضبان الداخل ورسمت في ذهنه صورة أخرى عن نصها؟، كيف تفاعل القارئ معها؟، وما هي الآفاق التي رسمها لنصوصها؟

(1) بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغربية، ص: 157.

1-1 القارئ الضمني وعتبة العنوان:

يتفاعل القارئ مع النص انطلاقاً من طبيعة الإغراء الذي يمارسه العنوان الذي يعتبر رسالة لغوية تعرف بهوية النص، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به⁽¹⁾ فالعنوان إذن هو شفرة لغوية تبنى جسور التواصل بين القارئ والنص وتساعد الأول في العبور إلى نسيج الثاني ورسم معالم التكامل بين الداخل والخارج.

حاولت الروايات النسائية أن تؤسس قاعدة لهذا القارئ وللتواصل معه في لقاء يجمعهما خارج النص، معمقة علاقتها به، فالعناوين التي اختارتها المؤلفات لنصوصهن جاءت مشحونة بدلالات عميقة لا تغتني جوانبها إلا بقراءة واعية، فلا يمكن فهم هذه العناوين إلا بعد إقامة وتعيين علاقتها بالنص وربطها بمجرياته.

ففي روايات أحلام مستغانمي، جاءت العناوين مستفزة لذهن القارئ، باعثة على القلق لديه نظراً لما تحمله من تنافر دلالي جمع على طاولته الذاكرة بكل ما تحمله من عبق الماضي الذي يتوارد عبر منافذ الوعي الذهني والمتجلي، فهل يمكن أن يكون للذاكرة جسد تحل به؟ وهل يمكن أن يكون التي تخزن الفرح والمرارة والألم وتحتفظ بآثار الجرح الذي ولد ليدفن فيها أم في الجسد الذي يحمل هذه الذاكرة وينوء تحت وطأة الضجيج والفوضى المنبعثة من خزائنها؟

وحتى يتخلص القارئ من عشوائية السؤال يلجأ لا محالة لقراءة النص والتزود منه عبر فعل التأويل الذي سيساعده على الإجابة والحد من ارتشاقات الاستفهام فيستكمل المعنى ويوثق خزائنه بقول السارد خالد بن طوبال: "كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه... ولكنه لم يقرأني"⁽²⁾ في نهاية الرواية.

وهنا سيدرك القارئ أن الذاكرة التي يتحدث عنها بن طوبال هي ذاكرة اليد المبتورة وما خلفته من تشوه حسي، وعطب معنوي صنع للذات الساردة شرنقة لم يتمكن الزمن ولا الرسم ولا الحب من تمزيق خيوطها.

وفي رواية "فوضى الحواس" يقع القارئ تحت وطأة إغراءات العنوان الذي يخرق أفق توقعاته، فهل يمكن أن تدخل الحواس في فوضى؟ القارئ يعرف بأن الفوضى تتعلق بالأشياء

(1) أمنة أمقران: تشكيل القارئ، الضمني في دمية النار للروائي بشير مفتي، ص: 60.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 404.

وترتبط بالأفكار ولا يمكن بحال من الأحوال أن تدخل فيهما الحواس كحالة، لأنها متعددة يرتبط كل منها بشيء معين، وهذا الخرق الدلالي ملامحه غامضة في نظر المتلقي وتتطلب منه قراءة النص لاستجلائها والكشف عنها.

يلج القارئ النص إذاً متجاوزاً لعتباته التي كانت بمثابة استدعاء مباشر له، ليدخل هو الآخر في فوضى تنوع المعنى، فالساردة تعيش في فوضى الإبداع "تتجاذبها عاطفة الأبوة الغائبة تحت الثرى، وسلطة زوج يشاركها سرير النفاق، وعاطفة تجاه حبيب يظهر ويختفي كلما شاء هو، وعاطفة الألم التي تصاحبها كلما رأت وطنها يسير نحو الهاوية".⁽¹⁾

يتورط القارئ في الفوضى التي تعيشها الساردة، والتي تشده تداعياتها إلى نهاية النص، أين يدرك بأن الفوضى التي عاشتها الساردة كانت نتيجة عجزها عن التمييز بين عبد الحق الذي أحبته، وبين خالد بن طوبال الذي عاشت معه تفاصيل علاقة على هامش الحب، فأخطأت الأخير - الحب بلون تقول حياة "الآن أعي أنني يومها أخلقت بفارق كلمة ولون قطار الحب الذي كنت سأخذه، فلحقت في لحظة من فوضى الحواس بذلك اللون الأسود، وأخطأت وجهتي"⁽²⁾، مرة أخرى.

وبهذا تكون تلك الفوضى العارمة التي عاشتها الساردة ناتجة عن كونها أحببت "شخصاً آخر غير الذي تبحث عنه"⁽³⁾ والمتمثل في خالد بن طوبال.

في رواية "مزاج مراهقة" تكسر الكاتبة أفق انتظار القارئ، وتعبث بمخيلته التي تذهب بعيداً بمجرد ما تلامس عيناه عنوان الرواية مزاج مراهقة، الذي يحيله على عبث وتقلبات امرأة ولجت سن المراهقة بمزاج متغير، لا يركن إلى الثبات مستفزة لما يحمله ذهنه من خلفيات عن سن المراهقة وما يشوب المزاج من قلق شبابي لا يعترف بمفاهيم الهدوء وفوضى جارفة لا تفارقها طبيعة الأهواء التي يفتح عليها ذهن المرء، فما بالك بأهواء ترتبط بأنثى مراهقة وتخصها على وجه التحديد، في ظل مجتمع يوصد الأبواب المؤدية إلى هذه المعرفة التي تتعلق بالذات وتتوغل في دهاليزها.

(1) حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2012، ص: 52.

(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 347.

(3) خفناوي بعلي: عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في فوضى الحواس وعابر سرير، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعرييج، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 135.

وهذا الشك الذي تزرعه الكاتبة في ذهن المتلقي يفجر دلالات العلامات اللغوية لديه، ويبعثه على الركض لاهثا خلف المعنى اليقيني الذي تنتهي إليه حدود العنوان والذي يكمن في النص بحد ذاته ولا يخرج عن أطره.

فالنص سيحتضن هذا القارئ ويجول به في غرف هذه المراهقة، التي عاشت بمزاج مختلف فترة من حياتها، بحثا عن مكان تتموقع فيه كأنثى، وتعيش بين أحضانه كامرأة وكذات. دخلت كلية الطب استجابة لاختيارات غيرها فوجدت نفسها خارج أسوارها واكتشفت عدم صلاحيتها لأدائه ودراسته بسبب ولعها الزائد باللغة العربية، فتحوّلت إلى كلية الأدب مكسرة بذلك طوق رجال العائلة وخرجت من مركزية قريتها "أريس" وأفلتت من تقاليد عاداتها لتجوب أفضية واسعة وتتحرر في مساحات أوسع "مدينة قسنطينة".

وبهذا عملت الروايات النسائية وانطلاقا من عتبة العناوين إلى شد انتباه القارئ ورسم معالم معاني أولية وخطوط دلالية عامة عن الضمامين، كما أنها اشتغلت على وضع مؤشرات محددة تأخذ بيد القارئ نحو البناء الجديد وتؤسس له.

1-2- القارئ الضمني وبياضات النص وفراغاته:

تفتح الروايات النسائية التي هي محل دراستنا المجال واسعا أمام القارئ للقيام بدوره الكامل على مستوى المشاركة الفعالة في بناء عوالمها التخيلية الممكنة، وكذا المساهمة في ملء الفراغات والمساحات البيضاء التي تعددت وتتنوعت من نص لآخر.

وهذه الفراغات والبياضات تعتبر منطقة مفتوحة أمام عمله داخل النص، ومن أبرز نقاط التفاعل الذي يتم بينهما، لأن القارئ هو الوحيد القادر على ملئها وتجسيدها من خلال بنائه لوحداث معينة تملأ الفجوات المبتوثة في كيان النص وتوثثها، معتمدا في ذلك على مخيلته التي يتم تخصيصها، وبعث نشاطها بتوجيه من وحدات النص نفسها لتشكل مخرجا للقارئ ومنفذا له. إن فراغات النص وبياضاته تفتح المجال أمام القارئ لولوج عالم النص، والتصرف في أشيائه ترتيبا، وتنظيما، وبناء، في الوقت نفسه الذي تعمل فيه على البناء وتشديد التشكيلات الدلالية لديه، هذه الأخيرة التي تتشأ بشكل مواز للتشكيلات الدلالية الموجود في برائن النص الذي يتفاعل معه.

والملفت للانتباه هو أن النصوص الروائية عموما، والنسائية منها خصوصا تفاجئنا بكثرة هذه الفراغات التي تكاد «تتمثل لنا بين الجملة والأخرى، ولهذا فإن القارئ كثيرا ما يتوقف في

هذه النصوص... بحثاً عن المعنى الغائب، أو بحثاً عن تفسير⁽¹⁾، لأن «غياب علامة هو نفسه علامة»⁽²⁾، وهذا الغياب يقدم نفسه بعد عمليات البحث والتفسير التي تتم في المسافة الفاصلة بين أفضية النص والقارئ في هيئة معانٍ مكثفة وصور متنوعة، تعلن عن ثرائه الدلالي أولاً، وتشحنه بطاقات إبداعية وجمالية مختلفة يفجرها ذهن القارئ المتفاعل معه ثانياً.

والشيء الذي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار هو أن النص لا يكتب نفسه بنفسه، وإنما ينشأ على يد مؤلف مبدع يأخذ بعين الاعتبار حتمية وجود ذات أخرى تتلقى إنتاجه وتستقبله في الخارج - حتى وإن كان النقد الحديث يستبعد المؤلف ويحتفظ بالنص كبناء قائم - وهذا ما يدفعه إلى تشكيل النص وفق رؤية خاصة، تجعل لهذا الأخير حظاً في المشاركة أو تدفعه بشكل أو بآخر إلى المشاركة عبر استراتيجيات محددة، لا تتجاهل ردود فعله أثناء وبعد تلقيه للنص، لأن تكوين المؤلف لنص ما يعني «أن يضع حيز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر»⁽³⁾، الذي يجب أن تتوفر فيه شروط التفاعل مع النص، لأن النص «ليس... بالشيء المغلق على ذاته، بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه، وامتلاك عمل من خلال القراءة، يعني نشر أفق عالم ضمني يحتوي على الأفعال والشخصيات وأحداث القصة المروية، وبالنتيجة ينتمي القارئ دفعة واحدة إلى أفق تجربة العمل في الخيال، وإلى فعله أو فعلها الواقعي، إن أفق التوقع وأفق التجربة يواجه باستمرار أحدهما الآخر وينصهران»⁽⁴⁾، ليكمل أحدهما الآخر إثراء للخيال، وإغناء للتجربة.

وقارئ الروايات النسائية التي بين أيدينا مدعو للقيام بهذا العمل، الذي سيتطلب منه مراعاة خصوصية كل نص على حدة أثناء قراءته، حتى يتسنى له إدراك أحداثه، ورفع النقاب على تمفصلاته، ومن ثم سد فجواته، وتأنيث فراغاته، وملء بياضاته المفتوحة على أفضية لا محدودة من التأويل.

(1) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، (دت)، ص: 58.

(2) فولغانغ ايزر: فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص: 174.

(3) أمبيرتو ايكو: القارئ في الحكاية (التعاقد التأويلي في النصوص الحكائية) تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص: 62.

(4) ديفيد وود: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) تر: سعيد الغانمي، ص: 47.

أولاً- بناء القصة وترميم هيكلها:

يقوم النص الروائي على بناء حكاوي يقدم في شكل مجموعة من الأحداث المترابطة، التي تتمحور حول موضوع واحد أو مواضيع مختلفة، تنطلق من نقطة محددة في البداية وتعود إليها في النهاية، وهذه الأحداث المشكلة للبناء الحكائي تبدأ في التكون والتشكل في ذهن القارئ مباشرة بعد شروعه في فعل القراءة، وهو تشكل يتم بشكل جزئي، تتوالى فيه الوحدات السردية وفق نظام معين لا يشترط فيه الترتيب من حيث التقديم ولكن تشترط فيه المتابعة الجادة من طرف القارئ حتى يتمكن من لحم الأجزاء والربط فيما بينها من البداية إلى النهاية في حالة عدم انتظامها زمنياً.

وحتى في حالة انتظامها وفق نظام سببي فإنها تحتفظ لنفسها وبشكل يرسم خصوصيتها «بسببية ضمنية تجبر القارئ المضمّر على إتمام العمل الذي امتنع السارد عن القيام به»⁽¹⁾، ونظراً لأهمية هذه السببية وخصوصية طبيعتها يكون لزاماً على القارئ إيجادها واكتشاف انتظامها حتى يتمكن من إتمام العمل، فالإيه تعود في الواقع مهمة إنشاء العمل وإعادة تشكيل أجزائه من جديد.

وبالرغم من أن النصوص الروائية النسائية التي كانت محط دراستنا تشترك في عدم انتظام أحداث قصصها، إلا أن بعضها لم يخلُ من مؤشرات زمنية دالة على تتابعها تحيل القارئ على زمن الأحداث، وترشده إلى أزمنة كتابتها، فاتحة أمامه في كثير من الأحيان أبواب التخمين والتقدير الذي يبينه افتراضاً على بعض أحداثها كرواية "في الجبة لا أحد" لزهرة ديك، ورواية "الونجة والغول" لزهور ونيسي، ففي رواية في الجبة لا أحد يقدم لنا السارد الحياة السعيدة الرتيبة تلك الحياة التي تتجاوز فيها أحلامه عتبة غرفه الصغيرة، برسومات سحرية فريدة وحده يعرف حل طلاسمها ووحده يتقن قراءة تفاصيلها الصغيرة، غير أن هذه الحياة تتغير وتيرتها على وقع الطرق الذي هجم فجأة على باب شقته، ورسم مسارات جديدة له كذات تبحث عن النجاة وسط مصيدة البيت المغلق من جميع الجهات، حاملاً بذلك القارئ على بناء توقعات مختلفة لمسار الأحداث وتقديم علل هذا الطرق المفاجئ وأسبابه التي قد تتنوع وتتعدد بتعدد مناحي حياة السعيد وجوانب تصرفه فيها.

(1) تزيفيتان تدوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص: 63.

ويزداد نشاط القارئ كلما قام السارد بالقفز على بعض الأحداث، وقام بإسقاط بعض التفاصيل أين يجد نفسه ملزماً بافتراض ما قد يكون، وهذه الافتراضات لا تبنى بشكل عشوائي وإنما تقام بناء على بعض المعطيات المقدمة، والتفاصيل المعروضة على شكل معلومات تتعدد مصادرها بتعدد طبيعتها، ففي رواية "لونجة والغول" يُضطرَّ السارد إلى القفز على بعض الأحداث وتجاوزها فاتحاً المجال أمام القارئ الذي سيرسم تفاصيل الأحداث ويربط بينها مستنداً على الاعتبارات التي قدمها له السارد، وبمساعدة المسارات التي تركها مفتوحة لاستقبال المد الحثي الذي سيزوده به القارئ .

فالسارد في هذه الرواية يترك دائماً المجال الحثي مفتوحاً كقفزه مثلاً على تفاصيل زواج مليكة من أحمد عند انتقاله من الفصل الثاني إلى الفصل الثالث، وكذا تجاوز تفاصيل اقترانها بكمال بعد وفاة أحمد مباشرة عند انتقاله من الفصل الخامس إلى السادس. وكلما أحسن القارئ استغلال هذه المعطيات، وأتقن استثمارها، وعرف كيف يمسك بتلابيب أثوابها تحليلاً واستنتاجاً، كلما كانت إضافته ذات معنى.

وهذا المجال المفتوح هو الذي يتيح للقارئ بناء قصته هو، من خلال تأويلاته وتخميناته فيما حصل وتصرفه غير المباشر بإحكام بعض التفاصيل التي تستدعيها متطلبات القصة التي يقوم السارد ببث أحداثها وتأطيرها، وهذا البناء الذي يشيده القارئ لا يخرج عن المسار العام لمعطيات القصة الأصلية بل سيكون بمثابة إثراء لأفضيتها الحثية لا غير وهذا ما لاحظناه من خلال النماذج التي قمنا بتقديمها.

ولا يقتصر دور القارئ على ملء الفراغات المبتوثة داخل النص الذي يقوم بقراءته، بل يتجاوزه في بعض الأحيان إلى رسم معالم تلك النهايات المفتوحة التي يتركها السارد كفضاء لتخصيب خيال القارئ وتحفيزه، انطلاقاً من النقطة التي توقف عندها خط السرد، وبهذا يعمل القارئ وانطلاقاً من النقطة التي آلت إليها سيرورة الحدث المبتور على يد السارد، على بناء النهايات المحتملة واستشراف أحداثها المسكوت عنها، والتي ستكون بمثابة امتداد منطقي لما تم تقديمه من أحداث وسرده من وقائع في خطاب الرواية.

لقد كانت الروايات النسائية الموجودة بين أيدينا روايات مبتورة النهايات، توفرت على العديد من الأحداث التي جاءت غائمة الخواتم، ضبابية المصير، مما جعلها مفتوحة على أفضية التكهن والاحتمال، فأحداث رواية "في الجبة لا أحد" تبقى معلقة على نهاية السعيد الذي قد يلقي

حفته على يد زوار الليل المصريين على تجاوز عتبة شقته بطرقهم، أو قد يكون خلاصه منهم بأحلامه وغفواته التي تنطلق من يقظة اليقين المرتسم واقعا لتندرج في هوة الشك المعيش في شبكة الحب توهما "ونجح السعيد في أن يمنح نفسه زمنا آخر.. عالما آخر.. وطنا آخر" (1)، غير الوطن الذي ينتمي إليه.

كما أبقت الساردة لويزة والي نهاية قصتها محفوفة بألغام الشك، الذي يأخذ القارئ إلى تصور العديد من النهايات، عندما أنهت أحداثها بموت "يوسف عبد الجليل" الذي دعم بحثها عن أفق الخلاص والتحرر في أفضية الكتابة، وإيقائها على هاجس استسلامها العاطفي لمشاعر توفيق عبد الجليل الذي أدركت متأخرة أحاسيسها نحوه بعد عودتها إلى أحضان أريس أين كان مسقط رأسها.

وإذا كانت حكاية سي السعيد قد انتهت بانتهاء اعترافاته الصامته أمام وجه ابنته بملامحه الخرساء، فإن قصة ابنته قد بدأت على مشارف الاستقلال، وفوض أمر تصور أحداثها للقارئ الذي أخذ بيد سي السعيد عندما قال «أنا بحاجة إلى وضوحك قبل أن أذهب فارغا من ذاكرتي ومن صمتي الذي صار بحرا...» (2).

ولن يتوقف عمل القارئ عند هذا الحد المتعلق بترميم أبنية الحدث، وسد فجواته استكمالاً لعمل السارد الذي يرسم استراتيجياته الخاصة بتركها بقصد أو بغير قصد، بل سيسعى إلى تأنيث فراغات أخرى تحمل طبيعة مختلفة عن الفراغات الأولى، ويتعلق الأمر بملامح الشخصيات أولاً، وتفاصيل الأمكنة ثانياً، وخطية الزمن ثالثاً.

ثانياً: رسم ملامح الشخصيات:

يعمل السارد على تقديم شخصيات العالم الحكائي الذي يشرف على تأطيره، لكن هذا التقديم لا يكون كاملاً ووافياً في جميع الحالات ومع كل الشخصيات إذ أنه يستفيض في وصف تفاصيل بعضها، ولا يستوفي وصفه بعضها الآخر، أو قد يركز على تقديم جانب واحد منها تاركاً المجال مفتوحاً لتصور جوانبها الأخرى، وهنا تغدو مشاركة القارئ مشاركة فعالة لا غنى عنها في إتمام ملامح الشخصيات، وتخيل هياتها، ورسم مظاهرها النفسية والجسدية على حد

(1) زهرة ديك: في الحبة لا أحد، ص: 123.

(2) ياسمينه صالح: بحر الصمت، ص: 127.

سواء، وهذا التصور لا يتم بعيدا عن تلك المعلومات التي يقدمها السارد، والتي يمكن اعتبارها بمثابة مؤشرات مساعدة، تضع خطوات القارئ على الطريق الصحيح منذ البداية.

وقارئ الرويات النسائية التي بين أيدينا سيلاحظ هذا بدون شك، من خلال استجلائه لملاح بعض الشخصيات التي أثرت النصوص الروائية بحضورها على مستوى الحدث، في الوقت نفسه الذي أثارت فيه فضول القارئ حول تفاصيل ملامحها المبهمة، والتي تدفعه إلى تخيلها في صورها المحتملة، التي ستتوغل بناء على طبيعة القارئ وميوله، ودرجة فهمه واستيعابه لهذه النصوص التي تجعل من عملية الاندماج في الشخصيات عملية صعبة، نظرا للاختلاف على المستوى النفسي.

ففي رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح، تطفو شخصية الرشيد "الابن" بالنسبة لسي السعيد و"الحبيب" بالنسبة لزوجته جميلة بدون ملاح بالنسبة للسارد، الذي يقدمها كاسم لا غير، معلنا بذلك عن طبيعة العلاقة التي جمعتهم على طاولة الاختلاف منذ البداية، رغم الصلة الوثيقة التي تربطهما - علاقة الأب بابنه والعكس صحيح-، وهذا الاختلاف سيدفع بالقارئ إلى رسم ملامحه انطلاقا من شخصية سي السعيد أولا، وجميلة ثانيا، والرشيد "الحبيب والمجاهد" ثالثا، بالرغم من أن المظاهر المقدمة لهذه الشخصية لا تساعد على تخيلها وتجعل من أمر تصورهما فعلا معقدا.

وفي رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغامي تتعرض الساردة لشخصية الصحفي عبد الحق وتقدم لنا شيئا من ملامحه، وهي ملاح تتعلق بالجانب الفكري لهذه الشخصية، والذي اقتضته طبيعة العمل الصحفي الذي تمارسه، مبتعدة عن الجانب الحسي (الجسدي) الذي لم تدركه حواس الساردة في فوضاها التي جاءت مصاحبة لفوضى الوطن، وهو ما فتح المجال أمام القارئ لتصور ملاح هذه الشخصية بناء على المعطيات الفكرية والثقافية التي قدمت لنا عبر نوافذها لشخصية ثائرة متمردة تسعى في الظل للتغيير.

والشيء نفسه نجده في رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة نفسها أين نجد السارد يقدم للقارئ شخصية (سي...) بدون اسم أو ملاح ذاكرة فقط بأنه «رجل لا أخلاق له»⁽¹⁾، وأنه من الانتهازيين الذين ظهروا بعد استقلال الجزائر، والذين يحترفون «الشعارات العلنية والصفقات

(1) أحلام مستغامي: ذاكرة الجسد، ص: 270.

السرية»⁽¹⁾، مجردة إياه من الاسم، مما يجعل القارئ يرسم له بناء على هذه المؤشرات صورة مختلفة تتوافق مع الجانب الذي ركز عليه السارد.

لعل أهم شيء يلاحظه القارئ بخصوص النص الروائي النسائي عموماً، هو أنه نص لم يَحْوَلْ بالوصف المادي لشخصياته الروائية سواء أكانت رئيسية أو ثانوية، واكتفى ببعض الصفات المركزية التي توحى بعطب جسدي، مثل الذراع المبتورة لخالد بن طوبال في ذاكرة الجسد، أو عطب نفسي كهاجس الخوف عند السعيد في رواية "في الجبة لا أحد" لزهرة ديك، أو الأنوثة المعطوبة لخالدة في "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق والسبب في ذلك عائد إلى طبيعة اتجاه الرواية المنولوجي الذي جعلها تشتغل على المعنوي الخاص الذي يعرى دهايز الذات بعيداً عن المادي العام.

وبهذا التقديم يكون القارئ مدعوا لتخيل ملامح الشخصيات الروائية ولرسم مظهرها الحسي والنفسي على حد سواء، بناء على طريقتة الخاصة التي ستستغل جل المعلومات المثبوتة في ثنايا النص والمتعلقة بهذه الأخيرة.

ثالثاً - تأثيث المكان:

يعتبر المكان فاتحة العمل الروائي، وأرضيته الصامتة، فهو عنصر فاعل في الرواية، وفي عملية التلقي على حد سواء، ففي الأولى هو عنصر تخيلي وفضاء تتحرك فيه الشخصيات وتقع عليه الأحداث وترتسم بموجبه معالم الزمان، وفي الثانية هو مرآة عاكسة للصور تتم وفقاً لمعطياتها قراءة الشخصيات والأحداث والسلوكيات، وتطرح من خلالها التأويلات والتفسيرات، نظراً لكونه عنصراً تتم إعادة بنائه انطلاقاً من النص وبالاعتماد على المعطيات التي يحملها القارئ في ذاته للموضوع، والتي تتغير وتتبدل حسب زمن القراءة والعوامل المحيطة بفعالها.

والمكان في الروايات النسائية التي كانت محط دراستنا، لا يولد بشكل مباشر، ولا تقدم خلفياته دفعة واحدة بل يتوارد جزئياً وتقدم حيثياته بشكل مفتت، وعلى مراحل متلاحقة مما يصعب مهمة المتلقي ويجعله يلهث خلف جمع المعلومات، ويعمل على الاحتفاظ بها في سبيل إعادة ترتيبها، وتسوية بنائها الذي تعثره فراغات كثيرة تستدعي الترتيب أولاً والتأثيث ثانياً.

لقد حظي المكان في الروايات النسائية باهتمام خاص، رغم التجزيء الذي خضع له، وهذا ما يتجلى على صعيد ملامحه الحكائية المتشظية، وما تظهره اللمسة الأنثوية التي تعكس

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 232.

ولعها بالتفاصيل الصغيرة، واهتمامها بالجزئيات أثناء تقصيصها لخلفيات المكان، والتي تتراكم بشكل عشوائي في ذهن وذاكرة المتلقي، لتعود فيما بعد بشكل منظم عندما يتم استدعاؤها واستحضار أروياتها، وهذا النظام إن دل على شيء فإنما يدل على عمل المتلقي ودوره.

ففي رواية "في الجبة لا أحد" لزهرة ديك يقدم السارد المكان للمتلقي في ظل فضاء مفتوح، وبأسلوب تقليدي، يرسم معالم شارع باتجاه واحد "على بعد خمس عمارات وثلاثة دكاكين ومطعمين وكشك ومقهى ومسجد"⁽¹⁾، ثم يبدأ هذا الفضاء المفتوح في الخارج بالانغلاق على نفسه (الداخل) بمجرد ولوج السعيد إلى شقته، التي يعود السارد مجددا لتقديمها بشكل مجمل مشيرا إلى عدد غرفها الثلاث، وبهذا الإجمال الذي يعتمده السارد في تقديم موقع البيت بأبعاده الفيزيائية ومكوناته، يزيد معالم المكان إبهاما، ويصعب مهمة المتلقي في تخيل هذا المكان ورسمه بتفاصيله الصغيرة، خلفا وراءه فراغات كثيرة ستشغل بال القارئ وتدفعه إلى تقصي موجودات هذا البيت من خلال تتبع المقاطع السردية التي ستعرض لمكونات البيت كفضاء مغلق في عرض موجز "جال ببصره على أبواب الغرف الثلاث، كانت موصدة ما عدا غرفة نومه وبابي المطبخ والحمام... أشياؤه المبعثرة في أركان الغرف وملابسه التي يخلو له أن يعلقها ويصلبها على الجدران..."⁽²⁾ لتنتقل بعد ذلك بين غرفة الجلوس "اتجه في حنو صوب غرفة الجلوس، وانحنى يتمسح..."⁽³⁾ والتي سيتعرف من خلالها القارئ على ما يوجد في غرفة الجلوس من أثاث، دون أن ينسى المطبخ (ص 10 من الرواية)، وغرفة النوم بالصفحة 38-39 من الرواية.

وبهذا التجزيء يجد القارئ نفسه مطالبا بإعادة تشكيل البيت الذي يسكنه السعيد وبنائه جزءا جزءا، كلما وجد معلومات جديدة أو عثر على تفاصيل مختلفة، معتمدا على إشارات السارد حينما وعلى مخزونه الذهني والذاكري حينما آخر.

وفي رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي يعمل السارد على تقديم المكان بلامحه العامة، أو من خلال استحضاره لبعض التفاصيل التي يدعو من خلالها المتلقي إلى إعادة رسم

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 07.

(2) المصدر نفسه، ص: 14.

(3) المصدر نفسه، ص: 11.

صورة المكان وتشكيله، فمثلا يقدم لنا خالد بن طوبال غرفة المستشفى التي يقبع فيها زيان من خلال أبيات شعرية لأمل دنقل:

«كان نقاب الأطباء أبيض.

لون المعاطف أبيض

تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات.

الملاءات.

لون الأسرة.

أربطة الشاش والقطن.

قرص المنوم.

أنبوبة المصل.

كوب اللبن»⁽¹⁾

وهذا التقديم يضع القارئ على حافة التصور لمكان غائب يوهمه بالحضور الذهني، لأن ملامح المستشفيات متشابهة وطبيعة غرفها كذلك، فيؤنث القارئ الفراغات التي تركها السارد بشكل افتراضي، اعتمادا على خياله ومخزونه الذاتي - ما يعرفه هو عن المستشفيات- وهي نفسها الصورة التي سيقوم باستحضارها واستدعاء تفاصيلها كلما قام خالد بزيارة زيان.

والشيء نفسه يمكن قوله على بيت زيان، الذي يستحضره خالد بن طوبال بطريقتين مختلفتين، الأولى: تحقي به كمكان روائي رسمت تفاصيله في رواية سابقة لكاتبة يقوم هو بتحري إحدى علاقاتها الغرامية بجنون عاشق يبحث عن رائحة التفاصيل الموجودة هنا ليقارنها بما يوجد هناك.

وهذا ما سيعمل على استثارة خيال المتلقي ودفعه إلى المشاركة في هندسة المكان القديم انطلاقا من إشارات السارد والمعلومات التي يجمعها عن المكان نفسه (في الصفحات: 101، 100، 99، من الرواية) وبالتالي إعادة بنائها ولملمة شتاتها وتأنيث فراغاتها.

والثانية: تتمثل بتقديم المكان القديم نفسه بحلته الجديدة، وبلمسة التجديد التي طرأت عليه بعد تغيير مالكة -أصبحت فرنسواز مالكته الجديدة-، وهي في معظمها تغييرات استحدثت في الداخل.

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 105.

وبهذا سيقوم القارئ بتفعيل ذهنه لتشكيل صورة البيت الجديد في حضرة البيت القديم، اعتماداً على المعلومات القديمة التي يقدمها خالد بن طوبال كقارئ لرواية "ذاكرة الجسد"، والمعلومات الجديدة التي يقدمها خالد بن طوبال كسارد لنص "عابر سرير"، ومتابعته لهذا الجديد ستجعله يسهم بشكل أو بآخر في ملء الفراغات وسد الفجوات التي ستركها السارد مفتوحة أمامه نتيجة تتبعه لنقاط معينة لا غير وتركيزه على أماكن محددة دون أخرى.

لقد استغل السارد تقنية حضور المكان وغيابه في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغامي، والتي سعى من خلالها لتقديم مدينة قسنطينة بناءً على صورتين اثنتين لا تستحضر إحداهما إلا في وجود الأخرى، في الوقت نفسه الذي تعزز فيه إحداهما بغيابها حضور الأخرى. اعتماداً على جسر زمني متحرك، تتحرك فيه الذاكرة ذهاباً وإياباً بشكل سلس رابطة بذلك راهن قسنطينة بماضيها ومقارنة بينهما، وهذا ما يدفع بالقارئ إلى جمع أجزاء الصورتين، وتركيب إحداهما على جسد الأخرى، وبناء تشكيل جديد للمكان يضم الصورتين معاً.

وفي رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح، يصمت المكان ويتضاءل اتساعه، وتضيق مساحاته حتى تطبق على شخصية السارد، الذي يجول فيه كشبح ينوء تحت وطأة هزائمه المتتالية على مستوى الحب، فتضيع ملامحه المنغلقة في وجه القارئ، تاركة فجوات كثيرة، وفراغات عديدة يسعى إلى سدها وتأثيرها، رغم عدم توفر المعلومات الموثقة من طرف السارد المتفوق على حقيقة حاضره الهشة، ولكن صمت المكان في بكم حروفه يعمل على استنطاق مخيلة القارئ واستفزازها لبناء معالم المكان، ورسم أفضيته، وتتبع عقب رائحته الغامضة تحت أردية الصمت.

وإذا كانت معالم الأفضية المغلقة تطرح أمام القارئ صعوبات جمة، كونها تنطلق من العام الفضايف لرسم الخاص الضيق، فإن الأمر يختلف عندما يرتبط الأمر بالأفضية المفتوحة التي تنطلق من الخاص المحدود إلى العام المشرع على اللامحدود من التكهنات، والتشكيلات المختلفة التي يسهل رسمها بمجرد تواجد عناصر لغوية وأسلوبية تحيل عليها.

وبهذا سيفعل النص ذاكرة القارئ ليشارك هو الآخر في توزيع عناصر المكان وتشكيله، من خلال ملء الفراغات، وسد الثغرات من جهة، أو من خلال طرح إضافات تثري المشهد في حد ذاته، شرط أن لا تخرج عن النطاق الموضوعي للمشهد وسياقاته الوصفية.

ولعل أهم شيء سيثد القارئ عندما يتعلق الأمر بفراغات المكان هو تعلق الذات الساردة (ذكر/ أنثى) بالأماكن المغلقة، وسعيها المتواصل إلى فتحها أمامه أو محاولة جره إلى هذا الداخل بشكل أو بآخر، دافعة إياه إلى كسر قوقته وإعادة بنائه.

وبناء على ما سبق يكون القارئ على موعد مع حيثيات النص التي توجه له دعوات مختلفة لولوج عوالمه، والمشاركة الفاعلة في بناء أحداثه، ورسم شخصياته وتأثير أماكنه، وهذا ما حاولت الروايات النسائية التي كانت بين أيدينا أن تفعله، فلقد تعمدت «أن تترك في نسيجها قطبات فارغة من أجل أن يملأها المتلقي»⁽¹⁾، وهذه القطبات الفارغة تسجل على المستوى الأسلوبي واللغوي - أقصد بها هنا الحذف كتقنية- التي تجر القارئ لا محالة إلى دخول النص، والتصرف فيه بشكل ضمني لا يغير من الأسلوب بقدر ما يعمل على إثرائه دلالياً، وشحنه جمالياً بطاقات تتجدد بتجدد القراءات وتعدد القراء.

يستطيع القارئ من خلال نوافذ الحذف الدخول إلى عوالم النص بشكل ضمني من خلال تدخله غير المباشر في ملء فجوات الحذوف، والتصرف في فراغاتها غير المؤثثة التي تدل عليها النقاط المتتابعة، وهو بهذا التأثير «يضيفي... على النص أبعاداً جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص»⁽²⁾، في حد ذاته، وقد تكون هذه الحذوف موظفة بشكل قصدي من أجل الإحالة على معان معينة، يضعها السارد في طريق القارئ، الذي لن يهدأ له بال حتى يتمكن من استنباطها، ونفض الغبار الذي يغطي ملامحها.

لقد اعتمدت الروايات النسائية التي بين أيدينا على هذه الحذوف، ووظفتها بأشكالها المختلفة والمتعددة حتى تستفز فضول القارئ، وتحرك رغبته في إكمالها، ووصل انقطاعاتها، من خلال تعويض نقاط الحذف وملء مساحاته البيضاء، بطرح احتمالات تسد فجواتها أو استنتاج مواقف تؤثت بياضها المعبر عنه بنقاط متتابعة.

وهذه الحذوف تتوزع على كامل جسد النص النسائي، وترد بأشكال مختلفة وفي مواضع متعددة، فقد يأتي هذا الحذف في بداية وحدة سردية، كما قد يرد في نهايتها، وقد يوظف في بداية جملة أو في نهايتها، وقد يتسلل إلى وسطها ليُربك نظامها، وفي كل الحالات يكون القارئ على موعد مع هذه الفراغات ليملاًها بتخميناته وبحسب ما تستدعيه مقتضيات القصة.

(1) صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ص: 39.

(2) محمد العيد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1989، ص: 38.

يقول السارد في رواية "في الجبة لا أحد" لزهرة ديك: «... وعلا نواحه حتى عم أرجاء بيته المصيدة:

- من يخلصني من هذا الجسد الهش العاجز حتى عن مقاومة أو صد وخزة إبرة أو دبوس أو حتى لسعة بعوضة أو ذبابة؟...» (1).

لقد جاء هذا الحذف في بداية الوحدة السردية، في الوقت نفسه الذي رسم فيه معالم نهايتها، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على أن السارد أولاً، قد أسقط بعض التفاصيل وأغفل ذكرها في سياق حديثه عن مظهر السعيد الواقع تحت وطأة الخوف منتحبا، والذات المتكلمة ثانياً، قد تغاضت في نهاية الوحدة عن إجابة يحملها سؤالها نفسه، تاركة المجال أمام القارئ لتصور الإجابة التي لا تقبل احتمالين اثنين بنص افتراضي تمليه طبيعة التفاعل القائم بين القارئ والنص «ولكن حسب شروط يضعها النص»⁽²⁾، الذي لا بد له أن «يقود خطى القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما»⁽³⁾، ولو بشكل نسبي.

والتصورات المقدمة من طرف القارئ تبقى تصورات ضمنية لا تعمل على تحويل أو تغيير طبيعة النص الحقيقية، لأنها تولد بتوجيهات منه، كما أنها تصورات مؤقتة تتلاشى بانتهاء زمن القراءة الذي ولدت فيه.

وقد تمس هذه الحذوف خطاب السارد أو تتعلق بخطاب الشخصيات، فتأتي ناقصة تتخللها ثغرات عديدة، وفراغات كثيرة غير محددة، نلتمسها من خلال تلك النقاط المتتابعة التي تعد القارئ بفراغ تركيبى، يملأه بتوجيه من النص، كقول السارد في رواية "في الجبة لا أحد" «ودون أن ينتبه إليها إن قالت شيئاً أم لا، قال لها بلهجة يخالطها سُخْرٌ وامتعاض:

- منذ اليوم سأعلق (...) على الحائط بدل الرزنامة...»⁽⁴⁾، فالسارد هنا أسقط كلمة من قول السعيد وهي كلمة يدل سياق الحديث الذي وردت فيه على أنها كلمة خارج نطاق اللباقة لذلك تم إسقاطها من خطاب الذات المتكلمة دون تحديد لطبيعتها، ليتدخل القارئ هنا في خضم التواطؤ السردى بين سارد يحذف كلاماً محدداً ويقفز عليه، وبين شخصية متكلمة تتلفظ به في

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 25.

(2) عبد الكريم، شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 221.

(3) روبرت هوليب: نظرية التلقي - مقدمة نقدية -، ص: 219.

(4) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 121-122.

عالمها الخيالي بشكل افتراضي، والنقاط المتتابعة ما هي إلا دعوة مكشوفة للمتلقي حتى يقوم بملء الفراغ من خلال تأويل أو افتراض الكلام الذي تم التلفظ به. والحذف لا يتعلق في معظم الأحيان بمفردات يمكن محاصرة معناها، والتقاطه وإنما قد يتجاوزها إلى إسقاط جمل وعبارات أو أجزاء من حوار الشخصيات، سعياً وراء تفعيل مشاركة القارئ وبعثها بين الحين والآخر، كما هو الحال في رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح الذي نجد السارد سي السعيد ينقل لنا بعض الحوارات مسقطاً أجزاء منها كما هو الحال في الحوار الذي دار بينه وبين عمر والذي كان أحادي الجانب « اختلافنا عن بعض لم يمنعنا من التواجد في خندق واحد أيام الحرب... تذكر دائماً أن الرجال يذهبون ... يذهبون، وحده الوطن باق يا سي السعيد.....

الوطن أمانة، تذكر دائماً هذا...»⁽¹⁾، ففي هذا المقطع يسقط السارد جزءاً هاماً من خطاب الشخصية، ويترك المجال مفتوحاً أمام القارئ لتأويل طبيعة الجزء المحذوف وتحديد على ضوء طبيعة الحوار الدائر بين عمر في لحظاته الأخيرة، وصهره سي السعيد الذي كان يتواجد دائماً في المكان الخطأ عندما يتعلق الأمر بالوطن.

ورغم تعدد أنماط الحذف واختلافها، وتعدد طرائق مشاركة القارئ في إنتاجها وبعث دلالاتها، إلا أن النص الروائي النسائي تميز بطغيان الحذف الناتجة عن الحالة النفسية المتوترة للسارد/ الساردة وللشخصيات المشاركة، والذي يضع القارئ في تلك الحدود الفاصلة بين الذات المتكلمة وخطابها كمستمع ومتتبع لتدفقاتها لا غير ففي رواية في الجبة لا أحد يقول السعيد « جبراني؟

أين أنتم يا جبراني...؟

أيها الجبران أسمعوني؟... علي أن أصرخ أكثر وأستغيث بهم...

ولكن أين صوتي؟ صوتي يا رب... أسعفني به... إن حياتي تتوقف عليه». ⁽²⁾

(1) ياسمينه صالح: بحر الصمت، ص: 108-109.

(2) زهرة ديك: في الجبة لا احد، ص: 15.

إن الحذوف الواردة في هذا المقطع السردي تعكس الحالة النفسية للذات المتكلمة والمتلطفة بها وهي لا تنتظر من القارئ ملء فراغاتها بقدر ما تسعى إلى إدخاله في أجوائها النفسية ودفعه إلى معاشتها.

1- 3 القارئ وأفق الانتظار:

لا يقتصر دور القارئ على ملء الفراغات، ولا يتوقف أدائه في أفضية النص على تأنيثها، بل يتجاوز ذلك بسعيه المتواصل لتشكيل قصته منذ اللحظة الأولى التي يلتبس فيها عتباته كذات متطلعة، تسعى من خلال نوافذ توقعها لبناء نص مواز وإنشائه على أنقاض التفكيك الذي تمارسه قراءة، ومن خلال جمعها للمعلومات التي تتوالى اطرادا وبشكل غير منظم، وهذه المعلومات التي تقدم له من خلال ذات ورقية تتكلم بالنيابة لا تكفيه ولن تمكنه من تشكيل أحداث الحكاية دفعة واحدة وبشكل كامل قبل انتهاء وقت القراءة مما يدفعه للبحث عن المزيد من أفضية المتاح له من زمن القراءة.

وتوق القارئ إلى المزيد من المعلومات يدخله في حالة من الانتظار، كما سيرجعه بعد ذلك إلى دخول أقبية التوقع، ومسارب التخمين من خلال استباقه للمعلومات المقدمة تكهنات وتتميته لأحداث القصة افتراضا، مما سيعمل على تشكيل أجزاء القصة هداما وبناء.

وإذا كان السارد ذاتا تنتمي إلى النص الروائي وتتولى عملية بعث فصوله وأحداثه وتحريك أزمنته وإضاءة أمكنته، فإن المتلقي يظل عنصرا غير مشارك، يتسلل إلى النص عبر فعل القراءة التي يمارسها، فتفتح أمامه نوافذ مختلفة للاندماج في عوالم هذا الأخير من خلال تتبع مجريات الأحداث، واقتفاء أثر التفاصيل، والولوج إلى دواخل الشخصيات وبناء مختلف التوقعات والتكهنات، التي قد تتوافق ومعطيات النص فيلتحم تصوره الخاص بتصوره العام، أو قد تختلف عنه ولا تتوافق ومجرياته، فيقع في مصيدة المفاجأة التي ستلزمه بالمتابعة وستشوقه إلى الاستمرار في فعل القراءة لرصد أطوارها.

وفي رواية عابر سرير يتوقع القارئ موت زيان بطل قصة ذاكرة الجسد منذ الوهلة الأولى التي يدرك فيها ما تدركه شخصية خالد بن طوبال بعد معرفة مرضه وإصابته بمرض السرطان «أفسدت علي فرنسواز فرحتي باحتمال لقائه، منذ الآن أصبح اللقاء معه سعادة أستشعر أن بعدها فاجعة، كالناس الذين تلتقيهم ويولدون فيك شعورا مسبقا بالفقدان، لأنك جنتهم في الوقت الخطأ»، حتما.

وبناء على هذا يتوقع القارئ موت زيان في الوقت نفسه الذي تتراءى له فيه بداية بحث خالد عن شبح موعد أو لقاء يجمعه مع هذا الرسام على طاولة الواقع بعدما جمعه به طاولة الخيال في رواية "ذاكرة الجسد"، التي قرأها وهو على سرير المستشفى بعد إصابته في أحداث أكتوبر 1988، وهذا التوقع الذي يشرفه السارد سيتحقق فعلا بعد حصول هذا الأخير على موعد مع زيان وهو موعد لم يحصل عليه بسهولة « أخذ مني الأمر شهرا في مطاردة فرنسواز لإقناعها بضرورة أن أتعرف عليه... ولو على سرير المرض»⁽¹⁾، الذي غيبه.

وإذا كان توقع القارئ قد تحقق وتماشى مع تصور الشخصية في هذه الحالة فإن آفاق توقعه ستخيب لا محالة عندما يتصور بأن باريس ستشهد فصولا أخرى لقصة الحب التي جمعت خالد بأحلام بعد علمه بزيارتها المفاجئة لباريس من أجل لقاء أخيها، غير أن توقعاته ستخيب للمرة الأولى عندما يعلن خالد عن أسباب استدراجه لحياة والتي لا علاقة لها بالحب، بقدر ما تتعلق بجرها نحو الاعتراف بعلاقتها السابقة مع زيان، كما ستخيب للمرة الثانية بعد اطلاعه على مجريات وأحداث اللقاء الذي جمعها تحت سقف واحد «فهل استدرجتها إلى هنا لاستخراج شهادة الموت السريري لحب كان حيا بغيابكما»⁽²⁾.

وأمام دهشة القارئ الذي كان يتوقع الأمرين تتفاجأ الشخصية البطلية "أحلام" هي الأخرى وتخيب توقعاتها بليلة اختلقت لأجلها جميع الحيل والأكاذيب النسائية « علقت بنبرة تشير بمرارة خبيتها: " ما جدوى أن يخترع الإنسان آلة لإيقاف الزمن، إذا كان سينفق ما كسب من وقت لمجرد تناول الفطور والعشاء»⁽³⁾، فقط.

ورغم اشتراك كل من الشخصية المنتمية إلى عالم القصة والقارئ في دهشتهم، إلا أنهما لا يتفاجآن بنفس الشكل، لأن القارئ يبدأ في بناء توقعات جديدة يضعها مكان التوقعات القديمة بتوجيه من السارد، الذي يترك له مؤشرات مختلفة، ويرشده بعلامات نصية دالة، تساعد على عمليتي الهدم والبناء «تراها أدركت أنني كنت أعدها لمتعة مع وقف التنفيذ، وأنني ألقمها فاكهة الفراق!

(1) المصدر نفسه، ص: 104.

(2) المصدر نفسه، ص: 223-224.

(3) المصدر نفسه، ص: 225.

لم أتوقع أن يجرؤ الحب على التخلي عنا هنا حيث قادنا، ولكن أكان يمكن أن يحدث شيء بيننا في ذلك البيت المزدهم بأشباح عشاق لم يكن لهم الوقت الكافي لتغيير شراشفهم وجمع أشياءهم...»⁽¹⁾، في الوقت الذي تبقى فيه الشخصية البطلة على اعتقادها حتى اللحظة الأخيرة «نامي حبيبي... تصبحين على كتاب!»⁽²⁾.

فمن خلال المقاطع السابقة نجد بأن حياة / أحلام تعتقد بأن خالد يسعى لأخذ موعد معها ليطارحها فيه الحب والشوق الذي أوقده جفاء سنتين من الغياب، في الوقت الذي يتوقع فيه القارئ أن تقضي هذه الأخيرة بداية ليلتها مع خالد على طاولة الاعتراف لتهيئها معه على سرير الحب والاشتياق، لكن التوقعين سيشهدان خيبتهما، لأن حياة/ أحلام لن تعترف بحبها لزيان ولن تبوح بتفاصيل علاقتها بزياد، رغم كثرة الأسئلة التي حشدها خالد لمطاردتها رشقا بالكلمات، في الوقت الذي خابت فيه توقعاتها بعد قضائها لليلة حب على سرير محفوف بأشباح الخواء.

وفي رواية "فوضى الحواس" يحاول المصور الذي اتخذ من اسم بطل رواية الكاتبة اسما له أن يكشف طبيعة العلاقة التي تجمع بين خالد/ أحلام فيقوده فضوله كقارئ لروايتها إلى البحث عن الحدود الفاصلة بين الحقيقة والخيال في التفاصيل والأحداث التي قامت بروايتها، ويظل المصور خالد جاهلا ذلك رغم دخوله في قصة حب مع الكاتبة التي كان يتعقب أثر الصدق ويفتني معالم الكذب في روايتها إلى أن يستشف يقينية الأحداث المستقاة من الواقع بعد سفره إلى باريس في رواية "عابر سرير"، وتعرفه بالصدفة على شخص تلك الرواية الواحد بعد الآخر، فرنسواز/كاترين، زيان/خالد بن طوبال الرسام، ناصر/ناصر عبد المولى، أحلام- حياة/أحلام، في الوقت الذي كان فيه القارئ على دراية بحقيقة هذه الأحداث، وهذا ما بوأه مقعدا لرصد التوقعات المتوافقة ورسمها على عكس الشخصية الساردة التي كانت تلهث خلف الأحداث، وتسابق الزمن لكشف ملامح الحقيقة وتفاصيلها.⁽³⁾

وفي رواية "لونجة والغول" تعتقد مليكة بأن زوجها أحمد قد تعرض لمكروه ما بعد انقطاع أخباره وصعوبة معرفتها في حالة وجودها نظرا لتأزم الوضع، غير أن قلقها هذا سيدفع

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 222.

(2) المصدر نفسه، ص: 225.

(3) تفاصيل القصة مذكور في رواية فوضى الحواس، ص: 286-287.

القارئ لرسم عدة توقعات، فإما أن يكون أحمد قد استشهد في ميدان الشرف، أو قد يكون جريحا في إحدى المغارات، أو قد يكون حيا يرزق لم يجد بعد طريقة للاتصال بعائلته غير أن طول الفترة الزمنية من جهة، وإشارات السارد العليم من جهة أخرى ترجحان الاحتمال الأول لدى القارئ، وهكذا تكون وفاة أحمد أمرا متوقعا لا يفاجئ الذات القارئة لأنها كانت تتوقع حدوثه بين الحين والآخر خاصة بعد وصول أخبار عن الرشيد، في الوقت الذي تتفاجأ به مليكة لأنها استبعدت حدوثه.⁽¹⁾

وبالرغم من كثرة الحالات التي تتوافق فيها توقعات القارئ مع مسار الأحداث واتجاهها لاحقا، إلا أن إحاطة هذا القارئ بالأحداث تظل إحاطة نسبية لكونها مرهونة بأمرين اثنين: الأول: يتعلق بما يتم إخباره به من طرف السارد الذي لا يتوانى في إبقائه عند تلك المسافة الفاصلة بين الجهل والمعرفة.

والثاني: يتوقف على مدى قدرته كقارئ على تحصيل المعلومات واستشفافها من خلال ما تدلي به الشخصيات عبر تحاورها مع الآخر - الحوار - أو مع نفسها - المنولوج - وما يقوم باستقرائه واستنتاجه من خلال عملية تفكيكه للأحداث أو ربطه فيما بينها.

وفي حالات كثيرة يرفع القارئ راية الاستسلام، ويسلم زمام القيادة للسارد منضمًا إلى شخوص النص الروائي عندما تسد في وجهه أبواب الإحاطة، وتستعصي عليه عملية التخمين نتيجة احتفاظ الشخصيات بأسرارها الخاصة، وتأجيل السارد لعملية البوح بها مما يؤدي إلى خيبة بعض التوقعات التي يبنها القارئ.

وبناء على هذه الأحداث المفاجئة الخارجة عن نطاق التوقعات المحتملة من طرف القارئ والشخصية على حد سواء، سيعمل الأول على إعادة بناء توقعاته، والنظر في مستجداتها في محاولة منه لإدراك استراتيجيات السارد، ووضع توقعات أخرى تتماشى والمعطيات الجديدة للأحداث، فيدخل بذلك مجددا في نطاق المشاركة الفعالة، في الوقت الذي سيعمل فيه الثاني - السارد كشخصية - على زعزعة منطق التوقع، والعبث به من خلال إحالته على معطيات جديدة، وتزويده بمعلومات إضافية ومختلفة، عن طريق استرجاع بعض الأحداث الماضية المحيطة بالحدث، أو فتح خزائن الذاكرة وإضاءتها بأحاديث النفس التي تسمعنا إياها الذوات

⁽¹⁾ تفاصيل الحدث المذكورة في رواية لونجة والغول، ص: 87-88-89.

المتكلمة عبر تقنية المنولوج التي تمثل سبيلا مفتوحا على البوح والمكاشفة، وبهذا يعمل القارئ على تعديل مسار توقعاته.

ففي رواية في "الجبة لا أحد" لزهرة ديك، يعود بنا السارد العليم المشارك ومن خلال نافذة الفصل الثاني الذي يعتقد القارئ بأنه فصل زائد عن الحاجة - لكون الفصل الأول قد استوفى شروط انتهاء القصة بتعرضه لجميع أحداثها- إلى تفاصيل الطرق العنيف الذي انهال على باب السعيد فجأة، وقطع خلوته مع نفسه دون سابق إنذار، ليقدم لنا ومن خلال استرجاع السعيد تفاصيل عودته إلى البيت حقيقة أن الجماعات الإرهابية قد خططت لهذه الزيارة عبر مراقبتها له، وهي المراقبة التي تنبه لها هذا الأخير لكن بعد فوات الأوان (الرواية ص: 112).

كما يقدم لنا بعض أسباب انفصاله عن زوجته السابقة والتي لم يتعرض لها خلال الفصل الأول الذي ظل فيه القارئ جاهلا بها، لكنه يعود ليذكرها له (الرواية من الصفحة 118 إلى الصفحة 122).

وفي رواية "عابر سرير" يكشف لنا السارد السبب وراء رغبته الملحة في ممارسة فعل الكتابة، منطلقا من نهاية قصته مع حياة في رواية "فوضى الحواس"، عاملا بذلك على إتمام الأحداث أولا، وسد ثغراتها وإكمال بعض «النقائص في الاستمرار الزمني»⁽¹⁾، «كنت بعد موت عبد الحق بأسبوعين صادفتها في مكتبة في قسنطينة تشتري ظروفًا وطوابع بريدية لتبعث رسالة إلى ناصر في ألمانيا، كانت تمسك بيدها دفترًا أسودًا قالت مازحة إنها اشترته لأنه تحرش بها، سألتني فجأة:

- إن أهديتك إياه، هل سنكتب شيئًا جميلًا؟

قلت: لا أظني سأفعل.... ستحتاجين إليه أكثر مني.

ولم تعر جوابي اهتماما وتوجهت إلى البائع تطلب منه عدة أقلام سيالة من نوع معين، قالت وهي تمدني بها "أريد منك كتابا"⁽²⁾.

وإذا كان هذا الاسترجاع قد عرف القارئ بأسباب إقبال خالد على الكتابة وولعه بها وهو جالس على خرائبه، فإننا نجده يرسم أيضا نهاية الرواية السابقة لنفس الكاتبة من خلال تجاوزه لتفاصيل الحكى الذي يقدمه في رواية "عابر سرير" إلى محكي رواية "فوضى الحواس" التي

(1) مرشد أحمد: البنية والدلالة، ص: 248.

(2) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 96.

تركت الساردة نهايتها مفتوحة أمام توقعات القارئ « كنت سأطلب منه ظروفًا وطوابع بريديّة عندما...»⁽¹⁾، وهي النهاية التي لم يكن يتوقعها القارئ لرواية "فوضى الحواس".

وبهذا يكون السارد قد اخترق أفق انتظار القارئ، وعمل على استدراجه إلى متاهة الأسئلة الباحثة عن إجابات متعددة، وأقحمه في لعبة التوقعات المفترضة عبر استراتيجية مدروسة تشده في البدايات إلى تصور النهايات، وتحمله في النهايات إلى البدايات لإعادة رسم الأفضية وتحديد الإحالات من خلال هندسة التقديم والتأخير والتخطيط لمواطن الكتمان والبوح. هكذا إذن يسهم القارئ بتوقعاته في بناء أحداث القصة، وبعث تفاصيلها باستنتاجه للأحداث، وتصوره لما لم يقله السارد خاصة عندما يتعلق الأمر بالنهايات التي جاءت في معظم الروايات المتناولة نهايات مبتورة، مفتوحة على تخمينات القارئ وافتراضاته التي تتراوح بين الممكن والمستحيل والتي يؤسسها بناء على مخزونه المعرفي الذي يستقيه من النص أحيانًا ويعتمد أحيانًا أخرى على تصوراته الذاتية ورؤيته الخاصة في رسم معالمها.

ففي رواية "تاء الخجل" تبقى الساردة نهاية الأحداث مفتوحة مشرعة نوافذها أمام القارئ ليرسم أحداثها بتوجيه منها، من خلال إيقائها على حلم خالدة بلقاء نصر الدين قائمًا على الأقل في مخيلة القارئ، والإبقاء على اسم يمينه حيا وعلى حلمها متواصلًا في حياة طفلة صغيرة تحمل نفس الاسم (الرواية ص: 95-96) بالرغم من إقرارها بنهاية كل شيء في وطن صار مقبرة «الوطن كله مقبرة!».⁽²⁾

وفي رواية "مزاج مراهقة" تعلن الساردة أيضًا عن تجدد الحياة بميلاد يوسف جديد خلفا ليوسف الذي انتهت الرواية على مشهد اغتياله- الذي كان دليلًا على اغتيال الثقافة والفكر المتحرر، وموتا سريريا للكثير من الأحلام التي كان يدعمها-، وهو ميلاد اقترن بتجدد الطبيعة وانبعاثها «يومها عرفت أننا نحن من يجب أن نعطي الحياة لمن نحب، ومن هنا بدأت أفكر في كتابة رجل آخر له ملامح يوسف، وتاريخ الوطن له حضور يوسف، وجرح يوسف، وكتابة امرأة أخرى لم تعد مراهقة...»⁽³⁾، وبهذا التعيم تدخل الساردة القارئ في دوامة من التساؤلات اللانهائية التي ستبني إجابتها توقعات مختلفة وتؤسس لنهايات احتمالية كثيرة، فهل ستواصل

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 375.

(2) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 96.

(3) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص: 123.

لويزة والي مشوارها بعد عودتها إلى أريس بشكل نهائي؟، هل ستعود مجدداً كامرأة تجاوزت سن مراهقتها إلى أحضان توفيق عبد الجليل معلنة عن تجدها؟ أم أنها ستستكين كأنتى لأعراف رجال العائلة وتستجيب لتطلعاتهم؟.

وفي رواية "في الجبة لا أحد" يظل مصير السعيد مبهماً كلغز الطرق العنيف الذي لم تعبأ به أذان الجيران، كما لم يحفل به الباب نفسه، وكلغز الشبكة العنيقة التي ظلت تحتوي جسده كرحم أمه «قرر الباب أن يتعود الطرق... وقرر السعيد ألا يكون هو نفسه... ونجح السعيد في أن يمنح نفسه زمناً آخر... وعالماً آخر.. ووطناً آخر...»⁽¹⁾.

ويظل هذا الوطن مجهولاً لا تعرفه إلا ذات السعيد المسافرة، مما يطرح عدة تساؤلات في ذهن الذات القارئة التي تجد نفسها في فوضى جملة من التوقعات المتفاوتة في نسبة أحقيتها، هل دخلت الجماعات الإرهابية إلى بيت السعيد بعد استجابة الباب لطرقهم المتواصل؟، هل انتهت حياة السعيد على أيديهم؟ أم أنها انتهت في قبضة أحلامه المؤجلة على هاجس الالتحام بنصفه الآخر داخل الشبكة؟.

كما يبقى حلم سي السعيد في بحر الصمت حلماً معلقاً أمام صمت الإجابات الخرساء لوجه ابنته التي تقرأ أبجدية الحب على كتاب الوطن الضائع عنها في حمى الاستقلال بكاء.

«ابكي يا صغيرتي.

ابكي زمنك المتراكم الذي ورثته عني

ابكي الحقيقة التي سوف أحكيها لك

ابكي..

وعندما تخلصين من البكاء تعالي معي.

وتعالي إلي.

فأنا بحاجة ماسة إليك...»⁽²⁾.

وانطلاقاً مما سبق يكون القارئ مطالباً باستيعاب ما تتضمنه هذه النصوص الروائية من حمولة فكرية وثقافية، وإعادة صهرها وإدابتها في إناء واحد بعد تفكيك عناصرها ونشر ما

⁽¹⁾ زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 123.

⁽²⁾ ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص: 126-127.

تحمله من إمكانات تؤهله للحكم عن الأحداث، والبحث الحثيث عن الحلول لجملة من المشكلات التي يعرضها النص أمامه، مطالباً إياه بضرورة تحديدها وإيجاد طرائق للخروج من تعقيداتها. ومن خلال الروايات النسائية التي قمنا بتناولها نشهد بداية نضج هذا النمط من الكتابة على مستوى الشكل والمضمون، لأن القارئ الذي يلج هذه النصوص يحمل في ذهنه نظرة عامة عن الرواية، وهو مزود بشكل أو بآخر بخلفية محددة عنها، غير أنه لن يخرج منها بنفس الفكرة، لأنه سيجد نفسه أمام نصوص محكمة النظم تخيب توقعاته وتكسر وتيرة أفق انتظاره على المستويين، وهذا ما سيدفعه إلى القفز على حبال مغايرة وإعادة توجيه تطلعاته وبناء توقعاته وفق رؤية جديدة تسير معطيات النصوص، وتتفاعل من دون شك مع أحداثها وتتكيف وفق مستجداتها.

فعلى مستوى المضمون استطاعت هذه النصوص أن تكسر أفق انتظار القارئ بتجاوزها لموضوع الجسد، واختزالها لهاجسه، وانكفائها على ثيمات الوطن، وتمحورها حول أزمته التي امتدت تداعياتها إلى مختلف القطاعات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية بالرغم من أنها استدرجته عبر نوافذ هذا الجسد نفسه من خلال إضاءات عنوانية تراوحت بين الإغراء، والإغواء، لتلقمه فاكهة الوطن كجسد قابل للانزياح فصمت الجسد في "بحر الصمت" ليتكلم التاريخ مكانه، وضاعت ملامحه في رواية "في الجبة لا أحد" ليرتسم الوطن بفجيعة مواطنه البسيط على صفحاته، وتحدث في كل من "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" و"عابر سرير" ليميط اللثام عن وجه انتهازييه ومرترفته وسراقه وقاتليه، في الوقت الذي امتهن فيه الكتابة بوحا ليكشف عورة المجتمع الذي يعيش فيه في كل من "مزاج مراهقة" مرتدياً عباءة تاء الخجل في كثير من الأحيان.

أما على مستوى الشكل فإن جل النصوص النسائية التي كانت محط دراستنا حاولت ارتداء أثواب التجديد، وارتياح آفاقه المفتوحة على كل الاحتمالات، من خلال تكسير خطية السرد، والعبث بالتسلسل الزمني للأحداث المتداخلة التي دار حولها ليحتوى نفسه ويتحكم في هلامية عناصره، كما أنها مزجت بين مختلف أنماط القول على تعددها وقامت بصهرها لتخدم هدف الخطاب الواحد الذي أعلنت عنه من خلال وحدة سارديها واستنثارهم بأفضية القول والرؤية على حد سواء سعياً منها وراء إبراز ظروف المرحلة المعاصرة للنص، ورسم صورة للإنسان في مرآة ذلك الإنسان الذي كان يعيش وسط ألغام القيم المنهارة، والأوضاع المشوهة،

والواقع المتعفن، وبهذا فرضت هذه الروايات على القارئ قراءة واعية يعيد من خلالها تكوين آفاق انتظاره والبحث عن دلالات جديدة يمكنها «الانطلاق من نقطة إلى أي نقطة أخرى»⁽¹⁾ في عالمه غير المنتهي.

2- السارد والقارئ وأفضية الهيمنة:

يهيمن السارد على خطاب الروايات النسائية من خلال اعتلائه كرسي الأنا المتكلمة في معظم الأحيان، وارتياده لعرش الرؤية الخلفية للأحداث باعتباره ساردا عليما أحيانا أخرى، وبهذه الهيمنة يغدو مؤطرا للخطاب وصانعا للأحداث في الوقت نفسه، وهذا ما يجعله يمتلك دفة التوجيه وسلطة التحكم في ذلك المتلقي الذي يزور نصه بهدف قراءته وفتحه، وإعادة تشكيله وبناءه إن اقتضى الأمر ذلك.

لكن هذا القارئ الذي يتسلل إلى النص رغم انغلاقه، يجد نفسه في مواجهة سلطة السارد التي ستربك خططه القرائية، وتفشل إن صح القول طرائق فتحه على المستوى المعنوي، وتدفعه إلى تتبع مسار معين يفرضه عليه، حتى يتمكن من مد جسور تواصله معه دون انقطاع، وبهذا يبقى القارئ مشدودا بخيوط لا يراها إلى ذلك الصوت الذي سيوفر له من المعلومات ما يمكنه من استقراء أفضية النص، وتأثير فجواته وملء فراغاته، وهي معلومات تخضع في تواردها لسلطة السارد الذي يتحكم في كفيات بثها، وطرائق البوح بها في ثنايا النص وعلى مساحاته، ليغدو القارئ مسيرا بعدما كان مخيرا في ارتياده لأفضية النص.

وبالرغم من أن السرد يجعل الأحداث تتوارد بشكل تلقائي منظم في نظر القارئ، إلا أن السارد في حقيقة الأمر هو من يمسك بزمام الأمور ويوجهها من خلال ارتدائه لعباءة الأنا، التي تبقيه مستسلما لتلك السلطة منقادا خلف تداعياتها بواسطة ما تفرضه عليه - على مستوى القراءة - من مهام يجد نفسه مكلفا بها بدون وعي منه وهذا ما يدفعه للتدخل الضمني هو الآخر عن طريق تخميناته وافتراضاته.

وإذا كانت الساردة تتخذ من الأنا تقنية تستدرج بها القارئ إلى أقبية النص وتوجه له من خلالها دعوة صريحة لطرق عوالمه، فإنها تتخذ من الاسترجاع وكسر رتابة السرد تقنية أخرى تجعلها متحركة في توجهات القارئ، ممسكة بحبال تقوده بموجبها كيفما تشاء.

(1) Umberto,eci: les limites de l'interprétation, traduit par myriam bouzaher, edition grasset, paris,1994, P130.

وتعتبر الرواية النسائية حقلا غنيا بالاسترجاع لكونها تشغل عليه كتنقية لسرد الأحداث وتواردها وإضاءة دهاليز أسبابها بين الحين والآخر، وهذا ما يلزم القارئ وفي كثير من الأحيان بالاستجابة لأمر السارد والوقوع تحت سلطته التي تفرض عليه إعادة بناء القصة وترميم أحداثها ورسم أفضية توقع جديدة تتماشى والمعطيات الجديدة.

ففي رواية "في الجبة لا أحد" يقوم السارد العليم بتقديم لمحة عامة عن حياة السعيد الرتيبة داخل شقته وزيارة الجماعات الإرهابية له، لتتوالى الأحداث متتابعة تفتح فيها الشخصية المشاركة نفسها (السعيد) نوافذ استرجاعية لتضيء لطيف حبيبها جوانب مختلفة من حياتها السابقة، دافعة المتلقي إلى الاعتقاد بأن هذه الزيارة المفاجئة كانت زيارة خارجة عن الترتيب، وقد حدثت بشكل عشوائي شبيه بعشوائية القتل الذي شاع في تلك الفترة.

يعود السعيد بعد ذلك وفي الفصل الثاني الذي جاء كملحق للتوضيح، ليسرد ذلك الحدث السابق المتعلق بالمراقبة التي خضع لها من طرف هذه الجماعة دون أن يدرك ذلك «الطرقات ضيعت أسماءها، والناس فقدوا وجوههم وتغير كل شيء في نظر السعيد، كل الأحداث التي مر بها كانت مفتعلة والناس الذين عرفهم لم تكن وجوههم سوى أقنعة تخفي حقيقتهم، وبائع الجرائد لم يكن سوى جاسوس لدى الجماعات الإرهابية ليرصد مواقيت دخوله وخروجه من البيت، والمرأة المتسولة التي تلاقيه كل صباح تقريبا عند رأس النهج الذي يقطن به تستخدمها نفس الجماعات لضبط مخطط جريمتهم،... كيف لم أتنبه إلى السيارة التي شاهدها طيلة ثلاثة أيام متعاقبة وفي نفس الساعة التي غالبا ما أعود فيها للبيت، متوقفة عند منعطف الطريق... والعلامة الشبيهة بحرف راء مقلوبة التي لاحظتها منذ أيام مكتوبة بقلم غليظ أحمر على الجهة اليسرى من باب البيت...»⁽¹⁾.

وبهذه التفاصيل الجديدة يربك السارد منظومة الأحداث في مخيلة القارئ، ويقوم بخلخلة البناء الذي أقامه على الأسس القديمة، ويدعوه إلى بناء وتشبيد هيكل الأحداث ورسم آفاق جديدة من منظور تمليه سلطة السارد.

وفي رواية "ذاكرة الجسد" نجد السارد يقفز على تفاصيل العلاقة التي جمعت بين "زياد خليل" الشاعر الفلسطيني، و"أحلام" ابنة "سي الطاهر"، متوقفا عند حدود الإعجاب الذي أبداه كل منهما بالآخر، مشيرا إلى نقاط الاتفاق اللغوي الذي يجمعهما على طاولة الحرف والكتابة مدخلا

⁽¹⁾ زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 111-112.

القارئ في مجال واسع من التكهّنات التي ستفرض عليه لا محالة تتبّع المسار الذي سينعطف إليه السارد واقعا تحت سطوته الإخبارية منتظرا ما سيقدمه له من مستجدات (من الصفحة 197 إلى الصفحة 215 من الرواية).

فالسارد يضع القارئ منذ البدء على عتبة الشك الذي قد يدخل حيز اليقين، أو يبقى في أفنية الريبة التي تُبقي القارئ رهينة سلطة السارد الذي يتعمد إقحامه في أفضية البحث عن الحقيقة، وهذا البحث لا ينتهي بل سيشتغل مولدا نوعا من الاستفزاز الفني الذي يستدرج القارئ ويشده لنتبّع مجريات الأحداث، سعيا وراء إزالة مواطن الشك وسد ثغرات الريبة.

إن القارئ في رواية ذاكرة الجسد يظل مشدودا إلى صوت السارد الذي يبيث في أذنيه جملة من الشكوك وي طرح في ذهنه العديد من الأسئلة الباحثة التي لا يهدأ باله إلا بعثوره على إجاباتها، كذلك السؤال الذي ظل يشد القارئ والمتعلق بعلاقة أحلام وزياد والذي لا تنتهي ارتشاقات علاماته إلا باستشهاد زياد وفتح خالد بن طوبال لحقيبة أشيائه التي أجابت عن الكثير من الأسئلة التي أربكت القارئ على امتداد النص.

«ولكن هل تهم الحجة؟... هل يعقل أن تمر عشرة أيام دون أن تلتقيا... وأين يمكن أن تلتقيا في مكان غير هذا؟ وإذا التقيتما هل ستكتفيان بالحديث؟

كنت منجما للكبريت... وكان زياد عاشقا مجوسيا يعبد اللهب !

فهل كان يمكن أن يصمد طويلا في وجه نيرانك... أنت المرأة التي يحلم الرجال أن يحترقوا بها ولو وهما»⁽¹⁾.

وفي رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح ينصاع المتلقي/ القارئ وراء سلطة السارد الذي يجره إلى داخل النص، مستفرا إياه بصمت الأنثى (جميلة الابنة) المترفع عن البوح، ويجعله يستبق النهايات، يسمع صوتها بعد صحوته من غفوة البكم التي عاشها على طول صفحات النص، فيجلس القارئ في زاوية الصمت متتبعا سي السعيد وهو يصعد سلالم الذاكرة حتى النهاية.

وفي رواية "مزاج مراهقة" تفتتح الساردة لويزة والي خنادق الذاكرة بسؤال كبير يبقي القارئ قابعا تحت سطوة حكيها حتى النهاية «هل هذه قصتي أم قصة توفيق عبد الجليل؟، وهل

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 220.

هذه محنتي أم مخنته؟ أسئلتني أم أسئلته؟ أم عقدة ما كان بيننا من اختلاف»⁽¹⁾، أين يجد ضالته في استجلاء حقيقة الأمور التي جمعت بين الاثنين في مفترق طرق مساحة مرور محجوزة مسبقاً ليوסף عبد الجليل.

وحتى تتمكن الذات الساردة في الرواية النسائية من بسط نفوذها واستثمار سلطتها تلجأ في الكثير من الأحيان إلى طرق أبواب المواضيع التي تعتبر من الطابوهات في مجتمعنا الجزائري، وإضاءة غرفها المظلمة، وإنارة زوايا التعنيم فيها إنارة خافتة تدفع بالقارئ/ المتلقي إلى تدقيق النظر لاستجلاء طبيعة الأشياء التي تؤنثها، وهذا التدقيق يجعل القارئ يقع في فخاخ المتابعة فتأسره وتدخله عوالم النص من أبوابها الواسعة، فإذا نظرنا إلى جميع النصوص الروائية التي كانت بين أيدينا سنلاحظ لا محالة وجود نوع من العلاقات التي شيدت على جسد الصفحات، وأثمرت حبا كما في "ذاكرة الجسد" و"بحر الصمت"، أو أسفرت عن علاقات جسدية خارج الدوائر المغلقة للعرف كعلاقة حياة بصاحب المعطف في "قوضى الحواس" أو انتهت بجوع جسدي كما في "عابر سرير" بين حياة وخالد بن طوبال أو قد تأتي كعلاقات لا تحتكم للمنطق كعلاقة لويضة والي بيوسف عبد الجليل وابنه توفيق في "مزاج مراهقة".

وإذا كان السارد يسجل سطوته على أفضية الداخل الروائي من خلال تحكمه المباشر كذات متكلمة، أو غير المباشر كسارد عليم، وإمساكه بخيوط اللعبة السردية وتحكمه في توزيع الأدوار على الذوات الورقية المتحركة على مسرح السرد، فإن هيمنة القارئ أو المتلقي تتم في أفضية الخارج ولكن على نفس المستوى الخطابي أين يمارس سلطته ويبسطها كيفما يشاء في ظل تواجد ميثاق ضمني مبرم بينهما كطرفين مشتركين في تحريك النص، فالأول يضطلع بوظيفة البث، ورسم استراتيجيات الفراغ، والثاني يؤكد على حضوره من خلال تفعيل ما يبث إليه، واضطلاعه بدور المشاركة الذي لا يتم إلا بوجوده، فالسارد يراهن في «ممارسته لسلطته على وجود قارئ يمارس عليه تلك السلطة وذلك بتكليفه ضمناً بتفعيل عالم الرواية التخيلي والمشاركة في إنتاج النص»⁽²⁾، الذي يعده دائماً بفراغ يملؤه هذا الأخير (القارئ) من خلال استثماره لما تحمله سجلاته وموسوعته الخاصة والتي تعتبر سلطة أخرى بيد القارئ يوجه بها

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص: 05.

(2) عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائث عند عبد الرحمان منيف، ثلاثية أرض السواد نموذجاً، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2008، ص: 240.

قراءته وينقلها من حيز العام إلى نطاق الخاص المحصور في كفيات وعيه وطرائق استقباله للنص الذي يبيث إليه.

ولعل ما يقوم به السارد من تخطيط على مستوى طرح التفاصيل، وما يرسمه من استراتيجيات على مستوى التنظيم، يدخل في باب الاحتراز من هذا الطارق الذي لا يكف عن تحريك مواقع السلطة واسترداد مفاتيح السطوة.

المبحث الثاني: أفق تلقي الرواية النسائية الجزائرية

تأسس كتابة النص الروائي دائماً على احتمال قراءة معينة، تنتظره في الضفة الأخرى هناك سواء كان نصاً نسائياً كتب بقلم المرأة، أو رجالياً نسخ بحبر رجل، وهذه القراءة التي يوعد بها النص الروائي تقترن دائماً بقارئ متوهم لا يسجل حضوره داخل النص، لكنه يعقد حلفاً مع الكاتب يقيد بنوده تخيلياً.

لقد استطاعت المرأة الجزائرية أن تفرض حضورها، وتؤكد في المشهد الثقافي والاجتماعي العام والخاص، من خلال حضور نصها الروائي في الساحة الأدبية التي شهدت تراكمات كمية وكيفية لفتت الانتباه إلى وجوده، واستدعت ضرورة قراءته ومتابعته.

وحضور المرأة لم يكن حضوراً باهتاً في الساحة الأدبية بل كان حضوراً مشعاً عكسته الكثير من ردود الفعل المتباينة التي دارت حوله، وأقيمت على خلفيات تواجهه مما يكشف عن خصوصية تلقي ما تكتبه هذه الأخيرة.

وخصوصية تلقي الرواية النسائية وما صاحب وجودها من انتقادات، يعكس وإلى حد بعيد تلك العلاقة الهزيلة للقارئ الجزائري بالرواية كمادة استهلاك أولاً، ويبيّن تردّي فعل القراءة لديه ثانياً، خاصة إذا تعلق الأمر بالرواية النسائية التي تكتبها امرأة وما يصاحب ذلك من نظرة دونية وارتياب لا يمكن إغفاله.

وتعزى أسباب خصوصية تلقي الرواية النسائية في الجزائر إلى جملة من الأسباب التي يعود بعضها إلى طبيعة التقاليد والأعراف المتحكمة في المجتمع الذي ولدت فيه هذه النصوص، والتي ترى بأن "كتابة المرأة عن ذاتها وعلاقتها بالآخر خرقاً للمقدس من الأعراف ومحضوراته وتجاوز للأصيل من القيم ومحرماته"⁽¹⁾ وهذه القيم المتوارثة لا تتوانى عن التأثير السلبي في عملية التلقي لنصوص هذه الأخيرة.

(1) بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغاربية، ص: 160.

وفي الوقت الذي تشكل فيه التقاليد والأعراف حملاً ثقيلًا تتوء به عملية تلقي الرواية النسائية الجزائرية نلاحظ بأن أسباباً أخرى لا تتعلق بأفضية انتشار هذه الأخيرة، وإنما ترتبط بهذه الرواية نفسها وبما تحمله من سمات خاصة تميزها عن غيرها، وتأتي في مقدمتها حداثة النشأة فقد جاءت متأخرة في ظهورها عن الرواية الجزائرية، وانبثقت أولى نماذجها في التسعينيات مع نصين اثنين، الأول لأحلام مستغانمي يحمل عنوان "ذاكرة الجسد" سنة 1993، والثاني لزهور ونيسي موسوم بـ "لونجة والغول" وظهر في السنة نفسها .

ولقد شكل هذان النصان نقطة تحول في مسار الرواية الجزائرية عموماً والمكتوبة منها بأقلام نسائية خصوصاً، فحمل النص الثاني عبق التاريخ وجاء موسوماً بعلاماته من خلال اختزاله لنقاط الانطلاق واحتوائه على الكثير من علامات التقليد، في الوقت الذي تضمن فيه النص الأول الكثير من ملامح الحداثة وعلامات التجريب.

وإذا كانت حداثة النشأة قد أفقدت الرواية النسائية الجزائرية أحقية الفوز باهتمامات القارئ الذي أبقاها على هامش عنايته، فإن التراكم غير المنتظم لهذه الأخيرة قد أسهم هو الآخر في إضعاف حضورها على المستوى الأدبي وهذا ما يعلله الإقبال المحتشم على قراءة نصوصها.

وتضاف إلى هذه الأسباب أسباب أخرى تتعلق بالبيئة الثقافية المغاربية عموماً والجزائرية منها على وجه الخصوص، والتي "لا تعطي الأولوية للجمالية ولا للمعرفة بل تحاول أن تركز الجاهز والمستهلك الذي يلغي بالأساس سؤال القراءة"⁽¹⁾ ويجهض تطلعاتها ويبعد بها عن حمى الوعي بالنص الذي يتغلغل في أعماقه بحثاً عن منابع الجمال المدفونة بداخله، وأنساق المعرفة الكامنة بين سطوره.

وفي محاولة منها لاستقطاب القارئ - المتلقي - تسعى الرواية النسائية الجزائرية سعياً حثيثاً من أجل تشكيل قاعدة قراء لها من خلال تكريس وجودها في الساحة الأدبية والثقافية - عبر تراكم نصوصها، والعمل على سيرورة الكتابة عند كاتباتها بعيداً عن الانقطاع، والتحول إلى الكتابة ضمن الأجناس الأخرى من أجل بلورة ملامح عامة لروايتها، كما تسعى جاهدة إلى ممارسة الكتابة في حمى التجريب، ولا تتوانى عن دخول تخوم المغامرة التي ستجعلها تحظى دائماً بالجديد، وتأتي بالمبتكر والحديث على مستوى الشكل والمضمون.

(1) بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية، ص: 163.

وفي مقابل هذا السعي تنتظر الرواية النسائية الجزائرية بصبر أن تحظى بعناية الممارسة النقدية التي تلعب دورا كبيرا في تشكيل أفق المتلقي للرواية عموما كجنس أدبي وللرواية النسائية على وجه الخصوص من خلال تتبعها لهذه النصوص بعيدا عن السطحية، والانطباعية الذاتية، التي أوقعت الكثيرين في أشكال القراءة الجاهزة - ما تعرضت له أحلام مستغانمي بعد صدور روايتها الأولى "ذاكرة الجسد" رغم شهرتها كقلم نسائي له إصدارات شعرية كثيرة - في الوقت ذاته يتم ومن خلالها (المتابعة النقدية) رصد الملامح العامة والخاصة التي تتعلق بهذه الرواية في حدود مرجعيات معرفية تتوافر على المقومات الفكرية والأنساق الجمالية للكتابة الروائية.

وبناء على ما تقدم يتأسس أفق تلقي الرواية النسائية في الجزائر على جملة من الاعتبارات، ويواجه في مسيرته نحو المتلقي الكثير من التحديات التي نجملها فيما يلي:
أولاً: وضع الرواية النسائية في الثقافة الجزائرية، والتي ما تزال قابضة داخل شرنقة الموروث، تتلمس ببطء معابر الحداثة، محاولة تجاوز حداثة النشأة من خلال سعيها للتموقع والاستقرار عبر التراكم النصي المنتظم، وبناء ملامح خاصة يترجمها النص الإبداعي عبر فعل القراءة.

ثانياً: وضع القارئ الجزائري الذي تتنازعه العديد من الاختيارات الثقافية التي تعد الرواية واحدا منها، واللغوية والتي تعتبر اللغة العربية إحداهما، إضافة إلى تقوقعه على الأشكال الأدبية التقليدية المألوفة وإقباله عليها، بعيدا عن تلك الأفضية المفتوحة أمامه على المستحدث من أنماط الإبداع الأدبي.⁽¹⁾

ثالثاً: الممارسة النقدية: التي تسعى من خلالها إلى إثبات وجودها، وتأسيس كيان مستقل، ورسم معالم خاصة بها تميزها من جهة، وتستدعي الاهتمام النقدي بها من جهة أخرى.

وفي الأخير يمكنني القول بأن المرأة الجزائرية ككاتبة لن تكل عزيمتها بل ستواصل دق الأبواب السردية المغلقة في وجهها حتى تفتح لها، موظفة كل ما تملكه من دهاء فني ووهج لغوي، وبوح تلقائي، سيساعدها لا محالة في لفت انتباه القارئ وشد اهتماماته كمتلقٍ.

(1) بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغربية، ص: 165.

الفصل الخامس

وظائف السارد وعلاقاته

المبحث الأول: وظائف السارد

- 1- الوظيفة السردية
- 2- وظيفة الإيهام بالواقع
- 3- الوظيفة التنسيقية
- 4- الوظيفة الأيدولوجية
- 5- الوظيفة الإستشهادية

المبحث الثاني: علاقات السارد

- 1- علاقة السارد بالمسرود له
- 2- علاقة السارد بالقارئ

المبحث الأول: وظائف السارد

يتولى السارد إنشاء النص السردي، والعمل على نقل أحداثه، وربط تمفصلاته الزمانية والمكانية بإذن من المؤلف الكاتب الذي يتنازل له عن هذه المهمة مانحاً إياه حق التصرف المطلق في بناء حيثياته، واختيار وضعيات شخوصه، وعرض جوانب أحداثه وتحديد زوايا التقاطها، استناداً إلى ما تسمح به إمكانات النص السردي وما يقدمه من اتساع يمكنه « من استثمار المادة... في الدوران حول نصه دورانا مستمرا، يركز في كل دورة على جانب من الجوانب التي يحددها القصد والأثر، وينجر عن التعدد النصي تعدد في وظائف السارد ذاته»⁽¹⁾، التي هي وظائف يعمل الموقف الإبداعي على تحديدها وبيانها.

لقد حددت الدراسات السردية التي تناولت السارد بعض الوظائف التي يقوم بها هذا الأخير، فميز جيرار جنيت بين نوعين من الوظائف الموكلة له:

أولاهما: وظائف ضرورية لا يكون السارد ساردا إلا بأدائها، والاضطلاع بها من خلال نقله للأحداث وعرض مجرياتها، والالتزام بتعريفها أمام القارئ حتى وإن كانت هناك شخصيات أخرى تعطي المسرح، وتحرك خيوط الحدث، وتوجهه نحو الأمام، فعليه أن يشرف على حركتها، ويقتفي أثر توجهها باعتلاء كرسي المراقبة، وبسط هيمنته على خطابها.

وثانيتها: وظائف ثانوية اختيارية، تتعلق بوظيفة الفعل والتأويل التي يمكن أن يقوم بهما هو أو أن يكلف بهما إحدى شخصيات الرواية الواقعة تحت سلطته، ولا يتوقف عند حدود هاتين الوظيفتين بل يتجاوزهما لأداء وظائف أخرى سنتطرق إليها من خلال هذا العنصر كلاً على حدة.

1- الوظيفة السردية (Fonction Narrative):

تعد هذه الوظيفة أهم وظيفة يؤديها السارد لكونها السبب الرئيسي في تواجده وحضوره، وليس في مقدوره التنازل عنها لأنه سيفقد بذلك صفته كسارد، والتزامه بها يكسبه مهمته الفعلية في الأداء في الوقت نفسه الذي يمنحه فيه تأشيرة عرض الأحداث، وبعث الزمن، وتحريك الخلفيات.

(1) حبيب، مونسى: قراءة السرد القرآني النص والقارئ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية كلية الأدب والعلوم الإنسانية جامعة سيد بلعباس، الجزائر، ع3، أبريل 2004، ص: 34.

لقد اضطلع السارد في الروايات التي كانت بين أيدينا بهذه المهمة، وحاول تأديتها بطرق مختلفة تمايزت من نص لآخر من حيث البناء، واختلفت في منطق رسمها للأحداث وتباينت في حدود رسمها لملامح الشخصيات التي سعت إلى تقديمها والإخبار عنها.

ولقد اعتمد السارد في تقديمه للأماكن والشخصيات على نوعين من الإدراك، الأول كان إدراكا حسيا يعكسه الاستخدام المكثف للحواس التي تعد أهم أداة تستعمل لمعرفة العالم المتخيل، وتعريف المتلقي بمكوناته التي لها تأثير كبير في رسم الشخصيات وتحديد مصائرهما، والثاني كان إدراكا معنويا، نسجه من خلال تلك اللوحات التأملية التي كانت ترسم للمكان والشخصيات بريشة الوعي النفسي، والإحساس الداخلي، وتشكل بالألفاظ الدالة على الإدراك أو المحيلة عليه. أعلن السارد عن نفسه في ذاكرة الجسد كذات تتولى دفعة سرد الأحداث التي وقعت في زمنين مختلفين، وفي مكانين متباعدين، جزء منها تضمن قصة التحاق خالد بن طوبال بعناصر جبهة التحرير الوطني، والتقاءه بالقائد الناصر سي الطاهر عبد المولى في جبال قسنطينة وخروجه المبكر بعد إصابته إلى تونس، محملا بعبء ثقيل لأمانة أرادته سي الطاهر أن يكون الوصي عليها في غيابه « ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق، واخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس، وكنت أدري أنه ليس من بين خريجها من دفعة الثالثة، وأن قدرتي سيكون مختصرا بين المساحة الفاصلة بين الحرية.. والموت»⁽¹⁾.

أما الجزء الآخر فتضمن قصة لقاءه بأحلام/ حياة ابنة سي الطاهر في إحدى معارضه بباريس ووقوعه في حبها، وهو الحب الذي جره بعد ذلك إلى أحضان الوطن الأم « كان يوم لقائنا يوما للدهشة.. لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول، أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى ليجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم؟»⁽²⁾.

ورغم أن القصتين مختلفتان زمانا ومكانا إلا أن إحداهما كانت بداية للثانية ومشاركة خالد بن طوبال فيهما جعلتهما تلتقيان في محطات مختلفة، آخرها كانت قسنطينة، بشوارعها وجسورها ودهاليزها الخفية التي انعكست على المساحات البيضاء للوحاته، وكتبت على جدران ذاكرته التي أبت التخندق في إغفاءة النسيان فانتهى بها الأمر حبرا نابضا على الأوراق.

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 25.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 51.

هكذا كان لخالد بن طوبال الرسام الشهير، والمجاهد المعطوب الفضل الأكبر في بناء المكان وتعريف المتلقي بجزئياته، سواء كان هذا المكان في حدود الوطن الأم الذي يحترم عطبه «تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يومها اعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبة، وغاباتها الكثيفة إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى أن كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة، تؤدي إلى الصمود...»⁽¹⁾، أو تعلق الأمر بالوطن الآخر الذي يحترم موهبته (فرنسا) .

وإذا كان السارد قد اعتنى بلوحاته الوصفية للأمكنة، فإنه لم يهمل الشخصيات، وأولها هي الأخرى عناية تامة، جاءت صورها مشحونة بنظراته الخاصة التي لم تخف رؤيته الذاتية لهذه الشخصيات سواء كانت رئيسية شاركتها البطولة، أو ثانوية أسهمت في بناء الحدث ودفعه نحو الأمام، فجنده مثلا يقدم شخصية سي الطاهر، ويرسم ملامحها بقوله «رجل كان يجمع إلى جانب الفصاحة التي كان يتميز بها فصاحة أخرى.. هي فصاحة الحضور.

كان (سي الطاهر) استثنائيا في كل شيء، كان فيه شيء من سلاله طارق بن زياد والأمير عبد القادر، وأولئك الذين يمكن أن يغيروا التاريخ بخطبة واحدة»⁽²⁾.

فمن خلال هذا المقطع نلاحظ بأن السارد قد ركز على الملامح الخلقية التي اتصف بها سي الطاهر، وحاول أن يقدمه انطلاقا من زوايته الخاصة، ورؤيته الذاتية التي انعكس على صفحتها تأثره الشديد بهذه الشخصية مظهرا احترامه الكبير لها كشخصية وطنية أسهمت في صنع تاريخ الجزائر.

وفي الوقت نفسه نجده يقدم شخصية الشاعر الفلسطيني الثائر "زياد" تقديما استثنائيا اهتم فيه بالملامح الخارجية، وتفصيلها الصغيرة التي جاءت مصحوبة بملامحه الداخلية التي أعلنت عن وضعه النفسي كشاعر، ومتقف متمرد ثائر، لا يعترف في قاموسه اللغوي بمعنى القيود، مشكلا بهذا المزج بين الداخل والخارج لوحة فريدة لا يمكن أن تشبه إلا "زياد" الذي «مازال شعره مرتبا بفوضوية مهذبة، وقميصه المتمرد الذي لم يتعود على ربطه العنق مفتوحا دائما

(1) المصدر نفسه، ص: 25.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 29-30-32

بزر أو زرين، وصوته المميز دفئا و حزنا، يوهمك أنه يقرأ شعرا حتى عندما يقول أشياء عادية، فيبدو وكأنه شاعر أضاع طريقه وأنه يوجد خطأ حيث هو.

في كل مدينة قابلته فيها شعرت أنه لم يصل بعد إلى وجهته النهائية، وأنه يعيش على أهبة سفر.

كان حتى عندما يجلس على كرسي، يبدو جالسا على حقائقه، لم يكن يوما مرتاحا حيث كان، وكان المدن التي يسكنها محطات ينتظر فيها قطارا لا يدري متى يأتي...⁽¹⁾، وفعلا يأتي قطار الشهادة الذي انتظره زياد طويلا ليصعبه حيث كان يريد عندما لا يتوقع "زياد" نفسه مجيئه

بالطريقة نفسها يواصل السارد في "ذاكرة الجسد" رسم ملامح الشخصيات، وفقا لرؤيته لها، وانطلاقا من الزاوية التي اختار أن يرصدها منها، مازجا دائما بين تفاصيل الداخل وجزئيات الخارج مستدعيا الأول في كثير من الأحيان لتفسير سمات الخارج.

وإذا عدنا إلى أفضية "مزاج مراهقة" نجد الساردة "لويزة والي" تعمل على بناء المكان ورصد أجزائه بصورة بانورامية، فنقدم صورته الفوتوغرافية كما تتراءى في الواقع الذي أخذت منه «أحببت "نحاس" كثيرا، كان يطل على مبنى الإذاعة والتلفزيون، والجبل، والشارع، والجامعة الإسلامية... كنت أخرج إلى المدينة... فأمشي مسافات طويلة من "نحاس" إلى "ملعب بن عبد الملك" إلى "سان جان" إلى "لابريش"، إلى "شارع فرنسا"، فسوق العصر"، إلى تلك الأزقة الضيقة التي أضيع فيها دائما ولا أخرج منها إلا بمساعدة أحد حيث "رحبة الصوف" و"الجزارين" وتلك الأزقة الضيقة والحوانيت الصغيرة والحيطان البنية والطرق المرصوفة بقطع حجرية مستطيلة، وأغاني "المالوف" التي لا تسكت إلا حين يحل المساء، أتوغل في قدمها، وأتنفس ألمها وجمالها».⁽²⁾

فمن خلال هذا المقطع تركز الساردة على أسماء الشوارع والأزقة القسنطينية التي تكتشفها لأول مرة باعتبارها المكان الجديد لإقامتها، مسجلة انطباعاتها الأولية بين الحين والآخر، في الوقت الذي تتعرض فيه لملامح القرية الأم التي ولدت بها لتقدم طبيعتها في فصل الشتاء، مستتدة على ما تركته هذه القرية من بصمات لا يمكن محوها من على جدران الذاكرة التي تعود عبر نوافذها «أريس بلدة بليدة خصوصا في الشتاء، لا تورط أناسها كثيرا في

(1) المصدر نفسه، ص: 195.

(2) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص: 77-78.

تفصيلاتها اليومية، لكنها تنزل ثقيلة على الصدر، ثقيلة في الغالب، لذلك أفضل أن أظل في البيت طوال أيام العطلة كما كل الصبايا، أخنفي عما يقال، أتوارى عن الشائعات التي تشك الدبابيس في رؤوس الصبايا والشبان، وعن تلك الأحاديث اليومية التي تتخذ الماعز وطعام الماعز، والحقول، ومواعيد السقي والطقس ومشكلات الحياة موضوعات للمناقشة، كأنها لم تكن ذات يوم قلب الأوراس العظيم، وقلب ثورة عظيمة، وأنجبت رجالاً...»⁽¹⁾.

وبالرغم من أن الساردة نجحت في رسم خلفيات للأحداث المقدمة بتشكيلها لأفضية الأمكنة وفق نظرة موحدة، ارتبطت بذات أنثوية تسعى نحو التحرر، إلا أن هذه الخلفيات لم تأت بالجديد، لأنها ظلت تتوارد إلى الحاضر، وتعود إلى أرضيته بناءً على ارتساماتها في الماضي على الصفحات الذاكرية لعين أنثوية تقوم باستدعائها خدمة للموضوع العام.

لقد حاولت الساردة منذ البدء أن تفرض رؤيتها الخاصة بالمكان وأن تقدمه بناءً على درجة تأثرها به، فصورت آريس تلك القرية الصغيرة النائبة غارقة في حزنها متوقعة في أصداف عاداتها وتقاليدها، مكبله بقيود أعرافها البالية التي منعت لويضة ومثيلاتها من اللحم، وحرمتهم من الاعتناق، وفرضت عليهم ممارسة النفاق الاجتماعي دون اقتناع، في الوقت نفسه الذي صورت فيه قسنطينة في أثواب التحرر، وجعلتها أفقا مفتوحا على الحب وعوالم التمرد الذي تعطى فيه للأنثى حقوق الاختيار، وتدفعها نحو النجاح ممثلة في فضاء الجامعة كمكان، وفي شخص يوسف عبد الجليل كإنسان من خلال رسمها لمظاهر شكله الخارجي المتحرر من كل أشكال القيود «قامته، حذاؤه الأسود البراق الذي لا خيوط فيه، لا أزرار، لا عقد، أملس بسيط»⁽²⁾، وهي المظاهر التي تعكس شخصيته كرجل فذ يبذل نفسه في سبيل خدمة وطنه أولاً، وتعبيد الطريق أمام الجيل الصاعد ثانياً.

والشيء الذي نلاحظه هنا -أيضا هو أن هذه الشخصية تُقدم هي الأخرى بعيون الساردة وانطلاقاً من رؤيتها الخاصة، وإدراكها الذاتي، فتقدمه للقارئ بسماته الخلقية والخلقية مما يجعله حبيسا لنظرتها الفردية.

ولم تقتصر الساردة على شخصية "يوسف عبد الجليل" بل قامت بتقديم ذاتها والكشف عن عوالمها الداخلية، فعرفت المتلقي بهواجسها، وأحلامها، واستدعته ليشاركها نضالاتها في سبيل

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص: 106.

(2) المصدر نفسه، ص: 83.

رسم معالم ثابتة لذاتها الأنتوية، فكان شاهدا على ميلاد أحلامها وآمالها من جهة وعلى انكسارها وانسداد الآفاق أمامها من جهة ثانية.

وإذا عدنا إلى السارد في رواية "في الجبة لا أحد" فإننا نجد أنفسنا في أفضية مكانية بنيت بدعم من الرؤية النفسية، التي جمعت شتات الأشياء وهيكلتها وفقا لرؤية السعيد الذي عاش في وحدته، متخذا من الرسم السحري رفيقا، ومن كرسيه العتيق صديقا، ومن شبكته رحما يحتويه في لحظات الفرح كما في لحظات الخوف والأرق.

ولقد رسم السارد أماكن الأحداث برؤية بسيطة تعكس بساطة الحياة التي يعيشها الإنسان العادي في الجزائر، في الوقت ذاته الذي يقدم فيه "السعيد" الشخصية البطلية مركزا على جانبها النفسي الذي كان يعكسها كذات، مسلطا الضوء على عوالمها الداخلية بكل ما تتطوي عليه من أحلام (العيش السعيد) وآمال و هواجس، تتفجر سيلا من الهذيان العشوائي تحت وقع الطرق و رائحة الموت المتسربة عبر ثقوب الباب الذي ظل ينوء بوقعه المتوالي والمستمر.

ولقد ساعدت هذه الرؤية النفسية للمكان المتلقي على إدراك طابع الوحشة والوحدة التي طفت على حياة "السعيد" والتي زادت حدة في ظل الطرق الذي هجم فجأة على باب شقته دون سابق إنذار في الوقت نفسه الذي أضفت عليه طابعا ساكنا يجعل القارئ يصغي إلى ضوضاء حركة "السعيد" وتصرفاته، ويستمتع إلى جلية ذلك الكلام الذي يتوجه به إلى ذاته في مرآة ذاته. وإذا كان السارد قد اضطلع بأداء الوظيفة السردية، ونجح في رسم العوالم التخيلية المختلفة، ولحم أجزاء فسيفساء من العناصر المتنوعة، فهل سيتمكن من إيهامنا بحقيقة هذه العناصر؟ ويؤكد لنا فعلية هذه الأحداث؟.

2- وظيفة الإيهام بالواقع:

وتظهر هذه الوظيفة بجلاء من خلال مطابقة شخصيات الروايات المتناولة لبشر الواقع، ومشاكلتهم لهم من ناحية الأسماء، والسمات المادية، المتمثلة في الصفات الخلقية والملاحم الخارجية والمعنوية المتجسدة في الصفات الخلقية وما تؤديه هذه الشخصيات من أدوار اجتماعية، إضافة إلى ما يحدثه الوصف الاستقصائي من مطابقة بين الأماكن وتسميتها بنفس أسمائها المرجعية المتواجدة خارج حدود النص، أو احتواء هذا الأخير على دلائل زمنية، وارتباط أحداثه بمناسبات تاريخية، ومحطات ذاكرية تسهم في بناء أرضية الخيال المماثل للواقع، وخلق نوع من الوهم المرجعي الذي يندرج في باب التمثيل والتصوير أكثر مما يندرج في باب التلفظ.

إن محاكاة العالم المتخيل للعالم الواقعي من طرف السارد تجعل الإيهام بالواقع أمرا ضروريا، يشكل بالنسبة للمتلقي معطى موضوعيا يساعده على تقبل كل ما سينجر عن تشكل هذا العالم من أحداث، « فهو الذي يكسب القصة مظهر الحقيقة»⁽¹⁾ ويعطيها الكثير من الفعلية ويدفعه - المتلقي - إلى بناء ميثاق الثقة بما يقول السارد من خلال موضعة الأحداث ضمن علامات تاريخية حافلة، أو مكانية متجذرة، أو أنماط بشرية مستنسخة من بشر الواقع.

لقد تمكن السارد في الروايات النسائية المتناولة من خلق مسافة المشاكلة، وبناء أرضية الوهم المؤسس على أعمدة الواقع الجزائري الذي قام باستنساخه بشخصياته وأمكنته، وتاريخه، الذي جاء منظورا إليه نظرة جمعت في أفضيتها بين الموضوعية المصطنعة، والذاتية التي فرضتها وحدة المنظور الذي لم يستطع التخلص من المسار الإدراكي للذات الساردة، فمر عبر قنوات وعيها وعكس في معظم الحالات منطلقاتها معبرا على تأويلاتها الخاصة.

2-1 الإيهام بواقعية الأحداث:

لقد تم ذلك من خلال ربطها بأحداث عامة، وبمناسبات وطنية وإسنادها - الأحداث - إلى خلفيات تاريخية، وأفضية زمنية مشتركة تحيل المسرود له على الذاكرة الجماعية للمجتمع الذي حاكته ونسخت منه مجرياتها.

ففي "ذاكرة الجسد" يضيء السارد الوقائع الحديثة التي يقوم بتقديمها بخلفيات زمنية تحيلنا على التاريخ الجمعي، وتدفع بالقارئ إلى أجواء النص المفعم بحرارة التاريخ الثوري الذي جسده شخصية السارد البطل "خالد بن طوبال" ونضاله في سبيل رفع الراية الوطنية، وكذا استرجاعه للتاريخ الخاص ببعض الشخصيات كشخصية "سي الطاهر" وشخصية "كاتب ياسين"، وكذا تفاصيل أحداث الثامن من شهر ماي عام خمسة وأربعين وتسعمائة وألف، كما أنه اهتم أيضا بما عاشته الجزائر بعد الاستقلال، وما عايشه المجتمع الجزائري من تحولات تمخضت عنها أحداث أكتوبر "ثمانية وثمانين وتسعمائة وألف" والتي أودت بحياة أخيه حسان وكانت بداية لبركان الدم الذي لامست حممه مختلف فئات الشعب الجزائري.

لقد شكلت هذه الأحداث محطات ذاكرية أسس السارد على أعمدها نسيج نصه السردية وربط أحداثه المتخيلة بأحداثها الواقعية، مما جعل منطقة الالتحام بينهما تولد لدى القارئ نوعا من الإيمان بمصداقية الأخبار المنقولة على لسان السارد، الذي عرف كيف يمزج بين الحداثين، ويصبهما في نقطة واحدة، ظلت تشد إليها جميع أحداث الرواية.

⁽¹⁾ Henri mitte arand: le discours du roman. Puf. Paris, 1980, P194.

وإذا عدنا إلى "فوضى الحواس" نجد ساردتها قد استتدت هي الأخرى إلى أحداث واقعية، غطت مرحلة التسعينيات التي شهد فيها الوطن أعنف مراحل التاريخية والتي بنت الساردة نصها على خلفيتها، مستمدة أصولها وحقائقها من الواقع المر الذي تخبطت فيه الجزائر مصورة المصائر الفردية الخاصة (قصة اغتيال السائق عمي أحمد كممثل للمواطن البسيط الذي تغدر به الأيدي الجبابة)، والمصائر الجماعية العامة (الممثلة بأحداث أكتوبر 1988) والتي بدأت كمطالب شرعية، وانتهت كعنف سياسي بعد الانتخابات المحلية والتشريعية سنتي (1990-1991) وما صاحبها من إضرابات واعتصامات تحولت بفضل أيادي خفية إلى عنف دموي بدءا من سنة 1992، التي شهدت اغتيال الرئيس الجزائري محمد بوضياف في 29 جوان بمدينة عنابة « كنا في نهاية حزيران كنت أهرب من ثرثرتهن وأسترق النظر أحيانا إلى جهاز التلفزيون ... كان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك موليا ظهره إلى ستار القدر.. أو "ستار الغدر" يبدو واثقا، وسانجا، وشجاعا، وبريئا..

فكيف لا يحصل له كل الذي حصل؟...

وقبل أن ينهي جملته كان أحدهم من المسؤولين عن أمنه يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره، ويلقي قنبلة تمويهية.. جعل دويها الحضور ينبطحون جميعهم أرضا.

ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف... كنا في التاسع والعشرين من حزيران، وكانت الساعة تشير إلى الحادية عشر وسبع وعشرين دقيقة وكانت الجزائر... تتفرج على اغتيال أحلامها...»⁽¹⁾.

فمن خلال هذا المقطع السردي تصور الساردة للمتلقي وفي خضم تأزم الحدث السردي حدثا تاريخيا مسجلا في دفاتر الواقع والمتمثل في اغتيال المجاهد "محمد بوضياف" الذي عاد إلى الوطن وفي جعبته رؤوس أحلام وآمال جعلها "الأربعون حراميا"⁽²⁾، تنتهي سابحة في بركة من الدماء.

والساردة من خلال تقديمها لهذا الحدث ترسم حيثيات الواقع وتعيد بناءه لتشيد على أسسه الثابتة معالم أحداثها المتخيلة، وتبعثها على أرضية الواقع الذي ينفث فيها من روح حقائقه ما يجعلها قادرة على الانبعاث والاستمرار في موازاته مما يوهم المتلقي بواقعية هذه الأحداث.

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص: 335-336.

(2) المصدر نفسه، ص: 338.

وفي "تاء الخجل" و"مزاج مراهقة" تعتمد الساردة على نفس الحقبة التاريخية، وتبني عالمها المتخيل بموازاتها وعلى أصداء أحداثها، مصورة ما شهدته الجزائر خلال هذه الفترة، كاشفة واقع مجتمع أضاع طريقه، ودخل درب التحول إلى ديمقراطية رعناء ومجنونة لم تكبح جماحها، فعاش الوطن على هامش التاريخ زمن الموت، الموت المجاني فدفع المواطن البسيط ثمن أخطاء لم يرتكبها.

لقد عكست الساردة في نص "مزاج مراهقة" ظاهرة قتل المثقفين الذين كانوا يحملون أفكارا مغايرة ويعلنون ثورتهم بسلاح الكلمات، في الوقت الذي تناولت فيه "تاء الخجل" عفونة الواقع الذي عايشته المرأة خلال هذه الفترة والتي كانت موزعة بين تقاليد المجتمع البالية وثقل قيودها، ومحنة الاغتصابات، معتمدة على "التصوير الفيزيولوجي الصادم لمشاهد العنف والاعتداء"⁽¹⁾، والذي عكسته شخصية يمينة ورفيقاتها.

2-2 الإيهام بواقعية الأماكن والشخصيات:

ويظهر الإيهام بجلاء من خلال لجوء السارد إلى الوصف الاستقصائي، وتسمية الأماكن بأسمائها المرجعية الكائنة خارج النص، والمتواجدة على أرض الواقع الذي استمدت منه واستنسخت من أرجائه.

لقد كانت "القصة العتيقة" مدار أحداث رواية "لونجة والغول" فقدت بأعين من ألف المكان واعتاد على أهله، فرسم السارد العليم معالم هذه المدينة، وصورها بشكل إيجابي رافعا النقاب عن مواضع قوتها، ومكان ضعفها، مانحا لنفسه الحظ الأوفر في تشكيل رؤيتها من خلال تبئيره لها رغم اعتماده في بعض الأحيان على الشخصيات المتحركة على مسرحها "كعمي محمد"، "مليكة"...، لكنه سرعان ما كان يستعيد موقعه ليفرض رؤيته ويعلن منظوره "الشوارع ضيقة ونوافذ البيوت المتواضعة تكاد تلامس بعضها البعض، الأبواب لا تزال مغلقة والمدينة لم تستيقظ بعد، والسلم الحجري الذي بدأ يهبطه محمد إلى المرسى طويل، طويل، كل درجة من درجاته كانت تهرب من عملية العد... رغم هذه السنوات الطويلة يبدو له أحيانا أطول من أي سلم في هذه الدنيا العريضة، والتي لا يعرف منها إلا هذه المدينة الغارقة في البياض وقد انعكست على قبابها وسطوحها خطوط الشمس المنداة بتموجات الخليج اللازوردية، فبدت وكأنها سفينة بيضاء تائهة في المحيط العريض، مدينة شفافة، جدرانها من ألق الفجر

(1) ملاح كايضاء ميساء: كتابة العتف/ وعنف اكتابة في رواية "قوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، مجموع محاضرات الملتقى الدولي العاشر لعبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مؤسسة الفانوس للثقافة والفنون، الجزائر، 2008، ص: 234.

ودروبها من خطوط الشمس، وأحشاؤها من أعماق المحيط اللانهائي مدينة تبدو لأول وهلة مسترخية تستند برأسها لحضن الجبل الأخضر وتلعب برجليها البضتين بين الصخور في المياه الزرقاء... لكنها دائما مستعصية على الامتلاك⁽¹⁾.

لقد استطاع السارد في "لونجة والغول" أن يخلق نوعا من التناصب بين البنية الحديثة التي تناولت موضوع الثورة، وغاصت في مجريات أحداثها المتوالية، والبنية المكانية التي غاصت في أعماق مدينة "القصة" الضاربة بجذورها في تاريخ الجزائر، فجاءت الخلفيات المكانية في خدمة الموضوع العام أثرت جوانبه، دعمت حيثياته بصور متنوعة حملت من أصالة المكان، وتغذت من عقبه التاريخي وهذا ما جعلها تغذي أطراف السرد، وتبعث أنفاسه من حين لآخر.

لقد «كانت المسافة الفاصلة بين منزل مليكة والمكان الذي تسير فيه... لا تزيد عن الميادين.. إيه يا مليكة؟ ها هي الدروب والأزقة التي تحبين وتعشقين، ها هي الحارات المعلقة بشغاف القلب بين ناظريك، ها هي الدكاكين الصغيرة تعتر بمهنها اليدوية وفنونها الذائبة مع ألوان الفجر، ها هي الدكاكين مفتوحة رغم الخوف والموت، وأصحابها على عتباتها كأنهم يقفون على بقاع مقدسة، يقومون كل يوم بتقديم آيات الولاء والوفاء لمقدسات لم تبق إلا في قلوبهم..»⁽²⁾، لقد رسمت هذه الأماكن معالم صمود الثورة، وعللت أسباب قيامها في الوقت نفسه الذي فتحت فيه مساحات أخرى تحركت عليها الشخصيات في حدود ما رأته من أشياء وما أدركته من أفكار ارتبطت بهذه الأماكن دون غيرها.

ولقد احتفى السارد في رواية "في الجبة لا أحد" بالمكان، وجعله مساحة مزدحمة بالأفكار مغمورة بالمشاعر التي غرقت فيها الشخصية باستيهاماتها، وخيالاتها، وأحلامها التي كانت تنتظر لحظة اغتيالها المرتبطة بانفتاح الباب وولوج الوحوش الأدمية التي أتعبها الوقوف خلف العتبات، وهذا الازدحام يتم في أرجاء فضاء مغلق على كينونة الذات "السعيد" الذي يعيش في «وحدة.. وحشة.. انفرادية.. سكون.. لا أحد لا صوت.. لا حركة.. لا شيء»⁽³⁾.

والسعيد يقبع في مدينة لم تحدد ملامحها الخاصة، وضبطت مقاساتها على الملامح العامة التي كانت تميز كل المدن الجزائرية في فترة التسعينيات في محاولة من السارد إلى نعي المدينة، وتقديمها وهي في حالة انهيار تام وانكسار فضيع، حتى وإن كانت جميع أضواء السرد

(1) زهور وينسي: لونجة والغول، ص: 20.

(2) المصدر نفسه، ص: 112.

(3) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 10.

مسلطة على بيت السعيد الذي تحول إلى مصيدة قاتلة وكمين محكم بعدما كان فضاء مفتوحا على الهدوء والراحة وباعثا على الطمأنينة والسكينة.

لقد استطاع السارد أن يعبر من خلال صمت المكان ووحشته عن عجز الذات التي تسكنه وقوة المرارة التي كانت تعيشها منفردة، في الوقت نفسه الذي أتاح لها فيه فرصه أن تخوض غمار لحظاتها التأملية، وتقوم بمساءلة داخلية لذاتها وللآخر على حد سواء. وبالرغم من ضآلة المكان وانحصار اتساعه في رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح واقتصاره على أفضية البيت العائلي "سي السعيد"، إلا أنه كان يتطلع إلى الآخر نطقا ويحاوره من خلال مسحة الذكريات ونوافذ الاسترجاع فعاتت "برناس" بأثواب التاريخ وبحمولة ثقيلة ناعت بأحلام الثورة وأصداء رجالاتها الممزوجة بأوجاع "سي السعيد" وتطلعاته نحو الحب، وخيبته على عتباته، وفشله في ممارسة الأبوة التي عاش لحظاتها المسروقة كتحد مفتوح لم يفلح في تجاوزه.

ولقد استطاع السارد - الذات الناطقة في بحر الصمت - من خلال احتفائه بالمكان الذاكري من أن يكسب أحداثه بعض الشرعية، ويهبها خلفيات واقعية، فجاءت شخصيته حاملة للفضاء بجميع قيمه الثقافية والاجتماعية ولم تكن برناس الفضاء الوحيد بل كانت مدينة العاصمة حاضرة هي الأخرى من خلال انتقال مسار الأحداث إليها.

والشيء الذي نلاحظه هو تركيز السارد على الأماكن المغلقة في الروايات النسائية التي رفعت في وجه القارئ شعار الصمت، وأسهمت في تأجيج الاضطرابات النفسية التي عايشتها الشخصيات من جهة في الوقت نفسه الذي استعملت فيه لمداراة حالات الحزن والألم، وكوسيلة للتفوق على الذات والانغلاق على مشاعرها باعتبارها ذاتا مكابرة تخشى الاعتراف بالهزائم الداخلية والبوح بها.

3- الوظيفة التنسيقية (Fonction De Régie):

تتجلى هذه الوظيفة في قيام السارد بلملمة جملة من الأحداث المختلفة والمتناقضة والربط فيما بينها في إطار سيرورة واحدة، ودفعها للانصهار ضمن إطار واحد يخدم المعنى العام للنص الروائي، فهو من خلال هذه الوظيفة ينصرف " لتلمس سمك النص السردى، ومعنى السمك، ذلك الامتداد الذي يذهب بالقصة إلى الماضي، أو يرمي بها إلى المستقبل فيكون من

واجب السارد تذكير القارئ بها، وتنسيق أحداثها في نسق من التوالي الذي يستجيب لسببية في الحدث علة ونتيجة.⁽¹⁾ فتعنى الأحداث المساحة النصية وهي تمسك برقاب بعضها البعض.

من خلال هذه الوظيفة يعود السارد إلى النباش في أخايد الماضي من أجل بناء امتداد تاريخي حقيقي أو خيالي للأحداث التي يعالجها، وإقامة ميثاق زمني للنص الروائي واستتباب أركانه في ذهن القارئ، مما يعطي لعناصر الحدث قيمتها الدلالية، ويضفي على العواطف حرارة الإحساس.

والسارد في كل ذلك يسعى وراء اختيار مواطن التذكير دون أن يغفل نقاط التبشير التي تحمل القارئ إلى أفق لا محدود من الترقب والتموقع، وهكذا يغدو النص الروائي منفتحاً على زمنين، زمن ماض يستمد منه ذخيرته الحديثة، وزمن آت يرسم آفاقه وسط ضبابية الاحتمالات.

لقد اشتغل السارد في الرواية النسائية التي كانت محط دراستنا على هذه الوظيفة وقام بتفعلها من خلال مده لجسور التواصل بين الماضي والمستقبل واتخاذ من الحاضر طريقاً معبداً يُوصلُ القارئ إلى كليهما، إن لم نقل بأنه كان محطة جامعة لهما تتم في أفضية اتساعها المقارنة بين حدود كل منهما، ومناقشة خلفيات الماضي وبناء حيثياته، ورسم معالم الآتي دائماً واستجلاء انحرافاته.

لقد كان السارد في الروايات المتناولة يقف دائماً على عتبة العودة إلى الوراء محتمياً بعباءة خسارته، ملتجئاً بملاءة هزائمه المتكررة، وخيباته المتوالية، معلناً عن نيته المسبقة في إفراغ جعبته وضح ما تحفل به ذاته من ذكريات وصور وأحداث عايشها في الماضي، وهو على أهبة تسجيلها بالحبر على صفحات تنتظر بشغف هفوة انفلات أو لحظة تدفق تطلق فيها سراح الذات لتندلق جملاً تكتب على جسد الأوراق.

لقد كان الماضي يعود عبر النوافذ المفتوحة للحاضر ليؤنث فراغات السرد، ويملاً فجوات الحكي، فيغذي لدى المتلقي رغبته في إقامة الوصل بين الأحداث، والعمل على دعم لحمتها، والربط فيما بينها من خلال إقامة القرائن بين السبب والمسببات، والسارد من خلال عمليات التنسيق هذه يدفع القارئ إلى المساهمة في تغيير دلالة بعض الأحداث اللاحقة والسابقة على حد سواء، ويمنحه مساحة أكبر للتأويل من خلال عودته إلى الوراء ويتيح له فرصة

(1) حبيب، مونسى: قراءة السرد القرآني، النص والقارئ، ص: 35.

تصور الماضي ونفض الغبار على أحداثه، و يدفعه بانفتاحه على الآتي إلى رسم أفضية التوقع وتحديد مساراته.

ففي "ذاكرة الجسد" يتحرك السارد عن مستوى الأزمنة الثلاثة ذهابا وإيابا دون أن نستشعر حركته، فاتحا المجال أمام القارئ منذ البداية، حتى وإن كان المكان المرتبط بهذه الحركة مكاناً واحداً لم يتجاوز حدود الجسد الذي يريد إفراغ ذاته، وسكب ذاكرته من خلال العودة بها إلى الماضي البعيد الذي عايشته هذه الذات، والذي يبدأ من مظاهرات 08 ماي 1945 إلى غاية استقلال الجزائر والذي كان زمنا حافلا بالنسبة لخالد بن طوبال بدءا بالتحاقه بصوف جبهة التحرير الوطني وانتهاء بإصابته وسفره إلى تونس أين بترت ذراعه اليسرى.

وهذه الفترة تعتبر أولى المحطات الزمنية التي تنطلق منها أحداث القصة المسرودة على لسان السارد نفسه، ليخرج بنا بعد ذلك على مرحلة الاستقلال التي كانت مرحلة مشحونة بأحلام الثورة، وثوراة الأحلام التي كان ينتظرها الشباب الجزائري، أين تعرف على زياد الخليل الذي كان له أثر كبير في تغيير قناعات خالد الفكرية أولاً، وفي تبديل مسار حياته الشخصية والنفسية ثانيا بعد ما شاركه حب نفس المرأة.

ولا ينسى السارد في "ذاكرة الجسد" أن يعيدنا على أجنحة الذاكرة المسترجعة إلى فترة هجرته التي تعرف فيها على حياة ابنة سي الطاهر التي حركت فيه مدافن الماضي الثوري، وتلمست نقاط ضعفه من خلال تجوالها في غرف قلبه الدافئة التي أغلقتها برودة الغربة عن الوطن الأم، والتي شكلت محور عطبه العاطفي الذي أضيف إلى عطبه الجسدي (يده المبتورة) وعطبه النفسي (وفاة أخيه حسان في أحداث أكتوبر 1988).

لقد استطاع السارد أن يقوم بخلخلة الزمن وتكسيه، ثم إعادة جبره وتنظيمه من خلال تقديمه للأحداث بوتيرة متداخلة، تدفع القارئ إلى الإحساس بحلول الأزمنة الثلاثة فيها، حتى وإن كان الزمن الحاضر زمنا مؤطرا للأحداث، ومحورا عاما ظل يشد خيوط حركتها .

أما في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق فقد استطاعت الساردة أن تلمم شتات الأحداث التي عايشتها، وتشكل بفسيفساء محطاتها المختلفة صورة موحدة عن المرأة جمعت فيها صور الماضي الذي عاشته في عائلة بني مقران المحصنة بتقاليد المتوارثة بصور الحاضر الذي وقفت عليه مع يمينه، التي استطاعت من خلال استدراجها لماضيها واسترجاعها لذكرياتها البسيطة أن تجدد نبض الزمن في سردها، وتبعث حركته على وقع تدفقاته المختلفة، التي كانت ترسم مسارها تجاه الماضي لتقدم صور الطفولة وتتحرف أحيانا باتجاه المستقبل

لتصور قتامته في زمن أصبح فيه "الوطن كله مقبرة"⁽¹⁾، دون أن تمزق الذاكرة في تدفقاتها شرنقة الحاضر، الذي ظل يغذي صوت الساردة من حين لآخر موهما إيانا بانفتاحه على الحاضر نفسه الذي استطاعت الساردة أن توظفه وتشتغل على مستوى تعدده الهلامي لتجدد الحركة في أعماق سردها، وتبعث الحياة في خلفية الأحداث لتعطيها دافعية جديدة للانبثاق مستندة على عبق الذاكرة العائدة بين أحضان التناقض المفعم بالشوق والحيرة والقلق والخوف. أما في رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح فقد استطاع السارد أن يسكت الحاضر ويُخرسه في حضرة الماضي، الذي عاد إليه مصحوباً بصوت الذات التي تبحث عن الخلاص في برائن معاتبة النفس وإعادة قراءتها في زمن آخر وفق رؤية جديدة لم تخل من محطات المقارنة التي أعدت مسبقاً للمقابلة بين الماضي والحاضر، وسعت بشكل حثيث لرسم أفضية المستقبل رغم شحوبها وخفوت إشعاعاتها على مستوى المساحة النصية التي تحرك فوقها السارد بكل تلقائية، محدثاً تداخلات سردية جمعت الماضي بالحاضر، وانكسارات زمنية فتحت أفق التلقي وشغلته بإعادة الترتيب والتنظيم، وتتبع آثار السارد هنا وعلاماته هناك.

4- الوظيفة الأيديولوجية (Fonction Idéologique):

والمقصود بهذه الوظيفة هو النشاط التفسيري للسارد، والذي يبرز من خلال تدخلاته المباشرة وغير المباشرة في صلب الأحداث التي يقوم بسردها وتقديمها للمسروود له، وهذه الوظيفة خاصة، تكمن خصوصيتها في كونها وظيفة مشتركة تجمع بين وجهتي نظر كل من السارد والشخصية، وتعمل على توحيدهما وإقامة اللحمة بينهما بحيث تصير كل واحدة منهما وجهاً ثانياً للآخرى، فيتم تناولهما والتعرض إليهما كعملة واحدة دون فصلهما.

لقد استطاع السارد في الروايات النسائية تمثل هذه الوظيفة، ولم يجد صعوبة في إعلانها على الرغم من تنوع أنماطه في النصوص التي كانت محط دراستنا، ولقد ساعده في ذلك عاملان أساسيان:

العامل الأول: هو اعتماد السارد على ضمير المتكلم الذي كسر جميع الحواجز الموجودة بين السارد وموضوعه، وألغى تلك المسافة الحرجة التي تفصلهما .

العامل الثاني: يعود إلى الطبيعة النفسية لهذه النصوص النسائية، التي اعتمدت على إضاءة خلجات النفس، ونبش مدافنها، مما أثلّف الخطوط الحمراء وجعل أفكار النصّ عبارة عن سيل

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 96 .

من التدفقات المنبعثة من أعماق الذات والعائدة إليها في الوقت نفسه حتى وإن تجاوزت هذه المواضيع حدود الذات، فإنها ستلامس ومن دون شك حماها لتحمل بصمتها وتسجل رؤاها. وبحكم انتماء النصوص الروائية المدروسة لنفس المجتمع، وتغطيتها في معظم الأحيان لنفس أحداث الحقبة الزمنية المحيلة على تسعينيات القرن الماضي - وما شهدته الجزائر في هذه الفترة من أزمات وما عاشته من تحديات - فقد تورطت في تداعيات هذه الفترة، وعبرت عن أيديولوجيتها متبينة موقفا رافضا لجملة من الأمور دون أن تقدم حولا موازية لهذا الرفض. فرواية "في الجبة لا أحد" طرحت ومن خلال ساردها فكرة الفرد البسيط الذي يتغذى على أحلامه داخل نظام حافل بمعايير القوة المفروضة عليه، فالسعيد مواطن جزائري يقتات على بقايا أحلام طفولته الهشة، ضائعا بين مطاردة الوحوش البشرية التي تسعى لإنهاء حياته في غياب أسباب ذلك، وبين تطلعاته البسيطة الطامحة إلى طمأنينة دائمة وحياة يحقق فيها اكتفاءه الذاتي من الحب، وهو كذات لا يملك في كل الأحوال حق الاختيار أو حق الدفاع عن وجوده الذي أصبح تحت وقع الطرُق وجودا مصيره الحتمي التلاشي، لأن الحياة في نظره "باتت بطولة منذ أن صارت المدينة تأكل لحم أبنائها حيا".⁽¹⁾ في غياب من يتحكم في زمام الأمور "أين الأمن وأين الحكام والساسة في هذا البلد...؟ أين وعودكم وخطبكم واجتماعاتكم وتصريحاتكم الجوفاء".⁽²⁾

لقد حاول السارد العليم من خلال فسحه المجال أمام صوت الشخصية أن ينتقد الواقع، ويفضح أصحاب القرار من خلال تعريته للواقع المتردي على جميع المستويات وكشفه لأسباب هذا التردي «خرم عبث سياستكم المغشوشة يقين الناس وفتت كل أمل لديهم في الظفر بشيء مما تختزنه تربة هذا البلد من ذهب أصفر وأسود وأخضر، ونمت الطحالب والأعشاب السامة في عروق المواطنين وأصبح لديهم اليقين الذي لا يحتمل أي شك بأن من في يدهم مقاليد الحكم في البلاد على استعداد لقلب قوانين الطبيعة وتشويش دورة الأرض والشمس... للحفاظ على ما اختزنه حساباتهم في البنوك..». ⁽³⁾ في محاولة منه لتوعية الناس، وتحريضهم على تغيير هذا الواقع.

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 11.

(2) المصدر نفسه، ص: 88

(3) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص: 89.

وبالرغم من خفوت صوت السارد وتواريه في سبيل إسماع صوت الشخصية إلا أنه كان مؤيدا لها ومتعاطفا ومتجاوبا مع انطباعاتها والدليل على ذلك يكمن في قصر المسافة الفاصلة بينهما.

لم يخف السارد في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغامي نفس التوجه، بل أعلن عنه من خلال موازنة أثارها الحضور القصدي للتاريخ، الذي يبحث عن قراءات جديدة في الحاضر، وأغناها الواقع الراهن الذي عكسه السارد على اختلاف تنوعات صورته، فحملت الرواية فكرا معاديا للانتهازية الثورية التي عرفتها مرحلة الاستقلال والتي جاءت ممثلة في فئة من رجال الدولة "سي مصطفى"، "سي الشريف"، والتي أشهرت مصالحها الشخصية على حساب المصالح العامة، وتكالبت على استغلال خيرات الوطن والانتفاع بثرواته بشكل خاص "... كان بإمكان سي الشريف أن يشق طريقه إلى هذا المنصب ولأهم منه.. باسمه الذي خلده سي الطاهر باستشهادته، ولكن يبدو أن الماضي لم يكن كافيا بمفرده لضمان الحاضر وكان عليه أن يتأقلم مع كل الرياح للوصول...»⁽¹⁾، في الوقت الذي انتقل فيه "سي مصطفى" من رجل ثائر آمن بمبادئ الثورة إبانها إلى "... رجل الصفقات السرية والواجهات الأمامية...".⁽²⁾ بعدها.

لقد سعى السارد إلى الكشف عن ندالة هذه الشخصيات، وضحالة المستنقعات التي غرقت فيها، تاركة وراءها مبادئها وأخلاقها الثورية مقابل حفنة من العملات الصعبة والصفقات المشبوهة، فصورها بشكل كاريكاتوري عكس نظرته إليها "هاهم هنا.. كالعادة. أصحاب البطون المنتفخة.. والسجائر الكوبية.. والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه أصحاب كل عهد وكل زمن.. أصحاب الحقائق الدبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة أصحاب السعادة، أصحاب التعاسة وأصحاب الماضي المجهول.

هاهم هنا..

وزراء سابقون.. ومشاريع وزراء، سراق سابقون.. ومشاريع سراق مديرون وصوليون .. ووصوليون يبحثون عن إدارة، مخبرون سابقون.. وعسكر متتكرون في ثياب وزارية.

ها هم هنا..

(1) أحلام مستغامي: ذاكرة الجسد، ص: 270.

(2) المصدر نفسه، ص: 270.

أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع»⁽¹⁾.

فمن خلال هذا المقطع السردى يقدم خالد بن طوبال صورة فوتوغرافية لهذه الفئة راسماً كسارد مسافة طويلة بينه وبينها، وهذا ما جعله يقدمها في صورة قائمة الألوان ومقرفة في كثير من الأحيان، تعبر عن سخريته منها، وتعكس موقفه الواضح منها. وفي مقابل هذه الصورة يمر السارد بمحاذاة شخصيات أخرى ويقدمها لنا بشكل يبلور تطلعاته قبل أن يعكس تطلعاتها قولاً وفعلاً، وهذا ما يظهر بشكل جلي في قصر المسافة التي رسمها مثلاً بينه وبين "ناصر ابن سي الطاهر" رغم توجهه الديني، لأنه كان يمثل صوتاً رافضاً لأشكال الانتهازية من خلال رفضه التواطؤ مع عمه "سي الشريف" أولاً، وعدم سعيه وراء المناصب العليا تحت راية اسم والده ثانياً، وعدم موافقته على زواج أخته أحلام بـرجل السلطة ثالثاً.

كما جسدت طبيعة العلاقة التي جمعت بين "خالد" و"زياد" الفلسطيني الثائر على الأنظمة العربية أيديولوجية التغيير التي كان السارد يسعى إلى بيانها فكان دعمه ومساندته لخطوات زياد الجريئة دليلاً على تبنيه لهذه الأيديولوجية «إنه شاعر يحترف الاغتصاب اللغوي، نكاية في العالم الذي لم يخلق على قياسه، بل ربما خلق على حسابه- فهل أطلق النار عليه بتهمة الكلمات؟ لقد ولد هكذا واقفاً.. ولا قدر له سوى قدر الأشجار... احترمت فيه شجاعة الأشجار ووحدتها، في زمن كانت فيه الأقلام سنابل تتحني أمام أول ريح»⁽²⁾. وفي هذا التقويم الإيجابي إحياء واضح بالتناغم والتجاذب الذي يدل على قصر المسافة بين السارد وشخصية زياد.

هكذا إن أعلن السارد عن أيديولوجيته وأبدى تعليقاته التي جاءت مؤمنة بالماضي وأفكاره إلى درجة التقديس، موقنة بالتقدم الإيجابي في الحاضر رافضة للراهن الذي صنع بأيادي لا تحترم التاريخ، ولا تقيم وزناً لرجالاته، داعية إلى التغيير المعتدل للأوضاع والظروف.

يتخذ السارد في رواية "عابر سرير" من نوافذ التعليقات التي يبثها مرآياً سردية يضع فيها الماضي أمام الحاضر، ويوازن بين الصورتين معلناً انتصاره للماضي و للزمن الجميل على حد قوله «زمن جميل قضى فيه آلاف الشباب من جيلي خدمتهم العسكرية في بناء "السد

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 355.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 262-263.

الأخضر"... كان الشعار الذي يطارذك في كل مكان آنذاك: ((الجزائري يتقدم والصحراء تتراجع)).

مشتعلين كنا بزمن النفط الأول وكانت لنا أحلام رمال ذهبية تسربت من أصابع الوطن إلى جيوب الذين كانوا ينتعلون البلاد ويتقدمون أسرع من لهات الصحراء. يا لسراب الشعارات! إنها خدعة التائه بين كثبان وطن من الرمال المتحركة لا يعول على وتد يدق فيه ولا على واحة تلوح منه! .

هو ذا النصف الخالي .. كيف وصلنا إليه؟ بل كيف اخترقنا الرمل وتسرب إلى كل شيء؟ لم نعد على مشارف الصحراء، بل أصبحت الصحراء فينا ..⁽¹⁾.

وإذا كانت الوظيفة الأيديولوجية التي أداها السارد قد ارتكزت على إعلان رفضه للواقع المعيش، والبحث عن التعبير في ظل مسارات الراهن على المستوى السياسي فإنها قامت وعلى المستوى الاجتماعي بكشف عورة المجتمع المتحامل على الكيان الأنثوي والمستند على خلفيات ثقافية بالية، تتمثل في جملة العادات والتقاليد التي تكرست في مجتمعاتنا الطامحة نحو التغيير.

فمن خلال النصوص الروائية التي تم التعرض إليها لاحظنا أن كل النصوص تحمل في برائتها أيديولوجيا محددة، عبرت عنها على لسان سارديها بشكل فردي مايز بين نص وآخر، في الوقت نفسه الذي اجتمعت فيه على طاولة واحدة لمناقشة فكرة محددة ومعالجة مواضيع مشتركة جعلتها تصبو إلى تحقيق هدف واحد، وتسعى إلى الوصول إلى غاية مقصودة تتمثل في تشريح هذا الواقع الاجتماعي، والبحث معالمه انطلاقاً من واقع المرأة فيه باعتبارها كياناً إنسانياً حقوقه منتهكة وطبيعته مضطهدة.

وقد أعلنت عن هذه الأيديولوجيا من خلال صور مختلفة عبرت عنها نماذج نسائية اعتلت أحياناً مسرح السرد كذات ساردة تمارس بعفوية القول، وتمتحن لغة البوح اللانهائي الذي يعري أفكارها وأحاسيسها، ويكشف عن خلجاتها ودهاليزها، أو كشخصية أنثوية، تعكس من خلال وهم الدور الموكل إليها حقيقة الوضع وتجسده كواقع فعلي، موهمة إيانا بالتطابق التام بين السرد والواقع الذي امتصه الأول من صميم المجتمع كإسفنجة ليعيد سكبها في أفضيته بطرق فنية تقضي على فجاجته التي تمظهرت من خلال إضاءته لجانبين اثنين:

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 41-42.

الجانب الأول: مادي بحت تعلق بالجوانب الجسدية كالانتهاك الجسدي، والابتزاز العاطفي الذي تتعرض له هذه الأخيرة (المرأة الجزائرية).

الجانب الثاني: تجلى في العنف الرمزي، الذي يجعلها وبطرق مختلفة ضحية العادات والتقاليد القائمة على أسس تلغي دورها، وتنتفي جوهره الحقيقي كوجود مواز لوجود الرجل. وعلى الرغم من سعي الأعمال الروائية النسائية السالفة الذكر وراء كشف مظاهر النفاق الاجتماعي، وإيراز ثغراته التي تشرخ لحمة الكيان المجتمعي، إلا أنها لم تستطع التوغل بعيدا في هذا الجانب حتى يمكن اعتبارها روايات نضالية بالمعنى الإيديولوجي لهذه الكلمة لكونها «كتابات تنطق بمعاناة فردية في العمق تم تعميمها بحكم تشابه الوضعيات»⁽¹⁾، واتحدها.

لقد حاولت الساردة في "تاء الخجل" أن تنتصر للذات الأنثوية، وتعيش أحلامها وانكساراتها في ظل محنة الوطن التي عاشتها هي بشكل مختلف فكانت المحنة محنتين:

محنة الوطن: الذي يشارف على الانهيار في ظل الواقع المأساوي الذي كان يجتازه، والمستقبل الضبابي الذي كان ينتظره في ظل «انهزام قيم الخير، وتراجع قيم التكافل الاجتماعي، وتفكك أواصر الاطمئنان الاجتماعي وغلبة المصلحة الفردية على المصلحة الجماعية»⁽²⁾، العامة.

ومحنة الذات: التي دخلت في جو من الاختلال عمق شعورها بالانهزامية، وعزز إحساسها «بتشطي الكينونة وتمزق الذات، واتساع الهوة بين وعيها الممكن والسائد على مستوى العلاقات وشعورها بالغربة والاعتراب والتهيه... وسقوطها في هوة الضياع»⁽³⁾، المفتعل.

دخلت الساردة في "تاء الخجل" عالم المغتصبات كصحفية باحثة عن احراز قصب السبق، فوجدت نفسها جزءا من هذا العالم من خلال تعاطفها مع بنات جنسها وسعيها لتعرية الواقع الذي يعشنه في ظل تنكر الوطن والقانون والأهل لهن، فيشل القلم ويعجز عن خيانة الذات «كيف لي أن أخون تلك الأنفاس السعيدة بحضوري؟ كيف لي أن أخون تلك العيون المعبأة بالثقة؟ كيف هي الكتابة عن أنثى سرقت عذريتها عنوة؟ لم أعد أعرف... كل شيء صار يسبه هذيان "راوية" ونزيف "يمينة"، كل شيء صار أحمرَ صار دما، كل شيء صار

(1) صابر الحباشة: غواية السرد - قراءات في الرواية العربية-، ص: 111.

(2) ملاح كايساء مايساء: كتابة العنف/ عنف الكتابة في رواية الحواس لأحلام مستغامي، ص: 234.

(3) المرجع نفسه، ص: 234.

أما...»⁽¹⁾، وبهذه الأسئلة تلخص الساردة معاناة بنات جنسها، وتبحث عن إجابات تحتوي مكامن ارتشاقات علامات استفهامها ولكن دون جدوى .

وبرفض خالدة الكتابة عن يمينه وراويته، ينضم صوتها السارد لما حدث لهن إلى أصواتهن المتعالية أما وتعبا، معلنة رفضها للواقع الاجتماعي الذي يفرض على المرأة أن تبقى كائننا مهضوم الحقوق حتى في إعلان ألمه عندما تسلب حرته.

وعلى الرغم من الصوت العالي المناهض الذي رفعته "خالدة" إلا أنها وبالترامها للصمت تكون قد خضعت هي الأخرى لقواعد هذا القانون، وفرضت على نفسها الاستكانة مثلهن خوفا من الفضيحة «أفصح يمينه؟ أفصح نفسي؟..»⁽²⁾، واستجابة لمطلب الذات.

لقد حاولت الساردة أن تنقل واقع المرأة الجزائرية نقلا أميناً وتنسخه كما هو ممثلاً في تجارب الحياة، مقدمة نظرة متكاملة العناصر له، بدءاً من الأهل الذين رفضوا عودة يمينه وأنكروا انتماءها لعائلتهم، مروراً بالقانون الذي يستهين بعقوبة من يتعدى على المرأة، والذي هو في حقيقته «عدل يصنعه الرجال حسب تصوراتهم الضيقة..» ووصولاً عند الدين الذي يفهمه أفراد هذا المجتمع فهما خاطئاً ويؤولونه حسب ما يخدم أعرافهم وتقاليدهم «فمن يعرف رحمة الإسلام من بين كل هؤلاء؟... لا أحدا!

فالبعض يغتصب النساء باسمه.

والبعض ينبذهن باسمه.

والبعض يمنحهن تعويضا عن الولاية يعادل ألفي دينار باسمه.

والبعض ينكر أنهن ضحايا باسمه»⁽³⁾.

وهكذا رسمت الساردة في "تاء الخجل" ومن خلال مهنتها صوراً مختلفة لوضع المرأة، وعكست واقعها وصورته تصويراً أميناً، متخذة من قلمها المتحرر في رحابة الأدب سوطاً لاذعاً لنقد هذا الوضع والجهات التي تقف وراء تجزيره في المجتمع، مجسدة ذلك في رواية "محجوبات" التي يحمل عنوانها أكثر من دلالة، معبراً عن الوضع الحقيقي للمرأة في المجتمع الجزائري سواء كانت مثقفة يسعى لكبح جماحها، أو أنثى عادية تدجن في البيت لخدمة سيدها

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 54.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص: 57.

(3) المصدر نفسه، ص: 55.

وهي نفسها الرواية التي أعادت صياغة عنوانها في سبيل نشرها مختزلة إياه في عنوان أعمق وأوضح "دمى شرقية".

ولم تنس الساردة خالدة صورة المثقف الجزائري الذي يحمل آراء مغايرة، ويسعى لإثبات وجوده عبر خطاباته الحداثية والمتمردة التي لا ترسم هدفا ثوريا لنفسها بقدر ما تبحث عن التغيير والتجديد الذي يصطدم بصخرة الواقع الذي يبقيه على الهامش وفي زاوية الظل من خلال إهانتته وإذلاله، وتقديمه ككبش فداء للجماعات الإرهابية المتعطشة لدمائه، أو جعله خاضعا لرحمة أناس يكسرون بداخله هاجس التغيير، ويقتلون بقيودهم ما يوجد بداخله من رغبة في التجديد، وهذا ما عكسته رحلة بحثها عن ناشر يتولى نشر مجموعاتها القصصية "دمى شرقية"، وحواراتها مع رؤساء دور النشر في الجزائر مقدمة من خلال وصفها لهم، وتعقيبها على أحاديثهم لمحة عامة عن الوضع الثقافي الذي هوى في أعماق الرداءة راسمة بينها وبينهم مسافة بدأت طويلة وانتهت كذلك.

بحسب ما رسمته السياقات الحوارية التي جمعتها بهم والتي لم تخلو من أساليب الاستهزاء والسخرية والتهمك الذي ظهر جليا في وصفها لهم «شعره الجعدي الكثيف ذو النصف المبيض تقريبا، عينه الأصغر من الأخرى ذقنه المزدوجة، شفاه الزرقاوان من كثرة التدخين، أظافره غير النظيفة، خنصره ذات الظفر الطويل، كان يمكن أن يكون أي شيء إلا ناشرا رغم بدلته المستوردة الأنيقة...»⁽¹⁾، والحكم ذاته تؤكد الساردة وتثبتته من خلال حديثها مع هذا الناشر الذي لم يقرأ مجموعتها وحكم عليها من خلال عنوانها "محبوبات" وصاحبيتها - امرأة - معتقدا أنها كتاب طبخ «قال: أليس كتابا عن (المحبوبة)؟

انفجرت ضاحكة وأجبتة:

- إنها مجموعة قصص

حك ذقنه المزدوجة وقال لي بدون خجل:

- لقصايف خاطيني يا آنسة»⁽²⁾، وهذا ما جعل صورته المقرفة تكتمل في نظر الساردة

بإدعائها للثقافة وجهلها بها.

وفي الوقت الذي تجاوز فيه صاحب دور النشر الثانية أميته، كشف عن استغلاله

وانتهازه لظروف الكاتبة الباحثة عن دور نشر ترعى عملها الأدبي ليعرض عليها الزواج مقابل

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 82.

(2) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص: 82-83.

نشر كتابها وهذا ما عكس نظرة المجتمع للمرأة كجسد لا غير، ودفع الساردة للتعليق عليه بقولها « كان في عمر والدي، وثروته لم تحسن حتما من مستواه العلمي ». (1)

وعلى النهج نفسه سارت الساردة في "مزاج مراهقة" مواصلة إلقاء الضوء على دهاليز الواقع المتعفن الذي عاشه المجتمع الجزائري في فترة التسعينيات، مقدمة صورا مختلفة لأشكال هذا التعفن بدءا بعنف التقاليد، وضيق أفقها في وجه الأنثى المثقفة التي مثلتها الساردة "لويزة والي"، التي كسرت أحلامها وقيدت تطلعاتها في ظل هيمنة السلطة العنيفة لرجال عائلتها بدءا ووصولاً عند صور الإرهاب المتعددة التي اغتالت حلمها الأنثوي الممثل في يوسف عبد الجليل وما فتحت أمامها من أفضية للحرية أخيراً.

لقد ألغت الساردة المسافة بينها وبين المواضيع التي تناولتها فغاصت في عالم الأنثى المتمردة على قيم المجتمع الذكوري من خلال رفضها لصورة الأم النمطية التي ترضى بدخول الأنفاق الضيقة التي تُهَرَّبُ في سبيل الخروج منها رغبتها أولاً، وانتهاز أول فرصة لنزع الحجاب، وارتياح الجامعة بدونه ثانياً، وإعلان فشلها في كلية الطب والتحاقها بكلية الآداب التي ستفتح أمامها العديد من الأفضية المغلقة بعد تعرفها على شخصية يوسف عبد الجليل التي أتاحت لها فرصة امتحان الكتابة الصحفية ونشر محاولاتها الشعرية في عمود دائم بجريدته يحمل اسم "كسور" التي لم تكن في الحقيقة كسور لويزة والي لوحدها وإنما كسور مجتمع كامل، وأوجاع وطن كان على حافة الانهيار ثالثاً.

بهذا رسمت الرواية النسائية آراءها الخاصة التي تمحورت حول أوجاعها كأنتى وتوجهاتها كمرأة تسعى لافتكاك بعض المناطق التي تخصها وتبنيه الآخر إلى وجودها على المستوى العام والخاص .

5- الوظيفة الاستشهادية (Fonction Testimonial)

تظهر هذه الوظيفة من خلال نظرة السارد إلى نفسه، وكيفيات طرحه لأفكاره واستجلائه لأحاسيسه ومشاعره، وطرق استحضاره لذكرياته ومكوناته، وكيفية اثباته لمصدر خطابه، ومن خلال هذه الوظيفة يسعى السارد لإثبات مواطن الصدق في معلوماته وتأكيد دقة ذكرياته، مستندا على الحقائق التاريخية أو متكئاً على التقارير والوثائق التي يحيل القارئ بشكل مباشر على صياغتها أو زمنيته.

(1) المصدر نفسه، ص: 84.

لقد حاولت الساردة خالدة مقران في رواية "تاء الخجل" أن تتكئ على هذه الوظيفة، وتستند على معطياتها لبناء جسر التواصل مع القارئ، وإحالة على فعلية الأخبار الواردة وصدق الأحداث التي تناولتها، وحقيقة المعطيات الرقمية التي زودته بها من خلال اعتمادها على التقارير الصحفية، وإيرادها لبعض ما توصلت إليه في إطار تحقيقاتها التي كانت تنشرها في الجريدة التي تعمل بها «لقد كتبت في الموضوع سابقاً.. كتبت .. قدمت إحصائيات.

- نعم .. قلت إن خمسة آلاف امرأة اغتصبن منذ سنة 1995.

وقلت إن ألفا وسبعمائة امرأة اغتصبن خارج دائرة الإرهاب. قلت إن الوزارة لا تهتم، قلت إن القانون لا يبالي، قلت إن الأهل لا يباليون، طردوا بناتهم بعد عودتهن، قلت إنهن أصبن بالجنون، وارتمين في حوض الدعارة، انتحرن.. هل تحرك أحد غير خالدة مسعودي ومثيلاتها؟⁽¹⁾، والساردة بهذه الإحالات تبرئ ساحتها، وتوهم القارئ بحيادها بالرغم من أنها تتعرض لما يهم بنات جنسها من ظلم وضميم في الوقت نفسه الذي تقيم فيه تواصلًا وهميًا يربط بين الأحداث وتفاصيلها، وطبيعة الموقف الذي وضعت فيه بعد احتكاكها ببعض المغتصابات، ودخولها إلى عوالمهن بكل ما تحتويه هذه العوالم من تناقضات وما تدخره لهن من مأس وآلام وعذابات، في ظل وضع عام يصنعه الرجل ويتبوأ فيه مقعد السيادة والريادة، في ظل تراكمات عرفية وتقاليد وهمية تقنعه بذلك.

وتتوع الساردة من مصادر معلوماتها، ذاكرة كل ما يخدم موضوعها، فتلجأ إلى القانون مستندة على مواده في محاولة منها لإظهار جوانب الإجحاف، وتعزية نقاط الضعف التي تعتريه والتي تخدم في كل الحالات الرجل دون المرأة، مرتكزة على نصوصه، فتذكر المادة 336 من قانون العقوبات الجزائري المتعلق بهتك العرض والتي لا تقاس عقوبة مرتكبها بحجم الأذى الذي يلحقه بالمجني عليها على جميع المستويات «معاقبة كل من ارتكب جنائية اغتصاب بالسجن المؤقت من خمس إلى عشر سنوات، وإذا وقع هتك للعرض للقاصرة لم تكمل السادسة عشر فتكون العقوبة بالسجن المؤقت من عشر إلى عشرين سنة».⁽²⁾

ولا تلتزم الساردة بهذه المصادر فقط بل تتوغل في ذاكرتها مسترجعة تلك المحطات التي غيرت خارطة مشاعرها، وجرفت للبحث عن طبيعة كينونتها، محافظة على نفس المسافة التي وضعتها بينها وبين موضوعها حتى لا تتهم بالذاتية التي رافقتها في كل وقفاتها رغم ما

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 59.

(2) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 55.

اتسم به خطابها من موضوعية لا تعود للساردة بقدر ما تعود لطبيعة المواضيع التي تطرقت إليها، ولقد كانت إحالتها على التاريخ واستشهادها من سجلات أحداثه أولى محطات الصدق في خطابها «سنة العار... سنة 1995 التي شهدت اغتيال 101 امرأة واختطاف 14 امرأة من الوسط الريفي المعدم»

ثم ابتداءاً من عام 1990 أصبح الخطف والاعتصاب استراتيجيات حربية إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة (GIA) في بيانها رقم 68 الصادر في 30 نيسان (أفريل) أنها قد وسعت دائرة معركتها «للانتصار للشرف بقتل نساءهم، ونساء من يحاربوننا أينما كانوا وأينما وجدوا...»⁽¹⁾.

وهكذا نوعت الساردة في إحالتها، فطرقت أبواب التاريخ مسترجعة أحداثه، ووظفت نتائج التحقيقات الصحفية والتقارير للاستشهاد بلهجتها، ولجأت إلى بنود القانون واستثمرت موارده للتأكيد على الحقائق التي ذكرتها في سبيل بناء وتشبيد معيار ثابت للصدق بينها وبين قارئها، مما جعلها تخضع نصها لعلاقات جديدة فتحت أمامه المجال واسعاً لتنظيم معلوماته في الوقت نفسه الذي حددت له بموجبه زاوية عرضها للواقع، تلك الزاوية التي ظلت مقيدة بتفاصيل القصد الذي رسمته الساردة لخطابها ولأفضية الغاية التي سعت لتحقيقها وبلوغها. وبرغم تباين وظائف السارد واختلافها فإن المتأمل لها سيلحظ لا محالة تظافرها، ويدرك مدى تكاملها عندما يتعلق الأمر بقدرتها على تجسيم العالم المتخيل الذي يسعى لمشاكلته العالم الحقيقي في فترة محددة و على رقعة جغرافية معينة. وفي مقابل هذا الإنشاء الموازي يحاول السارد بأدائه لهذه الوظائف أن يعلن أن هذا العالم قائم بذاته، ومستقل بمكوناته، ومحاط بقيم خاصة تحتكم إليها الذوات الورقية.

المبحث الثاني: علاقة السارد

احتفت الروايات النسائية بساردها، فألبسته أثواب السيادة المطلقة على نصوصها ونصبتة على عرش القول فيها، مانحة إياه بذلك تأشيرة العبور إلى مكان العتمة في زواياها، وجواز سفر إلى مختلف محطاتها، غير أن ذات السارد لا تعتلي مسرح البوح وحيدة، ولا تتولى دفعة السرد بمفردها، بل تحتاج إلى أعوان سرد آخرين تتعامل معهم في ظل علاقات شرعية لا يفاجئها النور في أخايد العتمة، ولا يتجاوزها الضوء على مسرح الرواية في ظل كون النص

(1) المصدر نفسه، ص: 36.

السردى - الروائي - عبارة عن أرضية لالتقاء هذه الذوات الورقية أولاً، ولكونه "موضوع تواصل⁽¹⁾ بين طرفين أو بين عدة أطراف لا يمكن رؤية الواحد منها دون معرفة ملامح الطرف الآخر ثانياً.

هكذا يعتلي السارد المسرح معلنا بشكل أو بآخر عن وجود طرف آخر يشاركه في الموقع أولاً، ويجالسه عند بدء القول ثانياً، ويحاوره عندما يتواجد في مكامن الالتباس ثالثاً، وهذا الطرف الآخر يأتي في صورة المسرود له أو قد يلج النص في هيئة القارئ المتلقي لهذا الأخير، وفيما يلي سنتناول الفرق بينهما لنعالج الأول ونستقي الثاني إلى بعد حين.

والشيء الذي لاحظناه بهذا الشأن هو قلة الدراسات التي تعرضت للمسرد له مقابل تلك التي أفاضت في تناول السارد، والسبب في ذلك يعود إلى حضور الأخير، كذات ناطقة تتجسد في كيان شخصية موجودة في قلب الأحداث، تأخذ على عاتقها مهمة سرد الأحداث في الوقت الذي لا يتجلى فيه المسرود له كشخصية بشكل واضح. إلا إذا لمح السارد إليه بكلمات هنا وأخرى هناك ترفع عنه النقاب وتكشف حضوره الملازم لحضور السارد إضافة إلى الأهمية التي يضطلع بها السارد والمسؤولية التي يتولاها في رسم مسار الأحداث، وتوجيه دفة السرد والحكي، وتحديد ملامحه العامة التي تجعله سيد النص بلا منازع، فيغطي على دور المسرود له بشكل عفوي ويجعله ذاتاً تابعة تتعقب آثار تواجده.

ورغم التباين المسجل على مستوى الوظائف والأدوار المنوطة بكل من السارد والمسرد له، إلا أن الالتباس يظل قائماً عندما يدخل القارئ إلى النص كذات متفاعلة مع جزئياته، غير أننا نجد "تدوروف" يميز بينهما، ويحرص على توضيح مواطن الاختلاف "علينا ألا نخلط بين الدور والممثل الذي يؤديه، ووظائف المسرود له متعددة فهو يمثل محطة بين السارد والقارئ ويساعد على تدقيق إطار السرد، و يفيدنا في تمييز السارد، ويبرز بعض الأغراض ويجعل الحبكة تتقدم...".⁽²⁾ نحو الأمام.

وفي الوقت الذي يعمل فيه "تدوروف" على بيان مواطن الاختلاف، وشرح نقاط التباين بين المسرود له والسارد، يؤكد "جيرار جينيت" على ضرورة التحديد وحتمية التمييز أيضاً بين المسرود له والقارئ الفعلي نظراً لطبيعة الموقع الذي يلزمه كل واحد منهما، تربيع الأول على

(1) محمد نجيب العمامي: في تحليل الخطاب السردى وجهة النظر والبعد الحجاجي، دار المعرفة للنشر تونس، ط1، 2009، ص: 116.

(2) تزيفيتيان تدوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص: 58.

عرش الداخل السردى، وتموقع الثاني خارج بنائه مما يجعل الاختلاف متجسدا في بنية تكوين كل منهما في إطار الأفضية التي يفتحها أمامهما النص، ولا يتعلق الأمر بدور كل واحد منهما فقط⁽¹⁾، فقد يحدث أن يخاطب السارد في النص السردى الذي ينشئه قارئاً محدداً متخيلاً يتوجه إليه بخطابه من داخل النص، مما يجعل دائرة الداخل النصي تتسع لاحتواء هذا القارئ المتخيل أيضاً بشكل مواز للمسروود له، مما يوسع دائرة الالتباس الحاصل بينهما في هذا المستوى. وهذا الالتباس الذي تعقبه ضرورة التمييز بينهما لا ينقص من شأن كليهما ولا يقيد حركتها ولا يؤثر فيهما، فالمسروود له يظل عنصراً أساسياً في كل سرد، لأن "دراسة العمل السردى بوصفه مكوناً من سلسلة من الإشارات التي تخاطبه تفضي إلى قراءة أكثر حدقا، وإلى تشخيص أعمق للعمل، ويمكن لهذه الدراسة أن تفضي بالمثل إلى ترميز أكثر لتحديد النوع السردى وإلى فهم أعظم لتطوره، كما يمكن أن تزودنا بتقدير أفضل للطريقة التي يؤدي بها السرد وظائفه وإلى تقدير أكثر انضباطاً لنجاحه من وجهة النظر الفنية"⁽²⁾ على الأقل. وانطلاقاً مما سبق يمكننا أن نرصد وظائف المسروود له ونحددها كالتالي:

أولاً- التوسط بين السارد والقارئ:

فهو يعمل على توضيح رؤية السارد من خلال مجموعة من الإشارات التي لا ترد على نحو مباشر والتي تهدف إلى إبراز "أهمية سلسلة من الأحداث، وإعادة تأكيد إحداها أو تصعيده أو تبرير أفعال معينة"⁽³⁾، أو "الدفاع عن قيم... أو إيضاح الغامضة التي تحتاج إلى إيضاح..."⁽⁴⁾، والتي لا يمكن بلورتها إلا في حضوره.

ثانياً- التشخيص:

يعمل المسروود له على رسم ملامح الذات المتكلمة، وإضاءة صورتها، وبيان ردود أفعالها انطلاقاً من جملة العلاقات التي تجمعها من خلال التعارض أو التقابل أو التماثل وغيرها من العلاقات التي تشدها إلى بعضها البعض.

(1) Genette: Figures III , ed, seuil, paris, 1972, p265. (بتصرف)

(2) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، تر: علي عفيفي، مجلة النقد الأدبي فصول، م 12ع2، ص: 89.

(3) المرجع نفسه، ص: 87.

(4) نفسه، ص: ن.

ثالثاً- الإسهام في دفع السرد، وتأکید موضوعه، وإقامة إطاره:

ففي كثير من الأحيان يعمل المسرود له على رسم مسار السرد وتحديد طرائقه باشتغاله "كقوة دافعة" من خلال تلك العلاقات التي يقيمها مع موضوع السرد في الوقت نفسه الذي يستعمل فيه في للإيحاء بواقعية مجرياته، والتأكيد على فعليته مما يحدد إطاره ويبعث الحركة في مجريات تطوره.

وفيما يلي سأسعى إذن وراء علاقات السارد مع هذه الذات الورقية التي تشاركه الأداء على مسرح النص، وتقف بموازاته أثناء قيامه بفعل القول، وتحدد بصحبته مسارات الرؤية.⁽¹⁾

1- علاقة السارد بالمسرود له:

على الرغم من احتفاء الروايات النسائية المدروسة بالذات الساردة، لم تهمل الذات المستمعة المتمثلة في المسرود له، فأعلنت عنه أحيانا فلبس أثواب الشخصيات التي اعتلت مسرح النص، وغيبته أحيانا أخرى جاعلة منه ذاتا غير محددة تلبس عباءة الكل، وتندرج تحته. ففي رواية "لونجة والغول" يأتي المسرود له ذاتا مجهولة الانتماء مثلها مثل الذات الساردة، غائبة عن الأحداث غير مشاركة فيها، تقف خارج مسرح الأحداث، متخفية في تلك العباءة الفضفاضة للاستماع مجردة من الاسم العلم والكنية، لم يعط لها السارد الملامح المادية والنفسية ولم يعين انتماءها الجغرافي والاجتماعي والفكري، فظلت في مواطن تواجدتها تلبس أثواب العام، وتقبع خارج حدود الخاص، ممثلة في ذلك لكل ذات يهتما سماع حكاية مليكة، واكتشاف أطوار ما حل بها في ظل تواجد الغول الذي كان يهدد في كل الحالات سعادتها ويؤزع استقرارها.

وفي رواية "في الجنة لا أحد" يأتي المسرود له في هيئة أنثوية، وبصورة حلم مشع ينير الحياة في وجه السعيد الذي يفصله عن الموت باب حديدي لم يخضع بعد للطرق العنيف، فتزوره في لحظات يأسه كطيف ينقله من عالم الواقع إلى العالم الخيالي الذي يتراءى له في غمرته الحلمية واستيهاماته فيخالها ذاتا واقعية يحدثها، ويخاطبها بصوت مرتفع ينسيه صوت الطرق القابع خلف الباب "حظت عيناه عندما رآها تخرج له إنها حبيبته... كليوبترا.. نعم هي بنورها وعطرها خرجت إليه كهالة من نور انبلجت من رحم الظلمة حبيبته التي أسماها هو بهذا الاسم..."⁽²⁾، وكليوبترا التي يخاطبها السعيد، ويفتح أمامها وأمام السارد العليم خزائن

(1) نفسه ص: ن.

(2) زهرة ديك، في الجنة لا أحد، ص: 31.

ذاكرته، لا تحمل صفة محددة، ولا تلتزم بتوقيت معين للاختفاء أو الظهور، فهي تخرج من رحم الظلمة كلما غاص السعيد في استيهاماته، وتختفي في جحيم الواقع كلما استنقاق هو على وقع الطرق وعاد ليعيش واقعه الواقع في مصيدة البيت والوقت الرتيب "لعلك سمعت صراخي المكتوم وجئت لتنفذيني من هذا الموت المحقق الذي ينتظرني؟"⁽¹⁾، غير أن السعيد لا يتوقف عن مخاطبة حبيبته كمسرود لها.

ولقد استطاعت الذات المسرود لها رغم صمتها وانكفاء لسانها تحت لواء البكم، أن تشخص بحضورها وضع السعيد، وتحفز ذاكرته على البوح، كما ساعدت على رسم ملامحه، وإضاءة صورته، وبيان ردود أفعاله من خلال جره وعبر أسئلتها المتوجهة إلى الاعتراف مساهمةً بذلك في دفع عجلة السرد وبعثها بين الحين والآخر.

لكن الأمر يختلف عندما يتعلق الأمر بالسارد المشارك والملتبس أين نجد المسرود له حاضرا في ثنايا السرد ومتواجدا بهيئته العامة والخاصة.

ففي رواية "تاء الخجل" نجد المسرود له حاضرا في ظل الغياب، على الرغم من غيابه عن الأحداث، إلا أنه كان بشكل أو بآخر حاضرا في ذهن الساردة كذات والتي كانت تستحضره بين الحين والآخر بملامحه المادية طورا، والنفسية والفكرية طورا آخر، كما أنه يحمل اسما "نصر الدين" وتحدد له خالدة مقران انتماءا جغرافيا "ابن آريس" واجتماعيا "ابن امرأة" وفكريا تفكيره فصول حياة تختلف، أكتب فأتوغل داخل أزقة الذاكرة المعتمة وأستقر عندك لقد عرفت أنني تجاوزت سن نسيانك، وأن الوفاء لك صار التزاما أخلاقيا تخطى حدود القلب، ويزعجني أنك تتواجد في الموقع الخطأ في الاتجاه المعاكس لأحلامي وطموحاتي..."⁽²⁾ وهذا ما يجعل المسرود له مساهما بشكل أو بآخر في تشخيص الذات الساردة ورفع النقاب عن ملامحها وتجسيد حقيقة ردود أفعالها.

وهناك مسرود له آخر تعطيه الذات الساردة حضورا اجتماعيا وتهبه لسانا ذكوريا ويتمثل في "رئيس التحرير" الذي تدخل معه في صراع حاد من أجل الدفاع عن بنات جنسها وعكس الانتهاكات التي يتعرض لها بشكل موضوعي، وهذا المسرود له تتوجه إليه الساردة بضمير الجمع، وتكلمه من نوافذه المفتوحة على الكل، فنقيده بذلك، وتضبط صورته على وقع ما تسجله الأحداث العامة التي تعيش في خضمها الجماعة.

(1) زهرة ديك، في الحبة لا أحد، ص: 32.

(2) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص: 34.

وفي الوقت ذاته يقوم هو بالإشراف على تحديد أطر الذات الساردة فكريا وقراءة توجهاتها الخاصة، "فالعلاقات التي يؤسسها (السارد) الشخصية مع (المسرود له) تكشف عن شخصيته"⁽¹⁾، وتحدد طبيعته الفكرية وملامحه الخاصة.

وفي رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح يأتي المسرود له ممثلا هو الآخر في صورة ذات أنثوية تعكسها صورة "جميلة" الحبيبة والزوجة والابنة، فسي السعيد يتولى دفة السرد، ويحتل موقع السارد الذي يحكي تفاصيل قصة ليبرر أفعاله، ويثبت براءته أمام عدالة الوقت الذي كانت فيه الظروف سيدة الموقف وصاحبته القرار بلا منازع "الحرب قصة عجيبة في حياتي، هل تسمعيني يا ابنتي؟".

الحرب قصة عجيبة حد الموت... أنا خسرت حروبا كثيرة، وخسرت معها أشياء أكثر بما في ذلك أنت، فهل أصلح لمحاكمتك؟..."⁽²⁾، فالسارد أعطى للمسرد لها انتماء واسما ورسم لها ملامح تستمدتها من ملامح والدتها التي ماتت صمما في البداية، وقهرا في النهاية، حتى وإن كانت لا تشاكلها في جوانب أخرى فهي على رأي السارد أكثر جرأة وأكثر قدرة على إبداء رأيها وعلى افتكاك أحلامها وعيش جوانب كثيرة من حياتها بدون قيد.

والشيء الذي نلاحظه على المسرود له في الرواية النسائية هو أنه جاء رغم حضوره الجلي كذات، متجلبا في هيئة الصمت الذي توارت خلفه الكثير من الكلمات سواء أتجلى في هيئة المذكر أو أعلن عن نفسه في هيئة المؤنث، فاشتغل بذلك كمعادل موضوعي عكس هيئة المؤنث في الواقع، وطبيعة حضوره الهامشي في المجتمع الذي ينتمي إليه.

2- علاقة السارد بالقارئ:

يقف السارد بموازاة المسرود له كلما تعلق الأمر بأجواء الداخل (النص السردي) الذي تتم فيه العلاقات بين ذوات ورقية تتنفس السرد هواء، وتعيش على فائض القول الذي تؤديه داخل المتن، لكن الأمر يختلف عندما تفتح أبواب النص على الخارج استجابة لطرق المتلقي المتلهف تحت وطأة العتبات إلى ولوجه والغوص في حيثياته، وهنا سنكون بحاجة ماسة إلى مصطلح يقابل السارد، ويوازيه في الوقت نفسه الذي يعادل القارئ وينتمي إلى عوالمه وهذا المصطلح هو "الكاتب" لأن العملية التواصلية في هذا المستوى تتعلق بالخارج النصي، وتعيش على بقايا التفاعل الذي يتم التحضير له مسبقا من طرف الكاتب، لأن كل عمل أدبي متجه إلى

(1) برنس جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ص: 88.

(2) ياسمينه، صالح: بحر الصمت، ص: 31.

الخارج لا إلى ذاته بل إلى سامع القارئ وهو يحدث على نحو ما ردود فعله المحتملة...".⁽¹⁾ في مستوى آخر.

لقد حظي القارئ في الرواية النسائية بعناية خاصة، تجسدت هذه العناية أولاً في ذلك الحضور القوي الذي سجله على مستوى ضمير المخاطب، الذي كان بمثابة استدعاء مباشر ودعوة مكشوفة له ليشترك في بعث الأحداث ودفع حركتها، كما ظهرت ثانياً في ذلك الخطاب الذي كان يوجه إليه بشكل مباشر وبدون حواجز، والذي أدخله إلى أقبية النص من خلال أسئلتها التائهة التي تبحث عن إجابات مقنعة.

وفي حضرة تلك الأسئلة الباحثة عن إجابات استدرجت ساردات الروايات النسائية القارئ، ناقلة إياه من مسرح الخارج إلى الداخل، ليوازيها في حضورها الورقي، ويشاركها خيالية الموقع والهيئة، غير أنه بهذا الحضور لا يقطع وشائج صلته بالخارج ويظل معبراً عنه يستنسخ أسئلته من أفضيته المفتوحة على اللامحدود.

هكذا إذن عملت الروايات النسائية على استدراج القارئ وقامت باستحضار ذاته المتلقية معلنة عن انفتاح نصها الروائي أمامه، من خلال استثمارها للعبة الضمائر وتوظيفها لضمير المتكلم "أنا" ولضمير المخاطب "أنت" والذي يجعل القارئ يندفع للاندماج في عالم الحكيم، فيصبح بناء على لعبة الإيهام هذه معنياً بالخطاب ومشاركاً فيه بشكل أو بآخر لأن وقوفه (القارئ) على مشارف النص (من خلال هذين الضميرين) يجعله متورطاً فيه إن لم نقل طرفاً مشاركاً في انجازه وإتمام معناه.

لقد استطاعت الرواية النسائية وعلى لسان سارديها الذين تربعوا على عرش القول أن تتوجه إلى نوعين من القراء وأن تبني معهم علاقات مختلفة لم تخرج عن نطاق الأدب.

النوع الأول: هو القارئ العادي الذي رسمت بينه وبينها جسوراً مختلفة للتواصل في محاولة منها لاستقطاب اهتماماته، ودعوته بشكل غير مباشر إلى قراءة نصوصها بعيداً عن تلك الخلفيات والأحكام الجاهزة، التي تجعل من نصها في الموضع الثاني على اعتبار أنها مجرد ثرثرة نسائية، تخوض في غمار موضوعات لا جدوى منها زائدة عن الحاجة تفيض بالعاطفة والغنائية، وتغرق في حمم مملوءة برائحة الجسد ومتابعه وهموم البيت... وغيرها من المواضيع المستمدة من الواقع الخاص بها.

⁽¹⁾ Mikhail, bakhtine: esthétique et, thétique et ethéo, rie du roman, Traduit du russe, pan dahia olivien, ed gallimard, paris, 1978, p397.

النوع الثاني: وهو قارئ غير عادي لأنه يمتلك وعياً بأساليب الكتابة يجعله أكثر إدراكاً لرسائلها المشفرة فهو يمتلك مفاتيح القراءة النقدية لسطورها، ويتقن استجلاء ظلال الحروف، وقراءة ما بين الجمل قراءة واعية تستبطن الداخل وتستنتقه في الوقت ذاته وتتحدد هذه الفئة من القراء في فئة النقاد والكتاب.

خاتمة

من خلال هذه الدراسة البسيطة التي جبت بموجبها أفضية بعض النصوص السردية التي كتبت بأقلام نسائية تحمل الهوية الجزائرية، حاولت أن أترصد صوت السارد، وأتبع خطاه اللامرئية، لأقدمه في صورة متكاملة العناصر بناء على جزئية الأحكام التي كنت أستقيها من نص لآخر.

- لقد استطاعت المرأة الكاتبة من خلال ارتيادها الفن الروائي أن تقدم إضافات جديدة على مستوى المواضيع المتناولة التي طرقت من خلالها عوالم الأنثى، وما يلتصق بواقعها من تناقضات، وأن تقدم المختلف على مستوى توظيف التقنيات، والأساليب الروائية، التي سخرتها لاقتناص قضايا واقعها، والتعبير عنها، ولرسم فضاءات البوح، وتحديد ملامح بياض الصمت الذي أنطقته بجرأة الكلمات.

- لقد اتكأت الكاتبة في سردها على العديد من الرواة، الذين تنوعت أساليبهم، واختلفت مواقعهم، وتعددت وجهات نظرهم، بناء على أفضية البوح ومساحات التعبير التي فتحتها أمامهم.

- جاء صوت السارد صوتا جليا، واضح المعالم، متعدد السمات، لا يعلوه غبار ولا تتخلله بحة، أعلن مع كل نص عن قوة في الحضور وفعالية في الأداء، حاملا على عاتقه مهمة التحكم في سير الأحداث، وربط العلائق بين الشخصيات، وتحديد التوجهات، كان يتحكم من الداخل في رسم اللوحات، وتثبيت الأماكن، ورصد الزمن المتسربل بين ثنايا النهايات التي كانت تغلق أبواب السرد؛ لتعيد فتحها عائدة نحو البدايات .

- لقد سجلت معظم الروايات التي كانت محل الدراسة حضور السارد البديل، الذي كان يرتدي أثواب التذكير، ويتوارى خلف أفنعه اللغوية من أجل أن يدلي بآرائه ويوجهها كيفما يشاء برضى من الكاتبة ومباركتها.

- تعالت الأصوات داخل المتن النسائي، وتعددت في إطار كرنفالية التعبير (مهرجانية الإبداع الروائي السردية)، الذي سعت من خلاله المرأة الكاتبة إلى رسم مسارات وجهات النظر، وتأطير الرؤى المتغيرة من خلال فرض رؤية الذات الساردة المتكلمة، مما جعل النص ككل يتحرك وفق مسار واحد موصول بالسارد ورغباته وأوضاعه المختلفة.

- لقد كان لضمير المتكلم المفرد حضور لافت في الروايات النسائية الجزائرية التي كانت محل الدراسة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى وعي المرأة الكاتبة بذاتها، واكتمال هذا الوعي على

الأقل في مستواه اللغوي، نظرا لما تتمتع به هذه الأخيرة من حرية، خاصة في أعمال كل من أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق، اللتين تجاوزتا حدود المواقف الخجولة، وقامت بتعرية الواقع الذي فرض على المرأة أدوار المسكنة في ظل شروط اجتماعية وأخلاقية وسياسية وفكرية معينة، فجاء صوت السارد صوتا كاتبيا يحترف اللعب بالكلمات، وجاءت الساردة امرأة تمتهن في الضوء لغة الحرف، وتعرف جيدا كيف ترسم الواقع على حافة الجرح، وتقطب حواشيه بالكلمات .

- لجأت العديد من الكاتبات إلى استعمال الأسلوب البين ذاتي، الذي يفتح المجال أمام السارد لاستعمال ضمير المتكلم، واستخدام تقنياته داخل بناء سردي يؤطره الضمير الغائب، هذا الاحتجاب والتواري خلف ضمير الغائب يعود إلى تقليد أنثوي في الكتابة يرتبط بتكوين المرأة الملتصق بالقص والحكي؛ إضافة إلى كونه معادلاً ناطقاً بذلك الحضور الهامشي للمرأة في المجتمع والحياة على حد سواء.

- لقد سعت الروائيات الجزائريات في نصوصهن إلى التحكم في ذواتهن الورقية، كما نجدهن قد مارسن سلطاتهن الكاملة على الساردين بطرائق مختلفة، وشددن خيوط حركتهن الفكرية وفق ما يخدم غاياتهن، وقد أسسن هذه السلطة وفرضن هذه الهيمنة من خلال:

أولاً: طبيعة المواضيع التي تناولنها في متونهن الروائية، والتي دارت حول محورين اثنين، المحور الأول تعلق بهموم الوطن الذي كان يجتاز أصعب المراحل، والمحور الثاني ارتبط بهموم المرأة الجزائرية خلال هذه الفترة، والتي كانت تسعى في صمت لتمزيق شرنقة القيود الاجتماعية البالية التي وقعت في أسرها من جهة، ومن جهة أخرى كانت تحاول التحرر والانعتاق، منطلقة في مجالات الإبداع والكتابة بخطى ثابتة في ظل الواقع المهتز الذي كانت تعيش فيه.

ثانياً: النزوع إلى التمرد واثبات الذات من خلال استخدام هذه الذوات الورقية للتعبير عن أفكارها، وعكس وجهات نظرها، محملة إياها بذور الثورة والجرأة على اختراق التابوهات متخذة من هياكل السارد المتعددة ملاذاً آمناً للاختباء، ونافذة مفتوحة على مختلف أشكال القول والبوح، فظهر السارد وتجلى في متونها مرتدياً أثواباً مختلفة ناطقاً بأسنة متعددة تفرقت لتجتمع على طاولة ثلاثة أنماط هي:

1- السارد المشارك الذي وهبها عبر توسله بـ "الأنا" أفضية لا نهائية للتعبير عن الذات والآخر، سواء بارتدائه لأقنعة المذكر، والتكلم بلسانه، وعرض وجهات نظرها متوارية خلف أستاره، أو من خلال حضوره كذات أنثوية ملازمة لزاوية الصمت الذي اشتغل كمعادل موضوعي ناطق بلسان ما كتّمته وما سكنت عنه.

2- السارد العليم الذي منحها من خلال أردية "الهو" و"الأنا" أرضيات رحبة للتعبير عن آرائها، ومسارح واسعة لطرح أفكارها، وبث هواجسها، وتعرية اعتقاداتها، فامتلكت بهويته المجهولة لسانا براً نمتها، ومنحت بتخفيه تحت عباءة الكلمات حبرا إضافيا لشرح مواقفها والإفصاح عنها.

3- السارد المتلبس الذي لامست من خلاله حمى سيرتها الذاتية، وحامت حول أحرشها وتضاريسها فكان هناك دائما شيء منها يعلق بأثواب الساردة المتأهبة للسرد كشاهدة منذ البدء، وفي المقابل ارتدت الساردة المؤلفة حلة الكاتبة وامتنت حرفتها كتأكيد واضح على صلة كل منهما بالآخرى، فأتى صوت الأولى متاغما مع صوت الثانية وملتبسا به، وهذا ما سخر لها ممرات لغوية للإفضاء والقول.

- يظهر صوت السارد في الرواية النسائية الجزائرية صوتا قويا مقاوما للسلطة الاجتماعية، غير أن هذه المقاومة لا تتضمن مطالب نسوية سياسية، بل هي مقاومة متوازنة، تسعى إلى تغيير أوضاع اجتماعية معينة، ومناقشة قيم ثقافية تريد زحزحتها وخلخلة الأسس التي بنيت عليها وفرضتها.

- تمتلئ النصوص النسائية الجزائرية التي بين أيدينا بهموم المرأة المشتركة، وتعطي صوتا لألمها المكتوم، وأنيها الضائع خلف ظلال الكلمات، مما يحول أفضية سردها إلى مجموعة من المقاطع النثرية التي تغيب عنها الموضوعية في طرح الأحكام على لسان ذواتها الورقية التي تعيش ضياعا نفسيا يتوه بلغتها في أحرش الذات، وتغيب الموضوعية في أخايدها الداخلية.

- التباس الذات الساردة بين التذكير والتأنيث، فرغم اختيار الكاتبات للسارد المذكر للإدلاء بتفاصيل الأحداث، والتعبير عن حقائق الأمور، وبث وجهات النظر؛ إلا أن هذه الذات سرعان ما تكشف لنا عن ملامحها الداخلية المصابة بالتشوه والضعف، والخوف والقلق النفسي، والقلق الوجودي الذي هو في نهاية المطاف قلق أنثوي، صادر عن ذات تبحث عن موقعها بعيدا عن الهامش، وعن قيمتها في ظل وجود الموازي لحضورها.

- طغيان اللغة الشعرية على خطاب السارد، والتي جاءت في الكثير من الأحيان مليئة بالرمز، مترفعة عن كل ما هو مباشر ومادي، حتى عندما يتعلق الأمر بأشواق الجسد، وهي لغة لامست في كثير من الأحيان حمى التكرار للتأكيد، وأطنبت في طرح التفاصيل، وامتلات رغم الوضوح ببذور الشك والاحتمال الذي أبعداها عن القطعية في طرح الأحكام واليقينية في بث التفاصيل.

- لقد أدى السارد في الرواية النسائية وظائف مختلفة غير أن أداءه لبعضها جاء بشكل لافت، كأدائه للوظيفة التنسيقية بين الأحداث، نظرا لاشتغال معظم الروايات المتناولة على تداعيات الذاكرة، وتواردها عبر جسر الماضي إلى الحاضر، وكذا الوظيفة الإيديولوجية التي تعتبر نافذة المرأة الكاتبة على الطرح المغاير لأفكارها وآرائها بلسان الآخر ومناقشتها في أفضية تواجهه وميادين حضوره.

- سعت الكاتبة في الرواية النسائية إلى بناء علاقة جدية مع قارئها من خلال التعاقد مع القارئ الضمني، وهو تعاقد يُقام على أساسٍ يُعتبر فيه الأخير أن القصة التي تُروى هي عبارة عن تخيل بحت، وأن أحداثها هي أحداث متخيلة، يتم إنشاؤها في تلك المساحة الجامعة والفاصلة بين الواقع الحقيقي والخيال الفني، الذي يكسبها صبغة أدبية، ويضفي عليها مساحيق جمالية تجمل الأول -الواقع-، وتوهم بفعلية الثاني -الخيال الفني- وتقاربه وبهذا التعاقد المسبق الذي يقام على مسرح أو مضمار الرواية ويتحقق بداخل أفضيتها، يتخلص القارئ من هاجس كون الأحداث أحداثا حقيقية وطبيعة الشخصيات المتواجدة فعلا، كما تطمئن المؤلفة الكاتبة/ الساردة إلى خيوط الشك التي تبثها عبر نسيج متكامل من البياضات في انتظار الإيقاع بقارئ لا يتوانى عن تتبع آثار فائض المعنى الذي يفرزه النص بين الحين والآخر، مدركا لحقيقة كونه يجعل النص ممكنا في حدود القراءة والمعنى متعددا في أفضيتها.

- لقد حاولت الروايات النسائية التي كانت محل دراستنا ارتداء أثواب التجديد، وارتداد آفاقه المفتوحة على كل الاحتمالات، من خلال تكسير خطية السرد، والعبث بالتسلسل الزمني للأحداث المتداخلة، فدار حولها ليحتوي نفسه ويتحكم في هلامية عناصره، كما أنها مزجت بين مختلف أنماط القول على تعددها، وقامت بصهرها لتخدم هدف الخطاب الذي أعلنت عنه من خلال وحدة سارديها واستنثارهم بأفضية القول والرؤية على حد سواء؛ سعيا منها وراء إبراز ظروف المرحلة المعاصرة للنص، ورسم صورة للإنسان في مرآة ذلك الإنسان الذي كان يعيش وسط ألغام القيم المنهارة، والأوضاع المشوهة والواقع المتعفن، وبهذا فرضت هذه الروايات

على القارئ قراءة واعية، يعيد من خلالها تكوين آفاق انتظاره والبحث عن دلالات جديدة خارج حدود الذات، ولذلك ظل السارد في هذه النصوص ذاتا مبهما الملامح، متعددة الهويات، تصر على طرح المسكوت عنه أسئلة دون أن تكلف نفسها عناء البحث عن الإجابات. وفي الختام يمكنني القول بأن السارد في الرواية النسائية الجزائرية لم يكن مجرد أداة عملت على بعث النظام داخل العالم الحكائي، ولم توظفه الكاتبة كمجرد تقنية تنفخ الروح على أرضيات نصها وتبعث الحياة في هياكله وأجزائه، بل كان ذاتا إنسانية تمكنت من إدراك الأحداث ووعيها، واحتواء الآراء ودمجها، وتبني الأفكار والتعبير عنها، وتحويل التاريخ الشخصي والتجربة الفردية إلى تجربة عامة وخبرة شاملة.



قائمة

المصادر والمراجع

❖ قائمة المصادر

- أحلام مستغانمي:

- 1- ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 26، 2010.
- 2- فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 19، 2010.
- 3- عابر سرير، دار الآداب، لبنان، ط 11، 2012.
- 4- زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، ط 1، 2000.
- 5- زهور ونيسي، لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، 1992.

- فضيلة الفاروق:

- 6- مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 1999.
- 7- تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 2003.
- 8- ياسمينة صالح، بحر الصمت، منشورات الاختلاف، ط 1، 2001.

❖ المراجع العربية:

- 9- إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي الجسد، الهوية، مقارنة سردية انثربولوجية النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2013.
- 10- أحمد المدني، فن القصة القصيرة بالمغرب، في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت.
- 11- الأخضر ابن السايح، سرد الجسد، وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الجديد، الأردن، ط 1، 2011.
- 12- أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار، سوريا، ط 1، 2010.
- 13- أفاية محمد نور الدين: الهوية والاختلاف، إفريقيا الشرق، 1988.
- 14- بثينة شعبان: مئة عام من الروايات النسائية العربية من 1899-1999، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999.
- 15- بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، ط 1، 2003.
- 16- الجابري محمد صالح، دراسات في الأدب التونسي، الدار العربية للكتاب، 1978.

- 17- **حسينة فلاح**: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2012.
- 18- **حفناوي بعلي**: عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في فوضى الحواس وعابر سرير، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
- 19- **حميد لحميداني**: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1993.
- 20- **خالدة سعيد**، المرأة، التحرر، الإبداع، سلسلة نساء مغربيات، نشر الفنك، 1996.
- 21- **رشيد بن مسعود**، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق المغرب، ط2، 2002.
- 22- **رفيف صيداوي**: الكاتبة وخطاب الذات -حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
- 23- **زهرة الجلاصي**: النص المؤنث، تقديم محمد القاضي، دار سيراس للنشر، تونس، 2000.
- 24- **زهور كرام**: السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم ولخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
- 25- **سعيد يقطين**: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
- 26- **سوسن ناجي رضوان**: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.
- 27- **سيزا القاسم**: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1.
- 28- **الشريف حبيلة**: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
- 29- **شرين أبو النجا**: عاطفة الاختلاف، قراءة في الكتابة النسوية، الهيئة المغربية العامة للكتاب، 1998.

30- صابر الحباشة: غواية السرد - قراءات في الرواية العربية (من اللص والكلاب) لنجيب محفوظ إلى (بنات الرياض) لرجاء الصانع، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع (بغداد)، ط1، 2010.

- صلاح صالح:

31- قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1997.

32- سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

- طه وادي:

33- دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت.

34- الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1996.

- عبد الرحيم الكردي:

35- السرد في الرواية المعاصرة الرجل الذي فقد ظله نموذجا مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.

36- الراوي في النص القصصي، دار الآداب، القاهرة، ط1، 2006

37- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007.

- عبد الله إبراهيم:

38- المتخيل السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

39- سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر (مدخل على المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

40- عبد المالك قجور: القصة ودلالاتها في رسالة الغفران وحي بن يقضان، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2009.

- عبد المالك مرتاض

41- في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد-، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر 2004.

42- تحليل الخطاب السردية معالجة تفكيكية سميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1995.

- عبد النور إدريس:

43- الكتابة النسائية حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة، الجسد، الهوية، مطبعة سجلماسة، مكناس المغرب، ط1، 2005.

44- الرواية النسائية والواقع (بين سوسولوجيا الأدب ونظرية التلقي)، مطبعة ووراقة سجلماسة مكناس، المغرب، ط1، 2005.

45- عمر عبد الواحد: شعرية السرد- تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

46- كورنيليا الخالدة، المرأة العربية، الإبداع النسائي وخصوصية الإبداع النسوي (أوراق عمل الإبداع النسائي الأول 1997)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2001.

47- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، شركة صامد للنشر، ط1، 2003.

48- محمد الدغمومي: نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، مرحلة التأسيس، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.

49- محمد العيد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1989.

50- محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، دط، 2003.

51- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005.

- محمد معتصم:

52- الرؤية الفجائية في الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

53- المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

54- بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2011.

- محمد نجيب العمامي:

- 55- الراوي في السرد العربي المعاصر- رواية الثمانينات بتونس- دار محمد علي الحامي، تونس، 2001،
- 56- في تحليل الخطاب السردي وجهة النظر والبعد الحجاجي، دار المعرفة للنشر تونس، ط1، 2009.
- 57- محمود طرشونة: الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2003.
- 58- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005،
- 59- نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.
- 60- ناصر نمرحي الدين: بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2012.
- 61- نبيل سليمان: أسرار التخيل الروائي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق،.
- 62- نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، (دت).
- 63- نزيه أبو نزال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، المؤسسة العربية لدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2004،.
- 64- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008.
- 65- وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

- يمنى العيد:

- 66- الرواية العربية- المتخيل وبنيته الفنية-، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
- 67- الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.
- 68- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990.
- 69- في التنظير والممارسة دراسات في الرواية الغربية، عيون المقالات، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986.

- 70- يوسف إسماعيل: محكيات السرد العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2008.
- 71- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم أعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، دط، 2008.
- ❖ المراجع المترجمة:
- 72- أم فورستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جان، دار الكرنك للنشر والتطبع والتوزيع، القاهرة، 1960.
- 73- أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1985.
- 74- أمبيرتو، ايكو: القارئ في الحكاية (التعاقد التأويلي في النصوص الحكائية) تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
- 75- بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.
- تريفيتان تدوروف:
- 76- اللغة والأدب في اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
- 77- الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1987.
- 78- جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الحوار، دط، دت.
- 79- جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- 80- ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
- 81- روبرت ب هينكل، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير،- تر: صلاح رزق، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، مايو - أيار، 1994.

- 82- روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين، إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 1994.
- 83- روجر فاوئر: اللسانيات والرواية، لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1997.
- 84- عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة، تر: محمد براءة، دار العودة، بيروت، 1980.
- 85- فرجينيا وولف: القارئ، تر: بن عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- 86- فولفغانغ، ايزر: فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
- 87- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، 1986.
- 88- ميلان، كونديرا، فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1-2001.

❖ قائمة المراجع الأجنبية:

- 89- Ann Banfield, *Phrases sans paroles (théorie du récit et du style indirect libre, traduit de l'anglais par, c Lyril veken, ed, du seuil, paris 1995,*
- 90- Gérard.Genette *Nouveau discours du récit, ed, seuil, paris, 1983.*
- 91- Genette: *Figures III , ed, seuil, paris, 1972.*
- 92- Henri mitte arand: *le discours du roman. Puf. Paris, 1980.*
- 93- K. Hamburger: *logique des genres littéraires, paris, seuil,1986.*
- 94- Mikhail, bakhtine: *esthétique et, thétique et ethéo, rie du roman, Traduit du russe, pan dahia olivien,ed gallimard, paris, 1978,*
- 95- Pierre Van Den. Heuvel: *parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation, librairie José, conti, 1985.*
- 96- R. Brothers ; *essais critiques IV, le bruissement de la langue,ed: seuil ;1984,*
- 97- Tzvetan Todorov, *des cseneres de discourses, édit seuil, Paris, 1978*
- 98- Umberto,eci: *les limites de l'interprétation, traduit par myriam bouzaher, edition grasset, paris,1994*
- 99- Wayne .Booth, : *distance et point de nue : essai de classifcation, in poétique du résit, ed ed, seuil, paris, 1977.*

❖ الرسائل الجامعية:

- 100- عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائي عند عبد الرحمان منيف، ثلاثية أرض السواد نموذجاً، رسالة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008/2007.

❖ المجالات:

- 101- أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، أعمال الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة ورقلة، الجزائر، مارس 2011.
- 102- أحمد زين الدين: فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهذورة على أعتاب الوطن، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، العدد 03، 2003.
- 103- آمنة أمقران: تشكيل القارئ، الضمني في دمية النار للروائي بشير مفتي، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 16، 23/22 فيفري 2012.
- 104- تريفتيان دوروف: مقولات الحكاية الأدبية، مجلة العرب والفكر العربي، ع10، 1990.
- 105- تيودور أدورنو: وضعية السارد في الرواية المعاصر، مجلة فصول، مصر، العدد رقم 2، 1 أبريل 1993.
- 106- جاب الله خالدية: في رواية ذاكرة الجسد، مجلة السرديات، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ع2، 2008.
- 107- جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، تر: علي عفيفي، مجلة النقد الأدبي فصول، مصر، م 12ع2.
- 108- حبيب، مونسى: قراءة اسرد القرآني النص والقارئ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية كلية الأدب والعلوم الإنسانية جامعة سيد بلعباس الجزائر، ع3، أبريل 2004.
- 109- حسان راشدي: ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة تواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، ع 16، جوان 2006.
- 110- ستانزل ك ف: العناصر الجوهرية للمواقع السردية، تر: عباسي التونسي، مجلة فصول، مصر، مج11، ع4، 1993.
- 111- شرابي هشام، قضايا المرأة الغربية، مجلة مواقف، ع 73، ع 74، خريف 1993، شتاء 1994.
- 112- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة فصول، مصر، مج 11، ع 4، 19، 93.
- 113- عمار زعموش: الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، من نقد الواقع إلى البحث عن الذات، مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، ع 144، الجزائر، 1997.

- 114- عمر وعيلان: الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص، الملتقى الدولي الرابع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج.
- 115- كارمن البستاني: الرواية النسائية الفرنسية، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 34، ربيع 1985.
- 116- ليلى بلخير: هوية الراوي في ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلة التبين، الجزائر، العدد 31، 1 أبريل 2008.
- 117- ليندة مسالي: إشكالية المتخيل السردي في الرواية السنوية الجزائرية، ياسمينه صالح أنموذجا، الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب تيزي وزو، ع 4، جانفي 2009،
- 118- محمد محمود: حوار مع أحلام مستغانمي، مجلة أيام الرواية، مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ع 2، 1998/02/23.
- 119- ملاح كايساء ميساء: كتابة العنف/ وعنف الكتابة في رواية "قوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، مجموع محاضرات الملتقى الدولي العاشر لعبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مؤسسة الفانوس للثقافة والفنون، الجزائر، 2008.
- ❖ الجرائد:
- 120- حمدة خميس، في مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة، العدد 893 - 1997/02/28.
- 121- القدس العربي، السنة الرابعة، العدد 1076.
- ❖ المواقع الإلكترونية:
- 122- عبد النور إدريس، الجسد وفتنة الكتابة من موقع:

[http://ofouq.com/today1modules.php?name=nevsoffilesantilesid:](http://ofouq.com/today1modules.php?name=nevsoffilesantilesid)

<http://www.abdullah.ibrahim.com>

ملخص الدراسة

الملخص باللغة العربية:

تعتبر الرواية النسائية حقلاً خصباً، وأرضاً بكرًا، وفضاءً مفتوحاً على البحث والمساءلة، بدءاً من المصطلح الذي خلق جدلاً لم ينته، وانتهاءً عند عتبة النص، الذي شرعت مساحاته على الابتكار والتجديد، واشتغلت أفضيته على ملامح البحث والتجريب. وبين نسق البناء -الذي فصلت أثوابه على مفاصل النصّ السردي، وثرأء المضامين التي نسجت أريدتها بمعيار أنثوي- كان السارد "الذات المتكلمة" مناط بحثي ومجالاً لدراستي.

يلجُ السارد النص الروائي النسائي مرتدياً عباءة الذكر، ملتبساً بملامحه؛ ليمارس عملية البوح، ويمتنع المكاشفة على البياض، متمسكاً بتلابيب اللغة، التي تجعله يتخندق في مسارب الذات الأنثوية، ويتوغل في دهاليزها الذاكرية، مانحاً للنص سمة الخصوصية وملامح الاختلاف..

لقد اعتلت الذات الساردة عبر تضخمات الأنا مسرح القول، وفرضت سيطرتها على عرش الكلام، متحكمة في كل الشخوص، بأسطة رؤيتها المنفردة عليها، مشكلة مكنن الحدث، ومحور الزمن، وأرضية المكان، ملقية بظلالها الوارفة على تفاصيل اللغة وأشكال الكلام، فظهرت بأثواب المشاركة في خوض الأحداث وبناء الأفعال، ولبست عباءة العلم المطلق (السارد العليم)؛ فحركت عن بُعد معالم النص وحيثيات الأقوال والأفعال، وتخفّت خلف الأبواب الموارية للالتباس؛ فجاء صوتها ممتزجاً بصوت صاحبة الإنشاء التي التقطها الضوء في عتمة المكان مختبئة بين السطور ملتحفة بغطاء من الكلمات.

وذات السارد لا تعنلي مسرح البوح وحيدة، ولا تتولى دفة السرد بأنانية الانفراد؛ بل تؤسس منذ البدء مقعداً تتبوؤُهُ ذاتٌ مستعدة للاستماع (المسرود له)، يزوره في حضرتها قارئ متطفل، لا يتوانى عن تتبع أثر المعنى، وتحسس نبض الدلالات في

علاقات شرعية لذوات ورقية، لا يفاجئها النور في أخايد العتمة ولا يتجاوزها الضوء على مسرح الأحداث.

هكذا، إذن، جاء صوت السارد في النص الروائي النسائي: صوتا جليا، واضح المعالم متعدد السمات، لا يعلوه غبار، ولا تتخلله بحة، أعلن مع كل نص عن قوة في الحضور وفعالية في الأداء، حاملا على عاتقه مهمة التحكم في سير الأحداث، وربط العلائق بين الشخصيات، وتحديد الرؤى والتوجهات، يتحكم من الداخل في رسم اللوحات وتثبيت الأماكن ورصد الزمن المتسربل في ثنايا النهايات، التي كانت تُغلق مفاتيح السرد عائدة إلى البدايات على يد سارد كاتب، يحترف اللعب بالكلمات، أو بلسان ساردة كاتبة تمتهن في الضوء لغة الحرف وتعرف جيدا كيف ترسم الواقع على حافة الجرح، وتقطب حواشيه بالكلمات.

الكلمات المفتاحية:

النمط، السارد، الرواية النسائية، السارد العليم، السارد المشترك، السارد المتلبس، الرؤية، الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج، الحكى، التبئير، الموقع، المسافة، الجهة، جواني الحكى، براني الحكى، السرد، المسرود له، القارئ، المتلقي.

الملخص باللغة الفرنسية:

Résumé

Le roman écrit par la femme est considéré comme le champs fertile ,la terre vierge et l'espace ouvert sur les recherches et le questionnement à partir du termes qui a produit les opinions critiques contradictoires en arrivant au seuil du texte qui s'est ouvert sur les espaces de création et de renouvellement les quels ont travaillé sur les traits de la recherche et de l'essai.

Et entre la forme de la structure qui s'est faite aux mesures du texte narratif et à la richesse des contenus tissés selon les critères féminins fait le narrateur «l'auto-parler» le champs de ma recherche et le domaine de mon étude.

Le narrateur pénètre le texte romanesque habillé de la cape du masculin maquillé de ses traits pour exercer la profession sur le blanc en s'accrochant aux habits de la langue qui le rend preneur de position dans les filatures de l'être féminin et allant en profondeur dans ses allées secrètes masculines donnant au texte son trait de particularité et son visage de spécificité.

L'être narratif s'est levé à travers le « moi » théâtre du « dire », du « parier » et a imposé son emprise sur la traine du « parler » manipulant les personnages et étalant sa vision unique. En formant ou se trouve l'évènement et l'axe du temps et le sol du lieu elle laisse ses ombres se tomber sur les détails de la langue et les formes du discours. Ainsi elle apparait partait partie et la structures des actes et s'est prise pour « le narrateur savant » et fait bouger les repères textuels et le cours des dires et actes et s'est cachés derrière les portes entre –ouvertes de la confusion. Sa voix vient enfin mêlée à celle de la rédactrice illuminée dans le noir du lieu, cachée entre les lignes sous le drap des mots.

Et l'être du narrateur ne s'élève pas sur théâtre du parles seule et ne prend pas le gouvernail de la narration dans l'égoïsme de l'unique mais il constitue dès le début une place ou se situe un être prêt à l'écoute « celui à qui on parle » et dans sa présence un lecteur curieux et intrus qui ne se laisse pas à suivre la trace du sens et rebattements des significations ,dans des relations légitimes entre des êtres en papier qui ne sont pas surpris par la lumière dans les fissures du sombre que cette lumière ne les dépasse pas sur la scène des faits.

Ainsi donc est venue la voix du narrateur dans le texte romanesque féminin, une voix claire par ses traits et diverse pour ses repère ne se cachent pas sous la poussière, ni ne perdant sa clarté, en déclarant à chaque texte la force de la présence et l'efficacité de son rendement en prenant en mission de contrôler le cours des faits et nouer les relations entre les personnages et définir les visions et les tendances. De l'intérieurs elle oriente la peinture des tableaux,

la fixation des lieux et la capture du temps drapé dans les plis fins qui feraient la narration en revenant aux débuts par un narrateur qui jouait avec les mots ou sur la langue d'une narratrice écrivaine exerçant dans les clefs la langue de la lettre et sait bien comment dessiner le réel sur la rive de la plaie et plier ses bordures par les mots.

Les mots clés :

Point de vie, je suis le narrateur, position, perspective, distance narrataire, auto-narrativisé, mode, type, active, vision, vision par-arrière, lecteur, focal.

الملخص باللغة الإنجليزية:

Abstract :

The female Novel is considered as a vast virgin and fertile field, it is an open atmosphere over research and questioning, starting from the terms that create and to such pain

Reaching to the point that context is an important way to ward creations and renovation the nit wide spread for the issue of research and experiment

Among the vstructural settings which is elaborated upon narrativetext's measures and empower the meaning in finale method the narrator or *The self speaker* was any inspiration to look and search as it is my actual domain

The narrator of female novel gets an through wearing and denied masculin dress hindering his features to confess and show what hidden to the reader

The self narrator comes to take control over speech and maintain the paroles making its proper prospection and as a sake and nolif of time place bearing into mind the language structure and the words détails

So that it appears to share the events and constructing the deeds, it wears the dress of an infinit knowledge taking into considerations the classification of the text, the deeds and the termes détails

The self narrator doesn't come to confess it self and doesn't take the accuracy of narrating into account but it's create at the early beginning a seat that characterized by a ready -self – this method makes the reader longing to find out the meaning and spot the features inside legal relations

This came the voice of the narrator in the female novel context as clear voice with different features, declaring the power of every presence, and the good performance at every single text holding on it meaning, the control over filling events and identifying the personalities, them, selecting the voisin, prospecting and looking for the historical settings that locked the keys of narration going back to the beginning through a narrator writer who mistress playing with words from a narrating tongue knows how to deal with paroles and put them in their appropriate place.

The keywords :

Point of view the –person, position, perspective, distance, narratee, auto-narrated, mode type, actif, vision, frombehind, reader, focat.

• الملخص باللغة العربية:

تعتبر الرواية النسائية حقلاً خصباً، وأرضاً بكرًا، وفضاءً مفتوحاً على البحث والمساءلة، بدءاً من المصطلح الذي خلق جدلاً لم ينته، وانتهاءً عند عتبة النص، الذي شرعت مساحاته على الابتكار والتجديد، واشتغلت أفضيته على ملامح البحث والتجريب. وبين نسق البناء -الذي فصلت أثوابه على مفاصل النص السردية، وثرء المضامين التي نسجت أريدتها بمعيار أنثوي- كان السارد "الذات المتكلمة" مناط بحثي ومجالاً لدراستي.

يلجُ السارد النص الروائي النسائي مرتدياً عباءة الذكر، ملتبساً بملامحه؛ ليمارس عملية البوح، ويمتنع المكاشفة على البياض، متمسكاً بتلابيب اللغة، التي تجعله يتخندق في مسارب الذات الأنثوية، ويتوغل في دهاليزها الذاكرية، مانحاً للنص سمة الخصوصية وملامح الاختلاف..

لقد اعتلت الذات الساردة عبر تضخمات الأنا مسرح القول، وفرضت سيطرتها على عرش الكلام، متحكمة في كل الشخوص، بأسطة رؤيتها المنفردة عليها، مشكلة مكنن الحدث، ومحور الزمن، وأرضية المكان، ملقية بظلالها الوارفة على تفاصيل اللغة وأشكال الكلام، فظهرت بأثواب المشاركة في خوض الأحداث وبناء الأفعال، ولبست عباءة العلم المطلق (السارد العليم)؛ فحركت عن بُعد معالم النص وحيثيات الأقوال والأفعال، وتخفت خلف الأبواب الموارية للالتباس؛ فجاء صوتها ممتزجاً بصوت صاحبة الإنشاء التي التقطها الضوء في عتمة المكان مختبئة بين السطور ملتحفة بغطاء من الكلمات.

وذات السارد لا تعني مسرح البوح وحيدة، ولا تتولى دفة السرد بأنانية الانفراد؛ بل تؤسس منذ البدء مقعداً تتبوؤه ذاتٌ مستعدة للاستماع (المسرود له)، يزوره في حضرتها قارئ متطفل، لا يتوانى عن تتبع أثر المعنى، وتحسس نبض الدلالات في

علاقات شرعية لذوات ورقية، لا يفاجئها النور في أخايد العتمة ولا يتجاوزها الضوء على مسرح الأحداث.

هكذا، إذن، جاء صوت السارد في النص الروائي النسائي: صوتا جليا، واضح المعالم متعدد السمات، لا يعلوه غبار، ولا تتخلله بحة، أعلن مع كل نص عن قوة في الحضور وفعالية في الأداء، حاملا على عاتقه مهمة التحكم في سير الأحداث، وربط العلائق بين الشخصيات، وتحديد الرؤى والتوجهات، يتحكم من الداخل في رسم اللوحات وتثبيت الأماكن ورصد الزمن المتسربل في ثنايا النهايات، التي كانت تُغلق مفاتيح السرد عائدة إلى البدايات على يد سارد كاتب، يحترف اللعب بالكلمات، أو بلسان ساردة كاتبة تمتهن في الضوء لغة الحرف وتعرف جيدا كيف ترسم الواقع على حافة الجرح، وتقطب حواشيه بالكلمات.

الكلمات المفتاحية:

النمط، السارد، الرواية النسائية، السارد العليم، السارد المشترك، السارد المتلبس، الرؤية، الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج، الحكى، التبئير، الموقع، المسافة، الجهة، جواني الحكى، براني الحكى، السرد، المسرود له، القارئ، المتلقي.

الملخص باللغة الفرنسية:

Résumé

Le roman écrit par la femme est considéré comme le champs fertile ,la terre vierge et l'espace ouvert sur les recherches et le questionnement à partir du termes qui a produit les opinions critiques contradictoires en arrivant au seuil du texte qui s'est ouvert sur les espaces de création et de renouvellement les quels ont travaillé sur les traits de la recherche et de l'essai.

Et entre la forme de la structure qui s'est faite aux mesures du texte narratif et à la richesse des contenus tissés selon les critères féminins fait le narrateur «l'auto-parler» le champs de ma recherche et le domaine de mon étude.

Le narrateur pénètre le texte romanesque habillé de la cape du masculin maquillé de ses traits pour exercer la profession sur le blanc en s'accrochant aux habits de la langue qui le rend preneur de position dans les filatures de l'être féminin et allant en profondeur dans ses allées secrètes masculines donnant au texte son trait de particularité et son visage de spécificité.

L'être narratif s'est levé à travers le « moi » théâtre du « dire », du « parier » et a imposé son emprise sur la traine du « parler » manipulant les personnages et étalant sa vision unique. En formant ou se trouve l'évènement et l'axe du temps et le sol du lieu elle laisse ses ombres se tomber sur les détails de la langue et les formes du discours. Ainsi elle apparait partait partie et la structures des actes et s'est prise pour « le narrateur savant » et fait bouger les repères textuels et le cours des dires et actes et s'est cachés derrière les portes entre –ouvertes de la confusion. Sa voix vient enfin mêlée à celle de la rédactrice illuminée dans le noir du lieu, cachée entre les lignes sous le drap des mots.

Et l'être du narrateur ne s'élève pas sur théâtre du parles seule et ne prend pas le gouvernail de la narration dans l'égoïsme de l'unique mais il constitue dès le début une place ou se situe un être prêt à l'écoute « celui à qui on parle » et dans sa présence un lecteur curieux et intrus qui ne se laisse pas à suivre la trace du sens et rebattements des significations ,dans des relations légitimes entre des êtres en papier qui ne sont pas surpris par la lumière dans les fissures du sombre que cette lumière ne les dépasse pas sur la scène des faits.

Ainsi donc est venue la voix du narrateur dans le texte romanesque féminin, une voix claire par ses traits et diverse pour ses repère ne se cachent pas sous la poussière, ni ne perdant sa clarté, en déclarant à chaque texte la force de la présence et l'efficacité de son rendement en prenant en mission de contrôler le cours des faits et nouer les relations entre les personnages et définir les visions et les tendances. De l'intérieurs elle oriente la peinture des tableaux,

la fixation des lieux et la capture du temps drapé dans les plis fins qui feraient la narration en revenant aux débuts par un narrateur qui jouait avec les mots ou sur la langue d'une narratrice écrivaine exerçant dans les clefs la langue de la lettre et sait bien comment dessiner le réel sur la rive de la plaie et plier ses bordures par les mots.

Les mots clés :

Point de vie, je suis le narrateur, position, perspective, distance narrataire, auto-narrativisé, mode, type, active, vision, vision par-arrière, lecteur, focal.

الملخص باللغة الإنجليزية:

Abstract :

The female Novel is considered as a vast virgin and fertile field, it is an open atmosphere over research and questioning, starting from the terms that create and to such pain

Reaching to the point that context is an important way to ward creations and renovation the nit wide spread for the issue of research and experiment

Among the vstructural settings which is elaborated upon narrativetext's measures and empower the meaning in finale method the narrator or *The self speaker* was any inspiration to look and search as it is my actual domain

The narrator of female novel gets an through wearing and denied masculin dress hindering his features to confess and show what hidden to the reader

The self narrator comes to take control over speech and maintain the paroles making its proper prospection and as a sake and nolif of time place bearing into mind the language structure and the words détails

So that it appears to share the events and constructing the deeds, it wears the dress of an infinite knowledge taking into considerations the classification of the text, the deeds and the termes détails

The self narrator doesn't come to confess it self and doesn't take the accuracy of narrating into account but it's create at the early beginning a seat that characterized by a ready -self – this method makes the reader longing to find out the meaning and spot the features inside legal relations

This came the voice of the narrator in the female novel context as clear voice with different features, declaring the power of every presence, and the good performance at every single text holding on its meaning, the control over filling events and identifying the personalities, them, selecting the voisin, prospecting and looking for the historical settings that locked the keys of narration going back to the beginning through a narrator writer who mistress playing with words from a narrating tongue knows how to deal with paroles and put them in their appropriate place.

The keywords :

Point of view the –person, position, perspective, distance, narratee, auto-narrated, mode type, actif, vision, from behind, reader, focat.



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

