الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم واللبحث العلمي
جامعة 20أوت 1955 سكيكدة
كلية الآداب واللّغة
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: اللغة والأدب العربي الشعبة: الدراسات الأدبية

الاختصاص: أدب عربي جزائري

من إعداد: ليلى مساعدية

بعنوان

# الأنساق الثقافية في الرواية النِّسوية الجزائرية المعاصرة

## - قراءة في نماذج مختارة-

| الاسم واللقب | الرتبة | الصفة | الجامعة |
|---|---|---|---|
| وليد بوعديلة | أستاذ التعليم العالي | رئيسا | جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة |
| زهرة خفيف | أستاذ التعليم العالي | مشرفا ومقررا | جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة |
| سهام رابح | أستاذ محاضر أ | مشرفا مساعدا | جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة |
| علاوة كوسة | أستاذ التعليم العالي | ممتحنا | جامعة سي الحواس بريكة |
| شوقي زقادة | أستاذ محاضر أ | ممتحنا | جامعة 08 ماي 1945 قالمة |
| عبد الرزاق بقطوش | أستاذ محاضر أ | ممتحنا | جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة |
| فهيمة زيادي شيبان | أستاذ محاضر أ | ممتحنا | جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة |

السنة الجامعية: 2025- 2026


بسم الله الرحمن الرحيم

## إهـــداء

إلى ذاتي وإليك...

رغم الغياب...

كنت لي الحافز والسند...

إلى روح أبي...

إلى من حملتني وهنًا ووضعتني وهنا، أمي...

إلى إخوتي سبب بهجتي وسعادتي...

إلى صديقتي وأختي ليلى...

إلى روح أستاذتي وصديقتي سعيدة خضري...

إلى كل من علمني حرفًا، حتى غدا الحرف نصًا...

إلى كل من شجعني لكم مني جميعا فائق التقدير والاحترام...

# شكـــــــــر وعرفان

*الشكر لله،*

*ثم للسيدة الفاضلة المشرفة على الموضوع، والمشرفة المساعدة، وللجنة المناقشة المحترمة التي تجشمت عناء القراءة ومناقشة الموضوع وإعادة تقويمه، وإلى جميع أساتذة وموظفي الجامعة.*

*وأتقدم بشكري الخالص إلى قمة العطاء العلمي والأخلاقي الأستاذ الدكتور: "علي طرش" الذي كان لي نبراسًا منيرًا، ينير لي الدرب في كل عثرة فجزاه الله خير الجزاء.*

*كما أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى كل أساتذتي الكرام بقسم اللّغة والأدب العربي*

*جامعة08 ماي 1945 -قالمة-، وجامعة 20 أوت 1955- سكيكدة-*

*كما أوجه شكري وعرفاني لكل من جاد بنصائحه وتوجيهاته، من أساتذة وزملاء، رغبة منهم في إرشادنا إلى جادّة الصواب في إيصال هذا العمل إلى ما وصل وانتهى إلية اليوم.*

# مقدمة

ظهر النقد الثقافي مع موجة الحداثة وما رافقها من تحولات على جميع الأصعدة، جاء ردًا للفعل على المناهج اللّسانية والنظريات الجمالية، التي أولت العناية الفائقة لجماليات وفنيات النصوص على حساب العيوب النَّسقية ومضمراتها، من هنا كانت الغاية الأسمى للنقد الثقافي هي البحث في ما وراء اللّغة، وكشف حجب الستار عمَّا توارى خلفها من أنساق وترسبات ثقافية ترسخت في اللاوعي الفردي والجمعي عبر الأزمنة.

ومن أبرز الدراسات الغربية التي تناولت المقاربات النقدية الثقافية في جانبها التنظيري فنست ب. ليتش، النقد الثقافي النظرية الأدبية وما بعد البنيوية، تر: هشام زغلول، المركز القومي للمركز، القاهرة، 2022، أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة 2002.

ويرجع الفضل في استحضار مشروع النقد الثقافي إلى الساحة النقدية العربية، إلى الناقد السعودي عبد الله الغذامي الذي تبناه وطبقه على بعض النماذج الشعرية العربية والغرض من ذلك هو استكمال الدراسات الأدبية، لا رفضها، من خلال الوقوف عند الجوانب التي أهملها النقد الأدبي، والبحث في أغوار النصوص وأبعادها الخفية، والتي لا تقل أهمية عن جماليات النصوص.

وبما أن النقد الثقافي يمتاز بالشمولية، فإنه يركز على كل المنجزات المعرفية؛ إذ لا فرق عنده بين ماهو مركزي وماهو هامشي، وتُعدّ الكتابات النِّسوية من أهم القضايا التي وقف عندها النقد الثقافي، قصد كشف كل مضمر خفي ساهم في تشكيل معالم المرأة وصورتها في المجتمع، وممارسة الكشف عن كل الاضطهادات والممارسات المجحفة في حقها.

ولما كانت الرواية ذلك النشاط الفكري الإنساني الذي واكب بدوره موجة الحداثة فشهدت تحولات جذرية من حيث الشكل والمضمون، إذ أصبحت من منظورنا الجنس الأقدر

على معالجة القضايا الإنسانية المختلفة، كونها خطابا لغويًا مشحونًا بالأنساق الثقافية المضمرة والمعلنة.

وقد برز في مجال السرد النّسوي الجزائري حشد هائل من الكتاب، يأتي في طليعة هؤلاء الكتاب ربيعة جلطي في رواية (جلجامش والراقصة)، أحلام مستغانمي في رواية (أصبحت أنت)...

وفي هذا السياق تطرح الدراسة إشكالية تصاغ على هذا النحو:

– ماهي أبرز الأنساق الثقافية التي تجاذبت الرواية النِّسوية الجزائرية المعاصرة؟

ويتفرع عن هذه الإشكالية عدد من الأسئلة الفرعية، من أبرزها:

– ما هي أهم الثنائيات الضدية التي انعكست داخل الرواية النِّسوية، وكيف كانت نظرتها فيما يخص علاقتها بالرجل؟

– كيف جُسِّدَ نسق المرأة ضمن ثنائية المركز والهامش؟

– هل اكتفت الذات الأنثوية بمعالجة القضايا الخاصة بها، أم طرقت الكتابة من بابها الواسع لتعايش القضايا الإنسانية بشكل عام؟

هي مجموعة من الأسئلة غير منفصلة، تتكاتف لتبحث في ثنايا المدونات المختارة.

ولعلّ من الدوافع التي كانت سببًا في اختيار هذا الموضوع:

– التعرف على هويّة الكتابة النِّسوية وكشف مضمراتها الثقافية التي عملت على تهميش الكتابة النَّسوية.

– الوقوف عند جدلية الاختلاف والتصنيف بين الكتابة النِّسوية والكتابة الذكورية، وهل يمكن اعتبار ما كتبه الرجل حول المرأة كتابة نِّسوية؟.

– كيف جسدت جدلية المركز والهامش في الرواية النِّسوية؟

– محاولة إبراز أهم المواضيع التي وقفت عندها الرواية النِّسوية.

ولتجسيد هذه الغاية وقع اختيارى على الموضوع الموسوم بـ: **الأنساق الثقافية في الرواية النِّسوية الجزائرية المعاصرة– قراءة في نماذج مختارة–.**

انتهجت الدراسة خطة واضحة المعالم، حيث تم تقسيم هذا البحث إلى أربعة فصول الفصل الأول نظري، يليه ثلاثة فصول تطبقيّة، ثم خاتمة، بعدها قائمة المصادر والمراجع يتبعها ملحق، وتفصيل ذلك على النحو الآتي: فأمّا الفصل الأول، فكان فصلاً تمهيديًّا معنونًا بـ: **المفهوم والمصطلح (النقد الثقافي، السرد النِّسوي)**، وقد تم تقسيم هذا الفصل إلى مبحثين أساسيين، المبحث الأول جاء موسومًا بـ: النقد الثقافي والأنساق الثقافية، تناول النقد الثقافي وأهم مرتكزاته، مفهوم النَسق، في حين المبحث الآخر الموسوم بهذا العنوان: السرد والكتابة النِّسوية، قد تناول ماهية السرد النّسوي، لمحة حول الرواية النِّسوية بصفة عامة، والرواية النِّسوية الجزائرية بصفة خاصة، كونها محور الدراسة، والسرد النّسوي في ميزان النقد.

أما الفصل الثاني، فقد جاء موسومًا بـ: **دلالة النسق الثقافي على مستوى العتبات النصية**، قسِّم هو الآخر إلى مبحثين، جاء الأول تحت عنوان: العتبات النصية وقد تناول اسم المؤلف، صورة الغلاف، ودلالة الألوان، العنونة، أما الآخر فكان خاصًا بعتبة الإهداء أين حاولت هذه الجزئية البحث عن الأنساق المتوارية خلف جماليات تداخل التشكيل الفني مع اللّغة، والتي رسمت جدلية الصراع بين الفحولة والأنوثة، كما توحي عتبات الروايات، قيد الدراسة، بالتداخل في طرح هذه الثنائية.

والفصل الثالث موسومًا بـ: **النسق الديني والاجتماعي في المدونات موضوع الدراسة**، ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى هذا الفصل، فقد قسِّم هو كذلك إلى مبحثين أساسيين، المبحث الأول تحت عنوان: الأنا والآخر، وقد عالج جدلية التمرد والتعالي وصراع الكيان الأنثوي مع الذات الذكورية وسعيها إلى استعادة ذاتها المسلوبة بفعل النَّسق الثقافي المضمر والمتجذر في فكر بعض المجتمعات، كما تناولت قضية التعايش مع الآخر المختلف عقائديًا، والمبحث الآخر موسومًا بـ: التناص والتفاعل الثقافي، من خلال التناص

مع التراث الديني، والتراث الصوفي، والتراث الأسطوري، لكشف أهم الأنساق المضمرة خلف البني النصية التناصية على اختلاف مرجعياتها.

أما الفصل الرابع، فقد استقر على هذا العنوان: **تقاطع الأنساق الثقافيّة مع الأيديولوجي والسياسي والتاريخي**، وقد تم تقسيم هذا الفصل إلى مبحثين أساسيين، المبحث الأول جاء تحت عنوان: خطاب الهوية، وقد تطرق إلى الاستعمار الفرنسي، الصراع الأيديولوجي، تناول العديد من القضايا ذات الصلة بتاريخ الجزائر، وذلك ومن خلال الخلفيات الفكرية للمستدمر وسياسته التي انتهجها لطمس هوية الشعب الجزائري، بالإضافة إلى كشف مضمرات الثورة وأنساقها الخفية التي نجم عنها العديد من الصراعات بين رجالها عقب الاستقلال، والكشف عن العلاقة بين الذات الكاتبة والسلطة، والمبحث الآخر موسومًا بـ: المثقف والصراع الأيديولوجي، فقد تطرق إلى علاقة المثقف بالسلطة، تناول أزمة المثقف خاصة فيما يخص علاقته بالسلطة والتعليم.

ففي حقيقة الأمر توجد الكثير من المقاربات النقدية، التي نالت فضل السبق في قراءة النص الأدبي وفق منظور النقد الثقافي، من قبيل العمل النقدي الذي قدمه عبد الله الغذامي في كتابه الموسوم بـ: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية؛ إذ اعتبر النقد الثقافي أحد أهم ميادين علم اللّغة وحقول اللِّسانيات، معني بالبحث عن الأنساق الثقافية المتوارية في الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه.

وفي دراسة مزدوجة للناقدين عبد الله الغذامي، وعبد النبي اصطيف، في كتابهما نقد ثقافي أم نقد أدبي، تناولا الموضوع بشكل أوسع، حيث أعلن الغذامي من خلاله أن النقد الأدبي قد بلغ حد النضج، ولم يعد باستطاعته مواكبة التغيرات المعرفية والثقافية التي نشهدها عالميا وعربيا، وهذا ما استدعى بالضرورة المقاربة الثقافية التي تمتاز بالشمولية والاتساع والعمق.

كما أنَّ عبد الرزاق المصباحي في كتابه النقد الثقافي من النسق إلى الرؤيا الثقافية مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، دت، تناول النقد الثقافي بشكل أعمق حيث

اعتبر أن الغاية من النقد الثقافي هو تحويل الأداة النقدية من أداة تعمل على قراءة الجمالي الفني الخالص، إلى أداة تعمل على تعرية الأنساق المضمرة التي لم تكن ضمن مجالات النقد الأدبي، المهتم بفنيات النصوص وجماليتها، والتي تحمل في طياتها عيوبا نسقية خطيرة أثرت في الشخصية العربية.

وهناك العديد من المحاولات التي سعت إلى تقديم رؤى ومقاربات فكرية حول النقد الثقافي والأدب النّسوي، كـ: محمد رضا الأوسي في كتابة، الخطاب الروائي النِّسويّ العراقي دراسة في التمثيل السردي، حيث تطرق إلى جدلية الرفض والقبول لمصطلح النِّسوية وما يعتريه من اللّبس والغموض وتعدد الآراء واختلافها.

ومن المراجع التي اعتمدت عليها الدراسة، نذكر كتاب النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، للكاتب سمير خليل.

كما استعانت الدراسة بالعديد من المراجع ذات الصلة بالنقد الثقافي والنقد النِّسوي، حيث استقت منها كل ما يتعلق بالنقد الثقافي والأنساق الثقافية، ومثال ذلك يتجلى في كتاب يوسف وغليسي، المعنون بـ: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النِّسوي الجزائري)، بام موريس، الأدب والنِّسوية، أضف إلى ذلك كتاب بثينة شعبان، الذي جاء تحت عنوان: 100عام من الرِّواية النِّسائِيةِ العربيَّة( 1899-1999).

ومن جهة أخرى فإنَّ الكثير من المذكرات والرسائل الجامعيّة تناولت آراء النقاد حول مفهوم النقد الثقافي ومبادئه وآلياته وإجراءاته، ولم أر في ذلك سوى إعادة لما سبقنا إليه من الجهود النقديّة لأعلام النقد الثقافي، نذكر منها:

- أطروحة دكتوراه للطالب قبنة السعيد من جامعة غرداية بالجزائر عنوانها: الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة، سِفْر القُضاة لـ: أحمد راغب، إشراف الشامخة خديجة، جامعة غرداية، كلية الآداب واللغات، 2020- 2022.

• أطروحة دكتوراه في الفلسفة للطالب محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النِّسوي العربي الحديث(1980–2007)، أطروحة لنيل درجة دكتور في الفلسفة، إشراف، إبراهيم طه جامعة حيفا، فلسطين، تشرين الثاني 2008.

• أطروحة دكتوراه( ل. م.د) للطالبة حورية طير، شعرية النّسق المضمر في الرواية النسوية الجزائرية ثلاثية "أحلام مستغانمي"( ذاكرة الجسد – فوضى الحواس –عابر سرير) أنموذجًا إشراف، سهيلة بوساحة، جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج–، قسم اللغة والأدب العربي، 2023–2024.

• أطروحة دكتوراه( ل م د) للطالبة أحلام مامي، السرد الأنثوي وتمثيل الراهن العربي ( قراءة في روايات سمر يزبك)، إشراف، ليلى بلخير، جامعة العربي التبسي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2020–2021.

• رسالة ماجستير للطالب أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، كلية الدراسات العليا، إشراف يحي جبر، خليل عودة، 2008.

لابد من التنويه إلى أن الدراسة قد استفادت من المراجع– السابقة الذكر– استفادة مباشرة، كونها أسهمت بحق في إثراء موضوع البحث في جوانبه التنظيرية والإجرائية.

كما ينبغي التنويه إلى أن النماذج السردية قيد الدراسة، قد حظيت بالعديد من المقاربات النقدية، إلا أن أغلب الدارسين لم يعمدوا إلى تسليط الضوء على هذه النماذج الروائية وفق منظور النقد الثقافي.

اعتمدت الدراسة على منهج النقد الثقافي الذي يمتاز بالقدرة على فك شفرات النصوص وسبر أغوارها، وكشف المضمر الذي يتوارى خلف اللغّة، وبذلك حضرت آليات النقد الثقافي التي تنبني في الغالب على مقاربة الثّنائيات التّقابلية، التي يعتمدها معظم الدارسين عند إخضاع النص الأدبي للتحليل، قصد الوصول إلى الأنساق الثقافية المضمرة وأبعادها الدلالية، فضلا على أن منهج النقد الثقافي يمتاز بالطابع الشمولي، كون النقد

الثقافي يمتاز بالقدرة على الانفتاح على بعض المناهج الأخرى، الأمر الذي يستدعي قدرًا من التّحرر في تعرية النصوص الأدبية وفضح مقاصدها الكامنة.

وكأي بحث تعترضه صعوبات، فإن أبرز الصعوبات التي واجهتنا تمثلت في:

- تعدد الآراء واختلافها خاصة فيما يتعلق باعتبار النقد الثقافي منهجا.
- ونظرا لتوفر المقاربة ضمن مجال النقد الثقافي على آليات منهجية يصعب على الدارس استيعابها وتطبيقها على النصوص الأدبية، بالنظر إلى طبيعتها المتحولة.

هذا بالإضافة إلى التصنيف الإشكالي لمصطلح الأدب النِسوي، أهو ما كتب بقلم نسائي، بعيدا عن المضمون، أو ما كان مضمونه يتناول قضية المرأة- وحسب رأينا- فإشكالية التصنيف تعمل على التقليل من شأن الإبداع الأنثوي وحتى الإبداع الذكوري، أو الأدب بصورة عامة. وهو ما يعمل على خلق صراع دائم بين ما يكتبه الرجل وما تكتبه المرأة، رغم ذلك، فقد كانت تلك الصعوبات حافزًا ودافعًا لخوض غمار البحث في مجال الرواية النِسوية الجزائرية العربية المعاصرة، وفضلا عن ذلك كان من الصعب الحصول على بعض النماذج الروائية ذات الصلة بالمدونة موضوع الدراسة.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الشكر للأستاذة الدكتورة زهرة خفيف على صبرها ودعمها لي، وكذلك الأستاذة المشرفة المساعدة الدكتورة سهام رابح، كما أتوجه أيضا بعظيم الشكر إلى السادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة.

***وما توفيقي إلا بالله***

# الفصل الأول:
# المفهوم والمصطلح (النقد الثقافي، السرد النِّسوي)

**توطئة:**

**أولا: النقد الثقافي والأنساق الثقافية**

1- النقد الثقافي

2- الأسس والمرتكزات التي اعتمدها النقد الثقافي

3- النسق الثقافي

**ثانيا: السرد والكتابة النِّسوية**

1- ماهية السرد النِّسوي

2- السرد النسوي العربي

3- السرد النّسوي في ميزان النقد

## توطئة:

يعد النقد الثقافي من أبرز الظواهر الأدبية والنقدية التي واكبت ما بعد الحداثة؛ إذ جاء كردّ فعل على المناهج اللّسانية والنظريات الجمالية، التي ركزت على جماليات النصوص وفنياتها، متجاهلة قبحياتها وعيوبها المتوارية تحت ستار (الجمالي/ البلاغي)، مما أوجد تحولا ومنعرجا حاسما في السّاحة النّقدية المعاصرة، نتيجة الغزو الثقافي الذي يعيشه العالم باستمرار. فلم يعد الجانب الجمالي وحده من يشغل المتلقي، من هنا برز النقد الثقافي كبديل يسعى إلى تعرية الخطابات وكشف مضمراتها ورفع الستار عن أبعادها الخفية.

## أولا: النقد الثقافي والأنساق الثقافية:

### 1- النقد الثقافي:

تشير الأبحاث إلى أن انطلاقة النقد الثقافي كانت في أواخر القرن العشرين، كردّ فعل على المناهج التي انتصرت إلى القطب الداخل **(المناهج النسقية)**، وقد كانت بدايات هذا التوجه غربية دون جدال يذكر، حيث بدأت تتشكل معالم الدراسات الثقافية في: أوربا وأمريكا عام "**1964**"مع مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة.

شهدت هذه الحقبة« تصدّع الفهم النقدي الذي أشاعته المناهج النقدية الشكلية والبنيوية للأدب، الأمر الذي أدّى إلى تأزم أمر النسق المغلق، كالاتجاهات السيميوطيقية والتفكيكية والتأويلية، ولقد رافق كل ذلك ازدهار أمر الدراسات الخاصة بالتلقي وتطور مدرسة فرانكفورت النقدية **(بالمعنى الفلسفي)** واندلاع لهيب ما بعد الحداثة»[1]. يتضح مما سبق أن الثورة على المناهج الشكلية قد أثرت على أمر النسق، أو البنية المغلقة للنصوص، مما أحدث وجهات نظر جديدة في قراءة النصوص كالنظرية الثقافية.

تطورت بعض المدارس النقدية في إطار ما بعد الحداثة، ويعدُّ هوغارت (Hogarth) أول رئيس لمركز برمنغهام، الذي أشار بوضوح إلى مصادر النظرية الثقافية وعدّها ثلاثة

[1] سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري ، بغداد، ط1، 2001، ص22.

هي: خلفية تاريخية فلسفية أولاً، وسوسيولوجية ثانيا، وأخيراً مرجعية أدبيّة نقدية وهذا هو الأهم بحسب قوله[1].

يقضي إطار الحديث عن بدايات النقد الثقافي الإشارة إلى المقالة الشهيرة المعنونة بـ: (النقد الثقافي والمجتمع) للمفكر الألماني تيودور اندزن (Théodorno) والتي تعود إلى سنة "1949".[2]تعدّ هذه المقالة إشارة إلى بدايات النقد الثقافي. وفي عام "1971"« بدأ مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، بجامعة برمنجهام في نشر أوراق عمل في الدراسات الثقافية– تناولت: وسائل الإعلام– Medi والثقافة الشعبية– Popular Cultur، والثقافات الفرعيّة– Sub Culture، والمسائل الإيديولوجية، والأدب، وعلم العلامات–Semiotics والجنوسة– Gendre والحركات الاجتماعية، والحياة اليومية...»[3]، يتبين أن مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بدأ بجامعة برمنجهام، التي تناولت مجالات مختلفة، بينما اتضحت معالم النقد الثقافي بشكل منهجي مع« بداية الثمانينات في كتابات عدد من النقاد ولا سيما أستاذ جامعة بريكلي (كاليفورنيا)، ستيفن جرينبلات (StephenGreebelt)،...»[4].

تعتبر مرحلة الثمانينات البداية الممنهجة للدراسات النقدية الثقافية، على يد العديد من الأساتذة الجامعين والباحثين في هذا المجال، وقد حدد جرينبلات معالم النقد الثقافي بقوله:« في النهاية لا بد للتحليل الثقافي الكامل، أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص؛ ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى»[5] فحسبه يهدف التحليل الثقافي إلى تجاوز ظاهر النصوص؛ أي التوغُّل والغوص داخل النص

1– المرجع السابق، سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص22.

2– فاطمة الزهراء قندوز، النقد الثقافي (أزمة تلقي المناهج النقدية المعاصرة) أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1 2020، ص56.

3– عز الدين المناصرة، النقد الثقافي، منظور جدلي تفكيكي، مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2005، ص233.

4– المرجع نفسه، ص05.

5– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والبحث في أعماقه والكشف عن أنساقه المتوارية، وربط الدلالات بقيم النص والممارسات الثقافية.

قام العرب بالجمع بين الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخانية* الجديدة فانطلقوا من نقاط التقاء هذه الاتجاهات، يقول عبد العزيز حمودة:« إننا جمعنا بين الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخية الجديدة، تنطلق من نقاط اللقاء بين تلك الاتجاهات أكبر بكثير من نقاط الافتراق، ثم إنّ الأسماء التي ارتبطت بالمادية الثقافية أسماء مفكرين ونقاد من المحسوبين على اليسار الأوربي الناضج، وفي مقدمتهم بالطبع رايموند ويليامز...»[1]، يتبين مما سبق الإقرار بالجمع بين الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخية الجديدة، فكانت الانطلاقة من خلال نقاط الالتقاء التي تجمع بينهم، لتذوب في عوالم النقد الثقافي.

بينما يؤكد في موضع آخر على أن« كل الاتجاهات الجديدة (ما بعد حداثية)- حسب تعبيره- الاختلافات فيما بينها قد ذابت في الاتجاه النهائي الغالب وهو النقد الثقافي، إنّ المؤشر الأساس في الدراسات الثقافية هو أنَّ المصطلح هنا سياسي بالدرجة الأولى، والسياسة التي يرتبط بها تعبر عن موقف اليسار العالمي في رفض التحولات الثقافية التي واكبت اقتصاد السوق وقيم الاستهلاك في مجتمع صناعي رأسمالي على الثقافة الشعبية»[2]، نلتمس مما سبق أن الدراسات الثقافية مصطلح ارتبط بالسياسة التي عبرت عن الموقف اليساري، أمّا حفناوي بعلي فبدوره لا يذهب بعيدا عن هذا المفهوم، في كون النقد

*- التاريخانية الجديدة، التاريخانية من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية، أخذ في التمامي مع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينات، وهي إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة مابعد البنيوية، ظهرت على يد جملة من الدارسين من بينهم أستاذ جامعة كاليفورنيا- بيركلي, ستيفن غريبلات الذي أطلق عليها مصطلح (شعرية، بيوطيقا الثقافة)، غير أن مصطلح (التحليل الثقافي) هو الذي فرض نفسه. (ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2023، ص80).

1- سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص23- 24.

2 - المرجع نفسه، ص24.

الثقافي يرتبط بالأبعاد السياسية والأيديولوجية، بحيث يكون هدف الدراسات الثقافية تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة. وتروم من وراء ذلك إلى اختبار مدى تأثير العلاقات على شكل الممارسات الثقافية[1]، تركز الدراسات الثقافية على فهم العلاقة بين الممارسات الثقافية والسلطة، ومدى تأثير كل منهما على الآخر.

كانت بدايات النقد الثقافي في الساحة العربية مع الناقد السعودي عبد الله الغذامي الذي له الفضل في تبني النقد الثقافي وتطبيقيه على بعض النماذج الشعرية من الثقافة العربية ومحاولة تعرية العيوب المتوارية والتي لم يتم التطرق إليها من خلال النقد الأدبي الذي يعنى بجماليات النصوص. تأثر الغذامي بليتش (Letche) تأثراً شديداً واستعان من المنجز النقدي الثقافي عنده، مستخدمًا أدواته الإجرائية لاستكشاف ظواهر عربية عديدة حاول استعارتها وتطبيقها على المدونة الشعرية العربية، ليكون أول سفير للنقد الثقافي في الساحة النقدية العربية[2].

أعلن الغذامي موت النقد الأدبي وميلاد النقد الثقافي، سنة "1997" بتونس[3]، وبذلك فإن فاتحة النقد الثقافي لدى العرب كانت على يديه وفق ما ذهبت إليه الكتير من الأبحاث ثم انهال بعد ذلك النقاد العرب عليه، فمنهم من أيده، ومنهم من عارضه في نقاط ووافقه في نقاط أخرى.

توالت عقب ذلك الدراسات الثقافية العربية على يد الكثير من النقاد العرب من أمثال: عبد النبي أصطيف في كتابه نقد ثقافي أم نقد أدبي وهو كتاب مشترك مع الغذامي، كشف فيه عن نقاط التباعد بينه وبين الغذامي، وأما بعلي في كتابه (مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن)، لم يخرج فيه على مجمل ما جاء به الغذامي، بالإضافة إلى محسن جاسم

2- المرجع السابق، سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، الصفحة نفسها.

2 - المرجع نفسه، ص33.

3- عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص08.

الموسوي الذي اهتم بدوره بالبحث عن أثر فعل الثقافة في المجتمع، حمل كتابه (النظرية والنقد الثقافي) البحث عن الذات وتصحيح الأخطاء من أجل التحرر من شرنقة النصوص والخطابات المنتقاة للكبار والمشهورين، والحذر من الخطابات التي تهتم بالهامشي والعادي والسوقي والعامي...، ومن بين النقاد العرب نذكر أيضا: يوسف عليمات في كتابه (جماليات النقد الثقافي)...، إدوارد سعيد، محمد عابد، علي الوردي، عبد العزيز حمود، جابر عصفور، إدريس الخضراوي، أدونيس، كريم شغيدل، عبد الرحمن أحمد...[1].

كما يعدّ صلاح قنصوة من بين النقاد الذين تناولوا بعض القضايا العربية في إطار النقد الثقافي من خلال (الأنا والآخر):« في كتابه (تمارين في النقد الثقافي) الذي درس فيه الجمل العربية والأمثال الشعبية الشائعة والمتداولة بين الناس في ضوء المقاربة الثقافية القائمة على مجموعة من التصورات الفلسفية ذات الطابع الاجتماعي ليقدم الدليل على انعدام الهوّة بين الشعبي والنخبوي (العامي/الثقافي)، وقد تناول كل الأفكار والقضايا المستجدة في الساحة الفكرية والعربية تقريبا، كما رصد ثنائية الهوية والآخر من خلال الدفاع عن الذات،...»[2]، يتضح أن الناقد قدم دراسة في الجمل والأمثال الشعبية بوصفها خطابًا اجتماعيًا يكشف تداخل الشعبي بالنخبوي داخل الوعي الثقافي. كما يبرز قضايا الهوية والآخر وصراع الدفاع عن الذات، عبر مقاربة ثقافية اجتماعية ترصد تحولات الفكر العربي المعاصر.

عرف الغذامي النقد الثقافي على أنه :« فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية مَعْنِيٌ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ماهو غير رسمي وغير مؤسساتي وماهو كذلك سواء

1- المرجع السابق، عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، ص33- 34- 35.
2- سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص34- 35.

بسواء. من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي»[1]، إن النقد الثقافي حسب هذا الرأي هو أحد ميادين علم اللّغة وحقول اللسانيات، معني بالبحث عن الأنساق الثقافية المتوارية في الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه.

يختلف النقد الأدبي عن النقد الثقافي كونه« مَعْنِيٌ بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة (البلاغي/ الجمالي)، وكما لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي النقدي»[2].

يبدو مما سبق أن النقد الثقافي لاتهمه جماليات النصوص وفنياتها بقدر ما يبحث عن سبر أغوار النصوص وأبعادها الخفية والمتوارية خلف الحجب، بمعنى أن النقد الثقافي:« يولى الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكيلات الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرمز والدلالات»[3]، نتلمس من خلال الطرح عناية النقد الثقافي بكشف الأنساق ووظائفها.

فمشروع النقد الثقافي هو ما« يتوسل به... لنقد مافي الأدب من أشياء غير أدبية ولهذا فالتساؤل عمّا في الأدب شيء آخر غير الأدبية تساؤل مركزي سيظل يحتل الجوهر الفاعل في مشروعه، أي أنه قرر تجاوز نقد البعد الجمالي في النصوص الأدبية إلى بعد آخر ثقافي

1- إيمان برقلاح، النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة خنشلة، العدد الأول، 20015 ص81.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- مجموعة من الباحثين الأكاديميين، مطارحات في النقد الثقافي، الناشر ألفا للوثائق، ط1، 2020م، ص49.

أو تجاوز النقد الأدبي إلى نقد ثقافي»[1]، يتجاوز النقد الثقافي جماليات النصوص، وتتبع مضمرات الأنساق ويعرّيها للكشف عن المضمر القبيح المخفي خلف البلاغي.

تجمع معظم الأبحاث على أسبقية الغرب في استخدام النقد الثقافي وآلياته، للكشف المضمر النسقي في الأعمال الأدبية، فالنقد الثقافي يتعامل مع الأعمال الإبداعية بوصفها أنساقًا ثقافية تؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر مما تعلن[2]، ليتم لاحقا استخدامه في الساحة النقدية العربية.

أعلن الناقد السعودي الغذامي موت (النقد الأدبي) وميلاد (النقد الثقافي) بديلا منهجيا عنه يعنى بقبيحات النص، « وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده ومدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج أو سن اليأس، حتى لم يعد قادرا على تحقيق متطلبات المتغير المعرف والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا وعربيا، بما أننا جزء من العالم متأثرون به ومنفعلون بمتغيراته»[3]، عدّ الغذامي الدراسات النقدية الأدبية لم تعد قادرة على مسايرة التغيرات؛ إذ يرى أنّ الدراسات النقدية الثقافية هي من تملك القدرة الكاملة للغوص إلى ما هو أبعد من النصوص، بل يتوجب ربطها بالقيم الثقافية والممارسات الثقافية والمؤسسات، وعليها أن تتميز بالشمولية والاتساع.

ومما سبق ذكره فإن النقد الثقافي يحمل في معناه« التوسع في مجالات الاهتمام والتحليل للأنساق، حتى غدا جزءا من كل الدراسات الثقافية، بما تعنيه الثقافة التي توجز

1- طارق بوحالة، نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر نماذج مختارة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب جامعة تامنغست، الجزائر، العدد:3، المجلد:3، 2014، ص79.

2- مجموعة من الباحثين الأكاديميين، مطارحات في النقد الثقافي، ص50.

3- عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004 ص12.

بأنها: دائرة نشاط الإنسان المتحققة على الأرض فعلاً مستقراً، والراسخة فيمن يدب فوقها من البشر باقياً»[1]، وبالتالي فالنقد الثقافي يمتاز بالشمولية والاتساع ويهتم بكل نشاطات الإنسان.

تتميز الدراسات النقدية بالشمولية والتوسع في شتى المجالات، وعلى هذا الأساس يمكن لنا أن ندخل« النقد الأدبي مع النقد الثقافي، الذي بدوره يضم كمًّا من المعارف الإنسانية، والفلسفية، والأدبية... وبذلك تتم دراسة النص بكونه أدبًا، وبكونه خطاباً ثقافياً»[2] إنَّ الدعوة إلى تجاوز النقد الجمالي الظاهري، لا تعني إلغاؤه ، بل الوقوف على ما أهملته الدراسات الأدبية، ولم تقف عنده.

يهدف النقد الثقافي إلى« تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره إلى أداة في نقد الخطاب وكشف عيوبه...»[3]، الغاية من هذا التحول هو تعرية الأنساق المضمرة التي لم تكن ضمن مجالات النقد الأدبي المهتم بفنيات النصوص وجماليتها التي تحمل في طياتها«...عيوبا خطيرة (نسقية) أثرت على الشخصية العربية التي ينعتها بأنها شخصية متشعرنة: أي إن كافة قيمها تسربت إليها، بوعي أو بغير وعي، من ديوان العرب...»[4].

من هنا بدأ النظر بعمق إلى النصوص، خاصة من حيث المضامين الثقافية المتوارية؛ أي كشف العيوب النَّسقية التي تحمل أفكارًا سلبية.

وفقا لذلك فإن الدراسات النقدية لم تأت لترفض الدراسات الأدبية كونها ركزت على جماليات النصوص وشعريتها، بل بغرض التركيز على جوانب لا تقل أهمية عنها، فكما

1- ملحة بنت معلث بن رشاد السحيمي، نظرية النقد الثقافي مالها وماعليها، مجلة بحوث كلية الآداب، مصر، المجلد 31، ج1، العدد، 123، 31 أكتوبر 2020، ص09.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق إلى الرؤيا الثقافية، ص 16- 17.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وجدت فنيات وجماليات هناك عيوب ساهمت أيضا في تكوين تلك النصوص وهو الجانب المهمل في الأبحاث الأدبية.

تحمل جماليات النصوص في ثناياها عيوبًا نسقية خطيرة، فالدراسات الثقافية حسب الغذامي« تقّوض مركزية النص في مقابل الاهتمام بكل الظواهر القادرة على تحقيق واقع اجتماعي وتأثير في الناس...»[1]، لا يهتم النقد الثقافي بمركزية النصوص، بل يهتم بكامل الظواهر التي تمتلك القدرة على تحقيق واقع اجتماعي مؤثر، لعل هذا ما جعل البعض يعتقد بأن النقد الثقافي، « ليس منهجا بين مناهج أخرى، أو مذهبا أو نظرية، كما أنه ليس فرعا أو مجالا متخصصا من بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما أنتجته الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا...»[2].

يرجع سبب النظرة القائلة بأن المنهج الثقافي ليس منهجا، إلى كون النقد الثقافي يقف عند كل ما أنتجته الثقافة من نصوص مادية أو فكرية، فموضوع النقد الثقافي هو« دراسة كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية؛ لأن الثقافة تتكون من جانبين: جانب روحي أو غير مادي، وتقابله القيم والمعايير والاعتقادات، والتقاليد، وجانب مادي يتمثل في التجسيد المحسوس للجانب المعنوي والذي يتجلى في أدوات وتقنيات ومنشآت وربما هذا التعدد الذي تتصف به الثقافة هو ما جعل النقاد يستعينون بمنجزات أخرى في سبيل الولوج إلى النص عبر النقد الثقافي، وذلك لكشف أنساقه المضمرة وجعلها جلية للمتلقي»[3]، تتميز الثقافة بشموليتها واتساع مجالاتها، ما جعل النقاد يستعينون بالنقد الثقافي بغرض ولوج النصوص والكشف عن مكامنها الخفية.

1- المرجع السابق، عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق إلى الرؤيا الثقافية، ص 19.

2- مجموعة من الباحثين الأكاديميين، مطارحات في النقد الثقافي، ص49.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يتكون مصطلح النقد الثقافي من مصطلحين، النقد والثقافة، حيث تشير الأبحاث إلى أن:« الثقافة في حد ذاتها فكرة خلافية تطورت عبر العصور، وقد نجد لها مئات التعريفات وقد كتب الناقد الثقافي ريموند ويليامز وتلميذه تيري إيغيلتون في مفهوم الثقافة كتابين مهمين، أصبحا من المراجع التي لا يستغنى عنها في فهمها: طبيعة، ووظيفية، وحدودًا والحقيقة أنّ الثقافة من أكثر المفاهيم استعصاءً على التعريف الجامع المانع، لأن لها معاني محكومة بسياقي الزمان والمكان، ولا يكاد يتفق عليها الناس»[1].

يصعب وضع تعريفٍ جامعٍ مانعٍ لمصطلح الثقافة، نظرًا لارتباطها بتغير الأزمنة والأمكنة، ما أوجد تباينًا وتضاربًا في آراء الباحثين والدّارسين.

في حين عرِّفَ النقد الثقافي في كتاب دليل النّاقد الأدبي على أنه:« نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، يعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها، وبهذا المعنى يمكن القول إنّ النقد الثقافي نقد عرفته ثقافات كثيرة، ومنها الثقافة العربية... وحين تطور ذلك النقد الثقافي في الثقافة الغربية فإنه لم يتطور كمنهج في البحث أو يتبلور على شكل تيار ذي سمات واضحة، وإنما ظل نشاطاً عائما تدخل تحت مظلته ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والنظريات»[2]، والنقد الثقافي يستمد من الثقافة موضوعاته الكثيرة والمتنوعة، كونه يمتاز بالشمولية، فهو امتداد شامل لكل الخطابات، ولعل هذه النقطة هي الفاصلة بينه وبين النقد الأدبي.

يرى بعض الدارسين أن النقد الثقافي منهجٌ من مناهج ما بعد البنيوية، يبحث في الجوانب المتوارية والمضمرة في النصوص الأدبية، وهذا ما ذهب إليه عبد الوهاب أبو هاشم

1- سعيد النبي اصطيف، ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مج:(3/35)، العدد، 99 2017، ص16.

2- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م ص305- 306.

بقوله:« إن النقد الثقافي هو منهج سبقنا إليه الغرب له أدواته وآلياته للكشف عن المضمر النَّسقي في العمل الأدبي»[1]، وتبقى أهم ميزة تميزه هي كشف العيوب النَّسقية المضمرة.

اتخذ عبد الله الغذامي من منجز جاكوبسن (Jakobson Roman) في العملية التواصلية، أساسًا لكي« يقدم عنصراً سابعاً لعناصر التواصل الستة المعروفة. وإذا كان جاكوبسن في نموذجه التواصلي يؤصل مفهوم الأدبية مجسدة في الوظيفة الشعرية التي تركز على عنصر الرسالة نفسها؛ فإن الغذامي يقترح إضافة عنصر سابع هو النسق، الذي تترتب عنه الوظيفة النسقية، منطلقا في ذلك من إيمانه بأن النقلة المصطلحية ينبغي أن تتحقق من دون اللجوء إلى تجاهل النموذج المتحقق»[2]، أضاف الغذامي عنصراً سابعا لعناصر الرسالة التواصلية لدى (جاكوبسون).

عرف صلاح قنصوة النقد الثقافي بأنه:« دراسة النصوص والخطابات في ضوء المقاربة الثقافية، لكونها حاملة أنساق ثقافية معينة»[3]، وبمقتضى ذلك فإن النقد الثقافي يسعى لدراسة النصوص والكشف عن الأنساق الثقافية؛ أي مقابلة الخطابات والنصوص في ضوء المقاربة الثقافية، كما أضاف الغذامي إلى عناصر التواصل التي وضعها رومان جاكوبسن وظيفة سابعة تمثلت في **الوظيفة النَّسقية:**« التي تقوم بالاهتمام والتركيز على عنصر النَّسق كما هو مقترح الغذامي لهذا المفهوم؛ لأن التسليم بوجود العنصر النَسقي والوظيفة النَّسقية سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد التي تتحكم بنا وبخطاباتنا»[4] من خلال التركيز على النَّسق والاهتمام به يجعلنا نبحث عما تخفيه تلك الأنَّساق من أبعاد ودلالات ومدى ارتباطها بالثقافة.

1- مجموعة من الباحثين الأكاديميين، مطارحات في النقد الثقافي، ص49- 50.

2- عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق إلى الرؤيا الثقافية، ص29.

3- سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص34.

3- عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، ص29.

نخلص مما سبق تقدم أن النقد الثقافي أحد علوم اللّغة وحقول الألسنية، ويعني بنقد الأنساق المضمرة، التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي، بكل تجلياته، ويمتاز بالشمولية وتعرية المضمر، وكشف حركات الأنساق وفعلها المضاد للوعي النقدي، والعمل على إيجاد نظريات في القبحيات، مثلما وجدت نظريات في الجماليات، معني بربط النص بالقيم والممارسات الثقافية، فمجال النقد الثقافي مجال معرفي واسع يشمل مختلف المناهج والمدارس النقدية، السميائية والتفكيكية... إلا أنه يختلف عنها في الغاية، المتمثلة في كشف الأنساق المضمرة في الخطاب الأدبي.

كما تجدر الإشارة إلى أن بدايات النقد الثقافي عند العرب مع الناقد السعودي (الغذامي)، الذي اعتبر النقد الأدبي يختلف عن النقد الثقافي، كون الأول يركز على جماليات النصوص وفنياتها، أما النقد الثقافي فيبحث عن مضمرات النصوص وعيوبها.

## 2- الأسس والمرتكزات التي اعتمدها النقد الثقافي:

ينهض النقد الثقافي على مجموعة من المفاهيم النظرية والتطبيقية، كما أن النقد الثقافي لم يقم بإلغاء النقد الأدبي، بل اعتمد على إجراءات وآليات النقد الأدبي فقام بتحويرها، وبالتالي فإن النقد الثقافي لن يكون إلغاءً منهجياً للنقد الأدبي، بل إنه سيعتمد اعتماداً جوهرياً على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي، وذلك من خلال تحوير وتعديل الأداة النقدية ونقلها من عالمها، وكونها الأدبي إلى كون ثقافي، ومن ثم ضم العنصر السابع إلى العناصر الستة التقليدية من عناصر الرسالة التواصلية، ألا وهو العنصر(النَّسقي) الذي يوازي عنصر الرسالة حينما تركز على نفسها، حسب مقولة (جاكوبسون)، في تعريفه للشاعرية وفي تحقيق أدبية الأدب، وعبر العنصر السابع (النسقي) يتم استخراج الوظيفة السابعة؛ أي الوظيفة النَّسقية، التي تضم إلى الوظائف الست المعهودة في نموذج الاتصال (الجاكوبسوني) بالإضافة إلى اقتراح نوع ثالث من الجمل يضاف إلى الجملة النحوية والجملة الأدبية، وهي الجملة الثقافية، تساوقاً مع ما أضفناه من دلالة نسقية تختلف عن

الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، اللتين هما من رصيد النقد الأدبي، وعبر الجملة الثقافية نتمكن من التمييز بين ما هو أدبي جمالي وما هو ثقافي، على مستوى المنهج والإجراء.[1]

بإضافة العنصر (النَّسقي) نتمكن من استخراج الوظيفة النَّسقية وإضافتها إلى عناصر الرسالة التواصلية المعهودة، ليتبع ذلك الجملة الثقافية كإضافة إلى الجملة النحوية والأدبية« ولا يكتمل النموذج إلا بتوسيع مفهوم المجاز ومفهوم التورية، حيث نعرض فكرة (المجاز الكلي) بديلاً مصطلحياً للمجاز البلاغي، وفكرة (التورية الثقافية) بديلاً عن التورية البلاغية»[2].

نستشف مما سبق أن الناقد استعار مصطلحات النقد الأدبي، وعمل على تحويرها:« لتكون صالحة للتوظيف في مجال النقد الثقافي، وهي مصطلحات: العنصر السابع، والدلالة النَّسقية، والجملة الثقافية، والمجاز الكلي، والتورية الثقافية، وهذه تحويرات لمصطلحات نقدية أدبية تقابل كل واحدة منها، وهي عنصر تركيز الرسالة على نفسها، والدلالة الضمنية والجملة الأدبية، والمجاز البلاغي، والتورية البلاغية، مع مفهومي النسق المضمر والمؤلف المزدوج...»،[3]، وبالتالي فإن المصطلحات الأدبية قد أضحت مع النقد الثقافي بأبعادها الدلالية تتماشى مع عالمها الجديد.

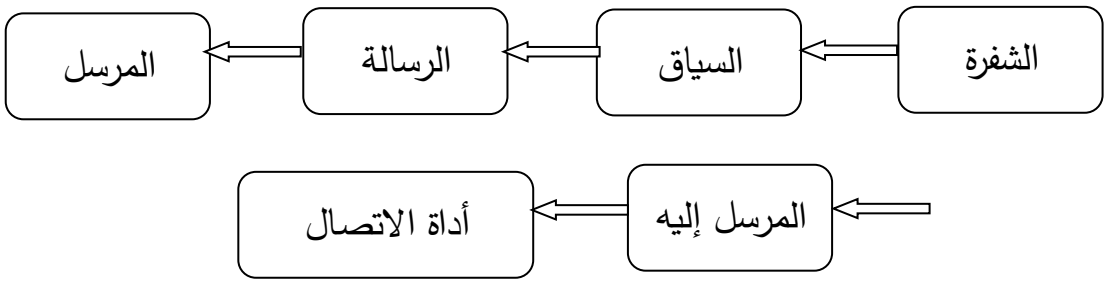
1- عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص ص 21- 24.

2- المرجع نفسه، ص24.

3- المرجع نفسه، ص24- 25.

## أ. العنصر السابع:

بإضافة العنصر النَّسقي إلى النموذج الاتصالي تتولد الدلالة النَّسقية، فيصبح النموذج الآتي:




وإذا ربطنا النموذج الاتصالي بالوظائف السبع للغة يصبح:

| | |
|---|---|
| وظيفة ذاتية/وجدانية | تركيز الخطاب على المرسل |
| وظيفة إخبارية/نفعية | يركز الخطاب على المرسل إليه |
| وظيفة مرجعية | التركيز على السياق |
| وظيفة معجمية | التركيز على الشفرة |
| وظيفة تنبهية | التركيز على أداة الاتصال |
| وظيفة شاعرية/جمالية | تركز الرسالة على نفسها (إضافة جاكوبسون) |
| وظيفة نسقية | التركيز على العنصر النسقي ( إضافة الغدامي)[1] |

1- مجموعة من الباحثين الأكاديميين، مطارحات في النقد الثقافي، ص 148

## ب. الدلالة النَّسقية:

تعدّ الدلالة النَّسقية:« قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللّغوي، ونحن نسلم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية، وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر... أما الدلالة النسقية فهي في المضمر وليست في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفها ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء»[1]، أو بعبارة أخرى فإن الدلالة النَّسقية: ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا فاعلا، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامنا هناك في أعماق الخطابات وظل يتنقل مابين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب لانشغال النقد بالجمالي أولا ثم لقدرة العناصر النَّسقية على الكمون والاختفاء.

وعليه ستكون الدلالة كالآتي:

| | |
|---|---|
| 1- الدلالة الصريحة | عملية توصلية(واضحة وصريحة، لا تحتاج إلى قراءة معمقة). |
| 2- الدلالة الضمنية | أدبية جمالية ذات بعد ذوقي وفني. |
| 3- الدلالة النسقية | ذات بعد نقدي ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية(البحث في المضمر والخفي)[2]. |

1- عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص27.

2- إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي، (مفهومه، منهجه، إجراءاته)، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق العدد: 13، 1 نيسان 2013، ص14.

## ت. الجملة الثقافية:

إذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية، فإن الغذامي يذهب إلى القول بأن الدلالة النَّسقية تتولد عنها الجملة الثقافية وهي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية، والجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، يتطلب ذلك نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادراً على التعرف عليها ونقدها.

وبالتالي فإن أنواع الجمل ثلاثة كالآتي:

أ- الجملة النحوية، المرتبطة بالدلالة الصريحة.

ب- الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية.

ت- الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النَّسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النَّسقية في اللغة[1].

والجملة الثقافية ذات أبعاد دلالية مكثفة، وهي ليست عدداً كمياً، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية، وبالتالي فهي تعبير مكثف الدلالة...

## ث. المجاز الكلي:

تحول المجاز عن دلالته المعهودة في النقد الثقافي، فلم يعد كافيا الأخذ بالمفهوم البلاغي أو المجاز النقدي، كون النقد الثقافي لا يتعامل مع الجمل النحوية ولا الجمل الأدبية، وإنما يسعي إلى كشف الجملة الثقافية؛ أي الكشف عن المجازات الكبرى للغة المضمرة[2]، فمع كل خطاب لغوي« هناك مضمر نَّسقي، يتوسل بالمجازية والتعبير المجازي ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين

1- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005م ص73- 74.

2- عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص27- 28.

النَّسقي للّغة وما تفعله في ذهنية مستخدميها»،[1] يتضح أن البحث عن المجازات الكبرى يتطلب الغوص في أعماق التكوين النَّسقي للّغة، واستخراج الترسبات المتوارية، فكشفها يتطلب آليات جديدة كون الآليات القديمة تعجز عن كشفها والبحث في سبر أغوارها وكشف الأقنعة عنها، ذلك أن المجاز الكلي:« يمثل قناعاً تتقنع به اللّغة لتمرير أنساقها الثقافية دون وعي منا، حتى لنصاب بما سميته من قبل بالعمى الثقافي، وفي اللغة مجازاتها الكبرى والكلية التي تتطلب منا عملاً مختلفاً لكي نكشفها، ولا تكفي الأدوات القديمة لكشفها، وخطاب الحب مثلا هو خطاب مجازي كبير، يختبئ من تحته نسق ثقافي، ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة»[2]، وبالتالي فالمجاز قناع من أقنعة اللّغة التي تتوارى خلفها الأبعاد الدلالية العميقة، والتي تستدعى قارئاً متمرسا يكشف تلك الخبايا المتوارية.

اقترح الغذامي المفهوم الكلي بديلا عن المفهوم البلاغي للمجاز، باعتباره قيمة ثقافية لا قيمة بلاغية جمالية، وبطبيعة الحال فإن المجازات الكبرى تتطلب منا عملا مختلفا ليتحقق لنا الهدف المنشود من المقاربات النقدية الثقافية، وبالتالي استخراج أعماق النصوص وعيوبها المتخفية خلف جماليات الخطاب.

## د. التورية الثقافية:

يعتبر مصطلح التورية من أهم منجزات البلاغة، ومن أهم مميزات مصطلح التورية الازدواجية كونها تحمل بعدين دلاليين، معنى قريب و آخر بعيد[3]، فهي« مصطلح دقيق ومحكم وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة... ولكننا نقول بالتورية الثقافية، أي إن الخطاب يحمل نسقين، لا معنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمر...»[4]، يتبين من خلال ما

1- المرجع السابق، عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، الصفحة نفسها.

2- المرجع نفسه، ص28- 29.

3-عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ( قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص69- 70.

4- عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص29.

سبق أن النقد الأدبي حصر التورية في مجال الوعي، فبدل أن يكشف لنا الناقد مضمرات النص أصبح مفسرا له، وهي لا تخترع الجمالي ولا تؤسسه ولكنها تقول لنا، لماذا الجميل جميل، لكن مع النقد الثقافي تغير مسارها فذاك الازدواج الدلالي (البعيد، القريب) بات يؤسس لحركية الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر، فاستعارة مصطلح التورية من حقلها البلاغي إلى الحقل الثقافي، استوجب توسيع المفهوم ليدل دلالة كلية، تحيل على حال الخطاب الذي حمل بعدين، المضمر (اللاشعوري) وهو غير موجود في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ ، وهو مضمر نسقي ثقافي، والكشف عنه يتطلب أدوات خاصة في مقدمتها التورية (التورية الثقافية)، حدوث ازدواج دلالي، أحد طرفيه عميق مضمر[1].

**هـ.المؤلف المزدوج:**

يذهب الغذامي إلى ما يسميه بالمؤلف المزدوج، أي إن هناك« مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي، والآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني، وإنما هو نوع من المؤلف النَّسقي- كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمر»[2]، وهو هنا لا يقصد بالمؤلف المضمر، المؤلف الحقيقي، بل يُراد به نوع من المؤلف الناتج عن ثقافة معينة ذات طابع نَّسقي. فالمؤلف المضمر هو نتاج مباشر لتلك الثقافة، إذ أن هذه الأخيرة تفرز مؤلفًا يتحدث بخطاب لا يعكس بالضرورة وعي المؤلف الحقيقي ولا وعي المتلقي الثقافي، بل هو خطاب يتضمن مضمرات تتناقض أحيانًا مع ظاهر القول أو مع ما يفترض أن يكون مقصودًا من قبل المؤلف.

1- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص96- 70-71.

2- المرجع نفسه، ص75.

التناقض بين ما هو ظاهر وما هو مضمر يُعد عنصرًا أساسيًا في الفعل النقدي الثقافي وبانعدامه ينعدم النقد الثقافي، والشيء المهم هو ارتباط المؤلف المزدوج بالدلالة النَّسقية يعشش التناقض المركزي وتفعل الأنساق فعلها[1].

يمارس المؤلف المضمر« كل أشكال التحكم والهيمنة والتوجيه، أو ما سماه بعض الباحثين بالقاهرية، وهي التي تأسر العقل المسلم المعاصر، سواء قاهرية الماضي (السلف) أو قاهرية (الغرب)، وتعميق كل عمليات التأليف والإبداع والنقد»[2]، يمكن القول إن المؤلف المضمر تكمن خطورته في القدرة على التحكم والهيمنة، وتعميق التأليف والإبداع والنقد.

## 3- النَّسق الثقافي:

ورد مصطلح (النَّسق)، في المعاجم اللّغوية كما يلي:« النَّسَقُ من كل شيءٍ ما كان على طريقة نظامٍ واحدْ، عام في الأشياء وقد نسقهُ تنسيقًا؛ ويخفف ابن سيده: نَسَّق الشيء ينسقه نسقًا ونسقه نظَّمه على السواء، وانْتَسَقَ هو وتَنَّاسَقّ، والاسم النَّسَقُ، وقد انْتَسَقَتْ هذه الأَشياء بعضُهَا إلى بعض أي تَنَّسَّقتْ. والنحويون يسمون حروف العطف حروف النَّسقِ لأَن الشيء إذا عطَفَتْ عليه شيئًا جرَى مجرًى واحدًا...والتَّنْسِيقُ: التَنْظيم، والنَّسقُ: ما جاء من الكلام على نِظام واحد»[3]، فالنَّسق هو الترابط والانسجام في الأشياء، والنسق انتظام الكلام، وقد ورد في أساس البلاغة المعنى القريب من قول ابن منظور، مادة ( ن س ق):« نَّسَقَ الدرّ وغيره ونَسَّقه ودُرٌّ مَنْسُوقٌ ومُنَسَقٌ ونَسَقٌ، وتنسَّقتْ هذه الأشياءُ وتناسقَت.

ومن المجاز: كلامٌ متناسِقٌ، وقد تناسَق كلامُه، وجاء على نَسَقِ ونِظامٍ. وثَغْرٌ نَسَقٌ. وقام القومُ نَسقا. وغَرَستُ النَّخلَ نَسَقاَ»[4]، هذا التعريف بدوره لا يخرج عن التعاريف السابقة فهو الانتظام والانسجام في الكلام وغيره...

---

1- المرجع السابق، عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص76- 77.

2 - مجموعة من الباحثين الأكاديميين، مطارحات في النقد الثقافي، ص152.

3 - ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، م10، مادة (نسق)، ص352- 353.

4 - الزمخشري، أساس البلاغة، ج2، دار صادر، بيروت، دط، 2003، ص429.

وفي سياق آخر:« نَسَقَ الكلامَ: عَطَفَ بعضَه على بعضٍ. والنَّسَقُ، محرَّكةً: ما جاءَ من الكلامِ على نِظامٍ واحدٍ... ومَن كُلِّ شيءٍ ما كانَ على طَريقَةِ نِظامٍ عامٌ...وأنْسَقَ: تَكَلَّمَ سَجَعاً. والتَّنْسيقُ: التَّنْظيمُ. وناسَقَ بَيْنَهُما: تابَعَ. وتناسَقَتِ الأَشْياءُ، وانْتَسَقَتْ وتَنَسَّقَتْ بعضُها إلى بعضٍ: بمَعْنَى»[1]، ومن ثم فإن مصطلح النّسق قد وجد في الثقافة العربية ولم يكن مغيبا عنها، فكل ما جاء على نظام واحد لا يخرج عن مفهوم النسق.

تطور مفهوم النسق ليحمل دلالات متعددة، مما أدى إلى تباعده نسبيًا عن معناه اللّغوي الأصلي، إلى مفهوم اصطلاحي أكثر عمقا وشمولاً، فالنسق يعدُّ« انتظامًا بنويًا يتناغم وينسجم فيما بينه ليولد نسقا أعمّ وأشمل»[2]، وعلى ضوء هذا المفهوم، يتميز النَّسق بالتكامل والشمولية نتيجة تناغم وتآلف عناصره وانسجامها.

اعتبر دوسوسير (Ferdinand de Saussur) النَّسق« مرادفاً للسان بوصفه نسقاً من العلامات. وذلك يعني: أن كلَّ علامة تختصُّ بعلاقات تقيمها مع علامات أخرى، حيث تأخذ هذه العلاقات مظهرين: الأول منهما عبارة عن علاقات تركيبية، تختزل ضمنها العلامات بموجب تسلسلها داخل خطية الخطاب. والثاني عبارة عن علاقات ترابطية تشرف على وصل العلامة بالعلامات التي تقاسمها الخصوصيات نفسها»[3]، وفق هذا التصور يشير النَّسق إلى تلك العلاقة التركيبية الترابطية التي يتم من خلالها تسلسل العلامات وانسجامها داخل الخطاب.

يعدّ النسق البنيوي أيضا« مظهرا من مظاهر النسق العام، فقد يكون النسق مغلقا كما تطرحه البنيوية الصورية، وقد يكون مفتوحا كما هو الشأن، بالنسبة إلى المناهج النقدية

1 – الفيروز آباديّ، قاموس المحيط، فصل (النون)، مادة (نسق)، تح، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص 925.

2 – محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص:156– 157.

3 – أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائيّة السعوديّة(1421–1431)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص20 .

الأخرى»[1]. ومن ثم فإنّ اختلاف المناهج، يؤدي إلى اختلاف الأبعاد الدلالية للنسق فبعض المناهج (كالبنيوية) وباقي المناهج النصية ترى النص بنية مغلقة لا تتعدى النص بينما المناهج الأخرى تعتبره مفتوحًا على كل مايتعلق بالنص من الخارج والداخل.

أما النَّسق عند ميشال فوكو (Foukou Mechel) فهو:« مجموعة من العلاقات تستمر وتتحول في استقلال عن الأشياء التي تربط فيما بينها، أو هو فكر قاهر وقسري مغفل الهوية. وهو أيضاً: بنية نظرية كبرى تهيمن في كل عصر على الكيفية التي يحيا عليها البشر ومن خلالها يفكرون»[2]، يمتاز النَّسق بالهيمنة على طرق التفكير البشري وطرق عيشهم، كونه متجذرا في ثقافة الأفراد. فهو يقر بأن النَّسق« إنّما هو محض علاقات تتشكّل في منأى عن المواضيع التي تنتمي إليها، إلا أنّها تستمرّ وتتنقل حسب السياقات والظروف دون أن تبرح ذاكرة المتلقي...»[3]، تنتج الأنْساق من خلال التفاعل مع الظروف والملابسات المحيطة، لتترسب فيما بعد في لا وعي الأفراد.

لا يبتعد هذا التعريف عن ما يقول به الغذّامي:« إذْ أنّ خضوع النسق لحالة الاختباء في عقلية المتلقّي يمنحه القدرة على الاستمرار والمرونة في التنقل من زمن لآخر ومن جماعة إلى أخرى، وهذه الخاصيّة لن يستطيع أن يُؤديها على أكمل وجه إلاّ الثقافة»[4] تستمد الأنساق قوتها من خلال قدرتها على التخفي في ذهنية المتلقي مما يمنحها المرونة والتنقل عبر الأزمنة، وعلى مر العصور، ومن جماعة إلى أخرى، ووحدها الثقافة القادرة على ذلك، كون الثقافة– كما سبق تعريفها– ذلك الكل المركب والشامل للعادات والتقاليد

1 – أحمد يوسف، القراءة النَّسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1 2007، ص116.

2– أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائيّة السعوديّة (1421–1431)، ص21 .

3– المرجع نفسه، ص21.

4– قبنة السعيد، الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة ( سِفْر القُضاة لـ، أحمد راغب)، إشراف، الشامخة خديجة أطروحة مقدمة لاستكمال نيل شهادة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة غرداية، 2022/2020، ص19.

وسلوكات الأفراد والجماعات المكتسبة عبر الأزمنة، وما توارثته الأجيال جيل عن جيل سابق له.

ويعد النسق أيضا الوحدة الأساسية:« التي يقوم عليها النقد الثقافي، وجاء دور الثقافة لترسخَه في عقلية المتلقّي، ومن سماته أنّه يختفي وراء الخطاب، وقد يكون مصدره الذائقة الحضارية للأمّة، فيمكن تسميته بالنّسق الذهني، دون شرط التأثير في عقلية المتلقي، فقد يكون في حالة كمون قد يفقده الفعاليّة»[1]، يتضح من خلال القول إنَّ النسق هو الوحدة الأساسية التي يقوم عليها النقد الثقافي، والثقافة تعمل على ترسيخه في ذهن المتلقي، ولا يشترط بالضرورة وعي المتلقي بذلك.

ويمكن القول إنَّ النسق عند الغذامي« ليس ما كان على نظام واحد وليس مرادفا لمفهوم البنية؛ بل إن النّسق الثقافي بوصفه مفهومًا مركزيًا في مشروعه النقدي يكتسب قيمًا دلالية وسمات اصطلاحية»[2]، النَّسق ليس معادلاً للتسلسل والانتظام ولا المفهوم البنيوي فمن منطلقات الغذامي النَّسق مفهومٌ مركزيٌ يتخذ أبعادا دلالية متوارية ومتخفية، ويحددها على النحو التالي:

إنّ النَّسق الثقافي يتحدد عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، وللوظيفة النَّسقية أربعة شروط هي:

1- أنها تفترض وجود نسقين متعارضين أحدهما ظاهر والآخر خفي في نص واحد.

2- يكون المضمر في النص نقيضًا وناسخًا للعلني، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي.

3- لابد أن يكون النص جميلاً ويستهلك بوصفه جميلا (الجمالية هنا من منظور ما يسميه الرعية الثقافية لا المؤسسة النقدية).

1 - المرجع السابق، قبنة السعيد، الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة ( سِفْر القُضاة لـ، أحمد راغب)، ص18.

2- المرجع نفسه، ص30.

4- ضرورة أن يكون النص جماهيريًا ويحظى بمقروئية عريضة[1].

يمكن تقسيم النّسق إلى نوعين: نسق ظاهر يسهل علينا فهمه وإدراكه، ومضمرٌ يتوارى خلف الحجب يتطلب جهدًا لكشفه وفهمه، والنسق المضمر« من المصطلحاتِ الثَّقافِيّةِ المركزيّةِ؛ فالثَّقافةُ تملك أنساقَها المُهيمنةَ التي تتوسّلُ لها عبرِ أقنعةٍ من التّخفّي؛ أهمّها الجمالِيّة التي تمرّر المسكوتَ عنهُ والمستترَ، خلفَ الجمالِيّ؛ وهو المُضمرُ النَّسقيُّ»[2]، هذا المضمر الذي يتخفى خلف جماليات النصوص لتمرير المسكوت عنه والسعي إلى كشفه وتعريته للواقع و إزالة الستار عنه.

يعدّ النَّسق المضمر في نظرية النقد الثقافي مفهومًا محوريًا وأساسيًا، ما يعني« أن الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو في دعوانا قناع الجمالية؛ أي إن الخطاب البلاغي الجمالي يخبئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع»[3]، وفقًا لذلك فإنَّ للثقافة أنساقها المهيمنة، تفرض نفسها وتسيطر على الوعي، هذه الأنساق الثقافية المهيمنة لا تظهر بشكل واضح ومباشر، بل تسعى للحفاظ على سيطرتها من خلال التخفي.

وهو أيضا عبارة عن:« مجموعة من التَّرسُّباتِ المتكوّنةِ عبرَ البيئاتِ الثّقَافِيّةِ والحَضَارِيَّةِ المختبئةِ خلفَ عباءةِ النَّصّ، وتشكّل بنيةَ المُتلقّينَ ذهنيًا وثقافيًا الذينَ يستجيبونَ لها ويكشفونَ مضْمَرَاتِه الخَفَيّةَ تِأْوِيلاً وَتَفْسيرًا وتفْكِيكًا»[4]، من هنا تتجلى حقيقة مهمة، في

[1] – عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، ص29– 30.

2– حمدة خلف العنزي، الأنساق الثَّقافيَّةُ المَضْمَرَةُ في رواية (ترمي بِشَرَرٍ...ل، عبده خال)، الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، العدد:11، سبتمبر 2021، ص324.

3– عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص30.

4 – المرجع السابق، عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص325.

كون النَّسق المضمر نتاج للتراكمات والترسبات التي تكونت عبر البيئات الثقافية والحضارية ولا تظهر بوضوح، فتظل مختبئة خلف عباءة النصوص، والتي نسعى إلى تأويلها والكشف عنها.

يُعدّ النَّقْد الثَّقافِيّ أداة قوية وفعالة في تعرية« الأنساق المُضْمَرَة للخِطَابات ويتعامل مع النَّصّ بوصفه حادثةً ثقافيَّةً، وهو نشاط فكري يبحث الثّقافة بشموليتها بوصفها موضوعًا لبحثه وتفكيره معبرًا عن مواقفه إزاءها، ونقد أنساقها المُضْمَرَة التي تنطوي عليهِ عبرَ الخِطَاباتِ الثَّقَافِيّةِ بكلِّ تجلياتِها وأنماطِها وصيغِها»[1]، يسعى النقد الثقافي إلى إبراز الأنساق الثقافية المضمرة في الخطابات ونقدها، وكشف مالا يظهر على السطح في مختلف أشكال التعبير الثقافي.

ومن ثم فالنَّسق المضمر« ما تواضعتْ عليهِ جماعةٌ ما اجتماعيًّا ودينيًّا وأخلاقيًّا وثقافيًّا؛ فغدا مميزًا لها ومتحكّمًا في سلُوكها ورؤيتها للعالم والأشياء، فيصعبُ التّخلُّصُ منهُ لترسبهِ في لاوعي تلك الجماعةِ. والنَّسَق الثَّقافِيّ بوصفه قناعاً يُحيلنا إلى دلالاتٍ نَسَقِيّة مختفية خلف أغطية الجمالِيّ ومتوسلة بها لتغرس ما ليس بجمالِيّ في الثّقافة؛ لذا يفتش في أنساق مضْمَرَة همَّشتْها الأداءاتُ اللّغَوِيّةُ أو حيلٌ نفعيَّةٌ. فيَغْدُو المجازُ قيمةً ثقافيَّةً، تصبّ في النسيج اللّغَوِيّ والقالب الجمالِيّ الذي يحملُ المُضْمَر، ويحيل عليه، وكذا التّورية وما أشبهها...»[2].

يوضح الطرح مدى صعوبة التحرر من الأنساق المضمرة كونها غدت متحكمة في سلوك الأفراد، نتيجة تأثرهم بالقيم الاجتماعية والدينية، والثقافية، والأخلاقية، هذه الأنساق متجذرة في البنى العميقة للثقافة واللّغة، هذه الأنساق تمارس لعبة التخفي خلف الجمالي، مما جعل النقد الثقافي يركز في مجال بحثه على كشفها، و العمل على رصد كل ماله« علاقة

1- حمدة خلف العنزي، الأنساق الثَّقافيَّةُ المَضْمَرَةُ في رواية (ترمي بِشَرَرٍ..."لـ، عبده خال)، ص325.

2- المرجع نفسه، ص325.

بالثَّقافة، ومشكلاتها المعقدة، التي تعكس السِّيَاقات الثَّقَافِيّة والأخلاقيّة والإنسانيَّة والاجتماعيّة والدّينيَّة والسّياسيَّة؛ أي مختلف المنجزاتِ المعرفيّةِ والخطابات المهملةِ»[1]، وبالتالي فالنقد الثقافي يركز على كل المنجزات المعرفية، فلا فرق عنده بين ما هو مركزي وما هو هامشي.

انتقلت دلالة النَّسق من المعنى اللّغوي الحامل لدلالة ما كان على نظام واحد ومتسلسل ومتسق، إلى دلالة أشمل وأوسع مع المعنى الاصطلاحي، فقد غدا مع البنيوية مظهرا من .مظاهر النسق العام، يمتاز بالشمولية، والانسجام والتناغم، والانغلاق والانفتاح، نتيجة اختلاف المناهج النقدية.

حمل النَسق مع دوسوسير معنى البنية والنظام، أما مع النقد الثقافي أصبح الوحدة الأساسية، ومن أهم سماته التخفي وراء جماليات النصوص، فمهمة النقد الثقافي كشف تلك الأنساق المتوارية والمتخفية، حددها الغذامي في نقاط أربع:

- ضرورة وجود نسقين مختلفين أحدهما ظاهر والآخر متخفي، المضمر ينسخ العلني ويكون نقيضا له، غياب المضمر لا يدخل النسق في مجال النقد الثقافي، ولابد أن تتحلى النصوص بالجمالية والجماهيرية.
- جاء النَّسق المضمر نتيجة الترسبات التي تكونت عبر البيئات الثقافية والحضارية يتخفى خلف عباءة جمالية النصوص، التي تسعى المقاربات الثقافية إلى كشفها.
- اعتبر الغذامي النَّسق مفهوما مركزيا، يتخذ أبعادا دلالية متوارية ومتخفية.
- جاء النِّسق المضمر نتيجة الترسبات التي تكونت عبر البيئات الثقافية والحضارية متخفية خلف عباءة النصوص، والتي تسعى المقاربات الثقافية إلى كشفها.

1- المرجع السابق، حمدة خلف العنزي، الأنساق الثَّقافيَّةُ المَضْمَرَةُ في رواية (ترمي بِشَرَرٍ..."لـ، عبده خال)، الصفحة نفسها.

## ثانيا: السرد والكتابة النِّسوية:

### 1- ماهية السرد النِّسوي:

يعدّ مصطلح الأدب النِّسوي من المفاهيم التي أثارت الكثير من الجدل، بسبب طبيعة المصطلح الذي يعتريه اللّبس والغموض، مما أثار جدلا واسعا في الساحة الأدبية والنقدية خاصة فيما يتعلق بثنائية الرفض والقبول. ونتيجة ذلك تعرض مفهوم النِّسوية (Féminism) إلى:« التباسات كثيرة لأسباب عدة، كان في صدارتها مناوَأَةُ مؤسسات الثقافة الذكورية له ولا سيما في الساحة الأدبية... بوصفه خطرا يهدد مراكز هيمنتها»[1] ومرجع تلك الالتباسات إلى الهيمنة الذكورية ومركزيتها التي ظلت لعقود طوال تقلل من شأن المرأة، فجعلتها ذلك الكائن المهمش الذي وجد لخدمة الرجل والخضوع لسلطته وسيطرته.

كان للثقافات الذكورية الدور البارز في رفض كتابات المرأة، كونها تهدد عوالم الرجل وتنافسه، خاصة في الساحة الأدبية، مما نتج عن ذلك توجه مفهوم النِّسوية نحو دلالات سلبية، جعلت حتى بعض النساء يترددن في تقبله، أو وصف خطاباتهن به، حتى تلك الخطابات الإبداعية، المقترنة تارة بكره الرجال، فوصفت أعمالهن بالدونية، وذات أبعاد ودلالات توحي بحالتهن المرضية وتارة أخرى على الدلالة البيولوجية التي صنفت المرأة في الثقافة البطرياركية* في موقع أدنى لا لشيء سوى أنها جنس أنثوي خاضعٌ لرغبات الرجل وأوامره[2].

عملت الثقافة الذكورية على وسم الأدب النِّسوي بدلالات سلبية، فوضعته في مرتبة أدنى من كتابات الرجل، حيث وصفت الأعمال الأدبية النَّسوية على أنَّها مشبعة بالعاطفة

---

1- محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسويّ العراقي(دراسة في التمثيل السردي)، دار فارس للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط01، 2012، ص17.

*، البطرياركية أو النظام الأبوي، شكل من أشكال التنظيم الاجتماعي والقانوني القائم على سيطرة الرجل على السلطة بإقصاء واستبعاد صريح للمرأة. (ينظر، سعد الله مكي، المركزيات البطريركية في رواية" بوَّابة الذكريات" لأسيا جبار، صراع السلطة، مجلة هيروديت للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد، 08، العدد، 03، ص4).

2 - محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسويّ العراقي(دراسة في التمثيل السردي)، ص17.

والعدوانية، وما هي إلا تعبير عن حالة مرضية تنمّ عن كراهية المرأة للرجل، وقد أدت هذه التصورات السلبية إلى رفض بعض المفكرين لتسمية هذا النوع من الكتابة بالأدب النِّسوي من أمثال (جوليا كريستيفا، Julia Kristeva)« لاعتقادها أن استعماله لا يسهم في تفكيك ثنائية المذكر والمؤنث المرتبطة بالبنية الهرمية العنيفة»[1]، كما رفضت كريستيفا مصطلح النِّسوية كونه لا يسهم في تفكيك ثنائية المذكر والمؤنث، أما مع توريل موي(Toril Moi) فالأدب النِّسوي هو وليد الثقافة، موضحة ذلك من خلال ثلاثة مصطلحات نذكرها كالآتي:

| | |
|---|---|
| الحركة النِّسائية (Feminism) | ذات أبعاد سياسية. |
| الحركة الأنثوية (Femalness) | قضية بيولوجية. |
| مصطلح النِّسائية/ النِّسوية (Feminity) | مرتبط بالثقافة في بلورة خصائصه.[2] |

بينما قسمت إلين شوالتر (Elaine Showalter) الكتابة الأنثوية إلى ثلاث مراحل كل مرحلة لها مجال اشتغال معين وخصوصيات محددة كالآتي:

1 – المرجع السابق، محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسويّ العراقي(دراسة في التمثيل السردي)، الصفحة نفسها.

2– محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980–2007)، اطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة، إشراف، إبراهيم طه، جامعة حيفا، فلسطين، تشرين الثاني 2008، ص 02

## أ- المؤنث (Feminine) (1840-1880):

وهي مرحلة محاكاة وتقليد لكتابة الرجل، ظهرت« تحت وطأة أيديولوجيا جنساوية محملة بأعباء موروث ثقافي كامل،...»[1] نجم عن الكتابة النِّسوية افتقارها إلى نموذج جديد عدى الكتابة الذكورية، مما أدي إلى تخفي بعض الكتابات النِّسوية وراء أقنعة أسماء ذكورية مثل جورج إليوت(GeorgeEliot) فكانت السمة المميزة البارزة لهذه المرحلة الاسم الذكوري المستعار[2].

اقترحت أيضا زهرة الجلاصي استخدام مصطلح (النص الأنثوي) بديلاً لمصطلح (النقد النِّسوي) أو الكتابة النِّسوية، كونهما قد يحملان تعارضاً من حيث الدلالات والمعنى. فمصطلح (النص الأنثوي) يعرف ذاته انطلاقا من آليات الاختلاف لا المميز، وفي ذلك تجاوز وغنى عن المقابلة التقليدية (مؤنث/ مذكر) بكل محمولاتها الفكرية والأيديولوجية الصدامية التي صارت اليوم تستفز الجميع، (النص المؤنث) ليس بالضرورة (النص النِّسائي)، مصطلح (نِّسائي) يتميز بالانغلاق والحصر في دائرة جنس النساء. بينما ينزع (النص المؤنث) إلى الاشتغال في مجال أوسع وأرحب مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي، في تصنيف الإبداع احتكاماً لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع[3].

يتضح من خلال التعريف أن مصطلح (النص الأنثوي) في غنى عن المقابلة بين المذكر والمؤنث، إذ لا يمكن حصره في مصطلح نِّسائي، الذي يجعله منحصراً ومنغلقاً على

---

1 - أحلام مامي، السرد الأنثوي وتمثيل الراهن العربي (قراءة في روايات سمر يزبك)، إشراف، ليلى بلخير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي التبسي، 2020-2021 ص20

2 - أحلام مامي، السرد الأنثوي وتمثيل الراهن العربي (قراءة في روايات سمر يزبك)، إشراف، ليلى بلخير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي التبسي، 2020-2021 ص20

3- مفيد نجم، الأدب النِّسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، ج57، م15، النادي الأدبي الثقافي، جدة، رجب 1426هـ- 1سبتمبر2005، ص 165- 166.

جنس النِّساء، مفضلة مصطلح المؤنث الذي يكون مجال الاشتغال فيه أرحب، مما يجعله يتجاوز اعتباطية تصنيف الإبداع.

يرى محمد جلاء إدريس أن مصطلح (الأدب الأنثوي) يشير إلى« كل ماتكتبه المرأة من أدب في مقابل ما كتبه الرجل دون أن يحوي هذا المصطلح أحكاما نقدية تعلي أو تحط من قدره»[1]، نستشف من خلال هذا الطرح تفضيله لمصطلح (الأدب الأنثوي) في حين رفضته الناقدة العراقية نازك الأعرجي، معتبرة أنّ هذا المصطلح يرتبط بالوظائف الجنسية من خلال لفظ الأنثى الذي« يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية... تدعو الناقدة إلى استخدام آخر هو مصطلح الكتابة النِّسوية...»[2]، بناءً على ذلك فإن هذا الرفض ينبع من ربط المصطلح بالوظائف الجنسية البيولوجية، بالإضافة إلى كونه يحمل دلالاته التي توحي بالضعف والرقة والاستسلام، ونتيجة لهذا التصور السلبي داخل الثقافة والمجتمع العربيين، فضلت استخدام مصطلح (الكتابة النِّسوية)، لأنه يقدم المرأة والإطار المحيط بها...[3].

كانت كتابات هذه المرحلة محاكاة لكتابة الرجل نتيجة لأسباب عدة، فاتخذت من الأسماء الذكورية أقنعة لهم، في حين هناك من فضل الأدب الأنثوي، وفضل البعض الآخر مصطلح الأدب النِّسوي أو الكتابة النِّسوية كل حسب مفهومه ووجهة نظره الخاصة.

### ب- النِّسوية/النِّسوي(Feminist)(1880-1920):

واكبت هذه المرحلة تطور المشاركة السياسية والاجتماعية للمرأة، فكان من أهم ما طرحته فكرة الاحتجاج السياسي ورفض الأوضاع التكيفية للأنوثة وعرض المشاكل والمعاناة

---

1- خديجة زين، تحولات السّرد في الرّواية النّسوية الجزائرية (روايات زهور ونيسي -أنموذجا-)، إشراف، العيد حنكة رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في اللغة والأدب العربي، مخبر التكامل المعرفي بين علوم اللغة العربية وآدابها والعلوم الاجتماعية، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، 2021- 2022م، ص 19.

2- مفيد نجم، الأدب النِّسوي، إشكالية المصطلح، ص 165.

3 - المرجع نفسه، ص 166.

التي مرت بها المرأة، كالمطالبة بالمساواة وإعطائها حق الاقتراع والتصويت هذا ما نادت به أوليف شرانير( Olive Schreeiner)* من خلال هذه المرحلة وضعت المرأة ضمن مجالات الحياة المختلفة[1].

ارتبط مصطلح النِّسوية بالاحتجاج والمقاومة والرفض للوضع الراهن، وبالتالي فقد« بات لزاما على الأدب الذي تكتبه المرأة أن يكون، معنيا بطرح قضاياها، ورؤاها، وسبل استرداد إنسانيتها على أساس الجندر، وليس على أساس النوع البيولوجي؛ وأن يكون مناهضا للثقافة الذكورية كي ينتظم في إطار الأدب النَسوي، أو الأدب الأنثوي بحسب ترجمة إدوارد سعيد لمصطلح (Feminism) فالكتابة النِّسوية فعل مواجهة، ومقاومة، لا تخلو من تحدّ للواقع القائم؛ بسبب سعيها نحو تغيره...»[2]، من هذا المنطلق تتجلى ضرورة أن يعنى الأدب الذي تكتبه المرأة بقضيتها، وأن يسعى إلى استرداد إنسانيتها التي فقدت بفعل الرجل، وأن يناهض ثقافته ليبرهن كيانه في الإطار المحدد له.

تسعى الكتابة النِّسوية إلى تغير واقعها الذي فرضه النظام الأبوي وثقافات الشعوب هذا التغير مطلب يصعب تحقيقه« بالتفاوض البسيط فحسب، وإنما قد يضطر للاستعانة بالقوة أيضا... للقضاء على القمع المسلّط على المرأة والإطاحة بآلياته، وانتقال المرأة إلى هذا الموقع أملى عليها الخروج على السائد، وبخاصة بتحويل المسلمات، التي كرست التحيز ضد المرأة في التراث على نحو عام في اللّغة، والأدب على نحو خاص، إلى إشكاليات وتساؤلات عميقة، ترفض الانصياع للإجابات الجاهزة، في مسعى منها لتأصيل تمردها وتكريسه»[3].

يتبين من خلال هذا الطرح مدى ارتباط مفهوم الأدب (النِّسوي) بالمقاومة والحركة السياسية ومطالبة المرأة بحريتها، وسعيها إلى استعادة ذاتها، فكان أدبها عاكسا لواقعها

[1] – أحلام مامي، السرد الأنثوي وتمثيل الراهن العربي(قراءة في روايات سمر يزبك)، ص20.

2– محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسويّ العراقي (درسة في التمثيل السردي)، ص20–21.

3– المرجع نفسه، ص20–21.

ومناهضا للثقافة الذكورية والسلطة الأبوية التي جعلت من المرأة ذلك الكائن الأقل شأنا والذي خلق لخدمة الرجل، فالكتابة النِّسوية هي فعل مقاومة وتحدي ومواجهة للواقع بغرض التحرر وإثبات الكيان النِّسوي.

## جـ- الأنثوي (Feminale) (1920- حتى الوقت الحاضر):

تحررت المرأة في هذه المرحلة من التقليد والمحاكاة، فأنتجت أدباً أنثويًا خاصًا عارضت من خلاله السلطة الذكورية وأفكارها التي قيدتها فكسرت تلك المركزية المهيمنة لتعيد الاعتبار للمهمش[1]، في حين يضيف عناني أن المشكلة التي تثيرها أخريات هي« احتمال أن يكون وعي المرأة بجسدها قد تشبّع من قبل بعناصر عقائدية أو فكرية أجنبية ومن ثم فالتدفق قد لا يكون أنثويًا خالصًا»[2]، حسبه فإن التدفق الأنثوي ليس خالصا بل إن وعي المرأة بجسدها قد يكون نتيجة التشبع بعناصر عقائدية، أو فكرية أجنبية.

عمدت إلين شوالتر (Elaine Showalter)* من خلال هذا التقسيم إلى« تأسيس إطار أنثوي لتحليل أدب المرأة ووضع نماذج جديدة تستند إلى دراسة الخبرة الأنثوية، لا إلى تبني النماذج والنظريات الذكورية»[3]، تؤكد الناقدة على ضرورة الاستناد إلى الخبرة الأنثوية لا إلى النماذج الذكورية، وتوضح في كتابها النقد النِّسوي"1986" حسب ما يورده محمد عناني نقش جسد الأنثى واختلافها على اللّغة والنص، حيث يرجع هذه القضية إلى كتابات فرجينيا وولف، (Virginia Woolf)* التي بلغت ذروتها في كتابات سيكسو (Cixous).

---

1- أحلام مامي، السرد الأنثوي وتمثيل الراهن العربي ( قراءة في روايات سمر يزبك)، ص20.

2 - محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007)، ص02.

*- إيلين شوالتر، (Elaine Showalter) ، ولدت في 21 يناير 1941، ناقدة نسوية أميريكية، أستاذة متقاعدة بجامعة برينستون في أمريكا، كاتبة في المجال الثقافي والاجتماعي وصاحبة نظرية النقد النسائي (Gynocriticism) ، التي صكتها في السبعينيات وهي بذلك تعدّ من مؤسسات النقد الأدبي النسائي وهي زميل في الجمعية الملكية في الأدب.(ينظر إيلين شولتر https://ar.wikipedia.org)

3- أحلام مامي، السرد الأنثوي وتمثيل الراهن العربي ( قراءة في روايات سمر يزبك)، ص20.

فيما صاغتها مادلين جانيون (Gagnon Madelaine)*إلى أن اللّغة التي تستخدمها قد صنعها الرجال ومن ثم غريبة عنها، وبالتالي علينا أن نجعل الجسد يتدفق من الداخل فكما محونا من اللوح، علينا أن نزيل كل ما من شأنه أن يعيق الكتابة الجديدة والإبقاء على كل ما يلائمنا ويناسبنا[1].

تحدت المرأة عالم الرجل وكتاباته، لتبرز ذاتها وكيانها المسلوب، فوجدنا هيلين سيكسو (Helene Cixo)* تحرض المرأة على الكتابة، وعلى أن تزج بذاتها في النص وفي العالم، والتاريخ، وعدم ربط المستقبل بالماضي، دعت أيضا إلى التمرد في الكتابة وكسر الأعراف وتدميرها، ويتوجب علي المرأة عدم الفصل بين المستوى الشخصي الذي يتجلى في الكتابة نفسها والعودة إلى الجسد الذي صودر منها، فمصادرة الجسد معناه مصادرة الروح والنفّس والخطاب معاً، أما المستوى الثاني فيجب أن يجعل من كتابتها سلاحاً يمنحها الإرادة والتحدي الذي يعيد حقها، وبالتالي فإن الكتابة عندها هي الكتابة التي تمنحها مساحة واسعة من الحرية، وتجعلها مسؤولة عن كل قضاياها، ودون أن توكل أمرها وشؤونها للرجل، كما حدث في السابق[2].

---

1- محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007)، ص 02.

*- فرجينيا ولف، (Virginia Woolf)، 25)يناير 1882 - 28 مارس 1941) كاتبة إنجليزية، تعتبر من أيقونات الأدب الحديث للقرن العشرين ومن أوائل من استخدم تيار الوعي كطريقة للسرد...كان الذكور في العائلة يتلقون تعليمهم في الجامعة، بينما تتلقى الفتيات تعليمهن منزلياً في مجال الأدب الإنجليزي والأدب الفيكتوري. من الأمور التي أثرت في حياة فيرجينيا كثيرًا... (ينظر، أدالاين فيرجينيا وولفhttps://ar.wikipedia.org/wiki

2- المرجع السابق، محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007)، ص04.

*- مادلين غانيون بالإنجليزية، (Madeleine Gagnon )27 يوليو 1938 أمكوي في كندا)؛ كاتِبة وروائية كندية. (مادلين غانيون https://ar.wikipedia.org/wiki )

*، هيلين سيكسوس (Hélène Cixous):. من مواليد 5 يونيو 1937 في فرنسا، هي أستاذة نسوية، وكاتبة، وشاعرة، وفيلسوفة، وناقدة أدبية، وأستاذة في البلاغة .تشتهر سيكسوس بمقالتها"The Laugh of the Medusa" ضحكة ميدوسا والتي جعلتها واحدة من المفكرين الأوائل في النظرية النسوية ما بعد البنيوية. أسّست أول مركز للدراسات النسوية في إحدى الجامعات الأوروبية في احدي المراكز التابعة لجامعة باريس.(ينظر: هيلين سيكسوس https://ar.wikipedia.org)

تؤكد الناقدة النِّسوية باتريشيا مايرسباك (Patricia Myersback)« أن المرأة تكتب الأدب من خلال وعيها بذاتها، وأن هذا الوعي الذاتي عند المرأة، هو الذي دفعها على مدار العقود الماضية، إلى التعبير عن نفسها في قالب أدبي...، فالنساء اللواتي يكتبن الآن في أوربا وأمريكا، تضاعف عددهن في ربع القرن الأخير، ولكن الشيء اللافت في كتابتهن، أن هذه الكاتبات لها شكل وطعم مختلفان عما يكتبه الرجال، ومما يؤكد وجود اختلاف حيوى لا شك فيه بين أدب الرجل وأدب المرأة»[1]، نلمس من ذلك تزايد عدد الكتابات النِّسوية في الربع القرن الأخير، نتيجة وعي المرأة بذاتها، فعبرت عن ذلك من خلال الأعمال الأدبية التي حملت طابع الاختلاف عن كتابات الرجل، حتى وإن كان المجال ذاته.

يرى الناقد إدوارد سعيد بأن الأدب النّسوي: هو الأدب الذي تكبه المرأة، بينما الأدب الأنثوي هو ذلك الأدب الذي حمل رؤيتها للعالم ومواقفها، كما اعتبر أن النقد الأنثوي، قد يكتبه الرجل لا الأنثى، أما الأدب النِّسوي فهو الأدب المتعلق بالمرأة تحديدا[2] كونها اليد الفاعلة والكاتبة، أما عن مصطلح (نِّسوي، Féminist)، و(نِّسوية Féminism) فهما تسميتان سياسيتان:« توحيان بالدعم لأهداف الحركة النِّسوية الجديدة التي ظهرت في أواخر الستنيات من القرن الماضي. لذلك فإن النقد النِّسوي نوع محدد من الخطاب السياسي: أي ممارسة نقدية ونظرية تلتزم بالكفاح ضد سلطة الرجل (المجتمع الأبوي)، وليست مجرد اهتمام بالجندر في الأدب، ويمكن للناقدة النِّسوية تبني أي طريقة أو نظرية ترغب بها شريطة أن تكون متوافقة مع سياستها، وفعلا ثمة وجهات نظر سياسية مختلفة ضمن

1- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009م ص32- 33.

2 - المرجع نفسه، ص30.

المعسكر النِّسوي»[1]. يتضح مما سبق تعدد التسميات والمصطلحات حول كتابات المرأة كون المصطلح شديد الضبابية.

تنظر الناقدة خالدة سعيد إلى مصطلح (الكتابة النِّسوية) أو(الأدب النِّسوي) بعمق في كتابتها:« المرأة، التحرر، الإبداع، أن هذا المصطلح شديد العمومية وشديد الغموض ...وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم، فإن هذه التسمية، على العكس، تبدأ بتغييب الدقة، وتشوش التصنيف وتستعبد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة»[2]، إنَّ مشكلة التسمية والتصنيف أدت إلى تهميش الكتابة النِّسوية وجعلتها مقابلة للهيمنة الذكورية.

يشير حاتم الصّكر في هذا الصّدد إلى ثلاث مفاهيم ترتبط بالمصطلح من خلال قوله:« تتضّح غالبا ثلاث مفاهيم أو آراء سياسيّة؛ تعريف الأدب النِّسوي بأنّه يتضمّن تلك الأعمال التي تتحدّث عن المرأة الّتي تكتب من قبل مؤلّفات؛ يعني الأدب النِّسوي جميع الأعمال الأدبية الّتي تكتبها النّساء سواء أكانت مواضيعها عن المرأة أم لا، الأدب النِّسوي هو الأدب الّذي يكتب عن المرأة سواء أكان المؤلّف رجلا أم امرأة»[3]، من خلال قوله يتبين أن مفهوم الأدب النِّسوى ينحصر في ثلاث أضرب هي:

1- أعمال كتبتها المرأة وتعالج قضية المرأة.

2- أعمال يكون موضوعها المرأة أين كان المؤلف رجلا أم امرأة.

3- الأعمال التي كتبتها المرأة، مهما كان الموضوع الذي تم طرحه، ومهما كانت القضية التي تعالجها.

---

1- عبد الله أحمد هوار، النظرية النسوية وسياسة النقد الأدبي، تر، عبد الله هوار، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2019، ص53.

2- علي زغينة، وآخرون، السرد النِّسوي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري بسكرة، الجزائر، المجد، 01، العدد، 01، 2004، ص09.

3- زليخة ياحي، فتيحة عروة، إرهاصات الصّوت الأدبي النّسوي في الجزائر من خلال قلم زليخة السّعودي، مجلة تنوير جامعة الجزائر، العدد، 06، جوان 2018، ص359.

انبعث مفهوم النِّسوية من رغبة المرأة في التحرر والانعتاق من السلطة الذكورية ومرجع ذلك إلى« أنّ الأدب النِّسوي جزء من هوية المرأة، فقد بات ما تكتبه من إبداع ذا وعي متقدم ناضج، يراعي مختلف العلاقات التي تتحكم في شرط نضج هذا الإبداع داخل نظام المجتمع ليعبّر عن هويتها، وكيانها، وقضاياها، حيث ظهرت أصوات نسائية في الغرب قبيل ظهور الحركة النسائية، اتخذت الأدب شكلا معبرا عن الحقوق الضائعة ولاسيما حق الأمومة، وقد أظهرت المرأة في شعرها، في تلك المرحلة، وعيا لقدراتها الفكرية، التي لا تختلف عن الرجل ولكن التهميش أدي إلى تراجع إثباتها لذاتها»[1].

كان ما تكتبه المرأة جزءا من كيانها، من هويتها، عبر عن وعيها ونضجها الفني والإبداعي، متخذة من الكتابة ومن الأدب الوسيلة الأمثل للدفاع عن ذاتها، بغرض استعادة حقوقها المسلوبة، فكانت قدرتها على الإبداع لا تقل شأنا عن الرجل، ظهرت الأصوات النِّسائية في الغرب قبيل ظهور الحركة النِّسائية، لكن التهميش أدى إلى تراجع إثباتها لذاتها نتيجة التميز بين مايكتبه الرجل وما تكتبه المرأة.

ارتبط الأدب النِّسوي بالهوية الجنسانية للكاتبة، في مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل وفهم هذا المصطلح على هذا الأساس« دفع العديد من الكاتبات إلى رفضه، لأنهن وجدن فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لكاتبه أو كاتبته، من أجل تكريس وضع المرأة القائم وإعاقة عملية اندماجها في المجتمع...»[2]، في حين ترى كاتبة أخرى أن الحديث عن الأدب النِّسوي هو:« طرح خاطئ ومفتعل لقضية الأدب، كما أن المرأة تستخدم سلاح أنوثتها من أجل ترويج كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخيا، ونتيجة هذا الاختلاف توزعت مواقف المرأة الكاتبة، من مصطلح الكتابة النِّسوية على **ثلاث مواقف:**

1- عامر رضا، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية قسم الآداب والفلسفة، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، العدد:15، جانفي 2006، ص4.

2- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص31.

**مواقف رافضة كلياً**، تميزت المرأة الكاتبة بالمسارعة إلى هذا الرفض منذ بداية طرحه للتداول عن حساسية خاصة تجاهه، خاصة مع الموقف النِّسوي العربي من (الأدب النِّسائي) ومشتقاته، حيث قبل المصطلح بالرفض الشديد، لاسيما عند الجيل الذي حقق حضوره الأدبي وكرس شهرته، فكان من الأصوات النِّسوية الرافضة« التي تأتي في طليعتها غادة السّمان، وقد تحول اسمها من امرأة كاتبة إلى رمزٍ نِسوي ساحر فَتَنَ دنيا الكتابة وشَغَلَ كتّابها؛ فقد تحمّلت– وحدها– عبء الأنوثة وحَمَلَتْهُ على كاهل قلمها، وحمّلتْهُ مسؤولية ردِّ كلِّ عدوان ذكوري من حيثما جاء، حتى تخالها زنوبيا ملكة تدمر في مواجهة جيوش الرومان...»[1].

غدت غادة رمزاً نِسويا تحدى كل عدوان ذكوري، رافضة التسمية التي تنقص من الإبداع الأنثوى، ومع هذا النمط من النقد الرجالي... يمكن القول إنَّ غادة السمان حققت شهرتها من خلال أدب يعبر عن تمرد المرأة على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، على سلطة المجتمع الأبوي وتقاليده المختلفة التي وقفت في وجه المرأة ومنعتها من التحرر والانعتاق، والانطلاق، والتعبير عن ذاتها، عن مجتمعها، ومشاعرها، كانت بطلة قصصها ورواياتها بامتياز[2].

هذا الرفض مهّد السبيل أمام الكثير من الأصوات النِّسوية الرافضة، من بينها أسيمة درويش، التي ترى أن مصّطلحات (الأدب النِّسائي، الكتابة النّسائية، إبداع المرأة) هي من قبيل الكلام الدارج أو الخطأ الشائع، لأنّ الأدب– في نظرها فعل (إنساني) لا يقتصر على عرق أو جنس، أما سهام بيومي* فقد اعتبرت (الأدب النِّسائي) وسيلة ذكورية لعزل المرأة

---

1– يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013 ص29.

2– مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص 160–161– 162.

*– سهام بيومي، ولدت (سنة 1949) بالقاهرة، كاتبة وصحفية مصرية، ودرست بجامعة حلوان، وعملت صحفية بجريدة الجمهورية.(ينظر، سهام بيومي/https://ar.wikipedia.org/wiki ).

وهو اعترافٌ ضمنيٌ بأن الأدب السائد هو أدب رجالي، وعلى المرأة أن تطرح أدباً آخر مواجها له.

في حين رفضت جميلة عمايرة الإقرار المطلق بالمصطلح، كونه يصادر حرية المرأة المبدعة، وترفض نجوى الريحاني مقولة تحديد ما كتبت المرأة بخصائص جنِّسانية منتهية إلى أنّ تسميات (نِّسائية) و( نِّسوية) و(مؤنث) و(أنثوي) من وضع قراءات تخطيء طريقها إلى النقد من حيث تخطيء طريقها إلى النص الأدبي، هذه الصرخة السّمانية بلغ صداها إلى الجزائر حيث تكلم عبد العالي رزاقي في أحد الندوات الأدبية التي عقدها على خمسة أصوات نِّسوية جزائرية رفضن هذه القسمة الأدبية وأجمعن على أنه ليس هناك أدب رجالي وآخر نِّسائي، زينب الأعرج، ربيعة جلطي، إلهام بورابة، حياة غمري، نصيرة بن ساسي نشرها بمجلة (الجيل) عام 1989[1].

بينما رفضت أحلام هذا التصنيف بحجة أكثر عقلانية بقولها:« أنا لا أؤمن بهذا التصنيف إطلاقا وأتبرأ منه تماماً، فالأديب بما يكتب وما يقدم للقارئ سواء أكان رجلا أم امرأة... فأنا امرأة كتبتْ بذاكرة رجل، هل أعَدُّ كاتبة رجالية، في حين يعدّ يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبين نِّسويين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن امرأة؟ هذه التصنيفات لا تضيف شيئا للأديب ولا تزيده وزنا أو قيمة، لأن قيمته بما يكتب وما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط»[2]، وبهذا فإن أحلام تعلن تبرأها من تصنيف يفتقر إلى معيارية، ويلغي قيمة الأدب فقط لأن الكاتبة امرأة، والأديبة جميلة زنير لا تبتعد عن ما قالته أحلام، والسّمان، فهي تذهب إلى أنّه:« ليس هناك أدب رجالي أو أدب نِّسائي، هناك أدب أو لا أدب، هناك أدب راقي الأحاسيس والخيالات، فنّ يعلو بالقارئ إلى فضاءات الضوء

1- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، ص30-31.

2- المرجع نفسه، ص31.

والانعتاق، فما دخْل الجنسيْن هنا؟»[1]، يشير الطرح إلى عدم إمكانية التصنيف الجنسي للأدب.

**الموقف الثاني:** تمثل في الوسطية، أقر من جهة بخصوصية المرأة التاريخية والاجتماعية التي عاشتها وطبعتها بطابع خاص...[2]، ولعل هذا ما لخّصه محمد البارودي في ضرورة النظر إلى« مسألة الكتابة النِّسائية باعتبارها شكلا يحمل وعيا فنيا واجتماعيا مغايرا»[3]، بينما تدعو الشاعرة التونسية أمال سنوسي إلى« كتابة مختلفة تحتفي بالكينونة الأنثوية، وتؤسس هويتها المستقلة بعيدًا عن قِوامة الجهاز الشعري الذكوري وعن رقابة القيم العتيدة»[4]، يوحى القول بضرورة إثبات المرأة لذاتها في عالم الكاتبة واستقلالها عن الرجل.

**الموقف الثالث:** موقف تلقف المصطلح ودافع عنه وتبناه وعمل على توظيفه في الثقافة والأدب العربيين...[5]، كما نشير إلى ما ذكره الغذامي في تحديده لمفهوم مصطلح الكتابة النِّسائية:« الذي يشترط أن تكتب بقلم الرجل وتفكيره واثبات وجودها وذاتها، وفي هذا السياق يؤكد على وجود نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل وعقليته، فأعتبرهم ضيفات على صالون اللّغة، ونساء استرجلن ولعبن دورًا عكسيا، عزز من قيم الفحولة في اللّغة من هنا تصبح الكتابة ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف والنوع، أنها بالضرورة صوت جماعي فالمؤلفة هنا وكذلك اللّغة، هما وجودان ثقافيان فيما تظهر المرأة بوصفها جنسا بشريا ويظهر النص بوصفه جنسا لغويا»[6].

---

1- المرجع نفسه، يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، الصفحة نفسها.

2- مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص 160-161-162.

3- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النِّسوي الجزائري)، ص33.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5 - مفيد نجم، الأدب النِّسوي، إشكالية المصطلح، ص 160-161-162.

6- مريم كريفيف، الأدب النِّسوي الجزائري بين النشأة والتطور، مجلة بدايات، جامعة عمار ثليجي، الأغواط الجزائر المجلد:05، العدد،01، 14جانفي 2023م، ص149- 159.

يؤكد الغذامي على أن أكثر النساء كتبن بلغة الرجل وعقليته، كأنهنَّ مجرد (ضيفات) على اللّغة، وهو دليل على استرجالهن، فلعبن دورًا عكسيًا عزز من الفحولة أكثر، فكتبن بصوت الجماعة (المجتمع الذكوري) وصوت اللّغة، وليس بصوتهنَّ الفردي، وبهذا تم تغييب اللمسة النِّسائية الإبداعية والفنية في كتاباتها.

توصل يوسف وغليسى من خلال دراسته لبعض الآراء النقدية في الكتابة النِّسوية إلى أن الأدب النِّسوي المفترض هو« أدبٌ تكتبه المرأة أولا، وتتأثّر – عادة– رؤاه وأساليبه بالفارق (الجُنُوسي) بينها وبين الرجل، وتحْكُمهُ رؤيةُ المرأة للعالم.

وكلّما حّلَّق النص في سماوات إنسانية قَصيّة، كلّما تضاءل ذلك الفارق، وتقلّصت خصوصيته الجنسوية، ولم يبق من نِّسويته سوى نسبة التأليف إلى المرأة»[1]، نستشف من خلال هذا الطرح أن هناك فارق بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، ومرجع ذلك إلى الاختلاف الجنسي الذي يلعب دوره في ترجمة الأحاسيس والمشاعر؛ إذ لابد للأدب النِّسوي أن يحمل روح المرأة، وكذلك بالنسبة للرجل، فالأنوثةُ هي روح (النص النِّسوي) « ورَحيقُه المختوم وهي هويته الحقيقية»[2].

اختلف النقاد في تحديد مفهوم (الأدب النِّسوي)، فمنهم من يرى أنه ذلك الأدب المعبر عن أفكار المرأة ورؤاها وتطلعاتها لمستقبل أفضل سواء أكتبت بأقلام أنثوية أو بأقلام رجالية، في حين هناك من تبنى وجهة نظر مغايرة اعتبرت الأدب الأنثوي هو أدب كتب بأقلام النساء، كون الأدب مرآة عاكسة للواقع المعاش، فما كان منها إلا تجسيد وترجمة واقعها ومعاناتها، ومن هذا المنطلق أمكن اعتبار الأدب الأنثوي هو أدب كتبته المرأة من أجل التحرر والتخلص من مركزية الرجل وهيمنته.

1– يوسف وغليسي، خطاب التأنيث ( دراسة في الشعر النِّسوي الجزائري)، ص35.

2– المرجع نفس ص35– 36.

• وقع الأدب النِّسوي في جدال لا لشيء فقط سوى لأنه كتب بأقلام ذلك الجنس الأنثوي اللطيف الضعيف، الذي جعلت منه التقاليد والثقافات، ذلك الكائن الذي خلق لخدمة الرجل وإشباع رغباته دون معارضة.

• الأدب النِّسوي تعبير وكشف عن عوالم المرأة، ونقل لمعاناتها، ورغبة منها في التخلص من الأفكار السائدة والمتجذرة في ثقافات الشعوب، التي جعلتها كائن ذو مرتبة ثانية دون الرجل.

ولعلّ ما يصدق من قول على الأدب النِّسوي قد يعاد قوله على السرد، ولا سيما أن السرد النِّسوي استطاع أن يحتل مكانة مرموقة من قبل النقاد والدارسين، خاصة في مجال الرواية التي تعد الفاتحة الحقيقية للكتابة النِّسوية... لذلك نجد أغلب الدراسات النقدية النِّسوية حققت توجها في مجال الرواية، كون الشعر لم يشكل ظاهرة نِّسوية عربية، وكون لغته لغة أحادية على غرار الرواية المتعددة الأصوات والرؤى والتي شكلت فتنة في النقد الحديث...[1]

اتخذت المرأة من الرواية، الوسيلة المثلى للمقاومة الثقافة الذكورية، التي جعلتها ذلك العنصر المهمش، فالكتابة بأقلامهن وضعت حداً للعزلة المفروضة عليهن، ومنحن أنفسهن الثقة بقدرتهن على إعادة بناء حياتهن من جديد، فجاءت الرواية لتبحث عن قيم أصيلة في عالم منحط، تصونها وتحفظ كرامتها وتعيد ذاتها المسلوبة، وصونا لها من الطمس والنسيان وملحمة كفاح ضد الإنسان والمجتمع والأعراف والتقاليد، على اعتبار الرواية أكثر نظم التمثيل اللّغوية في العالم الحديث، القادرة على إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في سياقات نصية توهم المتلقي بواقعيتها[2].

هكذا وجدت المرأة الكاتبة ضالتها في الرواية التي ضمنت لها معارضة أقل حدة من المعارضة التي لاقينها حين كتبن بقية الأجناس الأدبية؛ كونها محجورة للذكور كالشعر، كما

1- عز الدين المناصرة، النِّسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص 108- 109.
2- محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسويّ العراقي (درسة في التمثيل السردي)، ص35.

أن الرواية جنس أدبي مرن يمتلك القدرة على احتواء جميع الأجناس الأدبية، وهضم أكثر العناصر تنافراً جعلها مشبعة بآفاق كثيرة، وإمكانيات مضمرة، ولاسيما في رفضها ثقافة الواحد المطلق، واحتفائها بنسبية المعرفة، واعترافا بالآخر، ووضعها المطلقات جانبا؛ وباعتبار الحوار مقوما رئيسيا في بنيتها، وبهذا تصبح اللغة الوسيلة الرئيسية لاستعادة هويتها المسلوبة، وإعادة تشكيلها، وإشباعها بما يثبت أن المرأة ذات وليست موضوعا[1].

تعد الكتابة ذلك الفضاء الذي يتحقق فيه الوجود بعيداً عن إخضاعات الواقع واكراهات قوانينه، وميداناً لاسترداد الحريات المستلبة، فمن خلال عالم الكتابة حققت المرأة نقلة نوعية في تاريخ وجودها؛ وميداناً لاسترداد الحريات المستلبة، حتى لا تبقى تابعة للرجل، فمن خلال ذلك انتصرت لذاتها ولبنات جنسها، واضعة حدًا لإشكالية إنابة الرجل في تمثيلها فخرجت عن دائرة الصمت معلنة قدرتها على الإبداع والإفصاح لتؤكد أهليتها التي ظلت في منظور الثقافة الذكورية دليلاً على العجز والنقص، بل ذهبت في أحيان أخرى إلى أبعد من هذا حين قلبت النَّسق الذكوري، وباتت هي من ينوب عن الرجل في التعبير عن أكثر لحظاته خصوصية، سواء فيما يخص علاقته بذاته أو علاقته بالآخر أو بالموضوع...[2]

تحدت المرأة النظام البطرياركي الذي حكم على الذات الأنثوية بالدونية، وأدخل كتاباتها ضمن (المحظور)، وانتهاكا لميدان ظل ردحا من الزمن حكرا على الرجل، فكانت كتاباتها خرقا عنيداً لاتفاقية الصمت التي فرضت عليها، وفعلا ثوريا بحسب فرجينيا وولف وانتزاعاً لملكية اللّغة التي اعتبروها ملكية خاصة بهم، كما جعلوا من المرأة الصامتة المطيعة هي الصورة المثالية، التي قام النظام الأبوي على استعبادها ونفي وجودها الاجتماعي، والوقوف بوجه كل محاولة لتحريرها[3].

1- المرجع السابق، محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسويّ العراقي (درسة في التمثيل السردي)، ص35.

2- المرجع نفسه، ص31- 32.

3- المرجع نفسه، ص33.

جاءت الحركات النِّسوية وآداب ما بعد الكولونيالية لرد اعتبار المهمش وجعله يواجه الذكورية المهيمنة وفق استراتيجية الهدم وقلب أبنية الهيمنة وتفكيكها؛ إذ كانت نقطة التنوير الرئيسة في الخطاب الروائي النِّسوي تتمثل في كسر القالب الذي وضعها فيه الرجل، وقلب المعادلة التي حكمت علاقة الرجل بالمرأة وجعلتها علاقة غزو وفتح على مر العصور وذلك بتحويل المغزوِّ إلى غازٍ، فتبنت المرأة استراتيجية المقاومة من الداخل؛ أي حل البنية الرمزية باستخدام أدواتها[1].

وكنتيجة لما تقدم يمكن القول أن مصطلح الأدب النِّسوي لا يقتصر في مفهومه على ما تكتبه المرأة، بل هي تلك الكتابات التي يكون موضوعها المرأة، وتعالج قضاياها ورؤاها سواء أكان الكاتب رجلاً أم امرأة .

– يتضح مدى ارتباط الأدب النِّسوي بالمقاومة والاحتجاج من أجل استرداد المرأة لحريتها وكيانها المسلوب، فالكتابة النِّسوية فعل مقاومة ومواجهة، وسعيا إلى تحقيق طموحات المرأة وكسر المركزية المهيمنة في تغير واقعها المفروض من طرف النظام الذكوري.

– وسمت الثقافة الذكورية الأدب النِّسوي بدلالات سلبية، ومرجع ذلك إلى الثقافة الذكورية التي أعلت من سلطة الرجل، وجعلت المرأة دونه.

## 1- السرد النِّسوي العربي:

كان الإبداع النِّسوي متجذرا في الثقافة العربية خاصة في مجال القصص التي كانت ترويها الجدات في ليالي السمر، للأطفال بغرض التسلية أو من أجل أخذ العبرة والحكمة منها، وتعدّ حكايات (ألف ليلة وليلة) مثالاً قويا على تأثير الكلمة، حيث برهنت فيها شهرزاد لكل من الرجال والنساء على مدى قوة تأثير القصة والكلمة في الذات البشرية حيث مثلت شخصية الملك الثقافة الذكورية المتسلطة، التي ترى في المرأة على أنها جسدا دون روح، ما

1 – المرجع السابق، محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسويّ العراقي (درسة في التمثيل السردي)، الصفحة نفسها.

دفع بشهرزاد إلى إنقاذ بنات جنسها عن طريق اللّغة من العنف الجسدي وتبرئتهن من اللعنة التي ألحقها بها جنسهنّ النسائيّ، لتصبح الكلمة سلاحاً يحمي أجساد النساء من عنف الرجال[1].

ويظهر توثيق التاريخ الشفوي« أن النساء كنّ على مدى التاريخ وفي جميع أنحاء العالم أولى القاصّات وأهمّهنّ...»[2]، كانت تلك القصص عصارة وخلاصة تجاربهم التي نقلوها جيلاً عن جيل، على مر العصور، وبهذا فالتاريخ الشفوي على أن النِّساء هن أمهات الحضارة والثقافة الشعبية في مختلف مناطق العالم، ولكن حين بدأ التسجيل الرسمي للتاريخ أعيدت المرأة إلى التهميش دون التدقيق في سجلاتها، كأن النّساء لا يمتلكن القدرة على الإبداع إلا في الأدب الغير الرسمي والغير مكتوب، فتمَّ تسجيل التاريخ الأدبيّ من قبل الرجال، ولذلك كانت النساء آخر من يظهر.

أما فيما يخص نشأة الرواية العربية، فتُجمع الأبحاث والدراسات الأدبية على أن الرواية لون أدبي حديث في الأدب العربي، ويؤكد ذلك عبد الرحمن منيف أن ظهور الرواية في العالم العربي كان منذ "1768" مع روايات (مجمع البحرين) لـ: اليازجي، و(الساق على الساق) لـ: للشدياق، و(هيام في جنان الشام) لـ: البستاني، إلا أن هذه الأعمال لم تكن روايات بالمعنى التام. تؤكد معظم الدراسات على أن رواية (زينب) لـ: محمد هيكل"1914" هي التي حققت قفزة هامة في مجال الرواية، فاعتبرت فاتحة الرواية العربية لامتلاكها الخصائص الفنية للرواية.

بعد أن تمّ قبول رواية هيكل، على أنها أولى الروايات العربيّة على رغم وجود اختلافات في هذا الرأي، فقد أخذت بعض طالبات الأدب النِّسائي من أمثال إيمان القاضي وهيام ضويحي، في البحث في ثنايا التاريخ من أجل الكشف عن أولى الروايات التي كتبت

1 – بثينة شعبان، 100عام من الرِّواية النِّسائِيةِ العربيَّة (1899–1999)، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، 1999، ص45.

2 – المرجع نفسه، ص45.

بأقلام النساء، فتبين أن رواية وداد سكاكيني: (أروى بنت الخطوب) القاهرة "1949" هي الرواية الأولى التي كتبتها امرأة عربية، كما تشير الأبحاث والدراسات إلى وجود أكثر من رواية عربية كتبت قبل عام "1914"، معظمها وجد في لبنان، من أمثال: فريدة عطايا التي نشرت روايتها التاريخية عام "1912"، عفيفة كرم نشرت أكثر من رواية قبل عام "1914" وتعود الريادة إلى الكاتبة اللبنانية زينب فوار، التي نشرت روايتها الأولى حسن العواقب أو غادة الزهراء عام"1799"، وهي مزيج من المقامة والرواية الحديثة وتعتبر أول رواية واقعية تظهر فيها معظم عناصر الرواية الحديثة، ثم رواية (الملك قورش) لـ: بيبة هاشم، رواية (قلب الرجل) "1904"، (شيرين ابنة الشرق) "1908"...[1]

برزت أسماء لامعة في مجال الكتابة النِّسوية في الوطن العربي فكانت أسماء جريئة في طرحها الثقافي النِّسوي مثل: كوليت خوري، ليلى عسيران في لبنان، ونوال السعداوي في مصر، غادة السمان في سوريا، وسحر خليفة في فلسطين، وليلى العثمان في الكويت وفاطمة المرنيسي في المغرب[2].

حسب ما جاءت به الدراسات والأبحاث فإن الرواية النِّسائية المغاربية، ظهرت قبل عقد الخمسينيات من القرن العشرين، حيث صدرت أول رواية نِّسائية مغاربية باللّغة الفرنسية لـ: طاوس عمروش (الزنبقة السوداء) سنة "1947"، بعد رحيل المستعمر استطاع الكاتب المغاربي أن يجد مجالا لممارسة فعل الكتابة باللّغة العربية والفرنسية، فظهرت أول رواية مكتوبة بالعربية سنة "1954"، تمثلت في رواية (الملكة خناثة) للكاتبة المغاربية أمنة اللوة. بعد ذلك توالت الكتابات الروائية المغاربية باللّغة العربية، ففي ليبيا ظهرت أول رواية نِّسائية سنة"1972" بعنوان (شيء من الخوف)، لـ: مرضية النّعاس ثم رواية (المظروف الأزرق)

1- المرجع السابق، بثينة شعبان، 100عام من الرِّواية النِّسائِيةِ العربَّية (1899-1999)، ص45- 48.

2 – سيلت نعيمة، بن دومة كرفاوي، الكتابة والسرد النسائي (قراءة في بعض النماذج المختارة)، مجلة دراسات وأبحاث (المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية)، جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر، مج13، عدد، 2 أفريل 2012 ص685.

سنة "1982"، أما أول رواية نسائية باللغة العربية في الجزائر، (يوميات مدرسة حرّة) للكاتبة زهور ونيسي، صدرت سنة "1979"، أما رواية (لونجا والغول) فصدرت عام "1993".[1]

جاء الإبداع السردي الجزائري في ظروف مختلفة عن غيره في الوطن العربي وحتى المغاربي، كونه ظهر في أوضاع مناخ سياسية واجتماعية متأزمة بسبب أجواء الفتنة التي طبعت الجزائر،..[2] بداية بالاستعمار الفرنسي إلى العشرية السوداء، وتلك التقاليد البالية والمتوارثة التي أبعدت المرأة الجزائرية عن مجال التعلم، كانت المرأة تعيش على هامش الحياة مجرد آلة يستخدمها الرجل لأغراضه الخاصة ولغاية الإنجاب وتأدية مهامها المنزلية بل وحتى الأعمال الشاقة التي يمارسها الرجال، فلم تحظ بالتعلم وطلب العلم نظرا لتلك التقاليد والمفاهيم البالية التي تقدس الرجل وتعلى من مكانته، ومن الظروف القاهرة التي حالت دون تعلم المرأة الجزائرية، الاستعمار الفرنسي.

كانت البدايات الأولى للاهتمام بالمرأة وشؤونها وتعليمها في الجزائر مع :« الشيخ عبد الحميد بن باديس أول من أولى اهتماما بالمرأة وشؤونها، وفتح أقساما خاصة لتعليم البنات في مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسنطينة، وفي كل مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على مستوى التراب الوطني...»[3]، وبمقتضى ذلك فإن الفضل العظيم والجليل يرجع للعلامة ابن باديس في إنشاء المدارس وفتح أقسام خاصة لتعليم البنات، مما كشفت نوعا ما حجب الظلام عن بعض بنات هذا الوطن، ولكن موته« أعاق المساعي والجهود في تنوير المرأة، زد على ذلك ظروف الاستعمار واندلاع الحرب العالمية الثانية، والقيود الاجتماعية والضغوطات الأسرية، كانت المرأة أكثر تضررا وأشد تخلفا، بسبب حرمانها من التعليم ووضعها على هامش الحياة العامة، وبسبب عنترة الرجل، وانحراف فهمه لقواعد

1- مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 20001، ص27.

2- سيلت نعيمة، بن دومة كرفاوي، الكتابة والسرد النسائي (قراءة في بعض النماذج المختارة)، ص687.

3- سعاد طويل، نوال أقطي، الرواية النسائية في الجزائر وقراءة في المتون، مجلة مقاليد، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، كلية الأدب واللغات، جامعة بسكرة، مجلد 7، العدد04، 2021، ص26.

الإسلام...»[1] كانت هناك ظروفٌ قاهرة لم تسمح للمرأة بالتعليم فكان من بينها اندلاع الحرب العالمية الثانية والمستعمر الفرنسي والتخلف والقهر والتقاليد فكانت المرأة المتضرر الأكبر.

عقب الاستقلال وتغير الظروف ولد الصوت النسائي في الأدب الجزائري في:« الستينات وبصورة أدق من مواليد السبعينات، عدا الرواية التي ظلت غائبة حتى عام "1979" لتطل علينا من (يوميات مدرسة حرة)، وكان هناك مشروع رواية في أدب الرحلة لزليخة السعودي إلا أن رحيلها حال دون ذلك»[2]، مما سبق يمكن القول إن المرأة الجزائرية استطاعت رغم الظروف التي مرت بها الجزائر، من تهميش وظلم، التمكن من التعبير عن ذاتها بمختلف الأنواع الأدبية، إلا أن الرواية ظهرت متأخرة. ليبقى فضل السبق للشعر في الكتابات النِّسوية حيث أن« أول ديوان شعري طبع، كان ديوان (براعم) لـ: الشاعرة مبروكة بوساحة، "1969"، وديوان (على مرفأ الأيام) "1972"، و(الكتابة في لحظة عري) سنة "1976" لـ: أحلام مستغانمي، ثم ديوان (يا أنت من منا يكره الشمس) لـ: زينب الأعوج ، أما في مجال القصة فقد برزت أول مجموعة قصصية للمناضلة زهور ونيسي الرصيف النائم سنة "1967"، ثم مجموعتها الثانية (على الشاطئ الآخر) سنة "1974" التي كان موضوعها الرئيس الثورة... إلى جانب زليخة السعودي التي يمثل نتاجها القصصي مرحلة متطورة في القصة العربية المعاصرة في الجزائر وخاصة إذا سلمنا أن زليخة عرفت طريق النشر منذ بداية ستينات القرن الماضي؛ أي أنها عرفت الكتابة قبل الاستقلال أو تزامنًا معه[3]، لعبت زهور ونيسي، وزليخة سعودي الدور البارز في مجال الكتابة النِّسوية الجزائرية.

عاشت المرأة الجزائرية أوضاع مختلفة عن المرأة العربية كونها عرفت الجهل وعاشت في وسط اجتماعي مغلق وكانت محاصرة بالتقاليد والتهميش، معزولة بعيدة عن أي اتصال

1- المرجع السابق، سعاد طويل، نوال أقطي، الرواية النسائية في الجزائر وقراءة في المتون، ص27.

2- علي زغينة وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص33.

3- سعاد طويل، نوال أقطي، الرواية النسائية في الجزائر وقراءة في المتون، ص27، 28.

بمثيلتها في الأقطار العربية الشقيقة التي عرفت حركة نسائية في وقت مبكر فكان لها الصدى الإيجابي في التقليل من حدة نظرة المجتمع الدونية للمرأة في الجزائر.

لم تكن قضية التعليم السبب الوحيد المعرقل والمؤدي إلى إقصاء وتهميش المرأة فمن الأسباب المعرقلة أيضا الدوافع الاجتماعية والنفسية والذاتية، هذه الأسباب دفعت إلى نمو الوعي بالذات وتحليل أعماقها والتعبير عنها، مما أدى إلى مساهمة المرأة بمقالات اجتماعية منذ سنة "1954"، تدور في مجملها حول وضعية المرأة في المجتمع وتهميشها وتشتيتها كمقال زهور ونيسي إلى الشباب سنة "1954"، الذي حمل دعوة إلى ضرورة تعليم المرأة وتربيتها حتى تكون عنصرا فاعلا في المجتمع وتساهم في حركة التنمية بالإضافة إلى مقال آخر بعنوان (قيمة المرأة في المجتمع) لـ: باية خليفة، دعت إلى ضرورة اعتماد المرأة على نفسها والابتعاد عن اتكالها على الرجل والمساهمة في بناء المجتمع وتطويره[1].

تجدر بنا الإشارة إلى أن الساحة الروائية الجزائرية قد عرفت فترة الاحتلال الفرنسي حضور أقلام متميزة أُجبرت على الكتابة باللسان الفِرنسي كالطاوس عمروش أو ماري لويز (Marie-Louis) التي تُعد من جيل الرائدات المؤسسات للجنس الروائي الجزائري مسجلة حضورها الروائي في مؤلفات عديدة (الياقوتة السوداء) سنة"1947" فكانت المرأة التيمة الحاضرة بقوة في أعمالها، وتصب كتاباتها في التأسيس لمجتمع يعترف بالمرأة وبدورها.

ساهمت كتاباتها في الدفاع عن النساء اللواتي يعانين وسط قساوة الطبيعة في الأرياف والأوراس، وسطوة المجتمع الذكوري، ومن النساء اللواتي أجبرهن الوضع التغريبي الكولونيالي على الكتابة باللغة الفرنسية الروائية والقاصة والمخرجة السينمائية آسيا جبار التي تُعد حسب النقاد أيقونة الكتابة النِّسوية والأدب الجزائري، نظرا لاستمراريتها الإبداعية التاريخية، فمن المرحلة الكولونيالية إلى ما بعد الكلونيالية وصولا للعشرية السوداء، مؤكدة

1- حرز الله شهرزاد، الرواية النسائية الجزائرية نحو تأسيس نظري للأدب النسائي، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها، إشراف، مونسي حبيب، جامعة جيلالي اليابس، الجزائر، 2014-2015، ص74- 75.

بلسان فِرنسي هويتها– كما أكدته الأقلام الرجالية الجزائرية– فكانت اللغة الفرنسية مجرد وسيلة تصب فيها حمولتها وهويتها، معبرة عن ذاتها ومجتمعها، وما اللّغة التي أجبرتها الظروف على الكتابة بها إلا وسيلة وأداة منحتها فرصة الكتابة، موقعة بها بصمتها في الأدب الجزائري.

نجد في المقابل أسماء نِسوية عربية اللّسان اكتسحت الساحة الأدبية الجزائرية بعضها عرف تهميشا، وبعضها كالنار في الهشيم، نذكر من الفئة الأولى: زليخة سعودي التي سبقت إبداعيا الأديبة المخضرمة زهور ونيسي التي اعترفت بقيمتها الأدبية والابداعية لكن الشهرة والاستقطاب الإعلامي سلط الضوء على زهور ونيسي، وظلت زميلاتها مغمورة في حياتها إلى أن وافتها المنية سنة"1972".

نالت ونيسي هذا الاهتمام، نتيجة لاعتبارات معينة، أولها الحُظْوَة الثقافية والسياسية التي ترأستها فمن وزيرة التربية الوطنية إلى سيناتور بمجلس الأمة الجزائرية، ومن الأديبات الجزائريات اللواتي كنّ ومازلن محط اهتمام النقاد الجزائريين والعرب وأصبحن يمثلن المركز الثقافي النِّسوي الجزائري الجديد، أحلام مستغانمي، وربيعة جلطي... وقد أبدى عبد الحميد مهري إعجابه بالجهد الذي بذلته ونيسي في عالم الكتابة والإبداع، حتى وإن كان قلمها تقليديًا غير حداثي على حسب اتهام بعض الأكاديميين، فإن المتتبع لمنجزها الروائي يلاحظ رغبة ونيسي المتواصلة في التجديد والتميز، فمن الرواية التسجلية الرومانسية (يوميات مدرسة حرة)، إلى استلهام التراث في (لونجة والغول)، إلى رواية (التداعي الحر) و(جسر للبوح وآخر للحنين) التي سعت لأن تبين فيها روح التجديد التي تسكنها على الدوام محاولة مجاراة الصورة الجديدة للخطاب النِّسوي الروائي الجزائري[1].

1– عبد القادر بني بكر، أحمد محمّد أبودّلو، تحوُّلاتُ الخِطابِ في الأَدبِ والنَّقْدِ واللغَةِ في العقدَيْنِ الأَخيريْنِ (من16إلى18تمّوز 2019م)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، بيروت، الطبعة الأولى، دت، ص361– 362.

بعد أن نالت المرأة حقها من التعلم والكتابة وتمردها على السلطة الذكورية التي حرمتها حقها، أصبحت تنافس الرجل في كل مجالات الحياة المختلفة، فنهلت من بحر العلوم المتنوعة والثقافة والآداب، فتفردت كتاباتها بخصوصيات ومميزات تجعلها تختلف عن كتابة الرجل، كان ذلك« بعد أن جسدت المرأة جبهة صراع مع الرجل من ناحية المضامين والرؤى، وطالبت بالحق في التعليم والانتخابات والعمل والحرية الإنسانية، مما يعني وجود كتابة نِّسوية تنفرد بخصوصية المرأة وقضاياها الذاتية في الحياة والمجتمع»[1] يظهر مما سبق أن المرأة بعد أن نالت حقها في التعليم، والحرية في التعبير عن آرائها وأفكارها وطموحاتها طرقت باب الكتابة وعوالمها فكان لها التميز والتفرد في التعبير عن قضاياها وخصوصياتها وبطبيعة الحال فلم تكن مسيرة المرأة الكاتبة والمبدعة بالسهلة، بل كان الطريق مليئًا بالأشواك والعقبات، وفي هذا الشأن تعترف الشابة مريم يونس بصعوبة الظروف التي تحدتها، تقول:« كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة–جيجل– كلها أشواكا وعقبات، كانت عذابا واضطهادا، خاصة عندما بدأت الكتابة، فقد غصت في دوامة من القيل والقال، لكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء وما زلت إلى أن أنتصر لوجودي بين الأديبات الجزائريات إن شاء الله »[2].

يتضح أن بوح المرأة بمكنونات النفس وترجمة المشاعر والأفكار ووجهات النظر لم يكن بالأمر السهل، لكنها لم تستسلم بل قاومت وتحدت، وانتصرت لتبدع أعمالاً فنية وأدبية مكنتها من إثبات ذاتها، فكتبت باللّغة العربية وكذلك باللغة الفرنسية، إلا أن« الكتب التي تناولت الأدب الجزائري المعاصر لم تذكر اسم شاعرة أو أديبة سوى زهور ونيسي... كانت هناك كتب تناولت الأدب الجزائري بالفرنسية، وهن لسن أكثر ممن كتبن بالعربية»[3].

1– أحلام مامي، السرد الأنثوي وتمثيل الراهن العربي ( قراءة في روايات سمر يزبك)، ص149.

2– زغينة علي وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص34.

3– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يبدو من خلال الطرح أن الكتب التي تناولت الأدب الجزائري أهملت ذكر النساء اللواتي كتبن وأبدعن في المجال الأدبي، ومن نماذج الكتابة النِّسوية نذكر: الرصيف النائم لزهور ونيسي الصادرة عام "1976"، بتقديم سهير القلماوي وتعتبر المجموعة القصصية الأولى المكتوبة باللغة العربية، عبرت من خلالها عن واقع الأديبة كما صورت واقع الجزائر إبان الثورة التحريرية ومعاناة الشعب الجزائري، فكانت بمثابة ملحمة نضالية مما جعلها تنتمي إلى الواقعية الثورية، بينما حملت المجموعة القصصية الثانية (على الشاطئ الآخر) البعدين الوطني والنضالي، فصورت لنا المرأة المناضلة، والأمر ذاته في قصة (المرأة التي تلد البنادق)، لكن مع قصة (وراء القضبان) جسدت صورة المرأة المسؤولة في مكتبة مدرسية تتعامل مع التلميذات، مع استدعاء صور نِّسوية لمجاهدات في سجن بربروس... أما قصة (الثوب الأبيض) حملت بعدا اجتماعيا تعرضت من خلالها إلى مشكلة عدم وجود العدالة الاجتماعية بين الزوجين، بالإضافة إلى بعض التقاليد الراسخة حتى الآن وهي قضية تزويج ابن العم بابنة عمه، كونه الأولى والأحق بها حتى ولو كان كل منهما ينتمي إلى بيئة اجتماعية تختلف عن الأخرى، اقتربت قصص ونيسي من الواقع الجزائري المعاش، خاصة فيما يتعلق بالمرأة التي تحررت من الواقع الاستعماري إلا أنها بقيت أسيرة التقاليد والأعراف.

الكاتبة الثانية هي: المرحومة زليخة السعودي التي ولدت قاصة ورحلت قاصة دون أن يشير إلى قصصها أحد، فلم تكن في قصصها ناشئة أو مدعية أو مقلدة، ولعل مجلة آمال هي الأولى التي اعترفت بموهبتها القصصية وقدرتها على الإبداع، نشرت لها أربع قصص قصيرة (عازف الناي)، (من البطل)، (من وراء المنحى)، (عرجونة)، جمع الأستاذ شريبط أعمالها الأدبية ضمن كتاب: الآثار الأدبية الكاملة لزوليخة السعودي[1].

1- المرجع السابق، زغينة علي وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص34- 35- 36.

كان ظهور الرواية العربية الجزائرية متأخرا بحكم الواقع الثقافي الأدبي الجزائري الذي يحمل خصوصيات تميزه عن باقي دول المغرب العربي، فالجذور التاريخية للرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية حديثة العهد أولا، ومشرقية الانتماء ثانيا[1].

تشير الأبحاث والدراسات إلى أن النشأة الفعلية لرواية جزائرية فنية ناضجة ارتبطت برواية بن هدوقة "ريح الجنوب" سنة "1970"، سبقتها العديد من المحاولات التي كانت بمثابة المخاض الجنيني للرواية الجزائرية، حكاية (العشاق في الحب والاشتياق) سنة "1849" لـ: محمد بن إبراهيم، (الطالب المنكوب) لـ: عبد المجيد الشافعي سنة "1951" (غادة أم القرى) لـ: رضا حوحو الصادرة سنة "1947"[2]. أشارت هذه الأخيرة إلى وضعية المرأة الجزائرية التي ثار عليها جمع كبير من الناس خاصة أصحاب العقول المتحجرة. واعتبروها دعوة لتحرر المرأة، وخروجها عن سلطة الرجل، خاصة وأن الرواية خرجت إلى وسط مغلق يعتبر خروج المرأة وصمة عار، وإن المتتبع للنشاط الأدبي والسياسي في الجزائر قبل الثورة يلحظ انعدام وجود المرأة فيه، فلا أثر لحضورها سواء في الحركة الثقافية أو في أي نشاط ذي طابع سياسي أو ثقافي[3].

عالجت رواية (ريح الجنوب) بدورها قضية المرأة، حيث رفض المؤلف أن « تبقى المرأة الجزائرية حبيسة صورة نمطية متوارثة عرفتها المرأة الجزائرية التقليدية فالوقت وقت حداثة والتغيير الذي يحتاج لبصمة امرأة مثل نفيسة تلك المتمردة على أعراف مجتمعها الريفي، الذي لم يسمح للمرأة بأن تخرج من عنق الزجاجة كأن تبقى تحت التسلط الأبوي ومن صور

---

1- عبد القادر بني بكر، أحمد محمّد أبودّلو، تحوُّلاتُ الخِطابِ في الأَدبِ والنّقْدِ واللغَةِ في العقدَيْنِ الأَخيريْنِ (من16إلى18تمّوز 2019م)، ص361- 362.

2- عمر بن قنة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا.. وأنواعا، وقضايا..وأعلاما)، معهد الأدب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2017، ص197- 198.

3- عبد القادر بني بكر، أحمد محمّد أبودّلو، تحوُّلاتُ الخِطابِ في الأَدبِ والنّقْدِ واللغَةِ في العقدَيْنِ الأَخيريْنِ، ص361- 362.

التسلط إجبار نفيسة على الزواج من ابن شيخ البلدية لمصالح تربط والدها»[1] يتضح من خلال ما سبق أن الروايات التي كتب بأقلام الرجال كتبت عن الاضطهاد الممارس على المرأة، ورغبة منهم في تغير واقعها المؤلم.

تمكنت زهور ونيسي من إخراج ذاتها من دائرة التهميش، فظهرت بعدها مبدعات جزائريات، ساعدهن الانتقال إلى المشرق، وتحديدا إلى لبنان، هذا البلد الذي سمح لهن بالانتشار الثقافي في الجزائر وفي البلدان العربية، كأحلام مستغانمي التي استطاعت عن طريق الآخر كسر حواجز التهميش وبلوغ المراد، وقد شيدت أحلام بالدور الذي قدمه فضاء الآخر للكاتب الجزائري، خاصة لمن اختار العربية لسان حال إبداعاته مهمش في الجزائر وما أن ينتقل لفضاء إبداعي آخر، يجد نفسه في فضاء ثقافي جديد يخرجه من الظلامات إلى النور، نور الإبداع والاهتمام والشهرة، وهذا ما وصلت إليه أحلام مستغانمي، بالإضافة إلى تلاعبها باللّغة في ثلاثيتها المعروفة، وسعت للتواصل معها في خطاباتها الإبداعية: (نسيان. كم)، و( الأسود يليق بك)، فخرج بذلك السرد النَّسوي الجزائري من ربقة النمطية السردية[2].

غدت مستغانمي ظاهرة ثقافية يشيد بها معظم النقاد والأدباء، منهم واسيني الأعرج قائلاً:« أحلام مستغانمي ظاهرة ثقافية تحتاج إلى الدرس»[3]، لم تقتصر الساحة الأدبية الجزائرية على من سبق ذكرهن، فربيعة جلطي بدورها حملت من التميز والإبداع الكثير فكانت دائمة الإنتاج الأدبي المتنوع؛ إذ تقول:« أردت أن أرمي بأحجاري الملونة التي كنت أخبئها منذ سنوات في البركة العظيمة، أخرج أوراقي الجديدة الآن وهي كثيرة أضعها على

1- المرجع نفسه، ص365.

2- المرجع السابق، عبد القادر بني بكر، أحمد محمّد أبودّلو، تحوُّلاتُ الخِطابِ في الأَدبِ والنَّقْدِ واللغَةِ في العقدَيْنِ الأَخيريْنِ، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الطاولة»[1]، استطاعت أحلام من خلال الآخر أن تحقق وجودها في عالم الكتابة والشهرة لكن ربيعة أثبت ذلك في موطنها الأصل وباللغة العربية، نذكر من أهم إبداعاتها الروائية (الذروة)، (نادي الصنوبر)، (حنين بالنعناع)، (قوارير)، ما جعلها تحظى بمتابعة إعلامية وأكاديمية، والسبب في ذلك سعيها للتجديد السردي في الخطاب الروائي، بالإضافة إلى امتلاكها القدرة التي تتجاوز تخوم الأنا الأنثوية لولوج عالم الأنا الإنسانية[2].

وكنتيجة لما تم طرحه فإن الأدب النِّسوي المغاربي عامة والجزائري خاصة، تأخر في الظهور عن نظيره في المشرق، بحكم الظروف والأوضاع المغايرة، إلا أنه استطاع أن يجعل لنفسه مكانا في الأوساط الأدبية والثقافية من خلال السعي الجاد في الإبداع والابتكار.

– لعب الآخر الدور الفعال في وصول بعض الأقلام الأدبية إلى الشهرة والتميز كأحلام مستغانمي، في حين هناك من بلغ ذلك في وطنه.

– طرقت المرأة الجزائرية عالم الكتابة متحدية الظروف القاهرة، فحققت لذاتها مكانا في الثقافة والأدب، كتبت في المقال الصحفي، والشعر والقصة والرواية، فكسرت حواجز الصمت، والأعراف والتقاليد، والفضل الأول يرجع إلى الشيخ عبد الحميد بن باديس الذي فتح لها مجال التعلم وإخراجها من دائرة الجهل، إلى نور العلم والتعلم.

## 3– السرد النِّسوي في ميزان النقد:

ارتبط مصطلح النقد دوما بالنصوص الأدبية، فهو دائم الالتصاق بها وبالظواهر الثقافية، بغرض استظهار المحاسن والعيوب، والتفسير والموازنة والتحليل والتقييم ، ولقد سعى النقد النِّسوي إلى دراسة تاريخ المرأة وتاريخ إقصائها وتهميشها، بالإضافة إلى متابعة الحركة الإبداعية لها، من خلال استظهار مواطن الإبداع الجمالي والفني في كتابتها الأدبية وترجع بدايات النقد النِّسوي الغربي إلى فيرجينيا وولف ( Virginia Woolf) واضعة المفاهيم

1– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2– المرجع السابق، المرجع السابق، عبد القادر بني بكر، أحمد محمّد أبودّلو، تحوُّلاتُ الخِطابِ في الأَدبِ والنَّقْدِ واللغَةِ في العقدَيْنِ الأَخيريْنِ، الصفحة نفسها.

الأولى له من خلال كتابها (غرفة خاصة بالمرء، A Room of One's Own) الذي نشر سنة "1919"، دعت من خلاله إلى:« ضرورة تأسيس هوية خاصة بهن وضرورة مواجهة العوائق الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تعوق طموحاتهن الأدبية»[1].

حمل كتابها دعوة إلى التأسيس لهوية المرأة في ظل مواجهة العوائق المحيطة بها وبطبيعة الحال فإن النقد النِّسوي امتداد لما أنجزته الحركة النِّسوية في« الأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والدراسات الاجتماعية لتعديل صورة المرأة والكشف عن أشكال التمييز ضدها، بالإضافة إلى أن الحركة النِّسوية لم تبدع نموذجا خاصًا بها وهو ما أشارت إليه رائدة النقد النِّسوي إلين شوالتر في قولها: حتى عهد قريب جدا لم يكن للنقد النِّسائي قاعدة نظرية، وكان مجرد يتيم يتحسس طريقه في عالم النظريات العاصف...»[2]، وبالتالي فإن غياب نظرية في النقد النِّسوي جعله يسير في طريق مبهم في ظل العديد من النظريات التي جعلت لنفسها مكانا، ومنه فإن مصطلح النقد النِّسوي صناعة الناقدة الأديبة الأمريكية إلين شوالتز، من خلال كتابها (نحو بلاغة نِّسوية) عام "1979".

فمهمة النقد النِّسوي وصف طرق تصوير المرأة في النصوص التي يكتبها الرجل أو حذفها بالإضافة، إلى دراسة كيفية تأثر جمهور القارئات، بالصور الاختزالية أو الإقصائية للمرأة، من خلال هذا الطرح يتبين أن النقد النِّسوي يصف طرق تصوير أو حذف الرجل للمرأة في كتاباته ، فدعت بذلك إلى نقد نِّسوي« يركز على المرأة، أي إلى اتجاه يتناول النصوص التي تكتبها المرأة، في كتابها (النقد النِّسوي في العراء)"عام 1978".

ظهر النقد النِّسوي في منتصف القرن العشرين بأمريكا في نطاق الحركة النِّسوية المطالبة بالمساواة، حيث عرف رواجا كبيرا في كندا، ثم تحول إلى فرنسا في السبعينات

1- جمعة مصاص، النقد النِّسوي وعلاقته بالنقد الثقافي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة خنشلة، الجزائر، العدد، 01 2015/06/14، ص 161.

2- قاسم مسعود، النقد النسوي (إشكالية المصطلح وسؤال المنهج)، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، منشورات مختبر البحوث في اللغة والأدب العربي، بسكرة، الجزائر مج:15، العدد:01، 2019/19/31، ص93.

فضبطت دوافعه وغاياته ومناهجه، وظهرت دراسات عديدة تطبقه[1]، حملت هذه النظرة ضرورة تناول النصوص التي كتبتها المرأة، فكان كتابها (النقد النِّسوي في العراء) منطلقا لكشف الستار عن إبداعات المرأة وإخراج نصوصها من العتمة إلى النور، فلفظة العراء أحالت إلى كشف حجب الظلام عن الإبداع النِّسوي، في مقابل الإبداع الذكوري الذي كان جليا وواضحا.

أما عند العرب فتذهب زهور كرام إلى أن: « الإبداع النسائي كمصطلح واشتغال نقدي بدأ الاهتمام به تقريبا منذ الخمسينيات، ومعظم الدراسات تجعل رواية ليلى بعلبكي (أنا حيا) الصادرة سنة "1958" بداية للإصغاء إلى كتابة المرأة من العنوان الذي جاء مثيرا بفعل ضمير المتكلم " أنا"»[2].

يبحث النقد النِّسوي في الكتابات، والأعمال الأدبية، التي تتناول قضايا المرأة بالبحث والدراسة بأقلام المرأة والموضوعات الوطيدة الصلة بها وبعالمها،[3] فالنقد الأدبي النِّسوي هو:« ممارسة بحثية تعنى بالتحليل الدقيق والمحكم للنصوص الأدبية من وجهة نظر نِّسوية»[4]، وهو مايدل على أن النقد النِّسوي يتخذ من تجربة المرأة وقضاياها منطلقًا أساسيًا في قراءة النصوص وتأويلها.

وانطلاقًا من ذلك فإن اهتمام النقد النِّسوي ينصب على إبراز ملامح الكتابة الأنثوية من« وجهة نظر المرأة، والدفاع عن قضية المرأة وحقوقها، لذلك ينظر إلى النصوص التي تكتبها من هذه الزاوية»[5]، لذا فإن النقد النِّسوي يركز على تحليل النصوص الأدبية من وجهة نظر المرأة لذلك وجدناه يسلط الضوء على الكتابة الأنثوية، ومن هذا المنطلق فإن« النقد

1-حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص30.

2- مريم كريفيف، الأدب النسوي الجزائري بين النشأة والتطور، ص149.

3- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص31.

4- جمعة مصاص، النقد النسوي وعلاقته بالنقد الثقافي، ص161.

5- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص 31.

النِّسوي يؤكد على وجود إبداع نِّسائي وآخر ذكوري، لكل منهما هويته وملامحه الخاصة، وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثه الاجتماعي والثقافي، وتجاربه الخاصة من نفسية وفكرية تؤثر في فهمه للعالم من حوله، والمرحلة التاريخية التي يعيشها»[1]، إذ يقر النقد النِّسوي بخصوصية الأدب النِّسوي والأدب الذكوري، فلكل منهما مميزاته وهويته الخاصة.

اتسع مفهوم النقد النِّسوي« ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء، والأدب الذي يكتبه الذكور عن المرأة من أجل أن تتلقاه المرأة، وكل أدب يعبر عن نظرة المرأة لذاتها، أو نظرتها للرجل وعلاقتها به، أو يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية والجسدية، ومطالبها الذاتية فهو نقد نِّسوي »[2]، يؤشر الطرح إلى عدم اقتصار النقد النِّسوي على ما تكتبه المرأة، بل يتعداه إلى ما يكتبه الرجل عن المرأة ولها، والأمر ذاته مع المرأة. وبالتالي فإن فالنقد النِّسوي هو:« كل نقد يهتم بدراسة تاريخ المرأة، وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية، التي توضع من أجل إقصاء المرأة، وتهميش دورها في الإبداع، وإلى جانب ذلك يهتم بمتابعة دورها في إغناء العطاء الأدبي، والبحث عن الخصائص الجمالية والبنائية واللّغوية في هذا العطاء»[3].

أولى النقد النِّسوي عناية بالغة الأهمية في كشف مواطن الإبداع والجمالية في الكتابات النِّسوية ومواطن الاختلاف بينها وبين الآخر (الرجل)، وفي المقابل يدرس الإبداع الذكوري وكيفية تصويره للمرأة، فالإبداع الذكوري يستوجب إبداع نقيض ومقابل له في الآن ذاته، يتمثل الإبداع الأنثوي في المختلف عنه، فلكل منهما هويته ومميزاته الخاصة التي يتميز بها عن غيره بحكم الأعراف والتقاليد والمجتمع، وكذلك التجارب الفكرية والنفسية والتاريخية ولقدرتها على التأثير في الذات المبدعة.

تصرح لطيفة الزيات قائلة برفضها للتمييز بين :« الكتابة النِّسائية وكتابات الرجال رغم شعوري بأن النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف، والذي أملى عليّ هذا الموقف هو

1 – المرجع السابق، حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الصفحة نفسها.

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خوفي من أن مثل هذا المصطلح سيلعب دورا في إبقاء الأعمال النِّسائية في الدرجة الثانية في الأدب تماما كما تم الإبقاء على المرأة في الدرجة الثانية في المجتمع والحياة»[1]، وفق ذلك فإن الناقدة ترفض التميز بين الأدب الرجالي والأدب الأنثوي، رغم وجود الاختلاف إيمانا منها بأن هذا التميز سيجعل من الأدب النِّسائي في المرتبة الثانية، بعد أدب الرجل كون الحياة والمجتمع يمنحان دائما الأفضلية للرجل، مما أوقع المصطلح في الغموض واللبس عند النقاد وجعله يتأرجح يبين ثنائية الرفض والقبول، مما« أدّى بالكتابة النِّسائية إلى أن تبدو موضع نزاع بين الرغبة في الكتابة وهي رغبة غالبا ما تكون قوية عند المرأة، وبين مجتمع يبدي اتجاه تلك الرغبة إما عداء صريحا أو سخرية لاذعة أو يكتفي بعدم تقديرها»[2].

تعيش المرأة الكاتبة في نزاع قوي بين هاجس الكتابة وبين مجتمع رافض ومحتقر لكتابة المرأة، في حين هناك من يرى بأن كتابتها تحمل خصوصيتها، ومن ثم يحق لها التعبير عن ذاتها وكيانها وقضاياها كون« النِّسوية تمثل وجهة نظر النساء بشأن قضايا المرأة وكتاباتها وما تحمله من خصوصيات»[3]، نستشف مما سبق أن ثنائية الرفض والقبول أثارت الجدل الواسع في الأوساط النقدية والأدبية، ومنه فإن النقد النِّسوي يعنى بدراسة كيفية تصوير الرجل للمرأة أو حذفها في أعماله، وما مرد تلك النظرة الإقصائية إلا نتيجة حب الأنا والتعالي على الآخر المتمثل في الكيان الأنثوي، وجعله في المرتبة الثانية بعد السيد الرجل.

أما عن سبب رفض الكتابة النِّسوية، فهو رفض صادر عن منظور رايديكالى فالنقد النِّسويي حسب (ماريا هوللي):« يعد رفضا لكل موضوعات المرأة في المجتمع، حيث إنه نقد يصدر عن منظور رايديكالي للأدب، ومختلف الأدوار الجنسية، كما إنه يمثل خطوة مبدئية لصياغة إستاطيقا تؤسس لقطيعة كاملة مع كل معايير القيم الذكورية المتسيدة، وذلك يجعلها تقيم الأدب، وتحلله من منظور الحياة الأصيلة (للمرأة /الأنثى)، وعليه فما النقد الأنثوي إلا

1- بثينة شعبان، 100عَام مِنَ الرِّوَايةِ النِّسَائِيةِ العربيّة، ص24.

2- عامر رضا، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، ص4.

3- المرجع السابق، عامر رضا، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، ص5.

(مرحلة/خطوة) على طريق تطوير النقد الأدبي، وهو بذلك يدل على أننا، نحن معشر النساء، قد بدأنا ننظر لذواتنا ولثقافتنا نظرة جدية تماما»[1]، ومن هذا المنظور فإن النقد النِّسوي يعد رفضاً لكل موضوعات المرأة في المجتمع الصادرة عن الثقافة الأبوية أو الذكورية، بالإضافة إلى تحليل الأدب من منظور حياة المرأة، وبالتالي فهو خطوة مهمة في تطوير النقد الأدبي وردا للكيان الأنثوي.

أما النقد النِّسوي ذو المنظور النقدي الثقافي، فينطلق من النص الأدبي متوجها نحو« السياقات السوسيو– ثقافية ثم متغلغلا بين ثنايا النص، فيحوّل النص إلى خطاب متشبع بجملة من الأنساق الثقافية المضمرة والظاهرة التي شكّلت تاريخ المرأة وحددت معالم عصورها الماضية والحاضرة...»[2]، يسعى النقد الثقافي إلى كشف كل مضمر خفي ساهم في تشكيل تاريخ ومعالم المرأة، فيرفع الستار عن كل« الاضطهادات التي عاشتها المرأة وأخفتها الأنظمة البطرياركية على مر التاريخ؛ ثم يسعى بعد عملية الكشف إلى إبراز الرؤى الفكرية والسياسية من منظور المرأة المعاصرة»[3]، وبالتالي فإن فمهمة النقد الثقافي هي الرؤى الفكرية والسياسية التي عمل النظام المتعسف على إخفائها وطمسها، فكانت الناقدات يستعن ويمتحن من إجراءات النقد الثقافي في:« التفكيك والتحليل النفسي المفتوحة على كل ما هو خارج نصي، وفي إطار هذه الأوضاع والآفاق المابعد حداثية برزت عناوين وأسماء نِّسوية كثيرة تكتب دون هوادة في النقد والفكر والسياسة والمجتمع والعلم، وحققت المرأة مع حلول الثمانينات إنجازات كبيرة وكثيرة على مختلف الأصعدة...»[4] من هنا برزت العديد من الأسماء النِّسوية التي حققت إنجازات كبيرة في مجال النقد النِّسوي والنقد الثقافي.

---

1– حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النَّسوي وما بعد النسوية، ص31.

2– سهيلة سبتي، مسيرة النقد النَّسوي، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، جامعة عنابة، الجزائر، المجلد:10، العدد:01 2022/01/23، ص903.

3– المرجع السابق، سهيلة سبتي، مسيرة النقد النَّسوي، الصفحة نفسها.

4– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نستخلص مما سبق أن النقد النِّسوي والنقد الثقافي خطوة مهمة في تطوير النقد الأدبي ورد الاعتبار للمرأة وكتاباتها التي لا تقل شأنا عن كتابات الرجل، فالكتابة الأنثوية تطرح بدورها موضوعات ذات علاقة وطيدة بالواقع وبالحياة، وما تلك النظرة التي أقلت من شأنها ووصفتها بالقصور في شتى المجالات، ولا سيما الجانب الأدبي، فهي نظرة ناتجة عن الثقافة الأبوية التي جعلت من المرأة ذلك الكائن الضعيف والعبد المطيع للرجل، فوظيفتها حسبهم تكمن في الإنجاب وتلبية رغبات الرجال فحسب.

## - نتائج الفصل الأول:

- ركزت المقاربات الثقافية على مضمرات الخطاب الأدبي، التي تتوارى خلف جماليات النصوص، وفنياتها، كما تتمتاز بالشمولية والاتساع لتشمل كل المعارف.
- النقد الثقافي لم يعمل على رفض الدراسات الأدبية، بل سعى إلى الوقوف على الجوانب المهملة والبحث في أنساقها المضمرة التي جاءت نتيجة الترسبات الثقافية.
- إشكالية تصنيف الأدب على أساس القلم الذي كتب به، أوقع الإبداع الأنثوي في صراع مع الإبداع الذكوري، حيث رأت فيه تلك التسميات (الأدب النِّسوي، الإبداع الأنثوي، أدب المرأة...) تقليل من شأنها وعزل لها، وفي المقابل تميز للإبداع الذكوري على حساب الإبداع الأنثوي.
- يعنى النقد النِّسوي بدراسة صورة المرأة في كتابات الرجل، بالإضافة إلى دراسة النصوص التي أنتجتها المرأة.
- استعان النقد النِّسوي بإجراءات وآليات النقد الثقافي في البحث عن مكامن الكتابات النِّسوية وكشف المضمر منها والجلي.

# الفصل الثانـي:
# دلالـة النسق الثقافي على مستوى العتبـات النصيـة

**توطئة:**

**أولا ـ العتبات النصية الخارجية**

1- الوحدة الأمامية

1-1: اسم المؤلف

1-2: دلالة الألوان

1-3: صورة الواجهة الأمامية

1-4: العنونة

2- الوحدة الخلفية للغلاف

**ثانيا: العتبات النصية الداخلية**

1- الإهداء

## توطئة:

تعدّ العتبات النصية من أهم مكونات النصوص الإبداعية، والمحطات التي يتوقف عندها الدارس، إذ تسهم في تكوين دلالة النصوص وبنائها، فهي عبارة عن بنيات لغوية وأيقونية، تتقدم المتون وتعقبها، تساهم في إنتاج الخطابات وتصفها، وتكشف عن مضامينها وأشكالها وأجناسها، كما تعمل على إقناع القارئ باقتنائها، تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيًا وأسلوبيًا ومتفاعلة معه دلاليًا وإيحائيًا، ملوحة بالمعنى دون الإفصاح عنه، ولعل من أبرزها: اسم المؤلف، والعنوان، والأيقونة، ودار النشر والإهداء والمقدمة...[1]

تقرّ باسمة درمش أنّ العتبات النّصية« تأخذ المُتلقي وتقوده إلى مركز الانفعالات وحركية الحياة في مسالك النّص، وسينتج عن هذا التّفاعل معها امتلاك الرّغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا النص نفسه»[2]، وبمقتضي ذلك فقد دفعنا الإعجاب بالمتون المختارة للدراسة والبحث عن سبر أغوارها، ومن هذا المنطلق يتوجب الوقوف عند العتبات النصية لكل نموذج على حِدَة، بغرض الكشف عن أنساقها الثقافية.

## أولا – العتبات النصية الخارجية:

يكتسي الغلاف أهمية كبرى، كونه يمثل علامة سيميائية تتضمّن أبعادًا دلالية ورمزية وشيفرات تتطلب التأويل والقراءة وكشف المضمر من المعاني. فالغلاف« علامة سيميوطيقية بصرية في غاية الأهمية لإغراء القارئ أولاً، وإثراء العنوان دلاليًا ثانيًا، ففي الغلاف يحدثُ ذلك التنادي والتراسل بين اللون والخط والتشكيل، فيتمُّ صوْرنة اللّغة، ولَغْونة الصُّورة، وفي

1- يوسف الادريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت،دط، 2015م، ص21.

2- حورية طير، شعرية النّسق المضمر في الرواية النسوية الجزائرية ثلاثية "أحلام مستغانمي" (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس– عابر سرير) أنموذجًا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)، إشراف، سهيلة بوساحة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج–، 2023– 2024م، ص75.

الحالتين يتمُّ إخضاع الغلاف للسمطقة، وجعله علامة برسم الدليل»[1]، يؤدي العنوان دورًا مهمًا في إغراء القارئ من أجل جلبه، وإثراء العنوان دلاليًا ليصير علامة توازي المتن وتحيل عليه، فالتمازج بين الألوان والصورة واللّغة، علامة مرسومة تؤدي وظيفة دلالية تستعدى فك أنساقها.

كما يعتبر الخطاب الغلافي أحد عناصر النص الموازي التي تساهم في فهم الأجناس الأدبية عامة، والنص الروائي خاصة، من حيث البناء والدلالة والتشكيل والمقصدية. فالغلاف لا يعدّ مجرد إطار شكلي، بل يمثل عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه، ورصد أبعاده الفنية، واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية[2]، لذا لا ينبغي تجاوزها واغفالها، بل الوقوف عندها، للكشف عن أبعادها الدلالية المختلفة.

## 1- الوحدة الأمامية:

تعدّ الواجهة أول ما يصادف المتلقي، تكون أحيانا عبارة عن علامات وأيقونات تستدعي فك رموزها وشفراتها، فهي عبارة عن« رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللّغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف، وتشكيله، وتبئيره وتشفيره»[3]، حيث يتداخل العالم اللّغوي مع العالم البصري، ينتج دلالات تساهم في بناء النص، وتحتم على القارئ الغوص والبحث عن النص الغائب.

تعمل الأيقونات والرموز، على تحفيز ذهن القارئ وتشويقه في البحث عن عوالمها الخفية، فالأكيد أن الناشر أو الأديب لن يضعها عبثا، بل لتكون رسالة مشفرة، تستدعى

1- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، دار التكوين، دمشق، دط 2007م ص164.

2- جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، الشاملة الذهبية، ط1، 2016م، ص115.

3- أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة"تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجًا مجلة مقاليد، العدد07، 2014م، ص292.

بالضرورة، فك شفراتها، بالإضافة إلى بعدها الجمالي الذي يهدف من ورائه إلى جذب الذات المتلقية.

جاءت الواجهة الأمامية لـ: مدونة **(جلجامش والراقصة)** متكونة من أربع وحدات جرافيكية: اسم الكاتب، والعنوان، وصورة الغلاف بألوانها، والمؤشر التجنيسي وأيقون دار النشر، تمارس هذه الوحدات رؤية سلطتها على القارئ[1].

يتبين أنّ الغلاف الأمامي يتكون من جميع العناصر المكونة له، مما يعكس تكامل البنية البصرية والدلالية للغلاف ليؤدي الدور الهام الذي أسند إليه وهو جذب القارئ واستفزاز فضوله.

## 1.1- اسم المؤلف:

يُعدّ اسم المؤلف من المؤشرات الدالة التي تسهم في تشكيل الغلاف الخارجي؛ إذ لا يمكن فصل أي عمل إبداعي عن اسم الذات المنتجة له، كما أن اختيار موضع الاسم على الغلاف يؤدي بُعده الإيحائي المقصود« فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى»[2]. وهكذا فإن موضع اسم الكاتب له أهمية وبعد دلالي، وعادة ما يكون اسم المؤلف في أعلى الغلاف.

وضع الناشر اسم الكاتبة منتصف الصفحة، فوق جلجامش والراقصة، كتبا بخط واضح وعريض، ليكونا بارزين ليعملا على جذب المتلقي، تحتهم مؤشر التجنيس (رواية) كتب بخط أقل سمكا، فحمل هذا الترتيب بعدا دلاليا، يجسد حركة تحول الذات الأنثوية وتخلصها من سيطرة الرجل المتمثل في الشخصية المحورية للمتن، والانتصار لذاتها المثبتة لفكرة أن كل

---

1- المرجع السابق، أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة"تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجًا، الصفحة نفسها.

2- روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، إشراف، يوسف وغليسي، رسالة ماجستير جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006- 2007م، ص50.

أنثى تسعى إلى تحقيق طموحها، رافضة أن تكون مجرد وسيلة للهو والمتعة، بل كائنًا فاعلا في المجتمع، يمارس الدور المكمل مع الرجل.

يجسد اللون الأبيض الذي كتب به اسم الروائية، نسق الحرية والقوة، إذ يحيل للصفاء والانفتاح، كما يعتبر رمزًا« للقوة الإلهية العليا في كثير من الحضارات»[1] بالإضافة إلى كونه لونًا« يدل على الإشعاع والانطلاق لما فيه من اجتماع الياء الدالة على الاتساع، والضاد بما فيها من نفور وإفلات من المركز، فهو المقابل الصوتي للون الأسود، دلالةً وتركيبًا صوتيًا»[2]، فاللون الأبيض لا ينظر له فقط بوصفه لونًا مرئيًا، بل لونًا محملاً بشحنات دلالية عميقة، ترمز إلى الصفاء والنور والانفتاح، فاللون الأبيض يقابله اللون الأسود فهما لونان متضادان، فالأبيض يعكس الضوء بينما الأسود فيمتص الضوء امتصاصًا كليًّا.

لم يكتب اسم الكاتبة باللون الأسود، ليظهر عداءً من المرأة تجاه الرجل، بل جاء تعبيرًا عن رغبتها في إثبات ذاتها، وتحقيق طموحاتها الأدبية والعلمية، والانتصار لوجودها في عالم طالما همّش الكيان الأنثوي. فاللون الأبيض بما يحمله من دلالات إيجابية، ارتبط في العديد من الحضارات بالقوى الغيبية، ما جعل حضور الاسم ولونه معًا يكشفان عن نزعة تعالٍ وجدلية صراع مستمر بين المرأة والرجل.

بينما كتب العنوان باللون الأصفر، لوجود علاقة بين هذين اللونين، حيث قيل إن هناك قرابة مادية بين اللون الأبيض والأصفر، فكلاهما يرمز للقوة، وذو بعد غيبي تجسد عبر الحضارات السابقة، فاللون الأصفر لون قوي عنيف، وهو اللون الأكثر تأججا واتقادا يصعب إخماده أو تخفيفه، وقيل إن الأصفر لون الذكر، ولون النور والحياة، ووسيلة لنقل فكر الشباب.

---

1- حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية، الاتحاد العام للآثاريين العرب، دط، دت، ص423.

2- أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار، رسالة ماجستير، إشراف، يحي جبر، خليل عودة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، إشراف، يحي جبر، خليل عودة، 2008م، ص28.

كما يرمز للقوة الإلهية والأصل لسلطتهم ولون الأبدية، ويعتبر كذلك رمزا للتجدد فهو لون الأرض قبل موسم المطر وقبل أن تخضر من جديد، وعند البعض يرمز للخيانة والكراهية والغيرة، ومن المأثورات العربية نجد الوجه الأصفر الذي يرْشح سمًا والضحكة الصفراء، كما ورد في القرآن الكريم للدلالة على المرض والموت والفناء، والبهجة والسرور[1] فاختيار هذين اللونين يكشف عن عمق الصراع بين الأنوثة والذكورة، هذا الصراع الذي استمر عبر الحضارات المختلفة.

أما موضع الراقصة فيمثل اللهو والمتعة التي يبحث عنها الرجل، أو بمعنى أوضح صورة المرأة المترسبة في ذهن الرجل، فبدل أن يضع الناشر اسم الكاتبة أعلى الصفحة وضعه فوق العنوان مباشرة وبخط عريض ولون أبيض لإبرازه وتحميله شحنات دلالية تستدعي القراءة، اتخذ في مضمره دلالة الحرية وملازمة المرأة للرجل ورفضا لواقع المرأة الذي رسمه الأولون وتوارثه من جاء بعدهم.

يبدو أن الغلاف أو الواجهة الأمامية في **رواية (أصبحت أنت)**، قد احتوى على جميع العناصر المكونة له، بما في ذلك اسم المؤلف، الذي اتخذ من جهة اليسار مكانًا له، يعلوه جهة اليمين مؤشر التجنيس (سيرة روائية)، كأن الناشر يرغب في القول إنَّ الإبداع والتميز هما سبب شهرة أحلام مستغانمي، لذلك كانت الكتابة سببا في انبعاث اسمها إلى الوجود وهو ماجعل مؤشر التجنيس يعلو اسم الكاتبة.

حملت أيضا الواجهة الأمامية لرواية **(خطيئة مريم )** خمس وحدات جرافيكية بارزة: اسم المؤلف، عنوان الرواية، الصورة المرافقة بألوانها، الإشارة إلى حصول الرواية على جائزة أدبية **(جائزة منف للرواية العربية)**، واسم دار النشر، لتشكل بنية بصرية تتفاعل وحداتها لتعبر عن هوية النص الإبداعي ونقلها إلى الذات المتلقية.

---

1- عبيد كلود، (نقيبة الفنانين التشكيليين في لبنان)، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص107- 114.

فقد تموضع اسم الكاتب على جهة اليمين، كتب عموديا، يقابله العنوان، تليه إشارة إلى دار النشر، وفي ذلك تسلسل منطقي، المبدع، الإبداع، المتلقي، دار النشر، وهذا التوازن في التوزيع يعكس حرص الناشر على إبراز البنية الجمالية للغلاف بوصفه الواجهة التعبيرية الأولى للنص، والتي تُسهِمُ في فتح باب التأويل أمام المتلقي.

تأتي الواجهة الأمامية لرواية **(هاء، وأسفار عشتار)** بخلفية زرقاء تعطي الانطباع بالغموض، كتب اسم الكاتب أعلى الصفة بلون أبيض يرمز إلى الحرية في الكتابة، تحته العنوان كتب العنوان باللون الأصفر ليضيف لبنة جديدة إلى معمارية الرواية، ثم لوحة فنية تظهر ثلاث نساء بملامح متشابهة، وبألوان ساطعة، يحملن بلورة امتزج فيها اللون الأزرق والأبيض والأصفر المائل إلى الاخضرار، والأحمر، كما تأتي كلمة رواية في الأسفل يسار الغلاف باللون ذاته الذي كتب به اسم الكاتب ليجسد نسق الحرية في الكتابة والتعبير عن الرأي، في الأسفل وفي المنتصف دار النشر باللون الأسود.

تناغم وتنسجم الألوان فيما بينها؛ إذ أن قيمة اللون لا تكمن في تفرده واستقلاليته، أو بمعزل عن الألوان الأخرى، بل بتفاعله الكيميائي والدلالي معها. إنه بمثابة الكلمة التي تتعالق مع الكلمات الأخرى داخل النص، لتغدو نسيجا متماسكًا ومترابطا لإنتاج جمل ووحدات دلالية صغرى، تكون بمثابة مرتكزات الخطابات والوحدات الكبرى[1].

1- فطيمة الزهرة بايزيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية)، حوليات الأدب واللغات، جامعة المسيلة، المجلد، 02، العدد، 01، 2024م، ص 148- 149.

## 2.1- دلالة الألوان:

تعتبر الألوان من أهم الظواهر الطبيعية في حياة الإنسان، وتستدعي انتباه الإنسان ما جعلها تكتسب في مختلف الحضارات دلالات متعددة ومختلفة، ثقافية، وفنية، ودينية ونفسية واجتماعية، ورمزية، وأسطورية، كما لها علاقة وطيدة بالعلوم الطبيعية وعلم النفس بالإضافة إلى أنها تشكل المادة الأساسية للعديد من الفنون، خاصة الفن التشكيلي[1] الذي أصبح آلية من آليات الفن الروائي.

ذهب علماء النفس إلى أن اللون البراق الفاتح الساطع يولد أثرا إيجابيًا قد يبلغ حد الإثارة والتحريض... كما قد أظهرت دراسة كندية، أن اللون الأحمر يثير الانتباه، ويحسن الأداء واليقظة لدى انجاز مهام تستدعي الانتباه، وذلك لارتباطه في الذهن بإشارات المرور الضوئية وحالات الطوارئ والخطر. وقد استعمل بغزارة في تاريخ البشرية، وهو على كل حال أول لون استخدمه الإنسان في زخارفه، ظهر منذ العصر الحجري القديم على جدران الكهوف بكثرة... اللون الأحمر لون الدم والنار، فالأحمر الفاتح لون نهاري مذكر، أما القاتم فهو ليلي، مؤنث، يحتوى أسرار وغموض الحياة، يمتلك القدرة على الجاذبية، كما يدعو إلى الاحتراس والتحذير، والنهايات الحزينة، ويعتبر لون الروح ولون الشهوة ولون القلب، ولون الاستشهاد في سبيل الدين...[2]

كما يعدّ اللون الأحمر أهم الألوان التي يفضلها العرب فهو يرمز إلى الحب وحرارته مكون من ألوان ثلاثة يطلق عليها اسم الألوان الحارة، وهي الأحمر والأصفر الأرجواني وهذه الألوان تكون صارخة وزاهية[3]، في حين يحمل اللون الأسود في الأصل رمز« الإخصاب كما في مصر القديمة... لون الأرض الخصبة والغيوم الممتلئة بالمطر لون المياه العميقة

1- عبيد كلود، (نقيبة الفنانين التشكيليين في لبنان)، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) ص65.

2- المرجع نفسه، ص22-74.

3- حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية، الاتحاد العام للآثاريين العرب، دط، دت، ص425.

آلهات الخصب الكبيرات... هذا الأسود يكسي باطن الكون داخل العتمة الكبيرة... »[1] يرتبط اللون الأسود بالخصوبة، أما لبس الأسود للمرأة في المناسبات الحميمية يعني الاستسلام والانقياد للرجل...[2].

يعكس الغلاف الخارجي للرواية جلجامش والراقصة، تمازجًا لافتًا بين الألوان (الأحمر الأصفر، البرتقالي، الأسود)، وهي ألوان تحمل دلالات القوة والتوتر، ما أضفى على الصفحة الأولى طابعًا بصريًا يوحي بالانفجار الداخلي والتوهّج. وقد بدت الألوان كبزوغ شمسٍ على حافة الغلاف، تكشف من خلال نورها عن المعاني المضمرة خلف الظاهر، وفي مقدمتها رغبة المرأة في التحرر من قيد الأنوثة والفحولة المقيدة لها.

لوّن غلاف رواية أحلام مستغانمي باللون الأبيض الذي يحمل في ثناياه دلالة الحرية والتخلص من التبعية للآخر أيًا كان، بينما فضل الناشر كتابة العنوان واسم الكاتبة باللون الذهبي، الذي يعتبر« من درجات اللون الأصفر، وهو لون معدن الذهب... لون الإنجاز والانتصار والنجاح والفخامة، يرمز للثقة بالنفس والسلطة المطلقة. يشير إلى القوة الدنيوية... يمثل الذهب رمزا للمعرفة والتعلم والتأمل والنمو العقلي...»[3]، وضمن هذا السياق يتجلى البعد الدلالي الذي عكس رؤية الناشر إلى إنجازات الكاتبة التي خطت اسمها بكل قوة وثقة عالية في الساحة الأدبية الجزائرية خاصة والعربية عامة.

تكاد تكون رواية علاوة كوسة، أحادية اللون تقريبًا؛ إذ يغلب عليها اللون الرمادي والأبيض والأسود، وهي ألوان تعكس واقعًا حزينًا، أما اللون الأحمر الذي كتب به العنوان يرمز إلى الخطيئة، وإلى ما تخلفه من دمار في النفس البشرية، وتشريد الطفولة والأنوثة

1- عبيد كلود، (نقيبة الفنانين التشكيليين في لبنان)، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) ص65.

2- المرجع نفسه، ص66.

3- إيناس أحمد ضاحي، القيم الجمالية والتعبيرية للألوان المتكاملة وتوظيفها في أعمال تصويرية معاصرة، مجلة علوم التصميم والفنون التطبيقية، جامعة أسيوط، مصر، المجلد، 04، العدد، 02، 2023م،ص368.

معًا، في مجتمع لا يرحم المرأة ولا يغفر لها زلاتها، بينما يفلت الجاني من العقاب ويواصل حياته دون أن يشعر بتأنيب الضمير.

استخدم الناشر اللون الرمادي لما يحمله من أناقة وتميز، فاللون الرمادي الفاتح يعد لونًا باردًا قد يبعث على الفتور، لذلك غالبًا ما يُدمج مع الألوان الدافئة لإضفاء حيوية وجمال. أما الرمادي المعتدل فيضفي طابعًا حزينًا بعض الشيء، ويفضل أن يكون لامعًا لإضفاء لمسة مشرقة، فيذكر باللؤلؤ أو الفضة[1].

أما وجود الثلج يضفي فسحة من الأمل وشعورًا بالنقاء لكنه يخفي الحقيقة؛ إذ إن ذوبانه يكشف ما تحته، فلا يبقى سوى الأرض عارية بعد أن كانت بيضاء ناصعة. وهكذا فإن الثلج يوحى بالبرودة وفقدان الدفء والحنان العاطفي.

يعدّ اللون الرمادي لون الرماد والضباب، وقد اتخذ دلاله الحزن والهم في ثقافات بعض الشعوب، فقد« كان العبريون يغمرون أنفسهم بالرماد تعبيرا عن الهم العميق...»[2] كما أن اللون الرمادي يرتبط بالأطفال حديثي الولادة، حيث يعيش حديث الولادة في الرمادي، فالطفل يدرك عالم الألوان في سنواته الأولى، فيكون معتادا على الرمادي، وهذا الرمادي نفسه الذي نشاهده ونحن مغمضي الأعين في الظلمة التامة[3].

يمكن القول إن الرمادي يُولِد« في بعض الأوقات المعتمة، شعوراً بالحزن والانزعاج والضجر، ويسمى هذا الوقت بالوقت الرمادي»[4]، إذن توظيفه يؤشر لمرحلة رمادية من حياة الطفل والأم معًا، فكلاهما سيكابد مصاعب الحياة وقسوتها.

1- محمد عثمان علي المحيسي، الألوان ودلالتها النفسية والاجتماعية، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة الوادي الجديد المجلد، 18، العدد، 18، 2015، ص366.

2- كلود عبيد، نقيبة الفنانين التشكيليين في لبنان، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص115.

3- المرجع نفسه، 116.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يتضح وجود مفارقة لونية من خلال اللون الرمادي و نقاط الثلج، هذه« المفارقة القائمة على اللون، الذي يكون أساسًا ومرتكزًا لها، وتعتمد على وجود الضد»[1]، وهو ما يوحي بوجود تناقضات داخل عالم الرواية، فاللون الرمادي هو المساحة الفاصلة بين النقيضين (الأسود والرمادي)، هذا الأبيض الذي سيحدث تحولا جذريا في مسار أحداث الرواية.

ولذا فإن غلبة اللون الرمادي تكشف عن عمق الخطيئة ومدى تأثيرها على الأم والابن والمجتمع على حد سواء، كما يجسد ضبابية المجتمع، هذه الضبابية تعكس موضوع الرواية الذي ربما يعالج قضية البحث عن الهوية، فجاء الثلج ليؤكد ذلك ويكشف الحقيقة ولو بعد حين.

يتعدى اللون من« كونه مجرد فضاء لوني إلى موضوع دلالي مشبع بأبحاث رمزية لها خلفية فلسفية عميقة، كما يشير إلى ذلك رولان بارث (R.Barthes) من أن اللون في حد ذاته لغة ناطقة»[2]، انتقل المكان من كونه مجرد فضاء إلى لغة تحاكي الواقع في صمت وتكشف عن أبعاده الدلالية العميقة والمختلفة، سواء من خلال تأملنا للطبيعة ولوحاتها الفنية التي خطتها القدرة الإلهية، أو اللوحات الفنية التي أبدعتها ريشة الفنان ليترجم لنا الواقع في صمت وفي أبهى صورة.

يرى المتأمل في غلاف رواية جلاوجي غلبة اللون الأزرق القاتم، مع وجود الأزرق الفاتح وكذلك الأبيض والأحمر والأصفر والأخضر والأسود.

وظف اللون الأزرق القاتم بغرض الكشف عن واقع الشخصية الرئيسة وما تعانيه من تشتت فكرى في ظل بيئة يلفها الاضطراب والفساد، فاللون الأزرق القاتم« يسبب الانزعاج والقلق والسلوك غير المتوازن وقدرا من الاهتياج»[3]، وفي المقابل الأزرق الفاتح لون السماء

1- سليمان سالم الفرعيين، دلالات الألوان في رواية" الثلج الأسود" لمحمد أزوقة، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد:2، العدد، 3، 2021، ص4.

2- المرجع نفسه، ص 147.

3- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص190.

وزرقة البحر، الذي يبعث في النفس الأمل والحلم بغد أفضل، تناشد من خلاله الذات البطلة الحرية والتخلص من العبودية، بالإضافة إلى اللون الأبيض الذي يجسد رحلة البحث عن الأمان والصفاء والنقاء.

تلعب الألوان دورا بارزًا في التواصل بين الجماعات، ويبدو أن دلالة الألوان« لصيقة بالثقافة والحضارة... إذ غالباً ما تتحدد شفرات الألوان بالانتماءات الثقافية والمرجعيات الحضارية والسياقات التاريخية... »[1]، فالألوان تكشف عن ثقافة الأفراد ومرجعياتها، كونها ذات علاقة وطيدة بثقافتهم وحضارتهم.

تجدر الإشارة إلى غلبة اللون الأزرق على اللون الأسود، والتقائهما معا« له مفعول سيكولوجي داخل الاقتصاد الكلي للبناء الدرامي. فإذا كان هناك سبق للأزرق على هذا اللون فإن المراد من هذا هو تهدئة الاضطراب الحاصل وعدم الانسجام والراحة العاطفية»[2]، التدرج في الألوان والانتقال من اللون الفاتح، أو الألوان ذات النظرة التفاؤلية إلى أعمق وأقتم، هو تعبير عن الانكسار والصراع الداخلي.

يختلف اللون الأزرق حسب التدرج في اللون فالأزرق الفاتح هو عكس الأزرق المائل للسواد فهو أفضل الألوان التي تبعث على:« الهدوء والاسترخاء...والدرجات الفاتحة من اللون الأزرق تشعرك بأنك جزء من الفضاء والبحر مما يضفي عليك نوعًا من الحرية...»[3] حيث يشعرك بالذوبان والتماهي مع البحر ورزقته، والفضاء وشساعته.

الانتقال من لون إلى لون آخر يكشف وجود تغيرات وتناقضات، فالانتقال من الأزرق إلى الأسود يكشف وجود ذات إنسانية« مأزومة تتطلع إلى تحقيق نوع من التوازن والتوافق

1- فطيمة الزهرة بايزيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية)، ص146.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- محمد عثمان علي المحيسي، الألوان ودلالتها النفسية والاجتماعية، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة الوادي الجديد المجلد، 18، العدد، 18، 2015، ص366.

مع الذات والآخرين والعالم»[1]، بالتالي فإن تداخل الألوان يكشف اضطراب الذات البطلة مع عالمها الخارجي.

يؤكد علماء النفس أن الألوان تؤثر في الطبع الإنساني،...[2]، فالأزرق لوْن فاتح وشفاف وهو« لون مريح، بارد وطليق، يُعطي انطباعاً بالهدوء والنظارة، يستحضر لون السماء، البحر، والفضاءات الفسيحة، والحرية»[3]، أما فيما يخص المجال العاطفي فإنه« يوحي بالسلام والاستبطان. يعطي انطباعًا بالهدوء والاطمئنان والذكاء، محافظ ومهدئ للأعصاب... ومن جهة أخرى فهو لونٌ أروسطوقراطيّ فالنيل ذو دَم أزرق، كما يُقال»[4].

كما يعتبر اللون الأزرق« لوْن حَيَويّ، صَافٍ، وله مفعول قويّ عند الرومانسيين والفنانين، فإن للون الأخضر تأثيرًا لا يقلّ قوّة عن اللون الأزرق، وربّما كان الأخضر أكثر فاعلية وقدرة على إحداث التوازن على المستوى العصبي؛ لأنه لون الهدوء والطمأنينة...»[5] وبالتالي يمكن اعتبار توظيف اللون الأزرق هو البحث عن فسحة للأمل والراحة، والصفاء المنعدم لدى الذات البطلة، ويبدو ذلك من خلال توظيفه للون الأخضر المائل للصفرة بطريقة طفيفة جدًا، فاللون الأخضر من الألوان التي تحدث التوازن النفسي، الذي تفتقد له الشخصية البطلة.

أما اختيار اللون الأسود، فكان لارتباطه« بالغواية وفتح باب الرغبات فهو اللون الأقرب لإثارة الغرائز، والشهوات الباطنية، إنه كذلك لون الحزن والوحدة، والإحساس بالوحشة

1- فطيمة الزهرة بايزيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية)، ص149.

2- ابنُ حُوَيْلي الأخْضرَ مِيذْنِي، الفيْض في سيميائية الألوان عنْد نزار قباني(دراسة سيميائية/ لغوية في قصائدَ من "الأعمال الشعرية")، مجلة جامعة دمشق، المجلد، 21، العدد، (3+4)، 2005، ص125.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5-المرجع نفسه، ص127.

لهذا كان اللون الأسود الأقرب لتجربة العشق المادية»[1]، يكشف الأسود بدوره عن العتمة والغربة داخل المجتمع والوطن.

كما وظف الكاتب اللون الأحمر الفاتح والقاتم معًا، كونه يرتبط في المعتقد الشائع برمزية السلطة (Autorité) بحيث تغيب (السلطة كمقوم) وتصبح القرينة اللونية ممثلا لها... بالإضافة إلى أنه أقوى الألوان تأثيرًا على الحاسة الإدراكية البصرية لذلك فإن حضوره يجعله مهيمنا... يمارس سلطة الإغراء وكسب الرهان العاطفي، بحيث جرى الاعتقاد الشائع بتلوين عواطفنا باللون الأحمر، إزاء ثقافة تمارس أنساقها شيئا من الإلغاء لخطابات الرغبة[2].

تم تسجيل حضور اللون الأصفر بأبعاده المختلفة، كونه يحمل دلالات سلبية وأخرى إيجابية حسب الشيء الذي يرتبط به، فإذا كان في الحيوان أدخل السرور على النفس والدمار إذا كان في الريح واليبوسة والتهشم إذا كان في الزرع، ومن أشد الألوان فرحًا لأنه منير للغاية، كما يمثل قمة التوهج والإشراق، وأكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنه لون الشمس ومصدر الضوء، واهبة الحرارة والحياة والنشاط والسرور.

استخدم اللون الأصفر كرمز لآلهة الشمس وللوقاية من المرض عند المصريين القدماء وفي المقابل يحمل دلالة الحزن والهم والذبول والكسل والموت والفناء...[3].

يمكن القول: إن الألوان الباهتة تستدعي الرتابة والحزن، والألوان الفاتحة تستدعي بالضرورة الفرح والتفاؤل والبهجة، كما تكون الألوان الصارخة (أحمر، أزرق، أصفر، أسود

1- فطيمة الزهراء بايزيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية)، ص 147.

2- نادية خاوة، الاشتغال السيميولوجي للألوان، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، المنعقد يوم: 20/19 أفريل، 2024، ص348.

3- كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1 2016م، ص49.

أبيض...) أكثر مفعولا نفسياً وعمقًا من غيرها، وهو ما توصل إليه جل السيميائيين وعلماء النفس من خلال تحليلاتهم لطبيعة الألوان[1].

تلقي الألوان بإشاراتها الدامغة« على السمات النفسية للشخصيات وعلاقتها ببعضها»[2] وهو ما جسدته الألوان لكشف رغبة الذات البطلة في التحرر من قيود هذا العالم والبحث عن السكينة والهدوء، فهذه الألوان تعكس نفسية الذات البطلة ومعاناتها الداخلية وبالتالي فإن تجانس الألوان والانتقال من لون إلى لون آخر، أوحى بمدى تشتت الشخصية البطلة وصراعها مع العالم الخارجي.

## 3.1- صورة الواجهة الأمامية:

لعلّ أوّل ما يشد انتباه القارئ هو تلك الصورة الغلافية التي ترسل بزخارفها وملامحها إشارات إلى ناظري القارئ، لتوقظ فيه الرغبة في اكتشاف مكامن الصورة الغلافية، باعتبارها مكوناً أساسيًا في النصوص، يستدعى الوقوف والتأمل والقراءة.

تحمل صورة غلاف رواية ربيعة جلطي، من الناحية الأمامية اسم المؤلف والعنوان اللذين يتوسطان الصفحة، تحته المؤشر الجنسي (رواية)، في الأسفل دور النشر، وصورة لامرأة ترقص بجسد شبه عاري، في حركة إغراء تبدو ظاهرة وجلية.

يستطيع الجسد أن يكون« مجالا متميزا مشبعا بالمعاني، والثقافة التي ينتجها الجسد ذات بعد أنطولوجي تتخذ من الوجود والكينونة منطلقا أساسيا لتجذير مفاهيمها، لتبعث بنا إلى الاتصال بالعالم إدراكيا، وهذا الاتصال هو الذي يكشف لنا أن حضور الجسد في الرواية هو في الأصل رمزًا؛ ذلك لأنه المقر الذي يستغل أجزاءه الخاصة كمركزية عامة

1- ابنُ حُوَيْلي الأخْضرَ مِيدْنِي، الفيْض في سيميائية الألوان عنْد نزار قباني (دراسة سيميائية/ لغوية في قصائدَ من "الأعمال الشعرية")، ص114.

2- فطيمة الزهرة بايزيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية)، ص146.

للعالم، ومنه نستطيع فهم الواقع»[1]، وفقًا لذلك فالجسد وسيلة لفهم الذات والعالم، فالجسد الأنثوي حين يُجسّد في النص، لا يكون مجرد جسد، بل يصبح أداة تعبير عن الذات ومجالاً للصراع يعكس التوتر بين الداخل والخارج، بين الذات والعالم.

عكس رمز الجسد في صورة الغلاف نسقًا ثقافيًا مضمرًا، تمثل في رؤية الرجل للمرأة على أنها مجرد جسد، خلق من أجل راحته ومتعته، هذا ما جعل الناشر يختار هذه الصورة التي تحمل الكثير من جوانب الإغراء والفتنة، فبروز نهديها دلالة على نضجها ووعيها بالآخر المحتل لها جسديًا وفكريًا، والغرض من تلك الحركة الإغرائية هو إبراز الأنا والصوت الأنثوي، كأن الكاتبة بذلك تقول لكل رجل أنا اليوم سعيدة بانتصاري واستعادة مكانتي المسلوبة.

وإذا ما أمعنت النظر في الصورة من منظور ديني أخلاقي، فهي كسر للعرف والتقاليد فإبراز الجسد شبه عارٍ، يكشف مضمر الظاهر وهو التعري من القيم والمبادئ الأخلاقية والدينية والثقافية، فالصورة لم ترسم عبثا، بل بغرض الكشف عن نسق الذكورة وترسباته فكسرت صورة المرأة في ذهنية الرجل العربي من خلال رفضها التبعية والخضوع والطاعة وخروجها عن السيطرة الممارسة عليها.

لخصت صورة الغلاف مضمون المتن الروائي بكل تناقضاته وأنساقه الثقافية، فجاءت مركزة ومكثفة الدلالة، امتزج فيها بريق اللون الأحمر مع اللون الأصفر واللون البرتقالي حيث رمزت للقوة والشجاعة والأمل، كما رمز اللون الأسود وهو اللون الترابي إلى الثبات فأحدث هذا التمازج تناغما، جمع بين الصورة واللّغة المكثفة الدلالة، فيتبين للقارئ مدى توافق مضمون الغلاف ومضمون المتن بعد قراءته، فخلف التناغم والجماليات يتجلى صراع بين الفحولة والأنوثة التي تأمل في طلوع شمس التحرر والتخلص من التبعية والانقياد.

1- نسرين عطية، محمد كنتاوي، النسق الأيديوسياسي في رواية"الذروة" للكاتبة ربيعة جلطي، مجلة الحقيقة لعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة أحمد دراية، أدرار، المجلد:21، العدد، 02، 2022م، ص274.

اتخذت صورة الغلاف في رواية أحلام مستغانمي اللون الأبيض، زيّنت بنقاط بيضاء وذهبية، أضفت عليها لمسة جمالية، كما اتخذت رمزًا للحرية والانتصار،كتب اسم الأديبة أعلى الصفحة في الجهة اليسرى من الغلاف، بينما احتلت الجهة اليمنى مؤشر التجنيس (سيرة روائيّة)، كما تظهر ناحية اليمين صورة الكاتبة رافعة رأسها قليلا شاخصة ببصرها إلى الأعلى، مع ابتسامة هادئة، وقد نقش على كتفها بخط رقيق بعض العبارات التي تتحدث عن سبب ميلاد روايتها ألا وهو الوطن، ثم زهرة توحي بالأمل في غذ مشرق، لتنتهي الواجهة بالعنوان أسفل الصفة ثم دار النشر.

شكل الغلاف بنية هرمية واضحة، عكست نسقًا تعبيريًا ظاهرًا، يبرز المكانة التي استطاعت الكاتبة أن ترسّخها، تجسيدا لمكناتها في الساحة الأدبية، لذلك بدت تنظر بعينين يلمع فيهما بريق النجاح بعد التحديات الكثيرة، مما يعكس لذة التفوق والإصرار. لعل هذا ما جعل الناشر يكتب مؤشر التجنيس على أنَّه (سيرة روائيّة ) في الأعلى، كما توحي بأن هذه الرواية تضمر الكثير عن القضايا الوطنية، وهو ما تحيل إليه بعض الكلمات التي خطها على كتفها (وطنا نكتب رواية).

جاء العنوان في الأسفل، اعترافا بالجميل لمن كان سببًا في مسيرتها الإبداعية وانتصارًا لذاته التي أصبحت ذاتها.

بعد رحلة التحدي والطموح والحب، حققت حريتها وحقها في الإبداع، وبما أن والدها لم يكن عقبة في مسارها الأدبي، بل كان الحافز والسند، جعلها تذوب في كيانه، ما جعلها صورة مطابقة له في فكره ورؤاه وتوجهاته، لذلك جاء العنوان بهذه الصيغة.

يظهر على رواية (**خطيئة مريم**)، صورة طفل ملفوف بثوب أبيض، وكأنه في وضعية صلب، مع وجود هالة سوداء حول رأسه وهو ما يوحي بأمر غير واضح فيما يخص الطفل وحياته، كما يؤشر على أن ميلاده مرتبط بخطيئة وليس بوحي إلهي، يتوسط العنوان بين لفظة (**خطيئة**)، (**مريم**). يشير موضع الطفل على رمزية المسيح عيسى (عليه السلام)

ليحيل على الطهر والخلاص، وإلى المرجعية الإلهية التي أثبتت براءة مريم القديسة، وهذا ما يثير الدهشة لدى القارئ، حول حكاية هذا الطفل وقضية صلبه.

تجلس تحت النَّخلة امرأة بملامح حزينة وغامضة، شعرها وكأنه جذع النخل، تحمل بين يديها لافتة مكتوب عليها، اسم الكاتب، شاخصة ببصرها إلى الأعلى، خلف هذا الترتيب الظاهر من الصورة، أبعادًا دلالية وأنساقا ثقافية مضمرة، فالناشر يستحضر قصة النبي عيسى عليه السلام وأمه مريم القديسة، التي نبذت من قومها، إلى أن جاءها المخاض تحت جذع النخلة، ويتكلم من كان في المهد صبيا، ليثبت براءتها، كما جاء في **قوله تعالى:﴿ فَحَمَلَتْهُ فَٱنْتَبَذَتْ بِهِۦ مَكَانًا قَصِيًّا (22) فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يٰلَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا (23)﴾ (سورة مريم:الآية:22-23).**

يطرح الناشر من خلال حضور الذات الأنثوية فكرة الجسد الأنثوي وارتباطه بالخطيئة والطهارة والشهوة، حضور النَّخلة كونها رمزًا ثقافيًا ودينيًا في الثقافة العربية الإسلامية وخاصة في ارتباطها بمريم العذراء في القرآن الكريم ومولد (عيسى عليه السلام)، فالنخلة لها أبعاد دلالية متجذرة في ذهنية الإنسان وثقافة الشعوب العربية خاصة، وقد اتفقت أقوال الكثير على أهمية النخلة عند الإنسان والحيوان، فهي الشجرة المباركة، التي ورد اسمها في العديد من مواضع القرآن الكريم، وكذلك الأحاديث النبوية، فالنَّخلة ذات علاقة وطيدة مع الإنسان عبر مرور الزمن.

كانت النَّخلة منذ القدم الشجرة المقدَّسة عند البابليين، لما لها من الصفات الشبيهة بالإنسان، وفي هذا الشَّأن يقول كمال الدين القاهري صاحب كتاب النبات والحيوان: تشبه الإنسان في كونها ذات جذع منتصب، ومنها الذكر والأنثى، ولا تثمر إلا إذا لُقِّحت، وإذا قطع رأسها ماتت، وإذا تعرض قلبها لصدمة قوية هلكت، وإذا قُطع سعفها لا تستطيع تعويضه من محلَّه، كما لا يستطيع الإنسان تعويض مفاصله، والنَّخلة مغشاة باللَّيف الشَّبيه بشعر جسم الإنسان.

بحكم حضورها الإلزامي الطَّاغي في الذّاكرة الجماعية لدى العرب والمسلمين، تحولت من نبتة إلى رمز إشعاعي يدلُّ على الوطن، كما أصبحت معادلا موضوعيا للمرأة لاشتراكهما في العديد من الخصائص والصِّفات: كالجمال، والخصب والنماء، والعطاء[1]، مما جعل الشعراء والكتاب والفنانين يستثمرون طاقتها الدلالية في إنتاجاتهم الفنية والأدبية المختلفة، شعرًا، ونثرًا، ورسمًا.

تنسجم وتتلاحم عناصر الصورة المكونة من الطفل والنخلة والمرأة، فذاك التلاحم والانسجام يكشف تجذر نسق الأنوثة والأمومة المضطهدة، وجدلية الصراع بين المقدس والدنيوي، والأفكار المترسبة في ثقافة الشعوب العربية، خاصة سخط المجتمع على المرأة وتحميلها المسؤولية الكاملة، حتى وإن كانت بريئة فوحدها من تتحمل وزر الخطيئة وذنبها مدى الحياة، ووحدها من يقع اللّوم عليها، لتنبذ وتقهر من طرف الأسرة والمجتمع معا لتضيع أعراض وأطفال أبرياء، على عكس الرجل الذي يواصل حياته دون ذنب وعقوبة تذكر في معظم الأحيان، على الرغم من أن الدين شرع العقوبة لكليهما، وبالتالي فالابتعاد عن الشرائع الإسلامية، هو ما أدى إلى ترسيخ هذه الأنساق وتجذرها عبر الأجيال.

تكشف صورة الغلاف مضمون الرواية، فالصورة تعود بنا إلى قصة عيسى ابن مريم لتكون معادلا موضوعيا لأطفال دون أباء، ومصيرهم ومصير أمهاتهم المجهول، وهو ما سيكشف عنه المتن الروائي، كما يتجلى لنا براعة الفن التشكيلى في استقراء الواقع وترجمته في صمت، فغدت الريشة لغة تخفي الكثير من المضمرات المترسبة، تبوح بما لم يبح به القلم.

تتفاعل الأشكال والألوان داخل فضاء الغلاف، ليشكل فسيفساء لا متناهية من الدلالات، تتجاوز المعقول إلى اللامعقول، فتسمح للخيال بأن يتعالى بها عن الواقع والهروب

1- صلاح الدين باوية، النَّخلة، بين الرَّمزيةّ وتحّول الدّلالة، مجلة دراسات، جامعة يحي فارس، المدية، الجزائر، المجلد 06، العدد،01، جوان 2017، ص83.

منه بالعودة إلى الزمن الأول، إلى بدايات« الخليقة، فالخلق في البدء أنثوي، وبعده جاء الخلق الذكوري الذي دحر نموذج الخلق الأول وسطر له دورًا ثانويًا...»[1]، يكشف الطرح عن أن البدايات الأولى كانت السيادة فيها للذات الأنثونية، التي تم طمسها فيما بعد من خلال الذات الذكورية، ليستمر الصراع بينهما في هذا العالم.

تحمل صورة غلاف رواية **(هاء، وأسفار عشتار)**، صورة لثلاث نساء، بعيون وأيادي مختلفة ألوانها، ووجوه متشابهة أو أقنعة، كأنها تحمل وجهين مختلفين في وجه واحد، تتداخل فيما بينها بألوان منسجمة ومتداخلة، جمعت بين الأبيض والأصفر والبنفسجي والأزرق، وهو ما يكشف عن تذبذب الشخصية الواحدة.

نستشف من خلال فسيفساء الصورة المتداخلة بألوانها وأشكالها، وانقسامات الأوجه أنساقا ثقافية تكشف انقسام وصراعات المجتمعات، واختلاف الأفكار والتوجهات للكائن البشري على وجه هذه المعمورة، كما توحي الخلفية الزرقاء الداكنة إلى العوالم الخفية واللامرئية والغموض والصراع مع الذات الرافضة للواقع.

تتزين صدور الفتيات بثلاث بلورات بيضاء، تتلألأ بأشعة تميل إلى الصفرة والاخضرار تحمل هذه البلورات رمزية قوية وعميقة، تمثل النور الداخلي والمعرفة التي تخرجنا من عوالم الجهل ونهتدي بها إلى نور الحقيقة. يحملنها بأيادي أنثوية مفتوحة توحي بالأمل والتطلع إلى غد أفضل، أو ربما قد يكون ذلك رمزًا لدور المرأة كسند ورفيق للذات البطلة، أو لتؤكد على شراكتها الكاملة مع الرجل في كل شيء، والملاذ الآمن الذي يسكن إليه. كما أن اللوحة تحمل بعدًا أسطوريًا، يكشف عن جوهر الأنوثة المقدسة.

ويعلوهن بدر مكتمل ناصع البياض، يرمز للآلهة عشتار رمز الأنوثة والحب والحرب ففي ثناياه إشراق لغد أفضل، فينجلي خلف الظاهر من الصور، الرغبة في الحرية المبتغاة

1- عبد المجيد جحفة، سطور النهار وسحر الليل (الفحولة وما يوازيها في التصور العربي)، دار توبقال للنشر، ط1 1999م، ص85.

في التحرر الفكري، أو حتى العقائدي والانتصار للذات، والخلاص من العبودية ومحاصرة السلطة للفكر التحرري.

أما زرقة أجسادهن فهو رحلة البحث عن الصفاء الروحي، والانفصال عن العالم الواقعي إلى عالم الخيال والتأمل. والحضور الخفي للأجنحة خلفهن، باللون الأحمر، فهو الطاقة الكامنة في صدور الذات الأنثوية، أو عظمة الحب التي تُعلِم الذات مواجة صعاب الحياة وتقلباتها، كما يمكن أن تحمل بعدا أسطوريا لشخصيات المتن الروائي.

حول اللوحة المركزية إطار أبيض مائل، والأمر ذاته مع الإطار المائل الذي يحمل الصورة، يحيل إلى انحراف الرؤية للواقع، أو عدم استقرار الذات البطلة، أما تلك النظرات التأملية الساكنة، تبعث في النفس فسحة من الأمل المنتظر. كما تؤشر الصورة على حضور عشتار، أو صورة لها، ويمكن القول أنّها جمعت بين عوالم ثلاث **(الهوية، الأنوثة، الروح)** فجاءت عتبة نصية قوية، توحي برحلة داخل عالم الذات الأنثوية.

يحاول الراوي بذلك تجاوز كل ما هو واقعي والغوص في عمق الأسطورة ومعانقة الخيال في الوقت ذاته، كما يمكن أن تشير إلى بعد صوفي يتعالى ويسمو عن الواقع ويتقصى حقائق تجافي العقل والمنطق، وتعانق اللاواقع، وهو ما سيكشف عنه المتن الروائي.

نلخص إلى أن الصورة بأقنعتها الثلاث، وانسجام ألوانها، تكشف عن رحلة البحث في أعماق الأنوثة وأسرارها الغامضة، فاللوحة عبارة عن خطاب بصري مكثف، تتداخل فيه الألوان والأشكال الأنثوية، والإشارات الميثولوجية، فتعانق العالم الروحاني والأسطوري فجاءت عتبة نصية تعد القارئ برحلة داخل النص تكشف عن أسرار الأنوثة وتجلياتها داخل المتن الروائي.

## 4.1- العنونة:

أضحى العنوان في ضوء الدراسات الحديثة ضرورة ملحة ومطلبًا أساسيًا لا يمكن إغفاله؛ والعتبات النصية تحظى بأهمية بالغة، جعلت منها نقطة انطلاق محورية لكل قراءة نقدية أو تحليلية؛ فهي البوابة الأولى التي تُمهِّد لفهم النص؛ إذ أن أيّ« قراءة استكشافية لأي فضاء لا بدّ أن تنطلق من العنوان»[1]. وبذلك فإن العنوان ذو أهمية بالغة تصبو من خلاله الذات القارئة إلى كشف عوالمه الخفية، والتوغل في مضمرتها.

اعتبرت العناوين الرسالة الأولى التي يوجهها الكاتب للذات المتلقية، فإما أن تأسر المتلقي وتجذبه إليها، أو تجعله يعزف عنها إذا لم يلق الاستحسان والقبول، ترى بشرى البستاني أنّ العنوان« رسالة لغوية تعرّف بتلك الهوية وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النّص ومحتواه»[2]، من هنا فإن العناوين هي هوية الكتاب، توحي بمضمونه وتعمل على تحفيز القراء وجذبهم إلى أعمالهم الأدبية هذا ما جعلها تمثل« بطاقة تعريف النص، وهويته التي تشكل وجوده»[3]، والحافز الرئيس في اقتناء الكتب.

تكمن أهميّة العنوان في قدرته على إثارة العديد« من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلاّ مع نهاية العمل»[4]، وبالتالي فإن العناوين بالغة الأهمية لما تثيره في ذهن المتلقي من أسئلة تدفعه إلى السعي لاكتشاف إجاباتها من خلال متابعة النص، ذلك لأن العنوان يرتبط« بالوظيفة الإغوائية عبر مقاربة التّفاعل الدلالي بين بنية العنوان والصورة (الصور) المرافقة له، حيث سيتَعامل القراءة مع العنوان بوصفه لوحة أو صورة تتشكل بين التنادي

1- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي- أهميته أنواعة-، مجلة كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد:2، جوان 2008، ص12 .

2- المرجع نفسه، ص10.

3- باسمة درمش، عتبات النص،علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج61، المجلد، 16، جمادى الأولى 1428هـ، مايو2007، ص41.

4- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي- أهميته- أنواعة-، ص11.

والصورة...»[1]، تعتمد العناوين على الوظيفة الإغرائية، التي تتفاعل مع الصور المرافقة لها فكلاهما يُكمل الآخر ويعمل على إثارة التأويلات في ذهن المتلقي.

كما يعدُّ العنوان نظاما سيميائيا متعدد الأبعاد؛ إذ يحمل دلالات مختلفة، تعمل على إغراء الباحث ودفعه إلى تتبع الدلالة، ومحاولة فك شيفراته الرامزة... ما أدى إلى بروز العديد من الأبحاث والدراسات اللسانية والسيميائية التي خصصت جزءا كبيرا منها لدراسة العنوان وتحليله من عدة نواح: تركيبية، دلالية، تداولية، كون العنوان العتبة التي يطؤُها الباحث السيميائي قصْدَ استنطاقها واستقرائها بصريّا ولسانيا وأفقيا وعموديا[2].

حظيت العناوين بالعناية البالغة، بغرض البحث عن الأبعاد اللّغوية والدلالية والرمزية فالعنوان هو رسالة« النّص الكبير، تختزل في شكل عبارة، فتكون حروفاً أو أرقاماً، أو علامات مطبعية، أو بياضاً، وقد تتسع الحروف وتضيق وقد تشكل ألونا مختلفة...»[3] وبطبيعة الحال فإن للعناوين غايات وأهداف ترتبط بالنص، وبالمبدع الذي لا يضعها عبثا بل وفق وظائف وأبعاد مختلفة، كالوظيفة اللّغوية.

ولا يختلف العنوان عن النص في كونه لغة ذات دلالات ومصطلحات، فالعنوان يتألف من« مفردات لغوية، لكل مفردة معناها الخاص الذي يتقاطع أو يتحاور أو يتناص مع غيره من المفردات التي تمتلك نوعين من العلاقات: علاقات الحضور ذات القوة الدلالية من خلال معناها اللّغوي، وعلاقات الغياب ذات القوة الاصطلاحية في التصور الذهني: إن هناك عناصر غائبة من النص، ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة»[4].

---

1- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، دار التكوين، دمشق، دط، 2007م ص164.

2- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص33.

3- المرجع نفسه، ص31.

4- باسمة درمش، عتبات النص، ص43- 44.

لا يقتصر فهم النص وتأويله على الكلمات الظاهرة، بل تشمل التصورات التي تبنيها المفردات في ذهن المتلقي، فالمفردات تتجاوز الظاهر إلى المعنى الضمني والتاريخي والثقافي.

لذلك أولت جل الدراسات الحديثة والمعاصرة العناوين أو العتبات النصية بصفة عامة عناية بالغة، كون العنوان الرسالة الأولى التي تصادف القارئ، وتفتح شهيته للبحث عن أبعاده الدلالية وسبر أغواره.

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف عند عناوين النماذج المختارة، والكشف عن دلالاتها وأنساقها الخفية، تمهيدًا للغوص في المتون الروائية عبر استنطاقها واستقرائها.

يدرك المتأمل لعنوان رواية جلجامش والراقصة أنَّه يتألف من دالين متعاطفين، الدال الأول جاء بصيغة المذكر يحيل إلى رمز أسطوري يضرب بجذوره في الحضارة البابلية ممثلا رمزًا للقوة والسلطة والمركزية الذكورية، أما الدال الثاني (الراقصة) جاءت اسم مؤنث يفتقر إلى الهوية أو الشخصية، ما يجعله يحيل إلى أنوثة مهمّشة، تحضر بوصفها رمزًا للهو والمتعة واللامركزية.

قدّمت الكاتبة (جلجامش) على (الراقصة)، كونه المركز، بينما الأنوثة درجة ثانية، مما جعل العنوان محمّلاً بثنائية ضدية واضحة بين المركز والهامش؛ أي بين الذكر والأنثى. فحمل العنوان في طياته جدلية الصراع بين (الذكورة)، و(الأنوثة)، بين المرأة والرجل، بين الجمال والقسوة، بين الذات المتعالية والآخر المهمش.

ساهم تداخل الألوان وامتزاجها، في الكشف على بعض المضمرات الثقافية، التي أورثت الصورة السلبية للمرأة في المخيال العربي، الذي قتل فيها روح الإبداع والتميز لفترة طويلة من الزمن، هذا الذي رفضته الذات الأنثوية بكل قوتها وعنفوانها، والصورة تبوح بكل ذلك وبالتالي جمعت رمزية صورة الغلاف بتناغم ألوانها والتكثيف الدلالي للّغة، التجلي والحضور الأنثوي، في مقابل الفحولة، التي تحيلنا مباشرة إلى مضمون المتن.

يحمل عنوان رواية أحلام في بعدها الخفي والمتواري ثنائية ضدية تمثلت في نسق (الأنا والآخر)، (المرأة والرجل)، (الذكورة والفحولة)، فمن هو الآخر، أهو الزوج أم الحبيب أم الأب؟ أم تراه حمل بعدا صوفيا من خلال الحلول والذوبان في الذات الإلهية ؟ أو ربما لم يكن سوى حالة إعجاب وانبهار بنموذج مثالي يحتذى به. ويبقى السؤال مطروحًا: هل كان الذوبان نتيجة الحب؟ أم تعبيرًا عن رغبة دفينة في التخلص من الذات المتسلطة واستحقاق الاندماج فيها؟.

حمل العنوان (**أصبحتُ أنتَ**) نسق (**الأنا**) المعجبة بالآخر لدرجة الذوبان فيه، نتيجة الإعجاب الشديد والحب الفائق، أو ربما نتيجة أشياء متميزة جعلتها تفقد كيانها وتتحول إلى ذات مغايرة، هذا التحول والحركية أفقدها شخصيتها التي تخلت عنها، ولم تملك القوة للتمسك بها والحفاظ عليها، هذه الذات التي جعلتها ذات متعالية تسمو وتترفع عن كل ما هو سلبي أو مبتذل، حتى غدت صورة مطابقة لذلك الآخر الذي أحبته وذابت في كيانه. ففقدان الذات ليس أمرًا هيّنًا، ولا يحدث إلا إذا كان هذا (الآخر) يمتلك القوة والطهارة ما يجعله جديرًا بالذوبان فيه، خاصة إذا اقترن ذلك بحبٍّ وعشقٍ لا متناهي.

لعلّ الذوبان ناتج عن الصراع القائم الصراع بين الرجل والمرأة، ورغبته في أن تكون كما يريدها هو لا هي، فيمارس عليها السلطة الذكورية، لتصبح كيانًا مشكلاً وفق إرادته.

تسعى المرأة إلى إثبات وجودها وتحقيق أحلامها ورغباتها، لكنها غالبًا ما تجد نفسها عاجزة أمام سطوة الرجل، سواء أكان أبًا أو زوجًا، أو حبيبًا، يمارس عليها سلطته مستندًا إلى الدين والأعراف والقوانين الاجتماعية... يوجهها كما يشاء، فتنصاع وتخضع لأوامره، لتفقد استقلاليتها وهويتها وتصبح بطريقة أو بأخرى ذاته التي يتحكم فيها.

يمكن القول إن العنوان حمل بعدا روحيًا صوفيًا تتماهي فيه الذات الإنسانية مع الذات العليا، كما أعلام الصوفية (الحلاج ابن عربي، رابعة العدوية) الذين ترفعوا عن ملذات الدنيا

ومتاعها، واندمجوا في عشق الذات الإلهية، حتى تلاشت ذواتهم في المحبوب الأسمى. وقول الحلاج خير مثال على ذلك:

**«أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أنا *نَحْنُ روحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَا**

**فَـــإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَـــرْتَهُ* وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا»**[1].

لو أجرينا مقارنة بين ما عبّر عنه الحلاج من تجرد روحاني وذوبان في الذات الإلهية (روحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَا)، وبين عنوان رواية أحلام (أصبحتُ أنتَ) لوجدنا أن العبارتان تحملان البعد ذاته، التماهي والانصهار والحلول في (الآخر) أيًا كان إلهًا، أو أبًا أو حبيبًا أو وطنًا كلاهما يحملان معنى الحلول والتخلي عن الذات الفردية لصالح ذات أسمى أو أكثر قوة غير أن السؤال أعمق ضمنيًا: فمن تكون ذات أحلام التي جعلتها تتحوّل وتبوح لنا بهذا البوح؟ وهل هذا البوح الذي صاغته في العنوان فعل تحرر أم خضوع؟. إنها ذات تفتح لنا أبواب التأمل، لا لتجيب، بل لتجعلنا نحن من نبوح بما لم تستطع التعبير عنه.

جاء العنوان مشحونًا بثنائية ضدية تمثلت في (ذوبان الأنا في الآخر، المرأة والرجل...) حمل في أذهاننا أسئلة متعددة قبل الولوج إلى عالم المتن، الذي لا ريب أن يحمل إجابة عن تلك التساؤلات التي راودتنا.

أولى الكتاب العناية الفائقة بالعنوان؛ إذ جعلوا منه مدخلاً لأفق الأفكار التي تنسجم مع مضمون المتن، فالعنوان يدعو القارئ إلى التأمل في معنى النص، وبالتالي يساهم في« فهم النص وتفسيره»[2]. ولفتح مغالق عنوان رواية **(خطيئة مريم)** وكشف المخبوء خلف جماليات اللّغة، نقف أولا عند الجانب اللّغوى.

يتكوّن العنوان (خطيئة مريم) من مفردتين، حيث بدأ بلفظة (خطيئة) معرفة بالإضافة (مريم)، جاء على شكل جملة اسمية تتألف من مبتدأ محذوف تقديره (هذه) خبره لفظة

1- مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط ، دت،ص131.

2- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد، 25، العدد، 3، 1997م، ص96.

(خطيئة) وهو مضاف، مريم مضاف إليه، له دلالة إيحائية وإغرائية تعمل على تشويش ذهن المتلقي، والرغبة في البحث عن المعنى المتخفي والمبهم خلف العنوان وجاذبيته.

تعمل العناوين دائما على تحفيز فضول المتلقي وإثارة اهتمامه. وقد اختار الكاتب عنوانًا موجزًا يحمل دلالات عميقة؛ إذ يوحي اللون الأحمر بخطر الخطيئة، والإشارة إلى العواقب الوخيمة والخطيرة وإلى صراعات الذات (مريم) الداخلية والخارجية.

ترمز الخطيئة إلى ارتكاب المحظور والممنوع وكسر القيود وتجاوز القوانين الاجتماعية والدينية، وقد ربطها الكاتب بالأنوثة، ليكشف الخلفيات الثقافية للمجتمع ونظرته إلى المرأة التي لم ير فيها سوى مصدر للذنب والخطيئة فقط. والعنوان من هذا المنظور يفتح باب التساؤل والتأمل، والاستفسارات والتأويلات التي تراود ذهن المتلقي وتدفعه نحو التفكير في المعاني الخفية، فما الذي يمكن أن يقدمه عنوان (خطيئة مريم)؟ وما الأنساق الثقافية المضمرة التي تجلت خلف جاذبيته؟.

يعدّ العنوان مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه: الدلالي والرمزي[1]، فقد حمل العنوان نسقًا دينياً تمثل في (مريم العذراء)، التي أنتبذت من أهلها فاعتزلتهم، حتى جاءت قومها بسيدنا عيسى عليه السلام، وهو مادل عليه النص القرآني في **قوله تعالى:**﴿ **فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ ۖ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا**﴾**( سورة مريم، الآية 27).**

جاء العنوان كدال ديني أخلاقي تمثل في لفظة (خطيئة)، ما حمّل النص بعدًا دراميا منذ الوهلة الأولى، أما (مريم) اتخذت رمزية القداسة والطهارة في الوعي الديني والثقافي ما أحدث توترا وتشويشًا في ذهن القارئ، والتساؤل المطروح كيف للخطيئة أن تجمع بين الطهر والقداسة؟.

يوحي عنوان رواية **(هاء، وأسفار عشتار)** بارتباط ذات مبهمة مع قداسة الكتب، ومع شخصية أسطورية لها أبعادها الدلالية المتنوعة، (الهاء) يلفها الغموض كونها توحي إلى

1- المرجع السابق، جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص97.

شخص مجهول، ربما هي الذات الأنثوية، أو الصوت الأنثوي، أو ربما تكون الشخصية الرئيسة في المتن، ثم تأتي الفاصلة لتجسد صمتاً يحمل آهات وحسرات، ولو جاءت بعد الكلمة مباشرة لأحالت على وقفة خفيفة، ليليها صمت أكثر طولا، ثم يليها (حرف الواو) الذي يربط الشخصية المبهمة مع أسفار عشتار كإحالة إلى الكتابات المقدسة ذات العلاقة بالأنوثة والوجود معًا.

بالنظر إلى ذلك فإن البعد الدلالي يتجسد في رغبة الشخصية الرئيسة في الانفصال عن هذا العالم المتهالك، والهروب من قيوده، والبحث عن عالم خالٍ من كل أشكال العبودية الممارسة على الإنسانية، حيث تسعى إلى التحرر من كل ما يقيد الذات ويفرض عليها قيودًا. وهذا النزوع نحو التحرر جعلها تطمح إلى عالم أسمى يتجاوز حدود المألوف، إلى عالمٍ يتسم بالصفاء والطهر، بعيدًا عن كل مظاهر العبودية والدونية والصراعات والحروب الدامية التي تنهك الكيان الإنساني وتشوّه جوهره.

كُتِب العنوان باللّون الأصفر لما يحمله من دلالات متناقضة تجمع بين الفرح والسرور والإشراق، وبين لون أشعة الشمس حيناً، وحينًا آخر للمرض والخمول والذبول والموت والفناء[1]. هذا اللون يكشف عن حالة نفسية مأزومة تتأرجح بين الأمل واليأس وتعيش صراعًا داخليًا يضطرب بين الرغبة في الحياة والخضوع لفكرة الفناء، في انسجام وتناقض معًا مع الأفكار التحررية.

شكل الغلاف عتبة نصية توحي بالكثير من الدلالات والإيحاءات؛ إذ عمل على تحفيز القارئ وتهيئته لولوج عوالم النص، فجاءت العتبة النصية للغلاف مكثفة ومشبعة بالأسئلة الميتافزقية والرمزية، وليست مجرد حروف صامتة، بل لها حضورها الدال على الصوت الأنثوي الذي يتجلى رمزا للخصوبة والحياة، كما أن حضور عشتار ليس مجرد استحضار

1- كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1 2016م، ص49.

للنص الأسطوري البابلي، بل صورة لكل أنثى في هذا العالم، وعبر الأزمنة المختلفة والأسفار ما هي إلا تلك الكتب التي تبني أفكارنا فننساق خلفها أو نتعارض معها.

وبذلك يغدو العنوان بإيحاءاته البصرية واللّغوية، بمثابة مفتاح لفك أسرار النص والولوج إلى عمق الذات الأنثوية بكل تحولاتها وتجلياتها التي تنعكس في نسيج السرد الروائي.

## 2- الوحدة الخلفية للغلاف:

تعدُّ الوحدة الخلفية امتدادًا طبيعيًّا للوحدة الأمامية والتي لا تقل أهمية عنها، بل تُعد امتدادًا دلاليًا وجماليًا لها، تساهم في توجيه ومساعدة القارئ على استيعاب الأبعاد الدلالية للنص، وغالبًا ما تحتوى الوحدة الخلفية على مجموعة من العناصر المهمة مثل: كلمة الناشر، تعريف مختصر بالكاتب، ومجموعة الألوان القابعة فيها، وصورة الكاتب أو الكاتبة إن وجدت، معلومات عن دار النشر، شعارها، لها عدة وظائف تؤكد استكمال المعنى الكامن في واجهة النص، وإحداث اضطراب يولد معنى مخالفا للكامن من الغلاف الأمامي، لغرض فني يريده منتج النص.[1]

يحمل الغلاف الخلفي لمدونة رواية جلجامش صورةً للأديبة ربيعة جلطي، يظهر أسفلها اسمها يليه تعريف موجز عنها، وتعرض في الجهة اليمنى من الغلاف صورًا لإصداراتها الروائية، لونت الخلفية باللون الأحمر الداكن، تزيّنها في الأعلى صورة الكاتبة، يليها اسمها ويحتل أسفل الغلاف شعار دار النشر.

كتبت في الجهة المقابلة عن الالتحام الجسدي لكل من جلجامش وعشتار التي تسكن جسد كل أنثى في هذا العالم« **لم يعد خافيا أشعر بحضوره بين ذرات الماء على جسدي...**» رغم جدلية الصراع بين عشتار وجلجامش، يلتقيان ويتوحد جسداهما، لم يعد خافيًا الحنين أو الشوق أو الألم المكبوت الذي تفجّر إحساسًا جسديًا محسوسًا.

---

1- أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاغن) أنموذجًا ص297.

تجسد الكاتبة بذلك، حتمية وجود الآخر لاكتمال واستمرارية الحياة. « **لم ينطق ببنت شفة. لكن لغة أخرى راجفة في عمق جسدينا الملتحمين، كانت تصيح في سفوح الجبال البعيدة: أحبك أحبك.. ويرجع الصدى: أحبك.. أحبك..**»، بعد رحلة الصراع بين جلجامش وعشتار كان لابد للقاء يخمد نار وروح الانتقام، ولابد للحب أن ينتصر في النهاية.

الالتحام الجسدي والروحي بين (عشتار وجلجامش)، أو (المرأة والرجل) أساسه الحب والتكامل لا العداوة وتقليل شأن كل منهما للآخر، وضرورة التخلي والتخلص من الترسبات الثقافية وسلبياتها، التي تخرج المرأة عن ثوابتها الدينية، والأمر ذاته مع الرجل فليست المرأة عدوة له أو شيء دون قيمة، بل معًا يحققان الاكتمال والاستمرارية.

تتضمن الواجهة الخلفية لرواية أحلام، بوحا لغائب سكن وجدانها لتسكن ذاته ذاتها بالإضافة إلى توقيع نقدي من شخصية مرموقة في التاريخ السياسي والنضالي للجزائر يحتفي بشخصية الأديبة، تعلوه صورتة.

**« بعدكَ أصبحت أنت.**

**أعدتُ اقتراف كلِّ حماقاتك، خسرتُ بسخاء،**

**وبسخاءٍ تهكَّمت على خساراتي.**

**أكرمتُ أعدائي لأنَّ لا قصاصَ أكبرَ من الكرم.**

**أحببتُ الحياة كما لو كانت رجلَ حياتي، لأنّك**

**أحببتَها كما لو كانت أنثاك.**

**وضعتُ شرطًا لقلبي ألاّ يحبَّ إلاَّ رجال**

**المواقف، لأنَّ الحبَّ عندك كان قصية.**

**لم أسأل يومًا أحدًا عن ديانته، لأنَّك لم**

**تسألني يومًا إلاَّ عن أخلاق من عرفتُ».**

جاء الغلاف مشحونًا بكثافة دلالية تُجلِّي بوضوح حضور الأنثى وقوة فاعليتها، من خلال التكثيف الدلالي للغةٍ تتجلي فيها الأنوثة وحضورها، من خلال التحدي والصمود والانتصار، رغم كيد الأعداء. تجلى ذلك من خلال التمسك العميق بالقضايا الوطنية، وعلى رأسها الثورة، التي رافقتها صراعات واضطرابات بين رجالاتها، خلف مجازات اللغة تتوارى القضية الوطنية التي حملت الكاتبة مشعلها بعد رحيل والدها، فاختزلت الثورة في صورة رمزية، كاشفة بعض أنساقها المضمّرة وما يخفيه النضال السري من أوجاع.

يعترف بن بلة ويحتفي بما كتبته أحلام، ويضمر اعترافه للقارئ بحقيقة ما كتبته مقابل ما باحت به للقارئ من حقائق عن ذاتها وعن تجربتها، مجسدة صورة المرأة المناضلة، التي سخّرت كتاباتها للدفاع عن القضايا الوطنية والسياسية، فجمعت بين الأدب والالتزام في أبهى صوره.

**« إنَّ أحلام مستغانمي شّمسٌ جزائرية أضاءت الأدب العربيّ. لقد رفعت بإنتاجها الأدب الجزائري إلى قامة تليق بتاريخ نضالنا. نفاخر بقلمها العربي والتزامها القومي إفتخارنا كجزائريين بعروبتنا».**

**محمد بن بلة**

يعدّ الغلاف الخلفي للرواية نصًا موازيًا يحمل أبعادًا دلالية مكملة للنص الروائي فخلفية رواية **(خطيئة مريم)**، جاءت مشحونة بالمعاني التي توحي بعمق الرواية، وتَمَكُن الكاتب من طرح أحد أهم القضايا التي تعيث في المجتمع فسادًا.

ظهر العنوان من الفوق بخط عريض وبلون أحمر، يشير على عمق الموضوع الذي طُرح من خلال المتن. ثم يله قراءة نقدية من طرف هاجر مدقن، جاء فيها ما يلي:« **عندما أرسل إلي الروائي المتميز د. علاوة كوسة مسودة رواية (خطيئة مريم)، لم أكن أظن أنني سأخرج منها على غير ما دخلت، مسحورة بعالم روائي تمتشق اللغة فيه خصر النص،**

**بين سحر المعنى ورواء العاطفة في تجانس قلمايتملك من مبتدأ النص إلى منتهاه، فلا تدرك على أي أرض أنت تقف،وفي أي داخل تعيش، ومع من تذرف دمعك.**

**تنسحب شيئا فشيئا منتشيا بعبق اللغة،مشدودًا إلى أقاصي النفس والجرح، بين واقع وخيال، تحت ظلال الشك واليقين، الحقيقة والخديعة، في كنف الحيرة والحزن والاحتراق مأخوذا إلى شبه انفراجه تشيعك إلى أخر النص، ومشهد تنبسط مع أسارير القارئ وإن ترسب في النفس بقية حزن وفجيعة.**

**كيف صهر هذا الروائي عالمه في خارج يحوطه، يعرفهن نعرفه، نعيشه؟ بل كيف احتضن العالم في عالمه؟ وانطلق من داخله يربت على كتف خارج مرير لا تخطئه عين ولا يخفى على مدرك».**

**أ.هاجر مدقّن.**

**.12/12/2016**

**ورقلة.**

كانت كلماتها عبارة عن شهادة قوية حول عمق تأثير رواية **(خطيئة مريم)** على القارئ بالإضافة إلى كونها قراءة نقدية انطباعية مكثفة ومشحونة بالدلالات الذاتية، التي تركت فيها الأثر البالغ الإعجاب، تستند فيها إلى بلاغة شعورية وعلامات متراكبة تؤسس لتجربة قرائية ذات طابع حسي ذهني يستخدم لغة إيحائية غنية تعكس عمق الرواية وتدعوا لقراءتها كرحلة وجودية أكثر من كونها مجرد حكاية.

تقدم الواجهة الخلفية لرواية **(هاء ، وأسفار عشتار)** لمحة عن مضمون النص وشكله العام، نلمح من خلالها لغة موحية بمشاعر الألم والحنين والتأمل، كما نجد في أسفل الواجهة قائمة بأعمال الكاتب السابقة، وهو ما يمنح القارئ تصورًا عن مسار التجربة الإبداعية للمؤلف، ويعزز فكرة استمرارية مشروعه الأدبي. كما تخلق نوعا من الجذب، وبذلك فالواجهة

الخلفية لا تكتفي بالوظيفة التعريفية، بل تحمل بعدًا جماليًا ودلاليًا، يعمل على فتح شهية القارئ لاكتشاف أغوار النص.

**«... ولعل هذا النص كتب نفسه، فكان يشهر يراعه الحاد ثم يغمسه في محبرة القلب فيخط ما شاء له هواه وجنونه، وخياله الجموح المتمرد وهيامه، وإشراقه وفيوضاته وفوضاه وشتاته، حتى إذا استوى كان خلقا متفردا في تيمته وهندسته وفي كل عوالمه، ما ظهر منها وما بطن وما تحرك منها وما سكن».**

يظهر أن النص مكتوب من وحي القلب، ليكون مرآة عاكسة للذات الكاتبة، التي تتعالى عن الواقع، وتجعل من الخيال وسيلة للتعبير عنه، فينساب القلم دون قيد، بعيدا عن جبروت السلطة ورقابتها، فيفيض بكل ماسكن في الروح والفؤاد، ليعبر عن ذاته بكل حرية ويرفع الستار عن كل التناقضات الموجودة في المجتمع.

وفي النص إشارة إلى المتلقي في تعامله مع النص، تعاملاً روحيًا كما لو أنه كائن حي، يجسد الواقع ويعايشه؛ إذ يكشف القول عن نسق ثقافي ينجلي خلف الظاهر منه، ألا وهو نسق الحرية حرية التعبير التي طالما تكون تحت رقابة الآخر وخاصة السلطة، لأنها تعارض فكرها وتكشف سلبياتها.

## ثانيا: العتبات النصية الداخلية

### 1- الإهداء:

يعدّ الإهداء من النصوص الموازية التي لا تخلو من الأبعاد التاريخية والثقافية، فهو ليس مجرد شكل، بل يُسْهِمُ في إنتاج الدلالات، وتزداد أهميته عندما يعكس تحولات علاقته بالسياق التاريخي الثقافي وبالمرسل والمهدى إليه[1]، وبالتالي فإن الإهداء له أبعاده التاريخية

1- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007 ص48.

والثقافية، كما يعرّف على أنه: نظام رمزي متكامل يُسْهِمُ في إنتاج تفسيرات متعددة ترتبط بشكل وثيق بالنص، يسمح لنا الإهداء بإقامة علاقة بين المؤلف والمتلقي مما يوفر لنا نظرة ثاقبة نصل بها إلى غرض المؤلف ونواياه[1].

يمكن القول أن الإهداء« عتبة نصية لا تخلو من قصديّة، تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضحية، وهي عتبة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ، يرجعها جيرار جينيت إلى زمن الإمبراطورية الرومانية القديمة...»[2]، يسهم الإهداء في فتح أبعادا دلالية متعددة من خلال وظائفه المختلفة، إنه عتبة هامة لها مقصديتها وغايتها، فالإهداء لا يقتصر على الوظيفة الإخوانية المرتبطة بالتقدير والعرفان؛ بل يتعدى ذلك إلى الوظائف التداولية والتأويلية والتفسيرية[3].

جاء الإهداء في رواية **(جلجامش والراقصة)** إهداءً خاصًا مرتبطًا بالتقدير والاحترام والاعتراف، بفضل الأب وعظمته، معبرا عن مشاعرها تجاه والدها.

**« إلى أبي.. "علي جلطي الزرهوني"**

**أستاذي ومعلمي الأول.**

**نْحبَّك آبّا..»[4]**

**ربيعة**

تجلى الإهداء على شكل اعترف بحبّ أبوي؛ إذ إن الكاتبة تؤمن بجدليّة الحب في الحياة، كونه القوة الدافعة لتحقيق كلّ النجاحات، ليكشف المضمر المنّسل من الظاهر، عن طريق اعترافها بفضل والدها، الذي لم يكن سببا في منعها من حق الكتابة والبوح، والاعتراف

1- علي عبد الناصر، فاروق أحمد تركي الهزايمة، العتبات النصية( دراسة تحليلية في المفاهيم والتفرعات)، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، المجلد، 04، العدد، 08، 2024،ص108.

2- أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة( تحت سماء كوبنهاغن) أنموذجا ص298.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- ربيعة جلطي، جلجاش والراقصة، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2021، ص5.

بأسرار النفس ومكامنها، فكان المعلم والأستاذ الأول الذي عبّد لها طريق الإبداع والتميز الأدبي، فلم يمارس السلطة الأبوية من خلال التسلط وممارسة فعل المنع فلم تقل إلى أمي معلمتي، كون الأم هي أولى المدارس التي يطرقها المرء في حياته ومرجع ذلك إلا ذكورية المجتمع، فلو مارس الأب ذلك، لما وصلت إلى مكانتها الأدبية والعلمية.

غالباً ما يوجه الإهداء لأشخاص تربطهم بالكاتب علاقة إنسانية ما، سواء أكانت علاقة حب ومودة، أو كراهية، وإما لإثبات الذات وتأكيد الوجود، أو للتعالي والتفاخر، كما قد يكون الإهداء موجهًا إلى نفسه، أو إلى المتلقي...[1]، قدمت الكاتبة أحلام مستغانمي الإهداء إلى من كان سببًا في وجودها في هذا العالم، إلى من أسهم في تشكيل مسيرتها ومنحها اسمها لامعًا في الساحة الأدبية.

**« أمي،**

**أهديك هذا الكتاب،**

**مطمئنّةً أنّك لن تقرئيه، ولن تحاسبيني عمّا جاء فيه،**

**اعتبريه هديّةً متأخّرةً من أبي،**

**فلا تواصلي معاتبته (هناك).**

**برغم كلّ شيء، لقد أحبّك...»[2]**

استهلت أحلام الإهداء بلفظة **(أمي)**، **(الأم)** هي البدايات والنبع الأول الذي نرتوي منه والمدرسة التي ينطلق منها الإنسان في رحلة التعلم، حيث جاء الإهداء مشحون بعاطفة دفينة، تأرجحت بين الحنين والاعتذار، فتخاطب أمها بصيغة وجدانية، وتدمج في خطابها الأب الغائب، فورد الإهداء كأنه رسالة ثلاثية: من الكاتبة نيابة عن الأب إلى الأم فهي تحاول بذلك ترميم جرح قديم بين والديها.

1- أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاغن) أنموذجا ص298.

2- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، دار نوفل، دط، 2023م، ص5.

ينجلى خلف ذلك نسق ثقافي مضمر تمثل في استسلام الأم للثقافة التي تمنع حق الأنثى في الكتابة والتعبير عن ذاتها، ففي ذلك خروج عن النمط السائد في المجتمع **(مطمئنّةً أنّك لن تقرئيه، ولن تحاسبيني عمّا جاء فيه)**، على عكس الأب الذي لم يقف في وجه ابنته كون والدها متأثرا بثقافة الآخر، ولم يكن ليعارض فكرة تحرر المرأة.

جسدت الكاتبة من خلال الإهداء تعارض الأفكار واختلافها، بين أفراد العائلة، وبين الزوج والزوجة، الأم تحت سيطرة الفعل الثقافي المتوارث عبر الأجيال، أما الأب فخرج عن ممارسته، نتيجة تأثره بالثقافات الأخرى.

جاء الإهداء في رواية الكاتب علاوة كوسة، مختلفا يحمل بعدا صوفيًا وأسطوريًا، كتب على النحو الآتي:

**« إلى مريم.. والمطر..»**[1]

فكانت لغة الإهداء، موجزة ومكثفة الدلالة يشوبها بعض الغموض، الذي يكشف علاقة مريم بالمطر، فالمطر يهب للأرض الحياة بعد القحط والجفاف، ويحمل في الغالب كل خير، فالماء هو أصل الوجود، والخلق، وأصل كل شيء، لذا أضحى الماء ذا أهمية عظيمة في جميع الأديان، وقد تكرر عدة مرات في القرآن الكريم.

ارتبط الماء بالحياة وبالفناء والانبعاث من جديد، الماء مقدس في معتقدات بعض الشعوب، ومما جاء في كتاب الله العزيز الحكيم **قوله تعالى:﴿ أَوَلَمْ يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓ أَنَّ ٱلسَّمَاوَاتِ وَٱلْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا ۖ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ۖ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾(سورة الأنبياء، الآية30).**

الماء هو سبب الوجود والحياة،فهو أصل الخلق وبداياته، والآيات القرآنيةتؤكد على أنّ الماء هو الخلق الأوّل قبل كل شيء في هذا الوجود، ولعلّ هذا ما تظهره الآية القرآنية يقول

1- علاوة كوسة، خطيئة مريم، الراوي للنشر والتوزيع، ط1، 2017م، ص7.

عزّ وجل:﴿ **وَهُوَ ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلسَّمَاوَاتِ وَٱلۡأَرۡضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرۡشُهُۥ عَلَى ٱلۡمَآءِ...**﴾**(سورة هود، الآية 07).**

يتبين للمتدبّر في هذه الآية الكريمة أنّ الماء سابقًا لخلق السّماوات والأرض فالماء أصل الخلق وبداياته؛ إذ« لم يكن في الوجود سوى عالم الماء ومن فوقه عرش الله ثم حدث أن خلق الله الكون الذي من حولنا وأَوْجَدنا فيه لكي يختبرنا ويظهر حقيقة أعمالنا وإيماننا...»[1]. كما ارتبط عنصر الماء بخلق الإنسان، حيث نجد العديد من الآيات القرآنية تدعو إلى التأمل في خلق هذا الكائن البشري العظيم ، يقول عزّ وجل:﴿ **فَلۡيَنظُرِ ٱلۡإِنسَانُ مِمَّ خُلِقَ (5) خُلِقَ مِن مَّآءٖ دَافِقٖ (6)**﴾**(سورة الطارق: الآية5-8).**

وفي **قوله تعالى:** ﴿ **أَلَمۡ نَخۡلُقكُّم مِّن مَّآءٖ مَّهِينٖ (20) فَجَعَلۡنَاهُ فِي قَرَارٖ مَّكِينٍ (21) إِلَىٰ قَدَرٖ مَّعۡلُومٖ (22) فَقَدَرۡنَا فَنِعۡمَ ٱلۡقَٰدِرُونَ(23)**﴾**(سورة المرسلات، الآية20-23).**

بيّنت الآيتان السابقتان أنّ سبب وجود الإنسان، وجميع الكائنات الحية على هذه الأرض، هو الماء بإذن من الله عز وجل؛ إذ ليس من الغريب« البتة أن نجد الماء مبدأ أولاً تفرعت عنه جميع الكائنات الحيّة ذلك أنّ الأساطير عَدّت الماء أوّلاً مبدأ نشأ عنه جميع ما في الكون كثيرة وفي العديد من الحضارات منها حضارة بلاد الرّافدين وبلاد اليونان، وكذلك الأساطير العبرية كما وردت في الإصحاح الأوّل من سفر التكوين المطابقة للوحة الأولى من ألواح الخليقة السبعة البابلية»[2].

وفقًا لذلك فإنَّ معظم الحضارات والأساطير تقر بفكرة أن الكون وجميع المخلوقات الحية تنبعث إلى الوجود عن طريق الماء.

---

[1] – فتحي عبد العزيز العبادسة، الماء في القرآن الكريم، "دراسة موضوعية"، رسالة ماجستر (نشرت)، إشراف، مروان أبو راسي، عمادة الدّراسات العليا، كلية أصول الدّين، الجامعة الإسلامية غزة، 2002 م، ص 01.

2- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، عن الجاهلية ودلالتها، ج2، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص 138.

احتفت الكثير من النصوص الأدبية برمزية الماء، والبحر، والثلج والمطر، منذ العصر الجاهلي إلى الآن. في كتب تعبير الرؤيا القديمة قولهم:« المطر يدلُّ على رحمة الله تعالى ودينه، وفرحه، وعونه، وعلى العلم، والقرآن، والحكمة؛ لأنَّ الماء حياة الخلق وصلاح الأرض، ومع فقده هلاكُ الأنام والأنعام، وفسادُ الأمر في البر، والبحر... ويدلُّ على الخِصْب، والرَّخاء...»[1]، فالمطر من رحمات الله، وفي وجوده حكمة إلهية.

اتخذ المطر في الجاهلية دلالات متعددة ، وصورًا كثيرة«... فهو المغيث من الهلاك لذا سموه (غيثا)، وهو أصل الحياة فسموه (حيا)، وهو المنجي من العذاب فسموه (رحمة). فهو مادة للتطهير الحسي والمعنوي... »[2]، تتناقض الأبعاد الدلالية للمطر لتشكل صورا ضدية، تمثل الحياة والموت معًا، وقد احتفى الشعر الجاهلي بالمطر في نصوصه، كقول طرفة:

**إِذاَ المرءُ لمْ يغسلْ مِنَ اللَّوْمِ عرْضَهُ**

**وَلَمْ يُنَقِه لمْ يغنِ عنهُ بهاؤهُ**[3]

يحمل البيت الشعري دلالة التطهير مما يشوب العرض ويدنسه، فمن اعتراه اللوم لم يفده الحسن والبهاء. ويقدم المطر صورة رمزية لعلاقة المرأة بالرجل، حيث أن الأرض مثل« رحم المرأة، الأولى تخصب بماء المطر فتنتج ثمرا، والثانية بمني الرجل فتنجب أولادا... »[4] وبالتالي فالخصوبة والنماء لا تكون إلا عن طريق الماء.

تتخذ الأرض رمزية الأنثى واتحادها مع الماء، كما يجسد الماء علاقة المرأة بالرجل والاتحاد الأزلي بينهما« الأرض تمتص الماء مثلما تمتص المرأة قوة الرجل. وعن طريق

---

1- محمد بن سرين، عبد الغني النابلسي،تفسير الأحلام الكبير، اليمامة للطباعة والنشر والتَّوزِيع، بيروت، ط1، 2007م ص 1065.

2-أنور أبو سوَيلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1987،1م، ص 33.

3-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- فاطمة رزايقية، الماء والأرض والمرأة ودلالات الخصوبة من خلال طقوس الاستمطار، مجلة المواقف والبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، المجلد، 16، عدد، 01، مارس2020، ص226.

الارتباط الأزلي بين الاثنين، تتكوّن نواة الحياة...»[1]، يشير باخوفن (Bachofen) إلى العلاقة بين الأرض والماء« فالماء جزء من الأرض، والأرض تستقبل الماء بصورة شهوانية ليخصبها فتخلق الأحياء... ومثلما قدس الإنسان الأرض، قدس الأنثى، الأم، لأن الأم هي الأرض الأصل، التي تسللت من الرجل الذي ولد منها، ومثلما تشتهي الأرض الولادة تشتهي الأنثى الخلق، لأنها رمز الخصوبة والعطاء... »[2]، وبذلك فالمرأة والأرض لن تُبَث فيهما الحياة إلا بوجود الماء، الذي يكون سببًا في الإنتاج.

تكاد تجمع معظم الدراسات على وجود علاقة بين المرأة والماء، وتظهر هذه العلاقة في العديد من الحضارات، ففي أرض مصر اتخذ نهر النيل من الأنثى قربانا يقدم إليه كل سنة حتى يفيض بمائه، ليمثّل النيل القوة الذكورية الخصبة، والأرض تمثل الجسد الأنثوي القابل للتخصيب، فعلاقة النيل أو الماء بالأرض كعلاقة المرأة بالرجل، ففي كلاهما يتغلغل الماء ويتفاعل، وفي اتحادهما الأزلي تتشكل نواة الحياة[3].

تمثل (إيزيس)« في مصر القديمة الأم، الأرض المعطاء نفسَها، ويمثل أوزوريس النهر الرجولي الذي يفيض في كل عام فيدمر، ولكنَّ ماءه يتراجع خجلاً أمام الأرض المقدسة المعطاء، التي تمتصه...»[4]، فالمرأة هي الأرض، والمطر هو الرجل، والتقاء الاثنين يحدث تفاعلا، إما إيجابيا، أو سلبيا فيعود بالعواقب الوخيمة.

يحمل المطر دلالات ضدية فهو الحياة والموت، « الماء يخلط رموزه المتناقضة رموز الولادة، ورموز الموت...» [5]، وبالتالي فإن الماء اتخذ رمزية الحياة والانبعاث من جديد، فهو بمثابة« غُسل تاريخي، أي مسحة حقبة تاريخية وولادة فترة أخرى، إنه مصدر قدسية

1- إبراهيم الحيدري، النظام الأبَويّ، وإشكاليّة الجنس عند العرب، دار الساقي، ط1، 2003م، ص107.

2- المرجع نفسه، ص35- 36.

3- المرجع نفسه، ص107- 108.

4- المرجع نفسه، ص109.

5- خالد عيادي، رمزية "المطر" في "أنشودة المطر" للسياب، مجلة المعيار، المجلد، 05، العدد، 10، 2014/12/31 ص95.

وطهارة، فالماء يطهر من الخطايا والذنوب والدنس (المادي والمعنوي)، ويهيئ لولادة جديدة طاهرة»[1]، نلتمس من خلال ذلك تعدد الأبعاد الدلالية للماء فهو الأصل وهو الحياة والموت والطهر والنقاء.

تذهب معظم الأساطير إلى الاعتقاد بارتباط الآلهة بالماء، حيث إن (دوموزي آبسو) «ابن الماء الخلاق مجدد طاقة الحياة وحافظ قوى الخصوبة والنماء...»[2]، وكذلك (تموز)« الابن الحق للمياه العميقة... وحافظ قوى الخصوبة والنماء. وخروج عشتار من زبد البحر أو ولادتها من لؤلؤة في أعماق البحر...»[3]، فالعديد من الأساطير ربطت ميلاد الآلهة بالماء، كونه يعمل على بث الحياة في جميع الأمكنة وفي جميع الأشياء، حيث ما كان الماء كان هناك ميلاد لحياة جديدة، وفي المقابل هو رمز للموت والهلاك كأساطير الطوفان...

يتحول المطر إلى رمز أسطوري عشتاري تموزي يرمز للخصب« وما خصوبة الأرض بماء السماء إلا وجه من وجوه إخصاب بطن المرأة، وما القطرة من الماء إلا كالنطفة من الرحم، وكما يلج الماء السماوي جوف الأرض فيخصبها بعد عقم يقذف بالماء الذكوري في رحم المرأة لينفخ فيها روحا جديدة...»[4]، يشير الطرح إلى أوجه الارتباط بين المرأة والأرض فكلاهما يقع تحت قوة الإخصاب الناتج عن الماء السماوي والماء الذكوري.

ومن الأساطير والديانات المهتمة بالخلق، ولا تخرج عن كون« الولادة نتاج الماء وعلى ضفاف مجاري الأنهار، كموسى (عليه السلام) الذي عثر عليه في اليم وعيسى (عليه

1-المرجع السابق، خالد عيادي، رمزية "المطر" في "أنشودة المطر" للسياب، ص96.

2- فراس السواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دط، دت، ص 175.

3- خالد عيادي، رمزية المطر في "أنشودة المطر" للسياب، ص95.

4- المرجع نفسه، ص95- 69.

السلام) الذي انبعث من نهر الأردن، ومن قبلهما إسماعيل (عليه السلام) بجنب زمزم»[1] وبذلك فإن للماء قدسيته لدى جميع الحضارات والأديان والأساطير والمعتقدات.

تحكي الأساطير أن الآلهة تقاسموا العالم فكانت جزيرة تلمون أو البحرين الآن من نصيب إلهة الأرض ننخورساج، وإله الماء (إنكي)، طلبت (ننخورساج) من (إنكي) أن يمد الجزيرة بالماء العذب ففعل، وأرادها أن تكون زوجة له فقبلت بعد تمنّع، إلا أنه قام بهجرها قبل أن تضع ابنتهما (ننسار) إلهة النبات، فلما شبت قصد النهر، فوقعت عليها عين أنكي فغشيها فحملت منه بآلهة الألياف... يبدو أن الأسطورة تعالج صلة الأرض بالماء، وتكشف عن الصراع بين الأنوثة (الأرض) وبين الذكورة (الماء)، فينذر الصراع بالجذب وجمود الحياة، وإذا ما عاد الرضا والوفاق عاد للوجود صفاؤه[2].

ووفقًا لما تقدم فإن الإهداء مشحون بالدلالات الأسطورية المتجذرة في ثقافة الشعوب وامتزاج السواد بالبياض يحمل أبعادًا عميقة، تحمل في مضمرها (نسق الأنوثة والذكورة) وجدلية الصراع بينهما. واتخذ من المطر بعدًا أسطوريًا يضفي بضلاله على النص ويمارس السلطة على الذات الأنثوية، فهو من يبث الحياة في الجماد، وفي ذلك معادل موضوعي وصورة عاكسة لعلاقة الرجل بالمرأة.

من جهة أخرى فارتباط مريم بالمطر، يعكس واقع الأنثى المضطهدة، فبدل أن يكون المطر مبعث للحياة، كان هلاكًا يلقى بها إلى معاناة وألم وصراع مع واقعها ومجتمعها، فلم يكن مطر تطهير ونقاء ورحمة، بل كان عذابًا وجحيمًا.

جاء الإهداء في رواية عز الدين جلاوجي، بدوره مشحونًا بالبعد الصوفي والأسطوري حيث يقول:

**« إليك...**

1 – المرجع السابق، خالد عيادي، رمزية المطر في "أنشودة المطر" للسياب، ص97.

2– ثروت عكاشة، الفنّ العراقي القديم، سومر وبابل وآشور، سلسلة تاريخ الفن، المؤسسة العامة للدراسات والنشر مطبعة فينيقيا، بيروت، دط، دت، ص73.

**ملهمتي.**

**يا رَوْح قلبي والسناء**

**يا نبع الأنوثة**

**يا رضاب البهاء»**[1]

يستدعي الإهداء حضور الذات الأنثوية، كرمز للجمال، الذي كان بالنسبة للكاتب نبع الحياة، والأنوثة عنده رمزًا للكمال ونبعًا للعطاء، والعلاج الروحي الذي يبعث على السكينة والهدوء، فالجمال قيمة مطلقة لديه، اتخذه وسيلة يتحدى بها عالمه، فالأنوثة بالنسبة له تضاهي الآلهة، أو بمعنى آخر هي الآلهة عشتار، تتجلى عبر الأزمنة المختلفة.

**- نتائج الفصل الثاني:**

من خلال وقوفنا على عناوين الروايات قيد الدراسة، تبين أن هناك نقطة تلاقي تجمع بينهم تمثلت في:

- جدلية الصراع بين (الأنا) و(الآخر)؛ أي المرأة والرجل، وتلك الثقافة الدونية التي تهين في قراراتها المرأة وتحط من قدرها على حساب الرجل، متناسين فضل كلاهما على الآخر فمنذ هبوط آدام عليه السلام والمرأة تتحمل كل خطيئة وذنب، حتى وإن كانت لا يد لها في ذلك.
- ربط علاوة كوسة المرأة بالمطر في عتبة الإهداء، لوجود علاقة وطيدة تجمع بينهما.
- تجذر علاقة المرأة والمطر عبر الحضارات المختلفة، فالمرأة هي الأرض والمطر (الماء) هو الرجل، تتفاعل هذه العناصر الكونية فيما بينها، فينتج عنه النماء والخصب وفي المقابل الموت والفناء.
- مساهمة العتبات النصية في النماذج المختارة في بناء النصوص وإثرائها دلاليا كما امتلكت قدرة التأثير في الذات المتلقية.

1- عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2022م، ص5.

- استحضرت الروايات الفن التشكيلي في استقراء الواقع وترجمته، وكشف أنساقه المضمرة والمتوارية خلف جماليات الصور، وتناغم الألوان وامتزاجها.

# الفصل الثالث:
# النسق الديني والاجتماعي في المدونات موضوع الدراسة

**توطئة:**

**أولا: الأنا والآخر**

1: نسق التمرد والتعالي(المركز والهامش)

2- التعايش مع الآخر

**ثانيا- التناص والتفاعل الثقافي**

1- التناص مع التراث الديني

2- التناص مع التراث الصوفي

3- التناص مع التراث الأسطوري

## توطئة:

تُعدّ الرواية من أهم الأجناس الأدبية في العصر الحديث، كونها مثلت منعطفا حاسما في تاريخ الأدب العربي عامة والجزائري خاصة، فغدت ضرورة ملحة في مسايرة الراهن والسعي إلى تصويره بعمق ووعي؛ إذ استطاعت أن تجسّد مختلف الأوضاع والمراحل التي مرّ بها المجتمع الجزائري، من خلال ترجمة الواقع المعيش ومعالجته.

مما لاشك فيه أنَّ للرواية أثرًا بارزًا في التعبير عن القضايا الإنسانية الكبرى التي يعيشها الإنسان الجزائري؛ إذ تكشف عن الجوانب المظلمة في حياته وتسعى إلى معالجتها سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو ثقافية. وقد أبدعت الأديبات الجزائريات، كما الكتاب في طرق عوالم الكتابة السردية، فعبَّرن عن واقعهن وواقع مجتمعهن، وساهمن في مواصلة مسيرة التطوّر التي عرفتها الرواية العربية الحديثة، من خلال محاورة الواقع وإعادة صياغته.

## أولا: الأنا والآخر:

الإنسان كائن اجتماعي يعيش ويتعايش مع الآخر بعيدا عن الاختلافات، إذ لا يمكن للفرد أن يعيش في عزلة عن غيره، هذا ما جعلنا نقف عند بعض الأنّساق الاجتماعية وقد عرفه راد كليف براون (Alfred Radcliffe-Brown) على أنه:« مجموعة معينة من الأفعال والتفاعلات بين الأشخاص الذين توجد بينهم صلات متبادلة...»[1]، وبذلك فالنَّسق الاجتماعي هو الاطار الذي ينظم العلاقات بين الأفراد داخل المجتمع من خلال الأفعال والتفاعلات التي تحدث بينهم.

1- رحاب سالم حنوف الشباني، مضمرات الخطابعند ابن شهيد الأندلسي(426هـ) دراسة ثقافية، منشورات ألفا للوثائق، عمان الأردن، ط1، 2021، ص118.

وفي هذا السياق لابد من الوقوف عند علاقة المرأة بالرجل، خاصة فيما يتعلق بجدلية الصراع بينهما، وتمرد الذات الأنثوية التي سعت إلى استعادة حقها المسلوب بحكم الفعل الثقافي الذي حرمها الكثير من حقوقها.

## 1. نسق التمرد والتعالي( المركز والهامش):

عرّف التمرد في علم الاجتماع على أنه« محاولة فردية لتغير الواقع الاجتماعي... ذلك أن تغير الواقع يحتاج إلى ثورة اجتماعية أو إلى مدى تاريخي، أما التمرد بالمعنى الفلسفي فهو فعل التحدي الذي يمارسه الفرد ضد قوى عاتية لا يستطيع إلحاق الهزيمة بها ولكنه يواصل الصراع، رغم تكرار الفشل، لأن لا خيار أمام الإنسان سوى التمرد في مواجهة اللعنة أو في مجابهة غضب الآلهة، إنَّه قدر الإنسان ومصيره...»[1]، وفقًا لذلك فإنَّ التمرد عبارة عن ممارسة الفرد فعل التحدي ضد القوى المتسلطة ، التي تسعى إلى فرض هيمنتها عليه، ورفض الاستسلام لها.

وجدت الذات الأنثوية في التمرد السبيل الأمثل، في محاولتها التخلص من سيطرة الذات الذكورية، التي أنقصت من شأنها، نتيجة افتقارها للعديد من الخصائص على حد تعبير أرسطو[2]، فهي ذات أنثوية يعتريها النقص، وفي ذلك يقول القديس توما الأكويني (Thomas Aquinas):« إنّ المرأة رجل ناقص»[3].

صُوِّرت المرأة في ظل المنظومة الأبوية، على أنها كائن خاضع لسلطة الرجل وقوانينه، ينظر إليها على أنها وسيلة للإنجاب، والامتثال والطاعة. وفقًا للتصوّر التقليدي اتخذ الرجل

1- نزية أبو نظال، تمرّد الأنثى، في رواية المرأة العربية وبلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص25.

2- حسينة بوعاش، الأنساق الثقافية المضمرة في الخطاب الأنثوي رواية التفكك أنموذجا، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، جامعة العربي التبسي، تبسة، المجلد، 07، العدد، 03، ماي 2022، ص194.

3- المرجع نفسه، ص194.

حق السلطة والتجبّر على الكائن الأنثوي، فحوّلها إلى تابع هامشي فاقد للاستقلالية، تُختزل قيمته في أدوار بيولوجية واجتماعية محدودة فرضها الفكر الذكوري السائد. فتكرست بذلك مقولة:« ليست المرأة سوى رحم، وأن ما هو صواب يعتمد على من يهيمن على الخطاب»[1]، ثم اختزال المرأة في بعدها الجسدي والإنجابي، هذه النظرة التي اتخذ بها الرجل حق السلطة وسلب الكثير من حقوقها، لتكريس فكرة استعلاء الرجل على المرأة، وهذه النظرة ليست قدرا ثابتًا، بل يمكن زعزعتها بإعادة امتلاك المرأة لحقها.

يؤكد الغذامي أنّ« الفحل الثقافي محصّن ومحروس تحرسه الثقافة بكل وسائل الحماية وتتخذه نموذجا للقدرة الاجتماعية كنسق يثبت ويترسّخ»[2]، وبمقتضى ذلك فإن الثقافة هي السبب في منح الرجل حق التعالي على الذات الأنثوية.

عملت الثقافة على ترسيخ مقولة أن النّساء دون الرجال ومكانهم محدد ومعلوم، ولا يمكن الخروج عنه بحكم الأعراف والتقاليد المتوارثة، متناسين بذلك استحالة استغناء طرف عن الآخر، فكلاهما ضروري في الحياة ويساهم في تنظيمها، وكلاهما يسهم في بناء الآخر وفرض سيطرة الرجل على المرأة ينجم عنه صراع لا يتوقف، نتيجة الترسبات الثقافية في ذهنية الرجل، وحتى المرأة.

ادعت الثقافة الذكورية نتيجة الفهم القاصر لمقولة أن« النّساء ناقصات عقل، لتنتج بهذا الخطاب هوية سلبية تبرز تهميشها وإقصائها وإخضاعها لمصالح الرجل؛...»[3]، ووفقًا لذلك فإن تاريخ تهميش المرأة وتفضيل الرجل عليها، سببه الثقافة التي رسمت للمرأة مصيرًا يختلف عن مصير شقيقها الرجل منذ البداية حتى ترسخت وصعب التخلص منه.

---

1 – المرجع السابق، حسينة بوعاش، الأنساق الثقافية المضمرة في الخطاب الأنثوي رواية التفكك أنموذجا، ص194.

2– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية الأنساق الثقافيّة العربيّة، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط3 2005م، ص211.

3– محمد رضا، الخطاب الروائي النِسويّ العراقيّ (دراسة في التمثيل السرديّ)، ص122.

ومن المهم في هذا السياق أن نتوقف عند تحديد مصطلحي الأنا والآخر، حيث إن مفهوم (الأنا) في المجال الأدبي هو:« الذات subject، وما تحمله من مظاهر وخصائص ثقافية أو نفسية أو أيديولوجية، وما تشتمل عليه من أفكار وآمال وطموحات وصراعات وتوترات...»[1]، وبالتالي فالذات مشحونة بجملة من الأفكار والرغبات التي تتصارع من أجل تحقيق أهدافها.

وقد أجمعت المعاجم الحديثة في مجال العلوم على أنها« ضمير المتكلم الواحد، وهو تعبيرٌ عن النَّفس الواعية لذاتها»[2]، إن وعي الذات لا يكتمل بذاتها في انعدام الآخر الذي يدفعها إلى التميز وتحقيق طموحاتها، هذا الآخر« المختلف في الجنس أو الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي»[3]، ومنه فالذات لا تكتمل إلا بوجود الآخر الذي يدفعها إلى إدراك ذاتها وتحقيق طموحاتها من خلال التمايز والاختلاف.

كما يعتبر مصطلح (الأنا) مصطلحًا« مطاطاً... قد يشير إلى ما اختلف عن الذات في الجنس أو الطبقة، أو المجتمع، فالذكر يمثل الآخر للأنثى، الفرد والجماعة، الفقير والغني، السيد والعبد... وهو كذلك الغير باعتباره طرفًا مفارقًا للذات الاجتماعية متميزًا عن الأنا، وله كيانه المستقل...»[4]وعليه يمكن القول بالإيجاز إن الآخر هو المغاير للذات، ولا يتحدد وجوده إلا بوجودها.

---

1- مازية حاج علي،الهوية وسرد الآخر،في روايات غسان كنفاني، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه (LMD) في الآداب واللغات، إشراف، جمال مباركي، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي 2016-2017م،ص25- 26.

2- المرجع نفسه، ص26.

3- المرجع نفسه، ص28.

4- محمد العنيزان، صورة الآخر (العربي) في الأدب الفرنسي رحلة مدام ديولافوا من المحمرة إلى البصرة وبغداد سنة1881م-1299هـ (نموذجا)، مجلة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد، 39، العدد، 02، 2022، ص3.

نجم عن هذا الاختلاف صراعات بين الحضارات والأجناس المختلفة، لكن ما يهمنا هنا هو الآخر المختلف جنسيا (المرأة والرجل)، هذا الاختلاف الذي أوجد صراعًا أبديًا بين الأنوثة والذكورة، نتيجة الترسبات الثقافية، هذا ما جعل الكثير من الأديبات يسلطن الضوء على ما كرسته الثقافة من ظلم وقهر على المرأة، فعالجت العديد من الروايات معاناة المرأة وآهاتها مع النظام الأبوي، أو النظام الذكوري المتسلط لدى البعض.

تعالج رواية **(جلجامش والراقصة)** جدلية الصراع الأبدي بين المرأة والرجل، حيث يبدو منذ الوهلة الأولى أن العنوان حمل ثنائية ضدية (المرأة والرجل)، التي تجسد نسقًا مضمرًا تمثل في كون المرأة وسيلة للهو والمتعة.

تعمدت الكاتبة توظيف مصطلح (الراقصة) بما يحمله من إيحاءات الفجور والابتذال واللهو، لتضعه في مواجهة رمزية مع (عشتار) الإلهة الأسطورية التي ترمز للحب والخصب والجمال، هذا الاستبدال لم يكن اعتباطيًا، بل كان كشفًا للهوة العميقة بين الصورة المتعالية للأنوثة كما جسّدتها الأسطورة، وبين الصورة المنحطة التي يكرّسها المجتمع الذكوري، حيث تُسلب الأنثى رمزيتها السامية وتُختزل إلى جسدٍ مستباح.

تبرز الذات السّاردة نظرة الفحولة إلى الأنوثة، تلك النظرة التي تجعلها موضوعًا للرغبة والتسلية لا ذاتًا فاعلة تملك صوتها وإرادتها، هكذا يتحول النص إلى مساحة نقد وتفكيك للهيمنة الذكورية التي تصوغ علاقة المرأة بالرجل على أساس التملك والإخضاع، لا على أساس التكافؤ بين الطرفين.

كما تحمل فاتحة الرواية في طياتها نسق التكبر والتعالي من طرف الرجل، على الذات المتمثلة في الكيان الأنثوي، وهو ما يوحي بأن الفحولة أو الأنا الطاغية متجذرة ومنذ البدء في الذات الذكورية، حيث جاء على لسان الذات السّاردة تساؤل يحمل الحيرة والدهشة.

**« ما قبل الألواح وما بعدها**

**هو من رأى كل شيء !**

**– أأنت الذي رأى كل شيء ؟»**[1].

يحيل الضمير المنفصل (هو) على المذكر الغائب، حيث نسبت الذات السّاردة المعرفة إلى الذكورة، كونها وجدت أولا، ووجدت المرأة من أجله ولأجله، وبالتالي فهي أقل منه شأنا ومعرفة.

يرد جلجامش بإجابة متعالية تكشف عن نسق فحولته (الأنا) التي يتسلط بها على من هم دونه، فهو الذي لا يقهر ولا يفنى، يتحدى الصعاب، فمنذ البدء كان ولا يزال الملك العظيم، « **– نعم أنا الذي رأيت، وسأرى كل شيء..**

**ومن أنت؟**

**– أنا الموقع أسفله. "جلجامش". ملك أوروك العظيم... أنا الذي رأى كل شيء منذ آلاف السنين. ومازال. وسيظلّ. منذ قدوم الآلهة من المجرات البعيدة، وتوهُّجِ الحضارة على هذا الكوكب في بلاد ما بين النهرين، حتى تلوث الأنهار والبحار والمحيطات، ...»**[2].

يحيل طغيان ضمير المتكلم، على الإعجاب بالذات والافتخار بها، على حساب الآخر إلا أن (الأنا) المتجبرة تقف عاجزة أمام الآخر، الذي تقلل من شأنه وتبحث عنه في الآن ذاته، فأمام سلطة الحب والقلب ينهار جبروت الأنا الطاغية.

يعترف جلجامش بجبروته وسلطانه:« **هذا أنا. على الرغم من جبروتي وسُلْطاني وقُوَّتي، ما مِن شيءٍ غلبني سوى سُلْطَةِ القلب. سوى الصداقة والحبّ. أنا في العشق متعثِّرُ الحظ، أبحث منذ آلاف السنين عن عشتار. إنها عشيقتي وعدوّتي....»**[3]، يبدو النَّسق الظاهر من خلال اعتراف الشخصية بضعفها أمام سلطة الحب والصداقة، وبحثه

1– ربيعة جلطي، جلجاش والراقصة، ص9.

2– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3– المصدر نفسه، ص9– 10.

المستمر عن عشتار، وخلف ذلك نقد خفي لسلطة الفحولة أمام الأنوثة، وإبراز الأنوثة كقوة وجودية تتجاوز الهيمنة الذكورية، فيصبح العشق رحلة أبدية لا تنتهي، تجمع بين اللذة والألم، والانجذاب والصراع.

يتضح أن رحلة البحث عن الآخر ضرورة ملازمة ومتجذرة لدى كلا الطرفين، رغم العداوة والكراهية التي يضمرانها لبعضهما البعض، هناك حب يجمع بينهما، كما جاء على لسان الذات الساردة« **أبحث عنها لأطلب الصَّفْح منها، وأعتذر لها عن تصرفي الجِلْف. تصرُّفي الذي كان أول موقف سخيف في التاريخ لرجل تجاه امرأة، أو قل: لذَكَرٍ تجاه أنثى. أول موقف ذكوري أهوج منذ أعمق نقطة في ذاكرة سُكان الأرض. لذلك أبحث عن عشتار...**»[1].

يؤكد النص شيئًا كان معترفًا به في الأوساط الثقافية، ألا وهو صعوبة اعتراف الرجل بالخطأ، بل يتم إلصاقه بالمرأة، وقد اعتبر (جلجامش) تصرفه أول موقف ذكوري في التاريخ ضد المرأة، وهو موقف سخيف ناجم عن سوء فهم، وعن حب الأنا وغرورها، فانصاع وراء أناه على حساب ما يطلبه القلب« **حدث بيننا أمرٌ أسميّه سُوء تفاهم، أحدث هُوّةً كبيرة بيننا.**

**وكما يحدث عادة بين المحبين، تحول إلى خصومة عميقة ثم عداوة وحروب... كنتُ آنذاك على غرور كبير، فمن أين تأتيني الحكمة لفكِّ العقْدة سريعا؟! المهم أن قصتنا ستظل درساً بليغًا عبر الأزمنة في رسم ذلك الخيط الرفيع الذي يفصل بين الرغبة العاشقة العارمة، والكراهية المدمَرة. فادْعُ معي مِن قبلك بما تؤمن به بصدق، لعلّني أجدها»**[2]، يبدو أن الذات السّاردة قدمت شخصية (جلجامش) على أنها الشخصية الرئيسة التي يدور حولها

1- المصدر السابق، ربيعة جلطي، جلجاش والراقصة، ص 10.

2- المصدر نفسه، ص10-11.

المتن السردي، هذه الشخصية التي كشفت لنا عن النسق المضمر المتمثل في جدلية الصراع بين المرأة وفحولة الرجل، فعشتار اتخذت رمزية تحول الكيان الأنثوي من الضعف إلى القوة، ومن الخضوع إلى التمنع وفرض الذات.

قهرت عشتار فحولة جلجامش، فجعلته يهيم على وجهه في مشارق الأرض ومغاربها باحثا عنها، وذلك نتيجة الثقافة المتوارثة عبر الأجيال، فمنذ البدء كان الرجل هو السيد بتسلطه وجبروته، فلا يرى في المرأة إلا غاية ووسيلة للتسلية فقط، جبروته قتل فيه روح حبه لـ: (عشتار) وظل يهيم عبر الأزمنة باحثا عنها، ليطلب الصفح.

لعل هذا المقطع السردي ينفذ إلى كل تلك المرجعيات:« ... **ووعدي له بأن أبحث عن عشتار، وأصلح ما أحدثتْه عقليتي الذكورية المتعجرفة ورعونتي، من انكسار في قلبها آنذاك أمام أهل أروك، ... أمَا حان الوقت لكي يساعدني لأتخلص من العواطف المتناقضة الحارة التي تلهب أعماقي؟!**

**كم ألف عام قبل الميلاد وبعده ؟! لعلها أقدم حكاية غَواية بين أنثى وذكر كاصطدام مجرتين**»[1].

قتلت روح التعالي الذكوري رغبة جلجامش في الزواج من عشتار، وأوقعه في صراع أبدي معها، هذا الصراع الوجودي الذي لانهاية له، بين ضدين يستحيل استغناء كل طرف منهما عن الآخر، مما يكشف تضخم الأنا، وفي ذلك وجه من أوجه الفحولة، تلك هي الصورة التي رسمت وفُضِل بها الرجال على النساء، فهذا « الامتياز الذي يتمتع به الرجل والذي يشعر به منذ طفولته هو ميله لأن يكون إنسانا بشريا مستقلا لا يتعارض مطلقا مع مصيره كذكر، أما المرأة فإن المجتمع يطلب منها أن تكون متعة وفريسة لكي تكتمل عناصر

1- المصدر السابق، ربيعة جلطي، جلجاش والراقصة، ص113.

أنوثتها، وهذا يعني بالنسبة لها التخلي عن مطلبها في أن تكون إنسانا حيا يتمتع بالسيادة»[1] تشربت الذات الذكورية ومنذ الطفولة سمة التجبر التي كانت كفيلة بأن تجعل من الذات الأنثوية مطلبًا للمتعة والخدمة، ولا يحق لها ما يحق للرجل.

عملت الثقافة البطريركية على ترسيخ جدلية الصراع بينهما، هذا الصراع الذي سعت الكاتبة إلى تصويره عبر استحضار النص الميتولوجي البابلي، ليعكس طابع العلاقة المتوترة بينهما، وتمثل ذلك من خلال الشخصيتين الرئيسيتين (جلجامش والراقصة)، حيث بدأ الصراع بينهما حين طلبت (عشتار) الزواج من (جلجامش) إلا أنه قابلها بالصد والرفض لا لشيء، سوى تلك النظرة الدفينة، والصورة التي رسمتها الثقافات المختلفة في كون المرأة كائن سلبي يدمر كل شيء حوله، كائن ضعيف لا يستطيع العيش دون حماية الرجل.

قتل جلجامش رغبته في الارتباط من عشتار دون مبالاة منه، ليهيم فيما بعد باحثا عنها« ...**أسمع صوتي العالي بكل عُنْجهية ذكورية، وكثير من الكبْر والغرور. صداه يتردد داخل علبة رأسي:**

**وأنا، ما الذي أجْنِيه إن تزوجتكِ**

**أعطيكِ زيتا، ثيابا فاخرة**

**خبزا طعاما**

**أنت مثل باب خارجي لا يصدّ ريحا**

**لا يمنع عاصفة**

**مثل قصر عظيم يتحطم فيه الأبطال**

**مثل فيل عظيم يرمي عنه حُليَّهُ**

1- ميساء الخواجا، الأنساق الثقافية وصورة المرأة في "أخبار النساء" لابن الجوزي، المدونة، جامعة البليدة2، لونيسي علي، المجلد، 06، العدد، 03، ديسمبر 2019،ص521.

**كالقِطرانِ أنتِ يلوّثُ يَد حامله**

**كقِرْبة ماء أنتِ تبلّل مَن يَحْمِلها**

**كحذاء تزِلُّ به قَدَمُ منتَعِلِه»**[1].

إنّ المتأمل لكلمات المقطع السردي **(باب...، قصر عظيم...، فيل عظيم...، كقطران أنت يلوث...، كقربة ماء...، كحذاء تزِلُّ...)** يدرك تماما نسق احتقار الذات الأنثوية والنظرة الدونية للنساء بوصفهن سببًا لكل بلاء وكائنات غير نافعة، ترسخت هذه الرؤية مع الزمن، وأصبحت ملازمة للذات الأنثوية، فجماليات التشبيه كشفت عن قبح نظرة (جلجامش).

تجسد الروائية قصة المجتمعات العربية التي أرهقتها الصراعات مع الذات المتضخمة من خلال النظرة الدونية المتوارثة عبر الأجيال وفلسفة الاحتقار للمرأة، لكن في مقابل الصد والاهانة التي تلقتها (عشتار) أمام شعب (أروك العظيم) بزغت روح الانتقام المتجذرة في الذات الأنثوية، لتسعى إلى هزيمته، كون الذات الأنثوية تمتلك« **جاذبية قاهرة تهزم إرادة الرجل المتمنعة، وتحيل دوره إلى دور سلبي خاضع لا خيار له، ولا يملك إلا أن ينقاد لجاذبيتها»**[2].

يبدو الظاهر من القول أن عشتار بجبروتها تقهر عشيقها الذي أذلها نتيجة غروره وتعجرفه بكل قسوة، في حين تمثل المضمر الثقافي في فعل التمرد ينعكس في خروج المرأة عن سيطرة الرجل ومحاولتها الوقوف في وجهه، سعت الذات السّاردة بذلك إلى قلب المعادلة التي ظلت راسخة عبر تغير الأزمنة، في كون المرأة ذلك الكائن الضعيف الذي لا يملك

1- ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص50-51.

2- فاطمة المرنيسي، ماوراء الحجاب، ترجمة، فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4 2005م، ص31.

الحق في مواجهة السلطة الذكورية، فاستثمرت النص الميثولوجي في رسم التحول المتمثل في قتل السلطة الذكورية، وإحياء السلطة الأنثوية.

امتلكت عشتار القوة لرد كرامتها التي أهانها (جلجامش)، حيث جعلته يخوض معركة مع الطائر السماوي، الذي فقد على إثره صديقه أنكيدو« ... **لقد كانت قاسية معي؛ فقد أرسلَت الثور السماوي لتحطيمي. حدث هذا من آلاف السنين يا آدم...**»[1]، لتستمر أبدية الصراع بين كل رجل وامرأة على مر التاريخ، رغم أنه لا يمكن لأحد العيش دون الآخر لكن الرجل تتملكه الرغبة في الحفاظ على الصورة الدونية المتوارثة، في كونها ذلك الكائن الذي خلق للإنجاب، ولخدمة الآخر المتعالي عليها، الطالب لها في الآن ذاته، فكان لهذا التناقض الاستمرار عبر العصور.

ومن الأنساق المتجذرة في فكر الرجل ثقته بأن المرأة كائن لا يقهر، ويمتلك من القوة ما يدمر العالم، إلا أنه وفي قرارة نفسه يحتفظ بأناه الطاغية، وبصورته التي رسمت مسبقا عبر ثقافة الأجداد المتوارثة جيلا عن جيل، والاعتراف بذلك ينقص من عظمته، والسبب هو الفهم الخاطئ لوظيفة المرأة.

رسمت الكاتبة صورة المرأة من خلال ذهنية الرجل على أنّها الكائن الذي لا يرحم عبر استثمارها واستحضارها لصورة (عشتار) التي وصفها (جلجامش) بـ:« ...**أما عشتار فليست غريرة.لا يُخشى عليها من هذا العالم المتوحش، وهي التي لمتكن ترحم في حياتها الأولى أحدا... مَن قال: إن النساء غير حافظات للأسرار؟!!**»[2] في هذا السياق نجد نسق آخر تمثل في كسر نسق المرأة التي لا تحفظ سرا، لكن نلاحظ نبرة السخرية في كونها امتلكت قوة حفظ الأسرار، بالإضافة إلى كسر نسق الضعف، فتحولت من ذلك الكائن الضعيف إلى

1 – ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص53.

2–المرجع نفسه، ص114.

ذلك الكائن القوى الذي لا يقهر، عكس كل ما قيل عنه، والسبب في ذلك نسق التجبر وقهر الرجال للنساء على مر العصور، في كونهن ذلك الكائن المنبوذ الذي تصنع الثقافة الذكورية هويته.

كما تكشف الذات السّاردة نسق الاضطهاد الذي تعرضت له الذات الأنثوية، جسدته الكاتبة من خلال الشخصية (حلومة) خادمة (عيشات) التي أخبرتها عن حملها من:«... **علاقة برجل أعمال مدير مؤسسة وطنية يدعى (جيلالي الفرة). إنه في سن أبيها. رفض الاعتراف بمسؤوليته حين أخبرته بذلك، وطلبت منه أن يتزوجها... أمَرها أن تتصرف أن تقوم بعملية إجهاض... تركها تواجه مصيرها المجهول ولم يجب على مكالمتها ومراسلتها...حلومة لم تعد تثق بالرجال...»**[1].

حمل المقطع السردي نسقا ظاهرًا تمثل في الاضطهاد الذي تتعرض له الذات الأنثوية بينما أضمر في ثناياه ظاهرة اجتماعية متجذرة في المجتمع ظاهرة الوقوع في الزنا هذه الظاهرة التي تنخر المجتمع ويذهب ضحيتها أطفال أبرياء، وذلك نتيجة طغيان الرجل وجبروته، وتحميله المسؤولية للمرأة، حتى لا تنكسر صورته أمام المجتمع، طلب منها إجهاض الجنين وقتل النفس التي حرم الله قتلها، دون رحمة أو شفقة، لا بالمرأة ولا بالمولود ليسلط المجتمع نظرة الاحتقار على المرأة دون الرجل، رغم اشتراكهما في الخطيئة.

يتضح ذلك من خلال قول الذات الساردة: « **مستحيل بل سابع المستحيلات.. روحي روحي يابنت الناس.. كيفاش يشوفوني أولادي وأنا قْريب نزوّج أحفادي؟!!**

**أمرها أن تتصرف أن تقوم بعملية إجهاض.**

1- المرجع السابق، ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص287.

**– أنت غبية... تركها تواجه مصيرها المجهول ولم يُجِبْ على مكالماتها ومراسلاتها»**[1] يحمل الرجل الفتاة المسؤولية وحدها، خشية المجتمع ونظرته له، تاركا إياها تواجه المصير المجهول، متنكرا لها، غير مبالٍ بالأمر، وبذلك فالنسق المتواري هو غياب السلطة وغياب العقاب الرادع لمثل هذه التصرفات الفاسدة، بل تكتفي بدور الأيتام والعناية بهذه الشريحة التي تتحمل ذنب الخطيئة وحدها.

نتحسس مما سبق وجود العديد من المتضادات النسقية، التي صورت تحول الكيان الأنثوي في تحديه للذكورة، فعشتار عاشقته وعدوته، ترغب فيه وتنتقم منه، وتسعى إلى صراعه وإذلاله بكل الوسائل، بدوره جلجاش، يعشقها ولكن قام بإهانتها على مرأى شعبه فمارس فعله الشنيع ورجولته على الذات الأنثوية، وذلك نتيجة تكبره، ورغبة منه في كسرها وتحطيمها، والتلذذ برؤيتها ضعيفة مستسلمة رغم حبه لها، وتستمر جدلية الصراع بينهما عبر العصور المختلفة وتتوارثها جميع الأجيال السابقة واللاحقة.

رسخت الترسبات الثقافية صورة المرأة على أنها مجرد جسد وجد لإشباع رغبات الرجل ولتلبية حاجياته، فهي ذلك الآخر المسلوب الهوية، الذي خلق للطاعة والتبعية والخضوع للرجل، ولعل هذا ما أخذت تجادل عنه سيمون دي بوفوار في:« أن الرجال يرون النساء كآخر، الأمر الذي يسمح لهم ببناء هوية إيجابية ذاتية بوصفهم مذكر ولأن ما هو آخر لا يملك هوية في حد ذاته، فغالبا ما يعمل كفضاء فارغ يعزى إليه؛ أي معنى تختاره الجماعة المهيمنة، وبذا تتحول المرأة التي يسبغ عليها الرجال ثوبا أسطوريا إلى موقع تخيلي لأحلامهم ومخاوفهم...»[2]. وفقًا لما ذهبت إليه دي بوفوار، فالمرأة كآخر خاضع للهيمنة الذكورية، تُبنى

---

1– المرجع نفسه، ص288.

2– ميساء الخواجا، الأنساق الثقافية وصورة المرأة في "أخبار النساء" لابن الجوزي، ص519–520. (حول هذا الفهم للمرأة أنظر، بام موريس، الأدب والنسوية، ترجمة سهام عبد السلام، مراجعةوتقديم، سحر صبحي عبد الحكيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد، 474، ط1،2002م، ص47).

هويتها من الخارج، وتُستعمل كفضاء رمزي يلبي حاجات الرجل النفسية والثقافية، لا ككائن مستقل له وعي وكيان.

يسعى الرجل بمقتضى ذلك إلى تكوين الذات الأنثوية بما يتوافق بهواه وفكره وتلك الفحولة المصطنعة، فأضحت المرأة كائنًا مطموس الهوية تحت رحمة السلطة الذكورية ومجرد جسد يحتاجه الرجال لقضاء رغباتهم، وينظر إليها على أنها مجرد كائن يتميز بالبهاء والحسن، خلق لغاية الاستمتاع واللهو والمثول لعنتريات الرجل.

شكل الجسد عند المرأة جوهر الرواية فهو الذي يعمل على تشيكل عالمها التخييلي والتركيبي، فيخلق تفاعلا بينه وبين النص، الذي يبوح بما لديه محملا اللّغة نبوءاته ووجعه فيتحول النص إلى مستجيب لنداء الجسد، يستدعي لغة ترفعه من الحسي إلى التجريد حيث يتم الذوبان والتلاشي بين الجسد والنص ليحافظ على بقاء الصورة الجسدية المرغوب فيها[1].

أصبح الجسد بمقتضى ذلك يمثل في الكتابة النِسوية الذات الأنثوية وهويتها، والمرآة العاكسة لصورة الرجل تجاهها، فيتلاحم الجسد مع النص، ليكشف آهات وأوجاع الذات الأنثوية المسلوبة، نتيجة الذكر الذي يرى بأن لديه حق السلطة على أسرته وعلى الأنثى خاصة، وذلك من خلال التحكم وفرض السيطرة عليها، مبررا ذلك **بقوله تعالى: ﴿ٱلرِّجَالُ قَوَّٰمُونَ عَلَى ٱلنِّسَآءِ بِمَا فَضَّلَ ٱللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ وَبِمَآ أَنفَقُوا۟ مِنْ أَمْوَٰلِهِمْ ۚ فَٱلصَّٰلِحَٰتُ قَٰنِتَٰتٌ حَٰفِظَٰتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ ٱللَّهُ ۚ وَٱلَّٰتِى تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَٱهْجُرُوهُنَّ فِى ٱلْمَضَاجِعِ وَٱضْرِبُوهُنَّ ۖ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا۟ عَلَيْهِنَّ سَبِيلًا ۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلِيًّا كَبِيرًا﴾(النساء :الآية 34).**

1- مبروكة حولي، تمثلات الجسد في الكتابة الأنثوية، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عشور الجلفةج2، العدد:08، جوان 2017، ص 211.

يمثل الجسد أداة للتواصل والتفاعل والتعبير عن المواقف والأحاسيس، كونه يلعب دورا بارزا وفعالا من خلال الوظيفة التبليغية التي تعمل على إيصال الأفكار والمشاعر، تختزل في الغالب في شكل حركات وإيماءات جسدية لها معنى مقصود ومحدد[1]، لذا كان الجسد محوراً أساسيًا تتمركز حوله« الأحداث والوقائع في كونه يمثل قيمة ثقافية وجمالية كبرى بإمكانها أن تجعل الخطاب الإبداعي النِسوي خطابا مغايرا للخطاب الذكوري، وذلك انطلاقا من خصوصية بيولوجية وطبوغرافية هذا الجسد المشبع بتصورات الموت والجمود محور النص الأكثر حياة وإثارة وقابلية للتحول بصفة الجسد قيمة جمالية تميز الأنثى»[2]. وبالتالي فاحتفاء الخطاب الروائي النِسوي بتوظيف الجسد الأنثوي، يجعله مميزا ومغايرا للخطاب الذكوري.

أصبح الخطاب النِسائي يصور نظرة الرجل للمرأة ورغبتها في تحويل واقعها واستعادة ذاتها، وهو ما يكشفه المقطع السردي« **توقف قليلا وانظر إلى مرآة السماء ... ستكون مسقط رأس عشتار الجديد. مسقط جسد أنثوي جديد ذي حُسْن وفتنة**»[3] نلتمس في ذلك البعد الثقافي المضمر والمتجذر في فكر الرجل، الذي يرى في المرأة جسدا لا روحا هذا الجسد الذي يقع الرجال ضحيته، حيث ألغت معظم الثقافات أحاسيس الكائن الأنثوي وجردته من المشاعر، فأضحى لا قرار له سوى الخضوع، وبات الرجال لا يرون المرأة إلا جسدا يحمل من الحسن والبهاء ما يلبي رغباتهم دون مراعاة رغبة الطرف الآخر.

حمل المقطع تورية ذات بعدين بعدا ظاهرا تمثل فيما أشرت له، أما الآخر، البعيد المضمر، هو تحرر المرأة واستعادة حقوقها من خلال الثورة على الآخر والمطالبة بحريتها

---

1- سعيدة تومي، النصوص والممارسات الثقافية (أبعاد نظرية وتطبيقية في النقد الثقافي)، منشورات ألفا للوثائق، عمان- الأردن، ط1،2020، ص181.

2-مبروكة حولي، تمثلات الجسد في الكتابة الأنثوية، ص212.

3- ربيعة جلطي، جلجاش والراقصة، ص63.

والمساواة بين المرأة والرجل، وهو توجه غربي محض يهدف إلى كسر العقيدة الإسلامية من خلال خروج المرأة عن سيطرة الرجل، وتقليدا للعديد من التقاليد الغربية، والابتعاد عن الديانة المحمدية في الكثير من السلوكيات، متجاهلين أن الدين الإسلامي كرم المرأة وأعطاها حقوقها، فهي ليست بحاجة إلى الصراع مع الرجل لتأخذ حقها.

ترى الذات الذكورية في المرأة جسدًا خلق لإشباع رغباتها الدفينة، هذا ما جاء على لسان الآلهة (عشتار) التي لم تأبه لرغبة (عيشات) في أن تقطن جسدها كونها لا معنى ولا قرار لها في هذا الوجود« – **ماذا يزعجك إن استعملت جسدك الفاني؟! أليس بَذَخاً أن تجرّبي ألوهية عشتار خلال حياتك. حياة أنثى غير ذي معنى على الأرض؟!...»**[1].

يؤشر المقطع السردي على نسق مضمر تمثل في العبودية الممارسة في حق الذات الأنثوية، منذ أن خلقت وهي تعاني الخضوع والانكسار أمام سلطة الآخر الذي يراها جسدا للفتنة والإغراء يقع فيه الرجال« **هي ذي عيشات. بِكر وفاتنة. تحفتي لهذا الموسم جاءت من بعيد ولها قصة طويلة وعجيبة...**

– **إنها لك وحدك سي سعيد. مبارك عليك!!**»[2]، ها هو (سي السعيد) يقع أسيرا في هواها وفتنتها، وفي ذلك كسر لنظام القبيلة والعشيرة، باتخاذها زوجة له، فتعامل معاملة الغريبة في قومه، ولم يتلفظ أحد من أهله باسمها الغريب الذي جاء بصيغة الجمع، ليجسد صورة كل أنثى عبر العصور.

ومن الأنساق الثقافية المضمرة، تهمة الخيانة الملتصقة بالذات الأنثوية عبر الثقافات فكأنها وحدها المسؤول عن ذلك، كما يوضحه المقطع السردي الآتي الذي يصف فيه (جلجامش) مفاتن الراقصة (شهمات)« **هيا يا يوسف صف لنا صدر وجسد تلك البَغِيّ**

1– المصدر السابق، ربيعة جلطي، جلجاش والراقصة، ص93– 94.

2– المصدر نفسه، ص 80–81.

**الحسناء "شهمات" التي أرسلتها عنوة؛ لتوقع في غرامها "أنكيدو" المتوحش... أرجوك أن تروي لنا من جديد علاقاتك بالفاتنة عشتار، الإلهة التي تعذب عشاقها بالخيانة والجفاء. صِفها لنا وأخبرنا كيف تتنقل عبر الأزمنة في أجساد الجميلات وتعيش عبْرَهُنَ؟؟هيا.!»**[1]

نتلمس نسقا ثقافيا مضمراً مترسبا في الفكر الذكوري، تمثل في إلصاق تهمة الخيانة بالذات الأنثوية عبر الأزمنة، فها هي ذي (عشتار) تعاقب عشاقها بالخيانة والجفاء.

كما رسمت لنا خيانة المرأة من خلال شخصية (إيفا) التي تخلت عن أدام ورحلت مع صديقه إلى الخارج، دون أن تقدم له تفسيرا، « **يأمل أدام أن يقضي عمره بجانب إيفا، أن ينجبا أطفالا... لكن حدثَ ما لم يكنفي حسبان أدام. فجأة دون سابق إنذار في لقاءٍ قررت"إيفا" أن يكون الأخير بينهما، وببرودة ثلجية أعلنت...قررت قطع علاقتها به...ثم إن صدمته النفسية أصبحت أقسى عندما علما أنها سافرت مع صديقه الحميم... »**[2]

يتضح من خلال شخصية آدام نسق حب التملك؛ إذ اعتقد أنه سيقضي حياته مع إيفا إلا أنها كسرت كل توقعاته بالرحيل دون سابق إنذار مع صديقه، وهو ما يكشف نسقًا مضمرًا مرتبطًا بالخيانة، فالصديق يتحول إلى خائن، ما يوحي بانهيار قيم التضامن الذكوري.

سعت الذات السّاردة إلى تسليط الضوء على جدلية الصراع بين الذكورة والأنوثة حيث تجلى خلف ذلك نسقا مضمراً تمثل في ثورة المرأة التَحررية والتي تبنتها« الحركات النَّسوية وآداب ما بعد الكلونيالية... للرد على المركز/ الذكورة؛ إذ كانت نقطة التنوير الرئيسية في الخطاب الروائي النِسوي تتمثل في كسر القالب الذي وضعها فيه الرجل وقلب المعادلة التي حكمت علاقة الرجل بالمرأة وجعلتها علاقة غزو وفتح على مر العصور،... »[3]، سعت

1- المصدر السابق، المصدر السابق، ربيعة جلطي، جلجاش والراقصة، ص26.

2- المصدر نفسه، ص38- 39.

3- محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النِسويّ العراقيّ (دراسة في التمثيل السرديّ)، ص33.

المرأة إلى كسر جديلة المركز والهامش، فحطمت صمتها وأعلت من صوتها لتستعيد كلمتها المسلوبة بحكم الطاعة.

استطاعت المرأة أن تصنع لنفسها مكانًا في المجال الفني، وهو ما تجسده الذات السّاردة من خلال تعلم الطاوس الموسيقى على يد جلجامش:« **أشعر بالسعادة لأنني استطعت أن أخلق للموسيقى عشيقًا لها ومنها. إنها موسيقى بنهدين، وموسيقى بعضلات مفتولة. موسيقى بصوت ناعم، وموسيقى بتفاحة آدام»**[1]، (موسيقى بنهدين... موسيقى بعضلات مفتولة... موسيقى بصوت ناعم... موسيقى بتفاحة آدام)، تعمدت الذات السّاردة المزج بين الصفات الأنثوية والذكورية، بغرض كسر تلك التصنيفات التي تفرضها الثقافة المهيمنة بين الإبداع الأنثوي والذكوري، فالفن أو الموسيقى غير قابل للتصنيف الجنسي ووفقًا لذلك فإن هذه الرؤية تحتفي بالتعدد والتمرد على النمطية، فتتحول الموسيقى إلى كائن حي يجمع بين الأنوثة والرجولة.

كما أنَّ إبداع الطاووس في موسيقاها ناجم عن تجذر روح الانتقام، نتيجة تجاهل جلجامش لمشاعرها المتأججة، فحملت من الإبداع والتميز ما جعلها تتفوق عليه، « **أنت الذي تتجاهلني، وتستصغر أنوثتي، لا تستجيب للرغبة التي تمزقني. تعالى إذن.. أنا الطاووس سألقنك الدرس...»**[2]، نرى مواجهة ظاهرة لنسق ثقافي يقصي الذات الأنثوية ويعمل على تجاهلها، ويقلل من قيمتها، ويجسد للهيمنة الذكورية، ويحرم المرأة حقها في التعبير عن رغباتها، وفي المقابل تعلن الطاوس امتلاكها للرغبة وللجسد والقرار الجنسي وهو ما يُعد تدميرًا للنسق الثقافي الذي يرى أن الرجل هو وحده صاحب المبادرة الجنسية والرغبة الفاعلة.

1- ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص298.

2- المصدر نفسه، ص306.

عمل تجاهل الرجل للمرأة على قلب المعادلة، وسعي الذات الأنثوية إلى التفوق والتميز« **يتوافد سكان العمارة والحي إلى شقتي. النساء خاصة... يسألونني حائرين عن سرّ نجاح طاوس الباهر...**»[1]، وبالتالي فإن انتصار كل امرأة ونجاحها، هو من منظور الثقافة الذكورية، رغبة منها في الانتقام وتحديًا له، نتيجة تجاهله لها.

سعت الذات السادرة لكشف جدلية الصراع بين الفحولة والأنوثة من خلال شخصيتين أسطوريتين عرفهما التاريخ الإنساني (جلجامش وعشتار)، اللذان عكسا صورة تحول الذات الأنثوية من كائن مسلوب الهوية وتحت رحمة السلطة الذكورية، إلى كائن يحارب من أجل التحرر والمساواة مع الكائن الذكوري، فعالجت بذلك الكاتبة العديد من القضايا التي تنخر المجتمع وتكسر المرأة وتنبذها بحكم الأعراف والثقافة الذكورية المتوارثة عبر الأجيال، هذه الأعراف التي انتصرت عليها لإثبات ذاتها ظهرت على جميع الأصعدة، وذلك من خلال انتصار الكاتبة للأنوثة والتحام عشتار وجلجامش في نهاية الرواية.

لا يختلف الحال كثيرًا مع رواية (**أصبحت أنت**)، حيث تمتد الأنساق الثقافية بدورها لتشكل نصّا متداخلا، يعجّ بالأنساق الثقافية المعلنة منها والمضمرة، من بينها نسق (الأنوثة)، تلك الأنوثة الطامحة لاحتلال مكانة هامة، لم تكن لتنالها بنات عصرها، من خلال طرق عالم الكتابة.

تحظى الكتابة بالأهمية البالغة كونها حقل دلالي خصب وفضاءً« ... يتحقق فيه الوجود بعيداً عن إخضاعات الواقع، وإكراهات قوانينه، وميدانا لاسترداد الحريات المستلبة فإن كتابات المرأة شكلت نقلة نوعية في تاريخ وجودها؛... »[2]، إذن فالكتابة ليست مجرد فعل لغوي، بل فضاء لاسترداد الكرامة، والهوية، والحرية، وبالتالي فإن الكتابة هنا فعل تحول

1- المصدر السابق، ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص307.

2- محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النِّسويّ العراقيّ ( دراسة في التمثيل السرديّ)، ص 31.

ووسيلة لفتح باب جديد لفهم الذات الأنثوية ومعانتها، فالصمت الذي طال أمده جعل المرأة تضع حدًا« لإشكالية إنابة الذكر في تمثيلها، والإفصاح عنها، لتؤكد أهليتها، وقدرتها على الإبداع، ومغادرتها حالة الصمت؛ التي ظلت من منظور الثقافة الذكورية إقراراً منها بعجزها واعترافا باستيلاء النقص عليها...»[1]، أصبح للصمت أبعاده الدلالية بعد أن تمكنت المرأة من الكتابة والتعبير عن ذاتها، كشفت عيوب الفحولة التي أخفتها الترسبات الثقافية عبر الأزمنة.

تكمن خطورة الكتابة في تعرية الواقع وكشف سلبياته، بالإضافة إلى التعبير عن الذات وكوامنها، وبطبيعة الحال فرصة الكتابة لم تكن لتنالها المرأة في الأزمان السابقة بسبب بعض الثقافات، كونها كانت تجد صعوبة ورفضا في الأوساط الثقافية العربية، التي عملت على منح حق التعلم للذكر على حساب الأنثى، هذه الكتابة التي لن تكون إلا من خلال تجارب تترك ترسبات داخلية، لتبعث فيما بعد في شكل آهات وصرخات، تكشف من خلالها نسق الذكورة وتعاليه على الأنوثة.

تقلب لحظة ميلاد الكتابة المعادلة فبدل أن نكون نحن سببا في بزوغها إلى النور تكون هي من تكتبنا، ويتضح ذلك من خلال فاتحة الرواية: **« تلك القصّة التي كّلما شرعتَ في كتابتها، كتبتَ غيرها، تلك التي تحتبسها بداخلك، ستدرك يومًا ما، أنَّها هي التي تكتبك»**[2].

ينطوي المقطع السردي على نسقٍ مضمر تمثل في تحدى الكاتبة للظروف القاهرة التي منعتها من تحقيق غايتها في الانفتاح على عوامل الكتابة والإبداع، وتغير نظرة الآخر الذي لا يرى في ذلك إبداعا، وإنما محاولات لإبراز الذات، فالانكسار يولد الإبداع، كما قال

1- محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النِسويّ العراقيّ ( دراسة في التمثيل السرديّ)، نفسها.

2- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص11.

أحمد خالد توفيق:« **لن تنضج حتى يُهدَم أمام عينيك كلُّ ما كنت تؤمن به**»[1] فنحن لا نحدد لحظة الكتابة بل الكتابة من تحدد ذلك، وهذا الميلاد لن يكون إلا نتيجة تحطيمك.

تذهب فرجينيا وولف إلى كون الكتابة«... فعلا ثوريا، وانتزاعا لملكية اللّغة التي أراد البطاركة أن تكون ملكيتها خاصة بهم، وانعتاقا من صورة المرأة الصامتة المطيعة وهي الصورة المثالية للمرأة في النظام الأبوي، الذي قام على استعبادها، واستبعادها، ونفي وجودها الاجتماعي، والوقوف بوجه كل محاولة لتحريرها»[2]، وبالتالي فالكتابة ثورة تولد من دواخلنا لحظة تحدد هي ذلك.

إن المتأمل للمقطع السردي الآتي: يتبين مدى ارتباط فعل الولادة بالثورة، وأول امرأة عربية تنتصر لذاتها ولبنات جنسها، من أجل استرداد بعض حقوقها المسلوبة« **ولدت على يد أوّل امرأة عربيةٍ تتصدَّر صورتها ورقةً نقديَّة!**»[3] تحيل صفة العروبة إلى مكانة المرأة وانتصارها على الأعراف والتقاليد البالية لتصل إلى هذه المكانة.

---

1- المصدر نفسه، ص20.

2- محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النِّسويّ العراقيّ (دراسة في التمثيل السرديّ)، ص32.

3- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص24.

*- توحيدة بن الشيخ، أول طبيبة تونسية وعربية مسلمة، ولدت في شمال تونس وحصلت على الدكتوراه في الطب سنة 1936 في فرنسا قبل أن تعود إلى وطنها وتساهم في معركة مكافحة الأمراض التي انتشرت في أوساط شعب يرزح تحت الاستعمار وتقع أغلب شرائحه تحت مستوى الفقر. ساهمت من خلال عملها لأربعة عقود كطبيبة ثم كمسؤولة في المستشفيات لفي تحسين الوضع الصحي للمرأة التونسية...ولدت في شهر يناير من عام 1909 في عائلة ميسورة الحالمن كبار ملاك الأراضي في قرية رأس الجبل التابعة لمحافظة بنزرت شمال تونس وتوفي والدها بعد أشهر قليلة من مولدهافنشأت مع أخويها في كنف أمها حلومة بن عمارشقيقة رئيس الحكومة التونسية في الخمسينات من القرن الماضي الطاهر بن عمار. حرصت الأم على تعليم ابنتها مثل شقيقيها في وقت كانت الأمية منتشرة في أغلب فئات المجتمع التونسي وخاصة لدى العنصر النسائي بسبب رفض الأسر التونسية إرسال بناتهم للمدارس أو دفعهن إلى الانقطاع عن التعليم خلال المرحلة الابتدائية...(ينظر، توحيدة بن الشيخ أول طبيبة تونسية 21:45/2024-11-21 https://arsco.org/articles/article-detail-14615/ )

وظفت الذات السّاردة هذه النماذج، لوجود أوجه تشابه بينهما، فمن تكون هذه المرأة؟. إنها إحدى النساء اللواتي انتصرن على الجهل وجعلن لأنفسهن مكانة ذات شأن عظيم، تلك هي توحيدة بن الشيخ*الطبيبة التونسية التي حطمت قيود الجهل والأمية وحظيت بالتعليم خارج البلاد. هذا ما ندركه من خلال المقطع التالي:«... **أتُراك أصررتَ على أن أولد على يد الدكتورة توحيدة بن الشِّيخ، لتربط حبلي السِّرِّيَّ بقدر امرأةٍ كانت كاسحة الألغام، شقَّت في زمانها الطريق لكلِّ نساء المغرب العربي الكبير؟**»[1]يبدو أن الجملة الأولى (**أتُراك أصررت...**) حملت رغبة الأب الدفينة في الولادة على يد الدكتورة (توحيدة) لعلّ المصير يكون ذاته، في التعلم والانتصار على الجهل والأمية كما اعتادت عليه نساء عصرهم واثبات الذات الأنثوية، حتى لا تبقى رهينة الثقافة البطرياركية، هذا ما تثبته الجملة الثانية (**لتربط حبلي السَّرِّيَّ بقدر...**).

تمثل النَّسق الظاهر في حرمان المرأة من التعليم، وتكريس الجهل، أما النَّسق المضر فهو قناعة المرأة بضرورة تغير مصيرها، واستعادة مركزيتها التي همشت بسب سوء فهم دور المرأة، فحمل المقطع صورة المرأة الجريئة التي انتصرت على الآخر وبلغت مرادها في زمن كان فيه حق المرأة في التعلم مسلوبًا، هذا ما جعل الكثير من النساء يتبنين:« **استراتيجية المقاومة من الداخل أي حل البنية الرمزية باستخدام أدوات هذه البنية نفسها، لأن كل من النِّسوية وما بعد الكولونيالية سعيا إلى إعادة المركزية إلى المهمش في مواجهة المهيمن...**»[2]. سعت المرأة إلى تغير مصيرها، وكشف حجب الظلام عنها، ليتجلى لها نور العلم بازغا، من خلال استعادة مركزيتها، وحقها في التعلم باعتماد الوسائل التي استخدمتها الثقافة الذكورية.

[1] – أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص 24.

2– محمد رضا الأوسي، الخطاب النسويّ العراقيّ (دراسة في التمثيل السرديّ)، ص33.

كانت أم الدكتورة حريصة تطمح وتأمل في أن يكون مصير ابنتها مغايرا، حتى لا تشاركها المصير ذاته«...**الصَّبيَّة اليتيمة ساندتها والدتها الأمِّيَّة ضدَّ مشيئة رجال العائلة. حسمت قدرها بالاستناد إلى الإسلام نفسه، في فرضه العلم على المسلمين من رجال ونساء**»[1]، عدم تقبل الأم لمصيرها، في غياب السلطة الأبوية المتحكمة والتي تمنح حق الأخ في التعلم دون الأخت، كان سببا في جعل ابنتها تواصل التعليم، لتكون أول فتاة مسلمة تتحصل على شهادة البكالوريا.

تقول الذات الساردة:«... **قبل قرن، سنة 1920، كانت أوَّل فتاةٍ مسلمةٍ تحصل على شهادة البكالوريا في شمال إفريقيا. الأولى التي كسرت التّقاليد في ثلاثينيّات القرن المنصرم، وسافرت لدراسة الطِّبّ في باريس وعادت منها طبيبة**»[2]، سعت الذات السّاردة إلى تجسيد نسق تمرد الأنثى على الأعراف وخروجها عن المعتاد في الثقافة الإسلامية، من خلال سفر المرأة إلى الخارج بغرض استكمال دراستها، لتكون فيما بعد رمزا للنضال والتحرر.

يوضح المقطع السردي التالي نضال المرأة وانتصارها لذاتها:« **في الواقع كانت توحيدة صديقة النساء، مثلما كانت صديقة الفقراء والمناضلين والزعماء. كانت أمَّ تونس الفتيّة، الحاضنة للأجيال الحرية، ...**»[3]، تم تخليد الدكتورة توحيدة نتيجة نضالها من خلال وضع صورتها على عملة نقدية، كما هو موضح« **هاهي ذي توحيدة بن الشّيخ أراها على ورقة العشرة دنانير التونسية. أتأمَّل الرضيع الذي بجوارها ملفوفاً في قماطه. لعله أنا...**

1- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص24.

2- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص24- 25.

3- المصدر نفسه، ص25.

**فلا أنا كنت أعرفها ولا هي كانت تدري ماذا سأغدو»**[1]، إنَّ صورة الرضيع ملفوفا بجانبها يؤشر على مصير الأنثى التي ستكافح من أجل الانتصار لذاتها وتحقيق هويتها.

كانت توحيدة (بن الشيخ) أولى طبيبة تونسية، وفي المقابل (أحلام) من أولى النساء اللواتي تخرجن من المدرسة الجزائرية المعربة، « **نحن أُولى الورود التي تفتَّحت في بساتين المدرسة الجزائريَّة، على تربة اللغة العربيَّة، حيث كان العرب من كلِّ صوبٍ يأتون، وكلٌّ يحلم بأن يكون البستانيَّ»**[2].

تحررت المرأة الجزائرية من قيود الجهل، ومن قيود التبعية للمستعمر الفرنسي، من خلال عودة التعليم باللغة العربية، فكانت« **ثانويَّة عائشة أمُّ المؤمنين أوَّل ثانويَّةٍ معرَّبةٍ في الجزائر، وكنا أول دفعةٍ تدرس فيها وتتخرَّج مباشرةً إلى كلِّيَّة الآداب، لنكون من ثمَّ أوَّل دفعةٍ معرَّبةٍ تتخرَّج في جامعات الجزائر،... »**[3]، يشير المقطع السردي إلى أنساق ثقافية ظاهرة وأخرى مضمرة، الأنساق المعلنة نجد تحققها من خلال حديث الذات السّاردة على طبيعة التعليم في الجزائر المستقلة، أما المضمر فيتجسد في رغبة الدولة الجزائرية في التخلص من بقايا الاستدمار الذي سعى إلى طمس الهوية الوطنية ومحاربة اللغة العربية واستبدالها باللّغة الفرنسية.

ومن تمثلات الأنساق الثقافية التي تجسد رفض الكتابة الأنثوية« **وما كنت أخفي عنك شيئا (تقريبا) سوى كتاباتي. في جميع الأحوال ما كنتَ قادراً على قراءتها أصلاً، لا أحد في البيت كان يقرؤني، أنت لعدم إتقانك اللغة العربية، وأمّ لكونها محدودة التعليم وكان في ذلك مبعث سعادتي وسرُّ جرأتي الأدبية»**[4].

---

1- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2- لمصر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص122.

3- المصر نفسه، أصبحت أنت، الصفحة نفسها.

4- المصدر نفسه، ص12.

يبدو النسق الظاهر في عدم تمكن الأب والأم من فهم ما تكتبه (أحلام)، نتيجة جهل الأم، أما الأب فكان يفقه الفرنسية بحكم أنه عايش الاستدمار الفرنسي، تتخفى العديد من الأنساق خلف جمالية الاستعارات والكنايات، أما تمظهرات النَّسق المضمر فهو ما تخفيه جملة **(وما كنت أخفي عنك شيئا تقريبا سوى كتاباتي)**، إن سبب إخفاء كتابتها، هو خوفها من عدم تقبل أبيها لما تكتبه (الجرأة في الكتابة)، فالمرأة لا يحق لها أن تكتب كل شيء لذلك كانت الكاتبة سعيدة بعدم قدرة والديها على فهم ما تكتب، بالإضافة إلى عدم امتلاكها الشجاعة في قراءة ما كتبته لهما، رغم جرأتها الأدبية في الكتابة؛ إذ كان يعيب المرأة أن تعبر عن مشاعرها وأحاسيسها، بينما تمتلك الذات الذكورية حق التعبير عنها، وعن الذات الأنثوية في الآن ذاته.

تمثل لنا أيضا نسق (الأنا) المعجبة، بالآخر حد الذوبان والتماهي والتملك، حتى غدت مسلوبة الهوية، هذا الآخر الذي منحها الحرية ولم يكن قيدا يكبل يديها« **وأنا أردتك حتى في موتك لي وحدي...** »[1]، يتخفى خلف ذلك الرغبة في التملك، في الحب العظيم الذي جعل (الأنا) تذوب في الآخر، لتصبح فكره ورؤاه حتى في الغياب، هذا الذي جسدته بقولها:« **بعدكَ أصبحتُ أنتَ** »[2]، فالغياب لم يلغ الحضور، بالإضافة إلى تغير رمزية الأب فلم يعد خاضعًا لما أنتجته الترسبات الثقافية، من حرمان البنات حقهم في التعلم والكتابة والبوح.

تقول الذات الساردة: « **ما جدوى كلّ كتبي إذن؟ فكلُّ ما كتبته بعدك كان لك. كلُّ ثورتي وتمرُّدي، كلُّ تلك اللغة التي تدفَّقت ينابيعها في كتبي، كانت لإبهارك أنت، ... من ذكاء سخريتك، ومن تلك المروءة التي لا تصمد أمام سحرها النساء** »[3]، تمثل النسق الظاهر في كون إبداعات الذات السّاردة كانت بسبب (الذات الذكورية)، التي منحتها حق

1- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص12.

2- المصدر نفسه، ص14.

3- المصدر نفسه، ص17.

الكتابة، بينما المضمر تمثل في الثورة والتمرد وامتلاك القدرة على خوض المغامرة وكسر الثقافة الذكورية التي احتكرت فعل الكتابة عليها، بالإضافة إلى الحب، والسخرية والخوف من الآخر، هذه المتناقضات التي دفعتها إلى الإبداع والتميز.

كسر الأب ثقافة تجهيل المرأة واحتكار التعليم والكتابة على الرجل، على غير عادة الرجال في عصره، حيث منح ابنته حرية الكتابة والبوح، كما أتاح لها فرصة تقديم حصة شعرية كل أسبوع في الإذاعة، شرط أن لا يكون ذلك عائقا في تفوقها في شهادة الباكالوريا « **أحب الشِّعر ويقولون إنَّ صوتي جميل، لم يحدث لفتاة أن قدَّمت برنامجا كهذا. الفكرة جديدة، جرِّبني... أعدك بأنَّني سأعمل أكثر. سأطلعك على علاماتي. إن ساءت نقاطي في الفصل القادم سأوقف البرنامج فوراً. لست من الحماقة بحيث أضحِّي بدراستي!**»[1]، كان تردد والد أحلام بسبب خشيته على مستقبلها الدراسي وليس لكون ذلك عيبا في المجتمع العربي« **كان صمتك موافقةً مبدئيَّةً**»[2]، تحول الأب من الدلالة السلبية وفعل المنع إلى فعل التحرر من فعل الثقافة.

لم تكتمل فرحة أحلام بذلك؛ لتمثل أمها نسق الخضوع للترسبات الثقافية، فتقوم باعتراض ابنتها بشدة، كون ذلك عيب وتسيب في غياب السلطة الأبوية، ولم يكن رفضا بسبب الدراسة والخشية على مصيرها العلمي كما هو الحال مع أبيها، وإنما نتيجة الثقافة التي مارست فعلها في ذهنية الأم منذ البدء، فخروج الفتاة ليلا ودخولها الإذاعة، لم يكن منتشرا في المجتمع آنذاك، وهو كسر للأعراف والتقاليد، مثلت والدتها صورة المرأة الخاضعة، حيث مارس النَّسق فعله في التأثير على الأم.

1- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص48.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تلد الأنساق نتيجة الثقافة في أي مجتمع من المجتمعات، كما الأجنة تُحمَّل في البطون وتنمو في الأرحام حتى تستوي وتنضج، فيمارس دوره الفاعل في المجتمع، وتغدو متحكمة في سلوك الأفراد والجماعات، بقصد أو بغير قصد، برضاهم أو دونه. ذلك أن النسق لا يتشكل خارج إطار الثقافة التي تغذيه وتمده بأسباب الحياة والنمو، كما التربة بالنسبة للنبات تبعث في أوعيتها عناصر الحياة، حتى إذا نما واكتملت دورة حياته تساقط وتحلل، فازدادت به التربة قوة وخصوبة[1].

يتبين أن الأنساق تنمو مع الأفراد، وهذا ما لاحظناه مع والدة أحلام من خلال معارضتها لرغبة ابنتها، وبالتالي فالأنساق الثقافية تؤثر حتى على نظرة المرأة للمرأة مما يجعلها ترى نفسها كما رسمها الآخر، حتى وإن كان في ذلك ظلما وقهرا لها، فتسعى إلى تكوين بناتها وأبنائها وفق تلك الثقافة، وتعمل على رسمها في ذهنية كل من الذكر والأنثى.

تقول الذات السّاردة:« **رفضت أمّي فكرة عملي في الإذاعة رفضًا قاطعاً وحاسّما لا بسبب دراستي ولا لصغر سنِّي، ولكن لمجرَّد أنَّ دخول الإذاعة عيب. ماذا ستقول لمعارفها حين يسمعونني أتحدَّث من الإذاعة ليلاً وأتردَّد إليها كالمغنِّيات؟ مع أنَّ مغنيات تلك الأيَّام كنَّ محتشماتٍ، يظهرن على شاشة تلفازٍ هو نفسه وقورٌ ومحتشم بالأبيض والأسود**»[2] رفض الأم لم يكن بسبب الخوف على ابنتها أو وبسبب صغر سنها، وإنما بسبب نظرة المجتمع التي ترى في ذلك عيبا، فهي خاضعة للسلطة اللاشعور القاهرة التي يهيمن عليها نسق الذكورة.

1- شهيناز بوصبع، نجوى منصوري، المضمر الثقافي في رواية "مهاجر ينتظر الأنصار" لمعمر حجيج (الحدود والتمثلاث)، مجلة أفاق علمية، منشورات المركز الجامعي تيسميلت، الجزائر، المجلد، 14، العدد، 01، 2022م ص384-385.

2- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص 54.

تقول الذات السّاردة على لسان والدتها:« **لا نحتاج إلى نقودك... أنت تستغلّين مرض أبيك لإقناعه بأيّ شيء، غير آبهةٍ بإلحاق العار بالعائلة** »[1]، يكشف الطرح عن نظرة المجتمع الذي يحرم المرأة حريتها في الكتابة والتعبير عن الذات وتحقيق طموحاتها ومدى تجذر فعل الثقافة ونسق الرفض في فِكر الأم الذي بات مرتبطًا بوجهة نظر الوسط الاجتماعي والثقافي الذي عاشت ونشأت فيه، فتشربت كل أفكاره وخضعت لها بحكم النَّسق الأنثوي الذي يحتم عليها ذلك.

تجسد النَّسق المضر من خلال اختلاف وجهة نظر (الأب)، الذي أتاح الفرصة لأبنته بالكتابة، وبإلقاء الشعر، مانحًا إياها كل الثقة، ففي ذلك كسر وخرق لما هو معتاد، عكس حالة (الأم) التي تربت على الخضوع، وفي ذلك حالة من التناقض داخل النظام الأسري السائد.

تكشف الذات السّاردة من خلال تناقض وجهة نظر (الأب) المتحرر من سلطة الثقافة وفعلها والانتصار للمرأة، عكس (الأم) التي تربت على الخضوع والامتثال، فكانت هي من تمارس القيد على الابنة لا لشيء سوى أنه يعارض الثقافة الاجتماعية السائدة« **قال لي يوماً (أنا أثق بكِ).**

**ظلت تلك الكلمات الثّلاث ترافقني حتّى بعد رحيله. لم يزد عليها بعد ذلك أيَّ سؤالٍ عن سلوكي أو تنقُّلاتي، ولا وضع في معصمي أيَّ قيدٍ سواها. كان قد زرع الرَّادع في داخلي»**[2]. لم يكن (الأب) يضع قيودا لابنته، على عكس (الأم) التي قيدتها بقيود وضعها المجتمع، تقضي على رغبات الأنثى، وتمنعها من حرية اتخاذ القرارات بخصوص شأنها.

1- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص49- 50.

أما أمها:« **فقد استبدلت بالكلمات الثلاثة ثلاثة أحرفٍ: عيب، وهي نظرة رافقتني إلى ما بعد زواجي. فالعمل بالإذاعة عيب، ووضع قليلٍ من الزينة قبل الزواج عيب، والزَّواج بمن تختارين عيب، وكذلك وجدتْ أختي صوفيا الصُّعوبة نفسها في إقناع أمّي بأن دراسة الفنون الجميلة ليست عيبًا»**[1]، تلك هي الأنثى في نظر المجتمع عيب وخطيئة، وجب وضع قوانين صارمة عليها الالتزام بها، هذا النَّسق الذي تجذر في الثقافة العربية التي عملت على التمييز بين المرأة والرجل هذا الأخير الذي يسلبها هويتها.

يكشف القول عن نسق الخطيئة، فمعتقد أن المرأة خطيئة وعيب، ما هي إلا نتيجة الأفكار التي رسمت منذ العصور الغابرة، إلى أن جاء الإسلام وأعلى من شأنها، لكن رغم ذلك مازال البعض ينظر لها على أنها كائن ضعيف... « **اكتشفت باكراً أنَّ الأنوثة ضعفٌ، وخوفٌ، وشبهةٌ، وخطأٌ، وخطيئةٌ، وأن الأنثى وحدها المسؤولية عن شرف العائلة، وأنَّ حياتها في كلِّ الأعمار تتحكَّم في ثلاثة أحرفٍ: (عيب) وهو حكمٌ مخفَّفٌ بالنَّظر إلى أنّها على مدى العصورِ كانت تولد باسمٍ من ثلاثة أحرفٍ أخرى: (عار)، وبسبب هذا العار كانت تُدفن حيَّةً فورَ ولادتها، حتى قبل أن تحمل اسماً أو تقترف إثمًا»**[2].

حملت الأنثى صفات لا يد لها فيها، وما أنزل الله بها من سلطان، فهي الإثم والخطيئة، فمنذ ميلادها وهي عيب وعار، هذه السّمة التي وسمت بها على مرّ العصور حيث كانت الأنثى في الجاهلية تدفن وهي حية، لا لذنب يذكر فقط لأنها أنثى، وخشية العار الذي سيلحق بشرف العائلة، هذه النظرة المتوارثة عبر الأجيال جعلت من الأنثى كائنًا محظورًا.

1- المصدر نفسه، ص50.

2- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص57.

صورت الرواية تباين واختلاف الثقافة الجزائرية بين أفرادها، فهناك من تحرر من قيد النظام البطرياركي، وخرج عنه ليمنح المرأة حق التعلم والحرية، في حين هناك من ظل تحت رحمته، هذا التمازج الثقافي في الوسط الاجتماعي الجزائري تمثل من خلال (الأب) الذي يطمح إلى الحرية والتخلص من القيود المتوارثة ومن ممارسة الفعل الثقافي على الذهنية الذكورية.

يعكس لنا المفكر الجزائري مالك بن نبي وعي الجزائري المنفتح على الآخر من خلال زواج المسلمين باليهود والتعايش معهم، بالإضافة إلى كسر نسق تزويج الآباء لأبنائهم دون إذنهم وهو ما حصل مع الأب، « **تمنَّى أبي لو عقد قرانه على الحرّيَّة، ولكنَّه تزّوج امرأةً تدعى حوريَّة اختارته له أمُّه، سيِّدة بيت، جميلةٌ...توقَّف تعليمها وهي بعدُ على المقاعد الابتدائيَّة.**

**حرف زائد أطاح بأحلامه، وهو المولود حراً...»**[1].

تعود بنا الكاتبة إلى نسق متجذر في الثقافة الجزائرية، تمثل في تولي العائلات الجزائرية تزويج الأبناء دون مراعاة رغباتهم في حق اختيار من ستشاركهم الحياة. هذا ما يشعرنا بمدى رفض "والد أحلام" لمثل هذه القرارات التي جعلته يتمنى قدر مالك بن نبي المفكر الذي تجاوز النظرة التقليدية في اختيار شريك معرفي وروحي لا مجرد علاقة جسدية. وهو ما يكشف عنه المقطع السردى« **تمنى لو كان له قدر مالك بن نبي، ابن مدينة قسنطينة، الذي عثر على زوجته بين الكتب، في أثناء تردُّده إلى مكتبة فرنسا، فقد كان كلَّما سأل عن كتابٍ قيل له إنَّه معار إلى سيِّدة، ما أثار لديه فضولٌ لمعرفة من تشاركه القراءات نفسها...، وأنَّ تلك المرأة التي كانت تسبقه إلى كلِّ كتابٍ يعنيه، ستقيم في**

1- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص107.

**وجدانه، وتغدو حبَّ حياته. أوَّ ليس أجمل حبِّ ذلك الذي نعثر عليه أثناء بحثنا عن شيءٍ آخر؟...»**[1].

يشير المقطع السردي على نسقين ظاهر ومضمر، تمثل الظاهر في رغبة (الأب) في كسر القيود الممارسة من طرف العائلات على عدم منح الأبناء حرية الاختيار والتدخل في أمورهم الخاصة، أما المضمر فهو رغبة الكاتبة في معالجة قضية التوافق الفكري بين المرأة والرجل (الزوجة)، ليكون هناك استقرار وحب ومشاركة الطرف الآخر كل همومه ومعاناته هذا التوافق الذي حدث بين مالك بن نبي وزوجته الفرنسية الذي كان سببا في معاداتها للاستعمار، ومرجع ذلك إلى تبني كلاهما فكرا واحدا.

جاء على لسان الذات السّاردة« **وهكذا قرَّر الرَّجل الذي سيغدو واحداً من أعظم المفكَّرين المعاصرين في العالم الإسلامي، أن يعقد قرانه على توأم فكره، تلك الفرنسيّة التي ستقاسمه لاحقًا كلَّ عذاباته ومُلاحقاته، وستعاني طوال فترة الثَّورة من السُّلطات الفرنسيَّة بسبب زواجها به ومعاداتها الاستعمار**»[2]، يهدف استحضار الكاتبة لهذه الشخصية العظيمة، إلى إبراز ضرورة التوافق الفكري في الزواج ونجاحه، وكأنها ضرورة حتمية لتواصل الحياة الزوجية المترابطة، كما طرحت تلك التصورات الثقافية حول الزواج بالأجانب المختلفين عن بعضهم دينيا وعقائديا.

تمارس الثقافة فعلها الاستبدادي، من خلال منع الأفراد من اتخاذ قرارات متعلقة بحياتهم، فيتخذ الآخر النيابة عنه بحق اتخاذ ذلك القرار المصيري، فالثقافة وحدها من منحته ذلك، من خلال التسلط والاستبداد اللذان يمنحان« صاحبه الحق في اتخاذ القرارات عن جميع أفراد عائلته، واختيار تصرفاتهم، فهو رجل محب للتعالي والتحكم بكل الأمور ولا

1- المصدر نفسه، ص107- 108.

2- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص108.

يشعر بالذنب إزاء ما يسببه من ألم معنوي لعائلته»[1]، تجلى ذلك من خلال اتخاذ الجدة حق اختيار الزوجة لابنها دون استشارته بالقبول أو الرفض، على عكس مالك بن نبي الذي تولى ذلك بنفسه.

سعت الذات الكاتبة إلى كسر الثقافة المستبدة، من خلال ممارستها حرية اتخاذ قرارتها والسعي إلى التميز عن رفيقات دربها، اللواتي سيطرت عليهن الأعراف والتقاليد التي لا يمكن تجاوزها، فكانت صورة للمرأة الجريئة والساعية لتحقيق طموحها في ظل الرفض من طرف الآخر.

صورت الذات السارة، صورة الرجل المتمثل في والدها، صورة مغايرة لرجال عصره وفي ذلك كسر للنسق المتعارف عليه في ممارسة التسلط من خلال الذات الذكورية على المرأة في منعها من التعليم والعمل، تجلى ذلك من خلال منحه ابنته حرية اتخاذ القرارات والخروج للعمل في الإذاعة ليلا، بشرط محدد هو (حصولها على البكالوريا)، دون النظر إلى رفض المجتمع لسلوك ابنته، بالإضافة إلى اتخاذه قرار نزع الحايك لزوجته، كما جاء على لسان الذات السّاردة« **تماماً كيوم وعدت أمّي بأن تخلع الحايك، أو" السَّفساري" كما يسمّونه في تونس، عند استقلال الجزائر كنت مناضلاً في حزب بورقيبة، وكان من طبعك أن تطبّق ما تنادي به، كإعطاء المرأة حقوقها**»[2].

ينطوي قول السّاردة على أنساق مضمرة يأتي في مقدمتها الرغبة في تحرر المرأة من الفعل الثقافي المتوارث عبر الأجيال، رابطا ذلك بتحرر الجزائر من قيود المستعمر ودور الآخر في ممارسة فعل التأثير على الذات التي تستجيب له في الخروج عن ثقافتها، ورغبة منه في التخلص من كل القيود الممارسة على الذات الأنثوية، بمنحها الحرية في اتخاذ حق

1- مريم لا في السلمي، المضمر في رواية بنات الرياض، حوليات الآداب واللغات دولية علمية أكاديمية محكمة، كلية الآداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، المجلد، 05، العدد، 12، سبتمبر 2018، 296.

2- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص82.

التعبير عن ذاتها واتخاذ القرارات المتعلقة بشأنها بدلا من الرجل الذي يتولى ذلك بفعل الممارسات الثقافية المتوارثة، بالإضافة إلى سلوك والدها المغاير لرجال عصره ومجتمعه.

يؤكد المقطع السردي الآتي على ما سبق ذكره: « **أنت من قلت أمام الأصدقاء، في حضور نسائهم السَّافرات، إنَّ "حوريَّة ستخلع الحايك يوم استقلال الجزائر. ربّما لم تكن متحمِّسًا كثيرًا للأمر وكنت تماطل متذرِّعًا بالثورة، ولكن...** »[1]، رغبة( الأب) في تحرر المرأة الجزائرية مع تحرر وطنها، كونه لم يكن كغيره من الرجال الذين تعتريهم رغبة فرض السيادة على المرأة.

يرجع السبب في ذلك إلى الثورة، التي أكسبته الانفتاح والخروج عن ثقافته السائدة من خلال النساء المجاهدات« **اللواتي تركن دراستهنَّ والتحقن بالثَّورة قد نزلن من الجبال في زيِّهنَّ العسكرِّي، وخلعنه ليرتدين ككلِّ الفتيات آنذاك، زيًّا عصريًّا... وبينما كانت أمي مقمَّطة في حايكها الأبي، كانتهي وصبايا جيلها، كجميلة بوحيرد بوباشا وجميلة بوعزَّة يتنقَّلن في زيِّهنَّ العصريّ بأناقةٍ تجعلهنَّ يبدون أوربيَّات، حتى إنَّ منهنَّ من وُظِّفت لخداع العدو ونقل المتفجِّرات**»[2]، لم تر الكاتبة في لباس أمها رمزا للأصالة وحفاظا على هويتها وانتمائها، بل رأته قيدا لها، تجسد ذلك من خلال لفظة **(مقمطة)**، وبالتالي فهو فعل متوارث لا يمكن نزعه أو الخروج عنه، حتى أولئك الذين تخلوا عنه كانت الثورة هي السبب الوحيد في فعل ذلك.

مارست السلطة الذكورية فعلها مع (الأم) التي رفضت فعل ابنتها واعتبرته تسيبا واستغلالا لمرض الأب وغيابه، كما يمكن أيضا اعتبار ترددها في « **خلع الحايك الحريريّ الأبيض الذي كانت تلف به نفسها منذ خمسة عشرة سنة...**»[3]، خرقًا للموروث

1-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت،، ص84.

3- المصدر نفسه، ص83.

الثقافي، وإعلان لبداية تحرر المرأة الجزائرية، نتيجة الامتزاج الثقافي مع الآخر المختلف عنه فكريا وعقائديا، وهي رغبة الكاتبة ذاتها الطامحة إلى إثبات الذات وكسر الفعل الثقافي المتجذر في سلوك الفحل الذكوري.

قد ينطبق هذا الكلام أيضا على رواية **(خطيئة مريم)** لـ: علاوة كوسة، الممتعة والمتفردة بخصوصية جمالية وفكرية، تصور سلوكيات الأفراد، مما جعلها مسرحا للأنساق الثقافية المعلنة منها والمضمرة، هذه الأخيرة تجعلك تبتعد عن جماليات النصوص وتبحث في الأنساق الثقافية المترسبة عبر الأزمنة، والتي مارست دورها الفاعل في المجتمع، فغدت متحكمة في سلوك أفراده، وفي تفاصيل حياتهم، بفعل إرادي أو لا إرادي، فكان من بين الأنساق الظاهرة قضية البحث عن الهوية المفقودة، نتيجة خطيئة الآباء وعدم تحمل الرجال المسؤولية وإلزام الذات الأنثوية الصمت الأبدي، تحت ظلمه وجبروته اللذين منحاه حق الاغتصاب دون التفكير في مصير امرأة وطفل بريء، يأتي إلى هذه الحياة شريدا تائها تحت رحمة تهمةٍ ألصقت به دون ذنب يذكر.

تمثل النَّسق المضمر في إلزام وخضوع الذات الأنثوية للصمت الأبدي تحت ظلم المجتمع الذي يُحمِّل الأنثى الجرم أكثر من الرجل، حتى وإن تعرضت لذلك جبرا، بالإضافة إلى رضاها وخضوعها للواقع المرير والصمت الطويل، وكذلك الرجل وجبروته اللذان منحاه حق الاغتصاب دون التفكير في العواقب، بالإضافة إلى إهمال السلطة وعدم تتبعها لمثل هذه القضايا وكشف حقائقها، وتكتفي بوضع الأطفال في دور الأيتام، وترك الطرفين دون عقوبة.

استحضر الكاتب قصة **(مريم العذراء)**، و**(النبي عيسى)** عليه السلام ليكون معادلا للشخصية البطلة، ولكن كيف لطفل ضعيف وأمه أن يتحملا قهر المجتمع وظلمه، فلا هي

**(مريم العذراء)** ولا هو**(النبي عيسى)** ليتكلم في المهد صبيا ويبرئ أمه، التي التزمت الصمت الطويل، بينما كان الوالد يمارس حياته ومهنتة دون عذاب للضمير.

تقول الذات الساردة:« **صار اسم مريم يستفزّه كثيرا، وهو يتساءل عن معْدنِ عذراءَ تَدخل امتحانا قاسيا ومربكا!!كيف تجمع بتول بين المتناقضات؟ بين الفضيلةُ من الرذيلة؟ والكلامُ من الصّيام؟ والحقيقةُ من الواقع؟ وقولُ الناس من قول ربّ الناس؟**

**كيف حمّلتْ مَن كان في المهد ليدافع عنها؟ من الأولى بتبرير الذييحصل؟ كم يطول العذابُ لتنكشف الحقائق؟ وكم تحتاج بعضُ الحقائق إلى قوّة ربّانيةٍ وبشرية كي تنكشف؟!!**»[1]، تتساءل الذات السّاردة وتحتار فيما كانت أم البطل تمتلك القدرة على المواجهة، فهي ليست بأم نبي حتى تحفظها القدرة الإلهية، وتحفظ ابنها.

يوحي المقطع السردي الآتي:« **إنه كان المسيحُ يعرف أمَّه وله قوة إلهية تدافع عنه وتحميه وتبرّئه، فمن سيبرئ عيسى مجهولَ النَّسب في مجتمع لا يرحم، وأناس ليس أسهلَ على ألسنتهم من أن يتهموه بما ليس ذنبّه؟!! ويصفوه باللّقيط!!وبابن الدّاعرة ال.....؟!!**

**لماذا أنا عيسى؟!! هل كنت أملك شيئا من صبر الأنبياء حتى أتحمّل كل هذا البلاء؟!!**

**كلمةُ من أنا؟ أكلمةُ شهوةٍ عابرة، أم نزوةٍ قاتلة؟ أم خدعةٍ لم تمرَّ بردا وسلاما؟!!**»[2] إلى مدى خطورة أثر هذا الجرم، الذي يؤثر على أطفال أبرياء، يتجرعون ألم الفقد والحرمان بالإضافة إلى مجتمع لا يرحم فيتعرضون للإهانة والشتم وكل ألوان العنف فيعيشون حياتهم في رحلة البحث عن الأمن والاستقرار والسعادة المسلوبة، والهوية المفقودة.

1- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص107.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يعيش البطل حالة من التيه والحيرة، باحثا عن نسبه وانتمائه، وفي قلبه ألف وجع وألف آه، وألف سؤال:« **كيف سيستقبّلني المجتمعُ يا أمّاه...صار عيسى يبحث عن هويّته ونسبه في أيّ نصٍ مقدّس أو مدنس! وفي أيّ نصٍ علويٍّ أو سفليٍّ يقوله، أو ما يشبه حالتَه!!**

**كان يتأرجح بين قصّة النّبي عيسى بنِ مريم في القرآن وبين حكاية المسيح في الأناجيل الأربعة، وفي قصائد الشعراء والأساطير الأوّلين!!لم تقل سورة مريم كلَّ مقولاته في السؤال والبحث،** ...»[1]، يكبر عيسى ويكبر معه السؤال عن هويته المفقودة، التي جعلت الألم ملازما له أينما حل وارتحل، فيزداد وجعا على وجع، فكيف تراه يتناسى هذا الألم وسؤال الهوية يطارده ليلا ونهارًا.

تقول الذات الساردة:« **تراني آخذ بنصائحك وبحكمتك وأتناسى هذا الألمَ السّرمدي... هل علي أن أقطف نهاري وفقط يا هوراس!! ونهاري كلّه تيه وسؤال وهوية في مهبّ الجراح!!؟»**[2]، لقد كانت غاية الروائي من كل ذلك هو توعية المجتمع لمثل هذه السلوكات التي يضيع جراءها أطفال لا ذنب لهم في خطيئة الآباء وشهواتهم، وما ينجر عن ذلك من دمار نفسي، خاصة للأطفال والأمهات، كون المجتمع يُحَمِل دائما المرأة كل ذلك حتى وإن كانت لا يد لها في تبيعات ما حدث.

وظف الكاتب قصة **(مريم العذراء)**، **(والنبي عيسى)** عليه السلام، ليكونا معادلا للشخصية البطل، يكشف ذلك نسق الخطيئة التي تتحملها المرأة وابنها، ويحافظ الرجل على حياته ومكانته الاجتماعية حتى لا تنهار قدسيته أمام الناس دون عذاب للضمير ولكن كيف لطفل ضعيف وأمه أن يتحملا قهر المجتمع وظلمه، فلا هي (مريم العذراء) ولا هو (النبي

1- المصدر السابق، علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص107- 108.

2- المصدر نفسه، ص111.

عيسى) ليتكلم في المهد صبيا، ويبرئ أمه التي ربما لم تكن يومًا بغيًّا، وتلتزم الصمت الطويل.

أضحى اسم **(مريم)** يثير العديد من التساؤلات لدى الذات الساردة ويستفزها ويتساءل « **عن معْدنِ عذراءَ تَدخل امتحانا قاسيا ومربكا!!كيف تجمع بتول بين المتناقضات؟ أين الفضيلةُ من الرذيلة؟ والكلامُ من الصّيام؟ والحقيقةُ من الواقع؟ وقولُ الناس من قول ربّ الناس؟**

**كيف حمّلتْ مَن كان في المهد ليدافع عنها؟ من الأولى بتبرير الذي يحصل؟ كم يطول العذابُ لتنكشف الحقائق؟ وكم تحتاج بعضُ الحقائق إلى قوّة ربّانيةٍ وبشرية كي تنكشف؟!!**»[1]، تتساءل الذات السّاردة وتحتار فيما إذا كانت **(مريم)** تمتلك القدرة على المواجهة، فهي ليست بأم نبي حتى تحفظها القدرة الإلهية، أو حتى القدرة على الاحتفاظ بابنها، فينجلي خلف ذلك صراع بينها وبين المجتمع، باعتبارها موضع اتهام فلن يتقبل المجتمع فكرة براءتها.

تستحضر الذات السّاردة شخصية المسيح وأمه مريم لتصور معاناة الذات البطلة« **إنه كان المسيحُ يعرف أمَّه وله قوة إلهية تدافع عنه وتحميه وتبرّئه، فمن سيبرئ عيسى مجهولَ النَّسب في مجتمع لا يرحم، وأناس ليس أسهلَ على ألسنتهم من أن يتهموه بما ليس ذنبّه؟!! ويصفوه باللّقيط!!وبابن الدّاعرة ال.....؟!!**

**لماذا أنا عيسى؟!! هل كنت أملك شيئا من صبر الأنبياء حتى أتحمّل كل هذا البلاء؟!!**

**كلمةُ من أنا؟ أكلمةُ شهوةٍ عابرة، أم نزوةٍ قاتلة؟ أم خدعةٍ لم تمرَّ بردا وسلاما؟!!**»[2]

1- المصدر السابق، علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص107.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يكشف القول على أنساق مضمرة وظاهرة تمثلت في مدى خطورة أثر هذا الجرم على نفسية أطفال أبرياء، يتجرعون ألم الفقد والحرامان، بالإضافة إلى مجتمع لا يرحم فيتعرضون للإهانة والتشهير والشتم وكل ألوان العنف، فيعيشون حياتهم في رحلة بحث عن الأمن والاستقرار والسعادة المسلوبة، والهوية المفقودة، أما المضمر فيتمثل في تعرية الواقع والكشف عن بعض سلوكيات الطبقة المثقفة، بالإضافة إلى السلطة التي لم تبحث في الأمر جيدا واكتفت بإلصاق التهمة في الإرهاب الذي هو بريء من ذلك، فالإرهاب الحقيقي قد تمثل في الدكتور الذي لم يتحمل جرم فعله.

بالإضافة إلى السلطات التي اكتفت باستقبال الطفل في الملجأ دون تتبع القضية ومعاقبة المتسبب حتى يكف المجتمع عن مثل هذه السلوكات، كذلك صمت الذات الأنثوية لم يكن له مبرر، فما دامت قد استغلت من طرف الطبيب المجرم في حق مهنته وفي حق الإنسانية كان عليها تبليغ السلطات، لا أن تتركه يعيش حرا طليقا وتعيش هي ألم فقد العائلة والابن معا، أما كان لها أن تخبر السلطات بأمر الطبيب.

جسد الكاتب صورة المرأة الخاضعة التي لا تملك القدرة على المواجهة، فخافت من الخلق ولم تخف الله في فعلها، مفضلة العذاب لها ولصغيرها، وفي المقابل عدم تحمل الطبيب مسؤولية فعله فبدلا من أن يصحح خطأه ويتزوجها رمى بطفله، وألزمها الصمت حتى لا يخسر سمعته في الوسط الاجتماعي.

كانت غاية الروائي كشف المضمر المتمثل في صمت السلطة التي لم تتبع القضية وتكشف عن خباياها، فليس كل الأفعال الشنيعة التي حصلت في تلك الفترة سببها الإرهاب كما يشير إلى الفوضى التي حلت زمن العشرية، بالإضافة إلى توعية المجتمع لمثل هذه السلوكات التي يضيع جراءها أطفال لا ذنب لهم، نتيجة خطيئة الآباء وشهواتهم، وما ينجر عنها من دمار نفسي، خاصة للأطفال والأمهات.

أما الروائي **عز الدين جلاوجي** فقد تناول المرأة من خلال تمردها على الرجل، الذي فقد سلطته وأصبح تابعًا للذات الأنثوية، نتيجة التحولات الجديدة، والدعوة إلى تحرر الذات من كل القيود الممارسة التي تسعى إلى استعبادها.

كان من بين أهم القضايا أو الأنساق الثقافية التي تطرق إليها جلاوجي، النسق الذكوري والأنثوي، وقف بداية مع خاتم الزواج الذي يعدّ رمزًا اجتماعيًا وثقافيًا، يرمز للوفاء وغيابه يثير الشك والريبة« **انتبهت والدتي ذات مساء إلى إصبع والدي دون خاتم الزواج فتحولت فجأة إلى عاصفة رعدية، انتحرت الضحكة التي كانت قد رسمتها على شفتيها الغليظتين، وجلدت الصحن أمامها بملعقتها حتى تشظت حبات الأرز على الطاولة والأرض، جمد والدي في مكانه وهو يتفقد أصابعه وجيوبه محاولا تهدئتها دون جدوى وقام من مكانه مرعوبا وهي تسل خاتم الزواج من بنصر يسراها... وقف والدي فكان أشبه بشجرة صفصاف عجفاء...وانسحب تائها يتقصى الخاتم،...»**[1].

يعكس المقطع مدى تقديس بعض المجتمعات للعلامات الخارجية للزواج باعتبارها ضمانًا للروابط الزوجية، كما يكشف عن نسق ثقافي له دلالات اجتماعية ونفسية تتعلق بالسلطة الذكورية ومكانة المرأة، ومعنى الزواج في الوعي الجمعي، الذي أصبح مجسدا في خاتم يمارس السلطة على الرجل أكثر منه على الأنثى، وفي ذلك كسر للصورة النمطية في الثقافة العربية، التي ترى المرأة تابعًا في قضايا الزواج. فيكشف الصراع بينهما عن نزعة تحررية تعارض النسق التقليدي، حيث أصبحت المرأة تمارس تسلّطًا غير مألوف في ثقافة الأجداد.

يظهر تمرد المرأة على الذات الذكورية، من خلال طريقة مواجهتها للموقف، فمثلت السلطة القوية وهو ما تجلى خلف جمالية الوصف (كعاصفة مرعبة، انتحرت الضحكة ...)

1- عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص16.

في حين ظهر الزوج في موقف من المفترض أن يكون فيه قويًا، لكنه يصاب بالجمود والارتباك أمام تصرفها، حيث وصفه الكاتب بشجرة الصفصاف التي عكست هشاشته وانكساره أمام هذا الموقف، وفي ذلك كسر للسلطة الذكورية، بالإضافة إلى تحول الدلالة الرمزية للخاتم الذي انتقل من رمزية الارتباط والحب، إلى قيد يمارس سلطته على الرجل أكثر منه على المرأة.

يعكس النص صراعًا بين النَّسق التقليدي الذكورى الذي تكون فيه السلطة للرجل والوعي الأنثوي الجديد الذي يدعو إلى التحرر والتمرد، فالمرأة تمثل تحطيما للحياة الزوجية التقليدية، وتعيد رمزية الزواج من منظور مغاير، أما الأب فقد أصبح يرمز للسلطة التي فقدت السيطرة أمام تحولات الواقع وتحرر الفكر الأنثوي. ومن المقاطع السردية التي توحي بمدى سيطرت الذات الأنثوية، ثقة الزوجة في الزوج« ... **بل ولأنها تدرك يقينا أن لا عشيقة له وأنّى له أن يفعل أو حتى يفكر في ذلك؟ وهي تعد عليه أنفاسه...**»[1].

ترغب الذات السارة في التخلص من هذه العادات التي لا تعبر عن صدق المشاعر بل تجعلك تحت السيطرة والعبودية للمرأة أو الرجل على حد سواء، ودفن الخاتمين بعيدا عن ناظري الأم والأب، يعبر عن الرغبة في التحرر الداخلي والتخلص من ثقل الأعراف التي تقيد الفرد باسم الزواج، وبالرغبة الشديدة في كسرها« **لمعت في نفسي فكرة شيطانية، بخفة جمعت الخاتمين معا وتسللت إلى الحديقة، ...عجلت أحفر حفرة بعمق ذراعي، ثم أودعتها الخاتمين معا، وضعت فوقهما حجرة مرمر صغيرة، ثم أهلت التراب مبالغا في رصّه وتنفست بعمق، كأني أزحت عن كاهلي حملا ثقيلا، لقد حررتهما الآن من قيد ظل يلازمهما زمنا، ...**»[2].

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص18.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يكشف المقطع على الرغبة الشديدة في التخلص من القيود الاجتماعية، ومن الأفكار السلبية التي قد تكون سببًا في الهدم أكثر منه في البناء، رغم سعي الذات البطلة إلى تغيير هذا الواقع وتخليص والديها من خاتم تسبب في الكثير من الضغوطات وهو ما يعكس الواقع الذي يؤمن بالأفكار البالية، ويبتعد عن الدين الذي قدس الزواج بالرباط الشرعي وخاتمه قيدًا للمرأة، في حين لا يحمل نفس الدلالة بالنسبة للرجل، الذي قد يتخلى عنه بسهولة دون أن يختل نظام حياته. ويتجلى هنا تحوّل في السلطة من المركز (الرجل) إلى الهامش (المرأة).

رغم سعي الابن إلى إنهاء الصراع، بدفنه للخاتمين« **غير أن ذلك لم يتحقق وأدخل الوالدين في دوامة من الخلاف والشك، ....راح يقسم لها بكل مقدس لديها، معيدا على مسامعها ما حدث له مع خاتمه، وكيف أنه رمى به على الطاولة بجوار خاتمها...** »[1]، لم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل مارست الزوجة سلطتها بإيقاع زوجها في الشرك والابتعاد عن الدين، نتيجة الغموض الغريب لضياع الخاتمين، قاما بإحضار العراف ليكشف لهما سر ضياع الخاتم.« **صمت العراف فجأة وقد جاء أبي يجر جديًا أسود، أسرع إليه العراف فتلَّه أرضا، ثم أحكم تقييد أطرافه، ...**»[2]، يبدو نسق الشعوذة والسحر نسقًا متجذرًا لدى معظم الشعوب، إذ يمارس تأثيره خاصة على النفوس الضعيفة.

تتخفي العديد من الأنساق المضمرة خلف جماليات اللّغة لتجسد نسق السلطة والصراع بين الانضباط والتمرد والخروج عن النظم والقوانين« **كانت فرحتي تسبقني وأنا أجهش ضحكا، وخلفي طفلتي المدللة ...مئات الأمتار كانت كافية لأن نغيب عن أعين المدرسة والمعلم والحارس والتلاميذ وكل العيون المتلصصة، وأحسست كأن الدنيا قد حيزت لي، حين وقفت أمام البيت أسترجع أنفاسي لم يكن يهمني سوى طفلتي المدللة**

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص18.

2- المصدر نفسه، ص28.

**وقد انتحرت ضحكاتها فجأة، ... وبدأت عيناها تهيمان أدركت أنها ندمت على فعلتها. لم أفعل شيء سوى أنني تمردت»[1].**

كانت الذات الساردة تضيق بصرامة كل من حولها من« **قوانين وضوابط وأوامر، وبقدر ما كنت أرغب في التمرد رغبت في أن أنقل إليها العدوى وهي المنضبطة الشديدة الانضباط، وكنت في غاية الانتشاء وهي تقع في شركي فتتمرد علي.**

**أمسكتها من يدها أحاول تهدئتها لكنها ظلت عصية علي، وقدمت لي درسا طويلا في سوء ما فعلنا، لأنه تمرد على العلم والمدرسة والوالدين وقوانين الحياة كلها، ...»[2].**

يبدو أن البطلة تعيش لحظة من الحرية المؤقتة بعيدًا عن المدرسة والعائلة والحراس مما يوضح مدى رفض الذات السّاردة للانضباط والاستسلام للقوانين الممارسة على حريات الفرد، خاصة تلك التي تمثل النظام الذكوري، وهو ما يعكس رغبة الذات السّاردة في التحرر بالإضافة إلى الرغبة في احتواء الأنوثة بعيدا عن الأنظمة المتشددة وممارسة النظام الأبوي.

ومن المقاطع التي تظهر النظرة الدونية للمرأة وتسمها بالضعف، والكثير من الصفات السلبية، كما تبين أيضا جدلية التحول الأنثوي من القوة إلى الضعف، والممتدة بجذورها في أعماق التاريخ، « **وتحركت الإلهة عشتار وقد ضاق بها، وبدت لي أصغر مما خيل إلي وكأن كل من حولي نطق قلقامش، وكأن كل شيء راح يردد، مقولته المشهورة للإلهة عشتار:**

**ما أنتِ إلا موقد سرعان ما تخمد ناره في البرد**

**أنتِ باب لا ينفع في صدِّ ريح عاصفة**

**أنتِ قصرٌ يتحطم في داخله الأبطال**

---

1- المصدر نفسه، ص30.

2- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار نفسه، ص30.

**أنتِ بئر تبتلع غطاءها**

**أنتِ حفنةُ قيرٍ تلوّث حاملها.**

**وظل النداء يتكرر كأنه طقوس جنائزية، وكان كلما ازداد انكمشت الإلهة عشتار حتى اختفت مطلقًا، وساد الظلام، ...»**[1].

يوحي المقطع بنظرة انتقاص عظمة الآلهة عشتار أو بمعنى آخر تراجع السلطة الأنثوية المتمثلة في الآلهة عشتار، وتحولها من رمز القوة إلى الضعف، وذلك يشي بنسق ثقافي مضمر حول الذات الأنثوية، التي انتقلت من دلالة القوة، إلى دلالة الضعف، أو انهيار السلطة الأنثوية، إلا أن هذه السلطة سرعان ما تعود وبثوب جديد« **وعاد النور إلى الظهور خلفنا فالتفت، والتفت قلقامش، وتعالت الإلهة عشتار عارية تماما تمد ذراعيها إلى الأعلى فينجلي سحر إبطها، وسحر... وامتد الجسد المرمري، وقد تبرج عن فتنة الجيد والنهد والخصر»**[2]. يظهر المقطع نسقًا ثقافيًا يحتفي بجمال الجسد الأنثوي ويقدسه مما يعكس نسقًا ثقفيا مضمرًا تمثل في عودة الأنوثة كرمز للإغراء والفتنة، واختزال مكانتها في الجمال الجسدي، وهي نظرة ذكورية في تمثيل الأنوثة.

كما يظهر جلاوجي أيضا علاقة المرأة بالرجل من خلال قوله:« **بقدر ما تحاول الأنثى أن تبدي ذلك في فتنة جسدها وخضوع صوتها وإشراق بسمتها وعينها، فإن الذكر أيضا يحاول دوما أن يظهر نداء الفطرة، نداء القوة الذي يأسر قلب الأنثى، فكأنهما قطبان متجاذبان، قطب للضعف وآخر للقوة، لا يكون الحب إلا بهما»**[3].

يجسد المقطع ثنائية الضعف والقوة، الثنائية التي تؤسس للعلاقات بين الجنسين فهذا الاختلاف والتفاوت ينتج عنه الحب، والانجذاب الفطري في العلاقة بين الرجل والمرأة بين

---

[1] – المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص140– 141.

2– المصدر نفسه، ص41– 42.

3– المصدر نفسه، ص42.

قطبي الضعف والقوة. هذا التصور ليس رؤية فردية بل تكشف لنا نسقا ثقافيا راسخا في المجتمعات الأبوية، التي تربط المرأة بالخضوع والجمال، وجسد خلق لإشباع رغبات الرجل أما الذكورة فتمثل الهيمنة والقوة.

## 2. التعايش مع الآخر:

يدعو الإسلام إلى ضرورة التعايش السلمي القائم على الاحترام« بين الشعوب والطوائف والأقليات، وحسن المعاملة والمعاشرة والعيش بين كافة المجتمعات، مع الاختلاف الديني والفكري والثقافي، باستعمال خطاب حكيم وسلوك قويم في مخاطبة الآخر،...»[1].

التعايش مع الآخر ضرورة لازمة للاستمرارية، وفق سلوكيات سوية، فمفهوم التعايش من منظور الإسلام« جاء عبر سلسلة طويلة من النبوات، آخر حلقاتها اليهودية فالمسيحية فمن الطبيعي أن تكون هذه الديانات أقرب إلى بعضها بعضا منها إلى سائر الأديان ويسمي القرآن اليهود والمسحيين أهل الكتاب، ويعدهم أهل ديانات سماوية...»[2]، يعد الإسلام نفسه امتدادًا وتتمةً للديانات التي بدأت مع آدام وانتهت بالنبي محمد (صل الله عليه وسلم)، وبالتالي فالشريعة المحمدية لا تلغي الآخر، بل تدعو إلى التعايش معه في سلام كما حدث مع اليهود في المدينة.

كان من بين المبادئ« الإسلامية الراسخة، عالمية الرسالة، والتي هي الأساس الثابت الذي تقوم عليه علاقة المسلم مع أهل الأديان السماوية، ومن هذا المبدأ تنبع رؤية الإسلام إلى التعامل مع غير المسلمين، فلا تكتمل عقيدة المسلم إلا إذا آمن بالرسل جميعا، لا يفرق بين أحد منهم، وهذا هو البعد الإنساني الذي يعطي للتسامح في الإسلام مساحات

1- عبد القادر بكاري، التعايش بين الشعوب والحوار بين الأديان – حتمية الماضي وضرورة الحاضر–، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر، الجزائر، المجلد، 17، عدد، خاص جانفي2022م، ص1055.

2- المرجع نفسه، ص1055- 1056.

واسعة...»[1]، فإذا كان الإسلام يدعو إلى التعامل مع الآخر، فهذا التعامل له ضوابط وحدود تحتمها علينا الشريعة الإسلامية.

التعايش مع الآخر لا يعني الذوبان فيه أو« في أي كيان من الكيانات التي لا تتفق مع جوهر الدين الإسلامي، وأن التسامح لا يلغي الفروق والاختلافات، ولكنه يؤسس للعلاقات الإنسانية التي يريد الإسلام أن تسود حياة الناس»[2]، وبالتالي فإن مفهوم التعايش في الإسلام هو التوازن والاعتدال والثبات على الهوية، فالتعامل يكون في إطار الاحترام المتبادل، الذي لا يتعارض مع جوهر الدين و المبادئ والقيم.

كان من أهم القضايا الثقافية التي أثارتها مستغانمي ضرورة التعايش الحضاري بين الأديان، جاء على لسان الذات الساردة:« **كان بين الفرنسيون شرفاء كثيرون يصعب حصرهم تمرّدوا على الوحشية والظلم. مسيحيّون ويهود على اختلاف دياناتهم وهبوا أرواحهم للجزائر... »**[3]، يؤشر المقطع السردي على نسقين ظاهر تمثل في إشارتها إلى ردة فعل بعض شرفاء فرنسا الذين رفضوا وحشيتها ووقفوا ضدها، لكن الذات الراوية تهدف إلى ما هو أبعد من ذلك وهو ضرورة التعايش مع الآخر المختلف عقائديا.

ومن الأمثلة الدالة أيضا قولها:«... **مايو في رسالة نشرتها جرائد باريسية آنذاك لست مسلمًا ولكنّني جزائري من أصول أوربية، أعتبر الجزائر وطني، وعلى أن أقوم نحوه بكافة واجبات أبناء الجزائر... »**[4]، وبالتالي فالدعوة إلى التعامل مع الآخر المختلف دينيا لا تقتصر على الدين الإسلامي فحسب فكل الديانات تحمل الدعوة ذاتها.

---

1- عبد القادر بكاري، التعايش بين الشعوب والحوار بين الأديان – حتمية الماضي وضرورة الحاضر-، ص1056.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص232.

4 – المصدر نفسه، ص233.

ومن الأمثلة التي تؤيد ما سبق ذكره قول الساردة:«... **كنت تجلّ ذلك الرجل الذي كان شيخ المستشرقين، فقد كان صديق محمّد الخامس وعبد الناصر وكان محبًّا للجزائر مناصرًا للعرب، وفي آخر حياته اجتهد لنقل جمالية القرآن في ترجمة استغرقت ستّ عشرة سنة كاملة من عمره. كان ذلك أجمل ما يمكن أن يتحقّق من أمنياتك، وأقسى ما يمكن أن تأخذ منك الحياة مقابلة**»[1]، إن المستشرقين ليسوا كلهم أعداء للإسلام، فشيخ المستشرقين عمل على دراسة القرآن وهو من ديانة مختلفة عن ديانته.

ومن الأمثلة الدالة على التعايش الحضاري، التعامل مع الآخر بعيدا عن ديانته وانتمائه، نذكر ما يلي:« **صادقت كلَّ سائقي الأجرة وعاملات البيوت وكلَّ البؤساء الذين صادفت... لم أسأل يومًا أحدًا عن ديانته، لأنّك لم تسألني يومًا إلاّ عن أخلاق من عرفت فقد كنت تؤمن بأنَّ وحدها الإنسانية ديانة الشرفاء. حاربت الطُّغاة، لأنّك يوم رحلت تركتَ مع أوراقك الثبوتية بطاقة انتسابك إلى أوَّل رابطةٍ جزائريةٍ لحقوق الإنسان**»[2]، يبدو جلياً أن الكاتبة قد نشأت على التعامل مع الجميع دون تمييز، نتيجة التأثر بوالدها الذي زرع فيها ذلك، كونه كان يدافع عن قضايا أمته التي أنهكها الاستعمار.

## ثانيا- التناص والتفاعل الثقافي:

### 1. التناص مع التراث الديني:

أضحى حضور التناص ملمحًا من ملامح الرواية النِّسوية المعاصرة، وظاهرة لافتة تشد انتباه الدارس، وقد عرف التناص على أنه:« الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص، في استعادتها أومحاكاتها لنصوص- أو لأجزاء من النصوص- سابقة

1- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص250.

2- المصدر نفسه، ص15.

عليها...»[1]وبمقتضى ذلك فالتناص هو تفاعل النصوص فيما بينها، ولعل هذا ما ذهبت إليه جوليا كريستفا (Julia Kristeva) بتعريفها على أنه:« التفاعل النصي في نص بعينه»[2] ووفقًا لذلك فإن التناص هو تفاعل النصوص وتداخلها.

عرفه رولان جيني (Jenny Rowland) على أنه:« عمل تحويل وتشرب لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى. ولم يقف عند هذا الحد؛ بل ربط التناص بتاريخ الثقافة واعتبره تحويلا ثقافيا، واستراتجية للتشويش، تتأسس وظيفتها على عدم ترك المعنى مستقرا...»[3]، وعليه فالتناص هو ظاهرة لغوية وثقافية تتجاوز مجرد الاقتباس فالنص الحاضر يتغذي على النصوص السابقة، وتكمن وظيفته في العمل على تشويش ذهنية القارئ ليبحث في الأبعاد الدلالية وإعادة إنتاج معاني جديدة، بالإضافة إلى عدم تركه المعنى ثابتا ومستقرا.

يرى رولان بارث (Roland Barthes) أن النص عبارة عن:« نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة»[4]، يكشف التناص ثراء الخلفية الثقافية للكاتب ويظهر مدى سعة ثقافته واطلاعه، وهو ما يعمل على جعل النص نسيجا من الاقتباسات المتنوعة على اختلاف مشاربها. وبما أن التناص تشبُّع النص بنصوص متعدِّدة تذوب وتنصهر داخله فهو يختلف ويتنوع، كالتناص الديني الذي يحمل في معناه:« تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية... مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي

1- شربل داغر، التناص سبيلا إلى النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، العدد، 1، 1يناير 1979م ص227.

2- المرجع نفسه، ص227.

3- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبقية)، تقديم، محمد العمري، إفرقيا الشرق دط، دت، ص25.

4- رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر، بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د ت، د ط، ص85.

غرضّا فكريّا أو فنيّا أو كليهما معا»[1]، وبناء على ذلك فالتناص الديني هو تضمين النص لنصوص دينية سواء من القرآن أو الحديث، أو الشخصيات والوقائع التي لها ذات الصلة بالدين.

وبما أن الأدب مرآة تعكس واقع الشعوب، وتجسد تجاربهم وأفكارهم ورؤاهم ومذاهبهم فقد كانت الرواية المثل والتربة الأنسب على ترجمة الواقع، بالإضافة إلى قدرتها على احتواء مختلف الأجناس الأدبية. والرواية النِّسوية بدورها لم تتوقف عن التعبير عن آهاتها وطموحاتها، وثورتها ضد السلطة الذكورية الجائرة، بل امتلكت القدرة على استثمار الشخصيات والوقائع الدينية، والقرآن... من خلال آلية التناص التي أضحت ضرورة ملحة في الرواية المعاصرة، بغرض التعبير عن ظاهر الشعوب ومضمرها.

استحضرت الأديبة ربيعة جلطي في رواية **(جلجامش والراقصة)** بعض الشخصيات الدينية لإخفاء صورة الحاكم الظالم، لتجسيد صورة السلطته وطغيانها، فهو يسعى بذلك إلى حجب الكثير من الحقائق.

اختار (جلجامش) اسم النبي يوسف (عليه السلام) دون غيره من الأسماء، بغرض إخفاء اسمه نتيجة الصورة السلبية التي جسدتها كتب التاريخ، فحين ذكر (جلجامش) اسمه الحقيقي أعتقل بتهمة الجنون، فاتخذ من اسم يوسف بديلا عن اسمه، رمزا للتخفي والهروب من ظلم الحكام، « **إلى أن بلغتُ زمن يوسف، بِكر راحيل . وحين رأيت بأم عيني ما كان عليه من جمال عظيم، وما أوتي من شَطْر الحُسن، ومنذ ذلك الزمن لا يحلو...فكما ترى اسمي الحالي "يوسف" أجوب به القارات والبلدان، أو يوزيف، Yusuf، أو جوزوف، أو أوسوسوف أوجيوسوف، أو... يوسف أو "دعه يزيد" كما هي معناه**»[2].

---

1–ياسمين، عبد الله طه حمودة كريم الدين، التناص في روايات عبد البديع عبد الله، العدد، 21، يوليو 2022م الجزء:1، مجلة كلية الآداب جامعة بور سعيد، ص 311.

2– ربيعة جلطي، جلجاش والراقصة، ص11.

حمل (جلجامش) اسم النبي (يوسف) كقناع لإخفاء طغيانه وجبروته وأفعاله الشنيعة فاختاره ببعديه الجمالي والدلالي، مخفيا قبح وأفعال كل حاكم طاغية، فهو لم يختره لغاية معينة، إنما لعمق تأثير هذه الشخصية في مختلف الديانات، يقول (جلجامش) على لسان الراوي:« **الحقيقة أنني لم أختره لحاجة في نفس إبراهيم أو إسحاق أو يعقوب، ولكن بسبب وقع موسيقاه على نفسي، ثم بسبب كل ماعايشته بنفسي، وما تركتْه شخصية يوسف المتميزة، وأحداث ذلك العصر في ذاكرتي الحية، وأثر معايشتي للديانات المختلفة التي كنت شاهدا على بروزها وانتشارها. وعلى الرغم من أهميتها بين الناس...**»[1]، بمجرد ذكر اسم النبي (يوسف) يتبادر إلى الذهن خيانة إخوته لأبيهم، حين ألقوا به في غيابات الجب ليلتقطه عزيز مصر، ويكرم مثواه، ذلك ما جعل جلجامش يختاره دون سائر أسماء الأنبياء الأخريين.

حملت دلالة اسم النبي (يوسف) نسقًا مضمراً تمثل في حالة الجزائر التي خانها أبناؤها ولم يحفظوا عهد الشهداء، وبمجرد ذكر اسم هذا النبي يتبادر إلى الذهن الخيانة التي تلقاها نبي الله من قبل من إخوته، بالإضافة إلى كونه رمزا للضياع والتحول من حال إلى حال، فأخفت خلف جماليات شخصيته المتميزة بالحسن والبهاء والصبر، والخلق العظيم العيوب التي جسدها التاريخ. كما كشفت من خلاله الكاتبة عن التناقضات الحاصلة في الحياة المعاصرة من حروب ودمار، وقتل الإنسان لأخيه الإنسان، ورفضا لهذا الواقع والعصر الذي تجرد من القيم الإنسانية.

أضحى الإنسان يعيش في عالم كله حروب ودمار، فاتخذ (جلجامش) صورة للإنسان المعاصر الذي باتت تؤرقه الحياة، وبات يتقلب من حال إلى حال، ومن بلد إلى آخر باحثا عن السكينة والراحة، نتيجة ظلم الحكام ورغبتهم في اعتلاء المناصب، وتحويل

1- المصدر السابق، ربيعة جلطي، جلجاش والراقصة، ص12- 13.

هذا العالم إلى حروب دامية، فلا تكاد تنطفئ حربا في مكان ما، حتى تشتعل أخرى، وحتى بين أبناء المجتمع الواحد.

وفي المقطع السردي الآتي تناص آخر مع قصة النبي (يوسف) وإخوته لما جاءوا أباهم عشاءً يبكون، تقول الذات الساردة:« **انتظر يا يوسف.. لا تستعجل الأمور قبل أوانها واحذر من البئر والذئب.!!**»[1]وبذلك تستحضر الكاتبة قصة النبي يوسف عليه السلام، كرمز للخيانة بين أبناء الوطن الواحد، وهو ما يتناص مع الآية الكريمة:﴿ **قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ ٱلْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ** ﴾**(سورةيوسف:الآية10)**.

تمثل لنا أيضا التناص مع قصة (قابيل) وأخاه (هابيل) والنبي (آدام) عليه السلام من خلال استحضارها لاسم (آدام)، و(قابيل)، و(هابيل) اللذان يحملان رمزية القتل والخراب عبر الثقافات المختلفة، والتي توارثتها الإنسانية منذ ذلك الحين.

كان تواتر التناص في رواية **(أَصْبحتُ أَنْت)** قليلا جدا، إلا من خلال سرد بعض الأسماء ذات البعد الديني على نحو(عائشة أم المؤمنين)، « **كانت ثانوية عائشة أمُّ المؤمنين أوَّل ثانويَّة معرَّبةٍ في الجزائر...**»[2]، تكشف هذه التسمية عن نسق ظاهر يتمثل في تسمية أول ثانوية جزائرية برموز دينية، دلت على تخلص الجزائر من سلطة الآخر واستعادت هويتها من خلال عودة التعليم إلى اللغة العربية، أما المضمر فيتمثل في الهوية الإسلامية للمدرسة الجزائرية؛ إذ لم تقم الدولة الجزائرية عقب الاستقلال بعزل الثقافة عن الدين، ما يوحي بالأصالة والتمسك بالجذور التي سعى المستدمر إلى طمسها.

1- المصدر السابق، ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص316.

2- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، 92.

بعد الاستقلال بدأت الدولة الجزائرية في تعريب التعليم، وهو ما يؤكده المقطع التالي:«...**بقرارٍ منك يقضي بنقلي إلى أوَّل مدرسةٍ ابتدائيَّةٍ بالعربيَّة...**»[1]، يحمل المقطع نسقا مضمرا تمثل في سياسة التعريب في الجزائر، والرغبة في التخلص من مخلفات الاستيطان، كون التعريب يهدف« إلى تحقيق وضع لغوي طبيعي، فالأقطار العربية تعتمد فيها اللغة الأم لغة أساسية تمامًا، كما تعتمد اللغة الأم في مختلف البلدان التي لا تخضع لتبعية لغوية ثقافية، والتعريب بهذا المعنى أيضًا يمثل وجها من وجوه العمل الوطني والقومي لمواصلة حركة التحرر ومقاومة الاستعمار باستئصال رواسبه في مستوى الثقافة والاستعمال اللغوي،...»[2]، وبمقتضى ذلك فإن اللغة العربية هي اللغة الجامعة بين العرب، ولذلك سعى المستدمر الفرنسي إلى محاربتها وطمسها، كونها أحد مقومات الأمة العربية والجزائرية.

ومن الأنساق الدينية التي ساقتها السّاردة وصية والدها بأشرطة القارئ عبد الباسط عبد الصمد، الغاية من ذلك، نقد إحدى العادات المنتشرة والمتفشية في الثقافة العربية عامة والثقافة الجزائرية بشكل خاص، إحضار رجال الدين ليقرؤوا على أرواح موتاهم القرآن بمقابل«... **ولم توصِنا بشيء سوى بوضع أشرطة عبد الباسط عبد الصمد، التي جئتنا بها قبل وفاتك بأيام، رافضًا أن نأتي بمن يقرأ في جنازتك القرآن بمقابل، لكرهك تجار الدين**»[3] تهدف السّاردة إلى التوقف عن مثل هذه العادات المتجذرة في ثقافتنا، ووضع الأشرطة بدلا من ذلك، حتى يتوقف تجار الدين عن مثل هذه العادات السلبية.

في حين تغدو رواية **(خطيئة مريم)** نصًا مكثفًا بالرموز الدينية التي تحمل أنساقا ثقافية جلية ومضمرة، بداية من العنوان إلى دلالة الأشخاص، فلا يكاد يخلو سطر من

1- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص122.

2- خديجة حالة، تعريب المدرسة في الجزائر بعد الاستقلال (1962-2008)، الحوار الفكري، مخبر الدراسات الإفريقية للعلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية، أدرار، العدد العدد:16، المجلد، 13، 2018/12/15، ص313-314.

3- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص260.

تناص قرآني أوتناص صوفي، وهو ما يعكس شخصية الذات السّاردة المتشبعة بالثقافة الدينية، فكان العنوان ومنذ الوهلة الأولى يحمل تناصًا دينيًا، تمثل في (القديسة مريم) التي نبذت من طرف قومها، واتهامها بالخطيئة دون تبين الأمر، إلى أن جاءت به في المهد صبيا.

استحضر الروائي قصة النبي (عيسى، عليه السلام) وأمه (مريم)، منذ الفاتحة النصية للمتن الروائي، « **كانت تنظر إلى السّماء بعينين مفجوعتين ووجنتين مهدورتين وقلب منفطر، وظلّ ينظر إليها بقسوةِ بريءٍ وحِقدِ طفلٍ وثورةِ نبيٍّ في المهد!!**»[1]، يتجلى خلف المقطع ذات أنثوية معذبة، وطفل بريء جاء بسبب خطيئة، فتبدأ ثورته منذ المهد مع مجتمع حمله وأمه الجرم، وبقى الأب يواصل الحياة بشكل طبيعي.

ومن المقاطع التي توحي بالتناص القرآني مع السيدة العذراء قوله:« **غادرت مريمُ غرفتَه صائمةً عن الكلام كأوّل عهدها بعيسى والنّخلةِ والأقربين، ولما كادت تختفي عن ناظريه قالت:**

**ستلتقيان يا عيسى.. ستلتقيان**»[2]، لحظة ميلاد (عيسى عليه السلام) التزمت أمه الصمت وأشارت إلى من كان في المهد صبيا، مما أثار دهشة القوم. وهو ما يتناص مع **قوله تعالى:﴿ يَٰٓأُخۡتَ هَٰرُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ ٱمۡرَأَ سَوۡءٖ وَمَا كَانَتۡ أُمُّكِ بَغِيّٗا(28) فَأَشَارَتۡ إِلَيۡهِۖ قَالُواْ كَيۡفَ نُكَلِّمُ مَن كَانَ فِي ٱلۡمَهۡدِ صَبِيّٗا(29) قَالَ إِنِّي عَبۡدُ ٱللَّهِ ءَاتَىٰنِيَ ٱلۡكِتَٰبَ وَجَعَلَنِي نَبِيّٗا(30)﴾(سورة مريم: الآية 28-29-30).**

ومن الأقوال التي توحي بالتناص القرآني نذكر قول الذات السّاردة على لسان البطل:«... **كان يحدّث نفسه بأنه قد طال الانتظار يا عيسى، وطال صومُكِ عن الكلام**

1- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص9.

2- المصدر نفسه، ص61.

**والاعتراف يا أمي، فمتى نجتمع ونتعانق فقد انكسر الطفلُ في نفسي وقاسى الشّابُّ في هيكلي وأنتِ بعيدة، غائبةٌ في هذه الحياة، وعلى هذه الأرض ما يستحقّ ظهورَك يا أمّاه!!»**[1]، يحلم الشاب المنكسر بلقاء أم تسقيه من نبعها، علَّ الحياة تبث فيه من جديد فينسى كل الانكسارات، وتتبعث طفولته الضائعة من جديد.

يظهر التناص من خلال هذه المصطلحات **(وطال صومُكِ عن الكلام والاعتراف يا أمي)، تتناص مع الآية الكريمة:﴿ فكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا ۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِيٓ إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ ٱلْيَوْمَ إِنسِيًّا﴾( سورة مريم:الآية26).**

يحمل المقطع السابق الذكر نسقا مضمرا، يوحى بمدى قسوة المجتمع على الأبناء غير الشرعيين، لم يكف أن قدرهم في هذه الحياة أن يروا النور على إثر خطيئة لم يكن لهم ذنب فيها. خطيئة أم عذراء وأب متعلم ينعدم فيه الضمير والمسؤولية، فبات يخشى الفضيحة ولا يخشى عقاب الله، ليحمل كل من الأم وابنها الثمن، فيلزمها الصمت إلى أجل غير مسمى ولتتحطم الأم وتضيع سمعتها، وتقع تحت نظرة المجتمع الساقطة، ناهيك عن الألم الذي يعيشه الأبناء في رحلة البحث عن آبائهم لإثبات ذاتهم المسلوبة.

وفي حوار دار بين (الطبيبة) وأم (عيسى) التي التزمت الصمت، وتحت شفتيها ألف كلمة تخفي واقعها المرير مع طبيب مارس فعله الذكوري من خلال تدني أخلاقه وهمجيته فبالرغم من تعلمه وشرف مهنته كان يستغل ذلك في إجراء عمليات الإجهاض غير الشرعية في عيادته، واستغلاله صغر سن أم (عيسى) وعدم خبرتها في الحياة، فبدل تصحيح خطئه ألزمها الصمت وعدم البوح والاختفاء حتى تضع المولود وترقيع غشاء بكارتها بعد ذلك، ولم يفكر في طفل بريء يعيش طوال حياته دون والديه وبنسب مجهول.

1- المصدر السابق، علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص105.

تسقط أم (عيسى) لحظة ضعف واستغلال، « **ضحك عليَّ لحظة عمر وأبكاني العمرَ كلَّه... فررتُ من الأهل و...وفي فترة اختفائي فقدتُ والدين عشتُ بينهما معززّة مكرمةٌ ماتا حزنا عليّ.. ووعدني الدكتور بحلٍّ مناسب في وقت مناسب!! رتّب لي ظروفا ملائمة للوضع..... ووعدني بترقيع عذريتي بعد الوضع مباشرة!!**»[1]. يعكس الطرح ثقافة مجتمع يرى في عذرية المرأة معيارًا للشرف، وبالتالي فإن فقدانه كارثة اجتماعية وأخلاقية، وفكرة الترقيع التي أرادها الدكتور تؤكد نفاق المجتمع، الذي يسعى إلى طمس الحقيقة، كما يتجلى النَّسق الذكوري من خلال شخصية الدكتور الذي سلبها شرفها، وقرر ترقيعه، إذ هو من يملك القرار والحل، بينما على الذات الأنثوية الخضوع والاستسلام ولا حق لها في تقرير مصيرها.

التزمت الصمت بعد الذل والمهانة، كما هو موضح في المقطع السردي الآتي:« **صامت مريمُ عن الكلام!! نظرت إلى مهد وليدها!! ذرفت دموعا باردة كوثْ وجنتيها!! أضافت الطبيبة:**

**– ما الذي يحدث يا أمَّ .. أمَّ.. ما اسم المولود؟!**

**ترددت الأم وقالتها أخيرا:**

– **إني سيمته عيسى..**»[2]، احتوت الرواية في ثنياها تناصا مع قصة النبي (عيسى عليه السلام)، فلا يكاد يخلو سطر من ذلك، فحتى الاسم لم يكن عبثا بل بغرض استحضار هذه القصة، **قال تعالى:﴿ إِذْ قَالَتِ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ يَٰمَرْيَمُ إِنَّ ٱللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ ٱسْمُهُ ٱلْمَسِيحُ عِيسَى ٱبْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي ٱلدُّنْيَا وَٱلْآخِرَةِ وَمِنَ ٱلْمُقَرَّبِينَ ( 45)﴾( آل عمران: الآية45).**

1– المصدر السابق، علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص175.

2– المصدر نفسه، ص174– 175.

وظّف الروائي قصة النبي (عيسى) وأمه (مريم) نتيجة ما تعرضت له القديسة (مريم) التي نبذت من قومها، رغم طهارتها ونقائها لم يرحمها مجتمعها، إلا أن الذات الإلهية برأتها بتكلم ابنها في المهد، فكيف بذات أنثى عادية أن يرحمها مجتمعها، ومن ذا سيثبت براءتها فحتى السلطة لم تعط قضيتها القدر الكافي من التحقيق واكتفت بوضع ابنها في دور الأيتام«... **وتمت الإجراءات الأمنية الإدارية والأمنية على عجل، وأُغلق الملف تماما!!...**»[1]، وتوجهت هي إلى دور العجزة، بعد فقدان والديها والعار الذي ألحق بهما بينما واصل الطبيب حياته وجرائمه دون جريرة تذكر.

جاء على لسان الذات الساردة:« **كانوا يقذفونها بحجارة من سجّيل، علّهما ينطقان ويبرّران فعلتَهما الشّنيعة، لكنّهما ما زالا صامتيْن!**»[2]، يشير القول إلى تحرر المجرمان وعدم إقامة الحد عليهما، يكمن خلف ذلك نسقٌ مضمر تمثل في عدم تطبيق الشريعة الإسلامية في إقامة الحدود، وبالتالي يحدث من خلالها الردع الذي ينجم عنه التوقف عن مثل هذه الأفعال الشنيعة، والحد من مثل هذه الفواحش التي تنتهك فيها الأعراض والأجساد ويدفع ثمنها الأطفال الذين يتحملون نبذ المجتمع من الميلاد حتى القبر، بل ويتوارث نسلهم إن تزوجوا فالمجتمع يرفض تزويج بناتهم لمثل هؤلاء في الغالب، وهو ما جعل البطل لا يفكر في الزواج مطلقا.

تعود (هاء الضمير) في كلمة يقذفونها على الذات الأنثوية، التي تواجه بالإدانة وكأنها أنجبت من عدم، في ذلك إيحاء يعكس ممارسات ذهنية تُحيل إلى الجاهلية الأولى، حيث تحاصر المرأة وتُحاسب على كل صغيرة وكبيرة، حتى وإن كانت بريئة من كل ذنب، بينما يُعفى الرجل من المساءلة رغم كونه سببًا فيما ينسب إليه. الطبيب هو المسؤول عن ميلاد

1- المصدر السابق، علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص176.

2- المصدر نفسه، ص9.

طفل بريء، فالأولى بالحجارة أن تنهال عليه، فهو الطبيب المتعلم والحامل للأمانة العلمية والمهنية، فكيف له أن يخونها.

كما نجد تناصًا مع قصة النبي (موسى عليه السلام):«...، **كان الشيخ سُليمان ومازال مُذْ كنت طفلا يتّخذ من عصاه متكأ، ومن تلك الصخرة مكانا عليّا ينظر من خلاله إلى القرية وهي تُشقّ نصفين، ويظل ناظرا صامتا متأملا، في هدأة ملائكةٍ ووقارِ أنبياء عارفين...**»[1]، يتضح التناص مع قصة سيدنا (موسى عليه السلام) المتمثل في عصا الشيخ سليمان، قال تعالى:﴿ **قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ(18)**﴾ **طه (الآية:18)** .

ومن المقاطع السردية التي تتضمن تناصًا قرآنيًا مع قصة النبي (موسى، عليه السلام) المقطع الآتي:« **شهد شاهدٌ آخر أن الشّيخ سليمان شيخ القرية كما يسّمونه كان يتخذ لنفسه مكانا عليا، كلما تكلم الوادي، وظلّ يتوكأ على عصاه القديمة المكابرة...كانت عصاي أنسي، وذاكرتي، ولي فيها مآرب أخرى كثيرة...**»[2].

وظف الروائي التناص مع القصص القرآني بغرض تجسيد بعض الأنساق الظاهرة كالحكمة والوقار اللذان يمتاز بهما شيخ القرية، وذلك المكان العليّ الذي يراقب من خلاله كل ما يجري في القرية، كما هو متجذر عبر الثقافات في أن الحكمة والوقار يكونا عند كبار السن ومن خبروا الحياة وتجاربها، خلف كل ذلك أنساق متخفية تمثلت في قصة (عيسى) وخباياها التي تتكشف في الأخير، وينجلي عنها الستار بعودة (عيسى) إلى أمه، هذه الخطيئة التي كان السبب الرئيس فيها هو المجتمع وثقافته التي تعاقب البريء وتترك المجرم بجرمه يتمتع.

1- المصدر السابق، علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص32.

2- المصدر نفسه، ص31.

اعتمد أيضا **جلاوجي** على محاورة النصوص الدينية، موظفًا التناص القرآني من خلال استحضار قصة إغواء (حواء)، (لآدم عليه السلام)، حيث أعاد تأويل قصة (آدام، وحواء) من منظور جديد ومغاير، ليرسم لنا العلاقة بين المرأة والرجل المتمثلة في الإنجاب الطبيعي بينهما، بعيدا عن التنميق والتزيف.« **عدت بطفلتي المدللة إلى طفولة الإنسان، حين أغرت حواء آدامها وأغرى آدم حواءه، لا شيء من زينة خارج زينة الطبيعة، وخارج بهاء الفطرة، لم تمس حواء من زينة ما حولها وإنما انتصبت أمامه فتنة بجسدها الذي صاغته الطبيعة ضعفا ولينا ودهشة، ولم يلمس آدام شيئا من زينة ما حوله، وإنما تبرج عن فتنة القوة والعزة، فحدث التجاذب الطبيعي لأن كل طرف كان في حاجة إلى ما لدى الطرف الثاني دون تزيف**»[1]، يكشف نظرة ثقافية مترسبة تضفي على الرجل صفات القوة والعزة، في مقابل تصوير المرأة على أنها كائن يتميز بالضعف واللين والنعومة، وكأن ذلك معطى فطري جبل عليه كلاهما فالكاتب يعيد ثنائية المرأة (الضعف)، والرجل (القوة).

يتجسد الغضب الأنثوي من خلال المقطع الآتي« **واشتد غضب عشتار فرمتهم بشواظ من نار ودخان غطى المكان كله، ...**»[2]، يوحي المقطع بتغير الفعل الأنثوي من الطاعة والخضوع إلى التمرد والرفض، مما يؤكد على أن المرأة تمتاز بازدواجية القوة (فتنة وتدمير) فالذات السّاردة تجعل من المرأة كيانا لا يستهان به، وغضب عشتار ما هو إلا غضب كل أنثى ترغب في الخلاص من السلطة البطرياركية، فالمقطع رغم قصره جاء مكثف الدلالة كشف عن اشتعال الذات الأنثوية من خلال شخصية عشتار.

كما يتجلي لنا التناص القرآني مع **قوله تعالى:﴿ أَلَمْ نَخْلُقكُّم مِّن مَّاءٍ مَّهِينٍ (21) فَجَعَلْنَاهُ فِي قَرَارٍ مَّكِينٍ (22) إِلَىٰ قَدَرٍ مَّعْلُومٍ ﴾( سورة المرسلات: الآية21- 22)** ويظهر

1- عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص42.

2- المصدر نفسه، ص 135.

ذلك من خلال المقطع الآتي:« **كنا قد بلغنا مرتفعا، هضبة ذات قرار ومكين فمسح قلقامش على رأسي وقد أحس بخيبتي الذابحة، ثم أمسك بي من رجلي الخلفيتين ولوح بي مرارا ثم رماني...وأحسست نفسي سهما يعدو في الفراغ، ثم شعاعا، إلى أن ارتطمت من حيث رحلت، وقد عدت إلى آدميتي»**[1]، يشير المقطع إلى رغبة الذات السّاردة بالعودة إلى الطبيعة البشرية، المتمثلة في الصفاء والنقاء، والابتعاد عن الصراعات التي تدمر الكيان البشري.

سعت الذات السّاردة إلى استلهام النص القرآني المكثف، لتعبر عن معانٍ عميقة وتكشف عن مضمر القول بإيجاز شديد.

## 2. التناص مع التراث الصوفي:

تكاد تنعدم ملامح التناص الصوفي في رواية **(جلجامش والراقصة)** وكذلك رواية **(أصبحت أنت)**، إلا أنه يظهر في رواية **(خطيئة مريم)** بكثرة من خلال حضور المعجم الصوفي وذلك عبر التركيز على بعض المصطلحات المتداولة، كالخلوة مع الذات، والتفكر في الكون، وغيرها وقد استعاد الروائي كوسة قصة صلب (الحلاج) لتكون معادلاً لبطل الرواية الذي يرى نفسه مصلوبا دون ذنب يذكر، وخلف ذلك نسق مضمر تمثل في خشية الخلافة من (الحلاج)، كما جاء في بعض الدراسات أن الخلافة اقترفت جرمًا شنيعًا في تاريخها«... لقد غامرت الخلافة العباسية وقامرت بوجودها ومكانتها فألقت من أعلى مآذن بغداد برماد جثة رجلٍ... عُذب وصلب، وحُرق، في مشاهد مسرحيةٍ وحشيةٍ، لا تمتُ إلى الإنسانية، أو الآدمية، بسببٍ أونسبٍ»[2].

---

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص146.

2- طه عبد الباقي سرور، الحلاج الحسين بن منصور شهيد التصوف (244-309هـ)، مؤسسة هنداوي، د ط، 2014 ص11.

يشير المقطع إلى ذلك الحدث التاريخي في عهد الخلافة العباسية، والمتصل بقضية الحلاج وما لحقه من ظلم، ليتقاطع ذلك مع صورة الفتى (عيسى) الذي صلبه المجتمع معنويًا حين حمّله ذنبًا لم تقترفه يداه، كما هو مبين في المقطع السردي الآتي:« **صارت قضيّة الصَّلب تلقّني حزنا!! كلُ الذين خالفوا تيارَ الأغلبية ونواميسَ الأرضِ صُلبوا!! قبل يومين قرأتُ حكايةَ صَلب الحلاّج!!... أفإنْ صُلب الحلاّج وهو باسمَ الوجه، ضاحكَ القلب مليئًا بالمعرفة والقناعات فهل يمكنني أنا المصلوب لأعوام أن أكابر في صمت؟!!»**[1] بطبيعة الحال هناك فرق بين صلب الحلاج وهو باسم الوجه، بينما الفتى معذب النفس منذ الطفولة، منذ معرفته بأنه طفل قد تم تبنيه وفقدانه أمه بالتبني، وطرده من البيت دون رحمة من الأب بالتبني. الكاتب يشير إلى عمق المأساة وخطورتها على المجتمع، والتي تتسبب في تحطيم أطفال أبرياء جاءوا نتيجة خطيئة الآباء.

ومن المصطلحات الصوفية أيضا نجد (الخلوة)، (والمقام الزكي) واتخاذ أمكنة بعيدة يتأمل فيها الصوفي الكون، «...، **كان الشيخ سُليمان ومازال مُذْ كنت طفلا يتّخذ من عصاه متكأ، ومن تلك الصخرة مكانا عليّا ينظر من خلاله إلى القرية وهي تُشقّ نصفين ويظل ناظرا صامتا متأملا، في هدأة ملائكةٍ ووقارِ أنبياء عارفين..دنوت منه شيئا فشيئا بعد تردّد كبير ورهبةٍ من مقامه الزّكي، ووحدته وخلوته، سّرٌ ما في داخلي كان يحركني صوبَه،** ...»[2]، يتجلى التناص من خلال المعجم الصوفي المضمن في المتن: (مقامه الزّكي، التأمل، الصمت، الهدوء الملائكة...)، ليكشف لنا عن ما يحمله شيخ القرية من أسرار وأخبار متصلة بحياة أهلها، إذ يعد الأكثر درايةً وخبرةً بشؤونهم حاضرهم، وغائبهم مما أكسبه مكانة مرموقة بينهم.

1- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص108.

2- المصدر نفسه، ص32- 33.

بينما يظهر التصوف عند **جلاوجي** من خلال الذوبان والتماهي مع الطبيعة، التي اعتبرها المعلم الأول للذات البشرية« **وقد تلقيت جل دروسي منه في حضن الطبيعة يدعوني من ليل أو نهار، ونمخر عبابها في كل الاتجاهات، ونوغل فيها إلى أعماق الأعماق، نستمع إليها، نحدثها، نسألها، نأكل منها، نحتضنها...**»[1]، يشير المقطع إلى تجربة روحية عميقة بين الشخصية البطلة والطبيعة، التي لم تكن مجرد كائنات مادية بل ملاذ ومرآة عاكسة للحقائق، يتجلى النسق الصوفي من خلال التعظيم الروحي للطبيعة والتأمل العميق واستخلاص المعاني الباطنية من ظواهرها. يجسد المقطع بعدا صوفيا يتجاوز المادي إلى الروحي، معتبرا الكون معلماً ودليلاً ومرآة للجمال الإلهي.

كما نجد بعض المصطلحات الصوفية في بعض المقاطع، كالتلاحم، والوجد والسكر والوجود، «**... نتلاحم حتى نصير جسدا واحدا، ونذوب في طقوس الحب والوجد وحلول القبلات العميقة المترعة باللذة نمتصها من رحيق الشفاه، وعسل الصدر الناهد كتفاح الخطيئة الأولى، ...فإذا الوجود كله احتفاء بنا، طيور تغرد وفراشات تتراقص... ونتنافر أحينا حتى نكسر ما بيننا من كؤوس الخمرة فنهرقها حتى يثمل الوجود عن كنهه وكنهنا.**

**وأنّى أكون لو لم تكن؟**

**وأنّى تكون لو لم أكن؟**»[2].

وتستمر الذات الساردة على لسان الشخصية البطلة في المنجاة« **لسنا إلا روحا خفاقة سكنت جسدين، ينبضان بذات الإيقاع، فإذا أنا هي وهي أنا.**

**يا أنا...**

**يا طفلتي المدللة...**

---

1- عزالدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص24.

2- المصدر نفسه، ص7- 8.

**يا ملهمتي...**

**يا حبيبتي...**

**هلمي.. هلمي، وقد أزمعت السفر الطويل، فلتكوني رفيقة دربي، ومؤنسة وحشتي نهوي معا إلى درجات التحلي، ثم نكتب معا أسفار التيهان في شعاب الأسئلة والحيرة والتحدي»**[1].

تبدو الذات السّاردة في حالة مناجاة للمحبوب، سواء أكان ذاتًا إلهية، أو ذاتًا أنثوية مما يكشف عن شدة الوجد الصوفي، الذي يتميز بالمناجاة والتعبير عن الحب الروحي والتوحد والحلول في الذات الإلهية. خلف ذلك تتجلى ثنائية الأنا والآخر (المرأة والرجل) وضرورة التماهي والذوبان، وكسر جدلية الصراع القائم على التمييز بين المرأة والرجل نتيجة ثقافة المجتمع الذكوري، فينبغي أن تكون العلاقة بينهما مبنية على الحب والحرية لا على السيطرة والخضوع.

## 3. التناص مع الثراث الأسطوري:

لجأ الكثير من الأدباء إلى توظيف الأسطورة مع موجة الحداثة التي أحدثت خلخلة في شتى الميادين، فلم يكن من الأدباء إلا مسايرة ركبها، فوجدوا في الأسطورة ملاذهم الأمثل للتعبير عن رؤاهم وأفكارهم وتطلعاتهم.

عرفت الأسطورة على أنها:« محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو تفسيرا له إنّها نتاج الخيال، لا تخلو من منطق معين أومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد»[2]، فالأسطورة هي نتاج الفكر البشري الأول، لتفسير الظواهر الكونية المحيطة به، ومع

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص7- 8.

2- ياسمين، عبد الله طه حمودة كريم الدين، التناص في روايات عبد البديع عبد الله، العدد، 21 ،الجزء:1، مجلة كلية الآداب جامعة بور سعيد، يوليو 2022م، ص321.

موجة الحداثة وما أحدثته من تغيرات في شتى المجالات، ولم يسلم الأدب من ذلك، حيث لجأ إليها الكثير من الشعراء واستقوا منها مادتهم.

كذلك الشأن بالنسبة إلى كتاب الرواية الذين طرقوا عوالم التجريب واستثمروا آلياته في بناء نصوصهم السردية، فغدت الرواية مسرحا تتداخل فيه كل الفنون، فاستعان الكتاب بالتاريخ والنبش فيه بغرض استقاء الرموز على اختلاف منابعها وتعدد دلالتها، فكان للأسطورة الحظ الأوفر من ذلك، وما ينطبق على الرواية التي كتبت بأقلام الرجال ينطبق على الرواية النِسائية التي بدورها استثمرت الأسطورة بطاقتها الدلالية والجمالية.

ارتكزت رواية (جلجامش والراقصة) على استمثار الموروث الأسطوري، من خلال توظيف شخصياته ونصوصه في تشكيل بنائها السردي، فكان العنوان أولى تجلياتها فالرواية تتناص مع (ملحمة جلجامش)، حيث استحضرت أهم شخوصها، (عشتار، جلجامش، أنكيدو الآلهة ننسون، وآنو، والد، عشتار...) تعبر هذه الشخصيات عن عدم الثبات والاستقرار والبحث عن الحرية، وعن الحب المفقود في زمن انعدم فيه كل شيء وبات مسرحًا للحروب والمشاحنات.

تتمثل أيضا الأسطورة من خلال عشبة الخلود« **ألم تعلموا؟ نعم.. نجحت في افتكاك عشبة الخلود، بعد أن اجتزت بنجاح جميع الامتحانات الصعبة الصارمة والتجارب القاسية التي وضعها أمامي الحكيم أوتانبيشتيم**»[1]، نجح (جلجامش) في الحصول على عشبة الخلود، رغم الامتحانات الصعبة التي اجتازها، فعشبة الخلد هي الحب الذي يخضع للتجارب والظروف القاسية فإما أن يحافظ على ثباته، أو يتلاشي، وبالتالي فالكاتبة تصور رحلة بحث الإنسان المعاصر عن عشبة الخلود بمعنى الحب المفقود.

1- ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص19.

تظهر الأسطورة أيضا من خلال دلالة العدد سبعة الذي يحظى بأهمية بالغة في مختلف ثقافات الشعوب وديانتهم، ورد العدد (سبعة) في العديد من الآيات القرآنية فالسماوات والأرض خلقت سبعًا طباقًا، كما في **قوله تعالى:﴿ ٱللَّهُ ٱلَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ ٱلْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ ۖ يَتَنَزَّلُ ٱلْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ وَأَنَّ ٱللَّهَ قَدْ أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمًا(12)﴾(سورة الطلاق: الآية12).**

كان للرقم سبعة الحظ الوافر في الأحاديث النبوية:« الحمدُ لله ربِّ العالمين هي السَّبْعُ المثاني والقرآن العظيم الذي أوتيتُه»[1]؛ أي إن سورة الفاتحة تتكون من سبعة آيات بينات.

تعدُّ الذرة« الوحدة الأساسية للبناء الكوني، وتتألف من سبع طبقات إلكترونية... كما أن عدد أيام الأسبوع سبعة أيام وعدد ألوان الطيف الضوئي المرئي هو سبعة ألوان. ويجب ألا يغيب عنا أن علماء الأرض اكتشفوا حديثًا أن الكرة الأرضية تتكون من سبع طبقات»[2] فالعدد سبعة أساس في بناء الكون وكذا طبقات الأرض، لذلك فهو بالغ الأهمية.

ولم يتوقف العدد سبعة عند الآيات والأحاديث والعناصر الكونية، بل كان له بالغ الأهمية في التراث الشعبي خاصة في:«... الحكايات الخرافية والأساطير بصفة عامة نجد الأفعى بسبعة رؤوس، والبطل له سبعة إخوة وأعياد أدونيس تستمر سبعة أيام، والعرب البائدة سبع قبائل، واتخذ لقمان سبعة أنسر... »[3]، بالعودة إلى التراث الشعبي نجد معظم الحكايات تبنى على العدد سبعة، فكانت أعيادهم، وأعراسهم ومناسباتهم، وقبائلهم، تبنى عليه، من هنا يمكن القول إنه متجذر في ثقافة الشعوب منذ القدم.

---

1 – عبد الدائم الكحيل، إشراقات الرقم سبعة في القرآن الكريم، جائزة دبي للقرآن الكريم، سلسلة الدراسات القرآنية، ط1 1427هـ– 2006، ص68.

2 – المرجع نفسه، ص66–67.

3– مصطفى أوشاطر، البعد الأسطوري للعددين ثلاثة وسبعة في التراث الشعبي الجزائري، مجلة الآداب واللغات، جامعة أبو بكر، تلمسان، المجلد:5، العدد:1، ص188.

يتجلى العدد (سبعة) في العديد من المقاطع السردية نذكر منها: الحوار الذي دار بين (ظل أنكيدو)، و(جلجامش)، « **وهل لك نظر؟؟ يبدو أنك غير قادر على أن تفهمني يا "ظل أنكيدو"**.

- **العباقرة لا يُفهَمون، لكن ليس كل من لا يُفهم يُعد**
- **عبقريًا..! يضحك عاليا.**
- **اللعنة.. لتذهب إلى الجحيم. لتنزل إلى العالم السفلي.**
- **هاهاها مغامرة شهية..ألم تزره عشتار نفسها؟**
- **لكنك لن تخرج منه يا ظِلّ أنكيدو.**
- **بل سأخرج منه رفقة سبعة شياطين، وأختارك لتحل محلي، مثلما فعلت عشتار بالإله تموز.. هاهاها**»[1]، فالنسق المضمر تمثل في كون العدد سبعة يمتلك القدرة على تحديد مصير الآلهة، فهو ذو بعد ثقافي راسخ في التراث الشعبي الأسطوري لذلك نجده في كل اختباراتهم ومعتقداتهم الخرافية، ولا يقتصر الأمر على الأسطورة فحسب بل في كل الأديان له تأويلاته الخاصة.

ومن المقاطع التي تواتر فيها العدد سبعة نذكر المقطع السردي الآتي:«... **نجحتُ في الاختبارات الصعبة التي وضعها أمامي قبل أن يمنحني إكسير الخلود، وأولها شرطه الصعب أن أظل مستيقظا لمدة ستة أيام وسبع ليال.**

- **ستة أيام وسبع ليال دون نوم؟؟! صاح الجماعة بأصوات غير متجانسة.**

1- ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص110.

– **نعم.. تجاوزت هذا الامتحان الصعب بسلام ونجاح،...»**[1]، لو استسلم للنوم ليلة واحدة لما تمكن من النجاح في الحصول على إكسير الخلود، في ذلك دليل على مدى اعتقادهم في قدرة هذا العدد على تحديد مصيرهم.

بينما ينعدم التناص مع التراث الأسطوري في رواية : (أصبحت أنت) ومرد ذلك إلى طبيعة الموضوع الذي تعالجه الرواية، أما مع رواية (خطيئة مريم) فقد غلب عليها التناص الديني وملامح التصوف، أما التناص الأسطوري فقد ورد بصيغة ضئيلة جدا، كما هو موضح في المقطع السردي الآتي:« **وأسطرت سعيدة المكانَ واستعادت أُسطورةَ الحجر والخلقِ والعنقاء، وحمل عبد الكريم الحضورَ إلى زمن الحب الجنوني بين أحضان أحلام تورق في السّباخ ودمنِ الملح!...»**[2].

يحيل القول على أسطورة العنقاء التي تولد من الرماد وتنبعث من جديد، أما البعد الدلالي المضمر هو عودة الأمل والحياة إلى عيسى بعد الألم الذي عاشه مذ توفيت أمه بالتبني، كما رمزت إلى عشتار آلهة الحب والنماء، وبذلك فهو إحالة على حب عيسى لأمه ومسامحتها رغم التخلي عنه وهو طفل رضيع، فالأم كانت تحت جبروت والده ورحمة الثقافة البطرياركية، التي تعاقب الذات الأنثوية، وتحملها تبعات كل أخطاء قد لا تكون مسؤولة عنها.

يدرك الجميع ما تتعرض له الأم العزباء من إهانة ونظرة دونية من قبل المجتمع وأفراده، فالكاتب بطرحه لمثل هذه القضية يهدف إلى معالجتها من جميع الجوانب والتحذير من الوقوع في مثل هذه الأمور التي ما حرمها الله إلا لخطورتها على الذات البشرية وما تخلفه من نكبات وأزمات نفسية على الجميع.

---

1– المصدر السابق، ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص20.

2– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص48.

وظف جلاوجي الأسطورة من خلال استحضار الآلهة عشتار كرمز أنثوي مقدس مما يعكس تأثر الذات السّاردة بالميثولوجيا الشرقية، «... **الإلهة عشتار،إلهة الفتنة، لا شيء يمكن أن يسرق منا حريتنا إلا مثل هاته الإلهة وأضْرابها وقد فضْن فتنة لا تقاوم، وسحرا لا يدافع.**

**وتمددت الإلهة عشتار فجأة من بين يدي ثم استوت على عرش كأنما سيق إليها في لمح البصر وقد طرزه الذهب والدر الملون من كل مكان، ومدت رجليها أمامي فإذا هي جذور من طيب تمتد إلى أعماق الأرض، ثم رفعت هامتها ورفعت يديها فبلغت العنان ...ثم أشرقت على ملامحها ابتسامات كشمس الصباح ترسل أريجا ملأ الفضاء عبقا»**[1]

صورت الذات السّاردة المرأة ككائن أسطوري يجمع بين الفتنة والقداسة والارتباط بالأرض والخصوبة والنماء، يخفي النص خلف لغته الشاعرية نسقًا ثقافيًا متجذرًا في المخيال الثقافي العربي، يعكس ثنائية الجذب والخطر والتقديس والخصوبة والحياة، ويُمجدُ الأنثى وجاذبيتها، بوصفها كيانًا مقَدَسًا وسَاحرًا ورمزًا إلهيًّا للفتنة والجمال، حيث أعاد إنتاج تصورات ثقافية قديمة تربط الجمال بالقوة والقدرة على التأثير العاطفي، فتجسد فكرة استسلام الرجل أمام المرأة وسحرها تصورًا ثقافيًا للدور الأنثوي.

يستمر السارد في توظيف الرمز الأسطوري الملىء بالدلالات المكثفة« **وتفجرت من جسد الإلهة عشتار دون أن تتحرك شبقية لمعت في عينيها، وتسللت إلى نهديها فانتصبا، وسالت لعابا عسليا على شفتيها المكتنزتين أنوثة، ولمعت في ذهني طفلتي المدللة ولكنها سريعا ما اختفت في لمح البصر، ومارت في أعماقي الرهبة وأنا أتخيل عشتار قد صارت منبعا ثرا لمص الدم والمسخ والإباحة والشبقية، ليكون ذلك طريقا**

1- عزالدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص118.

**للأنوثة والخصوبة، وبالتالي طريقا للحب، وبالتالي طريقا للحرية. غير أن الأمر لم يقنعني، أنى تكون دروب العبودية سالكة للحرية؟»**[1].

يكشف المقطع السابق عن نسق ثقافي، من خلال كسر الطابوهات ومناقشة الجسد والرغبة بكل حرية، وهل يمكن أن تتحقق الحرية عبر الإباحة والخضوع للشهوات أم أنها نوعا آخر من العبودية (عبودية الجسد)، فالذات السّاردة تهدف إلى محاولة فهم التحولات العميقة في الذات والمجتمع، خاصة فيما يخص الذات الأنثوية التي اعتبرها طفلته المدللة مما يوحي بالضعف الأنثوي والحاجة إلى الاهتمام، فالسارد يرغب في عودة الذات الأنثوية إلى قوتها، إلى انتصارها، إلى ذاتها المسلوبة، لذلك استحضر النص الميتولوجي باعتبار أن عشتار رمزا للأنوثة.

يستمر الكاتب في استحضار الآلهة عشتار، التي رأى فيها الخلاص من عالم الإنسان الذي بات يرهقه، مفضلا عالم الذئاب على عالم البشر« **شكرا الإلهة عشتار وقد حولتني ذئبا، فلأكن ذئبا حرا أنطلق كما يحلو لي في البراري والغابات والجبال، أعيش على فطرتي دون تزييف، متحررا من قوانين ونواميس وأديان وفلسفات كبلت بها نفسي فضيعت كرامتي وحريتي»**[2].

غير أن الشخصية البطلة تشعر بالحيرة الحاقة تلتهب في أعماقها نتيجة التحول والخروج عن أدميته، والشعور بالرغبة في العودة إلى الذات البشرية« **هل يمكن أن أعود إلى طبيعتي البشرية؟ وما السبيل إلى ذلك؟**

**لقد دهنت الساحرة بامفيلة نفسها بمرهم فتحولت بومة، طارت وحلقت في الفضاء وكان سبيلها إلى أن تعود إلى طبيعتها البشرية أن تستحم بماء نقعت فيه نبات السبت**

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص138.

2- المصدر نفسه، ص120-121.

**وأوراق الغار، وكان سبيل لكيوس كي يعود إلى بشريته من حماريته أن يلتهم الورد، فما سبيلي أنا؟ ولكن مالي أفكر هذه الأفكار الحمقاء، ومن قال إنني سأفكر يوما أني سأعود إلى آدميتي وقد تحررت؟»**[1].

يجسد المقطع صراع الشخصية، أو صوت الذات السّاردة مع قيود وقوانين مفروضة أدت إلى فقدان الحرية والكرامة، بالإضافة إلى الرغبة الملحة في العودة إلى الطبيعة البشرية خلف المعاني والدلالات الكامنة غير المصرح بها، ينجلى النسق الثقافي المضمر من خلال الذات الأنثوية وتمردها على السلطة البطريركية.

تحمل عشتار دلالات قوية في الرواية النِّسوية الجزائرية المعاصرة وهي ليست مجرد رمز أسطوري، بل مضمر ثقافي يعكس استعادة الذات الأنثوية القوية، كون عشتار رمزًا للأنوثة المتكاملة، واللجوء إليها يضمر الرغبة في استعادة قوة الأنوثة وتأكيد الذات الأنثوية التي قد تكون مقيدة من طرف السلطة الاجتماعية والسلطة الدينية...

الشكر للآلهة هو شكل من أشكال التحدي والتمرد على السلطة الدينية والاجتماعية فهو بذلك مضمر ثقافي يرفض سلطة معينة، كما يعرض المقطع في ظاهره صراعًا فرديًا ورغبة في التحرر والعودة إلى الطبيعة البشرية والآدمية، بينما يضمر خلف جماليات اللغة نقدا ثقافيا واجتماعيا عميقا للمؤسسات الدينية والاجتماعية التي تعتبر مقيدة لحرية المرأة وهويتها، وذلك من خلال توظيف الرموز الأسطورية، وتأكيد الذات السّاردة على العودة إلى الفطرة والبحث عن الذات والتحرر النابع من الأعماق.

اتخذت عشتار رمزية الأنوثة، بينما جلجامش اتخذ الرمز الذكوري، فحضور عشتار استدعى بالضرورة حضور جلجامش ليجسدا ثنائية (المرأة والرجل)، وجدلية الصراع الضارب في أعماق الحضارات السابقة. « **واندفعت الإلهة عشتار نحو قلقامش ومدت أصابعها نحو**

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ، ص120-121.

**رقبته وجحظت عيناي رعبا، فحبوت نحوه، وما كدت حتى تسمرت مكاني، وقد سرت في كل جسدي برودة الأموات، وبلغت أصابعُها رقبته فثغا كخروف، ثم حملته فلوح بقدميه في الهواء،ثم قربته من نهديها كما يُقرب الرضيع، فتلمضتُ وقد جحظت عيناي أكثر ووددت لو كنت مكانه، غير أن ريحا تفجرت فجأة فأسقطت قلقامش وتدحرج بعيدا حتى لم يُعد يرى، فانكفأت على ظهري وتمددت، ...»**[1].

تعود الذات السّاردة إلى الحضارات السابقة، لتكشف عن قوة الأنوثة (عشتار)، في مقابل ضعف الرجل (جلجامش)، لتتحول فيما بعد سيطرة الرجل على الذات الأنثوية، هذا ما يبدو من خلال علاقة (عشتار بجلجامش) الذي أسقطته بريحها« ... **وفجأة خيل إلي أن قلقامش يعدو بقوة حتى ارتقى صخرا، ثم في عجلة من أمره راح يعالج صدره بأصابعه التي غدت كأنها نصلات، ومن جوف قلبه أخرج علقة سوداء تتلوى في حجم ثعبان عملاق، وما كاد يضغطها بأصابعه حتى سكنت، ثم صوبها نحو الإلهة عشتار فسقطت وانطفأتإلى الأبد»**[2].

يجسد الطرح رغبة الرجل في طمس الهوية الأنثوية إلى الأبد من خلال إخضاعها له وسلب حريتها، فكان الرمز الأسطوري معادلا موضوعيا يكشف عن هذه الرؤية.

نخلص في الأخير إلى أن الرواية النِسوية ليست أحادية الموضوع، بل نجدها تعالج العديد من القضايا داخل المتن الروائي الواحد، هذا ما جعلها تحفل بتعدد وتداخل الأنساق الثقافية.

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص142.

2- المصدر نفسه، ص142- 143.

**- نتائج الفصل الثالث:**

- طغى على الروايات الأربع الصراع بين الأنا والآخر المتمثل في المرأة والرجل والصراع الأبدي بينهما رغم حاجة كل منهما إلى الآخر، ومرجع ذلك إلى الترسبات الثقافية أو النظام البطرياركي الذي جعل النساء دون الرجال، والابتعاد عن تعاليم الدين في ذلك.
- جسدت رواية ربيعة جلطي جدلية الصراع بين المرأة والرجل ورحلة البحث عن الحب الخالد، من خلال استثمار النص الأسطوري البابلي لملحمة (جلجامش) كما صورت صراع الإنسان المعاصر ومعاناته مع واقعه المؤسف.
- توضح رواية جلجامش رحلة البحث عن السعادة والخلود الأبدي وانتصار الحب في النهاية، وحتى بعد الفناء، تمثل ذلك من خلال الشخصية الأسطورية جلجامش الذي أكسبته عشبة الخلود القدرة على التجدد والانبعاث من جديد، فقد مثلت تلك العشبة الحب والحياة والانتصار.
- جسدت رواية أحلام مستغانمي انتصار المرأة الأديبة في وسط اجتماعي يرفض الإبداع النِّسوي، بالإضافة إلى معالجتها العديد من الأنساق الثقافية خاصة ما تعلق بالوجه الآخر للثورة والثوار.
- طرحت رواية علاوة كوسة ذات البعد الصوفي واللّغة الشاعرية قضية الأبناء مجهولي النسب والأطفال غير الشرعيين، حيث ركزت على عواقب العلاقات المحرمة وما ينجم عنها من قضايا اجتماعية تهدد كيان الفرد والجماعة معًا، لما فيها من انتهاك للأعراض والحرمات، وعمليات الإجهاض التي فيها قتل للنفس التي حرم الله قتلها.
- كما يكشف لنا صمت البعض عن جرائم الآخر، يعتبر مساهمة في الجرم ذاته حتى وإن كان رافضا لذلك الواقع، فالدكتورة لم تبلغ عن الدكتور والتزمت الصمت لمدة عشرين

عاما ورضيت بألم الأم وابنها، واستمرار الطبيب في جرمه بإجراء عمليات الإجهاض غير الشرعية.

- اتخذ عز الدين جلاوجي من عشتار إشارة ثقافية ودينية قديمة تحمل دلالة الأنوثة كما صور لنا رحلة البحث عن الذات الحرة التي ترفض كل القوانين التي تستعبد الإنسان وتسلبه ذاته، ولن يكون ذلك إلا بالعودة إلى الأدمية والطبيعة البشرية.
- عالجت الروايات قيد الدراسة بعض السلوكات التي تنخر المجتمع الجزائري وتعيث فيه فسادا.
- أنتجت الثقافة البطرياركية الأنا المتضخمة للرجل وفي المقابل تمرد الأنثى بغرض استرداد حقوقها المسلوبة، فخرجت بذلك عن نطاق الأعراف والتقاليد والدين، وذلك نتيجة التأثر بالثقافة الغربية التي حملت دعوة تحرر المرأة المسلمة من سيطرة الرجل، التي تسعى من وراء ذلك إلى تدمير المجتمع.

# الفصل الرابع:
# تقاطع الأنساق الثقافيّة مع الأيديولوجي والسياسي والتاريخي

**- توطئة**

**أولا: خطاب الهوية**

1- الاستعمار الفرنسي

2- الصراع الأيديولوجي

2-1- الذات الثائرة على السلطة( نقد السلطة)

2-2 - الصراع الأيديولوجي بين حكم الرئيس بن بلة والرئيس هواريبومدين

2-3- الصراع الأديولوجي بين حزب جبهة التحرير والجبهة الإسلامية( زمن العشرية السوداء)

**ثانيا: المثقف والصراع الأيديولوجي( المثقف والسلطة)**

## توطئة:

تعدّ السياسة محوراً فكريًا لا يمكن الاستغناء عنه في الرواية بصفة عامة والرواية الجزائرية المعاصرة بصفة خاصة، رغم تعدد وتنوع مواضيعها وأبعادها« الاجتماعية والواقعية، وجّنحت إلى الحداثة الشكلية والتنويع الفني، فإنّ الرواية تُعبر عن الأطروحة السياسية إما بطريقة مباشرة وإمّا بطريقة غير مباشرة »[1]، هذا ما جعل الرواية تطرح العديد من الأمور ذات البعد السياسي سواء بطريقة مباشر أو ضمنية.

أصبحت السياسة حاضرة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية، خاصة في الفن الروائي الذي يظهر التفاوت الاجتماعي، والصراع السياسي والأيديولوجي، من خلال التركيز على الرهان السياسي ونقد الواقع السائد واستشراف الممكن السياسي[2]، فالرواية أصبحت مسرحا للأحداث السياسية، حيث تصور للمتلقي كل الصراعات بمختلف أنواعها قصد نقد الواقع ومعالجته، وإبراز خلفيات وأفكار الأطراف المتنوعة داخل المتن الروائي وضمن هذا السياق لابد من الوقوف عند أهم المضامين السياسية التي تطرقت إليها الرواية النِّسوية الجزائرية المعاصرة.

## أولا: خطاب الهوية:

### 1- الاستعمار الفرنسي:

تسعى مستغانمي إلى إبراز الخلفيات الفكرية للآخر الفرنسي، الذي عمل على طمس الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري وتجريده من كل مقوماتها، عن طريق سياسة التجهيل وإحلال اللّغة الفرنسية مكان اللّغة العربية، ومحاربة تعليم القرآن في الكتاتيب والزوايا

1- جميل حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، ديوان العرب (منبر حر للثقافة والفكر والأدب)، يوم 2025/01/08، على الساعة، 07:18 https://mail.diwanalarab.com/

2- المرجع نفسه.

والمساجد، بعد نصف قرن من الاحتلال سعت فرنسا، وبالتحديد في سنة "1882" أصدرت فرنسا قانون الألقاب، الذي جرد الشعب الجزائري من ألقابه الأصلية واستبدالها بألقاب ثلاثية خالية من (الـ) التعريف حتى يسهل كتابتها، هذه الألقاب الجديدة قد تكون مسيئة، كون معظمها منسوب إلى الحيوانات والحشرات أو أعضاء بالجسد[1].

كان في ذلك اغتيال معنوي للإنسان الجزائري الذي يفتخر بالنسب والأجداد، وفي ذلك تجريد له من أصله، وبغرض الاستحواذ على أراضي العروش والقبائل، ولخلق فتن بين أبناء الشعب، فلم يعد بإمكان أحد المطالبة بإرثه، حيث شتت ألقاب أفراد العائلة الواحدة ونتيجة ذلك وجدت الدولة الجزائرية غداة الاستقلال صعوبة في توزيع الأراضي على الفلاحين[2].

تهدف الروائية أحلام من خلال قراءتها الإبداعية للتّاريخ السّياسي، إلى طرح القضايا السياسة التي انتهجتها فرنسا، لقتل الأنا الجزائرية، عقب الاستقلال واستعادة السيادة، قامت الدولة الجزائرية بإعادة مقومات الهوية الوطنية، وتصحيح ما خربه المستدمر.

مارست فرنسا سياسة تجهيل الشعب الجزائري من خلال محاربة اللّغة العربية ومنع تعليمها واستبدالها باللّغة الفرنسية، فوجدت الجزائر« **نفسها غداة الاستقلال أمام تحدٍّ لم يعرفه أيُّ بلدّ في التَّاريخ، فغداة 5 جويلية سحبت فرنسا 17000مدرِّسٍ...**»[3].

رحلت فرنسا وأخذت معها مُدَّرِسيها، فسعت الجزائر المستقلة إلى سياسة التعريب واستعادة الذات، حيث أعلن الرئيس بن بلَّة في« **خطاب تاريخيٍّ قرار تعليم اللّغة العربيَّة لأوَّل مرَّةٍ ضمن المنهاج الدِّراسيّ. لغةٌ مُنع الجزائريُّون لأكثر من قرنٍ من تعلُّمها، بعدما سنت فرنسا قوانين جائرةً لإبادة العربيَّة واستئصالها من وجدان الجزائريّين وحياتهم**

1- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص168- 169.

2- المصدر نفسة، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص91.

**اليوميَّة...**»[1]، بعد خروج فرنسا تركت آثارها السلبية والنفسية هذا ما تكشف عنه شخصية الأب الذي ظل يحمل حبا وحنينا لتعلم اللغة العربية، فما إن منحت له الفرصة حتى منع ابنته من تعلم الفرنسية، وتعليمها العربية بدل من ذلك.

تذكر أحلام في حوار دار بين والدها وأستاذة اللّغة الفرنسية بعد اتخاذه قراره بتحويل ابنته إلى مدرسة تدرس اللغة العربية بدل من الفرنسية« **...لم تفهم وقد تحدثتَ إليها بفصاحة ملفتة، كمن درس الفرنسية ودرّسها، أن تنحاز للّغة أخرى. لم تخبرها بأنَّك حرمتَ منها طوال حياتك من تعلُّم العربية، وتريدني أن آخذ بثأرك اللُّغويّ...**»[2]، وبالتالي يمكن القول إن رحيل فرنسا من الجزائر، ترك الجزائر في ظلمة أخرى، فسعت الدولة الجزائرية جاهدة إلى معاجلة تلك الأمور.

إن تلك الشعارات التي نادت بها فرنسا هي شعارات كاذبة، فالحرية والمساواة التي كانت تنادي بها لم تجسدها على أرض الواقع، بل مارست التمييز بين الشعب الفرنسي والشعب الجزائري الذي جُرد من كل حقوقه في أرضه ووطنه، كما جاء على لسان الذات الساردة:« **الحرّية والمساواة والأخوَّة التي تعلمتموها في المدارس، كانت شعاراتٍ وُضعت لغيرهم. هذا ما استنتجه جيلك من الشَّباب الذين درسوا بالفرنسيَّة، بصفتها لغةً إجباريّةً، فكانوا أوَّل من نزل إلى الشَّارع مطالبين بحقوقٍ يدركونها تمامًا، جاهزين للدفاع عنها بالشِّعارات نفسها**»[3]. لم تكن شعارات فرنسا لتخدم أبناء فرنسا، إذ كان التمييز واضحا حتى مع المتمدرسين الجزائيين الذي درسوا الفرنسية، فلم يعاملوا المعاملة الواحدة مع أبناء فرنسا في الجزائر.

1- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص92.

2- المصدر نفسه، ص93.

3- المصدر نفسه، ص48.

كانت قضية التعريب من أهم القضايا التي شغلت الدولة الجزائرية المستقلة، بغرض استعادة اللغة العربية كونها جزءاً من الهوية الوطنية، قضية التعريب في الجزائر تمثل« القضية الثقافية الأكثر أهمية على الإطلاق منذ الاستقلال، نظراً لما صاحبها من ملابسات وتناقضات على امتداد السنوات الماضية جعلتها محور كل الأحاديث، ومركز الأضواء المسلطة عليها هنا وهناك، فلقد كان واضحا أن استقلال الجزائر السياسي لن يكتمل إلا بتحررها الاقتصادي والثقافي وتخلصها الكامل من أشكال التبعية والقضاء على مخلفات الاستعمار الاستيطاني، إذ كان لزاما عليها تسيير إدارات الدولة أمام الفراغ الناجم عن رحيل الإطارات الفرنسية والأجنبية...»[1]. وهو ما جعل الجزائر عقب الاستقلال تسعى إلى استعادة كامل السيادة الوطنية، عن طريق استعادة اللّغة العربية وتعليمها أبنائها إناثا وذكورا.

خضعت الدول التي تعرضت للاستعمار إلى التعريب لمواجهة آثاره المتمثلة في طمس الهوية الوطنية، ومن خلال فرض لغته وثقافته، مست هذه المواجهة مختلف المجالات السياسية، والاقتصادية والاجتماعية وخاصة الجانب التعليمي والتربوي...[2]

كانت الجزائر من بين البلدان المستعمرة، التي جردها الاحتلال من اللّغة الأم، والهدف من التعريب الحفاظ على اللّغة العربية باعتبارها لغة القرآن، ورمزا من رموز السيادة الوطنية وأحد أهم مقوماتها، لذلك كان الاهتمام بتعريب المدارس وإصلاحها أولا.

أحدث التعريب في الجزائر« الشرخ الكبير بين فئة المثقفين: فئة تنعت نفسها بالوطنية وهى الفئة التي تسعى إلى التعريب وتنادي به (المعربون)، وفئة تتماطل وهي الفئة غير المعربة (المفرنسون)، وتعيش الفئتان في عزلة على بعضهما، بل وصل الصدام أحيانا إلى

1- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص315.

2- سهام عاشور، سياسة التعريب في الجزائر قراءة في الواقع والآفاق، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،جامعة الوادي المجلد، 13، العدد،01، 2021/03/15، ص1620.

العنف كما حدث في بعض الجامعات أواخر السبعينات، ومن هنا حدث التذبذب في هذه المسألة بدءا من الثمانينات إلى يومنا هذا»[1].

يتضح أن التعريب أحدث انفصالا بين فئتين، فئة تنادي بالعربية كونها لغة الدين والعروبة، والفئة المفرنسة. تم تبني التعريب في الجزائر من« طرف القيادة السياسية الوطنية من خلال رسم سياسة ثقافية وطنية؛ أي ما عرف بالثورة الثقافية التي تكون من بين أهدافها الكبرى تعزيز قيمة التراث الثقافي الوطني واسترجاع اللّغة العربية وإعطائها وضعا طبيعيا يجعلها عنصرًا أساسيا في شبكة العلاقات الاجتماعية»[2]، وبالتالي فإنّ الهدف من التعريب هو استرجاع سيادة اللغة العربية في الجزائر.

## 2- الصراع الأيديولوجي:

وضح عبد الله العروي الأيديولوجيا على أنها:« ما ينعكس في الفكر من أحوال الواقع انعكاسا محرفًا... نسق فكري يستهدف حجب واقع يصعب وأحيانا يمتنع تحليله...»[3] وبالتالي فإن الأيديولوجيا تعكس الواقع بطريقة يعتريها الغموض، وعدم الإفصاح المباشر فهي حسب العروي« قناع تُخفِي الجماعة بواسطته معرفتها، وأهدافها، ورؤيتها ونواياها...»[4].

كما تعرف أيضا على أنها: نسق من المفاهيم والأفكار التي تسعى إلى تفسير الظواهر الاجتماعية المعقدة من خلال منطق يوجه ويبسط الاختيارات للأفراد والجماعات، وهي أيضا نظام من الأفكار المتداخلة كالمعتقدات، والأساطير التي تؤمن بها جماعة معينة أو مجتمع

1- المرجع السابق، سهام عاشور، سياسة التعريب في الجزائر قراءة في الواقع والآفاق، ص1625.

2- المرجع نفسه، ص1626.

3- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995م، ص29.

4- عبد الله إبراهيم، ماهي الإيديولوجيا؟ علم الأفكار أم الأفكار من دون علم، مركز فلسفة الدين، بغداد، ط1، 2017م ص147.

ما، فتعكس بذلك مصالحهم، واهتماماتهم الاجتماعية، والأخلاقية والدينية والسياسية والاقتصادية، وهي نظام متكامل من الأفكار والمعتقدات، يساعدنا على فهم العالم الخارجي[1].

فالايديولوجيا بوجه عام عبارة عن« منظومة متسقة من الأفكار والتصورات والقيم تحدد رؤية الفرد إلى الطبيعة والمجتمع والإنسان وتوجه سلوكه، بقدر ما تحدد رؤية الجماعة وموقفها وأساليب نشاطها»[2]، يمكن القول إن القيم والمعتقدات التي يعتنقها الأفراد والجماعات هي من تحدد وتوجه سلوكهم، فهي ليست مجرد أفكار عشوائية، بل نتيجة لمنظومة متكاملة من التصورات والقيم التي تحدد كيفية تعامل الأشخاص مع المحيطين بهم وكيفية تفاعلهم مع المجتمع بشكل عام.

## 1.2- الذات الثائرة على السلطة (نقد السلطة):

مفهوم الذات في تصور مارتن هيدجر (Martin Heidegger) هي الفكر« منذ أن أصبح التمثل ذاتيًا ويقينيًا. ويعني التمثل هنا الاسم الآخر للفكر وقد أصبح قدرة ذاتية للفكر هو ما تتمثله الذات حول نفسها وحول العالم، حيث ما تتمثله خاصيته الأساس أنه يقيني. وإذا كان التمثل هو ما أصبح مرادفًا للفكر فإن الذات هي التحديد الحديث للإنسان»[3]وفقًا لذلك فإن ما يؤكد على وجود الذات هو الوعي الفردي والشعور الداخلي بالوجود، وكل ما تستنبطه الذات بالعالم الخارجي وبما يدور حولها، ولعلّ هذا ما تؤكده المقولة الفلسفية الشهيرة لـ: ديكارت (Descartes)« أنا أفكر أنا موجود»[4]، وبالتالي فالتفكير والوعي هما

1- المرجع السابق، عبد الله إبراهيم، ماهي الإيديولوجيا؟ علم الأفكار أم الأفكار من دون علم، ص131.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- محمد مزيان، مسألة الذات في الفلسفة الحديثة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1436هـ- 2015م، ص86.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أساس وجود الذات التي تبني من خلال ذلك مفهومًا حول ما يدور في العالم الذي تعيش فيه، فينتج عنه إما المعارضة أو الموافقة مع الآخر.

تبنى السلطة على القوة، بغرض التحكم في أفراد المجتمع، ومعنى السلطة عند ابن خلدون هي« الوازع، وعنده أن المجتمع البشري لا يستقيم إلاّ بوازع أي بسلطة قمعية، إلّا أنَّ القمع ليس شيئًا بحد ذاته، وإنَّما هو ضروري؛ لأنّ البشر لو تركوا لأمرهم لما انفك بعضهم منهم يسطو على الآخر»[1]، يرى ابن خلدون ضرورة وجود السلطة للقيام بتنظيم الأفراد والجماعات والحفاظ على أمن واستقرار المجتمع. لهذا لابد من وجود سلطة قمعية تفرض النظام بالقوة فالقوة أو القمع ليسا هدفا بحد ذاته، بل وسيلة لحماية النظام والحفاظ على الاستقرار.

اعتبر ابن خلدون العصبية أحد المفاهيم الأساسية في نشأة الدولة أو السلطة، كون« العصبية تكون فيها النصرة والحماية، والبشر في اجتماعهم يحتاجون إلى من يقوم بنصرة الضعيف، أي حاكم، فلابدّ للحاكم من عصبية تعينه على هذه المهمة ويتغلب بها على الناس، وهذا التغلب هو الملك»[2]، تلعب العصبية دورًا فاعلا في الإعانة على الحكم وكذلك نصرة الضعيف.

يعرف هارلد لاسويل **(Harold Lasswell)** السلطة من خلال نفوذها على أنها تلك« العملية التي تؤثر في سياسة الآخرين: بواسطة التهديد والاستخدام العقلي للحرمان القاسي إثر عدم الامتثال للسياسات المقررة»[3]، تمارس السلطة من خلال القوة والقدرة على التأثير في سلوك الآخرين، باستخدام فعلي للحرمان القسري؛ أي عن طريق الحرمان والسجن...

1 – غانم محمد الصالح، مفهوم السلطة عند ابن خلدون، مجلة المعهد، البيت العربي للتعلم الكبار والتنمية، لبنان، العدد 2، 2020م، ص397.

2– المرجع نفسه، ص396.

3– نوال زواوي، المداخل النظرية لتحليل مفهوم السلطة، مجلة مدرات للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة غليزان، العدد 03، 2021م، ص576.

عند عدم امتثال الأشخاص للأوامر والقوانين الصادرة عن السلطة، فالسلطة عبارة عن« حالة خاصة من ممارسة النفوذ تنطوي على خسائر قاسية لمن يرفض الامتثال، ولا يبتعد... »[1] وبالتالي فإن السلطة هي القوة والنفوذ والهيمنة التي تمارس على الأفراد وإخضاعهم بغرض فرض الطاعة والولاء للطرف المهيمن، والرفض أو التمرد يؤدى إلى عقوبات صارمة.

يربط الكثير من المفكرين السلطة بالسياسة، ومن هذا الجانب فإن السلطة هي:« القدرة على تغيير تصرفات وسلوكات الآخرين، وهناك من يعرف السلطة بأنها سلطة شخص "أ"على شخص "ب" حيث أن الشخص "أ" يستطيع أن يطلب من شخص"ب" أمرًا معينًا من حيث لا يستطيع هذا الأخير رفض هذا الأمر »[2].

تتطلب السلطة وجود طرفين، يمارس الأقوى سلطته على الأدنى، « أما السياسة تعتبر كمجموعة من السلطات ونحن نراها كسلطة غير رسمية؛ أي غير شرعية، لكن بوجهة نظر أخرى نستطيع مقاربتها أو مساواتها مع القدرة لكن في هذه الحالة السلطة تكون رسمية»[3] وضمن هذا السياق يتبين وجود نوعين من السلطة، سلطة غير رسمية (السياسة)، وسلطة رسمية (شرعية) معترف بها، عن طريق سلطة الدولة، وهي سلطة رسمية.

يؤكد البعض أنَّ السلطة السياسية ليست مجرد علاقة ظاهرية تقوم على الأوامر والطاعة، بل هي« علاقة نفسية بين من يمارسون السلطة، ومن تمارس عليهم السلطة، وهي تعطي للحاكمين حق مراقبة الأفعال من خلال التأثيرات التي تباشرها على عقول وأفكار المحكومين، كما أنها أساس خضوع هؤلاء لتأثير السلطة»[4]، تمارس السلطة نفوذها عبر

1- المرجع المرجع السابق، نوال زواوي، المداخل النظرية لتحليل مفهوم السلطة، ص576.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التأثير النفسي والفكري، مما يجعل المحكومين يتصرفون بطريقة تتوافق مع إدارة الحاكمين وبالتالي فالخضوع ينبع من خلال تأثيرها على العقل والفكر، قبل أن يكون نتيجة الخوف من العقاب.

سعت الكاتبة **(جلطي)** إلى تعرية السلطة الحاكمة، ونقد جبروتها وتمسكها بالحكم، كما ترجع أسباب الحروب والصراعات الخارجية والداخلية إلى رغبة الحكام في حب التملك والاستيلاء على الملك، ولا يهمهم الطريقة التي يبلغون بها ذلك، فاستحضار شخصية جلجامش رمزت للتسلط والحكم الأبدي الذي لا يمكن التنازل عنه، بل يورث لأبنائهم حتى بعد الموت فاتخذت من عشبة الخلود رمزا للتمسك بالسلطة والملك والسيادة وعدم التزحزح عن المناصب.

تكشف لنا الروائية تكالب الأعداء على الشرق الأوسط وزرع الفتنة بين شعوبه، حيث جاء على لسان الذات الساردة، أن الإلهة ننسون، أمرت ابنها بالابتعاد عن الشرق إلى حين كونه بات مسرحا للصراعات الحربية والسياسية« **يا لَهُنَّ الأمهات.. لَهُنَّ باعٌ في الحنان.. سواء كنّ بشرا أو إلهات. لم تظهر إلا حينما نصحتني أن أتوَّجه نحو مدينة ولهانة لأرتاح إلى حين، فالحروب والصراعات قد أطبقت على الشرق، وستنزف نحو بلدان كثيرة سّمتها لي واحدة واحدة، ولا بد من مُضِيّ وقت حتى تتحسن الأمور هناك**»[1]يشير المقطع السردي على ظهور الصراعات الداخلية والخارجية التي مرّ بها العراق، هذه الصراعات التي لن تتوقف عنده، بل تمس جميع بلدان الشرق الأوسط.

تتأسف الروائية على الحالة التي آلت إليها العراق من انهيار حكمها وحضارتها البابلية العريقة، هذا ما يتجلى من خلال استحضار شخصية ملك أروك العظيم، الذي عَبَرَ الأزمنة ليعيش هذه المرحلة الحرجة التي تتخبط فيها الشعوب العربية، فالإنسان المعاصر تجري

1- ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص68.

نيران الحروب والصراعات في دمه، وسيطرت حب السلطة والسعي إلى الوصول إليها مهما كان الثمن، وعلى حساب الأرواح البشرية.

قام يشكو آهاته وأسفه إلى الآلهة عشتار، قائلاً:« **آه يا عشتار..أين مني أروك وحضارة الرافدين. أين مني شعبي.. أين مني عرباتي المكشوفة تجرها الخيول وأنا أتفقد أمور الرعية عن قرب؟! أتذكرين؟ كم أسخر من حكام هذا الزمن، يخافون من شعوبهم. يتنقلون في سيارات مدرعة بنوافذ مغلقة غامقة اللون، تحرسهم سيارات مصفّحة، ودراجات نارية صاخبة. لا يراهم أحد من شعوبهم. ولا يرون أحدا. اللعنة**»[1]، يسخر جلجامش من حكام هذا الزمن الذين يخافون شعوبهم، تجري بذلك الكاتبة مقارنة بين زمنيين مختلفين، زمن كان للحكام قيمتهم ويتحكمون في رعيتهم، أما حكام هذا الزمن وبسبب أفعالهم واضطهادهم للشعوب باتوا يخافون شعوبهم.

تذهب الكاتبة إلى نقد سياسة الحكام الجائرة، التي حطمت الشعوب وسلبتهم الأمان والسلام، حيث كشفت الستار عن سياستهم الفاسدة التي تنشر الفتنة والتفرقة بين شعوبها فتلهيهم بانشغالهم ببعضهم بعضا، حتى يتناسوا أمر السلطة، وهو ما حصل في العراق وسوريا. وفي ذات السياق تقول:« **سيظل سي محمد لوقت طويل يقنعك أنه مستاء من الحكام في العالم، ومن سياستهم الهوجاء، سبب الحروب والكوارث الطبيعية، وارتفاع الحرارة الذي يهدد الحياة على الكوكب.**

**– اللعنة يا سي يوسف، إنهم يصطنعون أزمات للتفرقة بين الشعوب الشقيقة والصديقة وأبناء العمومة والأخوال والأصهار، وإلهائهم عن مطالبهم الأساسية في الحرية**»[2].

1– المصدر السابق، ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص242.

2– المصدر نفسه، ص266.

تهدف السياسة الحاكمة إلى إلهاء الشعوب عبر افتعال أزمات مع الدول المجاورة، بهدف صرفهم عن قضاياهم الداخلية، والمطالبة بحقوقهم من ظلم حكامهم، وهذا ما يحصل مع الكثير من الدول العربية وشعوبها.

ومن ملامح نقد السلطة وسياستها تجاه الشعوب، منع المرأة حقها في التعلم، كما حال مشهيد التي:«... **درَست الفلسفة واللّغات والفن في شبابها، لكنّ ما استجد في الحياة السياسية وقيام حكم ديني في البلد، صعّب من ظروفها كبقية النساء. لم تضع أسلحتها بل بذكاء اجتماعي وفطنة عكفت على تعلم فنون الخياطة، مما جذب اهتمام النساء وجعلهن يأتينها من كل حدب وصوب**»[1]، تتظاهر الأنظمة الفاسدة التي تتولى حكم البلاد أنها تمارس قوانينها وفق الدين إلا أنها لا تطبق شرائعه كما أنزل؛ إذ تمنع المرأة حقها في التعلم بحجة أن الدين حرمها ذلك، وهو ما يكشف مدى قصور فهمهم للديانة المحمدية وتجاوزها في الكثير من الأمور.

نجم عن ذلك حقد دفين نما وكبر داخل الفتاة مشهيد في صمت رهيب، « **كبرت واكتشفت حقدها وغضبها الدفين تجاه الحكام، لم تُطفأ منه جمرة واحدة.. إنها تتهم بأنهم خانوا العهد واستولوا على الحكم وانفردوا به وحدهم. على حين كان من المتفق عليه اشتراك كل الأطياف في تقاسم السلطة، وإنتاج فلسفتها. فهمتُ أنها قررت أن تسَخّر حياتهم للانتقام من النظام في البلاد بكل ما أوتيت من قدرة وحيلة ووسيلة، ولو برمي مسمار تحت عجلة سيارة مسؤول. لكن مهشيد تحب الحياة بطريقة عنيفة**»[2]، يخفي القول نسقا مضمرا تمثل الصراع بين الحاكم والمحكوم، حيث تتولد الرغبة في الانتقام والتغير، ومحاربة المرأة المتعلمة وطمس هويتها، واتباع سياسة تجهيلها وتعليم الرجل، تحت غطاء الدين الإسلامي الذي يفرض عليها المكوث في البيت لطاعة الرجل، وفي ذلك فهم خاطئ لما جاء به الدين

1- المصدر السابق، ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص189.

2 - المصدر نفسه، ص191.

الإسلامي، فلم يحرم على المرأة التعليم، وما ذلك إلا نتيجة الترسبات الثقافية التي تجعل العلم حكرا على الرجل على حساب المرأة.

أما الكاتب **(كوسة)** فينتقد السلطة من خلال صمتها في بعض المواقف التي تستدعي التحقيق العميق، لا طي الملفات والاكتفاء بما تسرده الضحية خاصة إذا كان هناك أمهات وأطفال أبرياء سيدفعون ثمن ذلك بقية حياتهم.

اعتبرت الدكتورة جريمة مريم سرًا يتوجب الاحتفاظ به، ليكشف بعد عشرين عامًا« **بكت سهامُ بحرقة، وذرفت أمًّا أمامَها آخرَ الأسرار، بأن المولود عيسى نُقل بعدها إلى بيت الأيتام!! وتمت الإجراءات الإدارية والأمنية على عجل وأغلق الملف تماما!!... عيسى صار نزيلا بهذا البيت (بيت الأيتام)... فتحوله ملفا على أساس أنهُ مولودٌ مجهولُ النسب مع تسجيل هوية أمه!!وتاريخومكان ميلاده!!**»[1].

يدين الكاتب تقصير السلطة في كشف حقائق القضية، وتقاعسها عن بذل الجهد الكافي في فضح جرائم الدكتور؛ إذ اكتفت بتحويل الطفل مجهول الهوية إلى دار الأيتام، والأم إلى دار العجزة، كما وجهت أصابع الاتهام إلى أطراف لا صلة لها بالواقعة.

لو منحت السلطة المحققة الأمر حقه لكشفت الجريمة، وإنما اكتفت باعتراف انتزع تحت التهديد وصمت فرضه المجرم« **طلب مني أن أدخل المستشفى، وأدعي بأنه تم الاعتداء علي من طرف جماعة إرهابية ذات ليلة!! وهددني إن كشفت الأمر!!...**»[2]، فكان مصير الأم والمولود عذاب يطول أمده، ويؤجل كشف الحقيقة إلى حين.

بينما يظهر نسق الرفض للسلطة في رواية **(هاء، وأسفار عشتار)** بأوجه متعددة خاصة من خلال الشخصية البطلة التي تحمل في داخلها صراعًا داخليًا، يجسد ما تؤمن به من أفكار ورؤى، وما تفرضه السلطة من قوانين صارمة، ومعارضة للفكر التحرري.

---

1- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص176.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ترى الذات البطلة أن الإنسان مستعبد من كل جوانب الحياة، وما ملاذه الوحيد إلا بالعودة إلى الطبيعة، إلى الرحم الأول، إلى البدايات الأولى، إلى الطهر والنقاء، إلى البحث عن الذات المتحررة من كل قيد، لذلك وجدناها شخصية عنيدة ثائرة على الواقع ورافضة له باحثة في كل السبل عن طريقة تحرر الإنسان من عبوديته، فتعود به الذكريات إلى أيامه الأولى في الجامعة، التي كانت بالنسبة له كابوسا وصدمة، لاكتشافه بأن العمل لا يحرر الإنسان بل يستعبده، تحت ستار الكرامة والإنسانية«... **كانت أول حصة كابوسا بالنسبة إلي، تحدث الأستاذ بكثير من الثقة عن الإنسان والحياة وعن العمل وعن فلسفته في تحقيق إنسانية الإنسان واستمرار الحياة، اندفعت من الخلف رافضا الفكرة بشراسة لم أعهدها حتى في نفسي...** »[1].

تستمر الساردة على لسان الشخصية البطلة بمحاولة إقناع الأستاذ بوجهة نظره«... **أردت أن أقنعه أن العمل عبودية، وأنه حيلة لجأت إليها شراسة الإنسان لاستعباد أخيه الإنسان، حين أوهمه أنه بالعمل يحقق ذاته وإنسانيته، في حين هو يسلبه بذلك حريته ويصادر إرادته ويمتص رحيقه، وقد اشترك في هذه الجريمة من زعموا أنهم مفكرون وفلاسفة ومنظرون، وفرضت دكتاتوريات قمعية ذلك على الإنسان حتى إذا هو الحقيقة المطلقة التي لا تناقش، وصار الإنسان مجرد قطيع يساق إلى محاشر العبودية بعد أن فقد كرامة الحياة وعنفوان الطبيعة**»[2].

وهو ما يؤكد على نقد الساردة للنظم الفكرية والدكتاتورية التي خدعت الإنسان وجعلته عبدًا خاضعا لها، فاقدا للحرية والكرامة، فما العمل إلا قناع للعبودية باسم الحرية الزائفة، وما الحرية التي تمنحها الأنظمة للإنسان في العمل إلا وهم يسلب الإرادة، ويمارس سلطة القيد وما ارتباط الإنسان بالعمل إلا حيلة ثقافية تمارس فعل الاستعباد والهيمنة.

1- عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص33- 34.

2- المصدر نفسه، ص33- 34.

ينجلي النَّسق المضمر في مشاركة الأستاذ الجامعي كجزء من المنظومة الفكرية التي تهدف إلى تضليل الطلاب. وقد كشفت الساردة أن الأستاذ الأكاديمي يخضع للأنظمة السائدة، مما يصرفه عن غايته الحقيقية وهدفه الأساس المتمثل في تنوير الفكر، وتحرير الفرد.

لم يتفهم الأستاذ وجهة نظر الطالب، بل قام بطرده خارج أسوار الجامعة، لا لشيء سوى أنه عبر عن وجهة نظره في العمل، « **خرجت من الجامعة كلها منذ تلك اللحظة ولم أعد غير أن طفلتي استمرت في تلقي جرعات من العبودية، تخصصت في الاجتماعيات بعد أن كانت تنوى دراسة الاقتصاديات، كانت ترى أن التخصص الأول يجعلها أقرب إلى الإنسان وإلى فهمه وإلى الآليات والميكانيزمات التي تتحكم فيه، وترتقي به، ...** »[1] يشير القول إلى فكرة أن العلوم التي لا تدرس الواقع لفهمه ومعالجته، لا ينبغي تدريسها في الجامعات كونها تعمل على تكريس الهيمنة والاستعباد الخفي للإنسان.

ويواصل السارد قوله حول فكرة تكريس السيطرة بقوله:«... **ويقينا مادمنا نبحث عما يتحكم في الإنسان فإنما نسعى أن نصنع منه سائمة نتحكم فيها، وبالتالي لا فرق بين تخصص الإِجتماعيات والإِقتصاديات كما يحلو لي أن أطلق عليهما، فما الثانية إلا علف الأولى، ثم يأتي الدين والإنسانية والمواطنة والوطن والدولة وأنظمة الحكم والحداثة وما بعد الحداثة والعلمانية والمواطنة وكثير من كذب الفلسفات لتزين للإنسان ذلك وتُرْكسه إلى دركات البهيمية بعيدا عن عبق الطبيعة**»[2].

في حقيقة الأمر إن كل المفاهيم حول (الدين، والإنسانية، والمواطنة، والدولة والحداثة...) تبحث عن سبل التحكم في الذات البشرية، وما هي إلا شعارات وأدوات لترويض الإنسان تحت مسمى الفكر الحداثي الداعي إلى التحرر في ظاهره، بينما في داخله تُعدُّ قمعًا ودمارًا

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص34- 35.

2- المصدر نفسه، ص34- 35.

للكائن البشري وللطبيعة وكل الكائنات الحية، فالمقطع يضمر رفضًا ضمنيًا لمشروع الحداثة الزائفة، كونها امتدادا للسيطرة والعبودية لا لتحرير الفكر الإنساني، كما يرفض مجمل الخطابات التي تهيمن على الذات الإنسانية، ويسخر من وسائل وأدوات الحداثة التي استخدمت لإخضاع الإنسان وتجريده من حريته.

يظهر المقطع نسقًا ثقافيا مضمرا تمثل في نقد السلطة، والمؤسسات الفكرية والاجتماعية والسياسية، التي تعمل في الظاهر على تنظيم حياة الإنسان وتحقيق إنسانيته بينما تمارس في الواقع الهيمنة والاستعباد، وهو ما يثبته المقطع الآتي:«...**الجامعة تصنع العبودية ولأنها تخرج عبيدا ففيها آلهة مزيفون، الجامعة التي لا تصنع الحرية ولا تخرج الأحرار لا يعول عليها**»[1]، ركز الكاتب على نقد الجامعة بالدرجة الأولى لوظيفتها الأسمى التي ينبغي عليها عدم تزييف الحقائق بأقنعة وهمية، فالجامعة من هذا المنظور تعيد إنتاج العبودية ولم تقدم كأداة للمعرفة والتحرر، بل لإعادة إنتاج القيم المهيمنة فتعمل على تشكيل ذات إنسانية خاضعة للنظام القائم.

تؤمن الذات الساردة بفكرة أن التحرر لا يكون إلا من داخل الإنسان، بعيدا عن كل النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية... ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق التمرد؛ أي الخروج عن كل أنظمة السيطرة على الذات الإنسانية، والتي تجعلها خاضعة لها، حيث تظهر الذات الساردة عدم تقبل السلطة الثقافية والاجتماعية لكل من يخرج عن أنظمة الأعراف والمقدسات والقوانين، فكل رافض لها، حتى وإن كان من أهل العلم والدراية يطرد أو يرمى في غياهب السجن لا لشيء سوى أنهم عبروا عن وجهة نظرهم دون قيد، لتصبح حرية التعبير جرما يعاقب عليه.

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص35.

تذهب الذات الساردة إلى القول إنّ:«... **جلّ العباقرة من أبناء البشر هم الذين كانوا متمردين على الأعراف والقوانين والمقدسات وحتى يقينيات العلم... كثير منهم طرد من المؤسسات التعليمية التي لم تكن بالنسبة إليهم إلا سجنا، ولم يكن معلموها إلا زبانية مهما ارتقوا في درجات العلم والشهادات**»[1]، يكشف الطرح عن نسق تمثل في إفراغ العلم من قيمته الحقيقية، المتمثلة في حرية الإبداع والتفكير الحر، بجعله خاضعًا للمؤسسة الحاكمة، والخروج عنها هو خرق للأنظمة، وبالتالي محاربته والوقوف في وجهه حتى وإن كان على حق.

يكشف القول نسقًا ثقافيا معارضا وناقدًا للسلطة بكافة أشكالها (الدينية والاجتماعية والتعليمية...)، فالذات الساردة تطمح إلى الحرية وكسر القوالب السائدة، وجعل كل شيء قابل للنقد والمعارضة والرفض والتمرد مادام يهدف إلى استعباد الإنسان.

ومن المقاطع السردية التي تدين وتعارض السلطة في اتخاذها لمفهوم الحرية كأداة وقناع للسيطرة، قول السارد على لسان الشخصية«... **العبودية تغتال الحرية، تحت ذريعة حماية الحريات، وحماية الوطن والحقوق، لا أذكر الكم الكبير الذي قرأه الضابط على مسامعنا معتقدا أننا نمثل بأفكارنا الجهنمية خطرا على الجميع...** »[2].

تحاول الشخصية البطلة اقناع الطرف المسيطر بأفكاره الجديدة تسعى«... **نقذ البشرية من العبودية وبالتالي من العدوات والبغضاء، ومن حروب عالمية قادمة ستأكل الأخضر واليابس والدليل أن الحروب المدمرة على مدى تاريخ البشرية لم يكن لها من دوافع إلا خزعبلات آمن بها الناس قادمة إليهم من أوهام الدين والمذاهب والطوائف والأعراق وحدود الأوطان التي رسمناها وتقاتلنا من أجلها، وآخر هذه الحروب ما حدث في الغرب، أو ما**

1- المصدر السابق، المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص39.

2- المصدر نفسه، ص52- 53.

**يسمى كذبا الحرب العالمية الأولى والثانية، وأزهقت فيها عبوديتنا عشرات الملايين من البشر»**[1].

يكشف المقطع نظرة السلطة كما تتبدى في البنية النصية، على أنها تدين الأفكار الجديدة والمخالفة لأفكارها، معتبرة إياها تهديدا وتعارضًا، في حين تنقد الذات الساردة التطرف الفكري والتعصب الديني والعرقي والقمع، الذي تكون سببا في اشتعال الحروب والفتن، ويتأتى بذلك هلاك الإنسانية، وهو ما يكشف عن رفض الذات الساردة للاستعمار الثقافي والسياسي، ويناشد الحرية الحقيقية.

اتخذت بعض المفاهيم الإنسانية النبيلة كالحرية أقنعة ظاهرها إيجابي يهدف إلى حماية الإنسان وخدمته، ولكن في باطنها دمارٌ واستعبادٌ وقتلٌ للإنسانية، وإخضاعها تحت مسمى (حرية الإنسان)، ومنه فإن النسق الثقافي المضمر هو خروج الحرية من مفهومها الإنساني النبيل الذي يسعى لتحقيق غاية الإنسان في هذا الوجود، إلى أداة للسيطرة والهيمنة والحروب بحجة البحث عن السلام والحرية، ترفض العبودية الممارسة بأي شكل من الأشكال سواء من الوطن، أو الدين، هذه الممارسات التي حولت الحدود الوطنية إلى سجون.

انتقد الكاتب مجموعة من المعتقدات والإيديولوجيات التي تمجد الوطن وتجعل منه كياناً مقدسًا، وتخفي جوانبه القمعية والمقيدة لحرية الفرد والإنسانية، ولعل هذا ما يظهره المقطع الآتي:« **ركزت في حديثي على شكلين من أشكال العبودية، الوطن والدين، الوطن على اعتبار أن الحدود صارت سجنا لبني البشر يضع كل مجموعة في حيز معين قد يضيق جدا وقد يتسع جدا ولكنه يبقى سجنا، الوطن هو سجن القومية يطبل له أفراد ليقنعوا بها**

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص52- 53.

**العامة ويضعوا لها أسسا هي بمثابة سلاسل وقيود، وبها يركبونهم ويحرشونهم على عامة آخرين فعلت بهم مجموعة أخرى الفعل ذاته، »[1].**

من منظور الساردة لا يختلف الوطن عن الدين، الذي يعمل بدوره على إخضاع الإنسان للقوانين، حيث تقول:«... **ولا يختلف الدين عن ذلك والذي هو في معناه العام القهر، وهو أيضا يبدأ فكرة تكون غالبا تمردا على العبودية يضحى من أجله بعض المؤمنين المخلصين، ثم يتبناه آخرون ينصبون أنفسهم فقهاء فيه وعلماء، فيقيمون للأتباع قيودا وأسوارا ويتحول الدين إلى أكبر سجن يؤطر للناس حياتهم ويسرق منهم شعلة حريتهم ... »[2]** يظهر المقطع القيم الكامنة وغير المعلنة التي تشكل فهمنا للدين، هذا ما جعل الذات الساردة تنتقدها وتكشف عن بعض كوامنها الخفية، المتمثلة في وضع سلطة رجال الدين فوق كل اعتبار وجعل تفسيراتهم نصوصًا مقدسة.

والمقطع الآتي يوضح ذلك«... **الدين ليس إلا آلاف من الأوامر والنواهي: افعل ولا تفعل، الدين في حياة البشر هو أكبر السجون وأعتاها، وما المذاهب والطوائف والفلسفات إلا أديان بوجه من الوجوه، وما صنعوها إلا لصوص كل همهم سرقة حريات الناس، ورميهم في غياهب العبودية ليسهل استغلالهم، الحدود والأوطان تتغير،...الثابت الوحيد الذي يجب أن نؤمن به وندافع عنه هو حرية الفطرة»[3].**

لا تهاجم الساردة الدين بحد ذاته، بل تهاجم الطريقة التي يتم بها فهم الدين وتطبيقه، وكيف أنه يتحول إلى أداة للقهر والتقييد، ووسيلة للسيطرة والتحكم والاستغلال، مما يكشف عن جانب مظلم في العلاقة بين السلطة والدين، حيث يتم وضع سلطة رجاله، فوق كل اعتبار وجعل تفسيراتهم نصوصًا مقدسة، مما يضفي عليه قدسية غير قابلة للنقد، وتروج

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص46.

2 - المصدر نفسه، ص46- 47.

3 - المصدر نفسه، ص46- 47.

للطاعة العمياء للسلطة الدينية وتفسيراتها، وبالتالي سلب حرية الأفراد باسمها، الذي بدل أن يكون مصدرًا للتحرر الروحي والفكري يصبح نقيض ذلك.

يستحضر الكاتب أسطورة (سيزيف) الذي حكمت عليه الآلهة بالشقاء الأبدي، ليعبر عن معاناة الذات البطلة، التي حاصرتها السلطة. « **ما كنت أفعل إلا ما فعله سيزيف، وقد حكمت عليه الآلهة بالشقاء الأبدي، ورأيت المستقبل كالحا دمويا بغيضا، ورأيت البشر يسعون في أقفاص العبودية، أقفاص شديدة الإحكام متينة الأقفال»**[1].

يبرز المقطع أنماط الاستبداد التي تمارسها السلطة المهيمنة بحق الأفراد، بإلزامهم الخضوع، وكل من يخرج عنها يناله العذاب، كما حدث مع سيزيف الذي حكمت عليه الآلهة بالعذاب الأبدي جراء سخريته منها، حسب ما تذهب له بعض الآراء[2].

ومن المقاطع التي تصب في ذات السياق قول السارد«... **دوى كالرعد مقهقها خيل إلي وهو ينطق كأنه صخور عملاقة تتنزل من أعلى، ثم أنسل خارجا، ... زيوس كبير الآلهة الذي حكم على سيزيف بالشقاء الأبدي، جزاء تمرده على الأقدار التي رسمتها جزاء تطلعه إلى الخلود والأبدية، جزاء خبثه ومكره في أن يغتصب المطلق من الآلهة...لقد كان في كلماته تهديد شديد اللهجة هل تخيل أنني سيزيف، أو أنني من ذريته أسعى لبعث ما آمن به ومات لأجله، ولم يحققه، وهل الحرية هي مجرد وهم وأن لا حرية إلا ما خطته الآلهة وسمحت به، هل يمكن أن يكون سدنة العبودية هم أيضا سدنة الآلهة»**[3].

يكشف المقطع عن الضغوطات الممارسة من الخارج، ثقافية كانت، أو اجتماعية، أو سياسية، مما يجعلها تعمل على تقيد حرية الفرد الشخصية، فيتجلى الصراع بين مؤيد ورافض

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص145.

2 - ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر، أنيس زكي حسين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، دت ص138.

3 - عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص70.

للوضع، وبذلك يتجسد النسق الثقافي المضمر من خلال الصراع بين الحرية الشخصية والسلطة الثقافية، أو السياسية، أو الاجتماعية التي قد تعمل على تقييد حريات الأفراد.

كان جزاء سيزيف العذاب الأبدي، وهو الطريق ذاته لكل من يعارض السلطة أينما كانت« **قبل أن يخرج ذكرني وهو يضغط على رقبتي بمصير سيزيف، طريقه هو طريق كل من يتمرد على قيم البشرية التي تواضعت عليها وارتضتها، وأوجدت لها منابع مقنعة لا يمكن تحديها ولا التمرد عليها، طريقه هو طريق كل من يتمرد على الإله ثاناتوس... لم أرد عليه مباشرة، كنت أؤمن في أعماقي أن كل ما قاله إن هي إلا صخور سيزيفية فرضوها علينا ليحكموا علينا بالعبودية، وبالشقاء الأبدي...** »[1]، إن فكرة استعباد الإنسان وجعله تحت السلطة، متجذرة عبر العصور، فمن يتمرد عن القيم البشرية، يبقى تحت رحمة الآلهة (السلطة)، مما نجم عنه صراع دائم بين السلطة وكل من يتمرد عليها أو يعارضها.

تعمل السلطة على مراقبة الأشخاص وتتبع أفكارهم ورؤاهم، والتدخل في شؤونهم بحجة الحفاظ الأمني، « **كان يعرف أني لا أؤمن بشيء يسمى الوطن، والمواطنة أيضا هههه التي إن هي إلا شكل جديد من القبليّة المقيتة، لا يختلفان إلا في الاسم ولكنهما يشتركان في الروح والممارسة والشكل وتبرير العبودية والغزو والنهب وتقديم القرابين من دماء المستضعفين. ولا أؤمن بشيء يسمى الدولة، الأسرة والقبيلة والسلطة والنظام والقانون وو، إن هي إلا أسيجة وأسوار مقيتة وضعتها شرذمة من اللصوص لسرقة حرية المستضعفين السذج، وأوجد لها الفلاسفة الحمقى تشريعات وضوابط قانونية هي سجون أخرى لاغتصاب حرية الإنسان**»[2]، يكشف الطرح عن تغير مفهوم المواطنة، فعدم إيمان الذات البطلة بالمواطنة والدولة والسلطة، كونها وضعت لسرقة حرية الأفراد، نتيجة قوانين وضعية تغتصب حريتهم أكثر من سعيها إلى ضمان حقوقهم.

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص73.

2- المصدر نفسه، ص66.

يعكس المقطع الآتي فهما عميقا للحرية، تلك الحرية التي لا تقهرها السجون، وسياسة الردع والقمع، ويرمى بهم في غياهب«... **السجن البائس، لكني مسجون فقط ببدني أما نفسي التواقة للحرية فهي كحمامة أسطورية لا يمكن اغتصاب كرامتها، كطائر الفينيق الذي ينتفض دوما من تحت الرماد ليبعث من جديد خلقا آخر، لا تزيده النار إلا توهجا وتألقا وقوة فمتى تنتفض البشرية من تحت الركام؟ من تحت أطنان من الرماد؟ يكفي أن يفلت الصخرة لتهوي في الوادي السحيق، ويندفع هو إلى القمة، قمة الجبل صارخا في مسمع الكون كله: أنا حر، أنا الإنسان الحر، أنا الإنسان المتمرد على سجونكم وقضبانكم وآلهتكم التي تعبدون»**[1].

يعكس الحديث عن السجن القيد الممارس على الذات الراغبة في التحرر، بالنسبة لها ما هو إلا سجن جسدي لا روحي، كما يحمل دعوة إعادة تشكيل الهوية المفقودة تحت طغيان وظلم الاستعمار والأنظمة القمعية، فالسجن يعمل على الانبعاث من جديد، ولا يزيد الرغبة في الحرية إلا توهجا، كل ذلك يرفع الستار عن أنساق ثقافية مضمرة ترتبط بقيم الحرية والمقاومة والبحث عن الكرامة الإنسانية.

يوحي الشعور بالخروج عن الآدمية، إلى عدم وجود الاستقرار والتوازن، مما جعل الآلهة عشتار تمسخه ذئبًا، «... **وقد تسللت أصابع الإلهة عشتار حتى كادت تلامسني... سريعًا بدأ التحول يمتد إلى كل بدني،ووجدت نفسي قد صرت ذئبا، أدهشني الأمر فعلا لكنه لم يزعجني، لقد تحققت أمنيتي في أن أعيش حريتي المطلقة حيث لا نداء يسيج إرادتي**»[2] يشير إلى الرغبة في البحث عن الحرية، التي لم يجدها في آدميته، ولكن بعد مسخه وجد حياة الذئاب بدورها تخضع إلى قوانين وضوابط، فتمنى العودة إلى الأصل، إلى الذات.

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص69.

2- المصدر نفسه، ص119.

عبر الكاتب عن الاضطراب الداخلي للذات البطلة، نتيجة التحول في الهوية، ولكنه في نهاية المطاف يعود إلى الذات، وإلى البدايات الأولى«**... كنا قد بلغنا مرتفعا، هضبة ذات قرار ومكين، فمسح قلقامش على رأسي وقد أحس بخيبتي الذابحة، ثم أمسك بي من رجلي الخلفيتين ولوح بي مرارا ثم رماني في الأقصى، وأحسست نفسي سهما يعدو في الفراغ، ثم شعاعا، إلى أن ارتطمت من حيث رحلت، وقد عدت إلى آدميتي**».[1]

تبدو الذات البطلة في حالةٍ من عدم الاستقرار، نتيجة التناقضات والصراعات التي تعيشها داخليا، وما يرافقها من رغبة ملحّة في التحرر من مختلف القيود، يعكس ذلك سعيها إلى التشبث بهويتها، والعودة إلى الذات الأصيلة، واستعادة ملامح الهوية التي ربما تغيرت بفعل التجارب التي مرّت بها.

استنادًا إلى ما سبق يتبين أن الكاتب قد سعى من خلال الشخصية البطلة إلى كشف الأنظمة الجائرة، التي تهدف إلى قتل حرية الأفراد وجعلهم خاضعين بحكم قوانين وضعية وذلك من خلال تقديمه نقدا للسلطة بكافة أشكالها (الدينية، والتعليمية، والاجتماعية والسياسية، ...)، بالإضافة إلى عدم رضاه على خضوع الأستاذ الجامعي للسلطة الأكاديمية، التي أخرجته عن هدفه الأسمى وجعلته بدوره خاضعًا وتابعًا.

## 2.2- الصراع الأيديولوجي بين حكم الرئيس بن بلة والرئيس هواري بومدين:

عرت أحلام مستغانمي السلطة الجزائرية وكشفت خفاياها بعد الاستقلال، وكما فضحت تواطؤ بعض الأحزاب السياسية فترة السبعينيات، وفضحت المسكوت عنه من خلال نبشها في التاريخ السياسي الثوري الجزائري.

كما ناقشت العديد من القضايا المتعلقة بالثورة وما بعدها، عن طريق استحضارها لرموزها كون الروائية مشبعة بالثقافة التاريخية الوطنية، بحكم أن والدها كان رجلا ثوريا، لتعرية

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص145- 146.

بعض الأنساق المضمرة التي مست نظام الحكم الجزائري آنذاك، خاصة الانقلاب الذي حيك ضد بن بلة، والذي كان نظير تصرف هذا الأخير وسعيه إلى التفرد بالحكم.

كانت الزعامة الفردية أحد أسباب الإطاحة بـ: بن بلة كونه سعى إلى فرض سيطرته الكاملة على السلطة، والسيطرة على الأماكن الحساسة في الدولة، متخذا سياسة الحزب الواحد للإطاحة بكل من يعارضه في صعوده إلى الحكم، كان الحزب سلاحه لمواجهة المجلس التأسيسي.

كما كان تقريب الشيوعيين وإشراكهم، في إدارة مؤسسات الدولة أمرًا أثار حفيظة رجال الثورة الذين رأوا ضرورة إبعاد هؤلاء الشيوعيين، بالإضافة إلى استغناء بن بلة عن السياسيين القدماء، تلك القرارات التي لم ترض الرئيس بومدين، حيث انتقد اليساريين الذين هرعوا إلى الجزائر وأحاطوا بالرئيس بن بلة، ليتزعم الرئيس بومدين التيار اليميني من أجل مواجهة التيار اليساري الذي تزعمه بن بلة، هذا الأخير الذي عمد إلى تقريب الشيوعيين إليه على حساب المناضلين الذين أصبحوا في الدرجة الثانية بعد الشيوعيين، ومن أسباب الانقلاب أيضا اتهام بن بلة بالسماح لجمال عبد الناصر بالتدخل في الشؤون الداخلية والخارجية للبلاد.

انفجر الصراع بين الرئيس هواري بومدين وبن بلة فجر مؤتمر جبهة التحرير الوطني المنعقد في نيسان، أبريل 1964، كانت رغبة بن بلة في تنظيم الحزب، بغرض توظيفه ضد معارضة الجيش، وذلك بعد التشكيك بموقف بومدين وبأسلوبه واتهامه للجيش بالتقاعس عن أداء دوره الثوري، في حين أنكر بومدين وقادة الجيش هذه الاتهامات، وسارعوا إلى تقديم استقالتهم الجماعية، احتجاجًا على عدم اشتراكهم في تحضيرات المؤتمر، قابلها بن بلة

بالرفض، مخافة الوقوع في أزمة قبل افتتاح المؤتمر الذي انتهى بتسييس الجيش وتحويله إلى منظمة سياسية ثورية تخضع للسلطة[1].

جعلت الساردة من المرجعية التاريخية أداة لكشف مضمرات الثورة وقادتها، ومن بين الأمثلة الدالة على ذلك قولها:«... **أعرف الآن التاريخ لأنه صادفَ يومَ انقلاب بومدين على بن بلّة في سنة 1956... لم تر قصر الحكومة ولا حيّنا وهما مطوَّقَين بالدبّابات، ولكنّك علمت أنَّ مكتب الرئيس حُطِّم بأكمله، كإنجاز ثوري، وأنَّ الرئيس بن بلة اعتُقل بتهمة الخيانة العظمى!**»[2].

تهدف الساردة من وراء استعادة هذا الحدث إلى كشف مضمرات الخلافات بين قادة الثورة الجزائرية، فقد عاشت الجزائر« في صراعٍ بين قادتها، هذا الصراع الذي تمركز بين كتلتين رئيسيتين؛ جماعة وجدة، والتي ضمّت بن بلة وبومدين والعقيد الطاهر زبيري ومجموعة تيزي وزو التي ضمت بوضياف، وبلقاسم، مما نجم عنه صراع حُسم لصالح بومدين، ونُصِّب بن بلة رئيسًا للدولة في 29 سبتمبر 1962، وعُيّنَ بومدين نائبًا للرئيس ووزيراً للدفاع، والطاهر الزبيري رئيساً لأركان الجيش الجزائري[3].

إن استحضار التاريخ في الرواية لم يكن من أجل إثراء وإضفاء الجمالية على المتن الروائي، بل بغرض النبش في التاريخ الثوري، والصراعات الداخلية حول من يعتلى منصب حكم الجزائر المستقلة، فحسمت هذه الخطوة الصراع« لصالح الأصدقاء الحلفاء، لكنها لاحقًا

---

1- ديانا سالم القزي، انقلاب هواري بومدين على أحمد بن بيلا (19 حزيران 1965)، مجلة وميض للفكر والبحوث، العدد 22، مايو 2024م، ص154- 155 - 156- 157.

2- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص28.

3-بن-بلة-الإطاحة-بأول-زعيم-جزائري https://arabicpost.net/opinions/2022/09/20/ في يوم 2025/01/06على الساعة23:22.

فتحت الباب ليتطاحن هؤلاء الأصدقاء لاحقًا على حُكم الجزائر...»[1] كان الصراع على الحكم سببا في تفرق المناضلين وسعي كل منهم لإثبات وجوده على الآخر.

بعد الانقلاب على: بن بلة« أعلن بومدين عبر الإذاعة إطاحته ببن بلة بسبب نزوغه نحو الحكم الفردي، وأطلق على انقلابه اسم التصحيح الثوري»[2]، لم يتوقف الخلاف عند هؤلاء، بل كذلك حاول الطَّاهر الزبيري الانقلاب على هواري بومدين سنة 1967[3].

كما تطرقت الساردة إلى نقد الثورة وسياستها مشبِّهة إياها بالتفاحة، تجلى البعد الضمني من خلال رمزية التفاحة التي تشير إلى الخطيئة الأولى، التي كانت سببًا في نزول أبينا آدام من الجنة إلى الأرض، تقول: « **إنَّها التفاحة الأولى، ...هو يدري أنّ الأنظمة المستبدِّة تحكم بالإفساد، مراهنةً على التفّاحة الفاسدة التي ستأتي على كلّ تفاحات الصندوق، فكلُّ شيءٍ سيتعفَّن في النهاية...**»[4]، أما النسق الكامن خلف جمالية وبلاغة الاستعارات، فيتمثل في السياسة التي شبهت بالدود الذي ينخر التفاحة، وهو ما أفضى إلى تشتت رجالات الثورة في سبيل بلوغ السلطة.

تعود جذور الصراع، بحسب الساردة، إلى ما قبل الاستقلال والذي راح ضحيته"عبان رمضان"« أول ضحية لهذا الصراع الذي شهدته العلاقة بين جيش التحرير الوطني (ALN) وجبهة التحرير الوطني (FLN)...»[5]، إن الخوض في تاريخ الصراعات الداخلية للثورة وما

---

1-بن-بلة-الإطاحة-بأول-زعيم-جزائري/https://arabicpost.net/opinions/2022/09/20 في يوم 2025/01/06/على الساعة23:22..

2- المرجع نفسه.

3- المرجع نفسه.

4- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص 41.

5- ميلود تيزي، إيديولوجية الثورة الجزائرية وتداعيات صراع الأولويات من خلال الشهادات والكتابات التاريخية، مجلة القرطاس، البويرة، الجزائر، العدد:2، جانفي 2015م، ص244- 245.

بعدها يتطلب بحثا أعمق وأشمل؛ إذ نكتفي بالقول بأن تلك الصراعات استمرت حتى بعد الاستقلال وكانت سببا من أسباب الخلافات بين العديد من رموزها الذين لم يحفظوا العهد.

تقدم الساردة الحوار الذي دار بينها وبين والدها، حول أحد الضباط الجزائريين سي مصطفى، الذي لم يتحمل خيانة الشهداء، وكيف لمن حملوا السلاح في وجه العدو أن يرفعوه في وجه بعضهم بعضا، هذا ما جاء على لسانها:« **تدرين لماذا هو هنا؟ لقد شهد البنادق الجزائرية بعد الاستقلال وهي تستدير على نفسها. كان من فرقة الإعدام التي قامت بإعدام أحد كبار الضباط الوطنيين الذي اتهموه بالخيانة..أصيب بانهيار عصبي، رغم أنّ الرصاصة لم تخرج من مسدسه، لكن لعلمه أنّهم لفّقوا لذلك القائد تهمة. لابدّ أن أعرّفك يوما بسي مصطفى.. لقد حدثته عنك**»[1].

ومن ثم فإن كل من يعارض السلطة أو يكون وفيا لدماء الشهداء لن يستطيع رؤية الصراعات الداخلية، فإما أن يقتل أو يصاب بالجنون وهو حال والد أحلام والضابط. ولست أدري أن ما تقدمه مستغانمي يستند إلى حقائق ووقائع حدثت فعلا، أم أنها تقدم سردًا دراميًا تخيليًا لرسم صورة لواقع مزري.

وفي ذات السياق تقول:« **في الواقع، لم أفهم كيف تُحرس الأزهار، أو يُحمى الحمام بمسدس. لعل الشرطي كان هناكلكي يحرس الموتى إذن، ويمنع الشهداء من مغادرة نصبهم، والعودة متسللين إلى الحياة، فيندمون على تضحياتهم ويفضحون الخونة واحدًا واحدًا**»[2]. يثبت القول الوضع المؤسف الذي آلت إليه الجزائر المستقلة جراء أفعال بعض المجاهدين وطمعهم في السلطة والاستيلاء على مناصب عليا في البلاد، كل على حساب الآخر.

---

1- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص179.

2-المصدر نفسه، ص158.

ظهرت في هذه الحقبة الزمنية أحد الروايات التي نبشت في المسكوت عنه من الثورة أصدر الطاهر وطار في هذه الفترة« **رائعته الخالدة الشهداء يعودون هذا الأسبوع. قصة يحاكم فيها الماضي الحاضر...**»[1]. تناولت الكاتبة الثورة وصراعاتها الداخلية، لتكشف عن دكتاتورية هواري بومدين و تبنيه سياسة التصحيح الثوري، وسياسة بن بلة في تفرده بالحكم والتخلي عن رفاقه، فعرت الوجه الآخر للثورة والثوار، وزيف الحزب السياسي فترة السبعينيات كما كشفت لنا عن استغلال وضع البلاد بعد الاستقلال، وكيف سعى بعضهم إلى النهب والاستيلاء على خيراتها.

والأبيات الشعرية الآتية تسجد ذلك:

**مُدّت مائدة المنتصرين**

**كلٌّ يعكف على غنيمته**

**كلٌّ يشرب حليب ناقةِ**

**ليست له**[2].

اتخذت الساردة من الاستعارات والكنايات وجماليتها كأداة، للكشف عن قبحيات وأفعال الكثير من أبناء الوطن، فبعد الخلاص من المستدمر قاموا بأخذ حقوق لم تكن لهم ولم يحافظوا على عهد الشهداء، وتكالبوا على السلطة من أجل اعتلاء المناصب وابتعدوا عن مبادئ الدين والثورة.

1- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، الصفحة نفسها.

2- المصدر نفسه، ص62.

## 2-3- الصراع الأيديولوجي بين حزب جبهة التحرير والجبهة الإسلامية (العشرية السوداء):

تعدّ الرواية الجزائرية المعاصرة بمثابة المرجع المؤرخ لكل الأحداث التي مرّ بها الوطن فكانت تحاكي الواقع بكل تناقضاته، حيث شكل النسق السياسي في بنية (جلجامش والراقصة) حيزا مهما ومحورا أساسيا. عبرت الكاتبة من خلاله عن بعض الأوضاع السياسية المتأزمة في تاريخ الجزائر خاصة مرحلة المأساة الوطنية (العشرية السوداء) ، أو عشرية الدم ذلك أن الأدب في هذه الحقبة الزمنية ارتبط ظهوره ومضمونه بسنوات المحنة الجزائرية فاتخذ الخطاب الروائي من المأساة الوطنية المادة الخام لبنائه السردي، وتعود خلفياتها إلى أحداث (05 أكتوبر 1988م)، والتي لم تدم إلا أياما معدودات ولكن تمخض عنها تحوّل هام وغير مسبوق في النظام الجزائري[1].

دخلت الجزائر عام 1989م عهد التعددية الحزبية الذي نتج عنه تعدد الأحزاب السياسية، وهكذا تأسست الجبهة الإسلامية للإنقاذ (فيس) كحزب سياسي تمكن من حشد عدد كبير من الدّعاة وأئمة المساجد والأساتذة، والطلاب وفئات أخرى من الشعب، وبعد سلسلة الأحداث والاضطرابات في شوارع العاصمة أعلن الرئيس حالة الحصار جاعلا البلاد خاضعة للحكم العسكري، وفي جوّ العصيان الذي ميّز صيف 1991م سقطت الحكومة الثّانية التي تأسست عام 1988م، وألغيت الانتخابات المحليّة والتشريعية بعدها، وعلى إثرها قدّم رئيس الدولة استقالته في شهر جانفي 1992، ثم تشكّل مجلس أعلى للدولة برئاسة محمد بوضياف الذي اغتيل بعد ستة أشهر من توليه الحكم في جوان 1992م[2].

---

1- نسيمة كريبع، أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنّان في- رواية بم تحلم الذئاب لياسمينة خضرا-، مجلة الأثر العدد، 14، جوان2012م، ص25.

2- المرجع نفسه، ص26.

كل الأحداث السياسية التي عصفت بالبلاد وسببت الأزمة، كانت ناجمة عن العديد من المشكلات الاقتصادية والاجتماعية، كالانخفاض في أسعار البترول، وتدني القدرة الشرائية للمواطنين، وتجميد الأجور وارتفاع نسبة البطالة، وتدني القدرة الشرائية، والكثير من الأسباب التي مست ضعف الاقتصاد الوطني والفلاحي، مما أدى إلى دخول الجزائر في دوامة وعجز اقتصادي، وسط حيرة دينية ومأزق سياسي[1].

كان من ملامح الزمن الدامي استحضار الكاتبة لبعض الشخصيات التي راحت ضحية رصاص الغدر، شخصية الشاب حسني، الذي لم يكن توظيفه للتذكير بتلك الأوضاع الدامية، بل لما تحمله (الموسيقى) من بعد ثقافي متجذر في الثقافة الشعبية ومتغلغل في الأوساط الشبابية، فاغتياله زاد من سرعة انتشارها وترسيخ موسيقاه في أفكارهم، ولم تعد طي النسيان بل تناقلها الأجيال، كما جاء على لسان الذات الساردة«... **امتّدت يده لتجتث زهرة هذا المغني الشهير المهذب. ولأن الإرهاب غبي وبليد ومشلول العقل والإحساس، لم ينتبه إلى أن بذور زهرة هذا الشاب الهشة، قد قُضيَ أمرُها وانتشرت وانتقلت لتنبت في تربة جميع الحدائق المفتوحة على السماء، أزهرت من جديد. ظلت مدينة ولهانة تغني له، وظل كل قلب عاشق لا يستغني عن سماع أغانيه أبدا**»[2].

امتلكت الكلمة قدرة التأثير في النفوس، هذه الكلمة التي ظلت راسخة في ذهن الشباب الجزائري الذي تعلق قلبه، بغناء المرحوم الشاب حسني، حتى بعد أن اغتالته يد الغدر في ريعان شبابه، غير أن كلماته النابعة الصادقة، تركت أثرًا بالغًا في نفس كل جزائري وخلّدت اسمه في الذاكرة الجماعية.

1- المرجع السابق، نسيمة كريبع، أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنّان في- رواية بم تحلم الذئاب لياسمينة خضرا- الصفحة نفسها.

2- ربيعة جلطي، جلجامش والراقصة، ص279.

كما يظهر المقطع بشاعة جرائم العشرية السوداء، من خلال القتل الجماعي، حيث تقول: «... **خدوج فتاة فقدت أبويها في عملية تفجير إرهابي داخل حافلة، أدت بجميع ركابها...**»[1]، إن جرائم العشرية السوداء عمياء لا تفرّق بين الصغير والكبير، وحصدت الكثير من أرواح العديد من الأبرياء الذين كانوا يموتون في كل لحظة، حتى أن البعض كان يتمنى الموت خارج بيته على يلقى حتفه أمام عائلته.

عايشت الروائية مستغانمي بدورها زمن الدم والغدر، والاغتيال والاغتصاب، زمن عشرية مست كل أفراد المجتمع الجزائري، وتركت في نفسه ألما عميقًا.

تشير الذات الساردة إلى بدايات هذا الزمن العصيب من تاريخ الجزائر، تقول كانت:« **سنة1993 بداية ما سمي بسنوات الإرهاب، رحل الطاهر جعوط الشاعر الأكثر جرأة في زمن العشريّة السوداء، صاحب المقولة الشهيرة: الصمت موت. ستموت إن تكلّمت وستموت إن صمتَّ، فتكلّم ومُت. مات مغتالاً بالرّصاص عند باب بيته**»[2]، كانت تلك الفترة صعبة على جميع فئات المجتمع الجزائري، المحاصر بالرعب والموت في كل الأوقات، وفي جميع أنحاء الوطن، فلا تأمن على نفسك حتى وإن كنت في عقر بيتك فلن تنعم بالراحة والهدوء، فمن رفع كلمة الحق صودرت روحه، كمن صمت واكتفى بالألم دون البوح، هذا ما جعل الشاعر يخرج عن صمته، ويفضل الكلام والموت، لم يسلم المثقف الجزائري من رصاص الغدر الذي راح ضحيته العديد من الأدباء الذين بكوا الوطن الجريح، الذي طعنه أبناؤه.

ترى الكاتبة أن والدها كان محظوظا؛ إذ لم يعايش هذه الحقبة الزمنية الدامية، التي ستزيد من حالته سوءًا، كيف لا وهو من بين الذين ساهموا في تحرير الوطن من يد المستعمر، فإن لم يصبه رصاص العدو، فربما أصابته رصاصة من يد أبناء قومه، حيث

1- المصدر نفسه، ص122.

2- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص218.

عبرت عن ذلك بقولها:« **محظوظٌ أنت، لم ترَ عيناك ذلك. ولا دريت أيّ كابوس كنّا مقبلين عليه. فلم تكن تتوقّع أنّ أخبار الاغتيالات التي بدأت تتقاطر علينا، ستتحول إلى سيلٍ جارف من المذابح. كنّا في نوفمبر1992 وكانت بداية عشر سنوات دموية سوداء عاشتها الجزائر في قبضة ما سمي بالإرهاب. مضيتَ ولن تدري بهذه الكلمة التي دخلت فجأة قاموس العالم، والتي مات تحت تسميتها أكثر من 200 ألف جزائري**»[1].

تعود بنا الذات الساردة إلى هذه الحقبة الزمنية التي عايشتها وتركت في نفسها الأثر المؤسف على حال وطن سقي بدماء الشهداء، لينعم أبناؤه بالراحة، فخانوا من بعدهم العهد وباعوا الوطن، وتكالبوا عليه، ونهش بعضهم بعضاَ، فأوقدوا ناراً صَعُب إخمادها، لتكشف عن نسق مضمر تمثل في أخلاق المسلمين الذين قاتلوا بعضهم، بحجة الدين من جهة وبحجة المصلحة الوطنية من جهة أخرى، والحفاظ على حزب جبهة التحرير الوطني على رأس كل الأحزاب في توليه الحكم.

تطرقت رواية **(خطيئة مريم)** هي الأخرى بدورها إلى أزمة العشرية، وذلك من خلال زيارة الأستاذ علاء إلى قبر ابن أخيه حين ذكر سبب موته، يقول:« **ودنوت من قبر بوزيد ابنِ أخي، رحل ولم يبلغ العشرين بعد.. كان صديقي العزيز، التحق بصفوف الجيش الوطني الشعبي ونصحني بأن أكمل دراساتي العليا..**

**رصاصةٌ طائشةٌ أسكنته القبرَ خلال عشرية سوداء ذات شتاء..**»[2].

يعدّ ابن أخيه ضحيةً من ضحايا العشرية الدامية، التي طالت مختلف فئات المجتمع بذنب أو بغير ذنب، كما استهدف الجيش كونه القطاع التابع للدولة في أحكامها ونظامها وسياستها، كما يطرح من جهة أخرى قضية ذات أبعاد عميقة وخطيرة على المجتمع، تمثلت في قضية الأبناء غير الشرعيين، حيث يقول على لسان أم عيسى التي جاءت بابنها نتيجة

1- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص258.

2- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص75- 76.

خطيئة أوقعها فيها طبيب تخلى عن أخلاق مهنته الشريفة، نتيجة رغباته، ودون أن يتحمل نتائجها، فأجبرها على توجيه التهمة إلى الإرهاب، ليرمي بطفله في دار الأيتام وأمه في دور العجزة« **هذا ابني!! وابن الدكتور عبد الرحيم!!... طلب مني أن أدخل المستشفى، وأضع المولود وأن أدعي بأنه تم الاعتداء علي من طرف جماعة إرهابية ذات ليلة!! وها أنا الآن أضع حملي وأرفع حِملي الثقيل من جديد!!**

**وإني مظلومة.. مخدوعة.. مستغلَّة في لحظة ضعف يا دكتورة.. إني.. لن أسمح في ولدي!! ولن أسامح أباه إلى الأبد..**»[1].

ذهبت مريم وابنها ضحية الطبيب، فعاشا كلاهما جحيم الفقدان والحرمان، يأملان انبلاج فجر جديد يجمع نبع الحنان بفلذة كبدها، بينما الأب يحيا دون ذنب ودون جريرة تذكر محملا جرمه الإرهاب الغاشم، يكشف السياق عن نسق مضمر تمثل في نقد السلطة التي لم تعط التحقيق الكافي في الكثير من الأمور والجرائم التي نسبت للإرهاب، كحال الطبيب الذي يمثل الطبقة المثقفة والواعية بينما هو ينتهك أعراض الفتيات ويحطم الطفولة.

عاشت كل من: **ربيعة جلطي** و**أحلام مستغانمي** و**علاوة كوسة** هذه الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر، فحاولوا من خلال ذلك تجسيد نسق الصراع الذي حصل بين السلطة والإرهاب، بين الدين والسياسة، خلف هذا الصراع عقدًا وأزمات نفسية، فلا يكاد لمن عايش تلك الحقبة أن ينجو من آثارها؛ إذ تركت أثرًا عميقًا في نفوس الجزائريين.

## ثانيا- المثقف والصراع الأيديولوجي (المثقف والسلطة):

[1] – المصدر السابق، علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص73.

*، غرامشي، فيلسوف سياسي وصحفي ومناضل ماركسي إيطالي، سجنه موسوليني عام 1926إلى 1937، كما يعتبر من كبار المحللين الاجتماعيين ذوي التأملات العميقة الواعية، من مؤلفاته كتاب (مذكرات السجن)... (ينظر، إدوارد سعيد المثقف والسلطة، تر، محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، القاهرة، ص32- 33).

يقود الحديث عن المثقف في علاقته بالسلطة إلى الوقوف عند أهم ثلاثة مفكرين كان لهم دورًا بارزًا على الثقافة العربية: أنطونيو غرامشي (Antonio Gramsci)*، جان بول سارتر (Jan paul sartre)، إدوارد سعيد (Edward Said).

عرف غرامشي المثقف في كتابه **(مذكرات السجن)** بقوله:« إن جميع الناس مفكرون... ولكن وظيفة المثقف أو المفكر في المجتمع لا يقوم بها كل الناس»[1]، ووفقًا لذلك فإن كلمة مثقف تدل على الاتساع والشمولية التي يمتاز بها المثقف، فإذا كان الجميع يمتلك القدرة على التفكير وعلى التأثير في محيطهم، لكن ليس كل مثقف يمتلك القدرة على ممارسة دوره بشكل فَعَّال، هذا ما جعله يقتصر الوظيفة على البعض منهم فقط.

وقد قسم غرامشي وظيفة المثقف أو المفكر في المجتمع إلى نوعين: مثقف تقليدي ومثقف عضوي، تكمن أهمية الأخير في كونه يرتبط بالمجتمع، يتفاعل ويناضل باستمرار بغرض تغيير العقول[2].

تأتي وظيفة المثقف من منظور غرامشي من خلال تفاعله في المجتمع، كونه يحمل أفكار وتوجهات ورسائل، يسعى للدفاع عنها، ومواجهة السلطة المعارضة له، هذا ما جعله يعدّ مثقفًا نظرًا لامتلاكه القدرة على« الوعي النقدي»[3].

وبالتالي فإن أهمية المثقف العضوى تكمن من خلال« تلك الحركية والفعالية في المجتمع فهو الذي يحمل رسالة طلائعية، ويسعى للدفاع عن أفكاره دفاعا مستميتا في ظل المؤسسات الكبرى التي تسعى بأشكالها على فرض الرقابة الثقافية على المثقفين»[4]، ووفقًا لذلك فالمثقف

1- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر، محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص32.

2- ليلى تحري، المثقف وخطاب السلطة في الرواية الجزائرية (روايات بشير مفتي)، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، 2022م، ص311.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يجب أن يكون عضوًا فاعلاً في المجتمع، يدافع عن قضاياه وأفكاره، لا يتراجع عنها مهما كلفه الأمر.

في حين خالفه جوليان بندا **(Julian Benda)** على أنهم:« عصبة ضئيلة من الملوك والفلاسفة من ذوي المواهب الفائقة والأخلاق الرفيعة الذين يشكلون ضمير البشرية»[1] وبالتالي فإن بندا حصر المثقفين على فئة قليلة من ذوى القدرات المتميزة، والتي لا يمكن أن تكون لدى جميع أفراد المجتمع.

بينما يذهب سارتر في كتابه **(دفاع عن المثقفين)** إلى أن المثقف هو:« ذلك الإنسان الذي يعي التعارض القائم فيه، وفي المجتمع بين البحث عن الحقيقة العلمية وبين الإيديولوجيا السائدة»[2]، يمتلك المثقف القدرة على الوعي والتمييز بين الحقيقة وما هو سائد.

يشير سارتر إلى أن المثقف يجب أن يكون واعيًا لما يحدث في المجتمع، وأن يسعى لفهم المعارف العلمية، والتوترات والصراعات؛ أي معايشة الواقع الاجتماعي السائد.

بينما نظر إدوارد سعيد إلى المثقف الحق على أنه من يمتلك« أفكارًا يعبر عنها لغيره؛ أي للجمهور في محاضرة أو حديث أو مقال أو كتاب... يؤكد ضرورة استمساك المثقف بقيم عليا مثل الحرية والعدالة، له ولغيره...»[3]، يحيل تعريفه إلى ضرورة تمسك المثقف بمبادئه ومثله العليا التي لا يجب أن يحيد عنها تحت أي ضغط خارجي، ولعل هذا ما جعل المثقف عرضة للملاحقات السياسية وغيرها ممن يعارضون أفكاره ورؤاه، وسعيه إلى تغير سلبيات المجتمع أو السلطة على حد سواء.

كان للمثقف الدور البارز في الرواية الجزائرية المعاصرة، خاصة زمن العشرية السوداء التي عاش فيها المثقف الجزائري بين نارين، نار السلطة وجحيم الإرهاب، الذي أخمد

---

1- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ص34- 35.

2 - ليلى تحري، المثقف وخطاب السلطة في الرواية الجزائرية (روايات بشير مفتي)،ص311.

3- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ص11.

أصوات الكثير من خيرة أدباء ومثقفي الجزائر، لا لشيء سوى أنهم كتبوا عن حقائق وسعوا إلى الكشف عنها، هذا ما جعل النصوص الروائية الجزائرية تحفل بأسماء هؤلاء الذين رحلوا دون سابق إنذار لا لشيء، سوى أنهم أعلوا كلمة الحق وصوته.

سعت الكاتبة **(مستغانمي)** إلى تصوير أزمة المثقف فترة العشرية السوداء الذي حاصره رصاص الغدر من جهة، والسلطة من جهة أخرى، لا لشيء سوى أنه يكتب لتوعية المجتمع والفرد، أو نقد أشياء سلبية تهدف إلى تدمير أمن البلاد والعباد، أو على بكاء الوطن الجريح.

استهدف الإرهاب اغتيال الأدباء والنخبة المثقفة، فكان من بين الذين سقطوا ضحايا دون جريرة تذكر الشاعر يوسف سبتي، والطاهر جعوط« **الشاعر الأكثر جرأة في زمن العشرية السوداء... مات مغتالا بالرصاص عند باب بيته. ومات الشاعر يوسف سبتي صاحب الجحيم والجنون في السنة نفسها مذبوحًا. وبأكثر من طريقة مات سبعون من خيرة مثقفينا وصحافيينا ومسرحيينا لا بسبب ما كتبوا بل لأنهم كتبوا، فالتهمة لدى القتلة كانت الكتابة بحدّ ذاتها**»[1]، امتدت أيادي الغدر إلى الكثير من الصحفيين والأدباء وقتلوا بأبشع الطرق، لا لشيء سوى أنهم كتبوا عن واقعهم المرير.

من نجا من رصاص الغدر هاجر من الوطن، مفضلا الغربة على الموت الذي كان يحاصرهم من كل جانب« **كأزراج عمر، بسبب قصيدته الشهيرة:"أيُّها الحزب الأوحد تعدّد أو تجدّد...أو تبدّد" التي فتحت عليه أبواب جهنم**»[2]، وهي رسالة من الشاعر إلى حزب جبهة التحرير الوطني يدعوه إلى التجدد أو الانحلال، ليفسح المجال لأحزاب أخرى، وفي ذلك نسق مضمر تمثل في نقد الحزب المسيطر على الحكم منذ الاستقلال.

مس الشعور بالاغتراب والألم الرموز الوطنية ، مما جعلها ترفض الوضع الراهن وتفضل الهجرة رغم المشاعر الجياشة للبلد، ولعل هذا ما ذهبت إليه الذات الساردة بقولها:«... **مفدي**

1- أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص 218.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

**زكريا نفسه، شاعر الملامح الثورية،الوحيد الذي كنت تحفظ أشعاره بالعربية فاختار الهجرة ومات في تونس على قهرٍ من وطنٍ أنشده في السجون وبكاه في المنافي ومثله غادر كتّاب كثيرون من جيله جزائر حلموا بها»**[1]، ضيق الساسة الخناق حول الكتاب والأدباء ومن رفعوا الأقلام رفضا للراهن ورغبة في التغيير، ولكن الوضع ألزمهم إما الصمت أو الموت قهراً أو غدراً، ومن لم يطق ذلك فضل الهجرة والابتعاد.

عاش المثقف الجزائري بين نارين، نار السلطة، ونار الإرهاب من جهة أخرى، ما جعل الكثير من مثقفي الوطن ورموزه يهاجرون رغم حبهم له.

عالجت رواية **(كوسة)** المثقف من زاوية مختلفة بعيدا عن العشرية وعن السياسة، بل تناولت المثقف من حيث ذاته، هذه الذات التي لا ينبغي لها التعالي عن الآخر بحكم العلم أو المنصب، بل ينبغي على بني البشر التكافل والتضامن والتآزر في كل المواقف وعلى اختلاف شرائح المجتمع، كان ذلك من خلال استحضاره لمختلف شرائح المجتمع، ومعايشة ظروفهم الخاصة، وتخفيف وطأة الألم عن البعض، فكان منهم (الرياضي، والمعلق والمذيعة، والطلاب، وشيخ القرية، والشاعر، والمحامي، ودور العجزة...).

يسرد لنا صورة من صور التلاحم بين أبناء الوطن الواحد«... **تحدّث علاء بعيدا عن الشعر وهو يستحضر صور التكافل والتأز والمحبة والتعاون بين جميع شرائح المجتمع!!..**»[2]؛ إذ كان الجميع يحمل قضية عيسى بداخلة، وساهموا في رحلة البحث عن والدته، وكانوا إلى جانبه يوم لقائه بأمه بعد رحلة الشقاء والغياب الطويل، كانوا نموذجا للمثقف الإيجابي والفاعل في مجتمعه.

في حين هناك فئة مثلت المثقف السلبي بصمته وعدم تدخله في إصلاح الفرد والجماعة، كشخصية الدكتورة سهام؛ إذ يعد الصمت جريمةً في بعض المواقف، حين يؤدي

1- المصدر السابق، أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، ص217.

2- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص172.

إلى استمرار الظلم وعدم كشف الحقائق، مما يسمح حتى للمذنبين بالتمادي في جرمهم وقد كان صمت الدكتورة الطبيبة خطأً كبيرًا في حق طفل بريء وأم ضعيفة؛ إذ التزمت كتمان السر لسنوات طويلة دون أن تفصح عن الحقيقة، معتبرة إياها سرًا اؤتمنت عليه. وبعد عشرين عاما، ومع اقتراب الحقيقة من الظهور، قررت أخيرًا الاعتراف بها لابنتها« **سرُّ كشفته الطبيبة أمّ سهام لابنتها...**»[1].

ألزمت أم سهام ابنتها الصمت عن الكلام رغم شعورها بالذنب فلم تُسْهِمْ في كشف الحقيقة ليتيم ظل يتجرع الظلم والحرمان أمام ناظريها حقبة طويلة من الزمن،« **لقد أخبرت ابنتنا الحقيقةَ يا خالد.. حتى تعرف إذا ما اختلطت الأمور أني بريئة من أيّ ذنب بريئة من أيّ ذنب في قضية عيسى!؟! أخبرتها أننيأعرف أمّه مذ كان في بطنها..**»[2]؛ يكشف الكاتب عدم شعور الدكتورة بالذنب، حتى اعترافها كان من أجل أن تثبت لابنتها أن لا ذنب لها في ذلك، لكن كان صمتها الذنب الأعظم.

يسرد الكاتب اعترافات الدكتورة وآخر الأسرار« **بكت سهامُ بحرقة، وذرفت أمًّا أمامَها آخرَ الأسرار، بأن المولود عيسى نُقل بعدها إلى بيت الأيتام!! وتمت الإجراءات الإدارية والأمنية على عجل وأغلق الملف تماما!!... عيسى صار نزيلا بهذا البيت"بيت الأيتام"... فتحو له ملفا على أساس أنهُ مولودٌ مجهولُ النسب مع تسجيل هوية أمه!!وتاريخومكان ميلاده!!**»[3]. تتسم شخصية الدكتورة بالحياد، حيث يشير الكاتب إلى أن صمتها عن الجريمة تواطؤ يُسْهِمُ في تفشي الفساد والرذيلة في الوسط الاجتماعي.

1- المصدر السابق، علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص204.

2- المصدر نفسه، ص165.

3- المصدر نفسه، ص176.

لم تفكر الدكتورة في الإبلاغ عن الأمر، كأنها لم تر في الأمر أهمية واكتفت باستجواب مريم لمعرفة السر الكامن خلف الجريمة، ومن كان السبب في وقوعها. وفي نهاية المطاف أغلقت الملف كأن شيئًا لم يكن، ليسدل الستار على القضية وتركها طيَّ النسيان.

حاولت الذات الساردة تسليط الضوء على نوعين من المثقفين، مثقف فاعل في مجتمعه يهتم بقضايا أمته، ويسعى إلى معالجتها. ومثقف حيادي يكتفي بعمله، ويصمت عن جرم الآخرين رغم معرفته بخطاياهم، وهو بذلك يُسْهِم في تفشي الفساد في الوسط الاجتماعي.

كما قدم صورة الأستاذ الأكاديمي النبيل في أخلاقه وتعامله مع الآخر، فكان النموذج الأمثل في التعامل مع الطلاب وأفراد المجتمع.

عالج **(جلاوجي)** قضية المثقف من خلال القيود التي تفرضها السلطة على الذات الكاتبة، التي تبحث عن الحرية، حرية الذات في التعبير عن ذاتها، وعن حرية الإنسان وتخليصه من التبعية والسيطرة الممارسة تحت غطاء مصلحة الإنسان وحمايته. إذْ يصور السَّارد أزمة المثقف وحصاره من طرف السلطة المعارضة التي ترغب في إخماد صوته وحصار كلماته.

يظهر السارد مدى فرحة الذات البطلة، بكتابها الأول والموسوم بـ: "الإنسان الحر" الذي يوحي بطرح قضية الحرية، فكانت فرحة الشخصية غامرة وهي تتلقى كتابها الأول« **"الإنسان الحر" كتاب في أكثر من مئتي صفحة، كنت سعيدًا جدًا بجودة طباعته، وسعيد أكثر باللوحة التشكيلية التي زينته، صورة إنسان يركب الشمس، يشرئب برأسه إلى سماوات صافية، ويدلي رجليه الطويلتين أكثر من المعتاد، وفي أصابعه المعروقة الطويلة تأرجحت أسلاك شائكة توحي برموز مختلفة، بينما امتدت له أذرع في كل الاتجاهات وقد برعمت من أنامله التي رفعها إلى الأعلى براعم خضراء وأزهار مختلفة الألوان، وحول**

**رأسه الذي لا يمكن أن تحدد ملامح جنسه، فكما تراه ذكرا يمكن أن تراه أنثى أيضا هالةٌ من طيور صغيرة وباهتة كأنها منمنمات»**[1].

يكشف المقطع السردي عن كيان المثقف الحر، الذي يهدف إلى المعرفة، فيتجاوز الكاتب الواقع، إلى عالم الخيال، ويصور المثقف على أنه شخص متعدد الأفكار والرؤى ويمتلك القدرة على الخلق والابداع واستيعاب كل جوانب المعرفة والحياة المختلفة، لذلك شبهه الكاتب بالأسلاك الشائكة، والأنامل التي تنبعث منها الزهور فخلف هذه المجازات والاستعارات، تتجلى مدى خطورة المثقف والكتابة في تصوير الواقع ونقده.

يصور السَّارد جدلية الصراع بين المثقف والسلطة، مما عكس بشكل واضح العلاقة المتوترة بينهما، فالمثقف يتعرض للقمع والتهميش من طرف المؤسسة الرسمية رغم سعيه إلى التعبير عن أفكاره، فلم يسمح له الأمن حتى بأخذ أنفاسه، وتم جره مع طفلته:« **... المدللة إلى مركزهم بالجامعة، تعرضت لساعات لاستجواب عن كل تفاصيل اللقاء وعن الأفكار التي أدعة إليها.**

**تم مصادرة نسخ الكتاب كلها، واعتبر ما قمت بع تعديا على الحرم الجامعي، وعلى قيم الدولة والأمة والإنسانية، وأخبرني الضابط في نهاية اللقاء أنه سيرفع المحضر إلى الجهات المختصة ولعلها تحوله إلى القضاء، في حين حول محضر طفلتي المدللة إلى الإدارة التي ستقترح حتما مثولها أما المجلس التأديبي»**[2].

مارست الجامعة سلطة القمع من خلال مصادرة أقلامه ودفاتره؛ إذ استندت السلطة إلى (سياسة الردع) بالوسائل الإدارية والقضائية، بحجة أنَّ المثقف تجاوز الخطوط الحمراء واعتُبر ما كتبه مساسًا بقيم الأمة والأخلاق، مما يهدد بزعزعة الاستقرار في الوسط الجامعي، حيث عُومِل المثقف على أنه مجرم يتوجب مصادرة أقلامه ودفاتره.

1- عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص44.

2- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص48.

يكشف المقطع العلاقة التصادمية بين المثقف والسلطة، حيث يمارس المثقف دوره في التنوير وتحرير الفكر، بينما تحاول السلطة إخضاعه وقمع حريته. وهكذا تتجلى أمامنا صورة (المثقف الضحية) الذي يحاصر من قِبل المؤسسات لمجرد طرحه أسئلة تزعزع المسلمات. وفي هذا السياق يظهر النسق الثقافي كقوة تدين حرية التعبير وتعتبرها تهديدا لقيم الأمة وثوابتها.

ومن المقاطع المؤكدة لسياسة القمع، والوقوف في وجه المثقف ومنعه من حقه في حرية التعبير وعدم نشر مقاله« **فوجئت هذا الصباح بعدم نشر مقالي (الأحرار قادمون)، أسرعت أتصل برئيس تحرير الجريدة أستفسر عن الأمر، لم يقدم لي مبررا مقنعا، فهمت من رده المضطرب أن هناك أوامر بعدم نشره، في المقال دعوة لكل من يؤمنبحرية الإنسان الفطرية أن يشكلوا أنفسهم في مجموعات ليفتحوا نقاشا عاما تمهيدا للقاءات عامة تفسر عن تأليف كتب جماعية إيمانا منا بأن حرية الفطرة ترفض الزعامة الفردية، وترفض عبودية الأفراد...»**[1].

يحمل المقطع رؤية استشرافية من خلال العنوان، الذي يوحي بأن دعاة الحرية في طريقهم للتخلص من العبودية، لكن ردة فعل الذات البطلة حال معرفتها بعدم نشر المقال والاتصال الفوري برئيس التحرير، يؤكد رقابة النظام وسيطرة الحكومة على حرية الصحافة في التعبير، فالنسق الثقافي المضمر في المقطع يشير إلى جدلية الصراع حول قضية حرية التعبير والرقابة الممارسة عليه.

جاء كتاب **(الإنسان الحر)** لنقد الحرية المصطنعة والمقيدة بضوابط وقوانين، والبحث عن حرية الإنسان النابعة من ذاته« **قلبت أوراق الكتاب منتشيا وقد ارتسمت على ملامحي ابتسامة عريضة، لقد جمع عصارة أفكاري عن الحرية، قسمته إلى بابين الأول استعرضت**

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص59.

**فيه المفاهيم السائدة عن الحرية، وفي الباب الثاني نقض لكل ما سبق على اعتبار أنها أشكال جديد من العبودية، وفي الأخير دعوة لحرية الفطرة، حرية الإنسان الأول بعيدا عن الأمراس الناعمة التي خلقها الإنسان بغبائه، وقيد بها نفسه دون أن يدري، بل من حيث أن اعتقد أنه حقق حريته»**[1].

لايتجاوز الكاتب المفاهيم السائدة للحرية فحسب بل ينتقدها، ويراها مجرد شعارات تهدف إلى استعباد الإنسان، وينبغي العودة إلى الفطرة وإلى الطبيعة الإنسانية ورفض كل المفاهيم المصطنعة.

تهدف الذات الساردة من خلال الشخصية البطلة إلى البحث عن الحرية النابعة من ذات الإنسان ومن داخله، لا الحرية التي صنعتها الثقافة وقيدتها بضوابط وقوانين.

يعتبر المثقف مجرماً فكريًا إذا تعارض فكره مع السلطة على اختلافها، ففي الكثير من الأحيان نجدها تتحكم فيما يقوله المثقف، أو الكاتب، والمقطع السردي الآتي يحمل خطابًا ضمنيًا يعتبر المثقف (مجرمًا)**« وأشار الرجل الضخم بيده محركا رأسه في حنق وما هي إلا لحظات حتى تكومت أمامي أوراق وكتب مختلفة الأشكال والألوان والأحجام لكنها تشترك جميعا في أنها قديمة بالية، أعدت شريط ذكرياتي مع هذه الكتب، لكل واحد منها قصة معينة، ...»**[2]، يشير المقطع إلى قيمة الكتب التي عايشها الكاتب، وعملت على بناء أفكاره ما جعل السلطة تقوم باحتجازها معه، لتحرقها أمام عينه، فإحراق الكتب يمثل حرق الذاكرة التي تمثل هوية الشخصية البطلة، ما جعل السلطة تعمل على طمسها.

شهد التاريخ العربي عدة كوارث ثقافية أدت إلى ضياع تراث معرفي لا يستهان به، منها ما كان بسبب الغزو الخارجي، ومنها ما كان بسبب الصراعات الداخلية، الدينية أو السياسية، فكثيرا ما فعل « التعصب والجهل أفاعيله في تراثنا العربي فأتى على الأخضر

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص44.

2- المصدر نفسه، ص66.

واليابس عبر عدة أنساق منها الاجتماعي ومنها الديني ومنها المذهبي أو العرقي ومنها السياسي إلى غير ذلك من أنساق تعصبية كان لها الدور في إتلاف كتب التراث كما حدث مع كتاب (النصرة لمذهب إمام دار الهجرة)»[1]، ترك التعصب والجهل في التراث العربي أثارًا سلبية، أدت إلى ضياع الكثير من الكتب.

يرجع سبب حرق الكتب إلى العديد من الأسباب، نتيجة الجهل والتعصب، وعدم تقبل الأطراف المعارضة للرأي. وفي الغالب فإن طريقة حرق الكتب هي طريقة السلطة في:« التعبير عن رفضها العلني لكتب وأفكار معينة...»[2]، تسعى السلطة إلى إحراق الكتب بحجة الحفاظ على أمن البلاد، هذه العملية متجذرة في الثقافة العربية الإسلامية فكان من بين المكتبات أو الكتب التي أحرقت، مكتبة المعصومة، حرق كتب الفلسفة بالأندلس...

تعرضت كتب ابن حزم الظاهري بالأندلس للحرق لأسباب مذهبية، وأخرى سياسية وشخصية نذكر منها: إنكاره للقياس الذي يُعتبر أحد مصادر التشريع الإسلامي لدى جميع المذاهب، بالإضافة إلى مهاجمة ابن حزم لأئمة المذاهب الأربعة، والتي رأى فيها الفقهاء طعنا للدين وسوء اعتقاد ولا سيما طعنه في الإمام مالك وبعض الفقهاء، اهتمامه أيضا وتعصبه لبني أمية، ومخالفته لهم وتعرضه لهم بالقدح لأنهم آثروا الاستقلال والخلاف على الدولة ما جعلهم يحقدون عليه بحرق كتبه.[3]

وتعتبر عملية حرق كتاب (إحياء علوم الدين) للإمام الغزالي من أشهر القضايا في تاريخ الفكر الإسلامي، تعود هذه الحادثة إلى القرن الخامس الهجري، حيث أصدر بعض أمراء المرابطين أمرًا بحرق الكتاب سنة 503هـ/1109م. أمر أمير المسلمين علي بن يوسف بن

1- ناصر الحزيمي، حرق الكتب في التراث العربي، منشورات الجمل، د ط، د ت، ص24.

2- المرجع نفسه، ص27.

3- طاهر بختة، ظاهرة إحراق الكتب في الغرب الإسلامي صراع سياسي أم استغلال ديني، مجلة مواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر، مجلد، 16، العدد، 01، 2020م، ص ص94-97.

تاشفين بحرق كتاب الإحياء في كافة مدن المغرب والأندلس، ثم وَاصل ابنه تاشفين بن علي عملية الحرق سنة 538هـ/1143م، والسبب في إحراق المرابطين للكتاب كونه يخالف نهج السلف القائم على عدم الخوض في المسائل الفلسفية وعلم الكلام ولا سيما ما يتعلق بذات الله وصفاته وأسمائه، فقد كان المرابطون على مذهب مالك الذي يعد أشد المذاهب معارضة للفلسفة، واعتبرت الكتب التي تخالفه بِدعًا تستدعي الحرق والمنع.

كتب الأمير تاشفين بن علي إلى أهل الأندلس كتابا يوصيهم ويحذرهم فيه من الابتداع ومخالفة أقوال الأئمة، ويشدد على الالتزام باتباع منهج السلف الصالح، حيث اعتبر كل من خالف مالك فهو بدعة، وقد ذكر النباهي في باب الشهادة على الخطوط أنه: من وجد بخطه شيء من المذاهب الفلسفية المخالفة للشريعة فهو حقيق بالتحريق والزجر عن مثله لأنه طعن في الدين[1].

عرف الغرب الإسلامي تضييقًا على الاشتغال بالفلسفة والمنطق يخبرنا المقري صاحب كتاب (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب)« كلما قيل فلان يقرأ الفلسفة أو يشتغل بالتنجيم أطلق عليه العامة اسم زنديق وقيدت عليه أنفاسه. فإن زل في شبهة رجموه بالحجارة أو حرقوه قبل أن يصل أمره للسلطان أو يقتله السلطان تقربا لقلوب العامة. وكثيرا ما يأمر ملوكهم بإحراق كتب هذا الشأن إذا وجدت»[2].

تعمل السياسة على مر العصور على استغلال الدين والعقيدة لصالحها« فقد كان الاشتغال بالأمور العقائدية بما فيها التصوف هو تهمة من أجل التصفية السياسية، أو هو وسيلة من أجل إرضاء الموالاة، ومن ذلك ما حدث مع المنصور بن أبي عامر الذي أحرق

1- المرجع السابق، طاهر بختة، ظاهرة إحراق الكتب في الغرب الإسلامي صراع سياسي أم استغلال ديني، ص99-100.

2-أحمد بن محمد المقري التلمساني،نفخ الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح، حسان عباس، ج1، دار صار بيروت، دط، 1408- 1977، ص212.

جزءا من مكتبة الحكم المستنصر إرضاء واستمالة لبعض المالكية الذين عاشوا في كنف الخليفة السابق له الحكم المستنصر، كجزء من اللعبة السياسية التي قام بها لاستمالة الفقهاء وجعلهم في صفه سواء ضد الحاجب المصحفي أو ضد غالب الصقلبي»[1].

كان الحكام يستخدمون تهم الزندقة والتصوف لتصفية الخصوم السياسيين وكسب ولاء العامة والفقهاء. كانت هذه الممارسات تهدف إلى دعم سلطتهم، وليس بدافع ديني حقيقي بل لخدمة مصالحهم السياسية، وهذا ما حدث مع المنصور بن أبي عامر في الأندلس الذي استخدم هذه الوسائل لترسيخ حكمه، واستعان بالفقهاء للفتوى ضد خصومه.

تذهب الذات الساردة من خلال طرحها قضية المثقف إلى التأكيد أن أزمة المثقف، وحرق الكتب، لديها أبعادها التاريخية، فطالما عملت السلطة على حرق الكتب والمخطوطات لأغراضها الخاصة، خاصة في التمسك بالحكم.

تطرح الذات الساردة قضية حرق الكتب، التي تعد عصارة فكر المثقف ورؤاه التي يقف مدافعًا عنها، غير مبالٍ بما ينتظره من السلطة وخرج«... **على صراخه الغليظ مذكرا بما ارتكبته هذه الكتب اللعينة الحقيرة من جرائم في غسل مخي، وفي إفساد أفكاري كانت الكتب في الفكر والفلسفة وفي الدين والتاريخ والنفس والاجتماع والقانون... وراح يشعل النار في كومة الكتب محاولا أن يسترق النظر... يبحث فيها عما يعتريني من ألم، طويت ذراعي ورحت أحدق في اللهب يعبث ساخرا بالأوراق القديمة، كأنما تناهى إليّ صراخ أصحابها وقد اختلط فيه حابل لغاتهم بنابل أزمانهم، وحين كان ضخم الجثة يهتف نشوان بحرق كومة الكتب كنت أسر في نفسي انتشاء أكبر، وقد تحررت من الغباء»**[2].

---

1- قدور وهراني، جيلالي سعيدي، البعد السياسي والمذهبي لظاهرة إحراق الكتب ببلاد المغرب الإسلامي في العصر الوسيط – الأسباب والنماذج- ، ص10.

2- عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص66- 67.

يكشف المقطع عن التمزق المعرفي، وأزمة الهوية الفكرية، وتجريم المعرفة، والصراع مع السلطة التي اعتبرت الكتب التي يقرؤها سببا في تمرده، وإشعال الكتب هو قتل للمثقف نفسيا أكثر منه جسديا، كونها غذاؤه الذي نما وترعرع عليه، فكانت سببا في تنوير فكره وعقله، وسببا في حمله لواء التغيير، هذا التغيير الذي إن كان يعارض السلطة، ويشكل خطرًا عليها، لا محال ستسعى إلى قتله بأبشع الطرق، ليجد نفسه ممزقا بين الحقيقة والخضوع للسلطة السياسية أو الاجتماعية.

ومما يثبت ما سبق ذكره، إصدار القاضي حكما بسجن الذات البطلة لا لذنب يذكر، فقط لأنها نادت بحرية الفرد وتخليصه من العبودية، وإذْ طالما شعر المثقفون بالغربة في المجتمعات التي لا تقدر العلم والمعرفة، ويتعامل معهم بأبشع الطرق ووسائل التعذيب، وهو حال الشخصية البطلة«... **أصدر القاضي علي حكما ثقيلا بالسجن، بتهمة أنني خطر على الدين والوطن والأمن القومي، وهو بذلك خفف من غضب وكيل الجمهورية الذي اعتبرني خطرا على البشرية قاطبة**»[1]، نلتمس من المقطع السردي أن السلطة تبالغ في جعله خطرا على البشرية قاطبة، لا لشيء فقط لأنه كتب لحرية الفرد والإنسانية، وذلك مرتبط بثقافة الإقصاء ورفض الآخر المختلف في المجتمعات التي لا تقبل، أو لا تحتمل التعدد الفكري والسياسي، مما يجعل السلطة تقف في وجه الكتاب والأدباء المعارضين لها حتى وإن كانوا على صواب، وهمهم الوحيد هو التغيير إلى الأفضل.

خلف ظاهر القول ينجلي نسقٌ ثقافيٌ مضمرٌ، من خلال تمثيل القاضي للقيم العليا (الدين الوطن، السلطة، الأمن، الجامعة)، وبالتالي فإن أي معارضة فكرية أو سياسية تُجرّم باسم المقدسات.

1- المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص67.

بسبب الدعوة إلى حرية الذات، والتعبير عن الرأي، تم التعامل مع المثقف على أنه مجرم، ويجب معاملته معاملة المجرمين، ومكانه السجن«... **أسرع أحدهم إلى فمي فسده بلاصوق عريض رمادي اللون لفه خلف رأسي، وثبت آخر يدي خلف ظهري... أدركت أني وضعت هنا لأقع في شباك الفراغ والصمت الكآبة تحضيرا لشيء ما، ربما لتعذيبي ربما لاستنطاقي، لا شيء سيطلب مني لست تنظيما سريا خطيراً على أحد، لدي قناعتي التي تختلف عن الآخرين، وقد جهرت بها في كتبي ومقالاتي ومحاضراتي، وهي لا تسيء إلى أحد، بالعكس فأنا أسعى بنشرها إلى خير الجميع**»[1]، تهميش حرية التعبير باسم الأمن وقدرة السلطة على تحوير وتغيير الحقائق لخدمة أهدافها، فالخوف من قدرة الكلمة على التوعية وعلى البناء والهدم، فالكلمة تحفظ القيم وتعمل على توعية وتكوين الأفراد، هذا ما جعل السلطة تعمل جاهدة على تكميم الأصوات الفكرية المعارضة لها، باسم الأمن القومي أو الأمن الوطني.

ونافلة القول إن الرواية الجزائرية تناولت أزمة المثقف من زوايا متعددة، وتطمح إلى تخليص المثقف من كل القيود التي تحرمه حرية التعبير عن ذاته وعن مجتمعه، وأن يكون فاعلا يهدف إلى التغير خاصة من الداخل كما هو الحال في رواية جلاوجي.

## - نتائج الفصل الرابع:

- استحضرت الرواية النِسوية الجزائرية المعاصرة العديد من الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة من خلال تحيين قضايا محورية مهمة: خطاب الهوية من خلال سياسة المستمدر الفرنسي، الذي سعى إلي طمس هوية الشعب الجزائري والسياسة المنتهجة عقب الاستقلال لاسترجاع رموز السيادة الوطنية.

1 - المصدر السابق، عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص63.

- كشفت رواية مستغانمي عن تلك الصراعات الداخلية سواء بعد حرب التحرير بين رجال الثورة ورموزها، أو إبان العشرية السوداء، وذلك ما تجلى لنا من خلال الصراع الأيديولوجي والسياسي .
- تطرقت رواية جلاوجي إلى قضية الذات الرافضة لاستبداد السلطة، والرغبة في البحث عن الحرية الخالية من كل قيد يستعبد الإنسان تحت شعار الحرية.
- طرحت الرواية النِّسوية أزمة المثقف من خلال تسليط الضوء عليها من زوايا متعددة، تناولت رواية مستغانمي نسق المثقف زمن العشرية السوداء، في حين وقف كوسة عند المثقف الإيجابي المنخرط في قضايا مجتمعه، مقابل المثقف السلبي العاجز عن أداء دوره، كما أبرز جلاوجي معاناة المثقف في ظل هيمنة السلطة، التي تعمل على تقيد حريته ومصادرة أفكاره كلما تعارضت مع توجهاتها.
- تطرقت النماذج الروائية محل الدراسة إلى سياسة التعليم في الجزائر، خاصة التعليم الأكاديمي الذي تعمل السلطة على إخضاعه للقوانين، وتسعى إلى جعله صوتا لها، وبالتالي إفراغه من محتواه وهدفه الأسمى.

# خاتمة

# خاتمة.

توصلت في ختام الدراسة إلى جملة من النتائج نعرضها على النحو الآتي:

1. تزخر الروايات مناط الدراسة بتنوع الأنساق الثقافية من قبيل: الأنا والآخر التمرد والتعالي، النسق الديني، النسق الاجتماعي، النسق السياسي، النسق التاريخي والنسق الأسطوري.

2. يتضح أن المرأة في الروايات قيد الدراسة تحتل أهمية قصوى في تجسيد الصراع بين المركز والهامش.

3. لم يقتصر الإبداع النِّسوي على الذات الأنثوية، بل طرح العديد من المواضيع المتنوعة، ذات الصلة بمجتمعها وبالإنسانية جمعاء، ما ينبئ عن وعي المرأة بما تكتب وجعل كتاباتها تتميز وترتقي إلى كتابات الرجل؛ إذ ليست مجرد كتابات تسعى لرد اعتبار لكيانها الأنثوي، أو تحديًا للذات الذكورية.

4. تجاوزت المقاربات الثقافية المقاربات الكلاسيكية للخطاب الأدبي، الذي كان جل اهتمامه بجماليات الإبداع، إلى البحث عن العيوب النَّسقية الخطيرة التي تتخفى خلف جماليات اللغة من الاستعارات والكنايات والمجازات وغيرها وبالتالي فالنقد الثقافي لم يرفض النقد الأبي، بل وقف عند الجوانب التي أهملتها الدراسات الأدبية؛ أي عند العيوب النسقية الخطيرة التي تحضر سواء بوعي من المبدع أو دون وعي منه.

5. عملت إشكالية تصنيف الإبداع الأنثوي، وتسميته بالعديد من المصطلحات (الأدب النِّسوي، الإبداع الأنثوي، أدب المرأة...) على التقليل من شأن المرأة وكتابتها وعزلها ووضعها في مقارنة مع الكتابات الذكورية، كما عملت على تجريد الأدب من إنسانيته وغايته الأسمى.

6. عكست النماذج الروائية موضوع الدراسة ثنائية الفحولة والأنوثة، فجسدت الصراع بينهما، هذا الصراع الذي عملت الثقافة السلبية أو النظام البطرياركي على ترسيخه، من

خلال هيمنة الرجل على الذات الأنثوية وسعيه إلى سلب هويتها وحصرها في مجال الإنجاب والطاعة والمتعة.

7. لم تقف الرواية النِّسوية الجزائرية عند جدلية الصراع بين الأنا والآخر، بل سعت إلى طرح العديد من القضايا التي تنخر المجتمعات، بغرض معالجتها؛ إذ لم تكتف بطرح معانتها، لعل هذا ما جعل كتاباتها ترتقي إلى كتابات الرجل، بل وتتفوق عليه في بعض الأحيان.

8. تمارس الأنساق الثقافية فعلها مع الذات الأنثوية فتستجيب لها وتمارسها على بنات جنسها كما الذكورة تماما، وهذا ما تبين لنا في رواية (أصبحت أنت)، فالأم كانت تعمل على عرقلة الابنة ومنعها من العمل في الإذاعة، على عكس الأب الذي كان يسعى لتحرير المرأة من قيود تحرمها حقها في التعلم والبوح بمكنونات النفس وعالمها الداخلي.

9. استثمرت النماذج الروائية النِّسوية الموروث الثقافي الديني والشعبي والتاريخي والأسطوري، ما يجعل الخطاب الأنثوي يتميز بالحداثة والتجدد ومواكبة روح العصر.

10. لم يقتصر الإبداع النِّسوي على الذات الأنثوية، بل طرح العديد من المواضيع المتنوعة، ذات الصلة بمجتمعها وبالإنسانية جمعاء، ما ينبئ عن وعي المرأة بما تكتب وجعل كتاباتها تتميز وترتقي إلى كتابات الرجل؛ إذ ليست مجرد كتابات تسعى لرد اعتبار كيانها الأنثوي، أو تحديًا للذات الذكورية.

11. عكست الروايات قيد الدراسة الواقع المتأزم والمؤسف للمرأة، وللوطن، وللعالم والإنسانية، وحاولت أن تبلور تلك القضايا وفق رؤيتها الخاصة، فخرجت بذلك من المجال الضيق الذي حصرتها فيه الثقافة السلبية، إلى الانفتاح على عالم الكتابة الواسع والرحب والتعبير عن كل ما يجول بخاطرها دون حاجز أو مانع.

12. تنوع وتعدد المواضيع التي طرحتها المرأة (السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والدينية،...)، ما يؤكد قدرتها على الإبداع والتميز كما الرجل.

13. واكبت الرواية النِّسوية الحداثة واستثمرت آليات التجريب من خلال العودة إلى التراث والنهل من مشاربة المختلفة، مما جعل الروايات قيد الدراسة تمتاز بالعمق والثراء في طرح المواضع المتعددة.

14. تطرقت الروايات محل الدراسة إلى بعض القضايا السياسة من خلال نقد السلطة في العديد من الجوانب، كما نبشت في المسكوت عنه من الثورة التحريرية وكشفت أنساقها المضمرة والخطيرة التي عملت على التفكك بين المناضلين عقب الاستقلال.

15. إن تطرق النماذج المختارة إلى زمن العشرية السوداء، يؤكد على الأثر النفسي الذي تركته هذه المرحلة الدامية في نفس المبدع الجزائري، وعلى معايشته للواقع بلده.

16. تتعرض رواية(خطيئة مريم)، لأخطر قضية تنخر المجتمع وهي قضية الأبناء غير الشرعيين وما ينجم عنها من انتهاك للأعراض والشرف، وضياع الأمهات والأطفال الأبرياء.

17. حضور عشتار يمثل إشارة ثقافية ودينية قديمة تحمل دلالة الأنوثة، كما تصور لنا رحلة البحث عن الذات الحرة التي ترفض كل القوانين التي تستعبد الإنسان وتسلبه ذاته ولن يتأتى ذلك إلا من خلال الحب، بين المرأة والرجل، وبين بني البشر.

18. اشتملت مجمل الروايات موضوع الدراسة على أزمة المثقف فركزت عليه من عدة جوانب، خاصة من خلال صراعه مع السلطة، التي تعمل على محاربته وإدانته، إذا تعارض مع أفكارها وتوجهاتها، كما تطرقت إلى سياسة التعليم في الجزائر، خاصة التعليم الأكاديمي، الذي تعمل السلطة على إخضاعه للقوانين فتجعله تابعا لها، وبالتالي إفراغه من محتواه وهدفه الأسمى.

19. استطاعت الكتابة النِّسوية عبر الروايات محل الدراسة أن تبني صرحا لها، ما جعل كتاباتها محط اهتمام النقاد والباحثين، وهو ما يؤكد على أهمية كتاباتها.

# خاتمة.

وفي الأخير يمكن اعتبار الكتابة النِّسوية مكملة للكتابة الذكورية، فالرجل إن كتب عن المرأة ستظل كتاباته يعتريها النقص؛ إذ لا يمكن أن يعي المرأة أكثر من ذاتها والأمر ذاته مع المرأة إن عبرت عن الرجل فلكل منهما منطقة محظورة عن الآخر لا يمكن فك شفراتها إلا هو، لذا فإن وجود كتابة ذكورية، يقابله بالضرورة كتابة أنثوية بعيدا عن التصنيف الذي يثقل كاهل الأدب ويحط من قدر كتابات المرأة، ويعمل على استمرارية الصراع في شيء لا معنى له.

كما لا يمكن أن نغفل أن بداية الكتابة النِّسوية، كانت ناجمة عن رغبة المرأة في إثبات ذاتها واستعادة هويتها المسلوبة بسبب الخلفيات الفكرية والثقافية، التي كانت تحرم المرأة من حقها في التعليم أولا، ثم حريتها في التعبير ثانيا، على غرار الرجل الذي كان له كل ذلك.

من هنا يمكن لنا طرح التساؤل التالي: هل يمكن للكاتبة الروائية الجزائرية أن تتجاوز مرحلة التمييز بين الكتابة الذكورية والكتابة الأنثوية، والنظر إليها من منظور الجودة والفاعلية، وهل يمكن فعلاً تخلصها من الفعل الثقافي الذي يسعى إلى تهميشها؟

وتبقى هذه الدراسة في نظرنا نقطة في بحر من المعارف والأبحاث السابقة والأبحاث المستقبلية التي نأمل أن تكون أشمل وأسع، وتكشف الأنساق التي لم نقف عندها ولم نتمكن من رصدها.

# قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

**أولا: المصادر**

1. أحلام مستغانمي، أصبحت أنت، دار نوفل، دط، 2023.

2. ربيعة جلطي، جلجاش والراقصة، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2021.

3. عزالدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، دط 2022.

4. علاوة كوسة، خطيئة مريم،الراوي للنشر والتوزيع، ط1، 2017.

**ثانيا: المراجع**

1. إبراهيم الحيدري، النظام الأبَويّ، وإشكاليّة الجنس عند العرب، دار الساقي، ط1، 2003.

2. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفخ الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح، حسان عباس، ج1، دار صار، بيروت، دط، 1408- 1977.

3. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، علم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.

4. أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائيّة السعوديّة(1421-1431)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

5. أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

6. أنور أبو سوَيلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1987.

7. بثينة شعبان، 100عام من الرِّواية النِّسائِيةِ العربيَّة(1899-1999)، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

8. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

9. ثروت عكاشة، الفنّ العراقي القديم، سومر وبابل وآشور، سلسلة تاريخ الفن، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، مطبعة فينيقيا، بيروت، دط، دت.

10. جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، الشاملة الذهبية، ط1، 2016.

11. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

12. حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية، الاتحاد العام للآثاربين العرب، دط، دت.

13. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية- ، دار التكوين، دمشق، دط، 2007.

14. رحاب سالم حنوف الشباني، مضمرات الخطاب عند ابن شهيد الأندلسي(426هـ) دراسة ثقافية، منشورات ألفا للوثائق، عمان الأردن، ط1، 2021.

15. سعيدة تومي، النصوص والممارسات الثقافية (أبعاد نظرية وتطبيقية في النقد الثقافي) منشورات ألفا للوثائق، عمان- الأردن، ط1، 2020.

16. سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري، بغداد، ط1 2001.

17. طه عبد الباقي سرور، الحلاج الحسين بن منصور شهيد التصوف( 244- 309هـ) مؤسسة هنداوي، دط، 2014.

18. عبد الدائم الكحيل، إشراقات الرقم سبعة في القرآن الكريم، جائزة دبي للقرآن الكريم سلسلة الدراسات القرآنية، ط1، 1427هـ- 2006.

19. عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.

20. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ( دراسة نظرية وتطبقية) تقديم، محمد العمري، إفريقيا الشرق ، دط، دت.

21. عبد القادر بني بكر، أحمد محمّد أبودّلو، تحوُّلاتُ الخِطابِ في الأَدبِ والنّقْدِ واللغَةِ في العقدَيْنِ الأَخيريْنِ( من16إلى18تمّوز 2019م)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد بيروت، ط1، 2019.

22. عبد الله إبراهيم، ماهي الإيديولوجيا؟ علم الأفكار أم الأفكار من دون علم، مركز فلسفة الدين، بغداد، ط1، 2017.

23. عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1955.

24. عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر دمشق، سوريا، ط1، 2004.

25. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005.

26. عبد المجيد جحفة، سطور النهار وسحر الليل( الفحولة وما يوازيها في التصور العربي)، دار توبقال للنشر، ط1، 1999.

27. عبيد كلود، (نقيبة الفنانين التشكيليين في لبنان)، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 2013.

28. عز الدين المناصرة، النقد الثقافي، منظور جدلي تفكيكي، مجدلاوي للنشر، الأردن ط1، 2005.

29. عز الدين المناصرة، النِّسوِية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن دط، 2008.

30. علاوة كوسة، الأنسَاقُ المُقنَّعةُ في الشِّعر الشاهدي العربي مع معجم الكتابات والنقوش الشعرية العربية على شواهد القبور والأضرحة (قديما وحديثا)، دار فكر كوم للنشر والتوزيع دط، 2022.

31. عمر بن قنة، في الأدب الجزائري الحديث(تاريخا.. وأنواعا، وقضايا.. وأعلاما)، معهد الأدب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2017.

32. فاطمة الزهراء قندوز، النقد الثقافي ( أزمة تلقي المناهج النقدية المعاصرة) أنموذجا دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2020.

33. فراس السواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دط، دت.

34. كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

35. مجموعة من الباحثين الأكاديميين، مطارحات في النقد الثقافي، الناشر ألفا للوثائق ط1، 2020.

36. محمد بن سرين، عبد الغني النابلسي، تفسير الأحلام الكبير، اليمامة للطباعة والنشر والتَّوزِيع، بيروت، ط1، 2007.

37. محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسويّ العراقي(دراسة في التمثيل السردي)، دار فارس للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2012.

38. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، عن الجاهلية ودلالتها، ج2، دار الفارابي بيروت، لبنان ، ط1، 1994.

39. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996.

40. مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر دط، 2001.

41. مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت.

42. ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

43. ناصر الحزيمي، حرق الكتب في التراث العربي، منشورات الجمل، دط، دت.

44. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

45. نزية أبو نظال، تمرّد الأنثى، في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية(1885–2004)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

46. يوسف الادريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دط، 2015.

47. يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النِّسوي الجزائري)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

## ثالثا: المراجع المترجمة

1. إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر، محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 2006.

2. ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر، أنيس زكي حسين، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، لبنان، دط، دت.

3. بام موريس، الأدب والنسوية، تر، سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 2002.

4. رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر، بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، دط، دت.

5. عبد الله أحمد هوار، النظرية النسوية وسياسة النقد الأدبي، تر، عبد الله هوار، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2019.

6. فاطمة المرنيسي، ماوراء الحجاب، تر، فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط4، 2005.

7. فنست ب. ليتش، النقد الثقافي النظرية النظرية الأدبية وما بعد البنيوية، تر، هشام زغلول، المركز القومي للمركز، القاهرة، ط1، 2022.

## ثالثا: المعاجم

1. ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت.

2. الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر ، بيروت، دط، 2003.

3. الفيروز آباديّ، قاموس المحيط، فصل (الثاء)، مادة (ثقف)، تح، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

## رابعا: المجلات والدوريات

1. الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، المجلد،11، العدد، 14، جوان 2012.

2. الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، جامعة ذمار كلية الآداب، اليمن، العدد، 11 سبتمبر 2021.

3. الآداب واللغات، جامعة أبو بكر، تلمسان، المجلد، 5،العدد، 1، 2012.

4. إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، المجلد، 3، العدد، 3، 2014.

5. أفاق علمية، منشورات المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، المجلد، 14، العدد،1، 3 أكتوبر، 2022.

6. الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، العدد، 15، جانفي 2006.

7. بحوث كلية الآداب والعلوم، جامعة طيبة، مصر، ج1، المجلد، 31، المجلد، 123، 31 أكتوبر 2020.

8. بدايات، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، المجلد، 5، العدد، 1، 14 جانفي 2023.

9. تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور الجلفة، ج2، العدد، 8، جوان 2017.

10. التنوير، جامعة الجزائر، العدد، 6، جوان 2018.

11. الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة أحمد دراية، أدرار، المجلد،21، العدد، 2 2022.

12. الحكمة للدراسات الفلسفية، جامعة عنابة، الجزائر، المجلد، 10، العدد،1 2022/01/23.

13. الحوار الفكري، مخبر الدراسات الإفريقية للعلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية، أدرار العدد، 16، المجلد، 13، 2018/12/15.

14. حوليات الآداب واللغات دولية علمية أكاديمية محكمة، كلية الآداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، المجلد، 05، العدد، 12، سبتمبر2018.

15. حوليات الأدب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، المجلد، 2، العدد، 1 2024.

16. ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مركز ابن عربي للثقافة والنشر، ابن خلدون، المجلد 4، العدد، 8، 2024.

17. دراسات وأبحاث( المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية)، جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر، المجلد، 13، العدد، 2، أفريل 2012.

18. دراسات، جامعة يحي فارس، المدية، الجزائر، المجلد، 6، العدد، 1، جوان 2017.

19. دفاتر، مخبر الشعرية الجزائرية، المجلد، 8، العدد، 1 ، 2023.

20. جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، المجلد، 21، العدد، (4+3) 2005.

21. جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، المجلد، 39، العدد، 2، 2022.

22. الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، جامعة العربي التبسي، الجزائر، المجلد، 7، العدد، 1، ماي 2022.

23. الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد، 2، العدد، 3، 2021.

24. عالم الفكر، الكويت، المجلد، 25، العدد، 3، 1997.

25. العبر للدراسات التاريخية والأثرية في شمال إفريقيا، جامعة ابن خلدون، تيارت، المجلد، 8، العدد،1، جانفي 2025.

26. علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد، 57، العدد، 15، رجب 1426هـ – سبتمبر 2005.

27. علامات، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ج61، المجلد، 16، جمادى الأولى 1428هـ، مايو 2007.

28. العلمية لكلية التربية، جامعة الوادي الجديد، المجلد، 18، العدد، 18، 2015.

29. العلوم التصميم والفنون التطبيقية، جامعة أسيوط، مصر، المجلد، 4، العدد، 2، 2023.

30. العلوم العربية وآدابها، جامعة الوادي، المجلد، 13، العدد، 1، 2021/03/15.

31. فصول، مصر، العدد، 1، 1يناير 1979.

32. فصول، الهيئة المصرية للكتاب، المجلد، 35، العدد، 99، 2017.

33. القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد، 5، العدد، 3، 2022.

34. القرطاس، البويرة، الجزائر، العدد، 2، جانفي 2015.

35. كلية الآاب واللّغات، جامعة خنشلة، المجلد، 1، العدد، 1، 2015/06/14.

36. كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد، 2، جوان 2008.

37. كلية الآداب واللغات، جامعة بور سعيد، ج1، العدد، 21 ، يوليو 2022م.

38. كلية الآداب واللغات، جامعة خنشلة، العدد، 1، 05/14/ 2015.

39. كلية التربية: جامعة واسط، العراق، العدد، 13، 1 نيسان 2013.

40. مخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، منشورات مختبر البحوث في اللغة والأدب العربي، بسكرة، الجزائر، المجلد،1، العدد، 1، 2004.

41. مدرات للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة غليزان، العدد، 13، 2021.

42. المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة البليدة2، لونيسي علي، المجلد، 6، العدد، 3، ديسمبر 2019.

43. المعهد، البيت العربي للتعلم الكبار والتنمية، لبنان، العدد، 2، 2020.

44. المعيار، جامعة تيسمسيلت، المجلد، 5، المجلد، 10، 2014/12/31.

45. مقاليد: جامعة الملك سعود، العدد، 7، 2014.

46. مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد، 7، 2014.

47. مقاليد، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، كلية الأدب واللغات، جامعة بسكرة، المجلد، 7، العدد، 4، 2021.

48. منشورات مختبر البحوث في اللغة والأدب العربي، جامعة معسكر، المجلد، 15، العدد، 1، 2019/19/31.

49. المواقف والبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر، الجزائر، المجلد، 16، العدد، 1، مارس2020.

50. المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر، الجزائر، المجلد، 17/16، العدد، خاص، جانفي2022.

51. هيروديت للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مؤسسة هيروديت للبحث العلمي والتكوين، الجزائر، المجلد، 8، العدد، 3، 13-06-2024.

52. وميض للفكر والبحوث، الجمعية الوطنية للثقافة والتفكير، العدد، 22، مايو 2024.

## خامسا، الأطروحات الجامعية:

1. أحلام مامي، السرد الأنثوي وتمثيل الراهن العربي( قراءة في روايات سمر يزبك)، مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د)، إشراف، ليلى بلخير، جامعة العربي التبسي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2020-2021.

2. أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، كلية الدراسات العليا، اشراف، يحي جبر، خليل عودة، 2008.

3. حورية طير، شعرية النّسق المضمر في الرواية النسوية الجزائرية ثلاثية "أحلام مستغانمي"(ذاكرة الجسد – فوضى الحواس –عابر سرير ) أنموذجًا، أطروحة مقدمة لنيل- شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)، سهيلة بوساحة، جامعة محمد البشير الإبراهيمي- برج بوعريريج-، قسم اللغة والأدب العربي، 2023-2024-.

4. خديجة زين، تحولات السّرد في الرّواية النّسوية الجزائرية (روايات زهور ونيسي- أنموذجا)،- إشراف، العيد حنكة، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في اللغة والأدب العربي، مخبر التكامل المعرفي بين علوم اللغة العربية وآدابها والعلوم الاجتماعية، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، 2021-2022م.

5. روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، إشراف، يوسف وغليسي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006م- 2007.

6. شهرزاد حرز الله، الرواية النسائية الجزائرية نحو تأسيس نظري للأدب النسائي، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها، إشراف، مونسي حبيب، جامعة جيلالي اليابس، 2014-2015.

7. فتحي عبد العزيز العبادسة، الماء في القرآن الكريم، "دراسة موضوعية"، إشراف، مروان أبو راسي رسالة ماجستير(نشرت)، عمادة الدّراسات العليا، كلية أصول الدّين، الجامعة الإسلامية غزة، 2002 م.

8. قبنة السعيد، الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة(سِفْر القُضاة لـ، أحمد راغب)، أطروحة مقدمة لاستكمال نيل شهادة دكتوراه، إشراف الشامخة خديجة، جامعة غرداية، كلية الآداب واللغات، 2022/2020.

9. مازية حاج علي، الهوية وسرد الآخر، في روايات غسان كنفاني، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراهLMD في الآداب واللغات، إشراف، جمال مباركي، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2016-2017.

10. محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النِّسوي العربي الحديث(1980-2007)، أطروحة لنيل درجة دكتور في الفلسفة، إشراف، إبراهيم طه، جامعة حيفا، فلسطين، تشرين الثاني2008.

**سادسا: الملتقيات**

1. نادية خاوة، الاشتغال السميولوجي للألوان وأبعادها الظاهرية في: ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، الملتقى الثالث( السيمياء والنص الأدبي) ، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، المنعقد بتاريخ: 20/19، أفريل، 2004.

## سابعا: المواقع الالكترونية:

1. إيلين شولتر https://ar.wikipedia.org
2. أوليف شراينر https://ar.wikipedia.org/wiki
3. بن-بلة-الإطاحة-بأول-زعيم-جزائري
https://arabicpost.net/opinions/2022/09/20/ في يوم 2025/01/06/على الساعة23:22.
4. توحيدة بن الشيخ أول طبيبة تونسية-https://arsco.org/articles/article-detail-14615/) يوم 21-11-2024 على الساعة 21:45
5. جميل حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، ديوان العرب( منبر حر للثقافة والفكر والأدب)، يوم 2025/01/08، على الساعة، 07:18 https://mail.diwanalarab.com/
6. سهام بيومي/https://ar.wikipedia.org/wiki
7. أدالاين فيرجينيا وولف https://ar.wikipedia.org/wiki
8. مادلين غانيونhttps://ar.wikipedia.org/wiki
9. هيلين سيكسوسhttps://ar.wikipedia.org

# الملاحق

**أولا: ملخص رواية (جلجامش والراقصة) لربيعة جلطي:**






تمزج رواية **جلجامش والراقصة** للكاتبة ربيعة جلطي بين الواقع والخيال، حيث تدور أحداثها حول جدلية الصراع بين جلجامش وعشتار ورحلة البحث عن الالتحام بينها، هذا

الالتحام الذي لن يكون إلا عن طريق الحب، الذي تجسد في عشبة الخلود، لتعكس بذلك الواقع المعيش، وجدلية الصراع بين الأنا والآخر، المرأة والرجل، وكذلك صراع السلطة وصراع الشعوب الذي ينجم عنه عدم الاستقرار، والحروب الدامية بين بني البشر، ربطت الكاتبة الحاضر بالماضي من خلال العودة إلى التراث والنهل من مشاربه، بغرض استنطاق الواقع، بروح عصرية تترجم واقع الإنسان المعاصر.

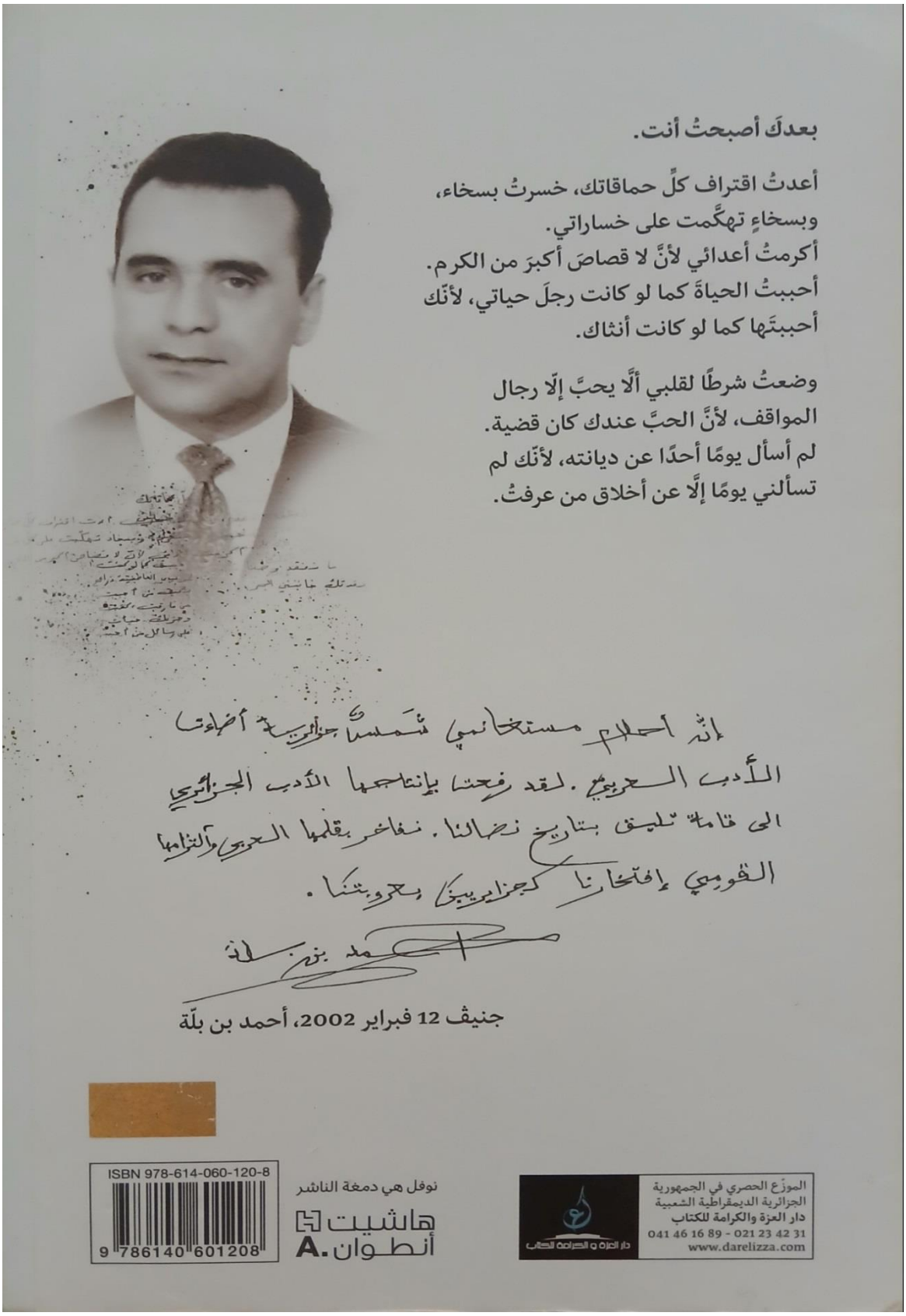
سعت الكاتبة من خلال عشتار وجسد عيشات أن تصور انعكاس السلطة الذكورية على الذات الأنثوية والتفريق بين الجنسين، ما جعل الصراع بينهما صراعًا أبديا، لا يكاد يتوقف أو ينتهى، حتى وإن كان الحب يجمع قلبيهما، بالإضافة إلى العديد من القضايا التي يعيشها الإنسان، وممارسة السلطة عليه.

جاءت الرواية متعددة الأطراف والأبعاد، حيث تبدأ القصة بروح متعالية للشخصية البطلة (جلجامش) ورفضه لعرض (عشتار) بالزواج منه، بسبب الغرور والتعالي، مما نجم عنه انكسارها نتيجة سلطة القلب والحب، ومن ثم تبدأ رحلة البحث والصراع بينهما.

تنتهي بنظرة تفاؤلية تأمل في توحد الذات الأنثوية مع الذكورة بعيدا عن الفوارق بينهما وعن ممارسة السلطة في استعباد الكيان الأنثوي، بالإضافة إلى رغبتها في تخليص هذا العالم من استعباد الإنسان لأخيه الإنسان، والعودة إلى السكينة والهدوء، الذي سلب نتيجة حب البقاء والخلود على حساب الآخر.

## ثانيا: ملخص رواية (أَصْبَحتُ، أَنْتَ) لـ: أحلام مستغانمي:


سيرة روائيّة
أحلام مستغانمي
أحببتك
نوفل




تأخذنا أحداث هذه الرواية إلى محطات مختلفة من تاريخ الجزائر، خاصة مرحلة ما بعد الاستقلال، لتكشف أهم الصراعات الداخلية بين قادة الثورة حول السلطة في البلاد

بالإضافة للعديد من القضايا الأخرى، كان من بينهما نظرة المجتمع إلى الذات الأنثوية التي تحمل رغبة التعلم وتحقيق طموحاتها.

تسرد الكاتبة مراحل من حياتها وسيرتها الذاتية، وكيف أنها ناضلت لتصل إلى ماوصلت إليه، من خلال مساعدة والدها الذي كان المشجع والمحفز لها، ومن خلال سرد سيري لحياتها الذاتية، في علاقتها بوالدها. وتقف على إثرها عند الكثير من الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية، التي عاشها المجتمع الجزائري.

تبدأ الرواية باعترافها بفضل الأب عليها أن أصبحت روائية، نتيجة مابثه فيها من طموح وتحدي وانتصار لذاتها، فبعد رحيل الأب أضحت أحلام روائية، لتسرد فيما بعد أهم محطات حياتها، خاصة فيما يتعلق بإصرار الأب على تعلمها اللغة العربية بدلا من الفرنسية.

كان والدها مناضلا في صفوف جبهة التحرير الوطني، مما جعل الكاتبة مشبعة بالتاريخ الثوري والسياسي للجزائر، فجاءت الرواية صورة عاكسة، لبعض جرائم المستدمر خاصة سياسة التجهيل والقضاء على المقومات الوطنية، وفي المقابل السياسة التي انتهجتها الجزائر في استعادة تلك المقومات، والتي كان من بينها سياسة التعريب.

كما صورت الرواية جدلية الصراع بين الأنا والآخر بصور متعددة من بينها صراع المرأة في تحقيق ذاتها، وصراع الأنا مع الآخر المختلف (المستدمر).

وفي نهاية الرواية نجد الكاتبة تستعيد لحظات من حنين الماضي مع والدها في احدى الحدائق التي كانا يرتادها، لينعم بقليل من الراحة مع بعض الشباب، قبل وصوله للمنزل ويطلب منهم قراءة ما كتبته في جريدة (Algerie Actualti). فالحديقة لم تبق كسابق عهدها وأضحت مستودعا لذكريات تراودها، وحنين إلى وقت سرعان ما مضى.

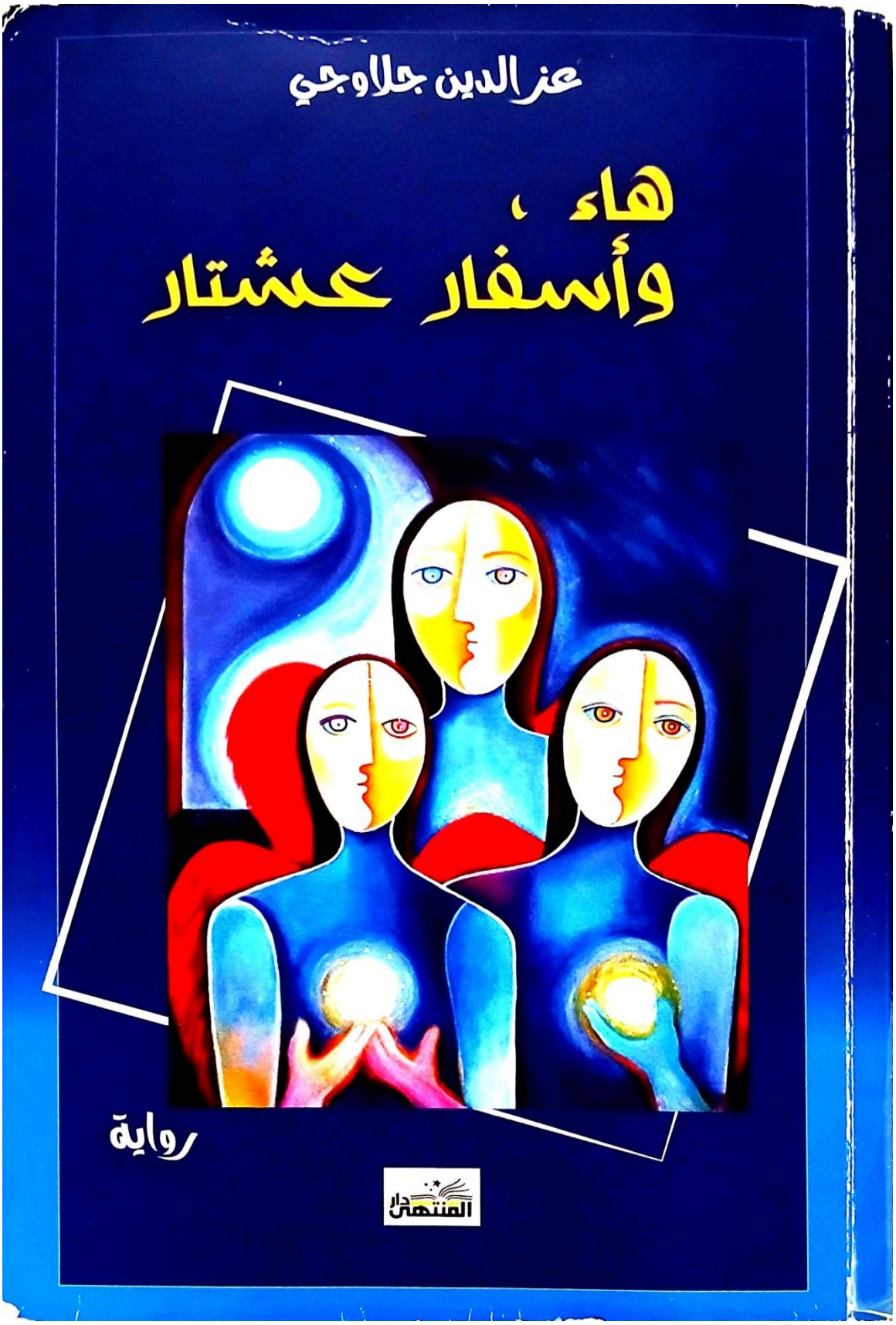
## ثالثا: ملخص رواية( خطيئة مريم) لـ: علاوة كوسة

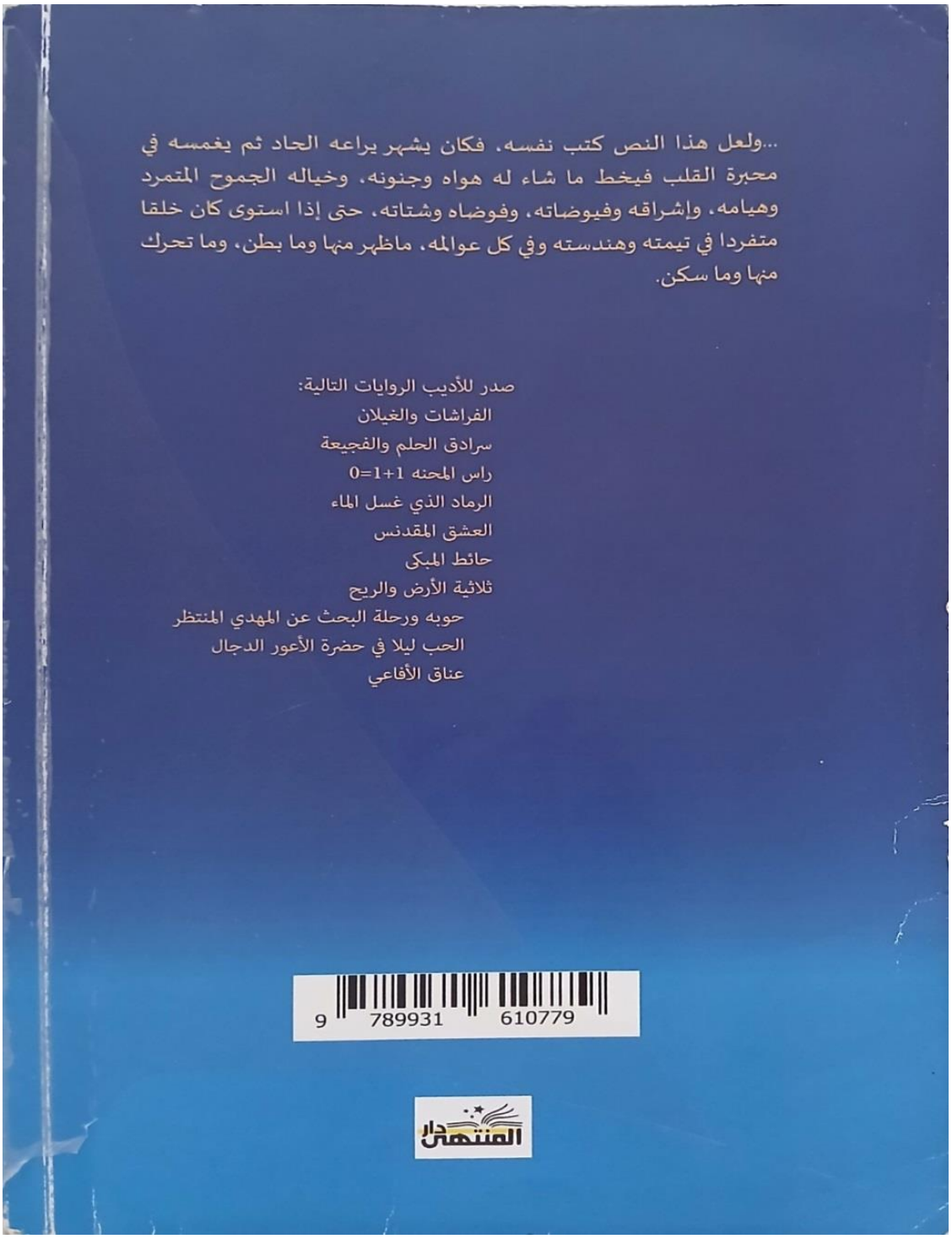



رواية خطيئة مريم رواية واقعية بالدرجة الأولى، يهدف الكاتب من خلالها إلى معالجة بعض القضايا الاجتماعية التي تنخر المجتمع الجزائري وتعيث فيه فسادًا، فكان من أهم القضايا التي تعرض لها، قضية الأبناء غير الشرعيين.

يروي الكاتب قصة فتاة اسمها (مريم) تعرضت لحادث اغتصاب من طرف دكتور لتبدأ مأساتها، مع طفل ينكره أبوه، فتبقى هي وجنينها عرضة قسوة المجتمع.
يظهر الكاتب الشخصية البطلة المتمثلة في (عيسى) شخصية تائهة ومنهارة نفسيًا، تبحث عن هويتها المفقودة، تعيش بين نارين نار فقدان الوالدين ونار مجتمع يدين ذات بريئة جاءت إلى الحياة بسبب خطيئة الآخر.
كما يتطرق الكاتب إلى العديد من القضايا التي يعيشها مجتمعه، بغرض معالجتها وكشف الستار عنها.
تنتهى الرواية بكشف أطراف الجريمة، وعودة الابن إلى أحضان أمه بعد عشرين عامًا من الألم للأم والطفل معًا، بينما الأب كان يمارس مهنته بكل ارتياح، ودون صحوة ضمير منه، أو حتى متابعة القضاء له وكشف أسرار الجريمة.

## رابعا: ملخص رواية (هاء، وأسفار عشتار) لـ:عز الدين جلاوجي


عز الدين جلاوجي
هاء
وأسفار عشتار
رواية
دار المنتهى




تعالج روية هاء، وأسفار عشتار عبودية الإنسان من طرف السلطة؛ أيًّ كانت هذه السلطة، حيث تسعى الذات البطلة إلى تحرير ذاتها من كل القيود الممارسة ضدها، فيظهر

البطل كشخصية متمردة على الأسرة والعادات والتقاليد والدولة والجامعة... ففي نظره كلها تمارس قيودًا ضد الإنسان وجعله خاضعا لها بطريقة أو بأخرى.

كما تحاول الذات البطلة خلق مفهوم للحرية، لا يتوافق مع المفاهيم السائدة ما يجعلها ملاحقة من طرف السلطة بتهمة خلق الفوضى، هذه الحرية التي لن تكون إلا من خلال العودة إلى البدايات الأولى.

وبشكل عام يمكن اعتبار الرواية رحلة بحث عن الذات الإنسانية، والرغبة في تحقيق حرية الفرد أو الإنسان بصفة عامة بعيدا عن كل القيود الممارسة.

يتقاطع الواقعي مع الخيالي من خلال توظيف التراث الأسطوري، ليجسد الواقع المليء بالتناقضات، فغدت الرواية مثقلة بالدلالات العميقة التي تكشف الصراعات التي واجهت الذات البطلة في رحلة البحث عن الحرية.

ينهي الكاتب روايته برؤية تأملية توحي بالالتحام بين الذات الذكورية والأنثوية، التي اعتبرها السند والرفيق والملاذ، بعيدا عن نظرة التعالي والفحولة.

# الفهرس

# فهرس الموضوعات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| **مقدّمة** | أ- ز |
| **الفصل الأول: المفهوم والمصطلح( النقد الثقافي، السرد النِسوي)** | 9- 67 |
| **توطئة:** | 9 |
| **أولا: النقد الثقافي:** | 9 |
| 1- النقد الثقافي: | 9 |
| 2- الأسس والمرتكزات التي اعتمدها النقد الثقافي: | 20 |
| أ- العنصر السابع: | 22 |
| ب- الدلالة النسقية: | 23 |
| ت- الجملة الثقافية: | 24 |
| ث- المجاز الكلي: | 24 |
| د- التورية الثقافية: | 26 |
| هـ- المؤلف المزدوج: | 26 |
| 3- النسق الثقافي: | 27 |
| **ثانيا: السرد والكتابة النِّسوية:** | 34 |
| 1- ماهية السرد النِسوي: | 34 |
| أ- المؤنث( Feminine)(1840-1880): | 35 |
| ب- النِّسوية/ النِسوي( Feminist)(1880-1920): | 37 |
| ج- الأنثوي(Feminale)(1920- حتى الوقت الحاضر): | 38 |
| 2- السرد النِسوي العربي: | 50 |
| 3- السرد النّسوي في ميزان النقد: | 61 |

| | |
|---|---|
| - نتائج الفصل الأول: | 66 |
| **الفصل الثاني: دلالة النسق الثقافي على مستوى العتبات النصية** | 69- 110 |
| **- توطئة:** | 69 |
| أولا - العتبات النصية الخارجية: | 69 |
| 1- الوحدة الأمامية: | 70 |
| 1-1: اسم المؤلف: | 71 |
| 1-2: دلالة الألوان: | 75 |
| 1-3: صورة الواجهة الأمامية: | 82 |
| 1-4: العنونة: | 89 |
| 2- الوحدة الخلفية للغلاف: | 96 |
| ثانيا: العتبات النصية الداخلية: | 100 |
| 1- الإهداء: | 100 |
| - نتائج الفصل الثاني: | 109 |
| الفصل الثالث: **النسق الديني والاجتماعي في المدونات موضوع الدراسة** | 112- 182 |
| **توطئة:** | 112 |
| **أولا: الأنا والآخر:** | 112 |
| 1- نسق التمرد والتعالي: | 113 |
| 2- التعايش مع الآخر: | 155 |
| **ثانيا- التناص والتفاعل الثقافي:** | 157 |
| 1- التناص مع التراث الديني: | 157 |
| 2- التناص مع التراث الصوفي: | 169 |
| 3- التناص مع التراث الأسطوري: | 172 |

| | |
|---|---|
| - نتائج الفصل الثالث: | 181 |
| - **الفصل الرابع: تقاطع الأنساق الثقافيّة مع الأيديولوجي والسياسي والتاريخي** | 184- 230 |
| - **توطئة:** | 184 |
| **أولا: خطاب الهوية:** | 184 |
| 1- الاستعمار الفرنسي: | 184 |
| 2- الصراع الأيديولوجي: | 188 |
| 2-1- الذات الثائرة على السلطة( نقد السلطة) | 189 |
| 2-2 - الصراع الأيديولوجي بين حكم الرئيس بن بلة والرئيس هواري بومدين: | 205 |
| 2-3- الصراع الأديولوجي بين حزب جبهة التحرير والجبهة الإسلامية( زمن العشرية السوداء): | 210 |
| **ثانيا: المثقف والصراع الأيديولوجي(المثقف والسلطة):** | 215 |
| - نتائج الفصل الرابع: | 229 |
| - الخاتمة: | 232- 235 |
| قائمة المصادر والمراجع: | 237- 248 |
| الملاحق | 250- 260 |
| فهرس المحتويات | 262- 264 |
| ملخص الأطروحة: | 265- 268 |

**ملخص الأطروحة:**

تنطلق هذه الدراسة من إشكالية علمية معرفية مهمة تمثلت في الكشف عن تفاعل الأنساق الثقافية في مضمرات الخطاب الروائي النِّسوي الجزائري المعاصر، الذي تناول بالدرجة الأولى قضية المرأة وصراعاتها داخل المجتمعات العربية، بالإضافة إلى أهم القضايا التي تنخر المجتمع وتعيث فيه فسادا، وذلك بتحليلها وفقًا لمقاربة النقد الثقافي، وقد استقر البحث على عنوان: الأنساق الثقافية في الرواية النِّسوية الجزائرية المعاصرة- قراءة في نماذج مختارة-، وأما المدونات الروائية المختارة- موضوع الدراسة- هي: (رواية جلجامش والراقصة) للكاتبة ربيعة جلطي، رواية (أصْبَحتُ أَنْت) للكاتبة أحلام مستغانمي، رواية (خطيئة مريم) للكاتب علاوة كوسة، رواية (هاء، وأسفار عشتار) للكاتب عزالدين جلاوجي.

ركزنا في الفصل الأول على المجال المفاهيمي لبعض المصطلحات ذات الصلة بالدراسة؛ كمفهوم النقد الثقافي، والثقافة والأنساق، كما عرجنا على إشكالية الكتابة النّسوية في الساحة الأدبية والنقدية، بالإضافة إلى نظرة تكاد تكون مقتضبة حول نشأة الرواية النِّسوية العربية والجزائرية.

سعينا بعد ذلك إلى استنطاق المتون الروائية في ثلاثة فصول تطبيقية، استنطق أولها العتبات النصية للمتون الروائية قيد الدراسة، بغرض الكشف عن أنساقها المضمرة.

أما ثاني الفصول فقد كشف عن تمظهرات النَّسق الديني والاجتماعي في الروايات المختارة خاصة فيما يخص جدلية الصراع بين المرأة والرجل، في حين وقف ثالث الفصول عند مدى تفاعل وتقاطع الأنساق الثقافيّة مع الأيديولوجي والسياسي والتاريخي، ومدى مساهمة استحضار التاريخ في قراءة الواقع ورصد مضمرات الخطاب، في حين تضمنت الخاتمة مجمل النتائج المتوصل إليها.

**الكلمات المفتاحية:** النقد الثقافي، الرواية النَّسوية، الأنساق، الثقافة، المجتمع.

**-Abstract of the thesis in English:**

This study stems from an important epistemological problem, namely revealing the interaction of cultural patterns in the subtext of contemporary Algerian feminist fiction, which primarily addresses the issue of women and their struggles within Arab societies, in addition to the most important issues that plague society and wreak havoc within it, by analysing them according to cultural criticism approaches. The research settled on the title: Cultural Patterns in Contemporary Algerian Feminist Fiction - A Reading of Selected Models. The selected novels, which are the subject of the study, are: Gilgamesh and the Dancer by Rabia Jalti, I Became You by Ahlam Mosteghanemi, and Ha, Safar Ashtar by Ezzedine Ghalouji.

The first chapter focuses on the conceptual scope of some terms related to the study, such as the concept of cultural criticism, culture and patterns. It also touches on the issue of feminist writing in the literary and critical arena, in addition to a brief overview of the emergence of Arab and Algerian feminist novels.

We then sought to interpret the novelistic texts in three applied chapters, the first of which interpreted the textual thresholds of the novelistic texts under study, with the aim of revealing their implicit patterns .

The second chapter revealed the manifestations of religious and social patterns in the selected novels, particularly with regard to the dialectic of conflict between women and men, while the third chapter examined the extent to which cultural patterns interact and intersect with ideological, political and historical patterns, and the extent to which the evocation of history contributes to the reading of reality and the monitoring of the implications of discourse. The conclusion summarised the findings.

**Keywords:** cultural criticism, feminist novel, patterns, culture, society.

**-Résumé de la thèse en français :**

Cette étude part d'une problématique épistémologique importante qui consiste à mettre en évidence l'interaction des schémas culturels dans les sous-entendus du discours romanesque féministe algérien contemporain, qui traite principalement de la question des femmes et de leurs luttes au sein des sociétés arabes, ainsi que les problèmes les plus importants qui rongent la société et y sèment le chaos, en les analysant selon des approches critiques culturelles. La recherche a abouti au titre suivant : Les schémas culturels dans le roman féministe algérien contemporain - lecture de modèles choisis. Les romans sélectionnés, qui font l'objet de l'étude, sont : « Le roman Gilgamesh et la danseuse » de l'auteure Rabia Jalt, « Je suis devenue toi » de l'auteure Ahlam Mosteghanemi, et « Ha, Safar Ashtar » de l'auteur Azzedine Djellouji.

Dans le premier chapitre, je me suis concentrée sur le champ conceptuel de certains termes liés à l'étude, tels que la critique culturelle, la culture et les schémas, et j'ai également abordé la problématique de l'écriture féminine dans le domaine littéraire et critique, en plus d'un aperçu succinct de la naissance du roman féminin arabe et algérien.

Nous avons ensuite cherché à analyser les textes romanesques dans trois chapitres pratiques, dont le premier examine les seuils textuels des textes romanesques étudiés, dans le but de révéler leurs schémas implicites.

Le deuxième chapitre a révélé les manifestations du schéma religieux et social dans les romans sélectionnés, en particulier en ce qui concerne la dialectique du conflit entre les femmes et les hommes, tandis que le troisième chapitre s'est arrêté sur le degré d'interaction et d'intersection des schémas culturels avec les schémas idéologiques, politiques et historiques, et sur la mesure dans laquelle l'évocation de l'histoire contribue à la lecture de la réalité et à l'observation des sous-entendus du discours. tandis que la conclusion présente l'ensemble des résultats obtenus.

**Mots clés :** critique culturelle, roman féministe, systèmes, culture, société.