الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

كلية الآداب واللغات — قسم الآدب و اللغة العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دّكتوراه العلوم

الهوية و الاختلاف في الرواية النسوية الجزائرية 2016/2006 دراسة من منظور النقد الثقافي

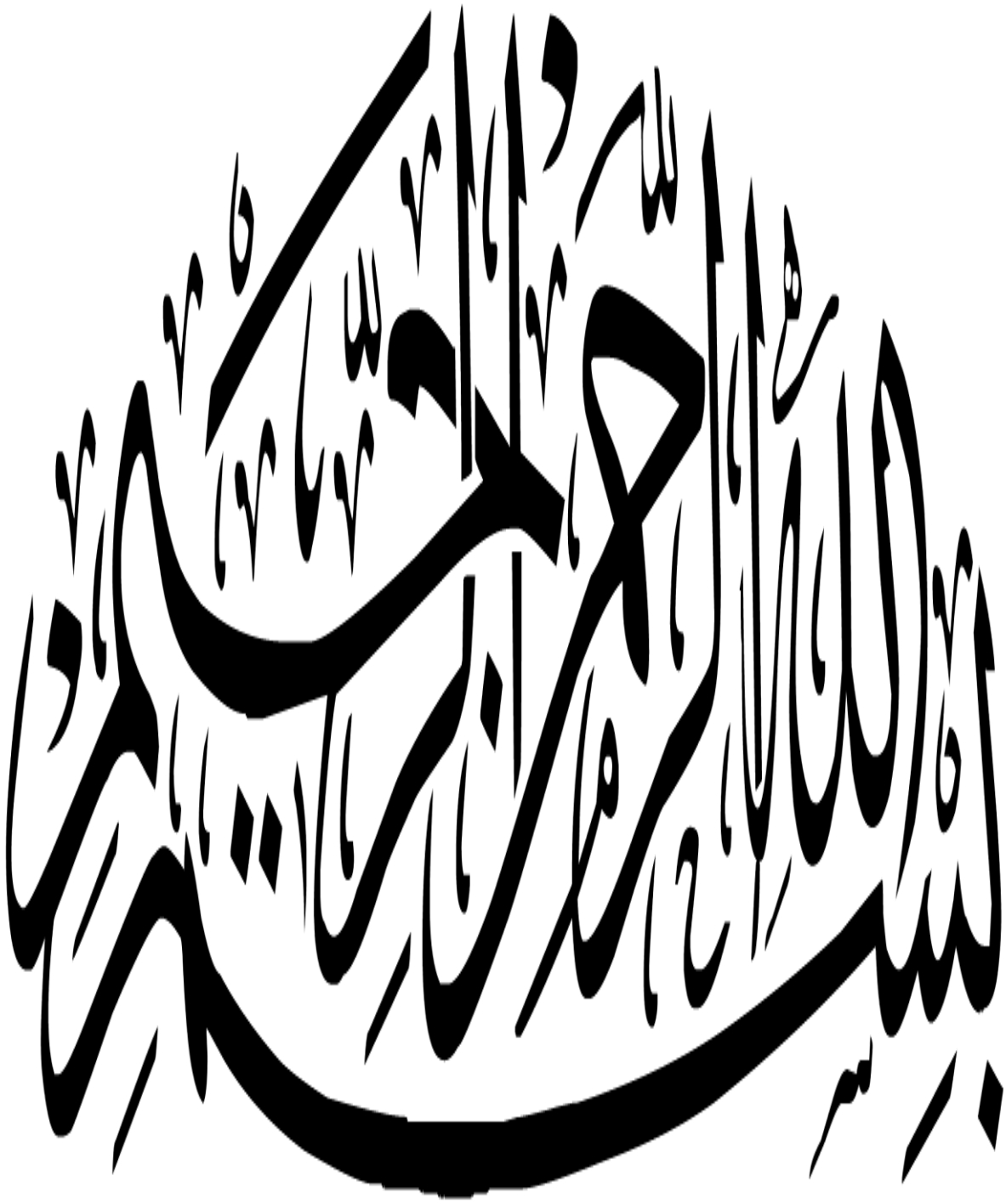
تخصص: آدب جزائري حديث و معاصر

إعداد الطّالبة: شفيقة طلحي — مدير الأطروحة: أ.د وليد بوعديلة

أعضاء لجنة المناقشة

	الاسم و اللّقب	الرّتبة	المؤسّسة	الصّفة
.1	د. عثمان رواق	أستاذ محاضر (أ)	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	رئيسا
.2	أ.د. وليد بوعديلة	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	مشرفا و مقرّرا
.3	أ.د. علي خفيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار عنابة	ممتحنا
.4	أ.د. السعيد بوسقطة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار عنابة	ممتحنا
.5	د. عبد الغني خشة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة 08 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
.6	د. صبرينة بوسحابة	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	ممتحننا

السنة الجامعية: 2021-2022



شكـــــر وتقديـــــر

أتقدم بالشكر الجزيل لله عز وجل ،فالشكر له أوّلا وأخيرا على توفيقي في انجاز هذا العمل فالحمد لله كثيرا.

كما أتوجه بشكري و امتناني وتقديري إلى الأستاذ الدكتور "وليد بوعديلة" الذي ساندي وأولاني بحسن رعايته ،وشملني بكرم توجيهاته ،سائلة الله عز وجل أن يشمله بالثواب الجزيل ،وأفضل النعيم على كرم العطاء والتشجيع المتواصل لي، جعله الله دوما في خدمة البحث العلمي وطلابه .

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتوجه بآيات الشكر والامتنان لأعضاء اللجنة الأكاديمية الذين شرفوني بقراءة هذه الأطروحة ومناقشتها وتصويبها رغم مشاغلهم الكثيرة.

إهـــــــــداء

إلى أسرتي درعي الحصين

المقدمـــــــة

مقدمة

شهد النصف الثاني من القرن العشرين صعود الأقليات العرقية والثقافية واللغوية ، التي جاءت في سياق حركة المقاومة ضد الاستعمار الأوروبي، فكان الجو العام ينذر بحروب من نوع جديد تتمثل في حروب البحث عن الذات والهويّة، والبحث عن صوت فعال للهامش في السياسة أو الثقافة.

وكان العالم قد عرف في تاريخه القريب أو في حاضره الذي نعيشه اليوم ، نزاعات سياسية وحروب أهلية أو إقليمية هي في الأصل حروب ذات طابع "الهويات" فكان كل طرف من أطراف النزاع يحاول الذود عن مفهوم معين للهوية سواء أكانت دينية أم عرقية أم ثقافية أم لغوية.

من هذا المنطلق برزت عدّة أقليات تنادي بحريتها، وبأن يكون لها موقع في هذا العالم ، الأمر الذي أدّى إلى ظهور مصطلحات جديدة في حقل الدراسات الأدبية والثقافية على الخصوص، ومن بينها الأدب النسائي والأدب النسوي، والأدب الأنثوي، أدب المرأة وقائمة المسّميات طويلة.

لهذا اهتم النقد العربي بالكتابة النسوية العربية وسعى إلى بلورتها في صورة تعتصر مختلف أبعادها، ولما كانت الرواية شكلا من أشكال الكتابة النسوية اهتمت البحوث والدراسات النقدية المعاصرة بموضوعها بشكل لافت ، نظرا للقفزة النوعية التي حققتها على الساحة الإقليمية والعالمية، ومن خلال خصائصها الفنية وأبعادها الدلالية، والإنسانية القائمة على التجديد وملامسة الواقع، حيث تعتبر الرواية الشكل الفني الأكثر التزاما لمتطلبات الهوية والذات، هذه الهوية التي تمثل النواة الرئيسة في تشكيل المجتمع والمحافظة على بقائه واستمراريته بوصفها ذلك الزخم الفكري والانتمائي الخاص بجماعة معينة تشعر بأنها تتميز عن غيرها.

واحتلت الرواية صدارة تلك الدراسات ، باعتبارها مادة ثقافية تستثمر التصورات والممارسات السائدة ، فتبلورها نصا يحيل على أنساق ثقافية تتحرّك في المجال الثقافي لعصر النص، نصا حاملا لمختلف التمظهرات الثقافية والتحولات الاجتماعية ، نصا يشيد الهوية عبر استراتيجيات التخييل، وهي بهذا أقرب إلى الممارسات التي يعني بها التحليل الثقافي.

مثلت الهوية الانشغال الأول لكاتبات الرواية ، لهذا اتخذت المرأة من الكتابة وسيلة للبحث عن هويتها، ومطية لفرض وإثبات كينونتها في مجتمع مشيد بدساتير الرجل/الذكر صاحب السلطة وبه وعليه تتحدّد وتقوم

معايير المجتمع وهويته، فهو المركز الذي يملك هويته وله مطلق الحرّية، وما المرأة/الأنثى إلّا تابع لهذه السلطة البطرياركية، السلطة الذكورية المهيمنة من الأب/الزوج/الأخ.

وهذا ما جعل الرواية النسوية الجزائرية تتحرك في حقول شتى وشرّعت باب الأسئلة المتعدّدة لترتاد مناطق من الذاتي والجماعي، وتلج عوالم تراوحت فيها انشغالاتها بين الهم الشخصي ، والهم الجماعي المشترك، فأفصحت عن إغواءات القول وتجليات الأنوثة المرهفة والمرهقة والمرتهنة في سياق محاولاتها الرامية إلى استكشاف ذاتها العميقة ، وسعيها إلى إسماع صوتها وسط مجتمع ذكوري يعمل على إخراسه وتهميش كيانها وإخضاعه لسلطان قوله وقراره.

وعليه كانت الكتابة النسوية سمة تميز النص المؤنث الذي يحاول إثبات هويته الأدبية مقارنة بالأدب الذكوري الذي ظلّ مسيطرا على الساحة الإبداعية ردحا من الزمن، وجعلت الأنثى نفسها ذاتا فاعلة في الخطاب الأدبي بعد ما كان الآخر يصوّرها على أنها كائن ضعيف خنوع تابع لها.

تميل الرواية النسوية الجزائرية كثيرا إلى معالجة الأزمات الحاصلة على مستوى المجتمع ، شأنها في ذلك شأن الروائي الجزائري، كما نجدها حريصة كل الحرص على ترسيخ ثقافة الهوية والانتماء في أعمالها الروائية ، خصوصا في حالات الحرب والنزاعات الفتاكة مثلما هو الحال في العشرية السوداء، لهذا انفردت الرواية التسوية الجزائرية بتمثلاتها المعرفية وأنساقها الثقافية المضمرة، بتشكل أرضية تمنحها تفرّدها، وتعددت صور محنة الكتابة النسوية التي تتمظهر في الاختلاف النقدي الذي لم يتوقف بين من يعترف ببصمة الخصوصية في إبداع المرأة، وبين من ينكر وجود هذه البصمة الاختلافية من جهة طبيعة الكتابة ذاتها التي لا تعبأ بالحدود الجنسية ، ولا تقبل قسمة ثنائية ذكورية أنثوية للعملية الإبداعية.

تعدّدت القضايا المطروحة في الرواية النسوية الجزائرية وتنوعت حسب المنطلقات الفكرية والمرجعيات المذهبية لكل روائية، فجاءت الأعمال الروائية مشحونة بمنظور الأنثى الفاعلة المؤثرة القادرة على استنطاق المسكوت عنه متحرّكة وفق ما يستثيرها من أسئلة عن الذات/الآخر، الهوية، الاختلاف، لتشكل النصوص مجتمعة لوحة للمجتمع الجزائري عاكسة سماته وخصوصياته في لحمة نصية فارقة ومتميزة بين المتشابهات والمختلفات ، لتنشئ نصا أنثويا يحمل أصداء الوعي المتميز ويعج بقيم الاختلاف وهنا بالذات يتجذر موضوع الهوية والاختلاف.

ولعلّ هذا ما حفز همتنا للبحث في هذا الموضوع والمتعلق بـ **"الهوية والاختلاف في الرواية النسوية الجزائرية 2006–2016 من منظور ثقافي"** موضوعا وبؤرة مركزية للدراسة.

ومن الأسباب الرئيسة التي جعلتني اختار هذا الموضوع "الهوية والاختلاف في الرواية النسوية الجزائرية" ، فلأنه لا يزال يثير جدلا واسعا في الساحة الأدبية الجزائرية ، إذا ما تحدثنا عن الأدب النسوي، وفي الساحة العالمية إذا ما تحدثنا عن ثنائية الهوية والاختلاف التي أصبحت اليوم خطابا متداولا بكثرة، فاصطبغ سؤال الهوية بالصبغة الأيديولوجية يستعمله السياسي ورجل الدين، والاقتصادي والعلماني والأصولي، وتكيّف استخدامات الهوية حسب ما يخدم هذا أو ذاك.

أمّا عن سبب اختياري المدونة النسوية كان رغبة منا في الكشف عن تجليات الهوية والاختلاف فيها سيمّا وأنّ المرأة الجزائرية تحيا أزمة هوية عامة وخاصة، فعلى الصعيد العام لا تختلف المرأة عن الرجل في معالجتها لمحن الهوية وتتقاسم معه هموم الوطن وتعيش معه أزماته ومخلفاته، حيث تسلط الضوء على جراحاته المعنوية والمادية وكل مظاهر أزمته الهوياتية.

فعلى الصعيد الخاص، فالأمر متعلق بالمرأة كذات/ أنثى، حيث تعاني من أزمة الهوية الجنسية باعتبارها تنتمي إلى جنس المؤنث الذي ينتمي إلى فضاء الهامشية والدونية.

و على مستوى الإبداع الأدبي، فالمرأة الكاتبة كانت وإلى وقت قريب تنشر إبداعها باسم مستعار، دون توقيع هويتها وإن حدث وفعلت، فلأنها تكتب ذات الآخر لا ذاتها فتمارس بفعل ذلك طمس هويتها في نصوصها.

و فيما يتعلق باختيار المدوّنة النسوية الجزائرية تحديدا فهو انتقاء انطلق من الرغبة في التعريف بالأدب النسوي الجزائري، وخاصة ما تعلق بالرواية بعد ذلك التراكم الكمي الذي شهدته ساحة الإبداع الأدبي للرواية النسوية في فترة التسعينات وبداية الألفية لأقلام نسائية واعدة بمستقبل أدبي زاهر ، وحتى لا تبقى مغمورة فتنال الانتشار والذيوع من خلال هذا البحث، لأنه كما يعلم الجميع لم يكن يعرف من أسماء الأدبيات الجزائريات سواء على المستوى المحلّي أو العربي سوى أحلام مستغانمي التي ساعدتها الظروف على الشهرة ممّا يعكس قلة الدراسات التي تناولت المدونة الروائية النسوية الجزائرية والتي لم تحظ بالاهتمام ، غير أن هناك بعض الدراسات شملتها بالبحث، ويمكن أن نجملها على قلّتها فيما يلي:

– الرواية النسائية المغاربية (2003) لبوشوشة بن جمعة حيث عالجت هذه الدراسة إشكالية مصطلح الأدب النسائي، ثم تناولت التحوّلات الاجتماعية بعد الاستقلال، وكيف عبّرت الروائية المغاربية في كتاباتها لتخوض بعد ذلك غمار السياسة وأوجاعها، وبعدها جاء تركيز الدارس على الجانب الفني عبر البعد الفضائي ، وإبراز أساليب تعاملها معه بوصفة فضاء تجربة وأفق كتابة ، لينهي دراسته بمحاولة استخراج أهم الملامح والخصوصيات التي تميز الرواية.

جماليات الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة تأثيث بهاء المتخيل لحفناوي بعلي، شمل هذا الكتاب كلّ ما يتعلق بالرواية النسوية الجزائرية من حيث النشأة والتحول، وقد اهتم الباحث باستجلاء علامات المسيرة السردية النسوية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية والفرنسية موليا الأولى اهتماما كبيرا.

كذلك كتاب اتجاهات الرواية في المغرب العربي لـ بوشوشة بن جمعة وكتاب "الرواية النسوية الجزائرية إشكالية الكتابة والاختلاف ضمن الملتقى الدولي الثامن للرواية دراسات وإبداعات".

كتاب "100 عام من الرواية النسائية العربية" لصاحبته بثينة شعبان الذي عرضت فيه لأهم القضايا التي تتعلق بهذا الأدب كإشكالية المصطلح وموقف المتلقي العربي منه، كما أرّخت للرواية النسائية العربية، حيث توصلت إلى أنّ أول رواية نسائية هي "حسن العواقب أو غادة الزهراء" للكاتبة "زينب فواز" مع دراستها المضامين من خلال تحليلها لبعض النماذج الروائية النسائية من الوطن العربي.

كتاب الجسد وغواية اللغة قراءة حركية السرد وتجربته المعنى "للأخضر بن السائح"، إضافة إلى "الكتابة النسائية: محكي الأنا– محكي الحياة " لمجموعة من الكاتبات والكتاب.

السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر لـ "أمل تميمي، و "السرد النسوي للثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد" لعبد الله إبراهيم ، غير أنّ هذه الدراسات في مجملها لم تتناول بالدراسة الروايات النسوية الجزائرية، بل انحصرت اهتماماتها وتراوحت بين دراسة الروايات العربية والروايات المغاربية التي لم يكن فيها للروايات الجزائرية نصيب إلّا ما طال روايات الكاتبتين "أحلام مستغانمي و"فضيلة الفاروق".

ومن هنا توخينا مقاربة نصوص روائية جزائرية لكاتبات لم ينلن حظهن من البحث الأكاديمي ، سعيا منا إلى توسيع أفق الدراسة ، التي حاولنا من خلال هذا البحث الوقوف على قضايا المجتمع بصراعاته وطبقاته وتطلعاته المتصلة بالهوية ، مركزين بذلك على نماذج روائية نسوية لفترة زمنية ممتدة من 2006–2016 ومساءلتها في باب

الهوية لمعرفة مدى التزام المبدعة بأركانها ومدى ارتباطها بالوعي العام، وحتى تتمكن من فك شفرات النصوص الملغمة بملفوظات الهوية، الاختلاف، الكتابة، المرأة، صغنا مجموعة من الأسئلة تسمح لنا بالغوص في مجاهيلها ونحن نجيب عنها.

- كيف قاربت الروائية هذا الموضوع الملغم في وضع إشكالي وسم حضورها الذاتي والجماعي والحضاري.؟

- ما هي هوية الذات التي طرحتها، وأسست لها الأعمال الروائية النسوية المكتوبة باللغة العربية؟

- ماذا قالت المرأة الكاتبة عن الهوية والاختلاف ؟

- كيف انعكست صورة الآخر في الرواية النسوية العربية الجزائرية؟

- إلى أيّ مدى استلهمت الأنا الأنثوية بكّل الموروثات الثقافية والاجتماعية والخلفيات التاريخية هذا الآخر ذا المعالم المتباينة والخصوصيات المختلفة تارة والمتداخلة تارة أخرى؟

- هل استطاعت الكاتبة الجزائرية المعاصرة الخروج عن المدار الفكري والثقافي والذاتي الذي رسمت معالمه المؤسسات في مقاربتها للآخر؟

- كيف تتحدّد العلاقة بين الأنا والآخر المتعدّد؟

تعتبر هذه الأسئلة وأخرى سوف نطرحها في متن البحث من بين العوامل التي حثتنا للاشتغال على هذا الموضوع، ومن هذا المنطلق اتخذ العمل وجهتين اثنتين: وجهة أسست للتصوّر النظري، ووجهة ثانية تحليلية ارتبطت بالفصول التطبيقية التي عمقت أسئلة البحث الإشكالية بغية بناء نموذج تطبيقي انطلاقا منها، وعليه تولدت خطة توزعت إلى أربعة فصول صدرتها بمقدمة وذيلتها بخاتمة.

الفصل الأول الذي عنونته بـ "الهوية، الاختلاف، الكتابة النسوية مساءلة المفاهيم تطرقت في العنصر الأول إلى مقاربة الهوية لغة واصطلاحا ، والعنصر الثاني قدمت مفهوما للهوية الاجتماعية وإشكالياتها ، أما في العنصر الثالث فقد عالجت الهوية الثقافية من خلال مفهوم الثقافة ومفهوم الهوية الثقافية.

تناولنا بعد ذلك مفهوم الاختلاف، يليه عنصر آخر يتمحور حول أسئلة الأنا والآخر، لنعرج بعد ذلك لعنصر الكتابة النسوية من خلال التطرق إلى إشكالية المصطلح وملامح الخصوصية، فأدرجنا موقف النقد الغربي من

المصطلح، ثم موقف المبدعات منه ، ويليه موقف النقد العربي ، ثم عرضنا بعض المواقف المختلفة حول خصوصية الكتابة النسوية. آخر عنصر من هذا الفصل يندرج تحت عنوان "الرواية النسوية الجزائرية (النشأة والتطور الذي يتفرع إلى عناوين فرعية كأسباب تأخر ظهور الرواية النسوية الجزائرية، تطوّرها ثم عنصر أهم خصوصيات الرواية النسوية الجزائرية.

أما الفصل الثاني الذي يحمل "عنوان "تمثلات الهوية (البعد الديني/البعد اللغوي) في الرواية النسوية الجزائرية فقد جاء في جزئيين.

الجزء الأول يتعلق بالبعد الديني للهوية الذي يتجزأ بدوره إلى ستة عناصر تمثلت في: الرواية والتوظيف القرآني، المجتمع وسؤال الدّين، الرواية والغيبيات/الزوايا والأضرحة، المرأة واللباس الشرعي/الدلالات، الدّين والصراع السياسي.

الجزء الثاني ويتمثل في البعد اللغوي للهوية ففيه التهجين، توظيف اللغة العامية توظيف اللهجات المحلية والعربية وأخيرا عنصر التفاعل اللغوي العربي/الأجنبي، وبالانتقال إلى الفصل الثالث الذي جاء هو الآخر تحت عنوان "تمثلات الهوية (البعد التاريخي/البعد التراثي الشعبي في الرواية النسوية الجزائرية، فقد تناولت في شقه الأول البعد التاريخي والقضايا الوطنية والعربية وذلك من خلال تقسيمه إلى عناوين فرعية منها ما يتعلق بالذاكرة الجزائرية وممارسات الاستعمار، الحركة الوطنية والاختلاف ، يليه عنصر العودة للحضور العثماني في الجزائر ، التنويع التاريخي والمسألة الأمازيغية ،إضافة إلى عنصري القضايا الوطنية والهوية وفيه تطرقنا إلى الرواية والوطن والقداسة، وصراع الهويات في المجتمع الواحد، ثم الرواية النسوية والإرهاب، هذا إلى جانب عنصر القضايا العربية والهوية وذلك في إشارة إلى القضية الفلسطينية/العراقية/ اللبنانية، وحرب الخليج الثانية.

أما الشق الثاني فيتمثل في البعد التراثي الشعبي في الرواية، وجاء في شكل عناصر تتفرع عنها عناوين فكانت التراث الشعبي (المفهوم والآليات) حيث تطرقنا إلى مفهوم التراث الشعبي، عناصره، خصائصه وأهميته.

يليه بعد ذلك عنصر آخر يتمثل في تجليات التراث الشعبي في الرواية من خلال توظيف المثل الشعبي، الأغنية الشعبية، اللباس التقليدي والحلي ، حضور العادات والتقاليد، المعتقدات الشعبية، الأسطورة.

وأخيرا الفصل الرابع الذي جاء بعنوان "تمثلاث الآخر في الرواية النسوية الجزائرية وقمت بتقسيمه إلى العناصر التالية: بداية تجليات الآخر الأجنبي / استعمار/ ثقافة ، والذي بدوره بتضمن عناوين فرعية ثم تجليات الآخر

الخائن، وعنصر ثالث يتمثل في تجليات الآخر الإرهابي والذي تنبثق عنه عناوين تمثلت في الرواية ومرجعيات الفعل الإرهابي، الرواية واغتيال أصوات الرفض/المثقف، الرواية ومشاهد القتل في المجتمع.

وفي الأخير عنصر تجلي سلطة الآخر الذكوري في الرواية النسوية وذلك من خلال: تجلي الأب في الرواية النسوية، تجلي الزوج/الآخر المستبد، تجلي المرأة من منظور الآخر/العنف الذكوري.

الخاتمة وتضمنت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة واستجابة للإشكالات المطروحة، كان لابّد أن أعتمد منهج النقد الثقافي الذي يضم جميع المناهج المساعدة في تعرية الخطابات وكشف المسكوت عنه.

وكنا اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المدوّنات المتمثلة في الروايات النسوية الجزائرية والتي تعدّ المادة الأولى المغذية للبحث، إضافة إلى بعض المراجع المتنوعة بحسب الموضوعات المعالجة، فقسم منها أفادني في ضبط مفاهيم الهوية والاختلاف، الأنا والآخر منها على سبيل المثال لا الحصر: "الهوية ورهاناتها" لـ "فتحي التريكي"، والهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش لـ مُحَمَّد نورالدين أفاية، أما القسم الثاني من المراجع فقد عالج الكتابة النسوية في عمومها وقارب أسئلتها المحورية من مثل: أدب المرأة لـ مُحَمَّد السيد قطب وآخرون وكتاب تمرد الأنثى لـ نزيه أبو نضال وغيرها من المراجع المهمة والقيمة التي أسهمت في إثراء هذا البحث.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في البحث فلن نتحدث عن صعوبة الحصول على المراجع وقلتها ، حتى أنه كانت هناك صعوبة في الحصول على بعض الروايات التي واجهتنا هي نموذج الدراسة ،لكن الصعوبة الحقيقية التي واجهتني هي ما ارتبط بطبيعة الإشكالية المطروحة، فمقاربة الهوية والاختلاف ليست بالأمر الهين بالنظر إلى مفاهيمهما المتشعبة، وجمعها لقضايا الوعي الفردي والوجودي والجماعي والحضاري، إضافة إلى ما تخلّل الجزء التطبيقي من صعوبة التحكم في الموضوع أثناء عملية التحليل.

نرجو أن نكون قد وفقنا في بحثنا المتواضع هذا، ويكون لبنة تضاف إلى سابقاتها ، لا يفوتنا في الختام أن نحمد الله عز وجل على اكتمال هذا البحث، كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لأستاذي القدير الأستاذ الدكتور "**وليد بوعديلة**" الذي أشرف على هذه الأطروحة ولم يبخل علي بمساعداته وتوجيهاته القيمة، وعلى ما أولاه من عناية فائقة بالبحث وصبره الكبير عليّ. كما لا يفوتنا أن نمدّ شكرنا لأعضاء لجنة المناقشة الموقرة الذين تجشموا عناء ومشقة القراءة وما سيقدمونه من ملاحظات وما يسدونه من توجيهات نستفيد منها حتما مستقبلا وسنعمل بها إن شاء الله خدمة للعلم.

الفصل الأول

الهوية. الاختلاف. الكتابة النسوية

مفاهيم مصطلحاتية

تمهيد:

لا تزال قضية المرأة الأدبية تطرح وبشكل كبير بالرغم من تشكل وظهور الحركة النسوية في القرن التاسع عشر تحت عنوان كبير هو الأدب النسوي، نظرا للظلم الذي يعاني منه هذا الأدب، والذي لا يقتصر على المرأة فقط في ظل استمرار النظرة الذكورية لها، بل ويمتد إلى قضايا انفتاح إبداعها ولو كان هذا الانفتاح في حدود العادات والتقاليد العربية.

لقد دخل مصطلح "الأدب النسوي" حقل التداول الثقافي والنقدي في العقد السابع من القرن التاسع عشر في فرنسا، ولعبت الصحافة الأدبية دورا هاما في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح هذا المصطلح للتداول الأدبي مما جعله يشير في معناه إلى الأدب الذي تكتبه المرأة على الرغم من أنّ الهدف الأول منه آنذاك كان التخلص من قمع وظلم المجتمع البطرياريكي "الأبوي" والعودة مرّة أخرى للمجتمع الأمومي الأول، حيث أنّ أصل المجتمعات أمومية وتعتمد على المرأة بشكل كامل.

يعتبر الباحثون **سواء كانوا غربيين أو شرقيين** التوجه النسوي ،لا زال حديث العهد سواء في التنظير أو التكوين ،ممّا يجعله لا يقف على أرض ثابتة، مؤكدين أنّ الأدب النسوي ما زال غير واضح المعاني بالمعنى الكامل سواء في الغرب أو الشرق، لاسيّما مع ظهور كاتبات تتطرق إلى القضايا النسوية في أعمالها، ويرجع الباحثون ذلك إلى خصوصية الأدب النسوي الذي يصدر عن وعي محدّد لدى المرأة أو الكاتبة دون أن تبالي بالجوانب المحيطة بها.

ولفتوا أيضا إلى أنّ الكاتبة تظل في بحث طوال الوقت حول مفهوم الحرّية، محاولة تحقيقه دون أن تصل إلى نتيجة سيّما أنّ بحثها يكون عن مفاهيم مجردة مثل الحرية، المساواة، العدالة، وهذا يخلص بنا إلى الحديث عن مفهوم الهوية والاختلاف، لأنّ الأدب الذي تكتبه المرأة أفرز العديد من الإشكالات بحيث أثارت جدلا واسعا،

وبرز خلاف شديد في المشهد الثقافي والأدبي المعاصر هو مصطلح الأدب النسوي/ الأدب النسائي، أم هو الأدب الأنثوي، أم هو أدب المرأة، في مقابل الأدب بشكل عام والذي يحيل إلى أدب الرجل.

إنّ ما قدمته المرأة من أعمال أدبية يسترعي النظر، لأنّه في آخر الأمر يشف عن خطاب أدبي متميّز، بدأ النقد النسوي المعاصر يميز علاماته الفارقة بعد أن شهد المجتمع العربي تطورا مهما هيأ للمرأة مساحة شاسعة من الحرّية.

لقد كثر الجدل في الساحة الأدبية والنقدية حول الأدب النسائي/ النسوي/ الأنثوي ،وبخصوص كتابات المرأة التي تبحث عن ذاتها وهويتها وإثبات اختلافها، خاصة وأنه من بين أهم الأسئلة التي شكلت المتن الروائي في الرواية النسوية العربية عامة والجزائرية خاصة سؤال الخصوصية والهوية في بعدها الذاتي والجماعي، سؤال الهوية الذي يستحضر حتما سؤال الاختلاف.

شكلت الهوية والاختلاف أحد أهم شواغل كاتبات الرواية، سؤال هوية تتعدد صورها وتجلياتها ، وسؤال اختلاف يبقى مدار جدل نقدي بين من يقرّ بخصوصية إبداع المرأة الروائي، وبين من ينفي وجود هذه الخصوصية بحجة أنّ الكتابة لا تعرف جنس مبدعها، فالرجل والمرأة سيان في العملية التي يجب إخضاعها لهذا التصنيف الجنسي.

وإلى اليوم لم تفصل الساحة النقدية العربية وكذا الغربية في القضية، فهي تتأرجح بين مؤكد ومعارض ، بين من يقر بمشروعية مصطلح الأدب النسائي/ النسوي /الأنثوي، وبالتالي بخصوصية ما تكتبه المرأة، وامتلاكه لهويته التي تصنع اختلافه أمام ما يكتبه الرجل ،وبين من لا يعترف بهذا التصنيف الذي يقسم الإبداع الأدبي إلى نسائي ورجالي، وبالتالي يقدم العمل الإبداعي نفسه بعيدا عن كل تحديد هوياتي.

وتأسيسا على ما سبق فالبحث في إشكالية المصطلح "الأدب النسائي/النسوي/الأنثوي يقودنا حتما إلى البحث في الهوية الذي سينبثق عنه بالضرورة الحديث عن الاختلاف، وذلك لأنه من الصعب الفصل بينهما فهما مفهومين متلازمين فحضور الأول يستدعي حضور الآخر.

I – الهوية.

1– الهوية مقاربة معرفية.

بداية وحتى لا يحدث هناك لبس أو غموض في المفاهيم والتحديدات ،علينا أن نبين أنّ البحث في الهوّية ليس هو البحث عن الهوّية، فكلاهما يختلف عن الآخر في موضوعه "فالبحث في الهوية بحث معرفي، أمّا البحث عن الهوّية، فهو بحث أيديولوجي غالبا، البحث في الهوية بحث صنع لهذه الهوية ومتابعة لصنعها باستمرار، أمّا البحث عنها (أي الهوية) فيعني أن الهوية منجزة ولكنها ضائعة، ويجب البحث عنها لاستردادها"[1].

إذن فالبحث في/عن الهوية هو بحث مختلف، البحث فيها (أي الهوية) هو بحث ذو بعد فكري فلسفي يتصف بالعلمية، ويرتكز هذا البحث في العام والمشترك، أما البحث عنها (أي الهوية) هو بحث عن ملامح وسمات وخصوصيات هوية متصوّرة ثم محاولة مطابقتها مع ذاته، وهو بذلك يحاول اثبات ذاته من خلال هذه الهوية المختارة وببساطة يمكن القول هو "تأكيد للذات أكثر ممّا هو تحديد الهوية"[2].

بناء على ما تقدم سنركز في هذا المقام في البحث في الهوية، أي في مفهومها الذي يعدّ من أصعب المواضيع وأكثرها تعقيدا.

[1]– محمّد راتب الحلاق، نحن والآخر (دراسات في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر) منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق/ سوريا. د/ط، 1997،ص53

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تعد مقولة الهوية موضوعا للتفكير الفلسفي منذ أقدم العصور إلى الآن، حيث يعتبر مفهوم الهوية من بين المفاهيم المبهمة، لأنه عندما نتصدى لتعريفها نصطدم بما طرحه جوتلوب فريجة **Gatllobfreege** و مؤاده أن الهوية مفهوم لا يقبل التعريف، وذلك لأنّ كل تعريف هو هويّة بحد ذاته، فالهوية مفهوم انطولوجي وجودي يمتلك خاصية سحرية تؤهله للظهور في مختلف المقولات المعرفية، وهو يتمتع بدرجة عالية من العمومية والتجريد تفوق مختلف المفاهيم الأخرى المجانسة والمقابلة له ،"ومع ذلك كلّه وعلى الرغم من الغموض الذي يلف مفهوم الهويّة ويحيط به، يمتلك هذا المفهوم طاقة كشفية لفهم العامل بما يشمل عليه من كينونات الأنا والآخر"[1].

قد ندّعي في بعض الأحيان أننا نحيط بهذا المفهوم، ولكن سرعان ما نكتشف أننا لا نعرف أيّ شيء عنه، فمفهوم الهوية مفهوم ترحالي قد نجده في عدّة مشارب معرفية متعددة، مثلا في المنطق والميتافيزيقا الأنثروبولوجيا، السيكولوجيا والسوسيولوجيا، ولذا فأيّ اقتراب من المفهوم تعريفا وتحديدا لابدّ أن يؤخذ في الاعتبار دلالته المتنوعة اللغوية والتاريخية والفلسفية والسوسيولوجية.

ولا نجافي الحقيقة في شيء إذ قلنا أنّ مفهوم الهوية ككائن معرفي من أكثر المفاهيم انفلاتا وزئبقية ، إذ يتمدّد حسب تمدّد المجالات التي تتداخل معانيه مع نسق انشغالها، وبذلك يكون مفهوم شديد المطاطية يعاني من قلق الضبط نظرا لغموض مقاصده على امتداد التطور الذي لحقه في مسار تطوره في تاريخ الأفكار، إذ أنّ كل المحاولات التي سعت إلى تعريفه لم تغط كل أبعاد دلالته بشكل شمولي نظرا لتعدّد وتنوع هذه الأبعاد، ذلك ما يخلق صعوبة تحديد مفهوم قار "فالهوية فردية واجتماعية وسيكولوجية وجندرية وجنسية ودينية وإثنية ومذهبية بل وإقليمية وأممية وغيرها كما نشير إلى أن داخل كلّ هوية توجد هويات أخرى"[2].

[1]– علي أسعد وطفة، إشكالية الهوية والانتماء في المجتمعات العربية المعاصرة، مجلة المستقبل العربي، العدد 282، 2002، ص 100.

[2]– سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية، مقدمة نقدية، تر، ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، ع425، الكويت، 2015، ص 240.

ولهذا تعتبر مسألة الهوية من أبرز المسائل التي تطرح اليوم على الساحة الفكرية والنقدية ، نظرا لما تثيره من أسئلة وإشكاليات شائكة عُدّت مثارا للجدل سواء تعلق الأمر بالجانب التنظيري أي المفهوم وتطوراته، وعلاقته بالمفاهيم الأخرى ،أو بجانب تجلي وتجسيد هذه الهوية على أرض الواقع.

لقد أصبحت الهوية اليوم تطرح بصيغة مغايرة لما كانت تطرح عليه في الماضي ، فالتفكير الفلسفي في الهوية دشنه الفلاسفة اليونان من خلال "تصور الوجود مماثلا بطبيعته لشيء يبقى هوهو على الدوام بمعزل عن الاختلافات الظاهرة، فمنذ **بارمنيدس** المؤسس الحقيقي لعلم الوجود حددت الهوية بوصفها ما يتماهى مع ذاته، وهذا التصوّر للوجود من خلال مقولة الهوية، نجده أجلى وأوضح عند أفلاطون الذي يتابع على الصعيد الأنطولوجي سلفه **بارمنيدس**، فيحددّ الكائن الحق بأنه ما يكون هو ذاته بما هو ذاته، فالسمة الأساسية التي تطبع الكائن هي إذن مساواته مع نفسه"[1].

نحاول أن نقدم تعريفا للهوية لغة واصطلاحا.

أ– الهوية لغة:

إذا نظرنا إلى مفهوم (الهوية) العربي من زاوية لغوية نجد أنه يقابله كلمة **indentity** في الفرنسية والانجليزية، وهو من أصل لاتيني "ويعني الشيء نفسه أو الشيء الذي هو ما هو عليه، أي أنّ الشيء له الطبيعة نفسها التي للشيء الآخر، كما يعني هذا المصطلح في الفرنسية مجموع الصفات أو المواصفات التي تجعل من شخص ما شخصا معروفا أو متعينا، أما في اللغة العربية فنجد أنّ الهوية مصدر صناعي مركب من "هو" ضمير المفرد الغائب المعروف بأداة التعريف "ال" ومن اللاحقة المتمثلة في "ي" المشددة وعلامة التأنيث أي "ـة"[2].

[1]– فتحي التريكي، الهوية ورهاناتها، تر. نورالدين الساقي وزهير المدنيني، الدار المتوسطية للنشر، بيروت، تونس، ط1، 2010، ص 36.
[2]– عفيف البوني، في الهوية القومية العربية، مجلة المستقبل العربي، ع/5، نوفمبر 1983، ص 05.

تعني الهوية **لغويا** هوى، يهوي، هوة، والهوية تصغير هوّة، وقيل الهوية بئر بعيدة المهواة "الحفرة البعيدة القعر"[1]، ويحيلنا المعنى المعجمي كذلك للفظ الهوية إلى البئر العميقة ،وتحيلنا الدلالات المجازية للبئر إلى عمق المفهوم نفسه وترسب معانيها وغورها، وبالتالي استحالة استيفاء المعاني المحكومة بالعود الأدبي للأصل ،ولصراع الأصل والنسخة "والهوية تعني كذلك لغويا (هوى) الحقيقة المطلقة في الأشياء والأحياء المشتملة على الصفات الجوهرية لها"[2]، وهو تقريبا نفس التعريف الذي قدّمه الجرجاني للهوية في كتابه **التعريفات** حيث اعتبرها "الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق"[3].

كما تستعمل كلمة الهوية من حيث الدلالة اللغوية في الأدبيات المعاصرة لأداء معنى الكلمة الفرنسية **indentité** ،التي "تعبر عن خاصية المطابقة أي مطابقة الشيء لنفسه أو مطابقته لمثله"[4]، وحتى في المعاجم الحديثة فإنها لا تخرج عن هذا المضمون، فالهوية في الحقيقة المطلقة للشيء أو الشخص المشتملة على صفاته الجوهرية التي تميزه عن غيره وتسمى أيضا وحدة الذات، أي خلّوها من التناقضات والتشتت، كما نظر إليها البعض من هذه الزاوية على أنّها "مقولة تعبر عن تساوي وتماثل موضوع أو ظاهرة ما مع ذاته، أو تساوي موضوعات عديدة مع بعضها، فالموضوعان "أ" و"ب" يكونان متطابقين من حيث الهوية إذا وفقط إذا كانت كل الصفات والعلاقات التي تميز "أ" مميزة أيضا للموضوع "ب" والعكس بالعكس"[5].

والهوية اسم في أصله غير عربي لأنها لم تكن في ذهن أسلافنا، فالمصباح المنير، والقاموس المحيط، ولسان العرب تخلو من هذا المصطلح الحديث، وإنما اضطر إليه بعض المترجمين "فاشتق من حرف الرباط، أعني الذي يدل عند

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت/لبنان، ج2، ص 107.

[2]- يوسف الشيخ مُحَّد البقاعي، معجم الطلاب، عربي- عربي، مراجعة شهاب الدين أبو عمرو، دار المعرفة، الدار البيضاء/ المغرب، د/ط، د/ت، ص 757.

[3]- الشريف بن علي مُحَّد الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، د/ط، د/ت، ص 257.

[4]- jerwan, sabek, dictionnaire El trilingue, Anglais , Français, Arabe ; Maison SABEK, Paris, p556.

[5]- م. روزنتال، ب. بودن، ترجمة سمية كرم، الموسوعة الفلسفية، دار الطباعة، بيروت/لبنان، ط1، 1981، ص 565/564.

العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره وهو حرف "هو""[1]، وتعرّف في الفرنسية بـ identité وفي الإنجليزية بـ identity وفي اللاتينية بـ identitas.

وللهوية عند القدماء عدة معان وهي التشخيص، والشخص نفسه، والوجود الخارجي قالوا: "ما به الشيء هو باعتبار تحققه يسمى حقيقة وذاتا، وباعتبار تشخصه يسمّى هوية، وإذا أخذ أعم من هذا الاعتبار يسمى ماهية"[2].

هذا في اللغة العربية، أما في اللغة الفرنسية واللاتينية فتعني "الهوية لغة الثبات والتكرار والمعاودة **même le= to auto =identité**أي الحركة اللولبية التي تنطلق من شيء وتعود إليه وهكذا".[3]

وإذا بحثنا في دلالة الهوية في اللسان الفرنسي وفق تحديد معجم **لالاند** "،فإنها تدل على الميزة الثابتة في الذات، أي علامة ما هو متماه، أو هي ميزة فرد أو كائن يمكن من هذا الوجه تشبيه بفرد يقال عنه أنّه متماه، أو أنه هو ذاته في مختلف فترات وجوده هوية أنا"[4].

فالهوية **idme** يطلق بمعنيين "الأول هو الشيء نفسه، والثاني الشيء الذي لا يختلف في شيء عن شيء آخر، ومن هذا الأصل اشتقت كلمة **identicus** وتعني التشبيه والتنظير والشيء نفسه، وعكسه المغاير أو المختلف"[5].

[1]- شريف رضا، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة عند الجابري، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، د/ط، 2011.

[2]- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، د/ط،د/ت، ص530/529.

[3] - Top Piere, identité in encyclapedia ; Universal, paris, puf 2000, p898.

[4]- اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر، خليل أحمد خليل، ج2، عويدات للنشر، بيروت، لبنان، د/ط، 2012، ص 607.

[5]-الناصر عبد اللاوي ،الهوية التواصلية في تفكير هابرماس ،دار الفرابي ،بيروت /لبنان،ط1 2012 ،ص45.

وبهذا فإنّ مفهوم الهوية يتخذ معان عدة فهي تشير إلى وحدات الذات ،أي مطابقة النفس والخصوصية بمعنى التفرد والامتياز عن الآخرين، كذلك تتخذ معنى جوهر الشيء ومنبثه وأصله ومرجعيته ،كما تحمل معاني المماثلة والتجانس.

ب– الهوية اصطلاحا.

تعاني المفاهيم من إشكالية في التعريف و تحديد المعنى، وذلك باختلاف المنطلقات الفكرية التي تتناول هذا المفهوم أو ذلك.

ومفهوم الهوية كما يقول **هنتنغتون**"لا يستغنى عنه وفي الوقت نفسه غير واضح، لأنه متعدد الأوجه، تعريفه صعب ويراوغ العديد من طرق القياس العادية"[1]. وعلى الرغم من أنّ هذا المفهوم يبدو بسيطا ظاهريا إلا أنّه يتضمن درجة عالية من الصعوبة والتعقيد والمشكلة، وذلك لأنه بالغ التنوع في دلالاته واصطلاحاته"[2].

يغيب مصطلح الهوية في المعاجم الحديثة وهذا ما يشير إليه البحث فيها، بحيث لم يكن معروفا أو متداولا في الثقافة العربية والإسلامية، حتى أن العرب المسلمون لم يعرفوه إلا حديثا، إلا أنّ التعريف الوحيد للهوية الذي عرفته الثقافة الإسلامية هو التعريف المنطقي لها حيث عرفها الفارابي على أنها "من الموجودات وليس من جملة المقولات، فهي من العوارض اللازمة وليست من جملة اللواحق التي تكون بعد الماهية"[3]، كما حددّ هوية الشيء بأنها "عينته ووحدته وتشخصه خصوصيته ووجوده المنفرد له"[4].

[1]– صموئيل هنتنغتون، م نحن التحديات التي تواجه الهوية الأمريكية، تر: حسام الدين خضور، دار الرأي للنشر، دمشق/سوريا، ط1، 2005.

[2]– إليكس ميكشللي، الهوية، ترجمة ، علي وطفه، دار الرسيم للخدمات الطباعية، سوريا، د/ط، 1993، ص 7.

[3]– شريف رضا، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة عند الجابري. ص15

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وكان **ابن رشد** قد عرفها كذلك من زاوية منطقية وذلك في قوله: "الهوية تقال بالترادف على المعنى الذي يطلق عليه اسم الموجود، وهي مشتقة من الهو كما تشتق الإنسانية من الإنسان"[1]، في حين عرّفها **إبراهيم بيومي مذكور** بقوله: "أنها حقيقة الشيء من حيث تميزه وتسمّى أيضا وحدة الذات"[2].

وتطلق الهوية على الشيء من جهة ما هو واحد، وعلى الشخص ذاتا واحدة على الرغم من التغيرات التي تطرأ عليه في مختلف أوقات عمله، أما **الجرجاني** فيعرّف الهوية بقوله: "هو الأمر المتعقل من حيث امتيازه عن الأغيار والامتياز هذا بمعنى الخصوصية والاختلاف، لا يعني التفاضل وعلى هذا فانتقاء خصوصية الشيء هو انتقاء لوجوده ونفيه"[3].

إذن فللهوية عند القدماء عدة معان وهي التشخيص، والشخص نفسه والوجود الخارجي وقالوا: "ما به الشيء هو هو باعتبار تحققه يسمى حقيقة وذاتا باعتبار تشخصه يسمى هوية، وإذا أخذ أعم من هذا الاعتبار يسمّى ماهية إذا كان كليا كماهية الإنسان وهوية إذا كان جزئيا كحقيقة زيد"[4]، وتعرّف كذلك على أنها "ذات الكائن من جهة ما هو هو، ومن جهة ما هو ذاته بالرغم من التغيير، أو من جهة ما يتفرد به في الوجود، فيتميز عن غيره، وبهذا المدلول الأخير يقترب معنى الهوية من معنى الماهية"[5].

[1]- شريف رضا ، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة عند الجابري ،ص 15.

[2]- إبراهيم بيومي مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة/مصر، د/ط، 1983، ص 258.

[3]- الشريف بن علي محمّد الجرجاني، التعريفات، ص 258.

[4]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د/ط، 1982، ص 529.

[5]- عبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 199، ص 80.

أما **محمد عابد الجابري** فيعرّفها بقوله : "إن الهوية وجود وماهية، وفي المجال البشري مجال الحياة الاجتماعية على الأقل الوجود السابق للماهية دوما الشيء الذي يعني أنّ الماهية ليست معطى نهائيا، بل هي شيء يتشكل بشيء يصير"[1].

وهناك من يرى أنّ الهوية فيض متجدد لا يمنعه ثبات ذواته من إمكانية التفاعل مع الواقع المتغير ، "إنّ الهوية السردية ليست هوية ثابتة وذلك لاتساعها شمولا وفيضا بفعل تجارب الذات اليومية، وبذلك تظل الهوية مشروعا يطلب دوما التأسيس، وليس هناك نقطة يكمل عندها انجاز، كما أنّ تحقيقها على نحو تام ليس ممكنا."[2] فهي تحمل في طياتها أمرا ذاتيا، وموضوعيا في آن واحد تنطوي على أبعاد نرجسية من جهة، وعلى أسس جماعية من جهة أخرى كما "يمكن للمرء أن ينظر للهوية على أنها مجموع سماته المميزة والدائمة التي تميزه بوصفه مخلوقا لا تخطئه العين ، والهوية هي ما يمكن للإنسان أن يصف به الآخرين ... إلاّ أنّ الهوية أيضا ما أصف فيه نفسي عندما أتأمل ذاتي بصورة مكثفة وأشكل صورة ذاتي"[3].

إذن فمفهوم الهوية يشير إلى جملة الصفات الجسدية الظاهرة في الإنسان التي تميزه بين أقرانه، وبذلك الهوية تجعلنا نعلم الشخص استنادا على مميزاته الثابتة والخاصة به وحده دون سواه، بها يعرف ماهيته وأصله وليكون هو نفسه، تُعبر الهوية عن "التشابه الموجود أو مجموعة من الخصائص المميزة عن بقية الأفراد وبالتالي فإنّ الهوية بهذا المعنى يمكن أن تبدأ من الأخص وتصعد إلى الأعم أو تنزل من الأعم"[4].

إذ أنّ هذه المتماثلات والصفات المتجانسة هي التي توحد الأفراد وتكسبهم هوية واحدة قد تتسع أو تضيق حسب إحساس الذات المفردة بانتمائها إلى الجماعة.

---

[1]- محمد عابد الجابري، مسألة الهوية العروبة والإسلام والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1997، ص 10.

[2]- بول ريكور، الهوية والسرد، تر: حاتم الورفلي، دار التنوير، بيروت، لبنان، د/ط، 2009، ص 31/30.

[3]- بيتركوزن petercozen، البحث في الهوية ونشأتها في حياة ايريك ايركسون وأعماله، تر، سامر جميل رضوان، د/ط، د/ت، ص 40.

[4]- محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا الانسان وللهوية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، 2003، ص 107.

2- الهوية المجتمعية وإشكالاتها.

تتمثل العلوم الإنسانية المشتركة مسألة الهوية ،باعتبارها "آليات اثبات وجود فردية وجماعية مكتسبة، لا صلة لها بإخراج الماهية والأصل كما هو الشأن في الفلسفة "[1].

والهوية بمفهومها السوسيولوجي "مركب مبني ومعرّف به اجتماعيا، وذلك من دلالات الذات المستمدة من عضوية الفرد في فئات كالطبقة والعرق والديانة والأمة ... الخ، يتصرف المرء من خلالها انطلاقا من وضعية معينة، أو على ضوء مجموعة من القيم والمعايير والتصورات المسبقة"[2]. والسوسيولوجية تنظر إلى الهوية في ارتباطها بما هو اجتماعي، حيث يرى **ريجارد جنكز richard jenkins**"أنّ الهوية الاجتماعية هي تصوّرنا حول من نحن، ومن الآخرون، وكذلك تصوّر الآخرين حول أنفسهم وحول غيرهم، إذ تنشأ إثر عملية التفاعل الاجتماعي، كما أنها تستلزم عمل مقاربات بين الناس كي تؤسس أوجه التشابه والاختلاف بينهم، فأولئك الذين يعتقدون بوجود التشابه بينهم وبين الآخرين يشتركون في هوية تتميز عن هوية الناس الذين أنّهم مختلفون ولا يشتركون بذات الهوية"[3].

لقد اكتسبت الهوية من منظور اجتماعي معنى الأنا الجمعي أو الجماعة ليستمد الفرد الإنساني إحساسه بالهوية، فهو ليس مجرد فرد، وإنّما ينتمي إلى مجتمع يشترك فيه مع مجموعة من الأفراد في عديد من المعطيات والأهداف، لذلك "فإنّ هوية الفرد يستمدّها من المجتمع ولا يمكنه أن يكسبها من خارجه، إذ أنّ المجتمع هو الذي يفرض عليه هويته من خلال الموقع الذي يحدده الفرد داخل النسيج الاجتماعي العام، وهكذا فإن الشعور بالهوية

[1]- pierre mossiger : le jeu d'identité ; paris , puf 2000, p97 .

[2]- Jenkis ,r, socialk, identity, paullege, london ,1996, P, 136, .

[3]- ينظر: ارفن جميل، الاستشراق جنسيا، تر، عدنان حسن، شركة قدمس للنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 79.

يتكون ضمن سياق تفاعل الذات بمحيطاتها العائلية والاجتماعية، وارتباطها والإيديولوجية داخل الثقافة العامة التي تسم مجتمعا من المجتمعات"[1].

وعليه فإن الهوية تتضمن سمات تضفي على من يتبناها كسمة المعتقد والسلالة، واللغة، ولون البشرة والقومية إذ أنّ "هذه السمات تتشكل اجتماعيا وليس تعبيرا عن الاختلافات الضرورية بين الناس"[2]. والذي إذا حصل تتوافق معظم أفراد جماعة ما حوله، يتكون المجتمع وفق هذا التوافق الذي يسميه علماء الاجتماع ب "الوعي الجمعي المتمثل في وجود قيم مشتركة بين الأفراد"[3]، ومثال ذلك أن المجتمع العربي قبل الإسلام تأسس على هوية مختلفة كليا عن الهوية التي تأسس عليها المجتمع العربي بعد الإسلام، أي أنّ الهوية اجتماعيا تدفع بشكل وظيفي باتجاه البناء والتكامل والاندماج الاجتماعي، ولهذا فكل حديث في المفهوم العام الجمعي والبسيط عن الهوية يستدعي حضور مجموعة من العناصر يضعها أسسا تقوم عليها الهوية وهي اللغة والدين والعادات والتقاليد، والبقعة الجغرافية فـ"الهوية بالمعنى السوسيولوجي مجموع السمات الاجتماعية والثقافية والحضارية المميزة لجماعة بشرية معينة، والهوية بهذا المعنى تطال عدة مستويات، وتشمل عدة مكونات، أي أنها مفهوم واسع يشمل كافة النشاط البشري ويندرج عبر عدة مستويات ، الهوية البيولوجية الهوية الاجتماعية ،والهوية الثقافية"[4].

إذن فمسألة الهوية الاجتماعية أو المجتمعية هي التي تعبر عن "محصلة التفاعلات المتنوعة بين الفرد ومحيطه الاجتماعي قريبا كان أو بعيدا، وهوية الفرد الاجتماعية تتميز بمجموع انتماءاته في النسق الاجتماعي، الانتماء إلى صنف جنسي، وإلى صنف عمري، وإلى طبقة اجتماعية وإلى أمة... الخ.

[1]- مُحَمَّد نورالدين أفاية، الهوية والاختلاف (في المرأة، الكتابة والهامش) افريقيا الشرق، الدار البيضاء، د/ط، د/ت، ص 20.

[2]- هارليسوهوليوون، سوسيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق/سوريا، ط1، 2010، ص 93.

[3]- عبد الباسط عبد المعطي، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، سلسلة عالم المعرفة، العدد 314، الكويت، 2010، ص 11.

[4]- خيرالدين الصوابني، الهوية في التفكير العربي الحديث، شهادة الكفاءة في البحث، إشراف سعد غراب، جامعة تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 1993/1992، ص 02.

تمكن الهوية الفرد من أن يحدّد لذاته موضعا ضمن النسق الاجتماعي، وأن يحدّد الآخرون موضعه اجتماعيا"[1]، وبالإضافة إلى تحديد الأفراد نجد أنّ الهوية الاجتماعية تحدد المجموعة أيضا من خلال الدمج والإقصاء في آن واحد معا، والمجموعة تشمل أعضاء متماثلين من ناحية ما، وإنّ الهوية تبدو من هذا المنظور ككيفية تصنيف للتمايز قائمة على الاختلاف الثقافي.

وبناء على ما تقدم فإن تشكل الهوية الفردية أو بتعبير آخر إحساس الفرد بهويته الإثنية (ithnic)، أو العرقية التي ينتمي إليها لا يحدث دفعة واحدة، وإنما تنمو وتتشكل بإطراد مع تطورات الفرد الحياتية بدءا بمرحلة الطفولة لتنضج صورة هذه الهوية الإثنية للفرد في آخر مرحلة المراهقة، لأنه عندما يطوّر الفرد علاقة متينة وعميقة مع الأشكال والفراغات المحيطة به، فهو في طريقه إلى صناعة هويته القيمية، ذلك أنّ الهوية القيمية الفردية تحتاج إلى وقت أطول لتتشكل، لأنها تفترض أنّ الشخص قد ارتبط بعلاقة حميمة مع الأشكال والفراغات المحيطة به، والتي يفترض بدورها أن تعكس قيم الفرد، وبشكل عام "فإن الهوية الجمعية أو الجماعية لابدّ لها وأن تستجيب للأطر الفلسفية والعقائدية التي يفرضها"[2]، لأن الفرد في هذه المرحلة وما بعدها يغمره إحساس بالانتماء إلى جماعة معينة دون سواها، وينمو لديه الشعور بضرورة الذود عن ذات الجماعة أو الهوية العمومية ف "من الأمور البديهية عند علماء الاجتماع أنّ الهويات الاجتماعية تصنع وتتشكل بواسطة الناس أنفسهم، وأنها أمر مكتسب ويجتهد في الحصول عليها، وأنّ الهوية تنتج ويعاد إنتاجها من خلال التفاعل الاجتماعي"[3].

[1]–دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعداني، مراجعة الطاهر لبيب، منظمة العربية للترجمة، بيروت/لبنان، ط1، 2001، ص 149.

[2]– مشاري بن عبد الله النعيم، الهوية والشكل المعماري، الثابت والمتحول في العمارة العربية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، المجلد 37، الكويت، 2009، ص 224.

[3]– منير غسان وآخرون، الهوية الوطنية والمجتمع العلمي والإعلام (دراسات في إجراء تشكل الهوية في ظل الهيمنة الإعلامية)، دار النهضة العربية، بيروت/ لبنان، ط1، 2002، ص 104.

هذا التفاعل الذي يفعل حركيته أفراد المجتمع، فتتماهى هوياتهم الفردية بخصوصياتها الشديدة نفسية كانت أو جسدية مع الهوية الاجتماعية، التي لا تخص فردا لوحده، بل مجموعة من الأفراد.

ومن هذا المنطلق يمكننا استنباط نوعين من الهوية الجماعية، فهناك الهوية الحسية الجماعية، والتي هي "عادة ما تظهر للوجود عبر أشكال لها القدرة على عكس معان جماعية، وقد تكون هذه الأشكال موروثة عن الأجيال السابقة. على أنّ هناك أشكال جديدة وقد تقوم بالدور نفسه عندما تجد هذه الأشكال قبولا عاما لدى الناس، فهذه تحمل معان ضمنية وباطنية"[1].

وهذه الهوية الحسية الجماعية تتكون إّما عن طريق القيم التي تركها الأجداد لأحفادهم، أو عن طريق خلق أو اتباع قيم جديدة بشرط أو تلقي رضا المجتمع، ولكنها في الحقيقة تحمل في طياتها إمّا القبول أو الرفض الذي يمكن أن يعلنه الشخص أو يكتمه ، في حين تعبر الهوية القيمية الجماعية عن القيم الجوهرية على أنها يمكن أن تتمثل فيزيائيا عبر الأشكال المحيطة ، لكنها قادرة على الاستمرار حتى مع تغير هذه الأشكال "وهذا يعني أن كثيرا من الأشكال الجديدة التي تستورد في بيئتها العمرانية تتحول وتتكيف لكي تعبر عن الهوية القيمية الجماعية"[2].

وعليه فالهوية القيمية الجماعية تعبر عن القيم التي وضعتها الجماعة، وهي تستطيع أن تدوم وتستمر مع مرور الزمن، حتى ولو أدخلوا القيم الجديدة التي تتماشى مع العصر.

وحصاد القول يفضي بنا إلى اعتبار هوية أمة من الأمم هي "القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات والقسمات العامة ، التي تميز ثقافة أو حضارة هذه الأمة عن غيرها من الحضارات أو الثقافات ، والتي تجعل للشخصية الفردية والوطنية والقومية طابعا تتميز به عن الشخصيات الفردية والوطنية والقومية الأخرى"[3].

[1]- مشاري بن عبد الله النعيم، الهوية والشكل المعماري، الثابت والمتحول في العمارة العربية.ص224.

[2]- المرجع نفسه ، ص226.

[3]- عبد العزيز بن عثمان التويجري ، العالم الإسلامي في عصر العولمة ،دار الشروق ، القاهرة ، مصر ،د/ط،ص46 /47.

إنّ كلّ هوية جماعية تستمد ملامح مقوماتها من ثقافة المجتمع ، على اعتبار أنّ الثقافة تشكل المجموع المنسجم والمستمر للمعاني والرموز بحيث "تتشكل هذه الثقافة التي يعمل المجتمع على إنتاجها والهوية الجماعية، التي تترب عنها وتتغدى منها سلطة لا متناهية الحدود على اعتبار، أنها هي التي تزود أفراد الجماعة بعناصر هويتهم"[1].

3- الهوية الثقافية.

تعتبر الهوية الثقافية تحقيق لوجود الفرد والجماعة واثبات لخصوصيتهم، وذلك بناء على محدّدات متعارف ومتفق عليها وفق إطارها المعبّر، والتي تتجلى بصورة معلنة من خلال أنماط الكلام وأسلوب الأكل واللباس، وبما تستند إليه من فكر وقيم وأعراف ، وتقاليد ومعتقدات ، وقوانين نظم العلاقات ، ومعايير السلوك والتعاملات، ومن خلال الأزياء.

يشكل موضوع الهوية الثقافية أهمية كبيرة في مختلف مجالات الحياة، فلكل أمة مرتكزاتها الثقافية التي تتميز عن غيرها، وتعبر عن تواجدها مما يستدعي الحفاظ عليها، فالهوية الثقافية جزء لا يتجزأ من حياة الفرد، فمنذ لحظة ولادته يتشكل انتماءه إلى هوية معينة بكل ما تحمله من خصائص ومميزات تضيف للفرد خصوصيته الذاتية، بحيث يمكن التعرف على الهوية الثقافية للفرد والمجتمع تأسيسا على الجانب التوصيفي الذي حددّه الفرد أو أعلنه المجتمع كمعبّر مميز لذاته، لأنّ الهوية الثقافية تعتبر الصورة التي تعكس ثقافته ولغته، وعقيدته وحضارته، ومن خلالها يبني علاقات مع مجتمعات أخرى ممّا يدفعه إلى فرض هويته والمحافظة عليها.

و"إذا كانت الهوية الاجتماعية عبارة عن جسر يعبر عليه الفرد نحو بيئته الاجتماعية، ويعود في اتجاه معاكس نحو فرديته وتفرّده، فإن العلاقة بالثقافة تبدو أكثر وثوقا"[2]، وذلك لأنّ الثقافة والهوية شيئان متلازمان فلا يمكن الفصل بينهما، بحيث ترتبط فكرة الثقافة ارتباطا وثيقا بفكرة الهوية، وكثير من الباحثين يرجعون نشأة الهوية إلى

[1]- محمّد نورالدين أفاية، الهوية والاختلاف (في المرأة والكتابة والهامش)، ص22.

[2]- محمّد العربي ولد خليفة: المسألة الثقافية وقضايا الهوية، ص 108.

انخراطها في الثقافات، ويشير الواقع أنّ أوّل هوية يتبناها الفرد هي الهوية الثقافية ذلك أنّ الفرد يكتسب ثقافته من محيطه المرئي والسمعي ويحاول أن يمثلها ويجسّدها.

ولوضع تصوّر عن الهوية الثقافية كان لابدّ من توضيح مفهومي الثقافة والهوية الثقافية.

أ– مفهوم الثقافة.

يعتبر مفهوم الثقافة من أكثر المفاهيم التباسا في كلّ اللغات، لأنه يراد التعبير بكلمة عن مضمون شديد التركيب والتعقيد والتنوع والعمق والاتساع، وتعني كلمة **"ثقف"** في اللغة العربية قوم الشيء، أي قومه عندما كان معوجا وغير سوي، فقال العرب: ثقفت الرمح أي قومته"[1]، أي جعله على أحسن صورة، وأيضا تأخذ هذه الكلمة معنى الإصلاح وإعادة الشيء على حاله.

ونقول ثقف الرجل ثقافة أي صار حاذقا، وتقفت الشيء حذقته، والرجل المثقف الحاذق الفهم، وغلام ثَقِفْ أي ذو فطنة وذكاء.

والثقافة بالمعنى الخاص هي تنمية بعض الملكات العقلية أو تسوية بعض الوظائف البدنية، أما المعنى العام لها فيراد بها ما يتصف به الرجل الحاذق المتعلم"[2].

كما يحيل مفهوم الثقافة إلى كلّ ما فيه استنارة للذهن وتهذيب العقل وتنمية الملكات والأحكام لدى الأفراد أو المجتمع، بحيث تشمل كل المعتقدات أو المعارف والأخلاق والفنون"[3]. وهي مجموع المعارف والخبرات.

[1]– أسعد السجمراني، ويلات العولمة على الدين واللغة والثقافة، دار النفائس، مصر، ط1، 2002، ص 82.
[2]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص 378.
[3]– إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، ص 58.

وتعرّف الثقافة بأنها "مسعى بشري فكري ووجداني، قابل للتطوّر والتجدّد وصفة تكتسب بالتمرين والممارسة"[1]، فهي شرط التقدم والتطّور والنمّو والاقتدار، وتطوير الذات لتخطي حتميات الطبيعة.

تشكل الثقافة ضمن النسق الاجتماعي نسقا فرعيا مميزا ومستقلا، لكنه يتفاعل مع بقية الأنساق الفرعية الأخرى ويتطور معها وبها، وتقوم الثقافة بتكوين جملة من الطرائق والمعايير التي تحكم رؤية الإنسان للواقع، لذلك فإن الثقافة هي مجموع القيم والقواعد والأعراف والتقاليد والخطط التي تبدع وتنظم الدلالات العقلية والروحية والحسية، وتعمل على الحفاظ على توازي النسق الاجتماعي واستقراره ووحدته، وتوحيد الأنساق الفرعية للنسق الاجتماعي بقيم مماثلة فتخلق نسيجا اجتماعيا واحدا قادرا على إعادة إنتاج نفسه، لذلك فإنّ الثقافة في الحقيقة ليست إلّا المجتمع نفسه، وقد أصبح مظهرا للوعي أو وعيا، وهذا الوعي في ذات الوقت وعي الذات، ولهذا تعد الثقافة من المكونات الأساسية لهوية الإنسان وتأثيراتها في جميع مناحي حياته، وغالبا ما يكون هذا التأثير لا شعوريا.

كما يعدّ مفهوم الثقافة من المفاهيم الجدلية والإشكالية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، وذلك "لتعدّد معانيه من جهة ولارتباطه الوثيق باعتبارات سياسية وايديولوجية وبمسائل متعدّدة .كالحرّية والاستبداد والديمقراطية والتعدّدية والاختلاف والتطوّر والإبداع من جهة أخرى"[2].

وبهذا فالثقافة لدى الآخرين "تشمل كلّ ما يكّون العقل ويربي الذهن ويهذب الطبع ويقوم السلوك ممّا يتداوله الناس فرادى وجماعات بوعي وقصد أو بدونها من مبتكرات الحياة المتجدّدة باستمرار، ومن شتى أنواع التراث

[1]– ليندة مسالي، إشكالية المتخيل في الرواية النسوية الجزائرية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، دار الأمل، تيزي وزو، ع4، 2009.

[2]– عبد الرزاق الداوي، في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات، حوار الهويات الوطنية في زن العولمة، ط1، بيروت/لبنان، المركز العربي للأبحاث، دراسة السياسات، مارس، 2013، ص 16/15.

المتمثل في الآثار العمرانية والمبدعات الشعبية، والقيم الراسخة والعادات والتقاليد، وما إليها من مشاعر وأحاسيس تكيف الذات وتميز الهوية"[1].

ومن أبسط التعريفات المتداولة لكلمة ثقافة هو النظر إليها على أنها "كل ما يصدر عن الإنسان من حيث هو عضو في مجتمع معيّن من إبداع أو إنجاز فكري أو أدبي أو فني أو علمي"[2]، أي أنّ فكرة الإبداع والإنجاز والابتكار فكرة أساسية في تعريف الثقافة، غير أنّه يوجد تصور آخر أكثر شمولية حيث تعتبر الثقافة "حصيلة كل النشاط البشري في مجتمع معين"[3]، نلاحظ في هذا التعريف أنّ الثقافة ذات طابع شمولي، أي تحمل كلّ أنواع الأفكار التي يبدعها شعب ما من الشعوب، أما المفكّر الجزائري **مالك بن نبي** فيعرّف الثقافة بقوله: "هي مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه، فهي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته"[4]، فالثقافة بهذا المفهوم تحمل أخلاقا وقيما وسلوكات اكتسبها الفرد من محيطه الذي يعيش فيه ، والتي من خلالها تتشكل وتتكون شخصيته.

كما نجد **مُحَمَّد عابد الجابري** يعرّف الثقافة من خلال قوله: "ذلك المركب المتجانس من الذكريات والتصوّرات والقيم والرموز والتعبيرات والإبداعات والتطلعات التي تحتفظ لجماعة بشرية بشكل أمة، أو ما في معناها بهويتها الحضارية في إطار ما تعرفه من تطورات بفعل ديناميتيها الداخلية وقابليتها للتواصل والأخذ والعطاء، والمعبّر

[1]- إبراهيم محمود عبد الباقي، الخطاب العربي المعاصر، عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية، 1990-1996، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هوندن، فرجينيا.

[2]- أحمد أبوزيد، هوية الثقافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 2012، ص 230.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

[4]- مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر. عبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا، د/ط، د/ت، ص 74.

الأصيل عن الخصوصية التاريخية لأمة من الأمم، عن نظرة هذه الأمة إلى الكون والحياة والموت والإنسان ومهامه وقدراته وما ينبغي أن يعمل ومالا ينبغي أن يأمل"[1].

وبهذا تتجسد الثقافة في كلّ المعارف والقيم والمبادئ التي تعبر بها كلّ أمة أو شعب عن الحضارة التي ينتمي إليها ، سواء كان ماضي أو حاضر أو مستقبل بحيث تتميز بها عن باقي الشعوب الأخرى، فالثقافة من منظور **الجابري** "تمثل الخصوصية التاريخية للأمة في قيمها ومبادئها ونظرتها إلى الإنسان والكون والله، ونظرتها إلى الحياة والموت، حيث أنّ الثقافة عنده تضم كلّ أنواع الإنتاج المادي والروحي وكل أنماط السلوك الاجتماعي والأخلاقي"[2].

وعليه فإن الثقافة تتمثل في كل ما أنتجه المجتمع في جميع جوانب الحياة بدءا من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل "وأنّ الثقافات ستبقى متعددة ومتنوعة وتعمل كل منها بصورة على الحفاظ على مقوماتها الخاصة" [3].

وإذا كان **الجابري** ينظر للثقافة على أنها متجانسة في مكوناتها، فهناك من يخالفه الرأي وهذا ما نجده عند **"علي حرب"** الذي يعرّفها بأنّها "عالم من الرؤى والنماذج، أو من القيم والمواقف، أو من المفاهيم والمعايير، وهذا العالم من المعاني والدلالات والعلاقات ليس متجانسا، بل هو منسوج من الفرق والاختلافات قائم على الوصل والفصل، ولا تخلو من التعدّد والتعارض في المرجعيات والمشروعات"[4].

لا ينظر "**علي حرب**" إلى الثقافة كوحدة متجانسة خالية من التعارضات والاختلافات، وإنما ينظر إليها عكس الجابري، أي بوصفها نسيج من العلاقات القائمة على التعدّد والاختلاف، وذلك بتعدّد التوجهات والاختلافات.

[1]- مُحَمَّد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، اطروحات العرب والعولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، ط2، 1998، ص 298/297.

[2]- مُحَمَّد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، ط10، 2009، ص 13.

[3]- ميمونة مناصرية، هوية المجتمع المحلي في مواجهة العولمة، شهادة دكتوراه العلوم في علم الاجتماع التنمية، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، 2012/2011، ص 174.

[4]- علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة، ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، ط2، 2004.

ب– مفهوم الهوية الثقافية.

يعدّ مفهوم الهوية الثقافية مفهوما معاصرا تبلور كإشكالية سوسيوسياسية مع نهاية الخمسينات من القرن العشرين، وبرزت كمفهوم عالمي خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية، بسبب ظهور مشكل الأقليات والإثنيات والبحث عن وسيلة مناسبة،تسمح بتوضيح المشاكل الناجمة عن اندماج المهاجرين، وظهور الصراعات الفكرية والإيديولوجية التي أصبحت تهدّد ثقافات الشعوب وحضاراتهم.

كما ظهرت كانشغال اجتماعي أو سياسي خاصة عندما بدأت التيارات الفكرية تنشغل وتهتم بثقافات الشعوب، بعدما كانت مهمشة، وغير مبرمجة في انشغالات المحافل العلمية الكبرى "حيث أصبحت الهوية الثقافية محلّ اهتمام لأنها وسيلة تحمي ميراث الشعوب الثقافي المهدد بالاندثار والزوال"[1].

وتعرّف الهوية الثقافية على أنّها "تلك المبادئ الأصلية السامية والذاتية النابعة من الأفراد أو الشعوب، وتلك ركائز الإنسان التي تمثل كيانه الشخصي الروحي والمادي بتفاعل صورتي هذا الكيان لإثبات هوية أو شخصية الفرد أو المجتمع،حيث تمثل الهوية الثقافية كل الجوانب الحياتية الاقتصادية الاجتماعية الحضارية والمستقبلية لأعضاء الجماعة الموحدة التي ينتمي إليها الأفراد بالحس والشعور والانتمائي لها"[2]، وبالتالي فالهوية الثقافية تمثل صورة الفرد والمجتمع في مختلف الأنماط الحياتية، وتشعر الفرد بالانتماء والدخول تحت جماعة معينة، وهناك من يعرّفها على أنها "القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات والقسمات العامة ،التي تميز حضارة هذه الأمة عن غيرها من الحضارات والتي تجعل الشخصية الوطنية أو القومية طابعا تتميز به عن الشخصيات الوطنية الأخرى"[3].

[1]– شريفة بريحة، تحدّيات الهوية الثقافية وسط المجتمعات المتعدّدة، مجلة الحوار الثقافي، عدد ربيع وصيف، 2015.

[2]– محمّد زغو، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 04، 2010، ص 94.

[3]– عبد العزيز بن عثمان التويجري، التراث والهوية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، الرباط/المغرب، 2011، ص 21.

وعليه فالهوية الثقافية تتميز بنوع من الثبات والسكون وعدم التغير فتنغلق بشعب ما تميزه عن غيره من الشعوب الأخرى، بحيث تكسبه صفة الوطنية أو القومية، هذه الأخيرة مغايرة ومخالفة للقوميات المقابلة لها، وهناك من ينطلق في تعريفه للثقافة باعتبارها التفرّد، ولذلك فالهوية الثقافية "هي التفرّد الثقافي بكل ما تحمله الثقافة من عادات وأنماط سلوك وميل وقيم ونظرة إلى الكون والحياة ،كما تعتبر الهوية الثقافية معيار لقياس قيمة شعب من الشعوب، حيث تتشكل من نتيجة تفاعل عوامل كالمعتقدات الفكرية والدينية والتاريخية والبيئية"[1]، أي أنّ الهوية الثقافية هي التي تثبت مدى تطوّر وتحضر أمة أو حضارة، لأنها تضم مختلف أنواع المعارف. في حين يعرّفها **محمّد عابد الجابري** بأنها "كيان يصير، يتطور وليست معطى جاهزا أو نهائيا، هي تصير وتتطور إمّا في اتجاه الانكماش، وإما في اتجاه الانتشار، وهي تعتني بتجارب أهلها ومعاناتهم انتصاراتهم وتطلعاتهم ،وأيضا باحتكاكها سلبا وايجابا مع الهويات الثقافية الأخرى التي تدخل معها في تغاير من نوع ما"[2].

إذن فالهوية الثقافية حسب الجابري، تضيق وتتسع وتنتشر وتنكمش بقدر ما تحوزه الجماعة من قوة في التعبير والتمثيل لهذه الهوية، لأنّ هذه الأخيرة ليست مستقلة تماما عن الواقع العام وعن الهويات الأخرى "بل هي تؤثر كما تتأثر، وبالتالي إذا كان التأثير فيها قويا فإنها تتراجع وتتقلص وتصبح مجهرية تمثل الوجود السلبي المنفعل، حيث تطغى عليها هويات أخرى بقيمها ومبادئها وأنماط تفكيرها وأساليب حياتها، أما إذا كانت مؤثرة فاعلة تتعملق وتتسع وتنتشر وبالتالي تحدّ من نشاط التوسع للهويات الأخرى"[3].

وتأسيسا على ما سبق فالهوية الثقافية هي كلّ ما يتعلق بمجتمع من المجتمعات في كل النواحي، وأيضا من خلال العلاقات التي تبنيها مع المجتمعات الأخرى، وتتصف بالتغيير والتطور والحركة، ذلك لأنّ الهوية الثقافية عند

[1]- السيد محمّد الدين، العولمة والهوية الثقافية، ندوة الثقافات المحلية في ظل العولمة، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، القاهرة/مصر، 2003/04/21، ص 06.

[2]- محمّد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، ص 298.

[3]- شريف رضا، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة عند الجابري، ص 19.

الجابري كيان يصير يتطور لذلك نجده "يرفض التفسير الماهوي للهوية الثقافية التي يجعل منها شيئا فتصبح بذلك معطى جاهزا محدّد المعالم"[1]، أي جعلها ثابتة وساكنة لا تتغير لا تعرف الحركة ذلك أنّ الهوية الثقافية في تغير مستمرّ، ولهذا نجد **الجابري** يربط الهوية بالمجال الثقافي وتفاعله مع الآخر، فهي كيان تراكمي ولا يعطى جاهزا، أي أنّ الهوية تبرز من خلال ثقافة المجتمع وقيمه وتعطيه الخصوصية وتميزه عن الآخر، وهي ليست ثابتة وأبدية ولكنها تشهد عمليات تحول عبر الزمن من "خلال تفاعل المجتمع مع ذاته من جانب، ومع المجتمع من جانب آخر نتيجة إدخال متغيرات ذات تأثير على قيم الهوية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية"[2].

لهذا تعتبر الهوية عند **الجابري** "حجر الزاوية في تكوين الأمم، لأنها نتيجة تراكم تاريخي طويل"[3]. وبناء على ما سبق فالهوية الثقافية هي الأساس في أيّ أمة وبها يتعرف عليها وعلى شعبها وقيمها وأساليب عيشها، تفرض هويتها ويكتب بها تاريخ الأمم.

ويعرف **"حسن حنفي"** الهوّية الثقافية على أنها "ليست موضوعا ثابتا أو حقيقة واقعة، بل هي إمكانية حركية تتفاعل مع الحرّية، فالهوية إذن ليست معطى بل هي شيء يخلق"[4]، وهو بهذا يوافق **الجابري** في رأيه بحيث يذهبان في اعتبار الهوية الثقافية ليست ثابتة تماما، بل هي متغيرة قابلة للانتشار والتوسع.

إنّ الهوية الثقافية هي إذن تصور لحالة الثقافة الجمعية في الدولة، التي تعتمد مبدأ القومية وتصوّر عن حالة تعبيرية تصدر عن جماعة متخيلة يربطها عامل الانتماء إلى الجماعة والثقافة المشتركة، وهي أيضا تعبير عن كيان معنوي له حياته وحركته الدينامية التي تساعده على أن يتفاعل مع كيانات معنوية أخرى وأن ينمو بسرعة أو ببطء، وأن

[1]- أحمد بعلبكي وآخرون، الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، د/ط، د/ت، ص 522.

[2]- أشرف حافظ، الهوية العربية والصراع مع الذات، دعوة للنهضة الفكرية وإعادة صياغة المفاهيم، دار كنوز المعرفية، عمان/الأردن، 2012، ص 20-21.

[3]- مُحَمَّد عابد الجابري، مسألة الهوية، العروبة، الإسلام والغرب، ص 11.

[4]- حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة/مصر، د/ط، 2012، ص 23.

يواجه ما يعترض سبيله من مستجدات بأساليب مختلفة، ولهذا فالهوية الثقافية تتجلى في مجموعة خصائص لجماعة بشرية تربط بينهم أواصر عدّة، التاريخ المشترك، الاجتماع، عمليات الترميم ... الخ.

ومن خلال الخبرات المباشرة والسلوك العفوي تتجلى قدرة فكرية ثقافية وسلوكيات تفسر العالم ضمن المعطيات التأويلية للجماعة. إذن فالهوية الثقافية قضية سياق اجتماعي، وليست مجرّد عوارض جغرافية فعلى الحدود القابلة للتفاوض والاحتكاك الناجم عن الاختلاف يطرح سؤال الذات، ومنه فالهوية وجود وحضور داخل الفضاء الاجتماعي الذي يعيد إنتاجها باستمرار وما دام هذا الفضاء مفتوحا على الآخر المختلف، فإنّ الهوية ستظل حيّة، وعليه فإنّ تحديد الهوية أو إعادة إنتاجها، لا يمكن إنتاجها ولا يمكن أن يتم بمعزل عن هذا الآخر المختلف.

فكل حديث عن الهوية يستحضر عن قصد أو عن غير قصد مسألة الاختلاف، ويتناسل حديث الهوية والاختلاف إلى ثنائيات متقابلة من مثل الأنا والآخر، الشرق/الغرب، الأصالة المعاصرة ومنه نتساءل عن مفهوم الاختلاف، الأنا، الآخر؟

II- مفهوم الاختلاف.

تعتبر إشكالية الهوية أهم قضية تتصدر الأجندة النسوية، حيث يجري الحديث فيها عن الهوية على ركيزة الاختلاف الجنسي المرأة/الرجل، والمعروف أنّ الهدف الأسمى للفلسفة هو معرفة الذات، فكما يقول "**ارنست كاسيرر ERNEST CASSIRER**": "فالإنسان هو هذا المخلوق الذي هو دائما في بحث عن ذاته"[1].

وبما أنّ مفهوم الهوية وثيق الارتباط بمفهوم الاختلاف، فهناك إذن وعي متزايد بأزمة الهوية في مستواها الجماعي أو الفردي الشخصي، وبالتأكيد فمسألة الهوية تأخذ أبعادا ودلالات مختلفة خلال الوجود والثقافة والمجتمع والفرد.

[1]- VOIR, Ernest cassirer, essai sur l'home, EO minuit,tn, morbert massa, paris,1975, p19.

إنّ ما تسعى إليه الحركات النسوية اليوم هو محاولة إبراز الاختلافات الموجودة بين الرجل والمرأة بناء على أنّ لكل هويته المختلفة عن الآخر.

فهذه الحركات تريد أن تظل المرأة محافظة على هويتها وعلى اختلافها كونها أنثى، ولهذا أضحت مسألة الاختلاف من بين أهم القضايا ، فزمننا هذا زمن الاختلاف، حيث تبلور مفهوم الاختلاف في عصرنا الحالي ليتعدّى مختلف ميادين البحث والدراسة، حيث ظهر نوع من النزوع نحو التباين والاختلاف، اختلاف الثقافة والطبيعة، والاختلاف انطلاقا من الذات نحو الآخر، المرأة/الرجل، واختلاف الثقافات عن بعضها البعض.

وإذا كنا قد حدّدنا مفهوم الهوية في الفكر واللغة، فإن الأمر يختلف كثيرا مع مفهوم الاختلاف، لأنه من الصعب التفكير في الاختلاف داخل اللغة، ولهذا يرى "**جاك دريدا Jack Derida**": "أنّ الاختلاف بالذات لا يمكن صياغته من خلال الفكر واللغة، لأنه ليس حضورا وغيابا، إذ الاختلاف يتقدم ويظهر ولا يمكن اخضاعه لمنطق البرهان والتمثل"[1].

ففلسفة الاختلاف وصف مستمد من النقد الموجه لفكر الهوّية، كما تطور هذا النقد عند " **Adorno أدورنو**" وعند غيره من المفكرين كـ "**جيل دولوز Gilles de leuze** " الذي نقرأ له أنّ "فلسفة الاختلاف مرتبطة بغياب الأساس، وأنّ الاختلاف وراء كل شيء، لكن لا يوجد شيء وراء الاختلاف"[2].

فحين نفكر في الاختلاف فهذا لا يعني أننا لا نفكر بمنطق الهوّية، وأن لا نرجع الآخر والمتعدّد إلى المثل والشبيه، لهذا فإنه من غير المعقول أن نفهم تيار الاختلاف كتيار واحدي ومحدّد المعالم، ففكر الاختلاف لا يمكنه إلا أن

[1]- مُحَّد نورالدين، أفاية، الهوية والاختلاف، ص 26.

[2]- جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، تر. وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 20009، ص57، ص 80.

يكون مختلفا ومخالفا وليس واحديا "حيث لا معنى للاختلاف دون هوية طالما أنّ الاختلاف ناتج أصلا عن اختلاف الهوية مع ذاتها في الوقت الذي تكون فيه مساوية لذاتها"[1].

وإذا كان الآخر لاحق للعدم والاختلاف أصله العدم في مقابل الهوية التي هي ابنة الوجود والحضور، ورغم ما يبدو بينهما من تضاد وتقابل، إلّا أنّنا نحتاج إلى أحدهما كوساطة لمحاولة إدراك الآخر ف "أن ننظر إلى الاختلاف في استقلال عن الهوية، يعني رفض كلّ الوساطات التي تشكل بنية التمثل والتي تكوّن الهوية بالقياس إلى هوية المفهوم، وهكذا فما دام الاختلاف خاضعا لمتطلبات التمثل، فإنه لا يمكن أن نفكر فيها باعتبارها كذلك"[2].

هذا التمثل لا يعني تمثل الاختلاف ذاته الذي يظل مستعصيا على الإدراك، وإنما من أجل "تمثل مجهوليته، إنه منح الآخر غير الموجود هوية ما تُمكِنُ من تأمله دونما أيّ فعل، ومن أيّ نوع يمكن أن يعقب هذا التأمل"[3]، لأنه لم يتحدد الاختلاف بالقياس إلى آخر يقبع خارج الذات، "بل يتسلل الاختلاف إلى مملكة الذات وتصبح المغايرة والاختلاف مقوما من مقومات الهويّة"[4].

نجد في معجم المفاهيم الفلسفية "أنّ الاختلاف يتحدّد داخل كل كائن باعتباره الخاصية التي تحدّده، والتي تجعل منه كيانا فريدا مميزا عن ما عداه ،إذ أنّ الاختلاف بين طرفين يندرج داخل كل واحد منهما كهوية سلبية بالقياس إلى ذاتها، وذلك غنى الوحدة هو في اختلاف الذات بالنسبة إلى ذاتها"[5].

ويأخذ مفهوم الاختلاف عند "**هايدغر Heidgger**" بعدا انطولوجيا يحدّد **بوفري** معناه قائلا: "لنتأمل كلمة اختلاف différence" هذا نقل فرنسي يكاد يكون حرفيا للكلمة الإغريقية "**ديافور**" آتية من فعل فيرى **feri**

[1]- رشيد بوطيب، ماذا تعنى فلسفة الاختلاف؟ جريدة الشرق الأوسط، ع 8360، الصادر يوم: 18 أكتوبر 2001.

[2]- مُحَمَّد نورالدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص 26.

[3]- عادل عبد الله، التفككية، (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)، دار الحصاد/دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق/سوريا، ط1، 2000، ص 17/16.

[4]- علي حرب، نقد الحقيقة، المركز العربي، بيروت، البيضاء، 1993، ص 29.

[5]- sylvain Auraux, les notions philosophique, tome, ed m. puf. Paris, 1990, p656.

الذي يعني في الإغريقية حمل وثقل، أي الحرف أو السابقة **"ديا"** التي تعني ابتعادا وفجوة، الاختلاف ينقل طبيعتين لا تتميزان في البداية"[1].

أمّا في فلسفة الاختلاف يأخذ مفهوم الاختلاف معنى جديدا على مستوى الكتابة كما هو الحال عند **"جاك دريدا Jack Derrida"**، الذي يرى أن اختلاف différence تحيل إلى الاختلاف بمعنى التمايز لا إلى الاختلاف بمعنى الإرجاء، فهو يقترح تعديلا في كتابة تلك الكلمة، بحيث تفيد في الوقت نفسه الخلاف **Différance"**[2].

لقد اهتم فلاسفة الاختلاف بمسألة الاختلاف بين الجنسين، حيث يدعو **"جاك دريداJack Derrida"** إلى تفكيك كل تلك التقابلات الثنائية التي تعتمد عليها الثقافات والتي تمنحها إحساسا بالتفوق والتفرّد، وبتفكيك تلك التقابلات تكشف عن منطق التراتبية السلمية والمزيفة ، "فعمل **دريدا** يقوم على بعث طاقة التعبير الحية في المعنى الآخر المهمش"[3]. فمقاربة **دريدا** التفكيكية تعمل "على تقويض الزوج الميثافيزيقي مذكر/ مؤنث وتقطع بذلك التمثل الثنائي للجنسين وبالتالي مع مبدئه التراتبي"[4]، فهو عندما يعيد الاعتبار لطرف الثنائية المقصي والمهمش، وفي هذه الثنائية المرأة هي الطرف المهمش لا يستهدف تأسيس مركزية أنثوية مضادة لمركزية الرجل، بل يروم إلى تقويض دعائم كل ثنائية كيفما كانت، فتفككية **دريدا** تستهدف نسف دعائم كل مركزية.

تعود أهمية التفكير الفلسفي في قضية الاختلاف من طرف منظرات الحركة النسوية وفلاسفة الاختلاف على حدّ سواء، إلى كونه يمثل مدخلا ضروريا لأي تغيير سياسي منشود لوضعية المرأة داخل المجتمع "فقبل أي تسيس

---

[1]- Jeun Beaufret, dialogue avec heidgger, t3, op. cit, 186

ينظر :حوار مع هايدغر مارتن ،تر ،اسماعيل المصدق ،مجلة فكر ونقد ،ع 23،1999.

[2]- عبد السلام بن عبد العالي، أسس الفكر المعاصر، مجاوزة الميثافيزيقا، دار بقال للنشر، ط2، 2000، ص 78.

[3]- عبد الله إبراهيم، التفكيك، الأصول والمقالات، منشورات عيون المقالات، دار البيضاء، 1990، ص 35/28.

[4]- Francoisecollin, le feminin dan la peusépasrméta physique autaur de J.derrid ; op.cit, p341

نسوي يجدر بنا أوّلا التعرّف على طبيعة نزعة مركزية العقل التي تشترط تقريبا كل تراثنا الثقافي"[1]، وذلك لن يتأتى إلّا بتفكيك منطق الميثافيزيقيا الموجود خلف فكرنا ووجودنا، وهذا ما يفسر "التفكير الفعلي العميق في مسألة الاختلاف الجنسي تزامنا مع نقد الميثافيزيقا وتبلور بشكل واضح في فكر الاختلاف"[2].

– إنّ ما يرمي إليه مفهوم الاختلاف هو القول بوجود هوية وطبيعة ثابتة للمرأة والرجل، ولهذا تدعو موجة ما بعد النسوية إلى الفردانية **indirridualisme** ،أي أنّ للمرأة شخصيتها الفردية المختلفة عن الرجل في الهوية والطبيعة تقول: "**روزاليند جيل Rossa lind Gill**" "المرأة مختلفة عن الرجل ويظهر ذلك من خلال الاختلافات الجنسية الطبيعية ... كما أنّ المرأة تستطيع التحكم في سلوكها والسيطرة على رغباتها، فهي لها القدرة على الاختيار وتحمل المسؤولية"[3].

فهي بهذا تنفي المسلّمة القائلة بعاطفة المرأة وعدم قدرتها على اتخاذ المواقف الحاسمة داخل المنظومة الاجتماعية أو على مستوى القرارات الذاتية.

III– أسئلة الأنا والآخر.

إنّ جدل الأنا والآخر قائم منذ الأزل، وهي علاقة تقوم في الواقع الإنساني على أسس من التعارض يصل في كثير من الأحيان إلى درجة التضاد، وقد طغت هذه الثنائية في الأعمال السردية العربية انطلاقا من الشعور بضياع الهوية لتبدأ في البحث عن ذاتها المفقودة أمام الآخر المسيطر عالميا الذي يشكل وجوده ضروري في حياة الأنا الجماعية يقول الله تعالى في كتابة الكريم: "**يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ**

[1] voir, valeskawallertein, le feminisme comme peusé de la differance, p12-

[2] sylvain auraux, les nations philasophique ; tome1 ; p23-p68 -

[3] Gill rossalind, post feminion media culture ; Elements of sensibilityEuropean journal of culture studies, 10(2), 2007 ; ^^ 147-166 -

أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُم إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ"[1] فالتعارف والتعايش مع الآخر من سمات الإنسان كونه كائنا اجتماعيا لا يستغني عن غيره من بني جنسه.

أ- الأنا والخصوصية.

أجمع الباحثون في مجال العلوم الإنسانية على اعتبار مفهوم الأنا من أكثر المفاهيم استعصاء على البحث والتقصي، من حيث هو مصطلح مراوغ يستعصي على التعريف والحدّ الاصطلاحي، "لأنه يدخل في مشاركة كبيرة في أغلب الفروع الإنسانية الفلسفة، علم النفس، علم الاجتماع"[2].

الأنا في المعجم اللغوي من الضمائر، ضمير المتكلم يدل على الفردية والاستقلالية إذ "أنا لا تثنية له من لفظه إلّا بنحن، ويصلح نحن في التثنية والجمع، إذ يوصل بها "**تاء المخاطب**" فيصيران كالشيء الواحد من غير أن تكون مضافة إليه، تقول أنت وتكسر للمؤنث وأنتم وأنتن، وقد تدخل عليه كاف التشبيه.

فنقول أنت كأنا وأنا كأنت حكي ذلك العرب"[3] وقد استقر معنى الأنا في المعجم اللغوي بكونه شيئا واحدا، وعلى كونه ضميرا مولدا للضمائر الأخرى.

لفظ (الأنا) في العربية إنما هو ترجمة وظيفية ودلالية لأداء معنى كلمة ego بالإنجليزية والألمانية وكلمة ego لاتينية تدل على ما تدل عليه كلمة (ذات) في العربية، حينما يقصد بها الشخص المتكلم ومن هذه الكلمة اشتقت مصطلحات عدة منها egocentrism بمعنى التمركز حول الذات، ومنها أيضا egoism وتعني الأنانية في الاستعمال اللغوي العام، أما في الاصطلاح الفلسفي، فإنها تدل على المذهب الذي يعدّ وجود الكائنات الأخرى "غير الأنا" وجودا وهميا، أو موضوع شك على الأقل.

[1]- القرآن الكريم سورة الحجرات، الآية 13.

[2]- عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 187.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، مادة (أم.ت) ص 160

- ويعرّف معجم **لالاند laland** الفلسفي مفهوم الأنا أنّه، "نزوع إلى ردّ كلّ الأشياء إلى الذات وأيضا حب للذات حصري أو مفرط، سمة ذلك الذي يستلحق مصلحة الغير بمصلحته الذاتية، ويحكم من هذه الزاوية على كلّ الأشياء ويستشهد **لالاند** بعبارة الفيلسوف واللاهوتي "**بليز باسكال" Plaise Pascal** يقول فيها: للأنا خاصيتان فمن جهة هي في ذاتها غير عادلة من حيث أنها تجعل من نفسها مركزا لكل شيء، وهي من جهة أخرى مضايقة للآخرين من حيث أنها تريد استعبادهم، ذلك لأن كلّ أنا هي عدوّ وتريد أن تكون المسيطرة على الكل"[1].

إذن فمفهوم الأنا مبني على السيطرة، سيطرة الذات على ما تتخذه موضوعا لها سواء كان هذا الموضوع أشياء الطبقة أو أناس آخرين، ومن خلال هذا التصوّر للأنا كمبدأ للسيطرة يتحدّد موقع (الآخر) ودلالاته ووظيفته بوصفه موضوعا للسيطرة وبوصفه عدوّا، أو بوصفه عتبة تتعرف الذات نفسها من خلاله.

أما في المعاجم العربية الحديثة في مجال العلوم الإنسانية، فقد أجمعت على وصف الأنا بأبسط تعريف لها "ضمير المتكلم الواحد وهو تعبير عن النفس الواعية لذاتها"[2].

أي إحساس المرء بنفسه فيصوّر ذاته ويعبّر عنها، ويأتي ضمير نحن ملخصا لذوات، وهناك من يرى أنّ الذات أو الأنا تكمن في ذلك "الفرد المبدع بما يحمله من تميز، وبما يشترك فيه من خصائص وموروثات مع غيره من المنتمين إلى جنسه وثقافته"[3].

والأنا جملة من السمات المتوارثة التي تكوّن ثقافة الفرد في مجتمعه يسعى جاهدا للتأصيل لها والحفاظ عليها، لأنّ "الذات أو الأنا هي مركز شخصيتنا وإنها لا تنمو ولا تفصح عن قدرتها إلا من خلال البيئة الاجتماعية، وأنّ

[1]- اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت/باريس، 2001، ص329، ص 331.

[2]- مراد وهبة، المعجم الفلسفي (معجم المصطلحات الفلسفية) دار قباء الحديثة، د/ط، 2007، ص 25.

[3]- سعد البازعي، مقاربة الآخر مقاربة أدبية، دار الشروق، القاهرة/مصر، ط1، 1999، ص 12.

الشعور بالأنا لدينا لا يبرز دون أن يكون مصحوبا بذوات الآخرين"[1]. ومن هنا يعدّ الآخر شرطا في معرفة الأنا لنفسها ومعرفتها لذات الآخر كذلك.

وفي مجال الفلسفة وبما أنّ الإنسان ذات في مقابل العالم الذي هو موضوع لها والفكرة المؤسسة لفلسفة الذات، هناك كثير من الفلاسفة وعلى رأسهم الفيلسوف "**ديكارت** Descartes" الذي ربط بين الأنا فكرا و الأنا وجودا، وذلك من خلال مقولته المشهورة "أنا أفكر إذن أنا موجود"[2].

يرى **ديكارت** أن الفكر مرتبط بالوجود، وهذا يقتضى أنّ وجود (**الأنا**) وجود عقلي قبل أن يكون وجودا ماديا متحققا بالجسد، إذن فكوننا موجودين يعني أننا دائما نفكر في صحة الأشياء من حولنا، وهذا التفكير ينبني على أساس الشك ليصل إلى حقيقة مفادها "أنا صفته التفكير"[3].

فعند ما يكون الأنا يكون التفكير، وعندما يكون التفكير يثبت الوجود، ضمن هذا المبدأ الفلسفي تمكن **ديكارت** من إظهار مفهوم الأنا المفكرة، ودون هذا الوجود لا وجود للذات، لذلك كان كلّ وجود غير وجود الأنا هو آخر بالنسبة إليهما.

أما في المجال الأدبي فإن الأنا تتقاطع مع الذات، الهوية الشخصية وتتشكل مترادفات بالنسبة لها في الاصطلاح " و الأنا هي ذات subject وما تحمله من مظاهر وخصائص ثقافية أو نفسية أو أيديولوجية ... وما تشمل عليه من أفكار وآمال وطموحات وصراعات وتوترات .."[4]، أي أنها مجموعة السمات التي تميز الذات وتعرّف بها من خلال مظاهر داخلية (التفكير، الوعي، القيم والمكتسبات) وأخرى خارجية (الشكل والمظهر، اللباس، طريقة

[1]– محمّد الخباز، صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، ط1، 2009، ص 23.

[2]– جميل صليبا، علم النفس، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1984، ص 388، ص 391.

[3]– نجيب البلدي، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، ديكارت، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص 200.

[4]– سعد فهد الدويخ، صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، عالم الكتب الحديث، أربد/الأردن، ط1، 2009، ص 7.

الأكل). ولعلّ أوّل من تصدر البحث عن معنى الأنا في علم النفس، هو مؤسس التحليل النفسي "**سيغموند فرويد sigmund freud**". "حين يصرّح بأنّ الأنا هو ذلك القسم من الهو والذي تعدّل نتيجة تأثير العالم الخارجي فيه تأثيرا مباشرا بواسطة جهاز الإدراك الحسّي للشعور وفضلا عن ذلك، فإن الأنا يقوم بنقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو وما فيه من نزاعات، ويحاول أن يضع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو"[1].

فالأنا قسم من أقسام الجهاز النفسي في الشخصية، هي نتيجة لصراع الأنا الأعلى والهو ووليدة للنزاعات القائمة بين العالمين الداخلي والخارجي في الإنسان، إذ تمثل قوة عقلانية متوازنة في النفس البشرية.

في حين نجد تلميذه "**كارل غوستاف يونغ carlgustavjung**" يتجه اتجاها مغايرا لأستاذه، إذ يعتبر الأنا مركز الوعي في مواجهة اللاوعي، "بحيث يطلعنا على مراده من الأنا التي تحتضن مفهوم الخافية الشعورية التي أخذت شكلها المعروف تدريجيا، باعتبارها جماع الرغبات المتعارضة والمكبوتة بما في ذلك الذكريات المؤلمة والمكبوتة"[2].

وتقوم الأنا التي تحتفظ بكل العناصر الضرورية بتعديل النفس وحمايتها من كل أفكار ومشاعر لا واعية، كما أنّ الأنا "هو الذات التي ترد إليها أفعال الشعور جميعا وجدانية كانت أو عقلية أو إرادية، وهو دائما واحد ومطابق لنفسه وليس من اليسير فصله عن أغراضه، ويقابل الآخر العالم الخارجي ويحاول فرض نفسه على الآخرين وهو أساس الحساب والمسؤولية"[3].

فالأنا عند مدرسة التحليل النفسي ذلك الجانب من النفس الذي يتصف بالشعور، كما تعدّ الأنا نتاجا لعملية التفاعل النفسي، فنظريات الأنا أو الشخصية تركز على إدراك الذات وكيفية شعورها بنفسها.

[1]- سهاد توفيق الرياحي، ظاهرة الأنا في شعر المتنبي وأبي علاء المقري (دراسة موازنة تعدية) دار جليس الزمان، عمان/الأردن، ط1، 2012، ص 15.

[2]- المرجع السابق، ص 17.

[3]- مراد وهبة، المعجم الفلسفي (معجم المصطلحات الفلسفية)، ص 95.

وعلى العموم فقد تمَّ تعريف الأنا عند "فرويد" إلى جانب الهو و الأنا الأعلى بوصفه عضو التوازن النفسي، ومركز الشعور عند الإنسان، في حين اعتبرها **يونغ** تلك الأجزاء الشعورية من الشخصية التي تحاول السيطرة على الانفعالات اللاشعورية، ذلك أنّ الأنا جملة الأفكار الواعية وغير الواعية والعواطف التي تتشكل منها الذات البشرية.

إذن الأنا مصطلح ذو دلالات مختلفة يتحدّد معناه وفق السياق الذي يرد فيه، فهو عند الفلاسفة العرب يحيل إلى "النفس المدركة"[1]، وقد يطلق "على موجود تنسب إليه جميع الأحوال الشعورية"[2] وأنّ الإنسان هو الذي "يواجه الناس والمجتمع ويتدبر الأمور وتتحقق به الصورة الذهنية والأحلام"[3].

ب– الآخر و المغايرة.

يمثل الآخر تيمة ذات مكانة بارزة نتيجة ارتباطها الجدلي بالأنا، الذات، الهوية، وصورة الآخر تستدعي حتما الأنا، وكأنهما مولودان معا، ولا يمكن عزلهما عن بعض، ولهذا يتشظى مفهوم الآخر لتتسع دائرة معناه، فيشمل حمولات فكرية تتشابك في علاقتها مع الذات.

إنّ العلاقة مع الغير (سواء كان بلدا أو عرقا آخر) نخص نحن بالذكر الغير هو جنس الرجل، ويمكن أن نعرّف الآخر على أنّه "في أبسط صوره هو مثيل أو نقيض الذات أو الأنا، كما إنّ سمة الآخر المائزة هي تجسيده ليس فقط كل ما هو غريب أو ما هو غيري بالنسبة للذات أو الثقافة، بل كلّ ما يهدد الوحدة والصفاء، وبهذه

[1]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص 139.

[2]– المرجع السابق، ص 140.

[3]– فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرودية، دار الفكر العربي، بيروت/لبنان، ط1، 1996، ص 33.

الخصائص امتد مفهوم الغيرية Aletéeteri هذا إلى فضاءات مختلفة تمثل التحليل النفسي والفلسفة الوجودية و الظاهراتية"[1].

يعرّف **ابن منظور** مفهوم الآخر بقوله: "الآخر بالفتح أحد الشيئين وهو اسم على أفعل والأنثى أخرى.. الآخر بمعنى غير كقولك: رجل آخر، وثوب آخر وأصله أفعل من التأخر، فلمّا اجتمعت همزتان في حرف واحد استقلتا فأبدلت الثانية ألفا لسكونهما وانفتاح الأولى قبلها"[2].

فالآخر في الأصل التأخير وجمعه آخرون ومؤنثه أخرى، ويقصد به أحد الشيئين أو الأمرين والغيرية مرادف للآخر وفي الاصطلاح "الآخر هو طرف غير الذات، أو هو الطرف المقابل للذات، كما نفهم أنّ ثمة تلازما بينهما"[3].

فوجود الآخر يشكل ضرورة يتحقق بها وجود الأنا، وبحضور الآخر تدرك الذات الاختلاف والتمايز الذي تفتقد إليه فتنظر إلى حاجتها فيه، لأنّ "الآخر حضور يحتد فيه شعور الذات بذاتها وتزداد رغبتها في الاكتمال عبر الامتزاج به أو بما يرمز له"[4].

فالآخر في المفهوم العام: الغير، أي المختلف وكانوا يطلقونه على الأشياء "أو هو المغاير الذي يقابل الذاتي "[5] ،

والغير هو أحد تصورات الفكر الأساسية ويراد به ما سوى الشيء ممّا هو مختلف أو متغير عنه ، ويقابل الأنا...ولذلك "كانت معرفة الغير تعيق على معرفة النفس"[6]، وهذا ما يؤكد دوره وماله من وظيفة في بلورة الهوية

[1]–ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) المركز الثقافي العربي والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 2007، ص 21.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (أ خ ر) ص 38.

[3]– فاضل أحمد العقود، جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي (دراسات نصية) دار فيداء للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط1، 2012، ص 33.

[4]– سعد البازعي، مقاربة الآخر، ص 12.

[5]– عدنان بن ذريل، الفكر الوجود عبر مصطلحه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، د/ط، 1985، ص 5.

[6]– مجمع اللغة العربية بمصر، المعجم الفلسفي، عالم الكتب، بيروت/لبنان، ط1، 1989، ص 133.

وتنظيم الخصوصية ذلك أن "الآخر هو المختلف في الجنس أو الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي"[1]، وهي مبادئ تجعل من الأنا أنا ومن الآخر آخر عبر هذه الاختلافات التي تميز الذات عن غيرها. لقد برز مصطلح الآخر كثيرا في الفلسفة المعاصرة خاصة عند الفلاسفة الفرنسيين أمثال:

Jean_paulsartre, **michelfaucaul**, **jean lacan**, **Emmanuel levinas**وغيرهم، وعليه يعدّ الآخر بالنسبة إلى "**سارتر**" شأنه في ذلك شأن "**لاكان**" عاملا فعالا في تكوين الذات، "فوعي الذات الوجودي يكون بناء على الطرف الآخر، بل ينطوي على أداء يدمر إنسانين، لأنه يربط الكينونة بطريقة جبرية وغير مستقلة بين لحظتي ما كان وما سيأتي، فهذا الوضع يجعل الكينونة تتصرف بطريقة مخجلة بسبب الآخر الذي يمنع تماما حرية الاختيار"[2]. وبهذا لا تعرف ذواتنا إلّا من خلال الآخر، حيث لا تتعرف المرأة لذاتها إلّا من خلال الآخر الذي هو جنس الرجل.

أما مفهوم الآخر عند "**ميشال فوكو**" "فمتعلق بالذات تعلقا لا فكاك من شأنه في ذلك شأن ارتباط الحياة بالموت، فالآخر بالنسبة إلى "**فوكو**" "هو الهاوية أو الفضاء المحدود الذي يتشكل فيه الخطاب"[3]. ويقصد بذلك أنّ الآخر بالنسبة له هو الموت أو الهامشي الذي نستبعده، فنحن لا نعرف الحاضر دون الماضي، ولا نعرف الذات دون الآخر، أما على مستوى الخطاب فالآخر هو معالم الانقطاع والفصل الذي يحاول التاريخ استبعادها ليؤكد استمراريته"[4].

[1]– ماجدة حمودة، إشكالية الأنا بنماذج روائية عربية، سلسلة عالم المعرفة، دولة الكويت، د/ط، 2013، ص 13.

[2]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 22.

[3]– المرجع السابق، ص ن.

[4]– المرجع نفسه .ص،ن

في حين وضع **هيجل Hegel** الآخر بالقرب من وعي الذات حين قال: "إن الوعي بالذات هو الانعكاس المشتق عن حضور العالم الحسي والعالم المدرك بمعنى العودة إلى الذات ابتداء من المغايرة"[1] فالأنا لا يمكن أن توجد إلا في إطار علاقتها مع الآخرين، وهذا ما جعل "**سارتر**" يعتقد "أنّ الإنسان لا يكون إنسانا شريرا أو خيّرا إلّا إذا اعترف له الآخرون بذلك، ولكي أكون فكرة عن ذاتي لابد أن أمر من خلال الآخر"[2]. وهكذا يصبح الآخر مصدر ثراء الأنا وينبوعها المتدفق وتصبح علاقة الأنا بالآخر علاقة الأصل بالصورة، بمعنى أنّ "الحرية هي صورة أو مفهوم الشخص أو الجماعة للأشخاص الآخرين أو الجماعات الأخرى"[3]، التي لا تتماثل مع صورة الذات أو الفرد.

ونجد عند فلاسفة الوجود و الظاهراتية، أنّ مفهوم الآخر مرتبطا بالوجود حيث يقول الفيلسوف "**مارتن هايدغر Martin heideggar** " :"الوجود من دون الآخرين هو نفسه صورة الوجود مع الآخرين"[4]، ويقصد بذلك أنّ الشعور الفردي لا ينطوي على أيّ انفصال عن عالم الغير، وكما أنّه ليس ثمة ذات دون العالم، فإنه ليس ثمة ذات من دون الغير، وهذا يعني أنّه لا معنى للآخر بدون الأنا ولا غنى للأنا عنه "،ولا يكون مفهوما إلّا داخل كلّ اجتماعي أوسع هو الوجود مع الآخرين، فالموجود الآخر هو موجود في العالم بالطريقة نفسها التي توجد بها الأنا في العالم بوصفه مركز الاهتمام منها، يبني العالم فهم فاعلون ويشكلون العالم"[5].

[1]- هيغل، علم ظهور العقل، تر: مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت/لبنان، ط2، 1994، ص 134.

[2]- ياسين بوعديري، مشكلة الآخر في الفلسفة المعاصرة، مجلة كتابات معاصرة، ع37، حزيران، 1999، ص 94.

[3]- نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية (في خطاب المرأة، الجسد، الثقافة) عالم الكتب الحديث، اربد/الأردن، ط1، 2008، ص 12.

[4]- زكريا إبراهيم، مشكلة الانسان، دار مصر للطباعة/مصر، د/ط، د/ت، ص 135.

[5]- فاضل أحمد العقود: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي، ص 33.

وهذا ما يحيد بنا إلى التنويه بأهمية وضرورة الأنا للآخر، والتي هي نفسها درجة احتياج الأنا للآخر، فهذا الأخير "يشكل مساحة أخرى لحركة الأنا، وامتدادا طبيعيا لتلاحمهما في شبكة معقدة من العلاقات، الآخر اختراع من الأنا ونتاج انفتاحه ولو لا الأنا ما كان الآخر، ولو لا الآخر ما كانت حركة الأنا"[1].

وإذا كان الأنا مميزا بفرديته، فإنّ الآخر تتعدّد فيه الذوات ويشهد تحوّلات لصورته بالنسبة للأنا التي أنتجته، وإذا كان الآخر انقساما وانفصالا عن الذات، فهو ليس موضوعا لواقعه فحسب، أو مجرّد نموذج واحد "فكل شخص هو آخر بالنسبة لأي شخص على وجه الأرض"[2]، فمهما كانت أشكال حضوره التي يتقدم بها إلى الذات وكذلك طبيعة العلاقة التي تجمعه بالأنا، فإنه لا يمكننا إلغاء الدور الذي يضطلع به الآخر بشأن تصور الأنا لنفسها "فهو يمثل بشكل مفارق أحيانا موضوع إغراء ومصدر حيطة وحذر في وقت واحد"[3].

وإذا سلمنا بأنّ الآخر هو المختلف عن الذات فإنه بطبيعة الحال يغير من تقاليد وهوية الأنا، وينصدم بأمور منعدمة فيه ومغايرة تماما لما ألفه يصطبغ ببصمات من الأنا، وقد تأخذ هي من عنده كذلك، كما قد يشكل خطورة على الأنا باعتباره قضية جامعة مانعة "وفي حال كان هو الطرف الأقوى في الثنائية على صعيد اللغة والكتابة والمعايشة"[4]، ومنه فالذات المتغيرة تفرض هذا التعدّد والتنوع في أشكال الآخر، انطلاقا من معرفة ماهية الأنا يمكننا معرفة الآخر المقابل لها.

من خلال ما سبق نستنتج أنّ مفهوم الآخر يتحدّد حسب الذات مما يجعل الآخر مختلف عنها، ولهذا لا يمكن أن يحدّد الآخر في صورة واحدة، فهو يختلف عن الأنا، وأنّ الذات والآخر مرتبطان لا يمكن فصلهما متلازمان بالرغم من طبيعة العلاقة التي تجمعهما (انفصال/تواصل)، وأنّ أيّ استبعاد لواحد منها يعني موت أحدهما، لأن

[1]- أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق/سوريا، ط1، 2009/ ص 107.

[2]- صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 10.

[3]- محمّد الخباز، صورة الآخر في شعر المتنبي، (نقد ثقافي)، ص 23.

[4]- جاك دريدا، أحادية لغة الآخر، أو ترميم الأصل، تر: عزيز توما، إبراهيم محمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية/سوريا، ط1، 2009، ص 109.

الأنا لا يثبت وجودا إلا من منظور علاقته بالآخر، ليحصل ذلك الطرح المنطقي والبديهي في أنّ العلاقة تلازمية وتكاملية يستوي فيها الطرفان على حدّ السواء من حيث القيمة.

يمكننا حلّ إشكالية الأنا والآخر، هذه الإشكالية التي استعصى حلها وذلك "حين نرتقي بإنسانية الإنسان فنتبنى قيما حضارية أنجزتها الأمم جميعا، ممّا يؤسس لمدّ جسور التفاهم بين البشر بعيدا عن الهويات القاتلة إذ يحدث الانفتاح على العالم الخارجي، حيث يمكن أن نلتقي الآخر مثلما يحدث الانفتاح على العالم الداخلي (الأنا) بفضل قيم إنسانية خالدة مثل الخير والحبّ والعدالة فتزيل كل الشوائب التي تمزق العلاقات الإنسانية وتنشر الكراهية"[1].

IV- الكتابة النسوية.

1- المفهوم وإشكالية مصطلح الكتابة النسوية:

يعدّ مصطلح الكتابة النسوية من المصطلحات النقدية الأكثر تشعبا، والتي أثارت الكثير من التساؤلات المفاهيمية والاصطلاحية في العديد من الأوساط الثقافية، بحيث أنتجت مع شيوع تداولها لبسا معرفيا، فقد تعدّدت الجهود النقدية لتحديد هذا المفهوم وتسييجه بعد ظهور عدّة "صيغ ترادفية أثارت الكثير من الجدل عند ظهورها لما اكتنف مضمونها من تعميم وغموض"[2].

ولعلّ استقراء بعض الآراء النقدية والمواقف الإبداعية يزيل ما اعتراه من ضبابية، فقد برز الاختلاف والتباين بينهم ممّا أدى إلى عدم اجتماعهم على مفهوم نقدي موحّد، خاصة وأنّ هذا المصطلح بقي هلاميا متعدّد الدلالات، فمنهم من قال بالكتابة النسائية، ومنهم من وصف إبداع المرأة بكتابة أنثوية، وآخر من قال بالكتابة النسوية "فهذه القضية غالبا ما ينتج عنها إشكالية في استعمال المصطلح فنقرأه في كتب بدلالة مغايرة كما هي

[1]-ماجدة حمود اشكالية الأنا والأخر، ص23.

[2]- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، 2003، ص 15.

عليه في كتاب آخر، والغريب أن نجد الباحث نفسه يستعمل المصطلحات دون تمييز بين دلالاتها المختلفة فيستعمل النسائي والنسوي والأنثوي في السياق نفسه"[1].

ولهذا ينبغي ضبط المصطلحات لتكون دلالاتها واضحة وبعيدة عن اللبس والإشكال.

إنّ السؤال الذي يطرح نفسه، هو ما المقصود بالنسائي وما هو المقصود بالنسوي؟ هل هما بمعنى واحد؟ أم لكل منهما معناه الخاص؟ وهل أخذ جميع الدارسون بالمعاني الخاصة لكلا المصطلحين؟ أم بقيت المسألة معلقة بما تنتجه إرادة الباحث وأهواؤه؟.

لقد اتفق بعض الباحثين "أنّ الأدب النسائي هو الأدب الذي تكتبه المرأة أيا كان موضوع كتابتها، والأدب النسوي هو الأدب الذي موضوعه المرأة أيا كان كاتبه رجلا كان أم امرأة"[2].

حاول بعضهم استخدام غير هذه التسميات فنجد أدب المرأة ولم نجد شيئا من الأدب النسواني مع أنّ كلمة نسوان ونساء ونسوة كلها جموع للمرأة*، والأمر بمجمله يتأتى من نسبة الأدب إلى واحدة من هذه المفردات لنخرج بأدب نسائي "أدب نسوي"، "أدب نسواني" ولعلّ إضافة ياء النسبة لكلّ من هذه الجموع لا يضيف أية فروق في المعنى عليها، لذلك حق لنا أن نتساءل كيف استطاع الباحثون أن يميزوا بين الأدب النسائي والأدب النسوي؟ ولعلّ الرؤية العربية للمصطلح أقصد الرؤية، وفقا لما تقتضيه الألفاظ العربية ومعانيها لا تجلى الفروق بينها فحدث الاشتباه والالتباس واستعصى الوضوح، لذلك يجب مقارنة هذه المصطلحات مع ما يقابلها من مصطلحات غربية بلغة أجنبية حتى تأخذ في الذهن المجرى المراد لها، فتسوي في الإفهام "علينا أن نميز بين مفهوم

[1]- فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي العربي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب، نماذج، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 15-16.

[2]- رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق/سوريا، 2001، ص 10.

* جاء في القاموس "المنجد في اللغة" ف مادة "نسو"، النسوة والنساء والنسوان، والنسوة جموع المرأة من غير لفظها.
المنجد في اللغة ،منشورات دار الشروق ،بيروت /لبنان ،ط33،1992 ،ص807.

كتابة النساء "womenswritting" ومفهوم الكتابة النسوية "Feministwritting" فالأول يعني ما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء سواء أكانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال، أو عن أيّ موضوع آخر، أما الثاني فيعني الكتابة من وجهة نظر نسوية سواء أكانت هذه الكتابة من إبداع المرأة وهي الغالبة لأسباب نفترض أنها مفهومة ومبررة، أو من إبداع رجل وهي النادرة وينبغي عدم الخلط بين المفهومين"[1].

أمّا في سرد مصطلحات عناني تعرّف الحركة النسائية "feminism" كما حدّدتها "توريل موي"toril moi بثلاثة مصطلحات أساسية: الحركة النسوية "feminism" باعتبارها موقفا سياسيا، والأنثوية "femaleness" وهي مسألة بيولوجية والنسائية "feminity" وهي مجموعة من الخصائص التي تحددها الثقافة"[2]

إذن النسوية تقابل المصطلح "feminism" "إذ تشير إلى مذهب يدافع عن النساء وحقوقهن وضرورة أن تكون لديهن فرص مساوية لفرص الرجال، كما تشير إلى قضية سياسية تتعلق بحركة المرأة الجديدة التي بزغت أواخر الستينات من القرن العشرين"[3]، فهي حركة اجتماعية خاصة بالدفاع عن المرأة ونظرية فكرية قائمة على منظومة من المفاهيم والافتراضات، التي من شأنها تحسين وضع المرأة بعد دراسة أحوالها.

والسؤال المهم هنا هو: لما قال الباحثون مفهوم "féminism" وترجموه بالنسوية، ولم يترجموه بالنسائية على الرغم من أنها مترادفات لغة ومعنى حسبما تقول معاجم اللغة.

أما القول إنّ المصطلح womenswritting يقابل مصطلح "كتابة النساء" فيشير إلى ترجمة حرفية فإذا ما أضفنا ياء النسبة لهذا المصطلح الأخير ليصبح الكتابة النسائية فهل ستبقى دلالة المصطلح الأجنبي نفسها أم يجب تعديله ليتوافق معه.

[1]- رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، ص 10.

[2]- محمّد عناني، المصطلحات الأدبية، دراسة معجم انكليزي ، عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، مصر، د/ط، 1997، ص 30.

[3]- ثائر ذيب، صفحات من الثقافة العالمية قضايا النسوية والجنوسة، مجلة المعرفة، ع 483، كانون الأول، 2003، 216.

وهذه واحدة من إشكاليات المصطلح إذ أنّ بقاء المصطلح الغربي مرادفا للاصطلاحين، يعني تعدّدية الترجمة وعدم الدقة نظرا لخصوصية اللغتين، مما يثير الريبة والشك، ولاسيمّا إذا ما أضفنا ترجمات من مثل كتابة النسوة، كتابة النسوان، الكتابة النسوية، الكتابة النسوانية، أما إذا تعدّل المرادف الغربي ليتوافق من جديد مع الإضافة –ياء النسبة– وخرج في حلة مغايرة تشابكت المصطلحات وتعدّدت وتعقدت المسألة.

فالعرب لا يقيمون كبير فرق بين قولهم كتابة النساء، أو الكتابة النسوية، فالدراسات النقدية العربية لم تعمل على التمييز بينهما، بل وحدتهما دلاليا، لذلك يبقى المصطلح متذبذبا في أذهان الباحثين غير قار "نتيجة غياب التصوّر النقدي الذي لم يصل بعد إلى مستوى دراسة هذه الظاهرة وتفكيكها داخليا"[1]. وهذا ما جعل الاهتمام "يتزايد بإبداع المرأة ونقده وظهرت اتجاهات وتيارات في الشرق والغرب، حيث تتباين هذه التيارات والاتجاهات وتختلف وتتناقض تصورات راديكالية تدافع عن أدب متميز للمرأة بتعصب شديد (..) وأخرى ترفض هذا التمايز وتشدد على إبداع حقيقي بغض النظر عن الجنس وتصورات معتدلة تجمع بين النقيضين "[2].

إنّ مسألة غموض ولبس هذا المصطلح عند النقاد جعله يتأرجح بين ثنائية الرفض والقبول، وهذا ما أدّى بالكتابة النسوية إلى أن تبدو "موضع نزاع بين الرغبة في الكتابة وهي رغبة غالبا ما تكون قوية عند المرأة، وبين مجتمع يبدي اتجاه تلك الرغبة إمّا عداء صريحا أو سخرية لاذعة، أو يكتفي بعدم تقديرها"[3].

وعليه فقد برزت إلى الوجود ثلاث مواقف نقدية مختلفة حول مصطلح الكتابة النسوية على أساس النوع، "لذلك كان ابتعاد المرأة الحقيقي عن الكتابة يرجع أساسا إلى هذا التأنيث الذي يثقل كلمتها فظلت تناضل من أجل

[1]– حسين المناصرة، تفاعلات النسوي في الرواية العربية، مجلة علامات في النقد، كانون، ج44، مجلة يونيو 2002، ص 25.
[2]– نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي (دور المساواة في الفكر والأدب) منشورات، فكر، دراسات وأبحاث، الرباط/المغرب، ط1، 2009، ص 99.
[3]– المرجع السابق، ص 104.

انتزاع هذا الحق مضطرة أحيانا للغش والخيانة والتدليس من أجل الظفر بالمستمع لاكتشاف كلمتها وحماية كتابتها"[1].

إنّ قضية تداول المصطلح وتعزّز حضوره في الثقافة والأدب العربيين، ارتبط بشكل كبير بظهور جيل من الكاتبات العربيات "عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء ولبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية وإغنائها"[2]، لنصل في النهاية في ظل وجود آراء متعدّدة حوله وفي ظلّ وجود بعض الدارسين ممن يقبل مصطلح النسوي أو الأنثوي في وصف أو تصنيف الكتابة النسوية، ويرفضه البعض الآخر، ولا يعبأ الآخرون بالتصنيف ويتجنب الكثيرون الخوض فيه لاعتبارات فكرية وتاريخية واجتماعية مختلفة.

إذن فالكتابة التي تكتبها المرأة على مستوى التجنيس مفتوحة على وجهات نظر ثلاث، هي أدب نسائي/أدب نسوي/أدب أنثوي وهذه الأوجه المتعددة خاض فيها العديد من النقاد والناقدات العرب بحيث تأرجحت الآراء بين القبول والرفض والحضور والغياب، وكذلك تأرجح منتجه المرأة التي تعدّ جزء من القضايا المطروحة على محكّ البحث.

فالواضح أنّ التصورات النقدية التي حاولت الاقتراب من إشكالية الأدب النسائي قصد معالجتها ، واستخلاص ما يتوفر عليه من سمات مفيدة ، وكذلك المنظورات الإبداعية، وإن كانت تقر في سياق رفضها له ما يتوفر عليه هذا النمط من الكتابة التي تنشئها المرأة من خصوصيات تجعل منها ظاهرة متميزة في حقل الإبداع، وبالرغم من تعارض الآراء وتعدّدها، إلا أنّ هناك حقيقة لا يمكن تجاوزها، وهي الحضور القوي لهذا الإبداع الذي فرض نفسه على الساحة الثقافية العربية بفعل اجتهاد المرأة في مجال الكتابة النسوية وما استوجبته من متابعة نقدية مكثفة.

[1]– نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي (دور المساواة في الفكر والأدب ، ص 102.

[2]– حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافات العربية المعاصرة، مجلة الحياة الثقافية، ع195، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، 2008، ص 33.

لذا فإن الحديث عن الكتابة النسوية ذو طابع إشكالي خاصة وأنّ الساحة النقدية العربية لم تفصل بعد في مشروعية المصطلح النقدي بالرغم من وجود اجتهادات فردية من قبل بعض الدارسين والنقاد، خاصة وأنّ عدم فهم وتحديد إشكالية المصطلح المستعصية على الاتفاق والتوحد في بنية متناغمة يعود إلى أنّ مجمل النظريات والمقاربات النقدية ترتكز في مادتها البحثية على أعمال عربية ، وبالتحديد من منجزات الفكر الغربي والنهضة الأوروبية المهتمة بقضايا المرأة وكتاباتها ، مما خلق عجزا في الساحة النقدية العربية التي لم تستطع وإلى اليوم الفصل في هذه القضية الشائكة، وإقرارا لما هو حاصل من تشعبات حول المصطلح النقدي الذي بات يشكل هاجسا علميا وطيفا فكريا يتلبس المفاهيم والرؤى، الأمر الذي أدى بالقارئ والباحث عن وجه التحديد إلى الاحتراز في تبني مصطلحات معينة، ولعل أهمها مصطلح النقد النسوي وما أفرزه هذا الأخير من أسماء وطروحات بخصوص المرأة وكتاباتها ، خاصة وأنّ هذا المصطلح ما زال غامضا وغير محدّد، ولكن وقبل محاولة تحديده في الساحة النقدية العربية علينا أن نتطرق ولو بإيجاز إلى خلفيات التيار النسوي الغربي و مرجعياته الفكرية والنقدية.

أ– موقف النقد النسوي الغربي من المصطلح.

يعدّ مصطلح الكتابة النسوية/النسائية من بين المصطلحات النقدية الكثيرة والمتداولة في الساحة النقدية العربية، بحيث تعد هذه المصطلحات دخيلة على الثقافة والنقد العربيين، نتيجة نقلها من لغتها الأصل إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة، ولما كانت الترجمة حسناء خائنة كانت الهوة واسعة بين المصطلح (المترجم) ومفهومه، وهذا ما أدى إلى بروز الإشكال الذي حدث مع مصطلح الكتابة النسوية/النسائية في الساحة النقدية العربية ممّا دفعنا للبحث عن أصول هذه التسمية في الغرب، وما هي الفلسفة التي انبثقت عنها؟

إنّ مصطلح الكتابة النسائية **feminine writing** هو حصيلة نضال نسوي غربي طويل أفرز نقده الخاص، فالمذهب النسوي الغربي أو "**féminism**" "مصطلح أطلق على الفكر المؤيّد لحقوق النساء الداعي

إلى تحريرهن من القمع الذي تمارسه عليهن السلطة الذكورية، وقد كانت البدايات الأولى لظهور هذا الفكر أو المذهب في أوروبا في أواسط القرن التاسع عشر كجزء متضمن في الخطاب التنويري بعدها ، انتقل إلى أمريكا بحيث يتضمن الاصطلاح أنّ النساء مقموعات، وأن الجنوسة ليست ثابتة بمعنى أنّ المرأة ليست جوهرا، وعليه لا يصح إدراج هذه العلاقات في الاختلافات الطبيعية بين الجنسين أي الذكر والأنثى زيادة على انطوائه على ضرورة الالتزام بتغيير أوضاع النساء حول الأفضل"[1].

وهذا ما أدى إلى ظهور الحركة النسوية التي تسعى لإعادة الاعتبار للمرأة ووضع الأمور في نصابها، لذلك فقد ناضلت النساء من أجل العدل والمساواة وتحرير أنفسهن من براثن الفكر الذكوري الذي يلغي جميع حقوق المرأة، فعملت النظرية النسوية على دحض الفكر الذكوري، الذي يقول أنّ الذكورة تشكل مرجعا فلا تتعرف المرأة على ذاتها وجنسها وهويتها إلّا من خلاله –الرجل– أي أنّ المرأة لا تتعرّف على هويتها الجنسية إلّا سلبا ما يعني "أنّ في وجود المرأة نقص أصلي خواء، ثقب، جرح"[2]. فأساس المشكلة يكمن في أنّ "جدلية الهوية والغيرية تبقى على تخوم الواقع والخيال و تتموقع في بؤرة الصراع أو التوتر، بين واقع مركب يبدى الهويات كما هي في خصوصيتها الفردية، وبين خيال متشعب يضفي عليها تلوينات مغايرة"[3].

ولهذا حاولت الحركة النسوية السعي إلى إماطة اللثام عن وضع المرأة في مجتمعات طالما تسودها الهيمنة الذكورية، بحيث ركزت على المفهوم الفلسفي للجوهر الذي يمنح للواقع حقه في صنع ماهية الأشياء، فهو الإيمان بحقيقة الأشياء كما هي عليه في الواقع والتي بدورها تحدّد الهوّية وهو تحديد ثابت وراسخ، فالجوهر هو الذي يمنح الكينونة والوجود على أساس الاختلافات الجوهرية بين المرأة والرجل، من خلال مفاهيم عنيت بها الحركة النسوية

[1]– خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، نقد مفاهيم الفكر الذكوري، دار البيسان، بيروت/لبنان، ط1، 2005، ص 24.

[2]– الحسين سحبان، العقل المذكر والعقل المؤنث، مجلة الحكمة ع03، شتاء 1993، ص 10.

[3]– محمّد شوقي الزين، الإزالة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2008، ص 132.

كالجندر والعرق والجنس لتحديد جوهر الإنسان، وهذا ما طوّرته الما بعد النسوية ، خاصة في إشكالية هوية المرأة باعتبار أنّ النسوية وعي فكري ومعرفي وحضاري، وهي تختلف عن النسائية التي هي وعي بالجنس والفوارق البيولوجية بين الرجل والمرأة.

تعدّ النساء الغربيات ذوات الفكر البرجوازي هنّ أوّل من أطلق مصطلح femenist أو feminism، إلّا أنه لقي الرفض الكلّي من قبل نساء الحزب الشيوعي في الاتحاد السوفياتي، حيث اعتبرنه ذو صبغة ليبيرالية، وحتى مفكرات الحركة النسائية في العالم لم يتقبلنه وجوبه بالرفض، "في حين أبدت الحركة النسوية الفرنسية تحفظا إزاءه، حين تعرفت عليه سنة 1970، خاصة وأنها كانت تنظر إلى المصطلح feminism بأنه نتاج فكر حركة نسوية تبحث عن سلطة ضمن النظام الهرمي الذي هو من وضع السلطة الذكورية"[1].

إنّ تنامي الحركات السياسية النسوية في العديد من الدول القومية، قد منح الاهتمامات النسوية حضورا عوليا متزايدا، ممّا جعل عبارتي "fémimism" و"feminist" تظلان متداولتين من طرف عدد كبير من مفكرات الحركة النسوية في العالم، وقبل التوغل في أدغال مصطلح النسوية تاريخيا حريٌ بنا أن نتوقف عنده في بعض المعاجم الأجنبية، حيث يعرّف معجم **Hachetté** النسوية "بأنها منظومة فكرية أو مسلكية مدافعة عن مصالح النساء وداعية عن توسيع حقوقهن"[2]، وهذا واضح من خلال الما بعد البطريركى الذي أبرز معظم مطالب النساء الأوربيات، أمّا معجم **و يبستر** فيعرّفه على أنها: "النظرية التي تنادي بمساواة الجنسين سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وهي تسعى كحركة سياسية إلى تحقيق حقوق المرأة واهتماماتها وإلى إزالة التمييز الجنسي الذي تعاني منه المرأة"[3] والذي شكل نقطة سلبية وضعتها في منطقة حساسة في المنظومة الاجتماعية.

[1]- خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، ص 20/19.

[2]-مي الرحبي، الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي، مجلة الثرى الالكترونية.
http://www.thara.sy.com/thara/modules/newbb/view forum,php

[3]- المرجع السابق

ويقترح معجم **أكسفورد** تعريفا عن النسوية فيقول: "أنّها الاعتراف بأن للمرأة حقوق وفرص مساوية للرجل، وذلك في مختلف مستويات الحياة العلمية والعملية على اعتبارها إقصاء المرأة منها"[1]، والملاحظ في هذا التعريف هو أنه يركز على مسألة المساواة بالمعنى الحداثي النسوي دون أيّ التفات للمساواة المابعدية.

ترى الباحثة **سارة جامبل** sarahgamble بأنّ النسوية تيار أو حركة سعت إلى تغيير المواقف الذكورية من المرأة ، حيث أنّ هذا المصطلح "يشير إلى كلّ من يعتقد بأن المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل في المجتمعات التي تضع الرجال والنساء في تصانيف اقتصادية أو ثقافية مختلفة، وتصرّ النسوية على أنّ هذا الظلم ليس ثابتا أو محتوما، وأنّ المرأة تستطيع أن تغير النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي عن طريق العمل الجماعي، ومن هنا فإن هدف المسعى النسوي هو تغيير وضع المرأة في المجتمع"[2].

وقد جاءت هذه الدعوة نتيجة بعض القراءات النقدية لفلاسفة الحضارة الغربية الذين نظروا إلى المرأة نظرة نقص أو ازدراء مثال كانط، ديكارت، وأفلاطون هذا الأخير الذي وضعها في مدينته في مرتبة العبيد والأشرار.

بينما يعرّف الفيلسوف الإنجليزي المعاصر **سيمون بلاك بيرن** simone black bourn المذهب النسوي، بأنه "منهج دراسة الحياة الاجتماعية والفلسفية وعلم الأخلاق (Ethics) يلتزم أصحابه بتصحيح انحرافات التحيز (Biases) التي تؤدي إلى إحلال المرأة في مكانة التابع (Subordination) (أي في مكانة ثانوية) ، ومن ثمّ فإن علم الأخلاق النسوي الحديث يركز على الانحياز للرجل مسلطا عليه أضواءه ، وكاشفا عن خباياه في الدراسات والنظريات الفلسفية"[3].

[1]- http://www.jtemay.com/archive/index. Php/t .6927 html

[2]- سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية (معجم ادنى) تر، أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002، ص 328.

[3]- محمّد عناني، المصطلحات الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوغمبان، الجيزة/مصر، ط3، 2003، ص 182/181.

يعدّ المذهب النسوي اليوم هو الرؤية النسوية في المجتمع الغربي المعاصر، وهو لا يمثل حركة واحدة، وإنما هو نتيجة تكاثف لحركات كثيرة ومتعدّدة تختلف فيما بينها من حيث الانتماء الإيديولوجي والفلسفي، فهناك حركات نسوية ليبيرالية "اشتد نشاطها ما بين عام 1960-1970 ،حيث ترعرعت في تربتها مبادئ الديموقراطية والحرّية والعدالة والمساواة"[1] ومن أشهر مفكراتها "أولمب دي غوج olompdegauge " الفرنسية، والبريطانية "ولتسونكرافت Mary wallstoncraft" ،حيث تعتبر أوّل أصوات النسوية الليبيرالية التي نادت بتحسين أوضاع النساء ودافعت عن حقوقهن، وأنكرت الادّعاء القائل أنّ المرأة بحكم طبيعتها أقل عقلانية من الرجل، وأكثر سعيا وراء الملذات وقالت لو وجد الرّجال أنفسهم محبوسين في أقفاص النساء، فإنهم يطورون صفات مثل تلك التي نسبوها للنساء"[2]، والواقع أنّ المتتبع لهذا الفكر نجده قد فتح الأبواب للحركة النسوية بما يمتاز به من نضج وعلوّ أفق في القرن التاسع عشر بعد القضاء على الحكم البطريريكي.

كما ظهرت في نفس الفترة الزمنية الحركة الراديكالية في شمال أمريكا، وكانت من أشهر مفكراتها شاليت فايرستون shulamith fieston، وكذلك كيث ميلليثkate millet، وتأثرت كذلك بهذه الحركة كل من لوسى ايريغاري luce irigary ،هيلن سيكوس helenecixaus الفرنسيتين، هذا بالإضافة إلى بروز الحركة الماركسية والحركة النسوية السحاقية التي انبثقت أواخر 1960 في شمال أمريكا، والتي تقوم بدورها على نظام الجنس "sexism"، وكذلك الحركة النسوية الفرنسية التي ارتبطت في تفكيرها بالنظرية الجنسية عند **لاكان** lacan، وبالنظام اللغوي عند جاك **ديريدا** jaque derrida ، وقد ارتكز المذهب النسوي الفرنسي على الفكر النسوي عند **سيمون دي بوفار** simone de beauvoir صاحبة كتاب **الجنس الثاني** التي عنيت نسويتها بضرورة "المساواة في الحقوق على المستوى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي من أجل النساء، لأن

[1]- خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، ص 22.

[2]- المرجع نفسه الصفحة ن.

غيابهن سيترك المجال للطغيان الذكوري"[1]. كما توازي الكاتبة بين مصير الذات الخاضعة للاستعمار، وبين مصير النساء في مقاربة تسلط الضوء على ميل الحركة النسوية إلى تعميم أشكال القهر، وبالتالي تجاهل الخصوصيات التي تتعلق بالانتماء إلى الآخر على أساس الجنس أو العرق أو الثقافة ، وهي صاحبة المقولة الشهيرة "**المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة**" وهذه إشارة بالغة القيمة إلى دور المجتمع لتشكيل وضعية الأنثى والتفرقة بينها وبين الذكر مؤكدة على أنّ الحتمية البيولوجية هي التي صاغت وضع المرأة ورتبته كجنس ثان، "وهذا بدوره فتح الباب لميلاد مفهوم سوف يتعاظم شأنه ويعلو صيته ويلعب دورا كبيرا منذ الثمانينات مفهوم النوع أو الجنوسة"[2].

وكان هذا المذهب قد تميز بتأكيده على الأنوثة في البنية اللغوية وعليه فيمكننا تلخيص مسار المذهب النسوي من خلال الكاتبة النسوية إلى ثلاثة أطوار:

1- **الطور الأول**: وهو الطور المؤنث féminine (1840-1880) ومن أشهر رائداته "اليزابيث غاسكل Elizabeth Gasquel" و "جورج اليوث Georg Elliot" ،حيث تميزت الكتابة النسوية في هذا الطور بمحاكاة القيم الجمالية السائدة، حيث كان الزاما على كاتبات هذه المرحلة التقيد بالمعايير الجمالية الذكورية المهيمنة إضافة إلى التزامهن بآداب الاحتشام والابتعاد عن المجون في كتاباتهن.

2- **الطور الثاني**: وهو الطور النسوي féministe (1880-1920) ومن أشهر كاتباته إليزابيث روبنر Elizabeth robinsو أوليف شراينر olive chreines وروزا لوكسمبورغ rosa lauxmebaurg وفيه طالبت النسوة الراديكاليات بيوتيبات أمازونية منفصلة وكذا المطالبة بالمساواة مع الرجل بالإضافة إلى حق الاقتراع والتصويت.

[1]- نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والآداب، ص 30.

[2]- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 132.

3- **الطور الثالث**: female (1920 فصاعدا) ومن ألمع كاتباته **ريبيكا ويست** Rebecawest ، **كاترين مانسفيلد** Cathrine manisfield **ودورتي ريتشاردسن** dorathy richardsan وقد احتفظ هذا الطور بخصائص الطورين السابقين، وفيه يظهر تطوّر التجربة الإبداعية والتعدية وازدياد موجة وعي المرأة بذاتها وقدراتها ، ممّا دفعها للبحث عن التمايز والاختلاف، وتأكيد خصوصية الكتابة النسوية، كما أصبح الحديث عن الجنس يتم صراحة خاصة بعد مرحلة فرجينيا وولف"[1].

وكان أن انبثق النقد النسوي عن المذهب النسوي، والذي كان لآراء الناقدة **إلين شوالتر** Elaine shawalter "أكبر أثر في إيجاد هذا المصطلح وترسيخه، وذلك في كتابها "**نحو بلاغة نسوية**" **1979** ،والذي تصف فيه طرق تصوير المرأة في النصوص التي يكتبها الرجل، أو حذف هذه الصورة منها مستخدمة مصطلح النقد النسوي **féministe critic** أثناء معالجتها تلك المفاهيم"[2].

كما يشير البعض إلى جهود "**فرجينياوولفVirginiawoolf** " في هذا السياق معتبرا إياها أم النقد النسوي الغربي ، لأنها أول من ساهم في تحديد مفاهيمه الأولى ، ففي كتابها **Aroom of onesown**والذي نشر عام 1929 "دعت **وولف** النساء إلى الشروع في تأسيس هوية خاصة بهن، والخروج على البناء الاجتماعي القائم مشيرة إلى أنّ فقدان الموهبة تحُثُّ النساء على معالجة مشكلاتهن الاجتماعية والاقتصادية بأنفسهن والتغلب عليها في سبيل تحرير طاقاتهن الإبداعية والتعبير عن عاطفتهن الأنثوية بصدق من خلال استحضار تجاربهن الإبداعية"[3]. ويمكن القول إنّ النقد الأدبي النسوي "هو ذلك النقد الذي يهتم بدراسة

[1]- رامان سلدن، النظرية النسوية النفسانية في الأدب، تر. سعيد الغانمي، مجلة كتابات معاصرة، بيروت/لبنان، حزيران 1994، المجلد6، العدد 21، ص 106-107.

[2]- خليل إبراهيم، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان/الأردن، ط1، 2009، ص 35.

[3]- سميحة خريس، الخصوصية النسائية وتجلياتها الإبداعية، تجربة جواهر الرفاعية، مجلة أفكار، ع 128/127، عمان/الأردن، أكتوبر 1996.

تاريخ المرأة وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي توضع من أجل إقصاء المرأة وتهميش دورها في الإبداع، ودراسة كيفية تأثر المتلقي بالصور الإقصائية والاختزالية للمرأة"[1].

كما يهتم بقراءة الأدب بصفة عامة وتتبع ما فيه من صور لكلّ من الرجل والمرأة، بغية الكشف عمّا فيه من الانسجام مع الإيديولوجيا الأنثوية أو الاختلاف ، ومن ذلك كلّه تظهر محدودية النقد النسوي في رأي **شوالتر**، فهو ومع أنه عظيم الفائدة يظل محدودا إذا ما قصر على دراسة القوالب التقليدية لصورة المرأة والتحيز لجنس الرجل عند النقاد الرّجال والأدوار المحدّدة التي تلعبها المرأة في تاريخ الأدب ،وبالتالي لن يسمح لنا بمعرفة تشي عمّا تشعر به المرأة وتعايشه، ولن نعرف إلّا الصورة التي يعتقد الرّجل أنّ المرأة يجب أن تكون عليها، لذلك تدعو **شوالتر** "إلى نقد أدبي نسوي يركز على المرأة من خلال تناول نصوص تكتبها المرأة بنفسها وهو نقد يتحقق لدى **شوالتر** منذ اللحظة التي تتحرّر فيها من المنطلقات الخطية الموجودة في تاريخ الأدب الذكوري، فنركز حينها على العالم الذي ينكشف للعيان بعد ألا وهو عالم ثقافة المرأة"[2].

إذن فالنقد الأدبي النسوي ومنذ **شوالتر** يصبح مهتما بمتابعة دور المرأة في إغناء العطاء الأدبي ، والبحث في الخصائص الجمالية والبنائية واللغوية في هذا العطاء، لأنّ الغاية من هذا النقد لم تكن من أجل فتح حقل من الدراسات للنساء كي يسطّرن فيه دون معارضة الآخر (**الرجل**)، وتأخذ بعين الاعتبار تلك النصوص التي أهملها الرجال، ويتكلمن في كلّ ذلك بلغة خاصة بهن، بل إنّ أوسع هدف للنقد النسوي هو أن يعيد لإبداع الأنثى اعتباره ويرفع المظلمة التي لحقتها عبر قرون التاريخ المتواصلة "لكن الغاية من النقد النسوي هي إبراز أسطورة الأنوثة، وإدراجها في ضمير المجموعة الأدبية، وبذلك فقد أضيفت غاية مهمة إلى غاية النضال النسوي تتمثل في خصوصية الأدب النسوي وعلامات الأنوثة وتميزها عن علامات الذكورة، التي تعتبر علامات محايدة، وأنّ هناك

[1]– يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، عالم الفكر، مجلد 34، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر/ديسمبر، 2005.
[2]– رامان سلدن، نظريات النقد المعاصر، تر جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ذ3، 1991، ص 120.

أوجاع خاصة بوضع المرأة في المجتمع"[1]. ولهذا أخذت المرأة الكاتبة على عاتقها مسؤولية التعبير عن وضعية المرأة وإحساسها، لأنها من جنسها وتعيش نفس معاناتها، فالناقدة الغربية **كاترين سمبسون katrin simbisun** تقول في هذا الصدد: "إنّ المرأة قد كتبت عن نفسها أخيرا بصدق وجرأة عندما اقتحمت أدب الرجل، وأدركت أسراره وفكت شفرته لتعلن من خلال أعمالها الأدبية عن مأساتها الحضارية والإنسانية وإدانتها للثقافة والحضارة"[2]. وأيّدتها **فرجينيا وولف** بقولها: "إنّ الحضارة التي تقمع المرأة لا يمكن أن تكون حضارة، فالحضارة الإنسانية الحقيقية لا يمكن أن تتمادى بهذا الشكل الفاضح عبر قرون متوالية في تهميش المرأة وإهدار كيانها، والتأكيد دائما على أنّ الرجل عقل والمرأة جسد من خلال كتابات فلاسفة عمالقة مثل **سقراط، أفلاطون، داروين، كانط، شوبنهاور** ..وغيرهم"[3].

فمن هذا المنطلق دافعت الكاتبات أو الناقدات الغربيات عن حق المرأة في الكاتبة والإبداع ، من خلال النظرية النسوية أو النقد النسوي محاولات استرجاع الكرامة النسوية المفقودة والبحث لذواتهن ، عن مكانة بين كبار الأدباء الرجّال، لأنّ المرأة حين تتحدث عن الموضوعات الخاصة بها تتمتع بقدرة أكبر على تصويرها لكونها ترى الأشياء برؤية مختلفة عن الرجل، وهذا يحتاج إلى قراءة قادرة على تمييز الجوانب التي لم يكن الناقد معنيا أصلا بملاحظتها، لذا لابّد "أن يقرأ هذا الأدب **"قراءة نسوية"** قراءة متحرّرة من تحكم الرجل في الخطاب والمصطلح النقدي"[4].

فالبحث عن منهج يتوسل به قراءة الإبداع النسوي من قبل الكاتبات أو الناقدات، إنما يعبّر عن وعي المرأة بكتاباتها في كونها تختلف عن الرجل، فهي تكتب الأدب من خلال وعيها بذاتها، هذا الوعي الذاتي الذي دفعها

[1]– عوض يوسف نور، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص 43.
[2]– نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003، ص 657.
[3]– المرجع السابق، ص،ن.
[4]– حفناوي بعلي، مدخل إلى نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 33.

على مدار العقود الماضية إلى التعبير عن نفسها في قالب أدبي يختلف عما يكتبه الرجال ممّا يؤكد وجود اختلاف حيوي لا شك فيه بين أدب الرجال وأدب النساء.

إذن فهذا الوعي من الناقدات والمطالبة بمناهج عديدة، يعدّ التفاتة منهن حتى لا يبقى الإبداع النسوي يتقلب وفق المعايير التي وضعها الرجال خصوصا، وأنّ الرجل ميّال إلى جنسه، ما دفع بالكتابة النسوية دائما أن تكون في دائرة المسكوت عنه، أو تتصف بعدم الجودة والتميز، وتظل حبيسة الانتقادات السلبية التي تصب عليها ليس لعدم جودتها فعلا، وإنما الحاكم عليها ينظر إليها من منظور ذكوري مهيمن، إنّ الدافع الحقيقي والأساسي على وجود نقد نسوي هو ضرورة الحاجة إلى وجود رصد وتتبع لوعي المرأة وذاتها، ثم قياس هذا الوعي يشي تدرجاته ورصده في تفاعله مع محرّضاته واطلاقاته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية، هذا الوعي النسوي الذي أيقن بوجوب التمييز بين الكتابات النسوية والكتابات الرجالية من حيث اللغة والتفكير والوجود، خاصة وأنهن أدركن، الكاتبات والناقدات. يقينا بأنّ العنصر الذكوري هو سبب التهميش والقهر الذي طال المرأة عبر كل هذه العصور .

لقد تبنت هذا المنهج ناقدات غربيات كثيرات وكنّ رائداته من أمثال **هيلن سيكوس، جوليا كريستيفا، فرجنينا وولف، سيمون دي بوفوار، إلين شوالتر، كاتي ميلليت** وكثيرات غيرهن "حيث قدمت الناقدة **جوليا كريستيفا** دراسة عن النقد الأدبي النسوي سنة ألف وتسعمائة وستة وثمانين (1986)، وأوضحت فيها ضرورة المساواة بين الرّجل والمرأة في الصورة والشفرات والعلامات والدلالات التي تتجلى في الآداب والفنون وغيرها من النظم"[1]، في حين أثارت رسالة **لوس ايريغاري** الفلسفية والتي هي عبارة عن أطروحة دكتوراه موسومة بـ "**مرآة المرأة الأخرى**" "عاصفة من الجدل أدت إلى فصلها من مدرسة لاكان الفرويدية للتحليل النفسي، كان ذلك نتيجة تأسيسها

[1]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص 661.

عملية تحرير المرأة وحصولها على حقوقها المهدورة ،من خلال تحدّي المقولات الأساسية للفكر الفلسفي، باعتباره الخطاب الرئيسي والمصدري في الثقافة الغربية"[1].

وكان النقد النسوي قد مرّ في تطوّره وتشكله بمراحل ثلاث يمكن ايجازها فيما يأتي:

المرحلة الأولى: انتقل النقد النسوي في بداية السبعينات إلى مرحلة جديدة عادة، ما يطلق عليها مسمّى النقد النسائي "Gynocriticism" أي دراسة الكتابات والموضوعات المتصلة بالنساء، فقد قامت ناقدات بما فيهن **إلين مويرزّ** Elaine moyrez وإلين شوالتر Elaine chawaler بتوصيف التعبيرات والثقافات الفرعية الأدبية النسائية، وبتحديد سمات التاريخ الأدبي النسائي والاحتفاء به كتراث قومي.

وجاء كتاب **إلين مويرز** عن "نساء الأدب"literaywomen's" ليصيغ شكل تراث الأدب النسائي، حيث يعتبر هذا الكتاب من أوائل النصوص في النقد النسوي التي وهبت الكاتبات تاريخا ووصفت اختيارات النساء في التعبير الأدبي "وقام بالتعريف بقدرات الكاتبات، فلامجال للحديث عمّا لا تستطيع النساء عمله في الأدب حيث أنّ التاريخ يبين أنهن فعلن كل شيء"[2] .كما تمّ في هذه المرحلة الكشف عن "كراهية النساء في الممارسات الأدبية وتهميشهن والإساءة إلى أدبهن ، هذا إضافة إلى استبعادهن من التاريخ الأدبي"[3].

حاولت الكاتبة ماري ايلمان Mary Ellman من خلال كتابها المعنون بـ "**التفكير حول النساء** "thinking about women" إماطة اللثام عن القوالب اللامعقولية والآليات التي يستخدمها النقاد الذكور للحط من شأن الكاتبات ومن قيمة إبداعهن وذلك في قولها: "إنّ مثل هذا النقد يتضمن الكشف عن التنميط الجنسي للنساء، في كل كتاباتنا النقدية ونقدنا الأدبي، كما يتضمن أوجه النقص في المدارس النقدية

[1]- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1996، ص 33.
[2]- سلسلة ترجمات نسوية، النقد النسوي الأدبي، تحرير وترجمة وتقديم، هالة كمال، مؤسسة المرأة والذاكرة، ط1، 2015، ص 178.
[3]- محمّد بن زاوي، الأدب النسوي في ميراث النقد العربي والغربي، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط2، 1998، ص 180/179.

القائمة، وفي مناهج التعامل العادل والحساس مع الأعمال المكتوبة بأقلام النساء"[1]، إلا أنّ العمل الفعلي والأساسي لهذا النقد النسوي، والذي يعدّ اللّبنةّ الأولى له، والأكثر تأثيرا فيه هو أطروحة الدكتوراه التي قدمتها كات ملليت "kate millet" والموسومة بـ"السياسات الجنسية sesecual politic 1970"، حيث قامت بوضع مخطط للنظرية الأبوية ومحاولة تحديد الفرق الهام بين الجنسين البيولوجي (sex) والجنس البسيكوثقافي"[2].

ما نلمسه فعلا في هذه المرحلة هو أنّ عملية الكشف عن الممارسات النقدية، التي تمس بقيمة الإبداع النسوي وبالتالي التقليل من شأن المرأة ككاتبة، استوجب مواجهة صريحة ضد الكتابة الذكورية، وكذلك محاولة استنباط الأنماط التي عرفت بها المرأة في التاريخ الأدبي ، وهذا ما أشارت إليه الباحثة النسائية **ماجي هم Maggie humm** في مقالتها عن النظرية الأدبية النسوية المنشورة عام ألف وتسعمائة وثمانية وتسعين (1998)، حيث ركزت على السمات الأساسية لمدرسة النقد النسوي منذ التسعينات موضحة أنّ "السمة الأساسية التي ميزت تلك الفترة هي عدم اقتصار اهتمام النقد النسوي بصورة المرأة في الأدب، بل بالسعي إلى التنقيب عن الكاتبات وطرح مفهوم النقد النسائي بمعنى اهتمام الناقدة بالمرأة الكاتبة"[3].

المرحلة الثانية: وفيها تم التأكيد فعلا على وجود أدب خاص بالنساء له مميزاته الجمالية وخصوصياته الفنية، وكان ذلك نتيجة دراسة شملت الأدب الرجالي، وإخضاعه للمقارنة مع الكتابات النسوية مما فتح المجال أكثر للتركيز عليها، وبالتالي إعادة قراءة هذا الأدب من مختلف القوميات والأزمنة التاريخية، وقد توسعت الدراسات لتشمل التاريخ الأدبي للنساء الذي يصف المراحل التطورية لكتاباتهن من خلال أكثر من ثلاثة قرون.

[1]- هالة كمال، النقد الأدبي النسوي، ص 180.

[2]- كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1980، تر: خميس بوغرارة، حولية حول مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، كلية الآداب واللغات، قسم اللغات الأجنبية، مخبر الترجمة trell مطبعة البحث، قسنطينة، أكتوبر 2002، ع1، ص 216/213.

[3]- هالة كمال، النقد الأدبي النسوي، ص 90.

كانت هذه المرحلة قد تميزت ببروز كاتبات واعدات أهمهن **إيلين شوالتر** وكتابها "**أدب خاص بهن**" والذي حاولت فيه ومن منطلق ليبيرالي إنساوي أن تعيد بناء نوع من التراث أو التقليد من أدب النساء"[1]، وكانت **إيلين شوالتر**قد وسمت المرحلة الأولى والثانية بالتحليل النقدي النسائي féministcritic،حيث عني النقد النسوي في هذه المرحلة "بالكشف عن التفرقة الجنسية والقوالب البسيكوثقافية في النصوص الأدبية والنقدية والتي عادة ما تكون من توقيع الرجال، حيث تعرف بالنصوص الذكرية Androtexts والنقد الأنثوي Gynotexts"[2]، والذي يمثل المرحلة الثانية من مراحل تطوّر النقد النسوي، والذي يعني الدراسة الإيجابية المتعاطفة مع الكتابات النسوية أو النصوص الأنثوية Gynotexts، حيث تحوّل النقد النسوي في منتصف السبعينات من كتابات الذكور، على اعتبار أنّ النقد النسوي بدأ أوّلا بنقد الأدب الرجالي والثورة على النظام الأبوي، الذي همش الأنثى وحوّلها لخدمة أهدافه نحو كتابات النساء والنساء ككاتبات النقدية الأنثوية.

المرحلة الثالثة: كانت بدايتها في أوائل الثمانينات، حيث شهدت جهودا تنظيرية وتحليلا لغويا واستخدام المدرسة التفكيكية of consrutcion، والتحليل النفسي psychanalysis في تطوير النقد النسوي، وطرح مفاهيم مثل الكتابة الأنثوية femininewriting، وفن الكتابة النسوية fiminist poetics، كما شهدت هذه الفترة أيضا اهتمام النسويات خاصة مدرسة النقد النسوي الفرنسية لما بعد البنيوية post structuralism "في التركيز على الجوانب اللغوية ووضع الذات المتكلمة في النص، فتبلور البحث في مساحات الصمت والصوت المسكوت عنه"[3].

كما تم خلال هذه المرحلة توجيه انتقادات لاذعة إلى **إلين شوالتر** حيث فرض فيها النقد إعادة تقويم كبير للميراث النسوي للسبعينات و للإنساوية الليبيرالية ،التي شكلت أساسا له "باستيراد اهتمامات ما بعد بنيوية وبسيكو

[1]- كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية مند 1980، ص 215.

[2]- محمّد بن زاوي، الأدب النسوي في ميزان النقد العربي والغربي، ص 180.

[3]- هالة كمال، النقد الأدب النسوي، ص 21.

تحليلية تزعزع الاستقرار النسبي لمفاهيم المؤلف والتجربة ونظرية المحاكاة التي اعتمدت عليها النسائية الأمريكية في ذلك الوقت، وأحلّت موجة Gynesis الجديدة لا محدودية الاختلاف النصي محل التركيز على هوية المرأة الممكن إدراكها، وفي أكثر تجلياتها إحكاما أذابت المرأة كأنثى وخلقت منها المرأة كبناء لغوي نصوصي"[1].

ونشير إلى أنّه قد تم في هذه الفترة الزمنية نشأة النسوية السوداء black feminism في الولايات المتحدة الأمريكية، وكذلك النسوية المثلية lesbainfeminism، بينما اتسمت التسعينات بتقاطع النقد الأدبي النسوي مع مدرسة ما بعد الكولونيالية، فظهرت النظرية الأدبية النسوية.

post colonial feministlitterarytheory "الذي يتسم بقوة التواجد والتعبير عن الذات، وتبني موقف أيديولوجي واضح مع استمرار الاستناد إلى سياسات الاختلاف جنبا إلى جنب، تأمل الذات بالإضافة إلى الاهتمام بمسألة الموقعيةPositionality"[2].

وتأسيسا على ما سبق يمكننا القول: أنّ النقد النسوي الغربي في تحقيقه للكتابة النسوية الغربية ،كان ينطلق في تعريفه لهذه الكتابة من منطلق التمرّد على الثقافة الذكورية، بحثا عن الحرّية الثقافية النسوية المستلبة، هذه الحرية المستلبة أدّت إلى بناء ثنائية الرجل والمرأة "بطريقة ثنائية مشوهة حدّها الأوّل للرجل الإيجابي وحدّها الثاني للمرأة السلبية في الثقافة الذكورية"[3].

فإذا كان الرجال مسؤولين عن نظام المعاني الثنائي الحاكم الهوية/الآخر، العقل/الفوضى، الرجل/المرأة، فإنّ النساء لسن طرفا في خلق أساطير هذا النظام بسبب إبعادهن إلى القطب السالب والسلبي في تلك التراتبية.

[1]- كريس بولديك، النقد والنظرية مند 1968، ص 215.

[2]- هالة كمال، النقد الأدبي النسوي، ص 20.

[3]- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2008، ص 80.

وإذا أمكننا تقسيم الأدب النسوي إلى نوعين متمايزين، حيث يهتم النوع الأول منها بالمرأة كقارئة، أي المرأة كمستهلكة للأدب الذي ينتجه الرجل، كما يهتم بالطريقة التي تعمل بها فرضية وجود قارئة لنص ما في تغيير فهمنا هذا النص، وتنبيهنا إلى دلالة شفراته الجنسية، حيث أطلق على هذا النوع من التحليل مسمّى، المراجعة النقدية النسوية feministcritic،ومثلها كغيرها من المراجعات النقدية تكون بحثا على قاعدة تاريخية فاحصة للفرضيات الأيديولوجية للظواهر الأدبية، وتتضمن موضوعات هذه المراجعة صور النساء وأنماطهن في الأدب وأشكال الحذف والتصوّرات الخاطئة عن النساء في النقد.

أمّا **النوع الثاني** من النقد النسوي "فيهتم بالمرأة ككاتبة، أي المرأة كمنتجة للمعنى النصي بما فيه من تاريخ وموضوعات وأنواع وبنى الأدب المكتوب بأقلام النساء، وتتضمن موضوعاته التفاعلات النفسية بإبداع المرأة واللغويات، ومسألة لغة المرأة ومسار الحياة الفردية أو الجماعية لجنس النساء، وكذلك التاريخ الأدبي، وبالطبع الدراسات المتعلقة بكتابات وأعمال بعينها"[1].

كما تمّ تقسيم النقد النسائي في المرحلة الثالثة من مراحل تطوّره إلى معسكرين فكريين: المدرسة الأولى بزعامة **إلين شوالتر** والمدرسة الفرنسية بزعامة كل **من هيلين سيكوس، لوس ايريغاي، جوليا كريستيفا،** فقد اعتمدت زعيمة المدرسة الفرنسية **هيلين سيكوس** في تحديدها لمفهوم الكتابة النسائية على تفكيكية **جاك ديريدا** خاصة مفهومي الاختلاف والإرجاء، حيث "تنقل مركز الجدل في النقد النسوي إلى إشكالية المرأة والكتابة بعيدا عن التركيز التجريبي على جنس الكاتب (الكاتبة)، أو على طريقة التعامل مع المرأة فيه، فالكتابة النسوية عندها تعيد تأسيس العلاقات العفوية مع الجسد، جسد العالم، وجسد المرأة بعيدا عن منظومة التفكير الأبوي الثراتبية وثنائياها المتعارضة، وبعد تأسيس العلاقة مع الأم باعتبارها مصدر الصوت وأصله في أيّ كتابة نسوية حقة"[2].

[1]– هالة كمال، النقد الادبي النسوي، ص 90.

[2]– صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ص 33.

تدعو **هيلين سيكوس** النساء إلى وضع أجسادهن في كتاباتهن ،من خلال مقالتها الشهيرة "**ضحكة الميدوزا**" وممّا جاء فيها "إن جسد المرأة بكل ما بما فيه من ألف حدّ وحدّ من الحماس سيجعل اللغة الأم ذات الشق الواحد تتراجع بأكثر من لغة"[1].

وكان أن جلب مصطلح النقد النسوي الأدبي معه مصطلح جديد هو الجنوسة أو الجندرGender ،حيث حظي هذا المفهوم بأهمية كبيرة إذ تعتبره بعض الباحثات إشكالية ثقافية وتعود إلى التصنيف الاجتماعي للذكر والأنثى.

فطرحت إشكالية الجنس في مقابل الجندر وأيهما يحدّد الهوية على أساس أن الجنس فطري والجندر مكتسب ثقافي واجتماعي، وتقوم الباحثة النسوية **ماغي هم** maggie humm بتعريف الجندر باعتباره "مجموعة من الخصائص والسلوكيات التي تشكلت ثقافيا، ويتم إضفاؤها على الإناث والذكور والنظرية النسوية المعاصرة حريصة على التمييز بين الجنس والنوع، فمفهوم الجندر يشير إلى انتقال الجنس من مجال الطبيعة إلى مجال الثقافة، حيث يتم اعتباره بناء اجتماعيا وموضوعيا بحثا مرتبطا بالسياق التاريخي له تداعياته المؤثرة في النظرية الأدبية النسوية"[2].

فالجندر إذن عنصر ثقافي مؤثر في الجنسين ،إذ من خلاله تتعرف المرأة على هويتها كامرأة وأنها مختلفة عن الرجل فهذا التقابل بين المرأة والرجل، الذي يصنعه الجندر أسهم في فهم الهوية الأنثوية لجنس المرأة على أنها مختلفة بكينونتها عن الرجل، ولهذا كان لابدّ من إدراك الفارق المهم بين الجنس sex والهوية الجنسية Gender وهو ما فعلته كات ميلليتkate millet ،حيث استعارت من العلوم الاجتماعية التمييز المهم بين المصطلحين "فالجنس يتحدد بيولوجيا، أمّا الهوية الجنسية فهي مفهوم ثقافي مكتسب، لذلك فهي تهاجم علماء الاجتماع الذين يتناولون

[1]- رامانسلدن، النظرية النسوية النفسانية في الادب ،ص112.

[2]- هالة كمال، النقد الأدبي النسوي، ص 12.

الصفات الأنثوية المكتسبة ثقافيا كالسلبية بوصفها صفات بيولوجية طبيعية وترى المرأة أحيانا تسهم في الإبقاء على مثل هذه الترجمات"[1].

إذا كان الجنس والجندر يفهمان كأساس واضح للهوية، هذا لا يعني أنّ معرفة الجنس تؤدي إلى معرفة الجندر القائم في المجتمع، ولهذا بقيت ما بعد النسوية تسعى إلى تغيير الثنائيات السيكولوجية والاجتماعية قوة/ضعف، عقل/عاطفة، وغيرها من الثنائيات وتركز في إلغائها أكثر على المرأة والرجل، فسعت إلى إيجاد بديل لها وهو مصطلح الجندر وهو النوع الاجتماعي بديلا عن مصطلح الجنس.

لقد جاءت الحركة النسوية تتماشى وصيرورة الأحداث والتغيرات الفلسفية الكبرى، فتأثرت بالتفكيكية من خلال أفكار **جاك ديريدا** على أساس تفكيك وهدم النظام الأبوي البطريركي، والسعي وراء تغيير صورة المرأة، وهذا ما سعت إليه الناقدات النسويات في الغرب على تباين مشاربهن الفكرية واختلاف توجهاتهن وتعدّد انتماءاتهن (الحركة النسوية) إلى زعزعة السلطة الذكورية المهيمنة في الغرب، حيث نجد كل من **ايريغاري**، **سيكوس**، **كريسيفا** يتفقن على وجهة النظر الفلسفية ويشتركن فيها مع منظري الحداثة من أمثال **لاكان**، **ديريدا**، حيث تقوم هذه النظرية على تسليط الضوء على التناقضات الداخلية التي يحملها نظام الأفكار الموجه لهدم تلك المفاهيم المرتبطة بالسلطة والهوية والذات.

لقد قامت النسويات على كشف هذه التراتبية والثنائيات المتعارضة، عن طريق لغة أنثوية تمارس فعل التخريب في بنية اللغة العادية التي ليست سوى لغة رجالية، وهذا ما حاولت **هيلين سيكوس** فعله حيث دعت لأن تكتب المرأة بلغتها الخاصة، تكتب بجسدها وعن جسدها الذي يَتَرَجَّعُ بأكثر من لغة، وبالرغم من إقرار **ايريغاري** "أنّ المرأة لا يمكنها أن تكتب بشكل أنثوي خالص خارج البنية الأبوية، ولكن يمكن أن تكتب داخل هذا السياق محاكية الخطاب الأبوي، وعندئذ يمكن قراءة الأنثوي في المساحات الخالية black spaces والفراغات الموجودة بين

[1]– رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 216.

سطور المحاكاة، وهو ما أسمته **هيلين سيكوس الثغرات "in between"**، وبذلك تصبح قصدية المحاكاة للخطاب الرئيسي الأبوي بمثابة تخريب وخلخلة"[1]. ولهذا طرحتkatemillettإشكالية اللغة وعلاقاتها في تحديد هوية المرأة/الرجل، فلا يهم حسب رأيها أن الكاتب ذكر أو أنثى بيولوجيا، لكن الذي يهمّ هو كيف نستخلص هوية المرأة الثقافية من خلال نصوصها مادام المعنى في العمل الأدبي غير ثابت وغير نهائي، وما دام الباب مفتوحا في النقد الجديد القائم على الكتابة والاختلاف، كما يوضح **دريدا** "فإنّ المجال مفتوح لتجاوز كلّ المعايير والقوالب الموروثة، واشتقاق معايير أخرى جديدة لا تقف على حدّي الثنائيات التضادية المعتادة في الخطأ والصواب، والمهم والأهم والثابت والمطلق عبر قراءات متحرّرة من الخطاب النقدي المهيمن"[2].

نخلص في الأخير إلى القول إنّ النقد النسوي يعبّر عن مواقف أيديولوجية مرتبطة بالتطورّات الحديثة، التي ألحت على ضرورة الكشف عن مجموعة الإجراءات التعسفية التي مورست ضد المرأة، لتشمل الجماعات المهمشة التي تم استثناؤها لفترات طويلة عبر التاريخ، ومنهج النقد النسوي كنظرية مستقلة لم تكتمل بعد، فهو منهج ليس قائم بذاته، ولكنه منهج انتقائي استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له ك: التحليل النفسي، البنيوية، ما بعد البنيوية، التفكيكية، فهو تيار يضع نصب عينيه كسر منظومة التضاد الثنائية التي تحدّد معالم الإيجابية بالسلبية وكسر الانفصال بين الذات والآخر.

لقد أصبحت مجموعة من المصطلحات والقضايا مثار اهتمام النقاد والباحثين في الآونة الأخيرة، ولم تجد لها مكانا بعد في ساحة النقد الغربي، وما زالت تطرح إشكالا على مستوى الفهم والمشروعية خاصة مصطلح الكتابة النسوية/النسائية، وحسب الرؤية النقدية، فإنّ الغموض والالتباس يلفّان هذا المصطلح أو المصطلحات التي تداخل فيها النسوي/النسائي/الأنثوي، مما خلق تعارضنا واختلافا بين المبدعات خاصة.

[1]- شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، (قراءة في كتابات تسوية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د/ط، 1998.

[2]- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 87.

هذا ما يدعونا إلى التساؤل عن موقف المرأة الكاتبة من هذا المصطلح أو المصطلحات إن صحّ التعبير وهي صاحبة هذه الجدلية المستعصية.

ب– موقف المبدعات من المصطلح.

لا يختلف موقف المبدعات العربيات كثيرا عن بعضهن إزاء مصطلح الكتابة النسوية، فهن يرفضن الانضواء تحت سقف النسوي تخوّفا من التصنيف الدوني الذي يطالهن، وبالتالي تفهم كتاباتهن "من قبل النقد السائد على أنها سيرة ذاتية تجلب تهما كثيرة بوصفها لا تتلاءم مع الأخلاق والتقاليد العربية والدينية، ممّا دفع المرأة إلى الشعور بالغبن في كثير من علاقاتها بسبب كونها امرأة، فكيف إذا صنفت على أساس الكتابات النسوية التي تحيلها غالبا إلى التصنيف الأخلاقي السلبي"[1]، هذا بالإضافة إلى قصور النقد العربي الذي اقتصر على مقاربة هذه الكتابة الظاهرة على الخارج دون أن يسعى إلى تناولها من الداخل بالبحث في أنساقها الفكرية والجمالية. وقبل كلّ هذا نجد أنّ هناك صعوبة في إدراك المفهوم الصحيح للأدب النسائي من قبل المرأة المبدعة، لأنه كان قد حدّد المصطلح من منظور الرجل، بل كان يجب أن يحدّد من منظور المرأة المبدعة، وهذا حتى تتجنب الوقوع في نفس الفهم الذكوري لهذا اللون من الأدب الذي تنتجه، لأنه ولحدّ اليوم لم تتمكن الكاتبات العربيات من تكوين رؤية فكرية واضحة حول الأدب النسائي وطرح مسألة الخصوصية والاختلاف ضمن تيار نقدي نسوي واضح المعالم والرؤى.

1– موقف الرفض الإبداعي.

من بين مواقف المبدعات الرافضات نجد موقف الكاتبة المغربية **خناثة بنونة**،التي تستبعد المصطلح وترفضه ،على اعتبار أنه يكرّس التميز كونه من صنع الأيديولوجية الأبوية وهدفه الأساسي إبقاء الحواجز وترسيخها بين المرأة والرجل حتى في مجال الإبداع تقول: "اعتبر هذا التصنيف رجاليا من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية

[1]– إبراهيم خليل، العلاقة بالذات، خصوصية الإبداع النسوي، وزارة الثقافة، سوريا، د/ط، 1997، ص 123.

الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع، وأنا أرفض مسبقا هذا التصنيف على أساس أنّ الإنتاج يعطي نفسه، ويملك الحكم عليه دون اعتبار للمتعلم سواء كان رجاليا أمْ نسائيا"[1].

ترفض الكاتبة المصطلح لما يوحي به من تهميش للمرأة وإبداعاتها، وتقول بخصوص مبّررات وجود مصطلح **"الأدب النسائي"** في الوضع الراهن :"إذا أخدنا وجهة النظر هذه يكون التصنيف مبرّرا، لكن عند الجيل الجديد الذي يحمل أفكارا متطوّرة، ويقوّم الوضع ضمن متطوّرات واقعية وحديثة، يصبح إبقاؤها على هذه التصنيفات نوعا من الظلم للمرأة وإدانة لهم، كما تمثل تناقضا بين القناعات النظرية والتطبيقات الواقعية، لكنني اعتبر أنها حتما ستبطل هذه التصنيفات بشكل سلمي أو غير سلمي"[2].تجزم الكاتبة على أنّ هذه التصنيفات ستزول، وترفض اطلاقا التعامل مع تعبير الكتابة النسائية، لأنّه يؤدي إلى التصنيف داخل الإنتاج الأدبي ممّا يؤثر على العملية الإبداعية للمرأة.

وهناك بعض المبدعات اللواتي يعتبرن إدراج المرأة ضمن الإبداع النسائي خسارة كبيرة للأدب ، حيث تقول الكاتبة المصرية **سهام بيومي**: "إنّ حصر المبدعات من الكاتبات في هذه الزاوية الضيقة المسمّاة بأدب المرأة خسارة كبيرة للأدب بنفس الكيفية التي تخسر بها في عزل المرأة في نوعية خاصة من المشاكل، وأنّ من يقبلن ذلك من الكاتبات مجرّد نساء يتعاطين الأدب ولسن أديبات حقيقيات وهنّ يفرضن تلك القيود على أنفسهن قبل أن يفرضها عليهن أحد"[3].

ترفض المبدعة **لطيفة الزيات** هي الأخرى أن تدرج كتاباتها في قائمة الأدب النسوي خوفا من احتقار ما تكتبه المرأة من قبل الوعي النقدي الذكوري، لأنّ هذا فيه انتقاصا من قيمتها الفنية وكان هذا الرفض "دفاعا عن

[1]– بول شاوول، علامات في الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، ص 53.

[2]– رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، دار فريقنا، المغرب، بيروت، ط2، 2002، ص 81.

[3]– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 23/22.

النفس في وجه محاولة مستمرة في أمتنا العربية لتبويب الأدب الذي تكتبه المرأة في مكانة أدبية وفنية أقل من ذلك الذي يكتبه الرجل، وفي استخدام وصف الأدب النسائي كوصف يتضمن تحقير لهذا الأدب"[1].

ترفض الكاتبة هذا المصطلح لأنّ فيه إشارة إلى وضع المرأة المتدنس، فهي تحاول توضيح حقيقة سقوط المرأة في براثن السيطرة الذكورية، وبالتالي كلّ هذا يمسّ بقيمتها الإبداعية وتهميش ما تكتبه أمام مركزية الرجل، فهي تعتقد أنّ هذه التسمية تحمل دلالات الدونية والتحقير لكتابات المرأة، إلّا أنها فيما بعد تتراجع عن موقفها إزاء هذه التسمية ،حيث تؤكد أنها لا تعني مطلقا تفوق أدب على آخر، "لقد رفضت دائما التمييز بين الكتابات النسائية وكتابات الرجال رغم شعوري بأنّ النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف، ولكن الآن وبعد أن أصبح من الممكن والمحتمل تحقيق المساواة بين النساء والرجال، يمكن لنا أن نعترف بالطرق المختلفة التي كتب بها الرجال والنساء دائما دون أن يعني هذا بأيّ تشكل من الأشكال بأن أحدهما متفوق على الآخر"[2].

إنّ التراجع في موقف الكاتبة يعتمد بالأساس على وضعية المرأة ومدى إمكانية تحقيق المساواة مع الرجل، فعندها لا يمكن تهميش كتابات المرأة هذا مع إقرارها بوجود خصوصية وتميز في الكتابة النسوية، ومع ذلك فهذا لا يعني وجود تراتبية في التصنيف.

نلاحظ من خلال هذا الطرح الأخير المتمثل في تراجع الكاتبة عن موقفها ،أنها ربطت مشروعية المصطلح بالظرف الاجتماعي، فهي تشترط تحسن الحالة الاجتماعية للمرأة من خلال مساواتها مع الرجل، فلمّا انتفت هذه المساواة بين الجنسين رفضته ولما تحققت قبلته، فهي إذن جعلت من المصطلح رهين الظرف الاجتماعي للمرأة ،وبالرغم من ذلك فقد أقرت باختلاف الكتابة النسائية عن نظيرتها الرجالية إنّ صح التعبير.

[1]- سيد محمّد قطب وآخرون، في أدب المرأة، سلسلة ادبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2000، ص 28.

[2]- بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية 1899-1999، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط1، 1999، ص 24.

إذن المشكل ليس في الطبيعة البيولوجية للأنثى والذكورة كقطبين متقابلين في المجتمع، بل المشكل في سيادة التراكمات المحقرة لكل ما هو نسوي، مشكلة خلفية ثابتة ومحدّدة لوجهة الحركة الثقافية والاجتماعية، الأمر الذي يهتم بإدراج أدب المرأة في خانة الإنساني، وهو إرضاء لسلطة الطبقة المسيطرة على الثقافة والإبداع.

وهذا ما جعل الكاتبة **غادة السمان** ترفض المصطلح النسوي أو النسائي، لأنه يشير إلى تقزيم إنجازات المرأة الأدبية، وتؤكد على أنه من إبتداع الثقافة الذكورية لتعزيز هيمنتها على الإبداع والنقد بهدف تهميش صوت الأنثى، "فهي ترفض –بشدة هذا التصنيف– رغم إقرارها بوجود خصوصية لنتاج المرأة، لأنه تكريس للثقافة الذكورية النابعة من الأسلوب الشرقي في التفكير، لأنّ الإبداع في نظرها لا يخضع للسؤال البيولوجي ذكر/أنثى، فحينما يولد العمل الأدبي لا نسأل ولد أم بنت، وإنما نسأل مبدع أو غير مبدع"[1]،وأنّ مجرّد الخوض في المفهوم يعدّ حوارا عقيما على الرغم من اعتبار مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل التحرّر من الإرث الآسر ومحاولة التخلص من الوضع الفئوي الذي حصرت فيه من طرف السلطة الأبوية، ولهذا فهي ترى أنّ الأدب واحد، ولا يمكن تصنيفه إلى أدب رجالي وآخر نسائي، بالرغم من اعترافها بوجود خصوصية في أدب المرأة، كما ترى جذور هذه التسمية نابعة من أسلوبها الشرقي في التفكير وإمّا أن "تكون التسمية الأدب النسائي انعكاسا لواقع يتجسد في كون أنّ أكثر نتاج الأدبيات قبل أعوام كان لا يدور إلّا حول المرأة وحرّيتها وتمرّدها وقلقها"[2].

ما يؤخذ على هذا الطرح أن الكاتبة ركزت كثيرا على الجانب البيولوجي ذكر/أنثى، وكذا على موروث الثقافة العربية ذات الطابع الذكوري، بينما أهملت جانب مهم وهو خصوصية الكاتبة النسوية التي سجلت حضورا قويا في الساحة الإبداعية، وتشاركها الموقف نفسه الكاتبة الجزائرية **أحلام مستغانمي** التي لا تؤمن بتاتا بوجود أدب نسائي وأدب رجالي، فهي تؤكد أنه لا فرق بين الأدب الرجالي والأدب النسائي، وأنّ الفرق يكمن في الأحاسيس

[1]– غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، الأعمال غير الكاملة (12) مطبعة دار الكتب، ط1، 1981، ص 317.

[2]–رشيدة بن مسعود، المرأة، والكتابة، ص 80.

والمشاعر، وفي قيمة العمل الأدبي بعيدا عن الجنوسة: "أنا لا أومن بهذا التصنيف اطلاقا وأتبرأ منه تماما فالأديب بما يكتب ويقدم للقارئ سواء أكان رجلا أو امرأة.. فأنا امرأة تكتب بذاكرة رجل، هل أعدّ كاتبة رجالية في حين يعدّ يوسف السباعي واحسان عبد القدوس كاتبين نسويين، لأنّهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة؟ هذه التصنيفات لا تضيف شيئا للأديب ولا تزيده وزنا أو قيمة، لأن قيمته بما يكتب وما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط"[1].

إنّ موقف الكاتبة واضح وصريح، فهي تحاول التنصلّ من سمة النسوي أو النسائي، لأنه في رأيها أنّ تصنيف الأدب باعتبار الجنس يبعده عن الرّيادة مادام التقرير أنّ ما تكتبه المرأة هو في الدرجة الثانية، وهذا التصنيف الجنسوي هو ما ترفضه أية كاتبة أو أديبة.

وفي السياق ذاته ترفض الكاتبة المصرية **مي التلمساني** إدراج كتاباتها في أدب المرأة، أو تحت مسمّى الأدب النسائي "لا يعجبني أن يندرج عملي في سياق كتابات المرأة، لأنّ الساحة الأدبية في مصر الآن لا تحتفي بأيّ كتابة لمجرّد أنّ صاحبتها امرأة، وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة و إنقاص من قيمة الإبداع نفسه"[2].

إنّ هذا الرفض الكلّي والقطعي لمصطلح الكتابة النسوية ،أو أدب المرأة من طرف الكاتبة ناجم عن إحساسها العميق بالقهر الاجتماعي، وبتهميش إبداعها وتصنيفها جنسويا بحيث يحمل دلالة ذكورية تحقيرية وتهميشية لكلّ ما يتعلق بالمرأة بما فيه الأدب.

[1]- نقلا عن: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة/الجزائر، 2008، ص 23.

[2]- حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 93.

2- موقف القبول الإبداعي.

إنّ التوافق بين مصطلح الكتابة النسوية يتشكل نسويا في ضوء قيمه الإنسانية والإبداعية، التي لا تعني في أيّ حال من الأحوال دونية ما، وفي هذا الصدد تقول الكاتبة **حمدة خميس**: "إنّ أدب المرأة واقعا ومصطلحا ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز للمرأة والمجتمع والنقاد، إذ أنه يصحّح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته، كما أنه يضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة ويغنيه ويتكامل معه، وهو أيضا خطاب نهوض وتنوير"[1].

كما تقرّ الروائية **نورا أمين** بمشروعية مصطلح الأدب النسائي، وتقول في هذا الشأن ":نعم هناك أدب نسائي ونقد نسائي، ومسرح نسائي، اعتراضي هو أننا نتعامل مع هذه المصطلحات كترجمة، هذه المصطلحات لم تولد في الغرب من فراغ، بل كان لها تاريخ وتراث وجهود كثيرة لها مسار بمعنى أدق، ونحن لا ننتمي لنفس التيار، ولا أقول أننا حتى فرع لهذا التيار"[2].

وعليه يغدو صوت المرأة فاعلا في احتفاليته بالمصطلح النسوي بوصفه إيديولوجيا ثقافية اجتماعية نسوية، تقف في وجه إيديولوجيا ذكورية ثقافية اجتماعية مهيمنة، وهذا ما تذهب إليه إحدى الكاتبات عن علاقتها بمصطلح الكتابة النسوية بقولها: "يعنيني بشكل خاص كلّ مصطلح جديد تعبّر عن مفهوم الكتابة النسوية، وإن كانت الكتابة نفسها ليست في حاجة للوفرة في استخدام المصطلحات، لأنها كتابة فارقة تعبّر عن نفسها، وقادرة على الاستمرار والنموّ والتفوق"[3].

[1]- شيرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية)، ص 13.

[2]- المرجع السابق، ص 43.

[3]- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 92.

وتشاركها كاتبة أخرى الرأي حين تصف الكتابة النسوية بقولها: "هي تجربة مغايرة لكل ما أعتاده القارئ العربي ومخالفة لتراثه الطويل، ولكل الصور النمطية التي كانت من نصيب المرأة"[1].

هذا إقرار ضمني باعتراف الكاتبة العربية بوجود خصوصية وتميز لكتابة المرأة ،فهي تجربة مغايرة وجدانية تعبر عن رؤية جديدة لكينونتها متصارعة ومتفاعلة مع الواقع.

واجه إذن مصطلح الأدب النسوي إشكالية نقدية في الأوساط الأدبية، حيث تكمن أسبابها في عدم فهم المصطلح والحكم عليه من دون الإلمام بتأريخه ومدلولاته، فضلا عن غموضه وهلاميته، وهذا ما جعل الكثير من المبدعات العربيات يتعاملن بحذر شديد معه نتيجة شعورهن بالتهميش والدونية، وكذلك لاعتقادهن بأنّ برنامجهن الكتابي ينطلق من موقع فئوي محدود، فلا هّن يمثلن سلطة ثقافية راسخة في التاريخ، ولا هنّ قادرات بفعل ذلك على إدراج كتاباتهن في مرجعيات إبداعية نسائية، ولهذا فالعديد من المبدعات رفضنه، لأنه يفرض عليهن البقاء في دائرة ضيقة من الكتابة، وهي الكتابة عن المرأة فقط، وبالتالي فأيّ تصنيف لا تنظر إليه المرأة الكاتبة على أنّه نوع من التميز أو الخصوصية، بل هو إقصاء وتهميش ونظرة دونية خنقت صوت الأنثى.

إنّ عدم فهم المصطلح وتحديده من قبل المبدعات جعله أكثر غموضا والتباسا، ممّا أثر سلبا على مواقفهن إزاءه، وفي هذا تقول **رشيدة بن مسعود**: "في رأي أنّ الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح "الأدب النسائي" آت من عدم تحديد وتعريف كلمة "نسائي" التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن، فيسقطن بسبب ذلك في استيلاب الفهم الذكوري"[2].

[1]- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع ، ص 92.

[2]- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، ص 82.

فبالرغم من إقرار العديد من الكاتبات بوجود خصوصية تميز كتابات المرأة، إلّا أنهن يرفضن التصنيف ولو كان على حساب الهوية الأنثوية "وهذا ما يوقعنا في تناقض بين ما تؤمن به وتطمح إلى تحقيقه من إثبات هوية وتأكيد كيان متميز ومستقل، وبين ما تمارسه من مسعى لانتحال موقع الرجل بنفي الخصوصية وإثبات المساواة في حقل الكتابة الأدبية"[1].

إنّ عدم فهم وتحديد إشكالية المصطلح المستعصية على الاتفاق والتوحدّ، في بنية متناغمة يعود إلى أنّ مجمل النظريات والمقاربات النقدية ترتكز في مادتها البحثية على أعمال غير عربية، وبالتحديد من منجزات الفكر الغربي، والنهضة الأوروبية المهتمة بقضايا المرأة وكتاباتها، ممّا خلق عجزا في الساحة النقدية العربية التي لم تستطع وإلى اليوم الفصل في هذه القضية الشائكة ،وإقرارا لما هو حاصل من تشعبات حول المصطلح النقدي الذي بات يشكل هاجسا علميا وطيفا فكريا يتلبس المفاهيم والرؤى ،الأمر الذي أدّى بالقارئ والباحث على وجه التحديد إلى الاحتراز في تبني مصطلحات معينة، ولعلّ أهمها مصطلح النقد النسوي وما أفرزه هذا الأخير من أسماء وطروحات بخصوص المرأة وكتابتها خاصة وأنّ هذا المصطلح مازال غامضا وغير محدّد.

ممّا تقدم سنحاول عرض مجموع الآراء النقدية العربية التي قاربت مفهوم مصطلح الكتابة النسائية/النسوية وكيف تباينت مواقفهم بين القبول والرفض للمصطلح النقدي؟

ج– موقف النقد العربي من المصطلح.

أثار مصطلح الكتابة النسوية أو الأدب النسوي ،وما زال يثير الكثير من الجدل في الثقافة العربية، فثمة خلاف كبير بين النقاد على فهم المصطلح نظرية وتطبيقا، ممّا جعله يتأرجح بين القبول والرفض وإلى اليوم لم تفصل الساحة النقدية فيه، فلا هي تبنته ولا هي أنكرته.

[1]– بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص 23.

يرى بعض النقاد أنّ أدب المرأة هو ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة، فيما يعبّر عن مسائلها الإنسانية الناجمة عن وضعها البيولوجي المختلف عن الذكر، لذا فإن انعكاس التأثير البيولوجي سيؤثر حتما في شكل وموضوع الكتابة لديها، أمّا البعض الآخر فيشير إلى "أن يكون النص الإبداعي مرتبطا بطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها دون ارتباط بكون الكاتبة امرأة"[1].

فبمجرّد طرح مصطلح الأدب النسوي فإنه –آليا– يشير إلى آخر رجالي الذي يشير بدوره إلى وجود خصوصية واختلاف في طرق التفكير وبالتالي في الكتابة والطرح، ومن ثمة تعدّدت الآراء وتضاربت بخصوص هذا الأدب بين مؤيد جعل من ذلك الاختلاف والمغامرة ضرورة إبداعية، قد تكسب مشروعية وهوية هذا الأدب، وبإزالته تلك الفوارق يفقد هذا الأدب هويته وكيانه، ومعارض جرّد الأدب النسوي أو أدب المرأة مشروعيته، وأحقيته في الكتابة والإبداع، لأنه تجرّأ على كسر أعراف وطقوس سنتها المؤسسة الاجتماعية وتحديدا الذكورية ذلك "أنّ انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل هي عن ذاتها عن اختلافها بدون وصيانة أو ارتهان ... يدخل ضمن صراع القوى" [2]، وكأن حين ممارسة المرأة لفعل الكتابة تكون قد دخلت منظومة محظورة عليها واستلبت حقا ليس لها، ولهذا عدّت الكتابة النسائية "بمثابة الرقص في حقل ألغام"[3].

ترى الناقدة **خالدة سعيد** أن إطلاق مصطلح الأدب النسائي، أو الكتابة النسائية على ما تبدعه المرأة ينوء عن الدقة والموضوعية، وعلّتها في ذلك أنّ ما تبدعه المرأة لا يملك تلك الخصوصية التي تميزه، وبالتالي تؤهله لأن يكون أدبا متميزا يحمل هويته الخاصة، "فالقول بكتابة نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضى إلى واحد من الحكمين، إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية ومثل هذه الخصوصية، وهو ما يرّدها بدورها إلى الفئوية الجنسية

[1]– نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في الإبداع النسوي العربي، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية والإبداع، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة/مصر، 3/26 أكتوبر 2002، ص 276.

[2]– سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، د/ط، 2004، ص 61.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإمّا كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية ممّا يسقط الجنس كمعيار صالح للتميز إلى ذكوري ونسائي"[1].

ترفض الناقدة هذا المصطلح جملة وتفصيلا، لأنه سيحصر الأدب في الفئوية وقد توقفت عنده بعمق، فهي ترى أنّه "شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من التسميات التي لا تشيع بلا تدقيق ولا يتفق اثنان على مضمونها ولا يتفقان على معيار النظر فيها (..) فإنّ هذه التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف، وربّما إلى التقويم، فإنّ هذه التسمية تبدأ بتغيب الدقة وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم ،هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة"[2].

ونجد مصطلح الكتابة الأدبية النسائية عند بعض الناقدات مرادف لتصنيف إبداع المرأة حسب **رشيدة بن مسعود**، وعليه فالأدب النسائي لا يعني ضرورة أن المرأة كتبته، بل يعني صراحة أنّ موضوعه نسائي إذن "التجربة دائما متغيرة حسب الزمان والمكان والطبقة والخلفية الثقافية والجنس والخبرات الجانبية، ولا يمكننا تجاهل هذه العوامل لنضع مجموعة أعمال في سلة واحدة ونطلق عليها أدب نسائي، وإلّا سقطنا في المطلق مرة أخرى وشبكة الصور النمطية"[3].

تنطلق الناقدة **رشيدة بن مسعود** في هذا التحديد من سؤال الخصوصية، الذي تؤكّدّ فيه على أنّ "علاقة المرأة بالممارسة الأدبية التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية يجب النظر إليه من زاوية الخلق والإبداع، التي تبدو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة كذلك، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك يستمد منها الرجل المبدع إنتاجه الفني"[4]. وتؤكّد رفضها التمييز بين الأدب كمفهوم عام، والأدب النسائي كمفهوم خاص، وتعتبر مشاركة

[1]- خالدة سعيد، المرأة، التحرّر، الإبداع، سلسلة نساء مغاربيات بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، د/ط، 1991، ص 86.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، ص 46.

[4]- مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، ج57، م15، سبتمبر 2005.، ص 160-161.

المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحرّرها ووعيها العميق بالحياة والواقع، وبالتالي فهي تركز على غموض المصطلح وعسر فهمه ،ممّا يدخل في موضوعة فوضى المصطلحات "فمصطلح أدب نسوي يوحي بالمفهوم الحريمي الاحتقاري ، ومن ثم فإنّ المبدعات يتهربن من هذا التصنيف الذي كان من المفترض أن يكون خاصا بهن ويتنازلن عن هويتهن"[1].

كما نجد في هذا الصدد الناقدة **يمنى العيد** تنطلق كذلك من رفضها لهذه الخصوصية التي ترى بأنها تعيق الإنتاج الأدبي، في حين تعود لتعترف بها على أنها لا تعدّ خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي التاريخي الذي عاشته المرأة، وفي ضوء هذا تحدّد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات ورفض السلطة الذكورية، وعليه فهي "تقرّ برفض التصوّر النقدي الذي يميز بين الأدب مفهوما عاما والأدب النسائي مفهوما خاصا، لتقرّ بوجود نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي، كما يلغي الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب"[2].

تُغَيَّبُ الناقدة هنا تماما الذات المبدعة حين تربط خصوصية الكتابة النسائية بالوضع الاجتماعي للمرأة، لأنه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال إلغاء أو إغفال الدور الكبير الذي يلعبه الواقع الاجتماعي، باعتباره أحد العناصر الفاعلة في تشكيل العملية الإبداعية، ومع هذا لا يمكننا ربط الأدب النسائي بالوضع الاجتماعي، وإهمال جوانب أخرى أكثر أهمية تتصل بالتمييز الفيزيولوجي للمرأة، وكذا بواقع أدوارها وأوضاعها في المجتمعات العربية والإسلامية.

ترفض الناقدة **نازك الأعرجي** مصطلح الكتابة الأنثوية، نظرا لما يوحي إليه لفظ الأنثى من دلالات الضعف والدونية، فهي من خلال عنوان كتابها تكشف لنا عن مدى الاختلاط والتداخل في الرؤية والمفهوم ممّا يكشف لنا

[1]- شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، ص 13.

[2]- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، ص 77.

عن إشكالية المصطلح في هذه الكتابات، فهي تعنون كتابها ب"**صوت الأنثى**" وتضع عنوانا تاليا هو "**دراسات في الكتابة النسوية**" عنوانا فرعيا له.

نلاحظ أنّ الناقدة لم تستطع في إطار تحديدها للمصطلح تجنب الوقوع في الخلط والالتباس بين المصطلحات، فهي من ناحية ترفض مصطلح الكتابة الأنثوية للدلالة على كتابة المرأة، لأنه في نظرها لفظ الأنثى "يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية"[1]، ومع ذلك عنونت كتابها بـ "**صوت الأنثى**" الذي يحيل مباشرة إلى الكتابة الأنثوية التي تربطها بجنس مبدعتها(أنثى/امرأة)، فهي ترفضه كمصطلح وتدعو إلى استخدام مصطلح بديل مفرغ من دلالات الضعف والاستسلام والسلبية واقترحت كبديلا عنه. أقصد مصطلح الكتابة الأنثوية/الكتابة النسوية، لأنّ هذا الأخير "يقدّم المرأة والإطار المحيط بها، المادي والبشري والعرفي والاعتباري.. الخ في حالة حركة وجدل"[2].

جمعت الناقدة بين المصطلحين في عنوان واحد على سبيل الترادف، وعليه فقد وقعت في فخّ اللاّتحديد بخصوص المصطلح ما نتج عنه تداخل المصطلحات فيما بينها، وغياب التحديد الدقيق المفهوم.

وحاولت الناقدة **شيرين أبوالنجا** أن تحدّد الفارق بين النّسوي والنسائي، وذلك بقولها :"إنّ النسوي يعني إجمالا إعادة التوازن الفكري والفعلي لعلاقات القوى بين الرجل والمرأة، والنسوية توجه فكري لا علاقة له بالبيولوجي، لذا تلزم التفرقة دائما بين نسوي (أي وعاء فكري ومعرفي)، ونسائي (أي جنسي بيولوجي)"[3].

[1]- نازك الأعرجي، صوت الأنثى (دراسات في الكتابة السنوية العربية)، دار الأهالي، دمشق/سوريا، د/ط، 1997، ص 31.

[2]- المرجع السابق ، ص 35.

[3]- شيرين أبوالنجا، نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة القاهرة/مصر، د/ط، 2002، ص 8.

في حين ترى الناقدة **زهور كرام** أنّ الأدب النسائي لا يعني بالضرورة أنّ المرأة كتبته، بل إنّ موضوعه نسائي "فطرح المفهوم لا يتم من باب الاهتمام بالمرأة باعتبارها موضوعا، وإنما يتخلل المسألة تأسيس وعي جديد من قبلها حول ذاتها، وذات الآخر ومحاولة تصفية اللغة من سلطة الرموز القائمة في الثقافة السائدة"[1].

وتعترف الناقدة **زهرة الجّلاصي** بصعوبة الإشكالية التي طرحها مصطلحي الكتابة النسوية والكتابة الأنثوية أو النص المؤنث، خاصة أمام التداخل الكبير بين المصطلحين والغموض والتعتيم الذي يلفهما، فهي آثرت استعمال مصطلح المؤنث في مقابل النسوي، وذلك لاعتقادها أن النص المؤنث يفتح مجالات أرحب في التعامل مع النصوص، ولأنّها من المتأثرين بالدراسات الجندرية فقد حاولت تحييد الجنس البيولوجي والتركيز أكثر على خواص الكتابة، ولهذا فهي تؤكد على وجود تعارض بين المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى تقول: "فمصطلح النص الأنثوي يعرّف استنادا إلى آليات الاختلاف والميز، وهو في غنى عن المقابلة التقليدية مؤنث/مذكر بكلّ محمولاتها الإيديولوجية الصدامية، والنص المؤنث ليس النص النسائي، ففي معنى نسائي معنى التخصيص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، بينما ينزع المؤنث الذي نتراضى عليه إلى الاشتغال في مجال أرحب، ممّا تحول عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الإبداع احتكاما لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع"[2].

لقد حاولت الناقدة تقديم جوهر الاختلاف والفرق بين المصطلحين، فمصطلح الكتابة النسوية ومن خلال لفظة "نساء" تشير مباشرة إلى جنس مبدعه، أي من الخارج، لأنّ هذه اللفظة تستعمل على مستوى واحد وهو نوع الجنس (المستوى الخارجي) ،بينما "حقل المؤنث لا يقف عند حدّ الأوحد، أي كصفة مميزة لجنس النساء،

[1]- زهور كرام، السرد النسائي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 94.
[2]- زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سراس، تونس، د/ط، 2002، ص 13.

فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدّة سجلّات، فإلى جانب المؤنث اللفظي والمجازي إضافة إلى ما يَمتلِكُه من قابلية الاشتغال في مستوى الرمز والعلامة"[1].

يتضح لنا من خلال هذا الطرح أنّ المؤنث هو الأكثر اتساعا وشمولية، باعتباره يشتغل على أكثر من مستوى سواء الخارجي أو الداخلي مقارنة بـ "نساء"، لأن "النص المؤنث لا يأبه بالحدود والتعريفات، ولا يعترف إلّا بصنف واحد من الكتابة وهي الكتابة من الداخل، كلّ هذه الخصائص المذكورة تسم اقتصاد المؤنث، كما يمكن أن يتوزع في فضاء هذا النص، لكنه لا يتقاطع مع ثنائيته الجنسية بما في ذلك النصوص التي توافقت مع جنس مبدعها"[2]، ومعنى هذا أن مصطلح الكتابة الأنثوية لا يمثل بالضرورة نوع الجنس (المرأة)، ومع ذلك لا ينفي توافقه مع جنس مبدعته فـ "ما يستعصى على الفهم في الحقيقة هو ما هو أنثوي أي ما يشكل العملية الأنثوية وليست الأنوثة، لأنّ العملية الأنثوية عملية كتابة أو توحي بشكل أو أسلوب الكتابة، وهكذا فإليها يرجع الأسلوب وفيها ترتسم الكتابة"[3].

وعليه فالعملية الأنثوية ممارسة وطريقة تعبير وكتابة، أو بالأحرى هي أسلوب كتابة، ومن ثم فإنّ "النص المؤنث هو ممارسة وطريقة تعبير وكتابة، ومن هذا المنظور قد تتاح للمرأة فرصة الامتياز بمعنى الاختلاف لا بمعنى المفاضلة"[4]

كما تستعمل الباحثة **هيام خلوصي** مصطلح النسائي، لكنها تقصد به النسوي يستخلص هذا من قولها: "لا يمكن اعتبار كلّ ما تكتبه المرأة أدبا نسائيا لمجرّد كون مُنْتجَتَهُ ،أنثى ولا يعني كثرة الأسماء في أيّ إنتاج أدبي بالضرورة

[1]- زهرة الجلاصي ، النص المؤنث ، ص 13.
[2]- المرجع السابق ، ص 24.
[3]- مُحَّد نورالدين أفاية، الهوية والاختلاف (في المرأة، الكتابة، الهامش) ، ص 48.
[4]- زهرة الجلاصي، النص المؤنث، ص 27.

ازدهار للأدب النسائي"[1].فهي تنفي أن يكون الأدب النسائي بالضرورة من إنتاج الأنثى، بمعنى أنه لا يكفي أن تكون الكاتبة امرأة ليكون أدبها نسائيا، بل يجب أن تمتلك وعيا بخصوصية وضعها كامرأة في المجتمع ويتشكل هذا الوعي في كتابتها.

لقد التبس الأمر على الباحثة، فهي لم تحسن استخدام المصطلح، لأنه ليست الكتابة الأنثوية بالضرورة تكون من إنتاج امرأة، وهذا ما استدعى البحث في ماهية الفرق بين كتابة أنثوية وكتابة نسائية نتيجة "أنّ مظاهر التشابك والالتباس بين النص المؤنث والكتابة النسائية واردة أيضا، ويعزى ذلك إلى صعوبة تمثل المؤنث منفصلا عن النساء على الرغم من أنّ المؤنث يبدو أقرب للبيولوجي، بينما يبقى مصطلح نسائي منفصلا عن النساء رهين صفة التخصيص وتعيين مبدأ ارتباط النص بجنس كاتبه أي من الخارج"[2].

ولهذا تعتبر الكتابة وسيلة المرأة للتعبير عن مكنوناتها واختلافها الذي يصنع خصوصيتها النفسية والجسدية والفكرية والثقافية.

إذن فرهان المرأة الكاتبة أن تكتب بشكل مختلف، لا من أجل الاختلاف، بل حتى لا تقمع بداخلها هويتها كامرأة/أنثى، وتضطر لأن تكتب مثل الرجال، وهذا ما حدا بالناقدة **بثينة شعبان** إلى القول بأنه: "منذ فترة طويلة والرجال وحدهم يقرّرون ماهية الكتابة الجيّدة، مع أنّ الكتابة الجيّدة من وجهة نظرهم قد تكون جيدة من وجهة نظر النساء والعكس"[3]، فبالرغم من أنّ الناقدة تدعّم وبشدّة الإبداع النسائي، إلّا أنها لا تنتقص من الإبداع الرجالي، ولكنها تسعى بطريقة ما أن تثبت أنّ لكلّ واحد سمات معينة وخصائص تميزه، بحيث أصبح الاعتراف بالكتابة النسوية يدخل في نطاق الصراع الدائر بين قطبي المجتمع الذكورة والأنوثة، ولمن تكون السيادة والسيطرة،

[1]– أشرف توفيق، اعترافات نساء أدبيات، دار الأمين للنشر، الجيزة/مصر، ط1، 1989، ص 03.

[2]– زهرة الجلاصي، النص المؤنث، ص 13.

[3]– بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، ص 24.

وعليه فإن الناقدة ترى أنّ الأدب يتطلب الاثنين أي الذكر والأنثى واختلافهما يؤدي إلى الرقي والإبداع، ولا فائدة أن يكتب الرجل وتطمس المرأة أو تكتب المرأة ويحجب الرجل.

يرى الناقد **حسام الدين الخطيب** من خلال قراءته الإيديولوجية للأدب النسوي، أنه يتحدّد من خلال التصنيف الجنسي للأدب، وليس من خلال المضمون وطريقة المعالجة، فهو مبدئيا لم يرفض المصطلح وإنما رفض نوع التصنيف، لأنه يعتقد أن هذا المصطلح لا يكسب شرعيته النقدية إلّا إذا كان يعالج المشكلات والقضايا التي تخص المرأة وعليه "تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا اللّهم إذا انطوى مفهومه على اعتقاد بأنّ الإنتاج الأدبي للمرأة لا يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة، وهذا هو المسوّغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية"[1].

يتضح من خلال هذا الطرح أنّ مصطلح الكتابة النسوية أو الأدب النسوي لا يكسب مشروعيته النقدية ،إلّا إذا عكس ما تكتبه المرأة عن قضاياها الخاصة، لأنّ التعدّد المصطلحاتي من مثل الأدب النسوي/النسائي/أدب المرأة أثار الكثير من التساؤلات حول مضمونها، ممّا يوحي بأنّ هذا الأدب تكتبه امرأة، بمعنى أنّ تحديده يتم من خلال النوع الجنسي الذي أبدعه، لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة والطرح، فموقف الناقد يتأرجح بين القبول المشروط والرفض بحجة أنّ هناك "من الرجال من يكتبون عن المرأة ومشكلاتها الخاصة كإحسان عبد القدوس ،وبالتالي لا يمكن أن نقبل بمصطلح الأدب النسائي مادام هذا الأدب يفتقد إلى تمييزه"[2].

نستخلص ممّا سبق أنّ الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة، وأنه يغيب الدقة، وفيه إقرار بهامشية ما تكتبه المرأة ومركزية ما يكتبه الرجل، والذي يؤدي إلى تغييب الإنساني العام والثقافي والقومي والتجربة الشخصية والوعي بها، والخصوصية الفنية والمستوى الفني.

[1]- حسام الدين الخطيب ،حول الرواية النسائية في سوريا ،وزارة الثقافة ،دمشق/سوريا ، د/ط ،1975 ، ص79.

[2]- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (الاختلاف وبلاغة الخصوصية)، ص 78.

في حين يرى الباحث والناقد **عبد العاطي كيوان** أنه لا يوجد فرق بين ما تكتبه النساء وما يكتبه الرجال، حيث يقول: "ليس ثمة فرق ما –من وجهة نظرنا– من حيث الإبداع بين سرد نسائي وآخر رجالي، إذ هو شكل أدبي واحد بصرف النظر عن نوع مبدعه، لا يعرف التذكير أو التأنيث، إذ هي مسميات لم تتبلور بعد وأظن لم تتبلور أو يتضح منهجها أو تستقل بذاتها، وإنّما هي مسمّيات –كما في العادة– تطالعنا بها الثقافات الحديثة من آن إلى آن، وإذا كان ما يسميه العلم وعدم التحيز والعنصرية فهنا ينقشع الخلط وتتضح الرؤية"[1].

يؤكد الباحث على أنه لا توجد اختلافات في الكتابة الإبداعية بين المرأة والرجل ،خاصة وأنه يجزم بأنّ مصطلح الأدب النسوي لا يملك خصوصية تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجال، ومع ذلك فهذا المصطلح قائم على أساس تصنيف جنسي (ذكر/أنثى) ،فهو يعتبر هذا المصطلح أحد المسّميات التي استمدتها الثقافة العربية من الثقافة الغربية.

كما نجد الناقد **شمس الدين موسى** يرفض هذا المصطلح جملة وتفصيلا، فهو يرى أنّ هذا المصطلح (الأدب النسوي) لا أساس له من الصحة ولا يمت للموضوعية والعلمية بأيّ صلة، لكون الأدب أدب الإنسان عامة والذي يعبّر عن ذاته وثقافته ورؤيته الفكرية بغض النظر عن جنسه، إذ يقول: "لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب بوصفه أدبا للمرأة.. لأنّ كليهما إنسان ويخضع للشروط التي يخضع لها الآخر"[2]. إذن فهو يقرّ بإنسانية الأدب بعيدا عن جنس مبدعه ما دام كلّ من الرجل والمرأة يخضعان لنفس الثقافة.

ويتفق الباحث **رضا الظاهر** مع وجهة نظر الناقد **حسام الخطيب** على أنّ نمط الكتابة الذي تكتبه النساء أو المرأة لا يقتصر عليها وحدها ،حيث يقول: "علينا أن نميز بين مفهوم كتابة النساء ومفهوم الكتابة النسوية، فالأوّل يعني ما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أيّ

[1]– عبد العاطي كيوان، أدب الجسدين الفن والإسعاف (دراسة في السرد النسائي) مركز الحضارة العربية، القاهرة/مصر، ط1، 2003، ص 13.
[2]– هويدا صالح، الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النّظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/مصر، ط1، 2014، ص 119.

موضوع آخر، أمّا الثاني فيعني الكتابة من إبداع امرأة وهي الغالبة لأسباب نفترض أنها مفهومة ومبررة أو من إبداع رجل وهي النادرة"[1].

إذن فكتابة المرأة –حسب الباحث– مرتبطة بالمرأة واهتماماتها والدفاع عن أفكارها، أما الكتابة النسوية فلها علاقة مباشرة بالإبداع الأدبي وبالنصوص الإبداعية. وسواء أكانت هذه النصوص من إبداع امرأة أورجل المهمّ أنها تخص عوالم المرأة الخاصة والذاتية، ثم يعود ويقول الناقد بأنّ مصطلح النسوية مفهوم سياسي "يدلّ على أنّ الاختلاف في الجنس هو أساس اللاّمساواة بين الرجل والمرأة ،وهذه اللامساواة ليست نتيجة لضرورة بيولوجية، بل أنتجتها البنية الثقافية في المجتمع والتي بسببها عانت النساء كثيرا من الظلم الاجتماعي الذي وقع عليها ،وهذا المفهوم يزوّد النسوية ببرنامجها المزدوج: فهم الآليات الاجتماعية والسيكولوجية التي تشكل وتؤيد اللامساواة والسعي بالتالي إلى تغيير تلك الآليات"[2]. وهذا معناه أنّ كتابة النساء لها علاقة بالقضية السياسية، والكتابة النسوية تهتم بالناحية الأدبية، وقد يحدث تداخل بينهما لدرجة يصعب الفصل بينهما عندما تكون الكتابة النسوية الوعاء الذي يحمل القضية السياسية ويروّج لها في مختلف الأشكال الأدبية، بالإضافة إلى كل هذا فهو يؤكد على أنّ الإنتاج الأدبي للمرأة يتمتع بخصوصية معينة، لكن هذا لا يفضى بالضرورة إلى فصل الإبداع على أساس جنسي أو التحدث عن وجهة نظر المرأة ووجهة نظر الرجل، لأنّ الكتابة فعل إنساني لا ينحصر في جنس معين إنما "يرتبط بقيمة الإبداع الفنية سواء أكان من يمارس هذا الفعل رجلا أم امرأة، وهي قيمة لها سماتها وقواعدها العامة المحدّدة، وهذا لا ينفي الخصوصية المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب، وآثار الظّروف المادية والسيكولوجية على عملية الكتابة"[3].

[1]– رضا الظاهر، غرفة فرجينيا، ص 10.

[2]– المرجع السابق، ص 6.

[3]– المرجع نفسه، ص 13.

ويقول الناقد **سعيد يقطين** بخصوص إشكالية الأدب النسوي "أنّ نصا تكتبه امرأة ليس بالضرورة حاملا لمواصفات الأنثوية، وما على المرأة الكاتبة إلّا أن تدافع عنها وتمثلاتها في إبداعها وتنتج بمقتضاها، وإذا زعمت كاتبة بأن لا علاقة لها بما يذهبن إليه اتهمت بخضوعها لسلطة الرجل"[1].

فحسب اعتقاد الناقد أنه بإمكان الرجل أن يكتب نصا مؤنثا مثل المرأة في ذلك ،لأن النص المؤنث ليس حكرا عليها فقط، بل المهّم هو كيف تكون عملية الكتابة، وكيف يتمثل الرجل في نصّه الإبداعي القضايا النسوية ذات الصلة القوية بالمرأة، وكذلك بما يتوفر عليه النص من علامات المؤنث التي تتراوح بين الاستعاري والجمالي والرمزي وحتى الحقيقي.

يرفض هنا الناقد مصطلح الأدب النسوي وكذا التصنيفات التي مسته، على اعتبار أنّ هذه التصنيفات لا تخدم الأدب بقدر ما تضرّه فـ "كلّ تاريخنا الأدبي الحديث يركز بالدرجة الأولى والأخيرة على محتوى الإبداع ومنتجه ومن هو، أمّا الجوهري في الإبداع الفني والأدبي هو طابعه الجمالي في فكرنا الأدبي"[2]، لأن النقاد خاصة عندما يقومون بتحديد الخصوصيات الفنية والجمالية لأيّ كاتب فإنهم ينطلقون في حكمهم على هذا الكاتب أو ذاك، وبالأحرى على النص الإبداعي من منطلق ذاتي وليس فني ،بحيث يكون الحكم والتقييم والدفاع عن الكاتب حسب توافقه معهم إيديولوجيا أو عمريا أو جنسيا أو دينيا أو لغويا، فكل هذه الاعتبارات تسهم بشكل أو بآخر في تقييم العمل الإبداعي، بل والأكثر من ذلك فإنها تسهم بشكل سلبي في إرساء قيم لا تمت للإبداع بصلة.

وقد أضاف الناقد **إدوارد سعيد** بعدا آخر للتمييز بين الأدب النسوي والأدب الأنثوي، إذ يرى "أنّ الأدب النسوي هو كلّ ما تكتبه المرأة منطلقهُ التمييز الجنسي بين الذكر والأنثى، أمّا الأدب الأنثوي فهو ذلك الذي يعبّر عن موقف محدّد عقائدي ينبع من التعلق بما يعتقد صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها

[1]- سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة والسلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 58.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

للعالم وموقعها فيه، وما يعنيه هذا التمييز هو أنّ الأدب النسوي من إنتاج امرأة/أنثى تحديدا موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل"[1].

وفي نفس السياق أي سياق الرفض نجد الناقد **ميخائيل عيد** يتساءل عن سبب رفض مصطلح الأدب النسوي خاصة لدى الأديبات والكاتبات اللواتي أجمعت أغلبهن على رفض هذا المصطلح ،بحجة أنّ الأدب هو الأدب دون النظر إلى الاعتبارات الجنسية فيقول متسائلا :"من يستطيع أن ينكر أنّ هناك فروقا في هذا الأدب.. وما الضير أن يلتقي الأدب النسائي في العموميات مع الأدب الرجالي، ويختلف عنه من حيث بعض الخصوصيات التي تختص بها النساء دون الرجال؟ فالخصوصيات الاجتماعية وهموم الناس مشتركة لكنها لا تلغي الخصوصيات الفردية، وسيخسر الأدب النسائي الكثير من جماله إذا لم يتمايز بكونه أدبا أنثويا"[2].

أمّا الباحث **بوشوشة بن جمعه** يرفض تماما التمييز بين الأدب على أساس جنسي وذلك بقوله: "الحال أنّ التمييز بين أدب نسائي وأدب رجالي على أساس الجنس مرفوض من قبل جلّ من كتب في الموضوع، فلا معنى لقولنا إنّ هذه الرواية أو تلك نسائية لمجرّد أنّ مؤلفتها امرأة، إذ ليس من المناسب أن نصنف الأدب على أساس الذكورة والأنوثة ،إلّا إذا اقتنعنا بوجود خصوصية ما تبرّز إفراد الأدب النسائي بالنظر والدرس"[3].

ويقف الناقد **حسن البحراوي** على النقيض من ذلك تماما، إذ نراه ينكر على أدب امرأة إمكان دراسته في مجال النقد، فيقوم بإقصاء هذا الأدب وتسطيحه، فهو يرى أنّ هذا الأدب لا يرقى في خصائصه الفنية إلى إبداع

[1]- ادوارد سعيد، الثقافة والامبرالية، تر: كمال أبوديب، دار الآداب، بيروت/لبنان، ط1، 1998، ص 53، مقدمة المترجم.
[2]- ميخائيل عيد، ثلاث روائيات وثلاث روايات، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، ع 338، 1999، ص 24.
[3]- بوشوشة بن جمعه، الرواية النسائية المغاربية، ص 93.

الرجل الذي ابتكر اللغة وفرض سيطرته عبر التاريخ فكانت حكرا عليه وحده، "أنا لا أنكر أنّ هناك اضطهادا خاصا بالمرأة، لكن هذه المرأة الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد"[1].

كانت هذه قراءة لبعض الطروحات والآراء التي قدّمها بعض النقاد والناقدات العرب لتحديد مفهوم مصطلح الكتابة النسوية أو أدب المرأة، والتسميات، متعدّدة فقد ،تأرجحت الآراء بين التأييد والرفض، وإن كانت جلّ المواقف تكاد تجمع على رفض المصطلح لاعتبارات عدّة، وإن اختلفت من ناقد إلى آخر، فمنهم من رفض كل مصطلح يستند إلى تصنيف جنسي من مثل الأدب النسائي، النقد النسائي أو الكتابة النسائية، لأن ذلك يبطن أيديولوجيا ذكورية تمييزية لا يصحّ العمل بها عندما يتعلق الأمر بشيء اسمه الأدب، وإمّا لوجود أدب نسوي يشير إلى آخر رجالي والذي يشير بدوره إلى وجود خصوصية واختلاف في طرق التفكير، وبالتالي في الكتابة والطرح، ومن ثمة تعدّدت الآراء وتضاربت بخصوص هذا الأدب بين مؤيد جعل من ذلك الاختلاف والمغايرة ضرورة إبداعية قد تكسب مشروعية وهوية هذا الأدب، وبإزالة تلك الفوارق يفقد هذا الأدب هويته وكيانه، ومعارض جرّد الأدب النسوي مشروعيته وأحقيته في الكتابة والإبداع.

حسب الرؤية النقدية فإنّ الغموض والالتباس يلفّان هذا المصطلح أو المصطلحات، التي تداخل فيها النسوي/النسائي/الأنثوي، فأضحت إشكالية التسمية ليست الوحيدة التي تعترض سبيل الأدب النسوي حيث لم يحدث بعد اتفاق نقدي على تثبيت هذه المصطلحات علميا ،ممّا يسهل عملية قراءة المنتج والتعليق عليه دون الدخول في متاهات الاصطلاح وتشعباته ممّا يفتت المشهد النقدي، وبالتالي يتجلى أمامنا العجز الذي ميز الساحة النقدية العربية التي لم تستطع إلى اليوم الفصل في هذه القضية الشائكة، والتي نجم عنها إشكال آخر وهو البحث في ماهية هذه الكتابة وخصوصيتها، هذا المفهوم الذي تضاربت حوله مجموعة من الآراء وبالتالي ظل يلفه

[1]- حسن البحراوي، هل هناك لغة نسائية في القصة، مجلة آفاق، ع2، المغرب، 1983، ص 135.

الكثير من الغموض والإبهام، وثم تناوله في غياب تحديد مرجعيته النظرية ما طرح إشكالية الخصوصية والاختلاف في الأدب النسوي.

2_ ملامح الخصوصية في الكتابة النسوية.

يثار جدل فائض حول ما يسمّى الأدب النسوي أو النسائي، أيّا تكن التسمية المنسوبة إلى ما يكتب عن المرأة بأقلام النساء والرجال على حدّ السواء في الساحة النقدية العربية، رغم الجهود الكبيرة التي بدلت لتحديده وضبطه، ومع ذلك لم يتمكن الباحثون والنقاد من وضع تصوّر أو مبحث مستقل للإبداع النسوي، فظل يتخبط في فوضى المفاهيم والمصطلحات، هذا الإبداع الذي حاولت المرأة الكاتبة من خلاله الكشف عن رغبتها في تعرية السائد الثقافي المتكئ إلى تمجيد اعتلاء الفحولة عرش الكلمة وقمع الأنوثة، ومنه إزاحة الغبار عن كينونة المرأة المبدعة وعالمها الملبّد بالمصادرة والإلغاء والقهر، لأنه لم يرض الفحول انتقال المرأة من مرحلة الشفوي إلى مرحلة الكتابة، وكان هذا تعسفا غير مبرّر في حقها قد مورس عليها لوقت طويل ممّا جعلها تناضل ليس في الكتابة فقط بل في البحث في الخصوصية التي تميز كتاباتها، فكلّ هذه الأزمات المفتعلة ما هي إلّا ظواهر تتبلور بفعل النظرية الذكورية القاهرة للمرأة بوصفها مبدعة تشاطر الرجل منصة البوح.

كان لظهور جنس الرواية الذي يعدّ من الأدوات التعبيرية السردية ذات الحضور الأقوى، خاصة بعدما دخل العنصر النسوي مجالي القصة والكتابة وثبّت حضوره الفعلي كذات فاعلة في الخطاب الروائي، وليس مجرّد موضوعا منظورا إليه، أن برزت إشكالية الاختلاف والخصوصية في أدب المرأة، والتي كانت تستند في طرحها على الاختلاف الجنسي ذكر/أنثى الذي يترك بصماته الدالة على تميزه وخصوصيته في فعل الكتابة، وهذا ما جعل النقد العربي يحاول إبراز هذه الخصوصية إن وجدت فعلا ووضع سمات المغايرة ،وتحديد المقومات الجمالية الفنية التي تميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل.

ولعلّ هذا ما جعل الخلاف قائما بين المثقفين في التعامل مع ظاهرة الكتابة النسوية، فتضاربت الآراء وتأرجحت بين اثبات الخصوصية أو نفيها عن هذا الأدب "والذي تحت ضغط إيديولوجية ذكورية مركزية حاول أن يناقش الكتابة النسائية من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية"[1]، وفي هذا تغييب لخصوصية ما تبدعه المرأة في مجال الأدب ونفي اختلافه عمّا يبدعه الرجل، وبين هذا وذاك يصطخب الجدل نفيا وإثباتا قبولا وإنكارا.

لذلك انقسمت الساحة النقدية العربية إلى مواقف عدّة بخصوص هذه الإشكالية، فهناك من يقر بتوفر كتابات المرأة على علامات اختلافها وملامح خصوصيتها، وآخر ينفي هذه الخصوصية عن الكتابة النسوية باعتبار مرجعها الفروق الفردية لا الاختلاف الجنسي، في حين نجد هناك من يتبنى موقفا وسطا من خلال اعترافه بوجود فوارق بين الكتابتين، ولكنها فوارق محدودة لا تصل إلى درجة كسر جماليات الكتابة الأم وآلياتها الفنية المتوحدة بغض النظر عن جنس كاتبها منتهجا في ذلك نظرية موت المؤلف.

سنحاول إدراج أهم المواقف والآراء الأدبية والنقدية المتداولة في الساحة النقدية العربية.

أ- الموقف الأول: وجود خصوصية في الكتاب النسوية

أخذ مصطلح الخصوصية في الكتابة النسوية اهتماما بالغا من الباحثين والنقاد، هذا المصطلح الذي يحمل معنى كل ما تكتبه المرأة بحجة أنها الأقدر على الغوص في أعماقها الداخلية ومشكلاتها الاجتماعية من أيّ رجل مهما كانت قدراته الفكرية والإبداعية، وكذا امكانياته النفسية للكتابة عن المرأة، فلن يكون أكثر قدرة وأكثر صدقا منها في التعبير عن مكنوناتها، وعن ذاتها وعن وجدانها خاصة إذا كانت الأنا المرتبطة بالإحساس هي بؤرة التوتر "ولا يمكن للكاتب مهما بلغ من نضج فني وموضوعي التحدث عن المرأة وسبر أغوارها ورصد مشاعرها الحميمية

[1]- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، ص 90.

كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها، أو مع بنات جنسها إذا توافرت اللغة التعبيرية القادرة على نقل الأحاسيس والمواقف دون خجل"[1]، لأن المرأة تختلف بيولوجيا ونفسيا واجتماعيا وتاريخيا وخياليا عن الرجل، وبالتالي تنتج أدبا يخضع لمجموع هذه الاختلافات والفروق، ويحمل ملامحه الخاصة، فالمرأة وحدها القادرة على التعبير عن حياتها وتجاربها وخبراتها الأنثوية "،لأنّ خبرة المرأة تضمن حياة إدراكية وانفعالية مختلفة، فالنساء لا يرين الأشياء كما يراها الرجال، ولهنّ أفكار مختلفة ومشاعر مغايرة فيما هو مهم وما ليس بمهم"[2].فلا أحد يمكنه أن يكتب عن المرأة إلا المرأة نفسها ."حين تطرح أشياءها عبر لغة الإبداع فإنّ ذلك يتم بمنظور جديد ممّا يمنح لكتابتها خصوصية نابعة من ظروفها الخاصة ،التي تنعكس على رؤيتها وتصوّرها للأشياء"[3].

وهذا ما حاولت الناقدة **سوسن ناجي رضوان** تأكيده ،حين أقرّت أنّ خصوصية المرأة تتسم بالتجربة النابعة من وعيها بذاتها "إنّ أدب المرأة يحقق جودته من صدقه الفني الذي بدوره ينشأ من درجة تحرّره من تقليد طليعة الأدباء الرجال"[4]. وهذا فعلا ما يؤكده الناقد **محمّد برّادة** حين يتحدث عن ملامح الاختلاف والخصوصية في الأدب النسوي من منظور اللغة، إذ يرى أنّ "اللغة النسائية مستوى بين عدة مستويات، هذا الطرح يجب أن نربطه بالنص الأدبي والنص بطبيعته متعدد المكوّنات رغم الوسط هناك تعدّد، المقصود باللغات داخل اللغة النسق لا القاموس هناك كلام مرتبط بالتلفظ، بالذات المتلفظة وليس المقصود أن ندرس نصوصا قصصية وروائية كتبتها النساء، إنّ الشرط الفيزقي المادي للمرأة كجسد نصوص تكتبها المرأة يلتقى الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الإيديولوجية، لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات، ببعدها الميثولوجي، من هذه الناحية يحق لي أن

[1]– حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بيروت/لبنان، د/ط، 2002، ص 22.

[2]– رامان سلدن، النظرية النسوية النفسانية في الأدب، تر. سعيد الغانمي، ص 104.

[3]– زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص 72.

[4]–حسين المناصرة، التشويه في الثقافة والإبداع، ص113.

أفتقد لغة نسائية، فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها، التمايز موجود على مستوى التمييز الوجودي"[1].

يكمن الاختلاف والخصوصية في الأدب النسوي حسب **مُحَمَّد برادة** في كيفية ونوعية توظيف هذه اللغة المشتركة بين الرجل والمرأة، لأنه بعد استعمالها فإنها تتحوّل إلى لغة خاصة تستمد خصوصيتها من الذات المتلفظة وهو ما عبّر عنه بالبعد الميثولوجي ليخلص في الأخير إلى نتيجة وهي أنّ التمايز موجود فعلا بين الجنسين، ولا أحد يمكنه أن يكتب عن الآخر بدل الآخر.

وهذا ما نلمسه كذلك عند الناقد **مُحَمَّد نورالدين أفاية** الذي يعترف ويؤكد على وجود خصوصية في الكتابة النسوية، ومع ذلك لم يقدم كل الشروحات الوافية التي تثبت وجودها وترسم ملامحها، وذلك لاعتقاده بأن المرأة "تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرّجل، سواء أتعلق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها، فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير"[2].

تنتج إذن المرأة كتابة نسوية مختلفة، باعتبار اختلافها البيولوجي و السيكولوجي في مجتمع ذكوري لا يعترف بكتابتها يضطهد ها وينعتها بالدونية، والتاريخ الذكوري، شاهد على ذلك، حيث ارتكب مآسي كثيرة بحق المرأة/الأنثى، وهذا ما دفع بها إلى بناء حياة إنسانية جديدة، بوصفها كانت مستلبة في واقع التعايش ضمن الوعي الذكوري السائد "فكانت كتاباتها الجديدة ذات صفات نضالية نتاج مرحلة زمنية طويلة وغنية من التجاوز لبدايات

[1]- مُحَمَّد برادة، هل هناك لغة نسائية في القصة، مجلة آفاق، المغرب، العدد 2، أكتوبر، 1983، ص 135.

[2]- مُحَمَّد نورالدين أفاية، الهوية والاختلاف (المرأة، الكتابة والهامش)، ص 41.

الأدب الطليعي الثوري"[1].وبالتالي أصبح هدف الكتابة النسوية كشف وإزاحة عناصر المنظور الذكوري الشمولي لصالح المرأة.

ومن جهته فقد تناول **حسام الخطيب** جماليات الكتابة النسوية وخصوصيتها ،بوصفها خصوصيات سلبية ومن أبرز ما قاله: "إلحاح الرواية النسوية على معالجة الوضع النوعي الخاص بالمرأة منعزلا عن قضايا المجتمع والقبول بالمصير العام، والاكتفاء بالاحتجاج السلبي"[2]. فهو يحاول التأكيد على أنّ المرأة تضمّن كتاباتها أمورها وخصوصيتها الذاتية، دون الالتفات إلى قضايا المجتمع التي هي جزء منه، بمعنى أنها تكتب لذاتها ومن أجل ذاتها فقط، وهي بذلك تكون في عزلة تامة عمّا يحيط بها.

وإذا كان **حسام الخطيب** أكدّ على أنّ المرأة تكتب لذاتها ومن أجل ذاتها، فالناقد **أنور الجندي** يصرّ بإلحاح على أنّ المرأة تكتب كل ما يتعلق بآلامها ومشاعرها، ومكبوتاتها الخاصة، حيث يحدّد خصوصية الأدب النسوي بكونه يجسد طابع الحزن والألم والتشاؤم يقول ."هكذا تبدو صورة الأدب النسوي المعاصر، وقد علاها سحابة قاتمة من الحزن والألم، يغمر الحزن أعلامها وتبدو الحياة أمامهم متعثرة مضطربة"[3].

لقد ألبس الناقد الأدب النسوي رداء الحزن والألم وغطاه بوشاح القهر والتهميش، وأكدّ على أنّ المرأة دخلت مجال الإبداع من باب الكتابة عن ذاتها محاولة بذلك تقديم الصورة المظلمة والموحشة التي تحياها، وهي بذلك تكون قد اختلفت كتابتها عن كتابة الرجل، باعتبار أنّ المرأة أكثر تفاعلا وإحساسا مع الوجدانيات النفسية الخاصة بها، إلّا أنّ هذه الخاصية لا يختص بها الأدب النسوي دون الأدب الرجالي، والتاريخ الأدبي الذكوري يؤكد لنا ذلك.

[1]- حسين المناصرة، المرأة وعلاقاتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ص 93.

[2]- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 115.

[3]- المرجع السابق، ص 114.

وإذا كانت الناقدة **خالدة سعيد** قد رفضت الاعتراف بمصطلح الأدب النسائي، باعتبار أنّنا "إذا تناولنا النص بذاته فإنه لا يدرس إلّا كتشكل قائم في منظومة إشارية جمالية في الفضاء العام لثقافة معينة، ولا يدرس إلّا بأدوات التحليل الخاصة بهذا الفن، وحتى في حالة تحليل المضمون فإننا لا نتعامل تعاملا مباشرا مع المرجع ولا نعتبر له وجودا قبليا ،أو سابقا على المعرفة التي ينتجها النص حول هذا المرجع"[1]، فإنها تعود وتقر في ذات السياق بوجود "الاختلاف بين الرجال والنساء، فهذا الاختلاف قائم ولا يقتصر على الفوارق البيولوجية وما يتولد عنها على المستوى النفسي، فهناك إرث تاريخي وثقافة كاملة وتجارب طويلة زادت حدّة الاختلاف، بل إنّ النظام السياسي والاجتماعي برمّته مبني على هذا الاختلاف وكذلك هندسة الفضاء المدني والاجتماعي والمؤسسات الدينية والاقتصادية، ويتولد عن ذلك كلّه إرث يميز علاقة الشخصية بالفضاء، والأشياء بالعام والخاص، وبالداخل والآخر والذات"[2].

لا تنكر الناقدة وجود اختلاف جوهري بين الرجل والمرأة يتجاوز المتعارف عليه بيولوجيا ونفسيا ليتجلّى في كل ماله علاقة بالفرد سواء كان ذكر أم أنثى بحيث يحمل كلّ فرد تجربة حياتية مختلفة وخاصة به، ومن هذا المنطلق تعاملت المرأة مع فعل الكتابة الذي اتخذته وسيلتها للكشف عن تجاربتها ذات الخصوصية وبالتالي كانت كتابتها انعكاسا لهذه الخصوصية "فالخصوصية هي منطلق الكتابة وبنارها –أي الخصوصية– يتوهج العام، لكن تغيير العالم أو التأثير فيه أو العام هو مبتغاها، من هنا كانت الكتابة لدى النساء وكل تعبير صادر عنهن بمثابة تطلع إلى تغير العالم وإعادة تشكيله –أي كفن– هي أنسنة للخصوصية وخروج بها إلى أفق التفاعل والفعل والفاعلية"[3]، غير أنها تؤكد في موضع آخر، بأنّ المرأة لم تحقق بعد كلّ تطلعاتها التي تخلق تميزها وتفرّدها في الكتابة، وأنها ما زالت بعيدة

[1]– خالدة سعيد، المرأة، التحرّر، الإبداع، ص 88.

[2]– –المرجع السابق، ص 87.

[3]–المرجع نفسه ، ص ن.

كلّ البعد عن هذا حيث تقول "فنادرا ما حققت الكاتبات مثل هذا الاقتراب الجوهري الأنثوي، ومن خصوصية التجربة الأنثوية في تناقضها، تجربة الأنثى الخالقة المملوكة أجرؤ أن أقول إنّ المرأة الكاتبة لم تكتب الأنوثة بعد"[1].

أمّا الناقدة **رشيدة بن مسعود** فإنها تركز أكثر على الوظيفة التعبيرية ،لما لها من نقل حالة المرسل للمتلقي أيّا كانت واقعية أو متخيلة "،وهذا ما لمسته بالفعل في الكتابة النسوية التي تشتمل على حضور قوي لدور المرسل (الوظيفة التعبيرية)، ممّا جعل النقاد والدارسون يُضفون على كتابات المرأة صفة الذاتية"[2].

وهذا بالفعل ما أكدّه **سيد حامد النساج** الذي أقرّ بوجود الذاتية في قصص **خناثة بنونة** .. "إنها **حرصة** على أن تكون الراوي والشخصية المحورية، وربّما الشخصية الوحيدة، وهي لا ترضى بالحياد، ولا يخفت صوتها الهادئ المرشد الناصح"[3]. وفي دراسة أجراها الناقد **عفيف فراج** عن قصص لكاتبات مشرقيات توصل إلى أنّ "صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن، وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور، والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة، البطلة"[4].

لقد ربط الكثير من الدارسين والنقاد بين استخدام المرأة لضمير المتكلم "أنا"، وبين السيرة الذاتية التي تعتمد على البوح بحميمية الذات وأسرارها، فمن هذا العالم الداخلي للذات تنظم المرأة المبدعة مادة حكايتها وتنجز برنامجها السردي على إيقاعه، "فالكتابة عالم جديد، ووعي جديد يخرجها من المألوف إلى المجهول ويحوّلها من القناعة والتسليم والغفلة، إلى قلق السؤال وقلق الوعي بما يحيط بها وما يجري وراءها ولها"[5].

[1]- – خالدة سعيد، المرأة، التحرّر، الإبداع، ص87.

[2]- المرجع نفسه، ص، ن.

[3]- سيد أحمد النساج، الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى (1963-1975)، دار التراث العربي للطباعة، القاهرة، ط1، يناير 1997، ص 349.

[4]- عفيف فراج، صورة البطالة في أدب المرأة (جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي) مجلة الفكر العربي المعاصر، ربيع 1985، العدد 34، ص 123.

[5]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص 135.

تشير الدراسات التي تناولت الكتابة النسوية، بأنّ جلّ المبدعات يعمدن إلى توظيف ضمير المتكلم **"أنا"** في كتاباتهن، وفي هذا إشارة منهن إلى محاولة استعادة هويتهن المطموسة منذ زمن طويل، والتي شكلت لهن هاجسا كبيرا، وهمًّا ثقيلا يجب إزاحته من خلال رسم ملامح هويتهن المستقلة كإناث، "فقد كانت العلاقة الجدلية بين الكتابة والقراءة والهوية الأنثوية همًّا خاصا في مستويات الوصف والسرد في المدوّنة، فهي حاملة لعلامتها لضرورة مكتوبة بطريقة مختلفة جدّا داخل النص، إنها الهوّية المؤنثة كما لا يمكن أن تكتبها إلّا امرأة"[1].

وعليه فلا أحد يمكنه كتابة هوية المرأة إلّا المرأة نفسها ،من خلال استعمال تقنيات خاصة بها للتعبير عن هوية مستقلة موجودة بالفعل، لأن هذه النزعة الذاتية التي تطبع كتابة المرأة تكشف عن العلاقة الوثيقة القائمة بين فعل الكتابة والهوية النسوية، ممّا يفسر تضخم "الأنا" في الأدب النسائي، مع العلم أنّ "خاصية التمحور على الذات لا تقتصر على النساء وحدهن، لأنها تعتبر من خاصيات النزعة الرومانسية في الأدب، لكن بالرغم من ذلك تبقى خاصية مهيمنة أساسا على الكتابة النسوية"[2].

وهذا ما عبّرت عنه فعلا الكاتبة **لطيفة الزيات** بقولها: "في الكتابة غير الإبداعية أنشغل بجانب من قدراتي، وفي الكتابة الإبداعية بمكتمل قدراتي العقلية والحسية والوجدانية، أملك أن أرفع اسمي عن مقال نقدي أو ثقافي أو سياسي، فلايملك القارئ أن يعرف إذا كان صاحب المقال رجلا أم امرأة، أما أعمالي الإبداعية فتحمل بصمتي كامرأة، وتحمل بصمتي كهذه المرأة الفريدة التي هي أنا، في الأعمال الإبداعية أكتشف رؤيتي للحياة وأبلورها، أخلع أقنعتي فلا أبقي شيئا سوى وجه الحقيقة العاري .. كتاباتي الإبداعية تعرفني وما يصدق عليّ يصدق على كلّ امرأة عربية مبدعة"[3].

[1]- زهرة الجلاصي، النص المؤقت، ص 124.

[2]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص 28.

[3]- شيرين أبوالنجا، ص 12، عن لطيفة الزيات، شهادة مبدعة، مجلة الأدب والنقد، العدد35، نوفمبر 1999، ص 18.

لا أحد يستطيع أن يضاهي المرأة حين تكتب وتبدع، لأنها تكون في أوج عطائها وأسمى حالات صدقها حين تحاور ذاتها وتحاور الآخر، فهي لا تخجل من أن تتعرى أمام ذاتها وأمام القارئ، لأنها بذلك تكون تنتج كتابة سافرة لا شيء يحجبها، وهي من أهم خصائص الكتابة النسوية، وهذا باعتراف الكاتبة.

لعلّ هذا ما أكدّ عليه الناقد **بوشوشة** الذي يرى بأنّ المرأة تكتب بشكل مختلف عن الرجل، وهي النتيجة التي توصل إليها بعد دراسته للكتابة النسائية في المغرب العربي ،حيث خرج بمجموعة من الخصوصيات التي تسم الكتابة النسائية ، حيث تتمظهر هذه الخصوصيات على مستويين هما: مستوى المضمون ومستوى الشكل (الجانب الفني). فـ"خصوصية الرواية النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي تتجلّى في عدد من أسئلة متنها الحكائي ذات الصلة الحميمية بعالم الأنوثة، ويضج به من حالات نفس وصبوات جسد وأشكال علم وحركات ذهن تبقى المرأة الكاتبة كأنثى أقدر من غيرها في تصويرها لذاتها، لأنها نابعة من هويتها الخاصة وكيانها المتميز وهو ما انعكس على لغة كتابتها الروائية ،التي توفرت هي الأخرى على علامات اختلاف دال تجلت في رفض أشكال البلاغة الكلاسيكية، وفي اعتماد إيقاع متسارع في صوغ الكلمات وتركيب الجمل يسمه الترجيع الغنائي وفي الاشتغال المكثف على لغة البوح إلى جانب شعرنة لغة الخطاب الذي يتداخل فيها السردي والشعري والحواري والغنائي، سجلات معجم وأفانين بلاغة وصور تخيل وتشكيلا بصريا للكتابة على مساحة الورقة"[1].

ولا تختلف رؤيتنا عن رؤية النقاد والكتاب الذين يقرون بوجود خصوصية في الكتابة النسوية، فمن خلال دراستنا المتواضعة لبعض الروايات لروائيات جزائريات ونذكر منهن **أحلام مستغانمي** من خلال ثلاثيتها المشهورة (ذاكرة الجسد، عابر سرير، فوضى الحواس) استنتجنا أن لغتها الشعرية تسم كتاباتها وأن سيرتها الذاتية تطغى على سردها وكذلك **فضيلة الفاروق** من خلال رواياتها **كتاء الخجل** أو **اكتشاف الشهوة** التي كانت تسرد فيها سيرتها الذاتية بشكل واضح وصريح، فهي تعترف أنها تسرد حياتها من خلال بطلات روايتها، وهي ميزة يمتاز بها السرد

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداته السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص 102.

النسوي في العموم، لهذا فكتابات المرأة تمتلك خصوصية لغوية تختلف عما يكتبه الرجل، لأنها الأقدر على تصوير مشاعرها وأحاسيسها، فكل ذلك نابع من هويتها الخاصة التي تريدها مستقلة عن كلّ ما يحيط بها.

إذن كانت هذه آراء بعض النقاد والكاتبات، المتبنية للموقف المقرّ بتوفر كتابات المرأة الأدبية على الخصوصية التي تصنع اختلافها عمّا يكتبه الرجل، فكل ناقد حاول تقديم الأسباب والتبريرات التي جعلته يقر بهذه الخصوصية، حتى وإن اختلفت الآراء بين النقاد إلّا أنها في النهاية تلتقي في نقطة أساسية وجوهرية مفادها أنّ هذه الخصوصية إنما يصنعها اختلاف المرأة البيولوجي (أنثى)، والذي ينعكس بدوره على الجانب النفسي وحتى الفكري ،سواء في رؤية الأشياء أو في طرق استخدام اللغة والتعبير باعتبار أنّ اللغة مظهر من مظاهر الفكر.

وعلى ضوء كل هذه العوامل والاعتبارات المتداخلة ،يمكن القول نسبيا أنّ نوعا من حساسية وخصوصية الكتابة النسوية ،بدأت تتشكل وتتلون سماته وملامحه ومفرداته ومضامينه وجماليته.

فاختلاف الآراء يبين أنّ هناك ظاهرة اكتسحت الساحة الأدبية فأثارت الجدل وبالتالي فإذا كان هناك من يؤيد ويقرّ بوجود هذه الخصوصية في الكتابة النسوية، فهناك بالتأكيد من ينفي عنها هذه الخصوصية باعتبار أنّ المرأة والرجل سيان في عملية الكتابة.

ب _الموقف الثاني: عدم وجود خصوصية في الكتابة النسوية/النسائية.

ينفي أصحاب هذا الموقف وجود خصوصية في الكتابة النسوية، باعتبار أنّ المرأة أصبحت على قدم المساواة مع الرجل، وهذا ما ذهبت إليه **ريتا عوض** التي ترى بأن المرأة قد حققت مساواتها بالرجل في الحرّية والاستقلالية والتعليم والعمل المنتج، ممّا حقق لها إنسانيتها، وبذلك يصبح التوجه للحديث "عّما يسمّى بالأدب النسائي يشي بأنّ إبداع المرأة ما يزال يطرح كظاهرة استثنائية أو غير عادية أو حتى لا طبيعية، بينما من المفروض بعد مرور زمن لا يعدو قصيرا على اقتحام المرأة عالم الإبداع وانجازاتها فيه ،أنّ ما كان ظاهرة غريبة أصبح أمرا اعتيّاديا.

فإبداع المرأة كإبداع الرجل ،صيغة إنسانية للتحاور مع النفس والحياة والوجود من خلال اللغة والتقاليد الأدبية والتراث القومي، وهذا التوجه يشي أيضا بأنّ المرأة لم تقتنع تمام الاقتناع بمساواتها للرجل، وماتزال تطرح نفسها وإنجازاتها من وجهة نظر جنسية تكشف إقرارا ولو ضمنيا بدونيتها ولم تصل إلى القناعة بإنسانيتها المتجاوزة الانفصام الجنسي والمتعالية عليه"[1].لقد حاولت **ريتا عوض** التأكيد على أنّ تقاليد العمل الفنية والأدبية، هي التي توجد لنا هذه الخصوصية أو تنفيها بغض النظر عن مراعاة العمل الأدبي ودوره الاجتماعي.

وهذا ما ذهبت إليه الكاتبة **هدى بركات** بقولها :"أنا كاتبة أكتب مثل الرجال، بل كتاباتي ضد نسوية (...) فرواية أهل الهوى مثلا، وحجر الضحك كتبتها للدفاع عن قضايا أقرب لأن تكون قضايا رجال، في أهل الهوى تستطيع أن تجد مقاطع عديدة ضد نسوان، أنا لا اكتب رواية اجتماعية، نعم أحترم قضية عادلة تماما لكني لا أكتب الرواية الاجتماعية"[2].تقر الكاتبة ضمنيا بوجود خصوصية في الكتابة النسوية، وهذا حين اعترفت بأنها تكتب مثل الرجال، وأنّ كتاباتها ضد نسوية وهي بقولها هذا قد وقعت في تناقض مع نفسها وآرائها.

أمّا **فخري صالح** بعد تحليله للمنظور الثقافي العربي للمرأة فقد توصل إلى أنّ الأنوثة ليست "طبيعة تابثة بالمعنى الثقافي كما هي بالمعنى البيولوجي مثلا، ومن تم أنّ الأدب الذي تكتبه المرأة لا يحوز خصائص خارقة تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجل، إنّهما يستعملان اللغة نفسها ويعبّر كلّ منهما عن تجربته وعن تجارب العالم الذي يحيط به، ويؤثر في وعيه وكون اللغة (بوصفها وسطا يتسرب الوعي من خلاله ويتكون ضمنه) مغمور بالفكر الذكوري ومهيمنا عليها من قبل الرجل ،لا يمكنّ المرأة من كتابة أدب له طبيعته المختلفة المنقطعة عمّا يشكل أساس ثقافة الرجل والمرأة في المجتمع"[3].

---

[1]- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 88.

[2]- شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، ص 11.

[3]- فخري صالح، الكتابة بحليب الأم، مجلة نزوى، العدد 45، موقع:http://www.nizwa.com/ brows. 45html

يجزم **فخري صالح** على أنّه مادام كلّ من الرجل والمرأة يستعمل اللغة ذاتها في كتاباته، فلا يوجد بالتأكيد اختلاف في كتاباتها خاصة وأنّ اللغة الذكورية مؤدجلة، وبالتالي يستحيل أن تكتب المرأة نصا مختلفا يحمل خصوصية نسائية بلغة ذكورية صنعها الرجل، لأن المرأة حين ممارستها لفعل الكتابة فهي بالتأكيد ستقف أمام "أسئلة حادة عن الدور الذي يمكنها أن تصنعه لنفسها في لغة ليست من صنعها وليست من إنتاجها، وليست المرأة فيها سوى مادة لغوية قرّر الرّجل أبعادها ومراميها وموحياتها"[1]، وحتى تخرج المرأة من هذا المأزق اللغوي الذكوري عليها أن تؤنث الذاكرة، لأنه بعد "إدراك المرأة الكاتبة لهذا المعضل الإبداعي راحت تحتال لكسر الطوق الذكوري المضروب على اللغة، وراحت تسعى إلى تأنيث الذاكرة، لأنه ما لم تتأنث الذاكرة فإن اللغة ستظل رجلا ولن تجد المرأة مكانا في خزان اللغة المكتنز بالرجال والفحولة"[2].

ومن جهة أخرى ترى الناقدة **يسرى مقدم** أنه لا توجد اختلافات بين الروايات التي يكتبها الرجل عن تلك التي تكتبها المرأة ،خاصة من جانب النهايات النمطية فهي متشابهة في كلتا الكتابتين، غير أنّ "اسم الكاتب هو الفارق الشكلي الوحيد بين ما تكتبه المرأة الكاتبة أو الرجل الكاتب عن معيشة المرأة، وما يغيب عن الكتابة خصوصية لا تحقق منها النساء والكاتبات سوى خصوصية الهوية الدون، الهوّية التي اشتقت من صلب الذكورة تماما كاشتقاق الضلع كما شاءته لهن الأسطورة"[3].

وعلى ضوء ما توصلت إليه الناقدة من خلال دراستها لمجموعة من الروايات النسوية سواء المشرقية أو المغاربية، فإن المرأة عاجزة كلية عن إنتاج أدب يحمل هويته المستقلة، وليس بإمكانها أن تبدع ما يضمن تفرّدها وخصوصيتها ،وعليه فما "جدوى التصنيف وإطلاق مصطلح الرواية النسائية لسرديات لم تُقْرِنُنَا اختلافا أو خصوصية، ولا أتت بجديد كاشف يضيف إلى ما سردته من غبن النساء وقمعهن .. لقد علا الصوت الذكوري منفردا ومتفرّدا بملكية

[1]- محمّد عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 8.

[2]- المرجع السابق، ص 208.

[3]- يسرى مقدم، النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية وخصوصية موهومة)، مجلة الموقف الأدبي، ع65، 2002، ص22.

التعبير عن حال المرأة العربية سواء بلسانه أو منتحلا لسانها ليكشف ويعرّى من خارج ما يتراءى له، أو يدّعي رؤيته من دواخل الأنثى، تلك الدواخل الموصدة التي دامت موصدة وعَصِيّةٌ وملتبسة حتى على المرأة الكاتبة"[1].

تخلص الناقدة في نهاية المطاف إلى نتيجة وهي أنّ هذه "الخصوصية وهمية ليست من ميزة الإبداع ما يفرق بين كاتب وكاتبة، فكلاهما يتوسم فيما يكتبه حول المرأة ثقافة النمط الواحد، كما لو أنها قانون أبدي ملزم لا يستقيم خارج فكره أو وجدانية لنقرأ في الكتابتين معا انكتاب المرأة لا على شاكلة ما تكتب الذات المبدعة ذاتها في نصّها الإبداعي، بل على ما يشاء لصورة هذه الذات أن تكتب خارج الذات"[2].

تصرّ وتلح الناقدة على عدم وجود خصوصية تميز الكتابة النسوية، بالرغم من توفرّها في بعض النصوص التي كانت قيد الدراسة والتي على قلتها ،لا يمكن الجزم بوجود هذه الخصوصية ممّا يجبر المرأة على الكتابة بشكل مختلف تماما ،حتى لا تقمع هويتها بداخلها وتعمل على تفكيك هذه اللغة الذكورية التي تكتب بها.

وبين من يقر بوجود خصوصية في الكتابة النسوية وآخر ينكر وجودها، تبقى هناك خصوصية وجمالية تميز هذه الكتابة، وتبقى نظرية تخص خطاب التلقي أو النقد عموما، فهي منهج أو حركة معينة تقر بالحقائق الدالة على أنّ الكتابة النسوية موجودة بفاعلية وبين الموقفين المؤيّد والرافض يبرز موقف ثالث توافقي أو وسطي، فلا هو مقرّ بوجود هذه الخصوصية ولا هو منكر لها.

ج _الموقف الثالث: الخصوصية في الكتابة النسوية غير ثابتة.

يتأرجح أصحاب هذا الموقف بين الإقرار بوجود خصوصية في الكتابة النسوية وبين عدم ثباتها بحيث نجد الناقدة **يمنى العيد** تقول: "هناك خصوصية تسم كتابات المرأة إلّا أنّها رهينة ظروف اجتماعية معينة داخل بيئة معينة

[1]- يسرى مقدم، النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية وخصوصية موهومة)، ص22..

[2]- المرجع السابق، ص 24.

ووفق ظروف تاريخية خاصة، وعليه فهي ليست خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي التاريخي الذي عاشته المرأة"[1].

تقر الناقدة بوجود خصوصية تميز الكتابة النسوية، ولكنها خصوصية غير ثابتة، فقط هي مجرّد ظاهرة تخضع لشروط تغير المكان والزمان موجودة أساسا في الواقع الاجتماعي والتاريخي الذي عاشته المرأة، فهي ترى أن خصوصية أدب المرأة ليست خصوصية فنية، بل هي خصوصية صادرة عن وعي محدّد لدى الكاتبة التي تنتمي إلى فئة اجتماعية تعيش ظروفا تاريخية خاصة "وهو ما يسم كتابتها بمحدودية الرؤية، فيبقى عالم الذات مدار الكتابة وبؤرة التجربة"[2]،تنفي الناقدة وجود خصوصية ثابتة في كتابة المرأة الإبداعية، لأن هذه الخصوصية مازالت تتعلق بعالم المرأة المحدود المفعم بالهموم الذاتية، والذي لا يمكنه استيعاب الهمّ الإنساني، وهذا ما جعل أدب المرأة يتصف برؤية محدودة، لأنه يتمركز حول الذات عن طريق التعبير عن همومها بلهجة إستسلامية من أجل البحث عن الحرّية والسلطة الذكورية، والتي أرادت من خلال فعل الكتابة أن تثبت للرجل بأنها على قدم المساواة معه "فتنحرف على صعيدها الاجتماعي لتستوي على صعيد الجنس، فتصبح المساواة بالرجل هي الغاية التي تهدف إليها المرأة"[3].

ومن هذا المنطلق تدعو الناقدة المرأة الكاتبة أن تحصر نتاجها الأدبي في معالجة قضايا المجتمع من خلال الطرح البعيد عن الذاتية والمحصور في الفئوية، لأنّ توفر أدب المرأة على الخصوصية مرهون بارتباطه بالوضع الاجتماعي منكرة بذلك "دور المرأة في تشكيل النص الأدبي الذي يعدّ كخصوصية للمرأة المبدعة"[4].

[1]- يمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، العدد4، نيسان 1945، ص 66.

[2]- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 16.

[3]- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، ص 77.

[4]-المرجع السابق،ص،ن.

أكيد أنه لا أحد ينكر دور وأهمية الواقع الاجتماعي في خلق النص الإبداعي، ولكن هذا لا يعني بتاتا إلغاء الخصوصية البيولوجية والنفسية للمرأة كأنثى، خاصة وأنّ المرأة والرجل يعيشان البيئة نفسها، ولكن تبقى دائما ظروف المرأة مختلفة عن تلك التي يعيشها الرجل، وهذا ما أدّى بطبيعة الحال إلى اختلاف رؤيتها للواقع.

تحاول الناقدة من خلال طرحها هذا حول الخصوصية في كتابات المرأة، أن تجعل من المرأة المبدعة كاتبة أزمات أو تكون أسيرة الوضع الاجتماعي ورهينته.

أمّا الناقد **حسام الدين الخطيب** في حديثه عن مسألة الخصوصية في الكتابة النسوية فهو لا يتوانى في إنكار وجود خصوصية تميز هذه الكتابة، باعتبار أنّه "كلّما تقدم المجتمع أو ازداد الوعي الاجتماعي تضاءلت الأهمية الذاتية بخصوص الأدب النسائي، لأنّ مشكلات المرأة الخاصة عند ذاك تصب في بحر المشكلات العامة وتستقى من مشاكل الطبقة أو الشريحة التي تنتمي إليها، وتجد حلّها في الحلّ الاجتماعي العام ،بحيث تصبح معاناة المرأة ونضالها كذلك جزءا طبيعيا من معاناة ونضال الطبقة أو المجتمع أو الوطن"[1].

لم يَحِدْ **حسام الدين الخطيب** عن النهج الذي انتهجته **يمنى العيد** فكلاهما يربط توفر الخصوصية في الكتابة النسوية بالظرف الاجتماعي، بمعنى أنّ الخصوصية الذاتية تضعف وتتضاءل وتفقد فاعليتها كلّما تقدم الوعي الاجتماعي، "ورغم إدراكه وجود خصوصية في الأدب النسائي تعلن حتى فيما يكتب الرجل، لم يسع إلى البحث في مكوّناتها وكيفية تجليها داخل الكتابة النسائية، بل عمد إلى قراءتها من الخارج"[2].

ولعلّ من بين المواقف المرتبكة بين إثبات الخصوصية لإبداع المرأة الأدبي ونفيه، موقف القاصة **إملي نصرالله** التي تدعو إلى عدم التفريق بين ما تكتبه المرأة، وبين ما يكتبه الرجل، لتدخل بعدها في تناقض مع أقوالها حين تقول: "للأدب الذي تكتبه المرأة نكهة أخرى، وهو في بعض الحالات يعكس تجارب شخصية وأحاسيس عاشتها دون

[1]- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، ص77 .

[2]- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 19.

الرجل، خصوصا حين كان جدار العزلة يرتفع بين الجنسين، كذلك هناك أمور قد تلفت انتباه المرأة وجنسها بينما لا تحرّك حسّا لدى الرجل، إنمّا هذه كلّها خارجة عن القيمة، ويمكن أن نردّها إلى موقع الكاتبة من المجتمع"[1].

لقد أثارت هذه الخصوصيات جدلا واسعا في الساحة الأدبية والنقدية العربية، حيث جاءت الآراء حولها متباينة وانقسمت إلى ثلاث مواقف، هناك من النقاد والأدباء من تبنى الموقف الذي يقر ويعترف بوجود خصوصية في الكتابة النسوية، والتي تجعلها تختلف عن الكتابة الرجالية، ومردّ ذلك في رأيهم يعود إلى الاختلاف البيولوجي والنفسي للمرأة إلى طريقة رؤيتها للأشياء ولذاتها وللعالم، فهي رؤية مختلفة بالضرورة، وعليه لا يمكنها أن تكتب مثل الرجل فاختلافهما صنع خصوصيتها ،وهناك من رفض هذه الخصوصية وتواجدها في الكتابة النسوية، باعتبار أنه لا يوجد فرق بين ما تكتبه المرأة وبين ما يكتبه الرجل فهما سيان في هذه العملية ما دامت الوسيلة المستخدمة فيها هي نفسها وأقصد بها اللغة، هذه اللغة الذكورية المؤدجلة التي لا يمكن للمرأة أنّ تنتج بواسطتها خطابا مغايرا ذا خصوصية وملامح مميزة، وهي من صنع الرجل الذي وظفها لخدمته، وجعلها منحازة إليه في تراكيبها، وصيغها ودلالاتها.

أما أصحاب الموقف الثالث التوافقي فهم في حالة ارتباك وتوتر، فمن جهة يقرون بوجود خصوصية في الكتابة النسوية، ومن جهة أخرى يؤكدون على عدم ثباتها، وعليه فهي ليست طبيعية ممّا يعني أنها ليست فنية ويعزون ذلك إلى الوضع الاجتماعي، أي أنه توجد علاقة طردية بين وجود الخصوصية في الكتابة النسوية وبين الظروف الاجتماعية، بمعنى أنّه كلما ازداد القهر الاجتماعي برزت هذه الخصوصية أكثر في أدب المرأة، وكلّما ازداد الوعي الاجتماعي زالت هذه الخصوصية، لأنه عندما تذوب مشاكل المرأة الذاتية في الهمّ الاجتماعي الإنساني تصبح هي جزء من هذا الهمّ الإنساني وبالتالي تتلاشى ذاتيها.

[1]- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، ص 81.

في الأخير ومهما اختلفت الآراء والمواقف حول الكتابة النسوية، وفي وجود خصوصية أو عدمها، وكذا التسمية والغاية منها، كلّ هذا لم يمنع من أن تثرى كتابات المرأة الفكر والأدب العربيين، وأن تلعب دورا هاما في الكشف عن قضايا اجتماعية مهمة تمس المرأة والمجتمع ككل.

V- الرواية النسوية العربية الجزائرية (النشأة والتطور).

تمهيد:

حاولت المرأة شق طريقها للتعبير عن ذاتها وخصوصيتها (هويتها)، من خلال سعيها الدؤوب إلى خلق إبداع يكون مساويا للإبداع الذكوري الذي ظّل مسيطرا ومهيمنا على الساحة الأدبية لزمن طويل، لذلك تعين على المرأة الكاتبة أن تعي دورها في الساحة الإبداعية، وتأخذ على عاتقها مسؤولية "تحقيق إنسانيتها وامتلاك خصوصيتها وإثبات هويتها من خلال كتابة تنجو من الإنكار والإقصاء والاختزال، وتشرك المرأة في الفضاء الإبداعي العام بما يعيد إليها القدرة والاعتبار"[1]، ويمكنها من خلخلة السائد وبناء ثقافة جديدة مختلفة تقوم على الإبداعين الأنثوي والذكوري معا.

إنّ المتتبع للنشاط الأدبي وحركة التأليف القصصي والروائي في الجزائر قبل الثورة، يلفت انتباهه غياب المرأة في الحركة الثقافية أو في أيّ نشاط سياسي، ويعود ذلك إلى أسباب كثيرة لعلّ أهمها العامل الاستعماري الذي انتهج سياسة استراتيجية مناهضة للغة العربية، حيث وضع الثقافة القومية في وضع شل فاعليتها وحركتها ممّا نتج عنه تأخر الأدب الجزائري عامّة ولا سيما أحدث فنونه وهو القصة القصيرة، ومن ثم تأخرّ ظهور الحركة الأدبية النسائية نتيجة الحصار المضروب على الثقافة والأدب العربيين، هذا إضافة إلى كون العملية الإبداعية مشروطة بتوافر الموهبة أوّلا والحرّية ثانيا، وإن وجدنا مواهب كثيرة أنجبتها الجزائر في فترات لم تنعم فيها بالاستقلال ممثلا في الأدب المنجز

[1]- صلاح الدين باوية أدب المرأة الجزائرية بين أجحاف الدخل وإنصاف الآخر، دجلة النص، جيجل، العدد 19، 2016، ص 26.

إبّان الحقبة الاستعمارية، إلّا أنّ حريّة الإبداع لم تحصل عليها الأديبة المبدعة نتيجة للوضع الاجتماعي المعقد الذي كرّس سيطرة القيم الذكورية، في حين نجد في المقابل أنّ الروائية العربية في المشرق "قطعت أشواطا في التأليف الروائي مع بواكير النتاج الروائي المتمثل في كتابات "لبيبة هاشم (1882-1952)، التي أصدت رواية عام 1904 بعنوان "قلب رجل" وعفيفة كرم (1883-1952) التي كتبت رواية حملت عنوان "بديعة وفؤاد" عام 1906"[1].

1. بوادر نشأة الرواية النسوية العربية الجزائرية.

يعود ظهور الرواية الجزائرية إلى الخمسينيات من القرن الماضي، وفي ظل الأوضاع التاريخية التي عاشتها الجزائر تحت سيطرة الاستدمار الفرنسي في حركتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية الصعبة، "كان الأمر طبيعي جدا أن تغيب الرواية من الاستقلال حتى سنة 1967، حيث ظهرت رواية "صوت الغرام" لـ "مُحَمَّد منيع"[2]، وبالتالي فإنّ الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تصدّرت بالأدباء الذكور.

وفي ذات الفترة كانت الرواية المكتوبة بالفرنسية قد قطعت أشواطا معتبرة في عالم الكتابة والأدب، حيث تشكلت على يد كوكبة من الروائيات الجزائريات هذا طبعا إذا ما تجاوزنا الروائيين الرجال أمثال **مُحَمَّد ديب، كاتب ياسين، مولود فرعون، مالك حداد** .. الخ أين حصلن على نصيب وافر من التعليم في المدارس الفرنسية، وامتلكن رصيدا ثقافيا ووعيا فكريا بالقضية الوطنية وإحساسا مرهفا بحياة مجتمع يعاني من الحيف والاضطهاد على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية فبرزت أصوات أدبية كـ**الطاووس عميروش** التي نشرت روايتها "الياقوتة

[1]- رفيف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، ط1، 2005، ص 22.

[2]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د/ط، د/ت، ص 88.

السوداء" ثم نشرت "جميلة دباش" رواية "عزيزة" عام 1955، ثم "ليلى صبار" رواية "آنسة الجزائر" عام 1959 وكذلك يمينة مشاكر بروايتها "المغارة المتفجرة".

وكان الصوت النسائي الأكثر تألقا في سماء الإبداع النسوي قبل الاستقلال، الروائية "آسيا جبار" التي نشرت روايتها الأولى "العطش/ La soif 1957)، و(أطفال العالم الجديد les enfants du nouveau monde. 1962)، وتوالت أعمالها الروائية بعد الاستقلال "القبرات الساذجة/ les alauettesnaives 1961"، و"نساء الجزائر les femmes algériennes 1980، وكذلك رواية الحب والفنتازيا/ l'amour, lafantsia 1985.

وعلى غرار كاتبات الرواية النسوية الفرنسية في تلك الفترة المبكرة لميلاد الرواية الجزائرية ،اللواتي كنّ تحدثن بكثير من الصدق عن معاناة الإنسان الجزائري وطموحاته، ونقلن مشاكله اليومية من فقر وتشريد وهجرة، فعلى الرغم من ثقافتهن الفرنسية، إلّا أنّ أعمالهن تفيض بالوطنية وتنطق بصوت الهمّ العربي وتؤرخ للمشهد السياسي الجزائري، كانت **"آسيا جبار"** من خلال أعمالها تجمع "بين الشعر والمسرح والرواية والسينما من أجل طرح قضايا الوعي الوطني الممزق بفعل ترسبات الوجود الكولونيالي، كما حاولت السهر على قضايا المرأة المطمورة تحت تعاليم الشوفينية الهوياتية الضيقة التي مارسها النظام، فنجد كتاباتها قريبة من تيارالبوفارية التي تقف عند الجزيئات الدقيقة من المشهد السردي، فلم تكن دعوتها نسوية بتعبير "حبيب مونسي" بمعنى التنكر والتنصل من الجذر الجزائري والعرف، وإنما دعوة إصلاحية وجدت في قلب آسيا جبار مجالا للانتشار"[1].

لقد مهدّت الرواية النسوية المكتوبة بالفرنسية الطريق أمام الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية للظهور وإن كان نموّها أبطأ وأقل نصيبا من التطوّر، وفي الوقت الذي كانت فيه نظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية في هذه

[1]– ينظر: ثلاثون كاتبا ومترجما وناقدا جزائريا يتحدثون عن التجربة الإبداعية لآسيا جبار ضمن مجلة نوى/عمان/الأردن، ندوة أعدّها وقدّمها أمين الزاوي، نوفمبر 1914. www.nizwa.com 2018/07/20 الساعة 14:00.

المرحلة تقطع أشواطا ملموسة على يدي أديبات جزائريات كانت الرواية النسوية المكتوبة بالعربية لا تزال تبحث عن أرضية لتؤسس لوجودها، باعتبار أنّ الإنتاج الروائي يرتبط في الأساس بحجم التراكم والتطور المعرفي، لذا لم تظهر بوادرها الحقيقية إلّا مع تلك الصور التي نشرت على صفحات البصائر قبل الاستقلال.

والواقع أنّ الرواية النسوية الجزائرية تأسست على جملة من المرجعيات تشترك في أغلبها مع الرواية الذكورية، والتي يمكن حصرها في المرجعيات المشرقية والغربية والمباشرة أي الواقع، الذي كان أكثر حضورا وبروزا في تشكل الرواية.

إذن بدأت المرحلة الفعلية لكتابة الرواية النسوية باللغة العربية في الجزائر، أواخر سبعينيات القرن الماضي ،حيث شهدت قفزة حقيقية للنهوض بالرواية النسوية العربية، فكانت الريادة الأدبية في مجال المقال الاجتماعي والقصة القصيرة والرواية لـ: "**زهير ونيسي**" التي طالعتنا برواية "**يوميات مدرسة حرّة/1979**،والتي تعتبر أوّل رواية نسوية جزائرية، لهذا حازت الريّادة "التي تبقى لها بين بنات جنسها"[1]، و استطاعت أن تفتح مجال الإبداع الروائي المكتوب باللغة العربية لكوكبة من الروائيات الجزائريات اللواتي عبّرن في أعمالهن الروائية عن قضايا الوطن عامة والأنثى خاصة، إنّ حيازة "**زهور ونيسي**" للرّيادة في مجال كتابة الرواية لم يأت من فراغ، بل كانت له خلفيات ومرجعيات أسهمت بشكل كبير في ولوجها هذا المجال باعتبار أنها أول أديبة قاصة تكتب باللغة العربية في الجزائر، وذلك طبعا استنادا إلى الصور القصصية التي نشرتها قبل الاستقلال انطلاقا من مجموعتها الأولى "**الرصيف النائم سنة 1967**" وكانت "**زهور ونيسي**" قد اتخذت من العربية والواقع الثوري والبعد الإصلاحي أدوات لتقديم بنية قصصية فنية، حيث كانت تقترب في كتابتها من الكتابة الرجالية ،بابتعادها عن الذاتية وطرح قضايا المجتمع بخاصة في موضوع الثورة والتحرير وفق منظور موضوعي.

[1]– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 96.

فإذا كانت **"زهور ونيسي"** تألقت في سماء الإبداع النسوي والتي كانت من "أكثر الأسماء الناطقة بالعربية وأذيعها صيتا ،وأعمقها وعيا وأعظمها موهبة، وأشدّها إصرار واجتهادا واستمرارا"[1]، فإن هناك أديبة أخرى يمكن عدّها من اللواتي خضن الكتابة القصصية إنها القاصة **"زوليخة السعودي"** التي سخرت قلمها للإبداع الراقي الذي ينضوي على القيم الوطنية العالية والمبادئ الخلقية الرفيعة، حيث يذكر "عبد الله الركيبي" "أنها نشرت قصة طويلة بعنوان **"عرجون"** بالعدد الصادر في مارس 1970 عن مجلة آمال.

وفي المقابل كتب الكاتب **"الطاهر وطار"** مقالا بعنوان "مرحبا بالأدب النسوي"، يشيد فيه بالأصوات النسائية التي بدأت تظهر في مطلع الستينات أي تزامنا مع فجر الاستقلال، وبخاصة وأنّ الاعتقاد السائد حينئذ أنّ الأدب لا يزال فتيا محاولاته ناقصة تتراوح بين القبول والرفض تتأرجح بين النجاح والإخفاق يقول: "من طالع جريدة الأحرار الغراء في أعدادها الأخيرة يجد هناك اسما مجهولا كان مطمورا مغمورا، لا يلفت انتباه أحد إلّا إذا تعمق في المدلول الذي يعطيه ما هو مقترن به في مقالات لم أقرأها لكثير من الكتاب هذا الاسم هو **زوليخة السعودي** هذه المفاجأة جعلتني أقف موقف الاحتراز من جميع نظرياتي حول الأدب النسوي في الجزائر كيف لا يفاجأ من طالع **"نحن والإبداع"** أو **"أغصان الزيتون"** أو **سنلتقي** أو **"المرأة في الأدب الجزائري"**، كيف لا يفاجأ بذلك العمق وبتلك السيطرة على الكلمة، وتلك الدّقة في تصوير المشاعر والإحساسات، وبتلك السلاسة والرّقة والأحكام الرصينة حول إنتاج كبار الكتاب ،والاطّلاع الواسع الذي تبادرنا به تلك المقالات"[2].

[1]- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث ، ص59.

[2]- الطاهر وطار، مرحبا بالأدب النسوي، جريدة الأحرار، العدد16، السنة الأولى، 1962.

فكلّ أعمال **زوليخة السعودي** كانت تنم عن موهبة فذة "تمتلك قلما دافقا وأسلوبا سحريا متميزا، كما تتصف تجربتها بغزارة الإنتاج وتنوعه"[1]، لقد كان "هناك مشروع رواية في أدب الراحلة **زوليخة السعودي**، إلّا أنّ رحيلها حال دون ذلك"[2].

2- أسباب تأخر ظهور الرواية النسوية العربة الجزائرية.

إنّ المتتبع للمشهد الثقافي الجزائري عامة، ومسار الأدب النسوي الجزائري، خاصة يجعله يتساءل وبشدة عن أسباب هذا التأخر الذي أصاب الأدب النسوي بشكل عام والرواية منه خاصة إذا ما وضعناها في مجال المقارنة مع نظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية، أو حتى الرواية العربية في المشرق العربي، ومردّ ذلك يعود إلى جملة من العوامل والأسباب التي أسهمت بشكل أو بآخر في هذا التأخر.

انتشار الأمية في الأوساط الجزائرية بخاصة بين النساء، حيث حرمن من متابعة التعليم في الفترة الاستعمارية إلّا بعض الأقليات التي سمحت لها إمكانياتها من مواصلة التعليم في المدارس الفرنسية، وفئة أخرى قليلة مقارنة بالأولى التحقت بالمدارس الحرّة التي أنشأتها جمعية العلماء المسلمين، وهذا ما جعل الرواية المكتوبة بالفرنسية يسطع نجمها مع أولئك الأفراد الاستثنائيين الذين أتقنوا الفرنسية واحتكوا بالثقافة والفكر الغربيين، فقدموا أفكارهم وطرحوا أراءهم في أعمال بلسان المستعمر.

التضييق على اللغة العربية في الفترة الاستعمارية، حيث مارس الاستعمار أساليب قمعية لتضيق النطاق في استعمالها وتدريسها ،لأنه اعتبرها لغة أجنبية وبالتالي طغت الفرنسية على مناحي الحياة بما في ذلك الإبداع الأدبي.

[1]- شريبط أحمد شريبط، نون النسوة في الأدب الجزائري، ضمن مجلة آمال، ع.2، وزارة الثقافة، الجزائر، ديسمبر 2008، ص 24.

[2]- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د/ط، 1982، ص 08.

المفهوم التقليدي للأدب، فقد أولت الساحة الأدبية في تلك الفترة عناية خاصة بالشعر باعتباره ممثلا للأدب ،وما كان ينشر على صفحات جرائد جمعية العلماء يحضر في الشعر ودراسته اعتقادا أن الشعر هو الأدب الجزائري فسيطرت النظرة التقليدية على الأذهان تلك التي تعتبر الأديب الحق الذي يحسن نقل المشاعر شعرا يتفنن في نظمه ويتقن صنعه.

النظرة الدونية والرؤية الاحتقارية المكرّسة داخل المجتمع والتقاليد الاجتماعية، التي تعظم إبداع الرجل وتقزم كتابات المرأة "فالذهنية المحافظة لا تسمح بوجود شعر في الغزل فكيف بالقصة التي كان الفهم الشائع عنها آنذاك الارتباط بموضوعات الحب والمرأة وعلاقة المرأة بالرجل بوجه عام"[1]. والأدباء أنفسهم لم يمتلكوا الجرأة الكافية على معالجة هذه القضايا ذات صلة بعلاقة الرجل بالمرأة، وحتى الذين كتبوا الصورة القصصية، وعالجوا مثل هذه الموضوعات لم يجرؤوا على ذكر أسماءهم الحقيقية، وإنما كانوا يوقعون بأسماء مستعارة مثلما كان يفعل "**مُحَمَّد العابد الجيلالي**" الذي كان يوقع صوره القصصية باسم مستعار هو رشيد"[2].

أهمية الصحافة ودورها في بعث الحركة الإبداعية وتيسير سبل نشر الإنتاجات الأدبية والمساهمة في إقامة مشروع نهضوي ثقافي أدبي، غير أنّ الصحافة الوطنية إبان الفترة الاستعمارية ركزت على الجانب السياسي والإصلاحي، وحتى وإن كان هناك اهتمام بالجانب الأدبي، فإنه انصب على الشعر دون غيره من الأشكال الأخرى، وعليه فإن الصحف التي ظهرت في تلك الفترات كان لها الأثر الكبير بشكل ما على قيام النهضة الفكرية وترعرعها، هذا بالإضافة إلى الصحف التي ظهرت فيما بعد، وكان بعضها مقتصرا على جوانب دينية

[1]- عزالدين جلاوجي، زهور ونيسي، دراسات نقدية في أدبها/مقالات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 90.
[2]- باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص 10.

إصلاحية بحثة أعاقت تطوّر المجال الإبداعي أو على الأقل حصرته وحددته في الشعر مثل الشهاب والبصائر الأولى والثانية"[1].

فرض السلطات الفرنسية رقابة صارمة على الصحافة ودور النشر، مما أثر سلبا على حركة التأليف القصصي والروائي، واقتصرت فقط على كتيبات دينية ومنشورات إصلاحية تربوية، ثم إنّ حركة النقد للأعمال الأدبية والترجمة التي من شأنها تطوير عجلة الإبداع وتنمية الحس الأدبي والذوق الفني وتطلع الأدباء على الآداب الوافدة من بلاد المشرق، لم تعرف عناية بارزة خلال النصف الأول من القرن العشرين.

3- تطوّر الرواية النسوية العربية الجزائرية.

تمكنت الروائيات الجزائريات أن يتجاوزن تأخر ظهور رواياتهن بغزارة التأليف الروائي، وقد تم ذلك بفضل سعة اطلاعهن على المنجز الروائي النسوي العربي والعالمي، من جهة وإجادتهن الكتابة الروائية النسوية من جهة أخرى حيث استطاعت الروائيات بهذا الزخم الروائي أن تتجاوز العقم الإبداعي الذي مسّ الأدب النسوي الجزائري في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات من القرن الماضي، لذلك يعرف عن التاريخ الروائي للمرأة الجزائرية بأنه كان "متأخرا مقارنة بالفنون الأدبية الأخرى كالقصة والشعر، فلجأت المرأة إلى كتابة الرواية رغم عدم علمها بشروط كتابتها وبمقوماتها الفنية وأبعادها الجمالية، لذلك قلّت الروايات النسوية في الستينات والسبعينات والثمانينات وبدأت في الظهور أواخر الثمانينات نتيجة إطلاع المرأة على الثقافات الأخرى خاصة المشرقية واحتكاكها بالمبدعات فساعد ذلك على ولادة روائيات **كزهور ونيسي، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق** وغيرهن"[2]

[1]- عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، د/ط، 1983، ص31.

[2]- راضية بوزيدية، شعرية لغة السرد في رواية (أدين لك بالنسيان) للروائية مليكة مقدم أعمال الملتقى الوطني PNA، الرواية النسائية في الجزائر، النشأة وأسئلة الكتابة، ص 261.

وكانت فترة التسعينيات الانطلاقة الحقيقية والقوية للرواية النسوية العربية الجزائرية ،حيث طالعتنا **زهور ونيسي** برواية **لونجة والغول 1993 وأحلام مستغانمي** بـ **ذاكرة الجسد 1993**، و**فوضى الحواس 1996**،وفي أخر سنة من القرن العشرين تكتب**فاطمة عقون، عزيزة 1997، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة 1999**،وإذا كانت فترة الثمانينات شحيحة لم تعط أية رواية نسوية، فإن مطلع القرن الواحد والعشرين أي في سنة **2000**، تدفق الإنتاج الروائي بشكل كبير وسريع، فكان هناك كمّ هائل من الروايات، حيث توجت الساحة الأدبية بأعمال روائية نسوية مختلفة (ينظر الملحق، كرنولوجيا الرواية من 1979-2017).

لقد أنجزت الكاتبة الجزائرية نصا حرّا بعيدا عن الضغوطات والأعراف، التي سوّغت الإخضاع وبرّرت التهميش، ولعلّ هذا القهر الوجودي والاستيلاب الفحولي الذي مورس على المرأة ،كان السبب في اتخاد عدد من الكاتبات الجزائريات جنس الرواية سبيلا "لإثبات الكيان المختلف والهوية المتميزة وتبرير الوجود الراهن الذي ما فتئ المجتمع الذكوري يكرّس تغييبه وإلغاءه تأكيدا لهامشيتها"[1].

لهذا لاحظنا الكثير من الروائيات انتقلن من مرحلة كتابية إلى أخرى، أي من جنس أدبي إلى آخر، فالروائية **زهور ونيسي** قبل كتابتها روايتها الأولى **"يوميات مدرسة حرة"** ،كانت انطلقت من القصة حيث أصدرت أول عمل قصصي لها كان بعنوان الرصيف النائم 1967، وعلى نفس المنوال درجت **ياسمينة صالح** حيث كتبت قصة موسومة بـ "**حين نلتقي غرباء**" وأيضا "**جميلة زنير**" في مجموعتها القصصية "**دائرة الحلم والعواطف 1982**".

أما **أحلام مستغانمي** فقد كانت تقرض الشعر وتتذوقه، فبعد إصدارها لثلاث دواوين هي على التوالي: على مرفأ الأيام 1972، الكتابة في لحظة العري 1976، أكاذيب سمكة 1993، انتقلت إلى الإبداع الروائي

[1]- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، ص 59.

وفاجأتنا برواية ذاكرة الجسد 1993، ومثل هذا المنطلق أيضا نجده عند العديد من الروائيات ومنهن **ربيعة جلطي** التي أصدرت أول مجموعة شعرية في السبعينات بعنوان "**تضاريس لوجه غير باريي**" وتلتها مجموعة من الدواوين.

إذن يجمع الباحثون على أن فترة التسعينات وبداية الألفية الثالثة هي الفترة الحقيقية لانطلاق وبروز الرواية النسوية الجزائرية على الساحة الأدبية، خاصة في ظل الأزمة الوطنية التي شهدتها الجزائر فخلخلت كل القيم والمفاهيم، وأصبح العنف والدم سيدّا الموقف، ممّا أسهم في ظهور أسماء واعدة لروائيات جديدات كنّ مغمورات حيث أغلبهن عايشن فترة العشرية السوداء ووقفن على بشاعتها ودمويتها، فكانت هذه الأزمة ملهمة لهن في خلق أعمال أدبية تفضح هذه الممارسات العنيفة التي عرفتها الجزائر، ولم تكن الروائية فقط من اعتمدت على هذا الواقع في كتاباتها ،بل حتى الروائيون الرجال وهو ما أفرز لنا في الأخير أدب يسمّى بأدب المحنة نظرا للتركيز الكبير على ذلك الواقع الأسود الذي عاشه الوطن جرّاء تلك الأحداث الأليمة والتي اصطلح عليها بالإرهاب.

فلم تعد المرأة الكاتبة تهتم بقضايا بنات جنسها، ولم تعد موضوعا منظورا إليه، بل تجاوزت ذلك وخرجت من دائرة المغلق والصمت والاستهلاك إلى الخارج والفعل والمنتج بفعل الخطاب الروائي، الذي حقق للمرأة المبدعة حضورها ذاتا حقيقية وفاعلة.

لقد فجرت أزمة العشرية السوداء أقلاما روائية نسائية شابة ،حيث برزت ناقدة وبشدة ذلك الوضع المأساوي فكتبن عن هاجس الذات والمجتمع والوطن والمثقف والإنسانية والعدالة فتنوعت أسئلتها واختلفت، وراحت تحاول في إصرار إثبات رؤاها وفرض خياراتها.

إنّ جلّ الروايات التي كتبت من قبل الروائيات من بداية ظهور الرواية النسوية الجزائرية في أواخر السبعينات من القرن الماضي وإلى حدّ الساعة، ارتبطت كلّها بقضايا الوطن، فكتبت الروائية عن الثورة والاستعمار، وعن إرهاب

العشرية السوداء، كما كتبت عن السلطة والسياسة، والمصالحة الوطنية، فكلّ هذه القضايا اشتركت فيها مع أخيها الرجل/الكاتب، فهي النقطة المشتركة بينهما، أو هي نقطة التقاء الإبداع الذكوري والإبداع النسوي.

وهذا لا يعني أن المرأة/الكاتبة نفت ذاتيها، بل بالعكس أصبحت أكثر إلحاحا في طرح قضيتها أو قضاياها إن صحّ التعبير، حيث فرضت كتابة تميزها، وتطرح خصوصيتها الفكرية ومشاغلها الخاصة المتعلقة بها كجسد أنثوي وجعله محور كتاباتها.

وفعلا هذا ما لمسناه في معظم الأعمال الروائية النسوية التي شهدتها الساحة الأدبية، التي أضحت تزخر بروايات في قمة الإبداع والتصوير الفني، بحيث أصبحت لها مكانة لا يستهان بها على المستوى المحلّي والعربي، فقد كانت إضافة حقيقية إلى الأدب العربي، وخير ما يدل على ذلك **رواية ذاكرة الجسد** ل **أحلام مستغانمي** التي وجدت صدى كبير لدى القراء على مستوى العالم العربي "فقد حققت شهرة منقطعة النظير، وأثارت ضجة إعلامية (...) حيث تميز هذا العمل السردي النسائي بشاعريته وتناول مواضيع ونقاط تضرب في العمق، فالرواية تتناول قضايا الجنس والسياسة والدين، وهي المواضيع التي تصنفها الكاتبة بالثلاثي المحرّم"[1].

4- خصوصية الرواية النسوية العربية الجزائرية .

سيدرك حتما من يتتبع التجربّة الروائية النسوية الجزائرية بالدرس والتحليل، أنه أمام تجربة حديثة استطاعت طرح أسئلتها الخاصة وإشكالياتها المتميزة لإفراز خصوصيتها من خلال طرح النص الروائي النسوي الجزائري لخصوصيات معينة، أهمها الارتباط بالواقع الجزائري المعيش وتغيراته الراهنة، ليرصد لنا في المقابل تلك الذات التي تعيش الواقع وتتعايش معه، إنّه الرغبة في تشكيل هوية جزائرية خاصة وأنّ جنس الرواية ظلّ يبحث عن خصوصيته وهويته.

[1]- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مطبعة دار الهدى، عين امليلة الجزائر، ط1، 2008، ص 115.

وهذا ما جعلنا نتساءل عن أهم الخصوصيات التي اتسمت بها الرواية النسوية الجزائرية؟

إذن لقد اتسمت الرواية النسوية الجزائرية بخصوصية أدبية تميزها عمّا يكتبه الآخر في الرواية الذكورية، ومن بين هذه الخصوصية التي تميزت بها نجد:

منحت الرواية النسوية الجزائرية للشخوص الأنثوية دورا مركزيا في النص الروائي، في حين همشت الشخوص الذكورية، وذلك سعيا منها إلى تقويض الهيمنة الذكورية على الأنثى، وتجسد هذا في الرواية كالآتي:

أ- إعطاء أهمية بالغة لشخصية المرأة والتعاطف معها قلبا وقالبا.

ب- تقديم مبرّرات ومسوّغات لظاهرة انحراف المرأة، ومرّد ذلك يعود ذلك إلى الأسباب الاجتماعية أو الثقافية أو الحضارية أو النفسية.

ج- جعل المرأة مركز الكون في الرواية النسوية حيث علا صوتها ليشخص معاناتها ،بكل حرارتها وصدق تفاصيلها، وهنا يتوارى الهم العام ليفسح المجال للهم الذاتي.

د- تفرط الروائية في التعبير عن التفاصيل التي تصب في أوجاع المرأة ،وبخاصة حالة الإحباط التي تعيشها نتيجة نظرة الرجل القاصرة إليها.

و- تمتلك المرأة/الكاتبة أسلوبا مغايرا لأسلوب الرجل، حين تعبّر عن الجوانب النفسية والعاطفية، لأنّ كتابة المرأة عن نفسها من حيث الحساسية عمّا يكتبه الرجل عنها.

هـ- طغيان بعض الموضوعات المحدّدة على الرواية النسوية كالهجرة نحو المدن، الزوجة الثانية، الاعتداء الجنسي أو الاغتصاب والمرأة العاملة"[1].

[1]- مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2013، ص 25.

ن- تتميز الرواية النسوية بإدراج مواضيع مسكوت عنها ،ويتجسد ذلك في غلبة يتيمة الجنس، وهو توظيف تنتقد به الروائية الفكر الغريزي الذي حملته الذكورة اتجاه المرأة، ممّا دفع الروائية بالبوح عن مواضيع مسكوت عنها في الرواية لكسر حاجز الصمت والخوف الذي حط من الوجود الأنثوي في سياق ما، وهكذا حاولت الرواية النسوية الجزائرية "استعمال الجسد كخطاب بديل في كسر طابوهات الجنس والمحظور والسعي إلى حضور المرأة عبر كينونة جديدة"[1].

م- انتحال بعض الروائيات لأسماء مستعارة يوقعن بها أعمالهن على الرغم ممّا يتمتعن به من مستوى تعليمي واجتماعي مرموق.

وعلى ضوء ما سبق نخلص إلى أنّ الرواية النسوية الجزائرية راحت تؤسس لنفسها حضورا أدبيا متميزا، حيث شقت طريقها بخطوات ثابتة لتقدم لنا أسماء واعدة بمستقبل زاهر في عالم الكتابة النسوية، هذه الكتابة التي اتسمت بالابتعاد عن الخطابية والتقريرية. حيث استعانت باللغة الشعرية للكشف عن حيويتها وقدرتها على سبر أغوار الذات، وكذا استفادتها من تقنيات الرواية الحديثة التي تتفاعل فيها البنى المكوّنة للرواية لتصنع في الأخير بنية فنية منسجمة.

[1]- حامدة تفيايت، كتابة الجسد وجسد الكتابة في الخطاب الروائي النسوي الجزائري، مجموعة مؤلفين، أعمال الملتقى الوطني PNA الرواية النسائية في الجزائر، النشأة وأسئلة الكتاب، ص 197.

الفصل الثاني

تمثلات الهوية (البعد الديني، البعد اللغوي) في الرواية النسوية الجزائرية.

تمهيد:

تعدّ إشكالية الهوية من بين القضايا الفلسفية التي وقع عليها الجدل، إذ لا يمكننا الحديث عن تاريخ أمة من الأمم دون الحديث عن هويتها الثقافية والدينية والسياسية، ولا نستطيع إطلاق هذا المصطلح على أية أمة دون حصولها، أو سعيها الدؤوب للحفاظ على هذا الإرث الذي تركه الأجداد في أعناقهم، ولذا كان الشيء الذي يسعى إليه الاحتلال أثناء احتلاله لأية أمة هو القضاء على هويتها، أي كيانها وشخصيتها، وهذا فعلا ما حاول الاستعمار الفرنسي تجسيده أثناء احتلاله الجزائر، حيث سعى جاهدا لاستئصال جذورها وبتر عروقها، والشرايين التي تغذي هويتها.

ومن العناصر التي تبرز هوية الجزائر والجزائريين هي الدين الاسلامي، واللغة العربية، وتاريخ الجزائر وتراثها العريق والعادات والتقاليد في الحياة الثقافية للمجتمع الجزائري عبر العصور، ولهذا فإن وجود أمة من الأمم مرهون بوجود إنيتها التي هي شخصيتها، وأنّ هذه الشخصية تتكون خاصة من الدين واللغة وحبّ الوطن.

ومن المسلّم به أن كلّ إنسان مهما كان يمتلك عقيدة معينة إيديولوجيا، بها يتميز عن سواه وعليه تتمحور باقي مميزاته الشخصية وذلك بالنسبة للذين يدّعون بأنهم محرّرون من الإيديولوجيا فهم يعتنقون اللّاعقيدة فهي عقيدة بحدّ ذاتها.

يلعب الدين دورا كبيرا في تشكيل هوية الفرد والأمة ككل، بهذا يعتبر أهم دعائمها، وكان الاهتمام به هو إرساء دعائم أمة جزائرية مسلمة، لأنّ الدّين يخلق نوعا من الوحدة في شعور الأفراد الذين ينتمون إليه ويثير في نفوسهم بعض المشاعر والنزعات الخاصة ،التي تؤثر في أعمالهم تأثيرا شديدا، فالدّين من هذه الوِجهة يعتبر من أهم الروابط الاجتماعية التي تربط الأفراد ببعضهم البعض.

وتأتي أهمية اللغة العربية كعنصر ثان في تكون الهوية بعد العنصر الأول الدين الإسلامي، فهي لغة القرآن بها ازدهرت العلوم عبر العصور والأزمنة.

ولا أحد ينكر دور اللغة في تكوين الهوية للفرد والمجتمع ككل، "لأن اللغة ليست إلّا الصورة الخارجية للتفكير والإحساس بالواقع، إنها أكثر من هذا فهي تلك الصورة التي تعطى محتواها لونا وشكلا وقواما، فهي المحمّلة بتلك العناصر المكوّنة للذاتية ،للشخصية، للقومية فهي ذلك التيار الذي يبعث الروح في جميع الكيان الوطني، وذلك الإسمنت الذي يضمن وحدة البنيان القومي والذي بدون تلاحمه لا يمكن أن يكون أي كيان لأمة من الأمم"[1].

– نلتمس من خلال هذا القول أهمية اللغة في تكوين الهوية الفردية والوطنية، لأن اللغة ليست مجرّد أداة للتواصل وليست شكلا وأداة فحسب، بل هي محتوى أيضا "إذ هي قالب يصاغ فيه أفكارنا وأحاسيسنا نعبّر بها عن كنهنا وحقيقتنا، تصطبغ فيها هذه الأفكار والأحاسيس بالضبط كما تتأثر هي أي اللغة بهذه الأفكار والأحاسيس التي تعبر عنها والتي تحمّلها شحنة معنوية قوية تعطيها طابعها المميز لها والخاص"[2].وعليه تعتبر اللغة من أهم مقومات الأمة ومشخصاتها ،بل هي روح الأمة وحياتها وبها تتشكل هويتها.

أولا: البعد الديني:

ضمن فعل الهوية وعبر مراحل زمنية مختلفة استمرارية الأمة، وحفظ كيانها وذلك انطلاقا من مقوماتها الحضارية المكتسبة، حيث تعدّ الهوية الدينية من الثوابت الراسخة والمقدسة، الواضحة والصريحة والمتمثلة في الدين الإسلامي حصرا عند العرب والمسلمين.

[1] – مولود قاسم نايت، إنية وأصالة، شركة دار الأمة، الجزائر، ط3، 2007، ص 104.

[2] – مولود قاسم نايت بلقاسم، أصالة أم انفصالية، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1991، ص326.

يمكننا أن نقول: "الهوية القومية والمزدهرة هي القادرة على التوسع والانتشار، عبر عمل نقدي فعّال يطول المسلمات والثوابت ويكسر القوالب والنماذج بقدر ما يحدّد القيم والمعايير، أو يولّد الجديد من المفاهيم الخارقة والأفكار الحية"[1].

ولا يستبعد الجانب المقدس من الهوية، وهذا مناقض لمسألة الدين الإسلامي، لأنّه لا يوجد عامل أبلغ في ضبط الهوية والمحافظة عليها من عامل الدين تم يأتي التاريخ، الجنس، البيئة وغيرها من الحدود.

وعليه يعدّ الدين من أهم مقومات الهوية، حيث ينعكس على شخصية الإنسان في قوله أو فعله، أو في صفاته وأخلاقه ومدى تأثيره وفاعليته في المجتمع ، "فليست المشكلة أن تعلّم المسلم عقيدة هو يمتلكها، وإنما المهم أن نرد إلى هذه العقيدة فاعليتها وقوتها الايجابية وتأثيرها الاجتماعي"[2].

ولا يختلف اثنان في أنّ المرجعية الدينية في المجتمع تعتبر النواة الأساسية للهوية والدعامة الفعلية للمحافظة عليها، إذ تشكل أساس الحضور الجماعي، ومؤشر لتوطيد مسار الجماعة باعتبار الديانة أقوى مرتكزات الهوية، والتي تشكل معنى الأنا الجمعي لأيّ أمة من الأمم، كون أهمية الدين تكمن في أنه يخاطب عقول الناس وقلوبهم، فليس غريبا أن يكون المذهب الديني عنصرا أساسيا في تكوين الطابع القومي والشعور بالانتماء، يولد نوعا من الوحدة ويثير في النفوس بعض العواطف والنزعات الخاصة التي تؤثر في أعمالهم.

ولهذا فهو يعتبر أوّل العناصر المشكّلة للقيم والمبادئ الإنسانية وبالتالي فهو الذي يشكل المجتمع و يرسم خطه و مساره باعتباره مبعث إيحاء للأفراد ، كما يمثل مصدر ردع وتصحيح للمتطلبات الإنسانية القائمة على الرغبة في الإشباع، هذا الردع هو الذي رسم حدود المساواة الاجتماعية التي يتبثها الدين عن طريق التربية الإجتماعية، فتنشأ عنه مجموعة من العادات و السلوكيات والأعراف المتصلة بالهوية.

[1] – علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومأزق الهوية، ص 23.

[2] – مالك بن نبي، وجهة العالم الاسلامي، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق/سوريا، د/ط، 1981، ص 48.

لقد شكلّ الدين ولا يزال يشكل معينا لا ينضب تستقي منه الأفكار والمواضيع، وحافزا قويا يستفز الكاتب للبحث فيه، ولذلك اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالاشتغال على النص الديني بمختلف مصادره ومشاربه، وذلك بتوظيف نصوصه ومضامينه المختلفة وجعلها إمكانية من إمكانياتها التفسيرية والإيضاحية التي من شأنها الارتقاء إلى الملتقي كالنصوص القرآنية والتوراتية والإنجيلية بالإضافة إلى توظيف الحديث الديني الشريف والتراتيل الدينية والفكر الديني ككل.

حظي الدّين باهتمام كبير في الرواية النسوية الجزائرية، فلم تخل رواية من الإشارة إلى قيمه وأحكامه في مواقف متباينة تصل أحيانا إلى حدّ التناقض بين رواية وأخرى، ولكن الدّين في كل الأحوال كان موجودا بشكل أو بآخر في النصوص الروائية النسوية، لاسيما وأنّ الروائية الجزائرية تدرك تماما مكانة الدين الإسلامي في تركيبة المجتمع الجزائري ونفسيات أفراده.

تختلف طرق توظيف الدّين في الرواية فمنها ما هو شكلي أي اللغوي، ومنها الموضوعاتي ونجد في بعض الأحيان من يلجأ إلى توظيفها في آن واحد ولذلك عدّ الدين بما يزخر به من معطيات مادة دسمة ومصدرا ثريا وغنيا للأدباء الذين ينهلون منه ويستقون أدواتهم وصولا إلى تحقيق مآربهم ومقاصدهم.

كما تختلف طرق التوظيف، تختلف أيضا غايات التوظيف، فقد يكون الهدف هو إغناء النص باقتباس ما يخدمه، وقد يكون الهدف هو إيصال رسالة ومحاولة تبليغ أفكار ومعتقدات دينية معينة، وقد يتجلى الدين بصورة عفوية، وذلك لدى الكتاب الذين نشأوا في أحضانه وتشربوا التراث العربي حتى الارتواء.

وبناء عليه ومن خلال النماذج الروائية التي اخترناها لتكون محاور الدراسة والتحليل نحاول تلمس ملامح وتجليات الدّين فيها، وكذلك معرفة ما هي الآليات التي اعتمدتها الروائية في ذلك؟ وهل عبّرت فعلا عن انتمائها الديني؟

يشكل القرآن الكريم المرجع الأول بالنسبة للرواية العربية ،باعتباره النص السامي المقدّس الذي ينهل منه الروائيون في كل مكان وزمان، فيفيدون منه لإغناء إبداعاتهم وإضفاء الجمالية عليها، وتعميق الحجة في الرواية، لأنه يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر، إذ يصوّر خلجات النفوس وتقلبات القلوب وكل مظاهر الحياة الخاصة والعامة وصوره تُغني عن أيّ تعبير آخر، ذلك لأنّ القرآن هو "نص لغوي يمكن أن نصنفه بأنه تمثل في تاريخ الثقافة العربية نصا محوريا، وليس من قبيل التبسيط أن نصنف الحضارة العربية الإسلامية بأنها حضارة النص بمعنى أنها حضارة أثبتت أسسها وقامت علومها وثقافتها على أساس لا يمكن تجاهل مركز (النص) فيه، وليس معنى ذلك أنّ (النص) بمفرده هو الذي أنشأ الحضارة، فإن النص أيا كان لا ينشئ حضارة ولا يقيم علوما وثقافة، إنّ الذي أنشأ الحضارة وأقام الثقافة جدل الإنسان مع الواقع من جهة، وحواره مع النص من جهة أخرى"[1] وهنا تتعدّد التأويلات والرؤى ومرجعيات القراءة والنظر.

إنّ دلالة القرآن الكريم على الذات الإلهية ميزته بصفات عديدة، فالإطلاق واقع في كل شيء في نظمه وطرق بنائه، بحيث لا يمكن إدراك جل المعاني التي وردت فيه، وفي الوقت نفسه لا يمكن تحديد بدايته ونهايته من حيث دلالته، مما جعل هذه الدلالة مطلقة مفتوحة ومتعددة تفتح المجال واسعا أمام آفاق التأويل والإحالة على سياقات متعددة ومختلفة ممّا أضفى عليه الفصاحة والبلاغة والإعجاز.

أ- الرواية والتوظيف القرآني:

راحت الروائية الجزائرية تطرح في نصوصها السردية عدّة قضايا دينية واجتماعية تدرسها وتعالجها من الناحية الدينية الأنثروبولوجة وتقدم شواهد وأدلة من القرآن الكريم، ذلك أنها مضت تستأثر وتوظف النصوص الدينية في الرّواية فعملت هذه الأخيرة على تكامل دورها الهام الذي يتجسد في ذلك الوعي الديني والأنثروبولوجي المتكافئ بالإضافة إلى فعل توظيفها على مستوى الفن الروائي مما زاد من قيمة هذا اللون النثري.

[1] -نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط2، 1994، ص 09.

نجد ذلك عند الروائية "**زهور ونيسي**" التي اعتمدت على النص القرآني باعتباره المرجع الديني ،حيث وظفت الآية الحادية عشر من سورة الضحى "**وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ**"[1]، في خضم الحديث الذي كان يدور بين "**أم كمال**" بطل الرواية وجاراتها، فجاءت مناسبة لسياق النص وتخدم المعنى الدلالي له ونستشف ذلك من خلال قول السارد: "كانت جارات أمي تحكين:

إنّ "**حمانة**" عندما وضعته أمه بعد مرحلة عقم، خافت عليه من حسد الأخريات ،فأنكرت أنّ مولودها ذكر، وأخفته عن أعينهن، حتى يكبر دون عين حسود، لكن الذي كان يكبر فيه عورته وجنونه.

إنّ الله انتقم منها لأنها لم تعمل بالآية الكريمة "**أمّا بنعمة ربك فحدّث**" هكذا كانت أمّي تقول لجاراتها"[2].

أرادت الروائية من خلال توظيفها لهذه الآية على لسان **أم كمال** بطل الرواية، أن تؤكد على ميزة خص الله بها عباده المؤمنين وهي شكره على نعمه التي أغدقها على الإنسان سواء كانت مادية أو معنوية، لأنه من خصال المسلم المؤمن أن يتقيد بتعاليم الدين الحنيف، ويطيع الله سبحانه وتعالى في أوامره ونواهيه، وهذا ما حادت عنه "**أم حمانة**" حين أخفت حقيقة جنس مولودها عن جاراتها إيمانا منها بأنّ ذلك سيحميه من الحسد والأكيد أنّ الله عاقبها على ذلك، فلو امتثلت لأمره لربّما اختلف الوضع.

لهذا كان الواجب أم تنصاع لأمره تعالى وهو الذي قال في كتابه العزيز " **وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ** "[3].

[1] – القرآن الكريم، سورة الضحى، الآية 11.

[2] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، منشورات زرياب، ط1، 2006، ص 144.

[3] – القرآن الكريم، سورة ابراهيم، الآية 7.

عمدت الروائية إلى تضمين نصها بهذه الآية دون تحوير أو تغيير في إطار دلالتها القرآنية ذاتها، وبالطبع كانت الغاية من ذلك توضيح المعنى أكثر وإقامة الحجة الدامغة وتقوية السياق النصي، لأن الأنثروبولوجيا الدينية تلعب دورها في التعريف بعادات وتقاليد المجتمع الإسلامي وتوعية الفرد في المجتمع.

وتستحضر الروائية كذلك آيتين كريمتين من سورة التكوير " **وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ (8) بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَت** "[1]. في إطار حديثها عن البنت الجزائرية التي انتهك جسدها وأسرت حريتها، فكانت موضع تنكيل وتعذيب وقتل واغتصاب، فبأي حق تنتهك حقوقها؟ وأي دين سماوي أحلّ لهم ذلك؟"

*فالحقيقة التي لا يمكن نكرانها أو نسيانها أو حتى تجاهلها هي أنّ الجزائر عرفت بعد إلغاء الانتخابات التشريعية سنة 1992، وخسارة الحزب الإسلامي فوضى عارمة وعنف سياسي رهيب حيث "استعملت المرأة في هذا الصراع كنقطة ضعف لدى الطرفين المتصارعين، فقد عذبت واغتصبت إمّا لصلات القربى مع الإسلاميين، أو كوسائل ضغط على الرجال في أسرهم من أجل نزع الاعتراف منهم، مستخدمين النساء كورقة ضغط وتعذيب لخصومهم السياسيين لا أكثر"[2]. الأمر الذي تقابله الجماعات المسلحة بالمثل بهذا كان النظام الحاكم والمعارضة الإسلامية في سلة واحدة بالضد من مصلحة المرأة وحقوقها.

وحتى البراءة لم تنج من هذه الهمجية الوحشية أين كانت تتعرض للعنف النفسي قبل العنف الجسدي يقول السارد: "وعيون الطفلة في الخامسة تحرم من ذرف الدمعة المتمرّدة على الأب العبقري وهو يذبح بالبيت أمامها والعيون الحيارى تؤود في أغوار العقل الباطن".[3]

[1] _القرآن الكريم، سورة التكوير، الآتين: 08/07.

[*] للتوسع ينظر: هابت عياشي، المحنة الجزائرية، منشورات البرزخ، الجزائر، د/ط،2005.

[2] – نادية محمود ،المرأة المدنية الإسلام في الجزائر، الأبعاد التاريخية والثقافية في الأزمة الجزائرية ،د/ط،2004 ،ص 43 .

[3] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 210.

لم تميز مقصلة الإرهاب بين امرأة مثقفة وغير مثقفة، بين شابة يافعة وفتاة صغيرة، والتاريخ يشهد على عدد النساء اللواتي قتلن واغتصبن، فكم من صحفية اغتيلت ،وإعلامية ،وكاتبة ،وطبيبة، وأستاذة، لقد كنّ كالوقود الذي يزيد الإرهاب التهابا فقط لأنهن قلن لا للقتل، لا للاغتصاب، لا لأسر حرية الجزائر والجزائريين، فكان الوأد (الاغتيال) جزاءهن، ومع ذلك بقين يتساءلن عبر التاريخ لماذا كل هذا العنف؟ لا نريد أن نكون سبايا الظلم والطغيان؟ أين أنت يا تاريخ لتسجل وتكتب بأحرف من دم عن هذا الوجع الأليم والجرح الذي لم يندمل، يقول السارد: "وماذا عن ظفائر الصبايا الكحلية والذهبية ؟ إنها قيود تحز في المعصم والجيد، وثاق يكمّم الأنفاس ويحدّ من التفكير، في خوض معركة الرفض ، قاطعا الطريق نحو أية كلمة تعني لا ، وتعني لماذا ؟ وتعني هذا السؤال سؤال التاريخ "**وإذا الموءودة سئلت بأي ذنب قتلت**"[1].

ينفتح النص الروائي على الكثير من الإشكاليات السياسية والمجتمعية وهذا السؤال الذي ستسأله كل فتاة تعرّضت للوأد بدون وجه حق، ماذا فعلت حتى يكون مصيرها الوأد؟ "ويبقى الوجه البريء لطفلة الخامسة بصفرته المفجوعة يطرح بعد ذلك ألف سؤال وسؤال"[2].

هل عاد الإنسان العربي المسلم إلى سابق عهده أيام الجاهلية، أين كانت توؤد البنات خوفا من السبي وجلب العار، أو خوفا من الفقر والإملاق، ربما هؤلاء سيجدون المبرّر لقتلها، أما في عصرنا الحالي فأيّ مبرّر يسمح لهم بإزهاق روح خلقها الله، ولا يحق لأحد قتلها سوى بارئها.

ممّا لا شك فيه أنّ هذا السؤال سيظل مطروحا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، فالإجابة عنه مستحيلة ما دامت الإنسانية منعدمة، لأن هذا الوضع يعبّر فعلا عن لا إنسانية هؤلاء وانفصالهم عن الدين الإسلامي.

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص210.
[2] المصدر نفسه ، ص ن

وبناء عليه فإن توظيف هاتين الآيتين جاء مناسبا تماما لسياق السرد في الرواية وكان تدعيما وتبريرا لموقف الروائية ويحيل على مرجعية قرآنية للكاتبة.

كما استعانت الروائية **عبير شهرزاد** في روايتها الموسومة بـ **مفترق العصور** ببعض الآيات من القرآن الكريم لتفسير بعض الأمور العلمية المبهمة، وكان بإمكانها شرحها بطريقة علمية غير أنها استحضرت هذه الآيات لتكون حجة دامغة وللتأكيد على أنّ ديننا الحنيف تطرق لكلّ صغيرة وكبيرة في هذا الكون سواء كانت طبية أو علمية، أو اجتماعية، فكل تعقيدات الحياة طرقها ووضعها واسترسل في طرحها، وكأن الروائية تريد القول بأنه يجب علينا أن نعود إلى القرآن الكريم والحديث الشريف كلّما أبهم علينا شيء، لأن فيهما الجواب الشافي، وهذا يدل على تمسك الروائية بدينها، ويتجلى لنا ذلك من خلال هذا المقطع السردي:

– هذا لأني لا أبحر فقط، أنا غواص ماهر.

– سنكتشف ذلك مع الزمن.

– هل تحفظين تلك الآية التي تتحدث عن تراكم الأمواج فوق بعضها آنسة سامية؟

– الظلمات الثلاث؟[1] " **أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِن نُّورٍ** "[2]. صدق الله العظيم .

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر/ لبنان، ط1، 2008، ص 154.

[2] ـ القرآن الكريم سورة النور الآية :40

كان صديق **كمال** فرنسيا مسيحيا وغواصا ماهرا دعاه ذات يوم إلى بيته لقضاء الليلة معه، جلس بمكتبه يتصفح بعض الكتب، فوقع بصره على مصحف مترجم قديم تصفحه إلى أن ألهمه الله صفحة قلبت سجل حياته رأسا على عقب، فباعتباره غواصا أدرك معنى بحر لجي والظلمات الثلاث*

إنّ قصة هذا الإنسان تشبه قصة العالم **كوستو*** الذي اكتشف البرزخ، وأسلم على إثر ذلك حيث تم ذكر البرزخ في القرآن الكريم " **مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ (19) بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ (20) "[1].**

أرادت الروائية من خلال هذا التوظيف الإشارة إلى أنّ الدين الإسلامي دين طبع واضح لا صعوبة فيه، وأنّ القرآن الكريم تطرق لكل الأمور العلمية والحياتية، يجبر الإنسان على التوقف والتغلغل في الصغائر والبديهيات والتدقيق في العادات.

وباعتبار صديق كمال غواصا أثارت انتباهه كلمة الظلمات الثلاث والبحر اللجي، وأسلم بعد ذلك، لأن الإسلام عن اقتناع أقوى وأمتن من الإسلام بالفطرة، يقول السارد:

"جاء يوقظني ليلا والنهار يرتقب كان ينظر إلى يده في ظلام غرفتي وهو يصرخ، لقد أبصرت... في ظلمات ثلاث يمكن للنور أن يضيئ الطلاسم في ظلمات ثلاث يمكن للنور أن ينير عمق البحار.

– إنه سحر الإيمان.

– سألني إن كان للمصحف نسخة أصلية عربية..

* ظلمات البحار هي مكان كان يستحيل لأي انسان في زمن الرسول ﷺ أن يصل إليه البثة، لأن جسم الإنسان لا يحتمل أن يغوص في الماء أكثر من 30متر، وظلمات فوق بعضها بعض هي: حواجز الأمواج الداخلية والخارجية فضلا عن السحاب

* كوستو من علماء البحار. أسلم بعد اكتشافه البرزخ أو الحاجز غير المرئي والفاصل السطحي المائي بين المياه العذبة ومياه البحار والمالحة، هي ظاهرة تحدث نتيجة الفرق في الكثافات ونتيجة عوامل أخرى تعرف باسم التوتر السطحي كان قد ذكرها القرآن الكريم في أكثر من موضع واكتشفها العلماء مند فترة وجيزة.

[1] – القرآن الكريم، سورة الرحمن، الآية 19-20.

– كان من بقاياه سجادة صلاة رطبة و مصحف شريف.

– إلى أين ارتحل؟

– في الملكوت.

– يا لحظّه!

– شعرت أنه يخرج كالنور من الظلمات الثلاث"[1].

غامرنا إحساس شديد بأن الروائية تريد أن تقول من خلال هذا التوظيف أننا نحن المسلمون لا نقرأ القرآن بتفكّر وتدّبر، بل نمرّ عليه مرور الكرام، ولهذا لا تستوقفنا الكلمات والعبارات، في حين أنّ الآخر الذي يقرأه لأوّل مرة يحاول معرفة دلالة كل كلمة ومعناها، وما الدافع لقولها أو توظيفها ، وهذا ما لمسناه مع صديق كمال الذي استوقفته كلمتي ظلمات ثلاث والبحر اللجيّ وكانت سببا في اعتناقه الإسلام، لقد حاوت الروائية التأكيد على أنّ هذا التطابق المذهل بين آية في كتاب نزل على النبي الكريم قبل ألف وأربعمائة عام دليل قطعي على أنّ الذي خلق الأكوان هو الذي أنزل القرآن.

وإذا كانت الروائية قد اعتمدت في توظيفها للنص القرآني على الاقتباس الحرفي، فإنها في المقابل قد وظفت معاني الآيات في نصوصها الغائبة وبين نص الرواية، ممّا خلق بينهما تحاور يختلف في صياغته ومعانيه عن سياقات ومعاني الآيات، يقول **كمال** بطل رواية جسر للبوح و آخر للحنين:

[1] – عبير شهر زاد، مفترق العصور، ص 156.

"لطالما سكنني صديقي مراد، وكم يحلو لي عندما أفكر أنني أنا أيضا سكنته ، معه تنهار حدود نفسي، وتنفتح أبواب روحي المغلقة في الكثير من الوقت، واليوم وهو في عداد الأموات ممّن يسمون أحياء، لا يمكن أن يموتوا رغم أنهم ميتون، أجدني متأرجحا بين الوهم والواقع"[1].

لقد ضمنت الروائية معني الآية الكريمة "**وَلَا تَقُولُواْ لِمَن يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتٌۢ ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ وَلَٰكِن لَّا تَشْعُرُونَ**"[2].

استحضر **كمال** هذه الآية حين استذكاره لصديقه "**مراد**" الذي استشهد وهو يدافع عن الوطن، وذلك لتذكير المتلقي بالمنزلة الرفيعة التي منحها الله سبحانه وتعالى للشهداء . نستشف من خلال ما تقدم أن الروائية أقامت حوارية بين نصها السردي وبين النصوص القرآنية لتقيم الحجة والبرهان وتبرز موقفها وتبريرها، حاولت بث تعاليم الدين الإسلامي في نفسية القارئ من خلال تقديم النص القرآني كاستشهاد وعامل ثابت يرسخ هذه المبادئ والقيم، ولهذا فهي أحيانا تستحضر هذه النصوص كما هي دون تحوير أو تغيير، ممّا يسجل للروائية حضور التناص القرآني بصفته الجمالية في المحتوى، وأحيانا تتصرف فيها مع الاحتفاظ بدلالتها الأصلية، وهو ما خلق تناسقا بين النص الديني والنص العادي ، الذي يزيد من جماليات النص الروائي ، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على ثقافة الروائية الدينية ،وتمسكها بتعاليم الدين السمحاء خاصة، وأنها بنت المدرسة الباديسية ودلالة على هويتها الدينية.

أما الروائية **عبير شهرزاد** فقد ظهر تأثرها واضحا بتعابير القرآن الكريم، إذ يتجلى ذلك في مواضع عدة منها قول الساردة: "هذا الإله لم ينزل كتبا تفرقنا، لم يشرع ما يشعبنا ... جعلنا شعوبا وقبائل لنتعارف لا لنتعارك"[3] جاء

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 115.
[2] – القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 154.
[3] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 367.

هذا المقطع مناسب للآية الكريمة " **يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ**"[1].

إنّ التعارف الذي يدعو إليه ديننا الحنيف هو تعارف منضبط يقوم على الائتلاف، لا على الانصهار حيث ينخرط المسلمون بعقيدتهم وأخلاقهم في حياة الآخرين بكل تفاصيلها المختلفة و بالتالي يصبح لهم دورا فعالا في المجتمع الغربي من غير أن يذوبوا فيه فتطمس هويتهم التي تميزهم عن غيرهم ،.كل هذا بدون وقوع أي ضيق أو تعب أو ارتطام مع فطرتهم التي فطرهم الله عليها. فيكون الاعتراف المتبادل بالحق في الوجود والتنوع والاختلاف (أي قبول التعددية)، واحترام كينونة الآخر وذاتيته وهويته وخصوصيته، والاستماع المتبادل للأفكار والتصوّرات وتبادل العلوم والمعارف دون احتكارها والتعاون المشترك على فض مغاليق الحياة والكون المادية والمعنوية.

من واجبنا أن نتعارف لا أن نتعارك ونصبح طوائفا وأحزابا متنافرة، متباعدة، متقاتلة، كما يتطلب الدين الإسلامي ضرورة التواصل بين مختلف الشعوب، فتحذف تلك المفاهيم العتيقة كصراع الحضارات وصراع القوى، والمركزية الكونية للذات وآليات الاحتلال و الهيمنة.

كلنا يعلم أن حضارة الغرب تقوم على النزاع والمواجهة العنيفة عكس الإسلام دين التسامح الذي يسعى إلى إفشاء السلام و التعاون الذي ينعكس على البشرية جمعاء بالخير دون أن يميز بين أمة و أمة أو تفضيل عنصر على آخر ، فهذا التعاون حتما سيعود على الإنسامية دون استثناء و يكون فعل متفق عليه و كذا محل التنافس المشروع الشريف في ما يدعو للمنافسة ، والسير قدما بالبشرية نحو الأحسن و الأفضل كل هذا أن يتم في إطار من الاحترام المتبادل للهويات و الخصوصيات

[1] القران الكريم، سورة الحجرات، الآية 13

– نقرأ في الرواية :"كم زرعنا الشقاق بين عروبتنا وديننا بحدود من وطن؟ كم سحبنا تيار الوطنية إلى القوميات والتعدّدية العربية؟ .. فرقونا بلغة العرق و اللهجة .. نشرونا عداوة بمنشار الحاكم والحاكم الآخر"[1].

كما استعارت الكاتبة من القرآن ألفاظا من بعض سوره كقولها :"ما الوطن إلا إله من تراب ... طوق من مسد"[2] .وهذا يتوافق مع قوله تعالى في سورة المسد " **فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ** "[3].

لقد حاولت الكاتبة أن توضح نقطة مهمة ربما تغافلنا عنها، أو ألغيناها من قاموس حياتنا وتعاملنا، وهي أننا ربطنا أنفسنا بوطن ،برقعة جغرافية، رقعة تحرقنا وتلتقمنا، تنسينا في محرقة التعصب مطحنة العقيدة وساقية الإيمان.

فكان هذا الوطن مثل طوق يخنقنا ويشد علينا حدّ الموت، وطن أنسانا هوية الانتماء إلى نفس اللغة ونفس التاريخ ،ونفس الدين، الكّل حاول أن يتشبث بوطنه بعيدا عن روح الانتماء إلى الوطن العربي وماذا كان؟ أن افترقنا وتشتتنا وأصبحنا فعلا شعوبا وقبائل لنتعارك ونتناحر بدل أن نتعارف ونتضامن وهذا الراهن السياسي يؤكد لنا ذلك، فما الحروب بين الدول العربية إلّا شاهد حي على هذا التعارك المشين.

تقول الكاتبة في موضع آخر: "لقد وقعت الواقعة تلك الليلة، ولم يكن لوقعتها من عذر أو سابقة"[4] ، وهذا ما يتناسب مع قوله تعالى في سورة الواقعة " **إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (1) لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ**"[5].

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 367.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] القرآن الكريم، سورة المسد، الآية 5.

[4] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 49.

[5] – القرآن الكريم، سورة الواقعة، الآية 01-02.

وظفت الكاتبة هاتين الآيتين الكريمتين في إشارة منها إلى تلك المجزرة الرهيبة المعروفة بمجزرة **ملوزة** التي وقعت بين الإخوة الأشقاء وكأنها أهوال القيامة، قامت لفرط وحشيتها وهمجيتها التي توحش الذاكرة لفرط سخطها، هي تلك الحقيقة المرة التي نعاف الحديث عنها*.

ليلة مشؤومة بين الجزائريين أنفسهم والتي كانت فيها فرنسا سببا، حيث لعبت دور المحرض والمتفرج أين فلحت فعلا في تشتيت قواهم وسخرتها لعراك الأشقاء بعنف وقسوة، فسقط الضحايا من كلا الطرفين في الوقت الذي كان يجب أن تتحدّ فيه الجهود لطرد المحتل، لكن الآية انعكست وأصبح العراك بين الإخوة الأعداء، فكانت الهوة والهفوة التي استغلها المستعمر وجعل التنافس بين الجهتين المتقاتلتين يتحول إلى صراع حقير بين الجزائريين أنفسهم، فكانت حصيلة تلك الليلة المشؤومة وخيمة تتراوح بين المئة قتيل وستة وعشرون جريحا فوقعت بالفعل الواقعة والتي لم يكن لوقعتها أي تبرير.

يتجلى لنا دور النصوص الدينية في عملها الإصلاحي البحث، الذي يعمل على ترسيخ المبادئ والقيم الإسلامية في شخصية الفرد، وطرح عدّة قضايا وربطها بالدور التوعوي، وبث تعاليم الدين الإسلامي في نفسية القارئ من خلال تقديم النص القرآني كاستشهاد وعامل ثابت يرسخ هذه المبادئ والقيم، ومن ناحية أخرى فإنه ينبذ قطعيا التصرفات السيئة التي نهى عنها الله ورسوله في كتابه العزيز القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة التي هي منهاج المسلمين.

ب- المجتمع وسؤال الدين.

جاء الإسلام لينظم العلاقة بين الله والعبد من جهة وبين العبد و العبد من جهة ثانية، وبين العبد والكون من جهة ثالثة، فهذه النظرة الشمولية للإسلام والتي تجعله نظاما كاملا للحياة "يشمل كل تصرّفات البشر، راسخة في

* للتوسع ينظر: بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر، 1830-1989، دار المعرفة الجزائر، د/ط، 2006، ص 339.

نفوس الناس، إلّا قلّة قليلة ممن ابتعدوا عن تعاليم الدين الإسلامي الحقيقية، وهذا تحت تأثير الجهل بحقيقته من جهة، وبفعل التأثر بنظرة الغرب العلمانية إلى الدين كاعتقاد شخصي محدود، لا أثر له في علاقة الناس ببعضهم البعض في نظام الحياة ككل من جهة أخرى"[1].

ولهذا يعتبر الدّين حالة أساسية ومركزية في حياة المجتمع العربي الاسلامي، بل إنه نشاط جوهري على الفرد تمثل قيمه والمحافظة عليه في كلّ الجوانب الحياتية، "إنه مقوم من مقومات المجال السلوكي للإنسان ولهذا يجب ألاّ نستغني عنه"[2] وفي هذا السياق الاجتماعي والفكري طرحت الروائية **"عبير شهرزاد"** في روايتها قضية جوهرية وحساسة لها أبعادها الدينية والاجتماعية والسياسية، هي قضية زواج المسلمة بغير المسلم نقرأ:

"حين توفيت والدتي تزوج والدي من خادمته، كانت امرأة مسلمة قاطعها أهلها بسبب ذلك:

– قلت:

– زواج المسلمة من غير المسلم حرام شرعا.

– لقد أحبت والدي بقدر لم تفكر فيه كثيرا بقضية الدين ومسائل الحلال والحرام"[3].

يستخلص المتلقي من هذا المقطع أن هذه الخادمة المسلمة التي تزوجت برجل فرنسي مسيحي، لم تضع قضايا الدين ومسائل الحلال والحرام نصب عينيها، وأنّ كلّ الذي كان يهمها أن تكون مع الشخص الذي أحبته بغض النظر عن ديانته أو جنسيته، حيث اعتبرت "عقد الثقة والحبّ والوفاء الذي توقعه كل يوم أقدس عندها من العقود القانونية والشرعية"[4]، أو ربّما لاعتقادها أنها إنسان يملك حرّية نفسه ،وجسده وهويته، وشخصيته، ولا يحق

[1] موسى بن جدو، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، د/ط، 2008، ص 43.

[2] – أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1980، ص 190.

[3] – عبير شهر زاد ،مفترق العصور ،ص333.

[4] – عفاف بطانية، خارج الجسد، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط1، 2007، ص 385.

لأحد التدخل في قرارها، أو أنها فعلت ذلك جهلا بتعاليم دينها. وهنا يحس المتلقي أن هذه المرأة المسلمة (الخادمة) بزواجها من المسيحي تتعدى النسق الاجتماعي الذي تنتمي إليه وهذا ما يدهشه، وأنها تتخلى بذلك عن هويتها الدينية.

لقد استنكرت الروائية هذا الزواج المحرم شرعا على لسان بطلة روايتها **سامية** والذي اعتبرته من الكبائر التي يتم استسهالها، ويعاقب كل من يتجاوزها خاصة، وأن هناك أمر صريح بتحريمه ينص عليه القرآن الكريم الذي يحرم على المسلمات المؤمنات أن ينكحن مشركا كائنا من كان المشرك إذعانا للآية الكريمة من سورة البقرة "**وَلَا تُنْكِحُوا الْمُشْرِكِينَ حَتَّىٰ يُؤْمِنُوا ۚ وَلَعَبْدٌ مُؤْمِنٌ خَيْرٌ مِنْ مُشْرِكٍ وَلَوْ أَعْجَبَكُمْ ۗ أُولَٰئِكَ يَدْعُونَ إِلَى النَّارِ ۖ وَاللَّهُ يَدْعُو إِلَى الْجَنَّةِ وَالْمَغْفِرَةِ بِإِذْنِهِ ۖ وَيُبَيِّنُ آيَاتِهِ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ**"[1]

– إنّ الحكمة الإلهية من تحريم زواج المسلمة بغير المسلم أو الكتابي، هو أنّ الإسلام دين يعلى ولا يعلى عليه، وأنّ للزوج فيه قوامة على زوجته، وهذا أمر ممنوع في حق من كان كافرا، وذلك لقوله سبحانه وتعالى " **وَلَن يَجْعَلَ اللَّهُ لِلْكَافِرِينَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ سَبِيلاً** "[2].

وفي هذه الحالة، فإنه لا يؤمن على المرأة أن تميل إلى زوجها في حال دعاها إلى اعتناق ديانته، ولا يؤمن على الأطفال أن يقوموا بإتباع والدهم في ديانته، أما في حال تزوج المسلم بامرأة كتابية فإن هذه المفاسد لا تكون موجودة لأن القوامة تكون للزوج المسلم ومن الممكن أن يؤثر على زوجته ،وبالتالي تسلم والزوج هو المكلف بأن ينشئ الأولاد تنشئة إسلامية تحميهم من متابعة الأم في ديانتها، ويقول سبحانه في كتابه العزيز: " **وَلاَ تَنكِحُواْ**

[1] – القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 221.

[2] – القرآن الكريم، سورة النساء، الآية 141.

الْمُشْرِكَاتِ حَتَّى يُؤْمِنَّ وَلأَمَةٌ مُّؤْمِنَةٌ خَيْرٌ مِّن مُّشْرِكَةٍ وَلَوْ أَعْجَبَتْكُمْ وَلاَ تُنكِحُواْ الْمُشْرِكِينَ حَتَّى يُؤْمِنُواْ وَلَعَبْدٌ مُّؤْمِنٌ خَيْرٌ مِّن مُّشْرِكٍ وَلَوْ أَعْجَبَكُمْ "[1].

كما يجد المتلقي في رواية **جسر البوح وآخر للحنين** للروائية **زهور ونيسي** إشارة إلى زواج الأقليات اليهودية أين تقدم لنا مشاهد تتيح لنا معايشة علاقة إنسانية مدهشة بين الأنا المسلمة التي تمثلها شخصية **كمال العطار**، والآخر التي تجسدها شخصية راشيل **زقازيق** اليهودية وقد جمعهما الانتماء إلى فضاء مكاني واحد وهو مدينة **كمال** قسنطينة، تجسيدا لهذه العلاقة العاطفية التي تقوم على الحب والعطاء ،والتي يشكل الدين عائقا لها، فهو يخالفها الانتماء الديني باعتباره مسلما وهي يهودية لقد كان **كمال** متيقنا أنّ هذا الزواج مستحيل أن يكون، وأنه مرفوض جملة وتفصيلا سواء من قبل والديه أو من قبل أهل **راشيل**.

كان يتصور ردة فعل أبيه حين يخبره بأنه ينوي الزواج من يهودية.

يهودية هكذا مرة واحدة، إنك تقضي عليّ يا بني قبل الأجل، كيف تجرأ وتختار زوجة من غير دينك؟

أمّا ردّة فعل أمه فكانت واقعية حينما أخبرها عن حبّه الشديد لـ "**راشيل**" وأنّه يريدها زوجة تشاركه حياته، فرفضت ذلك رفضا قاطعا لأنه حسب رأيها لا يخضع للمألوف من المواصفات الاجتماعية ،بالرغم من كلّ المحاولات التي بدلها من أجل إقناعها، إلّا أنها باءت بالفشل حتى لما عرض عليها بأن يقنعها بالدخول في الإسلام يقول السارد:

– ولكن ما المانع أن يتزوجها إذا هي أسلمت؟

–هكذا قال خاله لأمه، لكن الأم ترد بنفي قاطع:

[1] – القرآن الكريم، سورة البقرة، ص221.

– وهل يسلم اليهود حقيقة إنهم أهل نفاق منذ سيدنا موسى وعيسى والأنبياء جميعا"[1].

تنفتح الرواية أمام القارئ على مسائل أنثروبولوجية ثقافية هامة وحرجة ،خاصة مسائل الديانات والثقافات وإشكاليات الأقليات الثقافية والاجتماعية داخل الدول الأوروبية أو داخل الأوطان العربية.*

لقد سيطرت على **أم كمال** لغة الكراهية التي تنفي المخالف لها عن جادة الإيمان حتى أنها تصف اليهود بالمنافقين والكافرين لتنفت عبر لغتها مشاعر العداء، و الرفض والأكيد أنّ هذه لغة الروائية وليست لغة الشخصية الروائية.

يقول السارد: "لماذا لا يقترح على حبيبته أن تسلم وتدخل في دينه، إنها لو أحبته فعلا لرحبت بالفكرة وتصوّر وقتها نافذة من الأمل قد فتحت في جدار يأسه، ولكنه عندما طرح عليها الفكرة، ابتسمت ثم ضحكت بعصبية وكأنها تسخر من أفكاره "إنك تحلم يا**كمال**، هل يمكن أن أترك ديانتي من أجلك؟ ولماذا لا تفعل أنت ذلك؟ نزلت الإجابة غير المتوقعة عليه كالصاعقة وأدرك جيدا أنّ والدته صادقة في وصفها لذهنية اليهود"[2].

لقد خالفت هذه الشخصية توقعات البطل وتوقعات المتلقي في آن واحد، حين بدت متمسكة بمرجعيتها الدينية، باعتبار أنّما يجمع بين هذين القلبين المتحابين أكبر بكثير من السياسة والدّين والتاريخ، ولهذا فكلاهما حاول إلغاء هوية الآخر الدينية ،لكنه فشل بالرغم من الانفتاح المعرفي.

لم تدخر **أم كمال** جهدا لإقناع ابنها بعدم التفكير بالزواج من هذه اليهودية مشيرة إلى قضية حساسة ،وهي مصير الأولاد الناتجين عن هذا النوع من الزواج تقول وهي في حالة عصبية وهي الهادئة اللطيفة:

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 45.

* للتوسع حول الأقليات الثقافية الدينة، انظر كتاب الجوهري مُحَمَّد، وعلياء شكري مقدمة في دراسة الأنثروبولوجيا، دار المعارف، القاهرة، 2007.

[2] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 97.

"إنّ أهلها أيضا يجب أن تهتم بهم، إنها ليست مقطوعة من شجرة كما يقولون، أهلها سيكونون أصهارا لنا وأخوالا لأولادك، فهل ترضى أن يصبح أولادك يهودا من أمّهم؟ إنه أمر خطير هذا الذي تفكر فيه وعواقبه وخيمة عليك وعلينا، ألا تدري أنهم ينسبون الطفل لأمه،لأنها هي التي حملته وجرت دماءه مع دمائها ووضعته وأرضعته؟ ومن لا أم يهودية له عندهم، لا أصول له أبدا حتى لو كان أبوه الحاخام"[1].

تحاول الأم من خلال هذا المقطع السردي لفت انتباه ابنها إلى قضية مصيرية ربّما يكون قد تغافل عنها، أو أنه لم يعرها اهتماما، هي قضية الأبناء الناتجين عن هذا الزواج المختلف دينيا، والذين سيكونون منبوذين من كلا الطرفين "اللذين ينتميان للأنا وللآخر منغلقان على ذواتهما، يتحصنان بين جدران هوية قاتلة تمنع دخول المختلف إليها"[2]، وبذلك ينتزع من أعماقهما كل ما يشير إلى النوازع الإنسانية، فكل المبادئ والقيم ستنسف ويكون التعصب سيد الموقف وينال الطفل عقاب الأهل من كلا الطرفين ،لكونه نتاج زواج مختلف دينيا ولم يخضع للمألوف من المواصفات الاجتماعية.

طرحت الروائية قضية زواج المسلم باليهودية وهي قضية أثارت نفورا شديدا في الأوساط الاجتماعية خاصة ،وأنّ مدينة قسنطينة تجمع كل الحضارات والأديان ،وامتزجت فيها كل الثقافات أين اختلط المسلم باليهودي، والمسيحي، وبالرغم من أن الدين الإسلامي أحل هذا الزواج ولم يحرّمه أقصد زواج المسلم باليهودية ، وليس المسلمة باليهودي ،إلاّ أنّ التقاليد والعادات والعرف منعت ذلك منعا باتا.

إنّ أيّ تجاوز للمواضعات الاجتماعية يلهب الأحقاد والكراهية بين الأنا والآخر، لذلك نجد الروائية **عبير شهرزاد** تطرقت إلى هذه الإشكالية حين تحدثت عن الضغوط العائلية التي تعرضت لها الخادمة المسلمة حين تزوجت برجل مسيحي، حيث رفضت عائلتها هذا الزواج واعتبرته خرقا للقانون الإلهي.

[1] – زهور ونيسي جسر للبوح وآخر للحنين، ص 73-74.
[2] – ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، ص 166.

يقول السارد:

"– لقد فقدت طفلها وفقدت معه القدرة على الإنجاب، كان حادثا رهيبا ما أزال أذكره، نظر إلى زوجته بحسرة قبل أن يكمل قصته.

– لقد زارنا شقيقها ليلا حين سمع بأمر حملها... ضربها بعنف أمامنا ..كان يقول إنه طفل زنا.

– لم يكن مخطئا تماما: قلت بصوت رزين"[1].

الأكيد أن انجاب طفل في إطار علاقة غير شرعية مختلفة دينيا، يعتبر طفل زنا لكون هذه العلاقة محرّمة شرعا وقانونا بنص قرآني لا يقبل التعديل أو التحوير يحرّم زواج المرأة المسلمة من الكافر، وقد ثبت ذلك ثبوتا قطعيا بالقرآن الكريم وعليه فتصرّف أخ الضحية إنما ينم عن تمسك هذا الأخير بتعاليم دينه السمحاء التي تحرّم هذا النوع من الزواج، وثورة على شرف يداس ويدنس من قبل شخص مختلف عنه دينيا حتى ولو كان في إطار الزواج.

يلزم الإسلام المسلم باتباع تعاليمه وذلك للمحافظة على المجتمع الاسلامي من الإنزلاقات، وممّا هو جدير بالملاحظة أنّ المجتمع الجزائري المتمسك بهويته الدينية والتي لا يرضى عنها تبديلا أو تحويلا ملتزم بمبادئ دينه القيمة، يستنكر ويندّد إن حاد أحدهم عن جادة الصواب ،وتلاعب بقيم الدّين وتعاليمه فإنه يرفض أن يكون الإسلام مجرد شيء لا غبار على من لم يؤمن به، ولا حرج في تركه، فهو يوجب على أبنائه الإيمان كرابطة الانتماء والولاء، إن "الإسلام ليس مجرّد كلمة تقال أو شهادة تعلن، إنه اتجاه فكري ونفسي وخلقي وعملي ،يفرض على المسلم أن لا يبغي غير الله ربّا، ولا يتخذ غير الله وليّا، ولا يبتغي غير الله حكما"[2].

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 334.

[2] – يوسف القرضاوي، الإسلام والعلمانية، وجه لوجه، مكتبة وهبة القاهرة، د/ط، 1997.، ص 6.

تفرض العقيدة على المسلم أن يلتزم بأحكام القرآن وأن يتجلى ذلك في سلوكه، وفي المقابل نجد الآخر المسيحي يخَرق أفق انتظار المتلقي بإعلانه اعتناق الإسلام دون سابق إنذار، أو كأنه جاء كردّة فعل على موقف عائلة زوجته الرافض لهذا الزواج نقرأ في الرواية:

حين نقلناها إلى المستشفى كان الأوان قد فات: لكن والدي تأثر كثيرا، وقرّر أن..

أن يقتل أخاها؟

لا قرّر أن يعتنق الاسلام.

ووقفت دون وعي :وسحبتني السيدة ليلى لأجلس.

حين أشهر أمامهم إسلامه، تحوّل نفور عائلتها إلى رحم احتضنتنا كعائلة"[1].

إنّ قرار اعتناق والد "**شارل**" للإسلام كان مخالفا تماما لأفق توقع المتلقي، الذي لم يكن يتوقع هذا الرّد، خاصة بعدما تعرّضت زوجته للتعنيف والضرب ممّا حرمها من انجاب الأولاد.

يحق للمتلقي هنا أن يتساءل ما الدافع الأساسي الذي جعل والد **شارل** يعتنق الإسلام؟ فهل إسلامه إسلام تقليدي؟ أم أنه رغبة جامحة في التواصل الروحي مع زوجته؟ أم حبّه لها دفعه ليؤمن بدينها، فيصبح امتداد لصفاتها كالتسامح والمحبة والعطاء.

لم تخبرنا الروائية عن الدافع الحقيقي لاعتناقه الإسلام، ولكن إذا كان والد **شارل** اعتنق الإسلام بعيدا عن المعتقد وقريبا من صفات وقيم زوجته فهو بذلك يفصل بين الدين كمعتقد ،وصفاته السلوكية مع أنّ القرآن الكريم لم يعرف هذا الفصل، لهذا كان يوجه خطابه دائما إلى **اللذين آمنوا وعملوا الصالحات**، فإذا تبنى والد "**شارل**"

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 334.

سلوكه لا معتقده، مع أنّ الإسلام هو ما وقر في القلب وصدقه العمل، يكون قد تمسك بعقيدته والتزم بالسلوك الإسلامي.

لا أحد يعلم إن كان فعلا أعلن إسلامه ولم يضمر النفاق ، لكن عائلة زوجته باركت له إسلامه واحتضنته كفرد من أفرادها، وتغير ذلك الحقد والكره و التعصب إلى حبّ وموّدة واحتواء، لأن الإسلام يعامل الأجنبي بالتسامح والاحترام بالرغم من اختلاف الشرائع الدينية، ولن يقبل أن يصافح زنديقا أنعم الله عليه بالإسلام فينكره و يدوس على قيامه و مبادئه.

طرحت الروائية الجزائرية هذه القضية الدينية الجوهرية والبالغة الخطورة، والتي لها أثر كبير على وحدة المجتمع العربي الإسلامي وخاصة المهاجرين منهم، فهم يتزوجون بالكتابيات والنساء يتزوجن بالكتابيين والنتيجة إنجاب جيل مشتت ضائع الهوية الدينية فلا هو مسلم ولا هو كتابي، وهذا ما أشارت إليه الروائية **بشرى بوشارب** في روايتها "**المهاجرة**" لنتأمل هذا المقطع :

"كنت صامتا أراقب لم أفهم حنانك وشوقك لعائلتك وهذا ما نفتقده نحن هنا عطفك على المحتاجين، صلاتك ودعاؤك، ذهابك إلى المسجد، قراءتك للقرآن في أغلب الأحيان كنت أنصت إليك وأنت تقرأ وتدعو الله، وأنا هنا مسلم لكن بالفطرة فقط، خاصة وأنني ترعرعت في بيئة أوروبية، وأمي كانت مسيحية وعلى الرغم من أنّ والدي مسلم إلّا أنني لا أعرف تفاصيل ديني، ولهذا أرجوا أن تلقنني كل هذه التعاليم من صلاة وغير ذلك من الأمور الدينية التي تخص الإسلام.

– الإسلام يا عزيزي بكل بساطة يضم كّل ما قلته وأكثر من هذا بكثير"[1].

[1] – بشرى بوشارب، المهاجرة، النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2016، ص 123.

وبالفعل تولى أسامة مسؤولية تعليم **"ريتشارد"** تعاليم الدين السمحاء وفرائضه ومبادئه، وعادات المسلمين وحياتهم، ويبين له مكانة المسجد في حياة المسلم، وأنّه يستطيع أن يشهر إسلامه، وهكذا تعرّف **"ريتشارد"** على تاريخ الإسلام والمسلمين، وكان كلّما توغل في تفاصيله ازداد تعلقه بالإسلام، وربما كان الإسلام عن اقتناع أقوى بكثير من الإسلام بالفطرة.

وهكذا وجد "ريتشارد" الذي أصبح فيما بعد يدعى "صالح" ضالته المنشودة وهويته الضائعة والمتشتتة.

لقد حاول أسامة أن يوضح لصالح أصول الدين، وكيف يجب أن يتمسك المسلم بتعاليمه، وقضائه وقدره وأن يرضى بما قسمه له ربه في هذه الحياة.

وفي ذات السياق كثيرا ما نجد الثقافة الدينية تكاد تكون مسيطرة على كل الأحداث والأفعال في الروايات – قيد الدراسة– وهي التي توجهها كالإيمان بالقدر والقضاء، والتوكل على الله والصبر والعدل والإنصاف، وما إلى ذلك من الصفات الحميدة التي دعانا الإسلام إلى التحلي بها.

استطاع الدين الإسلامي أن يغير الكثير من المفاهيم التي جبل عليها الإنسان خاصة عندما يعني بطبقة الفقراء والضعفاء الذين هم في أشد الحاجة للمساعدة، لأن الدّين الإسلامي ليس دينا توحيديا فحسب، بل إنه القاع الحضاري للأمة العربية والعالم الإسلامي، فهو يشكل نظرية اجتماعية للصبغة الوطنية والتطوّر الاجتماعي والرخاء الجماهيري أكثر ممّا هو دين.

جاء الإسلام لينظم الحياة الاجتماعية ويزرع روح التكافل والتضامن بين أفراد المجتمع الإسلامي ،وما فرض الزكاة والصدقة إلّا لتكون دعما وتكريما للبؤساء والفقراء، والتأكيد على أنّ الغني ملزم بالتكفل بأخيه الفقير، وقد أشارت **سامية** بطلة رواية **مفترق العصور** إلى هذا العمل الذي يقوم به المسلم و هو تأدية فرض الزكاة ونيل رضا

الله، وهو ما كانت تفعله زوجة أبيها "فقد كانت تحضر لفقراء القرية وجبة البركة، إنها وجبة أسبوعية تتصدق بها .. وهي لا تحب أن يعرف أحد أنها الفاعلة تضعها أمام باب المسجد ويتولى الإمام بعدها أمر توزيعها"[1].

فهذا ما يحث عليه الدين الإسلامي التصدق ومؤازرة الضعيف، وهي من الخصال التي أودعها الله في نفس الإنسان المسلم المؤمن ، فلا تعرف يمينك ما تنفق شمالك.

وتطالعنا الروائية **هاجر قويدري** في روايتها **"نورس باشا"** بمشهد حزين ومؤثر حين تتعرض بطلتها لموقفين متشابهين، لكنها تتعامل معهما بصورتين مختلفتين يمكن البحث فيهما في مسائل الانتماء والهوية داخل الأعمال الأدبية فمن الرؤية الدينية وتأثيرها الاجتماعي، نعلم أنّ الله أمرنا بأن نؤمن بالقضاء والقدر، وأن نصبر على ما يصيبنا من مصائب وأهوال، ولا يوجد امتحان صعب على الإنسان مثل امتحان الموت الذي يختبر به الله إيماننا وصبرنا، وهذا فعلا ما حصل مع **الضاوية** بطلة رواية **"نورس باشا"** التي توفي زوجها بعد إصابته بالطاعون، حيث مات أمام عينيها في غرفة مظلمة كان بعيدا وقريبا في ذات الوقت، كانت صدمتها قوية باعتباره الرجل الذي أحبّها وكرّمها ، بالإضافة إلى أنه كان والد ابنها "إبراهيم" ولكنها تقبلت موته بصدر رحب مؤمن وصبر جميل بقضاء الله وقدره.

ولكن في المقابل كان هذا الصبر وهذا الإيمان غائبين حين توفي ابنها "إبراهيم" ذو الثمانية أعوام والذي كان بعيدا عنها، لقد التقته يوم دفنه حيث راحت تسحبه من نعشه وتضمه إلى صدرها، فكان صراخها يدوي المقبرة وهي التي لم تره منذ سنة حتى أنها راحت تلوم الله سبحانه وتعالى على موته وتصفه في قولها:

– آه يا ربي .. آه يا ظالم"[2]

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 374.

[2] – هاجر قويدري، نورس باشا، منشورات ANEP، الجزائر، ط1، 2013، ص25.

ربما لم تكن تريد قول ذلك، لكنها في ثورة غضبها وحزنها وألم الفقد، تفوهت بما لا يجب، لذلك راح الباشاغا "**فاروق**" يهدئ من روعها وهلعها ويطلب منها الاستغفار بقوله: "استغفري الله هذا حكم العالي."[1]

هنا وفي هاته المواقف الصعبة والمؤلمة تبرز قوة إيمان الإنسان الحقيقية، لأنه في الشدائد يعرف معدن الإنسان الأصلي، الذي يتقبل قضاء الله وقدره دونما تذمّر أو تأفف، بل يحب حمده وشكره على كل شيء.

ومن ناحية أخرى تبرز لنا الروائية شخصية متدينة ملتزمة محافظة تتمثل في شخص **العبزوزي** الذي يتحلى بخصال حميدة، يتجلى ذلك من خلال معاملته للناس، فالدين معاملة، وكذلك كانت كلمته مسموعة من الجميع في **عزيز** ناهيك عن اعتنائه **بالضاوية** ووقوفه إلى جانبها في أوقاتها العصيبة، فقد كان أكثر الرجال في **عزيز** انصافا وعدلا معها.

كما يغيب الوازع الديني أو يضعف لدى الإنسان في أحيان كثيرة، فيكون بعيدا عن الله خاصة حين تركه للصلاة أو عدم قيامه بها أصلا، فهذا يجعله يعيش صراعا نفسيا رهيبا، وهذا ما حدث فعلا مع شخصية **الضاوية** حين تعرضت لضرب مبّرح من طرف كنة العبزوزي حيث قادتها قدماها وهي تنزف إلى جامع القرية أين توضأت وقبعت في جزء معزول من الجامع، إلّا أنه لم تصلّ وذلك لعدم معرفتها لكيفية الصلاة والقيام بها حيث قالت :"لم أكن صليت قبل ذلك ولا أعرف كيف يكون ذلك لكن سجدت طويلا حتى شعرت براحة تملأ جسدي."[2]

إنّ جهل "**الضاوية**" بتعاليم دينها راجع أساسا إلى نشأتها الاجتماعية الصعبة التي عاشتها بعيدة عن والدها الزاهد الذي راح يجوب الصحاري متنسكا متعبدا متقربا إلى الله، فهي لم تكن تعرف كيفية أداء فرائض دينها بالخصوص الصلاة، وإن كانت قد أدت عملية الوضوء ،والتي بالتأكيد تعلمتها من العبزوزي حين كان

[1] – هاجر قويدري ، نورس باشا ، ص 26.

[2] – المصدر نفسه، ص 147.

يتوضأ وهي تراقبه، غير أنها كانت تحفظ بعض السور القرآنية وهذا ما كشفته لنا الرواية لما ذهبت إلى **"دزاير"** مستقبلة بيتها الجديد، قامت بقراءة المعوذتين وآية الكرسي قبل دخولها المنزل وذلك على نية التسهيل.

إنّ ترك الصلاة معناه فقد الصلة بين العبد وخالقه، فهي عماد الدين والركيزة الأساسية له، فالصلاة ليست مجرّد ركوع وسجود، فهي خشوع وخوف ورهبة من الخالق، هي راحة نفسية تغمرك وتجعل نور الإيمان يجد إلى نفسك سبيلا، فهي كفارة للذنوب ماحية للسيئات، وبها يبقى العبد متصلا بخالقه مستشعرا عظمته ومراقبته، تقول الساردة في رواية **مفترق العصور**:

-أنت منذ متى؟

- منذ فقدت تواصلي بربي.

- رغم الصلاة؟

- رغم السجود والركوع.. إنّ الأمر معقد ودقيق.

- لا يمكنك تصنع الحب بالعبادة.. سيفضحك سهوك في الصلاة.. وقلة حلمك في الغضب، وضعف إيمانك الذي لا يفسر أحيانا .. لا مجال للكذب مع الله".[1]

لابدّ من تأدية الصلاة بشكل كامل، وذلك بإتمام أركانها وواجباتها وشروطها، وحضور القلب والجوارح فيها، والخشوع واستشعار عظمة الوقوف بين يدي الله سبحانه وتعالى، فلا يجب أن تكون الصلاة في لمح البصر دونما خشوع ولا تفكر مع السهو والتفكير في أمور الدنيا، ومشاغلها فهي كثيرة وثقيلة وصعبة إلا على الخاشعين.

[1] - عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 141.

يعدّ الدّين الإسلامي من أرقى الديانات وأتمّها على وجه الأرض، فقد جعله الله منهاجا للمسلم يتبع تعاليمه، حيث فرض على الإنسان المسلم ضوابط يلتزم بأدائها كالفرائض والسنن وأداء أركان الإسلام الخمس التي تعد عماد الدين ليصل إلى برّ الأمان ويفوز بالجنة، التي وعد الله بها كل مسلم ألتزم بأدائها على أكمل وجه.

يتجلى المبدأ والوازع الديني عند كل فرد في ذلك المعيار الديني والإحساس الديني، إذ ذهب المفسرون لهذا المعيار بأنه "قوة معيارية تلزم الفرد على الخضوع دون اللجوء إلى وسائل الإخضاع" والإحساس الديني أو الإحساس بالدين ظاهرة إنسانية رافقت الإنسان عبر العصور الطويلة، وقد كشفت الدراسات والأبحاث الاجتماعية والأنثروبولوجية أنه لم يظهر مجتمع بشري بلا دين".[1]

لكن الواقع المعاش يكشف لنا نوعية من الناس لا تعير اهتماما للدّين ،ولا إلى تعاليمه بالرغم من أنه ينتمي إليه، ومع ذلك لا يعرف عن الإسلام غير اسمه، وطبعا هذا ينعكس على تصرفاته ومعاملاته اليومية.

يتجلى لنا هذا النموذج البشري في رواية **عازب حي المرجان** للروائية **ربيعة جلطي** من خلال شخصية "**الزبير**" التي قدمت صورة عن الإنسان غير المتدين، المستهتر بتعاليم الدين والذي لا يقيم لها وزنا.

كما هو معروف للجميع أنّ يوم الجمعة يعدّ من الأيام المقدسة عند المسلمين، فهو بمثابة العيد بالنسبة لهم، تقام فيه صلاة الجمعة مع إلقاء خطبة يعمل الإمام من خلالها على تهذيب الناس، وتصويب سلوكياتهم وتعليمهم الأخلاق عبر توضيح الحدود التي رسمها الشرع غير أنه في أحيان كثيرة يكون هناك إصرار من بعض شخصيات الرواية على ارتكاب المعصية والفاحشة، خاصة أنها تخلت عن أداء صلاة الجمعة، وانشغلت بنزواتها وشبقها الجنسي المحرّم، يظهر لنا ذلك من خلال تصرفات الزبير اللاّمسؤولة الذي ظل يراقب الفتاة "**نبية**" وهي تقوم

[1] – أمحمّد عزوى، الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، دار هيم للنشر، ط1، 2013، ص 167.

بحركات لا أخلاقية وجدت طريقها إلى قلبه وعقله، في حين أنه لم يتأثر بأصوات الخطباء المجلجلة الحافلة بالمواعظ والإنذارات التي تحذر من الوقوع في الرذيلة والابتعاد عن الله.

نقرأ في الرواية :"أصوات الخطباء المتقاطعة في الفضاء صارخين غاضبين منذرين للعباد باقترابهم من أبواب جهنم التي سيعلقون فيها من أهداب عيونهم، تزيدني إصرار على البقاء، أنا الذي أحي في جسد من جهنم، أنا المعلق من أهدابي الآن .. وجه **نبية** قبالتي يزداد تألقا وتوهجا تحت أشعة الشمس المتسربة إليه من بين القضبان الحديدية لشباك النافذة قضبان تشبه شبابيك السجون"[1].

لم يكن "**الزبير**" من المهتمين بالدّين وتعاليمه، فغيابه عن صلاة الجمعة دليل أكيد على أنّه لا يصلّي، وحتى أنه لم يكلف نفسه عناء الاستماع لمواعظ الخطباء عساه يتعظ ،بل اهتم بأمور أخرى أقل ما يقال عنها أنها غير أخلاقية ، فالتلّصص على حياة الآخرين فعل شنيع نهى عنه ديننا الحنيف ، لكن **الزبير** أتى به وهذا فعلا ما يعكس لنا شخصية **الزبير** غير المتدينة، ويعبر عن طبيعة نفسيته المضطربة حينما اعتبر نفسه يعيش جهنم فوق الأرض بجسده المشوه، وحياة الوحدة التي يحياها وهذا ما يقودنا إلى القول: "بأن الدين صاحب الإنسان منذ القديم، فسلم به أحيانا ورفض أحيانا أخرى أن يكون عنده متاحا لفهم الحياة"[2].

تطالعنا كذلك الروائية **ديهية لويز** في روايتها **"سأقذف نفسي أمامك"** عن موقف **مريم** بطلة روايتها من الإسلام، وأنها لم تعره اهتماما ولا تقوم بأداء فرائضه فهي بعيدة كل البعد عنه ولا علاقة لها به، فهي مسلمة بالفطرة فقط مجرّد انتماء لا أكثر، لكن حين اعترضتها مشكلة اختفاء والدتها ولم تجد من يساعدها تذكرت أن هناك إله يلجأ إليه في السراء والضراء، إله يلجأ إليه حين الحاجة بالدعاء تقول الساردة: "لم أفكر يوما بجدية في جدوى الدعاء، ولماذا لا نتذكره سوى في الحالات الأكثر حرجا، حين يلفنا العجز نتذكر أنّ هناك ملاذا أخيرا

[1] – ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف، الجزائر/لبنان، 2016، ص 58.

[2] – أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 190.

اسمه الدعاء.. أتجنب التفكير في أمور الدين، أخاف أن اكتشف حقيقة نفسي أو أصل إلى نتيجة غير مرضية .. عائلتي لم تكن تهتم بهذا الجانب أبدا، ما عدا جدّتي من أبي، قبل موتها أذكر أنها كانت تصلي وتدعو كثيرا بعد كلّ صلاة، كنت أتذمر لأنها تنهض باكرا لتصلي الفجر وتبقى على الأقل نصف ساعة في أدعية طويلة عريضة، لم أكن أفهمها تماما، لكني أسمع تمتمة تزعج نومي الصباحي اللذيذ"[1].

نستشف من خلال هذا المقطع أن البطلة وعائلتها لم يكن الدين يعني لهم شيئا لا أحد يصلي أو يصوم ، وهذا ما جعل البطلة تعيش فراغا روحيا حين أعلنت عن خوفها من اكتشاف حقيقتها الزائفة التي هي غير راضية عنها، فحياة الاضطراب التي عاشتها ومعاناتها مع زوج أمها ،الذي حمّلها مسؤولية خطأ والدتها، كل ذلك انعكس على تنشئتها وقادها إلى حافة النار، تقول الساردة :

"اتجنب التفكير في أشياء كثيرة على ما يبدو .. ليس فقط لأني أخاف من الاكتشاف الذي قد لا يرضيني، لكن أيضا لأني أرى بعض المسائل لا تستحق أن نتوقف كثيرا عندها، لأننا بكلّ الأحوال لن نجد حقيقة واضحة"[2] .

إنّ الدين مقوم من مقومات المجال السلوكي للإنسان، ولهذا يجب ألّا يستغنى عنه ، فالقرآن الكريم محكم في تنزيله فهو "يعد آخر كتاب سماوي بقي محافظا على الحقيقة المطلقة ثم انتقل بعد ذلك إلى البحث في نصوص أخرى"[3].

[1] – دبهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.

[2] – المصدر نفسه، ص 86.

[3] – فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل الحديثة، عالم الكتب الحديث، اربد/الأردن، 2010، ص 20.

ج- الرواية والغيبات/ الزوايا والأضرحة.

أشارت الروائية **هاجر قويدري** إلى بعض التصرّفات التي يكون فيها الإنسان بعيدا عن الله، كالإيمان بأن هناك بعض الأشخاص بإمكانهم تغيير قدر أي إنسان بالسحر والشعوذة، أو إبطال السحر وما شابه ذلك من الأمور التي كان مجتمع الرواية يؤمن بها ،ككتابة الحجاب من خلال العطار الذي كانت "الضاوية" تقتني من عنده أغراضها النسائية ،حيث لجأت إليه طالبة منه أن يساعدها في قضية الانجاب وفك سحرها ردّ عليها قائلا:

-"لست أفقه في ذلك .. قد أصنع حجاب حبّ، عين، عودة حبيب، لكني في أمور السحر لست أنفع.. لماذا لا تتبركي بزيارة مزار سيدي عبدالرحمن .. هو قريب من بيتك"[1] ناهيك عن ذهاب النسوة إلى السحرة والأولياء من أجل قضاء حاجياتهن وحلّ مشاكلهن، وكلّ هذا يدل في نهاية الأمر على ضعف الوازع الديني في مجتمع الرواية التي عكستها المعتقدات السائدة آنذاك.

ولم تبتعد الروائية **زهور ونيسي** في روايتها **جسر للبوح وآخر للحنين** عن هذه الأجواء حيث راحت **عتيقة** أم **كمال العطار** تستنجد بشخصية **"زوينة"** أثناء أزمة حبّ **كمال لراشيل**، حيث قصدتها شاكية باكية حتى تخلص ابنها من هذا الحب اللعين، بالرغم من أن زوج **عتيقة** وأبو **كمال** كان يعتبرها ساحرة مشعوذة من تلك الهالة الخضراء المحيطة بها في غرفتها ، وكانت **أم كمال** تذهب إليها خفية عن زوجها باعتبارها تشاركها السكن في البيت الكبير.

كانت هذه المرأة تحفظ القرآن الكريم وتشفى بقراءته وكتابته في شكل أحجبة بعض العلل والأمراض وتقضي على بعض المعوقات في الحياة.

[1] - هاجر قويدري، نورس باشا، ص 159.

لقد صادف وأن شفي **كمال** من حبّه، وعندها تيقنت أمه أنّ الشفاء الذي شمله الله برعايته من صنع بركات **زوينة** هذه المرأة التي يعتبرها البعض شيطانا والبعض الآخر ملاكا، وهذا خطاب ثقافي يحيل على مؤثرات وتجليات اجتماعية، وأنثروبولوجية كثيرة.

كما أرجعت **أم كمال** الفضل أيضا إلى **سيدي مُحَمَّد الغراب، وسيدي راشد** وغيرهم، من أولياء الله، وليس لغير هؤلاء الفضل في ذلك أبدا تقول **عتيقة أم كمال:** "إنّ الذي حصل هو نتيجة رضا الأولياء والصالحين عليها وعطفهم على حالتها، وإعجابهم بنيتها الصافية وقناعتها بقدرتهم"[1] ،إذ يقول **كمال:** "عندما علمت أمّي بحبي للفتاة اليهودية، نذرت أنها لو أشفى من هذا الداء، داء الحب الخطير، لزارت أهم وال صالح خارج المدينة **"سيدي مُحَمَّد الغراب"** طبعا بعد تقديم آيات الطاعة والاعتراف بشمعة ومنديل وطمينة، وطبق الكسكسي للمريدين حول قبة **"سيدي راشد"** الخضراء داخل المدينة"[2].

اعتقدت **عتيقة أم كمال** أنه من خلال هذه الممارسات الطقوسية، التي ستؤديها عند ضريح **سيدي مُحَمَّد الغراب** أن ابنها سيشفي من دائه الخطير الذي أصابه، حيث تتجلى لنا رمزية النسق الثقافي الذي تعود مرجعيته إلى الدّين، ولكن بمعتقد خاطئ عكس الحياة الاجتماعية ككل "إذ أنّ هذه الرموز الدينية كما نجدها ممسوحة في الطقوس أو مروية في الخرافات، تختصر بالنسبة إلى الذين يؤمنون بها، كل ما هو معروف عن العالم، وعن الحياة العاطفية التي يدعمها هذا العالم، وعن الطريقة التي ينبغي للمرء أن يتصرف وفقها بينما هو يعيش في هذا العالم"[3]

لقد اتخذت **أم كمال** من الولي الصالح معينا يعينها في الخروج من محنتها باعتباره –حسب اعتقادها– الوسيط الذي يقربها إلى الله، وهو ما يتنافى شكلا ومضمونا مع العقيدة التوحيدية للدين الإسلامي.

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 159.

[2] – المصدر نفسه، ص 94.

[3] – غيرتز كليفورد، تأويل الثقافات، تر: مُحَمَّد بدوي، بيروت/لبنان، مركز الدراسات، الوحدة العربية، ط1، 2009، ص 291.

المعروف أن النسوة دوما يقعن فريسة سهلة لهذه المغالطات ويؤمن بها، ربّما نتيجة العاطفة الجياشة، وتصديق تلك المهاترات، وإمّا لجهلهن بتعاليم الدين، وبالتالي ضعف الوازع الديني وهذا ما جعل بطل الرواية "يلوم أمّه كثيرا ويتّهمها بالشرك بالله عندما تتكل على البشر مثلها دون الاتكال على الله وحده وعدم الإشراك به"[1].

لم يزل هذا المعتقد الشعبي شائعا بين الناس إلى يومنا هذا، والذي يؤثر على الكثيرين من منطلق مدلوله النفسي والذي يبدو غير منطقي لدى أهل الشريعة، حيث أنه يخالف تعاليم الإسلام الذي يرى أنّ زيارة الأولياء الصالحين وأخذ بركاتهم أو التمسح بقبورهم، وطلب رعايتهم من دون الله لا يجوز شرعا.

4- المرأة واللباس الشرعي/الدلالات.

يعايش المتلقي مرة أخرى قضية لا تقل أهمية عما طرحته الروائية من قضايا ،حيث عالجت الكاتبة **عبير شهرزاد** في متنها الروائي الموسوم **بمفترق العصور** قضية الحجاب التي في كل مرة تطفو على السطح وتثار من قبل جهات مختلفة، وخاصة الجهات الغربية التي أدركت أنّ حجاب المرأة رمز للتحدّي يشكل خطرا على ايديولوجيتها العلمانية، ولذلك قررت منع الحجاب، فشعاراتها البراقة وشعارات الثورة العلمانية ضربت عرض الحائط في سبيل منع الحجاب.

لم تنظر العلمانية إلى قضية الحجاب على أنها قضية شخصية يسرى عليها الحق الفردي في الاختيار والإرادة وذلك، لأنها مسألة ذات أبعاد دينية، بل إنها ذات أبعاد إسلامية بالدرجة الأولى.

وهكذا فإن الغرب بوصفه هو الذي يقود المجتمع الدولي الآن، وقف موقفا سلبيا من الحجاب، لأنه أصبح رمزا لأعتى عدوّ صنعه الغرب لنفسه وهو الإسلام، فتحولت مسألة الحجاب إلى مسألة سياسية خاضعة لرهانات القوة والتفوق.

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 120.

إذا كان بعض الغربيين يرى "أنّ الحجاب رمزا لاضطهاد الأنثى، فإن بعضهم الآخر يرى أنّ الحجاب كان رمزا للسلطة والنفوذ في الإسلام"[1]. فإنّ المرأة المسلمة بحجابها تحتكر أنوثتها وتمتلكها ولا تبدّدها في عالم الرجال، فإن أهم ما يعنيه لها الحجاب هو إبراز فرديتها الإنسانية وتكنيز شخصيتها الأنثوية لتكون قادرة على مشاركة الرجل في الفعل الحضاري دون أن تخضع لابتزازه وانتهازيته "فحجاب المرأة الأنثى هو رمز لهويتها الجنسية كأنثى، كما أنه رمز لهويتها الوطنية والقومية كمسلمة"[2] ،ذلك أن لباس الإنسان لم يعد مجرّد شيء ساتر، بل أضحى رمزا قيميا يحمل العديد من المعاني والقيم، ويحيل إلى شخصية الإنسان وثقافته وانتمائه، إذ "يضطلع اللباس بوظيفة محدّدة إضافة إلى وظيفته النفعية العامة وهي جعل الجسد يتسامى عبر اللاهوتي، ولا يعود اللباس مجرّد عملية استخدام ليتحول إلى أخلاق بل إلى لاهوث"[3].

وبالرغم من أنّ الحجاب جُدد شكله ونمطه إلّا أنه ظل مثار جدل ونقاش إلى غاية اليوم، إذ لم يتم الاتفاق على شكل واحد، وكان الرسول ﷺ قد فصل في هذه القضية حين قال في شأنه: "**لا يصف ولا يشف**" لذلك يعدّ مبدأ إسلاميا ومحدّدا من محدّدات الهوية الإسلامية، فكان الاهتمام بقضية الحجاب كونها مبدأ إسلامي يتعلق بالمرأة المسلمة ومظهر من مظاهر الهوية الدينية والوطنية، بل والقومية "فالكشف عن أسرار الجسد أو التستر على خباياه يؤكد قوة حضوره، فحالاته تكشف الانتماء إلى ثقافة بعينها، حيث الجسد هو الممرّ الضروري إلى تحديد الهويات اللاحقة"[4].

[1] – كارين آرمسترونغ، الإسلام في مرآة الغرب، تر: محمّد الجوار، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق/سوريا، ط2، 2002، ص 231.

[2] – سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، اطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة/الجزائر،2008/2007، ص 246.

[3] – عبد الوهاب بوحديبة، الجنسانية في الاسلام، تر: محمّد علي مقلد، دار سراس للنشر، تونس، د/ط، 2000، ص 47.

[4] – سعيد بنكراد، العين المكتشفة في تابو (الحجاب حاجة دينية أم إكراه ذكوري) مجلة كتابات معاصرة، بيروت، المجلد 16، العدد 64، حزيران تموز، 2007، ص 24.

ومثلما اهتم الإسلام بالروحانيات، اهتم أيضا بالجسد وكيفية حضوره، ولأن الإسلام يرتبط في الأوساط الفكرية الغربية "بالانغلاق وعدم التسامح والعنف وإسلام الجهاد والذمة وحجاب المرأة، إسلام الجلاد والأيدي المقطوعة"[1] والقتل والعبودية ورفض الديموقراطية وقمع الحرّية، وهذه السلبية تطوّرت أكثر مع العصر الاستعماري.

– لقد تم تجسيد هذا الموقف بلسان إحدى الفرنسيات التي راحت تسخر من الحجاب بقولها:

"–نعرف .. أنّ فرض الحجاب عليها تطرف وقهر للحرّية.

– أعرف أنّ الحجاب هو فرض سماوي .. ومع ذلك لم يصدر قانون جزائري واحد يلزم المرأة بارتداء الحجاب إن هي لم تفعل .. وفي البيت الواحد تنام المرأة المحجبة مع شقيقتها المتبرجة .. وهي أقصى درجات الحرّية التي منحتها المرأة المسلمة"[2].

فإذا كانت السيدة الفرنسية ترى أن الحجاب رمز للقيود البشرية التي كبلت المرأة وقيدت حرّيتها الشخصية، فإن **سامية** بطلة الرواية أخبرتها بأنه فرض سماوي نزلت في حقه آيات عديدة كقوله عز وجل " .."[3] وقال كذلك في سورة الأحزاب " **يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِنْ جَلَابِيبِهِنَّ ۚ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰ أَنْ يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ ۗ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا** "[4].

كانت فريضة الحجاب إذن فريضة محكمة أراد الله عز وجلّ من خلالها أن يحفظ للمرأة كرامتها من الامتهان وعرضها من الابتذال، وذلك بسترها لجسدها ومفاتنها حتى تتمكن من القيام برسالتها إلى جانب الرجل.

[1] – فتحي التريكي، الهوية ورهاناتها ، تر: نورالدين الساقي وزهير المديني، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 48.

[2] – عبير شهر زاد، مفترق العصور، ص 170–171

[3] – القرآن الكريم، سورة النور، الآية 31.

[4] – القرآن الكريم، سورة الأحزاب، الآية 59.

وعلى الرغم من أنّ الدين الإسلامي هو دين الدولة الجزائرية وثابت من ثوابت هويتها، إلّا أنّ التشريع الجزائري لم يجبر المرأة على ارتداء الحجاب مثلما هو معمول به مثلا في المملكة العربية السعودية باعتبارها دولة إسلامية عربية، وكذلك في إيران باعتبارها دولة إسلامية غير عربية، بل ترك لها حرّية فعل ذلك، لأنّ مقدار الالتزام الديني وتطبيق الأحكام الدينية يختلف من شخص لآخر، ومع هذا فإن الحجاب هو إعلان لهوية المرأة المسلمة دون تصريح منها، وهو أبلغ بكثير من الكلام فهو يعبّر مباشرة دون تورية عن إرث ديني وحضاري، رفع قدر المرأة وسما بها فوق الشبهات.

لقد وجدت المرأة في الدين الإسلامي داعما لها في تحرّرها على نقيض ما يشاع عن قهر الدين للمرأة المسلمة.

نستشف ذلك من خلال جواب **سامية** عن سؤال السيدة الفرنسية عن حقوق المرأة المسلمة، تقول **سامية**: "نساؤنا يتمتعن باستقلالية مادية ومالية، وهي غير مجبرة على ضبط حسابها مع حساب زوجها، ولها أن تخفي أو تعطي من مالها ما تشاء .. لها الحق في الخلع، إن رفض الزوج تطليقها، ولها الحق في المنزل إن كانت حاضنة وهذا بموجب نص سماوي"[1].

حاولت **سامية** التأكيد على حرّية المرأة المسلمة، وأنها تتمتع بجميع حقوقها المادية والمعنوية بدليل أنها لا تتعرض للتميز الجنسي في العمل مثل الذي تعانيه المرأة الغربية في الأجور، حيث تتلقى أجرا أدنى من أجر الرجل، وإنّ كانت تقوم بنفس عمله، وهذا ما يؤكد أنّ حال المرأة المسلمة أفضل بكثير من حال المرأة الغربية "إنّ المرأة في بلادنا تتمتع بحرّية تفوق حرّية المرأة في الغرب، وهي أكثر احتراما بحكم الدين والأخلاق والعادات الأسرية"[2] ، ويقوم بتكريم المرأة في الدنيا والآخرة واعتبروها عضوا أساسيا وفاعلا في المجتمع الإسلامي.

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 171.

[2] – المصدر نفسه، ص170.

إنّ الغرب لم يرق بعد إلى درجة يحترم فيها المرأة، ويمنحها حقوقها بالرغم من تطوّره وبلوغه أعلى درجات الرقي الحضاري والديموقراطي واحترام حقوق الإنسان، ولكن عند حدود المرأة تختلف المعايير والمقاييس.

أتاحت لنا الحضارة الإسلامية سلوكا ثقافيا يختلف تماما عمّا أنتجته الحضارة الغربية شكلا ومضمونا ، فاعترفت بحرّية الإنسان، ووضعت لها قوانين و ضوابط لا يمكن تجاوزها عكس الحضارة الغربية التي تركت الحبل على الغريب لا ضوابط و لا قيود للرغبات الفردية اللامحدودة.

5- الدين والصراع السياسي.

إنّ تصدّع واضطراب المرجعية الدينية والتي هي أساس لبناء المجتمع، مكمن تشكل الهوية الجماعية يشكل عاملا حاسما في انفكاكها وانهيارها، وهذا ما أشارت إليه الروائية **ياسمينة صالح** في روايتها **وطن من زجاج**، وذلك من خلال حالة الفراغ الديني الذي أصبح المجتمع الجزائري يعيشه في تلك الفترة العصيبة فترة العشرية السوداء، جرّاء الوضع السياسي والأمني السائد آنذاك والذي كانت تفوح منه رائحة الفساد التي طغت على المجتمع، فعمّ الفساد السياسي والقتل الطائفي "كان الكلام بلاجدوى قبالة وطن يموت فيه أبناؤه ذبحا، كانت الجثث مرمية على الأرض غارقة في الدم"[1].

لقد طال هذا الخلل الذي مس المرجعية الدينية كل فئات المجتمع عامة، وطبقة المثقفين خاصة، ومنهم خصوصا الصحفيين الذين كانوا يؤذون دور المحصي لجرائم القتل والإبادة التي يتعرض لها المجتمع الجزائري، فيكشفون للعالم همجية ووحشية هؤلاء الذين يدّعون التدين ويحاربون إخوانهم باسمه، هذا القتل الممنهج الذي رفضه الصحفيون أمام الرأي العام، راحوا يدافعون عن خيارات شعبهم الذي كان يعاني الويلات والأمرّين، حتى أضحى الموت هو السبيل الوحيد للفرار من هذا الجحيم حيث يقول الرجل في يأس من الحياة "أنا ربّما لن أحصل

[1] - ياسمينة صالح، وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر، ط1، 2006.

على إعانة، لكن سأنشر صورتي مع النداء ..قد يتعرف علي إرهابي يسكن في نفس منطقتي فيغتالني، تلك رحمة أتوق إليها لأرتاح من تعب الحياة"[1]. فالشرخ والتصدع الذي أصاب الهوية الدينية في الرواية جعل من الموت هدفا ومبتغى يرومه كل إنسان عانى ويعاني من هذا العنف الديني الهمجي، الذي جعل المرء يجد في الموت راحته الأبدية عن تلك الوحشية التي يمثلها هؤلاء الذين يدّعون التديّن والحفاظ عليه.

كما يتضح لنا التذبذب الذي أصاب الهوية الدينية من خلال صورة الجسد+ الرأس، التي تختزل أطراف النزاع بين المجموعتين المتصارعتين التي لا يمكن أن تلتحمان، وتتفقان حيث "اضطر الطبيب إلى خياطة رأس المرأة إلى جثة الرجل الذي لم يأت أحد للمطالبة بكليهما"[2]، حيث توحي هذه الصورة المفزعة عن تقطع الاتصال بين الروحي والمادي في الهوية الجزائرية التي تمزقت إلى فصائل وزمر، وانقسمت بين السلطات السياسية ،والدينية والاجتماعية، حيث مثلت الطبقة الأولى السلطة الحاكمة، والثانية سلطة المعارضة في حين مثلت الثالثة المجتمع الذي يئن بين مطرقة الحاكم وسندان المعارض.

فالأكيد أنّ هذا التصدّع الذي مسّ الهوية الدينية في المجتمع هو نتيجة أسباب فعلية أسهمت بشكل كبير في ظهوره، ومن بين هذه الأسباب نجد عاملين أساسين تمثلا في السرقة والقتل الذين تبرز لنا فيهما فكرة **"انعكاسات الصراع"**[3]، داخل النص السردي على مستوى المرجع.

فهذا الاضطراب الديني الذي مسّ المجتمع يكشف يظهر لنا مدى تأزم الوضع الديني حيث يرتبط فعل السرقة بالماضي السلطوي المغيب للمرجعية الدينية، في حين يتصل القتل بالحاضر الديني المفكك من خلال المرجعية الدينية المشروخة، وهذا ما جعل البلاد تسبح في دوامة العنف والاضطراب وعدم الاستقرار.

[1] – ياسمينة صالح ،وطن من زجاج ، ص 164.

[2] – المصدر نفسه ،ص 79.

[3] – فاطمة فضيلة دروش، في سوسيولوجيا الرواية العربية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 150.

فعمّي العربي يقول للبطل "لا شيء يعوّض خسارتكم أيها اليتامى في وطن سرق اللصوص والقتلة قلبه"[1].

ففعل السرقة أحد وجوه اضطراب الهوية الدينية، بل هو جوهرها الروحي، فهو تشويه وتدمير قصدي وزعزعة للنظام القائم على تقديس الأمانة وحسن أدائها، فالنظام لم يحترم قدسية هذه الأمانة لكنه خانها و لم يحافظ عليها .

ولعلّ هذا ما جعل الروائية تستدعي صورة الغربي المدرك للحقيقية بعقله بدل دينه، حيث الشاعر الاسباني **"غارسيا ماركيز"** يقول: "لنتعلم الكلام بلا إهانات ولنبذل جهدا كي يحترم أحدنا الآخر لأننا سنفترق في الأخير"[2].

ربّما أبهمت هذه العبارة على أصحاب النفوذ والسياسة وأصحاب العمامات والمشايخ، ولم يدركوا معناها الحقيقي، لأنهم لا يفهمون إلّا الأشياء التي تقدر بثمن، أمّا عدا ذلك فهو لا يعنيهم مثل الشعارات الرمزية الجوفاء التي يتغنون بها ويمجدونها بنوع من السخافة ثم يسرقونك بابتسامة قائلين لك: "عفوا أنت مغفل بالوراثة، والقانون لا يحمي المغفلين"[3] فهم سرقونا ونحن نصفق لهم، لأنهم بكل بساطة استغفلونا وكفى.

فإذا كان فعل السرقة قد أدّى مفعوله، فإن فعل الموت أكّد حضوره في الرواية، حيث اختارت الروائية أن تكون رصاصة الموت مستقرة في صدر الصحفي النذير "ما الواجب وأنت تقفين على سرير أخيك شبه الميت؟ أخوك الذي سيدفن حاملا تلك الرصاصة التي عجز الأطباء من انتزاعها من صدره"[4].

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 24.
[2] – المصدر نفسه ، ص ن.
[3] – المصدر نفسه، ص 160.
[4] – المصدر نفسه، ص 116.

إنّ دلالة هذه الصورة الحزينة والمؤثرة ، تصور لنا فظاعة الأزمة الاجتماعية ومدى عمق الأثر المنبثق عن تغيب المرجعية الدينية ، من أجل السلطة وأيّ سلطة لوطن يموت كلّ يوم.

تجاوز موت **النذير** في الرواية الهامش، باعتباره الهامش إلى موت الهوية الدينية المتصلة بالوطن والفرد، فأصبح القتل شعارا مقدسا يستهل بالتهليل والتكبير عند من فقدوا فعلا هويتهم الدينية، وارتدوا هوية الإجرام والقتل متخذين من الدين ذريعة، وهو برئ منهم براءة الذئب من دم يوسف.

في النهاية ومن خلال استعراضنا المنجز الروائي النسوي قيد الدراسة يحق لنا التساؤل عن مواقف الروائيات من الدين، وكذلك عن ايديولوجية الرواية، وهل هي ايديولوجية قصدية، بمعنى أن الروائية تقصدها قصدا ولا تتحقق، أو أنها تريد أن تحقق بقصدها خطابا روائيا، وهي ليست تعبيرا بالضرورة عن ايديولوجية الكاتبة نفسها، وهي ليست محدودة بهذه الفكرة أو تلك، أو هذا الموقف أو ذاك لأيّ شخصية من الشخصيات "إنها المضمون النابع من بنية الخطاب الروائي وللدلالة المؤثرة لمجمل هذا الخطاب"[1].

تناولت الروائيات المسألة الدينية في نصوصهن بعيدا عن بعدها الهوياتي، حيث تم طرحها على أنها مجرّد قضية شخصية رغم أنّ "الجانب الديني في الهوية مهم، لأنه يمثل أساسا من أسس الخصوصية"[2] ،غير أنّ هذه الخصوصية قد حصرت في المدوّنات المدروسة في دائرة العادات والتقاليد التي لا تقل أهمية هي الأخرى في تشكيل هويات الشعوب والأمم.

كما أنّ استحضار النص القرآني في الروايات –قيد الدراسة– وحضوره القوي فيها شكل مرجعية فكرية وثقافية سواء على صعيد الرؤى والقناعات، أو على صعيد الجوانب الفنية والجمالية، بحيث نجد أنّ معظم الروائيات على اختلاف مشاربهن وانتماءاتهن الفكرية والسياسية قد نهلن من معين هذا النص، وأصبح يشكل لديهن وعيا،

[1] – محمّد أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار، سوريا،ط1، 1986، ص 16.

[2] – سعد البازعي، المكوّن اليهودي في الحضارة الغربية، المركز الثقافي العربي، المغرب/بيروت، ط، 2007، ص 77.

حاولن من خلاله معالجة معظم القضايا الراهنة، بالإضافة إلى أنّ الحضور الواعي واللاّواعي سيطر على كل قواعد وتقنيات الكتابة الروائية.

كان تناول الروائية لقضية الحجاب بشكل سطحي تجلى في بعض الأراء الشخصية حيث كان بعيدا عن كل مغزى هواياتي، عكس الغرب الذي أتخذ من محاربته للحجاب عنوان حرب على الهوية الإسلامية.

وكما هو معلوم فإنّ علاقة الدّين باللغة هي علاقة قوية، لذلك فكل دين من الأديان يقوم على اللغة ،ويعمل بطبيعته على نشر تلك اللغة، وأنّ الواسطة الخارجية للدّين هي اللغة التي لا يمكن الاستغناء عنها.

وعليه نتساءل كيف كان الانتماء اللغوي في الرواية النسوية الجزائرية؟ وهل عبّرت اللغة فعلا عن بعدها الهوياتي؟

ثانيا: البعد اللغوي .

تعدّ اللغة الأداة الفعالة في تحريك باطن الإنية للتعبير عن مجدها وخلودها، بل سيمفونية تتقوم بها الإنية، لأنها ليست إلّا الصورة الخارجية للتفكير والإحساس، الواقع أنها أكثر من هذا، فهي تلك الصورة التي تعطي محتواها لونا وشكلا، وقواما فهي المحمّلة بتلك العناصر المكوّنة للذاتية ،للشخصية ،القومية.

ليست اللغة حقل دلالي متنوع فحسب، بل هي بمثابة الروح للجسم، فالجسم حتما لا قيمة له يتلاشى، يزول ، يفنى بينما الروح معنى أبدي لذلك تعتبر اللغة روح الأمة فزوالها يعني زوال الأمة، فهي التي تبين الوعي الإنساني المادي والمعنوي والروحي، بل هي التي تبين التاريخ وتثري الحضارة الإنسانية، عبر كلّ العصور في مختلف المجالات باعتبارها مظهر ومخبر الحياة الإنسانية، ومظهر ومخبر الوجود كلّه بما هو عليه ،أو بما يمكن أن يكونه، فأهميته بالغة ودورها كبير في تحديد إنية الفرد والحفاظ على هويته، لأنها قالب تصاغ فيه أفكارنا وأحاسيسنا نعبر بها عن كنهنا وحقيقتنا.

في هذا الشأن تعدّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية التصاقا بالأرض، وتمثيلا للواقع، لأن الرابط بين اللغة وهذا الجنس الأدبي متين، فالأول مادة الثاني، وسبب وجوده، والثاني حاضن الأول وحافظ له ومبرز.

ولأنّ كلّ جنس أدبي يفترض بالضرورة استعمالا أو خلقا مخصوصا للغة منطوقة أو لغة مكتوبة، أو لغة منطوقة مكتوبة "فالدينامية اللغوية الجديدة في الرواية العربية تؤسس نفسها على معارضة الوعي التقليدي الذي ينظر بمنظار دوني للأشكال اللغوية الأخرى، وهذا ما كان يشير إلى سيطرة نمط من الوعي التقليدي في مجال اللغة الروائية من خلال معاييره وضوابطه التي يفرضها كمقياس لترسيم لغة أو طمس أخرى"[1]. ومن هنا ظهرت الرواية الحديثة المتعدّدة اللهجات، أو ذات التعدّد اللغوي بحيث يستند سجلّها اللغوي إلى الانتماء الطبقي أو الاجتماعي بالدرجة الأولى.

وسمت الرواية الجديدة بميزة الأسلوب الحواري الدي جاء كنتيجة حتمية لوجود فاعلين في الخطاب الروائي، وهو ما أسهم في ظهور أساليب تعبيرية مختلفة يسمح له بإعلاء التعددية على كافة مشكلاته السردية، بحيث يأتي الأسلوب اللغوي الحواري المتعددّ والمتفتح على الآخر كرد على هيمنة الأسلوب الأحادي والصوت الواحد في الروايات التقليدية، أي أنّ الأسلوب الحواري يظهر في الرواية التي "تقوم على تعدّدية الأصوات وتعدّدية اللغات بسبب التنوع الكبير في الشخصيات، إنّ الرواية تجمع الخطابات المختلفة، وتضعها في علاقة مواجهة تجعلها تتعايش وتتحاور وتتعامل مع بعضها البعض، وبالتالي فإن الرواية لا تقوم على تأكيد الخطاب المتسلط، بل على العكس من ذلك تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة"[2].

[1] – عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات ادوارد الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 157.

[2] – عبد الكريم شرفي، مفهوم التناص من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جينيت، دورية دراسات أدبية، الجزائر، العدد2، جانفي 2008، ص 70.

وفي المقابل فإنّ التعدّد اللغوي ما هو إلّا "نتيجة حتمية تطبع تعدد رواية تعدّد الأصوات ما دامت ترتكز على فكرة طرح تعدّد وجهات النظر حين تتيح لكل صوت أن يعبّر عن وجهة نظره وفكره وموقفه من قضايا الحياة بلغته الخاصة"[1].

إنّ التعدّد اللغوي في الرواية يتصل موضوعيا بطبيعة الرواية كما يؤكد على ذلك ميخائيل باختين mikhail bakhtne حين يقول: "ما يتصف به الجنس الروائي ويتميز ليس صورة الإنسان، بحدّ ذاته، بل صورة اللغة ولكن على اللغة كي تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاما على شفاه متكلمة وتقترن بصورة الإنسان المتكلم"[2].

يشير التعدّد اللغوي الذي يسم الرواية إلى تعدّدية بشرية وتعدّدية اجتماعية، و كذلك تعدّد في الوعي الإنساني ، فهو يعيد تركيب المخزون اللغوي الاجتماعي رابطا بذلك بين الواقع المتخيل و الواقع الواقعي.

كما أنّ التنوع اللغوي يؤدي إلى تنوع في مستويات التعبير وأساليبه داخل النص الروائي وتقدم تشخيصا لغويا كاشفا عن وجود أكثر من وعي متناقض ومختلف داخل الرواية.

تأسيسا على ما سبق نستخلص أنّ التعدّية اللغوية هي جزء من المكونات الأساسية في الكتابة الجديدة التي "تبحث عن تنوع لساني يترجم الحق في الاختلاف والوعي بضرورة تعدّد اللغات القومية، يكشف تعقد الواقع وتشابك عناصره وتنوعها"[3] هذا من جهة ومن جهة أخرى تحدث تأثيرا قويا بين أصناف الوعي ومجموع الآراء و الأفكار و العقائد داخل النص السردي ، وتسمح للنظرة الشمولية للعالم بالبروز، وتبرز مجموع الرؤى المعبّرة عنها بالكلمة الحوارية التي تجسد الموقف الاجتماعي.

[1] – مريم جبر فريحات، البوليفونية في الرواية العربية ودراسات أخرى، وزارة الثقافة، الأردن، د/ط، 2013، ص 26.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر. محمّد برادة، دار الأمان، الرباط، د/ط، د/ت، ص 80/79.

[3] – عبد المجيد الحسيب، الرواية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد/الأردن، ط1، 2014، ص 64.

عمد الروائيون إلى تنويع وكسر أحادية اللغة باعتبارها المادة الأولية التي يستخدمها الكاتب في انجاز نصه الروائي، "لأنّ اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة أو توصف بها مثلها مثل المكان أو الحيز، أو الزمان أو الحديث، فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكلات في العمل الروائي لو لا اللغة، ولما كانت الرواية جنسا أدبيا فقد كان منتظرا منها أن تصطنع اللغة الأدبية التي تنتمي إلى الأجناس الأدبية بامتياز"[1] فما لحق اللغة من تطور انعكس مباشرة على الرواية باعتبارها أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا، حيث تمكن الروائيون من الانفلات من التقاليد اللغوية التي هي جزء لا يتجزأ من مغامرة الكتابة وهذا ما يؤكده **عبد المالك مرتاض** في سياق حديثه عن اللغة الروائية "إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى ولكن ليس بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا أو تفقيها، غير أنّ عدم علّوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها ... وذلك على أساس أنّ أيّ عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء"[2].

وبناء على هذا أصبحت الرواية المعاصرة تعتمد على لغة جديدة تسعى إلى اختراق أحادية اللغة والانفتاح على المستويات اللغوية المختلفة "ذلك أنّ الخطاب الروائي هو أكثر الأشكال الأدبية تحررا واستيعابا لعديد من الأجناس التعبيرية الأخرى سواء أكانت هذه أدبية أو غير أدبية، والتي يعبر عنها بمستويات لغوية مختلفة"[3] طبعا مع احتفاظ هذه الأجناس بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية التي تسهم في ثراء النص وتكثيف دلالته.

تعتبر اللغة مخزونا ثقافيا ، وكذلك هي الركيزة الأساس التي يبث فيها الروائي "أفكاره وعاطفته ويجسد فكرته ويرسم عالمه المتخيل من خلال استعمال مفردات وتراكيب أو تعبيرات تقريرية وأساليب ايحائية"[4]، وبمأنها كلامية

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني لثقافة والفنون الآداب ،الكويت ،1998،ص125 .

[2] – المرجع نفسه، ص 126.

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 88.

[4] – فارس توفيق النبيل، الرواية الخليجية (قراءة في الأنساق الثقافية، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط1، 2016، ص 262.

قإن الوجود الذاتي للعمل الإبداعي يتشكل من خلالها، فالذات الإنسانية تدخل نسقا موجودا من خلال مجموعة من الدوال، لكن لا يمكن تحديدها وضبط معانيها إلّا إذا كانت داخل نسق يحكمها.

تتولى اللغة مهمة توظيف الواقع بكل تناقضاته وتجسيده إبداعيا من خلال كتابته روائيا "فاللغة السردية عند المرأة ملتقى الأنا والآخر، اقترابا وافتراقا وهذا التجاذب والتنافر على مستوى الوحدات السردية هو الذي يمثل مركز التوازن في كتابة المرأة الممزوجة بالنشوة والحبّ، والسخط والغضّب والرغبة والرهبة عبر نسيج النص وخلاياه"[1].

وعليه فاللغة الروائية هي تلك اللغة الحاصلة التي يصنعها الروائي ويخرج بها من المستوى العادي إلى المستوى الفني، ويتيح له ايجاد معان جديدة تحمل دلالات عدّة تؤثر في المتلقي.

حين تصفحنا للمدونات –قيد الدراسة– يبرز لنا التعدّد اللغوي على كامل مساحة الروايات ويعطيها تميزها الخاص ،فتتداخل اللغة الفصيحة مع اللغة العامية وتتقاطع أحيانا مع اللغات الأجنبية خاصة الفرنسية و تتعايش اللغة السردية مع اللغة الشعرية. فكل هذا أنتج لنا نصوصا روائية تحفل بحقل لغوي أنثوي ثري اشتمل على ثنائية الفصيح والعامي، والفصيح الأجنبي وفق ألفاظ تخص عالمها وشؤونها وخصوصيتها.

تحضرنا هنا جملة من التساؤلات عن لغة الرواية النسوية، هل هناك تعدّد وتنوع لغوي؟ وبالتالي هل كانت هناك خلخلة فعلية للأساليب اللغوية المألوفة؟ ثم هل توسلت الروائية أدوات تعبيرية جديدة أخرجتها عن نمطية اللغة؟ وهل كشفت اللغة عن هوية الشخصية وانعكست عليها؟

كلّ هذه التساؤلات وغيرها يمكننا الإجابة عنها من خلال تصفحنا للمتون الروائية –قيد الدراسة– ومحاولة معاينة تجليات التعدّد اللغوي فيها إن وجد .. ونكشف عن مدى تحقق مكوّناته فيها كأفق حداثي للرواية الجديدة.

[1] – الأخضر بن السايح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، دار التنوير، الجزائر، د/ط، 2012، ص 37.

1- التهجين:

إن انفتاح الرواية على تعددية لغوية متجسدة في مجموعة خطابات و أساليب كثيرة. أهلها لأن تنتقي لكل ملفوظ فيها هويته، لتكون لغتها فصيحة أو تأتي مهجنة عن قصد، فالرواية جنس أدبي يتضمن الواقع بكلّ دقائقه وتناقضاته ولغاته ولهجاته المختلفة، لهذا فهي تعتبر مركبا هجينا بامتياز لها قدرة كبيرة على المزج والتركيب والتحرّر، هذا ما يتبدى لنا فيما تحمله من خطابات ولهجات محلية.

يتعالق الملفوظ المهجن مع بنية النص الروائي و يعطي للنص القدرة على إظهار بانفتاحه و تعدديته، لأنّ المجتمع الروائي مزيج من الأجناس والأنواع، لذلك تعد اللغة المهجنة هي الوحيدة التي لها القدرة على رسم صورة التفاعل اللغوي الثقافي في النص، وإعانة المتلقي على الاختلاط مع المجتمع الروائي.

يعدّ المزج بين اللغات في الرواية عند **ميخائيل باختين** "جزء من ثقافة المجتمع والثقافة مكوّنة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كلّ واحد في المجتمع أن يحدّد موقفه من تلك الخطابات"[1]

تؤكد الرواية الاختلاف الإيديولوجي والثقافي للشخوص، وكذا التنوع الأسلوبي والتعدّد اللغوي الذي يقصد به **باختين** أساليب متنوعة، واللغة التي تهمه "ليست اللغة ذات البنية الثابتة وإنما اللغة الملفوظ –الكلمة– الخطاب المحملة بالمقصدية والوعي والسائدة من المطلقية إلى النسبية، والتي تبتعد من دلالة المعجم لتحضن معاني المتكلمين داخل الرواية"[2]،واللغة النسق ذات البنية الثابتة هي المعجم والنحو وعلم الأصوات، أي الصيغ الصوتية والنحوية والمعجمية للسان.

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 43.

[2] – ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي، ص 20.

اعتمدت الروائية الجزائرية على توظيف اللغة الفصحى في كامل نصوصها، والتي كان لها حضورها الفاعل في تكوين بنية اللغة الروائية، إلّا أنها أحيانا تعدل عن هذه اللغة الأولى، وتتوسل بلغة ثانية هي اللغة العامية، والحديث اليومي الجزائري الذي يحيل على "الجماعة الخطابية التواصلية الواحدة الممثلة بقواعد مشتركة في إنتاج الخطاب وتداوله"[1]، هذه اللغة التي تشتغل حيزا مهما في الخطاب ترتبط بغايات تخاطبية محدّدة هي تكريس الواقع في الرواية وتثبيته إليها.

يكشف لنا هذا المزج بين اللغة الفصحى والعامية في الخطاب الروائي عن لغة حداثية تتجاوز اللغة التقليدية وتنفتح على العديد من اللغات "فبقدر ما تتخلص الفصحى من نقائها وتعاليها، تستطيع العامية أن تخضع إلى نوع من التفصيح في مستوى التعامل معها، وهو ما يفيد أنّ كاتب الرواية في المغرب العربي قد توصل إلى أن يتجاوز الاشتغال داخل لغة واحدة، وأن يخترق النموذج المقدس الذي تمثله الفصحى فتعدد المستويات اللغوية التي يعمد إلى تشخصيها أدبيا في لغة خطابه الروائي"[2].

وهذا ما ذهبت إليه رواية **عازب حي المرجان، لربيعة جلطي** حيث عمدت الروائية إلى توزيع اللهجة العامية على بعض صفحات الرواية، وهو ما يكشف لنا عن رغبتها في البحث عن لغة مغايرة تتجاوز اللغة التقليدية، ويتجلى لنا هذا المزج بين اللغتين الفصحى والعامية في حوار دار بين النادل والزبير.

– الله خليك خويا، افتح النافذة كي تخرج المسكينة وتواصل انجاز المهمة الدقيقة التي أرسلت إليها ومن أجلها... ! قلت مستجديا.

نظر إليّ النادل النحيل الشاحب مستغربا ثم قال لي بصوت ساخر:

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، ص 126.

[2] – بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص 602.

– واش ماكملناش مع بني آدم، نزيدو النحل ثاني؟ ثم أضاف.

– شحال تعطي بور بوار النحلة نتاعك يا المهبول؟

وبضربة واحدة وضحكة صفراء قتل النادل النحلة العالقة على الزجاج"[1].

جمعت الروائية في هذا المقطع الحواري بين الفصحى والعامية، ممّا أدى إلى بناء تركيبة لغوية ملتحمة، فلا يحس القارئ بوجود فرق بين العامية والفصحى.

وحاولت الروائية في كثير من المقاطع تفصيح العامية، والجمع بينها وبين الفصحى لتضفي على النص خصوصية جمالية وهو ما تؤكده المقاطع السردية الآتية:

– واش عجبك فيها عباس خويا؟

يلتفت إلي بعد لَأْيٍ، بعد أن تكون المقصودة قد ابتعدت وأضحى ظلها مجرّد شبح متراقص متهالك من بعيد.

يتنهد عباس بقوة ويبتسم ابتسامة غامضة .

– واش قلت خويا الزوبير؟

أعيد سؤالي بمنتهى الصدق والأمانة.

– قلت واش عجبك في هذيك اللي فاتت؟

وبلؤم يزأر عباس ضاحكا.

– خليك أنت مع كتبك وروايتك خويا **الزوبير** الكروفيت !"[1]

[1] – ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، ص 99.

هناك مقاطع حوارية كثيرة في النص السردي، وظفتها الروائية ومزجت بين الفصحى والعامية حتى تضفى على النص نوعا من الجمالية والواقعية، ويستشعر المتلقي أنه أمام مشهد من مشاهد الحياة اليومية المليئة بالحوارات والمناقشات التي يتم تداولها بين الناس .نقرأ في الرواية:

"شوف خويا **الزوبير** لو كان تحط صورة "الكروفيت" انتاعك في البروفيل نتاعك، راح تهجم جيوش من النساء الفرنسيات وتستعمر البلاد من جديد، وستضمحل حادثة "مروحة الباي" التاريخية الشهيرة أمام قوة حادثة "الكروفيت" الزبير العملاقة"[2].

شملت الرواية العديد من صيغ الحديث اليومي المتداول في الشارع الجزائري، ولا سيّما ضمن المقاطع الحوارية التي جاءت تارة بلغة فصيحة وتارة أخرى بلغة عامية، فتشخيص اللغة اليومية أو العامية في الرواية يهدف إلى خلق الإيهام بواقعية السجّل الكلامي للشخوص الروائية ويسمح بإقامة علاقة جدلية بين الواقعي والمتخيل.

إنّ القارئ للرواية النسوية الجزائرية يصطدم من حين لآخر بعبارات غير فصيحة، بحيث تنطلق القراءة بالفصحى، لكن سرعان ما يتوقف هذا المسار الذي يتضمن خطية معينة عند الالتقاء بكلمات أو عبارات من العامية ،توقف القارئ وتربطه بواقع الشخصيات المتحاورة فيما بينها نقرأ في الرواية:

- صباح الخير.. وين بيها السي **الزوبير؟**

إنّه "السي علي" صاحب المخبزة المجاورة يبادرني بالتحية والسؤال.

- راني مسافر "السي علي" نرجع بعد يومين إن شاء الله.

- ترجع بالسلامة السي **الزوبير**"[1].

[1] - ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، ص 168.

[2] - المصدر نفسه ، ص 36.

وما لاحظناه من خلال قراءتنا للنصوص الروائية –قيد الدراسة– وجدنا أن الروائية **ربيعة جلطي** هي أكثر الروائيات توظيفا لهذا المزج اللغوي وبشكل مكثف، حيث يعدّ هذا المزج لغة الفئات الشعبية التي تتصارع داخل النص الروائي لتنتج في الأخير نسقا منسجما ممّا يسمح للشخصيات التعبير عن آرائها بكل حرّية.

نقرأ في رواية **حنين بالنعناع** لربيعة جلطي هذا الحوار الذي دار بين أم الخير وابتسام السورية لنتلمس نوعية الكلام بين مثقفة وبين تاجرة ملابس.

-لالا متخافيش .. خصك مساعدة؟ !.

تفاجأت بوجه امرأة يقابلني، لم تبتسم كانت ملامح القلق بينة محفورة عليه.

أعادت الجملة مرة أخرى.

– مايشقاش تخافي .. قولي خصك مساعدة .. راكي بخير؟؟؟

– أنا أم الخير أنا من الجزاير من وهران وأنت؟ ! قالت:

– أنا من سورية من دمشق أنا اسمي ابتسام الجواهرجي !

ماذا قلت يا ابتسام .. أم الخير من وهران !؟

سألت ابتسام بصوت عال انطلق هكذا من حنجرتي دون إرادتي.

– صحّ أم الخير .. أم الخير مولات المقعد رقم 16. هي بالذات يا الضاوية.. !

أجابني إبراهيم الذي يتابع الحديث بهدوء.

[1] – ربيعة جلطي ، عازب حي المرجان ،ص 189.

– كيف عرفت؟ قلت له بصوت مرتفع على إثره التفتت نحوي ابتسام مندهشة معتقدة أنني أكلمها وأقصدها بالسؤال.

– كيف الضاوية .. هي التي عرفتني بنفسها وأخبرتني أنّ اسمها أم الخير، وأنها تاجرة من الجزائر؟ !"[1]

لقد تعمدنا نقل هذا المشهد الحواري بشيء من التفصيل المملّ حتى نؤكد بما لا يدع مجالا للشك، أن الروائية تتعامل مع نوعين من أنواع التفاعل اللغوي في المجتمع ،أي المجتمع الروائي المتخيل باعتبار أنّ الرواية هي المجتمع بحسب ما طرحه **ميخائيل باختين**، حيث استخدمت الروائية اللغة المناسبة لمستوى شخصياتها الفكري والاجتماعي والمهني، ويراعى في ذلك القاموس اللغوي، لأنه يختلف من فترة إلى أخرى نتيجة لتغير الزمن وتطوره.

وهذا ما نلمسه في حوار آخر من الرواية أين تتم المزاوجة اللغوية بين الفصحى والعامية، حيث هزت النص الروائي فنيا وأكسبته الخصوصية ومنحته دلالة واسعة، كشفت عن مستويات التفكير وأنماط الوعي الفكري والثقافي بين الشخصيات نقرأ.

– أليس من الأفضل أن تركب المترو أو الإ غ أ إغ إنه أرخص وممتع للنظر.

– أيا الضاوية واش من مترو راه معمّر بالكوحل والعرب.

وبعد أن أقنعتها باقتراحي قلت:

– هذا كلام عنصري يا أم الخير، غير مقبول هنا، ويعاقب عليه قانون هذا البلد.

– واش من عنصرية يا الضاوية، أنت ماشفتي والوا، أنتوما المتعلمين زعمة تغمضوا عيونكم على اللي ينشاف".[2]

[1] – ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، منشورات صفاف، منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر، ط1، 2015، ص 232-233

[2] – ربيعة جلطي ،حنين بالنعناع، ص 155.

شكل تداخل الفصحى و العامية في الرواية عاملا مهما في إغناء الرصيد الإبداعي الفني و اللغوي للكتابة النسوية، أين حاولت من خلالها الروائية تذوّق لنصوص فنيا، أين توسلت بتقنية الحوار لإنتاج علاقة جدلية بين لغتين مختلفتين لتخلق لنا ما يسمّى عند **باختين** بالتهجين اللغوي الذي يعدّ سيرورة ملازمة تفرضها التحولات التي يتعرض لها مجتمع من المجتمعات، ويقول في هذا الصدد :"إنّ الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات وأحيانا للّلغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا"[1].

فالتعدّد اللغوي هو الذي برز في الحوارات المتعدّدة التي تبادلها شخوص الرواية المتباينة علميا وثقافيا وهذا ما يتجلى لنا في هذا المقطع الحواري.

"حاولت أن أوضح لأم الخير وألمح أن هناك أسباب تاريخية وسياسية واقتصادية عدّة، جعلت المدن في العالم وخاصة باريس مرمى وهدفا للمهاجرين.

– لا.لا . لا. لا. شوفي أنا نقولك اللّي ردّ باري وفرنسا ڤاع في هاذ الحالة هي المرا الفرنساوية.

إنصاتي وعلامات الحيرة على وجهي شجعاها على الذهاب بعيدا في التفصيل في رؤيتها لأسباب تقهقر باريس واضمحلال جمالها الأخاذ الذي كان.

– واش حاسبة الكتب اللي تقروها أنتوما كيما الواقع؟ باري انتاع الفنانين والكتاب والخيال والحرّية كانت بكري .. بح .. بح .. !! .."[2].

إن الغاية من المزاوجة بين الفصحى والعامية ،هي جعل المتلقي يتلمس و يستشعر وجود لغات ولهجات متعدّدة و مختلفة داخل النص الواحد، تتواصل فيما بينها دون إحداث خلل، إلى جانب أنها تحاول إعطاء المتلقي صورة

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 64.

[2] – ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 156.

حقيقية عن الواقع بكل تعقيداته وتناقضاته من خلال "تنوع طبقات الأسلوب الذي حيك به السرد ويأتي هذا التنوع الأسلوبي استجابة للتفاوت بين الشخصيات وتعبيرا عن الفوارق الاجتماعية التي تعكسها اللغة"[1] كما يعكس التباين الاجتماعي الذي تعيشه الذات .

وفي ذات السياق نجد هذه الظاهرة اللغوية في الحوار والتي تجمع بين العامية والفصحى متجسدة في رواية **وطن من زجاج** للكاتبة **ياسمينة صالح** ،حيث خلق لنا هذا المزج تنوعا لغويا، وبالتالي جعل هذه الحوارات تحتل مساحة واضحة في الرواية كما يوضحه لنا المقطع الآتي.

– واش من تفاصيل يا صاحبي هذه المرأة "خرطي"

– كيف؟

– صورة ملفقة، ألم تقرأ ما كتب عنها؟ لقد التقطها مصوّر تابع لوكالة أنباء أجنبية، يبدو أنّ المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورا في مجزرة.

– ممثلة؟

– إيه ممثلة؟"[2]

لقد طغت الفصحى على العامية بشكل ملحوظ وبارز، ممّا أضفى على الكلام طابعا تهجينيا مما يسهم "في إغناء السجل الأسلوبي بتشغيل الذاكرة اللغوية للمحيط بالانفتاح على مختلف اللونيات التي هي نسيج تلك الذاكرة ذات الصبغة الفسيفسائية"[1].

[1] – عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيري شبلي) ،تقديم أحمد ابراهيم الهواري، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2009، ص 181.

[2] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 76.

فإذا ما عدنا إلى تأمل المقطع الحواري السابق سنلاحظ حتما أنّ الحوار يأتي تارة بلغة فصيحة وتارة أخرى بالعامية، والخطاب في مجموعة مزدوج متداخل، أما القصد فهو الربط بين السارد والشخصية وخلق تناغم داخلي عميق بين الصوتين والخطابين والرؤيتين وهذا "ما يعطي الفرصة للذوات الأخرى لكي تعرض نفسها بأمزجتها المختلفة وأساليبها المتميزة"[2]. وبهذا تختفي سلطة اللغة الواحدة والراوي الواحد "ويجد كل المتلقين من يمثل ميولاتهم ونزعاتهم الخاصة داخل النص الروائي، غير أن أيّ واحد منهم لا يشعر بأنه قد حصل على تأييد كامل لنزعاته الخاصة، لأن آراؤه معروضة هنا دائما في مواجهة الآراء المغايرة وحظوظها متساوية الحضور"[3].

فحتى لو يلجأ الكاتب إلى الحيل للتخلص من النظرة الأحادية، فإن هذه الأخيرة تبقى حاضرة ومهيمنة.

2 – توظيف اللغة العامية.

يتعدّد حضور الشخصيات كما تتعدّد اللغات في الكتابة الروائية، وهي رؤية مستمدة من المجتمع الذي لا يضم فردا واحدا، وإنما عدّة أفراد يتفاوتون في وعيهم الفني ومستوياتهم الاجتماعية ولهجاتهم المختلفة، لهذا كان للهجة العامية حضورها المتميز داخل الرواية كونها اللغة الأولى لأفراد المجتمع ،"فالمجتمع اللغوي يتصف بالثنائية اللغوية، وهي وجود لغة فصيحة وعامية، وهذه الظاهرة طبيعية منتشرة في كلّ لغات العالم ضمن هذا النطاق فالعامية أنشأتها العامة لحياتها العامة والدليل على ذلك أنها لغة البيت والشارع والسوق والمجتمع"[3].

إنّ اللغة العامية هي التي تستخدم في الشؤون العادية ويتم فيها الحديث اليومي، فهي لغة تمتاز بالسهولة والمرونة في الكلام كونها تجاوزت خصائص اللغة العربية الفصحى من صرف ونحو وبناء متين، بمعنى أنها لا تملك

[1] – حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية/أدبية/لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 54.

[2] – ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفسكي، تر. جميل التريكي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 52.

[3] – سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، د/ط، 2011، ص 33/32.

قواعد وقوانين تضبطها وتخضع لها، فمتكلم العامية يطبق قواعد لكنه لا يدرك ولا يشعر بذلك، لأنها تلقائية وعفوية متغيرة تتغير تبعا لتغير الأجيال وتغير الظروف المحيطة بها "إنّ العامية هي مستوى بعيد عن اللغة الفصحى لوجود التهجين اللغوي فيها ،وما يلصق بذلك من احتكاكات جديدة تؤدي تارة إلى التعمية، وتنزل أحيانا إلى لغة السوقة وتختلف من منطقة إلى أخرى وهي لا تفهم داخل المنطقة اللغوية التي تحاكيها"[1] .

تعدّ إذن اللغة العامية من أكثر اللغات استعمالا لدى الناطقين بها، أنشأتها العامة لحياتهم اليومية تتعامل معها حسب البيئة التي يتمركز فيها "وحتى العامية العربية التي فقدت جانبا من محاصيلها النحوية والصرفية بفعل آثار العوامل الصوتية وعوامل خارجية لم تتغير بنيتها الوظيفية"[2].

لقد اعتمدها الكتاب المعاصرون من أجل خرق الذوق الأدبي والنقدي المتعارف عليه لدى القراء، لهذا سعت الروائية إلى إدخال العامية كعنصر فني وتجربتها الإبداعية، خاصة حين لجأت إلى توظيف كل ما له صلة بالمهمش وبالتالي منحت الرواية تشكلا جديدا حيث تمظهرت في الرواية تحت تشكيلات متنوعة يمكن رصدها من خلال المتون الحكائية التي بين أيدينا.

أ– العامية في المشاهد الحوارية.

أقحمت الروائية **ياسمينة صالح** اللغة العامية في روايتها **وطن من زجاج** من خلال حواراتها وفق منظور يستعيد خصوصية اللغة اليومية ،ويؤسلبها حسب الإجراءات السردية التي تمنح له مسوغاته التخيلية.

جاء على لسان السارد:

[1] – صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط5، 2009، ص 16.

[2] – سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، ص 34.

– السلام عليكم .. عاش من شافك وين غطست يا صاحبي؟

– وأنت واش راك comment ça va ؟

–ماتشكرش الحالة صارت ميرد "Merde" ربي يستر خويا لعزيز.

–إيه يا خويا للّي داروها مخبيين راسهم، أولادهم في فرنسا ولانجليز، حنا اللي نخلص واحنا اللّي نموت في بلاصتهم"[1].

نلمس في هذا المقطع الحواري الذي جرى بين السارد وزميله السابق في الجامعة طغيان التعبيرات والألفاظ العامية، وهذا يعزّز لنا اعتقادنا فيما ذهبنا إليه، وهو أنّ الروائية لا تسند هذه اللغة لمن يمثلها طبقيا واجتماعيا، بل تغدو اللغة العامية وسيلة التخاطب بين المتعلمين والمثقفين ذوي المستوى التعليمي العالي خاصة ،حين يخوضون في مجالات وأحاديث تكون بعيدة كل البعد عن مجال تخصصهم ووظيفتهم، بحيث يتوسلون باللغة العامية بكل أريحية وتلقائية، مما يعكس حالة المتحدث بكل خصوصيات تلك الحالة من البساطة والسهولة والشفافية والتي لا يمكن ترجمتها بلغة غير اللغة العامية.

غير أننا نجد الروائية في حوارات أخرى تضمنتها الرواية بين دفتيها تنطق الشخصية بما يلائم مستواها الفكري والاجتماعي والمهني ،حيث تراعى هذا الجانب بكل دقة حين توظف اللغة العامية في تفاعل وتداخل لغة السرد التي كانت باللغة الفصحى ،وخاصة في لغة الحوار الذي يكون بين السارد وشخصيات غير مثقفة مثلما وضح لنا المقطع السردي السابق، أما الحوار الذي يكون بين السارد وأصدقائه المثقفين فنلاحظ أنّ أغلبه ورد باللغة الفصحى مثل ما نلاحظه في هذا المقطع الحواري بين السارد، وصديقه الصحفي:

"كان النذير يحكي ويحكي ويحكي وحين توقف عن الكلام سألته.

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 51.

– جريدة مستقلة؟ صحيح؟

نظر إلي وكأن سؤالي أثار خيبته.

– نعم جريدة مستقلة جريدة سيكون لنا حق بناء فكرتها عن جدارة.

سألته بنفس الصوت.

–ما اسمها؟

نظر إليّ بنفس الخيبة وقد توقع أن أسأله سؤالا أهم،لكن مع ذلك ردّ بابتسامة ساخرة سيكون اسمها مدى الجزائر"[1].

إنّ المقارنة بين المقطعين المأخوذين من نفس الرواية يجعلنا نلاحظ اختلاف اللغة التي وظفتها الروائية في الحوار بين السارد وصديقيه الأول غير المثقف، فكان الحوار باللغة العامية وبتوظيف الألفاظ التي يستخدمها صديقه حسب مستوى ثقافته، ومن خلال توظيف اللغة اليومية المحكية المتداولة بشكل متواتر في الحياة اليومية، أما صديقه الثاني الصحفي ذو المستوى الثقافي العالي، فكان الحوار معه باللغة الفصحى، فاللغة في هذه الرواية كانت تعبيرا عن المستويات الثقافية والطبقات الاجتماعية، وكما يرى **فيصل دراج** "فإن التعدّدية اللغوية في مجتمع واحد تفصح عن أمرين هما: غياب مبدأ المساواة الاجتماعية وتأسيسه لغويا بما يجعل من الفرق الطبقي فرقا طبيعيا شديد الشفافية"[2]. و هذا ما نلاحظه خاصة في حوارات الرواية التي وظفت ألفاظ كل طبقة أو فئة من المجتمع.

أما في روايتها الموسومة بـ "**لخضر**" فقد جاءت لغتها متغيرة وفق مقتضيات الموقف الذي يستجيب لطبيعة الفكرة والمستوى الاجتماعي للبطل بخاصة كونه المعبّر الأول عن الموضوع من قول السارد:

[1] – ياسمينة صالح، وطن زجاج، ص 66.

[2] – فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، 2004، ص 32.

– كيف تجرؤ وتتحدى شخصا مثل ابن الوزير بذلك الشكل؟ هل جننت؟

– لم اتحداه !

– بل تحديته، كنت أنظر إليك وأنت تحدّق فيه بعينيك! كيف تجرأ على النظر إليه بتلك الطريقة!

– وهل النظر ممنوع؟

– نعم علينا أن نغض النظر في وجود الأسياد لأننا لسنا ندا لهم، أنت مجرّد حمّال بينما هو صاحب البضاعة التي تحملها على ظهرك" [1].

نستشف من خلال هذا الحوار الذي دار بين **لخضر** ووالده **عثمان** كيف ناسبت أقوال **لخضر** مركزه الاجتماعي، كونه حمّال لا يجب أن ينظر أبناء الوزراء، فقد بدا من خلال أقواله ذليلا، محمّلا بذنب لم يقترفه، لكن عندما يترقى تدريجيا و يصبح إطارا مهما في الدولة نلاحظ تغير لغته من خلال كلامه ،وهذا ما نستخلصه من المقطع السردي الذي يبرز لنا فيه كيف أصبح جنرالا فكان هو الآمر الناهي.

يقول السارد:

"– لن تهمني هذه الفلسفات السخيفة ما يهمني أن يعيش ..!

قالها بحدّة أرعبت الطبيب الذي غادر مهرولا، كان غير قادر على البقاء مكتوف اليدين، فكر أن يذهب إلى غرفة الفتاة ليطمئن عليها، استقبلته الطبيبة بابتسامة أشعرته بالضجر قالت بصوت هادئ:

– أعطيناها مهدئا لتنام، لن تصحو قبل الصبح!

نظر إلى **نجاة** نظرة سريعة كانت عيناها محمّرتين قال لها كأنه يكمل حوارا قديما:

[1] – ياسمينة صالح لخضر، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، ط1، 2010، ص 40.

– لن تستطيعي فعل أيّ شيء الآن، يجب أن ترتاحي أنت أيضا.

– هل يمكنني أن أرتاح حقا ؟

– يجب أن تحاولي لتكوني قادرة على مواجهة الغد !

سأطلب من السائق أن يوصلك إلى البيت"[1] .

نلمس في هذا المقطع أن لغة **لخضر** تعكس تماما مركزه الاجتماعي الجديد و المرموق، فقد أصبح جنرالا له وزنه و قيمته السياسية و العسكرية، وهذا ما غير من لغته فجاءت مواكبة لسير الأحداث، وطبعا هذا يخالف لغته الواردة المقطع الأول التي كانت موشحة بالإذلال والخوف عندما كان حمّالا.

كما أنّ السارد ينطق شخصيته بما يلائمها من حيث دورها فمن ذلك قوله:

"قالت زوجة أبيه بصوت ضجر:

– يجب أنّ تجد حلّا لابنك لا يمكن أن يكون عالة على البيت بهذا الشكل!

– لكن الشغل غير متاح، أنا أعرف ظروف البلاد أكثر منك، الشغل غير متاح لو شفت عدد الشباب في سنه وهم يتسكعون في الشوارع بلا عمل.

– لا يهمني إما أن يشغل أو يرحل!

– أفكرّ في تشغيله في الميناء معي، لقد غيروا رئيس العمال وأحضروا شخصا جديدا ،قد أفلح في إقناعه ليجد له مكانا معي سأكلمه صباحا ونرى"[1].

[1] –ياسمينة صالح ، لخضر ، ص 322/321.

نلاحظ أنّ الروائية وفقت أيّما توفيق في جعل الشخصية تنطق بما يوافق دورها، فنجاح لغة الحوار مرهون بنجاح التكامل بين الدور ومنطوق الشخصية، وهو ما يفرض اللغة السهلة الواضحة التي يتم بها الحوار، لذلك يجب أن يكون مناسبا لمستوى الشخصيات المتحاورة "فليس صحيحا من الناحية الفنية والواقعية أن تجعل إنسانا بسيطا يناقش مسائل فلسفية معقدة أو يستخدم لغة كبار الأدباء،"[2] لأن نجاح الدور يتطلب إنطاق كل شخصية بما يناسبها من كلام يعكس مستواها الثقافي والاجتماعي والديني وغيره ...الخ.

يتضح لنا في هذا المقتطف السردي أنّ السارد يناسب منطوق "زوجة الأب" لدورها الاجتماعي تماما ،ويناسب ردّ الأب وفق موقفه من الكلام ،حين يحاول ملاطفتها ومسايرتها و من تمت تهدئتها و تعده لها بإيجاد حل يرضيها، فكل شخصية تتصف بما يعكس هويتها الاجتماعية من منطوق و فعل و في المقابل تمثلت في التزامها باللغة الفصحى المستعملة والمسيرّة، و مع انعدام كلي للهجات المحلية ذلك أنّ "اللغة الفصحى عادة أقدر على حمل التأزم والتوتر، لاسيما في حالات الوصف والسرد والتحليل المنطقي"[3].

نلاحظ أن الروائية تجاهلت تماما التعبيرات الركيكة، و اعتمدت مباشرة على الألفاظ الدالة و الدقيقة في المقتطفين السابقين حيث جاءت خالية من الزوائد والتوتر.

وفي المقابل كثيرا ما نجد اللغة العامية تدخل في المواقف الحوارية "وأكثر الكتاب يلجؤون إليها في الحوار لتضفي عليه صدقا وحيوية وواقعية، وهناك كتاب يؤثرون أن ينطقوا الشخصيات في مواقف الحوار، بل إنّ طبيعة رسم الشخصية في القصة تتطلب ذلك وتعتمد عليه اعتمادا كبيرا"[4]، لأنّ اللغة العامية باعتبارها تمثل نصي الحاضر في النص الروائي، وفي حضورها هذا إعادة ربط بين الواقع الاجتماعي والثقافي "والنص الروائي كتركيب لغوي

[1] – ياسمينة صالح، لخضر، ص 24.

[2] – عمر الرويضي، سيميائيات المسرح، إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام، كلمات للنشر والطباعة والتوزيع، صنعاء/اليمن، د/ط، د/ت، ص 80/79.

[3] – جيرا ابراهيم جيرا، الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص 89.

[4] – محمّد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر بيروت، دار الشروق عمان/الأردن، ط1، 1996، ص 50.

للوصول إلى العمق الدلالي للنص الروائي، حيث يستحضر الروائي اللغة بهدف تحقيق تواصل أقصى مع قارئه، ويتفيأ صنع نص تخييلي لتوسيع أفق المغامرة الروائية والدفع بها صوب مناطق مجهولة من أجل مزيد من فهم الواقع وتغيير الرؤية إليه"[1].

وفي هذا الشأن نجد الروائية **ربيعة جلطي** لا تحيد عن هذا المسار في توظيفها للغة العامية في متونها الروائية، حيث استهلت روايتها "عازب حي المرجان" بعبارة عامية مطلقة متسائلة وذلك في قول السارد:

– واش بيه عباس الفحل، عباس تشي غيفارا ماشي عوايدوا. ص9

وكانت قد أدرجت حوارات كثيرة في نصها السردي متوسلة اللغة العامية ومن ذلك ..

– واش مازال ماتزوجتيش خويا الزوبير كروفيت ولا مزال ما نوّر الملح هاهاها .ص14

–يا وليدي الزوبير كيفاش راح تسمي وليدك؟ إن شاء الله؟ ص17

– آرواح يا ولد سي قادة، الطعام راه واجد يللّه تفطر. ص16

– واش حوالك مع الخدمة خويا الزوبير كروفيث. ص 113

– صافا لاباس خويا عباس تواحشناك والله العظيم .ص113

– شوف خويا الزوبير لازم تبطل هذي الخدمة. ص 129

– شوف روحك كيفاش وليت خويا العزيز؟. ص 129

– شوف الزوبير خويا ماراكش عاجبني خايف عليك بزاف .ص130

[1] – عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، افريقيا الشرق/الدار البيضاء، د/ط، 1999، ص 139.

– معلهش عباس خويا. نخليوها لغدوة راني عيان وعندي الدواء ولازمني نشربوا.

– رايح نجي نوصلك ... نرافقك خويا الزوبير! ص136

لقد إندست اللغة العامية الجزائرية بين ثنايا النص بمستويات مختلفة قسرا لتطغى بذلك اللغة الفصيحة على الهجة العامية الجزائرية.

لقد حظيت الرواية بثقافة لغوي نتيجة توظيف التّهجين اللغوي، حيث تبرز فردية المتكلم في هاد الهجن القصدية الواعية التي أستحضرتها الكاتبة في نصها الإبداعي، مما سمح بتحسين اللغة الثانية ووصلها بكيان الرواية، هذا إضافة إلى العمل العنصر السوسيولساني الذي اقتنته كوسيلة تعبير عن الواقع الهجين داخل المجتمع الروائي.

وهذا ما لمسناه فعلا في روايتها **"حنين بالنعناع"**، حيث تنقل فيها بكثرة خطابات اجتماعية جزائرية بلهجة عامية بشكل كبير وملحوظ، تمتد على طول مساحة الرواية وهذاما يتجلى في هذه الحوارات المقتبسة من الرواية.

– ما نخبيش عليك يا الضاوية، أنا في الحقيقة فكرت فيك.. أنت شابة بزااف بزاف وزينك ماعندوش مثيل ومختلقة ومربية ومتعلمة ... وراني اقترحت عليهم اسمك من الأول عجبهم اسم **"الضاوية"** واستبشروا بيه الخير ... وعلى خاطر يثقوا فيا ويعرفوني من زمان طويل، رحبوا بالفكرة و يتسناوا فيك ... واش رايك يا الضاوية" ص116

وفي حوار آخر تقول :

– علاش؟ أنت كاع شابة كيما هاك وماتزوجتيش يا الضاوية غريبة والله؟ص 126

– أم الخير ... واش راكي أم الخير..؟

– أم الخير كيفاش عرفتيني نسكن هنا؟

– اللي عندو لسانوا ما يضيع !!

قالتها وهي تهز رأسها وتمدّ لي ربطة نعناع.

– جيت نشرب عندك أتاي وجبت معاي عطورو!

– شوفي يا الضاوية أنا جيت نقولك حاجة أنت مربوحة يابنتي وفيك الخير. ص114

– أمم الآتاي جا هايل زاد النعناع فيه نص.. واش رايك يا الضاوية؟ !!

– شوفي يا الضاوية أنا جيتك وانشللّه ماتردنيش خايبة بصح عندك الوقت باش تفكري على خاطرك بنتي !ص 117.

– شوفي يا الضاوية وقفت عليّا ملايكتك في المنام وسولوني عليك وين راها الضاوية فهمت بللي لازم علينا نجي عندك نشوفك ونشكر البركة نتاعك. ص 115

يعود توظيف الكاتبة للغة العامية في مشاهدها الحوارية في اتخاذها "سندا ثقافيا في العملية الإبداعية لما تزخر بها من عوالم ترصد ثقافة شاملة تعبر عن الموجود وعن المرغوب فيه شكلا ومعنى"[1] ، ورغبتها في وضع القارئ أمام واقع المجتمع الجزائري وجمال طقوسه وعمق أغواره، وهو ما تهدف إليه الأعمال الإبداعية بشكل عام من خلال "الإيهام بواقعية السجل الكلامي للشخوص الروائية"[2] التي تقدم النص.

أمّا الروائية **عبير شهرزاد** فبالرغم من طغيان الفصحى في روايتها **مفترق العصور** إلّا أنّ هذه الأخيرة تقترب في مواضع عدة من اللغة العامية ومن اللهجات، ومختلف لغات الفئات الاجتماعية الموجودة في الواقع، وهو ما جعل كلّ من العامية والفصحى يحاور الآخر ويتفاعل معه ،مساهما في تهجين ملفوظاته ومن ثم تحرير الرواية من سلطة وهيمنة اللغة الأحادية .ونستشف ذلك من خلال هذا المقطع السردي:

[1] – ناصر معماش، النص النسوي العربي الجزائري، دراسة في بنية الخطاب، نقد دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة/سطيف، د/ت، 32.

[2] – أحمد فروخ، حياة النص، دراسة في السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 48.

- واشك آمخلوقة ؟

- راني خايفة على بنتي.

- ماجاتش العجوز تدّيها؟ حابّة تدي الدّار أَكُل معاها ولا واش؟ أنا مانيش قاعد لكم، عندي خدمة كبيرة في الجبل.. يخي قلتلكم مانيش تاع زواج علاه جبتوهالي؟

درك دبروا راسكم معاها فهمتو؟"[1].

وتتجلى لنا اللهجة العامية على لسان العجوز الأمية، التي حاولت الرواية استنطاقها بلغتها العامية البعيدة عن الفصحى ،وكأننا بالروائية تحاول نقل الواقع بكل تفاصيله، وملفوظاته دون أن يكون لها دخل في تحوير الكلام إلى الفصحى وكان ذلك بإمكانها فقط، لأنها أرادت أن تضع القارئ في الصورة، وتجعله يتخيل الأحداث بكل واقعية وشفافية. تقول الساردة على لسان العجوز:

- وآغبني المغبونة آ وخيذتي غالية بنتي، قتلك اليهودي الكلب كلا لَحمك وحرق عظمك ماخلاليش طرف منك نشم منو ريحتك.. وين نلقى اليوم ريحك وين نصيب في هاذ الجبانة قبرك"[2].

فاستخدام العامية في هذا المقطع السردي جاء ملائما للمقومات الثقافية للعجوز فهي امرأة غير متعلمة بسيطة، ولو أن هذا الكلام جاء بلغة أخرى لأحدث شرخا واضحا بين ما تقوله الشخصية وما هي عليه بالفعل وبالتالي يطمس هويتها الحقيقية.

أن اختيار الروائية للغة الفصحى لتكون لغة روايتها لم يمنعها ذلك من انتقاء و اختيار عدد من الأشكال التعبيرية من سجل العامية الجزائرية الثري، حيث تحضر هذه اللهجة باعتبارها شكلا لغويا فرضته الكاتبة وبثته بأشكال

[1] - عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 207.
[2] - عبير شهرزاد، مفترق العصور ، ص209 /210.

متفرقة ممّا جعل كل منهما يحاور الآخر ويتفاعل معه تفاعلا بناء فاللغة فضاء قابل للاختراق و التقاطع بين الفصحى و العامية.

وما تجدّر الإشارة إليه في هذا المقام هو أنّ الروائية عبير **شهرزاد** كانت كلّما وظفت حوارا أو تعبيرا أو لفظا عاميا وحتى إن كان أجنبيا ،إلّا وحاولت صياغته باللغة العربية الفصحى في الهامش إيمانا منها بالرسالة اللغوية التي ينبغي الالتزام بها كروائية، وهذا في نظرنا يمنح روايتها فرصة أكبر لتكون أكثر مقروئية ليس محليا فقط، بل و عربيا أيضا لأن العامية أو اللهجة تولّد صعوبة لدى القارئ غير المحلّي في فهم الكلام، لأنها تمتلك خصوصية اقليمية، فلكل مكان لهجته الخاصة، ونحن نعلم جيدا أن إخواننا المشارقة وكذا في الخليج العربي يشتكون دوما من عدم فهمهم واستيعابهم للهجتنا وعاميتنا على أساس أنها عسيرة الفهم، وهذا طبعا باعترافهم.

فلهجة الإنسان الجزائري هي جزء من هويته التي تميزه عن غيره من شعوب المنطقة وهذا بشهادة الجميع على اعتبار الجزائر الأكثر تضررا من الاستعمار.

تستحضر الروائية بعض الصيغ العامية والمفردات المتداولة التي كان لها حضورها الفعال في الحوادث، واتخاذها وسيلة لإماطة اللثام عن نظرة الانسان الشعبي البسيط لواقعه المعيش، أضفى على ملفوظ الفواعل نوعا من الألفة والعفوية، ما أكّد مدى تعلقه ببيئته المحلية من جهة، وإعطاء الرواية بصمة التفرد والانتماء والكشف عن لمسته الخصوصية الجزائرية من جهة أخرى.

و عليه فالعامية تأتي لتقول مالا يمكن أن يقال بالفصحى. حيث تعكس لنا لغة الهامش وتجسد التفاوت الطبقي إن ثقافيا أو اجتماعيا، فهي تحضر كلغة للذاكرة تحيي الماضي وتحيي التراث الشفهي.

وهذا ما تجلى فعلا في رواية **وطن الزجاج** وبشكل كبير وملحوظ عبر صفحات الرواية، ومن نماذج ذلك استخدامها للفظة **الخاوة** (ص21)، والتي تعني بها زملاء الكفاح. وكانت هذه اللفظة متداولة بين المجاهدين أيام الثورة

التحريرية، وكذلك كلمة **"والوا"**. يعني أنه لا شيء تماما (ص26). وأحيانا تشتق من لفظة النشر كلمة **"التمنشير"** وهي كلمة متعارف عليها بين عامة الشعب الجزائري، فهي بالتأكيد لفظة جزائرية خالصة بامتياز "وجدتني فجأة أجدها لعبة مثيرة، لعبة التعامل مع الصحافة من باب التمنشير"[1].

كما حفلت الرواية بجمل وعبارات مثل "أتهلا في روحك" لمرات عديدة. وهي بمعنى انتبه لنفسك، "واش راك مع الميزيرية" (ص105)، أو جملة" واش راك خويا لعزيز" (ص61) لقد تضمنت الرواية ألفاظا كثيرة من هذه اللغة ذات الطابع الشعبي، حتى شكلت مسالك تأليفية كالحوار القائم على ثنائية السؤال والجواب رغبة منها في انجاز أغراض خطابية خاصة ،منها مراعاة حالة المخاطب الثقافية وأخذها بعين الاعتبار. وللعصر الذي دوّن فيه النص الإبداعي، وبناء معانيه على لغة يعرفها السامع، فتخاطبهم من داخل النسق اللغوي والثقافي الذي هو ملم به، إضافة إلى أنها كانت ترمي من وراء توظيفها هذه المفردات العامية إلى عكس صورة المجتمع الجزائري. حيث نزلت إلى مستوى أفراد الشعب العامين اللذين يتناولون بها أحاديثهم ويعالجون بها قضاياهم المختلفة، كما اتخدتها وسيلة للتعبير عن معاناتهم و إسماع صوت المجتمع حينها، إضافة إلى أن استثمارها في خطاب الرواية يعد ضرورة فنية، الهدف منها الاقتراب من الواقع ومحاولة إيهام القارئ بحضوره.

كما نجد أيضا الروائية **"زهور ونيسي"** في روايتها **جسر للبوح وآخر للحنين**، لم تبتعد لغتها في مفرداتها عن مستوى الخطاب اليومي العادي ،حيث استخدمت لفظة (الرجلة) وهو لفظ مألوف ومتداول عند عامة الناس ويقصد به الشهامة والشجاعة، إضافة الى كلمة (غاشي)، والتي تعني الجمع الكثير من الناس، هذا الى جانب تناثر بعض الألفاظ داخل المتن السردي مثل كلمة (القعدة) ."هاهم يغرقون في الراحة بعد أن تلاشت مع (القعدة) كل أمورهم الأخرى"[2]. كذلك توظيفها لكلمة (زنقة) التي تدل على الشارع.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج. ص50

[2] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين ص58.

لقد وظفت الروائية الجزائرية لغة الناس اليومية، تكون بذلك قد كسرت سلطة اللغة العربية و مركزيتها. بحيث صارت اللغة الهامشية بمثابة ثورة وتمرد على تراتبية الخطاب المركزي الفصيح. ولهذا أصبح الخطاب الروائي "ينحو إلى استيعاب وتمثيل الجوانب الملتصقة بما نعيشه، وإنه خطاب الشوارع الخلفية وخطاب ردهات النفس المنسية وتلعثمات الذات المتكلمة بلغة مشكالية تسعى إلى الإمساك بما يرسم ملامح هوية منفلتة باستمرار"[1].

لكن في بعض الأحيان نجد أنّ بعض الروائيات يستغنين تقريبا عن توظيف العامية في متونهن الزوائية. وهذا ما تجلى عند الروائية **"ديهية لويز"** في روايتها الموسومة بـ **"سأقذف نفسي أمامك"**. و التي اعتمدت كلية على اللغة الفصحى كلغة كتابة ،غير أنها استخدمت جملتين اثنتين لا غير باللغة العامية حين اقتضت الضرورة وتطلب الموقف أو الحدث ذلك. حيث تقول الساردة: " قبل أن تتم أمي كلمتها الأخيرة، انهال عليها أبي بالضرب وصوت الكدمات على جسدها يصلني إلى غرفتي.

-حرام عليك يا واحد الحقار."[2]

وفي موضع ثان حين راحت تندب وحيدها الذي قتله والده. وهي تصرخ وتلطم وجهها بكفيها.

-آه يا الكبدة علاش يا ربي علاش"[3].

أرادت الكاتبة من وراء هذا التوظيف تأكيد أصول الشخصية الشعبية بالرغم من تمايزها الاجتماعي ،ولا يعني ذلك إلا إعطاء اللمسة الواقعية الحقيقية التي تنتسب إليها الشخصيات الواردة في النص، فاستخدام المستوى العامي في النصوص لا ينبغي أن يتجاوز الحد المقصود الذي يودّ المبدع إبرازه فنيا كالتعبير مثلا عن الانتماء

[1] – فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ط1، 2010، ص17.

[2] – ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص10

[3] – المصدر نفسه، ص30

الحقيقي، والواقعي لبعض الشخصيات الواردة في النص ولا يكون ذلك إلا في النصوص ذات الأبعاد الاجتماعية الشعبية.

إنّ هذا التوظيف للعامية جعل الرواية مزيجا من العامي والفصيح و يكشف عن الميل إلى "كسر مركزية اللغة فتمزج بين اللغة الفصيحة/المتن، واللغة العامية المحكية/الهامش، فحتى على مستوى اللغة تحاول أن تعلي من شأن الهامش وتنتصر له"[1]. وهو ما تسعى إليه الرواية الجديدة أي التخلص أو التقليل من مركزية اللغة الفصحى و مطلقيتها.

2- توظيف الكلمات المبتذلة.

عمدت الروائية الجزائرية إلى ضرب آخر من اللغة، وهو اللغة المبتذلة التي لم يتعوّد عليها متلقي الرواية والمتغلغلة في الخطاب الذي لا تكتمل فعاليته السردية، دون أن يعرف سمات هذه الألفاظ ووظائفها والنبش في الطبقات اللغوية المكونة للنص الروائي برمته، هذه اللغة السوقية التي تعبر عن لغة المهمشين والتي أسهمت الكاتبة في إبرازها.

نجد الكاتبة **عبير شهرزاد** وظفت هذه اللغة على لسان العجوز التي راحت تندب فراق ابنتها.

-آ كبيدة بنتي زينة الزينات، رجال ونساء تخاطروا على بهاك..وجا **الرخيس بالرخيس** أداك قالوا مجاهد والجهاد أداه.. قالت نديه وغدوه يرجّع البلاد معاه ...وأداك أداك بعيد...أداك الموت البعيد"[2].

وكذلك في قولها:

[1] – هويد صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015، ص130

[2] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص210

-"قتلك اليهودي الكلب..."[1]

اقترحت الكاتبة عبارتي "**الرخيس بالرخيس**" و "**قتلك اليهودي الكلب**" بجرأة كبيرة وأضفت عليها الشرعية وجعلتها دعامة من دعائم حكيها، حيث أن الكاتبة وفقت أيما توفيق في اختيار الشخصية المتكلّمة بهذه اللغة السوقية، حيث انتقت شخوص مهمشة وذات مستوى ثقافي محدود داخل المجتمع الروائي لتكون ناطقة وممرّرة لمثل هذه التعبيرات والملفوظات والتي عبرت عن ذلك الموقف بامتياز.

وفي السياق ذاته وظفت **ياسمينة صالح** في رواية "**وطن من زجاج**" ألفاظ بذيئة سوقية نحو: (ابن الكلب) (ص44)، (بيدون زبل) (ص54)، (هذه بلد كلب وأبناء كلب) (ص54)، (الصحافة بنت كلب) (ص56)، (يلعن هذ البلاد بنت الحرام) (ص37).

وكذلك ما جاء في هذا الحوار:

-أنت هو إذن "العربي" الذي وكلته الجبهة ليقتل جزائريا مثله. غضب العربي ورد بانفعال.

-أنت لست جزائريا يا **كلب**...أنت خائن و **قواد!**".[2]

اختارت الكاتبة هذه الألفاظ وطعمت بها روايتها ،بالرغم من أنها تنحدر بها إلى الحضيض أحيانا والمبتذل من الكلام والتافه، وتعرض النص برمته للخرم، بالفعل أنّ هذه الألفاظ قد تكون تافهة ولكنها قد تكون معبرة فعلا عن تفاهة الوطن وهشاشته وانعكاسا لحالته الحضارية والثقافية ولطبقة من طبقات الناس فيه، لأنه لكل طبقة لغتها التي تحدد بها هويتها السوسيولغوية.

[1] - المصدر نفسه، ص209

[2] - ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص20

يعد استحضار الكاتبة اللغة المبتذلة داخل المتن الروائي كسر للطابوهات، وقد تذرعت بمبرراته الفنية حيث أصبح مثل هذا التوظيف دالا على سمة التجديد على مستوى البنية النصية من خلال تجاوزها اللغة التقريرية الإخبارية المحتشمة وكسر قواعد الكتابة التقليدية والخروج عن لغتها في التغيير والاستبيان عن حقيقة الواقع.

3- توظيف اللهجات المحلية والعربية.

أ- توظيف اللهجة المحلية الجزائرية.

عمدت الروائية الجزائرية إلى تضمين نصها السردي بالتنوعات اللهجية، التي تعكس موروث إنساني وحضاري خاص بالمجتمع الجزائري، الذي هو عبارة عن تركيبة بشرية تجمع مابين الأمازيغي والعربي المسلم، و هذا ما أفرز لنا لهجة جزائرية مميزة و مختلفة عن لهجة المشارقة، أو حتى لهجات تونس والمغرب، ومن ثم أسهمت الرواية الجزائرية في تقديم هذه اللهجة للقارئ العربي باختلاف لهجاته و أقاليمه الجغرافية.

لقد عكست هذه التشكيلات اللهجية التعدّد اللغوي الثري في الجزائر ،وتقريبه للقارئ المحلي أو العربي وحتى العالمي، وهذه الزاوية الخاصة التي فتحت الآفاق أمام النص النسوي الجزائري للانفتاح على الفضاء الإنساني والثقافي و العولمي.

ويمكننا تقديم تحديدا للهجة ،فهي عبارة عن مجموعة من صفات لغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، وهي صفات مشتركة بين جميع أفراد هذه البيئة وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع تضم عدة اللهجات، ولكل منها

خصائصها لكنها تشترك جميعا في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تسهل الاتصال بين أفراد هذه البيئات مع بعضهم البعض، ويتوقف الفهم هنا على قدر الرابطة التي تربط بين هذه اللهجات وقد اصطلح على البيئة الشاملة التي تتألف من عدة لهجات باللغة "فالعلاقة بين اللغة واللهجة هي علاقة العام والخاص"[1].

وتتميز لهجة عن لهجة أخرى بصفات تكاد تنحصر في كيفية صدور بعض الأصوات وفي طبيعتها وفي الاختلاف الصوتي في غالب الأحيان، وهذا الاختلاف قد يكون في بنية الكلمة أو نسجها أو معناها. ويرى **إبراهيم أنيس** "بأن العلاقة بين اللغة واللهجة هي أن اللغة أعمّ من اللهجة فحسبه تشتمل اللغة على لهجات عديدة لكل منها ما يميزها، لكنها تشترك في مجموعة من الصفات اللغوية والعادات الكلامية وبذلك تكون لغة مستقلة عن غيرها من اللغات"[2].

ويتميز المجتمع الجزائري بتعدّد لهجاته العامية بالرغم منّ وجود اللغة العربية الفصحى فهي واحدة، فالجزائر تزخر بلهجات عامية كاللهجة القبائلية، الشاوية، العاصمية، الوهرانية.

وفي هذا الإطار وظفت الكاتبة **ربيعة جلطي** في روايتها **حنين بالنعناع** لهجة الغرب الجزائري وبالتحديد اللهجة الوهرانية بامتياز، من خلال شخصية أم الخير البائعة وأم الخير نورمال وذلك في المقاطع الآتية.

– شكون فينا اللي احمق آآآنه؟! شكون؟! أنا ولا أنتوما؟

– شكون الراجل فيكم اللي جاب البلدية حتى وهرن سيتي آآآنه؟!

– أنا نورمال أنا..أنا نورمال...مشي اللعب...[3].

[1] – أحمد مصطفى أبو الخير، المدخل إلى علم اللغة، المحاضرة السابعة. اللهجات العربية قبيل الإسلام دار النشر. د/ط، 1998، ص42

[2] – إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الانجلو المصرية (د.ب.ن) ط4، د/ت، ص16

[3] – ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص107

– أممم الآتاي جا هايل زاد النعناع فيه النص...واش رايك بالضاوية؟!!

– علاش؟ انتي كاع شابة كيما هاك وما تزوجتيش بالضاوية، غريبة والله؟![1].

– واااه ياختي...دمشق عزيزة عليا بزاف. من اللي تزيّرت الحرب ما خدمتهاش "لم يصعب علي أن أفهم كلامها لعل معرفتي بك وبعض الطلبة الجزائريين الذين التقيت بهم في دمشق ساعدني في تفكيك معانيها...لأول مرة أحس أن اللهجة الجزائرية جميلة وحارة ومريحة ومليئة"[2].

عمدت الروائية إلى توظيف هذه اللهجة محاولة منها تمثيل فئة اجتماعية وجغرافية محلية معيّنة ،تتمثل في سكان الغرب الجزائري (وهران) من خلال لسانهم من حيث التركيز على بعض الأحرف واختصار بعضها أو التشديد على بعضها الآخر، وهي معايير لهجية تميز هذه المنطقة تحديدا دونا عن غيرها، تعميقا للانتماء واثباتا للهوية خاصة. وإذا كانت **ابتسام السورية** إحدى شخصيات رواية **"حنين بالنعناع"** قد شعرت بجمال اللهجة الجزائرية واستساغتها فإن بطلة رواية **"مفترق العصور"** تؤكد لنا أن المشارقة يدّعون عدم فهمها لأنهم ببساطة يكرهون لهجتنا، تقول الساردة :"كانت الخطوط تقطع أو تشوش لمجرد أن المتصل جزائري...كانوا يحتقروننا لأننا...وكانت الحجة أحيانا استحالة لهجتنا المحلية باختلاف لكناتها لهجتنا كانت تعيقنا أكثر بنظرهم، لأنهم لا يفهمون ما نقوله...ونتكلم نحن بعقدة آلاف السنين... نحاول فيها مزج كل اللهجات العربية التي حفظناها من التلفريون، ثم نسكبها بكأس فرنسية غير موزونة، لنقول في الأخير غير الذي أردنا أن نقوله في جمل غير مفيدة "[3].

ب– توظيف اللهجات العربية.

[1] – المصدر نفسه، ص126

[2] – المصدر نفسه، ص233

[3] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص391

اعتبر **ميخائيل باختين** "الرواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر، ويتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية، فقد تشكلت الرواية ونمت بخلاف الأجناس أدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية"[1]، التي تعطي مزيج متعدّد من اللغات واللهجات المتنوعة ، من أشكال لغوية متعدّدة تعكس التنوع الإنساني والثقافي والاجتماعي الذي يحاول الناص نمذجتها في النص.

اهتمت الروائية الجزائرية بتضمين التنوعات اللهجية في نصها السردي، وخاصة اللهجة المشرقية المحلية وتحديدا اللهجتين السورية واللبنانية، من خلال توظيف هذا الركام اللساني على نحو معرفي يهدف إلى شد الفجوة القائمة بين المشرق والمغرب العربيين.

وهذا ما اتضح لنا عند الروائية **ربيعة جلطي** التي وظفت في المتن الروائي لهجات عربية سورية بالتحديد، حيث أرادت بهذا الفعل خلق عمل أدبي هجين حامل لوعيين ثقافيين "فليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية أو حتى معجمها المجرّد، بل وبدقة ذلك الذي يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته اطلاقا، وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة كاملة"[2].

تحضر اللهجة السورية في رواية **"حنين بالنعناع"** حيث نلاحظ عدد كبير من المفردات العامية السورية مبثوثة في الرواية، أين تبرز لغة التداول اليومي في الحارات الشعبية ،الأمر الذي شكّل هذا التوظيف للمفردات معجما للغة العامية السورية أو للموروث الشفهي الشعبي.

كانت الكاتبة تنقل بعض الكلمات السورية وحوارات بغناها الدلالي لاسيما الاجتماعي والنفسي منها.

– اسمعيني منيح يا ابتسام يا بنتي....

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص127

[2] – تيزفيتان تودوروف،ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر.فخري صالح. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت/لبنان. ط1، 1996، ص123

– يا أمي مافي خيار إلنا إلا إنّك تروحي!!

– بروح...بروح لوين يا أمي...قالت ابتسام بصوت مزيج بين لسعة قاسية وربما فرحة دفينة.

– لباريس.

– لباريس.

– آيه...لباريس شو؟![1].

نقلت لنا الروائية هذا الحوار الدائر بين الأم وابنتها بحذافيره، وكواقع معاش دون تحوير فخوف الأم على مصير ابنتها جعلها تقترح عليها الرحيل إلى باريس، وإن كان يعز عليها ذلك، ولكن لتجنب الأوضاع المزرية السائدة في سوريا آنذاك.

فأخبار الحرب والموت والدمار والاختطاف والسبي سيطرت عليها ،وجعلتها تعيش حالة نفسية مضطربة مليئة بالخوف والرعب على وحيدتها فكانت أكثر قلقا وشرودا ،حتى أنها كانت ترفض أن تقام حوارات ونقاشات حول وضع البلاد الأمني والاقتصادي، وتحاول في كل مرة أن تسكت الجميع إن حاولوا تقديم بعض الانتقادات أو حتى الملاحظات من خلال قولها:

– "ما منحكي سياسة ما منحكي سياسة ما بدنا وجع راس".[2]

وعلى الرغم من قلة هذا التوظيف ،إلّا أننا نجد بعض الجمل والكلمات مبعثرة في النص الإبداعي، استعانت بها الروائية حتى تضفي على النص السردي مصداقية أكثر خاصة وأنها تتعامل مع شخصيات سورية بحته من مثل:

[1] – ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص53

[2] – ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص53

- شويا يالضاوية عيب...انتي نبتناولوا....**(ص39)**

- روح يا عمي، ربنا مسامح بلكي صارلك شيء بعدين (ص46)

- ستولوين راح أبو جورج يا أمي (ص48)

- هاجر لفرنسا (ص49)

- **مو معؤؤؤؤل** (ص52)

- مابسير (ص51)

- كيسين خبز يا بو الجود.

- يا الله ... يا الله تكرم عينيك اييييه تفضل.

- ماعليه يا خي....روح الله معك.

- ما يصير... راح نرحل يا حرام (ص225)

نستشف من خلال هداه الحوارات أن تعمدت توظيف هده اللهجة في إطار وعي الشخصية بها ، وانطلاقا من وضعها الاجتماعي ومستوى تفكيرها وتعليمها على إظهار قوتها وفق ما اقتضاه الموقف، وقد اختارت الكاتبة مفردات بعينها لقوتها.

فقد أغنت اللهجة السورية الحدث ،وساعدت على تشكيل مضمونه بما اكتنز به من حمولات ،حشدت في بنيتها مجموعة من الدلالات ساعدت على إبراز صورة البيئة بواقعيتها، داخل الخطاب وصور الشخصيات معها.

أما الروائية "**عبير شهرزاد**" وظفت اللهجة اللبنانية، ولكن ليس في شكل حوارات بين الشخوص، أو في صورة ألفاظ ومفردات متداولة بينهم، بل من خلال كلمة كانت المطربة "**ماجدة الرومي**" قد ألقتها على الحضور ،الذي جاء ليحضر حفلها الفني بمناسبة عيد المرأة، هي التي غنت للبنان الجريح الذي تألم وحده وتحمّل وحده ،كسرت الحصار الذي فرضه العرب على لبنان قبل العجم.

كانت خطبة جريئة وكأنها سياسية متمرسة تلعب بالكلمات ليست كالكلمات، فهي تخاطب بلد المليون ونصف المليون شهيد الذي هو قدوة في الكفاح والصبر و النجاح، و تقول الساردة: "منذ ثماني سنوات قالت: بْكَّل احترام... إمْنِنْحِيَ لَأرْض المليون ونصْ شهيد.....نِحْنَ اللّبنانِيّ، يَاَّلي نَكَّلِتَ فينا الحرْب لَشِبْعَتْ...جايَّين اللّيلي عنْدكُنْ نْعانقْ جروحاتكنْ...علَّمِتْنا الحربْ نِشْهَدْ للحربْ مِشْ للقوّة.... والحقْ عَنْدْنا: الله بالسَّما والإنسانْ عَ الأرْضْ والسَّلامْ والحِرَّيّة لَكلّ البشرْ....لِا نِحْنا ولا إنْتُو بيهونْ بعينا دم الشُّهداء...بَعْدْنِي عَمْ إسمعُّن عَمْ يْقُولُولْنا نُصْمُدْ لَيْكُونْ لموتِتْهُنْ قِيمِي.. وَعْدْنَا إلْهُنْ اللّيلي إنو ما نركع...ما نترْك حدًا يكسرنا...وإُنو نخْترعْ مْنِ الموتْ حياة. لَحَدْ ما يطلعْ عليْنا الصُّبُحْ...أُخوتي...بتمنّى عليكُنْ نوقفْ جميعا دْقيقْة صمْت عنْ أنفُسْ شُهداءْنا جميعًا.."[1].

كانت فعلا خطبة مؤثرة مسّت المشاعر وهزت الأحاسيس، وعبّرت عن وفاء للشهداء الأبرار. فأرض المليون ونصف المليون شهيد رمز العطاء والنضال ،وفي موضع آخر قدمت "**ماجدة الرومي**" بحضور رئيس الجمهورية الجزائرية كلمة عبّرت فيها عن امتنانها وفخرها بالجزائر. وذكّرت بآلام ومعاناة شعبنا الذي انهكته الحرب على مرّ السنين. تقول والحداد يلبسها:

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص100

"منْ كَمْ سنة لوَرَا هِمَا المسرح بالذّات، غنَّيْنا لَلْجزائر الِمْتألّمي...واللّيلي بفرحْ ما إلُو حدودْ بِقَلْبِيْ بلاقيكُنْ-بْعونْ ربْنا وحكمتْكُنْ سيادة الرئيس -بْخيْر وبركِي ... بَسْ اللّيليِ والقلِبْ مكسورْ، راحْ نغَّني لبيروتْ المتألْميِ.. وبْقِلّها بها اللّيلي بالذاتْ: قومي من تحت الرّدم ،كزهرة لوز في نيسان ... إن الثورة تولد من رحم الأحزان.

وتواصل **"ماجدة الرومي"** القاء كلمتها وجهتها تحديدا إلى سيادة الرئيس "أمنيتي سيادة الرئيس وحَضْرِتْكُنْ قادْمينْ، على مؤتمر راحْ يْصيرْ عَنْدكنْ هُوْن ... إِنْكُنْ تِنْقْلُوا عَنْ لْسانْ كِلْ بلدْ عربيُ أُمنيتنا بِأَنْ العربْ جميعا يتوحَّدُوا ... كِلْ أرضْ عربيّة بْتْوجّعْ بْتْوجّع الباقْيينْ .... نِحنَا أرضْ وحْدي، شعبْ واحدْ حتّى لوْ كِنَّا بْدِوَلْ مْخِتْلْفي. بتمنىّ بيومْ المرأة لأَلِكْ وأنتِ الأختْ والصّديقة والزوجة وأم الشهيد... نتْرجَّاكِ تكوني بخيرْ، لأنّكْ إذا كِنتِ بخير ...بلادنا بخيرْ.[1]

كان بإمكان الروائية نقل هذه الكلمة المعبّرة فعلا باللغة العربية الفصحى، ولكن آثرت كتابتها باللهجة اللبنانية حتى تنغرس في الذهن وتؤثر في المشاعر، حتى يشعر من يقرأ الرواية أنه فعلا يستمع لهذه الكلمة من فيه المطربة مباشرة وهذا يمنح القراءة متعة كبيرة. فهذا التوظيف للهجة أفضى على الرواية نوعا من الجمالية الفنية وأعطاها مصداقية أكثر.

كما نجد الرواية تحفل ببعض الأغاني اللبنانية خاصة للسيدة فيروز وماجدة الرومي وظفتها الكاتبة حين تطلب السياق ذلك.

لقد منح هذا التوظيف فرصة لإعطاء القارئ ذاكرة نصية ومعرفية يفتقر إليها،وذلك من خلال الاطلاع على المخزون الإنساني والثقافي والحضاري. فتركيز الروائية على اللهجة المحلية أو حتى العربية كتعبير مهمش، تحاول أغلب الكتابات المركزية إقصاءه أو إلغاءه باعتبارها خطاب استراتيجي مقاوم مضاد للاغتراب ووجه آخر للهوية

[1] المصدر نفسه ، ص101

وإثباتها وحمايتها من التكلس، وعلى حدّ قول الناقدة **"يمنى العيد"** "إن الرواية مادة لغوية، واللغة مخزون ثقافي يتكلس أو يموت إذا عزل عن اللسان من جهة ومن الثقافات من جهة ثانية"[1].

4- التفاعل اللغوي العربي/الأجنبي.

عمدت الروائية الجزائرية إلى توظيف لغة الآخر خاصة الفرنسية في نصها الروائي، بحيث احتلت مساحة مهمة في عملها خاصة وأن الشعب الجزائري يتعامل في يومياته باللغة الفرنسية، وذلك نتيجة تأثره بالمستعمر وباعتباره "نتاج مرحلة هيمنت فيها لغة المستعمر فغلبة اللغة من غلبة القوم كما يقول ابن خلدون"[2]. حيث وجدت الذات الجزائرية نفسها "تحمل عن وعي أو غير وعي لغة وثقافة الآخر"[3]. لقد مس التهجين اللفظ النصي الذي استعملته الكاتبة كأداة واعية تجسد النزاع الداخلي الذي يسيطر على الكلمة وقائلها، والذي يمثله هذا المزج بين لغتين.

تشخص الروائية لغات ولهجات اجتماعية مختلفة السمات الثقافية والاجتماعية عن طريق التنويع في استعمال التهجين فتتضمن روايتها المكتوبة باللغة العربية كلمات من اللغة الفرنسية، وبهذا تحدث تهجينا على مستوى الكلمة وتمثله الملفوظات المكتوبة بحروف عربية والحاملة لدلالات فرنسية، وعلى مستوى الجملة المكتوبة باللغة الفرنسية وربطها بالجملة المكتوبة باللغة العربية داخل الرواية، وهكذا يكون المتلقي أمام ملفوظ مهجن يحمل وعيا لسانيا فرنسيا مُنْدَمِجاً مع وعي لساني عربي.

هذا التوظيف المقصود من قبل الكاتبة لبعض الملفوظات الفرنسية، والتي تتسرب في الخطاب أو في النص الإبداعي، هو استخدام متنوع وتتراوح نسبه لفظا أحيانا مثلما هو موجود في رواية **وطن من زجاج** ككلمة

[1] – يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب بيروت/لبنان، ط1، 1998، ص54

[2] – نقلا عن : عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيرى شلبي) ص181

[3] – حسن أزريزي، تأسيس جمالية الاختلاف بلغة الآخر في كتاب ما بعد الاستعمار، دفاتر البحث العلمي رقم 10، تمثلات الأنا والآخر كتاب لمجموعة من المؤلفين، ص72

"جورناليست"، وكلمة "والوا Algérien, Rien" ، إيه ممثلة une Actrice أو ما هو متواجد في رواية **عازب حي المرجان** حيث تضمنت الرواية ألفاظا أجنبية مكتوبة بحروف عربية من ذلك:

- **أوكي** وماذا بعد (ص81).
- – خسارة **دوماج** خويا الزوبير ثم يضحك.
- –واش **صافا اكسلانس** الزوبير.
- **– وي مون كابيثان**.
- **– بونجور مسيو**.
- **– بونصوار مسيو**.
- كما وظفت **ربيعة جلطي** في روايتها **"حنين بالنعناع"** ملفوظات أجنبية إلى جانب اللغة العامية ،فتولدت لنا لغة هجينة وذلك في قول الساردة:
- – **صاي** المرّة الجاية نخدم ياري (ص 65).
- – **صافا** الضاوية هاني جيت كل شيء فات صاي (ص 78).
- – واش راكي **مدام** أم الخير (ص 120).
- – يقول إن **"آير ألجيري"** بيتها ص 120.

يتجلى لنا التهجين في المقاطع السابقة في ذلك التنوع اللغوي الذي تجسده الرواية عاكسة بذلك البنية الهجينة المميزة للغة المجتمع الجزائري، فقد عمدت الروائية إلى تطعيم اللغة الفصحى أو حتى العامية بملفوظات أجنبية عنها، جاءت في أحيان كثيرة معرّبة حيث أقدمت الروائية على تهجينها بطريقة واعية، وقصدية ليمتزج بذلك وعيان وصوتان هما الوعي المشخَّص والوعي المشخِّص.

فاستخدام الروائية لهذه التغيرات باللغة الفرنسية والتي كتبت بأحرف عربية ما هي إلّا إشارة إلى الازدواج اللغوي القائم في الجزائر حتى اليوم، والذي يعطي صورة عن الاستلاب الثقافي والحضاري في الجزائر ،والذي مسّ الهوّية اللغوية في عمقها.

نجد أيضا في الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية الفصحى توظيف لألفاظ وجمل وحتى فقرات طويلة نوعا ما باللغة الفرنسية، كأنّ الروائية من خلال هذا التوظيف تحاول التأكيد على أن الإنسان الجزائري يعيش حالة تشظي بين عالمين ثقافيين غير متجانسيين حيث تظهر لغة الآخر على لسانهم أكثر من لغته الأصل، مما ولد هوية لغوية هجينة جعلته يشعر بحالة الاغتراب التي يعيشها الجزائريون بين لغتهم الأم ولغة الآخر "الأمر الذي يجعل من لغة الخبرة إطارا لاستيعاب وتفسير اللغة البيتية، وإعادة إنتاج وتمثيل مدلولاتها القديمة الغائرة في الذاكرة، ولذا فإن الوجود في هذه اللغة الثانية لا يمكن أن يكون إلّا في غير محلّه مخترقا بالانزياحات و الاستبدالات المستمرّة"[1].

تعدّدت اللغة الموظفة في الروايات –قيد الدراسة–وذلك بتوظيف لغة دخيلة عن اللغة العربية حيث مزجت الروائية اللغة الفرنسية المعرّبة واللغة العربية دلالة على تأثرالمجتمع الجزائري بلغة المستعمر، خاصة أن الجزائريين يوظفون اللغة الفرنسية المعربة في خطابتهم اليومية الجزائرية.

تناثرت هذه اللغة على مساحة الروايات ،وذلك من خلال الحوارات التي دارت بين شخوص الروايات ففي رواية **"عارب حي المرجان"** تتجلى مقاطع كثيرة تحمل دلالة فرنسية بأحرف عربية ومن ذلك:

- – فإما مرسيدس بيضاء أإمّا مرسيدس بيضاء.

[1]– شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر (أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، ط1، 2012.

- – ويكون وراها عشرين سيارة فالكورتيج.
- – راك أون فورم اليوم خويا كروفيت.
- لكن الملاحظ أن الروائية لم تكتف بتوظيف الألفاظ فقط، بل إنها أحيانا تستخدم جملا كاملة في نصّها باللغة الفرنسية، مثل قول السارد فقي رواية **"وطن من زجاج"** :
- جملة Comment ça va
- وجملة Vous êtes en territoire française
- وجملة Peuple Algérien
- وجملة je vous ai compris

هي جمل كتبتها الروائية بحروف فرنسية، وكأنّ الروائية بهذا التوظيف تحاول الإشارة إلى استمرار هيمنة خطاب السيطرة الثقافي الاستعماري، وكذا رغبته في استمرار الهيمنة والغلبة، وفي احتلال موقع المركز والحضارة والتأكيد على أنّ الهوية اللغوية ما زالت تعيش حالة الاضطراب

في حين استخدمت الروائية **ربيعة جلطي** في روايتها **"حنين بالنعناع"** بعض الحوارات باللغة الفرنسية ، لتؤكد على أنّ الشعب الجزائري لم يستغن يوما في تعاملاته اليومية عن إدراج الفرنسية في حديثه سواء كان رسميا أو عاديا تقول الساردة:

- Bon Appétit madame.

-Merci Bon Appétit monsieu.

- Au revoir madame [1].

وإذا كانت الروائية **ياسمينة صالح** والكاتبة **ربيعة جلطي** قد وظفتا بعض الألفاظ والجمل باللغة الفرنسية في نصيهما وإن كانت على قلتها، فإن الروائية **"عبير شهرزاد"** ومن خلال روايتها **"مفترق العصور"** كانت قد أقحمت اللغة الفرنسية في روايتها وذلك على لسان شخصيات الرواية سواء السياسية أو الاجتماعية، وإن كانت تعمد في المقابل إلى ترجمتها في الهامش، وهي بهذا تحاول أن تضفي على نصّها الإبداعي نوعا من المصداقية، وتكسبه المنطقية وتقاربه من الواقعية. النص مفعم بمقاطع كثيرة مكتوبة باللغة الفرنسية حيث نقلتها الروائية بحذافيرها على لسان شخصية قدمتها في الرواية سواء كانت تاريخية أو سياسية أو أدبية.

تقول الساردة على لسان **باية حسين**، وهي إحدى بطلات الثورة التحريرية وواحدة من المجاهدات اللّواتي قدّمن النفس والنفيس من أجل حرّية هذا الوطن "أغمضت عيني مفعمة بالأحاسيس، كأني اسمعها بكلّ ما في الروح من ألم :

- Cinq heure du matin FIORO début : c'est ainsi que l'on se quitte mes sœurs.. vous faites entasser vos affaires avec des battements de cœur… nous nous reverrons de hors mes sœurs… dans un pays ou les gent sont tous de blanc vêtus[2]

قامت الروائية بترجمة هذه الكلمة على الهامش باللغة العربية فتقول: "إنها الخامسة صباحا "فيورو" شهرتها استيقظي! على هذا سنفترق يا أخواتي هيا أجمعن أغراضكن على دقات قلوبكن.. وفي الخارج سنلتقي يا

[1] – ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 149/129.

[2] – عبير شهر زاد، مفترق العصور، ص 89.

أخواتي حين يرتدي الكل أبيضا. وفي موضع آخر تكتب الروائية كلمة الخطيب السياسي مصالي الحاج أحد رموز النضال السياسي الجزائري في قولها:

"كنّا وسط عراكنا نقف عند عتبة الطريق ،يبحث كلّ منّا عن نفسه عن سبيله عدت أدراجك بهدوء واتخذت من باب سيارتك مسارك، كنت أراك تفتحه بحثا عن شيء لا أدري ما هو ولا أنت تدري تبعتك نظراتي ثم خطواتي وحين غاب صوت كمال عني قلت لك:

- Vivre libre ou mourir, ne veut pas dire se laisser mourir comme dans une Grève de faim, non ,vivre libre au mourir, veut dire qu'il faut mourir en combattant les armes à la main ..c'est un Appel au combat et au sacrifice..[1]

- ثم أضفت
- – كان زعيمنا يجيد لغة الكلام والتأثير أليس كذلك؟
- – هل تعتقد أننا نحتاج فعلا لخطيب كمصالي الحاج؟
- – لم لا؟ مصالي الحاج كان مرحلة مهمة، بل كان مرحلة أساسية، كان رجلا يجب أن يكون كي يأتي بعده رجال آخرون.
- وكان **لفرحات عباس** أيضا بصمته في هذه الرواية من خلال تضمين الروائية كلمة له قالها يوما..
- تقول الساردة في هذا الحوار:

– دعني أسألك ،وحاول أن تهرب ،أو تفر من الجواب.

[1] – المصدر نفسه،ص 66.

– لن أهرب.. ثقي أنني لست جبانا.. والسفر لم يحوّلني إلى جبان.

– لم عدت أيها البطل الشجاع؟ (سخرية عليها ابتسامة تهكم).

– عدت لأنني كنت أحتاج للعودة كاملة.

– تقصد العودة الثالثة.

– بل الأخيرة.

– لن تناقش الآن صفات عودتك.

– قال فرحات عباس يوما:

– De tels hommes devaient se taire, oublier au lieu de continuer à intriguer, à semer la division ,à jeter de l'huile sur les feux[1]

– لكنه كان يحلم دائما بالحرّية الحقيقة، وظل هنا لأجلها لم يغادر... لقد حاول وحاول

– ...حاول أن يحارب لتحقيقها، لاستعادتها .. حاول بحضوره وتقلمه كان قلبه ينبض على ترابها ينبذ

– le pouvoir personnel et l'indépendance sans liberté

– – وهل حققها؟ عندما يكون احترام العدوّ لك أكبر من احترام الوطن... كيف يتحقق حلمك بالحرية[2].

لاحظنا من خلال المقاطع السردية التي استشهدنا بها ، أنّ الروائية في كل مرّة كانت تقيم حوار مع صديقها "**كمال**" إلاّ واستشهدت بقول لخطيب سياسي أو رئيس أو كاتب، وهذا إن دّل على شيء فإنما يدل على ثقافة الروائية العالية والتي تجلت من خلال شخصية بطلة الرواية "**سامية**". ولأنّ الرواية تتحدث عن الوطن والشجاعة

[1] – عبير شهر زاد، مفترق العصور، ص 447.

[2] – عبير شهر زاد، مفترق العصور، ص447.

والقوة والحرّية، فقد وظفت الكاتبة أقوالا وحكما لمشاهير سياسيين وحربيين وحتى أدبيين، وكان منهم **نابليون بونابرت** في قولها:

"لأننا تحوّلنا إلى أوعية غجرية، وصلت بأمصال الطحين والجبن، بعد أن تحوّل جنود الحرية إلى سفاحين، ماتت في قلوبهم تلك النخوة، التي حملتهم إلى ساحات القتال.

– أظنك تشبه "بونابرت" إلى حدّ كبير... أنت تمثل فلسفة المرتابين إلى الأبد.

– بونابرت استوعب الشعوب جيدا... وبين لغة السيف ومنطق العقل.

– Le sabre est toujours vaincu devant l'esprit

– نعم .. ينهزم السيف دائما أمام العقل .. العقل والسيف ومعركة الحياة"[1].

– وتقول كذلك في موضع آخر من الرواية:

– – كان عليّ أن أتعلم الدرس في النهاية.. وأدرك أنّ ضعف الكثير من الرجال، يكمن في عدم قدرتهم على أن يصبحوا حجرا أو شجرا.

– La Faiblesse de beaucoup d'hommes, est qu' ils ne savent devenir mi une pierre, ni un arbre[2]

نستشف من خلال هذا التوظيف أنّ الروائية نكتب الحكمة باللغة العربية ثم تعيد كتابتها بالفرنسية، وهذا ما جعلنا نتساءل عن الدافع الحقيقي لذلك، هل هي ظاهرة المزاوجة اللغوية بين الفرنسية والعربية التي يعيشها الجزائري، أم أنّ الروائية اعتبرتها تقنية جديدة من تقنيات الكتابة الروائية الحديثة؟ أم هو تأثر الروائية بلغة الآخر وتفاعلها معها بحيث سيطرت على كتابتها؟ربّما ستجيبنا عن هذه الأسئلة كتاباتها القادمة .

[1]. – المصدر نفسه، ص 309.

[2] – عبير شهرزاد ، مفترق العصور ، ص 324.

وفي خضم حديثنا عن الأدب تستحضر الكاتبة في روايتها شخصية **ألبير كامو** ،الذي أحبّ الجزائر حتى أنه قال: إنّ لا أجمل من شمس تطل على أرض الجزائر في العالم كلّه، وهو الذي صرّح بعد سؤال طرحه عليه صحفي وهذا بعد تسلّمه لجائزة نوبل في الأدب حيث قال:

- Je crois a la justice, mais pas avec les bombes, entre ma mère et la justice je préfère ma mère[1]

ربما ما دفع الكاتبة إلى تطعيم روايتها بهذا القول لأحد عمالقة الأدب، هو إيمانها الشديد بأنه لا توجد عدالة حقيقية يعتمد عليها في هذه الحياة، فكل شيء له مقابل و **ألبير كامو** من المساندين للقضية الجزائرية، فلم ير عدالة في استعمارها ،ولن نبرح هذا النص الإبداعي دون الوقوف عند بعض الحكم والمقولات وبعض الأغاني التي وظفتها الروائية، ومن بين هذه الحكم ما يتعلق بفلسفة الحياة ،وكيف على الإنسان أن يتحلى بالنسيان حتى تستمر الحياة ومن بين هذه الحكم.نقرأ :

- Oublier est le grand secret des existences fortes et créatives[2]

النسيان هو أكبر سر في حياة الكائنات القوية والخلاقة.

أجل النسيان هو نعمة منّ الله بها علينا حتى تستمر الحياة، وإلّا كانت مستحيلة .كما أدرجت مقولة لميرابو Mirabeau "صمت الشعوب هو درس الملوك"

- "le silence des peuples est la leçon des rois"[3]

[1] – المصدر نفسه ، ص 461.

[2] – عبير شهرزاد مفترق العصور، ص 122.

[3] – المصدر نفسه ،ص309.

- وتورد الكاتبة في نصها السردي المناضلة الشاعرة "أنّا غريفي" التي استطاعت أن تخترق صمت البطلة وتلامس جروحاتها ،جرح الطفولة المغموس بدمها فاستبد بها الغضب، غضب يقهر الروح ولا يشفى الغضب ،غضب فوق غضب. تقول:

Colère devant l'enfant sans pain ni mère.. qui mange de la terre, dessine de hélicoptéres, reste debout dans son sommeil colère devant l'enfant courant devant la guerre jusqu' aux frontières[1]

ونقرأ باللغة العربية:

"غضب أمام طفل من دون أم .. من دون قطعة خبز.. يأكل من تراب الأرض.. يرسم طائرات مروحية و يظل واقفا ليله.. غضب أمام طفل يركض فارا من الحرب لأبعد الحدود.

نودّ الإشارة هنا إلى أنّ المناضلة "**أنّا غريفي**" حاربت الاستعمار الفرنسي، حتى حصلت الجزائر على استقلالها، ولكن الجزائر رفضت منحها الجنسية الجزائرية حيث حاولت كثيرا، لكن الشروط الحازمة التي وضعتها الجزائر حالت دون حصولها على الجنسية الجزائرية، لكنها ماتت قبل صدور قانون يعيد لها حقها في التجنس بالوطن الذي آمنت به ودافعت عنه.

كانت الروائية وكما سبق وأشرنا قد وظفت أغان للسيدة فيروز والسيدة ماجدة الرومي، فإنها أيضا وظفت أغان **لإيديت بياف و ميراي ماتيو**.

[1] – المصدر نفسه، ص 92.

وطبعا هذا يدل على ثقافة الروائية الواسعة، وكيف استطاعت أن تجسد ثقافة الغرب في نصها الإبداعي من خلال توظيفها لأغان فرنسية تقول البطلة: "كانت الموسيقى عالية.. صاخبة، كما لو كانت المدينة قد استفاقت وراحت تستعيد شبابها وذكرياتها على أنغام "**لاموم بياف**".

- Tu me fais tourner la tête mon manégé a moi c'est toi je ferrai le tour du monde mon manégé a moi c'est toi[1]

فهذه الأغنية واحدة من أغاني المطربة "**ايديت بياف**" والتي سأكتبها مترجمة "أنت دوخة تصيبني بدوار الرأس... مضماري فيها أنت.. أدور حول العالم كله... ويبقى مضماري فيه أنت" هذا إلى جانب توظيفها لأغاني أخرى لنفس المغنية أما **ميراي ماتيو** فقد أدرجت لها أغنية بعنوان "قصة حب".

- IL faut revoir d'autres ciels. d'autre soleils[2]

- تحضر إذن اللغة الفرنسية في هذه الرواية بشكل كبير ،حيث أصبح التداخل اللفظي بين اللغات ينحث لغة هجينة كتابة ونطقا، فحضور اللغة الفرنسية في النص الروائي النسوي الجزائري يؤكد أمرين الاول: تمرير خطاب مبطن و مشوش تصبح فيه اللغة بهذا الشكل "المرجع الأكثر دلالة على الغيرية والاختلاف، فهي مصدر الانغلاق الأول وسوء الفهم و أعطاب التواصل، كما أنها مصدر الثراء والانفتاح والعبور الثقافي"[3]، والثاني: يثمل في إبراز مدى تمسك الذات الجزائرية بالإرث اللغوي للآخر نتيجة جراء عوامل سياسية و تاريخية و وايديولوجية تضافرت فيما بينها لتعمل على تثبيت اللغة الفرنسية، لأنه من الصعب أن يقضي المجتمع الجزائري على آثار الاحتلال الفرنسي الذي دام أكثر من قرن من الزمان لا سيما في المدن الكبيرة أين كان تمركز المعمرين بشكل كثيف لكن مع ذلك

[1] – عبير شهر زاد، مفترق العصور ، ص 125.

[2] – المصدر نفسه، ص 367.

[3] – عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د/ط، 1995، ص 21.

مخلفات أكثر من قرن من الاستعمار الفرنسي في الجزائر ،خاصة في الأماكن التي شهدت تمركز المعمرين كالمدن الكبرى، لكن ومع ذلك تعتبر "اللهجات واللغات الأخرى خزانا لأشكال ثقافية من التمثل تزيد الهوية والمعجم ثراء، لأنّ الآخر الداخلي متى وجد أن له مكانة بإمكانه تحقيق ذاته من خلال الإضافة التي يقدمها، أصبح عامل تنوع وتطوّر أمّا التمرّس خلف دعوات النقاء العرقي أو البقاء الثقافي الأسطوري فلا يسعه إلّا أن يزيد الطين بلة"[1].

نخلص في الأخير إلى أنّ التعدّد اللغوي في الرواية النسوية الجزائرية يساعدنا في تحرير فكرنا عبر التهجير حيث يشكل خليطا من اللغة الأم و اللغة الأجنبية أغراضنا كتحرّر الفكر عبر التهجين بين ثقافتين مختلفتين، حيث يشكل مزيجا من اللغة الأصل (الأم)و اللغة الوسيلة (الأجنبية) "لتصبح إشكالية الثنائية اللغوية أداة يعبّر بها الكاتب عن العوالم الداخلية والخارجية، وعبر بؤر التقاء الأنا بالآخر، ومن ثم تجاوز التناقضات والرؤى الأحادية من أجل خلق جمالية جديدة تخدم البعد الحواري"[2].

و هذا ما ولد لنا لغة جديدة تتعدى الأحادي الضيق إلى التعدّد المختلف ومن مركزية اللغة إلى تعدّد الأصوات.

يحقق التنوع اللغوي تجربة إبداعية ذات بعد جمالي تخرج الأشكال التعبيرية من الركود إلى جماليات الاختلاف والتعدّد ،تخدم البعد الحواري "كان **غادامير** يقول: بأننا عندما نكتب بلغة أخرى غير اللغة الأم، فإن آفاق جوهرية تنفتح أمام وعينا وتكشف أمورا ثرية لا نألفها في لسانها القومي، وهي أمور تتيح لنا توسع دائرة الاهتمام المعرفي والاطلاع على عوالم أخرى (..) الهم الإيديولوجي هو الغالب في معاملاتنا مع اللغات الأخرى (...)

[1] – فيصل الحصيد، اللغة والهوية، جدل الثابت والمتغير، السؤال عن الهوية (في التأسيس النقد والمستقبل)، مجموعة مؤلفين، د/ط، د/ت، ص 213.
[2] – حسن ازريزى، تأسيس جماليات الاختلاف بلغة الآخر في كتابات ما بعد الاستعمار، ص 73

ليست الكتابة باللغات الأخرى عائقا سوى عند من تغلب عليه إرادة الانغلاق الهوياتي مع أنّ الحياة برمتها قائمة على التواصل والتعدّد والتنوع"[1].

إنّ التعامل مع لغات أخرى يفتح أمام الفرد آفاق رحبة للتواصل والتحاور، والتبادل، لقد أفضى الاشتغال اللغوي على الفصحى والعامية والأجنبية إلى تنوع في الأسلوب وتعدّد في الرؤى ،وكذا أكسب تجربة الكاتبة خصوصية، إذن فالرواية هي نظام من اللغات كل واحدة تستدعي الأخرى وتحاورها فنسمع ضمن الملفوظ الواحد أكثر من صوت، أكثر من لغة ونلمس أكثر من وعي واحد، وأكثر من وجهة نظر، وبالتالي لا كن النظر إلى الرواية ودراستها على أنها قائمة على لغة واحدة.

تتميز الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة باكتسابها تعدّدا لغويا مختلفا، فكانت لها خصوصية متميزة في عاميتها وفرنسيتها ، وهذا ما أكسبها تفردا لغويا متميزا قلما ما يوجد في رواية أخرى مامنحها هوية خاصة، تمنح لغة الرواية القارئ أنّه أمام رواية جزائرية بحثة تنهض على اللغة العربية الفصحى التي مزجتها بمستويات لغوية أخرى تمثل عمق الذاكر الشعبية، واللغة في التداول لقد نقلت لنا سرودا باللهجة الدارجة الجزائرية والتي تحتفي فيها بالكينونة وبالموروث الشفهي الشعبي وبالمحلى الضارب في التربة، كما وظفت الكاتبة الألفاظ المعرّبة والأجنبية.

فمن خلال هذا التنوع أو التعدّد اللغوي نجد أن الشخوص الروائية التي أدرجتها الكاتبة في نصوصها السردية تعبّر عن هويتها الحقيقية من خلال لغتها المدرجة في الرواية.

وعليه فمستويات الشخصية تحّددها اللغة المنطوقة التي أرادتها لها الروائية، وهي بذلك تبرز لنا هوية الشخصية انطلاقا من اللغة وبالتالي فإن اللغة، هي جزء من هوية الإنسان الذي ينتمي إلى مجتمع معيّن.

[1] – محمّد شوقي الزين، الذات والآخر (تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع). مقاربات فكرية ، منشورات ضفاف / لبنان، منشورات الاختلاف /الجزائر ،دار الأمان / الرباط ، المغرب ، ط1 ،2012 ،ص262،ص 263

وإذا كانت اللغة والدين مكوّنان أساسيان من مكوّنات الهوّية فإنّ التاريخ والتراث لا يقلا أهمية عنهما، لأن اعتبار ماضينا لبناء مستقبل يؤكد على ضرورة استعادة تاريخنا وتراثنا ومحو كل تشويه لحقه بفعل الاستعمار، ولهذا فاستيعاب الإنسان لدور التاريخ والتراث ،والماضي والحاضر لا يمكن أن يهيأ بارتباطهما بالماضي والاطلاع على تجاربه وعلى الأسباب التي نتجت ونجمت عن هذه المسببات.

فالتاريخ والتراث هما روح الأمة والجذر الضارب في الماضي العميق، فإلى أيّ مدى كان البعد التاريخي والتراثي متجسدا في الرواية النسوية الجزائرية؟.

الفصل الثالث

تمثلات الهوية (البعد التاريخي، البعد التراثي الشعبي)

في الرواية النسوية الجزائرية

تمهيد.

لا يقل التاريخ أهمية عن الدين واللغة في نحت هوية تميز الإنسان الجزائري، فهو بمثابة شعور الأمة وذاكرتها، فإنّ كلّ أمة من الأمم تشعر بذاتها وتكوّن شخصيتها بواسطة تاريخها الخاص، ذلك التاريخ الخاص في النفوس الشائع في الأذهان المستولي على التقاليد.

تولّد وحدة هذا التاريخ تقاربا في العواطف والنزعات، إنّها تؤدي إلى تماثل في ذكريات المفاخر السالفة في ذكريات المصائب الماضية، لأن الأمة التي تنسى تاريخها تكون قد فقدت شعورها ووعيها، ولهذا تشكل المعرفة بالتاريخ والوعي به مكوّنا هاما من مكوّنات الهوية الجزائرية.

ولا يمكن لنا أن ننسى أنّ للعامل الجغرافي دور مهم في تشكيل الهوية، إذ أنه العامل الوحيد الذي يؤثر في اللغة والتاريخ، لأن فقدان الاتصال الجغرافي قد يؤدي إلى بقاء أجزاء الأمة الواحدة منفصلا بعضها عن بعض على الرغم من اتحادها في اللغة والتاريخ، ضف على ذلك أنه يؤدي بمرور الزمن إلى تباعد وتباين في اللغة والتاريخ، أيضا فوجود رقعة جغرافية أو وطن واحد ضروري جدّا، لأنه أحد أبعاد الهوية وركيزة من ركائزها، ومتى فقد الوطن انتفت الهوية، بالرغم من أنّ المجتمع الجزائري مجتمع عربي مسلم يبقى اتباث الهوية هو تعبير عن انتماء إلى وطن ذو خصائص ومميزات ينفرد بها عن غيره من المجتمعات، فالهوية عملية بناء يتشكل باستمرار في الزمان والمكان وله القابلية للامتلاء دون ارتواء وهي تشكيل متنوع من الانتماءات.

الإنسان الجزائري كغيره من البشر هو وليد عملية تاريخية طويلة أسهمت عوامل عدّة سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية وغيرها في تكوينه على هذا النحو أو ذاك، فقد وضع في شروط مختلفة كان لها دور كبير في صياغة هويته على نحو تعايشت فيها انتماءات عدّة، كالانتماء التاريخي والانتماء التراثي، فالانتماء لهذه العناصر

يحملنا مسؤولية أكبر، مسؤولة فهم جوهر هذه العناصر ووعيها، ثم مسؤولية العمل على إبرازها وتجسيدها على أحسن وأكمل وجه ممكن.

ولهذا يحتل التراث مكانة مهمة في نفس الإنسان، وله حضور قوي في ذاته، وأيّ انفصال عن التراث هو فقد للهوية والشخصية، لأنه يعبّر عن الأمة وهويتها وهو جزء منها، وعليه لا يمكن أن تؤسس أيّ أمة نهضتها على تراث آخر غير تراثها.

يختزن التراث إمكانات النهوض والإبداع في حياة الأمة "فالنهضة يحتضنها تراث الأمة ويغذيها وتصبح فيما بعد أحد مكتسبات الأمة في حركتها التاريخية، مثلما كان التراث ذاته من أبرز هذه المكتسبات، وبعد أن يزحف التاريخ إلى الأمام يستوعب منجزات النهضة في زمن لاحق، تندمج هذه الأخيرة بالتراث وتتحدّ معه في مركب حضاري واحد، فيضم التراث عندئذ تمام التجليات والإبداعات والمكتسبات المتنوعة للأمة في أزمنتها الماضية"[1].

إنّ للتراث وظيفة أساسية في تجسيد هوية الأمة وتأكيد ذاتها، باعتبار أن التراث يتسع لمجموعة الرؤى والأفكار والخبرات والإبداعات ممّا أنتجته الأمة في طول تجاربها الحياتية، فهو يقوم باكتشاف الذات وتحقيق الهوية أولا وقبل كل شيء لكي تتحدد المعالم المميزة لشخصية الأمة، فتمتص ما ينسجم وبنيتها الخاصة، باعتبار أنّ ما تنفرد به كلّ أمة وتفتخر به كإرث حضاري تتفوق به على أمم أخرى، هي تلك العناصر الحية الممتدة زمانيا ممّا أنجزته من تراث في مراحلها التاريخية المختلفة ولما يحمل التراث من قيم وأفكار ومعتقدات وعادات وتقاليد.

يعدّ التراث روح الشعب وفكره وهمومه، وآماله وآلامه والمبدع عندما يرجع إليه من أجل أن يجد نفسه ومن أجل أن يعرف حدوده الفكرية والحضارية والأخلاقية والدينية" [2].

[1]- عبد الجبار الرفاعي، جدل التراث والعصر، دار الفكر المعاصر، بيروت/لبنان، ط، 2001، ص 19.

[2]- فرج مجدي، محاورات في التجريب المسرحي، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد/العراق، د/ط، ص 1998، ص 77.

فالأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ، ولهذا يعتبر التراث من مقدسات الأمة التي يجب المحافظة عليها.

إذن تكون الهوية مشروعا ينجزه الإنسان في نفسه، وفي مجتمعه من خلال تمثله لما يدعى بالثوابت الهووية، وهذا ما يجعلنا نتساءل ماذا تضيف لنا هذه الانتماءات والأبعاد؟ وماذا قدمنا لها؟ كيف نعيشها، كيف نحميها وكيف نطوّرها؟.

أولا: البعد التاريخي والقضايا الوطنية و العربية.

1- البعد التاريخي.

تكمن أهمية حضور التاريخ في الرواية في كونه ذاكرتها ،باعتبار "الرواية تكتب التاريخ دون أن تنسب إليه أجناسيا، وتوظف أدواته ومادته دون النصوص الناتجة عن ذلك التوظيف نصوصا تاريخية"[1] فحين يكتب المؤرّخ فإنه يخضع لشروط تلزمه الموضوعية والمصداقية في سرد الأحداث والوقائع، لأنه يكتب الحقيقة التاريخية البعيدة عن التزييف والتنميق، بل عليه أن يكون أكثر توثيقا وتوصيفا.

أمّا الروائي فإنه يختلف عنه في كتاباته السردية، لأنه يكون أقرب إلى الخيال منه إلى الواقع لكون الرواية "ليس همّها أن تستدعي ماضيا لإحيائه، وإنّما هي تريد من ذلك أن تحاكي لغة وأدبا بالدرجة الأولى"[2] ،لهذا كان التخييل الحدّ الفاصل بين ما هو تاريخي وما هو روائي فـ "التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع، في حين أنّ للأدب والرواية على وجه الخصوص خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنسانية على

[1]- مجموعة من المؤلفين، المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، تقديم سعيد يقطين، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014، ص 217.

[2]- محمّد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل مرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص 67.

الوظيفة المرجعية"[1]، ومع ذلك فقد أصبح الروائيون يهتمون كثيرا بالمعلومات التاريخية من حيث نقلها إلى المتخيل السردي ،وتوثيقها توثيقا صارما حتى يعبّر النص التاريخي عن مرجعه بكل وفاء.

أ- الذاكرة الجزائرية وممارسات الاستعمار، (الطمس الثقافي).

تدرج في هذا الشأن الروائية **"عبير شهرزاد"** من خلال روايتها **"مفترق العصور"** بعض الأعمال الوحشية التي ارتكبها الجنود الفرنسيون في حق الشعب الجزائري الأعزل، تلك المجازر البشعة التي راح ضحيتها المواطنون الأبرياء، ذنبهم أنهم أحبوا وطنهم وأرادوا الدفاع عنه بكل قوة.

ومن جملة المجازر الكثيرة التي ذكرتها الروائية، هذه المجزرة الشرسة عندما قالت :"قصة ملوزة لم تكن غريبة، وإن كانت بعيدة عن أسماع البعض، وظلت تطارد في المدى أطياف البعض الآخر .. كانت جريمة تاريخية مقحمة يتردّد اللسان قبل ذكرها وتوحش الذاكرة لفرط سخطها، لكنها الحقيقة رغم قبحها والواقع المر مهما تجنبناه ... فقد وقعت الواقعة تلك الليلة ولم يكن لوقعتها من عذر أو سابقة، نزلت على الشعب كالهاوية في الـ 28ماي 1957 بالقبائل الكبرى، وقد أفلحت فعلا في تشتيت قواهم، فترة تعارك فيها الأشقاء بعنف واسقطوا لأجلها ضحايا من الجانبين، على امتداد معارك مخزية كثيرة، ولم تكن مجزرة ملوزة سوى واحدة من خطاياها التي قتل فيها كل الرجال والشبان البالغين، إمّا رميا بالرصاص أو ذبحا بالسكاكين، وكم كانت الحصيلة ثقيلة في تلك الليلة المشؤومة بين ثلاث مائة قتيل وستة وعشرين جريحا"[2].

لقد أشارت الروائية إلى أنّ هذه الواقعة لم ترد في التاريخ الثوري للجزائر، بحكم أنها وقعت بين الأشقاء خاصة وأن أحداثها دارت في القبال الكبرى، وفي موضع آخر أرّخت الروائية للمظاهرات السلمية التي وقت في باريس

[1]- محمّد القاضي، الرواية والتاريخ طريقان في كتابة التاريخ روائيا، مجلة فصول، مصر، ع4، أكتوبر، 1997، ص 42.
[2]- عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 49.

والمعروفة بأحداث 17 أكتوبر 1961 ،حين خرج العديد من الجزائريين مع عائلاتهم للمطالبة برفع حظر التجول المفروض عليهم، غير أنّ هذه المظاهرات تحوّلت إلى مأساة حين قامت الشرطة الفرنسية بقيادة "**موريس بابون Mouricebaboune**" باعتقال المهاجرين المتظاهرين بسلام، وأطعمت نهر السين جثث الأبرياء والذي كان بعضهم موثقي الأطراف، حيث مات الكثيرون منهم غرقا وظلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفو على السين لعدّة أيام كون معظمهم لا يجيد السباحة، وشارك في التأطير لهذه المظاهرات كل من شوارع باريس، جسر ميرابو، ونهر السين، أين كانت هذه الأماكن مسرحا لتلك الأحداث الدامية والشنيعة.

وتتجلى لنا كل هذه الأحداث ومدى فضاعتها من خلال المقطع السردي الآتي:

"في ليلة من الخريف الباريسي شهر أكتوبر من العام 1961، أقتحم نافذة شرفتي شاب كان يحاول الفرار بحياته والنجاة ببدنه، كنا قد سمعنا أصواتا غريبة في المدينة صياح وصراخ وقتل في الظلام، كانت باريس قد دخلت الحرب منذ سنوات، لكنها تلك الليلة أعلنتها غربة على الغرباء.

– أحداث أكتوبر وجرائم شرطة موريس بابون؟

– ليلتها فتحت نافذتي لغريب يسيل دمه، أو مجاهد يمسك بلجام جراحه .. لم يكن يمنحنا الوقت زمنا للتردّد .. ساعدته على الدخول، فقد كان واحدا بملامح واحدة سن هي تقريبا واحدة"[1].

نقلت لنا الرواية أحداث تلك الفترة التاريخية التي عاشها المغتربون الجزائريون في فرنسا، ولكن من منظورها التخييلي، لأن التاريخ المتخيل هو خصيصة الفن الروائي، فإنه ومع ذلك لا ينبغي أن يكون تزييفا للتاريخ الواقعي،

[1]– عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 161.

بل عليه أن يحفظ مصداقيته حسب "**جورج لوكاتش Georges lukac**" الذي نبه إلى ضرورة أن تكون الرواية أمينة للتاريخ بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة"[1].

كما استحضرت الروائية **زهور ونيسي** في روايتها "**جسر للبوح وآخر للحنين**" المادة التاريخية من خلال أحداث وشخصيات تاريخية تنتمي لتاريخ الجزائر الثوري المفعم بالوقائع والأحداث المؤلمة ،التي عاشها الجزائريون إبان الاستعمار الفرنسي للجزائر وما اقترفه من جرائم بشعة تمثلت في التعذيب والتنكيل والتقتيل.

ركزت الروائية في نصها السردي على حدث تاريخي مهم تمثل في وقائع الثامن ماي 1945، التي تعتبر الشرارة الأولى التي ألهمت الجزائريين إلى أنّه ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلّا بالقوة، وتيقنوا بأنّ الحلّ السياسي لم يُجد نفعا مع هذا الاستعمار المتنصل من وعوده الكاذبة، وكانت هذه أهم الأسباب التي جعلت الشعب الجزائري يلجأ إلى التظاهر من أجل إسماع صوته للعالم وتذكير فرنسا بوعودها ومطالبتها بالوفاء لها أمام الرأي العام العالمي "فعندما لم توف فرنسا بوعودها أحسّ الجزائريون بالخديعة، وتبلور لديهم وعي للمطالبة بحقوقهم، فحاولوا أن يقيموا مظاهرات سلمية، وكانت هذه المظاهرات منظمة من قبل أعضاء من حزب الشعب إضافة إلى أعضاء من حركة أنصار البيان والحرّية، حيث خرج الجزائريون حاملين لافتات ورافعين شعارات ينادون من خلالها بحقوقهم، فلم تقبل فرنسا هذه المظاهرات السلمية فقامت بأبشع الجرائم في حق الجزائريين، فذبحت وقتلت واعتقلت"[2]

استطاعت الروائية أن تعيد هذه الأحداث التاريخية إلى الحاضر من خلال توظيفها لشخصية "**مراد**" الصديق الوفي والمقرب من "**كمال**" الذي انخرط في صفوف جبهة التحرير واستشهد بعد ذلك من أجل تحرير الوطن، فكل من "**مراد**" و"**كمال**" يتذكران جيدا تلك الأحداث الأليمة بالرغم من صغر سنيهما آنذاك، وكيف كانت حالت الناس ومعيشتهم القاسية.

[1]-جورج لوكاتش ،الرواية التاريخية ،تر ،صالح جواد كاظم ،دار الثقافة والإعلام ،بغداد/العراق ،ط2 ،1962 ،ص215.

[2]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 114/113.

إنّ المغزى الأساسي من استحضار هذه الحادثة التاريخية الأليمة التي راح ضحيتها أكثر من 45 ألف شهيد، والتي كانت وصمة عار على جبين المستعمر الغاصب الذي أراق دماء الجزائريين دون وجه حق فقط ،لأنهم طالبوا بحقوقهم المشروعة، وهي المطالبة بالحرّية والاستقلال، هو التأكيد على أنّ الجزائر دفعت ثمنا باهظا من أجل حريتها واستقلالها الذي ننعم به نحن اليوم، وحتى تكذب مزاعم فرنسا بأنها أهدت لها الاستقلال، فالجزائر مقابله دفعت بأبنائها إلى ساحات الاستشهاد منذ أن وطئت قدماه هذا البلد.

ويتضح توظيف أحداث الثامن ماي 1945 في المتن الروائي من خلال المقطع السردي الآتي "عندما وقعت أحداث الثامن ماي 1945 كان "مراد" واعيا لها مثل صديقة "كمال"، ولو أنّهما كانا صغيرين، لكن الحالة اليائسة التي كان عليها الناس في المدينة وهم يتعاطفون مع الآلاف من ضحايا المظاهرات السلمية، التي قامت في عدّة انحاء من البلاد قد تركت بصمتها على قلوب وعقول الأطفال أيضا"[1].

وفي المقابل وظفت الروائية بعض الشخصيات التاريخية الجزائرية، مختلفة المراحل والأزمنة التاريخية متباينة الأفكار والقناعات المذهبية تقول: "رآهم في الحلم رجالا ونساء مجتمعين في حلقة لاهي حلقة ذكر، ولاهي حلقة صوفية ... رأى ماسينيسا، الكاهنة، عقبة بن نافع، وعبد القادر بن محي الذين، وأحمد باي، بوعمامة، لالا فاطمة، رأى ابن باديس، بن بولعيد، بن مهيدي، زيغود، عميروش لطفي، الحملاوي، مريم، فضيلة رآهم جميعا تعلو محياهم مسحة من الغضب الهادئ والأسى المستكين، كانوا كأن شيئا عزيزا غاليا قد سرق منهم، استحلّ، شوه، تمزق أهين شيء من هذا القبيل"[2].

إنّ استحضار الكاتبة لكل هذه الشخصيات التاريخية، والتي ترمز كل واحدة منها إلى فترة زمنية عاشتها الجزائر عبر تاريخها الطويل والعريق، والتي كان لها الفضل الكبير في صنعه، هو تأكيد أنّ هذه الشخصيات حين

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص114/113.
[2]- المصدر نفسه، ص 271.

اجتمعت مثلت تاريخ الجزائر منذ عصورها القديمة والوسيطة والحديثة والمعاصرة، فكانت كل شخصية ترمز إلى فترة زمنية معينة وهذا دلالة على أن الجزائر ضاربة في أعماق التاريخ منذ الأزل ،وأنّ لها وجود وكيان عكس ما ادعته فرنسا يوما، فالجزائر لها هويتها التاريخية، ولا يمكن لأحد أن يطمسها أو يدعي عدم وجودها .

كانت الجزائر وما زالت دوما مستهدفة من الآخرين فمنذ عهد ماسينيسا وهي تحارب وتناضل من أجل الحرّية والكرامة عظماؤها وقادتها كانوا دائما بالمرصاد لكل احتلال غاصب ،فتكاثف جهود الرجال والنساء حول هذا الوطن إنما يدل على الروح الوطنية التي يتحلى بها الإنسان الجزائري منذ أقدم العصور.

المستخلص من كلّ هذا هو محاولة الروائية تقديمها لرسالة مشفرة للمتلقي تهدف من ورائها إلى تذكيره بمسيرة هذا الوطن التاريخية في النضال والكفاح، فمن أجل حرّيته قدم النفس والنفيس، ولذا وجب علينا المحافظة عليه وعلى وحدته من كل المؤامرات والدسائس التي تحاك ضده سرا وعلنا وعلى مرّ الزمان.

أما الروائية **ياسمينة صالح** فراحت تؤرخ لفترة عصيبة من فترات الاستعمار الفرنسي بالجزائر، وبالتحديد فترة اندلاع الثورة التحريرية الكبرى، والتي شهدت مؤامرات ودسائس نتيجة اختلاف وجهات النظر بين قادتها مما أسهم في بروز فئة من الجزائريين وهبت وسخرت نفسها لخدمة العدو، أين تخلى هؤلاء عن هويتهم ودينهم ووطنيتهم من أجل مكاسب بخسة فخانوا بذلك ثورتهم ومبادئهم.

تعرّضت الروائية لنوعية جديدة من الأحداث، وذلك من خلال توظيفها لشخصية عمّي العربي ذلك الرجل الثوري الذي تشرب الروح الوطنية حتى الثمالة، والذي وهب نفسه للثورة وخدمتها فكلفته بتصفية أولئك الخونة والحركى أثناء الثورة التحريرية، وكان يقوم بذلك وهو في قمة الفخر والاعتزاز، لأنه خلص الوطن من هؤلاء الأوباش الذين باعوا وطنهم وقضيتهم من أجل مصالحهم الخاصة.

يقول الراوي على لسان عمّي العربي: "ذلك اليوم من شهر أكتوبر الذي اقتحم فيه الجنود الفرنسيون منزله، كانت تلك المرّة الأولى التي يرى فيها العربي الصغير جنودا فرنسيين وجها لوجه"[1]، لم يكتف المستعمر بهذا الحدّ من الظلم والجور، بل يواصل التمادي في إذلال الجزائريين والدوس على كرامتهم ،"كان الجنود يوجهون الأسئلة لوالده بنفس العصبية والصراخ ثم ينهالون عليه ضربا .. ثم بسرعة مخيفة اقتادوا والده خارج البيت"[2].

رسخت هذه الحادثة في ذاكرة الطفل الصغير "**العربي**" الذي لم يفهم ساعتها ماذا يجري؟ ولم كلّ هذا العنف وهذا الصراخ؟ ومن يومها وهو يتساءل عن هذا الوطن الذي يستسلم لهكذا محتلين فكبر حقده وكرهه للفرنسيين الذين كانوا السبب في يتمه وضياعه، فكانت هذه الأوضاع البائسة التي عاشها **العربي** سببا في خلق شاب مقاوم رافض للاحتلال، أدرك الواجب نحو وطنه فانخرط في الخلية السرّية التابعة لجبهة التحرير الوطني حاملا الضغينة وكلّ أنواع الكره النفسي الذي يحمله أي شاب جزائري آنذاك.

فكان أن كلفته الثورة بالقضاء على العملاء والخونة أينما كانوا ومن ذللك ما وقع مع "**عمي العربي**" وأحد الحركى أثناء محاولته تنفيذ حكم الإعدام في حقه ،وهو عمي العربي الذي تعوّد على قول شيء حتمي ونهائي "حكمت عليك الجبهة بالموت يا كلب"[3].

وقف الخائن قبالته ووجه مسدسه نحو سأله هذا الأخير قائلا لماذا؟ ولكن بدل أن يقول ذلك وجد نفسه يبحث عن إجابة غير تقليدية قائلا: لأنّك بعت نفسك لفرنسا ولا مكان لك بيننا، كانت تلك الجملة ناقصة ومع ذلك كله كان عليه الاكتفاء والتنفيذ.

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 14.

[2]- المصدر نفسه ، ص ،ن.

[3]-المصدر نفسه ، ص 17.

كان عمّي العربي يحكى عن تاريخه عن ذاكرته المعطوبة التي يشبهها بذاكرة الوطن كان شديد التعلق به فكان دوما يقول:

"اسمعني يا بني لا يمكننا أن نكره الوطن بسبب كرهنا للرجال الذين يحكمونه، الوطن أكبر بكثير من هذا"[1].

إنّ هذا الكلام هو طرح للهوية التاريخية المتمثلة في الثورة التحريرية، من البحث في صحة التاريخ ومصداقيته، لأن "**ياسمينة صالح**" استحضرت لروايتها شخصية فاعلة في هذا التاريخ وهي شخصية "**عمي العربي**" الذي كان شاهدا على هذه الوقائع.

لقد تحاورت "**ياسمينة صالح**" وتعايشت مع الواقع والحقيقة المرّة ،بكل حيثياتها وجزيئاتها من خلال تدوينها لحقائق ووقائع مهمة من شأنها توجيه الرؤية الفكرية للفرد الجزائري، فقد اختارت الاستنباط من المرئي والمعاش لكتابة التاريخ المأساوي والحزين أين ذكرت يوم استقبال رئيس الكيان الاستعماري الغاشم وعدّو الهوية الجزائرية "**جاك شيراك**" الذي جاء بعد ثلاثين سنة من الاستقلال ليكمل ما قاله سابقه وسلفه الجنرال "**ديغول**" الذي كان دوما يقول في خطاباته :"أيها الشعب الجزائري" إلى أن جاء اليوم الذي قال فيه لقد "فهمتكم" هذه العبارة التاريخية التي جاء "**جاك شيراك**" ليقولها مرة ثانية للجزائريين المحترمين الذين يفهمون لغته بكل تأكيد.

لقد جعلتنا هذه العبارة نتساءل هل فعلا اعترف ديغول ومن بعده شيراك بأن الشعب الجزائري هو شعب بمعنى الكلمة؟ أم أنه مجرّد قطيع من الغنم كما كان يطلق عليه بعض الساسة والقادة الفرنسيين أيام الاحتلال وحتى في أيامنا هذه؟

ثم هل مجيء شيراك إلى الجزائر كان عاملا صائبا أم أنه ذرّ الرماد في العيون؟

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص 23.

وما كلمة "**أيها الشعب الجزائري فهمتكم !je vous ai compris**" إلّا شفرة لأولئك الأذناب الذين تركتهم فرنسا يحرسون مصالحها وما تبقى لها عندنا، وإذا افترضنا أنّ الشهداء الذين ضحوا من أجل هذا الوطن المفدي قد عادوا. هل كانوا سيسمحون لهذه المهزلة أن تقام؟.

أين هي الحقيقة؟ أين هو التاريخ في كلّ هذا. ويظل السؤال مطروحا أمام جحافل من الشباب الجزائري المصفوفة أمام السفارة الفرنسية غايتها الحصول على الفيزا ،حتى يتسنى له الهروب من ذلك الوضع الكارثي الذي أضحت الجزائر تعيشه، فكان الملاذ هو بلاد العدو، عدوّ الأمس واليوم.

لماذا يريد هؤلاء الذهاب إلى فرنسا دون بلدان أوروبية أخرى؟ أهو الحنين إلى الماضي أم أن فرنسا استوعبت هذا الشعب الذي أتقن لغتها حتى النخاع وسيدّها على لغته، لربما اعتبرت فرنسا ذلك نجاحا ساحقا وهي التي عملت جاهدة منذ بداية الاحتلال على محو الهوية الوطنية للشعب الجزائري من خلال لغته ومنه القضاء على التراث الثقافي والحضاري لهذا الشعب، لأن اللغة تعدّ من أهم وسائل الارتباط الروحي بين أفراد أيّ مجتمع، وهذا ما يفسر حرص الدولة الاستعمارية على نشر لغتها، لأنها تكسب بهذا الغزو اللغوي ميولا وارتباطا يفسح لها المجال لنشر ثقافتها ومقومات حضارتها، وهذا ما يؤكد محاولة الآخر فرنسة الشعب الجزائري وإدماجه في ثقافته، حيث نجد أن أولى توصيات قادة الاحتلال الفرنسي "علموا لغتنا الفرنسية وانشروها حتى تحكم الجزائر، فإذا حكمت لغتنا الجزائر فقد حكمناها حقيقة"[1]. والتاريخ أكدّ هذه الحقيقة المرّة.

سعت فرنسا وعلى مرّ سنين احتلالها للجزائر جاهدة للقضاء على لغتها وطمس هويتها "لأنها كانت تدرك جيدا أنّ العالم لا يسمع إلى أمة لا تتحدث بلغتها"[2].

[1]– وهيبة الجوزي، دور اللغة في تشكيل شخصية الفرد، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سعد دحلب، البليدة، ع3، 2010، ص 191.

[2]– أحمد بن نعمان وآخرون، اللغة العربية أسئلة التطور الذاتي والمستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، د/ط، 2005، ص 7.

لقد حاول الجزائريون الأحرار التصدي لعمليات الطمس التي طالت اللغة العربية وذلك بمحافظتهم على الحرف العربي بشتى السبل، وتجسيده واقعيا بالرغم من محاولات التدمير والتعتيم والتجهيل التي مارستها فرنسا طوال تواجدها بالجزائر.

نقرأ في رواية **جسر للبوح وآخر للحنين** "في هذه المدينة المتعدّدة الأصول والأبعاد، كان الحرف العربي سائدا ،حتى أيام الاستعمار، عبر صحافة رائدة وفكر راق، نابع عن حركة النهضة الإصلاحية، وإمامها الفذ سليل صنهاجة **"ابن باديس"**[1]، الذي كان يدرك جيدا أنّ "اللغة هي مرآة صادقة تعكس التاريخ والبنية الاجتماعية للأفراد، هي روح الشعب وسمة من سمات البنية الثقافية المتناقلة عبر الأجيال والمميزة للشخصية الجزائرية"[2]،وطبعا هذا ماكان متجسدا في المجتمع الجزائري خاصة عند طبقة المثقفين ثقافة عربية، وخريجي الزوايا والمساجد، تقول الساردة: "كان أبو **كمال** وهو صغير عندما يعثر في الشارع على ورقة مكتوبة بالحرف العربي، يمسح عنها الغبار، ثم يضعها فوق جبينه بعد أن يقبلها، ثم يطويها بعناية ويضعها في جيبه، وعندما يرجع للبيت ينادي **كمال** بلهجة حادة، ليجلس الابن قبالة والده، والذي يخرج الورقة المطوية، وكأنها المصحف الشريف، ثم يطلب منه أن يقرأها بنظرة آمرة:

* اقرأ يا **كمال** ما في هذه الورقة، لعلّها آية كريمة أو حديث شريف، إنه لم يهن عليّ أن أتركها مرمية على الأرض والناس تطأها بالأقدام.

ويقرأها **كمال** وهو يستعير جدّية واهتمام والده، ثم يطمئنه أنها فقط فاتورة بقائمة أسماء بعض البقول، ربما سقطت من أحدهم بعد أن دفع ثمنها عند البقال الشرقي، الذي كان يستعمل الحرف العربي في معاملاته لأنه لم يكن يعرف غيره، ويضحك الوالد في سره:

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 7.

[2]- رابح تركي، الشيخ عبد الحميد بن باديس، فلسفته وجهوده في التربية والتعليم، الشركة الوطنية للنش والتوزيع، الجزائر، د/ط، 1969، ص 37.

إن ابنه لا يدري أنه يحسن القراءة ويفهم ما في الورقة، فقط يريد بحركته أن يشرك ابنه الصغير في الاهتمام بالحرف وتمجيد اللغة العربية والتي حاربها المحتل مثلما حارب كل ناطق بها" [1].

تعمدنا أن ننقل هذه الفقرة بشيء من التفصيل المملّ حتى نضع المتلقي في الصورة، ونجعله يتخيل الحدث بتفاصيله، ويستشعر مدى الاهتمام الذي يوليه الإنسان الجزائري للغته خاصة أيام الاحتلال، والتي سعى من ورائها "**أبو كمال**" إلى تلقين ابنه العربية وحثه على معرفتها واتقانها، فكانت هذه وسيلة من وسائل الحفاظ على اللغة وعلى الهوية، ونعود ثانية إلى رواية **وطن من زجاج** التي جاءت مفعمة بصدى التاريخ الثوري والتاريخ الحالي ،أين ربطت أحداث الماضي بأحداث الحاضر ،لأنها تدرك أن ما أصاب الجزائر خلال العشرية السوداء إنما هو امتداد للتاريخ الجزائري الجديد المبني على الفساد والانشقاق والتجرّد من الطابع الانتمائي للجماعة.

تحضر في روايتها شخصية مخضرمة عاشت زمن الثورة وزمن الاستقلال، والتي انطلقت فيها من ماضيها لتصل إلى حاضرها الأليم "أتذكر ذلك الشيخ الذي وجدناه يبكي على عائلته التي لم يبق منها أحد .. جاء من مدينة أخرى هاربا من الإرهابيين ،الذين لحقوا به إلى هناك كما قال لنا معتقدا أنه السبب في موت سكان القرية التي آوته، كان مجاهدا شارك في الحرب التحريرية وقاد كتيبة نحو الاستقلال"[2].

إن الشعور بفقدان الهوية أو تواجدها بين أفراد المجتمع من خلال ذلك العنف الذي دمر البلاد وأعدم العباد، وخلق فضاء كله موت وألم ،هو ما جعل الكاتبة تتحسر على ذلك الشيخ الذي أصبح رمزا للعذاب للخوف من محنة اسمها الوطن الذي اغتصب عنوة وتلاشت هويته.

إن عجز الشيخ عن الدفاع عن أهله بسبب ضعف بصره وكبر سنه سببا له ألما و انزعاجا ، لأنّ شجاعته التي عرف بها أيام الاستعمار قد ولّت وخانه خوفه . هذا الخوف الذي لم يكن يعرف إلى نفسه سبيلا ، أضحى

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 11.
[2]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص 72/71.

اليوم ملازما له يشعره بشبح الموت الذي يترصده في كلّ مكان، فهذا الشيخ الذي خانته شجاعته دلالة صريحة على خيانة الهوية التاريخية من طرف الساسة والشعب على حدّ سواء، لأن الكل أسهم في هذا التفسخ والانحلال الانتمائي ،ومنه فصوت الكاتبة ما هو إلّا مؤشر على غياب صوت الضمير الغائب عن روح الجماعة، وهذا الضمير هو ما فتش عنه الصحفي في رحلة البحث عن الوطن وهو يستلهم من حكايات عمّي العربي الثوري الفذ الحرّ فيقول: "هكذا يحكي **عمّي العربي** عن تاريخه وعن ذاكرته المعطوبة التي يشبهها بذاكرة الوطن .. يحكي فأجدني غير قادر على إيقافه، أتظاهر بالنظر إلى نقطة بعيدة لأجدني أركز على ما يقوله وحين يصمت يسقط برد غريب على المكان"[1]، وهي علامة دالة على علاقة الماضي بالحاضر من خلال الصدى المتصل ضمنيا والغائب فعليا.

كانت الروائية قد أشارت في متنها السردي إلى نقطة جدّ مهمة، حين ذكرت حادثة تلك المجزرة الرهيبة التي ارتكبت في حق الأبرياء يقول السارد: "أتذكر يوم ذهبنا إلى إحدى المدارس في منطقة تعرض سكانها إلى مجزرة لم ينج منها إلّا القليل، ولكي تثبت البلدية أنّ لديها رجال واقفون قررت إعادة فتح المدرسة"[2].

أحالتنا هذه الحادثة إلى فترة الاحتلال الفرنسي للوطن وإلى أساليبه الوضيعة التي كان ينتهجها، أين كان يلجأ إلى سياسة التجهيل للحلول دون قيام وعي مضاد لسياستها، فراحت تهدم المدارس والمساجد والزوايا وتقطع صلة الناس بالعلم والمعرفة، فكانت في الكثير من الأحيان تحوّل المدارس أو المساجد إلى ثكنات عسكرية، ممّا يضطر بعض المعلمين والشيوخ إلى استخدام للإسطبلات بدل المدارس التي هدّمت واحتلت من قبل المستعمر.

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 23.
[2]- المصدر نفسه، ص 71.

إنّ غلق المدارس أو إحراقها ما هو إلّا صورة من صور التجهيل التي راح الإرهاب يعتمدها حتى يتسنى له بسط نفوذه، لأنه يدرك تماما سلطة العلم وقدرته على إنارة البصيرة فهو لم ولن يسمح بأن يكون هناك مثقفا يكون له بالمرصاد آجلا أو عاجلا.

لم تختلف كثيرا سياسة الإرهاب في الجزائر عن سياسة فرنسا ،فالوحشية و اللّإنسانية هما عنوان التعامل مع الإنسان الجزائري، ويكفي أن تقول أن الإرهاب الذي طال الجزائر في العشرية السوداء هو سليل الاحتلال الفرنسي.

وفي موضع آخر نجد "**ربيعة جلطي**" قد ذكرت بعض الشخصيات التاريخية، كما أشارت إلى بعض الوقائع التاريخية في روايتها "**حنين بالنعناع**" حيث شكلت الثورة التحررية مرجعا تاريخيا مهما يستقي منه الروائي بعض الأحداث والوقائع والتي تخدم متنه السردي وما يتناسب مع سياق الأحداث الروائية تقول الساردة: "**نوحة** تفتخر بالانتماء لعائلة عريقة ثورية جلّ شبابها التحقوا بجبهة التحرير في الجبال وأغلبهم استشهدوا في معركة التحرير ضدّ المستعمر"[1].

يحيلنا هذا المقطع إلى أن الروائية وظفت حدثا مهما وبارزا، وهو ثورة نوفمبر المجيدة التي ألهمت الكثير من الروائيين، وذلك لكي تصوّر للمتلقي مدى الافتخار والاعتزاز بالانتماء إلى هذا الوطن العزيز الذي يهون من أجله النفس والنفيس، كما أنها لم تتوان في توظيفها لشخصيات تاريخية عالمية تقول الساردة:

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 18.

"حين كنت أنصت إليها وهي تتحدث عنهم لجاراتها وصديقاتها ومعارفها، أتخيلهم في شكل "**تشي غيفارا**" وهيبته ووسامته وعشقه للانعتاق، ثم لا ألبث أن أتذكر نهايته الحزينة فأضحى رمزا توزع بين صدور الناس، وسكن ذاكرات شعوب عديدة واستوطن بدوره فؤاد كل من تهوى الحرّية روحه"[1].

لم يأت توظيفها لشخصية **تشي غيفارا** اعتباطا، وإنما أرادت أن تكسب يقين المتلقي من خلال تشبيهها للشباب الجزائري المناضل والجسور بهذا الباسل الرافض لكلّ أنواع الذل والاستعباد، الطامح للحرية والانعتاق من براثن الاستعمار وقيود الظلم والطغيان.

فهي حين أسقطت شجاعة وبسالة تشي غيفارا على الشباب الجزائري الصامد أرادت بذلك أن تثبت أنه لا يقل جرأة وإقداما عن **تشي غيفارا** هذه الشخصية الثورية المتمرّدة الملهمة لكل ثوري ثائر.

ولأنّ التاريخ ذاكرة الشعوب فلم يخف عن الروائية أن وظفت بعض وقائع وأحداث الحرب العالمية الثانية بما يناسب السياق النصّي، وذلك من خلال استحضارها لحدث تاريخي عالمي مهم ،نقرأ :"عاد البطل الذي حارب على جبهات عدّة، وتنقل بين دمشق وحلب، بعد أن شارك في الإنزال الكبير على بحر المانش في الحرب ضدّ هتلر، عودة إبراهيم إلى البلاد تعني هزيمة هتلر"[2].

تهدف الروائية من خلال هذا التوظيف إلى إعلام القارئ أنّ الشعب الجزائري ساهم وبشكل فعال في حرب لم يكن له فيها لا ناقة ولا جمل، وإنما أجبر على خوضها كرها من قبل المستعمر الغاشم، وبالتالي أصبح هذا الحدث جزء من تاريخ الجزائر ما دامت له بصمته فيه.

[1]- ربيعة جلطي ، حنين بالنعاع، ص 18.

[2]- المصدر نفسه ، ص34.

فشخصية إبراهيم جدّ الضاوية والذي شارك في الإنزال الكبير في نورماندیا، إنما هي دلالة صريحة على معاناة الشعب الجزائري من الظلم والطغيان الذي اتخذ منه المستعمر درعا واقيا له في حربه مع الألمان، فقوافل الموتى والتاريخ يشهدان على ذلك.

كما تناولت الروائية شخصين عظيمتين من تاريخ الجزائر أولهما شخصية المجاهدة والمناضلة الكبيرة **"جميلة بوحيرد"** والثانية شخصية **الأمير عبد القادر** هاتين الشخصيتين العظيمتين تقول: "العديد من الأسر توجت بناتها باسم **"جميلة"** إعجابا بالمناضلة **"جميلة بوحيرد"** .. تناقصت مساحة الغربة وتآكلت حين وجدت أهل الشام يذكرون بكثير من التبجيل **الأمير عبد القادر** المؤسس الأول للدولة الجزائرية، والذي أختار منفاه الوجيع بينهم في دمشق، يذكرون فيه الحكم الذي حقن الدماء في واقعة تاريخية أليمة بين الإخوة فيهم من المسلمين والمسيحيين ويعجبون بالشاعر فيه والثوري والمثقف والمتصوف"[1].

لقد ورد المتخيل التاريخي في رواية حنين بالنعناع بصور مختلفة، إما عن طريق توظيف أحداث تاريخية، أو استحضار شخصيات لها وزنها التاريخي، وهو ما أسهم في إثراء الرواية، وذلك لكون الروائية قد وظفت هذه المرجعيات من خلال تخييلها لتلك الأحداث "لأنّ الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها فتقدمه بطريقة جديدة تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي"[2].

وعليه فإن استدعاء الشخصيات التاريخية الحقيقية يمثل سندا للروائي، حيث تمنح الرواية مصداقية لدى قارئها، وتجعله يحاول نسج الوشائج بين الحقيقة والخيال وهي في الغالب. تمثل الفترة التي يتناولها الكاتب في متنه الروائي.

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص38.

[2]- محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، د/ط، 2002، ص 106.

ب– الحركة الوطنية والاختلاف.

شهدت الساحة السياسية قبيل اندلاع الثورة التحريرية صدامات وصراعات بين قادة الأحزاب آنذاك مما ترتب عنه اختلافات جوهرية في وجهات النظر، ولّدها بينهم الاستعمار مما أحدث انشقاقات وانزلاقات بين القادة، أدت في كثير من الأحيان إلى مواجهات عنيفة لدرجة يصعب فيها لملمة هذا الشرخ الذي بدأ يتفاقم أيام الثورة بين فرد وفرد ، وبين زعيم و زعيم واستمرّ بعد الاستقلال بين قائد وقائد ، ليتسع الخلاف بين حزب وحزب، بعد أن استأثرت جبهة التحرير الوطني بمعظم الممارسات السياسية غير مقرة بأي توجه آخر[1].

تدرج الروائية "**عبير شهرزاد**" في متنها السردي قضية **مصالي الحاج** و**أعراب آذان**، والخلاف الدائر بينهما حول فكرة تفجير الثورة، **مصالي الحاج** هذه الشخصية السياسية النضالية التي لها وزنها السياسي، حيث كان هناك من حاول سحب البساط من تحت قدميه لتتحول الزعامة إلى عمّة يتداولونها فيما بينهم، فالصراع التاريخي بين **مصالي الحاج وأعراب آذان** وما كان يدور بينهما من معارك مخزية من أجل المناصب في الوقت الذي كان لزاما عليهما أن يتفقا من أجل تحرير الوطن من براثن المستعمر فلا أحد يفكر في مصير هذا الشعب يقول السارد:

"سبق وأن تخليتهم عن **مصالي الحاج** الذي كان رائدا للوطنية وأبا مربيّا لكل المواطنين، سبق أن خذلتم الزعيم فيه بقسوة وهو الذي نادى باستقلال الجزائر، في وقت لم يكن يتجرأ فيه أحد على طرح الفكرة .. لقد جحدتم الرجل الذي قضى عمره يتجرّع حياة المعتقلات بين السجن والمنفى" [2].

يحاول التاريخ تجريم **مصالي الحاج** نتيجة رفضه لفكرة تفجير الثورة، باعتبار أن الوقت لم يحن بعد، والاستعداد لهذا العمل الثوري يتطلب دراسة وتحليلا للأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة في تلك الفترة، كذلك رفضه الانضمام لحزب جبهة التحرير الوطني مادام لم يكن رئيسها، وبعد كلّ هذا التزم الصمت حيال الجرائم التي

[1]– للتوسع ينظر، بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر، 1830–1889، ج2، دار المعرفة، الجزائر، د/ط، 2006، ص 339، 341.
[2]– عبير شهر زاد، مفترق العصور، ص 69.

ارتكبت باسم حركته الوطنية، وكذلك سلسلة المداهمات التي كانت تقوم بها فرنسا ضد الجزائريين، ومع ذلك لم يحرّك ساكنا لحقن دماء الجزائريين في ذلك الوقت.

لقد اتهم **مصالي الحاج** بجنون العظمة والتاريخ سجل على أغلب من اتهموه جنونهم من أجل معركة المناصب، والأكيد أن كل من أحبّ عمته وطمع فيها انتهى به التاريخ إلى نهايته، فإذا كان **مصالي الحاج** قد تخلى عن فكرة الثورة وعن كل ما اتصف به لأنه في اعتقادهم مجنون عظمة، فتكفي مقولته الشهيرة لتردّ على كل من اتهمه، قال **مصالي الحاج**: "إمّا أن تعيش حرّا أو تموت ... لا يعني أن تستسلم للموت في اضراب عن الطعام .. لا .. إمّا أن تعيش حرّا أو تموت يعني أن تموت وسلاحك بيدك إنه نداء للمعركة و التضحية "[1].

إنها دعوة صريحة منه لمقاومة الاحتلال، لكن قبل خوض هذه المعركة علينا تدبر الأمور بعقلانية وحكمة بعيدا عن الاندفاع والتهوّر لأنه في كلا الحالتين تختلف النتائج وتتباين.

"– كان زعيما يجيد لغة الكلام و التأثير ... أليس كذلك؟

– هل تعتقد أننا نحتاج فعلا لخطيب كمصالي الحاج؟

– لم لا؟ **مصالي الحاج** كان مرحلة مهمة، بل كان مرحلة أساسية، كان رجلا يجب أن يكون كي يأتي بعده رجال آخرون"[2].

تعدّ هذه المرحلة التاريخية من أهم المراحل السياسية التي عرفتها الجزائر قبل انفجار الثورة التحريرية الكبرى، التي عتمها الغموض ولفها الضباب، وكان من الصعب أن نرى الحقيقة بوضوح[3].

[1] – عبير شهرزاد ، مفترق العصور ، ص 66.

[2] –المصدر نفسه ، ص،ن.

[3] – للتوسع: ينظر، بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر، 1889/1830،ج2.

لم يكن هذا الصراع الوحيد الذي شهدته القيادة الثورية والنضالية، لأنّ الصراع ظل قائما .فالمتتبع للتاريخ السياسي الجزائري الممتد من ليلة الاستقلال 1962 وإلى غاية 1990يستسف من خلاله أنّ الصراع على السلطة واحتدامه ومزاحمة فرنسا وعملائها، ثم ظهور الفكر التكفيري الذي أفاض الكأس، إضافة إلى صراعات المعارضين مع النظام وهيمنتهم على أصوات الشعب ونجاحهم في الانتخابات المحلية التي ألغيت فيما بعد، تكاثف كل هذه العوامل جعل الجزائر تعرف مرحلة سوداوية في تاريخها"[1]،أين دخلت الجزائر بذلك في متاهة دموية ثم على إثرها اغتيال العديد من الشخصيات البارزة في الوطن، وكان من بينهم الرئيس الجزائري مُحَّد بوضياف "فاغتيل الرئيس مُحَّد بوضياف أثناء زيارته لمدينة عنابة على المباشر من خلال التلفزيون يوم 28 يونيو 1992"[2].

لم تجد الكاتبة **عبير شهر زاد** ضرورة لتوثيق المعلومات التاريخية بحرفيتها، لذلك وظفت التاريخ داخل السياق النصي للرواية، فاتخذ شكل للتماهي في السرد وكأنه جزء منه وهذا ما تبين معنا حين تعرضت لحادثة اغتيال مُحَّد **بوضياف** نقرأ "لقد ذكرتنا عودته أنافتنا ... فشموخ أنوف الجزائريين وحده كفيل برفع رأسها.. لطالما كنّا أولاد نيف ... فما الذي حطّ من أنوفنا؟ قطعا كان لزاما عليّ التوقف عند بوضياف بالذات ... العملاق الذي تأخرت شهادته تسعا وثلاثين سنة. وكأنه عاد فقط ليقول في ظرف مائة وست وستون (166) يوما من الحكم.. بأننا لم نتحرر بعد، وأنّ باب الشهادة مازال مفتوحا من أجل هذه الأرض، لأن الأقدام السوداء ما زالت تعيث فيها الفساد إلى اليوم.. هو من أحبّ الوطن أكثر من حبّ كراسيه، هو من شيعته دموع الجماهير قبل أن تشيعه المناصب المتحرّكة وغير الثابتة، هو الذي سقط بطلا كما عاش، دوما عندما أنصفه الإله بعدله والتاريخ بحقيقته والقتلة بجهلهم فالشرفاء يموتون شرفاء، واللصوص يزدادون نذالة من التاريخ"[3].

[1]– للتوسع أكثر ينظر، عنصر عياشي، سوسيولوجيا الديموقراطية والتمرد بالجزائر، دار الأمير للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1999، ص 62 وما بعدها.

[2]– هابت حناشي، المحنة الجزائرية، شهود يتكلمون، منشورات البرزخ، الجزائر، د/ط، 2009، ص 49/46.

[3]– عبير شهر زاد، مفترق العصور، ص 66/65.

لقد أتقنت الساردة فكرة التماهي، لأن القارئ لا يشعر باستطراد عن الحكاية فهي حين وظفت هذه الأحداث التاريخية والتي وصفت فيها حادثة اغتيال بوضياف الذي أتوا به على حدّ زعمهم لينقذ البلد من الهجمة التثارية التي أصابته لكنهم قتلوه بعد أيام فقط من تنصيبه، لأنه لم يرض أذواقهم وأطماعهم، الذي عاد فقط من أجل هذا الوطن الذي لم يهنأ بعد باستقلاله ليجد نفسه يدور في فلك الإرهاب والعنف فقط حاولت الروائية استرجاع ذاكرة التاريخ العنيفة.

وفي إشارة من الروائية إلى الوضع السياسي والاقتصادي الحالي الذي تعيشه البلاد وهذا تزامنا مع زمن النص الروائي، تستحضر الروائية مقولة **لميرابو "صمت الشعوب هو درس الملوك"**[1]،وهذا إحالة إلى قضية صرف الشعب عن السياسة ومقاليد الحكم، إلى الاهتمام فقط بما يسكت جوعه ويطفئ ظمأه، وذلك بفرض سياسة التجويع وخلق أزمة غذاء تقول الساردة :

"ما قطع لسان شعبي إلّا قصة الإملاق والقفة، ما زرع أرضي صمتا غير قضية بابا وليدات والخبزة"[2].

والتاريخ علمنا أن من أراد أن يستعبد شعبا يحاربه في قوت يومه، ويشغله بالبحث عنه .

إنّ توظيف الكاتبة لمثل هذه التمثلات المعرفية، ينم عن مرجعتيها الثقافية التي تصبو إلى خلق خطاب مغاير لما هو سائد محققة قول **باختين:** "لا خطاب خارج خطاب آخر"[3]، راحت الروائية تستحضر الخطاب المهمش ومنحته شرعية القول، فهي أرادت أن تقدم التاريخ بكل حيثياته و تفاصيله متجاوزة بذلك بعض القضايا التي كتب فيها الرجل، كقضية الانشقاق بين المجاهدين وقضية الخونة، و نقلت صورة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال

[1]- عبير شهرزاد، مفترق العصور ، ص 309.

[2]- المصدر نفسه ، ص ، ن.

[3]- Gerard Genette, palimpsest, la literature au second degrée Ed. seuils, paris, 1982, p 07

منتقدة سياسة النظام و اتكالية الشعب و تقاعس مثقفيه، لكنها تعي أيضا أن أكثر مزالق السرد تكون مع تلك الصيغ المباشرة التي تمس الطابع الاجتماعي أو السياسي في بيئة محافظة .

ج- العودة للحضور العثماني في الجزائر.

حاول **سعيد يقطين** تقديم توضيح دقيق ومفصل عن المادة التاريخية وعلاقتها بالواقع والزمان منطلقا في ذلك من المساحة الزمانية، حيث يعدّ المكوّن الزماني ركيزة أساسية في تحديد نوع السرد. وعليه راح يميز بين الروايات العربية التي تستنبط وقائعها من حقبة زمنية بعيدة، بين تلك التي تسنبط وقائعها من الفترة الزمنية العربية الحديثة والتي حدّدها منذ دخول الاستعمار إلى يومنا هذا، فالأولى حسب رأيه تتعامل مع التاريخ، في حين الثانية فيتم تصنيفها وفق مميزاتها وخصائصها السردية يقول: "الرواية العربية التي تتعامل مع حقب لا تتصل بهذه الحقبة الحديثة تدخل في تصوّري في نطاق التاريخ، أما الروايات التي تستقي مادتها من الحقبة الحديثة والمعاصرة، فلا يمكن إدراجها في النطاق نفسه، ويمكن تصنيفها وفق ملامحها الخاصة"[1].

في هذا السياق اختارت الروائية "**هاجر قويدري**" في روايتها "**نورس باشا**" زمنا لم تتعود الرواية الجزائرية أن تقتحمه هو الزمن العثماني في الجزائر، إذ عادت بنا في متنها السردي إلى الجزائر العثمانية، وهي حقبة زمنية امتدت من 1518 إلى 1830م حيث أقام الأتراك وساهموا بشكل كبير في إضافة ملامح جديدة لهويتها.

لقد جاء النص الروائي ليرصد التاريخ الاجتماعي والثقافي فترة الجزائر العثمانية، حيث استثمرت الروائية جوانبه الحضارية والثقافية، ونسجت الأحداث التاريخية تخييلا روائيا يبلور رؤية الحياة الاجتماعية والسياسية لفترة هامة من تاريخ الجزائر الطويل، وبذلك تكون قد تجاوزت التماثل في الكتابة السردية الجزائرية، واستطاعت أن تتخلص من التناول التقليدي للتاريخ.

[1]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 233.

اعتمدت الكاتبة في نسج نصها على تحديد الإطار المكاني الواقعي فعددت الأمكنة والشخصيات متخيلة وتاريخية، و زاوجت بينهما تاريخيا و روائيا، حيث عملت على تذويت المكان و طعمته بالشخصيات لربط الحدث الروائي بالتاريخ القديم، وهذا التداخل و التعالق هو الذي أعطى لمسة المصداقية لعملها الروائي بهدف إقناع القارئ بواقعيته و حقيقته.

استحضرت الروائية أسماء لأماكن تاريخية عديدة، ولكنها لم تتوغل في تفاصيلها بل جعلتها آلية استدعت بها الذاكرة والتاريخ في الرواية، ومن ذلك نذكر: الطيطري، قرية عزيز، الداميات، سهل السحاولة، منبع الماء المسمى بالعين المزوقة الدزاير ، سطاوالي .. الخ، وهي كلها كانت إطارا مكانيا تاريخا وتخييليا.

في حين أولت الروائي عناية فائقة لمدينة **الدزاير** حيث أطالت الوصفة فيها و جعلتها مركز النص الروائي وركيزته الأساسية حيث عمدت أين لجأت إلى إبراز تقاليدها و عاداتها و موروثها ، ولعل أهم ما أثار انشغالها هو معرفتها بأن هذه المدينة مليئة باليهود، فهي لم تستوعب فكرة العيش في مدينة بها اليهود، تقول الساردة على لسان الضاوية:

"صعب جدّا أن تصعد فكرة بحجم **الدزاير** إلى رأسي المثقل بالفقدان والصداع، لست أعرف أحدا فيها، ولا كيف هم سكانها؟ قال لي حمدان ذات مرة أنها ممتلئة باليهود، لا لن أذهب إلى النصارى"[1].

واسترسلت الضاوية في وصف مناخها وأزقتها وكأنها تقدم بطاقة سياحية عن هذه المدينة حتى تغري السواح بزيارتها تقول:

هل الدزاير باردة هكذا؟

– لا المدن البحرية لا تعرف الثلج أبدا إنها ناعمة ومعتدلة على الدوام" [1].

[1]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 36.

كما وصفت أزقتها الضيقة التي يتردد فيها صدى مطارق الحدّادين، كما تشم رائحة الخبز الساخن الشهي "ضيعنا طريقنا داخل الأزقة الضيقة صعدنا ونزلنا مرّات عديدة، رافقتنا مطارق الحدّادين وروائح الخبز الساخن، وأغاني الصغار وهم يختبؤون خلف الأبواب، وحين نال التعب منا عدنا إلى الأسفل"[2].

اعتمدت الروائية على لسان شخصية "**الضاوية**" في التأريخ لهذه المدينة، لكي لا تكون روايتها وثيقة تاريخية، وبهذه الطريقة أعادت تشكيل المادة التاريخية بطريقة فنية وتخييلية.

فكان أن أدخلت المكان التاريخي "**الدزاير**" في فضاء المتخيل مستعينة بتاريخ تواجد الدولة العثمانية في الجزائر مثلا تقول: "حدثني عثمان عن أشياء كثيرة هناك، عن الدايات ونساء الأسطح البيضاء، عن الأسواق التي يباع فيها كل شيء عن الحوانيت التي تتمكن النساء من الدخول إليها، وعن الحمامات الرخامية عن البخار الذي اشتهى، قال إنه سيموت إذا لم يرافقني، أخبرني أيضا عن البيت الذي اشتراه المرحوم زوجي هناك، إنه في زنقة الجنايز وهو يضم غرفتين وخيامة ومنزه وبرطوز وزريبة ودريبة، لم أكن أعرف ماذا تعني هذه الأسماء غير أنني شعرت بألفة قديمة تجمعني بها"[3].

من خلال هذا التقديم حاولت الروائية إعطاءنا صورة فنية عن مدينة الجزائر العثمانية حيث صورت لنا الطراز المعماري الذي يحمل أبعاد تاريخية تكشف في جوهرها طبيعة المجتمع في تلك الفترة أو الحقبة التاريخية، فقد عكست هذه الصورة ملامح النمط الاجتماعي السائد آنذاك.

مزجت "**هاجر قويدري**" بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيلة، وهذه هي طبيعة التركيب في توظيف التاريخ في الرواية ف "الشخصيات المتخيلة تساعد في تأثيث المكان واستعادة حرارة اللحظات الإنسانية

[1]- المصدر نفسه، ص 46.

[2]- هاجر قويدري ،نورس باشا ، ص 53.

[3]-المصدر نفسه .ص38.

والأزمنة الراحلة لشخصياته الحقيقية والمتخيلة"[1]. ومن جهة أخرى فهي تساعد في نسج الواقع الروائي المعاش، وهذا ما تجسد في روايتها حيث أطلقت العنان لشخصية **الضاوية** من بداية الرواية لتروي تفاصيل حياتها بلسانها حيث عرفتنا على أماكن وشخوص متعدّدة، وصورت لنا الحياة الاجتماعية بمختلف تواجهاتها ، وكذا القيم الشعبية لمدينة الدزاير في تلك الفترة الزمنية، وبالتالي عكست هوية الإنسان الجزائري التاريخية في الفترة العثمانية.

تحدثت الكاتبة عن الشخصية التخيلية **الضاوية** بشكل مكثف حيث مزجته بالوقائع التاريخية ، بحيث توهم القارئ بتواجد هذه الشخصية التخيلية في الواقع وتشعره بأنها شخصية من شخصيات التاريخ العثماني حيث أوكلت لها مهمة التأريخ للحياة اليومية وأساليبها، وكذا وصفها وصف دقيقا لعادات وتقاليد ذلك المجتمع الجزائري من خلال شحنها بأحداث واقعية زادتها صدقا وقبولا.

فتواجد هذه الشخصية التخيلية في النص الروائي أنقذه من التقريرية كأن يكون وثيقة تاريخية بحتة، خاصة و أنها غيرت كثيرا من خصائص النص السردي، وبالتالي جعلت البعد التخيلي يهيمن على العنصر التاريخي المستحضر في الرواية.

كما حفلت الرواية بالأحداث التاريخية المكثفة والمهمة فعلا آنذاك، والتي طغت بشكل كبير على الرواية نتيجة توظيف الروائية لبعض الوثائق التاريخية التي لها وزن كبير في ذلك العهد، حيث لعبت هذه الوثائق دورا بارزا في تفعيل الأحداث وتحريكها أهمها تلك التي تسمى **بـدفتر الغنائم** والتي استمدت منها الروائية أحداثها.

فهذه الوثيقة عبارة عن سجل افتتح سنة 1765 لتسجيل الغنائم واقتسامها بين قراصنة الجزائر، وكان هذا السجل موكلا إلى موظف حكومي يدعى "**خوجة الغنائم**" وجاء على لسان **الضاوية** بطلة الرواية :"أحضر لي الباشكاتب أوراقا من دفتر الغنائم صرت أعيد تدوين كل ما كتبه، غنمت سفينة الرايس بن زرمان، وسنبك الرايس

[1]– فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربية، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/لبنان، ط1، 2010، ص70.

حميدو، وسنبك الرايس حسن سفينة نابولية بقيمة 33961 فرنكا و80 سنتيما"[1] هذا إضافة إلى توثيقها لحوادث تاريخية بالغة الأهمية لعلّ أهمها هو مقتل الداي **مصطفى باشا** حاكم الجزائر آنذاك، كذلك استيلاء الأسطول الجزائري على عدد كبير من السفن الفرنسية، وهذا إشارة إلى القوة البحرية التي كانت تتمتع بها الجزائر وقتها، إضافة إلى حادثة مقتل اليهودي **بوشناق**، كما أشارت أيضا إلى مرض الطاعون الذي ضرب مدينة الجزائر، ونفي الرايس حميدو، وانتحار خيرالدين، ووفاة حسين باشا، الغنيمة البرتغالية، تكريم الرايس حميدو وتسليمه وسام الشرف، مقتل أحمد باشا على يد الانكشاريين، وتوتر العلاقات الجزائرية مع الباب العالي، مهاجمة الأسطول الأمريكي، غرق الرايس حميدو في البحر وغيرها من الأحداث التي ساهمت بشكل كبير في تحريك أحداث في الرواية.

إن استحضار الروائية للحياة الاجتماعية والثقافية للجزائر العثمانية، إنّما جاء ليقدم لنا صورة حية وواقعية عن تلك الفترة الزمانية بدليل أنها وثقت روايتها برسائل من دفتر الغنائم، وأخرى بعثها الباب العالي لإيالة الجزائر.

وبالعودة إلى المتن الروائي نكتشف ذلك وطبعا هي صور طبق الأصل عن رسائل مؤرخة، بمعنى مرفوقة بتواريخ تثبت صحتها التاريخية هذا إلى جانب تأريخها للحكي، حيث تبدأ الرواية من سنة 1800 وتنتهي بمقتل اليهودي بوشناق، وعليه فإنّ الروائية وضعتنا في إطار زمني محدّد وهو العهد العثماني.

وفي المقابل نجد الروائية تعاملت مع التراث في شكله التاريخي، وهو الجديد الذي استحضرته الروائية وافتقرت إليه الرواية العربية، وكان **سعيد يقطين** قد أشار إلى هذا حين قال: "بالإمكان قراءة الحضور السردي التراثي في الرواية العربية قراءة تاريخية، وهذا غير متحقق إلى الآن، نعاين من خلالها ما هو التراث السردي الذي تعامل معه الروائيون العرب في حقبة معينة ولماذا؟ فمثلا أرى العديد من الروائيون العرب صاروا الآن يلتفتون إلى التاريخ التركي

[1]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 153.

أو التراث الأندلسي، ولا يسعنا إلّا أن نتساءل لماذا هذا التوجه في الرواية العربية؟ ويمكن أن تتعدّد الجوانب التي يمكن من خلالها رصد علاقة الروائي العربي بتراثه"[1].

لقد تجلت الهوية الثقافية في نص **هاجر قويدري** من خلال استحضارها للموروث الثقافي والحضاري في فترة الجزائر العثمانية، ويعدّ الخطاب التاريخي أصدق الخطابات التي تعبّر عن الخصوصية الثقافية والانتماء.

سنحاول في مبحث لاحق متعلق بالتراث التركيز على الموروث الثقافي والشعبي الذي استحضرته الروائية حتى نأخذ نظرة عن عادات وتقاليد تلك الفترة الزمنية التي تعبر عن تاريخ الجزائر المنضوي تحت لواء الدولة العثمانية.

د- التنويع التاريخي والمسألة الأمازيغية.

قلما نجد رواية خالية من التاريخ، فلكل رواية رؤيتها الخاصة، فهناك من يستحضر التاريخ الذي ظل حبيس أطروحات إيديولوجية و سياسية منغلقة مانعكس سلبا على طريقة التعامل مع الحدث ثقافيا و إبداعيا وهو ما اشتغلت عليه الروايات المعاصرة التي تسمّى بالميتا رواية تاريخية، و في المقابل هناك من وظف التاريخ من أجل توضيح حادثة معينة استدعاها النص السردي ، وهو ما اشتغلت عليه "**ديهية لويز**" في روايتها "**سأقذف نفسي أمامك**" حيث ربطت الروائية أحداث الربيع الأسود بالوضع السوداوي الذي تعيشه بطلة الرواية **مريم**.

الأكيد أن الموضوع الرئيس للرواية تاريخي بامتياز كون الكاتبة تطرقت إلى حدث تاريخي قلّما تطرق إليه الروائيون الجزائريون، فالنص السردي يحيلنا إلى قضايا مهمة تجسد لنا إحدى المحطات التاريخية الهامة في تاريخ الجزائر المعاصر، والتي غُضَّ عنها الطرف كونها في اعتقاد الأغلبية قضية جهوية لا تهم كل الشعب الجزائري، وإنما تخص فئة دون غيرها، ونقصد بذلك أمازيغ منطقة القبائل الكبرى بالتحديد.

[1]- صالح السهيمي، حوار الدكتور سعيد يقطين حول التراث السردي، مجلة الراوي، المملكة العربية السعودية، ع25 سبتمبر 2012، ص 16.

حاولت الكاتبة **ديهية لويز** الخروج عن المألوف بطرحها لهاته القضية من جديد ،والتي تعتبر من المحظورات التي لا يجب الحديث عنها أو مناقشتها ووضعتها في مسارها الحقيقي، حين كشفت عن التاريخ المسكوت عنه الذي يخفي حقيقة الهوية الوطنية تحت لواء الوحدة، تقول الساردة :"اللحظة التي كانت تكتب التاريخ بأحرف من دم [...] كنت أريد صناعة التاريخ، أو حتى التسلل إليه عبر النافذة، فلم تكن الأبواب لتسمح للمرأة بالدخول عبرها إن لم تكسرها .. لكني في نهاية المطاف لم أدخل لا من النافذة ولم أكسر الأبواب، انهالت علّي الكدمات فانشغلت فقط باستيعابها"[1].

شهدت منطقة القبائل سنة 2001 مظاهرات عارمة سالت فيها دماء الجزائريين ،حين خرج المتظاهرون معبّرين عن رفضهم لمواقف المؤسسة السلطوية من الهوية الأمازيغية، وكذا القمع الذي يتعرض له كل ناطق و متمسك بها أو مناضلا من أجلها ،وهو ما أطلق عليه "فوكو Foucault" صراع ضد أشكال الإخضاع/السلطة أو البنية السياسية، فهي شكل من أشكال السلطة الفردية الشمولية.

كانت هذه المظاهرات امتدادا للربيع الأمازيغي الذي عرفته منطقة القبائل سنة 1980، وبذلك تكون المنطقة قد عرفت ربيعين داميين، الربيع الأمازيغي سنة 1980* والربيع الأسود سنة 2001**، ربيعان سادهما الدمار والأحزان والآلام ،والإلحاح الكبير على الاعتراف بالانتماء الأمازيغي المحظور ورفض الطمس الممنهج كل ما هو تاريخي وهوياتي وثقافي واللغوي والذي حاول التاريخ نسيانه والتنكر له بالصمت الجبان "أجل النسيان ..

[1]– ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 46.

*أطلق هذا المصطلح على حركة احتجاجية واسعة ذات طبيعة ثقافية شهدتها مدينة تيزيوزو والجزائر العاصمة ما بين مارس/آذار وأفريل/ نيسان 1980 تهدف إلى استعادة الهوية والثقافة الأمازيغية التي تم طمسها منذ زمن بعيد.

ينظر الجزيرة/قسم أحداث ووقائع الربيع الأمازيغي بالجزائر، حراك من أجل الحرية.

https :www alljazeera.net/encyclopedia/event to 20/03/16

**أطلقوا هذا المصطلح على المشادة العنيفة التي عرفتها منطقة القبائل بين قوات الأمن الجزائرية و المتظاهرين خلال الفترة الممتدة بين أفريل 2001 وأفريل 2002 وكانت إحصائيات الأحداث أنه أكثر من 126 وفاة و500جريح و200معوق مدى الحياة، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، أحداث القبائل. .02; 16 .htpps//ar wikipedia.org/wiki 16/05/16

نسي التاريخ أن يدوّن من الطاغوت ومن الضحية، نسي أن يكتب عن الأبطال الذين سقطوا وأيديهم لا تحمل سوى أحلام تنتحر معهم، نسي التاريخ في طريقه إلى المجد المزعوم أن يرثي القتلى عن طريق الخطأ"[1].لقد كان التاريخ مصرّا على إدراج الربيع الأسود ضمن التواريخ المنسية التي لا يجب ذكرها أو تذكرها تحمل أسرار غامضة وأمورا مهمة لا يجوز الاطلاع عليها وكشف محتواها.

لا أحد نسي ذلك الربيع الذي بدأت فيه معالم الخراب والفوضى تجتاح المنطقة والموت المجاني يطارد كل من تسوّل له نفسه بطلب حقه في الكرامة، في الهوية ويكون الموت جزاءه رصاص حي في الظهر وتعذيب وحشي، كيف تستطيع الذاكرة أن تمحو تلك الفظاعة الوحشية.

"ما يزال ذلك الربيع محفورا في ذاكرتي لأسباب كثيرة، مع أنّ النسيان اجتاح ذاكرة التاريخ، وذاكرة الوطن الذي يطوي على عجل أوراق خيباته الكبرى خوفا من المواجهة، وحتى لا ينصدم من وجهه البشع ومواقفه المتخاذلة أحيانا كثيرة"[2].

تعود بنا الروائية إلى تلك الأحداث الدامية والمأساوية، لأحداث ذلك الربيع الأسود عام 2001 حين تقول :"كان ربيع 2001 فصل الحب والورود والجمال، الفصل الذي تنتعش فيه القلوب بعد شتاء الجفاء.. لكن هذه المرّة بالتحديد كان مختلفا لم يحمل في ثناياه سوى الألم، الدم الذي سال كثيرا دون أن نفهم السبب من ذلك ولا من وراءه"[3].

تستغرب الساردة تلك التصرّفات الهمجية من قبل أعوان الأمن والشرطة، والتي حوّلت تلك المظاهرات السلمية إلى مشادات عنيفة، الأكيد أنّ هناك أمور خفية يجهلها المواطنون قلبت الموازين وغيرت مسار المظاهرات، وإلا

[1]- دهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 52/51.
[2]-المصدر نفسه، ص 59.
[3]- المصدر نفسه ، ص 47.

كيف نفسر إقدام الوطن الذي هو رمز للحماية و الأمان على الفتك بالشباب و أحلامهم و أحقيتهم في الحياة الكريمة.

لقد تغير ربيع هذه السنة فلم يكن مفعما بالحياة والورود، بل غير حلته وتحوّل عن حقيقته ليصبح بركانا مدمرّا لم يخلف وراءه سوى الرماد، ربيع دامي حزين مأساوي عّم فيه القتل والدمار والخراب.

بدّد الربيع الأسود الحلم بالربيع الجميل، فأصبح يرمز إلى السواد والعتمة الخانقة، وهكذا يضيع الجمال "ليفسح الطريق أمام الكراهية والقهر، ويلخص قلق الإنسان بين الرغبة في حياة جميلة (ربيعية) وبؤس واقع يقهره ويحيل رغبته إلى نقيضها"[1].وهذا ما أدى إلى خلخلة العلاقة الإنسانية بين الذات والآخر المتمثلة في علاقة الذات الأمازيغية بالمؤسسات ، التي ضيعت عليها فرصة المصالحة مع الوطن والمواطن ، والتاريخ والهوية ، وحاربت تحقيق الاتحاد والوفاق و الأمان والسلم. صعب جدّا أن تجد نفسك تجابه الظلم والعدوان ولم تجد مساندا ولا متضامنا مع قضيتك، أين هي الطبقة المثقفة؟ أينّ ردّها على فعل السلطة الاستبدادي القاهر إتجاه مظاهرات الشباب التي سارعت إلى إعطاء الأوامر بنسف الحلم الكبير في رفع التهميش والاعتراف بالهوية واللغة الأمازيغية، أين هي بيانات التنديد والاستنكار؟ وذلك أضعف الإيمان "فقط بقي الوطن والتاريخ على الهامش يتفرجان علينا كيف نرثي موتانا وحدنا، فعاشت المنطقة حزنها في عزلة تامة"[2] ، وكأنها ليست جزء من جسد الجزائر، فلماذا كل هذا الصمت؟؟؟

سعت الكاتبة إلى توضيح أمور مبهمة لم يستوعبها الشباب المتظاهر آنذاك والذي لم يكن يهمه سوى الاعتراف بهويته الأمازيغية المهضومة و بحقوقه الاجتماعية المشروعة، غيرأنه كان هناك من يحاول الاصطياد في المياه العكرة مستغلا الظروف السيئة من أجل مطالبهم الضيقة ، الأمر الذي استغلته المافيا السياسية في إسكات

[1]- ماجدة حمود، إشكالية الأب والآخر، نماذج روائية عربية، ص 105.

[2]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص59.

المتظاهرين والمتاجرة بمطالبهم الشرعية، فهم يتاجرون بدماء إخوانهم من أجل أمور تافهة إنها خيانة وأيّ خيانة؟ وهي عادة راسخة في تاريخ هذا الوطن، الخيانة داء قديم تفرعت جذوره في أعماقه تقول مريم : "اختلطت الأوراق وتعدّدت المكائد التي نصبت في ذلك الخميس من شهر جوان 2001، والنتيجة إجهاض محاولة إنقاذ ما تبقى من هذا الوطن، إجهاض مع نزيف حاد من الدم والخراب، أبطاله تسللوا بين المتظاهرين مثل الأفاعي ليحوّلوا العاصمة في ظرف ساعات إلى كومة من الدمار الشامل، وكأن تسونامي مرّ عليها. فأغرقها في بحر من الخيانة"[1] . ليكتب التاريخ صفحة سوداء لهذا الوطن "غربت العزائم من يومها واجتاح زلزال الخيبة القلوب، غربت الثقة إلى أجل غير مسمّى.. أشرقت في اليوم الموالي شمس الخيانات والخلافات وانشقاقات ، لم ترمّمها لا اللّغة ولا دماء الذين راحوا ضحايا الظلم والثأر"[2].

حاولت بطلة الرواية أن تكشف لنا عن لعبة مجهولة الأوراق نسجت خيوطها في الكواليس، وذهب ضحيتها شباب منطقة القبائل وهم في عمر الزهور، هؤلاء الذين انتفضوا ضد مصادرة هويتهم وتغييب لغتهم، هذه اللغة التي تعدّ واحدة من العوامل التي تعمل على ترسيخ الهوية الجزائرية ، حيث "لا يختلف اثنان حول أسبقية العنصر الأمازيغي في تعمير شمال افريقيا عموما والجزائر خصوصا ، فهم يعتبرون السكان الأوائل الذين أرسوا معالم الحضارة الأمازيغية التي تضرب بجذورها في التاريخ العميق"[3].

كانت لغة الجزائريين الأصلية هي اللغة الأمازيغية، وقد حافظت هذه الأخيرة على هويتها لقرون عديدة بالرغم من عدم تدوينها، إذ كانت لغة شفهية فقط فالأمازيغية ترمز للهوية الجماعية والأصل التاريخي.

من هذا المنطلق راحت الروائية تستنطق المؤسسة السلطوية وتنتقدها لإخفاء الحقيقة المغيبة ،و ذلك استنادا لمعطيات الربيع الأسود مستمدة ذلك من شخصيات عايشت الأحداث المأساوية بكل حيثياتها الوحشية وعنفها

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 67.

[2]- المصدر نفسه، ص 68.

[3]- نوال حمادوش، المنظومة القيمة اللغوية في المجتمع الجزائري، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ص 134.

الدموي،و حاولت إظهار الذات المضطهدة المقهورة المجردة من حقوقها البسيطة المشروعة في العيش الكريم، فكان الربيع الأسود بمثابة سلسلة ربطت بين الإبداع والحقيقة المحظورة، في المتن الروائي.

كان ذلك الربيع أيقونة الدّمار "لم يكن ذلك الربيع سوى انفجار لبركان كان يغلي من سنوات تجمعت فيه كلّ العناصر المتفجرة ليكون **قرماح ماسينيسا** الشعلة التي تؤجّج حممه"[1]، فالجزائر التي تأبى الاعتراف بأصولها وجذورها الضاربة في أعماق التاريخ، انتهجت سياسة القمع ضد المتظاهرين، وجعلت من القتل وسيلة لإسكاتهم "قتلوا شابا في ربيع عمره دون أن يكلفوا أنفسهم عناء تقديم سبب واحد يمنحهم الحق في تحديد حياته عن تسعة عشر عاما"[2].

إنّ هذه الأحداث الدموية لم تكن مجرد صراع بين السلطة وشعب يطوق اللاعتراف بهويته، وإنما الأمر أخطر بكثير من أحلام أولئك البسطاء الذين يبحثون عن متنفس ليعبروا عن رفضهم للظلم الذي سيج حياتهم لسنين طويلة، تقول مريم: "كان عمر وحده يعرف أن ذلك الربيع سيكون أكثر سوادا من ليالي الشتاء.. وحده كان يقول أننا على وشك الدخول في مرحلة صعبة لن نخرج منها، كان يقول إنّ في هذا الوطن لا يحدث شيء بالصدفة، هناك دائما من يقف وراء الأحداث هناك من يصنعها للوصول إلى هدفه مهما كانت الوسائل والطرق...وهناك الجهة التي تكون الأداة لتحقيق هذه الغاية ... والتي تتمثل في الشعب في أولئك البسطاء الذين يبحثون عن مساحة لتفريغ ما في أحشائهم من الظلم والقهر الذي لازمهم طويلا"[3].

جسدت الكاتبة معاناة سكان منطقة القبائل في هذه الفترة التي نزفت فيها الكثير من الدماء، وأضافت رؤى جديدة على المضامين التي فوضت القيم والتاريخ والهوية وأيّ هوية؟

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 47.
[2]- المصدر نفسه، ص48.
[3]-- المصدر نفسه،ص53.

فبالرغم من انتماء الكاتبة للعرق الأمازيغي، إلّا أنها كتبت عن الربيع الأمازيغي دون عقدة من اللغة العربية، وكأننا بها تريد التأكيد على جزائريتها وانتماءها الوطني والعربي واللغوي، لأنها تعي جيدا "أنّ التمسك باللغة الأمازيغية بأشكالها وتنوعاتها المختلفة لا يكفي وحده.. رغم أهميته لتحديد الهوية الأمازيغية المتمايزة"[1]، لهذا راحت بطلة الرواية **مريم** تتساءل في حيرة ودهشة لماذا لا تعترف السلطة بالأمازيغية؟ وما الضرر في ذلك؟ ثم لماذا تعمد السلطة إلى تكديس المشكلات فوق بعضها البعض، ألا يشكل تفاقم المشكلات على مستقبل المجتمع و البلاد؟ كأنّه لا توجد إرادة سياسية صادقة لتسوية الوضعيات التاريخية والثقافية لهذا البلد؟ "هذا الوطن عوّدنا ألا يقدم توضيحات عن الجنون الذي يصيبه كلّ مرة منذ أن طردنا المستعمر ، ما يزال يتخبط في أنفاق من الغموض وعلامات الاستفهام التي تنتشر في أرجائه مثل الأوبئة"[2].

لم يشهد تاريخ الجزائر منذ استقلالها مظاهرة، فكانت مظاهرات الربيع الأمازيغي أوّل مظاهرة ضمت أكثر من مليوني شخص جاؤوا من مختلف مناطق القبائل، وغيرها ليثبتوا للجميع أنهم أبناء هذا الوطن الذي دفع ثمنا لحريته مليون ونصف مليون شهيد، وكان لهم النصيب الأوفر في ذلك، ولا أحد يمكنه إنكار ما قدمته جبال جرجرة من ضحايا، وعليه كان من حقهم بعد النضال والكفاح والاستشهاد أن ينعموا بحياة كريمة وكرامة محفوظة، فشكلوا ذلك الطوفان البشري الذي كان يزحف لينتشل حقه بنفسه ولا ينتظر أن ينعم عليه أحد بشيء.

إنّ أحداث الربيع الأمازيغي كانت البذرة الأولى لخلق عهد جديد ورؤية جديدة حيال هذه الفئة من المجتمع الجزائري، والتي أسفرت عن معطيات جديدة تمثلت أساسا في الاعتراف باللغة الأمازيغية واعتمادها لغة رسمية ثانية للبلاد بموجب مرسوم دستوري، وأصبح تدرس في المدارس الجزائرية بشكل رسمي وأكاديمي .كما تم الاعتراف بالعيد الأمازيغي الذي كان يحتفل به الأمازيغيون دون الشعب الجزائري، ليصبح عيدا وطنيا رسميا يحتسب كعطلة

[1]- أحمد أبوزيد، هوية الثقافة العربية، ص 221.

[2]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 47.

رسمية يوم 12 جانفي من كل سنة والذي يعرف "بالناير" وهو يوم بداية السنة الأمازيغية فهل "أنصف التاريخ" الهوية الأمازيغية؟ تقول مريم: "كان يعرف أن الأحداث التي بدأت في ذلك الربيع كانت تستثمر في النهاية بشيء جميل رغم كل شيء، لكني كنت أعارضه دائما، فأقول له إنّ هذا الوطن لم يعترف يوما أنّ هذه الشعلة جاءت لتغيير الوضع للأفضل، لكن عمر وحده كان يجد شيئا من الجمال والصفاء وسط الخراب والدمار، يملك تلك القدرة العجيبة في العثور على الإيجابيات فيركز عليها"[1]، سيدرك المتلقي حتما حين قراءته لهاته الرواية، أنها جاءت للبحث عن هوية ضائعة منذ عقود من الزمن.

يلجأ الكثير من الروائيين إلى تضمين رواياتهم ونصوصهم السردية ، بأحداث تاريخية واقعية وحقائق حدثت فعلا، فالتاريخ كما يقول **مارت روبير Marth Robert** لا يقول :"إلّا ما فعلته البشرية، وأن الرواية ينبغي أن تقول ما تتمنى وما تحلم به، ممّا يعني أن الروائي وإن شيد مخيلته على التاريخ، فإنه لا يمكن أن يقول ما فعلته البشرية بل ما قاله التاريخ عنها"[2].

2- القضايا الوطنية والهوية.

تفرض مسألة الوطن وهويته نفسها على المتون الروائية النسوية، أين أدركت الكاتبة الجزائرية أنّ الرواية تسهم بشكل أو بآخر في التعريف بالجوانب المغيبة من الحياة الاجتماعية والسياسية، فتباينت الأحداث بين حديث عن الماضي التليد وآخر عن الحاضر الأليم و أخر عن المستقبل الغامض، فكان الحديث عن الوطن و ما آل إليه بعد الثورة، أو عن الأحداث و الخلافات و المناوشات التي عرفها الوطن وما أفرزته من معطيات أدت إلى القتل و الإبادة ، بالإضافة إلى ما يتعرض له أبناؤه خارج الوطن من تحديات وصعوبات جمة.

[1]- ديهية لويز ، سأقذف نفسي أمامك، ص 61/60.

[2]- آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2006، ص 51.

فالوطن ضاربة أصوله و جدوره في أعماق التاريخ ، فهو رمز للحياة و الوجود ،لأن الوطن يمثل الأبعاد الحقيقية للهوية، فهو حياة ووجود تاريخ وزمان ومكان هو عبارة عن حرّية أخذت بدم الشهداء.

نتلمس حبّ الوطن في المتون الروائية قيد الدراسة، وندرك تماما ما تكنه الروائية الجزائرية من حبّ وفخر لهذا الوطن في أكثر من موقف.

أ– الرواية والوطن والقداسة.

تناولت الروائية **عبير شهرزاد** في روايتها **مفترق العصور** موضوع الانتماء الوطني من خلال الحوار الحضاري والثقافي، وذلك عبر استحضارها للوطن في المنفى وفي الوطن ذاته، هذا الوطن الذي تحول إلى آلية دفاعية لمجابهة الآخر الذي يعمل على جاهدا على تقزيمه و الحط من شأنه في نفسية ساكنيه.

يمتثل الوطن لكبريائه وشموخه عبر شخصية **سامية** المناضلة، حيث تنجح في نقل الانطباع بذلك التباعد بين الذات والآخر الغريب **نقرأ** : "وقفنا بين صفين يواجه أحدنا الآخر.. الوطن، والوطن الآخر.. القادم والقاعد.. العصر والعصر الآخر.. فسموت برأسي المتصلّبة وشمخت بأنفي البربري، وأشهرت ابتسامة قوة وعزة، طَأْطَأْت لها رأسه وطرق يديه في الهواء، كما لو كانت رصاصة يطلقها في الفضاء"[1].

نجد في هذا المقطع الروائي أنّ البطلة **سامية** تعتز بجزائريتها وأصلها الهجين، وذلك بانتمائها لأصول بربرية فهي تتشبث بنسبها الأمازيغي العربي، وكأننا بالبطلة تعاني قلق الانتماء، لأنها لم تستطع حسم أمر انتمائها إلى الأمازيغ أم العرب، فهي بالتأكيد تعتز بجزائريتها وبأصلها الهجين الذي يجتمع فيه العنصر العربي والعنصر الأمازيغي البربري، إنّ ما يشكل أنا البطلة هو امتزاج هذين العنصرين معا، لذلك لم تحس بالقلق اتجاههما إلّا بعد أن ابتعدت عن وطنها.

[1]– عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 165.

تعاني البطلة من غربة أملتها عليها ظروف العمل، فبعدها عن وطنها جعلها تستشعر الغربة والوحدة، خاصة وأنّ السياق الاجتماعي الذي ينفي الآخر ويستعلى عليه ، "يدفع الشخصية لأن تلوذ بانتماءات كامنة في أعماقها"[1]، لهذا راحت تبحث في أعماقها عن انتماءات لمكوّنات مختبئة في نفسها تعزّز ثقتها بنفسها وتشعرها بالأمان، ممّا يخفف وطأة الغربة عن روحها.

تؤمن بطلة الرواية باختلاف وطنها عن ذاك الوطن المختلف حضاريا وفكريا وثقافيا مما شكل لديها ردّة فعل قوية جعلتها تشعر بنبذ الأنا للآخر الذي صادر يوما حرّية وطنها، وهذا ما جعل ذاتها تستوعب عزلتها المتناهية في فضاء الآخر، تجابه الآخر وتقف له بالمرصاد له من خلال تلمسها الخلاص في الانتماء للأصول البربرية الدالة على الشموخ والكبرياء، ولم تتوان الكاتبة في نقل صور المجابهة والتصدي لكلّ ما هو مخالف ومتباين مع ذات البطلة نفسها، حيث راحت تشتغل على تعميق بؤرة التباعد وتأكيد الانتماء إلى هذا الوطن، وذلك من خلال رسم بعض الصور الروائية والمواقف للبطلة **سامية** التي ردّت على الآخر الذي أراد اصطحابها بضم يدها إلى يده.

– هل تسمحين أن آخذ بذراعك فأقدمك لضيوفي؟

– يمكنني أن أسير وحدي.

– هل تحملين عقد الجزائر في حقيبتك؟

– أحمل مصحفا وهاتفا يوصلني بأخبار الوطن"[2].

يتجسد الحضور الفعلي للوطن في هذا المقطع السردي بكل حيثياته ورموزه، وهذا تأكيد على قوة الانتماء عبر التأصيل لهوية قائمة على رموز ثقافية دينية، حيث كان المصحف رمزا من الرموز التي حاولت من خلاله البطلة

[1]– ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، ص 89.

[2]– عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 165.

ترسيخ قوة الانتماء إلى وطن عربي جزائري إسلامي ، بغية الانفلات من سلطة الضوابط النفسية التي تملي أو تحمل التبعية والانقياد.

إن حمل البطلة **سامية** للمصحف الشريف معناه حمل لهويتها الدينية ، التي تؤكد على وجودها سيّما بعد السؤال الاستفزازي الذي طرحه "**والد مختار**" ، والذي حاول من خلاله اختراق الغيرية عبر تيمة المقاومة ، التي نجحت في تمثيل سمات صعوبة التواصل لصورة ذات من الصعب بل ومن المستحيل تحلّلها في نسيج الآخر، **نقرأ**:

– من أيّ بلاد أَنْتِ؟ فاسمك لا يعني بلدا معينا.

– وبم يفيدك وطني؟

– أريد أن أكتشف.. مدى غياب وحضور الأوطان فنيا ومعنا مهما ابتعدنا.

– إعلم إذن أنني من بلاد بعيدة المنال، أسكن منها قلعة للوهم .. تغطيني فيها أحجار الماضي وأثواب الحرّية.. وكم أشعر بالبرد الآن وأنا بعيدة عنها"[1].يتجلى لنا من خلال هذا المقطع الروائي مدى تمسك الذات بالوطن وتغنيها بالوطنية فهي تبحث عن التفرد والتميز في ظل التاريخ الثوري، وذلك بالبحث عن جذور ثقافية متجذرة في هذا الوطن.

لكن هذا الوطن أصبح كل شيء فيه مزيف، فلا هو استلم حرّيته التي دفع ثمنها باهظا فمليون ونصف مليون شهيد، هو رقم جزافي وضع للتعبير عن مقدار تضحية هذا الشعب الذي بات يعيش في وطن يقتل أبناؤه دون وجه حق، واسترسلت البطلة في وصف هذا الوطن الذي خدعه أبناؤه باسم الحرّية والديموقراطية ولم يفقه مواطنوه معنى الحرّية الحقيقية أبدا، لأنه لا معنى للحرّية الجسدية، وأرواحنا مقتادة **نقرأ**:

[1]– غبير شهرزاد ، مفترق العصور ، ص 27.

– أنت جزائرية ... نعم لا يمكن أن تكوني إلّا جزائرية.

– أظن أنني... لو لم أكن جزائرية لوددت أن أكون جزائرية"[1].

إنّ إصرار **مختار** على جزائرية **سامية** لم يكن اعتباطيا، وإنما هو مبني على أسس اتكأ عليها في إصراره، وذلك من خلال دلالة اسمها الذي يرمز للسموّ والأنفة التي يتمتع بها كل إنسان جزائري، ولا أحد سواه يمتلك هذا الاعتزاز وهذا التفاخر بوطنه سوى الجزائري الذي يظل دوما يحلم بوطن يعيش فيه بكرامة وشرف، ولكن عند كل خطب تراه يهب مسرعا للذود عنه بالنفس والنفيس غير مبال بالنتائج، المهم عنده أن يكون الوطن في أمن وسلام.

وهذا ما أكدته البطلة **سامية** التي تعتز بجزائريتها، ولا تراهن عليها أبدا ويزيدها فخرا أن تكون جزائرية لو لم تكن كذلك، فهذا يدل على أنّ الجزائر تتمتع بصيت ذائع وشهرة واسعة تجعل الآخرين يتمنون أن يكونوا جزائريين، فهذا الشعور وهذا الحب جعل "**سامية**" تكشف عن مدى حبها لهذا الوطن وانتمائها إليه، يعبّر عن هويتها التي سافرت من أجلها إلى فرنسا من أجل مناقشة قانون 23 فيفري 2005 فهذا الإصرار على الهوية ونبذ الغيرية هو إحالة على الدور الطلائعي الذي ينهض به المثقف الجزائري، "فمن المهام المنوطة بالمثقف أو المفكر أن يحاول تحطيم قوالب الأنماط الثابتة والتعميمات الاختزالية التي تفرض قيودا على الفكر الإنساني وعلى التواصل بين البشر"[2].

كما نلمس هذه الروح الوطنية المفعمة بالحبّ والتقدير لوطن كان مسرحا لعنف لم يعرفه على مسار تاريخه ف"**عباس**" أحد شخصيات رواية "**عازب حي المرجان**" للروائية "**ربيعة جلطي**" لم يحمل وطنه مسؤولية اغتيال والديه بطريقة بشعة تنم عن وحشية إنسانية، فهو لم ينس قط صورتهما وهما جثتين هامدتين .فبالرغم من ذلك لم يتجرّد أبدا من هويته الجزائرية وانتمائه الوطني ويتجلى ذلك في المقطع السردي الآتي "على الرغم من جرحه العميق

[1]– عبير شهرزاد ، مفترق العصور ، ص 27.

[2]– ادوارد سعيد ،المثقف والسلطة ،تر محمّد عناني ،رؤية للنشر والتوزيع مصر، ط1،2006، ص 19.

إلّا أن **عباس** يعشق بلاده ، ولكنه لا يتردّد في نقد من هم في السلطة منذ فجر الاستقلال قاطبة ويرمي على عاتقهم ما عاشته البلاد فترة العشرية السوداء"[1].

وفي نفس المضمار تعالج الروائية **بشرى بوشارب** في روايتها "**المهاجرة**" تيمة الوطن وقضية الانتماء إليه، أين تجعل من الوطن شيئا مقدسا لا يقبل النقاش فيه، فهو أكبر من البيت والزوجة والولد، الذي لا شيء أغلى منه في الوجود، فالوطن خط أحمر لا يمكن تجاوزه، لكن أحيانا تتغلب علينا العاطفة ونقفز فوقه ونغض الطرف عن أمور تسيئ إليه سيّما عندما تكون من أقرب الناس إليك، لكن عند "**صالح**" بطل روايتها انتفت عنده كل المعايير والمقاييس، واختفت كل المشاعر والأحاسيس، وظلت نوازع الحقد والغّل تحرّكه وتملي عليه ما يمكن فعله.

أحب **صالح** الكويتي الجنسية فتاة عراقية جاءت مع عائلتها إلى الكويت بسبب ظروف عمل والدها في الجامعة، أحبها **صالح** منذ أن رآها مع صديقتها **خلود** بلبنان وسعى للزواج منها لتكوين أسرة سعيدة، وبالفعل تم له ذلك، كانت "**سلمى**" تعيش حياة كلها سعادة رفقة زوجها **صالح** الذي عوضها عن غربتها عن وطنها العراق الذي لم تنساه أبدا، وبالمقابل كان هو يحمد الله كثيرا الذي عوضه عن سنوات الحرمان والألم بوجود مثل هذه المرأة إلى جانبه، و كلّل ذلك الحب بإنجاب "**أسامة**" ابنهما الوحيد.

لكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن وتتوتر العلاقة بين **صالح** الكويتي وزوجته **سلمى** العراقية حين توغلت القوات العراقية ، إلى الأراضي الكويتية بعد توترات كبيرة ومنازعات بين الطرفين، وكان ذلك يوم الثاني أغسطس عام 1990.

حمّل **صالح** زوجته **سلمى** مسؤولية هذا الهجوم الشنيع على بلده، وتغيرت ساعتها معاملته لها، ولم تعد **سلمى** مصدر أمان وحب، بل أصبحت مصدر إزعاج وألم وحقد، يقول السارد على لسان صالح: "كيف ونحن

[1]- ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، ص 32.

الذين آويناكم وحميناكم تنهبون بلادنا وتأسرون شبابنا وتقولين أننا أمة واحدة وشهادتك لا تنطبق مع ما نراه، أسر أبناء وطننا ودمرت أرضنا والفضل يعود لبلدك العراق، فقد توغلت قواتكم وسيطرت على العديد من المناطق وكل هذا بسبب البترول والحدود فهل يرضيك كل هذا؟"[1].

تتبدى لنا وطنية **صالح** الذي لم يعد يهمه شيء سوى سلامة وأمن وطنه، ومواطنيه، لم تعد زوجته تعني له شيئا أمام وطن تنهب ثرواته ويؤسر شبابه ويقتل . فحبّ الوطن بالنسبة إليه أكبر من حبّه لزوجته العراقية التي اتهمها بأن أهلها سببوا لهم الحزن والألم، لقد تغيرت طباعه ولم يعد ذلك الشاب الوديع والزوج المحّب، بل أصبح وحشا كاسرا يدمّر كل ما يصادفه تعبيرا عن غضبه وألمه.

راح يعبّر عن حبّه لوطنه واعتزازه بكرامته وحريته بطريقة بشعة، فدمّر أسرته وخرب بيته من أجل وطنه، هل هذا هو الانتماء الوطني الذي أشعره بقيمة وقداسة الوطن، فهو لم يقم لحياته الأسرية أيّ اعتبار ولم يعد يهمه شيء، فقط يحاول الانتقام من زوجته التي أخذها بجريرة أهلها العراقيين، مع أنها لا تملك دورا ولا فعلا في هذا الأمر سوى أنها عراقية المنشأ والأصل، وعليها أن تدفع ثمن ما أرتكبه أهل بلدها في حق الكويت.

لم يكفه ما فعله بها بل حرمها وحيدها وأبعده عنها حتى يشعرها بما سببه العراقيون لأهل بلده، فالعديد من الأسرى لم يعودوا ، وبالتالي يتموا أولادهم وترملت زوجاتهم وتكلث أمهاتهم تقول الساردة: "وكانت الطامة الكبرى حين سلبها أسامة من غير سابق إنذار ، حمل الصغير وهو نائم فلحقته سلمى وهي تبكي أين تأخذ الولد؟ فأجابها بأنه سينقذه من امرأة جميع أهلها مجرمون يعذبون الأشخاص ويأسرونهم"[2].

إنّ حبّ **صالح** لوطنه جعله يرتكب إثما كبيرا في حق زوجته وابنه، حين حرم أمّا من ابنها وحرم ابنا من أمه هي أقسى المشاعر التي لا يمكن للإنسان تحمّلها. إلّا أنه لم يتوان عن هذا الفعل ظنا منه أنه يعاقب زوجته، ولكن

[1]- بشرى بوشارب، المهاجرة، ص 44.

[2]- المصدر نفسه ، ص ،ن.

في الحقيقة يعاقب ابنه أكثر ، وهذا ما جعلنا نتساءل أيعقل أن يكون حب الوطن يتطلب كل هذا الثمن؟ أم أنّ الأمر مجرّد ردّة فعل عن كرامة أهينت من طرف من نحب؟!.

نجد سلمى في المقابل تبذل جهدا كبيرا للتأقلم في وطن غير وطنها بعد محاولة البحث عن هويتها الضائعة بين سنوات الماضي التي لا تفارقها وبين المستقبل القادم الذي تتمنى أن يكون ناجحا، ومع ذلك فقد وجدت في زوجها وابنها البلسم الذي أطفأ نار الغربة والشوق إلى بلدها واستسلمت للأمر الواقع، واتخذت من الكويت بلدا وموطنا لها.

استعاضت سلمى عن وطنها بزوجها وابنها، فهل يمكن أن تكون المرأة أقل وطنية من الرجل؟ إنّ والد **سلمى** كان دوما يتمنى الرجوع إلى أرض الوطن ويموت على أرضه فهذا كان يسبب له الألم والقهر يقول: "والذي قهرني أنني لم أر "**سلام**" وكذلك لن أموت على أرض العراق وأدفن تحت ترابها، آه يا عراق أردت الموت على ترابك واشتقت لرائحة عطرك وليلك والأنس مع أهلك، والوقوف تحت مطرك آه يا عراق عشت قريبا وأموت غريبا"[1].

يفيض هذا المقطع شوقا وحنينا لأرض الوطن التي فارقها وحين قرب الأجل أراد أن يموت على ترابها، أجل حتى والإنسان ميت يستشعر تراب ورائحة وطنه، فسنين الغربة مستحيل أن تنسيك انتماءك، هويتك، لو ظللت العمر كلّه مغتربا، فسنوات الحنين تبعث فيك الأمل .فحين يغيب الوطن كانتماء ،واحتضان تغيب معه الهوية والانتماء .فهل تعادل غربة الإنسان عن نفسه، غربته عن وطنه، وطن نرحل عنه مجبرين ونعود إليه مجبرين، فالموت أحيانا يكون هو السبيل الوحيد إلى الرجوع إليه، والارتماء في تربته لعلّ روحنا ترتاح.

[1]- بشرى بوشارب، المهاجرة، ص 40.

ب- صراع الهويات في المجتمع الواحد.

رأينا فيما تقدم أنّ **سامية** بطلة رواية **مفترق العصور** قد أرّقها فعل الانتماء حين ابتعدت عن وطنها ،فإن **ديهية لويز** في روايتها **سأقذف نفسي أمامك** راحت تبحث عن هذا الانتماء الوطني ، عن هوية ضائعة بين أمازيغ وعرب، وذلك من خلال إثارتها لمسألة العروبة والأمازيغية والتاريخ الجزائري، هذا الخطر الذي يتهدّد هوية الفرد الجزائري خاصة بعدما زرع الاستعمار بذور التشتت، والتبعثر عن طريق إبراز الأقليات المذهبية، واللهجات المحلية وفق سياسة –فرق تسد- لهذا وجب علينا نحن كجزائريين أن لا ننسى أصولنا وتاريخنا، ونسلط تركيزنا على الروابط المعنوية "الجامعة للأفراد كالاعتقاد بوحدة الأصل والمنشأ والاشتراك في اللغة والتاريخ والتشابه في العواطف والعوائد، والتماثل في ذكريات الماضي ونزعات الحال وآمال المستقبل ،كلّها من جملة هذه الروابط التي تولّد التقارب والتعاطف وتكوّن الأمم والأوطان"[1] **نقرأ** :"كانت تلك المظاهرات الأولى في تاريخ الجزائر المستقلة أكثر من مليون شخص جاؤوا من مختلف مناطق القبائل وغيرها، البعض بدأ المشي يومين قبل الموعد، آخرون لم يغمض لهم جفن، جاؤوا جميعا ليثبتوا أنهم أبناء مليون ونصف مليون شهيد، إنهم أبناء هذه الأرض ومن حقهم أن يعيشوا بكرامة فيها .. شكلوا ذلك الطوفان البشري الذي يزحف لينتشل حقه بنفسه ولا ينتظر أن ينعم عليه أحد بشيء"[2].

حاول أبناء منطقة القبائل أن يأخذوا حقهم بأيديهم من خلال مطالبتهم الاعتراف بهم، بأنهم الأبناء الأصليون للجزائر، وأنّ لهم الحق في الانتماء إلى هذه الأرض وهذا الوطن الذي دافعوا عنه ضد الاستعمار الفرنسي بالنفس والنفيس، إنهم يطالبون السلطة بالاعتراف بأحقيتهم في العيش الكريم بشرف وكرامة، فهم الأمازيغ

[1]- نقلا عن، ساطع الحصري، الأعمال القومية لساطع الحصري، سلسلة التراث القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، القسم2، 1985، ص 15.

[2]- ديهية لويز، سأقذّف نفسي أمامك، ص 67.

الرجال الأحرار الذين همشوا من قبل السلطة وأهدرت حقوقهم في الانتماء ،بالرغم من ارتباطهم لعدّة مئات من السنين بمنطقتهم وإقليمهم المحدّد الذي هو جزء من جغرافية الجزائر.

إنّهم ببساطة يبحثون عن هوية وطنية تضمن لهم حق الاستمرار في الحياة، وعليه فالنقطة الأساسية التي ركزت عليها الرواية، هي مدى الشعور بالانتماء والولاء للدولة والمجتمع والشعور بالغربة والاغتراب في بلد اعتقدوا أنه وطنهم، ومثلما هي الهوية وعي وانفتاح فهي بنفس الدرجة عمل وكفاح، وإذا ما حاولنا مقاربة "مشكلة الهوية الجزائرية، فإنّ المشكلة لا تكمن في معرفة هل نحن عرب أم أمازيغ أم مسلمون، الأكيد أنّ إجابتنا ستكون بأن هويتنا هي العروبة والأمازيغية والإسلام، لأن إجابة كهذه تجاوزتها المعطيات الراهنة ولم تعد فعّالة، وإنّما السؤال الحقيقي والجوهري هو ماذا يعني أن نكون أمازيغيين أو عرب أو مسلمين؟ ماذا تضيف لنا هذه الانتماءات"[1].

إنّ الواقع يقول العكس تماما، فنحن وللأسف نساعد بشكل مباشر أو غير مباشر في طمس حقيقة هذه العناصر وتشويهها، فدسترة الأمازيغية والإقرار بالبعد الأمازيغي للهوية الوطنية ، لم يرافقه عمل ولا بحث في إبراز هذا البعد واجتثاث كل ما يسهم في تحسين معرفتنا من غياهب التاريخ، لأن الأمم تكونت من تداخل عشرات الأعراق والأجناس في مختلف أطوار التاريخ.

ج– الرواية النسوية والإرهاب/تشويه الهوية.

شهدت الجزائر في تسعينات القرن الماضي أحداثا سياسية وثقافية واجتماعية خطيرة أسهمت في خلق المأساة التسعينية التي شكلت منعرجا خطيرا وحاسما في تاريخ الجزائر المعاصر، حيث نشب الصراع بين السلطة والشعب إثر إلغاء نتائج الانتخابات البرلمانية لعام 1991، والتي حققت فيها الجبهة الإسلامية للإنقاذ فوزا ممّا حدا بالجيش الجزائري التدخل لإلغاء الانتخابات مخافة من سلطة الإسلاميين إن وصلوا إلى سدّة الحكم، فتم حلّ حزب

[1]– نقلا عن كتاب: سؤال الهوية والإنية عند مولود قاسم نايت بلقاسم في ظل العولمة، أعمال الملتقى الوطني الأول، منشورات مخبر حوا الخطابات والعولمة، 2011، ص 353.

الجبهة ، إضافة إلى خلفيات أخرى أسهمت كلها في وقوع اشتباكات بين مؤيدي هذا الحزب، والقوى الأمنية في البلاد، مما أدى إلى اندلاع أعمال إرهابية تعرّضت لها الجزائر، أدت إلى نسف أركان الدولة وهدمها وتقويض كل مبادئ المجتمع الجزائري.

إنّ تعالق مجموعة من العوامل والأسباب أدت إلى اندلاع هذا الصراع السياسي العنيف والدموي، والذي أطلق عليه مصطلح الإرهاب، حيث شهدت الجزائر كبقية الدول العربية ميلاد الفكر التكفيري "والذي كان كردة فعل عن الصراع بين الإسلاميين والسلطة في العالم العربي كلّه بدءا بمصر التي قامت بإعدام بعض علماء الإسلام والاعتقالات والمطاردات الظالمة، وانتقلت الدعوة من الحسنى إلى الخشونة وإلى سقوط ضحايا"[1]. لقد وجد هؤلاء الذين يطلق عليهم اسم الإرهابين بديلا في هذه الحركات السلامية فانخرطوا فيها مطالبين النظام بحقوقهم.

حين ظهر الإرهاب الإسلامي في تسعينات القرن الماضي، لبس لبوسا دينيا ليأخذ (شرعيته) ومن "أبرز تمظهرات العنف الديني المستمر والمتوالد، وجود قوى شعبية أو منظمة على شكل شرطة مثل جماعات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، والتي تلاحق وتقمع كلّ ما تظنه خروجا عن القيم الإسلامية"[2].

جعلت هذه الجماعات الدين الإسلامي أداة لتحقيق أغراضها السياسية، مع العلم أنّ الإسلام لم يقترن يوما بالإرهاب، لأنه دين سلم وتسامح، بيد أنّ هذه الحركات الإرهابية والتي كان شعارها القتل والتدمير وزهق الأرواح، أطلقت على نفسها الحركات الإسلامية لتنزل وتسقط تهمها على الإسلام وتشوهه وتشوه هوية كل من يعتنقه.

تعدّ تيمة الإرهاب هي القيمة الأساسية في أعمال الكثير من الروائيين والروائيات الجزائريين، فمازالت مازالت مأساة العشرية السوداء تقض مضجع كل كاتب وكاتبة. وتوحي لهم الوقائع والأحداث صياغة سرودهم الروائية، وعليه راحت الروائية الجزائرية تستلهم من واقع المجتمع الجزائري المتردي الذي فرض نفسه على الروائية الجزائرية

[1]- أبو جرّة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، شركة دار الأمل، الجزائر، ط2، 1999، ص 67.

[2]- حسين إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، دراسة أفقية، الناشر للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق/سوريا، ط1، 2009، ص 218.

وفرض عليها الواقعية في الكتابة بحيث "اعتبرت الرواية الجزائرية هي الأكثر تعبيرا عن الواقع الجزائري برؤى متعدّدة تكتيكات فنية متميزة وصياغات لغوية مبينة"[1].

لهذا اتخذت الروائية من جنس الرواية بوصفها أحد الأطر الفنية التي يمكنها إبراز عدّة حالات بشكل دقيق ومعبّر "فالرواية ليست تجسيدا للواقع فحسب، ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، وهذا الموقف لا يمكن أن يتشكل إلّا بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي والإيديولوجي في النص والرواية، ونسق من العلاقات والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات"[2] .فالرواية تتماثل مع الواقع ولكنها تسمو فوقه لتخلق عالم تخييلي تتصارع فيه الأفكار.

بناء عليه اتخذت الرواية الجزائرية المعاصرة هذا المنحى في توجهها نحو الواقع "لم يكن إلّا تعبير عن نوع من الصرامة الكلية في الكشف عن أنفسنا والتخلص من النفاق الاجتماعي والديني وتسمية الأشياء بأسمائها"[3]. فالرواية إذا واكبت الواقع الجزائري في كثير من فتراته التاريخية، ولما تعرّض هذا المجتمع للعنف المسلح وحدثت اضطرابات تعاطفت مع هذا العنف وسجلت آثاره.

لم تعد الروائية الجزائرية تلك المرأة المتقوقعة على ذاتها المضطهدة، بل انفتح فكرها على الآخر، فأصبحت تبرز مآسي الواقع المجتمعي وتسجل أعماله الإرهابية و منطلقاته الفكرية والإيديولوجية التي يسعى من ورائها إلى إحكام سلطته على البلاد والعباد.

يعتبر الإرهاب المفكرين والمبدعين هدفا لابدّ من القضاء عليه فوجودهم مناف لوجوده ومضاد، وذلك بحكم طبيعة الفكر والإبداع "التي لا تتأصل إلّا بالحرية ولا تتأسس إلا بالتمرّد على شروط الضرورة، ولا تتردّد في أن

[1]– عبد الله أبوهيف، الإبداع السردي الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية الجزائر، د/ط، 2007، ص 129.

[2]– عباس إبراهيم، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد، الجزائر، ط1، 2005، ص 58.

[3]– آمنة بعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2006، ص 57.

تضع كل شيء موضع مساءلة، فحضور المفكرون والمبدعون تهديد للتعصب والتطرف وتعرية لفساد الممارسات"[1]. وهذا ما أشارت إليه الروائية **ربيعة جلطي** في روايتها **"عازب حي المرجان"** حين أبرزت شخصية **عباس** المثقفة الواعية التي تحمل السلطة التي يمثلها نظام الحكم في الجزائر منذ الاستقلال والذي قام "**عباس**" بانتقاده بشدة خاصة ،وأنه ألقى على عاتقه كل المسؤولية لما عاشته البلاد خلال العشرية السوداء، فقد أعلن عن موقفه الصريح اتجاه هذا النظام حيث "يعلّل **عباس** بأن الخطأ والاعوجاج بدأ منذ الاستقلال، ففي رأيه حين تكون البداية خاطئة تكون النتائج كارثية"[2].

يعتقد **عباس** أنّ فساد نظام الحكم في الجزائر منذ الاستقلال هو من أوصل البلاد إلى هذا الدمار، لقد استغرب تصرّف الدولة غير المسؤول حين قامت بجلب أعداد من المعلمين من المشرق العربي ومن حزب **"الإخوان المسلمين"** الذين يحملون فكرا غير ثوري في بلد الثورة، وتعينهم كمدرسين ومعلمين في المدارس كان ذلك أعظم خطأ وأكبر ظلم في حق هذه الأجيال الناشئة، خاصة وفي حق الدولة الجزائرية عامة، كيف غابت الروح الوطنية والذكاء الاستراتيجي والحكمة عن هؤلاء الذين وضعوا بين أيدي هؤلاء المعلمين مستقبل البلاد وركيزته الأساسية المتمثل في الأجيال الصاعدة ، حيث راح هؤلاء الضيوف يبثون سمهم الرعاف في عقول ونفوس البراءة **نقرأ**: "كيف نتركهم يستولون على المدارس الفنية، وتعبث بسكينتهم الروحية وإيمانهم بإسلام عميق وهادئ ومتسامح منذ قرون، كيف لسلطة ثورية أن تستورد الأفكار الهدامة المتخلفة الخطيرة لتتسرب مثل السم بين الناس الطيبين"[3].

ما يتأسف له **عباس** حقا هو دراية السلطة أو من كان لهم الفضل في جلب هؤلاء بما عاناه جمال عبد الناصر معهم أثناء حكمه لمصر، فتطرفهم الديني جعلهم ينشرون بعض الأفكار المهدّدة لسلامة الدولة وأمنها واستقرارها "إنّ من السهل تمرير الأفكار الهدامة والخطيرة عن طريق الدين، ولا يشك في أنّ هؤلاء الذين اتخذوا

[1]- جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفرابي، بيروت/لبنان، ط1، 2003، ص 24.
[2]- ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، ص 32.
[3]- المصدر نفسه، ص 33/32.

ذلك القرار كانوا يعلمون مسبقا ما كان الرئيس **عبد الناصر** نفسه يعاني في حكم بلاده من هؤلاء، فلماذا الانتحار؟"[1].

لقد وجد هؤلاء المدرسون في تلاميذنا الأرض الخصبة التي تثمر وتأتى أُكُلَها إن أحيطت بالرعاية والاهتمام، ولهذا فقد زرعوا بذرة التطرف في فكرهم وظلوا يرعونها إلى أن أينعت وأثمرت وتبلورت إرهابا لم تعرف مثله دولة من الدول، فأصبح الشعب الجزائري مثار شك في انتمائه الديني والذي يجب تصحيحه وتقويمه ، فانقسم الشعب الجزائري بين مؤيد ومعارض ووصل هذا الاختلاف إلى الأسرة الواحدة، أين تجد موالاة ومعارضة، فكان الاختلاف في اللباس والفكر والمعتقد والإيديولوجية، هذا ما جعل معظم الكاتبات تقدّمن كلّ متدين مسلم ذي لحية وقميص على أنه إرهابي بالقوة وإن لم يكن بالفعل، لأنه لما نشب الصراع في الجزائر أخذت أصابع الاتهام الإعلامية تشير إلى الإرهابيين الإسلاميين علما أنهم من يقومون بالقتل والذبح وعمليات التفجير والخطف وقطع الرؤوس وغير ذلك من الفظائع التي هي بعيدة كل البعد عن روح الإسلام وتعاليمه السمحة و منهجيته الإنسانية، وظلت أصابع الاتهام تشير إلى هذه الناحية دون غيرها حتى أصبحت وكأنها بديهية من البديهيات.

استخدم الإرهابيون الدين كذريعة لضرب استقرار البلاد، فالقراءة الخاطئة للإرث الديني والتفسير العقيم للقرآن ،هو من جعل هؤلاء يتمادون في طغيانهم فـ" **النص** المقدس (القرآن) خطاب رمزي يستدعي التأويل بمعنى تفكيك رموزه، لكن عناصر الجماعة الأصولية عدا أقلية ضئيلة من أئمتها ليست لها دراية بعلوم الدين والفقه، وتجهل تماما العلوم الأخرى الحديثة، وكانت نتيجة هذه الوضعية أن أصبح كل متطفل على الدين مفتيا وإماما يحجز ركنا أو زاوية في مسجد من آلاف المساجد غير الشرعية يتفصح فيه ويصدر الفتاوي، وهذه الصورة الفكرية عن الجماعة الدينية اتفقت حولها الرواية الجزائرية معتبرة إياهم أئمة جدد"[2] لقد ركب هؤلاء الإسلاميون أو من ادعوا ذلك

[1]- ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، ص 33.

[2]- منى الشرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات ضفاف دار الأمان، بيروت/الرباط، ط1، 2015، ص 212.

موجة الدين واتخذوه وسيلة بغية الحصول على السلطة مبعدين المنطق والعقل ومستبيحين كل الشعائر لأجل أهدافهم .**نقرأ** في رواية **مفترق العصور** هذا الحوار:

– لطالما كنا الأكثر وفاء في الشعوب.

– والأكثر حماسة وتطرف... لا تنسي.

– إذا كنت تلمح لسنوات الإرهاب، فهذا يصنفنا ضمن المتمسكين بدينهم أكثر.

–لم لا تسألين نفسك عمن يلجؤون لله أكثر؟

– التائبون أعتقد.

– لا تفوتي المراحل عزيزتي ... إنهم الخطاؤون"[1].

يوحي لنا هذا الحوار وكأن الشعب الجزائري بعيد كلية عن الدين، وأنّ هؤلاء الإرهابيين مهمتهم تقويمه وإعادته إلى جادة الصواب ، حتى ولو كان ذلك بالعنف والقتل لأن شعارهم كان هو "معنا أو الموت" فهم لم يمنحوا الإنسان الجزائري حرّية الاختيار بل كل شيء كان عبارة عن إملاءات كل شيء كان بالإجبار.

استغل الإرهابيون ارتباط الجزائري بدينه باعتباره أحد المقدسات التي لا يمكن تجاوزها ، لهذا اتخذوه وسيلة لإحكام قبضتهم، وما ارتباط الإرهاب بالإسلام إلّا لتقويضه وهدمه وتشويهه في نظر العالم الذي أصبح ينفر من كل من له علاقة أو صلة بالإسلام من قريب أو من بعيد، فلّما ألبس الإرهاب اللبوس الديني الإسلامي أربك الوعي الجماعي ، مما جعله يرى في كل مسلم متدين ذي لحية وقميص إرهابي.

[1]– عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 69.

لم تغرّر الحركات الإسلامية بالشباب العاطل والفاشل فقط ،بل حتى المثقفين والإطارات وقعوا في شراكهم وانخرطوا في صفوفهم، لقد فرقوا بين أفراد العائلة الواحدة، بين الأصدقاء حين تغيرت التوجهات والمعتقدات فها هو "**مصطفى**" صديق "**عباس**" و**الزبير** قد اختار الانضمام إلى هذه الجماعات وهو المثقف والأستاذ الفاضل الذي يدرس التربية الإسلامية بإحدى المدارس "بأرزيو" لقد أصبح إنسانا متطرفا بعد أن كان شابا يافعا مليء بالحياة و النشوه والأمل، ولكن حياته تغيرت كلية. التقاه **الزبير** بعد فراق دام خمس سنوات، بدا له متغيرا شكلا ومضمونا، حيث ظهرت عليه بوادر الشيخوخة المبكرّة "كان يجرّ طفلتين من يديهما، إحداهما على رأسها غطاء أسود، لم تتوقف عن الصراخ القلق، لمحت ظل زوجته خلفهم تتعثر في ثوب أسود واسع يسيل من فوق رأسها حتى الأرض"[1].

لم يسعد هذا اللقاء **مصطفى**، لأنه ربّما يرى في صديقه القديم "**الزبير**" العدو الجديد له الذي يخالفه العقيدة والإيديولوجية، فحاول تفاديه بسرعة خاصة عندما ناداه أحدهم من الجهة المقابلة وهو يشير له بذراعه ملوحا ومحيا عن بعد وبصوت مرتفع وبمنتهى الاحترام بادره بالسلام.

– السلام عليكم الحاج مصطفى إن شاء الله بخير شيخ.

– وعليكم السلام ورحمة الله خويا خضير الحمد لله، الحمد لله ردّ مصطفى بحرارة"[2].

هي ألقاب اعتاد هؤلاء الإرهابيون اطلاقها على بعضهم البعض "الحاج" للدلالة على تمسكهم بالدين الذي هو برئ منه، لأنهم يتخذونه قناعا وستارا يخفي حقيقتهم المزيفة، **فمصطفى** الذي جعل ابنته الصغيرة التي لا تفقه من أمور الدين والدنيا شيئا تضع على رأسها غطاء، وهي لم تكلف بعد من طرف الشرع، لماذا تحرم من حريتها وطفولتها؟ .

[1]– ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، ص 38/37.

[2]– المصدر نفسه، ص 38.

هل لأن والدها إنسان ملتزم ومتدين حد التطرف؟ وطبعا هذا ظاهريا، فقد كشفته الأيام، فهو من فئة أولئك الذين يظهرون الإيمان ويضمرون الكفر والنفاق، نقرأ في هذا الخصوص: "لم تترك المرأة ذات الصوت العذب **مصطفى** في حيرته طويلا أو تجاهله فأخبرته للتو وبضحكة كأنهار زقزقة طير.

-ياااه أنا الراقصة "**نورهان**" نتاع كباري العيون ثم عاتبته في جملتين قصيرتين قاسيتين لغيابه عن سهرة الخميس التي كانت حامية وصاخبة وأنها انتظرته على أحرّ من الجمر"[1].

يبدي **مصطفى** عكس ما يخفي، فمن خلال مظهره ومهنته وطريقة تعامله، ليبين للآخرين مدى تمسكه بدينه، وأنه ملتزم بشرع الله، لكنه في الحقيقة يخفي تحت قميصه ولحيته وتشدّده إنسان عابث مستهتر يرتكب المعاصي والمحرّمات دونما وجل من الله ومن نفسه، فقط كان يهمه أن يشار إليه أنه ذاك الإنسان التقي الورع الذي يحافظ على أهل بيته ويبعد عنهم الشبهات، ويأمرهم بالامتثال لأوامر الله، فهل يعقل أن تكلف طفلة صغيرة بتغطية رأسها؟ وهي لم تع ما معنى ذلك؟

هذا هو المسلم المتطرف الذي يبيح لنفسه كل المحظورات التي نهى عنها الدّين ويحرم غيره حقه في الحياة، لأنه لم يؤد فرض الصلاة، انفضح **مصطفى** أمام صديقه **الزبير** الذي تربطه به ذكريات جميلة شبابية بشقة بحي المرجان، فهو لم يقو حتى على توديعه من خجله "بل اكتفى بخفض رأسه، وجرّ الطفلتين من كتفيهما بقوة، وهو ينظر حوله بحذر ثم غاب"[2]. فهذا الموقف ذكر **الزبير** بحكمة كان أبوه أسداها إليه ذات يوم "ليس أنت ما تفصح عنه يا ولدي، ولكنك أيضا ما تسكت عنه ! وهذا ما انطبق على **مصطفى** فهو سكت عن أشياء وذلك من حقه، لأنها تُكونه ويُكوّنها تصنعه ويصنعها هو جزء منها وهي أجزاءه"[3].

[1]- ربيعة جلطي ، عازب حي المرجان، ص 40/39.
[2]- المصدر نفسه، ص 40.
[3]- المصدر نفسه، ص 41.

ولن نبتعد كثيرا عن هذا الجوّ الكابوسي لتقودنا **زهور ونيسي** "إلى واقع آخر أكثر إيلاما حين ينفر الولد من والدته ويعاملها معاملة جافة، ونحن من أوصانا إسلامنا بطاعة الوالدين والبرّ بهما وكسب رضاهما نقرأ: "لقد أصبح ولدي كبدي يمنع عليّ أنا أمه حتى الصلاة في نفس المكان الذي يصلّي فيه هو، سيج المكان بحدود وهمية حتى لا يطأه أحد من العائلة، وكأننا كفار أو شياطين أو مناجيس، إنه هدّد زوجته التي كان يكاد يعبدها بالذبح، لأن أميره في الجماعات فعل ذلك مع زوجته، ويأمرهم أن يفعلوا ذلك مع زوجاتهم، حتى هربت المسكينة إلى بيت أهلها، وظل يلاحقها لولا أن قبض عليه"[1].

أبدت هذه الوالدة انزعاجها من تصرّفات ولدها الذي بدا ضعيفا أمام أميره الذي يملي عليه وعلى أمثاله ما يفعلون وكيف يتعاملون مع ذويهم ومع الآخرين، أمن المعقول أن يمتثل له ويطيعه طاعة عمياء يغيب فيها العقل والمنطق؟ واستدلت بما كان الإمام ابن باديس يأمر به الناس "أنّ تقوى الله تكمن في محبة الناس وحسن المعاملة، وزرع الخير والرحمة بين البشر حتى مع اليهود والنصارى، إنّ للجميع رب يحاسبهم و يتيبهم ويعاقبهم وله الحق وحده في ذلك، وليس لبشر أن يدّعي غير ذلك، إنهم وضعوا أنفسهم شركاء مع الله ويتهمون غيرهم بالشرك والكفر"[2].

لقد نصب الإرهابيون ذواتهم أوصياء على الدّين والمجتمع مستخدمين القتل والتنكيل لفرض ايديولوجيتهم، فالإسلام لم يعد سبيلا للتعبد بل للتستّر وراء الأفعال الشنيعة وإبادة الآخر.

إنّ ما جرى في الجزائر هو علامة دالة عن حالة الانفلات الأمني والفكري على مستوى الهوية الحقيقية للمجتمع الجزائري، لأن هذه الحركة الإسلامية المسلحة قامت على أساس القطيعة مع ما جاء به البشر والتفرغ لتطبيق المرجعية الدينية التي تعتبر المناخ الحقيقي للهوية والأساس المنهجي للحكم ، لكنهم مع الأسف كانوا أول

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 205.
[2]- المصدر نفسه، ص 205.

من أطلق رصاصة الرحمة على الهوية الدينية وصيروها أثرا ولهذا يمكن القول: "أنّ عنف الهوية يتجلى في طبيعة أنظمة التمثيل الذي يخفى إرادة قوة تملك سلطة إدانة الآخر بسبب هويته المختلفة"[1].

تناولت أغلب الروايات –قيد الدراسة– ظاهرة العنف والإرهاب الذي شهدته الجزائر باسم الدين والهوية في مضامينها السردية، فكل روائية تعرضت لهذه التيمة بطريقتها وعلى منوالها، ولكن كان الاتفاق على أنّ القتل سمة يومية متكرّرة وبأبشع الصور والطرق سنتعرض للممارسات الوحشية التي قام بها الإرهابيون ضد الشعب الجزائري من خلال المتون السردية وذلك بشيء من التفصيل في مبحث لاحق.

3– القضايا العربية والهوية.

تعرف الدول العربية صراعا حضاريا و هوياتيا خطيرا أفرزته قوى غربية وصهيونية ترمي من ورائه إلى تمزيق الكيان العربي، فوجود إسرائيل ذات الطموحات الصهيونية ووجود الغرب صاحب المصالح الإمبريالية أدى إلى نشوب صراعات ومواجهات خاصة في العراق، ولبنان، وفلسطين، القضية الأزلية. كل هذا ما هو إلّا واجهة تغطي الأهداف والغايات التي تروم إليها الإمبريالية الغربية ،إنه ببساطة مشروع تهويد المنطقة العربية والقضاء على كل المعالم المادية والمعنوية التي ترمز للحضارة العربية، وثراتها العميق، وهذا من أجل القضاء على العرب والعربية، وبالتالي تجريدها من إرثها وجذورها وهويتها.

لم تكن الروائية الجزائرية بمعزل عن كل هذه الأحداث والقضايا التي تنهك كيان الأمة العربية وتنخره، وهو ما يحصل خصوصا في لبنان والعراق من محاولات الغرب لضرب كل واحدة من هذه البلدان ضربا في العمق.

ولأنّ **عبير شهرزاد** عربية الانتماء مسلمة الملّة، فقد خصصت حيزا هائلا من روايتها **"مفترق العصور"** لهاته القضايا الشائكة التي أرّقت كلّ عربي غيور على دينه وعروبته، متمسك بهويته فمعالجتها لمثل هكذا قضايا هو

[1]– داريو ششايغان، أوهام الهوية، تر، محمّد علي مقلد، دار الساقي، بيروت، ط1، 1993، ص 57.

دافع وحافز لإيقاظ عاطفة وإحساس العرب بأخوتهم الذين يتعرضون للتهديد ومسح الهوية، واتحادهم من أجل نصرة بني عروبتهم.

أ– القضية الفلسطينية.

لازمتنا منذ صغرنا مقولة الرئيس الجزائري **"هواري بومدين"** الشهيرة **"نحن مع فلسطين ظالمة او مظلومة"** فإنّ المثقف الجزائري على مختلف توجهاته السياسية والإيديولوجية أعطى لهذه القضية جزءا من اهتماماته وكتاباته، مندّدا بانتهاكات العدّو الصهيوني ضد الشعب الفلسطيني الذي يعاني الويلات منذ أن وطأ آل صهيون أرض فلسطين العربية واستباحوها فهجروا سكانها واقتلعوا زيتونها وذبحوا شعبها.

لقد حاول الغرب واليهود بالأخص أن يجعلوا من قضية فلسطين قضية بحثة، لا تهم سواهم ولا تعنى أحد غيرهم، وذلك بصرف نظر العرب والمسلمين وإلهائهم بقضايا بلدانهم الداخلية، تلك القضايا التي أثارتها إسرائيل حتى تشغلهم عمّا يدور في فلسطين، لأنها ترمي من وراء ذلك إلى تجزئة الأمة العربية والإسلامية، وحتى يسهل لها أمر القضاء على الثورة الفلسطينية، وذلك بخلق توترات عربية خاصة في الشرق الأوسط مستغلة بذلك اختلاف الديانات والنعرات الطائفية ،وهي بذلك تهدف إلى القضاء على الإسلام كلية، تقول الساردة في هذا الخصوص:

"لم يكن العالم أبدا بحال جيدة وهو يسير من سيء إلى أسوأ.. توتر بمنطقة الشرق الأوسط لا يضاهيه توتر، والعرب فيه إما أهداف وإمّا قذائف، يضربون ببعضهم البعض كما تضرب الأخماس بالأسداس، الزعماء يتغيرون ولا يتغيرون أبناء يخلفون آباء"[1].

ترمي الروائية من خلال هذا المقطع إلى مدى معاناة الشعب العربي في الشرق الأوسط، وبالأخص شعب فلسطين الذي وصل الخلاف إلى عمقه السياسي وتناوشت الفصائل واختلفت وأصبح كل طرف يشد الحبل إليه،

[1]– عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 97.

وكل هذا بسبب الزعماء والحكام المسلمين الخائنين الذين باعوا ذممهم لصالح الولايات المتحدة وربيبتها إسرائيل، إنّ قضية فلسطين هي قضية كل العرب ،و بالعودة إلى تاريخها السياسي والنضالي، سنكشف حقائق ووقائع فظيعة يندى لها الجبين تعرّض لها الفلسطينيون على مرّ الزمان"[1].

شكلت إذن القضية الفلسطينية المأزق الحضاري الذي لم تشهد مثيله أي دولة عربية، ولهذا كان من واجب الخطاب الروائي أن يولي هذه القضية اهتمامه الأكبر، لأنها التحدّي الأكبر بصيرورة الحياة العربية.

ب– القضية العراقية:

لم تكن قضية فلسطين هي القضية الوحيدة التي أثارت اهتمام الروائية "**عبير شهرزاد**" بل كانت هناك قضية أخرى لامست الوجدان العربي وآلمت نفسه وحزّت فيه، إنها القضية العراقية التي زادت الوضع تأزما في الشرق الأوسط، العراق هذا البلد العظيم الذي تكالبت عليه القوى الغربية وخاصة أمريكا بذريعة محاربة الإرهاب وامتلاكه للسلاح النووي، حتى تدخل البلاد وبصفة قانونية بعيدة عن كل التواء"[2].

تطرقت الروائية لهذه القضية في متنها الروائي أين أبدت تعاطفها وإنسانيتها اتجاه الشعب العراقي المحتل، كتبت عن قضية العراق من خلال حضورها لعرض مسرحي أقيم في مدينة قسنطينة يدور حول نصرة العراق، لكنها أصيبت بخيبة أمل بسبب قلة جمهور هذه المسرحية التي تحكي وتجسد معاناة الشعب العربي.

لا أحد ينسى تاريخ سقوط بغداد يوم 09أفريل 2003، وتلك المشاهد المؤلمة التي بثتها شاشات التلفاز"[3]، عن عمليات السلب والنهب التي قدمت صورة بشعة ومشوهة عن هذا الشعب الذي كان ذات يوم صاحب حضارة راقية، ها هو اليوم يصوّر على أساس أنه لص، سارق، سفاح "كانت دموعي تنزل مَجْبُولَةً بكلامي، ولا

[1]– للتوسع أكثر ينظر: مسحن مُحَّد صالح، القضية الفلسطينية (خلفياتها التاريخية وتطوّراتها المعاصرة)، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، لبنان، 2012.

[2]– للتوسع أكثر ينظر: التسلسل الزمني لحرب العراق، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، أغسطس 2012. www.wikipidia.org

[3]– عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 135.

مجال لفصلها كلما تذكرت سجن **أبوغريب** وصوره البشعة، فاستحي من ربي، ومن طبيعتي البشرية وقد صارت بغداد مزرعة للجثث، وسوقا إعلامية تعرض صورها شاشات التلفزيون وإعلانات الإنترنيت !"[1].كانت مناظر وصور فظيعة تبعث على التمزق والحسرة، الموت والدمار، السجون والمعتقلات وكانت المرأة الأكثر تضررا في هذه الحرب القذرة الشرسة التي انعدمت فيها الإنسانية تقول الساردة: "العراق كان حاضرا بكل شجونه ونساء في حرب، وحدهن يعشنها ويتألمن أكثر من غيرهن"[2].

استغربت الروائية الصمت العربي وتجاهله للوضع المأساوي الذي يعيشه العراق نتيجة الظلم والاستبداد الذي تمارسه أمريكا ضده، لقد التزم العرب وخاصة ساساتهم الحياد والصمت وكأنّ الأمر لا يعنيهم بتاتا "ضاع العراق.. صار الخطر أعنف وأقرب... ومع ذلك مازلنا دولا مختلفة وما زلنا في سبات.. مازلنا نعقد القمم بلا قرار يحتدم"[3].

قضية العراق قضية شائكة توغلت فيها قوى مختلفة أمريكية إرهابية، طائفية واختلطت الأمور وكان الشعب العراقي هو الضحية الأولى التي تعرضت للقتل والتعذيب والتشريد وانتهاك لحقوق الإنسان، ومع ذلك بقي صامدا وواقفا في وجه العدوان، **نقرأ**: ".. الشعب العراقي شجاع.. شجاع جدا.. وهو أبدا لن يستسلم لهذا المصير.. إنه يذكرني بنا نحن الجزائريون.. لقد حفرت فرنسا قبرها مرة بالجزائر.. وها هي أمريكا تحفر اليوم قبرها في العراق.."[4].

هذا إيمان صريح من الروائية بأن ليل الاستعمار سينجلي وسحب الظلم والطغيان ستنقشع وتبزغ شمس الحرية مهما طال الزمن، لأنه لا يضيع حق وراءه مطالب، والجزائر خير مثال على ذلك.

[1]- عبيرشهرزاد، مفترق العصور، ص 135.
[2]- المصدر نفسه، ص 105.
[3]- المصدر نفسه، ص 101.
[4]- المصدر نفسه ، ص 87.

ج- القضية اللبنانية:

لن نبرح نص **عبير شهرزاد** دون الإشارة إلى القضية اللبنانية التي أولتها الروائية أهمية بالغة من خلال تأييدها لهذه القضية وتعاطفها مع الشعب اللبناني الذي عانى الويلات من الاستعمار ومن الحرب الأهلية التي عرفها سنة 1975، وكأن قدر لبنان الحرب، استهلت الروائية حديثها عن هذه القضية عند عودة الاجتياح الإسرائيلي للبنان في 2006، بعدما انسحبت إسرائيل منه عام 2000 فيغذو بذلك لبنان مزرعة للجثث وبحر للدماء والدموع تقول :"وبكل ألم.. جراح لبنان الجديدة تنفتح على الوجع القديم.. وتصحو هي كلّ يوم على مقتل زعيم أو سقوط شهيد"[1].

تشير الروائية إلى نقطة جدّ مهمة في مسار التاريخ اللبناني والتي اعتبرتها الشرارة التي أشعلت الفتيل وبسببها عادت الاضطرابات والحروب إلى لبنان، وهو لم يشف بعد من جروح الحرب الأهلية والحرب الإسرائيلية إنها قضية اغتيال رفيق الحريري فكانت خائفة متوجسة مما سيأتي **نقرأ**:

- أخشى ما أخشاه على لبنان ... أخشى أن لا يكونوا إنسانيين مجدّدا.

- لا تخشي شيئا... لبنان لن يموت.

-تبدأ الكوارث دوما بقتل رجل رمز ... عظيم في نظر شعبه أو يعظم بعد اغتياله.

- قلت لك لا تقلقي ... فبعض الشعوب سلامها الحرب"[2].

تعود بنا الروائية إلى تاريخ 14شباط 2004 تاريخ اغتيال الرئيس "**رفيق الحريري**" هذا الفعل الشنيع جعل الشعب اللبناني ينقسم إلى اتجاهين متناقضين، فكانت هناك مظاهرة مناصرة للمقاومة والجيش السوري التي قام بها

[1]-عبيرشهرزاد، مفترق العصور، ص 97.
[2]-المصدر نفسه ، ص 135.

حلفاء سوريا في 8آذار في لبنان ،وثانية مناهضة للوجود السوري ومضادة للأولى حيث قام بها اللبنانيون المناهضون في 14آذار في لبنان وتحديدا ساحة الشهداء.

تقول الروائية :"... ثم يغتالون الرئيس رفيق الحريري، لضرب الأمل بالسلام في لبنان، متى أمكنهم جرجرته إلى تيار الصراعات والحروب الأهلية الكلاسيكية، كي يوقدوا نار الحرب فيه، بزعم القصاص للشهيد ومحاكمة القتلة"[1].

إنّ اغتيال **رفيق الحريري** الذي هو في نظر شعبه رمزا للسلام والأمان، كان ذريعة من ذرائع اليهود لضرب استقرار لبنان الذي بدأت تشهده على يد **رفيق الحريري** هذا الاستقرار الذي لم يرق لإسرائيل ولم يهنأ به لبنان، فما كان من زبانية الحرب اللبنانيين والإسرائيليين تجسيد بروتوكولات شياطين صهيون، التي لم تعد تخفى على أحد وكأنّ الخيانة متجسدة في الذات العربية منذ الأزل، ألا يعلم هؤلاء العملاء والزبانية أن ما يصيب "لبنان" سينالون نصيبهم منه، فحين تكون القذائف تنهمر عليهم كالمطر فإنّها لا تميز بين العميل والأمين، بل الكل سواء أمام الموت والدمار **نقرأ:**

"لم يعد يأتيني صوتك، لقد اختفى وسط القصف الإسرائيلي.. لقد غبت بلبنان بعيدا عني.. كنت أموت مع كل قذيفة تصيب طفلا أراه أو أتصوره.. كل قصف يهوي بمنزل بمدرسة، بمسجد أو بمستشفى.. كان صوت الحرب يخنقني.. يعيدني إلى دوامة القتال والموت.. وهو يلبسني جماجم الثورة الجزائرية بشواهد أصحابها فصرخت هلعا"[2].

خَلَقتْ صور الموت والدمار رعبا وهلعا في نفس الروائية التي أصبحت تتخيل ما يخلفه كل قصف من جثث ومعطوبين ،ومخنوقين، نفسيا ،خاصة بعدما سافر صديقها إلى لبنان لمؤازرة إخوانه اللبنانيين في حربهم ضد العدو

[1]–عبيرشهرزاد، مفترق العصور ، ص 97.

[2]– المصدر نفسه ، ص 389.

الصهيوني، وهذا ما جعلها حزينة لرحيله ومتألمة لفراقه، لأنه استشهد كما استشهد آخرون مثله في سبيل تحرير لبنان فأصبحت الحرب الأهلية اللبنانية، واللبنانية الإسرائيلية مادة إعلامية دسمة لمختلف القنوات الفضائية لما تبثه من مجازر بشرية وخسائر مادية تبعث على الاشمئزاز والتأثر، وتغيب عنها الإنسانية وهذا ما ذكّر البطلة **سامية** بمشاهد الثورة التحريرية فجل مشاهد الحرب والدمار ومشاهد الموت والحطام جعلت الروائية تتساءل على لسان بطلتها **سامية** متى يستيقظ العرب؟ حيث تقول :"... هل نحتاج لرؤية المزيد من الدم لنغضب... والجثث تملأ الشاشات ورائحة الموت تنبعث من كل القنوات؟ هل سنغضب أكثر إن ارتفع عدد الضحايا والخسائر والحطام يغطي الأرض المنتهكة؟ هل سنخفض أصوات الاستنكار المخنوقة سلفا... هل علينا أن نرفع رأسنا وحكوماتنا تعبّر عن مدى أسفها على ما يحصل بلبنان، بعرض صور المأساة من جهة، وعرض اشهاري للمساعدات الخرافية التي يقدمونها للشعب اللبناني والتي عجزوا عن خرق حصار اليهود لتوصيلها؟ هل سنعتنق الصمت مرة أخرى كما اعتنقناه مع البوسنة والهرسك، مع فلسطين وأفغانستان؟ مع بغداد وسوريا"[1].

عبرت الروائية **عبير شهرزاد** عن موقفها الصريح اتجاه هذه القضايا، من خلال روايتها لأنها اعتبرتها الوسيلة الوحيدة التي من خلال أو عبرها يمكن التعبير عن كل ما يختلج صدرها من حزن وأسى على الشعوب العربية التي تعرّضت وتتعرض للعدوان الغربي والإسرائيلي... وما حزّ في نفسها هو تراخي الساسة العرب في تقديم يد المساعدة والمؤازرة والاكتفاء بالتنديد الذي لا طائل منه.

د- حرب الخليج الثانية:

تدرج الروائية **بشرى بوشارب** في سياق نصّها السردي ولو بشكل مقتضب قضية حرب الخليج الثانية التي اندلعت بين العراق والكويت، أين عمدت إلى ذكر الصراعات التي كانت بين الدول العربية وما أنتجته من توتر بينهم، وأشارت إلى قضايا لم تزل عالقة منذ سنين مثل قضية لبنان وفلسطين .

[1]-عبير شهرزاد ، مفترق العصور، ص 390.

شكل التوتر العالي القائم بين العراق والكويت خوفا وهلعا لدى الشعوب العربية ،التي لم تعد تحتمل أي حرب فيكفيها ما نالته عبر الزمن من هذه الحروب التي قضت على الأخضر واليابس، فالحرب الباردة بين العراق والكويت كان يلفها الغموض، وتجهل نتائجها وإلى ما ستؤول، خاصة بعد تأجج اللغة الكلامية بين البلدين، وبلوغ الصراع أوجه بسبب مشاكل وحقول البترول التي يدّعي كل طرف ملكيتها، وبالتالي أصبح كل واحد يسرق من الآخر إلى أن أعلنت العراق حيازتها على الكويت وادعت أنها تنتمي إلى جغرافيتها، وهنا بدأ العدّ التنازلي لنشوب حرب بين العراق والكويت"[1].

استدعى السياق النصي الحديث عن هذه القضية التي كانت سببا في خراب ودمار أسرة بكاملها نتيجة تهور وغضب صالح الكويتي الجنسية وتحميله زوجته العراقية مسؤولية ما يجري بين بلديهما، فهذا التوتر والقلق خلق بينهما مشاحنات حادة إلى أن جاء اليوم المشؤوم الثاني من أغسطس 1990 حين توغلت القوات العراقية إلى الكويت بعد توترات كبيرة ومنازعات بين الطرفين.

لم تكن هذه الحرب وهذا العدوان السافر من قبل العراق عادي مثل أي حرب، بل جرّ الويلات على العراق حيث أججّ عليه الرأي العام العالمي والعربي مما دفعهم للتخالف لإخراج العراق من الكويت، لأن الكويت "استنجدت بدول الخارج لمساعدتها في هذه الحرب"[2]، وكان ذلك إلى أن سقطت العراق عام 2003 على يد القوات الأمريكية بعد سلسلة من الضغوطات والمناورات العسكرية التي سبقت الاحتلال الأمريكي للعراق.

إنّ إدراج مثل هذه القضايا في المتن الروائي ، إنما ينم عن مدى الاهتمام الذي توليه الروائية الجزائرية للقضايا العربية ومحاولة إبداء الرأي عن طريق الكتابة الروائية ،وحتى تؤكد على أنّ الروائية الجزائرية لا تعيش بمعزل عمّا يجري في وطنها الكبير، فالهوية القومية تلّح عليها وتجعلها تعبّر عن قلقها إزاء الأوضاع السياسية والاجتماعية المتردية التي

[1]- للتوسع أكثر **ينظر**: التسلسل الزمني لحرب العراق، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، مرجع سابق.

[2]- بشرى بوشارب، المهاجرة، ص 45.

يعرفها الوطن العربي والتي هي مجبرة على الغوص في تفاصيلها وحيثياتها ولو من باب المؤازرة والتأكيد على أواصر الترابط التي تصل بين أقطار الوطن العربي، إنها الهوية العربية الإسلامية التي لا يمكن كسرها ولا يمكن لها أن تتشظى على يد الغرب مهما كان.

ثانيا: البعد التراثي الشعبي.

تمهيد

إنّ التراث هو الهوية الثقافية لأيّ أمة من الأمم، والتي من دونها تضمحل وتتفكك، وهو رمز للتمييز بين الشعوب وتمسكنا به ليس معناه إلغاء عصريتنا ، بل بالعكس إنه يضعنا على معرفة مقوماتنا الثابتة، وهي معرفة من شأنها أن تؤكد وجودنا، وأن تجعلنا ننهض بدورنا الحضاري في هذا العصر الذي نعيشه نهوضا سديدا.

تختلف طبيعة العودة إلى التراث عند العلماء والأدباء (هدفا ومنهجا) وذلك باختلاف مشاربهم ومرجعياتهم، ولهذا لا نستغرب حضور التراث في الكتابات الإبداعية ولاسيما الروائية منها.

إنّ المبدع حين يكتب نصه لا يكتبه من فراغ، بل من وراء مرجعية تراثية تبرز هويته، ولإحداث علاقة بين المبدع والمتلقي لما في التراث من لغة مشتركة وقيم متفق عليها ورموز وصور عرفت دلالتها على نطاق واسع.

وللتراث أهمية بالغة وكبيرة بوصفه هوية الأمة وكيانها، فهو يطرح نفسه على الجميع بقوة ، "لأنّ مصطلح التراث مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ"[1].

[1]– فاروق خورشيد، الموروث النفسي، دار الشروق، بيروت/لبنان، ط1، 1992، ص 12.

لقد اتسم مصطلح التراث بالعمومية والغموض لهذا كان من الصعب الإحاطة به بشكل دقيق نتيجة تعدّد دلالاته ومعانيه ومفاهيمه واختلافها من مفكر إلى آخر، ويعود هذا التباين والاختلاف بطبيعة الحال إلى المرجعيات الفكرية والذهنية لكل باحث، وكذا تنوع المشارب الثقافية، وتعدّد المقاربات الفلسفية، وتناقض المنظورات الإيديولوجية.

ولم تعرف الساحة الفكرية والإبداعية هذا المصطلح، ولم يطرح للنقاش إلّا مع صدمة الحداثة، وتعرّض العالم العربي والإسلامي للاستعمار وتغلغله فيه واستغلاله لثرواته، وكذلك مع ظهور إشكالية الأنا والآخر، وطرح مفهوم الهوية والخصوصية الحضارية والثقافية والبحث في المثاقفة وقضاياها.

لهذا كان استدعاء التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة من أبرز الظواهر النفسية اللافتة للانتباه، تمثلت في ذلك التفاعل العضوي بين العناصر التراثية التي زاد الرواية دلالة وعمقا، وممّا لا شك فيه أنّ التراث هو مجموعة المعارف والقيم التي تنقل من جيل إلى آخر، فالحفاظ عليه هو حفاظ على الهوية وتناقله والاستفادة منه أمر يساعد على بقائه وديمومته، وذلك باقتناء العناصر التراثية التي تمتلك صلاحية البقاء والتفاعل مع تغيرات الحاضر.

استثمرت الروائية الجزائرية التراث بشكل كبير إذ شكل موضوعا مركزيا ومميزا، وسم الرواية الجزائرية بسمات متعدّدة وكثير من الروائيات من تحتفي أعمالهن بالتراث شكلا ومضمونا، فهي تتكامل فيما بينها لتضعنا في الأخير أمام تجربة روائية استقطبت التراث بأشكاله المختلفة، لأن التعامل مع التراث لا يجب أن يكون تعاملا سكونيا ينتمي إلى الماضي وينقطع عن الحاضر والمستقبل، بل لابدّ من تفاعل معه كموقف وكحركة مستمرة تسهم في تطوير التاريخ.

وعرفت الرواية النسوية الجزائرية استدعاءً للتراث بمختلف أنواعه التاريخي/الشعبي/الأسطوري/الديني بدرجات متفاوتة باعتباره مكوّنا أساسيا في النص الروائي.

وهذا ما جعلنا نتساءل كيف جعلت الروائيات الجزائريات من التراث الشعبي خاصة منطلقا لإثارة الجدل المتعلق بأشكال الهوية والانتماء الذي يعدّ هاجسا في العديد من الأعمال الروائية؟ وكيف حملت الروائية النسوية عبء هذا الهاجس؟ ما مدى استلهام التراث الشعبي في الرواية النسوية؟ وكيف تعاملت معه الروائيات الجزائريات؟

قبل الإجابة عن كل هذه التساؤلات سنحاول أن نقدم مفهوما للتراث الشعبي

فما هو التراث الشعبي؟ وما هي عناصره، وما هي خصائصه، وفيما تكمن أهميته؟

I. التراث الشعبي، المفهوم والآليات:

1- مفهوم التراث الشعبي:

اختلف الباحثون والدارسون في تحديد مفهوم عام للتراث الشعبي، فهو مصطلح يشمل كل" "ما تراكم خلال أزمنة من موروث أمة مدى أجيال من أفعال وعادات وتقاليد، وسلوكيات وفنون، وكلّ ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن الأجداد"[1]، يتميز بكونه مجهول المصدر لا يدّعي أحد ملكيته بل هو ملك للذاكرة الجماعية لشعب من الشعوب.

ويطلق كذلك مصطلح التراث الشعبي على جميع المأثورات الثقافية التي انتقلت شفاهة ،أي يرادف التراث الشفهي أو الفن القولي، أو الفنون الكلامية وكل ما هو منقول شفاهة من المأثورات والأساطير والاحتفالات... الخ. وبمعنى أكثر تحديدا هو "الأدب الشفهي الذي يعني ذلك الكيان المؤلف من التراث والتاريخ، والأسطورة والقصص والحكايات التي تروى شفاهة وبشكل غير رسمي من جيل إلى جيل، والذي لا يكون مقتصرا على

[1]- الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبين، الجاحظية، الجزائرية، د/ط،2000، ص 9.

المجتمعات غير المتأدبة أو السابقة على الأدب، بل يوجد أيضا في تلك الحضارات المتقدمة ذات التاريخ القديم وذات التراث المكتوب"[1].

وعليه يمكن القول بأنّ التراث الشعبي هو كلّ ما تراكم خلال الأزمنة من "تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والأخلاقي ويوثق، علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه."[2] إذن فهو كل تراكمات الأزمنة الماضية الموغلة في التاريخ من تلك الترسبات الأسطورية والميثولوجية القديمة، أفعالا كانت أو عادات أو تقاليد أو أعرافا أو نظما أو سلوكيات أو تعابيرا ،كما يحتوي كل الفنون والثقافات الشعبية من شعر ملحون وغناء وموسيقى، ومعتقدات شعبية وحكايات خرافية وأمثال شعبية، تجري على ألسنة العامة من الناس ،إضافة إلى عادات الزواج والمناسبات المختلفة، وكل ما يتعلق بالإرث الذي يرثه مجتمع من أسلافه من حقب خلت.

ولأنّ التراث الشعبي كان يوما ما حاضرا وواقعا معاشا، فإنه ومع تعاقب الأزمنة يدخل في دائرة الماضي "ويظل يقاوم كلّ محاولات الطمس حتى يصل إلينا بصورة محدّدة واضحة في المطبوع من هذا الأدب والمحفوظ الثابت في ذاكرة الحفظة" [3].وبهذا فهو جزء من المعرفة البشرية المتمثلة فيما أبدعه الإنسان لنفسه ولمجتمعه، وما ترسب عبر العصور التليدة وتفرق عبر بيئات ليبلغ في الأخير درجة من التشابك لا يمكن فصل جزئها عن كلّها، لأنه بكلّ بساطة هو جوهر واحد لمنظومة فكرية ترسخت وترسبت في الذهن وبالتالي أصبحت شعورا جمعيا يوجه عقلية بمفردها عن عقليات تختلف عنها.

يرتبط التراث الشعبي بجميع مناحي الحياة، حيث يعتبر حلقة وصل تربط ماضي الشعوب بحاضرها، لتنطلق للمستقبل "إنه جدلية الماضي والحاضر، إنه مفهوم حضاري فلسفي، وما يهمنا منه إذن هو هذا الصراع الدرامي

[1]- السيد حافظ الأسود، التراث الشفهي ودراسة الشخصية القومية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، 1985، ص 273.
[2]- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، 1979، ص 63.
[3]- فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ص13.

الذي نكشف عنه، وهو صراع مع الذات التي تحمل نقيضها بداخلها، صراع بين قوى الجذب والدفع، بين الإقدام والإحجام، بين الايجاب والسلب، إنّ الماضي لا يمضى والحاضر لم يحضر بعد –إلّا شكليا– الشيء الذي يوضح خوفنا وقلقنا على المستقبل أكثر من هذه العلاقة الجدلية سواء مع الذات أو التراث أو الواقع اليومي"[1] ،لأنّ الذات موصولة بين الماضي والحاضر في سلسلة حلقات، فهنا تتجلى قيمة التراث في نحت معالمها بصورة جلية، فلحظة الحاضر ما هي إلّا تداخل طبيعي بين حلقة الماضي واسقاطه على الواقع لإضاءة شعلة المستقبل الصحيح المتحرّر.

فإذا كان الماضي الذي يمكن اعتباره السابق يرفض خلع رداء القدم برفضه لكل تجديد أو تبديل، وهذا الحاضر الذي يعزف عن الاتكاء على أيّ قديم، ممّا ولّد صراعا حتميا بدوره ولّد الإبداع والاختراع والابتكار، ليسلك التطور دربه الصحيح مفتشا عن مرونة ويسر بين المتناقضات.

فالتراث الشعبي هو المعبّر الصادق عن أصالة الأمم والشاهد الحيّ على وجودهم التاريخي، وليس كما يعتقد البعض محصورا على فئة من الأميّين ويعتبرون البحث فيه أمرا سخيفا وأنّ: "كل ما هو قديم وسالف أصبح اليوم مدعاة للسخرية في عصر يحتم ممارسات وأفكار جديدة"[2].

يعدّ التراث الشعبي أحد أهم أركان الهوية التي تعرف بها المجتمعات ،حيث تمنح لكل واحد منها ميزته وصبغته الخاصة به، من نمط معيشي اجتماعي إلى ثقافي فني وصولا إلى اعتقادي ديني، ولهذا نجده ينقسم إلى وجهين رئيسين أحدهما مادي مرتبط بجوانب الحياة، وثانيهما روحي مرتبط بالمعتقدات والأساليب الفكرية.

[1]– عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 1990، ص 145.

[2]– شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، د/ط، د/ت، ص 242.

"الوجه المادي: ويشمل عديد الجوانب الحياتية التي تركها الإنسان القديم وراءه، والتي تعبّر عن فلسفة عصره، ومقتضيات عيشه بكل أبعاده وتجلياته، ويتضمن فن العمارة والمخطوطات المتبقية التي خلفها الأسلاف من مفكرين وأدباء وغير ذلك.

الوجه الروحي: ترسم تقاسيمه منظومة العادات والتقاليد والأعراف، إلى جانب التواتر الشفهي للثقافة المنقولة عبر الأجيال من أمثال وحكم وأقوال مأثورة، وقصص وأساطير وحكايات شعبية خرافية وأغاني تتميز بها بقعة جغرافية ما. ويعيش عليها مجتمع بشري معيّن في فترة زمنية مقرّرة"[1]،ويمثل هذا الوجه الناصية الحقة للأمم والمجتمعات في مسيرتها للمحافظة على أصالتها وانتمائها الحضاري.

2- عناصر التراث الشعبي.

يتضمن التراث الشعبي أربعة عناصر أساسية وهي كما حدّدها "مُحَمَّد الجوهري" كالآتي:

أ- المعتقدات والعادات الشعبية.

ب- الثقافة المادية الشعبية، الحرف والصناعات التقليدية.

ج- الفنون الشعبية وتشمل كل من الموسيقى والحكايات والألعاب الشعبية المثل والرقص الشعبي، الأشغال اليدوية والوشم والأزياء والرسوم الجدارية.

د- الأدب الشعبي الذي بدوره يتضمن: الأسطورة، الأغاني الشعبية، الأهازيج، أهازيج الطقوس الدينية، الألغاز، النكتة[2].

[1]- مُحَمَّد قجة: الحداثة والتراث، مجلة الموقف العربي، دمشق، ع 414، 2005، ص 15.

[2]- أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د/ط، 1988، ص 315.

3- خصائص ومميزات التراث الشعبي.

ينفرد كل فن أدبي بسمات وخصائص تميزه عن باقي الفنون الأدبية الأخرى ،بحيث تكفل له استقلاله وبقاءه، وقد تعدّدت مميزات التراث الشعبي تبعا لطبيعة المادة الشعبية المتحركة دوما، ولما تضمه من رموز وزخم فكري وثقافي ومن بينها:

أ- مجهولية المؤلف: معروف عن التراث الشعبي أنه مجهول المؤلف، و الإبداعات التي وصلتنا عبر تراسل الأزمنة والعصور لم تنسب إلى أحد معيّن، بل كانت مجهولة المؤلف مثل قصص ألف ليلة وليلة أو قصة علي بابا والأربعين لصّا ،وغيرها من القصص التي ألفنا سماعها، وهذا ما جعلها تنضم إلى الثقافة التراثية الشعبية، لأنّ القاعدة العامة تنص على أنّ "كل ما هو معلوم مؤلفه لا يدخل ضمن التراث الشعبي"[1].

ب-الجماعية: التراث الشعبي هو تراث أمة بأكملها، ولا ينفرد به فرد واحد، فهو "لا يعبّر عن وجدان الأفراد وتطلعاتهم الخاصة –وربما مآسيهم وأفراحهم- وإنما يعبّر عن وجدان الجماعة، إذ يعتبر بكل ما يحمل من أشكال ومضامين بمثابة الكاشف الوجداني الجماعي للشعوب المتنوعة الثقافات بمختلف أجناسها، كونه يمثل ذاكرتها الجماعية التي يختزلها في ذهنه، ويمارسها عن طريق سلوكه، تحمله الأجيال الإنسانية في تعاقبها وترابطها"[2]. وهو بهذا "لا يعبّر عن فكرة الفرد ولكن فكرة الجماعة فيصبح بذلك ضميرها الحي المتحرّك، ووجدانها المعبّر عن تجربتها الحياتية وموروثها"[3]. وهكذا تكون الجماعة الركيزة الأساسية للتراث الشعبي المؤثرة في طبيعته وتركيبته وخصائصه المميزة.

[1]- الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص 12.

[2]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط3، 1991، ص 4.

[3]- بدير حلمي، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص 18/17.

ج– المشافهة: الأدب الشعبي أدب شفوي فهو معني بالحديث والغناء والسماع، ويعتمد على ثقافة حية تعنى به وتقوم بحمله ونقله من جيل لآخر، والمتحدث أو المغني أو الراوي شخص يحمل تراثا تعلّمه من آخرين وينقله إلى جمهور بما سمعه من غيره أكثر من مرّة ،ولذا "فمن العسير جدا أن ينتقل الموروث الشعبي الشفهي عبر الأجيال والأزمنة دون تغيير وتحوّل –عميقا كان أم سطحيا– في سياقاته ودلالاته سواء كان على صعيد المفردة اللغوية أو الظاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات المردّدة في الأغاني الشعبية أو القصص الشعبي أو السير الشعبية التي يرويها المداح أو القوال في الحلقة"[1].

د– الذاكرة والحفظ، "الفنون الشعبية تعتمد الذاكرة والحفظ في عملية انتقالها من جيل إلى آخر، ما أخضعها لبعض التحويلات والتغييرات التي لا تنال من أصولها الثابتة ،ولكن قد تنال الفروع بحيث تطبعها بميزة العصر"[2] أي يعتمد التراث الشعبي في انتقاله من عصر إلى عصر على الرواية والحفظ وهذا ما جعله عُرضة للتغيير والتحوير، غير أنّ هذا التعبير لا يصيب أصوله وجذوره وإنما يحدث في شكله وما يحمله من مضمون، فعادة ما يواكب هذا التغير متغيرات الحياة وفقا لرؤية المبدع وبالتالي هذا التحوير هو الذّي يمنح التراث الشعبي الديمومة والاستمرارية.

هـ– الإعراض عن التقيد بالزمان والمكان: "فالتراث يلغي وجودهما الفعلي ويستبدلهما بوجود متخيل، كأنّ يبدي إغفال الدقة التاريخية إغفالا تاما، فيأتي التعبير (كان في قديم الزمان). أو (يحكي أنه في بعيد الزمن)، أو قولهم (عندما كانت الحيوانات تتكلم) وهكذا، أما بالنسبة للمكان فيأتي على أحد الأشكال التالية: (في مكان ما) أو (في صحراء بعيدة عن هنا) أو غيرها من التعابير التي توحي ببعد المكان"[3]، وذلك لجعل الذاكرة ترتبط بالمكان المتخيل في التراث الشعبي.

[1]– الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص 12.
[2]– المرجع السابق، ص 11.
[3]– المرجع نفسه، ص 14.

و– عدم الاكتراث بموضوعية الأحداث: "فالتراث لا يكترث بمعقولية الأحداث ولا إمكانية حدوثها بأي شكل من الأشكال ،وهو ما سايرته النصوص الروائية، والتي انطلقت من فكرة أن المؤلف له الحرّية الكاملة التي لا تتقيد بمقياس موضوعي منطقي ،وإنما يباشر الخلق والإبداع الفني بدافع رغبة إرضاء المتلقي وجذب انتباهه وإشباع فهمه ،من القصص والحوادث الغريبة"[1]، ممّا يساعد على ظهور الخوارق والتي حظيت بمكانة بارزة في التراث الشعبي.

ز– تغليب النزعة الدينية: "وذلك لطبيعة العناصر التراثية الشعبية الخيّرة التي ترى بأن الدّين جاء لإنقاذ البشرية من الخطايا التي يرتكبها الإنسان"[2]، وهذا ما يدل على تأثر الأدب الشعبي بالدين الإسلامي تأثرا واضحا برز في مضامينه ،"فقد كان الدين الإسلامي رافدا من روافد الإثراء للأدب الشعبي ومنبعا من منابع الإيحاء والتواجد ويستمد منه الأدب الشعبي ملامح الإبداع والإمتاع"[3].

ن– استرسال الزمن: "إنّ لاسترسال الزمن وتوالي أجياله عبر التاريخ الطويل للأمم والجماعات البشرية، يد في إثراء المضامين التراثية دون المساس بمحتوياتها الجوهرية، حيث تستخدم مواد التراث الشعبي والحياة الشعبية في إعادة بناء الفترات التاريخية الغابرة للأمم والشعوب والتي لا توجد لها إلّا شواهد ضئيلة متفرقة، وتستخدم أيضا لإبراز الهوية الوطنية والقومية والكشف عن ملامحها وهذا ما يعطي التراث الشعبي ميزتي المرونة وقابلية التطوّر"[4] فالمأثورات الشعبية بشكلها ومضمونها أصيلة ومتجذرة إلّا أنّ فروعها تتطور وتتوسع مع مرور الزمن، وبنسب مختلفة وذلك بفعل التراكم الثقافي والحضاري وتبادل التأثر والتأثير مع الثقافات والحضارات الأخرى، وعناصر التغيير والحراك في الظروف الذاتية والاجتماعية لكل مجتمع.

[1]– الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830–1945) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1983، ص 62.

[4]– حسين جمعة، الذاكرة الشفهية بين العرب والصهاينة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع 423، 2006، ص 75.

4- أهمية التراث الشعبي:

يشكل التراث الشعبي جذور الأمة، وأحد مقومات وعيها التاريخي، فهو بمثابة الذاكرة التي تحوي كلّ العلوم والأدب والفنون وغيرها، والتي تصنع شخصيتها ووجدانها وهويتها ،لهذا لا يمكن لأيّ أمة أو أّي شعب أن يتنصل من ماضيه ويتنكر لتراثه متجاوزا تركيبته الروحية والفكرية، وهذا ما جعله يكتسب أهمية بالغة في الحياة الثقافية للأمم، فهو صلة الوصل بين ماضي الأجداد وتراثهم العميق والأجيال المعاصرة ،حيث يعمل التراث على تحقيق التواصل الإنساني والاجتماعي بطرق غير مباشرة، فيتحقق بذلك الانتماء للتراث الوطني المنبثق من أصالة وعراقة الشعب وتاريخه.

يضمن هذا الانتماء المحافظة على الأصالة في ظل التغيرات الدولية والصراعات السياسية والعولمة، التي نسفت المكوّنات الثقافية للشعوب، فاكتسحت الساحة وأزاحت وتحاول بكل جهد إزاحة الموروث الشعبي عن مكانته من خلال تأثيراتها السلبية خاصة، بعد تفاعل الأجيال الجديدة بصورة مرعبة ومذهلة مع الحضارات الوافدة إلينا ،وخاصة الحضارة الغربية التي كانت أكثر تأثيرا على الأجيال التي تأثرت ولم تؤثر في الحضارة الغربية.

إذن فما بين الثابت والمتغير والوهم والحقيقة تبقى عملية المحافظة على الأصالة هي المحور الرئيسي، فالماضي والحاضر والمستقبل تربطهم سلسلة حلقات مترابطة والرابط الوحيد الفعّال بينهم هو التراث، هذا الأخير الذي يحمل لنا كلّ ما هو جميل من العادات والقيم الفاضلة والأخلاق الحميدة والذي تتناقله الأجيال جيلا بعد جيل، فالمحافظة عليه معناه الحفاظ على القومية والهوية الوطنية واللغة من التلف والضياع، وهو في آخر المطاف يجسد الهوية الحضارية للإنسان وبالتالي المحافظة على خصوصيته الثقافية.

وانطلاقا من إدراك أهمية التراث الشعبي البالغة، هذه القيمة الإبداعية والجمالية في الثقافة الإنسانية اتجهت الدراسات النقدية إليه ،خاصة بعدما أصبح محّل اهتمام الدارسين والباحثين به، لأنه يستحق فعلا أن يكون محل بحث عميق، هذا الإرث الذي يعبّر عن الحضارة الإنسانية لشعب من الشعوب.

II ـ علاقة التراث الشعبي بالرواية الجزائرية.

انفردت الرواية العربية بميزة متفرّدة حين استندت على ذخيرة التراث، حتى غدا استلهامه أداة جمالية يسعى الكثير من الروائيين العرب إلى اكتساب تقنياتها نظرا لما تقدمه من معرفة مثقلة بروح التساؤل عن قضايا الإنسان العربي، كقضية الوجود والنظرة إلى الكون والحياة وأزمة التاريخ ومسألة الهوية، وحوار الأنا والآخر، وصراع الحضارات والأديان وصراع الإيديولوجيات ومشكلة الثقافة وغيرها، لذا بدأ الرجوع للإرث العربي والإسلامي، وكذا الانفتاح على التراث العالمي، ظاهرة ميزت الكثير من النصوص التي اشتغل عليها الروائي العربي في تشكيل رؤيته الإبداعية معتمدا على توظيف العديد من النصوص التي يزخر بها هذا التراث.

لقد أصبح الاهتمام بالتراث الشعبي لدى الجزائريون سبيلا فنيا بخلق نمط كتابة مغايرة، وبعدا معرفيا يراهن عليه المبدع لطرح أسئلة تتعلق بالواقع وقضاياه المعقدة ،حيث "يمثل التعامل مع التراث أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها الكتاب الجزائريون منذ مطلع الثمانينات بحثا عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية، ويحدّ من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الروائية، والانفتاح على أفق باحث عن التميز والخصوصية"[1].أي أنّ سبل التعامل مع التراث والاستفادة منه يختلف باختلاف التجارب لكنها "تلتقي جميعا عند مسعى واحد، وهو الاشتغال على التراث كسبيل إلى التحديث الروائي وخلق هوية خاصة بالرواية"[2].

[1]– عبد السلام أقلمون، النص الروائي والتراث السردي، دار الأحمدية، الدار البيضاء، د/ط، 2000، ص 214.

[2]– بن جمعة بوشوشة، الرواية المغاربية والتراث السردي، مجلة كتابات معاصرة، ع 29، 1996، ص 101.

شهدت الرواية تطورا شمل الشكل والمضمون، سمح لها بتقديم قراءات خاصة بهذا التراث تبرز خصوصيتها في الكتابات الروائية التي تظهر إنتاجياتها في تقديم "نصوص جديدة تتأسس على قاعدة استلهام النص السردي القديم، واستيعاب بنياته الدالة وصياغتها بشكل يقدم امتداد التراث في الواقع، وعملها على انجاز قراءة للتاريخ، وتجسيد موقف منه بناء على ما تستدعيه متطلبات الحاضر والمستقبل"[1].

إنّ تجّلي التراث في النصوص الإبداعية المعاصرة، معناه أنّ المبدع أثناء تحليله للنتاج الفكري والمعرفي والتراثي "يحاول تجاوز ذلك الانفصال بين النص التراثي وأشكال الوصاية و تجسيداته الفكرية والجمالية، وبين ما يظهره التراث وما يحمله في جوهره، وأمام هذا الواقع تسعى الكتابة الإبداعية لتصوير جانب المعرفة التراثية في مختبر الكتابة الإبداعية لخوض مغامرة تحليل وتفكيك الخطاب الروائي"[2].

حاولت النصوص الروائية النسوية الجزائرية خلق منجزا قائما على فضاء المحلّي والتراثي الشعبي، حين لجأت إلى استثمار المحلّي والتراث الحضاري، والاشتغال عليه بوصفه مساحة للتحوّل والعبور والتسوية الممكنة بين الذات والآخر، فكان التوجه إليه ناجعا وذلك لغناه وتنوعه، ما جعل الرواية تنفتح على آفاق واسعة همّها ليس الاحتفاء بالتراث، وإنما إعادة توظيفه لاكتشاف طاقاته الفنية واستثمارها فيما يخدم مضامين نصوصها الإبداعية وتشكيل جمالياتها.

إنّ استثمار التراث في النص الروائي النسوي الجزائري هو خطاب مقاوم يملك استراتيجية نصية ومعرفية، يتم توظيفه على نحو تجريبي مغاير ينهض على التراث "ما يؤكد أنّ الروائية الجزائرية تعي أنّ التراث فضاء مجلي للأدب النسوي، ومعبّر عن مواطن خصوصيته السردية من خلال صيغ تحققه والتعبير عنه بأفكار وفلسفات وكشوفات

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث الشعبي السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص 32.
[2]- المرجع السابق ، ص 144.

نقدية وفكرية وإبداعية"[1]،مما أنتج فضاءات متعدّدة في الرواية الواحدة، وهو ما ساعد على إثراء السرد وتكثيف دلالاته بما يحيل على خصوصية يتميز بها النص النسوي الجزائري، والتي تتمثل في مجموعة أنساق ثقافية و أنثربولوجية، ولذا يوظف التراث في الأعمال الأدبية ويمدها بمواقف وشخصيات تراثية تتسع بالحيوية وبالشحنة الايحائية الرمزية، وهذا يعني أنّ العمل الأدبي يقيم جسور تواصل مع أعمال أدبية أخرى قديمة أو شخصيات مؤثرة أو أحداث ماضية مهمة، فالروائية حين توظف التراث فهذا يعني أنها تعيد تقليبه وتأويله من زاوية فنية ودلالية، وتكون بذلك قد أطرت سردها بعوالم ثقافية وتراثية أصيلة لتخلق سردا مفتونا بالانفتاح على اليومي والذاتي، ولصيقا بالمتخيل الاجتماعي بطابع حميمي يسهم في تعميق الإحساس للانتماء لدى الذات.

III: تجليات التراث الشعبي في الرواية النسوية الجزائرية.

إن استدعاء التراث الشعبي في الرواية النسوية الجزائرية هو سعي حثيث من قبل الروائية الجزائرية، إلى رسم الخصوصية الثقافية للحقبة الزمنية المقصودة في الرواية. وهو ما يضفي سمة الحداثة من خلال تحديث النظرة إلى التراث وسبل توظيفه بتمثله واستيعابه ثم تجاوزه والإضافة إليه، وما حضور التراث في الرواية النسوية إلّا نتيجة طبيعية لتأثير البيئة الشعبية في الروائية.

و انطلاقا من هذا نجد أنّ معظم الأعمال الإبداعية حظيت بحضور متميز للتراث الشعبي في أعمالهن، غير أنّ التوفيق في استثمار عناصر التراث قد تتفاوت من روائية إلى أخرى، وهذا يكون في الغالب على حساب جمالية الفن الروائي.

[1]-سهيلة بن عمر ، جينوم الظاهرة المحلية في الرواية النسوية الجزائرية، الملتقى الدولي ،الرواية الجزائرية بين الخصوصية والعالمية ،جامعة جيجل /الجزائر 17 /18/ 19 2006 .

استحضرت الروائية الجزائرية جملة من الموروثات الشعبية في نصوصها الإبداعية، لهذا سنعرض في بحثنا هذا أبرز وأهم ما حفلت به النصوص السردية –قيد الدراسة– فكيف إذن تمظهر التراث الشعبي فيها؟ ما هي تجلياته وإضافاته؟

1– توظيف المثل الشعبي.

يمثل المثل الشعبي نوعا من الإبداعات الشعبية، فهو لا يزال يلعب دورا مهما في الحياة الاجتماعية المعاصرة باعتباره قادرا على تصوير العلاقات الاجتماعية المعقدة والأقرب في التعبير عن التناقضات المتداخلة، ويتمثل المثل الشعبي بالانتشار والشيوع، لأن الذاكرة تحفظه بسهولة وتسترجعه عند الحاجة ،لأنه موجز اللفظ، بسيط العبارة، بليغ المعنى، وبالعودة إلى كتب التراث العربي نجد ابن عبد ربه يعرفه بقول: "الأمثال هي وشي الكلام، وجوهر اللفظ وحلي المعنى.. تخيرتها العرب وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان وعلى كل لسان فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها، ولا عمّ عمومها حتى قيل أسير من مثل"[1].وهذا ما يؤكد الخاصية الجمالية للمثل عن وضوح المعنى وجمال الأداء وعموم الدلالة، وتفسر سعة تناول المثل وتميزه عن باقي الأشكال الأدبية في عصره.

كما يعرّف على أنه "عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية، أو موقف الإنسان من هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي، أو أنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة" [2]. فهو يثبت في الذاكرة، وينعش في الشعب قيمه وعاداته وهو تعبير صادق ومباشر ناتج عن تطلعت المجتمع لكونه، ارتبط بشتى مجالات الحياة في جوانبها الفكرية والنفسية العميقة.

[1]– ابن عبد ربه، العقد العزيز، دار الكتاب العربي، بيروت/لبنان، ج3، 1982، ص 63.

[2]– أحمد أبوزيد، دراسات في الفولكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د/ط، 1972، ص 187.

إذن يعتبر المثل قولا معروفا قصير العبارة يحتوي فكرة صحيحة أو قاعدة من قواعد السلوك البشري، أطلقه شخص من عامة الناس في ظرف من الظروف، ثم انتشر بين الناس يقولونه في مختلف المناسبات التي تشبه الحالة التي قيل فيها لأوّل مرّة، فهو إذن وليد ظرف خاص، ومناسبة معينة أجادت بها قريحة من قرائح عامة الناس، كما يمكن اعتباره "فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه، فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة وطريقة تفكير، لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب،"[1] فهم من خلال ذلك يحاولون صياغة أفكارهم، وآرائهم في قالب التعبير الشفوي فالمثل "قول وجيز يعبّر عن خلاصة تجربة مصدره كل الطبقات الشعبية، يتميز بحسن الكتابة وجودة التشبيه، له طابع تعليمي، ويرقى عن لغة التواصل العادي"[2]. فهو إذن جماعي النشأة، راقي اللغة ويصدر عن تجربة.

يجهل الباحثون في فن المثل الشعبي تاريخ نشأته وظروفه، لذلك فهو فن مجهول الأصل، فالذين يتداولونه لا يهمهم مصدره بقدر ما تهمهم الأشياء الجميلة التي تضيفها تلك الأمثال إلى حياتهم ،فغايتهم من تداولها هو تعلمهم منها ما ينبغي تعلّمه حتى لا يقعوا في فخ التهوّر وقصر النظر، ليبقى فن الأمثال الشعبية على صلة متينة بواقع المجتمع وأصوله.

وخلاصة القول يعدّ المثل من أهم فنون التعبير الشائعة بين الناس، والمتناقلة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد، وعبر العصور المتعاقبة حيث تعكس عادات أصحابها وسلوكهم، وأخلاقهم وتقاليدهم، بقلّة ألفاظها وكثرة معانيها التي تعبر عمّا تختلجه الشعوب في أعماقها.

[1]- طلال حرب، أولية النص، نظريات في النقد والقصة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص 64.
[2]- أحمد زغب، الأدب الشعبي (الدرس والتطبيق) مطبعة مزوار، الجزائر، ط1، 2008، ص 88.

جذب المثل الروائيين والروائيات وراحوا ينهلون منه ما يخدم نصهم السردي، لأن الرواية أصبحت أداة حفظ وتسجيل للتراث الشعبي، وفي الوقت ذاته قناة ناقلة للثقافة من جيل إلى جيل آخر، وعلى هذا الأساس صار للمبدع علاقة خاصة بالثقافة والتراث.

والرواية النسوية الجزائرية كغيرها من الروايات الذكورية استقت من التراث الشعبي ما طعمت به نصوصها لتزداد أصالة وحيوية .فقد عمدت الروائية "**زهور ونيسي**" إلى استحضار مجموعة من الأمثال الشعبية في روايتها "**جسر للبوح وآخر للحنين** والتي اتخذت شكل الملامح الدالة بانفتاحها على النص.

هذا ما تجلى في الرواية حيث تقول: **مازالت البركة** فهذا المثل يضرب في سياق مباركة عمر المريض، أو الطاعن في السن تفاؤلا بمديد عمره، وعدم انقطاع بركة حياته أدرج هذا المثل في النص حيث أراد "**كمال**" دخول أبواب قسنطينة وكان "يريد مدخلا بعينه من مداخل المدينة، إن لها أبوابا سبعة فأي باب منها يريد"[1] .لقد وقع في حيرة شديدة، فبحكم طول غيبته عن وطنه ومدينته اختلطت عليه الأمور، وراح يبحث في عمق ذاكرته المرهقة عن اسم الباب محل البحث، ليتذكر أخيرا ،حينها تأكد بأن ذاكرته مازالت بخير ولم يصبه مرض النسيان، ساعتها تذكر والده وهو يربت على كتف جارهم العجوز مواسيا" **مازالت البرّكة عمي السعيد"**[2].

جاء هذا المثل مناسبا تماما لسياق النص فتذكر "**كمال**" أكد له أنّ ذاكرته مازالت تعمل وأن البركة مازالت، وهذا ينطبق كذلك على الإنسان الذي تقدم به العمر، فنحاول دوما أن نقدم له جرعة من التفاؤل والأمل في الحياة من خلال هذا المثل الذي ينعش النفس البشرية ويمدّها بنوع من الطاقة الإيجابية التي تجعله ينظر إلى الحياة نظرة حب وتفاؤل ممزوجة بنوع من السعادة التي تنشدها الروح الإنسانية.

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 12.

[2] - المصدر نفسه ،ص 79/78.

وهذا فعلا ما حاولت "**أم كمال**" فعله حين قالت لولدها: **يموت الماشي ويقوم الراشي**، وكان هذا في خضم حديثها مع ولدها "**كمال**" عن مرض زوجها والذي كانت تتوقع موته بين الفينة والأخرى.

– من أدراك يا أمي أنّه سيموت قبلي أو قبلك؟ إنّ الموت والحياة بيد الله والمرض مهما كان خطير لا يميت ،الأجل هو الذي يميت.

ونعم بالله يا ولدي صدقت إن المثل الشعبي يقول: **"يموت الماشي ويقوم الراشي"** ولا دخل لنا بقضاء الله وقدره"[1].

يحمل هذا المثل بعدا دينيا عميقا يدل على قدرة الله على قلب الأمور رأسا على عقب ،وبالتالي التأكيد على أنّ الموت قضاء وقدر، لأنه مهما مرض الإنسان وطال مرضه فإنه لن يموت مادام أجله لم يحن بعد. يقول سبحانه وتعالى في كتابة العزيز: "**لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ**"[2] فيمكن أن يطال الموت المريض وغير المريض.

هذا ما حاولت "**أم كمال**" ايصاله لابنها عبر تلفظها بهذا المثل، لأنّ الحياة علّمتها أن الموت يدرك الجميع سواء العليل أو السليم، وفي نظرنا أنها أوردته حتى تبدّد مخاوفها ومخاوف ابنها من شبح الموت الذي يخيم على رأس زوجها، وبالتالي تطرد فكرة موته، إلّا أنّ الموت قدر محتوم علينا تقبله بصدر رحب، لأنّ الإيمان بالقضاء والقدر من صفات الإنسان المؤمن.

وفي سياق آخر استدعت الروائية مثلا شعبيا كثيرا ما يتداول بين الناس الذين تربطهم وشائج عائلية متينة، يقول "**كمال**" بطل الرواية لأمه في المقطع السردي الآتي: "يبدو أنك غنية اليوم، ما رأيك في حق تذكرة سينما

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 79/78.

[2]– القرآن الكريم، سورة الرعد، الآية 38.

يقولون أنّ هناك فيلما جميلا يعرض في صالات المدينة، وتبتسم وهي تناوله أكثر مما طلب **الغالي طلب الرخيص**"[1].

يفصح لنا هذا المثل عن العلاقات الأسرية الناجحة والمتينة التي تربط بين الأم وابنها، علاقة تتسم بالحب والاحترام، فحين يطلب الابن من والديه مال أو أي شيء فإنهما يلبيان رغبته ولا يبخلان عليه مهما كان الثمن ، لأنه في نظرهما أن الابن هو الكنز الحقيقي، فسعادتها تكتمل حين تكون لهما القدرة على العطاء والهبة فيشعران حتما بالسعادة والراحة النفسية.

تعج الرواية بأمثال شعبية كثيرة لامست حقولا دلالية مختلفة كالإيمان بالقضاء والقدر ،وحقل العلاقات الإنسانية وفي هذا الشأن تدرج الروائية مثلا لطالما تردّد كثيرا في مواقف عدّة حيث تقول "**أم كمال**": **"إنها ليست مقطوعة من شجرة"**

إنّ هذا المثل يضرب في الشخص الذي ليس له أهل ولا أقارب فهو كالفرع الذي انقطع من شجرة فأصبح بعيدا ووحيدا"[2].

استشهدت "**أم كمال**" بهذا المثل حتى تقنع ابنها بالعدول عن قرار زواجه من الفتاة اليهودية، لأنه لا يمكنها أن تنفصل عن أهلها وتبتعد عنهم مهما كان، إلّا أنه بقي مصرا على أنّه لا يهمه من أمرهم شيئا، ما يهمه هو حبيبته راشيل، لتقاطعه أمّه بعصبية ملفتة انتباهه إلى أمر أهلها الذين سيصبحون أصهارا له وأخوالا لأولاده، لأنه من غير المعقول أن تتغاضى عن هذا العرف الاجتماعي ويؤكده، فالزواج من اليهود أمر محسوم لا رغبة لنا به، وعليه فالعلاقات الأسرية لا يمكن أن تتجاوزه وحبيبته لا يمكنها التبرأ من أهلها من أجله، لأنها ليست مقطوعة من شجرة.

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 93.

[2]- سعيد سلام، دراسات في الرواية الجزائرية وتناصلها مع الأمثال الشعبية، دار التنوير، ط1، 2012، ص 122.

لقد استحضرت الروائية هذا المثل تقديرا منها لأهميته البالغة التي تنبه المتلقي لضرورة تقدير الخطي خاصة في الاختيارات الحساسة التي إذا ما قدرت كانت عواقبها وخيمة.

وفي ذات السياق، نقرأ في الرواية مثلا شائعا جدا في الوسط التجاري خاصة ، يقال **"التجارة شطارة"** وعادة ما يقال هذا المثل للرجل الذي يقبل على امتهان حرفة التجارة، وحين يفشل في فهم عوالمها وأسرارها يعزف عنها ،وفي هذا إشارة إلى أنّ سالك هذه الحرفة تتطلب منه قدرا من الصبر و المكابدة ومعرفة عميقة وجيدة بأحوال سيرها حتى يتمكن من النجاح فيها، فهي تتطلب الحنكة والدهاء.

تنطق "**أم كمال**" بهذا المثل وهي بصدد الإجابة عن سؤال ابنها حول إمكانية امتهان والده حرفة بيع الأنسجة بدل "**عمه الطاهر**"، فأمه كانت وقتئذ تتفنن في حياكة الأنسجة بأناملها وأنامل جاراتها بكل حرفية، حيث يسلمن هذا الابداع إلى جارهم الشيخ عمي الطاهر ليأخذه بدوره إلى "**الحاج بلعمري**" صاحب أكبر محل نسيج بحارة الرصيف القريب من حيّهم ليعرضه للبيع"[1]. وهنا تفوهت الأم بهذا المثل الشعبي **"التجارة شطارة"** ردّا على سؤال ابنها.

يشتري "**الشيخ الطاهر**" من نساء حيّه الأنسجة التي يطرزونها بثمن بخس ليعيد بيعها إلى "**الحاج بلعمري**" بثمن باهظ والفارق بين الشراء والبيع هو الفائدة فيسجل بذلك ربحا ، هذه هي التجارة بيع وشراء والبقاء للأذكى والأشطر لمن يملك عقلا تجاريا يستطيع من خلاله تحقيق ثروة.

كما استدعت "**ربيعة جلطي**" في روايتيها "**حنين بالنعناع**" و"**عازب حي المرجان**" جملة من الأمثال الشعبية، باعتبارها رصيدا ثقافيا وحضاريا للمجتمع ،فجاءت متنوعة الأغراض والمقاصد متباينة الموارد والمضارب، جسّدتها الروائية في نصيها لتكسبهما سمة جزائرية خالصة، وتنطق بها شخصياتها كون هذه الأمثال جاءت على ألسنة

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 92.

الشخصيات، وبالتالي تعلن هذه الأمثال عن مرجعية ثقافية مرتبطة بالروائية من جهة، وبشخصيات الرواية من جهة أخرى ،وما زاد من جماليتها هو تضمينها داخل الحوار لتظهر وكأنها من صميم اللغة السردية.

استلهمت الروائية من التراث الشعبي بعض الأمثال الشعبية التي تنتمي إل حقل الجمال والزينة، خاصة عندما تؤكد الجدّة **حنة نوحة** لحفيدتها أن الجمال هو غنى وترف.. هي وصيتها لها، تقول الضاوية:

– ثم يا**حنة** ما قيمة أن تكوني جميلة في هذا العالم القبيح الملوث، ما الفائدة يا**حنة؟**

– نعم لا غنى غير غنى الجمال بكلّ شمائله وأشكاله إنه المرآة الوحيدة السالمة من خراب الحروب، تلمع بين الحطام وتذكر بأن الحياة أولى من الموت... ! هذا ما تعلمته من جدّتي **نوحة** حين كان صوتها هديل الحمام يأتيني مذكرا:

"الزين المليح يبلى وما يطيح"[1].

يشير هذا المثل إلى أنّ الجمال وإن بدأ في الأفول مع مرور الزمن وتقدم السن، فإنه يبقى ما يدل عليه من علامات ظاهرة وواضحة على الجسد. تحاول الجدّة التأكيد لحفيدتها أن الجمال هو الترف بعينه فلاشيء يوازي الجمال أو يهزمه، لكن تعود وتذكر من جديد إلى أنّ الجمال وحده لا يكتفي بذاته نقرأ في الروائية:

شعرت برجفة منذ أن ألقت جدتي **نوحة** في وجهي جملتها التي ظلت موشومة على كامل جسدي وداخل تلافيف مخي:

– الدفلى زاهية بنوارها مرّة و بلاتمر كوني كي عرش النعناع، يا الضاوية بنتي تسبقوا ريحتو"[2].

[1]– ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 15.

[2]– المصدر نفسه، ص 17.

يضرب هذا المثل للإنسان الجميل الوجه والقبيح الروح ،**فحنة نوحة** تطلب من حفيدتها أن تكون جميلة الروح مثلما هي جميلة الوجه، فتكون أفعالها الخيرة، وطباعها الحسنة دليلا حقيقيا على جمالها دوما تسبقها أفعالها الحسنة، لأن جمال الوجه من جمال الروح، ولأن المظهر لا ينبئ عن المخبر كثيرون هم من يتمتعون بجمال الوجه، لكن مع الأسف يفتقدون لجمال الروح.

وتستمر **حنة نوحة** في تقديم دروس الوعظ والإرشاد ،عن كيفية التعامل مع الجمال هبة الله لخلقه من خلال تقديمها لحكايات مبطنة عن الجمال وفتنته وأهواله ،لتلخصها في أمثال شعبية، هذه الأمثال التي تعتبر من أرقى صور التعبير عن التجارب الذاتية أو الجمالية، لهذا **فنوحة** تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن الجمال قد يكون منحة ومحنة في ذات الآن، وهنا يمكن للقارئ البحث عن علامات ثقافية كثيرة.

تقول **الضاوية**: "أذكر قصتها الجميلة تلك ... عن ثلاث نساء كن يتنافسن، ويتخاصمن عن من هي الأجمل بينهن، فالأولى لها الشعر الجميل المسترسل اللماع الفاتن، والثانية تتباهى بساقيها المضفورين من عاج مذهل، والثالثة لها وجه صبوح متناسق ساحر، وبعد أن اختلفن فيما بينهن طويلا، قررن أن يلجأن إلى معرفة رأي الناس فذهبن ثلاثتهن إلى باب السوق الشعبي الكبير من حيث يدخل التجار، وفرشن بساطا إيرانيا جميلا، وجلست الأولى وقد كشفت عن شعرها الفاتن، والثانية بمحاذاتها وقد كشفت عن ساقيها الجميلتين، أما الثالثة فقد رفعت وجهها المشرق نحو المارين، ذاع خَبَرَهن في السوق مثل النار في الهشيم ولما أدرك الناس ما بهن وأفضو في الأمر جاءهن كبير التجار ناطقا باسم الجميع ليقول الحكم وينطق بالقول الفصل:

– الشعر في الحلسة والرجل في الهركسة وبالوجوه يتبازو النسا"[1].

[1]– ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 20.

تبقى **حنة نوحة** تؤكد ومن جديد على جمال الوجه الذي هو بطبيعة الحال مرآة الروح، لأن جمال الوجه من جمال الجسد، فالوجه هو المرآة العاكسة لروح الإنسان، وبقية الأجزاء هي مجرّد تحصيل حاصل مقابل الوجه وجماله الذي هو سلطان الجسد، فالوجه بالرغم من ملامحه المتناسقة بتقاسيمه، بصفاته وانعكاساته، يبقى هو المعبّر الحقيقي عن خفايا الروح بكل تفاصيلها وجزيئاتها، وهذا فعلا ما أدركته **حنة نوحة** حين اعتبرت الجسد الجميل بماله من هالة وجبروت يتجسد في ذلك الوجه الذي يعكس روحه "تتجلى عبر الصفحة المستديرة التي تتوجه"[1].

وتستمرّ **حنة نوحة** في توجيه النصائح **للضاوية** حتى تستطيع مجابهة الحياة ومصاعبها وكيف تتفادى العراقيل وما يجب فعله وفي هذا المضمار نقرأ:

– أحيانا لا أدري إن كنت تمدحين أم تذمين... إن كنت أيضا سعيدة بي أو تعيسة إن كنت خائفة ،علي أو على كرامات جدّك الأول تأخذ أمواجك العاتية بين المد والجزر.

النملة اللي يَحبْ ربي يعذبها ينبتلها جناح؟[2]!.

يقال عادة هذا المثل للإنسان الذي يذهب برجليه للمصائب التي تؤدي إلى حتفه فهو كحال النملة التي تطير في السماء وتصبح فريسة سهلة للطيور فتأكلها.

وهذا ما توصلت إليه **الضاوية** حين قالت: فمن المحنة أن يكون الإنسان بين البينين، بين النحلة الحرّة الطائرة، وبين النملة التي عليها أن تلزم جحرها في الوقت المناسب حتى لا تستحقها الحوافر.

هذا يعني أن يكون الإنسان متأنيا في خياراته، ولا يرمي بنفسه إلى التهلكة ولا يخوض في أمور أكبر منه بكثير، فلا يقدر عليها فتكون العواقب وخيمة عليه.

[1]– ربيعة جلطي، حنين بالنعناع ،ص 21.
[2]– المصدر نفسه ، ص 17.

وما زال النص يحفل بأمثال شعبية جاءت مناسبة لسياق الأحداث، وزادت الرواية تفاعلا مع الموروث الشعبي ومن بينها هذا المثل **"ازداد الطين بلة"**، ويضرب هذا المثل حين يكون المرء محاطا بهالة من المصاعب والمصائب لتلتحق بالركب مصائب أخرى تزيد الوضع سوءا فيقال:" **ازداد الطين بلة"** وهو حال من يمشي على التراب وإذا بالأمطار تبلله فتصعب عليه عملية المشي، قالت الضاوية هذا المثل بعد عودتها من دمشق هروبا من الوضع السياسي المتأزم الذي أسفر عن حرب أصبحت تأكل الأخضر واليابس، لكن ظلت **الضاوية** تتابع الأخبار الصادمة الحزينة والمزعجة فكلها أخبار كارثية ظالمة ،جعلتها أكثر قلقا وخوفا على مصير الناس ،الذين أحبتهم هناك في بلاد الشام، ولم تكن تعرف أن ابتعادها وعودتها للجزائر زاد من قلقها وحزنها ،وخاصة وأنها تجهل مصائر الناس، الذين تعرفهم فهذا زاد من توترها وانشغالها عليهم لهذا قالت أزداد الطين بلة"[1].

وتتفوه أم الخير في موضع آخر بمثل كثير التداول بين عامة الناس ،عندما يكون مقترنا بعملية البحث عن أماكن أو أشخاص فحين نعثر عليهم ونسأل كيف عرفت نقول: **"اللي عندو لسان ما يضيع"** نقرأ في الرواية:

– أم الخير كيفاش عرفتيني نسكن هنا؟

– اللي عندو لسان ما يضيع"[2].

كأن أم الخير تريد القول بأن من يسأل عن حاجته سيجد في نهاية المطاف السؤال والاستفسار يتطلب لغة ولهذا يرمز إلى التساؤل باللسان مجازا.

يتعرض الإنسان في كثير من الأحيان إلى مواقف يصعب فيها اتخاذ القرار الصحيح فيتأرجح بين القبول والرفض، بين الإقدام والإحجام، فيقال له: **عينيك ميزانك."**[3]معناه الاعتماد الكلّي على الاجتهاد الفردي في

[1]– ربيعة جلطي ، حنين بالنعناع ، ص 83.
[2]– المصدر نفسه، ص 114.
[3]– المصدر نفسه، ص 154.

تقرير الأمور وحسم القرارات المهمة دون مساعدة مع الآخرين، فالمعني هو من يقرّر مصير نفسه، فجاء في المتن الروائي "تجربة الحب لا تتكرر مثل بصمتك كما بؤبؤ عينك لا يشبه آخر **فعينك هي ميزانك** ودبّر رأسك"[1].

وتوظف رواية **حنين بالنعناع** أمثالا شعبية منها:

"الطير اللي جناحو صحيح ... ما يربح صيادو غير الريح" ص11.

كذلك **"اعطيتكم لامان والسلام في طير الحمام"** ص61.

إلى جانب مثل شعبي آخر **"أعطيني واحد فاهم والقارئ إديه"** ص 161.

لقد احتلت الأمثال الشعبية مساحة نصية معتبرة من رواية **"حنين بالنعناع"** على عكس النص السردي **"عازب حي المرجان"** للروائية **"ربيعة جلطي"** الذي لم يتضمن سوى مثلين اثنين لا غير.

لقد جاء أول مثل في الرواية حينما رأى **الزبير** غيرة أصدقائه **محند ومصطفى ويحي** من صديقهم المشترك **عباس،** لأنه كان متفردا في كل شيء بدءا من شاربه وحتى عضلاته، التي تنتفض من عنقه المليء بالحياة ساعتها تذكر مثلا كانت أمه دوما تردده **"غيرة النساء مرّة يا وليدي كشجرة الدفلى"**[2].

فإذا كانت غيرة النساء مرّة كالعلقم لا يمكن لأحد أن يتذوقها لشدة مرارتها، فإن غيرة النساء لا تساوي شيئا أمام غيرة الرّجال على الرغم من أنّ صفة الغيرة لصيقة بالمرأة لكن الواقع يفند ذلك حيث يؤكد **"الزوبير"** أنّ غيرة أصحابه كانت أكثر مرارة.

[1]- ربيعة جلطي ، حنين بالنعناع، ص 154

[2]-ربيعة جلطي ،عازب حي المرجان ، ص 47.

أما المثل الثاني فقد أوردته الروائية كتقويم للسلوك السيء يقول **الزبير**: "لا يعجبني المثل الذي كانت أمي تردّده **"اسمع لكلام اللي يبكيك وماتسمعش لكلام اللي يضحكك"** عفوا يا أمي ..." [1]!

فالإنسان بطبعه لايقبل من يسدي له النصح ويعتبره تدخلا سافرا في حياته، وإن صادف وأنّ تقبل الكلام فإنه يقبل منه ما يضحكه ويسعده حتى وإن كان يضرّه، أما ما يبكيه يرفضه، وإن كانت فيه فائدة له، ولكن المثل ينصحنا أن نقبل الكلام الذي يبكينا لأنه في صالحنا حتى لو كانت المعاملة قاسية، لكن في الأخير نتيجتها إيجابية.

نقرأ في الرواية: "يبدو أنّ الناس الحزاني يضحكون كثيرا يا لها من قوة، قوة أن تضحك أمام ما يبكيك بدل أن تبكي أمام ما يضحكك.. أن تضحك ممّا يبكيك بدل أن تبكي ممّا يضحكك"

واستفادت **عبير شهرزاد** من دلالات ورمزيات المثل الشعبي في روايتها التي أدرجت مثلا شعبيا يدخل في حقل الطمع والتطفل حين تقول:

"صوارد الطماع يديهم الكذاب" بالفعل فإن الإنسان الطماع ما أسهل أن يقع في شراك الكذابين والدجالين، لأنّ الطمع يعمي بصيرته، فلم يعد يفكر فيما عرض عليه، بل يذهب تفكيره فقط إلى كيفية الحصول على أكبر قدر من المال بمعنى يدفع القليل ليجني الكثير بدون تعب، وبالتالي الطماعين يكونون ضحية للكذابين جاء في الرواية:

"صدقت ... فالتاجر السياسي مغامر كبير و أرباحه بعيدة المدى و طويلة الأجل أحيانا

– لكنه يربح في النهاية دائما ... تعرفين لم؟

[1]– ربيعة جلطي ،عازب حي المرجان ، ص 47.

– لأنه يبيع الناس أحلاما من على كرسي أناني لا يحقق في الواقع سوى أحلامه المريضة.

– بدأت تتحاذقين وهذا مثيرا كما هو مثير ذلك المثل الشعبي الذي اكتشف أن **صوارد الطماع يديهم الكذاب** لكن ثقتي أني لم أتجرأ على دخول الانتخابات، إلّا بعد دخول أكابر التجار من بني جنسي ومن بني آوى"[1].

لقد أعطت الأمثال الشعبية بعدا جماليا لبناء النص، باعتبارها مرتكزا فنيا، كما ساعدت على تعميق المضامين، وإضفاء خصائص الواقع، لتكون الرواية معبّرة بصدق عن جوها الطبيعي.

2– توظيف الأغنية الشعبية.

تنوعت تعريفات الأغنية الشعبية وتعدّدت التي تحاول أن تحدّد ملامحها ليمكن ،تمييزها بين سائر فنون القول الشعبية ، فهي تشكل من أرقى أشكال التعبير في الأدب الشعبي "إنها قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أميين في الأزمان الماضية، ولبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن، وهي فترة قرون متوالية في العادة ... وإنّ الأغنية الشعبية هي الأغنية التي أنشأها الشعب، وليست هي الأغنية التي تعيش في جو شعبي"[2].

فالأغنية الشعبية هي إذن شكل أدبي يودعه الشعب قيمه الحضارية في انفعال صادق تعكس شعور الجماعة وذوقها، فهي تصوير للحياة الاجتماعية لواقع الناس اليومي في أعمالهم وأفراحهم، وتكافلهم وعلاقتهم ببعضهم البعض ،إنّها إنتاج المجتمع كله من خلال أفراده الذين يعبّرون عنها.

تقوم الأغنية الشعبية بوظائف ضرورية كالتعبير عن وجدان الجماعة الشعبية وتعلي من شأن مثلها العليا، عن وجدان احترامها وتصون القيم الخلقية التي تريد الجماعة أن تؤكدها في نفوس أفرادها، وتدفع إلى الالتزام بها.

[1]– عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 43.

[2]– أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة/مصر، د/ط، 1983، ص 5.

وقد يحدث أن ينضجر الإنسان من حياته أو يرتاب في أن الأمور تسير وفقا لما يجب أن تكون عليه، أو يشك في علاقة من العلاقات التي جبل على احترامها ،وهنا سنجد أغنية أو موّالا يقوم باستحداث التوازن الذي فقد أو على وشك أن يفقد، تعيد تثبيت القيمة الأساسية وتستنكر الشذوذ"[1]. إنها تعدّل المزاج وتصحّح الاضطراب النفسي، لأنها تعبّر عن حالات مختلفة كالفرح والحزن وعن التغيرات التي تطرأ على أفراد المجتمع، وتعبر عمّا يختلج في نفوسهم فهي، "عامة موّال من الشعر الملحون يعبّر عن حالة خاصة تجول النفس البشرية في حالتي الفرح والحزن، وهي تعبير صادق عمّا يختلج في العواطف والوجدان من ضغط، حزن، ألم كلمات بسيطة، عامة، لغة لهجينة"[2].

يساعد الاستعمال الجيد للأغنية الشعبية على ربطها بالصلات الوثيقة التي تجعل الإنسان يعيش نفس الظروف مع مجتمعه، أو ما يحيط به من أفراد فيتقاسم معهم مشاكلهم ومستجداتهم، باعتبار أنّ هذه الصلات قد تشكل حياة متميزة للإنسان راسمة حدود مجالات صراعه والحواجز ،التي تعرقل مسيرته وتقف حجرة عثرة أمام طموحاته وأهدافه التي يسعى جاهدا إلى تحقيقها، وهي بذلك "غنية بالمغزى والرموز التي تكشف عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه، مع الكون كله، ولا عجب بعد ذلك إذا شعر أن العالم كلّه يتحدث من خلال هذه الرموز"[3].

إنّ الأغنية الشعبية كثيرا ما تكون مدججة بالرموز والدلالات الموحية ،ممّا جعلها موردا هاما يستمد منه الفنان ما يغنى تجربته الفنية ويثريها وذلك باستفادته من طبيعتها الرامزة التي تتميز بالشمول والاستمرار والقدرة على اختراق حاجز الزمن خاصة وأنّ ،لها قابلية الإضافات الجديدة ولو في وسائل أدائها، وهو دلالة على تجدّدها ،خاصة وأنّ هناك أغان شعبية استمدت من التراث الشعبي ثم أجريت عليها تعديلات تلائم هموم العصر ومشاكله والأكيد أنّ الساحة الفنية تعج بهكذا نماذج.

[1]- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، ص36

[2]- المرجع السابق، .ص 40.

[3]- نيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 8.

لقد نالت الأغنية الشعبية وعلى مرّ الزمان اهتمام الكتاب ،إذ نادرا ما نجد رواية لا تستلهم روح أغنية شعبية تعيش في أعماق المجتمع، ويردّدها الناس لأنها تعتمد على الكلام السهل المتناول الذي يوجه مختلف العواطف من خلال ألحان بسيطة، يسهل حفظها لتتمكن الجماهير من ترّديدها مع المغني، إن انفرد بأدائها لوحده، أو أن يشارك فيها المغني أفراد المجموعة، وربمّا هذا ما جعلها "تكتسب صفات الأغنية الفولكلورية لخلود ألحانها وترديدها من طرف جميع الناس على مرّ السنين والأجيال"[1]، إلّا أنّه في كثير من الأحيان يتعرض نص الأغنية الشعبية إلى تحويرات وتعديلات وإضافات ،عبر تداولها شفهيا من عصر إلى آخر نتيجة تغير مفردات الواقع الشعبي ذاته ،الذي يطرأ عليه التغيير بشكل مستمر، فيمس هذا التغيير نص الأغنية بأن تتبدل المفردات بما يناسب تغيرات الواقع ،دون أن تخل بمعناها الحقيقي ومدلولها الرمزي، وبذلك تتحقق صفة الدوام والاستمرارية في حالتها الطبيعية لا عن طريق التدوين، ولكن عن طريق الانتقال الشفاهي والسماعي"[2].

إنّ الكتابة الروائية الجزائرية تفاعلت مع مختلف الأشكال الشعبية لرصد مختلف الوقائع والظواهر السائدة، ذلك أن الرواية تعدّ من بين الفنون الأكثر قدرة على استيعاب الوجود الإنساني، وهذا ما جعلها قابلة للتطور والاستمرار والتعبير ،لهذا راحت تنهل من التراث الشعبي هذه المادة الثرية على شكل أغان أهازيج موسومة بطابع محليتها واتخذها الروائيون رمزا للتعبير عن هوية الشعب وخصوصية محليته.

من هذا المنطلق حاولت الروائية الجزائرية تطعيم نصوصها السردية بأغان شعبية، وإن كانت قليلة الحضور حتى تكسر الرتابة عن القارئ وتدخله في جوّ الرواية بطريقة فنية، وتعلن انفتاحها على عنصر من عناصر الذاكرة والهوية.

[1]- صميم الشريف، الأغنية العربية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق/سوريا، د/ط، 1981، ص 127/126.
[2]- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، ص 39.

لقد سلكت الروائية "**زهور ونيسي**" في نصّها الموسوم بـ "**جسر للبوح وآخر للحنين**" هذا المسلك ،حيث أدرجت أغنية اجتماعية مناسباتية تتعلق بمراسيم ختان الأطفال ، تغنى لحظة شروع الختّان في تختين الصبي أين تقف النساء على مقربة من الختان ترددن وصلات غنائية مصاحبة آلة البندير مع دوي الزغاريد والرقصات الفولكلورية الشعبية تقول الروائية: "وعندما نزعوا تلك الجلدة الزائدة منه ذهبوا بها في إناء واسع من النحاس يحوي ترابا والبنات يغنين"[1].

طهّر يا المعلم طهّر لا تخاف * لا توجع وليدي من تحت اللحاف.

هذه الأغنية مشهورة ومعروفة على مستوى الشرق الجزائري، إلّا أنّ هناك من يؤكده أنها معروفة في الجزائر كلّها، لأنها أغنية شعبية تعني مناسبة اجتماعية معينة تمس كل بيت فيه ذكور، لهذا فهي تغني وتؤدي بروايات مختلفة حسب المنطقة ومنها:

طهارالصانع طهر في حجري * لا تجرح أوليدي والدمعة تجري"[2]

طهار الصانع طهر بالنظر * لا تجرح أوليدي خالو ما حضر

طهر يا المعلم يا وجه القمر* طهر لوليدي نعطيك التمر

إنّ إدراج هذا النوع من الأغاني الشعبية التي تقال في المناسبات الاجتماعية، يكشف عن نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب، "ذلك الذي أصبح يعيش فترة من فترات الصراع الحضاري بين القيم القديمة الراسخة من

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص52.

[2]– العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى (منطقة الأوراس) ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص 72.

ناحية، والتطوّر الحضاري الذي يغزوه، ويفرض عليه أن يغير بعض مفاهيمه من ناحية أخرى، كما يكشف هذا النوع صورة لبناء المجتمع الشعبي"[1].

كما تحضر الأغنية الشعبية عند "**ربيعة جلطي**" في مدونتها المعنونة بـ "**عازب حي المرجان**" وذلك عندما طعمت روايتها بأغنية تراثية من تراث الغرب الجزائري بعنوان "**سيدي يحي**" لفرقة نجوم الصيف "ملكة أغاني نهاية الثمانينات بامتياز بداية تأجج الأرض بداية العشرية السوداء ... أغنية تحضن النار والثلج معا، أغنية الخيط الرفيع بين الحزن الجارح والفرح الكاسح، نقرأ:

"ألا لا ... لالا

سيدي يحي بالشمعْ نضويك

ولي جات لحنينة العار عليك

ألا لا ... لالا

بايتة الحمة عليا وعليك

من جيت البارح ووليت

ألّا لا ... لالا

ياخوني من عبابيا

ياجبذ البارود لاسق فيا

[1]- صميم الشريف، الأغنية العربية، ص 127/126.

ألا لا .. لالا...[1]

جاءت هذه الأغنية كردّ فعل عن أغنية "**مارلين مونرو**" أسطورة الغناء الأمريكي حين احتار "**الزوبير**" ماذا يقدم "**لمارلين**" مقابل أغنيتها الرائعة فلم يجد أفضل من هذه الأغنية التراثية الجزائرية حتى يؤكد "لمارلين" أن الجزائر لديها أغانيها وموسيقاها التي تميزها عن غيرها من الشعوب.

خضعت هذه الأغنية للتطوير والتغيير حين مسّ الآلات الموسيقية المصاحبة لها، إذ كانت في الماضي تؤدي على إيقاع الدف أو البندير، غير أنّ فرقة **نجوم الصف** أدخلت عليها آلات موسيقية عصرية كالكورديون، وآلة القيتار الكهربائي ممّا أضفى عليها إيقاعا موسيقيا جميلا.

جاء توظيف هذه الأغنية الشعبية ضمن سياق ثقافي جمالي لكونها تهتم بالأبعاد الجمالية بالتعبير عن العواطف المطلقة للإنسان أو بمشاعر ثقافية، ولكون اهتمامه الأعمق مرتبطا بتصورات الذات الفردية ومن ثمّ الهوية.

واستدعت في ذات السياق الروائية "**هاجر قويدري**" الأغاني الشعبية التي تحيل على ثقافة الشعب الجزائري في فترة الحكم العثماني، فالأغنية الشعبية تعتبر "ركنا من أركان ثقافتنا وصفحة تعكس جانبا من عاداتنا وتقاليدنا المتوارثة وهي تختلف عن غيرها من سائر أشكال التعبير الفني، في كونها تؤدي المعنى المراد تبليغه للمتلقي عن طريق الكلمة واللحن معا. لا عن طريق الكلمة وحدها"[2].

وعلى هذا الأساس قرنت "**هاجر قويدري**" الأغنية الشعبية التي استحضرتها بآلة موسيقية وهي القيتار حتى تخلق جوّا مفعما بالفرحة والبهجة، وتعطي لنا انطباعا جميلا عن حياة "**الضاوية**" التي تعيشها مع زوجها الباشكاتب الذي غمرها بحبّه وعطائه، هذا إضافة إلى محاولتها إبراز التراث الحضاري الذي يعبّر عن معتقدات

[1]- ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، ص 152/151.

[2]- عبد القادر نطور، ماهية الأغنية الشعبية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، سكيكدة، ع9، ديسمبر، 2014، ص 336.

الإنسان وتطلعاته وآماله في أوقات سمره ولهوه، وبالتالي تعكس لنا الجوّ العائلي وليالي السهر في فترة الحكم العثماني، على اعتبار أنّ "الأغنية هي امتداد للمكان تعبر عن نمط حياة معينة، وتعكس سلوك الأفراد وعاداتهم وتقاليدهم في نموذج فني وإطار جمالي"[1].

تقول الضاوية: "في ذلك اليوم دخل الباشكاتب باكرا على غير عادته... لم نشعر بدخوله ونحن منغمسين في وصلة غنائية تضبط ايقاعها "**نرجس**" والصغيرة "زهور" تردّ الكلمات عليها .. حتى أقبل نحو "**زهور**" التي نزع منها القويترة وقابل إلى "**نرجس**" يعزف ويغني ذات الأغنية:

وَعَلَى شحوبْ العَشِيَة نَعْمَل معَ الخَلْ رَوْنقْ

صَفْرَاء صَفْرَاء ذَهْبِيَة نَشربْ ونغَني ونعْشَقْ

ويْكُون حُبي بين يديا نَسْقِيه مِنْ الكَاس الأَزْرَقْ

نَهْنَا ويَفرَحْ قَلْبِي ونقول تالله مَا عْلِيا

اليومْ عَلَى غَيظ رْقيبي نَعمَلْ حَضَرة في ذي العشية[2]

لم تذكر الكاتبة مؤلف الأغنية ولهذا صنفناها على أنّها أغنية شعبية، لأنه من سمات الأغاني الشعبية تكون مجهولة الأصل أي لم يتبن أحد صياغتها ذات لهجة عامية "وتتكون نتيجة لتزاوج النص الشعري مع النص الموسيقي اللذان ينبعان من المجتمع الشعبي "[3].

[1]- الأخضر بن السايح، شعرية المكان في الرواية العربية، ذاكرة الجسد نموذجا، دار التنوير، الجزائر، د/ط، 2013، ص 185.

[2]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 174/173.

[3]- أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، ص 8.

ارتبطت هذه الأغنية الشعبية المستوحاة من البيئة الجزائرية في حقبة الحكم العثماني بالبناء الفني للرواية، وتمّ توظيفها مقرونة بآلة موسيقية/القيتار، ذلك أنّ الأغنية الشعبية "أكثر محافظة على الأسلوب الموسيقي الذي تستخدمه بالقياس إلى غيرها من الأغاني"[1]. و بالتالي فقد وظفتها الكاتبة كوسيلة للتعبير عن تلك الفترة التاريخية و عن ذلك الزخم الهائل من الموروث الثقافي. المعبّر عن التراث الممتد عبر التاريخ الطويل.

أثناء انتظار الضاوية للباشكاتب الذي سيأخذها لتوثيق عقد زواجها "هذه المرة سأكون الضاوية من دون غيمة، صارت الأغاني تحلق في رأسي:

لو ذقت يا غزالي ماذقت مِنَ هْوَاك

أو قد علمت حالي وما لقيت في ذاك

لجدت بالوصال يا سعده من راك"[2]

و تكتفي "**عبير شهرزاد**" بإدراج مطلع لأغنية عادة ما تغنى في الأعراس وخاصة عند إقامة مراسم الحّناء للعريس أو العروس تقول:

".. كانت عجوزا لم يفارق حسنها، تتربّع فوق الفراش كعهدها، حين دنوت كي أجس نبضها، ضحكت وأخفت وجهها، ثم تبسم ثغرها وتعالى فوقا بالغناء صوتها:

– حنّي يالحنّاي ... جابولك البخور... سمّ باسم الله ... وارشم بالعطور ... يا حناي الدار تزهى كل صحور

– لقد فقدت صوابها منذ سنوات طويلة"[3] .

[1]– أحمد مرسى: الأغنية الشعبية، ص 14.

[2]– هاجر قويدري ،نورس باشا ، ص 127.

[3]– عبير شهرزاد ،مفترق العصور ، ص404.

تضمنت الأغاني الشعبية الموظفة في المتون الروائية دلالات عميقة، ومعان كثيرة وتفسيرات عدّة خدمت سياق النص وأثرته، فأضحت صدى للماضي وصوت للحاضر بكل ما تحمله من متناقضات وتباينات، وهذا ما يؤكد لنا بأن الروائية الجزائرية لم تنسلخ عن تراثها ولم تتنكر لأصلها ولم تطمس هويتها، بل استلهمت من التراث الشعبي كل ما يناسب نصها لتقدم في الأخير نصا معاصرا يحمل بصمات وشذرات من الماضي العريق الذي هو ركيزة الهوية.

3- حضور اللباس التقليدي/الحلي.

أ- اللباس التقليدي.

يشكل اللباس التقليدي رمزا من رموز الثقافة الشعبية لأيّ شعب من الشعوب، وتعكس الأزياء التقليدية صورة من صور الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمع، فكل بلد يتميز بلباس تقليدي خاص به يعرب عن هويته، جنسيته بلده، بل في كثير من الأحيان نجد في البلد الواحد كل منطقة تتميز بلباسها المميز مثلما هو متواجد عندنا في الجزائر، فمنطقة القبائل لها لباسها الخاص. منطقة الصحراء، منطقة الهضاب العليا ولكنها كلها تصب في وعاء واحد هو الثقافة الشعبية الجزائرية.

لهذا يعتبر اللباس أيقونة نستطيع من خلالها تحديد هوية الإنسان فطريقة اختياره لنوع الألبسة أو طريقة ارتدائه لها تبين طبيعة الإنسان وطبقته الاجتماعية، ومن هذا أعطيت أهمية كبيرة للباس التقليدي من خلال إقامة مهرجانات دولية لعرض اللباس التقليدي لكل بلد ،وبالتالي التعريف بالثقافة الشعبية له.

كثيرا ما يرتبط اللباس التقليدي بالموسيقى من خلال الطقوس الاحتفالية، إذ يعكس خصوصية الشعوب باعتباره من العادات والتقاليد الموغلة في الزمن، وهذا يضحى علامة اشعاعية حضارية تقوم على وجود الدال والمدلول، حيث أنّ الدال يمثل مجال التعبير، والمدلول يمثل مجال المحتوي.

ولأنّ الرواية جنس أدبي منفتح على جميع الفنون الأدبية، فقد ضمنته الروائية الجزائرية الموروث الشعبي الذي حاولت من خلاله وصل وشائج الماضي بالحاضر، وبالتالي ربط الإنسان بالهوية الثقافية والانتماء الحضاري، ومن بين عناصر التراث الشعبي الذي تزخر به الجزائر اللباس التقليدي الذي يعتبر من السمات البارزة التي تحدّد هوية الفرد على المستوى المحلّي أو العالمي.

والحائك هومن بين اللباس الذي اهتمت به الروائية الجزائرية ومنحته أهمية كبيرة، وهو يعكس مستوى المرأة الاجتماعي في تلك الفترة ويحدّد هويتها وشخصيتها الدينية–الثقافية.

نتأمل هنا رواية "**نورس باشا**" **لهاجر قويدري** وهي مفعمة بالموروث الشعبي ،الذي عرفته الجزائر فترة الحكم العثماني للبلاد والذي حاولت من خلاله تقديم صورة توضيحية عن المجتمع الجزائري بكلّ تفاصيله الصغيرة قبل الكبيرة تقول الضاوية بطلة روايتها: "لقد اشتريت أشياء كثيرة ذلك الوشاح الذي يلف كامل الجسم يسمّى هنا "الحايك" أصبحت ارتديه بطلاقة صرت أفضله بوعوينه*"[1].هو لباس ترتديه المرأة عند خروجها من المنزل وكثافة التطريز فيه وقلته هو ما يحدّد المكانة الاجتماعية للمرأة، وهذا ما علمته "**الضاوية**" من مراودتها الحمام تقول: "فقامت امرأة ترتدي حائكا حريريا مطرزا على جوانبه بطريقة مكثفة، فهمت من كثرة ذهابي إلى الحمام أنّ الحائك المطرز بطريقة مكثفة عند الحواف يدل على الجاه والمال، وكلّما قل التطريز كلما قلت مكانة المرأة الاجتماعية"[2].

لم تكن المرأة الدزيرية هي فقط من ترتدي الحائك، بل حتى نساء الغرب الجزائري كن يرتدينه، وكانت مدينة وهران من بين هاته المدن التي مازالت تحافظ على هذا الإرث بالرغم من التطور الذي شهدته المرأة في مجال اللباس.

* طريقة في وضع الحايك حيث لا يظهر من جسم المرأة غير عين واحدة.

[1]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 64.

[2]– المصدر نفسه، ص 88.

تقول الروائية "**ربيعة جلطي**" في روايتها "**حنين بالنعناع**" وهي تصف لنا "**أم الخير**" إحدى بطلات روايتها :"على الرغم من أسفارها المخصصة أصلا لما غلا وحلا من الأقمشة والنسيج لا ترتدي "أم الخير" سوى حائكها الأبيض المشوب بالصفار الخفيف ذي الخيوط الرقيقة جدّا بلون الذهب، لست أدري كيف يبدو الأمر عاديا، فلم يغرها الحجاب الآتي من المشرق، ولا الجلابية الآتية من المغرب، ظلت "**أم الخير**" متمسكة بالحايك الجزائري"[1].وكأننا بالروائية تشير من خلال هذا المقطع إلى نقطة مهمة وهي أنّ المرأة الجزائرية لا تعتبر الحائك موروثا شعبيا فقط، أو رمزا للثقافة المحلية والوطنية الجزائرية، بل تعتبره رمزا لزينة المرأة الجزائرية وحافظا لحياتها الذي يضفي عليها سحرا وجمالا وبهاء.

ولأنّ طبيعة عمل "**أم الخير**" تتطلب منها الحركة والتنقل، فقد أحدثت عليه تغيرات تتلاءم وطبيعة عملها، تقول الضاوية بطلة الرواية: "لم انتبه إلى أنّ حائك "**أم الخير**" مفصل بطريقة تجعله سهل الارتداء، تتماشى مع حياتها النشيطة بالأسفار وتجارة الشنطة، وظلّت وفية للنسيج الرفيع، الحرير الأصلي المسمّى العشعاشي الذي لا يخاط عادة"[2].

أدخلت "**أم الخير**" على الحائك تحويلات وتغييرات غيرت من طبيعته المتعارف عليها، باعتباره قطعة واحدة تلف المرأة جسدها فيه وتنزل إلى الشارع ،وبالرغم من تشابه طريقة لف النساء الحائك إلّا أنّ لكل واحدة فنياتها في ارتدائه، كل واحدة تحيّك بطريقتها الخاصة بها، غير أن "**أم الخير**" وهي ترتدي الحائك ،بهذه الطريقة كانت قد فصلت قماشه اللين بطريقة جديدة مريحة وعملية دون أن تفسد الخياطة تميزه تقول الساردة: "تعلوه قبة مثلثة الشكل أنيقة تجذب "**أم الخير**" أطرافها عادة بأصابعها لتثبتها على رأسها تحت القبة يصبح الحائك واسعا نسبيا

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 124.
[2]- المصدر نفسه ، ص 125/124.

على الأكتاف ثم تنزل منه أكمام عريضة ثم ينساب قماش الحائك الحريري المقصب فوق جسدها بحرية الحرير المقصب فوق جسدها بحرّية"[1].

وعلى الرغم من أنّ الحائك يسبب لأم الخير عوائق، إلّا أنها لم تتخل عنه، وقامت بتعديلات عليه دون أن تفقده تميزه حتى فقط لا تمس حرمته، لأنه من الألبسة التقليدية العريقة التي يحاول المجتمع الجزائري الحفاظ عليها، أين تقام كلّ عام مسيرات نسوية في عدد من المدن الجزائرية كالعاصمة، جيجل، وهران، تلمسان تشارك فيه نساء من مختلف الأعمار، وهن يرتدين هذا اللباس الرائع ،وهي الفكرة التي تحاول بعث الروح من جديد في هذا الموروث الثقافي الجزائري الأصل، لقد أضحى الحائك *علامة مميزة لهوية المرأة الجزائرية وأصالتها وتاريخها العريق الممتد عبر الزمن.

وإذا كان الحائك يرمز إلى أصالة المرأة الجزائرية على مستوى الوسط والغرب الجزائري فإن "**زهور ونيسي**" في روايتها "**جسر للبوح وآخر للحنين**" استأنست بأقدم زي شعبي عرفه الشرق الجزائري هو الملاءة السوداء* هي لباس يميز خاصة النساء القسنطينيات عن غيرهن من نساء الجزائر، وإن كانت بعض النسوة في مختلف الولايات الشرقية يرتدينه كسطيف، قالمة، عنابة.

هو لباس فضفاض أسود اللون يتميز بستر المرأة، فلم تغفل الروائية في سياق حديثها عن أنواع اللباس التقليدي عن ذكر هذا المكوّن الرئيسي للتراث الشعبي القسنطيني "تتعلق النساء في ملاءاتهن السوداء"[2]" "انظر ملاءتها السوداء ذات الثقوب"[3].

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع ، ص 125.

* https://ar.m Wikipedia.org

*https://www.djazairess.com

[2]- زهو ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 144.

[3]- المصدر نفسه، ص 13.

اختلفت الآراء والقصص حول هذا اللباس الذي يميز المرأة القسنطينية ولأن المقام لا يتسع للدخول في هذا الجدل، إلّا أنه يبقى رمز المرأة القسنطينية بامتياز وبلا منازع.

كما ورد في الرواية ذكر اللباس الخاص بالمناسبات الاجتماعية ومنها مناسبة ختان الأطفال ،حيث تختلف هذه المناسبة عن غيرها من المناسبات مما يتطلب لباسا خاص بها يرتديه الطفل نظرا لأهميته في حياته تقول الساردة: "كان يلبس يومها قفطانا أحمر مطرزا بخيوط من ذهب، وعلى رأسه طربوش من نفس اللون والتطريز، وفي قدميه الصغيرتين نعل من نفس اللون والتطريز"[1].

يكتسي اللون الأحمر مع التطريز في اللباس الخاص بطقوس الختان بعدا أنثروبولوجيا يضفي دلالة سيميائية تحيلنا إلى الثقافة الذوقية للمجتمع القسنطيني، سيّما إذا اقترن اللون الأحمر بسيكولوجية الطفل، فالسمة الظاهرة للنوع الأحمر الحقيقي هو ميله إلى التقلبات العاطفية، فالحياة بالنسبة له لابدّ أن تكون مثيرة وسعيدة .. وهذا اللون يرمز إلى صفات الشجاعة التي يفتقر إليها في هكذا موقف ، وأنّ الطفل لم يع بعد ما يدور حوله سيّما إذا كان صغير السن كثيرا، أي لم يتجاوز الثلاث سنوات على أقل تقدير.

وفي سياق المناسبات الاجتماعية تطلعنا الروائية على ما يرسخ للعادات والتقاليد ،التي يعرفها المجتمع القسنطيني فيما يتعلق بجهاز العروس الذي تقوم عائلة الزوج بتقديمه إلى العروس تعبيرا عن سعادتها وفرحتها بزواج ابنها، فتغمرها بهدايا متنوعة ومعتبرة من لباس وحليّ ثمينة حتى تبدو جميلة يوم الزفاف وهي "ترتدي ثوب الزفاف الأبيض والدراية المصدفة، وخيط الروح الذي يتوج شعرها الذهبي"[2] ،فكلّ هذه الأساسيات في جهاز العروس القسنطينية يمثل جانبا من جوانب التراث الشعبي الجزائري الذي يختلف من منطقة إلى أخرى في بعض الجزئيات والتفصيلات ولكن ليس اختلافا جذريا يمكن اعتباره تميزا لمنطقة معينة.

[1]- زهو ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين ، ص 52.
[2]- المصدر نفسه ، ص 81.

وفي المقابل كانت الروائية "**هاجر قويدري**" قد أشارت في متنها السردي "**نورس باشا**" إلى نوع آخر من اللباس التقليدي الذي عرفت به المرأة الدزيرية على الخصوص ألا وهو سروال الشقة* ومحرمة الفتول*، هذا الزيّ الذي تشتهر به المرأة العاصمية اليوم وتتباهى ، لأنّه يعبّر عن هويتها ومكانتها الاجتماعية الراقية، تقول **الضاوية**: "اشتريت أيضا وعاء الحمام المنقوش بالطواويس وسروال الشقة ومحرمة الفتول"[1]، إضافة إلى ذكرها للقفطان الذي كانت ترتديه في الأعراس زوجات حكام البلاد كدليل على رفعة شأنهن باعتبار اللباس رمزا للمكانة الاجتماعية ولا يزال متداولا حتى أيامنا هذه سيما عند الدزيريات بنات العاصمة الأصليات .

وفي ذات الشأن تعرفنا الروائية "**زهور ونيسي**" باللباس الخاص بالجنازات والمعروف في قسنطينة ،يحضر خصيصا للمناسبات الأليمة كالموت، حيث تحضره العروس في جهازها ويعدّ من الأساسيات التي لا يمكن الاستغناء عنها، فهو لباس بنفسجي اللون يشذ عن القاعدة المعروفة عن لباس الحداد الذي يكون أسودا على العموم، غير أنّ بعض الشعوب تتخذ من بعض الألوان رمزا للحداد كاللون الأبيض أو الأصفر الأرجواني أو حتى الرمادي.

إنّ اللباس التقليدي هو بعد من أبعاد التعبير الجمالي عن مكونات الثقافة الشعبية، والحديث عن اللباس التقليدي يسحبنا آليا إلى الحديث عن الحلي التي تتزين بها المرأة، فيضفى عليها جمالا ورونقا وهو من الإكسسوارت التي تصاحب اللباس التقليدي عادة.

ب– الحلي:

تعشق المرأة الجمال وتقدسه ، ولذلك تنتهج جميع السبل والطرق من أجل أن تبدو دوما في أحسن حلة ، فتلجأ إلى التحلي بالحليّ بمختلف أنواعها وأنماطها، وهي كثيرا ما ترتدي أجمل الحلي من أساور وأقراط وقلائد

*سروال تقليدي جزائري.

*وشاح للرأس تتدلى من حوافه خيوط الحرير.

[1]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 64.

وخواتم بغية إبراز زينتها وجمالها في الأعراس والمناسبات الاجتماعية السعيدة، وبعضهن يلبسن الحلّي في الحياة اليومية لاعتقادهن بأن ذلك يزيد من أنوثتهن، وهذا ما عبّرت عنه الروائية **"ربيعة جلطي"** في روايتها **"حنين بالنعناع"** التي تصف **"أم الخير"** على لسان بطلتها **الضاوية** التي تقول: "صاحبة أساور الذهب الغاضبة المنزعجة من تصرفات سهى.... نعم من حق السيدة ذات أساور الذهب أن تغضب"[1].

وتطرقت الروائية **"هاجر قويدري"** بشيء من التفصيل في روايتها **"نورس باشا"** إلى مختلف الحلي الشعبية التي كانت متواجدة في العهد العثماني والتي كانت المرأة الجزائرية تتزين بها وتعتبرها ثروتها الحقيقية. فمن بين الحلي التي ذكرتهم الروائية الشنتوف المرصع باثني عشرة قطعة ذهبية والخلخال وخيط الروح، وهو الحلي الذي تعرف به المرأة الجزائرية وقد أهداه الباشكاتب لزوجته **الضاوية** الآتية من قرية **"عزيز"** فقامت بارتدائه كالعقد، كانت تجهل التجمل على طريقة الدزيريات لأنها غريبة عن المنطقة فقال لها زوجها: "لا يوضع في الرقبة عليك بوضعه هكذا على الجبين بمساعدة المحرمة. لماذا نزعت محرمتك ؟

"كان عبارة عن سلسلة ذهبية تتوسطها ثلاث دوائر منقوشة ومرصعة بالأحجار ،الوسطى أكبر حجما تتدلى منها كذلك ثلاث دوائر صغرى وضعه على جبيني و ثبتته بماسك شعر خاص.

اعتراني شعور مغاير، وأنا أتحسس الدوائر الصغرى وهي تتحرك كلما تحركت.

– من الذي سماها خيط الروح؟

– لا أدرى ربما يعرف ذلك الصايغ إسحاق. هذا الحلي معروفا في الدزاير فقط، لم أر مثله في بلاد العثمانيين"[2].

[1]– ربيعة جلطي ،حنين بالنعناع، ص 58.

[2]– هاجر قويدري ، ص142.

لا نوافق الروائية التي حصرت تواجد خيط الروح في الدزاير فقط، بل بالعكس فقد كان معروفا في الغرب الجزائري باسم "**الزروف**" وكذلك في قسنطينة كان يهدى للعروس، تقول "**زهور ونيسي**" في روايتها :"**أم كمال** تكرم نفيسة عروس ابنها الوحيد بقطع من الذهب ثمينة...وخيط الروح المتوج شعرها الذهبي" [1].

كانت هذه بعض الحلي التي ذكرتها الروائية الجزائرية في نصوصها السردية، باعتبارها موروثا شعبيا ثقافيا يحمل العديد من الأبعاد والدلالات والارتباطات بالهوية والتاريخ، ونلاحظ بصفة عامة غيابها عن المتن الروائي السنوي.

4- توظيف العادات و التقاليد.

تعرف المجتمعات عادة بمجموعة من المظاهر والنشاطات الاجتماعية التي عبرت عنها وميزتها عن غيرها، فشكلت لها منظومة قيمية تمثلت في عاداتها وتقاليدها، وفي الغالب تشترك المجتمعات في مجموعة من العادات والتقاليد والأعراف، ولكنها تختلف في بعض الشكليات سواء من حيث طريقة أدائها نظرا للخصوصية والميزة التي يتميز بها كل مجتمع عن الآخر، وأحيانا يمس هذا الاختلاف المجتمع الواحد.

تعني العادات والتقاليد في واقع المجتمعات "الممارسات والسلوكات التي درج الناس على عملها، أو القيام بها، وتكرر الفعل بها حتى أصبحت مألوفة فالتقليد، هو عرف يرتكز على الروتين، والواقع أن كل تقليد يميل إلى تمييز بعض التصرفات التي يشرعها ماض غالبا ما يكون عابرا"[2].

وتمتاز العادات والتقاليد بقدرتها وقوتها المعيارية، فهي تتطلب امتثالا جماعيا وقيودا فيمنحها ذلك طابع الالتزام والوجوب، ولهذا كان لكل شعب "...تقاليده وعاداته التي تميزه عن باقي غيره من الشعوب، وكثيرا ما تكون هذه

[1] -زهور ونيسي ، جسر للبوح وآخر للحنين، ص81.

[2] -بونت بيار ،وإيزار ميتشال ،معجم الإثنولوجيا و الأنثروبولوجيا ،ترجمة وإشراف ،مصباح الصمد ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت /لبنان ،ط1 ،2011 ،ص 386.

العادات وليدة حكايات شعبية أو أساطير يتناقلها الأحفاد عن الأجداد، ويتمسكون بها خوفا من ضياعها في متاهات التقدم والحضارة"[1].

تكتسب العادات والتقاليد أهمية بالغة، وهي "ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية، وهي حقيقة أصلية من حقائق الوجود الاجتماعي نصادفها في كل مجتمع، تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية العامة عند الشعوب البدائية والمتقدمة، وتصنف الموضوعات التي تندرج تحت ميدان العادات والتقاليد الشعبية إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي عادات دورة الحياة (ميلاد وزواج ووفاة)، ثم الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العام، ثم الفرد في المجتمع المحلي"[2].

ونظرا لأهمية العادات والتقاليد في حياة الفرد الجزائري اهتمت بعض الروايات –قيد الدراسة– بتصوير بعض العادات ومن ذلك:

أ– الزواج المبكّر.

يعتبر الزواج المبكر من أهم القيم والعادات التي يتميز بها المجتمع الجزائري فللزواج المبكر أكثر من دافع، فهناك الدافع الديني الذي يتبلور في أن الزواج المبكر عصمة من الزلل، ويقول الحديث الشريف: "**يا معشر الشباب! من استطاع منكم الباءة فليتزوج فإنه أغض للبصر وأحصن للفرج، ومن لم يستطع فعليه بالصوم فإنه له وجاء**"[3]. وهناك الدافع الاقتصادي فالزواج المبكر يتيح إنتاج الكثير من الأطفال الذين سرعان ما يشبون ويسهمون في زيادة دخل الأسرة، ونجد هذا الدافع أكثر عند سكان القرى والأرياف، أما الدافع العاطفي وهو التفاخر وتقوية العصبية وذلك بالاندماج في الأسرة التي يصاهرها الفرد.

[1] –أديب أبي ضاهر ،عادات الشعوب وتقاليدها ،دار الفكر العربي ،دار الشواف ،ط1993،1 ،ص03.

[2] –إبراهيم أبو طالب، الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية ، دراسة في التفاعل النصي ن إصدارات وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء الجمهورية اليمنية ، د/ط ،2004،ص 41/40 .

[3] –رواه البخاري ومسلم.

تطرقت الروائية "**زهور ونيسي**" إلى هذه العادة التي كثيرا ما يمارسها المجتمع على أبنائه، ذكرت لنا في روايتها أن **كمال العطار** قد تزوج وعمره لا يزيد عن العشرين عاما، وكذلك **نفيسة** زوجته لم تبلغ السابعة عشر. طبعا لم يرق **لكمال** أن يتزوج مبكرا لكنه انصاع "لرغبة والده المريض الذي يخاف أن يموت دون أن يرى ابنه مستقرا، ويرى له حفيدا أو اثنين"[1].

جعلتنا الروائية من خلال إدراجها لهذه العادة المتجذرة في المجتمع الجزائري، نغوص في عمق المجتمع القسنطيني الذي كان يجبر الأبناء على الزواج مبكرا ،لأن تلك هي رغبة الآباء الذين يريدون الاطمئنان على مستقبل أبنائهم، لأن الزواج في نظرهم يمثل الاستقرار والمستقبل البناء، باعتبار أن الزوجة هي مصدر الأمان للزوج، وهي التي تقاسمه مصاعب الحياة ومآسيها.

ب– الاحتفال بصوم الابن لأول مرة.

مازالت الأسرة الجزائرية تحتفل بصيام الابن لأول مرة، سواء كان بنتا أو ولدا واستدعت الروائية هذه العادة من التراث الجزائري من عادات وتقاليد المجتمع القسنطيني حيث يتولى المسحراتي إيقاظ الولد الصائم لأول مرة مناديا إياه اسما ووصفا يقول السارد: "وتطفوا في ذهنه فجأة، أجمل لحظات طفولته ،عندما صام أول يوم في حياته، كان شهر رمضان قد حل... قررت أمه يومها أن ينهض ليتسحر فأبقت نافذة غرفته مفتوحة حتى يسمع "بوطبيلة" المسحراتي... وهو ينادي في دروب حييهم بطبلته الناس للسحور، وبصوته الشجي مناديا على الأطفال كل واحد باسمه ووصفه، لتخرج أمه وهي تحمل للرجل ألذ الأطباق وأربعة "دورو" إكراما لصوم ابنها الوحيد أول مرة،

[1] –زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص29.

ويقضي هو يومه صائما لتفرح به الجارات أيضا مع أمه، وتخصه كل واحدة منهن بهدية، أكثرها حلويات ومأكولات بينما تحظى البنات بهدية ذهبية، إنه كان حدثا كبيرا وسعيدا أن يصوم الطفل لأول مرة في مدينته"[1].

إنّ الاحتفال بهذه المناسبة تمنح الطفل شعورا جميلا، لكونه أصبح يافعا وعليه أن يتحمل مسؤولية نفسه، فالصيام سيجعله يشعر بالفقراء ومعاناتهم الكبيرة، وبالتالي يخلق في نفسه نوعا من التعاطف والتكافل والإيمان العميق الذي يقوم السلوك الفردي.

ج- عادة الدخول إلى البيت الجديد.

تنقل لنا الروائية "هاجر قويدري" بعض عادات وتقاليد المجتمع الجزائري فترة الحكم العثماني ومن ذلك عادة الولوج إلى بيت جديد أين تمارس بعض الطقوس تجعله آمنا تطرد منه الأرواح الشريرة، التي تكون قد سكنته تقول **الضاوية**: "سأفتح الباب لا أحد سيقوم بذلك سواي، سأدخل برجلي اليمنى كما أني سأطلي عتبات الغرف بالحنة كي لا يلحقني الميمون ،تقول أمي أن حظي العاثر سببه الميمون الذي قلب جفنة الطعام وجلس فوقها كيف هو هذا الميمون؟ حتى تردّده النسوة في قريتي لا زهر ولا ميمون"[2].

لذا تطلب الأم من ابنتها **الضاوية** التمني عند أكل خبز المحصول الجديد ،لأنها تعتقد أن أمنياتها ستتحقق "انتهى موسم الحصاد منذ أيام، أحضرت لي أمي بعض القمح والشعير، تخبرني من جديد وكما في كل موسم خبز المحصول الجديد يؤكل برفقة الأماني التي سوف تحقق"[3].

ولا نبرح عالم "**هاجر قويدري**" قبل أن نعرّج على عالم المرأة واهتمامها بجسدها من خلال تدليله ضمن فضاء الحمام الشعبي "في رزمة قماش جمعت بعض الصابون والليفة والغاسول الذي حضره **كتونيوس** في الحال حيث

[1] -زهور ونيسي ،جسر للبوح وآخر للحنين، ص233/232.
[2] -هاجر قويدري ،نورس باشا ،ص46.
[3] -المصدر نفسه ،ص17.

أضاف هذه المرة البابونج الذي اشتراه من حانوت العطارة القريب منا (...) كان الحمام بالقرب من سوق كبير، وقصور عظيمة، (...) جلست أرضا تماما كما فعلت المرأة التي صادفتها في المدخل، وبدأت في نزع ثيابي مثلها ،(...) تعرت تلك المرأة بالكامل ،ولفت على جسدها قطعة قماش وردية اللون مطرزة عند حوافها"[1].

استطاع الحمام الشعبي الحفاظ على مكانته عبر العصور المتعاقبة لما يعكسه من واجهة اجتماعية وثقافية من خلال حضوره في الذاكرة الجمعية والنصية، ترسيخا لهذا الفضاء الذي لا يؤدي وظيفة الاهتمام بالجسد الدال على تحضر الفرد الجزائري المهتم بنظافة جسده، وإنما هو فضاء للبوح والتواصل وعقد للصفقات الاجتماعية كالخطبة وممارسة طقوس السحر والشعوذة. وهو وجه محلي فاعل و متجدد.

د- الطقوس الجنائزية.

الموت حق علينا، جملة تعودنا سماعها في كل مرة نحضر جنازة أو يتوفى قريب لنا ،إنه حدث مميز بالنسبة لكل الكائنات الحية وليس للإنسان فقط ،باعتباره النهاية المفجعة ومن هذا المنطق كثرت حوله المعتقدات الشعبية فهو "في التراث الشعبي بشكل عام فاجعة للناس قاطعا لحبل الرباط بين الإنسان وأهله."[2] طبعا بعد وفاة الإنسان تقام مراسيم الجنازة والدفن، غير أن هذه المراسيم تختلف من شخص لآخر حسب مكانته الاجتماعية وحسب طبيعة وفاته، كما تتباين وجهات نظر الناس في التعامل مع الموت "اقتربنا من السكنات، تجمع حولنا الصغار حيث صرخ أحدهم لقد ذهبوا به إلى المقبرة...ارتجفت من جوفي وباغتني شلل بارد عندما سمعت أمي تصرخ يا وليدي يا إبراهيم ما عشت ما شفت دنيا...عند مدخل المقبرة كان الإمام قد بدأ صلاته التي لا ركوع فيها ولا سجود تخطيت جمع المشيعين وارتميت عند أكفانه، لم أكن بعد قد تيقنت من أنه هو ولدي إبراهيم ابن الثماني

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين،.ص60/59.

[2] -أحمد توفيق السهلي، حسن الباشا، المعتقدات الشعبية في التراث العربي ، دار الخليل، سوريا، د/ط،د/ت،ص139 .

سنوات...سحبت القماش الأبيض في ارتعاش...و إذا بي أتأكد أنه هو إبراهيم ولدي الصغير الذي لم أره منذ سنة كاملة.

سحبته كلية من نعشه وضممته إلى صدري كان صراخي كما صهوة البغل الذي أعاريني شجاعته منذ قليل.

آه...يا ربي...آه يا ظالم.

تسمر الجميع من حولي، توقف الإمام عن صلاته سمعت بكاء جماعيا هز أركان المقبرة"[1].

صورت لنا "**هاجر قويدري**" مشهدا تراجيديا تقشعر له الأبدان من خلال شخصية **الضاوية** وممارستها لفعل الصراخ والنياحة، لقد أصابتها هستيريا قوية جرّاء عدم تصديقها بأن الجثة الماثلة أمامها هي لابنها إبراهيم الصغير الذي لم تره منذ سنة ،لم تكن تحلم بهكذا لقاء و يا له من لقاء، لم تتقبل موته ،بل رفضت دفنه إنها تريد أن يبقى بجانبها حتى تعوضه حنان سنة بكاملها، حاول الجميع منعها لكنها ضربت الرجال الذين حاولوا تكبيلها وأخيرا تمكنت من الإفلات منهم، وهرعت نحو حفرة القبر التي توجد قرب نعش ولدها دخلت فيه بالكامل وبدأت بتنزيل التراب على وجهها في حركات جنونية.

أرادت أن تدفن بدلا من ابنها إبراهيم وأمرتهم بأن يعيدوه إلى البيت، وهي تصرخ في حالة هستيرية أدفنوني بدلا منه.

هذه تعبيرات صادقة عن صدمة عنيفة لم تستطع تقبلها ودخلت في غيبوبة لم تفق منه إلّا ليلا.

[1] –هاجر قويدري ،نورس باشا،ص26/25.

ظلت **الضاوية** على هذه الحالة عدة أيام وصورة **إبراهيم** لا تفارق مخيلتها ،حتى أنها حسدت الأرض التي ضمت **إبراهيم** إلى صدرها بينما بقي هي صدرها مفتوحا للوجع والبكاء، وتواصلت الإغماءات ليالي متتابعة حتى فهمت في الأخير أنها "فقدت ولدها الذي وقع على رأسه من فوق فرس جامح"[1].

إنّ ألم الفقد صعب تحّمله لذلك يلجأ الإنسان إلى إبداء العواطف الجياشة والبكاء والشكوى، حتى يخفف الألم، الذي يظل منغرسا في روحك إلى الأبد ، فألم الفقد صعب نسيانه.

وفي المقابل تصف لنا **زهور ونيسي** جنازة "**نفيسة**" تلك الشابة ذات السبعة عشر ربيعا بشيء من الحزن والتأثر حيث تعسرت ولادتها ذات ليلة من ليالي الشتاء الباردة وتفشل الداية في تحمل مهمة تلقي الجنين، ويتأخر طبيب الأسرة في الوصول وتأخرت رخصة الخروج من البيت ليلا، بسبب حالة الطوارئ العسكرية كلّها عوامل تضافرت لتسرق حياة **نفيسة** التي لم تتحمل آلام المخاض بسبب صغر سنها ،وهذه هي ضريبة الزواج المبكر، ولم يخلصها من كلّ هذه الآلام إلّا الموت، ليقول الطبيب "البركة فيكم عظّم الله أجركم ومنحكم الصبر"[2].

اختلفت جنازة "**نفيسة**" عن بقية الجنازات لأنها جنازة امرأة شابة صغيرة السن ،لم تعرف من الدنيا شيئا سوى كمال، الذي أحبته إلّا أنه لم يبادلها هذا الحّب بل تزوجها فقط لإرضاء والديه.

أشارت الروائية من خلال استحضارها لهذا الطقس الجنائزي أنّ جنازة المرأة تختلف عن جنازة الرجل شكلا ومضمونا ،"حتى النعش الذي يخصص للمرأة كان نعشا بقبة حتى لا يبرز أعضاءها ومفاتنها، حتى وهي ميتة لا يجب أن تبرز مفاتنها"[3].

[1]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 27.

[2]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 183.

[3]- المصدر نفسه ،ص،ن.

ومن العادات غير المستحبة التي أصبحت تمارس في الجنائز، هي أنّ هذه الجنائز أصبحت كالأعراس "من حيث اللباس البنفسجي الخاص، ومن حيث المعزين، والزوار والمواسين والمآدب التي تهيأ لهم، وضعية تضيف لمصيبة الموت الخسارة المادية الفاحشة"[1].

تختلف مراسيم الجنائز وطقوسها من منطقة إلى أخرى، ومن شعب لآخر نتيجة ارتباط كل شعب بمعتقدات فكرية لا تستند إلى حقائق، إلّا انّ عملية الدفن تبقى هي الصفة الوحيدة التي تتفق عليها جميع الشعوب تقريبا "لأنّ الأرواح التي تحرم من الدفن والطقوس الجنائزية اللّازمة تصبح تائهة مقلقة للأحياء في صورة أشباح، وبالتالي فالدفن لم يكن سوى وسيلة لراحة الميت"[2].

5- المعتقدات الشعبية.

تعدّ دراسة المعتقدات الشعبية من أصعب الدراسات، لأنها تتعلق بالمشاعر والأحاسيس العميقة اتجاه العوامل والظواهر المؤثرة على النفس الإنسانية المتعلقة بالعالم الروحي ،"والمعتقد قناع يختلج ما في نفوس الشعب من أحاسيس وشعور وفرح وخوف وإيمان وتطير خاصة إذا تعلق الأمر بالعالم الروحي أو بعض مظاهر الواقع المعيش"[3].

والمعتقدات هي مزيج من حضارة غابرة كالحضارة الفرعونية ،والهندية والحضارة الإسلامية، وحضارات الشعوب الأخرى، فهي لا تقتصر على طبقة معينة في المجتمع، بل هي متداولة بين مختلف أفراده، ولكن بطرق متفاوتة حسب تفكيرهم ومبادئهم وحسب الأوضاع المختلفة وتطورات العصر، وهي وليدة ظروف معينة تعايش معها

[1] -زهور ونيسي ، جسر للبوح وآخر للحنين، ص84.

[2]- مُحَّد بن عبد المؤمن، عقائد ما بعد الموت عند سكان المغرب القديم، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في التاريخ القديم، وهرن، د/ط، 2011، ص 175.

[3]- مُحَّد الجوهري: الدراسات العلمية للمعتقدات الشعبية، دليل العمل الميداني الجامعي للتراث الشعبي، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ج1، ط1، 1983، ص 42.

الإنسان وأصبحت فيما بعد تشكل جزءا من حياته، وتعكس طريقة تخمين وطبيعة أفكار ومواقف إزاء أحداث وأماكن خاصة، وبذلك استطاعت المعتقدات الشعبية أن تشكل عنصرا من ثقافة المجتمعات، وأن تتوارث من جيل إلى آخر ومن المعتقدات الشعبية المتفشية بشكل كبير في المجتمع نجد:

أ- ظاهرة السحر والشعوذة.

تعتبر ظاهرة السحر والشعوذة من بين المعتقدات الشعبية التي فرضت وجودها في الحياة ،فهي متواجدة في كل مجتمع شعبي حسب تقاليده وعاداته "وما من نص من نصوص أدب السحر إلّا مرتبط بمعتقد مثالي ديني هو بعض ذلك الدين الشعبي الذي انحدر خلال آلاف السنين لم تُزله تطورات الحياة ولا تداول الحضارات"[1].

يعتبر المجتمع اليهودي من بين المجتمعات التي اهتمت بالسحر وبرعوا فيه ،فقد "تبعوا طرق الشعوذة والضلال ونسبوا إلى سيدنا سليمان بن داوود أنّه كان ساحرا ولم يكن نبيا، وأنّ ما جاء به هو السحر الذي تعلّمه وأتقنه ومنه نزل قوله تعالى: " **وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَٰكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ** "[2].

مسألة السحر والشعوذة من المعتقدات التي كان لها رواجا كبيرا في الأوساط الشعبية، وهذا ما أدى إلى اختلاف آراء العلماء بين مثبت لوجوده، وبين منكر له. فمنهم من يراه حقيقة مثبتة، ومنهم من يراه مجرد خيال، ولكن القرآن الكريم أثبت هذه الحقيقة أي حقيقة وجود السحر في قوله تعالى :" **وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَىٰ**"[3]. فمادام هناك ساحر فهناك سحر، فالسحر والسحرة إذن موجودون لكنهم لا يضرون أحدا إلاّ بإذن الله الكوني القدري .

[1]- أحمد رشدي صالح، الادب الشعبي، مكتبة البغضة المصرية، القاهرة، ط1، 1971، ص 179.

[2]- القرى الكريم، سورة البقرة، الآية 102.

[3]- القرآن الكريم، سورة طه، الآية 69.

يطلق على الساحر تسميات عدّة كالعراف، والدجال، الكاهن ،المنجم، المشعوذ وكله تسميات لمدلول واحد، وكان الاسم الأخير المشعوذ اطلق عليه " نتيجة تلك البراعة التي يبديها في انجاز شيء غير عادي، فيبهر العقل ويحير اللّب هو الذي جعلهم يطلقون عليه الشعوذي أو المشعوذ أو المستعبد"[1].

إنّ تهافت الناس على هؤلاء الدجالين والمشعوذين والسحرة والكهنة أيا كانت التسمية وتصديقهم لهم، قوّى شوكتهم وزادهم تسلطا وبهتانا، وهذا نتيجة ابتعادهم عن الدين الإسلامي ،ممّا زاد في تكاثرهم ومضاعفة أساليبهم التي يستخدمونها لجلب الناس والإيقاع بهم "لكتابة الحروز، وقراءة الكفوف وتعليق التمائم والتخطيط على الرمل والتبخير، وترتيل التعاويذ والاعتقاد في النجوم والاستنجاد بالعزائم وادّعاء مالا يجوز وزعم ما لا يكون"[2].

يستخدم السحرة أساليب كثيرة وطرق عديدة لجلب بعض الكائنات الغريبة كالجن والشياطين، والأرواح وما تعمله من قدرة عجيبة على تحقيق الأغراض والآمال ،كما تؤمن بها العامة، ويمكننا القول بأنّ هذا السحر ما هو إلاّ اتفاق بين ساحر وشيطان على أن يقوم الساحر بفعل بعض المحرّمات أو الشركيات في مقابل مساعدة الشيّطان له وطاعته فيما يطلب، لهذا يقصدهم الناس ذوو النفوس الضعيفة البعيدة عن الإيمان بالله ،من أجل التداوي ممّا أصابهم من ضرر أو مسّ باعتبارهم يتحكمون في قوة خفية تساعدهم على إيذاء الغير، و لاعتقادهم أنّ الإنسان يستطيع أن يتغلب على أعدائه بالسحر، فيؤثر على نفس وعقل وجسد من سحرهم، لأنّ الساحر يستخدم أساليب غريبة للوصول إلى غايته كأن " يتوسل الإنسان إلى القوى العليا كالآلهة والشياطين عن طريق الصلاة، كما يسترضيها بواسطة الأضاحي والقرابين، يتوسل إليها بالنذور والحج والزيارة، ويستعين بها للحصول على البركة لتحقيق أعراض من العمليات السحرية التي يمارسها، أو يستخدمون وسائل أخرى كالأحجار والنباتات

[1] – عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، د/ت، ص15.
[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والحيوانات والنجوم والأشكال والصور والكلمات والتراتيل... أو الإجراءات التي تتطلبها الطقوس والأعمال السحرية كالصمت والصوم وخلوة المعدة من الطعام"[1].

بالرغم من التطور التكنولوجي الذي شهدته البشرية، إلاّ أنّ هذه الطقوس والعادات القديمة لا زالت متواجدة ومتداولة في مجتمعنا إلى اليوم، مع العلم وأنّ القرآن الكريم والسنة النبوية ينكران ذلك لكنها مازالت تمارس وتسيطر على بعض الطبقات الشعبية .

تطرقت الروائية الجزائرية إلى هذه الظاهرة التي عمّت المجتمع وأصبحت وسيلة تستخدم من أجل الشفاء أو التخلص من عدوّ، أو معالجة مشكلة عويصة، وهذا ما ذهبت إليه "**هاجر قويدري**" في روايتها "**نورس باشا**" حين تعرضت **الضاوية** لبعض القسوة من أمّها التّي حرمتها من نعمة الإنجاب بعملها لها سحرا علّمته إيّاها ساحرة يهودية، حيث تسعى **الضاوية** جاهدة لفك السحر كي تلبي رغبة زوجها الباشكاتب في إنجابها له ولد. اختارت أمّ **الضاوية** حدّا يفصل بين مساحة زراعية وأخرى لتضع حدّا لرحم ابنتها كي لا تنجب من كلّ زوج تتزوجه، لأنّ تربية الأبناء صعبة في قرية "عزيز" في ظلّ الفقر و الاحتياج الذي تعيشه ابنتها وبخاصة عندما يفارقها الزوج.

تقوم الأم بحفر سبع حفر وتطلب من ابنتها **الضاوية** أن تضع قطرتين من دم حيضها في تلك الحفر، بعدها تقوم بتغطيتهم الحفر السبع بالتراب وتخبرها فيما بعد أنها ستفك رباطها من هذا السحر، الذي لقنته إياها المرأة اليهودية عندما تجد زوج مناسب، وعندما تزوجت **الضاوية** من الباشكاتب تعزم على الذهاب لأمها بغية فك سحرها، لكن الأم تنسى مكان الحفر، فتقرر **الضاوية** الذهاب إلى الساحرة اليهودية معتقدة أنه لا يفك السحر اليهودي غير اليهودية، وترافقها صديقتها البتول التي سرقت حنتها ليلة عرسها إحدى الغيورات وقامت ببسطها على كامل راحة يدها كي لا تتمكن من الإنجاب كما أخبرتها "**الشوافة**" تقول **الضاوية:**" كان فتيل الشموع

[1]- محمّد الجوهري، الدراسات العلمية للمعتقدات الشعبية ص46.

يراقص أثاث الغرفة، رائحة البخور تسد الأنوف، أما اليهودية فكانت امرأة شابة لا تتعدى الخامسة والثلاثين، ترتدي قفطانا أبيضا، وتتزين كما نساء الجزائر تماما تغطي رأسها بمحرمة الفتول أين يتدلى على جبينها خيط الروح، سارعت البتول وقبلت رأسها ثم جلست بقربها.. جلست بدوري بمحاذات البتول، لم أشأ أن أقبل رأسها، وضعت في يدها موزونتين ذهبيتين وقلت لها:

واحدة لي والأخرى لمرافقتي (...) قامت بشد وعاء له يد طويلة كان موضوعا على الجمر قبل دخولنا، سكبت ما كان بداخله على إناء آخر جعلته أمامها مملوءا بالماء فسمعنا انصهار تلك الفضة وصوتها الباكي فور وقوعها على الماء، انتظرت قليلا وأخرجت ما تشكل من الفضة المذابة من داخل الماء بيدها (...) ،لا تقلقي سوف تنجبين هذا العام، عندما تذهبين إلى بيتك اشتري أوراق الحناء ثمّ اتركيها لضوء القمر عشرة أيام ثمّ اطحنيها وقسميها إلى نصفين الأول ابسطيه على يدك وانتبهي لابّد أن تبسطيه على كامل سلميّات يدك، لا تتركي ولا سلامية، والنصف الثاني ضعيه على شعرك، في الليلة الثانية أحضري بيضة وأغليها في الماء الذي غسلت فيه شعرك من الحناء، ثمّ انزعي شعرة من رأسك حاولي أن تقسميها بواسطة تلك الشعرة نصفين، تأكلين النصف وتقدمين النصف الثاني لزوجك"[1].

كثيرا ما يربط الناس بين ما يصيبهم من مصاعب ومصائب بالسحر والشعوذة ،وهذا يدلّ على مدى تأثير هذه المعتقدات على المجتمعات، ونلمس ذلك في رواية **جسر للبوح وآخر للحنين** من خلال اعتقاد "**أم كمال**" أن ابنها مريض عندما قال لها أنه يحب فتاة يهودية، هذا المرض الذي اسمه الحبّ "هذا المرض الذي لا نجد له علاجا إلا عند الطالب الذي برهن على ذلك في الكثير من الحالات"[2].

[1]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص167/166.

[2]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص44.

تعتقد أم **كمال** اعتقادا راسخا أنّ ما حصل لابنها **كمال** ،إنما هو علة من العلل التي لها علاجها عند **الطالب** ،حرز واحد مكتوب بدقة ونية من شأنه أنّ يزيل هذه العلة .

لقد طمأنتها خالتي "**زوينة**" حينما قصدتها أمّي" عندما كنت أعاني من أزمة حبي لراشيل، بأنني سأشفى وسأتزوج كما تحب أمّي لي، وكانت تقصد نفيسة إنها تعلم كل شيء عن الأمر"[1]. خالتي" **زوينة**" هي جارتنا كثيرا ما كانت النساء تلجأن إليها وتقدم لهن الأحجبة للشفاء من بعض الأمراض والعلل، "وتقضي على بعض المعوقات في الحياة، فهذه عانس جاءت تلتمس فك عقدتها في الزواج، وهذه زوجة عقيم جاءت تستعجل الفرج في مولود يملأ عليها حياتها، ويكمل صورتها مع زوج لا يرى في المرأة كمالا إلاّ بالإنجاب، وهذا عاشق ولهان جاء يلتمس عملا وأسبابا لمن يحب حتّى تعشقه وترضى عنه"[2].

تعوّد الناس على أن يقصدوا هؤلاء المعترف لهم بالقدرات الخارقة على تغيير أوضاعهم في كل المشاكل التي تعترضهم، وأن بإمكانهم تغير قدرهم وتحقيق أمانيهم .

ب – الاعتقاد بكرامة الأولياء و الأضرحة.

إنّ الأولياء والأضرحة لهم شأن كبير لدى العامة حسب الاعتقاد السائد سواء كانوا أحياء أو أمواتا، فإنّ الناس يقصدونهم للتبرك والدعوة بأسمائهم، ويطلبونهم ويجعلونهم وسيطا بينهم وبين الله كي تتحقق أمانيهم، وقد ترسخت هذه الظاهرة بالذاكرة الجماعية، رغم محاولة الإسلام الصدّ عنها باعتبارها شركا بالله تعالى ، لكن اعتقاد الناس بأنّ الأمان والمخرج الوحيد هو اللجوء إلى هذه الزوايا والأضرحة والأولياء الصالحين، لأنّ قدرة الولي الصالح كبيرة في الشفاء من الأمراض وجلب الرزق، وتزويج العوانس وانجاب الأطفال "فهم في نظر الشعب رجال مقرّبون إلى الله

[1]- زهور ونيس، حسر للبوح وآخر للحنين، ص119.
[2]- المصدر نفسه، ص118.

لهم إمكانيات الاتصال به أكثر من غيرهم، ولهم قدرة عجيبة على الأفعال الخارقة والمعجزات وتظل لهم نفس المقدرة بعد وفاتهم، ويظل رمزا لهذه القدرة على الفعل"[1].

وتنتشر ظاهرة زيارة الأولياء الصالحين عبر أرجاء الوطن، حيث أصبحت كل منطقة مرتبطة بضريح، وهناك بعض العائلات تركز على انتمائها إلى ولي، وتفتخر بذلك كونها عائلة شريفة، "حيث كانت بعض العائلات تقوم كلّ موسم بزيارة الأولياء الصالحين يأخذون وجبة كاملة ويقضون نهارا كاملا عند هذا الولي، وتلجأ العائلات إلى أخذ ماشية، وذبحها عن هذا الولي الصالح"[2].

ويبدو أنّ النساء أكثر ارتباطا بالأولياء الصالحين، فهن يعتقدن أنهم يمنحون البركة من جهة، ولهم القدرة على حماية البشر وحفظ الناس من جهة أخرى، كما يعتقدن أنّ المزار هو وسيط الإله الذي يتبرك به لتحقيق الأماني، حيث ارتادت "**زينب**" على مزار **"سيدي عبد الرحمن"** بالدزاير وزارته أيضا "البتول" صديقة الضاوية تبركا به كي يفك رباطها من السحر للإنجاب، وكذلك فعلت **"الضاوية"** التي نصحها العطار بالذهاب إليه لفك سحرها الذي فعلته لها أمّها كي لا تنجب من كل زوج تتزوجه ثم يرحل عنها أو يطلقها أو يموت، تقول **الضاوية** :"كنت أعرف مكان هذا المزار.. لقد قامت "**زينب**" بزيارته عندما جاءت إلى هنا ... اشتريت شموعا وحناء من عنده وعزمت على زيارته في الحال، نزعت نعلي ودخلت المكان وأنا أردّد فاتحة الكتاب ثم أشعلت الشموع ودعوت الله"[3].

إنّ أهم ما يرسخ للمعتقدات الشعبية هو الإيمان بالأولياء الصالحين والتضرع والتوسل إليهم لقضاء حاجاتهم لهذا أصبح الناس يطلبون البركات والرضى منهم، وإذا أصابتهم مصيبة يلجؤون إليهم، وهذا ما فعلته **"أم كمال"** حين أقسمت يمينا أن "تذهب للولي الصالح **"سيدي مُحَمَّد الغراب"** خارج المدينة، فتطعم بيدها سلاحف بحيرته

[1]- عبد الحميد بورايو ،القصص الشعبي في منطقة بسكرة ،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د/ط، 1986 ،ص22.
[2]- مُحَمَّد الجوهري، علم الفولكلور، دار المؤلف، القاهرة، ط3، ج1، 1978، ص 198/197.
[3]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 160.

المباركة، وتزور أيضا وتشعل شموعا عند قدمي "**بولحبال**" **وسيدي ميمون، ولالا فريحة**، إنّ الأولياء قد استجابوا لدعائها وأشفقوا على حالها، ولابدّ من الوفاء بالنذور"[1]. طقوس قامت بها "**أم كمال**" وفاء لنذرها الذي أقسمت أن تفعله إذا نسي ابنها تلك الفتاة اليهودية التي أحبها، كما جاء في الرواية "عندما علمت أمّي بحي للفتاة اليهودية، نذرت أنها لو أشفى من هذا الداء، داء الحب الخطير، لزارت أهم وال صالح خارج المدينة "**سيدي مُحَمَّد الغراب**" طبعا بعد تقديم آيات الطاعة والاعتراف بشمعة ومنديل وطمينة، وطبق كسكسي للمريدين حول قبة "سيدي راشد" الخضراء داخل المدينة.. فهم يزورنه كل أسبوع تقريبا ولا يستغنون عن بركته"[2].

لم تكتف "**أم كمال**" بهذا، بل كانت تنوي إقامة "زار" إذا اضطر الأمر إلى ذلك، حيث تجتمع مجموعة من النسوة يعرفن بالمداحات عند مقام الولي الصالح بعد تحضير لوازم تلك الزيارة المقدسة "من حناء وطمينة وبخور وشموع من أغلى الأنواع ولباس جديد، طقوس كثيرة اختلط فيها اللون بالعطر باللحن"[3]، هي لوازم لا تكتمل الزيارة إلّا بها، تدق الدفوف وتبدأ النسوة في الرقص حيث يتحرر الجسد من حالة المقدس والمدنس "ليصبح الرقص عبادة ، عبادة متحررة غير مشروطة لا بالمكان ولا بالزمان ولا بسجود أو ركوع، تسبح في فضاءات من الكينونة، لتنصهر النفس مع الذات العلية، بعيدا عن كل الوساطات وتصبح التوبة والغفران وتلبية الدعاء أمورا مضمونة، ولعل كل الآثام والخطايا بعد ذلك تفرز نفسها مع حبات العرق السخية، مطهرة الجسد من كل الآثام الصغيرة والكبيرة ،الماضية والقادمة، فتصفو الرؤية ويبدو الغيب شفافا، وتنكشف الأسرار الكونية"[4].

هي طقوس دأب عليها المجتمع القسنطيني من أجل الوصول إلى المبتغى، جعلتنا الروائية نعيشها بكل تفاصيلها قصد الغوص أكثر في أعماق تفكير المجتمع القسنطيني من خلال وصفها لمشهد الزار أين رصدت لنا كل

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 65.
[2]- المصدر نفسه، ص 94.
[3]- المصدر نفسه ، ص 95.
[4]- المصدر نفسه، ص 96.

مشاهده، هذا الوصف ساعد الروائية على التحكم في الزمن من خلال توقف مساره الذي يعطي للقارئ فرصة التأمل في الوقائع والأحداث.

تجلت لنا مما سبق مكانة الأولياء في الذاكرة الشعبية، فنجد الكثير من عامة الشعب يعتقدون في الأولياء اعتقادا كبيرا ويقدسون أضرحة الموتى منهم، يقيمون لهم مواسم وأعياد خاصة بهم.

ج- الاعتقاد في العين والكائنات الخفية.

هي من المعتقدات الشعبية المتعارف عليها اجتماعيا، حيث تعمل العين على الحسد، ولهذا يلجأ الكثير من الناس إلى حمل حجاب أو تميمة تحفظه من العين، يكتبها له الطالب أو أحد هؤلاء المشهود لهم بالقدرات الخارقة على تغيير أوضاعهم في كل المشاكل التي تعترضهم، تقول الضاوية: "... قبل أن تخرج "أم الخير" سلمتني شيئا صغيرا! ... كتابا بحجم قطعة سكر مربعة دسته في كفي وهي تهمُّ بالخروج.

- خليه دايما معاك يا الضاوية، هذا حجاب يحفظك من العين"[1].

ويرى المعتقد الشعبي أن الجن أسبق من الإنسان إلى الوجود وأنهما يختلفان من حيث الطبيعة إذ يحتل مرتبة وسطى بينه وبين الملائكة، وأنها تستمد أصلها من النار، ومع ذلك فهما يشتركان معا في الأكل والشرب والموت، كما أنها تتغير بأساليب متعدّدة حسب الظروف الطارئة عليها، وتعيش في بطون الأرض وتنتشر في الأماكن الخالية والمتسخة، غير أنّ تصور الإنسان الشعبي للجن بعيد عن الحقيقة، فهي تكشف عن صفات كائنات ذات طابع غيبي، ويتوقف تأثيرها على الإنسان على طرق تعامله معها وقدرته على توفير مطالبها، فالجن "شخصية

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 118.

تملك القدرة في الذهن على الإتيان بعوامل خارقة للعادة تترجم عن قدرة فائقة في التحوّل فلها عدّة صور تظهر بها وتفاجئ المتلقي أو المصاب في مختلف صوره"[1].

تجلى هذا الاعتقاد في رواية "**عازب حي المرجان**" فبعدما فقد الزبير "**سكينة الروخة**" أصبح يعلق صورا لإحدى الجميلات، فكانت من بينهم صور "**لمارلين**" يتخيلها تنزل إليه من الصورة وترقص وتغني له ".. الصالون بحر متلاطم بالنساء الجميلات، أقصده بعد أن أنهي واجباتي، أدخل إليه للمتعة والمغامرة في أقصى مداها، إنه ملهاي، يكفي أن أجلس قبالة صورة لحسناء ما، حتى أشعر بحضورها الأنثوي الجبّار وبالإنس الذي تسكنه بين جوانحي"[2].

– أجلس لأرتاح في الصالون، فتخرج **"مارلين"** رويدا رويدا من الصورة، تفك أطراف ثوبها بلطف فتسيل بعض القطرات من لونه على البلاط، أقف أمدّ لها يدي وأساعدها على النزول"[3].

أصبح **الزوبير** يتخيل أن **"مارلين"** تخرج من الصورة وتدب فيها الحياة وتصبح جسدا وروحا.. "أجدني واقفا فجأة، شيء ما يحدث الآن لم أعد أمتلك جسدي كأن قبيلة من الجن تسكنه لم أعد أعرفه"[4].

أعتقد كثير من الناس أن شقة **الزوبير** مسكونة، فبعد موته أصبحت مهجورة، إلّا أن هناك أصوات تسمع فيها، إنها أصوات نواح امرأة "بعض سكان العمارة الأقربين يقسمون بأن الشقة مسكونة بجنية يسمع حديثها مع روح **الزوبير** وهما يرقصان ويضحكان وتغني له بصوت بديع بتيرليتيرليتيرلي تام ... بو بو بي تو ..."[5].

[1]– زهرة سعدلاوي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، مركز النشر الجامعي، د/ط، 2012، ص 413.
[2]– ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، ص 141.
[3]– المصدر نفسه، ص 143.
[4]– المصدر نفسه ، ص 152.
[5]– المصدر نفسه ، ص 221.

ساهمت المعتقدات الشعبية بالرغم من أنّ الدين أنكرها وجعلها من الموبقات في تعميق الروابط الاجتماعية وشبكة العلاقات وتوطيدها بين أفراد المجتمع الواحد، فالطقوس المختلفة التي تمارس بينهم من سحر وزيارة للأضرحة وللأولياء كانت تقام جماعيا في معظم الأوقات، ممّا قد يشكل روابط أخوية وتآلف اجتماعي لدى العامة، هذا إضافة إلى أنها أفادت الأدب كثيرا مما كان يروي فيها من خرافات وأنعشت خيال الأدباء فصدرت عنهم ألوانا ثقافية رائعة من قصص وروايات وحكايات وأساطير، استطاع من خلالها الأدب أن يرقي إلى عالم الإبداع والجمال فكيف إذن تجلت الأساطير في الأدب وخاصة جنس الرواية المستوعب لكل الفنون؟

6- الأسطورة.

أصبح استلهام الأسطورة وتوظيفها يشكل اتجاها واسعا وبارزا في الخطاب الروائي العربي المعاصر، لكونها تشكل ظاهرة فريدة في نوعها. يسعى الروائي من وراء توظيفه لها إلى ضرورة التمسك بالتراث بما يحمله من قيم أصيلة ونبيلة، وهذا ما فعله الروائيون الجزائريون الذين أبدوا نزوعا كبيرا نحو الأسطورة في جلّ رواياتهم والاستفادة ممّا يشتمل عليه من حيوية وثراء.

يعرّف بعض الباحثون ومنهم الباحث "**جبور عبد النور**" الأسطورة على أنّها "سرد قصصي مشوه للأحداث التاريخية تعمد إليه المخيلة الشعبية فتبتدع الحكايات الدينية والقومية والفلسفية لتثير انتباه الجمهور، والأسطورة تعتمد في الغالب تقاليد العامة وأحاديثهم وحكايتهم، فتتخذ منها عنصرا أوليّا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة، وذلك بحسب الرواة والبلدان، فتصبح غنية بالأخيلة والأحداث والعقد، وقد تكون الأسطورة من صنع كاتب أو شاعر معيّن غاص في أحلام شعبه وأدرك العوامل المثيرة له، فتكفل بأسلوبه الخاص ووضع أسطورة ناجحة أصبحت مع مرور الزمن من الفولكلور المحليّ أو التراث الشعبي"[1].

[1]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت/لبنان، ط1، 1979، ص 19.

إنّ الأسطورة هي نتاج مخيلة الشعوب التي تطلق العنان للخيال فتأخذ مادة التاريخ وتنتج منها ما تنتج من أقاصيص دون المساس بجوهرها، لهذا يرى بعضهم أنّ "الأسطورة تحمل طابع القداسة كما يلعب أدوارها الآلهة وتعالج مواضيع الحياة والكون والإنسان، فلا يجد الإنسان بإزائها إلّا الاعتقاد والإيمان"[1].

يعود تعدد تعريفات الأسطورة إلى تعدّد الحقول المعرفية والاتجاهات التي تناولت الأسطورة، حيث زاد مفهومها ثراء وشمولية، لهذا فالأسطورة شكلت في الماضي ولا تزال تشكل في الحاضر والمستقبل بنية الفكر الإنساني التحتية، إذ فرضت نفسها اعتقادا وفلسفة حياة في بادئ الأمر، ثم إرثا حضاريا ورثناه عن القدامى.

وفي المقابل أنتجت هذه التعريفات أنماطا مختلفة للأساطير، منها أسطورة التكوين، الأسطورة الطقوسية، الأسطورة التعليلية، الأسطورة الرمزية، أساطير الآلهة، الأسطورة البطولية.

تعتبر الأسطورة من بين الأمور الجمالية والفنية في العمل الروائي، "إنّ الأديب لا يستغني عن توظيف الأسطورة، لأنها تمدّه بنكهة العجائبية التي تستميل المتلقي في تلقيه النص الإبداعي، وكلما كان توظيفها أخف كلّما أدّت وظيفتها الجمالية، والرمزية في السياق العام للنص"[2].

وتتأسس الأسطورة في الرواية عن طريق التغريب أي تغريب المكان والزمان، وتداخل الإنسان بالطبيعة، لهذا كان التوظيف الأسطوري هو إسقاط نص الأسطورة القديم الماضي على الواقع الحاضر ،وجعله أداة لتعرية هذا الواقع، وفضح تناقضاته السياسية والاجتماعية على السواء.

يضيف توظيف الأسطورة للرواية ميزة جمالية ورونق لغوي يثير انتباه المتلقي، ويجعله يتوق إلى معرفة مالمقصود بهذه الأسطورة، وإلى أي مدى يمكنها أن تساعده في فهم العمل الروائي، فالأسطورة تساعد القارئ على الفهم وتقريب المعنى أكثر، لهذا ظلت موردا سخيا للأدباء في كل عصر. "يستطيع الروائي استلهام الأسطورة على نحو

[1]- فراح السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط13، 2002، ص 17/16.
[2]- باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، د/ط، 2010، ص 210.

كلّي أو جزئي، ظاهر أو مضمر، أو استدعاء الرموز الأسطورية، أو بناء عوالم تخييل تتصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوري"[1] ،وللرّوائي حرية التصرّف في الأسطورة الأصلية بأن يأخذها كما هي، أو يستخرج منها ما يناسبه في نصه فقط، ويستطيع كذلك أن يضيف لها دلالات جديدة تتناسب مع السياق السردي الجديد.

تجلّت أسطورة "**شهر زاد**" في وراية "**جسر للبوح وآخر للحنين**" للروائية "**زهور ونيسي**" غير أنّ هذه الأخيرة "لا تقدم الأسطورة جاهزة كما شكلها المخيال الشعبي، وإنّما تستردفها في سياق سردي متميز، فتغدوا جزءا من الكيان السردي العام للنص الروائي"[2]. أقامت الروائية حوارية بين نصها الجديد، ونص أسطوري آخر بارز ومهم ومعروف في الأدب التراثي ألا وهو أسطورة "**شهر زاد**" التي هي إحدى شخصيات كتاب ألف ليلة وليلة حيث استدعت الروائية شخصيتين تمثلان محورا الأسطورة وقطباها إنهما شخصيتا "**شهريار**" و"**شهرزاد**" هذه الأخيرة التي اتخذت من الحكي والحوار حيلة من أجل إنقاذ بنات جنسها من بطش وظلم "**شهريار**" الذي قرّر أن يتزوج كل ليلة بفتاة عذراء يقضي معها ليلته ثم يسلمها لوزيره صباحا ليقتلها، لقد كان له ذلك بعدما خانته زوجته مع عبد أسود، فأنهى حياتها وحياة جواريها، فأضحى هذا الأمر ديدنه حتى أوشك الجنس الأنثوي على الانقراض في مملكته ممّا جعل وزيره يقع في حيرة وظل الحال على ذلك إلى أن طلبت "**شهرزاد**" يوما من أبيها الوزير أن يزوجها بهذا الملك المستبد ،حتى تخلصه من حيرته وبالرغم من مخاوف أبيها من المصير الذي ينتظرها؟ أصرّت كل الإصرار على ذلك الزواج، لم تكن "**شهرزاد**" مثل غيرها من النساء، فقد اعتمدت على فطنتها ومعرفتها وقراءتها الواسعة وحكمتها، وبعد إلحاح منها استجاب والدها لطلبها. تزوجته قرّرت أن تبدأ ليلتها بتسلية الملك ببعض الحكايات

[1]- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، د/ط، 2001، ص 7.

[2]- باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 210.

المشوقة والمسلية وأن توصل الليلة بالأخرى من خلال الامتداد بالقص، وكانت قصصها مثيرة وغريبة لدرجة أنها أثارت عنده ولعا بهذا الفن لمدة ألف ليلة وليلة أي ما يقارب ثلاث سنوات"[1].

تجلت أسطورة "**شهرزاد**" في حديث الراوي "**كمال العطار**" عن مدينته قسنطينة حين يقول: "أنت حلم الليلة الأولى والليلة ما بعد الألف، و**شهرزاد** هي القلب الشغوف بالحكي والسرد، وهي أيضا زمن الانتظار وليس شهريار... لكنك أنت الوحيد، الذي يمسك بخيوط القصة، وخيوط الليل والصباح، وهمسات الكلام المباح"[2].

استدعت الروائية أسطورة **شهرزاد** وجعلتها في سياق سردي تميز بالتنوع حين احتفظت بجوهر الأسطورة والمتمثل في الحكي ليلا، وغيرت ما يمكن تغييره فجعلت من قسنطينة هي التي تقوم بعملية السرد والحكي المطول وليست **شهرزاد**، "**وكمال العطار**" هو الولوع بها وبحكاياتها الشيقة وليس شهريار، وهذا ما أضفى على الرواية نوعا من الخصوصية متميزة بالجمالية الفنية.

واستحضرت الروائية في موضع آخر ذات الأسطورة حين تقول: "ألم تغير **شهرزاد** حياة الملك شهريار؟ تخرج نفسيته المظلمة المريضة من أغوار الحقد والانتقام إلى نور المحبة والتسامح والأمل، كلّ فجر إلى فجر جديد؟"[3].

حاولت الروائية أن تجعل من **شهرزاد** مثلا أعلى يقتدى به الناس، وهذا ما حققته من تغيير للحالة النفسية التي كان عليها **شهريار** وهي الحزن والألم والحقد والانتقام إلى الحب والطيبة والتسامح، فالحديث الشيق والهادف، والذي يحمل بذور التقويم السلوكي يأتي بنتائج إيجابية ويعالج حالات النفس البشرية المهتزة ويعيد لها توازنها، فبالحوار والحديث يستطيع الإنسان إقناع الآخرين والتأثير فيهم بالحجة الدامغة والكلمة الصائبة ،التي تكون كالبذرة السليمة تغرس في نفس الإنسان. وتبرح "**زهور ونيسي**" عالم ألف ليلة وليلة الأسطوري لتشد الرحال إلى مدينة

[1]- ألف ليلة وليلة، دار الكتاب الحديث، دراية، الجزائر، د/ت، د/ط، ج1، ص 9.
[2]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 37/36.
[3]-المصدر نفسه،ص171.

قسنطينة مدينة الجسور المعلقة التي شهد أحدها هلاك "**صالح باي**" ونهايته المفجعة بعد أن قتل فوقه "**سيدي مُحَمَّد**" وهو أحد الأولياء الذين كانوا يتمتعون بشعبية كبيرة تقول الأسطورة: "*إن **سيدي مُحَمَّد الغراب** لو لم يكن تقيا وصالحا ووليّا من أولياء الله لما نجاه الله من شر الحاكم الجائر ،عندما أمر بإلقائه من أعلى قمة جنب الجسر الكبير "**كاف الشكارة**" وبدل أن يموت شر ميتة مرتطما بصخور الهاوية إلى قاع الوادي، حوّله الله فجأة من صفة البشر إلى صفة الطير ،وحوّله إلى غراب ليطير بجناحين وينجو من الموت المؤكد لأنه كان مظلوما"[1].

لقد شيد ضريح في المكان الذي حط فيه الإنسان الذي تحول إلى غراب حسب الأسطورة وأصبح مزارا يزوره الناس التماسا لبركاته، وبالتالي صار معتقدا شعبيا ترسخ في الذاكرة الجماعية .

جاءت "**زهور ونيسي**" بهذه الأسطورة في إطارها العام وأسقطتها على أحداث ومضامين روايتها من خلال إجراء مقابلة بين عناصرها، فإذا كان **مُحَمَّد الغراب** مظلوم من قبل الحاكم الطاغية، فإن **كمال العطار** مظلوم من طرف **راشيل** الفتاة اليهودية التي أوقعته في شراك حبّها وعشقها حتى الثمالة ومنه أرادت "**أم كمال**" إنقاذ ابنها من هذا الظلم وتنجيه من هذا الحب، وتطهره مثلما أنجى الله "**مُحَمَّد الغراب**".

ولم تكتف الروائية باستحضار أسطورة "**سيدي مُحَمَّد الغراب**" بل استحضرت أسطورة أخرى معروفة لدى المجتمع القسنطيني وهي أسطور "**الصباغ**" حيث يقول الراوي وهو يستحضر هذه الأسطورة إثر سماع "**كمال العطار**" دندنات لأغنية تحكي هذه الأسطورة على وقع الكمان وبعض الآلات الموسيقية الأخرى "يقف ليسترق

* تقول الروايات بأنه أحد شيوخ زاوية "الشطابة" كان يدعى مُحَمَّد الزواوي الحنصالي وكان على خلاف دائم مع "صالح باي" بايلك الشرق آنذاك، وبسبب مواقفه المناوئة للباي أصدر هذا الأخير قرارا بقطع رأسه بعد أن احتدم الخلاف بينهما، وشعور الباي بخطر الزوايا على حكمه.
لكن من الأساطير الأكثر تداولا بالمنطقة عن "مُحَمَّد الغراب" هو ان هذا الأخير دعا على الباي وتمنى قطع رأسه أمام الملأ، قبل أن يتم تطبيق حكم الإعدام في حقه، حيث يقال تحوّل إلى غراب وحطّ بإحدى إقامات الباي وبستانيه كنذير شؤم هم/ مما زرع الرعب في نفس صالح باي الذي أسرع إلى بناء ضريح له بالمكان المعروف اليوم باسم سيدي الغراب
من الانترنيت موقع annasr online.com/ index php/ 2014/8/17

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 95.

السمع (...) لإحدى روائع المالوف أغنية الصباغ تلك الحكاية الأسطورة... حكاية التاجر الذي ائتمن خادمه على ماله وعرضه وهو قاصد الحج، فيغتنم الخادم هذا الائتمان ويحقق أمنية حياته في لقاء غرام مع زوجة سيده، أمنية صنعها حب مشترك بين الخادم وسيدته الصغيرة، التي كان يرى كل مرّة منها تشجيعا بلفتة أو نظرة"[1]، يصف هذا اللقاء بكلّ تفاصيله العارية في قصيدة يتغنى بها بعد ذلك في كل المناسبات كأروع ما قيل في وصف الجمال الجسدي للمرأة والخيانة والعبث.

كانت أغنية "الصباغ" التي استمع إليها "**كمال**" حافزا لاستحضار الراوي لهذه الأسطورة الشعبية في السرد بكل تفاصيلها، لأنها كانت أقرب إلى علاقة **كمال** مع **راشيل** علاقة أصبحت محظورة بعد رفض الوالدة لها مثل هذه الأسطورة ،وهذا ما أضفى على السياق السردي أجواء من الإثارة والدهشة التي تستميل المتلقي وتؤثر فيه.

واستدعت الروائية كذلك في نصها أسطورة عالمية المتمثلة في شخصية "الغول" التي تبعث الرعب في النفوس خاصة عند الأطفال والصغار التي أصبحت مثار خوف لهم، ومبعث فزع وهلع.

لقد تناولتها الروائية عندما سردت جانبا من حياة "**كمال**" مع زوجته "نفيسة" التي بالرغم من عدم حبّه لها إلا أنّه "كان يهرب إليها من غول يسكن قلبه وذهنه"[2].

سعت الروائية من خلال استحضارها لهذا المعطى الأسطوري بعدا عجائبيا لروايتها وبخاصة من خلال جنوحها إلى تحميل ما تستدعيه من منح أسطوري بدلالات فكرية من شأنها أن تطوّر مغزى الرموز، وتقف حاجزا أمام تجربتها.

أخيرا ومن خلال ما تقدم نستخلص أنّ الرواية النسوية الجزائرية تحاول في عصر العولمة والاستنساخ والتهميش أن تكون نموذجا فاعلا ومقاوما لإثبات الذات والدفاع عن الهوية، والمبادئ والمقومات القومية والوطنية

[1] –زهور ونيسي ، جسر للبوح وآخر للحنين ، ص 57/56.

[2] – المصدر نفسه ، ص 31.

والخصوصيات المحلية (التراث)، لتصبح الرواية عبارة عن منبر يعتليه الجميع (القارئ أو المتلقي) ليتكلم ويعبّر من خلاله عن وجوده وكيانه الثقافي والاجتماعي والعقائدي في ظل المدّ الحداثي الخطير الذي أذن بنهاية الفرد والإنسان.

وباعتبار الرواية النسوية الجزائرية نص له خصوصيته واختلافه تسعى لإعادة تكوين الهوية الذاتية للمجتمع من خلال الارتكاز على مخزونها التراثي والفكري لجذب القارئ وتوصيل البعد الإنساني والزخم التراثي والفكري مهما كان انتماء القارئ وهويته.

الفصل الرابع

تمثلات الآخر في الرواية

النسوية الجزائرية

تمهيد

يعدّ الآخر قضية مصيرية وحتمية في تحديد الأنا وتعريفه، ومردّ ذلك يعود إلى حالة الشعور المتصل بالوعي، بالاختلاف، فالإنسان، حيث لا يدرك الشخص كماله المعرفي أو الانتمائي إلا من خلال معايشته للآخر، يقول كولي cooly "بأن الذات (الأنا) تنمو من المخالطة مع الآخرين، وأن الأصل الاجتماعي لحياة الإنسان يأتي عن طريق أواصر الاختلاط أو المعاشرة مع الآخرين"[1]، وهذا ما جعل نظام العلاقات يحكم العملية الانتمائية، ويحرّك الثنائية الاجتماعية المتصلة والمتشاكلة من الأنا والآخر.

وبما أن هذا حال الذات فقد أضحى المجتمع هو صاحب الريادة في تربية الأفراد ، و ذلك من خلال العلاقات التي تربط بين كل الأفراد و الجماعات والذي بدوره يعمل على خلق نوع من الوحدة بين عناصر الفئة الواحدة، و كذلك خلق جو من التنافر والتصادم بين مجموعتين متباينتين، ومنه فالمجتمع صار يقوم على ثنائية التفرق/الوحدة التي تحقق الأنا والآخر.

إنما يؤكد حتما هذا الطرح هو تفشي تلك النزاعات المختلفة والصدامات الكثيرة بين الأفراد والأمم، فكل مجموعة راحت تبحث عن النفوذ والسيطرة من خلال فرض هويتها القائمةعلى حدودها الفكرية و التاريخية الخاصة بها، و يمكن تحديد إيجابية الآخر في تعامله مع الأنا من خلال الأثر الفكري الذي تتركه في الهوية.

ويمكننا تقسيمه الآخر إلى إيجابي و سلبي، فالإيجابي يعمل على مساعدة الأنا في تنمية ذاته دون المساس ببناء هويته، في حين السلبي يعمد إلى زعزعة الهوية و استقرارها بواسطة مجموعة من المؤثرات التي تستهدفها و تؤثر عليها.

[1] – الربيع ميمون، نظرية القيم في الفكر المعاصرين النسبية والمطلقية، سلسة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د/ط، 1980، ص 325.

لقد اختلفت دلالة الآخر في الرواية الجزائرية المعاصرة بين من يوجهها إلى ذلك الأجنبي الذي لا ينتمي إلى هذه الفئة والمنسلخ عنها بحكم الممارسات الانتمائية، هذا الآخر البعيد الغريب الذي يمثل العدوّ الخارجي، ذلك المستعمر الذي له هوية مستقلة، وبين من جسدها في صورة المحلّي أو الداخلي الذي ينتمي إلى الجماعة ، ويختلف عنها أيديولوجيا وفكريا، هذا الآخر القريب الذي يشارك الذات الوطن والهوية حيث يكون القاتل والضحية جزء من "الذات أو الآخر هو عين الذات بلغة بول ريكور"[1]، وكذلك بين ذاك الآخر المتفرد بخيرات الثورة وامتيازاتها وإن كان حركيا خائنا زمن الثورة، وبين ذلك القريب الذي يصبح الآخر والذي يشاركك الهوية والعقيدة والانتماء إلى الوطن، لكنه مصدر الشرور والآلام.

وعليه فإنّ تمثل الآخر في الرواية النسوية الجزائرية مربوط أولا بمرحلة الاستعمار والثورة، فالهوية هنا مربوطة بالآخر البعيد وهو الاستعمار الفرنسي والآخر القريب ويتمثل في الأنا التي خانت الوطن وتنازلت عن هويتها، أو في ذلك الآخر المختلف عنك أيديولوجيا وفكريا، أو في ذلك الآخر القريب الأهلي الذي يتسلط ويتجبر ليفرض سلطته على أهل بيته وخاصة المرأة، وأخيرا نعرج إلى ذلك الآخر الغربي الذي يتمتع بنظرة استعلاء على الذات والذي يعتقد أن الفضل وكل الفضل يرجع إليه في رقي الإنسانية وتوهج حضارتها.

وعليه سنحاول من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء والكشف عن تمثلات الآخر، وتجلياته في الرواية النسوية الجزائرية، ونترصد مدى تأثره بالعلاقة مع الأنا وتمثلها.

أولا: تجليات الآخر الأجنبي/الاستعمار/ثقافة.

تفرّدت الجزائر دون غيرها من المستعمرات الفرنسية بما تعرّضت له من محاولة جادة وخطرة لاقتلاع هويتها الوطنية والقومية، لهذا استهدف المستعمر الفرنسي المجتمع الجزائري محاولا تذويبه في كيان الأمة الفرنسية بعد أن

[1] – بول ريكور، الذات عينها كآخر، تقديم وترجمة جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005، ص 41.

أنكر عليه انتماؤه إلى الثقافة العربية والإسلامية، وكانت الألمانية **سيغريد هونكيه** sigridhunkeé (1913-1999) قد عبّرت عن شدة الاستعمار بقولها: "لا يوجد هناك بلد عربي نال الاستعمار الأجنبي من صميمه مثل الجزائر، ولا عانى مما عانته الجزائر أو أحس بحنين أشد وقعا واندفاعا نحو هويته الأصلية التي اغتصبت منه عمدا وبانتظام خلال مائة وثلاثين سنة من السيطرة الفرنسية"[1].

ترك الاستعمار الفرنسي في الذاكرة الوطنية آثارا بالغة تميل إلى المأساة أكثر من غيرها، فهو لم يترك عائلة جزائرية إلّا وخلف فيها شهيدا أو جريحا، أو معذّبا، زيادة على الآثار المعنوية "وذلك على اعتبار أن الأحداث التي عاشتها الذات الجزائرية على مرّ العصور أحداث شديدة التعقيد حتى اقتربت من المأساوية، كما أنّ رجالات هذا الوطن قد اتصفوا بصفات، وآتوا أعمالا يصعب تصديقها أو التفكير في إمكانية وقوعها من طرف الذي لا يعرف تاريخ هذه الأمة"[2]، فقد كانوا بالمرصاد للهجمات التي تعرضت لها السواحل الجزائرية على مر العصور و الأزمنة. ترسخت هموم الماضي و مأسيه بالذاكرة خاصة تلك المتعلقة بالاستعمار و ما تركه من خدوش و بصمات أصابت تلافيف الذاكرة والتي لا يمكن أبدا نسيانها أو بالأحرى تناسيها.

تعددت و تنوعت مواقف الأنا من الآخر أو مواقف الآخر من الأنا بتنوع الفترات الزمنية نتيجة عامل الكره الذي فرضه التاريخ عنوة بينهما، فكانت ممارسات الاخرعنيفة و استفزازية لأنها كانت تحت وطأة نظرة المستعمر الفوقية التي تحكمها عقدة التفوق. لهذا تجلى هذا الموقف العدائي في ذلك الصدام العنيف بين الآنا المشروخة و المستهدفة في أحاسيسها و الآخر الذي جرب كل طقوس الإدلال و القهر و الإلغاء .

يحاول المستعمر أن يمحو هوية الأنا الوطني من أجل نشر ثقافته ولغته وتكريس هويته، ولكن تلك الشراسة الاستعمارية كانت في المقابل مساعدا للأنا الوطني ليتحصن أكثر بهويته، ويدافع بكل ما يملك عنها "ففي المراحل

[1] – سفيان لوصيف، السجل اللغوي وتطور التعريف في الجزائر بعد الاستقلال، سيغريدهونكه من الاستلاب إلى الاسترجاع الآنية، ملتقى الفكر الإسلامي الأول، الجزائر، 1974، ص 396.

[2] – بشير بويجرة، الأنا والآخر، منشورات دار الأديب، وهران، د/ط، 2007، ص 47.

التي يحتدم فيها الصراع لدرجة يغدو فيها كيان فئة أو وطن أو أمة معرّضا للتهديد، يعبر خطاب الهوية عن ذات متشبثة بثوابتها الجوهرية لكي تتفادى الإقلاع والاحتواء"[1].

يتبنى الآخر أيدولوجية قهرية تعمل على تطبيق الأنا الوطني ومصادرة حقه في الدفاع عن نفسه، بحجة أنه متخلف حضاريا ولا زال لم يرتق إلى مستوى الإنسان المتحضر. لقد حاول المستعمر من خلال إيديولوجية التهديم أنّ يمسخ المواطن الجزائري ويجعل منه مجرّد تابع له منقطع الهوية ومنعدم الحضارة.

نحاول من خلال المتون السردية التي اخترناها للدراسة تلمس موضوعة الآخر/المستعمر فيها، والتي تؤثر عليها الملفوظات السردية المستخدمة داخل المتن السردي، والتي تميل في مجملها إلى تصوير الآخر في صورة عنيفة، يفعل كل شيء من أجل إذلال الأنا وقهرها والإصرار على ذلك.

1- الأعمال الاستعمارية الوحشية.

تكشف الروائية **ياسمينة صالح** على لسان بطلها العربي ومن خلال روايتها **وطن من زجاج** عن الوجه البشع للمستعمر الفرنسي عبر ما كان يمارسه من أشكال العنف والقهر، وما ألحقه بالجزائر من خراب ودمار، تروي الذات الساردة وقائع حصلت لشخصية **العربي**: "كانت تبدو الأقدار مهيأة ذلك من شهر أكتوبر عام 1944 التاريخ الذي اقتحم فيه الجنود الفرنسيون منزلهم.. كانت تلك المرّة الأولى التي يرى فيها **العربي** الصغير جنودا فرنسيين وجها لوجه، كان يدرك أنّ دخولهم إلى البيت لن يكون عاديا وأنّ البداية ستبدأ من ذلك التاريخ بالنسبة لعائلته، وبالنسبة لوالده، وبالنسبة إليه.. فجأة علقت في مخيلته الصغيرة صورة الجندي وهو يصرخ بهيستيريا، وبلغة لم يكن يفقهها، كان الجنود يبحثون عن شيء لا يعرفه، يوجهون الأسئلة لوالده بنفس العصبية والصراخ، ثم

[1] – وذناني بوداود، الوعي، الهوية، الآخر، مقاربة في رواية نار ونور لعبد المالك مرتاض، مقالة في مجلة الباحث، جامعة عمار ثلجي، ع، الأغواط، 2010، ص 352.

ينهالون عليه ضربا، ثم بسرعة بدت مخيفة اقتادوا والده خارج البيت جرّوه إلى عربة عسكرية انطلقت بسرعة قبل أن تختفي عن الأنظار"[1].

لقد ركزّت الروائية على شخصيات لم تتجاوز مرحلة الطفولة لتزيد الصراع خطورة، وكأن الكاتبة أرادت أن تثبت وحشية الأحداث الدموية التي راح ضحيتها أهل الأطفال الأبرياء، فهذا المنظر المرعب الذي تعرض له **العربي** الصغير خلق في نفسه عدوانية وكرها للمستعمر، الذي حرمه والده، وكذلك أمه التي ماتت بعد تلك الحادثة حزنا على زوجها، لم يكن المستعمر يدرك بأنه من وراء بطشه وطغيانه يربى جيلا من الثوار، والذين سيشهرون السلاح في وجهه يوما ما، لأنّ هذه الأوضاع وغيرها صنعت من **العربي** الصغير ومن الطفل الجزائري عامة، شابا مقاوما سرعان ما أدرك الواجب الذي ينتظره فانخرط في الخلية السرية التابعة لجبهة التحرير حاملا تلك الضغينة، وكل أنواع الكره النفسي الذي يحملها أيّ شاب جزائري.

ويبقى الآخر العدوّ الأبدي الذي يستهزئ بالشعوب ويعمل على إذلالها ، لأن ذلك يرضي غروره وعنجهيته هذا العدو الذي اعتبر نفسه رمزا للشعارات الرنانة وللديموقراطية الحقيقية والمساواة العادلة، وهو في الحقيقة يتلذذ بمعاناة الآخرين، وهذا ماعبّرت عنه الروائية "**ياسمينة صالح**" في روايتها "**وطن من زجاج**" من خلال وصفها للمجتمع الفرنسي الذي ارتبط تاريخيا بالجزائر بحكم الاستعمار، فقد مثلت على ذلك بشخصية "**كريمو**" الذي قرّر الرحيل عن الوطن بعد مسابقة أجراها معهد فرنسي تعتمد على التقاط صورة الوطن وفق شروط لجنة التحكيم "التي أرادت أن تكون الصورة جزء من ذاتية الوطن، ربّما لأسباب لا تخلو من نفاق سياسي"[2]، وهي مسابقة تتضمن الكثير من النفاق السياسي الذي تفجرّ بعد انتفاضة "الطلاب المغاربة تضامنا مع طلبة فلسطينيين طردوا

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 14.
[2] – المصدر نفسه، ص 131.

من الجامعة بتهمة الانتماء لخلية إرهابية !كان قرار الطرد تعسفيا مقصودا"[1]. حينها سقط القناع و أبانا عن الوجه الحقيقي للآخر الذي رفض الهوية العربية، ورأى فيها مصدرا للعنف والإرهاب بالرغم من أنه يمثل أحد أسباب هذا الوضع المأساوي. ومثلما يقال العلم سلاح ذو حدّين، كذلك كانت التكنولوجيا، لأن آلة تصوير "**كريمو**" كشفت لنا عن الهوية الحقيقية للمستعمر التي باتت واضحة فمثلما فعل "**كريمو**" ببيعه لشيء محرم للفرنسي والمتمثل في التقاطه صورة امرأة على قارعة الطريق، وقد وضعت أمامها يافطة مكتوب عليها القانون طردني من بيتي! كانت تلك المرأة كافية لتجعل من الصورة وجها للتخلف الجزائري الملموس من وجهة النظر الفرنسية"[2]، هو تصرف اقترن برغبة المصوّر الملحة إلى السفر إلى فرنسا لإكمال دراسته، إلّا أنّه وكما كانت آلة التصوير في خدمة الآخر الفرنسي بكشف الخصوصية الاجتماعية للمجتمع الجزائري، فقد كانت مرّة أخرى عاملا في كشف هوية الآخر الانتقامية الرافضة لفكرة التوافق من خلال تصوير "**كريمو**" مرة أخرى للشرطة الفرنسية، "وهي تحاول تفريق الطلبة بالقوة ، مستعملة العصّي بسرعة تكلمت القنابل المسيلة للدموع ، وانطلقت الكلاب البوليسية في نهش لحم الطلبة المتظاهرين تلك الصورة التي عرّت الوجه الآخر للحضارة الفرنسية"[3]. هذه الحضارة المزيفة التي عانى منها المجتمع الجزائري الويلات إبان الفترة الاستعمارية "كما لو كانت تلك الصورة هي القناعة الوحيدة للجزائريين أنّ فرنسا لم تتغير ولن تتغير في كولونياليتها إزاء الآخرين!."[4] والحقيقة أن الآخر يعيش حالة من التلذذ بألم الآخرين في أوطانهم ولا يقبلهم في وطنه. "فهذه الازدواجية تفضح التناقضات الغريبة فهم يراعون حقوق الإنسان في بلادهم، أما في المستعمرات فيعاملون الأهالي بوحشية"[5].

[1] – ياسمينة صالح ، وطن من زجاج ،ص 132.

[2] – المصدر نفسه، ص 131.

[3] – المصدرنفسه، ض 132.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، ص 66.

2- الاستعمار واستغلال ثروات المستعمر.

ربطت الروائية **"عبير شهرزاد"** في روايتها **"مفترق العصور"** حالة تفتت و تشتت الذات العربية بالآخر المستعمر جرّاء سيطرته فهو دوما يسعى جاهدا لفرض هيمنته و بسط نفوذه على الدول المستضعفة فيعمد إلى استغلال خيراتها لإثراء اقتصاده فهو يقوم بجلب مستوطنين احتلوا الأرض بموجب حلم قديم قايضوه "كهوية جديدة على هذه الأرض ولم يكن يجرؤ أحد أن يسحبها منهم أو يناقشهم فيها، فقد كانت مسألة الهوية مؤجلة إلى مهام أخرى"[1]، إضافة إلى أنه يمتهن كرامتها و ينسف ثراثها الحضاري والثقافي.

و مهما تغنى المستعمر بحضارته و سعى لتحضير الدول الضعيفة فهذا لن يغطي عن وحشيته و غطرسته و حقيقته السياسة الاستعمارية ، فقد سقى الشعب الجزائري شراب الذل و القهر فكابد الظلم و الطغيان وعرف معنى الاستعباد حتى "امتلأت عيناه بملامح المستعمر، الذي أغتصبه وأهانه وأذله وأفقده معنى التاريخ، الليونة واللباقة، لقد حفر جلده بمنجل الظلم والجور"[2]، فمهما تنمق وتزين وغير صورته سيظل في نظر الجزائري، ذلك المستبد المتغطرس الذي لا يحمل معه إلّا الحقد والبراغماتية والجور والاغتصاب، وهي حقيقته البشعة التي عرفها عنه المجتمع الجزائري نتيجة معايشته له لأزيد من قرن ونيف.

لذلك نجد صوت الكاتبة يتمازج مع صوت البطلة **سامية** حين ننتقد الممارسة الوحشية للمستعمر لتفضح ادعاءاته الحضارية، ولترسخ الصورة السلبية لدى المتلقي.

إنّ كشف حقيقة المستعمر مسألة جوهرية ومصيرية غالبا ما ينوط بها الإنسان المثقف الملتزم بقضايا الشعوب، والواقف دوما في وجه السلطة ومتحدّيا الاستعمار بأشكاله الحديثة ففي رواية **"مفترق العصور"** وقفت البطلة **سامية** جاهدة على فضح قانون 23 فيفري 2005 الذي يمجدّ الاستعمار ويبجل الخونة والذي صدر بتصويت

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 95.

[2] – المصدر نفسه، ص 55.

برلماني في ظروف مكائدية سيطر عليها اليمين المتطرّف واضعا قواعد قانونية تمجد الاستعمار وتبجل الخونة من عملاء فرنسا، كما تفرض تدريس التاريخ.

من هذا المنطلق وبعد التأريخ له بتزييف، فإنّ الروائية ومن خلال بطلة روايتها **سامية** تؤكد على أنّ "قانون 23 فيفري 2005 بمواده الخمسة الأولى إهانة للقضية الجزائرية، وتدليس للحقيقة وتزوير للتاريخ وتشويه لحقوق الإنسان إنه باختصار إهانة لفرنسا قبل أن يكون إذلالا لشرف الجزائر"[1].

تعمل البطلة **سامية** على تكريس الرؤية المقاوماتية كيف لا وهي الثائرة المجاهدة التي عملت مع أخواتها المجاهدات على تصفية الحسابات مع الآخرين، فكانت مثال الشخصية التي أحالت على التمسك بالقيم الثابتة والمتأصلة وكرّست مقولة تخليد التنابذ واستحالة الجمع بين الفضاءات، فرغم المصالحة إلّا أنّ النسيان لا يمكن "تعرفون قطعا سنوات الاحتلال، وتذكرون بلاشك سنوات المقاومة، وقصة التحرير والنضال ... ولا أظنكم قد نسيتم قضية التعذيب ... وكلها تفاصيل تهز البدن، وتدمي القلب، تنحت الذاكرة بصوت لا تمحى وجراح لا تشفى وجرائم لا تنسى، لكننا بالرغم من كّل شيء سامحنا دون أن ننسى.. وطوينا الصفحة دون أن نمزقها"[2].

وتستمرّ الروائية في عرض سيل من الصور البشعة الحزينة التي تشير إلى سياقات ثقافية أسهمت بشكل كبير في خلق فجوة التباعد وزادت في عمقها خاصة، حينما أشارت إلى الأحقاد التاريخية عبر الممارسات الإنسانية التي قام بها الآخر ضد الذات/الأنا، وذلك عبر تمفصلات روائية تتمادى في تزكية استحالة اللقاء بين محيطين ثقافيين مختلفين.

[1] – عبير شهرزاد مفترق العصور، ص 170.

[2] – المصدر نفسه، ص 169.

تحاول الكاتبة عبر هذه الأنماط التخييلية إرساء نسق المقاومة عبر الصدام ، فجعلت إشكالية الأنا والآخر تضطرب في بيئة تختل فيها الموازين، وذلك من خلال التصوير الصادم والمعبّر عن عنف الآخر، وعدم نسيان الأنا للتاريخ باعتباره الحقيقة الوحيدة التي تمارس حضورها وتطبع عنفها في مصير الجزائريين.

وكلّما توغلنا في قراءة الروايات قيد الدراسة نكتشف المزيد من صور التصادم مع الآخر، من خلال الثوار لإخراج المستعمر من الوطن، أو من خلال تحميله مسؤولية تقهقر المجتمع الجزائري.

"لقد دخل الجميع في عالم جديد ثورة ونضال وفداء واستشهاد في عزّ الشباب قضية تجدّد نفسها مع كل جيل، قضية تحرير الوطن وإخراج المحتل من الأرض، وقد كبس على أنفاسها مدّة قرن وربع قرن"[1]. هذا المستعمر الذي استغل ما فوق الأرض وما تحتها من خيرات، والشعب الجزائري يعيش الفقر والجوع والجهل، فكان مجالا رحبا للمستعمر لأن يغيره ويغيّر عاداته وحتى إبادته واستبداله بالمعمّرين، الذين جلبهم ليسيطروا على كل أراضي الجزائريين "لأن المستعمر لم يكن يهدف إلى تغيير الإنسان فيها، بل إبادته واستبدال إنسان بإنسان وحضارة بحضارة"[2].

فلا يهم المستعمر إن كان هذا الشعب متحضرا متقدما، بل بالعكس يريد جاهلا متخلفا حتى لا يثور في وجهه، وحتى لا يعرف حقوقه ويظل تحت سيطرته، هذا العدو الذي وجد في الشعب الجزائري المغلوب على أمره السند والمعين له فهو اليد التي يضرب بها والسواعد التي يبني بها.

كان المستعمر يحارب تجار المخدّرات ومتعاطيها ليس حبّا فيهم ولا حفاظا على سلامتهم، بل من أجله هو "إنّ الاستعمار يحاول أن يحافظ علينا أصحاء لخدمته وخدمة مستعمراته سواعدا وعقولا، إننا بالنسبة إليه الجنود عند إعلانه لحروبه، والبناة في عملية التعمير والبناء عكس ما يفعله مع جيراننا، إنه يراهن على بلادنا وشعبنا

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 113.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

أكثر، إننا بالنسبة إليه جزء من الوطن الأم، لذلك طال استعماره الاستيطاني لبلادنا"[1].ولأنه لا يضيع حق وراء مطالب وبعد طول انتظار أشرقت شمس الحرّية على أرض الجزائر، بعد أنّ دفع شعبها ثمنا باهظا، وها هو يوم الرحيل قد جاء، واليوم الموعود قد حلّ ورحيل المعمرّون أصبح أكيدا عن هذه الأرض الطيبة التي تربوا فيها وأبنائهم وسلبوا خيراتها لقد أصبحت موانئ البلاد ومطاراتها تعج بالمعمرين وأولادهم، وقد حملوا ما خف حمله وغلا ثمنه تاركين البلاد في فوضى وفقر وجهل، بعد أن قتلوا وشرّدوا سكان هذه البلاد حتى سراديب بيوتهم أضحت مقابر لأكداس من جثث النساء والرجال الذين تعرضوا للقتل من طرف المعمّرين، وذلك انتقاما من الثورة "التي فتحت أعين الجزائريين الجهال على أنّ الجزائر بلادهم، وأنها تختلف عرقا وأصلا وحضارة عن أصول وحضارة هؤلاء الوافدين من المعمرين اليهود والنصارى وغيرهم رغم عشرات السنين"[2].

3- تجلي اليهود والاستعمار.

لا يختلف الآخر الاستعماري (الفرنسي) عن الآخر اليهودي الذي لطالما كان عنصرا معاديا للأنا العربية، حيث ظهر في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة ، وترجم ذاته من خلال اللغة والجسد، مارسها في الخفاء وتلك صفة اليهودي في المكر والدهاء، ومارستها الروائية في بناء نصّها، فقد قدمته كمثال للجشع بحيث لا يتوانى عن فعل أيّ شيء مقابل جمع المال والبحث عن مكانة خاصة لدى المستعمر الفرنسي تابع ضعيف بعجزه وحاجته إلى حماية الفرنسيين، فاليهودي يسلك جميع السبل المتاحة لتحقيق أهدافه المرجوة والمسطرة حتى وإن تعارضت مع مصالح الآخرين.

سكن هذا الآخر اليهودي الوطن واحتمى بحماه، ولما كانت الثورة انقلب على الشعب، وراح يستنكرها من خلال مؤازرة المستعمر ومدّ يد العون له، هذا الآخر اليهودي الذي يعتبر عدوّا على مرّ الزمن لا شيء يغيره اتجاه

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين ، ص 111.
[2] – المصدر نفسه ، ص 178.

المسلمين والعرب "ليتضح مع كل ذلك دور اليهود من الثورة ومن العرب المسلمين، عندما يظهرون موالاتهم للمستعمر وعدائهم السافر لإخوانهم وجيرانهم بالأمس القريب، ونقمتهم على ثورة الشعب من أجل استرجاع حريته"[1].

رصدت الساردة في رواية "**جسر للبوح وآخر للحنين**"**لزهور ونيسي**صورة هذا الآخر معتمدة على التكشف الشديد للغة معبرة بذلك عن ضيق الذات من بعض النماذج البشرية التي تحقق مآربها بأساليب ملتوية كالاحتيال والإغراء والنفاق تقول الساردة: "كان "**ريمون**" اليهودي شيخ الموسيقيين بالمدينة يرتدي نفس اللباس ، ويعزف مقطوعات "المألوف" الأندلسية ، وبكمانه يقود كل أفراد الفرقة في عالم اللحن الفذ الفريد، ويبقى الشيخ "ريمون" حبيبا إلى قلوب أهل المدينة إلى أن يختار معسكر العدو ضد جيرانه وأحبائه، وهم في كفاحهم من أجل الحرّية يختار خيانة أهله وجيرانه ليتسلح مع المتسلحين في الذكرى الثامنة لزرع إسرائيل في فلسطين ويلطخ يديه بدماء أكثر من مئة من جيرانه وأحبائه في المدينة، ليقتل بعد ذلك بيد "**مراد**" أحد رفاق "**كمال**"[2].

تنبني فلسفة الآخر اليهودي على الغدر والحقد والفساد والتعصب والغرور والانحلال، وأخلاقه هذه هي التي كشفت عن حقيقة نواياه المفعمة بالكره والحقد والعداء للعرب، حتى أنّ "كلّ يهودي في المدينة يدفع ضريبة أو مساهمة مالية لدولته هناك في فلسطين، دون أن يذهب إلى هناك أو حتى يعرفها، بل إنّ كل يهودي في العالم يفعل ذلك من أجل بناء دولة إسرائيل الكبرى"[3].

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين ، ص 76.
[2] – المصدر نفسه ، ص 53/52.
[3] – المصدر نفسه، ص 53.

إنّ ما تضمنه هذا المقطع السردي من حمولات دلالية ورموزا عميقة يكشف بوضوح وهج، ونضج الأنا، ومدى قوة استيعابها لأحداث الواقع، لأن خطورة الهمجية الصهيونية على العالم العربي أضحت أقرب ممّا مضى في السابق خاصة في ظل الانتماء بعد الشتات والانفصال.

لقد أخلف يهود الجزائر وعودهم مع الشعب الجزائري وخانوه وتواطؤوا ضده مع المستعمر، رغم رعايته وحمايته لهم عبر السنين، حيث تكشف الروائية عن بشاعة الآخر اليهودي "وعدوانيته واتحاده من أجل خدمة قضيته ومصالحه ومحاولته اصطياد أصحاب الضمائر الميتة من الخونة الذين يفعلون كل شيء من أجل المال"[1].

تقول الساردة:"وهل يمكن الفصل بين المواقف السياسية وإنسانية الإنسان، لقد اشتغل اليهود سماسرة وتراجمة للاحتلال، واغتنموا فرص هذا التحول ، من عهد إلى عهد آخر، فأثروا ثراء فاحشا وراحوا يضغطون بوسائلهم الربوية الفظيعة على الأهالي ، تمهيدا للاستيلاء على أراضيهم وعقاراتهم ، إلى أن حصلوا في شهر أكتوبر 1870 على قانون "**كريميو**" ليظهروا عدائهم السافر للعرب ومحاربتهم لهم جهرا وعلانية"[2].

وهذا ما جعل **كمال** بطل الرواية يتذكر ما قاله والده عن الصحفي الثائر "**عمر راسم**" وهو في سجنه: "إنّ يهود أمريكا يحسون به ما يحس به يهود روسيا، فلا حركة تقع في العالم من صحو وشتاء أو حرب أو سلم إلّا ولها صانعون، وتساءل **كمال** يائسا هل العرب وإسرائيل هما قابيل وهابيل العصر الحديث"[3].

إنّ أكثر ما يثير الانتباه في اليهودي هو التدمير "وإثبات الذات مقابل الآخر واستغلاله جسديا ومعنويا وصورته تلك هو صانعها فهي ليست انطباعا صادرا عن القارئ، بل العكس تماما، إنها تؤكد حياديته وموضعيته في

[1] – شادية شقروش، تجليات الآخر في الرواية السعودية المعاصرة، مقال في مجلة الخطاب، ع 19 جانفي 2015، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزوزو، الجزائر، ص 283.

[2] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص54.

[3] – المصدر نفسه، ص نفسها.

تقديمها على وجه الحقيقة كما أورده الكاتب عن هذا الآخر أتاح مصداقية أكبر للواقع"[1].

وتقدم الروائية "**عبير شهرزاد**" في روايتها **مفترق العصور** صورة أخرى لليهود السيّد "**جوزيف**" وهو من اليهود الفارين من الجزائر بعد الاستقلال مع المغني "**انريكو ماسياس**"،*التقت به في حقل أقامه والد **مختار** في باريس بعد الحديث معه ومحاورته ،تكشف صورته عن قرب صورة تحمل الدهاء والمكر كما هي معروفة عن اليهود ،"يالمكر هذا الرجل الخبيث!، أليس من السهل أن تجالس أمثاله وتحادثهم دون أن يزرعوا الشوك بحلقك ويضعوا كُمًّا على فمك"[2].

استخلصت **سامية** هذه الصفات نتيجة النقاشات الحادة مع الضيوف، وذلك لتعرب عن وطنتيها الراسخة في أعماقها والثائرة أمام كل من يدين ثورية الجزائر، وتدخل في كثير من الحالات في سجلات عميقة وجدال مشحون مع **مختار** ووالده، وبعض الفرنسيين ممن التقتهم في الحفل في باريس حول الثورة، الاستعمار، قانون 23 فيفري 2005، وكذلك مع اليهودي "**جوزيف**" الذي أفضى حواره مع سامية على بنية شخصيته الماكرة، كما أكدها حوار **سامية** مع **مختار** .

– من الرجل! (سألتك).

– أحد الفارين من الجزائر... له تاريخ عريق في الحرب.

– يا لقبح وجهه!

[1] – نهال مهيدات، لآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 123.

[2] – عبير شهر زاد/ مفترق العصور، ص 167.

– وقبح أفعاله أيضا سمعت من والدي أنه خرج مع ماسياس وزوجته بعد مقتل والدها "**ريمون**" في شوارع قسنطينة.. فقتل أكثر من شخص في أقل من نصف يوم.

– المجرم!

– ليس هذا فقط... لقد أوشى بطبيب يهودي ،كان يتعاون مع جبهة التحرير مما تسبب بمقتله وقتل مرضاه"[1].

لكن يسجل للكاتبة محاولتها الابتعاد عن رسم صورة قاتمة للآخر تطغى عليها الانفعالية، فنجدها تعرفنا على شخصيات يهودية ذات ملامح إيجابية تلتقي مع الأنا في انتقاد وحشية الاستعمار أين قدمتها وفقا لمواقفها لاسيما من الثورة التحريرية، وذلك بمساندتهم للشعب الجزائري في كفاحه وتضحياته ومواجهته للاستعمار الفرنسي المتوحش "أناس ظلّوا على حبّهم ووفائهم للجزائر.. مناضلون ماتوا وعاشوا من أجل تحريرها... أصدقاء أعتز بصداقتهم، من دون حساسيات عرفية أو عقائدية لأنهم نبلاء بكل بساطة"[2].

قدمت الروائية بعضا من الأسماء المعروفة التي انحازت في مبادئها الإنسانية العادلة إلى الشعب الجزائري وقضيته، وهذه الشخصيات اليهودية ليس لها دورفي أحداث الرواية و لاهم شخصيات لها دور بنية النص الروائي وتصنع الحدث فيه، لكنها حضرت لتكشف الجانب التاريخي و تعطي لروايتها طابعا موضوعيا و مصداقية في الرواية ، لهذا فقد قدمت الروائية بعض أسماء هذه الشخصيات بأسلوب سردي تقريري مباشر، هذه الشخصيات معروفة بمواقفها وتاريخها إزاء القضية الجزائرية.

فكانت "**جيزيل حليمي**" قدم سوداء من أصل يهودي ومحامية دافعت عن مناضلين جزائريين خلال حرب التحرير، كانت مميزة وجريئة وشجاعة بما فيه الكفاية لتقف في وجه الجنرال "شميث" في ندوة تلفزيونية فأفحمته

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص167.
[2] – عبير شهر زاد، مفترق العصور، ص 166.

بدفاعها عن واضعي القنابل خلال حرب التحرير، ومنفذي العمليات الانتحارية في فلسطين، هاجمت كذلك زعيم الحركة "**بوساعد عزبي**" في الندوة نفسها وهو يدافع عن مواقفهم متهما جبهة التحرير بارتكاب الجرائم قالت له: هم فعلوا ذلك دفاعا عن وطنهم... قضيتهم تبرر ثورتهم لكني لا أفهم كيف تقتلون إخوانكم دفاعا عن عدوّكم"[1].

لقد استأثرت المحامية "**جيزيل حليمي**" بإعجاب **سامية** وذلك لمواقفها العادلة والمناهضة الاستعمار، حتى أنّ البطلة **سامية** تشك في أن يكون أصلها يهودي ذلك أنّ صورة اليهودي تنم عن الخبث والمكر والبخل و الدهاء "ربما لأنها قدم سوداء عاشت طفولتها وشبابها بتونس في ظروف فقر وعوز وتمييز، شاركت العرب خلالها حرمانهم، وبؤسهم الأمر الذي ولّد بنفسها الانتماء إلى القضية العربية لتدافع بذلك عن المرأة والمقهور باسم الحرية والعدالة"[2].

هذا إضافة لذكرها لمناضل سابق في الحزب الشيوعي الجزائري "**هنري علاق**" الذي حارب لأجل تحرير الجزائر، وأرّخ لها، كذلك مناضلة شاركت في الثورة الجزائرية وهي **مريم بن** وكلاهما من أصل يهودي، وكذلك ذكرت مؤرخ فرنسي وهو "**بن يامين سطور**" وهو من يهود الجزائر ومن قسنطينة بالتحديد كتب أكثر من كتاب عن الجزائر، وكان من أكبر المناهضين لقانون 23 فيفري 2005.

لقد ذكرت الروائية هاته الشخصيات من باب التعريف بها مع أنه لا صوت لها داخل النص، فهي عابرة فقط في النسيج الروائي، لقد قدمتهم كأمثلة إيجابية تؤمن بمبادئ و قيم إنسانية وتدافع عنها دوما و أبدا.

كما ذكرت "**عبير شهرزاد**" في روايتها أسماء بعض الفرنسيين الذين ساندوا القضية الجزائرية كالمناضلة الفرنسية "**دانيال مين**" التي صار اسمها "جميلة عمران" بعد أن تزوجت جزائريا، وعالمة الأنطولوجيا "**جيرمان ياتون**" التي

[1] – عبير شهر زاد، مفترق العصور ، ص 83.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

ناضلت من أجل السلام في الجزائر، وكذلك المناضلة الإيطالية **"آني سبنينز"** التي أبعد عنها المستعمر طفلتيها بعد دخولها السجن، وقد هجرتاها بعد خروجها وماتت قبل أن تأخذ الجنسية الجزائرية التي سعت لها دوما بعد الاستقلال، دون أن تغفل عن ذكر "سارتر" ودعمه للقضية الجزائرية ومقاربته **بألبيركامو** الذي فضل فرنسا عن العدالة بعد حصوله على جائزة نوبل للآداب.

وممّا يسجل للكاتبة عدم قولبة الآخر في قالب نمطي واحد، لذلك حاولت التمييز بين الفرنسيين واليهود، فهناك من يتبنى السياسة الاستعمارية ، وهناك من يرفض وحشية الاستعمار وبذلك تقدم صورة متوازنة للآخر تجمع بين الصورة السلبية والايجابية"[1].

تنقل لنا الروائية **"هاجر قويدري"** من خلال روايتها **"نورس باشا"** صورة اليهودي الذي استغل الشعب الجزائري وبسط سيطرته عليه إبّان فترة الحكم العثماني للجزائر، حيث تعددت مظاهر وحشية الآخر سواء الفرنسي أو اليهودي ولم تقتصر على الجانب العسكري فقط، بل حاول اليهود السيطرة على اقتصاد البلاد بأن سلبوا القمح والخشب من الجزائريين وباعوه لفرنسا مقابل المال، ولم يكونوا تجارا وحسب، بل منهم من تقلد مناصب سياسية أهّلته لأن يكون وصيّا على الشعب الجزائري ويسير أموره السياسية، ويتمادى في التدخل في شؤون البلاد الداخلية، مما نتج عنه تمرّد الرّعية وانقلابها على كل من **بوشناق وبوخريص** هذين اليهوديين اللذين حاولا السيطرة على كل أمور الدولة، ممّا جعل الشعب الجزائري يثور على تلك الأوضاع ويبدي عدم رضاه لما يجري حوله، وهذا ما أدّى في النهاية إلى حدوث ثورات أهلية وإراقة الدّماء وملاحقة اليهود أينما كانوا ونهب مخازنهم المليئة بخيرات الجزائريين.

[1] – ماجدة حمّود، إشكالية الأنا والآخر، ص 68.

كان هذا الآخر اليهودي محل إزعاج للشعب الجزائري الذي لم يتقبل أن يكون حاكمه يهوديا ولذلك ، قرّر أحد الجنود قتله، وبالفعل أطلق النار عليه فجعله جثة هامدة، حيث أسرع حرّاس القصر إليه حاملين سيوفهم قال لهم **اليولداش يحي نفطالي**: "ما بكم أنا قتلت يهوديا فهل أنتم كلاب اليهودي؟"[1]، فأخلوا سبيله وتوجه الجندي إلى الثكنة فحمل على الأكتاف وراحوا يندفعون إلى تقبيل اليد التي خلصتهم من اليهودي بوشناق.

بذلت الروائية جهدا كبيرا في رسم صورة الآخر المستعمر سواء كان الفرنسي أو اليهوي التي تقوم على نفي خصوصية الأنا وإلغاء هويتها والاستعلاء عليها .

4- البعد الحضاري الغربي في الرواية (حوار-صراع).

توقفت الروائية الجزائرية في متونها السردية أمام سؤال الهوية بصفته سؤالا يفرضه التساؤل عن الذات وبعثها كجزء من بعث الأمة، وهو سؤال يتمثل في حضور الآخر الغربي بما يترتب على هذا الحضور من مساس قوي بالهوية الجزائرية، حيث أنّ هذا المفهوم في فكر ما بعد الحداثة مهدّد بالزوال.

ذلك أنّ الحداثة اعتمدت في تعريفها للهوية على مفهوم التاريخ كأساس معرفي، بوصفه يكرس العناصر الثابتة المتراكمة عبر العصور والتي تشكل درعا للحقيقة، حقيقة الآنا والآخر في عبورهما التاريخي للمتغير "حيث تقتسم الأنا والآخر قدرا متساويا من مشاعر الخوف من بعضهما بعد أن تمتع الآخر طوال حقبة الاستعمار بامتياز تقويض الآخر"[2].

تناولت النصوص الروائية إذن الآخر الغربي كمعادل للاستعمار بكلّ ما تحمله كلمة المستعمر من معاني الوحشية الدموية، فهو السبب الرئيسية فيما تعانيه الذات العربية من تمزق ودونية نتيجة هيمنته وسطوته، لذلك

[1] – هاجر قويدري، نورس باشا، ص 180.

[2] –رزان محمّد إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، بيروت/لبنان، د/ط، 1995، ص 226.

راحت الروائية تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أنّ هذا الغرب أو الآخر الغربي ليس سوى غازٍ همه الوحيد بسط نفوده وسيطرته على الدول الضعيفة، لهذا غدت صورة الآخر الغربي مشوشة وضبابية في ذهن الأنا العربي نتيجة العنف الذي مارسه على المنطقة العربية عموما والجزائرية خصوصا، باعتبارها أكثر البلدان العربية تضررا من استعمار بشع تعرضت له امتد على فترة تجاوزت المئة والثلاثين سنة، ممّا غدّى النفوس بغل كبير ملفوف بالحقد و الكراهية.

لقد حملت الذات العربية عامة والجزائرية خاصة، على عاتقها كل ما واجهته من مطامع عكست هيمنة الآخر الغربي ورغبته في تكريس مبدأ المركزية الغربية، مسؤولية الحفاظ على مقومات هويتها والتصدّي لكّل ما حملته لها الحداثة الغربية من خيبات وانكسارات، وقد عكست لنا الخطابات الفكرية والروائية الحديثة هذا المنحى وهذه الرؤية الجديدة.

وإتكاءً على ما سبق اهتمت الرواية النسوية الجزائرية بالوقوف عند أهم المحطات التاريخية التي جمعت الأنا العربي بالآخر الغربي، فكان للحروب النصيب الأكبر من الاهتمام والذكر، باعتبارها تعدّ من أقسى لحظات المواجهة بينهما، حيث شكلت الحروب بأنواعها المختلفة دينية، سياسية، عسكرية أو ثقافية الصفحات الأكثر سوادا من تاريخ العلاقة بين الأنا والآخر، وقد ظل هذا الإرث التاريخي الاستعماري يضغط بقوة على حاضر العلاقة بينهما، ويلغي في المقابل الصفحات المشرقة التي ضمت في ثناياها صورا عن التعاون والتعايش و التثاقف بين الأنا العربي والآخر الغربي.

تمثل الرواية النسوية التي تعالج اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب منذ بدايات القرن الحادي والعشرين نقلة نوعية في ترسيم ذلك الشرخ الأسطوري المتجدد بين الأنا والآخر، أين كان الدّين من أهم العوامل المتسببة في ذلك الشرخ، أين شكّل (أي الدين) صراعا واسعا بين ما عرف بالشرق الإسلامي وأوروبا الصليبية فتشكل بذلك نواة متتابعة بهذا الصراع الماثل إلى الآن بين الطرفين الشرق والغرب.

رأى بعض الباحثين في علم الاجتماع أنّ مسألة الهوية تتحوّل "في السيّاق الديني من مفهوم اجتماعي ثقافي أو حتى مصطلح سياسي إلى جوهر ثابت، وبالتالي قد يهدّده التفاعل والتواصل مع المختلف الذي قد يخلط نقاءه أو يزحزح حدوده"[1]. وقد مثل المختلف دينيا إشكالية في اللقاء الحضاري سواء على صعيد الأنا أو على صعيد الآخر، باعتبار أن الاتجاه العقدي أو الديني يمثل هوية خاصة قد تتعارض من قريب أو من بعيد مع من يختلف دينيا مع الآخر، وهذا ما دفعنا إلى التساؤل عن الهوية الدينية عموما والإسلام خصوصا على وجه التحديد ، وأثرهما الواضح في توجيه طبيعة العلاقة بين الشرق والغرب؟.

شكّل الدين ولا يزال يشكل في الغالب قضية محورية أو مضمنة في بعض الأحيان في كثير من الدراسات العربية والغربية، فلا غرابة أن يشكل في موضوع دراسة العلاقة بين الشرق والغرب مبحثا رئيسيا تدور حوله كثير من مفاصل تلك العلاقة، فأصبح بمجمله هوية ثقافية وعلامة دالة في عديد من الأعمال الروائية العربية.

يرى "**حليم بركات**" في حديثه عن الدين في المجتمع العربي "أنّ أصحاب المنهج السكوني المثالي من مستشرقين وعلماء دين وإسلاميين، ينطلقون في دراساتهم للمجتمع المعاصر من فرضيات تعتبر أنّ الدين هو المفتاح الأساسي لفهم الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي"[2]، وأيا كانت تلك الفرضيات التي ينطلق منها هذا المنهج، فإنّ الدين فعلا هو مفتاح لفهم كثير من جوانب الحياة الإنسانية عموما.

من الأمور الخطيرة التي مست الإسلام كدين في صميمه هي عزله عن محتواه الحقيقي في بعث التفاؤل والحق في الحياة الكريمة، وتحويله إلى مذاهب و معتقدات تنشر الهلع و الفزع كمحصلة لإخطاء الآخر في تقديراته و أفكاره الاستشراقية المسبقة، التي استخدمته مرجعية والتي تضمر العداء الخفي ، وتستبعد الحوار والتسامح بين الأديان، وما يمكن قوله في هذا السياق أنّ الإنسانية بأكملها ضحية سوء فهم الصراع الحضاري بالعودة لقراءة التاريخ

[1] – علي حيدر إبراهيم، صورة الآخر المختلف ضمن كتابات الآخر ناظرا ومنظور إليه، تحرير، الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، د ت، ص 114.

[2] – حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان/الأردن، د/ط، د/ت، ص 268.

الإسلامي. نجد أنّ أوّل صدام بين الثقافة الإسلامية والغربية يعود إلى عهد الفاتحين الذين توغلوا في أنحاء العالم رافعين راية الإسلام ثم استمر هذا الصدام أثناء الحملات الصليبية على العالم الإسلامي، وخلال تواجد المسلمين بالأندلس ليزداد حدّة في العصر الحديث جراء الاحتلال وتدخلات العالم الغربي في قضايا العالم الإسلامي خاصة ،بعدما عرفت الدول العربية والإسلامية نهضة فكرية وعلمية تكنولوجية متطورة كإيران، باكستان، العراق ودخولهم سباق التسلح النووي ولمواجهة هذا التطور الرهيب الذي ربما تجاوز في أحيان كثيرة التطور الغربي، وهو ما دفع بالغرب إلى اغتيال العلماء الإسلاميين أو شراء ذممهم وما هجرة الأدمغة الإسلامية والعربية إلّا دليل على ذلك، وطبعا لمواجهة كل هذا لجأ الغرب إلى ابتداع نظام جديد يقوم على مبدأ القوة والأحادية، و يعمل على "إبادة الحدود بين الثقافات العالمية من خلال صهرها في الثقافة المركز ويطلق عليه اسم العولمة، بما يحمل من سلوكيات ثقافية وأيديولوجية تقوم على نهب الآخر واستغلاله وفرض أنماطه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية على كل الشعوب ولو بالقوة والقهر"[1].

هذا الأمر جعل العلمانية في مفهوم الإنسان الغربي تعطي صورة مغايرة لطبيعة الإسلام ومفاهيمه، لا يمكن أن يغيب عن أذهاننا مدى التطور والتقدم الذي شهده العالم الإسلامي وكيف ساهم في تنوير الغرب الذي كان يعيش ظلمة فكرية وعلمية في العصور الوسطى، فكان الإسلام السراج المنير الذي أضاء عتمته، حين تمسك المسلمون بدينهم وكثرت فتوحاتهم وغزواتهم، والتاريخ يشهد ، و"يظهر ذلك واضحا في جملة ما كتب عنهم من طرف الرحالة والمترجمين والرواة والشعراء من أجل اثبات الصورة التي وضعها الآخرين ومدى ترسيخها"[2]، لكن وبعد تهاون المسلمون وتقاعسهم في إدارة شؤون بلدانهم الإسلامية وتراجع نهضتهم وفكرهم وعلمهم، استغل الغرب هذا الضعف ليهجم عليهم ويكسر شوكتهم، فأصبح العالم الإسلامي تحت رحمة الغزاة الصليبيين الذين لم يتوانوا

[1] – زبير سلطان قدوري، الإسلام وأحداث الحادي عشر من أيلول، 2001، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص 78.

[2] – نادر كاظم، تمثيلات الآخر، سورة السود في المتخيل العربي في العصر الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، ط1، 2004، ص 41.

لحظة في تدمير العالم الإسلامي اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا كل ذلك حدث نتيجة انغماسهم في الترهات والرذائل، لقد انشغلوا بالجدل عن البحث في الكبائر والتفكير بالجهاد والسعي في الدعوة إلى الإسلام فضاع المجد الأندلسي الذي كان بوابة الإسلام إلى الغرب.

تكشف الآثار الخطابية المقترنة بسياسات الغيرية والآخرية، التي تعاش في زمنية الاختلاف الثقافي أين يخضع تمثيل الآخر من وجهة نظر الذات لمتطلبات النسق الحتمي صراع الشرق والغرب، غير أنّ الرواية الحضارية أو رواية ما بعد الكولونيالية انزاحت خطابيا وسرديا عن سلطة النسق الحضاري ،وبالتالي تقويض التمثيل في هذا النسق، وفي سياق وعي الذات وتمثيل الآخر في الرواية النسوية الجزائرية .

تطالعنا الروائية "**عبير شهرزاد**" في نصها السردي "**مفترق العصور**" عن علاقة الآخر بالذات، حيث يتجلى البعد الإنساني الأصيل في هذه العلاقة بلا أحقاد تفجر عن المكبوت على الرغم من أن "**دانيال**" الذي غير اسمه إلى "**شهاب الدين**" بعد إسلامه ينتمي إلى الغرب، و الأنا الساردة تنتمي إلى الشرق فإنه يحاول أن يكون داعيا لنشر الإسلام بين المسيحيين كرد الجميل على نعمة أنعم بها الله عليه ليقول: "إسلامي كان القدر الأكبر الذي لن أوفي حق ربي فيه ما حييت وما عبدت ... إنها نعمة لا يدرك المسلمون قدرها نعمة الإسلام لا تقدر"[1].

لقد أخذ **دانيال** أو **شهاب الدين** على عاتقه مسؤولية العودة إلى الدّين الإسلامي، لأنّ ذلك في اعتقاده واجب كلّ مسلم اتجاه ربّه ورسوله ودينه، لقد انضم إلى مجموعة دعاة عرب وأوروبيين بالرغم من أنه حديث العهد بالإسلام، إلّا أنّ ذلك لم يمنعه من التفقه والبحث ما دام أهله قد تخلوا عنه يقول: "الإسلام ليس حكرا عليكم...

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 350.

إن كان قد نزل بلغتكم فليس لكم بحمله تشريف بقدر ما عليكم تكليف بنشره.. أرى هذا ما تخليتم عنه وتمسكتم بقشور الأمر"[1].

إنّ هذه المواجهة الصريحة جعلت **سامية** بطلة الرواية تشعر بالإحراج لأنها لم تجد في كلامه خطأ، بل "كلامه كان في الحقيقة يخزينا حرجا منه ومن أنفسنا، بل من رسولنا ومن إلهنا.. نصرة الإسلام؟ متى جلسنا آخر مرة حول مائدة الدين، نناقش قضاياه ونخطط لمستقبله؟ نحن المسلمون بالفطرة.. أحق الأمم بهذا الحب وذاك العمل؟ منذ متى؟"[2].

تخلى المسلمون عن الإسلام حيث قدموا صورة مشوهة للغرب، الذي راح يبحث في قرآنه وأحاديث نبيه التي تحمل قيما إنسانية وقواعد أساسية لحياة كريمة، حتى وإن كان هناك من يحاربه ويزج بالمسلمين في بوتقة الإرهاب والعنف أو ما اصطلح عليه إسلاموفوبيا، وهذا ما أكد **لسامية** أن الإسلام عن اقتناع أقوى من الإسلام بالفطرة، وهو ما يفسر إقبال المسيحيون على هذا الدين وعن سهولة اعتناق بعضهم الإسلام ومن دون جهد يذكر.. لأنهم وجدوا ضالتهم فيه ملأوا ذلك الفراغ الروحي الذي يعاني منه الإنسان الغربي، إلّا أنّ تكالب الولايات المتحدة على الإسلام والمسلمين و سعيها الدؤوب إلى بسط نفوذها على العالم في ظل الأحادية القطبية باعتبار العالم الإسلامي قنبلة موقوتة قابلة للانفجار في وجه الغرب.

حمّل الآخر الغربي نفسه مسؤولية كان من المفروض أن تقوم بها الذات العربية المسلمة، والتي تتمثل في التعريف بالدين السلامي ورفع القناع عنه، وتصويره على حقيقته التي طمستها الإمبريالية الأمريكية والصهيونية حتى أصبح اليوم قرين العنف والإرهاب والموت والظلم.

[1] – المصدر نفسه، ص 341.

[2] – عبير شهرزاد ، مفترق العصور ،ص 344/343.

ويذهب **شهاب الدين** إلى إلقاء المسؤولية على عاتق المثقف المغترب، والذي يتواجد في ديار الغربة و من خلال مكانته العلمية يحمله مسؤولية تحقيق الحوار مع الغرب ، و تقديم صورة إيجابية عن الإسلام خاصة و هو الأكثر إلماما بنقاط التصادم و اللقاء بين الغرب و الإسلام . ،و هذا ما يمكنه من تغيير نظرة الغرب للإسلام و في المقابل يدعو المسلمين إلى الإقبال على الجوانب المضيئة في الحضارة الغربية، و هذا يقودنا إلى الحديث عن قضية جد جوهرية تتمثل في الدور البارز للمثقف في المجتمع الذي حتى لو امتلك وعيا و إدراكا بالتطورات السياسية وبقضايا العصر فهذا لا يكفي ليجعل منه مثقفا، كما المسلم الذي يكتفي بممارسة الفرائض دون العمل على نشر الدين و الأمر بالمعروف ونشر كلمة الخالق ورسالته، فالمثقف الحقيقي هو ذاك الذي يحتك بقاعدة المجتمع العريضة فيعبر عن آلامه ويحرّك مكامن القوة فيه ويصلح من سلبياته.

يظهر لنا الواقع ومع الأسف ومع الأسف يظهر لنا أنّ المثقف الجزائري الذي لجأ إلى الغرب هروبا من السلطة، أو من الجماعات الإرهابية، أو من ضيق حرية التعبير وأيّ كانت الأسباب، قدّم صورة مشوهة عن الإسلام بتصرفاته وأفكاره وآرائه ومبادئه التي تنافى وتعالم ديننا الحنيف، فأضحى الآخر/المستعمر حاضنا له وملاذ لأمنه وفضاء يدعم نشاطاته ما دام يسير على نهجه ويضرب الإسلام في العمق، لأن الغرب يدرك تماما مدى تأثير المثقف في مجتمعه، فكان الأداة التي تخلخل القيم والمبادئ وتشكك في قيمة الإسلام فتبعد المجتمع عن دينه بحجة التمدّن والتحضر وتحاول التأكيد على أنّ الإسلام وتعاليمه، ما هي إلّا قيم وعادات أكل عليها الدهر وشرب ولم تعد تصلح لهذا الزمان، حيث يروا أنّ تلك المبادئ الإسلامية من دين وعبادة مجرّد عادات وتقاليد يجب التخلص منها ويتجلى ذلك في قول الساردة عندما قالت:

"لم يكن إيماني بالله وبالكون كبيرا.. كنت مجرّد عابر سبيل يمر بالأشياء، وقلّما يتوقف عند تفاصيلها.. الدّين كان بعضا من تفاصيل الوطن، التي توهمت أني تخلصت منها.. الصلاة كانت من العادات والصوم مثلها... لذا حين عرض عليّ أحد أصدقائي الفرنسيين مرافقته للحج سخرت منه"[1].

إنها مفارقة عجيبة أن يدعوك من كان حديث العهد بالإسلام للحج وأنت المسلم بالفطرة لم تقم حتى بأداء فرائض دينك على أكمل وجه، بل اعتبرتها من العادات والتقاليد البالية الواجب التخلي عنها، ولكن إصراره على مناقشتك في أمور الدين والتغلغل في الصغائر والبديهيات، كان ذلك يجبرك على التوقف والتساؤل عن سر التمسك بالدّين؟ الأكيد أنه أعاد إليه توازنه الروحي الذي فقده، أو بالأحرى يفتقده والذي يمكنه من العيش بسلام.

لقد شعر هذا الرجل بقيمة الإسلام ومدى تأثيره في نفسية الإنسان الذي يكون بعيدا عن الله، وفجأة يشعر بوجوده وكينونته، كان كمن عاد من بعيد من ظلمة وسواد ليجد نفسه يشع نورا لقد أدّى فريضة الحج واختفى بعدها.

في التفاعل مع هذا الأفق الجديد الذي تطرحه زمنية الاختلاف الثقافي والديني تعيش الذات تجربة اكتشاف الآخر، وعبر هذه التجربة المعاشة بوعي مزدوج تتم إعادة بناء الذات في ضوء خبرات متبادلة، وفي سياق هذا الوعي المزدوج الذي يدرك العالم من شرفة الانفتاح يتم تحويل الغرابة إلى ألفة.

كانت آية كريمة من **سورة النور** سببا في إسلامه باعتباره كان غواصا ماهرا، استطاع أن يفهم معناها ويلامس مغزاها، ويتأكد أنها حقيقة علمية مثل حقائق عديدة اكتشفها الغرب، ليعلم أنّ الله تعالى كان قد أشار إليها في القرآن الكريم، ولكن مع الأسف نحن المسلمون لم نكن ندرك ذلك طبعا لجهلنا وضعفنا العلمي والمادي، تقول

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 155/154.

الآية الكريمة "**أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِن نُّورٍ**"[1]. فيقينه من هذه الحقيقة العلمية التي عاش كل تفاصيلها أضاءت عتمة قلبه وحباه الله بالإسلام . هذه الحادثة جعلت الساردة تستذكر قصة مشابهة من أيام الفتوحات الإسلامية، حيث كان ذلك بمعركة اليرموك بين المسلمين والروم. "حين التقى في هدنة قصيرة بين المعارك ، قائدان عسكريان: خالد ابن الوليد وجرجي ... لقد تحدثنا طويلا عن الإسلام والجهاد ... طبعا سأل جرجي كثيرا عن مكانة المسلمين الجدد، مقارنة بأوائل المسلمين فرّد خالد يرد أجمل نَفسَ جورج بالإيمان، قال له أن مكانتهم أفضل ودرجتهم أعظم وإن تأخرّ إسلامهم، لأنهم آمنوا بالرسول دون أن يروه في حين أنّ من سبقوهم عرفوا رسول الله ﷺ وكان فيهم.. وعلى هذا قام الرجل مسلما... وكان من إسلامه ركعتان صلاّهما... وقتل بعدهما شهيدا في جيش ابن الوليد"[2].

إنّ إسلام هذا القائد بالتأكيد لم يكن مجرّد نزوة أو ردّة فعل عابرة قد يعدل عنها، وإنما كان عن قناعة وعن منطق لأن الآخر الغربي يخضع الأمور إلى المنطق والعقل عكس الذات العربية، التي تأخذ الأمور بالعاطفة والقلب، وهذا ما ذهبت إليه الروائية حين أرادت أن تزيل ما علق في ذهن المتلقي (العربي والغربي) من سوء تفاهم أدى إلى رفض الآخر، فأتاحت له فرصة أن يعيش مع أبطالها ثقافة التسامح التي تعني الرغبة في حماية هذا الآخر، "لهذا عادت إلى التاريخ (عهد الفتوحات السلامية والحروب البيزنطية) لتبرز مراوحة علاقة المسلمين، والمسيحيين بين المودة والعداء، كأنها تريد أن تركز في ذهن المتلقي أن الإيمان بالله إيمانا حقيقيا يعزز المودة بين المسلم ومن يخالفه الدين، فيصبح عامل توحيد بين الأنا والآخر، لذلك يعد نقيضا للحروب التي تزرع الكراهية المدمرة"[3] .

[1] –القرآن الكريم سورة النور، الآية 40.

[2] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 155.

[3] – ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، ص 80.

لم تكتف الروائية الجزائرية بتقديم الآخر الغربي بصورة إيجابية، بل قدّمت لنا الآخر الغربي بصورة سلبية، وزادت من سلبيتها وفظاعتها أحداث الحادي عشر من سبتمبر سنة 2001، إثر الهجوم الإرهابي على مركز التجارة العالمي في نيويورك الذي زاد الأمر تأججا وهز وجدان العالم بأسره، وكان من تداعيات هذا الهجوم تشويه صورة الإسلام في الغرب سواء في أمريكا أو أوروبا. فبات المسلم في كلّ بقاع العالم يعيش صدمة هذا التشويه يوميا وعلى مّر السنين، ولهذا لم يكن الغرب يوما على وفاق مع العالم الإسلامي والإسلام بالتحديد فهو دائما ينعته بالتطرف والهمجية والدموية وأنه أساس كل الشرور ، وما يشهده العالم من إرهاب وتقتيل سببه الإسلام، وبناء عليه لم يتوان ولو للحظة عن الإساءة إليه وإلى رسوله، وهذا ما أدرجته الروائية **"بشرى بوشارب"** في نصها السردي الموسوم **"المهاجرة"** حين راحت تسرد تفاصيل تلك الحادثة الشنيعة التي مست شخص الرسول الكريم، حين قام أحد الرسامين الكاريكاتوريين ينتمي إلى جريدة "بولاندس بوستن الدنماركية" برسم كاريكاتوري مستهزئا بسيد الخلق ولم يكتف بصورة واحدة، بل بلغت اثنا عشرة صورة في أشكال مختلفة تنم عن حقد دفين يكنه الغرب في نفسه للإسلام والمسلمين تقول الساردة:

– صالح: لقد اتصلت بي سارة منذ قليل وأعلمتني بهذا الخبر فذهبت وأشتريت الجريدة فورا وصدمت بما رأيته.

– أسامة، هل يكفي أن ننشر الخبر ونبقى ننتظر ونتأسف ، ويجب أن نتحرك ونفعل شيئا هل رأيتم تلك المقالة كتبت وعنونت "بوجه مُحَّد" مرفقة باثني عشرة صورة للرسول"[1].

لم يكن الثلاثين من شهر سبتمبر من عام 2005 يوما عاديا بالنسبة للمسلمين وحتى للعالم أجمع، يوم أيقظ النخوة الدينية وجعل كل غيور على دينه ونبيه يستنكر، وعمت شوارع الدول كلها مظاهرات مطالبة بتقديم

[1] – بشرى بوشارب، المهاجرة، ص 153.

الاعتذار للمسلمين عن هاته الإساءة العظيمة وكانت جمعية مسلمين وتدعى "**دانيش إسلاميك تروسمفوند**" أوّل ما طالبت به جريدة يولاندس بوستن الاعتذار لنشرها لهذه الصور.

كانت ردّة فعل العالم الإسلامي عنيفة، حيث تظاهر ثلاث آلاف وخمس مئة شخص بمظاهرة سلمية أمام مقر صحيفة بوستن في كوبنهاغن، وذلك لرّد الاعتبار للنبي المصطفى ووصل الأمر إلى حدّ مقاطعة المنتجات الدنماركية وغلق سفارتها و سحب سفرائها من الدول الإسلامية.

حاولت الروائية من خلال تقديمها لهاته الصور البشعة عن تطرف الغرب وعدائيته للإسلام معايشة المسكوت عنه، إذ يعيش الفكر المنفتح إلى جانب الفكر المتعصب في كل زمان ومكان، خاصة وأن الفكر المتعصب لا انتماء له سوى العمى الداخلي الذي يورث الحقد والتدمير لكلّ ما هو جميل ويفاقم الكراهية بين البشر.

حاول الغرب أن يضرب الإسلام في عقر داره، ويدمّر مجتمعه بالقضاء على هويته، لهذا فرض هيمنته كأصل جديد على الذات الشرقية حتى أضحى من الصعب التخلص من هيمنته وخدماته، وهذا الأمر يتبدى بوضوح في رواية **مفترق العصور**، تقول **سامية** معبّرة عن هذا الغزو "بني الأصفر صاروا يملؤون الشوارع ويزاحمون أهلها في تجارتهم الشرعية وغير الشرعية.. والجزائريون يعملون تحت إمرة السجناء الصينيين... إنهم يقضون أشغالهم الشاقة أسيادا على أرضنا"[1].

فالآخر الغربي ليس الأمريكي أو الأوروبي فحسب، بل الآسيوي أيضا الذي بدأ يتفاعل داخل المجتمع الجزائري الذي صار يعرف تغييرا جذريا يخدم مصالحه الشخصية ومكاسبه المادية دون مراعاة للمقدسات والثوابت الوطنية، حيث شاعت ظاهرة الإقبال على الزواج من الآسيويات لتحسين ظروف الحياة بالنسبة للشباب الذي لم يدرك

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 302.

عواقب هذا الزواج على المجتمع الجزائري وهويته ومصيره ولما سيؤول إليه من تفكك وتفسح "ولن تمرّ سنوات قبل أن نرى الجزائريون بعيون ضيقة وبشرة قوقازية هل يأبهون العقائد والمحرّمات؟ لقد اختلطت علينا المقدسات"[1].

إنّ أثر الغرب على المجتمع الجزائري لم ينحصر في التكنولوجيا ،بل تجاوزه إلى القيم و المبادئ فإقبال الجزائري على الآخر الآسيوي هو انسلاخ من كينونته الإنسانية و هويته الجزائرية ليرتمية في أحضان الحضارة الغربية الزائفة التي صورت له الحياة بصورة جعلته يفتقد للأمان و السكينة في وطنه و صارت وجهنه الغرب الذي مسح من ذاكرته كل عناصر الحياة التي توحي لنا بانتماءاته الدينية و الاجتماعية و الوطنية.

تحاول الذات اكتشاف هويتها واستعادة وعيها بعد غياب قسري فرضه الآخر، حيث تمثلت الآخر من منطق واع، فهي تعي تماما أنّ الدين الإسلامي هو الذي أخرج الناس من ظلمات الجهل إلى نور العلم ، ولهذا فهي تسعى إلى تأكيد هويتها في مسار الصراع القائم مع القوى الأخرى.

وعبر هذا الأفق الإنساني تقدم الرواية النسوية الجزائرية منظورا ثقافيا يقوم على أنسنة العلاقات بين الأنا والآخر الغربي، وبين الثقافات والديانات، حيث تطرح مفهوما للحياة يعاش في زمنيته الاختلاف الثقافي والديني، يقيم التسامح وتبادل الخبرات والحوار الذي ينطلق من انفتاح الهوية "حيث يمكن في الحقيقة أن يكون ثمة كرم، ورؤيا وتغلب على الحواجز، وأخيرا تكامل وجودي إنساني"[2].

لقد عانت الأنا/الذات من هذا الصراع الحضاري الذي يفرضه الآخر عليها من باب التحضر والتقدم، لتجد نفسها أمام آخر ينتمي إلى نفس الذات والهوية والوطن، إلّا أنه يؤازر الآخر العدّو.

ثانيا: تجلي الآخر الخائن/ الحركي في الرواية النسوية.

[1] – المصدر نفسه ص 303.

[2] – إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى، ترجمة، ثائر ذيب، دار الآداب، 2004، ص 253.

حاولت الروائية الجزائرية مساءلة الماضي والتاريخ الجزائري في متونها السردية، حيث سلطت الضوء على فئة معينة من الجزائريين ممّن يسّمون بالخونة أو الحركى، هذه الفئة التي تعدّ جزء لا يتجزأ من تاريخ الجزائر الذي طالما ضمّها بين دفتيه كنقطة سوداء ووصمة عار ،لقد ظل صوت الحركي مغيبا تماما في المتون السردية، ومرّد ذلك يعود إلى صورة الخائن الذي انطبعت في المخيال الجمعي، فهو الذّي باع بلده وخان قضية وطنه، فهو رمز الاستعمار الذي غير من طريقته وجلده.

إنّ الذين صنعوا المجد الجزائري لم يتمتعوا بالاستقلال فمنهم من مات، ومنهم من بقي على قيد الحياة عاش في صمت بعيدا عن الأضواء والامتيازات، وفي المقابل طغى على المشهد السياسي آخرون تقلدوا مناصب سياسية وإدارية عليا، وأصبحوا يتحكمون في المال والعباد، كأنهم هم من منح الجزائر استقلالها، لأننا حين نحفر في الأرشيف الخفي للفاعلين الثوريين نجد أنّ الكثير منهم تحوّلوا بين ليلة وضحاها إلى أبطال بعد أنّ كانوا سنوات الثورة في خدمة العدوّ.

إذا كانت الأنا قد عانت من وحشية وجبروت الآخر المستعمر المتمثل في الفرنسي واليهودي بالإسناد إلى التاريخ وحاولت محاربته فهو على الأقل كان معروف الهوية لها، فإنها في المقابل كانت قد عرفت تصدّعا وصراعا داخليا، حيث أضحى قسم منها مرتبط بتاريخ الاستعمار ويقف مواقفه، وبالتالي أصبحت تحارب آخر ينتمي إلى نفس الذات والهوية والوطن، إنه الآخر الحركي أو الخائن.

لقد تواجد الخونة في كل مدينة وقرية وكان جل هؤلاء الحركيون على يقين بأنّ الجزائر ستبقى فرنسية للأبد، ورغم قلة عددهم و الذي كان محدودا إلا أنهم كانوا أُقوياء فصوتهم كان الأعلى ،يأكلون من خيرات الجزائر ويملكون قدرة على التحطيم والأذى، ولولا هؤلاء الخونة لاستقلت الجزائر بعد عامين من تفجير الثورة.

لقد كانوا يمثلون الخطر الأكبر على الثورة لأنّ صورتهم ارتبطت بها خاصة حين اعتقد الخائن أنّ التحاقه بالفرنسي حول ضعفه إلى قوة يحسب لها ألف حساب، حيث كان الحركي أشد قسوة على الجزائريين من المحتل الفرنسي، والعذاب الذي تعرّض له الجزائري على يد الحركي يفوق العذاب أضعافا ما ذاقه الجزائريين من طرف جنود المستعمر، وهذا حتى يبرهن للاستعمار مدى وفائه و تفانيه في خدمته ، فكان أكثر قساوة وجفاء مع الجزائريين.

إنّ الخائن لم يخاطر بمبادئه وشرفه وحسب، فهي بالنسبة له كلها أمور تافهة لا قيمة لها، فهي لا تمثل شيئا ولا حتى العقيدة أو الوطن أمام حياته التي وضعها رهن إشارة المستعمر، فهو بممارسته لهذه الوظيفة، وظيفة الخيانة، تمكن من الثراء، ولكن ما جدوى المال مقابل الحياة بكرامة، لقد خسر احترام الآخرين له، بل واحترامه لذاته ونفسه، فهو قد خسر حين خسر الحرب فلم يفرح مع الغالب ولم يفرح مع المغلوب، فقط خسر السمعة والتاريخ لما تنكر له الطرفان الأنا والآخر.

فإذا كانت الأنا ترفض بشكل قاطع فرنسا وأفعالها، وكل ما يمت بصلة لها، فإن الآخر الخائن يرى في فرنسا الأم والوطن والفكر واللغة، يرى فيها الرعاية والامتيازات الاجتماعية المهنية والصحية.

ولهذا كان هناك حركى يعملون في الخفاء نتيجة ظروف معينة صنعتهم ودفعتهم لخيانة وطنهم وقضيته، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن الدوافع الحقيقية التي تجعل الشخص يتحوّل إلى خائن يخون قضيته ووطنه بدون أن يرف له جفن.

تطالعنا في هذا السياق الروائية "**عبير شهرزاد**" في روايتها "**مفترق العصور**" بحوار دار بينها وبين **مختار** ابن أحد الحركى الذي راح يدافع عن أبيه الذي خان وطنه نتيجة ضغوط تعرّض لها من قبل المجاهدين الذين طلبوا منه

العمل لصالحهم فرفض، فما كان منهم إلّا أن اعتدوا على زوجته واغتصبوها، فكانت هذه الحادثة دافعا قويا له للانخراط في صفوف الجنود الفرنسيين، وأصبح أحد الخونة الذين يعتمد عليهم المستعمر في حربة ضد الثوار.

تقول الساردة على لسان البطلة **سامية**:

– لا تلفظ اسمي ... فقد تلوث أحرفه على لسانك أيها الحقير الغومي[1]*

اغتاظ **مختار** وتغيرت ملامحه، وأضحت أكثر فظاظة وقسوة، وراح يشرح ويُبرر سلوك والده ودافعه ليكون إلى جانب فرنسا.

– لقد دفع والدي ثمن خيانته منذ زمن... وهو لم يغذّ علاقته بفرنسا إلّا ليأمن شرّها لكن الثورة كانت تخبئ له أدوار أخرى.

– نعم... مبرّر مقنع.

– لكنه سبب كاف... أنت تعرفين أنّ الثورة لم تكن بتلك الصورة البيضاء الناصعة التي تتصوّرين أو تحاولين تصويرها.

– أنا لا أصوّر شيئا.

– تصوّري إذن.. لقد اختطفت والدتي انتقاما من والدي، لأنه رفض العمل لصالحهم، لقد اغتصبها المجاهدون لم تغتصبها فرنسا، كانت تصفية حسابات حقيرة ، لم يتواجه الرجال فيها من أجل قضيته، فقد سبقت نزواتهم نزاهتهم، لقد آذتنا الجبهة التي وحدتكم كثيرا، كثيرا .

[1] – عبير شهر زاد، مفترق العصور، ص 43.

* الغومي، Gaumi لقب الخيانة الذي علق بكل الأشخاص الذين خانوا الثورة التحريرية وكانوا عملاء لصالح المستعمر الفرنسي في الجزائر وفرنسا.

– هذا لا يبرّر الخيانة

– لكنه قد يبرّر الخديعة، لقد حصدت الحرّية رؤوس أبرياء كثر كانت جريمتهم الوحيدة هي جبنهم: نعم لست أخجل من قولها، فالشجاعة لم تكن معطاة للجميع، ربما لم يكن والدي شجاعا بما يكفي.

– لقد كان جبانا بما يكفى وهذا هو الأهم.

– لقد سلبوه عرضه... أتعرفين المعنى والوقع والجريمة؟

– نعم بالتأكيد أعرف، لكن ماذا عنك؟ ماذا عن عرض الوطن؟

– اسمعي بين الكلام والحياة قلم وقلم آخر.

– القصة والتاريخ؟

– الرحيل والعودة.

– الحقد والانتقام"[1]؟.

يتجلى لنا من خلال هذا الحوار تصدّع الهوية بين الأنا الوطنية المخلصة وشخصية الخائن من جهة ،مع مقابلتها بين مواقف الآخر الحركي وحقيقة الأنا من جهة ثانية، وعليه فإنها تعالج تيمة الأنا والآخر عبر تمثلين يرتبط أحدهما بالواقع، بينما يرتبط الثاني بالتاريخ.

وكشف لنا التاريخ أنّ النضال و الجهاد لم يكن ضدّ فرنسا فقط، بل كان الخلاف والنزاع قائما بين المناضلين والثوريين أنفسهم، بل هناك من يؤازر الاستعمار ويسانده، وكان هذا موقف جماعة من الجزائريين الذين ينعتون بالحركي وقفوا إلى جانب فرنسا وساعدوها في بسط هيمنتها و احتلالها أرض الجزائر، وطبعا هذا الأمر دفع

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 44/43.

بالمجاهدين إلى ملاحقتهم والتنكيل بعائلتهم، وهذا ما وقع فعلا مع **والد مختار** الذي راح يبرّر لخيانة والده من خلال توجيهه لانتقاد لاذع طال رجالات الثورة يحمل في طياته هدف خفي يسمح لفرنسا استخدامها لوسائل دمار كالقنبلة الذرية ضدّ الثورة الجزائرية، ما دام المجاهدون الذين هم رمزا للقيم الإنسانية والمدافعون عن الحرّية ينتهجون سبلا مشبوهة تجلت في النهب والقتل للوصول إلى غايتهم "لقد احرقوا منزلنا بتلك القرية التي أعدموها ليلة بتهمة المصالية، بعد تحويل رجالها إلى جثث هامدة، وتشريد نسائها والناجين من أطفالها، لقد أحرقوا معها جذوري هناك إلى الأبد... دمرّونا هم أيضا، ولكن لم يكن لنا من ذنب تبرّره أخطاء الثورة.. وصدّقيني لم يكن الفرق بين الطرفين واضحا... كلاهما كان يسلب وينهب ويحلّل ما يحرّم على غيره"[1].

يحاول **مختار** من خلال هذا المقطع السردي أن يجد لأبيه مسّوغا منطقيا دفعه لخيانة وطنه، وأنّ الظروف والأسباب التي صنعها الثوار هي من فتحت الباب للخيانة "ثقتي أن الجبهة هي من دفعتنا للخيانة.. كانت هي من عزز علاقتنا بفرنسا أثناء الثورة، ثم جاء الاستقلال ليوطّدها أكثر... يمكنني أن أنعته أمامك بالجبان عندما هرب مع الأقدام السوداء، ولن أقول أنه كان رجلا شريفا، أو أنه اتبع الخيانة انتقاما... لكنه لم يكن شجاعا إلى درجة تحميه الخوف من فرنسا.

– لم تحاول إقناعي ببراءة أبيك... وكأنه الخائن الوحيد في هذا الوطن أو هذا التاريخ؟"[2]

ممّا لاشك فيه أنّ الثورة الجزائرية عرفت تجاوزات كثيرة حالها في ذلك حال كل الثورات في العالم، والأكيد أنّه لا توجد ثورة قامت أو نجحت من دون أخطاء، فالخلاف بين أبناء الثورة وقادتها، استغلته فرنسا لصالحها لتضرب هذه الحركات المناهضة لوجودها خاصة، وهي تتبع سياسة "فرّق تسد" وكأن الثورة كانت بحاجة ماسة إلى المزيد من الخلافات التي تمزق صفوفها ، فلم يكن صانعوا المجد النوفمبري يدا واحدة وقلبا واحدا، ممّا جعل البعض يتاجر

[1] – المصدر نفسه ، ص 60.

[2] – عبير شهرزاد، مفترق العصور،ص60.

بدماء أبناء جلدته، وهي عنده من الأمور المباحة، وهذا ما جعل البطلة **سامية** تحاول التخفيف عن **مختار** حين قالت له: ليس والدك الخائن الوحيد في هذا الوطن وهذا التاريخ، لأنها تعلم جيدا أنّ الخيانة راسخة في هذا الوطن، وهي داء قديم تفرعت جذوره في أعماقه.

تعد رواية "**مفترق العصور**" من بين الروايات –قيد الدراسة– اهتماما بقضية الخونة والعملاء "الذين باعوا وطنهم للعدوّ بثمن بخس، وتجندوا لمحاربته واستطابوا حياة الذل والهوان، وركنوا إلى أعداء وطنهم، ويظاهرونهم عليه ويبذلون معونتهم، ولا يرون الحياة إلّا في ظلالهم وتبعيتهم"[1].

لقد أفردت الروائية لموضوع الخيانة مساحة كبيرة من الرواية، حين راحت الساردة تعرض موقفها من الحركى والخونة، وخاصة ما يتعلق بقانون 23 فيفري 2005 الذي يمجّد الاستعمار ويبجل الخونة، هذا القانون الذي رفضته الروائية، وحاولت إلغاءه من خلال بطلة روايتها "**سامية**" عندما سافرت إلى فرنسا، هذه الأخيرة التي كانت سببا في ظهور هذه الفئة الخائنة لوطنها الجزائر إبّان الثورة التحريرية ويتجلى هذا في قول الكاتبة: "فرنسا زرعت عملاء ولم تزرع ألغاما فحسب، وربّما كان الجنرال ديغول محقا دوما في تخميناته"[2].

لقد دفعتنا هذه الرواية إلى إعادة النظر في قراءة التاريخ الثوري من زاوية مغايرة، من خلال توظيفها لشخصية مضادة ألا وهي شخصية الخائن الذي لجأت إليه الروائية حتى تنتقد من خلاله التاريخ الثوري باعتباره تاريخا بشريا لن يكون بمنأى عن الأخطاء بأي شكل من الأشكال. وأعطت بذلك فرصة للخائن أن يدافع عن نفسه، لأنه حق مشروع وبالتالي تحاول معرفة الأسباب والدوافع التي جعلت منه خائنا منبوذا من المجتمع الفرنسي الذي لم يعترف به مواطنا فرنسيا، ولا مجتمعه الجزائري الذي رفضه، لأنه خائن لأبناء جلدته في قضيتهم التاريخية الكبرى "عندما قرّرت فرنسا الرحيل، أرادت أن تحمل معها كل ما غلا ثمنه وخف حمله... وكنّا ذلك المتاع القديم الذي

[1] – محمّد صالح صديق، كيف ننسى وهذه جرائمهم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزار، 2009، ص 229.

[2] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 45.

فضلت التخلص منه، من خلال بند سرّي طوته في سرابيل اتفاقية ايفيان الخفية، ضمان أخير لمصالح فرنسا وضوء أخضر للتنكيل بالحرية... وسلمتنا للفلاقة كما كانت تحب أن تسميهم لتصفيتنا بعد أن جرّدتنا من السلاح، كأنها تعاقبنا بأيدينا أو تعاقبهم بأيديهم... يومها كانوا ينعتوننا بالكلاب... لقب لم أدرك قيمته قبل اليوم"[1].

لم يكن هؤلاء الخونة في نظر فرنسا سوى أوغاد "مهما أخلصوا لها وخدموها وضحوا في سبيلها بالنفس والنفيس، واستهانوا بوطنهم وخانوه وحاربوه مع أعدائه، فليس لفرنسا فيهم أية ثقة وتحتقرهم كما لا تحتقر البهائم والحشرات، وتعتبرهم آلات تقضى لها حاجات وتحقق بها هدفها تم تستغني عنها وترميها رمي النواة"[2].

لقد اعتقد هؤلاء الخونة أنّ فرنسا لن تتخلى عنهم مهما كان الأمر، وأنها تسعى دوما إلى حمايتهم، لأنهم كانوا قد اختاروا المصلحة منذ البداية دون نفاق أو مواربة.

وتدرج كذلك الروائية **"ياسمينة صالح"** قضية الحركى في متنها السردي الموسوم بـ **"وطن من زجاج"** من خلال توظيفها لشخصية "**عمي العربي**" ذلك الشخص الذي أثرت فيه معاملة الجنود لأهله، فقد كان صغيرا لا يعي شيئا حين فقد أباه الذي اعتقلته القوات الفرنسية بتهمة المساس بأمن فرنسا، حيث تعرّض للضرب والإهانة أمام أعين زوجته وابنه،

ممّا رسّخ في ذاكرته وحشية وقساوة هذا المحتل، وبالتالي ذلك المنظر المرعب الذي عاشه ورسخ في ذهنه جعله يحمل ضغينة وكره كبيرين للمستعمر، وولّد في نفسه روح الانتقام منه وممّن والاه من الخونة "ولهذا حين بلغ الواحد والعشرين من العمر، وجد نفسه مسؤولا في خلية سرّية تابعة لجبهة التحرير الوطني، حيث أوكلت له مهمة دقيقة وخطيرة مهمّة تطهير الوطن من العملاء والخونة"[3]، وأنّ انتقامه منهم هو جزء من واجبه نحو الوطن الذي آمن به.

[1] – المصدر نفسه، ص 63.

[2] – محمّد صالح صديق، كيف ننسى وهده جرائمهم، ص 281.

[3] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 15.

كانت مسألة القضاء على العملاء والخونة إحدى أكبر مسؤولياته الواجب أداؤها دونما خطأ، لأنّ القضاء على الخونة معناه القضاء على العدّو، فكان "يجد متعته في قول تلك الجملة التي عاش لقولها، حكمت عليك الجبهة بالموت يا كلب! ثم يطلق الرصاص من مسدّسه ويمضي نحو خائن آخر"[1].

ولما كانت مسؤولية "**عمّي العربي**" تصفية كل الخونة والعملاء، وهي العملية التي أرعبت فعلا الحركى الذين كانوا يختبؤون كالفئران مخافة اصطيادهم من طرف **عمّي العربي** ورفاقه، الذين كانوا يترصدونهم ويراقبونهم ثم ينقضوا عليهم كما ينقض الصياد البارع على فريسته، فعمي العربي لم يكن يعطي فرصة للعميل للدفاع عن نفسه حتى أنه كان لا يسمح له بالكلام، لأنّ لغة الرصاص كانت هي المسيطرة على الوضع إلى أن جاء يوم وسمح لمحكوم عليه بالإعدام أن يسأله بعدما كان قد وقف قبالته شاهرا مسدسه نحوه "سأله هذا الأخير قائلا: لماذا؟ كان يكفيه الردّ مباشرة قائلا كما تعوّد أن يقول عادة، لأنك عميل...خائن... لأنك بعت إخوانك لفرنسا... ! لأنك بعت نفسك لفرنسا ولا مكان لك بيننا"[2].

يحمل **عمي العربي** بالتأكيد فكرا معاديا للمستعمر وإيديولوجية منافية له، لذلك كان حبّه لوطنه أكبر من كلّ شيء، عكس ذلك العميل الذي حاول من خلال ردّه أن يستفز **عمّي العربي** باعتبار وظيفة الخيانة التي منحته إياها فرنسا مثلها مثل أية وظيفة، فإذا كان هو يعمل لصالح فرنسا، فإن **العربي** بالمقابل يعمل لصالح الجزائر، فكلّ حرّ في اختيار توجهاته وفي قناعاته، لأن هذا في نظره يخلق نوعا من التكافؤ بين الوظيفتين، فهل يعقل أن تتساوى الخيانة مع الوفاء؟ لهذا كانت إجابة العميل محاطة بهالة من السخرية والاستهزاء يشوبها نوعا من التحدي تحمل مغزى دلالي يوحي بالمكر والخداع يقول: "أنا أمارس دورا كما تمارسه أنت، أنا أعمل في اتجاه أرى أنه سيدوم طويلا، فرنسا لن تخرج من الجزائر لا اليوم ولا غدا، إنها باقية وسترى أنك حتى لو قتلتني فستكشف أنّ عدد الذين

[1] – المصدر نفسه، ص 17.

[2] – ياسمينة صالح، وكن من زجاج، ص 17.

يقفون في وجهي كثيرون، وأنك لن تحصل في النهاية إلّا على لقب آني مفبرك يضحكون به عليك ليأكلوا كّل شيء دونك ! لأنّ الذين أرسلوك يأكلون من بقاء فرنسا أيضا! فلن يكون ثمة فرق بيني وبين أولئك الذين سيخوننك ذات يوم باسم الواجب!"[1].

لقد حاول هذا العميل زعزعة فكر "**عمّي العربي**" وخلخلة مفاهيمه ومبادئه والطعن في شرفه ووطنيته، والأنكى من ذلك محاولة إقناعه أنّ خيانة الوطن مثلها مثل خدمته مادام منطق الخيانة موجود عند الثوار و عند الفرنسيين فالنتيجة واحدة فهل يتساوى العدل والجور؟ إنّه اللعب بالكلمات التي استخدمها العميل للتأثير عليه وتشتيت فكره، لكن اختراق الرصاصة صدر العميل حسم الأمر لصالح عمّي العربي الذي جاءته تلك الكلمات كطعنة موجعة شقت صدره جعلته يتساءل هل ما قاله العميل ناجم عن شعوره بالخوف، أم أنّ الأمر ينم عن واقع فعلي وملموس، والأكيد أن هذا ما حملته لنا الأيام بعد ذلك.

لكن الحقيقة الوحيدة والأكيدة هي أنّ هؤلاء الخونة لا يؤمنون بوجود وطن جزائري، بل الوطن عندهم والدولة عندهم هي فرنسا، وأنّ وجودها دائم وباق لهذا اختاروا الاتجاه الذي يدوم بزعمهم طويلا وهي في الأخير قناعة يصعب تبديدها.

كانت عملية القضاء على الخونة من أهم أولويات **عمّي العربي** فهي مهمة دقيقة وخطيرة لا تحتمل أيّ نسبة من الخطأ، لأنه لو يحدث ذلك ستكون حيّاته ثمنا، فقد كانت آخر عملية تصفية قام بها كادت تتسبب في موته حين أمرته الجبهة القضاء على أخطر عميل، وكان **العربي** مصممّا أكثر من أيّ وقت مضى على النيل منه، فترصّده وترقبه في الشارع الذي اعتاد المرور منه، وكان اللقاء بعد انتظار طويل بدا العميل ممسكا مسدسا في يده، وعلى حين غرّة لمح **العربي** ارتبك لكنه لم يهرب حيث ظلّ يحدق فيه قبل أن يقول له أخيرا:

[1] – المصدر نفسه ، ص 18.

– أنت هو **العربي** أليس كذلك؟

وكان **العربي** من ارتبك في تلك اللحظة... توقع سؤالا آخر غير هذا، وحين لم يَرُد قال العميل:

– أنت هو إذن **العربي** الذي وكلته الجبهة ليقتل جزائريا مثله!

غضب العربي وردّ في انفعال:

– أنت لست جزائريا يا كلب، أنت خائن وقواد!

أجاب هذا الأخير:

– هل لديك دليل على خيانتي؟ هل تعرفني؟"[1].

أراد العميل من خلال الحوار الذي دار بينه **وعمّي العربي** أن يبدّد فكر وتركيز عمي العربي عليه، من خلال طرحه لسؤال استفزازي حول إمكانية امتلاك **العربي** لدليل خيانته، لأنه يعتبر أنّ ما يقوم به هو قناعة شخصية لا دخل لأحد فيها فقط هو المسؤول عن توجهه، وكان قد نجح فعلا في ذلك، لأنّ حين همّ **عمّي العربي** بإطلاق النار كان العميل قد سبقه إلى ذلك، حيث أصابه في بطنه ورجله وسقط على الأرض، ومع ذلك لم يستسلم **عمي العربي** واستجمع كلّ قواه التي خارت واطلق النار على العميل في ساقه "رآه يسقط ثم ينهض يترنح ويهرب!"[2]

تمكن هذا الخائن الخطير من الهرب بعد أن كان قد أعلن حربا نفسية على **عمّي العربي** بدل الحرب المسلحة، وأدرك **العربي** أنه أخطأ للمرة الثانية حين سمح له بالتحدث إليه، وهو يعلم جيدا أنه كان واحدا من الذين باعوا الوطن والواجب والشعب، لكن هذا العميل استغل شرود العربي ومحاولة تفكيره ليطلق النار، وكأن الآية انقلبت

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص 20/19.

[2] – المصدر نفسه، ص 20.

وأصبح **العربي** هو الخائن، وأن الذي باغته بإطلاق النار عليه هو الذي كان ينتظره لينتقم لكل الخونة الذين قتلهم **العربي** ذات يوم.

إنّ قراءة للتاريخ الثوري الحقيقي للثورة الجزائرية المباركة الذي لم يمسسه التزييف ولم تطاله يد التزوير، يحيلنا إلى مرحلة مهمة من مراحل الثورة التحريرية، ألا وهي مرحلة الأسابيع الأخيرة من الثورة، مرحلة آخر نفس التي عرفت تراجع الكثير من الخونة والحركى عن موقفهم من الثورة، حين أدركوا أن فرنسا راحلة وأنّ الهزيمة حليفتها حيث كانت كل المؤشرات وكل الدلائل تؤكد هذا الاعتقاد، حينها حاول هؤلاء العملاء تغيير توجهاتهم وانضموا إلى صفوف المجاهدين وأصبحوا منهم ، مستغلين الاضطرابات التي أصابت رجالات الثورة وظهور بعض الأزمات والخلافات بين المجاهدين أنفسهم.

حاول الخونة الاصطياد في المياه العكرة والانسلاخ من جلدتهم وتبييض صفحتهم السوداء مع الاستعمار ومع الثورة التحريرية، وذلك بالانضمام إلى صفوفها وكسر الحاجز الثوري وبالفعل فد نجح هؤلاء في اعتلاء المناصب والمسؤوليات في الدولة، وأصبحوا هم الشرفاء حين اختلطت الأوراق وتعقدت الأمور "ولعلّ الرئيس بومدين أخطأ فعلا، حين أحرق قسما من الأرشيف الوطني ، خوفا من تحول الجزائر لتركة يتقاسمها المجاهدون لأنه بذلك تسبب في خلط الأمور.. أكتر وظهور من نسميهم اليوم بالمجاهدين المزيفين"[1]. وهذا ما حدث فعلا حيث أصبحت اليوم شوارع تحمل أسماء الخونة الذين لم تكن لهم علاقة بالجهاد والبطولة على الإطلاق.

كشفت لنا هذه المرحلة الخطيرة عن وجه آخر من الثوريين التاريخيين المزيفيين هؤلاء الذين بدلوا أماكنهم قبيل الاستقلال، فتحوّلوا إلى مجاهدين أبرار في ربع الساعة الأخيرة من الثورة، وحينها اختلفت الأدوار فمن كان ثوريا وطنيا أصبح مهمشا مغمورا، ومن كان حركيا خائنا أصبح مناضلا مشهورا وتقلّد الأوسمة واعتلى الكراسي وتحكم في العباد.لقد تحوّل هؤلاء الخونة إلى مناضلين سياسيين متميزين واستثنائيين، ولأنّ الذاكرة لا تحفظ الأسماء ولا

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 51.

الوجوه، تمكنوا من الانخراط في صفوف المجاهدين، وكانت لهم امتيازات يقول بطل الرواية **عمّي العربي**: "لم تسألني أبدا من هو الشخص الذي فشلت في القضاء عليه في مهمتي الأخيرة، الشخص الذي استطاع أن يطلق النار عليّ ويهرب، هو الذي تسبب في بتر ساقي، وشلّ جزء من ذراعي، وأحالني على العطب التام، لا أحد سألني عنه ولا حتى أنت؟.

سألته كمن وجد موضوعا آخر يتطرق إليه غير القتل من هو يا عمّي العربي؟ ابتسم حين همّ بالوقوف رمى بالجريدة أمامي التي كان منشورا على صفحتها الأولى خبر ترشح أحد لشرفاء"[1].

حين تسخر الأقدار منّا، وتختل الموازين ويصبح خونة الأمس هو شرفاء اليوم، فتلك هي الطامة الكبرى، وهذا ما حزّ في نفس **عمّي العربي** حين اكتشف أنّ الخائن الذي هرب منه، أصبح مرشحا للبلدية، كيف لعميل كان بالأمس مطاردا ونجا من الموت بأعجوبة وتسبب في بتر ساق أحد المناضلين الشرفاء أن يصبح سياسيا شريفا يبحث عن راحة وسلامة مجتمعه، وهو الذي كان بالأمس من تسبب في إبادة أسر وقرى نتيجة وشاية أو إخبارية، بينما المجاهد الفّذ "**عمي العربي**" أصبح مجرّد راو في مقهى يحاول نبش ذاكرته، وبسط أحداثها على مسامع الآخرين، والتغلغل في تاريخ الثورة عن حبّ وعن واجب، لكنه يصطدم بواقع مرّ وتاريخ مزيف زاد من عمق جراح الهوّية وكشف المستور في المجتمع الجزائري.

لقد جاءت شخصية **عمّي العربي** لربط الماضي بالحاضر من خلال استرجاعات الذاكرة المتعبة والمثقلة بهموم الوطن الذي تنكر له ليجد نفسه مجرّد مناضل سابق ينتظر حوالة بريدية تصله كل شهرين من وطن يشكره على الواجب.

[1] – – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 167.

فأي عدالة هاته التي تضع الشرفاء والنزهاء على هامش الوطن ،حيث أصبحوا مجرّد أرقام وملفات مركونة على الرفوف تنتظر التدقيق ، بينما الخونة يعبثون بمصير هذا الوطن متظاهرين بالوطنية والخوف على مصالح الأنا هي السمة التي طبعته حيث ضاعت الحقيقة وسط الزيف ، وبذلك تمكنت شخصية الخائن من التمويه والنجاة من الأنا.

تشير الروائية **عبير شهرزاد** في متنها السردي **"مفترق العصور"** إلى نقطة مهمة تتعلق بقضية الخيانة التي عرف بها بعض الأشخاص الجزائريين، والذين اختاروا الكفة الراجحة في نظرهم ألا وهي كفة فرنسا "لقد صارحني أحدهم يوما، بأن الحركة كانوا أكثر وعيا، وأنهم اختاروا الصحّ عندما اختصروا الزمن والأحداث"[1]، وفي اعتقاده أنّه لم ولن يختلف كثيرا عن بعض الفرنسيين الذين ساندوا الجزائر في قضيتها العادلة وجرّموا فرنسا بلدهم نتيجة الجرائم النكراء التي قاموا ضد الجزائريين العزل، تنكروا لبلدهم وراحوا يفضحون أعماله وجرائمه في المنابر الدولية، فاعتبرتهم فرنسا عملاء وخونة فهم يخدمون القضية الجزائرية بدل مؤازرتها ومساندتها في استرجاع حقها في الجزائر الذي تركه لهم الاستعمار الروماني "فهم يحملون غبار الخيانة بنظر وطنهم، بقدر ما يحملون وسام المجاهد بوطنكم... فقط لأنهم فضلوا كفة العدالة باسم القضية الجزائرية""[2].

هل يمكن أن يكون للخيانة وجهان متناقضان، وجه إيجابي يحاول نشر العدالة وفضح المؤامرات التي تحاك ضد الجزائر، وجه يبحث عن الإنسانية التي انتفت عن المستعمر الغاشم الذي راح أبناؤه يجرّمونه ويرفضون استغلال الجزائر واستدمارها، أما الوجه السلبي فراح يعمل على توطيد المستعمر في أرض بلده وسانده ماديا ومعنويا، أولا من أجل مصالحه الشخصية، وثانيا من أجل مصلحة فرنسا فأي الوجهان نجح في دوره وفي اختياره؟ "ألم تحاولي

[1] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 59.

[2] – المصدر نفسه، ص 58.

يوما التقرب من الأوروبيين الذين يحملون الجنسية الجزائرية؟ إنهم أسوأ حالا من الجزائريين الذي أنكر عليهم أي حق في الجزائر"[1].

أثبت الواقع وبشكل قاطع أن كفة الوجه السلبي هي التي استطاعت أن تحقق بعض النجاحات وتغلغلت في السلطة وأخذت مكانتها في الدولة العميقة للجزائر، فهي ذنب فرنسا في الجزائر حيث تنفذ كل ما تؤمر به من قبل العدوّ اللدود الأزلي القديم الجديد فرنسا، فالكل أصبح يضع قناعا مزيفا يصعب كشف الخائن من الوفي لأن الحرّية لم تكتمل يوما مع الجزائريين في زمن واحد.. ومن استعمار البلاد إلى استعمار العباد... وها هي الجزائر تتداولها من جديد سلسلة المصالح المباشرة وغير المباشرة.

داخل هذا السياق الجامع بين هموم الذاكرة المثقلة بالمرتكزات التاريخية والراهن الجديد، تظهر على مسرح الأحداث لذة الانتقام وتخليص الأنا والهوّية من التصدّعات التي لحقتها وإعادة تحقيق الاستقلال مجدّدا، الاستقلال الذي لم يتحقق بعد والذي حدث هو الانتقال من مستعمر آخر مخالف إلى مستعمر يشارك الذات الهوية، هذه الهوية الغائبة غياب الوطن في النفوس جرّاء القتل والدماء والدمار، وهنا يبرز الوعي بتصدّع الهوية داخل الوطن، وليس بسبب خارجي، بل المسؤول هو المنبثق عن الهوية إنه ذلك الآخر الهمجي الوحشي الذي استباح الأرواح والبلاد إنه ذاك الإرهابي.

ثالثا: الآخر الإرهابي في الرواية النسوية.

عرفت الجزائر منذ سنين خلت، وتحديدا فترة التسعينيات من القرن الماضي موجة عنف مدمرّة، وكأنها إعصار جامح جعلت المجتمع الجزائري يعيش حالة خوف وذعر كبيرين، كانت شبيهة بتلك التي عاشها أيام الاحتلال الفرنسي للبلاد، حيث ظهر آخر غير ذلك المستعمر الذي أنزل الويلات بالبلاد والعباد، وأضحى هو الآمر

[1] – المصدر نفسه ، ص، ن .

الناهي، بل أراد أن يبسط سلطة الله على الأرض، ولكن من منظوره الخاص ورؤيته الإيديولوجية، وعليه "فليس الآخر مستعمر فقط، وليس بالضرورة هو البعيد جغرافيا، أو صاحب العداء التاريخي أو التنافس الدائم، فقد توصلت الماركسية إلى الصراع الطبقي في المجتمع الواحد"[1].

عاشت الجزائر ظاهرتي العنف والإرهاب في الماضي والحاضر، وقد حاولت الروائية تتبع هاتين الظاهرتين تاريخيا ، إذ ضمنت رواياتها تلميحات لهذا الماضي وعقدت مقارنات مع مجريات الحاضر "فالجزائر/الوطن في ماضيه كما في حاضره بمناخات الفاجعة والمأساة يكون الموت قدر الإنسان الجزائري الممتد في الزمان والمشكل لتاريخه الفردي والجماعي في آن، ينجزه الفرنسي زمن الاستعمار قمعا للفعل الثوري المناهض، ثم يتابعه الجزائري بزمن بكثير من الوحشية والعبثية ضدّ أخيه الجزائري بالاغتيال الفردي أو الجماعي ذبحا أو رميا بالرصاص"[2].

تعدّدت أشكال الموت في الزمنين الماضي/الثورة والحاضر/الاستقلال وتباينت أسبابه والغاية منه "ففي الزمن الأول كان الموت يجسّد ذلك الفعل الاستشهادي المقاوم للاحتلال الفرنسي، والمجسّد لبطولة الإنسان (الشعب الجزائري) وملحميته في سبيل تحرير وطنه زمن الثورة.. أما الزمن الثاني (الاستقلال) وتحديدا منذ أحداث أكتوبر 1988، لم يعد الموت مقاوما لكسب الشهادة بل تحوّل إلى فعل عبّي/مجاني ضخم محنة الوطن (الجزائر)، وعَمَّقَ مأساة الإنسان الجزائري الفردية والأسرية والمجتمعية"[3].

في هذا الشأن قامت الكاتبة الجزائر بتتبع الواقع الجزائري فترة التسعينيات ساعية من خلال ذلك إلى تفكيك كّل الخطابات السائدة في تلك الفترة محللّة كل تفاصيلها المتنوعة رافضة إيّاها، لأنها حسبها سلبية كان بإمكان

[1] – الطاهر لبيب، صورة الآخر الغربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 111.

[2] – بوجمعة بوشوشة، الرواية النسائية الجزائرية، إشكالية الكتابة والاختلاف، الملتقى الدولي الثامن لرواية، دراسات وإبداعات دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزيوزو، 2004، ص 82.

[3] – المرجع السابق ، ص 83/82.

الجميع تلافيها، ومن ثم محاولة رصد فعل التقتيل القائم والمستمر في جزائر العشرية السوداء، فهو فعل عبثي لأنّه مورس دون وعي شاملا الكبير والصغير معا.

أرادت الكاتبة من خلال استقرائها للسياق الاجتماعي الدموي تجاوز السؤال الذي ظل يطرح طيلة الفترة الدموية من يقتل من؟ في الجزائر إلى التساؤل عن مكانة إنسانية الفرد الجزائري المؤسسة على وضع هش منكسر، والكشف عن هوية الأنا والآخر، فالطرف الأول هو الجزائري الفاقد لهويّة الزمان والمكان، يقابله الآخر الدموي المجهول الصانع اللاّهوية الجزائرية.

راحت الكاتبة الجزائرية مثلها مثل أخيها الكاتب الجزائري تواكب أحداث ووقائع المجتمع الجزائري بكّل تحوّلاته وتناقضاته مصّورة معاناة الفرد الجزائري في ظّل المحنة التي أقحم فيها الوطن و عانى منها الشعب الجزائري، أدخلته في متاهات مليئة بالمعاناة والمآسي في ظل واقع متأزم، فاشتدت الضغوطات عليه خاصة في مرحلة التسعينات بظهور أنواع من الإرهاب والمجرمين والإرهابين .

لقد شهدت الساحة العربية ظاهرة الإرهاب و العنف بشكل متفاوت بين بلدانها، غير أن الجزائر كانت لها حصة الأسد من هذا العنف والدمار، فهي استثناء عن الدول العربية و خاصة المغاربية ،عرفت موجة عنف دامية خاصة خلال فترة العشرية السوداء، هذه الفترة التي تعّد بداية للتنكيل بهذا البلد الذي كان حينئذ "لا يزال ينظم شؤونه، ويرتب أغراضه، ويحدّد موقعه داخليا وخارجيا، هذا البلد الذي لم يمض على استقلاله سوى ربع قرن من الزمن"[1].

لا أحد ينكر أنّ فترة التسعينيات كانت حافلة بالروايات التي تؤسس لنص روائي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميز المرحلة التاريخية التي أنتجته، وبالواقع الاجتماعي الذي يشكل الأرضية التي استطاع

[1] – سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية المغاربية، ص 95.

من خلالها الروائيون أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة "بالظرف التاريخي الصعب الذي مرّوا به بعد الأزمة التي عصفت بالمجتمع الجزائري خلال السنوات الماضية والتي مست كل طبقات المجتمع، حيث أخذت الرواية منعرجا آخر عالج موضوع الأزمة وآثارها، فاتخذت رواية الأزمة من المأساة الجزائرية مدار لها منها تتولد أسئلة متنها الحكائي وفي أحضانها تتشكل مختلف عناصر سردها"[1].

إنّ رواية فترة التسعينيات وما بعدها مازالت مشدودة بتلك الرؤية الإيديولوجية، ويرجع ذلك للأوضاع المأساوية التي يمر بها الوطن "وهذا ما ترك بصمته على الفن، فكل النصوص الروائية التي ظهرت في فترة المحنة حاولت أن تعكس ما يتعرض له المجتمع في قالب يهيمن عليه البعد الإيديولوجي، وهذا ما يؤكد الهيمنة الإيديولوجية على الخطاب الروائي الجزائري"[2].

مثلت فترة التسعينات المرحلة الأكثر خطورة في حياة الهوية الوطنية، فقد تجلت فيها المحنة بقوة أكبر وفرضت حضورها من خلال ذلك الصراع القائم بين السلطة والجماعة الإسلامية السياسية الجديدة المتشدّدة، التي اكتسبت ثقة الجماهير مقصية كل آخر مختلف رافعة شعار عليها "نحيا وعليها نموت"، ولأنّ الهوية تستدعي وجود الآخر المختلف فإن "عماد الهوية ليس الذاتية بل الغيرية، ليس المؤتلف بل المختلف"[3]، ولهذا احتدم الصراع بين الأصولية الدينية والسلطة، وما زال الجدل والاختلاف حول الأحداث والظروف السياسية والأمنية والاقتصادية الصعبة التي مرت بها الجزائر ذلك الزمن.

لقد قدمت النصوص الروائية في كثير من الأحيان الأسباب و الدوافع التي أسهمت في تكوين شخصية الإرهابيين منذ نعومة أظافرهم، فحياة العوز التي كانوا يحيونها و التربية السيئة التي شبو عليها حتى بلغوا مرحلة

[1] – سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية) دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010، ص 304.

[2] – مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، مج 22، ع 01، سبتمبر 1999، ص 304.

[3] – سالم يفوت، المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت/لبنان، ط1، 1999، ص 62.

الشباب هي من خلقت ذلك الفراغ الروحي و الثقافي الذي سيطر على نفوسهم والتهميش والحرمان أين وجد الشباب الجزائري نفسه يحيا على أعتاب اللاّجدوى، لكم شعر باللاّجدوى، والتي تقوده بالتدرج إلى اللاشيء ومن ثم إلى اللاّمخرج وهي إشكالية كانت تضرب في أعماق المجتمع الجزائري.

إعتقد الإرهابي أنه يمتلك صفة الحق وغيره موصوف بالباطل ، فتراءى له أنه يمتلك الحقيقة وغيره يعيش في ضلال فمنح نفسه حق تمثيل الله على الأرض و الناشر لعقيدته،ولهذا لا يجوز مخالفته لأن ذلك في اعتقاده عصيان لله وأنه هو الشخص الذي يمتلك الحقيقة الإلهية و لهذا لا يمكن أن يناقش أو يحاور أو يتراجع عن أفكاره لأنه أعطى لنفسه حق العصمة فهو لا يخطئ يهدي الناس إلى جادة الصواب لأنه هو المسؤول عن تغير المنكركأن الأمر بيده يشرع و يقرر و غيره ينفذ

اتخذ الإرهاب من نشر الخوف والرعب سبيلا لتحقيق مآربه، وكانت رسائل التهديد والاغتيالات والمجازر الجماعية والقنابل المزروعة في الأماكن العامة والكمائن المنصوبة في الطرقات كلّها أساليب تفنن الإرهاب في استخدامها.

وإذا كان في عهد الاستعمار الآخر معروف الهوية مكشوفا، فإنه في هذه المرحلة كان الآخر غامضا مجهول الهوية المفتوحة على الاحتمالات والتكهنات المختلفة، فالإرهابي يمكن أن يكون الجار، أو الأخ، أو الصديق، أو الزميل، لقد انعدمت الثقة بين الناس وأصبح الشك اللغة السائدة بين أبناء المجتمع الواحد، الكل خائف من الآخر يتوجس منه الغدر والخيانة.

كان الجو كابوسي مشحون بالخوف وترقب الاغتيال حيث لا يبقى أمام المواطن إلّا أن يقلص احتياجاته للفضاء الخارجي إلى حدّها الأدنى، لقد أصبح الإنسان يشعر أنّ الواقع المحلّي الأليف أشبه ما يكون بفضاء غريب فقد كّل مقومات ألفته، وكفّ عن منح أحاسيس الانتماء هو أقرب إلى المنفى المجازي الذي قال بصدده **إدوارد**

سعيد ذات يوم "ليس المنفى حالة فعلية فحسب، بل هو حالة استعارية أيضا.. هي حالة انعدام التكيف مع المجتمع"[1].

لقد تلوّن الوطن والمجتمع والفضاء الأليف بلحاء الاستعارات الصورية الداكنة لانسحاق الذات وتضاؤلها أمام هيمنة الآخر الطاغي.

1- الرواية ومرجعيات الفعل الإرهابي.

تطالعنا في هذا السياق الروائية **"عبير شهرزاد"** في روايتها **"مفترق العصور"** عن حيثيات الأزمة الجزائرية وكيف كانت بدايتها سنة 1988 ،واتخذتها كمادة دسمة واستهلكتها في كتاباتها تقول: "أكتوبر نهاية الثمانينات لم يكن نحن بالضبط، كما أنّ ما حصل في التسعينات لم يكن نحن أيضا.. كنا هُم.. كلّ شيء حصل مرّة واحدة، لم يكن مخططا، أو على الأقل لسنا من خطّط.. فنحن فوجئنا مثل الجميع بشوارع تحترق وواجهات تكسر، وضحايا لسنا ندري من أين جاءوا؟ الأمر كان أشبه بحرب نقلت من مكان إلى مكان آخر.. صحيح أنه كانت هناك مقدمات، وأنّ الشعب تعرّض لضغوطات... لكن متى لم تكن هناك ضغوطات؟.."[2].

تشير الروائية من خلال هذا المقطع السردي إلى البوادر الأولى لظهور الأزمة الجزائرية في تسعينيات القرن الماضي نتيجة الضغوطات الاقتصادية والاجتماعية التي ألمت بالجزائر علاوة على الأزمة السياسية التي أفضت إلى تعدّدية حزبية وماجرّته على الجزائر من مجازر دموية حيث تقول: "أعترف أنّ ما حصل ذلك العام كان غريبا حقا.. لقد انفجر الوضع مرة واحدة... دفعة واحدة... كأن شخصا حمل القنبلة إلى الجزائر.. تركها وهرب..

[1] – شرف الدين ماجد ولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، ص 115.

[2] – عبير شهرزاد، مفترق العصور، ص 310.

يومها خرج الجزائريون متظاهرين كعادتهم فوجدوا أنفسهم في مواجهة النار !"[1].هذه النار التي ألهبت الجزائريين وأدخلتهم في حرب دامية "فكانت تلك السنوات الدامية التي تحوّلت فيها الجزائر إلى إيدز متطرف"[2].

شهدت الجزائر في هذه الفترة أعمالا إرهابية فظيعة ارتكبت في حق الشعب الجزائري، الذي دفع الثمن باهظا، ولعلّ أهم ما ذكرته الكاتبة عن هذه الاغتيالات هو حديثها عن اغتيال الرئيس الجزائري "مُحَمَّد بوضياف" رحمه الله الذي لم تدم فترة حكمه طويلا تقول الكاتبة: "هو من أحبّ الوطن أكثر من حبّ كراسيه... هو من شيعته دموع الجماهير قبل أن تشيعه المناصب المتحركة وغير الثابتة... هو الذي سقط بطلا كما عاش دوما"[3].

طالت دوامة العنف والقتل مختلف فئات المجتمع الجزائري، حيث راح ضحيته عشرات الآلاف من المواطنين، وكانت أيادي البعض من الشباب الجزائري هي من نفذت عمليات الاغتيال وارتكبت أفظع الجرائم تحت لواء قيادة إسلامية استقطبت شريحة واسعة من الشباب الجزائري لمشروعها الديني، حيث ظهرت هذه التيارات الإسلامية المسيسة جرّاء الصراع الناتج من فشل المؤسسة الحاكمة في قيادة المجتمع المدني.

لقد ساهم هذا الشباب المغرّر به في تأجيج نار الإرهاب التي أحرقت الأخضر واليابس عن وعي منها أو عن غير وعي بمخاطر العمليات الإجرامية التي استهدفت المواطن الجزائري بشكل عام، بغضّ النظر عن مستوياته الثقافية والعلمية والوظيفية، حيث أشارت إلى ذلك الروائية **ياسمينة صالح** في متنها السردي الموسوم بـ **"لخضر"** بقولها: "كان يعرف أنّ دخوله إلى الجامعة بداية سوف تغير حياته كلها"[4]. وفعلا لقد كانت نقطة تحوّل مهمة وجديدة في حياة **لخضر** حين يقوم بعمليته المسلحة الأولى ومشاركة المجموعة التي يعمل معها لاغتيال أحدهم والتي تقوده إلى سلسلة عنيفة من عمليات العنف والقتل "فكرّ طويلا، وهو يمشي في شارع خال وموحش شعر أن

[1] – المصدر نفسه ، ص، ن.
[2] – المصدر نفسه ، ص 59/58.
[3] – المصدر نفسه، ص 66/65.
[4]– ياسمينة صالح، لخضر، ص 145.

الأمور بدأت تتعقد بالنسبة إليه واكتشف أنه تورّط بعمق في شيء لم يعد قادرا على استيعابه جيدا وقد تحوّل إلى مجرّد أداة للأذى لا أكثر"[1].

لقد ولج **لخضر** مرحلة جديدة من الرعب بعد تصفيته للصحفية وشقيقتها، هذه الفئة التي كانت أكثر عرضة للاغتيالات حيث تمثل طبقة الصحفيين طبقة المثقفين الجزائريين اللذين أملت عليهم مهنتهم وواجبهم أن يتصدوا للعنف بأقلامهم وأوراقهم وآلات التصوير، لذا كانت هذه الفئة الأكثر استهدافا من طرف السلطة والجماعات المسلحة في نفس الوقت، وقد راح منهم ضحية هذا العنف الأعمى قرابة المائة إعلامي ذنبهم الوحيد هو محاولة توعية المجتمع الجزائري بما يحدث في البلاد "ذلك أنّ الصحفي هو القلم اللاذع الذي يفجر الحقائق والصوت المدوّي الذي يخترق الأسماع دون إذن للدخول، أجل هو ذلك القلم الذي ينزف جرّاء فجائع الراهن ومأساة شعب دخل في الحزن دون وجهة حق.. وتبقى محنة الدم تثقل كاهل السارد"[2].

يرى الإرهابي في الإعلامي مجرّد تابع للسلطة وأداة في يدها، لذا يجب اجتثاثه وقتله تمهيدا للقضاء على الطواغيت–النظام السياسي– لأنهم في نظر تلك الجماعة هم أذيال أو قطيع يتبع الطاغوت"[3]، لهذا أضحى المثقف هدفا أوليا للجماعات المسلحة خاصة الإعلامي (الصحفي بالتحديد) مثلما تذكر الروائية **ياسمينة صالح** في روايتها "**وطن من زجاج**" فأن تكون كاتبا أو صحفيا في هذه المدينة. فأنت مشروع ضحية أيضا مشروع مقتول، مشروع ميت"[4]. وعليه "فالصحافة أصبحت تعنى مقعدا في الصفحة الأولى لحظة الموت"[5]، لأنه بكل بساطة صارت مهمة الصحافة سببا مباشرا للموت، فوجد الصحفي نفسه ضحية سهلة لقتله يستمتع الإرهابي

[1] – المصدر نفسه ، ص ، ن.

[2] – بعلى خلفاوي، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي للرواية (دراسات وإبداعات) الملتقى السابع، دار الأمل للطباعة، المدينة الجديدة، تيزيوزو، ص 131.

[3] – المرجع نفسه، ص 135/134.

[4] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 70.

[5] – المصدر نفسه، ص 110.

بقتلها والتفنن في ذلك من خلال تدربه على القتل عبر جثث الصحفيين الذين "شكلوا درعا أصابهم مع أوّل رصاصة أطلقها الإسلاميون فسقطوا الواحد وراء الآخر، لا يعرفون من أين يأتي القاتل، ولا الطريقة التي يحمون بها أنفسهم، استفاد بعضهم من سكنات أمنية وهاجر البعض الآخر إلى أوروبا، واختفى آخرون بوسائلهم الخاصة هروبا من القتل المؤكد"[1].

لقد أصبحوا راغبين عن إجهاد النفس والجسد في التفكير والتحليل، فلا أحد ينكر أن المثقف هو رمز العلم الذي يشع في المجتمع ويتطلع إلى الحضارة و آفق المستقبل، فبلادنا غاب عنها المثقف وتخلى عن مسؤولياته عندما فضل الهجرة لأوطان جديدة، والكتابة عن قضايا أخرى تماما ككل المسؤولين في كل المسؤوليات، فعلى المثقف في الفترة المعاصرة أن يتسم بشيء مما سطره الباحث **ادوارد سعيد** "الذي يرى أن دور المثقف الرئيسي لا يتمثل في الدعم لبلاده وسلطاتها، بل عليه قول الحق في وجه السلطة"[2] ، لهذا طاله القتل والاغتيال ودفع ثمن ثقافته باهظا فكيف عالجت الروائية إذن محنة المثقف؟ وكيف صوّرت لنا عملية اغتياله؟

2- الرواية واغتيال أصوات الرفض/المثقف.

عالجت الروائية الجزائرية في متونها السردية قضية العشرية السوداء، والتي طرحت من خلالها قضية مهمة تتمثل في إقصاء كلّ مثقف يصل إلى السلطة من طرف الدولة أو من طرف الإرهاب، لأنه في كلا الحالتين فهو يخضع لعنفين عنف العسكر وعنف الأصولية مما جعله يعيش كابوس عبثي ممتد.

عاش المثقف الجزائري محنة كبيرة في علاقته بالوطن وصراعاته مع العالم الخارجي، ومحنة البحث عن الوجود، وإثبات الذات، ومحنة الوطن الذي يحي فيه وهي كلّها صراعات تنبع من الشعور بالوطنية والمبادئ القوية والثابتة للهوية، وجرّاء ذلك وجد المثقف نفسه سجينا بين نار السلطة وجحيم الإرهاب.

[1] – محمّد ساري، محنة الكتابة، دراسات نقدية، منشورات البرزخ، متيجة للطباعة، د/ت، د/ط، ص 64.

[2] – عبد النبي اصطيف، ماذا تبقى لنا من ادوارد سعيد، تركوا المثقف، المجلة العربية للثقافات، مج، ع45 تونس، د/ط، 2004، ص 182.

كان المثقف الجزائري زمن العشرية السوداء مستهدفا من قبل الجماعات الإرهابية في محاولة منها تصفية كل النخبة من خلال سلسلة الاغتيالات التي طالت أسماء كثيرة وكبيرة، لأنّ هذه الجماعات أدركت أنّ لهذا المثقف القدرة على القيادة والسيطرة التي لا يحظى بها عامة الناس، لهذا حاولت اضطهاد النخبة لما لهم من دور فكري مهم داخل المجتمع وقدرة على تحريك الرأي العام "بالقوة والجاه والنسب والوراثة والنفوذ والحكم والدين والسلطة والمجد والشهرة والتميز الاجتماعي الخارق، ومن ثمة يحيلنا مفهوم النخبة على الأفضلية والانتقاء والتميز، والارستقراطية كما تعني النخبة الاصطفاء، الاختيار والتفوق على الآخرين"[1].

شكل الوضع في الجزائر إبان تسعينيات القرن الماضي راهنا مخيفا على الصعيد السياسي، بسبب الاغتيالات المتصاعدة على المثقفين لردع عقليتهم باسم الدّين، ونعت كل ما يصدر عنهم بالكفر والجور، فالحضور البشع للإرهاب أكدّ فعليا إدراك الجزائريون "للعقلية الجامدة المتحجرة التي تنطوي عليها عقول الإرهابيين خصوصا حين يبرّرون لأنفسهم ولغيرهم قتل الأبرياء بدوافع لا علاقة لها بالإسلام"[2].

في هذا الصدد تصوّر لنا الروائية **ياسمينة صالح** حالة الرعب الذي عاشه المثقفون وهم الفئة المهدّدة والأكثر تهديدا بالقتل والاغتيال وخاصة الإعلاميين منهم، حيث جاء في الرواية وصف شعور النذير هذا الصحفي الذي كان مطاردا "كنت أعي منذ البداية شعور **النذير** حين الانقطاع عن أهله خوفا عليهم من مهنته، حكى لي كيف أنه حين يغلبه الشوق، يتسلل إلى حيه القديم، وينط عبر الأسطح العتيقة، من سطح إلى آخر كلص محترف، كي لا يراه قاتل يتربص به، وكان يدخل إلى بيته من السطح دوما، يجلس إلى أمه قليلا بينما يخرج أخوه الصغير ليراقب المكان، خوفا من أن يداهمهم حرّاس الموت، ساعة من الكلام الذي يبدو أحيانا على عجل، ساعة من الشوق

[1] – جميل حمداوي: سوسيولوجية النخب، النخب المغربية أنموذجا، شبكة الألوكة، ط1، 2015، ص 04.

[2] – شارف مزاري، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة، الشمعة والداهاليز، تيميمون عواصف جزيرة الطيور أنموذجا، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي المركز الجامعي، سعيدة، 16/15أفريل، ص 86.

ومن الحلم كان يبدوا مبثورا، ساعة من البكاء ومن الوعد أيضا، ثم يغادر النذير أمه بالطريقة نفسها، ناطا من سطح إلى آخر"[1].

لم يكن **النذير** يتوهم أنّه سيغتال يوما، بل كان متيقنا من ذلك، لأن رسائل التهديد التي كانت تصله تنم عن نية مبيتة له بالقتل عاجلا أم آجلا "نظرت إليه ولم أنظر إلى الرسالة، كنت أعرف ما فيها، أتصوّر شكل الحروف التي كتبت بها، واللون الأحمر الشبيه بلون الدم، وقطعة القماش الأبيض وقطعة من الصابون أيضا، تلك الرسالة الصامتة التي تحمل كل الخوف الذي يحتوي الوطن بأكمله"[2].

لا يمكن لأحد أن يعرف مدى الخوف والرعب الذي يتملك الإنسان في مثل هكذا موقف إلّا من عاش اللحظة بحذافيرها، ربّما يكون الصمت أحيانا خير وسيلة لامتصاصه، كيف لك أن تتجادل، وتتحاور مع إنسان هو مشروع مقتول يقف أمامك في عنفوان، رجل يستعد للموت في كل لحظة وكل ثانية، ولكن مع ذلك يتحلى بالشجاعة والإيمان بالقضاء والقدر، ومع اقتناع تام بأن الموت حق علينا مهما كانت وسيلته وأسبابه "اسمع الذين اغتيلوا ليسوا أفضل منا، ولا نحن أكثر حظا منهم! تلك العبارة الجاهزة التي يقولها الجزائري قبالة جثة لم تبرّد بعد، تلك الصيغة التي يكرّرها الجزائري ليعزى نفسه أنه ليس أفضل من المقتول ساعة القتل، وأنّ الموت حق علينا جميعا !"[3].

لقد عزف **النذير** عن زيارة والدته منذ أن وصلت الاغتيالات إلى الشارع الذي يسكنه، فقد اغتيل الكثير من الأشخاص الذي عرفهم ضباط وصحفيون وموظفون عاديون، صار الحي خطيرا منذ أن صارت مقالاته مقروءة ومنذ تحوّله من صحفي جزائري إلى مارق جزائري، ومع كلّ هذه المخاطر لم يكن النذير يفوت فرصة للقاء والدته التي تنتظره وقلبها يعتصر ألما وخوفا، ولكن شاء القدر أن يغتال في نفس الشارع الذي كان يخافه.

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 89.
[2] – المصدر نفسه، ص 86.
[3] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص 88/87.

– لقد أطلقوا النار على النذير!

ولم أصدق سمعي... بقيت مدهوشا قبل أن أنطق أخيرا!

– ماذا؟

– أطلقوا النار على النذير، نام أمس عند والدته وحين همّ بالمغادرة صباحا اطلقوا النار عليه!"[1].

اغتيل النذير، لأنه بكّل بساطة صحفي في التأريخ لحوادث الدم في الوطن، ولأنّ صور المجازر والتخريب باتت تملأ الفضاء، ودور الصحفي بات هو التأريخ لهذه المجازر وتوثيقها لأجل المستقبل لتكون وثيقة تاريخية دالة على الهوية الجديدة القائمة على الانتقام والقتل والصراع الأخوي بين السلطوي والديني.

كان **النذير** في كلّ يوم يزداد يقينا بأنّ الموت يترصده في كل نقطة مهما حاول الاختفاء عن الأنظار ولهذا لم يعد يبالي، فهو يخرج إلى الشارع جهارا نهارا وما ترتيبه أمام عدد القتلى اليوميين، والموجوعين، فالحياة لم تعد لها أهمية بالنسبة له، فوالدته بحسها الأمومي طلبت منه عدم الحضور إلى البيت خوفا عليه من الاغتيال، ولكن سقط **النذير** أخيرا واستقرت الرصاصة في رأسه، ودخل في غيبوبة لا يعلم مداها إلّا الله، وقفت ممرّضة فوق رأسه تقول لمن يسأل عنه "ربّي يعطيكم الصبر! يعطينا الصبر؟ كي نعيش في نفس هذا العفن اليومي؟ أتمنى لو يقول الناس "ربّي يعطينا التغيير" بدل أن يعطينا الصبر على واقع قذر كهذا الواقع.. يعطينا وضعا أفضل ووطنا أفضل وسلطة أفضل!"[2].

ورحل **النذير** عن هذا العالم ذات مساء ماطر وموحش "مات لأنه رفض العيش طويلا داخل هذا الهباء اليومي، مات لأجل أن يعيش هؤلاء الخونة الذين ساوموه على حياته وأحلامه وراحة باله، مات دون أن يتزوج، دون أن

[1] – المصدر نفسه، ص 101.

[2] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص 119/118.

يحقق حلم الأبوة كما كان يتمنى في سرّه، مات بسيطا كالفقراء وعاريا كالأولياء الصالحين"[1]. مات **النذير** الصحفي المتفاني في عمله، الغيور والحريص على وطنه هدفه كشف الحقائق، ونقل صور الواقع بحذافيره، و مع نقده في حين تجاهل رجال السياسة الأزمة كلية وتفنن إعلام الغرب في رسم صورة سوداوية مبالغ فيها كمن يتاجر بالأزمة.

فالنذير شخصية كان لها حلمها الكبير كأي مواطن جزائري يحلم بغد أفضل بزوجة وعائلة ، هذا الصحفي الذي ثم استهدافه من قبل الإرهاب بسبب صراحته ومقالاته خاصة، بعدما أّسس جريدة حرة أسماها (مدى الجزائر) يجتهد من خلالها في نقل الحقائق وفضح الممارسات الإرهابية ورّدة فعل السلطة إزاء الوضع المأساوي الذي تعيشه البلاد.

لقد اغتيل العديد من الصحفيين خلال هذه العشرية السوداء وسالت دوماؤهم ونكّل بجثثهم، إذ يكاد لا يخلو يوم من خبر اغتيال صحفي أو اعلامي "منذ صارت أسماء الزملاء تصلني بعبارة تم اغتياله صباحا"[2]. لقد تغيرت المواقع و صار رجل الإعلام "مانشيت عريض" في جريدة لخبر اغتياله بعدما كان هو ناقلا للوقائع و أصبح ضحية من ضحايا الإرهاب ليتساءل زملاؤه عن الضحية التالية "فكّل واحد يتساءل عن الضحية التالية فأمام كلّ جثة يتساءل البقية عن الجثة التالية عن الموت التالي"[3].

انكشفت حسب الرواية خيوط اللعبة التي كانت غائبة وهي علاقة بعض رجال الدولة ورموزها الأمنية والعسكرية بما يقع من أحداث دموية يذهب ضحيتها يوميا العشرات من الأبرياء والمدنيين العزل والكثير من

[1] – المصدر نفسه، ص 143.
[2] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 148.
[3] – المصدر نفسه، ص 144.

الكفاءات الإعلامية والعلمية والعسكرية والتربوية ليكون وجها لوجه أمام هذه المفارقة المرعبة "السلطة والمال للنخب الحاكمة مقابل الأمل والأمان بالنسبة للناس البسطاء"[1].

جاء الكثير من المسؤولين لتقديم واجب العزاء في موت **النذير**، ولكن همهم الوحيد ودافعهم الأكبر هو الظهور أمام الكاميرا لا غير، مع إيمانهم الشديد بأنّ موت الصحفي هو أشد أنواع العذاب بالنسبة إليهم، هؤلاء المسؤولون يكرهون الصحافة التي وضعتهم على الصفحة الأولى بعبارة "قل لي من أين لك هذا أقول لك من تكون؟"[2]. لقد وجد المسؤولون في موت الصحفيين كشف ورغبة عجيبة على الابتسام لمجرّد الانتقام الصامت، كأن يقولو "ها أنتم تنقرضون في وطن تعتقدون أنكم تدافعون عنه عبر صحافة يعيش فيها الدود"[3].

طالت يد الإرهاب رجالات الصحافة بدون استثناء، فهي لا تفرق بين صحفي ومصوّر، الكلّ سواء أمام قانون الغاب الذي فرضه هؤلاء المجرمون، وحين تقع الضحية يتساءل البقية عن الجثة التالية، لأن أخبار الاغتيالات أصبحت تتهاطل كوقع المطر يقول السارد:

– هل سمعت بالخبر لقد قتلوا **كريمو؟**

كانت السكرتيرة تتكلم عن الخبر الذي وصل إلى كلّ الجرائد منذ ساعة وبيان وكالة الأنباء التي تنعي فيه واحدا من أفرادها الرائعين، شعرت بالذهول لم يكن **كريمو** سوى واحد من هؤلاء الذين يموتون يوميا"[4]. ما ذنب هذا المصور أن يقتل، ألأنه يلتقط الصور التي تفضح همجية ووحشية هؤلاء الإرهابيين الذين تمرّدوا على انتمائهم المجتمعي إلى كيان آخر معادي يحترف القتل بكل وحشية، وكأننا بهؤلاء القتلة يرجون الثواب والجنة، إنهم كانوا يقتلون بلا أدنى إحساس أو شعور بالذنب حتى أنهم جعلونا نتساءل من وكلّهم ليحاكموا الناس على الأرض

[1] – ياسمينة صالح، لخضر، ص 172.
[2] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 144.
[3] – ياسمينة صالح ، وطن من زجاج ،ص 144.
[4] – المصدر نفسه، ص 149.

"كان **كريمو** يعي جيدا أنه لن يترك شيئا في النهاية سوى صوره الكثيرة التي وزعتها على وكالة الأنباء على كل الجرائد طوال سنوات"[1]. هذه الصور التي أقلقت الإرهابيين لأنها تفضح وحشيتهم وهمجيتهم وهم يتسترون وراء الدين وينفذون جرائمهم باسم الإسلام.

تخلى **كريمو** عن آلة التصوير رفيقة دربه، لأن الموت فرّق بينهما وأضحت يتيمة دونها ربما كان **كريمو** يحلم ويتمنى أن يوثق بالصورة لحظة موته، لأن هذا ما كان يبحث عنه، كان يريد أن تكون لحظة موته "تاريخا حقيقيا وصادقا لوضع اسمه : الموت في حالة الموت"[2].فهو الذي كان يلتقط صور الجنازة الجزائرية، صورة التابوت وهو يخرج من البيت، صورة الموت وهو يراقب الجميع بابتسامة لا تخلو من سخرية فمن يصور لحظة جنازته؟ "تخيلت وجهه لحظة القتل تخيلت وجهه حين سقط على الأرض بعد أن أصابته الرصاصة الموجهة باسمه/إليه... تخيّلت ابتسامته الساخرة، وقتها فكرت بيني وبين نفسه أنّه قد يكون بصق على قاتله قبل أن يغيب عن الوعي إلى الأبد.. فكرت أنّ هذا النوع من الموت يحتاج إلى صورة استثنائية"[3].

بالرغم من حرص "**كريمو**" على عدم الخروج كثيرا منذ أن صارت مهمة الصحافة سببا مباشرا للموت، وأصبح كل صحفي ضحية سهلة للإرهابيين فهو أشبه بحركي في نظرهم، والواجب تطهير الوطن من هؤلاء العملاء، فكان الرصاص هو الفيصل في ذلك، وهذا ما جعل بعض الصحفيين يختارون إمّا الصمت وإمّا الهروب من البلاد "وكان **كريمو** يريد الهرب من الوطن أيضا"[4]، ولكن يد الإرهاب كانت أسرع وعجلت بهروبه من الحياة إلى الأبد.

إنّ الواقع الأليم الذي عاشته الجزائر خلق أزمة إبداعية كبيرة عاشها المبدعون على مختلف توجهاتهم، حيث أحيط المبدع أو المثقف بشكل عام بهالة من المحرّمات التي يصعب مواجهتها والتي صمّم المبدع على تحديها خاصة

[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[2] – ياسمينة صالح،وطن من زجاج، ص 149.
[3] – المصدر نفسه، ص ن.
[4] – المصدر نفسه، ص 128.

في هذه المرحلة التاريخية الحرجة والحاسمة التي ساد فيها الممنوع مخلفّا من ورائه القتل والخوف، حيث اعتمد الإرهابيون على آليات خاصة يهددون من خلالها المثقفين ووعيدهم بإخراس صوت الحقيقة والحرّية في هذا البلد الذي لم يضمد بعد جراحاته الماضية والتي مازالت تنزف لحدّ الآن.

لهذا كان الصحفي في رواية **وطن من زجاج** رمزا للمثقف الجزائري، وأسلوبا فنيا للكتابة بعيدا عن الهوية الحقيقية المهدّدة بالقتل، لأنه في أحيان كثيرة كان المثقف الجزائري يلجأ إلى الغرب هروبا من القتل والتعذيب والاغتيال المفاجئ، ويحتمي بالآخر الذي كان بالأمس العدو اللدود، ويغدو اليوم حاضنا للمثقف الجزائري وملاذا لأمنه وفضاء يدعم نشاطاته الفنية ويلملم شمله، فالمثقف الجزائري كان إذن مشروع ضحية مشروع ميت "فلا فرق بين كاتب وزبال حين تقرّر جماعة مسلحة القضاء عليك حين يقرّر أحد أن يكون ناطقا رسميا باسم عزرائيل، يظهر فجأة ليشهر مسّدسه في وجهك قائلا لك: لك الموت يا طاغوت"[1]. في لغة العنف كان الطاغوت هو أب العائلة الذي يكدح لأجل قوت أبناءه وهو المثقف وهو الطبيب والمحامي والشرطي والعسكري. كل واحد من هؤلاء لا يفكر كما يفكر القاتل بمثابة الطاغوت الذي يستحق التصفية، ويسقط عليه حكم القصاص من أمير الجماعة الذي يحلم بدولة طواغيت جدد "إنه العنف الذي ولد تقاطبين بين ذات هامشية عرضة للمصادرة والقمع والتهديد اليومي، هي ذات المبدع نفسه، وآخرين أقوياء عتاة يهيمنون على المحيط ويتحكمون في الأقدار والمصائر، هم القتلة/الإرهابيون"[2]، الذين أصدروا فتاوي عبثية قاضية بإعدام المثقفين.

3– الرواية ومشاهد القتل في المجتمع.

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 70.

[2] – شرف الدين ماجد ولين، الفتنة والآخر، ص 120.

لم يكن المثقف وحده من دفع حياته ثمنا لثقافته ، بل هناك فئة أخرى دفعت حياتها ثمن البذلة التي ترتديها سواء كانت بذلة خضراء أو زرقاء إنهم فئة رجال الأمن والدرك والعسكر الذين طالهم الإرهاب لأنهم كانوا مسطرين ومبرمجين في سلسلة العنف والموت .

أ– تجلي اغتيال رجال الأمن.

عرفت الجزائر وعبر مراحلها التاريخية سلسلة متنوعة من العنف، فمن عنف المقاومة إلى عنف الثورة ، إلى عنف النظام الحديدي ، إلى عنف الحركات الأصولية وكلها كانت مراحل مسربلة بالدماء مسكونة بالقسوة منضوية على صوت الحديد والنار، وكان الفرد الجزائري مستهدفا دوما فطالته يد العنف واجتث روحه من بين ضلوعه، فالكلّ كان معرضا للاغتيال دون استثناء، خاصة أولئك الذين يمثلون الدولة بزيهم الرسمي الأزرق والأخضر، لأنه ببساطة "أن العمل هو طريق معبّد نحو الموت ليس إلّا... ففي هذا البلد لم يكن للمرء أن يختار موته باختياره الوظيفة التي يمارسها"[1] وهذا فعلا ما كان يحدث فرجال الأمن كانوا الأكثر استهدافا من غيرهم، لأنهم في نظر الإرهابيين هم اليد القاسية التي تضرب بها السلطة ولهذا وجب استئصالهم وقتلهم حتى لا تتمادى السلطة في طغيانها.

لقد خان هذا الإرهابي الأمانة وحوّل السكينة والأمن إلى اضطهاد واعتقال، ومطاردة واستغلال، وجعل الحقوق خطوط حمراء لحماية جشعه وجوعه للسلطة رفقة حاشيته وبطانته، وقام بالتنكيل بالمواطن ليستتب له الأمر فوجوده–الإرهابي– شاع القتل والإهانة والصراع غير الأخلاقي وغير العادل من أجل السيطرة، وامتلاك واغتصاب حقوق الكائنات الأضعف والجماعات ذات الأقلية العددية.

[1] – ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 161.

تحدثنا الروائية **ياسمينة صالح** في روايتها **"وطن من زجاج"** عن حالة العنف التي عرفتها الجزائر بكثير من الحزن والألم، وذلك على لسان الراوي الذي أصبح كل شيء في نظره يرمز للموت والدمار، حيث باشر حديثه عن عمليات الاغتيال التي شهدتها البلاد بفعل الأزمة السياسية، وباشر حديثه بخبر قتل الرشيد الشرطي في اشتباك مسلّح. "لقد مات في اشتباكات حين كان يطارد جماعة مسلحة ... أجل يا صديقي مات الرشيد دفناه أمس مع زميلين له مات مبتسما كمن يتحرّر أخيرا من كذبة الوطن والناس"[1].

فكان موت **الرشيد** نقطة انطلاق شرارة الموت والعنف القائم الذي خيم على كل التفاصيل، الأكيد حينها يتحول الشعور بالإنسان إلى شيء عبثي يولّد الجرائم لتغذي هذا الشعور وتنميه.

لقد كان رجال الأمن لقمة سائغة يتلذذ الإرهاب بقتلها، لهذا كان الرشيد يوم مقتله سعيدا أو هكذا كان يبدو، لأنه ربّما اكتشف زيف الحياة وهبائها وأنها كذبة نعيشها مرغمين، فهي لم تعد تعني له شيئا، ما جعله يتساءل عن الأسباب أو التفاصيل التي تجعل الإنسان يتقاتل باسمها ولأجلها.

وإن انتماء **الرشيد** لجهاز الشرطة كان لزاما عليه ارتداء بذلة رسمية زرقاء تعبرّ عن هويته الوظيفية، وكأنه يعلن لهؤلاء الإرهابيين عن وظيفته التي توحي لهم بطريقة موته، ذلك اليوم ودّع أمه و خطيبته كأنه كان يدرك قرب آجله ، فكانت تصرفاته مثيرة للجدل تبعث على التساؤل مما جعل أمه وخطيبته يتوجسان خيفة ،لأن خروج **الرشيد** من البيت على تلك الهيئة كان مثيرا ومليئا بالإيماءات والأسئلة المدفونة.

ما كان يعرف عن الرشيد أنه إنسان بشوش لا تفارقه الابتسامة أبدا، حتى في حالات الشتات والخوف اليومي والجري خلف تلك الظلال الممتدة من وإلى الفراغ والهاوية، تلك الظلال الرهيبة التي تّم "اختزالها في هويات سديمية تجتذب كل الأوصاف والنعوت القدحية: إنهم دوما قتلة، إرهابيون، جزارون، متوحشون، جهلة، ملحدون

[1] – المصدر نفسه، ص 7.

،مكبوتون، ظلاميون ، مصاصو دماء ... وهم في كل الأحوال كائنات هلامية مهووسة بالفجيعة"[1]. هؤلاء الوطاويط يتخفون في الظلام يترصدون الفريسة يطلقون النار ثم يركضون، فيركض الرشيد وزملاؤه خلفهم عن لاوعي أحيانا، ولكن بالتأكيد عن واجب لا يعرف كيف يجادله أو يعصيه، كان الرشيد يجد في رفاق العمل التساند العاطفي الذي يخلقه الخوف والحاجة إلى مؤنس، حيث تتنامى هذه العلاقة على إيقاع المذابح والتحقيقات والبحث عن الإرهابيين سنوات من الفوضى الحسية ومن الرعب والترقب وترصد القتلة.

في الحقيقة أنّ هذه الصور وهذه الدلالات لا تحضر في السياق، لمجرّد ممارسة عنف تخييلي مقابل العنف الموضوعي للآخر الإرهابي، كما أنها لا تستهدف فقط التراسل مع المظاهر الواقعية الأشد فظاعة، لأن الواقع يصوّر لنا الأمور ببشاعتها وهمجيتها التي تجاوزت الخيال، وهذا ما كانت تبثه وسائل الإعلام من أنباء وبشكل يومي عن الاغتيالات التي كان أبطالها رجال الأمن، وعن صور العنف التي تعبّر عن بشاعة الآخر (الإرهابي) المفرطة تعلّة لمجازر الرعب الداخلي، والسيطرة على الخوف الناشئ من افتقاد الصلة المتصالحة مع المحيط الذي يكف عن أن يكون امتدادا متجانسا مريحا.

إنّ الاغتيالات الكثيرة التي طالت رجال الأمن جعلت، الرشيد يحسّ بأنه يعيش على حافة الحياة، وأثارت في نفسه إحساسا مستمرا بالمأساة وافتقاد الجدوى، خلقت له أجواء نفسية رهيبة ومحيط ملّغم يوحي بالاغتراب والحصار الدائم من قبل القتلة، وهذا ما أكدّ له أنه يحيا في وطن أنشئ داخل النيران والقيامات، فابتسامته التي رسمت على محياه حين اغتيل تعبر فعلا عن ثقل انزاح عن كاهله، وأنّه تخلص من الحذر والترقب والمطاردة ،لقد أصبح حرّا آمنا، تخلص من الكدر الحسي والمعنوي الذي يجعل الذات المحاصرة تتلمس فقط السكينة والهدوء في الموت ما دامت الحياة غارقة في حلكتها.

[1]- شرف الدين ماجد ولين، الفتنة والآخر، ص 117.

لم يكن الرشيد رجل الأمن الوحيد الذي اغتيل غدرا، بل كان عينة للمئات من رجال الشرطة الذين طالتهم مقصلة الإرهاب وأردتهم جثثا هامدة وإن تعدّدت طرق الاغتيال فمنهم من مات بالرصاص، وآخرون ماتوا ذبحا وفصلت رؤوسهم عن أجسادهم ثم رموهم للكلاب تنهشهم بعدما نهشتهم أسنان الإرهاب،والبعض الآخر تم اختطافه ثم عذب حتى الموت زيادة على التنكيل بجثثهم.

نال أصحاب البذلة الزرقاء نصيبهم من القتل، ولم يكن الإرهابيون لينسوا أو يتغاضوا عن زملائهم أصحاب البذلة الخضراء فكلاهما في نفس الكفة، بل أخذوا نصيبهم من هذه الوليمة التي ظّل الإرهاب طوال الوقت يطهيها ويطبخها على نار هادئة وحارقة دون كلل أو ملل ،لأنّ "القتل هنا يحتاج إلى سبب حقيقي، كان برنامجا سياسيا كأي برنامج "تنموي" يسعى إلى جس نبض الناس قبل تنفيذه ... فقد كان مشروعا قائما بذاته له موظفوه وله مدراءه ومنفذوه أيضا"[1].

تعدّدت آليات الاغتيال حسب تعدّد الضحايا وطبيعة عملهم، لهذا كانت السيارات الملغومة من بين الوسائل والآليات التي لجأ إليها الإرهابيون خاصة عندما يتعذر عليهم اصطياد فرائسهم بسهولة ،ولا ضير أن يكون هناك قتلى ذنبهم الوحيد أنهم كانوا متواجدين في مكان الحدث. "خبر وقع أمام عيني كالصاعقة خبر السيارة المفخخة التي انفجرت على مقربة من المديرية العامة للأمن، هالني عشرات القتلى، شعرت بالفظاعة وقتها ... شعرت بالرعب وصور القتلى تصلنا إلى مقر الجريدة لنشرها تباعا، كنت بلا صوت حين وقع نظري على صورة الضابط الرابع الذي كان ضمن الضحايا، صورة وجه أعرفه جيدا"[2].

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 80.
[2]-- المصدر نفسه، ص 169.

اكتشف السارد أن وجه الضابط الرابع هو وجه غريمه الذي خطف منه حبيبته والتي فضلته عليه،هل كان عليه أن يفرح أو يبكي؟ هذا الإنسان الذي كان يكلمه من فوق أنفه أصبح جثة هامدة لا تتأثر لا بالحب ولا بالكره ،مع أنه يكرهه حين كان حيّا ،وكانت نجاة خطيبته سببا في كرهه له.

ليس من شك أن **السارد** قد تألم حين رؤيته لصور الضباط الذين اغتيلوا بطريقة وحشية تنم عن آخر همجي يفتقد إلى الإنسانية السمحاء، فهو أقرب منه إلى الحيوانية، ربما يسعده تطاير أشلاء الموتى في السماء ويجعله ذلك يشعر بالفخر والاعتزاز، لأنه انتصر على أناس عزل أخذهم بالغدر والمكر ،لقد عكس ذلك الانفجار مشاهد الألم الجسدي النابضة بالقسوة والعنف، إحساس لا ينبع من عمق الذات وإنما عبر إدراك الآخرين، هو ألم وإن كان مركزيا في ارتباطه بضحية وأحبة فقدوا.

كان منظر ذلك الانفجار مهولا لدرجة جعلت **السارد** يتخيل أشياء. "كان وجه الضابط أمامي يتأملني بنظرة بدت لي مقصودة، خيل إليّ أنني ألمح شبه ابتسامة ساخرة فهمت قسوتها مباشرة شعرت بالذهول يأكلني."[1] جعلتنا هذه الصورة نتساءل إن كان هذا الضابط قد سعد بموته ،وهو الذي عاش حياته خائفا حذرا من رصاصة تترصده في غدّوه ورواحه، لقد مات وانتهى من عقدة البقاء وسط هذا الهباء المقنع، رحل ورحل معه ضباط آخرون غير آبهين لهذه الحياة التي لم تمنحهم سوى القتل والدمار، حتى أنّ الأمر صار فوق الاحتمال حين بلغت الحرب ذروتها بين اليأس والرعب والقتل العمدي، ما ذنب هؤلاء الضباط أن يقتلوا؟ وما ذنب عشرات الأفراد الذين كانوا متواجدين وقت الانفجار؟ أي عدالة هاته التي تمنح الجانبي الحرّية والحياة ،بينما الضحايا يكون مآلهم الموت الجزافي الذي اختير لهم من قبل سفاحين جهلة همهم الوحيد إرضاء نزواتهم ورغباتهم على حساب الأبرياء.

مات هؤلاء الضباط كما مات غيرهم كثيرون انصياعا إلى الواجب، واجب الوطن وواجب الوفاء للوطن ،ومع ذلك ربّما كانوا ضحية أفكار خاطئة ،أو ضحية واقع خاطئ ووضع خاطئ ومع ذلك ماتوا دفاعا عن واجبهم.

[1]- ياسمينة صالح ، وطن من زجاج ، ص 169.

لم يكن مستبعدا عن **الرشيد** أو عن هؤلاء الضباط ،الذين تعرضوا للقتل من البداية ما كان ينتظرهم، أنهم ضباط شرطة أو درك لا يهم، المهم أنهم كانوا يعرفون أنهم يعيشون على كف عفريت في هذه الظروف الصعبة، فلو تملكهم الخوف لتركوا عملهم ولغادروا البلاد كما فعل الآلاف غيرهم، لو عادوا إلى الحياة لعادوا إلى عملهم في اليوم التالي، لعادوا لمطاردة القتلة والمجرمين بنفس القناعة وبنفس اليقين... لو يعودوا ثانية بالتأكيد سيلبسون بذلتهم الزرقاء أو الخضراء ويتأبطون رشاشاتهم للذهاب إلى شغلهم، لأنهم يعلمون أنّ الواجب الوطني يدعوهم كما دعا آبائهم وأجدادهم أيام الثورة التحريرية، التي دافع عنها كل وطني يعتز بوطنيته ولكنهم بعد استقلال البلاد وفي عز أزمة العشرية السوداء، تعرضوا للقتل للخطف جراء دفاعهم عن بلدهم ووفائهم له، هذا البلد الذي أضحى مرتعا للعنف والإرهاب، الذي راح يصفي رموز الكفاح الثوري، بكل وحشية وهمجية ثأرا منهم.

ب– اغتيال رموز الكفاح الثوري (ثورة نوفمبر).

أضحى الوطن ضحية مساومات أجنبية وقوى امبريالية غربية ،تعمل على تحطيم الأنا الداخلي الذي لم يعد أهله يسألون من يقتل من؟ لأنّ الآخر كان فعل القتل جزء من ممارساته اليومية و صار الدمار رمزا للهوية الجديدة ،منذ أن برز هذا آخر المتمثل في مصاصي الدماء الملوثة أيديهم بها، فهم شردمة منحت نفسها حق السيادة و نصبوا أنفسهم حماة هذا الشعب الضعيف ، الذي أخضعوه وكبلوه و اقتادوه إلى. مصيره المحتوم .كان هدا الآخر مجهولا نسبيا لأنه يتشكل من كيان معنوي هو امتداد للخونة الذين كان "**عمي العربي**" في رواية **وطن من زجاج** للكاتبة "**ياسمينة صالح**" يقوم بتصفيتهم زمن الثورة يقول الراوي: "كيف يمكن احتمال شساعة قلب مكتظ بالكراهية للآخر، ولا يهم من هو الآخر القائد أم القواد لا يهم من الآخر الوطن أم اللّاوطن"[1].

[1]–ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 80.

حاول ممثلوا الإرهاب محاسبة رموز الكفاح الثوري بسبب وفائهم وإخلاصهم للوطن، ومن كانوا بالأمس حماته والمدافعين عن شرفه ووحدته، لأنه في اعتقادهم هم من أسهم بشكل أو بآخر في تأزم الوضع الذي آلت إليه الجزائر، فتلك التراكمات والضغوطات هي من دفعت بدفة الحقد والانتقام والتذمر من كل شيء وحصل ما حصل، وانقلبت الأمور وأصبح التمييز بين الأنا والآخر، صعب نتيجة انتماء كليهما لنفس الهوية والوطن ، ولم يعد هناك مجال لكشف الأنا عن الآخر ،لقد راحوا يصفون حساباتهم مع من وقفوا مع الحرية ذات يوم حيث أقدموا على تصفية **عمي العربي** برغم جسده الناقص والذي لا يوفر به إلا الحكايات عن الماضي "مع هذا لم أكن لأستوعب كيف يتعرض عمي العربي إلى الخطف؟ تخيلت الرجل يقتاد إلى مصيره النهائي لعله استعذب النهاية التي صنعت منه شهيدا استثنائيا"[1].

إنّ خطف **عمّي العربي** يعدّ ضربة قاسية للتاريخ الفعلي من أجل إسكات صوته والاكتفاء بوضع الشعارات على المقرات الحكومية أو الشعبية ،مثلما حصل مع "**عمي العربي**" أين أطلق اسمه على قاعة الشاي التي كان يروي فيها التاريخ الحقيقي يقول الراوي : "حين دخلت إلى قاعة الشاي لفت انتباهي جملة كانت مكتوبة على لافتة كهربائية بشكل صارت فيه الكتابة تضيء وتختفي كما لو أنها تتلاعب بالحروف بشكل لا يخلو من سخرية .. ربّما لأنّني اكتشفت أنّ قاعة الشاي تحمل اسمه **قاعة عمي العربي للشاي والسلام!!** يا لها من سخرية على شرف ذاكرة ما زالت تحكي وتدين وتوجه أصابع الاتهام للقتلة، قتلة الأمس وقتلة اليوم"[2].

ولّدت لنا عملية اختطاف **عمي العربي** جملة من التساؤلات التي لم نجد لها جوابا شافيا ،وهي من الذي يرغب في الانتقام من شخص مبتور الساق مشلول الذراع فهو في حكم شبه الميتين؟ ماذا يريدون منه؟ الأكيد أنهم أرادوا إسكات صوته الناطق بالحق والحقيقة التي تعرضت للتزييف ،قتلوه حتى لا ينفضحوا خونة الأمس وعملائه،

[1]- المصدر نفسه، ص 168.

[2] - ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص 168.

وأصبحوا اليوم الشرفاء النزهاء. هل يمكن أن يصبح مجاهدي الأمس ضحايا الإرهاب اليوم فهم مطاردون وكأنهم مجرمون فقط ،لأنهم كانوا ذات يوم الدرع الحصين لوطن كان مغتصبا يقول الراوي: "أتذكر ذلك الشيخ الذي وجدناه يبكي على عائلة لم يبق منها أحد .. جاء من مدينة أخرى هاربا من الإرهابيين الذين لحقوا به إلى هناك ،كما قال لنا معتقدا أنه السبب في موت سكان القرية التي آوته، كان مجاهدا شارك في الحرب التحريرية وقاد كتيبة نحو الاستقلال"[1].

شعر هذا المجاهد بتأنيب الضمير لاعتقاده أنّه السبب في هذه المجزرة التي راح ضحيتها أسرته بأكملها ،وسكان تلك المدينة فنجاته من الإرهابيين تعني له موته المجازي، فخوفه وجبنه من الموت جعلاه عاجزا عن الدفاع عن أهله بعدما انهارت قواه التي أدت إلى انهيار شجاعته وبعد بلوغ الخوف ذروته.

إنّ التشريد القسري اللّامتناهي أضحى ثمنا لحرية مشتهاة وبديلا لوطن مفقود كان ذات يوم ملاذا وملجأ لكل من تكلل بالوطنية وحبّ الوطن، الذي من أجل حرّيته دفع الشعب الجزائري الثمن باهظا ،ليقابله اليوم ذلك الآخر الذي ملأ البلد قتلا وإرهابا.

جلجلت الهوية الضائعة صوت الكاتبة الصارخ هذه الهوية المتقاسمة بين أبنائها من خلال الدمار و الخراب القائم والذي حوّل البلاد إلى فضاء من الألم والموت، فمثلّه ذلك المجاهد الذي كتب عليه أن يعيش في وطن منتهك كله أزمات و هوية مسلوبة مغتصبة.

إنّ الذات التي كان يتوحد فيها زمن الحقبة الدموية الأولى (الثورة) كل من يحمل الانتماء للأرض والدين واللغة والتاريخ المشترك ومعاناة الاحتلال ،قد تحوّل إطارها في الحقبة الدموية الثانية (العشرية السوداء) ليبقى على الشكل

[1]- المصدر نفسه ، ص 73/72.

دون المضمون ،فما عادت المقومات السالفة الذكر معالما لذات واحدة بل انفجرت لتخرج من الذات الموحدة آخر بعيدا رغم قربه وعدوا رغم انتماءه الشكلي.

لم يكن هذا الآخر الإرهابي الذي اجتاح الجزائر وأصبح يزرع الخوف والرعب في نفسية المواطن الجزائري الضعيف، يكتفي باغتيال النخبة المثقفة أو رجال الأمن والعسكر ،لأنهم في نظره يشكلون خطرا عليه بل تجاوز ذلك إلى المواطن البسيط الذي لا حول ولا قوة له، فكان المواطن العادي يغتال دون أدنى سبب فقط، لأنه موظف في الدولة لتكبر الدائرة وأصبح القتل بالمئات إنها المجازر الجماعية التي شهدتها الجزائر في فترة التسعينيات.

وهذا ما جعلنا نتساءل عن كيفية توظيف هذه المجازر في المتون الروائية النسوية، وهل نقلت بحذافيرها كما جاءت في الواقع؟ أم أنها امتزجت بالخيال؟.

ج- الإرهابي وآلة الدم والخراب .

تعدّ رواية **وطن من زجاج** من بين المتون الروائية -قيد الدراسة- المتخمة بمآسي و مواجع الجزائر التي تحولت إلى سيل عارم من الدماء جراء المذابح و المجازر التي شهدتها و غيرها من تفاصيل العنف المتزايد من دون هوادة من تلافيف الحياة والوجدان والذاكرة.

لقد تحوّلت المدن العامرة بالسكان والمفعمة بالحياة النابضة بالحب والخير إلى محيط جامد يلفه الخواء، يكتنفه الشعور بالاغتراب والانعزال وانقطاع التواصل مع الآخرين وانكماش حيز الحرية وعدم الانتماء للوطن .هذا الوطن الذي أضحى محيطه الخارجي رمزا للعنف المسلح والعنف اللفظي والتطرف الإيديولوجي، وتسلمت الانفجارات

العبثية مهمة وضع حدا لقيمة الإنسان من خلال بث الفوضى والرعب بين الناس، المهم عند الإرهابي أن يكون هناك قتل لا يهم من يكون المقتول، لأنها إستراتيجيته التي سطرها وعليه تنفيذها ،الذي لا يهمه إن كان الميت صاحب مال أو فقير، كان موظفا بسيطا أو مديرا قديرا، فأمام الموت الكّل سواء ما دامت الاختيارات غير محدّدة والكل قابل لأن يكون ضحية ذنبها الوحيد أنها تسكن هذا الوطن، بلغت الاغتيالات حدّتها وازدادت وحشيتها بعد أن أصبح الكلّ مهدّدا بالموت في أي لحظة وفي أي مكان يقول السارد: "يغتال أب عائلة بتهمة أنه موظف في مؤسسة تابعة للدولة! سمعت عن اغتيالات طالت سعاة البريد أيضا، هؤلاء الذين كانوا يحاربون المجاعة بحريتهم خلف عناوين لم يكن أحد يعلم أن قاتله يسكن فيها! وسمعت عن اغتيال حمالين في الميناء، كانت الدولة تدفع لهم يوميات مقابل استغلالهم كحمير من البشر"[1].

يدفعنا هذا المقطع السردي المؤثر وكلنا استغراب للتساؤل ،ما الذي يجنيه هؤلاء السفاحين من اغتيالهم لهؤلاء المعدومين من الحلم والمقصيين من الحياة أساسا؟ فهم يعيشون على هامشها، يلفهم اليأس والفقر والعوز وأحيانا الوحدة أيضا، ماذا يضير هؤلاء لو تركوهم يحيوا حتى ولو كانت حياة هامشية يفتقدون فيها للمال والشهرة، أم أنهم استكثروا عليهم الهواء الذي يتنفسونه؟ هكذا كان الموت لا يفرق بين أحد في ظل الإرهاب الذي عاشه الشعب الجزائري في تلك العشرية السوداء.

فالمستويات الاجتماعية ليست لها أهمية، لأن الأزمة لا تربط الشخصية لكيان معين بقدر ما هي وجود مادي في ذاته، لذلك فما المانع من تفجير قنبلة لا نعرف من يموت فيها، المهم هو وقوع الموت الذي يعتبر إنجازا عظيما لأنه يعني ترهيب الناس ولعله اختيار للهوية والصمود يقول السارد:

– هل سمعت بالقنبلة التي انفجرت في مقهى LA Rose في العاصمة؟

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 86.

وقبل أن يصله ردي أضاف:

- إنها كارثة ما يجري كارثة حقيقية"[1].

لم يعد هناك مكان آمن في هذا الوطن يلجأ إليه المواطن حتى يشعر بالأمان، بل الخوف والرعب هما المسيطران على الوضع، فكلّ الأماكن أصبحت مشبوهة ،لأنها صارت أمكنة لتصفية الحسابات فهي لا تمثل إلّا فعلا للرعب و القتل، لأنها لن تكون كافية لإسقاط النظام القائم ،ومن الاغتيالات المدبّرة لم يكن لها تأثير إلّا على مستوى ترميل النساء وتيتيم الأطفال.

فمظاهر القتل التي عاشها الإنسان الجزائري سواء كان كبيرا أو صغيرا أسكنت القلق والرعب في وجدانه ،لما شاهده ويشاهده من جرائم القتل الجماعية التي راح ضحيتها العديد من أبناء هذا الوطن الجريح، الذين تشوهت نفسيتهم وأصابتهم صدمات نفسية وانهيارات عصبية جرّاء ما عاشوه وما شاهدوه من أحداث لا يحتمل عقل طفل صغير بشاعتها وقذارتها، إنهم عايشوا القتل والإبادة والاغتيالات التي لم يكونوا يعرفون عنها شيئا يقول البطل: "أتذكر يوم ذهبنا إلى إحدى المدارس في منطقة تعرض سكانها إلى مجزرة لم ينج منها إلّا القليل (...) كان هناك طفل قالوا إنّ الجماعة الإرهابية اغتالت كل أفراد عائلته وأنه الوحيد الذي في لحظة رعب قرّرت أمه أن تخفيه في كيس دقيق ... كان ينظر إلى الكون بضغينة لا يمكن النظر إليها دون الشعور بالذنب ... ضغينة شاسعة ملموسة كانت في عينيه انكسارات الوطن وتقاطعات الكارثة والوجع اليومي في عتاب العمر، حاولنا الكلام معه لكن صمته الشديد كان حزاما واقيا من الآخرين"[2].

ما ذنب هذا الطفل حتى يكون مصيره مثل المصير الذي اختارته يد الإرهابي الذي يدّعي الإنسانية ويدّعي الإسلام، هذا الصمت الذي لازمه لم يكن سوى وجع يؤلمه وبكاء يداريه وإدانة صارخة لهذا الوطن الذي انتهى في

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص 51.
[2]- ياسمينة صالح ، وطن من زجاج ، ص 71-72.

عينيه مع نهاية أولئك الذين أحبّهم وكانوا ذات يوم أهله. "وهل يمكن لوطن أن يعيش بعد مجزرة؟"[1]. بعد أن أصبحت المجزرة هي الصوت الأعلى الذي لا يعلى عليه صوت ،وصارت المشهد الوحيد الذي يعبّر عن انكسار الناس، لأن الاغتيالات التي ينفذها الإرهابيون لم تكن أبدا اعتباطية أو ارتجالية، بل كانت مدروسة بدقة متناهية لها أهدافها ودوافعها، تحدّد مسبقا أماكنها، وتسجل هويات مستهدفيها ولا بأس أن يموت الجميع من أجل أن يموت من وقع عليه الاختيار ليكون قربانا لمشروع وضعوه ليكون هو الخلاص، كانوا يجهزون قوائم سوداء بأسماء لأناس ذنبهم الوحيد أنهم جزائريون، ولهذا كثرت المجازر الجماعية التي لا تخلف سوى الدمار والخراب والجثث المرمية على قارعة الطريق سابحة في بحر من الدماء ،جثث لكبار وصغار مذبوحين منحورين، ونساء ارتسمت على ملامحهن لحظات الرعب الأخيرة يقول السارد :"أذكر يوم ذهبنا إلى قرية في ضواحي مدينة "المدية" هاجمها المسلحون وقتلوا ثلاثين شخصا من أفرادها ،ذهبت ككل" مرة لأغطي واقعة الموت، كانت المجزرة أشبه برسم كاريكاتوري يومي ... داخل المجزرة فقط كان الوقت يبدو حقيقيا وملموسا بحيث لا يمكن رؤية حقيقته المجرّدة إلّا في عيون الناس الذين حكوا لنا ما جرى في الليلة السابقة، عيونهم التي يمتزج فيها الرعب والمرض والضغينة لكلّ شيء وعلى كلّ شيء بما في ذلك نحن الصحافيين المتهمين بالجبن، لأننا لا نقول الحقيقة! لأن الحقيقة لا تقول شيئا! لأن لا شيء يعني أحدا!"[2]

لا يمكن لأحد يملك حسّا إنسانيا أن يفعل ما فعله هؤلاء الشخوص الذين يحملون جينات الوحشية والهمجية ،التي سيطرت على تصرفاتهم وقراراتهم، هي بالتأكيد عللهم النفسية الكامنة في أعماقهم وراء تماديهم في التنكيل والتعذيب والذبح والاغتصاب، إنهم دائما في حالة توتر عصبي قوي و ردات فعل سريعة و مذهلة دوما هم في حالة من الثوران العام ، إنه نوع من الغياب المهووس، إنهم بلاصفات وبلا هويات ومن تم فإنهم يتماهون مع وظيفة القتل إلى أبعد الحدود لدرجة تختصر وجودهم في أصله، لأن فعل القتل عندهم يتخذ صورا متماثلة

[1]- المصدر نفسه، ص 72.

[2]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص 72.

طقوس هستيرية في التنكيل والإمعان في العبث بالجسد وإهانته مع الإصرار على الذبح وفصل الرأس عن الجسد يقول بطل رواية **وطن من زجاج** عن بشاعة تلك الجرائم وعن المشاهد المأساوية التي زرعت الخوف والرعب في نفس كل من شاهدها ،وعن أحد الضباط الذين أعفوا من الخدمة إثر تعرّضه لانهيار عصبي، أنه كان يضطر إلى وضع الرؤوس مصفوفة في شاحنة عسكرية وتوضع الجثث في شاحنة أخرى لتنقل كلّها إلى المستشفيات ،حيث يقوم الأطباء المختصون بخياطة الرؤوس إلى الجثث ... قال لي بمرارة أستطيع أن أفهم حدّتها: "كان الطبيب مضطرا إلى إعادة الرؤوس للجثث الكثيرة ،لم يكن يعنيه أن يوصل رأسا إلى صاحب الجثة، كان يخطئ في كثير من المرّات، فيلصق رأس شخص آخر على جثة مختلفة البنية، فيصير شكل الشخص الميت غريبا، حتى نحن وإن لم نكن نعرف هوية الميت نلاحظ مباشرة غرابة شكله برأس نعي جيدا أنها لم تكن له ! فلا يكترث الطبيب لأن مهمته تنحصر في خياطة رأس إلى الجثة! ثم ذات مرة اكتشفنا أن الخطأ صار فادحا، حين تم إضافة رأس امرأة إلى جثة رجل، رجل لم يعثر أحد على رأسه بينما المرأة لم يعثر أحدا على جثتها، فاضطر الطبيب إلى خياطة رأس المرأة إلى جثة الرجل الذي لم يأت أحد للمطالبة بكليهما، فاضطرت إدارة المستشفى إلى دفنهما في مقبرة قريبة من المستشفى واضعين على القبر عبارة: جثة شخصين مختلفين لم يتم التعرف على رأس المرأة ولا على جثة الرجل!"[1].

لقد تعمدنا نقل هذه الفقرة المطوّلة من الرواية سعيا منا إلى إشاعة أجواء جريمة استثنائية وتخييل هوس مجنون بالدماء ،قتل جماعي يحلّله جّو آثم من الصمت المتأمر مع خلفية مظلمة خرساء ،وحضور جارف للحركة الغريزية، فالأكيد أن هؤلاء المجرمون لم يتركوا لضحاياهم الوقت الكافي للصراخ والنحيب ،ولا حتى للاستعطاف، فسكاكينهم الطويلة مرّت على رقابهم وتدحرجت الرؤوس وسقطت الجثث، كان بإمكانهم استعمال مسدّساتهم أو حتى رشاشاتهم فلربما طلقة رصاص أرحم من ومضة السكين، لكن هستيريتهم وساديتهم فعلت غير ذلك، فذبحوا وقطعوا الرؤوس ثم بعد ذلك ملأوا الأجساد بالرصاص فامتزج صخب السلاح وصراخ الدم، إنّ هذا الحدث

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 78-79.

"اختزل دفعة واحدة هذه الجنازات والقتل في حالات لا يمكن فهمها بدون أن نفقد شيئا من عقولنا ورزانتنا"[1].

وهذا ما وقع فعلا مع الضابط الذي أصابه انهيار عصبي نتيجة هول ما رأى، لعلّ الروائية **ياسمينة صالح** لم تخطئ القصد بتشخيصها لمشهد المجزرة الرهيبة ،ذلك أنّ آلية التخييل وخطة التصوير معنيان في السياق الروائي بالواقع الجمالي الصادم، والقدرة على الإيهام بالمغزى العنيف أكثر من تعلقها بالتراسل مع حقائق واقعية.

تفصح الروائية في موضع آخر عن مجزرة رهيبة تعرّض لها المواطن الجزائري، حيث تتير منطقة ظلت منسية خلف الضجة الإعلامية انتباه الصحفي، صورة شدته ملامح امرأة يلفها الحزن والألم، فتساءل عن ظروف التقاطها خاصة وأنّ الوضع الأمني غير مستقر وأخبار المجازر تتوالى تباعا مصحوبة بصور للفضيحة يقول السارد:

"– هذه صورة وزعتها مؤسسة إعلامية رسمية!

نظرت إليه مستغربا ... فقال كأنه يكشف لي عن أمر سرّي للغاية:

– هذه الصورة يقال أنها ملتقطة من مجزرة بن طلحة ،صورة امرأة فقدت كل عائلتها سألته مستغربا: يقال؟؟

فرّد بسرعة:

– أجل يقال لقد كتبت إحدى الصحف قبل فترة موضوعا عن الصورة، ذكرت فيه أنّ المرأة لا علاقة لها بمنطقة بن طلحة وأنها ممثلة فقط"[2].

لم تشف غليله تلك الإجابة ،بل حاول مجّدا البحث عن أصلها وعن ظروفها وتفاصيل التقاطها ليجيبه "**كريمو**" الصحفي معه في الجريدة باعتباره مصوّرا:

"– واش من تفاصيل يا صاحبي هذه المرأة "خرطي".

[1]– شرف الدين ماجدولين ،الفتنة والآخر، ص116.

[2]– ياسمينة صالح ،وطن من زجاج، ص75.

- كيف؟

- صورة ملفقة. ألم تقرأ ما كتب عنها لقد التقطها مصوّر تابع لوكالة أنباء أجنبية يبدو أنّ المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورا في مجزرة!

- ممثلة؟

- إيه ممثلة "une actrice" ممثلة ولا أحد استطاع أن يعرف من أين جاءت ولا أين هي !"[1].

ظلت هواجس هذه الصورة تحوم حول البطل في محاولة منه للكشف عن الجهة التي سربت الصورة إلى الصحف والمجلات ووسائل الإعلام في الداخل والخارج، حتى أنه سأل سكان منطقة "بن طلحة" عنها فنفوا معرفتهم بها فاضطر إلى إخبارهم أنها فقدت كل أبنائها في المجزرة مع ذلك أكدوا له أنهم يجهلونها تماما، انطلاقا من معرفتهم الجيدة لبعضهم البعض باعتبار أنهم سكان منطقة واحدة، وبقي البطل يبحث حتى عرف أنّ اسمها "**مليكة**" وأنها تسكن في فرنسا وأن مؤسسة إعلامية أجنبية طلبت منها أن تؤدي دور الفجيعة لصورة واحدة.

إنّ هذا التصرف جعلنا نتساءل هل الوضع المأساوي الذي كانت تعيشه الجزائر يحتاج إلى من يمثله ويقوم بدور الفجيعة؟ ألم تكف جثث القتلى ووجوه النساء المذبوحات؟ "ألم تكف صور الجريمة اليومية لتغطي مساحات الصحف الدولية كي يستعان بامرأة تقوم بدور ضحية بدلا عن الضحايا الحقيقين؟ لماذا؟"[2]،هل يمكننا اعتبار هكذا تصرف ردّ صريح وواضح من وسائل الإعلام الأجنبية على ما تدّعيه الدولة الجزائرية "بأن الإعلام الجزائري

[1]- المصدر نفسه ، ص76.

[2]- ياسمينة صالح ،وطن من زجاج ، ص 77.

يسوق للعنف وأن المجازر أكاذيب تلفقها المعارضة لهزّ صورة الدولة في المجتمع الدولي، بينما الناس يموتون كل يوم إغتيالا"[1].

لقد كان أصحاب النفوذ في منأى عن كل هاته المجازر لم يتعرض أحد منهم لموجة الإرهاب ،فبالنسبة لهم الوضع مستقر وآمن، فأصحاب الدولة العميقة والساسة الكبار كانوا يناشدون المستثمرين كي لا يصدقوا أكاذيب الشعب البائس الذي يموت يوميا، وكي لا يصدقوا الصور التي تبثها وسائل الإعلام الدولية المغرضة عن المجزرة الجزائرية في زمن العار اليومي، وهو ما أثار حفيظة أحد ضحايا المجازر الذي وقف باكيا أمام جثث أبنائه وأحفاده الذين ذبحهم الإرهابيون دون رحمة وشفقة قال وهو يدارى دموعه: "وينها الدولة، وين كانت الدولة لما ارتكب هؤلاء هذه الجريمة؟"[2] فمن نصدق الشيخ أم الدولة؟ ويبقى السؤال مطروحا. والذي سيجيب عنه التاريخ يوما

لقد تخلت الدولة حسب رأي هذا المواطن عن واجبها في حماية مواطنيها ،حتى آخر لحظة تنظر إليهم وهم يموتون تلك الميتة المرعبة لأنها كانت مشغولة بتنظيم المهرجانات الدولية لأغاني الراي الشهيرة التي تتراقص على أنغامها جثث القتلى، كان همها هو مجاملة الأجانب على حساب أبناءها، حيث تدفع لهم بالعملة الصعبة مقابل غنائهم في جزائر الشرف، ليتم عرض السهرات الفنية على شاشة التلفزيون لتؤكد للعالم أجمع أنّ الجزائر بخير وبأمان. وأنّ ما تناقلته وسائل الإعلام ليس أكثر من افتراء فهل تبرأت الدولة من موتاها حين تكذب مقتلهم؟ و استغلت الصحافة ذلك الانفلات لتبيع الأزمة في أعدادها اليومية، لأن الموت في الجزائر أصبح تجارة مربحة حيث تتصدر الصفحات الأولى بعنوان عريض "بيع دم الموتى في المزاد العلني الإعلامي!"[3].

أصبح الناس يعانون من صور الرعب والخوف نتيجة الإرهاب الذي يتعرضون له في كل مكان وفي كل زمان، حتى صار الوطن بالنسبة إليهم رمزا للتشرّد واللّاهوية ،لم يعد هناك مساحة للسكينة الذاتية فكل الفضاء الذي

[1]- المصدر نفسه، ص 97.

[2]- المصدر نفسه ، ص 96.

[3]- ياسمينة صالح ،وطن من زجاج ، ص 74.

يحتويهم لم يعد ينبض بالفعل الدينامي، ولم تعد تخفق بين جوانحه أنفاس الحرّية ،قد تظل الشوارع والمساحات والمقاهي والمتاجر ذاتها، لكن بمعنى آخر يفتقد إلى الروح الحية ،بل حتى البيت الفضاء الأكثر خصوصية يكف عن منح المواطن الشعور بالأمان وبالتوازن الذاتي، وينقلب إلى زنزانة اختيارية وفي أحسن الأحوال إلى ملجأ من الرعب الخارجي يقول السارد: "الناس الذين كانوا يتناوبون على حراسة أنفسهم وأملاكهم ليلا، حراسة بيوتهم وأهاليهم"[1]. فخوفهم ورعبهم من المداهمات الليلية التي يقوم بها الإرهابيون على حين غرة جعلتهم يصنعون أسلحتهم بأيديهم حتى ولو كانت بدائية مقارنة بسلاح الإرهابي الذي إضافة إلى السكين فهو يمتلك المسدس والرشاش ،الكل يتظافر ويتساعد من أجل حماية الآخرين عند قدوم الخطر، حتى النساء كن يقرعن بالمهارز أو بأي شيء آخر لتنبيه الأخريات وهكذا يتحول الحيّ كلّه إلى قرع ودق متوازي الصوت. فيعرف الجميع أن الإرهابيين مقبلون وأنّ الدفاع عن النفس حتمية لا مفر منها كي لا يتحول الحي إلى خبر مجزرة في جريدة الغد.

كانت هذه يوميات الجزائري الذي ربّما سيصبح هو أحد الموتى المعلن عنهم، هكذا يتوقف "الفضاء عن منح الشعور بالانتماء ويصير حالة حيادية فاقدة للهوية ،كما أنه يكثف شعور الحصار الذاتي ويتماهى مع النقيض الآخر ليمارس عنفا مضاعفا على الذاكرة والفعل"[2].

استطاعت الروائية أن تراوح الذاكرة الجريحة المثقلة بأحداث دموية حصدت أرواحا غالية فقدت بغيابهم كل الأبعاد الحضارية والثقافية التي تبطن أيديولوجية الموت والخراب ،و التي انتهت إلى خسران الذات و الآخر.

لقد تغلغلت الروائية كثيرا في سبر أغوار في قضية سياسية متشعبة حين تعدت بكل جرأة و صراحة ، وهي ساخطة على الأوضاع المأساوية و السوداوية التي تعيشها البلاد حين طرحت قضية الإرهاب وما تعرّض له الشعب الجزائري من ظلم وقتل وتدمير ،بلغة زاخرة بحمولة نفسية معبّرة عن عمق الذات الجريحة التي تعانق جرح

[1]- المصدر نفسه ، ص 96.

[2]-شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، ص 127.

أبناء وطنها وترسم وجعهم وانكسارهم في وطن يفترض أنه يوفر لهم الأمن والأمان .واكبت خيباته وانكساراته من خلال ملامستها للواقع الحي بكلّ جزئياته وتفاصيله وتدوينها لحقائق وأحداث مهمة من شأنها توجيه الرؤية الفكرية للفرد الجزائري ،خاصة حينما تغيرت معاني الأنا والآخر ما بين الحقبة الثورية وحقبة العشرية السوداء ،فبينما كانت الأنا تظهر من خلال التمسك بمقومات الهوية الوطنية ضد الآخر (ذاك الدخيل الأجنبي)، الذي يخالفها على كلّ الأصعدة وطنا ،لغة، دينا، ثقافة تصدّعت الأنا وانسلخ من عمقها آخر يشاركها مقومات الهوية، ولكنه عدُوّها الأول الذي يسعى إلى دمارها.

لا يزال البحث عن الهوية قائما ربّما لاستمرار التحوّلات التاريخية التي تجبر الذات عند كلّ مرحلة على مراجعة مقوماتها وموقفها أمام ذاتها، وفي السياق العالمي المتغير الذي تبحث فيه كلّ الانتماءات عن هويتها التي يتقاسمها ميراث قديم يستلزم الحفاظ عليه وحاضر يتطلب التأقلم مع معطيات العالم المتحوّل، وكل ذلك لرسم معالم مستقبل تتضح فيه حدود الأنا والآخر.

من هذا المنطلق نحاول أن نعرج إلى موضوع آخر لا يقل أهمية عما سبق ،ألا وهو العنف ضد المرأة أو بمعنى أصح إرهاب الرجل لأهل بيته وقهره لزوجته ،ابنته، أخته ... فكيف تعامل الآخر (الرجل) مع المرأة (الأنا) من مبدأ القوامة للرجال؟

رابعا: تجلي سلطة الآخر/الذكوري في الروايات.

كان المجتمع العربي ولا يزال يحكمه النظام البطريركي الذكوري الأبوي بامتياز، إذ كان أحادي الحكم وما المرأة فيه إلّا جزء منه، وقد رافق هذا النظام إلغاء للطرف الآخر ،في هذه الحالة هو المرأة وحرمانها من ممارسة حقوقها الاجتماعية والقانونية وهذا ما زاد من حدّة الإلغاء وإقصاء المرأة كعنصر فعال وفاعل في المجتمع.

عاشت المرأة لقرون طوال ترزح تحت نير حقائق فرضها عليها المجتمع البطريريكي، الذي قلّص بل وأعدم أولوياتها وحدّدها على حساب الرجل ،الذي دأب على تهميشها فيما يتخذه من قرارات تمس بالضرورة المجتمع البشري كله رجال ونساء/ وعدم مشاركة المرأة في تلك القرارات على أساس أنها عنصر مهمش في وسط ذكوري، وذلك باعتبار الرجل هو السلطة به وعليه تتحدّد وتقوم معايير المجتمع وهويته ،فهو المركز الذي يملك هويته وله مطلق الحرية، وما المرأة الأنثى إلّا تابع لهذه السلطة البطريركية/السلطة الذكورية المهيمنة من الأب، الأخ، الزوج.

تشّكلت هذه الأفكار التي سادت في المجتمع البطريريكي ،وكونت موروثا ثقافيا وفلسفيا ظلّ مسيطرا على ذهنية المجتمعات لعصور طوال، والذي رسخ فكرة إلغاء المرأة ودونيتها، وتمثيل صورة مشوهة عنها على أساس أنها مخلوق ضعيف أمام قوة الرجل، وعلى المغلوب أن يتبع الغالب لهذا وجدت المرأة نفسها خاضعة لمجموعة من السلطات القاهرة وذلك بوصفها كائنا ضعيفا قاصرا لا يستطيع بنفسه وإنّما بغيره، ولعلّ في مقدمة هذه السلطات سلطة الذكورة فالمرأة "تحضر في الوعي والتفكير ذاتا غير مكتملة ذاتا تعيش-باستمرار- الحاجة إلى الآخر المتعدّد والمتنوع بحسب سياقات تواجدها لكي تكتمل هويتها"[1]،ونتيجة لذلك ظلت المرأة على الهامش ،لاسيما فيما يتعلق بسياق التجربة مع الآخر (الأهلي) ومدى تأثرها بمقولاته إيجابا وسلبا ،لأنّ نظرة المجتمع لها لا تزال تقليدية الطابع، فهي الطرف الأضعف العاجز عن تمثيل نفسه والذي ينبغي أن يمثل.

فسر ماركس MARX إشكالية المرأة الدونية من وجهة نظره بالفوارق الطبقية التي تكمن فيما يتمتع به الرجال والنساء من سلطة وقوة إذ "لم تظهر سلطة الرجل النافذة على المرأة إلّا بعد نشوء التنظيمات الطبقية ،وأصبحت المرأة بعدها شكلا من أشكال الملكية الفردية للرجال عبر مؤسسة الزواج"[2]. ومن هنا منح الرجل/الزوج نفسه الحق المطلق في السيطرة على الأنثى وقمعها وتوجيه سلوكها بما يخضع لرغابته بالدرجة الأولى.

[1]- عبد العالي بوطيب وآخرون، الكتابة النسائية التخييل والتلقي اتحاد كتاب المغرب ، ط1،2006، ص 49.

[2]- نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ص 34.

إنّ علاقة الذات/المرأة بالآخر/الرجل تبدأ أوّلا بعلاقة الذات بالأب الذي يعدّ مصدرا للسلطة الأبوية الضاغطة على الذات النسوية، ومحورا اجتماعيا يؤثر على تحديد هويتها وسلوكها ومشاريعها المستقبلية العامة والخاصة، تليها بعد ذلك علاقة الذات بالزوج كونه امتدادا للسلطة الأبوية فكلاهما كان مصدرا من مصادر التهشيم النفسي والفكري والاجتماعي لدى الذات.

يستخدم الذكور السلطة التي ورثوها عن الثقافة الإنسانية الضاربة جذورها في أعماق مختلف أقطار وشعوب العالم، بهدف تحقيق غايات هيمنية وفق مخططات دينية و اجتماعية، والتي تفضي بمعناه الخفي إلى مؤامرة لأجل استئثار السلطة، فالهيمنة الذكورية تتحقق بوجود شرط ثنائية الذكر/الأنثى، حيث أنّ "الأنثى طرف ضروري في معادلة الصراع على السلطة ،فهي في السياق العربي تمثل الفضاء الرمزي الذي يمارس فيه الذكر سلطته، وعبره تتحقق تلك السلطة وتتخذ شكلها الاجتماعي والثقافي والرمزي وفي غيابها يفقد دال السلطة لمدلوله العميق والحقيقي، ولذا وجب أن تظل بالقرب منه حتى يضمن استمرارية اللعبة"[1].

ركزّت الدراسات الاجتماعية "على الرؤية السلبية فقط للمرأة والمتمثلة في خضوع المرأة واضطهادها"[2]،والتركيز أكثر على الفترة التي كانت الأنثى فيها تحس بغموض كبير يكتنف حياتها وأنّ "هويتها تتجسد كزوجة وأم، فالرجل هو الذي يشعرها أنها على قيد الحياة ،لكن هذا الطرح في حقيقة الأمر بمثابة سلاسل تربطها عقليا وروحيا، سلاسل مكوّنة من أفكار خاطئة ووقائع يساء تفسيرها وحقائق غير مكتملة دفعت بصوتها الداخلي إلى الإقصاء، هل هذا كل شيء! أريد أشياء أكثر من الزوج والأطفال والمنزل"[3].

تعودت المرأة باعتبارها كائنا الخضوع دوما للتجربة الإنسانية و كذا االختيارات الحياة بمعناها الحقيقي، لكن الوسط العائلي والاجتماعي و حتى النفسي يحد بطريقة أو بآخرى من قدرتها على التطور وهو ما يحتجز أنوثتها

[1]- لونيس بن علي، تفاحة البربري، قراءات نقدية مفتوحة، فيسيري للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 280

[2]- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق، ط2، 2009، ص 10/9.

[3]- حفناوي بعلي، في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 122.

فتحيا بلا هدف وتغفل عن تحقيق ذاتها كامرأة فهي في نظر الثقافة والمجتمع والتاريخ جسد آسرأخاد مثير للفتنة ويلبي الرغبة الجنسية، أو خادمة لا تتجاوز وظيفتها حدود المنزل من تربية للأولاد وتلبية حاجيات الرجل/الأب/الأخ/الزوج.

يشهد التاريخ البشري أنّ معالم التحييز الذكوري ضد المرأة كان قائما منذ القدم، فتواجد المرأة جل الخطابات يمثل موقعية الهامش وفضاء المجتمع ،لأنّ الرجل يشعرها بتواجدها بحكم حقها في الوجود، ولكن يلغي وجودها من حيث لا تع ذلك.

ولكن ما يجدب انتباهنا بموقع المرأة في النصوص الروائية ،هو تلك المشاحنات الفكرية القائمة بين الرجل والمرأة، والتي تعد واحدة من أنواع الصدام بين المنظومات الفكرية المتخلفة في توجهها السياسي و الثقافي و الاجتماعي ، و لهذا تأتي قضايا المرأة في الدرجة الأولى نتيجة لارتباطها الوثيق بالحياة الاجتماعية والثقافية ،بحيث يرتبط كل إنسان –رجل وامرأة– ويتداخل معها في أنماط من العلاقات المتشابكة النّسَبِيَة والسَبَبِيَة.

تعدّ العلاقة بين المرأة والرجل من المواضيع المركزية التي تشكلت منها الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة ،وهي علاقة تبدو على الدوام مضطربة متوترة تقوم على الصراع وفعل السلطة، وهو ما حدا بالروائية الجزائرية إلى طرح جملة من الأسئلة الجوهرية في متونها السردية، والتي من أهمها سؤال الأنا الذي يبحث في العمق الإنساني وسؤال الآخر الذي يتمدّد ويتقلص ليخلص في نهاية المطاف إلى علاقة الأنا بالآخر التي ترفع اللثام عن الفجوة الكبرى بينهما. ومنه لا يمكن فهم الأنا إلاّ داخل علاقة جدلية متنامية بينها وبين الآخر ،على اعتبار أنّ الذكورة تشكل مرجعا، فلا تتعرف المرأة على ذاتها وجنسها وهويتها إلّا من خلاله–الرجل–.

من هذا المنطلق آثارت قضية المرأة اهتمام كبيرا ، عندما أعلنت الكاتبة تمردها على الهيمنة الذكورية والممارسات العنيفة، كالعنف الجسدي والمساس بحرمة جسد المرأة بالتحرش والاغتصاب حتى تصل أحيانا إلى

القتل وإزهاق روح المرأة ،وإذا كان "قتل الأنثى هو اللمسة الختامية لثقافة أبوية ذكورية راسخة تغلغلت في ثنايا الفكر بما فيه الفلسفي ،فمن المألوف أن نخمن عمق الكراهية في التقاليد والممارسات الشعبية ضد النساء"[1].

وقد تجسدت هذه المشاعر السلبية في كجموعة من السلوكيات التي أحدثت إضطرابا في نظام العلاقات بين المرأة و الرجل، و تجنبا لهذا الخلل الإجتماعي المقيد بتقاليد و عادات وأعراف ،يقوم المجتمع بتوزيع موازين القوى بينهما فتخسر المرأة إنسانيتها وحرّيتها داخل هذا الجوّ الأسري هذا ،لأنّ "تنظيم التمييز بين المرأة والرجل وتنظيم العنف لفائدة الرجل هو ما يتسم به النظام الأبوي"[2].

كانت الأنثى و مازالت هي الضحية الأولى للنظام الأبوي السلطوي، فهي وعاء استوعب كل عقد الذكر المتسلط وأكثر من هذا "بل سبب اتحاد قوى القهر الاجتماعي والاقتصادي التي صنعها المجتمع الذي سيّده الرجل تسانده العادات والتقاليد مرتكز سلطته"[3].

لهذا راح الرجل يبرر لنفسه عنفه ضد الأنثى من خلال استغلاله للعادات و التقاليد و الأعراف و الدين... الخ لصالحه كسلاح "وهي موضوعات تعبّر عن واقع المرأة الاجتماعي والثقافي والإرث الحضاري التي تتحمل تبعات سلطته بمختلف أشكالها، سواء كانت سلطة الثقافة أو سلطة المجتمع أو سلطة الدين أو سلطة الرجل التي تمارس ضد المرأة"[4].

إنّ المتمعن في المنجز الإبداعي النسوي العربي عامة والجزائري خاصة، يلفي أنه كان مثار نقد وجدل كبيرين بين النقاد والدارسين، وخاصة بما تعلق بالجانب الروائي الذي جاء في زمن تقاطعت فيه المسافات واختلفت فيه

[1]- إبراهيم عبد الله، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د/ط، 2011، ص 21/20.

[2]- رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بتر للنشر والتوزيع، دمشق، د/ط، 2005، ص 87.

[3]- ايمان قاضي، الرواية السنوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية 1985/1950، الأهالي للطباعة والنسر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992، ص 63. نقلا عن الشريف حبيلة الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص 224.

[4]- إيمان قاضي، نقلا عن الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص ن.

المشارب والمعتقدات ،في وقت كانت فيه الكفاءة الإبداعية وجدارتها للرجل هي الغذاء الفكري المهيمن إضافة إلى توسل طرائق أخرى بإمكانها استيعاب الذات الأنثوية ،وبالتالي البحث عن حلول تتنوع بتنوع الثقافات من أجل البلوغ إلى الأهداف المرجوّة، والأمر لم يتوقف عند اثبات الذات الأنثوية بل تجاوزه إلى الرغبة في اثبات القيمة الإبداعية للأعمال الفنية.

تأسيسا على ما سبق جاءت الكتابة النسوية كي تستعيد حقها من خلال "مراجعة واستجواب أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية الذي يجعل الرجل هو المركز، هو الإنسان، والمرأة جنسا ثانيا أو آخر في منزلة أدنى فتفرض عليها حدود وقيود، وتمنع عنها إمكانات النماء والعطاء فقط لأنّها امرأة ومن ناحية أخرى تبخس خبرات وسمات فقط لأنها أنثوية لتبدو والحضارة في شتى مناحيها إنجازا ذكوريا خالصا يؤكد ويوطد سلطة الرجل وهامشية المرأة"[1].

وعليه يستهدف الرجل ذو الطبيعة الرجولية دوما الذات الأنثوية فيسيطر عليها وبالتالي يدجنها، لأنه "مادام هذا النظام التقليدي البطريركي المطلق للسلطة يقوم على سيطرة الذكور ويعمل على فرض هيمنتهم فكان لابدّ من اتخاذ الآخر المتمثل بالذات الأنثوية خصما يجب إخضاعه إمعانا في امتداد سيطرة السلطة وتلذذا منها في ممارسة سادية تمكنها من استشعار تضخم الذات أمام ضعف الآخر المحاصر"[2]. فالمرأة مقيدة بالعادات والتقاليد زيادة عن الموروث التاريخي ،وهنا ضعيفة مقابل حضور الرجل القوي ذو السلطة النافذة.

أظهرت الرواية النسوية –روايات قيد الدراسة– صورة الرجل المعتدي/المغتصب وهو الذي ينظر إلى المرأة على أنها جسد يفتقد إلى الروح يعمل على إثارة الرجل و عطشه الجنسي فالمرأة موضوع "الرغبة والغواية وبؤرة أثيرة

[1]– ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم، تر. يمنى طريف الخولي، مطابع السياسة، الكويت، د/ط، 2004، ص 11.

[2]– ليندا عبد الرحمن عبيد، تمثلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2007، ص 31.

للمشاهدة والحديث معا ،ذلك أن حضورها مقترن بجغرافية جسدها وتضاريس عريها"[1]، كما أكدت حضور الرجل المتسلط وهو الذي يحد من حرّية المرأة ويعمل على قهرها ، وهو ما تجسده جلّ الروايات النسوية على العموم، حين تعبّر عن قهر السلطتين الأبوية و الزوجية اللتين يعتبران المرأة كائن عورة، وتظهر الرواية أيضا الرجل المخادع الذي يتصف بالكذب و النفاق ،وعليه فكل هذه النزاعات و الصدامات التي ترويها الكاتبات الجزائريات في متونهن السردية عن النسق الذكوري الذي يرمز ل : "علاقات القوة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل وتتخذ هذه العلاقات صورا متعدّدة"[2]، تسبح في فلك إتهام الرجل ضمنيا أو مباشرة مع إبراز المرأة في دور الضحية والمغلوب على أمرها ،فتمثل الكاتبة بهذا الشكل "ثنائية متصارعة لا متوافقة وطبعا هذا مرّده إلى كون المرأة تنظر إلى الآخر على أنه سلطة مضادة قمعية، الأمر الذي يستدعي تفعيل الخطاب الأدبي النسوي ضد الرجل لإدانته أو محاولة تغييره أو تفريغ الذات الأنثوية من الكبت الناتج عن علاقتها بالرجل"[3]، فالمرأة كانت ضحية إمّا لأب فاشل يفتقد لعاطفة الأبوة، أو لزوج متعجرف طغت عليه السلطوية فلم يعد يقيم للاحترام وزنا أو لحبيب خائن تخلىّ عنها، وفي كل الأحوال هي ضحية رجل لا يعترف بها روحيا و لافكريا.

1- تجلي الأب في الرواية النسوية.

يمثل الأب في المجتمعات البطريركية "المركز الذي تنتظم حوله العائلة بنمطها المدني والطبيعي حيث العلاقة بين الأب والابن علاقة هرمية ،تكون إرادة الأب فيها إرادة مطلقة يتم التعبير عنها بالإجماع القسري الذي يقوم على السلطة من جهة والخضوع والطاعة من جهة أخرى"[4]، لهذا اتصفت العائلة العربية بأنها ممتدة وأبوية من حيث تمركز السلطة والمسؤوليات والانتساب وهكذا فإن "واقع السلطة الأبوية في المجتمع العربي والتي تتمثل في سلطة

[1]- بوجمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 172/171.

[2]- سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، (دراسات ومعجم نقدي)، تر، أحمد الشامي، ص 22.

[3]- حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، ط1، 2013، ص 217.

[4]- عدنان علي الرشيم، الأب في الرواية العربية المعاصرة ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،اربد /الأردن ،ط1 ،2008،ص23.

الأب محاطة بالهيبة التي تجمع بين الاحترام والهيبة في آن واحد، وذلك إذا ما رجعنا إلى التمثل الجمعي للأب الذي يقوم على مرتكزات دينية وثقافية واجتماعية واقتصادية متوارثة والتي لها عظيم الأثر في صناعة هذه الهيبة على هذا النحو مما نجده في مجتمعاتنا"[1].

يفرض الأب احترامه و هيبته على الأسرة بامتلاكه لسلطة القرار، التي من خلالها يمكنه توجيه الأنثى نحو السلوكيات المحترمة التي لها صلة وطيدة بتقاليد المجتمع الذكورية بالدرجة الأولى، و يحق له أن يحاسب الأنثى ويعاقبها إذا ما حادت عن هذه السلوكيات ولا يطال العقاب الأنثى وحدها بل يتجاوز ذلك الأبناء عموما.

لم تكن الرواية النسوية الجزائرية بمنأى عن تقديم صورة الأب المستبد ،المتسلط والظالم الذي يفرض سلطته وقوامته الذكورية على أفراد أسرته كما هو سائد عادة في المجتمع، حيث راحت الروائية تكتب وكلها حرقة وألم عن معاناتها اتجاه الممارسات الذكورية الأبوية التي قهرتها ونبذتها و كبلت حريتها أسرت أمالها و حطمت كبرياءها و خلخلت عالمها الداخلي فقط، لأنها أنثى ومن الواجب أن تهيأ نفسيا و جسديا منذ السنوات الأولى لبلوغها وفق مقاس الوعي الثقافي الجمعي للرجل الذي ينظر لها نظرة استعلائية ،ويعتقد بأفضليته عليها ومن هنا "تولّد لديه على الفور الاقتناع بأنه وحده يحتكر الصواب ،وبالتالي من يمتلك حق اتخاذ القرارات سواء على صعيد الأسرة أو المجتمع وهنا بالضبط يتشكل الأساس الأيديولوجي لعملية القمع التي يمارسها الرجل ضد المرأة"[2].

عمرت هذه الخلفية الثقافية طويلا والتي وهبت وسام العنف للسلطة الذكورية الأبوية في الرواية النسوية العربية خاصة ،حيث دفعت بالنقاد والباحثين إلى قراءة صورة الأب من خلال المتون الروائية، فمنهم من يرى أنّ الأب يمثل المركز، بينما هناك آخرون يرون أن صورة الأب يصنعها العصر والثقافة وهذا ما دفع بالناقدة **يمنى العيد** "تميل

[1]- المرجع نفسه، ص 19.

[2]- نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في رواية المرأة وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية 2004/1885،دار فارس ،الأردن ،ط1.2004.ص14.

إلى قراءة هذا الاختلاف باعتباره اختلافا قوامه الواقع الثقافي في تأريخيته وتبين ذلك من خلال موقف المؤلف ورؤيته وما إلى ذلك من أثر يتمثل في منظور الروائي وعالمه"[1].

لقد حاولت بعض الكاتبات الجزائريات تجاوز هذه الخلفية الثقافية الممتدة عبر التاريخ الطويل للمجتمعات والتي أغدقت لقب ريادة العنف للسلطة الذكورية الأبوية في الرواية النسوية عندما رأت أنّ "الذكورة ليست سلطة وإن كانت للأب، بل هي السلطة وقد لبستها الذكورة طويلا مثل قناع تتماهى فيه السلطة والذكورة في وعي سائد"[2].

انطلاقا من هذه الرؤية تغيرت صورة الأب النمطية المتعارف عليها بأنها تمثل المركز إلى صورة هامشية تسعى المرأة إلى تكسير هيمنتها ،إذ أنّ الأب كان "يمسك زمام السلطة المطلقة وهو المتحكم بشؤونها سواء كان مصيبا أو مخطئا فالسلطة الأبوية تلهم الرهبة والخوف وتدفع إلى الطاعة والخضوع"[3].

سنحاول استنطاق بعض المقطوعات السردية المعبرة عن السلطة الأبوية تمثيلا لا حصرا قصد الحفر عن الدلالات العميقة المضمنة فيها.

حين يتحكم الأب في حرّية ابنته ويمنعها من اختيار شريك حياتها فذلك قمة الظلم والقسوة، فهو يمنعها من ممارسة حقها المشروع ويقرر بدلا عنها، وما عليها إلّا التنفيذ دون مناقشة، عليها الخضوع لإرادته وحكمه فالواقع الاجتماعي يؤكد لنا أنّ معظم الزيجات من هذا القبيل تنتهي بالفشل سواء بالطلاق أو الخيانة، وفي كثير من الأحيان ترغم المرأة على قبول هذا الوضع على مضض، مادام المجتمع يعطي الأولوية للذكور ،لأنه مجتمع تسيره

[1]– يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبيئته الفنية، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2011، ص 218.

[2]– يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبيئته الفنية، ص 222.

[3]– سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 70.

الأعراف والتقاليد، ولا يعير اهتماما للمرأة وفعاليتها، ولهذا سيطرت السلطة الأبوية في ثقافة المجتمع التي تعمل على إلغاء دور المرأة وتهميشه.

عالجت الروائية "**ياسمينة صالح**" هذه المعضلة في روايتها "**وطن من زجاج**" من خلال استعراضها لمشكلة عمّة البطل الذي لقب بـ"**لاكامورا**" هذه العمة التي عاشت مشلولة وماتت كذلك، هي التي كانت تعطف على البطل ويتجلى ذلك في المقطع الآتي "عمتي التي وجدتها حاضرة في غياب أم ماتت وهي تضعني للحياة، وجدت صدرها وذلك الكرسي المتحرّك الذي كان يلازمها، لم يكن لي أب أتباهى به منذ غادرني دونما رجعة، ولم تكن لي أم أحلم بأعيادي الحميمية في حضورها منذ ارتبط موت أمي بولادتي، ولكن كانت لي ذراعي عمتي وحضنها ويدها التي كانت تمسح على شعري"[1].

كانت العمة رمزا للعفة والنبل و ينبوعا يفيض بالحب و الحنان أغدقته على ابن أخيها ، الذي فقد والدته يوم ولادته ، فهي لم تتزوج و لم ترزق بأبناء، لكنها أجادت دور الأم الحنون التي ترعى أولادها بكل الحب والمسؤولية ،لقد غمرته بحنانها و عطفها، بالمشاعر ،لقد طرق الحب بابها فأحبت عامل الإسطبل وأحبها ولكن رفض والدها حال دون زواجهما "لم أكن أفعل سوى الانتقال ما بين غرفة عمتي والإسطبل الذي كان يعمل فيه شخص مهذب وصامت وحزين، كان يقوم بكل شيء تقريبا ،كنت أحبّه لأنه قليل الكلام ،ومع ذلك حين يراني يبتسم ويربت على كتفي، يسأل عني عن العطلة ثم فجأة يسألني عن جدّي ثم عن عمتي، في البداية كنت مستغربا بسؤاله عن عمتي، واستغربت أكثر حين سألتني عمتي عنه، لكن عرفت فيما بعد أنّ عامل الإسطبل طلب يد عمتي من قبل وأنّ جدي رفضه"[2].

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 32.
[2]- المصدر نفسه، ص 41.

نتوقف هنا عند نقطة مهمة وهي أنّ علاقة الذات (المرأة) بالآخر (الرجل) تبدأ بعلاقتها (أي الذات) بالأب الذي يعدّ مصدر السلطة الأبوية الضاغطة على الذات الأنثوية ومحورا اجتماعيا يؤثر على تحديد هويتها وسلوكها ومشاريعها المستقبلية العادية والخاصة، فالأب في هذا المقطع يمثل تلك السلطة الذكورية الجائرة التي رفضت زواج العمة من عامل الإسطبل، حيث يعتبر ذلك نوع من العنف النفسي، لأنه برفضه لزواج ابنته المشلولة من هذا الإنسان الذي طلبها مرتين هو إجحاف في حقها مما أثر سلبا على نفسيتها، لأنها اعتبرته المنقذ الوحيد لها من عزوبيتها ووحدتها، باعتباره أوّل وآخر رجل يتقدم لها خاصة وأنها مشلولة ومع ذلك قبل وضعها الصحيّ بدون تردّد ولم يعتبر ذلك عائقا لحياة زوجية يأملها.

لكن إصرار والدها على رفضه سبب لها أزمة نفسية جعلتها تلتزم الصمت وانزوت رافضة الكلام والطعام وبعدها الحياة، فبالرغم من معاناتها وحزنها إلا أنّ والدها بقي مصرّا على رفضه "كان جدّي غاضبا تلك للصيحة، كان غاضبا جدا ومع ذلك لم يبد مستغربا ولا مندهشا حين علم أنّ عامل الإسطبل اختفى، ولم يكن ذلك كافيا بالنسبة لجدّي الذي ظل مزمجرا وتائرا، كان صوته واصلا إلى البيت كلّه، ولعلّه أراد أن يوصل صوته إلى عمتي التي انطوت على نفسها رعبا"[1].

جاء هذا الرفض بمثابة الضربة القاضية التي قصمت ظهرها ،فحين يخيب الأمل ويتمكن اليأس من نفس الإنسان يجعله ذلك يعاف الحياة ويتمنى الهروب إلى العالم الآخر فقط، حتى يستريح من القهر والظلم "ماتت عمتي صدمة الموت الذي يأتي بغتة، عمتي التي نامت ككل ليلة تنام فيها ولم تفق في الصباح"[2]،لم يكن موت العمة عاديا فقد ارتبط برحيل عامل الإسطبل الذي كان يمثل لها الحياة والسعادة التي حرمت منها منذ نعومة أظافرها،

[1]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، ص 43.
[2]- المصدر نفسه، ص 43.

أرادت المسكينة أن تشعر بأنوثتها مع رجل أحبها لشخصها ورضي بوضعها ولم يهمّه شللها، لأنه أحبها بصدق ولكن رفض والدها أطفأ هذه الشعلة وجعلها تغيب في غياهب الموت الذي كان الملاذ الوحيد لها.

غالبا ما تتكرر شخصية العمة المقهورة في الكتابات النسوية فتبدو مسلوبة الشخصية في صورة نمطية تلعب دورا محددا سلفا ،وفي المقابل تبدو شخصية الأب المتشدد الذي يعمد إلى فرض أراءه دون نقاش أو جدال غير مبال بأنّ التي يمارس ضدها عنفا نفسيا هي الأخرى إنسان بالدرجة الأولى ، تملك مشاعر و أحاسيس و مع ذلك يتمادى في طغيانه مستغلا سلطته وماله "تبدو الذكورة في المستوى الدلالي كقدرة على إعادة الإنتاج جنسيا واجتماعيا وقدرة على القتال وممارسة العنف ،عكس المرأة ممثلة الشرف موضوع للدفاع عنه أو فقدانه رمزية لها سوى الإخلاص، بينما يسعى الرجل بما يملك من إمكانيات إلى تحسين وضعه بالسعي نحو المجد والتمييز"[1].

يتجسد القهر الذكوري في صورة الأب أو زوج الأم، الذي يحتل مكانة الأب في الأسرة والذي يقهر أسرته ويعرّض أفرادها للذل و الهوان و أحيانا للإهمال، ليطغى هذا القهر على الجميع، و خاصة المرأة التي يؤلمها ذلك ممّا يشعرها بفقدان الذات فتصبح سجينته والذي مرجعه الواقع الاجتماعي و تاريخ التقاليد ، فهي دوما مستلبة الفكر مقيدة الوجدان وبالتالي لا تملك إرادة الحركة والانطلاق "بل يوجد دوما من يملي عليها حركتها سواء كان شخصا مثل الرجل بصفة عامة أو ضغوط معنوية تشكلها الضوابط والمفاهيم في المجتمع التي تحتل وعيها وتحدّد نمط شخصيتها"[2].

و كثيرا ما يكون جسد المرأة هو معيار لتقيدها والحدّ من حريتها فكلما ظهرت معالم أنوثتها اشتد الحصار عليها مثلما حصل مع "**الضاوية**" في رواية **نورس باشا لهاجر قويدري** تقول الساردة: "تحسست أمي سراويلي الداخلية

[1]- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 227.

[2]- المرجع نفسه، ص 230.

مرّات عديدة، تقول أنني أخفي عنها أمر حيضي، قوامي يشتد أثدائي الصغيرة برزت، ووجهي استدار وصرت أجمل صبية ترعى النعاج في عزيز"[1].

يشكل جسد المرأة مصدر خوف ورعب في العقلية الذكورية ممايجعل الأنثى تحيا في صراع دائم مع ذاتها محاولة طمس هويتها وشكلها الخارجي في سبيل أن تحظى بالقليل من الحرّية والطمأنينة ،قبل أن ينتهي بها المصير إلى "الوأد داخل اللباس الأسود المغلق تماما إلا من فتحتين للعينين"[2].

تقول الساردة :"لم أكن بعد قد بلغت عندما قرّر زوج والدتي توقيفي عن الرعي والدخول إلى البيت في انتظار خطوبة مؤكدة من حسان بن العبزوزي، حزنت لذلك صرت لا أطيق زوج أمّي شعرت بخيبة عظيمة عندما قضيت النهار كاملا في أشغال المنزل الباهتة، أتيت على ذكر والدي .

– لو أنّه معي ... ما كان ليمنع نعاجي عني.

– لكنك صرت عروسا ومغرية ،قد يتعرض أحدهم طريقك ويسلبك شرفك"[3].

إنّ أمنية "**الضاوية**" بوجود أبيها والذي كانت تعتقد أنه لن يحرمها نعاجها ويتركها تواصل حرفة الرعي بكّل حرّية، جعلتنا نتساءل هل يختلف زوج الأم عن الأب في هكذا موقف؟ خاصة ونحن نعلم أنّ الأب معروف عنه أنه متشدد في قضايا الشرف ،لأنّ هيبته تتلاشى مع فقدان زوجته أو ابنته شرفها ،لهذا برّر لنفسه أعمال العنف وحرمان المرأة من خروج عتبة البيت بسبب خوفه على طهارتها وشرفها.

صوّرت لنا الكاتبة تمادي الرجل الكبير في طمس هوية المرأة لدرجة أنه يمنعها من التواصل مع بيئتها و مجتمعها ، فكأنها سجينة ليتحول كل شيء في نظرها إلى رموز، المرأة فقط من تتقن حل شفراته، ولعلّ أوضح مثال على

[1]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 94.

[2]– نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة المركز الثقافي العربي، د/ط، 2014، ص 38.

[3]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 94.

هذا الضرب من التصرّفات تلك المضمنة في رواية **نورس باشا** الذي يستكنه فيه التكوين السردي السلوك السلطوي غير المبرّر لزوج أمّ **الضاوية** اتجاه الآخر الأنثى (**الضاوية**) تقول الساردة:

– لقد غفوت طويلا، لمَ لمْ توقظني؟

– وماذا يهمني .. تأخرت كثيرا.. ولا أعتقد أنني سأصل قبل الغروب سوف ألقى كثيرا التوبيخ من زوج أمّي، لست أنسى أبدا عيني زوج والدتي وهو يقف عند الباب مندهشا ومتوعدّا، لم يستطع الحراك ولا أنا تمكنت من النزول عندما توقفت الخيل عند عينيه وعيون المدينة التي اجتمعت كاملة أمام مسكننا"[1].

يعكس لنا هذا المقطع السردي مدى الخوف الذي يعتري الضاوية من زوج أمّها، وما ينتظرها من توبيخ ولوم على تصرفها ذاك، فأساليب العنف التي يمارسها الرجل على المرأة تمثل ثوابت تبين اللغة التواصلية بين الجنسين، وتزيح القلب عن معادلة ناظمة بصلة الذات الأنثوية بالآخر/الرجل حيث صورت العنف المألوف الذي يمارسه الرجل على المرأة بحكم الثقافة السائدة وهو الضرب المبّرح أو الكلام الجارح الذي تتعرض له المرأة.

وتأخذنا الروائية "**ديهية لويز**" إلى عالم مناقض لعالم "**هاجر قويدري**" حيث حاكت أحداث روايتها (**سأقذف نفسي أمامك**) بخيوط متباينة فبدأت بسرد قصة فتاة عكستها الأقدار و قلبت حياتها إلى ركام من الأحزان و الألآم و المآسي ،تعرضت حين كان عمرها تسع عشرة سنة، للاعتداء جنسيا من اعتقدت أنه والدها ليقف له أخوها "**نسيم**" الأخ ذو الثماني سنوات مدافعا عن أخته، فيصرعه أبوه بضربة عنيفة ترديه قتيلا، و يفر الأب تاركا وراءه فضيحته، لتلقي الأم اللوم على ابنتها وتتهمها أنها السبب في كل ما حدث.

[1]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 99/98.

يعدّ هذا الحدث الفاضع الأول الذي دمر حياة الذات/مريم تقول: "أجل كانت البداية من هنا من القبلة الأولى التي شعرت بها على شفتي من الرعشة الأولى التي سرت في جسدي ذات مساء من شهر جانفي 2000 تلك القبلة التي أعلنت الحروب الممكنة على السكينة والطمأنينة في حياتي"[1].

لقد استغربت مريم تصرّف والدها الذي استغل غضب زوجته وذهابها إلى منزل أخيها، ليحاول الاعتداء عليها ثانية لأنه كانت هناك محاولة أولى تقول مريم :"تحوّل إلى رجل غريب بالنسبة لي ،رجل تحرّكه الغريزة فلم يبق له من الإدراك ما يميز به من أكون ... كانت عيناه ناعستان يفتحهما بصعوبة، يرمقني بنظرات مخيفة"[2] هكذا فعل فعلته الشنيعة ونسي علاقة الأبوة التي تربط بينهما.

تتحدث الكاتبة عن اعتداء الأب على الابنة والذي من المفروض أن يكون هو من يحميها ويحافظ على شرفها، لكن هنا انقلبت الآية وأصبح هو المعتدي الذي دنس شرف ابنته ،ولكن حين التوغل في تفاصيل الرواية نكتشف أنّ هذا الأب ما هو إلّا زوج أمّها لذلك استباح جسد ابنتها مع أنّ هذا غير مشروع في ديننا الحنيف، حيث يعدّ الله تعالى المصاهرة من الأنساب المحرّمة للنكاح وذكر أربع نساء من بينهن الربيبة حيث قال في هذا الصدد "**وَرَبَائِبُكُمُ اللَّاتِي فِي حُجُورِكُمْ مِنْ نِسائِكُمُ اللَّاتِي دَخَلْتُمْ بِهِنَّ فَإِنْ لَمْ تَكُونُوا دَخَلْتُمْ بِهِنَّ فَلا جُناحَ عَلَيْكُمْ**"[3].

نصّ علماء الدين على أنّ الربيبة بنت امرأة الرجل من غيره بنسب أو رضاع بعيدة، تحرم على زوج أمها إذا دخل بالأم سواء، كانت في حجر الرجل أو لم تكن في حجره ،وحاصل الأمر أنّ الربيبة تعّد محرما إذا دخل الرجل بأمها، وذلك للآية المتقدمة، ولقوله ﷺ لأم حبيبة كما في الصحيحين: "فلا تعرضن عليّ بناتكن ولا أخواتكن"[4]

[1] –ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 6.

[2] – ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك ، ص 18.

[3] – القرآن الكريم ،سورة النساء، الآية 23.

[4] - موقع الأنترنيت https://islam web/ar/fatw

تجاهل الأب المزعوم الصلة التي تربطه بمريم ،حيث ظهرت سلطته النافذة فهي سلطة جائرة غيبت كل القيم الإنسانية و اخترقت كل الصلات القيمية التي سطرها الدين والعرف والمجتمع، لتجعل من الذات/مريم ذاتا مقهورة ومجبرة على الصمت، وهو ما يمثل حسب "**فوكو**" السلطة الفردية المقيدة حيث تأتي الابنة مريم في هذا الموقف محكمة بنسق الأب الذي استغلها للانتقام من زوجته ،التي طعنت رجولته وفحولته و أهانت كرامته عندما سلمت نفسها لرجل آخر غيره، فهو يرد الاعتبار لنفسه ويسترجع كرامتها التي دنستها زوجته ويستعمل الجسد نفسه للانتقام من خلال محاولة انتهاكه لحرمة جسد ابنته، مثلما انتهكت حرمة جسد زوجته.

إنّ علاقة مريم بأبيها ليست علاقة بنت بزوج أمّها فهي ولدت في يديه وترتبت في بيته كل يوم يراها تكبر وتنضج، كان من المفروض أن يكون أبا حقيقيا بمعنى الكلمة ،لكن عطش الانتقام كان أكبر من عاطفة الأبوة، هل صبر كلّ هذا الوقت فقط حتى يجهز جسدها لعملية الانتقام؟ .

دفعت هذه الحادثة بمريم إلى تشغيل ذاكرتها واستعادة أحداث حياتها في هذا البيت ومع هذا الأب منذ ولادتها إلى غاية الواحد والثلاثين سنة من عمرها، لتكتشف أنه لم يكن ذلك الأب الحنون الذي يغمرها بالحنان ويحاول جاهدا إسعادها، لكنه كان والدا غير مبالي تجاوز حدود العلاقة القيمية مع ابنته، ممّا أضفى مسحة من الحزن على شخصيتها لتصب في حلقة واحدة تمزج بين الذات الأنثوية المقهورة والآخر المتسلط، ممّا أعطى صورة عن المرأة المهمشة والمتذمرة من واقع أبوي رفضها أن تكون في عالمه خاصة حين اكتشفت أنها ابنة غير شرعية وأب مجهول وأم تائهة.

تتجسد لنا هنا ذاتا مكتئبة افتقدت هويتها، فراحت تتحرى عن حضن آمن تودع فيه ذاتها النستدلة و تسترجع من خلاله هويتها المشروخة ، ويتجلى ذلك في قولها: "أستطيع أن أكتب وأنتقم منه بالنسيان، لكن هل

يمكن أن أنسى؟!" وهذا قبل أن تعرف الفتاة جسدها جيدا ثم الاعتداء عليه تتساءل مريم "من أين سأبدأ لأنتقم وأعيد لجسدي الحياة رغما عنه؟! "[1].

إنّ هوية الإنسان الوجودية هي من تجسد له تواصله وانتمائه الوجودي في وسط عائلي ما ،ولهذا تبقى مسألة الهوية في رواية **"ديهية لويز"** تدرج في خانة النزاع الذاتي والاجتماعي والحضاري المتعلق على الأنا الذي يبحث في "المتغيرات التي تدمر التطابق والتماثل والتصالح مع الذات وتخلخل الهوية القارة وتقذف بها في سموات التيه (...) المرأة سعت منذ الوهلة الأولى إلى إثبات الذات من خلال الاختلاف والمغايرة، أي من خلال تدمير الذات وتدمير الوحدة والتآلف والألفة"[2]، وهو ما يمكن أن نسميه بخطاب نقد الذات الذي يبحث في الهوية التي تعرضت للاضمحلال و الزوال.

هو ما تبدى لنا فعلا في رواية **سأقذف نفسي أمامك** ، فيما روته **مريم** بطلة الرواية عن والدها الذي لم يشعرها يوما بأبوته و حبه لتكتشف لها الأيام فيما بعد عن سر ذفين كان سببا في هذا الكره و البغض الذي يكنه لها والدها لتصدم أخيرا أنها ابنة رجل آخر، إنها ابنة غير شرعية.

انتاب البطلة **مريم** شعورا غريبا جعلها تتساءل عن مدى انتماءها لهذه العائلة ولم تعرف ذلك إلا بعد مرور أكثر من ثلاثين سنة، ممّا يعني أنّ ما يشكل الذات (**مريم**) هو ذلك الانتماء المزيف لرجل اعتقدت أنه والدها وعاشت معه بكل تفاصيل حياتها ،وانتماء لرجل آخر تجهله لكن هو الأب الحقيقي الذي أصبح في ديار الحق ،وهو ما انعكس على حياتها وزرع فيها الشك والحيرة والقلق فأصبحت الذات الأنثوية **مريم** تعيش حالة اغتراب داخل أسرتها.

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 7.

[2]- مُحَّد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، مطبعة الأمينة، الرباط، ط1، 2007،ص21.

تطلعنا "**ديهية لويز**" في ذات الرواية وفي رحلة الهروب من السلطة الأبوية القامعة، عن معاناة "**إيناس**" وأخواتها من سلطة والدهن القاسية الذي راح يصبّ عليهن جمّ غضبه لأنهن إناث، وكل ذلك يعكس مدى توقه لأن يكون له ولد ذكرا ،لأن الأب عادة يفضل الذكر على الأنثى بما يحمل في مضمونه من تبجيل للذكر واحتفاء بقدومه ،إنه الوريث الشرعي لهذه السلطة ،بينما الأنثى تكون مجلبة للعار ولذا وجب وأدها جسديا ومعنويا.

اختارات "**إيناس**" الهروب من الجحيم الذي تعيشه بسبب قسوة والدها القاسي تقول: "كان عليّ أن أتحرّر بأي طريقة أن أركب أوّل قارب جنون يحملني إلى مكان آخر تخيلته سيكون جنة، ولم أعلم أن لا وجود لجنة على الأرض ما دامت تحمل في أحشائها وحشا بوجه بشر (...) تخطيت عتبة الباب وشعرت بالانتصار لم أكن أعلم حتى على ماذا انتصرت بالتحديد"[1].

إنّ **إيناس** بفعلتها هذه تكون قد تجرأت على كل المعايير والقيم، وتجاوزت كل الأعراف والتقاليد واستباحت لنفسها حرّية القرار والتصرف، وهي لم تكن تعلم أن خارج هذا البيت الذي اعتبرته سجنا وحوش لا ترحم ضعفها وجسدها وستكون لقمة سائغة ... لكن ومع فشل عملية الهروب وعودتها إلى بيت والدها في اليوم التالي برفقة **دحمان** صاحب المطعم يكون قد أنقذها من آفة الانحراف ،تقول "**إيناس** عن أبيها: "ومقتني بنظرة حقد تحمل بركانا من الغضب قبل أن يرفع يده عليّ تسلّلت بسرعة إلى المنزل دخلت غرفتي وأقفلت الباب بالمفتاح (...) لكن دحمان وأمه لم يخرجا من المنزل حتى تأكدا من أنّ والدي لم يقتلني على الأقل"[2].

أرادت **إيناس** بهروبها من المنزل إعلان حالة تمرّد على المجتمع والعادات والتقاليد ،وأكثر من ذلك التمرد على السلطة الأبوية التي قمعتها وحدّت من حرّيتها ،بل وأذلتها وأهانتها فقط لأنها أنثى، ولهذا فهي بتمرّدها أرادت أن تقوض كل صورة ثقافية رمزية عامة تتسلط على الوجود والذات ،والجسد والواقع. فالمنزل كان بمثابة السجن الذي

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 73.
[2]- المصدر نفسه، ص 76.

صادر المجتمع من خلاله المرأة ، لتعود مجددا إلى حالة الإنقياد و الخضوع للسلطة الأبوية التي استنكرتها من خلال عودتها للبيت | ،لا يغيب عنا أنّ المجتمع الجزائري وحتى العربي يعطي الأولوية للذكور ،لأنه مجتمع تسيره الأعراف والتقاليد ،ولا يعير اهتماما للمرأة وفعاليتها وبهذا سيطرت السلطة الأبوية في ثقافة المجتمع، بالرغم من أنّ مجتمعنا في مرحلة انتقالية، إلّا أننا نرى جذور المجتمع المبني على السلطة الأبوية ما زالت مسيطرة وبالتالي تلغي دور المرأة وتهمشه.

لو وجدت **إيناس** الرعاية والحب والاهتمام من والدها لما فكرت للحظة في الهروب ،ولكن من أين إلى أين؟ وجحيم البيت أرحم ألف مرة من جنة الشارع.

كانت صورة الأب في المتون السردية –قيد الدراسة– صورة قاتمة قامعة متسلطة تجعل من المرأة كائنا مهمشا لا يمث له بصلة فالأبوة عاطفة جياشة ،لكن في أحيان كثيرة يستغل الوالد هذه السلطة الأبوية في قهر ابنته بأسلوب استفزازي قاسي يعبر ربما عن خوف أو عن كره، فإذا كانت هذه صورة الأب فكيف كانت يا ترى صورة الزوج؟

2– تجلي الزوج/الأخ/المستبد.

رسم المتن الروائي النسوي الصورة المستبدة للزوج وتسلطه وظلمه، وفرض سيطرته وقوامته الذكورية على زوجته كما هو سائد ومعروف في المجتمع، حيث تحتشد النصوص السردية النسوية بصور العنف المادي والرمزي الذي تمارسه السلطة الزوجية على المرأة والزوجة خاصة ،والقارئ لهذه الروايات يشد انتباهه حضور شخصية الزوج دائما في صورة المتسلط باعتباره نسقا للقوة والقهر والتسلّط ،في حين الأنثى هي رمز للضعف والقصور ومنه سخرت المرأة قلمها لتعرية وضعها كذات مضطهدة ومحاصرة منذ زمن بعيد.

تعدّ ظاهر التسلط الزوجي من بين أهم القضايا المسكوت عنها، والتي تطرقت لها الروائية الجزائرية في نصوصها الروائية، حيث تدرج لنا الروائية "**هاجر قويدري**" في نصها السردي الموسوم بـ"**نورس باشا**" قصة بطلتها "**الضاوية**"

التي تعرضت للضرب من قبل زوجها ما سبب لها اعوجاجا في مرفقها، ثم طلقها أو أرغم على تطليقها من قبل إخوة زوجته الأولى ،اللذين ركلوه بأرجلهم وبصقوا على وجهه كان جبانا أمامهم، أما مع زوجته **الضاوية** فقد كان شجاعا مغوارا تقول الضاوية: "باغتني على حين حسرة بضرب مبرّح لست أنساه، ربّما هي طريقته في وداعي ،وربما حاول ترجمة حب ليس يفهم نهايته الباهتة ،فكُسرت ذراعي وهو يرمي بي في أركان الغرفة كما المجنون"[1].

بدت هنا صورة المرأة المقهورة الضعيفة المغلوبة على أمرها ،والخاضعة لسلطة و عنف الآخر الذي سيطرت عليه المعتقدات الاجتماعية بائدة لا ترى المرأة إلى رمزا للمتعة لا غير، لأن الزواج هو عقد بين رجل وامرأة يتحدان بـ "رابطة دموية تنجب أجيالا يمكن لها أن تحقق الانفتاح والتسامح بأروع صوره ،بشرط أن تقوم هذه العلاقة التي يؤسسها الحبّ على مبدأ الندية والاحترام المتبادل للأفكار والمعتقدات عندئذ تنتفي النظرة الاستعلائية ولغة الهيمنة لتفسح المجال لبناء جسور التفاهم والوّد ،"[2] غير أننا نجد العكس في النصوص الروائية النسوية –قيد الدراسة– حيث تعيش الزوجة دوما في حالة قلل وشتات، قهر وحرمان، ضرب واستبداد، إذ تجسد لنا "**ديهية لويز**" في نصها **سأقذف نفسي أمامك** هذه التصرفات العنيفة واللاإنسانية لزوج يظل دوما في حالة سكر، يضرب زوجته ضربا مبرّحا إضافة إلى السّب والشتم تقول مريم:

"كنت أريد الخروج من المنزل قبل أن يستيقظ والدي لكن صراخه سبقني.

– ألا تسمعين يا امرأة؟ أين القهوة؟

– إنّها على الطاولة في المطبخ، انهض واشربها هناك.

قبل أن تتم أمي كلمتها الأخيرة ،انهال عليها أبي بالضرب وصوت الكدمات على جسدها يصلني إلى غرفتي

[1]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 13.

[2]– ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، ص 52.

– حرام عليك يا واحد الحقار"[1].

تقوم مؤسسة الزواج دوما على الحب والاحترام المتبادل بين الزوجين ،لكن في أحيان كثيرة تقوم على قهر الأنوثة وجبروت الذكورة الذي تتجسد فيه كل معالم التسلط و العنف الزوجي لأن المجتمع يعتبر الزواج غطاء وسترا للمرأة التي تظل غير محدّدة في ذاتها المستقلة وهو "تحديد ينسجم والتصوّر السائد حول المرأة على اعتبارها مجرّد جسد مرتبط بالعري والفتنة والإغراء ممّا يستدعي حضور الرجل الزوج كغطاء"[2].

تتشكل هوية الزوجة من بين ثنايا ذلك الجدال القائم بين النسق والذات وبين سلطة الآخر/الرجل ،والذات /المرأة ،حيث تتجاذبها مشاعر متناقضة تجمع بين الحب والكره والاتصال والانفصال في الآن ذاته ،لتصبح هويتها على هذا النحو إمكانية مفتوحة على صور الاختلاف وليس تحقيقا ،فهي تختزل قول نيتشيه "سعادة الرجل هي – أن أريد– أما سعادة المرأة فهي ما يريد"[3]وهو ما يعكس حالة انكسار بين سلطة جبرية تبسط هيمنتها تمثل الزمن الخارجي الذي يحكمه قانون القوة وحاجة التطلع إلى التغيير، في حين يمثل التحرّر من هذه السلطة الزمن الداخلي النفسي الذي يحكمه قانون الرغبة.

تبقى الذات/الزوجة صامتة لا تمنح لها فرصة التعبير ومقيّدة لا حرّية لها، يرى **فوكو** أنّ السلطة مهما كان نوعها وطبيعتها تمارس دوما أنماطا من القهر والعنف والتبعية، وتقيد الهوية الخاصة وتجعل الأفراد ذواتا خاضعة ومستعبدة. في هذا الشأن ندرج بعض المقاطع السردية من رواية "**المهاجرة**" للروائية **بشرة بوشارب** نستشف من خلالها تأزم الوضع بين "**صالح وسلمى**" بسبب الحرب العراقية والكويتية التي دمرّت بيتهما بسبب تعصب **صالح** لبلده الكويت وتحميله "**سلمى**" مسؤولية ما يحصل لبلده، تقول الساردة :"وجاء اليوم غير المنتظر والذي لم يكن في

[1]– ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 11/10.

[2]– زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص 172.

[3]– غازي الخليلي، المرأة الفلسطينية والثورة (دراسة اجتماعية، ميدانية، تحليلية) مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، ط1، 1997، ص 19.

الحسبان ،فقد أصبح **صالح** يفرض قوانينه الشرعية على "**سلمى**" انتقاما منها وأخذ بثأر بلده، فقد منعها من الذهاب إلى العمل وحرمها من رؤية خلود"[1]. ولما كانت السلطة المطلقة في حربها "ضد الذات الأنثوية لا تجد طريقا أفضل من العنف الجسدي واللفظي بصورته البدائية"[2]. تقول الساردة: "قرر **صالح** سلبها ابنها و**سلمى** تترجاه محاولة منعه من ذلك، لكن بقوته رماها أرضا فارتطمت بالحائط غائبة عن الوعي"[3].حرمت سلمى من ابنها وانفجر كبدها كمدا ،الذي أخذ منها عنوة ليلقى بها في غياهب منزل موحش، لقد عذبت وامتهنت كرامتها التي تطالب بالحرية والانصاف.

لقد تبدى قمع الذات الأنثوية في مظهرين اثنين تمثل الأول في التعنيف اللفظي حين قال **صالح لسلمى**: "أنه سينقذ ابنه من امرأة جميع أهلها مجرمون يعذبون الأشخاص ويأسرونهم"[4] والثاني هو التعنيف الجسدي الذي تعرّضت له "**سلمى**" من قبل زوجها "**صالح**" صدمة حقيقية جعلتها تعي وضعها الحقيقي في المجتمع والبيت، لقد صارت تدرك أنها في نظر زوجها لن تكون إلّا المرأة التي يستضعفها ويضطهدها ويحجر عليها ويصادر حرّيتها "لقد أغلق عليها أبواب المنزل وأصبحت تعيش في عزلة وجعلها أسيرة له وتحولت حياتها الزهرية إلى حياة رمادية يشوبها الخوف والشك والعذاب والألم"[5]. داخل السجن يصبح حضور الآخر ملحا كما في غيابه ،ما هو أصعب من الموت هو النسيان من قبل من أحببنا ونحب وسوف نحب للأبد ،ما يخيف "**سلمى**" هو تلاشيها من ذاكرة الطرف الآخر "زوجها" الذي يعيش خارج أسوار هذا البيت حيث تنبض الحياة تتدفق دماء الحب والشوق حتى لو كانت ممتزجة بالخوف، تحوّل البيت إلى مقبرة "**لسلمى**" التي نسيها أو تناساها "**صالح**" التي تحيا خارج سياق

[1]- بشرى بوشارب، المهاجرة، ص 45.
[2]- ليندا عبد الرحمن، عبيد تمثلات الأب في الرواية،ص 20.
[3]- بشرى بوشارب، المهاجرة، ص 45.
[4]- المصدر نفسه، ص ن.
[5]- المصدر نفسه، ص ن.

الزمان منفصلة عن تحولاته ومتغيراته وتقلباته ،إنه شعور مخيف كأّن "**سلمى**" أصبحت منبوذة تقضى في بطء نحبها وتكابد عزلتها.

وهكذا فإن المرأة أيا كان مستواها الفكري وتحصيلها العلمي تظل محاصرة بالسلطة الذكورية بشكل أو بآخر، وهذا ما حاولت الروائية التركيز عليه في روايتها، حيث صورت لنا القهر الذي يمارسه الرجل على الذات الأنثوية، وذلك في قالب تخييلي فالأنثى المستضعفة ضحية الرجل المتسلط الجلّاد.

صارت **سلمى** تبحث عن مخرج عن مكان آمن تستطيع أن تحتمي فيه من القهر الذكوري، فالبيت الذي كان يمثل لها الحماية والاستقرار ويشعرها بالأمان من كلّ الأخطار أضحى بؤرة للموت تهدّد حياتها وتحدّ من حريتها لتزيد جراحها أكثر توهجا. بالأخير أصبحت سلمى تعاني نفسيا ووجوديا فالذكريات دافقة، تتكرر كل ليلة وفي كل تقلب على الفراش الضيق، هنا الذكرى عالم حي ولابدّ أن يكون حيّا كي تفرق الحياة بالموت ... وبين كلّ الأشياء الصامتة والجافة والغريبة تصبح الذكرى هي الصوت والانتماء والخيط الرفيع ما بين الغياب والحضور وبين الزوال والبقاء.

فبعد "**سلمى**" عن جفاء الحياة ومجرياتها دفعها إلى الاحتماء من الصمت بذاكرتها، وما تخزنه من ذكريات مفرحة و أخرى محزنة لكنها لحظة استرجاعها تتحول إلى لحظة نادرة وذات سحر خاص، فالسجين يلوذ بأية قشة كالغريق، وهكذا تعاني سلمى القهر والكبث نتيجة لسيطرة الأنماط الثقافية الذكورية.

يلجآ الرجل دوما إلى قمع الأنثى و قهرها ، انطلاقا من سلطته الذكورية فهو يسلبها حريتها و يقتلها مجازيا حين يصادر جسدها و نفسيتها ، فيفرض عليها سلوكا معينا مدثرا بالقوة والعنف الذي يزداد حدّة كلما أبدت الذات الأنثوية رغبة في التمرّد على سيطرة الرجل.

يزداد إحساس "**سلمى**" بالضعف والاحتقار ما ولّد لديها هواجس كبيرة اتجاه الرّجل، فراحت تستعرض فترات فقدانها لحريتها رويدا رويدا حتى وصلت إلى سجنها السرمدي، شعور غريب وحزين يتملّك **سلمى** حين شعرت بأنها فقدت كل صلة لها بالعالم الخارجي ،بالفعل لم يبق لها أحد بهذه الحياة بعد حرمناها من فلذة كبدها والأسوأ وهو ما يبكيها حقا هو أنه فقدت الأمل أيضا، في غد جميل يمكن أن ينسيها عذابها وغربتها.

تصور لنا الكاتبة صورة الرجل العنيف التي انعكست على الأنثى، من خلال إصداره للأوامر والنواهي والقيود والحدود ،تمنع البطلة من الخروج ورؤية ابنها الذي أخذ منها عنوة

إنّ هذا الظلم والجور الذي فرض على "**سلمى**" ليس غريبا عن الأنثى بصفة عامة ،فهو له دوافعه الزمانية والمكانية والرمزية والمستقبلية ،كما له وشائجه المختلفة وطقوسه التي أصبحت تستقبل بنوع من التقبل والخضوع مثلما حدث مع "**سلمى**" التي رضخت لرغبات الزوج وقيوده ،حتى صارت ترى بأن حرّية المرأة جريمة، فالمجتمع البطريرياكي الراضخ لسلطة الزوج تمسخ أنا المرآة ويلغي إنسانيتها لذلك تضيع إرادتها الحرة فهو يحاول الحفاظ على نسق فكري مهيمن في مجتمع تقليدي أزلي ،تقول الساردة: "ومهما حاولت إقناعه بأن يردّ أسامة لحضنها وألّا ذنب له فيما حصل ويحصل وسترضى بأيّ جزاء المهمّ أن لا يحرمها من فلذة كبدها"[1] اكتشفت **سلمى** في خضم هذه الأحداث الطبيعة السيئة للإنسان وميله إلى استعباد الآخر المستضعف وإكراهه على ما لا يحبّ ،إنها خدعت في "**صالح**" الذي تظاهر يوما بالألفة والتمدن وهو في العمق عكس ذلك، قلبه كالصخر بل أشد قسوة يمتلك روح متكبرة تنظر إلى الآخرين بجفاء واستعلاء وقلب يمتلئ حقدا وغرورا وجفاء.

[1]- بشرى بوشارب، المهاجرة، ص 45.

تعيش **سلمى** اليوم بهوية مجروحة مدى الحياة تعاني من الاضطهاد النفسي الذي هو أكثر وقعا من الاضطهاد الجسدي، أضحت تعاني من الشعور بالفقدان والحرمان، وبالتنحية والإقصاء والشعور بالنبذ إنه شعور قاهر لا يحتمل.

يشهد التاريخ أنّ الأنثى تتعرض وعلى مدى العصور لشتى صنوف الإيذاء والتعنيف النفسي والجسدي ،فالقوة التي تمتلكها السلطة الذكورية تدفعها إلى ممارسة العنف على المرأة، حيث يرى العالم الاجتماعي **الفرنسي "بيار بوردو pierre bordeau**" "بأنّ الهيمنة الذكورية متجذرة في لا شعورنا إلى درجة أننا لا نتمكن من إدراكها ومعرفتها ، كما أنها متوافقة مع توقعاتنا إلى درجة يصعب علينا إعادة النظر فيها"[1]. لهذا يعمد الرجل إلى تشويه صورة المرأة وتهميش منزلتها حتى يعطي لنفسه حق التفوق والرفعة عليها، فهي من وجهة نظره الذكورية ليست إلى كائنا مهمشا فاقدا لهوينه و شخصيته .

هذا ما نكشف عنه في رواية "**حنين بالنعناع**" للروائية "**ربيعة جلطي**" حين تقول الساردة: "علمت أن نورمال تزوجت مبكرا، ومنذ أن عادت من بيت الزوجية الذي لم تبق فيه سوى أشهر قليلة ،تركته بسبب اعتداءات زوجها النهم جنسيا عليها بالضرب المبرّح، لم تعد تطيق معاشرته ولم تتردد في وصف معاناتها من علاقتها الحميمية أمام القاضي، وتصرّ نورمال أن يعلم الجميع ما حدث فعلا دون أدنى حرج، حتى يعرف الناس أنها مظلومة ،لا تجد أيّ مانع في تكرار ما حدث بصوت مرتفع في كل مكان، وفي كل مناسبة ساردة التفاصيل الدقيقة"[2].

يعكس حضور الجسد في النص الروائي وضعا اجتماعيا قائما على العنف والاضطهاد ،جسد أنهكته آلام الذات ورغباتها ،فالزوجة في هذا المقطع إلى جانب معاناتها من العلاقة الجنسية التي تهان فيها كرامة جسدها من

[1]- بيار بوردو: الهيمنة الذكورية، تر، سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة، بيروت/لبنان، د/ط، 2009، ص 60.
[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 103/102.

قبل زوج يهينها في الفراش، يكشف عن موقف تجاه فعل الضرب الذي كانت تعاني منه في نوبة الغضب التي تجتاح زوجها، فيقوم بضربها ضربا مبرحا تغيب فيه المشاعر و الأحاسيس.

يعمل البوح الأنثوي في النص إذا من منظور تحقيق هدف استراتيجي هو انتهاك حالة الصمت الثقافي التي تفرضها السلطة الزوجية ،ومنه النظام الأبوي على تجربة المرأة وذاكرتها وصوتها الذي كان ممنوع من البوح عن ما هو مكبوت ،وبالتالي يستبعد الجسد حكاية تهميشه وقمعه.

لم تقبل نورمال أن يلعب طليقها العنيف دور الضحية ويدّعي أنّه المظلوم ،وأنه خدع وتزوج بحمقاء غبية ،لقد فضحت كلّ أساليبه الدنيئة ومحاولته القضاء على حياتها لو لا جرأتها وقدرتها على التغلب عليه ،فهي لم تسلم من هذا الزواج المضطرب بسهولة فقد دفعت الثمن باهظا بقضاء سنة كاملة في مستشفى الأمراض العقلية بعد أن اتهمها زوجها بالجنون.

تخلصت نورمال من عقدة الخوف والصمت، فهي مثال التحدّي الكبير على المستوى النفسي والأسري و المجتمعي و كذلك الثقافي "وهي نموذج الرفض للجسد المؤسس والمقيد تاريخيا"[1]، لم تعد تحتمل أي كلمة في صدرها "تقول ما ترغب وما تشتهي ،نزعت حجاب الستر عن لسانها وصارت تقول لأيّ كان مشاعرها اتجاهه"[2].

لجوء المرأة إلى الحوار هو وسيلة حضارية لمواجهة العنف و القهر ،وهذا ما فعلته **نورمال** حين وقفت أمام القاضي وسردت كل تفاصيل حياتها الخاصة والعامة دون خجل أو وجل، وهذا بالتأكيد اختيار جرئ وموقف شجاع وآلية ذكية لعرقلة وكبح جماح السلطة الذكورية ،ضف إلى ذلك أنّ الحوار يلعب دورا فعّالا يؤكد حقيقة و مصداقية العلاقة بين الذات والآخر ،وهو قيمة حضارية وضرورة لتمثيل الذات إزاء الآخر ،وهذا ينطبق على

[1]- مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الانسان المقهور، معهد الانتماء العربي، بيروت، ط4، 1986، ص 225.
[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 103.

تفسير كيان المرأة المكبوت في علاقتها بالأكثر خصوصية مع حضارتها بدءا بالقمع الأبوي وسلطة الزوج والمجتمع الذكوري وانتهاء بذاتها المستلبة.

من البديهيات التي لا تقبل الجدل أنّ الزواج طريق إلى تكاثر النسل وعامل أساسي في استقراره وبقاه إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، ولقد نوّه القرآن الكريم بهذه الحكمة الاجتماعية حين قال "**يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٖ وَٰحِدَةٖ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالٗا كَثِيرٗا وَنِسَآءٗ**"[1]وقال: "**وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا وَجَعَلَ لَكُمْ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ بَنِينَ وَحَفَدَةً**"[2]

تتزوج المرأة "لتؤدي وظيفة محدّدة طبيعيا اختارها لها المجتمع هي المحافظة على النسل وتتحول إلى أداة إنتاج البشر، لها جسد لا تشعر به إلّا من خلال الآخرين"[3] ،فهي تتبوأ مكانة عالية في العائلة متى كانت أمّا لبنين وبنات خاصة، إذا كان لها ذكور، فهم بمثابة مقياس تحديد منزلتها بين أفراد العائلة ،وفي المقابل تذل وتنحط قيمتها إذا كانت أمّا لإناث فحسب فلا تنفعها منزلتها الرفيعة ولا ينفعها نسب أو جاه ، و الطامة الكبرى إن كانت عاجزة عن الإنجاب فخارج نطاق الخصوبة وإنجاب الذكور، فإنّ محكمة النظام الأبوي تحكم بضرورة تهميش الأنثى أو بتطليقها، هذه هي قوانين النظام البطريركي، الذي يحبذ المرأة التي تلد ذكورا ، لأن الرجل لا يشعر بوجوده إلا عندما يرزق بطفل .

تطرقت الروائية "**ديهية لويز**" في نصّها السردي "**سأقذف نفسي أمامك** "إلى هذه المسألة التي كثيرا ما تتواجد في العائلات، وهي إنجاب الأم للإناث دون الذكور، فتحمل الزوجة مسؤولية ذلك وكأنها من تحدّد جنس المولود، تقول إيناس صديقة مريم: "أعيش مع عائلتي التي أصبحت تعرفينها الآن ،أم مسكينة وساذجة أمام سلطة أب

[1]- القرآن الكريم، سورة النساء الآية 1.

[2]- القرآن الكريم، سورة النحل الآية .72

[3]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 56.

جبار لا يحمل قلبه شيئا من الرحمة مع ثلاث أخوات أكبر مني، والدايّ لم يرزقا بولد وتعلمين كم ذلك مقدس عندنا، لهذا السبب يضيقون علينا الخناق بما أننا لسنا سوى بنات ويخافون أن نجلب لهم العار يوما."[1] لأن المجتمع يمنح الذكر سلطة القيادة والتمركز والحضور، ليكون فيه امتدادا للفحولة ولا يريد أن نخاف عليها من المجتمع ويضطر لمراقبتها باستمرار.

يكشف لنا المقطع السردي السابق عن مدى الظلم والقهر الذي تتعرض لهما الزوجة من قبل زوج متسلط يحمل زوجته مسؤولية إنجاب الإناث دون الذكور، وهو يجهل أنّه هو المسؤول عن تحديد جنس المولود وهذا مثبت علميا وطبيا، ومع ذلك يعاملها وكأنها عبدة أو آمة هو مالكها دون مراعاة لمشاعرها وأحاسيسها.

عكست الزوجة صورة المرأة المستسلمة والخاضعة لسلطة الزوج ،فهي تعوّدت الصمت ولا تستطيع حتى التعبير عن رأيها ،عن رفضها لهذا الوضع الذي لا دخل لها فيه، لأنها ببساطة هناك من يقرر عنها ويتخذ القرارات بدلا منها، وهذا نتيجة الفكر الرجالي الرجعي الذي منحه المجتمع صلاحية السلطة على المرأة، وأما إذا كانت المرأة عاقرا وليس لها قدرة على الإنجاب فإن الزوج يعاملها معاملة شرسة بعيدة كل البعد عن الإنسانية متهما إياها بحرمانه من عاطفة الأبوة، وينسى أنها هي كذلك حرمت عاطفة الأمومة التي هي أسمى العواطف، فيرمي كلّ الحمل عليها وهو خارج دائرة الإتهام لأنه ممنوع أن تهان رجولته وفحولته، فدائما وأبدا المرأة هي السبب.

كانت الروائية "**ربيعة جلطي**" قد تطرقت إلى هذه الإشكالية في روايتها "**عازب حي المرجان**" يقول السارد: "علمت من سكينة أنها مطلقة منذ أربع سنوات عاشت تجربة مُرة مع زوج كان يضربها لأقل سبب ضربا مبّرحا، وأحيانا تصل به وحشيته ولا إنسانيته إلى طردها من البيت خلال الليل، سكينة تعتقد أن سبب تنكيله بها هو عدم إنجابها له، فكلما سمع بولادة جديدة لذكر "**ازدان**" به فراش أحد معارفه أو أصدقاءه أو أقاربه، إلّا وعاد

[1]- ديهية لويز ،سأقذف نفسي أمامك ،ص73.

والنار تتطاير لهباتها من عينيه، يكسر الأواني التي في طريقه ثم يهجم على السرير يعريه ويرمي بغطائه وبمخداته في أركان غرفة النوم ثم يركله بحذائه بقوة وهو يصرخ بأعلى صوته:

– هذا مشى فراش هذا .... هذا تابووووووت!"[1].

كانت زوجته متأكدة أنها ليست السبب في عدم الإنجاب، لأنها سبق وأن عرضت نفسها على طبيبة مختصة وأكدت لها قدرتها على الإنجاب، وطلبت منها إخبار زوجها بعرض نفسه على طبيب مختص، فاستشاط وغضب واعتبر ذلك إهانة لفحولته، لأن الرجل يتصف دوما بالسلطة والقسوة ونحو ذلك، وهو في لجوئه إلى هذه الأساليب في تعامله مع المرأة لا يعبر إلّا عن ضعفه وعجزه في حل مشاكله بطريقة حضارية ، ولهذا نجد الرجل إذا أراد أن يسكت المرأة يلجأ إلى تهديدها بالطلاق و أحيانا ينفذه فتلتزم الصمت لأنها تدرك العواقب ، وهذا ما لجأ إليه فعلا زوج **سكينة الروخة** حين "رمى بها وبأشيائها إلى الشارع بعد ما سبها وسبّ الطبيبة، ثم ضر بها ضربا مبرحا كادت تفقدها عينها اليمنى وطلقها ثلاثا"[2].

المفارقة في هذا المقطع هو أنّ الزوجة تتعرض للإهانة والاحتقار لأنها في نظر زوجها هي من لا تنجب ومن حقه أن يتزوج أخرى، بينما إذا كان الرجل هو العاجز عن الإنجاب هل يحق للزوجة التخلي عنه والبحث عن حياة جديدة مع زوج آخر؟

المسألة هنا جلية وواضحة فحين يكون العيب من الرجل، فعلى المرأة أن تصبر وترضى بقدرها وتستلم لمشيئة الله فذلك نصيبها وقسمتها من هذه الحياة ... لا يحق لها طلب الطلاق يقول الشيخ أبو زهرة "المرأة إذا كانت قد عاشت مع زوجها عشرة سنين فلا يحقق لها طلب الطلاق إذا مرض مرضا يحول دون أداء واجباته المحدّدة

[1]– ربيعة جلطي، رواية حي المرجان، ص 95.
[2]– المصدر نفسه، ص 96.

فقهيا"[1]. و هل يمكن أن تتحكم سنين العلاقة الزوجية بأحقية المرأة في الطلاق دون مراعاة لرغبتها في الإنجاب خاصة أنها محكومة بمدة زمنية ببيولوجية معينة تمكنها من الإنجاب ، أليس هذا إجحافا في حقها؟ فمن الممكن أن تؤدي تلك المدة الزمنية دورا عكسيا في عدم تحقيق رغبة المرأة في الإنجاب، مما يسبب لها حالة من القنوط و اليأس ، ولكن إذا كانت المرأة هي السبب في عدم الإنجاب فمن حق الزوج أن يتزوج ثانية و ثالثة باعتباره سي السيد صاحب السلطة ، إن كانت زوجته تعاني من العقم أو في حالة المرض الشديد الذي يجعل الزوجة تهمل زوجها شرعا وبيتها وأولادها فأين المساواة هنا التي نص عليها القرآن الكريم في قوله تعالى "مَنْ **عَمِلَ صالِحاً مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَياةً طَيِّبَةً، وَلَنَجْزِيَنَّهُمْ أَجْرَهُمْ بِأَحْسَنِ ما كانُوا يَعْمَلُونَ**"[2]. وقوله أيضا " **وَمَن يَعْمَلْ مِنَ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُوْلَٰٓئِكَ يَدْخُلُونَ ٱلْجَنَّةَ وَلَا يُظْلَمُونَ نَقِيرًا** "[3].

لم يفرق الدين الإسلامي بين الذكر والأنثى إلّا بالتقوى والعمل الصالح، لكن المجتمع والعادات والتقاليد والأعراف فرضت على الزوجة أن تحيا حياة العنف والاحتقار والتجاهل، ونعتها بأنها ناقصة عقل ودين وأنوثة، ولا يحق لها إبداء أيّ احتجاج على زوجها، ومعاملته الجافة لها، حيث رسخ فيها المجتمع فكرة الضعف والاستسلام، وهذا ما يجعلنا نستحضر نظرية الهيمنة التي طرحها **غرامشي** "والتي يؤكد فيها أنّ السيطرة لا تتم بسبب قوة المسيطر فحسب، وأيضا تتمكن منها بسبب قدرتها على جعلنا نقبل بها ونسلّم توجهاتها."[4] فرضوخ الزوجة للأمر الواقع دون إبداء مقاومة لفظية أو فعلية كان دافعا رئيسا في تدهور حالها و شعورها بالإهانة والدونية أمام جبروت الآخر وسلطته.

3- تجلي المرأة في منظور الآخر/العنف الذكوري.

[1]- قاسم أمين، نقلا عن شفيعة صديق، المشروع الفردي باستحضار الآخر، (إشكالية النهوض في الفكر الإسلامي المعاصر3، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 56.

[2]-القرآن الكريم،سورة النحل، الآية 97.

[3]- القرآن الكريم،سورة النساء، الآية 124.

[4]- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص 18.

تعد المرأة عنصرا فعالا وفي مؤسستي الأسرة و المجتمع ، و ذلك وظيفيا و بنيويا حيث تتحدد وضعيتها لمواقع أفراد البنية الآخرين، ومواقع هؤلاء جميعا حصيلة لعناصر متفاوتة كانت في أصل التركيبة الاجتماعية وفاعليتها فرسمت للناشطين الاجتماعيين أدوارهم لذلك فإنّ وضعية المرأة الدونية جعلت منها و على مر الزمان وإلى اليوم مسرحا للعنف بشكله المادي والمعنوي.

يظهر العنف الواقع على المرأة كظاهرة ملازمة لكل حياة اجتماعية "تحتل أفقها وتغلفها من كل ناحية"[1]. فالوسط الاجتماعي ليس مجالا للتعاون فقط، بل هو مجال كذلك للصراع وبتعبير ابن خلدون ليس الإنسان مدنيا بالطبع، بل هو عدواني بالطبع، وقد تطغى عدوانيته على اجتماعيته فيتحول إلى خطر على الجميع ما لكم تكسر شوكته قوة وازعة.

إن علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع ليست دائما علاقة تجاذب و تعاون ، بل هي كذلك علاقة تنافر و تنازع، فغالبا ما يكون العنف مسيطرا، فلا تدع فرصة لأي تبادل من أيّ نوع آخر كان، لأنه بقيت الكثير من الدراسات التقليدية "حبيسة النظرة الأبوية التي ترى أن صاحب السلطة في الدولة والأسرة لابد أن يكون ذكرا، وأنّ السلطة لابدّ لها من ممارسة العنف أحيانا لتؤكد مصداقيتها"[2].

ينظر الرجل دوما إلى جسد المرأة على أنه مصدر إثارة يلبي رغبته الجنسية لا غير ، وهو ما تجلى في قول الغدامي حول الثقافة الذكورية :"ليس في طبع الثقافة الذكورية أن تتحمل أو تقبل واقعية الجسد المؤنث، ومن

[1]– نوال السعداوي، قراءة جديدة لابن خلدون، أعمال الملتقى الدولي الأول لابن خلدون، فرندة، 1–4ديسمبر 1983، المركز الوطني للدراسات التاريخية، الجزائر، 1984.

[2]– بودون ر، بوريكوف، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، تر، سليم حداد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر، 1986، ص 30.

الضروري لهذه الثقافة أن يكون التأنيث قصيّا ووهميا تظل الأنوثة (مجازا) ومادة للخيال، وفي هذه الحالة فقط تكون الأنوثة جذابة ومطلوبة في المخيال الثقافي وتنتهى جاذبيتها إلى واقع ملموس"[1].

من هذا المنظور حاولت الروائية "**ديهية لويز**" الإشارة إلى قضية جدّ مهمة، وهي ظاهرة الاغتصاب الذي تتعرض له المرأة في كل مكان تواجدت فيه، حين تنعدم الإنسانية وتطغى الشهوانية على الرجل الذي يعتقد نفسه مركز السلطة والكل تحت سيطرته، فهل يعقل أن يكون رجل القانون هو من يخرقه؟ هو من يدوس على قوانينه ويتجاوز حدوده وقيمه، تقول الساردة :"لم تكن الإجراءات الإدارية تتطلب أكثر من حضور في مكتبهم لوقف البحث الذي طلبته عائلتي ... لكن نظراته كانت لا تفارقني حتى وأنا أتوارى وراء أبي وأجيب على وابل الأسئلة التي يطرحها"[2].

شكلت تلك النظرات الغريبة لدى **إيناس** نوعا من الرهبة والخوف، وتوجست شرا من هذا الإنسان وحدس المرأة لا يخط أبدا ،فتلك النظرات المليئة بالرغبة والخبث والشر تنم عن أمر رهيب وشيك الحدوث، وبالفعل فور انتهائه من طرح الأسئلة المفتعلة شعرت **إيناس** بنوع من الارتياح الذي لم يدم سوى لثوان، حيث طلب الدركي من والدها الخروج من مكتبه حتى يتمكن من سؤالها عن السبب الحقيقي الذي دفعها إلى الهروب من بيت والدها، خرج الوالد وهو يعتقد أن ابنته بين أيد أمينة، وأنّ مكان تواجدها وبمفردها لا يبعث على الشك أو الخوف إطلاقا..

فمركز الدرك هو مكان آمن لا تشوبه شائبة لكن وحشية هذا الدركي الذي استغل ضعف الفتاة وخوفها من والدها، ليمارس عليها عنفا جسديا ونفسيا أفقدها عذريتها رغما عنها ومن دون مقاومة فسلاح التهديد الذي سدّده في وجهها جعلها تلتزم الصمت وترضخ لنزوته التي دمرت حياتها، وهذا ما يحملنا إلى القول أنّ القوي

[1]– عبد الله للغدامي، المرأة واللغة، ص 42.

[2]– ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 77.

يسيطر على الضعيف ويمثل هذين القطبين الذكر والأنثى، فأكيد أنّ ميزة القوة مرتبطة بالذكر والضعف بالأنثى، وليس المقصود بهذه الثنائية القوة والضعف هو ما يتجلى فقط على مستوى البناء الجسدي، بل كذلك في القوة والضعف المعنويين تقول الساردة : "حاولت الصراخ فوضع يده على فمي وهمس بأذني:

– لا أريد أن أسمعك.. إلّا إذا كنت تفضلين أن أقول لأبيك الآن أنك تعريت أمامي فيقتلك هنا ويتعفن في السجن

ابتلعت صراخي وألمي والتزمت الصمت لم أكن أملك غيره في النهاية غير الصمت والخضوع له"[1].

يتحول الحضور الممتلئ للسلطة بفعل انتهاكات العرض التي مارسها الدركي ضد **إيناس** لحضور فارغ أو بالأحرى حضور هزلي يتشظى في مسافة المفارقة الساخرة حين تلهب أسئلة الدركي غريزته وتوقظ شهوته وهو يتمعن جسدها ناسيا أو متناسيا، أنه أمام واجب مقدّس أقسم يمينا لتسخير حياته لحماية الناس ورعاية مصالحهم، لكن نفسيته الدنيئة وتمركزه السلطوي الذكوري المهيمن سوّغا له فعلته الشنيعة واعتبر ذلك مجرّد حق من حقوقه، مع العلم أنه والعرف والدين، لأنه هو الدركي، هو العدالة هو، السلطة لمن تشكى؟.

تغتصب **إيناس** في صمت لا تتجرأ على إخبار أهلها ومجتمعها ككل، لأنها محاصرة بقيود اجتماعيه موروثة عن الأسلاف ، و ستتهم بأنها هي المحرضة على السوء رغم وقوع الفعل عليها، فصارت حبيسة هواجسها و خوفها من الفضيحة التي تحولت إلى كابوس مرعب يطاردها أينما حلت أصبحت إيناس تعاني من لتوتر عصبيا نفسيا قادها إلى الشعور بالإهانة و الاحتقار، و طبعا هذا قادها إلى حالة اكتئاب شديد ، فشكلت الخيبة و الإحباط ملامح فشكلت الخيبة و الإحباط ملامح إيناس فطغت عليها لغة المعاناة و شكل القهر وعيا خائبا كبلها و انتزع منها ألق الحياة ، فضاعت منها لحظات الفرح و راحت تغلغل إلى خصوصية ألامها فتبرز معاناتها، فهي لا

1 ـ ديهية لويز، سأقدف نفسي أمامك، ص77.

تستطيع البوح بفضيحتها لأحد و هذا ما أثر عليها سلبيا لأنها إن فعلت و كشفت المستور فأن المجتمع لا يرحمها ابتداء من السلطة الأبوية فهي ستتحدد إقامتها في مساحة ضيقة مفروضة عليها ممنوع أن تكون فاعلا فيها فهي إن حاولت تخطي المنظومة الذكورية بأي طريقة فإنها ستدرج في منطقة الضياع و الحرمان الاجتماعي "لأن المرأة عنصرا قلقا وعضوا غير أصيل في الكلية الاجتماعية، عضوا تحت التمرين لا أمل له في اكتساب العضوية في المجتمع"[1] ، وهذا ما جعلنا نتساءل من كان السبب فيما تعرضت له **إيناس** هل هي سلطة الأب القهرية وقسوتها؟ أم استغلال الدركي لسلطته وضعف **إيناس** وخوفها من والدها؟ أم المجتمع الذي منح هكذا سلطة للآخر ليسيطر على الأنثى؟ أم كل هذه العوامل اجتمعت على **إيناس** ظلمتها الأعراف والتقاليد والمجتمع ومقاييسه الأخلاقية، واغتصاب الدركي لكن باعتباره رجل فهو المجتمع والمجتمع هو أعراف الذكورة.

هذه الحادثة جعلت **إيناس** تعيش فقط من أجل الانتقام، من هذا الوحش وحين بلوغها مرادها رحلت عن هذه الدنيا التي تحمل كلّ الشرور، لأنها ببساطة انتحرت بعدما انتقمت ممن دمّر حياتها وأحرق أنوثتها وانتهك شرفها تقول الساردة : أحرقت دركيا الأسبوع الماضي صبت عليه زيتا مغليا حين كان يجلس أسفل شرفة منزل خالتها، بعد أن أرهقته مواجهة الشباب الغاضب، تصوري أنها أصبحت بطلة، انتقمت لمراهق أصابه نفس الدركي برصاصتي كلاشينكوف في الظهر.

– صديقتي **إيناس** تفعل هذا!! لابد أنه انتقامان إذن "[2].

لقد كانت **إيناس** واحدة من ضحايا الوحشية الذكورية، أين يعتمد الرجل القوة "لإخضاع الذات الأنثوية وقهرها فيما يسميه علماء الاجتماع "العنف المعتمد على القوة الجسدية للرجل شخصية **إيناس** حيث يمارس الرجل العنف على الأنثى انطلاقا من كونه الأقوى جسديا فيستهدفها بالإذلال والإهانة والقهر الجسدي لقد

[1]– نازك الأعرجي، صوت الأنثى (دراسات في الكتابة النسوية العربية) الأهالي، الطباعة، النشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 5.
[2]– ديهية لويز، سأقدف نفسي أمامك، ص 71.

استعمل الدركي سلطته حتى يدين **إيناس** مستغلا ضعفها وخوفها من أبيها ومن مجتمعها الذي لن يرحمها على فعلتها المفروضة عليها.

إنّ خضوع المرأة للسلطة الذكورية الأبوية والزوجية جعلها في أحيان كثيرة تريد أن تتمرّد عليها وهذا ما فعلته "**أم مريم**" في رواية **سأقذف نفسي أمامك،** حين تبعث أوكار الرذيلة يوم كسرت حاجز الصمت والحزن الذي خيم على المنزل بعد وفاة ابنها "**نسيم**" بذهابها إلى العمل في الحانات الليلية والسهر مع الزبائن في مكان محظور "يقتضى أن ترقص وتغني في حانة L'avenir قبل أن ترافق أحد الزبائن إلى مكان من اختيارهم"[1].

دخلت هذه الأم وهذه المرأة عالم الرقص والجنس هروبا من السلطة الزوجية، وتجاوزا لمحنتها بفقدها لفلذة كبدها "أمّي العائدة من مرض دمرّها تماما من جنون كانت في أيامها سعيدة به، وكأنها تنتقم مني عبر جسدها أو هذا ما ظنته حينها (...) عمر كان الوحيد الذي يراها امرأة تستحق الاحترام حتى وهي تعود مع المعالم الأولى للفجر، ويوصلها رجل كل ليلة بشكل مختلف حسب ما جادت عليها حانة l'avenir"[2].

وتختفي أم مريم لعدّة أيام إلى أن يعثر عليها في أحد المستشفيات، وكانت قد تعرضت إلى اغتصاب وضرب مبرّح من قبل رجل يقال أنه كان إرهابي "نزل من الجبل بعد صدور العفو الشامل، عاد إلى الحياة المدنية، لكنه لم يتخل عن وحشيته كان ملاحقا من الشرطة بعد حادثة اغتصاب طفل في الثانية عشر من عمره (...) إذا كان فعل كل هذا بطفل فيمكنني أن أتصور شيئا أكثر رعبا حدث لها على يديه، فعلا لذلك أصبحت بهذه الحالة المؤسفة"[3].

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 44/43.
[2]- المصدر نفسه، ص 60.
[3]- المصدر نفسه، ص 89.

لقد هربت من السلطة الزوجية لتقع في براثن وحش أدمي لم يرحم حزنها وألمها، بل زادها ظلما وطغيانا، لنخلص في النهاية أنّ السلطة الذكورية تلاحق المرأة منذ ولادتها وإلى يوم وفاتها وإن تغيرت وظائف السلطات من أب أو زوج أو أخ أو رجل آخر غريب، فالكل سواء.

تميزت النصوص محلّ الدراسة بثورتها العنيفة على المؤسسة الذكورية من خلال تمثيلها النظام الأبوي وقوته، وقد مثلت هذا الموقف المرأة النمطية التي فشلت في تحقيق هويتها الأنثوية ورضخت لهيمنة الذكر عليها، بحيث أصبحت مع مرور الزمن تحارب حرّية المرأة وترى في ذلك خرقا للخطوط الحمراء، حيث حجبت هذه السلطة الذكورية عن المرأة كل الممارسات التي تساعد في بناء هوية أنثوية متحرّرة ومتميزة.

إنّ قضية المرأة ليست مزايدات سياسية يتبناها كل طرف من أجل قضاء مصالح معينة، إنها تفكير عميق يشارك فيه الجميع وتلعب فيه المرأة قطب الرحى، لأنها المعني الأساس، إلّا أنّ هذا التفكير يجب أن يكون عقلانيا ومتوازيا تراعى فيه أعراف المجتمع وخصوصيته.

الخاتمة

خاتمة

تعدّ الكتابة النسوية جزء لا يتجزأ من الكتابة النسوية العربية، التي تطرح إشكالا على الساحة الأدبية بدءا بالتسمية وانتهاء عند الاختلاف، خاصة فيما يتعلق بجنس الرواية.

هذه الكتابة التي تبحث لها عن انتماء، إشكاليتها إشكالية هوية بالأساس، وهي نقطة تتقاطع بينها وبين كتابة الوطن العربي والعالم ككل، حيث أضحت تشهد صراع الأنا والآخر الذي بلغ ذروته، مع اختلاف بعض المعطيات والدوافع التي تحرّك أزمة الهوية في الكتابة النسوية التي تعيش أزمة انتماء، حيث صارت هذه الكتابة تطرح إشكالات وثنائية الهوية والاختلاف، الأنا والآخر إضافة إلى بعض العناصر الثقافية كالتاريخ، العادات والتقاليد، الانتماء الديني، اللغوي والإيديولوجيا، والسلطة وغير ،من الوحدات الثقافية الأخرى.

وبعد التحليل والتمحيص لمجموعة نماذج روائية نسوية جزائرية، مع تقديم عرض نظري لأهم الإشكالات والمفاهيم المتعلقة بالبحث نصل إلى جملة من النتائج:

1- إنّ الجدل المصطلحاتي بخصوص كتابات المرأة التي تبحث عن هويتها يطرح إشكالية التسميات، أدب المرأة، الأدب النسائي، الأدب النسوي، الكتابة الأنثوية التي لم يتم الاتفاق على المصطلح الصحيح ،خاصة وأنه مصطلح بقي غامضا وعصيّا على التحديد والاستقرار.

2- تعاني الساحة النقدية العربية مع اختلاف الآراء حول المشروعية النقدية للمصطلح، فهناك من يقرّ بالمصطلح وآخر رافض له، ومردّ ذلك يعود إلى صورة المرأة وكل ما يتعلق بها، بما فيه إبداعها الأدبي باعتبارها كائنا لا علاقة له بشؤون الفكر والإبداع، وعليه لم تفصل الساحة النقدية في الأمر وما تطرحه لا يتعدى مجموعة من الآراء تعكس رؤى أصحابها، هذا الوضع يعكس الموقف التحفظي الذي تبناه أدباؤنا ونقادنا اتجاه الإبداع النسوي، وإن

حدث وتم الاهتمام به فلإظهاره ضعيفا، وأن المرأة تكتب سيرتها الذاتية بمعنى أنها لا يمكن أن تتجاوز حدود الذات، وهي فكرة تجد جذورها في النسق الثقافي حول المرأة والذي يسكن اللاوعي الجمعي.

3- هناك من النقاد والأدباء والأديبات من أنكر وجود الأدب النسوي، وعدّ الأدب أدبا إنسانيا لا أدبا نسويا، لأنّنا سلمنا بوجوده فهذا يعني وجود أدب مقابل وهو أدب رجالي، وبالتالي فالتمييز بين الأدب الذكوري والأدب الأنثوي يحمل نوعا من التمييز العنصري ،حيث يجعل الأدب الذكوري صاحب الرّيادة والأدب الأنثوي في الدرجة الثانية، وهو ما رفضته أغلب الأديبات، لأنّ هذه المصطلحات المتداولة تتقاطع في نقطة مشتركة وهي كون هذه الأخيرة (نسوي، نسائي، أنثوي) معبأة إيديولوجيا وتحيل إلى معاني من قبل الهامشية وما كان في معناها، أو يسعى إلى خلخلة المفاهيم السائدة حول المرأة في الخطاب الذكوري المهيمن.

4- اعتماد الكثير من النقاد والأدباء على النقد النسوي الغربي دون فهم عميق له خاصة فيما يتعلق بترجمة المصطلحات من لغتها الأصلية إلى العربية، وهذا ما نجده مثلا في لفظتي "نسائي" و"نسوي" اللتان تحملان معنيين مختلفين من منظور الكاتبات وبعض النقاد لتطابق بذلك التقسيمات الموجودة في النقد الغربي feminie, fiminist, female على الرغم من أنّ نسائي ونسوي لهما معنى واحد في اللغة العربية ،ضف إلى ذلك أنّ ليس كل ما نظّر له النقد الغربي متحقق على مستوى الإبداع النسوي الغربي نفسه.

5- ولادة النقد النسوي في بيئة وثقافة مختلفة في كثير من الأمور عن نظيرتها العربية أفرز ،لنا فوضى المصطلحات التي أصبح يتخبط فيها النقد العربي وأصبحت إشكالية حديثه عن الأدب النسوي محصورة في إشكالية التسمية، وبذلك لا ينال حقه من الدراسة والنقد التي قد تكشف عن رؤية مختلفة للأمور.

6- اختلف الآراء حول وجود خصوصية في الكتابة النسوية أو عدم وجودها، على الرغم من محاولات المرأة الكاتبة صنع الاختلاف عمّا يكتبه الرجل، إلّا أنّها وقعت في شرك المحاكاة له سواء على مستوى الفنيات أو

المضامين، وحين تكتب المرأة كامرأة بانتمائها الجنسي والوطني حينها فقط يمكن أن نتحدث عن ملامح الخصوصية والاختلاف في كتابة المرأة.

7- حققت الرواية النسوية الجزائرية قفزة نوعية، حيث شهدت الساحة الأدبية إصدارات عديدة يفصح عنها ذلك التراكم الأدبي، ويعود ذلك إلى تفتح المجتمع وتحسن وضع المرأة، وهو ما سمح لأدبها بالانتشار والذيوع خاصة وأنّها تفاعلت مع الأزمة الوطنية فانعكس ذلك على إنتاجها.

8- نظرت الرواية النسوية الجزائرية في الشأن السياسي الوطني والقومي، وأظهرت مواقفها اتجاه ما يحدث من فساد سياسي في الداخل والخارج، بل وخلخلت الرؤية التقليدية للمشهد السياسي الراهن من خلال تقديم رؤيتها للوضع الذاتي والحضاري العربي.

9- يعدّ الدّين مقوما أساسيا من مقومات الهوية بكلّ أبعاده مغيب، وحتى النصوص التي تناولناها كان بمنأى عن بعده الهوياتي، فيبدو بهذا الطرح عنصرا ثانويا، لا علاقة له بالهوية في ازدهارها وأفولها، بالرغم من أنّ الصراع الحضاري اليوم ذو صبغة دينية، فبعد أن استطاع الغرب العلماني إقناعنا أنّ الدّين مسألة شخصية لا تتجاوز حدود الحرّية الفردية ها هو اليوم يحارب باسم الدّين ويقمع الدّين المختلف (الإسلام).

10- أشارت الروايات النسوية لأهمية اللغة العربية في المجتمع وكشفت عن رؤية سردية فكرية تدافع عن هذا العنصر الهام من عناصر الهوية الثقافية ،كما كشفت لنا أيضا أنّ العربية تعاني الاغتراب والحصار في عقر دارها.

11- جسدت الروايات التاريخ الجزائري بمختلف فتراته: العثماني، الثورة التحريرية والعشرية السوداء واختلفت الأفكار والرؤى بين الروائيات في التعامل الفني والفكري مع قضايا التاريخ.

12- تفاعلت الروايات المدروسة مع القضايا السياسية والاجتماعية المختلفة، وعادت إلى أزمة الصراع السياسي والإرهاب في الجزائر (التسعينات) وحضور النقاش حول الهوية الدينية/الثقافية.

13- متى تعمق إحساس الذات بخصوصيات الوطن وطقوسه، بعاداته وتقاليده، تعمق إحساسها بالانتماء، فالعادات والتقاليد كخصوصيات محلّية تفعل بفعل الهوية في نفوس المنتمين إليها، وتحضر كاستعارة لها وبديلا للوطن، وإنها من تحفظ ذاكرة الزمان (الماضي للتراث).

14- وظفت الروايات النسوية الكثير من عناصر التراث الشعبي واستفادت منه فنيا وثقافيا وأنثروبولوجيا.

15- إنّ تمثلات الأنا والآخر في الرواية النسوية، يكمن في حضور الآخر في صورته الغالبة ومن حيث اتسام العلاقة بقوانين المثاقفة التي تفرض تحوّلات عميقة هيكلية في بُنى وأنماط التعبير، تدخل الآخر كمكون من مكونات الذات مع الآخر.

16- تناولت الروائية الآخر/الغرب في نصوصها الروائية كمرادف للاستعمار بكل ما يحمله هذا المصطلح من معاني العنف والدمار، وجسدت صورته في شكل إدانة لهذا الغرب الذي يدّعي احترام الآخر ويحمل شعارات حقوق الإنسان.

17- تبرز شخصية الآخر الحركي في الرواية النسوية الجزائرية نماذج الدراسة بماضيها الملطخ بالدماء والخيانة والغدر، والتي تحاول التستر على ماضيها واخفائه، وذلك بانخراطها في الفعل السياسي بعد الاستقلال.

18- يشكلّ النظام الأبوي محورا رئيسا في تقييد المرأة وقمع حريتها، باعتباره أساس الكون ومصدر الفعل منذ الأزمنة البعيدة لهذا ترسم الروائيات لأنفسهن من خلال الكتابة مسارات تجاوزية للسلطة الفعلية والرمزية لثقافة الإرث البطرياريكي الذي كرّس الأنظمة السياسية والإيديولوجية والعادات والتقاليد.

19- حضور شخصية الرجل في صورة المتسلط، باعتباره نسقا يرمز للقوة والقهر والتسلط، لتعرية وضعها كذات مضطهدة ومحاصرة منذ زمن بعيد.

20- صورت الرواية النسوية الجزائرية تمرّد المرأة على السلطة الذكورية، وسلطة التقاليد والأعراف المجتمعية، التي تكبل حريتها وذلك بمحاولة تخلصها من ركام الموروث الاجتماعي المختزن في ذاكرتها وسلوكيتها وحتى نظرتها للحياة، لتحول بذلك المرأة إلى ساحة صراع عنيف بين ما هو متجذر في أعماق المجتمع، وبين القيم البديلة في محاولة لتحويل العلاقة بينها وبين الرجل إلى علاقة فهم واستيعاب.

هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها بعد دراسة نماذج من الروايات النسوية الجزائرية، وتبقى قراءتنا منفتحة على قراءات أخرى باختلاف المناهج وآليات التحليل.

الملحق

ملحق: كرنولوجيا الرّواية النّسوية الجزائرية

السنة	اسم الرّوائية	عنوان الرّواية
1979	زهور ونيسي	من يوميات مدرسة حرّة
1980		
1993	زهور ونيسي أحلام مستغانمي	لونجة والغول ذاكر الجسد
1996	أحلام مستغانمي	فوضى الحواس
1997	فاطمة العقون فاطمة العقون	رجل وثلاث نساء عزيزة
1999	فضيلة الفاروق	مزاج مراهقة
2000	جميلة زنير زهرة ديك شهرزاد زاغر	أوشام بربرية بين فكي وطن بيت من جماجم
2001	ياسمينة صالح سعيدة بيدة بوشلال جميلة زنير سميرة هوارة	بحر الصّمت الحريات والقيد تداعيات امرأة قبلها غيمة الشمس في علبة
2002	زهرّة ديك ياسمينة صالح	في الجُبَّة لا أحد أحزان امرأة من برج الميزان

	فضيلة الفاروق	تاء الخجل
2003	ربيعة مراح	النّغم الشّارد
	أحلام مستغانمي	عابر سرير
	رشيدة خوازم	قدم الحكمة
	حنين عمر	حين تبتسم الملائكة
2004	إنعام بيوض	السمك لا يبالي
	سارة حيدر	زنادقة
2005	خديجة نمري	ذاكرة الدّم الأبيض ج1 الدموع رفيقتي
	خديجة نمري	ذاكرة الدّم الأبيض ج2 سطور تمحى
	عايدة خلدون	وحده يعلم
2006	خديجة نمري	ذاكرة الدّم الأبيض ج3 الذّكريات
	سارة حيدر	لعاب المحبرة
	ياسمينة صالح	وطن من زجاج
	فضيلة الفاروق	اكتشاف الشّهوة
2007	زهور ونيسي	جسر للبوح وآخر للحنين
	سارة حيدر	شهقة الفرس
	عائشة بنور	اعترافات امرأة
	عائشة نمري	أجراس الشّتاء ج1
	عائشة نمري	أجراس الشّتاء ج2

	حنين عمر	رجال من السكر
	عتيقة سماتي	فراش من قتاد
	إيميليا فريحة	إلى أن نلتقي
2008	عبير شهر زاد	مفترق العصور
	كريمة معمري	نقش على جدائل امرأة
	سميرة قبلي	بعد أن صمت الرّصاص
2009	فتيحة أحمد بوروينة	الهجالة
	زهرة ديك	قليل من العيب يكفي
2010	نعيمة معمري	أعشاب القلب ليس سوداء
	ياسمينة صالح	لخضر
	زهرة مبارك	لن نبيع العمر
	فضيلة الفاروق	أقاليم الخوف
	ربيعة جلطي	الذّروة
	أحلام مستغانمي	نسيان COM ط3
	هدى درويش	آمال حب يبحث عن وطن متبوع بخلود الياسمين
2011		
2012	ربيعة جلطي	نادي الصّنوبر
	عبلة قوادر	قصة حياة في طي النسيان

	ديهية لويز	جسد يسكنني
	منى بشلم	تواشيح الورد
	نجاة مزهود	رحمة
	صفاء عسيلة	جيناتهم جنوب
	أحلام مستغانمي	الأسود يليق بكي
	زهرة مبارك	زلة قلب
2013	آسيا مشري	برج الغدر
	ربيعة جلطي	عرش معشق
	جميلة بلحاج لونيس	المرأة بالوضوح القاتم
	هاجر قويدري	نورس باشا
	ديهية لويز	سأقذف نفسي امامك
	حسيبة موساوي	حلم على ضفاف
	فريدة ابراهيم	أحلام مدينة
	منى بشلم	أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية
2014	جميلة طلباوي	الخاينة
	عائشة قحام	الموت المتعفّن
	الضاوية كربوس	عودة برج إيفل إلى آيت عجيبة
	حياة شهد	تصاميم انثى
	ربيعة جلطي	الذروة

2015	بشرى بوشارب	حروف الدّم
	صالحة لعراجي	ما لم تقله التّينة الهرمة
	سامية بن دريس	رائحة الذّئب
	ربيعة جلطي	حنين بالنّعناع
	زهور ونيسي	تغريدة المساء
	نورة طاع الله	عبادة الجسد
	أمل بوشارب	سكرات نجمة
	زكية علال	عائد إلى قبري
	فريدة سلال	فارس
	هاجر قويدري	الرايس
	عبلة قوادر	اعتراف موجة
2016	جميلة مراني	تاج الخطيئة
	نادية بوخلاط	امرأة من دخان
	مليكة رافع	عقد التّوت
	عائشة بنور	نساء من الجحيم
	كريمة عساس	سرداب العار
	آسيا بودخانة	زوايا الصّقر
	سامية بن دريس	شجرة مريم
	حنكة حواء	عايشة

	فيروز رشام	تشرّفت برحيلك
	إيمان أسماء	خربشات على غشاء الشّرف
	أمينة مليكة	ظلّ الخيال
	خولة حواسنية	حيث نبض قلبي
	وهيبة حنكة	مهر اللّيل
	أسماء سنجاسي	بقايا حبّ
	منال مزهود	زنوبيا
	منجية إبراهيم	يخبئ في جيبه قصيدة
	جميلة مراني	تفاح الجنّ
	مريم نريمان نومار	حبّ من أوّل نقرة
	ناهد بوخالفة	رسائل أنثى
	ربيعة جلطي	عازب حي المرجان
	وافية بن مسعود	دوار العتمة
	عايدة خلدون	رائحة الحب
	فتيحة رحمون	أوزليم ورحي الذاكرة
	نورة طاع الله	لسان قلبي برئ
	بشرى بوشارب	المهاجرة
	سهيلة قواسمية	لن يمس قلبي بشر

2017	مريم دالي يوسف	بلقيس
	مريم سبع	على شفا
	فاطمة بن شعلال	ذات القلبين
	دليلة بوسامة	شيرو فوبيا
	صباح روايسية	جرعة زائدة
	لينا بديار	الأكروفوبيا
	سلمى بوقرعة	أنا احتضر

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

أولا: المصادر

1- بشرى بوشارب: المهاجرة، النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2016.

2- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات صفاف، بيروت/لبنان، ط1، 2013

3- ربيعي جلطي: حنيني بالنعناع، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات صفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

4- ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، منشورات الاختلاف/منشورات صفاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2006.

5- زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين، منشورات زرياب، ط1، 2007.

6-عبير شهرزاد: مفترق العصور، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلو، ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2008.

7- ياسمينة صالح/ وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، بيروت/لبنان، ط1، 2006.

8- ياسمينة صالح: لخضر، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، ط1، 2010.

ثانيا: المراجع.

الكتب باللغة العربية.

1- إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط4، د/ت.

2-إبراهيم خليل، العلاقات بالذات، خصوصية الإبداع النسوي، وزارة الثقافة سوريا، د/ط، 1997.

3- إبراهيم أبوطالب، المورثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، دراسة في التفاعل النّصي، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء الجمهورية اليمنية، د/ط، 2004.

4- إبراهيم مُحَمَّد عبد الباقي، الخطاب العربي المعاصر، عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية 1996/1990، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هوندن، فرجينيا.

5- إبراهيم عبد الله، السرد النسوي، الثقافة الأدبية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، د/ط، 2011.

6- أحمد بعلبكي وآخرون، الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، د/ط، د/ت.

7- أحمد توفيق السهلي، حسن الباشا، المعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الخليل، سوريا، د/ط، د/ت.

8- أحمد دلباني، التراث والهوية في المنظور الأدونيسي، من الهوية للحصار إلى الهوية للصيرورة، السؤال عن الهوية في التأسيس والنقد والمستقبل، لمجموعة من المؤلفين.

9- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د/ط، 1982.

10- أديب أبي ضاهر، عادات الشعوب وتقاليدها، دار الفكر العربي، دار الشواف، ط1، 1993.

11- أحمد رشدي صالح، الأدبي الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1971.

12- أحمد زغب، الأدب الشعبي (الدرس والتطبيق)، مطبعة مزوار، الجزائر، ط1، 2008.

13- أحمد أبوزيد، دراسات في الفولكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د/ط، 1972.

14- أحمد أبوزيد، هوية الثقافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 2012.

15- أحمد السجمراني، ويلات العولمة على الدين واللغة والثقافة، دار النفائس، مصر، ط1، 2002.

16- أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، د/ت.

17- أحمد علي مرسي، الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، د/ط، 1983.

18- أحمد فروخ، حياة النص، دراسة في السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004..

19- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1980.

20- أحمد مصطفى أبوالخير، المدخل إلى علم اللغة، المحاضرة السابعة، اللهجات العربية قبل الإسلام، دار النشر، د/ط، 1998.

21- أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية في منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د/ط، 1989.

22- أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق/سوريا، ط1، 2009.

23- الأخضر بن السايح، شعرية المكان في الرواية العربية، ذاكرة الجسد نموذجا، دار التنوير، الجزائر، د/ط، 2013.

24- الأخضر بن السايح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، دار التنوير، الجزائر، د/ط، 2012.

25- أشرف توفيق، اعترافات نساء أديبات، دار الأمين للنشر، الجيزة، مصر، ط1، 1989.

26- أشرف حافظ، الهوية العربة والصراع مع الذات، الدعوة للنهضة الفكرية وإعادة صياغة المفاهيم، دار كنوز المعرفة، عمان/الأردن، د/ط، 2012.

27- ألف ليلة وليلة، دار الكتاب الجديد، درارية، د/ط، د/ت، ج01.

28- أمُحَّد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، دراهيم للنشر، ط1، 2013.

29- آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2006.

30- إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية، 1950-1985، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013.

31- باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، د/ط، 2010.

32- باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2007.

33- بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية 1989-1999، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط1، 1999.

34- بشير بلاج، تاريخ الجزائر المعاصر (1830-1989) دار المعرفة، الجزائر، د/ط، 2006.

35- بشير بويجرة، الأنا والآخر، منشورات دار الأديب، وهران، د/ط، 2007.

36- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

37- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2013.

38- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2015.

39- بول شاؤول، علامات في الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979.

40- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1983.

41- جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب الجزائري المعاصر، دار الفرابي، بيروت/لبنان، ط1، 2003.

42- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، ط2، 1979.

43- أبو جرّة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، شركة الأمل، الجزائر، ط2، 1999.

44- جميل حمداوي، سوسيولوجية النخب المغربية، نموذجا، شبكة ألوكة، ط1، 2015.

45- حسام الدين الخطيب، حول الرواية النسائية. وزارة الثقافة، دمشق/سوريا، د/ط، 1975.

46- حسن أزريزي، تأسيس جماليات الاختلاف بلغة الآخر في كتابات ما بعد الإستعمار، دفاتر البحث العلمي رقم 10، تمثلات الأنا والآخر، كتاب لمجموعة من المؤلفين.

47- حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د/ط، 2012.

48- حسين إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، دراسة أفقية، الناشر للدراسات والتوزيع، دمشق/سوريا، ط1، 2009.

49- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، ط1، 2008.

50- حسين المناصرة، حول الرواية النسائية في سوريا، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د/ط، 1975.

51- حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، اربد/الأردن، ط1، 2009.

52- حفناوي بعلي، مدخل إلى نظرية النقد النسوي ما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

53- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، ناشرون/منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

54- حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2003.

55- حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان/الأردن، د/ط، د/ت.

56- حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري) منشورات دراسات سيميائية/أدبية/لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 1989.

57- خالدة سعيد، المرأة، التحرّر، الإبداع، سلسلة نساء مغاربيات بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، د/ط، 1991.

58- خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، نقد مفاهيم الفك الذكوري، دار البيسان، بيروت/لبنان، ط1، 2005.

59- خليل إبراهيم، النقد الأدبي الحديث في المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان/الأردن، ط1، 2009.

60- الربيع ميمون، نظرية القيم في الفكر المعاصر، النسبية والمطلقية، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د/ط، 1980.

61- رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بثر للنشر والتوزيع، دمشق/سوريا، د/ط، 2005.

62- رزان مُحَمَّد إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، بيروت/لبنان، ط2، 2002.

63- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، دار افريقيا، المغرب/بيروت، ط2، 2002.

64- رضا الظاهر، غرفة فرجينيا، دراسة في كتابة النساء، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق/سوريا، د/ط، 2001.

65- رفيف صيداوي، الكتابة وخطاب الذات، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، ط1، 2005.

66- زبير سلطاني قدوري، الإسلام وأحداث الحادي عشر أيلول 2001، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق/سوريا، ط1، 2003.

67- زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، دار مصر للطباعة، د/ت، د/ط.

68- زهرة الجلّاصي، النص المؤنث، دار سراس، تونس، د/ط، 2002.

69- زهرة سعدلاوي، أساطير الصحراء ونداء الحرّية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني.. مركز النشر الجامعي، د/ط، 2012.

70- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 2004.

71- ساطع الحصري، الأعمال القومية لساطع الحصري، سلسلة التراث القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، القسم2، د/ط، 1985.

72- سالم يغوث، المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت/لبنان، ط1، 1999.

73- سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية) دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010.

74- سعد البازعي، المكوّن اليهودي في الحضارة الغربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط1، 2007.

75- سعد البازعي، مقاربة الآخر مقاربة أدبية، دار الشروق، القاهرة/مصر، ط1، 1999.

76- سعد فهد الدويخ، صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، عالم الكتب الحديث، اربد/الأردن، ط1، 2009.

77- سعيد سلام، دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، دار التنوير، ط1، 2012.

- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/مصر، ط1، 2010.

78- سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة والسلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002.

79- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.

80- سهاد توفيق الرياحي، ظاهرة الأنا في شعر المتنبي وأبي العلاء المعرّي دراسة موازية نقدية)، دار جليس الزمان، عمان/الأردن، ط1، 2012.

81- سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، د/ط، 2011.

82- سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة/مصر، د/ط، 2004.

83- سيد حامد النساج، الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى (1963-1975)، دار التراث العربي للطباعة، القاهرة/مصر، ط1، 1997.

84- سيد مُحَمَّد قطب وآخرون، في أدب المرأة، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2000.

85- شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر (أنساق الغيرية في السرد العربي)، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، ط1، 2012.

86- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2010.

87- شريف رضا، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة عند الجابري، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، د/ط، 2011.

88- الشريف بن علي مُحَمَّد الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، د/ط، د/ت.

89- شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير الغربية، دار ابن خلدون، بيروت/لبنان، د/ط، د/ت.

90- شرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف (قراءة في كتاب نسوية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر، د/ط، 1998.

91- شرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة/مصر، د/ط، 2002.

92- صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط5، 2009.

93- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق الجزائر، ط2، 2009.

94- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، أبحاث في اللغة والأدب، مطبعة دار الهدى، عين امليلة، الجزائر، ط1، 2008.

95-صلاح الدين باوية، أدب المرأة الجزائرية بين اجحاف الداخل وانصاف الآخر، دجلة النص، جيجل، العدد 19، جوان 2016.

96- صلاح صالح ، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 2003.

97- صميم الشريف، الأغنية العربية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق/سوريا، د/ط، 1981.

98- الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د/ط، 2000.

99- الطاهر لبيب، صورة الآخر الغربي ناظرا ومنظور إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت/لبنان، ط1، 2000.

100- طلال حرب، أولوية النص، نظريات في النقد والقصة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1999.

101- عادل عبد الله، التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق/سوريا، ط1، 2000.

102- عباس إبراهيم، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد، الجزائر، ط1، 2005.

103- عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.

104- عبد الجبار الرفاعي، جدل التراث والعصر، دار الفكر المعاصر، بيروت/لبنان، ط1، 2001.

105- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منظمة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د/ط، 1986.

106- عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، افريقيا للشرق، الدار البيضاء، د/ط، 1999.

107- عبد الرزاق الداوي، في الثقافة والخطاب، عن حرب الثقافة، حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت/لبنان، ط1، 2013.

108- عبد السلام أقلمون، النص الروائي والتراث السردي، دار الأحمدية، الدار البيضاء المغرب، د/ط، 2000.

109- عبد السلام بن عبد العالي، أسس الفكر المعاصر، مجاوزة الميتافيزويقا، دار توبقال للنشر، ط2، 2000.

110- عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة العربية، القاهرة/مصر، ط1، 2003.

111- عبد العزيز بن عثمان التويجري، التراث والهوية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، الرباط/المغرب، د/ط، 2011.

112- عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 1990.

113- عبد الله إبراهيم، التفكيك، الأصول والمقولات، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، د/ط، 1990.

114- عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، الجزائر، د/ط، 1985.

115- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط2، 1997.

116- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، ط1، 2000.

117- عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د/ط، 2007.

118- عبد المجيد الحسيب، الرواية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد/الأردن، ط1، 2014.

119- عبد المالك اشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد خراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشر/منشورات الاختلاف/الجزائر، ط1، 2010.

120- عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، د/ت.

121- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافةو الفنون والآداب، الكويت، 1998.

122- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردي في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري بشارة)، تقديم أحمد إبراهيم الهواري ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2009.

123- عدنان بن ذريل، الفكر الوجودي عبر مصطلحه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، د/ط، 2005.

124- عدنان علي الرشيم، الأب في الرواية العربية العاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2008.

125- العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى (منظمة الأوراس)، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

126- عزالدين جلاوجي، زهور ونيسي، دراسات نقدية في أدبها مقالات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

127- عفاف بطانية، خارج الجسد، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط1، 2007.

128- على حرب، هذه الحقيقة، المركز الثقافي، بيروت/الدار البيضاء، د/ط، 1993.

129- على حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، ط2، 2004.

130- على حيدر إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، بيروت/لبنان، ط2، 2004.

131- عمر الرويضي، سيميائيات المسرح، إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام/ كلمات للنشر والطباعة والتوزيع، صنعاء/اليمين، د/ط، ط/ت.

132- عنصر عياشي، سوسيولوجيا الديموقراطية، التمرّد بالجزائر، دار الأمير للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1999.

133- عوض يوسف نور، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

134- غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، الأعمال غير الكاملة (12) مطبعة دار الكتب، ط1، 1981.

135- غازي الخليلي، المرأة الفلسطينية والثورة (دراسة اجتماعية ميدانية تحليلية) مركز دراسات الوحدة، بيروت/لبنان، د/ط، 2009.

136- فارس توفيق النبيل، الرواية الخليجية (قراءة في الأنساق الثقافية) شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط1، 2016.

137- فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت/لبنان، ط1، 1992.

138- فاضل أحمد العقود، جدلية الذات والآخر في الشعر (دراسة نصية) دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط1، 2012.

139- فاطمة حسن العفيف، الشعر النسوي العربي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب) نماذج عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد/الأردن، ط1، 2011.

140- فاطمة فضيلة دروش، سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، دار التنوير/الجزائر، ط1، 2013.

141- فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، اربد/الأردن، د/ط، 2010.

142- فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربة، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/لبنان، ط1، 2010.

143- فراح السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط13، 2002.

144- فرج مجدي، محاورات في التجريب المسرحي، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد/العراق، د/ط، 1988.

145- فيصل الحصيد، اللغة والهوية، جدل الثابت والمتغير، السؤال عن الهويّة (في التأسيس، النقد، المستقبل) مجموعة مؤلفين، د/ت، د/ط.

146- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 2004.

147- فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، دار الفكر العرب، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

148- قاسم أمين نقلا عن شفعية صديق، المشروع الفردي باستحضار الآخر (إشكالية النهوض في الفكر الإسلامي المعاصر، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

149- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

150- لونيس بن علي، تفاحة البربري، قراءات نقدية مفتوحة، فيسر للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

151- ليندا عبد الرحمن عبيد، تأملات الأدب في الرواية النسوية المعاصرة، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط، 2007.

152- ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية، دولة الكويت، د/ط، 2013.

153- مجموعة من المؤلفين، المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، تقديم سعيد يقظين، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.

154- محسن مُحَمَّد صالح، القضية الفلسطينية (خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة)، مركز الزيتونة للاستشارات، لبنان، د/ط، 2012.

155- مُحَمَّد الجوهري، علم الفولكلور، دار المؤلف القاهرة، ط3، ج1، 1978.

156- مُحَمَّد الجوهري، الدراسات العلمية للمعتقدات الشعبية، دليل العمل الميداني الجامعي لتراث الشعبي، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ج1، ط1، 1983.

157- مُحَمَّد راتب الحلاق، نحن والآخر، دراسات في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، د/ط، 1997.

158- مُحَمَّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، د/ط، 2020.

159- مُحَمَّد بن زاوي، الأدب النسوي في ميزان النقد العربي والغربي، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط2، 1998.

160- مُحَمَّد ساري، محنة الكتابة (دراسة نقدية) ،منشورات البرزخ، متيجة للطباعة، د/ت، د/ط.

161- مُحَمَّد شوقي الزين، الذات والآخر (تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع) مقاربات فكرية، منشورات ضفاف/لبنان، منشورات الاختلاف/الجزائر، دار الأمان/المغرب، ط1، 2012.

162- مُحَمَّد صالح صديق، كيف ننسى وهذه جرائمهم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د/ط، 2009.

163- مُحَمَّد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية عشر اطروحات، العرب والعولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، ط2، 1998.

164- مُحَمَّد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، ط10، 2009.

165- مُحَمَّد بن عبد المؤمن، عقائد ما بعد الموت عند سكان المغرب القديم، وهران، د/ط، 2011.

166- مُحَمَّد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا الإنسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، 2000.

167- مُحَمَّد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة الأمنية، الرباط، ط1، 2007.

168-مُحَمَّد نورالدين أفاية، الهوية والاختلاف (في المرأة الكتابة والهامش) افريقيا للنشر، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 1986.

169- مُحَمَّد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت/لبنان، دار الشروق، عمان/الأردن، ط1، 1996.

170- مريم جبرا فريحات، البوليفونية في الرواية العربية ودراسات أخرى، وزارة الثقافة، الأردن، د/ط، 2013.

171- مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2013.

172- مصطفى حجازي، التعليق الاجتماعي بسيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الانتماء العربي، بيروت/لبنان، ط4، 1986.

173- منى الشوافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات ضفاف/دار الأمان، بيروت/الرباط، ط1، 2015.

174- منير غسان وآخرون، الهوية الوطنية والمجتمع العلمي والإعلامي (دراسات في إجراءات تشكل الهوية في ظل الهيمنة الإعلامية)، دار النهضة العربية، بيروت/لبنان، ط1، 2002.

175- موسى بن جدو، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، د/ط، 2008.

176- مولود قاسم نايت بلقاسم، إنية وأصالة، شركة الأمة، الجزائر، ط3،د/ت.

177- مولود قاسم نايت بلقاسم، أصالة أم انفصالية، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1991.

178- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي للنشر والتوزيع) بيروت/لبنان، ط5، 2007.

179- نادر كاظم، تمثيلات الآخر، السود في المتخيل الغربي في العصر الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، ط1، 2004.

180- نادية محمود، المرأة المدنية والإسلام في الجزائر، الأبعاد التاريخية والثقافية في الأزمة الجزائرية، د/ط، 2004.

181- نازك الأعرجي، صوت الأنثى (دراسات في الكتابة النسوية العربية)، دار الأهالي، دمشق/سوريا، د/ط، 1997.

182- الناصر عبد اللاوي، الهوية التواصلية في تفكير هابرماس، دار الفرابي، بيروت/لبنان، ط1، 2012.

183- ناصر معماش، النص الشعري النسوي الجزائري، دراسة بنية الخطاب، دار آذار، العلمة، الجزائر، د/ط، 2001.

184- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط3، 1993.

185- نجيب البلدي، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، ديكارت، دار المعارف، مصر، ط2، 1968.

186- نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيبليوغرافيا الرواية النسوية العربية 1985-2004، دار فارس، الأردن، ط1، 2004.

187- نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، د/ط، 2014.

188- نصر حامد أبوزيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1994.

189- نضال صالح، النزاع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، د/ط، 2001.

190- نعيمة المدغري، النقد النسوي (دور المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر، دراسات وأبحاث، الرباط/المغرب، ط1، 2009.

191- نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط1، 2008.

192- هابت حناشي، المحنة الجزائرية شهود يتكلمون، منشورات البرزخ، الجزائر، د/ط، 2009.

193- هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/مصر، ط1، 2015.

194- هويدا صالح، الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/مصر، ط1، 2014.

195- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د/ط، د/ت.

196- يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

197- يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، لبنان، د/ط، 2011.

198- يوسف القرضاوي، الإسلام والعمانية وجه لوجه، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، د/ط، 1997.

199- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي للشعر السنوي، قسنطينة، الجزائر، 2008.

ث- الكتب المترجمة:

1- إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، تر، مُحَمَّد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

2- إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، تر، ثائر ديب، دار الآداب، 2004.

3- إدوارد سعيد: الثقافة ،الإمبريالية، تر. كمال أبوديب، دار الآداب، بيروت/لبنان، ط1، 1998.

4- آرفن جميل: الاستشراق جنسيا، تر. عدنان حسن، شركة قدمس للنشر، بيروت/لبنان، ط1، 2003.

5- إليكس ميكشيللي: الهوية، تر. على وطفة، دار الرسيم للخدمات الطباعية، سوريا، د/ط، 1993.

6- بول ريكور: الهوية والسرد، تر. حاتم الورفلي، دار التنوير، بيروت/لبنان، د/ط، 2009.

7- بول ريكور: الذات عينها كآخر، تر. جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، ط1، 2005.

8- بيار بوردو: الهيمنة الذكورية، تر، سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة، بيروت/لبنان، د/ط، 2009.

9- بيتركوزن: البحث في الهوية وتشتتها في حياة ايريك ايركسون وأعماله، تر. سامر رضوان جميل، د/ط، د/ت.

10- تيزفيتان: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر. فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، ط1، 1996.

11- جاك دريدا: أحادي لغة الآخر أو ترميم الأصل، تر، عزيز توما، إبراهيم محمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية/سوريا، 2009.

12- جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر، صالح جواد كاظم، دار الثقافة والإعلام، بغداد/العراق، ط2، 1968.

13- جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، تر، وفاء شعلان، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009.

14- داريوش شايغان: أوهام الهوية، تر، مُحَمَّد علي مقلد، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط1، 1993.

15- دينيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر، منير السعداوي، مراجعة الطاهر لبيب، المنظمة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

16- رامان سلدن، نظريات النقد المعاصر، تر، جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1991.

17- سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، تر أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002.

18- سلسلة ترجمات نسوية، النقد النسوي الأدبي، تحرير وترجمة وتقديم هالة كمال، مؤسسة المرأة والذاكرة، ط1، 2015.

19- صموئيل هنتنغتون، من نحن، التحديات التي تواجه الهوية الأمريكية، تر، حسام الدين خضور، دار الرأي للنشر، دمشق/سوريا، ط1، 2005.

20- عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، تر، عبد الكريم الشرقاوي، دار بقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د/ط، 1995.

21- عبد الوهاب بوحديبة، الجنسانية في الإسلام، تر، مُحَمَّد على مقلد، دار سراس، تونس، د/ط، 2000.

22- غيرتز كليفورد، تأويل الثقافات، تر مُحَمَّد بدوي، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، ط1، 2009.

23- كارين آرمسترونغ، الإسلام في مرآة الغرب، تر: مُحَمَّد الحوار، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق/سوريا، ط2، 2002.

24- كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1980، تر، خميس بوغرارة، حولية حول مخبر الترجمة والأدب واللسانيات، كلية الآداب واللغات، قسم اللغات الأجنبية، مخبر الترجمة، trell، مطبعة البحث، قسنطينة، أكتوبر، 2002، ع1.

25- ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم، تر، يمنى طريف الخولي، مطابع السياسة، الكويت، د/ط،2004.

26- مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر، عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق/سوريا، د/ط، د/ت.

27- مالك بن نبي: وجهة العالم الإسلامي، تر، عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق/سوريا، د/ط، 1981.

28- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر، مُحَمَّد برادة، دار الأمان/الرباط،المغرب، د/ط، د/ت.

29- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر، جميل نصيف التركي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 1986.

30- هارلميس وهوليوون: سوسيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق/سوريا، ط1، 2010.

31-هيجل: علم ظهور العقل، تر: مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت/لبنان، ط2، 1994.

ث- الكتب الأجنبية.

1- ERNEST cassirer : assai sur l'homme, ED, miniut.tr narbert massa, paris, 1976.

2- Françoise collin, le feminine dans la pensé postmetaphysique auteur de J.Derrida, OP.cit

3- Gill Rassalind, post féminism, media culture ; élément of sensibility european jaurnal of culture studies ; 10(2), 2007.

4- Jean Beaufret : dialogue avec heidgger ; t3.op.cit

Gerrad Gennet : palimpest la literature au secand degrée.ed. seuils paris 1982.

5- Jenkis R social identity, paullege, london, 1996.

6- jerwan sabek : Dictionnaire EL trilingue Anglais, français Arabe, maison sabek, paris.

7- Pierre Massiger : le jeu d'identité, paris, puf 2000.

8- Sylvain Auroux : les notions philosophiques ; tome2 ; ED.m puf. Paris, 1990.

9- Top pierre : identité in encyclopédia universalis; paris, puf, 2000

10- Valeska Wallertein: le féminisme comme pensé de la différence.

ج- المعاجم والموسوعات

1- المعاجم:

1- إبراهيم بيومي مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأمريكية، القاهرة/مصر، د/ط، 1983.

2- بودون –ر- يوريكوف، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

3- بونت بيار وإيزال ميتشال، معجم الأثنولوجيا والأنثروبولوجيا، ترجمة وإشراف مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط1، 2011.

4- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، 1971.

5- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت/لبنان، د/ط، 1982.

6- ابن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتاب العربي، ج3، بيروت/لبنان، د/ط، 1982.

7- عبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994.

8- مُحَمَّد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسات معجم انجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة/مصر، ط3، 2003.

9- مُحَمَّد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة/مصر، ط3، 2003.

10- مجمع اللغة بمصر، المعجم الفلسفي، عالم الكتب، بيروت/لبنان، ط1، 1989.

11- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت/لبنان، ج2.

12- يوسف الشيخ مُحَمَّد البقاعي: معجم الطلاب، عربي-عربي، مراجعة شهاب الدين أبو عمرو، دار المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، د/ط، د/ت.

2- الموسوعات:

1- اندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريف أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت/باريس، 2001.

2- اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر، خليل أحمد خليل، ج2، عويدات للنشر، بيروت/لبنان، د/ط، 2012.

3- م، روز، نثال بودين، الموسوعة الفلسفية، تر، سمية كرم، دار الطباعة، بيروت/لبنان، 1984.

4- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003.

ح- المجلات والدوريات والجرائد

1- المجلات

1- الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سعد دحلب، البليدة، الجزائر.

2- آفاق ع2، المغرب 1983.

3- أفكار ع128/127، عمان الأردن، أكتوبر 1996.

4- الأكاديمية الاجتماعية والإنسانية، 2010.

5- آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، ع2، ديسمبر، 2008.

6- الباحث، ع05، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، 2010.

7- البحوث والدراسات الإنسانية، سكيكدة، ع09، ديسمبر، 2014.

8- الحوار الثقافي، عدد ربيع وصيف، 2015.

9- الحياة الثقافية، ع 195، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، 2008.

10- الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع2، 2009، ع19 جانفي 2015.

11-الرّاوي، تصدر النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ع25، سبتمبر، 2012.

12- الطريق (مجلة شهرية فكرية ثقافية) بيروت، ع04، نسيان، 1975.

13- العربية للثقافة (تصدر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم) تونس، مج1، ع 45، 2004.

14-عالم الفكر (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) الكويت، ع1، 1985، مج 22، ع01 سبتمبر 2005، مج34، أكتوبر/ديسمبر، مج 37، 2009.

15- علامات، مج57، ج57، سبتمبر 1999.

16- علامات في النقد، يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ج44، يونيو 2002.

17- عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع83، كانون الأول 2007، ع 314، س 2010، ع 425، س 2015.

18- فصول (تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، القاهرة) ع04، أكتوبر 1997.

19-الفكر العربي المعاصر، ع 34، ربيع 1985.

20-كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، بيروت، مج 16، ع 64، حزيران تموز 2007، ع 29، 1996.

21- المستقبل العربي، ع 57، نوفمبر 1983.

22- الموقف الأدبي عن اتحاد الكتاب العرب/دمشق، ع328، 1999، ع65، 2002، ع423، 2006.

2-الدوريات

- دراسة أدبية الجزائر، ع02، جانفي 2008

3- الجرائد

جريدة الأحرار، العدد 16، السنة الأولى

جريدة الشرق الأوسط، ع8360، الصادر يوم 18 أكتوبر 2001.

خ- المتلقيات والندوات والمؤتمرات

1- أعمال ملتقى الفكر الإسلامي الأول، الجزائر، 1974.

2- أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي، المركز الجامعي، سعيدة، 16/15 أفريل 2008.

3- أعمال الملتقى الدولي السابع/الثامن للرواية (دراسات وإبداعات)، دار الأمل للطباعة، المدينة الجديدة، تيزي وزو، الجزائر.

4- أعمال الملتقى الدولي الأول لابن خلدون، فرندة، 1-4 ديسمبر 1983.

5- أعمال الملتقى الوطني الأول (سؤال الهوية والإنية عن مولود قاسم نابت بلقاسم في ظل العولمة) منشورات مخبر الحضارات والعولمة، 2010.

6- أعمال الملتقى الوطني PMR الرواية النسائية في الجزائر، النشأة وأسئلة الكتابة أعمال الملتقى الدولي "الرواية الجزائرية بين الخصوصية والعولمة"، جامعة جيجل 17-18-19 أفريل 20166.

7- ندوة الثقافات المحيلة في ظل العولمة، معهد البحوث والدراسات الافريقية، القاهرة/مصر، 2003/04/21.

د- الرسائل الجامعية

1- خير الدين الصوابني، الهوية في التفكير العربي الحديث، شهادة الكفاءة في البحث، إشراف سعد غراب، جامعة تونس، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية 1992-1993.

2- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، إشراف الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2007-2008.

3- ميمونة مناصرية، هوية المجتمع المحلّي، مواجهة العولمة، رسالة دكتوراه في علم الاجتماع والتنمية، جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة، 2011-2012.

ر- المواقع الالكترونية

1- http:// islam. Web.net. ar/ fatwa

2- http:// www. Nizwa.com /browse 45 html

3- http:// www/ thara.sg.com thara/modules new bb/vieu.fonu m php

4- http:// www. Ejtemay. Com/ archive/index. Phpt 6927 html

5- annasr online.com /index. Php/ 2014. 08.17

6-hhtp://ar .m wikipedia.org.

7-hhtp://www.djazairess.com

الفهرس

فهرس الموضوعات.	الصفحة
المقدمة.	أ - ح
الفصل الأول: الهوية، الاختلاف، الأنا الآخر، الكتابة النسوية، مفاهيم مصطلحاتية.	10 –118
تمهيد.	10
I: الهوية.	10
1- الهوية مقاربة معرفية.	12
أ- الهوية لغة.	14
ب- الهوية اصطلاحا.	17
2- الهوية المجتمعية وإشكالاتها.	20
3- الهوية الثقافية.	24
أ- مفهوم الثقافة.	25
ب- مفهوم الهوية الثقافية.	29
II - مفهوم الاختلاف.	32
III: أسئلة الأنا والآخر.	36
أ- الأنا والخصوصية.	37
ب- الآخر والمغايرة.	41
VI- الكتابة النسوية.	46
1- المفهوم وإشكالية مصطلح الكتابة النسوية.	46
أ- موقف النقد النسوي الغربي من المصطلح.	51

ب- موقف المبدعات من المصطلح.	69
1- موقف الرفض الإبداعي.	69
2- موقف القبول الابداعي.	74
ج- موقف النقد العربي من المصطلح.	76
2- ملامح الخصوصية في الكتابة النسوية.	90
أ- الموقف الأول: وجود خصوصية في الكتابة النسوية.	91
ب-الموقف الثاني: عدم وجود خصوصية في الكتابة النسوية.	99
ج- الموقف الثالث: الخصوصية في الكتابة النسوية غير ثابتة.	102
V: الرواية النسوية العربية الجزائرية (النشأة والتطور).	106
تمهيد .	106
1- بوادر نشأة الرواية النسوية العربية الجزائرية.	107
2- أسباب تأخر ظهور الرواية النسوية العربية الجزائرية.	111
3- تطور الرواية النسوية العربية الجزائرية.	113
4- خصوصية الرواية النسوية العربية الجزائرية.	116
الفصل الثاني: "تمثلات الهوية (البعد الديني/البعد اللغوي) في الرواية النسوية الجزائرية"	120 -210
تمهيد.	120
أوّلا: البعد الديني .	121
1ـ الرواية و التوظيف القرآني.	124
2- المجتمع وسؤال الدين.	134

3- الرواية والغيبيات/ الزوايا والأضرحة.	150
4- المرأة واللباس الشرعي/ الدلالات.	152
5- الدين والصراع السياسي.	156
ثانيا: البعد الغوي .	160
1- التهجين.	165
2- توظيف اللغة العامية.	173
أ- العامية في المشاهد الحوارية.	175
ب- توظيف الكلمات المبتذلة.	188
3- توظيف اللهجات المحلية والعربية.	190
1- توظيف اللهجة المحلية الجزائرية.	190
2- توظيف اللهجات العربية.	192
د- التفاعل اللغوي العربي/الأجنبي.	197
الفصل الثالث: تمثلات الهوية (البعد التاريخي– البعد التراثي الشعبي) في الرواية النسوية الجزائرية.	212 –335
تمهيد.	212
أوّلا: البعد التاريخي والقضايا الوطنية والعربية.	214
1- البعد التاريخي.	214
أ- الذاكرة الجزائرية وممارسات الاستعمار (الطمس الثقافي).	215
ب- الحركة الوطنية والاختلاف.	229

ج- العودة للحضور العثماني في الجزائر.	233
د- التنويع التاريخي و المسألة الأمازيغية.	238
2- القضايا الوطنية والهوية.	246
أ- الرواية والوطن والقداسة.	246
ب- صراع الهويات في المجتمع الواحد.	253
ج- الرواية السنوية والإرهاب/ تشويه الهوية.	254
3- القضايا العربية والهوية.	263
أ- القضية الفلسطينية.	264
ب- القضية العراقية.	265
ج- القضية اللبنانية.	267
د- حرب الخليج الثانية.	269
ثانيا: البعد التراثي الشعبي.	272
تمهيد.	272
I: التراث الشعبي (المفهوم والآليات).	273
1- مفهوم التراث الشعبي.	273
2- عناصر التراث الشعبي.	276
3- خصائص ومميزات التراث الشعبي.	277
أ- مجهولية المؤلف.	277
ب- الجماعية.	278

ج- المشافهة.	278
د- الذاكرة والحفظ	279
هـ- الإعراض عن التقيد بالزمان والمكان	279
و- عدم الاكتراث بموضوعية الاحداث	279
ز- تغليب النزعة الدينية	280
ن- استرسال الزمن	280
4- أهمية التراث الشعبي	280
II: علاقة التراث الشعبي بالرواية الجزائرية.	281
III: تجليات التراث الشعبي في الرواية النسوية الجزائرية.	283
1- توظيف المثل الشعبي..	284
2- توظيف الأغنية الشعبية.	297
3- حضور اللباس التقليدي والحلّي.	304
أ-اللباس التقليدي.	304
ب- الحلّي.	309
4- توظيف العادات والتقاليد.	311
أ- الزواج المبكر.	312
ب- الاحتفال بصوم الابن لأول مرة.	313
ج- عادة الدخول إلى البيت الجديد.	314
د- الطقوس الجنائزية.	315

5- المعتقدات الشعبية.	318
أ- ظاهرة السحر والشعوذة.	319
ب- الاعتقاد بكرامة الأولياء والأضرحة.	323
ج- الاعتقاد في العين والكائنات الخفية.	326
6 ـالأسطورة.	329
الفصل الرابع: تمثلات الآخر في الرواية السنوية الجزائرية.	337—446
تمهيد:	337
أولا: تجليات الآخر/الأجنبي/استعمار/ثقافة.	338
1- الأعمال الاستعمارية الوحشية.	340
2- الاستعمار واستغلال ثروات المستعمر.	343
3- تجلي اليهود والاستعمار.	346
4 ـ البعد الحضاري الغربي في الرواية (حوار-صراع).	353
ثانيا: تجلي الآخر الخائن الحركي في الرواية النسوية.	364
ثالثا: تجلي الآخر الإرهابي في الرواية النسوية .	378
تمهيد.	378
1- الرواية ومرجعيات الفعل الإرهابي	382
2- الرواية واغتيال أصوات الرفض/المثقف	386
3- الرواية ومشاهد القتل في المجتمع	393
أ- تجلي اغتيال رجال الأمن.	393

ب- اغتيال رموز الكفاح الثوري/ثورة نوفمبر.	399
ج- الإرهابي وآلة الدم والخراب.	402
رابعا: تجلي سلطة الآخر الذكوري في الروايات.	411
1ـ تجلي الأب في الرواية النسوية.	417
2- تجلي الزوج/الآخر المستبد.	429
3 ـ تجلي المرأة في منظور الآخر/ العنف الذكوري.	440
خاتمة.	448
الملحق.	454
قائمة المصادر والمراجع	461
فهرس الموضوعات	493

الملخص

الملخص:

برزت أواخر القرن العشرين أقليات عرقية وثقافية ولغوية، نتجت عن الذات والهوية، فكان كل طرف يدافع عن مفهوم معين للهوية، سواء أكانت دينية أم عرقية أم ثقافية أم لغوية، مما أدى إلى ظهور مصطلحات جديدة في حقل الدراسات الأدبية والنقدية منها، الكتابة السنوية، الكتابة النسائية، الكتاب الأنثوية.

مثلت الهوية جوهر الموضع وبؤرة الصراع الداخلي للعمل الروائي، لذلك فإن أغلب الكتابات الإبداعية مارست نوعا من التفاعل الوظيفي بين الجوانب المختلفة للواقع الاجتماعي، فكان هناك ربط مباشر بين الواقع الاجتماعي والديني واللغوي والتراثي.

حاولت الرواية النسوية الجزائرية التي تتوق من خلال نصها عبر التخييل إلى تأكيد الهوية ورسم الاختلاف من خلال إعطائها نصوصها هوية أخرى مستقلة بعيدة عن الطابع الذي غلب على أغلب النصوص خلال فترة التسعينات والعشرية التي بعدها.

من خلال هذه الدراسة وجدنا أن نوعا من الإشكالية المتصلة بالهوية تعيشها الرواية النسوية الجزائرية التي تعالج التفكك والتشويه المسيطر على المشهد الواقعي، مما خلق خطاب روائي يعكس هوية الواقع الجزائري ويمثل جوانبه الحضارية والمحلية والعقائدية والتاريخية التي من شأنها أن تطبعه بطابع الخصوصية والتفرد الإبداعي وفق أسلوب يرسخ الاختلاف الذي يميز النص الروائي النسوي الجزائري عن غيره، بحيث تجاوزت الروائية الجزائرية الكتابة عن الذات الأنثوية وتحديد علاقتها مع الآخر المهمين لتتمحور كتاباتها حول العنف والانتماء والأنا والآخر.

كلمات المفاتيح:

الكتابة النسوية، الرواية النسوية، الهوية، الاختلاف، التراث، التاريخ، اللغة، الدين.

: Summary

In the late twentieth centry ethnic, cultural, and linguistic émerged in search of self and identity. Each party de fended a specific concept of indentity, whether religious, ethnic cultural or linguistic, which lead to the emergence of new .terms including feminist writing, women's writing anffeminin writing

Identity represented the essence of the place and the focus of internal conflit of the work, of the novelist so mast of the creative writing practiced a kind of functional interction between the fifferent as pects of the social, religiaus, .linguistic and héritage reality

The Algerian femirist novel tried, thraught its texts through imagination to comfirm identity and draw the difference by giving its texts another independent identity far from the character that dominates mast of the texts .furing the nenéties and the following decade

Throught this dtudy we faund that a kind of file mma related to the identity experience by an Algerian feminist novel that feals with the disintegration and distortion of the domination of the real guide which created a narrative discourse like the Algerian reality with the duration of cultural local ide olgival and his torical as pects that would be fallawed by privacy and creative uniqueness the difference that characterizes the text of the Algerian novelist .writiny are about violence be longinf and the ego

Key words: feminist writing, feminist novel, identity difference, heritage, .language, religion, history

:Sommaire

A la fin du 20 siècle, des minorités et hunniques, culturelles et linguistique ont émerge en quete de soi et f'ifentite, chaque parti à de fenfu une concetion spécifiques de l'identité qu' elle soit religieuse, ethnique, culturelle ou .l'linguistique ce qui a conduit à l' emergence de noveaux termes

Motamment l'écriture féministe, écriture féminisse ; l' indentiterepresentait l'essence du lieu et le foyer du conflit interne du travail de la romanciere de sorte que la plupart des écritures pratiquaient une sorte d'interaction fonctionnelle entre les différents aspects de la réalité sociale il y avait un lien .direct religieuse, linguistique et patrimoniale

Le roman féministe algerien à tente par son text, par l'imaginaire d'affirmer l'identité et de faire la difference en dannant à ses textes une autre identité independante loin du personnage qui dominait la plupart des textes au cours .des années 90. Et de la decennie suivant

A traver cette étude nous avons constaté qu' une sorte d'identité nordique liée à l'ideutitévecué par le roman féministe algerien qui aborde la fésintégration et la distarsion qui domine la scène réaliste ce qui crée discousnarratidreftete l'indentité de la realité et represente ses aspects civilisées, la cause idéologiques et historiques qui l'informercuent du caractére d'initimite et .d'esc lu sivitecreative

Si bien que la romancierealgerienne est allées au dela de l'ecriture sur le soi féninion et de la definition de son rapport à l'autre dominant pour tourner .autaour des thémes de ses écrits autour de la violence de l'ego et de l' autre

Mots clés : ecriturefeministe, roman feniniste, identité, la differznce, .patrimorne, la langue, religion, histoir