تمثّلات المرأة المطلّقة
في قصّة "الطّلاق" (Berru) لديهيّة لويز
Representations of the divorced woman
in the story of "Divorce"(Berru), by Dihya Lwiz

د. حسينة فلاّح‡

تاريخ الاستلام: 13. 05. 2020 تاريخ القبــول: 2021.01.10

ملخّص: يهتمّ هذا المقال بتمثّلات واقع المرأة المطلّقة ووقع كلمتها الأدبيّة في قصّة "الطّلاق" (Berru) للأديبة ديهيّة لويز –الصّادرة في 2013 ضمن المجموعة القصصيّة المشتركة "بذور الاتحاد" (Ifsan n tamunt)–، ويدرس مظاهر التّهميش والمقاومة المتعارضة والمتصادمة، في ظلّ مجتمع الرّفض والإدانة وخطاب التّحدي الأنثوي الفريد، وخصوصيات القصّة النّسائيّة الأمازيغيّة ودورها في تفكيك راهن المرأة الجزائريّة. ولعل من بين ما تفيدنا به هذه الدّراسة تبيُّن حقيقة اعتماد الكاتبة منطق التّفكيك في تمثيل الخطاب النّسوي وسعيها لتجاوز الصّورة النّمطيّة للمرأة المطلّقة وتحويلها إلى قضيّة المركز والمتكلَّم عنه والمطلق سراحه، في رحاب دلالات العمق والسّلاسة والوضوح التّي تزخر بها القصّة النّسائيّة الجزائريّة.

كلمات مفتاحيّة: القصّة النّسائيّة–المرأة–الطّلاق–الزّواج–التّهميش–الكلمة الأدبيّة–الكبت–البوح–التّفكيك–خطاب التّحدّي.

‡جامعة مولود معمري، تيزي–وزّو، الجزائر، البريد الإلكتروني:felahha@gmail.com (المؤلّف المرسل).

Summary: This article deals with the reality of divorced woman and the impact of her literary expression in the story of “Divorce” by the writer Dihya Lwiz; published in 2013 with the story group “Union buds” “Ifsan n tmurt” and it examines the manifestations of conflicting resistance in the society of rejection, condemnation, the unique feminine challenge and the specifities of the Amazighian woman story as well as its role in dismantling the contemporary of Algerian woman.

One of the useful characteristics of this study is to show that the writer adopted the logic of deconstructing the representation of feminist discourse and his attempt to transcend the stereotypical image of the divorced woman and to transform it into the question of the center, of the said and liberated, as part of the sense of depth, fluidity and clarity characterizing the story Algerian feminist.

Key words: woman story – woman – divorce – marriage – marginalization – literary words – suppression – dismantling – challenge discourse

المقدّمة: أثارت الأديبة ديهيّة لويز في قصتها "الطّلاق" (Berru)–المنشورة في 2013 ضمن مجموعة قصصيّة مشتركة، باللغة الأمازيغيّة، عنوانها "بذور الاتّحاد" (Ifsan n tamunt)–موضوعا شديد الأهميّة، وثيق الصّلة بالواقع النّسوي الجزائري إذ تناولت قضيّة المرأة المطلَّقة التّي يُدينها المجتمع والعرف والتّقاليد والفهم الخاطئ للدين، ويُنظر إليها بمنطق الإجرام، وتُؤسَر في دوائر الخوف والخيبة الخانقة.

ينفتح فضاء السّرد عندما تُوجِّه "جميلة"، المرأة الأربعينيّة المطلّقة، كلاما إلى ابنتها "ميساء"، البالغة من العمر خمسَ عشرةَ سنة، بعد خروجها من البيت قاصدة أباها

فتخاطبها على سبيل المناجاة، بنبرة يطبعها اللوم والحسرة والغضب: "كم من سنةٍ انقضت دون أن يسأل إن كنتِ على قيد الحياة أم لا؟، والآن هل يستحقّ أن يراك جميلة؟ آهٍ، يا فلذّةَ كبدي، لو تعلمين"[1] (لويز، 2018).

إنّ دخول الأمّ في حوار داخلي وفيض من الأسئلة المحمَّلة بشحنات دلاليّة عميقة لهو ما يُترجِم حالات من الثّوران النّفسي، مصاحبة لمشهد تَجمّل البنتِ لوالدّها بعد أن صارت شابة، وقد كان غائبا قبل ذلك لسنين طويلة، لم يسأل فيها عنها ولم يشرف على تربيتها، ولم يسهر على مرضها، وكأنّ بالأديبة تستحضر المثل الأمازيغي القائل: "وجدها ناضجة فأكل". ويترتب عن ردة فعلِ الأمّ تلك انتكاسة عاطفيّة تزيدها غربة عن محيطها الاجتماعي، معززة قناع غربتها[2](Kristeva, 1988)، على حد تعبير جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، ما يجعلها أكثر انطواء على الذّات وقابليّة على تكديس ألم آخر فوق آلام أخرى ترسبت مع مرور الوقت، راسمة وشوما في الرّوح، وهو ما عبّرت عنه الرّاويّة بكلمة "الجرح" في المقطع الآتي: "كانت تُحدث نفسَها، لقد أرادت أن تُخرج ذلك الجرح الذي يَنخر جسدَها كالسّم"[3] (لويز، 2018).

تحتمي الأمّ بذاتها وتكتفي بمحادثة عالمها الصّغير ذاك، وتتخذ ديهيّة لويز من هذا المشهد عتبة لولوج عالم "جميلة" المفعم بالأسرار، الذي يبلغ فيه القصُّ حدودَ ذات صيَّرتها أقدارُ البشر ذاتا مغلوبة على أمرها، ويُعد القص أفضل ما اختارته الكاتبة لاستكناه مكنونات تلك الأنا المعذَّبة، ما زاد النّص عمقا ودلالة، فعلى حد قول الأخضر بن السّايح "تبقى بلاغة القص عند المرأة متمثلة في البوح والنّجوى"[4] (بن السّايح 2006)، وقد كان لهذين العنصرين أصداء كثيرة في كافة أحداث القصّة ومع مختلف أفعال شخصيتها الرّئيسة "جميلة" وأقوالها.

تدعونا هذه العناصر البنائيّة والمواقف السّرديّة إلى التّساؤل عن طبيعة الكتابة التّي انتهجتها ديهيّة لويز في تمثيل المرأة المطلّقة في قصتها، وفيما إذا كانت قد جدّدت في طريقة مقاربة قضايا المرأة أم ظلت مقلدة، وهل للتقويض والتّفكيك نصيب في نصها وأثرٌ على البناء العام للحدث وإبراز الفكرة؟

لا نستبعد أن تضمّ الكاتبة صوتها وكلمتها إلى خطاب الكاتبات النّسائيات وتُخضع قصّتها لمواصفات الكتابة النّسائيّة، دون أن يفوتها أمر الاستفادة من فنيات الكتابة المعاصرة وصياغة رؤيتها وفق متطلبات التّغيير والتّفكيك وتقديم البديل. نهدف إلى إظهار ذلك وفهم خصوصيّة كتابة ديهيّة لويز القصصيّة وميزة الكتابة الأمازيغيّة لديها خلال العقدين الأوّلين من الألفيّة الثّالثّة، بالاستفادة ممّا يُتداول في مجال الكتابة النّسائيّة ولدى بعض الدّارسين المتخصصين في هذا الحقل النّقدي الواعد، فضلا عن مفاهيم ما بعد الحداثة التّي أصبحت موضة المبدعين في أيّامنا ووجهة الدّارسين ومحط تركيزهم.

1-بين فكّي مجتمع: الطّرف الأوّل الذي فرضَ قدَره على "جميلة" هو الزّوج الذي لم يُنعت باسمه، تماما مثلما جاءها يوما طارقا بيت أمها التّي همَّت بإعطائها إياه وجعْلها شيئا من "بيت لا تعرفه ورجُل لا تريده"[5] (لويز، 2018)، وكانت نتيجةُ ذلك القهر الطّبيعيّة الطّلاقَ، الذي يَخرج منه الزّوج الغريب الخصم منتصرا. وإذا ما أمعنا النّظر في مشهد زيارة البنت لأب لم يُسهم بشيء في تنشئتِها، أدركنا أنّ في منطق ذلك الرّجل منطقَ مجتمع برمّته، تظل المرأة بمقتضى قوانينه مُلزَمة بالإبقاء على صلاتها بالزّوج، وصيانتها، ويرى نصر حامد أبو زيد أنّ تلك الصّلات "هي العلاقات التّي يتحدّد دور الزّوجة فيها في استرضاء الرّجل بكل الوسائل المُهدرِة لإنسانيتها، وذلك خشيّة الغضب المؤدّي إلى الطّلاق"[6] (أبو زيد، 2004). وليس الطّلاق في سياق قصّة "الطّلاق"- لـ ديهيّة لويز- سوى تجسيد مادي لوضع انفصال سبق الزّواج وتفاقم تحت ظلّه، وعمّق هوة المرأة بالرّجل تحت سقف الزّوجيّة، ليُخلِّف جراحه التّي لا تندمل، تزيد هدرَ إنسانيّة المرأة المفجوعة.

وتشتد كدمات مرحلة ما بعد الطّلاق من منطلق تجريم الرّجلِ مطلّقتَه، وعدِّها الطّرفَ المسؤول عن اختيار نهج الطّلاق، ما يُلزمها مسؤوليّة تربيّة أولادها لوحدها، دون أن تحظى بعطفه وتفهّمِ المجتمع والعائلة في ذلك أوّلُ المعاتبين والمقاطعين. وإن نُسيت أشياءُ الحياة الأخرى فإنّ صورة المطلَّقة ستظل عالقة في الأذهان ومحفورة في الذّاكرة فوريّة تطفو على السّطح بمجرد رؤيّة المرأة واختلاق عورات لها بِنيّة إذلالها وإعادتها

إلى منطق الإذعان، وكأنّ بالطّلاق تتقوى المرأة، وتعلن خروجها عن طاعة الرّجل ورَدّةُ فعل المجتمع بمختلف أطيافه دفاعيّة ضد ما يُعتقد أنّه تمردٌ، وتذكيرٌ –كما تقول سيمون دي بوفوار (Simone De Beauvoir)– بأنّه "ليس من شأن طغيان امرأة إلاّ إبراز تبعيّتها"[7] (دي بوفوار، 1966) وهو حال "جميلة" في القصّة، حيث تَشعر بمرارة كلمة "الطّلاق" حينما يتلفّظها شخص غريب، هو "مهنِّي"، وتحس بالكلمة وكأنّها وصمةُ عار تلازمها حيثما حلّت. وقد أجادت الرّاويّة وصف هذه الحالة النّفسيّة المترتبة عن ملامسة مقصودة للجراح، وتلذُّذ المجتمع بإلحاق الأذى والألم بمن خرجن مُنهَكاتٍ من تجارب زواج فاشلة وتَبعتهُنّ الإساءةُ والقذفُ دون رحمة. هذا ما يفيدنا به المقطع الآتي:

"كلّما كادت تنسى أنّها مطلقة، إلاّ وتذكّرت ذلك حيثما ذهبت، أو ذكّرها به شيء أو أحد. صار ذلك كالظّل التّي لا تفارقها حتى في الظّلام. تحملها معها في أوراقها وقلبها، وتراها في نظرة النّاس إليها. كلّما مرّت إلاّ وأُشير إليها بالبنان، كما لو كانت هي من اختارت وضعها، هي من أضافت كلمةً أخرى تَتبعُ اسمَها كلّما ذُكر. لو عرفت أن نهايتَها ستكون هكذا، لما تزوّجت ولمّا أنجبت، وسيُقال عنها إنّها "بائرةٌ". فمهما فعلت المرأةُ في مجتمعنا، بوجه خاص، لن تفلت من كلام النّاس"[8] (لويز، 2018).

يفضي الحصار الذي يفرضه المجتمع على المطلَّقة إلى إحساسها بالتّيه وخروجها من جغرافيّة المكان والزّمان وخرائط الشّهوة والعاطفة، أو كما تقول كريستيفا، يُشْعرُها بـ "عدم الانتماء إلى أي مكان، وأي زمان، وأي حبّ. يَضيعُ الأصلُ، ويستحيل التّجذّرُ وتغُوص الذّاكرةُ، ويصير الحاضرُ عالقا"[9] (Kristeva، 1988). وممّا يدل على حاضر "جميلة" العالق ثباتُ إدانة النّاس لها، ومُضيِّهم في طريق استحضار حالتّها ووضعها في أحاديثهم، من باب التّهكُّم والسّخط والشّماتة، والتّجريح والطّعن في العرْض والشّرف. وتصبح للزواج مرارةٌ ترادف في حالة "جميلة" انغلاقا يُوسِّع الشّرخ ويُعمِّقه بين أناها الباطنة وأناها الاجتماعيّة[10] (Kassoul، 1991)، وكأنّ المطلِّقَ هو المجتمع في حركته وسكونه، في أمسه وغده، في تلميحه وتصريحه. حتى وإن فلتت المرأة العانس ممّا تقاسيه المطلَّقة جِهارا فإنّ سهام الإدانة لن تضيِّعها، لتغدو المرأة ضحيّة قدرها الأنثوي، الذي ارتضى لها المذلةَ والدّونيّة في ظل ثقافة ذكوريّة أحاديّة الطّرف

والاتجاه والتّوجه، أظهرت ديهيّة لويز فجواتها وتناقضاتها عبر شخصيّة "جميلة" التّي يحملها كلُّ مَنْ حواليها على الاغتراب نفسيا واجتماعيا، وتطليق المجتمع فكريا وأدبيا.

ما دام مجال الطّلاق أوسعَ وأكبر من أن يَخص الزّوجَ وحده، فإن آثاره متأتيّة من منظومة الزّواج ذاتها التّي تستمد قوانينها من مجتمع الذّكر، وتظل وخيمةَ العواقب يشبّهها نصر حامد أبو زيد بـ "السّيف المصلَّتِ على رقبة المرأة، خاصّة في مجتمعات لم تستطع حتى الآن أن تمنح المرأة حقّ الحياة مستقلةً منفردةً عن حماية الذّكر، سواء تمثَّل في الأسرة أو تمثّل في الزّوج"[11] (أبو زيد، 2004). وأن تعيش المرأة تحت الضّغط والتّهديد ويُسلَب منها حق الأمان والاستقلاليّة، معناه أن تُجرَّد حقا من الحياة في أبسط دلالاتها، وأن تُطلَّق باستمرار، ويأسُرُها الخوف في دائرته المغلقة.

الطّرف الثّاني الذي صنعَ قدرَ "جميلة"، وصيَّره مُعلَّقا هو إذن المجتمعُ الذي سَنَّ قوانين التّبعيّة وعدَّد بنودَها، وأنزل المرأة من الدّرجة التّي وضعَتْها فيها الأديانُ السّماويّة إلى الدّرْك الأسفل من الكرامة الإنسانيّة، وفي تصوير ديهيّة لويز لخطابات العنف التّي طالتّ "جميلة" لفظا وإشارة، تذكيرٌ بأنّ تلك المرأة التّي متَّعها الله بحقوقها الطّبيعيّة الكاملة "تحوّلت بفعل الحضارة والتّاريخ إلى (كائن ثقافي) جرى استلابُها وبخْسُ حقوقها لتكون ذاتَ دلالةٍ محدَّدة ونمطيّة"[12] (الغذامي، 2006)، وهو ما قصدت الكاتبةُ أن تُظهره للقارئ وهي تعيد رسم حدود تلك النّمطيّة من خلال بطلةِ قصتها التّي اتخذَتها نموذجا لما نصادفه عادة في إبداعات النّساء، حيث "نجد في المتون الحكائيّة للسرد النّسوي محاور مشتركة لا تَخرج عن مقاومة التّسلّط الاجتماعي والنّفسي"[13] (بن السّايح 2006)، وتكتسي تلك المقاومة طابعا خاصًّا في قصّة "الطّلاق" من حيث إنّها استندت إلى الكلمة الأدبيّة وطلاقتها، وهي أقوى وسيلةَ ردٍّ لدى المرأة المقهورة، فبواسطتها طلّقت جماليا وأخلاقيا من طلَّقها قمعا وقهرا وظلما.

2- طلاقة الكلمة وعنفوانها: ما يصنع التّميّز لدى ديهيّة لويز هو اختيارها نموذجا نسائيا يتحدى المجتمع وقوانينه بالكلمة الشّعريّة التّي تُبعدها عن المألوف واليومي، فنرى "جميلة" وقد خرجت من البيت الذي يُحسسها بالاختناق، راحت- كما جاء على لسان الرّاويّة- "تَخيطُ طرقات المدينة بسيارتها لمرات ومرات"[14] (لويز

2018)، ما يوحي بداية بِحيْرة الذّات وغربة الأنا، ويستقرّ بها الأمرُ في مقهى "الحريّة" حيث اعتادت أن تجلس في إحدى زواياه المقابلة للبحر والجبل لتتأمل جمال المكان العذري المغاير وتُقنع جوارحَها بأنّ سحر بجاية "لا تنعم به بقيّة المدن"[15] (لويز 2018)؛ وهناك، في رحاب ذلك المكان وأعماقه، تطلبُ النّسيانَ وتتسامى عن الواقع برومنسيتها، ويقع لها انزياحٌ من طبيعة ثوريّة مسالمة، ذلك أنّ المرأة، على حد تعبير الدّارس هواري عَدِّي، "كانت قد فارقت المكان الذي كان مكانها، حيث يتطابق الدّاخل والخارج، وقَلبتْ نظام المجتمع العام"[16](Addi, 1999)، وشَرَعَتْ كلمتُها في الإشعاع وشرَّعَتها في وجه كل ما هو قبيح وسيء وضار في دنيا الحياة والحياة الدّنيا الوضيعة.

المكان الذي تتردَّد عليه "جميلة" مكان إلهامٍ وتجديد الأمل والحياة، بفضل ما يوفِّره من عناصر تستثير الشّاعريّة، فالمقهى مقهى "الحريّة"، فيه تنعتق وتعبق مشاعر المرأة التّي جرحتها طلقاتُ الزّوج والمجتمع، وكأن بالكاتبة تقول من خلال ذلك الفضاء الفنّي المفتوح "ينبغي أن نعرف ما فعلته الإنسانيّة بالأنثى البشريّة"[17] (دي بوفوار، 1966) وهي مقولة سيمون دي بوفوار التّي تُسعفنا في استيعاب نص "الطّلاق" باعتباره خطابَ القلب والعقل معا، وقلبًا لخطاب التّهميش والنّسيان، فرُكون "جميلة" إلى زاويّة مكانٍ عام، كالمقهى، وتطلّعها من أحد منافذه إلى النّور والسّكينة، لهي علامات مبثوثة في متن النّص توحي بتمرُّد المرأةِ الباطني والمسؤول على وضعها العالق على "هامش الثّقافة"[18] (الغذامي، 2006)، كما يقول عبد الله الغذامي، ومعارضتها الفكريّة لعقيدة الإقصاء، وإيديولوجيّة التّفرقة بين جنسين لا حياة ولا معنى لأحدهما دون الآخر.

يقترن مشهدُ المعارضة الفكريّة في أجوائه الشّاعريّة الرّومنسيّة، بمشهد استعراض الكلمة وجعلها طليقةً غير مشروطة وغير مراقبة، وقد صاغت الكاتبة ذلك المشهد بترديد نص جريء، كتبته "جميلة" في مكانها الشّاعري المعتاد ونسيته هناك، على لسان "مهنِّى" الذي لم يبرح مكانه وراح يُلحّ في الطّلب، على امرأة لم يستهوه منها إلاّ ما كتبته جرأة، حتى أخذ منها وعدا بلقاء حميمي. والكلمات التّي أطلقتها "جميلة" في مُسوَّدتِها رد أدبيٌّ لما طالها من المجتمع، فكتبتْ متسائلة عن علاقة النّاس بما تنوي فعله بنفسها وحبّها، مُعاتبة الحبيب بهم وفيهم:

"ما شأن النّاس إن مشينا في وضح النّهار، إن أمسكتُ بيدكِ، إن سرقتُ من فمك حُبا. ما شأنهم إن جلسنا تحت البدر، إن رأيتُ وجهك وقد غسله النّور، إن اغترَفْنا من ينابيع اللذة التّي لا تنضب.. يا من أُحبّ.."[19] (لويز، 2018).

انتهج النّص أسلوب المكاشفة وبلغت الكتابة ذروة عنفوانها، وقد طلّقت المطلّقة بها المجتمع طلاقا بائنا لا تلتمس فيه ومنه رجعة، وجاء الخطاب هاهنا مدو يستمد فرادته ويستلهمها من "تشكيل النّص القريب من روح الحياة الواقعيّة التّي تعيشها المرأة ومحاولة تهشيم الذّكورة أو تعريتها وكشف غطاء هيمنتها المتسلّطة"[20] (بن السّايح، 2006) وليس الحبيب المنشود في الكلمات الرّومنسيّة الماجنة ولا "مهنِّى"، الغريب الذي أراد أن يترجم ما في الكلمات إلى فعل، سوى واجهات أماميّة لمجتمع تماثلت عيناتُه ونُسخت على الرّغبة في امتلاك جسد المرأة واغتصابه.

ترضى "جميلة" أن تهَب نفسها لمن قرأ كلماتِها قراءة المتلهِّف المتعطّش، وأَطلق عنانه للشهوة والاستيهام، وتَعْمد بذلك إلى تطليق آخر لمجتمعٍ شرّع الظّلم على المطلَّقة مقدار ما نسبه إليها. وقد وَصفت الكاتبة "جميلة" وهي مستسلمة في بيتها، في وضح النّهار، لمن أرادها وجامَلها لجسدِها، كما أظهرت حالتّها أمام المرآة بعد خروج الشّاب الغريب، وهي تتفقّد تقاسيم وجهها، تماما مثلما فعلت في بداية القصّة، وكأنّ بالكاتبة تتمثّل بمقولة دي بوفوار القائلة بأنّ "جسم المرأة هو أحد العناصر الأساسيّة من وضعها في هذا العالم. إلاّ أنّه لا يكفي وحده لتعريفها. إذ ليس له من واقع وجودي إلاّ عن طريق الشّعور ومن خلال فعلها ضمن المجتمع"[21] (دي بوفوار، 1966)، والفعل الذي تمارسه "جميلة" مرفوض في ظاهره لكنّه في العمق مستحبٌّ ومكبوت، فلم تتردّد في تجسيده نكاية في كل من يستبيح شرف المرأة ويزعزع كيانها ووجودها.

تجعل **ديهيّة لويز** من شخصيّة قصّتِها النّسائيّة نموذجا للمغترِب الذي يستوعب وضعَه الإنساني جيدا، ويدرك أن حياته، كما تقول كريستيفا، هي "حياة تكون الأفعال فيها أحداثا، لأنّها تستلزم خيارات ومفاجآت وفظائع"[22] (Kristeva، 1988)، أمّا الخيارات فهي ما أرادته الكاتبة مقتنعة مسؤولة في سبيل نصرة بناتِ جنسها، والمفاجآت هي كل ما يعترّض طريق نهضةِ المرأة من جهة النّساء والرّجال دون سابق إشعار وأمّا

القطائع فهي التّنازلات التّي يتعين على المرأة أن تَقْبل بها وتُباشرها في حياتها لبلوغ وضع التّعارف بينها وبين الجنس الآخر، ومن سبل ذلك– كما صرّحت في لقاء لها سنة 2013– تبنّي كتابةٍ "تَصدر من القلب، ممّا نعيشه كل يوم، ممّا يتحتّم علينا فعله لمجتمعنا، لثقافتنا، لبلدنا"[23]، وهي متطلّبات البناء والحوار والتّعايش التّي أفنت الكاتبةُ حياتها من أجل بذرها في أعمالها الأدبيّة وحياتها كإنسان آمن بالإنسان.

3–القصّة الأمازيغيّة وتفكيك الطّلاق المركّب: اختارت ديهيّة لويز القصّة القصيرة قالبا لنصّها الأدبي، واعتمدت كتابةً ميزتها الإيجاز والتّكثيف وسِمتها البساطة والوضوح والإيحاء في آن، فعمدت إلى تصوير وضع المرأة المعلّق في المجتمع الذّكوري الذي زاده الطّلاق تعليقا وإرجاء. ويبدو الحدث الرّئيس مرتبطا بحالة "جميلة" النّفسيّة التّي تتراوح بين الانغلاق على الذّات ورفض الآخر الذّكر وقبول التّواصل الجسدي الخارجي معه في النّهاية، من باب رفع التّحدي وتجاوز تجربة الكبت. ويقع في سياق هذا التّطور النّفسي، الذي يطبع القصّة القصيرة بوجه عام، تفكيك مزدوج لمفهوم الطّلاق على صعيدي المجتمع والأدب، يتجلّى في توظيف شخصيّة نسويّة شاعرة تُزيح بالكلمة الطّليقة كمامة القمع وستار الإقصاء.

ترتبط قصّة "**الطّلاق**" بمجال زمني قصير محدود نسبيا يمتد على مدى يومين من أيام شهر جويليّة، فيعيد الأوّل مشهد اقتحام "مهنِّي" خلوة "جميلة" في مقهى "الحريّة" حيث كانت تتردد دوريا لتستريح وتكتب، ويصور الثّاني لقاء الاثنين في بيت "جميلة" وتواصلهما الجسدي واللفظي. وتتخلل المشهدين استذكارات المرأة لماضيها ولزواجها وتأمّلاتها أمام المرآة، وحوارها مع ابنتها "ميساء"، وتلذذها بمدينة "بجاية" والوسط الطّبيعي–الجبلي والبحري–المحيط بها، وهي على متن سيارتها أو جالسّة بمقهاها المفضل. ولا تنفصل هذه المسائل الجانبيّة– دون أن تكون هامشيّة– عن تبعات الطّلاق المزمنة والحادة على شخصيّة المطلّقة، فالقصّة من هذا المنطلق تُظهر "لون الزّمن الذي يولّد لدى الشّخصيّة عاطفة فريدة، لكن هذا الحدث البسيط يدَع المجال لتخمين كل تعقيدات الحياة التّي استُخلص منها والتّي يسعى الكاتب لترجمة كل القوة الكامنة فيها"[24](Ouellet, 1975)، فتترجم "**ديهيّة لويز**" ما يصنع يوميات "المطلّقة" ويعيق

حركتها ويخنق صوتها ويحول دون تجديد حياتها والتّفكير في مستقبل أحسن لها، داعيّة القارئ إلى التّفكير عمّا يُعقّد حياة تلك المرأة، وفيما إذا كان سلوكها المندفع في النّهاية مؤشّرا على بداية استرداد جسدها وحق التّصرف فيه والأخذ بزمامه وجعله مكتسبا يُنتزع مثلما تُنتزع بقيّة أشيائها وخصوصياتها ليعاد امتلاكها؟

إنّ ما يسترعي الانتباه في القصّة، إدخال عنصري الصّدفة والمفاجأة في محاولة تغيير سلوك "جميلة" وكسر رتابة الأيام والعادة، إذ أجابت الغريب الذي دعاها إلى تمكينه منها بما لم يتوقع تحققه بسهولة وسرعة، وبما لم تُمهّد له هي وترتّب: "رشقَته بكلمات لم يتوقعها: –غدا على السّاعة الثّانيّة. تعرف الدّار!"[25] (لويز، 2018). وكلمة "رشقته"، التّي تقابل الصّيغة الأمازيغيّة (teḍeqqer–as)، جاءت لتخدم سياق التّمرد الذي لا يتطلّب وقتا ومعلما زمنيا بقدر ما يتطلب استفزازا وإثارة قد تكون من طبيعة تلك التّحرّشات التّي تطالها يوميا لسنوات وسنوات. فالصّيغة مجازيّة والقرينة الدّالة على ذلك لفظة "كلمات" (imeslayen) التّي تزيد النّص الأصلي قوة وإيحاء، ذلك أنّ الرّشق بالكلمات يعني مباشرة الدّفاع بالهجوم وتوظيف أشياء الآخر ضدّه، فالغريب الطّامح إلى المرأة يعرف كل شيء عنها، بما في ذلك طلاقها، ما يدفعها إلى تذكيره بعبارة تعجبيّة لا تقل استفزازا، "تعرف الدّار" (Tesneḍ axxam!)، والدّار هي العرض والسّريرة، فهو في جرأته لا يقل رغبة عن غيره من أبناء جنسه في تقمص دور الرّقيب الحسيب عليها، فعمدت بذلك إلى قلب المألوف وتبني الارتجال في القول والفعل لتُطلع ذلك الآخر أنّها صاحبة القرار والمسؤولة عنه، وليس العكس، وأنّها في حدث الطّلاق طلاق المجتمع وتطليق الذّهنيات، ستكون الفاعل لا المفعول به.

ولعلّ النّموذج البشري الذي اختارته الكاتبة من بين النّماذج التّي لا تقل نِسب الطّلاق فيه شأنا، فمنطقة القبائل، كغيرها من المناطق الجزائريّة والمغاربيّة والإفريقيّة تشهد أرقاما لا يستهان بها فيما له صلة بحل العلاقة الزّوجيّة، وقبل أن تختصّ المسألة برقعة جغرافيّة دون أخرى وبمرحلة زمنيّة دون أخرى، فهي ظاهرة إنسانيّة بامتياز وكونيّة بوجه عام قديمة قدم الإنسان، إذ تستوي فيها البداوة والحضارة، فمع أنّ الحدث يقع في الألفيّة الثّالثّة، ومع أنّ الحيز النّصي يُظهر بعض آثار الحداثة (سيارة تقودها امرأة

شاب حائز على شهادة البكالوريا)، إلاّ أنّ المكروه قد وقع وأبغض الحلال قد كان ولكن الطّلاق يظلّ مع كل ما حملته موجات الحداثة وروافد التّكنولوجيا، أكثر من أي وقت مضى، "إحدى العلامات البارزة للظلم المقنن في حق المرأة"[26] (مساعدي، 2012) والموجّه ضدّها لإلحاق الأذى بها، والإبقاء عليها هشّة ضعيفة، وهو ما ينافي الشّرائع السّماويّة التّي تدعو إلى التّسريح بمعروف، ويتنافى مع الدّساتير البشريّة التّي تنص على احترام الكرامة الإنسانيّة.

إنّ الكاتبة، وهي تفكك الطّلاق اجتماعيا وثقافيا، تعمد إلى تكبير صورة امرأة مطلّقة تودّد إليها شاب وتغزّل بها، مستعينا بقصيدة شعريّة حرة كانت قد نسيتها–منذ شهر– على الطّاولة التّي كانت تجلس فيها، متخذا إياها ذريعة لمخاطبتها ورفع الكلفة عنها وتذكيرها بألمها الدّائم: "أنت مطلّقة"[27] (لويز، 2018). لكن المتدبر في المشهد، يدرك أنّ مصدر تلك الجرأة غير المعهودة لدى شاب تجاه امرأة لا يعرفها، أمران: أنّها "مطلّقة"، وتكتب شعراً "جريئا". ما حمل الغريب على استسهال المرأة التّي عدّها غنيمة قانون الهيمنة الذّكوريّة، وتصنيفها أخلاقيا والتّفكير في الظّفر بها جسديا، وخدش كبريائها وزعزعتها معنويا.

ليس سلوك الشّاب "مهنّي" سوى تجل راهن للخطاب الذّكوري على صعيدي القول والفعل، فهو تحيين له وترجمة ميدانيّة لمظهر من مظاهره في أيّامنا، وكأنّ بالكاتبة وهي تفكك وضع المرأة القبائليّة المعاصرة، تضعنا مجدّدا أمام الصّورة النّمطيّة القديمة المرسومة حول النّساء، والتّي لخصها بيير بورديو (Pierre Bourdieu) في مقولة "أشياء معروضة في سوق المتاع الرّمزي"[28] (بورديو، 2009)، ولعل كلمة "سوق" كفيلة بأن تلخّص بمفردها فكرة تشييء المرأة ووضعها في الدّرك الأسفل من المجتمع، باسم المتعة والاستغلال (الاستبداد) الجسدي، وليس أدل على ذلك في القصّة من كلمة "أريدك" (Bɣiɣ–kem)[29] (لويز، 2018)، وقد أُلقيت على مسامع المرأة بعد وقت وجيز من قطع خلوتها يتلخّص لفظا في خمس جمل صدرت من الشّاب وارتبطت على التّوالي بـ: طلب الجلوس، قراءة القصيدة المنسيّة، تبرير سبب تواجدها عنده، والتّعريف باسمه وتقديم معلومات عن المرأة، ثم مجاملتها وتشبيهها بالقمر. وهذه المقدّمات لا

تعدّو أن تكون وسائط كلاميّة نفعيّة تكشف عن نوايا الشّاب في فرض قانون عرض وطلب يناسب طموحه ويشبع غريزته، تكون المرأة بمقتضاه في متناوله بلا مقابل منه ولا ممانعة منها.

تُقابل الكاتبة هذا السّلوك النّمطي الذي تجذّر لدى الرّجل–قديما وحديثا–بردّة فعل المرأة التّلقائيّة الفجائيّة، ففضلا عن عدم ممانعتها وإبداء استعدّادها، استقبلت الشّاب يوم الميعاد بنبرة عتاب: "مرحبا، لقد تأخّرتَ"[30] (لويز، 2018). وهنا مكمن المفارقة فالمسالمة في هكذا مسائل قد يعني الانصياع والخضوع على الطّريقة القديمة، وقبول التّعاشر مع أوّل غريب قد يترجم تيه المرأة ورغبتها في التّشبث، كالغريق، بأوّل يد تمتد إليها، هي من تعيش منطويّة. لكن، أهي بحاجة حقًّا إلى أحد، لاسيما إن كان الأمر مرتبطا بشاب غريب تجهل عنه كل شيء تقريبا؟ يبدو أن العكس هو الأصح، ذلك أنّها تُظهر تماسكا وتمالكا نسبيا للنفس لحظة دعوة الغريب لها، لتُحسسه أنّه هو المحتاج إليها لا هي، فكأنّ بها ستبادر لو لم يبادر لإدراكها أن نزوته النّفسيّة الجسديّة العابرة تحرّكت، وستظل تتحرك، مستجيبة لـ "الفعل النّفسي الجسدي الذي يؤدي إلى جسدنة القانون"[31] (بورديو، 2009)، لتغدو علاقة كل منهما بالآخر مرتبطة بإشباع الغريزة وإسكاتها، فلوم "جميلة" الشّاب على تأخره ثم فتور مشاعرها تجاهه بعد خروجه، "عادت مثلما كانت، كما لو أنّه لم يدخل، ولم يحدث شيء"[32] (لويز، 2018)، كلّها علامات مبثوثة في نهاية النّص تُسعف القارئ في تبيُّن عمليّة القلب التّي وقعت على مستوى القيم المتعارف عليها اجتماعيا وإدراك دور المرأة الأوّل في إحداثها والمباردة بها.

وضعُ المرأة المطلّقة ألهم **ديهيّة لويز** قصّة قصيرة تتخذ من البيئة الاجتماعيّة الثّقافيّة القبائليّة الجزائريّة إطارا زمكانيا لها، ومع أنّ هذا الجنس الأدبي يشهد طور نموه وتطوره في الأدب الأمازيغي المعاصر، إلاّ أنّ الكاتبة– التّي عُرفت أكثر في مجال الرّواية باللغتين العربيّة والأمازيغيّة–استطاعت أن تمنح نصها مواصفات النّضج الفني، إذ استجاب لمبدأ الاقتصاد الذي يتجلى على مستوى الخطاب في "الرّغبة في البقاء في المضمر والإيحاء عوضا عن القول بترديد أصداء المعنى"[33] (Evrard, 1997) وما سُكت عنه هو ما كان من جهة الرّجل لا من جهة المرأة التّي تحررت وشرعت في

تأنيث العاطفة والمبادرة، وشرّعت التّطليق نهجا يكفل لها تجاوز دائرة الطّلاق الآسرة والخانقة.

تتأسّس قصّة "**الطّلاق**" على كتابة نسائيّة موضوعها الهويّة الأنثويّة وخصوصيات المرأة وهمومها، وتقوم العقدة فيها على تمثيل جانب من حياة "المطلّقة" في وسطها الاجتماعي وإظهار مدى قدرتها على التّحكم في صراع المرأة الجدلي مع الرّجل واستيعاب الحالة الشّعوريّة الذّاتيّة والمشتركة بين الجنسين لصالحها. وتخرج "جميلة" منتصرة، فيما يبدو، لأنّها استطاعت مجابهة سطوة المجتمع عليها وانحياز الثّقافة الأبويّة إلى الذّكر، فتحولت بذلك إلى المركز وكانت هي الذّات والموضوع والقيمة وتحوّل الطّلاق من خلالها إلى عامل مناعة فكريّة وأدبيّة وإلى فعل تحرر وطلاقة.

مقابل المركزيّة التّي تتمتّع بها المرأة في قصّة "الطّلاق"، ينحصر الرّجل في دائرة صغيرة هامشيّة، فتظهر عليه ملامح صغر السّن والمراهقة وعدم النّضج، كما يبدو في طور تعليمي انتقالي، مبتهجا بنجاحه في امتحان البكالوريا، وكأنّ فرحة الظّفر بالمطلّقة تزامنت مع تفوقه الدّراسي، ولا شيء سوى هذا يستهويه، وهو من بين ما يؤشّر عليه اسمه الأمازيغي "مهنّي" (Mhenni) الذي يحمل دلالات الاسترضاء، القبول، الموافقة الطّاعة، الإسعاف، والاقتراب؛ بينما تَعْلق باسم المرأة الأربعينيّة "جميلة" (Ğamila) دلالات الجمال الرّوحي والجسمي التّي تمنحها سلطة وقدرا وتجعلها مركز انجذاب الآخر الذّكر الفِتيِّ القاصر إليها، وكأنّ الكاتبة تتنبّأ بانقلاب علاقة الرّجل بالمرأة وعودتها إلى أصلها الطّبيعي الرّوحاني، حيث تغدو– مثلما يحدّدها جوهرها– السّكن والمسكن والجمال والجود التّي يحيا بها من حملته وتحمله وهنا على وهن ويقاسمها ويتحمّل رفقتها حوادث الحياة المحزنة أو المفرحة.

إنّ التّفكيك الذي شغّلته الكاتبة في موضوع الطّلاق هو ذاك الذي يجعل منه انتقالا من الحالة التّي تؤول إليها المرأة في المجتمع الذّكوري وتبعاتها النّفسيّة المزمنة التّي تقعدها وتُثبّط قواها وتُحسسها بالذّنب وتدعوها إلى الاستسلام، إذ نراها في القصّة "تنتقل من زواج تعيس إلى «وضع» اجتماعي هو وضع المطلّقة الذي لم يُنشأ ليمنح السّعادة بالنّظر إلى التّمثيلات الاجتماعيّة السّلبيّة التّي تكون المرأة المطلّقة موضوعا لها في

هذا السّياق، كما لو أن على المرأة أن تتحمّل وحدها وزر الإخفاق في الزّواج وأن تعيش ذلك كخطأ"[34] (Ait Ouali, 2015)، فتتجاوز هذه الحالة الحتميّة التّي لا سبيل لتجنبها، وتعيش حالة وسطى تبقيها في خلوة مع ذاتها ومراجَعة للنفس، ساعيّة للتسامي عن واقع الإدانة وعقدة الذّنب والخطأ، لتبلغ تدريجيا حالة الهدوء والاستقرار التّي تنسيها فكرة الثّأر لنفسها وماضيها وتدفعها إلى الأمام، وإلى استرداد هيبتها، وصلتها بجسدها الذي رُمي إلى خانة المحظورات، والتّفكير في الحياة والرّاهن، ومباشرة العيش البسيط دون الالتفات إلى أنظار المجتمع والتّقيّد بموانعه، والتّحلي بما يكفي من الجرأة، مع الحرص على عدم إلحاق الأذى بالغير، ذكورا وإناثا.

إنّ الجرأة التّي صبغت الكاتبة بها شخصيّة "جميلة" ليست من ذلك النّوع الذي يجعلها فظّة أو مشبوهة تزيد المجتمع رقابة عليها وإدانة لها، إنّما هي جرأة تعيد إليها ثقتها بذاتها وجنسها وتستعيد على إثرها صلتها الطّبيعيّة بمحيطها الثّقافي، فبدلا أن تُصوَّر وتُركَّب وفق "أثرِ العلاقة الجوهريّة الذي يُنصِّب المرأة في وضع كائن– مدرَك محكوم بأن يدرك نفسه عبر الفئات المهيمِنة، أي الذّكوريّة"[35] (بورديو، 2009)، تريد أن تدرك نفسها بنفسها وتتحكم في شرطها وتتصرف في حياتها تصرّف الذّكر فيها وكأنّ الكاتبة في معرض استحضار ومعارضة القول القبائلي المأثور القائل بأنّ "الرّجل لا يعيبه شيء أبدا"؛ فتضع بطلة قصّتها "جميلة" في مشهد مناف للأخلاق وتجعلها تتزين، تبادر، تترقب، تهفو، وتحس، وما إلى ذلك من مشاعر، لتذكّر من تناسى أو غفل أنّ البشر سواءٌ في توليد المشاعر وتلقيها وترجمتها كبتا أو إفصاحا، فيستوي الجنسان في نُشدان الحريّة واتباع أهواء النّفس، كما يستويان في الخطأ والضّعف، فلِمَ يُدان أحدهما على حساب الآخر أو بسببه. هذا ما أرادت الكاتبة أن تمثله لنا، فقرنت بين ما يُعتقد أن مصدره المرأة، وهو الطّلاق، وبين ما يُعتقد أنّه من تدبيرها أو كيدها وهو الفاحشة. فاعتمدت التّفكيك لتبطل هذه الأحكام القبليّة وتُظهر المرأة المطلقة في لحظة ضعف وقوة في آن، ضعف بشري لا يُعصم منه سوى الأنبياء الأصفياء والأنقياء الأطهار، وقوة لأنّ ما يسري عليها يسري على الرّجل ويكلفها أو يجنبها مثله خطاب

الإدانة والشّجب والاتهام، فإمّا أن ينعما بالمركز سويا أو يشقيا في الهامش دون تمييز بينهما أو مفاضلة.

حرصًا على مباشرة التّفكيك من بداية القصّة، تعمد الكاتبة إلى وضع مقدّمة وصفيّة انفعاليّة مونولوجيّة وحواريّة في آن، فتصف وجه "جميلة" وجسدها المنعكسين في المرآة وما انتابها من إحساس داخلي غامض وهي تتفقّدهما وتعاين درجة ترهلهما، يترواح بين الخوف والاطمئنان والثّقة، ثم تنقل حوارها مع ابنتها بخصوص الأب (الطّليق) وجدوى التّزيّن له، وتعود إلى تمثيل الانفعال الدّاخلي فتصور "جميلة" وهي تأسف على جني الطّليق غير المستحق لثمار تربيتها الشّاقة لابنتها. وتعمد إلى إنّهاء القصّة على مشهد المرآة وتكرار عبارة ملامسة "جميلة" شعرها وتكحيل عينيها، ويلاحَظ ربط المرآة في الحالتّين بفعل الوقوف، "وقفت أمام المرآة" (Tbedd sdat n lemri)[36] (لويز 2018)، وهذا ما يؤشّر على رغبة الطّليقة في مواجهة الواقع، واقعها هي، بعزم فالوقوف يفيد مجازا النّهوض بعد الجلوس والقوة بعد الضّعف والاستقلاليّة وتحمل المسؤوليّة وما يزيد هذه الدّلالات امتدادا وانتشارا في ثنايا النّص رؤيّة امرأة أخرى في المرآة–هي انعكاس لها–محافظة على جمالها، ويفيد الجمال المنعكس قوة الباطن وصلابة الشّخصيّة وجلاء الثّقة والأمل.

تتبني قصّة "**الطّلاق**" على تعارض المواقف وتناقض الوضعيات، ونتلمس ذلك في جمع الكاتبة ضمنيا بين ثنائيات "العزوبة/ الزّواج"، "الزّواج/ الطّلاق"، "الطّلاق/ العزوبة"، وهي ثنائيات تلتقي وتفترق في شخصيّة "جميلة"، لتقرّبها أحيانا من القارئ وتبعدها أحيانا أخرى، ذلك أنّها امرأة زُوجت عنوة ثم تطلّقت بعد تجربة قاسيّة وغدت عزباء، لكن وضع العزوبة الجديد أضناها وعكّر صفو حياتها وبات يُحسسها بالأسف والحنين إلى العزوبة الأولى الأصليّة. تقول الرّاويّة: "لو عرفت أنّ نهايتها ستكون هكذا لما تزوّجت ولمّا أنجبت، وسيقال عنها إنّها «بائرة»"[37] (لويز، 2018). فكأنّ بالكاتبة تقوّض أقوالا مأثورة حددت قيمة المرأة قياسا إلى زواجها وزوجها، من قبيل: "لا يَقرّ للمرأة قرار إلاّ في بيت زوجها"، "الزّواج شر لا بد منه"، "امرأة بلا زوج، أرض بور"؛ وتصوغ تصوّراً بديلا استنادا إلى الحكمة القائلة بأنّ "أوّل خطوة نحو الطّلاق الزّواج"

فيكون الزّواج القسري–في سياق قصّة "**الطّلاق**"–منبعا للشر الذي لا حتميّة في وقوعه وجعله مقدّرا، فأن تظلّ المرأة عانسا أسلم لها من أن تفقد حريتها المقيدة قبل الزّواج وتظل طليقة المجتمع برمته وأسيرته يتعهدها بالحصار ويتوعّدها بالمهانة. تنقلنا الكاتبة بين هذه الوضعيات وتضعنا في مفترق طرق حياة المرأة في الثّقافة المغاربيّة بوجه خاص والإسلاميّة بوجه عام، وبذلك "تكرّس القصّة الثّنائيات وتصادُم الأضداد"[38] (Evrard، 1997)، ما يزيدها تفكيكا لوضع امرأة ما قبل الطّلاق وما بعده، وتشريحا لخطاب الزّواج القهري التّعسفي الذي يتأسّس على أنقاض طلاقة العزوبة ويؤسّس لتطليقها.

يتجلّى التّفكيك على المستوى الأدبي في اختيار الكاتبة شخصيّة شاعرة تتداعى لديها الأفكار وتتزين كلماتها بالأدب، فتستلهم الجمال ممّا حواليها لتحوله إلى شعر منثور، وتملأ جوارحها بمناظر الطّبيعة الخلابة المنبعثة من لقاء جبل "قوراية" (Guraya) والبحر، فتركن إلى الهدوء والسّكينة حيث تحب أن تجلس وتطيل التّأمل وتطلق العنان للخواطر والكلمات: "كلّما ضاق قلبها وأرادت النّسيان، ذهبت إلى هناك واتخذت لنفسها زاويّة في الجهة المقابلة للبحر. حينما تُلقي عينيها فيه، تَدخل الصّمت وتجتاز الفراغ. بعدما تستفيق، تأخذ القلم وتسجل ما جناه عقلها"[39] (لويز، 2018). هذه الميزة التّي ظهرت بها شخصيّة "جميلة" من بين ما زاد جمالها قوّة وقوّتها جمالا وأبقاها متماسكة وسط أسهم الإدانة والاحتقار التّي ظلّت تأتيها وترشقها من كل صوب وتعبُر بها أشواط فراغ متتابعة ومحطّات صمت متقاربة، لتستقر فيها وبها وعيا خلاّقا وفكرا بناء يعيد إليها ثقتها وتوازنها، فعلى حد قول غيورغي غاتشف (Georgii Gachev) "الوعي (الفكرة)، أو الكلمة، قوّة ذاتيّة"[40] (غاتشف، 1990)، وهي في حالة "جميلة" دخول طور استعادة الإيمان بالذّات الأنثويّة والأمان في الحياة ومراودة الكلمة ومضاجعتها والوفاء لها.

في القصّة علامات نصيّة تنم عن رهافة إحساس "جميلة" واستعدّادها الفطري للاحتماء بالشّعر ضد ما يعكر صفوها، كطليقها الذي ينعم برؤيّة ابنةٍ شقيت في تربيتها: "كانت تحدث نفسها، لقد أرادت أن تُخرج ذلك الجرح الذي ينخر جسدها كالسّم"؛ وأجواء

البيت الخانقة بعد خروج البنت: "تبدّل الأفكار التّي كانت تحوم فوق رأسها"؛ وجرأة الشّاب الغريب "مهنّي" الذي لم يعر خلوتها وتركيزها اهتماما: "أرادت أن تصبّ عليه غضبها، لكنّها صمتت، وعادت إلى ما كانت تكتبه"؛ وكلمة الطّلاق التّي أنهى الشّاب كلامه: "تحولت ابتسامتها إلى غيظ، وصار الغضب الذي ملأ فمها كلمات لم تقلها"؛ ووقع الطّلاق على حياتها: "تحملها معها في أوراقها، وقلبها"؛ وحالتّها النّفسيّة المندفعة لدى مبادرتها بدعوة الشّاب إلى بيتها: "تسرّب هواء الجنون إلى عقلها"[41] (لويز 2018). نلاحظ مناسبة كل مقال لغوي في الشّواهد السّابقة لمقام الإنشاء الحر والتّعبير التّلقائي المترجمين لحالة المرأة الشّعوريّة التّي تأذّت وتحملت وكابدت وواجهت فصاغت ذلك كلّه فكرا ولغة وإحساسا لا يحسن صياغة مركّبه وتركيب صياغته إلاّ امرأة تعي أنوثتها وتحسّ بالحاجة إلى تأنيث فكرها ولغتها، ذلك أنّه من منظور الكتابة الأنثويّة "تحتاج اللغة إلى امرأة تناضل من أجل أنوثة النّص وأنوثة قلم الكاتبة، لكي تردّ اللغة إلى أصلها الأوّل وتسعى حقًّا إلى تأنيث المؤنّث"[42] (الغذامي، 2006)، فحرصت ديهيّة لويز على إعادة الكلمة والمبادرة لامرأة انبعثت من رحم الطّلاق الزّوجي والأسري والاجتماعي والثّقافي لتنطلق طليقة مطلّقة كل ما يجردها من أنوثتها ويذكّرها دون أن يذْكرها.

يتجلّى تأنيث النّص في إعادة تأهيل الأماكن العامّة لاستقبال المرأة، فلم يعد المقهى في القصّة، حكرا على الذّكور بل مكانا حرا–وقد سُمي كذلك–ترتاده "جميلة" وتجلس فيه للتأمّل والكتابة، وتسارع إليه الخطى كلّما آلمها أمر أو استوحشت من المحيط الاجتماعي، أو رغبت في الاستئناس بالطّبيعة. والبحر أكثر عناصر الطّبيعة تأثيرا فيها وتلطيفا لمعنوياتها، فنراها تجلس بمحاذاته في المقهى لتكتب، وتلقي نظرتها إليه لتكظم غيظها حينما يذكّرها الشّاب بأنّها مطلّقة. ويكمن سرّ هذه العلاقة الحميميّة بين المرأة والبحر في أنّ كليهما كثير الغموض والتّناقضات ومصدر الأمان والخوف وأهل للجمال والكرم والجود والسّعة، وكليهما عميق صاف ومضطرب، هادئ وعاصف. ويختص البحر في نفوس الأدباء والفنانين والفلاسفة وذوي النّفوس المرهفة بمنزلة "كاتم الأسرار" وهو لدى المرأة الشّاعرة–كحال "جميلة"–التّي ضايقتها بيئتها البشريّة، خير من ينصت

إلى آهاتها ويصغي إلى بوحها واعترافاتها، ويدعوها إلى الاغتراف من جواهر الأعماق ودرر المعاني.

تمنح الكاتبة نصّها المؤنّث خصوصيّة الإقرار بهويّة الذّات وأصولها المتجذرة عبر المكان والزّمان، فتشيد بمكانة مدينة "بجاية" وعمق مناظرها وأصالة جمالها، فهي– تقول الرّاويّة– "تنعم بسحر لا تنعم به بقيّة المدن"[43] (لويز، 2018)، ولعلّها تذكّرنا هاهنا ببجاية "الشّمعة" ومنارة المغرب الكبير التّي اقترن اسمها بالنّور والعلم والمعرفة. ولا يغيب عن وصف المدينة السّاحرة جبلُها "قوراية" الذي يُعدّ أيقونة دالة على تاريخ عريق يرتبط بالأمازيغ ووجودهم الثّابت الصّامد بالمنطقة وولعهم بالحريّة، و"يمّا (أمي) قوراية"، حارسة المدينة، المرأة الطّاهرة التّي علقت باسمها الأساطير والرّوايات، ولم يبق منها سوى جسد صخري لامرأة تمد رجليها مستقيمة فيراها الزّوار من بعيد. وما يناسب سياق القصّة، التّي نحن بصددها، هي تلك الرّواية التّي تحكي قصّة فتاة عفيفة جاءت إلى الجبل من إحدى قرى بجاية، لتحتمي به وتستقر فيه وتتعبد، فرارا من عريس فُرض عليها، إلى أن تموت هنالك. كما تناسب السّياق رواية أخرى أقرب إلى الواقع تصور مقاومة امرأة صالحةٍ غزو الإسبان لمدينتها وثورتها على الذّل والاستبداد. وتتحول الأيقونة إلى رمز حينما تصبح المرأة العابدة الطّاهرة الثّائرة عنوانا للمدينة وكناية تلميحيّة عنها وعلامة ذهنيّة مفتوحة "ذات بعدين بحيث يشير الوجه الدّلالي إلى الوجه اللا– دلالي. الرّمز مقيد بطريقة لا تتقيد بها الاستعارة. فللرموز جذور"[44] (ريكور، 2006) تحتمل التّأويل المستمر، فتكون في حالة قصّة "الطّلاق" سندا تاريخيا للمرأة الكاتبة المبدعة، ومرجعيّة نفسيّة أخلاقيّة لخطاب التّمرد الأنثوي ولحالة النّفور المبررة من الإقصاء والإساءة، ودعامة أدبيّة فنيّة للتسامي الحر–حريّة نساء الأمازيغ–عن أفعال البشر ومواراة سوءاتهم بعد كشفها وتعريتها.

سلكت **ديهيّة لويز** مسلك الكتابة القصصيّة المعاصرة في قصّتها "**الطّلاق**"، فكانت قضيّة "الطّلاق" قضيّتها الأساسيّة، وتمثيل "المطلّقة" غايتها الأولى، ومع أنّ الموضوع قديم وملازم للبشر في حياتهم، كُتب حوله ما كتب وأشير إلى بعض آثاره في زوال الرّوابط الأسريّة، إلاّ أنّه شكّل محور الشّخصيّات وبؤرة الحدث العام وإطار القصّة

وهيكلها لدى الكاتبة، فقد صوّرته من زاويّة الضّحيّة، وقصدت بذلك تمثيل هامش المهمّش، وإظهار وقع الثّقافة الذّكوريّة المضاعف على المرأة التّي يطالها طلاق عام باسم المجموعة والذّهنيّة السّائدة. فعمدت، على طّريقة ما بعد الحداثيّة، إلى جعل هذا الهامش مركزا ومحط اهتمام شخصيّة ذكوريّة شابة متطفلة متعطشة تعيش في الأطراف تبادر المطلقة التّي غدت طليقة إلى التّأسيس معه لأواصر التّعايش، فقوّضت مقولة الخطاب السّائد المُقصي: "لا تأخذ المطلق ولا تسكن في المعلّق".

صبغت الكاتبة قصّتها بعناصر من ثقافتها الأمازيغيّة الجزائريّة، وحرصت على تكثيف العلامات المحيلة إلى ماضي بيئتها وحاضرها، لتحفز مجتمعة قريحة المرأة الأديبة وتمضي بكلمتها إلى حيث لم تستطع الوصول قبلا وفعلا لاعتبارات ثقافيّة واجتماعيّة، فأنّثت لغتها وخطابها وفضاءها النّصي، وأنّثت أفكارها بصور التّمرد الهادئ الدّؤوب الذي يعيد للمرأة المطلقة اعتبارها وحقها في العيش الطّبيعي المشترك، وجعلت ذهنيّة الطّلاق موضع تفكيك وموضوع تمثيل، فتحولت المرأة، بسِمة الحريّة المتأصلة فيها وإرادتها في تغيير وضعها نحو الأحسن، من المطلّقة المفعول فيها إلى المطلّقة الفاعلة، النّاشدة للطّلاقة والطّامحة في استتباب الأمن الزّوجي والأسري والمجتمعي والإنساني.

خاتمة: منحت **ديهيّة لويز** "المطلّقة" محلا من الاهتمام والتّمثيل في قصتها، فكان العنوان أوّل عتبة نصيّة تخدم قضيّة المرأة التّي سُلب منها حق العيش الكريم، بعدما جُرّدت، قبلا، من حق تقرير مصيرها بنفسها واختيار شريك حياتها ووقت زواجها وكيفيته. وسخّرت الكاتبة نصّها المقترن بزماننا، زمن الألفيّة الثّالثّة، لتدوّن فيه هموم المرأة المعاصرة، وتطلعاتها، وما يميّزها عن الأمس، وما اكتسبته راهنا. ولقد كان في تشريح وضع الطّلاق قراءة ضمنيّة في منظومة الزّواج وتأثيرها على المرأة والاستقرار الأسري وإبراز لتبعات المؤسّسة الثّقافيّة والاجتماعيّة على حياة النّساء في مرحلتي ما قبل الزّواج وما بعده (العزوبة–الزّواج–الطّلاق). وهذا الانتقال الضّمني بين الحدود المرسومة للمرأة والمحدّدة لأهم أطوار حياتها، يتيح للقارئ أن يستنبط الدّلالات التّي ترافق وضع طلاقها وتتولّد عن طلاقتها، وهو ما يمكن تعدّاده في النّقاط الآتيّة:

– تعترض المرأة في المجتمعات الأبويّة عوارض ثقافيّة وأخلاقيّة تحدّ من تفكيرها وتعبيرها وحركتها وتُصيِّرها كائنا ثقافيا يعيش حالة عدم الانتماء، ويأتي الطّلاق ليزيد ذلك الكائن تيها وانحصارا بين فكي العائلة والمجتمع، وإدانة له على وضعه ذاك الذي يُعدّ تمردا ورغبة في إسقاط التّبعيّة عليه؛

– تفكّك **ديهيّة لويز** الصّورة النّمطيّة الموضوعة حول الطّلاق، فتظهر المرأة في وضعيّة ضحيّة يدفعها المجتمع، الذي ظل محافظا متشدّدا في عصر التّواصل الافتراضي، إلى الانطواء على ذاتها والتّزام الصّمت، لكن هذا السّلوك ليس سوى تسام عن الواقع وطلب النّسيان، وتجديد الثّقة بالنّفس وتعزيز الإيمان بالهويّة الأنثويّة، وتأهُّب لاسترداد الكلمة المسلوبة والصّوت المقموع؛

– تضع قصّة "**الطّلاق**" المسكوت عنه والمضمر من جهة الرّجل وتقرنهما به، مقابل جرأة المرأة "المطلقة" وقابليتها على البوح والتّواصل، وصراحة خطابها ووضوح مضامينه؛ وبذلك تنزلها في المركز وتمنحها سلطة القرار وحريّة اختيار ما تراه مناسبا لها وملبيا لحاجياتها وخادما لتطلعاتها؛

– تستجيب قصّة "الطّلاق" لمتطلبات التّركيز والإيجاز والعمق، ويعدّ أسلوبها من النّوع السّهل البسيط الممتنع الذي يسلك نهج ما بعد الحداثة في تعاطي قضايا الإنسان المنسيّة وأمور الحياة اليوميّة، والصّعود إلى السّطح بما ظل مهمَّشا وطالتّه الأحكام القبليّة، كالطّلاق منظور إليه من زاويّة المرأة الأمازيغيّة المغاربيّة، وبعين كاتبة اختارت أن تخاطب قومها بلغتهم الأصليّة، وترسم لهم بأبجديّة عتيقة آهات المرأة العزباء المتزوجة، أو الطّليقة، وتوقها إلى انطلاقة طليقة؛

– قصّة **ديهيّة لويز** قصّة نسائيّة بامتياز تكتسب هويتها الأجناسيّة من إستراتيجيّة تأنيث النّص بشخوصه وأحداثه وفضائه، وتسخير عناصر ماديّة ومعنويّة من الثّقافة الأمازيغيّة، بعد تحيينها–على طريقة ما بعد الحداثيّة–لقراءة راهن المرأة المعاصرة واستشراف مستقبلها والتّأسيس لثقافة إعادة الاعتبار إليها؛

– يقوم التّفكيك الفعلي الذي أرادته الكاتبة على إطلاق كلمة المرأة المطلّقة طلاقا ماديا أو معنويا، وتحريرها بالكلمة أوّلا ثم تحرير الكلمة والخطاب والذّهنيات بوعيها وفكرها، والانطلاق الواثق بها ومعها من خناق الطّلاق إلى طلاقة الخلق ثانيّاً؛

– لا تفتأ القصّة الأمازيغيّة الفتيّة تُظهر إمكاناتها الفنيّة وعمق مضامينها وتنوّع خطاباتها، وتعدّ القارئ الذي تسقط بين عينيه حواجز اللغة والفكر، بمزيد من العطاء والنّضج، وإقبال فضولي نَهِم على قضايا الإنسان والحياة، وتطليق كل ما يحول دون تمثيلهما واستيعابهما أدبيا، ذلك ما نذرت الأديبة الرّاحلة **ديهيّة لويز** نفسها للمضي فيه فأطلقت أفكارها في فلك الجمال والخيال والفن، إلى أن داهمها هادم اللذات في ريعان شبابها وأوج عطائها. رحمها الله.

يتوجب علينا، نحن القارئات والقراء، أن نلتفت بجديّة وعمق إلى إبداع هذه الأديبة الشّابة، ونتبين ما فيه من قضايا وثيقة الصّلة بمجتمعاتنا المغاربيّة وثقافاتنا المتقاربة المتنوّعة، وتاريخ شعوبنا المتحرك المتراكم الذي أصبح كذلك من اللحظة التّي نأى فيها عنا وغدا ملكا للأمس أو لساعات ولحظات معدودات تفصلنا عنه. وما أجمل أن نبحث عن حضور المرأة وإسهامها في صنع ذلك التّاريخ، في أعمال أديبات مرموقات لم تكن وعورة الطّريق وخطورة مسالكها لتثنيهن عن عزيمتهن وتصْرفهن عن غايتهن.

قائمة المراجع:

المؤلفات:

– بول ريكو، نظريّة التّأويل. الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، ط2 المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء (المغرب)، 2006.

– بيار بورديو، الهيمنة الذّكوريّة، ترجمة سلمان قعفراني، مراجعة ماهر تريمش ط1 المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2009.

– ديهيّة لويز، الطّلاق، ترجمة عزيز نعمان، تيزي وزو، الجزائر، فيفري 2018. (ينظر إلى الملحق).

– سكينة مساعدي، روائيات الاستعمار والمرأة المستعمرة في الجزائر، ترجمة ناديّة الأزرق بن جدة، موفم للنشر، الجزائر، 2012.

– سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ترجمة لجنة من أساتذة الجامعة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1966.

– عبد الله محمّد الغذامي، المرأة واللغة، ط3، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2006.

– غيورغي غاتشف، الوعي والفن. دراسات في تاريخ الصّورة الفنيّة، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1990.

– نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف. قراءة في خطاب المرأة، ط3، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 2004.

- Dihya Lwiz, Berru, In «Ifsan n tamunt: Tullisin n tmurt n tmazgha», Tira Éditions, Bejaia, 2013.

- Frank Evrard, La nouvelle, Éditions du Seuil, Paris, 1997.

- Julia Kristeva, Étranger à nous-mêmes, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1988.

- Lahouari Addi, Les mutations de la société algérienne. Famille et lien social dans l'Algérie contemporaine, Éditions La découverte, Paris, 1999.

- Nasserdine Ait Ouali, L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère (1946- 2014), Éditions L'Odyssée, Tizi-Ouzou (Algérie), 2015.

- Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'Univers du roman, PUF, Paris, 1975.

. المقالات:

– الأخضر بن السّايح، "نص المرأة وعنفوان الكتابة"، ملتقى دولي "الكتابة النّسويّة: التّلقي، الخطاب والتّمثلات"، 18 و19 نوفمبر 2006، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيّة الاجتماعيّة والثّقافيّة (CRASC)، وهران (الجزائر)، 2010.

– Aicha Kassoul, «Hawa Djabali: Le couple en question», In Groupe d'auteurs, Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française, Collectif sous la direction de Christiane Achour, Éditions ENAG, Alger, 1991.

. مواقع الانترنيت:

– Ait Slimane Hamid, "Inig akked Dihya Lwiz yer tigzirin n tirga akked tira", http://www.depechedekabylie.com/ddk-tamazight/130349-inig-akked-dihya-lwiz-er-tigzrin-n-tirga-akked-tira.html, 28 octobre 2013.

ملحق: قصّة "الطّلاق" (Berru) لديهيّة لويز:

وقفت أمام المرآة، وراحت تنظر إلى وجهها الذي عبثت به السّنين. مشطت شعرها كحلت عينيها، ووضعت أحمر الشّفاه على شفتيها. تراجعت إلى الوراء، فرأت امرأة أخرى في المرآة، امرأة جميلة رغم تجاوزها الأربعين سنة.

مرّرت يدها على صدرها الذي بدأ يترهل. أخذت ثوبا من الحرير فارتدته. خرجت من غرفة النّوم، فقابلها وجه ابنتها ميساء. نظرت إليها من القدمين إلى الرّأس. لقد تزيّنت، كما لو كانت ذاهبة إلى عرس.

– أهكذا تخرجين؟

– أليس جميلا؟

– خلتك ذاهبة إلى عرس. ستقابلين أباك، ليس أكثر. أم أنّ ثمة شخصاً آخر؟

– لِمَ، ألا يستحق أبي أن يراني جميلة؟

– اذهبي يا ابنتي، لا بأس عليك. إحرصي فقط على مكالمتي حينما تصلين.

اتجهت إلى الباب، وخرجت. تركت لها البيت باردا، فارغا. "كم من سنة انقضت دون أن يسأل إن كنت على قيد الحياة أم لا، والآن هل يستحق أن يراك جميلة؟ آه، يا فلذّة كبدي، لو تعلمين". كانت تحدث نفسها، لقد أرادت أن تُخرج ذلك الجرح الذي ينخر جسدها كالسّم.

أخذت شمس جويليّة، التّي بلغت كبد السّماء، تنفث نارا توهن الجسد. حينما تشعر مدينة بجاية بالصّيف يرخى عليها سدوله، تمتلئ بالسّواح الذين يأتون ليغتنموا الهواء الرّطب الذي يهَبه البحر وجبل قوراية.

لا يضاهي الجمال المتولد عن لقاء الجبل مع البحر جمال آخر، ما يجعل بجاية تنعم بسحر لا تنعم به بقيّة المدن.

ضاق بها البيت بمجرّد أن خرجت ابنتها. ذهبت إلى الخارج كي تبدّل هواءها، كما يقال، وتبدّل الأفكار التّي كانت تحوم فوق رأسها. كانت تسير دون وجهة، راحت تخيط طرقات المدينة بسيارتها لمرات ومرات. لم تكن تعرف إلى أين ستذهب. تنظر إلى المارة الذين اكتظت بهم الطّرقات، فهذا يروح وهذا يغدو، كحالها، إنّهم في حالة تيه لا يعلمون إلى أين سيتجهون ...

دخلت مقهى "الحريّة"، كعادتها؛ إذ كلما ضاق قلبها وأرادت النّسيان، ذهبت إلى هناك، واتخذت لنفسها زاويّة في الجهة المقابلة للبحر. حينما تلقي عينيها فيه، تدخل الصّمت وتجتاز الفراغ. بعدما تستفيق، تأخذ القلم وتسجل ما جناه عقلها.

– أيمكنني الجلوس معك؟

نظرت جميلة إلى المتكلّم، التّهمته بعينيها. أرادت أن تصبّ عليه غضبها، لكنّها صمتت، وعادت إلى ما كانت تكتبه. لم تعره اهتماما، كما لو لم يكن قريبا منها. أمّا هو، فلم يشأ أن يتزعزع من هناك، كان ينتظر أن تقول شيئا. ثم قال:

– ما شأن النّاس إن مشينا في وضح النّهار، إن أمسكتُ بيدكِ، إن سرقت من فمك حبًّا. ما شأنهم إن جلسنا تحت البدر، إن رأيت وجهك وقد غسله النّور، إن اغترفنا من ينابيع اللذة التّي لا تنضب.. يا من أحب."..

رفعت جميلة فنجان القهوة إلى فمها، هزأت وقد علت الابتسامة وجهها. أمّا هو فبعدما أنهى كلامه، رفع كرسيا وجلس أمامها.

– كيف آل أمره إليك؟ كم بحثت عنه.

– نسيتِه هنا، على الطّاولة، حينما ذهبت. لم تأت إلى هنا منذ ما يقارب الشّهر. ظننت أنّك لن تعودي.

جلست مذهولة، تريد أن تعرف من هذا الذي لم يسبق وأن عرفته، ويداهمها على هذا النّحو، فيقرأ عليها الكلمات التّي كتبتها، ويحدثها كما لو كان يعرفها منذ سنوات.

– أنا مُهنِّي، إن كنت ترغبين في معرفة اسمي. أعرف أنّك جميلة، تسكنين في الجهة العلويّة من المدينة، لديك ابنة تبلغ من العمر خمس عشرة سنة. أنت مطلّقة.

تذكّرت الكلمة الأخيرة من كل ما قاله: "مطلّقة". كم هي ثقيلة حينما تسمعها من فم الغريب. لقد نسيتها من وقت طويل، أو لم تعرها اهتماما. تحوّلت ابتسامتها إلى غيظ وصار الغضب الذي ملأ فمها كلمات لم تقلها. رفعت فنجان القهوة، فارتشفته مرّة واحدة، وأعادته إلى الطّاولة. ألقت نظرتها إلى البحر.

كلّما كادت تنسى أنّها مطلّقة، إلاّ وتذكّرت ذلك حيثما ذهبت، أو ذكّرها به شيء أو أحد. صار ذلك كالظّل الذي لا يفارقها حتى في الظّلام. تحملها معها في أوراقها وقلبها وتراها في نظرة النّاس إليها. كلما مرّت إلاّ وأُشير إليها بالبنان، كما لو كانت هي من اختارت وضعها، هي من أضافت كلمة أخرى تتبع اسمها كلّما ذُكر. لو عرفت أنّ نهايتها ستكون هكذا، لما تزوّجت ولمّا أنجبت، وسيُقال عنها إنّها "بائرة"، فمهما فعلت المرأة في مجتمعنا، بوجه خاص، لن تفلت من كلام النّاس.

حينما أعطتها أمّها دون مشورتها لأوّل رجل طرق الباب، لم تشعر بنفسها إلاّ وهي في بيت لا تعرفه ورجل لا تريده.

بلغت ذلك التّفكير، ونسيت من كان أمامها. نسيت أين كانت وماذا سمعت. لم يُرد مهنِّي أن يربك تفكيرها، فظل ينتظرها. ظلّ على تلك الحالة لبضع دقائق وحينما أحست جميلة بعينيه المصوّبتين إليها، التّفتت إليه وقالتّ له:

– هل فرغت من التّفرّج عليّ؟ في رعاية الله إذن.

– لا أعتقد أنّ البصر سيتعب من رؤيّة وجه يشبه القمر.

– ماذا تريد مني؟

– أريدك.

حطّت عينيها على فنجان القهوة، وصمتت. أخذت الحرارة الصّاعدة من بطنها تنتشر في جسدها، واحمرّ وجهها. لم تسمع منذ وقت طويل مثل ذلك الكلام، حتى نسيت أنّها امرأة كغيرها من النّساء.

زالتّ الحمرة عن وجهها، واستعادت ابتسامتها، وتسرب هواء الجنون إلى عقلها. أدركت، بعد أن أنعمت فيه النّظر، أنّه صاحب جمال، يثير فيها رغبة الانغماس فيه بيديها واغتراف اللذة التّي لم تذقها منذ أن طلّقت. نهضت من الطّاولة وضعت في عينيها النّظارات الشّمسيّة. رشقته بكلمات لم يتوقّعها:

– غدا على السّاعة الثّانيّة. تعرف الدّار!

خرجت لتوها دون أن تنتظر إجابة مهنِّى، كما لو أنّها عرفت أنّ في لسانه عقدة وفي وجهه ذهولا. لم يتوقّع أن تكون هكذا، قالتّ ما أراده دون لف ولا دوران، دون أن يستخدم عقله لإيجاد حكايات غرام توقِعها بين يديه.

أخذ قلبها ينبض بقوّة، كما لو كان سيخرج من صدرها، حينما سمعت دقا على الباب. قامت لتفتحه، فمررت يدها على شعرها، ونظرت إلى وجهها في المرآة، عدّلت ثوبها الحريري على مستوى الكتفين، وابتسمت حينما شعرت أنّها جميلة. فلا يزال في وجهها ضياء، كما كانت تقول لها أمّها. حينما تسكن ريح الحب الذّهن، لا نبصر شيئا فنرى الجمال حتى لدى الآخر!

– مرحبا، لقد تأخّرت...

– معذرة، لم أقصد.

أنزل بصره من وجهها، لاطف جسدها بالعينين. أمّا هي فقد سحبته من يدها قبل أن يجدهما الجيران. أدخلته الدّار، وأغلقت الباب. حينما أحس بحرارة يدها، لم يطق صبرا. انقض على جسدها، وراح يلعب بشعرها. سرق ملذة من فمها، وأسقط ثوبها الحريري، وتهاوى على صدرها، ونزل إلى جسمها ينهل منه إلى أن ارتوى... أغمي

عليها، لقد دخلت عالما آخر. شعرت بمتعة أخرى. تذكرت أنّها امرأة، وأنّه لم تمسسها يد رجل منذ وقت طويل... نسيا من هما، نسيا أين هما، سقطت الحدود..

حينما نهض وارتدى ثيابه، تتبعته ببصرها، ورغبت أن يبقى قليلا بجانبها، لكنّها لم تنبس ببنت شفة. تحوّلت ابتسامة مهنِّئ إلى ضحكة.

– هلا أفرحتني معك!

– أُعلن عن نتائج البكالوريا. لقد نجحت.

– هنيئا.

– إلى اللقاء، إذن.

قبل أن تضيف كلمة، أغلق الباب وراءه، فتركها مع نفسها مذهولة، وترك لها الصّمت والحزن. عادت مثلما كانت، كما لو أنّه لم يدخل، ولم يحدث شيء.

نهضت، ووضعت ثوبا على جسدها. وقفت أمام المرآة، مرّرت يدها على شعرها كحّلت عينيها، وعدّلت ثوبها على مستوى كتفيها، بفعل العادة...

ترجمة عزيز نعمان(الأربعاء/ الخميس 21/ 22 فيفري 2018، كريم بلقاسم تيزي–وزو)

(من المجموعة القصصيّة المشتركة "بذور الاتحاد" (Ifsan n tamunt) الصّادرة عن منشورات ثيرا (Tira)، بجاية، 2013).

هوامش:

---

[1]- ديهيّة لويز، الطّلاق، ترجمة عزيز نعمان، تيزي وزو، الجزائر، فيفري 2018، ص. 01
Dihya Lwiz, Berru, In «Ifsan n tamunt: Tullisin n tmurt n tmazgha», Tira Éditions Bejaia, 2013.

أوردنا في الملحق ترجمة الأستاذ عزيز نعمان للقصّة كاملة، من الأمازيغيّة إلى العربيّة، وقد اعتمدناها في مقالنّا هذا.

Dihya Lwiz, Berru, In «Ifsan n tamunt: Tullisin n tmurt n tmazgha», Tira Éditions Bejaia, 2013.

[2]- Voir: Julia Kristeva, Étranger à nous-mêmes, Librairie Arthème Fayard, Paris 1988 p. 16.

[3]– القصّة، الصّفحة نفسها.

[4]- الأخضر بن السّايح، "نص المرأة وعنفوان الكتابة"، ملتقى دولي "الكتابة النّسويّة: التّلقي الخطاب والتّمثلات"، 18 و19 نوفمبر 2006، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيّة الاجتماعيّة والثّقافيّة (CRASC)، وهران (الجزائر)، 2010، ص. 32.

[5]- القصّة، ص. 03.

[6]- نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف. قراءة في خطاب المرأة، ط3، المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء، 2004، ص. 294.

[7]- سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ترجمة لجنة من أساتذة الجامعة، المكتبة الأهلية بيروت 1966، ص. 219.

[8]- القصّة، ص. ص. 02- 03.

[9]- Julia Kristeva, Étranger à nous-mêmes, op.cit., pp. 17- 18.

[10]- Voir: Aicha Kassoul, «Hawa Djabali: Le couple en question», In Groupe d'auteurs Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française Collectif sous la direction de Christiane Achour, Éditions ENAG, Alger, 1991, p. 159.

[11]- نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف. قراءة في خطاب المرأة، م. س، ص. ن.

[12]- عبد الله محمّد الغذامي، المرأة واللغة، ط3، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2006، ص. 16.

[13]- الأخضر بن السّايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة، م س، ص. 31.

[14]- القصّة، ص. 01.

[15]- م ن، ص. ن.

[16]- Lahouari Addi, Les mutations de la société algérienne. Famille et lien social dans l'Algérie contemporaine, Éditions La découverte, Paris, 1999, p. 20.

[17]- سيمون دي بوفوار، م. س، ص. 20.

[18]- عبد الله محمّد الغذامي، المرأة واللغة، م. س، ص. 18.

[19]- القصّة، ص. 02.

[20]- الأخضر بن السّايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة، م س، ص. ن

[21]- سيمون دي بوفوار، م. س، ص. ن

[22]- Julia Kristeva, Étranger à nous-mêmes, op.cit., p. 18.

[23]- Ait Slimane Hamid, "Inig akked Dihya Lwiz yer tigzirin n tirga akked tira" http://www.depechedekabylie.com/ddk-tamazight/130349-inig-akked-dihya-lwiz-er-tigzrin-n-tirga-akked-tira.html, 28 octobre 2013

[24]- Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'Univers du roman, PUF, Paris, 1975, pp. 26-27.

[25]- القصّة، ص. 03.

[26]- سكينة مساعدي، روائيات الاستعمار والمرأة المستعمرة في الجزائر، ترجمة ناديّة الأزرق بن جدة، موفم للنشر، الجزائر، 2012، ص. 194.

[27]- القصّة، ص. 02.

[28]- بيار بورديو، الهيمنة الذّكوريّة، ترجمة سلمان قعفراني، مراجعة ماهر تريمش، ط1، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2009، ص. 105.

[29]- القصّة، ص. 03.

[30]- م ن، ص. ن.

[31]- بيار بورديو، الهيمنة الذّكوريّة، م س، ص. 110.

[32]- القصّة، ص. 04.

[33]- Frank Evrard, La nouvelle, Éditions du Seuil, Paris, 1997, p. 47.

[34]- Nasserdine Ait Ouali, L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère (1946-2014), Éditions L'Odyssée, Tizi- Ouzou (Algérie), 2015, pp. 156- 157.

[35]- بيار بورديو، م س، ص. 106.

[36]- ينظر: القصّة، ص. ص. 01-04.

[37]- م ن، ص. 03

[38]- Frank Evrard, La nouvelle, op.cit., p. 52.

[39]- القصّة، ص. 02.

[40]- ينظر: غيورغي غاتشف، الوعي والفن. دراسات في تاريخ الصّورة الفنيّة، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص. 61.

[41]- ينظر إلى القصّة وفق ترتيب الأمثلة المقدمة، ص. 01-02-03.

[42]- عبد الله محمّد الغذامي، م. س، ص. 183.

[43]- القصّة، ص. 01.

[44]- بول ريكو، نظريّة التّأويل. الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء (المغرب)، 2006، ص. 116.