

إشكالية المتخيل السردى في الرواية النسوية الجزائرية ياسمينه صالح أنموذجا

أ. ليندة مسالي

جامعة بجاية

مع مطلع العصر الحديث حدثت تغيرات كبيرة في الثقافة المغاربية، حيث اكتسحت الرواية المشهد الثقافي وأغنثه، بانفتاحها على مختلف أشكال التعبير الحداثية أو من خلال العوالم المتخيلة التي تستدعيها لتقدم إجابات عن العديد من أسئلة الراهن سياسيا واجتماعيا، مشكلة بذلك حضورا أقوى مما كانت عليه من قبل، وهذا الحضور أدى إلى إقبال الجمهور عليها والاهتمام بها قراءة ونقدا في مختلف الملتقيات الأدبية والدراسات الجامعية.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل اتجهت الرواية الحديثة نحو تحطيم متخيلها الكلاسيكي وبناء نموذج أكثر تحررا، قصد جعل المتخيل السردى وسيلة لإعادة تشييد الهوية الثقافية المغاربية، فالرواية "ملحمة ذاتية"، ينزع فيها المؤلف إلى حرية تصوير العالم على طريقته¹، وبالتالي صياغة متخيل مختلف توجهه مرجعيات مختلفة.

وكان من أبرز تفاعلات الرواية داخل المجتمع المغاربي ظهور تجارب نسائية في مجال السرد تميزت شكلا وموضوعا، مثل: خناثة بنونة ومسعودة أبو بكر وليلى الأطرش وفضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي وياسمينه صالح وغيرهن. ولم تكن إبداعاتهن الروائية بعيدة عن التحولات التي عرفت الرواية العربية في الآونة الأخيرة، فقد خطت الخطوات ذاتها محاولة تجريب مختلف أشكال المحكي الحداثي، وهذا ما ترك أثرا في إنتاجاتها الأدبية ومتخيلها السردى الذي أضى فضاء خصبا لكثير من الدراسات النقدية. وهو ما نسعى إلى رصده في دراستنا

الموسومة بـ "إشكالية المتخيل السردي في الرواية النسوية الجزائرية بوصفها رافداً من روافد الثقافة المغاربية، إذ يحق القول إنها قد حققت تراكماً يفرض مسائلة متخيلها وقضاياها ضمن اختلافٍ مُنتجٍ ومستمر.

مما تقدم، يتضح أن هدفنا الأساس هو الاقترب من روح الإبداع الروائي الجزائري بشكل عام ومن عبق النص الروائي النسوي بشكل خاص، في محاولة للوقوف على طبيعة المتخيل السردي وآليات اشتغاله، مستثنين في ذلك على نموذج نسائي لكاتبة، تعد من أهم الكتاب الذين كتبوا في الحقل الروائي النسوي الجزائري وهي ياسمينة صالح* والتي قال عنها الأديب التونسي حسن العريايوي، بأنها "اسم يبدأ الآن ولن ينتهي، لأنه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئاً و ثائراً، إنها الدم الجزائري الجديد الذي لا يخشى من مواجهة الماضي والتاريخ معاً، وهي ببساطة بحر صمت من النوع المميز²، لتؤكد على كونها روائية لا بفعل الكتابة فقط بل بطريقة تشكيلها لمتخيلها السردي.

وقد اخترنا روايتها "بحر الصمت" نموذجاً للبحث في مأساة الواقع الجزائري والتحويلات التي مسته والتي وفرت للمتخيل السردي مادة حكاية ناجحة، ولكن ما أثار انتباهنا حقاً في الرواية ليس هذه الأحداث التاريخية التي، يكمن أن تغري أي باحث بدراستها فحسب وإنما تشكيلها للكتابة أيضاً والتي، تكشف عن رؤية نقدية مغايرة نوعاً ما للواقع وذلك من خلال، تجاوزها نمطية التشخيص المباشر للعالم وجعل الذات موضوعاً للمتخيل الروائي. وعلى ضوء ذلك انشغلت الدراسة بإشكالات عدة مثل: ما هي مرجعيات المتخيل السردي في رواية بحر الصمت؟ ما مدى تأثير الكتابة النسوية على المتخيل السردي؟ وما هي التقنيات التي تتحكم في تشخيصها الحكائي وطريقتها السردية؟.

في الحقيقة، إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليست شيئاً سهلاً كما قد يتصور البعض، لإيماننا أنه ليس ثمة طريقة معينة للكشف عن طبيعة المتخيل في

الرواية، كما أن موضوع المتخيل السردى لا ينطلق من فراغ وإنما هناك إرهاصات أولية تساعده على ذلك³، فضلا على أن هناك تقنيات خاصة تتحكم بالكتابة الروائية النسوية، فهي قد تتماثل من جهة أنها تحمل نفس الالتزامات وتعاني من نفس القضايا التي تتحدث عن همّ الأنثى والذات الإنسانية، ولكنها قد تختلف أيضا في طريقة تشكيل متخيلها الروائي نظرا لاختلاف أنماط الحكى وآليات الوصف وتعدد الأساليب الروائية.

أ . مفهوم الكتابة النسوية:

ارتأينا أن نستهل بحثنا هذا بتمهيد نظري، حول إشكالية المصطلح المفهمي لنظرية الكتابة النسائية أو النسوية كما يحلو للبعض أن يسميها، وذلك قصد مناقشة هذه الإشكالية من ناحية وتحديد الموقف المنهجي لدراستنا من ناحية أخرى، قبل الخوض في التحليل: أي ما الذي نعنيه بالكتابة النسوية؟. إن الدراسات التي اطلعنا عليها في هذا الموضوع، لا تكاد تجمع على مفهوم واحد، بل إن غياب التحديد الدقيق لمصطلح الكاتبة النسوية، ساهم في شيوخ مفاهيم مختلفة، فمنهم من قال بالنسوية، ومنهم من وصف كتابة المرأة بكتابة الأنثى، ومنهم من قال بالكتابة النسائية، فأَيّ المصطلحات يمكن اعتماده؟.

عموما، فقد برز الاختلاف بين الناقداً حول أربعة مفاهيم هي: المؤنث، النسوي، الأنثوي، النسائي فالكاتبة نازك الأعرجي تؤكد أنّ الأنوثة كمفهوم يستدعي على الفور الضعف والاستسلام والسلبية⁴، لذا فهي تدعو إلى استخدام مصطلح الكتابة النسوية لأنه، يقدم المرأة والإطار المحيط بها في حالة حركة وجدل⁵ وهو ما حاولت زهرة الجلاصي تجاوزه حين أكدت أن مصطلح النسائي، يتضمن معنى الحصر في دائرة جنس النساء، بينما ينزع المؤنث إلى الاشتغال في مجال أرحب، مما يخول تصنيف الإبداع احتكاما لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع⁶، وهي بهذا تدعو إلى استخدام مصطلح النصّ الأنثوي بدلا الكتابة النسوية.

ويمتد مجال الاختلاف إلى الدكتورة "شيرين أبو النجا" في كتابها "نسوي أو نسائي"، حيث تلزم التفرقة بين نسويّ (وعي فكري) ونسائيّ (جنس بيولوجي)، لكي لا يتمّ تصنيف الأدب على أساس هويّة منتجه الجنسية⁷، وخلال ذلك تؤكد على حضور المرأة في نصّها باعتبارها ذاتا فاعلة.

إجمالاً، فقد توزعت آراء المرأة الكاتبة من مصطلح الكتابة النسوية على ثلاثة مواقف: موقف أول رافض له جملة وتفصيلاً، لأنه وجد فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسية وهو ما حصل مع لطيفة الزيات التي رفضت تبويب كتابتها الإبداعية في باب الأدب النسائي، لاعتقادها أن هذا الوصف "يتضمن تحقيراً لهذا الأدب وتهويناً من أهميته، لأنه يرسى بمحدودية الموضوعات التي يعرض لها"⁸، وقد عملت **يمنى العيد** على تأكيد هذا الموقف، حيث أكدت أن هذا المصطلح بالذات يسهم في عزل أدب المرأة وإقصائه عن الحركة الإبداعية، وبما أن كتابة المرأة هي "عملية تحرير لقدراتها الفكرية ومجالاً لممارسة مداركها ومشاعرها ولإنضاج رؤاها" (..)، فإن الحديث عن أدب نسوي هو حديث خاطئ ومفتعل لقضية الأدب⁹، لهذا يجب إعادة النظر فيه بشكل دقيق.

أما **الموقف الثاني**، فنراه يتأرجح بين الاعتراف بهذا المصطلح وبين رفضه، إذ يقر بخصوصية التجربة الاجتماعية والثقافية التي عاشتها المرأة مع رفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من تلازم بين المرأة والأدب الذي تكتبه. وقد مثلت هذا الاتجاه **غادة السمان** التي ترى أن تسمية الأدب النسوي نابعة من أسلوبنا في التفكير، و"قياماً على المبدأ القائل الرجال قوامون على النساء، خرج نقادنا بقاعدة على طريق المنطق الصوري الذي يقول الأدب الرجال قوام على الأدب النسائي"¹⁰، وهي بذلك تشترك مع الكاتبة المغربية **خناثة بنونة** في موقفها الذي يحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات ورفض السلطة الذكورية،

ولكنها تعود في النهاية لتعتبر أن هذه التصنيفات عابرة، إذا كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية.

ويبدو أن **ياسمينه صالح** لا تبدي أي اهتمام بهذه التقسيمات، مؤكدة أن ذلك لم يعد مجديا قبالة هذه الظروف الخطيرة التي نعيشها كأدباء وكأوطان على حد سواء، لهذا "لا يعنيني أن أناقش فكرة الأدب النسائي لأنها في الحقيقة تبدو لي أطروحة مفتعلة وغير جدية، فالإشكاليات الأهم بالنسبة لي هل ثمة أدب فعلا في هذا الواقع الأدبي؟¹¹، أما **الموقف الثالث** قد تبنى المصطلح وحاول توطئته في الأدب العربي، مؤكدا أن الكتابة النسوية ما هي إلا عنصر صغير في نضال فرض الذات بالنسبة للمرأة.

على العموم، ومهما كان اختلاف الناقداً حول تعريف ما تكتبه المرأة، فإنهم شبه متفقات تقريبا على وجود الخصوصية في الكتابة النسوية، ولئن كان المصوغ الوحيد الذي يكتسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية في نظر بعض النقاد، هو إذا كان يعكس بالضرورة المشكلات الخاصة بالمرأة، فإن ما يكسبه خصوصيته يرتبط في رأيهم بوجود وعي نسوي عند الكاتبات ولا يمتلك لمجرد أن تكون المرأة هي الكاتبة.

من خلال هذه التعريفات، يمكننا القول، إن اللبس الحاصل في تعريف مصطلح "الكتابة النسائية"، ما هو إلا نتيجة للخلط المنهجي الحاصل بين: صيغة "الأنثى والكتابة" التي تلخص المرأة في صفتها الجنسية وصيغة "المرأة والكتابة" التي تجسد المرأة ككيان وشخصية مكتملة لجنس الرجل في المجتمع. وعليه فقد آثرنا استخدام مصطلح "الكتابة النسوية" لكونه وحسب رأينا المتواضع المصطلح الأقرب للواقع والدالّ إلى حدّ كبير على خصوصية ما تكتبه المرأة.

وهذا يعني، أننا نقر مبدئيا بتميز معين لما تكتبه المرأة، لاعتقادنا أن كل كتابة متميزة لها قدر ما من الخصوصية والاختلاف، ومثلما لكل إبداع

خصوصية، أيضا لكل كاتبة خصوصية، وخصوصية كل كاتبة تكمن في خلفياتها واتجاهاتها الكتابية، فهي تنظر إلى العالم وترصده من منظورات مختلفة كما أن طريقة التعبير لديها تمنحها خصوصية، ومع ذلك فإننا لا نذهب إلى القول، بأن الإنتاج الأدبي للمرأة هو في نهاية الأمر إبداع قائم بذاته من خلال أهدافه ومضامينه¹²، مثلما أكد البعض، لأن الأمر يتعلق في النهاية بإبداع إنساني واحد، أي أن القضايا التي يطرحها الرجل هي نفسها القضايا التي تطرحها المرأة وهي بالدرجة الأولى قضايا الإنسان والوجود.

ب . مرجعيات المتخيل ومفارقاته:

تروم هذه الدراسة في البداية الحديث عن مرجعيات المتخيل ومفارقاته¹³ في الرواية، ذلك أن المتخيل ليس معطى ثابتا وإنما يظهر في بنيات مختلفة¹⁴، وبما أن الإيديولوجيا مكون أساسي في أي نص سردي، فإنها بهذا الطرح النظري عنصر من عناصر المتخيل وهي التي تكون بعده المعرفي، كما أن الخطاب الروائي لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ، "فالأدب الصحيح لا يتجاوز منطق الحقائق ويوسط به الخيال"¹⁵، والمبدع وفق ذلك، لا يمكن له أن يكتب إلا بمدى تأثير الظروف السسيوثقافية فيه، لذا فقد غدت هذه العناصر جزء من المتخيل الروائي وهي التي تحدد نتاجه الإبداعي.

ولكن قيمة الرواية لا تقوم على هذا الجانب الإيديولوجي الذي نجده في كل نص، بل في قدرة الكاتبة على تكيفه مع متخيلها الأدبي، لأن النص الروائي «قبل أن يكون متصورا ذهنيا(..) فهو ذلك الفيض الدلالي اللغوي بكل محمولاته العاطفية وشحناته البيئية، يتأتى على شكل تصور ما، وفق ما تمليه مخيلة المبدع وذاكرته»¹⁶، وعليه فإن طريقة البناء السردي في الرواية تدفعنا إلى التساؤل: هل تمكنت الكاتبة من خرق للدلالة الواقعية المباشرة بإخفاء المرجعية التي تستند إليها والاكتفاء بالاتجاه الذي يجعل النص قابل لتعدد الدلالات، كون النص يوجد كنظام

دلائلي في تنظيم مختلف عن الواقع بالرغم من أنه يوهمنا بما يخالف ذلك، أم أنها رواية استطاعت الثقافة أن تحكم على نصيتها من خلال تعاطي موضوع الثورة والصراع الحضاري بمختلف تجلياته؟، فعملت على تطويع متخيلها مع معطيات الواقع، وهذا طبعا ما قد يشكل عائقا أمام التخيل.

لقد استمدت الرواية أصولها الثقافية من روافد مختلفة، ويأتي التاريخ في مقدمتها، حيث كان منشطا فعالا للسرد في الرواية، وقد ملكت الكاتبة القدرة على جعل متخيلها السردى يمثل لسلطته المرجعية، من خلال استمرارية تعاطي موضوع الثورة التحريرية، واسقاطه على الخطاب العام للرواية، وهذا يعني أن الحديث عن المتخيل الثوري الجزائري في رواية **بحر الصمت** حديث خصب؛ فقد وفرت التجربة النصالية بتجلياتها المختلفة للمتخيل السردى مادة وفيرة من الوقائع التاريخية وقصص التضحية.

وقد لفت نظري قدرة الكاتبة على دمج أحداثٍ قديمةٍ مرت عليها أزمان بقضايا معاصرة ما زالت الكاتبة تحياها بكل تفصيلاتها، لتجسد حالة صراع بين جيلين، جيل الثورة وجيل الاستقلال الجزائري وكأنها تسعى للبحث عن أسباب الانحراف حين كتبت عن الأخطاء التي ارتكبت في الجزائر في ظل أولئك الذين هرعوا للكراسي على جثث البسطاء والفقراء، ولهذا لا أحد ينتصر في النهاية، بل يتحول المشهد إلى واقع بعينه ضمن خارطة مرادفة للجرح المزمّن.

ويبدو أنها رؤية أنثوية لتاريخ الثورة الجزائرية جعل خطابها يتحول إلى خطاب أيديولوجي، على سبيل ما قدمته من صراعات دموية بين أجنحة الثورة نفسها في سبيل الحفاظ على الأرض. ولتزيد الصراع حدة، لجأت إلى توظيف شخصيات مرجعية كان لها وزن سياسي في الحكومة الفرنسية بالجزائر آنذاك، مثل "**ادجار دي شاتو**" مع العلم أنها شخصيات لا تشارك في أحداث الرواية إلا من زاوية عابرة. ويبدو أن توظيفها يعطي للمغزى المعبر عنه بعدا خاصا يساعد على

الإحاطة به، فهي تحيل إلى معنى تام وقار¹⁷ ولا نغفل على ما لها من دور في تجسيد متخيل مختلف، من خلال إبرازها لانتماعات ثقافية مغايرة مع التأكيد طبعا على فكرة الفروقات الفردية بين الروائيين والتي تظهر عند توظيفهم لها.

وقد استعانت الكاتبة بالرمز الأسطوري الذي يوفره المخيال الجمعي، لتهرب من وضع تاريخي متأزم، ولتمزج حقائق الواقع المعيش بمتخيلها السردى، كما مكنها ذلك من تجنب اتخاذ بعض المواقف إزاء الكثير من القضايا الاجتماعية والسياسية مثل قضية الصراع الجزائري مع المستعمر ، حتى أصبح الصراع في حقيقته التخيلية بمثابة أسطورة، عندما يتحول الاستعمار إلى رمز للقوى الشريرة بينما يكتسي الشهداء الأبرار صبغة الملاك المخلص في عشقهم الصوفي للوطن وصراعهم المرير مع غريزة البقاء.

وتجسم لنا الأسطورة شعور بالرغبة في الحياة والخوف من المجهول وهو شعور قديم حاول الإنسان منذ القدم أن يعبر عنه وصنع من أجل ذلك الأساطير المختلفة التي ساء أن يخلف لنفسه حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول¹⁸ وهكذا ندرك أن البعد الأسطوري للعمل الفني أحيانا أغنى من بعده التاريخي، واستحضار الكاتبة له خدم السياق الروائي الراهن وعمق الرؤية التي تطرحها حول رابطة الجزائري القوية بوطنه، فمثلا "ذاكرة وطن تشهد أن قالمة، خراطة، سطيف، ليست مدن بقدر ما هي عشق حميم على صفة بحر تسكنه حورية خالدة"¹⁹، فتبدو الأمكنة هنا بأسمائها الحقيقية والمتخيلة مشحونة بظلال أسطورية كثيفة حتى ليظن المتلقي أنها هي الأنثى ذاتها وكأن الكاتبة لا ترى الثورة إلا من خلال المرأة الجزائرية أما أو صديقة أو حبيبة.

كما برزت في النص خرافة التفوق على الآخر من خلال المرأة التي باتت تتمنى طرد الرجل الذي هو مسرح هزائمها وكان البديل الضامن لتحقيق هذه الرغبة الأسطورة*، حيث عبرت الرواية عن انتصار البطلة عبر الخيال الجامح، وهي

صورة من التحدي التي تحلم بها المرأة في مواجهه الآخر، ثم إن رحلة البطل المحفوفة بالمخاطر للوصول إلى البطلة منتصرا على الأحداث الثورية ليست سوى صورة عن عودة البطل منتصرا في الأساطير والحكايات الخرافية للوصول إلى موضع القيمة المتمثلة في الزواج، كما يبدو واضحا تأثر **ياسمينه** بالنزعة الصوفية في حب البطل المجنون للبطلة.

ج . تقنيات الكتابة السردية عند ياسمينه صالح:

من المؤكد أن "الخطاب الروائي هو رسالة تتدرج في العالم الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها وتحمل كل القيم جمالية كانت أو اقتصادية أو دينية أو تراثية وما إلى ذلك مما، يدخل في تركيبة عالم ثقافي معين"²⁰ وهذا يفيدنا في القول بأن، لكل خطاب سردي مرجعيات ثقافية، ولكن أهمية هذه المواد المسرودة التي لا تصير رواية قبل وجودها لغويا سواء كانت فعلية أو متخيلة، فإن تكمن في طريقة صياغتها الفنية التي عرفتنا الكاتبة عليها، لأن اللغة هي الوسيلة الوحيدة من بين الوسائل التعبير المتاحة للفاصل لنقل هذه المعطيات السوسيوثقافية²¹.

وعليه تتطرق دراستنا من مصادرة أساسية، ترى أن تغيرات المتخيل السردية ليست مرتبطة بالضرورة بالتحويلات التي يتم تسجيلها في الواقع لأي مجتمع، لأن الكاتب في تشكيل لمخيله الروائي يعتمد إلى **تقنيات مختلفة في الكتابة السردية**، وهذا يسير بنا إلى طرح التساؤل التالي: كيف يتجلى المتخيل السردية في ضوء الكتابة النسوية؟ وما هي الوسائل الفنية التي تستعملها الكاتبة في تشكيله؟ وهل يعني ذلك أنها أفلحت في إيجاد متخيل خاص بها، أم أن الحديث عن ذلك فيه جنوح نحو المبالغة؟.

تترصد مقاربتنا هنا ظاهرة مرتبطة بطريقة بناء النص الروائي عند الكاتبة وهي ظاهرة **توظيف الرمز/الأيقونة في الرواية**، إذ يبدو أن الكاتبة لجأت إلى استخدام تقنيات جديدة في السرد (شكلا وموضوعا) كالرموز والعلامات الدالة

طمحا في تحقيق قدرا من التفرد الإبداعي من جهة وتجنبنا للتصريح المباشر كي نتخلص من السلطة المراقبة وحساسية المكانة التي تتمتع بها في المجتمع من جهة أخرى. فمن ناحية الشكل، نلاحظ أن الكاتبة كتبت سردها محتمية بعدة تقنيات لعل أبرزها:

1- شعرية السرد، حيث اعتمدت الكاتبة على الوظيفة الشعرية للغة كمهيمنة على الأثر الإنشائي، ولعل الأثر الذي خلفته عندي الرواية هو أن كتابتها تمت بنفس أنثوي! ليس لكون ياسمينه صالح امرأة ولكن، لهذه المسحة الشاعرية الهاربة في ضلال كلمات النص التي لا تحسن قولها سوى امرأة، "أجل هي مستحيلة هي الأحلام ومع ذلك نمارسها كما الحب باعتقاد مسبق وخاطئ أننا على حق لنكتشف في النهاية أننا خسرنا الحب والأحلام معا"²²، فالملاحظ أنها تصبغ لغة الكتابة بمحمولات ذاتية مكثفة تكشف لنا عن حضور مترفع للدور المرسل النسائي، وتلجأ أحيانا إلى استعمالات لغوية وشعبية متوارثة منذ عصور سحيقة قصد الالتفاف في تسمية الأشياء بمسمياتها، ولكنها في المقابل تتخذ من بعض الكلمات سبيلا للبوح ببعض مواقع الأنوثة وهي في كل ذلك، تعتمد إلى إزالة جدران المتراكمة لتكشف عما تتطوي عليه تلك العوالم الدفينة في نفسها.

ويمكننا تفسير هذا الانفتاح على اللغة الشعرية بالإقرار على أن الكاتبة لها المقدرة التامة على الإمساك بزمام اللغة الشعرية كأداة للتعبير عن الفضاء السردى، إذ "لا تزال ياسمينه صالح تمارس عشقها لوطن على طريقتها الخاصة المميزة في السرد والتشويق واللغة المطوعة التي أقرب ما تكون إلى الشعر"²³ وما نجده أحيانا من تضائل لقيمة اللغة على مستوى هذه الرواية إنما يعبر عن قصدية واضحة من الكاتبة بالتزام هذا الخط اللغوي التلقائي؛ لتكون قريبة من لغة السارد/الرجل ناهيك عما صرّحت به من الالتزام بالخط الواقعي على مستوى السرد، بدليل أن الكاتبة استطاعت بذكاء أن تبث وسائط ثقافية ومعرفية كثيرة.

وبناء على ما سبق نلاحظ حضور **الوظيفة اللغوية** التي يقع فيها التركيز على القناة كوسيلة للاتصال في حد ذاته²⁴ وتظهر حسب جاكبسون عندما تكون الإرسالية اللغوية لها هدف التثمين والتمديد والمراقبة من أجل الإبقاء وتوقف التواصل: أي ما يسمى عند البعض **الثرثرة** على مستوى الكتاب والإطناب **والتكرار** الممل²⁵.

وقد حاولنا هنا تتبع بعض هذه الظواهر الأسلوبية التي استخدمتها الكاتبة في كتابة نصها السردي **كالتكرار** * Repetition والذي يعتبر حتمية لا مناص منها في أي عمل أدبي سردي شعري بل إنه في السيميائية يبدو تكرار العناصر المعطاة في الخطاب الواحد ضروريا لكونه يسهم في تكوينه الداخلي²⁶، وبما أن السرد هو الأقدر على تمثيل وظائف التكرار ومزاياه بوصفه متشكلا من مادة لغوية، فهو يحتفظ بجميع المزايا التي يؤديها التكرار في خدمة البناء اللغوي وإنتاج دلالات مختلفة.

وتكاد تقنية التكرار تكون من أهم العناصر التي بنيت عليها الكاتبة تجربتها الروائية، إذ تشكل نوعاً من الروابط التي تشد حلقات الرواية، تقول: **"بيد أن الحرب كانت قريبة، قريبة من القرية، الحرب التي بدأت مجرد ثرثرة سرية.. كنت الأشياء تقيم هدنة مع الحلم كم كانت تلك الهدنة مخادعة وكاذبة"**²⁷، كما تساعدنا على التذكير بالأحداث والفصل بينها في الطبيعة أو الوظيفة.

وإذا ما تساءلنا عن سر هذا الانكباب على هاته الخاصية الأسلوبية، فإننا نقول إن المؤلفة تحاول إنشاء معجم لغويّ محايث يقوم بتحرير لغة المرأة من هيمنة لغة الذكر، بل إنها ترى في لغة الذكورة عنصراً محورياً من العناصر التي تصنع مأساة المرأة ودونيتها، ويسهل علينا ملاحظة ذلك في النص لمجرد الاستماع إلى البطل/الرجل وهو لا يتورع عن المفاخرة بأبوته في كل مرة يحدثنا عن أبنائه، حتى وصل به الأمر إلى عدم إرفاق ابنته بأي كنية تميزها حيث لم

يشأ تسميتها واكتفى بإثبات أبوته من خلال لفظة **ابنتي** وكأن هذه اللفظة كفيلة بمنحها هويتها،

ولأن الكاتبة تدرك أن الأب بمدلوله الاجتماعي/اللغوي لا يستطيع أن يمارس دوره بكل حقوقه والتزاماته التي منحها إياه المجتمع دون أن يحصل على هذه الكلمة أولاً، فقد حطمت هذا الانتماء التقليدي بين البطل/الأب والبنت بحيث جعلت هذه الأخيرة، ترفض وجوده الحيوي ولا تقر بأبوته، بل وصل بها الأمر إلى حد الإبقاء على بطلتها محفظة باسمها **جميلة** طوال النص رافضة انتسابها إلى زوجها كما هي العادة، وكأن الكاتبة بذلك تدعو المرأة إلى رفض السلطة الذكورية ولغته كي تحتفظ بكيونتها.

ونلاحظ استعانتها ببعض المفردات التي يمكن أن نعتها من خصوصيات كتابة المرأة مثل: **الحكايات تغزل ثوب القرية بالحرب وبطولة الثوار**²⁸، فغزل الملابس مهنة مارسها المرأة منذ القديم، وتكاد تنحصر عليها، وهو تؤكد لنا قدرة الأنثى على التجوال في دقائق وتفاصيل لا حصر لها استأثرت بولع الأنثى من غير أن يفرد لها الذكور اهتمام دون أن ننسى حماسها الشديد للغة العربية وغيرها عليها والتي عبّرت عنها بلسان **السي السعيد**، **"تساءلت لماذا لا تتكلمُ ابنتي بالعربية إلا نادرا كنتُ أجد في فرنسيتها إستفزازا حقيقيا لي..أنا على الرغم من كل شئ أرفض أن تكلمني ابنتي بالفرنسية"**. ولعلها دعوة من الكاتبة للخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر (الرجل/المرأة، الأب/الأبناء، المجتمع/ السلطة ..الخ) لتثبت أيضا أنها تحاول أن تماثل الواقع؛ بنقل الأحداث كما ترد، دون اعتبارها عيوباً فنية

2 . ظاهرة تعدد الأصوات الروائية:

إن المتأمل للرواية التي بين أيدينا، يدرك أنها تقوم على خاصية **تعدد الأصوات الروائية**، وهذا التعدد جاء متماشياً مع مضمون الرواية، وليس مجرد

لعبة شكلية جمالية، ما يكشف لنا عن مرجعية الروائية الثقافية التي تطمح إلى خلق خطاب جديد قائم على المغايرة للخطابات السردية ذات الحبكة التقليدية، محققة قول باختين "لا خطاب خارج خطاب الآخر"²⁹، حيث لجأت الكاتبة إلى الاستعانة بالراوي الشخصية الذي يقص علينا قصته الخاصة مستخدما ضمير المتكلم وهي بذلك امرأة تروي قصتها على لسان "سي السعيد" الذي يمثل منظورها بدقة.

من الواضح أن صيغة ضمير المتكلم أنا تتمتع بمقدرة كبرى في إحداث التداخل بين السارد والمؤلف³⁰، وكأن السارد هنا واقعا تحت تأثير صيغة منفصلة، تحيل إلى الذات، وهذا يدل على أن الكاتبة كانت حريصة على أن تكون الراوي والشخصية المحورية وربما الشخصية الوحيدة التي لا ترضى الحياد، فهي تدخل إلى الخطاب بصفتها المؤلفة لتعلن عن وجودها الحيوي داخل الرواية، وتستخدم الأنا للتمحور على الذات، لذا هي صيغة مهيمنة في الرواية، يستحيل الاستشهاد بجميع المقاطع التي ترد فيها، لكن لا ضير من إبراد بعض الأمثلة كهذا المقطع الذي يقول فيه سي سعيد واصفا طبيعته «أنا الرجل الذي انتظرك عمرا، ولما جئت صار عمري بداية الكلام، أنا الرجل الوهم الذي أرجح حقيقة»³¹، ويمكننا ملاحظة ذلك لمجرد إدراك السلطة التي يتمتع بها البطل بامتلاكه زمام الحكي وحرصه على الاحتفاظ دائما بتدخله في الأحداث وحتى عرض الأمكنة.

وعلى الرغم من هيمنة هذا النموذج، إلا أن ذلك لم يمنع من توالد تقنيات أخرى وردت على لسان الشخصية ذاتها ولكن بصيغة "ضمير الغائب" عندما يكون بصدد الحديث عن محبوبته، مسترجعا ذكرياته معها، أو واصفا إياها: «هي الربيع الذي كان يسدل شعره الكستاني الناعم على كتفيه»³² ولعل ذلك يعود إلى احتفالية الروائية بالأشياء الجميلة، التي تأخذ فيها المرأة النصيب الأكبر.

ونشير هنا إلى أن ضمير الغائب قد ارتبطت بشخصية **جميلة** التي تجسد صورة الكاتبة، الأمر الذي يدلنا على أن الأنا لا تزال تبحث عن هويتها الأنثوية التي تمثل لها نوعاً من إثبات الذات: أي أن المؤلفة حرصت على وجود معادل لشخصيتها داخل العمل بطريقة مباشرة كي، تحافظ على تدخلها في السرد من خلال العلامات الدالة عليها كمؤلفة، وتبرير ذلك بصيغة تعود على شخصية **جميلة**، وبذلك يتأكد لنا أن "صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن وعنصر السيرة الذاتية سامي الحضور والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطة"³³، بإسقاط لا يخلو من وضوح،

إذن، كانت هذه التقنية وسيلة صالحة لأن تتوارى وراءها الكاتبة، ولا شك أن وراء هذا التخفي أو التتبع بتقنية الغائب سبباً اجتماعياً تحاول الكاتبة بفعل ضغطه أن تبرأ من عائديه الأفعال إليها، ويمكننا تفسير ذلك بالقول، إن الكاتبة/المرأة في نموذج المتكلم أنا تكون واقعة تحت وطأة الخشية من البوح، وتحديد موقفها من الآخر/ الرجل ومن ذاتها المنطوية على رغبة لا تصرح بها، لهذا استخدمت ضمير الغائب، لتخلق مسافة بين الذات الراوية والذات المكتوبة، ولتتمرر ما تساء من أفكار وإيديولوجيات وأراء دون أن يبدو تدخلها مباشراً بل نجدها أيضاً تتوسل تقنية السارد/الرجل محاولة التخفي وراءه. فما دلالة ذلك؟.

3 . تقنية الرجل السارد:

قد نتساءل: هل يمكن تجنيس السارد؟ قد يبدو هذا التساؤل أكبر مما تحتمل الرواية؛ لأن ما تحمله من جدل، يتجه بنا إلى القول بأن الكاتبة لجأت إلى تقنية السارد/الرجل، لتكتب بإيقاع ذكوري استجابة لسلطان الرقيب الذكوري وشرهه، وهي بهذا تتكى على خطاب الرجل ومفرداته، ولعل هذا هو السبب الذي دفع "يسرا المقدم" لأن تؤكد أن الكتابة النسوية خاضعة لتبعية ذكورية كاملة، باعتبار أنها كتبت بلغة ذكورية وبفكر ذكوري، وتبعاً لذلك، فمصطلح الكتابة المسترجلة دقيق

طبعاً، لأن المرأة قلدت الرجل كيف يكتب ونظرت إلى نفسها كما ينظر إليها الرجل، هي بهذا نموذج للمرأة التي تقف ضد أنوثتها في خطابها كما يرى **عبد الله الغدامي**، إذ تنتخب صوت (الآخر) محركاً أو مثيراً لتداعيات سيرتها واجترار لغة الخطاب الذكوري الذي يند عفويّاً في إجاباتها.

ولعل اعتماد الكاتبة على تقنية السارد الرجل، يحملنا على الاعتقاد بأنها تمارس لعبة التخفي وراء القناع الذكوري **للبح** ببعض المواضيع الحساسة التي قد تعجز عن قولها كامرأة في عمقنا الثقافي، أي أنها تمارس لغة الرجل في التعبير تجنباً لمخاطبة الذوق العربي، وبهذا نكون قد دعمنا مقولة **الغدامي** التي يؤكد فيها أن أحلام مستغانمي وجدت أن التحدث بلسان الرجل يسهل عليه الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى³⁴ أي أن استعمال لغة الذكر مكنها من امتلاك حرية التعبير عما تريده بشكل أكثر دقة، مما لو كانت قد استعملت لغتها الأنثوية،

ولكنني أحسست أنها كاتبةً مشدودة برقابة ذاتية وحصار نفسي يمنعها من التعبير عن جوهر ذاتها الأنثوية و**البح** بمكبوت النص، لأكتشف أننا أمام حيلة من حيل الكاتبة، لأن التقنية كانت وسيلة **للصمت** أكثر مما هي وسيلة **للبح**، وينطبق ذلك على السارد/الرجل نفسه باعتباره الممثل للذات المبدعة بوعيتها الإيديولوجي، "يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالي، يصيح في داخلي قل الحقيقة يا سي السعيد ودع القناع يسقط"³⁵، فرغم ما يمتلكه من مؤهلات لغوية واجتماعية، إلا أن الكاتبة جعلته يلزم الحياد في مواقع كثيرة ونادراً ما كان يصرح بمكنوناته.

إذن اتخذت الكاتبة من تقنية السارد الرجل وسيلة **للصمت** وقناعاً له، وإذا حاولنا تفسير ذلك، فإننا نصطدم بدلالات عدة أولها أن الكاتبة، حاولت التأكيد على أن هناك مواضع يتساوى فيها الرجل والمرأة في الرأي، خصوصاً عندما

يتعلق الأمر بمناقشة أوضاع الجرائر الأمنية قبل وبعد الاستقلال، والتي قصفتها إلى أزمت سياسية كانت، تفرض الصمت على نطق الكلمات، بسبب سيطرة الخوف والموت عليه، وثانيها أن الكاتبة كانت تهرب من الاستحقاقات الذاتية، لتؤكد على التأثير الصارم للتقاليد في المجتمع الجزائري وافتقاده أبناءه إلى الحوار بكل أشكاله، معتبرة أن حرية الوطن أقرب إلى الإنسان من حرية الجسد، وليست من النوع الذي يصدق أن حرية الجسد لحرية الوطن.

وبما أن القناع يعتمد لفت الانتباه دائما إلى القيمة الخاصة التي تتطوي عليها المنطقة المقنعة فيحول الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، فانه يمكننا الانطلاق من وضعية أخرى وهي أن الكاتبة بنزوعها إلى تقنية الصمت من حيث هي قناع لغوي، تمارس إقصاء لخطاب الرجل في المتخيل بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء أو استرداد حقها في المماثلة لخطاب الرجل في الواقع.

بل إن حالة الاغتراب تصل عندها إلى درجة قصوى حين تعلن عن ممارسة الصمت بوصفه وسيلة للتخلص من سجن اللغة، وكأنها بذلك أرادت أن توهمنا بأن القهر الذي تعانيه المرأة هو قضية لغوية في جوهرها ليس، لأن آدم علم الأسماء كلها ومنح اللغة، ليتصل من خطيئته في حين احتمت حواء بالصمت، فصار لعنتها الكبرى³⁶، فحسب ولا لكون النساء حرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية وأرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإطناب في التعبير³⁷ كما يرى البعض، بل لأن تشكيل الذات يبدأ من الأعراف حولها وهذه الأعراف لغوية لها دوافع تلبي صانعه الرجل: أي هي معادلة للواقع الذكوري الذي يتحكم بكل شيء بما في ذلك المرأة ولعل هذا ما قصده البطلة بقولها: "لا شيء يصحح بالكلمات".

4. منظور السارد/الرجل:

لقد أظهرت الكاتبة بشكل واضح سيطرتها على زمام الحكي، من خلال تقنية السارد البطل القادر على الغوص داخل الشخصيات ووصف نزاعاتها، وتحكمه في

كل التدقيقات الوصفية التي ترد حول باقي الشخصيات الروائية الأخرى، فهو الأنا الثانية للكاتب التي يؤسسها لتتوب عنه في السرد وفوض لها مهمة سرد المروي وخلق عالمه الفني التخيلي³⁸، وعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار هنا أن السارد الذي يضطلع بسرد الأحداث عبر وجهة نظره يشارك فيها أيضا بصفته شخصية كباقي الشخصيات. لهذا لا يجب أن نغفل عما قاله جنيت" الراوي يكاد يعلم أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل، لأن الراوي يعلم بالحكاية منذ بدايتها حتى النهاية أما الشخصية فتقف عند حدود دورها فقط³⁹.

ولعل أكثر مثلا نسوقه عن وجهة نظره العميقة كان حديثه عن شخصية قدور: **كان ينظر في المرأة بإحساس جديد وخطير عن الأول مقارنا شكله وشكل الكونونيل مكتشفا أن كل شيء فيه ما هو إلا نسخة عن سيده**⁴⁰. ويمكننا ببساطة ملاحظة الطريقة المميزة التي اعتمدتها الكاتبة على لسان السارد في وصف شخصية الرجل، فقد اهتمت بوصف حالته النفسية كالقلق والتوتر أكثر من وصف حركاته الحسية التي اعترته، بل جعلت صورته أكثر حيوية بسبب قدرتها على ملاحظة التفاصيل الصغيرة وتتبعها في السرد كالاستدلال مثلا على دوره الإيديولوجي في النص وفي ذلك نوع من الإيهام بواقعية ما يروى.

وهو نفس المنظور تقريبا الذي اتخذته في وصف باقي الشخصيات الذكورية، فمثلا قولها في عمر **"كان واقفا أمامي بقميصه الأبيض ذو الأكمام القصيرة ووجهه الهادئ المبتسم الجريء"**⁴¹، وقد يزعم البعض هنا أن رؤية الكاتبة/المرأة كانت محدودة استنادا إلى مقولة أن النساء يجدن صعوبة في وصف الرجال، لأنهن بقين سجينات أنفسهن وهن لا يستطعن الخروج من ذواتهن لسبب يعود كما زعموا إلى عالمها الصغير الذي هو عالم الهموم الذاتية، ولكننا نذهب إلى القول بأن المرأة/الكاتبة لا تنتظر إلى الأشياء دائما كما ينظر إليها الرجال، بل إن أفكارها ومشاعرها تختلف إزاء ما هو مهم أو غير مهم.

ويتكفل السارد/الرجل أيضا بنقل أية تدقيقات وقفات وصفية ترد حول باقي الشخصيات، بمثابة "الراوي العليم" الذي لا تحده الجدران ولا تعوقه المسافات عن أن يستمع ويرى ويعرف ما تصنعه باقي الشخصيات وما تقوله وما تفكر فيه⁴²، اكتشاف خفاياها بما في ذلك صورة البطلة، وهو ما يستوجب منا الحديث عن صورة المرأة كما يسوقها الخطاب الذكوري في العنصر التالي:

5 _ صورة المرأة كما يسوقها الخطاب الذكوري:

لقد كانت لنا وقفة أولية حول بعض التقنيات السردية (الشكلية) التي استعانت بها الكاتبة/المرأة لبناء عالمها المتخيل، ولا ضير من الحديث الآن عن طريقتها في صياغة الموضوع "objet"، من حيث اشتغالها على صورة المرأة، ذلك أن المتخيل لا يرتبط بالمضمون وإنما يبرز في مواضع مختلفة، بدءا بالشخصية التي تعد من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عوالم الرواية، حتى إن إقناع القارئ المتخصص بتخيل الرواية يصبح رهينا باستقلال الشخصيات وحريتها وجماليتها الفنية⁴³، كما أنها الصوت الذي تمرر الكاتبة من خلاله أفكارها وتعمل بواسطته على تطويع متخيلها السردى مع معطيات السؤال القومي.

من الواضح أن دراستنا لم تطلق العنان لتناول كل الشخصيات الموجودة في النص وإنما رصد طريقة رسم الشخصية الأنثوية كما يسوقها الخطاب الذكوري، أي كيف تنزلت صورة المرأة في لغة السارد الرجل؟ هل جسدت صورة للواقع الراهن أم هي انعكاس لإسقاطات من ذات الكاتبة؟.

إن مجرد محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، يستوجب منا الحديث عن شخصية البطلة وعرض مختلف التموضعات التي تتخذها للتعبير عن هويتها، أو بالأحرى الحديث عن المرأة/ الجسد باعتبارها الزاوية التي ينظر الرجل من خلالها إلى المرأة، وبهذا المعنى، لا يتحقق للجسد الأنثوي كينونته إلا إذا كانت نظرة الرجل إليه تؤسس المعرفة بحدود انفلاته البلاغي⁴⁴، ولكن العودة إلى النص أكدت

لنا أن السارد/ الرجل لم يعبأ بوصف مظاهرها الفيزيولوجية إلا فيما ندر عندما، يكون في موضع بيان هويتها الأنثوية قائلاً: "كأنني أراك بعينك الخضراوين، ووجهك الهادي/ المنفعل/ القلق/ الصاخب"⁴⁵، وقد وصفها من منظور باطني معتمداً على المناجاة الداخلية، حتى يؤكد لنا معرفته بطبيعتها النفسية.

ولكن يجب أن لا ننسى هنا، أن السارد/ الرجل كان مجرد قناع للكاتبة التي تتحكم في زمام الأمور، لأن الكاتبة باعتبارها كائناً مختلفاً في تكوينه وجسده عن الرجل وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري ستعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير⁴⁶، وهو ما نلاحظه في النص، حيث كثيراً ما جردت البطلة/ المرأة من حسها الأنثوي لتفصل أجزاء الصورة الأنثوية بين الخيال والمرأة الحقيقية، ويمكننا الاستدلال بالمقطع التالي: أيتها المشاغبة الماكرة، الدافئة، اللذيذة، الجارحة⁴⁷، إلا أن ذلك، لم يمنع الكاتبة من أن تمنح هذا الجسد الأنثوي فتنته المتخيلة، بعدما حولته من النموذج الخام إلى التعدد الدلالي ليكون ملائماً ذوقاً وشكلاً لزمان ومكان الرواية.

وقد استطاعت شخصية المرأة هنا أن تأخذ مكانها في المشهد السردي، فاستحوذت على قلب "سي السعيد"، والذي تتحدث الكاتبة بلسانه ممهدة لموضوع الحب من منظور التجربة الحسية ليصبح شريكاً بارزاً في الحبكة، وأكبر الظن أن هذا الحب متخيل، لكن بطريقة لبقة وذكية، ولا يعنيننا -على الأقل الآن- البحث في الجانب الخفي لهذا المتخيل الجميل، وإنما السؤال الذي يطرح: هل كان الحب ضرورياً للظروف التي عاشها البطل؟.

يمكننا القول ببساطة أن الحب كان بمثابة عملية ترميم داخلي للبطل، وإلا كان سينهار وتنتهار الرواية، وفي أفضل الأحوال كانت ستفقد جزءاً كبيراً من عنصر التشويق، وتبقى رواية تاريخية شبه جافة. وقارئ الرواية عموماً قد يتسرع في قراءة هذه العلاقة، فيعتقد أن "بحر الصمت" حاولت أن تعرض بكتابة أدبية،

مشكلة الذكر مع أنثاه أو تقديم مشكلة المرأة، ولكنه سرعان ما يتجاوز ذلك حين، يدرك أن لهذا الحب المتخيل معان عميقة، فقد كان منشطاً للمعنويات الروحية للبطل، كما اتخذ منها إيديولوجيا، لأن البطل كان يربط ذهنياً وشعوراً بين حبيبته ومدينة العاصمة التي قضى فيها طفولته، بل تكاد تكون هذه الشخصية هي المكان بامتياز ويظهر ذلك جلياً في السرد: **في ليلة مدهشة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغيور**⁴⁸، الأمر الذي أحدث تداخلاً جميلاً بين الحب والوطن والتاريخ،

وبناء عليه يتأكد لنا أن "رؤية الرجل للمرأة موازية لرؤيته لوطنه أو أن اتجاه الرجل للمرأة بالغزل الداعي إلى الوصال والعطاء والعدل والإنصاف في التعامل معه لأنه يعشقها هو في حقيقة الأمر خطاب سياسي وليس غزلياً محضاً"⁴⁹. ومن ثم جاءت صورة المرأة معبرة عن الموقف الفكري الذي أصبح معادلاً موضوعياً للبحث عن الحرية.

ويبدو أن الكاتبة استعانت بثانية الإسقاط الشهيرة بين المرأة والوطن "كنت المرأة/ الوطن"⁵⁰ لتتصل بقضية ظلت طويلاً واقفة على توجهات الرجل وهي قضية الحرية السياسية والعمل النضالي، فكانت "تدافع عن حقنا جميعاً في الوطن وفي مساحة نموت فيها دون أن يطالبنا أحد بدفع التعويضات، عن لحظات أطلقنا فيها أحلامنا في براري التساؤل والدهشة والانبهار"⁵¹، مؤكدة أنه عندما يتعلق الأمر بالانسحاق والقهر الاستعماري لا يميز بين المرأة والرجل، ذلك لأن حريتهما متصلتان معاً بالحرية السياسية للوطن،

ومع ذلك، فقد أكدت على لسان **السي السعيد** الذي لم يتردد بسبب حبه لامرأة في أن يكون أحد مقاتلي جبهة التحرير، أن دور المرأة هو الوقوف وراء ظهور الرجال لرفع المعنويات القتالية، في حين أن حمل السلاح مسؤولية الرجال، قائلاً: **يا عمر لم يكن مرورك في حياتي شيئاً سيئاً تماماً وأنا لم أصبح جزائرياً**

مخلصاً بفضلك أنت، بل بفضل عينيها هي..وحدها فجرت أحلامي وصنعت ميلادي تأريخاً بلون عينيها⁵² ولا أجد مانعاً من إيراد مثال آخر: كنتُ أمشي إلى الحرب لأجلك، فقد كان يهمني أن تعرفي أن الحرب بالنسبة لي رجولةً من نوع خاص ولم تكن النتائجُ مهمةً بعد (ص55)، لكان الكاتبة هنا تفتنت إلى أن أزمة الشخصية عموماً التي يمكن أن تكون أزمة المثقف الجزائري هي معادلة لأزمة الوطن، بالتالي فإن خلفية الوطن، تصبح خلفية رغبة تحيط بقضايا الرجل/المرأة في ظروفنا الراهنة.

ولكن ثمة شيء آخر، فقد كشفت الكاتبة عن قضايا كثيرة تصل إلى حد المباشرة في تطعيم النص ببعد إيديولوجي مفتعل عندما جعلت شخصية عمر تؤثر مواجهة الفئات الانتهازية التي ولدت بعد الثورة ضاربة بمصالح الشعب عرض الحائط ومؤثرة الثراء والمناصب على المبادئ والقيم، وقد أدركنا صعوبة ذلك بمجرد دخوله السجن ثم المستشفى، وأظن أن الكاتبة قضت على هذه الشخصية عمداً لتشير إلى عباءة الأوضاع المتأزمة في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، كما تخلصت أيضاً من سي الرشيدي عندما أرسلته ليستشهد كاشفة عن قضية عشق الإنسان الجزائري لوطنه وفي المقابل نلاحظ هروب البطل من واقعه مبيناً: "كنت رجلاً محايداً حد الجبن، فما دخلي وحروبهم المعلنة وما شأني بمطالبهم الناهضة من عمق الرماد⁵³، وبذلك كان سبباً في عرقلة وتيرة الاستقلال في وطنه.

ومن الخطأ القول أنه كان على الكاتبة، أن تلزم البطل بتحدي الفئات الانتهازية كما فعلت مع شخصية عمر، فبعض الآراء النقدية تقول أنه ليس من حق الروائي أن يخضع شخصياته لقدر يختلط بإرادته ولا ينبغي أن يتحكم فيها، لأن الشخصيات الروائية ينبغي أن تكون مستقلة وحرّة، وهذا يدل على أن بطل بحر الصمت ليس أسطورة، وإنما هو إنسان معاصر بملامح تحمل الكثير من صفات البطل البطولي، ولكن لا تصل إلى مستوى البطولة الكاملة وإن لم تكن

هذه الشخصية مطابقة تماماً للواقع، إلا أنها صورة أقرب إلى الحقيقة وهذا يمنحها مصداقية، كذلك علينا ألا ننسى ظروف الحرب التي عاشها البطل والتي أثرت في نفسيته وسلوكه وأفكاره، لذلك تعذر على الكاتبة أحياناً التحكم بهذه الشخصية حسب رغبتها.

ومما سبق اكتشفنا براعة المؤلفة في خلق شخصيات ذات رموز قادرة على الحفاظ على مرجعيتها الواقعية، إذ تتميز الرواية باحتوائها على شخصيات لها استطاعت إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة ونأخذ على سبيل المثال شخصية **بلقاسم** مثلاً والتي تحول فجأة إلى مناضل قومي، أما شخصية المستعمر فلا تقايننا مطلقاً بل تبهجنا بإرضاء توقعاتنا من خلال صفاته المتمثلة في المغتصب الغاشم الدموي والتي كانت ملازمة له منذ البداية.

ولا يمكن أن نختم حديثنا هنا عن الشخصية دون التعرض إلى كنيثها، وهي أسماء من اختيار المؤلف الذي يحاول إعطاء شخصياته الصفات التي يفترض أنها تتوفر عليها في الواقع⁵⁴ ولا أشك أن المؤلفة اختارتها بعناية فائقة بحيث جعلت لكل منها علاقة ما بدلالة الشخصية التي تحملها لتشكل بذلك علامة فاعلة في تحديد سمتها المعنوية وملاحها الجسمانية، وقد كانت كل الشخصيات تقريباً تحمل أسماء عربية ويعود معظمها إلى أصول مجردة عامة تؤدي دلالات عالية، (رشيد، عمر سعيد... الخ) فمثلاً ترد البطلة مرفقة باسم أنثوي "جميلة" يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص.

وبالعودة إلى النص، يتأكد لنا أنها بارعة الحس وهي أيضاً سريعة التأثير مهذبة ووفية جداً وهذا واضح جداً من خلال وفاءها لحبها رشيد الذي استشهد في الثورة رغم زواجها من البطل الذي ظلت ترفضه معنوياً وكأنها تحاول إعلان تمرد لها وهي المرأة الأنثى على الرجل، وإن كنا نلمس بعض التناقض الذي فرصته الكاتبة مع اختيار اسم البطل **سي السعيد**، بحيث نلمس من النص إحساسه

بالسقاء لتظهر وضعيته النفسية مناقضة تماماً لدلالة اسمه هذا وقد كان عنيدا ومتقلبا أيضا.

6- أبعاد المكان/الزمن في الخطاب النسوي:

مع حفاوة الكاتبة **بالمكان** أعطت تاريخها المتخيل بعض الشرعية، وأنتته بمسحة من الذكريات الحزينة والوقائع المؤلمة، ما جعله يبدو فضاء واقعيا، وقد سبق أن لاحظنا أن مسائلة الشخصية قادرة علي إبراز أشكال الحضور الاستعاري للمكان وما يحايت هذا الحضور من قيم ثقافية واجتماعية، ذلك أن الشخصية كانت «حاملة للفضاء»⁵⁵ في ذاتها وفي ملامحها؛ بل إننا قد لا نعثر على تجلٍّ معين للفضاء إلا ودلّنا على شخصيات، ويكفي أن نستدل بقول البطل السارد: **حتى الوطن إكتشفته بك/ فيك**⁵⁶.

وقد كانت **مدينة العاصمة** من أكثر الأمكنة الروائية تجسيدا لهذا الأثر، بحيث انتقلت للأحداث إليها من القرية لتتحول إلى رمز للوطن بحد ذاته، ويبدو أن الكاتبة أرادت أن تشير إلى أن العاصمة بعد الاستقلال استقطبت عدداً هائلاً من الجزائريين بحثاً عن لقمة العيش، أو بحثاً عن فرص للظهور في مجال الفن أو السلطة كما حدث مع البطل، وهذا ساعد في الكشف عن مكانته الثقافية والاجتماعية.

ولعل أول ما سيتبادر إلى ذهننا منذ البداية بعد رفع الكاتبة لشعار الصمت على غلاف الرواية هو توظيفها للأماكن المنغلقة التي، كانت بالنسبة للشخصيات وسيلة لإخفاء حالات الحزن التي تعايشها، ولعل تواجدها في النص قد خفف من الاضطرابات العاطفية التي، خيمت على نفسية الشخصيات، ولكي تكشف الكاتبة عن السبب، فقد لجأت إلى فتحة تخيلية، تتمثل في فضاء الشرفة لربط آلام الشخصيات بعوامل خارجية، هي مدعاة للخوف والقهر، وقد سهل علينا فهم المغزى، إذ يبدو أنها إشارة واضحة إلى أن القهر الذي تعانيه الشخصية (رجل أو

امرأة) كان نتيجة ظروف سياسية خارجية تتمثل في الاستعمار، لما يوفره هذا الأخير من شعور بالقهر والافتقاد إلى الحرية.

كما استعانت الكاتبة ببعض الأماكن المفتوحة كالجبال والشوارع، لتكشف لنا سرعة الأحداث وتوترها بشكل يواءم طبيعة الأحداث السياسية، وفي هذا السياق يمكن القول أن المرأة تكره حدود المكان وانغلاقه ولو كان هذا الانغلاق معنويا، وقد حاولت أن تعلن عن ذلك صراحة بمحاولتها التحرر من سيطرته على السرد، وبهذا نكون قد دعمنا قول بعض الباحثين، بأن فكرة التحرر تظل مسيطرة في الأدب النسائي وحين يضحى المكان مفتوحا، فإن الأنثى تبدو غافلة عنه، لأنها تنتظر إليه من خلال جدار معنوي موروث⁵⁷، وهذا يعني أن الكاتبة دائما تعبر عن رؤية للعالم من خلال المكان، فترفض فيها جدران التراث التي تفرض عليها الاختفاء وراء الذات.

أما بالنسبة لعنصر الزمن فقد ذهب بعض الباحثين إلى اعتباره "بعدا تكوينيا في نشأة المتخيل وفي إدراكه وهو في الوقت نفسه سر افتتاح العمل الروائي⁵⁸، ولذا فإن دراسته ستسهم في الكشف عن الأبعاد الدلالية للنص، ودامت الثورة أفق الحدث في الرواية، فانه يمكننا الحديث بإسهاب عن الزمن التاريخي الذي جسده تلك التحولات العميقة التي عرفت الجزائر منذ عهد الاستعمار، مما يؤكد سيطرة الذاكرة على مساحة السرد في صورة استرجاعات زمنية، وهو زمن فني يحمل سمات أنثوية واضحة من خلال البناء الدائري المغلق للأحداث، لأن صراع الزمن لديها ما هو إلا مساحة تعكس صراع الذات الأنثوية مع الآخرين، وبذلك يكون قد أسهم في عرض أزمة المرأة الداخلية وهمومها الخاصة.

كما يستهوي انتباهنا ارتباط الأحداث الهامة بفترات مسائية وهو الأمر الذي ميز الرواية، فقد جعلت ياسمينة أحداثها الهامة تقترن بفترات معينة كالزمن الليلي، ولا يجب أن نغفل عن دلالة هذا الزمن عند المهموم مثلا بارتباطه بالأرق

والقلق، فصلا على ارتباطه بالوحشية والانقباض وكأن الكاتبة هنا أرادت التأكيد من خلاله على انقباض البطل وتوتر نفسيته، فغدا ليله كليل امرئ القيس ثقيلًا وعابسا لتصادم الأحداث السياسية والأمنية ولجوءه إلى الصمت دون فتح مجال للحوار حتى مع ابنته، إلا فيما ندر وهروبه في أحيان كثيرة إلى التأمل في المدينة ولعله بهذا يدعونا إلى التأمل في أحوال الوطن ومأساة الإنسان (رجل/ امرأة) الجزائري.

وبالعودة إلى النص يتضح لنا أن الزمن الليلي من حيث ارتباطه بالسكون يناسب تمام طبيعة الرواية التي لطالما تعاقدت مع الصمت وكأن سواد الليل هنا كفيل بتغطية آلام الشخصيات وأحزانها، كما يتسنى لنا ملاحظة ما للرجل من تأثير أساسي في تشكيل إحساس الشخصية الأنثوية نحو الزمن، وذلك من خلال التوقف الزمني النفسي، إذ تلون إحساسها به نتيجة لعلاقتها بالرجل غياباً وحضوراً، وبذلك يتوازى وعيها بالرجل ووعيها بالزمن، ليغدو الرجل هو الزمن، أي أنه كلما كان الرجل غائباً، فإن الإحساس بالزمن يختفي، ويفقد كل شيء صفة الحياة والحركة لديها.

وفي الأخير، يبقى أن أقول إن البحث في أي مجال يتطلب جهداً وإرادة قوية، ولعلنا بهذه الدراسة سنسهم في رفع بعض الالتباس الموجود حول المتخيل السردي ونقوم بإعادة الاعتبار للكتابة النسوية بصفة عامة والجزائرية بشكل خاص، لاسيما مع سعي بعض النقاد إلى التقليل من قيمتها.

الهوامش

1 - طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1996، ص 10

2 - ياسمينه صالح عن موقع <http://www.arabwordbooks.com>

* ياسمينة صالح كاتبة من كتاب الرواية الجدد الذين تزخر بهم الجزائر وإعلامية من مواليد الجزائر العاصمة ومن أسرة جزائرية مناضلة معروفة خريجة كلية علم النفس، وتشتغل منذ عام 1995 في المجال الصحفي. أشرفت على القسم الثقافي في مجلة نسائية جزائرية سنة 2000. كما تكتب القصة ولها مجموعتان قصصيتان، الأولى بعنوان "وطن الكلام" والثانية (قصة مطولة) بعنوان "امرأة من برج الميزان". وقد حازت على جوائز أدبية من السعودية، والعراق، وتونس، والجزائر. حيث حصلت مؤخرا على جائزة مالك حداد للرواية عن رواية " بحر الصمت" الصادرة عن دار الآداب ببيروت.

3 - آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، (من التماثل إلى المختلف) دار الأمل للطباعة والنشر، 2006، ص 31.

4 - نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق 1997، ص 31

5 - المرجع نفسه، ص 35.

6 - زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سارس، تونس ط1، 2002، ص 11.

7 - شيرين أبو النجا، نسوي أم نسائي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002 ص 8.

8 - لطيفة زيات، شهادة مبدعة مجلة أدب ونقد، نوفمبر، 1996 العدد 130، ص 18

9 - يمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، العدد 4، نسيان، 1975، ص143.

10 - حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، عدد 166، كانون الأول، 1975، ص81.

11 - الروائية ياسمينة صالح في حوار مع الإعلامي عمار بولحبال، مجلة أدبية ثقافية، نوفمبر 2006 عن الموقع <http://www.diwanalarab.com>

12 - انظر المرأة واللغة، د عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 1996 ص 172

13 - استعرنا التسمية من متاب المتخيل في الرواية الجزائرية آمنة بلعلي.

14 - آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 8.

15 . أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1987، ص 35.

- 16 - صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 36.
- 17 -Hamon, Philipe, pour un statuts sémiologique des personnages p12217
- 18 محمد بدوي، الجحيم الأرضي، قراءة في شعر صلاح عبد الصابور، الهيئة المصرية العالمية للكتاب، مصر 1986، ص 61
- تستمد الأسطورة رؤيتها من التاريخ، فهي ذات أبعاد إنسانية جوهرية تتخطى البعد الظاهري إلى ما أعمق من ذلك. ومن حقنا أن لا نستعمل الأسطورة فحسب بل كل المادة التاريخية المتاحة لنا من أساطير وقصص دينية وشعبية. لقد نبعت الحاجة الخاصة إلى استعمال الأساطير اثر اتجاه الإنسان إلى معرفة الإنسان عن طريقها.
- 19 . الرواية، بحر الصمت، منشورات anep ط3، 2004، ص 39.
- 20 - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة أدبية)، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص14.
- 21 - صلاح صالح، سرديات الرواية العربية، ص 45.
- 22 - الرواية، ص84.
- 23 - حوار مع الروائية ياسمينه صالح، الموضوع الثقافي 30 Monday, June عن الموقع <http://www.diwanalarab.com>
- 24 - سارة جاميل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002 ص 94
- 25 - حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، عدد 166، 1975، ص80
- * من مرادفات التكرار لغة الترداد ومعناه "تكرير مضمون الكلام حتى يفهمه الغير، أو ليزداد الفهم له والتأثر به". ينظر الشاهد البوشيخي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص (174).
- 26 . رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص15.
- 27 - الرواية، ص 11

- 29 - Genette (Gérard ,1982 (Palimpsestes, La littérature au second degré, Ed. seuil, Paris, PP 7
- 30 . عادل ضرغام الكتابة النسوية وآليات التعذيب الأحد، تشرين الأول 26، 2008 com http://www.youhiba.mktoob_
- 31 . الرواية، ص 98.
- 32 . الرواية، 41.
- 33 - عفيف فراج، صورة البطلة في أدب المرأة جدلية الجسد والعقل الاجتماعي، الفكر العربي المعاصر، العدد 3 ربيع 1985 ص 147.
- 1 - صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 85.
- 2 - الرواية، ص 7.
- 1 - محمد لطفي اليوسفي، جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي (المرأة الفردوس)، منشورات سوسة الدولي ص 6.
- 37 - نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر الغربية، 1980، ص 227.
- 38 - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 179.
- 39 - السيد إبراهيم، نظرية الرواية، القاهرة، دار قباء، 1998، ص 156.
- 40 - الرواية، ص 11.
- 41 - الرواية، ص 21.
- 42 - سيد حامد النساح، الأدب العربي في المعاجم في المغرب الأقصى (1963، 1975) دار التراث العربي، ط 1، ص 349.
- 43 - ص 56.
- 44 - محمد لطفي اليوسفي، جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي (المرأة الفردوس)، منشورات سوسة الدولي ص 8.
- 45 - الرواية، ص 103.
- 46 - محمود نور الدين أفاية، المرأة والكتابة، مجلة الوحدة العدد 9، حزيران (يونيو) 1985، ص 67.

-
- 47 - الرواية، ص 43.
- 48 - الرواية، ص 51.
- 49 . د.فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل " إفريقيا الشرق، الدار البيضاء سنة 2003، ص: 20-19.
- 50 - الرواية، ص 113.
- 51 - ريحة علان في حوار مع الروائية ياسمينه صالح، موقع مبدعون، عن <http://www.yasminedz@hotmail.com>
- 52 - الرواية، ص 50.
- 53 - الرواية، ص 25.
- 54 - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة أدبية)، ص 101
- 54 - المرجع نفسه، ص 102.
- 55 - Jean Yves TADIE , -Le récit poétique, op. cit, p. 77.
- 56 - الرواية، ص 61.
- 57 - السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، شركة أوب الهول للنشر، مصر، ط1، 2000، 147.
- 58 - آمنة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 9.