مقدمة

مقدمة

عرفت الرواية العربية انتشارا واسعا إذ تكاثرت الأعمال الروائية و تنوعت تجاربها وعنيت بأساليب فنية جديدة ، فالرواية تصوير للواقع ومرآة تعكس الحياة الاجتماعية بتناقضاتها ، كما تصور لنا معاناة الناس و تحيط بكل جوانبهم كالجانب الاجتماعي ، و الجانب السياسي ، و الجانب التاريخي ...

لقد حظيت الأجناس الأدبية بتتبع الكثير من الدارسين كالشعر الحر و المسرحية و الرواية ،هذه الأخيرة كانت محط اهتمام العديد من النقاد و الأدباء في العصر الحديث ، و قد أولي اهتمام كبير إلى الروايات التي كانت وليدة تجربة رجالية إذا ما قورن بنظيرتها النسوية ، و من هذا المنطلق انصب بحثنا على عالم الرواية الجزائرية النسوية على وجه الخصوص و التي ساهم في تطور هذا النمط الروائي مجموعة من الروائيات منهم : " آسيا جبار ، ربيعة جلطي ، زهور ونيسي ، أحلام مستغانمي.. إذ حاولت هذه الأخيرة أن تضفي صبغة جديدة على موضوع الرواية و شكلها ، و هذا ما تجسد في مشروعها الروائي " ذاكرة الجسد " وهي رواية لم تكن سوى نتاج تجربة طويلة و ذاكرة مرهقة أرهقها الحزن و الوضع المتدهور الذي عرفته الجزائر ، فلم تكن اختصارا لذاكرة الجسد فحسب ، بل كانت اختصارا لزمن القهر و الثورة و زمن النضال و الرؤى المستقبلية ، و قد وقع اختيارنا لهذه الرواية باعتبارها من ابرز الأعمال الروائية النسائية في الجزائر التي ذاع صيتها محليا و عربيا كما سلطنا الضوء على شعرية اللغة في هذه الرواية كميزة غالبة على هذا العمل الأدبي .

بالإضافة إلى دراسة أخرى لإحدى روايات الروائية الجزائرية " زهور ونيسي " و هي روايتها " لونجة و الغول " إذ لا تختلف هذه الأخيرة عن سابقتها من حيث الموضوع فقد تغذى كلا العملين من ثورة نوفمبر و أحداثها التاريخية ، فأول ما يشدنا في رواية " لونجة و الغول " عنوانها الذي ينبعث من الثقافة الشعبية الجزائرية و المحمل بمعاني كثيرة تزيد من شوق القارئ للاطلاع على ما يحمله هذا العمل الأدبي بين طياته من أحداث .

وقد تحمسنا كثيرا لدراسة هذا الموضوع الذي يجمع بين حقبتين تاريخيتين مختلفتين فصل بينهما خيط رفيع يدركه الفرد الجزائري فقط ، الحقبة الأولى تاريخية ثورية مملؤة بدم الشهداء و بطولات **مقدمة**

الأجداد و تضحياتهم ، أما الحقبة الثانية هي الواقع المعاش المليء بالاضطرابات و الأزمات ، لذلك حاولت "لونجة و الغول " أن تعطي حلا بالرجوع إلى تاريخ الأجداد و استذكار الماضي .

تصور الرواية فترة معينة في تاريخ الجزائر ، حيث وقفت بنا وقفة مطولة أمام ظاهرة الاستعمار الفرنسي الظالم الذي كان له انعكاسات اجتماعية و نفسية للطبقة الشعبية .

و الواقع أن الرواية جديرة بالقراءة و تبقى مفتوحة على قراءات نقدية و تحليلية داخل المنظومة الأدبية بجدارة ، و مع إعجابنا بالرواية لا ننسى الروائية التي تعتبر شمعة تضيء الحياة الثورية باعتبارها من أهم المناضلات التي عايشت تلك الأوضاع ، و بذلك تكون أفضل معبر عنها ، فقد وصفت معاناة الشعب الجزائري بأصدق تعبير ، و تطرقت للعديد من الجوانب الحياتية فقد أبحرت في أغوار التاريخ بقلم رزين ومتأني .

ومن خلال هذا البحث سنتطرق إلى شعرية اللغة عند أحلام مستغانمي ، أما زهور ونيسي فسنسلط الضوء على جملة من الخصائص التي تخص المضمون على عكس أحلام مستغانمي التي تطرقنا إلى ظاهرة تخص شكل الكتابة أو نمطها إن صح التعبير .

و الإشكال الذي يطرح نفسه : ما هي ابرز خصائص و مميزات الخطاب الروائي النسوي الجزائري من خلال العملين السابقين (ذاكرة الجسد ، و لونجة و الغول) ؟

و اتبعت في بحثي هذا المنهج التحليلي الوصفي الناسب لطبيعة الموضوع ،كما اعتمدت على خطة بحث كانت كالآتي :

مقدمة و ثلاث فصول لكل فصل مقدمة و خاتمة ما عدا الفصل التمهيدي ، و خاتمة كانت بمثابة حوصلة لجملة النتائج المتوصل إليها و ملحقين خصص الأول لترجمة الكاتبتين و الثاني كان بمثابة ملخصين للروايتين و تليهما قائمة المصادر و المراجع ، أما المقدمة فتمت الإحاطة فيها بالموضوع وطرح

فعرفنها لغة و اصطلاحا وبعد ذلك سلطنا الضوء على الرواية الجزائرية على وجه الخصوص من خلال نشأتها و تطورها ومن بعد ذلك جاء أخر عنصر في هذا الفصل و الذي تكلمنا من خلاله عن أنواع الرواية و كان أخر هذه الأنواع الرواية النسوية و التي هي موضوع بحثنا .

أما بالنسبة للفصل الأول فخصصناه لكل ما يخص الأدب النسوي و لاسيما الجزائري منه فكان أول عنصر فيه يتحدث عن نشأة الرواية النسوية الجزائرية و العنصر الذي يليه أسباب ظهور هذا التيار الكتابي و العوامل المساعدة إلى بروزه لمشاركة الرجل متعة الغوص في عالم الكتابة ، و من بعد ذلك حاولنا الوقوف على ابرز الأسباب التي دفعت إلى تأخره ، مجمل هذه العناصر تخص الأدب النسوي الجزائري ، و بعدها تكلمنا عن الإشكال الذي أثاره الأدب النسوي وسط الأجواء الأدبية وخصوصية هذا الأدب إذا ما قورن بنظيره الرجالي ، ثم أعطينا مفهوما لهذا الأدب من خلال بعض التعاريف لأصحاب الاختصاص و بعض التسميات التي أطلقت عليه ، و في نهاية هذا الفصل عرجنا على النقد النسوي الذي يتشابك في بعض المواطن مع بعض ما تطرقنا إليه آنفا في إشكالية المصطلح .

الفصل الثاني جاء كفصل تطبيقي بحثنا فيه عن ابرز خصائص الكتابة النسائية عند الكاتبتين " أحلام مستغانمي ، و زهور ونيسي " فجعلنا الشعرية هي ابرز سمة تتجلى للعيان عند أحلام في روايتها " ذاكرة الجسد " و كان دأبنا تقصي اثر مواطن شعرية اللغة في الرواية و قبل ذلك سلطنا الضوء على ما يعرف بالشعرية ، كالمفاهيم الخاصة بهذا العلم و مفهومها المعجمي و الاصطلاحي و ما قصد به القدامى و المحدثين و الغربيين ، و من ثم تطرقنا إلى ما تعنى به الشعرية ، أي موضوعها ، و بعد ذلك أخذنا عينات من الرواية تتوفر على شعرية اللغة تمثلت في (عدم الملائمة الدلالية و عدم الملائمة الإسنادية ، و الانزياح بنوعية التقديم و التأخير ، و التشبيه ، الاستعارة) و كعنصر أخير في هذا الجزء الأول من الفصل الثاني تكلمنا عن مدى تأثر الكاتبة مستغانمي بلغة نزار قباني كدليل أو سبب عن مدى توظيف الروائية لعناصر اللغة الشعرية في عملها الأدبي " ذاكرة الجسد " .

أما الجزء الثاني من الفصل الثاني فقد خصص لرواية " لونجة و الغول " للمجاهدة و الروائية "زهور ونيسي " حيث بدأت رحلة البحث عن خصائصها الكتابية من العنوان فتوقفنا عنده و كان ثاني عناصر هذا الجزء التطرق إلى ما يعرف بالأسطورة لأن الكاتبة وظفت الأسطورة في روايتها و من بعد ذلك تحدثنا عن مدلولات الرمز و من ثم شدنا توظيفها للتراث و التاريخ فوقفنا عنده ، و بعد هذا العنصر قمنا بدراسة للرواية شملت (الشخصيات و الزمن و المكان و اللغة).

و خاتمة كانت بمثابة حوصلة لجملة النتائج المتوصل إليها ثم تليها قائمة المصادر و المراجع .

الفصل التمهيدي (حول الرواية)

أولا : مفهوم الرواية .

ثانيا : الرواية الجزائرية .

ثالثا : أنواع الرواية .

- **مفهوم الرواية :**

أ / – لغة :

جاء في " لسان العرب " في باب روى "روي "[1] – بكسر الواو – من الماء يروي : ريا و روى رواء ، و الريان عكس العطشان ، و يقال : روى النبتة و تروى أي تنعم ، و ماء روي وروى وراء أي عذب . و روى الحديث و الشعر ، يرويه رواية و ترواه إذا كثرت روايته ، ويقال : روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى يحفظه للرواية عنه ، و رويت الحديث فانا راو ، ففي المعنى اللغوي العام فان الرواية تعمي الحكي والسرد و الإخبار إضافة إلى معنى الإيضاح و الإظهار .

كان يقول "الجوهري" : "الرواية : التفكير في الأمر ، رويت على أهلي و لأهلي إذا أتيتم بالماء. يقال : من أين ريتكم ؟ أي من أين ترون الماء و رويت الحديث و الشعر رواية فانا راو في الماء والشعر و الحديث ، و نقول : انشد القصيدة يا هذا ، ولا نقول اروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها ".[2]

ويقابل مصطلح الرواية في اللغة الفرنسية لفظة " roman" و تستخدم للدلالة على لون أدبي ، و لفظة "roman" قديمة جدا ، و أطلقت في القرن الحادي عشر ، على النصوص المكتوبة بالدارجة الرومانية ، و تقرا على أسماع الناس بفعل المثقف ، فاستخدمت الكلمة بمعنى القراءة ، و جاء إطلاقها على المادة التي تحكي و تعني التاريخ .

ب / – في الاصطلاح :

لا بد أن الرواية كمفهوم عالمي ، قديما و حديثا ، تعرف بأنها فنمن الفنون الأدبية ، و هي جنس قصصي يقوم على السرد كفاعلية لغوية ، و صور الخطاب تجعل منها استخداما منفردا للغة الأدبية ، و الرواية قصة خيالية نثرية طويلة ، من أشهر أنواع الأدب النثري ، تقدم قصصا شيقة تساعد القارئ على التفكير ، فبعضها يدعو إلى الإصلاح ، و البعض الأخر يهتم بإعطاء معلومات عن موضوعات معينة ، ومنها ما يهدف إلى الإمتاع .

[1] – ا بن منظور : لسان العرب ، تحقيق : أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ط 4 ، المجلد 8 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان 2005 ، ص 270.

[2] – أحمد سيد محمد : الرواية الإنسانية و تأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب ، نجيب محفوظ) المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989، ص 25 ، نقلا عن كتاب الجوهري : الصحاح ، ج 6 .

تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه ،وترتدي في هيئتها ألف رداء " وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها جامعا مانعا، وذلك لأننا نلقي الرواية تشترك مع الأجناس الأخرى في كثير من الخصائص " [1]"كما أن الرواية تأخذ في كل عصر صورة مميزة وتكسب خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص الرواية في عصر سابق ".[2]

وهكذا ففي العصور القديمة كانت الملحمة هي الرواية،وفي القرون الوسطى كانت القصة الطويلة الخرافية هي الرواية، وفي بداية القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الرومانسية هي الرواية.

فالرواية متفردة بذاتها ، فهي طويلة الحجم ولكن ليس في طول الملحمة غالبا وعي غنية بالعمل اللغوي، ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة ، واللغة السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة وهي تعول "على التنوع والكثرة في الشخصيات فتقترب من الملحمة دون أن تكون بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال وفي الرواية كائنات عادية وهي تتميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث،فهي إذن تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها ضاربة في مظطرباتها" [3]وهكذا فالرواية تتخذ في كل عصر مضمونا وخصائص فنية جديدة، ولذلك نستطيع القول " إن الرواية هي ما يدرسه النقاد في عصر من العصور على انه رواية".[4]

ومما سبق نورد مجموعة من تعريفات الرواية عند جملة من الأدباء والنقاد العرب والغربيين .

يعرفها "محمد الدغومي" بقوله:" الرواية كتابة تطورات في الغرب عن أشكال السرد لتصبح شكلا معبرا عن فئات اجتماعية وسطى قادرة على القراءة والكتابة "[5] ، وأما فائق "محمد "فيرى أنها شكل خارجي تتصارع فيه تقاليد صارمة ،وأشكال متحدثة وحياة داخلية تتميز بالصدق والحرارة تسعى إلى التعبير عن الواقع وبلورة رؤية مستقبلية.

[1] – عبد المالك متراض : في نظرية الأدب ، عالم المعرفة ، الكويت ، ص 11 .

[2] – حميد الحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، الشركة الجديدة ، دار الثقافة 1985 ، ص37 .

[3] – عبد المالك مرتاض : في نظرية الأدب ، ص 13 .

[4] – حميد الحميداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص 37 .

[5] – محمد الدغومي :الرواية المغربية و التغيير الاجتماعي ، مطابع أفريقا الشرق ،1991 ، ص43 .

والرواية وفق هذا التعريف عبارة عن وعاء لماض عتيق ، وحاضر معاش ومستقبل قادم "وعاء يمتلئ فيفيض ويتحطم على يدي شرارة جديدة طابعها التطوير والتجديد لأنها تنبع من تجريبية العقل، وقلق النفس، في محاولة دائمة التجدد والخروج من قمقم القيود".[1] وفي هذا الصدد يقول "ميشال بوتر": " إن الرواية بنية لغوية دالة ، أو تشكيل لغوي سردي دال "[2] ، أما "محمد كامل الخطيب" فيقول : " إن فرصة الكتابة نثرا يتيح مجالا أوسع للتعبير عن الحياة وواقع المجتمعات لأنها تعمل على تقريب المتخيل من الواقع كما تمنح للرواية حرية اكبر لأنه يبتعد عن قيود الشعر .

كما نجد "سعيد الورقي" فيرى أنها تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي ، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه ، وعلى نحو يتجسد في النهاية صراعا راميا ذا حياة داخلية متفاعلة "[3] ، ويعرفها عبد المحسن طه : " على أنها نثر سردي واقعي كامل في ذاته وله طول معين ".[4]

أما " علال سنقوقة" فيقول : " إذا كانت الرواية نصا فإن طبيعة هذا النص الأسلوبية انه تأتي في شكل حكاية يمكن أن تروى، ومن هنا تتكون الحكاية من مجموعة من الأحداث التي تقع أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات وتحفزهم حوافز تدافعهم إلى فعل ما يفعلون ".[5]

فالرواية، إذن عالم شديد التعقيد ، متناهي التركيب متدخل الأصول ، إنها شكل أدبي جميل"اللغة هي مادته الأولى ، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقى هذه اللغة فتنمو وتربو وتمرع وتخصب ، والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على النحو معين إضافة إلى عنصر السرد بأشكاله،والحوا ر، والحبكة، والأحداث ،والحيز المكاني و ألزماني.[6]

---

[1] – فائق محمد : دراسات في الرواية العربية ، دار الشبيبة والتوزيع 1978 ، ص 92 ، 93 .

[2] - ميشال بوتر : بحوث في الرواية الجديدة ، منشورات عويدات ، ط 2 ، بيروت 1982 ، ص 05 .

[3] - السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية ، دار المعرفة الجامعية ، مصر 1997 ، ص 05 .

[4] – عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، 1983 ، ص 198 .

[5] – علال سنقوسة : المتخيل والسلطة ، منشورات الاختلاف ، ط 1، الجزائر ، 2000 ص 20 .

[6] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الأدب ،ص 27 .

- **الرواية الجزائرية (النشأة والتطور):**

الحديث عن الأدب الجزائري جزء من كل ما هو أدب عربي عموما ، للجذور المشتركة بينهما و الضاربة في العمق ، رغم الفروق الشكلية بين أقطار الوطن العربي ، وهي فروق لا تلغي طبيعة التلاحق الشامل : فكرا وفنا في كل الأنواع الأدبية ، ومن بين هذه الأنواع الرواية نفسها باعتبارها المنبع الحضاري ومساره الإنساني العام .

فالرواية الجزائرية الحديثة النشأة غير مفصولة إذن عن حداثة هذه النشأة في الوطن العربي كله مشرقه ومغربه ، سواء في نشأتها الأولى المترددة أو حتى انطلاقتها الناضجة ، حيث لم تأتي هذه النشأة بمعزل عن الرواية الأوربية بأشكال مختلفة وهي نشأة تختلف من قطر لأخر من دون أن تسهو عن جذورها المشتركة عربيا ، وتعود نشأة الرواية إلى تأثرها بمراجع دينية أو أدبية قديمة .

- أولا : في صيغ القران الكريم (قصص القران الكريم) والسنة النبوية الشريفة .
- ثانيا : في البذور القصصية الأولي في مقامات بديع "الزمان الهمذاني" (358 – 398 هـ/ 969 – 1007 م) ، و الحريري (446 – 556 / 1054 – 1222) التي ترجمت إلى عدة لغات مثل الفارسية والتركية .[1]

كما تكمن البذور في مثل " التوابع والزوابع " لـ" صاحبها ابن الشهيد بن مروان " (382 – 449 هـ / 992 – 1034) و رسالة الغفران لـ" أبي العلاء المعري (363 – 449هـ /379 – 1058) حيث انطلق البحث بالخصوص عن الخلاص عبر رحلة ابن القارح التخيلية ، كشخصية حقيقية ، وقد دخل الجنة بعدما أعلن توبته و حصل على صحيفة الخلاص متحديا في ذلك مصادر شخصية تاريخية مقتبسا من بفض أحداث واقعة الإسراء و المعراج .

فنشأة الرواية الجزائرية لم تأت من فراغ ، إذن فهي ذات عادات وتقاليد فنية وفكرية في حضارتنا العربية كما أنها ذات صلة تأثيرية بهذا الفن لما عرفته أوربا من العصر الحديث خصوصا بعد شيوع الواقعية مع بلزاك. [2]

[1] – عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 ، ص 195 .

[2] – المرجع السابق ، ص 196 .

كما صرح الروائي " واسيني الأعراج " في احد حواراته " حينما سئل هذا السؤال : هل استكملت الرواية الجزائرية مرحلة التأسيس وبناء التقاليد،وأين تضعها في إطار أسرة الرواية العربية؟ بقوله أن النقد العربي عالج ذلك بالنسبة للرواية الجزائرية المكتوبة بالغة الفرنسية ، هذه الرواية لها تقاليدها القديمة التي تبدا من المدارس الثلاثة .[1]

– مدرسة الأكزوتيك الأولى :

فالمستعمرون الفرنسيون عندما دخلوا إلى الجزائر كان من بينهم كتاب مثقفون أعجبوا بطبيعة الجزائر ومناخها فكتبوا عنهما : " دي مو باسان " و " الفانس دوديه " و " فلوبير " وسواهم من الكتاب المعروفين ، بعد ذلك جاءت مجموعة أخرى أطلقت على نفسها ،في بداية القرن من 1900 حتى 1930 تقريبا .

الجزائريون الجدد و هم هؤلاء إما أنهم جاؤوا إلى الجزائر واستقروا ، وإما أنهم ولدوا في الجزائر وكتبوا فيها، فهم بطبيعة فرنسيون والنزعة الاستعمارية موجودة في أدبهم، ويعدون الجزائر بلدهم كان ضائعا ووجدوه، تماما كما يحدث الآن مع إسرائيل.

تأتي بعذلك "مدرسة الجزائر" تأتي كان رئيسها الكاتب : ألبير كامي "التي طورت الفن الروائي ، كما طورت الروية إذا أدخلت في ضمنها كتاب رواية جزائريين .

إن هذه الاتجاهات، حتى وان لم تكن لها قيمة مفيدة من حيث المضامين تتجلى قيمتها الكبرى في كونها أعطت مبررا لوجود الشكل الروائي في الجزائر وسرعت في ظهور المدرسة الجزائرية في الخمسينات فما فوق مع " محمد ديب " و " مالك حداد " و " آسيا جبار" وغيرهم ، و هؤلاء اخذوا كل ذلك التراث واصبغوا عليه مضامين جديدة ، مضامين ثورية تحررية .

لقد جاءت كتابات هؤلاء الأدباء حاملة بين طياتها نبض الأم الشعب الجزائري فكانوا شهود على إثم الاستعمار وإجرامه وموته في النهاية ، وليس سرا إذن أن يكون " محمد ديب " عرافا صادق النبوة في أعماله الروائية عموما والثلاثية خصوصا التي تنبأت بالثورة في سنة 1952 مع صدور رواية "الدار الكبيرة " التي تلتها "الحريق " ، و التي يسميها الشاعر الفرنسي " لويس أراغو" مذاكرات الشعب الجزائري ، فاستحق محمد ديب اسم " بلزاك الجزائر " عن جدارة .[2]

[1] - جهد فاضل : حوار مع الروائي واسيني الأعرج ، مكتب الرياض، بيروت، (موقع على الانترنت) .

[2] – واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986، ص 70 .

و قد مرت الرواية الجزائرية في تطورها بمراحل :

أ / – مرحلة الاستعمار :

إن أول عمل جزائري عربي ينتمي إلى فن الرواية هو " حكاية العشاق في الحب والاشتياق " للسيد " محمد بن إبراهيم " كتبه صاحبه سنة 1849 و قد عانى أبوه إبراهيم من مواجهة الاستعمار الفرنسي منذ 1830 فلقي السجن ثم توفي سنة 1846 تاركا خلفه ابنه محمد في مواجهة وضع صعب ، كما أن هذا الأخير قد أسهم في ميلاد القصة .[1]

حيث تحمل القصة ظلال القصة الشعبية بجوها ولغتها ، وسمات الرواية الفنية التي أساء إليها شيوخ الدارجة الجزائرية فيها ، فهي في مستوى القصة الشعبية و الرواية الفنية ، لذلك بدا الميل إلى اعتبار هذه القصة الطويلة مرحلة أولى في ميلاد الرواية العربية الجزائرية على مستوى الوطن العربي .

تبعتها محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها الرحلات الجزائرية إلى باريس تلتها أعمال بدأت تقترب من الفن الروائي بوعي قصصي راق من ناحية الفكرة و البحث و الشخصيات و الصياغة ، فكان أول جهد بذل هو قصة " غادة أم القرى " لكاتبها " احمد رضا حوحو " وتعالج وضع المرأة .

و قد كان الاختلاف و الاحترام في جعل " غادة أم القرى " رواية ، وهذا الخبر أسفر عنه عدة باحثين و نقاد من بينهم " عايدة أديب بامية " و التي وضعتها في إطار الرواية ، و التي ترى وتعتبر بأنه كان موقف " رضا حوحو " أكثر إشفاقا على المرأة ، بالإضافة إلى انه جعل نفسه مدافع عن المرأة الجزائرية ".[2]

وقد عاش احمد رضا حوحو مع أسرته " 1934 – 1946 " وانتهى من كتابة قصته في الجزائر سنة 1947 في الأول من جانفي ، حيث أدان فيها الواقع الذي تحرم فيه المرأة الحجازية أو الجزائرية حقها في الرأي ، وتصادر مشاعرها ، فتعيش الشقاء لذا أهداها روايته ، وهو يعيش قريبا منها في وطنه الصغير في الوطن العربي الكبير ، حيث قال : " إلى التي تعيش محرومة من نعمة الحب ... نعمة العلم

[1] – عمر بن قينه : في الأدب الجزائري الحديث ، ص 197 .

[2] – عايدة أديب بامية : تطور الأدب القصصي الجزائري ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، ط 1982 ، ص 318 .

... من نعمة الحرية ، إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود ، إلى المرأة الجزائرية ، أقدم تعزية وسلوى ".[1]

أما الكتابة الروائية في الخمسينات فقد عرفت ظهورا محتشما فقد كانت الروايتين " الطالب المنكوب " لـ " عبد المجيد الشافعي " عام 1951 و رواية " الحريق " لـ " نور الدين بوجدرة " و التي طبعت عام 1959 تحاولان طرح سؤال و هو : كيف تشفي هذا المجتمع من جروحه ؟ الأمر الذي أبعدها عن السقوط في الشعبية ، وبأسلوب " جون ديوي " الشعوبية .[2]

و يرى الدكتور " عبد الله الركيبي " أن عبد المجيد الشافعي كتب رواية " الطالب المنكوب " وهي قصة رومانسية في أسلوبها و موضوعها .

فهي تتحدث عن طالب جزائري عاش في تونس في أواخر الأربعينيات ، أحب فتاة فرنسية وسيطر عليه حبها حتى انه كان يغمى عليه من شدة حبها ، و مضمونها ساذج مثل طريقة التعبير.[3]

وتأخر ظهور الرواية إلى الفترة التي كونها يرجع إلى أن هذا الفن الروائي صعب يحتاج إلى تأمل طويل ، و يتطلب و يحتاج ظروف ملائمة تساعده على تطوره و عناية الأدباء به .

فهاتين الروايتين " الطالب المنكوب " و " الحريق " لم ترقيا إلى المستوى المطلوب ، و يعود ذلك إلى سيطرة المضامين الانفعالية التي تمجد الأحاسيس السطحية ، إلا أن صاحبيها لم يستفيدا من الأدب المكتوب باللغة الفرنسية وبخاصة النقد.[4]

إذن يعد نص " غادة أم القرى " الصادر سنة 1947 فاتحة لجنس الرواية الجزائرية رغم أن البعض منهم يعود إلى الماضي البعيد إلى نص " حكاية العشاق في الحب و الاشتياق " إذن يعد احمد رضا حوحو الإرهاص الأول لميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ثم توالت بعدها المحاولات الإبداعية لروائيين جزائريين ، فقد كتب " عبد المجيد الشافعي رواية " الطالب المنكوب " سنة 1951 ثم كتب " نور الدين بوجدرة "رواية " الحريق " سنة 1957 .

[1] – عمر بن قينه : في الأدب الجزائري الحديث ، ص 197 .

[2] – واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية الجزائرية في الجزائر ، ص 65 .

[3] – عبد الله الركيبي : تطور النثر الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب

[4] – إدريس بو دية : الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار ، دار الطباعة ، قسن طينة ، ط 2 ، 2000 ، ص 36 .

و هكذا كان مجمل ما كتب باللغة العربية في مجال الرواية في فترة الخمسينات ، و على الرغم من الإنتاج المتواضع و الهزيل إلا أنها اعتبرت هاتين المحاولتين الإبداعيتين لفن الرواية في بلادنا.[1]

ب / – مرحلة الاستقلال وما بعده :

تعتبر مرحلة الاستقلال وما بعده قفزة نوعية بالنسبة لفن الرواية الجزائرية ، خاصة بعد انتقال النظام من الرأسمالي (الاستعمار) إلى النظام الاشتراكي ، على أن الأمر يتطلب عشرات السنوات لإعادة البناء على كل المستويات ، وقد عرفت المرحلة الأولى من الاستقلال نوعا من التأخر والقلة فيما يتعلق بالإبداع الأدبي الروائي باللغة العربية ، إذ لم يتسنى للكتاب الجزائريين أن يبدعوا في هذا المجال إلا في أواخر الستينات ، هذا ما أكدته " عايدة أديب بامية " بقولها : " فقد تأخر ظهور هذا النوع الأدبي حتى سنة 1967 حيث صدرت رواية " صوت الغرام " لـ"محمد منبع ".[2]

وهي رواية تنتمي إلى التيار الإصلاحي ، إذ تعكس في مجملها رؤى فكرية وجمالية قاصدة عن فهم جدلية التطور الاجتماعي و التناقضات التي تتحكم في صيرورة المجتمع ... ، فهي لم تستطع إضافة الجديد إلى الرصيد القصصي الجزائري بقدر ما حاولت اجترار الماضي[3]، إلا انه على الرغم من سذاجة الموقف و الأحداث المطروحة و الإلمام ألوقائعي لمختلف جوانب السرد التي وضعت جميعها أدوات الكاتب في قصور ، فان " صوت الغرام " تحمل في طياتها يقظة روائية حقيقية ، ويتضح ذلك في الخطاب اللغوي الذي يتوفر عليه النص الروائي و جرأة الكاتب في توظيف التراث الشعبي و نقل الألوان المحلية لروح الريف الجزائري الذي اظهر الكاتب معرفة حميمية بتفاصيله لو لا انه بدا عاجزا على السيطرة على الفضاء الروائي الذي ظهر مهتزا مفتقدا للإقناع الفني .[4]

ومن بين جملة الأسباب التي أدت إلى غياب الرواية الجزائرية في هذه الفترة أن الكتاب الجزائريين اتجهوا إلى القصة القصيرة لأنها تعبر عن واقع الحياة اليومية خاصة أثناء الثورة التحريرية التي أحدثت تغييرا عميقا في الفرد الجزائري ، فكان أسلوب القصة القصيرة ملائما للتعبير عن الموقف أو عن اللحظة الآنية و عن التجربة المحدودة بحدود الفرد .

[1] – الطاهر مسيلي : سردية الروائي ، ص 37 .

[2] – عايدة أديب بامية : سردية النص الروائي الجزائري ، ص 61 .

[3] – بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، لمغربية للطباعة والنشر و الإشهار ، تونس ، ط 1 ، 1999 ، ص 30 .

[4] – إدريس بودية : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، ص 36 .

أما الرواية فإنها تعالج قطاعا من المجتمع –كما هو معروف – لشخصيات تختلف اتجاهاتها و مشاربها و تغرد تجاربها و تتصارع أهواؤها و مواقفها ، ومن ثمة كان الكاتب الجزائري يحتاج إلى تأمل كبير كما ذكرت ، ثم أن الرواية تتطلب لغة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة ، وهذا ما لم يتوفر لها سوى بعد الاستقلال ، و فوق هذا فان كتّاب الرواية في الجزائر لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها ويسيرون على خطاها ، أو ينسجون على منوالها ، كما كان الأمر بالنسبة لكتّاب الرواية ذات التعبير الفرنسي ، و الذين وجدوا تراثا غنيا نماذج جيدة في الأدب الفرنسي ، ومع ذلك فان كتّاب الرواية ذات التعبير العربي قد أتيح لهم أن يقرؤوا نماذج للرواية العربية وهي في أبهى صورها وتمام فنيتها ، و لكنهم لم يتصلوا بهذا الإنتاج إلا في فترة قريبة بسبب الظروف التي عاشوها و عاشتها الثقافة القومية في الجزائر .[1]

و في هذه الفترة كون البلاد خرجت من حرب الدمار المفروضة عليها من طرف البرجوازية الفرنسية الاحتكارية ، كان عليها العمل الجاد للخروج منها فلم يكن ما يسمى اليوم بالاقتصاد الجزائري ، بل كان هناك اقتصاد فرنسي بالجزائر مسير من العاصمة تحت الضغط الدائم لباريس ، فكان لابد من إعادة بناء " أصلية " مبنية على أسس علمية جديدة بعد الاستقلال ، و من الواضح جدا أن التناقضات كانت وقتها قد استفحلت للأمر الذي جعل الدولة ا تحس بأنها متجاوزة و أن تناقضات مثل هذه التي خلفتها فرنسا ".[2]

إلى جانب ذلك العوامل الثقافية والفنية التي تعتبر المسئولة الأولى عن ندرة الرواية العربية ، وان ظهور رواية واحدة فقط باللغة العربية فيما بعد الاستقلال و حتى عام 1967 لا يترك المجال للأعذار ، بل يضع المسؤولية على الأدباء الجزائريين ، فالتعليم التقليدي في مدارس العلماء لم يفد الكتّاب لإنتاج أعمال أدبية كاملة ، فالرواية لم يعطوها حقها ...[3] ، بالإضافة إلى الصعوبات الجسيمة المتمثلة في الطباعة والنشر.[4]

هذا عن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ، أما إذا جئنا إلى نظيرتها ذات التعبير الفرنسي فان سنة 1950 تعتبر ميلاد هذه الأخيرة ، على يد كوكبة من الروائيين الفرنسيين الذين تعلموا في المدارس الفرنسية و تحصلوا على نصيب و اثر من الزمن في الثقافة الفرنسية دون أن يفقدوا أحاسيسهم الوطنية ،

[1] – عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث (1930 – 1974) ، ط 1983 ، ص 200 .

[2] – واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص 81 .

[3] – عايدة أديب بامية : تطور الأدب القصصي الجزائري ، ص 61 .

[4] – المرجع السابق : ص 61 .

إزاء ما يعانيه المجتمع الجزائري جراء الاستعمار الفرنسي ، وما كان يعيشه في ذلك الوقت من حركية استثنائية على الأصعدة السياسية و الثقافية والاجتماعية .

فقد عملت الإدارة الفرنسية على مصادرة الأراضي الصالحة للزراعة و الأموال والأوقاف بانتزاعها من أصحابها و توزيعها على المعمرين ، كما فرضت ضرائب كبيرة و دائمة على الفلاحين و التجار والأهالي " لإبقاء الجماهير في حالة دائمة الانحطاط على كل المستويات الأساسية للوجود الإنساني "[1]زد إلى ذلك توجه الإنتاج الزراعي بما يتلاءم و المصالح الكبرى للاستعمار الفرنسي ، ونتج عن ذلك فجوة عميقة بين المعمرين أصحاب الثروة والأهالي الخماسين الذين احذ الفقر منهم كل مأخذ .

أما من الناحية الثقافية فقد عمل المستعمر على تضييق الخناق على دور التعليم و الكتاتيب و حاول القضاء على مختلف المراكز الثقافية و العربية و الإسلامية و تحول العديد منها إلى " معاهد للثقافة الفرنسية ، و مراكز للتبشير وثكنات للجيش ، و سكنات للمستوطنين و الباقي هدمته بدعوى إعادة تخطيط المدن الجزائرية و بنائها بطرق عمرانية عصرية ".[2]

هذه بعض الظروف التي ولدت جيلا بر والى عالم الوجود بأعمال روائية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية ، صورت مآسي المجتمع الجزائري الذي مورست عليه أقصى درجات القهر والحرمان .

ومن رواد الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي نذكر بعضا منهم : " رشيد زناتي ، كاتب ياسين ، مالك حداد ، مولود فرعون ، عمروش الطاوس ، جميلة دباش ، مولود معمري ... " و القائمة تطول ، لقد كان لكل هؤلاء وغيرهم ممن لم يسعنا المجال لذكرهم الفضل الكبير في الارتقاء بالرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية حتى ذاع صيتها إلى العالمية وترجمت العديد من الروايات الجزائرية إلى العديد من لغات العالم .

- **أنواع الرواية :**

[1] – واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص 21 .

[2] – نسيمة يعقوبي : صورة الثورة في ثلاثية محمد ديب ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة ، 1983 ،ص 263 .

كثيرا ما نسمع القراء يقولون بعد الانتهاء من قراءة الرواية التي يقرؤونها أنها رواية عاطفية أو غرامية أو رواية اجتماعية أو سياسية أو رواية رمزية ، والحق أن معظم هذه التصنيفات إن لم يكن كلها ، تصنيفات صحيحة ، فالرواية باعتبارها نثرا تحمل جل هذه التصنيفات و قد شبه بعضهم الرواية بكرة حمراء موضوعة إلى جانب الضوء ، فمن أي جهة نظرت إليها كان السطح الذي أثراه هو الاحمرار ، و على غرار الأجناس الأدبية الأخرى للرواية أنواع ، وهذه الأنواع هي :

1 / – الرواية التاريخية :

وهي أهم نوع روائي إذا احتلت موقعا مهما ضمن أنواع هذا الجنس الأدبي ، وكان ظهورها متزامنا مع البدايات الأولي لظهور الرواية ، وتهتم الرواية التاريخية بتسجيل الأحداث الفعلية للتاريخ ، ولذلك فان الواقع و الشخصيات و الخلفية لهذه الرواية تستمد كلها من الماضي.[1] أي أنها تهتم بما وقع في الماضي – حروب ومآثر وبطولات – و تحاول استرجاعه واستذكاره ومن ثمة تخليده ، و الرواية التاريخية أول ما ظهرت عند الغرب كانت مع " ولتر سكوت " الذي اهتم كثيرا بالبطولات ، وهذا ما أشار إليه " ميغرون " من خلال حديثه عن " ولتر سكوت " حيث قال : " ألف العصور ووعاها في ذهنه ، وكانت قصص الزعامة و البطولة ، وكل ما يتصل بالفرسان الشجعان نظرية تهزه ".[2]

و الرواية التاريخية تختلف عن التاريخ ، لأنها تبعث في النفس صورا ومشاعر غير التي يبعثها الوصف التاريخي الخالص ، كما أنها تصور حياة الفرد بطريقة تجعل الناس شغوفين بتتبع سيرة هذا الفرد ، وتثير لذة القارئ بالصراع ، والأزمات والأحداث ، وتشوقك إلى معرفة نهاية أبطالها ، أما التاريخ فيقص حياة الجماعات ولا مجال فيه للقلق لان الحقائق تكون معروفة [3]، و تختلف الرواية التاريخية عن التاريخ أيضا باعتمادها الترتيب و الإضافة والحذف وتحليل الشخوص و التخيل بهدف بث الحياة في الهياكل التاريخية لتبدو للقارئ وكأنها حاضر يعيشه الراوي ، عكس كاتب التاريخ الذي ليس باستطاعته إضافة عناصر تجعله يتغير و يختلف عما هو معروف ، و يمكن أن يشوهه بهذه الإضافات.[4]

و الرواية التاريخية لا بد أن تستند لحوادث لها قيمة تاريخية ، قد تم تدوينها في السابق ومن أمثلة الرواية التاريخية نكر ما كتبه " جورجي زيدان " عن الحجاج بن يوسف الثقفي أو عن العباسة أخت

[1] – نبيل راغب : فنون الأدب العالمي ، مكتبة لبنان ، ط 1 ، 1996 ، ص 16 .

[2] – المرجع السابق ، ص 16 .

[3] – المرجع السابق ،ص 16 ، 17 .

[4] – إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، الدار العربية للعلوم / ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2010 ، ص 299 .

الرشيد ، أو المماليك أو فتاة غسان ، و يعد جورجي زيدان رائد الرواية التاريخية العربية بامتياز ، ونذكر أيضا رواية " و إ سلاماه " لكاتبها " علي احمد با كثير " و ما كتبه " عبد السلام العجيلي " عن سقوط الأندلس في روايته " فارس مدينة القنطرة " و في الجزائر نذكر كتاب الأمير لـ " واسيني الأعرج " ، و بفض روايات الروائية و المجاهدة زهور ونيسي ، و قد لقي هذا النوع من الرواية رواجا كبيرا لان الكثير من الكّتاب يتحدثون فيه عن التاريخ و ذكر المآثر ، و البطولات ، وما حدث في بلدانهم ، إذ وجد فيه منبعا مهما لكتاباتهم الروائية .

2 / – الرواية الاجتماعية :

تتناول الرواية الاجتماعية الواقع من زاوية الحياة اليومية الاجتماعية ، " تدرس الوضع الاقتصادي و الاجتماعي في فترة و مكان معين على السلوك الإنساني "[1] ، كما تعالج أيضا بعض المواضيع الاجتماعية كالعنصرية و الفقر و الظلم و التعسف ، و قضايا الزواج والطلاق ، الحرمان ... ومن أهم هذه الروايات في الأدب الغربي نذكر رواية " الخميرة " لـ"كينغرلي " ، و رواية " الزمن العصيب " للروائي " لديكنز " و رواية " العجوز و البحر "للكاتب الأمريكي " أرنست هيمنغوري " ، غير أن ارتباط بعض هذه الروايات بقضايا اجتماعية آنية يجعلها تفقد جدتها بمرور الوقت [2]، و من نماذج الرواية الاجتماعية في أدبنا العربي نذر " نجيب محفوظ " في رواياته " القاهرة الجديدة ، زقاق المدن ، بداية ونهاية " و رواية " عسل " لكاتبها " مؤنس الرزاز " و " نهاية الأمس " لـ"عبد الحميد بن هدوقة " و رواية " زينب" التي تعد أول رواية عربية مستوفية الشروط الروائية لـ"محمد حسن هيكل " ، و رواية " دعاء الكروان " ل " طه حسين.

و خلاصة القول أن الرواية الاجتماعية ، هي التي تصف المجتمع و تصور عادات وتقاليد أهله و أعمالهم و أخلاقهم و علاقتهم ببغضهم البعض في ظروفهم الاجتماعية ، وبيئتهم بطابعها الخاص.[3]

3 / – الرواية الرمزية :

هناك نوع من الرواية يطلق عليه اسم " الرواية الرمزية " و لهذا التعبير أكثر من معنى فقد تكون الرواية رمزية من حيث المؤلف بحيث لا يبث أفكاره ، و رسائله فيها مباشرة ، بل عن طريق الرمز ،" الخزان " في رواية "غسان كنفاني" المسماة بـ"رجال في الشمس " يرمز إلى واقع فلسطين بعد سنة

[1] – إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص 182 – 183 .

[2] – المرجع السابق ، ص 162 – 182 .

[3] – احمد أبو سعد : فن القصة ، ج 1، منشورات دار الشرق الجديد ، بيروت ، ط 1 ، 1959 ، ص 30 .

1984 ، وان السائق " أبا الخيزران " يرمز للقيادات التقليدية المتخاذلة ، و أن "الساعة " في رواية " ما تبقى لكم " رمز للزمن المثقل بالمعاناة .[1]

و قد تكون الرمزية في الرواية على شكل رمز يخالف ما هو موجود في الواقع و الحياة اليومية و والمألوف ، وهناك من يوظف الحيوانات و لكنها ترمز لأشخاص معينين مثل " الأسد "يرمز عادة إلى الحاكم السياسي المتجر و الظالم .

4 / – الرواية البوليسية :

و هي التي تدور حول مشكلة معقدة ، و غالبا ما تكون جريمة قتل غامضة ، والتي لا بد من وجود حل لها في النهاية ، و إزالة الغموض ، و التي تحتاج إلى ذكاء و بديهة من اجل القيام بذلك ، وقد عرفها محمود قاسم بأنها " قصة تدور أحداثها في أجواء قاتمة بالغة التعقيد و السرية تحدث فيها جرائم غير كاملة ، لان هناك شخصا يسعى إلى كشفها و حل ألغازها المعقدة ، فقد تتوالى الجرائم مما يستدعي الكشف عن الفاعل و يسعى الكاتب في اغلب الأحيان إلى وضع العديد من الشبهات حول شخصيات قريبة من الجريمة لدرجة يتصور معها القارئ أن كل واحد منها هو الأقرب للقيام بهذه الجريمة ، لكن شيئا فشيئا ينكشف أن الفاعل بعيد تماما عن كل الشبهات و انه لم يكن سوى إحدى الشخصيات الثانوية ، و ذلك لزيادة عامل الإثارة و الدهشة التي تقع في نفسية القارئ .[2]

و قد كان هذا النوع من الرواية يستوي الكثيرين ما دفع إلى تحويلها إلى أفلام سينمائية لما فيه من إثارة و تشويق ، ويجمع النقاد على أن الكاتب الأمريكي " أدغار ألان بو " أول من كتب الرواية البوليسية بشكلها المعروف حاليا ، هذه الرواية كانت تحت عنوان " جريمة شارع مورغ "كتبها سنة 1841 "[3] ، و شروط الرواية البوليسية هي الإثارة و التشويق ، كما تساعد على تنمية الذكاء و هذا ما أكدته الروائية الانجليزية " أجاثا كريستي " بقولها : " أن الرواية البوليسية هي فن يساعد على تنمية الذكاء و تطوير المقدرة على التفكير و التخمين ".[4]

أما عند العرب فان هذا النوع من الرواية لم يلق إقبالا كبير من طرف الكّتاب ، بسبب غزو الروايات البوليسية الغربية للسوق المحلية و اهتمام الناس بها ، و بالتالي لم يبقى المجال لهؤلاء لمنافسة هذه الروايات ، إلا بعض المحاولات القليلة و المحتشمة ، مثل " محمد كامل حسن ".

---

[1] – إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص 288 .

[2] – عبد القادر شرشار : الرواية البوليسية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003 ، ص 15 .

[3] – نبيل راغب : فنون الأدب العالمي ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط 1 ، 1996 ، ص 219 .

[4] – الرجع السابق ، ص 223 .

5 / – الرواية العلمية :

تطلق الرواية العليمة على ذلك النوع الروائي الذي يتخذ من اكتشافات العلم الحديث و الاختراعات مضمونا له ، و أن كانت العلاقة بين الأدب و العلم في الرواية العلمية تبدو كما له بدت مصطنعة إلى حد ما ، إلا أنها تؤكد التأثير الذي يمارسه التطور العلمي في الأشكال الأدبية ، فلا يكف أن يصف الروائي مضمونه العلمي أو التكنولوجي في قالب روائي لكي تصبح روايته علمية ، بل يتحتم عليه عنصر العضوية بين المضمون والشكل الكتابي بحيث يصبح العنصران شيئا واحدا ، و قد تكون البداية الحقيقية للرواية العلمية الناضجة في روايات كل من الكاتب الفرنسي " جول فيرن (1827 – 1905) و الروائي الانجليزي " ويلز " (1866 – 1946).[1]

و الذين حاولوا إدماج العلم في الأدب عن طريق الرواية العلمية التي تصور احدث انجازات التكنولوجية و أخر ما توصل إليه البحث العلمي ، و بهذا يعد " فيرن ويلز " من أوائل الذين ارسوا دعائم الرواية العلمية ، فرواية " ويلز " كانت موسومة بـ" أول رجل على سطح القمر " [2]، و التي يتحدث فيها عن هذا الانجاز الكبير الذي حققه البحث التكنولوجي من وسائل و اكتشافات بوصوله على سطح القمر ، لكن تظل العلاقة بين العلم والأدب في الرواية العلمية لا تبلور جدلية الإنسان والآلة ، و القائمة على التأثير و التأثر ، فالشخصيات في هذه الرواية ليست إلا مجرد أدوات لتنفيذ البرنامج العلمي شأنها شأن الآلات ، لان ما يهم الكاتب هو إبراز التقدم العلمي لا حياة الإنسان وصراعه ، و طموحه ، و أماله و مخاوفه اتجاه هذه الآلات ، و بالتالي فانه يمر مرورا عابرا على هذا الأمر .

فالرواية العلمية تعبيرها علمي بحت تنعدم فيه العاطفة و لغة الاحاسيس لطبيعة المواضيع التي يتحدث عنها "لكن المفهوم الفكري الشامل للرواية العلمية تمثل في انجازات الروائي الفرنسي " إميل زولا " (1840 – 1902) ، الذي أسهم في إبداع نظرية الرواية العلمية [3]، وهناك شرط لا بدمن توفره في كاتب الرواية العلمية و هوان يكون على دراية و اطلاع واسع بهذا المجال ، أي التقدم العلمي و التكنولوجي ، و مدرك لأسراره ، و أما عن غرض هذا النوع من الرواية فكان في الماضي التسلية والترفيه ، ثم تحول إلى محاولة للتنسيق بين العلم و الأدب لإيجاد نظرية إنسانية متكاملة تجاه الكون الذي يعيش فيه الإنسان"[4].

---

[1] – نبيل راغب : فنون الأدب العالمي ، ص 197.

[2] – الرجع السابق ، ص 198 .

[3] – المرجع السابق ، ص 199 .

[4] – إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص 290 ، 291 .

6 /– الرواية الغرائبية :

في هذا النوع من الرواية يعترف الكاتب و يبتعد عن محاكاة الواقع ، و ما يوجد في الحياة اليومية ، فيتجاوز بذلك قوانين الواقع إلى قوانين الفن الخيالي ، كأن يجمع في الرواية بين شخصيات حقيقية واقعية لها وجود في الواقع ، و أخرى من عوالم مختلفة كالطير ، و الجان ، و الأساطير .. الخ " وقد يتخطى بحوادثها المرورية قواعد الزمان والمكان و إمكانيات الفضاء كما يبعد الحبكة عن كل ما هو منطقي "[1].

ومن الروايات الغرائبية : " رواية سلطان النوم ، زرقاء اليمامة لـ"مؤنس الرزاز " ، و يميل بعض القراء لهذا النوع من الروايات لان احتوائها على الغريب والخيال هما اللذان يجعلان القارئ يستوي فن الرواية الغرائبية .

7 / – الرواية البانورامية :

وهي رواية ذات حبكة هزلية ، ضعيفة ومفككة ، لا تركز على حجر زاوية واحدة و الأحداث تعتمد في تسلسلها على عامل الصدفة ، ومزاج الكاتب الشخصي ، وغالبا ما تأتي في النهاية مفتعلة لان الروائي يعجز عن وضع الخاتمة الطبيعية لأن الأحداث تكون قد صرفته بعيدا عن الخط الأساسي ، ولذلك يضطر إلى قطعها بأي شكل من الأشكال ، لأنه فقد سيطرته الدرامية على الشخصيات المتعددة التي تمثل نفسها بقدر تمثيلها لظواهر اجتماعية و طبيعية [2]، و لذلك غالبا ما تشد انتباه القارئ و تثير عواطفه .

8 / – رواية السيرة الذاتية :

يقصد برواية السيرة الذاتية : " ذلك القالب الفني الذي يزاوج فيه الكاتب في عرض أحداث حياته الواقعية ، في شكل روائي يعتمد على السرد و التصوير و إيجاد الترابط والاتساق بين الأحداث الفنية ، واستخدام الخيال استخداما محدودا في تجسيد هذه الأحداث (الحقيقية) و اللجوء إلى الحوار في تجسيد المواقف ، و الكشف عن أبعاد شخصيته و تحقيق المتعة الجمالية في عمله الأدبي ، ناهيك عن استخدام اللغة ذات الطابع التصويري الإيحائي الذي يساعد على تجسيد الأحداث و تصويرها ، مع حسن صياغة الأسلوب جملا وعبارات [3].

---

[1] – إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص 292 .

[2] – المرجع السابق ، ص 184 .

[3] – شعبان عبد الحكيم محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث رؤية نقدية ، دار العلم و الإيمان ، ط 1 ، 2009 ، ص 72 .

وهناك من عرف السيرة الذاتية بأنها :" لجوء بعض كّتاب الرواية إلى جنس الرواية لكتابة سيرهم الذاتية ، أو لكتابة سيرة شخص آخر هو بطل الرواية ، و راويها ، الذي يسرد الحكاية و يروي الحوادث ".[1]

و يعرفها الدكتور " يحي إبراهيم عبد الدايم " بقوله :" الترجمة الذاتية الفنية هي التي يصوغها لصاحبها في صورة مترابطة على أساس من الوحدة و الاتساق في البناء و الروح ... وفي أسلوب أدبي قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافيا كافيا عن تاريخه الشخصي على نحو موجز ، حافل بالتجارب و الخبرات المنوعة والخصبة ، و هذا الأسلوب يقوم على جمال العرض ، وحسن التقسيم و عذوبة العبارات و حلاوة النص الأدبي ".[2]

و يعرفها " محمد عبد الغني حسن " بقوله :" التراجم هي ذلك النوع من الأنواع الأدبية الذي يتناول للتعريف بحياة رجل ... تعريف يطول أو يقصر ، ويتعمق أو يبدو على السطح تبعا لحالة العصر الذي كتبت فيه الترجمة و تبعا لثقافة المترجم ، و مدى قدرته على رسم صور كلية واضحة ، ودقيقة من مجموع المعارف و المعلومات التي تجمعت لديه ".[3]

و عند الدكتور " محمد يوسف نجم " :" هذا النوع يقوم على وحدة الحياة لا على وحدة الحادثة أو وحدة التأثير ".[4]

و في دائرة المعارف البريطانية ، السيرة الذاتية هي :" المؤلف (الروائي) الذي يسجل بصورة واعية و بصيغة فنية الحدث ، و يعيد للحياة الدرامية ، لان موضوعها الحياة ، وفرع الأدب يحتوي على تقرير عن حياة أشخاص و هي صيغة أدبية قديمة ".[5]

و يعرفها "فيليب لوجون " بقوله :" سردا شعاري نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص ، و بذلك عندما يركز على حياته الفردية و على تاريخ شخصه "[6]، و بعرفها " فابيرو " بأنها :" عمل

[1] – إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص 291 .

[2] – يحي إبراهيم الدايم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ص 10.

[3] – محمد عبد الغني حسن : التراجم و السير ، دار المعارف ، ط ، 1969 ، ص 09 .

[4] – شعبان عبد الحكيم محمد : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث رؤية نقدية ، ص 11 .

[5] – المرجع السابق: ص 10 .

[6] – المرجع السابق ، ص 10 ، 11 .

أدبي و بأن هذا العمل قد يكون رواية ، أو قصيدة ، أو مقالة فلسفية يعرض الكاتب فيها أفكاره ، أو يصور إحساسه بشكل ضمني أو صريح "[1].

كل هذه التعريفات تتلاقى و تتجاوز و لا تتعارض ، لتجتمع على أن السيرة الذاتية عمل أدبي من تأليف صاحب هذه السيرة ، يعرض سيرة حياته في إطار عصره ربما يطول أو يقصر .

9 / – الرواية الدرامية :

تركز الرواية الدرامية على خط أساسي واحد يعتمد على التسلسل المنطقي و التدفق الطبيعي للأحداث " من أول موقف في الرواية تنكشف فيه طبائع الشخصيات و تفكيرها و سلوكها الذي يجب ألا يتغير إلا بناءا على احتكاك فعلي و حاسم ، وليس لجرد التدخل الشخصي للكاتب ، وهذا واضح في رواية " الكبرياء و التعصب " لـ" جين أوستن " ، حيث لا يحدث أي تطور في الشخصيات إلا عن طريق احتكاكها مع الشخصيات الأخرى داخل مواقف محكمة التصور ، لذلك يصعب الفصل بين الشخصية و الموقف ".[2]

10 / – الرواية الحداثية :

ومما لاشك فيه ، ولا ريب أن المدى الواسع أمام القارئ ليصنف الرواية على النحو الذي يظنه ملائما للمحتوى ، أو مناسبا للبنية الفنية ، فقد يصنف الرواية بأنها تقليدية إذ أحس بأن الطرق المتبعة في البناء قديمة ، لا جدة فيها ولا طرافة ، و قد يصفها برواية الحداثة أو رواية الحساسية الجديدة أو رواية ما بعد الحداثة ، إذ هو رأى فيها إشكالا من التجديد تصل حد التطرف و رواية ما بعد الحداثة ضرب من الفن نشأ في الأدب الغربي في ستينيات القرن الماضي ، و سميت post modernism لتمييزها عن رواية الحداثة ، على نحو ما نجد في أعمال " شتاينك ، وليام فولكنر ، جيمس جويس ، جوزيف كونراد "و غيرهم ، من زوايا هذه الرواية اعتمادها على السرد المتشظي مثلما نلاحظ رواية " أنت منذ اليوم " لصاحبها "تيسير سيول " 3، و على الزمن المتكسر ، وعلى الحبكة المفككة ، وعلى اختلاط الراوي العليم بالراوي المشارك إلى جانب الفجوات الكبيرة التي تتخلل النسيج السردي مما يؤدي إلى التماسك وانهماك القارئ في ملء الفراغ علاوة على ذلك ما فيها من تجنب للتتابع الزمني ، و التعويض عن ذلك بأسلوب المراوحة في الزمن .

---

[1] –المرجع السابق : ص 11.

[2] – إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص :184 ، 185 .

[3] – تيسير سيول : الأعمال الكاملة ، جمعها وقدم لها سليمان الأزرعي ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط 1 ، 1981 ص 23 .

ومن التصانيف المجاورة للرواية الحداثية وما بعد الحداثية ما يعرف بالرواية التجريبية في الأدب شعره ونثره شيء معروف وهو البحث عن أساليب جديدة ، يتجاوز فيها الكاتب الأشكال السائدة إلى اختراع أشكال جديدة ، أو التوليف بين الأشكال القديمة و الأشكال المستحدثة ، وهذا نلاحظه في أمثلة كثيرة في الرواية العربية منها على سبيل المثال رواية " إحياء في البحر الميت " لـ"الرزاز "التي نسج فيها على منوال التجريب باستخدام تقنيات القطع و الاسترجاع و التداعي الحر الطليق و تقنيات الكوابيس ، وغير ذلك مما نراه يتكرر لديه في "متاهة الأعراب في ناطحات السراب "[1]، و التجريب يتجلى في جمع الكفاح بين نصوص قديمة و أخرى حديثة فيما يعرف بالتناص ، و ذلك شيء نجده في بعض روايات " جمال ألغيطاني " ولا سيما "الزيتي بركات " و رواية " سفر البنيان " و " سطح المدينة " و ثمة طريقة في التجريب يعمد فيها الكاتب إلى استخدام ما يسمى بـ"المحاكاة الساخرة " على النحو الذي نجده عند "ميسلون الهادي ".

11 / – الرواية النسوية ، النسائية :

ليست الرواية النسوية إلا نوعا من أنواع الرواية التي سبق وان اشرنا إليها ، ويتم التركيز في الرواية النسوية على مسائل تخص المرأة ، و هي لا تختلف عن الروايات الأخرى من ناحية الشكل ، فهي شبيهة بالأنواع الأخرى ، لكن تختلف من حيث الموضوع ، فهي تركز على المرأة بالدرجة الأولى ربما لان كاتبتها امرأة ، ولا يشترط فيها أن تكتبها امرأة لكي نقول عنها نسويه ، بل يمكن أن يقوم رجل بكتابتها لكن نعرفها أنها نسويه من خلال العنوان والمضمون ،وهناك شروط لا بد من توفرها في الرواية النسوية ، وعلى الكاتب أو الكاتبة الالتزام بها ، ومت بين هذه الشروط :

- أن تكون المرأة أو العنصر النسوي هو الطاغي على الرواية و أحداثها بمعنى التحيز للمرأة على حساب الرجل .
- تقديم صورة نزيهة للمرأة على وفق الدور الذي تنهض به في الحياة اليومية .
- نبذ الصورة النمطية للمرأة و هي اهتمامها بالأشياء التافهة والعبثية ، و كل ما هو عاطفي .
- محاولة تغيير واقع المرأة ، وإعطائها الحرية في إبداء رغبتها في التغيير وحقها في المطالبة بحقوقها.
- إعطاء المرأة الفرصة لفرض وجودها ، و إبراز مواهبها وقدراتها ، وبالتالي القيام بالدور المنوط بها في المجتمع .

و هذا النوع من الرواية وهو الرواية النسوية أو النسائية هو موضوع بحثنا فيما يأتي من خطوات قادمة

[1] – إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص : 152 .

الفصل الأول :الأدب النسوي (الاشكالية و المفهوم)

1 – الأدب النسوي الجزائري .

1–1 – نشأة الرواية النسوية الجزائرية .

2 – عوامل ظهور الأدب النسوي الجزائري

3 – عوامل تأخر الأدب النسوي الجزائري.

4 – إشكالية الأدب النسوي و خصوصيته.

5 – مفهوم الأدب النسوي .

6 – النقد النسوي .

تمهيد :

تستوقف المتتبع لتاريخ الكتابة النسوية حول تجربة الكتابة الأنثوية الجزائرية ، وما طال هذه التجربة من تغييرات سواءا على مستوى الشكل أو البنية أو الوعي .. ، حيث أتت اللغة إلى المرأة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللغوية ، وقرر ما هو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التعبيري ، و لم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه الحياتية ، فالرجل اخذ الكتابة ولم يترك للمرأة سوى الحكي ، فأصبحت المرأة بذلك مجرد مادة لغوية يقرر الرجل إبعادها عن العمل الأدبي أو استحضارها و جعلها فحوى الخطاب الأدبي.

و بعد عمر مديد من الحكي و الاقتصار على متعة الحكي وحدها تدخل المرأة معترك الحبر و عالم الكتابة و ممارسة الخطاب المكتوب ، و هذا ما يجعلنا أمام نقلة نوعية في مسالة جديدة تتعلق بالكتابة الأنثوية ، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها و المفصح عن حقيقتها و صفاتها ، كما فعل على مدى قرون متوالية ، ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح و تشهر عن إفصاحها هذا بواسطة القلم الذي ظل مذكرا وأداة ذكورية ، فالمرأة حاولت أن ترقى بنفسها من موضوع لغوي إلى ذات فاعلة تعرف كيف تفصح عن نفسها ، وكيف تدير سياق اللغة من فحولة متحكمة إلى خطاب بياني يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك مع التعبير المقصود ، حيث كانت ذات الأنثى مغيبة في واقع الحياة الثقافية المعاصرة ، في عالم لا يتقن إلا التهميش و الإقصاء ، ولا يجيد غير خلق آليات التفكيك و التمزيق ، لذا ما كان على المرأة إلا أن تسعى جاهدة للتعبير عن ذاتها و مقاومة التهميش و التمييز وتصرخ بأعلى صوتها أن لا بين رجل وامرأة ، ومن هذا المنطلق تم عقد أول مؤتمر للنساء في بيروت سنة 1991 و المؤتمر الثاني سنة 1992 .

حيث دعت هذه المؤتمرات إلى المساواة بين الجنسين في الوظائف المهنية و الحقوق و لا زالت الأقلام الأنثوية تدعو إلى التحرر و تؤكد نفس النداء في زمننا الحالي ، و ذلك ما نجده جليا في كتابات "زينب الأعوج " و " الفضيلة الفاروق " و " زهور ونيسي " " أحلام مستغانمي " ... و هذين الأخيرتين هما محل دراستنا فالكتابة عند أحلام كتابة المستحيل ، حيث نجدها تقول في روايتها (ذاكرة

الجسد) :" سلاما أيها المثلث المستحيل أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين ، الجنس ، السياسة) ".

و رغم تحقيق المرأة الجزائرية لبعض مطالبها من خلال القوانين التي أكد عليها كل من : (برنامج طرابلس ، و ميثاق الجزائر) على مساواة المرأة مع الرجل ، إلا أن هذه المساواة لم تحقق كاملة حيث ظلت المرأة وسيلة للمتعة قبل كل شيء ، وبقيت المرأة مخلوقا قاصرا رغم الثقافة و التعليم لا شيء إلا لكونها امرأة . فصفة الأنوثة تشكل قيدا للمرأة في بلد مثل الجزائر ، تعد المرأة فيه متحررة مقارنة ببعض الدول العربية الأخرى ، وعلى ذلك فان وجود تعريف للأدب النسائي يعد مخاطرة ، ولا يعني هذا أن نولي وجهنا عن مسالة وضع الأدب النسائي و مرجعيته ، ومن ثم فان العديد من الناقدات اللائي تعرضن للتعريف ينطلقن من التوافق مع رؤية المجتمع للمرأة التي تعتمد تفويض أنثوي / ذكوري ، أي خلخلة الفكر السائد و المسيطر و لعل ما يعزز هذا الموقف كون المرأة تعيش حياة فكرية و انفعالية متميزة عن تلك التي يعيشها الرجل بوصفه ذكرا داخل مجتمع يتأسس على مركزية الذكورة .

ف"خالدة سعيد " ترى أن مصطلح " الأدب النسوي " يعد مصطلحا شديد العمومية و شديد الغموض و هو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق ، وإذا كانت عملية التسمية ترمي إلى أساسا إلى التعريف و التصنيف وربما إلى التقويم ، فان هذه التسمية تتضمن حكما بالتهميش مقابل مركزية مفترضة ، هي مركزية الأدب الذكوري ، أو ذلك المقابل لما يراد تسميته بالأدب النسوي .

و قد شاع مصطلح الكتابة الأنثوية في الحياة الثقافية العربية و تمخضت عنه مناقشات حول " مفهوم الكتابة النسوية " و هل هناك كتابة نسوية و أخرى ذكورية ؟ . وهذا ما أدى إلى وجود فريقين من النقاد مؤيدين ومعارضين ، و الحقيقة أن القضية حينما أثيرت في أوساطنا الثقافية لم تأخذ الاتجاه الصحيح ، أنها لم تحظى باهتمام نقدي ، يقوم بتأصيل المصطلح في الثقافة العربية ، مما أدي إلى وجود عوائق جمة أحاطت بالمصطلح ، فجل الكاتبات ينزعجن تماما من وصف إبداعهن بأنه " أدب نسائي " ظنت منهن انه أدب يحمل هموم و عالم المرأة الضيق ، فكلمة " نسوي " تحمل دلالات التعصب للنساء على الرجال ، وهنا تكمن الإشكالية ، فمصطلح " نسائي " يبقى دائما مرتبطا بدلالات المفهوم الحريمي الإحتقاري ، وهذا ما دفع الكاتبات إلى النفور منه .

هذه المقدمة بمثابة نبذة تضع المتلقي في جو الأدب النسوي و تجعله على معرفة و لو قليلة بمفهوم و إشكال هذا الأدب ، و من خلال ما سيأتي في هذا الفصل سنتناول الأدب النسوي الجزائري على وجه الخصوص ومن ثم نلقي نظرة على نشأة الرواية النسوية الجزائرية و ما هي ابرز أسباب ظهورها و تأخرها ، و بعد ذلك نتطرق إلى الإشكال الذي أثاره الأدب النسوي في الساحة الأدبية بصفة عامة ، و محاولة إيجاد ملامح لهذا الأدب النسوي حديث الولادة في أدبنا العربي إذا ما قورن بنظيره الرجالي ، ثم نحاول وضع مفهوم لهذا الأدب من خلال تعريفات لبعض أهل الاختصاص و في نهاية هذا الفصل النظري و كنقطة أخيرة نتطرق إلى ما يعرف بنقد الكتابة النسوية .

الفصل الأول : (الأدب النسوي الإشكالية و المفهوم)

1 /– الأدب النسوي الجزائري .

1-1- نشأة الرواية النسوية الجزائرية :

إن التطرق إلى موضوع الأدب النسوي الجزائري يقودنا تلقائيا إلى التطرق إلى صاحبة هذا الأدب ، وهي المرأة ، ومن المؤكد ا نادبها كان انعكاسا لوضعها بصورة مباشرة ، فالمرأة كانت تعيش حياة بعيدة عن الحياة الاجتماعية العامة و الثقافية و السياسية ، كما أن الظروف التي كانت تعيشها داخل الأسرة و في المجتمع كانت تنظر لها بنظرة الدونية ، و قد فرضت عليها حصارا و عزلة تامة في ظل العادات والتقاليد ، زادها طوق الاحتلال الفرنسي الذي لف البلاد في دائرة التخلف و الجهل طالت كل الشعب الجزائري و ليس المرأة فقط ، و كان " الشيخ عبد الحميد بن باديس " فهو أول من أولى اهتماما للمرأة و شؤونها ، وفتح إمامها أقساما خاصة لتعليم البنات في مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسن طينة ، و في كل مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على مستوى التراب الوطني ، كدار الحديث بتلمسان ، و مدرسة الفلاح بوهران ، و مدرسة التربية و التعليم بباتنة ، ومدرسة الشبيبة الإسلامية بالجزائر العاصمة ."[1]

ولكن موت الشيخ عبد الحميد بن باديس أعاق المساعي و الجهود في تنوير المرأة ، زد على ذلك ظروف الاستعمار و اندلا ع الحرب العالمية الثانية ، و القيود و الضغوطات الأسرية " كانت المرأة أكثرا تضررا واشد تخلفا ، بسبب حرمانها من التعليم و وضعها على هامش الحياة العامة ، و بسبب عنترة الرجل ، و انحراف فهمه لقواعد الدين الإسلامي و قيمه الحقيقية التي حددت بوضوح وظيفة الرجل و المرأة معا ، إن أكبر آفة أصابت المرأة العربية عموما والجزائرية علة وجه الخصوص ، هو الجهل و الأمية اللذان فرضا عليها فرضا ، و حصرا وظيفتها في متعة الفراش ، و الإنجاب و التربية والطهي و أدى ذلك إلى شل وظيفتها التربوية ، وتخلفها الفكري والذهني ، والى تدهور الأسرة ، و المجتمع ككل ".[2]

و مع ذلك كانت المرأة جنبا إلى جنب مع أخيها الرجل ، وأثبتت وجودها بفعل نضالها ،و لكن بعد الاستقلال عادت إلى وضعها السابق داخل المجتمع ، فما أن انتزعت الجزائر استقلالها حتى عادت النساء إلى وضعهن السابق " حيث صار ينظر إليهن تلك النظرة القديمة الاستعلانية ،و كأن السنين

[1] – يحي بو عزيز : المرأة الجزائرية و حركة الإصلاح النسوية العربية ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، عين مليلة ، الجزائر ، ط 1 ، 2001 ، ص 4 .

[2] – المرجع السابق : ص 4.

السبعة لم تكن الا استثناء للقاعدة ونشازا في مأساة طويلة تبدأ منذ ما قبل الاستعمار الفرنسي لتستمر عبر الزمن.[1]

لقد ظهر الأدب النسوي الجزائري متأخرا إذا ما قورن بمثيله في العالم العربي ، حيث نجده متأخرا ، " وهذا ما يجعلنا نقول أن هذا الأدب وليد الستينات . و بصورة أدق هو من مواليد السبعينات ، عدا الرواية التي ظلت غائبة حتى عام 1979 لتطل علينا رواية " من يوميات مدرسة حرة " .. و كان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة " زوليخة السعودي " إلا أن رحيلها حال دون ذلك " .[2]

أول ديوان شعري طبع ، كان ديوان " براعم " للشاعرة " مبروكة بو ساحة "عام 1969 ، إلى جانب ديواني " على الأيام " 1972 ، و " الكتابة في لحظة عري " سنة 1976لـ "لأحلام مستغانمي " ، ثم ديوان " يا أنت من منا يكره الشمس " لـ"زينب الأعوج " .

أما في القصة ، فقد برزت أول مجموعة قصصية للمناضلة " زهور ونيسي " بعنوان " الرصيف النائم " سنة 1967 . ثم مجموعتها القصصية الثانية " على الشاطئ الأخر " سنة 1974 التي كان لموضوع الثورة الوجه البارز فيها ، و هي السمة التي طبعت كل أعمالها وحتى الروائية منها . إلى جانب " زوليخة السعودي " التي يمثل نتاجها القصصي " مرحلة متطورة في القصة العربية المعاصرة في الجزائر ، و خاصة إذا علمنا أن " زوليخة " عرفت طريق النشر منذ بدية الستينات ، أي أنها عرفت الكتابة قبل الاستقلال أو معه " [3] ، إذ " لم تكن قصصها ناشئة ، و لم تكن مدّعية أو مقلدة ، ولا غرو في القول أن ها ولدت قاصة ، و رحلت قاصة دون أن يشير إلى قصصها احد إلا بكلمات قليلة ، و لعل مجلة آمال قد انتبهت إليها ، و أقرت منذ عهدها الأول معترفة بموهبة " زوليخة " القصصية و درتها على الإبداع " .[4] و ذلك اثر تقديمها لقصتها " من البطل " سنة 1969 .

و من ابرز الأصوات التي تكتب القصة أيضا " جميلة زنير " التي نشرت سنة 1972 قصتها الأولى بعنوان " لن يطلع القمر " ، ثم " خب في القرية الوديعة " سنة 1977 .

[1] – صالح مفقودة : المرأة في الرواية الجزائرية ، دار الهدى للطباعة والنشر و التوزيع ، عين مليلة ، الجزائر ، ط 1 ، 2003 ، ص 31 .

[2] – أحمد دوغان : الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د ط ، 1982 ، ص 8 .

[3] – المرجع السابق : ص 30 .

[4] – المرجع السابق : ص 29 .

لم تكن الأسماء التي تكتب الرواية أيضا – على قلتها – معروفة بالمستوى الذي يجعلها حاضرة وبفعالية قبل العشرية السوداء ، باستثناء اللواتي كن خارج الجزائر : أحلام مستغانمي " ثم " فضية الفاروق " بالعربية و " آسيا جبار " بالفرنسية .

إن هول ما حصل في الجزائر بفعل عمليات القتل الواسعة النطاق التي طالت فئات الشعب الجزائري لا سيما سكان القرى والمد اشر ، و رجال الأمن و المثقفين ،كمادة دسمة لكثير من المبدعات ، اللواتي لم يقفن مكتوفات الأيدي إزاء ما حصل في الجزائر ، فقد حاولت المبدعات الغوص إلى عمق المحنة ، وإدانة فعل القتل بكل الطرق من قبل الإرهاب و السلطة أيضا .

هذه الأزمة فجرت أصوات روائية شابة ، برزت ناقدة وبشدة لهذا الوضع المأساوي ، و شيئا فشيئا ملأت أسماؤها صفحات الجرائد و المجلات ، و دور النشر بإعمال أدبية عدة ، و أصبحت ظاهرة شدت إليها الانتباه و أثارت الأسئلة و استدعت التأمل . وقد ظهرت جريئة فيتناول مواضيع جريئة عدة ، تكتب عن هاجس الذات و المجتمع و الوطن و المثقف و الإنسانية و العدالة ، تتنوع أسئلتها و تختلف ، تحاول في إصرار إثبات رؤاها و فرض خياراتها ، تراهن في تجربتها على نصوص روائية واعدة .

و لعلنا في هذا الباب نذكر بعض الأقلام التي أضحت تسجل حضورها بقوة على نحو " أحلام مستغانمي ، زهور ونيسي ، رشيدة خوارزم ، ربيعة مراح ، خديجة نمري ، فاطمة العقون ، سميرة قبلي ، ياسمينة صالح ، زهرة ديك ، شهرزاد زاعز ، عبير شهرزاد ، حسيبة موساوي ، سارة حيدر ، عايدة خلدون ، فضيلة الفاروق .. " و غيرها من الأسماء .

2 – عوامل ظهور الأدب النسوي الجزائري :

سنحصي بعض الأسباب التي ساهمت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في ظهور الأدب النسوي في الجزائر ، و هي كالأتي :

- القفزة النوعية التي شهدتها البلاد من خلال تحسن وضع المرأة و النهوض بتحريرها من خلال فتح مجال التعليم و العمل أمامها و خروجها بذلك من فضاء البيت المغلق عن كل شيء إلى الحياة العامة ، حيث أصبحت تزاحم الرجل في ميادين شتى ثقافية ، و فكرية ، و اجتماعية ، و سياسية ، ومن شان ذلك تعزيز دورها و حضورها بفعالية .

- تطور المجتمع ونمو الوعي لديه ، ما أدى إلى كسر بعض العادات و التقاليد و الأعراف الاجتماعية و تلاشيها من المنظومة الجمعية ، و ذلك ما سمح بتحسن أوضاع المرأة و تغيير النظرة السابقة عنها .

- كما أسهم انتشار دور النشر ، مقارنة بما كانت عليه في بروز الرواية بشكل خاص مثل "منشورات الاختلاف " ، و التي نشرت بعض النصوص الروائية مثل :" في الجبة لا احد لزهرة ديك ، مفترق العصور لعبير شهرزاد ، السمك لا يبالي لإنعام بيوض ، وطن من زجاج و بحر الصمت لياسمينة صالح ، زنادقة ، و شهقة الفرس ، و لعاب المحبرة لسارة حيدر، ومنشورات التبيين الجاحظية ، و من بين الروايات التي قامت بنشرها : رواية " بيت من الجماجم ، لشهرة زاد زاغز ، و "بين فكي وطن "لزهرة ديك .

- إلى جانب دور المسابقات و الجوائز الممنوحة لتشجيع المواهب المبدعة و دعمها وإعطائها الفرصة لبروز نصوصها ، مثل :جائزة " مالك حداد " للرواية المكتوبة بالعربية و التي تنظمها " منشورات الاختلاف " برعاية الروائية " أحلام مستغانمي ، و التي تهدف إلى تشجيع النصوص الأدبية بشرها خدمة للمواهب الإبداعية ، و خاصة السباب الذين تمنحهم ثقة بنصوصهم ، و من الأسماء التي فازت بها "ياسمينة صالح " عن روايتها " بحر الصمت " ، و "إنعام بيوض " عن روايتها " السمك لا يبالي "[1].

- إلى جانب جائزة " علي معاشي "للمبدعين الشباب برعاية وزارة الثقافة ، من بين الأسماء الأنثوية التي فازت بها "هاجر قويدري " و التي أفتكت المرة الأولى سنة 2009 ، مناصفة مع " أمينة الشيخ " من الجزائر ، في حين عادت المرتبة الثانية لـ"إيميليا فريحه " من الجلفة مناصفة مع " إسماعيل برير "، أما المرتبة الثالثة فعادت إلى "عائشة نمري " مناصفة مع " العيد بالح " من الجلفة .

[1] - نقلا عن : الرواية النسائية الجزائرية بنيتها السردية و موضوعاتها ، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب و اللغة العربية ، تخصص ادب جزائري ، إعداد الباحثة : سعاد طويل ، تحت إشراف الدكتور : صالح مفقودة ، السنة الجامعية (2013 – 2014).

كما فازت " هاجر قويدري " مرة أخرى سنة 2011 عن روايتها " أدعى أوزنجو " ، و الشابة " لويزة جبالي "بالمرتبة الثالثة

وفي سنة 2012عادت الجائزة الثانية لنوال " نوال جبالي " من قسنطينة عن روايتها " فانتازيا على فخذ الشيطان ".

- جائزة " أبو ليوس " لأول رواية عن المكتبة الوطنية الجزائرية لعام 2004 عادت لرواية " زنادقة " لـ"سارة حيدر " و هي الرواية الأولى لها .
- إلى جانب جائزة " الهاشمي سعيداني " التي ترعاها جمعية الجاحظية ، و أيضا جائزة الروائي " عبد الحميد بن هدوقة " .
- جائزة الطيب صالح للإبداع النسائي بالسودان ، و التي عاد الفوز فيها للجزائرية " هاجر قويدري " ، و ذلك في دورتها الثانية ، عن روايتها " نورس باشا " ، و التي يأخذ فيها المحكي الروائي فيها الفترة العثماني الفترة الممتدة من 1800 – 1804 فضاء للسرد ، و هي رواية غرائبية .
- كما فازت رواية "اعترافات امرأة " لـ "عائشة بنور " بجائزة الاستحقاق (جوائز ناجي نعمان الأدبية) بلبنان عام 2007 .

لقد ظهرت الرواية النسوية الجزائرية في ظل الأزمة الوطني ، و لم يتبلور حضورها بقوة إلا في فترة التسعينيات ، حيث بدأت تظهر محاولات لروائيات جدد ، لم تركز اغلب النصوص على قضايا المرأة مثلما تناولت الوطن باعتبار أن الروائيات كن قد شاهدن فترة دموية حرجة، الأمر الثاني أن المجتمع الجزائري لا يزال محافظا في اغلبه ، فلا تجرؤ المرأة التطرق لموضوعات حساسة تعد من الطابوهات [1].

و قد أصبحت هذه الأعمال الروائية تحتل مكانة لا يستهان بها داخل المشهد الثقافي الجزائري و العربي بصفة عامة كما أن صاحباتها مازلن يثبتن حضورهن و بفاعلية في الخطاب الروائي ، و لم تعد المرأة خلالها موضوعا منظورا إليه ، بل خرجت من دائرة المغلق والصمت و الاستهلاك ، إلى الخارج والفعال و المنتج ، بفعل خطابها الروائي الذي حقق للمرأة المبدعة حضورها ذاتا حقيقية و فاعلة .

[1]- نقلا عن : الرواية النسائية الجزائرية بنيتها السردية و موضوعاتها ، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب و اللغة العربية ، تخصص ادب جزائري ، إعداد الباحثة : سعاد طويل ، تحت إشراف الدكتور : صالح مفقودة ، السنة الجامعية (2013 – 2014).

3- عوامل تأخر الأدب النسوي الجزائري :

من بين الدوافع و الأسباب التي أعاقت ظهور الأدب النسائي ، و غيبت أسماء كثيرة و صرفت العديد من النساء عن الكتابة الروائية موضوع البحث الأتي :

- سلطة العادات و التقاليد و القيم الموروثة التي تحد من حضور المرأة وبروزها ، كما تنظر لها بمعيار يخالف معيار الرجل ..
- تأخر نمو الذات الفردية و الوعي الثقافي و الفكري ، أمر لم يكن يسمح للمرأة بممارسة الكتابة .
- النظرة الهامشية لأدب المرأة و خضوعه لقيم وأعراف المجتمع في الغالب أكثر من خضوعه للقيم الإبداعية .
- عزوف بعض الكاتبات عن الكتابة خوفا من الانتقاد ، نتيجة اتهام إبداع المرأة بالدونية ، و انشغاله بهموم المرأة و مشاكلها ، أمر جعل بعضهن يعشن مخاوف شتى .
- هيمنة الذكورة و الأدب الذكوري على الأقل لفترة من الفترات ، جعل أدب المرأة يغيب بغض النظر عن قلة الأقلام الإبداعية .
- انعدام الوقت الكافي للكتابة بسبب انشغالهن بمتطلبات الحياة الزوجية ، و توجههن لتربية الأبناء ، وبذلك قد " اختزن السلامة والتكيف بدل المغامرة "[1]، حيث " تصالحت أكثر الكتابات مع العقم الروحي و الفكري و الفني بالزواج بالإخصاب البيولوجي"[2]، مثلا توقف " ربيعة مرواح " عن الكتابة الروائية بعد الزواج ، إلى جانب " شهرزاد زاغز ، حسيبة موساوي ، عايدة خلدون " اللواتي اكتفين بنص روائي واحد .
- عبء الوظيفة وساعات العمل اليومي قد أعاق استمرارية الكتابة عند أغلبيتهن مثل :" شهرزاد زاغز " التي ألهتها أبحاث أكاديمية و التدريس في جامعة " بسكرة " عن مواصلة كتابة الرواية ، لها نص روائي واحد لا غير " بيت من الجماجم " ، أما " حسيبة موساوي " فتدير دار نشر خاصة بها في ولاية

[1] – حفناوي بعلي : مسارات النقد و مدارات ما بعد الحداثة ، ص 187 .

[2] – المرجع السابق : ص 187 .

سطيف ، و " إنعام بيوض " مديرة المعهد العربي للترجمة بالجزائر العاصمة ، " ربيعة مرواح " تعمل بدار الثقافة بولاية تبسة ، و ربما ركود الساحة الثقافية بولاية تبسة مقارنة بولاية عنابة التي كانت تدرس بها هذه الروائية ، يسهم في غيابها بشكل أو بشكل أخر ، الأمر الذي قد يؤدي إلى الاختفاء الكامل ، و أمام هذه العوائق و الظروف الشخصية لا تلبث الغالبية أن تتوقف بعد أن تخبو الرغبة و تهوى إما الظروف التي تفرضها الأقدار على ها ته الأقلام النسائية .

- قلة الاهتمام الإعلامي و عدم الاحتفاء بأسماء واعدة ، كما أن الدراسات النقدية و لاسيما الأكاديمية منها قليلة جدا تكون شبه منعدمة .

- ضعف حركة النشر مقارنة ببلدان عربية أخرى، فالساحة الأدبية الجزائرية شهدت غياب دور النشر العمومية ، وحتى الخاصة فهي محتشمة الحضور ، وان وجدت فالمبدع الناشئ يقف عاجزا أمام المبالغ المالية التي تطلبها دور النشر من اجل طبع عمله الأدبي [1].

4- إشكالية الأدب النسوي و خصوصيته .

على الرغم من تداول مصطلح " الأدب النسوي " بشكل كبير في الساحة النقدية ، إلا أن هذا المصطلح ما يزال غامضا و مبهما ، مما دفع بالكثيرين إلى التصريح بعد جدوى إثارته ، و ذلك نظرا لعدم امتلاك النقد النسائي طرفا موحدة ، فهناك اتجاهات تنمي إلى تيارات نقدية متعددة ، كما أنها

[1] - نقلا عن : الرواية النسائية الجزائرية بنيتها السردية و موضوعاتها ، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب و اللغة العربية ، تخصص ادب جزائري ، إعداد الباحثة : سعاد طويل ، تحت إشراف الدكتور : صالح مفقودة ، السنة الجامعية (2013 – 2014).

تبقى وجهات نظر تأتي معظمها منسجمة مع الطروحات السائدة حول المرأة ، في الوقت الذي تحتاج فيه المسالة إلى وقفة جدية لأنها أصبحت ظاهرة نقدية تستدعي الدراسة .

تعترف معظم الدراسات التي تبحث في تحديد مفهوم الكتابة النسائية ،انه أمر يصعب تعريفه كما يصعب التنظير له ، فهناك صعوبة كبيرة في تصور الكتابة النسائية ، ولذلك يستخدم مصطلح **عدم القابلية للتحديد** **undensirability** [1] إثناء تصور الكتابة النسائية فما يقع وملا يقع تحت عنوان الكتابة النسائية يخلق تعقيدا له تجد " لوسي إيجاري "تفسيرا في هوية المرأة نفسها بوصفها هوية واسعة جدا ، بخلاف هوية الرجل ، فإذا كانت الكتابة النسائية مصرة على تمثيل هذه السعة و الاختلاف ، فانه من غير المفيد أن نحبس المرأة _حسب إيجاري _ باعتبار إن الهوية النسوية تشوبها الريبة و التعقيد ، و هذا راجع إلى التصورات التي تحاط بها المرأة ، خاصة فيما يتعلق بحريتها .[2]

و ترجع " زهور كرام "صعوبة القبض على مصطلح محدد للكتابة النسائية ، إلى غياب تحديد مرجعيته النظرية ، و ذلك لاختلاف منطلقات النقاد في تحديد إطار اشتغال هذا المصطلح . فهل نعتبر الإبداع النسائي ، كل ما تكتبه المرأة ؟ أم تلك الكتابات التي تعنى بموضوع المرأة ؟ بمعنى الحساسيات الأنثوية من حيث التيمات المميزة لها ؟ أم أن الأمر متعلق بخصوصية فنية أدبية ، قد يتوفر عليها الرجل كما المرأة ؟[3] كلها تساؤلات تؤرق الباحث في حقل الأدب النسائي ، و ذلك راجع إلى ما اشرنا إليه سابقا و إلى غياب أرضية نقدية موحدة ، تحدد إطار البحث في هذه المسألة .

تنظر المراجع الأجنبية إلى أدب المرأة من خلال مداخل ثلاثة : **الأدب الذي تكتبه المرأة ، الأدب الذي يكتب عن المرأة ، أو الأدب الذي تقرأه المرأة** . ولكن تحدد النظرية النسائية محدودية كل منظور من المنظورات الثلاثة ، ولا يكفي احدها لاستيعاب كل ما يستطيع أدب المرأة أن يقدمه من تصورات مختلفة . و تشير الباحثة " فاطمة كدو " إلى أن : ماري إيجلتون "تؤكد خطا تصنيف العمل الأدبي على انه نسائي بمجرد أن المرأة تقبل على قراءته ، و دليلها في ذلك مجموعة الكتب التي تصاغ ضد المرأة ، ومع ذلك فان هذه الأخيرة تقبل على قراءتها . كما أنها ترفض اعتبار رواية ما نسوية لمجرد

[1] – فاطمة كدو :الخطاب النسوي في الأدب والنقد ، ص 4.

[2] – ستيوران سيم : بورين فان لوون : النظرية النقدية ، تر : جمال الجزيري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2005 ، ص 162_163 .

[3] – فاطمة كدو : السرد النسائي العربي : مقاربة في المفهوم و الخطاب ، شركة النشر و التوزيع _ المدارس _ ط 1 ، الدار البيضاء ، 2004 ، ص 65 .

أن المرأة تكتبها ، فهناك مجموعة من الروايات الرومانسية التي تكتبها المرأة ، إلا أنها بعيدة كل البعد عن الأدب النسائي .[1] مما يعني أن " ماري ايجلتون " تحصر مصطلح الكتابة النسائية في الأدب الذي يشتغل على بقضايا نسوية و يعالج اهتماماتها بغض النظر عن كاتبه أو قارئه .

كما تحصر الباحثة الوظائف الرئيسية للأدب النسوي " إيجلتون " و "جوليانا كرسيتيفا" و غيرهما ، في النقاط التي نوجزها في ما يلي [2] :

ـ زيادة وعي المرأة بالمسائل التي تخدم قضيتها ، و محاولة إيجاد حلول ممكنة لمشاكلها ، انطلاقا من تجربة الأخريات .

ـ خلق نوع من الأخوة في المجتمع النسائي ، ليشكل ملمحا من ملامح النظرية النسائية ، و ذلك بخلق رابطة قوية تجمع القارئة بالمؤلفة ، و مع بقية القارئات ، من خلال إحساسهن بتقارب تجاربهن مع ما تقدم صاحبة العمل الأدبي ، مما قد ولد لديهن ردود فعل مشتركة تجاه العمل الذي تلقينه .

ـ تحميل الإعمال الأدبية فكرة الولاء لتحرير المرأة .

ـ إبراز الصراع أو الصدام مع المحيط أو الوسط ، فالعمل الأدبي يبرز بشكل واضح تجربة اضطهاد المرأة ، في محاولة جادة لخلق نساء تبشر تصرفاتهن بنظام اجتماعي جديد يحفف ذات المرأة الغير معتمدة عن الرجل .

لقد ميز الباحث " رضا الظاهر " بين مفهوم " الكتابة النسائية " و مفهوم الكتابة النسوية فاعتبر أن الأول ما تكتبه النساء ، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو الرجال أو عن أي موضوع أخر . أما المفهوم الثاني فيعني ـ حسب رضا الظاهر الكتابة التي تعالج قضايا نسوية ، سواء كانت هذه الأعمال من إبداع امرأة ، و هو الاحتمال الغالب لأسباب معروفة و مبررة ، أو من إبداع رجل وهي نادرة . و قد نبهنا " رضا الظاهر " إلى عدم الخلط بين المفهومين ، من حيث أن الأول ليس مرادف للثاني ، ذلك أن النسوية ـحسب الباحثـ هي بالأساس ، اصطفاف مصالح سياسية ، يمكن أن يتبناها بعض النساء و لا يتبناها البعض الأخر ، بمعنى أنها ليست تجربة مشتركة بين جميع النساء . على أننا لا

[1] – فاطمة كدو : الخطاب النسوي في الأدب و النقد ، ص 5 .

[2] – المرجع السابق : ص7 ،8 .

نستطيع أن نفصل ، فصلا كاملا بين النسوية كمشروع سياسي و بين تجربة النساء ، دون أن يعني هذا بالضرورة ، إن التأكيد على التجربة النسائية يجعل من العمل الأدبي نسويا[1] ،فالباحث يعطي لمفهوم النسوية بعدا إيديولوجيا يجعله يرتقي من مجرد كونه مصطلح أدبي ، إلى مفهوم يعرض الذاهب المختلفة للنساء .

تعتبر الكاتبة " زهور كرام " أن " الإبداع الأدبي " كمصطلح و انشغال نقدي في الساحة النقدية العربية ، قد بدأ الاهتمام به _ تقريبا _ منذ خمسينيات القرن الماضي ، و معظم الدراسات تعتبر أن رواية " ليلى بعلبكي " " أنا أحيا " الصادرة سنة 1958 الانطلاقة الأولى للكتابة النسائية ، بفعل العنوان الذي جاء مثيرا لاستخدام ضمير المتكلم " أنا " . و منذ منتصف الثمانيات ، أعيد طرح المصطلح من جديد ، و بشكل مكثف مع تصاعد الفعاليات الأدبية من دراسات و لقاءات و ندوات ثقافية ، في مختلف البلاد العربية ، خاصة في سنوات التسعينات ، و تم التركيز فيها على خصوصية هذا المصطلح بالنسبة للكتابة بشكل عام و على علاقته بالمرأة بشكل خاص .[2]

و ترجع " زهور كرام " إعادة هذا المصطلح إلى واجهة الدراسة ، إلى مجموعة من العوامل التي تتداخل فيما بينها . يمكن أن نوجزها فيما يلي [3] :

1/- الواجهة الاجتماعية : تتمثل في تحسن ظروف المرأة الاجتماعية ، و ذلك نتيجة لتعليمها و ولوجها مناصب مهمة في المجتمع ، مما ساهم في استقلالها المادي والمعنوي .

2/- الواجهة السياسية : فسح المجال أمام المشاركة السياسية للمرأة ، مما اكسبها مشروعية التأثير في القرارات و مشاريع التنمية .

3/- الواجهة النسوية : نمو الحركات النسائية في الوطن العربي ، و التي ساهمت بشكل كبير في تحرير العقليات من التصورات السائدة حول المرأة ، كالدونية و النقص و ضعف العقل و غيرها .

4/- الواجهة الثقافية : تنظيم الحركات النسائية لبعض الملتقيات و البرامج الثقافية و الفكرية ، التي تخدم المسألة النسائية من منظور ثقافي ، بالإضافة إلى تشديدها على محور الإبداع النسائي .

[1]- رضا الظاهر : غرفة فرجينيا وولف ، دراسة في كتابة النساء ، دار المدى للثقافة و النشر ، ط 1 ، سوريا ، 2001، ص 10 .

[2]- ينظر : زهور كرام : السرد النسائي العربي ، ص 22 ، 23 .

[3] - المرجع السابق: ص 23 ، 31 .

ناقشت " زهور كرام " مصطلح الكتابة النسائية من خلال الأسباب التي تقف وراء ظهوره على الساحة الثقافية العربية المعاصرة ، وقد خلصت إلى أن الكتابة عند المرأة تعتبر واجهة تحريرية من التصورات السائدة ، فأبانت الناقدة أن الإبداع الفني من شانه أن يقلص من حدة الصراع بين الرجل و المرأة ، وان يضع حدا أيضا لتصنيف خطاب المرأة الإبداعي على أساس التصنيف الجنسي ، و في ذلك تقول : " لا شك أن التفكير في هذا الموضوع ، تعتريه صعوبة كبيرة ، لاعتبار ارتباطه من جهة بالمرأة ، و المرأة مشبعة بالأحكام المسبقة ، و الانطباعات الجاهزة ، ومن جهة ثانية ، لكون ساحة الجدال حول الموضوع تعرف نوعا من اللبس حين يختلط موضوع المرأة كإشكالية تاريخية ، بالنص الأدبي كإشكالية فنية ، يتزامن هذا الوضع مع شبه غياب تحديد نفدي لمصطلح الكتابة النسائية[1] ونفس الفكرة تجعل الناقدة تذهب إلى أن مصطلح " الكتابة النسائية " يحيل مباشرة إلى الكتابة الإبداعية ، بينما يغيب هذا التصنيف عندما يتعلق الأمر بالكتابة الموضوعية أو العلمية .

تختلف أراء المبدعين و النقاد من الرجال و النساء حول خصوصية الإبداع النسائي ، حيث تتضارب وجهات النظر من المؤكد على أن الكتابة النسائية تحمل سمات خاصة بها من حيث الاحتفاء بالتيمات الأنثوية ، فنكون أمام نص همه على سبيل المثال التطرق إلى مواضيع الزواج و الاستقرار و الأمومة ، أو معاملة الأرامل والمطلقات ، و ما إلى ذلك من أمور ذات صلة كبيرة بالمرأة ، حتى أننا نجد من الناقدات تدعو النساء إلى أن يخترن كتابة المرأة لأنها امرأة ، كما فعلت "ماغي هوم " في كتابها " النقد النسوي " : المرأة كناقدة معاصرة ، إذ تدعو الناقدات النسويات إلى مساعدة القارئات على الاستمتاع بأدب المرأة[2]، فالباحثة تفر بوجود الخصوصية في إبداع المرأة الأدبي التي تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل ، سواء أتعلق الأمر بالكتابة المخطوطة ، أو أشكال الكتابات التي تقوم المرأة بممارستها في علاقتها بجسدها[3]. فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه البيولوجي و جسده عن الرجل ، و باعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري ، فإنها تعمل على الدوام على إظهاره بشكل ملفت .

[1] – زهور كرام : السرد النسائي العربي : ص 7 .

[2] – جانيت تود : دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي ، تر : ريهام إبراهيم ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2002 ، ص 15 .

[3] – بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية التونسية ، المغاربية للطباعة و الإشهار ، ط 1 ، تونس ، 2009 ، ص 121 .

و قد عبر الناقد " توفيق بكار " عن هذا الموقف المبني على إثبات خصوصية الإبداع النسائي ، في قوله : " يعتبر وجود الرواية النسائية حدثا بالغ الأهمية في حياة الأدب العربي الحديث ، في كل أوطاننا لا لأن هذه الرواية تعد إضافة متميزة إلى الإنتاج الرجالي فحسب ، بل و لأنها أيضا فيها طرافة من حيث أنها تلفى على واقعنا أضواء جديدة ، فكأننا قد أصبحنا مع هذا الإبداع النسائي ، ننظر إلى أنفسنا و مجتمعاتنا و تاريخنا بعينيين اثنين لا بعين واحدة ، و نعيها بعقلين و ندركها بحسين . بل يقيني أن كاتباتنا الروائيات ، فد أبدين من الجرأة والشجاعة و دقة الشعور ، ما قد يفوق أحيانا جسارة الرجال "[1] كما يقر " جورج طرابيشي " بالاختلاف القائم بين إبداع المرأة وإبداع الرجل ، حيث يقول :" إذا سلمنا بإمكانية وجود رواية نسائية ، فلا مفر من التسليم أيضا ، بان الرواية النسائية ليست هي تلك التي تكتبها امرأة فحسب ، بل هي أيضا تلك التي تكتبها بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتبها الرجل[2] فالناقد يستند على التسمية في حد ذاتها " أدب نسائي " ليقر بوجود خصوصية تقف وراء هذا المصطلح .

هذه الآراء إذن تقر بوجود خصوصية للأدب النسائي على نظيرة الرجالي إن صح التعبير ، اعتقادا من أصحابها أن الاختلافات البيولوجية بين الجنسيين ، و اختلاف التجربة المعيشية ، لابد أن تولد أدبا مختلفا ، و ذلك سيرا على نمط الإنسانية المتوازنة ، التي تؤدي فيها كل من المرأة والرجل ادوار بيولوجية مختلفة .

لكن هذه الاختلافات البيولوجية أوصلت العديد من النساء بالاعتقاد بخطورتها ، حين تستخدم لمعاملة الأنثى بوصفها أدنى من الذكر ، فهذه " كيت ميليت " ترى أن إجبار النساء على الطاعة ظل مستمرا بواسطة دور الجنس الذي يخضعن له منذ أقدم العصور ، و ترى ضرورة الخروج على ادوار الجنس في المجتمع من حيث العلاقة غير المتكافئة بين السيطرة و التبعية[3]. مما جعل موقف نفي الخصوصية عن إبداع المرأة الأدبي ، يتأسس على عدم قبول مشروعية تصنيف الإبداع الأدبي على أساس جنسي ، و من ثم اعتبرت الخصوصية عند المرأة موضوعا مقحما على المجال النقدي [4]. و لنا في هذا السياق العديد

[1] – بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية التونسية: ص 122 .

[2] – جورج طرابيشي : الأدب من الداخل ، دار الطليعة، ط 1 ، 1978، ص 11 .

[3] – رامسان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط 1 ، 1996 ، ص 218 _ 219

[4] – بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية التونسية ، ص 122 .

من الآراء النقدية ، من أبرزها رأي " هيلين سيكو " التي ترفض تعبير الكتابة الأنثوية بمعنى عدم وجود لغة للرجل وأخرى للأنثى حتمتها طبيعة الجنس ، و تنطلق في رفضها من أن تأيد الخضوع إلى لغة أنثوية ذات علامة بارزة ، يعطي فرصة ملائمة لظلم المرأة و اضطهادها [1]. هذا يعني أنها لا تميز بين رؤية ذكورية و رؤية أنثوية في النقد ، لكنها تعتقد بإمكانية وجود روح نسائية في نصوص كتبها الرجال ، إذ يمكن أن يكتب رجل أو امرأة بروح نسائية ، وان كانت في بعض الأحيان ترى انه نادرا ما يكتب الرجال بطريقة تغاير رغبتهم في تحقيق نظام يضمن سيطرة الذكورة و تفوقهم .

أما "جوليا كرسيتيفا " فهي ترفض مفهوم الهوية من أصله ، بما في ذلك القول بهوية نسوية و أخرى رجالية ، باعتبار أن المفهوم ينتمي إلى مرحلة ما قبل التفكيكية ، حيث التصورات المطلقة الثابتة ، و هي ترفض أية نظرية تعتمد على مفاهيم الهوية المطلقة ، سواء أكان أساسها بيولوجيا أو اجتماعيا أو نفسيا ، بل تعتقد أن مصطلح " الأنثوية " هو مفهوم خلفته بنية الفكر الأبوي في تفنينها لعلاقات القوى الاجتماعية . و هو مفهوم يضع المرأة في مفهوم هامشي ضمن منظومة علاقات القوى المعتمدة في المجتمع الأبوي[2]. فبالنسبة لها لا توجد فروق بين الجنسين ، وإنما تظهر هذه الفروق بسب جدل التنشئة الاجتماعية و سلطة القوى الحاكمة التي تظهر هذه الفروق و تحرص عليها .

ومن جهتها "ماري المان "تميز بين الكتابة الذكورية و الكتابة الأنثوية ، لا على أساس الجنس ، و إنما على أساس تعبير " السلطة " الذي يميز الكتابة الذكورية ، و يكون غائبا في الكتابة الأنثوية ، فبالنسبة لها لا توجد هناك لغة خاصة بالرجل و أخرى خاصة بالمرأة ، لدرجة إنها تلصق " سيمون دي بوفورا "، بالكتابة الذكورية بسبب نبرتها السلطوية الواضحة في أعمالها [3].

و من النقاد العرب الذين نفوا مسألة الخصوصية عن الكتابة النسائية ، نجد " محمود طرشونة " الذي يقول :" فالبحث عن خصوصية مزيفة يحد من حرية الإبداع . وإذا أقررنا بوجود خصوصية في الرواية النسائية ، فلا بد من الإقرار بوجود خصوصية رواية رجالية أيضا ، معنى ذلك أن كل جنس

[1] – هيلين سيكو : نقلا عن : فاطمة كدو ، الخطاب النسائي في الأدب و النقد ، ص10 .

[2] – حافظ صبري :أفق الخطاب النقدي ، دار الشرقيات ، القاهرة ، ط 1، ص 35_ 36 .

[3] – فاطمة كدو : الخطاب النسائي في الأدب و النقد ، ص 10 .

يكتب بمواصفات خاصة لا يتجاوزها فيتحتم البحث عنها (...) و الواقع أن لا شيء يجمع بين الروايات التي يكتبها الرجال لا من حيث المواضيع ، ولا من حيث الأشكال ، فالمواضيع نفسها نجدها عند هؤلاء و أولئك ، و كذلك الأشكال [1]. فالباحث يتجاوز الاختلاف البيولوجي بين الجنسين ، و يعترف بالقيم الانسانية التي يشترك فيها كل من الذكر و الأنثى ، ما يجعلهما يكتبان نفس المواضيع و بنفس الشكل.

كما ترفض مجموعة من المبدعات العربيات مصطلح " الأدب النسائي " و يرفضن إدراج إبداعهن ضمن استعماله ، على اعتبار انه يكرس التمييز الذي ما فتئت المرأة تناضل من اجل إلغائه ، ذلك أن الواقع النفسي لمصطلح " نسوي " يشكل السند الرئيسي للتعامل الرافض له من طرف المبدعات ، نظرا لاستنزافه واستهلاكه من طرف المؤسسة النقدية الذكورية [2]، هذه المؤسسة التي استعملت المصطلح كأداة لتهميش و تحقير الأدب الذي تكتبه المرأة ، و نظرت إلى إبداعها باعتباره تافها ، ولا يرقى في خصائصه الفنية إلى إبداع الرجل ، الأمر الذي جعل بعض الكاتبات يثرن و ينتفضن ضد مفهوم الكتابة النسائية ، لاعتبارهن أن النقاد الرجال يستخدمونه كسلاح للانتقاص من قيمة إبداعهن .

و تحصي " زهور كرام " في كتابها " السرد النسائي العربي " مجموعة من الأديبات و الناقدات اللواتي يرفضن الاعتراف بمصطلح " الأدب النسائي " لنفس الأسباب سالفة الذكر ، يمكن إيجازها فيما يلي [3]:

ترفض " خناثة بنونة " هذا التعامل مع تعبير الكتابة النسائية لأنه يؤدي إلى التصنيف داخل الإنتاج الأدبي ، أما " أحلام مستغانمي " فإنها لا تؤمن بالأدب النسائي ، ولا تطرح سؤال جنس الكاتب عندما تشرع في قراءة عمل أدبي ما ، تقول : " أنا لا أؤمن بالأدب النسائي ، و عندما أقرا كتابا لا أسال نفسي بالدرجة الأولى ، هل الذي كتبه رجل أو امرأة [4] معللة ذلك بكون الكثير من

[1] – محمود طرشونة : الرواية النسوية التونسية ، ص 122 .

[2] – عبد النور إدريس : النقد الأدبي النسائي و النوع الاجتماعي ،(الجندر)تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية ، سلسلة دفاتر الاختلاف ، ط 1 ، مكناس ، يونيو 2011 .

[3] – زهور كرام :السرد النسائي العربي ، ص 92 _ 94 .

[4] – المرجع السابق ، ص 94 .

الكتاب العرب قد اثبتوا أن بإمكان الرجل المبدع أن يكتب على لسان امرأة . كما تعبر " غادة السمان" عن رفضها لمصطلح " الأدب النسائي هي الأخرى من خلال اعتبارها أن مجرد الخوض في الموضوع يعد حوارا عقيما ، وهي ترى انه من حيث المبدأ ، ليس هناك تصنيف لأدبين نسائي و رجالي . أما " عروسية النالوتي " ، فهي ترى في الخصوصية "قضية زائفة ، لأن إفتكاك الأعراف عند الجيل السابق من النساء كان يستعمل الغضب بواسطة الأدب الشفوي المباشر ، بينما الجيل الحاضر يريد افتكاك الاعتراف بواسطة قوة الإبداع و الامتياز ، لا بالتمييز ".[1]

فالاعتراف بالخصوصية في نظرها ، اعتراف غير مباشر بالتهميش و بمنزلة المرأة الدونية .

و ترى الناقدة " سمية درويش " أن تعبير الكتابة النسائية اقرب ما يكون إلى الكلام الدارج أو الخطأ الشائع ، أما الناقدة " خالدة سعيد " فإنها ترفض مصطلح " الإبداع النسائي " باعتبار أن المصطلح يتضمن معنى الهامشية في مقابل المركزية الذكورية . فهي ترى أن القول بكتابة إبداعية تمتلك هويتها و ملامحها الخاصة ، يفضي إلى واحدة من حكمين : أما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية و هذه الخصوصية ، و هو ما يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية ، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز ، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية ، أي كتابة بالا طلاق ، كتابة خارج الفئوية ، مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري و نسائي [2]. فالناقدة تدعو إلى إلغاء التمييز الجنسي بين الذكر و الأنثى ، عن طريق رفض اتخاذه كمعيار لخصوصية الكتابة الأنثوية ، مما يعني استرجاع الذات المفقودة ، والانطلاق مع هوية جديدة تحمل معاني الاستقلال و التحرر .

إلا أن " خالدة سعيد " في موقف أخر تغير من تشددها في رفض مصطلح " الأدب النسائي " و تعتبر أن الخصوصية أمر طبيعي في إبداع المرأة الأدبي ، لكن ذلك لا يمنع من مناقشة قضايا عامة تصب في قالب الإنسانية ، حيث تقول : " فعل الكتابة لدى النساء بشكل اخص ، عملية تحرر من حيث انه موضعه و كشف لتجارب و معاينات و تصورات وحاجات و أحلام طال عهدها بالصمت و الخفاء . و الكتابة تبلورها ، تخرج بها إلى مدار العام ، كمتخيل جماعي و فضاء جماعي وقضايا و لغة و تصورات ومنظومة أشارية قيمية و موروثات . هذه الموضعة تطمح إلى تدخل الكتابة النسائية في تشكيل

[1] – بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية التونسية ، ص 122.

[2] – زهور كرام : السرد النسائي العربي ، ص 92

مفهومات ، وتشكيل متخيل ، و التأثير في منظومة القيم و المصطلحات . فالخصوصية هي منطلق الكتابة ، وبنار هذه الخصوصية يتوهج العام ، لكن تغيير العالم و التأثير في العالم أو العام هو مبتغاها . من هنا كانت الكتابة لدى النساء ، و كل تعبير صادر عن النساء ، كتطلع الى تغيير العالم أو إعادة تشكيله ، وأنسنة الخصوصية والخروج بها إلى أفق التفاعل و الفعل و الفاعلية ، أو الخروج إلى المشترك و العام .[1]

فالكتابة بالنسبة للناقدة تحقق للمرأة فعل التحرر و تخول لها التنقل في مساحة أكبر و في نطاق يسمح لها بالتفريغ عما بداخلها . ومهما كانت الكتابة النسائية من خصوصية فإنها تصب شأنها شأن الإبداعات الأخرى في قالب واحد هو نظرية الأدب ، فهي تسير جميعا في أفق موحد تلتقي جذوره وان تفرقت فروعه .

إما المبدعة " ليلى الأحيدب "فإنها تقبل المصطلح فقط إذا تم الاعتراف بالمصطلح المقابل : " فانا امرأة مبدعة لا يضرني في شيء أن توصف كتاباتي بالنسائية لأنني ببساطة لست رجلا ، لكن بشرط أن يكون لهذه التسمية ما يقابلها في الطرف الأخر فيقال مثلا : "كتابات رجالية " أو " أدب رجالي ".[2]

كما نجد هذا اللبس في مفهوم المصطلح عند بعض النقاد الرجال امثال " حسام الخطيب " ، الذي يتأرجح موقفه بين " القبول المشروط و الرفض الزمني التاريخي "[3].

ذلك أن قبول هذا المصطلح قد يصح في حالة معالجة القضايا الخاصة بالمرأة ، ولهذا فالأمر لا يتعلق فقط بنسبة الكتابة إلى منتجتها المرأة ، بل يتعلق الأمر بكل كاتب استطاع أن يطرق مواضيع نسوية في إبداعاته ، وهذا التصور جعل " حسام الخطيب " يعتقد أن هنالك أدباء كثيرون ، ولا سيما من بين كتاب القصص الرومانسية و الغرامية ، أولوا القضايا الخاصة بالمرأة اهتماما كبيرا ، وهذا ما يدعم الموقف الذي يعتبر "الأدب النسائي " لا يعني بالضرورة أن امرأة تكتبه ، بل يعني أن موضوعه نسائي .

أن الاعتقاد القائل بان الاتجاه الأنثوي في الكتابة ليس خطابا مرتبطا بالمرأة بشكل محدد ، بل هو شكل من أشكال الكتابة النسوية الرجالية على حد سواء ، قد حرك النظرية النسوية نحو وجهة جديدة

[1] – بوشوشة بوجمعة : الرواية النسائية التونسية ، ص123 .

[2] – ليلى الاحيدب : نقلا عن زهور كرام ، السرد النسائي العربي ، ص 93 .

[3] – المرجع السابق : ص 93 .

، جعلتها ترفض الاعتراف بلغة مميزة للمرأة ، و مثلت على ذلك ببعض النصوص المكتوبة من قبل الرجل ، اتسمت بالأنثوية أو صنفت ضمن الكتابة الأنثوية ، لكن هذا لا يمنعنا من الإقرار بن الكتابات الأنثوية تعالج بالدرجة الأولى من قبل المرأة ، ذلك أن الكتابة الأنثوية تهدف إلى هدم السيطرة الذكورية التي استمرت لفترات تاريخية طويلة ، ومن الطبيعي أن تبدع المرأة أفضل من الرجل في مثل هذه الموضوعات .

إن خصوصية الكتابة النسائية ، لا بد أن تكون حاضرة في أعمال المرأة /الكاتبة ، و ذلك نظرا لاختلاف تجربتها الحياتية ، و تركيبتها النفسية و البيولوجية أيضا ، و على هذا الأساس يأتي التحليل النفسي و الرومان طيقي ، ليميز بين الرجل/ الكاتب و المرأة / الكاتبة على اعتبار أن الرجل الكاتب يرفض الأم (النص) ، فيلجا في كتاباته إلى الرمز ، ذلك أن اللغة تنبني من خلال موت أو غياب الأم ، و هو حين يكتب يسعى للبديل الذي يشمل تحويل السلطة الأمومية إلى شيء يمكن للرجل أن يتحكم فيه بصورة اكبر ، أما بالنسبة للمرأة الكاتبة ، فعندما تدخل في عالم اللغة ، تظل في تعاملها مع النص الابنة التي ستكون هي نفسها أما اقل خوفا من التوحد مع الأم مما يكون عليه الابن ، و لهذا ستكون في النهاية قادرة على لغتين : اللغة الأمومية الحرفية التي فقدها الرجل ، أو اللغة المجازية الرمزية الخاصة بالنظام الأبوي .[1]

وهذا ما جعل البحث عن لغة خاصة بالمرأة ، كان و مزال قضية شائعة في النقد الأمريكي ، تبحث فيه الناقدات عن أسلوب خاص بالأنثى قائم على أسس بيولوجية ، ف "ألين مور " على سبيل المثال تنسب للمرأة ميلا غريزيا فطريا لصور معينة ، أو أشكال لغوية محددة .

وان كانت في بعض الأحيان تربط ما بين الاستعارات التي تستعين بها الأديبة ، و الوضع الاجتماعي لها ، وما تعرفه من أساليب حياتية خاصة بمجتمع النساء ، فنجد مثلا ، صورة الطائر المتكررة في كتابة المرأة ، أو صورة العصفور في القفص التي ترد كثيرا في روايات المرأة .[2] فمسالة الخصوصية في الكتابة النسائية ، تبقى حتمية تثبتها نصوص المرأة ذاتها ، و هو ما يؤكد عليه الباحث " بوشوشة بن جمعة " ، بعد اطلاعه على مجموعة من الروايات لكاتبات تونسيات ، عبر مختلف مراحل صيرورتها التاريخية . فهو

[1]– فاطمة كدو : الخطاب النسائي في الأدب و النقد ، ص 11 .

[2]– المرجع السابق ، ص 12 .

يقر بوجود علامة دالة على خصوصية هذا الإبداع الروائي النسائي ، سواء على صعيد المتن الحكائي أو جماليات الكتابة السردية (البنيوية منها و الأسلوبية) .و جميعها تتناسق و تتفاعل لتؤكد على وجود مثل هذه الخصوصية في كتابة المرأة الروائية ، و التي تستمد مقوماتها من خصوصية تركيبة الأنثى النفسية ، و وضعها الاجتماعي ، و افقها الوجودي وهي الخصوصية التي تسعى الكاتبة الروائية التونسية من خلالها إلى إثبات كيانها المتميز وتأكيد هويتها الخاصة حتى تتحول من الهامش إلى المركز .[1]

فتثبيت خصوصية الأدب النسوي هو من تثبيت هوية الأنثى المستقلة ، التي تسعى المرأة إلى الترفع بها من خلال إبداعاتها الأدبية و الفنية . و ما موقف الرفض لهذه الخصوصية سواءا من طرف الرجال أو النساء ، إلا انعكاس لمكانة المرأة الاجتماعية ، و يتم التركيز في تناول المصطلح حول منطق التمييز القائم تاريخيا واجتماعيا بين المرأة و الرجل ، فالملاحظ أن واقع ها التصنيف هو الذي يتحكم في التصريحات عند فئة النساء بالخصوص ، " نتيجة شعور بالنقص ، وادعاء زائف ، وخروج عن الفطرة .

و هو في لغة علم النفس ، حيلة لا شعورية لإقناع الذات بالمساواة مع الرجل لأنه قد تشكلت لديهن عدم من أن أي فارق يميز الرجل عن هن تقص في المرأة لا بد أن يكتمل بالتشبه به " [2]ذلك أن سؤال الخصوصية إنما " هو مساءلة لهوية الكتابة النسائية ، التي ارتبطت في وعي الكتابة النقدية بإقصاء النساء من الميدان الاجتماعي و السياسي و الثقافي ،كحقيقة مضمرة ينتجها لا شعور المنطق الذكوري ".[3]

غير أن استلاب المرأة حقها في اللغة و إبعادها عن ميدان الكتابة ، لم يقدر على الصمود طويلا ، خصوصا بعدما قررت المرأة استعادتها وهو ما يتضح عبر أفكار "ماري دالي" في كتابها " ما وراء الإله الأب " من خلال عبارات تتهم فيها الكاتبة الرجال بأنهم سرقوا اللغة من المرأة ، و هي سرقة موجودة في عمق التاريخ ، و بالتالي يتعين عن النساء استعادة لغتهن .[4] و هو ما تسعى المرأة جاهدة الوصول إليه عن طريق استماتتها لفرض وجودها على الساحة الإبداعية .

[1]– بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية التونسية ، ص 123.

[2] – المرجع السابق ، ص 124 .

[3] – الرجع السابق : ص 124 .

[4] – سيم ستيوارت : النظرية النقدية ، ص 92 .

- **بين الكتابة الذكورية و الأنثوية :**

ارتأينا قبل الخوض في معرفة مميزات وخصائص كل من الكتابتين وتحديد الاختلاف لكل منهما، أن نعرف أولاً على مفهوم الأنوثة والذكورة بالنسبة للثقافة ، حتى يتسنى لنا معرفة خصائصهما ، وقد فضلنا أن نبتدئ الحديث عنها في محاولة للإلمام بمعنى الأنوثة المتوارث منذ أقدم القدم .

أ/ – الأنوثة :

ظلت الثقافة منذ أفروديت تحتفي بالأنوثة، وقد فرقت بين الأنثى والذكر عن طريق خصائص بيولوجية و فزيولوجية لكل منهما حيث استقر في الذاكرة على أن الأنثى هي سليلة عشتار إلهة الشرق، وأفروديت إلهة اليونان. وبقيت هذه الصورة مهيمنة على الثقافة إلى يومنا هذا عابثة بجسد المرأة الفتي، القوي، القادر على الإغواء والمنح والخصب .[1]

فالأنوثة إذا: هي مجموعة صفات وحالات إذا تمثلها جسد المرأة فهو مؤنث، وإلا فهو خارج التأنيث[2] وهذه الصفات التي تميزت بها الأنثى هي مقاييس اجتهدت الثقافة الذكورية في تثبيتها بشكل كبير وواسع، وليس من هبة الطبيعة في الأصل «فالجسد لا يتأنث لمجرد أن صاحبته امرأة والثقافة تؤكد أن ليس كل النساء إناثاً، كما أن المرأة ليست في حالة أنوثة دائمة، وليس التأنيث في نظر الثقافة الفحولية، إلا مجموعة من القيم الجسدية الصافية أو المصطفاة تحصرها الثقافة في صفات وحدود متعارف عليها.[3]

وتم حصر الأنوثة في أعضاء معينة من جسد المرأة، كما ليس كل ما في جسدها يجعلها أنثى، كالعقل واللسان، بل يجب تعطيلهما لأنها من ممتلكات الذكورة، حيث تم التأكيد دائماً على أن الرجل عقل والمرأة جسد[4].كما يرى عبد الله الغذامي أن ليس كل ما في المرأة مطلوباً، بل هناك ما هو مناف

[1] – أفروديت و موائد الحب : جابر عصفور ، مجلة العربي ، ع 551 ، أكتوبر 2004 ، ص 72 ، 73 .

[2] –عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم ، ص 57.

[3] – المرجع السابق : ص 52 .

[4] – نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة ، مجلة العربي ، ع 551 ، أكتوبر 2004 ، ص 657 ، 658 .

لأنوثتها ويجب تعطيله على الفور، وما حب اللثغة في لسان المرأة سوى تعطيل لقدرات هذا الأخير. هذه هي الصورة التي تمسك بها الرجل منذ القدم، وقد تمثل هذا في قصائد القدامى حيث نعثر على "صورة مرسومة للمرأة بلاغياً وشعرياً، حيث هي نؤوم الضحى، وتسمو بقدر ما تكون غضة بضة لا تعمل، حتى لقد حسنوا صورة الخرقاء، كما هي معشوقة ذي الرمة وهي السمينة الممتلئة. وقد وصف صاحب الأغاني جمال عائشة بنت طلحة مركزاً على ضخامة عجيزتها"[1] بقيت هذه النظرة راسخة في الذاكرة الثقافية باعتبار أنها ضرب من الأنوثة، ويعلن أبو القاسم الشابي أن نظرة الأدب العربي للمرأة هي نظرة دنيئة، حيث: "لا يفهم من المرأة إلا أنها جسد يشتهى، ومتعة من متع العيش الدنيء" .[2]

تغيرت صورة المرأة الأنثى المحبوبة في القديم من حب السمنة وضخامة العجيزة والأرداف والنهود إلى ذلك النموذج الذي أصبح حاضراً في السينما بصيغة " مارلين مورنو " المرأة اللعوب و الفاتنة بكل ما في جسدها إذن الأنوثة مقاسات فرضتها الثقافة الذكورية على المرأة ،من تغير على النموذج الجمالي للمرأة، من المرأة المهفهفة السمينة في القديم، إلى المرأة النحيفة ذات النهود الكواعب والبطن الضامر، وهذا ما تمثله عارضات الأزياء ونجمات الغناء ، يغدو مفهوم التأنيث مرتبطا بالثقافة أي: "يصبح مفهوماً ثقافياً وليس صفة طبيعية، بل إن الثقافة تدفع بالتأنيث دفعا مضادا و مناقضا لشروط للشروط الطبيعية "[3]. ليس هذا فقط، فالثقافة الذكورية العابثة بالمرأة لم تركز على تقنين جمالها الجسدي فقط، بل ركزت على السن وأولته أهمية كبيرة، والذي تعبق فيه المرأة بالأنوثة لتتمكن من الإنجاب "فالمؤنث الحقيقي –حسب رأيهم– هو الذي يلد ويتناسل ولو كان تناسله عن طريق البيض والتفريخ"[4]. ولم يقتصر هذا المفهوم على الأدب والسينما فقط، بل طال بذلك الإشهار في مشهد تكون فيه الصورة الإشهارية المرتبطة بالمرأة متسمة "بالوفرة والقوة والنعومة، مع إيحائها بالغلو والرغبة والجمال ومحاولة تحرير الجسد ...لأنه وضع هنا

[1] – الثقافة التلفزيونية : مجلة العربي ، ع 551 ، أكتوبر 2004 ، ص 115

[2] – أبو القاسم الشابي :الخيال الشعري عند العرب ، النشرة الثانية ، 1983 ، ص 72 .

[3] –عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم ، مجلة العربي ، ع 551 ، أكتوبر 2004 ، ص 52 .

[4] – عباس حسن : النحو الواضح ، التأنيث ، ص 587 .

بالأساس لإثارة الرغبة.. رغبة الرجل"[1] ، كما تشكلت كذلك صورة المرأة الأم في الإشهار باعتبارها الوظيفة المركزية للمرأة "الخصب".[2]

لتغدو المرأة جسداً جميلاً دون عقل، يتميز بالبلادة ، وآلة للإنجاب، وما إن تفقد هذه الجميلة جمالها ، ويجف رحمها من العطاء حتى تصبح لا شيء ، وغير صالحة للاستهلاك ، ومصيرها سلة المهملات ، وما الأنوثة إلا حالة ثقافية تضافرت عوامل عدة في مراحل تاريخية مختلفة لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة وحشرها في طبيعتها الثقافية العلوية أو الدنيوية. فالمرأة بذلك مثلها مثل العامل الذي ولج مؤسسة العمل شاباً فأفرغ رحيق شبابه فيها، وأعطى كل ما يملك من أجلها، بذل النفس و النفيس في تنميتها و الحفاظ عليها ، و لما أصابه الهرم وبلغ الكبر أحيل على التقاعد هي مثله كانت شابة وجميلة، فكانت ربة بيت محترمة تحافظ على مال زوجها وشرفه وعرضه، وأعطته كل ما في جوفها ، فأنجبت البنين والبنات وقامت على رعايتهم والسهر على تربيتهم، إلى أن بلغوا أشدهم. ولما بلغت بهم بر الأمان صارت خرقة بالية مصيرها سلة المهملات .

ب / – الذكورة :

الذكورة مصطلح يطلق على الرجل، وهي مرادفة لمصطلح الفحولة حيث الفحل هو: ذكر «الإبل الذي يتميز على غيره في القوة التي تفرض هيمنته السلطوية على الأدنى منه في القوة بين الذكور، كما تفرض هيمنته الذكورية على الإناث اللائي يقعن في مداره وينجذبن إليه بسبب فحولته[3] وقد أخذت اللغة العربية من صفات الذكورة الفائقة معاني الفحولة التي اقترنت رمزيتها بالإشارة إلى تجليات الفعل الجنسي .. ومنذ القديم يشير تراثنا اللغوي إلى " فحولة الشعراء " الذين يتميزون على غيرهم إبداعيا.[4]

[1]– أحمد راضي : الإشهار و التمثلات الثقافية ، الذكورة و الأنوثة نموذجا ، مجلة علامات ، ع 7، 1997 ، ص 13 .

[2]– المرجع السابق : ص 16 .

[3] –جابر عصفور : عن الطعام والحب والغواية ، مجلة العربي ، ع 550، سبتمبر 2004، ص 77.

[4]– المرجع السابق : ص 77 .

فهو الرجل الذي يمتلك القوة و العقل والبلاغة والسلطة كذلك، ولكونه سيد المرأة وسيد الضعفاء أيضا فهو: " الرجل الذي يزهو بقوته وشجاعته وثقته بنفسه وجرأته وقوته الجسدية "[1].

وعلى هذا كان تقسيم العمل في القديم، والحاجة المتعاظمة إلى القوة العضلية التي يمتلكها الرجل وراء استيلائه على السيادة التي حازها بواسطة قوته العضلية التي يمكن اللجوء إليها ارتداداً إلى صفته الحيوانية الوحشية الأولى ... مقابل اللجوء إلى العقل والدهاء والوعي ، ولتغدو صورة الرجل الذكر، باعتباره القوي والشجاع الذي يخوض المعارك .[2]

وبالتالي وعلى هذا الأساس تمكنت الثقافة الإغريقية من إقامة فروق بين الإنسانية والوحشية من خضم العلاقة بين الأنوثة والذكورة ، حيث جعلت الأنوثة مرادفاً وشرطاً للبعد الإنساني النامي داخل الإنسان، وجعلت الذكورة المفرطة مرادفاً للحالة الوحشية والعدوانية لدى البشر ربط الغذامي بين الذكورة والأنوثة من خلال تمثال أبو الهول، وبالتالي العلاقة بين الجانب الإنساني فيه بالحيواني ... وتمثال أبو الهول ما هو إلا تلك الثقافة الفحولة التي تنبض بالعنف والوحشية بالنسبة للرجل، والضعف والإنسانية بالنسبة للمرأة.حيث اتخذ الرجل من قوته وسطوته أداة ووسيلة بارعة لتأديب المرأة وتعنيفها وتحقيرها، وتستحيل المرأة بذلك إلى مفعول به لأنها تتلقى الفعل من ذات أعلى منها درجة وقوة، أما الرجل فهو ذات خالصة لا تدرك ولا تدرك إلا وهي منهمكة في إنجاز فعل يتعداها لزوماً إلى مفعول به، امرأة كان أو طفلاً أو كليهما .. ولا تزيده الثقافة إلا فخراً وحفاوة، فالقتل لا يكون إلا للرجال، والبطولة والشجاعة والكرم للرجال وحدهم دون النساء.[3]

هكذا انفرد الرجل بالقوة والسلطة والشجاعة والبطولة والعقل والفصاحة والكرم ... وما نالت المرأة من هذه الصفات إلا القليل القليل، استمرت صورة الرجل الفحل إلى أن وصلت إلى الإشهار، يوضح لنا أحمد راضي ذلك في الصورة الإشهارية لبنك من بنوك المغرب الذي يلعب فيه الرجل دور العقل المدبر والميسر " فالاستقرار الذهني والتوازن والعقلانية والتعامل المتبصر مع الإشكاليات المعقدة هي

[1] – جابر عصفور : عن الطعام والحب والغواية ، مجلة العربي ، ع 550، سبتمبر 2004،: ص 78 .

[2] – نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة ، ص 650، 651 .

[3] – عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم ، ، مجلة العربي ، ع 550، سبتمبر 2004 ، ص 97 .

صفات يوحي إشهار البنوك وشركات التأمين أنها من طبيعة الرجل " عليه نستنتج أن للرجل العقل واللسان والقوة البدنية والشجاعة والبطولة، أما المرأة فما هي الا جسد خاضع لمقتضيات هذه الثقافة الذكورية، هو جسد مفعول به وليس له الحق في الفعل أو الكلام. لكن التاريخ يقول غير ذلك، ولعل أمنا عائشة بنت أبي بكر الصديق وزوجة رسول الله صلى الله عليه وسلم هي خير مثال على ذلك، حيث كانت معلمة الرجال وتخطب كالقادة السياسيين وهي امرأة، دون أن ننسى بلقيس وشجر الدر وغيرهن من النساء ، أثبت العلم غير الذي اعتقدته الثقافة، وأقر بوجود ازدواجية جنسية بين المرأة والرجل، وهذا " فرويد " يذهل لهذا الاكتشاف ويصرح بذلك، حيث يرى وكأن الفرد ليس ذكراً خالصاً أو أنثى خالصة، بل الاثنين معاً، وكل ما في الأمر هو تغلب إحدى الخصائص عن الأخرى[1] ، وبالتالي يكمل الرجل المرأة والعكس صحيح ، ويحتاج كل واحد منهما إلى الآخر، بل يجب أن يتعاونا ويتآزرا لأداء ما عليهما من مهام في هذه الحياة، وليس كما تصورهما الروايات على أنهما متصارعان لغاية إبادة الواحد منهما الآخر .

لم يقتصر هذا التصنيف، بل هذا الإقصاء للأنثى، على المستوى الثقافي فقط، وإنما انزلق إلى مجال اللغة وأصبحنا نتعرف على المذكر والمؤنث بإعلاء درجة المذكر واعتباره الأصل، وهذا ابن جني يقول: " تذكير المؤنث واسع جداً لأنه رد إلى الأصل ".[2]

إنه النظام " الأبيسي " الذي يحتكر كل شيء، حيث يحكم الرجل منذ القدم باللغة وينسبها لنفسه .. فكان هو صانع اللغة ، و صانع التاريخ ، و صانع الثقافة أيضا ، لذا احتكر اللغة وتصدق على المرأة بالمعنى و لهذا السبب يرى عبد الحميد الكاتب أن : " خير الكلام ما كان لفظه فحلا و معناه بكر ا " ، بل أحذ الرجل الكتابة وترك للمرأة الحكي ، وهذا ما تفسره قصص ألف ليلة وليلة التي تبدأ تحت جنح الظلام وتنتهي مع انبلاج الفجر وكأنها تخاف الكشف والفضح، وهذا ما أدى إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي، وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعاً للتاريخ. يرى الكثير من اللغويين المحدثين أن التركيب النحوي للغة ربما يعكس حركة التفكير

[1] – فاطمة المرنيسي : ما وراء الحجاب ، المركز الثقافي العربي ، ط 4 ، ص 22 ، 23 .

[2] – ابن جني: الخصائص ، تح : محمد علي نجار ، مج 2 ، دار الكتاب ، بيروت ، 1975 ، ص 415 .

عند المتكلمين بهذه اللغة، وقد أمكن عن طريق هذه الفرضية الحصول على بعض الملامح الثقافية من خلال لغاتهأعلت من شأن المذكر وجعلت المؤنث تابعاً له، أو معطوفاً عليه، أو فرعاً منه، وهذا بفرض وإيعاز من الثقافة الذكورية، فمعظم اللغات التي تفرق بين المذكر والمؤنث بلاحقة إضافية تتخذ من صيغة المذكر أصلاً ومن صيغة المؤنث فرعاً والعكس ، و يزيد عبد المجيد عابدين تفصيلا فيقول " إن تصور الساميين لأنثى كان مزيجا من الواقع والخيال ، فهي مصدر الكثرة والإخصاب وهي قوة خارقة .. و لهذا شبهوا بها الكلمات التي تدل على الجماعات و الأفراد الكثيرة ".[1]

ج – الأنثى من موضوع إلى فاعل :

إلى زمن قريب ظلت المرأة كمادة خام للكتابة، أو كمخيال ذهني أو رمزي يكتبه الرجل كما يحلو له، لذا جعل منها وسيلة لترويج أفكاره، وظل الأمر كذلك لوقت جد طويل إلى أن ضاقت المرأة بهذا الوضع وأشهرت القلم ليكون عبدا مطيعا في يدها ، هذا القلم الذي طالما كان حكرا على الرجل ، إلا أن الأمر المهم من كل هذا، هو كيف تعاملت المرأة مع هذه اللغة التي ظلت بعيدة وغريبة عنها، حبيسة على أقلام الذكور فقط ؟ كيف يمكن للمرأة أن تتعامل مع هذه اللغة الذكورية؟ كيف لها أن تتحول من مجرد مملوكة إلى مالكة؟ من جارية إلى سيدة؟ وهل استطاعت هذه الأخيرة أن تترك بصمتها الشخصية في سجل اللغة؟ أم بقيت اللغة متمسكة بذكورتها؟ دون أن تنجح المرأة من فرض نفسها ؟ هل هناك مجال لنحصل على زاوية فارغة في اللغة لم يملأها الذكر لتملأها الأنثى بأنوثتها ؟

الواقع يبرهن عن ذلك ويجيب عن هذه الأسئلة، حيث يمكن للغة أن تستوعب كل شيء وبإمكانها أن تحتضن الرجل و المرأة معا و بالتالي الرجولة و الأنوثة .

فبعدما كان الرجل يعبر عن المرأة ويحركها كما يريد أصبحت هي تعبر عن نفسها وتكشف النقاب عن دواخلها وعن الرجل كذلك، وبالطبع " قدمت نقلة نوعية في قضية الإفصاح عن، الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وخواطرها كما فعل على مدى قرون متوالية، بل

[1] – عبد المجيد عابدين : محاضرات في علم اللغة الحديث ، 1987 ، ص 234 ، 237 _ انظر : المذكر و المؤنث ، لابن التستري الكاتب ، ، تح : أحمد عبد المجيد هريدي، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 1 ، 1983 ، ص 17 – 18 .

صارت المرأة تتكلم وتفصح عن ذاتها وتشهر عن إفصاحها، فأضافت زاوية جديدة وصوتا يختلف للتقاليد الأدبية و النقدية ".[1]

وعليه دخلت المرأة هذه الحلبة واستعانت بما استعان به الرجل قبلها "اللغة " لمواصلة المسيرة والمعركة إلى أن تنال الانتظار، فلقد كتبت المرأة أخيراً ودخلت إلى لغة الآخر واقتحمتها ورأت أسرارها وفكت شفراتها، فتكلمت المرأة عن مأساتها الحضارية وأعلنت إدانتها للثقافة والحضارة وبينت أن هذه الحضارة المزعومة ليست تحضراً أو تطوراً فكرياً، فالحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة.

غير أن هذه القفزة التي حدثت في الأدب شكلت جدلاً كبيراً بين من يقر بوجود أدب نسائي وآخر يرفض وجوده ولا يعترف بالتسمية، وهناك من يجد أنهما مشتركان وحصانان يجران عربة واحدة هي «الأدب» فلا وجود لهذا التقسيم بين الرجالي والنسائي في الأدب ، إنما يوجد أدب و حسب ، إلا أن الواقع يكشف عما كان حوله الجدل الحاد، فالمرأة حقا امتدت يدها إلى تلك الأداة الذكورية وعقدت العزم على أن تدلي بدلوها وتخوض مع الخائضين، لتعبر بذلك عن نفسها وذاتها وهويتها وما لحق بها من هموم ومشاكل يومية تريد الإفصاح عنها، والساحة الأدبية خير دليل على ذلك ،وها نحن نكتشف أن "الرجل لم يحسن قراءة المرأة، ليس لأنه لا يريد ذلك وإنما لأنه لا يستطيع ولا يسمح له رصيده الثقافي الذكوري بأن يفهم المرأة، وكثيراً ما عبر الرجل بواسطة الأمثال والأحجية والنكت، وبواسطة الخطاب الفلسفي على أنه لا يفهم المرأة وعن أنها لغز عجيب".[2]

حيث راحت الكاتبات بشيء من الوعي يبرزن أنوثتهن من خلال النص، يحاولن إقحام الضمير المؤنث على الخطاب اللغوي، فيظهر الضمير المزدوج " هو أو هي " و أحياناً بتقدم الضمير المؤنث ويشْرِن به إلى " القارئ والقارئة " ...وقد نرى عند بعض الكاتبات تركيزاً على التأنيث دون التذكير و ذلك في حالة من التجريد و التعتيم .[3]

[1] – نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ص 657 .

[2] – عبد الله الغذامي : تأنيث القصيدة ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 2 ، 2005 ، ص12 .

[3] – عبد الله الغذامي : تأنيث القصيدة ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 2 ، 2005، ص 54 .

لكن ما زال الذكور يتحكمون بزمام الأمور ويقومون بإقصاء الخطاب الأنثوي، باعتبار تحقيق المساواة وعدم اعتقادهم بوجود أدب نسوي أو حتى خصائص معينة في كتابة المرأة ليس ذلك بدافع المساواة، وإنما بدافع إقصاء هذا الخطاب من خضم إقصائهم للجسد الأنثوي نفسه، وهذا ما تذهب إليه رشيدة بن مسعود في تفسيرها لهذه الظاهرة حيث تقول: " لقد لاحظنا سابقاً أن هذه القضية قد غابت عن المثقفين باسم الدعوة إلى التكافؤ والمساواة بين ما تكتبه المرأة وبين ما يكتبه الرجل في إطار الأدب، لكننا نعتقد أن هذا التصور الذي لم يحاول أن يبحث عن مشروعية الاختلاف الجنسي وأثره في فعل الكتابة يعود إلى عوائق معرفية ... ضعف الخطاب النقدي ... تحت ضغط إيديولوجية ذكورية مركزية حاول أن يناقش الكتابة.[1]

نعم يجب أن تكون هناك مساواة، ولكن لابد من توفر الخصوصية باعتبار أن كل نص يحمل جينات صاحبه، وباعتبار النص وليد الجسد الذي قام بتأليفه، وعليه فلابد أن يكون هناك اختلاف كذلك على المستوى الداخلي للنص .

يرى "عبد الله الغذامي" أن مرحلة التأثيث في الأدب عامة وفي الشعر خاصة كانت مع نازك الملائكة ومن عاصروها، أي رواد الشعر الحر حيث كسر النمط القديم للقصيدة، من عمود الشعر الذكوري إلى تلك القصيدة المفتوحة المبنية على التوقيعات من الانحسار إلى الانفساخ من المغلق إلى المفتوح، حيث يقول: " أقصد نازك الملائكة المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر ".[2]

وقبل هذا لم تعترف الثقافة إلا بالشاعر الفحل، ولا وجود للأنثى في الشعر حيث كانت العبقرية الإبداعية تلقب بالفحولة، وإذا ما ظهرت امرأة وقالت شعراً فهي لن تكون إلا فحلة أي يجب أن تستفحل وهذا ما جرى للخنساء على حد المثال.

بقي الحال على حاله وظلت هذه الثقافة تمنع ريادة المرأة، وتقصي نصها وتخرجها من دائرة الإبداع. فالمهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة، بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فحل، أما الأنثى

[1] – المرجع السابق : ص 54 .

[2] – ابن قتيبة : الشعر و الشعراء ، تصوير دار صادر ، بيروت ، طبعة ابريل 1904 ، ص 197 .

فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة ولا عاجزة، لا قادرة وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول.[1]

بما أنه من المعروف والمعترف به أن كل نص يحمل بعض الخصائص للذات التي قامت بإبداعه، حيث نجد بعض المقولات المتفرقة هنا وهناك، والتي أكدت على علاقة الكتابة بالجسد، فالدكتور عبد الكبير الخطيب أثناء دراسته للوشم كنوع من أنواع الكتابة، حيث يرى أن: " هذا النوع من الكتابة على الجسد يختلف باختلاف الجنس الذكوري والأنثوي، فالمرأة يمكن أن تشم مقدمة جسدها، بينما يكتفي الرجل بوشم يده أي الذراع والعضد .. يد الرجل لا تغادر مجال الكتابة ... فالجسم مقسم إلى قسمين متناظرين بعلامة توازيه " بحركة اليد الواشمة " إنه خط تتفرغ عنه الشهود لا مركز له باستثناء قراءته الخاصة وضلاله الخاص ".[2] فالتعامل مع الوشم للمرأة يختلف بتاتا عن الوشم للرجل وهذا يدعو إلى أن الأنثى تختلف عن الرجل، فحركة جسدها، إيماءاتها، صوتها، طريقة حديثها، مشيتها، طريقة جلوسها ، طريقة تفكيرها تختلف كثيراً عن الرجل اختلافاً يصل إلى درجة التناقض و التضاد أحيانا لو لم يكن هذا الاختلاف لما احتاج كل منهما للآخر لكي يكمله، ويعوض النقص الذي يعتريه . على الرغم من وجود بعض الآراء التي تنفي ذلك ، إلا أن " محمد برادة " يرجح الكفة لصالح المرأة وخصوصية كتابتها والذي يرى أن: " اللغة النسائية كمستوى من بين عدة مستويات، هذا الطرح يجب أن نربطه بالنص الأدبي والنص بطبيعته متعدد المكونات، رغم الوسط هناك تعدد ... هناك كلام مرتبط بالتلفظ بالذات المتلفظة ... فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، لا أستطيع أن أكتب عن أشياء لا أعيشها .[3]

إيديولوجي مشترك بين القطبين " المرأة والرجل "، وهذا " رومان جاكسون " يركز على الوظيفة التعبيرية أو إذاً يمكننا الجزم بأن هناك خصوصية في كتابة المرأة على الرغم من وجود واقع خارجي مرجعي، الانفعالية في الخطاب وعلى أهمية دور المتكلم " المرسل " في هذه الوظيفة ولقيامه بهذه العملية، حيث يتيح له فرصة إعطاء انطباع عن حالته سواء كانت واقعية أو متخيلة .

[1] – عبد الله الغذامي : تأنيث القصيدة ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 2 ، 2005 ، ص 13 .

[2] – عبد الكبير الخطيب : الاسم العربي الجريح ، دار العودة ، بيروت ، ط 1، ص 59 .

[3] – محمد برادة : مقال : هل هناك لغة نسائية في القصة ؟ ، مجلة آفاق ، ع 12 ، أكتوبر ، 1982 ، ص 152 .

إذ ذاك يمكننا أن نستنتج أن هناك خصائص للكتابة النسائية تميزها عن الأخرى على الرغم من تشابه بعض الموضوعات المطروقة باعتبارها اجتماعية مشتركة .

وإذا كان الأمر كذلك، فما هي الخصائص، وهل يمكن للكتيبتين " الرجالية والنسائية " أن تلتقيا ؟ فحينما يقارب الناقد النص السردي النسائي، يلفي طغيان الوظيفة التعبيرية التي تترك الباب مفتوحاً أمام السارد " الكاتب " لإعطاء انطباعاته حول حالته، فهي تعلي من الذاتية في النصوص النسائية وعليه فهي إعلاء " للأنا "، فصلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطلة.[1]

حيث نلفي في بعض السرود النسائية الذاتية ساردة النص هي نفسها الروائية أو الشخصية البطلة وتعبر عن انطباعاتها، فرأيها الشخصي لا يخفت ولا يختفي. وهذه الكتابات تقترب كثيراً من السيرة الذاتية منها إلى جنس الرواية، لأنها تحتفي " بنوع من تمجيد الذات التي انتصرت أو حققت النجاح أو التي قاومت المحنة حتى استطاعت التغلب عليها " ، مما يسوغ الحكم على بعض الكتابات بأنها سير ذاتية، فالذي كتبته أحلام مستغانمي، نوال السعداوي ، فدوى طوقان، هدى الشعراوي ، ليلى عسيران، ليلى العثمان، عائشة عبد الرحمن والقائمة طويلة وما زالت مفتوحة إنما هي سير ذاتية. لكن المقام لا يسمح لتعريف السيرة الذاتية النسائية ورائداتها ولا يسعنا إلاّ الإشارة إليها فقط.

ومن مميزات الكتابة النسائية كذلك، هو تمسكها بالبحث عن هويتها، ومحاولة إثبات شخصيتها، ما ولد لديها نوعاً من القلق والضياع، مما يفسر طغيان الأنا في هذه الكتابة "كرد فعل على التشكيك الدائم الذي كان يحيط بوجودها ".[2]

بالإضافة إلى ذلك تتصف لغة المرأة بالإطناب الكثير غير المركز، أو ما يسمى بالثرثرة لأنها تريد "فتح الحوار " أو ما يسميه جاكبسون "بتثمين التواصل " لذا طغت الوظيفة اللغوية على السرد النسائي. ولا يرجع هذا لضعف الرصيد اللغوي للمرأة ،بل يتمثل في تلك المشكلة العتيقة التي مارسها الرجل على اللغة وعلى المرأة كذلك، لكونه سيد المرأة وصانع التاريخ، فاللغة ستكون حكراً عليه فقط،

[1] – عفيف فراج : مقال : صورة البطلة في أدب المرأة ، جدلية الجسد الطبيعي و العقل الاجتماعي ، الفكر العربي المعاصر ، ع 34 ، ربيع 1985 ، ص 147

[2] – رونيه نيري : مقال الرواية النسوية الفرنسية ، تر : محمد على مقلد ، الفكر العربي المعاصر ، ع 34 ، ربيع 1985 ، ص 123 .

محرمة على المرأة، لذا جاء رصيدها ناقصاً ، فلجأت للإطناب والتكرار لمدراة ذلك ، اذ ليست المشكلة في عدم كفاية اللغة للتعبير عن الوعي النسائي، ولكنها في كون النساء حرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية، وأرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإطناب في التعبير و هذه " مي زيادة " تسأل : " كيف للمرأة أن تتكلم وه غير موجودة في الكلام ؟ "[1] ، لتغدو العلاقة بين القلم والألم علاقة استلزامية ، وتدخل المرأة إلى الكتابة لتعاني الاكتئاب والضياع والقلق، في محاولة منها للبحث عن الذات، تلك الذات التي لطالما أقصيت، ولطالما أتبعت إلى غيرها، ولطالما أضيفت إلى الرجل ، بذلك تخرج المرأة على حسب تعبير عبد الله الغذامي، من العالم الساكن المستقر، من الوطن إلى المنفى، لتعاني بذلك القلق وأسئلة الوعي والذي حدث للعديد من الكاتبات من أمثال " ليلى عسيران "، "مي زيادة " من الإصابة بالانهيار العصبي جراء ذلك القلق المتواصل، حيث كان الدافع العاطفي الذي دفع ليلى عسيران للكتابة عن حياتها هو وعيها بذاتها، ولولا أن أسئلتها مازالت بلا أجوبة لما كتبت سيرتها واستمرت ليلى تبحث عن معنى لهذه الحيرة والقلق،[2] فالوعي و ما يثيره من أسئلة في نفسية الكاتبة ، يجرها إلى القلق و بالتالي الانهيار و القلق مرتبط بالحرية ، فكلما ازدادت المرأة حرية ازدادت قلقاً ، هذا لأن " خروج المرأة من مقصورة الحكي وحصانة الليل الساتر إلى نهار اللغة الساطع جاء خروجاً يجمع بين حرية مكتسبة وبين ما لهذه الحرية من نتائج محتومة ".[3]

في هذه الحالة من القلق والتوتر والاكتئاب، لن تكون الكتابة تجلياً لذات تفكر وتعرض وتقول ما تفكر فيه ما تعرفه ، بل ستغدو مظهراً لتعثر الذات وانفصالها عن نفسها، إنها مكان كله خارج لا باطن له تنبسط عليه مجموعة من المواقع المتمايز للذات.[4]

فالبحث عن الحرية ورسم معالم الهوية الذاتية للمرأة زادها قلقاً ، لأن الحرية المفرطة تدعو إلى الضياع، والبحث في خضم الضياع يولد القلق، وهذا الذي حدث مع الكثير من الكاتبات اللواتي سبق

[1] – منى حلمي : مقال : تكلمي حتى أراك ، مجلة الكتابة ، ع 2 ، يناير 1994 ، ص 54 .

[2] – أمل تميمي : السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر ، ص 131 .

[3] – عبد الله الغذامي : المرأة و اللغة ، ص 136 .

[4] – ميشال فوكو : حفريات المعرفة ، تر : سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1968 ،ص 35 .

ذكرهن. فضلاً عن هذه الخصائص، هناك بعض الكاتبات اللواتي صورن المرأة في حالة مضطهدة، وبالتالي هجاء الآخر، كما فعلت نوال السعداوي، في تحميلها مسؤولية وضع المرأة ، في تحميلها مسؤولية وضع المرأة للرجل ، داعية للثورة عليه بل و طالبت بقتله ، كما أنها ركزت " الكاتبة " على جسدها، أثناء الكتابة باعتباره رمزاً للحرية والتحرر، حيث تطرح " حنان الشيخ " في معظم رواياتها، أسئلة عديدة حول الجسد والحرية، بتقديمها لنماذج كثيرة من النساء العربيات ، اللواتي يعانين من اضطهاد المجتمع العربي وحجره عليهن، ومنعهن من الظهور كما يردن ويرغبن، ولعل في ذلك حسب رأيها تكبيل للحرية ... اعتقاداً من العديد من الكاتبات أنه بتحرير الجسد تتحرر المرأة، وبذلك توفرت المادة الاعترافية في النص النسوي، واعتبرت من بين أهم المميزات التي طبعت هذا النوع من السرد، حيث عبرت المرأة فيها، وأخرجت كل ما في جوفها، معلنة التمرد على كل الحواجز التي وضعت أمامها، ضاربة بتلك الثقافة الذكورية والتاريخ عرض الحائط .

فجاءت الإضاءة متفاوتة من رواية لأخرى وبذلك دلفت المرأة إلى باطن الباطن، وأخرجت لنا كل ما كان مغطى تحت حجب كثيفة لم يستطع الرجل التعبير عنها، وهذا ما يسميه" صلاح صالح " بالغرفة السرية للمرأة ، قد بالغت أحياناً في شدة الإضاءة لهذه العوالم المظلمة من الذات الأنثوية، لدرجة أنها أصبحت الوجود الوحيد في الرواية، وجعلتها مرة أخرى مجرد وسيلة وحيدة لانجاز ما يطلق عليه " الجاذبية السردية " في فن الرواية، وتناولها روايات أخرى في إطار الابتذال الخالص الرامي إلى جعل الافتعال والافتراءعلى ما يحتمله الواقع سبيلاً للشهرة أعمالاً عربية أدبية عديدة لا ترجو سواها.[1]

هذا الاعتراف جاء مكثفاً فأدى بالمرأة إلى أن تظهر سافرة أمام عين القارئ، مبدية بذلك ما كان تحت حجب كثيفة إلى درجة من التفسخ، فاتحة بذلك أقفال جسدها السرية بوضعها المفاتيح في يدي القارئ، ليفتح ويدخل ليتجول في غياهب جسدها، موظفة إياه كمثار للشهوة، وكرغبة عارمة للسيطرة على القارئ باعتقاد منها أن جسدها يمثل خطراً على الرجل، وهذه الثقافة رضعتها من ثقافة الرجل

[1]– عبد الله الغذامي :المرأة و اللغة ، ص 142 .

الذي لطالما نادى بها، فوشمت وحفرت في الذاكرة حتى بدت مسلمة لا مناص منها، مخرجة كل ما كان غائراً في سراديب اللاشعور.[1]

هذه بعض ملامح السرود النسائية بكل مستوياتها سواء كانت سيرة ذاتية أو رواية. إلا أننا من غير الممكن أن نعمم هذه الخصائص التي سلف ذكرها على كل منتوج نسوي، إنما هي بعض الملامح التي لمحناها و توقف عندها الدرس الأدبي .

كما أننا لسنا في مقام لدراسة الرواية النسوية بشكل يدعو إلى التخصص، إنما الهدف ليس شقاً واحدا من الأدب بل الأدب الصريح بصفة عامة ، سواء نسب للرجل أو المرأة ، غير إن هذا لا يمنعنا من القول بأن الكتابتين حتى ولو كانتا تحتفظان بشكل من الخصوصية، إلا أنهما تلتقيان في التعبير عن هم واحد مشترك، وهو الذي يتمثل في مشاكل الحياة التي يعيشانها من بطالة وتخلف وفقر وعادات وتقاليد جائرة وكبت للحريات على كافة الأصعدة: "سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ... "، وهذا ما قد ينعكس على الفرد سلباً سواء كان رجلاً أو امرأة ، فالمرأة تسقط في مطب البغاء بمؤامرة من الفقر، والرجل قد يصبح مدمن مخدرات أو سارقاً أو قاتلاً وهذا كذلك من مخلفات الفقر. فمشكلة المرأة " أعقد من أن يكون سببها الرجل، وأن الرجل كالمرأة هو غالباً ضحية تخلف المجتمع وتأخره ".[2] فالمسألة ليست مسألة صراع بين المرأة والرجل، بل هي مشكلة ثنائية الجانب " فكلا الجنسين بحاجة إلى أن يعي ما يسببه اضطهاد المرأة من مشكلات يتعدي أثرها الفرد إلى المجتمع بأسره ".[3]

اتخذ الرجل جانبا عدائيا من المرأة، فصورها في نوع من الخبث والمكر والخداع، كما فعل العقاد ،فكانت لا تعدو أن تكون المرأة اللعوب أو المتحررة الداعرة أو المومس، وهي لم تعد أن تصوره على أنه الخائن المضطهد، وسبب تخلفها ،ساعية لتحميله مسؤولية ذلك وداعية لقتله أحيانا. إلا أنهما يعبران عن المجتمع والظروف المحيطة به، فكلاهما يضيفان لتجربة الأدب الكثير، و يكفي أن بعض الكتابات تفصح لنا عن الحياة الفردية والجماعية للأفراد، بكل ما تحمله من عادات وتقاليد وثقافة، مما ساعد في الحفاظ

[1]– أمل تميمي : السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر ، ص 176 .

[2]– عمر خالد إبراهيم خليفة : جماليات المكان في روايات حنان الشيخ ، ص 60 .

[3] – المرجع السابق : ص 60 .

عليها، وبالتالي العلاقة بين الرجل والمرأة هي علاقة اختلاف وتكامل، يحتاج الواحد منهما للآخر ليكتمل .

5 – مفهوم الأدب النسوي :

ينبغي في البداية أن نقف عند مصطلح الكتابة النسوية أو النسائية لتحديد ماهيته قبل الخوض في تفاصيله التي اقتضتها خطة البحث لهذا الفصل .

فعلى الرغم من تداول هذا المصطلح تداولا كبيرا في اللقاءات و الملتقيات الأدبية فانه لا يزال غامضا و مبهما و يتم تناوله في غياب تحديد مرجعيته النظرية ، إن الكتابة النسوية عند البعض تشير إلى أن يكون النص الإبداعي مرتبطا بطرح قضية المرأة و الدفاع عن حقوقها دون ارتباط بكون الكاتبة امرأة [1].

[1]– نزيه أبو نضال : تمرد الأنثى في الإبداع النسوي العربي : ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية و الإبداع ، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة 26_30 أكتوبر 2002 ص 276

و هي عند فريق أخر مصطلح يستشف منه افتراض جوهر محدد لتلك الكتابة بتمايز بينها و بين كتابة الرجل في الوقت الذي يرفض الكثيرون فيه احتمال وجود كتابة مغايرة تنجزها المرأة العربية إستي حاء لذاتها و شروطها و وضعها المقهور.[1]

أما الفريق الثالث فيرى انه " الأدب المرتبط بحركة تحرير المرأة و حرية المرأة و صراع المرأة الطويل التاريخي للمساواة بالرجل.[2]

و الأدب النسوي عند " فاكت " ، هو " الأدب الذي تكتبه المرأة مستسلمة فيه لجسدها ، والذي نلمح فيه الأكليشيهات الكتابية ".[3]

و قد ظهرت تسميات أخرى للأدب النسوي ابتكرها الغرب و وصلت إلينا ، إذ ظهرت في السويد تسمية هذه الكتابات بأدب " الملائكة و السكاكين "، و هو ما قلده " أنيس منصور" حين أطلق على ما تكتبه المرأة " أدب الأظافر الطويلة " ، كما سماه " إحسان عبد القدوس" :" أدب الروج و المانكير " إذ رأى فيه أدبا صوتيا و شكليا تعتني المرأة فيه بالتأثير الرنيني و التخيلي عن طريق اختيار الجملة و العبارة دون التدقيق في الموضوع[4]

و يفضل "محمد جلاء إدريس "مصطلح الأدب " الأدب الأنثوي " و يعرفه بما تكتبه المرأة من أدب ، في مقابل ما كتبه الرجل ، دون أن يحوي هذا المصطلح إحكاما نقدية تعلي أو تحط أو من قدره و يرفض المسميات الأخرى " كالنسوية " ، أو " النسوي " وذلك لأنها ترتبط هذا الأدب تلقائيا بالحركة النسوية الغربية بكل ما تحمله من سوءات رفضتها المرأة نفسها ، كما انه يوقع خلطا في المفهوم ، إذ يوحي بأنه الأدب الذي يتناول قضايا المرأة على نحو ما نجده في " أدب الطفل "[5].

وفق هذا التحديد المعرفي لا نقر بمصطلح " النسائية " لأنه لا يحمل توجه ا فكريا محددا غير أن مفرزة خطابه امرأة ، كما أن " الأنوثة " له علاقة بالبيولوجي أي بالجنس " ذكر- أنثى " و هو ما لم نرتضه ،

[1] – محمد برادة : المرأة العربية و الإبداع المكتوب ، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية ، ص 225

[2] – أشرف توفيق : اعترافات نساء أديبات ، دار الأمين القاهرة ، ط 1 ،ت : 1998 ، ص 10 .

[3] – فاكت : النساء الجريئات ، نقلا عن : أشرف توفيق ، ص 10 .

[4] – افروديت و موائد الحب : جابر عصفور ، مجلة العربي ، ع 551 ، أكتوبر 2004 ، نقلا عن اشرف توفيق ، اعترافات نساء أديبات ، ص 11 .

[5] – المرجع السابق : ص 13 .

فآثرنا مصطلح " النسوي " لأنه يتسق في توجهه مع أفكار النقد النسوي الهادف إلى خلخلة الفكر الذكوري بكشف زيفه و محاولة بناء خطاب جديد ، و هذا ما سعت إليه الكاتبات و لا سيما الحداثيات .

و تبقى كلمة "نسوي " مجرد مصطلحات جاءت من الغرب لتفرض هيمنتها على الذهنية العربية ' و على الرغم من أن كل النظريات النقدية الأخرى جاءت من الغرب – أيضا – ، يبقى تحفظ النخبة قائما اتجاه النسوية .

6 – النقد النسوي :

تدعو النظرية الأدبية النسوية – في العالم الغربي– الأدب النسائي إلى أن يكون ذا هوية أنثوية خاصة، تعبر عن تجربة المرأة الخاصة وتعكس واقع حياتها بشكل تفصيلي، ذلك أن المرأة قد قدمت ولفترات طويلة بأنماط بعيدة عن الحقيقة والواقع بواسطة نماذج أدبية مضللة ، لذلك لابد وأن يتطابق الأدب النسائي وتجربة المرأة سعيا وراء فهم للتجربة الأنثوية ، وهو الفهم الذي سيساهم بالضرورة في زيادة وعي المرأة.

هذا في وقت نرى الناقد العربي وقد جعل هذا النوع من الكتابة تهمة توجه للكتابة النسائية ، وحكم عليها بأنها كتابة فاشلة تتضمن قضايا محددة تبعاً لتجربة محدودة ، فالمرأة في نظره تكتب لتراث الثقافة النسائية بدلاً من أن تكتب للتراث العظيم.[1]

[1] - بثنية شعبان: 100 عام من الرواية النسائية، دار الآداب، بيروت، 1999، ص 23.

والمرأة الناقدة كثيرا ما تجابه هذا الموقف وتدافع عن الأدب الذي تكتبه المرأة بالقول إنه يعمل أبعادا سياسية واجتماعية واسعة خلافاً للتهمة الموجهة إليه.[1]

ولكن ولو سلمنا بضرورة أن يعكس أدبب ما قضايا واسعة اجتماعيا وسياسيا، واعتبرنا أن محدودية التجربة ستؤدي إلى محدودية ما يكتب، فإن هذا البحث يرى خطورة التعميم بهذا الشأن وإطلاق أحكام قيمية منقطعة عن سياقها الزمني التاريخي . فلو أردنا الحديث عن الإبداع النسوي العربي في بدايات القرن العشرين ، فإننا قد نقول إنه عكس إلى حد كبير التجربة الأنثوية الضيقة، لكننا لا نستطيع إطلاق الحكم نفسه على الإبداع النسوي في فترات زمنية متأخرة.

ولا يقتصر هروب الكاتبة المرأة من هذا الخط الأنثوي على هذا الأمر ، وإنما يبدو جليا في رفض عدد لا بأس به من الكاتبات العربيات التمييز بين الكتابة النسائية و الذكورية ، فقد رأين أو افترضن أن إطار المساواة صار يجمع بين الرجال والنساء في كل شيء ، لذلك لا داعي إلى تمييز نتاج المرأة في أي مجال ، إضافة إلى رغبة دفينة في نفوسهن في الحفاظ على الأدب النسائي ضمن حركة الإنتاج الثقافي العامة ، كي يستفيد هذا الأدب من قوة الدفع التي توفرها هذه الحركة. ولعل بعضاً من الكاتبات قد فضلن الإبقاء على السكون بعيدا عن جدل قد يؤدي إلى الحديث عن خصائص النتاج الذهني للمرأة أو أن بعضاً منهن حاول التقرب من خط الكتابة الذكورية خشية من فقدان حماية الرجل إن هن تميزن تحت تسمية ذات صلة بجنسهن .[2]

ومن هذا المنطلق أيضا تتهم بعض الباحثات العربيات بأنهن خلقن مواقف أبدية متكررة حين حرصن على إعادة آراء الرجال بالأعمال النسائية ، فكان النقد المسيطر هو نقد ذكوري. وفي المقابل نقع على مواقف نقدية نسائية تعدت التيار النقدي الأساسي وادعت بأنه لا ينصف الكتابة النسائية، فجاءت بعض الأحكام من مثل:

وصول " إبراهيم السعافين " إلى نتيجة من خلال رواية واحدة وتعميم هذه النتيجة على الرواية النسائية ، فيقول إنها تتميز بصراحة جنسية يتم التعبير عنها بالصراخ والهستريا.

[1] - المرجع نفسه: ص 24.

[2] – نازك الأعرجي : صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق، ص 5- 36.

أو اتهام " جورج طرابيشي " بأنه حين درس أعمال " نوال السعدواي " في كتابه " أنثى ضد الأنوثة" ، فإنه بالغ في انتقادها لأنها لم تكتب الكتاب الذي أرادها أن تكتبه.

كما ينتقد " عفيف فراج " حين رأى أن المرأة تتحرك في كتاباتها في عالم الرجل، إذ تتمرد ضد الرجل كي تعود إليه، كما يلام حين ينتقد الكاتبة المرأة التي ترغب بتحقيق الحرية الجنسية لبطلتها دون أخذ اعتبار للواقع الاجتماعي.[1]

انه من الضروري الاحتراز من ردود فعل عنيفة تجاه كل ما يكتبه الذكور، فإن كان توليد المعنى في النقد الذكوري التقليدي مرتبطاً بالتعارضات الثنائية التي هي أساس بنية التفكير الأبوي عند " هيلين سيكسوس " ، فإن بعضا من الكاتبات في العالم العربي انغمسن في نزعة مماثلة بإدانة النقاد الذكور ، وإلصاق تهمة التمييز الجنسي بكتبهم واستحسان أعمال جميع النساء.

وكأنما شرط الأنا حتى تتحقق هويتها الجنسية انتهاك الآخر وتشويهه ، ومن ثم حرمانه من حقوقه ، فكانت الصورة الاستعارية ببنيتها التراتبية الرجل / المرأة، بدلاً من التجاور. وهي الصورة التي حفرت نفسها في بنية التفكير الأبوي ، بحيث تنهض حركة توليد المعنى في كل مزدوجة من مزدوجات هذه الثنائية على نفي كل طرف من طرفيها للآخر. فيتحول كل مزدوج إلى ساحة معركة يدور فيها الصراع من أجل تحقيق التفوق الدلالي باستمرار.[2]

ومن هنا ننقل عن " طرابيشي "قوله :" الرجل يكتب بعقله ويعيد بناء العالم، أما المرأة فتكتب بقلبها وتركز على المشاعر، وعليه فإن العالم هو المركز كما يمكن أن نسميه رواية الرجل، بينما الذات هي مركز الرواية النسائية " .[3]

[1] - عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة، دار ابن هاني، دمشق، 1986. وانظر تعليق بثنية شعبان ،100 عام من الرواية النسائية ، ص 33.

[2] - صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار الشرقيات، القاهرة، ص 31.

[3] - طرابيشي : دراسات عربية، المجلد 12، العدد 2 بيروت، كانون الأول، 1975، ص 47.

كما نذكر في هذا المجال مسعى " نوال السعدواي " إلى جعل الرجال والنساء مرتبطين بعلاقة أكثر عدوانية من أية علاقة يمكن أن تقوم بين إنسان وإنسان، ففي حين أن الرجال جميعاً مجرمون، فلا يمكن لأية امرأة أن تكون مجرمة ، فالإجرام يحتاج إلى ذكورة.[1]

والحقيقة أن مثل هذه التقاسيم يظهر نزاعاً صادماً في استعمال بعض الكلمات ، وفي خضم هذا النزاع الذي يساق إليه المتلقي في مجال الفصل بين العاطفة والعقل –كما ورد عند " جورج طرابيشي" – أو الفصل بين الفكر والشعور على نحو ما نميز في وصف الأشياء المادية بين الشكل والحجم ، فكأننا هنا نفترض إمكانية أن يكون للشيء شكل دون حجم أو حجم دون شكل، وكذلك الأمر في الحديث عن التمييز بين العقل والعاطفة ، فنحن إن نظرنا إلى الممارسة العملية وجدنا التفكير مصحوباً بباعث معين ، فلا يستطيع التفكير أن يمضي بمفرده ، ومع ذلك نجد مثل هذه الافتراضات الخاطئة التي تأخذ هذا الانفصال مأخذاً سهلاً، فمن منا يستطيع أن يقسم اللغة فسمين: قسماً يحفل بما نقول، وقسماً يحفل بشعورنا نحوه؟

وحقيقة الأمر أن الاعتماد المتبادل بين الكلمات يخدم التكامل ، فالكلمات يعتمد بعضها على بعض ، ولابد من الاحتراز من إعطاء مثل هذه التقسيمات ، فكثير من النزاع المرير على ساحتنا الثقافية النقدية مرده رؤية تستبعد الآخر أو تعرفه بالسلب .

ونحن في هذا المجال قد نتقبل فكرة " فوكو " التي ترى أن ما هو صواب في رأي المجتمع يعتمد على من يهيمن على الخطاب ، وكأن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسي في قمع المرأة ، والعكس صحيح ، وهو ما يوحيه عنوان كتاب " لغة من صنع الرجال " بما تراه المؤلفة من أن المحاولات التي تقوم بها الكاتبة المرأة للسيطرة على الخطاب ما هي إلا ردة فعل تواجه بها المرأة نمطاً إيديولوجياً حريصاً على إنتاج قوالب مكررة عن رجال أقوياء ونساء ضعيفات.[2]

وهنا يأتي النقد النسوي، حسبما تقدمه " جوليا كريستيفا " ليفكك النظام الترميزي ويعيد صياغته على أسس جديدة يتم فيها تعريف الآخر، والتعامل معه باعتباره عنصراً مماثلاً، وهنا أيضاً تكمن أهمية

[1] - مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، يناير، كانون الثاني، 1995، ص 58،59.

[2] - رامان سلون: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ط1، دار الفكر، القاهرة، ص 218، 222.

" كريستيفا " في أنها تحدت الكثير من المقولات القديمة الثابتة حول الإنسان بكل ما تنطوي عليه من انتهاك لحقوق الآخر.[1]

ونطرح ونحن في مجال الحديث عن النقد النسوي السؤال التالي:

هل النقد الذي تمارسه المرأة هو بالضرورة نقد نسائي؟ وبالتالي فإن النقد الذي يمارسه الرجل هو نقد ذكوري؟

تؤكد لنا " ماري إيجلتون " في كتابها " النظرية الأدبية النسوية " خطأ هذا التصنيف ، وترى أن العمل الأدبي النسائي هو ذلك العمل غير المقيد بالمفاهيم التقليدية والذي لا يلقي بالاً لمعايير الرجل وهو بالضرورة يعكس واقع حياة المرأة بشكل صادق بقصد زيادة وعي المرأة ، وإيجاد رابطة قوية تخلق نوعا من الأخوة في المجتمع النسائي ، وبالضرورة أيضا لابد أن تحمل هذه الأعمال ولاءا لحركة تحرير المرأة ، بحيث يشكل الصراع أو الصدام مع الوسط أو المحيط في كثير من الأحيان عنصرا أساسيا في الإبداع النسوي ، بل إن النقد النسائي وحسب " إيجلتون" ، يفخر بتلك الرواية التي تعكس تجربة اضطهاد المرأة، فالعمل الأدبي النسائي يسعى إلى مقاومة الدمار بدعم وثقة نساء تبشر تصرفاتهن بنظام اجتماعي جديد ، وهو يفرض على الكاتبة التحرك ضمن سياسة معينة لنيل القبول ، من مثل ضرورة توظيف أدب المرأة لتحقيق ذاتها غير المعتمدة على الرجل .[2]

لذلك قد تتفق صاحبات النقد النسائي على ضرورة الربط ما بين النقد النسائي والحركة النسائية ، فقد نجحت الحركة النسائية في تطوير الوحدة بين الفعل السياسي والفعل الثقافي ، فكل نظرية نقدية هي نظرية سياسية ، بمعنى أنها تسعى دائماً إلى التحكم في الخطاب .[3]

وإذا كنا نقر بأن الكتابة عملية لا يمكن تأديتها ببراعة من خلال الرجوع إلى أهداف مقررة مسبقا، وإذا كنا نعتقد بأن الكتابة حصيلة مؤثرات يتعذر تفسيرها ، فكثيرا ما نسمع أن الكاتب لا يعلم من أين

[1] - صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي، ص 15، 36.

[2] - هبة شريف : هل للنص النسائي خصوصية ، هاجر ، كتاب المرأة، العدد الأول، 1993، ص 134، 135.

[3] - المرجع السابق : ص 135 .

جاءت كتابته ، أو متى سيبدأ الكتابة، وإلى أين ستقوده هذه الكتابة ؟ إذا كنا نقر بذلك ، فلنا أن نتساءل حول إمكانية قولبة أي شكل من أشكال الإبداع في نظرية معدة مسبقاً، أو إلى أي حد يستطيع المبدع أن يخضع لإملاءات نظرية ما ؟ .

ولكن يبقى السؤال الأكثر إلحاحا ، هل تكتب المرأة بطريقة تختلف عن الرجل؟

الاختلاف في شكل ومضمون ما تقدمه المرأة في نتاجها الأدبي قضية محورية في النقد النسوي. وهناك من يرى أن الأدب الذي تقدمه المرأة بالضرورة يختلف عما يقدمه الرجل ، وتدور أغلب المناقشات عن هذا الاختلاف حول محاور خاصة تتعلق بالجانب البيولوجي ، وهو الجانب الذي يستخدمه الرجل أساساً لإبقاء المرأة في مكانها ، وفي المقابل فإن بعض ممثلات الحركة النسائية يرتكزن إلى هذه الصفات البيولوجية بوصفها مصادر لتفوق المرأة ، إضافة إلى الجانب البيولوجي ، نجد ناقدات الخصائص النسوية وقد لجأن إلى التجربة الخاصة للمرأة ، فما دامت النساء وحدهن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية ، فهن وحدهن اللاتي يستطعن الحديث عن حياة المرأة ، إضافة إلى ما تتضمنه تجربة المرأة من حياة انفعالية وفكرية خاصة ، فالمرأة لا تنظر إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجل ، كما أن أفكارها ومشاعرها إزاء ما هو مهم وغير مهم تختلف عن الرجل .[1]

ويقتضي المحوران السابقان إدراك الفارق المهم بين الجنس والهوية الجنسية ، وهو ما فعلته " كات ميلات "حيث استعارت من العلوم الاجتماعية التمييز المهم بين المصطلحين ، فالجنس يتحدد بيولوجيا ، أما الهوية الجنسية فهي مفهوم ثقافي مكتسب ، ولذلك فهي تهاجم علماء الاجتماع الذين يتناولون الصفات الأنثوية المكتسبة ثقافياً كالسلبية بوصفها صفات بيولوجية طبيعية ، وترى أن المرأة أحيانا تساهم في الإبقاء على مثل هذه الترجمات.[2]

وفي النقد النسوي ، نجد من يعتقد بوجود طريقة خاصة للمرأة في انتقاء الصور والمجازات، " فالين مور" مثلا تربط ما بين الاستعارات التي تستعين بها الأديبة والوضع الاجتماعي الذي تنتمي إليه أية

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

[2] – المرجع السابق ، ص 218 .

أساليب حياتية خاصة بمجتمع النساء ، فنجد مثلا صورة الطائر المتكررة في كتابة المرأة ، أو صورة العصفور في القفص التي ترد كثيراً في روايات Jane Eyre.

وقد ينسب للمرأة في هذا المجال ميل غريزي فطري لصور معينة أو أشكال لغوية محددة ، وبالتالي قد يحيل الرجوع المتكرر إلى صورة العصفور في القفص في كتابة المرأة إلى أمر بيولوجي .[1]

ولكن تبقى البنية الثقافية للمرأة هي العامل الأقوى في تشكيل بعض الصور والمجازات ، ولذلك وجدنا العديد من البطلات الإناث في الروايات التي ألفتها نساء عربيات يقمن علاقة وثيقة مع ما هو خارج الجو الاجتماعي القمعي الذي نعيش فيه.

ففي رواية " مراهقة" لـ"ماجدة العطار"، مثلاً ، تقيم الشخصية الرئيسية " لمياء "العلاقة الهادئة الوحيدة في حياتها مع شجرة الياسمين ، إلى درجة أن شجرة الياسمين تصبح الكائن الوحيد الذي يصغي إلى وجهات نظر " لمياء "كذلك ترغب " لمياء " في أن تكون نخلة حرة تحركها الريح وتهزها العاصفة... *

وفي رواية الجامعة أيضا لـ"أمينة السعيد "، تلجأ البطلة إلى الطبيعة بعيداً عن المجتمع البشري.

"وتمنت لو كانت عصفوراً لتعيش في الفضاء الواسع مرة مستقلة ترتفع أو تنخفض ، لتطير أو تهبط ، مسيرة بمحض إرادتها واختيارها ، لا وازع لها في تصرفاتها إلا رغبات فطرية ساذجة ، غير خاضعة لتقاليد أو قيود" *.

أما "هيلين سيكسوس " ، فترفض تعبير الكتابة الأنثوية بمعنى وجود لغة للرجل وأخرى للأنثى تحتمها طبيعة الجنس،. وترى أن تأييد الخضوع إلى لغة أنثوية ذات علامة بارزة يعطي فرصة ملائمة لظلم المرأة واضطهادها.[2]

[1] – المرجع السابق : ص 201 .

* انظر الرواية : دار الروائع، بيروت، 1960، ص 83.

* انظر الرواية: دار المعارف، مصر، سلسلة اقرأ، العدد 92، تموز، 1950، ص 6.

[2] – صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص 7 .

كذلك ترفض "جوليا كريستيفا "، مفهوم الهوية نفسه ، بما في ذلك القول بهوية نسوية وأخرى رجالية ، باعتبار أن هذا المفهوم ينتمي إلى مرحلة التصورات الثابتة التي سبقت التفكيكية ، فهي ترفض أية نظرية تعتمد على مفاهيم الهوية المطلقة بغض النظر عن أساس هذه النظرية (بيولوجي أو اجتماعي أو نفسي). فآليات التوليد اللغوية حين تظهر هذه الفروق ، فإنها تفعل ذلك بسبب الجدل بين هذه الآليات وحركة القوى الحريصة على وضع المرأة في المجتمع الأبوي في كان هامشي.[1]

وترى " إيجلتون " أن النظرية النسوية قد تحركت نحو وجهة جديدة من حيث أنها انتقلت من رفض لغة مميزة للمرأة ، فالاتجاه الأنثوي في الكتابة ليس خطابا مرتبطا بالمرأة بشكل لازم، وهنا نلحظ ما ذكرناه سابقاً من إمكانية إلحاق الرجل أحيانا في الكتابة الأنثوية ، مما يضيع أهمية الحديث عن تجربة المرأة وانعكاس هذه التجربة على كتابتها ، علما بأن صاحبات هذا الرأي يعتقدن بأن احتمالات الكتابة الأنثوية تأتي في الدرجة الأولى من قبل المرأة ، ذلك أن الكتابة الأنثوية تهدف إلى هدم سيطرة المواقف الذكورية التي استمرت لفترات تاريخية طويلة ، بفعل عوامل تراثية متعددة.

وفي جميع الأحوال تعترف هذه الدراسة بوجود تقارب أسلوبي في الكتابة النسوية ، ولكن الأمر يحتاج إلى استقصاءات أسلوبية متعددة.

فيما سبق، تحدثنا عن رغبة حثيثة لدى بعض الناقدات في التخلص من الخضوع للنظريات التي وضعها الرجل ، ومن هنا أبدت " شتوالتر" قلقا من هذا الخضوع انطلاقا من رغبة معلنة في عدم تبني نظرية على الإطلاق، فالنظريات في المؤسسات الأكاديمية مذكرة دائما ، فالفضائل الذكورية تجد ملاذها في مجال النظرية، وغالبا ما توجه هؤلاء الناقدات نقدا قاسياً إلى نظريات " فرويد " لما فيها من نزعة تمييز جنسي صارمة، بالإضافة إلى أنهن يرغبن في الفرار من ثبوتية وقطعية النظرية لتطوير خطاب أنثوي لا يمكن تقييده فكريا بنسبته إلى تراث نظري معترف به.

هذا في وقت تطرح فيه أخريات إمكانية استغلال هذه النظريات لصالح النظرية الأدبية النسوية ، فالكاتبة الماركسية "موا " مثلا تعتقد بأنه لا يوجد خيار فيما يتعلق بموضوع التنظير ، فهي خلافا لـ"شوالتر " ترى أن مجموعة النظريات التي يشرف عليها الرجل مثل السيميائية والماركسية والبنيوية

[1] – المرجع السابق : ص 35– 36.

ونظريات التحليل النفسي مفيدة للحركة الأدبية النسوية، وهناك أيضاً من تدعي إمكانية الإفادة من بعض هذه النظريات وطرح البعض الآخر جانباً ، وحقيقة الأمر أن الانطلاقات الحديثة والتطورات التي سايرت الأشكال الجديدة للخطاب تنسجم انسجاماً كبيراً مع قضية المرأة.[1]

فبخلاف ما هو شائع من أن النظرية النقدية الجديدة ركزت على النص على حساب ما هو إنساني ، فإن هذه النظرية تنطوي على مجموعة من التصورات المتعلقة بالقيم الإنسانية ، أو بتصورات فلسفية تتعلق بالإنسان ، على الرغم من انشغالها الظاهر بالعناصر النصية وتشكلاتها، فعلى حين تبنت بعض النظريات النقدية القديمة تحيزا ضد شرائح عريضة من المجتمع الإنساني ، وخاصة المرأة والطبقات المضطهدة والأقليات المختلفة ، فإننا نستطيع أن نقول إن النظرية النقدية الحديثة قد أسهمت في تغيير هذه التصورات الثابتة بما ينطوي عليها من إغفال لبعض الحقوق الأساسية للإنسان التي كانت تدرج عادة في منطقة المسكوت عنه أو المضمر ، وأظهرت هذه النظريات بأن هذا التغييب لم يكن بريئا، بل يحمل دلالات واضحة ، فالغياب معادل للحضور في تأسيس المعنى والدلالة تتولد من خلال الصمت والمسكوت عنه ، ولاشك أن جزءا كبيرا من عملية التقييم مستمد من البحث عن الغائب لأن هذا الغياب مرتبط بالضرورة بفلسفة محددة.

وعلى العموم نستطيع أن نصف الممارسة النقدية التقليدية ، بأنها انطلقت من فهم فلسفي حول الإنسان (وهنا نخص المرأة بالذكر) ، أي أنها انطلقت من قناعة معينة لما هو حق للمرأة ، ولما هو تجاوز لهذا الحق.[2]

ومن هنا جاءت مقولات " دريدا " لتساهم مساهمة فاعلة في النقد النسوي الحديث ، الذي كشف عن تغلغل التصور الأبوي ببنيته السلطوية في المنظور النقدي ، مما أدى إلى نفي الآخر المماثل (المرأة) ، وتتضح هذه المساهمة من خلال مفهوم (الجدل المستمر بين الإرجاء والاختلاف في اللغة)، فـ"دريدا " يرى أن أي بحث عن معنى أساسي ومطلق ونهائي وثابت هو نوع من العبث، وبالتالي فإن التفاعل الحر بين الإشارات اللغوية لا يسفر أبدا عن معنى نهائي أو دلالة نهائية ذات معنى بنفسها، فهنالك تفاعل

[1] – صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي، ص 34 .

[2] – صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي، ص29 .

لغوي حر ومستمر ولا نهائي بين الإرجاء والاختلاف، الأمر الذي ترك آثاره الواضحة في إعادة اختبار المسلمات القديمة ، كما كشفت عما تنطوي عليه مجموعة المفاهيم الأساسية الثابتة ، وقدم أداة رئيسية تضع المسكوت عنه على قدم المساواة مع المفصح عنه بعد أن يفصح عن الكيفية التي يتم بها تحويل آليات الحضور والغياب من خلال اللغة إلى أدوات تكريس للرؤى السائدة وإلى أشكال مراوغة للقمع والتهميش ، وبالتالي لابد من القيام بعملية تحليل جذرية للبنى الرمزية ، وإعادة رؤية سلبياتها من الداخل عبر تحليل ماهر للنصوص فيما عرف في النقد الحديث بالتفكيكية.[1]

[1] – المرجع السابق : ص29 ، 30 .

إذا كنا قد استندنا في حديثنا عن النقد النسوي إلى مجموعة الأطروحات التي قدمتها النظرية الأدبية في الغرب ، فإن ذلك يعود إلى أن التنظير النقدي النابع من خصوصيات الثقافة العربية غائب ، لكن يبقى عزاؤنا أن النظريات إجمالا هي جهد إنساني ، حتى وإن كنا نتطلع إلى إمكانية إيجاد نظرية نقدية نسوية نابعة من خصوصيات الثقافة العربية.

ومهما يكن الأمر ، فإننا لا نستطيع الحديث عن النسوية في العالم العربي بمعزل عن الملابسات التاريخية الخاصة التي واكبت عملية تشكل هذا المصطلح ، وما نتج عن هذه الملابسات من خطابات وتوجهات نقدية متنوعة.

بداية إذا كنا نعترف لمصر بدور الريادة في قضايا المرأة ، فإننا نستعير من "مارغو بدران" البدايات الأولى التي استخدم فيها مصطلح النسوية في مصر ، فقد كان ذلك في عام 1909 عندما نشرت " ملك حفني ناصف " مجموعة من المقالات عدها كثيرون علامة فارقة في تاريخ المرأة.

وقد نشرت هذه الخطابات تحت عنوان " نسائيات "، ومضمون هذه النسائيات يكشف عن مطالبة بتحسين وضع المرأة بالتعليم وفتح فرص العلم ورفع أشكال الاضطهاد عن المرأة ، وقد نشرت هذه النسائيات على صفحات الجريدة التابعة لحزب الأمة الوطني ، الأمر الذي ساعد في انتشار الصوت الأنثوي ليصل قطاعات عريضة من الجنسين.[1]

والحقيقة أن مصطلح النسوية بادئ الأمر لم يكن مرتبطً بحركة لها أهدافها واتجاهاتها ، فقد استخدم هذا المصطلح بشكله الرسمي عام 1923 ، وكان ذلك عن طريق الحزب النسائي المصري ، إلا أننا نستطيع القول إن المرأة العربية أنتجت خطابا يمكن تعريفه بأنه نسوي قبل أن يتشكل لديها مصطلح واضح للنسوية ، وكما وجدنا في الغرب من لا يربط هذا المصطلح بما تنتجه المرأة فقط ، فإن هناك اعتقادا في العالم العربي بأن النقاش النسائي بدأه في العالم العربي المحامي المصري "قاسم أمين" في كتابه " تحرير المرأة".

[1] - صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي، ص29.

ومنذ عام 1923 إلى الوقت الحاضر شهدت مصر نشاطا نسويا تنظيما سيطرت عليه مجموعة من الاتجاهات الفكرية التي تركت أثرها الواضح في الخطاب النسائي عبر فتراته المختلفة ، فقط ظهر الخطاب الإسلامي الباحث عن ذات المرأة من خلال عملية تجديد وإصلاح ديني شاملة ، وفي المقابل ظهر خطاب آخر أخذ على عاتقه أن تطور المرأة وإعلاء شأنها يكون بالتوجه نحو المجتمعات الغربية الأوروبية.

ومن خلال دراسة " ليلى أحمد " لإنجازات " هدى شعراوي " الرائدة في مجال الحركة النسائية ، نستطيع القول إن نظرة " هدى شعراوي "كانت موجهة نحو الغرب باعتباره أكثر تقدما وتحضرا من الشرق ، حتى وإن كانت صاحبة نشاط وطني قومي ، فقد رفضت السيطرة البريطانية من منطلق رفض الطبقة المثقفة الليبرالية لها.[1]

والحقيقة أن " هدى شعراوي " وزميلاتها برزن في مرحلة شهدت تناغما للنخبة البرجوازية، حتى إن الكتابة النسوية في هذه الفترة ، تعطينا نسخة واضحة عن الأنثى السلبية سهلة الانقياد ،والمرأة هنا تتكلم بلغة الرجل وثقافته وتفكر بتفكير الرجل ، وهو تفكير احتل اللغة واستعمر الثقافة حتى صارت اللغة رجلا. والكتابة النسوية هنا تضع المرأة في قالب مثالي من خلال ما يراه الرجل وتعيد إنتاج أشكال تقليدية للمرأة.

وحين أدرك الخطاب النسائي أهميته في الحياة الاجتماعية والسياسية للأمة ، حاول هذا الخطاب أن يحدث تغييرا جذريا يعتمد على تغيير نظرة المرأة لذاتها ، وقد برزت هذه المرحلة مع تصعيد اجتماعي توافق مع انتشار التعليم وظهور الطبقة الوسطى واشتراكها الواسع في القضية السياسية ، وهي المرحلة التي خف فيها نجم الطبقة الأرستقراطية القوية للمبدعات اللواتي اخترقن مجال الكتابة من منطلق ترفيهي، ومن سمات هذه المرحلة (1930-1970) أن الأنظمة الوطنية قامت بدعم برامج التغيير الاجتماعي التي أطلقتها المرأة ، وجاء الإبداع النسوي ليطرح مشروع إلغاء التحكم في توزيع الأدوار، وهو ما رأته المؤسسات الحاكمة موجهاً ضد النظام القديم ، مما مكن الخطاب النسائي من تعزيز وضع المرأة في عالم الأدب ، ويؤكد ذلك عدد الكاتبات في هذه الفترة اللواتي التمسن شرعية اجتماعية تضمن لهن مكانا في النظام السائد حتى ولو كان هذا النظام مليئا بالعيوب.

[1] – صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص 32 .

وبقي الأمر كذلك إلى أن تم تطوير خطاب إبداعي مميز تنتمي صاحباته للطبقة العامة البسيطة، وهن الأدبيات اللواتي طرحن خطابا يهدف إلى هدم النظام السائد وتغيير الوقائع المحلية داخل هذا النظام .

فيما سبق تحدثنا عن خطاب نسائي توجه إلى الغرب مقابل خطاب نسائي آخر بحث عن ذات المرأة من خلال عملية تجديد وإصلاح ديني شاملة ، وبالتالي كانت " ملك حفني ناصف " الصوت المناوئ الذي حاول أن يؤكد ذاتية المرأة من خلال التراث والثقافة المحلية ، كذلك ظهرت "زينب الغزالي" عام 1917 مبتدئة حياتها السياسية مع " هدى شعراوي" ، ولكنها انفصلت عنها بسبب اختلافهما في التوجهات ، وأسست جمعية " السيدات المسلمات" ، وقد كان للغزالي موقف سياسي ترى فيه ضرورة أن يحكم القرآن مصر لا الدستور والقوانين الوضعية، وتمثل " زينب الغزالي" صورة شديدة الوضوح لحرية المرأة في العمل الإسلامي السياسي في وجه من يتشدد في منع نشاط المرأة.[1]

كذلك – وبعد الحرب العالمية الثانية– بدأت الجماعات اليسارية بالتشكل في مصر، فظهرت " إنجي أفلاطون ، ولطيفة الزيات ، وثريا أدهم "وغيرهن اللواتي أبدين اهتماما حميما بشؤون المرأة وارتباط قضيتها ارتباطاً جذرياً بقضية المجتمع.

وقفنا فيما سبق على تصنيف للخطاب النسائي العربي ضمن رؤية نقدية رصدت مجموعة من التوجهات الفكرية العامة التي تتابعت في الوطن العربي ، وكان لها الأثر الواضح في توجيه الإبداع النسائي ، كما كنا قد أحلنا إلى دراسة توجهت إلى الكاتبة المرأة وصنفتها حسب معطيات اجتماعية طبقية.

خاتمة :

[1] – محمد الجوادي: مذكرات المرأة المصرية، ط1، دار الشروق، القاهرة، ص 71–86 .

في نهاية هذا الفصل نكون قد تطرقنا إلى المسار الذي مرت به الرواية النسوية الجزائرية بداية من جهود العلامة عبد الحميد ابن باديس الذي دعا إلى تحرير المرأة و حقها في التعليم حتى وفاته و ظلت المرأة الجزائرية غائبة تماما عن ميدان الكتابة إلى غاية الستينيات و بهذا يكون الأدب النسوي الجزائري متأخر الظهور إذا ما قورن بنظيره العربي و قد أعطينا أمثلة عن أعمال أدبية نسوية كتبت في الفترة الممتدة من الستينيات إلى غاية السبعينيات و من بعد ذلك تكلمنا على الأدب النسوي في فترة العشرية السوداء حيث جعلتها الروائيات مادة دسمة لرواياتهم وقصصهم و دواوينهم ... كما أن هذه الأزمة فجرت أصوات شابة جديدة تمارس الكتابة .

كما انه تم التطرق إلى العوامل و الأسباب المساعدة على ظهور هذا الأدب و لعل أبرزها تحسن وضع المرأة الجزائرية إذا ما قورن بما قبله من الزمن و إتاحة فرص التعليم و العمل أمامها بالإضافة إلى نمو وعي المجتمع و زيادة ثقافته و غيرها من الأسباب .

و بعد ذلك حاولنا الإلمام بدوافع تأخر ظهور الأدب النسوي في الجزائر وهنا يكون الاستعمار أول حجرة في طريق الإبداع الأدبي النسوي و من ثم سلطة العادات و التقاليد و ما إلى ذلك ..

أما الإشكالية فقد دّونا الإشكال الحاصل بخصوص الكتابة النسوية بداية من المصطلح وصولا إلى خصوصية الأدب النسوي الذي كان بين اخذ و رد سواءا من طرف النقاد الغربيين أو الروائيات الغربيات أو العربيات ، فلكل رأي خاص حول هذه الإشكالية .

ثم وقفنا عند مفهوم الأدب النسوي لتحديد ماهيته على الرغم من الغموض الذي يشوب هذا الأخير و تضارب التعاريف حوله .

و في نهاية الفصل تطرقنا إلى لمحة عن النقد النسوي و ما تدعو إليه النظرية النسوية و المسائل التي يعالجها هذا النقد على صعيد الأدب النسوي .

الفصل الثاني :خصائص و مميزات الخطاب الروائي النسوي الجزائري.

أ – أحلام مستغانمي :

شعرية اللغة في رواية " ذاكرة الجسد ".

1–1 – مفاهيم عامة حول الشعرية .

2–1 – عند العرب القدامى و الغرب و العرب المحدثين .

3–1 – موضوع الشعرية .

2– عدم الملائمة الدلالية و الإسنادية :

2– 1 – عدم الملائمة الدلالية .

2– 2 – عدم الملائمة الإسنادية .

2– 3 – الانزياح (التقديم و التأخير) .

2– 4 – التشبيه.

2– 5 – الاستعارة.

2– 6 – تأثر أحلام مستغانمي بلغة نزار قباني.

ب ـ زهور ونيسي :

1 – مفهوم العنوان .

1 – 1–العنوان لغة .

1 – 2 – العنوان اصطلاحا

1 – 3 – دلالة العنوان .

2– مفهوم الأسطورة .

2– 1 – الأسطورة لغة .

2– 2 – الأسطورة اصطلاحا .

2– 3 – البعد الأسطوري في " لونجة و الغول " .

2 – 4 – رمزية " لونجة و الغول في " الرواية .

2– 5 – التراث التاريخي في الرواية .

2 – 6 – دراسة (الشخصيات،الزمن،المكان،اللغة)

- **الفصل الثاني : (خصائص و مميزات الخطاب الروائي النسوي الجزائري)**

أ – أحلام مستغانمي :

– شعرية اللغة في رواية " ذاكرة الجسد "

1 – 1– مفاهيم عامة حول الشعرية :

تتحدد الحقول المعرفية دلالات مصلحتها واستقرار مفاهيمها ، و مصطلح الشعرية واحد من المصطلحات التي احتضنتها الدراسات اللسانية والأدبية للبحث والتجريب والوصف والتحليل .

ولكي يستعمل هذا المصطلح العلمي استعمالا صحيحا وجب علينا تحديد مفهوم الشعرية الذي يشكل جزءا كبيرا من هذا البحث والدلالة المعجمية هي أول الخطوات التي تقوم بها لمعرفة مفهوم هذا المصطلح .

* **المفهوم المعجمي للشعرية :**

جاء في معجم " لسان العرب " لـ"ابن منظور " في مفهوم مادة : (ش ع ر) ، الآتي :

" الشعر منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ".

وقائله شاعر يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم .

وشعر شاعره جيد قال سيبويه : " أرادوا به المبالغة والإشادة ".[1]

في حين جاءت العديد من الكلمات المشتقة من هذه المادة إلا أننا نجد كلمة "شعرية " بين هذه الاشتقاقات.

نستنتج من ذلك أن المعجم اللغوي قد حوى الأصل "الشعر " ، في حين مصطلح " شعرية " مصطلح حامل لثنائية أصولية ، سواء كان ذلك في الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية poetique أم كان ذلك المصطلح الذي شاع بين الباحثين بعد أن استقرت الترجمة العربية له.

[1] - ابن منظور: لسان العرب ، تحقيق : أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ،ط 1 ، لبنان ، دار صادر، 2000 ، ص 89 .

أي أن المصطلحات الشعرية poetique دال مركب من شعر poeme ولاحقة به igue و خصائص الأصل تقابل إطلاقا أبعاد اللاحقة وبالتالي هذه اللاحقة بالبعد العلماني العقلي"الموضوعي "[1].

ونستشف من هذا المفهوم في ثنايا كتاب " البنية الشعرية "لـ"جان كوهن جين " الذي قال أن : " الشعرية علم موضوعه الشعر "[2].

ونلمس المفهوم أي الصفة العلمية في مصطلح الشعرية مع ما قاله "خوسيه ماريا ايفانكوس" في كتابه " نظرية اللغة الأدبية " ، فالشعرية علم مثل معظم العلوم مثلث أساسه الشكلية الروسية ، إنها العلم الخاص باللغة الأدبية .

المفهوم الاصطلاحي للشعرية :

- **الشعرية عند العرب القدامى :**

إن " الشعرية " poetique كلمة يونانية أصلا وهي مرتبطة بالفن الشعري ، وبالتالي فهي نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته ، وتظهر هذه الشعرية من خلال الصورة الفنية ، ولما كان هذا المصطلح " شعرية " أقرب إلى فهم القدماء منه إلى الحديثة فإن استقراء التراث النقدي عند العرب القدماء يوفر لنا تصورا واضحا عن مفهوم " الشعرية " عند النقاد العرب قديما وذلك من خلال نظرتهم إلى النص الأدبي ، وبما أن الشعر هو ديوان العرب فإن جل الدراسات القديمة انصبت عليه لذلك فسوف نجد أن مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم سيتسع أكثر في مجال الشعر .

بدأ النظر إلى النص في البداية من خلال الإطار الخارجي له المتمثل في تفسير تلك القوى الخفية الغامضة التي تصنع النص وتلهم المبدع عمله الإبداعي ، مما جعل العرب يربطون هذا الغموض في النص بمعتقدات خرافية تشكل معادلا لموضوع الإلهام والإبداع ، وتجسد ذلك بظاهرة " شياطين الشعر " بحيث أصبح لكل شاعر منهم شيطان لهمه قول الشعر و البراعة فيه .

يقول " أبي النجم " .[3]

[1] – نور الدين مسدي : الأسلوب و الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، جامعة الجزائر ، 1994 ، ص 10.

[2] – جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الوالي ، محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط 1 ، 1986 ، ص 09 .

[3] – الجاحظ : الحيوان ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، ج 6 ، ص 229 .

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطانه ذكر

وقال آخر :

وإني إن كنت صغير السن وكان في العين بنو عيني

فإن شيطاني لكبير الجن

وربط النص كذلك بالتغيرات التي تصيب الحالة النفسية للشاعر من الغضب أو الشوق أو الطمع أو الطرب أو الشراب وغيرها من الأسباب التي تدفع بالشاعر إلى قوله الشعر ، ولذلك كان الجانب النفسي جزء من مسببات العملية الشعرية التي تسهم في خلق النص .

وقد قيل لـ" أبي نواس " (شاعر الخمرة المعروف) :كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : " أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني الشطط وهزتني الأريحة " .[1]

وندرك من خلال قول " أبي نواس " أن العملية الإبداعية عنده مرتبطة بالحالة النفسية من الرضا الذي يتخلل فترات زمنية بين الصحو والثمالة .

في حين ربط بعض النقاد مصطلح " الشعرية " بمصطلحات جديدة نابعة من البيئة لتعبر عن الشعرية التي تجعل من الشعر شعرا ، منها مصطلح "الفحولة" عند "الأصمعي" المتوفى 216هـ ، ثم عند تلميذه ابن سلام الجمحي المتوفى 232هـ ، في كتابه " طبقات فحول الشعراء " ، بعد أن وسع " ابن سلام الجمحي " ، من حدود فكرة معلمه " الأصمعي " و أعاد صياغتها فكل من ذكرهم في كتابه " شعر الفحول ". و " الفحولة " هي اكتمال الشعر عند الشاعر وهذه الفحولة اقترنت بمصطلح الطبقة وهو ما يعادل الشاعر عنده بوصفه أساسا للتمييز بين شاعر وآخر ، وصرح بذلك لدى ذكره شعراء الجاهلية " فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا ".[2]

كما أصبح الطبع مقوما أساسيا للشعرية ، فقد ارتبطت سلامة اللفظة بسلامة الطبع لذلك يرجع عبد القاهر الجرجاني تفاوت الشعر إلى اختلاف الطباع ، إذ يقول : " فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة

[1] - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تحقيق : محي الدين عبد المجيد مطبعة حجازي ، القاهرة ، ط 1 ، ج 1 ، ص 81 .

[2] – إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 2000 ، ص 68 .

الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافي منهم كز الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب حتى أنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ولهجته ".[1]

فالطبع هو ما يجعل هذا شاعرا وذلك لا صلة له بالشعر ، والطبع هو سر التفاوت في الأداء والأسلوب.

ومن أجل ذلك فإن مواجهة العملية الشعرية يحتاج إلى دربة ومران إذ أن المران هو المنشط الإبداعي لصناعة العملية الشعرية ، وبالتالي فالطبع يكمن في المبدع ولا يكمن أن تخرج مواهب المبدع إلا بالمران والنشاط ، وهذا ما أكد عليه " بشر ابن المعتز " ، إذ يقول : " فإن ابتليت بأن تتكلف القول و تتعاطى الصنعة ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة و يتعاطى عليك بعد إحالة الفكر فلا تجعل ولا تضجر ودعه بياض يومك أو سواد ليلتك ، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك فإنك لا تعدم الإجابة والموازنة ، وإن كانت هناك طبيعة أو جريت من الصناعة على عرف".[2]

ونستشف من خلال ما ورد في الأقوال السابقة أن العرب القدامى قد ربطوا العملية الإبداعية بعوامل خارجية تسهم حسب رأيهم في بنائها من طبع وشياطين ، ومران وفحولة ... وهذا الإطار الخارجي لم يتطرق إلى العملية الإبداعية في حد ذاتها على اعتبار أن الشعرية هي اشتغال الفن بالفن ، واللغة باللغة ، في استقلال تام عن كل سياق خارجي.

لذلك نجد أن الفلاسفة المسلمين لم يهتموا بالإطار الخارجي بقدر ما اهتموا بوضع تلك الأصول النظرية لمفهوم الشعرية عندهم ،والتي تقوم بشكل خاص على التخيل "التخيل" وهو موضوع الصناعة الشعرية عندهم وسنحاول لأجل ذلك حصر بعض النصوص التي جاءت في هذا الحقل مع محاولة تحديد معانيها .

جاءت لفظة "الشعرية" عند " الفارابي " بمعنى السمات التي تظهر على النص بفعل عملية ترتيب وتحسين الألفاظ ببعض ، حيث تؤدي السمات في الأخير إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص و هذا ما صرح به في قوله : "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فتبدأ حين ذلك أن تحدث الخطية أولا ثم الشعرية ".[3]

[1] – إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 70 .

[2] – الجاحظ : البيان و التبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، ج 1 ، ص 138 .

[3] - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، ط 1، 1999 ، ص 11 .

فالتخيل هو الطاقة المركزية المولدة للشعر ، ولا يتحقق التخيل عند الملتقي للعمل الإبداعي إلا بأحداثه لتلك اللذة والنشوة والدهشة في نفس المتلقي ، وهذه اللذة لا تتحقق إلا من خلال ألوان المجاز المختلفة التي يتشكل منها الشعر ، فالمجاز والتشبيه و الاستعارة هي المكونات الرئيسية للشعرية حيث يذهب العالم الشهير " ابن سينا " : " إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة ... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان معا ، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنموا يسيرا تابعة للطباع ".[1]

ويعد الفهم الأرسطي لأهمية التخيل المتركز على ضروب البلاغة من مجاز واستعارة وتشبيه وغيرها ، عنصرا هاما في تشكيل الأساس النظري عند النقاد العرب القدماء في بحثهم لموضوع الشعرية وخاصة عند "عبد القاهر الجرجاني" المنوفي 471هـ. و "حازم القرط جني " المتوفي684 هـ.

فقد تناول " عبد القادر الجرجاني " الدور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الإبداع الفني وبشكل خاص في الشعر لأن ضروب البلاغة من مجاز واستعارة وكناية وإيحاء ...تشكل منبعا رئيسيا للشعرية وهي التي تجعل من الشعر شعرا له خصوصيته وطبيعته الفنية ، وهذه الضروب البلاغية تجسد نظريته المسماة " بالمعنى ومعنى المعنى " ، وهذه النظرية تقر بوجود مستويين للغة.

المستوى الأول : هو المستوى الذي يقرر أمرا ما ويشير إلى حقيقة مالا يختلف فيها اثنان ويكون فيها للدال مدلول واحد :

دال ⟵ مـدلـول.[2]

المستوى الثاني: هو الذي يخترق القانون الأول القائل بأن للدال واحد، ويجعل لنفسه إمكانية تعدد مدلولاته.

دال ⟵ مدلول ⟵ مدلول ثاني .

ويسمى المستوى الثاني بالمستوى الأدبي والشعري وفيه تتحقق الشعرية .

[1] - المرجع السابق ، ص 12 .

[2] – كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، ص 132 ، 133 .

وهذا المفهوم هو ما أصابه " الجرجاني " في قوله : " الكلام على ضربين ، أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحدوده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثالا بالخروج إلى الحقيقة فقلت: خرج زيد ، و بالانطلاق عن عمر وقلت عمر منطلق ..وعلى هذا القياس ".[1]

وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى غرض بدلالة اللفظ وحده ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل .

ويوضح ذلك بالإشارة إلى معنى المعنى وهو الذي تقوم عليه الشعرية بقوله: " وإذا قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى و معنى المعنى ، وتعني بالمعنى المفهوم وهو ظاهرة اللفظ والذي يصل إليه بغير وساطة وبمعنى المعنى أن يعقل من اللفظ معنى ثم يقضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ".[2]

وعندما ندقق في نظرية الجرجاني هذه نلحظ أن الشعرية تتحقق في جسد النص وتظهر فيه من خلال ضروب البلاغة المختلفة " كالمجاز ، الاستعارة ،الإشارة ،التلميح ،التورية، التشبيه ، التمثيل" .

فكلما زادت العلاقة بين الأشياء غموضا كلما كانت الشاعرية موضوع التمييز فيها ولهذا فإن مفهوم معنى المعنى الذي يتجسد في المستوى الفني عند عبد القادر الجرجاني عصب مشروعه ومدار تفكيره الأدبي الذي جاء به هذا الأخير .

وفي الإطار نفسه نضيف رأي " حازم القرط جني " في موضوع الشعرية من خلال رأيه الذي يعتبر أن حقيقة الشعر وجوهره تقوم على أساس التخيل وارتبط التخيل كمصطلح بالمتلقي باعتباره طرف مهما في العملية الإبداعية وما يترتب عن ذلك من أثر في نفس المتلقي وسنتشهد على ذلك بقوله : " إذا المعتبر في حقيقة الشعر إنما هي التخيل والمحاكاة ".[3]

ويقول في موضع آخر : " إن التخيل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعني الخطية ، فالمحاكاة التي قصدها " القرط جني " التشبيه المرئي" وقد تكون هذه المحاكاة ظاهرة أو متضمنة ولكنها

[1] – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة بيروت ، 1987 ، ص 202 .

[2] - المرجع السابق، ص 202 .

[3] – حازم القرطجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، دار المغرب الإسلامي ، بيروت ، 1981 ، ص 21 .

قوام الشعر رغم ذلك ، ولاسيما إذا اقترنت بالإرغاب فغاية الشعر عند إحداث الأثر المرغوب في نفس المتلقي بواسطة التخيل الذي هو وسيلة إلى غرض معين هو الفعل ، وهذا الفعل قد لا يكون مطابقا للحقيقة فالمحاكاة تخيل المعنى وهذا التخيل موجة إلى نفس القارئ لا إلى عقله".[1]

ولتحقيق دور التخيل في المتلقي بوصفه مستقبل العملية الإبداعية لابد من وجود المعاني الشعرية التي تحمل لواء تحقيقه والمتمثلة في " المعاني الثواني " المشكلة للمستوى الفني في اللغة إذ قسم " القرط جني " المعاني إلى المعاني الأول ، المعاني الثواني وهذا تماما ما يتطابق مع ما جاء به " الجرجاني " ونظرية معنى المعنى .

يقول " القرط اجني" : " ولنسم المعاني التي يكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول ، ولنسم المعاني التي من متن الكلام ونفس الغرض لكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا بموجب إيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات ...المعاني الثواني ، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان".[2]

وقد تداخلت المحاكاة مع التخيل لتدل على التشكيل الجمالي للعمل الشعري ، وذلك العمل الذي يتحقق من خلال المستوى الفني للغة ، كما قلنا سابقا وهذا ما يضفي على اللغة جمالا و روعة بحيث تنتقل من مستواها العادي في الكلام المتمثل في إلى المستوى" المعاني الثواني " إلى المستوى الجمالي للغة "المعاني الثواني " ولذلك فإن التخيل لا يتحقق في العملية الشعرية إلا من خلال محاكاة المستوى الثاني للمستوى الأول .

ونستخلص في الأخير أن مفهوم الشعرية من خلال أقوال " القرط جني " ليست كلاما عاديا ولا مجموعة من الألفاظ المتجاورة ، بل هي لب الشعر وجوهره ، إنها السر الكامن في أحشائه بحيث تمنحه الرخصة الفنية لدخول عالم الجمال والإبداع والتميز ويظهر ذلك في قوله : " كذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أو لفظ اتفاق ، كيف اتفق نظمه وتضمينه ، أي غرض اتفق على أي صفة لا يعتبر عنده في ذلك قانون ورسم للموضوع ".[3]

إن الشعرية عند " القرطجني " أن يكون الشعر مجرد نظام للألفاظ والأغراض نظاما عشوائيا لا يتوفر على الشروط والقوانين التي تحكم العملية الإبداعية والمتمثلة في الوزن والإيقاع والتصوير ، وهذه العناصر

[1] – المرجع السابق ،ص 361 .

[2] – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 23 .

[3] – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية: ص 28 .

البارزة هي علامة حساسة تتصف بها الشعرية ليتميز بها الشعر عن النثر وعلى هذا الأساس اعتبرت الشعرية علما يختص بدراسة " الشعر " لا " الأدب " ، وقد تبنى هذه الفكرة بعض الدارسين لكن قول " القرط جني " بأن التخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها شيء آخر بها انفعال من غير روية.[1]

1 – 2 – الشعرية عند الغرب و العرب المحدثين :

أ / عند الغرب :

إذا أردنا التعمق أكثر في مجال الشعرية الغربية لا بد لنا من استقراء التراث النقدي الغربي في ماضيه لنتمكن من إرساء ملامح الشعرية في حاضره .

وللبحث عن الشعرية في الماضي نلتقي وجها لوجه بأقدام كتاب في هذا الموضوع وهو كتاب " فن الشعر " للفيلسوف " أرسطو " وترجم هذا الكتاب إلى العربية على يد " أبو بشر بن يونس المتوفى 328هـ " تحت عنوان " أبو طيقا ".

حيث تغير مفهوم الشعرية عند " أرسطو " في كتابه " فن الشعر " من مستواه الفلسفي والوصفي إلى اتجاه آخر مغاير ، و ركز هذا الاتجاه على مبدأين أساسين مثلا لنظرة الكلاسيكية للأدب ، وهما " المحاكاة" من جهة ، و التخيل من جهة ثانية ، وقد ساد هذا الاعتقاد زمنا طويلا في المدرسة النقدية ، بيد أن نظرة أرسطو للأدب في اعتبار مجرد " محاكاة " لم تنل رضا بعض النقاد الذين انتقدوا هذه الفكرة واتهموها بالقصور وعدم صلاحيتها .

ذلك أن المحاكاة اقتصرت على جزء من الأدب مثله كل من المسرح الملحمة و قال " تودوروف" أن موضوع كتاب موضوع " أرسطو " في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب ، ولهذا فهو ليس كتابا في نظر الأدب .

و بهذا الصدد يؤكد " جرار جنيت " على الفكرة التي تقول بأننا مازلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر الأكثر سموا وتميزا ، و بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في الشعرية .

في حين يعتبر بعض النقاد كتاب " أرسطو فن الشعر " ذو أهمية كبيرة لا يمكن تجاوزها ، والدليل على صحة قولهم هو صلاحية هذا الكتاب حتى العصر الحالي .[2]

[1] - عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دار سعاد الصباح 1993 ، ص 16 .

[2] - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 23 .

بعدها سادت الساحة الأدبية الأوربية فكرة جديدة تمثلت في وحدة الفنون التي حاولت تأطير الممارسات الفنية وتحولت فيها بعد خلال القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي " علم الجمال "[1] ، والتي مهدت الطريق لبروز فكرة جديدة هي " نظرية الأدب " ، وبقي المنظور الكلاسيكي للأدب أو الشعر باعتباره الأكثر سموا وتميزا يعاني من اندماجه تحت راية الفنون الأخرى إلى أن جاء اتجاه نقدي جديد مثلته المدرسة الرومانسية هذه المدرسة التي نظرت إلى اللغة باعتبارها لغة رمزية متعددة هذه الحركة التي احتوت بين أحضانها الشعر فجعل هذا الأخير ينموا في رحمها نموا طبيعيا ، وهذا ما عبر عنه جان كوهن بقوله : " أن فن الشعر لن يستطيع التفتح إلا في جو الحرية التي كان للرومانسية فضل إدخاله في مجال الفن ".[2]

بعد هذه الأزمة التي عرفتها الشعرية جراء انتمائها إلى فنون أخرى ، ظهرت حركة نقدية جديدة متأثرة بالتطور الذي عرفته العلوم اللسانية خلال القرن التاسع عشر اتجهت إلى النص كموضوع للبحث المعرفي ، و تبلور هذا الاتجاه في حركة الشكلانيين الروس التي يعود ظهورها إلى الفترة التي تميز بها الأدب الروسي ، و خصوصا الدراسة الأدبية بأزمة منهجية ، حين كان الأدب في روسيا خاضعا لهيمنة نقد سوسيولوجي له خلفيات سياسة و اديولوجية ، ومحاولة التخلص من هذه النظرية الكلاسيكية للأدب .

بدأت الشكلية الروسية دعوتها إلى هجر المناهج التقليدية في دراسة الأدب نتيجة لما كانت تمارسه تلك المناهج من خلط سافر بين الموضوعات الأدبية وموضوعات أخرى إلى مجالات مختلفة ، فأثارت أسئلة تتعلق بماهية الأدب النوعية التي تميزه عن غيره من ألوان القول ، وانصب اهتمامها على إرساء علم الجديد هو علم " البوطيقا " سعت من خلاله إلى تحديد اللغة الأدبية سواء كانت في الشعر أم في النثر ،و معرفة سماتها الخاصة باعتبارها موضوع تميز واختلاف وتحل للصفة الأدبية التي تميزها عن باقي فنون القول .

و انطلقت في بحثها بفحص العمل الأدبي من داخله وانطلاقا من هذه الفكرة انزلق مصطلح " الشعرية " في المدرسة الشكلية من كونه دال مرتبط بالشعر ليشمل دلالة أوسع تتعلق بالشعر والنثر معا ،

[1] – تزفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 13 .

[2] – جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 14 .

و بالتالي فالشعرية تعيد لنفسها النوعية جاعلة موضوعها القوانين الداخلية والخصائص الباطنية للأدب عل حد تعبير " تودوروف ".[1]

من خلال هذه الدعوة التي تبنتها " الشكلية الروسية " برز اتجاه آخر شكل امتداد لها مثلته " حلقة براغ" اللغوية اهتمت بأفكارها ومفاهيمها واستقبلت أعمالها وقضاياها فانشغلت بها غير أنها حظيت في مناقشتها لتلك القضايا خاصة فيما يتعلق باللغة الشعرية خطوات ابعد كثيرا من المدرسة الشكلية الروسية .

وكان من أهم إضافاتهم البارزة ذلك التزاوج الذي أقاموه بين علم اللغة والدراسات الشعرية ، و الذي وصل عندهم إلى درجة عالية من الإتقان والصقل .[2]

فقط ربط " رومان جاكبسون " أحد اللغويين الروس في هذه الحلقة ، وأكثرهم نشاطا واهتماما بالشعرية بـ" علم اللسانيات " ، معتبرا أن مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة باعتبار " الشعر فن لفظي " بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورا يضفي على اللغة قيمة فنية وجمالية ، إذ يقول " فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا من اللسانيات [3] ، و هذه البنية اللغوية التي يمتلكها الفنان هي ما يجعله يسيطر على التكتيك اللغوي والأدبي بشكل يتيح له إقامة بناء متكامل وهذا البناء المتكامل تمتلك فيه اللغة " وظيفة " و بدون هذه الوظيفة تصبح اللغة ميته وسكونية ".

وتجتمع عناصر النص حول أشياء معينة في النص يسميها " جاكبسون " بـ" العنصر البؤري " و هذا العنصر البؤري هو ما أسماه بـ"الأدبية " أو " الشعرية " لذلك دعا " جاكبسون " إلى عدم البحث عن جوانب أخرى في النص " الاجتماعية ، النفسية ، التاريخية " لأن النص حسب رأيه سيخرج من دائرة علم الأدب إلى العلوم الأخرى ، " علم الاجتماع ، علم النفس " بمعنى أن لا نبحث عن واقع في النص بل علينا أن نبحث فيه عن "الأدبية " .

جاء فيما بعد اتجاه شكله مجموعة من البنيويين الفرنسيين أمثال : " جرار جنيت ، غريماس ،كوكي راستيه " و اعتني هذا الاتجاه بدراسة الشعر من حيث شكله اللغوي ،كما اتجه إلى تحليل

[1] – تزفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 09 .

[2] - الفت كمال الروبيي : اللغة المعيارية ، مجلة فصول النقد الأدبي ، عدد 14 ص 37 .

[3] – احمد محمد درابسة ، مجلة أبحاث اليرموك ، عدد 2 ، ص185

أشكال الحكي ، أضف إلى ذلك إعادة صياغته لنتائج الشكلانيين بشيئ من التغيير والتعديل و إعطاء تصنيفات جديدة .

برز بعد ذلك في ساحة النقد الغربي أحد كبار النقاد الفرنسيين الذي لهم باع طويل في مجال دراسة الشعر إنه " تودوروف تيزفيتان " مؤلف كتاب " الشعرية " الذي خرج للوجود سنة 1968، و ترجم هذا الكتاب بقلم كل من " شكري المبخوت ، رخاء بن سلامة ".

عاد " تودوروف " الشعرية بأنها مجموعة الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا جماليا تعطيه الفرادة والتميز مادامت اللغة جزاء من موضوعها ، لأن الشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية التي تصنع جمال النص الأدبي وتجعله متميزا عن الكلام العادي .

و بهذا الخصوص صرح " الطاهر روينيه " قائلا : " لقد حاول تودوروف في إطار الشعرية أن يقدم تصورا متكاملا للنص الأدبي انطلاقا من الخصوصيات المجردة للجنس الأدبي التي ينتمي إليه ، و ذلك لكون الشعرية عند تودوروف تهتم بالبحث في الخصائص العامة للأدب بوصفه نظاما شاذويا يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة ، ولا تنظر إلى النص إلا بوصفه تجليات مجردة و عامة ".[1]

وأكد "تودوروف" على أن الشعرية"تعد قاسما مشتركا بين النصوص الشعرية والنصوص النثرية ".بل تكاد تكون متعلقة بالنصوص النثرية أكثر.

و قد استعمل "تودوروف" لفظة " شعرية " مبرزا أنه لا تناقض بينها وبين مفهومها إذ يقول : " نحن نعلم أن معناها تنوع عبر التاريخ ، و لكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سنة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد "[2]،متبعا في ذلك منهج"بول فاليري" ،الذي اصطلح عليه بالاسم ذاته قائلا: "يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناها الإشتقاقي اي إسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالدعوة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر."

فالشعرية عند " تودوروف " تسن قوانينها من أحشاء الأدب نفسه ، فتنطلق منه لتخلق له قوانينا تأتي على مقاسه فهي تعني باستنطاق خصائص الخطاب النوعي الذي هو الأدب ، و تحاول الوقوف

[1] – الطاهر رونيه : النص ، البنية و السياق ، جامعة الجزائر ، 1996 ، ص 57.

[2] - تزفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 20 .

عند الإمكانيات الأدبية في النص الواحد باحثة عن مقوماتها التأسيسية ، لأن جمالية اللغة ليست من محض الصدفة ، بل لا بد من وجود قوانين تنتجها لتصل إلى تلك الجمالية الأدبية ، و من بين الكتب التي احتوت الشعرية بين صفحاتها كتاب " بنية اللغة الشعرية "ل مؤلفه " جان كوهن " ، ظهر هذا الكتاب عام 1966 م ، كإحدى أولى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية ويعد هذا الكتاب مصدرا رئيسيا بالنسبة للأبحاث الشعرية أو لغيرها من كل ذلك هو نظرة "جان كوهن" لقضية الشعرية.[1]

اقترن مفهوم الشعرية عند " جان كوهن " بـ"علم الأسلوب الشعري " ذلك لأن علم الأسلوب يتناول اللغة المجازية التي تخرج عن الوصف اللغوي المباشر ، إننا نعتبر اللغة الشعرية ، إذن كواقعية أسلوبية في معناها العام والأمر الأولي الذي ينبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة ، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا ، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري ".[2]

أما بخصوص تحديده لمفهوم الأسلوب الشعري يضيف قائلا : " فالأسلوب الشعري هو توسط انزياح مجموع القصائد التي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أية قصيدة كيفما كانت ".[3]

معنى هذا أن الشعرية عند " كوهن " هي الابتكار الحقيقي للغة التي تحطم القوالب اللغوية المعروفة في الصياغة ، لأن وظيفة اللغة في الخطاب الأدبي لا يقتصر على الوظيفة التوصيلية فقط ، بل تخرج عن ذلك إلى الوظيفة الأدبية التي تخرجها من الاستعمال النفعي إلى الاستعمال الجمالي.

ولعل هذا الفهم لا يختلف كثيرا عن فهم " رولان بارت " الذي ركز هو الآخر على قضية التجاوز في اللغة التي تجعل من العمل الأدبي عملا فنيا جماليا له خصوصيته التي تميزه عن الكلام العادي الذي يمارسه الناس في حياتهم اليومية أو من خلال الكلام الوضعي التقريري المباشر الذي نقرؤه.

[1] – المرجع السابق ، ص23 .

[2] - جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 14 .

[3] – الرجع السابق : ص 23 .

و يرى " رولان بارت " أن النص عبارة عن نظام العلامات وحقيقة النص ليست في الرسالة التي يوصلها ، فنظام العلامات هذه لا يبحث فيه عن الرسالة التي يوصلها ،بل يبحث فيه عن الأشياء الكامنة بالذات ، يبحث في النظام ويبحث في العلامات".

و هذا التجاوز للرسالة التوصيلية في النص والانتقال إلى البحث في ما وراء الرسالة هو ما يخلل للنص حقلا شعريا تشتغل فيه اللغة باللغة .

و إضافة إلى ما قاله " جون كوهن " في علم الأسلوب الشعري تحدث عن تطور مفهوم الشعر والشعرية ، فقال : " كلمة الشعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر ونظم الشعر وحده "[1].

وكان لكلمة الشعر في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه ، فقد كانت تعني جنسا أدبيا ، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم ، أما اليوم فإن هذه الكلمة قد أخذت ولو عند جمهور المثقفين فحسب معنى أوسع و ذلك عقب التطور الذي بدء مع الرومانسية .

في حين يقترح " ريفاتير " تسمية " الوظيفة الشعرية بالوظيفة الأسلوبية " فهو يرى أن الوظيفة الأسلوبية تتصل بالجانب اللغوي الذي يصفه علم الأسلوب ، و أن كلمة " الشعرية " أكثر تحديدا من الجمالية التي استخدمها " جاكبسون " في المراحل الأولى من علماء حلقة " براغ " الجمالية شيء فيما وراء اللغة ، وعلى الرغم من ذلك فإنها لا تزال تصور مجال الوظيفة في إطار الفن اللغوي ، و إذا كان "جاكبسون" يقول بوضوح إن علم اللغة عندما يعالج الوظيفة الشعرية ، فليس بوسعه ان يقتصر على مجال الشعر لان الوظيفة الشعرية عنصر مكون من جميع مجالات النشاط اللغوي ، وإن اختلفت في كثافتها وتعقيدها من شكل لآخر ... ، ويقترح " ريفاتير " لإطلاق تسمية " الوظيفة الأسلوبية " على هذه " الوظيفة الشعرية " لأن طبيعة التشكيل اللغوي تقتضي تحليلا أسلوبيا عميقا لجميع مكونات الخطاب اللغوية ، ومن ثمة تحديد خصائصه الأسلوبية وبناياته الوظيفية والجمالية ، ومنه كان التداخل بين الشعرية والأسلوبية ، وهذا تداخل مشروع مادام موضوع البعض واحد والإجراءات التحليلية تكاد تكون واحدة ، و يؤكد "إيخنباوم " على أن الشعرية هي بالدرجة الأولى دراسة للخصائص النوعية المميزة للخطاب مؤكدا على ضرورة استعارة كل التأويلات الانطباعية والنفسية والتاريخية " البيوغرافية " في سبيل اقتضاء التجلي النوعي الأدبي للنص فيصرح : " إن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة

[1] - نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ،(الأسلوبية و الأسلوب) ج 1 ، د، ط : دار هومة للنشر و التوزيع الجزائري ، 2010 ، ص 268 .

الخصوصيات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى ، و هذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع من خلال بعض ملامحها الثانوية أن تعطي مبررا لاستعمالها علوم أخرى كموضع مساعد "[1]. معنا هذا أن الشعرية عند "إيخن باوم" تتحيز تحيزا تاما للنص الأدبي وحجة نظرية دامغة على انغلاقه وتجاوره لكل المرجعيات الثقافية والأدبية .

" وتبقى الشعرية هي ذلك البحث في قوانين الخطاب الأدبي نفسه وليس ثمة شيء آخر بوسعه أن يسهم في استكشاف تلك القوانين ".[2]

ب / عند العرب المحدثين :

أدت حركة الترجمة إلى دخول العديد من المصطلحات الغربية إلى القاموس النقدي العربي لكن ترجمة المصطلحات لا تؤدي دائما نفس النتيجة أو إيصال نفس المعنى إلى ذهنية الباحث أو المتلقي .

ومصطلح الشعرية واحد من المصطلحات التي تعددت مفاهيمها وتسمياتها خاصة عند الدارسين المعاصرين من العرب ، مما أدى إلى فوضى في المصطلحات وتعدد التسميات عند هؤلاء النقاد كان نتيجة لاختلاف منطقاتهم الفكرية ومشاربهم الثقافية مما جعلهم يختلفون في ضبط هذا المصطلح النقدي.

* فقد وصفها " محمد الولي ، وشكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، وعبد السلام المسدي ، وأحمد مطلوب ، وسامي سويدان وكاظم جهاد " بالشعرية.

* في حين أسماها " توفيق بكار ، والطيب بكوش ، وحمادي صمود " بالإنشائية .

* وكذلك بالشاعرية عند " سعيد علوش ، وعبد الله الغذامي".

* بينما تسمى عند " جابر عصفور ، ومحمد الماشطة " بعلم الأدب .

* وعند " جميل نصيف ، ومحمد خير البقاعي " بالفن الإبداعي .

* كما وصفها " فالح الإمارة ، وعبد الجبار محمد " بفن النظم.

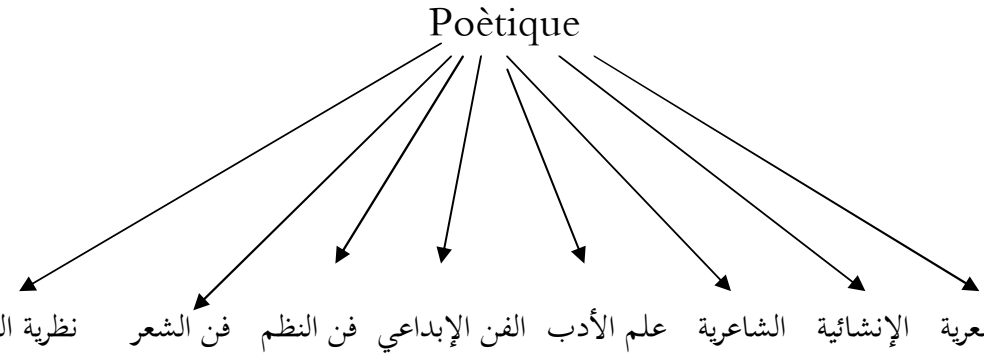
[1] - نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 270 .

[2] - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 08 .

* أما عند " يئيل عزيز ، وعلي عياد "بفن الشعر .

* وعند " علي الشرع " تسمة بنظرية الشعر ،كما تسمى عند " خلدون الشمعة " بويطيقة وكذلك يسميها " توفيق الزيدي " الأدبية .

و يمكننا أن نضع هذا المخطط للترجمات السابقة [1].



و استخدم " كمال أبو ديب " مصطلح " الشعرية " عنوانا لكتابه الموسوم بعنوان " في الشعرية " إذ وصف الشعرية بأنها خصيصة علائقية ، أي أنها تتجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا ، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات و في حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها نفس السمة الأساسية ذاتها ، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ، ومؤشر وجودها .

فـ" الشعرية "عند " كمال أبو ديب " تعني التضاد والفجوة أي مسافة التوتر ، تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية ومكوناتها الأولية وتركيبها .

ولذلك الشعرية " وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة و البنية السطحية و تتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق النسبي بين هاتين البنتين ، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية وحين تنشأ خلخلة و تعابير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتنفجر في تناسب طري مع درجة الخلخلة في النص".[2]

[1] – كمال أبو ديب : في الشعرية ، ص 14 .

[2] – كمال أبو ديب : في الشعرية ، ص 57 .

إضافة إلى العديد من المهتمين و الباحثين في ميدان وقضايا الشعرية " محمد الولي ، محمد العمري " ، اللذان قاما بترجمة لكتاب " جان كوهن" المعنون بـ" بنية اللغة الشعرية ".

في حين جاءت poétiquie بمعنى " الإنشائية " و تبين هذه الترجمة كل من " توفيق حسن بكار" في مقدمة لكتاب " حسين الواد "، "البنية القصصية في رسالة الغفران " والدكتور " عبد السلام المسدي" في كتابه " الأسلوبية والأسلوب " ويضع المسدي ترجمة الإنشائية في مقابل الشعرية ، ولعل أوفق ترجمة لها أن تقول الإنشائية ، إذا الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء.

و يفسر " عبد السلام " لسبب اختياره للإنشائية بدلا من الشعرية ، أن الإنشائية لا تقف عند حدود الشعر وإنما هي ظاهرة شاملة للظاهر الأدبية عموما .

واعتمد هذه الترجمة " الإنشائية " كل من الدكتور " فهد عكام " في ترجمة كتاب " جان كوي كابانس " ، " النقد الأدبي والعلوم الإنسانية " ، " الطيب بكوش " في ترجمته لكتاب "جورج مونان " "مفاتيح ألسنية ".[1]

يبدو أن مصطلح الشعرية عند عبد الغذامي لا يميل إلى الإنشائية فقد وصفها الغذامي بالشاعرية فهو يراها مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في الشعر والنثر .

فالشعرية عند " عبد الله الغذامي " هي فنية التحول الأسلوبي إذ أن النص من خلال بنيته القائمة على الاستعارة ، المجاز ، الرمز ، يصبح نصا شاعريا ولذا تصبح وظيفة الشعرية وميزتها هي الإغراق عن اللغة العادية إلى اللغة الفنية ، إذ يقول : " والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة ، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي".[2]

إن جملة التسميات السابقة حتى وإن اختلفت لفوظا فهي متماثلة من حيث المعنى وهي تمثل الوظيفة والطاقة المركزية المشكلة للعمل الإبداعي .

فالشعرية مفهوم غامض يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي ، و أشياء خارج النص تتجسد معا فتشكل مفهوم الشعري ، ذلك المفهوم الذي يجعل من العمل الأدبي عملا إبداعيا .

ولعلنا نتفق معا " تودوروف " حين أتى وقال في معرض كتابه : " حتى وإن كنا لا نشعر بالحاجة

[1] - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 15 .

[2] – عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص 25 .

إلى تسميتها ، إنها في تحول مستمر وذلك أفضل علامات حيويتها ".[1]

1- 3 _ موضوع الشعرية :

فيما يتصل بموضوع الشعرية ، فإنها تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا و ليس أثرا أدبيا ، ومن هنا يتجلى الاختلاف في طبيعة تصوير تلك القوانين ، فالشعرية بانطلاقها من النص ذاته بكونه بنية منفتحة ، اكتسب تعددية في استنباط القوانين وإثراء مجالها ذلك أن النص مكتوب في الكلام والاستنطاق هذا النص لابد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر ، ولهذا يصبح الحديث عن استن طاقات عدة لا استنطاق واحد .

فقد أصبح النص فضاء ذا معان متعددة وأصبحت الشعرية بحثا في هذا الفضاء ،فالنص بالتالي موضوع الشعرية التطبيقي ، ولكن لنتأمل وجهة النظر الآتية :" ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص ، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر من بين هذه الأنواع : أصناف الخطابات ، صيغ التعبير و الأجناس الأدبية ".

و في وجهة النظر هذه اهتم "جنيت " .بما يسميه "التعالي النصي " أي ما يجعل النص في علاقة خفية أمام غيره من النصوص .

و يمثل التناص التواجد اللغوي لنص ما في نص آخر ، ويقع ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها النص ، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها و هي المتعلقة بالموضوع ، الصيغة ، و الشكل.[2]

و يصطلح " جينيت " على "جامع النص أو " المجموع " في هذا السياق ومن وجهة نظر أخرى ليس موضوع الشعرية هو مجموع الأعمال الأدبية الموجودة ولكنه الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولد لعدد لانهائي من النصوص ... لذلك يجب أن تزودنا الشعرية أولا بالإجابة عن السؤال ، ما هو الأدب ؟

" لذلك على الشعرية إن تحدد الخطاب الأدبي مع الاهتمام بأنماط الخطاب الأخرى مما سيسهم في منح الخطاب نشاطا معرفيا .وبالتالي سيكون نتاجا لجهد نظري سيكون في النهاية إلى نتاج لحقائق مرصودة ".

---

[1] - تزفيتان تودوروف : الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ، و رجاء سلامة ، دار توبقال للطباعة و النشر ، الدر البيضاء ، المغرب ، 1978 ، ص 17 .

[2] - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 270 .

لذلك كان على الشعرية أن تهيئ الوسائل لوصف النص الأدبي ، وتكون قادرة على تمييز مستويات المعنى للوحدات التي تشكلها ، وتصف العلاقات التي تشترك فيها الوحدات ، ولمساعدة هذه المقولات الأساسية نستطيع أن نبدأ بدراسة الأنواع أو الأجناس ، و نستطيع كذلك أن ندرس قانون التعاقب ...

و من خلال القول السابق يبدو أن " تودوروف "حاول أن يحدد موضوع الشعرية استنادا إلى الفرق الدقيق بين الأثر الأدبي و بين النص ، و هذا ما قاله " رولان بارت " .

و الأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقي ، أما النص فهو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاد بالقراءة ان هناك نص للمؤلف ونص للقارئ ، وطبقا لهذا التوجه ينفي " تودوروف" ان ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوع الشعرية ذلك لأن الأثر الأدبي عمل موجود وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل الذي يولد نصوصا لا نهائية ".[1]

و نعثر كذلك على مراكز الشعرية ، بنيوية تعتنى بالإشارات الكامنة في بنية النص ، إنها ترى ان النص غير منعزل ولا منغلق ، و لكنه " تركيب مفتوح " حسب وجهة نظر" أمبرتو ايكو " يكون القارئ دور في تكميله أثناء القراءة هذه النظرية توصف لأنها " نظرية نظامية " يجتمع فيها النص والفكرة والشفرات العميقة لتكمل بعضها البعض ، و تمتد جذور هذه النظرية إلى أطروحات " جاك سون " و"تيتانوف" هذين نبذا الترعة الذاتية للمدرسة الشكلية .

في حين نلاحظ الإشراك بين " رولان بارت " و" تودوروف " ذلك أنهما أطلقا العنان لعملية القراءة في إيحاء معنى النص الأدبي ، ولا يوصف بأنه يقيني وإنما احتمال . أو لا يوصف النص الأدبي ذاته بأنه يحمل معنى واحد يجب أن يتواضع عليه ، بل أن النص ينوء بالمعاني الكامنة التي يقع كشفها على عاتق تطبيق المبادئ الشعرية على النص .

لكن نقطة الاختلاف بين " رولان بارت " و" تودوروف "وبين " جينيت "تكمن في ان " جينيت " يعالج موضوع الشعرية على مستوى يبتعد عن وجهة النظر التطبيقية التي تبناها " بارت " و " تودوروف "، ف"جينيت " يرى أن " جامع النص " هو موضوع الشعرية ، و قد سبقت الإشارة إلى جامع النص ويرى أن مفهومه ينحصر من وجهة تنظيرية شاملة على مستوى الأجناس الأدبية وصيغ التعبير ،وأصناف الخطابات ، و نقطة الخلاف تتجلى بعبارة أدق في تمييز الموضوع التطبيقي ، و آخر تنظيري شامل ،

[1] – المرجع السابق ، ص 34 .

يعني الأول بالأجزاء الشعرية ، بينما يعنى الثاني بدراسة خصائص متعالية وعامة تنتمي إليها النصوص جملة .

إن الشعرية إذا علم غير وثائق من موضوعه إلى حد بعيد ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة وأحيانا غير تقنية ومن ثم فإن اعتبار وإعادة اعتبار [1] التحديدات والتقسيمات المتتالية طوال التاريخ للحقل الأدبي يجعلنا منقادين ثانية إلى التساؤل المثير الذي كان وضعه " رومان يكبسون " منذ عهد قريب في صلب الشعرية ، و هو في أي شيء تنحصر أدبية الأدب وعلى الرغم من التأرجح القائم في مسألة موضوع الشعرية غير الوثائق من نفسه إلا أن غياب الشعرية يؤدي إلى مزالق ومخاطر كبيرة ، فليس بوسع الناقد أن يمارس عملية ومنهجية أحيانا ، كما انه سوف يكون ذا أحكام مسبقة لا تستند إلا أسس منهجية وسيكون الناقد في حالة غياب الشعرية مجموعة بديهيات عقلية كامنة وغير عملية .

و بالتالي فحضور الشعرية هو الحل الناجح للبداية في بلورة دراسات أدبية عملية تستأصل شراذم الآراء الانطباعية والحدسية.[2]

[1] – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية: ص 35 .

[2] - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 36 .

1 – عدم الملائمة الدلالية و الإسنادية :

عدم الاملائمة :

من الخصائص الشعرية الموظفة في رواية ذاكرة الجسد خاصية " عدم الملائمة " ، التي تعمي خاصية الخروج عن القانون في تأليف الكلام في العبارة و إلغاء التجانس المحقق في لغة النثر و تعويضه بالتنافر لإبعاد الدلالة عن درجة الصفر .

إذ يشكل الفعل و الفاعل مثلا سياقيا متطابقا لا تنافرا فيه و لا يحتمل تأويلا دلاليا مهما كان ضئيلا ، هذا في لغة النثر أما في اللغة الشعرية التي تعرف بأنها " الخروج المنظم على قواعد الشعر "[1]، فتقوم بكسر الكثير من عادات النثر و ثوابته ، منها خلق التنافر بين المسند و المسند إليه للارتقاء بالكلمة إلى المعنى الإيحائي ، و بذلك " تتحرر الكلمات من المواضعة الاصطلاحية ، و إعادة ترتيب الكلام لتدخل هذه الكلمات في شبكة من العلاقات تجبر الحشد الدلالي على البروز و ذلك من خلال كسر القواعد و تجاوز السنن ، لتأسيس أفاق جديدة مليئة بالرؤى الاحتمالات " [2]، فالمجوزات و

[1] – ينظر : كوين جون :بناء لغة الشعر ، تر: احمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ص 64 ..

[2] – محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر ، سراس للنشر ، تونس ، ط 1985 ، ص 27 .

الانزياحات التي تقوم بها لغة الشعر غرضها خدمة الدلالة ، لان اللغة الشعرية لغة زئبقية تحتم على القارئ تتبعها دون القبض عليها و يدرك سرها لذا فهي تحمل التأويل .

و عدم الملائمة متعددة الوجوه في السياق العربي ، منها :

- عدم الملائمة الدلالية .
- عدم الملائمة الإسنادية .

2-1 – عدم الاملائمة الدلالية :

من مثل إسناد لون إلى شيء لا يناسبه ، أو إسناد صفة المحسوس لغير المحسوس [1]، ومن أمثلتها عند " أحلام مستغانمي " نورد ما يأتي :

" و الربيع ... و السماء البرتقالية ... و التقلبات الجوية ... كلها كانت تحمل حقائبك " [2].

من المعروف أن لون السماء هو الأزرق ، و قولنا : أن السماء برتقالية نوع من الانزياح او عد الملائمة في إسناد اللون البرتقالي للسماء ، فما قصد " أحلام مستغانمي يا ترى من السماء البرتقالية ؟ ، و الجواب أنها ربما تعبر عن وقت غروب الشمس ، حيث يأخذ الجزء المحاذي لها اللون البرتقالي ، فهي هنا لم تتبع التصريح ها هنا في قولها بل لمحت و أوحت ، هذا عن العبارة على حدة ، و لكننا إذا أخذنا العبارة في سياقها العام ، أي في علاقتها بالربيع ثم التقلبات الجوية نلاحظ أنها – ربما – تأخذ بعدا أخر أكثر من الدلالة على الغروب .

[1] – سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية ، المركز القومي للنشر ، الأردن ، ص 47 .

[2] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية ، ط 4 ، الجزائر ، 2004 ، ص 220 .

السياق العام للحديث كان يدور حول فصل الخريف ، و انتظار عودة " أحلام " من سفرها بعد انقضاء العطلة الصيفية :

" ستعودين أخيرا ... كنت انتظر الخريف كما لم انتظره من قبل . كانت الثياب الشتوية المعروضة في الواجهة تعلن عودتك ، اللوازم المدرسية التي تملا رفوف المحلات تعلن عودتك .."[1].

ففصل الخريف هو المسيطر على مدار الكلام ، ولكن الزمن يعود إلى الوراء ليبتدئ بالحديث عن فصل الربيع ، مرورا بالسماء البرتقالية فالتقلبات الجوية السمة المميزة لفصل الخريف ، و محور الزمن يتجه اتجاها تصاعديا من فصل الربيع نحو فصل الخريف ،و لكن ماذا يوجد بين فصل الربيع و الخريف ؟ إنها السماء برتقالية ، و التي تحمل بحق معنى الغروب ،الحد الفاصل بين الليل و النهار ، فالغروب هنا نقطة فصل بين فصل و فصل ، الفصل الأول اختزل في وصف " السماء برتقالية " و الفصل الأخر عبر عنه بـ "التقلبات الجوية " ، ففصل الصيف اختزلته الكاتبة و مرت عليه مرور الكرام و ذلك من خلال الإشارة إليه لحظة انتهائه الأخيرة ، ليعقبه مباشرة فصل التقلبات الجوية ، أي الخريف . وكان " خالد " يتناسى فصل غياب " أحلام " عنه و لا يورد لنا لا الربيع حيث كانت معه ، و الخريف الذي سوف تعود فيه إليه ، فالخريف يحمل في ثناياه دلالة السقوط ، و الانزياح يعني هنا سقوطها ، أي خضوعها له و الارتماء في أحضانه ، و دليلنا في هذا :

" ستعودين لي ... يا معطفي الشتوي ... يا طمأنينة العمر المتعب ... يا أحطاب الليل الثلجية .."[2].

ومن الأمثلة كذلك :

" مر الزمن وأنت ، كمياه غرناطة ، رقراقة الحنين ... تحملين طعما مميزا لا علاقة له بالمياه القادمة من الأنابيب و الحنفيات "[3].

[1] – المصدر السابق ، ص 220..

[2] – أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 220 .

[3] – المصدر السابق ، ص 248 .

ورد الانزياح في صفة رقراق الحنين ، لان الرقراق صفة الانسياب و التدفق الغزير ، لذا يقال " سال الدمع رقراقا ، أي دمع كثير ، فصفة رقراق تخص السوائل و عندما أسندت للحنين عدت العبارة عدم ملائمة دلالية ، فالكاتبة في تعبيرها عن كثرة و تدفق الحنين ، اسند تاليه صفة حسية وهي " رقراق " .

ومن الأمثلة أيضا :

" فيا خرابي الجميل سلاما ، يا وردة البراكين ، و يا ياسمينة تنبت على حرائقي سلاما .

يا ابنة الزلازل و الشروخ الأرضية ، لقد كان خرابك الأجمل سيدتي ، لقد كان خرابك الأفظع "[1].

فهذا المقطع يحقق مجموعة من الانزياحات الدلالية في :

- خرابي الجميل .
- وردة البراكين .
- ياسمينة نبتت على حرائقي .
- ابنة الزلازل و الشروخ الأرضية .
- خرابك الأجمل .
- خرابك الأفظع .
- ففي العبارة الأولى " يا خرابي الجميل سلاما " عدم ملائمة في وصف الخراب بالجمال ، و كذلك وردة البراكين ، و الياسمينة نبتت على الحرائق ، و باعتبار أن هناك معنيين متضادين :

خراب / جمال ، وردة / بركان ، ياسمينة / حرائق .

و سندرجهم في الجدول على النحو الآتي :

الخراب	الجمال
البركان	وردة
الحرائق	ياسمينة

[1] - المصدر السابق ، ص 453 ، 454 .

الزلازل و الشروخ	ابنة

فالكلام يدور في إطار حقليين دلاليين ، الأول الخراب من خلال البركان ، الحرائق و الزلازل و الذي يخلف لنا حقلا دلاليا أخر هو الجمال ، الذي تجسده الوردة ، الياسمينة ، و الابنة (الأنثى) ، و العلاقة التي ربطت بين عناصر الحقلين الدلاليين ، هي عدم الملائمة ، فالوردة مثال الحب و الجمال ، و الرقة لا تنسب إلى البركان معنى الثورة ، و العنف و التدمير ، و الأمر ذاته بالنسبة للياسمينة ، و الابنة اللتين نسبتا إلى الحرائق و الزلازل ، فما دلالة التي تقصد إليها الكاتبة ، من خلال توظيفها لنماذج عد الملائمة هنا ؟ أنها تتحدث عن الجزائر التي استقلت بعد الثورة .

فالبركان عبارة عن ثورة ، انفجار و رفض ، هذا الخراب الذي خلفه البركان معه شيء جيد هو التربة ، التي تعرف أنها أخصب تربة في العالم ، فبعد البركان يكون الخصب ، وتنمو الورود ، و الثورة نيران وحرائق بعد معارك أدت إلى الخراب و تدمير منهزم ، و حرية حياة المنتصر هذا الذي يعبر عن نصره برفع راية بيضاء وسط ركام الحرائق ، فالياسمينة البيضاء مثل راية النصر ، و إذا ابتعدنا قليلا فالياسمينة هي الجزائر البيضاء ، التي استقلت وحققت كيانها على آلام الشعب و تضحياته ، لذا فهي بحق ابنة الزلازل و الشروخ الأرضية ، و لهذا كان خرابها في الآن ذاته أجمل و أفضل و هو نوع من المفارقة ، فخراب الوطن كان أجمل زمن الثورة عندما كان " خالد " يناضل من اجل الحرية ، ولكن هذه الصورة تغيرت لديه ما إن قبلت " أحلام " الزواج بغيره ، لان صورة الوطن الذاكرة لم تتواءم عنده مع الوطن كواقع ، و هنا يتأكد " خالد " بأنه يجب أن يعيش الأمور كواقع لا كذاكرة ، و حجتنا في هذا :

" قتلت وطنا بأكمله داخلي ، تسللت حتى داخل دهاليز ذاكرتي ، نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط ... "[1].

إضافة إلى ذلك :

" كنت فقط كهذا الوطن ... يحمل مع كل شيء ضده "[1].

[1] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص 454 .

2-2- عدم الملائمة الإسنادية :

من مثل الفعل و الفاعل و المفعول ، أو المبتدى و الخبر ، فان اسند الفعل إلى ما لا ينسجم معه قد يكون حقق انزياحا شعريا على مستوى ما هذا يدعي بـ " عدم الملائمة الإسنادية "[2].

و من أمثلتها في الرواية ما يلي :

" و الربيع ... و السماء البرتقالية ... و التقلبات الجوية ... كلها كانت تحمل حقائبك "[3].

ففي هذا المثال تتجلى عدم الملائمة الإسنادية في انه أُلحق الفعل (يحمل) على ما لا حظ له ماديا في هذه الدلالة ، فالشيء المادي هو الذي يحمل ، وحين اسند الفعل إلى (الربيع ، السماء البرتقالية ، التقلبات الجوية) ، أخرجه من دلالته المعجمية و البسه دلالة شعرية .

ومن الأمثلة أيضا :

" تزحف موسيقى تيدوراكيس نحوي ، و تخترقني نغمة ... نغمة ، جرحا ... جرحا "[4].

فالانزياح في : تزحف الموسيقى وتخترق ، الزحف يكون في الأرض ، للزواحف ، و الموسيقي تسمع بالإذن بعد انتشارها على شكل ذبذبات في الهواء ، فهي لا تزحف ، و ربما المقصود من هذا التعبير التركيز على الكيفية التي تصل بها الموسيقى إلى الأذن ، إلا و هي البطء ، إن السامع كان شاردا و لا يعرها أي اهتمام ، و لكنه يتفا جئ ب اختراقها له ، فدلالة الفعل (اخترق) لا تتجاوز البعد المادي ، لأنه لا يقع في باب المعنوي ، وعند سماعنا له نتوقع الكلمة التي تأتي بعده محققة واقعيا لهذا الفعل ، و هو فعل الاختراق مثل " الرصاصة .. غير أن الفعل يسند إلى الموسيقى و هي مسموعة غير متحققة واقعيا على المستوى المادي الذي يؤهلها أن تصيب جسد شخص فتخترقه ، فالكاتبة حين أسندت الفعل للموسيقى ، تعلم أنها تدخل نصا باب من أبواب الانزياح ، لن فعل (اخترق) لا

---

[1] - المصدر السابق ،ص 454 .

[2] – سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية ، ص 47 .

[3] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص 220 .

[4] – أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 220 .

يلائمه فاعل – في الأصل – من مثل (موسيقى) إلا أننا نستدرك في هذا المقام و نشير إلى أن التكرار " نغمة ... نغمة " أعطي للفعل (تخترق) دلالة النفوذ و العبور ، لأن الأمر و إن تكرر و على نفس الوتيرة و النسق تكون له فاعلية ، فالنغمات الموسيقية في تكررها تحقق فعل الاختراق ، وان كان لا يتحقق على المستوى المادي كما سبق واشرنا .

و من أمثلة الانزياح أيضا :

" يا امرأة كساها حنيني جنونا "[1].

دلالة الفعل (كسا) تقع على الشيء المادي لا الشيء المعنوي من مثل (الحنين) و هو الفاعل ، فكسوتنا لشخص تكون – مثلا – ملابسا لا جنونا ، فالجملة بتحقيقها لهذه الانزياحات ، دخلت في إطار الشعرية .

إضافة إلى :

" و عيناك كانتا تجرداني من سلاحي ، حتى عندما تمطران حزنا " [2].

تجريد الإنسان من سلاحه يقوم به شخص اكبر من قوة لذا ففي الجملة نسبة الفعل (جرد) للعين ، و هو لدليل قاطع على قوة تأثر نظرات العينيين التي تمتد فعاليتها حتى عندما تمطران حزنا ، و هذا انزياح أيضا لان فعل الإمطار تقوم به السماء ، فنقول : السماء تمطر ، و المطر المسند إلى للعينين ليس الدموع ، بل الحزن و الحزن إحساس فكيف يسيل من العين على شكل مطر ؟

فقد عبرن " أحلام مستغانمي "تعبيرا شعريا عن اثر النظرة و عي سلاح المرأة الفعال ضد الرجل ، هذا الأثر الذي تبقى مفعوليته حتى في حال ضعف المرأة و بكائها ، فهي قرية في حال قوتها و ضعفها معا .

ومن نماذجه أيضا :

[1] - المصدر السابق ، ص 17 .

[2] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 138 .

" يا شجرة توت تلبس الحداد ورائيا كل موسم "[1].

نسب في هذه الجملة الفعل (تلبس) للشجرة و هي شيء جامد، فاللباس لا يختص بالشجرة لكونها شيء جامد ، بل هو من صفات البشر ، و لكن ماذا تلبس هذه الشجرة ؟ أنها تلبس الحداد .. و هو يدل على الحزن ، أي وجود جنائزي و بالتالي الموت ، فهذه انزياح أو خروج عن التركيب العادي المألوف قصدت إليه الكاتبة بغية إضفاء خاصية الشعرية على لغتها الروائية ، إذ المقصود في هذا التركيب امرأة تلتحف السواد و لوجود العلاقة بين الحداد و شجر التوت في اللون الأسود ، فعند إثمار الشجرة توتا اسودا تشبه تلك المرأة التي تلبس الأسود و ما هي إلا إمرة قسنطينة في ارتدائها الزي الشعبي المسمى بـ"الملاية ".

و هذا نموذج أخر من عدم الملائمة الإسنادية :

" مر الزمان ، و صوتك مازال يأتي كصدى نوافير المياه وقت السحر ، في ذاكرة القصور العربية المهجورة ، عندما يفاجئ المساء غرناطة ، و تفاجئ غرناطة نفسها عاشقة لملك عربي غادرها لتوه ..."[2].

في هذا المقطع حققت " أحلام مستغانمي " نوعا كمن عدم الملائمة ، في إسنادها الفعل (يفاجئ) للمساء ، في : " عندما يفاجئ المسا غرناطة " ، و كذا في إسناد الفعل نفسه لغرناطة في : " وتفاجأ غرناطة نفسها " ، و كأن غرناطة هذه تحس بزمن المساء و تتفا جئ بأنها عاشقة ، فالمساء صور على انه بشر ، يفاجئ غرناطة الأنثى ، و هي أيضا صورت على أنها إنسان تحب و تعشق ، فاستعمال الكتابة لهذه التراكيب و الإنزياحات لأكبر دليل على شعرية لغة الرواية .. لكونها لا تعتمد المباشرة في الأسلوب و الوضوح في الفكرة ، بل هي تجمع بين المتنافرات قصد خلق بؤر تظل قيد البحث ، أي أن الدلالة تكون غائبة ليست في متناول القارئ ، إلا إذا حاول التعمق في اللغة قصد فهم أبعادها الدلالية .

2 – 3 _ الانزياح (التقديم و التاخير) :

[1] - المصدر السابق ،ص 17 .

[2] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 248 .

يخضع تأليف الكلام ونظمه إلى قواعد معينة يرتب بمقتضاها كل جزء في مكانه و تقديم الكلام و تأخيره يكون لغرض بلاغي مقصود ، أو داع من دواعيها ، ولهذا تشيع هذه الخاصية في الإبداع الأدبي و الشعر منه بخاصة ، فالانزياح التركيبي إذن من الملامح الأسلوبية التي تصب في باب الشعرية ، لان الشعر يعتبر " مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية "[1].

و قد تعرض نقادنا العرب القدامى إلى هذا الموضوع ، فهذا " عبد القاهر الجرجاني " يتحدث عنه في باب التقديم و التأخير ، ويحدد أثره في الشعر من خلال الفصل الذي عقده في كتابه " دلائل الإعجاز " ، قائلا في ذلك : " و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، و يلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك ، إن قدم فيه شيء و حول اللفظ من مكان إلى مكان "[2]، فالتقديم و التأخير بين عناصر القول ، هو السبب المباشر في استحساننا للشعر من جانب سماعنا له ، و طربنا به ، إلى جانب المتعة النفسية ، فـ" التقديم و التأخير صورة من صور الاستعمال الذي يستتبع تغييره تغييرا دلاليا "[3].

هذه الخاصية أي الانزياح التركيبي حققتها " أحلام مستغانمي " في لروايتها " ذاكرة الجسد " لذا نستوقف بالدراسة عند عدد من النماذج :

" مرتبكا جلس الوطن و قال بخجل :

عندك كاس ماء .. يعيّشك ؟

و تفجرت قسنطينة ينابيع داخلي .

ارتوي من ذاكرتي سيدتي ... فكل هذا الحنين لك ... و دعي لي مكانا

مقابلا لك ...

[1] –جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص 215 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 117 .

[3] –جون كوين : اللغة العليا ، تر :احمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 1995 ، ص 107 .

أحتسيك كما تحتسي على مهل ، قهوة قسنطينة "[1].

ففي هذا المقطع لدينا انزياحان تركيبيان :

- مرتبكا جلس الوطن و قال بخجل .
- أحتسيك كما تحتسي على مهل ، قهوة قسنطينة .

جاءت الحال (مرتبكا)في الجملة الأولي متقدما على عاملها (الوطن)، و السياق على المستوى المعياري يقدم العامل على المعمول ، أي أن الجملة تكون :

- جلس الوطن مرتبكا و قال .

فهنا قدمت الحال لأنها مدار الاهتمام ، فمن حيث الأهمية جلوس الوطن أمر عادي ، لكن الكيفية هي المهمة لهذا قدت الحال (مرتبكا) ، و كأن " خال " يتعجب ن الكيفية التي جلس بها الوطن أي الرمز ، فالرموز لا تجلس مرتبكة ، أي منفعلة بل تكون فاعلة ، فهي التي تبعث الارتباك في الأخر و لا ترتبك ، إما بالنسبة الثانية ، قدمت فيها الحال (على مهل) على عاملها (قهوة قسنطينة) ، و الأصل أن تكون الجملة :

- أحتسيك كما تحتسي قهوة قسنطينة ، على مهل .

فتقديم الحال كان له اثر تبان التشبيه ، فحالة الاحتساء على مهل ، لان نكهة القهوة و مذاقها لا يشعر بهما إلا إذا ارتشفت على مهل ، و لكن لماذا شبه احتساءه لهذه السيدة باحتساء القهوة دون مشروب أخر ؟ و الجواب ربما مرده لتأثير القهوة و مفعولها على الإنسان ، فاحتساء " خالد " لـ" أحلام " فيه تنبيه و تركيز مثل مفعول القهوة ، خاصة عندما تكون رشفة رشفة ، و ليس المقصود هنا شرب " أحلام " ، فهذا لا يجوز لأنها مصنفة ضمن البشر بينا الشرب يكون للسوائل ، إنما المقصود ربما التمتع بالنظر إليها و التلذذ بها كما يتمتع شارب القهوة بمذاقها ، حين ارتشافه لها ، و لهذا قدمت الحال على عاملها .

[1] – أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص 101 ، 102 .

" شهية شفتاك، كانتا كحبات توت نضجت على مهل

عبق جسدك ، كان كشجرة يا سمين تفتحت على عجل "[1].

في الجملتين تقديم للخبر على المبتدأ (شهية) و (عبق) إذا أخذناهما على حدة .

- شفتان شهيتان .
- جسدك عبق .

أما الجملتين في حالتهما الأولى فهناك لاسم و خبر كان عليها ، أي (شفتاك) الاسم و (شهية) الخبر في الجملة الأولى ، و (جسدك) الاسم و (عبق) الخبر في الثانية . و الأصل :

- كانت شفتاك شهيتين ، كحبات توت نضجت على مهل .
- كان جسدك عبق ، كشجرة يا سمين تفتحت على عجل .

فالتقديم و التأخير أعطي الجملتين الواردتين في الرواية نوعا من الموسيقى ، خلقه التوازي القائم بينهما ، إضافة إلى إعطائه بعدا شعريا للتشبيه أحسن من الترتيب الأصلي ، فالعلاقة التي تربط بين الشفاه وحبات التوت تكمن في اللون الأحمر ، الذي يبعث في النفس قوة و تأثير و إثارة ، فالشفاه من خلال لونهما الأحمر ، كانت بمثابة مثير باعث للذة ، لذا قدمت (شهية) ، و في الجملة الثانية فالعلاقة بين الياسمين و الجسد تكمن في الرائحة ،لذا قدمت (عبق) ، ففي هذين التشبيهين قدما وجه الشبه .

ومن أمثلة الانزياح التركيبي أيضا :

" و عيناك كانتا تجردانني من سلاحي حتى عندما تمطران حزنا "[2].

تقدم في هذا المثال اسم كان (عيناك) عليها ، و الأصل :

- كانت عيناك تجردانني سلاحي حتى عندما تمطران حزنا .

[1] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص 195 .

[2] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 138 .

و التقديم هنا كان لأهمية العينين في القضاء على قوة الرجل ، و مما يؤكد هذا الزعم الذي ذهبنا إليه مجرى الحديث في :

" كان حضورك يوقظ رجولتي ، كان عطرك يستفزني و يستدرجني إلى درجة الجنون ، و عيناك كانتا تجرداني من سلاحي حتى عندما تمطران حزنا ".

فالجمل الثلاث الأولى اتبعت الترتيب العادي : كان + اسمها + خبرها ، بينما في الجملة الثالثة تغير الترتيب و تقدم اسم كان عليها ، فالسياق كان يجري وفق تدرج من الدرجة الدنيا إلى الدرجة العليا ، فحضورها أيقظ رجولته ، ثم عطرها استفزه و استدرجه إلى الجنون أي إلى أن أتته الضربة القاضية من قبل العينيين لتجرداه من كل أسلحته ، أي أنهما جعلتاه يستسلم حتى وان كانتا في حالة ضعف (تمطران حزنا) أي في حالة البكاء فللعينيين و النظر مفعول السحر على الأخر .

ومن نماذج التقديم والتأخير أيضا :

" ها أنت ذي ، يشتهيك كل رجل في سره كالعادة ... تحسدك كل

النساء حولك كالعادة ..

و ها أنا ذا – كالعادة – أواصل ذهولي أمامك "[1].

كلمة (كالعادة) الجار و المجرور في الجملتين الأوليين جاءت في الأخر ، أما في الجملة الثالثة ، فدخلت كجملة اعتراضية وسط الكلام ، فلماذا تقدمت ؟ تقدمها جاء ليفسر حالة الذهول و يدل على أنها أصبحت مستديمة ، فالرجال و النساء قد يكفون عن الحسد و الاشتهاء ، على عكسه على عكسه هو الذي أصبح ذهوله أمامها عادة لصيقة به لا يستطيع الإقلاع عنها .

2 – 4 – التشبيه :

[1] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص 422 .

استعانت " أحلام مستغانمي " بعنصر التشبيه لشحن لغة روايتها طاقة شعرية ، و أن كان التشبيه قد ورد عندها بصفته المباشرة ، إلا أن إسهامه لا ينكر في السمو بلغة الرواية إلى مصاف الشعر ، ومن أمثلته في الرواية :

" قفي ...

قسنطينة الأثواب مهلا ، ما هكذا تمر القصائد على عجل

ثوبك المطرز بخيوط الذهب ، و المرشوش بالصكوك الذهبية ، معلقة

شعر كتبتها قسنطينة جيلا بعد أخر على القطيفة العنابي .

و حزام الذهب الذي يشد خصرك لتتدفقي أنوثة وإغراء ، هو مطلع دهشتي

هو الصدر و العجز في كل ما قد قيل من شعر عربي "[1].

من خلال هذا المثال ربطت الروائية بين المذهبات أو المعلقات التي كتبت في الجاهلية ، و بين الثوب القسنطيني أو بالأحرى (غندورة لفرقاني) ، فأحلام و هي تلبس (الغندورة) القسنطينية شبهت بقصيدة منن قصائد المعلقات ، فثوبها المطرز بالخيوط الذهبية مثيل المعلقة التي تكتب بماء الذهب و تعلق على ستائر الكعبة ، و الحزام الذي يشد خصرها هو الصدر و العجز في الشعر العربي ، كونه يفصل جسم المرأة و يقسمه إلى جزأين جزء علوي و جزء سفلي ، فاحدهما هو الصدر و الأخر هو العجز الذي هو أسفل الغندورة المطرز بالذهب ، لان الغندورة القسنطينية حتى وان كانت مطرزة كلها ، إلا أن التركيز يكون على الصدر و العجز أي الجزء الملفوف حول الإقدام ، فالكاتبة أجادت في وصف " أحلام " و الربط بينه وبين معلقات الشعر التي كانت تمثل أجود الشعر و أروعه ، و تشبيه المرأة بالقصيدة لم نألفه عند الشعراء .

و من أمثلة التشبيه في الرواية ، تشبيه عناقيد العنب المتدلية وسط الدار بالثريا ، و شجرة الياسمين في ارتمائها و إطلالتها على الخارج بامرأة فضولية تتفرج على ما يحدث خارجا .

[1] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص 429 ، 430 .

و ذلك في :

" أحببت ذلك البيت ... بدوالي العنب التي تتسلق جدران حديقته

الصغيرة ، و تمتد لتتدلى عناقيد سوداء على وسط الدار ، شجرة الياسمين

التي ترتمي و تطل من السور الخارجي ، كامرأة فضولية ضاقت ذرعا بجدران بيتها ،

و راحت تتفرج في الخارج لتغري المارة

بقطف زهرها ... أو جمع ما تبعثر من الياسمين أرضا ..."[1].

فرغم أن المنظر عادي إلا أن الكاتبة بعثت فيه الحياة فغدا منظرا يشع بالحركية و الجمال ، فدوالي العنب في امتدادها وتدليها ، ثريات زانت وسط الدار و زادته رونقا و ضياء ، و الياسمينة في الخارج امرأة جميلة و فضولية ، إطلالتها أغرت المارة بالنظر إليها و بقطف ثمارها .

و أيضا :

" مر الزمان و أنت ، مازلت كمياه غرناطة ، رقراقة الحنين ... تحملين

طعما مميزا لا علاقة له بالمياه القادمة من الأنابيب و الحنفيات .

مر الزمن ، و صوتك مزال يأتي كصدى نوافير المياه وقت السحر ، في

ذاكرة القصور العربية المهجورة ، عندما يفاجئ المساء غرناطة ، و تفاجئ غرناطة

نفسها عاشقة لملك عربي غادرها للتو ...

كان اسمه عبد الله و كان أخر عاشق عربي قبلها "[2].

[1] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص 130.

[2] - المصدر السابق ، ص 248 .

ففي هذا المقطع تعبير شعري عن موقف شاعري ، فأحلام المدينة أي قسنطينة بقيت أصيلة متشبثة بالجذور العربية ، و مثلها مثل غرناطة التي بقيت مياهها مميزة الطعم ، أصيلة المنبع و لم تختلط بمياه الحنفيات ، و لهذا كان حنينها رقراقا ، أي حنينها الكثير لا صلها العربي ، قسنطينة التي منذ مغادرة " خالد " لها ما زال صوتها حاضرا في ذهنه شبيها بصدى نوافير المياه الذي حفظته ذاكرة القصور العربية المهجورة وقت السحر ، فهذا المشهد بطبيعته شاعري يحيلنا إلى الحضارة العربية و تاريخها ، و مما زاد في شعريته و جعله يحضر في ذهن القارئ طريقة التعبير عنه من قبل الكاتبة ، فهي هنا تؤكد على الأصل العربي لقسنطينة .

بالإضافة إلى المثال الآتي :

" نزحف موسيقى تيودوراكيس نحوي ، و تخترقني نغمة ... نغمة

جرحا ... جرحا

بطيئة ...ثم سريعة كنوبة بكاء

خجولة ... ثم جريئة كلحظة رجاء

حزينة ... ثم نشوى كتقلبات شاعر أمام الكأس

مترددة ... ثم واثقة كأقدام عسكر

فاستسلم لها "[1].

و القارئ لهذا المثال تنتابه حركة تبتدئ ضعيفة ثم تقوى ، و تعود إلى الضعف فالقوة ، و هكذا تكون الموسيقى فهي بطيئة ، خجولة ، حزينة و مترددة ، ثم تتقلب عكسا إلى سريعة ، و جريئة ، نشوى و واثقة ، و التشبيه في هذا المقطع واضح ومباشر لا يحتاج إلى شرح و تأويل ، فالمشبه واحد وهو الموسيقى التي شبهت على التوالي بـ: نوبة بكاء ، لحظة رجاء ، تقلبات شاعر أمام الكأس ، و أقدام

[1] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص 469 ، 470 .

العسكر ، في البطء و السرعة ، الخجل و الجرأة ، الحزن والنشوة ، و التردد و الثقة ، و ذلك كله باستعمال أداة التشبيه (الكاف) .

2- 5 – الاستعارة :

و لم تقف " أحلام مستغانمي " عند الصورة والتشبيه بدلالته المباشرة حين الانفلات بلغة روايتها من قفص النثر بل جنحت دائما إلى الطبيعة النثرية للغة ، و ارتكاب الكثير من الانحرافات ، مستعملة بذلك الاستعارة للارتقاء بلغة روايتها إلى ذرى تعبيرية شعرية ، و نؤكد على ذلك من خلال النماذج الآتية :

" و جلس الياسمين مقابلا لي

يا ياسمينة تفتحت على عجل ... عطر أقل حبيبتي ... عطر أقل .

لما أكن اعرف أن للذاكرة عطر أيضا ... هو عطر الوطن "[1].

ففي هذا المقطع نلمس عدم ملائمة إسنادية في نسبة الفعل (جلس) للياسمين ، لأن الياسمين لا يجلس ، فالاستعارة (جلس الياسمين) استعارة تصريحيه ، صرحت فيها بالمشبه به (الياسمين) و المقصود جلست امرأة كالياسمين كونها ترتدي الأبيض ، فالياسمينة التي جلست مقابل " خالد " هي " أحلام " ، مدينة الذاكرة و التي تأخذ في نهاية المطاف صورة الوطن " لم أكن اعرف أن للذاكرة عطر أيضا ... هو عطر الوطن " فـ" أحلام " في الرواية تأخذ المعادلة التالية :

أحلام = قسنطينة (الذاكرة) = الجزائر (الوطن) ، و مما يؤكد زعمنا السابق :

" مرتبكا جلس الوطن و قال بخجل ..

- عندك كاس ماء يعيشّك ؟

و تفجرت قسنطينة ينابيع داخلي .

[1] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ،ص 101 .

ارتوى من ذاكرتي سيدتي ... فكل هذا الحنين لك ... و دعي لي مكانا هنا مقابلا لك أحتسيك كما تحتسي على مهل ، قهوة قسنطينة "[1].

لأن الجالس واحد و هو " أحلام "، و الاستعارة تصريحيه في " جلس الوطن و قال بخجل "، و في المقطع ذات استعارة مكنية في " تفجرت قسنطينة ينابيع داخلي " فالمجاز في قسنطينة حيث شبهت بالقنبلة أو الينبوع على تخيل أن قسنطينة صورة ينبوع ثم حذف الماء و رمز له بشيء من لوازمه و هو التدفق أو الانفجار فبمجرد سؤال " أحلام " عن الماء تفجرت قسنطينة ينابيع لترتوي منها حنينا متدفقا لا ماء .

و من أمثلة الاستعارة في الرواية :

" قتلت وطنا بأكمله داخلي ، تسللت حتى دهاليز ذاكرتي ، نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط ... "[2].

لدينا استعارة مكنية في قول الروائية "قتلت وطنا " ، فالوطن شبه بالإنسان إذ القتل يقع على الشيء المادي لا الوطن ، فالمقصود قتل صورة الوطن وذكراه داخل " خالد " لأن " أحلام " رمز للوطن ، و قبولها الزواج من رجل خائن لوطنه وانتهازي ، في حد ذاته جريمة و قتل ، فهي ساهمت في بيع الوطن و هي هاهنا و بهذا قد قتلته ، أي أن " أحلام " الأنثى قد قتلت أحلام الرمز داخل " خالد ".

و الخلاصة التي يمكن الوصول إليها ، أن لغة الرواية التي بين أيدينا لغة تكثيفية ، لان الكاتبة شحنت لغتها و حملتها أقصى ما يمكن حمله ، فالنثر يميل إلى الوضوح و البساطة ، و التعبير عن المعنى بالجمل الطويلة ، على حين أن الشعر يتسم بالتركيز و التكثيف و اختزال التفاصيل التفسيرية " فالاقتصاد من أهم خصائص اللغة الشعرية و منبع شعريتها "[3].

و ما استعمال الروائية للوسائل البلاغية المختلفة من مجاز و استعارة و تشبيه الا دليل على ذلك .

[1] - المصدر السابق ، ص 101 ، 102 .

[2] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 454.

[3] – صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1995، ص 218 .

1 – 6 – تأثرها بلغة : نزار قباني " :

القارئ لرواية "ذاكرة الجسد "يلحظ أنها تمتد لتشمل فضاء واسعا من النصوص المتشابكة ، إذ لا إبداع من العدم و المبدع في إبداعاته يستند إلى مخزون الذاكرة ، لذا تأتي أعماله متلونة بما قرأ ، و الحال ذاتها بالنسبة لـ" أحلام مستغانمي " التي تأثرت بمجموعة من الأدباء منهم على الخصوص " مالك حداد " في روايته " رصيف الأزهار لم يعد مجيب " و رواية " سأهبك غزالة " و الشاعر " نزار قباني " في لغته الشعرية ، و هذا الأخير هو ما سنخصه بالدراسة في هذا الجزء.

فحوار الرواية مع الشعر يتجلى من خلال مقاطعها التي تجسد روح الشعر الذي يعترف به " نزار " في رسالته التي بعث بها إلى روائيتنا و اعترف لها بدوخته أمام هذا العمل الروائي ، و السبب في ذلك:

" النص الذي قرأته

يشبهني إلى درجة التطابق ،

فهو مجنون ، و متوتر ، و اقتحامي ، و متوحش ، و إنساني ،

و شهواني ...

و خارج على القانون مثلي "[1].هذا التطابق سنحاول دعمه بأمثلة مستقاة ، من الرواية و أخرى من أعمال " نزار قباني " كمثال أول ، شبهت " أحلام " عند مرورها في موكب العرس بالقصيدة ، و الأمر شبيه بوصف " نزار " لفتلة داخلة عليه بالقصيدة :

" قفي ...

قسنطينة الأثواب مهلا ، ما هكذا تمر القصائد على عجل "[2].

و عند " نزار قباني " :

[1] - رسالة " نزار قباني " لـ " أحلام مستغانمي " نشرت على ظهر رواية " ذاكرة الجسد " ، دار الآداب ، بيروت ، ط 13، 1999 ، ينظر غلاف الرواية ، طبعة دار الآداب ،بيروت .

[2] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 429 .

" نهار دخلت علي

في صبيحة يوم من أيام آذار كقصيدة جميلة ... تمسي على قدميها "[1].

و من الأمثلة التي تعكس تأثرها به أيضا :

" كلما تقدم الليل ، تقدم الحزن بي ، و تقدم بهم الطرب ، و انطل مطر الأوراق النقدية عند أقدام النساء الذوات المستسلمات لنشوة الرقص على وقع أشهر أغنية شعبية ...

" إذا طاح الليل وين نباتوا فوق فراش حرير مخداتو ..."

أمان .. أمان

إيه آ لفرقاني غني ...

لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السكن ، كما قد يبدو من الوهلة الأولى .

إنها فقط تمجيد لليالي الحمراء و الأسر الحريرية التي ليست في متناول الجميع .

" ع اللّي ماتوا ... يا عين ما تبكيش ع اللّي ماتوا ... ".

أمان .. أمان

لم ابكي ... ليست هذه ليلة لسي الطاهر ... و لا لزياد .

ليست للشهداء و لا للعشاق ، إنها ليلة الصفقات التي يحتفل بها علنا بالموسيقى و الزغاريد

" خارجة من الحمام بالريحية يا لند راش للغير و إلا لي ...

أمان .. أمان "[2].

[1] – نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط 4 ، 1982 ، ص 349 .

[2] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 428 ، 429 .

ففي هذا المقطع يمكن القول أن " أحلام مستغانمي " في تكرارها للفاصل الموسيقي " أمان .. أمان " متأثرة بـ " نزار قباني " في قصيدته (هل تجيئين معي إلى البحر) ، حيث نجده يكرر المقطع الآتي :

" فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن " ومثال ذلك ما يلي :

" ألا يمكنني أن احبك خارج المخطوطات العربية ؟

و خارج الفرمانات العربية ..

و خارج أنظمة المرور العربية ..

و خارج الأوزان العربية ..

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ..

ألا يمكنني أن اجلس معك في الكافتيريا ؟

دون أن يجلس معنا امرؤ القيس ؟

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ..

ألا يمكنني أن ادعوك للرقص ؟

دون أن يرقص معنا البحتري ..

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن "[1].

و من الأمثلة التعبير عن شرب القهوة للشخص ، ف"أحلام مستغانمي " تقول :

" أحتسيك كما تحتسي على مهل قهوة قسنطينة "[2].

و نجد المقابل له عند " نزار قباني " :

[1] – نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 870، 871 .

[2] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 102 .

" و كان أمامي فنجان قهوة

فشربني قبل أن اشربه "[1].

و أيضا :

" و أخيرا ... جئت يا موتي الجميل .."[2].

يقابله عند " أحلام " :

" فيا خرابي الجميل ، سلاما "[3].

و نضيف إلى الأمثلة السابقة قول " نزار " عن الاسم :

" اشعر بحاجة إلى نطق اسمك هذا اليوم ...

اشعر بحاجة إلى أن أتعلق بحروفه كما يتعلق طفل بقطعة حلوى .. "[4].

و يقابله عند " أحلام " :

" كانت تلك أول مرة سمعت فيها اسمك ... سمعته و أنا في لحظة نزيف بين الموت و الحياة ، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه ، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة ...

كمل يتعلق رسول بوصية يخاف أن تضيع منه ...

كما يتعلق غريق بحبال الحلم "[5].

[1] - نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 349 .

[2] – نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 226 .

[3] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 453 .

[4] - نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 566 .

[5] - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص 42.

فرواية " ذاكرة الجسد " تتكلم شعرا نزا ريا ، و هي بحق تحمل لغة شعرية ، لأنه – ربما – و لسبب بسيط أن كاتبتها بدايتها شعرية ، و لذا فهي لم تستطع التخلص من هذا الزخم و النفس الشعري حين كتابتها لأول عمل روائي لها ، و بذلك أنتجت لنا عملا روائيا بصبغة شعرية رائعة .

و في الأخير لا يسعنا إلا أن نعزز عرضنا بالحجة القاطعة على أن لغة " ذاكرة الجسد " شعرية ، و المتمثلة في صورة طبق الأصل عن الرسالة التي بعثها " نزار قباني " للروائية " أحلام مستغانمي " ، مضمنا إياها رأيه في الرواية ، و مؤكدا على أن لغتها الشعرية لا تعدو إلا أن تكون لغته .

خاتمة :

من خلال هذا الجزء و ما تطرقنا إليه تم التوصل إلى أن الشعرية مصطلح غامض للوهلة الأولى كونه قليل الاستعمال إن لم نقل نادرا ، أو ربما لتعدد مفاهيمه و الجدل الذي يشوبه ، شأنه شأن الإشكال الذي التمستاه ونحن نمر على مفهوم الأدب النسوي ، فكما ذكرنا سابقا في تعريف الشعرية بأنها خروج عن المألوف و المتعارف عليه في كل شيء و تجلى ذلك فعلا في بنية الخطاب الروائي لروايتنا السابقة ، ففي خروج " أحلام مستغانمي " يتمثل للمتلقي تصور دلالات غير متوقعة تتجسد في مغالطات لغوية و دلالية تحت غطاء تعبيري تندرج ضمنه (المجازات ، و الاستعارات ، و التشبيه بكل أنواعه ...

لقد طغت شعرية اللغة كأبرز ما يلاحظ في رواية " ذاكرة الجسد " بشكل كبير ، و يتضح ذلك جليا من خلال الوهلة الأولى ، أي في عنوانها ، فالعنوان كان بمثابة مرآة عاكسة و صورة حقيقية ناطقة عن طبيعة المجتمع الجزائري ، لقد بنت " أحلام مستغانمي " نصها عموما على ركام الأمس و مواجع الثورة إبان فترة الاستعمار الفرنسي و ما بعده بقليل ، نصها كان فعلا ذاكرة كما أطلقت عليه هي نفسها ، وتجسد ذلك في ذاكرة " خالد " التي حملت ذاكرة الوطن الذي عشقه ومن ثم ضحى في سبيله، و ذاكرة الأفراد الذين أحبهم و المجتمع الذي عاش في وسطه يتنفس هواه ، أما الجسد الحامل للذاكرة فهو جسد " خالد " و جسد " أحلام " و جسد كل شخوص الرواية ، و اخذ الجسد بعدا أخر في الرواية فتجلى في الوطن فالثورة ذاكرة هذا الجسد الأرض الحبيبة و هي الجزائر ، لقد كان الجسد عنصرا مؤثرا في حياة خالد و من ثم في أحداث الرواية ككل .

تمهيد :

وجدنا أن الكاتبة " أحلام مستغانمي " في روايتها " ذاكرة الجسد " قد مارست بعض التحرر غير معهود ، حيث اتخذت من " أحلام " رمزا لمدينة قسنطينة ، و من قسنطينة نموذجا لتصوير الواقع الاجتماعي و السياسي في البلاد معالجة بذلك قضايا حساسة و خطيرة اخترقت فيها الثالوث المحرم : (الجنس ، السياسة ، الدين) بجرأة نادرة لا مثيل لها في الكتابة الأنثوية فقط ، بل في الكتابات الجزائرية بصفة عامة .

أما الروائية " زهور ونيسي " و من خلال روايتها " لونجة و الغول " فقد طرقت مشروع نبيل للكتابة عن الوطن و الثورة و المقاومة و الحق و الأمنيات العظيمة ، فعادت إلى الذاكرة لعرض هذا العمل الفني و الوطني الذي يعتبر تحية حب للشهداء وروح شفافة نبيلة .

زهور ونيسي كتبت هذه الرواية في التسعينيات وتحديدا في سنة 1993 م زمن الأزمات على كل الأصعدة (سياسيا ، اجتماعيا ، اقتصاديا) و حملت مواضيع جمة تستحق التدوين إلا أن الأديبة رجعت إلى التاريخ و ابتعدت عن واقعها المرير ، ربما نفسر هروبها هذا تفاعلا مع الأحداث وما شهدته الجزائر خلال فترة التسعينات ، و الذي كان من أصعب الفترات التي مرت على الجزائر من آلام و عذاب ومأساة ، فقد ضبطت زهور نفسها ولم تحاول حل المشكلة عن طريق العاطفة ، بل وجدت طريقا آخر و هو الهروب من الواقع و البحث في التاريخ عن الحلول وكان لها ذلك فعلا .

و هذه تجربة هامة استهدفت الشعب الجزائري و الشباب لتذكيرهم بقيمة الوطن و ما قدمه الأجداد فداءا لهذا الوطن الغالي ، و بهذا تكون قد أضاءت أمام شبابنا الطريق يستطيع أن تمشي فيه أجيالنا بهدى العقل للوصول إلى بر الأمان و معرفة قيمة الأمانة المسلمة لهم من طرف الشهداء و المجاهدين .

فبعد أن مررنا بمواطن الشعرية كميزة ألقت بظلالها عند " أحلام مستغانمي " ، فنحن ومن خلال هذا الفصل سوف نتطرق إلى أهم و ابرز خصائص الكتابة عند زهور ونيسي في روايتها " لونجة و الغول " و التي تجلت في النزعة الواقعية و استحضار التاريخ و مكونات التراث الشعبي ... و سنحيط بكل ذلك وغيره فيما سيأتي بإذن الله .

دلالة عنوان " لونجة و الغول "

تعريف العنوان :

لغة :

لقد وردت تعار يف عدة لكلمة " عنوان " في مختلف المعاجم العربية ، وبناءا على ذلك يقول : " العنوان ، والعنوان سمة الكتاب و عنون عنونة و عنوانا و عنى كلاهما وسمه بالعنوان .. " و العنيان سمة الكتاب سمة و قد عناه و أعناه و عنونت الكتاب و عنونه ".[1]

فللعنوان أهمية كبيرة ، فمن خلاله يتسنى للقارئ المتلقي تكوين فكرة أولية عن النص ، فهم يعد بمثابة البوابة الأولى التي تدخل القارئ عالم النص إذ " أن أول عتبة يطأها الباحث السيميولوجي واستنطاق العنوان و استقراؤه بصريا و ألسنيا ".[2]

و بهذا الشكل يعتبر العنوان عتبة مهمة يجب على الدارسين الوقوف عليها للغور و الولوج إلى مكونات النص وسر أغواره .

هذا " وقد أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقاربة النص الأدبي ، و مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها و تأويلها ، و هو مفتاح تقني يحس به السمي ولوجي نبض النص و تجاعيده و ترسباته البنيوية و تضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي و الرمزي فالعنوان أول ما يقرا وأخر ما يكتب عادة من طرف المؤلف أول صاحب النص ، فحتى يعرف عمله الأدبي و يذيع صيته عليه أن يحسن اختيار عنوان عمله الأدبي ، فهو لا يختاره عبثا فحسب ، بل هناك خلفيات و مرجعيات وجب الاستناد عليها في اختيار العنوان .

[1] –ا بن منظور : لسان العرب ، ص 106 .

[2] – جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 25 ، العدد 03 ، ص 97 .

فهود قد لا يتعدى الكلمة الواحدة لكنه قد يعبر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن مضمون ذلك العمل الأدبي . و هو يعد بمثابة الوسام الذي يحمل ذلك العمل ، و يؤدي دور المحفز عنصر الجذب لدى القارئ حتى يزيده شغفا و شوقا و رغبة إلى الاطلاع على تلك العمل الأدبي ، فهو أكثر شيء يرسخ في ذهن القارئ ،كما انه أول ما يجادل فيه الناقد ، لذلك نجد الأديب يعمل دائما على أن يهب لنصه عنوانا ذو قيمة دلالية .

فبمجرد أن يضع الأديب العنوان ، يمتلك هذا الخير سلطة غريبة يمارسها على النص و القارئ معا ، فبامتلاكه لمساحة الصفحة الأولي يؤدي دور الموجه الرئيسي للنص ، و المدد لنوع القراءة المناسبة له بحثا عن قصدته و نوايا المبدع .[1]

و على سبيل المثال القارئ و هو يقرا العنوان لأول مرة فهو قد ينتج دلالة ما عن ذلك العمل الأدبي ، و هي تختلف بدرجات متفاوتة عن تلك الدلالة التي يخلص إليها عند فراغه من القراءة إنها شعرية العنوان وجماليته .

هذا وتنقسم العناوين انقسامات عديدة : فمنها ما يدل على اسم أعلام أو شخصيات أو حتى اسم مكان و ما لغير ذلك ، و الرواية التي نحن الآن بصدد دراستها للكاتبة و الأديبة زهور ونيسي ، و التي تندرج تحت ما يعرف بعناوين تدل على " أسماء أعلام أو حيوانات " و الصادرة سنة 1993 م تحت عنوان " لونجة والغول " و أول ما يتبادر للذهن للبرهة الأولى عند قراءة العنوان أن أحداثها تسيطر عليها أجواء الحكاية الشعبية ، و التي مفادها أن امرأة جميلة اختطفها الغول ، واسكنها برجه العالي ، وأنجبت منه طفلة تشبهها و لا تشبهه في شيء و سنتطرق إلى هذه الحكاية بالتفصيل فيما بعد.

و لكن في حقيقة الأمر سرعان ما تتبدد هذه التوقعات لان القارئ لا يلتقي مع كل ما سبق ذكره ، و على حد تعبير " بوعلام العوفي " الذي يقول : " أن هذا النوع من المراوغة الفنية في اختيار العناوين ."[2]

و اختيار الكاتبة زهور ونيسي لهذا العنوان ، لم تسق إليه مجرد الصدفة و الغالب على الظن أن حوافز كثيرة دفعتها إليه .

---

1 – نقلا عن : ذاكرة الزمان المتأزم بين الوقع و التخيل في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي شعبة الأدب الحديث ، إعداد الباحثة هند سعدوني ، تحت إشراف الدكتور : يحي الشيخ صالح السنة الجامعية (2003 م – 2004) .

[2] – عز الدين جلا وجي : زهور ونيسي : دراسات نقدية في أدبها ، بقلم بوعلام العوفي ، صدر بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، ص 33.

و في دراسة لعمر بن قينة عن الرواية طرق باب التساؤل عن نوعية العلاقة بين عنوان الرواية ومضمونها ، فكلمة "ا لغول " لم ترد إلا في موضعين الأول منها وردت في المتن عند قول الأديبة :"ها هي مليكة تتزوج بأسلوب بسيط جدا ، فهل هذا هو الزواج ؟ نعم في هذا الزمن الغول ، هذا هو الزواج و الواجبات و الحقوق المعروفة عند الجميع ".[1]

و في المرة الثانية وردت في الصفحة الأخيرة من الرواية و لونجة لم ترد كذلك حتى غاية الصفحة الأخيرة نفسها مقرونة باسم الغول " مليكة أنت ملكة في مكان ما من الزمن ، أنت لست مليكة يا مليكة أنت لونجة بنت الغول ، أتدرين من هي لونجة بنت الغول ؟ تلك التي تحكي عنها جداتنا ، تلك الفتاة الجميلة ، التي لا يمكن أن يصل إليها احد ، لأنها تسكن قصرا عظيما عالية أبراجه ، تناطح السحاب هو قصر الغول ".[2]

و عنوان " لونجة و الغول " ذا مدلول رمزي واضح ، " فللعنوان ، مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز و تكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته ، أي انه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص ، و هذه النواة لا تكون مكتملة ، فهي تأتي كتساؤل يجيب عليه النص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانية الإضافة و التأويل ".[3]

و العنوان يرتبط عادة بالمتن الحكائي للرواية ، ومن خلال عنوان " لونجة والغول " يمكن لنا استخلاص تضاد مبدئي (لونجة / الغول) فلونجة تمثل الجمال و البهاء و الصفاء ، و الغول يمثل بشاعة المنظر و القبح و يمكننا اختزال هذا فنخلص إلى (الجمال / القبح)، و على حسب نهاية تلك القصة فان الجمال هو الذي ينتصر لا محالة و يتغلب على القبح ، و الخير على الشر .

و مما سبق ذكره يمكن لنا أن نستخلص طبيعة الدلالة العميقة التي يطرحا العنوان و الذي قد يصبح " سندا لمشروعية ما لرمزية معينة " [4] أطرافها الغول (الاستعمار) ، الأم (الجزائر) ، لونجة (الحرية) .

[1] – زهور ونيسي : لونجة و الغول ، دار دحلب ، الجزائر 1993 م ص 103 .

[2] – المصدر السابق ،ص 142 .

[3] – جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 25 ، العدد 03 ، ص 109 .

[4] – عمر بن قينه : في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ط 2 ، 2009 ، ص 255 .

و من هنا نلمس البعد الواقعي و التاريخي في طريقة الكتابة عند الروائية زهور ونيسي و هذه ابرز ملامح و خصائص الكتابة عند هذه الأخيرة .

" غير أن هذه الطاقة الدلالية الكامنة التي تضمرها بنية العنوان الدالة و التي تعمل على تحفيز عملية القراءة ، و تعمد إلى تحويلها ضمن البنية العميقة للنص الروائي ، سرعان ما تضمحل أمام إصرار الكاتبة على إجهاض بنية المدلول حيث نلقى السارد يقوم بالكشف عن هذا المستوى الدلالي بطريقة مباشرة سافرة تزيد من خيبة أمل القارئ الذي يصبر على القراءة أملا في الكشف عن بعد الرواية الدلالي بنفسه ."[1]

و هذا ما تعبر عنه " سمية الشايب " عن دراسة قامت بها حول رواية " لونجة و الغول " ، حين تقول : " العنوان كان المدخل الأول للرواية ، لذا كنا ننتظر أن تنحى منحى دلاليا غير ذلك ، الذي وقفنا عنده في الرواية ، فنجد أن الرواية وفقت في اختيار العنوان كرمز أسطوري محلي ، يحمل أكثر من دلالة ، من حيث الأحداث و الغاية ، و كذا كقيمة تاريخية ، و يحمل جاذبية معينة للقارئ "[2].

و عليه استطاعت الأديبة " زهور ونيسي " أن تصنع من عنوانها رغبة لدى القارئ لقراءة هذا العمل الأدبي الروائي .

و في الأخير نعمد إلى انه و من خلال دراستنا إلى هذه الرواية ، يتضح لنا أن الرواية اهتدت إلى العنوان بطريقة ارتجالية ، فحشرته حشرا كان من الممكن بناء ملحمة من خلال الفترات الزمنية المختارة ، و الظروف المكانية المحددة في الرواية من طرف الكاتبة ، لكن القصة تتحرك في فتور نحو النهاية عبر شخصياتها النهاية عبر شخصيتها المحورية " مليكة " التي لا نجد فيها ما يشد للتاريخ بقدر نرى أنها امرأة عادية من حي شعبي بسيط غير فاعلة تماما في الأداء التاريخي .

[1] – نقلا عن إحسان راشدي ، صيرورات الواقع و مسالك الكتابة الروائية ، 2002 – 2003 ، ص 383 .

[2] – المرجع السابق ، ص 383 .

" لونجة و الغول " الأسطورة بين التاريخ والراهن المحلي :

تعريف الأسطورة :

أ / لغة :

تذهب جل المعاجم العربية إلى تعريف الأسطورة " على صيغة الجمع ، الأساطير الأباطيل ، و الأساطير أحاديث لا نظام لها واحتها إسطار و إسطارة بالكسر ، و إسطير و إسطيرة و أسطورة بالضم ، و قال قوم أساطير جمع أسطار و أسطٌار جمع سطر ".[1]

و قال " أبو عبيدة " : " جمع سطر على اسطر على اساطير .

و قال " اللي جاني " واحد الأساطير أسطورة ، و اسطر و اسطيرة إلى العشرة .

ب / – اصطلاحا :

لقد درس الكثير من الأدباء و علماء الاجتماع و علماء الميثولوجيا و الفولكلور و غيرهم ، ممن درسوا الأسطورة بشكل مباشر أو غير مباشر كل على حسب اختصاصه ، و الغالب توصل العديد انه لا ينبغي العبث بالأسطورة وينبغي وجوب المحافظة عليها كما هي دون تغيير أو تنميق أو حتى زيادة أو تصحيح ، ظنا منهم أنهم يؤدون لها خدمة جليلة في محاولة للمحافظة عليها و الإحاطة بها فعرفها الكثير بأنها الحادثة القديمة المحفوفة بالمبالغات و حتى الخرافات أحيانا .

و توجد في اللغة الانجليزية بمعنى " التاريخ " ، و حين عودتنا إلى و صف دراسة لهذه الكلمة في اللغة العربية نجد انه درجت الكثير من الدراسات في هذا الصدد في عقد المقارنة المنطقية بين التاريخ و الرواية التاريخية للتفريق بين شيئين قضي الأمر بينهما باكرا .

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الرابع ، دار بيروت الطبعة الأولى .

" و حاول نفر أخر من الدارسين التقريب بين الرواية التاريخية و الرواية الواقعية ، وكأن الروايتين لم ينبتا في تربة واحدة ، في البدء يجب أن ندرك أن الرواية التاريخية تنبني على التاريخ و تقتات عليه و تتشكل منه ، و تختزل منه ، و تتصرف فيه .."[1].

كما أن الرواية التاريخية ليست إعادة كتابة للتاريخ ، بل إعادة تدوين الماضي على نحو جمالي لا حيادي يركن إلى نص تاريخي تحسبه غير مكتمل فالتاريخ (دال) و الماضي (مدلول) ، و التاريخ هو رؤية المؤرخ ، أما الماضي فهو ما استر على انتباه المؤرخ فكتبه تاريخا ، و غلب لب الرواية فكتبه لرواية بعد أن ثبت وقر في أذهان الناس ، ثم سارع هذا الأخير إلى استيضاح معالمه أو محاكمته أو تلخيصه أو تصويبه أو اتهامه أو استحضاره انه الاستشراق لا ريب ، سواء أكان هذا نحو الأمام أو الخلف ، إن الرواية استثمار للتاريخ " إن الانصراف إلى القول بان الرواية التاريخية جسد منفصل عن التاريخ قول مقضي لا يجب الوقوف عنده "[2].

و يقول الدكتور " انس داود " في حديثه عن الأسطورة : " ما يستريح له الباحث أن لكل شعب أساطيره ، كما له حياته و تاريخه و وجوده الخاص ، وان تشابه كثير من عناصر هذه الأساطير هو نتيجة لتشابه المرحلة التاريخية ، و المكونات البيئية ، و القدرات الشعبية المتقاربة في نشؤ الجماعات الإنسانية حيث لا يوجد التمايز والخصائص المتفردة إلا من التقدم الحضاري "[3].

و يتمثل السبب الرئيسي في اللجوء إلى الأسطورة طابعها الخالد و بقائها على مر الزمن ، و من ضمن الروايات التي لجا فيها الكّتاب إلى تضمين الأسطورة رواية " لونجة و الغول " للكاتبة " زهور ونيسي " كما اشرنا إليه سابقا ، " أن أول ما يشد المتلقي في هذه الرواية هو عنوانها الذي ينبعث من الثقافة الشعبية المحلية و المحمل بمعان كثيرة ، يحسن الوقوف عندها "[4].

[1] – نضال الشمالي : الرواية و التاريخ ، عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2006 ، ص 107 .

[2] – المرجع السابق : ص 108 .

[3] – انس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، دار العلوم للطباعة و النشر ، ص 37 .

[4] – عز الدين جلا وجي : زهور ونيسي : دراسات نقدية في أدبها ، بقلم سمية الشايب ، صدر بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، ص 55 .

" لونجة و الغول " إثبات روائي ، بانقلاب الأسطورة إلى صناعة تستعير مادتها من الموروث الأسطوري المحلي ".[1]

و لهذا حكاية طريفة في الموروث الشعبي الجزائري تحكيها الجدات ، عن تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصلها احد ، لأنها تسكن قصرا عاليا ، أبراجه تناطح السحاب هو قصر الغول ، و لكن كيف تكون جميلة و هي ابنة الغول ؟

يقال بان الغول قد سرق أمها في يوم من الأيام على جواد ابيض له جناحان يطير و لا يسر كباقي الحياد ، و تزوجها غصبا عنها ، و لأنه تزوجها دون رضاها فقد وضعت له ابنة جميلة مثلها و لا تشبهه في شيء ، و هناك اختلاف في سرد هذه الحكاية الموروثة ، فيروى أن لونجة فتاة فائقة الجمال ، شعرها طويل و ذهبي ، تتوجه نحو منبع الماء ذات صباح لتجلب الماء ، و قبل أن تغادر تلمح غريبا قادما على فرسه نحو المنبع فتتسلق الشجرة لتختبئ ، و لكن الغريب حيث يشرب حصانه من النبع تلتف شعرة من شعر لونجة على لسانه فيتضايق الحصان ، فيدنو منه ويتفحصه ، فيكتشف الشعرة و تعجبه و يتخيل صاحبتها ذات الجمال و الحسن ، فيبحث عنها و يجدها و يختطفها و يأخذها معه إلى حصنه لتكتشف أن هذا الغريب هو الغول نفسه ، و عند اكتشافها ذلك ترفض العيش معه ، فيتزوجها غضبا عنها و تنجب له ابنة في مثل حسنها و تموت عند ولادتها و من ذلك نجد أن لونجة تتعدد على شكل ابنتها فهي لا تموت .

فعنوان " لونجة و الغول " يحيلنا إلى أسطورة تراثية شعبية لا على رواية تاريخية .

و عند قراءتنا للرواية كلها ندرك أن البناء الأسطوري للرواية يزد من جماليتها ، و حتى اللغة التي ارتكزت عليها الرواية لأنها لم تخرج من هذه الأجواء الغريبة التي لا تصدق و لكنها مقنعة لأنها مستوحاة من روح الشعب و تقاليده و حكاياته الشعبية المنتشرة .

فاللغة البسيطة و المفهومة لا تقوم بالأساة إلى العمل الأدبي ، و لكنها تعمل على تقريبه من الجماهير الشعبية فتحصل بذلك على قراء من الشعب العادي . فمن خلال بناءها الأسطوري للرواية توصلت الأديبة إلى علاقة ربطت فيها روايتها بشكل اكبر بالجمهور .

[1] – عز الدين جلا وجي : زهور ونيسي : دراسات نقدية في أدبها ، ص 58 .

فالجمالية الحقيقية في رواية " زهور ونيسي " ، تكمن في أن هذه الأخيرة تمكنت من الاقتراب من فكر و فهم الجماهير للعمل الفني .

كما انه و باختلاف أساطير " لونجة و الغول " ، و تعدد الروايات قد فتح مجالا واسه الفنية ، وقدرة الأديبة على استيعابه ذلك لكسب قراء أكثر .

فالأديب الحقيقي هو من له استطاعة تحويل أي شيء إلى عمل أسطوري ثوري اقرب إلى ذوق و استيعاب الجماهير ، و هذا يعطي نوع من التجديد و الأصالة و الخلود للرواية و ذلك يمنحه المبدع لها .

فأفاق التطور مفتوحة للرواية الجزائرية " لونجة و الغول " بشكل أوسع لأنها استطاعت أن تجمع بين أشياء يصعب على الأديب المتواضع أن يجمع بينها ، فجمعت هي بين الحلو والمر ، وبين الحقيقة و الخيال ، و بين الجمال والقبح ، ففي تلك الفترة كان من الصعب الكتابة بهذه الطريقة الأدبية ، إذ أننا نجد محاولات بسيطة و محتشمة .

و ساعدها في ذلك الصراع الذي كانت تقوده مختلف الحركات والجمعيات ، فهي أخذت الواقع من الواقع و وضعته في التاريخ بشكل أسطوري ، فهي لم تورد الأحداث السياسية و التاريخية هكذا فحسب ، بل لأنها لها علاقة مباشرة في التناقضات التي عاشتها الأديبة ، و التي عايشها المجتمع الجزائري ، ومن خلال معرفتها لهذه الوقائع و هذه الحروب السياسية نستطيع فهم ما تشير إليه الأديبة من خلال روايتها ، فالأدب بهذا المعنى ، ومن خلال هذه الظروف و الملابسات نفهم بأنه شكل فني إبداعي ضمن سياق تاريخي ، لتطور مختلف الظواهر كما انه هروب متفاعل إلى تاريخ الثورة وأسطورة الحكاية ، حيث تقول " زهور ونيسي " في نهاية الرواية " هذه الفتاة هي أنت يا مليكة فعفوا بل هي لونجة ، مليكة أو لونجة ، كلاهما واحد يا مليكة تتكرران في الزمان والمكان ، وتولدان كل مرة من رحم العذاب و الجمال لتدخلا كل مرة عالم الخلود ، وتبقى للعاشق نوارة يسقيها بماء الحب و عطر الحياة ، نوارة لا تذبل أبدا و لا قدرة لأحد على قطفها من جديد ... إنها هذه المرة سقيت بشلالات مرجانية تجمعت من كيد الزمن العصي ".[1]

[1] – زهور ونيسي : لونجة و الغول ، دار دحلب ، الجزائر ص 142 .

ومن خلال قراءتنا للرواية نخلص إلى انه لا يوجد وجه شبه مشترك بين الأسطورة الشعبية السالفة الذكر وما سردته الكاتبة في روايتها ، فالقارئ في حقيقة الأمر عند قراءته للرواية يلحظ أنها رواية تروي حياة إحدى الأسر الفقيرة في فترة المخاض التي عاشتها الجزائر و عايشها شعبها .

رمزية لونجة و الغول في الرواية :

مفهوم الرمز :

أ / – لغة :

وردت في " لسان العرب " لـ" ابن منظور " :" رمز : تصويت خفي باللسان كالهمس ، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت ، إنما هو إشارة بالشفتين ، و قيل الرمز إشارة و إيماء بالعينيين و الحاجبين و الشفتين و الفم ، و الرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ أي شيء اشر تاليه بيد أو بعين ... ، و رمزته المرأة بعينيها ترمزه : رمزا غمزته ".[1]

و في القران الكريم قوله تعالى : " قال ربي اجعل لي آية ، قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا ".[2]

ب / – اصطلاحا :

إن مصطلح الرمز كغيره من المصطلحات تعددت مفاهيمه و اختلفت مناهج و أراء الباحثين و الدارسين في تحديد ماهيته فكل تناوله حسب زاوية تخصصه ، لذلك فإننا سنعرض مجموعة من المفاهيم لمختلف الباحثين :

فـ"أرسطو " يعرفه كما يلي : " إن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز " ، و يقول أيضا : " الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، و الكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ".

أما " فرويد " فيقول : " قيمة الرمز بمدى دلالته على الرغبات المكتوبة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية ".

و في معجم اللغة الفرنسية : " الرمز هو الربط بين إشارة ترتبط بالموضوع الذي تريد الكشف عن فكرته " .

نلاحظ أن المفهوم الأول يدور حول الدلالة و المشابهة القائمة بين عنصر ينتمي إلى عالم المحسوسات و أخر ينتمي إلى عالم المجردات ، وهنا الرمز بمثابة واسطة ، أي يحيل من خلال المحسوس إلى المجرد ، أما " فرويد " فنجده يبرز الرمز كنتيجة للضغوطات الاجتماعية التي يمارسها المحيط على الفرد .

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، ج 6 ، مادة رمز ، دار صادر بيروت ، ص 222 ، 223 .

[2] – سورة " آل عمران " الآية 41 .

يقول " غوته " : ليس المعنى الكلي مجموعا لجزئيات متناثرة في العمل الأدبي و إنما الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية في السياق ".

" غوته " يشبه العمل الأدبي بالبساطة ، المنمق بالأشكال و الألوان ، يتوهم المرء قد يصل إلى سره إذا هو مد البساط ، و لكن هيهات فذلك مستحيل لان هناك رابطة روحية لا يظهر أثرها إلا في كلية العمل و خيوط البساطة المفككة لا تعني و لا تعكس شيئا من البساطة ، فتفكيك الرموز و قراءة دلالاتها هو بمثابة الوقوف على الرابطة الروحية التي تؤلف بين هذه الأجزاء .

و في الأخير يمكن القول بأن : " الرموز كثيرا ما تكون مشحونة بمعاني و مدلولات الوظائف الإشارية ، أي لا نستطيع أن نعتبر الرمز رمزا إلا عندما يكون مصحوبا بالمعنى خاضعا له ، فأحيانا نستجيب للرمز دون وعي منا و نجد أنفسنا نميل لأنه يشير إلى نفسه و حوله العديد من الإيحاءات متبادلة التأثير التي يعتمد بعضها على بعض ، و هكذا توحي صورة بصورة أخرى مواقف أخرى و إيقاع يذكرنا بإيقاع أخر ".[1]

لقد عرفت الجزائر عدة تحولات : (تاريخية ، اجتماعية ، سياسية ، اقتصادية) ، و لا سيما ثقافية خاصة على الصعيد الأدبي ، بحيث شهدت الساحة الأدبية محاولات جادة في مجال الرواية ، خاصة مع مطلع السبعينات ، بحيث الأجواء و الأوضاع السائدة في المجتمع و ما آل إليه هذا الأخير بعدما خرب و دمر و هدم من طرف المستعمر ، و بعد الاستقلال عرف الأدب انتعاشا بحيث حظيت الرواية باهتمام العديد من الكتاب و الروائيين ، و لمعت أقلام في هذا المجال و هي غنية عن التعريف .

و قد انصبت انشغالات هؤلاء حول المجتمع الجزائري و مكانة المرأة الجزائرية في المجتمع حول مصير المجاهد الجزائري ، حول أبناء و أرامل الشهداء ، حول الثورة الجزائرية بصفة عامة ، و اغلب الكتابات اشتركت في المواضيع نفسها ، و لكن اختلفت في طريقة أو كيفية معالجة هذه المواضيع ، و لعل هذا " ما أدى بنا كقراء إلى الوقوف على الكتابة الروائية في الجزائر و مكانة الرمز عند هؤلاء و مظاهر توظيفه عندهم ".[2]

[1] – جعفر يايوش : الأدب الجزائري الجديد التجربة و المآل ، مطبعة وهران 2006 ، ص 135 .

[2] – بشير بو جريو محمد : الشخصية في الرواية الجزائرية ، 1970 – 1983 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 101 – 102 .

يسعى الأديب أن يجعل من عمله الأدبي ذو قيمة دلالية و أبعاد رمزية و فنية ، و يلجأ إلى تضمين الرمز حتى تزيد جمالية عمله الأدبي و تأنق أسلوبه ، ويزيد من لهف و شوق القارئ إلى قراءته ، و في خضم كل هذه الأعمال نجد العمل الروائي الذي نحن بصدد دراسته للروائية " زهور ونيسي " و الذي يندرج تحت عنوان " لونجة والغول " كما اشرنا إلى ذلك سابقا " بأنه ذا مدلول رمزي واضح ".[1]

فالغول هو رمز الاستعمار الفرنسي الظالم الغاشم ، بكل جبروته و قسوته وتسلطه ، و لونجة التي يظل القارئ يجهلها حتى الصفحة الأخيرة هي رمز لثورة التحرير المجيدة (1954 – 1962) ، و جسدتها الروائية في شخصية مليكة .

مليكة رمز لفتاة جزائرية ، و هي تمثل الجزائر ، الوطن ، الثورة ، وهي بذلك رمز للخصب و النماء ، و نوارة هي ابنتها الجزائر بعد الاستقلال ، و هي رمز للحرية و الاستقلال ، ومن هنا تصبح لونجة هي مليكة .

و قد جعلت الكاتبة لشخصياتها أبعادا رمزية ، فقد جسدت جبروت المستعمر الفرنسي " الميسيو جاك " صاحب مراكز الصيد في (باب الدزيرة)، وان كان هذا الأخير قد بدا خاليا من كل وجود فعلي ذاتي بسبب محتوياته الرمزية ، و شخصية كمال رمز للاستمرار ، وهو رمز لاستمرار الثورة و خلودها و هو امتداد لشخصية أحمد ، و هذا استنادا لما قاله رولان بارت : " إن كلمة النص تعني النسيج ، و لكن اعتبر النسيج دائما ، و إلى الآن على انه نتاج و ستار يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) و يختفي بهذا القدر أو ذاك ، فإننا الآن نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النص يصنع ذاته و يعتمد ما في ذاته عبر تشابك دائم ".[2]

و قد رمزت للقارة السمراء بالفتاة البكر ، لكنها في حقيقة الأمر مغتصبة حتى العمق و تداس بالأقدام و هي بذلك رمز لفتاة تفقد بكارتها ، فهذه القارة تعاني من قسوة المستعمر و جبروته ، و نهب و سلب لخيراتها و ثرواتها ، فالجزائر عانت و ضاقت ذرعا بقسوة هذا الظالم الغاشم .

وإذا كان " الرمز كالبذرة ينمو ويتطور على تعبير الدكتور إحسان عباس "[3]، فالكاتبة " زهور ونيسي " لم تعمد إلى ذلك بل كشفت عنه دفعة واحدة و كان ذلك في الفقرة الأخيرة من الرواية حين

[1] – عز الدين جلا وجي : زهور ونيسي : دراسات نقدية في أدبها ، صدر بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ، ص 17 .

[2] – رولان بارت : لذة النص ، تر: فؤاد الصفا و الحسن ، دار توبتال للنشر ،الدار البيضاء ، ط 1 ،ص 100.

[3] – عز الدين جلا وجي : زهور ونيسي : دراسات نقدية في أدبها ، صدر بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ، ص 33 .

يتخذ الرمز بعدا ايجابيا " هذه الفتاة هي أنت مليكة ، عفوا بل هي لونجة ، مليكة أو لونجة كلاهما واحد يا مليكة ، تتكرران في الزمان والمكان ، و تولد كل مرة من رحم العذاب و الجمال لتدخلا كل مرة عالم الخلود ".[1]

باستثناء هذه الإحاطة فقط ، فالقارئ عند قراءته للرواية يجد نفسه أمام قصة عادية تصور حياة إحدى الأسر الفقيرة في اعرق حي بالعاصمة ، بطلة الرواية هي مليكة .

و تبدو " الرواية مشروعية لرمزية معينة ، على حد تعبير عم بن قينه "[2]،هذه المشروعية تجد سندها في النص الذي تضمنته الصفحة الأخيرة مدعومة بحيثيات محدودة ، فمثلما انتهت الثورة بإعلان الاستقلال فقد ماتت قيمتها في الكثير من النفوس ، و مع ذلك بقي الاستقلال مولودا معززا مكرما ، جديرا بكل رعاية ، لأنه (ابن الثورة) التي فجرها الشعب ، في الوطن فهزم الغاشم المستبد .

" لكن الجانب الرمزي الشفاف هنا بقي عرضة للإجهاض (في النص) بفعل القصور الواضح في النسيج العام ، ذلك أن كل رمز ينبغي أن ينهض على خلفية معينة فكرية وفلسفية ، ذات سند في المسار العام بالنص كله ".[3]

هذا وقد ضاع الرمز داخل النص الروائي ، وسط مجريات روائية فرضتها الأديبة ، و شكلتها بقالب جاهز فرضته على القارئ ، و بذلك نجد أنفسنا أمام نص تاريخي ، و عادت إلى التبسيط عبر فصولها السبعة .

فـ"لونجة و الغول " للأديبة " زهور ونيسي " تستمد شرعيتها و عظمتها من أنها حلقة في سلسلة ، تحاول إبراز قيمة الإنسان العربي عامة والجزائري خاصة في محاولة إجهاض المحاولات التي تقود ألة الجبروت الغاشم لهز كيان هذا الإنسان و تهميشه .

جاءت الرواية كقصيدة شحن ، تهتز لها المشاعر و الآهات و تغلغل في عمق وجدان المتلقي ، حيث ينتصر الصبر والأمل و القناعة ، على كل ما يبديه الاستعمار من قسوة و ظلم و جبروت .

[1] – زهور ونيسي : لونجة والغول ، دار دحلب ، الجزائر ، 1993 ، ص 142 .

[2] – عمر قينه :في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بت عكنون ، الجزائر ، ط 2 ، ص 257 .

[3] – المرجع السابق : ص 257 .

" إن واقع ما بعد الاستقلال هو الذي فرض على الروائي الجزائري أن يعبر عن بعض ما يجيش في صدره عن طريق " الشخصية الرمزية " حتى يبتعد عن محاصرة المعايير الاجتماعية و العقائدية ، بسبب ما يتوفره الأسلوب الرمزي من قدرة على التعبير عن الذبذبات النفسية و الخلجات العاطفية التي يحميها الرمز ويقويها .

و عليه اقترب الروائي الجزائري من التيار الرمزي الذي يعتمد على جانب التكثيف في الدلالة ، و الفكر عند بنائه للشخصية الرمزية التي تشكل في ذاتها أبعادا مختلفة تضطرب فيها نفسية الأسرة و المجتمع ".[1]

ومن ذلك نتج لدى الروائي إحساس قوي بكثافة هذا الواقع الجديد الذي كان من سماته البارزة ، وانبهار الفرد الجزائري بماضي الأجداد المشرقة بجوانبها المجيدة ، فانفجرت العملية الإبداعية لديه ، و التي دفعته " إلى أن يلجا إلى الشخصية الرمزية التي أصبحت علامة في طريق بناء معماري روائي أصيل ، ترتقي به الرواية الجزائرية إلى مضاف النماذج العربية و العالمية من حيث الثقافة ، الدلالة و الصبغة الجمالية ".[2]

التراث والتاريخ في رواية " لونجة و الغول ":

(التراث) يقصد به الآثار التي خلفتها المجموعة البشرية ة الطبيعية مرورا بعصور مختلفة ذات أزمنة مديدة ، و قد يكون للتراث انتشار في العالم كله كالتراث الموروث عن الاستعمار ، و كذلك المعتقدات الشعبية من حكايات شعبية وأناشيد ورقص ... ، و هناك القصص التاريخية و القصص الخرافية و الأساطير ، و كذلك الأقوال المأثورة و الأمثال و الحكم .

[1] – جعفر يايوش : الأدب الجزائري الجديد التجربة و المآل ، مطبعة وهران 2006 ، ص 135 .

[2] – بشير بوجريو محمد : الشخصية في الرواية الجزائرية ، 1970 – 1983 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 101 – 102 .

فـ(التراث) ما هو إلا تلك الآثار المكتوبة الموروثة التي حفظها التاريخ كاملة أو متبلورة ليوصلها إلينا ، و تاريخ أي تراث كان غير محدود إذ كل ما خلّفه المؤلف بعد حياته من إنتاج يعد تراثا فكريا ، ويبقى التراث بمفهومه الواسع يعني العلامة المميزة لهوية كل فرد ، وكل فئة اجتماعية و كل امة ، وكل دولة .

و نحن بصدد الحديث عن مدى التقاء الرواية الجزائرية المعاصرة بالتراث التاريخي و كيف أن الأدب النسوي اغترف من هذا التراث التاريخي " و بعبارة أخرى عودة زهور ونيسي في رواية " لونجة والغول " للموروث التاريخي ".[1]

(التاريخ) هو حدث في الماضي يخص الجوانب السياسية و الثقافية و الأدبية خاصة ، و هو يمتد إلى الحاضر ، و يتحدد من خلال المراحل التطورية .

ربما يعود تقيد الرواية بالمواضيع الثورية التي تقيد الكاتب بالجو الاستعماري ، فالإبداع الحقيقي يود مع الحرية التي تمكنه من الانفتاح على المجالات الحياتية المختلفة و على ما يبدوا إن " ما حدث في التاريخ الماضي من أزمات على مستوى الوعي الثقافي العربي هو ذاته الذي تشهده الحقبة التاريخية الحديثة ، فكأن التاريخ يعيد نفسه ".[2]

الملاحظ في رواية " لونجة والغول " إن التاريخ الذي استعملته الروائية هو تأويل للتاريخ ، قد يكون حدث حقا أو موجود على مستوى ذاكرة الأديبة التاريخية ، و الهدف هو إدانة الواقع من خلال إدانة التاريخ باعتبار الماضي السبب الرجعي لما يحدث في الراهن حتما .

فالعودة إلى التراث أمر هام في نتاج الروائي الجزائري كونه مرتبط بالثقافة و العادات و التقاليد الموروثة .

2 – 6 – دراسة (الشخصيات ، الزمن ، المكان ، اللغة) :

الشخصيات :

" لونجة و الغول " رواية وطنية حالها حال معظم الروايات الأخرى التي تناولت هذا الموضوع ، فرصدت الأديبة فترة منذ ابتداء الثورة المسلحة حتى انتصارها على المستعمر الفرنسي ، و اختارت المدينة مسرحا لها لتبين لنا دور سكانها في الذود عن حماها .

[1] – جعفر يايوش : الأدب الجزائري الجديد التجربة و المآل ، مطبعة وهران 2006 ، ص 64 .

[2] علال سنقوقة :المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، الجزائر ط 1 ، جوان 2000 ، ص 142 ، نقلا عن جعفر يايوش : الأدب الجزائري الجديد التجربة والمال ، مطبعة وهران ، 2006 ، ص 73 .

فدارت أحداثها كلها في العاصمة (حي القصبة) مع أسرة فقيرة تعيش البؤس و الفقر شانها شان بقية العائلات الجزائرية آنذاك .

و الشخصية الرئيسية هي " مليكة " الفتاة الصبية في مقتبل العمر ، و التي كانت أكثر أفراد أسرتها شعورا بالبؤس ، كما أن لها " رغبة التغيير "[1] و لكن لم يتحقق لها ذلك ، بل حدث ما زاد من معاناتها من خلال تزويجها من شخص لا تحبه و لا تعرفه و زوجها ثانية من أخيه " كمال " بعد استشهاد أخيه .

تمثل " مليكة " الجزائر ، أو هي الجزائر بكل ما تحمله من تحمل و عطاء و رغبة في تغيير واقعها ، و نستنتج ذلك من خلال المعنى العام للقصة ، تعتبر " مليكة العمود الفقري لهذا العمل الروائي ".[2]

" الأب ": يظهر متعبا ، يعود كل مساء مثقلا بالهم من عناء يوم طويل قضاه في الميناء ، فهو مثال حي عن العمال الذين قضوا زهرة شبابهم في الاستغلال و الرضوخ لتسلط الاستعمار ، أما على مستوى العائلة فلم يكن ايجابيا رغم عادته من الحمد و الشكر و الاستغفار الدائم ، و استشهد في عملية تفجير الميناء .

و مع هذا الجو من الظلم و البؤس تظهر لنا الأم " راضية " ، هادئة تدعي الاكتفاء و لا تتذمر على عكس ابنتها ، و تقوم بأعمال المنزل من طهي وغسيل و غير ذلك ، و مع هذا " فهي على عادتها إما حامل يسبقها بطنها إلى الأمام في حركة بطيئة ، أو مخرجة ثديها ترضع احد صغارها ، و هذا ما ترسخ في ذهن مليكة "[3] ، و هي في عز شبابها .

أما الأخ " الشاب يظهر في البداية خال الوفاض عاطلا عن العمل قلقا يشعر انه لا معنى لحياته غير مبالي سيء الطبع "[4]، و فجأة تغيير دون تعليل أو تقديم أسباب لهذا التغيير " سوى انه قرر الالتحاق بالجبهة "[1] .

[1] – زهور ونيسي : لونجة و الغول ، دار دحلب ، الجزائر ، ص 15 .

[2] – بشير بوجريو محمد : الشخصية في الرواية الجزائرية 1970– 1983 ص 15

[3] – زهور ونيسي : لونجة و الغول ، دار دحلب ، الجزائر ، ص 10 .

[4] – الصدر السابق ، ص 10 .

و نجد شخصية " سي لخضر " صديق والد " مليكة " وهو حافظ للقران الكريم ، كما انه يبدي وكأنه لا يفهم ما يدور حوله ، و نجد أيضا شخصية " البهجة " و هي طليقة كهلة تعمل في حمام الحي ، لم تنجب في حياتها أبدا ، تطلقت و هي شابة ، و كانت متطوعة لمساعدة جميع الناس ، فلم يكن هناك تجمع أو مناسبة إلا و خالتي " البهجة " هناك تصول وتجول و تقول ما تريده المقاومة أن تقول و حسب المناسبات [2].

و بمقابل شخصية " مليكة " هناك شخصية " غنية " زميلتها و هي عكسها تماما فهي فتاة غنية و هم يمتلكون البيت الذين يعيشون فيه و يركبون سيارات الأجرة و يأكلون اللحم و الخضار و الفواكه يوميا تقريبا ، و " ميسيو جاك " و هو رئيس الميناء و المتحكم في كل ما يخصه من سلع و عمال فهو لا يتعب في عمله ولا يشكو من ا لم في ظهره من جراء حمل الأثقال كوالدها " فعمله يكاد يكون لهوا و تريحا عن النفس و ممارسة للعزة و السلطة "[3]، و دون أن ننسى شخصية " عمي سحنون " و هو عامل في الميناء و صديق والد " مليكة " ، و يتمتع بقدر من التعليم و الثقافة .

و بما أن الشخصية تمثل العمود الفقري للرواية ، فمن خلال مجمل الشخصيات نجد أن أبطالها أناس بسطاء يمثلون غالبية الشعب مسحوقين اجتماعيا " فهم ايجابيون يسعون و يعملون على التغيير للأحسن و البحث عن الاستقلال فهم يحاكون واقعهم المأساوي بكل تناقضاته و يعيشونه شكلا ومضمونا ".[4]

دراسة الزمن :

تدور وقائع رواية " لونجة و الغول " حول أحداث ثورة التحرير الوطنية ، و التي كانت واقعا استمر سبع سنين ، استطاع الشعب من خلال تضحياته و بطولاته و شهدائه من انتزاع الاستقلال من بين فكي هذا الغول الفرنسي الذي حرق ونهب سرق و سلب .

---

[1] – الصدر السابق ، ص 46 .

[2] – الصدر السابق ، ص 67 ، 70 .

[3] – الصدر السابق ، ص 17 .

[4] – عز الدين جلا وجي : زهور ونيسي دراسة نقدية في أدبها ، صدر بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 م ، ص39 ، 40

ففي رواية " لونجة و الغول " لم يظهر الزمن بشكل جلي و لم يحدد فهو يتمدد على طول الثورة التحريرية ، و هنا نقول أن ورود الأحداث بترتيب الزمن التقليدي (ماضي ، حاضر ، مستقبل) ، لم يعد مقبولا في النصوص الحديثة التي أصبحت تعتمد على إخفاء الزمن و عدم توضيحه لتزيد من عنصر التشويق في العمل الأدبي .

و للزمن دور كبير في زيادة جمالية الرواية ، فلا يمكن اعتباره عنصرا هامشيا فهو يزيد من عمق الرواية و يعمل على تخليدها .

" لونجة والغول توسطت الطور التاريخي الذي شملتها الرواية الجزائرية و التي اتخذت من هذه المرحلة الخصبة محورا زمني لها ... و هي فترة ما قبل الاستقلال و ما بعده [1]. فهي تقف بنا وقفة طويلة أمام ظاهرة الاستعمار ، و عند قراءتنا للعنوان نستحضر الثقافة الشعبية المحلية و تعود بنا الذاكرة إلى زمن الأساطير ، فنجد في هذه الرواية زمنين ، زمن العنوان الذي ينعكس على الجو الروائي ، و زمن الاستعمار الفرنسي للجزائر .

لم تعين " زهور ونيسي " أزمنتها بدقة في " لونجة و الغول " حيث أنها لم تعين زمن بداية السرد ، و بما أن الرواية تاريخية فالزمن هنا لم يعبر بدقة عن التاريخ ، فهي لم تذكر سنة أو يوم أو شهر أو حدث تاريخي ، و اكتفت بذكر تاريخ 1830 م تاريخ اجتياح الجزائر ، و تارة أخرى نرى أن تاريخ الثورة يسيطر على زمن السرد ، و على حسب أحداث الرواية يتراءى لنا بان الأبوين من أسرة فقيرة ، أنجبا أولادا عاشا نفس عيشتهما ثم خطب ابنتهما مليكة احمد من نفس بيئتهما ، فتحبه و تخلص له ثم يلتحق بالجبل و كذا أخاها رشيد ، و يدل هذا الزمن على بداية التحاق الشباب بالثورة و الكاتبة هنا لم تصرح بالزمن بشكل واضح ، و في الأخير عبرت عن زمن اشتعال الثورة التحريرية و كان ذلك بشكل رمزي ، من خلال التلميح إلى عسر ولادة مليكة و اقتراب الاستقلال و ينتهي زمن الرواية بموت مليكة ، و مولد فجر جديد للجزائر و نوارة معا .

يقول عمر بن قينة : " ماذا قدمت الكاتبة في هذه الرواية من أجواء و شخصيات و روئ ؟ ثم كيف قدمت ذلك إطار و معالجة و هما سؤالان يقتضيان مني معالجة نقدية شاملة في مساحة واسعة

[1] – المرجع السابق ، ص 54 .

، و بطول نفس مما قد لا يتسع له وقت قارئ في زمن صعب ، كثرت همومه وقل الفرح فيه فلم يبق أمامي إلا الاختصار مكتفيا بما يمكن أن يدل ، وان قل إشادة بجهد و احتفاء بمولود جديد ، في زمن عجيب ، فأحداث الرواية من الإشارة إلى 1830 م بانتهاء العهد العثماني ، و سقوط البلد تحت الاحتلال الفرنسي ثم تتركز في سبع سنوات و نصف من عمر الثور الجزائرية (1954 – 1962)"[1].

دراسة المكان :

للمكان دور كبير في بناء الرواية أو القصة إذ انه يوصل الزمن في مجريات الأحداث أو يضفي عليها عمقا خاصا لذا فان المكان من أهم عوامل خلود الأدبية و الفنية " فالأفكار الناجمة من افتضاض المكان اجتماعيا أو نفسيا "[2] كما أن المكان الشاحب لا يؤكد نفسه و لا يخدم أحداث النص ، ففي رواية " لونجة و الغول " يؤكد المكان ذاته ، حيث نجد أن نسيج الأحداث يعتمد على مدينة كبرى مثل الجزائر ، و على حي بعينه هو حي القصبة " أنا القصبة يسمونني البهجة و يسمونني زينة البلدان عذراء من بين الأبكار "[3]، لتدور فيه أحداث الرواية و تنفعل فيه شخصياتها ، و هذا الحي بالذات له دور هام جدا كمكان خطير في حرب التحرير حيث أن الثوار مارسوا فيه حرب الكر و الفر ، ففي هذا الحي قامت أحداث روايتنا بين منازلها و دروبها و نسجت أحداثها الليلية و النهارية هناك .

كما أن الفضاء المكاني استوعب الجبل البعيد خارج المدين ليكون مكانا لتجمع الثوار و هربهم بالنهار من الأعداء و الكر عليهم في عتمة الليل وجنح الظلام ، فهم ينزلون عليهم في الشوارع كالصقور القاتلة ، فكان الجبل مكان التستر نهارا ، وكان الشارع مكان الهجوم ليلا ، و المنازل و الدور التي يجتمع فيها الأهل هي ذاتها أماكن اقتحام الجنود للبحث عن المجاهدين ، لذلك اكتسب المكان بعدا فنيا و إنسانيا .

فالرواية تبحث عن عمق النفس البشرية ، حين توجهها الأخطار ، و حين يبتليها القدر ، لأن تكون لها دور حيوي و ايجابي ، في مواجه أحداث جسام أو تصنع تاريخا عظيما .

---

[1] – عمر قينه :في الأدب الجزائري الحديث ، ص 257 .

[2] – عز الدين جلا وجي : زهور ونيسي دراسة نقدية في أدبها ، ص 52 ، 53.

[3] – زهور ونيسي : لونجة و الغول ، ص 9 .

" لونجة و الغول " للأديبة " زهور ونيسي " تستمد عظمتها و شرعيتها من أنها سلسلة تحاول إبراز قيمة الإنسان العربي ، و الإنسان الجزائري كنموذج ، في مواجهة المحاولات الدءوبة لتهميش هذا الإنسان ، فرسمت هذا البعد الإنساني العفوي ، المتكئ على قيم و تراث و تقاليد و حضارة عريقة عراقة الإسلام و العروبة التي تشكل الجزائر جزءا منهما .

دراسة اللغة :

المتأمل في رواية " لونجة و الغول " يكتشف أنها ذات نبض واقعي ، فهي تدور حول حرب التحرير التي استمرت سبع سنوات ، استطاع الشعب ومن خلال تضحياته انتزاع الحرية ، في فترة زمنية من الماضي ، إلا أنها ما زالت منهلا لإبراز قيم ومبادئ الأمة الجزائرية بوجه خاص و الأمة العربية بوجه عام ، إذ أن البطولات و القصص التي يمكن استخلاصها و العبر لا تنتهي و ستظل إلى ما شاء الله ، تبعا لذلك إذ أن في مثل هذه الظروف الاستثنائية تتجلي التجارب الحياتية و القيم الحميمية و الشعبية ، و يظهر التضامن و التوحد و تبدو قيمة العطاء الشعبي في ذروتها ، و يتجلي الصبر و التحمل و تتوحد الأمة بكل طوائفها ، فمن خلال هذه الواقعية ، و أحداث الرواية التي تكون أحيانا واقعية جاءت اللغة في هذا العمل الأدبي هادئة رخية تتواكب مع شخصيات الرواية ، و الملفت أن كل شخصيات الرواية الرئيسية يتميزون بالهدوء الثوريون منهم أو الشباب ، مثال : " رشيد ، أحمد ، كمال " ، و كذلك الأهل : " الأب و الأم و الحماة " ، يعلق عزدين جلا وجي على ذلك فيقول : "من هنا كل الصبر و اختزان الصبر و التكتم ، صفات هامة لا بد من إضفائها على هذه الشخصيات الصابرة المنتظرة ، دوما نتائج حرب العصابات التي يشنها الثوار ... "[1].

و من هنا جاءت اللغة المناسبة لتلك الشخصيات المتكتمة أمرها و سرها خوفا من بطش الجنود ، و رغم سلاسة اللغة و صفائها ، فإنها ظلت ذات وتيرة واحدة لم تتعدد مستوياتها كثيرا ، اللهم إلا في التداعي الحر ، أو المنولوج الداخلي أحيانا لدي البطلة مليكة الشخصية الرئيسية و التي تشكل فضاء النص ، و لا ربما يعود ذلك إلى الريتم الهادئ الذي ميز أحداث الرواية لأنها تحكي قصة شعب .

[1] – عز الدين جلا وجي : زهور ونيسي دراسة نقدية في أدبها ، ص 51 .

و بالرغم من أن الدراما في " لونجة و الغول " كان يمكن لها أن تستوعب أحداثا أكثر عن و أكثر ثراء ، إلا أن التركيز على شخصية مليكة حرم الرواية من فضاءات كثيرة ، فهي تحكي عن أسرتها و عن شعبها وعن أسرتها الجديدة ، و لكنها كلها جاءت إشارات بغية إبراز محورية الحدث المرتبط بمليكة أساسا " الشخصية الرئيسية " و التي تمحورت حولها كل الأحداث و القصص و فضاء الرواية ككل .

إن هذه الشخصية التي سجلت " زهور ونيسي " روايتها فيها لم تستطيع أن تبوح بالكثير ، فحجبت عنا الكثير الذي يمكن أن يقلل في مثل هذه الظروف الحياتية القاسية و ظروف ثورة التحرير...

بقد جاءت نبرة الرواية واقعية في الكتابة ، و ذلك ما جعلها تفرض نوعا من الحذر في ملامسة الأحداث و الشخصيات ، كما حرمتنا من إبراز مكنون العلاقة بين مليكة الرمز و الرجل الرمز .

خاتمة :

لقد اقتحمت المرأة الجزائرية ميدان الكتابة رغم نظرة المجتمع التناقضية لها ،فقد اكتسى تحدي المرأة الدائم في الحياة إلى تألقها في جميع المجالات الحياتية و خاصة الإبداعية ، فهي لم تبقى معزولة عن الأحداث فكانت دائمة الاهتمام ، و كما أن بعض الجهود السالفة الذكر أثبتت وجود الكتابة النسائية على الساحة الأدبية فانطلقت لمعالجة المواضيع الاجتماعية و السياسية ، و الوقوع فيما كان محظور وكأنه أمر عادي ومن حقها أن تتناوله ، وقد شهدت الساحة الأدبية الجزائرية قبل و بعد الاستقلال بعض الكتابات النسائية بعضها يكتب عن معاناة المرأة وهمومها ومشاكلها مع إثبات للذات الأنثوية ، و لقد كانت الأوضاع السياسية من العوامل المؤثرة على وضع المرأة فهي تنفعل معها دون أن تكون عنصرا فاعلا فيها ، فرصدت الأزمات السياسية الواقعة في فترة السبعينيات و التي شهدت أوضاع متردية تواصلت إلى التسعينات ، و هذا ما جسدته " زهور ونيسي " في روايتها " لونجة و الغول " فتحدثت عن جزائر الأمس و نضال الرجال حتى استرجاع الحرية و لم تهمل المواضيع الاجتماعية .

يمكننا أن نحصي ابرز خصائص و السمات الغالبة على هذا العمل الروائي الذي أنجزته " زهور ونيسي " بكونه واحد من الأعمال النسائية التي نحن بصدد دراستها فيما يلي :

- استلهام الأفكار الروائية من التراث أو الموروث الشعبي لإيصال الفكرة للمتلقي بطريقة بسيطة وسهلة.

- تعد رواية " لونجة و الغول " رواية رمزية بالدرجة الأولى و هذا ما تعمدته الكاتبة من خلال توظيف الرمز لإضفاء عنصر التشويق على جو الرواية .
- وفرة الرواية على المادة التاريخية و تكريس مبدأ النضال و الكفاح من اجل الوطن بغية نقل هذا الوعي إلى الشباب .
- النزعة الواقعية الغالبة على الرواية فهي تصور حالة شعب في زمن معين ، فكانت شاهدة على مأساة امة بأكملها .
- اللجوء إلى الذاكرة لاسترجاع الهوية ، و كأن " زهور ونيسي " تقول لنا أن الثورة مرجعية لكل فرد جزائري ينبغي أن يعود إليها في وقت الأزمات لينتصر عليها .

خاتمة :

إن الحديث عن التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر ، حديث يشوبه الارتباك لأنه مرتبط بحقيقة المجتمع الجزائري قبل كل شيء ، فالإبداع فن ومن أهم قوائم الفن بعد الموهبة الحرية وعنصر الحرية يبدو عنصرا غير واضح الملامح في الأجواء الجزائرية خاصة ما يتعلق بحرية المرأة في فترة الاستعمار أو بعد الاستقلال ولأن الكتابة قبل أن تكون تركيبا لغويا فهي تعبير وبوح فإن المسألة تتعقد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص من الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة ، و من خلال محاولتي المتواضعة في رصد أهم القضايا المتعلقة بموضوع بحثي توصلت إلى النتائج الآتية :

– الأدب النسوي مصطلح يشوبه الغموض مما أدى إلى اختلاف الأدباء في تحديد المصطلحات الخاصة بهذا الأدب الذي تكتبه المرأة ، و تحديد مفاهيمه و ضبط حدوده .

_ الجدل لا يزال مستمرا حول وجود أدب نسائي و أدب لرجالي لان العديد من المبدعات و القراء يرون أن النص النسوي له خصوصياته و النص الرجالي له خصوصياته ، و لكن الحق أن القارئ الذكي هو من يستطيع التمييز فعلا .

– الكتابة النسائية في الجزائر ظاهرة طبيعية فرضتها ظروف موضوعية كتحسن ظروف المرأة و التعليم و غيرها بالدرجة الأولى ، و لم يكن ذلك وليد تمرد أو خروج على المجتمع و عاداته و تقاليده ، أو ثورة ذات طابع جنساوي .

– الرواية النسوية الجزائرية (و خاصة الروايتين المدروستين) ليست خطابا موجها ضد الرجل فالكتابة عند الروائيتين تعبير و بوح تاريخي و ليس ثورة وتمرد على القلم الذكوري .

– لا توجد فوارق تتضح للقارئ تثبت خصوصية الأدب النسوي الجزائري فالصوت النسائي الجزائري شبيه ببعضه البعض و شبيه إلى ابعد الحدود برفيقه الذكوري من كل النواحي الإبداعية ما عدا الاستثناء الذي قد نلاحظه كشعرية اللغة عند أحلام مستغانمي مثلا .

_ لا يلحظ القارئ في كتابات المرأة الجزائرية خصوصية نابعة من أنوثتها كجنس بيولوجي ، فالكاتبة الجزائرية لا تزال تحكمها الحشمة و الحياء بصورة عامة ، فهي لم تتمرد لكسر قيم المجتمع الذي ما تزال تحكمه مبادئ الذكورة(خاصة عند زهور ونيسي) .

– المرأة الجزائرية لم تمتلك بعد الأدوات الإبداعية التي تؤهلها للكتابة عن ذاتها و مجتمعها ، لحداثة عهدها بالكتابة إذا ما قورنت بالرجل ، كما ا ناول ما ظهر الصوت النسائي كانت الجزائر تعيش عشريتها السوداء ، فطغى وجع الوطن على الوجع الذاتي .

– الكاتبة الجزائرية ما تزال تخضع للتقاليد و العادات مهما حاولت تجاوزها ، ففي رواية " ذاكرة الجسد " يتضح ذلك جليا من خلال تطرق " أحلام مستغانمي " للغندورة القسنطينية و غيرها من العادات كقهوة القسنطينية و ما إلى ذلك .

– توظيف " أحلام مستغانمي " لعناصر اللغة الشعرية كان عنصرا فعلا لصنع الدلالة وسط عملها الأدبي .

– يعزى تأثر الكاتبتين بتاريخ الجزائر من خلال عمليهما إلى سببين الأول أن مستغانمي تربت على يد مجاهد ، أما زهور فهي في حد ذاتها مناضلة إبان فترة الثورة التحريرية .

– مارست " أحلام مستغانمي " نوعا من الجرأة في " ذاكرة الجسد " كتطرقها إلى المثلث المحرم و يعود ذلك بدرجة أولى إلى تشبعها بالفكر النزاري الذي لا يعترف بالقيم و العادات .

– يتسم نمط الكتابة عند " زهور ونيسي " بالرتابة و الثبات و البساطة لأنها كانت إحدى خريجات المدرسة الأصلية الإصلاحية و تلميذة في مدارس عبد الحميد ابن باديس .

_ تفسر عودة اغلب الروائيين إلى توظيف الموروث الشعبي كوسيلة لإيصال الأهداف المرجوة بطريقة سهلة و تثبيتها في ذهنية المتلقي .

_ أثرتنا زهور ونيسي بالمادة التاريخية لثورة التحرير الجزائرية من اجل إرساء مبدأ النضال و الكفاح من اجل الوطن في ذهنية كل أفراد المجتمع الجزائري .

_ مكانة و دور الكتابة النسائية من خلال إقحام المرأة الجزائرية لميدان الإبداع الأدبي الذي يقوم بتجسيد تلك المكبوتات و التعبيرات في قوالب فنية عبرت أحسن تعبير عن شخصية المرأة الجزائرية .

الملاحق

- **ترجمة الروائية " أحلام مستغانمي ":**

بعد استقلال الجزائر عام 1962 ، أصّر محمد الشريف ، والد أحلام مستغانمي ، وأحد وجوه النضال الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي ، على إرسال ابنته البكر إلى أول مدرسة عربية للبنات في الجزائر ، ثم إلى " ثانوية عائشة أم المؤمنين " أول ثانوية معربة للبنات ، كي تدرس العربية التي حرم رجال جيله من تعلمها. مما جعل أحلام واحدة من أوائل جيلها لتلقي التعليم باللغة العربية ، فتخرجت من كلية الآداب مع أول دفعة معربة في الجزائر في بداية السبعينات، وهكذا عاشت أحلام مسكونة بعشقها للغة العربية ، وبهاجس القضايا القومية التي تربت عليها بحكم التاريخ النضالي لوالدها ، والوهج الثوري الذي رافق صباها على زمن الرئيس الراحل هواري بومدين و الزعيم جمال عبد الناصر.

لقد تركت هذه المرحلة بصماتها الأبدية في وجدان الكاتبة ، وبالتالي على أعمالها الأدبية ، التي مذ نصوصها الأولى وحتى آخر إصداراتها ، تناوبت عليها قضايا الأمّة بأحداثها ومآسيها ، حتى غدت أحلام ابنة كل الأوطان العربية.

بعد إصدارها في السبعينات عملين شعريين شكلا حدثا أدبيا في الساحة الأدبية الجزائرية ، هما "على مرفأ الأيام " و" الكتابة في لحظة عري " عن دار الآداب ، انتقلت أحلام مستغانمي في الثمانينات للعيش في باريس. فتزّوجت هناك من صحفّي لبناني وكرست بعدها حياتها لأسرتها ، ولمتابعة دراستها في جامعة السور بون. ومنها نالت عام 1985 شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع ، بإشراف شيخ المستشرقين البروفسور جاك بيرك.

عام 1993 أحدثت أحلام مستغانمي هزة في العالم الأدبي عُقب إصدار روايتها الأولى " ذاكرة الجسد " ، التي بيع منها أكثر من مليون نسخة ، وبلغت مجمل طبعاتها الأربع والثلاثون طبعة (دون احتساب الطبعات المقرصنة التي تتجاوز هذا العدد).

إن رواية "ذاكرة الجسد" شلاّل من الأحاسيس العاطفية والوطنية ، كتبت بلغة شاعرية عالية وبوجع الخيبات الكبرى ، أهدتها الكاتبة إلى والدها وإلى الروائي والشاعر الجزائري الراحل مالك حداد (1927-1978) ، الذي يقاسم والدها مأساة حرمانه من تعلم اللغة العربية ، مما جعله يعلن غداة الاستقلال أن الفرنسية منفاه ، وأنه سيتوقف عن الكتابة لرفضه التوجه لشعبه بلغة ليست لغته. فظل مالك حداد على عهده إلى أن مات " شهيد اللغة العربية " بحسب تعبير الكاتبة ، التي أسست عام 2000 جائزة باسمه هي أهم جائزة أدبية في الجزائر، تهدف إلى دعم كتاب اللغة العربية الشباب . ولقد

ساهمت الجائزة التي أشرفت عليها الكاتبة حتى عام 2008 في إطلاق أسماء جزائرية في المشرق العربي ، وفي نشر أعمالهم في كبرى دور النشر المشرقية.

تعتبر " أحلام مستغانمي " من أوائل النساء الجزائريات اللواتي كتبن باللغة العربية، وأول كاتبة عربية معاصرة مهيمنة على قائمة المبيعات للكتب منذ عدة سنوات في كافة الدول العربية.

على مدى ثلاثين عاما، أصبحت " أحلام مستغانمي " صاحبة الروايات الأكثر مبيعا في العالم العربي ، من خلال ثلاثيتها " ذاكرة الجسد " (1993) و" فوضى الحواس " (1997) و" عابر سرير " (2003)وأكملت مسيرتها الأدبيّة بإصدار كتابيها عام 2009 "نسيان كوم " و" قلوبهم معنا وقنابلهم علينا " الذي يتناول الاجتياح الأميركي للعراق.

بعد انتظار دام تسع سنوات ، عادت الكاتبة عام (2012) إلى عالم الرواية عبر عملها الجديد " الأسود يليق بك " ، الذي حقق نجاحا ساحقا حال نزوله للمكتبات ، بتجاوز مبيعات هذه الرواية سقف المائة ألف نسخة خلال الشهرين الأولين لصدورها .

الجوائز والأوسمة :

في 2009 تم تكريم " أحلام مستغانمي " في أول نوفمبر بمناسبة عيد الثورة الجزائرية وذكرى رحيل والدها المناضل " محمد الشريف مستغانمي " المصادف لفاتح نوفمبر ، في احتفالية خاصة من قبل وزير قدماء المجاهدين ووزيرة الثقافة ، التي أطلقت على الكاتبة لقب " صاحبة الجلالة " ، وهي التسمية التي رافقت الأديبة بعد ذلك في الصحافة الجزائرية

تسلمت " أحلام مستغانمي " في لبنان " درع بيروت" من محافظ بيروت في احتفال خاص أقيم في قصر

احتلّت الكاتبة في مجلة " أريبيان بزنس" المرتبة ال56 في لائحة الشخصيّات المئة الأكثر نفوذا في العالم العربي2007. ومذ عام 2009 ولغاية اليوم حافظت الكاتبة على المرتبة ال70 في لائحة الخمسمائة شخصية عربية الأكثر تأثيرا

في سنة 2007تسلمت من هدى عبد الناصر "درع مؤسسة الجّمار" للإبداع العربّي في طرابلس، ليبيا .

في سنة 2007 اختيرت شخصية العام الثقافية الجزائرين قِبل نادي الصحافة الجزائريّة .

– اختارتها مجلة فوربس الكاتبة العربية التي حققت كتبها أعلى نسبة مبيعات في العالم العربي متخطية المليوني وثلاثمائة ألف نسخة، مما جعلها تتصدر لائحة النساء العشرة الأكثر تأثيرا في العالم العربي ، والأولى في مجال الأدب .

– تم تكريمها في يوم العلم بقسنطينة من قبل الرئيس الجزائري عبد العزيز بوتفليقة سنة 2006 .

وفي نفس السنة اختيرت من بين 680 شخصية نسائية المرأة العربية الأكثر تميزا من قبل مركز دراسات المرأة العربية في باريس .

– حازت وسام التقدير من مؤسسة الشيخ عبد الحميد بن باديس في قسنطينة ، الجزائر 2006 .

– تلقت وساما عن مجمل أعمالها من لجنة رواد من لبنان في سنة 2004 .

– حازت جائزة جورج طربيه للثقافة والإبداع في لبنان سنة 1999 .

– حازت جائزة نجيب محفوظ عن روايتها "ذاكرة الجسد " سنة 1998.

– حازت جائزة مؤسسة نور للإبداع النسائي في القاهرة سنة 1996 .

أعمالها الأدبية في المناهج الدراسية:

• اعتمدت روايات أحلام مستغانمي في المناهج الدراسية لجامعات ومدارس ثانوية عدة في العالم العربي ، كما في كبرى الجامعات الأوروبية والأمريكية .

• قدم عن أعمالها ما لا يحصى من الرسائل الجامعية والأطروحات والدراسات النقدية في الجامعات العربية والأجنبية على السواء .

• اعتمدت وزارة التربية الفرنسية رواية " ذاكرة الجسد " في امتحانات البكالوريا الفرنسية لعام 2003 التي تجرى في خمسة عشر بلدا يختار فيها الطلاب اللغة العربية كلغة ثانية .

• حاضرت أحلام مستغانمي وعملت كأستاذ زائر في العديد من الجامعات في لبنان (الجامعة الأميركية في بيروت عام 1995) والولايات المتحدة (جامعة ميريلاند عام 1999، وجامعة يال عام 2005، ومعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا في بوسطن عام 2005، وجامعة ميشيغان 2005) وفرنسا (جامعة السوربون عام 2002، وجامعة مونبلييه عام 2002، وجامعة ليون عام 2003).

• ترجمت رواياتها إلى لغات أجنبية عدة ، وصدرت عن دور نشر مرموقة .

• بمبادرة من اليونسكو ، طبعت مجمل أعمالها على طريقة برايل ، لتكون في متناول المكفوفين من القراء

.

• أثارت رواياتها اهتمام كبار السينمائيين العرب أمثال الراحلين يوسف شاهين ومصطفى العقاد، الذي تمنى أن تنقل " ذاكرة الجسد " إلى السينما . وفي حين اشترى يوسف شاهين حقوق الرواية ، تم إخراجها في مسلسل تلفزيوني رمضاني على يد نجدت أنزور، بثته تسع فضائيّ ات في رمضان 2010.

- **ترجمة الروائية " زهور ونيسي" :**

يقول الدكتور " عبد الله الركيبي" : " والله إن الأخت الفاضلة " زهو ر" أعرف من تعرف ، و علاقتي بها تمتد إلى سنوات الستينات ، حين ارتبطنا في عالم الكتابة سويا ، و كنا نكتب في مجلة الجيش ، و كنت أقرأ لها و أتابع ما تكتب إلى يومنا هذا .

و ألاحظ أن لها خطا متواصلا ، بدأته بالإصلاح والتربية و المجتمع و لا تزال تواصل هذا الخط الوطني العربي الإسلامي ، أنها رائدة من رائدات الأدب و الثقافة في بلادنا ، تستحق كل هذا القدر من الحب و التكريم و التقدير ".[1]

و يقول الأستاذ " رابح خدوسي" : " زهور ونيسي مفخرة من مفاخر الجزائر و مثال للمرأة العربية المثقفة ، فهي اسم على مسمى إنها زهور ، و كل زهرة منها تفوح عطرا و نسيما و شذى زكيا طيبا ، زهرة عربية وأخرى مناضلة ، وأخرى كاتبة ، و أخرى وزيرة ".[2]

المرأة التي اختارت الوطن ... فاختارها التاريخ .[3]

زهور ونيسي : من مواليد 1936 م بقسنطينة مجاهدة في ثورة التحرير الجزائرية ، تحمل وسام الاستحقاق الوطني ، تقلدت مناصب عليا ثقافية و إعلامية وسياسية و اجتماعية ، ومن المعلوم أن زهور من الوجوه السياسية بعد الشاذلي بن جديد ، وهي أول امرأة جزائرية يعهد إليها بمنصب وزاري ، فتولت وزيرة للشؤون الاجتماعية في حكومة عبد الحميد إبراهيمي ، فوزيرة للتربية الوطنية في التعديل الوزاري الوطني في فترة 18 فبراير 1986م ، شغلت أيضا منصب عضو بالمجلس الشعبي الوطني في الفترة الممتدة من 1977م إلى 1982 م ، تعود إلى الواجهة السياسية كعضو في مجلس الأمة في ديسمبر 1997 م ، كما شاركت في تأسيس الاتحاد الوطني للنساء الجزائريات و أدارت مجلة المرأة العربية .[4]

[1] – عز الدين جلا وجي : زهور ونيسي دراسة نقدية في أدبها ، صدر بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ، ص 81 .

[2] – المرجع السابق : ص 82 .

[3] – المرجع السابق : ص 84 .

[4] – جمال فوغالي : الرواية ، زهور ونيسي ، صدر هذا الكتاب بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ، ص 09 .

و سجل اسمها كاتبة مغربية في القاموس الأدبي النرويجي و الفرنسي ، و موسوعات أدبيات عربيات في القرن العشرين ، وكانت أول امرأة جزائرية تستلم عدة حقائب وزارية ، و أول كاتبة في بلدها تحصل على جوائز و أوسمة عدة .

رصيدها الأدبي :

الرصيف النائم : " قصص 1967 م ".

على الشاطئ الأخر : " قصص 1974 م ".

من يوميات مدرسة حرة : " رواية 1978 م ".

لونجة والغول : " رواية 1993 م ".

عجائز القمر : " قصص 1996 م ".

روسي كادا : " قصص 1999 م " .

- **ملخص رواية " ذاكرة الجسد " :**

إن القارئ المتمعن لرواية "ذاكرة الجسد"، يتملكه شعوران شعور بالمتعة فهو يقف أمام نص فيه من الشاعرية كثير، وشعور آخر بالحيرة والتساؤل. ماذا قصد الكاتبة " أحلام مستغانمي " ؟ ولم تهدف تلك الرواية؟

ف"ذاكرة الجسد " رواية تحمل أبعاد عدة ، ففيها بعد تاريخي من خلاله استعرضت الكاتبة تاريخ الجزائر وعرضت لأحداث في الوطن العربي ، كذلك تضمنت الرواية بعدا اجتماعيا وعقائديا انتقدت فيه الكاتبة معظم المظاهر الاجتماعية الشكلية وكذلك العقائد الدينية المزيفة في الأوطان العربية عموما وفي الجزائر تحديدا ، الرواية لا تقف عند هذا القدر فهي كذلك تعكس بعدا أيديولوجيا توضح فيه زيف الطبقات " الرأسمالية " في المجتمعات العربية وهشاشتها وعلاقات النفاق والتلفيق التي تحكم أصحاب تلك الطبقة ، معرجة إلى أولئك الذين انبطحوا بمبادئهم بعد الثورة وأخذوا يعقدون صفقات مع الدول الأجنبية تعود بالضرر على بلادهم ذلك كله بهدف مصالحهم الخاصة .

كل ذلك تتعرض له " أحلام مستغانمي " بشكل روائي تتضافر فيه روعة السرد مع إتقان محكم لمصطلحات اللغة ، سواء المباشرة أو الرمزية منها، وأن كل هذه الأبعاد التي حملتها الرواية تمركي تتمحور جميعها حول تعلق البطل " خالد " لوطنه الجزائر ، فهو ثوري شارك في ثورة الجزائر وبترت يده اليسرى أثناء الثورة ، ولكنه بعد الاستقلال وتغير صورة الأوطان لم يعد يرى بلاده كما حلم بها بل بدأ يشعر باغتراب أطبق على صدره فجزائره التي حلم بها دائما لم تعد تتسع لمثله من أصحاب المبادئ الثورية الذين لم تتبدل جلودهم بعد الثورة، ما دفعه إلى ترك بلاده قاصدا فرنسا .

في فرنسا تجمعه الأقدار بها ، تلك الأنثى التي تحيرنا الكاتبة في إشارتها إليها ، فهل هي تمثل صورة الوطن أم أنها المحبوبة الحقيقية لخالد .

والمفارقة في تلك العلاقة تكمن في أن محبوبة خالد هي ابنة قائده في الثورة " سي الطاهر " ، وهي التي أوصاه سي الطاهر على أن يحمل اسمها ليسجلها في الدفاتر الرسمية – و هي لا يتجاوز عمرها عدة سنوات – أثناء الثورة .

في فرنسا تجمعهما الصدفة في معرض للرسم ولحظتها ينتابه شعور عارم بالحب تجاه تلك الفتاة التي تصغره بخمسة وعشرين عاما ، تبادله مشاعر ، هو نفسه لا يدري إن كانت مشاعر حب ، أم مشاعر

ارتياح ، أم أنها وجدت فيه أبا يعوضها عما فقدته باستشهاد والدها سي الطاهر .

أحبها " خالد " لدرجة العشق الجنوني وكانت في لحظات تمنحه أمل أنها تبادله نفس الحب ، واستمر على ذلك الأمل حتى جاءته دعوة من عمها " سي الشريف " ليحضر حفل زفافها ، ويومها انتابه شعور غريب بالألم ممزوج بشعور آخر بالدهشة ، فحلمه الذي عاش على أمل أن يتحقق في يوم ما يضيع منه في لحظة ، بل وفي ظل هذا الضياع يطلب منه حضور ضياع حلمه بنفسه .

يذهب " خالد " إلى قسنطينة ، تلك المدينة التي وجد فيها صورة محبوبته ، و وجد في محبوبته صورة مدينته ، ها هي تضيع منه كما ضاعت حبيبته ، يعود إلى قسنطينة ليشعر بغربة أكثر مرارة مما كان قد شعر بها من قبل ، فبلاده لم تعد تمنحه ذلك الدفء الذي كان يشعر به من قبل ، فكل شي قد تغير ، والقيم والعادات قد تغيرت ، والناس زيفوا ، ولم يعد أحدا يذكره بتلك المدينة التي طالما رسمها في لوحاته ورأى فيها صورة المحبوبة " أحلام " كما كان يرى قسنطينة ممثلة بها .

فاليوم يوم زفاف " أحلام " يوم ضاعت فيه كل أحلامه وشعر بحزن عميق ، وقبل رجوعه إلى فرنسا تتصل به المحبوبة لتشكره على لوحته التي أهداها إياها بعد زفافها بيوم ، وعلى الهاتف تصرح له " أحلام " بحبها ، يومها يقرر خالد أن يقتل ذلك الحلم ، ويقرر أن يهديها كتابا كي يشعرها بقليل من الألم الذي أحدثته في نفسه .

يعود " خالد " إلى فرنسا محاولا أن ينسى " أحلام " وذكراها إلى أن يصله نبأ وفاة أخيه "حسان " فيعود مرة ثانية إلى قسنطينة ، ومن هناك يبدأ يحدثنا عن رحلته ، فالرواية بدأتها "مستغانمي " حيث انتهت ، فقد بدأت الرواية بعرض للزمن الحاضر حيث مكان وجود "خالد " في قسنطينة ، ثم رجعت بنا إلى الوراء من خلال قيام " خالد " أثناء مكوثه في قسنطينة باسترجاع الأحداث التي رافقته مذ كان مشاركا في الثورة مع الأبطال ضد الاحتلال الفرنسي إلى أن عاد –عودته الأخيرة – من فرنسا إلى قسنطينة ليقيم مع زوجة أخيه بعد وفاة أخيه " حسان " وكان ذلك عام 1988 .

العلاقة بين العنوان و مضمون النص :

لقد كان العنوان حاضرا في معظم أجزاء النص ، فالرواية بأكملها تمثل ذاكرة للبطل " خالد " فهو

يقوم من بداية الرواية بعملية استرجاع للذاكرة ليسرد لنا مسيرة حياته بكل تفاصيلها وما فيها من آمال وآلام وبكل ما حملته من نكسات تسبب بها الوطن أو تسببت بها المحبوبة .

أما عن كلمة الجسد ، فقد كان حضورها في النص دائما فقد شكل بتر يد خالد اليسرى نقطة تحول مهمة في حياته ، لذا يمكننا القول بأن العنوان جاء مصداقا لكل أجزاء النص ، وتركز ذلك الانعكاس في آخر صفحة من صفحات الرواية في حوار دار بين " خالد " وبين جمركي في المطار ، وذلك عند عودة خالد من فرنسا إلى الجزائر ، حيث قال "خالد " أثناء حواره مع الجمركي: " كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه .. ولكنه لم يقرأني ، يحدث للوطن أن يصبح أميا ".

و في الأخير لا يسعنا إلا أن نقول أن هذا ابرز ما جاء في رواية " ذاكرة الجسد " فنحن في تلخيصنا هذا سلطنا الضوء على أهم أحداث و مقاصد ما أرادت الرواية أن توصله للقارئ .

- **ملخص رواية " لونجة و الغول " :**

تعود بنا وقائع رواية " لونجة و الغول " إلى أحداث الثورة التحريرية المجيدة من خلال أسرة جزائرية فقيرة ، تعيش في الجزائر العاصمة و بالتحديد في اعرق وأقدم أحيائها و هو " حي القصبة " حيث ترمز هذه الأسرة الفقيرة إلى الحياة البائسة لأغلب الأسر الجزائرية ، و تعيش اضطرابات وسط حيزها الأسري ، خاصة بعد اندلا ع ثورة الفاتح من نوفمبر في 1954 م ، و صعود أخ البطلة " مليكة " إلى الجبل لتأدية الواجب الوطني المقدس و المتمثل في الجهاد ، هذه البطلة عاشت اضطرابات داخلية كبرى ، أدت إلى تنامي وعيها الوطني خاصة بعد استشهاد والدها اثر انفجار قنبلة في الميناء ، و بعد ذلك استشهاد أخيها ، و كذلك استشهاد زوجها " احمد " .

بعد ذلك تزوجت " مليكة " مرة ثانية من " كمال " اخو " أحمد " زوجها الأول و صعوده إلى الجبل هو الآخر لمقاومة الاستعمار الغاشم الظا لم الذي سلب ونهب و دمر و حرق .

تموت " مليكة " عند ولادتها لابنتها على أبواب الاستقلال ، و بذلك تتحقق الأمنية باستقلال الجزائر ، و حياة ابنتها في الاستقلال و التنعم بالحرية التي راح ضحيتها العديد من الرجال و المجاهدين الأشاوس الذين ضحوا بالنفس و النفيس و الغالي و الرخيص لتنعم الجزائر بشمس الحرية و الاستقلال

هذه أهم أحداث الرواية التي مر بها السرد المدرج من قبل الروائية ، بالإضافة إلى أحداث ثانوية تولدت بتطور الرواية ، عبرت فيها " زهور ونيسي " عن فلسفتها الكتابية و نزعتها النسائية التي تميزها عن نظيرتها " أحلام مستغانمي " ففي رواية " لونجة و الغول " نجد ما يشبه تقرير تسجيلي لمعلومات تاريخية في فترة زمنية معينة تخص الجزائر و تاريخها القديم و الحديث ، كل ذلك يمكننا إرجاعه إلى أن صاحبة الرواية عايشت ذلك الظرف و شهدت المخاض العصيب الذي مرت به جزائرنا الحبيبة.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع :

القران الكريم : رواية ورش .

المصادر :

- **أحلام مستغانمي** : ذاكرة الجسد ، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية ، ط 4 ، الجزائر ، 2004.
- **زهور ونيسي** : لونجة و الغول ، دار دحلب ، الجزائر 1993 .

المراجع :

- **أبو عمر بن بحر الجاحظ** : الحيوان ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، ج 6.
- **أبو عمر بن بحر الجاحظ** : البيان و التبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، ج2.
- **ابن قتيبة** : الشعر و الشعراء ، تصوير دار صادر ، بيروت ،لبنان ، طبعة ابريل 1904 .
- **ابن جني** : الخصائص ، تح : محمد علي نجار ، مجلد 2 ، دار الكتاب ، بيروت ،لبنان ، 1975.
- **ابن رشيق القيرواني** : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تحقيق : محي الدين عبد المجيد مطبعة حجازي ، القاهرة ، ط 1 ، ج 1 ، 1984 .
- **ا بن منظور** : لسان العرب ، تحقيق : ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ط 4 ، المجلد 8 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان 2005.
- **احمد أبو سعد** : فن القصة ، ج 1، منشورات دار الشرق الجديد ، بيروت ،لبنان، ط 1 ، 1959.

- **أحمد سيد محمد** : الرواية الإنسانية و تأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب ، نجيب محفوظ) المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر1989.

- **إدريس بو ديبة** : الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ، 2000.

- **إبراهيم خليل** : بنية النص الروائي ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم / ناشرون ، الجزائر ، ط 1 ، 2008.

- **إحسان عباس** : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 2000.

- **أحمد دوغان** : الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط 1، 1982.

- **ابن التستري الكاتب** : المذكر و المؤنث ، تح : أحمد عبد المجيد هريدي، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1983.

- **السعيد الورقي** : اتجاهات الرواية العربية ، دار المعرفة الجامعية ، مصر 1997.

- **الطاهر رونيه** : مجلة اللغة و الادب ،النص ، البنية و السياق ، جامعة الجزائر ، 1996.

- **بوشوشة بن جمعة** : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغربية للطباعة والنشر و الإشهار ، تونس ، ط 1 ، 1999 .

- **بوشوشة بن جمعة** : الرواية النسائية التونسية ، المغاربية للطباعة و الإشهار ، ط 1 ، تونس ، 2009.

- **بشير بو جريو محمد** : الشخصية في الرواية الجزائرية ، 1970 – 1983 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر.

- **تيسير سيول** : الأعمال الكاملة ، جمعها وقدم لها سليمان الأزر عي ، دار ابن رشد ، بيروت ، لبنان ط 1 ، 1981 .

- **تزفيتان تودوروف** : الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء سلامة ، ط 1 ، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب 1987 .

- **حسن ناظم** : مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1، 1999.

- **حازم القرطجني** : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، دار المغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ،1981.

- **رضا الظاهر** : غرفة فرجينيا وولف ، دراسة في كتابة النساء ، دار المدى للثقافة و النشر ، ط 1 ، سوريا ، 2001.

- **رامسان سلدن** ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1996.

- **رسالة " نزار قباني "** لـ " أحلام مستغانمي " نشرت على ظهر رواية " ذاكرة الجسد " ، دار الآداب ، بيروت ، ط 13، 1999 ، ينظر غلاف الرواية ، طبعة دار الآداب ،بيروت.

- **رولان بارت** : لذة النص ، تر: فؤاد الصفا و الحسن ، دار طوبقال للنشر ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003.

- **ستيوران سيم** : بورين فان لوون : النظرية النقدية ، تر : جمال الجزيري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2005.

- **جهد فاضل** : حوار مع الروائي واسيني الأعرج ، مكتب الرياض، بيروت، (موقع على الانترنت) .

- **جانيت تود** : دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي ، تر : ريهام إبراهيم ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2002 .
- **جان كوهن** : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الوالي ، ط 1، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط 1 ، 1986.
- **جعفر يايوش** : الأدب الجزائري الجديد التجربة و المآل ، مطبعة وهران ، الجزائر ، 2006.
- **جون كوين** : اللغة العليا ، تر :احمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر 1995.
- **شعبان عبد الحكيم محمد** : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث رؤية نقدية ، دار العلم و الإيمان ، ط 1 ، 2009.
- **صلاح فضل** : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1995.
- **صالح مفقودة** : المرأة في الرواية الجزائرية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، ط 2 ، 2000.
- **عبد المالك مرتاض** : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة ، الكويت 1998.
- **عبد الله الركيبي** : تطور النثر الجزائري الحديث ،دار نابع 1975.
- **عبد الله الغذامي** : تأنيث القصيدة ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 2 ، 2005.
- **عبد القادر شرشار** : الرواية البوليسية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا 2003.
- **عبد النور إدريس** : النقد الأدبي النسائي و النوع الاجتماعي ،(الجندر)تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية ، سلسلة دفاتر الاختلاف ، ط 1 ، مكناس ،المغرب ، يونيو 2011.

- **عبد القاهر الجرجاني** : دلائل الإعجاز ، تحقيق السيد: محمد رشيد رضا ، دار المعرفة بيروت ، لبنان 1987.
- **علال سنقوسة** : المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، الجزائر ط 1 ، جوان 2000 .
- **علال سنقوسة** : المتخيل والسلطة ، منشورات الاختلاف ، ط 1، الجزائر ، 2000 .
- **عمر بن قينة** : في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995.
- **عايدة أديب بامية** : تطور الأدب القصصي الجزائري ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، ط 1982.
- **عفيف فراج** : الحرية في أدب المرأة، دار ابن هاني، دمشق، سوريا ، 1986.
- **عز الدين جلا وجي** : زهور ونيسي : دراسات نقدية في أدبها ، بقلم بوعلام العوفي ، صدر بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.
- **عمر قينة** : في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بت عكنون ، الجزائر ، ط 2.
- **عبد الله محمد الغذامي** : الخطيئة والتكفير من البنيوية و التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج معاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دار سعاد الصباح 1993.
- **فاطمة كدو** : السرد النسائي العربي : مقاربة في المفهوم و الحطاب ، شركة النشر و التوزيع – المدارس – ط 1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2004
- **محمد الجوادي** : مذكرات المرأة المصرية، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر 2008 .
- **محمد لطفي اليوسفي** : في بنية الشعر العربي المعاصر ، سراج للنشر ، تونس ، ط 1، 1985.

- **ميشـال بـوتر** : بحـوث في الروايـة الجديـدة ، منشـورات عويـدات ، ط 2 ، بـيروت ، لبنـان 1982.
- **ميشال فوكو** : حفريات المعرفة ، تر : سالم يفون ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1968.
- **كمال أبو ديب** : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،1987.
- **نزيه أبو نضال** : تمرد الأنثى في الإبداع النسوي العربي : ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية و الإبداع ، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة 26_30 أكتوبر 2002 .
- **نبيل راغب** : فنون الأدب العالمي ، مكتبة لبنان ، لبنان ، ط 1 ، 1996.
- **نور الدين مسدي** : الأسلوب و الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، جامعة الجزائر ، 1994.
- **نور الدين السد** : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ،(الأسلوبية و الأسلوب) ج 1 ، د، ط : دار هومة للنشر و التوزيع الجزائري ، 2010.
- **نضال الشمالي** : الرواية و التاريخ ، عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2006.
- **نزار قباني** : الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط 4 ، 1982 .
- **يحي إبراهيم الدايم** : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان 2001.
- **يحي بو عزيز** : المرأة الجزائرية و حركة الإصلاح النسوية العربية ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، عين مليلة ، الجزائر ، ط 1 ، 2001 .
- **واسيني الأعرج** : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1980 .

المجلات :

- **مجلة آفاق** : محمد برادة : مقال : هل هناك لغة نسائية في القصة ؟ ، ع 12 ، أكتوبر ، 1982.
- **مجلة العربي** : موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة ، ع 551 ، أكتوبر 2004 .
- **مجلة الكتابة** : منى حلمي : مقال : تكلمي حتى أراك ، ع 2 ، يناير 1994 . .
- **مجلة علامات** : الإشهار و التمثلات الثقافية ، الذكورة و الأنوثة نموذجا ، ع 7، 1997.
- **مجلة عالم الفكر** : السيميوطيقا و العنونة ، المجلد 25 ، العدد 03.
- **كتاب المرأة** : هل للنص النسائي خصوصية ، العدد الأول، 1993.
- **سلسلة اقرأ**: دار المعارف، مصر، العدد 92، تموز، 1950.
- **مجلة فصول النقد الأدبي** : اللغة المعيارية ، عدد 14 ص 37 .
- **مجلة أبحاث اليرموك** ، عدد 2 ، ص185.

مذكرات التخرج :

- ذاكرة الزمان المتأزم بين الواقع و التخيل في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي شعبة الأدب الحديث ، إعداد الباحثة هند سعدوني ، تحت إشراف الدكتور : يحي الشيخ صالح ، السنة الجامعية (2003 م – 2004) .
- الرواية النسائية الجزائرية بنيتها السردية و موضوعاتها ، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب و اللغة العربية ، تخصص ادب جزائري ، اعداد الباحثة : سعاد طويل ، تحت اشراف الدكتور : صالح مفقودة ، السنة الجامعية (2013 – 2014).

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة .....(أ ،ب ، ج) .

فصل تمهيدي (حول الرواية)

مفهوم الرواية ..... 05 .

الرواية الجزائرية .....08 .

أنواع الرواية .....15 .

الفصل الأول : (الأدب النسوي الإشكالية و المفهوم)

مقدمة.....24 .

نشأة الرواية النسوية الجزائرية .....27 .

عوامل ظهور الأدب النسوي الجزائري .....30 .

عوامل تأخر الأدب النسوي الجزائري .....32 .

إشكالية الأدب النسوي و خصوصيته .....34 .

مفهوم الأدب النسوي.....59 .

النقد النسوي .....61.

خاتمة .....74 .

الفصل الثاني : (خصائص و مميزات الخطاب الروائي النسوي الجزائري)

1/ – أحلام مستغانمي :

شعرية اللغة في رواية " ذاكرة الجسد "

مفاهيم عامة حول الشعرية .....77 .

عند العرب القدامى المحدثين و الغرب .....78 .

موضوع الشعرية .....93 .

عدم الملائمة الدلالية .....96 .

عدم الملائمة الإسنادية . .....100 .

الانزياح (التقديم و التأخير) ..... 103 .

التشبيه.....107 .

الاستعارة.....110 .

تأثر ها بلغة نزار قباني. .....112 .

خاتمة.....116 .

2/- زهور ونيسي :

مقدمة .....118 .

دلالة عنوان " لونجة و الغول " .....119 .

تعريف الأسطورة .....123 .

البعد الأسطوري في " لونجة و الغول " .....125 .

رمزية " لونجة و الغول في " الرواية .....128 .

التراث التاريخي في الرواية . .....133 .

دراسة (الشخصيات ، الزمن ، المكان ، اللغة).....134.

خاتمة .....140 .

خاتمة عامة .....143.

الملحقين .

قائمة المصادر و المراجع .

ملخص الدراسة .

ملخص :

من خلال بحثنا الذي خصّ خصائص و مميزات الكتابة النسوية توصلنا أن غياب التحديد الدقيق والكامل لمصطلح الكتابة النسوية ، وغياب الإطار النظري المصاحب قد ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، منها ما يُطرح حول وضع النص النسوي مقابل النص الرجالي، بحيث يتم تقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لمنتج النص.

دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، و دخل حقل التداول الأدبي ما جعل المصطلح يشير في دلالته إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، أي أنه ارتبط بمفهوم الهوية الجنسانية لكاتبة العمل، وقد كشف ذلك عن الفقر

النظري والمنهجي- إن لم نقل غيابهما- الذي ترافق مع استخدام المصطلح، وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عملية استقبال المصطلح، والتعاطي معه، حتى أن الكثير من الكاتبات والكتاب العرب كانوا يضعون الأدب الذي تكتبه المرأة مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل .

و قد اتخذت الرواية النسوية الجزائرية أبعادا كثيرة جعلتها اقرب ما تكون إلى نفس القارئ و ملامسته لعواطفه و أحاسيسه ، كما اهتمت بقضايا تاريخية و اجتماعية و عاطفية و نفسية و هذا ما جسدته كل من زهور ونيسي و أحلام مستغانمي في روايتيهما " لونجة و الغول " و " ذاكرة الجسد " فقد روت أعمالهما ابرز محطات تاريخ الجزائر و التي تجسدت في ثورة التحرير و العشرية السوداء و التي كانت تاريخا اسودا ، كما أنهما كانا بمثابة قراءة نقدية للمجتمع الجزائري في مختلف بنياته ، كما أنها تقدم قراءة واعية للتاريخ الجزائري ، بالإضافة إلى الرونق الخطاب الشعري الجميل الذي أضفته أحلام مستغانمي على روايتها ، و هو ما يقابله عند زهور بساطة الواقع و جمالية السرد التاريخي للأحداث و الوقائع .

تم بحمد الله

خاتمة